T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

Sanat ve Estetik

FIRAT ÜNİVERSİTESİ
1975

INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
AND EXHIBITION
ON ARTS
& AESTETHICS

2.

ULUSLARARASI
SANAT, ESTETİK
SEMPOZYUMU
VE SERGİSİ

19 - 20 - 21 Nisan 2018
Fırat Üniversitesi - Elazığ

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ

TAM METİN KİTABI

CONFERENCE PROCEEDINGS

ISBN: 978-605-2132-71-5

www.sanatveestetik.com

II. ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK SEMPOZYUMU TAM METİN KİTABI

ISBN: 978-605-2132-71-5

Yayın Yönetmeni

Muhammet Özcan

Yayın Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ

Kapak Tasarımı

Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih

24.10.2018

Asos Yayınevi

1.baskı

Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-4/MERKEZ/ELAZIĞ

Telefon: 0530 473 23 00

Mail Adresi: asos@asosyayinlari.com

Web: www.asosyayinlari.com

İnstagram: https://www.instagram.com/asosyayinevi/

Facebook: https://www.facebook.com/asosyayinevi/

Twitter: https://twitter.com/Asosyayinevi

Tam metin kitabında yayınlanan tüm bildiriler Sobiad tarafından indekslenmiş, İntihal.net tarafından benzerlik denetiminden geçirilmiştir.

Sempozyum Onursal Başkanı

Fırat Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Kutbeddin Demirdağ

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Erol Asiltürk

Prof. Dr. İsmail Aytaç

Doç. Dr. Sibel Kılıç

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Turan Sinan

Yrd. Doç. Dr. Emrah Uysal

Yrd. Doç. Dr. Eylem Güzel

Yrd. Doç. Dr. Elif Aksoy

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğraş

Yrd. Doç. Dr. Sezgin Demir

Öğr. Gör. Atilla Şirin

Öğr. Gör. Alparslan Tekin

Öğr. Gör. Rüçhan Keçeci

Öğr. Gör. Yaşar Sabri Şanlı

Okutman Öznur Aksoy

Araştırma Gör. Abdülmecit Adam

Araştırma Gör. Cihangir Eker

Araştırma Gör. Yelda Usal

Araştırma Gör. Yavuz Deniz

Uzman Bülent Polat

Küratörler

Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ

Öğr. Gör. Atilla Şirin

Arş. Gör. Yelda Usal

Sergi Değerlendirme Kurulu

Prof. Dr. Arif Aziz

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu

Prof. Dr. Anastassiya Golovnija

Prof. Dr. Bilal Makled

Prof. Dr. Cemile Hesenzade

Prof. Dr. Fuat Salayev

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov

Doç. Dr. Aygül Aykut

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç

Doç. Dr. Fatih Özdemir

Doç. Dr. Meltem Katırancı

Doç. Dr. Sibel Kılıç

Yrd. Doç. Dr. Meher Bayramoğluı

Yrd. Doç. Dr. Seyhan Mercan Kalaycı

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Arif Aziz (Azerbaijan)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu (Türkiye)

Prof. Dr. Anastassiya Golovnija (Belarus)

Prof. Dr. Adnan Tepecik (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan (Türkiye)

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman Alaküş (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir Deniz (Türkiye)

Prof. Dr. Bilal Makled (Egypt)

Prof. Dr. Can Mehmet Hersek (Türkiye)

Prof. Dr. Cemile Hesenzade (Azerbaijan)

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükerbaş (Türkiye)

Prof. Dr. Fuat Salayev (Azerbaijan)

Prof. Dr. Hüseyin Elmas (Türkiye)

Prof. Dr. Hamza Gündoğdu (Türkiye)

Prof. Dr. İsmail Aytaç (Türkiye)

Prof. Dr. Mansur Ceferov (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Bulat (Türkiye)

Prof. Dr. Meliha Yılmaz (Türkiye)

Prof. Dr. Melek Gökay (Türkiye)

Prof. Dr. Nigar Askerova (Türkiye)

Prof. Dr. Nihat Begiri (Macedonia)

Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu (Türkiye)

Prof. Dr. Recai Karahan (Türkiye)

Prof. Dr. Süleyman Cem Şaklanlı (Türkiye)

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin (Türkiye)

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic (Bosnia and Herzegovina)

Prof. Dr. Lela Geleisvili (Georgia)

Prof.Dr. Pınar Dinç Kalaycı

Prof. Dr. Serap Buyurgan (Türkiye)

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov (Uzbekistan)

Doç. Dr. Aygül Aykut (Türkiye)

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç (Serbia)

Doç. Dr. Ahmet Dalkıran (Türkiye)

Doç. Dr. Arzu Uysal (Türkiye)

Doç. Dr. Çağatay Akengin (Türkiye)

Doç. Dr. Didem Özhekim (Türkiye)

Doç. Dr. Ela Taş (Türkiye)

Doç. Dr. Elif Şenel (Türkiye)

Doç. Dr. Fatih Başbuğ (Kirghizistan)

Doç. Dr. Fatih Özdemir (Türkiye)

Doç. Dr. Roza Sultanova (Tatarstan)

Doç. Dr. Meltem Katırancı (Türkiye)

Doç. Dr. M. Emin Kayserili (Türkiye)

Doç. Dr. M. Cevat Atalay

Doç. Dr. Özcan Bayrak (Türkiye)

Doç. Dr. Serdar Yavuz (Türkiye)

Doç. Dr. Sultan Murat (Türkiye)

Doç. Dr. Şehnaz Yalçın Wells (Türkiye)

Doç. Dr. İnan Keser (Türkiye)

Doç. Dr. İrfan Karaduman (Türkiye)

Doç. Dr. Yasin Yılmaz (Türkiye)

Doç. Dr. Yüksel Göğebakan (Türkiye)

Doç. Dr. Zafer Durdu (Türkiye)

Doç. Dr. Abdullah Akat (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Sinan Turan (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Elif Aksoy (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Emrah Uysal (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Eylem Güzel (Türkiye)

Assoc. Prof. Dr. Ethem baymak (Chuang)

Yrd. Doç. Ebru Gamze Işıksaçan (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. F. Nihan Şen (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Hacer Yılıkoğlu (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Aydoğdu (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. İsmail Güllü (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğraş (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Nihat Şirin (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Reyhan Yüksel Gemalmayan (Türkiye)

Dr. Rahil Najafov (Azerbaijan)

Yrd. Doç. Dr. Semra Aktaş Polat (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Seyhan Mercan Kalaycı (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Sezgin Demir (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Şevki Özer Akçay (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Özlem Kaya (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Öznur Aydın (Türkiye)

Assoc. Prof. Dr. Usame Abdulrahman Abdulaleem (Egypt)

Yrd. Doç. Dr. Tamer Kavuran (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Yenal Göksun (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Yalçın Karaca (Türkiye)

İÇİNDEKİLER

ELAZIĞ İLİ KOLAN VE ÇARPANA DOKUMALARIN İNCELENMESİ....4

YEŞİL ALANLARIN PLANLANMASI ve TASARIMI ile FİZİKSEL ve ZİHİNSEL SAĞLIK ARASINDAKİ İLİŞKİ 17

FRIDERICH SCHILLER'İN FELSEFESİNDE ÖZGÜRLEŞMENİN BİR ARACI OLARAK SANAT VE OYUN....39

MODERNİZM'DEN GÜNÜMÜZE HAZIR-NESNE (READY-MADE) 46

FEN BİLİMLERİ DERS KİTAPLARINDAKİ ETKİNLİKLERİN SANAT DALLARIYLA İLİŞKİSİ 54

SAMED BEHRENGİ'NİN "KÜÇÜK KARA BALIK" ADLI KİTABININ ÇOCUĞA GÖRELİK İLKELERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ....58

ESTETİK DEĞER VE ESTETİK YARGI ÜZERİNE ALTERNATİF BİR YAKLAŞIM: FEMİNİST ESTETİK 66

FELSEFE TARİHİNDE GÜZELLİĞİN KAYNAĞI VE ÖLÇÜTLERİ....69

YAPIŞTIRILMIŞ TEKSTİL MALZEMELERİ İÇİN EĞİM ANALİZ CİHAZI....73

KLASİK GİTAR REPERTUARI İÇERİSİNDE EDEBİ BİR BETİMLEME: NİKİTA KOSHKİN'İN USHER WALTZ İSİMLİ ESERİ....77

BİR KÜLTÜR VARLIĞI OLARAK REMBRANDT'IN "GECE NÖBETİ" ADLI RESMİNİN KORUMA BAĞLAMINDA İRDELENMESİ....89

YEŞİLÇAM FİLMLERİNDE "SAZ ESERLERİNİN" KULLANIMINA YÖNELİK TESPİTLER100

ŞANLIURFA'DA HALK MÜZİĞİ VE TASAVVUF MÜZİĞİNİN ETKİLEŞİMİ* 118

TÜRKİYE KÖKENLİ ALMANCA YAZARLARIN MELEZ METİNLERİ: HATİCE AKYÜN ÖRNEĞİ 131

OSMANLI MEZAR TAŞI KİTÂBELERİNİN ESTETİĞİ....141

FATİHİN FERMANINDA DİN ÖZGÜRLÜĞÜ 147

İHSAN KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE KUR'ÂN VE ESTETİK....153

OKULÖNCESİ EĞİTİMDE MÜZE: MÜZE UYGULAMA ÖRNEKLERİ (NESNEDEN ÖĞRENME)....165

SANAL GERÇEKLİK: TELİF HAKLARI AÇISINDAN BİR DEĞERLENDİRME 174

XIX-XX. YÜZYILLARDA BATI FİLOZOFLARININ KÜLTÜR, UYGARLIK VE SANATA BAKIŞLARI 187

SANATIN EKLEKTISIZM'I TASARIM....194

İSLAM MEZHEPLERİ ARASINDAKİ SİYASİ-İTİKADİ GÖRÜŞ FARKLILIKLARININ SANAT VE EDEBİYATA YANSIMALARI 199

PERFETTİ SCONOSCİUTİ FİLMİNİN ALIMLAMA ANALİZİ 208

KLASİK SİNEMANIN MİMETİK ESTETİĞİNE KARŞI GODARDYEN ANLATIM 221

"KİŞİSEL MİZACIN RESİM SANATINA YANSIMASI" 237

FEMVERTİSİNG BAĞLAMINDA NİKE REKLAMININ ALIMLANMASI 243

RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE GERÇEKLİK OLGUSU 258

SANATIN YENİ ARACI OLARAK "DİJİTAL KODLAMA" 270

DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ DERSİ PROGRAMLARINDA VE DERS KİTAPLARINDA SANAT BİLİNCİ VE BİR DEĞER OLARAK ESTETİK 277

A. SCHOPENHAUER: BİR KAÇIŞ OLARAK SANAT 290

OSMANLI'DA HAREM-İ HUMAYUNUN ESTETİĞİ 295

HARPUTLU MUSTAFA SABRİ EFENDİ'NİN BİR GAZELİNİ ŞERH ÇALIŞMASI 313

16.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE ANLAM DEĞİŞMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME 323

ARAP DİLİ VE BELÂGATI'NDA CİNÂS SANATI 346

AYNA SÖYLE BANA: SANAT NEREDE? YA DA SANATIN SONU: POSTMODERN SANAT 353

ELAZIĞ YILANGEÇİREN KÖYÜNDE YAŞAYAN ŞAVAK AŞİRETİ'NİN HALI YASTIKLARI 369

HİPERGERÇEKÇİ HEYKEL SANATMI - ZANAATMI 382

TÜRK HEYKEL SANATÇISI MURAT DAŞKIN ÖRNEĞİ 382

GİRESUN TÜRKÜLERİNDE SÖZ VARLIĞI UNSURLARI 419

ELEMENTS OF SPEECH IN GIRESUN FOLK SONG 419

MARKSİST ESTETİK BAĞLAMINDA SAİT FAİK'İN *MAHPUS* HİKÂYESİ 439

BAŞAR BAŞARIR'IN *SİBOP* ROMANINDA ESTETİK BİR UNSUR OLARAK DİL KULLANIMLARI 450

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN (1913-1975) ŞİİRLERİNDEKİ DEYİMLERİN ESTETİK BOYUTLARI 457

TÜRK KÜLTÜRÜNDE AT FİGÜRÜNÜN PLASTİK VE ESTETİK YORUMU 472

MARKA ESTETİĞİ: KURAMSAL BİRÇERÇEVE 479

AZERBAYCAN VE ELAZIĞ/HARPUT YÖRESİ ORTAK MÜZİK TERMİNOLOJİSİ ÜZERİNE BAZI TESPİTLER** 484

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN POETİKASINA MEKÂN DOLAYIMINDA BAKMAK 494

FELSEFENİN SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ? 501

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN 504

ROMANLARINDAKİ HALK EDEBİYATI UNSURLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME 504

DİJİTAL GÖRSEL KÜLTÜR ARACI OLARAK FOTOĞRAF: GÖRSEL HİKAYE SANATI . 515

SOYUT GERÇEKLİĞİN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ: SANATSAL GÖSTERGE OKUMALARI 522

KENTSEL MEKÂNLARDA SOSYALLEŞME VE KENTLİLİK AĞLARI: ELAZIĞ KÜLTÜR PARK ÖRNEĞİ 532

TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE BAHÇE DÜZENLEME SANATININ GELİŞİMİ 541

1950 SONRASI TÜRK HEYKEL SANATI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME "ŞADİ ÇALIK " 561

GELENEKSELİN DIŞINDA YENİ ARAYIŞLAR: MELEZLİK 572

BAĞDAT ŞEHRİNİN ESTETİK GÜZELLİĞİ 578

ENDÜSTRİYEL ATIKLARIN PLASTİK ÇÖZÜMLEMELERİ 589

PLASTİC ANALYSİS OF INDUSTRİAL WASTES 589

BİR ÇAĞDAŞ SANAT ÜRÜNÜ OLARAK EĞİTİM 596

KARACA AHMED İLE HACI BEKTÂŞ-I VELÎ'NİN KARŞILAŞMASI KONULU BİR RESİM NE ANLATIR 607

NİZAMI GENCEVİ "KHAMSE"Sİ DUVAR TASVİR SANATINDA 627

DEADPAN ESTETİĞİNDE FOTOĞRAFİK VİZYON 635

TAKILABİLİR SANAT OBJELERİ VE ÖZGÜN TASARIM ÖNERMELERİ 647

SANATIN 'VAR' ETMEK Mİ 'VAR' OLMAK MI? SORUSUNA EDEBİYATIN CEVABI: TÜRK ROMANINDA İKİ RESSAM-İKİ MÜZİSYEN 664

ESTETİK BİR UNSUR OLAN AYNANIN HİKÂYE HALLERİ 671

ELAZIĞ İLİ KOLAN VE ÇARPANA DOKUMALARIN İNCELENMESİ

Prof.Dr. H. Feriha AKPINARLI

Gazi Üniversitesi

Bahar KOSİF

Samsun Olgunlaşma Enstitüsü

Öz

Mekiksiz dokumalar grubuna giren kolan ve çarpana dokumalar, dokumacılık sanatının en önemli ürünlerinden biridir ve aynı zanamda dar dokumalar olarakta bilinmektedir. Bu dokuma grubu çarpana aracı ve yer tezgahları kullanılarak yapılan çözgü yüzlü dokumalardır.Anadolunun bir çok yöresinde yapılan kolan ve çarpana dokumalar dar şerit halinde olduklarından çoğunlukla yük taşımada, kuşak, çadır ipi olarak kullanılmıştır. Bu yörelerden biri olan Elazığ ilinde çarpana dokumaların motif zenginliği yoğundur. Geçmişte yoğun yapılan bu dokumalar günümüzde çok az dokunmaktadır. Bu nedenle tanıtılması ve belgelenmesi gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı, elazığ ilinde bulunan kolan ve çarpana dokumaları teknik,araç,gereç,motif ve kullanım özellikleri açısından incelemektir. Çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Verilerin toplanmasında kaynak kişilerle görüşme yapılmış ve dokuma örneklerinin tesbiti için bilgi formları kullanılmıştır. Verilerin değerlendirilmesi sonucunda; Yörede dokuma yapan bireylerin, Elazığ doğumlu, orta yaş grubunda, okuma yazma bilmedikleri, yörede el sanatları içerisinden yoğun olarak dokuma (halı, kilim, kolan, çarpana) yaptıkları öğrenilmiştir. Ana araç olarak; kolan dokumada yer tezgâhı, gücü çubuğu ve kazık, çarpana dokumada ise çarpana ve kazık kullanıldığı tespit edilmiştir. Yörede çarpana aracına "Si", yapılan çarpana dokumalara ise "Kajik" adının verildiği, eskiden çarpanaların eşek, at, öküz derilerinden, günümüzde ise karton, plastik, plaka vb. hammaddeler ile yapıldığı tespit edilmiştir. Gereç olarak yörede çok bulunan, ekonomik ve dayanıklı olan yün ve kıl elyaftan yapılan iplikler kullanılmıştır. Kullanılan motiflere yörede kertik (kutucuk, sandık), hestik (kurtağzı), nikirest (çalgeçir) isimleri verilmiştir. Yörede kolan dokumalara "Navmal" ismi verilmekte ev süsü, çuval sapı, çadır süsü olarak kullanılmaktadır. Dokumalar genellikle tek katlı iplikle, bahçede ve yaylalarda, ihtiyaçlarını gidermek ve çeyiz hazırlamak için yaptıkları öğrenilmiştir. Kolan ve çarpana dokumaların kullanım alanları ve kullanılan gereçlerdeki farklılık boyut ölçülerini etkilemektedir.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Elazığ, Çarpana Dokuma, Kolan dokuma

1- Giriş

El sanatlarının gelişmesinde ve Anadolu'daki teknik, ürün ve hammadde çeşitliliğinin zengin olmasında dokumacılık sanatı önemlidir (Akpınarlı, Ortaç, 2003). Dokumacılık; mekikli, kirkitli ve çarpana dokumalar olmak üzere 3 e ayrılmaktadır. Çarpana ve kolan dokumalar aynı zamanda dar dokumalar olarakta bilinmektedir. Bu dokuma grubu çarpana aracı veya yer tezgahları kullanılarak yapılan çözgü yüzlü dokumalardır. Kolan ve çarpana dokumalar farklı teknikler ile dokunduğu için kullanılan ana araçlar farklı olmakla birlikte, kullanılan yardımcı araçlar aynıdır. Orta Asya'da ve Anadolu'da Kolan-Çarpana dokumacılığı (dar dokuma), çok eskilere dayanarak kültür mirası olarak devam etmektedir (Akpınarlı; Ortaç, 2007). Çarpanalar, diğer düz dokuma tekniklerinden daha farklı bir teknikle yapılmaktadır (Erbek, 1978). Deri, ince ağaç levha, kalın karton gibi malzemelerden 3-4-6 veya 8 köşeli ve köşelerine çözgü ipliklerinin geçirilmesi için birer delik delinmiş avuç içerisinde döndürülecek kadar küçük olan dokuma araçlarına çarpana denilmektedir (Akpınarlı, Ortaç, 2007). Günümüzde döndürme işleminin sağlanabilmesi için kullanılan kare çarpanalar rahat döndürülmesi için ideal ölçü 7cm'dir. Çarpana dokumaların yapılmasında; desen hazırlama, çözgü ipliklerinin renk, ölçü ve sayılarını belirleme,

çözgüleri çözmek, çözgü ipliklerini çarpanaları geçirme, çarpanaları döndürme, atkı ipliğini geçirme işlemlerinden oluşturmaktadır. Kolan dokumalar, çözgü yüzlü cicim tekniği ile en ilkel yer tezgâhlarında dokunmaktadır. Yer tezgâhı kolayca kurulup, söküldüğü ve bir başka yere taşınabildiği için göçebe hayatı yaşayanlar, günümüzde de göçebelikten yerleşik hayata geçenler tarafından yoğun kullanılmaktadır. Kolan dokumalarda yüzeyde elde edilen görüntü için öncelikle yapılacak desen seçilir, çözgü ipliklerinin renk, ölçü ve sayıları belirlenir, çözgüler yer tezgâhı üzerinde çözülür, çatal ayaktan iki tane ayağa gücü ağacı bağlanır ve gücüleme işlemi yapılarak dokumaya hazırlık yapılır. Varangelen ağacı çözgü ipliklerinin arasından geçirilir, dokuma sırasında çözgü ipliklerine el ile hareket verilerek desen oluşacak ağızlık açılır ve açılan ağızlıktan atkı ipliği geçirilerek dokuma işlemi gerçekleştirilir. Aksoy (2011:19,54) kolan dokumaların Tunceli, Erzincan ve Elazığ'da Şavak Türkmenlerinde yaygın bir şekilde dokunduğunu; oturularak dokunan bu dokumalarda, desen kilim dokumacılığının aksine çözgü ipliği ile elde edildiğini açıklamıştır. Kolan ve çarpana dokumada atkı ipliklerini sıkıştırmak için ahşaptan yapılmış kılıç denilen aletten yararlanılır. Dokunan örnekler ensiz ve istenilen boydadır. Dokunan parçalar yan yana getirilerek dikilerek istenilen boyutta örtüler yapılır veya dar şerit halinde kullanılır. Dokumalar desensiz yapıldığı gibi, desenli de yapılır. Desenler teknik nedeniyle genellikle geometrik karakterlidir. Elazığ ve Tunceli'de yaşayan Şavak Türkmenlerinin çözgü yüzlü dokumalarında Göktürk harflerinden örnekler tespit edilmiştir. Doğu Anadolu Bölgesinde yer alan, eski adı Harput olan Elazığ ilinde örf, adet, gelenek, görenek, halk oyunları, el sanatları, halk mutfağı vb. kültürel etkinliklerin geçmişte yoğun yaşanmış ve halen yaşanmaktadır. Araştırmanın genel amacı; Elazığ ilinde bulunan kolan ve çarpana dokumaların araç-gereç, teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelenerek bilimsel bir araştırma yapmaktır. Araştırma betimsel bir çalışma olup, Araştırmanın evreni; Elazığ ilinde kolan ve çarpana dokuma yapan bireyleri ve dokuma örnekleridir. Örneklem olarak Kolan ve Çarpana dokumaların yoğun yapıldığı merkeze bağlı Yeniköy, Aksaray mahallesi ve Meşeli, Yukarı Çağlar, Günlü Çayır köylerinde tesadüfi olarak seçilmiş 27 birey ve 28 adet farklı özellikteki Kolan-Çarpana dokuma örneği oluşturmaktır. Veri toplama aracı olarak anket ve bilgi formu kullanılmıştır.

2. ELAZIĞ İLİ ÇARPANA VE KOLAN DOKUMALARIN ÖZELLİKLERİ

Elazığ ilinde dokumacılıkla uğraşan bireylerin çoğunluğu Şavak ve Beritan Boylarına mensup oldukları öğrenilmiştir. Bu bireylerin geçim kaynağı küçükbaş hayvancılık olduğu için dokumacılıkta kullandıkları yün ve kıl iplerini kendi hayvanlardan temin etmektedirler. Bireyler genellikle kullandıkları elyaf türünü; dayanıklı, ekonomik ve yörede çok bulunduğu için tercih etmektedirler. Bireylerin, kendi ipliklerini kendileri eğirdikleri için sağlam ve tek bükümlü iplikleri dokumada kullanmışlardır. Çarpana dokumanın kullanıldığı yere göre iplik kalınlığı inceliğinin önemli olduğunu, gelin çeyizlerinde daha ince iplikle dokumalar ve daha güzel motif ve renkler kullanıldığını, günlük kullanımlarda daha az renkli ve motifsiz dokumalar yapmışlardır.

Resim 1. Koyun Sürüsü-Yukarı Çağlar Köyü (Özgün, Elazığ 2014)

Örneklem gruba uygulanan anket değerlendirilmesi sonucunda; Elazığ ilinde Çarpana dokuma yapımında kullanılan ana araç olan çarpana kartlarına yörede "Si" adını verilmektedir. Çarpanalar; eskiden eşek, at, öküz ve deve derisinden elde edilmiş olup, günümüzde tahta, mukavva, karton vb. yapılmaktadır. Bireylerin çoğunluğunun Elazığ doğumlu, orta yaş grubunda olduğu, aile bireylerinden dokuma yapmayı öğrendiklerini, çoğunlukla 1972-1977 yılları arasında dokumaya başladıklarını ve eğitim seviyelerinin çok düşük olduğu tespit edilmiştir. Yörede kolan ve çarpana dokumalar kuşaktan kuşağa geçerek yapılmaktadır. Elazığ ilinde bireyler kolan ve çarpana dokuma yapmak için, yere karşılıklı iki kazığın (ahşap, tahta veya metal) belirli boşlukta çakarak çözgü ipliklerini germek için oluşturdukları sisteme çarpana kazığı denilmektedir. Çarpana kazığı, çarpanalara geçirilen çözgü ipliklerinin gerdirilmesi işleminde kullanılır. Dokumanın yapılmasında mekik, melik, kılıç ve bıçak yardımcı araç olarak kullanılmaktadır.

Resim 2. Kılıç (Özgün, Elazığ 2013)

Elazığ ilinde bireylerin çarpana dokumada kullanılan sıralama sistemi olarak genellikle düz dizgi, orta grup simetriği, grup simetriği ve tekli (ayna) simetriği sistemleri kullanmaktadırlar. Bireyler yapmak istedikleri desene uygun olarak sıralama sistemlerini tercih etmektedirler. Çarpana dokumalarda bireyler, çarpana kartlarının sürekli ileri çevirerek dokumaya devam etmekte ancak desene göre çarpanaları geri çevirerek te dokuma yapmaktadırlar.

Resim 3. Çarpana dokuma yapan Samye Yılmaz (Özgün, Elazığ 2014)

Elazığ'da çarpana dokumalarında boyutlar incelendiğinde; boy ölçüsünün Aritmetik Ortalanması; 757,9 cm, ende ise AO: 2.26 cm, saçakta AO: 38,2 cm olup kullanım alanına göre farklı ölçülerde yapılmıştır. Yörede atkıda ve çözgüde genellikle yün ipliği kullanılmaktadır. Çarpana dokumalarda renk olarak; genellikle beyaz, siyah, sarı, mavi, kahverengi, lacivert, bordo, pembe, kırmızı, yeşil kullanılmıştır. Çarpana dokumalar; çözgü yüzlü olduğu için çözgü ipliklerinde desene göre birden çok renk, atkı

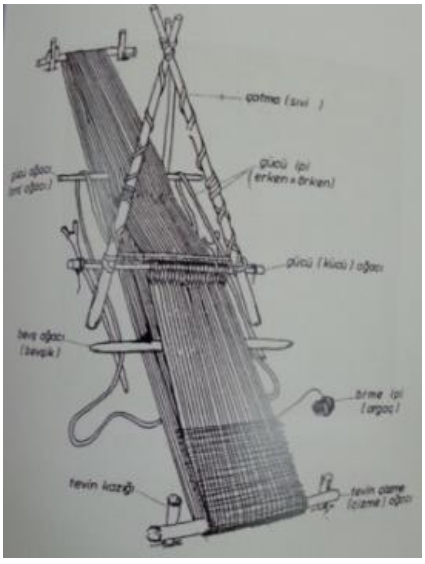
ipliğinde ise genellikle tek koyu renklerle dokunmaktadır.Siyah, kahverengi ve beyaz renklerin hayvanın doğal renkleri olarak kullanılmalarına karşın, yün ipliği çeşitli renklerde boyanarak ta kullanılmaktadır. Yörede çoğunlukla anlam yüklü yani sembolik bezemelerden; çalgeçir, kıvrım, suyolu, çengel, İstanbul yolları, yedi dağın çiçeği, eli belinde, kutucuk, sandık motifleri, figürlü bezemelerden; koçboynuzu, yılan kemiği motifleri ve geometrik bezemelerde ise; düz çizgi, kesikli çizgi, kare motifleri kullanılmıştır. Yörede çarpana dokumalara "Kajik" ve "Belbağı" ismi verilmektedir. çarpana dokumacılığı Elazığ ilinde örneklem olarak alınan bölgelerde eski bir gelenek olarak sürdürülmektedir. Kuşak, nadiren de kemer, çanta sapı, duvar süsü ve at süsü olarak kullanılmaktadır.

Resim 4. Çanta Sapları
(Özgün, Elazığ 2014)

Resim 5. Çanta Tutma Yerleri
(Özgün, Elazığ 2014)

Resim 6. Bağık-Kajik
(Özgün, Elazığ 2014)

Yörede kolan dokumalar "Tevni" adı verilen yer tezgâhında dokunmaktadır. Yer tezgâhı; Tevin kazığı (kazık), tevin çözme ağacı (levent-merdane), bevş ağacı (bevşik-varangelen), çatma (üçayak), gücü ağacı (gücü çubuğu), kılıç, melik ve melik gücü ipi bölümlerinden oluşmaktadır.



Şekil 1.Yer Tezgâhı (Aksoy, 2011:19)

Elazığ ilinde kolan dokumada kullanılan tekniklere ilişkin veriler değerlendirildiğinde; bireylerin çözgü yüzlü cicim dokuma tekniğini kullandıkları tespit edilmiştir. Çözgü yüzlü cicim iki farklı şekilde dokunmaktadır; bunlar iki yüzü farklı cicim dokuma ve iki yüzü aynı cicim dokumadır.

Resim 7. İki Yüzü Farklı Kolan Dokuma (Özgün, Elazığ 2014)

Resim 8. İki Yüzü Aynı Kolan Dokuma (Özgün, Elazığ 2014)

Elazığ'da kolan dokuma boyutları incelendiğinde; boy aritmetik ortalaması: 329,55 cm, ende AO: 9,72 cm, saçakta AO: 49,27 cm olup kullanım alanına göre farklı ölçülerde yapılmış olup yörede kolan dokumalar çözgülerde kıl atkıda ise yün iplik kullanılmakta, bazı örneklerde ise çözgü ve atkı yün olarak yapılmaktadır. Kolanların kullanıldığı yere göre iplik kalınlığı inceliği olduğunu, gelin çeyizlerinde daha ince dokumalar ve daha güzel motif ve renkler kullanıldığını, Günlük kullanımlarda daha az renkli ve motifsiz dokumalar yapmaktadırlar. Hayvan kolanlarında ise; daha kalın, motifsiz ve az renkli dokumalar tercih edilmektedir. Atkı ipliğinde genellikle kahverengi, mavi, açık mavi ve sarı renkler, çözgü ipliklerinde ise; siyah, lacivert, mavi, açık mavi, bordo, yeşil, kırmızı, beyaz, yavruağzı, sarı, turuncu, kahverengi ve pembe renkler kullanılmıştır. Yörede kolan dokumada anlam yüklü yani sembolik bezemelerde; suyolu, çengel, İstanbul yolları, göz, tarak, baklava dilimi, im çeşitleri, dikenli kıvrım, muska, içe kıvrım, anahtar motifleri, figürlü bezemelerde; koçboynuzu, insan, el, akrep, deveboynu, parmaklı kaş, kurt ağzı, tavuk, asker motifleri, bitkisel bezemelerde; hayatağacı, geometrik bezemelerde ise; düz çizgi, kesikli çizgi, üçgen, kare, paralel çizgi, nokta kullanılmaktadır. Elazığ ilinde kolan dokumalara kullanım alanına göre cacım, belbağı, örken, navmal ve kuşak gibi benzeri isimler verilmiştir. Kolan dokumaların kuşak, çadır süsü, ev süsü, çanta sapı, perde ağzı ve çuval sapı olarak kullanılmaktadır.

Resim 9. Çadır Süsü-Kolan (Özgün, Elazığ 2014)

Kolan ve çarpana dokumalarda uç kısımlarında çözgü ipliklerine saçak örme ve saçak bağlama işlemleri uygulanmaktadır. Ayrıca sökülen veya deformasyona uğrayan dokumalar dikilerek ve yamalanarak onarılmaktadır. Kullanılmaz halde olan dokumalara herhangi bir onarma işlemi yapılmadan atılmış veya yakılmıştır.

Resim 10. Dikilerek ve Yamalanarak Onarım Görmüş Çarpana Dokuma (Özgün, Elazığ 2013)

Bireyler genellikle ilkbahar-yaz mevsimlerinde, bahçelerde veya yaylalarda eski kolan-çarpana örneklerinden veya halı-kilim motiflerinden esinlenerek bezemeleri seçerek dokuma yaptıklarının belirtmişlerdir. Yörede yapılan farklı özellikte kolan ve çarpana dokuma örnekleri şöyledir:

Ürünün Yapılış Tarihi:…….

Ürünün Adı: Kajik, Belbağı

Teknik: Çarpana dokuma

Çözgü Geçirme: Grup Simetriği

Çarpanaları Döndürme: 90º çevrilerek (hep ileri)

Kullanılan Gereçler: Yün iplik

Boyutlar: En: 2,8 cm, Boy: 340 cm, Saçak Boyu 25 cm

Figürlü Bezeme: Yılan kemiği

Sembolik Bezeme: Kıvrım

Ürünün Yapılış Tarihi: 1960

Ürünün Adı: Belbağı

Teknik: Çözgü yüzlü dokuma

Çözgü Geçirme: Ayna simetriği sistemi

Çarpanaları Döndürme: 90º çevrilerek (hep ileri)

Kullanılan Gereçler: Yün iplik

Boyutları: En: 2,3 cm, Boy: 1197 cm, Saçak Boyu 65 cm

Sembolik Bezeme: Suyolu, çengel, kutucuk, sandık

Figürlü Bezeme: Koçboynuzu

Ürünün Yapılış Tarihi: 1975

Ürünün Adı: Bağık

Ürünün Yapılış Tarihi: 1974

Ürünün Adı: Belbağı, Kajik

Teknik: Çarpana dokuma Çözgü Geçirme: Orta Grup Simetriği Çarpanaları Döndürme: 90º çevrilerek (hep ileri) Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 1,2 cm Boy: 67 cm Sembolik Bezeme: İm	Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Ayna Simetriği Çarpanaları Döndürme: Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri) Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 3,3 cm Boy: 975 cm Saçak Boyu: 50 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi Sembolik Bezeme: Suyolu, İstanbul yolları, çengel, çalgeçir, kutucuk, sandık Figürlü Bezeme: Koçboynuzu
 Ürünün Yapılış Tarihi: 1970 Ürünün Adı: Navmal (Çarpana dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Orta Grup Simetriği Çarpanaları Döndürme: Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri) Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 2,7 cm Boy: 841 cm Saçak Boyu: 4 cm Sembolik Bezeme: Yedi dağın çiçeği	 Ürünün Yapılış Tarihi: Ürünün Adı: Kuşak (Çarpana dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Orta grup simetriği Çarpanaları Döndürme: Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri) Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 1,7 cm Boy: 109 cm Saçak Boyu: 17 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi
 Ürünün Yapılış Tarihi: 1987 Ürünün Adı: Bağık Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Ayna Simetriği Sistemi Çarpanaları Döndürme: Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri)	 Ürünün Yapılış Tarihi: 1987 Ürünün Adı: Bağık Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Ayna Simetriği Sistemi Çarpanaları Döndürme: Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri)

Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 1,9 cm Boy: 800 cm Saçak Boyu: 60 cm ve 76 cm Sembolik Bezeme: Su yolu, İstanbul yolları, çengel, çalgeçir kutucuk, sandık Figürlü Bezeme: Koçboynuzu	Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 2 cm Boy: 1000 cm Saçak Boyu: 40 cm Sembolik Bezeme : Su yolu, İstanbul yolları, çengel, çalgeçir kutucuk, sandık Figürlü Bezeme : Koçboynuzu
   Ürünün Yapılış Tarihi: 1981 Ürünün Adı: Bağık Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Ayna Simetriği Sistemi Çarpanaları Döndürme: Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri) Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 2,1 cm Boy: 1127 cm Saçak Boyu: 38 cm Sembolik Bezeme: Suyolu, İstanbul yolları, çengel, çalgeçir kutucuk, sandık	 Ürünün Yapılış Tarihi: 1981 Ürünün Adı: Bağık Teknik: Çözgü yüzlü dokuma Çözgü Geçirme: Ayna Simetriği Sistemi Çarpanaları Döndürme: 4 sıra Aynı yöne 90º çevrilerek (hep ileri) 4 sıra 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23 numaraları çarpanalar 90º çevrilerek geri, kalan diğer çarpanalar 90º çevrilerek sürekli ileri. Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 2,6 cm Boy: 1123 cm Saçak Boyu: 77 cm Sembolik Bezeme: Eli belinde, çengel Figürlü Bezeme: Koçboynuzu
 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor Teknik: Çözgü yüzlü cicim kolan dokuma	 Ürünün Yapılış Tarihi: …. Ürünün Adı: Bilinmiyor

Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 4 cm Boy: 68 cm Saçak Boyu: 32 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el	Teknik: Çözgü yüzlü cicim kolan dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik Boyutlar: En: 4,5 cm Boy: 288 cm Saçak Boyu: 93 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el
 Ürünün Yapılış Tarihi:1970 Ürünün Adı: Navmal Teknik: Çözgü yüzlü cicim kolan dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 4,5 cm Boy: 600 cm Saçak Boyu: 15 cm Geometrik Bezeme: Kare, nokta, düz çizgi Sembolik Bezeme: Suyolu, İstanbul yolları çengel, im, içe kıvrım, dikenli kıvrım, tarak, göz çakmak, bulut ve yıldız Figüratif Bezeme: Deveboynu, yılan	 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Navmal Teknik: Çözgü yüzlü cicim Kolan dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 4,6 cm Boy: 643 cm Saçak Boyu: 24 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el
 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 5,5 cm Boy: 183 cm Saçak Boyu: 8 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el	 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik, kıl iplik Boyutlar: En: 2,4 cm Boy: 195 cm Saçak Boyu: 56 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el

Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik Boyutlar: En: 4,5 cm Boy: 219 cm Saçak Boyu: 22 cm Geometrik Bezeme: Paralel çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el, yaba, parmak	Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik, Kıl iplik Boyutlar: En: 4 cm Boy: 201 cm Saçak Boyu: 14 cm – 24 cm Geometrik Bezeme: Nokta, düz çizgi
 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 5,3 cm Boy: 193 cm Saçak Boyu: 21 cm Geometrik Bezeme: Paralel çizgi Sembolik Bezeme: Baklava dilimi, göz	 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik Boyutlar: En: 5 cm Boy: 290 cm Saçak Boyu: 120 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el
 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik, sentetik iplik Boyutlar: En: 4 cm Boy: 290 cm Saçak Boyu: 70 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el	 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik Boyutlar: En: 5,3 cm Boy: 246 cm Saçak Boyu: 50 cm Geometrik Bezeme: Üçgen, kesikli çizgi, nokta Sembolik Bezeme: Baklava dilimi, göz, muska ve nazarlık Bitkisel bezemeli: Hayat ağacı

 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik Boyutlar: En: 4 cm Boy: 281 cm Saçak Boyu: 100 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Tarak, el	 Ürünün Yapılış Tarihi:….. Ürünün Adı: Bilinmiyor (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Kıl iplik Boyutlar: En: 4,2 cm Boy: 230 cm Saçak Boyu: 100 cm Geometrik Bezeme: Düz çizgi, kesikli çizgi Sembolik Bezeme: Suyolu
 Ürünün Yapılış Tarihi:1950 Ürünün Adı: Cacım (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 8,5 cm Boy: 570 cm Saçak Boyu: 17 cm Geometrik Bezeme: Üçgen Sembolik Bezeme: Çengel, tarak/parmak/fatma ana eli, anahtar, yüze çengel, dikenli kıvrım Figürlü bezemeli: İnsan, asker, tavuk, koçboynuzu	 Ürünün Yapılış Tarihi:1950 Ürünün Adı: Cacım (Kolan dokuma) Teknik: Çözgü yüzlü cicim dokuma Kullanılan Gereçler: Yün iplik Boyutlar: En: 10 cm Boy: 612 cm Saçak Boyu: 27 cm Geometrik Bezeme: Üçgen Sembolik Bezeme: Suyolu, göz, çengel, im, muska, içi kıvrım, dikenli kıvrım Figürlü Bezeme: Parmaklı kaş, akrep, kurtağzı, tavuk Bitkisel Bezeme: Hayat ağacı

Yukarıda farklı özellik ve motiflerle dokunmuş 26 çarpana ve kolan dokuma örneklerinin değerlendirilmesinde; örneklerin 10 adeti çarpana dokumadır. Çarpana dokumalarda atkı ve çözgü iplikleri %100 yün kullanılmıştır. Çözgü ipliklerini geçirme sistemi olarak en çok %60 değerle ayna simetri, %30 Orta grup simetri ve % 10 grup simetri uygulanmıştır. Bezeme özelliğinde bütün örneklerde sembolik yani anlam yüklü bezeme kullanılmış figürlü ve geometrik bezeme takip etmektedir. Örneklerin 16 adeti ise kolan dokumadır. Kolan dokumalarda iplik özelliği incelendiğinde ; en yüksek değerle %50

si yün ipliği,%31.25 inde kıl ,%12 yün ve kıl birlikte ,%6.25 inde ise kıl ve sentetik iplik kullanılmıştır. %100 çözgü yüzlü cicim dokuma tekniği ile dokunmuş, kullanılan bezemeler %93.75 ında sembolik bezeme,% 87.50 sinde geometrik bezeme ve sembolik bezeme birlikte ,%18,75 ında figürlü, sembolik ve geometrik bezeme birlikte ve % 12,50 sinde bitkisel, geometrik, sembolik bezeme birlikte kullanılmıştır. Kolon ve Çarpana Dokumanın Kullanım Alanları incelendiğinde; Elazığ ve çevresinde yaşayan Şavak Türkmenlerinin geleneksel kıyafetlerinde üç etek giymektedirler. Üç eteklerin kemer ve kuşakları çarpana ve kolan dokumalar olup 8-10 metre boyundadırlar. Aynı zamanda Türkmen boylarının yaşadığı illerimizde, kadın ve erkeklerin giysilerinin üzerine çarpana ve kolan kuşak bağladıkları görülmektedir (Kosif, 2014). Genellikle en çok çadır-ev süslemede, taşımacılıkta, çocuk bağlama- beşik sallama, giyim aksesuarları ve çanta sapı olarak kullanılmaktadır. Bireylerin kolan ve çarpana dokumayı çeyiz için ve ihtiyaçlarını karşılamak için yaptıklarını söylemek mümkündür. Yaşlı insanlar ise boş zamanları değerlendirmek için de dokuma yapmaktadırlar. Eski bir gelenek olarak Türk Boyları tarafından sürdürülmektedir. Bazı boyların yerleşik hayata geçmesiyle dokumaların kullanım alanlarının değişmesi bu dokumaların üretiminin azalmasına neden olmuştur

3-Sonuç

Bireylerin, el sanatları içerisinde dokuma sanatıyla ilgilendikleri ve dokuma çeşitleri içerisinde de çarpana-kolan ve düz dokumaları yoğun olarak yaptıkları, bu dokumaları aile bireylerinden öğrenerek ve küçük yaşlarda dokuma yapmaya başladıkları tespit edilmiştir. Çarpana dokumada ana araç olarak çarpana, kazık, kılıç, bıçak, tarak, kolan dokumalarda ise yer tezgâhı, gücü çubukları, kazık, kılıç, bıçak, melik ve tarak kullanılmaktadır. Çarpana ve kolan dokumada çözgü ve atkıda; dayanıklı, ekonomik ve yörede çok bulunduğu için yün elyafından elde edilen tek bükümlü iplik tercih edilmektedir. Bireyler kolan ve çarpana dokumayı yaz ve ilkbahar mevsimlerinde yaylada ve bahçelerde yaptıkları, eskiyen dokumaların onarma işlemini dikerek ve yamalayarak yaptıkları tespit edilmiştir. Kolan ve çarpana dokumaları çeyiz ve ihtiyaçlarını karşılamak için yapılmaktadır. Bu dokumaların çadır-ev süsleme ile taşımacılıkta kullanıldığı öğrenilmiştir. Yörede eskiden yapılan dokumalar ile günümüzde yapılan dokumalar arasında kullanılan, araçlarda, gereçlerde ve renk-kompozisyon özelliklerinde büyük değişiklikler olduğu söylemek mümkündür. Elazığ ilinde ince kuşak olan çarpana dokumalara, yörede "Kajik", Kuşak, Gojik Kuşak (Simli), Bel Bağı-Kajik ve Kuşak Kajik gibi isimlerinde verilmiştir. Kolan dokumalara ise; "Navmal" adı verilmiştir. Kolan dokumalar çuval süsü, yoğun olarak kullanılmış ayrıca kuşak, belbağı, çadır süsü, örken, çanta sapı, perde ağzı gibi çeşitli kullanım yerleri olduğu da tespit edilmiştir. Kolan ve çarpana dokumalarda sembolik bezemeler kullanılırken bunun yanında geometrik, figürlü ve bitkisel bezemeli motiflerde kullanılmıştır. Ürünlerde kullanılan renkler ve motifler uyum göstermiştir. Atkı ve çözgü ipliğinde çoğunlukla yün ipliği, çözgü ipliğinde beyaz, atkı ipliğinde ise lacivert rengin yoğun olarak kullanılmıştır. Geçmişte kolan ve çarpana dokumalar yoğun olarak kullanılmakla beraber günümüzde kullanılmamakta ve çoğunlukla müzelerde ve özel arşivlerde ve yöre halkının sandıklarında bulunmaktadır. Bu çalışmada az sayıda da olsa çarpana dokumanın devam ettiği, kolan dokuma üretiminin artık yapılmadığı tespit edilmiştir. Örnekleme alınan bireylerin çarpana dokuma bilgilerini çok iyi hatırladıkları, kolan dokuma bilgilerini ise sadece yaşlı bireyler hatırlamaktadırlar. Kültürel zenginliklerimizi yaşatmak, tanıtmak ve belgelenmek amacıyla yörelerdeki geleneksel sanatlarımızı incelemek gerekmektedir.

1 Akpınarlı, F. ve Ortaç, S. (2003). Türk Dokuma Sanatında Tülü Dokumacılığı ve Ankara Yöresinden Örnekler. Motif Dergisi, 32, 8.

2 Akpınarlı, F. ve Ortaç, S. (2007). Ankara Çubuk İlçesi Çarpana Dokumaları. I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi, 1-2 Kasım 2007 tarihleri (s.80-85). Konya: S.Ü. Selçuklu Araştırma Merkezi.

3 Aksoy, E. (2011). Şavak Havlı ve Havsız Kirkitli Dokumaları. Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

4 Erbek, G. (1978). Çarpanalar. Halkbilimi, Sayı:39-40, Cilt:5.

5 Kosif, B. (2014). Elazığ İli Kolan ve Çarpana Dokumaların İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

YEŞİL ALANLARIN PLANLANMASI ve TASARIMI ile FİZİKSEL ve ZİHİNSEL SAĞLIK ARASINDAKİ İLİŞKİ

Dr. Burcu Ayan

Ankara Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı

Doç.Dr. Mithat Durak

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Psikoloji Bölümü

Prof.Dr. İlkden Tazebay

Ankara Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü

Öz

Peyzaj planlama ve peyzaj tasarımı, özünde estetiği ve işlevi barındıran "en özgün sanat eseri" olan doğayı kentsel ve kırsal alanlarda koruyarak kullanma amacıyla biçimlendiren araçlar olarak tanımlanabilir. İnsan-doğa ilişkisi temeline dayalı olan peyzaj planlama ve tasarımı çalışmaları, kentsel alanlarda doğadan giderek kopan kent insanının doğa ile ilişkisinin kurulmasında önemli bir yere sahiptir. Bu kapsamda kent yeşil alanları, kent insanının doğa ile ilişki kurduğu mekânlar olarak bu kişilerin fiziksel ve zihinsel sağlıklarının korunmasında ve iyileştirilmesinde olumlu bir etkiye sahiptir. Uluslararası alanyazında yeşil alanların planlanması ve tasarımı ile fiziksel ve zihinsel sağlık arasındaki ilişkiyi inceleyen çok sayıda makale yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı, uluslararası makale taraması yolu ile yeşil alan ve fiziksel-zihinsel sağlık ilişkisinin irdelenmesidir. Bu amaçla, "yeşil alan", "peyzaj", "doğa", "çevre", "sağlık", "iyilik hali" ve "yaşam kalitesi" anahtar kelimeleri kullanılarak Web of Science, Scopus ve Google Scholar indekslerinde taranmıştır. Alanyazında 250 makaleye ulaşılmış, araştırmanın konusuyla direkt ilişkili olmayan makaleler hariç bırakıldıktan sonra kalan 34 makale meslek gruplarına, çalışmaların konusuna, çalışma yöntemine ve varılan sonuçlara göre sınıflandırılarak analiz edilmiştir. Analiz sonucunda, yeşil alanlara fiziksel, görsel veya zihinsel erişimin bireylerin fiziksel ve zihinsel sağlıkları üzerinde olumlu etkilerinin kanıtlandığı ve yeşil alanların bireylerin fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını gözetecek şekilde planlanması ve tasarımının bireylerin fiziksel ve zihinsel sağlıkları açısından önem taşıdığı görülmüştür.

AnahtarKelimeler: Yeşil alan, doğa, peyzaj planlama, peyzaj tasarım, fiziksel sağlık, zihinsel sağlık, psikolojik iyilik hali, yaşam kalitesi

THE RELATIONSHIP between PLANNING -DESIGN of GREEN SPACES and PHYSICAL - MENTAL HEALTH

Abstract

As being the essence of aesthetic, tools shaping nature are accepted as "planning" and "design" which are "the most original artwork". Today, the rapid decline of the rural population relative to the urban population has led to a more disconnected human-nature relationship. The planning and design of the green spaces within the city has a positive effect in the repair of this disconnection and in the preservation and improvement of the physical and mental health of the individuals living in cities. The articles explaining the relationship between planning-designing green spaces and physical-mental health are searched through Web of Science, Scopus and Google Scholar indexes by using keywords "green space", "landscape", "nature", "environment", "health", "well-being" and "quality of life". The remaining 34 articles from 250 articles were classified and analyzed according to their content,

professional group, working method and results. Excluded articles are the ones that are not directly related to the subject. The results demonstrate that physical, visual or mental access to green spaces has positive effects on the physical and mental health of individuals. The planning and designing of green spaces to consider the physical and psychological needs of individuals are important for the physical and mental health of individuals.

Keywords: Green space, landscape, nature, environment, planning, design, physical health, psychological well-being, quality of life

1. Giriş

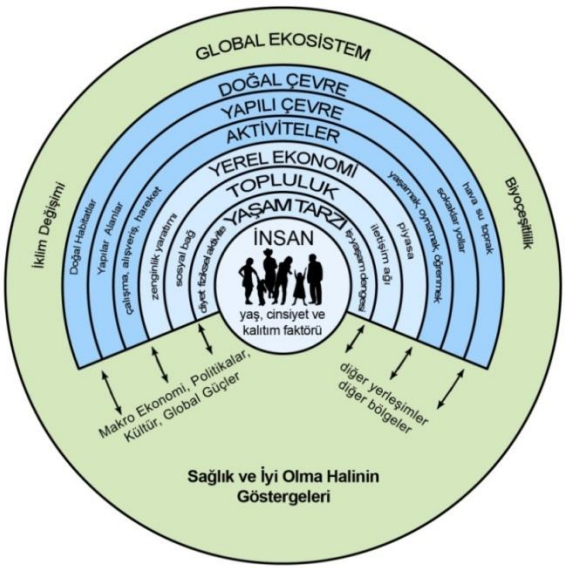
Yeşil alanların tasarımı ve planlanması ile fiziksel sağlık ve psikolojik iyilik hali arasındaki ilişkiyi açıklayan araştırmaların (Barton, Hine, & Pretty, 2009; Bjork et al., 2008; Brymer, Cuddihy, & Sharma - Brymer, 2010; de Vries, van Dillen, Groenewegen, & Spreeuwenberg, 2013; Nieuwenhuijsen et al., 2014) giderek yaygınlaştığı görülmektedir. Bu araştırmalar, artan kentleşmeyi ve beraberinde gelen sağlık sorunlarını anlama açısından yeşil alanların tasarımı ve planlaması ile ilgili boyutlara odaklanmaktadır. Günümüzde kentleşmenin artışı ile doğal alanların azalması ve kalitesini yitirmeye başlaması ile çoğu strese ve fiziksel hareketsizliğe bağlı olarak gelişen obezite, diyabet, hipertansiyon, kalp rahatsızlıkları, tükenmişlik ve kaygı bozuklukları gibi sağlık sorunlarının artışı arasında doğrusal bir ilişki olduğu ortaya konmuştur (Bjork et al., 2008; Grahn & Stigsdotter, 2003; Martinez - Gonzalez et al., 2001; Must et al., 1999; Passchier - Vermeer & Passchier, 2000; Pretty, Peacock, Sellens, & Griffin, 2005). Çevre ve sağlık arasındaki ilişkiyi araştıran araştırmalar, yaşanılan çevredeki yeşil alanın miktarı ve yeşil alanlara ulaşım kolaylığının sağlık üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır (De Vriesve ark. 2003; De Vries ve ark. 2013; Kuo 2001; Maas ve ark. 2006; Mitchell ve ark. 2008;). Yeşil alanlara yakın yaşayan ve daha sık erişimde bulunan bireylerin yoğun kent ortamında yaşayan ve yeşil alanlarla daha az bağlantı kuran bireylere göre daha az sağlık sorunu ve daha yüksek düzeyde psikolojik iyilik hali ve yaşam kalitesi rapor ettiklerini gösterilmektedir (Takano ve ark. 2002; Bjork ve ark. 2008; Chiesura 2003). Alanyazındaki araştırmalar; yeşil alan miktarı ve sağlık arasındaki ilişkiye ya da, yeşil alanlara görsel ve fiziksel erişim ile kırsal - kentsel alanlar arasındaki farklar gibi konulara yoğunlaşmaktadır. Yeşil alanlara görsel erişimle ister yapay (örn.,doğa resmine bakma, doğa videosu izleme vb.) ister gerçek (örn.,pencereden doğayı görme vb.) olsun psikolojik iyilik halini olumlu etkilediği rapor edilmektedir (Aries ve ark. 2009; Keep ve ark. 1980; Leather ve ark. 2003; Moore 1981; Ulrich 1984). Benzer şekilde, yeşil alanlara fiziksel erişimle, özellikle fiziksel aktivite imkânı bulunduğunda, fiziksel ve ruhsal sağlık üzerinde fayda sağlanmaktadır (Bjork ve ark. 2008; De Vries ve ark. 2013; Ellaway ve ark. 2005; Pretty ve ark. 2005). Alanyazında sıklıkla araştırılan diğer bir konu da kırsal ve kentsel alanların sağlık üzerine etkilerinin incelenmesidir. Kentsel alanların kırsal alanlara göre stres oluşturan daha fazla özellik barındırdığı ve bu nedenle kentsel yaşamın insan sağlığı üzerinde olumsuz etkilere daha açık olduğu vurgulamaktadırlar (Carrus ve ark. 2014; Grahn ve ark. 2003).

2. Kuramsal Temel

2.1. Sağlık Kavramı

Sağlık kavramı oldukça geniş kapsamlıdır. İnsan sağlığı ile ilişkili çok fazla etkenin oluşu kavramın kapsamını genişleten en önemli durumdur(Grahn 1994). Sağlıklı olma basit anlamda "hasta olmama durumu" olarak düşünülse de tanı koymadaki kriterlerden(örn., semptomların varlığı, günlük işlevselliğin yitirilmesi vb.) sigorta şirketlerinin tazminat ödemesinde göz önünde bulundurduğu kriterlere kadar geniş bir alanda sağlık tanımı yapılmaktadır.Tanı koyan bir doktor fiziksel göstergelere bakarak (kan basıncı, hormon değerleri, hastalıklı organ varlığı vs.) sağlıklı olmayı tanımlarken bir psikolog davranışsal gözlemler, klinik görüşmeler ya da psikolojik testler yardımıyla değerlendirme yapmakta ve bireyin duygusal, davranışsal, bilişsel ve sosyal olgunluğu sağlıklı olma kıstası olarak ele almaktadır. Grahn

(1994) iyi olma halini bireyin yaşamı anlamlı bulması, temiz ve anlam dolu bir yerde yaşaması olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısı milyonlarca yıl çevresine ve yeşil alanlara uyum sağlayarak yaşayan insanın biyo-psiko-sosyal bir varlık olmasını temel almaktadır. Sağlık kavramı geçmişten günümüze farklılaşmış, özellikle teknolojinin gelişimine ve tıp ya da bilim dünyasında yapılan araştırmalara paralel olarak değişimlere uğramıştır. Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ; WHO, 1946) sağlığın tanımını tüm yönleriyle ele alarak yapmış, sağlığı yalnızca hastalık ve sakatlığın olmayışı olarak kabul etmeyip sağlığın fiziksel, ruhsal ve sosyal yönden tam bir iyilik hali olduğunu kabul etmiştir. DSÖ'nün bu tanımı sağlığın yaşamın bir yönüyle ilgili olmadığını; tıbbi, psikolojik, sosyal, ekonomik ve çevresel tüm boyutları ile ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Korkmaz (2012) sağlık durumunun belirleyicilerini içsel ve dışsal faktörler olarak kavramsallaştırmış ve sağlığın bu faktörlerin etkileşimi ile oluştuğunu belirtilmiştir. Bu ayrıma göre içsel faktörler bireylerin genetik yapısı ve biyolojik özelliklerini, dışsal koşullar ise fiziksel ve sosyal çevre ile kişinin yaşam biçimini belirtmektedir.



Şekil 1. Sağlık ve İyi Olma Halinin (well-being) Göstergeleri(Barton,2005,Whitehead ve ark. 1991, Barton 2009)

Avustralya Sağlık ve Refah Enstitüsü (Australian Institute of Health and Welfare; AIHW, 1998) ise bütüncül sağlıklı olmayı ve iyi olma halini (1) Biyolojik ve ruhsal/zihinsel iyi olma hali , (2) sosyal iyi olma hali , (3) ekonomik iyi olma hali, (4) çevresel iyi olma hali, (5) yaşam memnuniyeti, (6) manevi ve varoluşsal iyi olma hali ve (7) insanlar tarafından değer verilen diğer özellikler olarak yedi sınıfta tanımlamaktadır. Sağlık ve kentsel ekosistemdeki farklı katmanların da birbiri ile ilişkili olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, Barton ve arkadaşları (Barton 2005, Whitehead ve ark. 1991, Barton 2009) kent planlamacıları için model olacak bir sağlık haritası ortaya koymuşlar ve sağlıklı sürdürülebilir yerleşimler için kavramsal bir model geliştirme girişiminde bulunmuşlardır (Şekil 1)

Şekil 1'de de görüldüğü gibi sağlığı etkileyen ve yanı sıra birbiri ile etkileşimde olan bireyden ekosisteme uzanan sekiz katman bulunmaktadır. Modeldeki katmanların her biri sağlık ve iyi olma halini etkilemektedir. Eşit bir şekilde her katman alan kullanım değişiminden etkilenmektedir. Örneğin yapılı çevrenin yapısındaki bir değişim doğal çevrede ve sosyal ve ekonomik çevrede değişikliğe sebep olmaktadır (Barton 2009). Sağlığı etkileyen katmanlardan ikisi, "doğal çevre" ve "yapılı çevre" olarak

görülmektedir. Bu çalışmada sağlığı etkileyen bu katmanlardan hareketle doğal ve yapılı çevrenin sağlık üzerindeki etkisi temel alınmış ve konu üzerine yapılan çalışmalar irdelenmiştir.

2.2. Yeşil Alan ve Sağlık İlişkisi

Sağlık ve yeşil alanlar üzerine yapılan birçok araştırma yeşil alanların sağlık üzerine olumlu etkilerini savunmaktadırlar. Kaliteli ve erişilebilir yeşil alan ya da altyapı, sağlık ve iyi olma hali üzerinde pek çok olumlu etki sağlayabilmektedir. Bunlardan en önemlileri: (1) Artan yaşam umudu ve azalan sağlık sorunları (2) Fiziksel aktivite ve sağlık seviyesinde ilerlemeler (3) Fizyolojik sağlık ve zihinsel iyi olma hali olarak 3 grup altında toplanabilir (O'Brien ve ark. 2010). Mostyn (1983), kentte doğal ortamda yaşamanın yetişkinler ve çocuklar için sağladığı yararlar ve hazlar üzerine bir araştırma projesi gerçekleştirmiş ve proje sonuçlarını; kentlerde doğal alanların önemi, bu alanların evrensel çekiciliği, rekreasyonel değeri projeye katlanılanların katılımdan sağladıkları kişisel faydalar, karşılaşılan memnuniyetsizlik ve yaşanan hayal kırıklıkları ile katılımın uzun vadeli etkileri olarak açıklamıştır. Katılımcıların elde ettikleri faydaları ise: (1) duygusal kazanımlar (kent ortamından uzaklaşma, özgürlük ve doğa ile kendini tanımlama vb.), (2) entelektüel kazanımlar (doğayı öğrenme, yerel tarih hakkında bilgilenme vb.), (3) sosyal kazanımlar (doğal ortamlardaki insanlarla tanışma, takım ruhu oluşturma vb.) (4) fiziksel kazanımlar (temiz havayı soluma, açık hava rekreasyonuna katılım vb.) olmak üzere dört başlık altında ortaya koymuştur. Yeşil alanlar aynı zamanda rekreasyonel fırsatlara genellikle ücretsiz erişim sağlamaktadır. Parklarda her gün yapılan yürüyüş; kalp krizi riskini %50, felci %50, diyabeti %50, kemik kırılmasını %30, kolon kanserini %30, akciğer kanserini %30 ve alzaymırı %25 oranında azaltmaktadır (Bird 2002; Blue SkyGreen Space, 2011). Mitchell ve Popham (2008) tarafından yapılan bir araştırmada İngiliz halkı maddi olanaklar ve yeşil alana maruz kalma durumuna göre sınıflandırıldığında, yeşil alanlarda yaşayan nüfusta daha az sağlık sorunu olduğu saptanmıştır (ForestResearch, 2010). Benzer şekilde, Hollanda'da yapılan bir çalışmada ortalama olarak yeterli yeşil alana sahip mahalle sakinleri ve bu yeşil alanları kullanımları ile sağlık durumları arasında doğru orantılı bir ilişki olduğu görülmüştür. Yaşam alanında daha fazla yeşil alana sahip ve bu alanları kullanım oranı fazla olan kişilerde sağlık durumunun da aynı oranda daha iyi olduğu saptanmıştır. Bu ilişki ileri yaş bireylerde, ev hanımlarında ve sosyo-ekonomik durumu daha düşük bireylerde daha belirgindir (De Vries ve ark. 2003, Maas ve ark. 2006). Yeşil alanlar ve sağlık konusunda önemli bir konu da hızlı kentleşme ile yeşil alanların miktarında ve kalitesindeki azalma ve buna paralel olarak kentlerde oluşan elverişsiz sağlık koşullarıdır. Yeşil alanlar hızlı kentleşmenin tehdidi altında giderek nicel ve nitel anlamda özelliklerini kaybetmektedirler. Bu bağlamda kentsel alanlarda yaşayan bireyler için kentlerde bulunan yeşil alanlar daha fazla önem kazanmaktadır. Kaplan ve Kaplan (1989)kırsal alanların insan sağlığı açısından kısmen elverişli, kentlerin ise elverişsiz koşullara sahip olduğunu vurgulamıştır. Kaplan ve Kaplan'a (1989) göre kentsel alandaki birçok uyarıcı (trafik gürültüsü, ilanlar, afişler, sokak işaretleri vb.) insanlarda dikkat dağınıklığına ve buna bağlı rahatsızlıkların artışına sebep olmaktadır. Birleşmiş Milletler Nüfus Bölümü "Dünya Kentleşme Projeksiyonu 2018" raporu, 2015 yılında dünya nüfusunun %53,9 'u kentlerde yaşarken bu oranın 2050 yılında 68,4e çıkacağını öngörmektedir (United Nations Department of Economic and Social Affairs. 2018.) Bu durumda, Verheij ve ark. (2008)'nın ifade ettiği;"kentleşmenin artışı ile ruhsal hastalıkların artışı arasında orantılı bir ilişkinin varlığı"konusu gelecek yıllarda artarak önem kazanmaya devam edecektir.

3. Yöntem

"Alanyazın taraması" yolu ile gerçekleştirilen bu çalışmada; yeşil alan ve sağlık ilişkisi kapsamında; yeşil alanların planlanması ve tasarımı ile fiziksel ve zihinsel sağlık arasındaki ilişkiyi konu alan makaleler "yeşil alan", "peyzaj", "doğa", "çevre", "sağlık", "iyilik hali" ve "yaşam kalitesi" anahtar kelimeleri kullanılarak Web of Science, Scopus ve Google Scholar indekslerinde taranmıştır.Alanyazında 250 makaleye ulaşılmış, araştırmanın konusuyla direkt ilişkili olmayan makaleler hariç bırakıldıktan sonra

kalan 34 makale, araştırmacıların meslek grubu, araştırmanın temel çalışma konusu, çalışma yöntemi ve elde edilen sonuçlara göre sınıflandırılarak analiz edilmiştir. İlk aşamada, yeşil alanlara erişim biçimi; görsel, fiziksel ve zihinsel erişim olarak üç ana başlıkta toplanmış ve bu erişim biçimlerinin sağlık üzerine etkileri incelenmiştir. Ardından, yeşil alanların miktarı ve sağlık arasındaki ilişki değerlendirilmiş, yeşil alanlar ve insan sağlığı arasındaki ilişkiyi açıklayan kuramlar ele alınmıştır. Son olarak, yeşil alanların planlanması ve tasarımı ile sağlık arasındaki ilişki irdelenmiştir.

4. Bulgular

Alanyazın taraması sonrası bu çalışmada incelenen 34 makalede; araştırmayı gerçekleştiren meslek grubu, çalışma konusu, kullanılan yöntem türü ve elde edilen sonuçlar tablolar halinde sunularak özetlenmiştir. Araştırıcıların meslek grupları incelendiğinde; araştırmaların dokuz farklı disiplinde gerçekleştirildiği ve oransal olarak % 38 ile sağlık ve % 24 ile peyzaj mimarlığı, peyzaj planlama, mimarlık ve kent planlama meslek gruplarında kümelendiği görülmektedir (Tablo 1).

Meslek Grubu	**Yüzde**	**Yazar(lar)**
1.İnşaat Mühendisliği	% 3	Aries ve ark. 2009
2.Biyolojik Bilimler	% 6	Barton ve ark. 2008; Pretty ve ark. 2005;
3.Sağlık	% 38	Bell ve ark. 2008; Bjork ve ark. 2008 Cohen ve ark. 2008; Diette ve ark. 2003 Ellaway ve ark. 2005 Francis ve ar. 2012 Keep ve ark. 1980; Laumann ve ark. 2003 Leather ve ark. 2003; Maas ve ark. 2006 Mitchell ve ark. 2008; Takano ve ark 2002; Volker ve ark. 2011
4. Psikoloji; Çevre Psikolojisi; Sosyal v Organizasyonel Psikoloji	% 15	Berto 2005; Carrus ve ark. 2014; Ku 2001; Kuo ve ark. 2001a; Staats ve ark 1997;
5. Turizm ve Çevre	% 3	Chiesura 2003
6. Peyzaj Mimarlığı; Peyzaj Planlama Mimarlıkve Kent Planlama	%24	De Vries ve ark. 2003; De Vries ve ark 2013; Grahn 1994; Grahn ve ark. 2003 Moore 1981; Stıgsdotter ve ark. 2010 Ulrich 1979; Ulrich 1984;
7. Sosyal Bilimler	% 3	English ve ark. 2008
8. Park, Rekreasyon ve Turizm Yönetimi Çevresel Kaynaklar Yönetimi	% 6	Larson ve ark. 2016; Tyrvainen ve ark 2014
9. Coğrafi Bilimler	% 3	Van den Berg ark 2014

Tablo 1 Meslek Gruplarına Göre Makaleler ve Oransal Dağılımları

Çalışmalar konularına göre Tablo 2 deki gibi gruplandırılmıştır. Tablo 2'de görüldüğü gibi yeşil alan miktarı ve sağlık ile bina yapısı / alan özellikleri ve sağlık karşılaştırması konularındaki çalışmalar diğer gruplara kıyasla sayıca daha fazladır.

Çalışma Konusu	**Sayı**	**Yazar(lar)**
Fiziksel Aktivite -Sağlık - : Yeşil alanda fiziksel aktivite ile iyi olma hali ve depresyon arasındaki ilişkinin ölçülmesi; yeşil alanda fiziksel aktivitelerinin algılanan sağlık durumuna etkisinin değerlendirilmesi; yeşil alanda fiziksel aktivite ile zihinsel sağlık arasındaki ilişkinin açıklanması	4	Barton ve ark. 2008; Bjork ve ark. 2008; Ellaway ve ark. 2005; Pretty ve ark. 200
Doğal alanlar -Çocuk Gelişimi ve Sağlığı: -Yeşil alan kullanımı ve çocuklarda gelişim arasındaki bağlantının değerlendirilmesi	2	Bell ve ark. 2008; Grahn 1994
Rekreasyonel olanaklar -mahalle memnuniyeti - Yakın çevrenin rekreasyonel olanakları ve değerleri ile mahalle memnuniyeti arasındaki ilişkinin açıklanması	1	Bjork ve ark. 2008
Kentsel ve Kırsal Alanlar -Sağlık durumu: -kentsel ve yarı kentsel ortamlarla kent sakinlerinin bu alanları kullanımının sağlıkları üzerindeki etkisi; kent merkezinde, varoşlarda ve kırsal kesimde yaşayanların sağlık durumlarının karşılaştırılması	2	Carrus ve ark. 2014; Grahn ve ark. 2003
Doğal alanlar -İyi olma hali - :Kentin sürdürülebilirliği için kentsel doğanın önemi ve kentlerdeki doğal alanların iyi olma hali ile ilişkisinin açıklanması	1	Chiesura 2003
Yeşil alanlar -sosyal bağ ve davranışlar - : Yeşil alanların, sosyal bağ kurma ve sosyal gruplardaki davranışlar üzerine etkisi	2	Cohen ve ark. 2008; Kuo ve ark. 2001a
Yeşil alan miktarı -Sağlık - : Yeşil alan miktarı, yeşil alanlarda bulunma ve sağlıklı / iyi olma arası ilişkinin incelenmesi	7	De Vriesve ark. 2003; De Vries ve ark. 2013; Kuo 2001; Maas ve ark. 2006; Mitchell ve ark. 2008; Staats ve ark. 1997; Stıgsdotter ve ark. 2010; Tyrvainen ve ark. 2014
Doğal görüntü -ses -sağlık: -Doğal görüntülerin gösterilmesi ve doğal seslerin dinletilmesinin acı hissine etkisi; doğal ve kent ortamına ait seslerin sağlık durumuna etkisi	4	Berto 2005; Dietteve ark. 2003; Laumann ve ark. 2003; Ulrich 1979

Bina Yapısı / Alanın özellikleri -sağlık / iyi olma hali -Yoğun bakım hastalarının sağlık durumlarını hastanede kalma süreleri ve ikamet durumlarına (pencereli oda, penceresiz oda, doğal alanı gören oda doğal alanı görmeyen oda) göre karşılaştırılması; i ortamındaki iyi olma hali ve çalışma performanslarını çalışma ortamlarına göre karşılaştırılması mahkumların tutuklu kaldıkları yerin fiziksel özelliklerine göre sağlıklarının ölçülmesi vb.)	7	Keep ve ark. 1980; Leather ve ark. 2003 Aries ve ark. 2009; Moore 1981; Ulrich 1984; English ve ark. 2008; Francis ve ar 2012;
Yeşil alanlara yakınlık -insan ölümü oranı: -Yeşil alanlara yakınlık ve insan ölüm oranı arasında bağlant kurulması	1	Takano ve ark. 2002
Kentsel yeşil alanların tasarımı -sağlık / iyi olma hali -Kentsel yeşil alan tasarımlarının iyileştirici v canlandırıcı özelliklerinin incelenmesi	2	Van den Berg ark 2014; Larson ve ark 2016

Tablo 2 Çalışma Konularına Göre Makaleler ve Sayıları

Çalışmalar yöntemlerine göre Tablo 3'teki gibi gruplandırılmıştır.

Çalışma Yöntemi		**Yazar(lar)**
Anket*+ *Ortamın objektif özelliklerinin değerlendirilmesi (sağlığın bireysel değerlendirmes ve iyi olma halinin değerlendirilmesini içeren anket v Gisvbçoğrafik tabanlı programların kullanılması)	10	Aries ve ark. 2009 ; Bjork ve ark. 2008 Carrus ve ark. 2014; Cohen ve ark 2008;De Vries ve ark. 2003; De Vries v ark. 2013; Leather ve ark. 2003; Takano v ark. 2002; Francis ve ar. 2012; Volker v ark. 2011
Anket + Psikometrik Ölçekler	2	Barton ve ark. 2008; Van den Berg ar 2014
Anket + Psikometrik Ölçekler + Ortamın objekti özelliklerinin değerlendirilmesi	1	Larson ve ark. 2016
Fizyolojik Ölçümler+ PsikometrikÖlçekler	2	Pretty ve ark. 2005; Tyrvainen ve ark. 201
Anket (yeşil alan kullanımını, bulundukları ortamı koşullarının değerlendirilmesini, sağlığın bireyse değerlendirmesi ve iyi olma halinin değerlendirilmesini içeren)	8	Chiesura 2003; Diette ve ark. 2003 Ellaway ve ark. 2005; Grahn ve ark. 2003 Keep ve ark. 1980; Maas ve ark. 2006 Staats ve ark. 1997; Ulrich 1979

Gözlem ve tutulan günlüklerin değerlendirilmesi	1	Grahn 1994
Görüşme + anket yollu değerlendirme	2	Kuo 2001; Stıgsdotter ve ark. 2010;
Dikkat testleri uygulanması	4	Berto 2005; Kuo 2001; Stıgsdotter ve ark 2010; Laumann ve ark. 2003;
Yeşil alan miktarı ve suç oranlarının karşılaştırılması	1	Kuo ve ark. 2001a
Fizyolojik Ölçümler + Yeşil Alan Durumu(Kalp ritmi, BMI ölçümü vb.)	2	Laumann ve ark. 2003; Bell ve ark. 2008
Sağlık verileri ile bölgesel özelliklerin karşılaştırılması	2	Mitchell ve ark. 2008; Takano ve ark. 200
Mimari tasarım ve sağlık durumu karşılaştırılması (pencere / avlu görüşü vb) ile bildirilen sağlık sorunları miktarının / durumunun karşılaştırılması	2	Moore 1981; Ulrich 1984
Röportaj	1	English ve ark. 2008

Tablo 3 Çalışma Yöntemlerine Göre Makaleler ve Sayıları

Yöntemlerine göre çalışmalar incelendiğinde anket ve fiziksel ortamın objektif özelliklerinin değerlenmesi yönteminin birlikte ya da yalnızca anket yönteminin kullanıldığı çalışmaların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Fiziksel ortamın objektif özelliklerinin analizinde coğrafi bilgi sisteminin de kullanıldığı görülmektedir. Bu yöntemlerin yanı sıra, katılımcıların iyi oluş hallerinin psikometrik ölçüm araçları ile değerlendirildiği ve öz bildirime dayandığı, sağlık durumlarının ölçülmesinde ise kalp ritmi ölçümü, vücut kütle indeksi ölçümü gibi fizyolojik ölçümlerin de yapıldığı görülmektedir. Ayrıca, ikili görüşmeler, gözlem ve günlüklerin değerlendirilmesi gibi yaklaşımların da kullanıldığı görülmektedir.

Sonuç	**Sayı**	**Yazar(lar)**
Bina / Alan Özelliği - Sağlık / iyi olma hali üzerine etkisi Doğal alan görünümü yüksek pencere görüşüne sahip binalardaki kullanıcılarda uyku kalitesi artmış, daha az rahatsızlık hissedilmiş ve daha iyi sağlık durumu rapor edilmiştir.	5	Aries ve ark. 2009; Keep ve ark 1980; Leather ve ark. 2003; Moore 1981; Ulrich 1984
Doğal alanda bulunmanın olumsuz duygularda azalmaya katkısı- Doğal alanlarda bulunmanın, öfke, depresyon gerginlik ve kafa karışıklığı gibi duyguları azalttığı ve sağlığın geliştirilmesinde olumlu etkileri olduğu rapor edilmiştir.	3	Barton ve ark. 2008; Carrus ve ark 2014; Grahn ve ark. 2003

Doğal alanda fiziksel aktivitenin sağlık üzerine olumlu etkisi- Doğal alanlarda yapılan fiziksel aktivitenin depresyon, öfke kontrolü, stress vb durumlar üzerindeki giderici etkisi ve öznel iyi olma haline katkıları olduğu rapor edilmiştir.	4	Bjork ve ark. 2008; De Vries ve ark 2013; Ellaway ve ark. 2005; Pretty ve ark. 2005
Doğal alan- çocuk gelişimi ve sağlığı- Doğal alanlarda bulunan / oynayan çocukların diğerlerine göre daha olumlu gelişimler gösterdiği rapor edilmiştir.	2	Bell ve ark. 2008; Grahn 1994;
Doğal çevreye erişim- sosyal bağ ve memnuniyet üzerine olumlu etkisi- Doğal çevrelere erişimin mahalle memnuniyeti ve sosyal bağlar üzerine olumlu etkileri olduğu rapor edilmiştir.	2	Bjork ve ark. 2008; Cohen ve ark 2008
Kent Parklarının fiziksel aktivite, sosyal bağ, iyi olma hali vb üzerine olumlu etkileri - Kent parklarının/ doğal alanların varlığının ve kalitesinin sosyal bağ, fiziksel aktivite, iyi olma hali, zihinsel sağlık vb üzerindeki olumlu etkileri olduğu rapor edilmiştir.	3	Chiesura 2003; Kuo ve ark. 2001a; Francis ve ar. 2012
Yeşil alan miktarı artış ve sağlık durumundaki iyileşme Yaşam alanında daha fazla yeşil / doğal alana sahip ve bu alanları kullanım oranı fazla olan kişilerde, sağlık durumunun da aynı oranda daha iyi olduğu rapor edilmiştir.	11	De Vries ve ark. 2003; Kuo 2001; Kuo ve ark. 2001a; Maas ve ark 2006; Mitchell ve ark. 2008; Staats ve ark. 1997; Stıgsdotter ve ark 2010; Takano ve ark. 2002; Larson ve ark. 2016; Tyrvainen ve ark 2014; Van den Berg ark 2014
Doğa görüntüleri ve seslerinin iyi olma haline olumlu etkisi - stres azaltma etkisi - dikkat yenileyici etkisi- Doğa görüntüleri ve doğa sesi dinleyenlerin stres seviyesinde azalma, iyi olma hallerinde artış olduğu rapor edilmiştir.	4	Berto 2005; Diette ve ark. 2003; Laumann ve ark. 2003; Ulrich 1979
Doğru tasarlanmış alanların, duygular üzerindeki olumlu etkisi- Duygular ve alanın tasarımı arasındaki ilişkinin önemi vurgulanmış, mekanların, duygulara yönelik özelliklerinin bilinerek tasarlanmasının önemi rapor edilmiştir.	1	English ve ark. 2008
Su öğesinin sağlığı geliştirici etkisi- Su öğelerinin sağlığı geliştiren özelliklerinden faydalanılması ve tedavi edici peyzajlar olarak nitelendirilmesi gerekliliği rapor edilmiştir.	1	Volker ve ark. 2011

Tablo 4 Sonuçlarına Göre Makaleler ve Sayıları

Çalışmalar elde edilen sonuçlara göre Tablo 4'teki gibi gruplandırılmıştır. Yeşil alan miktarındaki artış ile sağlık arasındaki olumlu ilişki ve bina / alan özelliği yeşil alan bağlantısının güçlü olması ile sağlık arası olumlu ilişki sonuçlarına ulaşan çalışmaların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Doğal alanda fiziksel aktivitenin öfke depresyon, gerginlik gibi duyguları azaltarak sağlık üzerinde olumlu etkiler sağladığı, doğal alanda bulunmanın çocuk gelişimi üzerine olumlu etkileri, doğal çevrelere erişimin mahalle ölçeğinde kullanıcı memnuniyeti ve sosyal bağlar üzerine olumlu etkileri, varılan sonuçlar arasındadır. Duygular ve alanın tasarımı arasındaki ilişkinin önemini vurgulayan, mekânların, duygulara yönelik özelliklerinin değerlendirilerek tasarlanmasının önemini rapor eden, su öğelerinin sağlığı geliştiren özelliklerinden faydalanılması ve tedavi edici peyzajlar olarak nitelendirilmesi gerekliliğini vurgulayan çalışmalar da bulunmaktadır.

5. Tartışma

İncelenen 34 makale değerlendirildiğinde yeşil alan ve sağlık arasındaki ilişkinin; (1) Yeşil alanlara erişim ve sağlık, (2) Yeşil alan miktarı ve sağlık, (3) Yeşil alan ve sağlık ilişkisine yönelik geliştirilen kuramlar, (4) Yeşil alan tasarımı ve planlaması ve sağlık konuları altında ele alındığı görülmüştür. Yeşil alanlara erişim ise; (1)görsel erişim, (2) fiziksel erişim ve (3) zihinsel erişim olarak üç boyutta araştırmalarda incelenmiş ve üç tür erişimin sağlık ve iyi oluş ilişkisi araştırılmıştır. Özellikle fiziksel erişimin fiziksel aktivite olanağı, psikolojik iyileşmeye katkısı ve sosyal bağların kurulması açısından işlevi incelenmiştir.

5.1 Yeşil Alanlara Erişim ve Sağlık

Konu üzerine yapılan çalışmalar yeşil alanlara erişim ve sağlık arasında doğru orantılı bağıntılar saptamışlardır. Dış mekânlardaki yeşil alanların sınırlı olması ve bu alanlara sınırlı ulaşım sağlığı olumsuz etkileyebildiği gibi, yeşil alanlara yeterli erişimin sağlığı olumlu etkileyebildiği gösterilmiştir. Örneğin yüksek katlı yapıların üst katlarında oturanlarda, özellikle çocuklarda daha düşük fiziksel aktivite, davranışsal problemler ve solunumla ilgili hastalıklar ve sosyal izolasyon gibi bulgular saptanmıştır (Lindheim ve Syme 1983, Evans ve ark. 2000, ve Wells 2000, Jackson 2003). İngiltere'de yapılan bir araştırmada ise 336,348 hastanın kayıtları incelenmiştir. İnceleme sonucunda yeşil alanlara daha fazla erişimi olan gruplarda daha az sağlık sorunları görülmüştür (Mitchell ve ark.2008; Faculty of PublicHealth, 2010). Staats ve arkadaşları (1997) farklı yoğunluktaki orman peyzajları ve bu alanlara erişim ile kişilerin duygu durumları arasındaki bağı ölçmüşlerdir. Sonuç olarak daha fazla erişebilirliğin, daha yüksek memnuniyet getirdiği bulunmuş fakat yoğunluk ile ilgili önemli bir fark görülmemiştir (Valerde ve ark. 2007). Stres ve strese bağlı hastalıklar, batı toplumlarında yetişkinler ve çocuklar arasında oldukça yaygın hastalıklar olarak kayıtlara geçmiştir. İsveç'te sağlık için ayrılan bütçenin büyük bir kısmı tükenmişlik sendromu, uykusuzluk, halsizlik, depresyon ve panik atak gibi strese bağlı hastalıklar için kullanılmaktadır. İsveç'te rastgele seçilen 953 kişi ile görüşme ve anketler gerçekleştirilmiş ve yakınlarındaki yeşil alan miktarı ve bu alanları kullanımları ile sağlıkları arasında bağlantı incelenmiştir. Bireyin yaşı, cinsiyeti ve sosyo-ekonomik durumu fark etmeksizin sağlıkları, stres durumları ve kentsel açık yeşil alanları kullanım arasında önemli bir doğrusal ilişki bulunmuştur. Sonuçlar, yakınlarındaki kentsel yeşil alanları kullananların sağladıklarını faydanın ve koruyucu sağlık stratejilerinde yeşil alanlara erişimin önemi vurgulanmıştır (Grahn ve ark. 2003).

5.1.1.Görsel Erişim

Yeşil alanlara görsel erişim insanların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağlamakta, stresten uzaklaşmalarına ve ağrı eşiklerinde artışa sebep olmaktadır. Peyzajın uyarıcı olarak kullanıldığı

çalışmalarda pencereden görüş, video görüntüsü ya da ekran görüntüsü, duvar boyamaları gibi çeşitli görsel erişim yöntemleri denenmiş ve yeşil alana görsel erişim ve sağlık arasında olumlu ilişkiler saptanmıştır. Özellikle hastalar üzerinde yapılan araştırmalar göstermiştir ki, hastaların yeşil alanlarla görsel etkileşimleri, iyileşme süreçlerini hızlandırmış, ağrıya olan duyarlılıklarını azaltmış ve böylece ağrı kesici ilaçlara daha az ihtiyaç duymalarını sağlamıştır. Ulrich (1984) ameliyat sonrası hastanede yatan hastalar üzerinde yaptığı araştırmada penceresinden yeşil alanı gören hastalar ile duvar gören hastalar arasında hastanede kalış sürelerini ve iyileşme süresince ağrı kesici kullanım oranlarını ölçmüştür. Yeşil alanı gören hastalar ameliyat sonrası daha kısa süre hastanede kalırken ve bu süreç içinde daha az ağrı kesici kullanırken bu durum duvarı gören hastalarda tam tersi olmuştur. Ulrich (1979) bir diğer araştırmasında ise yeşil alan ve doğa görüntülerinin olduğu videoları izleyen hastalarda iyileşmenin olumlu etkilendiğini ve kaygılarının azaldığını kent ve yapı sahnelerinin olduğu videoları izleyen hastaların ise kaygı derecelerinin arttığını ve dikkat azalması yaşadıklarını saptamıştır (Valerde ve ark. 2007). Klinikte yatan hastalarla yapılan bir çalışmada ise doğa görüntüleri ve doğa sesine maruz bırakılan hastaların acı hislerinde azalma görülmüştür (Diette ve ark. 2003; Malenbaum ve ark. 2008). Hoffman ve ark (2000) VR (virtualreality /sanal gerçeklik) metodunu yanık hastalarında acı dindirme amaçlı kullanmışlardır. Değerlendirme sonuçlarına göre hastaların acı hissinde ve acı üzerine düşünme zamanlarında azalma görülmüştür (Malenbaum ve ark. 2008). Günümüzde çalışan insan yaşamının büyük çoğunluğunu iş ortamında geçirmektedirler. Çalışma ortamları insanların işlerindeki memnuniyeti etkileyen önemli faktörlerden biridir. Çalışma ortamlarının yeşil alanlara yakın olması ve insanların bulundukları yerin penceresinden yeşil alanları görebilmeleri iş stresinin negatif etkilerini azaltabilmekte ve iş memnuniyetini arttırabilmektedir. Leather ve ark. (1998) çalışma ortamlarında yaptıkları araştırmada, pencerelerden doğal manzaranın görülmesinin iş stresinin negatif etkilerini, istifa etme isteğini azalttığını ve iyi olma haline doğal manzaraların katkıda bulunduğunu saptamışlardır (Valerde ve ark. 2007). Doğal alanlara görsel erişimin bir diğer olumlu yanı ise dikkati arttırıcı özelliği olmasıdır. Doğa ve kent görüntülerini karşılaştıran bir araştırmada deneklere dikkat testi uygulanmış ve aynı zamanda kalp ritimleri ölçülmüştür. Doğal çevreyi izleyenlerde, kentsel çevreye izleyenlere oranla daha düşük kalp hızı görülmüş ve dikkat testleri daha olumlu sonuçlar göstermiştir (Laumann 2003, Valerde ve ark. 2007).

5.1.2.Fiziksel Erişim

İnsanlar yaşam ortamları yakınında yeşil alanlar bulunuyorsa bu alanları daha sık kullanmaktadırlar. Yeşil alanlarda zaman geçirmek insanlara fiziksel, psikolojik ve sosyal yönden birçok yarar sağlamaktadır. Grahn(1994) tarafından yapılan çalışmada konutlarının yakınında park olan kişiler parkları daha sık ziyaret etmektedirler. Park mesafesi evlerinin çevresinden 50 metreden daha uzak ise kullanımı %5 azalmakta, 100m de % 18, 300m de %26, 500m de %56 azalmaktadır. Bu çalışmada, kullanıcıların %61 i zaman yetersizliğinden dolayı yeşil alanları istedikleri sıklıkta kullanamadıklarını belirtmektedir. Parkların kullanılmamasını olumsuz etkileyen ikinci önemli neden ise parkların evlerine olan mesafesinin uzaklığıdır. 3. sebep ise güvensizliktir. Kadın kullanıcılar güvenlik konusunu erkeklerden 6 kat daha fazla belirtmiştirler. Bu durum kullanım zamanına göre farklılık göstermektedir.

İnsanların yeşil alanlara fiziksel erişimi, aktif katılım sağlayarak fiziksel aktiviteler için kullanımlarının yanı sıra, alanı yalnızca oturma dinlenme, seyretme amaçlı pasif kullanımlarını da ifade etmektedir. Yapılan çalışmalar incelendiğinde yeşil alanlara fiziksel erişimin insanlara sağladığı olumlu katkılar özellikle; (1) Fiziksel aktivite imkânı, (2) Psikolojik iyileşme ve (3) Sosyal bağların artması olarak 3 ana grupta değerlendirilmiştir.

Fiziksel Erişim ve Fiziksel Aktivite

CDC (2008) (Centre for Disease Control and Prevention) fiziksel aktiviteyi, iskelet ve kas sisteminin temel seviyenin üzerinde enerji harcayarak bedensel hareketin sağlanması olarak tanımlamıştır. Bu tanım şunları içermektedir (Barton 2009):

- Günlük aktiviteler: yürüme, taşıma, temizlik, merdiven çıkma
- Çocukların aktif oyunları, koşma, hoplama, sekme, kaykay
- Özel alanlardaki aktiviteler: bahçe işleri, dans etmek, jimnastik, yüzme,futbol, tenis, hokey gibi sporlar
- Ulaşım aktiviteleri: yürümek ve bisiklete binmek

CDC (1998) Amerika'da önemli kronik hastalıklardan kaynaklı ölümlerin %23'ünden fazlasının sebebinin fiziksel hareketsizlik olduğunu belirtmiştir. Fiziksel hareketsizlik, diyabet dahil olmak üzere pek çok hastalık riskini arttıran, böbrek yetmezliğine, kalp krizine, körlüğe ve organların alınmasına neden olan obezitede önemli bir rol oynamaktadır. Obezite ve fiziksel nedeniyle sağlık hizmetleri için harcanan ulusal finansal bütçe tahmini olarak 100 milyon USD$'dan daha fazladır. Obezitenin, kalp krizinin, sıklıkla gençlerde ve çocuklarda görülen diyabetin, depresyonun ve diğer egzersizle ilgili hastalıkların artışını ve toplumdaki fiziksel hareketsizliği azaltmak için CDC yönetimini harekete geçirmiştir (Jackson ve Kochtitzky 2001; Jackson 2003). Mind (2007) ve antidepresan ilaçlara yılda 750 milyon Euro harcandığını, oysa yeşil alanlarda egzersizin ücretsiz olduğunu ve potansiyel negatif etkiler taşımadığını belirtmiştir (Blue Sky Green Space, 2011). Çevresel faktörler olarak; kişiye sunulan spor olanakları, sportif araç - gereç ve bu olanaklara ulaşılabilme sıklıkları etkili olmaktadır. Çalışmaların çoğunda, aktiviteler için gençlerin daha çok açık sahaları tercih ettikleri vurgulanmaktadır (Baranowski ve ark1993, Aydanarığ 2008).Özel aktiviteler için gerekli koşulları bir kenara bırakırsak, doğal çevre fiziksel aktiviteleri kolaylaştırmada önemli bir rol oynamaktadır. Croucher ve ark. (2007)'na göre güvenli yeşil alanlara ulaşım fiziksel aktivite seviyesine pozitif etki etmektedir (Barton 2009). Bird (2004)'e göre ev ve iş yerlerine yakın yeşil alanlar günlük egzersiz, yürüme ve bisiklete binme gibi aktivitelere en iyi olanak sağlayan yerlerdir .(Barton 2009).Park ve rekreasyon alanlarına yakın yaşamanın fiziksel aktiviteyi arttıran bir etmen olduğu ve dahası insanların kendilerine yakın alanları daha sık kullandıkları, özellikle 25 yaş altında, yeşil alanlara uzak yaşayanlarda obezitenin arttığı yapılan çalışmalarla vurgulanmıştır (Nielson ve Hansen 2007;ForestResearch, 2010). Araştırmalar, dış çevrenin çocukların ve gençlerin gelişiminde, motor becerilerin, hayal güçlerinin, sosyal ilişkilerinin ve konsantrasyonlarının gelişiminde önemli olduğunu göstermiştir. Özellikle gelişim çağındaki çocuklarda fiziksel aktivite çok önemlidir. Yeşil alanlarda oynayan çocukların motor becerileri diğerlerine oranla daha fazla gelişmektedir (Bird 2007).Grahn ve ark (1997) çocuklar üzerinde yaptıkları bir araştırmada doğal alanların daha fazla olduğu oyun alanları ile daha az olan oyun alanlarını karşılaştırmışlar, çocuklara dikkat testi yapmışlar ve davranışlarını gözlemleyerek, motor becerilerini ölçmüşlerdir. Doğal alanların fazla olduğu oyun alanlarında oynayan çocukların hasta oldukları gün sayısı ile, dikkat ve konsantrasyon probleminin daha az olduğu ve motor becerilerin daha iyi geliştiği görülmüştür (Valerde ve ark. 2007).Taylor ve ark. (2001) yeşil alanların zihinsel sağlıkla ilişkisini kurmak üzere yaptıkları çalışmada 96 çocukla çalışmışlar ve dikkat bozukluğu ile ilgili olarak yeşil alanları kullanan çocuklarda daha az dikkat dağınıklığı semptomlarına rastlamışlardır (Forest Research, 2010).

Alnarp Peyzaj Planlama Departmanında yapılan bir çalışmada 39 organizasyondan kişiler (hemşireler, okullar, hastaneler, klinikler ve dernekler) tüm dış mekan aktivitelerini yazdıkları 1 yıl süren günlükler tutmuşlardır. İlkokul öğretmenleri ve hemşirelere göre "yürümek, koşmak, atlamak, topla oynamak doğada yapıldığında dengeyi ve hareketi öğretmektedir. Doğa, çocukların öğrenimi için en iyi destekleyicidir" (Grahn 1994). Boş zamanlarında daha fazla fiziksel aktivite yapan insanlar daha düşük seviyede depresyon ve daha yüksek seviyede iyi olma durumu göstermektedir (Biddle ve ark 2005; Faculty of Public Health, 2010). Yapılan birçok araştırma yeşil alanlara ulaşım, fiziksel aktivite ve genel

sağlık arasında olumlu ilişkiler saptamıştır. Yeşil alanların bu faydaları yeni yeşil alanların planlanması ve tasarlanması, mevcutların iyileştirilmesinin önemini ortaya koymaktadır.

Fiziksel* Erişim *ve Psikolojik İyileşme

Teknoloji, trafik, yapay ışıklar ve gürültü kentlerimizde giderek artmaktadır. Bu artışın sebep olduğu stres son zamanlarda en çok artış gösteren rahatsızlıktır. Yeşil alanlar, özellikle kent içlerindeki yeşil alanlar kentlerin bu olumsuz özelliklerini hafifletmekte ve insanların stres seviyelerinin azalmasında yardımcı olmaktadırlar. Ulrich yapmış olduğu çalışmalarda (1984,1191a, 1991b,1999) insanların doğadan psikolojik fayda sağladıklarını, deneklerin stres seviyelerini, kan basınçlarını ve duygu durumları ölçerek kanıtlamıştır. Yeşil alanlarla pasif ya da aktif bağlantı fizyolojik ve psikolojik yenilenme sağlamakta, kan basıncı ve stres seviyesini azaltmaktadır (Van den Berg ve ark 2007; Forest Research, 2010). Doğa insanlara rahatlama deneyimi yaşatmaktadır. Bu rahatlık hissi insanların halsiz durumlarından daha çabuk ve etkili bir şekilde kurtulup yenilenme imkânı sağlamaktadır. Kaplan ve arkadaşları (1983) doğanın verdiği bu rahatlama ve yenilenme hissini "doğanın canlandırıcı gücü" olarak tanımlamışlarıdır. Stıgsdotter ve ark. (2010) Danimarka'da yaptıkları bir çalışmalarında yeşil alan, sağlık ve stres ilişkisini araştırmışlardır. Yeşil alanları daha sık ziyaret edenlerde daha düşük stres deneyimi ve yeşil alanlara uzak yerlerde yaşayanlarda daha fazla stres deneyimi görülmüştür.

Fiziksel Erişim ve Sosyal Bağ

Aydanarığ (2008)fiziksel aktiviteye katılımı sağlayan etkenlerin aynı zamanda sosyalleşmeyi desağlayan etkenler olduğunu, yani sosyalleşmeyi sağlayan etkenlerin sosyal çevre unsurları olduğunu belirtmiştir. Yeşil alan kullanımı ile sosyal bağ kurma arasında pozitif bir ilişki bulunmaktadır (Cohen ve ark. 2008). Aynı şekilde birçok araştırmacı da (Sullivan 2005; Davies ve Deaville, 2008; Burgessve ark.1988; Hitchings 2009) yeşil alanların insanların bir araya gelmesinde ve bundan sosyal anlamda fayda sağlanmasında önemli etkileri olduğunu saptamışlardır (Forest Research, 2010). Berkman ve ark (2000) ve McNeill ve arkadaşları (2006)'ya göre; kadınlar, çocuklar ve ileri yaştaki bireyler için konut yakınındaki kişilerle geliştirdikleri sosyal ilişkiler önem taşımakta, hem l yaşam kalitesi hem de ruhsal sağlıkları üzerinde olumlu etkiler sağlamaktadır (Koramaz 2012). Kuo ve ark (1998) mahalle ölçeğinde sosyal bağların saptanması ile ilgili yaptıkları çalışmada düşük gelir durumuna sahip kişilerle çalışmalarda bulmuşlardır. Birbirinin aynı kamusal yerleşimlerin aksine yeşil alanların daha yoğun olduğu yerlerde yaşayan komşular arasında daha güçlü sosyal bağlar görülmüştür. Bu çalışma aynı zamanda, mahalle ölçeğinin yanı sıra bireysel olarak da yeşil alana ulaşılabilirliğin insan sağlığı/refahı için önemli olduğunu göstermektedir (Jackson 2003).Kuo ve ark. (2001, 2001a, 2001b) bu çalışma sonrasında yaptıkları diğer çalışmalarda da mahallelerdeki sosyal bağları ölçmüşlerdir. Bu çalışmaların sonucunda yeşil alan miktarının daha fazla olduğu mahallelerde mahalle sakinlerinde daha az saldırgan davranışlar, daha az suç oranı (polise bildirilen) görülmüş, bu kişilerde mutluluk ve umudun arttığı, yaşamlarındaki önemli sorunlarla başa çıkabilmek için daha az yardıma ihtiyaç duydukları ve daha az zihinsel yorgunluk hissettikleri görülmüştür (Valerde ve ark. 2007). Yeşil alanlar sosyal aktivitelere sağladıkları olanaklarla sosyal bağları kuvvetlendirmekte ve böylece suç oranlarında azalma olmaktadır (Bell ve ark. 2008, Weldon ve ark. 2007). Jacobs (1961) 'ın belirttiği gibi; mahalle sakinleri arasında sosyal ilişkilerin artması, suç oranlarını azaltır, çocuklar için denetleyici ve kontrollü bir ortam sağlar ve yaşanılan çevreye ilişkin memnuniyet artar (Jackson 2003). Halpern (1995) sosyal bağların kişinin ruhsal ve duygusal iyi olma hali açısından kritik bir önemi olduğunu vurgulamıştır. Whitley ve ark. (2005) sosyal bağların kalitesinin insanların yaşadıkları yerlerle olan bağları ve kendilerini o yere ait hissetme duyguları ile ilişkili olduğunu belirtmişlerdir (Barton 2009).

5.1.1 Zihinsel Erişim

Zihinsel erişim, istenilen şeyin yakınında olduğunu ve istendiğinde erişilebilineceğinin verdiği psikolojik rahatlıktır. Alanyazında bu konuda yapılan çalışmalar çok azdır.

Ulrich ve Parson (1992) insanların yakınlarında yeşil alanların var olduğunu ve istedikleri zaman kullanabileceklerini bilmelerinin çeşitli psikolojik faydalar sağladığını belirtmişlerdir.

5.1.2 Yaşam Alanlarındaki Yeşil Alan Miktarı ve Sağlık

Yapılan çalışmaların bir kısmı yaşam alanlarındaki yeşil alan miktarı ve insan sağlığı arasında ilişki kurmuşlardır. Bu çalışmalara göre, yaşanılan çevrelerdeki yeşil alanların miktarı ile insanların sağlığı arasında pozitif bir ilişki bulunmaktadır (Maas ve ark. 2006). Maas ve ark. (2006) insanların yaşadıkları yerlere 1km ve 3km yakınındaki yeşil alan miktarları ölçülmüş ve hissedilen sağlığın raporu tutulmuştur. Yeşil alanların daha fazla olduğu alanlarda hissedilen sağlığın daha iyi düzeyde olduğu görülmüştür.Yeşil alanlara yakınlık ve ölüm oranı arasında da anlamlı ilişkiler bulunmuştur. Kentsel alanlarda yeşil alanların varlığı, özellikle kendilerine ait bahçeleri olmayan kent sakinleri için oldukça önemlidir. Bazı çalışmalarda bireylerin yaşam süreleri incelendiğinde yaşadıkları yer yakınında yeşil alanların miktarındaki artışa bağlı olarak yaşam sürelerinin de arttığı belirtilmiştir (Takano ve ark. 2002, Thompson 2011). Bu ilişki doğrultusunda, yeşil alanın bir gereklilik olduğu ve alan planlama politikalarında çok yönlü olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca yeşil alan miktarının fazla olduğu alanlar, bu alanların yakınında yaşayanlara fiziksel aktivite imkânları sağlaması bakımından da önemlidir. Ellaway ve ark. (2005) yeşil alan miktarının fazla olduğu alanlarda yaşayanların diğer alanlara oranla 3.3 kat daha fazla fiziksel egzersiz yaptıklarını saptamışlardır (Blue Sky Green Space, 2011).

5.3 Yeşil Alan ve Sağlık İlişkisi Kapsamında Geliştirilen Teoriler

Yeşil alanlar ve insan sağlığı ile ilgili yapılan çalışmalarla, konu hakkında yeni kavramlar ve teoriler geliştirilmiştir. Bu konuda en yaygın teori, insanın doğa ve yeşile olan ihtiyacının insanın geçmişi ile ilgisi olduğunu savunan "psiko-evrimsel" teoridir (Ulrich 1993). Ulrich, kendimizi kötü hissettiğimiz bir çevrede bulunduğumuzda kan basıncımızın arttığını, kaslarımızın gerginleştiğini, nabzımızın ve hormon dengemizin değiştiğini belirtmiştir. Bu teoriye göre insanın doğaya adapte olabilmesi için doğanın çeşitli öğeler içerdiğini ve insanın bu şekilde doğa ile doğrudan ve duygusal ilişki kurduğunu savunmaktadır. Ulrich'in bir diğer teorisi ise "stres yenme teorisi (stres recoverytheory)"dir. Bu teoriye göre doğal alanlar yapılı çevrede hissedilen stresten uzaklaşmayı sağlamakta, stres seviyesini azaltmaktadır (Ulrich 1984, 1999). Bir başka teori ise "dikkat yenileme teorisi (attention restoration theory)"dir (Kaplan ve Kaplan 1989). Teoriye göre doğal çevre günlük rutinden uzaklaşmak için bize fırsatlar sunmaktadır ve bu şekilde hiçbir güç gerektirmeksizin ilgi çekici hale gelmektedir. İnsan doğada dinlendiğini ve yenilendiğini hissetmektedir. Wilson (1984), insanın doğaya karşı doğuştan gelen ilgisini ifade etmek için geniş ölçüde paylaşılan memnuniyeti anlatan evrimsel bir açıklamadan bahsetmek için "biophilia" teorisini ortaya koymuştur. Bu teori doğanın stresten ve tükenmişlik hissinden kurtulmak ve yenilenmek için gösterdiği etkiyi ifade etmektedir (Verheij ve ark. 2008). Groenewegen ve ark. (2006) tarafından yapılan bir diğer çalışmanın ise "Vitamin G Programı"dır. G harfi Green yani yeşilden gelmektedir. Bu program yeşil alanlar ve sağlık arasındaki ilişkiyi gösteren önemli çalışmalardan biridir. Bu programda insanların yaşadıkları çevredeki yeşil alanın miktarı ve tipi ile sağlık, iyi olma hali (well-being)ve güven hisleri arasında ilişki kurulmuştur. Daha sonra bu ilişkinin arkasındaki mekanizma araştırılmış ve politika belirlemek için gereklilikler tartışılmıştır. Yeşil alanlar ve insan sağlığı ile ilgili ortaya çıkan bir diğer yaklaşım, yeşil alanların iyileştirici ve dinlendirici etkisini vurgulamak ve tasarımda bunu kullanmak amacı ile tasarlanan peyzajlardır. Bunlardan biri "terapatik peyzajlar (therapeutic landscapes)"dır. Bu kavram1990'lı yıllarda yeşil alanların iyileştirici, olumlu etkilerini saptamak ve bu alanları daha kapsamlı bir biçimde tanımlamak amacıyla çalışan coğrafyacı Gesler (1992) tarafından ortaya atılmış ve geliştirilmiştir (Valerde ve ark. 2007). Terapatik peyzaj fiziksel, zihinsel ve manevi iyileştirici özellikleri

ile tanımlanan peyzaj olarak literatürde yerini almıştır (Valerde ve ark. 2007). Bir diğer tasarım yaklaşımı ise "Şifa Bahçeleri(HealingGardens)"dir. Bu bahçeler hastalıklardan kurtulmayı/iyileşmeyi sağlamak için tasarlanmış bahçelerdir. Bu bahçelerin hastalığın sebep olduğu stresi azaltmak, rahatlama ve iyi hissetmeyi sağlamak amacıyla tasarlandığı bilinmektedir (Mitrione 2015) Benzer şekilde insanların iyileşme programlarında zihinsel hastalıkların tedavisinde yardımcı olan ve doğa ile ilişkili egzersizleri ifade eden Ekoterapi (ecoterapy) yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, yeşil alanlarda yürüme,bisiklete binme gibi aktivitelerden iyileşme sürecinde olumlu yarar sağlandığını vurgulamaktadır (Mind 2007; Forest Research, 2010).

5.4 Yeşil Alan Tasarımı - Planlaması ve Sağlık

Kentsel planlama, park yönetimi ve sağlık politikaları içinde yeşil sağlık perspektifi stratejik bir rol oynamaktadır. Politikacılar kamusal alanların ve yerleşim alanlarının fiziksel aktivite ve ruhsal sağlık için fırsatlar sunan mekanlar olması gerektiğine inanmalı ve bu doğrultuda kararlar almalıdırlar (Nielsen 2006.). Pencerelerden görülen manzaranın değiştirilmesi ve doğa manzarasının arttırılması ile doğadan sağlanan faydaların tedavi yöntemlerinde önemli destekler sağladığı görülmüştür. Hastanelerde yeşil alanlar tasarlanabilir ve hasta odalarının çoğunun bu alanı görmesi sağlanabilir. Bunun mümkün olmadığı yerlerde doğa resimleri ve el sanatları kullanılarak doğanın faydalarından yararlanılabilir (Malenbaum ve ark. 2008). Ayrıca Wilson'un (1972), belirttiği gibi penceresiz yoğun bakım ünitelerinde yatan hastaların, pencereli odalardaki hastalara göre 2 kat fazla karmaşık ve halüsinojenik durumlar yaşadığını gözlemlemiştir. Keep ve ark. (1980) da benzer bir çalışma yapmışlardır. Pencereli ve penceresiz yoğun bakım ünitelerinde yatan hastalar olarak iki grup üzerinde yaptıkları çalışmalar sonucu, penceresiz odalarda yatan hastalarda daha fazla karmaşık ve halüsinojenik durumlar gözlenmiştir (Grahn 1994). Bu çalışmalar doğal alanlara açılan pencerelerin binaların ve bina çevresinin tasarımında önemini vurgulamaktadır. Grahn (1994) balkonsuz apartmanlarda yaşayanların 600 metrekareden daha fazla büyüklükteki bir bahçeye sahip olanlara oranla daha fazla stres ve yorgunluk yaşadıklarını rapor etmektedir. Ayrıca, aynı işi yapan çalışanlar arasında çalışma odası penceresinden yeşil alanları gören çalışanların diğer çalışanlara göre kendilerini daha iyi hissettikleri ve daha az sağlık sorunu rapor ettikleri saptanmıştır. Grahn ve arkadaşları (2003) tarafından yapılan çalışmanın sonuçlarında kentlerdeki yeşil alanların planlaması ve tasarımı için;(1) Uzaklık: kullanıcılar kendilerine daha yakın yerlerdeki açık yeşil alanları daha sık kullanmaktadırlar (2) Ziyaret: açık yeşil alanlarda geçirilen süre stres seviyesi üzerinde oldukça etkilidir. (3) Erişebilirlik: kişilerin yeşil alanlara erişimi, kendi özel bahçelerine sahip oluşları konuları özellikle vurgulanmaktadır. Uslu ve arkadaşları (2009) yaşam alanlarının planlanması ve tasarımının oldukça önemli olduğu vurgulanmıştır. İnsan sağlığını etkileyen tasarım ve planlama ile ilgili fiziksel, sosyal ve psikolojik etmenleri belirleyerek doğal alanların insanlar üzerindeki önemli etkilerinin dikkate alındığı tasarım ve planlama çalışmalarının önemini vurgulamışlardır. Halk sağlığı, çevre korumada ve yönetiminde anahtar bir rol oynamaktadır. Bu temel üzerine parklar ve doğa için potansiyel varlıkların korunması sağlanıp, kentsel toplumlardaki etkisi ve çapı arttırılabilir. Sağlık ve çevre yönetim sektörleri arasında iş birlikçi sosyo-ekolojik yaklaşım ile doğanın, yerel ve global kentsel toplumlar için sürdürülebilir gelişim stratejilerine entegre edilmesi gerekmektedir. Halk sağlığı için sosyo-ekolojik yaklaşım bütüncül ve disiplinler arası yaklaşımı gerektirmektedir.

Jager (2004)'e göre kentlerin planlama ve tasarımında insanların tüm gereksinimlerini dikkate almak, yalnızca bedensel değil aynı zamanda duygusal gereksinimleri de düşünerek kentlerin gelişimini sağlamak gerekmektedir. Rekreasyon aktivitelerinin ve sporun insan sağlığı üzerindeki olumlu etkilerinin birçok kişi tarafından bilinmesine rağmen, doğa ile ilişkili kurmanın zihinsel sağlık ve iyi olma durumu üzerine etkilerini çok az bilinmektedir. Deneysel araştırmalar, bu boşluğu doldurmak üzere özellikle karar vericiler ve uygulayıcıların konu hakkında bilgilenmesi ve disiplinler arası yaklaşımın gerekliliğini

vurgulamalıdırlar. Yeşil alanlar sağlık kaynağı olarak önemli bir ihtiyaç olarak görülmelidir. Dünya çapında artan ruhsal hastalıklar göz önünde bulundurulduğunda doğa ile ilişkinin yenileyici, iyileştirici ve önleyici özelliği halk sağlığı stratejilerinde, önemle dikkate alınmalıdır (Maller ve ark. 2005).

6. Sonuç

Çalışma sonucu; sağlık planlama ve psikoloji alanlarında diğer meslek gruplarına oranla daha fazla çalışma yapıldığını göstermektedir. Çalışma konuları incelendiğinde, yeşil alan miktarı ve sağlık karşılaştırması ile bina / alan özellikleri ve sağlık karşılaştırmalarının yoğunlukta ele alındığı görülmektedir. Bu kapsamda yeşil alanların miktarı kadar niteliğinin de önemli olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir. Yeşil alan niteliklerinin de değerlendirildiği çalışmaların alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yanı sıra, yeşil alanların tasarımı ve planlamasının fiziksel ve psikolojik sağlık üzerine etkilerini inceleyen çalışmaların da alanyazına katılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışma yöntemlerine göre çoğunlukla fiziksel ortamın objektif özelliklerinin değerlendirilmesi ve sağlığa ilişkin değerlendirmeleri içeren anket uygulaması yönteminin tercih edildiği ya da yalnızca anket yönteminin uygulandığı görülmektedir. Psikometrik ölçekler, dikkat testleri, kan basıncı ölçümü vb. ölçeklerin de kullanıldığı çalışmaların arttırılmasının alanyazında diğer yöntemlerle yapılan çalışmalarla karşılaştırma yapabilmek ve daha somut verilere ulaşabilmek açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmaların sonuçları gruplandığında ise yeşil alan miktarındaki artış ile sağlık arasındaki olumlu ilişki ile bina / alan özelliği yeşil alan bağlantısının kuvvetli olması ile sağlık arası olumlu ilişkinin varlığı sonucuna ulaşan çalışmaların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Çalışmaların içerikleri değerlendirildiğinde ise yeşil alanlara fiziksel, görsel ya da zihinsel erişim ile insanların fiziksel, ruhsal ve sosyal sağlıkları açısından önemli faydalar elde ettikleri söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra çalışmalar, yeşil alanların olmadığı ya da daha az olduğu kentsel alanların ise sağlık üzerinde olumsuz etkileri olduğunu ya da diğer alanlara oranla daha az etkili olduğunu göstermiştir. Yeşil alanların miktarı ve sağlık arasında da doğru orantılı bir ilişki olduğu ve yeşil alanlardaki artışın bireysel sağlığı da olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Ülkemizde insan-doğa ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar ve bu araştırmaların kent planlamalarına ve tasarımına yansımasının yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bu alanda yapılacak çalışmalarla alanyazına katkı sağlamanın yanı sıra kentlerin planlanması ve tasarımında bu çalışmalardan faydalanarak stratejiler geliştirmek ve uygulamalar yapmak faydalı olacaktır. Sonuç olarak; kent planlama ve tasarımında yeşil alan ihtiyacı temel bir gereklik olarak düşünülmeli, farklı boyutları ve yararları kapsamında ve aynı zamanda multidisipliner bir anlayış çerçevesinde ele alınmalıdır.

Not: Bu çalışma 19-21 Nisan 2018 tarihlerinde Elazığ'da düzenlenen "Sanat ve Estetik Sempozyumu"nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur

Kaynakça

AIHW (1998). Australia's Health 1998: The Sixth Biennial Health Report of the Australian Institute of Health and Welfare. Canberra: Australian Institute of Health and Welfare.

Aries, M. B. C., Veitch, J. A., & Newsham, G. R. (2010). Windows, view, and office characteristics predict physical and psychological discomfort. Journal of Environmental Psychology, 30(4), 533-541. doi:10.1016/j.jenvp.2009.12.004

Aydanarığ, A.S. 2008. Ankara İlinde Yaşayan18 Yaş Üzerindeki Bireylerin Fiziksel Aktivite Ve Egzersize Yaklaşımlarının Belirlenmesi. Beden Eğitimi ve Spor Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi. Sağlık Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Baranowski T, Thompson Wo, Durant Rh, Baranowski J, Puhl J.1993. Observations on physical activity in physical locations: Age, gender, ethnicity, and month effects. Res Q Exercise of Sport, 64: 127-133.

Barton, H., 2005. A health map for urban planners: towards a conceptual model for healthy sustainable settlements. Built Environment 31 (4).

Barton, H. 2009. Land use planning and health and well-being. Land Use Policy, S115–S123

Barton, J., Hine, R., & Pretty, J. 2009. The health benefits of walking in greenspaces of high natural and heritage value. Journal of Integrative Environmental Sciences, 6(4), 261-278. doi:10.1080/19438150903378425

Bell, J. F., Wilson, J. S., & Liu, G. C. 2008. Neighborhood greenness and 2-year changes in Body Mass Index of children and youth. American Journal of Preventive Medicine, 35(6): 547-553.

Bell, S., Hamilton, V., Montarzino, A., Rothnie, H., Travlou, P. and Alves, S. 2008. Greenspace and quality of life: a critical literature review. Greenspace Scotland, Stirling

Berkman, L. F., Glass, T., Brissette, I., Seeman, T. E., 2000: From Social Integration to Health: Durkheim in The New Millennium, Social Science & Medicine Vo.51, s.843-857.

Berto, R. 2005. Exposure to restorative environments helps restore attentional capacity. Journal of Environmental Psychology, 25(3), 249-259.

Biddle, S.J.H., and Ekkekakis, P. 2005. "Physically Active Lifestyles And Wellbeing". In F.A. Huppert, B. Keverne & N. Baylis (Eds.), The Science Of Wellbeing Oxford University Press

Bjork, J., Albin, M., Grahn, P., Jacobsson, H., Ardo, J., Wadbro, J., Skarback, E. 2008. Recreational values of the natural environment in relation to neighbourhood satisfaction, physical activity, obesity and wellbeing. Journal of Epidemiology & Community Health, 62(4), e2-e2. doi:10.1136/jech.2007.062414

Bird, W. 2002. Green Space and our Health; paper to London Greenspace conference

Bird, W., 2004. Natural Fit: Can Greenspace and Biodiversity Increase Levels of Physical Activity? Royal Society for the Protection of Birds, London.

Bird, W. 2007. Natural Thinking: Investigating The Links Between The Natural Environment, Biodiversity and Mental Health. RSPB. http://www.rspb.org.uk/Images/naturalthinking_tcm9-161856.pdf

Blue Sky Green Space. 2011. *Understanding The Contribution Parks and Green Spaces Can Make To Improving People's Lives*. http://www.rudi.net/node/22531.Anonymous.2012a. Great Outdoors: How Our Natural Health Service Uses Green SpaceTo Improve Wellbeing. Faculty of Public Health report. http://www.fph.org.uk/uploads/r_great_outdoors.pdf. Erişim Tarihi: 16.05.2012

Burgess, J., Harrison, C. M., Limb, M., 1988. People, parks and the urban green: a study of popular meaning and values for open spaces in the city. Urban Studies, 25: 455-473.

Carrus, G., Scopelliti, M., Lafortezza, R., Colangelo, G., Ferrini, F., Salbitano, F., . . . Sanesi, G. (2014). Go greener, feel better? The positive effects of biodiversity on the well-being of individuals visiting urban and peri-urban green areas. Landscape and Urban Planning, 134, 221-228. doi:10.1016/j.landurbplan.2014.10.022

Centers for Disease Control (CDC), 1998. Self-Reported Physical Inactivity by Degree of Urbanization, vol. 50, US, 1996. Morb. Mortal. Wkly. Rep. 47, pp. 1097–1100.

CDC. 2008. Centre for Disease Control and Prevention – www.cdc.gov/physicalactivity, accessed 5 May 2009.

Chiesura, A. 2004. The role of urban parks for the sustainable city. Landscape and Urban Planning, 68(1), 129-138. doi:10.1016/j.landurbplan.2003.08.003

Cohen, D. A., Inagami, S. and Finch, B. (2008). The built environment and collective efficacy. Health & Place14, 198–208.

Croucher, K., et al., 2007. Health and the Physical Characteristics of Urban Neighbourhoods: A Critical Literature Review. Glasgow Centre for Population Health, Glasgow.

Davies, P. and Deaville, J. 2008. Natural heritage: a pathway to health. Countryside Council for Wales.

De Vries, S., van Dillen, S. M., Groenewegen, P. P., & Spreeuwenberg, P. (2013). Streetscape greenery and health: stress, social cohesion and physical activity as mediators. Soc Sci Med, 94, 26-33. doi:10.1016/j.socscimed.2013.06.030

De Vries S, Verheij RA, Groenewegen PP, et al. 2003. Natural environments— healthy environments? An exploratory analysis of the relationship between green space and health. Environment and Planning A 2003;35:1717–31.

Diette GB, Lechtzin N, Haponik E, Devrotes A, Rubin HR. 2003. Distraction therapy with nature sights and sounds reduces pain during flexible bronchoscopy: a complementary approach to routine analgesia. Chest 2003;123:941–8.

Ellaway , A., MacIntrye, S. and Bonnefoy, X. 2005. Graffiti, greenery, and obesity in adults: secondary analysis of European cross sectional survey. British Medical Journal, 331 (7514). pp. 611-612

English, J., Wilson, K., & Keller-Olaman, S. 2008. Health, healing and recovery: therapeutic landscapes and the everyday lives of breast cancer survivors. Soc Sci Med, 67(1), 68-78. doi:10.1016/j.socscimed.2008.03.043

Evans, G.W., Wells, N.M., Chan, H.-Y.E., Saltzman, H., 2000. Housing quality and mental health. J. Consult. Clin. Psychol. 68 (3), 526–530.

Faculty of Public Health. 2010. Great Outdoors: How our Natural Health Service Uses Green Space to Improve Wellbeing. London: Faculty of Public Health.

Forest Research. 2010. Benefits of green infrastructure. Report by Forest Research. Forest Research, Farnham.

Francis, J., Wood, L. J., Knuiman, M., & Giles-Corti, B. (2012). Quality or quantity? Exploring the relationship between Public Open Space attributes and mental health in Perth, Western Australia. Soc Sci Med, 74(10), 1570-1577. doi:10.1016/j.socscimed.2012.01.032

Gesler, W., 1992. Therapeutic landscapes: medical issues in light of the new cultural geography. Social Science and Medicine 34, 735–746.

Grahn, P. 1985. Manniskans behov av parker, grönska och rekreation. Sveriges Lantbruksuniversitet, institution för landskapsplanering. Alnarp.

Grahn, P. 1994. Green structures – The importance for health of nature areas and parks. European Regional Planning 56: 89-112

Grahn, P., Martensson, F., Lindblad, B., Nilsson, P., Ekman, A. 1997.Ute p(a dagis (Outdoors at daycare institutions). Stad and Land Nr 145 (in Swedish).

Grahn P, Stigsdotter U. 2003. Landscape Planning and Stress. Urban Forestry and Urban Greening, 2:1-18.

Groenewegen, P.P., van den Berg, A.E., de Vries, S. And Verheij, R.A. 2006. 'Vitamin G: Effects of Green Space on Health, Well-being, and Social Safety', BMC Public Health 6: 149.

Hitchings, R. 2009. Indoor office workers and outdoor nature: a research report. UCL Department of Geography, London.

Halpern, D., 1995. Mental Health and the Built Environment. Taylor and Francis, London.

Hoffman HG, Patterson DR, Carrougher GJ. 2000. Use of virtual reality for adjunctive treatment of adult burn pain during physical therapy: a controlled study. Clin J Pain 2000;16:244–50.

Jackson, R.J., Kochtitzky, C., 2001. Creating a Healthy Environment: The Impact of the Built Environment on Public Health. Sprawl Watch Clearinghouse, Washington, DC.

Jackson, L. E., 2003. The relationship of urban design to human health and condition, Landscape and Urban Planning, 64(4)

Jacobs, J., 1961. The Death and Life of Great American Cities. Random House, New York

Jager, T. 2004. "The Art of Orthogonal Planning: Laparelli's Trigonometric Design of Valetta". Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 63. No: 1. S. 4-31. 2004.

Kaplan, S. and J. F. Talbot. 1983. "Psychological benefits of a wilderness experience," in I. Altman and J. F. Wohlwill (eds.) Behavior and the Natural Environment. New York: Plenum.

Kaplan, S., Talbot, J. F., Kaplan, R., 1988. Coping with daily hassles: The impact of nearby nature on the work environment. Project Report. U.S. Dept.Agr. For. Serv., North Central For. Expt. Sta., Urban For. Unit Coop. Agreement 23-85-08.

Kaplan, R., Kaplan, S., 1989. The Experience of Nature: a Psychological Perspective. Cambridge University Press, Cambridge.

Kaplan, R. 1992. The psychological benefits of nearby nature. In Relf, D. (ed.) Role of Horticulture in Human Well-being and Social Development: A National Symposium. Timber Press, Arlington, Virginia, pp. 125–133.

Kaplan, R., 1993. The role of nature in the context of the workplace. Landscape and Urban Planning 26, 193–201.

Keep, P., James, J., Inman, M. 1980. Windows in the intensive therapy unit. Anaesthesia. Vol 35, sid 257-262

Koramaz, E.K., Türkoğlu, H. Konut çevresi tasarımının sağlıklı yaşama etkileri. http://www.skb.org.tr/wp_content/uploads/2010/07/Konut_Cevresi_Tasarimlarinin_Saglikli_Yasama_Etkileri.pdf . Erişim Tarihi: 16.05.2012

Kuo, F.E., Sullivan, W.C., Coley, R.L., Brunson, L., 1998. Fertile ground for community: inner-city neighborhood common spaces. Am. J. Commun. Psychol. 26 (6), 823–851.

Kuo, F.E., 2001. Coping with poverty: impacts of environment and attention in the inner city. Environment and Behavior 33, 5–34.

Kuo, F.E., Sullivan, W.C., 2001a. Environment and crime in the inner city. Does vegetation reduce crime? Environment and Behavior 33, 343–367.

Kuo, F.E., Sullivan, W.C., 2001b. Aggression and violence in the inner city. Effects of environment via mental fatigue. Environment and Behavior 33, 543–571.

Laumann, K., Ga¨ rling, T., Stormark, K.M., 2003. Selective attention and heart rate responses to natural and urban environments. Journal of Environmental Psychology 23, 125–134.

Leather, P., Pyrgas, M., Beale, D. and Lawrence, C. (1998) Windows in the workplace. Environment and Behavior, 30, 739–763.

Lindheim, R., Syme, S.L., 1983. Environments, people, and health. Annu. Rev. Public Health 4, 335–359.

Maas, J., Verheij, R.A., Groenewegen, P.P., de Vries, S., Spreeuwenberg, P., 2006. Green space, urbanity, and health: how strong is the relation? Journal of Epidemiology and Community Health 60, 587–592.

Malenbaum, S., Keefe, F.J., Williams, A.C.C., Ulrich, R., Somers, T.J. 2008. Pain in its environmental context: Implications for designing environments to enhance pain control. Pain 134 . 241–244

Maller, C., Townsend, M., Pryor, A., Brown, P., Leger, L. 2005. Healthy Nature Healthy People: 'Contact With Nature' As An Upstream Health Promotion İntervention For Populations. Health Promotion International, Vol. 21 No. 1

McNeill, L. H., Kreuter, M. W., Subramanian, S.V., 2006: Social Environment and Physical Activity: A Review of Concepts and Evidence, Social Science and Medicine Vol.63, s.1011-1022.

Mind. 2007. Get outdoors, get active: Green exercise should be a mainstream treatment option says Marcus Roberts Openmind Issue 145, May/June 2007

Mitchell, R. and Popham, F. 2008. Effect of exposure to natural environment on health inequalities: an observational population study. The Lancet 372, 655–1660.

Mitrione, S. Design, landscape and Health. İmplications. Volume 05, Issue 4. http://www.informedesign.org/_news/apr_v05r-p.pdf Erişim Tarihi: 25.05.2015

Moore, E. O. 1981. A prison environment's effect on health care service demands. Journal of Environmental Systems, 11, 17–34.

Mostyn, B., 1979. Personal benefits and satisfactions derived from participation. In: Urban Wildlife Projects: A Qualitative Evaluation, Nature Conservancy Council, London.

Nielsen, T.S., 2006. Do access to nature and green areas affect mental stress? Results from a Danish survey on the use of green areas and selected health indicators. Paper for The sixth European Urban and Regional Studies Conference 21st-24th, Denmark.

O'Brien, L., Williams, K. and Stewart, A. 2010. Urban health and health inequalities and the role of urban forestry in Britain: a review. Forest Research, Farnham.

Pretty, J., Peacock, J., Sellens, M., & Griffin, M. 2005. The mental and physical health outcomes of green exercise. Int J Environ Health Res, 15(5), 319-337. doi:10.1080/09603120500155963

Staats, H., Gatersleben, B., Hartig, T., 1997. Change in mood as a function of environmental design: arousal and pleasure on a simulated forest hike. Journal of Environmental Psychology 17, 283–300.

Stıgsdotter, U.K., Ekholm, O., Schıpperıjn, J., Toftager, M., Jørgensen, F.K., Randrup, T.B. 2010. Health Promoting Outdoor Environments – Associations Between Green Space, And Health, Health-Related Quality Of Life And Stress Based On A Danish National Representative Survey. Scandinavian Journal of Public Health, 38: 411–417

Sustainable Development Commission (2010). Sustainable development: the key to tackling health inequalities. Sustainable Development Commission, London.

Takano, T., Nakamura, K., Watanabe, M., 2002. Urban residential environments and senior citizens' longevity in megacity areas: the importance of walkable gren spaces. J. Epidemiol. Commun. H 56, 913–918.

Taylor, A. F., Kuo, F. and Sullivan, W. C. (2001). Coping with ADD: the surprising connection to green play setting. Environment and Behaviour 33 (1), 54–77.

Thompson, C., W. 2011. Linking landscape and health: The recurring theme Catharine Ward Thompson. Landscape and Urban Planning 187–195

Tyrvainen, L., Ojala, A., Korpela, K., Lanki, T., Tsunetsugu, Y., & Kagawa, T. (2014). The influence of urban green environments on stress relief measures: A field experiment. Journal of Environmental Psychology, 38, 1-9. doi:10.1016/j.jenvp.2013.12.005

Ulrich, R.S., 1979. Visual landscapes and psychological wellbeing. Landscape Research 4, 17–23.

Ulrich, R.S., 1984. View through a window may influence recovery from surgery. Science 224 (4647), 420–421.

Ulrich, R. S., Dimberg, U. and Driver, B. L. 1991a. Psychophysiological indicators of leisure benefits. In Driver, B. L., Brown, L. R. and Peterson, G. L. (eds) Benefits of Leisure. Venture Publishing, State College, Pennsylvania, pp. 73–89.

Ulrich, R. S., Simons, R. F., Losito, B. D., Fiorito, E., Miles, M. A. and Zelson, M. 1991b. Stress recovery during exposure to natural and urban environments. Journal of Environmental Psychology, 11, 231–248.

Ulrich, R. S., Parsons R., 1992. Influences of passive experiences with plants on individual well-being and health. In: D. Relf (Ed), The Role of Horticulture in Human Well-Being and Social Development, Timber Press, Oregon, pp. 93-105

Ulrich, R. S. (1993). Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes. In Kellert, S.R. and Wilson, E.O. (Eds.) The Biophilia Hypothesis. Washington, DC: Island Press.

Ulrich, R.S., 1999. Effects of gardens on health outcomes: theory and research. In: Cooper-Marcus, C., Barnes, M. (Eds.), Healing Gardens: Therapeutic Benefits and Design Recommendations. Wiley, New York, pp. 27–86.

Uslu, A., Kiper, T., Barış, M. E., 2009. Publıc Health - Urban Landscapıng Relatıonshıp And User's Perceptıons. Biotechnol. & Biotechnol. Eq.

United Nations Department of Economic and Social Affairs. 2018. 2018 Revision of World Urbanization Prospects. https://www.un.org/development/desa/publications/2018-revision-of-world-urbanization-prospects.html. Erişim Tarihi: 21.05.2018

Valerde, M.D., Fry, G., Tveit, M., 2007. Health effects of viewing landscapes – Landscape types in environmental psychology. Urban Forestry & Urban Greening 6 (2007) 199–212

Van den Berg, A. E., Hartig, T. and Staats, H. 2007. Preference for nature in urbanized societies: stress, restoration, and the pursuit of sustainability. Journal of Social Issues 63(1), 79–96.

Van den Berg, A. E., Jorgensen, A., & Wilson, E. R. (2014). Evaluating restoration in urban green spaces: Does setting type make a difference? Landscape and Urban Planning, 127, 173-181. doi:10.1016/j.landurbplan.2014.04.012

Verheij, R.A., Maas, J., Groenewegen, P.P. 2008. Urban–Rural Health Dıfferences And The Avaılabılıty Of Green Space. European Urban And Regional Studies 15: 307

Volker, S., & Kistemann, T. (2011). The impact of blue space on human health and well-being - Salutogenetic health effects of inland surface waters: a review. Int J Hyg Environ Health, 214(6), 449-460. doi:10.1016/j.ijheh.2011.05.001

Weldon, S. and Bailey, C. in collaboration with O'Brien, L. 2007. New pathways to health and well-being: summary of research to understand and overcome barriers to accessing woodland. Forestry Commission, Scotland.

Wells, N.M., 2000. At home with nature: effects of "greenness" on children's cognitive functioning. Environ. Behav. 32 (6), 775–795.

Whitehead, M., Dahlgren, G., 1991. What can be done about inequalities in health? The Lancet 338, 1059–1063.

Whitley, R., Prince, M., 2005. Fear of crime and inner city health in inner city London. Social Science and Medicine 61, 1678–1688.

Wilson, E.O. 1984. Biophilia. Harvard, MA: President and fellows of Harvard College,

Wilson, L.M. 1972. Intensive care delirium. The effect of outside deprivation in a windowless unit. Archives of Internal Medicine. Vol 130, sid 225-226.

World Health Organization (WHO), 1946. Constitution of the World Health Organization. WHO, Geneva.

FRIDERICH SCHILLER'İN FELSEFESİNDE ÖZGÜRLEŞMENİN BİR ARACI OLARAK SANAT VE OYUN

Prof.Dr. Ferhat Akdemir

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Öz

Friderich Schiller (1759-1805) 18. yüzyıl aydınlanma felsefesinin önemli ve özel isimlerinden birisi olduğu kadar, dünyanın önde gelen yazarlarından ve çağdaş Alman edebiyatının da kurucularındandır. Schiller'e göre insan doğasının ikili bir özelliği vardır. Duyusal özellik ve akılsal özellik. Bunlar, ona göre insanda hep bir mücadele halindedir ve her iki yön de insana hükmetmek istemektedir. Bu açıdan bakıldığında modern insanın parçalanmış bir hayat yaşadığını söylememiz mümkündür. İşte bu parçalanmışlıktan kurtulmanın ve yeniden zihinsel ve duygusal bütünlüğü kazanmanın yolu sanattan geçmektedir. Sanat insandaki duyusal ve akılsal tarafları uzlaştıran, ona varoluşunu ve özgürlüğünü duyumsatan ve bu yolla ona insan olduğunu yeniden hatırlatan yegane etkinliktir. Biz bu bildirimizde, yukarıda özetlediğimiz şekliyle, Schiller'in sanat anlayışını, modern insanın varoluşsal sorunlarını çözmede sanata yüklediği işlevleri analiz etmeyi ve felsefî bir perspektiften tartışmaya açmayı düşünüyoruz.

Anahtar kelimeler: Friedrich Schiller, sanat, oyun, güzellik, felsefe

PLAY AND ART AS MEANS OF FREEDOM IN THE PHILOSOPH OF FRIDERICH SCHILLER

Friderich Schiller (1759-1805) is one the founder of contemporary German literature and of the leading writers of the world, as well as, the important and special names of the 18th century philosophy of enlightenment. According to Schiller, human nature has a dual nature. Rational and emotional natures. According to him, these are always a struggle in the man and both sides want to rule man. From this point of view, it is possible to say that the modern man has a fragmented life. Art is the way that you can get rid of this fragmentation and gain the rational and emotional integrity again. It's a unique activity that reconciles the mental and emotional aspects of the human world, reminds him of existence and freedom, and reminds him that he is human in this way. In this assertion, as we have summarized above, we are thinking about research from the philosophical perspective and of analyzing into the functions of artificiality in solving the existential problems of modern man and Schiller's concept of art.

Keywords: Friedrich Schiller, art, play, beauty, philosophy

Giriş

Friderich Schiller Alman düşünce geleneğinden gelen Aydınlanma döneminin önemli bir sanatçısı ve felsefecisidir. Burada Alman geleneğine ve Aydınlanma dönemine yaptığımız vurgu nedensiz değildir. Çünkü, onun gerek sanat eserlerinin oluşumunda gerekse de felsefesinin şekillenmesinde yaşadığı dönemin ve o döneme ait koşulların yadsınamaz bir etkisi söz konusudur. Onun, "insan, devletin bir yurttaşı olduğu ölçüde zamanın da bir yurttaşıdır" (Schiller, 1990: 6) ya da "sanatçı zamanının çocuğudur" (Schiller, 1990: 38) şeklindeki saptaması da bu hususa işaret eder niteliktedir. Örneğin, Göçmen'in deyimiyle, Almanya'nın tarihte hep "bir şairler ve düşünürler" ülkesi olduğu ve Schiller'in de "erken dönem Aydınlanmacı Alman hareketinin bir çocuğu" (2018:2) olduğu hatırlanacak olursa, bu durumun da onun düşünce dünyasını şekillendiren bir faktör olduğu rahatlıkla kabul edilebilir. Bir yanıyla o, bir şairdir, oyun yazarıdır, romancıdır kısacası sanatçıdır; ama diğer yanıyla bir toplum ve siyaset kuramcısı, ahlak teorisyeni, bir sanat felsefecisidir. Kelimenin gerçek anlamıyla Alman "Aydınlanmacılığının kurucu bir ismi, evrensel bir bilge"dir. (Göçmen, 2018:5). Bu çalışmada, onun sanatçılığından çok, sanat

felsefeciliği üzerinde durulacak ve onun sanatın neliğine ilişkin geliştirdiği görüş ve düşünceler irdelenecektir. Bunu yaparken de çalışmamızın odak metnini onun *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* isimli çalışması oluşturacaktır. Söz konusu çalışma sanatın mahiyeti ve işlevi üzerine bir deneme olmaktan çok Göçmen'in ifadeleri ile "bir değişim ve dönüşüm programı" ve "reform pedagojisi"dir (2018:6). Ancak biz eserin bu özelliği üzerinde durmayacak daha çok onun sanat felsefesi ile ilgili saptamalarının bir analizini vermeye çalışacağız. Schiller'in sanatın mahiyeti ve amacı üzerinden geliştirmiş olduğu kurama geçmeden önce, aynı amaç ve mahiyet üzerinden felsefe tarihinde geliştirilmiş olan diğer kuramlara şöylece kısa bir değinmenin konumuzun daha iyi anlaşılabilmesi için gerekli olduğunu düşünüyoruz. Felsefî literatüre kısaca bir göz atıldığında sanatın neliğine dair geliştirilmiş, detaylarında farklılaşsalar da birkaç temel kuramdan söz etmemiz mümkündür. (Cevizci, 2007:470 vd.) Bu kuramlardan ilki, tarihsel kökenleri Platona kadar giden ve daha çok idealist filozoflar tarafından savunulan *taklit olarak (mimetik)sanat anlayışı*dır. Bu anlayışa göre, sanat özünde bir taklittir ve taklit ettiği de genel ve geniş anlamıyla doğadır. Bu anlayışın arkasında Platon'un evren tasarımı yatmakta gibidir. Platon'a göre, biri idealar diğeri de görünüşler dünyası şeklinde iki dünya vardır. İçinde yaşadığımız dünya değişme ve bozulmanın olması nedeniyle bir görünüşler, fenomenler dünyasıdır. Diğeri ise her türlü değişmeden ve bozulmadan arınmış olan, şeylerin mutlak ve ideal formlarının bulunduğu idealar dünyası idi. Bu dünyadaki nesneler ve kavramlar da, kısacası şeyler de idealar dünyasındaki ideal ve mükemmel olan formların basit kopyaları idi. Bu durumda, sanat dediğimiz etkinlikte, görünüşler dünyasındaki kopyaların bir kopyası olduğu için, özünde taklittir ve hatta Platon'un deyimiyle taklidin taklididir. Anlaşılacağı üzere burada Platon'un sanata olumsuz bir işlev yüklediğini söylememiz mümkündür. Ona göre, bir şeyin değeri büyük ölçüde onun bizi ideaların bilgisine ne ölçüde yaklaştırdığı ya da bize idealar hakkında ne ölçüde doğru bilgi sunduğu ile belirlenebilir bir şeydir. Ancak sanat, bizi idealarla değil, onun basit kopyası olan fenomenlerle muhatap etmektedir. Dolayısıyla da değerli bir etkinlik olmaktan uzaktır. Bunu, Platon'un *Devlet*'inde, belli şiir türlerinin gençlerin üzerindeki olumsuz etkileri nedeniyle, şairleri devletinden ihraç etmesinden de anlayabiliriz. Ancak gerek genel felsefî sisteminde gerekse de Devlet'inde sanata ve sanatçılara karşı olumsuz bir tavır geliştirse de bizim Platon'un teorik olarak sanatı olumsuzladığını be reddettiğini söylememiz de mümkündür. Onun yazılarında sanatı yer yer olumladığı pasajlarla karşılaşmamız da olasıdır. Örneğin, temelde güzellik sorununu incelediği diyaloğu *Şölen*'de, sanata karşı olumlu bir tavır takındığını ve bir sanat eserinin bize değişmeyen, ezeli ve ebedi olan gerçeklik hakkında bir şeyler söyleyebileceğini itiraf ettiğini görürüz. Şöyle ki, öncelikle, idealar belirli niteliklerinin yanında güzellik niteliğini de haizdir. Sanat da güzeli amaçladığına göre, sanat eseri bize ideal gerçeklikler hakkında bir şeyler öğretebilir. İkinci olarak, görünüşler dünyasına ait duyusal şeyler değişkenlik niteliğine sahip idiler; ama bu duyusal şeylerin birer kopyası niteliğinde olan sanat eseri, onlardan farklı olarak bu değişkenlik niteliğinden bağımsızdırlar. Dolayısıyla da, sanat eserinin idealara, esere konu olan duyusal nesnelerden daha yakın olduklarını söyleyebiliriz. (Arslan, 2012:321 vd). Sonuç olarak Platon'un ontolojisinden hareketle geliştirilmiş olan ve sanatı özünde taklit olarak gören bu anlayış, tarihsel süreç içerisinde farklı formlara bürünerek değişik isimler tarafından savunulmuş olsa da, onun özünde, bir, sanatın bir bilgi değeri taşıdığı ve bizi deneyin arkasında duran gerçekliğe ilettiği; iki, estetik değerlerin algılayan özneye ait değil algılanan nesnede mevcut bir nitelik olduğu şeklinde iki temel iddia üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Sanatın neliğine ilişkin geliştirilmiş olan, tarihsel açıdan öneme sahip ikinci kuram ise daha çok romantik filozof ve düşünürler tarafından savunulan *yaratım olarak sanat anlayışı*dır. Bu sanat anlayışı, sanatı sanatçının hayal gücünün özgür bir yaratımı olarak görür ve bu anlamda, Platoncu sanat anlayışının tam karşısında konumlanır. Daha çok 19. yüzyılda popülerleşen ve Alman Romantik Okulu diyebileceğimiz felsefe ekolünün özel isimleri olan Fichte, Schelling, Hegel ile, 20. yüzyıl idealist sanat filozofu İtalyan Benedotte Croce tarafından temsil edilen bu anlayış, sanatı, doğanın bir taklidi olarak değil, sanatçının duygu, düşünce ve hayallerinin sanat eseri aracılığı ile dışavurumu olarak yorumlarlar. Burada vurgu artık

estetik bir nesne olarak doğadan estetik bir özne olan insana kaymıştır ve sanat eserinin oluşumunda estetik özne olan sanatçının hayal gücü ve yeteneği merkeze yerleşmiştir. Yani, bir sanat eserinin oluşumunda insanın hayal gücü ve diğer estetik yetileri yaratıcı bir işleve sahiptir ve aynı zamanda doğanın kendisini ifşa ve ifade edici bir niteliğe sahiptir. Bir başka ifade ile, hayal gücü, insanın duyusal yetileri gibi sadece dış dünyanın verilerini toplayan, onları temsil eden bir yeti değil, bu verileri analiz eden, sentezleyen, dönüştüren ve değiştiren, onlardan özgün şeyler üreten yani yaratan bir yetidir. Kanımızca, bu düşüncenin arkasında insanın gerçekliği aklıyla düşünebileceği ve hayal gücüyle de kavrayabileceği şeklinde bir kabul yatmaktadır. Doğada bir düzensizlik ve mükemmelsizlik hakimdir ve böylesi bir doğanın taklidi bize gerçekliğin bilgisini veremez. Bu durumda insan gerçekliği yani ideali ve mükemmeli aklıyla tasavvur edebilir, hayal gücüyle de tasarlayabilir. Hayal gücünün bir etkinliği olan sanat bu gerçekliği eserinde dışsallaştırabilir. Dolayısıyla sanat sanatçının gerçekliğe ilişkin ideal anlatımıdır. Aynı zamanda, doğa her ne kadar bilimsel bilgi ile kavranabilir nitelikte olsa da, burada sanat da bilime eşlik edebilir ve onu daha derinden kavramamıza onun derinliklerine, inceliklerine nüfuz etmemize yardımcı olabilir. Şöyle ki, bilim doğayı olduğu gibi yansıtıp bize sunarken, sanat onu bize olduğu gibi verir. Hegel'in meşhur, "gerçek olan ussaldır, ussal olan gerçektir" şeklindeki önermesi bunu en güzel açımlayan ifadelerden birisidir. Ünlü romantik Delacroix ise, "biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti" derken aynı hususa işaret etmekte gibidir. Bizim bu bildiride üzerinde duracağımız üçüncü kuram ise, daha çok ünlü Alman sanatçı ve felsefecisi Friderich Schiller tarafından savunulan ve sistematize edilen *oyun olarak sanat anlayışı*dır. Konuya girmeden önce şu hususa değinelim ki, Schiller'in sanata ilişkin görüşleri onun genel felsefî sisteminin bir uzantısı niteliğindedir ve bu sistem de Kant'tan derin izler taşımaktadır. Hatta kimi araştırmacılar tarafından, "tüm Kantçıların en akıllısı, en ince zekalısı, en marifetlisi" (Soykan:1991:43) olarak nitelenen Schiller de bu durumu reddetmez, aksine olumlar. Onun, (Schiller, 1990:4) ileri süreceğim düşüncelerin çoğunda, her ne değin Kant'ın ilkelerine dayandığımı sizden saklamak isteniyorsam da, bu araştırmalarımı önünüze sererken, başka herhangi bir felsefe çığırını anlarsanız, bunu Kant'ın ilkelerine değil benim yetersizliğime verin şeklindeki saptamaları Kantçı çizgide olduğunun en belirgin ifadeleri olarak yorumlanabilir. Bu noktada, onun sanatın neliğine ilişkin görüşlerini anlayabilmek için önce, ilhamını büyük ölçüde kendisinden aldığı Kant'ın sanat anlayışını bir miktar açımlamamız gerekmektedir. Kant, öncelikli olarak sanatın bir taklit olduğu düşüncesinin şiddetle karşısındadır. Ona göre sanat ancak bir dehânın ürünü olabilir. "Bir dehâ ürünü, bir taklit değil, tersine, bu suretle kendine özgü orijinalite duygusunun canlandırılacağı bir başka dahi için bir yerine-geçme örneğidir." (Soykan, 1991: 40) "Halis bir sanat eseri, taklit edilirse, yeni doğan eser, artık halis olmaktan çıkar; onun artık sanat kıymeti yoktur, sadece bir taklittir."(Heimsoeth, 1967: 176). Böylelikle taklidi sanatın dışında tutan Kant, sanatı oyun kavramı ile belli bir ilgi içerisinde değerlendirmeye çalışır ve bu yolla da Schiller'in sanat anlayışı üzerinde derin izler bırakır. Kant'ın oyun kavramını onun "ereksiz ereklilik" düşüncesi ile bağlantılı olarak anlamak olasıdır. Kant ereksiz ereklilik düşüncesini, beğeni yargısını temellendirirken şöyle dile getirir. "Her erek, eğer hoşlanmanın zemini olarak görülürse, kendisinde her zaman hazzın nesnesi üzerine yargının belirlenim zemini olarak bir çıkar taşır. Öyleyse beğeni yargısının temelinde hiçbir öznel erek yatamaz." (Kant, 2006: 73). Kant'ın bu satırlarından anlamamız gereken şey, estetik yargılarımızın temelinde, bu yargının ötesinde ve dışında duran bir ereğin yani bir ilginin ve çıkarın olmadığıdır; ama bu, estetik yargılarımızın tamamen ereksiz olduğu anlamına da gelmemelidir. Burada bir erek söz konusudur ama bu "ereksiz bir erek"tir, bir "kendinde-erek"tir. Daha anlaşılır bir dille ve Soykan'ın ifadeleri söyleyecek olursak, (1991:41) Bir çocuğun oyununu gözümüzün önüne getirelim. Bu oyun, çocuğun adalelerinin veya zihinsel yetilerinin gelişmesine, gelecekteki yaşama hazırlanmasında olumlu rol oynayabilir. Bütün bu ve benzeri şeyler, yukarıda ilgi-çıkar dediğimiz kavramın kapsamına girer. Ama bütün bunlar şu anda oyun oynamakta olan çocuk için hiçbir şey ifade etmez. Bu bakımdan oyun ereksizdir, yani onun kendi dışında bir ereği yoktur.

Yani Kant'a göre, sadece kendi kendisi için hoşa giden bir uğraş olan sanat, tıpkı oyun gibi kendisinde başka hiçbir erek taşımaz. Demek ki oyun ile sanatın ortak yönü her ikisinin de ereksiz oluşudur; ya da "ereksiz bir ereğe" sahip oluşudur. Aynı zamanda onlar kural koyucularının da bizzat kendileri olmaları anlamında da ortaktır. Kant'ın sanat anlayışını da bu şekilde kısa ve özlü bir şekilde betimledikten sonra, Schiller'ın sanat anlayışının detaylarına geçebiliriz. Bu çalışmanın odak metnini oluşturan *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'da Schiller, bir yandan Batı kültürünün tarihi hakkında bilgi verirken diğer yandan modern insanın içine düştüğü trajik durumu da analiz etmeye çalışır. Söz konusu eserinde yaptığı en önemli saptama modern insanın içine düşmüş olduğu bölünmüşlük, parçalanmışlık duygusu ve kendisine yabancılaşmasıdır (Cevizci, 2007:469). Ona göre insan bölünmüş ve parçalanmıştır, kendi doğasına yabancılaşmıştır. Ruh bütünlüğünü yitirmiştir. Bunun temel nedeni ise ona göre, tarihsel süreçte ortaya çıkan bilimsel ilerleme ve iş bölümüdür. Özgü'nün ifadeleriyle, Schiller'e göre, iş bölümü hiç kuşkusuz uygarlığın ilerlemesinde ve gelişmesinde başat bir rol oynamış olsa da, insanı yalnız bir tarafa yöneltmek, yalnız bir yetisini geliştirmekle onun iç varlığını cılızlaştırmıştır (Özgü,1990:XX). Aynı duruma Schiller de şu ifadeleriyle işaret etmektedir (1990:23): Bir yanda geniş denemeler ve belli düşünceler bilimlerin birbirinden daha kesinlikle ayrılmasını gerektirince; öte yandan da devletlerin karışık mekanizması insanları ve işleri daha da kesinlikle ayırmayı zorunlu kılınca, insan doğasının iç bağı da koptu ve öldürücü kavgalar uyumlu güçlerini parçaladı. İçgüdülü ve kurgulu us, şimdi birbirlerine düşmanlıkla başka başka alanlara ayrıldılar; sınırlarını da şimdi güvensizlik ve kıskançlıkla beklemeye başladırlar, çalışmalarını böyle belli sınırlar içine alan bölgede insan, kendine de, içinde, öteki yeteneklerini sık sık ezmekle tüketen bir baş vermiş oldu. Sonuçta, "güzellik duygusu işten, araç erekten, çaba da ödülden ayrıldı" (Schiller, 1990: 24) ve neticede insan parçalanmış bir hayata mahkum edildi. Bu parçalanmış hayatta insan maddenin esiri kılındı ve böylelikle de insanlık alanının dışına itildi. Onun yeniden insanlığını duyumsaması ve ruh bütünlüğünü yakalaması ancak estetik bir varlık olması ile mümkündür. Bu estetik bütünlüğü yakalamasını olanaklı kılan ise sadece özgürlüktür.(Albayrak, 2012:163) Schiller'e göre insanda, Kant'ta olduğu üzere ikili bir doğa/özellik söz konusudur. O hem duyusal/doğal hem de akılsal/ussal bir varlıktır. İnsandaki "duyusal yan maddeye bağlıdır, akıl ise biçime." (Tunalı, 1998:148) Yani, insan duyusal tarafıyla duyusal gerçekliği akılsal tarafı ile de biçimsel gerçekliği arzular. Güzellik ise, bu iki tarafın uyumlu birlikteliğinden (harmonisinden) oluşur. Amaç, insanın bu duyusal tarafı ile akılsal tarafı arasında bir denge kurmak yani bir harmoni oluşturmak ve bu yolla insanı güzele eriştirmektir. Ne var ki, insan arzuları karşısında her zaman tarafsız kalamaz. İnsan bir yönünü geliştirirken, diğer yönünü kaçınılmaz olarak ihmal etmek durumundadır. Çünkü aklın birlik istediği yerde doğa çeşitlilik ister. "Usun yasası kandırılamayan bir bilinç, doğanın yasası da bitip tükenmek bilmeyen duygudur. Eğer huy bu duyguyu yatıştırmakla kendini gösterirse, eğitim eksik kalır. İnsan huylarının bütünlüğü halkta aranmalıdır"(Özgü, 1990:XX). Ancak, halka bakıldığında insanlar parçalanmıştır ve eksiktir. Ona göre, bu parçalanmışlığı ve eksikliği gidermek, doğaya verilen değerin yanında kültüre de değer verilmesi ile onun da geliştirilmesi ile mümkündür. Kültürün gelişmesi içinse insanın içindeki yetilerin çarpıştırılması gerekmektedir. "İnsanın içindeki çeşitli yetenekleri geliştirmek için, her birini karşı karşıya dikmekten başka yol yoktur. [Çünkü] güçlerin bu birbirine olan karşıtlığı kültürün büyük aracıdır." (Schiller, 1990:28) Bir başka ifade ile, "insanın içindeki yetileri geliştirmek için tek bir yol vardır. Hepsini karşı karşıya dikip birbirleri ile çarpıştırmak. Kültürün biricik *aracı* budur" (Özgü, 1990:XXI). Her ne kadar, insan yetilerini ayrı ayrı geliştirmekle çok şey kazanmış olsa ve bu yolla tarih, çok özel insanlar yetiştirmiş olsa da insanlık artık geliştirmiş olduğu uygarlığın yükü altında inlemektedir. Bu yükten kurtulmanın yolu yetilerini bir bütün olarak geliştiren yetkin insanı yakalamakla mümkün olacaktır. Schiller, "mutlu ve tam insanı ancak ılımlı iklim yaratır" (1990:29) ya da "zor devletini özgür devlete çevirecek yeteneği ve onuru olan halkta, huy bütünlüğünün bulunması gerekiyor" (1990:17) derken sanırız bu duruma işaret etmektedir.

Schiller'e göre bu ılımlı iklimi yaratacak ve doğanın parçalamış olduğu bu bütünlüğü yeniden tesis edecek olan onun sanattır. Sanatın konusu ise, onun "görünüş dünyasında ortaya çıkan özgürlük" (Soykan, 1991: 43) olarak tanımladığı güzelliktir. Güzellik, insanın duyusal yanı ile rasyonel/akılsal yanının harmonisinden ortaya çıkar (Tunalı, 1998:148). Yani insandaki bütün içtepilerin uyumlu birlikteliğidir. Bu uyumlu birlikteliği tesis edecek olan güzelliktir; ama bunun için insandaki içtepilerin de asilleşmesi gerekir. Çünkü ancak asil içtepiler sahici bir kültürü mümkün kılabilir. Eğer insanların hayatlarına us hakim olacaksa onun da içtepi karakterini alması gerekir. Akıl yasaları bulup çıkarmakla görevini yapmış sayılır onların uygulanması ise irade ve duyguya düşmektedir. Schiller'in deyimiyle, "us yasayı bulup ortaya koymakla, başarabileceğini başarmıştır. Onu yürekli istek (irade) ve canlı duygu uygulayacaktır" (1990:34). Bir başka ifade ile, "kafaya giden yolun yürekten geçmesi gerekmektedir." (Schiller, 1990:36). Ne var ki, usun kendisine engel teşkil eden güçleri yenmesi gerekiyorsa kendisinin de bir güç olması ve bunun için de kendisine tezahürler dünyasında önder ve rehber olarak içtepiyi alması gerekmektedir. "Çünkü içtepiler duygusal evrende kımıldatan [hareket yaratan] biricik güçlerdir." (Schiller, 1990:34) İçtepilerin asilleşmesine yardım edecek en uygun vasıta ise, Schiller'e göre, sanattır. İçtepilerin asilleşmesi doğal durumdan estetik duruma yükselmesi demektir; estetik durum ise insanın incelmemiş ve işlenmemiş içtepilerin hakimiyetinden kurtulması demektir. Yani insan gerçek anlamda insanlığına ancak ve sadece içindeki içtepileri işleyerek ve incelterek (asilleştirerek) erişebilir. Schiller'e göre insanların içinden gelen ve birbirine karşıt olan bu iki özelliğin yani usun ve doğanın karşılığı olan iki güç vardır. Schiller bu güçlerin, bizi kendi nesnelerini gerçekleştirmeye ittiklerinden dolayı "içtepi" olarak isimlendirilmesinin yerinde ve doğru olduğunu söyler (Schiller,1990:55). Bunlardan ilkine o nesne içtepisi (duyusal-madde içtepisi) ikincisine de biçim (form) içtepisi der. Ona göre nesne içtepisi "insanın fizik varlığından ya da duyusal doğasından gelir ve onu zamanın sınırları içine oturtmağa, madde yapmaya çalışır." (Schiller,1990:55) Bir başka ifadeyle, salt gerçeği arar, salt biçimleri çoğaltarak kendince bir evren kurmaya çalışır. Biçim içtepisi ise "insanın salt varoluşundan ya da onun uslu doğasından çıkıyor ve onu özgür kılmağa, görünüşlerin çeşitliliğinin uyumuna ve durumun her türlü değişisinde, kişiliğini göstermeğe çalışıyor." (Schiller,1990:55) Yani salt biçimi arayarak geniş evreni darlaştırıyor ve bu yolla evrenin içindekileri birbiri ile uyumlu hale getirmek istiyor. Bir başka ifade ile biri değişmezlik istiyor diğeri değişim. Şöyle ki, nesne içtepisi olgular üretirken, biçim içtepisi yasaları ortaya koymayı amaçlar. Yani duygu anlık doğrular üretir ve bu doğruluklar da koşullara göre değişkenlik gösterebilir. Ama, düşünce bir doğruluk ürettiğinde bu artık sonsuzluk içindir ve içindedir; dolayısıyla da o, zamandan ve mekandan bağımsız mutlak bir doğruluktur. Schiller'e göre, her iki içtepi de karşılıklı ilişki içerisindedir. Ne var ki bu ilişki karşılıklı bir mücadele, tahakküm ilişkisidir. Her iki içtepi de ait oldukları doğa ve aklın birbirlerine karşıt olması gibi karşıttırlar ve karşılıklı mücadele içerisindedirler. Mücadelenin sonucunda birinin diğeri üzerinde tahakküm kurması Schiller'e göre insan için olumsuz sonuçlar üretmektedir. Şöyle ki, nesne içtepisi biçim içtepisine hakim olduğunda insan vahşileşmekte, biçim içtepisi nesne içtepisine hakim olduğunda da insan barbarlaşmaktadır. Ancak insan hayatı sadece bu iki içtepinin mücadele alanı değildir. Yani, insan sadece bu iki içtepinin egemenliği altında değildir. Onun hayatını bir çatışma ve mücadele alanı olmaktan çıkaran, bir düzensizlikten kurtaran sahip olduğu üçüncü bir içtepidir: Oyun içtepisi. Gerçi Schiller, ilk bakışta birbirine taban tabana zıt görünen bu iki içtepinin dışında üçüncü bir içtepinin olabileceğini düşünmemektedir. Onun ifadeleri ile, "bu iki içtepidir insanlık kavramını dolduran. Bir üçüncüsü, her ikisini de verebilecek temel içtepi kavramı düşünülemez bile." (Schiller,1990:59) Nedenini anlamak da zor olmasa gerektir. Çünkü, üçüncü bir içtepi, insanın bu sefer üçe bölünmesi, daha da parçalanması anlamına gelecektir. Oysa ki amaç insanı eski, ilk haline yeniden dönüştürmek yani onun bütünlüğünü sağlamaktır. Temel sorumuz bunun nasıl olanaklı olacağıdır. Bu iki içtepinin dışında onları uzlaştırarak onların yerine geçecek üçüncü bir içtepi olamayacağına göre, birliği ve bütünlüğü bunların dışında değil, onların etkileşiminde aramak gerekecektir. İşte onların etkileşiminden yeni diyebileceğimiz bir içtepi ortaya çıkar. Schiller, buna oldukça çekingen bir şekilde

“oyun içtepisi” der. Şöyle demektedir: “Nesne içtepisi değişikliğin olmasını, zamanın bir konusunun olmasını ister. Biçim içtepisi ise zamanın kaldırılmış olmasını, değişikliğin olmamasını ister. Demek her iki içtepinin birlikte teptiği içtepi (ona şimdilik bu adın yerinde olduğunu tanımlatıncaya değin oyun içtepisi dememe izin verin) oyun içtepisi, zamanı zaman içinde kaldırmaya, oluşu salt var oluşla, değişikliği de bir oluşla birleştirmeye çalışacaktır.” (Schiller,1990:68) Yani bu iki içtepinin ortak etkileşim alanı olan oyun içtepisi bir yanda “zamanı zamanda ortadan kaldırarak”, diğer yanda “değişimi özdeşlikle birleştirerek” diğer iki içtepiyi birleştirir ve uzlaştırır. Aralarında bir denge kurmaya çalışır. Bu durum aynı zamanda insanın estetik tavrını da açığa çıkarır: “Zamanın zamanda ortadan kaldırılması, zamanın sanki yokmuş, geçmiyormuş gibi yaşanmasıdır; tıpkı oyunda olduğu gibi. Yine oluşun mutlak varlıkla ya da değişmenin özdeşlikle birleştirilmesi de kendinden geçercesine bir seyir (kontemplation) halinde bulunan insanın bu estetik tavrından başka türlü anlaşılmamalıdır.” (Soykan,1991:44). Nesne içtepisinin belirlenmek ve nesnesini alımlamak isteğine karşın, biçim içtepisi nesnesini kendisi yaratmak ve belirtmek ister. Oyun içtepisi ise nesnesini kendisi yaratmış gibi alarak, onu duyunun almak istediği gibi de yaratır. “Oyun içtepisi düşüncede birliği zaman içinde çeşitlendirmeye, yasayı duygu yapmaya, ya da, aynı şey demek olan, çeşitliliği zaman içinde birleştirmeye, duyguyu yasa yapmaya çalışacaktır” (Schiller, 1990:69). Böylece oyun içtepisinin bir diğer işlevine ulaşmış bulunuyoruz. Bu içtepi hem doğadaki bütün rastlantısallıkları hem de insandaki bütün zorunlulukları ortadan kaldırarak, insanı hem fizik bakımdan hem de etik bakımdan özgürleştirir. “Oyun dürtüsü, düşünsel-ussal olması bakımından rastlantıyı ortadan kaldırır. Çünkü düşünsel olanda tam belirlenmişlik olacağından rastlantı olamaz, öte yandan oyun dürtüsünde aynı zamanda bir duyusallık da olduğundan o, zorunluluğu da ortadan kaldırır. Çünkü değişmenin olduğu duyusallıkla zorunluluk birbiriyle bağdaşmaz” (Soykan,1991:44). Sonuç olarak, Schiller’e göre oyun, bütün zorunlulukları ve rastlantısallıkları ortadan kaldırdığı için insanı özgürleştiren tek araçtır. Ayrıca, burada oyunun konusu, Schiller’in görünüş dünyasında ortaya çıkan özgürlük” ve “canlı biçim” olarak tanımladığı güzelliktir. Ona göre, oyun nesne içtepisi ile biçim içtepisi arasında denge kurmamıza yardımcı olan bir araçtır ve insan bu iki içtepi arasında sağlıklı bir denge kurabildiği ölçüde olgunlaşma ve yetkinleşme olanağına kavuşmaktadır. Bu açıdan o, olgun ve yetkin insanı, ibresi hep sıfırı gösteren bir teraziye benzetir. Kefelerindeki yükler, ne ağırlıkta olursa olsun, aynı ağırlığa sahip oldukları sürece hep dengede duracaklardır. (Özgü, 1990:XXIV). Ve önemli olan da bu dengeye ulaşmak ve onu korumaktır. Bu dengeyi sağlayan da oyun olduğu için, insan, gerçek insanlığının ayırdına oyunla erişebilir. Schiller’in ifadeleriyle, “insan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oynadığı yerde tam insandır” (Schiller, 1990:76). şeklindeki, aforizma haline gelmiş saptaması da bu hususa işaret eder niteliktedir. Çünkü, insanda sürekli bir çatışma halinde olan nesne içtepisi ile biçim içtepisi arasındaki denge ancak sanat oyununda kurulabilir ve insan ancak bu yolla güzeli temaşâ edebilir. İşaret etmek gerekir ki Schiller’e göre, oyun sadece insana özgü değildir. O, bitkiden hayvana ve oradan da insana uzanan evrensel bir ilke niteliğindedir. Onun evren tasarımında doğa, Darwin’in evrim kuramını çağrıştırırcasına, en alt basamağında maddi dünyanın, onun üzerinde bitkiler ve hayvanların ve en üstte de insanların bulunduğu aşamalı bir yapıdadır. Bu aşamalar arasında da erekli bir geçiş söz konusudur. Buradaki nihai erek özgürleşmek olduğu gibi, özgürleşmenin aracı da oyundur. Her ne kadar alt tabakalarda fiziksel niteliklerde olsa ve canlıda kalan fazla enerjinin dışa vurulması ya da canlının hayata hazırlanmasına yardımcı olması gibi ve benzeri şekillerde yorumlansa da, oyun onlar içinde nihayetinde “kendisi dışında bir amacı olmayan bir etkinlik”tir; yani oyundur. Schiller, alt tabaka olarak nitelediği bitkiler ve hayvanların dünyasında oyunun ereksizliğini vurgulamakla birlikte onun özgürleştici işlevi üzerinde pek fazla durmaz. Ama onun ilgi alanını zaten daha çok insan oluşturduğu için bu durum anlayışla da karşılanabilir. Ona göre, en üst basamakta olan insan için oyun, fizikî niteliğinin yanında estetik bir nitelik de taşır. Soykan’ın ifadeleriyle, “tüm varlık dünyasında türlü biçimlerde görünen oyunun insanda estetik bir oyun olması ve güzele ulaşması sanatın bir oyun olarak belirlenmesi demektir. Sanat ile oyun arasındaki temel ortak özellik, her ikisinin de ereksiz olması, kendi

dışında hiçbir ereğe hizmet etmemesi ve insanı özgür kılmasıdır" (Soykan, 1991:46). Sonuç olarak Schiller, insanın akılsal ve duyusal şeklinde ikili özelliğe sahip bir varlık olduğunu, bu özelliklere nesne ve biçim içtepisi adını verdiği iki içtepinin karşılık geldiğini ve bu içtepilerin de insanda sürekli bir mücadele halinde olduğunu söylemektedir. Bu açıdan ona göre modern insan bölünmüş, parçalanmış, ruh bütünlüğünü ve özgürlüğünü yitirmiş bir varlıktır. İnsanı eski formuna ve ruh bütünlüğüne yeniden kavuşturmak için bir çözüm arayışındadır. Çözüm olarak da, o, hem insandaki bu bölünmüşlüğü ortadan kaldıracak hem de onu özgürlüğüne yeniden kavuşturacak olan "oyun"u yani sanatı önermektedir. Çünkü ona göre oyun, insandaki nesne ve biçim içtepilerini reddetmeden ve terk etmeden ikisini uzlaştıran ve insanı dengeye kavuşturan bir araçtır. Oyun, insanların gönüllü olarak dahil oldukları, koydukları kurallara bile isteye uydukları ve kendisi dışında bir amacı olmayan bir etkinliktir. Aynı zamanda oyun özgürleştirici bir işleve de sahiptir. Özgürlük ise insanın nihai ereği olan güzele ulaşmasının zorunlu bir ögesidir.

Kaynakça

Schiller, Friderich. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melihat Özgü, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Göçmen, Doğan. (2018). "Friderich Schiller, 'İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar' ve Ahlaklı Bir Uygarlık Arayışı", https://www.academia.edu/28156620/Schillerin_Estetik_E%C4%9Fitim_%C3%9Czerine_Mektuplar%C4%B1, s. 2. Erişim Tarihi: 14.Nisan.2018.

Cevizci, Ahmet. (2007) *Felsefe.* İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Arslan, Ahmet. (2012). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Adres Yayınları.

Soykan, Ömer Naci. (1991) "Sanatın Kaynağı Sorunu Oyun ve Dans", *Felsefe Dünyası*, (2).

Heimsoeth, H.. (1967). *Immanuel Kant'ın Felsefesi*, Çev. Takiyüddin Mengüşoğlu, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kant, Immanuel. (2006). *Yargı Gücünün Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

Özgü, Melahat, "Önsöz", Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*.

Albayrak, Mehmet. (2012). *Estetik'in Serüveni: Sanat Felsefesi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1998) *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

MODERNİZM'DEN GÜNÜMÜZE HAZIR-NESNE (READY-MADE)

Prof. Çağatay İnam KARAHAN

Eğitim Fakültesi

Fatih TAŞCI

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Öz

Sanatçının klasik malzeme anlayışına bağlı kalmadan, günlük hayata ait sıradan seri üretim nesnelerini, sanat nesnesi olarak kullanması ve nesneyi asıl işlevinden soyutlayarak ona yeni bir anlam kazandırması olarak tanımlanan Hazır-Nesne; günümüz sanatının da büyük ölçüde kaynağını oluşturmaktadır. Hazır-Nesnenin ilk defa kullanıldığı Sentetik Kübizmden itibaren Dadaizm, Sürrealizm, Yeni Dada, Pop-Art, Minimalizm, Arte Povera ve Fluxus gibi birçok sanat hareketinin şekillenmesinde de önemli etkilerinin olduğu görülmektedir. Marcel Duchamp'ın Hazır-Nesneye amacından farklı bir anlam yüklemesi, hem dada hareketi denilen başkaldırı grubuna yön vermiştir, hem de kavramsal sanatın çıkış noktasını oluşturmuştur. Performans, Enstalasyon, Land Art gibi bazı melez anlayışların ortaya çıkması ile devam eden sanat nesnesi dönüşümü teknolojinin de getirdiği dijitalleşme ile beraber günümüz sanatı şeklini almıştır. Bu sebeple Hazır-Nesnenin Modernizm'den günümüze dönüşümü süreci irdelenerek; Eklektik/kolaj, Asamblaj, Hazır-Nesne, Organik ve İnorganik nesnelerin kullanımı, sözü edilen değişim sürecinde değerlendirilmesi günümüz sanatının ifade biçiminin özüne dair ipuçları ve keşifleri vermek amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Hazır-Nesne, Modernizm, Post-Modernizm, Güncel/Çağdaş Sanat

Giriş

''Sanat, insanın kendisine karşın yarattığı ikinci bir doğadır. Başka bir deyişle, insan gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratması, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma eylemidir. Amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliği olarak da tanımlanabilir'' (Karahan, 2003: 1). Sanat ilk çağda insanların avlanmak için bir motive aracı ve av hazırlığı olarak görülürken, Rönesans ile beraber sanat artık dini konuların anlatıldığı bir araç olmaya başlamış, daha sonralarda ise sanatçı kralın himayesinde çalışan bir işçi sıfatında konumunu bulmuştur. Sanatın işlevi ve amacı bu kadar hızlı evrimleşmeye başlarken 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında teknolojik, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan sanayi devrimi ve reform hareketleri ile beraber modernleşme sürecinde sanatın tanımı amaç ve içeriği ile birlikte değişimi/evrimleşmesi ve Marcel Duchamp'ın sanata kattığı yeni bakış açısıyla beraber ortaya çıkan Hazır-Nesne kavramı sanat tanımı içerisinde yer almaya başlamış ve 20.yy'da önemli tartışmalara sahne olmuştur. Sentetik Kübizm ile başlayan kolaj anlayışı, her ne kadar Hazır-Nesne kavramı ile benzer nitelikler taşısa da, Duchamp'ın Hazır-Nesnesi'nde, endüstriyel ürünler sanat objesi olarak metaforik bir dönüşüme uğramıştır. Metafor ile ilgili olarak Serig 'in de ifade ettiği gibi Duchamp'ın oluşturduğu Hazır-Nesne anlayışında, sanatçının duygularını ifade etme biçimi olarak sıradan nesneyi yeniden organize ederek ve harmanlayarak sanatçı, sanat eseri, izleyici, mekân, sosyal ve kültürel etki içerisinde eserlerini yeniden üretmeyi öngörmüştür (Serig, 2006: 230). Duchamp, geleneksel sanata duyduğu antipatiden dolayı resim yapmayı bırakmıştır. 1914 yılından sonra geleneksel sanata dair düşüncelerinin azlığı ve yetersizliğinin farkına varan sanatçı, Absent Bardağı, şişe kurutucusu, bisiklet tekerleği, eczane, isimli çalışmaları ile başlayan Hazır-Nesne anlayışını, önemli eserlerinden biri olan pisuarı çeşme olarak adlandırdığı çalışmasını sergiye sunması ile sürdürmüştür (Atalan, 2012: 23).

Savaşın verdiği yıkım yüzünden sanatın artık biçim ve içerik yönünden değişmesi gerektiğine inanmış ve sanatın kutsal sayılan temel kurallarını yıkmayı hedeflemiştir. Bir bakıma alışılmışın dışına çıkmak, izleyiciyi şaşırtmaktır. Kübist ve Fütürist tarzda birçok çalışma yapan Duchamp, her hangi bir sanat anlayışına bağlı kalamamış ve sürekli kendini sorgulayarak yeni bir adım atma arayışı içerisine girmiştir. Günlük hayatta, kullanılan bazı nesneleri yeniden biçimlendirerek ve yeni bir anlam katarak sanatın artık sadece boyadan ibaret olmadığını vurgulamıştır. Sanatın artık samimi olmadığına inanan Duchamp, kurulu olan bu düzene karşı bir eleştiri getirmek istemiştir. Dada hareketi ile beraber, 1950'lerden sonra Robert Rausenberg, Andy Warhol, Joseph Kosuth, Damien Hirst gibi sanatçıların Hazır-Nesne'ye kattığı farklı bakış açılarıyla, birçok sanat akımı/hareketi içerisinde Hazır-Nesne kullanımı günümüz sanatının, biçim ve içerik açısından şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir.

Sanat Ürünü Olarak Hazır-Nesne (Ready-Made)

Hazır-Nesne terimi ilk olarak Marcel Duchamp tarafından 20. yy'de sanat olarak ele alınmaya başlanmış bir kavramdır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası savaşın verdiği yıkım ve bunalım nedeniyle sanatın özünde yatan temel kural ve estetik kaygısını yok saymak ve protesto etmek amacıyla Hazır-Nesne ile ilgili söylemlerini dile getirmiştir. Modernizm'in getirdiği yenilik anlayışı içerisinde Hazır-Nesne, sanatçının klasik malzeme anlayışına bağlı kalmadan, günlük hayata ait sıradan seri üretim nesnelerini, sanat nesnesi olarak kullanması ve nesneyi asıl işlevinden soyutlayarak ona yeni bir anlam kazandırması olarak tanımlanabilir. Hazır-Nesne, Duchamp için sanata başkaldırı ve katı kuralların yıkımı anlamını taşımaktadır. ''Hazır-Nesne, gerçekte güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedir; Birer yapıtta değildir; Yalnızca, yapıtlar karşısında birer soru ya da olumsuzluk içerir. Hazır-Nesne bir değer içermez. Değerli bulduğumuz her şeye karşı kullanılabilecek bir silahtır.'' bu anlayışta sanat artık geleneksel anlayıştan (tuval, yağlı boya vb.) ibaret olmadığı gibi sanatçının sanat olarak gördüğü her şey, sanat eseri olarak kabul edilebilmektedir (Karahan, 2003, s. 101). "1938 yılında Andre Breton ve Paul Eluard tarafından çıkartılan Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, (Kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü) isimli sözlükte Duchamp Hazır-Nesne kavramını Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne'' olarak tanımlamıştır (Duchamp, 1938: 23). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde Hazır-Nesne ile ilgili olarak şu ifadeler yer almaktadır: "Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevini yitirerek, yeni bir varoluşçu kimlik, kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. Bu nesnelerin özgün ve de eşsiz olması gibi temel sanat anlayışına karşı, sıradan ve hiçbir özellik taşımayan seri üretim ürünleridir." Bu sebeple, sanatın temel ilkelerinden biri olan biricik kavramı bu sıradan nesneler ile işlevini yitirmiştir. ''Hazır-Nesne'yi birçok sanatçı kullanmasına karşın, hiçbiri Duchamp'ın çevresinden soyutladığı Bisiklet Tekerleği, Pisuar (1917) gibi nesnelerin bu kadar yalın ve saf hali kadar çarpıcı nitelikte olmamıştır'' (Tükel, 1997: 772-773).Hazır-Nesnenin temel özelliği, günlük yaşamda kullanılan ütü, telefon, bisiklet tekerleği vb. eşyalar kullanıldıkları işlevden arındırılarak, yeni bir anlam kazandırılarak veya yeni bir isim verilerek oluşturulmuş ve sanat yapıtı olarak sunulmuştur. Sıradan ve hiçbir anlam taşımayan bu nesneler, hiçbir estetik kaygı gözetmeksizin sanat yapıtı olarak seçilmektedirler. Ancak, seri üretim ürünleri olduklarından dolayı klasik anlayışa göre özgün değildirler. Bu sebeple klasik sanat anlayışının temel ilkelerinden biri olan özgünlük kavramı Hazır-Nesne ile yıkılmıştır (Türkmençalıkoğlu, 2012: 10).

Şekil 1: Marcel Duchamp, Fountain, 1917. Şekil 2: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.

‘’Duchamp’ın bütün çabası, şövalede gerçekleştirilen resmin istilacı saygınlığına son verme, bunun ’’terebentin zehirlenmesi’’ adını verdiği yıkıcı etkilerden ve tablo tacirlerinin yönelttiği tecimsel yolların zorbalığından kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Bunun için de yasalarını belirlediği yeni sanatı rastlantının emrine bırakıyordu’’ (Batur, 2015: 367).

‘’Duchamp’ın Ready-made’nin, sanat nesnesinin görsel bir dil oluşturma yönünde ve göstergebilimin yeni sanat anlayışında ne kadar etken rol oynayabileceğini göstermiştir. Ready-made ile sanat, artık, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur.’’ Bu bağlamda Hazır-Nesnenin sanat yapıtı olarak ele alınması, sanatsal etkinliğinin alanını da genişletmekte ve zenginleştirmektedir (Hopkins, 2006: 19).

Modernizm: Hazır-Nesne ile Sanatın Dönüşümü

19.yy’ın ortalarında ve 20.yy’ın başlarında Dünya, Fransız devrimi ve sanayileşmenin ortaya çıkması ile beraber, döneminin birçok sanatçıları da bu sanayileşme ve endüstriyel hayattan nasibini almıştır. Bu süreçte Fotoğraf makinesinin icadı ile sanatın betimleyici işlevini arka plana atarak sanatçının bu açıdan başarısını anlamsız kılmıştır. Modernizm dönemindeki birçok sanat akımı her ne kadar sanat anlayışında yenilikçi eserler üretse de kübizm gibi keskin sınırlar ile klasik dönem anlayışından kopamamıştır. Picasso ve George Braque’nin çalışmalarında kullandığı gazete kâğıdı, ip vb. hazır malzemeleri ile ‘’Mimesis’’ kavramından kopmadan sanat nesnesini parçalayarak yüzlerce yıllık natüralist sanat anlayışını yıkarak, nesnenin görüntüsünü sadece boya ile değil gerçek nesne kullanarak da verebilmişlerdir. Geleneksel malzemelerin dışına ilk olarak kübizmle çıkılmıştır. George Braque, Juan Gris ve Picasso’nun kolajları, bu kırılmaya ilk örneklerden biri olarak verilebilir. Özelliklede bir bisiklet gidonu ve bisiklet selesini kullanarak ‘’boğa başı’’ heykelini gerçekleştirmesidir. Bu bisiklet parçaları artık onun için ‘gidon’ veya ‘koltuk’ olmaktan çıkmış Boğa’ya dönüşmüştür. Picasso aynı şekilde gitar adlı heykelini saç, metal ve demir tel gibi malzemeler kullanarak gerçekleştirmiştir. Ancak her ne kadar farklı bir malzeme kullanımı kübizm ile başlasa da Duchamp’ın ortaya attığı pisuar kadar sanat için tartışmalı ve baskın olamamıştır. Sanatta asıl yıkımı gerçekleştiren Dada hareketi, belli başlı bir tarz ortaya koymamakla beraber, Duchamp’ın da içinde bulunduğu Sanatçıların başkaldırışına imkân sağlamaktadır. Dada sanatçıları farklı türden nesne kullanarak, klasik sanat anlayışına karşı durmak amacıyla güzellikten öte çirkinliği ele almak istemişlerdir. Özellikle kolaj, montaj, fotomontaj, asemblaj gibi yeni teknikler kullanarak yıkıcı biçimler yaratmışlardır (Beykal 2003: 9). Jean Arp, Kurt Schwitters’ın kullandıkları asemblaj tekniği ve Dadazof Raoul Hausmann’ın 1920’de ürettiği mekanik

kafası ile zamanın ruhunu simgeleyen bir anlatı sergilemiştir. Tel, cam, karton, kumaş, tahta ve metal parçalar gibi gerçek malzemeler kullanarak oluşturmuştur. ‘’Mechanical Head’’ adlı bu çalışma da, genelde kuaförlerin perukları sergilemek için kullandıkları ahşap başlı bir kukla ile çeşitli materyalleri bir araya getirerek oluşturmuştur. Sanata başkaldırı niteliğinde üretilen eserler Dadaist sanat anlayışında bariz bir şekilde kendisini göstermektedir. Modernizm ile başlayan Avangard sanat hareketlerinin en yıkıcı ve klasik sanatın katı kurallarını keskin bir dil ile reddetmesi ve Rönesans dönemi ile Modernizm dönemine geçişin katı veya sert olması bakımından sanat tarihinde Hazır-Nesne önemli bir yere sahiptir. Hazır-Nesne kullanımı Duchamp ile beraber yaygınlaşmaya başlasa da, Yeni Dada ve Pop Sanat anlayışı içerisinde tüketim kültürü ve gündelik yaşamların sanat konusu olarak ele alınmasıyla Hazır-Nesne fikri evrimleşmiştir. ‘’Dada’nın sanat hayat arasındaki sınırları kaldırma arzusunu, Duchamp’ın hazır-nesneye dönük bakışını, uygun bir tabirle baş aşağı sallandırarak benimseyen sanat hareketleri ise Neo-Dada ve Pop Sanat olmuştur.’’ Yeni dadanın önemli temsilcilerinden olan Robert Rouschenberg, Duchamp’ın çalışmalarında kullandığı Hazır-Nesne anlayışını benimsemesinin yanı sıra sadece nesnenin saf halini kullanmak yerine nesneye yeniden müdahale ederek(yağlı boya vb. teknikler ile) kolaj tekniğini sorgulamış ve klasik malzemeleri reddetmek yerine zayıflayan Hazır-Nesne kavramına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu anlayışa en iyi örnek ‘’Yatak’’ isimli çalışmasıdır. Pop-Art ile dada arasındaki süreçte Duchamp’ın mekanik bir forma sahip olan pisuarı sanat eseri olarak sergilemek istediğinde çok fazla eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat onun amacı sanatın kutsallığını yıkmaktır. Pop sanatın önemli temsilcisi olan Andy Warhol ise Duchamp’dan yaklaşık 40 yıl sonra Duchamp’ın sanat eseri, özgünlük ve kopya olgusunun önünü açmasıyla, ünlü kişilerin portrelerini milyon defa çoğaltarak insan imajını bir mekanik imaj haline dönüştürmüştür. Buna en iyi örnek Warhol’un Brillo Kutularıdır (Şahiner 2013: 35). ‘’Duchamp’ın sanat karşıtı olarak ortaya attığı Hazır-Nesne’si yeni gerçekçilik ile yeni bir anlam kazanmakta ve Duchamp’ın sanat karşıtı eylemi olumlanmaktadır. Dada aklı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir. Bu bağlamda, sanatçılar atık ve buluntu nesneleri kullanarak bunlara yeni bir estetik değer atfettiler ve sanatın yeni ifade aracı olarak gördüler. Yves Klein’ın Paris’teki Iris Clert Galerisini Boşluk adıyla galeriyi içi boş olarak sergilemesi, daha sonra da Arman’ın, galeriyi Hazır-Nesne ile tıka basa doldurarak Dolu adıyla sergilemesi gibi, Dada’ya benzer yanıyla, sansasyonel eylemler gerçekleştirdiler’’ (Antmen, 2008: 177). Duchamp’ın pisuarı sergilemesi ile beraber ortaya çıkan Hazır-Nesne kavramı ve sanatın sorgulanan bir döneme girmesiyle sanat, sadece malzeme ve teknik olmaktan çıkmaya başlayarak fikrin önem kazandığı bir sanatsal üretim süreci içerisine girilmiştir. Kavramsal sanatta Hazır-Nesnenin verdiği ironi ve sanatın fikirden ibaret olduğu düşüncesiyle ön plana çıkması ve sanatın alışılmışın dışında yıkıcı etkisinin olduğu çalışmalar ile başladığı söylenebilir. Tıpkı yeni gerçekçilik ’de olduğu gibi Hazır-Nesne tekrardan bir dönüşüm içerisine girmiştir. ‘’Sanat artık Joseph Kosuth’un Bir ve Üç Sandalye’sinde olduğu gibi, el uğraşından ziyade bir düşünme ve kavrama etkinliğidir. İtalyan sanatçı Piero Manzoni’nin (1933-1963) Sanatçı Nefesi (1960) ve kutunun içindekinin bir muamma olduğu (belki biraz da bu onu merak edilir kılmaktadır) Sanatçı Boku (1961) adlı çalışmaları, sanatçının kendi bedeninden çıkan herhangi bir şeyin sanatın nesnesi olabileceği fikrini Hazır-Nesne yöntemiyle somutlaştırır’’ (Yılmaz, 2016). ‘’İlerleyen dönemlerde Fluxus anlayışında ise Joseph Beuys’un gerçekleştirdiği performansları, John Cage’in ses enstalasyonları ya da dekolaj, asemblaj, video, nesne kullanımı gibi metotlara başvurması ve aynı dönemde İtalya’da Art-Povera’da kullanılan Hazır-Nesne anlayışından ziyade ortaya çıkan atık nesne fikri ve Michelangelo Pistoletto’nun ‘’Paçavralar Venüs’ü’’ adlı çalışmasında kullandığı atık kumaş parçaları ile çağdaş sanatı görselleştirme iddiasındadır’’ (Yılmaz, 2016).

Günümüz Sanatı

Güncel/çağdaş veya günümüz sanatı olarak adlandırılan 21. yy. sanat anlayışı, 20. yy'den bu yana sanatın sürekli değişim gösterdiği ve nitekim bu değişimler sonucunda ortaya çıkan bireysel yönelişlerin adıdır. Çağdaş Sanat nedir?, Çağdaş Sanat düşüncesi nasıldır?, Çağdaş Sanat'ta estetik kaygı var mıdır? gibi bazı sorulara cevap aranırken, Çağdaş Sanat'ta malzeme ve tekniğin temel problem olduğu söylenebilir. Çağdaş Sanat, bir bakıma modern kavramının öldüğüne işaret etmekle kalmayıp çağın sanat anlayışını yeniden şekillendirmeye yönelik geçmiş avangart etkilerden kurtarma veya post-avangart olarak dönüştürmeye çabalar. Çağdaş Sanat'ın artık bir akım veya hareket olarak tabir edilen eylemleri takip etmek yerine daha çok üslup ve teknik üzerinden bireyselliği temsil eden bir sanat olma özelliğini taşıdığı söylenebilir. Sanat, artık bir atölye içerisinde üretilmesi veya bir galeri mekânında sergilenmesi şartı taşımayan ve dönemin popüler kültürüne bağlı olarak gündelik yaşamdan oluşturularak, sanatın kitschleşmesi ve ticari bir envantere dönüşümü bakımından bazı sorunları meydana getirdiği söylenebilir (Artun, 2013: 27-28). Günümüz sanat anlayışı içerisinde malzeme ve teknik önemli bir etkendir. Duchamp'ın 20. Yy' ın başında başkaldırı niteliği taşıyan pisuvarı ele alması ve sıradan nesneyi sanat nesnesi haline dönüştürmesi ile sanatın temel taşlarını yerinden oynatmıştır ve Duchamp' ın bu hareketi ile sanatın ne olduğu konusundaki tıkanıklığı, Hazır-Nesne ile geniş bir sınıra yayarak sanatın önünü açmıştır. Fakat Duchamp'ın nesnesi de artık sanat nesnesi olarak görülmesi ile yeni bir problem ortaya çıkarmış günümüz sanatında ise Hazır-Nesne'nin Hazır-Nesne'si diye tabir edilebilecek bir boyuta taşınmıştır. Çağdaş sanatta kendine mal etme kavramı, kopya ve kiç oldukça yaygın olmakla beraber hemen hemen günümüz sanatçılarının çoğu, bu kavramlar üzerinde çalışmalarını üretmişlerdir. Çağdaş sanatta hazır malzeme kullanımına ilk örnek verilebilecek sanatçı Jeff Koons'dur. 1980' li yıllarda ortaya çıkan Neo-pop sanat akımının önemli isimlerinden olan Koons, tıpkı Duchamp gibi Hazır-Nesne'nin kendisine müdahale etmeden sergilemeyi tercih etmiştir. Koons'un Hazır-Nesneleri'nin ilk adımını kullandığı elektrik süpürgeleri örnek olarak verilebilir. Daha sonralarda ise ''Equlibrium'' serisi izlemektedir (Foster, 2017: 155).

Şekil 1: Jeff Koons, Yeni dönüştürülebilir Elektirik Süpürgesi, yeşil, kırmızı, kahverengi, 1987.

Çağdaş sanatta Hazır-Nesne kullanımına örnek teşkil eden işlerden birisi de Pierre Pinoncelli' nin Duchamp'ın pisuvarını yeniden ele alarak, anlamsızlık oluşturma çabası içerisinde taklit ve deformasyona bağlı olarak, pisuvarın içerisine idrarını yapması ve R.Mutt imzasın hemen yanına kendi ismini yazarak imzalaması, Hazır-Nesnenin Hazır-Nesnesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sanat nesnesi olarak seçilen pisuvarın sıradanlaşması ve hayatın içerisinde kaybolması anlamını taşımaktadır. Duchamp'ın pisuvarını yeniden ele alan sadece Pinoncelli olmamıştır. Aynı zamanda Shere Levine de taklit ve kendine mal etme gibi konular üzerinde birçok sanatçının eserlerini yeniden ele almasıyla

dikkat çeken önemli sanatçılardan birisidir. Nitekim sadece günümüz sanatçıları kopya ve taklit üzerinden kendine mal etme mantığı içerisinde çalışmalar üretmemiştir. Duchamp'ın Monalisa tablosu bu konuya en önemli örneklerden birisidir. Bu sebeple Hazır-Nesnenin Hazır-Nesnesi olarak Levine' in pisuarı yeniden ele alması absürt kaçmamakla birlikte çağdaş sanatın da temelinde yatan bazı olguları da açıklayıcı nitelikte olabilir. Mike Bidlo, Duchamp'ın bisiklet tekerleğini ve şişe kurutucusu adlı çalışmasını tekrar ederek Duchamp'ın bisiklet tekerleğine ''Duchamp'ın değil'' ve ''Duchamp'ın şişe kurutucusu değil'' ismini vererek galeride sergilemiştir.

Şekil 3: Pierre Pinoncelli, Duchamp'ın ''Fountain''Hazır-Nesnesine müdahalede bulunduğu eylem, 1993.

Şekil 4: Shere Levine, Marcel Duchamp'tan sonra ''Fountain'', 1991.

Günümüz sanatında Hazır-Nesne'yi en çarpıcı ve etkileyici bir şekilde kullanan Daimen Hirst'dir. O, ölü hayvan bedenlerini özel bir akvaryumda sergilediği çeşitli seri işleriyle ün kazanmış bir İngiliz sanatçıdır. Tıpkı, Beuys'un performanslarında kullandığı ölü tavşanı sanat nesnesi olarak tercih etmesi gibi, ölü hayvan bedenlerini formaldehit çözelti ile hazırladığı akvaryumların içerisine yerleştirerek sergilemiştir. Yaşam ile ölüm, güzellik, korku ve dinsel ağırlıklı konuları işleyen Hirst, 1800'lü yıllardan kalma bir kafatasının kalıbının üzerine 8601 adet elması kusursuz bir el işçiliği ile yerleştirerek "Tanrı Aşkına" ismini verdiği çalışması ile sanatın ticari boyutuna büyük ölçüde damga vurmuştur. Birçok tartışmayı da beraberinde getiren bu iş, sanatın değerli bir nesneden yapıldığı için mi değerli olup olmadığının sorgulanmasına da yol açmıştır (Wilson, 2015).

Sonuç

Sonuç olarak sanat tarihinin son yüz yılına bakıldığında hemen hemen her süreçte, Hazır-Nesne örneklerinin sayılamayacak kadar fazla olduğunu görmekteyiz. ''Duchamp'ın Hazır-Nesnesi ile çağdaş sanatçının Hazır-Nesnesi arasındaki kritik fark estetiktir. Estetik, yalnızca seçilen nesnede değil mekânın kendisinde de aranmalıdır. Duchamp, bugün çağdaş sanat çevresinin ağzından düşürmediği estetiğe karşı savaş misyonunu gerçekleştirmeye çalışırken yalnızca sanattaki temsil estetiğine değil,

onu sergileyen mekânın estetik aurasına karşı da savaş açmıştı.'' San Francisco Modern Sanat Müzesinde açılan sergide zeminde bulunan bir gözlüğün küçük birkaç çocuk tarafından şaka amacı ile zemine yerleştirilmesi vakasında, izleyicilerin gözlüğü sanat olarak görüp üzerine düşünüp yorumlar yapmalarıyla, gözlüğü, Duchamp'ın nesnesi gibi kabul ettikleri gözlemlenmiştir(Yılmaz, 2016).''tıpkı gözlük vakasındaki olduğu gibi sanat olmayan nesne sanat muamelesi görürken, sanat olan ya da olması amaçlanan nesne ise çöpe atılmıştır. Hirst'in İngiltere'deki Eyestorm Galerisi'ne yaptığı, içinde kahve fincanları, izmaritler, fırçalar, merdiven, boş bira şişeleri vb. nesnelerin bulunduğu enstalasyon bir temizlik görevlisi tarafından çöpe atılmıştır. Yine 2015'te çok benzer bir vaka, İtalya'da Museion'da yaşandı; Sara Goldschmied ve Eleonora Chiari'nin "Bu gece nerede dansa gitmeliyiz?" adlı enstalasyonu, temizlik ekibinin çöp sanması sonucu ortadan kaldırılmıştır.'' Bu bağlamda, Çağdaş Sanatta Müze ve Galerilerde sergilenen işlerin, izleyici tarafından sanat olan Hazır-Nesne ile sanat olmayan nesne arasındaki ayrımı yapamaması sonucu ortaya çıkmaktadır(Lavanga, 2015). ''Çağdaş sanatın Hazır-Nesne'si, ne sahiplendiği Dada'nın anti-sanat olma arzusunu ne de Fluxus'un gelip geçiciliğini pratikte yansıtır. Onun için hazır-nesne, Pop'un kitsch ve kışkırtıcılığının, Yeni Gerçekçilik'in ifade repertuarının, Kavramsal Sanat'ın "basit düşünce "sinin post-prodüksiyon mantığıyla sürekli üretimidir. Nesneye hangi misyonu (politik, güncel vb.) yüklerse yüklesin onu estetik ve seyirlik bir beğeni objesi olarak sunar''(Yılmaz, 2016).

Kaynakça

Antmen, A. (2013). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (5. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık. 133-161-187-203.

Artun, A., ve Örge, N. (2013). *Çağdaş sanat nedir?*. İstanbul: İletişim Yayınları. 11.

Atalan, O. (2012). Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi. *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı: 7. Doı: 1307-9840

Batur, E. (2003). *Modernizmin serüveni* (6. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 378-379.

Duchamp, M. (1938). *Ready made, Dictionnaire Abrégé du Surréalisme. A. Breton ve P. Eluard* (Ed.). Paris: Galerie des Beaux-Arts. 23.

Eti, S. (1971). *Çağdaş sanat.* İstanbul: Karaca Ofset.

Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü* (Çev., Esin Hoşsucu, 2. bs.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Hopkins, D. (2006). *Dada ve gerçeküstücülük* (Çev., Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. 19-109.

Karahan, Ç. (2003). *Pop-Art'ta nesnenin bir gösterge olarak kullanımı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir. 192.

Lavanga, C. (2015). Cleaner Mistakes Installation at Italy's Museion Bozen-Bolzano Museum for Trash. Erişim Adresi: http://www.nbcnews.com/news/world/cleaner-mistakes-installation-italys-museion-bozen-bolzano-museum-trash-n452121

Serig, D. (2006). A conceptual structure of visual metaphor. Studies in Art Education, A *Journal of Issues and Education Voluma* 47, Issue 3.

Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar* (2. bs.). İstanbul: Ütopya Yayınevi. 16.

Tükel, U. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt: 1-3). İstanbul: Yem Yayınları. 772-773.

Türkmençalıkoğlu, S. (2012). *Sanat eserindeki özgünlük kavramı ve hazır-nesne*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Kayseri.

Yılmaz, E. (2016). Çağdaş Sanatın Hazır-nesneyle İmtihanı. Erişim adresi: http://sanatonline.net/guncel-sanat/cagdas-sanatin-hazir-nesneyle-imtihani

Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur* (Çev., Firdevs Candil Erdoğan, 1. bs.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 190.

FEN BİLİMLERİ DERS KİTAPLARINDAKİ ETKİNLİKLERİN SANAT DALLARIYLA İLİŞKİSİ

Dr. Öğretim Üyesi Mustafa UĞRAŞ1

Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü

Derya GÜNEŞ

Fırat Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Prof. Dr. Erol ASİLTÜRK

Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Matematik Fen Eğitim Bölümü

Öz

Dünya eğitim gündemine bakıldığında, disiplinler arası etkileşimi ortaya koyarak, eğitimde farklılık yaratmayı, kız öğrencileri sürece daha fazla dahil etmeyi, öğrencilerdeki psikomotor becerileri geliştirmeyi, yaratıcı ve analitik düşünme becerileri kazandırmayı amaçlayan STEM eğitimi ön plana çıkmıştır. Bu eğitimde öğrencilerin önce hayal edilip, sonra tasarlayıp yaptıklarını görmekteyiz. Bu kapsamda son dönemlerde birçok ülke eğitim reformu olarak belirttikleri STEM eğitim yaklaşımını uygulamaya çalışmaktadır. Tamamen disiplinler arası bir eğitim yaklaşımı olan STEM, öğrencilere disiplinler arası bakışı açısı ve becerisi kazandırmaktadır. Bu noktada STEM' e ek olarak sanatından eklenmesiyle bazı ülkelerde STEM+A eğitim yaklaşımı benimsenerek uygulanmaya başlamıştır. STEM + A eğitim yaklaşımıyla disiplinlere sanat entegre edilmiş ve 21.yy becerilerinin hayal gücüyle bütünleşik bir yapı oluşturması, yaratıcı düşünme becerilerinin etkilerini daha fazla ortaya çıkarması ve gerek okul içi gerekse okul dışı faaliyetlerle inovasyon yeteneğiyle donatılmış, nitelikli fertler yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Bu çalışmada, fen bilimleri öğretmenlerinin, ders kitaplarındaki etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisine yönelik görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç kapsamında, nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve görüşme tekniği ile veriler toplanmıştır. Veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından hazırlanan görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmaya, Elazığ ilinde görev yapan yirmi fen bilimleri öğretmeni gönüllü olarak katılmıştır. Fen bilimleri öğretmenleri ile yapılan mülakatlar sonucunda elde edilen verilerin, içerik analizleri yapılmıştır. Yapılan analiz sonucunda, araştırmaya katılan öğretmenler, ders kitaplarındaki etkinliklerin, sayıca yetersiz olması ve sanat ile ilişkisi tam olarak kurulmadığı buna bağlı olarak da öğrencilerin yaratıcı ve analitik düşünme becerilerinin istenilen düzeyde gelişemediğine yönelik görüşleri belirlenmiştir. Bununla birlikte, öğretmenlerin fen bilimleri dersinde en çok görselin biyoloji konularında bulunması nedeniyle bu ders kapsamında, ses konusundan dolayı fizik dersi kapsamında etkinliklerin sanatla ilişkisini kurduklarını belirtmişlerdir. Ayrıca öğretmenler, ders kapsamında etkinliklerin, sanatı entegre ederek uygulanması halinde öğrencinin derse karşı ilgisinin, katılım düzeyinin, motivasyonlarının ve başarılarının artacağına yönelik görüşlerinin olduğu belirlenmiştir.

Giriş

Dünyamız içinde bulunduğumuz 21.yy 'da artan bilgi teknolojileri yayılımı ve kullanımıyla çeşitli alanlarda önemli değişikliklere sebebiyet vermiştir (Çiftçi,2004). Bu alanlardan en önemlisi eğitim alanıdır. Ülkelerin eğitim politikalarında dünyadaki bu değişimler önemli bir yer tutmaktadır. Dünyada ki eğitim alanında yapılan değişimlerin yansıması sonucunda ülkemizde değişiklikler yapılma ihtiyacı oluşmuştur. Tüm dünya da olduğu gibi ülkemizde de STEM temelli eğitime geçiş için bir hazırlık çalışması bulunmaktadır.

İçinde yaşadığımız dönemde karşılaştığımız sorunların çözümü için bilim, teknoloji, mühendislik ve matematik gibi birçok disiplinin birleştirilmesi gerekmektedir (Moore v.d., 2014). Bu bağlamda dünya eğitim gündeminde, üretim odaklı, yaratıcı ve analitik düşünme becerileri ile problem çözebilen fertler yetiştirmek için, disiplinler arası ilişkiler ile tamamen bütünleşik olan STEM eğitim yaklaşımı benimsenmektedir. STEM teorik olarak öğretilen bilgilerin uygulamasına fırsat tanıyan üretim odaklı, kız öğrencilerinin matematik, fen, teknoloji ve mühendislik alanlarına ilgisini artırarak inovatif düşünebilen bir nesil yetiştirmek hedeflemektedir (MEB,2016). Son dönemlerde bazı ülkelerde STEM disiplinlerine ek olarak, öğrencilerde yaratıcı düşünme, yenilikçi düşünme becerilerini geliştirdiği için STEM uygulamalarına A (ART) kısmı da eklenmiştir. STEAM olarak adlandırılan bu yaklaşım STEM ve sanat konularının birbiri ile entegresini sağlayacak ve öğrencileri yenilikçi düşünmeye teşvik edecektir (Yokana,2014). STEAM yaklaşımlı eğitim süreci temelinde, öğrencilerin gözlemleme, keşfetme, görselleştirme, zihin haritaları yaratma, becerileri gelişecek ve öğrencinin kendini gerçekleştirmesi sağlanarak öğrencinin kendine olan inancı artırması buna bağlı olarak da öğrencilerde bir bilimsel düşünce yapısının temelleri atılmış olacaktır (Cantrell,2015).

Sanat, eğitimde bir araç olarak kullanılmaktadır. Resim, müzik, tiyatro, edebiyat insanın anlama, düşünme, algılama gücünü ilerletir (Bennett,1988). Bu bağlamda sanatın ders içerisine entegresi de oldukça önem arz etmektedir. Fen bilimleri ders kitaplarının bu perspektif ile değerlendirilmesi ve bu sonuçlara göre kitapların düzenlenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada, fen bilimleri öğretmenlerinin, ders kitaplarındaki etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisine yönelik görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç kapsamında nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden mülakat tekniği ile veriler toplanmıştır.

Çalışma Grubu

Çalışmaya, amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak Elazığ ilinde görev yapan 20 fen bilimleri öğretmeni katılmıştır.

Veri Toplama Aracı

Fen bilimleri ders kitaplarındaki etkinliklerin, sanat dallarıyla ilişkisinin belirlenmesi amacıyla, araştırmacılar tarafında görüşme formu oluşturulmuştur. Oluşturulan görüşme formu uzman görüşleri alınarak düzenlenerek son şekli verilmiştir.

Bulgular

Fen bilimleri ders kitaplarındaki etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisine dair öğretmenlere sorulan mülakat soruları ve öğretmenlerin verdikleri cevaplar;

Tablo1: Fen bilimleri öğretmenlerinin "ders kitaplarındaki etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisini yeterli buluyor musunuz?" Sorusuna verdikleri cevaplar

Kodlar	***f***	**%**
Yeterli bulmuyorum	15	
Yeterli buluyorum	5	

Çalışmaya katılan öğretmenler ders kitaplarındaki etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisinin genellikle yeterli olmadığını ifade etmişlerdir. Aşağıda öğretmenlerin verdiklerin cevapların bazıları bulunmaktadır.

"...Ders kitapları daha çok bilgi vermeye odaklı olduğu için, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirecek etkinliklere yer verilmiyor..."

"...Yeterli düzeyde resimler, bilim ve sanat ile ilgili etkinlikler bulunuyor..."

"...Ders kitaplarında konuyla ilgili görseller yer almakta ancak sanatın farklı alanlarında da etkinlikler eklenebilir..."

"...Hayır bulmuyorum. Çünkü günlük yaşamla ve sanatla bağdaşacak birçok konu varken, etkinliklerin çok azında etkinlikler ve anlatımlarda sanat dallarından bahsediliyor..."

Tablo2: Fen bilimleri öğretmenlerinin "ders kitaplarında var olan etkinliklerin hangi sanat dallarıyla ilişkili olduğunu belirtiniz?" Sorusuna verdikleri cevaplar

Kodlar	***f***	**%**
Resim	20	
Müzik	15	
El becerileri	10	
Edebiyat	5	
Drama	4	

Çalışmaya katılan öğretmenler ders kitaplarında var olan etkinliklerin hangi sanat dallarıyla ilişkili olduğunu sorusuna, resim, müzik, el becerileri ile ilişkili olduklarını belirtmişlerdir.

Tablo3: Fen bilimleri öğretmenlerinin "etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisinin tam olarak sağlanması durumunda, öğrencinin derse katılım seviyesinde, ilgi, tutum ve başarısında herhangi bir farklılık oluyor mu?" Sorusuna verdikleri cevaplar

Kodlar	***f***	**%**
Derse Katılım Artacak		
Pozitif Tutumları Gelişir		
Sanata Yönelik Farkındalıkları Gelişir		

Bu soruya yönelik öğretmen görüşleri incelendiğinde, öğrencilerin derse katılım seviyesinin arttığını, etkinliklerin dersi daha zevkli hale getirdiğini, öğrencilerin ilgi ve tutumlarında artış olduğunu, hem derse hem de öğretmene karşı olumlu tutum geliştirdiğini, öğrencinin doğaya ve sanata yönelik de farkındalığının artığını dile getirmişlerdir. Örnek öğretmen görüşü:

"...Her öğrencinin ilgi, yeteneği, bakış açısı farklı olduğundan sanatın farklı dallarını derse ve etkinliklere entegre ettiğimizde daha çok öğrencinin ilgisini derse çekebiliyoruz. İlginin derse çekilmesi de başarıyı olumlu yönde etkiliyor..."

Sonuç

Ders kitaplarındaki etkinliklerin sanatla entegresinin öğretmen görüşlerine göre incelenmesi kapsamında yaptığımız çalışmada, etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisinin yeterli olmadığı öğretmenler tarafından dile getirilmiştir. Etkinliklerin sanat dallarıyla ilişkisinin tam olarak sağlanması durumunda, öğrencinin derse katılım düzeyinde artışın olduğu, ilginin, tutumun ve başarının olumlu yönde etkilendiği, dersi daha zevkli hale getirdiği, öğrencide doğaya ve sanata yönelik farkındalık oluşturduğu sonuçlarla desteklenmektedir. Ders kitaplarındaki etkinliklerde kullanılan sanat dalları, resim, müzik, el becerileri, edebiyat ve dramadır.

Kaynakça

Akgündüz, D., Aydeniz, M., Çakmakçı, G., Çavaş, B., Çorlu, M. S., Öner, T., & Özdemir, S. (2015). STEM Eğitimi Türkiye Raporu. *İstanbul: Scala Basım*.

Bennett, W.J. (1988). Why the Arts Are Essential. *Educational Leadership, 45*(4), 4-5.

Cantrell, S. (2015). Science, Technology, Engineering, Art and Mathematics: Key elements in the evolution of the contemporary art quilt. Unpublished master thesis. George Mason University, Fairfax, VA

Çelik, L. (2017). Öğretim materyallerinin hazırlanması ve seçimi. *Pegem Atıf İndeksi*, 31-68.

Çiftçi, H. (2004). Türkiye'nin bilim ve teknoloji stratejisi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13*(1).

Demirel, Ö., & Altun, E. (2017). Öğretim teknolojileri ve materyal tasarımı. *Pegem Atıf İndeksi*, 1-304.

Eroğlu, S., & Bektaş, O. (2016). STEM eğitimi almış fen bilimleri öğretmenlerinin stem temelli ders etkinlikleri hakkındaki görüşleri. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi-Journal of Qualitative Research in Education, 4*(3), 43-67.

Göker, A. (2001). Bilim ve Teknoloji Politikalarına Giriş İçin 'Enformasyon Toplumu'Üzerine Kavramsal Bir Yaklaşım Denemesi. *Mülkiye Dergisi, 25*(230), 27-66.

Milli Eğitim Bakanlığı Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (MEB YEĞİTEK GM) (2016). *STEM Eğitimi Raporu.* 20 Mayıs 2018 tarihinde http://yegitek.meb.gov.tr/www/meb-yegitek-genel-mudurlugu-stem-fen-teknolojimuhendislik-matematik-egitim-raporu-hazirladi/icerik/719 adresinden erişilmiştir.

Moore, T. J., Stohlmann, M.S., Wang, H.-H., Tank, K.M., Glancy, A.W., ve Roehrig, G. H. (2014). Implementation and ıntegration of engineering in K-12 STEM education. West Lafayette: Purdue Press.

Talu, N. (1999). Çoklu zeka kuramı ve eğitime yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 15*(15).

Yıldırım, B., & Altun, Y. (2015). STEM eğitim ve mühendislik uygulamalarının fen bilgisi laboratuar dersindeki etkilerinin incelenmesi. *El-Cezeri Journal of Science and Engineering, 2*(2).

Yokana, L. (2014). The Art of Thinking Like a Scientist. ASCD Express, (9), 9. http://www.ascd.org/ascd-express/vol9/909-yokana.aspx Son erişim tarihi: 19.04.2018

SAMED BEHRENGİ'NİN "KÜÇÜK KARA BALIK" ADLI KİTABININ ÇOCUĞA GÖRELİK İLKELERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

İrem TOPRAK KAYA

MEB

Prof. Dr. Şener DEMİREL

Fırat Üniversitesi

Öz

Çocuk edebiyatı ürünlerinin, çocuğa görelik ilkelerine uygun olarak yazılması gerekmektedir. Çünkü çocuklar bedensel, bilişsel, duygusal ve hayal gücü özellikleri bakımından yetişkinlerden farklılık gösterir. Çocukların farklı yaş dönemlerinde kendilerine özgü bir algıları, hayalleri, ilgileri ve ihtiyaçları vardır. Bu sebepten ötürü çocuk edebiyatı yazarları, konu seçimlerini, olay örgüsü düzenlemelerini ve metin iletilerini çocuğa görelik ilkelerine uygun oluşturmalıdır. Bu çalışmanın amacı, İran çocuk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık" adlı kitabının çocuğa görelik ilkeleri açısından incelemektir. Bu amaç doğrultusunda Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık" adlı çocuk kitabı, doküman incelemesi yöntemi kullanılarak çocuğun gelişim özellikleri ve "çocuğa görelik" ilkesi dikkate alınıp konu, tema(izlek), karakter(ler), dil ve anlatım, sayfa düzeni ve resimlemeler açısından değerlendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Küçük Kara Balık, İleti, Çocuğa Görelik, İnceleme.

Giriş: Çocuklar dünyayı aydınlatan ve yeşerten şüphesiz en değerli varlıklardır. Yetişkinlerin hayal ettiği geleceği ve umutları oluşturacak kişilerdir. Bu yüzden çocuklar, en iyi şekilde yetiştirilmeye çalışılmalıdır. Onların yetiştirilmesinde de eğitim sistemi içerisinde kitapların yeri oldukça önemlidir. Çocuklar kitap okuyarak dünyayı tanır ve ufuklarını genişletirler. Kitaplar sayesinde yeni bilgiler edinip bu bilgiler çerçevesinde dünyaya yeni gözlerle bakarlar. Bu açıdan bakarsak edebiyat çocuğu hayata hazırlayan onu hem bilişsel açıdan hem de duyuşsal açıdan önemli bir araçtır. Onları kitaplar aracılığıyla eğitirken aynı zamanda eğlendiren ve yüzünü güldüren bir unsurdur. Bir toplumun, birbiriyle uyumlu ve demokratik insan haklarına saygılı bireylerin yetiştirilmesini sağlaması için çocuk edebiyatına ihtiyacı vardır. Amaç çocukları geliştirmek ve onların hayal dünyalarını genişletmekse yazılan kitapların çocuklara hitap etmesi gerekmektedir. Bunun sağlanabilmesi için; "çocuğa görelik ve çocuk gerçekliği" gibi bir takım ilkelerin göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkat çeken Dilidüzgün (2004:10)'e göre çocuk edebiyatı, edebiyat niteliğinden ödün vermeden, çocuğun gerçekliğinden hareket ederek, konularını onun doğal ve güncel çevresinden seçen ve çocuğun kendi dünyasına çok daha açıklı bir anlayışla bakabilmesini sağlayan, ona bilinçli bir okuma alışkanlığı kazandırmayı öngören edebiyat ürünleridir. Bu bakımdan bakıldığı zaman, çocuk edebiyatı yetişkin edebiyatından ayrılıklar gösterir. Çünkü çocuk edebiyatı eserlerinin gereksinimleri ile yetişkin edebiyatının gereksinimleri birbirinden farlıdır.

Samed Behrengi, Hayatı ve Eserleri

Samed Behrengi, İranlı öğretmen, çocuk hikâyeleri ve halk masalları yazarı ve derleyicisidir. Haziran 1939'da Güney Azerbaycan'ın Tebriz kentinde doğmuştur. Babasının adı İzzet, annesinin adı Sara idi. Samed'in iki erkek ve üç kızkardeşi daha vardır. İlkokulu bitirdikten sonra Tebriz'deki "Debîristân-i Terbiyet" ve "Dânişserâ-yi âlî" adlı öğretmen okullarında okudu. Öğrenimini tamamladıktan sonra Mamkan, Gogan, Ahircan gibi köy okullarında öğretmenliğine başladı ve kısa ömrünün sonuna kadar bu görevde kaldı.

Öğretmenlik yaparken bir taraftan da Tebriz Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünde gece derslerine devam etti. Azerbaycanlı köylü çocuklarına rehberlik hizmetleri sunarken onlar için masallar yazdı. Azerbaycan halk edebiyatını inceledi. Ağızdan ağıza dolaşan halk masallarını toplayarak bu malzemeyi Azerî Türkçesi ve Farsça olarak yeniden kaleme aldı. Edebî faaliyetlerinin belki de en önemlisi olan bu çalışmasının yanı sıra Azerbaycan folkloru ve İran eğitim sistemi üzerine eğildi; eğitim sisteminin aksayan yanlarını tespit ettikten sonra çözüm yolları üretti. İran genelinde seyahatler ile Fars ve Azeri halk kültürü üzerine incelemeler yaptı. Halkın dilinde dolaşan masalları, söylenceleri derledi, yorumladı, yeniden yazdı. Bunları derlemenin yanı sıra, çocuk öyküleri yazdı. Ne var ki kimilerince çocuk öyküleri olarak görülen bu yapıtlar kimilerince de İran ve diğer dünya halklarına, adalet, eşitlik, dogmayı sorgulama, direnebilme gibi öğütlerde bulunan metinlerdir. Zamanının Şah yönetimine karşı masal ve hikâyeler yazarak karşı koymaya çalışmış, başkaldırmıştır. Yazar 1968'de, 29 yaşındayken, Azerbaycan'daki Aras nehrinde yüzerken (kimilerine göre Şah'ın gizli polis örgütü SAVAK tarafından hazırlanmış) bir kaza sonucu öldü. Yüzerken boğulduğu söylentisi yayılsa da buna kimse inanmadı, çünkü Behrengi, yazdığı masallarla, ülkesinin başına çöreklenmiş Şahlık düzenini açıkça eleştiriyor, her türlü baskı yönetimine karşı çıkıyordu. Bu yüzden suikaste uğradığı akıllara gelmiştir. Yapıtları onlarca dile çevrilmiştir. O dönemin önemli gazetelerinde ve dergilerinde çıkan yazılarında S. Garanguş, Çingiz, Merâtî, Bâbek, Behreng, Adıbatmış, Daryûş, Nevvâb Merâgî, S. Adam, Solma gibi takma adlar kullandı. Âdîne adlı haftalık bir gazete çıkardıysa da, o dönemin baskıcı yönetimi altında bu gazete varlığını sürdüremedi[1]
Araştırmanın Konusu: Samed Behrengi'nin Küçük Kara Balık adlı hikâye kitabının çocuğa görelik ilkelerine göre uygunluğunu incelemektir.

Araştırmanın Amacı: Samed Behrengi'nin çocuklar için yazdığı Küçük Kara Balık adlı kitabının kurgulanan kişi ve iletiler belirlenerek, çocuk edebiyatı çerçevesinde bu değerlerin çocuğa edebiyat zevkini kazandırma ve çocuğa görelik ilkeleri içinde yer alan konu, tema(izlek), karakterler, dil ve üslup, sayfa düzeni ve resimlemeler açısından değerlendirmesini yapmaktır.

Yöntem ve Örneklem: Araştırma kapsamında ele alınan Samed Behrengi'nin Küçük Kara Balık adlı kitabı örneklem yoluyla seçilmiştir. Eserin ana karakteri kişilik özellikleri ve sunduğu temel iletiler çocuğa görelik ilkelerine göre ele alınacaktır. Araştırmada betimsel analiz yöntemi kullanılacaktır.

I. Çocuk Edebiyatı ve Çocuğa Görelik Hakkında

Aile ile başlayıp okul ile devam eden eğitim sürecinde çocuk edebiyatının önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Çocuklar için oluşturulacak edebi metinler, çocuğun gelişimine ve hayat boyu devam edecek olan duygu ve düşünce dünyasına hitap edecek şekilde yazılmalıdır. Okul öncesi dönemde masallar aracılığıyla edebiyatla tanışan çocuk, okul döneminde öykü ve şiirler aracılığıyla hayatı tanır ve dünya hakkında fikirler edinir. Sedat Sever (2012:17)'e göre çocuk edebiyatı "Erken çocukluk döneminden başlayıp ergenlik dönemini de kapsayan bir yaşam evresinde, çocukların dil gelişimi ve anlama düzeylerine uygun olarak duygu ve düşünce dünyalarını sanatsal niteliği olan dilsel ve görsel iletilerle zenginleştiren, beğeni düzeylerini yükselten ürünlerin genel adıdır. Çocuğun okulda, ailede ve sosyal hayatta devam eden eğitiminin devamı ve taşıyıcısı çocuğun ruhsal, zihinsel, bilişsel, duyuşsal ve kişilik gelişiminin göz önünde bulundurularak kaleme alınmış olan çocuk edebiyatındaki çalışmalar olmaktadır. Güngör (2009:195)'e göre ise çocuk edebiyatı, çocuk psikolojisindeki gelişmelerin sonucunda eğitimci yazarların ortaya çıkardığı bir kavramdır. Çocuk edebiyatı-eğitim

[1] Samed Behrengi'nin hayatı ile ilgili bilgiler şu linkten alınmıştır: https://www.insanokur.org/samed-behrenginin-hayati/. 15.03.2018.14.00

ilişkisine baktığımızda, çocuk edebiyatının eğitici nitelikte olduğu görülecektir. Çocukların okuyacakları eserlerin onların davranışlarında olumlu değişiklikler yapması beklentisi, eğitimin tanımındaki beklentilerle örtüşmektedir. Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere nitelikli bir çocuk kitabı; çocuğun hayata hazırlanması, çevre, toplum ve tüm dünya ile olan uyumunun gerçekleşmesi, kültürel değerleri benimsemesi, düş gücü ve yaratıcılığının zenginleşmesi, farklı hayat koşulları, farklı duygular, farklı heyecanlar tecrübe etmesi, hem kendini hem de başkalarını anlayabilmesi ve kişilik sahibi bir birey olabilmesi için vazgeçilmez bir kaynak olmaktadır. Çocuklar için oluşturulan çocuk edebiyatı ürünlerinin çocuğa görelik ilkelerine uygun yazılması gerekmektedir. Çocuğa görelik çocuğun düşlem gücüne seslenen, onun rahatça ve tat alarak okuyup anlayabileceği dili ve anlatımı kendinde barındıran ilgi duyabileceği konuları işleyen, onu duygu ve düşünce yönünden besleyen, kurgusu ve olay örgüsü karmaşık olmayıp onun kavrayabileceği bir düzendir (Yurttaş,1995:3). Çocuğa görelik, konu, tema, dil ve üslup, kahramanlar, iletiler ve resimler olmak altı maddeden oluşmaktadır. Bu maddeler şunlardır:

2. Küçük Kara Balık Adlı Eserin Çocuğa Görelik Açısından İncelenmesi[2]

2.1. Öz

"Küçük Kara Balık" adlı öykü, nine balığın çevresine binlerce balık yavrusunu alıp onlara öykü okumasıyla başlar. Kayaların içinde yalnız yaşayan bir Küçük Kara Balık vardır. Dar yuvalarında pek çok kardeşi ile annelerinin gözetiminde yaşarlar. Bir gün Kara Balık'ın içini bir hüzün kaplar. Yaşadığı hayattan sıkılır. Annesine buralardan gidip derenin sonunu bulacağını söyler. Annesi ona ne söylediyse onu ikna edemez. Annesinin yalvarıp yakarmaları bir çare vermez. Etrafa toplanan diğer balıklar Küçük Kara Balık'ı azarlarlar. Gezip görmek, dünyayı tanımak isteyen Küçük Kara Balık'a çok ama çok kızarlar. Fakat Küçük Kara Balık kendisine karşı koyan kimseyi dinlemez ve yaşadığı yeri terk eder. Yolculuğunun ilk durağı küçük bir gölcüktür. Orada milyonlarca kurbağa yavrusu yaşamaktadır. Yavru kurbağalar onunla alay eder ama Küçük Kara Balık, yavru kurbağalara dünyanın yalnız bu gölcükten ibaret olmadığını, uyanıp düşünmeleri gerektiğini söyler. Bir süre sonra oradan ayrılır. Kayanın üstünde bir kertenkele ile derenin dibinde kurbağayı yiyen yengeci görür. Küçük Kara Balık iyi niyetli kertenkeleye yolunda testerebalığı, kaşıkçıkuşu ve karabatak ile karşılaşırsa onlardan nasıl korunması gerektiğini sorar. Kertenkele, Küçük Kara Balık'a gerekli tavsiyelerde bulunduktan sonra zor durumda kalması halinde kullanması için bir hançer verir. Küçük Kara Balık, yolculuğunun geri kalan kısmında korktuğu kaşıkçıkuşu ve karabatak ile ne yazık ki karşılaşır. İyi kalpli kertenkelenin verdiği hançer ile kaşıkçıkuşunun torbasını, karabatağın da karnını deşer. Küçük Kara Balık sayesinde karabatağın midesindeki minik bir balık kurtulur. Fakat bu olay sonrasında Küçük Kara Balık'tan bir daha hiç haber alınamaz.

2.2. Konu ve Tema

Çocuk kitaplarında yazar, konu seçerken çocuğun gerçek hayatındaki yaşantısına ve gerçeğe uygun düşmelidir. Yalçın- Aytaş (2008: 46)'a göre bir yazar konuyu işlerken şu hususlara dikkat etmelidir:

a) Kitap yazılmaya başlanılmadan önce, çocukların ilgi ve alakaları önceden göz önüne alınarak ona uygun konular tespit edilmelidir. Bu yüzden çocuk kitaplarında tema ile konu arasındaki bağ güçlü olmalıdır.

[2] Küçük Kara Balık adlı eser, 1980 sonrası dönemde bir süre yasaklanmış; ancak demokratik hayata tekrar dönülünce yasaklı kitaplar arasından çıkarılmıştır.

b) Seçilen konular, çocuğun geleceğe dair daha umutlu gözlerle bakmasını sağlamalıdır. İnsan, hayvan ve tabiat sevgisi gibi pekiştirici değerlere yer vermelidir.

c) Çocuk kitaplarında, insan haklarına ve değerlerine önem veren demokratik insan anlayışına özendiren konular seçilmelidir. Çocukları düşündürerek eğlendirmenin yanı sıra yeni duygu ve düşünceler kazandırılması da sağlanmalıdır. Çocuk edebiyatında konu, çocuğun metnin anlam evrenine çeken, kitapla ilişkisini sağlayan bir öğedir. Sedat Sever (2012:119)'a göre, ele alınan konular, çocuğun ilgi ve gereksinimleriyle ilişkilendirildiği ölçüde önem kazanır. Yazarın metni oluştururken, "Ben ne hakkında söyleyeceğim? Yazımda neyin üzerinde duracağım?" sorularıdır. Bu tespitler doğrultusunda Küçük Kara Balık adlı hikâye kitabının konusu olarak Küçük Kara Balık'ın etrafını merak etmesi, yeni şeyler öğrenme isteğiyle annesinin yanından ayrılıp bilmediği bir dünyaya adım atmasıdır. Küçük Kara Balık her gün aynı şeylerden oldukça sıkılmıştır. Yaşadığı nehrin ötesinde yeni hayatlar olduğunu bilmektedir. Bu hayatlarla tanışmak ve her gün yaptığı sıkıcı rutin şeylerden kaçmak istemektedir. Bu fikrini annesine ilk anlattığı zaman annesi onun bu davranışını engellemek istemiştir. Çevresinde her gün onunla oynayan onunla gezen arkadaşları da onun bu fikrini saçma bulmuştur. Fakat Küçük Kara Balık yeni şeyler öğrenme sevinci ve heyecanıyla yola koyulmuştur. Birçok macera yaşamış özgürlüğünü elde etmenin vermiş olduğu mutlulukla yaşadığı her türlü maceralarla baş etmeyi öğrenmiştir.

2.3. Dil ve Üslup

Çocuk edebiyatını belki de yetişkin edebiyatından ayıran en önemli unsurlardan biri de dil ve üsluptur. Anlatımın okuyucunun seviyesine uygun olarak sunulmasıdır. Çocuk kitaplarında yazar anlatımın sadeliğine dikkat etmelidir. Gereksiz ve süsten uzak bir dil tercih etmelidir. Çocuk kitaplarında açıklık, duruluk ve sadelik ön planda olmalıdır. Çocukların günlük hayatta tercih etmediği kelimeler veya yaşının çok üzerinde olan cümle yapılarıyla çocuk kitapları karmaşık hale getirilmemelidir. Çetin (2008:196)'a göre üslup, " Bir kişinin duygu, düşünce ve hayallerini sözle ya da yazıyla kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş biçimidir. Dilin kişiye göre özel bir kullanış tarzı, bu yolla yepyeni bir dünya kurmasıdır". Bir bakıma üslup ile ilgili olarak kişinin ortaya koyduğu sanat eserinin tamamına dokunan kişiliğidir. Bir kitabı diğer kitaplardan ayıran en önemli unsurlardan biri de o kitabın yazarının kullanmış olduğu dil ve üsluptur. Fars edebiyatı ürünlerinden olan Küçük Kara Balık çeviri bir kitaptır.

2.4. Varlık/Kahraman Kadrosu

Çocuklar hangi yaşlarda olursa olsun, okuduğu kitapların izlediği filmlerin kahramanlarıyla arasında özdeşim kurar. Yazar bunu bilerek kahramanlarını seçmelidir. Kahramanların iyi yönlerini ön plâna çıkmalıdır. Onlara örnek teşkil edebilecek karakterdeki kahramanlara yer vermelidir. Çocuk kitaplarında gereğinden fazla kahraman bulunmamalıdır, diğer kahramanlar bir ana kahraman çevresinde açık tanımlarla ilgilendirilerek anlatılmalıdır (Yalçın-Aytaş, 2008: 47).Çünkü çocuklar için karmaşık olayları çözümlemek zor olacaktır. Piaget'e göre bilişsel olarak henüz somut işlemler ve soyut işlemler döneminde yer almayan çocuklar karmaşık olayları çözmekte zorlanır. Bunun için yazarlar çocuk edebiyatına ait ürünler verirken bu karmaşıklığı yaratmamak adına kalabalık şahıs kadrolarından uzak durmalıdır. Bu açıdan bakıldığı zaman Küçük Kara Balık'ta kalabalık bir şahıs kadrosu yoktur. Kitapta Küçük Kara Balık ana kahramandır. Öne çıkan başka kahramanlar yoktur. Yaşadığı maceralarda ona yardımcı olan yardımcı kahramanlar vardır.

Küçük Kara Balık: Yaşadığı derenin dışındaki hayatları merak eden, kendi gerçekleştirmek adına yaşadığı yeri terk etmekte kararlı bir balıktır. Her gün yaşadığı aynı şeyler onu çok sıkmıştır. Var olmanın asıl sebebini sorgulamaktadır. Diğer balıklardan çok farklıdır. Onlar yaşadıkları hayattan memnunken Küçük Kara Balık hiçbir şey yapmadan her gün taşın altında oturmaktan çok sıkılmıştır. Yaşadığı derenin dışında da hayatlar olduğunun farkındadır. Her gün merak ettiği ay ışığını

görebileceği, özgürce yüzebileceği, yeni yeni arkadaşlar edinebileceği bir hayat istemektedir. Fakat sadece isteyerek hayal ettiği hayatı yaşayamayacağını bilmektedir. Bu yüzden bir gün atağa geçmesi gerektiğini düşünür ve alışa gelmiş hayatını ve annesini bırakarak hiç bilmediği diyarlara yüzer. İdealist, inatçı ve tuttuğunu koparan zeki bir balıktır.

Küçük Kara Balık'ın annesi: Doğduğu günden beri aynı derede yaşamıştır. Farklı hayatlar görmemiş, yaşadığı yerin dışına çıkmamıştır. Bu yüzden farklı hayatlar onu korkutur ve bu yüzden Küçük Kara Balık'ın derenin dışına çıkmasına izin vermez. Onu engellemek için çalışır.

Küçük Kara Balık'ın annesinin komşusu: Küçük Kara Balık'ın annesi gibi o da yaşadığı derenin dışına çıkmamıştır. Küçük Kara Balık'ın isteğini duyunca onu ayıplar ve kınar. Ona göre başka derelere yüzmek oldukça tehlikelidir ve de o da Küçük Kara Balık'ın annesi gibi onun derenin dışına çıkmasını istemez.

İribaşlar: Kendilerini oldukça beğenen bu balıklar da yaşadıkları derenin dışına çıkmamışlardır. Küçük Kara Balık'ın fikrini hayretle karşılamışlardır.

Yengeç: Kendilerini şanslı ve soylu gören, dünyada onlardan başkalarının yaşamadığını düşünen kurbağalardan nefret eder. Dünyanın efendisinin kendisi olduğunu düşünür. Hayalperest bir kahramandır.

Kertenkele: Oldukça bilgili ve iyiliksever bir kahramandır. Küçük Kara Balık'ı pelikana karşı dikkatli olması için uyarmıştır. Kendisini koruması içinse ona hançerini vermiştir.

Geyik: Bacağından vurulmuştur. Peşinde bir avcı vardır. Onu gören Küçük Kara Balık, az da olsa yaptığı yolcuğun sonunda kendisini bekleyen tehlikelerden korkmuştur.

Minik Balıklar: Bir arada yaşayan minik balıklar Küçük Kara Balık'ı pelikan karşı uyarırlar. Onlar da Küçük Kara Balık'ın yolculuğuna katılmak isterler ama hem anne ve babalarının karşı çıkacaklarını düşündüklerinden hem de pelikandan korktukları için ona katılmazlar.

Ay Dede: Küçük Kara Balık, karanlık gecelerde uyuduğu taşın altından çıkıp onunla konuşmak ister. Yolculuğa çıkma sebeplerinden biri de onu özgürce görme çabasıdır.

Pelikan: Küçük Kara Balık'ı ve onunla birlikte olan minik balıkları midesine atar. Kurnaz ve plancıdır. Minik balıklara Küçük Kara Balık'ı öldürmeleri karşılığında onlara özgürlüklerini vereceğini söyler ama amacı tüm balıkları afiyetle yemektir.

Balıkçıl: Kitabın sonunda Küçük Kara Balık'ı yutar ve Küçük Kara Balık'tan bir daha haber alınamaz.

2.5. Mekân ve Zaman

Anlatmaya bağlı oluşan edebi metinler belli mekânlarda ve zamanlarda geçer. Küçük Kara Balık adlı kitapta belirtilen belli mekânlar ve zaman yoktur. Fakat kitap küçük bir derede başlar. Kendilerini bildiğinden beri aynı derede yaşayan balıkların öyküsüdür. İçlerinden sadece Küçük Kara Balık yaşadığı dereden uzaklaşıp yeni mekânlar ve hayatlar tanımak istemektedir. Hikâye daha sonra Küçük Kara Balık'ın yaşadığı maceraları farklı derelerde anlatır. Hikâyenin sonunda Küçük Kara Balık hayal ettiği denize ulaşır ve hikâye denizde sona erer. Bununla birlikte hikâyede Küçük Kara Balık hem pelikanın hem de balıkçılın midesine düşer. Bu balıkların midesinde yaşadığı olaylar farklı bir mekânsal yapıdır.

Kısacası Hikâye derelerde, kayalıkların dibinde, pelikan ve balıkçılın midesinde ve son olarak denizde geçer. Yazar zamansal olarak ayrıntılı bir bilgi vermemiştir fakat olaylar geceleri Küçük Kara Balık'ın kayalıkların altında dinlenip uyumasından dolayı gündüzleri yaşanır.

2.6. İleti

Çocuk kitapları, çocuklara hem okuma alışkanlığı kazandırması açısından hem de edebiyatın eğitici özelliğini kullanabilmesi yönünden oldukça önemlidir. Çocuk edebiyatının eğitsel özelliklerini kullanabilmesi iletiler aracılığıyla sağlanmaktadır. İleti, Türkçe Sözlük' te "Yazı veya sözle anlatılması amaçlanan duygu ve düşünce" şeklinde tanımlamıştır (TDK Türkçe Sözlük, 2009: 1583). Edebi eserde ise ileti, yazarın okura ulaştırmayı hedeflediği duygu, düşünce ve bilgidir. Çocuk kitaplarında verilmesi gereken iletilerin, çocukların bilişsel, duyuşsal ve devinişsel gelişimlerini olumlu yönde etkileyecek nitelikte verilmesi gerekmektedir. İletilerin edebi eserde doğrudan verilmesi, eserin didaktik nitelikte olduğunu gösterir. Bu durum, çocukların edebi eseri okurken hayal güçlerini sınırlandırmaktadır. Oysa çocuk edebiyatı eserlerinin amacı, çocukların hayal güçlerini geliştirmek ve hayatı anlamdırmasına yardımcı olmaktır. Çocuk kitaplarında, iletilerin doğrudan verilmesi yerine örtük olarak verilmesi, çocukların gelişimsel seviyeleri açısından daha olumlu bir niteliktir. Yazınsal metinlerde ileti, önerme biçimine daha doğrusu kesin bir yargıya dönüştürülerek verilmez. Metnin dokusuna sindirilir. Bu bağlamda yazınsal metinlerin iletisi örtük iletidir. Konuya yüklediği gizli bir anlam, gizli bir özdür (Özdemir, 2001:115). Örtük ileti de iletiler sezdirme yoluyla eserin içine işlenir ve çocuğun bilişsel süreçler sonunda çıkarımlar yapmasıyla, kendisinin ulaşması sağlanır. Küçük Kara Balık hikâyesine genel olarak bakıldığı zaman örtük iletilerin ön planda olduğu görülür. Yaşadığı hayattan sıkılan ve hayatın anlamını bulmaya çalışan bir balığın maceraları anlatılırken hikâyenin asıl odağında yer alan "insan" dır. İnsanı, Küçük Kara Balık yoluyla bizlere anlatan hikâye bu açıdan alegorik yani sembolik bir eserdir. Bu araştırmada, Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık" adlı öyküsünde yer alan iletiler, bu iletilerin eğitsel özellikleri ve eser içinde işleniş şekli incelenmiştir. Yazarın öykülerinde işlediği iletilerin tamamına yakınının örtük yolla okura ulaştırıldığı görülmektedir. Bu bakımdan, çocuk gelişimini olumlu yönde etkileyen bir niteliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Eserde yer alan iletiler, eğitsel iletiler çerçevesinde incelenerek tablo 1'de gösterilerek, hikâyede geçen ifadelere yer verilmiştir **(Tablo 1).**

Eğitsel İletiler	**İfadeler**
• Umut etmekten vazgeçmemek • Hayata umutla bağlanmak • Mücadeleden vazgeçmemek	• "Ama dünya o kadar büyük ki; her yere gidemezsin." "Bunun bir önemi yok. Ben de gidebileceğim kadarına giderim," diye karşılık vermiş Küçük Kara Balık (s.35). • "Bu kadar kaygılanmanız yersiz," demiş Küçük Kara Balık, minik balıkların dedikleri hakkında, "devamlı kaygı duyarak yaşanmaz ki. Hele bir yola çıkalım, görün bakın ne kaygınız kalacak ne de korkunuz (s.35). • Bir gün tabii ki ölümle burun buruna geleceğim, bunun önemi yok. Önemli olan yaşadığım hayatın ve ölümümün diğerleri üzerindeki iletisi (s.42).
• Özgüven sahibi olmak	• "Yapma böyle küçüğüm. Seni böyle gören bütün balıklar güçsüz sanacak!" demiş Küçük Kara Balık (s.45)
• Paylaşım • Dayanışma	• Sonra kertenkele, arkasındaki kayalıkların arasındaki bir boşluğa girip gözden kaybolmuş. Geri geldiğinde elinde bir hançer varmış. Hançeri balığa vermiş. Küçük Kara

• Bilgi, sevgi ve özveri	Balık," Çok düşüncelisin, sevgili kertenkele. Sana nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum demiş" (s.26).
• İnsanlarla alay etmek olumsuz bir davranıştır. • Farklılıklara saygı duymak.	• "Çok komik vücudun var! Sen nasıl bir yaratıksın?" demişler. Küçük Kara Balık önce alınmış, onları da tepeden kuyruğa süzmüş. Sonra," Lütfen bana böyle davranmayın. Benim adım Küçük Kara Balık (s.19).
• Özgür yaşamanın değeri	• Sen benim için değil anne, arkamda bıraktığım yaşlı balıklara ağla, onlar için üzül," demiş Küçük Kara Balık (s.13)
• Kendi yeteneklerinin farkında olma	• -"Ah komşum, bir tek çocuğum var onun da böyle çıkacağını tahmin bile edemezdim. Kim bilir aklına kimler giriyor bunun? Demiş annesi, komşu balığa dönerek. - "Kimse girmedi aklıma, Benim kendi aklım var, düşünebiliyorum. Kendi gözlerim var, görebiliyorum," demiş Küçük Kara Balık (s.13).

2.7. Resimler

Çocukların içinde yaşadığı renkli dünyaları vardır. Onlar hayalini kurduğu renkli dünyaları gerçek hayatta da yaşamak isterler. Bundan dolayı onlara bu kapıları aralayacak olan çocuk kitapları çok önemlidir. Çocuk kitapları hazırlanırken resimlere ayrı bir hassasiyetle yer verilmelidir. Sever (2012:176)'e göre, sanatçı duyarlılığı ile yapılmış çocuk kitabı resimleri, erken çocukluk dönemiyle başlayan evrede, sanat eğitiminin en etkili ve en kestirme yoludur. Başlangıçta, kavramları öğretme, çocuğun çevresindeki varlıkları görsel kimlikleriyle tanıtma, çocuğun görme duyusunu eğitme işlevi, çocuğun yaşıyla giderek çeşitlenir. Samed Behrengi'nin yazmış olduğu Küçük Kara Balık adlı kitabın Türkiye'de birçok yayın evinden baskıları bulanmaktadır. Görsel yönetmenliğini Faruk Derince' nin yaptığı ve Yakamoz yayınevinden çıkmış baskısında resimlerde renk kullanılmamıştır. Resimler siyah beyaz tonlarda yapılmıştır. Bunun yanı sıra dizgi-grafik düzenlemesini Caner Boztaş'ın yaptığı Sıradışı yayıncılıktan çıkan baskısında ise renkli resimler kullanılmıştır. Resimler daha nettir. Resimlerin kitapta yer alan konuyla bağlantıları vardır. Çocukların daha ilgisini çekecek şekilde hazırlanmıştır.

2.8. Sonuç ve Öneriler

Farklı çevirmenler tarafından Türkçeye çevrilen ve ülkemizde ilk kez 1975 yılında basılan Küçük Kara Balık, bir masal kitabı olmanın ötesinde iletiler içermektedir. 12 Eylül darbesi döneminde bütün kitapların toplatıldığı hatta yakıldığı dönemlerde Samed Behrengi'nin yazmış olduğu Küçük Kara Balık adlı çocuk kitabı yasaklı kitaplar arasında yer almıştır. Kitap hala İran'da yasaklı kitaplar arasında yer almaktadır. Bugün günümüzde birçok yayınevinin baskısını yaptığı Küçük Kara Balık, özgürlüğünü arayan ve çevresindeki tüm normları yıkan bir balığın hikâyesini anlatmaktadır. Bugüne kadar hiçbir balığın cesaret edemediği hayatı yaşamak isteyen ve kendi varoluş amacını arayan bir balıktır Küçük Kara Balık. Kitapta küçük bir balığın karşılaştığı zorluklara karşı direnerek yaşamı pahasına amacına ulaşmasını ve onu engellemeye çalışan bütün balıklara yol göstermesi anlatılır. Her ne kadar çocuk kitabı gibi görünse de her yaştan insana hitap etmektedir. Hayatın yaşadığımız yerden ibaret olmadığını, gezip görülecek çok yer olduğunu bize hatırlatır. Kitap umutsuz insanlara umut ışığı, yaşamdan sıkılmış insanlara yaşam ışığı, en önemlisi de herkese cesareti aşılayan küçük ama bir o

kadar da büyük yürekli bir balığın hikâyesini gözler önüne sermektedir. Bu açıdan bakıldığı zaman Küçük Kara Balık çocuklara okutabilecek özelliktedir.

Kaynakça

Behrengi, Samed (2015); Küçük Kara Balık, Yakamoz Yayıncılık, İstanbul.

Çolaker, Özlem (2009); "Samed Behrengi'nin Küçük Kara Balık, Richard Bach'ın Martı Jonathan Livingston ve Cahit Zarifoğlu'nun Motorlu Kuş Adlı Öykülerindeki Ana Karakterlerin Kişilik Gelişimi, Bireyselleşme ve Toplumsallaşma Açısından Karşılaştırılması" Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir. Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dilidüzgün, Selahattin (2004);Çağdaş Çocuk Yazını, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Oğuzkan, A.Ferhan (2010); Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı, Anı Yayınları, Ankara.

Sever, Sedat (2012); Çocuk ve Edebiyat, Kök Yayıncılık, Ankara.

Türk Dil Kurumu (TDK). (2009). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Yalçın, A.ve Aytaş, G. (2008); Çocuk Edebiyatı, Akçağ Yay, Ankara.

https://www.insanokur.org/samed-behrenginin-hayati

ESTETİK DEĞER VE ESTETİK YARGI ÜZERİNE ALTERNATİF BİR YAKLAŞIM: FEMİNİST ESTETİK

Prof. Dr. Aslı YAZICI

Bartın Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Öz

Çağdaş feminizm kapsamında ortaya çıkan tartışma ve incelemeler daha çok siyaset felsefesi ve etik alanında öne çıkmaktadır. Örneğin etik alanda feminizm, kadının ahlaki yargı vermede erkeklerden farklı olduğunu, ahlakta kadın sesinin koruma ve ilişkisel değer atfetme eğilimi gösterdiğini savunarak alternatif bir etik kuram geliştirmiştir. Bazı feminist estetikçiler, estetik algı, estetik yargı ve değerlendirme konusunda kadın bakış açısının ne düzeyde farklılaştığını temellendirmeye çalışarak kadın-merkezli ve toplumsal cinsiyete duyarlı alternatif sanat ve estetik kuramı geliştirmeye çalışmışlardır. Bu bildirinin amacı bu girişimleri tanıtarak sınırlılıklarını ve geliştirmeye açık bazı yönlerini tanıtmaktır. Feminist estetiğin neliği ile ilgili çağdaş tartışmalara baktığımızda feminist estetiğin başlangıç noktasının genel olarak feminizmle aynı olduğunu görürüz. Genel feminizm gibi feminist estetiğin başlangıç noktası "ataerkillik olgusu"dur (Devereaux, 2005, 647). Ataerkillik olgusuyla, feminizm, güç, statü ve hakların erkeklere ve erkeklerin çıkarlarına göre dağıtıldığı, kadınların haklarının ve çıkarlarının bu dağıtımda zarar gördüğü bir sisteme gönderme yapar. Devereaux'un da belirttiği gibi, ataerkillik olgusundan bahsetmek tartışmalı bir tez olan, var olan tüm toplumların zaten ataerkil olduğu veya ataerkil yapısal özelikler taşıdığı iddiasını kabul etmektir (Devereaux, 2005, 647). Kendi içlerinde ürettikleri tezler açısından farklılıklar gösterseler de feminist felsefeciler ataerkilliğin gayri meşru bir sistem olduğu konusunda hemfikirdirler. Ataerkil sistem sosyal pratikler, kurumlar ve düzenlemeler açısından kadınlar için bir adaletsizlik ve tahakküm yaratmaktadır. Feminizim ataerkil sistemin adaletsiz ve tahakkümcü yapısını ortaya çıkarma projesi kaçınılmaz olarak politik bir projedir. Bu bildirinin ana konusu olan feminist estetiğin temel taşları da bu proje çerçevesinde yapılanmıştır. Yeni bir çalışma alanı olan feminist estetik tarihsel olarak sanatın ve estetiğin ataerkil olduğu iddiasıyla başlar. Feminist estetik alanında yapılan çalışmalara genel olarak baktığımızda kadının sanat ve sanat tarihindeki yeri üç temel sorun açısından tartışılmaktadır: (a) Sanatın genel ölçütleri açısından kadınların sanat tarihinde yeri ve rolü, (b) kadının sanat eserlerinde sergilenen yeri ve konumu, (c) klasik estetiğin temel değerleri ve ideallerinin feminizmin beklentilerini karşılaması açısından yeterli olup olmadığı. Gerçekten de sanat tarihine baktığımızda erkeklerin aksine, "büyük sanatçı" ya da "deha" sıfatını alabilecek ender sayıda kadın sanatçı olduğunu görürüz. Bu ender sayıda kadın sanatçının bir kısmı da ne yazık ki eserlerini ya erkek ismiyle ya da cinsiyetlerini ortaya çıkarmayan mahlaslar kullanarak gün yüzüne çıkarmak zorunda kalmışlardır. Örneğin, klasik batı edebiyatının en önemli isimlerinden Charlotte, Emily ve Anne Bronte kardeşler önyargılardan ve baskılardan kaçınmak için eserlerini Currer, Elis ve Acton Bell mahlaslarıyla yazmışlardır. Yine edebiyat dünyasında yazılmış en iyi romanlardan biri olarak kabul edilen *Middlemarch* George Eliot mahlasını kullanan politik yazar Mary Ann Evans adlı kadın yazarın eseridir. Bu durumu örneklendirecek birçok isim sayabiliriz ancak şu da açık bir gerçek ki tarihsel olarak erkeklerle karşılaştırıldığında kadın sanatçıların ve düşünürlerin sayısı oldukça azdır. Kadınların sanatsal yetenek ve becerileri erkeklerden daha az olduğu için mi onların eserleri "büyük sanat eseri" olma ölçütlerini yerine getirmemektedir? Yoksa klasik sanat tarihi ölçütleri çerçevesinde "deha" salt "erkek doğasına" özgü müdür? Feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin 1970'te yayınladığı "Neden Büyük Kadın Sanatçımız Yok" adlı çalışmasında tarihsel olarak ataerkil sistem içeresinde yapılanmış sanatın, kadına, kadın sanatına ve kadın sanatı ürünlerine karşı sergilediği eşitsizlikçi, tahakkümcü ve yok sayıcı tutumun analizini verir. Yetenek tek başına yeterli değildir gerekli sosyal koşullar, eğitim ve

olanaklarda fırsat eşitliği sağlanmadıkça kadınların kültürel, sosyal ve sanatsal alanda üretim yapma olanakları nerdeyse yok denecek sınırlarda kalmaya devam edecektir. Nochlin'in makalesiyle gün yüzüne çıkan yukarıda belirtilen sorular iki şekilde cevaplanabilir. Birincisi, kadınların sanat alanındaki yetersiz bir şekilde temsil edilmeleri "kadın doğasından" değil de, kadına toplum tarafından yüklenen toplumsal ve maddi şartlardan, cinsiyetçi ayrımlardan ve ön yargılardan kaynaklanır. İkincisi, sanat tarihinin bugüne kadar ortaya koymuş olduğu sanat ölçütleri ataerkil yapı temelli erkek bakış açısının yarattığı sanat ölçütleri olduğu için kadının sanat alanında temsil edilmemesi sorunu politik bir sorundur ve kadın perspektifinden yeni bir sanat tarihi okumasını gerekli kılar. Tarihsel olarak kadının ve erkeğin sanat alanında eşit şekilde yer almadığı ve sanat eğitimi açısından eşit fırsat eşitliğine sahip olamadığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu durum kadınların ve erkeklerin sanat alanındaki üretimlerinin farklı değerlendirilmesine yol açmıştır. Kadın yaratıcılığının ürünleri doğal, özel ve aileye ait alanla sınırlandırılıp ve daha çok zanaat başlığı altında değerlendirilirken, erkek yaratıcılığının ürünleri ise kamusal ve kültürel alanla ilişkilendirilip sanat adı altında değerlendirilmiştir. Bu ayrım feminist sanat tarihçileri için aynı zamanda bir değer hiyerarşisine de tarihsel olarak gönderme yapar: üst sanatlar ve alt sanatlar. Feminist kurama göre, kadının sosyal tanımı, kadın için belirlenen sosyal rol sadece kadının ne ürettiğini değil, ürettiğinin ne kadar değeri olacağını da belirlediği için kadının sanatsal üretimi hep alt sanatlar arasında veya zanaat alanında değerlendirilmiştir. Feminist sanat tarihçileri ve estetikçilerinin bazıları kadın sanatının hak ettiği yeri bulabilmesi için sanat alanında yeni reformlar değil, bir tür "kriter eklemesi" yapılması gerektiğini ileri sürerler. Feminist eleştiriye göre sanat ve sanatı deneyimleme olanakları farklı olduğu için erkeğin ve kadının sanata ilişkin deneyimleri ve üretimleri farklı olması doğaldır. Yalnız bu fark özsel bir fark değil daha çok sosyal, kültürel ve politik kökenli bir farktır. Şunu da açıkça belirtmek gerekir ki feminist estetikçiler kadın ve erkek sanatının farklı olduğunu iddia etmiyorlar. Erkek ve kadın sanatı arasında açık bir ayrım olmadığı gibi kadın sanatları diye adlandıran sanatlar arasında da açık bir benzerlik yoktur. Toplumsal cinsiyetin yüklediği sosyal roller yüzünden kadın ve erkek farklı deneyimlere sahiptirler ve bu yüzdende farklı sanatsal üretimler ortaya koyarlar. Feminist eleştirinin talep ettiği kriter eklemesi şunu ileri sürer: Toplumsal cinsiyetten bağımsız bir sanat tanımı ve sınıflandırması verilemez. Yukarıda belirttiğimiz gibi feminist estetiğin başlangıç noktası 'ataerkillik olgusunun' eleştiriyle birlikte giden politik bir sistem eleştirisidir. Yalnız, çağdaş feminist estetiği salt adı geçen sistem eleştirisi bazında tanımlama çalışması da kısır ve tek yönlü bir tanımlamadan öteye gidemez. Bu tanımlama kısır ve tek yönlüdür çünkü çağdaş feminist estetiğin, estetiğin kendi kökenine ilişkin eleştirisini yansıtmaktan uzaktır. Çağdaş feminist estetiğin diğer bir yönü de geleneksel estetiğin ve kuramlarının sorgulanması ve alternatif bir estetik kuramın temellendirmesi sorunudur. Bunun için feminist estetikçiler, estetik değer, estetik haz, sanat eseri ve geleneksel estetiğin diğer temel kavramlarının analizine 'toplumsal cinsiyet' kavramını sokmuşlardır. Hâlbuki geleneksel estetik kuramlara baktığımızda, özellikle biçimci ve ilgisizlik kuramları, bunun tam aksini savunurlar. Biçimcilik kuramının kökleri Platon'unun öykünmeci veya taklitçi sanat kuramına dayanır. Platon'a göre, sanat taklittir; sanatsal gerçeklik ise üçüncü dereceden gerçekliktir. Platon estetiğinde açıkça sanat eserinin biçimsel özellikleri ve yapısıyla değeri arasındaki ilişkiden bahsetmese de sanat eserinin estetik değeri yansımalar dünyasında var olanı ne kadar iyi temsil edildiğine dayanır. Bu nedenle de temsilci kuram olarak adlandırılır. Ancak söz konusu temsil ya da yansıtma estetik nesnenin salt biçimsel ve yapısal özelliklerini ne kadar yansıttığı çerçevesinde değerlendirir. Yazıcı'ya göre, Platon'un öykünmeci sanat anlayışının hem Eskiçağ Yunan estetiği üzerinde hem de Ortaçağ Hristiyan ve İslam estetiği üstünde derin etkileri vardır (Yazıcı ve Taşdelen, 2012). Bu etki özellikle 18. yüzyıl modern felsefesine kadar önemini korumuştur. Özellikle 18. yüzyıl modern felsefesindeki temel tartışmalarla birlikte gelişen estetik tutum, estetik deneyim üstüne yapılan tartışmalar biçimcilik kuramını şekillendirmiştir. Bu kuramın en önemli temsilcilerinden biri olan Clive Bell'e göre, sanat

renk, şekil çizgiler, ses yapı vb sanat eserinin belirli unsurlarının özgün birlikteliğini yansıtan "anlamlı biçimdir" (Bell:1914:14-15). Bu kuram, sanatı, kültürel, sosyal pratikten ve diğer işlevsel etkinliklerden bağımsız olarak tanımlar ve açıklar. Sanat ve sanat eserinin değerlendirmesini yapısal odaklı biçimsel özelliklere dayandırır. Estetik deneyim ve tutum ancak estetik nesnenin "anlamlı biçimini" anlama ve kavrama temellinde mümkündür. Bu yüzden, biçimci kurama göre, estetik deneyim izleyicinin estetik nesneyle arasına bir mesafe koyma çerçevesinde temellendirilir. Bu kurama göre, estetik deneyim nesnenin salt algılanabilir ve kavranabilir biçimsel ve yapısal özellikleri temelinde ortaya çıkan bir deneyimdir. İlgisizlik Kuramı ise estetik nesnenin hem pratik kullanımına karşı ilgi eksikliğini hem de söz konusu nesnenin varoluşuyla ilgilenmeye vurgu yapar. Kantçı estetik hem biçimciliği hem de ilgisizliği savunur. Kant'a göre, estetik yargıda bulunurken nesnenin varoluşuyla ilgilenmeyiz; yalnızca onun bize nasıl göründüğüyle ilgileniriz. Edward Bullough (1912) ilgisizlik kavramına «psikolojik ayrılma» kavramını da eklemiştir. Ona göre, estetik nesneye bakan nesneyle kendisi arasına zihinsel bir mesafe koymalıdır. Estetik nesneyle izleyicisi arasına mesafe koymak demek nesnenin estetik değerinin, onun sanatsal bir nesne olarak değerlendirilmesinde kişisel, sosyal, politik, dini, kültürel ve tarihsel hiçbir bağlamın dikkate alınmaması demektir. Hem biçimci kuramının hem de ilgisizlik kuramının savunucuları tartışmasız olarak ortak bir iddiada hem fikirdirler: Sanatın, sanat eserinin, sanat eserinin değerinin, sanat eserine kaşı izleyicisinin tutum ve aldığı hazzın ve hatta sanat eseri karşısında izleyicisinin kazandığı deneyimin temellendirilmesinde toplumun, kültürün, sosyal rollerin ve herhangi bir sosyal pratiğin ve inançların etkisi yoktur. Oysa feminizmin genel olarak politik bir eleştiri olarak ortaya çıkış nedenlerine baktığımızda ve yine çağdaş feminizmin alternatif bir kuram olarak kendini temellendirme çabalarını tekrar irdelediğimizde ilişkisel ve bağlamsal olmayan, sosyal yapıya, kültüre, tarihe ve inançlara aşkın bir estetik kuram, feminizmin temel iddialarına doğal olarak ters düşecektir. Kadının doğası gereği koruma duygusuyla öteki yönelimli ilişkisel ve bağlamsal bir perspektiften değerlendirme yaptığını savunan feminist felsefe içinde yaşadığımız toplumsal alanın güç ve değer dengelerinin kadının söz konusu doğasını hiçe sayarak şekillendirdiğine dikkati çeker. Estetik değerlendirme alanı da bu değerlendirme alanının dışında değildir. Estetik değere, tutuma, deneyime yönelik açıklamalar ve temellendirmelerin kadının bağlamsal ve ilişkisel doğasını dikkate almadan ortaya konması ancak kısır, küt ve tek taraflı bir estetik ve sanat anlayışı ortaya çıkaracaktır. Bu yüzden feminist estetikçiler alternatif bir estetiğin zorunluluğundan bahsederken aslında estetiğin kendi temellerine yönelik daha renkli ve zengin bir meta temellendirme arayışı içindedirler. Bu meta estetik, aslında geleneksel estetik için yeni bir sorgulama reçetesi önerisinden fazlası değildir: Estetiğin genel problemlerini ve genel kavramlarını "toplumsal cinsiyet" kavramıyla birlikte yeniden ele alarak, kadının ilişkisel ve bağlamsal doğasını da göz önünde tutarak yeniden açıklayıp temellendirelim.

Kaynakça

Bell, C. (1914) *Art.* London: Chatto&Windus. Reprint New York: Capricorn Books, 1958.

Bullough, E. (1912). "'Physchical Distance' As A Factor In Art and Aesthetic Principle" *British Journal of Psychology*, Vol. 5, pp. 87-117.

Devereaux, M. (2005) "Feminist Aesthetics" . *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Nochlin, L. (1988). "Whay Have There Been No Great Women Artists?". *'Women, Art and Power' and Other Essays.* Newyork: Harper&Row.

Yazıcı, A ve Taşdelen, D (2012). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

FELSEFE TARİHİNDE GÜZELLİĞİN KAYNAĞI VE ÖLÇÜTLERİ

Prof. Dr. Aslı YAZICI
Bartın Üniversitesi
Prof. Dr. Sedat YAZICI
Bartın Üniversitesi

Öz

Güzellik insan yaşamında önemli bir yer tutan bir değerdir. Birçok insan tercihi estetik hassasiyete dayanır. Sabahleyin ilk uyanışımızla aynanın karşısına geçip nasıl göründüğümüze bakmayla başlayan estetik hassasiyet insanın en pahalı tercihlerinde de kendini gösterir. Kişisel kimliği kuran bilinç salt ya da arı anlamda rasyonel bilinç değildir. Bu bilinç aynı zamanda arzularımız, tutkularımız ve eğilimlerimizin bilincidir; bu nedenle insanın duyuşsal doğasından, duygularından bağımsız düşünülemez. İnsanın "güzellik duygusu" da her duygu gibi niyetseldir, yönelimseldir yani bir şey hakkındadır. Güzelin yöneldiği varlık insanın iç dünyasında olabileceği gibi çoğunlukla zihnin dışındaki doğal veya yapay bir nesnedir. Güzel, insanlık tarihinin değişik dönemlerinde otantik ve orijinal olarak farklı şekillerde temellendirilmiştir. Günümüz perspektifinden geçmişte ortaya konmuş güzellik anlayışı salt kurgusaldır (Eco, 2004:39). Yine de güzellik duygusunun nesnesini anlama, onun ne hakkında olduğunu kavrama açısından güzelin ne olduğunu ve tarihsel olarak güzelliğin hangi ölçütler çerçevesinde temellendirildiğini görmek bu kurgusal yapıyı anlama açısından merkezi önem taşır. Bu bildirinin amacı da felsefe tarihindeki belli güzellik yaklaşımlarını izleyerek güzelin temel ölçütlerini çıkarmaktır. Felsefe tarihine baktığımızda ilk kez Antik Çağ Yunan Felsefesi'nde "Güzel nedir?" sorusunun sorulduğunu görürüz. Eski Yunan'dan Perikles dönemine kadar gerçek bir estetikten ve güzellik kuramından söz etmek mümkün değildir (Eco:2004:41). Güzelin neliği ve hangi ölçütlere göre açıklandığıyla ilgili metinlerden kalanlara baktığımızda güzelin sürekli olarak başka niteliklerle bağdaştırılarak tanımlanmaya çalışıldığını görürüz. Örneğin, Hesiodos, güzeli sevilenle özdeşleştirirken, güzel olamayan da sevilmeyen şey olarak görmektedir. Yine, Delfoi Kahini, güzelin ölçütünü verirken, güzeli en adil olanla özdeşleştirir. Sokrates ve Platon'la birlikte güzel tartışması daha bağımsız, özerk ve özgün bir çerçeveye oturmuştur. Platon kendi metafiziği çerçevesinde kendinden sonraki estetik geleneği etkileyecek iki çeşit güzelden bahseder: Yansıma olarak güzel ve Mutlak Güzel. İçinde yaşadığımız dünyada tek tek güzel dediğimiz nesneler Mutlak Güzel'den (Güzel İdesi) pay almış ikinci derece gerçeklikler veya yansımalardır. Bedene göre güzel olan, kalıcı değildir; tek tek bedenlere göre değişir, çeşitlidir, görecelidir, geçicidir. Ancak, ruha göre güzel olan ise daha kalıcı, daha bütüncül bir güzelliktir. Ruh güzelliğini severek kişi yaşayışta, davranışta olan güzeli görür ve erdem güzelliğine ulaşır. Yazıcı'ya göre, Platon'da, ruh ve erdem güzelliği ile kişi sanılar dünyasından uzaklaşır, "taslaklara değil, gerçeğin ta kendisine bağlanır" (Yazıcı ve Taşdelen, 2012:78). Böylece tüm güzelliklerin en tepe noktası olan mutlak güzelin, öz güzelin bilgisine ulaşır (*Şölen,* 212a, 56). Platon, özellikle son dönem felsefesinde, güzeli belirleyen ölçütleri açık bir şekilde sıralamıştır: Geometrik uyum, oran, simetri vb.. Görülüyor ki Antik Çağ estetiğinin temel özelliklerini yansıtan Platon eserlerinde güzelliğin metafiziksel ve ontolojik temellendirmesini verirken, güzeli sadece estetik bir değer olarak ele almaz, onu aynı zamanda ahlaki ve epistemik temelleri olan bir değer olarak görür. Estetik ile etiğin yakın ilişki içinde olduğunu kendi güzellik ve sanat kuramı çerçevesinde temellendiren felsefecilerden birisi de Aristoteles'tir. Ona göre, bir şeyin güzelliği salt estetik hoşlanma veya haz yaratmaz aynı zamanda onu deneyimleyende ahlaki bir değer yaratır ve onu ahlaki bir süreçten geçirir (Aristoteles, 2008.1449b). Bu ahlaki değer ve haz, ruhumuzun tüm kötü tutku ve arzulardan arınması ve temizlenmesi yoluyla olur. Aristoteles için estetiğin etik alan karşısında bir bağımsızlığı yoktur, ahlaka indirgenen ve ona bağlı olan bir güzel anlayışı hakimdir (Tunalı, 1983:116). Aristoteles'te estetik ölçütler, ahlaki ölçütlerden tamamen bağımsız olamaz.

Aristoteles'in estetiğin etik alana bağımlılığı görüşünün bir sonucu şu ki, güzellik ölçütleri sadece güzellik niteliğini atfettiğimiz nesnenin uyum, simetri oran vb algılanabilir özellikleri çerçevesinde değil, bu özelliklerin onu algılayanda yarattığı duyuş ve değere de bağlı olmasıdır. Ortaçağ estetiğinde güzel, büyük ölçüde teolojik bağlamda düşünülür ve Tanrı'nın yaratısı olarak görülür. Yazıcı'ya göre, Orta Çağ düşünürleri için akıl yoluyla kavranan güzellik deneyimi ahlaki ve psikolojik bir gerçekliktir (Yazıcı ve Taşdelen:2012). Eco'ya göre bunu göz ardı etmek bu dönemin kültürünün yanlış yorumlanmasına neden olur (1999: 18). Bu dönemdeki estetik ilgi alanının günümüz estetik ilgi alanından daha kapsamlı olduğu açıktır. Bu dönemde, duyulara dayanan beğenilerin yanı sıra ilahi ve ruhsal alana yönelik beğeni, sevgi ve özlem bu estetik ilgi alanının içerisinde temellendirilmiştir. Bu da estetik ilgi alanını aynı zamanda dini, metafiziksel, ahlaki ve psikolojik bir alan haline getirmiştir. Yazıcı'ya göre, Orta Çağ döneminde bir caminin veya kilisenin olabildiğince görkemli bir yapı olarak inşa edilmesi ideali, insanlar için beğenilen bir eser meydana getirmekten ziyade, kutsal olanı en iyi şekilde temsil etmek ve Tanrı'nın beğenisini ve lütfünü kazanmak inancından kaynaklanmış olabilir (Yazıcı ve Taşdelen, 2012:85). Dahası, Umberto Eco'nun da belirttiği gibi, günümüz estetik anlayışında mevcut etik ideallerle örtüşmeyen şeyler de estetik zevk duygusu yaratabilirken, "böyle bir şey Orta Çağlılar için kesinlikle geçerli değildir" (Eco 1999: 134). Antik Çağda sanat, sanatçı, sanat ürünü, güzel ve güzelin bilgisi insan edimleri çerçevesinde düşünülürken, Orta Çağ batı dünyasında tüm bu unsurlar Hıristiyanlığın Tanrı ve doğa anlayışı ve bunların karşılıklı ilişkisi çerçevesinde açıklanmış ve temellendirilmiştir. Orta Çağ İslam sanat ve estetik anlayışının genel özelliği tıpkı Hıristiyan Orta Çağı'nda olduğu gibi, ontolojik, metafizik, dinî ve ahlâkî özellikler taşımasıdır. İslam felsefesinde güzelin metafiziksel ya da duyularla algılanamayan güzellik olarak ele alınması güzel kavramını Tanrı ile ilişkili olarak ele almayı gerektirmektedir. El Kindi, Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd gibi düşünürler de genel olarak bu yolu izlemişlerdir. Bu düşünürler, tıpkı Plotinus'un metafiziğinde olduğu gibi, Zorunlu varlıktan evrendeki diğer varlıkların nasıl meydana geldiğini açıklamak için Sudûr Kuramı'na başvurmuşlardır. Zorunlu Varlık ile evren arasında söz konusu olan *varlık veren-varlık verilen* ilişkisi tek tek güzellerin güzelliğinin açıklanmasında da aynı şekilde geçerlidir. Bir başka deyişle, Kendisi Mutlak Güzel ve İyi olan Tanrı'dan meydana gelecek her şeyin, O'nun varlığına uygun olarak, güzel, iyi ve yetkin olacağı kabul edilmiştir. Farabi'ye göre "Güzellik, parlaklık ve ihtişama sahip her mevcûd, varlığı en mükemmel durumda olandır. İlk Olan'ın varlığı en mükemmel varlık olduğuna göre, onun güzelliği güzel olan her şeyin güzelliğinin üstündedir" (Farabi, 1993, aktaran Taşkent, 2009:67). Benzer görüş İbn Sina tarafından da dile getirilir. Ona göre, "Zorunlu Varlık *Sırf Güzellik ve parlaklık sahibidir*. O her şeyin *güzelliğinin ve her şeyin hoşluğunun ilkesidir"*(İbn Sina, 1960, aktaran, Taşkent, 2009: 78, bakınız Yazıcı ve Taşdelen, 2012). Aynı düşünce Mevlana tarafından da dile getirilmiştir. Ona göre, nesnelerde görülen güzellikler Tanrı'nın belli bir zaman için onlara verdiği bir niteliktir. Bu güzellik geri alınınca, nesnede veya insanda var olan güzellik de kaybolur. Görüleceği üzere, İslam filozofları güzelin metafiziksel ve dini temelini açıklarken Tanrı'ya atıfta bulunarak tüm güzelliklerin kaynağı ve sahibi olarak O'nu göstermişlerdir. Modern felsefeyle birlikte güzelin psikolojik ve fenomonolojik çözümlemesi daha merkezi bir yaklaşım haline gelir. Bu yaklaşımda güzelin neliğinden çok güzel deneyiminin, estetik beğeninin doğası temellendirilmeye çalışılır. Örneğin Hutcheson güzelliğin "bizde ortaya çıkan ide" olarak tanımlar. Hutcheson ve Hume gibi deneyimci düşünürlere göre, güzellik duygusunun ortaya çıkmasında nesnenin belli özellikleri etkili olmakla birlikte, asıl kaynak insan zihninin yapısında var olan belli bir iç duyudur. Bu iç duyu veya duygu olmasaydı bizde estetik haz ortaya çıkmazdı. Hutcheson ve Hume, estetik hazzın kaynağının içsel olduğunu savunmakla birlikte estetik yargının kişiden kişiye değişen göreli bir yargı olmadığını göstermeye çalışmışlardır. Onlara göre, estetik yargı özü gereği göreli olsaydı "güzel" üstüne konuşamazdık. Oysa güzel üstüne konuşuyoruz, çoğu kez anlaşıyoruz ve tüm hayatımızı bu konuşma çerçevesinde yeniden yapılandırmaya çalışıyoruz.

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eserinde estetik yargının öznel bir temeli olmasına karşın herkes için geçerliliği olan bir genelliği olduğunu söyler. Ona göre, güzelden alınan haz veya hoşlanma kavrama değil algılanan biçime dayanır. Bu nedenle ona amaçsız amaçsallık diyerek güzelliği "bir nesnenin amaçsallığının biçimi" olarak tanımlar. (Kant, 2011: 91). Modern estetik çerçevesinde baktığımızda güzelin metafiziksel, ontolojik, dini ve ahlaki temellendirmesinden çok bir şeyin güzelliği üstüne onu deneyimleyen öznenin beğeni yargısının merkeze alındığını görüyoruz. Bu da bir anlamda modern insanın güzellik arayışında neden ilk çağ ve orta çağ insanından farklı olduğunun ipuçlarını verir. Artık aranan güzellik ontolojik olarak kendinden daha yetkin ve tam bir varlığın özelliklerinin aranmasıyla ilgi değildir, kişinin kendi karakterinde ahlaki veya dini değerleriyle ilgili yetkinlik ve tamlık gerektiren erdemlerle de ilgili değildir. Modern insanın "güzel olma duygusu" öznenin salt anlık "güzel yargısı" veya estetik beğenisi ile ilgilidir. Çağdaş felsefeye geldiğimizde özellikle feminist estetikçilerin bugüne kadar ortaya konan güzel ve güzellik tartışmalarının hepsinin ataerkil yapı temelli olduğunu, erkek bakış açısının yarattığı sanat ölçütleri ve toplumsal, kültürel ve dini standartlar tarafından belirlendiğini iddia ederler. Onlara göre, güzel ve güzelliğin ölçütleri tartışması kadın perspektifinden yeni bir estetik okumayı ve temellendirmeyi gerektirir. Yalnız dikkati çeken şey feminist estetikçilerin söz konusu okumayı yaparken güzelin kendisinin ne olduğunu temellendirmek yerine klasik güzellik anlayışının kadın açısından ortaya çıkardığı politik, ideolojik ve psikolojik sorunlara değinmeleridir. Onların tartışmalarına genel olarak baktığımızda ilk olarak kadının hak ettiği toplumsal ve politik eşitliği elde etmesi için erkek egemen bakış açısının kendisine ve genel olarak kadın bedenine atfettiği "güzelliği" tamamen reddetmesi gerektiği vurgusu göze çarpar: Kadın hak ettiği eşitliği elde etmek için güzeli ve güzel bedeni aşmalıdır. Burada feministlerin bedeni aşmayla kastettikleri "doğal bedene" odaklanmak ve onu beğeninin nesnesi haline getiren tüm ölçüt ve standartlardan ayrı düşünmektir. Feminist okumanın dikkat çektiği diğer bir nokta güzelliğin kadın bedenine atfedilmesi kadın bedeninin erkek bakış açısı için tüketilecek bir nesne haline getirilmesine, erkeği daha çok "seyirci" kılarken kadın bedenini ise "seyirlik" kılmasıdır. Son olarak kadının güzellik yoluyla nesneleştirilmesi kadına yönelik sosyal baskının en temel unsurudur. Güzellik tanımının darlığı ve seçiciliği metalaştırmış kadın güzelliğini elde etmek için harcanan zaman, iş gücü ve toplumsal rekabet kadın için baş edemeyeceği bir sosyal baskıya sebep olur. Sonuç olarak güzellik antik çağda ve ortaçağda metafiziksek, ontolojik, epistemik, dini ve ahlaki ölçütler çerçevesinde temellendirilirken, modern çağda güzellik metafizik, ontolojik ahlaki ve dini ölçütlerden çok güzeli deneyimleyenin beğeni yargısı çerçevesinde ele alınmaktadır. Çağdaş güzellik tartışmalarına baktığımızda ise özellikle alternatif bir estetik ortaya koymaya çalışan feminist estetik, güzeli toplumsal cinsiyet ve politik yapı çerçevesinde ortaya çıkan ölçütlerle temellendirmeye çalışmaktadır.

Kaynakça

Aristoteles (2008). *Poetika***.** Çeviren: Mete Tunçay, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eco, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.

Eco, U. (2004). *Güzelliğin Tarihi*. Çeviren: Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitap.

Hume, D. (1987). *Essays, Moral, Political, and Literary*. İndiapolis: Liberty Fund.

Hutcheson, F. (1973). *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*. Netharlands: Martinus Nijhoff.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çeviren: Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea.

Leaman, Oliver (2004). *İslam Estetiğine Giriş***.** Çeviren: Nuh Yılmaz, İstanbul: Küre Yayınları.

Platon (1980). *Şölen-Dostluk*. Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu ve Azra Erhat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Platon (1980). *Devlet.* Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Taşkent, Ayşe (2009). *Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tunalı, İsmail (1983). *Grek Estetiği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yazıcı, A ve Taşdelen, D (2012). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

YAPIŞTIRILMIŞ TEKSTİL MALZEMELERİ İÇİN EĞİM ANALİZ CİHAZI

Dr. Raşit ARSOY

Doç.Dr.İbrahim ÜÇGÜL

SDÜ

Öz

Yapıştırma ile üretilen tekstil ürünleri günümüzde malzeme dayanımı, esnekliği ve/veya rijitlik değerlerinin yüksek olduğu giysi üretiminde, kompozit malzeme olarak uçak, spor malzemeleri, beyaz eşya, mobilya ve başka alanlarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Bundan dolayı bu malzemelerin mekanik özelliklerinin deneysel yollarla belirlenmesi ve modellenmesi büyük önem kazanmaktadır. Bu nedenle sözü giden parametrelerin deneysel olarak incelenmesi için özel bir test cihazı tasarlanarak üretildi. Konstrüksiyonda yer alan gerilim düzeneğinin yardımıyla yapışkan bağlantısının eğim alması ve farklı değerlerde çekme gerilmesine zorlanması sağlanmıştır. Cihazda gerçekleştirilmiş deneyler eğim deformasyonlarının yapıştırma göstergelerini önemli derecede etkilediğini ortaya koymuştur. Örneğin yapıştırılmış pamuk kumaşlar üzerinde yapılan deneysel çalışmalarla 1 saatte 3600 eğim uygulandıktan sonra çekme gerilmelerinde %20'lik düşüş olduğu tespit edilmiştir. Bildiride tasarım koşulları, cihazın temel çalışma prensibi ve konstrüksiyonu üzerine bilgi verilmektedir.

Anahtar Kelime: Yapıştırma, Eğim, Cihaz

BENDİNG DEVİCE FOR BONDED TEXTİLE MATERİALS

In today's garment production where the material strength, flexibility and / or stiffness values are high textile products produced by bonding are widely used as composite materials in aircraft, sporting goods, furniture and other fields. Therefore, the determination and modeling of the mechanical properties of these materials by experimental methods is of great importance. For this reason, a special test device was designed for experimental investigation of this parameters. With the help of the tension mechanism in the construction, the adhesive connection is provided to take the bending and force tensile stress at different values. Experiments carried out in the device have shown that bending deformations significantly affect the bonding indicators. For example, by experimental studies on bonded cotton fabrics, it was determined that after 3600 bendings were applied in 1 hour, the tensile stresses were reduced by 20%. The Declaration provides information on design conditions, basic working principle and construction of the device.

Keywords: Bonding, Bending, Device

Giriş

Yapıştırma bağlantılarının kullanıldıkları diğer endüstri alanlarından farklı olarak giysilerde yapıştırma bağlantıları sürekli olarak çift yönlü eğilme, bükülme, burkulma ve çekme gerilmelerine (deformasyonlarına) maruz kalmaktadırlar [1]. Literatürde söz konusu gerilmelerin (deformasyonların) araştırılması üzerine yapılmış çalışmalar sınırlı sayıdadırlar. Genelde teorik incelemelerden oluşan bu araştırmalarda yapıştırma bağlantılarında oluşan gerilmelerin (deformasyonların) giysi kalitesini büyük ölçüde etkiledikleri vurgulamaktadır. Yapılan çalışmaların temel eksikliği elde edilen sonuçların deneylerle kanıtlanmamasıdır. Deney araştırmalarının yapılmama nedeni standart test cihazlarının yokluğundan kaynaklanır [2] [3]. Bu eksikliğin kısmen giderilmesi amacıyla sözü giden parametrelerin deneysel olarak incelenmesi için özel bir test cihazı tasarlanılarak üretildi. Cihazda gerçekleştirilmiş deneyler eğim deformasyonlarının yapıştırma göstergelerini önemli derecede etkilediğini ortaya koymuştur. Örneğin yapıştırılmış pamuk kumaşlar

üzerinde yapılan deneysel çalışmalarla 1 saatte 3600 eğim uygulandıktan sonra çekme gerilmelerinde %20'lik düşüş olduğu tespit edilmiştir [4].

Cihazın tasarlanmasında şu istekler göz önünde bulunduruldu:

a- giysilerin kullanım sırasında alabileceği gerilmeler (deformasyon) sayısını kısa zaman aralığında uygulayabilirlik;

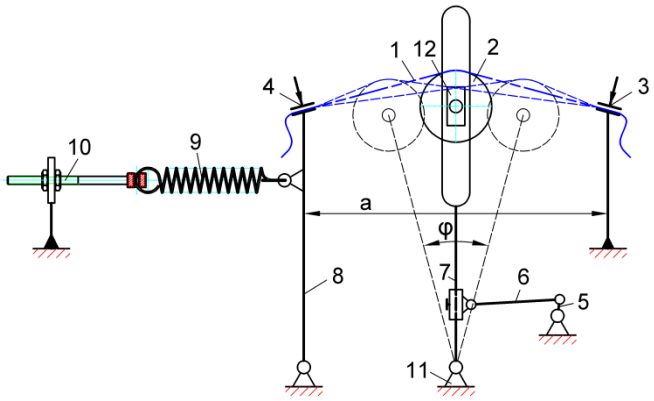
b- gerilmelerin (deformasyonun) eşit dağılımını sağlayabilirlik;

c- eğilme ve çekme gerilmelerinin aynı anda uygulayabilirlik;

d- deney parametrelerinin değiştirilebilir olması;

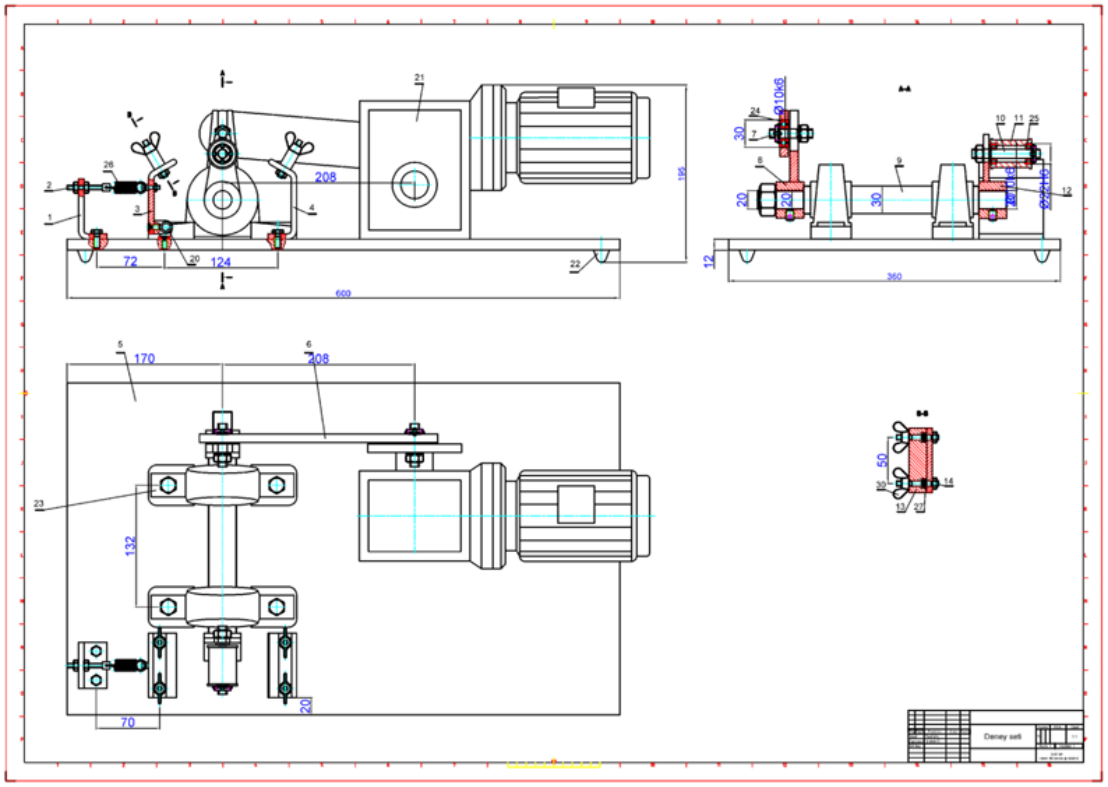
e- gerilmelerin sürtünmesiz ve sürtünmeli ortamda gerçekleştirilebilinmesi.

Bu isteklerin yerine getirilmesini sağlayacak mekanizmaların analizi sonucu şekil 1'de verilen konstrüksiyonun üzerinde duruldu.



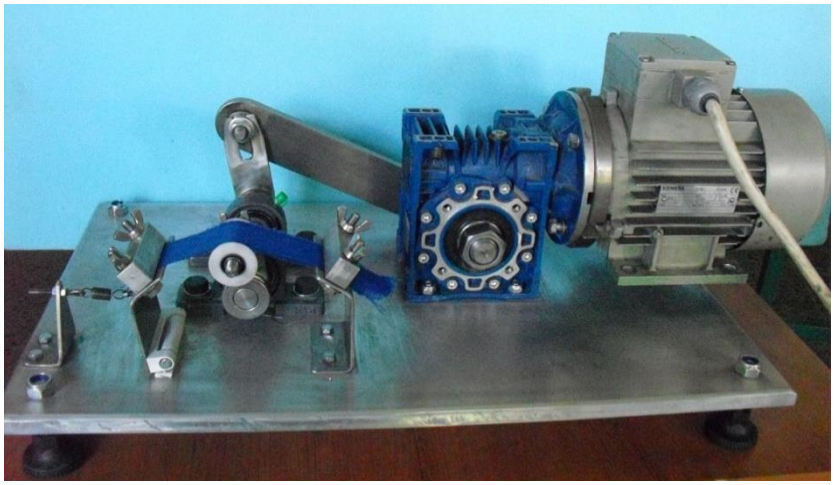
Şekil 2. Eğim cihazının teknolojik şeması

Konstrüksiyon biri birinden belirli bir uzaklıkta biri sabit (3), diğeri hareketli (4) olarak yerleştirilmiş iki tutkaçtan, üzerinde 2 tekerleğini taşıyan 7 kolundan, bu kola salınım hareketi ileten dört kol mekanizmasından (5.6.7,11) ve kumaşa gerilim verilmesini sağlayacak 9-10 düzeneğinden oluşmaktadır. Kumaşa verilecek eğim değerlerinin değiştirilebilinmesi için 2 tekerleği 7 kolu üzerinde kaya bilen kızakta yerleştirilmiştir. 7 kolunun salınım açısının (şekil 1 ve 2) değiştirilmesi 6 kolunu 7 koluna bağlayan eleman çiftinin 7 kolu üzerinde yer değiştirmesi ile gerçekleştirilir. Tutkaçlar arası uzaklık (a) deneye tabi tutulacak numunelerin boyutlarına ve 2 tekerleğinin çapına bağlı olarak tasarım aşamasında bulunur. Söz konusu teknolojik işlemi gerçekleştirecek cihazın Autocad programında çizilmiş montaj teknik resmi şekil 2'de verilmiştir. Resimde cihazın önden ve üstten görünümleri ve gerekli kesitler yer almaktadır. Cihazı oluşturan parçalar 9'nolu temel üzerinde yerleştirilmişler. Cihazda eğim ünitesi (11,12 ve 13) iki rulmanlı yatakta (23) yerleştirilmiş milin (9) üzerine bağlanmış ve dört kol mekanizmasının (6,7,8) yardımı ile salınım hareketi almaktadır. Konstrüksiyonda eğim ünitesine hareket iletmek için hız kontrollü redüktörlü elektrik motoru (21) kullanılmıştır. Bu da eğim gerilmelerinin farklı hızlarda gerçekleştirilmesine imkân sağlamaktadır.



Şekil 2. Eğim cihazının montaj teknik resmi

1 – ayar cıvatasının desteği; 2 – ayar cıvatası; 3 – hareketli tutkaç gövdesi; 4 – hareketsiz tutkaç gövdesi; 5 – temel; 6 – sarkaç kol; 7 – sarkaç kol mili; 8 – sarkaç; 9 – mil; 10 – tekerlek aksı; 11 – tekerler; 12 – tekerlek kolu; 13 – kumaş sıkıştırıcı; 14 – kumaş sıkıştırıcı cıvatası; 20 – menteşe; 21 – motor redüktör; 22 – ayak; 23 – rulman gövdesi; 24 ve 25 – rulmanlar; 26 – ayar yayı; 27 – kaldırma yayı; 30 – kelebek somun. Konstrüksiyonda yer alan gerilim düzeneğinin yardımıyla yapışkan bağlantısının eğim alması ve farklı değerlerde çekme gerilmesine zorlanması sağlanılır. Parçalarının üretimi ve montajı Isparta Sanayi Bölgesi'nde yerleşmiş 'Başaran' firmasında gerçekleştirilmiş, cihazın genel görünümü şekilde 3'de verilmiştir..



Şekil 3. Eğim cihazının genel görünümü

Sonuç

Tez çalışmasında giysilerde yapıştırma bağlantılarının sürekli olarak çift yönlü eğilme, bükülme, burkulma ve çekme gerilmelerine maruz kalmakta oldukları ve söz konusu gerilmelerin araştırılması üzerine yapılmış teorik çalışmaların yapıştırma bağlantılarında oluşan gerilmelerin giysi kalitesini büyük ölçüde etkiledikleri görülmüştür. Söz konusu parametrelerin araştırılması için standart test cihazları bulunmadığından deneylerin yapılması amacıyla özel yapıya sahip yeni bir test cihazı tasarlanarak üretilmiştir. Cihazda gerçekleştirilen deneylerden alınan sonuçlardan eğim sayısının artması ile ayrılma kuvvetinin önce hızla azaldığı ve daha sonra azalma hızının düşüş gösterdiği tespit edilmiştir. Bu bulgular teorik incelemelerde varılan sonuçların doğruluğunu kanıtlamaktadır.

Kaynakça

1. Kinloch, A.J. (1987). Adhesion and Adhesives Science and Technology, Chapman&HalI, ISBN 0-412-27440-X, 441 p., London.
2. Shields, J. (1974). Adhesive Bonding, Design Council, Oxford Univcrsity Press, 25 p.
3. Lees, W.A. (1989). Adhesives and The Engineer, Permabond Adhesives Ltd., ISBN 0-85298-703-X, p. 116. London.
4. Arsoy R. (2015). Hazır Giyim Üretiminde Yapıştırma Teknolojilerinin Geliştirilmesi. Doktora Tezi, Tekstil Mühendisliği Anabilim Dalı, Isparta.

KLASİK GİTAR REPERTUARI İÇERİSİNDE EDEBİ BİR BETİMLEME: NİKİTA KOSHKİN'İN USHER WALTZ İSİMLİ ESERİ

A LITERAL REPRESENTATION IN THE CLASSIC GUITAR REPERTORY: *NİKİTA KOSHKİN'S USHER WALTZ*

Doç.Dr. Tuncer ÖNDER

Karadeniz Teknik Üniversitesi

Öz

Nikita Koshkin'in 1956 yılında bestelemiş olduğu Usher Waltz, klasik gitar repertuarı içerisinde ayrı bir yere sahiptir. Eser, Edgar Allan Poe'nun 1839 yılında yayımlanan The Fall of the House of Usher adlı öyküsünün müzikal bir betimlemesidir. Dolayısı ile hikâye örgüsünün ve müzikal yapının paralel gittiği gözlemlenmektedir. Tema ve biçimsel öğeler içerisinde yer alan ifadesel gücün de etkisi ile Usher Waltz, klasik gitar repertuarının en ilgi çeken ve sıklıkla yorumlanan eserlerinden biri haline gelmiştir. Bu çalışmada, Nikita Koskin'in bestelemiş olduğu Usher Waltz isimli gitar eseri üzerinden bir öykünün müzikal olarak nasıl ifade edildiği ayrıntılı olarak incelenecektir. Bu eser üzerinden edebiyat ve müzik gibi farklı sanatsal disiplinlerin etkileşimi analitik olarak tetkik edilecektir. İki sanatçının yaşamı incelenecek, yaratı portreleri içerisindeki benzerlikler ve farklılıklar sunulacaktır. Nota örnekleri ve fotoğraf gibi görsel medya materyalleri eşliğinde edebi bir metnin müzikal olarak nasıl ifade edildiği analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Nikita Koskin, Klasik Gitar, Usher Waltz

1. Giriş

Sanat eseri icrası varlıksal olarak (Ontolojik açıdan) farklı bakış açılarını kapsamaktadır. Bu yoruma dayalı çeşitliliğin oluşması, eserin her bağlamda içeriği ile direkt olarak ilişkilidir. Yorumcu eserin icrası esnasında sahip olduğu bilgi ve donanımdan yararlanır. Bu veriler doğrultusunda yorumunu teknik hazırlığı ile birleştirerek icra eder. Besteciye zihinsel ve müzikal olarak yaklaşmak eserin icracısı tarafından öncelikli olarak amaçlanmalıdır. Dolayısı ile eserin alt metni veya çıkış noktası yol gösteren kaynak olmaktadır. Bu bağlamda Nikita Koshkin'in *Usher Waltz* isimli eseri önemli bir örnek teşkil etmektedir.

2. Problem ve amaç

Bestelemiş olduğu eserleri ile özellikle 20. yüzyılın klasik gitar repertuarına önemli katkılarda bulunmuş Nikita Koshkin'in en bilinen ve sık yorumlanan eseri olan *Usher Waltz*'i konu alan bir çalışmanın müzik tarihi ve çağdaş müzikle ilgili hiç bir kaynakta bütünsel olarak bulunmadığı belirlenmiştir. Araştırmalar ve gözlemler sonucu, bu eksiklikten de yola çıkarak, bu eserin incelenmesi ve bu doğrultuda eserin hikâyesi olan Edgar Allan Poe'nun *Usher Evi'nin Çöküşü* isimli eserinin betimlenmesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Problemle alakalı veriler toplanarak tanımlandığında, konuyu bütünsel bağlamda inceleyen güncel bir kaynak ortaya çıkacak olması, araştırmanın önemini ve amacını oluşturmaktadır. Ek olarak bu eseri seslendirecek veya araştıracak olan klasik gitaristler için önemli bir kaynak sağlanması amaçlanmıştır.

3. Yöntem

Çalışma, durum değerlendirmesi bağlamında öğretici ve destekleyici bir araştırmadır. Genel tarama modeline başvurulmuştur. Böylece, yazılı ve işitsel kaynaklar incelenmiş, elde edilen veriler araştırmaya esas olan problem doğrultusunda, sistematik bir biçimde sunulmuştur.

4. Bulgular

Bu bölümde Koshkin ve Poe'nun yaşamları özetlenmiş ve yaratı portreleri üzerinde durulmuştur. *Usher Waltz* ve *The Fall of the Houe of Usher* isimli eserler yapısal ve tarihsel olarak genel çerçevede incelenmiştir. Son olarak çalışmanın gövdesini oluşturan Usher Waltz ile Usher Evi'nin Çöküşü öyküleri arasındaki betimlemeler teknik ve biçimsel olarak açıklanmıştır. Klasik gitar teknikleri açısından incelemelere ve tanımlamalara yer verilmiştir. Bu incelemeler nota üzerinde belirtilerek daha açık bir ifade amaçlanmıştır.

4.1. Nikita Koshkin'in Hayatı Ve Yaratıcılık Portresi

1956 yılında Moskova'da doğan gitarist ve besteci Nikita Koshkin çağdaş gitar müziği dağarcığının önemli temsilcilerinden biri olarak kabul görmektedir. On dört yaşında klasik gitar çalmaya ve beste yapmaya başlamıştır. Moskova Müzik Okulu'nda George Emanov ile klasik gitar, Alexander Frauchi ile kompozisyon, Rus Müzik Akademisi'ne bağlı Gnesin Enstitüsü'nde Victor Egorov ile kompozisyon çalışmıştır. Eğitiminin ardından Rusya, Orta ve Batı Avrupa, İngiltere ve Amerika turneleriyle son derece aktif bir konser hayatına başlamıştır. Kariyerinin erken dönemlerinde solist olarak birçok oda müziği ve solo konserde yer almıştır. Konser repertuarı içerisinde zamanla kendi eserlerine de yer vermeye başlayan Koshkin'in müzik yaşantısında Çek asıllı bir başka konser sanatçısı Vladimir Mikulka'nın ayrıcalıklı bir yeri vardır. Kendisinden almış olduğu sipariş üzerine *"The Fall of the Birds" Kuşların Düşüşü* isimli eseri bestelemiş ve özellikle Moskova'da müzik çevreleri tarafından büyük beğeni ile karşılanmıştır. Mikulka için bestelemiş olduğu bir sonraki eseri "*Prince's Toys" Prensin Oyuncakları*'dır. Bu eserle birlikte müzik çalışmalarına ağırlıklı olarak besteci olarak devam eden Koshkin, 20. yüzyılın ikinci yarısında önemli gitaristlerin de ilgisini çekmeye başlamıştır. Hubert Käppel, John Williams, Assad Kardeşler gibi birçok tanınmış konser gitaristi ve eğitmen repertuarları içerisinde Koshkin'in eserlerine sıklıkla yer vermeye başlamışlardır. Özellikle, John Williams'ın *Seville Concert (1993)* albümü içerisinde *Usher Waltz* isimli eserine yer vermesi bu eserin küresel anlamda yayılmasını ve Nikita Koshkin'in dünyaca tanınan bir besteci olmasını sağlamıştır. Besteci kariyeri süresince eğitmen olarak da birçok organizasyonda yer almıştır. Daimi olarak Maimonides Devlet Sanat Akademisi Klasik Gitar Bölümü'nde Doçent olarak dersler vermekte ve çalışmalarını Moskova'da sürdürmektedir.

Şekil 1. Nikita Koshkin[3]

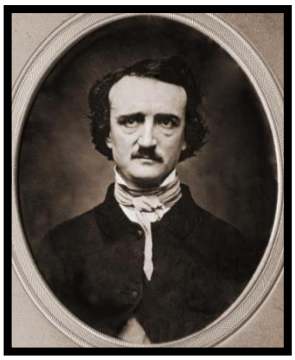
Besteci eserlerinde kendisinin de bir klasik gitarist olmasından dolayı hep gitara sadık kalmış ve yaratı portresinin merkezine bu enstrümanı koymuştur. Klasik gitarlı ikili gruplar için birçok eser vermiştir. Gitarlı kuartetler ve altı adet klasik gitar konçertosu da önemli besteleri arasındadır. Eserlerinden

[3] Görselin Alındığı Kaynak: http://physiology.med.unc.edu/tgs/artists/koshkin/nikita_koshkin_bio.html

bazıları, Rain (1974) Andante quasi Passacaglia e Toccata: The Fall of Birds (1978) Three Stations on One Road (1979) The Prince's Toys (1980) Piece with Clocks (1980) Avalon (1983) Pan (1983) Merlin's Dream (1983) Usher-Waltz (1984) Prelude and Waltz: Homage to Segovia (1987) The Porcelain Tower (1998)'dır.

4.2. Edgar Allan Poe'nun Hayatı Ve Yaratıcılık Portresi

Gotik edebiyatın öncülerinden olan E.A. Poe, 1809 yılında Boston'da dünyaya gelmiştir. 1826 senesinde Virginia Üniversitesi'ne kaydolmuş, antik ve modern filoloji eğitimi almıştır. Buradaki eğitiminin ardından kısa bir süre gazete yazarlığı yapmıştır. 1827 yılında orduya yazılmış ve Boston'da görevini sürdürmüştür. İlk edebiyat çalışmalarında "Boston'lu" takma adı kullanmayı tercih etmiştir. Poe'nun erken dönem yayınları şiir türündedir. İlk olarak *Tamerlane and Other Poems (Timurlenk ve Diğer Şiirler*) isimli eseri yayımlanmıştır. Fakat kitap düşük sayıda ilgi görmüştür. Yayımlanan ikinci eseri ise *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems (Araf, Timurlenk ve Önemsiz Şiirler)* adının taşımaktadır. İki sene sonra ise *Poems (Şiirler)* isimli eseri yayımlanmıştır. Düz yazı denemelerinin ardından 1835 yılında *Southern Literary Messenger* dergisinin yardımcı editörlüğünü üstlenmiştir. 1839 senesi Kariyerinin en parlak dönemidir. Bu yıllar içerisinde *Burton's Gentleman's Magazine*'in yardımcı editörü olmuştur ve birçok eseri yayımlanmıştır. *The Fall of The House of Usher (Usher Evinin Çöküşü)* isimli öyküsü de ilk olarak 1839 yılının Eylül ayında bu görevi esnasında yayımlanmıştır. 1849 yılında Washington'da hayatını kaybetmiştir.



Şekil 2. Edgar Allan Poe[4]

Öykü Şiir ve Eleştiri alanlarında eserler veren Poe, başta Amerikan edebiyat üslubu olmak üzere birçok yaklaşımı ve bakış açısını temellendirmiştir. Örneğin standart Amerikan hayatına tepki olarak oluşmuş, bireysel, özgür, hüzünlü aynı zamanda hırçın ve saldırgan bir edebiyat akımı olan Beat Kuşağı[5]'nın çıkış noktaları arasındadır. Gövdesinde bulundurduğu karanlık ve Grotesk yapı itibarı ile William S. Burroughs, Allen Ginsberg gibi Beat kuşağı öncülerini etkilemiştir.

4.3. Usher Waltz'in Yapısal Özellikleri

Nikita Koshkin'in en tanınan ve sık yorumlanan eserlerinden biri olan *Usher Waltz*, Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) "*The Fall of the House of Usher" (Usher Evi'nin Çöküşü)* isimli öyküsünü konu almaktadır. Eser solo klasik gitar için, bestelenmiştir. Koshkin bu öyküyü on iki yaşındayken okumuş, son derece etkilenmiş, bunun sonucu olarak 1984 yılında *Usher Waltz*'i bestelemiştir. Eserin, Koshkin tarafından yapılmış çeşitli Duo (ikili) düzenlemeleri de mevcuttur. Eser Vals formundadır. Genel

[4] Görselin Alındığı Kaynak: https://www.thoughtco.com/a-dream-within-a-dream-2831163

[5]Beat Kuşağı: Önde gelen isimleri Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady ve William S. Burroughs'dur. Bu yazar grubu 1940'lı yılların başında Newyork, Manhattan'da oluşmuştur. Beat Generation ismi ilk kez Jack Kreouac tarafından 1948'de dile kullanılmıştır.

yapısal özelliği incelendiğinde hikâyesi ile özdeşleştirildiği fark edilmektedir. Bu benzerlikler hikâye örgüsünün müzikal olarak betimlenmesidir. Dolayısı ile eser yorumlanırken *Usher Evi'nin Çöküşü* öyküsünün işleniş üslubu yorumcu tarafından dikkatli bir şekilde incelenmelidir. Nikita Koshkin'in bestecilik profili incelendiğinde eserlerinde, 20. yüzyılın müzikal açılımları dâhilinde yer alan yenilenme, deneyimlime, enstrümana ait geleneksel sonarite (ses) sınırlarını zorlama gibi çeşitli yaklaşımları içinde barındırdığı gözlemlenmektedir. Bu yaklaşımları sergileyebilmek için gerekli olan teknik özelliklerin dışında, eserin kaynak noktası olan öykünün de betimsel dinamizmini kavramak son derece önemlidir. Bu iki eserin dinamikleri incelendiğinde birçok ortak özellik göze çarpmaktadır. Nikita Koshkin, öykü içerisinde yer alan kırılma noktalarını betimlemek için klasik gitarın çeşitli ses üretim tekniklerini ve müzikal renklerini kullandığı fark edilmektedir. Örneğin Bartok Pizzicato[6], sağ el ve sol el yardım ile üretilen Harmonikler[7], ve Rasguedo tekniği[8] bunlardan bazılarıdır. *Usher Waltz,* bestecisinin de klasik gitarist olmasından dolayı, zengin ve karmaşık melodik-armonik yapısına rağmen teknik olarak solo klasik gitar üzerinde sergilenebilir bir eserdir. Bestecinin bu durumu mümkün kılan önemli özelliklerden bir tanesi de pozisyon atlamaları ile elde etmiş olduğu paralel melodileri ve armonilere başvurmasıdır. Besteci, eser içerisinde benzer fikirleri farklı armonik temeller üzerinde sıklıkla sunmaktadır. Bu eserin armonik zenginliğe ulaşmasını da sağlamıştır. Bu yaklaşım, klasik gitarın çok sesliliğinin temel yapısıdır.

4.4. Usher Waltz'in Usher Evi'nin Çöküşü İsimli Öykü Üzerinden Betimilemeler Aracılığı İle Müzikal Analizi

Gotik Edebiyatın önemli eserlerinden biri olan *Usher Evi'nin Çöküşü* isimli öykü, Nikita Koshkin'in *Usher Waltz* isimli solo klasik gitar eserinde betimlenmektedir. Dolayısı ile bu iki eser paralel olarak büyük benzerlikler göstermektedirler. Bu ifadeler ve olay örgüleri, müzikal fikirler ile anlatılması ile oluşmaktadır. Besteci bu müzikal anlatı esnasında öykü içerisinde yer alan kurguya bağlı kalmaktadır. Bu durum bestecinin tercihi dâhilindedir. Eserin müzikal anlatımı incelenirken hikâye ve melodik yaklaşımın devamlı suretle karşılaştırılması yerinde olacaktır. Öykü, anlatıcının eski arkadaşı Roderick Usher'den aldığı bir mektup üzerine kendisini ziyarete gitmesi, Usher'in evine doğru ağaçlık, karanlık ve dar bir yoldan atının üzerinde ilerlemesi ile başlamaktadır. Evi uzaktan görür. Anlatıcının izlenimleri içerisinde gizem, merak ve ürperti benzeri duygular olduğu anlaşılmaktadır. Bu ruh halleri ve hisler Şekil 3'de görüldüğü üzere klasik gitar teknikleri içerisinde sıklıkla kullanılan harmonikler ile ifade edilmiştir. Ayrıca *Usher Waltz*'in başlangıç bölümü olan bu kısa giriş Koshkin tarafından notasyon üzerinde Lento[9] olarak belirtilmiştir. Bu zamansal olarak ağır ve yavaş olan giriş, Roderick'in duygularının ifade edilmesinde ek olarak güçlü bir destek oluşturmaktadır. Bu kısımda tercih edilen Harmonikler yapaydır. (Artificial Harmonic). Giriş kısmı klasik gitarın standart notasyon sisteminin[10] en pes sesi olan Mi notası ile başlamaktadır. Bu üç vuruşluk notanın duyurulması açılış izlenimini de güçlendirmektedir. Giriş, iki benzer ve birbirini taklit eden müzikal figürün sergilenmesi ile son

[6]Bartok Pizzicato: Tellerin ileri (resonans deliğinin zıt istikametinde) doğru çekilerek, enstrümanın sapına çarpması sonucu elde edilen şiddetli ses. Ritmik karakterli bir etki yaratmaktadır.

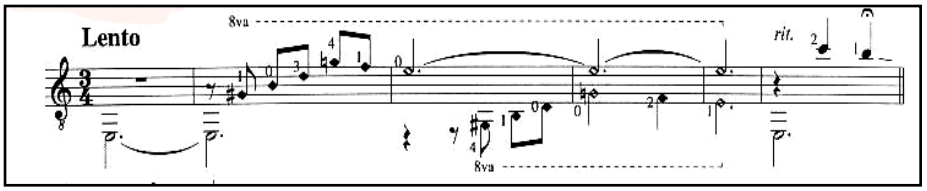
[7]Harmonic ya da flajöle tekniği (flageolet): Bir sesin, uygulanan özel bir teknik ile doğuşkanlarının üretilmesidir. Natural ve yapay olarak ikiye ayrılmaktadır. Natural Harmonik'ler gitarda beş, yedi, on iki, on dokuz ve yirmi dördüncü perdelerde parmağın perdenin tam olarak üstüne değdirilmesi ile üretilmektedir.

[8] Rasguedo: Sağ el parmaklarının tırnağın dış kısmını sert bir hareketle tellere değdirilmesi ile üretilen ve doğası gereği ritmik olan bir flamenko tekniğidir.

[9] Lento: İtalyanca yavaş, yavaş icra edilen müzik eseri,

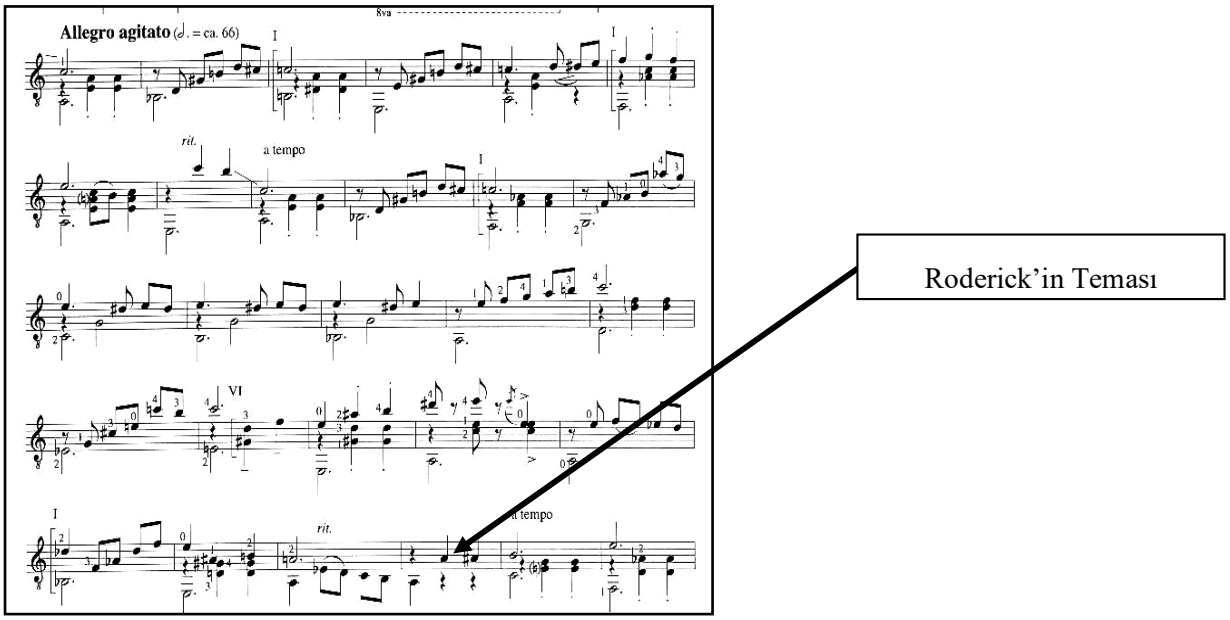
[10] En üst telden alta doğru boş teller: Mi, La, Re, Sol, Si, Mi notaları

bulmaktadır. Bu figürler dominant derecesinde asılı kalmaktadır. Tonik derecesine çözülmeyen bu armonik yaklaşım öykünün giriş kısmı içerisinde yer alan duyguların tamamını desteklemektedir.



Şekil 3.[11]

Şekil 4'de ise anlatıcının Roderick'in evine varışı ve içeri girişi betimlenmektedir. 5. Ölçüden itibaren eser *Usher Waltz* içerisinde yer alan ilk ifadesel karakter değişimi gerçekleşmektedir. Eser ismini taşıdığı Vals (Waltz) karakterine bürünmektedir. Si teli içerisinde yer alan iki ses bu dans karakterine bağlanmaktadır. Eser içerisinde bütünsel olarak tutarlılığın da sergilendiği bu bölüm, anlatıcının ev içerisinde yürümesinin de betimlendiği kısımdır. Bu bölüm koshkin tarafından yorumcuya alan bırakan, ifade ve dinamik olanakları sağlayan bir armonik yapı içerisindedir. Öykü içerisinde de paralel olarak Evin tasviri düzenli fakat kasvetli yıpranmış eşyaların olduğu oldukça geniş bir alan olarak belirtilmiştir.

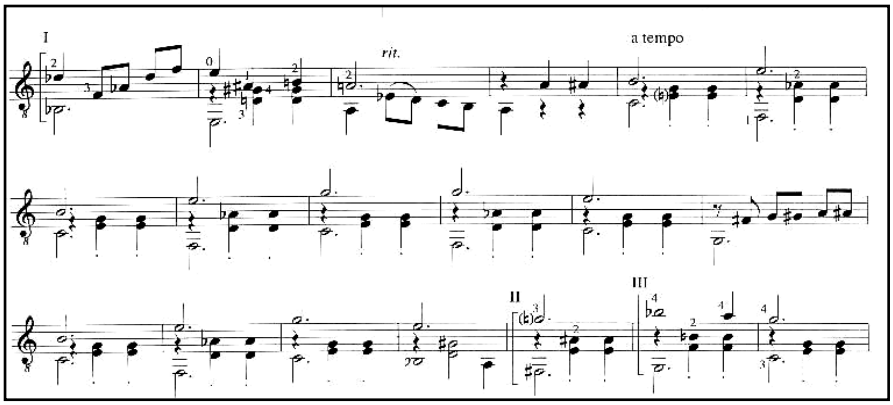


Şekil 4.

Öykü içerisinde anlatıcı evin hizmetçisinin (Bristol) eşliğinde Roderick'in odasına gider. Bu bölüm, evin kendisi üzerinde bıraktığı izlenimlerin müzikal olarak ifade edilmesidir. Ton dışı seslerin yer aldığı Vals teması ile sunulan bu bölüm Allegro Agitado yani çabuk bir deyişle, hızlı bir şekilde olarak başlamıştır. Ardından Roderick ile karşılaşma anına ulaşılır. Eser içerisinde armonik olarak yönelme gerçekleşir ve Do Majör tonunu anımsatan bir tını başlamaktadır. Fakat eserin bu kısmı Roderik'in tasvir edildiği kısım olma özelliğini de taşımaktadır. Roderik, anlatıcının hatırladığının aksine fiziki olarak oldukça değişmiştir. Şekil 4 ve şekil 5 içerisinde yeni başlayan bu müzikal cümle görülmektedir. Bu kısım da ton dışı sesleri içeren zengin ve zengin armoniye sahip bir vals temasıdır. Fakat eser

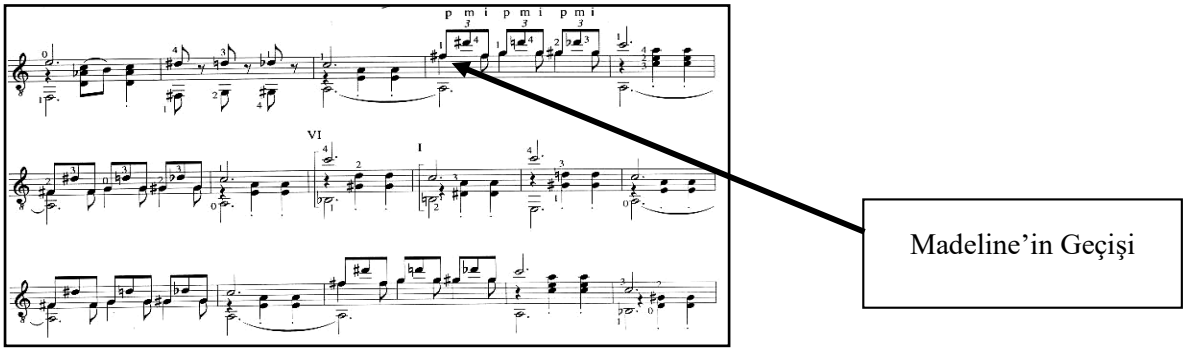
[11] Nota örnekleri: Koshkin, Nikita. (1984), Usher Waltz, Berlin: Edition Margaux

içerisinde var olan bu atonal yaklaşımlar Roderick betimlenirken daha şiddetli ve disonans[12] halde duyurulmaktadır.



Şekil 5.

Roderik anlatıcının zihninde ve hatıralarındakinden oldukça farklıdır. Yıpranmış ve değişmiştir. Bu olumsuz değişim durumu Do majör izlenimi veren bir vals temasının iki ölçü ton dışı sesler aracılığı ile armonik olarak çeşitlendirilmesi yolu ile betimlenmektedir. Birinci derece (tonik) ve Minör subdominant[13] tınıları sıralanmaktadır. Roderick'in temasının *Usher Waltz* içerisinde yer aldığı bu bölümün ile Poe'nun Roderick'i ilk tasvir ettiği kısım arasında yer alan paralellik armonik ve melodik olarak bu şekilde ifade edilmiştir. Vals formu sabit ve süreklidir.

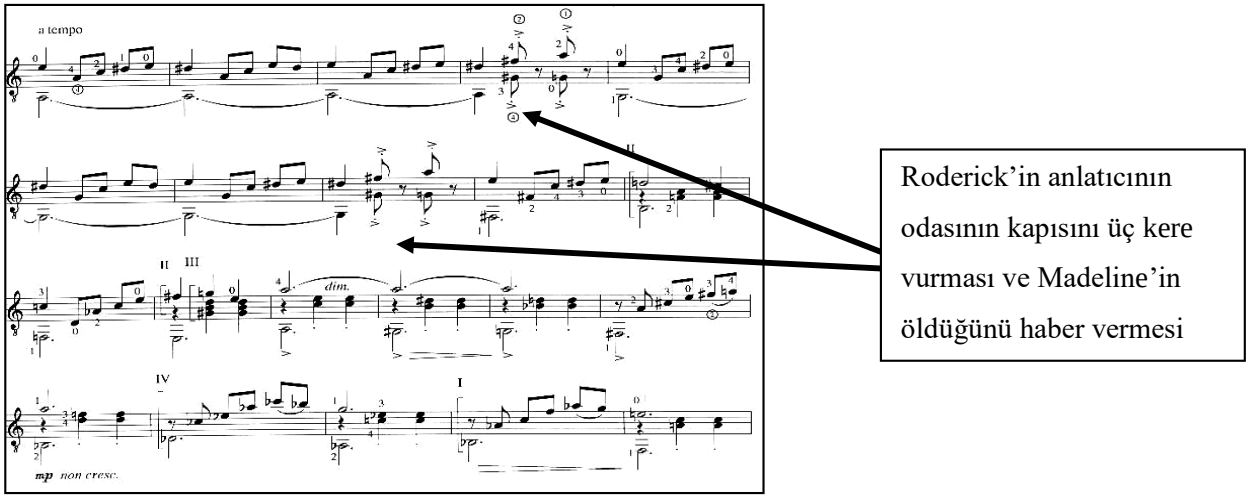


Şekil 6.

Roderick ve anlatıcı karşılaşmasının ardından karşılıklı konuşmaları esnasında, Roderick'in kız kardeşi Madeline hikâyeye dâhil olmaktadır. Kız kardeşinin ağır hasta olduğunu ve ölmek üzere olduğundan bahsetmektedir. Tam o esnada Madeline odanın uzak bir köşesinden içeri girer, kimsenin varlığını fark etmeden, tepkisiz bir şekilde dışarı çıkar. Madeline'in varlığı ve odadan geçişi *Usher Waltz* içerisinde Şekil 6'da görüldüğü üzere klasik gitarın sahip olduğu ses aralığına göre tiz olarak tanımlanabilecek kromatik bir motif ile betimlenmektedir. Bu motif ritmik karakterdedir ve eserin müzikal formu içerisinde son derece belirgindir. Eserin biçimsel yapısı olan Vals dansı Madeline'in geçişi betimlenirken de devam etmektedir. Madeline'in motifi ve Vals motifleri arasındaki bu karşıtlık müzikal dinamizmi de desteklemektedir. Eser armonik gelişimin yanı sıra dinamik olarak da yükselmeye başlamaktadır. Bu yaklaşım öykünün anlatım dinamiği ile paralel olarak ilerlemektedir.

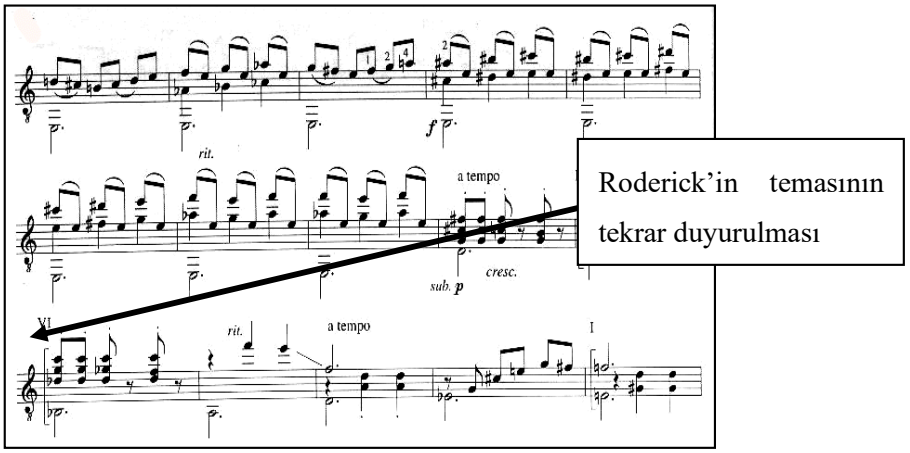
[12] Aynı anda duyurulan (en az) iki sesin uyumsuz olarak tınlatılması ile oluşan aralık.

[13] Temel fonksiyonlar içerisinde, tonalitenin dördüncü derecesi.



Şekil 7.

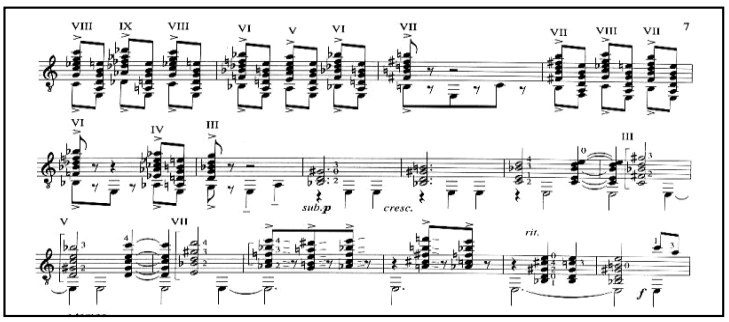
Anlatıcı Roderick'in evinde bir süreden beri kalmaktadır. Bir gece Roderick, anlatıcının odasının önüne gelir kapıyı çalar, içeri girer ve hasta olan kız kardeşi Madeline'in öldüğünü haber veririr. *Usher Waltz*'in bu bölümü devam eden vals formu içerisinde şekil 8'de gösterildiği üzere bestecinin ölçünün güçlü vuruluşlarında duyurduğu disonans ikili aralıklar ile sergilenmektedir. Bu farklı müzikal etki devamlılık özelliği olan ilk bölümler içerisinde kendini ayrıştırmaktadır. Öykünün karamsar genel yapısı bu güçlü kırılma noktası ile kuvvetli bir müzikal gelişimi de başlatmaktadır. İzleyen bölümde Roderick ve anlatıcı Madeline'i evin mahzenine gömerler. Bu kısım Şekil 8'de görüldüğü üzere benzer nota guruplarının devinimi ile oluşturulmuş müzikal anlamda yükseleler bir karakterdedir. Müzik ve öykü içerisinde yer alan gerilim Roderik'in temasının tekrar ve daha şiddetli bir biçimde duyurulduğu ölçüye ulaşır. Şekil 8'de görüldüğü üzere tema ton olarak değişime uğramıştır ve Re minör tınısı duyurulmaktadır. Roderick'in değişen ve kardeşinin ölümü üzerine oldukça bozula psikolojisi bu kısım içerisinde değişen tonalite ve disonans aralıklar aracılığı ile yansıtılmaktadır.



Şekil 8.

Öykü kurgusu içerisinde yer alan kısa zaman atlamanın ardından Roderick bir gece anlatıcının evine tekrar gelir ve karşılıklı konuşmaya başlarlar. Bu esnada hava da bozmaya başlamaktadır. Bu kısım, *Usher Waltz* içerisinde bir önceki müzikal ifadede yer alan gelişime benzer bir üslupta sunulmaktadır. Dinamik olarak yükselen ve gelişen melodik anlatı havanın da bozmaya başladığını betimlemektedir. Fırtınanın başlaması ile rüzgâr nedeni ile çarpan kapılar ve ortaya çıkan sesler şekil 9'da gösterilmektedir. Altı teli kapsayan akorlar ile üçlü zaman algısı değiştirilmeden ve sadık kalınarak ritmik anlamda güçlendirilen müzikal ifade aksanlar ile daha belirginleştirilmektedir. Sus işaretleri ile

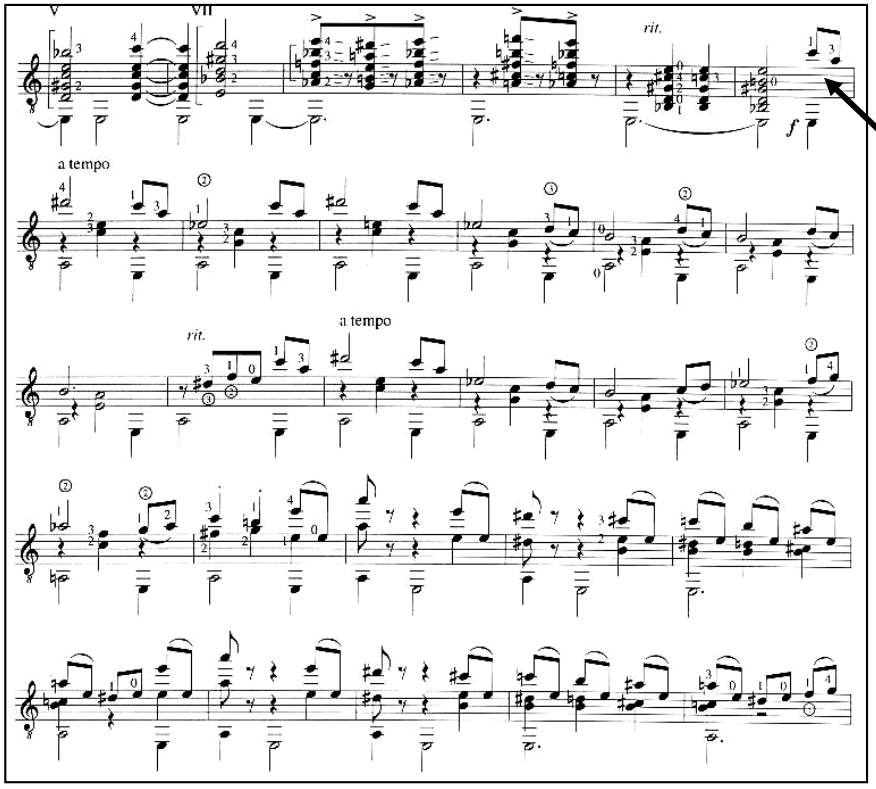
ritmik duygu desteklenmektedir. Bu akorlar zamansal olarak güçlü bölmelerde gelmektedirler. Fırtınanın betimlendiği bu bölüm içerisinde tellerin parmaklar araçılığı ile kapatılmasıyla oluşan özel bir artikülasyon eşliğinde üretilen Glisando'ya da yer verilmektedir. Ek olarak, akorlar Basso Ostinato eşliğinde güçlü zamanda yer almaktadır.



Şekil 10.

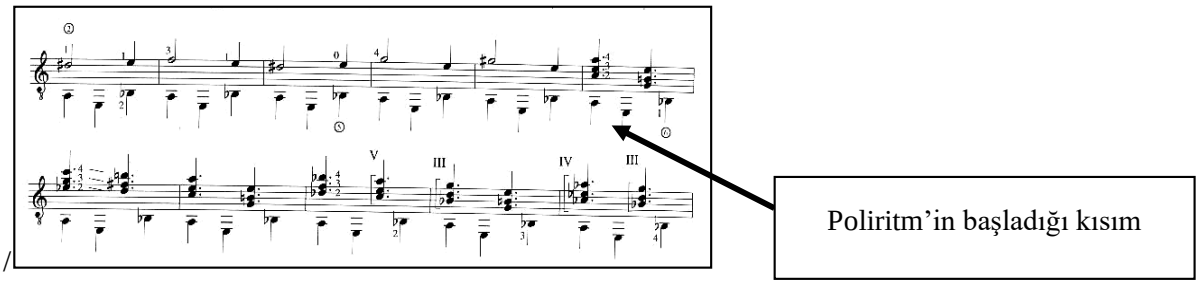
Roderick, Madeline'in ölmediğini onu anlatıcı ile birlikte diri olarak gömdüklerine inanmaktadır. Anlatıcıyı ikna etmeye çalışır. Bu esnada hava iyice bozmuş, fırtına şiddetini arttırmıştır. Bu durum şekil 10'da görüldüğü üzere *Usher Waltz* içerisinde bir önceki figürler ve motiflerin anımsatılması aracılığı ile sunulmaktadır. Güçlü bir gelişme bölümü duyurulmaktadır. Eser Crescendo[14] eşliğinde doruk noktasına ulaşmaktadır. Bu kısım öykü içerisinde de en şiddetli ve dinamik bölümdür. Şekil 11 içerisinde gösterilen bu kısım da betimlenen durum Madeline'in kapıda belirmesi ve Roderick'in kollarına düşmesidir. Ardından ikisi de ölürler. Eserin orijinal tonu olan La Minör içerisinde yeni bir cümle olarak başlayan bu bölüm diğer müzikal cümlelere kıyasla daha uzundur. Vals teması etkisini belirgin ve tutarlı olarak devam ettirmektedir. Teknik olarak da ileri seviyede olan bu bölüm bestecinin boş telleri süsleme ve ritmik hissiyatı güçlendirmek için bir araç olacak kullandığı bir kısımdır.

[14] Ses gücünün düzenli olarak artırılması



Şekil 11.

Sekvens'ler aracılığı ile duyurulan ve aynı pozisyonların tekrarlandığı köprü bölümü Madeline ve Roderick'in ölümü temasına tekrar bağlanmaktadır. Temanın kısa süreli hatırlatılmasının ardından eser akorlar eşliğinde bir sonraki bölüme ulaşmaktadır. Öykü içerisinde bu kısım anlatıcının evden koşarak çıkması ve telaşla uzaklaşma anıdır. Basso Ostinato'ların içerdiği düzen, koşma ve adım düzenliliğini betimlemektedir. Tiz parti içerisinde yer alan geniş zaman aralığına yayılmakta olan melodi ise disonans karakterli ve kromatik bir yapıdadır. Basso Ostinato'lar ve melodi poliritm'in[15] içerisinde sunulmaktadır. Poliritm, bas partide güçlü zamanlara dörtlük notaların denk geldiği ve başparmak ile çalınan kısımdır. Bu esnada noktalı dörtlük olarak akorlar duyurulur. Senkop'ların da etkisi ile ritmik yapı son derece etkili hale gelmiştir. Bu kısım aynı zamanda anlatıcının koşarken arkasında uyduğu seslerin de betimlemesidir.

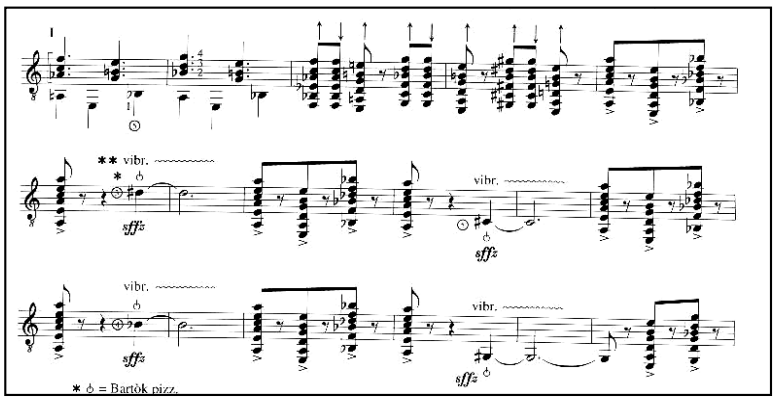


Şekil 12.

Bu bölüm *sffz* şiddetinde duyurulan Bartok pizzikato'lara ulaşmaktadır. Öykü kurgusu içerisinde evin yıkılmaya başlama anının betimlendiği bu bölümde Re diyez, Do diyez, Si bemol sesleri sırası ile

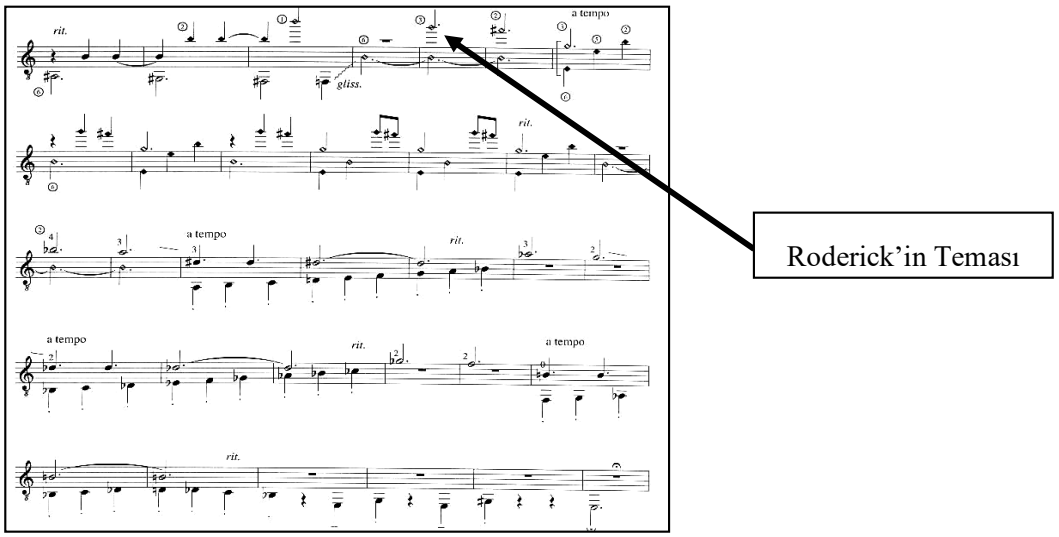
[15] İki farklı ritmik yapı

Bartok Pizzikato olarak duyurulmaktadır. Notasyon üzerinde vibrato[16] olarak belirtilmişlerdir. Bu seslerin aralarında Vals formunu anımsatan ikişer ölçülük akorlar duyurlmaktadır. Ardından seslendirilen çıkıcı karakterdeki tek sesli sekvensler halinde olan Bartok Pizzikato'lar, eserin final bölümüne geçiş niteliği olan köprü görevi görmektedirler.



Şekil 13.

Roderick'in temasının harmonikler ile duyurulduğu bölüm ise öykü içerisinde anlatıcının evin yıkıntılarını uzaktan izlediği kısımdır. Harmonik'ler senkopları içeren ve bas parti içerisinde çıkıcı karaktere sahip iki dizinin duyurulması ile kendi içinde final bölümüne ulaşmaktadır. Eserin vals teması başlamadan önce seslendirilen üç vuruşluk Mi notası ile harmoniklerin hakim olduğu bu bölüm son bulmaktadır.

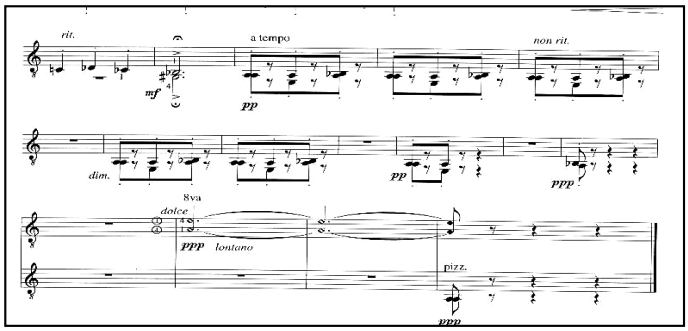


Şekil 14.

Meno Mosso (daha yavaş) ile başlayan eserin final bölümü ise bas partide aralıksız olarak duyurulan bir vuruşluk La notası (Beşinci telin boş olarak duyurulması) üzerine senkoplar ile gelen kromatik karaktere sahip melodiyi içermektedir. Öykü içerisinde evin enkazı üzerinde yer alan toz bulutu betimlenmektedir. *Usher Waltz*, anlatıcının dağılan toz bulutunu uzaktan izlemesi ile son bulmaktadır. Bu kısım müzikal olarak ifade edilirken Koshkin, A tempo içersinde aynı müzikal fikri eksilen

[16] Sesin, notanın basıldığı parmak aracılığı ile titreştirilmesi

tekrarlar aracılığı ile *ppp*'ya ulaştırmıştır. Böylelikle yok oluş, kayboluş eylemini müzikal olarak betimlemiştir. Eserin son notalarını içeren bu kısım Şekil 15'de görülmektedir.



Şekil 15.

5. Sonuç

The Fall of the House of Usher öyküsü *Usher Waltz*'in yanı sıra birçok sanat eserine kaynak olmuştur. Bu öyküyü konu alan on dokuz adet sinema filmi bulunmaktadır. Ayrıca Fransız besteci Claude Debussy, *La chute de la maison Usher* isimli bir opera üzerine çalışmalar yapmış ve eserin librettosu Poe'nun aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Fakat bestecinin hayatını kaybetmesi üzerine eser tamamlanamamıştır. Ayrıca farklı bir müzik türü olarak İngiliz Rock grubu Lindisfarne tarafından öyküden esinlenilerek *Lady Eleanor* isimli parçayı yazmışlardır. Philip Glass ,1987 yılında bu öyküden esinlenerek müzikal çalışmalarda bulunmuştur. 2008 yılında, Sarah Hirsch ve Molly Fox tarafından *Usher* isimli bir müzikal yazılmıştır. Gordon Getty, *Usher House* isimli küçük bir opera yazmıştır. Çalışma içerisinde belirtildiği üzere, tema ve biçimsel öğeler içerisinde yer alan ifadesel gücün de etkisi ile *Usher Waltz*, klasik gitar repertuarının en ilgi çeken ve sıklıkla yorumlanan eserlerinden biri haline gelmiştir. Eser yorumlanırken hikâye örgüsünde yer alan gelişmeleri ve kırılma noktalarını takip etmek yorumcu için yol gösterici önemli bir unsurdur. Bu durum yorumcunun kısıtlanması olarak algılanmamalıdır. Belirli bir çerçeve içerisinde eserin alt metninin bilincinde olmak yorumcu için kendi fikirlerini de destekleyen ve yön veren bir unsurdur. Böylelikle yorumcu eserin armonik, melodik ve klasik gitar için son derece önemli olan pozisyon bağlantılarına karar verebilir, kendi zihninde seçenekler yaratabilir. Eserin hikâye örgüsü kadar tarihsel her türlü donanıma sahip olmak da yorumcu için ayrıca önemlidir. Eserin bestelendiği veya ilham aldığı kaynak olarak kullanıldığı konu, olay, kişi vb. ayrıntılı olarak incelenmelidir. Önemli bir soru ise, yorumcunun *Usher Waltz* gibi eserlerin çalışma esnasında elde ettiği bu tarihsel donanımı icra esnasında kullanmak zorunda olup olmadığıdır. Bu bestecinin her türlü yönlendirmelerinin farkında olmak ve bunları kendi süzgecinden geçirip sunması ile ilişkilidir. Besteciyi anlamak, kendi yorumunu oluşturmanın ilk kuralıdır. Bunun için teknik çalışmaya ek olarak eserin tarihsel metnini anlamak ve araştırmak güçlü bir önem teşkil etmektedir. Eserin beslendiği ve çıkış noktası olan kaynak veya kaynakların derinliğine inildiği vakit insanın doğasına ilişkin birçok veri ile karşılaşılmaktadır. Yorumcu icra esnasında farkında olarak veya olmayarak kendi sahip olduğu güdü ve algıları kullanmaktadır. Bu yolar ile yorumcunun kendisine ait olan bakış açısı ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

Cangal, Nurhan (2004). Müzik Formları, Ankara: Arkadaş Yayıncılık

Erdoğan, Şenol (2015). Beat Kuşağı Antolojisi, İstanbul: Alt kırkbeş Yayınları

Griffihs, P. (2010). Batı Müziğinin Kısa Tarihi, (M. H. Spatar, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yayınları

İlyasoğlu, E. (1994). Zaman İçinde Müzik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kaygısız, M. (1999). Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi, İstanbul: Kaynak Yayınları

Kilvington, Chris. (1992). Interview With Nikita Koshkin, Cambridge: Cambridge International Guitar Festival

Koshkin, Nikita. (1984). Usher Waltz, Berlin: Edition Margaux

Poe, Edgar Allan, (2001). Bütün Hikâyeleri, (D.Körpe, çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Poe, Edgar Allan, (2016). Edgar Allan Poe – Öyküler, (M. Harmancı, çev.), İstanbul: Epsilon Yayınevi

Say, Ahmet, (2008). Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?, İstanbul: Evrensel Basım Yayınevi

Şişman, Ahmet, (2006). Sanata Ve Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul: Literatür Yayınları

BİR KÜLTÜR VARLIĞI OLARAK REMBRANDT'IN "GECE NÖBETİ" ADLI RESMİNİN KORUMA BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

Doç.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

İnönü Üniversitesi

Öz

Toplumların yaşanmışlıkları hakkında bilgi veren ve geleceğin şekillenmesine katkı sağlayan materyaller olarak kültür varlıkları, önemle korunması gereken değerler olarak kabul edilmektedir. Geçmişle gelecek arasında bağlantının kurulmasına sebebiyet veren bu kültür varlıklarının neler olduğu, ülkelerin belirlemiş olduğu kanun ya da yasal mevzuatlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Ancak şunu da belirmek gerekir ki, her ne kadar ülkeler kendi pozisyonlarına göre bazı tanımlamalara gitmiş olsalar da, uluslararası alanda bu varlıkların tanımlamasıyla ilgili yasal mevzuatlar da bulunmakta ve ülkeler kendi mevzuatlarının dışında bu evrensel yaklaşımlara dahil olmakta, kurallarına riayet etmekteler. Evrensel düzeyde uluslararası kuruluşlar tarafından yapılan bu tanımlamaların hepsinde de plastik sanatlara ait olan eserler, özellikle de yağlıboya tuval resimleri, kültür varlığı olarak tanımlanmaktadır. Yapılan bu çalışmada, taşınır kültür varlığı pozisyonunda olan, Hollandalı Barok Sanatçı Rembrandt'ın "Gece Nöbet" adlı yağlıboya tuval çalışmasının, bir kültür varlığı olarak yaşamış olduğu problemler ve korunmasına yönelik günümüze gelene kadar atlatmış olduğu badireler ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Varlığı, Hollanda Resmi, Barok Sanat, Rembrandt, Gece Nöbeti

EXAMINATION OF THE PAINTING NAMED "NIGHT WATCH" OF REMBRANDT AS A CULTURAL ASSET IN THE CONTEXT OF PROTECTION

Abstract

Cultural assets as materials that provide information on the experiences of societies and contribute to shaping the future are regarded as values that must be protected with care. The scope of these cultural assets that cause creating a bond between past and future is addressed in the framework of the laws or legal regulations determined by countries. Nevertheless, it must also be noted that while countries made certain definitions based on their own positions, there are legal regulations on defining these assets in the international arena, and countries become a part of these universal approaches apart from their own legislation and conform to the rules. In all these definitions made by international organizations at a universal level, artefacts that belong to plastic arts, and especially oil canvas paintings, are defined as cultural assets. The problems experienced by the oil canvas "Night Watch" of the Dutch Baroque Artist Rembrandt, with the status of a movable cultural asset, from past to present as a cultural asset and misfortunes it has overcome in relation to protection up to present have been addressed in this study conducted.

Keywords: Cultural Asset, Netherland Painting, Baroque Art, Rembrandt, Night Watch

Giriş

İnsanların geçmiş ile gelecek arasında kurmuş olduğu ya da kuracağı bağlantılar, tarihsel değere sahip olan korunması gereken kültür varlıklarıyla sağlanmaktadır. Bu durum, tarihsel süreç içerisinde bir taraftan bilinçli diğer taraftan da bilinçsiz olarak tarihsel ve kültürel değerlerin korunmasına neden olmuştur. İnsanlık, her ne kadar ilk çağlardan itibaren tarihsel değerleri koruma anlayışına sahip olmuş olsa da, gerçek/çağdaş anlamda koruma anlayışı, arkeoloji ve sanat tarihi bilimlerinin adının konduğu ya da akademik anlamda kendini ispatlamaya başladığı, 18. yy.da tam anlamıyla görülmeye başlamıştır. Ahunbay (1997; 1368), anıtların korunması ile ilgili yaklaşımların Yunan'dan çok daha

öncelere gittiğini söylese de, günümüzde kabul gören koruma anlayışının, 19. yy.dan bu yana devam eden bir anlayış olduğunu belirtmekte ve bununla sürecin çok daha uzun bir geçmişe sahip olduğu konusunda da ipuçları vermektedir. Yani insanın değer verdiği şeyi koruma arzusu, Neolitik Dönem'deki tahıl ambarı olarak kullanılan kilerlere ya da taş devrinde obsidyenlerden avlanmak için yapılan kesici ve delici silahların muhafaza edildiği cephaneliklere kadar gitmiş olsa da, bu tür yaklaşımlar tam anlamıyla çağdaş koruma biçimi olarak görülmemiştir. Öyle ki, dünya üzerinde birçok müzenin kurulmasındaki alt yapıyı toplumlara ait silahların muhafazasının yapıldığı bu tür cephanelikler oluşturmuştur. Türk müzeciliğinin önemli bir mabedi olarak kabul edilen Aya İrini Kilisesi'nin İstanbul'un fethinden sonra cephanelik olarak kullanılması ve 1846 yılında da ilk müze binası olarak hizmete girmesi, cephaneliklerin müze olarak kullanılmasının somut örneği olarak değerlendirilebilir[17]. Sanayi devriminden sonra hızlı bir şekilde yaşanan teknolojik gelişmeler maddi-manevi tüm değerleri bir şekilde ortadan kaldırmaya yönelik bir durumu zorunlu hale getirirken, korunması gereken değerlerin de çeşitlenmesine neden olmuştur. Onun içindir ki, günümüzde koruma anlayışı insanoğlunun sadece ürettiği maddi kalıntılar, araç-gereçler, malzemeler kapsamında ele alınmamakta; buna ilave olarak, onun yaşam biçimi, çevre ile kurmuş olduğu iletişim, algılama anlayışı ve yaratmış olduğu manevi değerleri ve dolayısıyla somut olmayan kültürü de kapsamaktadır. Çağdaş korumanın ana yapısı bu çeşitlilik üzerine kurulmuş olup, bu çeşitlilik, koruma anlayışının ilk görülmeye başladığı dönemlerden farklı olarak birçok alanı içerisinde barındıran, daha geniş bir yapıyı kapsayan ve farklı disiplinleri de birbirine bağlayan bir durum arz etmektedir. Dünya üzerinde koruma anlayışı daha çok anıtsal yapıları merkeze almakta ve bu yapıların restore edilip yaşatılmasını kapsamakta iken, özellikle İtalya'da Eski Eserler Yüksek Kurulu'nun Restorasyon Kartası (11 Maddelik), tek yapının koruma ölçütünü çevresiyle ele alma anlayışını ortaya koyarken, anıtla birlikte korumayı çevre boyutuyla da değerlendirmiş oldu. İşte burada anıtsal yapı ile birlikte çevresinin de bir değere sahip olduğu ve bu nedenle korunması gerektiği anlayışının kabul görmesi, ciddi bir değişim ve gelişim olarak değerlendirebilir. Koruma anlayışında bu karta ile başlayan değişim 1964 tarihli Venedik Tüzüğü ile daha anlamlı bir hale gelmiştir. Nitekim bu tüzük; tarihi anıt kavramını, sadece mimari eseri içine alan bir durum olarak görmez, bunun yanında belli bir uygarlığın, önemli gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal bir yerleşmeyle de bağdaştırmaktadır. Bu kavramın sadece büyük sanat eserlerini değil, ayrıca, zamanda kültürel anlam kazanmış, basit eserleri de kapsadığını belirtmektedir. Nitekim tüzüğün 3. maddesinde anıtların korunması ve onarılmasındaki amacın, onların birer sanat eseri olmalarının yanında tarihi bir belge olmalarıyla da ilintili olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tüzüğün, eserlerin korunmasını tarihi bir vesika olarak da değerlendirmesi, onun, günümüzde kabul gören "Bütünleşik Koruma" anlayışının da öncülü olmasına neden olur (Sel, 2015: 4). Nitekim Bütünleşik Koruma, eseri estetik kaygının dışında tarihsel ve kültürel belgeleme olarak da ele almaktadır. Tarihsel değere sahip eserler bağlamında, nelerin korunması gerektiği konusunda bir karara varmak, belki de cevaplanması gereken en önemli sorun olarak görülmektedir. Venedik Tüzüğü'nde kabul edilen "genişletilmiş" anıt kavramı, 1976 yılında UNESCO tarafından tekrar ele alınarak, kültürel geleneklerle ilgili bütün maddi varlıkları kapsayacak şekilde "kültürel varlık" deyimi olarak ele alınmıştır. Bu kavram, değişik uygarlıkların sanat anlayışı, bilim ve teknik düzeyi, sosyal yaşam hakkında somut veriler sağlayan ve korunmalarında toplumsal yarar görülen eşya ve yapıtları kapsamaktadır. 19. yy.da yaşanan gelişmelerin bir neticesi olarak bu kavramların tanımlamalarında da değişimlerin yaşandığı bir sürece girilmiştir. *"Kültürel varlık tanımının, çok önemli tarihsel, estetik ve benzeri nitelikleri bulunan başyapıt değerindeki anıtların yanı sıra, değişik kültürlerin yapı ve mekan açısından anlatımı olan,*

[17] Ayrıntılı bilgi için bkz. Ferruh Gerçek, Türk Müzeciliği, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1999, s.79.

kentsel ve kırsal yerleşimleri de bütünüyle içine alacak biçimde genişletilmesiyle "bütünleşik koruma" düşüncesine gelişmiştir" (Ahunbay, 1997: 1368). Dünya Kültürel Mirasının Korunması Sözleşmesi Madde 2'de, korunması gerekli kültür varlıkları tanımlaması yapılmış ve kültür varlıkları, Anıtlar, Sitler ve Yapı Toplulukları başlıklarında ele alınmıştır. Anıtlar tanımlamasında da, sanat veya bilim açısından istisnai evrensel değerdeki mimari eserler, heykel ve resim alanındaki şaheserler, arkeolojik nitelikte eleman veya yapılar, kitabeler ve mağaralar, korunması gereken değerler olarak belirtilmiştir. Ülkemizde de taşınır ve taşınmaz kültür varlığı tanımlamaları kabul görmekte olup, resim, heykel, ikona, seramik kaplar, çini, cam vb. taşınabilir sanat eserleri ve belgeler taşınır kültür varlığı olarak kabul edilmiştir. Bir eserin tarihi belge niteliği, tarihi bir olaya veya kişiye ilişkin ve tarihi bir süreci yansıtması, kültür varlığı tanımlamasında önemli bir kriter olarak görülmüştür. Kültür varlıklarının tahrip edilmesi/yok edilmesi ya da illegal yer değiştirmesi en çok da savaş ve ara geçiş dönemlerinde ya da normal olmayan dönemlerde sıkça rastlanan bir durum arz etmektedir. Dünyanın birçok yerinde konuyla ilgili olarak benzer örnekler vermek mümkün olsa da, ne acıdır ki, bu anlamda en çok eser götürülen, tahrip edilen ve yok edilen coğrafya da Anadolu coğrafyası olmuştur. Özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde birçok kültür varlığı niteliği taşıyan eserlerin, illegal yollarla el değiştirdiği ve Batı müzelerini doldurduğu görülmektedir (Yılmaz, 2015: 241). Yukarıda da belirtildiği gibi normal olmayan sıra dışı dönemler en çok eser yağmasının ya da tahribatının yaşandığı dönemler olarak değerlendirilmektedir. En basit haliyle savaşlar, dünyada en çok kültür varlığı tahribatının yaşandığı dönemler konusunda başı çekmektedir. İşte bir kültürel varlık ve değerli bir sanat eseri olarak Barok dönemin ünlü Hollandalı ressamı Rembrandt'ın Gece Nöbeti adlı çalışması da, bu sıra dışı dönemlerde zarar gören ve ciddi zorluklarla varlığını zorlukla devam ettiren şaheserlerden birisidir. Birçok kültür varlığının başına gelen olumsuzluklar bu eserin de kaderi olmuştur.

Rembrandt'ın Sanatı

Barok resmin dünyaca ünlü Hollandalı sanatçısı Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669), ressamlığının yanında ünlü bir gravür sanatçısıdır. Sanatçının, yaklaşık olarak yirmi tanesi Paris'teki Louvre Müzesi'nde olmak üzere, toplamda dünya müzelerinde 400 civarında eserinin sergilendiği bilinmektedir. Bu eserler, sanat camiası tarafında ciddi anlamda rağbet görmektedir. Sanatçının hemen hemen tümü Paris Binliotheque Nationale'ın estamplar bölümünde olmak üzere, 300'e yakın gravürü bulunmakta (Büyük Larousse-19, 1986: 9760) olup, bu gravürler onun yalnız resim sanatı bakımından değil, baskı sanatları açısından da dünya resim sanatında önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bu durum, onun sanat yaşamında sadece belli bir üsluba bağlı kalmadığını, yalnız gravür ve yağlıboyada değil, desen vb. plastik sanatların diğer alanlarından da etkili çalışmalar yaptığını ortaya koymaktadır. Aslında o, az renkle insan duygularını en etkili bir şekilde ortaya koymuştur" (Tükel, 1997: 1545). Sanatçının çalışmalarında yaşamına ait dört dönem görülmekte olup, bunlar gençlik, Saskia ile mutluluk, acılarla dolu olgunluk ve sondur. Eski ve Yeni Ahit'ten esinlendiği ve burada geçen konulara ait birçok çalışma yaptığı dinsel konuların yanında, mitolojik temalar da onun sıkça başvurduğu konular arasındadır. Bundan başka yakınları ile çevresindekilerinin ve kendisinin (kendine ait altmış ikisi bilinmektedir) birçok portresini çalışmış ve bu yönüyle de portre ressamı olarak da tanınmıştır. Yaşamış olduğu dönemin sanatsal yaklaşımları ve tercihleri de çalışmalarının şekillenmesinde etken olmuştur. Bu portre ya da insan figürü resimlerini yaparken de, insanın sırrını çözmeye çalışmış, eşya ve canlı figürleri kendi maddi gerçekliği içerisinde yansıtmış, daha sonra ışık-gölge oyunları kullanarak kendi iç dünyasının gerçekçi görünümleriyle duygulu bir yoğunluk ortaya koymuştur (Büyük Larousse-19, 1986: 9760). Aslında sanatçı, 1620 yılında sanatın resim değil de edebiyat türünü okumaya başlamış, sonra yeteneğinin çizim alanında olduğunu keşfetmiş ve 1621 yılında okumayı bırakıp üniversiteden ayrılmıştır. Jakob van Swanenburgh adındaki sanatçının yanında çırak olarak çalıştıktan sonra, 1624'de Pieter Lastman ile Amsterdam'da çalışmaya gitmiştir. Yalnız altı ay Lastman'la birlikte kalmasına rağmen yıllarca onun çalışmalarından ve

stilinden etkilenmiştir. 1625 yılında arkadaşı Jan Lievens ile birlikte bir stüdyo açmış ve bunun üzerine de evine dönmüştür. Dini konuların onun sanatında önemli bir yeri olduğunu görmek mümkündür. Bunda da annesinin etkisinin olduğunu söylemek doğru bir değerlendirme olacaktır. Nitekim annesi onun İncil'i okumasını ve dini konularda bilgi sahibi olmasını istiyordu. Onun bu isteğinin bir neticesidir aslında kutsal kitaptan konuları resimlemeye başlaması (The Book of Art-3, 1994: 93-94). Bu tavır, batı resminde çok alışıldık olan bir durumun tekrarından başka bir şey değildir. Çünkü birçok sanatçının kutsal kitaptaki konuları sıkça ele aldığı bilinmektedir. Özellikle tarihsel konuların ele almasında Flemenkli Caravaggiocular'dan birisi olarak tabir edilen Lastman'ın etkisi olduğu bilinmektedir. Nitekim Rembrandt'ın erken dönem çalışmaları aynı zamanda güçlü bir şekilde Caravaggio etkilerine sahiptir. Belki de bunun bir devamı olarak da Kitab-ı Mukaddes'e özgü konuları işlemiş, portrelere ağırlık vermiş ve yaklaşık olarak yüz civarında kendi portresini çalışmıştır. Portre resminde göstermiş olduğu başarı, onun bir portre ressamı olarak anılmasına neden olmuştur. Burjuvazinin gelişmesi ve kişilerde kendi portrelerini yaptırma arzusu da bu temanın sanatçı tarafından tercih edilmesine neden olmuştur. Bir taraftan teke tek portreler ele alırken, diğer taraftan da grup portreleri sanatçı tarafından ilgi gören kompozisyonlar olmuştur. Bu tür resimler aynı zamanda belge niteliği de taşımalarından dolayı ayrı bir öneme sahiptir. "Arkebüzcüler locası tarafından ısmarlanan Gece Nöbeti, grup portreciliğinden ayrıldığını, kompozisyonu devingen bir duruma getirdiği güzel bir örnektir (Tükel, 1997: 1545). "Sanatçının kompozisyonları çok hareketlidir. "İmanı belgeleyen, derin düşünceyi yansıtan, beşeri trajedinin ızdırabını ve büyüklüğünü dile getiren eserler bu aşamanın ürünüdür." Onun yağlıboyalarında kullandığı ışık, fizik ya da lojik bir ışık değil, sanatçının şiirsel ve metafizik düşün dünyasının yarattığı niteliktedir." (Kınay, 1993: 105).

Rembrandt'ın "Gece Nöbeti" Adlı Resminin Koruma Bağlamında İrdelenmesi

Sanatçının belki de en önemli resmi olarak kabul edilen Gece Nöbeti'nde, kalabalık bir insan grubu betimlenmekte ve resimdeki kahramanlardan Yüzbaşı Banning Coch'un, birliği dışarıya çıkarması için Teymen Willem Van Ruytenburch'a emir verir görüntüsü resmedilmektedir (Turner, 2003: 266-299). Sanatçının en ünlü ve aynı zamanda en tartışmalı eseri olan bu resim, solgun bir ışıklandırmaya sahip olmasından dolayı, 19. yy. başlarında yanlış bir isimle ifade edilmiştir. Bu solgun ışıklandırma, bilinenin aksine her ne kadar gece geçen bir olay gibi bir görüntü verse de, aslında çalışma bir gündüz sahnesini betimlemektedir. 18. yy'a kadar resim kir ve dumanın da etkisiyle karanlık bir görünüme sahip olduğu için bu adla anılmış olup, daha sonrasında temizlendikten sonra bile bu adlandırma devam etmiştir (The Book of Art-3, 1994: 95). Kuşkusuz resme bu adın verilmesi tablodaki renklerin ve tonların durumuyla ilintili olup, yüzeyinde ciddi bir koyuluk olduğu için bu adı aldığı aşikardır. Ancak resim yüzeyindeki, bu koyulukların zamanla üst üste oluşan vernik katmanlarının vermiş olduğu bir koyuluk olduğu, yapılan restorasyonla ortaya çıkartılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında yapılan restorasyonlarla resimdeki gerçek renkler ortaya çıkarıldığında, herkes görüntü karşısında şaşkınlık geçirdi. Nedeni ise o ana kadar tablodaki olayın geçtiği görüntü gece olarak biliniyordu (Sanata Başla, 2014). Durumun böyle olmadığı ve görüntünü gündüz cereyan ettiği tespit edildi. Eser, dönemin özelliğini gösteren bir durum olarak sipariş üzerine yapılmıştır. Kloveniersdoelen'deki Şehir Muhafızları Büyük Salonu'nda sergilenmek için yapılmış olup, kompozisyonda Yüzbaşı Banning Coch'un komutanlığını yapmış olduğu milis kuvvetler resmedilmiştir (Spence, 2001: 23). Resimde tüm figürler ayakta verilirken, sanatçının diğer resimlerine göre tonlar arasında kullanılan açık koyular, dramatik bir etki yaratmakta (Baneke, 1993: 68) ve kullanılan ışık ve gölge ile yarım bırakılmış etki bu dramatizmi (Gombrich, 1992: 423) güçlendirmektedir. Hollanda'nın bağımsızlığında rol oynayan burjuva halkını tasvir eden resimdeki ışık, kompozisyon içerisinde yer alan kişilerin statülerine göre kullanılmıştır. Bu da muhtemelen kişilerin vermiş olduğu ücretle ilintilidir (Yücel, 2007: 65). Ücreti fazla verenlerin resim içerisindeki konumu ve etkisi değişkenlik gösterebilmektedir.

Kuşkusuzu bir sanat eserinin oluşumunu belirleyen etkenlerden birisi de dönemin bilimsel gelişmeleridir. 17. yy. Hollanda'nın altın çağı olarak kabul edilirken, pozitif bilimlerle birlikte sanat alanında da birçok değişim ve gelişmenin ülkede yoğun bir şekilde yaşandığı görülmektedir. Tıp, astronomi, vb. alanlarda olduğu gibi, bunların bir yansıması olarak resim alanında da, ciddi gelişmeler yaşanmıştır. Kuşkusuz sadece Hollanda'nın değil belki de tüm dünya resim sanatı tarihinin önemli şahsiyetlerinden birisi olan Rembrandt, bu resimsel ilerlemenin ana kahramanlarından birisidir. Özellikle Rönesans dönemin devamı niteliğindeki Barok sanatın da dünyaca ünlü, en önemli temsilcilerinden birisidir.

Resim 1-2. Rembrandt van Rijn, "Gece Nöbeti", 363x 437 cm, t.ü.y.b., 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.

Sanatçının 1642 yılında 36 yaşında tuval üzerine yağlıboya olarak çalıştığı "Gece Nöbeti" adlı bu çalışma, 337 kg ağırlığa, 363 cm yükseklik ve 437 cm genişlikte küçümsenmeyecek bir ölçüye sahiptir. Dünyaca ünlü bu başyapıt, sanat eserlerinin ya da kültür varlıklarının görmüş olduğu tahribat türünün birkaçına birden maruz kalmıştır. Nitekim eser, II. Dünya Savaşı'nda yaklaşık olarak 5 yıl depolarda tahta sandıklarda bir silindire sarılarak saklanmış, müzede sergilenirken bir kişinin bıçaklı saldırısına uğramış bu da yetmemiş tablonun üzerine bir şuursuz kişi tarafında asit dökülmüştür. Dolayısıyla böyle birçok badireleri atlatan bu tablo, sanatçının kendini ispatlaması için önemli bir referans olurken, daha sonra yapacağı çalışmaların da bir şekilde öncülü olmuştur. Nitekim burada yakalanan plastiksel değer, daha sonraki çalışmalarında zenginleşerek devam etmiş, çalışma, onu çekemeyenler tarafından avant-garde[18] bir eser sayılarak kötülenmiştir (Kınay, 1993: 105). Tabloda farklı rütbelere sahip muhafızlardan oluşmuş, 28 kişiden oluşan kalabalık bir insan grubu mevcuttur. Resmin tam merkezinde yer alan koyu kıyafetiyle Yüzbaşı Frans Banning Coch ile açık tonlu kıyafetiyle Teğmen Willem Van Ruytenburch, birliği yürüyüşe hazırlar bir vaziyette resmedilmiştir. Bu dönemde muhafız birliklerinin sakin ve barışçıl olduklarından, gece ve gündüz devriye gezme olmadığından, bu kişilerin muhtemelen soysal ya da sportif amaçlı bir faaliyet için toplandıkları ya da sosyal bir toplantı yahut tören için bir araya geldikleri tahmin edilmektedir. Resim genel tonal armoni bakımından koyu bir değere sahip olup, sadece ön bölümde yer alan figürlerin üzerine sert ışıklar düşmektedir. Sanatçı aslında ışık ile karanlık arasındaki hırslı bir mücadele olan büyük bir gösteri senaryosunun figürlerini ele almıştır. Bunu yaparken de konunun şiirselliği ve görüntünün güzelliği uğruna dış gerçekliği ihmal etmiştir (Bazin, 1998: 390). Resmin ön tarafında kompozisyonu ortalayan iki erkek figürü (Resim 3) ve bunların hemen arkasında ve resmin solunda yer alan kırmızı giysili bir diğer erkek figürü (Resim

[18]Avant-Garde: Günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneyci sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, S.31

4), resimde dominant bir etkiye sahiptir. Bunlar resmi ana taşıyıcı figürleri olarak ilk etapta ön plana çıkmaktadırlar. Kırmızı giysili erkek figür, birliğin silahşörlerinden birisi ve bu kişi elinde birliğin kullandığı "arkebüz" denen uzun namluluğu tüfeği taşımaktadır (Resim 4). Bunları taşıyan askeri birlik Hollandaca "Kloveniers" olarak adlandırılmaktadır. Resimde dikkat çekici unsurlardan birisi de, tek bir kadın figürünün kompozisyon içerisinde kullanılmasıdır. Birliğin maskotu olan bu bayan belindeki kemerde birliğin sembolü olan büyük pençeli bir ölü tavuk (pençe kelimesi Hollandaca "kloven"dir ve ismi olan Kolveniers'i çağrıştırır ve bu milis grubun sembolüdür, bu birliği temsil ediyor) ve yine birliğin sembolü olan tabanca/piştov (bu tabancanın ismi Hollandaca "klover" dir ve birliğin ismini anımsatır) asılıdır. Kızın elinde taşıdığı gümüşten kaden "goblet" yine birliğin sembollerinden biridir (Sanata Başla, 2014). Aslında resimdeki milisler Klover adlarını bir silah markasından almaktadırlar.

Resim 3. Gece Nöbet (Detay)

Resim 4. Gece Nöbet (Detay)

Resimde kompozisyonun orta noktasında bulunan iki erkek figürünün hemen arkasında loş ortam içerisinde belli belirsiz bir köpek bulunmaktadır. Diğer tarafta yani köpeğin tam paralelinde ise güçlü bir ışıkla çok ön plana çıkarılmış olan tek bayan figürü yer almaktadır. Resmin en parlak iki noktasından birisi olan bu bayanın kim olduğu tam olarak belli değildir. Resim ele alınan konu ve konuyu ele alış biçimi bakımından çok fazla bir yenilik getirmemiştir. Çünkü Hollanda resminde benzer muhafız birlikleriyle ilgili olarak birçok resim yapılmış ve bu konunun resimde ele alınması bir gelenek haline gelmiştir. Nitekim Frans Hals ve De Kevser gibi sanatçılar benzer konuları işlemişlerdir (Resim 5, 6, 7, 8) Ancak Gece Nöbeti'nin diğerlerine göre bir farkı vardır ki o da, diğer resimlerde tüm muhafızlar belli bir hizada ve bir düzen içerisinde verilmiş iken, bu resimde, figürler aynı doğru üzerinde olmayıp, adeta Rubens'in resimlerinde çok kullandığı bir ifade biçimi olarak, inişli çıkışlı bir kompozisyon oluşturacak şekilde kompoze edilmişlerdir. Figürlerin bu diziliş biçimindeki farklılık resmi diğer örneklerinden daha ayrıcalıklı ve hareketli bir hale getirmektedir.

Resim 5. Frans Hals, St George'un Hükümet Muhafızlarını Ziyafeti, 175×324 cm, t.ü.y.b., 1616, Frans Hals Müzesi, Haarlem, Hollanda.

Resim 6. Frans Hals, St Adrian Milisler Topluluğu Memurları , 207X337 cm, t.ü.y.b., 1633, Frans Hals Müzesi, Haarlem, Hollanda.

Resimde ön tarafta yer alan beş kişinin yüzleri tanınabilecek şekilde belirtilmiş, diğerlerinin yüzleri ise belli ve belirsiz bir şekilde ifade edilmiştir. Bu beş kişinin kimlikleri tespit edilmiş, diğerlerinin ise karakterlerinin kimler olduğu belirsizdir. Figürlerin çoğunun yüzlerinin belirsiz olmasından hareketle bu figürlerin resmin genel kompozisyonu bakımından bir araç olarak ele alındığı düşünülebilir. Onun için resmi sipariş verenler, bir ressamın kendilerini tüm burjuva şişirmelerinden sıyırıp, bu dünyaya ait olmayan bir ışık-gölge oyunu içinde kuklalar gibi canlandırmasına kızmışlardır (Sanat Tarihi Ansiklopedisi-3, 1981: 522).

Resim 7. Thomas De Keyser. Yzb. Allaert Cloeck'in Askeri Birliği, 220x 351 cm, t.ü.y.b, 1632. Rijksmuseum, Amsterdam.

Resim 8. Frans Hals ve Pieter Codde, Zayıf Birlik, 1633, t.ü.y.b, Rijksmuseum, Amsterdam.

Resimde yer alan kişilerin dönemin varlıklı tüccarları olduğu düşünülmektedir. Çünkü o dönem Hollanda'da bu tür resimlerde yer alan karakterler ressamlara kendilerinin tasvirleri için belli ücreteler öderlerdi. Hatta bu durum adeta bir gelenek halini almıştı. Bu resimde de her figürün kişi başına sanatçıya yaklaşık 100 gulden ödediği; ancak resmin merkezinde yer alan Yüzbaşı Banning Coch ile Teğmen Ruytenburch'un ise daha fazla ücret ödediği tahmin edilmektedir (BBC, 2015).

Resim 9. Gece Nöbet (Kopya)

Resim 10. Gece Nöbet (Detay)

Resim ilk sergilendiği zaman gerek resimdeki kahramanların gerekse ailelerinin resmi sevmedikleri söylenmektedir. Hatta rahatsız edici ve Hollandalılarla alay edildiği yönünde söylentiler de çıkmıştır. Özel muhafızlardan bazıları resimde kendilerini tanımamışlar ve bundan rahatsız olmuşlardır. Belki de bu rahatsızlığın bir neticesi olarak, resmin üst kısmında tüm kişilerin adlarının yer aldığı bir kalkan 8 yıl sonra eklenmiştir (Resim 10). Bu kalkanın eklenmesinden sanatçının kendisinin haberi de olmamıştır. Yapılan incelemeler sonrasında resmin ölçü olarak orijinalliğinin bozulduğu, daha doğrusu

belli bir ölçüde kenarlardan kesildiği tespit edilmiştir. Yüzbaşı Banning Coch resmin 36 da 1 oranında bir kopyasını ve bir suluboyasını yaptırmış, bu kopyadan yola çıkılarak resmin kenarlarındaki bu kesinti belirlenmiştir (Resim 9). Daha sonra yapılan araştırmalarda neden kesildiği yönündeki sorulara cevap aranmış ve resmin mekan değişimi esnasında binaya sığmadığından dolayı kenarlarından kesildiği tespit edilmiştir. Nitekim 1715 yılında birliğin merkezi olan Kloveniersdoelen'den yeni yapılan Amsterdam Belediye Binası'na taşınırken, sergilenecek duvara sığmadığından küçültülmüş ve belediye yetkilileri tarafından üç kenarından kesilmiştir. Tuval üzerine yağlıboya olarak yapılan çalışmanın kesilmeden de taşınabileceği ve bir alana yerleştirilebileceği ya da sergilenecek yüzeyin resme göre belirleneceği üzerinde belki de hiç durulmamıştır. Böyle bir eserin bu kadar basit bir yaklaşımla orijinal ölçülerini kaybetmesi, resim sanatı tarihi açısından büyük bir tahribattır. Özellikle de Hollanda gibi resim sanatına çok eski dönemlerden itibaren kıymet veren ve dünyanın birçok ünlü ressamını yetiştiren ve bir o kadar de ünlü eserleri elinde bulunduran bir ülkede bunun yaşanması ayrı bir düşündürücü durum oluşturmaktadır. 1885'de Gece Nöbeti dünya resim sanatının en önemli müzelerinden birisi olan Rickmuseum'daki[19] yerine birçok ünlü başyapıtla birlikte taşınmış ve müzenin şeref köşesinde yer almıştır. Resim taşındıktan sonra, iki defa müzeden ayrılmak zorunda kaldı. Bunlardan birincisi, 1902 yılında kraliçe adına açılan Rembrandt sergisi içindir ki, bu sergi kapsamında sergilenmiş olduğu binasından yaklaşık 300-400 metre uzağındaki bir galeriye götürülmüştür. Bu taşıma esnasında boyutundan dolayı kapıdan çıkarılamayınca binanın pencereleri genişletilmiş ve eser buradan çıkarılmıştır. Bu defa resmi kesmek yerine pencere genişletilerek sorun çözülmüştür. Resmin müzeden ikinci çıkışı ise birincisi kadar iyi niyetli ve şanslı değildir. 1939'da Hollanda'da seferberlik ilan edilince birçok diğer ünlü sanat eseriyle birlikte Gece Nöbeti de Rijkmuesum'dan çıkarılmış, kamyonla Amsterdam'ın 40 mil dışımdaki Radbauğth kalesine götürülmüş ve bir süre burada saklanmıştır. 1940'da Almanlar Amsterdam'ı işgal edince, resmin güvenliği endişe yaratmış ve bu defa da eser Almanların eline geçmesin diye Kuzeydeniz bölgesinde bir sığınağa götürülmüştür. Burada ölçüsünden dolayı eserin sığınağa girmesinde sıkıntı yaşanmış, bunun üzerine resmin yapıldığı bez şasisinden/çerçeveden sökülüp bir silindire sarılmış ve böylece sığınağa konulmuştur. Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Organizasyonu (UNESCO) tarafından 1999 yılında Lahey'de kabul edilen Silahlı Çatışma Durumunda Kültürel Varlığın Korunmasına İlişkin 1954 Lahey Sözleşmesi'nin İkinci Protokolü, Kültürel Varlığın Korunmasıyla ilgi 5.maddesi, "sözleşmenin 3.maddesi uyarınca silahlı çatışmaların öngörülebilir etkilerine karşı kültürel varlığı korumak için alınan hazırlık önlemleri uygun görüldüğü sekliyle envanterlerin hazırlanmasını, yangın ya da yapısal çöküntüye karsı acil önlem planlarının yapılması, taşınabilir kültürel varlığın alınması ya da söz konusu varlığın yerinde koruma altına alınması için hazırlık yapılmasını ve kültürel varlığın korunmasından sorumlu yetkililerin belirlenmesini kapsamaktadır."[20]

[19] Amsterdam'ın Müzeler Adasındaki bu ulusal müze, Kuzey Rönesans'ın Altın Çağı olarak bilinen 17. yy.da yapılan ünlü resimlere ev sahipliği yapmaktadır. Rembrandt, Frans Halls, Jacob van Ruisdael, Jan Steen ve Joannes Wermer gibi Hollanda'nın en büyük sanatkarlarının resimleri sergilenmektedir. Hollanda deniz filosunun dünya ticaretinde egemenliğinin yol açtığı refah artışı ve dinsel baskılardan kaçarak ülkeye sığınanlar ülkede sanatı teşvik edici bir ortam yarattı. 1789'da kurulan müze, 1800 yılında halka açıldı. Napolyon'un kardeşi Kral Louis Bonaparte, Kraliçe Beatrix'in Lahey'deki sarayındaki Hollanda resimlerine ayrıca Amsterdam Kent Yönetimi'ndeki Rembrandt'ın "Gece Bekçisi"ni de katarak, müzenin nüvesini oluşturdu. 1885 yılında müze Pierre Cuypers'in mimarlığını yaptığı bugünkü görkemli binaya taşındı. 100 yıl sonra çok önemli bir restorasyon geçiren müzeye hükümet, Kraliyet Philips Electronics, Bank Giro Lottary ve ING gibi kuruluşlar önemli finansman desteği sağladılar. Müzede, 1400 ile 1900 yılları arasındaki dönemi kapsayan bir milyondan fazla sanat ve tarihi eser sergilenmektedir. Orhan Şener ve Emine Yüksel, Avrupa Müzeleri, İstanbul: Beta Basım A.Ş., 2016, s. 59).

[20] Ayrıntılı bilgi için bkz. Silahlı Çatışma Durumunda Kültürel Varlığın Korunmasına İlişkin 1954 Lahey Sözleşmesi'nin İkinci Protokolü (UNESCO, 1999).

II. Dünya Savaşı birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da ciddi tahribatların yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle Almanların bu konu ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar çok fazladır[21]. Nitekim Hitler, başta Leonardo da Vinci'nin portresi olmak üzere birçok dünyaca ünlü eserin peşine düşmüş[22] ve bu durum da Gece Nöbeti'ni elinde bulunduran Hollandalılar için endişe yaratmıştır. Eser Buradaki sığınakta da güven sorunu yaşayınca, 24 Mart 1942 tarihinde Sen Pitsburg mağarasına götürülmüş ve yaklaşık olarak 3.5 yıl burada tahta bir sandıkta saklı kalmıştır. Yaklaşık olarak 5 yıl silindire sarılı kalan bu başyapıt, savaş bitimine müteakip tekrar Rijkmuseum'daki yerine getirilmiştir. Bu talihsiz resmin başına gelenler, savaş nedeniyle farklı yerlere taşınmasıyla sınırlı kalmadı. 1975 yılında Reavin Debrayt adlı bir öğretmen "Frans Banning (yüzbaşı) şeytana benziyor, onu yok etmek lazım." diyerek resme bıçakla saldırmış, eser 12 noktadan kesilmiş, hatta üçgen bir parça resimden kopmuş ve eser ciddi anlamda hasar görmüştür (Biraz Resim Tanıyalım, t.y.). Bu saldırıdan sonra, sadece Amsterdam'ın değil Hollanda'nın milli başyapıtı olan eser, çerçevesinden çıkartılarak ciddi bir restorasyona tabi tutulmuş, esere verilen bu zarar, Amsterdam'da halka açık olacak şekilde camla kaplı bir alanda yapılan 8 aylık restorasyonla düzeltilmiştir. Bu restorasyon esnasında resmin arkasına, güçlendirmek için bir tuval yapışkanla monte edilmiş (Resim Biterken, 2014) ve ancak böyle eser normal haline dönüştürülebilmiştir. Onarımdan sonra 1976'da tekrar eser yerine konulmuş ve ziyarete açılmıştır. Ancak eserin başına gelenler bunlarla sınırlı kalmamış bu defa da, 1990 yılında uyuşturucu müptelası olan biri tarafından eser, şuursuzca bir saldırıya daha uğramıştır. Saldırgan getirmiş olduğu şişe içerindeki asidi resmin yüzeyine dökmüş ve acele bir müdahale ile resmin yüzeyine su püskürtülerek bu asit temizlenmiştir. Büyük bir şans eseri asit sadece resmin vernik tabakasına zarar vermiş ve eserin orijinal yüzeyine herhangi bir zarar gelmemiştir. Dünya resim sanatı tarihinin başyapıtlarından birisi olan bu kültür varlığı, üç yüz yetmiş altı yıldır, bir taraftan zamanın/doğanın yaratmış olduğu tahribata diğer taraftan ise fiziki saldırılara maruz kalarak/boyun eğerek günümüze kadar gelebilmiştir.

Sonuç

Kültür varlıkları ilk çağlardan itibaren insanoğlunun devamlı ürettiği eşsiz materyaller olarak ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Kültür her ne kadar yaşam biçimi olarak görülse ve kültür varlıkları da bu yaşam biçiminin ortaya çıkarmış olduğu maddi kalıntılar olarak değerlendirilse de, kültürel yapılanmanın neticesinde ortaya çıkan her materyal de kültür varlığı olarak değerlendirilmektedir.

---

[21] Fotoğrafı kapsamlı bir şekilde ilk kez tarihsel imgelemin hizmetine sokan Aby Warburg (1866-1929), Hamburg'da kurduğu enstitüde, Kuzey Amerika'daki Pueblo yerlilerinden Floransa heykellerine kadar bambaşka konuları belgeleyen sayısız fotoğrafını, türlü türlü kitap ve imgelerle bir araya getirir; Şark ve Garp elyazmalarından ucuz baskılara, iskambil kağıtlarından pullara, astroloji haritalarından takvimlere, ilanlardan gazete kupürlerine kadar türlü malzemeyi içerir. Sonsuz sayıda ilişkinin hayal edilebileceği bir evren kurar ve XVI. Yüzyılın nadire kabinelerini hatırlatan bir kültürel hafıza inşa eder. Warburg'n bu koleksiyonu, 1933 yılında Nazi rejiminden korunmak amacıyla Almanya'dan Londra'ya, kendi adına kurulan enstitüye taşınır. Warburg Enstitüsü 1944'te Londra Üniversitesi'yle birleşir (Ali Artun, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 246-247).

[22] Adolf Hitler'in de aralarında bulunduğu bazı insanlar, Leonardo Da Vinci'nin bir otoportresinin ona bakan kişiye güç bahşettiğine inanıyorlardı. Hitler de bu tabloyu, mistik güçlere sahip olduğu gerekçesiyle, ısrarla edinmek istiyordu. İşte bu istekten olsa gerek ki, tablo II. Dünya Savaşı boyunca Hitler'den gizlendi. Kırmızı tebeşirle çizilmiş olan bu 500 yıllık portre ile ilgili çok az şey biliniyordu. Tablo savaş yıllarında Torino'daki Kraliyet Kütüphanesi'nde bulunuyordu; ancak burada muhafaza edilmesi riskli olduğundan ve Hitler'in burada edinebileceğinden, gizli bir şekilde Roma'ya götürüldü. Fakat hiç kimse tablonun Roma'da nerede olduğunu bilmiyordu ve bu sır gibi saklanıyordu. Çok zor koşullar altında gizlenen tablo, o dönemde koruma konusundaki bilgisizlikten dolayı da zarar görmüş, sol alt köşesinde kırmızı tebeşirle Leonardus Vincius yazılı imza yok olmuştur. Ayrıca kağıt hasar görmüş ve renkleri solmuştur. Resim 1998 yılında Roma'dan Torino'ya (Kraliyet Kütüphanesi'ne) geri götürüldü ve bugün oldukça iyi koşullar altında muhafaza edilmektedir. Resim bugün hiçbir doğal ışığın giremediği sadece fiberoptik teknoloji ile ışıklandırılmış, oda sıcaklığının devamlı 20 derecede ve nem oranının da yüzde 55 düzeyinde sabit tutulduğu özel bir odada koruma altındadır.

(Hitler'den Saklanan 20 Resim, 2017)

İnsan elinden çıkan bir materyalin kültür varlığı olarak kabul edilebilmesi için bazı kriterlere sahip olması gerekmektedir. İşte bu kriterler de ülkelerin ortaya koymuş oldukları mevzuat çerçevesinde değerlendirilmektedir. Nelerin kültür varlığı olduğu ulusal ve uluslararası organizasyonlarla ortaya konulmaktadır. Gerek ulusal gerekse uluslararası alanda olsun ortak olan husus şudur ki, sanat nesnesi olarak kabul edilen eserler kültür varlığı olarak değerlendirilmektedir. Ünlü sanatçılara ait sanat eserleri de, müzeleri süsleyen ve insanlık tarihi bakımından evrensel bir değer arz eden kültür varlıkları olarak eşsiz değere sahiplerdir. İşte bunlardan birisi olan Rembrandt'ın Gece Nöbeti adlı resmi de, dünyaca ünlü bir sanat eseri ve aynı zamanda korunması gerekli taşınır bir kültür varlığı olarak değer taşımaktadır. Birçok sanat eserinin maruz kaldığı tahribata bu eşsiz eser de maruz kalmış, büyük badireler atlatmış ve fiziki varlığını -eserin taşıma esnasında belli bir bölümünün kesilmesi dikkate alınmazsa- günümüze kadar zorla devam ettirebilmiştir. Yalnız Hollanda resim sanatının değil Dünya resim sanatının en önemli başyapıtlarından birisi olan bu eser, özellikle savaş zamanlarında yaşamış olan tahribatlardan nasıl nasibini aldıysa, normal zamanlarda da kişi ya da kişilerin saldırılarına maruz kalmıştır. Bu ve benzer kültür varlığı konumunda bulunan eserlerin korunup gelecek kuşaklara aktarılması ve bireylerin bunlardan yararlanması önemli bir zorunluluk taşımaktadır. Dünyanın en çok turist çeken ülkelerinin aynı zamanda en popüler sanat eserlerine ve kültür varlıklarına sahip müzeleri bünyelerinde bulundurmaları, bu eserlerin dünya vatandaşları tarafında ne kadar rağbet gördükleri konusunda da önemli ipuçları vermektedir.

Kaynakça

Ahunbay, Zeynep (1997). Onarım ve Koruma, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3*, İstanbul: YEM Yayın, s. 1368.

Artun, Ali (2006). Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Baneke, J. (1996). Dutch Art and Character (Psychoanalytic Perspectives on Rembrandt) Amsterdam.

Bazin, Germain (1998). Sanat Tarihi, İstanbul: Sosyal Yayınları.

Büyük Larousse-19, (1986). "Rembrandt", İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., s.9760.

Gerçek, Ferruh (1999). Türk Müzeciliği, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gombrich, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü (B. Cömert Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kınay, Cahit (1993). Sanat Tarihi, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi-3 (1981). İstanbul: Görsel Yayınları.

Sel, Berna Dikçınar (2015), Kentsel Koruma, *Kentsel ve Çevresel Koruma,* Ankara: Saray Matbaacılık.

Silahlı Çatışma Durumunda Kültürel Varlığın Korunmasına İlişkin 1954 Lahey Sözleşmesi'nin İkinci Protokolü (UNESCO, 1999).

Spence, D. (2001). Bir Portre Ressamının Yaşamı, (Çev. N. Üner), İstanbul: Alkım Yayınları.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (1994). Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şener, Orhan ve Yüksel, Emine (2016). Avrupa Müzeleri, İstanbul: Beta Basım A.Ş.

The Book of Art-3 (1994). (Ed. A.M. Hammacher and R. Hammacher Vandenbrande), Printed in Italy by Nuovo Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo.

Turner, J. (2003). The Grove Dictionary Of Art, From Rembrandt to Vermeer 17th-Century Dutch Artists, New Jersey.

Tükel, Uşun (1997). "Rembrandt", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3*, İstanbul: Yem Yayın, s. 1545.

Yılmaz, Yaşar (2015). Anadolu'nun Gözyaşları, İstanbul: Yem Yayın.

Yücel, Melissa Melek Ezgi (2007). 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) T.C. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakçası

Biraz Resim Tanıyalım (t.y.). Erişim Tarihi: 13.01.2018

https://birazresimtaniyalim.blogspot.com.tr/2015/05/gece-devriyesi-nightwatch-de-nachtwacht.html (Erişim Tarihi: 17.03.2017)

Hitlerden Saklanan 20 Resim (2017). https://listelist.com/hitlerden-saklanan-resim/ (Erişim Tarihi: 17.03.2017)

BBC (2015). Tuvaldeki Basyapıt-Rembrandt-Gece Devriyesi [Video dosyası]. http://www.dailymotion.com/video/x2cjk7i_tuvaldeki-basyapit-rembrandt-gece-devriyesi-bbc-belgesel_creation sitesinde yer alan videodan erişildi. (Erişim Tarihi: 13.07.2017)

Sanata Başla (2014). Erişim: 13.01.2018, http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2014/04/gece-devriyesi-night-watch-rembrandt.html (Erişim Tarihi: 17.03.2017)

Resim Biterken (2014). Erişim: 13.01.2018, https://resimbiterken.wordpress.com/2014/02/02/rembrandtin-the-night-watch-eseri (Erişim Tarihi: 17.03.2017)

YEŞİLÇAM FİLMLERİNDE "SAZ ESERLERİNİN" KULLANIMINA YÖNELİK TESPİTLER

Yağmur Eylül DÖNMEZ

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrencisi

Doç.Dr. Ünal İMİK

İnönü Üniversitesi devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Öğretim Üyesi

Öz

Türk sineması diğer bir adıyla "Yeşilçam" filmleri, kendine özgü karakteristik özellikleri ile halkımızın zihninde kalıcı ve derin izler bırakmıştır. Bu süreçte, filmin konusu ve karakterlerinin yanı sıra, kullanılan film müziklerinin de oldukça etkili olduğu söylenebilir. Yeşilçam filmlerinde kullanılmış olan bazı film müziklerin ise izleyiciler tarafından özel bir konuma yerleştirildiği ve hatta içerisinde yer aldığı filmden daha popüler olduğu durumlar da mevcuttur. Özgün film müziklerinin de kullanıldığı Yeşilçam filmlerinde, daha ekonomik ve pratik olması sebebiyle çeşitli Klasik Türk Müziği saz eseri örneklerine de yer verildiği olmuştur. Klasik Türk Müziği saz eserlerinin bazı Yeşilçam filmlerinde ana tema ezgisi ya da tanıtım(jenerik) müziği olarak oldukça önemli bir yere sahip olduğu da görülmektedir. Bu araştırmada; Klasik Türk Müziği saz eserlerinin Yeşilçam filmlerinde film müziği olarak kullanılma durumu irdelenmiştir. Araştırmada (betimsel) durum tespiti yapmaya yönelik bir yaklaşım tercih edilmiştir. Araştırma sürecinde, 1968-1978 yılları arasında çekilerek gösterime girmiş ve içeriğinde Türk Müziği barındıran mevcut Yeşilçam filmleri incelenmiştir. Belirlenen Yeşilçam filmleri anket yoluyla farklı yaşam düzeyindeki izleyicilerin beğenisine sunulmuş ve en çok beğeni alan 17 adet Yeşilçam filmi incelenmek üzere araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Bu şekilde belirlenen 5 film, ana tema ezgilerinde saz eserleri bulundurması bakımından değerlendirme kapsamına alınmıştır. Objektif bir değerlendirme yapabilmek adına 19 sorudan oluşan bir değerlendirme ölçeği hazırlanmış ve belirlenen film müzikleri ses kayıtları ve video örnekleri incelenerek değerlendirme ölçeğine tabi tutulmuştur. Daha sonra elde edilen veriler istatistik programlar vasıtasıyla sayısal verilere ve görsel grafiklere dönüştürülmüştür. Araştırma sonucunda elde edilen sonuçlardan bazıları sıralanacak olursa; Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin işitsel anlamda önemli birer yardımcı öge olduğu, izler kitlenin zihninde filmin içeriğine yönelik farklı anlam ve ifadeler oluşturabildiği, Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin Klasik Türk Müziğinin genç kuşaklara aktarımına katkı sağladığı ve geleneksel kültür öğelerimizin devamlılığını destekleyebileceği ilk aklımıza gelenlerden bazıları olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Film Müziği, Yeşilçam, Türk Müziği, Saz Eseri.

DETERMINATIONS ON THE USE OF "SAZ ESERLERİ" IN YEŞILÇAM FILMS

Turkish cinema, also known as "Yeşilçam" Films, has left lasting and deep traces in the minds of our people with its unique characteristics. In this process, the subject and characters of the film, as well as the film music used can be said to be very effective. Some of the films used in yeşilçam films are placed in a special position by the audience and even more popular in the film is also available. In Yeşilçam films, where original film music is used, there are also various examples of classical Turkish music instrumental work as it is more economical and practical. Classical Turkish music is seen to have a very important place in some of the works of instrumental music, such as the main theme melody or promotional(generic) music in some of the films of Yeşilçam. In this study, the use of classical Turkish music as film music in Yeşilçam films was investigated. An approach to situational detection was chosen in the research. During the research process, the film was filmed between 1968-1978 and the present Yeşilçam films containing Turkish music were investigated. Determined

yeşilçam films were presented to the audience at different life level through the survey and 17 of the most popular Yeşilçam films were included in the research scope. The five films that were determined in this way were included in the evaluation in terms of having instrumental works in the main theme tunes. In order to make an objective assessment, an evaluation scale consisting of 19 questions was prepared and the film music, audio recordings and video samples were examined and evaluated on the evaluation scale. The data obtained was then converted into numerical data and visual graphs through statistical programs. If some of the results obtained as a result of the research are listed; the “saz eserleri” used in Yeşilçam films are an important auxiliary element in the audiovisual sense, the tracks can create different meanings and expressions about the content of the film in the minds of the audience, the instrumental works in yeşilçam films contribute to the transfer of Turkish classical music

Keywords: Music, Film Music, Yeşilçam, Turkish Music, Saz eseri.

1.Giriş

Yeşilçam, Türkiye'de sinema denilince akla ilk gelen kavramlardan biridir. İnsanlar arasında Türk sineması yerine Yeşilçam tabirinin yoğunluklu olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Yeşilçam filmleri kendilerine has yapısı ve üslubu ile kendi dönemine şarkılı filmleri ve melodram yapısı ile damga vurmuş olup günümüz film ve dizileriyle yarışabilecek izlenme oranını da alabilmektedir. Bu özellikler, yeşilçam filmlerini diğer film türlerinden farklı kılmaktadır. Yeşilçam adının Hollywood (kutsal ağaç) gibi bir benzetmeden yola çıkarak Hollywood’u meydana getiren holly-kutsal (yeşil) ve wood-ağaç (çam) gibi iki kelimenin birleştirilmesinden ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Sinema üretim ve dağıtım ortamının Beyoğlu’ndaki sinema salonlarının en yoğun olduğu bu bölgede mekânsal olarak yoğunlaşması 1940’lı yıllarla birlikte artar. Yeşilçam, Türk sinemasının en parlak olduğu dönemde Taksim ve Galatasaray arasındaki bölgenin tam ortasında Kuloğlu ve Ahududu sokak ile sınırlanan bir adadır. Film ithalatçılarının yerleşmesiyle başlayan bu mekânsal yoğunlaşmanın ardından film yapım şirketleri de sokağa yerleşir. Bu mekânsal yoğunlaşmanın bir diğer etkisi de artan şirketler arasındaki rekabettir. Yeşilçamda yapımevleri arasında kıran kırana bir rekabet olduğu ve birbirlerinin ne zaman nefes alıp verdiğinden bile haberdar olduklarına dikkat çekilir (Kırel, 2005: 180). Ayça'ya göre, Yeşilçam sokağına yerleşen tüm film dağıtımcıları ve film yapım şirketleri 1960’lı yıllarda Türk sinemasının nabzını ellerinde tutmaktadırlar. Sokakta gözle görülür bir rekabet söz konusudur. Yoğun rekabet yüzünden diğer şirketlerin ne yaptığını ancak bu sokakta yer alarak takip etmek mümkün olabilmektedir. Yeşilçamın birbirine benzeyen filmler üreten yapısal özelliğine bakıldığında fiziksel olarak şirketlerin de yan yana konuşlandığı görülür (Ayça, 1992: 117). Yeşilçam film sektörünün devam ettiği süre olarak birçok farklı tarih verilmektedir. Metin Erksan, Yeşilçam sineması tarihini 1950–1960 yılları arası olarak belirtirken . Engin Ayça ise Yeşilçam dönemi 1950 sonrasında başlayıp 1970 sonlarına kadar sürmekte olduğunu belirtmiştir. Yeşilçam filmlerinin en ilgi çekici yönlerinden biri de kuşkusuz film müzikleridir. Özellikle izleyicinin büyük beğenisini kazanan film müziklerinin saz eserleri içerikli olduğu da bilinmektedir. Bu araştırma da kullanılan saz eserlerine yönelik çeşitli tespitler üzerinde durulmuştur.

1.1.Türk sinemasının tarihsel gelişimi

Türk halkının Karagöz ve Hacivat gibi geleneksel Türk Oyunlarına alışkın olması, halkın sinema gösterimlerinde bir perde üzerine yansıtılan görüntüyü büyük oranda yadırgamadığı, kolay bir şekilde alışabilmelerini ve yeni bir eğlence aracı olarak benimsemelerini kolaylaştırmıştır. Erman Şener’in “Halk, karanlıkta hayal izlemeye alışkındır.” sözü bu durumun en önemli açıklayıcısı olmaktadır. Sinema öncelikle büyükşehirlerde geliştikten sonra Anadolu’nun diğer şehirlerinde de yer bulmaya başlamıştır. Gökçe'ye göre; Sinema Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul’dan sonraki en önemli ticaret

ve kültür merkezi olan İzmir'de sinema salonları açılmaya başlanmıştır. Trabzon ve Anadolu kentlerinde de kendine yer bulabilmiştir (Gökçe, 2008: 6).

Türkiye'de ilk film gösteriminde olduğu gibi ilk filmi kimin çektiği konusunda da farklı görüşler bulunmaktadır. Bu konuda yaygın olarak kabul edilen görüş ise, 14 Kasım 1914'de Fuat Uzkınay tarafından çekilen "Ayastafanos'daki Rus Abidesinin Yıkılışı" isimli belgesel niteliği olan filmdir. Fakat bu filmin somut bir belgesi olmadığını söyleyen kimi kaynaklar, ilk film olduğuna ilişkin kuşku taşımaktadırlar. İlk Türk filmi ile ilgili bu düşüncelerin yanı sıra o dönemde Osmanlı İmparatorluğu sınırları dâhilinde Türk tabasına mensup Manaki Kardeşler tarafından 1911'de Manastır'da gerçekleştirilen "Sultan 5. Reşat'ın Manastır Ziyareti" isimli belgeselin ilk film olduğu da öne sürülmektedir (Özgüç, 1994, s.14-18; Erksan, 1996: 158). Belgesel nitelikli filmlerin ardından 1916'da ilk konulu film "Himmet Ağa'nın İzdivacı" çekilir. İlk uzun metrajlı ve sansüre uğrayan film ise "Mürebbiye" dir. Her iki film de Türk sinema tarihinde "ilk" olma özelliğini kazanmıştır. Ancak, konularının özgünlüğü açısından "ilk" olma özelliği taşımamaktadırlar. "Himmet Ağa'nın İzdivacı", Moliere'in "Zor Nikâh" isimli tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. "Mürebbiye" ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Özgünlük açısından "ilk" olmayı başaramayan bu filmler, "uyarlama" konusunda ilk başlangıcı yaparak sonraki dönemlerin tekrarlarına öncülük etmişlerdir (Maraşlı, 2006: 75-76). Maraşlı' ya göre, 1920'li yıllardan 1940'lı yıllara kadar Türk sinemasında tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un etkisi vardır. Türk sinemasının geçiş devri olarak kabul edilen 1939–1952 dönemi ise II. Dünya Savaşı ile sancılı bir dönem haline gelir. "Aşkın Gözyaşları" isimli filmin Kasım 1938 de İstanbul'da gösterilmesi ile ülkemize giren Mısır yapımı filmlerin Türk halkı tarafından tutulması, film ithalatçılarını harekete geçirir. Mısır filmlerinin, Hollywood filmlerinden farklı olarak Türkçe dublajla gösterilmesi, bu filmlere izleyici akınına neden olur. Üstelik Mısır filmleri sadece Türkçe dublajla da kalmaz. Oyuncularına Türk isimleri verilerek, konuşmaları ve esprileri Türk insanının alışkanlıklarına uyarlanır. Mısır filmleri bu şekilde tutunca Hollywood'un kovboy filmleri için de aynı yöntem kullanılmaya başlanır (Maraşlı, 2006: 75-76). Mısır filmleriyle başlayan rüzgâr çok uzun sürmez ve 1942'de Mısır filmlerinin ithalatı yasaklanır. Gösterildikleri kısa süreç içerisinde Mısır filmlerinin, Türk insanına iki önemli etkisi olduğu saptanmış, bunlardan birincisinin melodram içerikli filmlerin Türk sinemasına tanıtılmasında önemli bir rol oynadığı diğeri ise Türk halkının bu melodram filmler aracılığıyla sinemaya daha da alıştırılmış olması söylenebilmektedir. Bu etkilenmelerle Türk sinemasında da film yapımı konusunda kıpırdanmaların başladığı ve 1948 yılındaki Belediye Gelir Kanunu'nda yerli filmler lehine yapılan vergi indiriminin bu durumu destekler nitelikte olmasıyla; film yapım şirketlerinin ve filmlerin sayısı artmaya başladığı görülmektedir (Dönmez 2017: 25). Osman Fahir Seden ise 1940'lı yılların sonunda Türk sinemasında yaşanan canlanmanın nedenini Türk halkının sinemada kendini görmek istemesine bağlamaktadır. 1950 yılında Avrupa'ya yaptığı iş seyahatinde Kemal Film için film ithal ettikleri bir şirketin yetkilisi Seden'i İngiltere'de küçük sinemalarda izlenme rekorları kıran filmleri izlemeye götürür. Yetkili, bu kalitesiz fakat çok izleyici çeken filmlerin sırrının, İngiltere'de halkın kendini perdede görmek isteğine bağlayarak, Türkiye'de de halkın aynı şeyi isteyeceğini söyler. Yetkilinin söylediklerini dikkate alan Seden, Türkiye'ye döndükten sonra izlenme rekorları kıran filmler yaptığını belirtmektedir (Maraşlı, 2006: 104-105). 1950'li yıllar genç Türkiye Cumhuriyeti Devleti için olduğu kadar, Türk sineması için de farklılıkların yaşanmaya başladığı yıllar olmuştur. "Kanun Namına" ile film çekim tarz ve teknolojisinde yaşanan gelişmeler, yerli film, izleyici ve salon sayılarındaki artış, yeni film yapım şirketlerinin piyasaya girişi sinema sektöründeki farklılıklar olarak sayılabilirken ülkede de 1950 seçimleriyle ilk kez el değiştiren devlet iktidarı yönetimde ve kültürel hayatta farklılıklar getirmiş olduğu gözlenmiştir. 1950–1970 arası dönemde Türkiye'de yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal yapıdaki dönüşümler kültürel hayata etki etmiş, Türkiye'de yaşanan dönüşümleri temsil eden araçlardan biri de sinema olmuştur. 1950'den itibaren Türk sinemasının tiyatroculardan etkisinden

kurtularak kendine özgü bir "sinema dili" oluşturmaya başladığı, film sayısının arttığı sinemacılar dönemini, 1960'lı yılların özgürlükçü siyasal ortamının etkisi ile oluşan toplumsal gerçekçi anlayışa uygun olarak üretilen filmler izler. Bu dönemde artan izleyici sayısı ve talebe bağlı olarak gelişen bir Yeşilçam sinemasından söz etmek mümkündür. 1950–1960 arası dönem, Türk sinemasının yapılanmasında önemli bir kilometre taşıdır ve yılda iki yüzü aşkın filmin üretilmesinde etkili olmuştur (Kayalı, 1994: 15). Maktav'a göre yine 1950–1970 arası dönemde sinema, Anadolu'daki halka ulaşan önemli ve etkili bir araç haline gelmiş, sinemanın içerik yapısını da etkilemiştir. Şehirleşmenin hızlandığı, ekonominin kapitalizme açılarak zenginleşme özlemlerinin kamçılandığı DP yıllarını izleyen süreç, Türk sinemasında zenginlik-yoksulluk çelişkisi üzerine kurulan filmlerin hızla artmaya başladığı bir dönemdir. Yeşilçam sinemasının sembolü haline gelecek olan zengin ve yoksul karakterler 1950'ler sonunda ortaya çıkmıştır (Maktav, 2001: 163). Gazino kültürünün yaygınlaştığı yıllar daha önceye rastlıyor olmasına rağmen bu yıllarda artık gazino, eğlence kültürünün bir parçası haline gelir… Serpil Kırel'e göre, Gazino kültürü, müzikli popüler filmler yoluyla sinema perdesine de taşınır. Seyircinin müzikli filmler yoluyla önceleri radyodan daha sonra gazinolardan tanıdığı ve sevdiği sanatçılara ulaşması mümkün olur. Filmler gazinoya gitme olanağı bulamayan seyircinin ayağına sevdiği sanatçıları götürür. Gündelik yaşamın iki önemli eğlence aracı olan gazinolar ve sinema birbirlerinin popülerliklerinden yararlanırlar (Kırel, 2005: 32-35). 1960–1970 döneminde Türkiye'nin yaşadığı siyasal, ekonomik değişimler toplumsal yapının değişmesinde, yeni değerlerin ve yeni bir kültürün oluşmasında etkili olduğu görülmektedir. Kaplan'a göre Bu değişimin etkenleri içerisinde önemli bir yeri olan ve sanayileşmenin sonucu olarak gelişen köyden kente göç olgusunun, şehirleşme ve gecekondulaşmanın kültürel değişmenin toplumun çeşitli alanlarındaki farklı yansımalarını ortaya koyulması vardır. Sanayi ve kentleşme yeni bir sınıfın, işçi sınıfının oluşmasına neden olurken, sendikalaşma hareketleri, sanayi ve tarım alanında çalışan işçilerin bilinçlenmeleri şeklinde gelişen yeni bir değişim sürecini de getirmektedir. Yeni bir kültür yapılanırken bu kültürü besleyen ve yansıtan güçler ise filmler, romanlar, destanlar, dergi ve gazeteler, yeni müzik türleri gibi kısaca tüm kitle iletişim araçları ve sanat ürünleridir (Kaplan, 2004: 87). Türk sineması 60'lı yıllarda özellikle orta sınıfın eğlence aracı olmuştur. Sinemaya talep çok olduğu için film yapımcılarının sayısı oldukça artmıştır. Melodramların yansıra çocuk kahramanların rol aldığı filmler de öne çıkmaya başlamış, dönemin ruhuna ve siyasi politik ortama bağlı olarak eleştirel konulu filmler de oldukça arttırılmıştır. Sinema cazip bir sektör haline gelmesiyle birlikte izlenme oranlarını arttırabilmek adına bölgelere özgü film içerik hazırlanmıştır. Böylece her bölgenin karakteristiğine uygun filmler yapılmıştır. Örneğin; Karadeniz Bölgesi izleyicisi daha çok namus cinayetlerini konu alan, Akdeniz Bölgesi izleyicisi Şarkılı türkülü filmleri, doğu bölgelerinde ağa filmleri, büyük şehirlerde ise salon filmleri ve komedi filmleri insanların beğenisine sunulmuş, böylece Türk sineması Türk halkının değer yargılarına, düşünce yapısına göre filmler de üretmiş olduğu görülmektedir. Toplum yaşamının ve sinemanın böylesine hızlı gelişme ve değişme yaşadığı bu dönemde özellikle de sinema sektörü parlak bir dönem geçirmektedir. Abisel'e göre, 1960'lar ve 1970'lerin ilk birkaç yılı Türk sinemasının en parlak dönemidir. Bu dönem boyunca seyirci sayısı hızlı bir artış göstermiş, bu artışa paralel olarak il ve ilçelerde pek çok sinema salonu açılmıştır, koltuk sayısı artmıştır. Örneğin 1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere 213 salon varken, bu sayılar 1975'te 137 kapalı, 236 açık olmak üzere toplam 373'e ulaşmıştır. Salonların çoğalmasının sonucu ise film üretimine yönelen artan talep olmuştur. Böylece film şirketleri, film işletmecileri ve film sayısı da giderek çoğalır. Sinemacılık karlı bir iş alanı olur.(Abisel, 1978: 143). Ancak Yeşilçam filmlerinde yapımcılık koltuğuna oturan kişilerin sermayelerinin olmayışı veya azlığı genel olarak sinemanın sağlam temeller üzerine oturmasını engellemiştir. Türk sinema sektöründe sadece kar amacının güdülmesi sinema sektörünün sadece niceliksel olarak büyümesini sağlamış ve niteliğe katkıda bulunmadığı gözlemlenmektedir. Fakat, nitelik yönünden yapılan genellemeler istisnalara da sahiptir. Bu istisnalardan en önemlisi ise "Susuz

Yaz" filmidir. Metin Erksan'ın yönettiği bu film 1964 yılında, uluslar arası Berlin Film Festivali'nde en iyi film seçilerek Altın Ayı ödülünü almıştır.

1.2. Yeşilçam Film Müziği

1.2.1. Genel olarak film müziği

Film müziği yer aldığı filmin anlatımına uygun olarak ve filmde üstlendiği işlevlerine göre özel olarak yapılmış olan bir müzik türüdür. Filmlerin temasına ya da belli sahnelerine göre, görüntüyü destekleyici nitelik ve uyumda bestelenen ya da düzenlenen müziklere ise film müziği denir. Özon'a göre film müziği, filmin ya da televizyon izleyicisinin tanıtma yazısındaki görüntülere eşlik etmek üzere hazırlanan destekleyici müzikten ayrı olarak, konunun işlendiği görüntüleri desteklemek, güçlendirmek ve canlandırmak için, görüntülerle örgün bir bağ kurarak hazırlanmış müziktir. Bundan dolayı film müziği genellikle filmin son kurgusu tamamlandıktan sonra hazırlanır. Böylelikle görüntüler ile müzik arasındaki uyum sağlanmaya çalışılır. Günümüzde bestecilerin çoğu bilgisayarlardan yararlanmaktadır. Sessiz sinema döneminde filmin görüntülerine dışarıdan eşlik etmek üzere müzik, sesli sinemanın gelişmesi ile film üzerindeki ses yolunda yer almıştır (Özon, 2000: 284).

1.2.2. Film müziğinin işlevi

Adorno ve Eisler'in (1947); Maas ve Schudack'ın (1983) film müziği çalışmalarını içeren temel kaynaklara dayanarak görüşünü açıklayan Maas'ın belirttiği gibi (1993); "Film müziği hesaplı bir şekilde filmin konsepsiyonuna katılır, çünkü aslında bireyüstü ve aynı tür etkiler seyirci kitlesini bir çevrede hapseder. Belli bir sahnenin bir filmin taslağının veya filmin pazarlama stratejisinin somutlaması ancak film müziğinin özgül işlevinin inandırıcı bir şekilde belirlenmesiyle mümkündür." (Maas, G, 2000: 33) Yine Maas'a göre film müziği işlevini dört başlık altında toplayabiliriz:

1-Tektonik işlevleri: Müzik, film oluşumu dışında yapı elemanı olarak anons ve bitiş gerilimini veren bir şekilde veya tümüyle filmin oluşumu çerçevesinde kullanılabilir.

2-Dizimsel (syntaktik) işlevleri: Anlatım yapısının bir elemanı olarak müzik, sahneleri doruk noktasına çıkarabilir, gerçek ve hayal oluşumlarını birbirinden ayırır veya sahnelerin ardı ardına sırasında süreçleri birbirine bağlar.

3-Anlamsal (semantik) işlevleri: İçyapı ögesi olarak müzik ideolojik/çağrımsal anlam veya belli amaca göre biçimlendirilmiş gösteren görevlerini yüklenebilir. Sahnelerin duygusallığı müzik yoluyla anlatılacaksa, (örneğin; duygulara eşlik etmek, hareketliliği iki katına çıkartmak, seyirciyi psikolojik olarak uyarmak gibi amacı varsa) müziğin ideolojik/çağrımsal (connative) anlam işlevinden söz edilir. Düz (denotative) anlam işlevi (örneğin; kişi ya da düşünceler için kullanılan leitmotiflerde, kaynak müzikte veya görülmeyenin müzik yoluyla açıklanmasında olduğu gibi) müziğe somut anlam kazandırır. Eğer filmin içeriği müziğin kendisiyse, o zaman işlevleri dönüşümlü olarak gösterilir. Aslında, anlam üretimi hem sözlük hem de çağrımsal anlam birlikte kullanılarak yapılır. Hiçbir zaman 'düz anlam' denilen sözlük anlam iletişimde ilişkiyi veya herhangi bir şeyi anlamlandırmada kendi başına kullanılması duygusal anlamda mümkün olmayabilir.

4-Medyatikleşme işlevi: Müzik seyirci geçici birlikteliklere ve filmi bir şekilde kabul ettirir. Örneğin, aktüel bir hit müzik parçasının bir gençlik filminde film müziği olarak kullanılması veya bilinen bir müzik motifinin bir polisiye filmde kullanılmasında olabileceği gibi. Film müziği seyircinin, sosyo-kültürel film müziği deneyimleriyle film arasındaki bağlantıyı kurar. (Maas, G,2000: 33-36)

Tony Thomas'a göre; film müziği iki önemli konuda filme önemli ölçüde eşlik eder:

1-Atmosferi yaratır: Yani konunun geçtiği coğrafik ya da tarihi alanın, zamanın, yaşayışın, hikaye edilenin ve içinde bulunulan durumların atmosferini yaratır.

2-Resmin renk tonudur: Sahnelerin parlak ya da karanlık olmasının duyumunun yanında, filmin tansiyonunu belirtir. Güçlü ya da zayıf bir etki amacıyla kullanılır. Örneğin filmdeki kişinin karakterini ya da kişilik özelliklerini belirtirken resmin soğuk ya da sıcak olarak duyumsanmasını sağlar. Genellikle konuşma olmayan durumlarda sıklıkla bu işlev ön plana çıkar.(Erdoğan, Solmaz, 2005: 60). Mahmut Tali Öngören (1996) ise "Senaryo ve Yapım" adlı kitabında müziğin filmin en önemli ögelerinden biri olduğunu belirtmiş ve bu nedenle senaryo yazarının ya da yönetmenin müziği nerede ve nasıl kullanılacağını iyi bilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Öngören yine aynı kitabında müziğin kullanımlarını şu şekilde kategorize etmiştir:

A-Dinleti için müzik: Salt dinleti amacıyla kullanılan bir müziktir. Bir yapıtın tümü ya da bir bölümü olabilir. Müzik baştan sona çalınır ve film yapımı müziğe göre ayarlanır.

B-Başlangıç müziği: Filmin başlangıcında tanıtma yazıların gösterimi sırasında verilen müziktir. Başlangıç müziğinin amacı Film hakkında fikir edinilmesini sağlamaktır. Filmin genel havası ya da karakterleri ile ilgili (komedi, romantik vb.) bilgi edinimini sağlar. Bu müzik yerine göre dip ya da geçiş müziği olarak da kullanılabilir. Genellikle orkestral yapıtlardır. Başlangıç müziği filmin teması da olabilir.

C-Dip müziği: Çeşitli sahnelerde arka planda ya da geride yer alan müziktir. Dip müziği görüntüyü varsa konuşmaları tamamlamalı ya da desteklemelidir. Ayrıca seyircinin dikkatini dağıtmaması için tanınmış bir parça olmaması gerekmektedir. Ancak; tanınmış bir parça da amacına uygun olarak kullanılabilir. Dip müziğinin görevleri şunlardır:

1- Müzik bilgi sağlar: Filmdeki çeşitli devinimleri ve davranışları aktarmaya yarayan müzik.

2- Belirtici müzik: Durumu ya da sonucu belirten müzik.

3- Yükseltici müzik: Bir sahnenin duygusal yapısını yükseltmek için kullanılan müzik. Karşıtlıklar da içerebilir. Örneğin, konuyla ya da durumla tezat bir müzik de duygusal yapıyı yükselten bir unsur olabilir.

4- Kişilik belirten müzik: Kişiye ait müziktir. Kişinin karakterini, düşüncesini belirten ya da o kişinin anımsanmasını sağlayan müziktir.

5- Ruhbilimsel müzik: Filmdeki kişilerin olaylar ya da durumlar karşısındaki ruhbilimsel yapıyı aktaran müzik.

6- Dramatik müzik: Sahnenin dramatik havasını belirten ya da güçlendiren müzik.

7- Vurgulayıcı ya da noktalayıcı müzik: Filmde bir olayın, durumun dramatik anını ya da açıklanacak bir şeyi vurgulayan ya da noktalayan müzik.

8- İzleyici müzik: Filmdeki izleme (birilerini takip etme) durumu süresince heyecanı destekleyici müzik.

9- Zaman ve yerle ilgili müzik: Filmin geçtiği coğrafya ve dönemi yansıtarak anlatımı destekleyen müzik.

10- Geçiş için müzik: Sahneler arası geçişi sağlayan bazen bir sonraki sahnedeki havaya izleyiciyi hazırlamak amaçlı kullanılan müzik. Ayrıca öyküde birbirine karşıt noktaları ortaya koymak için kullanılırken kimi zaman zıt duygu taşıyan iki sahnede geçişi sağlamak için ve bazı sahnelerde de geçiş müziği ve ses efekti bir arada kullanılabilmektedir.

11- Doldurucu müzik: Bazı sahneleri monotonluktan kurtarıp, akışı sağlayabilmek ve anlatımdaki boşluğu doldurmak için kullanılan müziktir.

12- Karşılıklı konuşmanın yerini alan müzik: Özellikle salt görüntü olan ya da görüntüde hiç devinim olmayan durumlarda anlatımı sağlayan müziktir. Örneğin, korku filmlerinde verilen sahnede gösterilen kapalıdır. Ancak müziğin gerilimi arttıran yapısı size korkuyu ya da olanı anlatır.

13- Ses efekti yerine müzik: Kimi sahnelerde ses efekti yerine kullanılan müziktir

14- Kurgu ile eşleştirilen müzik: Tek bir olayın, düşüncenin ya da kısa devinimlerin farklı açılardan hızla anlatıldığı ve peş peşe dizildiği sahnelerde müzik sahneleri birleştirir, konuda bütünlüğü sağlar (Erdoğan, Solmaz, 2005: 60-62).

Hangi tür müzik olursa olsun ve hangi işlevde kullanılırsa kullanılsın, filmlerde görüntü anlatımını sağlamak amacıyla görüntüsüz betimleme aracı olan müzik en büyük işlevlerden birini karşılamakta olduğu görülmektedir.

1.2.3. Yeşilçam film müziği kavramı

Film müziğini filmdeki anlatı akışı sırasında aktörün veya aktristin söylediği şarkı/türküyle karıştırmamak gerekir. Filmde bu tür müzik kullanımı filmde öykünün akışında bir yere yerleştirilmiş ve öykünün dizinsel (kurgusal) anlatımının bir parçası olarak kullanılır. Buna film müziği denilemez; Ancak bu tür kullanım Yeşilçam döneminde özellikle popüler olan şarkıcıları veya popüler müzik parçalarının filmde anlatım sırasında bir yere yerleştirmesi seyirci çekmek için kullanılan en büyük taktiklerden biridir.(Erdoğan, Solmaz, 2005: 55). Bu tür yerleştirmelerle oluşturulan "şarkılı filmler" dir. Bazı filmleri ise müzikal filmler olarak adlandırırlardı. Yeşilçam döneminde her iki türdeki filmlerde anlatım düz konuşmanın yanı sıra müziksel anlatımla da yapılmaktaydı (Erdoğan, Solmaz, 2005: 55). Yeşilçam dönemini şarkılı filmler dönemi olarak da adlandırabiliriz. Dönemde popüler olmuş müziklerin daha çok kesime sinema yoluyla ulaşabilmesi adına pek çok eser için hikayeler yazılmış, seslendiren isimler bu filmlerde başrol oyuncusu olarak yer almıştır. Yeşilçam'ın kendine has bu özelliği kendisini film müziği kavramından ve müzikal filmlerden ayırdığı gibi, kendine has yapısıyla başka kültürlerde dahi eşine zor rastlanılabilecek bir türü oluşturduğunu gözlemlemekteyiz. Yeşilçam film müziklerinde şarkılı filmlerin yanı sıra Türk Sanat Müziği saz eserleri formları yer almaktadır. Yalnızca sazların icra etmesi için bestelenmiş olan bu eserler Yeşilçam filmlerinde tarihi dönemleri anlatan filmlerinde (Tosun Paşa, Süt Kardeşler, vb.) ve filmlerdeki dip müziği işlevini gerçekleştirebilmek amacıyla kullanılmış olduğu saptanmıştır. Yeşilçam filmlerinde Türk Sanat Müziği saz eserleri içerisinden Sirto ve longa gibi çeşitli formların tercih edildiği görülmektedir.

1.2.4. Türk Müziğinde Saz Eserleri

"Sözle anlatımın etkinliğini artırmak için, insanın çalgıyı geliştirip kullanmasıyla birlikte, bir süre sonra sırf çalgı ile de müzik yapılmaya başlandığını, çalgı kullanmanın giderek müziğin gelişmesine yardımcı olduğunu ve bilinçli müzik üretmenin ortaya çıkmasıyla, sırf çalgı ile seslendirilebilecek müzikler yapılmaya başlandığını, böylece müzik sanatının ortaya çıkıp, toplumların vazgeçilmez bir yaşam biçimi olarak müzikle birlikte yaşadığını ve onu sürekli geliştirdiğini görmekteyiz" (Altuğ, 1988: 279). Saz musikisi; bir veya müteaddit saz, orkestra veya başka saz teşekkülleri tarafından icra edilen, insan sesinin karışmadığı musiki (bazı saz eserlerinin belirli kısımları güfteli olabilir). Türk Musikisinden her türlü peşrev, saz semaisi oyun havası, ara nağmesi taksim saz musikisine ait formlardır. Bu vasıftaki esere "saz eseri" denilir. (saz eseri dar manada yalnız peşrev ve saz semaisini işaret etmek üzere kullanılır). Türk Musikisinde saz musikisi kısmı, söz musikisi kısmından geridedir ve bu hususta Batı musikisindeki durum tersidir. (Öztuna, 1990: 269). Klasik Türk Müziği külliyatının önemli bir bölümünü saz müzikleri oluşturur. "Klasik Türk Müziğimizde saz eserlerinin formu,

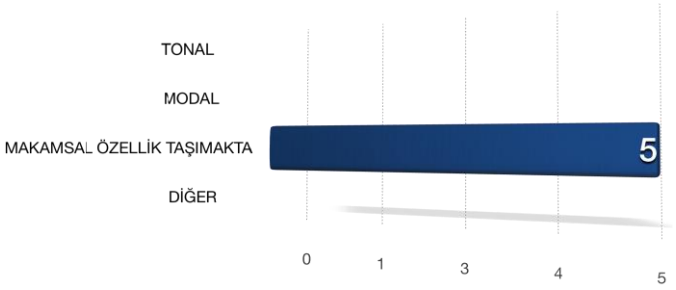
başlangıçta peşrev ve saz semaisi idi 19. Yüzyıldan sonra yeni formlar bu tür içerisinde yerini almıştır. Klasik Türk Müziğinde saz müziği olarak başlıca; peşrev, saz semaisi, oyun havası, ara nağmesi, taksim, longa, sirto, medhal, mandıra ve kodalar sayılabilir.” (Güney, 2006)

2.Yöntem

Bu araştırmada; Klasik Türk Müziği saz eserlerinin Yeşilçam filmlerinde film müziği olarak kullanılma durumu irdelenmiştir. Araştırmada (betimsel) durum tespiti yapmaya yönelik bir yaklaşım tercih edilmiştir. Araştırma sürecinde, 1968-1978 yılları arasında çekilerek gösterime girmiş ve içeriğinde Türk Müziği barındıran mevcut Yeşilçam filmleri incelenmiştir. Belirlenen Yeşilçam filmleri anket yoluyla farklı yaşam düzeyindeki izleyicilerin beğenisine sunulmuş ve en çok beğeni alan 17 adet Yeşilçam filmi incelenmek üzere araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Bu şekilde belirlenen 5 film, ana tema ezgilerinde saz eserleri bulundurması bakımından değerlendirme kapsamına alınmıştır. Objektif bir değerlendirme yapabilmek adına 19 sorudan oluşan bir değerlendirme ölçeği hazırlanmış ve belirlenen film müzikleri ses kayıtları ve video örnekleri incelenerek değerlendirme ölçeğine tabi tutulmuştur. Daha sonra elde edilen veriler istatistik programlar vasıtasıyla sayısal verilere ve görsel grafiklere dönüştürülmüştür.

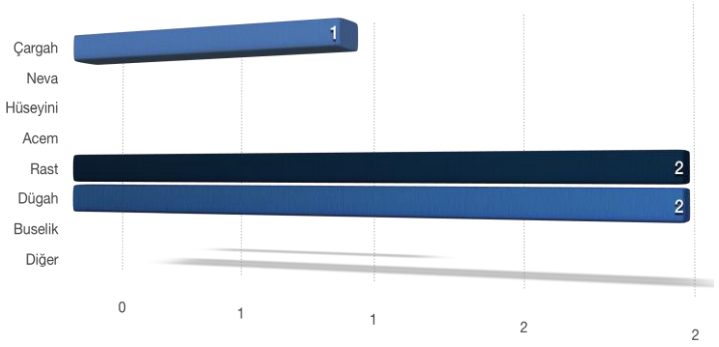
3.Bulgular Ve Yorum

Grafik 1 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin tonal/makamsal olma durumlarına göre dağılımı



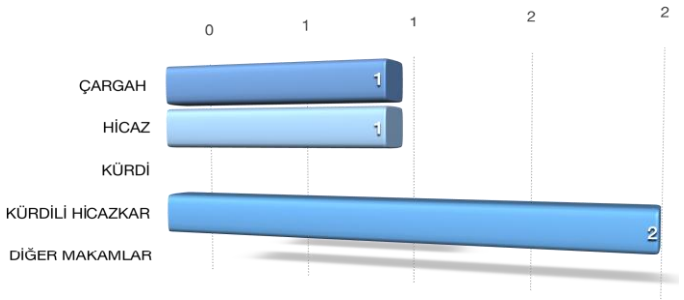
Sözlük anlamı, Arapça kaame-yekuumu (ayakta durmak) fiil kökünden gelen makam kelimesi, Azeri musiki bilgini Meragalı Hoca Abdulkadir tarafından 1418 tarihli “ Makaasıdü'l-Elhan” ilk defa kullanılmış ve günümüze kadar makam ismi kullanılmıştır (Ak, 2016: 187). Türk müziğindeki makamsal ezgiler; girişi, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılır. Ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallar çerçevesinde durak (karar) perdesinden itibaren başlayıp, belirli seyirleri yaparak tekrar durak perdesinde nihayetlenir (Ak, 2016: 189). Grafik 1 de görüldüğü üzere örneklemde bulunan ana tema eserlerinin %100 'ü makamsal özellikler ve makamsal dizi özelliklerini taşımaktadır. Bu durumu, Yeşilçam filmlerinin Türk sinemasına özgü bir yapım olmasından ötürü kullanılan müziklerinde ağırlıklı olarak TSM eserlerinden seçilmiş olması ile açıklayabiliriz.

Grafik 2 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin karar seslerine (durak perdelerine) göre dağılımı.



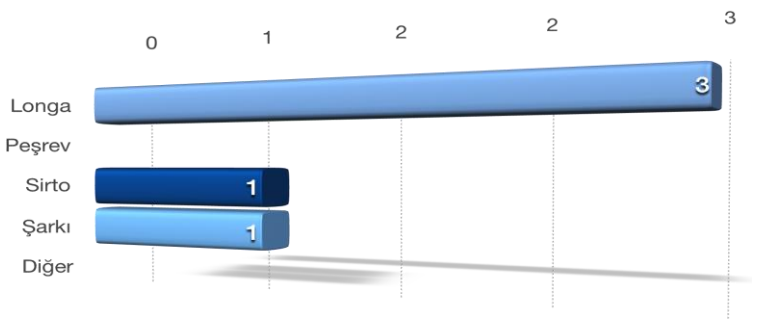
Makama ait en pes (kalın) ses olarak belirlenmiş durak perdesi bir makamın başlangıcını ve bitişini tayin eden en büyük etkenlerin ve makam oluşturma şartlarının başında gelmektedir. Grafik 2 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin karar sesleri (durak perdelerine) incelendiğinde %40'lık bir oranla Dügah (la) ve Rast (sol) perdesinin yoğunlukta olduğunu gözlemlenmektedir. Bu durumun en büyük sebeplerinden biri Yeşilçam filmlerinde kullanılmış olan pek çok ana tema müziğinin karar sesinin dügah perdesi olması söylenebilir.

Grafik 3 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin makamlarına göre dağılımı.



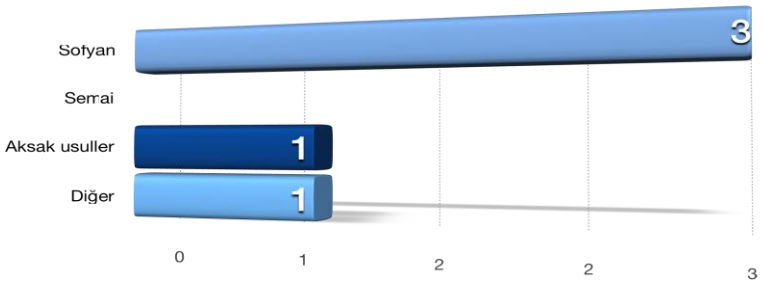
Makam; Türk Müziğinin karakterini oluşturan en büyük yapı taşlarından biri olduğu şüphesizdir. Her eserin kimliğini ve özelliğini o eserin seyri ve makamının belirlediğini söylemek mümkündür. Grafik 3 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin makamlarına göre dağılımını incelendiğinde Kürdili Hicazkar makamının %50'lik bir oranla diğer makamlardan önde olduğu, Hicaz ve Çargah makamlarının ise %25 oranında yer aldığı gözlemlenmektedir. Örneklem grubu içerisinde yer alan makamların seçilmelerindeki sebebi ise; bu makamların Türk müziğinde sık kullanılan makamlar arasında olması ve izler kitle üzerinde alışılmış bir kulak dolgunluğuna sahip oldukları söylenilebilir.

Grafik 4 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin formlarına göre dağılımı.



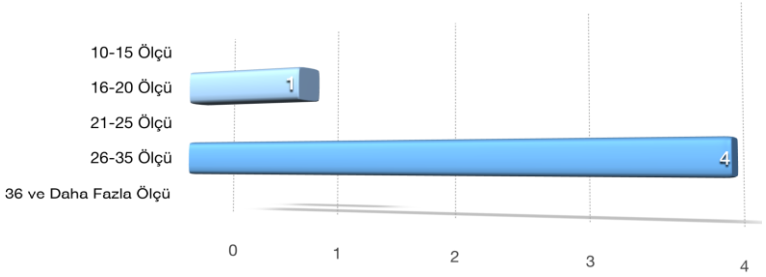
Her sanat dalında 'Form' (biçim, şekil) vardır ve sanat eserleri bu form içinde yerini bulur ve bir değer kazanır. Her formun kendine özgü bir kuruluş düzeni vardır (Cangal,2011: ix). Türk müziğinde ise saz ve söz eserleri için pek çok form yapısı gözlemlenmektedir. Grafik 4 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin form yapılarını incelediğimizde ise, Yeşilçam sinemasında kullanılmış olan saz eserlerinde Longa formunun %60 'lik bir oranla diğer formlardan önde olduğu; Sirto ve Şarkı formlarının %20'lik bir oranla yer aldığı görülmektedir.

Grafik 5 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin usullerine göre dağılımı.



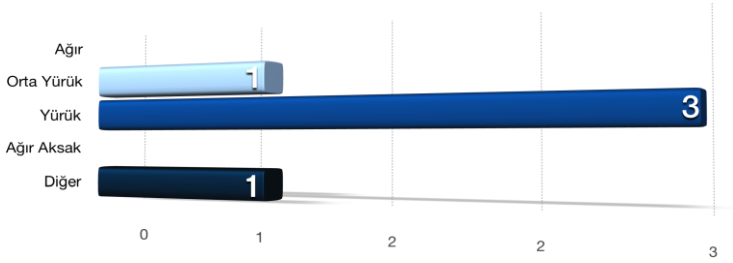
Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belli sınırlar içinde sıralanan musiki namelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usul denir ve usul birçok vuruştan meydana gelir (Ak, 2016:223). Grafik 5 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin usulleri incelendiğinde küçük (basit) usullerden dört zamanlı Sofyan usulü %60 oranında gözlenirken Aksak usul ve diğer usuller %20'lik bir oranla Sofyan usulünü takip etmektedir.

Grafik 6 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ölçü sayılarına göre dağılımı.



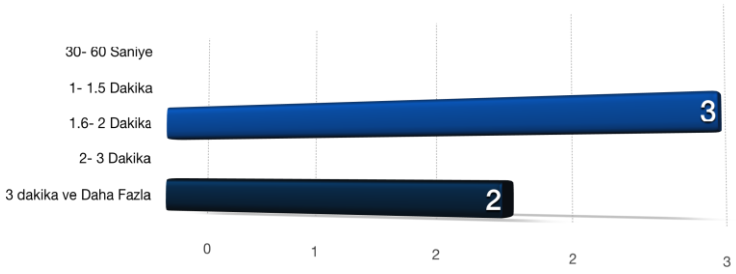
Grafik 6 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ölçü sayılarına göre dağılımını incelediğimizde; %41 oranında 36 ve daha fazla ölçü sayısı olan eserler tercih edildiği, %24'lük bir oranda ise 26-35 ve 16-20 arası ölçü sayısının takip ettiği görülmektedir. Bu duruma Yeşilçam filmleri içerisinde TSM eserleri ile düz anlatım yolunu tercih edilmesi ve filmlerin genel senaryolarında bulunan başrol oyuncusunun bir eser icra ile eserlerin tamamı filmde kullanılması neden olmaktadır.

Grafik 7 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin hızlarına (metronom) göre dağılımı.



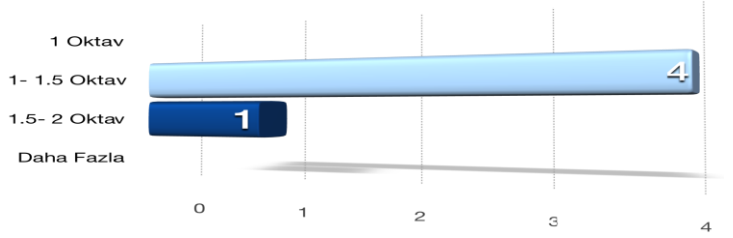
Grafik 7 örneklem grubunu oluşturan yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin hızları incelendiğinde; %60 oranında orta yürük, %20 oranında orta yürük ve diğer metronom süreleri (hız) takip etmektedir. Yürük hızın diğer hız yapılarındaki oranlardan farklı olmasındaki en sebeplerinden biri; Yürük hızlar Yeşilçamın tarihi dönemleri anlatan filmlerde neşeyi ve hızlı yaşanan sahneleri aktarabilmek adına tercih edilmesi. Orta yürük hızların ise Yeşilçam melodram filmlerinde kullanılan şarkı formlarında tercih edilmesi olarak açıklanabilmektedir.

Grafik 8 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin sürelerine (saniye) göre dağılımı.



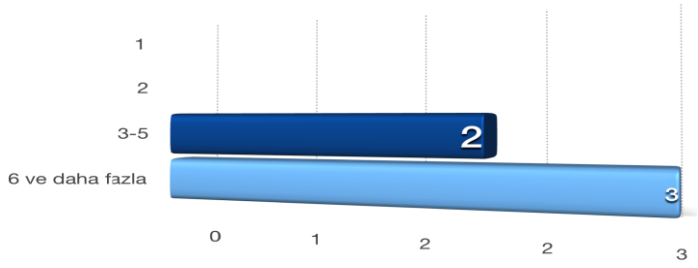
Grafik 8 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin film içerisindeki sürelerini incelediğimizde %60 oranında 1.6-2 dakika, %40 oranında ise 3 dakika ve daha fazla süre olduğu gözlenmektedir. Bu durum; Yeşilçam filmlerindeki sahneleri desteklemek, sözsüz anlatıma katkı sağlamak ve Jenerik müziği olarak kullanılmasının nedeni olarak açıklanabilmektedir.

Grafik 9 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin ses aralıklarına göre dağılımı.



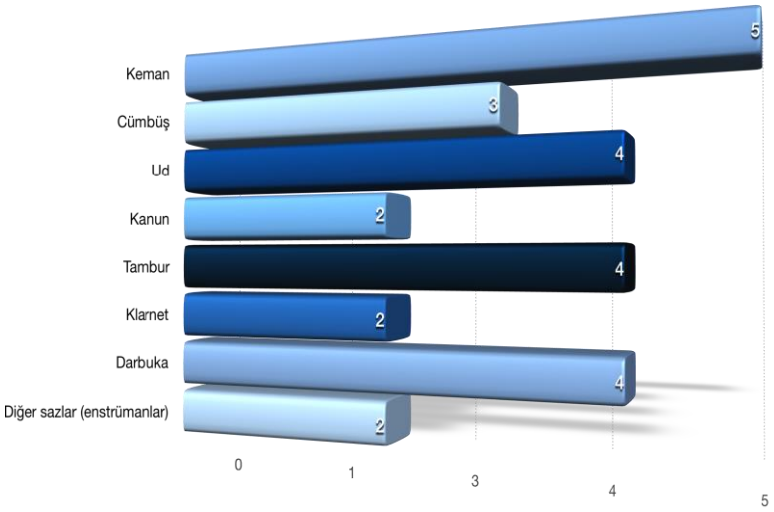
Grafik 9 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin ses aralıklarına göre dağılımını incelediğimizde oransal olarak yoğunluğun 1-1.5 oktav arası eserler olduğu görülmektedir. İzler kitlenin duyumsallığını zorlamamak ve filme destek olarak müziklerin kullanılması bu oranın sebebi olarak söylenebilmektedir.

Grafik 10 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinde kullanılan farklı çalgı türlerine göre dağılımı.



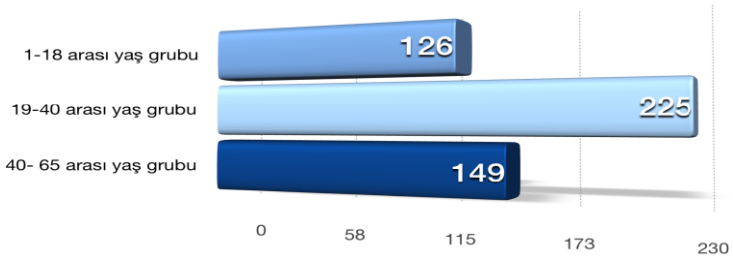
Grafik 10 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinde kullanılan çalgı grupları incelendiğinde %40'lık oranda 3-5 arası saz (çalgı) grubu, %60luk oranlarla 6 ve daha fazla saz (çalgı) grubu takip etmektedir. Melodram Yeşilçam Filmlerinin vazgeçilmez sahnelerinden biri olan gazino sahne bölümlerinde Türk Sanat Müziği orkestraları ve fasıl heyetleri bulunması sebebiyle pek çok farklı ve zengin saz çeşitliliği Yeşilçam filmleri aracılığı ile izler kitleye aktarılmaktadır. Bu durumun neticesi ile Yeşilçam filmleri içerisinde hem izlerken hem de dinlerken farklı saz grubu çeşitliliğini duyabilme ve görebilme imkanına sahibiz.

Grafik 11 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinde kullanılan saz (çalgı) kullanımlarına göre dağılımı.



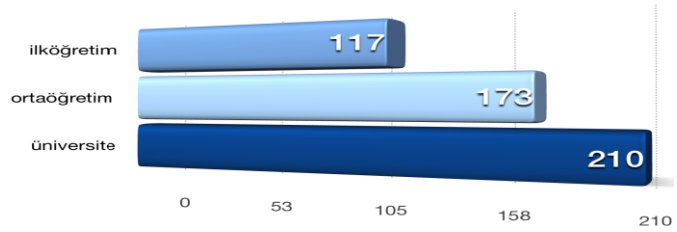
Grafik 11 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinde kullanılan saz dağılımı incelendiğinde, ağırlıklı olarak keman, kanun, ud, tambur, darbuka ve klarnet çalgılarının performansının yoğunlukta olduğu; diğer sazların ise yakın oranlarla birbirlerini takip ettiği görülmektedir. Bu durumun en büyük nedenleri arasında Yeşilçam filmlerinde Türk Müziği sazlarının yanı sıra Batı müziğinin de etkilerinin yaygınlığı çalgı çeşitliliğini arttırdığı gibi sazların kullanım yoğunluğuna da etkisi olduğu düşünülebilmektedir.

Grafik 12 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin hedefledikleri düşünülen yaş gruplarına göre dağılımı.



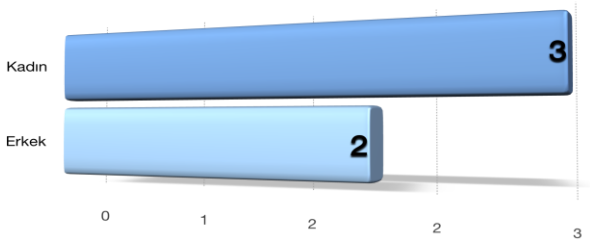
Grafik 12 Yeşilçam filmlerinin hedefledikleri düşünülen yaş grupları grafiği incelendiğinde; İzler kitlenin yoğunluğunu %45'lik oranla 19-40 yaş kesim olduğu gözenmekte olsa da oranların birbirlerine yakınlığı Yeşilçam filmlerinin izler kitlenin tüm yaş gruplarına hitap ettiğini göstermektedir.

Grafik 13 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin hedefledikleri düşünülen eğitim seviyesi gruplarına göre dağılımı.



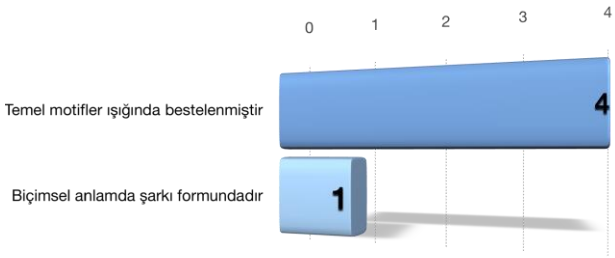
Grafik 13 yeşilçam filmlerinin izler kitle eğitim seviyesi grupları incelendiğinde; Üniversite seviyesinin %42'lik bir oranda var olması, Yeşilçam filminin tüm izler kesime ve eğitim farklılıkları gözetmeksizin hitap ettiğini göstermektedir. Bu durum farklı eğitim ve kültür seviyesindeki insanların Yeşilçam sineması ve müzikleri paydasında ortak bir noktada buluşabildiklerini de ortaya koymaktadır.

Grafik 14 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin hedefledikleri düşünülen cinsiyet gruplarına göre dağılımı.



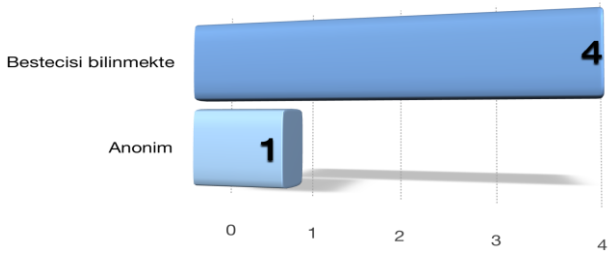
Grafik 14 Yeşilçam filmlerinin hedefledikleri cinsiyet grubu incelendiğinde; kadınların ve erkeklerin filmleri yakın oranlarda izledikleri gözlenirken, kadın izler kitlenin %60'lık oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Bu durumun nedenleri arasında Yeşilçam melodram ve duygusal sahnelerin yoğunluklu olması , erkek ve kadın oranının birbirine çok uzak olmaması durumunu ise Yeşilçam sinemasında aile kavramı ve sıcaklığının yansıtılması ile ailelerin bir arada izleyebilme imkanı olarak açıklanabilmektedir.

Grafik 15 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin bestelenme yöntemlerine göre dağılımı.



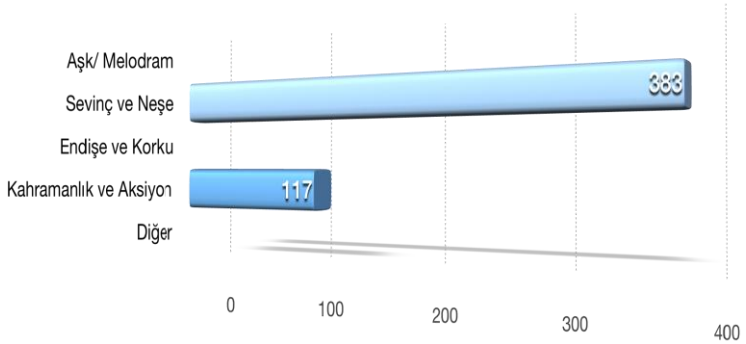
Grafik 15 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerinde ana tema ezgilerinin besteleme yöntemlerine göre dağılımı incelendiğinde; temel motifler ışığında bestelenmiş eserler %80 oranında iken, biçimsel anlamda şarkı formunda bestelenmiş eserler ise%20'lik bir bölümü kapsamaktadır.

Grafik 16 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin kullanılan ana tema ezgilerinin anonim olma durumlarına göre dağılımı.



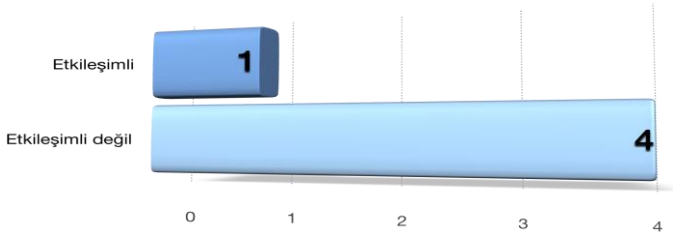
Grafik 16 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerinde kullanılan ana tema ezgilerinin anonim olma durumu incelendiğinde %80'lik oranında bestecilerinin bilinmekte olduğu; %20'lik bir oranda ise anonim eserler kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Grafik 17 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgilerinin oluşturması amaçlanan duygu yoğunluklarına göre dağılımı.



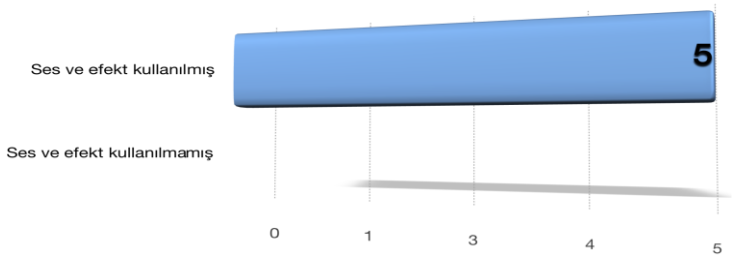
Grafik 17 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerinde ana tema ezgilerinin oluşturması amaçlanan duygu yoğunlukları incelendiğinde; %77'lik oranda sevinç ve neşe, %23 oranında ise kahramanlık ve aksiyon duygusu uyandırdığı gözlemlenmektedir. Sevinç ve neşe hissi uyandıran eserler ise çoğunluklu olarak sirto, longa ve şarkı formunda ve yürük hızda Türk müziği ezgileri ile sağlandığı, Yeşilçam filmlerinde hareketli ve neşeli sahneleri doldurabilme amacıyla kullanıldıkları düşünülmektedir.

Grafik 18 Örneklem grubunu oluşturan ana tema ezgilerinin Yeşilçam filmleriyle etkileşimli olma durumlarına göre dağılımı.



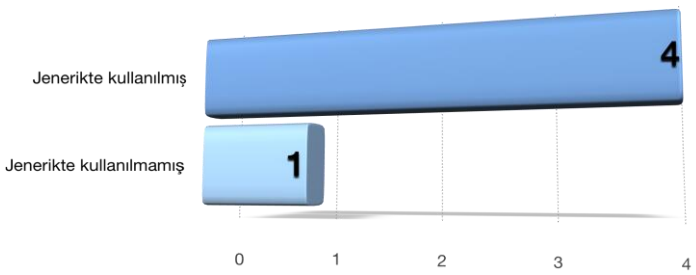
Grafik 18 örneklem grubunu oluşturan ana tema ezgilerinin Yeşilçam filmleriyle etkileşimli olma durumları incelendiğinde; %20 oranında etkileşimli, %80 oranında ise etkileşimli olmadığı gözlemlenmiştir. bu durumun nedeni olarak Yeşilçam filmlerinde kullanılmakta olan saz eserlerinin Türk Sanat Müziği repertuarından seçilmiş olması, film için beste ve ya müzik için senaryo yazılmamış olmaması ile açıklanabilmektedir.

Grafik 19 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema ezgileri dışında ek ses ve efekt kullanılma durumlarına göre dağılımı.



Grafik 19 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerinde ana tema ezgileri dışında ek ses ve efekt kullanımı incelendiğinde; örneklem grubunu oluşturan tüm filmlerde ses ve efekt kullanımı vardır. Daha çok dip müziği olarak kullanılan ses efektleri sahne geçişlerinde, sahnelerin duygu yoğunlukları gibi değişimlerde yardımcı ses ve müzik olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Grafik 20 Örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin ana tema müziklerinin jenerik kullanımlarına göre dağılımı.



Grafik 20 örneklem grubunu oluşturan Yeşilçam filmlerinde ana tema müziklerinin jenerik kullanımları incelendiğinde; %80 oranında ana tema ezgilerinin jenerik müziği olarak kullanıldığı, %20 oranında kullanılmadığı görülmektedir. Jenerikte ana tema ezgisinin yoğun olmasının en büyük

sebeplerinden biri Yeşilçam filmlerinin gerek icra edilen eserlerle aynı ismi taşıması, gerekse müzik eserlerinin filmlerle etkileşimli olması jenerik kullanımıyla da seyirci üzerinde film ile müziğin algısının aynı yönde olmasını sağlamak istenildiği düşünülebilir.

4.Sonuçlar Ve Öneriler

- Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin genel olarak makamsal özellik taşımakta olduğu görülmektedir. Karar sesi (durak perdesi) dağılımının ise Çargah, Rast ve Dügah perdeleri olduğu görülmektedir.
- Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin ana tema ezgilerinin makamlarının büyük çoğunluğunun Kürdili Hicazkar, Hicaz ve Çargah makamlarının oluşturduğu tespit edilmiştir. Form seçiminde ise yoğunluklu olarak Longa, Sirto ve Şarkı formları gibi saz eserleri formları tercih edildiği saptanmıştır.
- Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin usul kullanımı olarak basit usullerden Sofyan usulünün tercih edildiği gözlenmiştir. Ölçü sayısı dağılımında büyük oranda 26-35 ölçü aralığımdaki eserlerin tercih edildiği belirlenmiştir.
- Saz eserlerinin metronom hızlarının genel olarak Yörük hızda kullanıldığı saptanmıştır. Yeşilçam filmlerindeki kullanım sürelerinin ise 1.6-2 dakika ve 3 ve daha fazla olarak tercih edilmiş olduğu görülmektedir.
- Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin insanların kolaylıkla duyabileceği 1-1.5 oktav arasındaki aralıkta tercih edildiği görülmektedir. Saz eserlerinde saz (çalgı)seçimi-kullanımı sayısı genel olarak 3-5 ve 6 saz ve daha fazla kullanılmakta olduğu saptanmaktadır. Ana tema ezgilerinde Keman, Tambur, Ud, Kanun ve Klarnet sazlarının (çalgılarının) kullanıldığı saptanmıştır.
- Yeşilçam filmlerindeki saz eserlerinin hedefledikleri düşünülen izler kitle grubu 19-40 yaş aralığı olduğu görülmekte ve oranların yakınlığı sebebi ile tüm yaş gruplarına hitap edebildiği belirlenmiştir. Bu durum, Yeşilçam filmlerinin zamansızlığını ve her dönemde izler kitle tarafından tercih edildiğini ortaya koymaktadır.
- Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserleri genel olarak tüm eğitim seviyelerine hitap ettiği belirlenmektedir. Kadınların Yeşilçam filmlerini ve ana tema ezgilerinde yer alan saz eserlerini daha ilgi ile izlediği görülmektedir. Yeşilçam filmlerinde kullanılan saz eserlerinin izler kitle üzerinde neşe ve sevinç duyguları uyandırmakta olduğu görülmektedir.
- Yeşilçam filmlerindeki saz eserleri temel motifler ışığında bestelenmiştir. Filmlerde kullanılan saz eserlerinin genel olarak bestekarı bilinmektedir. Yeşilçam filmlerinde ana tema ezgilerini oluşturan saz eserlerinin yanı sıra ek ses ve efekt kullanımı olduğu görülmektedir. Saz eserlerinin bübk bir çoğunluğunun jenerik müziği olarak tercih edildiği görülmektedir.
- Yeşilçam filmleri için bestelenmiş ya da müzik literatüründen seçilmiş olan eserlerin karar sesleri, makamsal özellikleri, besteleme formları, ritmik yapıları, çalgı grupları ve çalgı seçimleri, şarkı formundaki eserlerde yer alan söz öğelerinin kişi üzerindeki etkileri unutulmamalıdır.
- Yeşilçam müzikleri sosyo-kültürel açıdan önemli ve anlamlı mesajlar taşıdığı için izler kitle üzerinde yarattığı etkiler göz ardı edilmemelidir.
- Kültürel mirasların, geleneklerin aktarımında ve Türk sinemasında önemli bir yer edinmiş Yeşilçam filmlerinin izler kitleye daha çok ulaşılabilir hale getirilmesi ve bu yolla kültürel aktarımın, ortak paylaşımların kuşaktan kuşağa aktarımı göz ardı edilmemelidir.
- Geleceğimizin ve kültürümüzün teminatı olacak çocuk ve gençlere Yeşilçam sineması vasıtasıyla Türk müziği aktarımının sağlanabileceği ve kendi kültürümüzün- müziğimizin aktarımındaki örtük rolü ve kimliği unutulmamalıdır.

Kaynakça:

1. ABİSEL, N, (1997). "Bir Dünya Nasıl Kurulur: Popüler Türk Filmlerinde Alıntı Yapısı Üzerine". Der: Seçil Büker, Sinema Yazıları, Ankara: Doruk Yayınları.
2. ABİSEL, N, (1978). "Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları". Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara.
3. AK, A, Ş, (2016). "Türk Din Musikisi". Ankara: Akçağ Yayınları.
4. ALTUĞ, Nevzat (1988), *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri"* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel sanatlar Genel Müdürlüğü, 14-18 Haziran 1988, s.279, Evren ofset, Ankara
5. AYÇA, E, (1996). "Yeşilçam'a Bakış". Haz: Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları.
6. AYÇA, E, (1992). "Türk Sinemasının Seyirci İlişkileri". Kurgu Dergisi,S:11,117-133
7. BAYMUR, F. (1976). "Genel Psikoloji". İstanbul: İnkılap ve Aka Kitap Evleri Kolektif Şirketleri.
8. CANGAL, N, (2011). "Müzik Formları". Ankara: Arkadaş Yayınları.
9. DÖNMEZ, Y, E, (2017). "Yeşilçam Filmlerinde Türk Sanat Müziği Makamları ve Etkileri". Ankara: Gece Yayınları.
10. DÖNMEZ, Y, E, "1968-1978 Yılları Arasında Yeşilçam Filmlerinde Kullanılan Türk Müziklerinin Makamsal ve Yapısal Açılardan İncelenmesi". İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
11. ERKSAN, M, (1996). "Sinemanın 100. Yılı". Der: S.M. Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayınları.
12. ERDOĞAN, İ- SOLMAZ, P, B, (2005). " Sinema ve Müzik" Ankara: Erk Yayınları.
13. Gökçe, N. (2008). "Türk Sinemasının Mali Yapısı ve Sorunları". Kültür ve Turizm Bakanlığı Uzmanlık Tezi, Ankara.
14. GÜNAY, E, (2006). "Müzik Sosyolojisi". İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
15. GÜNEY, Ali (2006), T.S.M. Saz Eserleri-1, Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
16. İMİK, Ü, (2014). "Çizgi Film ve Müzik". Ankara: Gece Yayınları.
17. İMİK, Ü, (2014). "Medya ve Müzik". Ankara: Gece Yayınları.
18. İMİK, Ü, (2011). "Çizgi Film Müziklerinin Yapısal Olarak İncelenmesi ve Analizi". İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Malatya.
19. KAPLAN, N, (2004). "Aile Sineması Yılları 1960'lar". İstanbul: Es Yayınları.
20. KAYALI, K. (1994). "Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması". Ankara: Ayyıldız Yayınları.
21. KIREL, S, (2005). "Yeşilçam Öykü Sineması". İstanbul: Babil Yayınları.
22. KUYUCAK, ESEN, Ş, (2012). "Türk Sinemasının Kilometre Taşları". İstanbul: Agora Kitaplığı.
23. MARAŞLI, G, N, (2006). "Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet". Ankara: Elips Kitap.
24. MAKTAV, H, (Yaz 2001). "Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar". Toplum ve Bilim Dergisi, S:89, 161-189.
25. MONACO, J, (2009). "Bir Film Nasıl Okunur?". Çev: E.Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.
26. NOYAN, N, E, (Ağustos 2007). "60 ve 70'lerin Yeşilçam Afişleri ve Sinema Afişleriyle Anlatılan Tarih (5555 Afişle Türk Sineması)". Grafik Tasarım Dergisi S:11, s.34-49.
27. ONARAN, A, Ş, (1977). "Lütfi Ömer Akad'ın Sineması". İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
28. ONARAN, A, Ş, (1994). "Türk Sineması"(Cilt 1).İstanbul: Kitle Yayınları.
29. ÖZGÜÇ, A, (1994). "80. Yılda Türk Sineması". Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

30. ÖZON, N, (2000). "Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü". İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
31. ÖZTUNA, Yılmaz (1990), *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2. Cilt. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
32. ŞENER, E, (1970). "Yeşilçam ve Türk Sineması". İstanbul: Kamera Yayınları.
33. TUNALI, D, (2006). "Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram". Ankara: Turmaks Yayıncılık.
34. YILDIRIM, A, ŞİMŞEK, H, (2006). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri". Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yeşilçam filmleri video örneklerinin alındığı internet adresleri:

35. Hababam Sınıfı *https://youtu.be/hf2-8MRPGu8* (Erişim: 12.02.2017)
36. Her Gönülde Bir Aslan Yatar *https://youtu.be/_a1s4z_4QjM* (Erişim: 12.02.2017)
37. Süt Kardeşler *https://youtu.be/KRy20M7uQM4* (Erişim: 12.02.2017)
38. Şaban Oğlu şaban *https://youtu.be/ZDoLID8feBU* (Erişim: 12.02.2017)
39. Tosun Paşa *https://youtu.be/guqpuNWQDhc* (Erişim: 12.02.2017)

ŞANLIURFA'DA HALK MÜZİĞİ VE TASAVVUF MÜZİĞİNİN ETKİLEŞİMİ*

Atik Sahil

Balıkesir Büyükşehir Belediye Konservatuarı

Doç.Dr. Hüseyin Akpınar

Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Şanlıurfa

Öz

Çalışmada, Şanlıurfa'da Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği arasındaki etkileşimi ortaya koymak, hangi ortamlarda ve nasıl kullanıldıklarını tespit etmek, notaya alınmamış olan eserleri notaya almak, eserleri usûl ve ezgi yönünden incelemek ve bazı örneklerle tasnif edip sunmak amaçlanmıştır. Çalışmada, Şanlıurfa merkez ve yakın ilçelerdeki Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği form yapıları incelenmiştir. Araştırmanın ilk aşamasında Şanlıurfa bölgesiyle ilgili yazılan kitap, makale, tez ve tebliğ gibi kaynaklar taranmıştır. Daha sonra alan araştırmasına geçilmiştir. Alan araştırmasında video kamera, teyp ve fotoğraf makinesi gibi görsel-işitsel araçlar kullanılmıştır. Tasavvufî Halk Müziğinin bizzat yaşandığı mekânlarda mevlit, sıra gecesi, zikir ve âyin-i cem gibi tören ve uygulamalar, ses ve görüntü olarak kaydedilerek gözlem metodu kullanılmıştır. Elde edilen belge ve bilgilerin değerlendirilmesi aşamasında; teyp ve video kasetlerindeki veriler, daha sonra dinlenerek ezgili olanlar notaya alınmış ve güfteleri yazılmıştır. Bu yöredeki türkü formuna benzeyen ilâhîlerin dizileri, usûl kalıpları, güfteleri ve türleri meydana çıkarılmıştır. İncelenen eserlerin güftelerinde ârûz kalıbı ve hece ölçüsü kullanıldığı, dizilerin ise garip ve kerem ağırlıklı olduğu, çoğunlukla 4/4 ve 10/8'lik usûl kalıplarının kullanıldığı ve tür olarak da türkü formunda oldukları belirlenmiştir. Şanlıurfa kültüründe önemli bir yere sahip olan sıra gecesi ve dağ yatıları gibi toplantılara mûsikîşinas hâfızların da katılması nedeniyle Tasavvuf ve Halk Müziğinin birbirinden etkilendiği saptanmıştır. Her iki tür müziğe kaynaklık eden ve onları günümüze taşıyan kişiler arasında azımsanmayacak sayıda hafız ve mevlidhanın bulunması, bu etkileşimin önemli bir sebebi olarak görülmüştür. Bu çalışmanın Türkiye'de tasavvufî Halk Müziği alanında çalışacaklara bir kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şanlıurfa, Sıra Gecesi, Türk Halk Müziği, Tasavvuf Müziği, Etkileşim

*: Bu bildiri, aynı isimle Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı'nda yapılan yüksek lisans tezinden özetlenmiştir.

Interaction Between Folk Music and Sufi Music in Sanliurfa

Abstract

In this study, aims to demonstrate the interaction between the two musical types, folk and Sufi music, as well as the occasions in which such music types are performed. It also deals with writing the usical notes of songs which only exist in oral culture. The songs will be examined in terms of their forms and melodies and some exemplary songs will be presented. During the conduct of this research, the forms of folk and Sufi music in the city centre of Sanliurfa and in its vicinities have been examined. In the first stage, all works on the district of Sanliurfa including books, articles, theses and conference papers were surveyed. In the second stage, a field work has been done. In the field work, technological utilities such as camcorder, tape recorder and camera have been used. Some ritual ceremonies and local gatherings like *mevlit, sıra gecesi, zikir* and *ayin-i cem* were observed and the musical performances in these activities were recorded.

After collecting the materials, the recorded songs were re-played and their notes and lyrics have been written. The local Sufi songs which are identical to folk songs have been explored and their harmonic steps, modalities, types and lyrics have been written. Their main features are as follows: The lyrics are composed in syllabic meter or *aruz* meter. The harmonic steps are usually in *garib* and *kerem* and in 4/4 and 10/8 patterns. Their types are usually folk. This study indicates that because musician *hafız*s (Kur'an reciters) usually joined the gatherings in Sanliurfa such as *sıra gecesi* and *dağ yatıları*, Sufi music and folk music have influenced each other. Another reason for this interrelation is that hafızs and *mevlidhan*s (religious poem reciters) played an important role as composer and transmitter of both Sufi and folk music types. It is hoped that this research will make an exemplary contribution to the field of Sufi-folk music in Turkey.

Key Words: Sanliurfa, *Sıra gecesi*, Turkish folk music, Sufi music, interrelation.

Giriş

Arkeolojik buluntulara göre, tarihi M.Ö. 8000 yılına kadar inen, birçok medeniyetin kalıntılarına sahip; "Peygamberler şehri" olarak tanınan Şanlıurfa, müzik tarihi yönünden de aynı tarihlere kadar uzanan bir seyir takip etmektedir. İnsanlık tarihi ile yaşıt olan müzik, günümüze gelinceye kadar, çeşitli değişikliklere uğramış ve gelişmeler kaydetmiştir. Şanlıurfa'da müzik ile ilgili ilk bulgular milattan önceki dönemlere kadar uzanır. Şanlıurfa'nın Hilvan ilçesi Kantara Köyü'nde yapılan "Nevalı Çori" kazılarında M.Ö. 7000 tarihine ait (Neolitik Çağ/Cilalı Taş Devri) bir kap parçası üzerinde bir dans sahnesi görüntüsü tespit edilmiştir. Yine "Titriş" kazılarında M.Ö. 3000 yıllarına ait (ilk Tunç Çağı) kireç taşından yapılmış, keman tipi stilize edilmiş bir insan figürü bulunmuştur. (Akbıyık, 2002, s: 227) Şanlıurfa müzik tarihinde söz edilecek en eski şahsiyetlerden biri 154–222 tarihleri arasında yaşayan Bardaysan'dır. Bardaysan'ın ailesi Erbil'den Urfa'ya gelip yerleşmiştir. Daysan Nehri (Sonraları ismi Karakoyun olan) kenarında doğduğundan Bardaysan (Daysan'ın oğlu) lakabıyla ünlenmiştir. Putperest olup Bereket Tanrıçası Atargatis'e tapınan Bardaysan, ilk eğitimini Suruç ile Halep arasındaki Menbic (Mabbog) şehrinde almış ve daha sonra Urfa'ya gelmiştir. Bardaysan, din filozofu, Şair, sporcu ve aynı zamanda oğlunun adını "Âhenk" manasına gelen "Harmonius" koyacak kadar müziğe düşkündür. (Akbıyık ve diğ,1999,s:20) Bardaysan, Süryanîce yazdığı mersiyeleri aynı zamanda bestelemiş veya besteletmiştir. Onun zamanında kiliselerde ayin müziği yapılırdı. Bardaysan'ın dinî âyin ile müziği birleştiren ilk fikir ve sanat adamı olduğu söylenmektedir. O dönemde Urfa'daki müziğin, Hıristiyanlığı etkilediği anlaşılmaktadır. (Ekinci, 2006, s: 214-219) Şanlıurfa'nın Eyyûbiye Mahallesi'nde 1970 yılında bulunan, miladi 228 yılına ait bir mozaikte, Yunanlı efsanevi musikişinas Orpheus ve onun müziğini dinleyen, kuş, aslan, geyik ve melekler tasvir edilmiştir. Bu mozaik, üçüncü asırda Urfa'da müziğin gelişmiş olduğunu göstermektedir. (Akbıyık ve diğ,1999,s:21) Şanlıurfa'nın ilçesi Harran'da 1984 yılında yapılan kazılarda, XIII. yüzyıla ait Eyyûbiler döneminden kalma kemikten yapılmış bir kaval bulunmuştur. Halen Harran kazı evinde muhafaza edilmektedir. Türk Müziğinde "Urfalı, Urfa'ya ait" anlamına gelen Rehâvî ya da Ruhâvî makamı bulunmaktadır. Ayrıca Arap müziğinde "Urfa" makamı diye bilinen bir makam bulunmaktadır. Bu makam, Urfa'da kullanılan "Urfa Divan" makamıdır. "Urfa-Mahur" makamı ise Irak'ta kullanılan bir Arap müziği mürekkep makamıdır. Urfa'ya mahsus "Kılıçlı" makamının Osmanlı döneminde ortaya çıktığı söylenmektedir. Kılıçlı Makamı'ndaki "Güle Kon Dikene Konma" adlı hoyrat çeşidi, günümüzde de sevilerek icra edilmektedir. Rehâvî, Harran, Urfa, Urfa-Mahur ve Kılıçlı makamlarının Urfa ile ilişkili olması, tarihte müziğin burada ne kadar etkin olduğunu gösteren örneklerdir (Akbıyık ve diğ.,1999,s:22). Şanlıurfa'da müziğin gelişimi araştırıldığında, Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen bazı musikişinasların buraya gelmeleriyle saraydaki eğitimlerini ve müzik birikimlerini yöre insanlarına aktardıklarının önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Yine taş plakların yoğun olduğu dönemlerde müziği seven tüccarların İstanbul'dan plakları alıp Şanlıurfa'ya getirdikleri ve Sıra Gecesi,

Dağ Yatıları ve Asbap Gecelerinde icra ettikleri tespit edilmiştir. Genellikle kış gecelerinde, birbirine yakın yaş grubundaki gençlerin veya orta yaşlardaki arkadaş gruplarının, her hafta bir başka arkadaşın evinde olmak üzere, haftada bir akşam, belirli bir niteliğe ve düzene göre sıra ile yaptıkları toplantılara Şanlıurfa'da "sıra gecesi" denmektedir. Kısaca; "sıra gecesi" bir arkadaş grubunun haftada bir olmak üzere bir araya geldikleri toplantılardır. Sıra gecelerinde usta-çırak ilişkisi içerisinde müzik icra edilir. Herhangi bir enstrüman çalan veya okuyabilen kişilerin oluşturduğu sıra gecesinde Urfa makam geleneği içinde müzik icra edilir Şanlıurfa'da icra edilen müzikler içinde Halk Müziğinin ayrı bir yeri vardır. Hoyratlar, gazeller, mani atma geleneği ve türküler bu bölgenin vazgeçilmezlerindendir. Hoyrat, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, özellikle Diyarbakır, Elâzığ ve Şanlıurfa'da yaygın olan bir uzun hava türüdür. Hoyrat, yiğitlik ve mertlik duygusu veren, klasik öğelerle bezenmiş, sözlerinde; sevgi, sevgili, gurbet, keder, yas, umut, özlem, doğa, nasihat gibi konuların işlendiği ve sözleri 7'li hece ölçüsünde yazılmıştır. Urfa müzik meclislerinde hoyrat söyleme geleneği vardır. Hoyratların bir türküye bağlanması adettendir. Kış geceleri yapılan sıra gecelerinde, kır gezilerinde, dağ yatılarında hoyrat söyleme geleneği devam etmektedir. Hoyratlar bazen karşılıklı söylenir. Hoyratlar çok değişik makamlarda söylenebilir. (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 2002, s:316) Urfa'da hoyratlar, Beşirî ve İbrahimî olarak kısımlara ayrılmaktadır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde Uşşâk makamına İbrahimiyye (İbrahimî) denmektedir. (Öztuna,1990, s:380) Bazı esnafın kendine özgü bir hoyrat söyleyiş (Bahçeci, taşçı ve kalaycı gibi) tarzı vardır. Söz gelimi tuz isteme, birini çağırma, çiğköfte veya peynirli helva isteme, gönderme gibi haberleşmeler hoyrat aracılığıyla yapılmaktadır. Bir tuz isteme hoyratı:

Yaz yolla

Bahar yolla yaz yolla

Çiğ köfte hamur oldı

Kardaş bize duz yolla

Mani, 7'li hece ölçüsüyle söylenen genelde 4 mısradan oluşan anonim halk edebiyatı nazım Şekillerindendir. Mani konuları, aşk, gurbet, yiğitlik, ölüm, evlenme, hikmet, özlem ve doğadır. Bu konular her manide değişik açılardan işlenir. Urfa'daki mani geleneğinin XVI. yüzyılda başladığı ifade edilmektedir.

Örnek 1

Kurbanım her gelene

Zülfünden ter gelene

Çöp yığdım yuva yaptım

Yavrularım kölgelene

Maniler özellikle Urfa'da kadınlar tarafından terennüm edilir. Kadınlar, söyledikleri bu manilere "düzme" adını verirler ve bu düzmeler mutlaka 4'lük biçimindedir. Düzmeler önceden ezberlenmiş olmayıp günün, anlam ve önemine uygun doğaçlamalardır.

Örnek 2 (Düğünlerde söylenmektedir)

Oy pirpirim pirpirim

Daları dilim dilim

Böyügünü everdik

Küçügü Allah kerim

Hala hala hey

(Ardından zılgıt çalınır)

Gazel, güzellikten, aşktan, onun yüzünden çekilen acılardan söz eden küçük Şiir anlamına gelir. Gazeller, yaşanan hayata, çevreye ve tabiata dair aşkı ve güzelliği, samimi ve zarif bir ifadeyle ortaya koyarlar. Gazel, divan edebiyatının en yaygın kullanılan nazım biçimidir. Gazelin beyit sayısı "5-15" arasında değişmektedir. Gazelin ilk beyti "matla", son beyti ise "makta" adını alır. Matla beytinin dizeleri kendi aralarında uyaklıdır Sonraki beyitlerin ilk dizeleri serbest, ikinci dizeleri ilk beyitle uyaklı olur (aa, ba, ca). Gazelin en güzel beyti ise "beytü'l-gazel" ya da "Şah beyit" adıyla anılır. şair mahlasını (Şairin takma adı, ya da tanındığı ad) maktada ya da "hüsn-ü makta"da söyler. Şanlıurfa'da geleneksel müzik kültürü içinde yer alan "Gazel Geleneği", aralarında Mukım Tahir, Tenekeci Mahmut ve Kazancı Bedih'in de bulunduğu yüzün üzerinde musikişinas tarafından günümüze ulaştırılmıştır. Gazel, kaside ve mersiye gibi türler, sıra gecelerinde ve Halk Müziği programlarında okunduğu gibi Tasavvuf Müziği ve mevlid toplantılarında da "tek" adıyla okunmaktadır. Burada örnek olarak verilen sözleri Hatayî'ye ait gazel, hem Halk Müziği hem de Tasavvuf Müziği ve mevlid programlarında icra edilmektedir.

Örnek:

Bugün gam tekkegâhında fedâ bir canımız vardır a

Gönül abdal-ı aşk olmuş gelin kurbanımız vardır a

Sözleri Hatayi'ye ait Dede Osman'dan alınan bu eserin ayak ezgisi 4/4'lüktür.

Aruz kalıbıyla semâi tarzında yazılmıştır (mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün)

Güftesi serbest ölçü ile yazılmıştır

Türkü teriminin kaynağının Türk sözcüğü olduğu bugün artık kesindir. Böylece Türkü, Türk halkının ortaklaşa oluşturduğu sözlü ve ezgili ürünlerdir. Türküler insanoğlunun başına gelen olayları, bunun toplum içindeki iz ve akislerini, aşk, hasret, gurbet gibi ortak duyguları, mertlik ve kahramanlık gibi millî karakteri, tarihî olayları konu alan bir kültür hazinesidir. Türküler ana dörtlükler ve onu izleyen nakaratlardan oluşur. Türkülerdeki dörtlüklere (üçlük veya ikilik de olabilir) "bent" adı verilir. Nakaratlar ise halk dilinde bağlama ve kavuştak olarak adlandırılır. Kavuştaklar her ezgiden sonra tekrar edilen ikilik (ya da daha çok) dizelerdir. Urfa Halk Müziğinin iki türünden birini kırık havalar oluşturmaktadır. Urfa türkülerinde en çok kullanılan makamlar, Hüseynî, Hicâz, Muhayyer ve Uşşak'tır. En fazla kullanılan usûller ise 10/8, 4/4, 2/4 ve 6/8 zamanlı usûllerdir. (Karadağlı, 1998, s: 27)

Şanlıurfa'da Bazı Tarikatlar ve Müzik

Anadolu'da pek çok tarikatın hüküm sürdüğü bilinmektedir. Şanlıurfa'da da bu tasavvuf kurumlarından birçoğu yaşamıştır. Şanlıurfa tarikatların erken girdiği bir merkez olmasının yanı sıra, islâm dünyasında ortaya çıkan tarikatların birçoğunun farklı kollarının da teşkilatlandığı ve taraftarlarının yaşadığı bir yerdir. Bunlardan başlıcaları, Kâdirî, Halvetî, ġâzelî, Nakşîbendî, Rifâî, Mevlevî ve Melâmîliktir. (Karakaş, 1996, s: 1) Şanlıurfa'da bilhassa Kâdirî, Halvetî, Mevlevî, Rifâî ve Bektaşî tekkelerinde Tasavvuf Müziğine yer verilmiş ve bu alanda çalışmalar yapılmıştır.

Şanlıurfa'da Dinî Müzik

Şanlıurfa'da Câmi ve Tasavvuf müziğinin dâhil olduğu orijinal bir Dinî müzik mevcuttur. İstanbul ve Anadolu'nun diğer bölgelerinden farklı nitelikleri olan Şanlıurfa Dinî müziği, günümüzde yaygın olarak icra edilmektedir. Şanlıurfa'da Dinî müzik, genel olarak bazı ibadetler etrafında şekillenen

Câmi müziğinden doğum, sünnet, evlilik ve cenaze törenlerinde icrâ edilen mevlid, ilâhî, hoyrat ve gazel gibi Tasavvuf müziği formlarına kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Bunların dışında mübarek gün ve gecelerin kutlanması çerçevesinde, Dergâh zikri, sohbet ortamları ve tasavvuf çevrelerinde de Urfa Dinî müziğinin çeşitli formlarının icrâsı yapılmaktadır. Câmi müziği formu denince akla ilk gelen ezan, kamet, tesbihat ve kıraat gibi formlardır. Urfa'da Câmi müziği formu olarak orijinal bazı türlerden Feraciye, kelime olarak Arapça f-r-c kökünden, "ferahlık, kurtuluş" anlamındaki "ferec" veya "furcet" mastarından türemiştir. "el-Ferec", bir kimsenin gam ve tasasını keşf ve izâle etmek; Şiddetten kurtulmak gibi mânâlara gelmektedir. Feraciye, doğum yapacak olan kadının doğumunun kolay geçmesi, hasta olan kişinin şifâ bulması, hapiste olup da mahkemesi olanın beraat etmesi, sekerât anındaki birinin rûhunu kolay teslim etmesi, borcu olanın borcunu ödeyebilmesi, darda kalmışların selamete kavuşması gibi sebeplerden ötürü câmide/minârede dua niyetiyle okunan bir form için kullanılmaktadır. Feraciye, Siverek ve Birecik gibi bazı ilçeler ile Şanlıurfa merkezde icrâ edilmektedir. Feraciye'nin bu yerlerde ne zamandan beri okunduğu hususunda yazılı veya sözlü bir bilgi mevcut değildir. Feraciye, Türk Din Müziği alanında yazılan eserlerde yer almayan ve hakkında yazılı bilgi olmayan bir Câmi müziği şeklidir. Feraciye, günün herhangi bir saatinde minârede, imam veya müezzin tarafından icrâ edilmektedir. Bazen yatsı ve sabah ezanlarından sonra okunsa da, daha çok gündüz saatlerinde ezan sonrası veya namaz vakitleri arasında okunmaktadır. Şanlıurfa'da uzun yıllar okuna gelen feraciye, günümüzde de ihtiyaç hissedilip imam-hatib veya müezzinlere müracaat edildiğinde minarede icrâ edilmektedir. Feraciye, bir taraftan Allah'a yalvarış ve dua, diğer taraftan okutanın niyetinin gerçekleşmesi için işiten insanlardan dua talep edilmesi ve yapılan duaya "âmin", "Allah kurtarsın" veya "Allah yardım etsin" demelerini sağlamak maksadıyla okunmaktadır. Feraciye'nin güftesi, Arapça olup Türk Müziği makâm ve nağmeleriyle okunmaktadır. Güftenin kime ait olduğu veya kim tarafından tertiplenerek başlatıldığı bilinmemektedir. Umumiyetle mâbed müzik formları sıkı sıkıya muhafaza edildikleri için günümüzde yetmiş seksen yaşındaki insanların babalarından ve dedelerinden naklettikleri şifâhî bilgilere dayanarak feraciye'nin, en az iki yüzyıllık geçmişi olan önemli bir kültür unsuru olduğunu söylenebilir. Günümüzde Şanlıurfa'da icrâ edilen feraciyenin güftesi, okuyanlar arasındaki küçük farklılıklarla beraber genel olarak şöyledir:

Allâhümme yâ fârice'l-ferac

Ve yâ men indehû mefâtihu'l-ferac

Ve yâ ümmete Muhammed

Rahimallâhu men deânâ bi'l-feraci ve'l-âfiyeh

Ve yâ men bedîassemavâti

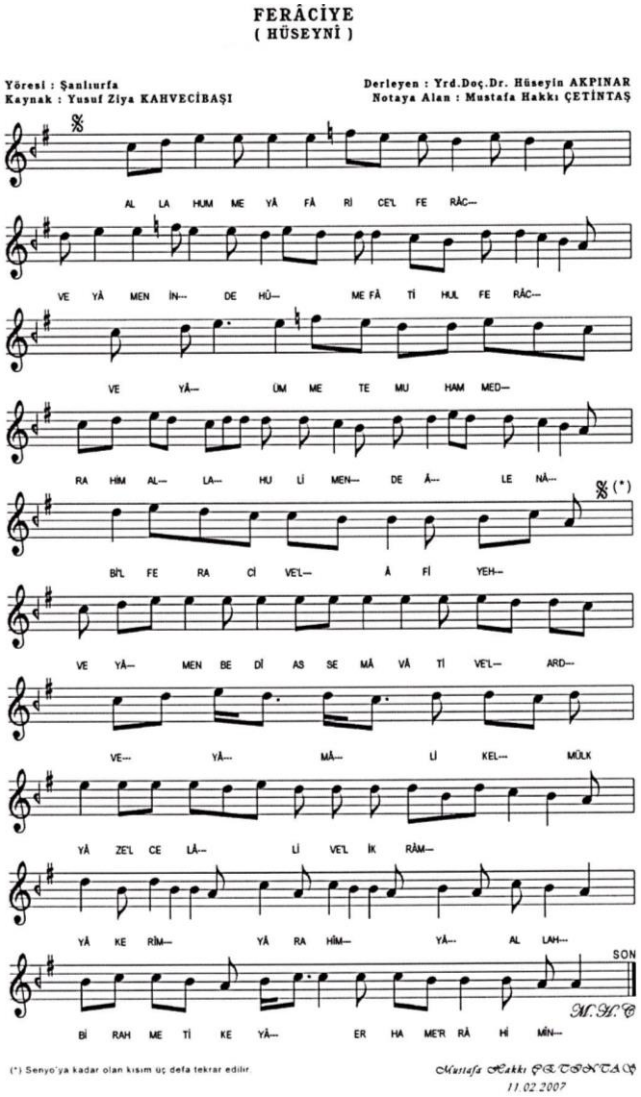
Ve yâ mâlike'l-mülk

Yâ ze'l-Celâli ve'l-ikrâm

Yâ Kerîm, yâ Rahîm, yâ Allah

Birahmetike yâ erhamerrâhimîn.

Feraciye, okuyan kişilerin müzik bilgisi veya maharetiyle ilgili olarak Şanlıurfa'da daha çok Sabâ, bazen de Hüseynî makâmında serbest ve irticâlî okunmaktadır. (Akpınar, 2008, s: 189-194) Çalışmada Hüseynî makamında okunuşu örnek olarak verilmiştir.



Terâvih Zikri

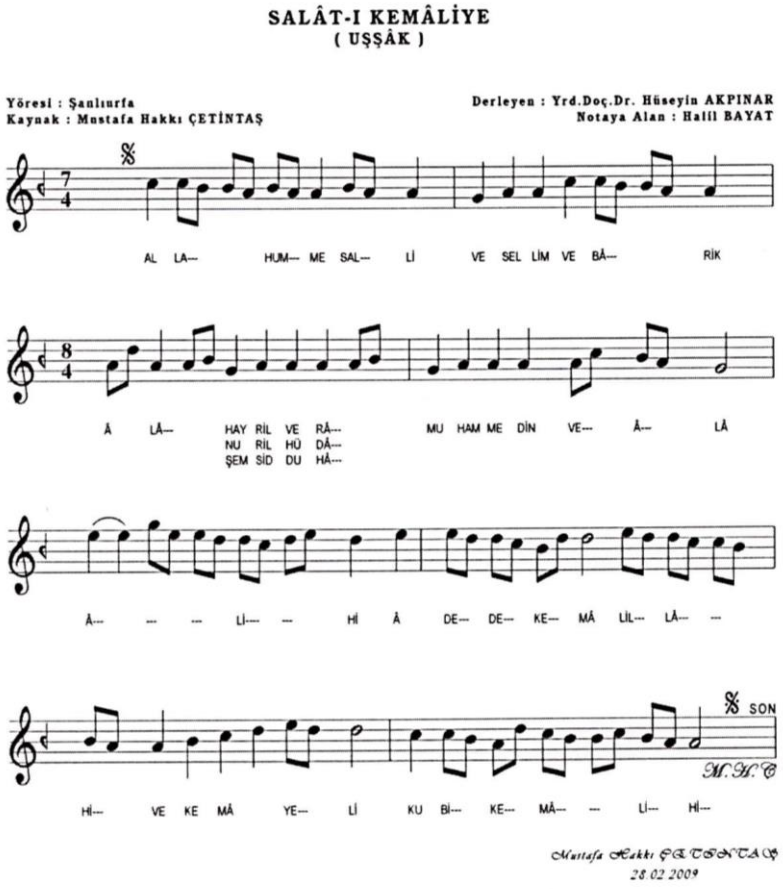
Terâvih, "tervih" kelimesinin çoğuludur. Tervih ise "nefsi rahatlandırmak" mânâsındadır. Ramazan ayına mahsus yirmi rekâttan ibaret olan ve Câmi'de cemaatla da kılınabilen terâvih namazının her dört rekatının arasında bir miktar oturarak istirahat edilir. Anadolu'da insanlar, terâvih namazının her dört rekatı arasındaki bu dinlenme ve rahatlama bölümünü ayrı ayrı makâmlarda ilâhilerle, salavâtlarla, dört halifenin isim ve sıfatlarını zikretmekle ve ihlâs sûresini okumak sûretiyle değerlendirir ve süslerler. İbadet neşvesi içinde yapılan bu uygulama aynı zamanda bir dinî eğitim tarzıdır.

Şanlıurfa'da terâvih namazının her dört rekatı arasında tesbih ve salavât getirilmektedir. Bu tesbih ve salavât, belirli bir melodi ve makâmda, buraya mahsus bir tavır ve tarzda okunmaktadır. Konu başlığı olarak "tesbih" veya "salâvat" yerine "terâvih zikri" ifadesini kullanmamız, Urfalıların teravihte bu görevi yapanlara "zâkir" tabirini kullanmalarındandır. Peygamberimiz (s.a.v.) tarafından okunması tavsiye edilen; "Sübhanallâh ve'l-hamdulillâh ve lâ ilâhe illallâhu vallâhu ekber ve lâ havle ve lâ kuvvete illâ billâhi'l-aliyyi'l-azîm." (Tirmizî, Tarihsiz, s: 26) Tesbihi, Çargâh makamında üç defa tekrar edilmektedir. Buna ilâveten ikinci bir cümle olarak da; "Allâhümme salli alâ seyyiddinâ Muhammed'in ve alâ âli Muhammed." ifadesiyle Peygamberimiz'e (s.a.v.) ve ehl-i beytine bir defa salavât getirilmektedir. Cumhur müezzinliği kapsamında en az üç kişiyle okunan tekbîr, tesbih ve takdisten oluşan yukarıdaki hadis metni ve ikinci cümle olan Peygamber'e ve O'nun ev halkına ve ashabına salavât, melodi itibarıyla tamamıyla Şanlıurfa'ya mahsus, otantik bir Câmi müziği formudur.

Her iki cümle de Çârgâh makâmında, yüksek perdeden ve yürük bir şekilde serbest olarak icrâ edilmektedir. Namaz esnasında birden fazla müezzinin iştirâkiyle icrâ edilen müezzinliğe Cumhûr müezzinliği denir. Terâvih namazının sonunda Urfalılar'ın yine salâvat dedikleri fakat literatürde "Salât-ı Kemâliye" diye geçen form okunmaktadır. Teravih ve Vitir namazları arasında okunan Salât-ı Kemâliye, cumhur müezzinliği çerçevesinde, Segâh makamında cemaatin de iştirakiyle coşku ve şevk ile icrâ edilmektedir.

Salât-ı Kemâliye

Arapça'da genel olarak "dua", hususi olarak da "namaz" anlamındaki Salât, Türk Müziğinde bestelenmiş dualara denir. Salât çeşitleri vardır. Cenâze Salâtı, Cuma Salâtı, Bayram Salâtı ve Salât-ı Ümmiye gibi ki hangi dinî törenlerde ve hangi vesilelerle kullanıldıkları isimlerinden anlaşılmaktadır. Salât'lar, genelde Dinî müziğin Câmi müziği bölümüne girmektedir. (Öztuna, 1990, II, s: 257) Salât-ı Kemâliye, dinî veya tasavvufî törenlerin bazen başında bazen de son kısmında seslendirilen müzik türüdür. Salât-ı Kemâliye, Şanlıurfa'da belirgin olarak iki yerde okunmaktadır. Bunlardan biri Urfa tarzı mevlid icrâsının başı, diğeri ise terâvih namazının sonudur. Salât-ı Kemâliye, Urfa'da okunan Sami Efendi mevlidinin başında Uşşak makamında ve kendine özgü usûlüyle icrâ edilmektedir. Güftesi, Arapça ve uzunca üç cümleden oluşmaktadır. Her cümle salât ve selâm ile başlayıp Peygamberimiz'in (s.a.v.) sıfatlarından birinin zikredilmesiyle devam eder. "Allâhümme salli ve sellim ve bârik alâ hayri'l-verâ Muhammed'in ve alâ âlihî âdede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî. Allâhümme salli ve sellim ve bârik alâ nûri'l-hüdâ Muhammed'in ve alâ âlihî âdede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî. Allâhümme salli ve sellim ve bârik alâ şemsi'd-dûhâ Muhammed'in ve alâ âlihî âdede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî."



Salât-ı Kemâliye, Urfa'da Ramazan ayında teravih namazının sonunda aynı güfte ve usûl ile Segâh makamında okunmaktadır. Teravih ve Vitir namazları arasında icra edilen Salât-ı Kemâliye, cumhur müezzinliği çerçevesinde, cemaatin de iştirakiyle coşku ve şevk ile okunur. Metnin ikinci cümlesinde "Nûri'l-Hüdâ" bölümü okunurken cemaat, Peygamberimiz'e (s.a.v.) salavât getirerek vücutlarını meshederler.

Salâ

Peygamberimiz (s.a.v.) için okunan, Allâh'ın bağışlaması ve selâmının onun üzerine olması dileğini ifâde eden duâlara "salâvat" veya "salâvât-ı Şerîfe" denir. Sözleri, "Allâhümme salli alâ seyyidinâ Muhammed" şeklindedir. Minârelerden okunan şekline ise "salâ" denir. Daha çok, "salâ okumak" yerine "salâ vermek" tâbiri kullanılmaktadır.

Cuma, cenâze, mübârek gün ve gecelerde okunması âdet olan salâlar herhangi bir makâmda irticâlen icrâ edilmektedir. Salânın sözleri içinde, Peygamberimiz (s.a.v.) için söylenen "Yâ Rasûulâllâh, Yâ Habîbâllâh, Yâ Nebiyyallâh, Yâ Rahmeten lil âlemîn, Yâ Nûra arşillâh..." gibi ifâdeler yer almaktadır. Câmi müziğinde önemli bir yere sahip olan salâ formu, Anadolu'nun her yerinde olduğu gibi Urfa'da da icrâ edilmektedir. Güfte, tavır, tarz, ağız ve makam olarak farklı olduğu düşünülen cenâze ve Cuma salâsı hakkında kısa bilgi verilecektir.

Cenâze Salâsı

Câmi müziği formlarından olan cenâze salâsı, Müslüman bir insanın öldüğünü haber vermek için minarede hüzünlü, dinî ve zâhidâne bir üslûb ile okunur. Cenâze salâsı, her insan hayâtının sona ereceği, sonsuz olanın ancak Allâh olduğunu, Peygamberimiz'e salâvat ve kendisinden beklenilen şefaatı, (Anadol ve Gürcanlı, 1984, s: 13) vefât edene rahmet, af ve mağfiret dileyen duâları ihtivâ etmektedir. Genellikle hüzün verici bir makam olduğu için "Sabâ" makâmında irticâlen okunur. Anadolu'da asırlardan beri Hâtib Zâkirî Hasan Efendi'nin Hüseynî Cezâze Salâtı, serbeste yakın bir şekilde Durak Evferi usûlünde okunmaktadır. (Öztuna, 1990, I, s: 183) Günümüzde Urfa'da okunan cenâze salâsının sözleri şöyledir;

Es salâtü ve's selâmü aleyke yâ Rasûlâllâh

Es salâtü ve's selâmü aleyke yâ Habîballâh

Es salâtü ve's selâmü aleyke yâ Halilallâh

Urfa'da cenâze salâsı, hüzün verici bir makam olduğu için Sabâ makâmında irticâlen okunmaktadır.

Cuma Salâsı

Cuma salâsı, Dinî müziğin Câmi müziği kısmına ait bir şekildir. Cuma namazından önce minareden verilen salâttır. Cuma günü, öğle namazının vaktinde Cuma namazı kılındığı için ezândan yaklaşık bir saat kadar önce salâ verilir. Cuma Salâsı, Müslümanlara Cuma namazını hatırlatır. (Anadol ve Gürcanlı, 1984, s: 13) Urfa'da tespit edilen Cuma salâsının sözleri şöyledir; "Allahümme salli alâ seyyidinâ Muhhammed'in ve alâ âli Muhammed, kulle mehtelefe'l-melevâni ve teâkabe'l-asrâni ve kerrere'l-ceridâni ve'stakbele'l-ferkadâni ve belliğ rûhahû ve ervâhe ehl-i beytihî minne't-tahiyyete ve'selâm biadedi kulli dâin ve devâin ve bârik ve sellim aleyhi ve aleyhim kesîran kesîra." Urfa'da cuma salâsı, her makâmda okunabilse de, daha çok Sabâ, bunun yanında Hicaz, bazen de Segâh makâmında okunmaktadır.

Tasavvuf Müziği

Dinî müziğin ikinci kısmı, Tasavvuf müziğidir. Çeşitli tarikat toplantılarında ve tekkelerde zikir esnasında icrâ edilmek üzere meydana getirilen müziğe Tasavvuf müziği denir. (Kaplan, 1991, s: 14)

Cami ve Tasavvuf müziğinde ortak form olan ilâhî, Urfa'da çifte olarak isimlendirilmektedir. Urfa'daki ilâhîlerde çoğunlukla Urfa Halk Müziğinin, bazen de Türk sanat müziğinin ezgi motifleri görülmektedir. Şuğul, Türk bestekârları tarafından Tük müziği makam ve usûlleriyle bestelenmiş Arapça güfteli ilahiler için kullanılan bir terimdir. İnsanın gönlüne ışık tutan, ferahlık veren manasına gelmektedir. Büyük kısmı gü fteleri itibariyle pek sade ve basit eserler olan Şuğuller, özellikle Kâdirî, Rıfaî, Sa'dî, Bedevî ve ġazelî tekkelerindeki zikirler esnasında okunmuşlardır. Osmanlı döneminden günümüze Anadolu'da icra edilen şuğuller, Urfa'da da icrâ edilmiş ve edilmektedir. Özellikle Urfa, Arap ülkelerine yakın olması dolayısıyla genel olarak Arap müziğinden etkilenmiştir. Bu sebeple Urfa'da şuğul kategorisine giren Arapça güfteli birçok eser mevcuttur. Nefes, Alevî-Bektaşî Şâirleri tarafından yazılmış, özellikle cem ayinlerinde kendine has bir beste ile okunan Şiirlere denir. Nefesler, genel olarak Dinî müzik formu olan ilâhîye benzediği gibi Halk Müziği formu olarak da nitelendirilmektedir. Nefesler genellikle cem törenlerinde saz eşliğinde okunmaktadır. Nefeslerde sözler ön plana çıkmaktadır. Çünkü öncelikli amaç ibadet etmektir. Mevlevî Âyini, Mevlevîhâne'lerde semâ töreni (mukâbele) esnasında "mutrıb" denilen müzik topluluğunun çalıp söylediği, Mevlevî bestekârlarca semâ'ya eşlik amacıyla bestelenmiş eserlere denir. Mevlevî Âyini, Türk Müziğinin en büyük ve sanatlı formudur. (Ezgi, 1933-1953, III, s: 85-86) Urfa Mevlevîhanesi, pek çok sanatkârın yetişmesine zemin hazırlamıştır. Osmanlı Devleti sınırları içindeki bütün Mevlevîhâne'lerde müzik faaliyetleri olduğu gibi Şanlıurfa Mevlevîhânesi'nde de iki yüzyıl boyunca eğitim ve icra olarak müzik faaliyetleri oluşmuştur. Tekbîr, Allah'ın büyüklüğünü ve yüceliğini dile getiren "Allahu Ekber" ifadesinin içinde bulunduğu cümlenin, usûlsüz ve şifaî/doğaçlama olarak ezgilendirilmesiyle oluşan bir türdür. Anadolu'da yaygın olarak okunan ve bestesinin Hâtib Zâkirî Hasan Efendi veya Buhurizâde Mustafa Itrî Efendi'ye ait olduğu söylenen (Akdoğu, 1996, s: 327) tekbirin makamı Segâh'tır. Tekbir, Dinî Bayram günlerindeki farz namazlarından sonra cemaatın da katılmasıyla Segâh makamında usûlsüz olarak okunur. Kurban Bayramı günlerinde okunan teşrik tekbirleri de aynı güfte ve aynı makamla icrâ edilir. Tekbir'in nutk-ı şerifi şöyledir: "Allâhu Ekber Allâhu Ekber Lâ ilâhe illallâhu vallâhu Ekber Allâhu Ekber ve lillâhi'l-hamd" Tekbîr, Şanlıurfa'da da yukarıda zikredilen sebeplerle okunduğu gibi mevlid ve diğer merâsimlerde de icrâ edilir. Burada okunan tekbîr de Segâh makâmındadır. Fakat Şanlıurfa'da icrâ edilen tekbîr, "Urfa Ağzı" (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 2002, s: 315) diye tabir edilen farklı bir tarz, tavır ve üsluptadır. Salâvat, diğer yörelerde olduğu gibi birçok vesileyle okunmaktadır. Mesela, Şanlıurfa'da mevlid programlarında "Velâdet" bahrinin sonunda ayağa kalkıldığında icra edilmektedir.

Salâvat;

Essaletu ve's-Selâm aleyke yâ Resûlallah

Essaletu ve's-Selâm aleyke yâ Habîballah

Essaletu ve's-Selâm aleyke yâ Halîlallah

Mevlid, lügatte "doğmak, doğum zamanı ve doğum yeri" mânâlarına gelmektedir. Mevlid denince daha çok Peygamberimiz'in doğumunu tasvir ve ifade eden manzumeler anlaşılır. (Özcan, 1982, s: 22) Yazılan bu manzumelerin Hz. Muhammed (a.s.)'in doğumunu kutlamak maksadıyla yapılan törenlerde okunmasına da mevlid merâsimi denir. Osmanlı'nın sonu ve Cumhuriyet'in başlarında Urfa merkez ve Siverek'te dört şair, Türkçe mevlid manzumesi yazmışlardır. Şanlıurfa'da doğumdan ölüme, sünnet, evlilik ve cenâze gibi değişik vesilelerle icrâ edilen mevlid, bir müzik formu olarak önemini korumaktadır. Urfa'da sıra gecesi grupları olduğu gibi mevlid okuyan topluluklar (takım) da mevcuttur. Bu gruplar genellikle imam ve müezzinlerden oluşmaktadır. Bununla beraber mevlid kültürünü özümsemiş, müzik bilgisi, makam yatkınlığı ve ses güzelliğine sahip kişilerin de bu gruplarda olduğu görülmektedir. Şanlıurfa'da mevlid programı, Uşşak makamında Salât-ı Kemâliye

okumayla başlamaktadır. Salât-ı Kemâliye'den sonra yine Uşşak makamında "Besmele" çekilerek mevlide başlanır. Şanlıurfa'da mevlid bahirleri arasında çifte denilen ve Halk Müziği motifleriyle süslü (Akbıyık, 2002, s: 229-230) ilâhîler okunmaktadır. Mevlid bahirleri arasında okunan tevşih niteliğindeki çifteler yaklaşık olarak 1970'lerden bu yana defler eşliğinde zâkirler tarafından icra edilmektedir.

Şanlıurfa'da Tasavvufî Halk Müziğinin Makam (Dizi), Usûl Ve Tür Yönünden İncelenmesi

Tasavvuf, Urfa'da insanların inanç, ibadet ve düşünce sistemini, sanat ve edebiyatını etkilediği gibi müziğini de etkilemiştir. Tasavvufî Halk Müziği, sözleri din ve tasavvuf muhtevalı, ezgisi Halk Müziği ezgilidir. Tasavvufî Halk Müziği, inanca dayalı ve geleneksel bir müzik türüdür. Din ve tasavvuf muhtevalı güfteler, Türk halk edebiyatına ait ve çoğunlukla hece vezinli ve kısmen aruz kalıbıyla yazılmıştır. (Akdoğu, 1996, s: 256-257) Tasavvufî Halk Müziğinin seslendirmesinde yöresel farklılıklar olmasına rağmen bu, hiçbir zaman türü belirleyen bir unsur değildir. Tasavvufî Halk Müziği, Şanlıurfa'da kendine özgü ağız, tavır ve tarzda icra edilmektedir. Tasavvuf meclislerinde tef (bendir) eşliğinde ilâhî, tenzile-çifte, gazel ve hoyrat okuma geleneği çok yaygındır. İlâhî ve nefes gibi alt türleri olan Tasavvufî Halk Müziği, sıra gecelerinde bağlama başta olmak üzere diğer Halk Müziği sazlarıyla, mevlid meclislerinde def eşliğinde, tasavvuf toplantılarında ise def ile beraber ney ve kudüm gibi enstrümanlarla okunmaktadır. Bu çalışmada Urfa'ya ait çok sayıdaki Urfa ilâhîlerinden en çok icra edilenler arasından seçilmiş toplam 25 adet Tasavvufî Halk Müziği formundaki eserler incelenmiştir. İncelenen eserler ve bazı özellikleri tablo 1'de sıralanmıştır.

Tablo 1: Çalışmada incelenen türkü biçimli eserler

İncelenen eser adı	Güfte ölçüsü	Makamı	Usülü	Kaynak Kişi
Alaydım elin elime	8'li hece	Hicaz	4/4	Mahmut Güzelgöz
Arzu hâl için sultâna geldim	Aruz	Hicaz	10/8	Ahmet Uzungöl
Aşkınla bu uşşakı viraneye dönderdin	Aruz	Hicaz	10/8	Ahmet Uzungöl
Ben bir Yakup idim kendi halımda	11'li hece	Hicaz	4/4	Mahmut Güzelgöz
Ben bir Yakub idim kendi halımda	11'li hece	Hicaz	4/4	Ahmet Uzungöl
Ben bu dağın ağacıyam	8'li hece	Hüseyni	4/4	Ahmet Yılmaztaş
Bülbülün göğsü al olur	8'li hece	Hicaz	4/4	Mehmet Toptan
Câna bizim esrarımız imlâlere sığmaz	Aruz	Hüseyni	10/8	Saatçi Yusuf Özer
Câna bizim esrarımız imlâlere sığmaz	Aruz	Hüseyni	10/8	Abdülkadir Hanlı
Cânı dilden hâne kıldın akîbet	Aruz	Hüseyni	4/4	Yusuf ÖZER, Ahmet UZUNGÖL İsmail UYANIKOĞLU

El zanneder ben deliyem	8'li hece	Hicaz	9/8	Mahmut GÜZELGÖZ Aziz ÇEKİRGE Abdurrahman SAVAŞAN Bakır YURTSEVEN
Ey dide nedir uyku gel uyan gecelerde	Aruz	Hüseyni	10/8	Ahmet UZUNGÖL
Ey rahmeti bol padişah	8'li hece	Gerdaniye	6/4	Ahmet UZUNGÖL Saatçi Yusuf ÖZER
Hoca Efendi	10'lu hece	Hicazkar	10/8	Eskici Dede OSMAN
Mecnûn isen ey dil sana Leylâ mı bulunmaz	Aruz	Hicaz	6/4	Ahmet UZUNGÖL
Medine daşına bak	7'li hece	Hicaz	4/4	Saatçi Yusuf ÖZER
Mevlâm der ki doğruca gel	8'li hece	Hüseyni	4/4	Ahmet UZUNGÖL
Mezarımın taşı	11'li hece	Uşşak	4/4	Mahmut GÜZELGÖZ
Ne gam yersin	11'li hece	Hicaz	4/4	Ahmet UZUNGÖL Saatçi Yusuf ÖZER Akif HOCA
Rahmeyle bu dil hastayı naçare ilahi	Aruz	Hicaz	6/4	Ahmet UZUNGÖL Saatçi Yusuf ÖZER Akif HOCA
Ta ezelden yüzüm gülmez ağlarım		Uşşak	10/8	Mehmet ATAÇ (söz/müzik)
Urfa'lıyam ezelden	7'li hece	Uşşak	4/4	Yöre Ekibi Derleyen: Muzaffer Sarısözen
Yar yüreğim yar yar gör ki neler var	11'li hece	Muhayyer	10/8	Mahmut Güzelgöz
Yar yüreğim yar yar gör ki neler var	11'li hece	Uşşak		Abdülkadir Hanlı
Yeşil ördek olsam yârin gölünde		Hicaz	10/8	Saatçi Yusuf ÖZER Ahmet UZUNGÖL

Sonuç

"Peygamberler şehri" olarak tanınan Şanlıurfa'da müzik, tarihte olduğu gibi günümüzde de sosyal ve kültürel hayatın her alanında yer almaktadır. Yerleşim merkezi olarak 8000 yıllık bir geçmişe sahip olan Şanlıurfa, müzik tarihi yönünden de aynı geçmişe sahiptir. Şanlıurfa'ya ait Rehavî, Harran, Urfa, Urfa-Mahur ve Kılıçlı makamlarının Şanlıurfa'da doğmuş olması, tarihte müziğin bu yörede ne kadar gelişmiş olduğunu gösteren örneklerdir.

Şanlıurfa müzik geleneğinde Sıra Geceleri'nin özel bir yeri bulunmaktadır. Bu gecelerde, Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği eserleri aynı enstrümanlarla bir arada icra edilmiştir. Şanlıurfa Halk Müziği, Türk Halk Müziği içinde ezgi yapısı ve sayısının zenginliği, kaliteli icrası ile seçkin bir konuma sahip olmuştur. Şanlıurfa'da icra edilen müzikler içinde Halk Müziğinin ayrı bir yeri vardır. Hoyratlar, gazeller, mani atma geleneği ve türküler bu bölgenin vazgeçilmezlerindendir. Şanlıurfa'da kendine özgü bir "Dinî Müzik" de mevcuttur. Urfa dinî müziğinin hem câmi hem de Tasavvuf Müziği kısımlarında orijinal formlar görmemiz mümkündür. Urfa câmi ve Tasavvuf Müziği, İstanbul ve Anadolu'daki aynı tür müziklerden farklı nitelikte olup günümüzde de yaygın olarak icra edilmektedir. Tasavvuf meclislerinde tef (bendir) eşliğinde ilâhî (çifte), tenzile, gazel (tek) ve hoyrat okuma geleneği çok yaygındır. Şanlıurfa câmi ve Tasavvuf Müziği formlarının dizileri, Türk Halk Müziğinin dizi anlayışına tam bir uyum göstermektedir. Ezgileri son derece sade, fakat coşkuludur. Bazı formlar, yerine göre çeşitli enstrümanlarla icra edilmektedir. Çeşitli meclislerde müzik icra eden gruplara Şanlıurfa'da takım adı verilir. Her takım kendi ustasının veya kurucusunun adı ile anılır. Bu takımlardan bazılarının hem dinî hem de din dışı diye ifade edebileceğimiz müzik alanlarında faaliyet göstermiş ve gösteriyor olması, Şanlıurfa müziğinin genel yapısı açısından önemli bir husustur. Bu çalışmada, yöredeki Halk Müziği ve Tasavvuf Müziğinin durumu, tasavvufî Halk Müziğinde yaygın olarak söylenen ilâhî ve nefes gibi formlar hakkında bilgi verilmiştir. Türkülerin melodileri ile Tasavvuf Müziğindeki ilâhîlerin aynı ezgi ya da az farkla icra edilmelerine rağmen, icra ortamları farklı olduğu için okunduğu yere göre türkü veya ilahi olarak isimlendirilmektedirler. Şanlıurfa'da bilhassa Kâdirî, Halvetî, Mevlevî, Rifâî ve Bektaşî tekkelerinde Tasavvuf Müziğine yer verilmiş ve bu alanda çalışmalar yapılmıştır. Müzik alanında yapılan bu çalışmalar, Urfa'daki müzik severleri ilgili tasavvuf kurumlarına yöneltmiştir. Daha çok tarikat mensuplarınca icra edilen ilâhî ve nefesler, Urfa'da Halk Müziği ile kaynaşmıştır. Şanlıurfa kültüründe önemli bir yere sahip olan sıra gecesi ve dağ yatıları gibi meclis toplantılarına her iki tür müziğe kaynaklık eden ve onları günümüze taşıyan kişiler arasında hâfız, hoca ve mevlidhanların bulunması ve bu kişilerin türkü ve şarkılar yanında ilâhî ve gazeller de okumaları Urfa'da Halk Müziği ile Tasavvuf Müziğinin birbirlerini etkilemesine ve kaynaşmasına sebep olmuştur. Kâdirî, Halvetî ve Rıfaî tarikatlarında zikir esnasında çoğu zaman def eşliğinde bazen de ney ve kudüm gibi enstrümanlarla okunan ilâhîler, Halk Müziği motifleriyle süslüdür. Şanlıurfa Halk ve Tasavvuf Müziği eserlerinde en sık rastlanan 4/4'lük tartımdır. Ritmik yapının halk dilinde en kolay anlatım şekli olarak ifade edilebilecek bu tartım, Şanlıurfa'nın tasavvufî Halk Müziği örneklerinde de birinci sırayı almıştır. Yine bu yörede 10/8'lik tartım da kullanılma sıklığı bakımından ikinci sıradadır. Bunlardan sonra 6/4, 7/8 ve 9/8'lik usûl kalıpları da kullanılmıştır. 10/8'lik usûl, türkülerde daha ağır yapılı, çiftelerde ise daha hızlıdır. Şanlıurfa'da Halk ve Tasavvuf Müziği eserlerinde ezgiler, 3 ile 12 ses arasında seyretmektedir. Ezgi yapıları, monoton olmayıp inici çıkıcı seyirdedir. Çifteler, tür olarak da türkü formundadır. Bu çalışmada, Şanlıurfa merkez ve yakın ilçelerdeki Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği form yapıları incelenmiştir. Yapılan toplantılara katılarak tespit edilen 25 örnek eser, usûl, ezgi, tür ve güfte yönünden değerlendirilmiştir. Usûl açısından bakıldığında 11 eserin 4/4, 10 eserin 10/8, 3 eserin 6/4 ve 1 eserin 9/8'lik tartımda olduğu tespit edilmiştir. Eserlerde 8 ana ritim kalıbının hepsinin kullanıldığı görülmüştür Ezgi açısından değerlendirildiğinde ise 12 eserin Hicâz ailesi, 6 eserin Hüseynî, 4 eserin Uşşâk, 1 eserin Gerdaniye, 1 eserin Hicazkâr ve 1 eserin de Muhayyer makamında (dizi) olduğu saptanmıştır. Biçimsel olarak

tamamı türkü formunda bulunan eserlerin 8'inde 11'li, 6'sında 8'li, 2'sinde 7'li, 1'inde 10'lu olmak üzere toplam 17'sinde hece ölçüsü ile yazılmış güfteler kullanılırken, 6'sı kalenderî, 2'si dîvan olmak üzere toplam 8'inde de aruz tarzında güftelerin kullanıldığı görülmüştür. Şanlıurfa'da ilâhîlerin güftelerindeki söz güzelliğinin zengin kafiye örgüsü, redif uyumu, duygu bütünlüğü ve anlatım zenginliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Ayrıca bu çalışmada Şanlıurfa'da dinî müzikle alakalı olarak diğer yörelerde olmayan "terâvih zikri" gibi veya Güneydoğu Anadolu'da bazı yerleşim yerlerinde okunan "feraciye" gibi orijinal formlar hakkında bilgi verilerek bunlar notaya alınmıştır. Sonuç olarak, Şanlıurfa kültüründe önemli bir yere sahip olan sıra gecesi ve dağ yatıları gibi toplantılara mûsikîşinas hâfızların da katılması nedeniyle Tasavvuf ve Halk Müziğinin birbirinden etkilendiği, her iki tür müziğe kaynaklık ederek onları günümüze taşıyan kişiler arasında çok sayıda hafız ve mevlidhanın bulunmasının, bu etkileşimin önemli bir sebebi olabileceği kanısına varılmıştır.

Kaynakça

AKBIYIK, Abuzer; "Müziği, Sıra Geceleri ve Oyunlarıyla Urfa", Uygarlıklar Kapısı Urfa, İstanbul, 2002.

AKBIYIK, Abuzer ve diğ.; "Şanlıurfa Halk Müziği", Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara,1999.

AKBIYIK, Abuzer ve KÜRKÇÜOĞLU, Sabri; "Şanlıurfa Halk Müziği'ne Genel Bir Bakış", Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir, Ankara 2002.

AKDOĞU, Onur; "Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler", Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996.

AKPINAR, Hüseyin; "Bir Câmi Mûsikîsi Formu: Feraciye", İSTEM İslâm Sanat, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi, Sayı: 11, Konya, 2008.

ANADOL, Cemal ve GÜRCANLI, Şenol; "Türk Din ve Tasavvuf Musikîsi", İstanbul, 1984.

EKİNCİ, Abdullah; "Ortaçağ'da Urfa", Ankara 2006.

EZGİ, Suphi; "Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi", c. I-V, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Yay., İstanbul 1933-1953.

KAPLAN, Zekâi; "Dinî Müzik Dersleri", İstanbul 1991.

KARADAĞLI, Mehmet Bakır; "Urfa Halk Müziği ile İlgili Bir Tahlil Denemesi", Edessa Dergisi, Sayı: 2, Şanlıurfa, Mart-Nisan 1998.

KARAKAŞ, Mahmut; "Şanlıurfa Evliyaları ve Âlimleri", Şanlıurfa, 1996.

ÖZCAN, Nuri; "XVIII. Asırda Osmanlılarda Dinî Mûsikî", (Basılmamış Doktora Tezi), Maramara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1982.

ÖZTUNA, Yılmaz; "Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi", Kültür Bakanlığı Yay., c. I-II, Ankara 1990.

TİRMİZÎ, Ebu İsa Muhammed; "Sünen et-Tirmizî", Daru'l-Kütübü'l-İlmiyye, Beyrut, (Tarihsiz).

TÜRKİYE KÖKENLİ ALMANCA YAZARLARIN MELEZ METİNLERİ: HATİCE AKYÜN ÖRNEĞİ

Doç.Dr. Naciye YILDIZ

Dicle Üniversitesi

Öz

Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü iki ülke arasında yapılan anlaşmalara dayanmaktadır. Bu göç artık sadece "misafir işçi"lerden oluşan çalışanları değil, ailelerini de kapsamaktadır. Bugünün Almanya'sı, çocuk yaşlarda sonradan göçmüş veya orada doğup büyümüş ikinci ve üçüncü kuşak Türkiyeli göçmenlere yurtluk yapmaktadır. Bu nüfus sanat ve edebiyatta dahil olmak üzere Almanya'nın her bakımından önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Almanca yazan Türkiye kökenli yazarların eserleri uzunca bir süre Alman edebiyatının bir parçası olarak görülmemiştir. Ancak son yıllarda bu yaklaşım değişmeye başlamış ve göçmen yazınıyla ilgili araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Ancak bu çalışmalar ağırlıkla kimlik arayışlarına odaklanmaktadır. Oysa söz konusu metinler aynı zamanda kimliklerin eleştirisi ve tanınmasını içermektedir. Bu çalışma Almanca yazan Türkiye kökenli Hatice Akyün'ün "Einmal Hans mit scharfer Soße" adlı eseri örneğinde Türk-Alman kimlik ve kültürlerinin eleştirisini ve melezleşmesini ele almaktadır. Çalışma kuramsal düzeyde postkolonyal kuram ve eleştirisine dayanarak söz konusu eseri incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Göçmen yazını, melezleşme, tanınma, Almanya'da Türkler

Giriş

İnsanın doğduğu yerden başka bir coğrafyayı kendine yurt tutması insanın varloşuyla eş bir geçmişe sahiptir. Ancak tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak göç ilişkileri değişmektedir. Almanya'ya Türkiye yönünden göç ilk aşamada göç almak isteyen ülkenin talebi ile gerçekleşmiş olan işgücü göçüdür. Bu süreçte Almanya göç literatürüne "misafir işçi" (Gastarbeiter) kavramıyla katkıda bulunmuştur. Ancak bugün artık misafir işçilik döneminin kapandığı tartışma götürmez bir olgu olarak kabul görmektedir. Bütün geri dönüşü teşvik eden ve hatta zorlayan koşullara rağmen bir dönemin göçmenleri, bugünün yerlileri "acı vatan" olarak adlandırdıkları toprakları vatan olarak benimsemiş görünmektedirler. Buna rağmen Almanya bağlamında ikinci ve üçüncü kuşak "göçmen"lerden yabancı kökenli yerliler olarak söz edilmektedir. Kuşkusuz böyle bir tanımlamanın Almanya'yı kendine yurt edinmiş yeni kuşakları anlamak için yeterli olmadığı açıktır. Bu kuşaklar Almanya'da doğmuş, büyümüş, eğitim görmüş, o toplumun bir parçası haline gelmiş durumdadırlar. Ancak diğer taraftan anne-babalarının geldiği Türkiye ile bir şekilde bağları bulunmaktadır. Dolayısıyla iki farklı kültür içinde toplumsallaşmakta, iki dilli bir yaşam sürmektedirler. İşte bu; ne yerli ne yabancı; hem yerli hem yabancı olma durumu yeni bir kimlik arayışı veya kimliğin kendisi (örneğin, melez kimlik) olarak tanımlanmakta, Almanca eser üreten Türkiye kökenli yazarların metinlerinde bu kimliğin izleri aranmakta ve tartışılmaktadır. Bu tartışmalarda söz konusu eserler bazen Alman edebiyatının bir parçası olarak görülmekte, bazen de "göçmen yazını" olarak sınıflandırılmaktadır. Bu ayrım bağlamında bakıldığında söz konusu metinlerin esas olarak yeni (melez) bir kimliğin varlığını dışa vurmakla birlikte daha çok bir tanınma talebini dile getirdiği ileri sürülebilir. İşte bu makale Almanca yazan Türkiye kökenli Hatice Akyün'ün "Einmal Hans mit scharfer Soβe" isimli eseri örneğinde Türk ve Alman kimliklerinin karşılaştırmalı sorgulanmasını ve bu çerçevede de tanınma talebini tartışmayı amaçlamaktadır. Makale, göçmenlerin uğradığı ayrımcılığa karşı onlara "uygun" kimlik arayışıyla değil, her düzeyde (ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel) tanınmaya ve katılmaya yönelik talepleriyle mücadele edileceğini ileri sürmektedir. Makalede bu tartışma postkolonyal kuram ve bu

kurama yönelik eleştiriler çerçevesinde yürütülmektedir. İlk bölümde postkolonyal kuramda kimlik kavrayışı ve "melez kimlik" yaklaşımı üzerinde durulmaktadır. Daha sonraki bölümde incelemeye konu olan yazarın yaşamı ve eserleri verilmektedir. İzleyen bölümde ise Akyün'ün "Einmal Hans mit scharfer Soβe" eseri üzerinden kimlik karşımı ve tanınma talebi tartışılmaktadır.

Göçmen Ve Yerli Arasında Salınım

Göçmen kökenli yazın, günümüzün sınırları geçirgenleşen ve insanlarının büyük bir hareketlilik içinde olduğu dünyasında çok dikkat çeken ve üzerinde çok çalışılan konulardan birisini oluşturmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında bir "normalleşme"den veya olağanlaşmadan söz edilebilir. Ancak bu sıradanlaşmaya rağmen bu yazının ele alınışına bakıldığında ağırlıkla ulusal sınırlarla tanımlanmış kavram dünyasının egemen olduğu görülmektedir. Oysa bu tanımlamalar artık o toplumun bir üyesi haline gelmiş göçmen yazını üreticilerinin eserlerini açıklamada yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda Tilbe (2015: 459, 460) göç (Immigration) ve göçmen (Migrtant) yerine, hareketlilik (mobility) ve göçer (mover) kavramlarını kullanmakta, Alman-Türk yazarların Alman toplumunun yerlisi ve o toplumun bir üyesi olduklarına dikkat çekerek "göçmen yazını" yerine "göçer yazını" ifadesini önermektedir. Tilbe'ye göre (2015: 462) göçer yazının ayırıcı özelliği ulusötesi (transnasyonal) olmasıdır ve bu özellik çok dillilik, çok kültürlülük, çoklu toplumsal aidiyetler olarak kendini göstermektedir. Postkolonyal kuramla aralarında geçişlilikler olan (Franzki ve Aikins, 2010: 9) Postyapısalcı yaklaşımda göçmen ve yerli kavramları, tek bir topluma, ulusa, devlete ve kültüre aidiyet yerine ikisi arasında-üstünde bulunma durumuna göndermede bulunarak tartışılmaktadır. Bu bağlamda çoklu aidiyetler, kültürel karşılaşmalar içinde sürülen yaşamlar ve ulusüstü alanlarda gerçekleşen toplumsallaşmalara dikkat çekilmektedir. Kültürlerin "uysal" bir aradalığına işaret eden çokkültürlülük (multikültürel)[23] kavramı yerine kültürlerin birbirinden etkilenmelerini imleyen "kültürlerarasılık" (interkültürel) kavramı kullanılmaktadır. Böylece yerli ve yabancı kültür ikiliğinin aşıldığı; sabit, yerleşik, değişime kapalı, verili bir kültür kavramı ve bunun taşıyıcısı olan özne yerine hareketin, değişimin, dinamiğin geldiği ileri sürülmektedir. Bu bağlamda bakıldığında "inter" öneki, sadece "aradalık" durumunu değil, aynı zamanda öznelerin aktif katılımıyla kültürlerin karşılıklı etkileşimini ve dönüşümünü içeren bir anlam alanına genişlemektedir (Blioumi, 2009: 25). Postkolonyal kuramlar bilindiği gibi disiplinler arası bir niteliğe sahip, eski ve yeni sömürgeciliğin ilerleme, akılcılık ve gelişme adına uyguladığı askeri, ekonomik ve kültürel şiddeti gün yüzüne çıkarmayı amaçlayan çalışmaları içermektedir (Franzki ve Aikins, 2010: 9). Mutman (2010: 120, 121) postkolonyal kuramda "post" önekinin bir sonralık durumuna işaret etmesine rağmen bu konuda üretilen yazılara bakıldığında esasen sömürge veya sömürgecilik "sonra"sından çok sömürgeciliğin ve sömürgeci öznenin kuruluşunu incelediklerini, bu yazarlar içinde belki de Homi Bhabha'nın görüşlerinin postkolonyal olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmektedir. Mutman'a göre Bhabha

[23] Bir çok çalışmada (Mattelart ve Neveu, 2007: 123) çokkültürlülük bir ideoloji olarak değerlendirilerek toplumsal bölünmeleri "şeyleştirdiği" için eleştirilmekte, var olan ekonomik ve sosyal eşitsizliklere dokunmadan sorunların aşılabileceğini ileri süren bir tür popülizm olarak görülmektedir. Bir göçmen yazar olan Feridun Zaimoğlu da (2010: 3) benzer yaklaşım ileri sürmektedir. Ona göre Almanya'da yabancıdan söz edildiğinde esas olarak Türklerden veya Müslümanlardan söz edilmekte ve bu bağlamda da esas olarak bu insanların aptal oldukları, kendilerini içe kapadıkları, uyum sağlamaya istekli ve yetenekli olmadıkları anlatılmak istenmektedir. Ancak ona göre içe kapanmadan, kendini izole etmeden söz edilecekse kökene değil, sınıfsal ayrımlara bakılmalıdır. Ona göre bu durumda esas olarak söz konusu olan ekonomik ve sosyal sorunlardır. Dolayısıyla söz konusu tartışma kültürel alana bulaştırılıp sosyo-ekonomik sorunlar gizlenmemelidir. Nitekim Kien Nghi Ha (2009: 41) Zaimoğlu'nun özellikle "Kanak-Sprak" isimli eserinde sadece Almanya'nın yabancılar politikasını ve kurumsallaşmış ırkçılığını değil, aynı zamanda çokkültürlülük yaklaşımını da "exotikleştirme" aracı olarak eleştirdiğine dikkat çekmektedir. Ha ayrıca Almanya gerçekliğinde ırkçılık karşıtı bir "sosyal devrimin" henüz gerçekleşmediğini de ileri sürmektedir.

sömürgeciliğin "kültürel aralık (interstice) ve melezlik (hybridity) ürettiğini göstermeyi amaçlamış" ve bu "kültürel durumun iktidar ilişkileri üzerinde dönüştürücü bir etkisi olacağını ileri" sürmüştür. Postkolonyal kurama göre sömürgeleştirme süreci veya edimi sömüren özne ve sömürüleni birlikte dönüştürmekte ve etkilemektedir. Bu nedenle sadece sömürgeleştirenlere bakarak bu sürecin açıklanması yeterli olmadığı gibi, tek yönlü bakış açısı çeşitli alanlarda örtük biçimde süregiden sömürge ilişkilerini de görmeyi engellemektedir. Postkolonyal kuramlar Batı merkezci, biz-öteki, gelişmiş-gelişmemiş, barbar-medeni, akılcı-duygusal v.b. birçok ikiliklere dayanan bir bakış açısına sahip sömürgeleşme tezlerinin aksine bu ikilikleri ve Batı merkezciliğini sorgulayan yaklaşımlardır. Daha da önemlisi az önce de değinildiği gibi bireysel ve kolektif kimliklerin kolonyal güç ilişkilerinin etkisi altında oluştuğunu ileri sürerek bu kimlik tanımlarını eleştirmektedirler (Franzki ve Aikins, 2010: 9, 11, 13). Mutman (2010: 123, 124), postkolonyal kuramların sömürgeciliği geride bırakmayı arzuladıklarını, bunu da "sınırgeçme" ve "melezlik" bağlamında tartıştıklarını belirterek melez öznenin problemlerine dikkat çekmektedir. Ona göre melez özne "aynı anda iki şey olabilmekte", "indirgenemez bir çoğulluğu ve çeşitliliği maddileştiren bir metafor haline gelmekte" ve bu haliyle "kendi başına kurtarıcı, özgürleştirici bir potansiyel taşımaya" başlamaktadır. Diğer bir ifadeyle melezlik başlı başına bir kimlik haline gelmektedir. Fakat işte tam da bu "çoğulluğu özü olarak temsil etmeye" başlayan melez öznede sorun ortaya çıkmaktadır. Çünkü melez özne tam da "saflığın karşıtı olarak" ve tarihsel bir çevrede oluştuğu için "kendi başına ve kendi içinde bir değer olarak" görülmemelidir. Mutman (2010: 123, 124) ayrıca Bhabha'da merkez veya metropol ülkelere göç etmiş göçmenlerin çevre ülkeleri temsil eder hale geldiklerini, oysa bunun gerçekçi olmadığını ileri sürmektedir. Ona göre merkeze göç etmiş çevre ülkelerden göçmenlerin bu toplumlarda yukarı doğru hareketlilikle birlikte toplumsal konumları değişmektedir. Dolayısıyla merkezdeki göçmenlerin çevreyi temsil etme nitelikleri tartışmalıdır. Bu bağlamda bakıldığında Almanya'da sınıf atlamış Türkiyeli göçmenlerin köken kimliklerini ne kadar temsil ettikleri sorgulanmaya muhtaçtır. Eğer böyleyse bu bağlamda kimliklerin melezleşmesi üzerine bir tespitte sorgulanmaya açıktır. Postkolonyal çalışmalarda günümüz dünyasının artık kültürler üstü bir hal aldığı, buna bağlı olarak göçmen kökenli edebiyatın kültürler arası yerine kültür aşırı olarak kavranmasının daha doğru olacağı belirtilmektedir (Horst, 2009: 76, 77). Bu bağlamda göçmen yazını tanımında özcü bir kültür kavrayışı, buna karşın poskolonyal çalışmalarda özcü olmayan, kuşaklar arası değişken, müdahaleye açık, ulusal klişelerin reddedildiği bir kültür kavrayışına dikkat çekilmektedir (Blioumi, 2009: 27). Horst (2009: 77) göçmen yazınının postkolonyal teorisyenlerden Bhabha tarafından geliştirilen "hibrid" veya melez kavramıyla açıklanabileceğini öne sürmektedir. Ona göre söz konusu yazın bağlamında "hibrid" kavramı "iki farklı kültür arasındaki gerilimleri çözen" değil, aksine güç alanları ve yaftalamaların-etiketlerin açıkça ifşa edildiği, karşılaştırıldığı, tanınmayacak duruma gelene kadar bozuma uğratıldığı bir anlam alanına işaret etmektedir. Horst'a göre hibrid edebiyat yerleşik anlamı sorgulamakta ve onu çözündürmektedir. Blioumi ise (2009: 27) hibrid kavramını "üçüncü alan"ı açan "sürekli kültürel dolaşım" mekanizması olarak tanımlamaktadır. Ona göre "üçüncü alan" kavramı esas olarak somut bir alan, coğrafi bir mekandan ziyade sembolik bir alana işaret etmektedir. Bu bağlamda sembolik üçüncü alan, ilişkinin-iletişimin-karşılaşmaların alanıdır ve bu alanda aynı semboller yeniden anlamlandırılmakta, okunmakta, tercüme edilmekte, tarihselleştirilmekte ve "hibridleşme" gerçekleşmektedir. Bu çerçevede hibridleşme süreci işaretlerin ve kültürel ögelerin anlamlarının mekandan koparak bağlam bağımlı hele gelmesi olarak kavranmaktadır. Çınar (2000: 137) "homojen ve ontolojik bir öze sahip" kültürlerin karışımı olarak anlaşılan melezleşmeyi "yapısal melezleşme" olarak tanımlamaktadır. Ona göre göçmenlerin ürettiği kültürel ürünlerde gerçekleşen şey böyle bir yapısal melezleşme değil, aksine herhangi bir sınıflamaya dahil edilemeyen, biz ve öteki arasındaki sınırın ötesinde-üstünde her ikisini de bozan, düzensizleştiren bir melezleşmedir. Ancak Çınar bu tespiti yapmakla birlikte Türk-Alman Rap grubu Cartel örneğinde incelemeye çalıştığı melezleşme

durumunda yine de bu grubun şarkılarında "Türk'ün" üç farklı anlamına dikkat çekerken aslında "Türk" kimliğinin varlığından hareket eden bir noktadan çözümleme yapmaktadır. Diğer bir ifadeyle varolanın farklı yorumlanmasına dikkat çekmektedir. Bu çerçevede bir "kategorisizlik" durumundan çok, zaten üretilmiş olan bir kategorinin ilişkisel olarak tanınma talebinin söz konusu olduğu ileri sürülebilir. Horst'a göre (2009: 78) göçmenlerin ürettiği hibrid edebiyatta dikkat çeken diğer bir nokta mekan-alan ile beden ilişkisidir. Ona göre başta Emine Sevgi Özdamar olmak üzere farklı göçmen kökenli kadın yazarlarda beden, göçmenlere atfedilen etiketlerin okunduğu yer olarak dikkat çekmektedir. Yani, beden; cinsiyet, etnisite v.b. yapısal işaretlerin somutlandığı bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak Horst'a göre beden aynı zamanda bu etiketlere karşı çıkmanın alanı olarak da hibrid metinlerde yer almaktadır. Bu çalışmaya konu olan eserde de bunun örnekleri görülmektedir. Yazar Hatice Akyün eserinin birçok yerinde Almanya ve Türkiye'de kadınlık, cinsellik alanlarını karşılaştırmakta ve egemen yaklaşımları sorgulamaktadır. Örneğin, kadın bedenin tüylerden arındırılması, hamam kullanımının anlatıldığı bölümlerde bu net olarak görülmekte ve Türkiye'de kadın bedenin bakımı Alman kadın-erkeklerle ilişkisellik içinde eleştirel biçimde anlatılmaktadır (Akyün, 2005: 87-97). Kuşkusuz postkolonyal kuramın buraya kadar verilen kültür ve kimlik kavrayışına yönelik önemli eleştiriler bulunmaktadır. Bunlardan biri Stuart Hall'dan Bhabha'ya yönelik eleştiridir. Hall, metinler üzerinde gerçekleşen bir yerinden oynatmanın ve sarsmanın gerçek ekonomik ve toplumsal hakimiyet ilişkilerini somut olarak değiştirmeye muktedir olmayacağını ileri sürmektedir. Ona göre (Hall'den akt. Mutman'ın (2010: 127), "tüm mücadele teorik" olamayacağı için "farklı kültürler arasında olabilme olasılığı"na dayanan "teorik öngörü"nün "gerçek iktidar sistemini yerinden oynatması" beklenmemelidir. Çünkü, "… siz sürdürülemez olduğunu göstermiş olsanız bile iktidarın işlemeye devam etmesi pekala mümkündür." Brubaker ise (2017: 15) diyaspora ile ilgili makalesinde "kimliğin yersiz yurtsuzlaşmasından bahsedilmesi"nin "iyi ve hoş" olduğunu, ancak bu tanımın kendi içinde bile "belli ölçüde aynı kalan "bir kimlik" varsaydığını belirtmektedir. Devamla, eğer Bhabha'nın ileri sürdüğü gibi "ulus, kültür veya hatta kişilik gibi bir bütünlük yok" ise "Hintli, Çinli, Yahudi veya Kürt diyasporası gibi bir bütün"ün nasıl var olacağına yönelik haklı bir soru yöneltmektedir. Yukarıda bu çalışmanın konusu bağlamında kabaca çerçevesi çizilmeye çalışılan Postkolonyal kurama yönelik diğer önemli bir eleştir ise özcülük karşıtı olması nedeniyle kolektif özneye dayanan sosyal ve politik mücadeleleri önemsememesidir. Ayrıca metin ve bilgi alanındaki hakimiyet ilişkilerine ilgi göstererek ekonomik ve askeri egemenlik ilişkilerini gölgede bıraktığı veya yeterince önemsemediği için eleştirilmektedir (Franzki ve Aikins, 2010: 9, 14, 15). Diğer bir eleştiri "göçebe" veya "sürgünü" "ayrıcalıklı" bir özne konumuna getirmeye yöneliktir. Bu bağlamda göçebe öznenin "postmodern öznelliğin ayrıcalıklı kavram/metaforu haline getirilmesi"yle bir bakıma göçmenlerin karşılaştığı gerçek yıkım olgularının ve süreçlerinin "melez" aydınlar tarafından "evcilleştirildiği" ileri sürülmektedir. Hatta bir adım daha ileri gidilerek göçmenlerin bu yaşanmışlıklarının "narsistik bir yaratıcılık retorik"i tarafından ticarileştiğine dikkat çekilmektedir (Göker, 2003: 19). Nitekim bugün Alman edebiyatının bir parçası olduğu kabul edilen Feridun Zaimoğlu'nun bütün sorgulayıcı yaklaşımına ve eleştirilerine rağmen kendisinin Alman kamusallığının gündemine getirdiği dışlanma, ırkçılık ve göçmenlerin yaşadığı diğer ekonomik ve sosyal sorunlara ilişkin eleştirisi, bizzat kendisinin üst sınıfsal konumlara katılması ve eserlerinin birer ticaret ve tüketim nesnesi haline gelmesiyle sönümlenmiştir (Ha, 2009: 44). Dayıoğlu-Yücel (2009: 32) ise "hibridleşme" kavramının olumlu anlamlarla yüklenmesi, sadece ve sadece bir tür kültürlerin karışımı ve de özcü kültür kavramının çözünmesi olarak görülmesinin problemli bir bakış açısı olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre melezleşme basit düzeyde kültürlerin karşımı olmadığı gibi, bundan daha önemlisi güç ilişkileri ağı içinde örülmüş karşılaşmalar ve karışımlara işaret etmektedir. Dayıoğlu-Yücel'e göre (2009: 32, 33) göçmen yazınında dikkat çekici olan özdeşleşme ve kimlik arama değil, kimliğin tanınmasına olan taleptir. Oysa bu tanınma sorunu sıklıkla göz ardı edilmekte

ve söz konusu yazında ağrılıkla bir kimlik arayışı üzerinde durulmaktadır. Ona göre kimlik arayışı ile kimliğin tanınması farklı konulardır. Göçmen yazınına bakıldığında ikincisinin daha yakıcı bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Buraya kadar çerçevesi çizilen post-yapısalcı ve postkolonyal kuramlar çerçevesinde bakıldığında özcü, verili bir kültür ve bu kültürün temsilcisi, taşıyıcısı özne yaklaşımı sorgulanmaktadır. Ama diğer yandan bu reddedilen özne, yani göçmen özne köken veya merkez kültürün temsilcisi olarak görülmektedir. Ayrıca güç ve hiyerarşi ilişkileri metin düzeyinde ele alınmakta ve metinlerdeki meydan okumalar ile somut yaşamın diğer alanlarındaki iktidar ilişkilerinin sarsılacağı kabul edilmektedir. Daha önemlisi bu tür yerinden etme eylemini gerçekleştirecek kolektif özne yaklaşımı tartışılmaktadır. Ayrıca kimlik arayışı veya melezleşmeye gösterilen dikkat tanınma taleplerinden esirgenmektedir. Bu kuramsal çerçeve içinde izleyen bölümünde Almanya'da Türkiyeli göçmenlerin ürettiği yazın ve bu yazının bir örneği olan Hatice Akyün'ün "Einmal Hans mit scharfer Soβe" isimli eseri üzerinde durulacaktır.

TÜRKİYE KÖKENLİ ALMANCA YAZARLARIN MELEZ METİNLERİ: HATİCE AKYÜN ÖRNEĞİ

Almanya bağlamında bakıldığında bu ülkeye göç eden Türkiyeli Almanca yazan yazarların eserleri için oldukça farklı tanımlar kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan bazıları "misafir işçi yazını" (Gastarbeiterliteratur), misafir yazını (Gastliteratur), yabancılar yazını (Auslaenderliteratur), yabancı yazını (Literatur der Fremde) v.b. gibi tanımlardır. Bütün bu tanımlarda ortak nokta ise söz konusu yazarları eserlerini kaleme aldıkları dil-kültür çevresinin veya Alman ulusal yazının dışına yerleştiren tanımlamalar olmalarıdır. Söz konusu tanımlamalar özellikle yetmişli ve seksenli yıllarda kullanılmış, ancak doksanlı yıllarla birlikte sorgulanmaya başlanmışlardır. Doksanlı yıllarda söz konusu yazını tanımlamak için artık ulusal yazının dışından bakan bir yaklaşım yerine, içine dahil olunan ulusal yazının bir parçası olarak gören bakış açıları egemen olmaya başlamıştır (Amodeo, 2009: 6). Amodeo, bu değişimde doksanlı yıllarda başta Emine Sevgi Özdamar ve Feridun Zaimoğlu olmak üzere göçmen kökenli yazarların almaya başladıkları saygın edebiyat ödüllerinin ve Almanya dışındaki ülkelerde özellikle postkolonyal çalışmalarla birlikte "Alman misafir yazını" (deutsche Gastliteratur) tanımlamasına alternatif yeni kavramlar (örneğin, "hibrid", "üçüncü alan", "minör edebiyat" gibi) üretilmesinin etkisine dikkat çekmektedir. Ancak bu mücadele edilerek kazanılmış tanınma adımına rağmen daha önce de değinildiği gibi (bkz. Dipnot 1) bazı araştırmalarda Alman toplumunda bugün de kapsayıcı ve derinlikli "ırkçılık karşıtı bir sosyal devrimin" henüz gerçekleşmediği ileri sürülmektedir.

Hatice Akyün'ün Yaşamı Ve Eserleri

Türkiye kökenli, kendi ifadesiyle Alman pasaportlu Almanca yazan Hatice Akyün 1969 yılında Türkiye'de, Akpınar Köyü'nde doğmuş, 1972 yılında, yani üç yaşındayken ailesiyle birlikte Almanya'nın Duisburg kentine göç etmiştir. Bu çalışmaya konu olan kitabındaki Anadolu'ya tatil yolculukları anlatımından Kütahya İli'nin Çavdarhisar İlçesi'nin Akpınar Köyü'nden oldukları anlaşılmaktadır. Akyün serbest gazetecilik yapmakta ve Spiegel, Tagesspiegel ve Emma gibi yayın organlarında yazmakta ve Berlin'de yaşamaktadır. Akyün 2009 yılında Duisburg Hoşgörü ve Medeni Cesaret ödülünü (Duisburger Preis für Toleranz und Zivilcourage) almıştır. Yazarın 2005 yılında "Einmal Hans mit scharfer Soβe", 2008'de "Ali zum Dessert" ve 2013'de "Ich küss dich, Kismet" isimli yayınlanmış üç kitabı bulunmaktadır. Bu çalışmaya konu olan Einmal Hans mit scharfer Soβe isimli eser otobiyografik özellikler taşımaktadır. Eserde yazarın Almanya ve Türkiye'deki yaşantıları ve bunlar bağlamında Alman toplumunda Türkiyeli göçmenlerin yaşadığı değişim anlatılmaktadır. Eseri dikkat çekici kılan diğer bir nokta ise yazarın bir kadın olması ve yaşam deneyimleri anlatımlarında toplumsal cinsiyet ayrımcılığına yer vermesidir.

Melez Metin: Einmal Hans Mit Scharfer Soβe

Akyün, 2005 yılında yayımlanan Einmal Hans mit scharfer Soβe isimli kitabında kendini Alman pasaportuna sahip, politikacılar için başarılı bir entegrasyonun mükemmel örneği olan Türk olarak tanımlamaktadır. Ayrıca kendini tanıtırken gazeteci olduğunu, başörtüsü takmadığını ve zorla evlendirilmediğini belirtmektedir. (Akyün, 2005: 7). Bu tanımlamada dikkat çeken şey Türk kökenli Alman tanımlamasının olmaması, yazarın kendini Türk kimliği ile tanımlaması, buna ulanmış bir Alman pasaportundan söz etmesidir. Kısaca metnin kahramanı Almanca dilinde, Alman okurlara seslenirken onların dilinde konuşmakta ve onların sahip olduğu pasaporta sahip olmakla beraber başka bir kimliğe sahip olduğunu iletmektedir. Ayrıca Alman toplumunun gözünden nasıl görüldüğüne de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda melez bir kimlik ifadesinden çok açık biçimde köken kimliğinin vurgulanmasıyla bu kimliğin tanınmasına yönelik bir talebin olduğu ileri sürülebilir. Ancak aynı zamanda başörtüsü ve zorla evliliğe göndermede bulunarak bunların özcü bir biçimde belirli bir kesimin değişmez özellikleri olmadığını okura anlatmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda da Almanya'da egemen göçmen Türk kadını kimliği kavrayışını yerinden etmektedir. Yazar kimliklerin tanınma sorununa başka bir bağlamda kardeşine ilişkin anlatımlarında değinmektedir (Akyün, 2005: 129). Akyün'ün anlatımına göre aslında kardeşi başarısız bir integrasyon örneği olmamakla birlikte, başta küfür olmak üzere Türkçe sözcüklerin de içinde yer aldığı, Türkler tarafından aksanlı ve bozuk biçimde ve fakat ayrımcılığa karşı protesto amacıyla kullanılan Almanca olarak tanımlanabilecek "Kanakendeutsch"[24] (Kanakların Almancası) konuşmaktadır. Akyün'e göre kardeşi Türkçeyi Almanca aksanlı konuşmakta, Kanakçayı ise "Türk olduğu", "damarlarında Türk kanı" olduğu, onun ve Türk arkadaşlarının dili olduğu için konuşmaktadır. Bu anlatımlardan yazarın kardeşinin kendisini ve arkadaşlarını Türk olarak tanımladığı, Kanak olmayı ise aşağılama değil, bir başkaldırı ve tanınma talebi olarak kodladığı anlaşılmaktadır. Nitekim yazar kardeşinin vatanının yaşadığı şehir olan Duisburg olduğunu, anadilinden daha iyi Almanca konuştuğunu belirttikten sonra onun bunlarla birlikte Türk olmaktan gurur duyduğunu yazmaktadır. Daha belirgin bir tanınma talebi ise şu satırlarda görülmektedir: "Ben Türküm, eğer benim kültürüme saygı göstermezlerse benimle problem yaşarlar" (Akyün, 2005: 129). Bu bağlamda bakıldığında köken kimliğin bozunuma uğratılmasından çok aşağılanma deneyimlerinden kaynaklanan köken kimliğini sahiplenme, savunma ve koruma eğiliminden söz edilebilir. Kuşkusuz aynı bağlam içinde Alman kimliğine karşı mesafeli bir duruşun da varlığı ileri sürülebilir. Nitekim yazar bu tanınma talebine kardeşinin Almancayı çok iyi bildiği halde düzgün Almanca konuşmayı reddettiğini belirterek işaret etmektedir. Yazarın eserinde yer alan toplumsal cinsiyet aktarımına bakıldığında iki yönlü bir anlatımın olduğu görülmektedir. Ağrılıklı olarak Türk ve Alman kadınların birbirlerini nasıl algıladıklarını anlatmakta ve bu bağlamda Türkiye'de kadınların hem meslek, hem de çocuk sahibi olabildiklerini, buna karşın Almanya'da çocuk veya meslek arasında bir seçim yapmak zorunda kaldıklarını ileri sürmektedir (Akyün, 2005: 10). Bu çerçevede bakıldığında aslında Akyün'ün bir bakıma kimlikleri tersyüz etmekten çok yeniden ürettiği ileri sürülebilir. Nitekim Yeşilada (2009: 15, 16) ikinci kuşak "modern yaşam süren" kadın yazarların sıklıkla kitaplarının girişinde okuyucusunu evlerinin içine alarak oradan anlatmaya başladıklarına dikkat çekmekte ve bunu yaparken aynı zamanda varolan klişeleri bozmak, dağıtmak yerine yeniden ürettiklerini ileri sürmektedir. Bu eleştiriyle birlikte Akyün'ün bu tür karşılaştırmalarla kimlikleri birbiriyle ilintilendirerek bir bakıma aralarında kurulan hiyerarşiyi bozduğu ileri sürülebilir. Akyün'e göre (2005: 13) Türkiyeli göçmenler, özellikle birinci kuşak göçmenler (yani yazarın annesi

[24] Kanaka Hawai dilinde "insan" anlamına gelmektedir. Kanaklar Güneypasifik adalarında yaşayan yerli halklardır. Bu güney halklarının tarihi kahve plantasyonlarında köle olarak zorla çalıştırılmaya, yağmaya, sömürgeciliğe karşı başkaldırı tarihidir. Sözcüğün ırkçı ve aşağılayıcı bir anlam kazanması da bu tarihle ilgilidir. Bazı kaynaklarda (www.welt.de) 19. Yüzyıl'da İngilizlerin Hawai dilindeki Kanaka sözcüğünü farklı Pasifik adalarında zorla ele geçirilen, kaçırılan ve çalıştırılan köleler için kullandıkları belirtilmektedir. Almanya'da yabancılar ve çoğunlukla Türkler içi kullanılan bu aşağılama içeren sözcük F. Zaimoğlu'nun Kanak Sprak (Kanak Dili) eserinin ismi olarak kullanılmıştır.

ve babası) ne Almanya'dan, ne de Türkiye'den vazgeçmektedirler. Almanya'da Türkiye'yi (insanların sıcaklığı, sokaklarda sohbet etme, alışveriş pazarlarının kokusu v.b. özellikleri nedeniyle), Türkiye'deyken de Almanya'yı (iyi bir sağlık ve ısıtma sistemi, kaliteli arabalar nedeniyle) özlemektedirler. Ancak yazara göre Türkiye "kötü arabalar, elektrik kesintileri, yerlerde sürünen sağlık sistemi ve rüşvetçi resmi daireler nedeniyle aynı zamanda sevilmemektedir. Bu anlatımlar çerçevesinde bakıldığında bir kimlik bunalımı veya arayışından çok, kimliklerin birbirine karşı normalliğinden ve onların taşıyıcısı öznelerin kültür ve kimliğe karşı eleştirel duruşundan söz edilebilir. Akyün örneğinde (2005: 35, 36) bir melezleşemeden söz edilecekse bunun en iyi örneği Alman Başbakanlık binasının önündeki Der Berliner Tiergarten isimli yeşil alanın veya parkın önce Türkler, sonra Almanların da katılımıyla ızgara çayırına, yazarın ifadesiyle "Türk çayırına" dönüşmesidir. Yazara göre burada Türkler ızgara yapmaya başlayınca muhafazakar parti bunu protesto etmiş, ancak Yeşiller partisi Türkleri desteklemiştir ve daha sonra giderek Almanlar da burayı mesire yeri olarak kullanmaya başlamıştır. Ancak bununla birlikte Akyün Türklerin buraya çöplerini bırakmalarını eleştirmektedir. Bu çerçevede bakıldığında kültürler arası etkileşimden ve dönüşüme açık, özcü ve verili olmayan bir kültür yaklaşımından söz edilebilir. Akyün'ün (2005: 66, 67) metni sıklıkla Türk ve Alman kimlik ve kültürlerinin karşılaştırmalı bir anlatımını anımsatmaktadır. Örneğin, cami ve kiliseye gidiş öyküsünü anlatırken cami ile kilise atmosferini karşılaştırmakta ve caminin kiliseye göre ayak ve çorap koktuğunu, fakat sıcak olduğunu, kilisenin ise temiz kokmakla birlikte kış mevsimi olmamasına rağmen soğuk olduğunu ifade etmektedir. Böylece her iki kimlik ve kültür özelliklerini birbiriyle ilişkisellik içinde ve aynı seviyede vermektedir. Akyün başörtüsü örttüğü dönemlerde bundan kurtulmak istediğini, çünkü başörtüsünün kendisinin çirkin gösterdiğini ve o haliyle kendisini beğenmediğini belirtmektedir. Ancak diğer taraftan annesi ve ablasının başörtüsü üzerinden başörtüsü ve moda-tüketim arasındaki ilişkiye de dikkat çekmektedir. Annesinin geleneksel, dini nedenlerle başörtüsü kullandığını ve bu nedenle başörtüsünün markası, rengi ve görünüşünün ikincil önemde olduğunu, oysa ablasının oldukça pahalı markaların örtülerini kullandığını, onun için başörtüsünün hem dini bir gelenek olduğunu, ama aynı zamanda modayla ilgili bir aksesuar olduğunu yazmaktadır (2005: 70). Böylece başörtüsü gibi dinsel alanda oldukça ayırıcı bir unsur bağlamında toplumsalın etkisine dikkat çekmektedir. Bu çerçevede bakıldığında Akyün'ün karakterlerinin pasif birer kültür taşıyıcıları değil, kimliklerini ve kültürlerini oluşturan aktif, kurucu özneler oldukları söylenebilir. Daha önce de değinildiği gibi Akyün gibi merkez ülkelere göç etmiş ve orada yukarı toplumsal hareketlilikte mesafe almış öznelerin çevre ülkelerin kimlik ve kültürlerini ne kadar temsil ettikleri tartışmalıdır. Nitekim Akyün kitabının bütününde Almanca okurlara kendini tanıtırken egemen Türk-Müslüman-göçmen kadın resmine uymadığını ve göç ettiği toplumun özne niteliklerini edindiğini anlatmaktadır. Örneğin, çok iyi Almanca konuştuğunu, bunun kendisine özellikle üniversite yıllarında iyi gelir getiren işler edinmesinde katkı sağladığını yazmaktadır. Bu anlatımın aynı zamanda göç edilen ülkenin dilini bilen ve bilmeyen göçmenler arasındaki eşitsizliğe, yani sosyo-ekonomik skaladaki sıralamaya işaret ettiği açıktır. Bu bağlamda göçmen kimliği ile göç edilen çevre ülke kimliğinin eşitlenmesinin tartışmalı olduğuna bir kez daha dikkat çekmek gerekir. Diğer taraftan yazar dil ve kültür alanındaki bu yukarı doğru kaymanın ekonomik eşitsizliklere etkisinin olmadığına ilişkin anlatımlara da yer vermektedir. Örneğin, ilk kuşak göçmen olan anne ve babasının Alman dilini bilmediklerini, annesine neden Almanca öğrenmediğini sorduğunda annesinin "baban tek kelime Almanca konuşmadan otuz yıldan fazla vergi ödedi" yanıtını verdiğini yazmaktadır (Akyün, 2005: 171). Daha önce postyapısalcı kurama yönelik eleştirilerde değinildiği gibi dil ve metin düzeyinde gerçekleşen yerinden oynatmaların ve meydan okumaların ekonomik, toplumsal ve askeri eşitsizlikler gibi yapısal alanlarda değişiklik yaratmadığı hatırlandığında yukarıdaki anlatımın bunun somut bir örneği olduğu öne sürülebilir. Daha önemlisi bu tür metin üzerinde yerle yeksan etmelerin gerçek yaşamdaki eşitsizlik, acı ve aşağılanmaların ticarileşmenin nesnesine dönüşme ve hafifletilme

tehlikesine bir kez daha dikkat çekmek gerekir. Son olarak Akyün'ün eserinin son bölümünde yer verdiği kendi kimliğini tanımlamaya ilişkin satırlara bakıldığında bir kimlik arayışından çok tanınma talebi olduğu görülmektedir. Örneğin, yazar kendini iki dünyada da evinde hissettiğini, her iki kültüre de kendini ait hissettiğini ve iki kültüründen zenginliğinden beslendiğini belirmektedir. Kendisinin bütün deneyimleri, yaşanmışlıkları ve istekleriyle Hatice olduğunu ve Alman ve Türklerin farklılıklarına değer verdiğini yazmaktadır. Bu satırların açık bir biçimde bir kimlik ve kültür melezleşmesinden çok farklılıklarla birlikte tanınmaya işaret ettiği ileri sürülebilir.

Sonuç

Göç olgusunun tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. Bu göç tarihinin bir parçası olan Türkiyeli işgücünün Almanya'ya göçü ise daha yakın tarihlere kadar geri gitmektedir. Bu birinci kuşak olarak anılan göçmen işçiler sıklıkla birgün memleketlerine dönmek üzere Almanya'da çalışan Gastarbeiter (misafir işçi) olarak tanımlanmışlardır. Ancak bugün gelinen aşamada bu kuşakların çocuklarının ve torunlarının Alman toplumunun bir parçası olduğu giderek daha fazla kabul görmektedir. Kuşkusuz bu ikinci ve üçüncü kuşak göçmenler yaşamın pek çok alanında olduğu edebiyat alanında Alman kültürünün bir parçası olan önemli eserler vermektedir. Ancak Türkiye kökenli Almanca yazarların eserleri üzerine yapılan incelemelerde henüz misafir işçi yaklaşımının etkisini yitirdiği söylenemez. Bununla birlikte bu metinler ulusal veya köken kimliklerin aşılması, ulusüstü kimlik oluşumları kavramsallaştırmaları çerçevesinde tartışılmaktadır. Özellikle postkolonyal yaklaşımların ulusal kültürlerin aşılması ve özcü kimlik ve kültür anlayışlarının çözülmesi konusunda oldukça iddialı olduğu görülmektedir. Oysa bütün bu iddialı tespitlere karşın gerek gerçek yaşamda, gerek metin düzeyinde bakıldığında henüz canlılığını yitirmemiş bir tanınma talebi olduğu görülmektedir. Bu çalışma kimliklerin yeniden inşa edilmeleri halinde bile tanınma talebinin görmezden gelinemeyeceğini ele alarak, bu tanınma talebini Türkiye kökenli göçmen yazar Hatice Akyün'ün Einmal Hans mit scharfer Soβe isimli eseri örneğinde göstermektedir. Hatice Akyün Almanya'ya çocukluk çağında göç etmiş Türk kimliğine sahip bir Alman yurttaşı olarak Alman okuyucuya Almanca yazmaktadır. İsmi anınla eserinin kapağında da yazdığı gibi iki dünya arasında değil, "iki dünyada" ("Leben in zwei Welten") yaşamaktadır. Diğer bir anlatımla bu tanımlamada söz konusu olan, iki dünyayı aşan üçüncü ve üst bir dünyada değil, her iki dünyayı da koruyarak, eleştirerek ve dönüştürerek yaşamak söz konusudur. Dolayısıyla bu iki dünyanın korunan, alıkonan ve birlikte taşınan yönleri söz konusudur. Bu bağlamda kimliklerin yersiz yurtlaşmasından çok birden fazla kimliğe sahip olma ve bu farklılıklar içinde tanınma talebi öne çıkmaktadır. Postkolonyal kuramlarda merkez ülkelere göçmüş çevre ülke yurttaşları çevre ülke kimliklerinin temsilcisi olarak görülmektedir. Oysa başta bu çalışmaya konu olan yazar olmak üzere diğer pek çok yukarı toplumsal hareketlilik örneği bu tür bir temsiliyetin ve özdeşliğin tartışmalı olduğuna işaret etmektedir. Kuşkusuz bu durumda, eğer merkez ülkelerde sınıf atlamış ikinci ve üçüncü kuşak göçmenler köken ülkelerinin kimliklerini temsil etmiyorlarsa, buna bağlı olarak kimliklerin melezleşmesi tespiti de tartışmalıdır. Ayrıca melez kimlik kavramının kendisi de yeni ve indirgenemez bir kimlik olarak inşa edildiği için tartışmaya açıktır. Diğer taraftan kimliklerin çözüldüğü bir dünyada kuşkusuz diyaspora kavramı da tartışmalıdır. Dolayısıyla tıpkı ulus devletlerin sonun ilan edilmesi gibi, kimliklerin sonunun ilan edilmesi bağlamında da aceleci olmamak gerektiği ileri sürülebilir. Kuşkusuz özcü, verili, değişime ve müdahaleye kapalı kimlik kavrayışı tartışılmalı ve sorgulanmalıdır. Ancak bu sorgulama kimlik mücadelelerinin yüksüz, nötr, güç ilişkilerinden arınmış bir toplumsal alanda gerçekleşmediği gerçeğini dikkate almak zorundadır. Bu nedenle sadece metin üzerinde gerçekleşen melezleşmenin, çözünmenin somut ekonomik, siyasi, askeri v.b. eşitsizlik ilişkilerini yerinden edeceğini beklemek gerçekçi değildir. Sonuç olarak günümüz dünyası tekil toplumlar içinde ve dünya toplumları arasında büyük çaplı dikey ve yatay sosyal ve coğrafi hareketliliğin yaşandığı bir dünyadır. Böyle bir dünyada ne özcü ve kendi içine kapalı, dışlayıcı kimlik ve kültür yaklaşımları egemenliğini sürdürebilecektir.

Ancak diğer taraftan ne de kültürlerin ve kimliklerin bütün güç ve eşitsizlik ilişkilerini dönüştürecek kadar esaslı bir değişime uğraması gerçekleşmektedir. Bu nedenle içinden geçmekte olduğumuz yerinden oynama hali sadece kimliklerin çözünmesini değil, belki ondan daha fazla kimliklerin tanınmasını da içeren bir mücadele biçiminde yol almaktadır.

Kaynakça

Amodeo, I. (2009). Betroffonheit und Rhizom, Literatur und Literaturwissenschaft. Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur?, 6-8. http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf#page=76 adresinden erişildi. (ET: 17.01.2018)

Blioumi, A. (2009). Transatlantische Begrifflichkeiten. Anmerkungen zum interkulturellen Diskurs in Deutschland und den USA. Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur?, 24-29. .http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf#page=76 adresinden erişildi. (ET: 30.01.2018)

Brubaker, R. (2017). Diyaspora'nın diyasporası. (H. Elif Üzümcü, Çev.). Göç Dergisi, Mayıs 2017, Cilt: 4, Sayı: 1, 3-20.

Çınar, A. (2000). Cartel'in Rap'i Melezlik ve Milliyetçiliğin Sınırları: Almanya'da Türk Olmak Türkiye'de Türk Olmaya Benzemez. Doğu-Batı Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 15,133-143.

Dayıoğlu-Yücel, Y. (2009). Identitaet und Integritaet in der türksich-deutschen Migrationliteratur. Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur?, 31-35. http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf#page=76 adresinden erişildi. (ET: 31.01.2018)

Franzki, H. ve Aikins, J.K. (2010). Postkoloniale Studien und kritische Sozialwissenschaft. Prokla. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft, Heft 158, 40 Jg., 2010, Nr. 1, 6-28.

Göker, E. (2003). Hemderdimiz Edward Said. Toplum ve Bilim 99, Kış 2003/2004, 6-23.

Horst, C. (2009). Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur. Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur?, 76-80. http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf#page=76 adresinden erişildi. (ET: 16.01.2018)

Ha, K. N. (2009). Postkoloniales Signifying- Der "Kanake" als anti-rassistische Allegorie. Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur?, 40-47. http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf#page=76 adresinden erişildi. (ET: 31.01.2018).

Mattelart, A. ve Neveu, É. (2007). Kültürel İncelemelere Giriş (Hüsnü Dilli, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Mutman, M. (2010). Postkolonyalizm: Ölü bir disiplinin hatıra defteri. Toplumbilim Dergisi, Postkolonyal düşünce özel sayısı, Sayı: 25, 117-128.

Tilbe, A. (2015). Göç/göçer yazını incelemelerinde Çatışma ve Göç Kültürü Modeli. Turkish Migration Conference 2015 Selected Proceedings. London: Transnational Pres., 458-466.

Yeşilada, K. E. (2009). AutorInnen jenseits des Dazwischen-Trends der jungen türkisch-duetschen Literatur. Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur?, 12-18. http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf#page=76 adresinden erişildi. (ET: 30.01.2018)

www.welt.de, https://www.welt.de/kultur/article154409100/Wie-Kanake-zum-rassistischen-Hasswort-wurde.html adresinden erişildi. (ET: 03. 04. 2018)

Zaimoğlu, F. (2010). Ich bestehe darauf!" Im Gespraech mit Feridun Zaimoğlu. APuZ (Aus Politik und Zeitgeschichte) 46-47/2010, 3-4.

OSMANLI MEZAR TAŞI KİTÂBELERİNİN ESTETİĞİ[25]

Doç. Dr. Süleyman BERK

Yalova Üniversitesi Öğretim Üyesi

Öz

Osmanlı mezar taşlarında üç önemli özellik, sanat göze çarpmaktadır. İnce taş işçiliği, yazı sanatı ve mezar taşı kitâbelerinde bulunan dînî ve edebî ifadeler. Yapı olarak mezar taşları birbirlerine benzer özellikler göstermektedir. Ana farklılık erkek ve hanım mezar taşı kitâbelerinde görülür. Erkek mezar taşlarında ölünün statüsüne göre bir başlık bulunmasına karşın, kadın mezar taşlarında çiçek motifleri başlık olarak yer alır. Osmanlı'da batılı anlamda bir heykel geleneği yoktur. Batıda en, boy ve derinliği olan insan ve hayvan figürleri çalışılmasına karşılık, Osmanlı'da özellikle mimarî unsurlarda çok farklı bezemelere sahip taş işçiliği kullanılmıştır. Bunun yanında mezar taşı kitâbeleri, taş işçiliği olarak da zengin örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Genelde, kadın ve erkek mezar taşı olarak iki grupta toplanan bu taşlar, kendi içinde de farklılıklar göstermektedir. Erkek mezar taşlarında, sosyal statü gereği başlıkları çok çeşitlidir. Erkek mezar taşları başlık taşımalarına karşılık, kadın mezar taşlarında daha çok kadın zerâfetini yansıtan çiçek motifleri bulunmaktadır. Erkek veya hanım mezarlarında genel olarak iki ayrı taş bulunmaktadır. Bunlar, Baş ve Ayak şâhidesidir. Mezar taşı kitâbelerinin ayak şâhidelerinde hurma ağacı ve üzüm salkımları ile çeşitli bitkiler ve yaprakların işlendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra çeşitli motifler, üslûplaşmış şekilde ayak şâhidelerini bezemiştir. Mezar taşı kitâbelerine işlenen yegâne çiçekler ise Gül ve Lâle olmuştur. İslâm Medeniyetinde Lâle'nin Cenâb-ı Hakk'ın, Gül'ün ise Hz. Peygamber'in sembolü olarak kabul edilmesi bunların bolca kullanılması neticesini vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Mezar Taşı, Hüsn-i Hat, Baş Şâhidesi, Ayak Şâhidesi, Hotoz, Lâle, Gül.

Osmanlı mezarlıkları ve mezar taşları dün olduğu gibi bugün de herkesin ilgisini çekmektedir. Çünkü bu mezarlıklar, endamlı servileri, rengârenk çiçekleri ve sanat şâheseri taşlarıyla insana huzur veren mekânlardır. Eski mezarlıklarımızda, ölümün insana ürperti veren soğuk yüzü görülmez. Osmanlı kültürü buraları birer "Mânevi istirahat bahçesine" çevirmiştir. Mezar taşı kitâbeleri, yapıları itibariyle sanat ve estetiğin konusu olmuşlardır. Çok ince taş işçiliği, çeşitlilik arz eden başlıkları, taşıdıkları edebî ifadeler ve yazı sanatının çok güzel örneklerini taşımaları onları önemli kılmıştır. Ayrıca kişi ile ilgili en doğru bilgiler mezar taşlarından elde edilmiştir. Her zaman öğündüğümüz medeniyetimizde mezarlık alanları şehir dışına, hayatın dışına taşınmamış, devamlı göz önünde olan yerlere yapılmıştır. Önemli kişilerin türbelerinin etrafı, cami hazîreleri, bazen mahallenin en mevkî yeri, mezarlık alanı olarak tahsis edilmiştir. Bir manada insanlar ölüleri ile birlikte yaşamış, bundan da huzur duymuşlardır. Bu sayede, devam edip giden hayatta fâniliklerini hiçbir zaman unutmamış, devamlı iyilik ve güzellik peşinde olmuşlardır. Her gün beraber oldukları yahut önünde geçerken hayır dua ile andıkları bu mezar sakinleri, onlara hayatın fâniliğini, geçiciliğini hatırlatarak, kalıcı güzelliklere yönelmelerini hatırlatmıştır. Hayatın her safhasında gerçek güzelliği yakalama gayreti, mahallenin bu mezarlık köşesinin de estetikten nasiplenmesini sağlamıştır. Hanım mezar taşına ayrı bir güzellik, erkek mezar taşına ayrı bir özellik verilmiştir. Mezar taşına yazılan edebî ifadeler, düşürülen tarih mısraları, hayatı

[25] Bu makale, büyük ölçüde "Süleyman Berk, Zamanı Aşan Taşlar (I- II), İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2016, 1622 s." kitabımızdan yararlanılarak hazırlanmıştır.

şuurla yaşamanın bir ifadesi olarak görülebilir. Mezardaki kişi ile ilgili bilgiler taşa kaydedilerek sağlam bir kaynak oluşturulmuştur.

Millî Mücâdele döneminde, Doğu Anadolu'da Ermeni devleti kurma girişiminin bulunduğu sırada, Erzurum'a gelen Amerikan heyetine, Erzurum Belediye Reîsi Zâkir Bey'in pencereden mezarlıkları işâret ederek:"Bakın, demiş, şurada bütün şehri saran bir taşlık var. Onun da ortasında yirmide biri kadar duvarla çevrilmiş bir yer var. O büyük taşlık Müslüman mezarlığı, o küçüğü de Ermeni mezarlığıdır: bunlar kendi ölülerini yemediler ya!"[26] demiştir. Tabii ki, küçücük Ermeni mezarlığı yanında, Müslüman mezarlığı çok daha büyüktü. Böylece vatanın gerçek sahibini tespitte mezarlıklar önemli bir delil olmuştur. Esasen tarihî eserler, bütünüyle bir memleketin tapusu ve karakteri hüviyetindedir.

Mezar Taşı Kitâbelerinin Yapısı

Mezar taşı kitâbelerinde üç önemli özellik ve sanat göze çarpmaktadır: Taş işçiliği, yazı sanatı ve mezar taşlarında bulunan dînî ve edebî ifadeler. Yapı olarak mezar taşları birbirlerine benzer özellikler göstermektedir. Ana farklılık erkek ve hanım mezar taşlarında görülmektedir. Erkek mezar taşlarında ölünün statüsüne göre bir başlık bulunmasına karşın, kadın mezar taşlarında, hanım zerâfetini yansıtan çiçek motifleri başlık olarak yer alır. Osmanlı'da batılı anlamda bir heykel geleneği yoktur. Batıda en, boy ve derinliği olan insan ve hayvan figürleri çalışılmasına karşılık, Osmanlı'da özellikle mimarî unsurlarda çok farklı bezemelere sahip taş işçiliği kullanılmıştır. Bunun yanında mezar taşı kitâbeleri, taş işçiliği yönünden çok zengin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Genelde, hanım ve erkek mezar taşı olarak iki gurupta toplanan bu taşlar, kendi içinde de farklılıklar göstermektedir. Erkek mezar taşlarında, sosyal statü gereği başlıkları çok çeşitlidir. Hanım olsun erkek olsun bir mezar taşı kitâbesinin yapısı (farklı tasnifler yapılabilirse de) şu bölümlere ayrılabilir.[27]

1-Başlık ve Sembol

2-Serlevha

3-Kimlik

4- Dua

5- Tarih

Şüphesiz bu tasnif ana başlıkları itibariyle yapılmıştır. Bu bölümler çoğu zaman yer değiştirebildiği gibi, birbiri içine giydirilmiş olarak da yer alabilmektedir. Yine bazı taşlarda bu bölümlerin biri yahut ikisi yer almamaktadır. Bazı mezar taşlarında manzum ifadeler bazı mezar taşlarında mensur ifadeler yer almaktadır. Bazı mezar taşlarında ölüm tarihi bulunmadığı gibi bazı mezar taşlarında, mevtanın ölüm günü saati ile verilmiştir.

Mezar Taşı Başlıkları

Osmanlı mezar taşlarının en çarpıcı unsuru başlıklarıdır. Hayatta iken ilmiye ve devlet kadrolarında görev sahibi olanların, tasavvuf hayatında mühim bir yer işgal edenlerin, beşerî hayatta söz sahibi konumda olanların, basit sarıklar ya da keçe başlıklar takanları sıradan halktan ayıran en önemli husus, giyim kuşamından çok, taktığı başlık olmuştur. En basit anlamı ile kişinin sosyal statüsünü ve kariyerini topluma ilân eden bir simge olan başlığın önemi, şüphesiz sadece yaşayanlar arasında değildir. Erkek mezar taşı kitâbelerinde mevtanın sosyal hayattaki statüsünü yansıtan, başlıklar ve

[26] Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 42.

[27] Süleyman Berk, Zamanı Aşan Taşlar (I- II), İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2016, s. 29.

semboller mezar taşı büyük çoğunlukla kitâbelerine işlenmiştir. Her halde dünya üzerinde pek az toplum, mezar taşlarını usta işi bezemeler, lâleler, sümbüller ve diğer nebâtat ile süsleyip mezarlıklarını Osmanlılar kadar şenlendirebilmiştir. Şüphesiz erkek mezar taşlarının en dikkat çeken kısmı başlıklardır. Mezar taşı kitâbelerinin ayak şâhidelerinde hurma ağacı ve üzüm salkımları ile çeşitli bitkiler ve yaprakların işlendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra çeşitli motifler, üslûplaşmış şekilde ayak şâhidelerini bezemiştir. Mezar taşı kitâbelerine işlenen yegâne çiçekler ise Gül ve Lâle olmuştur. İslâm Medeniyetinde Lâle'nin Cenâb-ı Hakk'ın Gül'ün ise Hz. Peygamber'in sembolü olarak kabul edilmesi bunların bolca kullanılması neticesini vermiştir.

Başlıklar üç ana kısma ayrılabilir:[28]

Kavuklar

Kallâvi Kavuk

Mücevveze Kavuk

Kafesi Sarıklı Kavuk

Kâtibî Kavuk

Örfi Kavuk

Yeniçeri Başlığı

Fesler

Mahmûdi Fes

Azîzi Fes

Hamidî Fes

Tarikat Tâcları

Mevlevî Tâcı

Kâdirî Tâcı

Nakşî Tâcı

Bektâşî Tâcı

Halvetî Tâcı

Osmanlı'da mezar taşlarının asıl amacının bir insan tasviri yaratmak olmadığı, aksine, o insanın pâyesini, daha alt katmanda kimliğini ortaya çıkarmak, kısacası taşın sahibini tanıtmak olduğu görülecektir. Kişinin genç yaşta ölmüş olduğunu belirten çiçek, hacı olduğunu belirten hurma ağacı, idam edildiğini anlatan boyun kısmındaki kement, mesleklerini yansıtan tulumba, çapa, ok- yay – ki namlı bir kemankeş olduğuna işaret eder- ve okur- yazarlığına delâlet eden kalem- divit gibi simgelerde de, kişinin kimliği ile ilgili daha özel bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden, serpuşun ve diğer simgelerin mezar taşlarındaki anlamı, son derece büyüktür. Osmanlı'da sosyal statünün en önemli göstergesi olan kavuklar, bu nedenle mezar taşlarının da en belirleyici özelliği olmuşlardır. Sarığın kafes biçiminde sarılmış olması nedeniyle "Kafesî" olarak adlandırılan tür ise, daha çok dîvan ve sadâret kâtipleri, Tevkiî, Beylikçi, Reisü'l-küttâb, Defterdar, Tersane ve Darphane Emîni gibi Hâcegân ünvanına sahip olan kişiler tarafından kullanılmaktaydı. "Kalafat" olarak adlandırılan ve üst

[28] Berk, Zamanı Aşan Taşlar, 30.

kısmı mantar şeklinde sonlanan tür, bu modelin en belirgin örneklerinden biridir. Ancak bunun kullanımı, yüzeyi yivlerle zenginleştirilmiş düz tepeli silindirik kavuğa sahip olan türün yanında daha nâdirdir. Yine bu türün içinde bulunmakla birlikte, dilimli küre şeklinde olması ile diğerlerinden ayrılan bir tür vardır ki, bu serpuşu kullanan kişilerin sosyal statüleri de farklıdır. Zira daha çok divan kâtipleri tarafından kullanılan diğer türlerin aksine, kapıkulu tabir olunan sipahiler tarafından kullanılmaktaydı. Nitekim XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren, daha alt kademelerde bulunan kâtipler de, bu başlığı kullanmaya başlamışlardır. Tarikatlara ait başlıklar da, ilk bakışta kendilerini belli ederler. Özellikle Mevlevîler'in kullandığı, etekte genişleyen tepesi yuvarlak silindir şeklindeki sikkeler dikkat çekicidir. Mevlevî dervişleri bu başlığı kullanırken, Dede statüsünde olanlar bu sikkenin alt kısmına destar (sarık) dolamaktaydılar**.** Bektâşîler'in kullandığı on iki terkli "Hüseynî" ve dört terkli "Edhemî" tâcları da, ilk bakışta ayırt edilebilen başlıklardır. Diğer tarikatlarda ise, takkenin üzerindeki dilim sayısı belirleyici olmaktadır. Bayramî Tarikatı altı terkli takke kullanırken, Celvetî Tarikatı on iki terkli takke kullanmaktaydı. Öte yandan sivil ve resmi kişilerin bu tarikatlarla olan ilişkileri, daha çok mezar taşları üzerine işlenen simgeler vasıtasıyla belirtilmekteydi. Mezar taşlarında belirlenmesi kolay olan bir başka başlık veya süs unsuru ise, kadınların kullandığı "Hotoz" adı verilen özel başlıklar olmuştur. Bu hotoz başlıklarda hanım zerâfetini yansıtacak şekilde vazo içerisinde güller, çiçekler bulunmaktadır. Genellikle basık yarım küre şeklinde olan bu başlıklar, bazen dilimli ya da halkalı olabilmekte, bazı örneklerde ise yüzey kısmın dönemin üslûbunda desenlerle bezendiği görülmektedir. Boyun kısımları çoğunlukla çiçek demetleri ile bezeli olmakla birlikte, maddi gücünü yansıtmak isteyenlerin, muhtemelen sağlıklarında sahip oldukları kolye, gerdanlık gibi ziynet eşyalarını nakşettirdikleri de görülmektedir. Onlar da kendi sosyal statülerini, herhalde böyle belirtmişlerdir. Mezar taşlarının ibareleri dikkat çekici nükteleri ihtiva etmektedir. Basit ifadeli taşlar yanında son derece edebî ifadeler taşıyan taşlara da rastlanmaktadır. Bunun yanında manzum ve ebced düşürülmüş mezar taşı kitâbeleri de bulunmaktadır. Mezar taşı ibarelerine iki örnek:

Âh mine'l-firâk

Bu cihan bağına geldim mürüvvet görmedim.

Derdime çare aradım bir ilâcın bulmadım

Âh ile zâr kılarak tazeliğime doymadım

Çün ecel peymânesi dolmuş murada ermedim

Plevne'de Gazi Ali Bey sülâlesinden

Vakıf mütevellisi Ali Beyzâde Abdi

Bey'in halîlesi Ayşe Hanım ruhuna Fâtiha

Sene 1295

Huve'l-Hallâku'l-Bâki

Otuz seneden mütecâviz

Arnavuluk'ta teferrüd eden

Yanya Sancağı Mutasarrıfı sâbık

Meşhur Tepedelenli Ali

Paşanın ser-i maktûudur."

Sene 1237

Huve'l-Hayyu'l-Bâki

Âh kim takdir böyle neylesin tedbir ona

Ol gül-i nâzikin ömrün fenâ etti hebâ

Pençe-i tâundan bulmayıp âhir necât

İrciî emriyle etti rihlet-i dâr-ı bekâ

Yûsuf-ı sânî denilse zâtına şâyân iken

Ey Felek pinhân ettin ânı mânend-i sühâ

Pâş edip derd-i ekşim dedim târîhini

Gülistân-ı Cennetin kılsın Münib'e Allah bekâ

El-Hâc Yahyâ Efendi'nin mahdûmu merhûm

Ve mağfûr es-Seyyid Ahmed Münib Efendi

Rûhîçûn el-Fâtiha

Fî 3 Zilhicce 1227

Bu mezar taşı ise Merkez Efendi Mezarlığı'nda olup insanı tebessüm ettirmektedir:

El-Bâkî

Merhûm ve Mağfûr ilâ rahmeti

Rabbihi'l-Ğafûr Karı

Dırıltısından

Vefât eden es-Seyyid Halîl

Ağanın rûhuna Fâtiha

Sene 1260

Sonuç

Mezar taşlarının, taş işçiliği ve edebî özelliği yanında yazı sanatı bakımdan önemi bulunmaktadır. Mezar taşı başlıkları bizlere zengin bir kültürel mîrâsın öeneklerini sunmaktadır. Bunların taşa işlenmiş hâli, adeta bir kıyafet müzesini çeşitliliğini vermektedir. Mezar taşlarında genellikle Celî Sülüs, Celî Talik, Kûfi yazı çeşitleri kullanılmıştır. Sanatta üslûp sahibi hattatlar yazdıkları mezar taşı kitâbelerinin sonuna imzalarını atmışlardır. Önemli hattatların yazdıkları mezar taşları geçmişte olduğu gibi günümüzde de yazı meraklılarının bu taşları ziyaretin sebep olmaktadır. Osmanlılarda mezar taşlarının asıl amacının bir insan tasviri ortaya koymak olmadığı, aksine, o insanın pâyesini, daha alt katmanda kimliğini ortaya çıkarmak, kısacası taşın sahibini tanıtmak olduğu görülecektir. Kişinin genç yaşta ölmüş olduğunu belirten çiçek, Hacı olduğunu belirten Hurma Ağacı, idam edildiğini anlatan boyun kısmındaki kement, mesleklerini yansıtan tulumba, çapa, ok-yay – ki namlı bir kemankeş olduğuna işaret eder - ve okur-yazarlığına delalet eden kalem-divit gibi simgelerde de, kişinin kimliği ile ilgili daha özel bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden, serpuşun ve diğer simgelerin mezar taşlarındaki anlamı, son derece büyüktür. Osmanlılarda sosyal statünün en önemli göstergesi olan kavuklar, bu nedenle mezar taşlarının da en belirleyici özelliği haline gelmişlerdir. Yüksek bir kültürün mahsulü olan bu mezar taşı kitâbeleri bir devrin özelliğini ve güzelliğini yansıtmaktadır. Bütün bu yapılanlar hayatı zevkle ve şuurla yaşayan insanların ortaya koydukları bir

güzelliktir. Artık geçmişte kalan bu güzelliğin elde kalan örneklerine sahip çıkmak ve onlardaki özellikleri anlamaya çalışmak yapabileceğimiz tek şeydir. Yine ibretâmiz verici bir mezar taşı ibâresi ile yazımıza son verelim:

Akıllı isen aklını al başına

Salınıp gezerken neler geldi başıma

Âkıbet türâb oldum taş dikildi başıma

AESTHETIC OF OTTOMAN EPITAPHS

Abstract

Ottoman tombstones stand out with three significant features. Refined stone workmanship, calligraphy, and religious and literary expressions on the epitaphs. In structural terms, Ottoman tombstones demonstrate similar characteristics. The most crucial point of difference is seen in gender represented in the epitaphs for men and women. The capitals of male tombstones are shaped like headgears and differ according to the social status of the person. On the other hand, symbolic flower motifs and shapes embellish the capitals of female tombstones. Traditionally, there is no use of sculpture in the Ottoman culture in Western sense. Human and animal figures with length, width and depth are carved and engraved in the West while Ottoman architectural foundations are frequently adorned with diverse samples of stone workmanship. Moreover, the Ottoman epitaphs demonstrate characteristics of a rich, sophisticated culture of stone workmanship. These monuments are roughly categorized as female and male gravestones while there are quite significant differences within each group. Several styles of titles and headgears are carved on the male tombstones to describe their profession. These headgears are very significant for the male gravestones while the ones belonging to women are designed with flower motifs to expose female elegance. The tombstones belonging to men and women are generally composed of two distinct parts which are called Headstones and Footstones, also known as "Şâhide (or witness)." The footstones in epitaphs are decorated with date trees and grape bunches together with different plants and leaves. Besides, several other motifs and shapes embellish the footstones in a very sophisticated manner. The only flowers carved on the epitaphs are Tulips and Roses. They are used quite frequently since Tulips are regarded to symbolize Almighty Allah and Roses are considered to represent Prophet Mohammad in Islamic Civilization.

Keywords: Tombstone / Gravestone, Calligraphy, Headstone, Footstone, Headdress, Tulip, Rose.

Kaynakça

BERK, Süleyman. Zamanı Aşan Taşlar (I- II). İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2016, 1622 s.

SAMSAKÇI, Mehmet. Türk Mezar Taşı Edebiyatı. İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2015, 386 s.

TANPINAR, Ahmet Hamdi. Beş Şehir, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 235 s.

LAQUEUR, Hans Peter, Huve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları. İstanb ul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997, 289 s.

FATİHİN FERMANINDA DİN ÖZGÜRLÜĞÜ

Doç.Dr.Emrullah Fatiş

Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Öz

Kültürel farklılıkların bulunduğu toplumlarda farklı inanç ve değerlere sahip olan kişilerin, huzurlu bir ortamda yaşayabilmeleri için, farklılıklara saygılı ve duyarlı davranmanın önemi büyüktür. Farklı inanç ve gruplara mensup toplumlarda yaşayanların, bu farklılıkları ötekileştirme aracı olarak kullanmaları, toplumun huzurunu bozacak problemler üretebilir. Bu tür problemlere yol açacak davranışlardan kaçınmak, toplum bireylerinin önemli görevleri arasında yer almaktadır. İslam dini son evrensel din olma iddiasıyla yola çıkmıştır. Buna rağmen İslam, bir arada barış içinde yaşama kültürüne de karşı saygılıdır. Bunun en güzel örneği, Fatih Sultan Mehmet'in "Kocaeli Atatürk ve Redif Müzes'inde" sergilenen fermanında gözükmektedir. Fermana göre, Fatih Sultan Mehmet, Kudüs Rum Patriği Atnasyos'un talebi doğrultusunda Kudüs kiliselerinde serbestçe ibadet edilmesine yönelik ferman çıkartmış ve bu fermana karşı çıkanlar Allah ve resulünün hışmına uğrasın demiştir. Fatihin, Kudüs ruhbanlarının dini hayatlarını serbestçe sürdürebilmeleri hakkındaki fermanı şöyle: Makamıma gelip yüz sürerek ellerinde mevcut olan Hz. Peygamber ve Hz. Ömer'den bu yana Kudüs-i Şerifteki Hz. İsa'nın doğduğu Beytullahım Kilisesi, Kamame Kilisesi ve benzeri kutsal mekanlar ile ilgili sahip oldukları hak ve imtiyazları yeniden talep eden Kudüs Rum Patriği Atnasyos, aynı imtiyazları yeniden istemiş, Osmanlı Padişahı Fatih bu istekleri kabul etmiş onların Kudüs kiliselerinde serbestçe ibadet etmelerine yönelik ferman çıkartmış ve bu fermana karşı çıkanlar Allah ve resulünün hışmına uğrasın demiştir. Bu çalışmamızda, farklılıklara karşı müsamahayı öneren ilkeler kapsamında fermanın anlam içeriği ve aslı üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır.

Anahtar kelimeler: Fatih Sultan Mehmet, Ferman, Küresel Din özgürlüğü, Barış, Fatih'in Fermanı

Alan Tanımı: İlahiyat (Kelam)

FREEDOM OF RELIGION IN THE EDICT OF MEHMET THE CONQUEROR

Abstract:

It is important that people who have different beliefs and values in societies where cultural differences exist to intreact with respect and sensitivity to differences in order to live in a peaceful environment. It might cause problem if those who live in different societies that have different beliefs and groups use these differences for otherization. Avoiding behaviors that lead to such problems are among the important tasks of each individual in the society. Islam as a religion set forth with the claim that it is the last universal religion. Islam, however, is respectful to the culture of peaceful coexistence. The best example of this, is seen in the edict of Fatih Sultan Mehmet exhibited at Kocaeli Atatürk and Redif Museum. According to the edict, Sultan Mehmet the Conqueror issued a mandate to declare that it can be freely worshiped in Jaruselam churches, after request of Jerusalem Patriarch Atnasyos, and he said those who opposed this edict may be incur the wrath of Allah and His messenger. The edict of Mehmet the Conqueror about clergy of Jerusalem's religious life should continue freely is as it follows: The Greek Cypriot Patriarch Atnasyos, who again requested the rights and privileges of the Bethlehem Church, Kamame Church and similar sacred places in which Jesus was born, reaffirmed the same privileges, the Ottoman Sultan Mehmet the Conqueror acknowledged these wishes and issued an order fort hem to worship freely in the Jerusalem churches. And he said, those who oppose to this edict may

be incur the wrath of Allah and His Messenger. In this study, the principles that propose tolerance against differences will be evaluated in terms of the content of the meaning of edict and it's original.

Key words: Sultan Mehmet the Conqueror, Edict, Global Freedom of Religion, Edict of the Conqueror

1.Giriş

Bütün ilahi dinlerin kutsal şehri Kudüste, yüzyıllar boyu yaşanan barışta Fatih Sultan Mehmetin fermanının büyük etkisi vardır. İlk önce, fermanın sadeleşmiş şeklini verelim.

Fatih'in Kudüs'teki Kutsal Yerlerle İlgili Sadeleştirilmiş Fermanı:

1) Bu fermanın gereği yerine getirile; her kim padişahın mutluluğa götüren fermanını uygulamadan kaldırırsa, Allah'ın la'netine uğrasın.

2) Allah'ın izni ve Hz. Peygamber'in manevi yardımı ile Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u feth edince, dünyanın farklı yörelerinden şahlar ve krallar, fethi kutlamak için elçiler gönderdiler. Bu arada Kudüs'te bulunan Rum Patriği Atna-siyos ismindeki rahib de, kendi isteğiyle huzuruma gelip, daha önce Hz. Peygamber'in mübarek eliyle imzalanmış emrini; Hz. Ömer'in Kûfî yazı türüyle yazılmış fermanını ve eski padişahların verdikleri fermanları bana göstererek Şu istekte bulundu:

3) Hz. Peygamber'in (SAV), Hz. Ömer bin Hattab'ın (Radiyallahu Te`âlâ anh) zamanındaki gibi Kudüs-i Şerif'in içerisinde ve taşrasında kılınan namazların ve yapılan ziyaretlerin eski padişahların ihsan buyurdukları fermanlar gereğince kendi ibadetgahlarının da aynen kendi tasarruflarında kalmasını rica eyledi.

4) Eski fermanlarda ihsan edildiği şekliyle, içeride yer alan Kamame Kilisesi ile bütün namazgâhları ve ziyaretgâhları; Gürci Manastırı olan Mar Ya'kub; Kudüs dışında yer alan manastırlar ve kiliseler; Hz. İsa'nın doğduğu yer olan Beytüllahm'deki Büyük Kilise; mağara ve Kilisenin Kuzeyinde, Kıblesinde ve Batısında yer alan üç kapının anahtarları ve Hıristiyanların tamamı, Kudüs-i Şerif Patrikleri, yamakları gümrük vergisi ve haraçtan, diğer örfî ve ve şer'î vergilerden, geleneksel yükümlülüklerden, eski padişahlar tarafından fermanla ihsan buyrulan hakların tamamının geri alınmasından muaf tutulması yönündeki taleplerden dolayı Ben de buyurdum ki, eskiden Hz. Peygamber'in (SAV), Hz. Ömer bin Hattab'ın (Radiyallahu Te`âlâ anh) ve eski padişahların ihsan buyurdukları fermanlar gereğince, sığınılan yüce ve azametli makamım dahi eski fermanlarda ihsan buyrulan fermanı aynen kabul ettiğime dair işbu yüce fermanı yazmakla şeref duyarım.

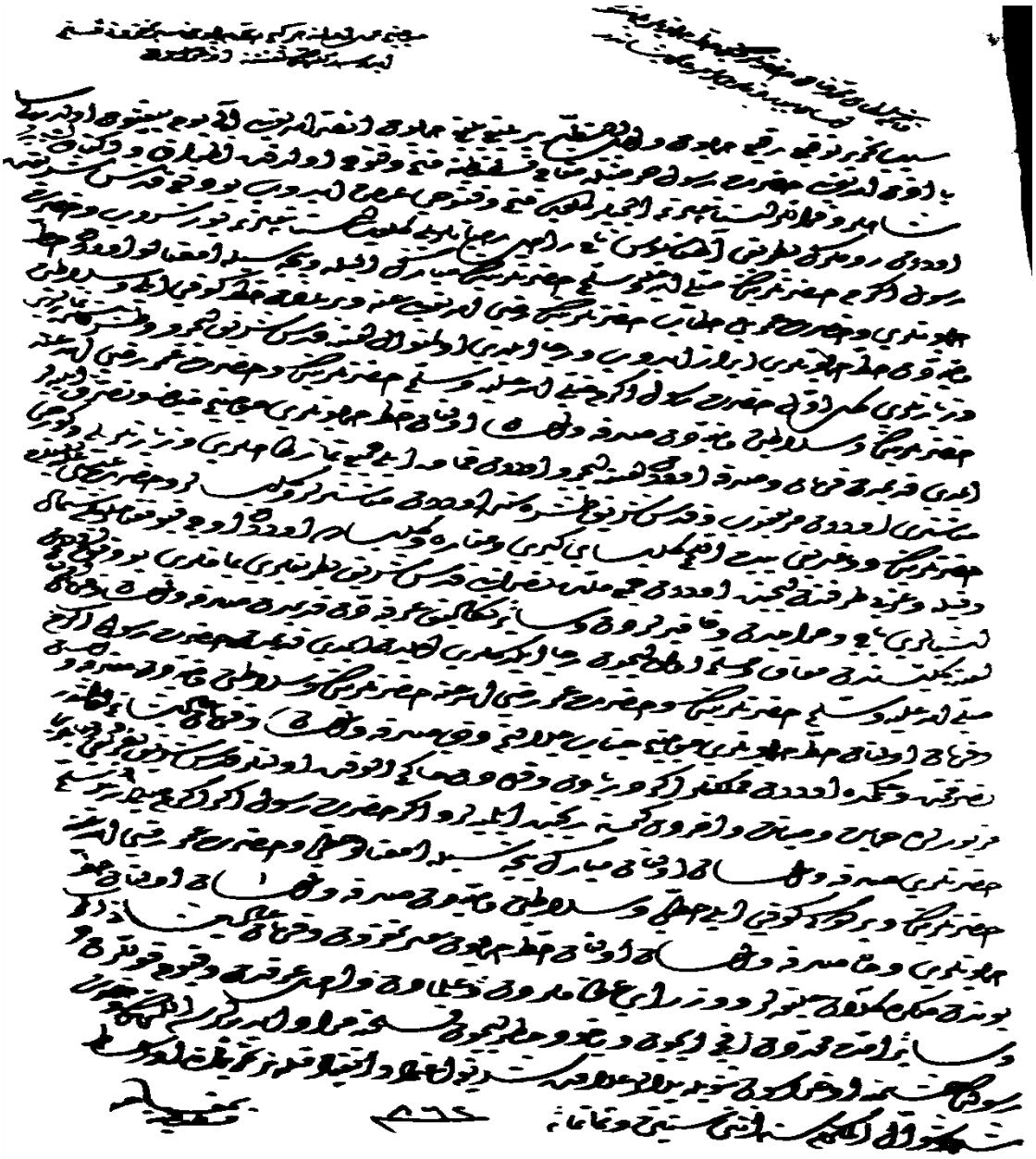
5) Tasarrufumda ve hükmüm altında bulunan bütün ülkeler, denizde ve karada kadılık görevini yürütenler, Kudüs-i Şerif Patriği ve ruhbanlarını ve adı geçenleri koruma, kollama ve muhafaza ile yükümlüdürler, kimseyi rahatsız eylemeyeler.

6) Eğer bundan sonra gelen halifelerden, vezirlerden, âlimlerden ve yönetim ve askerlik görevini yerine getirenlerden (ehl-i örf, seyfiye) kapu kullarından ve Muhammed'in diğer fertlerinden kim ki, Hz. Peygamber'in mübarek eliyle imzalı olan emrine, Hz. Ömer'in Kûfî hattı ile olan fermanına, diğer padişahların fermanlarına ve benim fermanıma, para veya hatır gönül için muhalefet ederse, Allah'ın ve Peygamberinin hışmına uğrasın.

7) Şöyle bileler, padişahın emrini taşıyan yazılı buyruğa güvenerek gereğini yerine getireler. 15 Şevval 862/1458 İstanbul".

Fatih Sultân Mehmed, Kudüs'teki önemli mukaddes mekanları da teker teker saymaktadır. Bir de aslını verelim.

1.Fermanin Osmanlica Metni



1.1.Fermanın Aslına Uygun Çevirisi

“Fatih Sultan Mehmed Han Hazretlerinin Hatt-ı Hümayunları ile Sa-daka ve İhsan Buyurdukları Emr-i Alişandır

1) Mucebince amel oluna; her kim hatt-ı hümayun-ı sa’adet-makrunu fesh ederse, Allah’ın la’netine uğrasun.

2) Sebeb-i tahrir-i tevkî`-i refî`-i hümâyûn, vâcib'üt-tastîr-i yarliğ-i belîğ-i hümâyûn -Nassarahullahu Te`âlâ ilâ-i yub`asûn- oldur ki;

3) Bi iznillahi Te'âlâ Hazret-i Resûl hurmetiyle Makam-ı Kostantınıyye feth u fütûh oldukda etrâf ve eknâfdan şahlar ve krallar Âsitâne-i Sa`âdetime elçiler gelüb feth u fütûhı arz edüb bu kerre Kudüs-i Şerif'de olan Rumların Patriği Atnasiyos (?) nam râhib rızalarıyla gelüb Âsitâne-i Sa`âdetime yüz sürüb ve Hazret-i Resûl-i Ekrem Hazretlerinin (Sallalahu aleyhi ve sellem) mübarek eliyle ve pençesiyle imzalu olan hatt-ı hümâyûnları ve Hazret-i Ömer bin Hattab Hazretlerinin (Radiyallahu Te`âlâ anh) verdüği Hatt-ı Kufi ile ve selâtîn-i mâziyeden hatt-ı hümâyûnları ibraz edüb ve ricâ eyledi. Ol minval üzere Kudüs-i Şerif içerüsün ve taşrasunda namazların ve ziyaretlerin kel-evvel Hazret-i Resûl-i Ekrem Hazretlerinin (Sallalahu aleyhi ve sellem) ve Hazret-i Ömer bin Hattab Hazretlerinin (Radiyallahu Te`âlâ anh) ve selâtîn-i mâziyeden sadaka ve ihsan olunan hatt-ı hümâyûnları mûcebince zabt ve tasarruf eyleyeler.

4) İmdi kadimden ferman ve sadaka olunub bi aynihi içerüde olan Kamame ile cemî` namazgahları ve ziyaretleriyle ve Gürci Manastırı olan Mar Yakub ve Kudüs-i Şerif taşrasında olan manastırlar ve kiliseler ve Hazret-i İsa (Aleyhisselam) Hazretlerinin doğduğı Beytüllahm Kilisey-i Kübrâ ve Mağara ve Kilisede olan üç kapu miftahlarıyla şimal ve kıble ve garbî tarafından içinde olan cemî`-i millet-i Nasrâniyye Kudüs-i Şerif Patrikleri, yamakları bu vefk üzere eşyaları bâc ve harâcdan ve kakırlardan ve sâir tekâlif-i örfiyyeden kadîmden sadaka ve ihsan ve ferman olunan bi aynihî küllîsinden mu`âf ve müsellem olmak içün rica eyledükleri ecilden; imdi kadîmden Hazret-i Resûl-i Ekrem Hazretlerinin (Salla-lahu aleyhi ve sellem) ve Hazret-i Ömer bin Hattab Hazretlerinin (Radiyallahu Te`âlâ anh) ve selâtîn-i mâziyeden sadaka ve ihsan ve ferman olunan hatt-ı hümâyûnları mûcebince, cenâb-ı celâletim dahi sadaka ve ihsân ve fermân-ı âlî-şânım olmuşdur.

5) Tasarrufumda ve hükmümde olan memleketler eğer deryadan ve karadan hâkim`ül-vakt olanlar Kudüs-i Şerif Patriği ve ruhbanları mezbûrlara himâyet ve sıyânet ve âhardan kimesne rencide eylemeye-ler.

6) Ve eğer Hazret-i Resûl-i Ekrem Hazretlerinin (Sallalahu aleyhi ve sellem) sadaka ve ihsan olunan mübarek pençesiyle imzalu olan hattı ve Hazret-i Ömer Hazretlerinin (Radiyallahu Te`âlâ anh) verdüği Kufi ile hattı ve selâtîn-i mâziyeden sadaka ve ihsan olunan hatt-ı hümâyûnları ve el-ân sadaka ve ihsan olun hatt-ı hümâyûn-ı sa`âdet-makrûnı ve fermân-ı âlî-şânı alub bundan sonra gelen halifeler ve vüzerây-ı izâmdan ve ulemâdan ve ehl-i örfden ve kapu kullardan ve sâir Ümmet-i Muhammed'den akçe içün veyahud hâtır içün feshine murâd ederler ise, Allah'ın ve Hazret-i Resûlün hışmına uğrasun.

7) Şöyle bileler, alâmet-i şerife i`timâd ve inkıyâd kılalar. Tahrîren fî evâsıt-ı Şehr-i Şevvâl'il-Mükerrem li seneti isneyn ve sittîn ve semâne-mi`ete. Sene 862 Bi Makam-ı Kostantınıyye" .

1.2.Farklılıklara Saygının Çarpıcı Örnekleri

Farkılılıkları hoş görme kültürü Hz. Peygamber döneminde başlamıştır. Buna birkaç örnek verelim: Hz. Peygamber, Necran heyetiyle yaptığı mübahele toplantısında onların inançlarına eleştiri yöneltme yerine mübahele yöntemini tercih etmiş, hatta farklı dine mensup olmalarına rağmen Hristiyanların Mescidi Nebevi'de kendi dinlerine özgü ibadet yapmalarına da saygı göstermiştir.[29] Hz. Muhammed, Mekke'den Medine'ye hicret ettikten sonra, orada yaşayan

[29] Halil Aldemir, "İhtilaf Çözümleme Yöntemi Olarak Mübâhele", *İnsan ve Toplum Dergisi*, İstanbul 2011, s. 143; Hamidullah, Muhammed, *İslam Peygamberi* (çev. M. Yazgan, Beyan Yayınları, İstanbul 2004, s.516.

insanların inançlarına saygı göstermiş, onların hangi inançta olduklarına bakmaksızın adaletle muamele yapma yolunu tercih etmiştir. Medine anayasası bu gerçeğe tanıklık etmektedir.[30]

Hz. Ömer döneminde de farklılıklara saygı devam etmiştir. Hz. Ömer İlya (Kudüs) halkına verdiği emannamede 'onların canlarına, mallarına, kiliselerine, haçlarına, hasta ve diğer bireylerine dokunulmayacağını, kiliselerin meskene dönüştürülmeyeceğini, içerisindeki kutsal malzemelere el sürülmeyeceğini, kimsenin dini inançlarından dolayı dışlanmayacağını ve zorlanmayacağını' açıkça ilan etmiştir.[31] Çünkü Kur'an'a göre de zorlama yoluyla iman oluşturulamayacağına vurgu yapılmaktadır. Bunu bir örnekle açıklayalım: Kuran, benden izin almadan başka bir tanrıya iman edemezsiniz diyen Firavun'u eleştirmektedir. Kuran'a göre insanların iman etmeleri için baskı yapılamaz, baskı yoluyla oluşan iman da geçerli değildir.[32] II Mahmud'un Osmanlı İmparatorluğu'nda asırlardan beri birlikte varlıklarını sürdüren farklı toplulukların "İttihâd-ı Anâsır" fikri bağlamında birarada yaşamalarına büyük önem verdiğini ve bu çerçevede;"Ben tebaamın Müslüman'ını camide, Hıristiyan'ını kilisede, Musevî'sini de havrada fark ederim. Aralarında başka günâ bir fark yoktur. Cümlesi hakkındaki muhabbet ve adaletim kavidir ve hepsi hakikî evladımdır" dediğini biliyoruz.[33] II. Mahmud, Müslim-Gayrimüslim ayırımı yapmaksızın Bulgaristan'ın Şumnu şehrinde kendisini coşkuyla karşılayan her dinden Osmanlı yurttaşlarına şu konuşmayı yapmıştır: "Siz Rumlar, siz Ermeniler, siz Yahudiler hepiniz Müslümanlar gibi Allah'ın kulu ve benim tebaamsınız; Dinleriniz başka başkadır, fakat hepiniz kanunun ve irâde-i şahânemin himayesindesiniz. Size tarh edilen vergileri ödeyin; bunların kullanılacakları maksatlar sizin emniyetiniz ve sizin rahatınızdır" cümleleriyle hitap etmiş, tebaasından bir grubu diğerinden ayrıcalıklı tutmadığını açıkça vurgulamıştır. Nitekim Şumnu'da II. Mahmud, o dönemin tabiriyle reâyâ denilen Gayrimüslim yurttaşlara bilhassa yakın ilgi göstermiş, kiliselerinin tamire ihtiyacı olup olmadığını da araştırmaktan geri durmamıştır. Şüphesiz bu durumlar propagandaya yönelik uygulamalar değillerdi. II. Mahmud, hem bu defasında ve hem de daha evvel gerçekleştirdiği diğer yurtiçi gezileri sırasında, ziyaret ettiği yerlerin tamamında, tamire muhtaç camiler için yardımlarda bulunduğu gibi, bu cömertliğini kiliselerle ilgili olarak Gayrimüslim tebaasından da asla esirgememiştir. Halkla olan ilişkilerinde, hangi dinden olursa olsun, himaye ve adalet şemsiyesinin bütün vatandaşlarını altına alacak kadar geniş olduğunu, özellikle vurgulamıştır. "[34]

3. Sonuç

Farkılılıkları hoş görme kültürü Hz. Peygamber döneminde başlamış, Hz. Ömer döneminde devam etmiş, nihayet Osmanlılar da bu kültürü devam ettirmiştir. Fatihin fermanında, II. Mahmud'un gayri Müslimlere gösterdiği uygulamalarda ve bunun dışında daha nice örneklerde bu gerçeği görmek

---

[30] Mehmet Zeki Canan, **İslam Tarihi**, Yelken Matbaası, İstanbul 1977, c.I, ss. 230-237; Nisa, 4/58, 59.

[31] Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerir, et-Taberi, Tarihü'r-Rusül ve'l-Mülûk, nşr Daru't-Türas, İkinci baskı, Beyrut 1387, III, 609.

[32] Erkan Yar, "Kur'an'ın İnsan Ö/ğretisi", *İslâmî İlimler Dergisi Kur'an Özel Sayısı: 2*, Çorum Çağrı Eğitim Vakfi, Cilt 2, Yıl 2, SAYI 1, BAHAR 2007, s., 32, 40; Naziat, 79/24; A'raf, 7/123.

[33] Nesimi Yazıcı, "Osmanlı Günlük Hayatından Seçilmiş Örnekleri Eşliğinde Farklılıklar Karşısında Hoşgörü Kültürümüz", *Birlikte Yaşama Kültürü Ve Hoşgörü*, : Öncü Basımevi, 1.baskı, Ankara 2010., s.31; Reşat Kaynar, Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat, Ankara, 1985, s. 100; Krş. Ed. Engelhardt, Türkiye ve Tanzimat, Çev. Ali Reşat, İstanbul, 1328, s. 37.

[34] Nesimi Yazıcı, "Osmanlı Günlük Hayatından Seçilmiş Örnekleri Eşliğinde Farklılıklar Karşısında Hoşgörü Kültürümüz", *Birlikte Yaşama Kültürü Ve Hoşgörü*, : Öncü Basımevi, 1.baskı, Ankara 2010., s.33; Abdülkadir Özcan, "II. Mahmud'un Memleket Gezileri", Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan, İstanbul, 1991, s. 361-379.

mümkündür. Ayrıca Fatihin fermanı, Hz. Peygamber'in, Hz. Ömer'in din özgürlüğüne verdiği önemi belgeleyen bir vesika niteliği taşımaktadır. Fatih'in de din özgürlüğüne saygı bağlamında Hz. Peygamber ve Hz. Ömer'den gelen geleneği sürdürmede ısrarlı olduğunu gördüğümüz gibi, bu ısrar Fatih'ten sonra da devam ettirilmiştir. Ne yazık ki bugün esefle karşıladığımız bir duruma göre, Kudüste gayri Müslimlerin Filistin halkının mescidlerini rahatça kullanma konusunda bile hoşgörüden uzak bir tavır sergilemeleri, Suriye'de, Kilis'te ibadetgahları bombalatmaları, FETÖ, PKK/ PYD ve DEAŞ gibi terör örgütleri ve bunların uzantılarını maşa olarak kullanmaları, geçmişte kendilerine gösterilen hoşgörüyü çabuk unuttuklarını belgelemektedir. Kısaca bu yaptıklarına ek olarak, İslamafobi bağlamında algı operasyonu yaparak müslümanları terörle özdeştirenler Kudüs Rum Patriği Atnasyos'un talebi üzerine Fatihin yazdığı fermandaki hoşgörüyü ve farklılıklara saygıyı tekrar gözden geçirmelidirler. Saygılanmla!..

Kaynakça

Aldemir, Halil, "İhtilaf Çözümleme Yöntemi Olarak Mübâhele", İnsan ve Toplum Dergisi, İstanbul 2011, s. 143.

Canan, Mehmet Zeki, İslam Tarihi, İstanbul: Yelken Matbaası .1977, I.

Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerir, et-Taberi, Tarihü'r-Rusül ve'l-Mülûk, Beyrut: Daru't-Türas, İkinci baskı,1387, III.

Ed. Engelhardt, Türkiye ve Tanzimat, Çev. Ali Reşat, İstanbul, 1328.

Fatih Sultan Mehmet'in "Kocaeli Atatürk ve Redif Müzes'inde" sergilenen fermanı

Hamidullah, Muhammed, İslam Peygamberi (çev. M. Yazgan), Beyan Yayınları, İstanbul 2004.

Kaynar, Reşat, Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat, Ankara, 1985.

Özcan, Abdülkadir, "II. Mahmud'un Memleket Gezileri", Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan, İstanbul, 1991.

Yar, Erkan, "Kur'an'ın İnsan Ö⁄ğretisi", İslâmî İlimler Dergisi Kur'an Özel Sayısı: 2, Çorum Çağrı Eğitim Vakfi, Cilt 2, Yıl 2, SAYI 1, BAHAR 2007, s., 32, 40.

Yazıcı, Nesimi, "Osmanlı Günlük Hayatından Seçilmiş Örnekleri Eşliğinde Farklılıklar Karşısında Hoşgörü Kültürümüz", Birlikte Yaşama Kültürü Ve Hoşgörü, Ankara : Öncü Basımevi, 1.baskı. 2010., s.31.

İHSAN KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE KUR'ÂN VE ESTETİK

Doç. Dr. Şaban KARASAKAL

Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Öz

Arapçada "güzel, hoş ve latif olmak" gibi anlamlarda kullanılan "hüsn" kelimesi, Kur'ân'da güzellikle ilgili sık kullanılan kelimelerdendir. Kelime, hem davranışlar anlamında ahlâkî ve sosyal alandaki güzelliği, hem de dış görünüş, uyum, ahenk gibi kişisel ve toplumsal güzellikleri ifade etmektedir. Kur'ân-ı Kerîm kelimenin anlamını aynı zamanda bir yaşam biçimi olarak ele almakta ve bunu, "karşılık beklemeden iyilik yapmak", "güzel muamelede bulunmak" gibi anlamlara gelen "ihsan" kelimesi ile ifade etmektedir. İhsan sahiplerine de "muhsin" demektedir. Her iki kelime de Kur'ân'da sık kullanılmaktadır. İhsan sahibi olabilmenin anlamı, iyilik ve güzel muameleyi bir ömür boyu, darlıkta ve bollukta yaşam biçimi haline getirebilmektir. Kelime bu anlamıyla, kişisel güzellik yanında, ahlâkî ve toplumsal güzelliği de ifade etmektedir. Kur'ân'ın, yaşamın amacının güzel davranışlar kazanmak ve bu güzel davranışları sergileyerek diğer insanlara örnek olmak bakımından insanlara rehberlik ederek estetik bir duruş sergilediği ortadadır. Biz "İhsan Kavramı Çerçevesinde Kur'ân ve Estetik" konulu bu çalışmamızda, insanlarda güzel davranışların oluşabilmesi için ne yapmak gerekir? sorusunun cevabını, "ihsan" kavramı çerçevesinde inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Kur'ân, estetik, ihsan, Muhsin, güzel davranış,

THE QURAN AND ESTHETICS IN THE FRAMEWORK OF THE IHSAN CONCEPT

Abstract

"Husn" word which is used in meanings of "to be beauty, pretty and pleasant" in the Arabic is one of the words frequently used in the Quran regarding beauty. The word is to state both beauty at moral and social field and personal and social beauty such as harmony and accordance. The Quran deals with meaning of the word as a way of life at the same time, and states this through "ihsan" such as "doing good without expecting personal gain" and "doing good behavior". Having ihsan is also called "muhsin". Both words are frequently used in the Quran as well. Meaning of having ihsan is to be able to do goodness and good trearment a form of life in shortness and abundance through lifelong. In this sense, the word also expresses moral and social beauty besides personal beauty. It is clear that the Qur'an has a state of aesthetic stance in terms of having good behaviors and exhibiting these beautiful behaviors and being an example to other people. In this study on the subject of "Qur'an and Esthetics in the Context of the Concept of Ihsan", we would like to examine the answer of the question that what do we need to do so that good behaviors can be formed in people in the framework of the concept of "ihsan".

Keywords: the Quran, esthetics, ihsan, Muhsin, good behavior

1. Giriş

İnsan, akıl sahibi ve toplum içinde yaşayan sosyal bir varlık olması yanında, bir takım davranışlara sevinen, bazı davranışlara üzülen bir varlıktır. İnsan hissettiği bu duygularının sonucu olarak etrafında olup biten şeylere veya nesnelere, güzel-çirkin, iyi-kötü gibi bir takım estetik değerler yüklemektedir. İnsan bu tür değerlendirmeleri yaparken, içinde bulunduğu ortam, yetiştiği kültür ve inançlarından etkilenmektedir. Bu açıdan, estetik konusunu batı kaynaklı bir olgu olarak algılamak, diğer kültür ve medeniyetlere haksızlık yapmak anlamına gelir. Hemen hemen bütün toplumların kendi kültürlerine

göre bir estetik ve güzellik anlayışı bulunmaktadır. Bu anlayış, o toplumun kültür, örf-adet ve inançları çerçevesinde şekillenerek, zaman içinde yazılı ve sözlü olarak nesilden nesile aktarılmaktadır.[35] Kur'ân-ı Kerîm sadece iman, ahlâk ve ibadet gibi konulardan bahsetmez, aynı zamanda güzelliklerden de bahseder. Ayrıca Kur'ân, insanların, bitkilerin, hayvanların güzelliklerinden bahsettiği gibi, göklerin ve yıldızların dâhil olduğu bütün kâinatın güzelliklerinden de bahsetmektedir. Bu anlamda Kur'ân güzellikler kitabıdır.[36] İslâm estetiğinde sanatkâr, güzelliği yaratan değil, keşfedendir.[37] Biz "İhsan Kavramı Çerçevesinde Kur'ân ve Estetik" başlıklı bu çalışmamızda, öncelikle çalışma boyunca kullanacağımız "Kur'ân", "estetik" ve "ihsan" kavramlarının anlam alanını, daha sonra da, Kur'ân'da estetikle ilgili kavramları ve Kur'ân-ı Kerîm'in estetiğe bakışını inceleyeceğiz.

2. Kavramsal Alan

Başlıkta geçen "ihsan" kavramını, *Kur'ân'da İhsan Kavramı* başlığı altında geniş bir şekilde ele alacağımız için tekrara düşmemek adına burada temas etmeyeceğiz. Bu başlık altında "Kur'ân", "estetik" kelimelerinin sözlük ve terim anlamlarına temas edeceğiz.

2.1. Kur'ân

En özlü tarife göre Kur'ân-ı Kerîm, "Cebrâil vasıtasıyla, Hz. Peygamber'e vahy yoluyla âyet âyet, bazen de sûreler halinde, Allah katından indirilmiş[38], Mushaflarda yazılmış, tevatürle nakledilmiş, lafzının okunmasıyla ibadet olunan[39], kendisine has özellikleri ihtiva eden Allah kelamı[40]"dır.[41] Dinî bir metin olarak Kur'ân-ı Kerîm, iki kapak arasında yazılı sayfalardan oluşmasına rağmen, vahy mahsulü olması, evrensel olması, dilinin vecizliği,[42] bir mucize olması, sürekliliği, muhtevası gibi konular bakımından istisnâî bir özelliğe sahiptir. Öncelikle Kur'ân'ın dili Arapçadır ve Allah kelamıdır.[43] Allah Arapçayı kullanarak, kelâmını insanlara iletmiştir. Kur'ân'daki bilgiler ona has bir üslupla insanlara bildirilmiştir.[44] Kelimeleri kullanma şekli de kendine hastır.

"Bu (Kur'ân) apaçık Arapça bir dildir."[45] *"Bu (Kur'ân), insanlar için bir açıklama (beyan); takvâ sahipleri için de bir hidayet ve bir öğüttür"*[46] meâlindeki âyetlerde de buyurulduğu gibi, bir hatırlatma, insanlar için bir beyan ve hidayet rehberi, yaşayanlar için bir inzar, dileyenler için bir vaaz ve nasihat olan, açık ve açıklayıcı, yani "mübîn" vasfına sahip olan Kur'ân-ı Kerîm, kendine has bir üsluba sahip

---

[35] Mutluel, Osman, *Kur'ân ve Estetik*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2016, s. 13; Akyüz, Hüseyin, *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış,* Fecr Yayınları, Ankara 2016, s. 11-12.

[36] Ertuğrul, Resul, "Kur'ân'a Göre İnsanı Psiko-Sosyal Açıdan Değerlendirilmesi", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004, s. 216.

[37] Ayvazoğlu, Beşir, "İlmu'l-Cemal", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, XXII/147.

[38] Bakara, 2/97; İsrâ, 17/106; Şuarâ, 26/192-195; Neml, 27/6; Zümer, 39/1; Mü'min, 40/2; Fussilet, 41/2; Necm, 53/5-6; Tahrîm, 67/4.

[39] Eroğlu, Ali, *Kur'ân Tarihi ve Kur'ân İlimleri Üzerine,* EKEV Yayınevi, Erzurum 2002, s 26.

[40] Bakara, 2/75; Tevbe, 9/6.

[41] Duman, M. Zeki, *Nüzulünden Günümüze Kur'ân ve Müslümanlar,* Fecr Yayınları, Ankara 1996, s. 37-50; Cerrahoğlu, İsmail, *Tefsir Tarihi,* DİB. Yayınları, Ankara 1988, II/9; Serinsu, Ahmet Nedim, *Kur'ân Nedir?* Şule Yayınları, İstanbul 1996, s. 84; Şimşek, M. Sait, *Günümüz Tefsir Problemleri,* Esra Yayınları, Konya 1995, s. 9-13; Eroğlu, *Kur'ân Tarihi,* s. 21-22.

[42] Derveze, İzzet, *Kur'ânü'l-Mecid Kur'ân'ı Anlamada Bir Yöntem Çalışması,* çev. Vahdettin İnce, Ekin Yayınları, İstanbul 1997, s. 125.

[43] Yûsuf, 12/2, Ra'd, 13/37, Nahl, 16/103, Tâ-Hâ, 20/113, Şuarâ, 26/195, Zümer, 39/28, Fussilet, 41/3, 44, Şûrâ, 42/7, Zuhruf, 43/3, Ahkâf, 46/12.

[44] Kırca, Celal, *Kur'ân ve Bilim,* Marifet Yayınları, İstanbul 1996, s. 22-23, 27; Derveze, *Kur'ânü'l-Mecid,* s. 125-140.

[45] Nahl, 16/103.

[46] Âl-i İmrân, 3/138.

olmasına karşın, ilk muhatapları tarafından anlaşılmış ve hayata geçirilmiştir.[47] Ancak her âyet, her zamanı ve muhatabı bir cihetiyle ilgilendirir. Kur'ân'ın daveti, özel değil geneldir. Anlamları da sınırlı değil, sınırsızdır. Bu sebeple Kur'ân'ın anlamlarını, onun indirildiği sırada Arapların ulaştığı ilmî seviyeye tahsis etmek mümkün değildir. Bu yüzden Kur'ân'ın muciz olmasının anlamı, lafzının güzelliğinde ve manalarının çokluğundadır. Kur'ânî kavramlarla ifade edilen anlamların anlaşılmasında, anlayışların her devirde değişik olması, makul bir iştir.[48] Kur'ân-ı Kerîm'i dikkatle inceleyen, temel işlev ve hükümlerini tetkik eden bir kişi, onun sadece indirildiği Arap toplumuna değil, kıyamete kadar gelecek olan tüm fert ve toplumlara hitap ettiğini, insanların ferdî ve toplumsal temel ihtiyaç ve sorunlarına cevap verebilecek nitelikte olduğunu görecektir.[49] Onda yer alan herhangi bir konuda bilgi edinmek ve hükme varabilmek için çoğunlukla Kur'ân'ın tamamını gözden geçirmek gerekebilir. Sûreler de, ayrı ayrı konu bütünlüğüne göre tanzim edilmiş değildir. Bazı sûreler birden çok konuyu ihtiva edebilir. Hatta Kur'ân'ın tek tek her âyeti veya aynı anda indirilen âyet toplulukları, hangi taraftan bakılırsa, farklı bir renk ve görüntü veren kristal gibi, bakana ve bakış açısına göre farklı manalar arz eder ve önemli bilgiler verir. Mesela: *"Yiyiniz, içiniz; fakat israf etmeyiniz. Çünkü Allah israf edenleri sevmez."*[50] meâlindeki âyette zımnen, 1- Tevhid akidesi, 2- Ahkâm, 3- Ahlâk, 4- Ekonomi, 5- Sıhhati koruma gibi birçok konuya aynı anda yer verilmiştir.[51] Kur'ân, hem kendisine inananlar, hem de inanmayanlar tarafından farklı şekilde değerlendirilmiştir. İnananlar onu öncelikle bir inanç objesi, sonra da bilgi objesi olarak kabul ederler. Bir başka ifade ile Kur'ân, inanan her birey için, hem ontolojik hem de epistemolojik bakımdan bir gerçekliği temsil eder. O'nun inanç objesi olması gerçeği, Allah'ın sözü, ilahi kelam olmasından kaynaklanmaktadır. Yani Kur'ân-ı Kerîm'le yalnız Müslümanlar değil, Müslüman olmayanlar da meşgul olmuşlar ve hâlâ da meşgul olmaktadırlar. Kur'ân'ın hem inanç hem de bilgi objesi olması, onun anlaşılması ve yorumlanmasını zorunlu hale getirmektedir ki, zaten Kur'ân birçok âyette kendisinin tedebbür edilmesini[52] istemektedir. Tedebbür emri şunu göstermektedir; Kur'ân'ı, bilginin kaynağı açısından ele aldığımızda, vahye bağlı bilgi kaynağı olarak ona iman etmemiz gerekirken, bilgi objesi olarak ele alındığında onu anlamaya ve yorumlamaya çalışmak gerekmektedir.[53]

İnsanın bilgi vasıtaları beş duyu ile sınırlı değildir. Doğru bilgiye ulaşmak için kullanacağı her imkân, insan için bilgi vasıtasıdır. Olaylar üzerinde düşünmesi, okuduğu ve duyduğu fikirlerin doğruluğunu araştırması gibi şeyler bu cümledendir.[54] Kur'ân-ı Kerîm insandan, doğru bilgiye ulaşabilmesi için bütün bu bilgi edinme yollarını doğru ve etkin bir şekilde kullanmasını istemektedir.[55]

2.2. Estetik

Estetik Grekçe'de, "duyum, duyulur algı" manasına gelen "aisthesis", yahut "duyu ile algılamak" anlamındaki "aishanesthai"den gelir.[56] Aslı Yunanca olan ve sanattaki güzellik için kullanılan estetik

---

[47] Cebeci, Lütfullah,"Kur'ân'ın Anlaşılmasına Doğru", *Zaman Gazetesi Yayınları,* İstanbul 1989, s. 143.

[48] Aşur, Muhammed Tahir b. *Tefsîrü't-Tahrir ve't-Tenvir,* Tunus 1997, I/144-145.

[49] Duman, *Nüzul,* s. 115-116.

[50] A'râf, 7/31.

[51] Duman, *Nüzul,* s. 110.

[52] Nisâ, 4/82; Muhammed, 47/24, Bakara, 2/221, 242, Yûsuf, 12/2; Nûr, 24/21; Sâd, 38/29.

[53] Kırca, Celal, "Kur'ân ve Tabiî Bilimler", *Kur'ân ve Tefsir Araştırmaları I,* İSAV. Ensar Neşriyat, İstanbul 2000, s. 183-185.

[54] Özsoy, Ömer-Güler, İlhami, *Konularına Göre Kur'ân,* Fecr Yayınları, Ankara 2001, s. 81-82; Altıntaş, Ramazan, *Kur'ân'da Hidayet ve Dalâlet,* REV Yayınları, Konya 1997, s. 124-129.

[55] Bakara, 2/31; Nisâ, 4/83; En'âm, 6/36, 50; Nahl, 16/78; İsrâ, 17/36; Hucurât, 49/6; Kamer, 54/17, 22, 32, 40; Müddessir, 74/54-55.

[56] Tunalı, İsmail, *Estetik,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 13.

kelimesi, daha sonra çeşitli dillere girmiştir.[57] Konularının çoğu, insanları eski çağlardan beri meşgul etmekle birlikte, estetiğin bir bilgi dalının adı olması, Alexander G. Baumgarten'in *Aesthetica* (1750-1758) adlı eserinin yayımlanmasından sonradır. Kant da estetiği *Salt Aklın Eleştirisi*'nde "duyusallık", *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde ise "sanat felsefesi" manasında kullanır.[58] Genellikle *"güzelliğin bilimi"* diye tarif edilmekle beraber, bu tarifin sınırlarını aşmış bir disiplin olan estetik, sanat eserinin yaratılması, bir varlık alanı olarak sanat eseri, sanat eseriyle ilişkileri açısından tabiat, sanat eserinin değerlendirilmesi (eleştiri) ve zevk gibi konuları içine alan bir bilgi dalı ve sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, hatta biyoloji gibi ilimlerle ilişkisi bulunan bir felsefî ve psikolojik teoriler toplamıdır. Bu teoriler, kökleri Greko-Latin kültürüne uzanan bir dünya görüşüne dayandığı için estetik kelimesi, Batı kültürü dışında kalan kültürlerin sanat ve güzellik anlayışlarını açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Özellikle İslâm sanatlarını izah ederken bütünüyle Batı sanatları ve felsefesi etrafında oluşmuş bir kavram çerçevesine atıfta bulunulduğu takdirde, yanlış sonuçlara ulaşılabilir.[59] Osmanlı aydınları, güzellik bilimi olarak anladıkları estetiği, *ilm-i hüsn* diye adlandırmayı düşünmüşlerdir. Estetik hakkında derli toplu ilk makaleleri yazan ve belli başlı estetik teorilerini gözden geçiren Hüseyin Cahit (Yalçın), bu bilime Türkçe'de *ilm-i ihsâsât* yahut *ilm-i hüsn* denilebileceğini söylerse de, bir yığın mantıkî çıkarımdan sonra estetiğin güzel sanatlar felsefesi olduğu, dolayısıyla *hikmet-i bedâyi'* diye adlandırılabileceği sonucuna varır. 1912'den sonra toplumda, Kur'ân'da geçen (Bakara 2/117; En'âm 6/101) ve Allah'ın yaratmasındaki eşsizliği ifade eden bedî' kelimesinden türetilen *bedîiyyât* kullanılmaya başlanmış, daha sonra *estetik* yerleşmiştir. [60]

3. Kur'ân'da İhsan Kavramı

"Hüsn/حسن" kelimesinden türemiş olan ihsan, bütün güzellikleri ve rağbet edilen şeyleri ifade eder. İhsan, güzellik, uygunluk, güzel olan şeyi en güzel şekilde yapmak anlamına gelmektedir. İhsan kavramı Kur'ân-ı Kerîm'de türevleriyle birlikte 155 defa geçmektedir.[61] Makalemizin ana teması olan (إحسان) kalıbı, 12 âyette[62] geçmektedir. (حسن) kalıbı 3 âyette,[63] (أحسن) kalıbı 21 âyette,[64] (حُسْن) kalıbı 14 âyette,[65] (حسَن) kalıbı 50 âyette,[66] (حسنى) kalıbı da 18 âyette[67] geçmektedir.

"وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا"/ *Hangi insan, din yönünden, iyilik edici olarak yüzünü Allah'a teslim edip dosdoğru İbrahim dinine tâbi olandan daha güzel olabilir? Allah, İbrahim'i dost edinmişti.*"[68] âyetinde bildirildiği gibi ihsan sahibi olanlara Allah "Muhsin" diyerek övmektedir. Muhsin, güzellik sergileyen, güzel işleri layık oldukları bir şekilde

---

[57] Yazır, Mahmud Bedreddin, *Kalem Güzeli,* Ankara 1981, s. 91.

[58] Ayvazoğlu, "İlmu'l-Cemal", XXII/146.

[59] Batıda ve İslam dünyasında estetik tanımları ve görüşler hakkında geniş bilgi için bkz., Ayvazoğlu, "İlmu'l-Cemal", XXII/146-148; Mutluel, *Kur'ân ve Estetik,* s. 21-55.

[60] Ayvazoğlu, "İlmu'l-Cemal", XXII/146.

[61] Abdülbâki, Muhammed Fuad, *Mu'cemü'l-Müfehres li elfâzı'l-Kur'âni'l-Kerîm,* Mektebetü'l-İslâmiyye, İstanbul 1982, s. 202-204.

[62] Bkz. Bakara, 2/83, 178, 229; Nisâ, 4/36, 62; En'âm, 6/151; Tevbe, 9/100; Nahl, 16/90; İsrâ, 17/23; Ahkâf, 46/15; Rahman, 55/60

[63] Nisâ, 4/69; Kehf, 18/31; Furkân, 25/76.

[64] (أحسن): En'am, 6/154; Yusuf, 12/23, 100; Kehf, 18/30; Kasas, 28/77; Secde, 32/7; 40/64; Ğâfir, 40/64; Teğâbün, 64/3; Talak, 65/11; (أحسنتم): İsra,17/7(2defa); (أحسنوا) :Âl-i İmrân, 3/172; Mâide, 5/93; Yûnus, 10726; Nahl, 16/30; Zümer, 39/10; Necm, 53/31; (تحسنوا):Nisâ, 4/128; (يحسنون): Kehf, 18/104; (أحسِن): Kasas, 28/77; (أحسنوا): Bakara, 2/195.

[65] Mesela bkz: Bakara, 2/83; Âl-i İmrân, 3/14, 148, 195; Sâd, 38/25, 40, 49. Abdülbâki, *Mu'cem,* s. 202.

[66] Mesela bkz: Bakara, 2/201, 245; Âl-i İmrân, 3/37; Mâide, 5/12; A'râf, 7/168; Abdülbâki, *Mu'cem,* s. 202-203.

[67] Mesela bkz: Nisâ, 4/95; A'râf, 7/137, 180; Tevbe, 9/52, 107; Hadîd, 57/10. Abdülbâki, *Mu'cem,* s. 203.

[68] Nisâ, 4/125.

yapan, bol bol ihsanda bulunan demektir.[69] Allah ihsan sahibi olan muhsinlerle beraberdir, onları sever, onları korur, onlara dünya ve ahirette iyilikler verir.[70] İhsan aynı zamanda Allah'ı görüyor gibi *ibadet* etmektir. Meşhur Cibrîl hadisinde Hz. Peygamber (sav) ihsanı şöyle tarif etmiştir. *"Allah'a O'nu görüyormuşçasına ibadet etmendir. Her ne kadar sen O'nu görmüyorsan bile O seni görüyor."*[71] Burada bizzat Allah'ı görmek değil, Allah'ın sıfatlarını ve azametini göz önünde bulundurmak kastedilmektedir. Mü'min ibadetini ihsan üzere, yani en güzel şekilde, ibadetin amacına ve hikmetlerine uygun bir şekilde yapar. Bu da Allah'ı görüyor gibi bir duygu içerisinde olmakla mümkündür.[72] Hadisteki ihsan kavramı, "ibadeti en güzel biçimde yapma" anlamında özel bir terim olarak kullanılmıştır. Ancak terim daha genel anlamda bütün işlerin en hayırlı ve en güzelini yapma anlamına gelmektedir. Kur'ân'da bu şekilde iyilikler yapanlar, "Muhsinler/ihsan sahipleri" şeklinde nitelenerek övülmüşlerdir.[73]

4. Kur'ân'da Estetikle İlgili Kavramlar

Öncelikle Kur'ân'ın "dünyaya" indirildiğini göz önünde tutarak onu, dünya, dünyanın gerçekleri ve ilkeleri açısından anlamak, ona göre değerlendirmek durumunda olduğumuzu ifade edelim. İslam dünyasında yaşayan sosyal bilimciler, 'evrensel nitelikte' olduğu ileri sürülen bilgi ve verileri, dikkatle, ince eleyip sık dokuyarak incelemelidir. Bu incelemenin yanında, kendi kültürel çevrelerinin inanç ve değerlerinin, insana, insan davranışlarına dair verilerini ve etkilerini araştırarak, sürekli bir karşılaştırma ve doğrulama faaliyetinde bulunmaları gerekmektedir. Kur'ân mesajı ve metodu, bu mesajı sunarken ortaya koyduğu metodun gereği olarak, doğrudan atıfta bulunduğu tarihsel olaylarla sınırlı değil, bilakis sürekli bir ilkenin geçerliliğini[74] taşımaktadır. Kur'ân ve Sünnet mesajları, telaffuz edildiği dönemde ortaya konulan anlam ve değerlerin yanında, evrensel niteliklerle dolu, evrensel bir payda oluşturan değer ve delâletlere[75] sahiptirler. Bu açıdan tebliğimizde, ihsan kavramının estetikle ilişkisine bu açıdan bakmaya çalıştığımızı ifade edelim. Kur'ân-ı Kerîm'de süs ve güzellikle ilgili birçok kelime yer almaktadır. Tebliğimizde bunlardan hüsn, cemâl/cemîl, tayyib, ziynet, latîf, ibdâ, esmâü'l-hüsnâ, ahsenü'l-kasas gibi kelimelerin geçtiği yerler ve anlamları hakkında kısa bilgiler vereceğiz.

4.1.Hüsn

Hüsün (hüsn) "güzel olmak" anlamında masdar, "güzellik, rağbet edilen ve sevilen şey" anlamında, isim olarak kullanılır. Çoğulu mehâsindir. Karşıtı olan kubuh (kubh) ise "çirkin olmak" ve "çirkinlik, nefret edilen şey" manasında masdar-isimdir çoğulu mekābihdir.[76] Râgıb el-İsfahânî hüsün kelimesini "güzel olan, rağbet edilen şey" diye tanımladıktan sonra, bir şeye akıl, duygu (hevâ) veya duyu (his) yönünden olmak üzere üç şekilde güzellik değeri yüklenebileceğini, ancak halk dilinde hüsün kelimesinin genellikle göze hitap eden güzellik için kullanıldığını, buna karşılık Kur'ân-ı Kerîm'de

---

[69] Ece, Hüseyin K. *İslam'ın Temel Kavramları,* Beyan Yayınları, İstanbul 2000, s. 294.

[70] Mesela bkz. Bakara, 2/195; Mâide, 5/13, 85, 93; A'râf, 7/57; Tevbe, 9/120; Ankebût, 29/69.

[71] Müslim b. Haccac, *Sahîhu Müslim,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992, Îmân 1, 5; Buhârî, Muhammed b. İsmail, *Sahîhi Buhârî,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992, Îmân 37; Tirmîzî, Muhammed b. İsa, *Sünenü Tirmîzî,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992, Îmân 4; Ebû Dâvûd, Süleyman b. Eş'as*, Sünenü Ebî Dâvûd,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992, Sünnet 16; Nesâî, Ahmed b. Şuayb, *Sünenü Nesâî,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992, Mevâkît 6.

[72] Ece*, İslam'ın Temel Kavramları,* s. 294.

[73] Çağrıcı, Mustafa, "İhsan", *İslam'da İnanç İbadet ve Günlük Yaşayış Ansiklopedisi,* ed. İ. Kâfi Dönmez, MÜİFV. Yayınları, İstanbul 2006, II/893.

[74] Esed, Muhammed*, Kur'ân Mesajı Meal-Tefsir,* çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul 1999, I/323.

[75] Kılıç, Sadık, *İslâm'da Sembolik Dil,* İnsan Yayınları, İstanbul 1995, s. 184.

[76] İbn Manzûr, Cemaluddin Muhammed b. Mükerrem*, Lisânü'l-Arab,* Thk. Ali Şîrî, Beyrut, 1408/1988, X/877.

aynı kelimenin çoğunlukla kalp gözünün (basîret) güzel kabul ettiği şeyi ifade ettiğini belirtir. Buna göre hüsün, günlük dilde estetik bir kavram, Kur'ân dilinde bir ahlâk terimi olarak kullanılmaktadır. *Hüsn* sıfatı fizikî görünüm, varlıklar, olaylar ve ahlâkî özellikler hakkında kullanılmıştır. Bu bakımdan akıl, nefis ya da duyuların hoş gördüğü her şeye hasen (güzel) denebilir.[77] Râgıb el-İsfahânî'ye göre hasenin zıddı olan *kabîh* ise, "gözün beğenmediği maddî şeylerle, duygusal olarak insanı rahatsız eden davranış ve haller" anlamına gelir; *kabîh* ile benzer bir anlam ifade eden *seyyie* ise nesneleri nitelemekten çok insanlar arasındaki ilişkilerin ahlâkî değerini belirtmek için kullanılır [78] İbnü'l-Cevzî de Kur'ân'da, güzelliğinde eksiklik bulunmayan şeylerin yanı sıra iyiliği kötülüğünden daha çok olan şeylere *hasene*, bunların karşıtına da *seyyie* denildiğini ve bu iki tabirin "tevhid-şirk, zafer-hezimet, bolluk-kıtlık, âfiyet-belâ, iyi söz-kötü söz, iyi iş-kötü iş" manalarında kullanıldığını kaydeder[79] Hüsün ve kubuh, İslâmî literatürde estetik anlamdan çok eylemlerin ahlâkî ve dinî değerini belirtir. Bu sebeple Türkçe'de "güzel" ve "çirkin" kelimeleri daha ziyade estetik değerleri ifade ettiğinden kelâm, ahlâk ve usûl-i fıkıh terimi olarak hüsün ve kubhu yerine göre "iyilik-kötülük, dünya ve âhiret hayatı açısından fayda-zarar" diye ifade etmek daha isabetli görünmektedir.[80]

4.2. Cemâl/Cemîl

Sözlükte "güzellik" anlamına gelen cemâl kelimesi, sanat felsefesi terimi olarak genellikle eşya ve olgularda varlığı hissedilen ve insan ruhunda beğenme, hoşlanma, zevk alma gibi olumlu duygular ve yargılar doğuran nitelikleri ifade eder. *İlmü'l-cemâl* ise "güzellik bilimi" demek olup güzelliğin mahiyeti, ilkeleri, sanatla ilgili değer yargıları, güzellik teorileri gibi konuları araştıran estetik kelimesinin çağdaş Arapça'daki karşılığıdır. Arapça'da estetik karşılığında ilmü'l-cemâlin yanında *el-cemâliyyât*, *felsefetü'l-cemâl*, *felsefetü'l-fen* gibi tabirler de kullanılmaktadır.[81] *Cemâl*, güzelliğin "yüksek düzeyde olması" anlamındadır. Bu da, biri insanın kendine mahsus olan, ruhunda, bedeninde yahut fiillerindeki güzellik; diğeri bir varlıktan başkasına ulaşan güzellik şeklinde iki kısma ayrılmaktadır.[82] Âlemdeki bütün güzellikler, Allah'ın cemâl sıfatının tecellîleridir. Nitekim bir hadiste, *"Allah güzeldir, güzelliği sever"*[83] buyurularak bütün güzelliklerin kaynağının Allah olduğuna işaret edilmiştir. Buna göre, Allah'ın yeryüzünde halife kıldığını (Bakara 2/30) ve en güzel şekilde yarattığını (İnfitâr 82/7-8; Tîn 95/4) bildirdiği insanın, güzelliği ve ziyneti sevmesinin tabii karşılanması gerekir. Ancak insanın bu konudaki tutumunu belirlemede, var oluşundaki eksikliğin, mükemmeli aramasının ve ilâve süslerle bu eksikliği gidermeye çalışmasının etkili olduğu, dolayısıyla bazen tabii güzellikleri bozup, güzeli çirkinleştirmeye yönelebildiği belirtilmelidir. Bu sebeple kişinin yaratılış amacına ve özelliklerine uygun bazı süslenme biçimleri helâl ve dinen makbul sayılırken, yaratıcının beğendiği güzellikleri nefsin ve şeytanın hoşlandıklarıyla değiştirme şeklindeki süslenmeler yasaklanmış, Allah'a ait olan yaratılışın, süslenme amacıyla da olsa bozulması, şeytanın fiilleri arasında sayılmıştır.[84] Giyim kuşam hususunda temiz olmanın yanında, düzgün ve güzel görünmeyi de önemseyen Hz. Peygamber, bir yere gönderilen görevliler heyetinin üst başlarını

---

[77] Isfehânî, Ebi'l-Kâsım Hüseyin b. Muhammed Rağıb, *el-Müfredât fî Garîbi-l-Kur'ân,* Thk. Muhammed Seyyid Keylânî, Dârü'l-Mârife, Beyrut tsz., s. 118

[78] Isfehânî, *Müfredât*, s. 253.

[79] İbnü'l-Cevzî, Ebu'l-Ferec b. Abdurrahman b. Ali, *Nüzhetü'l-A'yuni'n-Nevâzir fî İlmi'l-Vücûh ve'n-Nezâir*, thk. Muhammed Abdulkerim Kazım er-Râzî, Müessesetü'r-Risâle, Beyrut 1407/1987, s. 259-260.

[80] Çelebi, İlyas, "Hüsün ve Kubuh", *Diyanet İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 1999, XIX/59

[81] Ayvazoğlu, "İlmu'l-Cemal", XXII/146.

[82] Isfehanî, *Müfredât*, s. 97.

[83] Müslim, Îmân, 147

[84] Bkz. Nisâ 4/118-119; Buhârî, Tefsîr, 59/4.

düzeltmelerini ve süslenmelerini isteyip bu açıdan kendisinin örnek alınmasını tavsiye ederken, *"Çünkü Allah çirkinliği ve bilerek çirkin görünmeyi sevmez"*[85] buyurmuştur.[86]

4.3. Tayyib

Tayyib kelimesi, temiz ve yararlı olduğu için insan tabiatına hoş gelen, aklın ve dinin benimsediği şeyler hakkında kullanılan bir Kur'ân tabiridir. Sözlükte "hoş ve lezzetli olmak" anlamındaki tîb (tâb) kökünden türeyen *tayyib*, duyuların ve nefsin haz aldığı, güzel, hoş ve lezzetli bulduğu şeyleri ifade eder. Kelime, tayyibât şeklinde çoğul sîgasıyla yer aldığı Tahiyyât'ta "samimi dua, ibadet ve güzel söz" manasına gelmektedir.[87] Buradan hareketle kelimemiz, "güzel söz, verimli temiz toprak, iffetli kadın, güvenli şehir, güzel koku, lezzetli yemek, temiz su, asil aile, meşrû kazanç"[88] vb. anlamlarda kullanılmaktadır. Tayyib kelimesinin karşıtı, kötü, pis, iğrenç ve zararlı şey anlamındaki *habîs*tir. Râgıb el-İsfahânî dinî anlamıyla "tayyib" kelimesini, "meşrû yollarla elde edilen ve cevaz sınırları içinde kalınarak tüketilen yiyecek", mecâzî olarak da "bilgisizlik ve fâsıklıktan, çirkin fiillerden arınıp bilgi, iman ve erdemli davranışlarla bezenen kişi" [89] diye de tarif etmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de elli yerde geçen tîb kökünden, türevlerin kırk altısı tayyib, tayyibe ve bunların çoğulları şeklinde olup[90] bağlamlarına veya sıfat yapıldıkları kelimelere ya da izâfe edildikleri yan cümleciklere göre farklı anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamların bazısı Kur'ân'da şöyle ifade edilmiştir. Kıymetli mal (Nisâ 4/2), verimli toprak (A'râf 7/58), temiz toprak (Nisâ 4/43; Mâide 5/6), güvenli şehir (Sebe' 34/15), helâl veya temiz, lezzetli şeyler (Bakara 2/57, 168, 172, 267; Mâide 5/87, 88; A'râf 7/32), şer'î usullere göre boğazlanmış eti helâl hayvanlar (Mâide 5/4, 5), maddî ve mânevî imkânlar ya da zevk ve eğlenceler (Ahkâf 46/20), görkemli konutlar (Tevbe 9/72; Saf 61/12), yelkenli gemileri yürüten hafif rüzgâr (Yûnus 10/22), mümin veya doğru inanç ve iyi işler (Âl-i İmrân 3/179; Mâide 5/100), edepli ve saygılı evlât (Âl-i İmrân 3/38), güzel söz (Hac 22/24; Fâtır 35/10), ferahlık veren selâm (Nûr 24/61), huzurlu ve mutlu hayat (Nahl 16/97). Hadislerde de benzer anlamlarda geçen tayyib kelimesi, daha çok helâl, temiz ve meşrû kazançlar için kullanılmıştır.[91] Tayyib kelimesi, Kur'ân'da bazı nesnelerin tabiatındaki temizliği, güzelliği ve hoşluğu anlattığı gibi mecazen doğru inancı, güzel sözleri ve iyi işleri dolayısıyla erdemli insanları da ifade eder. Bir âyette, *"Güzel sözler/erdemli davranışlar edepli insanlara, edepli insanlar da güzel sözlere/erdemli davranışlara yakışır"* (Nûr 24/26) buyurulmuştur. [92] Yine, *"Allah sonunda kötüyü (habîs) iyiden ayıracaktır"* (Âl-i İmrân 3/179); *"Kötünün çokluğu seni şaşırtsa da kötü ile iyi asla bir olmaz"* (Mâide 5/100) gibi âyetlerde *tayyib* kelimesi, samimi mümin veya onun sahip olduğu bilgi, doğru inanç, doğruluk ve iyilik gibi değerleri; *habîs* de münafık ve kâfirleri yahut bilgisizlik, inkâr, yanlış inanç, bozgunculuk ve isyan gibi kötülükleri ifade etmektedir. Kur'ân'da doğru bilgiden (vahiy) feyiz alıp erdemli davranışlar ortaya koyan ihlâs sahibi mümin, yağmuru alınca canlanıp faydalı ürünler veren verimli toprağa, kâfir ve münafık da ancak çer çöp bitiren çorak toprağa benzetilirken, *tayyib* ve *habîs* kelimeleri kullanılır (A'râf 7/58). "Kelime-i tayyibe" ile ifade edilen ve müminin kalbinde kök salıp erdemli davranışlar halinde dışa vuran kelime-i tevhid, görünüşü, kokusu, meyvesinin tadı ve faydası bakımından kökleri

---

[85] Ebû Dâvûd, Libâs, 25.

[86] Beşer, Faruk, "Süslenme", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2010, XXXVIII/178-180.

[87] Müslim, Salât, 62; Nesâî, Tatbîk, 101, 102.

[88] İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab,* XXX/2731.

[89] Isfehanî, *Müfredât,* s. 309.

[90] Abdülbâki, *Mu'cem,* s. 432.

[91] Hadislerde geçtiği anlamlar için bkz. Akyüz, *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış,* s. 69-70.

[92] Yerinde Âdem, "Tayyib", *Diyanet İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 2011, XL/196-197.

yerin derinliklerine uzanan, dalları ise göklere yayılan ve her mevsim meyve veren faydalı ağaca benzetilir (İbrâhîm 14/24). Kelime-i tayyibe, tesbih, tekbir ve hamd gibi sözler; Kur'ân tilâveti, dua, zikir ve niyaz, iyiliği emredip, kötülükten sakındırma, insana mutluluk vererek onu ruhî bakımdan rahatlatan her türlü söz olarak da açıklanmış, Kur'ân'da güzel sözün Allah katında karşılık göreceği belirtilmiştir (Fâtır 35/10). Kur'ân'da kişiye esenlik dileği içermesi bakımından tayyibe şeklinde nitelendirilen selâmlaşma teşvik edilir (Nûr 24/61). Bu da sosyal hayatta kin, düşmanlık ve kıskançlık gibi duygular yerine sevgi, kardeşlik ve yardımlaşma ruhunun yerleşmesinin arzu edildiğini gösterir. Bu bağlamda, yalnız mutlulukların yaşanacağı ve güzelliklerin bulunacağı esenlik yurdu cennette, çirkin söz ve davranışlara yer olmadığı, cennet ehlinin birbirine hep esenlik dileyip, bu mutlu hayat için rablerine şükredeceği belirtilir (Hac 22/24). *"O Peygamber temiz olan şeyleri helâl, pis olan şeyleri haram kılar"* (A'râf 7/157) âyetinde yer alan, *tayyibât* ve *habâis* kelimeleri, nesnelerin doğasındaki temizlik ve kirliliğe işaret eder. Bu âyet, bir taraftan Resûlullah'ın dinen temiz veya pis sayılan şeyleri belirlemede yetkili kılındığına işaret ederken, diğer taraftan İslâm'da helâl kabul edilen yiyeceklerin, aynı zamanda insan tabiatına ve zevk-i selime uygun, temiz ve lezzetli olduğunu gösterir[93] Öte yandan peygamberlere ve müminlere temiz gıdalarla beslenip iyi işler yapmalarının emredilmesi (Bakara 2/172; Mü'minûn 23/51), ayrıca *"Biz insanları şerefli kıldık. Kendilerini iyi ve temiz şeylerle rızıklandırdık"* (İsrâ 17/70); *"Allah size şekil verip şekillerinizi güzel kıldı, size temiz şeyleri rızık yaptı"* (Mü'min 40/64) meâlindeki âyetler, insanın yaratılıştan sahip kılındığı mânevî üstünlük ve fiziksel güzellikleri koruyabilmesi için tabiatına uygun temiz yiyeceklerle beslenmesinin önemine işaret eder. Her konuda orta yolu temsil eden İslâmiyet, bir yiyeceğin dinen helâl sayılabilmesi için onun, özü itibariyle temiz ve zararsız olması yanında meşrû yollarla elde edilmesi ve hazırlanmasında şer'î usullere riayet edilmesini de şart koşar (Mâide 5/3-5). *"Allah'ın size helâl kıldığı temiz ve lezzetli yiyecekleri kendinize haram kılmayın"* (Mâide 5/87) âyetinde, tayyibât kelimesiyle bazı yiyeceklerdeki tat ve lezzet verici özelliğe vurgu yapılmaktadır. Âyet aynı zamanda dinen yasaklanmayan lezzetli yemekler yemenin, mubah zevk ve eğlencelerden yararlanmanın, takvâ ve fazilete aykırı olmadığını gösterir. Nitekim *"Allah tayyibdir, ancak tayyib olan hayrı kabul eder"*[94] buyuran[95] Hz. Peygamber'in de, her şeyin en iyisini ve en güzelini sevdiği[96], kendisine hediye edilen güzel, temiz ve lezzetli şeyleri zühd adına reddetmediği[97] belirtilmiştir.

4.4. Ziynet

Kişinin süslerden ve zarafet kazandırıcı maddî-mânevî unsurlardan yararlanarak kendini daha güzel ve hoş duruma getirmesini ifade eden süslenme, Arapça'da *tezeyyün* ve *tecemmül* kelimeleriyle karşılanır. Türkçe'de daha çok "süs" anlamıyla kullanılan *ziynet/zînet* "bir şeyi takıyla, elbiseyle veya şekil verme yoluyla güzelleştirmek" demektir. Râgıb el-İsfahânî'ye göre gerçek ziynet, insanı dünyada ve âhirette çirkinliklerden koruyan süstür; insanı sadece bazı durumlarda ve belli şartlarda güzel gösteren süsler ise geçici ziynetlerdir. Genel anlamda ziynet; ilim ve doğru inanç gibi ruhanî ziynet, fizikî güç ve boylu boslu olma gibi bedenî ziynet, mal ve makam gibi hâricî ziynet[98] şeklinde üç kısma ayrılmaktadır. Kur'ân'da ziynet ve aynı kökten türeyen kelimeler, gerek maddî, gerekse mânevî anlamda süsü ve süslenmeyi anlatmak üzere kullanılmıştır. Mesela namaza hazırlık amacıyla veya mescide girmek için güzelce giyinilmesi istenirken, *"Ziynetinizi takının"* (A'râf 7/31); Kârûn'un

---

[93] Râzî, Fahruddin, *et-Tefsîru'l-Kebîr,* Daru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, Beyrut tsz. V/380-381.

[94] Müslim, Zekât, 64; Tirmîzî, Tefsîr, 3.

[95] Yerinde, "Tayyib", XL/196-197.

[96] Ahmed b. Hanbel, *Müsnedü Ahmed b. Hanbel,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992, I/ 20, 276, 349.

[97] Buhârî, Hibe, 9; Libâs, 80

[98] Isfehanî, *Müfredât*, s. 218.

zenginlikten kaynaklanan bir ihtişam içinde kavminin karşısına çıktığı anlatılırken *"ziyneti içinde"* (Kasas 28/79); Allah'ın kulları için yaratıp yasaklamadığı elbise veya her türlü maddî süsten söz edilirken[99] *"zînetallah"* (A'râf 7/32) ifadeleri geçmektedir. Başka âyetlerde de yıldızlar, yeryüzünü süsleyen her şey, dünya hayatı, saltanat ve hâkimiyet, mal ve çocuklar, binek hayvanları, altın, gümüş vb. takılar, el ve yüzde bulunan süs, ayrıca vücut güzelliği, ziynet diye adlandırılmış ve Firavun zamanında kutlanan bayram günü "yevmü'z-zîne" (Yûnus 10/88; Nahl 16/8; Kehf 18/7, 46; Tâhâ 20/59, 87; Nûr 24/31; Sâffât 37/6; Hadîd 57/ 20) olarak anılmıştır. Hadislerde de ziynet kelimesi ve türevleri maddî ve mânevî süs ve güzellikler için kullanılmıştır. Hz. Peygamber, *"Allah'ım! Bizi iman süsüyle süsle!"*[100] diye dua etmiş, başka bir hadiste, *"Kur'ân'ı seslerinizle süsleyin"*[101] buyurmuştur.[102]

4.5. Latîf

Sözlükte, "nazik ve merhametli davranmak, iyi muamele etmek" anlamındaki "lutf" kökünden sıfat olan *latîf* kelimesi, "nazik ve yumuşak davranan, yumuşaklıkla muamele eden" demektir. Aynı kelime letâfet kökünden türemiş kabul edilerek, "ince ve şeffaf, küçük ve hacimsiz olan" manasında da kullanılmaktadır. Latîf Allah'ın isimlerinden biri olarak *"fiillerini rıfk ile gerçekleştiren, kullarına iyilik ve merhamet eden, yaratılmışların ihtiyacını en ince noktasına kadar bilip sezilmez yollarla karşılayan, zâtı, duyularla algılanamayan, en gizli ve ince hususları dahi bilen"* anlamlarına gelmektedir.[103] Latîf ismi Kur'ân-ı Kerîm'in yedi yerinde geçmektedir.[104] Her ne kadar bazı âlimler tarafından latifte, "lütuf ve ihsanda bulunma" manasının ağır bastığı söylense de, Kur'ân'daki bütün kullanılışlarında, "hiç kimse tarafından bilinip sezilemeyen en ince noktalara vâkıf olma" anlamının hâkim olduğu görülmektedir.[105]

4.6. İbdâ

Kur'ân-ı Kerîm'de evrenin yaratılışıyla ilgili iki âyette (Bakara 2/117; En'âm 6/101) Allah'ın yaratıcılığı, "bedîu's-semâvâti ve'l-arz" şeklinde ifade edilmiştir. Müfessirler genellikle buradaki bedî' kelimesinin "mübdi'" anlamına geldiğini belirtmiş, bu kelimenin masdarı olan "ibdâ"ı da "ilk defa vücuda getirme, eşsiz ve örneksiz yaratma" şeklinde açıklamışlardır[106] İslâmî kaynaklarda yaratmayla ilgili kelimeler arasında geçen ibdâ', "yapmak, inşa etmek, ihdas etmek; başlamak, ilk olmak" anlamlarındaki bed' kökünden masdardır. *İbdâ*' Allah'a nisbet edildiğinde, "önceden bir örneği olmadan bir şeyi yaratmak"[107]; "alete, maddeye, zamana ve mekâna bağlı kalmadan bir şeye varlık kazandırmak"; "bir şeyi yoktan var etmek, bir şeyden başka bir şey oluşturmak" gibi farklı anlamlarda[108] tarif edilmiştir. Aynı kökten bedî' Allah'ın isimlerindendir. "Benzersiz yaratmak, her bir varlığı fiilen meydana getirmek, açığa çıkarmak" şeklinde açıklanan ber' kelimesinin, halktan farklı

---

[99] Râzî, *Tefsîr-i Kebîr,* V/229.

[100] Nesâî, Sehiv, 62

[101] Ebû Dâvûd, Vitir, 20

[102] Beşer, "Süslenme", XXXVIII/178-180.

[103] İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab,* XLV/4036; Isfehanî, *Müfredât*, s. 450.

[104] Abdülbâki, *Mu'cem*, s. 647.

[105] Topaloğlu, Bekir, "Latîf", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2003, XXVII/108-109.

[106] Mesela bk. Râzî, *Tefsîr-i Kebîr,* V/92.

[107] Cevherî, İsmail b. Hammad, *Sıhâh*, Kahire 1956, "bd'a" md.; İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, III/229.

[108] İsfahânî, *Müfredât*, s. 38.

olarak özellikle canlıların yaratılması hakkında kullanıldığı[109] belirtilmektedir.[110] Gerek bedî‘ kelimesinin geçtiği âyetler ve Hz. Peygamber'in, *"Allah güzeldir, güzeli sever"*[111] meâlindeki hadisi gibi dinî naslar, gerekse Grek kültüründen gelen etkilerle İslâm düşüncesinde güzellik her şeyden önce ilâhî bir gerçeklik ve bir değer olarak ele alınmıştır. [112]

4.7. Esmâü'l-Hüsnâ

İsmin çoğulu olan *esmâ* ile "güzel, en güzel" anlamındaki *hüsnâ* kelimelerinden oluşan *esmâ-i hüsnâ* (el-esmâü'l-hüsnâ) terkibi, naslarda Allah'a nisbet edilen isimleri ifade etmektedir. Sadece Kur'ân'da geçen ilâhî isimler yüzden fazladır; muhtelif hadislerde Allah'a nispet edilen başka isimler de mevcuttur. Esmâ-i hüsnâ terkibinin, geniş anlamıyla bunların hepsini kapsamakla birlikte, terim olarak, daha çok doksan dokuz ismi içerdiği kabul edilmektedir. *Esmâ-i hüsnâ* terkibinde yer alan hüsnâ kelimesi, "güzel" manasında sıfat veya "en güzel" anlamında ism-i tafdîl sayılmıştır.[113] Fahreddin Râzî, hüsnânın bu manalarından Allah'a ait olanları zikretmekle yetinerek O'nun hakkında kullanılacak güzel kavramının kemal ve celâl niteliklerini dile getirdiğini[114] ifade etmiştir.[115]

4.8. En güzel kıssa

"*Ahsenü'l-Kasas*/أحسن القصص", Hz. Yûsuf'un Kur'ân-ı Kerîm'de anlatılan hayat hikâyesini ifade den bir kavramdır. Yûsuf sûresinin üçüncü âyetinde geçen ahsenü'l-kasas terkibindeki kasas kelimesi, "hikâye etmek" manasında masdardır. Buna göre ahsenü'l-kasas "en güzel anlatış" demektir. Ancak masdarlar mef‘ul yerine de kullanıldığından ahsenü'l-kasas terkibi, "kıssaların en güzeli" manasını da ifade eder. Hz. Yûsuf'un kıssası, hem yalnızca bir sûrede anlatılması, hem de bütün tafsilâtıyla anlatılması bakımından, diğer peygamber kıssalarına göre farklılık arz etmektedir. Bu kıssaya "ahsenü'l-kasas" denmesi konusunda âlimler, çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Kur'ân-ı Kerîm'de hiçbir kıssanın bu kadar ibret ve hikmet ihtiva etmemesi veya Hz. Yûsuf'un, kardeşlerinin eziyetlerine sabretmesi, onları affederek kendilerine iyilikte ve güzel muamelede bulunması yahut da kıssanın melekler, insan, cin, şeytan ve hayvanlar gibi her türlü varlık ile peygamberler, sâlihler, âlimler, cahiller, erkek ve kadınlar gibi birçok insan tipini ve bunların davranışlarını ele alması; tevhid, fıkıh, siyer, idare, siyaset, iktisat ve muaşeret gibi din ve dünya işleriyle ilgili temel konuları işlemesi sebebiyle "en güzel kıssa" şeklinde adlandırılmış olacağı ileri sürülmüştür. Bazı âlimler de bu tabirdeki "en güzel" ifadesinin "çok ilgi çekici" manasında olduğunu belirtmişlerdir.[116] Süs ve güzellikle ilgili açıklamaya çalıştığımız bu kelimelerden başka Kur'ân-ı Kerîm'de, ni‘me[117], sürûr[118], behce[119],

---

[109] İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab,* III/239.

[110] Çağrıcı, Mustafa, "Yaratma", *Diyanet İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 2013, XXXXIII/325.

[111] Müslim, Îmân, 147; Ahmed b. Hanbel, *Müsned,* IV/133, 134, 151.

[112] Ayvazoğlu, "İlmu'l-Cemal", XXII/146.

[113] İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab,* X/877.

[114] Râzî, *Tefsîr-i Kebîr,* V/412.

[115] Topaloğlu, Bekir, "Esmâ-i Hüsnâ", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1995, XI/404-405.

[116] Kırca, Celal, "Ahsenü'l-Kasas", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1989, II/178.

[117] Arapça'da övme için kullanılan ve "ne de güzel" anlamına gelen kelime, Kur'ân'da 16 ayette geçmektedir. Bkz., Abdülbâki, *Mu'cem,* s. 709.

[118] Kur'ân özellikle hayvanlardaki güzelliği ve onlardan alınan zevki, süruru beraber zikreder. Bkz., Bakara, 2/67-69; Nahl, 16/6.

[119] Bitkinin renginin güzelliğini ve canlılığını ifade eden *behcet*, "güzel ve canlı" anlamındaki *behîc* Kur'ân'da üç ayette geçmektedir. Bkz., Hac suresi 22/5; Neml 27/60; Kâf 50/7.

taaccüb[120], huliyy[121], zuhruf[122] gibi farklı kelimeler yer almaktadır. Ancak çalışmanın sınırları düşünülerek, bunlar başka bir çalışmanın konusu olacaktır. Tebliğimizi sona erdirirken, şunları söyleyebiliriz. Kur'ân'ın çeşitli âyetlerinde güzellikten, refahtan, ihtişamdan ve çeşitli nimetlerin güzelliklerinden bahsedilmiştir. Bunlardan bir kaçını verecek olursak:

"Eti yenen büyük ve küçükbaş hayvanları da O yarattı. Onlarda sizin için soğuktan koruyucu şeyler ve başka yararlar vardır, ayrıca onlardan beslenirsiniz. Onlarda akşamları otlaktan getirirken, sabahları otlatmaya salıverirken size sergiledikleri bir güzellik de vardır. Bu hayvanlar ancak kendinizi fazlasıyla yorarak ulaşabileceğiniz bir beldeye yüklerinizi taşır. Kuşkusuz rabbiniz çok şefkatli, çok merhametlidir. Binmeniz ve ziynet edinmeniz için atları, katırları, eşekleri de yarattı. O, sizin bilmediğiniz başka şeyler de yaratır" (Nahl, 16/5-8)

"Biz, kimlerin daha güzel amel edeceğini deneyelim diye yeryüzündeki her şeyi oranın süsü yaptık." (Kehf, 18/7)

"Servet ve oğullar, dünya hayatının süsüdür; kalıcı olan iyi davranışlar ise rabbinin nezdinde hem sevapça daha hayırlı hem de ümit bağlamaya daha lâyıktır." (Kehf, 18/46)

"Biz yakın semayı yıldızların güzelliğiyle bezedik." (Saffat, 37/6)

Bütün bu âyetlerde estetiğe işaret vardır. Bu âyetleri dikkatle incelediğimiz zaman güzellik, nimetlerin güzellikleri, hayvanlardaki güzellik, insanların süslenmesi, güzel amel, dünyaya mahsus bir ziynet, dünya hayatının süsü ve benzeri ifadeleri görmekteyiz. Bu ifadelerin tümü güzellikten ve süsten bahsetmektedir. Bu ifadeler Kur'ân'ın estetiğe bakışını yansıtmaktadır. Başka âyetlerde de benzer ifadeler vardır. Bütün bu güzellikler insanlar içindir. Ancak insanoğlu bu güzelliklerden yararlanırken, haddini gözetmesi, azgınlığa, taşkınlığa, küfür ve inkâra düşmemesi icap eder.[123]

Allah Teâlâ, Kur'ân'da, bu konuyu şu noktaya kadar vardırmıştır:

"De ki: "Allah'ın kulları için yarattığı süsü ve temiz rızıkları kim haram kıldı?" De ki: "Onlar dünya hayatında müminlere yaraşır; kıyamet gününde ise yalnız onlara mahsus olacaktır." İşte bilen bir topluluk için âyetleri böyle açıklıyoruz." (Araf,7/32)

Çalışma boyunca görüldüğü üzere insan, yalnızca düşünen, üreten ve inanan bir varlık değil, aynı zamanda sanat eseri meydana getiren bir varlıktır. Eğer insanı, yaratanına kavuşmaya çalışan bir kuşa benzetecek olursak, bir kanadının mutlaka estetik, yani sanat olduğunu görürüz.[124]

5. Sonuç

Akıl sahibi ve toplum içinde yaşayan, bir takım davranışlara sevinen, bazı davranışlara üzülen bir varlık olarak insan, hissettiği bu duygularının sonucu olarak etrafında olup biten şeylere veya nesnelere güzel-çirkin, iyi-kötü gibi bir takım estetik değerler yüklemektedir. Elbette insan bu değerlendirmeleri, içinde bulunduğu ortam, yetiştiği kültür ve inançlarından etkilenerek yapmaktadır. Bu sebeple, estetik

---

[120] Taaccüb kelimesi Kur'ân'da, insanın hakkı yadırgama ve inkâr etme duygularına işaret edilirken kullanılmıştır. Mesela Bkz., Yunus, 10/2; Ra'd, 13/5; Kehf, 18/9; Bazı âyetlerde de fiziki güzellikler karşısında insanın etkilenebileceğine değinilirken bu kelime kullanılmaktadır. Bkz., Mâide, 5/10; Ahzab, 33/52.

[121] *Hulî* (huliyy) ve aynı kökten türeyen kelimeler Kur'ân'da, "altın ve gümüş bilezik, inci gibi süs takıları" anlamında geçmektedir. Bkz., A'râf 7/148; Ra'd 13/17; Nahl 16/14; Kehf 18/ 31; Hac 22/23; Fâtır 35/12, 33; Zuhruf 43/18; İnsân 76/21.

[122] "Altın, nakış, resim vb. süsler" manasındaki *zuhruf* kelimesi, Kur'ân'da bu anlamları yanında, "dışı süslü, içi boş aldatıcı söz; yeryüzünü güzelleştiren yeşillik, ağaç ve ekin" manalarında kullanılmıştır. Bkz., En'âm 6/112; Yûnus 10/ 24; İsrâ 17/93; Zuhruf 43/35.

[123] Turgay, Nurettin, "Kur'ân'a Göre Estetik ve Güzel Sanatlar", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, c. II, Diyarbakır 2000, s. 172

[124] Çam, Nusret, *İslam'da Sanat Resim ve Mimari,* Ankara 1994, s. 9 vd.

konusunu batı kaynaklı bir olgu olarak algılamak, diğer kültür ve medeniyetlere haksızlık olur. "İhsan Kavramı Çerçevesinde Kur'ân ve Estetik" konulu bu çalışmayı ortaya koymadaki hareket noktamız, birçok âyette ifadesini bulan, *"Kur'ân'ın insan için indirilmiş olması"* gerçeğidir. Çünkü *"Yaratan bilmez mi? O, en gizli şeyleri bilir, (her şeyden) hakkıyla haberdardır."*(Mülk, 67/14) buyuran Allah'ın kitabı, insanı tanıma cihetinden her zaman iyi incelenmelidir. Kur'ân-ı Kerîm sadece iman, ahlâk ve ibadet gibi konulardan değil, aynı zamanda güzelliklerden de bahseder. Bu anlamda Kur'ân güzellikler kitabıdır desek abartmış olmayız. Kur'ân'da güzellikle ilgili birçok kelime bulunmaktadır. Hüsn, cemâl/cemîl, tayyib, ziynet, ni'me, sürûr, behce, latîf, taaccüb, huliyy, zuhruf, ibdâ, esmâü'l-hüsnâ, ahsenü'l-kasas gibi ifadeler ilk elde sayabileceğimiz kelimelerden bir kaçıdır. Kur'ân-ı Kerîm'de türevleriyle birlikte yaklaşık yüz elli defadan fazla geçmekte olan ihsan, bütün güzellikleri ve rağbet edilen şeyleri en güzel şekilde yapmak anlamına gelmektedir. Kelime, hem davranışlar anlamında ahlâkî ve sosyal alandaki güzelliği, hem de dış görünüş, uyum ve ahenk gibi kişisel ve toplumsal güzellikleri ifade etmektedir. Kur'ân-ı Kerîm kelimenin anlamını aynı zamanda bir yaşam biçimi olarak ele almaktadır. İhsan sahibi olabilmenin anlamı, iyilik ve güzel muameleyi bir ömür boyu, darlıkta ve bollukta yaşam biçimi haline getirebilmektir. Kelime bu anlamıyla, kişisel güzellik yanında, ahlâkî ve toplumsal güzelliği de ifade etmektedir. Kur'ân'ın, yaşamın amacının güzel davranışlar kazanmak ve bu güzel davranışları sergileyerek diğer insanlara örnek olmak bakımından insanlara rehberlik ederek estetik bir duruş sergilediği ortadadır. Öncelikle Kur'ân'ın "dünyaya" indirildiğini göz önünde tutarak onu, dünya, dünyanın gerçekleri ve ilkeleri açısından anlamak, ona göre değerlendirmek durumunda olduğumuzu bilip, çalışmalarımız bu bakış açısıyla yönlendirmemiz gerektiğini ifade ederek bitirelim.

6. Kaynakça

Abdülbâki, Muhammed Fuad, *Mu'cemü'l-Müfehres li elfâzı'l-Kur'âni'l-Kerîm,* Mektebetü'l-İslâmiyye, İstanbul 1982.

Ahmed b. Hanbel, *Müsnedü Ahmed b. Hanbel,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992.

Akyüz, Hüseyin, *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış*, Fecr Yayınları, Ankara 2016.

Altıntaş, Ramazan, *Kur'ân'da Hidayet ve Dalâlet,* REV Yayınları, Konya 1997.

Aşur, Muhammed Tahir b. *Tefsîrü't-Tahrir ve't-Tenvir,* Tunus 1997.

Ayvazoğlu, Beşir, "İlmu'l-Cemal", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2000.

Beşer, Faruk, "Süslenme", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2010.

Buhârî, Muhammed b. İsmail, *Sahîhi Buhârî,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992

Cebeci, Lütfullah,"Kur'ân'ın Anlaşılmasına Doğru", *Zaman Gazetesi Yayınları,* İstanbul 1989.

Cerrahoğlu, İsmail, *Tefsir Tarihi,* DİB. Yayınları, Ankara 1988.

Cevherî, İsmail b. Hammad, *Sıhâh,* Kahire 1956.

Çağrıcı, Mustafa, "Yaratma", *Diyanet İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 2013.

Çağrıcı, Mustafa, "İhsan", *İslam'da İnanç İbadet ve Günlük Yaşayış Ansiklopedisi,* ed. İ. Kâfi Dönmez, MÜİFV. Yayınları, İstanbul 2006.

Çam, Nusret, *İslam'da Sanat Resim ve Mimari,* Ankara 1994.

Çelebi, İlyas, "Hüsün ve Kubuh", *Diyanet İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 1999.

Derveze, İzzet, *Kur'ânü'l-Mecid Kur'ân'ı Anlamada Bir Yöntem Çalışması,* çev. Vahdettin İnce, Ekin Yayınları, İstanbul 1997.

Duman, M. Zeki, *Nüzulünden Günümüze Kur'ân ve Müslümanlar,* Fecr Yayınları, Ankara 1996.

Ebû Dâvûd, Süleyman b. Eş'as, *Sünenü Ebî Dâvûd,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992.

Ece, Hüseyin K. *İslam'ın Temel Kavramları,* Beyan Yayınları, İstanbul 2000.

Eroğlu, Ali, *Kur'ân Tarihi ve Kur'ân İlimleri Üzerine,* EKEV Yayınevi, Erzurum 2002.

Ertuğrul, Resul, "Kur'ân'a Göre İnsanı Psiko-Sosyal Açıdan Değerlendirilmesi", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004.

Esed, Muhammed, *Kur'ân Mesajı Meal-Tefsir,* çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul 1999.

Isfehânî, Ebi'l-Kâsım Hüseyin b. Muhammed Rağıb, *el-Müfredât fî Garîbi-l-Kur'ân,* Thk. Muhammed Seyyid Keylânî, Dârü'l-Mârife, Beyrut tsz.

İbn Manzur, Cemaluddin Muhammed b. Mükerrem, *Lisânü'l-Arab,* Thk. Ali Şîrî, Beyrut, 1408/1988,

İbnü'l-Cevzî, Ebu'l-Ferec b. Abdurrahman b. Ali, *Nüzhetü'l-A'yuni'n-Nevâzir fî İlmi'l-Vücûh ve'n-Nezâir,* thk. Muhammed Abdulkerim Kazım er-Râzî, Müessesetü'r-Risâle, Beyrut 1407/1987.

Kılıç, Sadık, *İslâm'da Sembolik Dil,* İnsan Yayınları, İstanbul 1995.

Kırca, Celal, *Kur'ân ve Bilim,* Marifet Yayınları, İstanbul 1996.

Kırca, Celal, "Ahsenü'l-Kasas", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1989.

Kırca, Celal, "Kur'ân ve Tabiî Bilimler", *Kur'ân ve Tefsir Araştırmaları I,* İSAV. Ensar Neşriyat, İstanbul 2000.

Mutluel, Osman, *Kur'ân ve Estetik*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2016.

Müslim, Müslim b. Haccac, *Sahîhu Müslim,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992.

Nesâî, Ahmed b. Şuayb, *Sünenü Nesâî,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992.

Özsoy, Ömer-Güler, İlhami, *Konularına Göre Kur'ân,* Fecr Yayınları, Ankara 2001.

Râzî, Fahruddin, *et-Tefsîru'l-Kebîr,* Daru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, Beyrut tsz.

Serinsu, Ahmet Nedim, *Kur'ân Nedir?* Şule Yayınları, İstanbul 1996.

Şimşek, M. Sait, *Günümüz Tefsir Problemleri,* Esra Yayınları, Konya 1995.

Tirmîzî, Muhammed b. İsa, *Sünenü Tirmîzî,* Çağrı Yayınları, İstanbul 1413/1992.

Turgay, Nurettin, "Kur'ân'a Göre Estetik ve Güzel Sanatlar", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, No: 4, c. II, Diyarbakır 2000.

Topaloğlu, Bekir, "Latîf", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2003.

Topaloğlu, Bekir, "Esmâ-i Hüsnâ", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1995.

Tunalı, İsmail, *Estetik,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Yazır, Mahmud Bedreddin, *Kalem Güzeli,* Ankara 1981.

Yerinde Âdem, "Tayyib", *Diyanet İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 2011.

OKULÖNCESİ EĞİTİMDE MÜZE: MÜZE UYGULAMA ÖRNEKLERİ (NESNEDEN ÖĞRENME)

Gülseren Sağsöz[125]

[125] Dr. İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Okul Öncesi Öğretmenliği Programı, Malatya, Türkiye, gulseren.sagsoz@inonu.edu.tr

Öz

Müzeler, çocukların yeni fikirler keşfetmelerine ve yaşam deneyimlerini zenginleştirmelerine olanak sağlayan öğrenme ortamları arasında yer almaktadır. Geçmişten günümüze değin uzanan özgün nesnelerin sergilendiği müze ortamlarında, çocukların bir düşünceye, bir nesneye ya da bir deneyime yakından bakmalarına, somut nesnelerle etkileşime geçmelerine, dokunmalarına ve duyularını harekete geçirmelerine olanak verildiğinde öğrenme süreci başlamaktadır. Okulöncesi dönemde çocuklarla yapılacak eğitim çalışmalarında sınıf ortamı dışında yaparak-yaşayarak öğrenmeye olanak veren, farklı eğitim ortamları oluşturulmalıdır. Bu eğitim ortamlarından biri de müze ortamıdır. Okulöncesi dönemde müzede eğitim uygulamaları sıklıkla yapılabilir. Müze çalışmalarında resimli çocuk kitaplarıyla yapılandırılmış eğitim yöntemlerinin kullanılması da büyük önem taşımaktadır. Çocukların gelişim özellikleri göz önüne alındığında çocukların geçmişi anlamlandırıp, şimdiyi yaşamaları ve geleceği düşlemeleri için müzede yer alan nesnelerle etkileşimli öğrenme ortamı oluşturulması, müzeleri anlamlı öğrenme merkezlerine dönüştürmektedir.

Bu çalışmada, "Çocuk ve Müze Eğitimi" seçmeli dersi kapsamında "Malatya Fotoğraf Makinesi Müzesi"nde çocuklarla "müzede resimli çocuk kitaplarıyla yapılandırılmış 'nesneden öğrenme' çalışmalarına" yer verilmiştir. Bu çalışmadan yola çıkılarak "müzede eğitim" adına çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Okulöncesi dönemde müze, müze uygulamaları, nesneden öğrenme, resimli çocuk kitapları.

Museum in Early Childhood Education: Museum Practice Examples (Object-Based Learning)

Abstract

The museum is one of the learning venues that allow children to discover new ideas and enrich their life experiences. In museum settings where original objects from the past are exhibited, children start the learning process when they allow them to closely examine an idea, object, or experiment, touch the objects, touch the emotions, and move them. Different educational environments should be created in the educational activities that will be done with children in the preschool period, allowing them to learn by living outside the classroom environment. One of these educational settings is good and educational activities in the museum can be done frequently in the school period. The use of educational methods structured with drama, art and story books in museum studies is also of great importance. When children's developmental characteristics are taken into consideration, children's sense of the past and the creation of an interactive learning environment for objects, which are currently in the museum for their lives and future dreams, transform the museums into meaningful learning centers.

In this study, picture books studies with the children will be given in the "Malatya Photography Machine Museum" and various suggestions will be made on the way to "education in museum".

Keywords:Museum in early childhood education, museum practice, object-based learning, picture books.

1.Giriş

Eğitim alanında yeni gelişmeler, eğitimde yaparak-yaşayarak öğrenme, zengin araç-gereçlerin eğitimi desteklenmesi gibi birçok yeni yaklaşım, okul içi uygulamalarla birlikte okul dışı eğitim uygulamalarının da gelişmesine neden olmuştur. Okul dışı uygulama alanları arasında müzeler de bulunmaktadır. Müzelerin etkileşimli öğrenmeyle kişilere sağladığı bilgi ve beceriler; müze-eğitim işbirliğinin oluşmasını ve "müze eğitimi" kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Onur, 2012). Müzede eğitim, çocukların yeni fikirler keşfetmelerine ve yaşam deneyimlerini zenginleştirmelerine olanak tanıyan öğrenme ortamları arasında yer almaktadır (Mayfield, 2004).

Geçmişten günümüze değin uzanan özgün nesnelerin sergilendiği müze ortamlarında, çocukların bir düşünceye, bir nesneye ya da bir deneyime yakından bakmalarına, somut nesnelerle etkileşime geçmelerine, dokunmalarına ve duyularını harekete geçirmelerine olanak verildiğinde öğrenme süreci başlamaktadır. Montessori, Piaget ve Dewey'in çocukların yaparak-yaşayarak öğrenmelerini için "gerçek" araç-gereçlerle etkileşimde bulunmalarının, çocuğun gelişimine olumlu katkılarını dile getirdikleri eğitim anlayışı, müze eğitim amaçlarının da temelini oluşturmaktadır (Mayfield, 2004; Piscitelli, Everett ve Weier, 2003).

Çocuklar müzelerde yer alan bir düşünce, bir nesne ya da bir deneyimle ilk kez karşılaştığında, düş ve düşünsel bir yolculuğa çıkmaktadır. İlginç, nadir ve çeşitli nesnelerden oluşan koleksiyonlarla müze ortamı, çocuklara "gerçek şey" ile ilk elden deneyim kazanma fırsatı vermektedir. Bu yaşantı çocukların işitsel ve görsel bir uyaranla karşılaşmalarını sağlayarak onları araştırmaya, sorgulamaya ya da keşfetmeye yönlendirmektedir (Mayfield, 2004; Williams, 1982). Dolayısıyla müze ortamında düzenlenen etkinlikler, çocukların uyarıcı çevreyle zaman geçirmelerini sağlayarak; geçmişle gelecek arasında bağlantı kurmalarına ya da ilgi alanlarını bulmalarına yardım etmektedir (Obinna, Diminyi ve Duru, 2018). Aynı zamanda çocuğun müzeyle etkileşimde bulunmasıyla sanatsal bakış açısı gelişmekte ve kültürel farkındalıkları desteklenmektedir (Mayfield, 2004).

Müze eğitiminin temel kavramlardan biri "nesneden öğrenme"dir. Nesneler öğrenme sürecinin önemli bir öğesini oluşturmaktadır. Nesnenin anlamının değişken olması, aynı nesne farklı zamanlarda görülse bile farklı yorumlanması, nesneden öğrenme sürecinin önemli özelliğidir. Nesne sözcüğü bir müze koleksiyonundan, bir arşivden ya da evde yer alan her hangi bir eşyayı kapsayabilir (Onur, 2012). Dierking (2002), nesneden öğrenme modelini nesnelerin gerçeklikten kopartılarak sunulmasının ve soyutlanmasının yerine "gerçek dünya" ve "gerçek nesne" ilişkisiyle bütünleştirilmesi olarak tanımlamaktadır. Bağlamsal Öğrenme Modeli (Onur, 2012) adı verilen bu modelde, çocukların nesnelerle karşılaştığında etkileşim ve deneyimle öğrenmenin gerçekleştiği belirtilmektedir. Nesneden öğrenme modeliyle öğrenme üç bağlamla gerçekleştiği savunulmaktadır. Bunlar; kişisel bağlam, toplumsal-kültürel bağlam ve fiziksel bağlam olarak sınıflandırılmaktadır (Dierking, 2002; Onur, 2012).

Marroni, (2017) müzede yer alan nesnelerle "nesneden öğrenme" modelini tartıştığı çalışmasında, "nesne biyografisi-nesnelerin toplumsal yaşamı", "madde ve duyular" ve "aura (canlıları ve nesneleri çevreleyen elektromanyetik enerji veya atmosfer), merak ve gizem" olarak üç aşamadan bahsetmektedir. Dierking (2002), Onur (2012) ve Marroni (2017)'nin çalışmalarında nesnelerin toplumla ilişkilendirilmesi önemlidir. Toplumsal bağlamda, toplumun tekrar dönüşümünde nesnenin rolü ele alınmaktadır. Yaşamda bir nesneye çoğunlukla geçici olarak bakılır ya da görmezden gelinir. Ancak nesnenin anlattığı birçok öykü vardır. Nesnenin "mülkiyeti, ekonomik değeri ya da nesneye ulaşma mücadelesi" gibi özellikleri öncelikle görmezden gelinmektedir (Marroni, 2017). Bu nedenle nesnenin toplumla ilişkilendirilmesi ve nesnenin mülkiyetinden söz edilmesi, nesneden öğrenmenin temel amacıdır. Böylece nesnenin biyografisi oluşturularak "nesne" günlük yaşamla ilişkilendirilir ve

nesne görünür kılınır. Nesneler dil, zihin ve yaştan bağımsız olarak tüm insanlarla konuşabilir. Nesneler görsel olarak anlaşılabildiği için hem çocuklar hem de yetişkinler için deneyimler sunar.

Nesnenin biyografi yaklaşımında; nesnenin dönemsel olarak değişimden etkilendiği ve nesnelerin değer katmanlarının neler olduğu açığa çıkarılmaktadır. Bu nesnelerle ilgili değişimler yazıya dökülmediği zaman kaybolabileceğinden nesne müzede sergilenerek bilgi aktarmaktadır. Böylece nesnenin müzede görülmesiyle, nesneyle zaman yolculuğunun izinin sürülmesi sağlanmaktadır. Nesneleri çözümleyerek geçmişte bir nesneye nasıl değer verildiği, kullanıldığı ya da yorumlandığı öğrenilebilir. Bir insanın bu nesneye sahip olduğunda, satın aldığında ya da sattığında nasıl bir duyguya sahip olduğuyla ilgili bilgiler ya da "nesnenin yaşam döngüsü" nesne biyografisi yaklaşımıyla açığa çıkarılmaktadır (Dierking, 2002; Gosden ve Marshall, 1999; Marroni, 2017). Nesneler, her ne kadar somut olsa da, aslında soyut düşüncelerin ve birbiriyle bağlantılı gerçeklerin sürekliliğini temsil eder (Paris, 2002). Nesne; evrensel olarak insanların bilgi paylaşımı için toplumsal-kültürel araç olan öykü ya da anlatı biçimiyle anlatılırsa daha iyi anlaşılabilir (Dierking, 2002; Gosden ve Marshall, 1999; Marroni, 2017; Paris, 2002).

Marroni (2017)'nin "nesnellik ve duyular" boyutunda ise özne (müze ziyaretçisi) ile nesnenin etkileşimi söz konusudur. Bu boyutta, bir nesnenin ortaya çıkma sürecinin çözümlenmesi ile nesnenin bilinmeyen ya da görülmeyen yönüne ışık tutulur. "Nesnellik ve duyular" boyutunda bir nesnenin önemli olup olmaması, değeri, nesnenin üretim süreci, el işi özellikleri, renk pigmentleri, yıpranma koşulları, boyut ve biçimi gibi özellikleri hakkında konuşmak bunların yanı sıra nesneye dokunma ve nesnenin kokusu gibi görmenin ötesinde bir dizi duyusal tepki nesneyle kişiler arasında etkileşiminin başlangıç noktasıdır. Diğer bir deyişle nesnenin ne olduğuna, hangi orijinal koşullardan geldiğine, hangi anlamlara sahip olduğuna; nesnenin özelliklerinin ve görünümünün zaman içinde nasıl değiştiğine ya da diğer maddeler ve materyallerle etkileşime nasıl geçtiğine bakılır. Bu boyut desenli bir kumaş parçası, yapraklardan yapılmış bir kulübe ya da mermer bir heykel için de geçerlidir. "Aura, merak ve gizem" boyutu; zihnin nesneyle etkileşime girmesi ve etkilenmesi, nesnenin somut ve simgesel doğasına doğrudan bir bağlantı kurulması ve geçmişle, özle ve tinle (ruhsal bağ) derinlemesine yaşanan bir ilişki anlamında açıklanmaktadır (Marroni, 2017).

Müzeler, nesneden öğrenme etkinlikleriyle çocuklara öğrenme olanakları tanıyan okul dışı (informal) ortamlardır. Bu ortamlar çocukların toplumsal ve bilişsel gelişimlerini destekleyen zengin deneyimler sağlamaktadır (Obinna, Diminyi ve Duru, 2018). Nesneden öğrenme etkinliklerinde tarih, sanat ya da bilim nesneleri kullanılmaktadır. Bu nesnelerin çocuklara tanıtılması için şu açık uçlu sorular yöneltilebilir:

1.Nesnenin fiziksel özelliği: Bunun rengi nedir? Bu nesnenin ağırlığı hakkında ne düşünüyorsun? Biçimi nedir? Yüzeyini tanımlar mısın?

2.Nesnenin yapısı: Hangi madden yapılmıştır? Bu nesne bir madden mi yoksa birden çok madden mi yapılmıştır? Bu maddenin kullanılmasının amacı nedir? Bu nesne nasıl yapılmıştır? Nasıl yapıldığını öğrenmek için ne yapmalısınız? Bu nesnenin eksik, yıpranmış ya da kayıp bir parçası var mı? Bu nesneyi nasıl tanımlarsınız?

3.Nesnenin işlevi: Bu nesneyi şimdi kullanabilir misiniz? Nesnenin zaman içinde hangi değişimlerde bulunduğunu söyleyebilir misiniz? Bu nesne onu yapan kişi hakkında herhangi bir ipucu veriyor mu?

4.Nesnenin tasarımı: Nesnenin bu biçimde tasarlanmasının bir amacı var mı? Nesneye süsleme yapılmış mıdır? (deseni, örüntüsü ya da sembolleri), Neden bu süsleme biçimi kullanılmıştır? Nesne nasıl süslenmiştir? Nesnenin üzerinde herhangi bir yazı var mı? Bu yazı bize ne anlatıyor?

5.Nesnenin bağlamı: Nesne bu nesneyi kullanan ya da bu nesneyi yapan toplum hakkında ne anlatıyor? Bu nesnenin eski olduğunu nasıl öğrenebilirsiniz? Eski çağlara ilişkin olarak yapmamız gerekenler nelerdir? (Albany Institute 2005'den akt: Obinna, Diminyi ve Duru, 2018, 7).

Müzede "nesneden öğrenme" çalışmaları yapabilmek için müze gezi planı hazırlanmalıdır. Müze eğitimi çalışmaları genellikle müze öncesi çalışmalar, müze çalışmaları ve müze sonrası çalışmalar olarak gerçekleştirilmektedir (Abacı, 2003; İlhan, 2012). Müze öncesi çalışmalar kapsamında kişilerin ve uygulama ortamının hazırlaması yer almaktadır. Bu aşamada gezi programı (çalışılacak grubun belirlenmesi, gerekli izinlerin alınması ve gezi tarihinin belirlenmesi vb.) hazırlanır. Okulöncesi dönemde çocuklarla yapılacak müze gezisi öncesi, çocukların bilgilendirilmesi, müze kuralları hakkında konuşulması ya da görsellerin gösterilmesi ve kullanılacak araç-gereçlerin hazırlanması bu aşamada gerçekleştirilmektedir (Abacı, 1996, 2003; İlhan, 2012).

Müze çalışmaları aşamasında, tüm müzeyi gezmek yerine bir nesneye, döneme ya da düşünceye odaklanılarak; müze eğitimi kazanımlarını destekleyici yaratıcı drama, sanat etkinlikleri ve atölye çalışmaları yapılmaktadır. Müze sonrası çalışmalarda ise atölye çalışmalarında oluşturulan düşünce, görüntü, heykel, kukla ya da resim gibi ürünlerin sergilenmesi ya da yapılan çalışmaların düşünsel sonuçlarının kartpostallarla, kolaj çalışmalarıyla ifade edilmesi sağlanmaktadır. Müze eğitimi çalışmalarında; el işi çalışmaları, yaratıcı drama çalışmaları, öykü anlatımı, kitaplar ya da ses, koku, tat üzerine yapılan çalışmalar yöntem olarak kullanılabilir (Abacı, 1996, 2003; İlhan, 2012).

Müzede drama ve rol oynama, öğrenme sürecinde etkin olarak programlara alınan bir yöntemdir. Çocukların gerçek dünya ile kurgusal dünya arasında gidip gelmelerine olanak sağlayan dramanın genel amacı; her alanda yaratıcı, kendine yetebilen, kendini tanıyan, çevresiyle iletişim kurabilen bireyler yetiştirmektir. Dolayısıyla drama konusunda yetişmiş müzeciler ve müze eğitimcileri çocukların gelişimlerini desteklemek ve müze eğitimi gerçekleştirmek amacıyla, rol oynama, metinli monolog, kısa oyunlarla yarattıkları karakterleri canlandırıp ziyaretçilerle doğaçlamalarla konuşarak iletişim kurabilir (Adıgüzel, 2014; Akyol ve Köksal Akyol, 2017; Kuruoğlu Maccario, 2002).

Müze etkinliklerinde öykülerin kullanılması, çocukların tarih, tarih öncesi hayvanlar, tarihi anlama, kronolojiyi ve geçiş dönemleri gibi soyut kavramları somutlaştırmalarını sağlayabilir (Sağsöz, 2018). Öykü çalışmaları müzede bulunan bir eserle ilgili olarak, ilk ve son cümleleri belli olan ya da belli bir yerden kesilen bir öyküyü çocukların yaratıcılıklarını, hayal güçlerini kullanarak tamamlaması etkinliğidir (Abacı, 1996: 58).

Ülkemizde çocuklar ile müzelerde ve arkeolojik-kazı alanlarında yapılan eğitim etkinlikleri incelendiğinde; son yıllarda çocukların bu çalışmalara etkin olarak katıldıkları ve çocukların gelişimine olumlu katkılarına yönelik çeşitli çalışmaların olduğu dikkat çekmektedir. "Müzelerin Eğitim Amaçlı Kullanımı Projesi": İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki Marmara Örneklemi çalışmasında ilköğretim 5. Sınıf öğrencileriyle (32 öğrenci) müze gezisi uygulamaları gerçekleştirilmiş ve öğrencilerin Arkeoloji Müzesi ile ilgili bilgi düzeyi" ve araştırmanın temasını oluşturan "giysilere ilişkin bilgi düzeyleri" açısından daha başarılı oldukları bulunmuştur (Önder, Abacı ve Kamaraj, 2009). Okulöncesi dönemde müze eğitimi ile çocukların tarihsel düşünme becerilerinin geliştirilmesi çalışmasında, 5-6 yaş çocukların müze eğitiminde tarihsel bakış açılarının desteklendiği sonucuna varılmıştır (Aktın, 2017).

Müze uygulamalarında çeşitli yöntem ve tekniklerden yararlanıldığı görülmektedir. Akyol ve Köksal Akyol (2017) "Müzelerde ve Arkeolojik Alanlarda Drama Uygulamaları" çalışmasında müze uygulamalarında dramanın önemine değinilmiş ve örnek uygulamalar sunulmuştur. Müze uygulamalarında öğrenme yöntem ve tekniklerin yanı sıra çeşitli araçların kullanılması, çocukların yaşantısında müze ile ilgili olumlu duygular oluşturabilir. Bu nedenle müze eğitimi uygulamalarında

resimli çocuk kitapları önemli bir yere sahiptir. Alanyazını incelendiğinde resimli çocuk kitaplarının kullanılmasına ilişkin araştırma mevcuttur. "Senden Önce Anadolu Projesi Eğitim Kitapları" ile Anadolu uygarlıkları çocukların ilgilerini çekecek şekilde sunulmuştur (Akyol ve diğerleri, 2012). Okulöncesi çocuklarıyla yapılan müze uygulamalarını artmasına karşın, bu uygulamaların kapsam, içerik ve sıklık açısından yetersiz olduğu belirtilmektedir (Köksal-Akyol ve Akyol, 2014).

Okulöncesi dönemde çocuklarla yapılacak eğitim çalışmalarında sınıf ortamı dışında yaparak-yaşayarak öğrenmeye olanağı tanıyan farklı eğitim ortamları oluşturulmalıdır. Bu eğitim ortamlarından biri de müzelerdir ve okulöncesi dönemde müzede eğitim uygulamaları sıklıkla yapılabilir. Müze çalışmalarında drama, sanat ve öykü kitaplarıyla yapılandırılmış eğitim yöntemlerinin kullanılması da büyük önem taşımaktadır. Çocukların gelişim özellikleri göz önüne alındığında çocukların geçmişi anlamlandırıp, şimdiyi yaşamaları ve geleceği düşlemeleri için müzede yer alan nesnelerle etkileşimli öğrenme ortamı oluşturulması, müzeleri anlamlı öğrenme merkezlerine dönüştürebilir. Bu nedenle müzelerde, resimli çocuk kitaplarıyla yapılandırılmış eğitim etkinliklerinin önemli olduğu görüşünden yola çıkılarak, bu çalışmada çocuklarla "nesneden öğrenme"ye ilişkin uygulama örneğine yer verilmiştir.

Bu çalışmada, "Çocuk ve Müze Eğitimi" seçmeli ders kapsamında "Malatya Fotoğraf Makinesi Müzesi"nde çocuklarla "müzede resimli çocuk kitaplarıyla yapılandırılmış 'nesneden öğrenme' çalışmalarına" yer verilmiştir. Bu çalışmalardan yola çıkılarak "müzede eğitim" adına çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada kuramsal ve uygulamalı çalışmalar için çıkarımlara yol açan araştırma türü olan alanyazını taraması (Erkuş, 2013) kullanılmıştır. Alanyazında elde edilen bilgiler doğrultusunda okulöncesi dönem çocuklarıyla müzede "nesneden öğrenme" uygulamalarına ilişkin etkinlik modeli geliştirilmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Bu çalışmaya "uygun örnekleme" yöntemiyle İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Okulöncesi Öğretmenliği programında eğitim-öğretime devam eden ve 2017-2018 eğitim öğretim güz döneminde "Çocuk ve Müze Eğitimi" seçmeli dersini seçen toplam 7 öğretmen adayı (dördüncü sınıf öğrencisi) katılmıştır.

2.3. Veri Kaynağı

Uygulamalar öğretmen adaylarının uygulama okullarında yapılmıştır. Öğretmen adayları uygulama öğretmenleri ile birlikte ortak olarak kazanım ve göstergelerini biçimlendirerek müze gezisi tasarımı hazırlamıştır. Müze gezisi öncesi öğretmen adayları kaynakları taramış ve çalışmak için ilginç nesneler seçmiştir. Daha sonra öğretmen adayları nesneleri hakkında araştırma yaparak müzede uygulanacak etkinliklere yönelik bir araştırma planı hazırlamıştır. Hazırlanan planlar okulöncesi dönemi çocuklarıyla müzede uygulanmıştır. Bu aşamada okulöncesi çocukları, seçilen nesneleri incelemiş ve nesnelere ilişkin sorulan soruları yanıtlamıştır. Son aşamada, geliştirilen nesneden öğrenme eğitim programı sınıf içinde sunulmuştur.

Nesneden öğrenme yönteminde öğretmen adayları şu aşamalardan yararlanarak nesneden öğrenme tasarımı oluşturmuştur.

1.Hakkında daha fazla bilgi edinmek için bir nesne seçilmiştir. (Bunu gözlemleyerek en az iki tam dakikanızı harcayın. Birden çok açıdan bakın. Detayları incelemek için bir büyüteç kullanın. Mümkünse, nesnelere dokunun. Nesneyi koklayın. Mümkün olduğunca fazla ayrıntıyla inceleyin).

2. Nesnenizi keşfetmek için sözcükler kullanılmıştır. Nesneniz için en az sekiz açıklayıcı sözcük yazın.

3. Nesnenizi keşfetmek için matematik kullanın. Ölçün; yükseklik, genişlik, uzunluk vb. (nesne tartılabilir).

4. Nesnenizi keşfetmek için yaratıcılığınız kullanın. Nesnenin üzerini bir örtü ile kapatın ve hafızadan ne kadar çizebilirsin? Deneyimleyin.

5. Nesnenizi keşfetmek için merakınızı kullanın. Daha fazla bilgi edinmek için kullanabileceğiniz en az dört kaynağı listeleyin.

6. Nesnenizi keşfetmek için eleştirel düşünmeyi kullanın. Bu konuda kısa bir öykü yazın. Örneğin; Nasıl yapıldı? Nerede yaşıyordu? Kim kullandı? Dünyası neye benziyordu? Yaşamı nasıl değişti?

3. UYGULAMA ÖRENKELERİ

"Malatya Fotoğraf Makinesi Müzesi":

Malatya Fotoğraf Makinesi Müzesine gitmeden önce gerekli izinler alınmıştır. Okulöncesi eğitim alan 4-5 yaş toplam 17 çocukla müzeye gidilmiştir. Müze gezi uygulaması başlamadan önce sınıf içinde müze öncesi etkinlikler kapsamında çeşitli etkinlik uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Müze Öncesi Çalışmalar

Resimli Çocuk Kitabıyla Etkinliğe Başlama:

Çocuklara; "Koyun Russell'ın Kayıp Hazinesi" isimli kitap okunur. Öyküde kahramanımız bir sandık bulur. "Kayıp Hazine" olarak belirtilen bu sandığın içinde bir fotoğraf makinesi çıkar. Çocuklarla öyküde sandık içinde çıkan fotoğraf makinesi üzerine konuşulur. Çocuklara; "Sizce insanlar niçin fotoğraf çekmek ister? İlk fotoğrafı çekilen şey ne olabilir? Fotoğraftaki nesneler ya da insanlar hareket edebilir mi?" soruları sorulduktan ve yanıtları alındıktan sonra farklı dönemlere ait iki fotoğraf gösterilir. Çocuklara "Sizce bu fotoğraflar ne zaman çekilmiştir?" sorusu sorulur. Çocukların verdikleri yanıtlarla sohbet sürdürülür. Çocuklara "Sizce bütün fotoğraf makineleri aynı mıdır? Sizce farklı fotoğraf makinesi olabilir mi?" soruları yöneltilir ve alınan yanıtlar üzerine sohbet devam eder. Daha sonra öğretmen "Sizce bütün fotoğraf makinelerini görebileceğimiz bir yer mümkün olsa burası nasıl bir yer olurdu?" sorusunu sorar. Çocukların yanıtları sonrasında öğretmen bir fotoğraf makinesi müzesinde fotoğraf makinelerini görebileceklerini söyler.

"Daha önce hiç müzeye gittiniz mi?", "Neler hissettiniz?", "Hangi müzelere gittiniz?", "Müzede neler vardı?", "Fotoğraflar nasıl çekilir?", "Evinizde fotoğraf makineniz var mı?", "Nasıl kullanılır?" soruları yöneltilip, yanıtlar alındıktan sonra "Müze Gezisi" için çocuklarla birlikte fotoğraf makinesine benzeyen isim kartları yapılır. Her çocuğun ismi ve iletişim bilgileri kartlara yazılır. Çocuklara müzede uyulması gereken kurallar hakkında bilgi verilir.

Müze Çalışması

Çocuklar güvenli bir şekilde servise bindirilir. Serviste tekrar müzede uyulması gereken kurallar hatırlatılır. Müzeye ulaşıldığında çocuklar güvenli bir şekilde servisten indirilir ve ikili eşleştirilerek birbirlerinden sorumlu olması sağlanır. Ardından müze gezisi başlar. Müzede öncelikle fotoğraf makinesinin parçaları tanıtılır. Çocuklara büyüteç verilerek müze gezdirilir. (Çocuk fotoğraf makineleri, su altı makineleri, şipşak makineler, askeri makineler, casus makineler, eski ve yeni dijital makineler vb.) çocuklara tanıtılır. Çocuklara içinde fotoğraf makinesinin fotoğrafı olan bir zarf verilir.

Müzenin zemininde adımlar yapıştırılmıştır. Çocuklar bu adımları takip ederek bu fotoğrafa makinelerinin nerde olduğunu bulmaları istenir. Çocukların her bulduğu fotoğraf makinesinin "altında, yanında ya da üstünde zarf onulmuştur. Çocuklar, yeni hedefleri için ayak izlerini takip ederek bu zarflara ulaşır. Son yönerge büyük ayaklı fotoğraf makinesidir. Çocuklar bu fotoğraf makinesini bulduktan sonra yer oturur ve fotoğraf makinesini inceler. Çocuklar fotoğraf makinesini incelerken onların çizim yapmaları için kâğıt ve boya kalemleri verilir. Çocuklara aşağıda yer alan sorular yöneltilir.

1.Nesnenin fiziksel özelliği: Fotoğraf makinesinin rengi nedir? Fotoğraf makinesinin ağırlığı hakkında ne düşünüyorsun? Biçimi nedir? Yüzeyini tanımlar mısın?

2.Nesnenin yapısı: Fotoğraf makinesi madden yapılmıştır? Bu maddenin kullanılmasının amacı nedir? Nasıl yapıldığını öğrenmek için ne yapmalısınız? Fotoğraf makinesinin eksik, yıpranmış ya da kayıp bir parçası var mı?

3.Nesnenin işlevi: Bu fotoğraf makinesini şimdi kullanabilir misiniz? Fotoğraf makinelerinin zaman içinde hangi değişimlerde bulunduğunu söyleyebilir misiniz? Bu nesne onu yapan kişi hakkında herhangi bir ipucu veriyor mu?

4.Nesnenin tasarımı: Fotoğraf makinesinin bu biçimde tasarlanmasının bir amacı var mı? Fotoğraf makinesine süsleme yapılmış mıdır? (deseni, örüntüsü ya da sembolleri), Neden bu süsleme biçimi kullanılmıştır? Fotoğraf makinesi nasıl süslenmiştir? Fotoğraf makinesinin üzerinde herhangi bir yazı var mı? Bu yazı bize ne anlatıyor?

5.Nesnenin bağlamı: Bu Fotoğraf makinesini kullanan kişi hakkında ne anlatıyor? Bu fotoğraf makinesinin eski olduğunu nasıl öğrenebilirsiniz?

Müze Sonrası Çalışmalar

Öğretmen yanında getirdiği fotoğraf makineleri çocuklara gösterir. Nasıl kullanıldığını anlatır. Çocuklar sırayla fotoğraf makinelerini inceler ve kullanır. Sonra sınıfa getirilen fotoğraflar hakkında sohbet edilir. Öğretmenin "donuk imge" drama çalışması için getirdiği fotoğraflar incelenir. Çocuklarla fotoğrafların ne zaman, nerede, kimlerle ve neden böyle çekildiğine ilişkin konuşulur. Daha sonra fotoğraflarla "donuk imge" çalışması yapılır. Sınıfta tüm çocukların bu etkinliğe katılımı sağlanır. Neler hissettikleri sorulur. Bu etkinlikten sonra çocuklara negatif filmler gösterilir. Bunlara dokunmaları ve ışığa tutarak bakmaları sağlanır. Fotoğraf filmleri, negatif filmler, dijitaller geçmişten günümüze farklı fotoğraf makineleri hakkında bilgi verilir. Çocuklar sanat etkinliği çalışması için masalara yönlendirilir. Çocuklara film karesi çizmeleri istenir. Bu film şeritlerinde kendi yaşamlarında hatırladıkları anları çizmeleri ve boyamaları istenir. Yapılan sanat çalışması sanat panosuna asılır.

4. Sonuç Ve Öneriler

Bu çalışmada öğretmen adayları müzede "nesneden öğrenme" etkinlikleri tasarlamıştır. Çocukların yaşam deneyimlerini zenginleştirmek amacıyla onlara zengin nesnelerle sergi alanları sağlayan müzelerde eğitim olanağı sunulmalıdır. Örneğin, doğa tarihi müzesinde, çocukların hayvan örneklerinin nasıl muhafaza edildiğini ve saklandığını görmelerini sağlamak, onları sahne arkasında gezdirmek, müzenin çalışmalarını takip etmelerine olanak sunmak ve çoklu duyumsal (birden fazla duyu organının öğrenme sürecine katılması) fırsatlar oluşturmak, çocuklar için eşsiz bir deneyim olabilir. Etnografya müzelerinde çocukların dönem kılık kıyafetlerini giyinmeleri ve "eski günlerden" eşyalarla rol yapma yoluyla kavramları öğrenme deneyimleri, geçmişi anlamalarına fırsat oluşturabilir.

Kaynakça

Adıgüzel, Ö. (2014). Eğitimde yaratıcı drama. Ankara: Pegem Akademi.

Abacı, O. (2003). Erken çocukluk eğitiminde müzelerin yeri. Müzeyyen S. (Yay. Haz.). Erken Çocuklukta Gelişim ve Eğitimde Yeni Yaklaşımlar içinde (s.106-115), İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Abacı, O. (1996). Müze eğitimi. (Yayımlanmış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Aktın, K. (2017). Okul öncesi dönemde müze eğitimi ile çocukların tarihsel düşünme becerilerinin geliştirilmesi. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13(2), 465-486.

Akyol, A. A. ve Köksal-Akyol, A. (2017). Müzelerde ve arkeolojik alanlarda drama uygulamaları. Yaratıcı Drama Dergisi, 12(2), 105-126.

Akyol, A. A., Paykoç, F., Dizdar Terwiel, C., Köksal Akyol,A., Aslan, N., Gürçay, B. ve Denizli, H. (2012). Çocuk ve tarih dostu kitaplar: Senden Önce Anadolu Projesi Eğitim Kitapları. 3. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu içinde (s.171-179). Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Uygulama ve Araştırma Merkezi (ÇOGEM).

Erkuş, A. (2013). Davranış bilimleri için bilimsel araştırma süreci. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Gosden, C. ve Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. World Archaeology, 31(2), 169-178.

İlhan Çakır, A. (2012).Yaratıcılık eğitimi bağlamında çocuk müzeleri. İnci S. (Yay. Haz.). Çocuk Müzeleri ve Yaratıcı Drama içinde (s. 19-42). Ankara: Naturel Yayıncılık.

Kuruoğlu Maccario, N. (2002). Müzelerin Eğitim Ortamı Olarak Kullanımı. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, XV(1), 275-285.

Mayfield M. I. (2004). Children's museums: purposes, practices and play? Early Child Development and Care, 175(2), 179–192.

Marroni, C. V. (2017). Beyond the "object-oriented vs. visitor/ Idea-oriented museum" divide: The value of objects for museum experıences. Museologica Brunensia, 6(1), 12-20. https://doi.org/10.5817/MuB2017-1-2.

Obinna E., Diminyi, C. A. ve Duru, C. H. (2018). Object-Based learning in museum. Researchjournali's Journal of Hospitality Tourism, 5(1),1-12.

Onur, B. (2012). Çağdaş müze eğitimi ve gelişim. Müze psikolojisine giriş. Ankara: İmge Kitapevi.

Önder, A., Abacı, O. ve Kamaraj, I. (2009). Müzelerin eğitim amaçlı kullanımı projesi": İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki Marmara Örneklemi. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25 (1), 103-117.

Paris, S. G. (2002). Perspectives on object-centered learning in museums. Scott G. P. (Ed.). Mahwah, NJ: Earlbaum.

Piscitelli, B., Everett, M., ve Weier, K. (2003). Enhancing young children's museum experiences: A Manual for Museum Staff.

Sağsöz, G. (2018). Okul öncesi dönemde hikâye anlatımının çocuğun gelişimine etkileri. Cengiz Y. ve Ahmet Y. (Yay. Haz.). Eğitimde Hikâyenin Gücü içinde (s.51-59), Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınevi.

Williams, P. (1982). Object-oriented learning in art museums. Roundtable Reports, 7(2), 12-15.

SANAL GERÇEKLİK: TELİF HAKLARI AÇISINDAN BİR DEĞERLENDİRME

IŞIKCAN BARBAROS
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

Öz

Dünya genelinde 1970'li yıllardan sonra 'bilişim devrimi' olarak da anılan bir teknoloji devrimi yaşanmıştır. Başta haberleşme ve ulaşım teknikleri olmak üzere tüm üretim süreçlerinde ortaya çıkan değişim bilgisayarların hemen hemen her alanda kullanılmaya başlanmasıyla bir otomasyon çağına girilmiştir. Bilim ve teknoloji politikalarının da bu yeni sürece uyumlanması sonucu giderek artan bir hızla dijital çağa geçilmiş, internet toplumsal, ekonomik ve sosyal tüm alanlarda kullanılmaya başlanmıştır.

Avrupa'da yaklaşık 500 yıldır var olan ve gelişmelere göre içeriği zenginleştirilen telif hakları konusu günümüz koşullarında artık oldukça yetersiz kalmaktadır. Çoğunlukla internet ortamında gerçekleştirilen "korsan" faaliyetleri sonucunda eser hak sahiplerinin haklarının telif hakları yoluyla korunması giderek güçleşmektedir. Telif hakları artık bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler ile sanal ortama taşınmış ve yepyeni bir boyut kazanmıştır. Yenşi gelişen koşullar, telif haklarının ulusal düzeyde korunmasının yetersiz kılmakta, düzenlemelerin mutlaka uluslararası boyuta aktarılmasını gerektirmektedir. Bu durum, küresel ölçekte hukuki önlemlerin alınmasını ve yine teknolojinin yardımıyla hak ihlallerinin önlenmesi ve tespit edilmesi ve gerektiğinde yaptırımlar uygulanabilmesi için çok boyutlu uluslararası uyumlanma ve uzlaşma çalışmalarının yürütülmesine neden olmaktadır.

Bu çalışma, telif hakları konusunda bugüne kadar az ele alınmış bir konuyu incelemektedir. Sanal gerçeklikte telif hakları konusu, bu alandaki korsan faaliyetlerinin önlenmesi konusundaki yetersizlikler nedeniyle yakın bir gelecekte daha önemli bir hale gelecektir. Bu bağlamda, bu derlemenin genel bir değerlendirme yapmaya bir imkan vermesi beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanal Gerçeklik, Telif hakları, Fikri ve Sınai Haklar, Korsanlık, İnternet Etiği

Giriş

1980'lerde başlayıp 1990'lardan sonra gelişmeye başlayan bilgisayar teknolojisi, günümüzde yaşantımızın her alanına girmiş bulunmaktadır. Bilim ve teknolojideki gelişmeler, bilginin önemini arttırmış ve bilgi toplumunun oluşmasını sağlamıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan sanal gerçeklik kavramını kısaca "gerçeğin yeniden inşa edilmesi" olarak tanımlayabiliriz.

Sanal gerçeklik; bilgisayar ortamında 3 boyutlu resimlerin ve animasyonların insanların zihninde gerçek bir ortamda bulunan hissini verecek ve varolan ortamda bulunan objelerle etkileşimde bulunmalarını sağlayan teknolojilerin geneline verilen addır. "Bazı araştırmacılar sanal gerçekliği kullanıcının uzak bir çevreye daldığı dürbünlü teleskop olarak ifade ederken, bazıları bilgisayar grafikleri veya metinlerin gerçek simgelerle oluşturulduğu yer olarak açıklarlar, bazıları da sanal gerçekliği amacına ve işlevine göre değil de kullanılan ekipmanlara göre açıklamaktadırlar. Genel olarak sanal gerçeklik simülasyonları, hazır görüntüler ve hassas eldivenlerle ilişkilendirilmektedir." (Kayabaşı, 2005, s.151)

Literatürde sanal gerçeklik kavramının farklı tanımlarına rastlamak mümkündür. "Stone'a göre; sanal gerçeklik, insan ve makine arasındaki iletişimi arttırmak için geliştirilen, insan duygularına hitap eden bir çoklu ortam (multimedia) dır. Oppenheim'a göre ise sanal gerçeklik, insan makine etkileşimini, görsel ve işitselle yetinmeyip hissetme yoluyla arttırmaya çalışan bir teknolojidir." (Kurbanoğlu: 1996, s.22)

Sanal (Virtual) ve gerçeklik (Reality) gibi birbirinin karşıtı iki kelimenin bir araya gelmesiyle oluşan bu teknoloji esas olarak, bireylerin **orda olma hissini yaşadığı** bilgisayar kaynaklı üç boyutlu ortamları tanımlamak için kullanılmaktadır.[126]

İnsan bilincinde yaratılan gerçeklik algısının hayata geçirilmesi, nesnel gerçek araçlarla mümkün olmaktadır. Dille, kalemle, fırça, boya, resimle, bedeniyle (tiyatro, sinema, bale gibi) yaratılan görsel ortamlar ve anlatı olanakları sağlayan bilgisayar ve teknolojileriyle sanal gerçeklik oluşturulmaktadır. İnsanın beyinsel üretiminin yansıtılmasında yani görselleştirilmesinde bilgisayar teknolojisi kullanmak artık günümüz tasarımcıları için kaçınılmazdır.[127]

Sanal gerçeklikte, kullanıcılar, çeşitli çevre birimleri (kasklı ekran vb.) aracılığıyla sanal ortamlara dahil olmakta ve ortama girdiği andan itibaren kullanıcının gerçeklik ile bağlantısı kopmakta, tamamen sanal gerçekliğin yaratıldığı ortamda olma hissini yaşamaktadır. Kullanıcıların bu deneyimi "gerçekten" yaşayabilmesi için, sanal gerçeklik tasarımlarının kusursuz olması gerekir; aksi takdirde yaratılan zayıf "gerçeklik hissiyatı" kullanıcının bu deneyimi tam olarak yaşayamamasına sebep olmaktadır.

Sanal geçeklik ortamları, katılımcı üzerinde yarattığı gerçeklik hissiyatı yoğunluğuna göre farklılıklar göstermektedir. Şöyle ki[128];

-Kısmi Katılımlı Ortamlar: Bir takım fiziksel unsur ve sanal imgelerin bir arada kullanılmasını gerektiren bu ortam, katılımcıya, gerçek dünya ile ilişkisini bütünüyle koparmadan bir gerçeklik hissi vermektedir. Örneğin, Uçuş simülatörleri.

-Tam Katılımlı Ortamlar: Bu ortamda, katılımcının tüm duyusal algılarına hitap edilmektedir. Genellikle duvar ve zemin projeksiyonu, farklı açılardan ses/müzik yayını yapan hoparlörler ve algılayıcılardan oluşmaktadır. Kasklı ekran, joystick, eldiven vb.

-Çoklu Katılımlı Ortamlar: Birçok katılımcının birbirleriyle etkileşime girmesine olanak sağlayan geniş sanal evrenlerdir. Bu ortam eğitim, mimarlık, tıp, sanat, mühendislik gibi farklı disiplinlere ait insanların fikir alış-verişinde bulunmalarına olanak sağlamaktadır.

Batı Avrupa'da 18. yüzyılda başlayan sanayi devrimi pek çok aşama kaydetmiş ve farklı çevrimlerle yeni nitelikler kazanmıştır. Günümüzde "sanayi 4.0" olarak bilinen 4. sanayi devrimi (veya 4.sanayi çevrimi) ile yeni üretim teknikleri, çalışma şekilleri, daha verimli yöntemler ve fırsatlar sunan pek çok yeniliğin sanal gerçeklik teknolojisiyle birleşmesi sonucunda yeni bir dünya ortaya çıkmıştır. Bu süreçte sanal gerçeklik de artık sadece eğlence için kullanılan bir teknoloji olmaktan çıkmış ve pek çok sanayi sektöründe sanal gerçeklik uygulamaları yaygınlaşmıştır.

Günümüzde milyarlarca makine, sistem ve sensörler birbirleriyle iletişim kurmakta ve bilgi paylaşmaktadır. Günümüzde gerçekleşmekte olan sanayi devrimi; verileri güvenli bir şekilde analiz edip şirketleri olumlu şekilde etkileyebilecek bilgiler üreterek, imalat sanayinin verimliliğini artırmayı hedeflemektedir. Üretimin değişen koşulları doğal olarak yeni çalışma biçimlerini de geliştirmekte ve insanların oluşan bu yeni çalışma koşullarında oynayacakları rol, bilim insanlarının tartışmaları için yeni konular açmaktadır.[129] Ama herkesin üzerinde anlaşmaya vardığı husus; 2050 yılına kadar hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağına ilişkindir. Artık binlerce fabrika işçisi sanal gerçeklik cihazlarıyla eğitim almaktadır. Sanal gerçeklik uygulamaları, çalışanlara fabrika işlemlerini doğru bir şekilde simüle etmelerine olanak sağlamakta; lojistik, bilişim sistemleri, onarımlar, montaj işlemleri işçilere

---

[126] Bknz: http://www.endustri40.com/sanal-gerceklik-virtual-reality/ (erişim tarihi: 5.11.2017)

[127] Türker İ.H. , İmgeden Sanal gerçekliğe, s.4, (https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/ 11421/ 984/266979.pdf?sequence=1&isAllowed=y, erişim tarihi:5.11.2017)

[128] Bknz: http://www.byteknoloji.com.tr/blog/sanal-gerceklik-teknolojisi-2.html (erişim tarihi 6.11.2017)

[129]Daha geniş bilgi için bknz: http://www.fortuneturkey.com/akilli-uretim-cagi-endustri-40-42841 (erişim tarihi: 5.11.2017)

tamamen ikinci bir şahıstan bağımsız olarak kullanabilecekleri düzeye kadar adım adım öğretilmekte ve böylece maliyetler düşürülmekte ve öğrenme gelişimindeki hatalar ölçülebilmektedir.[130]

Bu bağlamda, dünya genelinde telif haklarının korunması ve niteliğindeki değişimin izlenmesi açısından yeni bir tartışma ortaya çıkmıştır. Temel insan haklarından biri olarak kabul edilen telif (Fikri) haklarının korunmasında; ekonomik boyut kadar sosyal ve hukuki boyut da önemlidir. Günümüzde, yaratıcı düşünce ürünlerinin yeterince korunmadığı bir toplumda ilerleme kaydedilmesi artık neredeyse mümkün değildir ancak teknolojik gelişmeler özellikle internet kullanımının yaygınlaşmasının giderek kolaylaştırdığı "korsan" faaliyetleri sonucunda hak sahiplerinin haklarının korunması giderek güçleşmektedir. Öncelikle edebiyat ve sanat eserleri için öngörülmüş olan ve genellikle kitap, plak gibi bir nesne ile veya topluluk önünde icra etme ile bağlantılı olarak gündeme gelen telif hakları konusu, günümüz bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler ile sanal ortama taşınmış ve yepyeni bir boyut kazanmıştır.

Bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda bilgisayar ortamında bilginin kullanılmasını, depolanmasını, veri aktarım teknolojilerini ön plana çıkarmış ve bu gelişmelerin sonucunda entellektüel yaratıcılık ve tasarım alanları önem kazanmıştır. 1990'lardan sonra artan bir şekilde küreselleşen dünya ekonomisinin genişleyen ticaret hacmi sonucunda dünya çapında rekabet artmış ve üretim süreci çok uluslu bir niteliğe bürünmüştür. Teknolojinin artan olanakları, fikri mülkiyet kapsamındaki ürünlere, hak sahibi olmayanlarca ulaşılmasını ve bunların kullanımını ya da kopyalanmasını kolaylaştırmış ve haksız ticari kazanç elde etme yollarını ortaya çıkarmıştır.

Elbette telif haklarını koruma görevi devletin sorumluluk alanına girmektedir ve bu ancak etkin bir fikri hak mevzuatıyla mümkün olmaktadır. Telif haklarının bireysel, ulusal ve uluslararası düzeyde korunmasında; eser sahibi ile toplum, ulusal menfaatler ve dış dinamikler arasındaki dengeler rol oynamaktadır. Bu nedenle, küresel ölçekte faaliyet gösteren şirketlerin telif haklarını koruması göreceli olarak kolay iken bu ölçekte işlem yapamayan kişi ve kuruluşların telif haklarını koruması ve gelir etmeleri zorlaşmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; bilim ve teknoloji alanında yaşanan hızlı ve sürekli değişime bağlı olarak ortaya çıkan ve günümüzde devasa boyutlara ulaşan sanal gerçeklik uygulamalarını, korsanlık faaliyetleri ve telif hakları bağlamında incelemektir. Bu alanda yapılan tartışmalar henüz çok yeni olduğu için, incelemede literatür hukuki boyut ile sınırlı kalmıştır. Bu haliyle de, çalışmanın, genel bir değerlendirme yapma imkânı sunmaktadır.

Sanal Gerçeklik

"Sanal gerçeklik ortamı, fiziksel gerçekliği yapay olarak yeniden üretmek ya da alternatif bir gerçeklik algısı yaratmak üzere, kullanıcının duyularını oluşturulan ortamla etkileştirerek yönlendiren bir dijital veri uzamıdır. Neredeyse bütün bir evren tasarımını olanaklı kılan bu ortam, önceleri bir araç ya da aracı işlevi görürken; zaman içerisinde teknolojinin gelişimine koşut bir ivme ile başlı balına bir yaratım ortamı ve formu olarak gelişimini halen sürdürmektedir." (Kuruüzümcü, 20017, s.93) Geçmiş ile günümüz arasında kullanılan sanal gerçeklik cihazları arasındaki farklılık, geçmişte kullanılan cihazların tasarım olarak konforsuz, kullanışsız ve karmaşık olmaları ve elbette maliyetleri de yüksekliktir. Yeni nesil sanal gerçeklik cihazlarının boyutları küçülmüş ve daha kullanılışlı hale getirilmiştir. Fiyatlar ise, kullanılan parçaların ve teknolojinin kolay ulaşılabilir olmasından dolayı giderek azalan bir seyir izlemekte dolayısıyla kullanıcı sayısı da hızla artmaktadır. [131]

Sanal gerçeklik teknolojisinde uygulamaların çoğu oyun endüstrisi için geliştirilmiş olsa da diğer alanlar da bu yeniliklerden yararlanmaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisinin genel olarak uygulandığı alanlar; tasarım, eğitim, sağlık, spor, eğlence sektörleridir.

---

[130] Endüstri4.0 Platformu

[131] Daha geniş bilgi çin bknz: https://medium.com/turkce/nedir-bunun-olay%C4%B1-sanal-ger%C3%A7eklik-fe071f20be27 (erişim tarihi: 5.11.2017)

Tasarım: Mekanik mühendisliği, inşaat mühendisliği, uçak tasarımı, mimari, araba tasarımı, moda tasarımı ve film tasarımı gibi bilgisayar destekli tasarımdan yararlanılan her alan sanal gerçeklik uygulamaları için uygun bir ortam oluşturmaktadır. (Kurbanoğlu,1996, s.26) Örneğin mimarlık endüstrisinde çoğu firma inşaat projelerinde yapıları göstermek için hala çizimler ve maket modeller kullanmaktadır. Bu alandaki bir üst model sunum ise, bir CAD (Bilgisayar destekli tasarım) yazılımıyla yapıları modelleyerek her şeyin bir bilgisayardan veya projektörden görüntülenmesiyle sağlamaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisiyle birlikte sayısallaştırılmış yapı modeli yoğun bir dijital ortama taşınarak kullanıcıyla etkileşime geçebilmekte ve kullanıcının gerçek anlamda modele bakabilmesi sağlanmaktadır.

Eğitim: Bu alanda öncelikle, askeri eğitim, uçuş eğitimi, uzay çalışmaları için astronot eğitiminde kullanılan sanal gerçeklik uygulamaları yer almaktadır. Günümüzde eğitim alanı, ülkemizde de örneklerine rastladığımız, "uzaktan eğitim" imkanı sağlayan öğrenim merkezlerinin artmasıyla, geleneksel öğretim metotlarının dışına çıkmaya başlamıştır. Gelişen teknoloji ile öğrencilerin karmaşık içerikli konuları, sanal gerçeklik cihazları aracılığıyla eğlenceli ve kolay bir şekilde öğrenmeleri sağlanmaktadır. Ayrıca öğrenciler bu ortamdaki nesneler ile etkileşime geçip onlar hakkında daha çok şey öğrenme imkanına kavuşmaktadırlar. Örneğin; öğrenciler, tarih dersinde anlatılan mekanları sanal gerçeklik sayesinde dolaşmakta daha doğrusu yaşayabilmektedirler. Bu sayede öğrencilere istenilen bilgi çok net ve açık bir şekilde anlatılabilmekte ve öğrencilerin konuyu doğru şekilde anlama ve öğrenme kapasiteleri artmaktadır. (Kayabaşı, 2005)

Tıp ve Sağlık: Sanal gerçeklik teknolojisi sayesinde yaratılan sanal ameliyat simulasyonları, tıp öğrenimi gören öğrencilerin pratik kazanmasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca ameliyat gibi özel tecrübe gerektiren ve hayati önem taşıyan durumlar için doktorların önceden hazırlıklı olması mümkün olmaktadır. Oluşturulmuş sanal kadavra toluyla tıp eğitimini alan öğrencilerin sayısız deneme yapma imkanı olmaktadır. (Çavaş vd. 2004, s.115) Ayrıca, sanal gerçeklik teknolojisi, fobik rahatsızlıkların tedavisinde de etkili bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, Aerofobi (uçuş korkusu) hastasını tedavi etmek için uçağa bindirerek yüzleştirmek gibi zor bir yol yerine, sanal gerçeklik gözlüğü ile terapi yoluna gidilmektedir.

Spor: Sanal gerçeklik golf, atletizm, kayak, tenis, futbol gibi birçok spor dalında sporculara antrenman desteği sunmaktadır. Sporcular, tekniklerini geliştirmek ve bireysel kapasitelerini arttırmak üzere yararlanmaktadırlar. Örneğin, bir parkur bisikletçisi ve vuruşunu geliştirmek isteyen bir golf oyuncusu, rakibinin hareketlerini takip ederek kendi zayıf yanlarını belirleme ve antrenman düzenini bu verilere göre ayarlama imkanına sahip olabilir.

Eğlence: Sanal gerçeklik teknolojilerin en fazla kullanıldığı alanlardan biri turizmdir. Bu teknoloji ile ziyaret planlanan turistik yöreleri görmek, Mars'a yolculuk yapmak, Ay'da yürümek mümkün hale gelmiştir. Sanal gerçeklik ile bir konseri veya bir tiyatro oyununu izlemek, dans etmeyi öğrenmek kolay erişilebilen uygulamalar arasındadır. Özellikle bu uygulamalar özürlülerin yaşantısına yepyeni bir boyut getirmektedir (yürüyebilen, koşabilen engelliler gibi).

Sanal gerçeklik uygulamalarının ilk ortaya çıktığı bilgisayar oyunları ise geleceği en parlak alanlardan birisidir. Sanal gerçeklik teknolojisinin gelecekte daha da gelişip, yaygınlaşacağı beklenmektedir. Bu gelişmelerin bazıları şunlardır[132]:

- Sanal gerçeklik uygulamaları hemen hemen bütün küresel endüstriyel üreticiler için fuarlarda kullanılacaktır.
- Şirketler endüstriyel amaçlı uygulamalarda akıllı yeni teknolojiler inşa etmek için sanal gerçeklik teknolojilerinden faydalanacaktır.
- Kullanıcılar web tabanlı sistemlerle, fabrikaların fiziksel sistemlerinde bilgi paylaşabilecekler, imalat süreçleri daha esnek bir düzeye geçecek ve daha verimli üretim boyutları mümkün olacaktır.

[132] Bknz: Endüstri4.0 platformu

Özellikle üretim süreçlerinde kullanılan robotlar ve akıllı ürünler, bu esnekliği sağlamak için kararlar alacak ve birbirleriyle iletişim kuracak şekilde tasarlanacaktır.

- Robotik makineleri işleten otomatik lojistik sistemler, kendi üretim ihtiyaçlarına göre ayarlanacaktır.

Goldman Sachs tarafından yayınlanan bir araştırmaya göre, "eğlenceden eğitime, perakende satışlardan gayrimenkul satışına kadar birçok sektör sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojilerinden etkilenecek. Sanal ve artırılmış gerçeklik uygulamalarının en çok etkileyeceği sektör, video oyun endüstrisi olacak. Bununla birlikte video eğlence, canlı etkinlik yayını, sağlık, mühendislik, emlak, perakende satış ve eğitim gibi sektörlerde de yepyeni iş fırsatları çıkacak. Bilgisayar sektörünü en çok etkileyen alanların başında video oyunları gelmektedir. Tüketiciler en son oyunları oynamak için yüksek kapasiteli bilgisayarlar talep ettikçe, şirketler birbirleriyle rekabet eder, en yeni ürünlerini piyasaya çıkarmakta ve böylece bilgisayar teknolojisi hızla gelişmektedir." (Keşişoğlu, 2016)

Yakın bir gelecekte dijital medya trendlerini şu alanlarda toplayabiliriz[133]:

Dijital Medyada Konsolidasyon: CB Insights verilerine göre, 2016 yılının ikinci çeyreğinde dijital medya şirketlerine yapılan risk sermayesi yatırımları üç yılın en düşük seviyesine gerilemiştir. Bu yavaşlamanın başlıca nedeni pazarın çok kalabalık olması ve niş pazarlara hitap eden oyuncuların Facebook ve Google ile rekabet etme şansının sınırlı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum sektörde daha fazla konsolidasyonun yaşanmasına yol açacaktır. Büyük telekom ve televizyon şirketlerinin kendi dijital pazarlarını yaratmak ve özellikle de genç nesilleri etkilemek için dijital medya markalarını satın almaları beklenmektedir.

Amazon, Google ve Facebook Reklamlarına Rakip: Google ve Facebook dijital reklam pazarının en büyük oyuncularıdır. Google'ın, masaüstü ve mobil aramanın yanı sıra, Youtube'daki video reklam pazarındaki yükselişi devam etmektedir. Facebook ise sosyal reklam pazarında liderliğini korurken; Youtube'a yaptığı yönlendirmelerle sayesinde rekabette hız kazanmaktadır. Snapchat uygulaması ile dijital reklam pazarını ikiye katlayan Amazon'un Google ve Facebook'a ciddi bir rakip olması beklenmektedir. Amazon'un sahip olduğu geniş çaplı müşteri veri havuzunu, reklam payını artırmak için devreye sokması durumunda rekabette avantajlı olacağı öngörülebilir.

İnteraktif Reklamlar: Chatbot, kullanıcı ile yazışan ve çoğunlukla bir senaryo üzerinde cevaplar üreten bir yazılım parçası olarak tanımlanmaktadır. Yapay zeka teknolojisinde yaşanan ilerlemeler, mesajlaşma uygulamalarındaki chatbot'ların; ya da cihazlar üzerindeki sesli arama uygulamalarının gelişmesini sağlamıştır. Amazon Echo veya Google Home, chatbot'u pazarlama amaçlı kullanan şirketlerin sayısının artması beklenmektedir.

Oracle araştırmasına göre, üst düzey karar vericilerin yüzde 80'i chatbot kullandığını ya da 2020 itibariyle chatbot kullanacağını düşünülmektedir. BI Intelligence araştırma verilerine göre, chatbot'lar mesajlaşma uygulamalarına dahil edilmeye başladığından bu yana; ABD'de 18-55 yaş arası kullanıcıların yüzde 60'ı tarafından kullanılmıştır. Sesli mesaj ise hem marka algılarını, hem de markaların müşterileri ile iletişime geçme yöntemlerini değiştirecek bir uygulama çünkü tüketicilerin büyük bir bölümü, yazmak yerine sesli komut vermeyi tercih etmektedir. Google'daki Sesli Arama oranı 2015 ile 2016 arasında iki kat artış gösterdi. Dolayısıyla, markalar da ürün veya hizmetlerini pazarlamak için yeni interaktif yollar geliştirmek zorunda kalacaklardır.

Sanal Gerçeklik İçerikleri: Dijital ortamda reklam bloklama ve reklam atlama hızla arttığından, markaların kendilerine bir yer bulmak için duygusal ve etkileyici hikayeler anlatmaları gerekiyor. Yakın gelecekte sanal ortamın en hızlı gelişen kolu sanal içerik geliştirmek olacaktır.

CB Insights verilerine göre, 2016 yılında artırılmış gerçeklik-sanal gerçeklik (VR) alanında yaşanan yıllık büyüme oranı yüzde 250 dir. Pazar 2 milyar dolarlık bir büyüklüğe ulaşmıştır. Sadece Facebook'un sanal gerçeklik alanına yaptığı yatırım 250 milyon dolara yükselmiştir. İçlerinde New York Times, Wayfair, GoPro gibi isimlerin bulunduğu 28 şirket, 2016 yılının ilk çeyreğinde sanal

---

[133] https://www.dunya.com/tekno-trend/sanal-gerceklik-kendi-icerigini-olusturuyor-haberi-350580 (erişim tarihi 28.12.2017)

gerçeklik alanını iş planına dahil ettiğini açıklamıştır. IDC'ye göre küresel anlamda sanal gerçeklik içeriği 2020 yılında kadar yüzde 128 oranında büyüme gerçekleştirecek. Bu süreçte YouTube VR gibi sosyal sanal gerçeklik uygulamalarının etkili olacağı beklenmektedir.

TV İle İnternet İçeriği: Tüm dünyada TV yayıncılığı geleneksel yayıncılığın ötesine taşınmaktadır. Giderek büyüyen internet üzerinden içerik dağıtımını gerçekleştiren birçok servis sağlayıcı, son derece yaygınlaşan internet kullanımı ve artan internet bağlantı yöntemlerini göz önünde bulundurarak, OTT (Over the Top) içerik dağıtımına yönelmektedir. YouTube, bu alanda en hızlı büyüyen platformdur. Yönelimler; geleneksel TV ve OTT video arasındaki duvarların ortadan kalkacağı yönündedir. Dolayısıyla önümüzdeki dönemde; sosyal mesajlaşma şirketleri TV'lere uygun içerik üretmeye başlayacaklardır. Farklı içeriklere ve TV showlarına yatırım yapacaklarını açıklayan Facebook ve Snapchat bu alanında liderleri konumundadır.

Online video altın çağını yaşamaktadır. Facebook'un canlı sanal gerçeklik video uygulamaları, Apple ve Google'ın akıllı telefonlardaki hakimiyetini alternatif olmaya çalışmaktadır. Youtube ve Facebook'un 360 derece görüntü açısına sahip canlı videoları desteklemeleri, bu yeni teknolojinin geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktadır. Facebook'un kullandığı Video Surround 360 tipi, 360 derece kayıt yapan cihazlarla hazırladığı videolar, çekim mekânındaki her şeyi kapsama alanına almakta ve gerçekten oradaymış duygusunu yoğun şekilde yaşatan bu videolar, bakılan her yönde derinlik hissi vermektedir. Tüketiciler, bilgisayar veya akıllı telefonlardan bu görüntüleri kolayca izleyebilmektedir.

Sinema Sektörü İçin Yeni Pazarlar: Sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojileri özellikle sinema sektörü için yeni imkanlar yaratmakta ve çok büyük bir pazarın oluşmasını sağlamaktadır. Amerika'da The New York Times, The Wall Street Journal gazeteleri ile Associated Press ajansı bu teknolojiden yararlanmaya başlamıştır. Özellikle New York Times'ın sanal gerçeklik teknolojisi ile hazırlamış 360 derecelik videolarını, piyasaya yeni çıkarılan uygulama ile akıllı telefonlarda izlemek mümkün hale gelmiştir. Amerika'nın dev telekom firmalarından biri olan Verizon, Facebook ve Google ile rekabet edebilmek ve reklam pastasından pay kapmak için, filmcilerle işbirliği yaparak kısa, canlı gerçeklik videolarını pazarlayacağını açıklamıştır.

Sonuçta, sürekli gelişen ve değişen teknolojik yenilikler, bu alanda çalışan, buluş/ürün yaratan kişi ve kurumların tüm çabalarının ekonomik olarak haklarının korunmasında da yeni yöntem ve kuralların geliştirilmesini zorunlu hale getirmektedir. Çünkü teknolojinin sağladığı olanaklar ne yazık ki kötü niyetli kişi ve kurumların da söz konusu alanlarda faaliyette bulunmalarına izin vermekte ve bu kişi ve kurumların izlenmeleri ve yakalanmaları çoğunlukla başarısız olmaktadır. Bu nedenle 21.yüzyılın ilk yarısında dijital ortamlarda hak ihlallerinin önlenmesi ve telif haklarının korunması konusunda küresel ölçekte yeni düzenlemelerin de gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

TELİF HAKLARI

Telif hakları; kişinin her türlü fikri emeği ile meydana getirdiği ürünler üzerinde hukuken sağlanan haklardır. "1948 Tarihli Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda kabul edilen, İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin 27'inci Maddesine göre: Herkes toplumun kültürel faaliyetine serbestçe katılmak, güzel sanatları tatmak, bilim alanındaki ilerleyişe katılmak, bundan yararlanmak hakkına sahiptir ve herkesin sahibi bulunduğu (yarattığı) her türlü bilim, edebiyat veya sanat eserinden doğan manevi ve maddi yararlarını korunmasını isteme hakkı vardır."[134]

Telif hakları genel anlamda, yazar, sanatçı, besteci veya bilgisayar programcısı gibi üreticilerin haklarının korunmasına yöneliktir. "Film ve bazı müzik eserleri söz konusu olduğunda yapımcıların hakları ortaya çıkmakta, başka birinin eserini yorumlayan icracılar da komşu haklar vesilesiyle koruma kapsamına girmektedirler. Özellikle film ve yayıncılık (radyo, televizyon vs.) sektörlerinin birer sanayi dalı durumuna gelmesi, küresel ölçekte kâr potansiyeli yüksek bir pazarda faaliyet göstermeleri, hak sahipleri arasındaki ilişkilerin de niteliğini daha karmaşık hale getirmiştir. Örneğin; bir besteci ve söz yazarının hazırladığı bir müzik eseri; bir şarkıcı tarafından icra edilmekte, bir yapımcının yatırımını

[134] http://www.telifhaklari.gov.tr (erişim tarihi: 3.1.2018)

yaptığı CD içinde yer almakta, bir yayın kuruluşunca radyo veya televizyonda yayınlanmakta, başka oyuncuların rol aldığı bir filmin özgün müziği olarak kullanılmakta, bu film DVD olarak başka bir yapımcı tarafından piyasaya çıkmakta, bilgisayar ortamından on-line olarak DVD alınmadan kopyalanabilmekte, bir bilgisayar oyununa konu olabilmekte, bazı bölümleri başka bir film içinde kullanılabilmektedir. Bu ortamı düzenleyecek hukuki kuralların müzakere sürecine taraf devletlerin yanı sıra, sektörü temsil eden kuruluşlar ve meslek birlikleri de dahil olmakta; bunların hükümetler üzerindeki baskıları, teknik tartışmalara siyasi boyut da kazandırmaktadır."[135]

Telif Haklarının Özellikleri:

Telif hakları; edebiyat, müzik, sanat ürünleri, görsel-işitsel ürünler, filmler, bilgisayar program ve yazılımlarını ortaya çıkaran kişilerin bu ürünler üzerindeki hakları ile bunların asıl üreticileri dışında kalan icracı, yapımcı, yayıncılarının haklarını kapsamaktadır. Patent ile korunan sınai mülkiyet haklarının aksine, ilke olarak tescil işlemine gerek kalmadan, eser sahibinin eserini yayınlamasıyla birlikte doğmaktadır. Fikri mülkiyet hakkı olarak da tanımlanan telif haklarının korunması, her ne kadar bir ülkenin iç hukukunu ilgilendiren bir konu olarak görüşe de uluslararası ticaretin varlığı, ulaşım ve iletişim teknolojisinde kaydedilmekte olan gelişmeler konuyu uluslararası boyuta taşımakta ve bazı uluslararası anlaşma ve örgütlenmelere sebebiyet vermiştir.

Telif haklarının özellikleri şöyle sıralanabilir:[136]

- Telif Hakkının doğması için tescile gerek yoktur. Fikir ve sanat eserleri üzerindeki haklar eserin üretilmesiyle birlikte doğar.
- Telif hakları soyut niteliğe sahiptir. Telif hakları ile koruma altına alınan, insan düşüncesinin yarattığı maddi olmayan mallardır. Telif hakları somutlaştığı maddeden ayrı ve bağımsız bir varlık ve hukuki değere sahiptir.
- Telif haklarında ülkesellik ilkesi geçerlidir. Koruma hangi ülkede talep ediliyorsa koruma şartları o ülke mevzuatına göre belirlenir.
- Mutlak hak niteliğine sahiptir. Telif hakları herkese karşı ileri sürülebilirler. Ancak toplum menfaatinin korunması gibi nedenlerle bu mutlak hakka çeşitli sınırlamalar getirilmiştir. Mutlak hakka getirilen sınırlandırmalar: Kamu düzeni, genel ahlak, kamu yararı gibi sebeplerle getirilen sınırlamalar ve hususi menfaat (şahsi kullanım vs.) yararına getirilen istisnalardan oluşmaktadır. (Örneğin, bir eserin kâr amacı güdülmeksizin, şahsi kullanım amacıyla çoğaltılabilmesi mümkündür.
- Fikri mülkiyet hakları belli bir süre boyunca korunurlar.(fikir ve sanat eserlerinde 70 yıl vs.) Fikir ürünleri somutlaştıkları eşyadan ayrı ve bağımsız bir hukuki statüye sahiptir.
- Fikri ürünler özel kanun, tüzük ve yönetmelikler çerçevesinde düzenlenmektedirler.

Telif hakları, entellektüel mülkiyet kavramına bağlı olarak gelişmiştir. Yani, malların mülkiyeti gibi fikrin de mülkiyeti vardır. Fikri mülkiyet hakları, 1990 sonrasında dünya ekonomisinin küresel ölçekte yaygınlaşmasıyla, önemli bir hukuk uzmanlığı alanı ve temel bir ticari kaygı haline gelmiştir. Neo-liberal politikaların dünya ölçeğinde uygulanmaya başlandığı ve kapitalizmin tüm gezegene yayılmaya başladığı 2000'li yıllarda, hizmet ticareti (bilgisayar yazılımlarından tüm medya ürünlerine, sanatsal eserlerden ticari işlemlere kadar neredeyse her alanda) büyük önem kazanmıştır. Uluslararası ticari işlemlerde hizmetler kategorisinde görülen tüm işlemler de doğal olarak çok çeşitli nitelikte fikri mülkiyet haklarını kapsamaktadır. Bu hakları özellikle takip eden ve bu yönde uluslararası düzeyde yeni düzenlemeler talep eden ülkeler ise, elbette bu haklardan kazançlı çıkacak küresel şirketlere sahip gelişmiş ülkelerdir.

---

[135] http://www.mfa.gov.tr/fikri-mulkiyet-haklarinin-uluslararasi-duzeyde-korunmasi---dunya-fikri-mulkiyet-orgutu-_wipo_.tr.mfa (erişim tarihi: 2.1.2018)

[136] http://www.telifhaklari.gov.tr (erişim tarihi: 3.1.2018)

Uluslararası mal ticaretini düzenleyen anlaşma GATT (Ticaret ve Tarifeler Genel Anlaşması), 1994 yılında Dünya Ticaret Örgütü (WTO)'ne dönüştürülmüş ve eş zamanlı olarak "Ticaretle Bağlantılı Fikri Mülkiyet Hakları Sözleşmesi (TRIPS)" imzalanmıştır. WIPO (Dünya Fikrî Mülkiyet Örgütü) ise, 1967 yılında kurulmuş uluslararası bir örgüttür. Birleşmiş Milletlere bağlı bir kuruluş olan WIPO; küresel dünya düzenini yöneten Dünya Bankası, IMF, WTO gibi uluslararası iktisadi kurumlar tarafından önerilen ve TRIPS ile geliştirilen kuralların uygulamasına katkı sağlamaktadır. TRIPS kurallarını hala iç hukuk kuralı haline getiremeyen ülkeler bulunmaktadır. Bu ülkelerde fikrî haklara ilişkin düzenlemeler; fikirlerin ya da eserlerin gerçek sahiplerinin haklarından çok bu fikirleri ya da eserleri satan, bu haklara sözleşmeler ve patentler yoluyla sahip olan küresel şirketlerin haklarının korunmasına yöneliktir. (Soyak, 2005, s.2)

"Fikri mülkiyet hakları, 'kişinin her türlü fikrî ve zihnî çaba ve emeği sonucunda ortaya çıkardığı ürünler üzerinde hukuken korunan ve hak sahibi dilediği takdirde bu korumadan yararlanma yetkisi veren menfaatler' şeklinde tanımlanır. İngilizcede 'intellectual property' ve Fransızcada 'propriété intellectuelle' terimleri için Türkçede bazen 'fikrî mülkiyet', bazen de 'fikrî ve sınaî mülkiyet' ya da 'fikrî, sınaî ve ticari mülkiyet' karşılıkları kullanılmaktadır. Fikri mülkiyet haklarının özelliklerini; gayrimaddi şeyler üzerinde kurulma, somutlaştığı eşyadan bağımsız olma, mutlak haklardan olma ve bölünebilir olma şeklinde sıralamak mümkündür. Fikri mülkiyet hakları genel olarak ikiye ayrılmaktadır; ahlaki haklar (kişisel manevi haklar) ve ekonomik haklar (mali haklar). Ahlaki haklar; yazarın, mucidin adının, onur ve şöhretinin, çalışmanın bütünlüğünün korunması biçiminde ifade edilir. Ekonomik haklar ise, yaratıcı aktivitenin ürünü olan, eseri ya da yeniliği kullanma, çoğaltma, dağıtma, değiştirme gibi haklardır. Yani becerilerin, yaratıcılığın, kaynakların ve teknolojinin elde edilebilirliğini ve kontrolünü mümkün kılan; mucide ya da lisans sahibine rekabet üstünlüğü ve gelir avantajı sağlayan meşru hakların toplamıdır. Ekonomik haklar yasal bir çerçevede hukuksal metinlerle korunur ve bu haklar iki alt dala ayrılır: 'Fikir ve Sanat Eserleri Hakları' ile 'Sınaî Mülkiyet Hakları'. Fikir ve Sanat Eserleri kapsamında ilim ve edebiyat eserleri, musiki eserleri, güzel sanat eserleri, sinema eserleri, işleme ve derleme eserler, veri tabanları, icracı sanatçıların hakları, fonogram yapımcılarının hakları, radyo-TV yapımcılarının hakları ve film yapımcılarının hakları bulunmaktadır. Sınai Mülkiyet Hakları kapsamında ise patentler, faydalı modeller, tasarımlar, markalar, coğrafi işaretler, entegre devre (çip) tasarımları, yeni bitki çeşitleri ve biyo-teknolojik buluşlar yer almaktadır." (Parlakyıldız, 2015, s.29-30)

"Fikrî beslenmenin/etkilenmenin, atıf yapma/kaynak gösterme gibi belirli kurallarının olması gerektiği görüşü genel kabul görmektedir. Ancak bu kuralların, fikre/bilgiye erişimi ortadan kaldıracak bir şekle dönüşmesi asıl sorundur ve fikrin/bilginin mülkiyetinde tam da karşı çıkılan nokta budur. Mülkiyet koruması altındaki fikre/bilgiye, bizatihi kendisi başka fikirlerden/bilgilerden beslenerek geliştiği halde, ancak belirli bir bedel ödeyerek olanak verilmektedir. Fikrî mülkiyet, doğası gereği toplumsallaşmış bilgiyi bir anlamda toplumsuzlaştırmaktadır. Doğal toplumsal süreçlerinden koparılarak şirketleştirilen bilginin gelişimi ise kısıtlanmıştır. Fikri mülkiyet haklarına ilişkin yasal düzenlemelerden artık gerçek bireysel yaratıcılar değil, çokuluslu şirketler ve büyük yapımcılar yararlanmaktadırlar." (Atabek, 2006, s.5-7)

Fikrî ürünlerin kapsamında yer alan sanal gerçeklik ürünlerinin en önemli özelliği; bu ürünün bir kez üretildikten sonra, ürünün üretilme sürecinde ve piyasada pazarlanması aşamasında, bu fikrî ürünün herkes tarafından paylaşılması/kopyalanması olanaklarının geniş olması ve bu aşamada fikir sahiplerinin kendi ürünlerini izleme ve telif haklarını koruma konusunda (eğer ürün küresel bir şirket tarafından pazarlanmıyorsa) yetersiz kalmalarıdır.

Elbette fikrî ürünlerin yaratıcıları (bireyler ve şirketler) ürünün ilk piyasaya sürülmesi aşamasında kullanıcılara bir ücret ödetmektedirler. Ancak, ürünün yayılma hızı ve satış fiyatının denetlenemediği durumlarda, korsan faaliyet gelirlerinin tutarı dahi tespit edilememektedir. Yaratıcı fikirlerin sonuçları, yeterli düzeyde onu yaratanlara dönmediği takdirde, bu tür etkinlikte bulunma yönünde motivasyon azalmakta hatta bazı durumlarda tümüyle yok olmaktadır. Kişi ve kurumlar emeklerini, sermayelerini ve zamanlarını daha üretici ve yaratıcı etkinliklere yöneltmekten uzaklaşacaklardır. Yeni ürün geliştirme, özgün eserler yaratma gibi faaliyetlerin özendirilmesi, bu faaliyetleri yapanların motive edilmesi ve böylece ortaya çıkacak ürünlerin günlük yaşama katılarak toplumun refahının yükseltilmesi için telif haklarının korunması giderek daha önem kazanmaktadır.

Oysa özellikle bilgisayar ortamlarında hızlı ve kolaylıkla gerçekleşen veri transfer imkânları, telif hakları ihlallerinin uluslararası düzeyde yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Telif hakları korumasının yetersiz olduğu durumlarda, girişimcilerin yatırım yapma motivasyonlarını azaltmakta ve dolayısıyla yenilik yaratma kapasitesinde durgunluğa neden olmaktadır. Buna karşılık telif hakları güçlü olarak korunduğunda da tersine bir durum oluşabilmektedir. Şöyle ki, güçlü telif korumasının getirdiği tekel hakkı sonucunda yeni ürün ve yeni teknolojilerin yayılması engellenmekte ve böylece gerçekleşecek ekonomik ve sosyal kazanımlar sınırlanmaktadır.

KORSANLIK

"Resmi tanımlamalar olmamakla birlikte, genellikle marka, patent, tasarım gibi sınai mülkiyet haklarını ihlal edenler taklitçi veya sahteci (counterfeiter), eser sahibinden izinsiz biçimde online dosya indirme, çoğaltma, kopyalama yaparak eser sahibinin haklarını ihlal edenlerse korsan (pirate) olarak adlandırılmaktadır. Korsan ürünlerde içerik genellikle aynı kalmakla birlikte, orijinal eser izinsiz biçimde çoğaltılarak daha ucuz biçimde piyasaya sürülmektedir. İçeriğin değiştirildiği korsan ürünler de mevcut olmakla birlikte, korsan kitap, CD, DVD, yazılım gibi ürünlerin temel özelliği içeriğin aynı kalması, ancak kalitenin düşük ve ürünün daha ucuz olmasıdır. Buna karşılık, sınai mülkiyet haklarının ihlali niteliğindeki taklit ürünlerde tüketici tercihini sağlayan içerik (ürün özellikleri, kullanılan malzeme, kalite, vb.) de genellikle değişmektedir. Değişmeyen tek şey gerek taklit gerekse de korsan ürünlerin fiyatlarının orijinal ürünlere göre ucuz olmasıdır.

Eser sahiplerini temsil eden kuruluşlara göre, eser sahibinden izinsiz indirme, çoğaltma ve kopyalama esas itibarıyla hırsızlıktan farklı değildir. Dolayısıyla, bu tip faaliyetleri ticari amaçla yapanlar basit hırsızlardır. Dar anlamda korsan; sahibinden izin almaksızın, orijinal bir fikir veya sanat eserinden, doğrudan veya dolaylı şekilde çoğaltma yapılarak elde edilen ürünleri ifade eder. Geniş anlamda ise telif hakkı sahibinden izin alınmaksızın veya belirlenen izin koşulları aşılmak suretiyle eserin, icranın, yapımın, yayının kullanılmasıdır."[137]

Dijital Alanda Korsanlık ve Mücadele

Dijital alandaki gelişmelerle birlikte korsanlıkta fiziki alandan dijital alana geçmiştir. İnternetin yaygınlaşması ve geniş bant kullanımının artmasıyla birlikte müziğe kolay yoldan ve ücretsiz erişim olanakları da artmış, sektör uzunca bir dönem internet üzerinden izinsiz dosya paylaşımları ve müzik indirmelerle mücadele etmiş, gelir kayıplarını ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda endüstrinin ve tüketicinin eğitimine yönelik girişimler, tüketiciler için yasal internet sitelerinin çeşitliliğinin artırılması ve hukuk davalarıyla yasal olmayan paylaşım sitelerine erişimin engellenmesi veya sitelerin kapatılması yönünde çalışmalar yürütülmüştür. Yasal mücadeleler neticesinde Rapidshare, Limewire, PirateBay gibi çok bilinen siteler kapatılmıştır. Dijital korsanlık izinsiz dosya paylaşımları (P2P), lisanslı olmayan streaming siteleri, cyberlockerlar, aggreagatorlar (içerik toplayıcılar), stream ripping ve mobil uygulamalar şeklinde kendini göstermektedir.

Korsanlıkla mücadele içinde birçok ülkede uygulanan yöntem; ilgili web sitelerinin bloke edilmesidir. Bunun için, mahkeme kararlarına bağlı olarak internet servis sağlayıcıları (İSS) kullanıcıların korsan web sitelerine erişimlerini engellemektedir. Sert bir önlem olarak kabul edilen bu yöntemi uygulayan ülkelerde korsan faaliyetlerinin göreceli olarak düştüğü gözlenmiştir. "Ocak 2012-Temmuz 2013 tarihleri arasında, web sitesi bloke etme kararlarının yoğun olduğu İtalya'da düşüş % 13, İngiltere'de düşüş % 20 civarında gerçekleşmiştir."[138]

Pek çok ülkede İSS'lerin izinsiz dosya paylaşımlarında (P2P) bulunan aboneler için, bu faaliyetlerini kesmeleri gerektiği aksi durumda yasal süreçlere maruz kalacaklarını ifade eden yasal uyarılar gönderilmesinden hesapların kapatılmasına kadar cezai yükümlülükler içeren uygulamalar

[137] http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=294 (erişim tarihi: 3.1.2018)

[138] http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=294 (erişim tarihi: 3.1.2018)

bulunmaktadır. Ayrıca, korsan web sitelerine ilişkin ödeme seçeneklerinin kısıtlanması (payPall, Mastercard gibi sitelerin bu sitlerle çalışmayı kesmesi gibi), korsan sitelere reklam verilmemesi[139], Google gibi arama motorlarında herhangi bir müziğin veya kaydın aranması halinde arama seçenekleri arasında korsan web sitelerin çıkmaması yönünde yürütülen çalışmalar[140] da mevcuttur.

Dijital telif hakları kapsamına giren etik konuları; telif hakları, kişilik haklarının korunması, özel yaşamın gizliliği, mahremiyet, haber-reklam ayrımının belirsizleşmesi, ticari sır ve veri güvenliği alanlarındadır. Bu etik konular, internet servis sağlayıcıları, bireysel kullanıcılar, global teknoloji tekelleri, devlet, kamusal düzenleyiciler, altyapı işleticileri gibi farklı ekonomi politik aktörler bağlamında çeşitli bakış açılarına göre değerlendirilmektedir.

İnternet'in ve genel olarak dijital medyanın telif hakları rejimi açısından tartışmaya yol açan özelliği, diğer bir deyişle mevcut telif hakları rejiminin internet karşısında yetersiz kalmasının en büyük nedeni; kolay çoğaltma ve dağıtım imkanlarıdır. Basılı eserlere yönelik uygulanan telif hakları sisteminde eserlerin kopyalanmasındaki teknik zorluklar bu işlemleri caydırıcı bir nitelikte iken 1990'lı yıllarda izinsiz çoğaltmayı mümkün kılan araçların (fotokopi, kayıt cihazları vb.) çokluğu korsan faaliyetlerinin artışında etkili olmuştur. Bu tarz elde edilen kopyalar orijinalin kalitesinde olmamakla birlikte eserin yayılmasını kontrolsüz hale getirmiştir. Oysa günümüzde dijital teknolojiler, eserin kaliteden de kayıp vermeden çok düşük maliyetlerle ve istenilen sayıda yapılmasını sağlamaktadır. Ayrıca, dijital kopyalamada eserin fiziksel olarak bile çoğaltılmasına gerek kalmamakta ve eser dijital yolla aktarılmaktadır. Telif hakkına sahip bir eser bazen milyonlarca kişinin erişimine açık hale getirilebilmektedir.

Dijital olmayan telif hakları, hakka konu olan eserleri ilim ve edebiyat eserleri, musiki eserleri, sinema eserleri vs. gibi kategorilere ayırmaktadır. Bütün telif hakları kanunları, eserleri Eser türüne göre de çeşitli kurallar ve istisnalar uygulanır. Eser türleri arasında kesin çizgiler olmamasına rağmen genelde eser türlerini birbirinden ayırmak çok zor değildir. Oysa dijital ortamdaki bütün eserler teknik bakımdan birbirinin aynıdır. Bilgisayar ortamında bütün bilgiler "bit" adı verilen 0 ve 1'lerin kombinasyonlarıyla temsil edilmektedir. Telif hakları kanunları açısında "ilim ve edebiyat eseri" kategorisine giren yazılım programlarının kendileri de bilgisayarda "bit" kombinasyonları halinde saklanmakta ve bilgisayar programları tarafından okunup işlenmektedir. Ortaya çıkan sonuç herhangi bir türden eser olabilir (sinema eseri, edebiyat eseri, bir müzik eseri vb.)

"Yeni eser türleri; bilgisayar oyunları, sanal gerçeklik uygulamaları. Bilgisayar oyunları popüler olarak mevcut teknolojilerin en önde gelenlerindendir. Bunlar ses ve hareketli görüntü (animasyon, film) ve metin (text) gibi birden çok türden veriyi (multi-medya) etkileşimli bir oyunda birleştirmektedir. Aynı şekilde, sanal gerçeklik (virtual reality) de hem eğlence amacıyla hem de bilimsel amaçlı kullanılmaktadır. Dahası, Web teknolojisi, sanal gerçeklik ve bilgisayar oyunlarında kullanılan multi-medya teknolojisinin İnternet üzerinde uygulanmasına imkân vermektedir. Web kullanarak elektronik dergi ve kitaplar okunabilmekte, müzik dinlenebilmekte, canlı video ve televizyon yayınları izlenebilmekte, bilgisayar oyunları oynanabilmektedir. Kısaca, bir İnternet servisi olan Web bütün diğer basın, yayın ve dağıtım teknolojilerini bünyesinde bütünleştiren ama onlardan tamamen farklı bir teknoloji olarak ortaya çıkmaktadır." (Acun, 2000, s.5-7)

İnternet tabanlı dijital teknolojilerden yararlanarak yapılan telif hakkı ihlallerinin, söz konusu eser üzerinde istenildiği gibi değişiklik yapılması nedeniyle izlenmesi ve cezalandırılması oldukça güçtür. Üstelik internetin sınırlar üstü konumu konuyu daha da karmaşık hale getirmektedir. Üzerinde

[139] Şubat 2014'te Dijital Citizens Alliance tarafından yayınlanan rapora göre, 2013 yılında 596 yasal olmayan sitede toplamda 227 milyon US$ reklam geliri elde edilmiştir. Büyük markalar korsan sitelere verilen reklamların kendi marka değerlerine zarar verdiklerini fark etmişlerdir. Ancak reklamlarının verildikleri yerleri bilememekte ve kontrolü sağlayamamaktadırlar.(http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=294 (erişim tarihi: 3.1.2018)

[140] 2012 yılında Fransa Yüksek Mahkemesi Google'ın Autocomplete fonksiyonundan korsanlıkla alakalı terimleri çıkarmasını talep etmiştir. Ayrıca Kasım 2013'te ise Paris Yüksek Mahkemesi içlerinde Google'ın da bulunduğu bazı arama motorlarının lisansız streaming sitesi olan 16 linki arama motorlarına koymamalarını talep etmiştir.

değişiklik yapılarak kullanılan bir yabancı eserle ilgili farklı ülke mevzuatlarından kaynaklanan telif hakları uyuşmazlıklarına yeni bir boyut getirmiştir.

Dijital ortamdaki eserlerin telif haklarının korunması problemine karşı, şifreleme ve elektronik imza gibi yeni yöntemlerle teknik bazı çözümler kısmen üretilebilmiştir. Bu kapsamdaki uygulamalara yönelik yeni düzenlemeler yapılmış ve idari ve hukuki mevzuat oluşturulmuştur. Ancak yine de bu teknolojiyi uygulama problemi olmayan gelişmiş ülkelerde bile sorun, taraf olan bütün kesimler tarafından, yazarlar, sanatçılar, yayıncılar ve hukukçular, tartışılmaya devam etmektedir. Bu alanda en gelişmiş uygulamalar ABD'dedir. İnternetin yaygınlaştığı 1990'lı yıllardan sonra ABD, "Telif Hakları Kanunu"nu interneti dikkate alarak güncelleştirmiş ve "Digital Millennium Copyright Act" kabul edilmiştir.

Hukukçular arasında sürmekte olan tartışmaların bir yönü; internet kullanımıyla birlikte basım teknolojisine dayalı telif hakkı rejimlerinin geçersiz kabul edilmesi gerektiği ile ilgilidir. Burada, internetin genel olarak yerleşik yapıları tamamen değiştirdiği ve kanun hükümlerinin uygulanamaz hale gelmesi nedeniyle telif haklarının korunmasını işlevsiz kaldığı iddiası ileri sürülmektedir. Dijital çağda bilgi serbestçe dolaşmaktadır bu nedenle, hak ihlallerinin fiziki olarak saptanması çoğu zaman imkânsızdır. Mevcut hukuk kuralları sorunu çözmeye yetmemektedir. Dolayısıyla mevcut koruma rejimlerinde değişikliğe gidilmesi zorunludur.

Diğer bir görüşü savunanlar ise, telif hakkı rejiminin geçerliliğini koruduğu fakat bazı güncellemelere ihtiyaç olduğunu kabul etmektedir. ABD'de yaygın kabul gören bu görüşe dayanarak, "ABD hükümeti, uygulamanın nasıl yapılacağına rehberlik yapacak bir kanun hazırlanmasına temel teşkil edecek bir rapor hazırlamak üzere Fikri Mülkiyet Çalışma Grubu (FMÇG) oluşturmuştur. Başkanlığını Bruce Lehman'ın yaptığı, 25 kişiden oluşan bu gurup tarafından hazırlanan rapor, 1994 ortalarında taslak olarak, 1995 Eylülünde ise White Paper adıyla yayınlamıştır. Yeni kanunlaşan Digital Millennium Copyright Act esas olarak bu rapora dayalıdır. FMÇG raporunu hazırlarken, ABD'nin değişik yerlerinde toplantılar yaparak okuyucular, yayıncılar, kütüphaneciler ve eğitimciler gibi konuyla ilgili herkesten görüş almıştır. Ayrıca, isteyenler posta, faks ve elektronik posta yoluyla görüşlerini bildirmişlerdir." (Acun, 2000, s.8)

Korsanlık yaparak telif hakkı ihlallerinin önlenmesi için şu soruların cevaplanması ve verilen cevapların ülkeler arasındaki farklılıkları da giderecek şekilde uygulanması gereklidir. Sorular şunlardır: Elektronik ortamdaki (dijital) bir çalışma ne zaman sabitleşip eser haline gelmektedir? İçeriğin elektronik yoldan iletimi yayım demek midir? Ağ ve servis sağlayıcılar taşıyıcı, dağıtıcı ya da yayımcı olarak mı kabul edilmelidir? İzinsiz çoğaltmayı engelleyen şifreleri ve parolaları çözen teknikler geliştirmek, ithal etmek, dağıtmak yasaklanmalı mıdır? Dijital ortamdaki eserleri korumak ve çevrimiçi (on-line) lisanslamayı garantilemek için kullanılan şifreleme gibi tekniklerin korsanlar tarafından kırılması ihtimaline karşı cezai tedbirler nelerdir? Korunan şifreleri kırmakta kullanılan araçların üretimi ve satışını yapanlar için ne tür yaptırımlar uygulanabilir?

Sonuç

Sanal gerçeklik uygulamaları telif hakları açısından hem fikri hem de sınai mülkiyet hakları kapsamına girmektedir. Dolayısıyla sanal gerçeklik yaratım sürecinde sınai mülkiyet haklarının korunması göreceli olarak daha kolay iken fikri mülkiyet haklarının korunmasında ciddi sıkıntılar bulunmaktadır. Ayrıca, sınai mülkiyet haklarında da sanal gerçeklik uygulamalarının kopyalanmasında (korsan yayınlar) teknolojinin sunduğu imkanlar bu alanda telif haklarının korunmasını oldukça güçleştirmektedir.

Bu durumun bir istisnası, bilgisayar yazılımları konusundadır. Yazılımların ilk kopyaları çok yüksek maliyetli iken ilk üretimden sonraki ilave sürümler için ek maliyetler giderek azalmaktadır. Yazılımın ilk yaratıcısı olan kişi ve kurumların sahip olduğu tekel hakkı, başkalarının korunan ürünü/teknolojiyi üretme, kullanma ve pazarlama hakkını kısıtlamaktadır.[141] Bu hak elde eden kişi ve kuruluşları,

[141] Mülkiyet konusu yapılan ticari bilgisayar yazılımlarının bir bedel karşılığı satılması yoluyla yalnızca kullanım lisansı elde edilmektedir. Bu lisans, ürünün [yazılımın] yalnızca başkalarına kopyalanarak dağıtımını değil, herhangi bir şekilde değiştirilmesini/geliştirilmesini de engellemektedir. Genellikle satılan ürünün genellikle kaynak kodu da gizlenmektedir. Bu

korumaya konu buluşu/ürünü ile ilgili tüm bilgileri ilgili ülkedeki resmi kurumlara bildirmekle yükümlüdürler. Yani, "buluşun/ürünün korunabilmesi için kamuoyu ile paylaşılmış olması gereklidir. İlgili remi kurumlar korumaya değer buldukları buluşu/ürünü, patent/faydalı model/endüstriyel tasarım belgesi vb. ile belgelendirir ve buluşa/ürüne ilişkin bilgiyi yayınlar. Böylece kişi ve kurumların telif haklarının korunması yoluyla, buluş yapma/ürün geliştirme faaliyetleri ödüllendirilmekte ve özendirilmektedir. Aynı zamanda bu korunan fikirlerin kamuoyu ile paylaşılması da AR-GE yatırımlarının temel motivasyon noktasını oluşturur ve önceki buluşları daha ileriye götürmeyi kolaylaştırıp, hızlandırır." (Yalçıner, 2004: 81)

Birçok gelişmiş ülke, giderek internete dayalı telif haklarına ilişkin yeni politika hedefleri oluşturmakta ve yeni teknolojiler geliştikçe bu hakları korumaya yönelik araçlar da devamlı olarak geliştirilmektedir. Uluslararası düzeyde gerçekleşen üretim arttıkça uluslararsı ticaret hacminde de genişleme ortaya çıkmakta ve bu durum fikre dayalı ürünlerin uluslararası anlamda yayılmasını ve rekabetini mümkün kılmaktadır. Artık küresel anlamda doğrudan yabancı sermaye yatırımları ile ticari akış ve teknoloji transferi arasındaki ilişki konusunda tüm gelişmiş ülkelerin görüş birliği vardır. Bu nedenle, telif haklarını koruma açısından güçlü olan ülkeler, yabancı firmaların teknolojilerini ülkelerine getirmede daha avantajlı bir konuma yükselmektedirler.

İnternetin sınır tanımayan karakteri ve uluslararası işbirliğinin henüz çok gelişmemiş olması, bu eylemlerin ülkelerin yargı sınırları dışında kalmasına sebep olmaktadır. Yine hukuki süreçlerin hızlı işlememesi bu eylemlerle mücadelede hak sahiplerini güç durumlara düşürmektedir. Müzik ve film endüstrilerinin şimdiki beklentileri hukuki yollar yanında teknik önlemlerin geliştirilmesidir. Bu konuda birkaç firma önemli çalışmalar yapmıştır ve yakın gelecekte filmler ve müzikler kopyalamaya karşı daha korumalı hale gelecektir. Ama DVD örneğinde olduğu gibi bu önlemleri aşmayı deneyecek veya aşacak kişiler de her zaman mevcut olacaktır.

Kaynakça

Acun, R. (2000) "İnternet ve Telif Hakları", Bilgi Dünyası, 1/1(Nisan 2000), s.5-26

Atabek, Ü. (2006) "İnternette Etik Sorunların Ekonomi Politik Bağlamı", Küresel İletişim Dergisi, sayı 2, Güz-2006, s.5-7

Çavaş B., Çavaş P.H., Can, B. (2004) "Eğitimde Sanal Gerçeklik", The Turkish Online Journal of Educational Technology - TOIJET October 2004, ISSN:1303-6521, Volume 3, Issue 4

Kayabaşı, Y. (2005) "Sanal Gerçeklik ve Eğitim Amaçlı Kullanılması", The Turkish Online Journal of Educational Technology-TOIJET July 2005, ISSN:1303-6521, Volume 4, Issue 3

Keşişoğlu, G. (2016) "Medya'da yeni bir çığır açılıyor: Sanal Gerçeklik" https://www.dunya.com/kose-yazisi/medyada-yeni-bir-cigir-aciliyor-sanal-gerceklik/28973 (erişim tarihi: 1.1.2018)

Kurbanoğlu, S. (1996) "Sanal Gerçeklik: Gerçek mi? Değil mi?", Türk Kütüphaneciliği, 10, 1(1996), 21-31

Kuruzümcü, R. (2007) "Bir Dijital Ortam ve Sanat Formu Olarak Sanal Gerçeklik", Sanat Dergisi,http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025003233/1025003122, (erişim tarihi: 6.11.2017)

Parlakyıldız, F. M., Güvel, E.A. (2015) "Fikri Mülkiyet Hakları Ve Bu Hakları Korumanın Ekonomik Önemi", Niğde Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Yıl: Ekim 2015, Cilt-Sayı: 8 (4) s: 29-39. ISSN: 2148-5801 e-ISSN 1308-4216, http://dergipark.ulakbim.gov.tr/niguiibfd/

noktada, [TRIPS tarafından önerilen ve kollanan] mevcut düzene bir karşı duruş olarak özgür yazılım hareketi başlamıştır. Özgür yazılım hareketinin tarihinin, 1983'te Richard Stallman tarafından başlatılan GNU girişimiyle başladığını kabul edilmektedir. Stallman'ın 1984'te kurduğu Özgür Yazılım Vakfı (FSF) tarafından dağıtılan yazılımlar için dağıtım masrafları dışında bir ücret talep edilmemekte, ayrıca Genel Kamu Lisansı (GPL) çerçevesinde kaynak kodu açıklanarak tüm kullanıcıların yazılımı geliştirmeye katkıları özendirilmektedir. Özgür yazılım hareketinin en önemli başarısı ise, 1991'de Linus Torvalds'ın geliştirdiği açık kaynak kodlu özgür bir işletim sistemi yazılımı olan Linux'tur. İlk ortaya çıkışından itibaren Linux, ağ yapılarına uygun bir işletim sistemi olarak, bu alanda bir tekel haline gelen ve hatta bu bağlamda ABD ve AB anti-tekel yasalarına dahi uymaması bakımından davalara konu olan Microsoft'a ciddi bir rakip olmuştur. Ancak gelişmeler açık kaynaklı özgür yazılıma yönelik ilginin artmasını engellememiş, aksine Microsoft gibi tekeller dahi kaynak kodlarını, örneğin ulusal güvenlik gibi bazı talepler karşısında hükümetlere kısmen açmak zorunda kalmıştır.

Soyak, A. (2005) “Fikri Ve Sınaî Mülkiyet Hakları: Tanımı, Tarihsel Gelişimi Ve GOÜ’ler Açısından Önemi”, Legal Fikri ve Sınaî Haklar Dergisi, Yıl:1, Sayı:1, 2005, ss.11–30

Türker, İ.H. “İmgeden Sanal Gerçekliğe”, https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/1421/984/266979.pdf?sequence=1&isAllowed=y (erişim tarihi 5.11.2017)

http://www.ankarabarosu.org.tr/siteler/ankarabarosu/tekmakale/2004-3/3.pdf

http://www.endustri40.com/sanal-gerceklik-virtual-reality

http://www.byteknoloji.com.tr/blog/sanal-gerceklik-teknolojisi-2.html

http://www.fortuneturkey.com/akilli-uretim-cagi-endustri-40-42841

http://www.telifhaklari.gov.tr

https://medium.com/turkce/nedir-bunun-olay%C4%B1-sanal-ger%C3%A7eklik-fe071f20be27

https://www.dunya.com/tekno-trend/sanal-gerceklik-kendi-icerigini-olusturuyor-haberi-350580

http://www.telifhaklari.gov.tr

http://www.mfa.gov.tr/fikri-mulkiyet-haklarinin-uluslararasi-duzeyde-korunmasi---dunya-fikri-mulkiyet-orgutu-_wipo_.tr.mfa

http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=294

XIX-XX. YÜZYILLARDA BATI FİLOZOFLARININ KÜLTÜR, UYGARLIK VE SANATA BAKIŞLARI

Prof. Dr Nigar Askerova
T.C. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Kültür, uygarlik, sanat ve estetik problemleri XVIII yy.in ortalarindan felsefenin umumi kolundan ayrılıp, bu anlayışları daha çok inceleyen disiplinlere bölünürler. İ.Kant uygarlik ve kültür arasinda fark olduğunu ileri sürer. A.G.Baumgarten güzelliği ve onun en yüksek seviyesi olan sanat eserlerinin öğrenilmesini ve bu disiplinin "estetik" adlandirilmasini tavsiye eder. Nihayet, XX yy. sonlarında "Sanat felsefesi" disiplini ayrica bir dal olarak eğitimde yer alır. F.Shiller, N.G.Danilevski, O.Shpengler uygarlık antagonizmlerinin aradan kaldırılmasında estetik terbiyeyi esas vasıta gibi kullanırlar. Onlar uygarlığı toplumun tenezzülü ve mahvının işareti gibi gösterirler. F.Hegel de diyalektik idealizm noktasından göstermiştir ki, bütün tarih evvelden sonuna kadar antagonizmlerle doludur. Bu antagonizmler beşerî uygarlığın iç hareket verici kuvvetidir. Çağdaş Batı uygarlığında, birbiriyle karşılıklı bağlı olan üç esas faktörün bir toplumu oluşturduğunu düşünebiliriz. Bunlar teknik gelişme, sosyal teşkilat ve felsefedir. Bu faktörlerin her biri diğerlerini de etkiler. Çağdaş Batı felsefesinde sanat ve yaratıcılık anlayışlarıyla ilgili çeşitli yaklaşımlar mevcuttur - egzistansiyalizm, neotomizm, personalizm, freudizm, neofreudizm v.s. Birbirinden ne kadar farklı olsalar da bu "izm"lerin hepsi için umumi bir ortak özellik vardır: insanın, bilhassa sanatçının iç âlemini araştırmak, insanı geliştiren faktörleri, motifleri yüzeye çıkarmak. Dini egzistansiyalizmin filozofu K.Jaspers'e göre, sanat egzistansı, yani kalbimizi, ruhumuzu ışıklandıran bir vasıtadır. Sanatın esas maksadı "transendensiyaya, yani akılla idrak edilmeyene yaklaşmaktır. Jaspers'e göre sanatçı, içgüdüsel olarak Allah'a, Ahret dünyasına yaklaşır. Sanatçı hayatın manasını teşkil eden transendental varlığa odaklanmalı, dine kulluk etmeli, bedii eserler yaratmalıdır. Yalnız böyle sanat eserleri idrak olunmayanı, "egzistansı", yani kalbi, ruhu "ışıklandırır", derk olunan eder, insanı Allah'a kavuşturur. (Sufilerin müzik hakkında doktrinleri de buna dayanır). "İnsanın bozulmasi" eserinin yazarı G. Marsel'in fikrince, çağdaş bilim ve tekniğin insana psikoloji etkisi o kadar güçlü ki, şahsiyet akdini gayrimanevi, yani, maneviyatsız bir eylemle karşılamaya imkan verir. "Kitle insani" tamamen şahsiyetini kaybetmiş değil, aynı zamanda onun uzak benzerliklerini de kaybetmiştir. Marsel'e göre, insan özgürlüğünün yegane varoluşu ferdin transendent iletişimi, yani "şeyler alemi'nin sınırlarından ötesinde olan iletişimidir. Bu bakımdan, şahsiyetin varlığının esas şartı olarak G. Marsel insan yaratıcılığını ileri sürer. Öyle yaratıcılıktır ki bu, onun vasıtasıyla "yeniyi yaratmak" mümkündür. Nazarit alimlerde "özgürlük", "üst tabaka", "aristokrasi" ve "diğer insanlar" hakkında fikirler spesifik putperest Platonizm elementleri ile zengindir.

Anahtar Kelimeler: Uygarlık, Kültür, Sanat, XX.yy filozofları

VIEW OF WESTERN PHILOSOPHERS AND SCHOOLS OF THE TWENTIETH CENTURY ON CIVILIZATION, CULTURE AND ART

Abstract

The problems of culture, civilization, art and aesthetics are divided into disciplines that separate from the public arm of the philosophy from the middle of the XIIII century and examine these insights more. Immanuel Kant suggests that there is a difference between civilization and culture. A.G.Baumgarten recommends that beauty and its highest level of artwork be learned and that this discipline is called "aesthetic". Finally, at the end of XX century "art philosophy" discipline takes its own place in education as a branch. F. Shiller, N. G. Danilevski, O. Shpengler saw the inversion of the antagonism of civilization in aesthetic education. They showed it to be a collapse and death of society. F. Hegel also pointed out from the point of dialectical idealism that the whole history from the beginning to the end is full of antagonisms. These antagonisms are the internal motivating forces of human civilization. Civilization to the Contemporary West is described as a three-component society that is interconnected; technical development, social organization, philosophy. One of these components

affects the other. There are various views on art and creativity in contemporary Western philosophy; egsistensialism, neotomism, personalism, freudism, neofreudism etc. No matter how different they are, there is a common common cause for all of these "isms": to explore the inner world of man, especially the artist, to empower human beings, motives. According to K. Jaspers, the philosopher of religious exegesis, the artist is an agent of illumination, that is a light that illuminates our heart, our soul. The main purpose of art is to "transendence", that is approach to being obedient. Art brings people closer to God and to the world of hereafter as an instinct. The artist should focus on the transcendental entity that constitutes the meaning of life, must serve the religion, and create the body artifacts. Only the "art of existance", that is, the heart and the spirit "light" is what is called and brings the human to God. (The musical doctrines of the Sofi are also based here). As for the writer of "Man's Degradability", G. Marcel, the influence of modern science and technique on human psychology is so powerful that it allows the personality act to meet with a non-spiritual act. The "mass man" has not completely lost his personality, but has also lost his distant similarities. According to Marsel, the sole existence of human freedom is the transendent communication of the fertile, the communication which is beyond the borders of "the world of things". In this respect, G. Marcel suggests human creativity as the essential condition of the existence of the personality. Creativity which is possible to “create something new” through it. Ideas in "liberation", "above", "aristocracy" and "other people" are enriched with specific elements of pagan platonicism.

Keywords: Civilization, Culture, Art, Philosophers of XX.

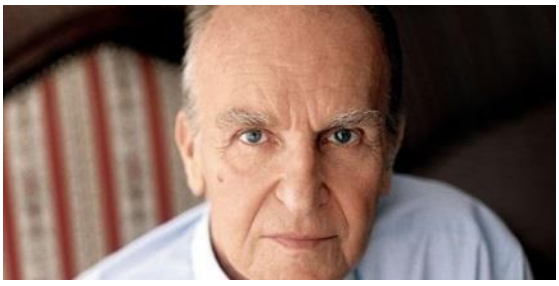
Giriş

Kültür, uygarlık, sanat ve estetik problemleri XVIII yy.ın ortalarından felsefenin umumi kolundan ayrılıp, bu anlayışları daha çok inceleyen disiplinlere bölünürler. İ.Kant kültür veuygarlık arasında fark olduğunu ileri sürer ve uygarlığı yalnız şahsiyetin kâmilleşmesi gibi bakar. Onun sanat felsefesi hakkında düşünceleri sanata yeni bir bakış acısıyla bakmayı teklif eder (Орнатская, 2003). A.G.Baumgarten güzelliği ve onun en yüksek katı olan sanat eserlerinin öğrenilmesini ve bu disiplinin “Estetik” adlandırılmasını tavsiye eder (Караи, 1971). Nihayet, XIX. yy. sonlarında F.Hegel’in yazdığı 4 bölümlü “Estetika”eserinde “Sanat Felsefesi” ayrıca bir dal olarak eğitimde yer alır.

İlkin olarak bu anlayışları inceleyim.

Kültür

Her halkın içinden gelen, halkı varlığı ile yaşatan ve o halkın her bireyin şuuraltında yerleşen adeti, kurallarıdır. Kültür esasen usdışıdır diyebiliriz. Halkın kendisine yönelik kültür değerleri var ve bilhassa bu değerler bir halkı diğer halklardan, hatta komşu halklardan farklı kılar. Mesela Türkiye halkı birçok ülkelerle komşudur, ancak Türk kültürü, sınırı olduğu Gürcü, Yunan, Ermeni, hatta dini bir, dili bir olan Azerbaycan kültüründen de farklıdır. Bir devletin çeşitli bölgelerinde yaşayan aynı halkın kültürleri bir çok noktalarda aynı değildir. İç Anadolu ile Batı Anadolu’da yaşayan insanların kültürü de farklıdır. Hegel’e göre, bir kültür bir diğer kültürden üstündür denemez; çünkü kültür değeri yaşama geçirmektir.



Resim 1. Aliye İzzetbegoviç

Aliya İzzetbegoviç “Doğu ile Batı Arasında İslam” eserinde şunu yazmıştır: “Bir halk kendi içinde ilerlemeler yapar; ilerler ve geriler. Böylece kültür kategorisine geliriz, kültürün zenginleşmesine ve kültürsüzleşmeye… Kültürsüzleşme halkın bozulmasının hem sonucudur, hem de kaynağı. Kültür ile insan kendini dizginlemeyi öğrenir, eğilimi ve isteklerine göre davranmak yerine onları tutar. Nesne

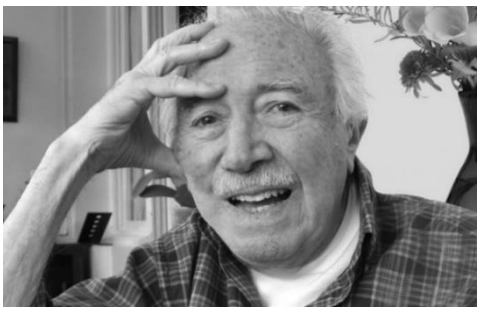
karşısında özgürleşir, kuramsal davranmaya alışır. Buna bağlı olarak tikel yanları böyle oldukları gibi kavrama, durumları birbirlerinden ayırma, ayrılan yanları yalıtlama, bu yanların her birine genelin biçimini vermek üzere soyutlama alışkanlığı doğar."

İzetbegović'in bu fikri de çok önemlidir "Kültür; semadaki prologla başlamıştır ve dolayısıyla semadan gelen insanın sema ile olan münasebetiyle daima uğraşacaktır. Din, sanat, ahlâk ve felsefe vasıtasıyla… Kültürde her şey insanın semavî menşeini ya teyit ya inkâr etmek; ya şüphe ile karşılamak ya da onu hatırlamak demektir. Tüm kültür bu muammanın damgasını taşır ve muammanın çözümlenmesi veya açıklığa kavuşturulmasına doğru devamlı seyreder" (Izetbegović, *2015*).

Kültürün yaşam dönemi uzun ömürlüdür. Halk, tıpkı insan gibi, ilerleme yapar, kültürleşerek farklı olur. Kültürsüzleşme halkı bozar, bu bozulma onu mahva sürükler, hiçbir uygarlık onu kabul etmez. Dolayısıyla, kültür oldukça dar alana sahiptir ve o halkla doğar, halkla ölür.

Çoğu zaman kültürle medeniyet anlayışını karıştırır ve birbirine sinonim olarak kullanırlar. Aslında sinonim sözlerin aynı mana taşıdığı hakkında fikirler yer alır. Ancak bilmeliğiz ki, her bir sözün kendi yükü var. Her hangi bir söz ne kadar diğer kelime ile sinonim olsa da hangi ise makamda ondan farklıdır. Bu bakımdan kültür, medeniyet, uygarlık anlayışlarının farkını gösterelim.

Birçok dillerde kültür ile medeniyet aynı anlama gelmektedir. Ve o diller "kültür dar manada" denirken kültürü, "kültür geniş manada" denirken medeniyeti nazara alırlar. Ancak Türk dili her kelimeyi daha dolgun ifade edebilir.



Resim 2. Burhan Oğuz

Burhan Oğuz, Türkiye Halkının Kültür Kökenleri eserinde ise şöyle söyler: "Kültür, bir halkın bilgi ve fikirlerinin, tatbikatta tezahür eden faal enerji ve hislerinin toplamı olarak düşünülebilir".

Ayrıca "Kültür, doğa tarafından meydana getirilmiş olanlardan farklı olarak insan eliyle ortaya çıkmış şeylerin tümüdür" (Oğuz, 2002).

Resim 3. Ziya Gökalp

Ziya Gökalp'te bulunan kültür ve medeniyet, kavramsal bir zemin kazanmıştır. Gökalp kültürü milli bir unsur olarak kabul ederken, uygarlık babında medeniyet olgusunu kültürler arası olarak tanımlar.Gökalpa göre, Milli kültür ile medeniyet arasındaki birleşme noktası, ikisinin de bütün sosyal hayatları içine almasıdır. Sosyal hayatlar ise şunlardır: Dinî hayat, ahlâkî hayat, hukukî hayat, rasyonel hayat, iktisâdî hayat, lisânî hayatı, fennî hayat. Bu sekiz türlü sosyal hayatın bütününe milli kültür adı verildiği gibi medeniyet de denilir (Gökalp, 1929).

Medeniyet

Daha geniş coğrafi mekâna aittir. Medeniyet - milletlerarası ortak değerler seviyesine yükselen anlayıştır. Bundan yana kültür milli, medeniyet milletlerarasıdır. Kültür yaşanır, medeniyet ve uygarlık ise öğrenilir. Kültür, kimi zaman akıl dışı olabilir, sert ve kıyıcı olabilir. Medeniyet aklı rehber edinir, anlayışlı ve hoşgörülüdür. Bilhassa bu yüzden esasen halkın elit tabakası (sanat insanları, aydınları, bilim insanları) milletlerarası medeniyete, Dünya Medeniyetine mahsus eserleri idrak eder, sever ve Dünya medeniyeti alanına hâkim olur. Tarihi kitaplarda, bilim eserlerinde ve literatüründe Batı Medeniyeti, Doğa Medeniyet, Yakın Doğa Medeniyeti, Uzak Doğa Medeniyeti, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Medeniyeti ve nihayet Dünya Medeniyeti gibi anlayışlar kullanırız.

Bu medeniyetler diline ve dinine göre de formalaşırlar. Mesela İslam medeniyetli halklar, Hıristiyan medeniyetli halklar, veyahut dillerine göre – Slav dilli halkların medeniyeti, Arap dilli halkların medeniyeti, yani medeniyet anlayışı kültür anlayışından daha geniş mekanı nazara alıyor. Medeniyet kültürü kapsıyor, kültür medeniyeti kapsayamaz.

Uygarlık

En nihayet uygarlık anlayışına gelince, bu anlayış tarihin çok büyük kesiminde teknoloji medeniyetin gelişimini, inkişafını anlatır. Mesela Hitit uygarlığı, M.Ö.si uygarlıklar, M.S.ki uygarlıklar v.s. Ve elbette uygarlık hem kültürü, hem de medeniyeti kapsıyor. Bu o demektir ki, uygarlık yöntemlere bağlıdır. Heğel'e göre, "Kültürde bir arada yaşamanın tözü töredir, uygarlıkta ise hukuktur"(Hegel, 1929). Kültür yaşanır, uygarlık öğrenilir. Uygarlık insan usuna bağlıdır. Çağdaş Batı'da uygarlık birbiriyle karşılıklı bağlı olan üç esas bileşenler bir toplum gibi anlatılır; teknik gelişme, sosyal teşkilat, felsefe. Bu bileşimlerin biri diğerini etkiliyor.

Sanatın yeri tam ayrıdır. Sanat kültürde doğar, medeniyette gelişir, uygarlığın kalitesini tarihlere sunar.

Küçük bir intermediyadan (başlangıçtan) sonra geçelim bilhassa esas konumuza, yani 20. yy filozoflarının kültür, medeniyet, uygarlık, sanat hakkında fikirlerine. Elbette küçük bir sunumda tüm filozofları ve ekolleri kapsamasak da bazılarının üzerinde dayanırız.

Çağdaş Batı felsefesinde bu anlayışlara çeşitli bakışlar mevcuttur; egzistansiyalizm, neothomism, personalism, freudism, neofreudism v.s. Birbirinden ne kadar farklı olsalar da bu "ism"lerin hepsi için umumi bir ortak cehit vardır: İnsanın, bilhassa sanatçının iç âlemini araştırmak, insanı geliştiren amilleri, motifleri yüze çıkarmak.

Alt Ben, Ben ve Üst Ben

Australiya psikologu, filozofu Freud insan psişikasının üçkatlı bütün olduğunu ileri sürer:

Birinci kat sayılan **Alt Ben** insanın şuursuz halidir. Bu insanın hayvani his ve duygularıdır. Burada iki esas ıçgüdü harekete geçer:

1.Eros, yani insanın seksüel talepleri

2.Tanatos, yani içe doğru yönelik kendini parçalayıp ölüme mahkum etmek huyu.

İkinci kat – rasyonel **Ben**dir, şuurludur. Ben – insanı doğada ve toplumda kontrol eder, hayatta durmağa yardım eder, ölümden korur. Ben reallıkta yaşar.

Üçüncü kat - **Üst Ben**, yine de şuursuzdur. Kültürün insan psişisinde tezahürüdür. Üst Ben vicdanla hareket eder, toplumu korur. Bilhassa Üst Ben instiktlere güç gelir ve karşılığında kültür yaranır.

Bu üçkatlı bütünde ikinci kat sayılan Ben insan için trajik bir durum yaratır. O her halükarda Alt Benle Üst Beni denk tutmağa çalışır ve çoğu zaman bu ona çok zor gelir. Bu makamda Hegel der: "Kültür baskıları, kültür şokları, travma yaratabilir ve bilinçdışı hareketler ortaya çıkabilir." Çünkü, Freud'a göre, Alt Ben Kendi İnstiktlerini boş bırakırsa, toplum onu dışlar, boş bırakmazsa, insanın kendisi depresyona uğrar, psişi hasta olur. Bilhassa bu zaman insanı koruyan onun sublimasya (kendisini yüceltme) halidir. Sublimasiya insanın hayvani his ve duygularını, yani "kaynar tencereye" dönüşen enerjisini yaratıcılığın, medeniyetin çeşitli türlerine serf ederek faaliyetini topluma hizmete yöneltir. Alime göre, kültür ilk tabu ile, yani ilk yasakla başlar. Kültürün gelişmesi insanı mutsuz eder, insan her zaman kendini suçlu duyar. Kültür geliştikçe, insan mutsuzlar (Freud, 1975). Freud'a göre kültür

asabi karakter taşır. Bilhassa bu makamda Freud Hıristian kültürünü (bu dinin 10 yasak kurallarına göre) insanı azatlıktan, özgürlükten mahrum eden bir kültür olarak görür.

Sigmund Freud kültür ve uygarlığı birbirinden keskin biçimde ayırmak istemese de, uygarlığı kültürden olgusal olarak ayırır: Freyd'e göre, uygarlık bir taraftan insanları doğadan koruyor,onları nizamlı, ilişkili ediyor, "hayatın kalitesini" yükseltiyor, diğer taraftan güçlü şahsiyetleri "güç gruplarına", zayıf insanların ahlak normlarına tabi ediyor. Şahsiyetin özgürlüğünü sınırlandırıyor (http//ru.wikipedia,org/wiki./ Недовольство культурой/ Цивилизация)

Uygarlık anlayışını bilimde ilkin olarak kullanan "Rusya ve Avrupa" eserini yazan Nıkolay Danilevski olmuştur. O uygarlığı tarihi-kültürel anlayış gibi değerlendirmiş ve Dünya tarihini uygarlıkların birbirini değişmesi gibi göstermiştir. Âlime göre uygarlık biyoloji bir organizemdir; yaranır, oluşur, gelişir, olgunlaşır ve gittikçe ölür. Uygarlığın yaşama dönemi 1200- 1400 yıldır. Ve bu bakımdan, Danilevski 10 uygarlık dönemini kayıt etmiştir: Çin, Hindistan, Mısır ve Babil, İran, Yahudi, Yunan ve Roma, İslam ve Bizans, Alman-Roman veyahut Batı ve nihayet Slav medeniyeti.

Danilevski'ye göre (Данилевский, 1829), uygarlığın kriterleri aşağıdakilerdir:

1. Estetik

2. Siyasi

3. Dini

4. Sosyal-ekonomi

Çin, uygarlığını ahlak üzerinde kuruyor. Beşeriyete erdem – ideal er anlayışı bahşediyor. Erdem – bilimli, vatanını, halkını seven, halkın her bir bireyini kendi evladı gibi kabul eden bir erkektir. O sabit fikirli olmalı (Konfutsi), güzel yazmağı becermelidir. Temizlik, hijyen de Çin uygarlığına aittir.

Hindistan uygarlığı din ve müzik üzerinde kurulmuştur. Dünya dinlerinin bütün şifreleri, kodları Hindistan dininden, Yakın Doğa makamları Hint makamlarından kaynaklanıyor. İslam dinini anlamak isterseniz Hint dini kaynaklarına yüz tutmalısınız.

Yunan, Roma dünya uygarlığına estetik değerler sunmuşlar, medeniyet ve sanatta kendilerini göstermişler, siyasi kriterler, "parçala ve hükmet" (sonradan Rusya çarı Büyük Petr'in siyaseti bunun üzerinde kurulur), hukuk, yolların salınması noktalarla yazı, ışık ve sakinlik de Roma uygarlığı dönemine aittir. Roma dünyaya aynı zamanda Roma rasyonel hukukunu vermiştir.

Resim 4. Hacı Zeynalabdin Tağiyev

Bilim ve kapitalizm Batı uygarlığının dünya uygarlığına hediyesidir. Ancak bu öyle değil ki, Çin veyahut Hindistan veyahut Mısır bilimsiz bir uygarlık sisteminde yaşamışlar. Yok. Sadece bu uygarlıklar bilimlerini halktan saklamışlar, büyük halk kitlesi bu bilimlerden mahrum olmuş, Batı ise bilimi halkla bölüşmüş, halkı aydınlatmış, halkı tabakalara bölmemiştir. Kapitalizm dönemi çalışan, düşünen fakiri bir gün kesiminde zengin etmiştir. Azerbaycan'ın en zengin petrol zengini Hacı Zeynalabdin Tagiyev'in bahçeli evinden, su kuyusu kazmak isterken, petrol fışkırmış. Azerbaycan'ın en zengin kişilerden biri olmuştur. Çok küçük bir zaman kesiminde fabrikalar diktirmiş, Bakü'ye su çektirmiş, camiler, hastaneler, opera binası yaptırmıştır, Rusya'nın Çarından izin alıp (ona kıymetli hediyeler vererek) Azerbaycan'da (o zaman Azerbaycan dünyanın belki en geride kalmış ülkelerinden

biri idi) kızlar için okul açmış, parasıyla kaç genci dünyanın çeşitli ülkelerinde okutmuştur. 20.yy kapitalizm usul idaresini yaşayan Azerbaycan'da böyle zenginler az olmamıştır.

Uygarlığın bazı ölçütleri diğerine atlamıyor, bazıları ise asimile ediliyor. Mesela Hindistan'ın kastalara bölünmesini (toplumun soylara bölünmesini) Batı kabul etmiyor. Ancak kapitalizm usul idaresi demek olur ki, dünyanın çok ülkelerinden geçmiş ve şimdi de geçiyor.

Birçok bilim insanlarının fikrince Batı, kültürünü kaybetmiş, pek rahat hayat peşindedir. Batı nikah sözleşmeleri bağlayan bir mekana çevrilmiştir. Bütün dünya ilişkilerini muhabbetin, sevginin üzerinde kurduğu halde, Batı dünyayı "bizimkiler" – "özgeler" ilişkisi üzerinde kurmuştur. Bunu biz onların şimdiki politikasında da, maalesef görüyoruz.

Bakalım sanat konusunda 20.yy filozofları ne yazmışlardır.

Resim 5. Karl Yaspers

Dini egzistansiyalizmin filozofu Karl Yaspers'e göre, sanat egzistansiyayı (duygusal alımı), yani kalbimizi, ruhumuzu ışıklandıran bir vasıtadır. Sanatın esas maksadı "transendensiyaya" (insanın öteki dünyayı kavrama hali), yani derk olunmayana yaklaşmaktır. Belgin sanat insanını içgüdü olarak Allah'a, Ahret dünyasına yaklaştırır. Sanatçı hayatın manasını teşkil eden transendental varlığa odaklanmalı, dine kulluk etmeli, bedii eserler yaratmalıdır. Yalnız böyle sanat eserleri derk olunmayanı, "egzistansiyayı", yani kalbi, ruhu "ışıklandırır", derk olunan eder, insanı Allah'a kavuşturur. (Sofilerin müzik hakta doktrinleri de bu mevkide dayanır (Carulla gızı, 2000).

Resim 6. Gabrıyel Marsel

"İnsanın bozulması" eserinin yazarı **Gabrıyel Marsel**'in fikrince, çağdaş bilim ve tekniğin insana psikoloji etkisi o kadar güçlü ki, şahsiyet varlığını gayri manevi, yani, maneviyatsız bir varlıkla karşılamağa imkan veriyor. "Kütle insanı" tamamen şahsiyetini kaybetmiş değil, aynı zamanda onun uzak benzerliklerini de kaybetmiştir. Marsel'e göre, insan özgürlüğünün yegane varoluşu ferdin transendent iletişimi, yani "şeyler âlemi"nin sınırlarından öte yanda olan iletişimidir. Bu bakımdan, şahsiyetin varlığının esas şartı gibi G. Marsel insan yaratıcılığını ileri sürüyor. Öyle yaratıcılık ki, onun vasıtasıyla "yenini yaratmak" mümkündür (Carulla gızı, 2000).

Sigmund Freud "Sanat ve Sanatçılar. Leonardo da Vinci" adlanan bilim eserinde Muthter şöyle söyler der: "Gülümsemenin insanı kendine bağlayıp koy vermeyişi her şeyden çok içerdiği şeytansal büyüsellikten kaynaklanmalıdır. Bazen baştan çıkarıcı bir edayla bize gülümser görünen, bazen soğuk ve ruhsuz bir tavırla gözlerini boşluğa dikmiş bakıyor izlenimi uyandıran bir kadın üzerinde yüzlerce ozan ve yazar bugüne dek pek çok inceleme kaleme almış, ama hiçbiri Mona Liza'nın

gülümsemesindeki bilmeyeceyi çözme başarısını göstermemiştir. Kapsadığı doğa parçasıyla birlikte resimdeki her şey gizemsel düşenliğe bürünmüş, adeta bir fırtına öncesinin bunaltıcı havasındaki erotik titreşimler içinde yüzüp durmaktadır"(Freud, 2016).

Şu parçayı size sunmakta ise esas maksadım şudur. Hakikaten asıl sanat eserlerini tarihte yaşatan tüm tarihi dönemler için önemli olması, bu sanat eserlerinin tüm tarihi dönemlerde yaşayan insanların ilgisini çekmesi, bir tarihi dönemden diğerine atlamak başarısı, beşeriyet için ortak olan anları yakalamasıdır.

Sonuc:

Sanatın kültürden doğduğunu, medeniyette geliştiğini ve uygarlığın kalitesini gösterdiğini nazara alarak, bilmeliğiz ki, bu günün insanını düşünürsek ekonomiyi geliştirmeli, halkın ve uygarlığımızın tarihte yaşamasını istersek sanat eserlerine değer vermeli, onları korumalı, yaşatmalı, sivilizasiyamızın kalitesini sanat eserleri vasıtasıyla dünya medeniyetine sunmalıyız.

Kaynakça:

Carullakızı, N., (2000) *"Fəlsəfi-bədii fikır tarıxında şəxsiyyət konsepsiyası"*, Baki, 2000 s.277-281

Данилевский, (1829), "Россия и Европа", s.235-238

Freud, Z., (1975) "*Psikanaliz nedir ve beş konferans"*, Çev.:Kamuran Şipai İstanbul
Freud, Z., (2016), *"Sanat ve Sanatçılar Üzerine"*, Çev.: Kamuran Şipal. Ankara,

Gökalp, Z., (1926) *"Türküleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak"*, 1929 ve Türk Medeniyeti tarihi
Hegel, W.F., *"Tarihte Akıl"*, (2018) Kabalcı Yayınevi, Not: İlgili bölüm Hegel'in ders notlarından hareketle öğrencileri tarafından kaleme alınmıştır. s.67.

Izetbegović, A., *"Doğu ile Batı Arasında İslam", Klasik yayımlar* Basım evi, 2015; s.74

Каган М. С. Лекции по марксистко ленинской философии. 1971. s.

Oğuz,B.,*"Türkiye Halkının Kültür Kökenleri", (2*002), Cilt 1 s.228. AAV Yayınları,. Орнатская Л.А., Культура и цивилизация. Санкт Петербург. 2003. s.34-43

(http//ru.wikipedia,org/wiki./ Недовольство культурой/ Цивилизация)

SANATIN EKLEKTISIZM'I TASARIM

Öğr.Gör Hülya GÜNDOĞDU

Toros Üniversitesi

Öz

Günümüzde sanatın, onu anlamlandıran tarihinden uzaklaşarak güncellendiğine tanık olmakdayız. Kültür endüstrisi tarafından metalaştırılmakta ve böylelikle hakim ideoloji hem ekonomik hem de ideolojik olarak kitlelerin bilincinde yeniden üretilmektedir Günümüzde sanatın aldığı biçim uzunca bir süredir tartışılmaktadır. Bu da Sanatın gerçek anlamda bir disiplin olarak sınırlarının çizilmesi güçlülüğünden kaynaklı olarak ortaya çıkmakdadır. Günümüzde tasarım ürünlerinin çok etkileyici bir görsellikle sunulduğunu kabul etmemiz gerekir. Bundan kaynaklı olarak zaman zaman birer sanat objesi gibi davranılmasına dahi yol açmaktadır. Bu durumda sanat hala "sanat" sayılabilir mi? Peki, işlevsel bir tasarım ürününün estetik açıdan etkileyiciliği onu bir sanat nesnesi haline getirmeye yeterli midir? Bu bildiride "sanatın sonundan sonra" çağımızda tasarım alanlarının sanatın eklektisizm mi? sorularına yanıt aranacaktır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Tasarım, Eklektisizm, Teknoloji, Meta

1.Giriş

21.yy da toplumlar için sanat, daha çok bir pazar malzemesi haline gelmiştir ve Sanat ve sermaye ilişkisine dönüşmüştür. Toplumsal tüketimler sanatı oldukça etkilemektedir.Endüstriyel bir dünya için yeni bir "dünya görüntüsü" oluşturmakdadır. Sanatın geldiği noktaya bakacak olursak sanatın sonunun geldiğini söylemek doğru olmaz sadece sanatın metamorfozu diyebiliriz Adorno"nun da belirttiği gibi aslında sanatın sonunun geldiğini söylemek,sanat sadece teknolojik bir işlem ve betimleme olarak bakmaktır. Sonu gelmeyen, tüketilemeyen gerçek sanatın zaman içerisinde değişime uğrayarak ortaya çıkması olarak yorumlamak daha doğru olmakdadır.Sanatın metalaşması da diyebiliriz. Akay"a göre sorun sadece malzeme sorunu değil, bunların kullanım biçimlerindeki farklılaşmalardır. Sanatın zamanla değişime uğraması tasarımla arasındaki mesafeyi genişletmiştir.Sanatın eklektisizmi" denilebilir.

20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek daha yoğun biçimde teknoloji ile içlidışlıhalegelensanatalanında,yenianlatımyollarıvedeneyimlerönplanaçıkarkenbusüreçtesanatıntekno-işlemsel bir hazcılığa dönüştürüldüğüne ve böylece sisteme dönükeleştirelliğiningiderekyok edildiğine dair bakış açıları da gündeme gelmiştir. Baudrillard"ın bukonuylailgilidüşüncesinde aslında çağdaş sanatın sorunu, onun tamamenyüzeysizleşmesi,gizeminikaybetmesi, ironik duyarsızlığının oldukça fazlalaşması, kendinesnesinikaybetmesidir.Busöylem bir yandan da teknokültürel dönüşümümüzün değişmez bir yapıtaşı ve bir açıklaması gibi durmakdadır. Demirin dediği gibi "Tüketici görsel kültürde yer alan çoğu sanat uygulaması ve tasarım„herkes için sanat"yerine„herkese"sanat düşüncesini yansıtmasıdır."(Demir,2009:7)

"Eğer sanatçı tüketimin eklektisizmi karşısında pes ediyorsa, tekno-bilimsel ve post- endüstriyel dünyanın ilgilerine hizmet eder ve eleştirel görevlerinden yan çizer."(Bourriaud, 2004: 144) Kendi sınırlarını koruyan sanata, üzerine eklemeler yapıldığında remixse dönüşür bu sanat uygulamaları aslında bir re-mix dir de diyebiliriz.tasarım bu noktada yer almakdadır. Albayrak"a göre, "tüm bu anlamlandırma güdülerinin oluşturduğu kültür, aslında bir re-mix (farklı öğeleri tekrar karıştırma, kaynaştırma) kültürdür". (Albayrak, 2008: 43)Bu durum özgünlük ve özgürlük bağlamında yeni tartışmaları çeşitli spekülasyonları beraberinde getirmiştir.Bunun akabin de ortaya çıkan ürünlerde de sanatsal yaratıcılık sorgulanır duruma gelmiştir.Tasarıma bu durumda sanatın Mekanik Röprodüksiyonudiyebiliriz.

2.Sanatın MetamorfozuTasarım

Tarih boyunca neyin sanat olarak adlandırılacağına dair fikirler sürekli değişmiş, bu geniş anlama zaman içinde değişik kısıtlamalar getirilip yeni tanımlar yaratılmıştır. Gündelik hayatın dokusunun içine sızmış olan tasarım nesneleri sanattan özünü alarak veya beslenerek günümüzde yer almakdadır Sanatın günümüzdeki noktaya tasarım olarak gelmesi ile ilgili çok yorumlar yapılmıştır.Örneğin; Perniola‟nın sanat sonrası sanattan bahsettiği "sanatın gölgesi", Deleuze‟ün ressam Bacon üzerine yazdığı "duygulanımın mantığı", Bourdieu‟nun Kant‟ın evrensellik düşüncesiyle mücadele ettiği "ayrımlar" ve Manet‟nin "sembolik devrim"i, Foucault‟nun Manet ve modernizm yazıları, Derrida‟nın "resmin hakikati" ilk akla gelenlerdendir.‟‟‟‟.Sanatın geldiği nokta olarak tasarımı rahatlıkla düşünebliriz. Bütün sanatların temelinde de bir tasarlama olgusu bulunmaktadır. Tasarım alanının diğer sanatsal üretim biçimlerinin biçimleme yöntemlerini kullandığı söylenebilir.‟‟‟‟(Berger, John(1998), „‟Unutulmamalıdır ki, sanat yapıtı bir objektivation‟‟dur ve heterojen bir yapıdır. Öyleyse, "her objektivation, zorunlu olarak varlık tarzı bakımından heterojen‟‟dir" (Tunalı, 2002, 56). Bütün sanatların temelinde bir tasarım olgusu bulunmaktadır. Tasarlama eylemi, oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine almaktadır.‟‟‟‟(Becer, Emre iletişim ve grafik tasarım,dost 1997 Sy 32)İyi tasarımcı, iyi bir sanatçıdır.Tasarımcılar sanatkar olduklarını bilirler. Ama sanatçı bakış açısını da sanatının yanı sıra diğer unsurlarla birlikte birleştirirler.Baudrillard‟ın dediği gibi, bütün hayat estetikleşir.Tasarımın özünü sanattan alması sanatın metamorfozunu gerçekleştirir. Burda şu soru kafamızda oluşmakdadır.‟‟‟‟Tasarım ürününün estetik açıdan etkileyiciliği onu bir sanat nesnesi haline getirmeye yeterli midir Genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturmuşlardır.Bu tekniklerde resimli dergilerden ,eski mektuplardan , basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından , yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu bunun da tasarımın bir parçası haline gelmesi sanattaki devinimi kısaca yansıtmakdadır. Farklı öğeleri tekrar karıştırma, kaynaştırma aslında bir re-mixdir. Bu süreçte sanatçı minörleşerek, bir şeyleri bir araya getiren, bir karaktere bürünmüştür".,Marcel Duchamp‟ın 1917 tarihli "Çeşme" isimli ters duran hazır nesne pisuvarı bu durumun neredeyse sembolüdür. Duchamp‟a yaratıcı edim‟in özünü oluşturan estetik ozmos"u tersine çevirmektedir.Aynı şekilde Andy Warhol orijinali tekrar kopya ile çoğaltımı da örnek verilebilinir.Sanat metamorfoza uğrayarak tasarıma dönüşür. Tasarımcı ürünleri oluşturulurken kimi zaman doğrudan bir sanat ürününü çoğu zaman da sanat alanlarının kullandığı biçimleme olanaklarını kullanırlar. Kompozisyon, renk, oran orantı, biçim, form vb. öğeler açısından bakacak olursak sonuçta düşünme aşaması geçirmektedir. Bu da bir tasarım sürecidir. Sonuç olarak diyebiliriz ki tasarım sanattır ve tasarlanan öğelerde kendi içerisinde sanatı barındırır ve metamorfoza uğrar. sanatın tasarımlaşması tasarımın sanatsallaşması da denilebilinir. Akıl ve duyunun birleşmeside olarak da görebiliriz.Adorno‟nun da belirttiği gibi aslında sanatın sonunun geldiğini söylemek, sanata sadece teknolojik bir işlem ve betimleme olarak bakmaktır. (Giderer, 2003:189)

3.Sanatın Yeni Meta Kimliği Tasarım

Sanat nesnesinin Kapitalist üretimin bir belirleneni olarak tasarım meta olarak kabul eden yaklaşımın yarattığı ve sanat artık meta olarak kapitalizmin kendisini meşrulaştırma aracına dönüşmekdedir.„‟Artık sanat girdiği her yerin şeklini değiştirmekte, metalaştırmakta serbesttir‟‟‟‟(Baudrillard, sanat komlosu2014,12) Günümüze kadar sanatın ve sanatçının tanımı, amacı, işlevi, yöntemleri değişse bile, sanatçının duygu ve düşüncelerini özgürleştirmek için nesnelere gereksinim duyduğu gerçeği hiç değişmemiştir. (Çotuksöken,2002, 144);Adorno ve Horkheimer‟a göre hayatın her alanı, kültür endüstrisi tarafından metalaştırılmakta ve böylelikle hakim ideoloji hem ekonomik hem de ideolojik olarak kitlelerin bilincinde yeniden üretilmektedir. Warhol‟un "Sanattan sonra gelen adım ticaret sanatıdır.‟‟‟‟ Sanatla her yerde karşılaşmamızın nedeni belki de budur. Günümüzde sanat, ekonomi, iletişim araçları, politika kısaca her yere girme ve hızla yayılma özgürlüğüne sahiptir (Adorno, 2007, 101). Duchamp‟a göre " yaratıcı edim"in özünü oluşturan" estetik ozmos"u tersine çevirmektedir. (Kuspit, 2004: 30) yani meta kimliği sanatın eski kimliğinin üzerine katkı yaparak yeni kimliğini tasarım olarak bulmuştur.Özünü sanattan alarak tasarıma dönüşmüştür.Bu bağlamda‟‟‟‟ teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura‟sıdır.Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmakdır.Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur.Ve yeniden-üretimin alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur.‟‟‟‟(Benjamin,2015;15) Sanat diğer taraftan metalaşmasıda söz konusudur.

3.Teknoloji, Tüketim, Pazarın Sanatla İlişkisi ve Etkileri

Kapitalist kitle tüketimi toplumunda, her şey tüketim boyutunda anlam kazanmaktadır. Pazar dinamiklerinin egemen olduğu bu toplumda, tüketim, başat bir yaşamsal faaliyet, gündelik hayatın odak kurumu, toplumsal ilişkiler üzerinde açık/örtülü bir nüfuz gücüne sahiptir.Teknolojik gelişmeler bütün alanları sarmaladığı gibi sanatıda etkilemiştir. Sanatın teknoloji ile olan ilişkisi tarih boyunca birbiriyle doğru orantılı gelişmiştir.Aynı zamanda bu iki kavram insanı diğer varlıklardan ayıran iki temel unsur olarak var olmuştur.Dolayısıyla, bir yapıtın üretim sürecinde teknolojinin varlığı, sanatta doğayı yansıtmaktan uzaklaşarak bir deney görüntüsü vermiştir. Kuspit, sanatın postmodern, postestetik yeni yapısında, kişisel özerkliğin, eleştirel özgürlüğün gelişmediği, yerleşik değerlere uyumlu hale geldiği hatta sanatın tamamen ticarileştiğini vurgulamaktadır.Warhol, rastgele bir imgeden yola çıkar, hayal gücüyle ilgili boyutunu yok ederek onu saf görsel bir ürüne dönüştürür. Bilimsel bunun tam tersini yaparlar.Ham maddeyi ve makineyi, sanatı yeniden yapmak için kullanırlar.Warhol bizzat bir makinedir.Hakiki makineleşmiş metamorfozdur. Diğerleri yanılsama yaratmak için teknolojiden istifade eder. Warhol bize teknolojinin saf yanılsamasını radikal yanılsama olarak teknolojiyi verir ki günümüzde bu, resmin yanılsamasından çok üstündür. Warhol şöyle der: Sanat (belki) vardır, ama ben ona inanmıyorum. Ve tam da ona inanmadığım için bu işte en iyisi benim. Oysa Warhol yalnızca makineleşmiş olanla özdeşleşir. Diğer sanatçılar bayağılıkla birlikte hareket etseler dahi imgeleri Warhol‟unkilerle aynı zincirleme etkileşim gücüne sahip değildir.Warhol‟un kendini pazarladığı söylenir. Bu doğru değildir: O yalnızca, dünyanın teknoloji ve imajlar aracılığıyla yürüttüğü hayal gücümüzü yok olmaya, tutkularımızı dışa açılmaya zorlayan, riyakârca kendi çıkarlarımız doğrultusunda kullanmak amacıyla ona tuttuğumuz aynayı parçalayan devasa reklamcılık operasyonunun mecrasıdır.

Teknolojik ekipmanlar yardımıyla oluşturulmuş sanat çalışmaları "teknoloji ve sanat ilişkisi" çerçevesinde ele alındığında; geleneksel olarak sınıflanmış sanat anlayışları ile bilgisayarın etkili olduğu sanat anlayışlarının aynı noktada buluşması, ortaya çıkan yeni yaklaşımların gerek teknik gerekse estetik taraflarının mevcutta var olan sanat biçemlerinden oluşmuş olduğu söylenebilir.„‟Günümüzde teknoloji, temelli artan üretimler, süregelen sanat tarihinin, dijital sanatı da içine alacak şekilde yeniden ele alınması gereğini zorunlu hale getirmiştir denilebilir.‟‟‟ (Sağlamtimur, 2010, s.216). Bu bağlamda değişimi halen devam eden teknoloji ile etkileşim içerisinde olan sanat da kendini yenilemiş, farklı teknikleri birlikte kullanarak yeni oluşumlar, üsluplar ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Teknoloji sanat için sadece bir araç olmakla yetinmeyerek sanatın yapıldığı ortamın bizzat kendisi olma yolunda oldukça ileriye gitmiştir. Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır. Bilgisayarın devreye girmesiyle birlikte öncelikle gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tümden değişmiştir. Sanallık artık her alanda ve düzeyde yerleşik gerçeğin yerini almış, sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır (Sağlamtimur, 2010,s.215). Geleneksel yöntemler kullanılarak üretilen sanat eserlerinde üretim süreci aylarca sürerken gelişmiş teknolojik aletler yardımı ile bu süre olabildiğince süre olabildiğince kısadır.Sanatçının da harcadığı efor ve emek azalmaktadır.Sanatçının problemine çözüm üreten teknolojik aletler yaygınlaştıkça sanatçının işi kolaylaşmıştır.Sanatın teknoloji ile olan ilişkisi tarih boyunca birbiriyle doğru orantılı gelişmiştir.Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisinden faydalanarak üretmeye başlamıştır.Bilgisayarın devreye girmesiyle birlikte öncelikle gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tümden değişmiştir.Sanallık artık her alanda ve düzeyde yerleşik gerçeğin yerini almış, sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır (Sağlamtimur, 2010, s.215). Bu bağlamda, Her alanda ve her düzeyde bu etkileşimler, sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır. „‟Bilgisayar teknolojisi, sadece baskı, resim, fotoğraf, video, müzik ve heykel gibi sanatın geleneksel formlarını dönüştürmekle kalmamış, internet sanatı, yazılım sanatı, piksel sanatı, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi tüm yeni formların da sanatsal çalışmalar olarak kabul edilmesini sağlamıştır‟‟‟(Çokokumuş, 2012, s.51). Sonu gelmeyen, tüketilemeyen gerçek sanatın önemi burada da ortaya çıkmaktadır.

4.Tüketim Toplumunda Sanatın Geldiği Nokta

19. yy.‟ın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji, yeni bir toplum tipi de yaratmıştır:“ Tüketim toplumu. Sanat alanında, Marcel Ducamp‟la başlayan tüketim kültürüne tepki gösterilmesi ve kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olarak kullanılması Schwitters‟le devam ederek Warhol, Hamilton, Wesselmann, Rauschenberg, Beuys gibi sanatçılarla günümüze kadar ulaşmıştır. Sanatsal içeriğin en önemli yapı taşını düşünce ve ideoloji oluşturmakdadır.Bu düşünce ve ideollerle sanatla yoğrulup tasarıma dönüşmekdedir Yüzyılın başında dadaistlerin yeniden kodlamaya çalıştıkları üretim biçimi sanatta devrim niteliğindedir. Sanatın eklektisizmini tutan ve onu işleten, hedonist (hazcı araçlar), farklı çağ ve usluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturarak popüler görsel kültür estetizmine uymaktadır. „‟Estetik bir nesne gibi sunulan, hatta sanat eğitiminde pedagojik olanaklar bakımından yararlanılabilecek nesneler olarak sunulan tüketim ürünleri, tasarımlar, sanat ürünü ile aynı şekilde, günlük hayatın gerçeklerini daha çok adres göstermekte; bunlardaki estetik anlayış, sistemin planlı operasyonunun merkezi olarak gösterilmektedir.„‟(Duncum,P,2007) YineArtun‟agöre;“Makinelerin güzeli fethetme savaşı,once onların bir Art Nouveau sanat eseri gibi süslenmesiyle başlar; bu aşamayı saf, ideal güzelliğin zaten makineye içkin olduğuna ilişkin tezler izler ve en sonra makinelerin güzeli ürettiğinde karar kılınır. „Güzel‟, sanattan tasarıma devrolmuştur.”(4)Bilgisayarların hayatımıza iyice girmesi sonucu ortaya çıkan dijital medya sanatıyla ilgili de pek çok karşıt görüş oluşmuştur.Tasarım bu şekilde „sanatlaşırken‟; sanatta da endüstriyel atılım, teknolojinin gelişimi ve bu hız çağı felsefesinin etkisiyle kübizm, fütürizm, konstrüktivizm gibi akımlar doğdu.Doğal olarak her yeni akımın doğuşu çeşitli eleştiriler ve zaman zaman tepkiyle karşılandı. Marcel Duchamp bu anlamda hem makine estetiğini kullanışı, hem de gündelik bir tasarım nesnesini doğrudan sanat nesnesi olarak önermesiyle bu etkinin önemli isimlerindendir. Tüketim nesnesi-sanat objesi ilişkisinde bir diğer önemli kilit nokta da Pop Art ve Andy Warhol olacaktır.

Sonuç

Sanatın sonuna dair tartışmalar dünyada uzunca bir zamandır sürmekdedir.Ve bunun sonunda da, sanatın, onu anlamlandıran tarihini terk ederek „güncel‟lendiğine tanık oluyoruz.Diğer yandan da hayatın her alanında tasarım yer almakdadır. Günümüzde tasarım ürünlerinin çok etkileyici bir görsellikle sunulduğunu kabul etmemiz gerekir. Çağımızda tasarım alanlarının sanatın yerini almaktan ziyade özünü sanattan alıp birlikte hareket etmesi olarak rahatlıkla

söyleyebiliriz. Tasarımı da şöyle tanımlayabiliriz.‟‟‟‟Sanattan beslenenerek duyuların özgürleşmesiyle gerçekleşecek devrimdir.Günümüz sanat anlayışına gönderme yaparsak kısaca.Bir sanatçı aynı zamanda tasarımcıdır. O halde sanat ve tasarım birlikte hareket etmekdedir

imgeleri, video ve bilgisayar ürünü imgeleri işleyenler

Kaynakça

ADORNO, T.W. (2007), Kültür Endüstrisi, İletişim Yayınları, İstanbul.2007,101

AKAY, A., "Artık o da „öteki zamana" katıldı", www.radikal.com.tr/ek_haber.php, 16/03/2007

ARTUN, Ali; (2. Baskı), "Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi/ Estetik Modernizmin Tasfiyesi", İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, 84

BAUDRILLARD, J, Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri,çev.O.Adanır.A.Bilgin, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2004

BATUR,E , "Marcel Duchamp". Sanat Dünyamız, 75, , 2000
BECER,Emre iletişim ve grafik tasarım,dost 1997 Sy 32
BERGER,John,Görme Biçimleri, Metis Yayınları, Kasım 1998,

BENJAMİN, Walter, Teknik olarak Yeniden-Üretebilirlik Çağında Sanat Yapıtı, İstanbul, 2015

KAHRAMAN, H. Bülent. "Modernite, Sosyal Bilimler ve Disiplinlerarasılık Olanağı Olarak Görsellik", Doğu Batı, Mayıs-Haziran-Temmuz, sayı 7, 1999

KUSPİT, D. , Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

TUNALI, İsmail , Sanat Ontolojisi (3.Basım), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2002,s 56 TUNALI, İsmail (1993), Felsefenin Işığında Modern Resim (5.Basım), istanbul: Remzi Kitapevi

Lotringer, Sylvére "Sanat Korsanlığı", Baudrillard a.g.e., s.21.

Baudrillard, Jean "Andy Warhol"dan Yola Çıkmak", Sanat Komplosu (İstanbul: İletişim- Sanathayat, 2010

İSLAM MEZHEPLERİ ARASINDAKİ SİYASİ-İTİKADİ GÖRÜŞ FARKLILIKLARININ SANAT VE EDEBİYATA YANSIMALARI

Dr. Öğr. Ü. Zeynep ALİMOĞLU SÜRMELİ

Fırat Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi

Özet

Dinin yorumlanış biçimleri olarak ifade edebileceğimiz mezhepler, yaklaşım şekillerine göre farklı siyasî ve itikadî kabuller geliştirmişlerdir. Ancak mezhepler arasındaki farklılıklar, sadece siyasî ve itikadî görüşler çerçevesi ile sınırlı kalmamıştır. Sanat ve edebiyat başta olmak üzere muhtelif alanlarda mezhepler arasındaki farklılıkların izdüşümlerini görmek mümkündür. Şii ve Sünni camiilerdeki farklılıkların bir bölümünün siyasî ve itikadî görüş farklılıklarından beslendiğini söylemek mümkündür. Bunun yanısıra Ehl-i Beyt tasavvurunun şiir ve edebiyata yansımasında da itikadi görüşler belirleyici olmuştur. Bu tebliğimizde, Şii ve Sünni mezhepleri benimseyen iktidarlar döneminde inşa edilen sanat eserleri başta olmak üzere mezhebi kabullerin sanat, şiir ve edebiyata yansımalarını aydınlatmaya gayret edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Şii, Sünni, Ehl-i Beyt, Sanat, Edebiyat.

THE REFLECTION OF POLITICAL-THEOLOGICAL VIEW DIFFERENCES AMONG THE ISLAMIC SECTS ON ART AND LITERATURE

Abstract

The sects, which can be expressed as the ways of interpreting religion, have developed different political and theological concessions according to their approach. However, the differences among the sects are not limited to the political and theological views. It is possible to see the projection of the differences among the sects in various fields, art and literature being in the first place. It is possible to claim that some of the differences between Shia and Sunni mosques depend on the political and theological differences. Besides, the theological views have been determinant in the reflection of Ahl al-Bayt thought on poetry and literature. In this study, we will try to shed light on the reflection of the sectarian concessions on art, poetry and literature, especially the pieces of art established during the periods of the governments adopting the Shia and Sunni sects.

Keywords: Shia, Sunni, Ahl al-Bayt, Art, Literature

Giriş

İmamiyye Şiasını diğer mezheplerden ayrıştıran temel referans noktasının, Ehl-i Beyt kavramına yüklediği anlam ve bu anlam etrafında şekillendirdiği itikadî kabulleri olduğunu söyleyebiliriz. Dikkatli bir şekilde irdelendiği takdirde itikadî kabullerin tamamının Ehl-i Beyt tasavvurundan ve dolayısı ile masum on iki imam anlayışından beslendiği görülecektir. Gayet tabiî olarak bu anlayış, zihinlere hapsolmamış, bir şekilde inanç alanını aşarak gözlenebilir bazı formlara bürünmüştür. İran'daki musallalar ve Hüseyniyyelere yüklenen fonksiyon ile dini ritüeller arasındaki bazı farklılıklar, söz konusu itikadi yaklaşımların birer ürünüdür. Kerbelâ hadisesi ve bu hadisenin yankılarının şiir ve edebiyatta kendisini bariz bir şekilde hissettirmesini de bu bağlamda incelemek gerekmektedir. Her ne kadar Kerbelâ hadisesi sadece Şiî edebiyatçıların eserlerinde işlenmiş bir konu olmasa da bu hususta maktel adında özel bir edebî türün oluşmasında Şii dünyanın belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Yanı sıra her yıl Muharrem ayında gerçekleştirilen matem merasimleri, Şii dünyanın Kerbela hadisesine dinî bir anlam yüklediğini göstermektedir. Öyle ki Hz. Hüseyin'in şehadetine ağlamak ve bu konuda eser

vermek sevap kazanmaya vesile olarak görülmektedir. Bu çalışmamamızda, Şii ve Sünni İslam dünyasındaki söz konusu farklılıkları belirli başlıklar altında ele alarak mütalaâ etmeye çalışacağız.

1.Şii ve Sünni Camiilerdeki Farklılıklar

Şii geleneğin ilk üç halife ile ilgili algısı söz konusu halifelerce Hz. Ali'nin hilafet hakkının gasp edildiği şeklindedir. Bu algı, ibadethanelerdeki hatlarda da kendisini göstermektedir. Sünni camilerin duvarlarında dört halifenin adı sıklıkla kullanılırken Şii camilerde ilk üç halifenin adının yazılı olduğu hatlar bulunmaz. Çoğunlukla Ali, Fatıma, Hasan ve Hüseyin'in adları yer almaktadır. Sünni anlayışa göre ibadet mahallerinde resim ve fotoğraf bulunması caiz değilken bunun aksine Şii camilerde resim ve fotoğraflar sıkça kullanılmaktadır. Özellikle Humeyni ve Ali Hamaney'in boy boy resimleri bulunmaktadır. Bunun yanında Şii camiler, fonksiyon olarak Sünni camilerden farklıdır. Sünni camiler sosyal faaliyetlerden ziyade ibadethane olarak kullanılırken Şii camilerden olan musallalar, özellikle siyasi erkin amaçları doğrultusunda kullanılmakta, bu camilerde İran rejiminin propagandası yapılmaktadır.

1.1 Ezan

Caferilerde ezan format olarak aynı olmakla beraber ezana " **اشهد ان عليا ولي الله** " "Ali'nin Allah'ın velisi olduğuna şehadet ederim" ibaresi eklenmektedir. Caferi mezhebine göre bu ibare, ezanın bir parçası olmayıp kurbet ve yakınlık amacı taşır.[142] Her ne kadar ezanın bir parçası olmadığı söylense de bu ibare, Hz. Ali'nin velayeti meselesinin bir inanç esası haline getirildiğinin açık bir göstergesidir. Ali'nin velayetinin, popüler düzeyde, ezanda okunması hususundaki tasvib Şiî fıkhında ilk defa Meclisî I tarafından *Ravdatu'l-Müttakîn* adlı eserinde dile getirilmiştir. O aşikâr bir şekilde bu uygulamaya izin vermekte ve bunu meşru görmekte, geçmiş asırlarda olmamasını da takiyye prensibi ile izah etmektedir. Safevî dinî programının bir parçası olarak ezana ilave edilen Ali'nin velayeti hususu zamanla yerleşik bir gelenek haline gelmiştir. Günümüzde de Şiî dünyada Safevî döneminde olduğu gibi, bu uygulama sürdürülmektedir.[143]

1.1 Hutbe

Şii İmamiyye'ye göre imam gaybette olduğundan Cuma namazı farz değildir.[144] İranlı Şiilerin imamlara olan bağlılıkları, 329 (941) yılındaki gaybet-i kübradan bu yana fukahanın "niyabet-i amme" adı verilen bir prestij ve otorite yetkisiyle donatılmasına sebep olmuştur. Buna göre fukaha, on ikinci imamın dönüşüne kadar onun vekilidir. İmam Humeyni'nin, on ikinci imamın zuhurunu bekleyen fukahanın bütün yönetim icraatlarını üstlenmesi şeklinde yorumladığı ve İslam Cumhuriyeti'nin anayasal temeli yaptığı "velayet-i fakih" doktrini, fukahanın niyabet-i amme yetkisini ifa etmektedir.[145] Humeyni, bu yetkiyi kullanarak Cuma namazı anlayışını değiştirmeye yönelik adımlar atıp Cuma'ya toplumu bir araya getirecek bir fonksiyon yüklemeye çalışmışsa da bunda pek de başarılı olamamıştır. Nitekim nüfusu bir milyon olan Kum'da Cuma namazına iştirak edenlerin sayısı yirmi bini geçmemektedir.

İran'da Cuma imamları dini lider Ali Hamaney'i temsilen hutbe vermektedirler. Her şehirde bir tane bulunan Cuma mescidlerinde o şehrin en yetkin din adamı Cuma namazını kıldırmaktadır. Kum ve Meşhed başta olmak üzere bazı şehirlerde Cuma mescidi geniş bir külliye içerisinde bulunmakta diğer

---

[142] Ayetullah Beheştî, "Nemâz Çist?", *Defter-i Neşri Ferhengi İslamî,* Tahran, 1953, s. 15.

[143] Mehmet Çelenk, "Safevilerin Din Politikası ve İran'ın Şiileşme Seyri", *Çanakkale On Sekiz Mart İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S. 4 (2014), s.19.

[144] http://www.hayrettinkaraman.net/kitap/meseleler/0639.htm

[145] Hamid Algar, "İran Kültür ve Medeniyet", *TDVİA,* XXII/410-411.

şehirlerde ise bağımsız bir yapı olarak bulunmaktadır. Musalla olarak isimlendirilen Cuma mescitlerinde iki hutbe okunmaktadır. Birinci hutbede imam gündemle alakalı konuşmakta ve siyasi mesajlar vermektedir. Cuma imamları, Cumhurbaşkanını, valiyi veya belediye hizmetlerini sert bir dille eleştirebilecek güçtedir. Birinci hutbeden sonra ikinci hutbede dua edilmekte ve o haftanın İmamiyye açısından önemine değinilmektedir. İran'da kutsal gün ve geceler son derece fazla olduğundan neredeyse her hafta önemli bir olaya denk gelmektedir.

1.1 Secde Taşı

Caferiler namazda möhür olarak adlandırılan bir taş üzerine secde etmektedirler. Camilerin girişine bırakılan bu taşlar namaz kılmak isteyenler tarafından alınmakta kullanıldıktan sonra tekrar yerine bırakılmaktadır. Farklı fraksiyonları olan secde taşlarının üzerinde ekseriyetle Allah, Muhammed, Ali; Fatıma, Hasan, Hüseyin üçlemeleri yazılıdır. Taş üzerine secde etme anlayışını Hz. Peygamber ve ashabının taş veya toprak cinsinden bir şey üzerine secde etmelerine dayandırmaktadırlar. Caferilere göre secde, ancak toprak ve taş cinsinden bir şey üzerine yapılabilir, camilerdeki halı ve kilim üzerine secde yapılamaz. Bu inançtan dolayı camilerde veya evlerde namaz kılarken secde edecekleri yere bir taş parçası koyarak onun üzerine secde ederler. Kerbela'dan getirilen taşa secde etmelerini ise mezhebi bir içtihat olarak nitelemektedirler. Ancak bu uygulama mezhep psikolojisi dikkate alındığında Kerbela'ya yüklenen anlam ve önemin ibadete bir yansıması olarak okunacaktır. Çünkü Şiilere göre Kerbelâ'nın suyu ve toprağı, Hz. Hüseyin ve yakınlarının kanı ile karışmış olduğundan mübarek ve şifalıdır. Bu anlayış nedeniyle hemen her Şiî, yanında Necef toprağından yapılmış küçük bir secde taşı bulundurmakta namazda onun üzerine secde etmekte ve bunun faziletine inanmaktadır.

1.Hüseyniyyeler

Kerbela'ya yüklenen önemin göstergelerinden bir diğeri ise hüseyniyyelerdir. Bilindiği gibi Şia, Kerbela'ya büyük bir önem atfetmekte ve muharrem ayında toplu matem merasimleri düzenlemektedir. Hüseyniyyeler tarihi süreçte farklı fonksiyonlar icra etmiş olsa da Şia'nın muharrem ayında toplu matem merasimleri düzenlediği yerlerin genel adı olmuştur. Başlangıçta taziye merasimlerinin yapıldığı köy ve şehirlerdeki dört yol kavşaklarında bulunan büyük meydanlar bu isimle anılmıştır. Kalıcı olan hüseyniyyeler ise ilk olarak Hindistan'da XVIII. yüzyılın başlarında inşa edilmiştir. Daha sonra İran'da ravza okunması ve taziye merasimlerinin icra edilmesi için özel bir plana göre yapılmaya başlanmıştır.[146] Mimari tarzı bakımından daha çok dairevi bir tiyatro binasını andıran hüseyniyyelerdeki ravzahânî merasimlerinde, Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin (ö. 910/1504) Hz. Hüseyin'in Kerbela'da çektiği ıstırapları hissî bir şekilde tasvir eden Farsça eseri *Ravzatu'ş-Şüheda* ravzahanlar tarafından ağlayıp feryat edilerek okunur. Safeviler devrinden itibaren teşvik gören bu uygulama, Hz. Hüseyin'in düşmanlarının Osmanlılar'la özdeşleşmesinde tesirli olmuştur. Daha sonra yapılan taziye merasimlerinde ise ortada bulunan sahnede Hz. Hüseyin ve taraftarları ile düşmanlarının mücadeleleri dramatik bir şekilde canlandırılır.[147] 1840'lardan itibaren abidevi bir mimari özellik kazanmaya başlayan hüseyniyyeler gittikçe önemli gelişmeler kaydetmiştir. XIX. yüzyılda İran'da hâkim olan Kaçar ailesi daha çok itibar kazanmak amacıyla hüseyniyye yapımına ağırlık vermiştir. Kaçar Hükümdarı Nasırüddin Şah'ın İngiltere seyahatinde konser için gittiği Albert Hall'den etkilenmesi hüseyniyye mimarisinin gelişmesini büyük ölçüde etkilemiştir. İran'a döndüğünde onun emriyle Gülistan Sarayı'nın

[146] Mustafa Öz, "Hüseyniyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* XIX/28.

[147] Öz, "Hüseyniyye", XIX/29.

güneybatısında 1870'te inşa edilen Tekiye-i Devlet en büyük hüseyniyye olarak bilinmektedir.[148] 1920 yılına kadar hizmet veren bu yapı, merasimler vesilesiyle toplanan çok sayıdaki izleyici için güvenli olmadığı gerekçesiyle kapatılmış, yerine yenisi yapılacağı belirtilerek 1950'li yıllarda yıktırılmıştır. Esterabad, Kirmanşah, Muavinülmülk, Yezd Mir Çakmak Hüseyniyyeleri de İran'daki tanınmış hüseyniyyeler arasındadır.[149] Pehleviler döneminde hüseyniyyelerdeki merasimlerin dini-siyasi bir çizgide birleşmesi ve Hz. Hüseyin'i zulüm ve adaletsizliklere karşı mücadele eden bir öncü olarak takdim etmek suretiyle hükümet aleyhtarı gösterilere dönüşmesi sonucunda İran'da 1928'de matem merasimleri kısıtlanmış ve 1935'te tamamen yasaklanmış, böylece hüseyniyyelerin fonksiyonu önemli ölçüde ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte 1965 yılında Tahran'da halktan ve aydın kişilerden toplanan paralarla inşa edilen, İran gençliğini yabancı kültürlerin etkisinden korumak ve onlara İslam kültürünü öğretmek amacıyla kurulmuş olan Hüseyniyye-i İrşad son derece modern bir eğitim müessesesi iken 1967- 1973 yılları arasında Ali Şeriati'nin burada verdiği dersler, tahrik edici unsurlar içerdiği gerekçesiyle hükümet tarafından 1973'te kapatılmıştır. 1979 inkılabının ardından matem uygulamasına izin verilmesi ve bunun devletten teşvik görmesi hüseyniyyelerin geniş ölçüde yeniden toplum hayatına girmesine vesile olmuştur.[150] Toplumun nabzını tutan hüseyniyyeleri finansa eden ve genellikle hüseyniyyelerin yanında inşa edilen Besiç teşkilatları bulunmaktadır. Askeri eğitimden sağlık eğitimi ve spor faaliyetlerine kadar çok geniş bir yelpazede hizmet sunan Besiçler son derece etkin kuruluşlardır. Yakın zamanda İran'da vuku bulan isyan olaylarına Besiçlerin müdahalede bulunduğu basına yansıyan haberler arasındaydı.[151]

1.Ehl-i Beyt Tasavvurunun Şiir ve Edebiyata Yansımaları

Ehl-i Beyt tasavvurunun şiir ve edebiyata yansımasına geçmeden önce kavrama yüklenen anlam üzerinde durmak gerekmektedir. Kelime anlamı yönüyle Arap dilinde "ev halkı" ve "aile" anlamına gelen Ehl-i Beyt tabiri, İslam öncesi dönemde de Arap toplumu tarafından kullanılagelen bir kavram olmuştur. Kabe'ye komşu olmaları ve hacıların hizmetini görmeleri nedeniyle İslam'dan önceki dönemde Kureyş'in kendisi için bu kavramı kullandığı bilinmektedir.[152] Tarihsel süreçteki siyasî-mezhebî istismar boyutuna paralel olarak halen de Şiî-Sünnî-Alevî üçgeninde yer yer polemik konusu yapılagelen Ehl-i beyt'in kavramsallaşmasında umumiyetle ideolojik önyargılar belirleyici olmuştur. Daha açıkçası, Kur'an'da İslam öncesi Arapların lisani örfüne uygun bir anlam çerçevesi içinde kullanılan bu kavram, İslami terminolojidedeki hilafet, imamet, ismet, ulu'l emr vb. birçok kavramın anlam hayatında görüldüğü üzere Şia ve Ehl-i Sünnet arasındaki kadim çekişmenin tezahürü olarak siyasi bir içerik/nitelik kazanmıştır.[153] Ehl-i Beyt (Ehlü'l-Beyt) kavramı Kur'an'da üç yerde geçmektedir. Mushaf tertibinde bu kavramın zikredildiği ilk ayette (Hud 11/73) Hz. İbrahim'in hanımına, "Allah'ın işine mi şaşıyorsun? Allah'ın rahmeti ve bereketi sizin üzerinizdedir, ey ev halkı!" diye hitap edilmiştir. İkinci ayette (Kasas 28/12), Hz. Musa'nın ablasının Firavun hanedanına, "Sizin için onun bakımını üstlenecek ve ona öğüt ver(ip onu güzelce eğit)ecek bir aileyi göstereyim mi?" diye teklifte bulunduğu bildirilmiştir.

---

[148] Akın Kiren, "Nasirüddîn Şah Dönemi İranı'nda (1848-1896) Modernleşme ve Meşrûiyet Araçlarından Biri Olarak Müzik", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* XXXVII, S. 1 (2017), ss. 101-118, 108-109.

[149] Öz, "Hüseyniyye", XIX/29.

[150] Öz, "Hüseyniyye", XIX/29.

[151] https://www.sabah.com.tr/dunya/2018/01/04/iran-ordusu-gerekirse-mudahaleye-haziriz

[152] İbn Manzûr, Ebu'l-Fadl Cemâluddîn Muhammed b. Mükerrem, *Lisânu'l-'Arab,* Beyrut, 1990, XI/29.

[153] Mustafa Öztürk, "Şii ve Sünni müfessirlere göre Ehl-i Beyt Kavramı", *Marife,* IV, S.3 (2004), 37-53, s.37-38.

Ehl-i Beyt tabiri Hz.Peygamber döneminde ise gerek Hz. Peygamber'in gerekse diğer insanların aile ve ev halkları için kullanılan bir tabir olmuştur. Hulefâ-i Râşidîn dönemi için de aynı şeyi söylememiz mümkündür. Ancak bu dönemde az sayıdaki rivayetlerde de olsa kavramın farklı anlaşılmaya başladığının ipuçlarını görmekteyiz. Hz. Peygamber'in irtihaliyle başlayan süreçte Ehl-i Beyt tabirinden anlaşılan şey -kim ve ne olduğu- farklılaşmaya başlamış ve bu farklılaşma Hz. Ali'nin şehid edilmesi, Hz. Hasan'ın halifelikten çekilmesi ve en son olarak da Kerbela hadisesi ile çok farklı bir anlam ve yapıya bürünmüştür. Tabirin gerek kavram gerekse fonksiyon olarak ilk dönemden farklı bir görünüm kazanmasında Hz. Hüseyin'in şehid edilmesi başat rol üstlenmiştir. Bu olaydan sonra Ehl-i Beyt tabiri daha çok bir mefhum olarak kullanılmıştır. Bu görüntüsüyle Hz. Peygamber tarafından kendi önderliğinde oluşturularak birlik ve beraberliği sağlanan İslam toplumunda farklı bir îtikâdî ekolün doğmasına neden olmuştur. Detaylı olarak incelendiği takdirde bu kopmanın temelinde Ehl-i Beyt'e yöneltilen tanım ve bu çerçevede oluşturulan îtikâdî yapılanma olduğu görülecektir.[154] Ehl-i Beyt kavramına dayanak teşkil eden ve tathir ayeti olarak meşhur olmuş Ahzab 33. ayetinde[155] ise "… Ey Ehl-i Beyt! Allah sizden kiri (ricsi) gidermek ve sizi tertemiz kılmak istiyor" denilmiştir. Bu ayet, Şii çevrelerde farklı Sünni çevrelerde farklı yorumlanmaktadır. Sünniler, Şiiler ve Alevî–Bektaşiler arasında en fazla ihtilaf edilen, istismar edilen ve siyasallaştırılan Kur'ânî kavramlardan biri olan Ehl-i Beyt kavramına farklı anlamlar yüklenmiştir. Bazıları Ehl-i Beyt'in Hz. Peygamber'le hanımlarından, bazıları Hz. Peygamber, hanımları, kızı Fatıma, Hz. Ali, Hasan ve Hüseyin'le Selman-ı Farisi'den, bazıları Hz. Peygamber, Fatıma, Ali, Hasan ve Hüseyin'den ibaret olduğunu savunmuştur. Bazılarına göre ise 12 imam, Hz. Peygamber ve Fatıma'dan, bir kısmına göre Hz. Peygamber'e akraba olan bütün Haşimilerden, diğer bir kısmına göre de, Hz. Peygamber'in bütün ümmetinden ibarettir. Neticede Şii ve Sünniler arasında siyasal iktidarı ele geçirmek ve mevcut iktidarlarını meşrulaştırmak, insanlar arasında ayrıcalıklı bir statü elde etmek veya menfaat temin etmek için Ehl-i Beyt'i kullanan pek çok kimse, grup, mezhep ve tarikat ortaya çıkmış, hala da çıkmaya devam etmektedir. [156] İşte kısaca ifade etmeye çalıştığımız Ehl-i Beyt kavramının bu tarihî süreci Müslümanları Ehl-i Beyt'in kim ve ne olduğunu araştırmaya, Kur'an ve Sünnet kaynaklı tanımlar yapmaya sevketmiştir. Ehl-i Sünnet itikadı içerisinde kavram için farklı tanımlar yapılmıştır. Kimi tanımlar Ehl-i Beyt'i sadece Hz. Peygamber'in ev halkına yani hanımları ve çocuklarına hasrederken bazıları da Hz. Ali ile torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i de bu çerçeveye dâhil etmişlerdir. Yine bazı tanımlar Hz. Peygamber'in ailesiyle birlikte yakın ve uzak akrabalarını da bu kapsama alırken diğer bazıları "Ehl" ve "Âl" kelimeleri arasındaki ilişkiye dayanarak Kur'an ve Hadisten getirdikleri delillerle tüm Hz. Muhammed ümmetinin Ehl-i Beyt olduğunu savunmuşlardır. Ehl-i Sünnet içerisindeki bu farklı yaklaşımlara karşın Şia, Ehl-i Beyt konusunda ortaya koyduğu ve kabul ettiği tek bir tanımla Ehl-i Beyt'i Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e hasretmiş, Hz. Hüseyin soyundan gelen imamları da kendilerine tâbî olunacak yegâne masum -günahtan korunmuş- önderler olarak takdim etmiştir. Şîa, Ehl-i Beyt'i bu şekliyle îtikâdî sistemin temeline oturtur, bu konuda hiçbir itirazı kabul etmez ve tartışmaya girmez. İşte İslam dünyasındaki itikadî kırılmanın temel noktası burasıdır. Diğer tartışmalar bu noktadan sonrasına aittir.[157]

Aslında Ahzab suresinin: "Ey Ehl-i Beyt! Allah pisliği/ricsi sizden uzak tutmak ve sizi tertemiz yapmak istiyor!" ayetinde geçen Ehl-i Beyt kavramının, sadece Rasulullah'ı ve O'nun eşlerini kapsayacağına

---

[154] Bahaüddin Varol, "Ehl-i Beyt Sevgisi", *İstem,* I, S. 2 (2003), ss. 109-128, 111.

[155] Evlerinizde oturun. Önceki cahiliye dönemi kadınlarının açılıp saçıldığı gibi siz de açılıp saçılmayın. Namazı kılın, zekâtı verin. Allah'a ve Resûlüne itaat edin. Ey Peygamberin ev halkı! Allah, sizden ancak günah kirini gidermek ve sizi tertemiz yapmak istiyor.

[156] http://www.sonmezkutlu.net/?Syf=26&Syz=6029

[157] Varol, "Ehl-i Beyt Sevgisi", s. 111.

dair anlayış, Şevkanî, Zemahşerî, Kurtubî ve İbn Kesir gibi Kur'an'ı literal manada okuyup, metne sadık kalarak tefsir eden müfessirlerce de devam ettirilmiştir. Ancak, daha sonra bu ayete, maksadını da aşacak derecede Hz. Ali, Fatıma ve onların oğulları Hasan ve Huseyin'i kapsayan yeni bir muhteva yüklenmiştir.[158] Ehl-i Beyt sevgisinin şiir ve edebiyata yansımasında Kerbelâ hadisesi ön plana çıkmaktadır. Kerbelâ aslında siyasî bir olay iken zamanla mukaddes bir hüviyet kazandı. "Hz. Hüseyin, kıyamet gününde günahkâr ümmetinin şefaatini temin etmek için şehit oldu. O hakkın batıla karşı zaferini ilan etmek için bile bile ölümü seçti. O, zulme uğrayanların, bela çekenlerin, inancı uğruna kendisini feda edenlerin sembolüdür. " denildi. Hz. Hüseyin ve yakınlarının Kerbelâ'da şehadetinin anılması, her sene Muharrem ayında tekrarlanan matem törenlerine dönüştü. Yezit, zalimlerin; Hz. Hüseyin, mazlumların sembolü kabul edildi. "Hz. Hüseyin'in katline katılanlar, hatta Kerbelâ'da onun yardımına koşmayanlar ilahî cezaya çarptırılacaklardır. Bir kimse Hüseyin'in şehit edildiği gün, yani aşure günü ağlarsa kıyamet günü peygamber ve yakınlarıyla beraber olacaktır" inancı gelişti. [159] Özellikle Şiî müelliflerinin mezhebi gayretleriyle abartılarak anlatılan şehadetinin hikâyesi yüzyıllarca yazılarak okunmuş, anlatılmış ve dinlenmiş, ismi etrafında yeni birtakım inançlar şekillenip yayılmıştır. Böylece Kerbelâ adı adeta bir kült hâlini almış, Hz. Hüseyin'in şehâdeti için matem tutmak ve bu konuda eser vermek sevap kazanmaya bir vesile olarak kabul edilmiştir.[160] Arap ve Fars edebiyatlarında olduğu şekilde Türk edebiyatında da Kerbelâ hadisesini konu edinen müstakil eserler, Maktel-i Hüseyinler kaleme alınmıştır. Maktel-i Hüseyinler Hz. Ali'nin oğlu Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilişini anlatan bir mersiye çeşididir. Kaybedilen bir varlığın arkasından duyulan hüznün dile getirildiği mersiye türünde, Hz. Hüseyin'in öldürülmesi başlıklı mersiyeler, çokça işlenmiş olmak nedeniyle bağımsızlaşmış ve dinî içerikli bir tür olarak Maktel-i Hüseyin adıyla yaygınlaşmasını sağlamıştır.[161] Kerbela olayını ilk olarak kimin kayda aldığını belirten tarihî bilgi bulunmadığından konuyla ilgili ilk eserin ne zaman ve kimin tarafından yazıldığı bilinmemektedir. Önce kısa notlar, daha sonra kısa anlatımlar halinde kayda geçen Kerbela olayı, tefsir, hadis, ahbar, tabakat kitaplarında kısa bilgiler halinde ele alınırken, daha sonra tahkiyeye dayanan tarih yöntemiyle bütün kaynaklardan faydalanılarak konuyu ayrıntılı şekilde ele alan eserler verilmiştir. Bunların bir kısmı daha özenli bir dil ve üslupla kaleme alınmıştır. Tarihî-edebî mahiyet gösteren bu eserler zamanla Maktel-i Hüseyin adıyla sunulmaya başlanmıştır.[162] Kaynaklarda adı geçen en eski Maktel-i Hüseyin, Kerbela olayından altmış yedi sene sonra ölen, muhaddis Câbir b. Yezid el-Cu'fî'nin (ö.128/746) *Maktel el-Huseyn* adlı eseridir. Günümüze ulaşan ilk maktel metni ise, tarihçi Ebû Mihnef Lut b. Yahyâ el-Ezdî'nin (ö.157/M774) eseridir. Yazılı ve sözlü kaynaklardan faydalanılarak meydana getirilen Maktel el-Hüseyn, tarihî hakikatin yanında menkabevî bilgiler de ihtiva eder. Mensur olan ve şiirlere de yer verilen maktel, Muharrem'in ilk on günü okunmak üzere, on bölüme ayrılmıştır. Şiilerin yardımıyla halifeliği elde eden fakat kısa zaman sonra aleyhlerine dönen Abbasiler (H.132/M.750-H.656/M.1258) devrinde, maktellere ilgi artmıştır. Hişam el-Kelbî (ö.204/.819), Vakidî (ö.207/822), Nasr b. Muzâhim (ö.212/827), Hüseyn b. Yahyâ el-Kummî (ö.III/IX); Muhammed b. Zekeriya b. Dînâr (ö.298/910)'ın Kitâb Maktel el-Huseyn başlığı taşıyan eserlerinde Ebû Mihnef'in kompozisyonunu, üslubunu, naklettiği rivâyetleri, sosyal ve siyasî şartların getirdiği yeni eklemelerle devam ettirmişlerdir.[163] Şiî Büveyhîler devrinde (H.320/M.932-

---

[158] M. Zeki Duman, "Kur'an'ı Kerim'de "Ehl-i Beyt"", *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S.11, s. 43.

[159] Şeyma Güngör, "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere (Kerbela Olayı ve Hadîkatu's Süeda)", s. 776.

[160] Mustafa Uzun, "Türk Edebiyatında Kerbelâ", *DİA,* XXV, 274-275, 274.

[161] Serkan Türkoğlu, "Türk Edebiyatında Maktel-i Hüseyinler ve Bekâî'nin Kitâb-ı Kerbelâ Mesnevisi", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* LVIII, 2017, ss. 107-128, 108.

[162] Şeyma Güngör, "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere (Kerbela Olayı ve Hadîkatu's Süeda)", s. 777.

[163] Şeyma Güngör, "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere (Kerbela Olayı ve Hadîkatu's Süeda)", ss. 778-779.

H.447/M.1055) Muharrem ayının resmî matem kabul edilmesiyle, maktellere verilen önem de arttı. Daha olayın cereyan ettiği asırdan itibaren menkıbevî unsurların ilavesi ile efsanevî hüviyet alan bu trajik olay, İslâm öncesi İran kültürüne ait inançların etkisiyle yeni anlamlar kazandı. Hz. Hüseyin'in masum olduğu, bütün bilgilere sahip olduğu, şehâdetindeki sır, ona eziyet edenlerin dünya ve ahirette cezalandırılacağı, ölümüne ağlayanların cennette Ehl-i beyt ile beraber olacağı, bu mateme olağanüstü unsurların, tabiatın, hayvanların katılmaları gibi inançlar Taberî (ö.310/923), Ebu'l-Kasım Zemahşerî (ö. 538/1144) vb. müelliflerin eserlerine ve maktellere yansıdı. Kerbela ziyareti ve matem anlayışı, zamanla günahlardan arınmak, sevap kazanmak için vesile kabul edildi. Bu devirden itibaren maktel yazarları artık eserlerini yalnız bilgi aktarmak amacıyla değil, matem toplantılarında halkın okuması için kaleme aldılar.[164] Bütün bu tesirlerin ve inançların etkisiyle maktellerin muhtevası genişletildi. "Hz. Hüseyin ümmetinin günahlarının affı için şehit oldu, onun şehâdetine ağlayanlar cennette Ehl-i beyt ile beraber olacaktır." inancının hâkim olduğu maktellerde; belâ, mâtem, sevap, saadet duyguları bir arada işlendi. Maktelini meşhedi ziyaret edenlerin yanında bulundurmaları için yazdığını söyleyen Radiyüddîn Ali b. Musa et-Tâusî (ö.644/1266) Kerbela olayını bir fâcia olarak değil, Şiîler için ilahî bir lutuf olarak vuku bulduğunu belirtti. Bu inancı taşıyan İranlı yazarlar ve Hüseyin Vâiz ekolünü devam ettiren sanatkârlar eserlerine maktel değil, Ravzatü'ş-Şüheda, Hadîkatü's-Su'ada, Sa'adetnâme yahut Şühedânâme, Dâstan-ı Gam, Mecâlisü'l-Ahzan gibi isimler verdiler.[165] Maktel türünün şaheseri kabul edilen kitap, Hüseyin Vâiz Kâşifî tarafından, 908/1502-3'de Fars diliyle yazılmıştır. Kerbelâ olayıyla ilgili kendisinden evvel yazılanları dikkatle inceledikten sonra eserini kaleme alan Kâşifî, maktellerde sıkça işlenen "ıstırabın yüceliği" anlayışına ağırlık vermiş ve kitabına Ravzatü'ş-Şüheda (şehitlerin bahçesi) başlığını koymuştur. Önceki maktellere göre konunun sınırlarını genişleterek, Hz.Adem'den itibaren bazı peygamberlerin çektikleri ıstıraplar üzerinde durmuş, daha sonra Hz. Muhammed'e, ailesine ve özellikle Kerbelâ olayına yer vermiştir. Önemli tefsir ve hadis âlimlerinden Hüseyin Vaiz Kaşifî, olayı yalnız hilafet meselesi olarak ele almamış, İslâmî inanç ve malzemeden faydalanarak, maktele âdeta bütün insanlığı ilgilendirecek beşerî anlam katmıştır. Bu amaçla en seçkin kişilerin başına gelen belaları örnek göstererek: "Başınıza gelen belalara, sıkıntılara karşı sabır gösterin, sabır saadetin müjdesidir." mesajını vermek istemiştir: Allah en şiddetli belayı en sevdiği kuluna, sonra dereceler hâlinde diğer sevdiklerine verir. Peygamberler tarihi bu gerçeğin delilidir. Nitekim Hz. Adem'den itibaren peygamberlerin başına türlü belalar gelmiştir. Bunların içinde en şiddetlisi Allah'ın en sevgili kulu olan Hz. Muhammed'in başına gelen belalardır. Kendisi çok çile çektiği gibi, sevdiklerinin başına gelecek dertlerden de haberdardır. O bütün bu musibetleri sabırla karşılamıştır. Bu belaların, ıstırapların en şiddetlisi Kerbela olayıdır ki Hz. Muhammed'in en sevdiği torunu, fanî dünyanın malı mülkü için, müslümanlar tarafından katledilmiştir. Takdimi, tertibi, üslubu ile kısa zamanda İslam âleminde tanınan Ravzatü'ş-Şüheda, Şiîliği resmî mezhep kabul eden Safevîler (H.905/ M.1499-H.1164/M.1750) devrinde, bilhassa İran'da çok beğenilir. Özellikle Muharrem ayında tekrarlanan matem toplantılarında okunan bu kitap, zamanla adı ile ilişkili olarak "ravza" denilen matem toplantılarında "ravzahan"lar tarafından ezbere sunulmuş, daha sonra tertip edilen taziye meclislerine de model teşkil etmiştir. Şiî ve Sünnî sanatkârlar üzerinde güçlü etki bırakan bu eser, kısa zamanda bir ekol teşkil etmiş, Muharrem ayında okunmak üzere kısaltılmış örnekleri hazırlanmış, tercüme ve şerhleri yapılmıştır.[166] Türk Edebiyatı'nda istinsah tarihinden hareketle bu türün en eski örneği kabul edilen maktel, Kastamonulu Şâzî 'nin Dâstân-ı Maktel-i Hüseyn'dir. Bunu edebî mahiyette veya müellifi bilinmeyen halk tipi yazılmış diğer makteller takip eder. XVI. yüzyıla kadar Türk Edebiyatı'nda yazılan maktellerde

[164] Şeyma Güngör, "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere (Kerbela Olayı ve Hadîkatu's Süeda)", ss. 779-780.

[165] Şeyma Güngör, "Maktel-i Hüseyin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* XXVII, s. 456.

[166] Şeyma Güngör, "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere (Kerbela Olayı ve Hadîkatu's Süeda)", ss. 780-781.

özellikle Ebu Mihnef örnek alınırken, bu asırdan sonra genellikle Hüseyin Vâiz'in eseri tercih edilmiş ve Ravzatü'ş-Şüheda'yı model alan birçok maktel yazılmıştır. Bu eserlerden birisi de Fuzulî'nin Hadikatü's-Su'ada'sıdır.[167] Ehl-i Beyt sevgisinin ifade ediliş şekillerinden olarak Alevi-Bektaşi kültüründeki "tercüman" ve gülbanklerden söz etmek istiyorum. Tercümanlar daha çok Bektaşilerin sofra, çırağ ve diğer işlemlerinden önce okudukları dualardır. Gülbankler ise daha uzun ve mensur dualardır. Tercümanlarda Ehl-i Beyt sevgisi, Hz. Peygamber'le birlikte, Ali, Hasan, Hüseyin ve bu silsileden geldiğine inanılan pirlerin isimlerinin anılması ve bazen de düşmanlarının yerilmesi şeklinde tezahür eder. Bu sevgi ve buğz "tevella ve teberra" kavramlarıyla tercümanlarda bir ilke olarak dile getirilir.[168] Alevi çevrelerde Ehl-i Beyt mensuplarının sonsuz bir ilim ile mistik bir bilgi sahibi oldukları inancı egemendir. Bu çerçevede Şii imamilerde olduğu gibi Ehl-i Beyt'in sevilmesinin farz olduğuna inanılır. Hatta Ehl-i Beyt'in sevilmesinin ibadet derecesinde farz olduğuna inanılır. Ehl-i Beyt'i sevmeyenin yaptığı ibadetin makbul olmayacağına inanılır. Bunu ülkemiz Alevilerinin yoğun olarak yaşadığı bir bölge olan İç Anadolu coğrafyasının sevilen bir aşığı olan Fedai Baba (ö.1940) şu şekilde dile getirmektedir.

"Beş vakit namaz değil İslamlık heman

On iki şehzadeyi sevmektir iman,

Eğer eder iseniz bunlara güman

Lanete müstahak ola canınız"[169]

Kerbelâ hadisesini müteakiben Hz. Hüseyin'in hayatına efsanevî ve menkıbevî bir nitelik yüklenmiştir. Tarihî olay, ilk yazılı kayıtlardan itibaren tarih kitaplarında, daha sonra ise "maktel" adı verilen edebî eserlerde bu menkıbevî özellikleri ile ön plana çıkmış; zamanla farklı yorumların getirdiği yeni unsurlarla zenginleşerek şaheserlere konu olmuştur.

Sonuç

Şii ve Sünni inanç sistemleri arasındaki bazı farklılıklar, ibadethaneler ve ibadethanelerle ilişkili dini ritüellerde kendisini gözlenebilir şekilde hissettirmektedir. Mescidlere yüklenen fonksiyonları, buralarda vuku bulan ritüelleri ve süslemelerde kullanılan hatları siyasî-itikadî yaklaşımların birer yansıması olarak okumamız mümkündür. Mezhebî yaklaşımlar arasındaki farklılıkları edebî eserlerde de görmekteyiz. Maktel-i Hüseyin adında özel bir edebî türün oluşmasında Kerbelâ'ya yüklenen anlam ve önemin belirleyici olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar Türk edebiyatında da bu konuda pek çok eser kaleme alınmış olsa da bu eserler, ağırlıklı olarak Şii müelliflerin eserlerinin etkisinde kalmıştır. Günümüz İran'ında bu eserlerin hüseyniyyelerde gerçekleştirilen ravzahanî merasimlerinde okunması ve bu merasimlere yüklenen anlam ve önem düşünüldüğünde Şii-İmamî kesim ile Sünni kesimin Kerbelâ algısı arasındaki farklılık daha iyi anlaşılacaktır. Bu farklılığa zemin teşkil eden faktör ise hiç şüphesiz her iki geleneğin Ehl-i Beyt algısıdır. Sanat eserleri ile edebî eserler ise bu iki geleneğin Ehl-i Beyt'e yüklediği anlamı müşahhas kılan örnekler olarak varlıklarını devam ettirmektedirler.

Kaynakça

[167] Şeyma Güngör, "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere (Kerbela Olayı ve Hadîkatu's Süeda)", s. 781.

[168] Ali Çavuşoğlu, "Ehl-i Beyt Sevgisinin "Tercüman"ları", *Marife*, IV, S.3 (2004), ss. 319-340, 322-325.

[169] Harun Yıldız, "Ehl-i Beyt İnanışının Anadolu Alevileri Üzerindeki İzdüşümleri", *Marife*, IV, S.3 (2004), ss. 297-317, s. 306.

Algar, Hamid, "İran Kültür ve Medeniyet", *TDVİA,* C. XXII, ss. 409-413.

Beheştî, Ayetullah, "Nemâz Çist?", Defter-i Neşri Ferhengi İslamî, Tahran, 1953.

Çavuşoğlu, Ali, "Ehl-i Beyt Sevgisinin "Tercüman"ları", *Marife*, IV, S. 3 (2004), s. 319-340.

Çelenk, Mehmet, "Safevilerin Din Politikası ve İran'ın Şiileşme Seyri", *Çanakkale On Sekiz Mart İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S. 4 (2014), ss. 7-35.

Duman, M. Zeki, "Kur'an'ı Kerim'de "Ehl-i Beyt"", *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S. 11, 37-58.

Güngör, Şeyma, "Maktel-i Hüseyin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* XXVII, s. 456-457.

İbn Manzûr, Ebu'l-Fadl Cemâluddîn Muhammed b. Mükerrem, *Lisânu'l-'Arab,* Beyrut, 1990.

Kiren, Akın, "Nasirüddîn Şah Dönemi İranı'nda (1848-1896) Modernleşme ve Meşrûiyet Araçlarından Biri Olarak Müzik", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* XXXVII, S. 1 (2017), ss. 101-118.

Öz, Mustafa, "Hüseyniyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* XIX/28-29.

Öztürk, Mustafa "Şii ve Sünni müfessirlere göre Ehl-i Beyt Kavramı", *Marife*, IV, S. 3 (2004), 37-53.

Türkoğlu, Serkan, "Türk Edebiyatında Maktel-i Hüseyinler ve Bekâî'nin Kitab-ı Kerbelâ Mesnevisi", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* LVIII, 2017, 107-128.

Uzun, Mustafa, "Türk Edebiyatında Kerbelâ", *DİA,* XXV, 274-275.

Varol, Bahaüddin, "Ehl-i Beyt Sevgisi", *İstem,* I, S. 2 (2003), ss. 109-128.

Yıldız, Harun, "Ehl-i Beyt İnanışının Anadolu Alevileri Üzerindeki İzdüşümleri", *Marife*, IV, S.3 (2004), s. 297-317.

http://www.hayrettinkaraman.net/kitap/meseleler/0639.htm

https://www.sabah.com.tr/dunya/2018/01/04/iran-ordusu-gerekirse-mudahaleye-haziriz

http://www.sonmezkutlu.net/?Syf=26&Syz=6029

PERFETTİ SCONOSCİUTİ FİLMİNİN ALIMLAMA ANALİZİ

Dr. Öğr. Ü. Fatma NİSAN

İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü

İsmail Uğur AKSOY

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Öğrencisi

Öz

Bu çalışmada Perfetti Sconosciuti adlı filmin alımlama analizi yapılmıştır. İtalyan dram-komedi türündeki bu filmin seçilmesindeki amaç günümüzün iletişim çağında kullandığımız teknolojik aletlerin ikili ilişkilerimizde bir güven problemi yaratıp yaratmadığını izleyicilerin yorumları üzerinden ortaya koymaktır. Bu amaçla farklı yaş ve meslek grubundan dört kadın dört erkek olmak üzere sekiz kişilik hedef kitle seçilmiştir. Filmin izleyicilerle birlikte izlenilmesinden sonra alıcılara hazırlanan sorular yöneltilmiştir. İzleyicilerden sorulara verecekleri cevaplara göre bir kod açımlama yapılması istenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden alımlama analizi tekniği kullanılmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin içerisinde ortaya çıkan alımlama analizi oluşturmaktadır. Sonuç olarak da izleyicilerden elde edilen bulgulara bakıldığında yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik durum fark etmeksizin izleyicilerin egemen okuma yaptığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler*:* Kültürel Çalışmalar, Perfetti Sconosciuti, Alımlama analizi

RECEPTION ANALYSIS OF THE MOVIE PERFETTI SCONOSCIUTI

Abstract

In this study, reception analysis of the movie named Perfetti Sconosciuti has been carried out. The aim of choosing this Italian drama-comedy movie is to reveal from the perspective of the audiences that whether technological tools have created a trust problem in our relationships or not. Four men and four women from different ages and jobs have been choosen as target group keeping this aim in mind. The questions have been asked to participants after watching the movie together. Then, they have been requested to decode according to their answers. Reception analysis method, which is one of the qualitative research methods, has been used in this study. Theoretical frame of the study is formed by reception analysis that has been generated in English Cultural Studies tradition. In consequence, it is observed that audiences have mainly preferred dominant reading no matter what their age, gender and socio economic status is.

Key Words: Cultural Studies, Perfetti Sconosciuti, Reception Analysis

Giriş

İtalyan dram-komedi türündeki Perfetti Sconosciuti (Mükemmel Yabancılar) adlı İtalyan filminin analizini yapmak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu filmin seçilmesindeki amaç günümüzün iletişim çağında kullandığımız teknolojik aletlerin ikili ilişkilerimizde bir güven problemi yaratıp yaratmadığını izleyicilerin yorumları üzerinden ortaya koymaktır. Bu doğrultuda ilk olarak iletişim alanında eleştirel yaklaşımlar içerisinde yer alan İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğine değinilmiştir. İngiliz Kültürel Çalışmalarının tarihsel gelişimine, ilgi alanlarına ve eleştirel yaklaşımlar içerisinde nasıl konumlandığına kısaca bakılmıştır. Çalışmanın devamında izleyici odaklı yaklaşımlar ele alınmıştır. Egemen yaklaşımın izleyici medya karşısında pasif bir şekilde konumlandırmasına bir itiraz niteliği

taşıyan izleyici odaklı yaklaşımların medya karşısında aktif izleyiciye nasıl dikkat çektiğine bakılmıştır. Bu doğrultuda izleyici odaklı yaklaşımların temel parametreleri incelenmiştir. Kendi içindeki türevlerine odaklanılmıştır. Çalışmanın devamında film hakkında genel bir bilgilendirme yapılmıştır. Çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden alımlama analizi kullanılmıştır. Bu bakımdan farklı yaş ve sosyo-ekonomik gruplardan seçilen sekiz kişilik hedef kitleyle film izlenmiştir. İzleyicilerin cevaplarına göre kod açımlama yapılmıştır. Çalışmanın sonunda izleyicilerden gelen yorumlara göre filmin 'egemen mi müzakereli mi yoksa muhalif okumayla mı' değerlendirildiğinin bir analizi ortaya konulmuştur.

1.İngiliz Kültürel Çalışmalar Geleneğine Kısa Bir Bakış

İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği ya da başka bir adlandırmayla Birmingham Çağdaş Kültürel İncelemeler merkezi 1964 yılında kurulmuştur (Şeker ve Tiryaki, 2013: 198). İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği başlangıçta edebiyat alanında yoğunlaşsa da sonrasında disiplinler arası bir niteliğe bürünerek tahakkümün, sınıf mücadelesinin ve mevcut toplumsal eşitsizliklerin yeniden inşa edildiği bir alan olarak İngiltere merkezde olmak üzere batının kapitalist toplumları üzerinde kültürün incelenmesi ve araştırılmasıyla ilgilenmektedir (Yaylagül, 2014: 126). Bu tanımlama çerçevesinde İngiliz Kültürel Çalışmalarının temel ilgi odağı kültürdür. Kültür kelimesi üzerinde birçok farklı tanımın yapıldığı karmaşık bir kelime özelliğine sahiptir. Bu bakımdan onun evrensel bir tanımı yapılamamıştır. Yine de burada aydınlatıcı olması için bir kültür tanımı yapma ihtiyacı belirmektedir. Kültür toplumda birey olarak konumlandırılan insanın yaşam boyunca kazandığı bilgi, inanç, hukuk, gelenek ve törelerin tamamını kapsayan bir bütündür (Tomlinson, 1999: 17). Kültürün bu tanımı onu tarif etmek için yeterli değildir. Kültür sadece bireyin edindiği bir birikim olmanın ötesinde aynı zamanda toplumsal bir hüviyete de sahiptir. Toplumdaki dil, temsiller ve gelenekler o toplumun ortak kültürü olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama çerçevesinde kültür salt bireysel olarak değil belli bir grubun benimsediği ve paylaştığı anlam bütünüdür. Hogart ve Williams'ın kurucusu olduğu Kültürel Çalışmalar geleneği batı Marksist felsefesine yakın isimlerden biri olan Gramschi'nin hegemonya kavramıyla, Althusser'in devletin ideolojik aygıtları yaklaşımından etkilenmiştir (Yaylagül, 2014: 125-126). Batı Marksizm'i, klasik Marksist felsefenin dünyayı ve sınıfları salt ekonomi temelli açıklamasına eleştiri getirmektedir. Bu bakımdan kültüre yeteri kadar önem verilmediğini belirtmektedir. Günümüzde kitle iletişim araçlarının hızla yayılmasıyla birlikte kültürün incelenmesi gündelik yaşamı da kapsayacak şekilde kaçınılmaz bir boyuta ulaşmıştır. İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğine göre kültür kavramı, hegemonyanın oluşturulması aşamasında mevcut çatışmaların yaşandığı bir alan olarak ele alınmaktadır (Şakı Aydın, 2007: 123). Bu gelişmeler ışığında İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği kültürü sorunsal olarak ele alıp hem üst kültürde hem de kitle kültüründe gündelik yaşamın pratikleri içerisinde kültürü incelemektedir. İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin kurucusu Hogart olmasına rağmen bu geleneğin ün kazanmasında etkili olan kişi Hall'dür (Yaylagül, 2014: 129). Yukarıda değinildiği üzere Batı Marksizm'i egemen sınıfın, kültürü ve medyayı kendi üretim ilişkilerini ve dünya görüşünü yaymada bir araç olarak kullandığını vurgulamaktadır. Bu yaklaşıma göre egemen konumda olan kapitalist sınıf, kültür ve medya aracılığıyla kendi sınıfsal çıkarlarını ve dünya görüşünü toplumun geniş kesimlerine yaymakta ve onlarda bunu içselleştirmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Hall de Batı Marksist geleneğinden etkilenerek medyanın egemen sınıfların çıkarlarına hizmet ettiğini vurgulayarak bunları yeniden inşa ettiğine vurgu yapmaktadır (Yaylagül, 2014: 129). Medya metinlerini aynı zamanda birer kültürel metin olarak gören Kültürel Çalışmalar geleneği özellikle anlamlandırma sürecinin karmaşıklığına vurgu yaparak medya metninin kişiden kişiye değişebileceğini ve bu değişiklikte farklı parametrelerin rol oynayabileceğini belirtmiştir (Kula Demir, 2007: 255). Medya metinlerini izleyicinin nasıl yorumladığını inceleyen yaklaşımın öncüsü Hall'dür. İnsanların medya metinlerini nasıl anlamlandırdığıyla ilgilenen Hall bu metinlere verilen cevapları incelemiştir. 'Encoding-Decoding'

isimli çalışmasıyla izleyicinin yapısalcıların iddia ettiği gibi medya metinleri karşısında pasif olmadığını egemen ideolojinin istediği türde okumanın her zaman yapılmadığını farklı anlamlandırma süreçlerinin de meydana geldiğini belirtmiştir (Yaylagül, 2014: 130). Hall, Kodlama ve Kod açımlama olarak adlandırılan makalesinde iletişim sürecini basite indirgeyen yaklaşımlara eleştirel bir tutum takınarak alıcı ya da hedef kitlenin mesajı yorumlamasını karmaşık ilişkiler olarak tanımlamıştır (Şeker, 2009: 106). Özetle Hall iletişim sürecinde kültüre ve medya metinlerine ideolojik bir çerçeveden bakmakta ve izleyicinin medya metinleri karşısında pasif değil aktif bir konumda olduğunu vurgulayarak farklı okuma türlerini gerçekleştirebileceğini öne sürmektedir. Okuyucular ya da izleyicilerin farklı toplumsal koşullarını göz önünde bulundurarak onların farklı okuma türleri gerçekleştirdiğini vurgulamıştır. Bu bakımdan mevcut toplumsal ilişkileri destekleyen insanların egemen okuma türü, toplumsal ilişkileri kendi çıkarlarına göre değiştirmeye çalışanların tartışmalı okuma türü ve kendisine sunulan toplumsal ilişkileri reddeden ve çatışma içine giren yaklaşımı da karşıt okuma türü olarak adlandırmıştır (Yaylagül, 2014: 130). İngiliz Kültürel Çalışmaları medya metinlerine aşırı ilgi göstermesi ve ideolojiyi ön plana çıkarırken onu tarihsel bağlamından soyutlaması nedeniyle eleştiriye açık hale gelmiştir (Yaylagül, 2014: 138).

2.İzleyici Odaklı Yaklaşımlar

İnsanların televizyonu izleme edimlerinde pasif bir konumda olduğu, alıcının edilgen olarak konumlandırıldığı yaklaşımlar 1960'lardan itibaren değişmeye başlayarak izleyicilerin medya üreticilerinin ürettiği ürünleri aktif bir şekilde kullandığını iddia eden Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı izleyicinin televizyonu neden izlediğine yönelik işlevsel bir perspektif sunmaktadır (Şakı Aydın, 2007: 120). Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı pasif izleyiciden aktif izleyiciye geçiş sürecinde alana yenilik getirmesi bakımından işlevsel bir konumdadır (Yücel, 2014: 5). Katz'ın araştırmalarına dayanan Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı insanların birtakım toplumsal ve psikolojik ihtiyaçları olduğundan bahsederek izleyicilerin bu farklı ihtiyaçlarını tatmin etmek için medya içerikleri içerisinde arayıcı oldukları ve kendi ihtiyaçlarına uygun medya içeriklerini tüketerek doyuma ulaştıklarını söylemektedir (Yaylagül, 2014: 71). Özetle Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı izleyicinin pasif bir alıcı olarak konumlandırıldığı iletişim süreçlerinden bir kopuşu ifade ederek izleyicinin kendi ihtiyaçlarına göre medyayı etkin bir şekilde kullandığını öne sürmektedir. Bu yaklaşımda izleyici, medya içerikleri içerisinde bir tercihte bulunup içeriği tüketerek doyuma ulaşmaktadır. Bu yaklaşım her ne kadar izleyici pasiflikten kurtarması bakımından değerli olsa da yine de eleştirilen birçok yanı vardır. Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımında izleyicilerin sınıfsal koşulları ihmal edilir… Bu yaklaşımın ihmal ettiği veya gözden kaçırdığı ana nokta alıcının kontrolü elinde tutan asıl güç olmamasıdır (Yaylagül, 2014: 71-73). Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımının en temel yaklaşımı içeriğin izleyici tarafından belirlendiğine yöneliktir. Bu yaklaşım araştırmacılar tarafından sorun olarak görülmekte ve izleyicilerin medya içeriklerini belirlemesinin olanak dışı olduğu vurgulanmaktadır (Şakı Aydın, 2007: 121). Bu yaklaşıma getirilen eleştirilerden biri de izleyicinin medya içeriklerini tüketmede bireysel tercihlerinin fazla ön plana çıkarılmasıdır. İzleyiciler farklı sosyal grupların üyesi olarak toplum içerisinde bulunurlar ve medyadaki iletileri hiçbir zaman için tek başlarına anlamlandırmazlar (Yaylagül, 2014: 73) Yukarıda ana hatlarıyla açıklanmaya çalışılan Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı izleyici odaklı çalışmalarda izleyici aktif bir konuma yerleştirilmesi bakımından değerlidir. İzleyicinin medya içeriklerini belirleyebileceği yönündeki öngörüsü temelsizdir. İzleyicilerin, sınıfsal koşullarını ihmal etmesi ve toplum içerisinde bulundukları sosyal grupların kültürel kodlarını görmezden gelmesi bakımından da eleştirilmeye müsait bir yaklaşımdır. Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımının mevcut eksiklikleri izleyici odaklı çalışmalarda alımlama analizini ön plana çıkarmıştır. Alımlama izleyicilerin medya içeriklerine dair kod açımlamaları, anlamlandırma pratikleri ve yorumlarını vurgulayan genel bir nosyondur (Şeker, 2009: 106). Eleştirel gelenek içerisinde ortaya çıkan alımlama analizi alıcıların,

üretilen medya içerikleri karşısında etkin olduğu tezini savunmaktadır. Alımlama analizi Hall'un Kodlama ve Kod açımı yaklaşımından doğan bir teknik olarak alıcıların medya metinlerine karşı farklı okuma türlerini gerçekleştirdiğini belirtmektedir (Şeker ve Çavuş, 2011: 87). Alımlama analizi, 1980'li yıllarda İngiliz Kültürel Çalışmalarında kullanılan bir yaklaşım olarak izleyicilerin medya içerikleri karşısında etkin olduğu tezinden hareket ederek üretilen medya metinlerinde anlam ve ideolojinin inşasında alıcıların aktif olduğunu söylemektedir (Yaylagül, 2014: 133). Tüm bu gelişmeler göz önüne alındığında alımlama analizi izleyicilerin aktif olduğu, medya içerikleri karşısında kod açımlama yaptıklarını ve farklı okuma türleri gerçekleştirebildiklerini öne sürmektedir. Alımlama analizinin daha iyi anlaşılması için Hall'ün geliştirdiği kodlama ve kod açımlama sürecine daha detaylı bakma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. İletinin izleyicide bir etki oluşturması ya da ihtiyaçları karşılaması için anlamlı olarak kodlanması gerekmektedir (Şakı Aydın, 2007: 125). Hall kodlama aşamasında inşa edilen anlamla alıcının mevcut medya metinleri üzerine yaptığı kod açımlama sürecinin her zaman simetrik olmayacağını söylemektedir (Şeker, 2009: 107). Kodlama ve kod açımlama sürecinde alıcı egemen okuma, tartışmalı okuma ve muhalif okuma olmak üzere üç farklı okuma türü gerçekleştirmektedir (Yücel, 2014:8). Birinci okuma türü olan egemen okumada medya metinlerindeki kodlamalar yapımcıların istediği şekilde kod açımına uğramakta ve düz anlamlar olduğu şekliyle kabul görmektedir. Tartışmalı okuma türünde ise alıcı kodlamayı hem kabul etmekte hem de karşıtlık göstermektedir. Bu bakımdan alıcı egemenin ürettiği kodlamaları kabul etmekle birlikte kendi kurallarını da inşa etmektedir. Son okuma türü olan karşıt ya da muhalif okumada ise alıcı içerikteki kodlamaları reddederek karşıt yönde bir anlamlandırmaya gitmektedir (Şeker, 2009: 107). Bu tanımlamalar çerçevesinde izleyiciyi aktif bir konuma oturtan yaklaşımlarda izleyici, salt mesajı alan kişi olmaktan ziyade o mesajı yeniden anlamlandıran, değerlendiren, özetle mevcut metne müdahale eden kişi konumundadır (Şeker ve İşliyen, 2012: 332). Alımlama analizinde medyanın kullanım süreci gündelik yaşam pratiğinde önemli bir yer tutarken izleyicilerin medyayı nasıl kullandığının daha iyi anlaşılması için alt kültür gruplarının tecrübelerine ve toplumsal bağlama bakılmalıdır. Kültürel Çalışmaların önemli bir parçası olan alımlama analizinde etnografik ve nitel araştırma türleri ön plana çıkmaktadır (Yaylagül, 2014: 134). Alıcıların metinleri anlamlandırmasında birçok farklı parametre söz konusudur. Alımlama analizi medya içeriklerinin kod açımlamasında bireysel tercihlerle birlikte politik ve iktisadi süreçlerle de bağlantılı olan kültürün görece özerk olduğu tezini öne sürmektedir (Yıldırım Becerikli, 2012: 166). Kültürel Çalışmalar içerisinde yer alan alımlama analizini anlamak için medyanın bulunduğu ideolojik konumla izleyicilerin söylemlerinin birlikte değerlendirmesi gerekmektedir. İzleyicilerin sosyal ve ekonomik özelliklerine göndermede bulunularak, alıcıların yaptıkları kod açımlama süreçlerinde ürettikleri anlamın bireysel olduğu kadar toplumsal bir karakter de taşıdığı vurgulanmıştır (İşliyen, 2014: 32).

3. Perfetti Sconosciuti Filminin Alımlanması

Bu çalışmada Perfetti Sconosciuti adlı filmin izleyiciler tarafından nasıl okunduğuna yönelik bir alımlama analizi yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı günümüzün iletişim çağında insanların ikili ilişkilerinde iletişim teknolojilerinin sağladığı olanakların eşler veya arkadaşlar arasında bir güven sorunu yaratıp yaratmadığını film özelinde katılımcıların değerlendirmeleri üzerinden ortaya koymaktır. Bu doğrultuda farklı yaş, eğitim, meslek grubunda yer alan dört kadın dört erkek seçilerek film izlenmiştir. Katılımcıların değerlendirmeleri üzerinden Hall'ün geliştirdiği kodlama-kod açımlama tekniği kullanılarak izleyicilerin film karşısında hangi okuma türünü gerçekleştirdiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

3.1 Filmin Analizi

İtalyan yapımı bir film olan Perfetti Sconosciuti Türkçe'ye 'Mükemmel Yabancılar' olarak çevrilmiştir. İtalyan yapımı bu filmin yönetmeni Paolo Genovese'dir. Dram komedi türünde yer alan bu filmin

senaristi Filippo Bologna'dır. Film 97 dakika sürmektedir. Film çok iyi arkadaş olan 7 insanın bir akşam yemeğinde aynı masanın etrafında oturmasıyla başlamaktadır. Film tek bir mekanda geçmektedir. Masada üç evli çift bir de bekar erkek oturup sohbet etmeye başlamıştır. Sohbetin devamında karakterlerden biri cep telefonlarını masanın üstüne koyarak bir oyun oynamayı teklif etmektedir. Oyunun temel amacı masaya konulan telefonlara gelecek her türlü arama, mesaj ve mailin masadaki herkesin duyabileceği şekilde okunmasıdır. Bu oyun çok iyi arkadaş olan bu grubun birbirlerinden sakladığı en gizli sırların ifşa olması ve mükemmel sayılabilecek arkadaşlıklarının sorgulanmasına yol açmıştır. Bunlar hiç de yabana atılmayacak derecede masadaki insanların arkadaşlığını, evliliğini bitirebilecek kadar önemli sırlardır. Eşini en yakın arkadaşıyla aldatmak, eşinin annesini huzurevine yatırmak, arkadaşlarına cinsel tercihini söyleyememek gibi birçok sır telefonların herkesin içinde açıkça kullanılmasıyla deşifre olmuştur. Filmin sonu ise izleyicileri şaşırtacak derecede 'oyun oynansa nasıl bir tablo çıkardı' sorusunu yanıtlamaktadır. Arkadaş grubunun en sonda hiçbir şey olmamış gibi evi terk etmesi yönetmenin oyun oynansaydı arkadaşlıkların ve evliliklerin nasıl zarar göreceğini gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Film, tek bir mekanda geçmesi bakımından senaryosu ile ön plana çıkmaktadır. Filmde zekanın ve mizahın etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Filmde analizi yapılacak unsur iletişim teknolojilerinin gelişmesinin insanların sosyal ilişkilerini, çiftlerin evliliğini ve arkadaşlık ilişkilerini güven bağlamında nasıl etkilediğidir. Film adından anlaşılacağı üzere mükemmel diye tabir edilen arkadaşlık, evlilik ilişkilerinin ne kadar samimi olduğunu sorgulamaya yöneliktir. Burada vurgulanmak istenen asıl nokta insanların evlilik, sosyal ilişkiler, orta yaş krizi ve cinsel kimlik arayışındaki fikirlerinin iletişim teknolojileriyle telefonlarımıza hapsolduğunu gözler önüne sermesidir. Telefonlara ve maillere koyulan şifrelerle insanların en yakınlarından bile fikirlerini sakladıkları yönündedir. Film, sonundaki mesajla insanların mevcut gündelik yaşamlarına sorunsuz devam etmeleri için telefonlarda saklanılan bilgilere ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır. Aksi takdirde filmde gösterildiği gibi oyun oynandığında, telefondaki sırlar deşifre olduğunda sosyal ilişkilerin çözüldüğü ve evliliklerin yıkıma uğradığı görülmüştür. Bu bakımdan bu filmde analizi yapılacak ana unsur insanların yaşadıkları güven bunalımında kara kutunun telefonlarımız mı yoksa bizatihi kendimiz mi olduğunu izleyicilerin yorumları üzerinden ortaya koymaktır. Telefonların günlük yaşamımızda kapsadığı önem göz önüne alındığında evlilik ve diğer ikili ilişkilerde yaşanılan güven sorununda iletişim teknolojilerinin belirleyici olup olmadığı izleyici alımlamalarıyla, farklı okuma türlerinin incelenmesiyle ortaya konulmuştur. Çalışmada katılımcılar için isimleri ve soy isimlerinin baş harfleriyle kodlamalar yapılmıştır.

3.2 Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan alımlama analizi tekniği kullanılmıştır. Bu doğrultuda farklı yaş ve sosyo-ekonomik gruplardan seçilen dört kadın ve dört erkekten oluşan hedef kitle ile birlikte film izlenmiştir. Cinsiyet dağılımında eşitlik ilkesi izlenmiştir. Filmin konusunun kadın-erkek bağlamına yakın olarak ikili ilişkilerden esinlenmesi nedeniyle izler kitlenin cinsiyetlere göre dağılımında farklılık olmamasına dikkat edilmiştir. Aynı şekilde çalışmanın sağlıklı sonuçlar vermesi için yaş skalası geniş tutulmuştur. Yaşları 25-40 arasında değişen bir izleyici kitlesinin seçilmesi bu bakımdan önemlidir. Tüm bunlara ek olarak farklı meslek gruplarından gelen, eğitim durumlarında da çeşitlilik gösteren bir izleyici grubu oluşturularak çalışmanın alıcıların sosyo-ekonomik özelliklerinden etkilenip etkilenmediğine de bakılmak istenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada eğitim seviyesi olarak iki lise mezunu bir ön lisans mezunu ve beş de lisans mezunu seçilmiştir. Hedef kitle içerisinde iki ev hanımı, bir öğretmen, bir emekli memur ve dört üniversite öğrencisi bulunmaktadır. Bu doğrultuda film sekiz kişilik bir hedef kitleyle birlikte izlenmiştir. İzleme edimi gerçekleşirken alıcıların tepkileri gözlemlenmiştir. Film, iletişim teknolojilerinin özellikle de telefonların hayatımızda nasıl bir yeri kapladığını sorgulamaya yöneliktir. Bu bakımdan filmde insanların eşlerine, arkadaşlarına karşı

yaşadıkları güven bunalımında iletişim teknolojilerinin ne kadar etkili olduğu üzerinde durulmuştur. Filmde telefonlarda saklanılan bilgilerin ikili ilişkileri nasıl zayıflattığı, ailelerin nasıl çözülme noktasına geldiği, birbirini tanıdığını düşünen çiftlerin ve arkadaş gruplarının birbirlerine karşı ne kadar yabancı oldukları insani ilişkilerin en sade halleriyle gösterilmiştir. Filmin tek mekanda geçmesi ve ironi yüklü mesajlarıyla telefonların hayatlarımıza girmesiyle birlikte herkesin bir kara kutusunun olduğu ve en yakınlarının bile bunlardan haberdar olamadığı bir içeriğe sahip olmasıyla izleyici üzerindeki etkilerine odaklanılmıştır. Filmde analizi yapılacak unsur iletişim teknolojilerinin insanların günlük yaşamlarında en yakınlarına karşı bir güven sorunu yaşamasında etkisi olup olmadığını araştırmaya yöneliktir. Bu bakımdan izleyicilere beşi demografik özellikleri olmak üzere on sekiz adet soru yöneltilmiştir. Sorulardan altı tanesi filmin izleyici tarafından nasıl yorumlandığı, gerçekçi bulup bulmadıkları ve filmden aldıkları temel mesaj üzerine yoğunlaşmıştır. Geriye kalan sorular ise izleyicinin film üzerindeki alımlamasını analiz etmeye yönelik kilit sorulardır. İzleyicilerin cevaplarının güvenilirliğini test etmek mümkün olmamakla birlikte soruların birinin diğeriyle bağlantılı olması nedeniyle alıcıların yaptıkları kod açımlamalarının tutarlılığına bakılmıştır. Sorular izler kitleye sorulurken yönlendirici olmamaya özen gösterilmiştir. Çalışmada küçük bir grubun seçilmesinin hem avantajları hem de dezavantajları olmuştur. İzleyicilerin sayısının az olması temsil açısından zayıf kalmıştır. Bunu telafi etmek için hedef kitlenin farklı yaş ve meslek gruplarından seçilmesine dikkat edilmiştir.

3.3 Araştırmanın Bulguları

Bu çalışmada Perfetti Sconosciuti filminin izlenmesindeki en temel gaye iletişim çağında yaşayan bireyler olarak hayatlarımıza girmiş olan iletişim teknolojilerinin günlük yaşantımızda ikili ilişkilerimizi bir güven krizine sürükleyip sürüklemediğini ortaya koymaya yöneliktir. Burada vurgulanmak istenen kara kutunun telefon özelinde iletişim teknolojilerinin mi yoksa bizatihi insanın kendisinin mi olduğunu sorgulamaya yöneliktir. Filmde telefonların masaya konulmasıyla başlayan oyunun filmin devam eden akışışında insanların en yakınlarından bilgi, görüş ve kanaatlerini nasıl ustalıkla sakladıkları ve bunların ifşa olmasıyla birlikte ikili ilişkilerin güven bağlamında nasıl derin yaralar aldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Filmde eşlerin birbirini aldatması, arkadaşlıkların sırlarla dolu olması, kişilerin kendi cinsel tercihlerini dahi gizleme ihtiyacı duyması filmde gözler önüne serilen dramatik sahnelerdir. Filmin sonunda ise bu oyun oynanmasaydı herkesin evden mutlu bir şekilde ayrılacağının gösterilmesiyle, telefonlarda saklanan bilgilerin açığa çıkmasıyla çıkmaması arasındaki fark en çıplak haliyle betimlenmiştir. Çalışmada iletişim teknolojilerinin sosyal ilişkilerde güven bunalımlarında belirleyici olup olmadığı izleyicilerin yaptıkları kod açımlamalarla alınmıştır. Bu doğrultuda filmi kendi bireysel ve toplumsal özellikleriyle nasıl yorumladıklarını iletmeleri akabinde de yöneltilen sorularla filmde üretilen kodları kabul veya ret etmeleri verdikleri cevaplar üzerinden analize tabi tutulmuştur. Katılımcıların eğitim seviyeleri lise ile lisans arasında değişiklik göstermektedir. İzleyiciler içerisinde lisans mezunu olanlardan biri uluslararası ilişkiler, ikisi mühendislik biri ise iletişim mezunudur. Öğrencilerin grupta ağırlıklı olması yapılacak kod açımlamalarında daha nitelikli cevapların gelmesine katkıda bulunmuştur.

Katılımcılardan dördünün evli dördünün ise bekar olması filmin bağlamına uygun olarak seçilmiştir. İkili ilişkilerde yaşanılan güven bunalımında medeni durumları farklı olan insanların nasıl okuma yapacağına dair bir veri sunmaktadır. İzler kitlede medeni durumu evli olanların yaşanılan güven probleminde iletişim teknolojilerine daha fazla pay yüklese de bekar olanların da benzer bir okuma türünü gerçekleştirdiği araştırmanın bulgularında ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan medeni durumları farklı olan izler kitle filmde iletişim teknolojilerinin güven sorununda başat belirleyici olduğuna yönelik egemen okuma yapmıştır. Hedef kitle filmi dikkatle izlemiş ve film sırasında bazı sahnelere tepki göstermiştir. Özellikle evli bireylerin filmde eşlerin aldatılması sahnesine duyarsız kalmadığı gözlemlenmiştir. Bu durumun kabul edilemez olduğuna dair tepkisel açıklamalar gelmiştir. Film

sırasında izler kitlenin yaptığı yorumlar dikkatlice gözlemlenerek hedef kitlenin doğru bir analizi yapılmaya çalışılmıştır. İzleyiciler film izleme edimleri sırasında kendi telefonlarına ne kadar önem verip vermediklerine dair bir açıklama yapma ihtiyacı hissetmemiştir. Hazırlanan soru formlarında bunu ortaya çıkaracak sorular yöneltilse de gözlememe esnasında izleyicilerin bu konuda sessizlik içerisinde oldukları tespit edilmiştir. İzleyicilerin filmin sonunda büyük bir şaşkınlık yaşadıkları ve filmin asıl mesajının en sonunda gizli olduğuna dair yorumları söz konusu olmuştur.

4.İzleyicilerin Değerlendirmeleri

Çalışmada izler kitleye öncelikle filmin bütünselliğini kapsayacak tarzda sorular sorulmuştur. Bu bağlamda alıcılara *'Filmi nasıl yorumluyorsunuz?'* sorusu yöneltilmiştir. İzleyicilerin geneli filmi gerçekçi bulduklarını belirtmiştir. Aynı zamanda insanların ikili ilişkilerde yaşadıkları güven sorununun çok iyi bir şekilde aktarıldığını vurgulamışlardır. Bazı yorumlarda ise filmin insanların gündelik hayatında ortaya çıkan güven bunalımını ortaya koyduğu için olumsuz etkiler bıraktığını söylemiştir. Alıcıların okumayı daha çok filmin gerçekçiliği ve güven sorunu üzerine kurduğu aşağıdaki ifadelerde görülmüştür:

K1(37): "Film gerçekçi, sürükleyici ancak güvensizlik duygusunu tetikliyor."

K2(36): "Film tamamen gerçeklerin kişilerde yarattığı rahatlama ve rahatsız olma duygusu üzerine kuruludur."

K3(27): "Modern hayattaki iletişim kopukluğunu ve buna bağlı olarak sırların ilişkilerin üzerine yarattığı olumsuz etkileri ortaya koyan gerçekçi bir film."

K4(26): "Film insanların günlük yaşamında yaşayabileceği güven sorununu komedi-dram türüyle bize aktarıyor."

İzler kitleye yöneltilen ikinci soru da yine filmin bütünselliği ile doğrudan bağlantılı ve alıcıların ilk soruda verdikleri cevapların tutarlılığını ortaya koymaya yöneliktir. Nitel araştırmaların en büyük problemi güvenilirlik üzerinedir. Bu doğrultuda soruların zincirini oluşturan halkalar gibi düşünülmesinde fayda vardır. Bu bakımdan izleyicilere 'Filmi gerçekçi buldunuz mu?' sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya alıcıların büyük çoğunluğu filmi gerçekçi bulduklarını belirterek cevaplamışlardır. Farklı okuma türü yapan iki katılımcı söz konusudur. Bunlar filmin gerçekçi olmadığı yönünde kanaatte bulunmuştur. Dolayısıyla katılımcılar şu yanıtları vermiştir:

K2(36): "Kesinlikle gerçekçi buldum. Her insanın içinde tuttuğu ve açığa vurmak istemediği sırlar vardır. Eşimize, dostumuza, iş arkadaşlarımıza hatta çocuklarımıza karşı sakladığımız bir takım gerçekler söz konusudur."

K4(26): "Gerçekçiydi zira insan sırlarıyla yaşayan bir varlıktır."

K5(25): "Hayır. Gerçekçi bulmadım. Filmdeki oyun fikri kişilerin çıkarlarına son derece aykırı filmin olay örgüsünde gelişecek durumlara bakılacak olursa o masadaki kişiler sakladıkları sırlarla bu oyuna girebilecek durumda değillerdir."

K6(40): "Filmi gerçekçi olmaktan uzak buldum. Oyun olarak gördüm."

K7(39): "Gerçek hayatta böyle bir olay yaşanabileceğini düşündüğüm için gerçekçi buldum."

İzler kitleye üçüncü olarak yöneltilen soruda amaç filmin onlarda olumsuz bir etki yaratıp yaratmadığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda 'Filmin sizde yarattığı olumsuz etkiler nelerdir?' sorusu yöneltilmiştir. Bu soru izler kitlede farklı okuma türleri gerçekleştirmiştir. Çoğunluk filmin kendilerinde güven sorunu üzerine olumsuz bir etki yarattığına yer vermiştir. Özellikle ikili ilişkilere şüpheyle yaklaşılması gerektiği üzerinde durulan yorumlar ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra filmin kendisinde olumsuz bir

tesiri olmadığını söyleyen alıcılar farklı bir okuma türü gerçekleştirmiştir. Bir kişi ise filmin kendisinde hem olumsuz bir etki yarattığını hem de gerçekleri görmesine olanak sağladığını söyleyerek tartışmalı okuma yapmıştır. Katılımcıların bu soruyla ilgili bazı cevapları şu şekildedir:

K1(37): "Herkese güvenmememem gerektiğini hatırlattı."

K2(36): "Her insanın riyakâr bir tarafı olabileceği gerçeğini yansıtması bakımından olumsuz bir etki bıraktı."

K8(25): "İnsanların gerçek hayatta çok fazla rol yaptığını düşündürtmesi bakımından olumsuz bir izlenim bıraktı."

K7(39): "Filmin ben de olumsuz bir etkisi olmadı; aksine bazı gerçeklere karşı uyandırdı."

K5(25): "İnsanların güvene dayalı ilişkilerinin telefonlar sayesinde gözleri önünde nasıl sömürüldüğünü ortaya koymasıyla hem olumsuz bir etki yarattı hem de gerçekleri tüm çıplaklığı ile göstermiş oldu."

Filmin geneli hakkında devam eden sorularda alıcılara 'Filmden aldığınız temel mesaj nedir?' sorusu yöneltilmiştir. Burada egemen okuma iletişim teknolojilerinin gelişmesine bağlı olarak insanların güven krizi yaşadığı yönündedir. Alıcıların yine büyük bir çoğunluğu egemen okuma yapmışlardır. Katılımcılar, güven sorunu üzerine yoğunlaşarak bunun altında yatan gerekçelerde iletişim teknolojisinin oynadığı role dikkat çekmişlerdir. Bir kişi ise karşıt okuma yaparak güven sorununun temelinde teknolojiyi değil insanların birbirlerine karşı önyargılarının etkili olduğunu belirtmiştir. Katılımcıları konuyla ilgili yanıtları şu şekilde olmuştur:

K4(26): "İnsanların en yakınlarından bile bilgi saklayabileceği ve bunu telefonlar aracılığıyla çok rahat yapabileceklerini gördüm."

K1(37): "Teknolojinin güvenilir olmadığını ve gerçek yaşantımızda bir gün mutlaka olumsuz bir etki bırakacağını hissettim."

K5(25): "Kişilerin telefonları üzerinden kendilerine yeni bir hayat oluşturdukları ve bu hayata dışarıdan kimseyi sokmak istemediklerini anladım. Buna eşleri de dahil."

K3(27): "İlişkilerde ve arkadaşlıklarda güven sorununu etkileyen en temel sebep insanların birbirini dinlememesi ve çoğu zaman karşıdakine önyargıyla bakmasıdır."

Çalışmada izleyicilere 'Sizce yönetmen filmi çekerken neyi amaçlamıştır?' sorusu yöneltilmiştir. Filmin kodlarını inşa eden kişinin bunu yaparken neyi amaçladığı izleyicilerin yorumları üzerinden analiz edilmiştir. İzleyiciler soruya güven ve insanların ikiyüzlülüğü temelinde yaklaşıp bunu teknolojiyle bağlantılı ele alarak egemen okuma türünü şu şekillerde gerçekleştirmişlerdir:

K4(26): "Teknolojinin hayatımızı bir anda ters düz edebileceğini göstermek istemiştir."

K1(37): "Teknolojiye güvenilmemeli. Bir gün tüm sırlar küçük bir oyunla ortaya çıkabilir."

K5(25): "Yönetmen, insanların telefonların sunduğu olanaklarla kendi çıkarları için en yakınlarını nasıl aldattığını ve toplum içinde marjinal olarak kabul edilebilecek fikirlerin telefonlar sayesinde saklanabileceğini ve kişinin kendisi olmak yerine toplum içinde rol yapabileceğini amaçlamış olabilir."

K6(40): "İnsanların iki yüzü olabileceğini ve bu iki yüzden birini telefonları sayesinde rahatça perdeleyebildiklerini bize gösterir."

İzler kitleye, 'Filmde o masada oturan kişilerden biri siz olsaydınız nasıl davranırdınız?' sorusu yöneltilmiştir. Bu soru izler kitlenin büyük bir çoğunluğu tarafından "oyunu oynamak istemezdim" şeklinde cevaplanmıştır. Filmin izlenmesi sırasında masada oynanan oyunun önemli bir takım sırları ifşa etmesinde insanların tepkisel oldukları gözlemlenmiştir. Özellikle evli bireylerin bu konuda daha

duyarlı olduğu görülmüştür. İzler kitlede bir kişi hariç tamamı oyuna katılmayacağını bildirmiştir. Bir kişi çevrenin baskısından dolayı katılabileceğini belirtmiştir. İzleyicilerin teknolojinin güven krizi yarattığına dair egemen okuma yapmalarıyla bağlantılı ele alındığında izleyicilerin oyuna katılmamak konusunda kati tutumları paralellik göstermektedir. Konuyla ilgili verilen bazı yanıtlar şu şekildedir:

K1(37): "O masada ben olsaydım bu kadar özele inen bir oyuna katılmazdım."

K7(39): "Oynamak bir yere kalsın bulunduğum ortamı terk etmek isterdim."

K8(25): "Oyunu oynamayı kabul etmezdim; çünkü herkesin söylemediği bir takım sırları olabilir."

K6(40): "Ben bu oyunu oynamazdım. İnsanlar hiçbir zaman tamamen şeffaf değildir."

K2(36): "İlk başta oyuna katılmak istemesem de çevrenin vereceği tepkiden ötürü katılmak zorunda kalırdım."

İzleyicilere 'Filmde iletişim teknolojilerinin gelişmesine bağlı olarak insanların ikili ilişkileri ve sosyal bağları sizce ne yönde etkilenmiştir?' sorusu yöneltilmiştir. Filmde verilmek istenen mesaj teknolojinin gelişmesi ve özellikle telefonların sağladığı olanakların çeşitlilik sunmasıyla birlikte insanların farklı rollere bürünerek samimiyetten uzak bir ilişki ağı kurdukları yönündedir. Bu soruda da izleyiciler yaş, eğitim ve meslek grupları farklılık gösterse de egemen okuma yapmıştır. Teknolojinin yarattığı olanaklarla insanların ikiyüzlü olmaya daha yatkın olduğu şu cevaplarda ön plana çıkmıştır:

K6(40): "Çok fazla etkilemiştir. İnsanlar telefonlar yüzünden iki farklı karaktere bürünmüştür."

K4(26): "İnsani ilişkilerimiz telefonların bilgi saklayabilme özelliği nedeniyle samimiyet ekseninden uzaklaşmıştır."

K1(37): "Teknolojiyle birlikte insanlar doğallıktan uzaklaştı."

K3(27): "Sırları gizlemeyi başardığı için ikili ilişkileri olumsuz yönde etkilemiştir.'

K5(25): "Film özelinde düşünürsek teknolojinin sağladığı olanaklarla en mahrem bilgilerin saklanması çok karmaşık sosyal ilişkiler ağı kurulmasını sağlamıştır. Telefonların mahrem bilgileri korunmaya olanak sağlaması eşlerin birbirlerinin yaptıklarından haberi olmamasına neden olmuştur." Alıcılara 'Filmde kadın-erkek ilişkileri, orta yaş krizi ve cinsel kimlik konularındaki fikirlerimizin telefonlarımızda gizlendiğine yönelik fikre katılıyor musunuz?' sorusu yöneltilmiştir. Filmde o masada oturan herkesin kadın-erkek ilişkileri ve cinsel kimlik konusundaki bilgilerini telefonlarında sakladığı görüşü baskındır. İzleyicilerin büyük bir çoğunluğu bu soruda da egemen okuma yapmışlardır. Sadece bir kişi karşıt okuma gerçekleştirmiştir. Genel anlamda yorumlar şu şekildedir:

K2(36): "Katılıyorum. Erkekler de kadınlar da kendi içlerinde yaşadıkları ilişki krizlerini yaş sorunlarını telefonlarında gizliyorlar. Özellikle de eşlerine bu durumu haberdar etmiyorlar."

K4(26): "Evet katılıyorum. İnsanlar bu tarz hassas konularda çevresine söylemediklerini kendi telefonlarında hapsediyorlar."

K8(25): "Kesinlikle katılıyorum. İnsanlar belirli bir sosyal statüye ve yaşa geldikleri zaman bazı konulardaki bilgilerini sadece kendilerine saklıyorlar. Telefonlar da onlara bu olanağı fazlasıyla sağlıyor."

K6(40): "Hayır, katılmıyorum; zira insanların fikirlerini gizlemesi için telefonlara veya başka teknolojik cihazlara ihtiyacı yok. İnsan kendi içinde bunu gayet ustalıkla başarabilir."

K5(25): "Film özelinde olsun gerçek hayatta olsun birçok konuda akıllı telefonların özellikle bize sunmuş olduğu olanaklar düşünüldüğünde insanlar fikirlerini oraya hapsederek kendilerine sanal bir gerçeklik yaratıyor." İzleyicilere filmde oynayan karakterlerin birbirlerine karşı yaşadıkları güven

sorunuyla alakalı duygudaşlık kurup kuramadıklarına dair bir soru hazırlanmıştır. Bu kapsamda 'Filmde eşlerin ve arkadaşların birbirlerine karşı yaşadıkları güven bunalımını bir gün sizin de yaşayabileceğiniz ihtimaline katılıyor musunuz?' sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya alıcıların tamamı bir gün kendilerinin de aynı sorunu yaşayabileceği noktasında cevap vermişlerdir. Bir kişi ise bu sorunu yaşamayacağını insanların rol yapma kabiliyetleri üzerinden ele almıştır. Bu soruya verilen cevaplarda ortaya çıkan asıl önemli nokta hedef kitlenin güven konusunda çevresine karşı ihtiyatlı bir duruş takınmasıdır. Katılımcıların soruya olan yorumları şu şekildedir:

K2(36): "Kesinlikle katılmıyorum diyemeyeceğim. Hayatın neler sunacağını pembe görünen tabloların birden karaya dönüşebileceğini aklımızdan çıkarmamamız lazım."

K4(26): "İnsanız neticede hiçbir şeye kesin olarak yok diyemeyiz."

K5(25): "Olabilir. Aynı evde ya da aynı sosyal çevrede hayat bulan insanların paylaşacak bir şeyleri kalmamışsa sosyal çözülmeler meydana gelebilir. Bu da güven krizini fazlasıyla ortaya çıkarır."

K8(25): "Bu ihtimale katılmıyorum; çünkü insanlar filmde de gördüğümüz gibi sosyal hayatlarında birden fazla maskeyle dolaşıyor ve rollerini ustalıkla yapabiliyorlar." İzleyicilere bir önceki soruyla yakın bağlantılı olan başka bir soru aksettirilmiştir. Soru, 'Filmde teknolojinin gelişmesine bağlı olarak insanların en mahrem bilgilerini saklayarak diğer insanlarla ilişkilerini sürdürmelerini samimi buluyor musunuz?' şeklindedir. Bu soruda bir öncekinde insanların kendi hayatları üzerinden verdiği cevapların film özelinde sağlaması yapılmaya çalışılmıştır. Niteliksel araştırma yöntemi uygulandığı için alıcıların cevaplarının tutarlılığı bu noktada gözlemlenmeye çalışılmıştır. Alıcıların çoğu samimi bulmadıklarını söylemişlerdir. Film, masada oturan arkadaş grubunun birbirlerinden bilgi saklayarak sosyal ilişkilerini sürdürmesine vurgu yapmıştır. Aslında çok iyi arkadaş veya eş olduklarını düşündükleri insanlara karşı nasıl yabancılaştıkları gözler önüne sürülmüştür. İzleyiciler bu bakımdan şu şekilde egemen okuma yapmışlardır:

K4(26): "Samimi bulmuyorum. İletişim olanaklarının gelişmesine bağlı olarak insanların bize karşı ne hissettiklerinin neler sakladıklarının çoğu zaman farkında bile olmuyoruz."

K1(37): "Hayır, samimiyetten uzak buluyorum. Filmde de zaten arkadaş grubundaki hatalı ilişki tipleri oyunla birlikte açığa çıkıyor."

K6(40): "İnsan eşinden en mahrem bilgileri telefon aracılığıyla saklarsa ilişkide samimiyet aramak imkansız bir hale gelir."

K3(27): "Filmde de gördüğümüz gibi insanların eşinden veya arkadaşlarından büyük sırlar saklamak zorunda kaldığı bir sosyal ilişki ağı uzun soluklu olamaz. Samimiyet bu tarz ilişki ağlarında aranmaz."

K5(25): "Özellikle Eva karakterinin filmin başında yarattığı izlenimle filmin olay örgüsü içerisinde ortaya çıkan sırrı düşünüldüğünde yarattığı hayal kırıklığı hissiyatıyla değerlendirecek olursam hayır kesinlikle samimi bulmuyorum." İzleyicilere 'Filmde insanların ikili ilişkilerinde birbirlerine karşı dürüst olmamasında iletişim teknolojilerinin sağladığı olanakların rolü sizce nedir?' sorusu yöneltilmiştir. Bu soruda egemen okuma filmin bütünselliği de düşünüldüğünde insanların eşlerine veya arkadaşlarına karşı sosyal ilişkilerinde yaşadıkları güven krizinde iletişim teknolojilerinin sağladığı olanakların etkili olduğu yönündedir. Telefonlar, kişisel sosyal medya hesapları, mail veya Whatsapp gibi uygulamalarla en yakınlarımızdan bilgi sakladığımız ve bu bilgiyi saklayarak samimiyet ekseninden uzak sosyal ilişkilerimize devam ettiğimiz yönünde bir anlam üretimi söz konusudur. İzleyicilerden iki kişi hariç egemen okumayı aynen almışlardır. Egemen okumayı kabul etmeyerek karşıt okuma yapan ve egemen kodu alıp onun üzerine kendi yorumunu ve kurallarını katan tartışmalı okuma da olmuştur. Katılımcıların soruya yönelik yorumları şu şekilde olmuştur:

K6(40): "Dürüst olmak gerekirse teknolojinin sağladığı olanaklarla insanların çevresini kandırıp sosyal ilişkilerine devam etmesi fazlasıyla kolaylaşmıştır."

K1(37): "Teknoloji filmde de gördüğümüz üzere amacı dışında kullanıldığı için büyük role sahiptir."

K2(36): "Bence rolü çok büyüktür. Karşıdakine dürüst olmayıp tüm gizli kalmış gerçekleri insanlar teknolojik aletlerle saklayabiliyor. İletişim teknolojileri bu bakımdan insanlara bilgi sakladığı kişilere karşı kalkan görevi görüyor."

K4(26): "Teknolojinin rolü büyüktür fakat tek suçu da bu cihazlara atamayız. İnsanlar dürüst olmazsa teknoloji de kötü niyetli kullanılabilir."

K7(39): "Aslında insanlar ikili ilişkilerinde karşısındakine dürüst olursa güven sorunu ortaya çıkmaz. Teknoloji çağı da bu duygu karşısında oldukça pasif kalır bence." İzleyicilere bir önceki soruda 'insanların dürüst olmamasında, güven krizleri yaşamasında teknolojinin rolü nedir?' diye sorulmuştur. Bir sonraki soru her zamanki gibi öncekiyle bağlantılıdır. Alıcılara kendi hayatlarında teknolojiye ne derecede önem verdiklerine yönelik bir soru hazırlanmıştır. Bu çerçevede 'Sizce gündelik yaşamda telefonlarımıza ve kişisel sosyal medya hesaplarımıza ne kadar önem veriyoruz?' sorusu yöneltilmiştir. Alıcıların çoğunluğu telefonları ve sosyal medya hesaplarını önemsedikleri yönünde görüş bildirmişlerdir. İletişim çağında yaşayan bir hedef kitlenin teknolojinin sunduğu olanakları önemsemesi araştırma açısından şaşırtıcı olmamıştır. Bir kişi ise önemsemediği yönünde beyanda bulunmuştur. Soruya yorumlar şöyledir:

K1(37): "Fazlaca önemsiyorum."

K2(36): "Artık hayatımızın bir parçası olmuş durumdalar. Her türlü işimizi, sosyal bağlarımızı onlar sayesinde yürütüyoruz."

K8(25): "Telefonlarımız ve sosyal medya hesaplarımız hayatımızdan çıkaramayacağımız bir konumdalar."

K5(25): "Ben şahsen her ikisine de büyük bir önem vermiyorum. Etkin bir sosyal medya kullanıcısı değilim. Telefonu da sadece iletişim gereksinimi duyduğum zamanlar kullanıyorum. Benim filmdeki karakterler kadar karmaşık bir sosyal ilişki ağım da yok." İzleyicilere son olarak 'Filmde insanların telefonlarına şifre koyma ve sosyal hesaplarını koruma içgüdüsünü kadın-erkek imgesi üzerinden cinsiyet rolleri bağlamında nasıl yorumlarsınız?' sorusu yöneltilmiştir. Filmde üretilen kodlama masada bu oyunu oynayan kadın ve erkek karakterlerin tamamının sır sakladığı ve herhangi bir cinsiyet ayrımına gitmenin yersiz olduğu yönündedir. Filmde sırrı olmayan tek bir karakter yoktur. Alıcılardan bir kişi hariç olmak üzere tamamı egemen okuma yapmıştır. Yorumlarında cinsiyet ayrımını ortaya çıkaran ifadeler yer almamıştır. Bir kişi ise erkeklerin şifre koymaya daha yatkın olduğu yönünde görüş bildirmiştir. Katılımcıların soruya yönelik yorumları şu şekilde olmuştur:

K7(39): "Şifre olayını her iki cins için de doğru bulmuyorum."

K2(36): "Şifre koyma ya da hesapları koruma içgüdüsü kendini güvende hissetmeyen ve şeffaf olmayan bireylerin özelliğidir. Bu durum film özelinde de görüldüğü gibi cinsiyet ayrımı yapmadan gerçekleşmektedir."

K4(26): "Burada bir cinsiyet ayrımına gitmek bence gereksizdir; zira herkesin bir sırrı var. Filmde bu durum kadın-erkek ayrımı olmaksızın insanların birbirlerinden bir şeyleri saklaması çerçevesinde gelişiyor."

K6(40): "Filmde çiftlerin hepsi birbirlerine karşı güven sorunu yaşıyor. Böyle bir film için cinsiyet temelli ayrıma gitmek mümkün değil."

K1(37): "Erkekler telefonlarına şifre koyma ve sosyal hesaplarını korumaya kadınlara göre daha fazla yatkın durumdalar. Kadınların bu konuda rahat olduğunu düşünüyorum."

Sonuç

İtalyan yapımı olan dram-komedi türündeki Perfetti Sconosciuti (Mükemmel Yabancılar) adlı filmin alımlama analizi farklı yaş, eğitim ve meslek gruplarından olan dört kadın dört erkek toplamda sekiz kişilik hedef kitlenin katılımı ile gerçekleşmiştir. Bu çalışmada analizi yapılan unsur film bağlamında teknolojik gelişmelerin insanların sosyal ilişkilerinde en yakınlarına karşı yaşadıkları güven sorununda belirleyici olup olmadığına yöneliktir. Bu doğrultuda film hedef kitleyle birlikte izlenmiştir. Akabinde film hakkında hazırlanan sorular izleyicilere yöneltilerek onların bu sorular üzerinden kod açımlaması yapması istenmiştir. Bu doğrultuda beşi demografik özellikler üzerine olmakla birlikte on sekiz adet soru hazırlanmıştır. Her bir katılımcıya ayrı ayrı sorularak birbirlerinden etkilenmesinin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Filmde inşa edilen egemen kod telefonlar, kişisel hesaplar, mailler gibi iletişim olanaklarının sunduğu bilgi saklama özelliklerinin insanların ikili sosyal ilişkilerini güven temelli sarstığı yönündedir. İnsanların teknolojinin bilgi saklama olanağını kullanarak diğer insanlara karşı sosyal hayatta birer maske takıp ikiyüzlü bir karakter sergilediği üzerine kurulmuştur. Filmde de zaten telefonların masaya konulmasıyla başlayan oyunda insanların birbirlerinden sakladıkları sırların telefonlar aracılığıyla ifşa olması konu edinmiştir. Bu ifşalar neticesinde birbirlerini çok iyi tanıdığı düşünülen insanların birbirlerine ne kadar yabancı oldukları vurgulanmıştır. Egemen okuma burada telefonların ve diğer iletişim olanaklarının insanların birer kara kutusu haline dönüştüğünü ve bu kara kutunun açılmasının sosyal bağları çözülmeye uğrattığı yönündedir. Alıcıların hazırlanan sorulara verdikleri cevaplarla egemen okuma yaptığı görülmüştür. Katılımcıların büyük bir çoğunluğu farklı yaş ve eğitim özelliklerine sahip olsalar da egemen kodun inşa ettiği anlamı almışlardır. Yukarıda detaylandırılarak yapılan analizde de ortaya çıktığı gibi izleyicilerin insanların yaşadığı güven sorununda da teknolojinin sunduğu olanakların büyük bir etkisi olduğuna dair kod açımlama yapmışlardır. Teknolojinin sunduğu bilgi saklama özelliğinin insanların ilişkilerindeki samimiyeti yok ettiğini, birbirlerine karşı dürüst olmadan ikiyüzlü bir şekilde sosyal ilişkilerine devam ettiği şeklinde yorumlar yapmışlardır. Bu çalışmada özellikle dört kadın ve dört erkek seçilerek cinsiyet eşitliğine dikkat edilmiştir. Bundaki en temel amaç da filmde çiftlerin birbirlerine karşı yaşadıkları güven sorununda teknolojinin rolünün ne olduğuna yönelik kadın ve erkek bireylerin ne cevap vereceğini bulmaktır. Bu bakımdan araştırmadan çıkan sonuç yaş ve eğitim farklılıkları gibi cinsiyet ayrımının da önemli olmadığı ve araştırmaya katılan kadın ve erkeklerin cinsiyet ayrımı yapmaksızın egemen okuma yaptığı ortaya çıkmıştır. Çalışmada bir karşıt okuma da meydana gelmiştir. İnsanların yaşadığı güven sorununda telefonların değil çiftlerin veya arkadaşların birbirlerine karşı dürüst olmamalarının ana etken olduğu yönünde görüş bildirmiştir. Bu bakımdan araştırmaya katılan bir kişi kara kutu olarak telefonları değil bizatihi insanların kendisini görerek muhalif okuma yapmıştır. Özetle filmde iletişim çağında yaşayan günümüz bireylerinin telefonlar başta olmak üzere iletişim teknolojilerine fazlasıyla önem verdiği ve en yakınlarından bilgi ve görüşleri sakladığı vurgulanmıştır. İletişim teknolojilerinin sunduğu bilgiyi saklayabilme özelliğinin insanlar tarafından aktif bir şekilde kullanılmasıyla ikili sosyal ilişkilerimizde, evliliklerde, sıkı dostluklarda bir çözülmenin ortaya çıktığı film özelinde görülmüştür. Bu doğrultuda çalışmanın amacına uygun olarak değerlendirildiğinde katılımcıların, bireylerin en yakınlarına karşı yaşadığı güven sorununda iletişim teknolojilerinin payı olduğu yönünde egemen okuma yapmasıyla telefonların insanların kara kutusu haline geldiği görülmüştür.

Kaynakça

İşliyen, M. (2014). "Kodlama- Kodaçımı Bağlamında Ak Parti 30 Mart 2014 Yerel Seçim Reklamlarının İzleyiciler Üzerindeki Etkilerine Yönelik Alımlama Analizi: Nevşehir Örneği", İletişim ve Diplomasi Dergisi, Özel Sayı, 26-47.

Kula Demir, N. (2007). “Elazığ’da Kurtlar Vadisi Dizisinin Alımlanması”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:9, Sayı:2, 252-266.

Şakı Aydın, O. (2007). “Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı”, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:6, Sayı:11, 119-131.

Şeker, T. (2009). “5N1K Haber Programının Alımlama Analizi”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt:5, Sayı:4, 105-117.

Şeker, T. ve Çavuş, S. (2011). “Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi Dizisinin Alımlama Analizi”, Global Media Journal, Cilt:2, 84-102.

Şeker, T. ve İşliyen, M. (2012). “2011 CHP Seçim Reklamları Bağlamında Siyasal Reklamcılığın İzleyiciler Üzerindeki Etkilerine Yönelik Alımlama Analizi”, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı:32, 327-351.

Şeker, T. ve Tiryaki, S. (2013). “Savaş Fotoğrafçısı Filminin Alımlama Analizi”, Global Media Journal, 196-212.

Tomlinson, J. (1999). Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yaylagül, L. (2014). Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar, Ankara: Dipnot Yayınları.

Yıldırım Becerikli, S. (2012). “Sağlık İletişimi Çalışmalarında Alımlama Analizinin Kullanımı: Odak Grup Çalışması Yoluyla Kamu Kampanyaları ve Reklam Metinlerine İlişkin Çapraz Bir Okuma Pratiği”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:43, 163-177.

Yücel, A. (2014). “Muhteşem Yüzyıl Dizisinin Alımlama Analizi: Kadın ve Erkek İmaj Üzerine Farklı Okumalar”, Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E- Dergisi, 1-33.

KLASİK SİNEMANIN MİMETİK ESTETİĞİNE KARŞI GODARDYEN ANLATIM

Dr. Öğretim Üyesi Neslihan Göker

Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Klasik anlatı dilinin hâkim olduğu filmlerde olay örgüsünün tek bir çizgi üzerinden ilerlemesi nedeniyle seyirci, eleştirel düşünme yeteneğini kaybetmektedir. Filmde ideal olarak yaratılan karakterlerin peşine takılan, onlarla özdeşleşerek üzülen, duygulanan, heyecanlanan seyirci, verileni olduğu gibi kabul eden bir izleme edimi içerisindedir. Ancak klasik anlatının tüm kurallarını bozarak, seyirciyi gördükleri karşısında düşünmeye ve sorgulama sürecine götüren anlatı yapısı modernist, çağdaş ve yapıbozumcudur. Modern anlatı sinemasının tüm dünya tarafından duyulmasını sağlayan Fransız Yeni Dalga akımı ve üyeleri olmuştur. Hem içerik hem de biçem yönünden anlatı yapısını karmaşık hale getiren Fransız Yeni Dalga üyeleri, anlatılarında seyircinin geleneksel anlatı yapısındaki sürekliliği yakalamaması için olay örgüsünü düz bir çizgi üzerinden sergilememiştir. Fransız Yeni Dalga akımının en etkili isimlerinden biri olan Jean- Luc Godard'ın yenilikçi sinema estetiği, estetik kuramcı Bertol Brecht'in epik tiyatrosundan izler taşımaktadır. Bu çalışmada, Jean Luc Godard'ın 1966 yılında çektiği "Masculin Feminen" (Erkek/Dişi) filmi, Brechtyen açıdan incelenmiştir. Bu filminde Godard, seyirciyi özdeşleşmeye ve katharsise götüren süreci epizodik anlatım, yabancılaştırma efektleri ve göstermeci oyunculuğu kullanarak yıkmıştır. Film, bu üç estetik öğe açısından çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, sinema estetiği, Jean Luc Godard, Brecht estetiği.

1.Giriş

Sinema estetiğinin iki kutba ayrılması Lumiere Kardeşler ile Georges Melies'nin yapıtları arasında olmuştur. Sinema çağının başlatıcısı Lumiere kardeşlerin ilk filmleri gündelik hayatı konu alan gerçekçi filmlerdir. Gündelik yaşamı olduğu gibi senaryo oluşturmadan, dramatize etmeden, sabit kamera ile göstermeyi tercih eden Lumiere Kardeşlerin filmlerinden seyirci bir süre sonra sıkılmaya başlamış ve farklı arayışlar içerisine girmiştir. Lumiere kardeşlerin bıraktığı yerde bayrağı Fransız Georges Melies devralmıştır. Abisel'in de vurguladığı gibi (2010: 266-268) kurmaca filmlerinin habercisi olan yapımlara imza atan Georges Melies sayesinde sinema yalnızca hareketli görüntüler yaratan mekanik bir araç değil, sihirli bir güce sahip, fantastik dünyalar yaratabilen sanatsal biçim olarak görünüm kazanmıştır. Melies'in çalışmaları Hollywood sinemasının yolunu açmış ve kitlesel bir eğlence aracı olarak sinemanın rolünü göstermiştir. Lumiere kardeşlerin ve Melies'in gündelik hayatı sinema perdesine farklı yansıtma biçimleri sinema alanının iki kutba ayrılmasına neden olmuştur (Armes, 2011: 30). Sinema tarihinin iki kutba ayrılması farklı anlatı yapılarının ortaya çıkmasına öncü olmuştur. Sinema tarihinde klasik anlatının hâkimiyeti bilinmekle beraber klasik anlatıya karşı olan alternatif anlatı türleri de ortaya çıkmıştır. Bunlardan en belirgin olanı "modern anlatı sineması"dır. Bu iki anlatı yapısı birbirinden oldukça farklıdır. Klasik anlatı yapısında olaylar ve karakterle özdeşleşen seyirci filmin sonunda katharsise ulaşarak bir arınma yaşarken filme karşı eleştirel bakış açısını kaybetmektedir. Diğer yandan film yapma yönteminin ikinci tarzını ifade eden modern anlatı sineması seyircisine daha entelektüel bir açıdan seslenmektedir. Klasik anlatı yapısından ayrıldığı en büyük taraf ise seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini beklemesinden kaynaklıdır. Bu ikinci tarz anlatı türünde biçem öğesi yönetmenler tarafından oldukça fazla kullanılmaktadır; çünkü özdeşleşme ve katharsis olgusuna karşı koyan bu biçem öğesidir (Vincenti, 2008: 125).

İşte bu bağlamda ikinci tarz film yapma yönteminin en önemli temsilcisi olan Jean Luc Godard ve onun 1966 yılında çekmiş olduğu Masculin Feminin (Erkek ve Dişi) filmi bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Fransız Yeni Dalga akımının en etkili isimlerinden biri olan Jean Luc Godard, 1959

yılında çektiği ilk filmi A bout de Souffle, (Serseri Aşıklar) ile birlikte farklı bir sinema estetiğine sahip olduğunu göstermiştir. Sinema tarihindeki en yenilikçi yönetmenler kuşağında yer alan Godard'ın yenilikçi yönü sinema tarihine egemen olan geleneksel anlatının kurallarını hem biçimsel hem de içerik olarak yıkması ve yerine kendi modern sinema anlatısı yerleştirmesinden gelmektedir. Godard'ın bu tür bir sinema dili tercih etmesinin en önemli nedeni seyircinin beyazperde karşısındaki aktif katılımını istemesidir. Godard'ın sinemadaki yenilikçi sinema estetiği estetik kuramcı Bertol Brecht'in epik tiyatrosundan izler taşımaktadır. Bertol Brecht'in epik tiyatro kuramının çıkış noktası da dramatik tiyatrodaki seyircinin edilgen tavrını yok etmektir. Aristoteles'den bu yana Batı kültürünün parçası olmuş sanat anlayışını değiştirmeye çalışan Brecht, bu sanat anlayışında sorunlu gördüğü özdeşleşme ve katharsis kavramlarını yok etmek için anlatı yapısında çeşitli yöntemler ortaya koyar. Brecht'in sinemaya da uyarlanabilecek bu özel yöntemleri arasında epizodik anlatım, yabancılaştırma ve göstermeci oyunculuk vardır. Brecht'in estetik kuramını sinemaya en iyi şekilde uyarlayan kişi Fransız yönetmen Jean-Luc Godard olmuştur. Godard'ın filmografisindeki birçok filmde Brecht'in epik tiyatrosundaki öğeleri görmek mümkündür. Bu çalışmada, Jean Luc Godard'ın 1966 yılında çektiği "Masculin Feminen" (Erkek/Dişi) filmi, Brechtyen açıdan bir incelenmiştir. Godard, filminde seyirciyi katharsise götüren süreci epizodik anlatım, yabancılaştırma efektleri ve göstermeci oyunculuğu kullanarak yıkmıştır. Film, bu üç estetik öğe açısından çözümlenmiştir.

1.**Sinemada Anlatı Türleri**

Anlatı, hikâyelerin nasıl anlatıldığı; hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. Her anlatıda olması gereken bir takım temel kavramlar vardır. Bunlar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının ve seyircinin konumudur (Yaren, 2013: 167-168). Sinema tarihinde klasik anlatının hâkimiyeti bilinmekle beraber film tarihi tek bir yapıdan oluşmamaktadır. Bu nedenle farklı koşullar altında alternatif anlatı tarzları ortaya çıkmıştır. Bunlardan en belirgin olanı "modern anlatı sineması"dır. Bu anlatı sineması klasik anlatıdan, olay örgüsünün düzenlenişi ve anlatının türsel özellikleri yönünden ayrılmaktadır (Bordwell, 2010: 125). Ayrıca bu anlatı, ana akım anlatı yapısından seyirciyle olan ilişkisi yönünden de ayrılmaktadır. Çünkü modern anlatı yapısı seyircileriyle ilişkilerinde dinamik, karşılıklı etkileşime açık olmayı amaçlayan bir sinema anlayışı içindedir (Süalp, 2014: 117). Klasik anlatı sineması olarak kavramsallaştırılan ve büyük ölçüde Hollywood tarafından belirlenmiş olan ana akım sinemadaki amaç öyküyü belirli bir olay örgüsü çerçevesinde anlatmaktadır. Bu klasik anlatı sinemasında mimesis (taklit) kavramına dayalı anlatı yapısı tercih edilmiştir (Bakır, 2008: 67-68). Klasik anlatı yapısında olayların gelişimi, doğrusal bir yol izlemektedir. Yay şekline benzer bir gelişim içinde durak noktası, bu noktaya vardıran gerilim ve son, belirleyici önem taşımaktadır. Olayların akışına kendini kaptıran seyirci, olaylar ve karakterlerle özdeşleşme yaşamaktadır (Parkan, 2015: 19-20). Özdeşleşme seyirciyle film arasındaki ilişkiyi oluşturan karmaşık bir sinematografik süreçtir. Seyirci, bu özdeşleşme ilişkisi aracılığıyla, ekranda tanık olduğu kurgusal olayları, sanki kendisinin yaşamakta olduğu deneyimlermişçesine algılar. Üstelik bu deneyimleri, o kurgusal evrendik olay kahramanlarından farklı olarak, hiçbir tehlikeye maruz kalmadan yaşar (Gönen, 2007: 63). Bu nedenle seyirci kahramanların içine düştüğü ruhsal çatışmaları yaşamasından dolayı, olayları ve figürleri serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalmaktadır (Parkan, 2015: 20). Modern anlatı sineması uluslararası sinema alanına İtalyan yeni gerçekçiliğiyle girmiştir. İtalyan yeni gerçekçiliğinin temelini attığı bu anlayışı; Fransız Yeni Dalgası üyeleri "modern anlatı biçim"leriyle daha ileriye taşımışlardır. Yeni dalga üyeleri, yeni gerçekçilerin yalın ve karmaşık olmayan anlatı biçemini belirli ölçülerde karmaşık hale getirerek; anlatıyı ses ve görüntü başta olmak üzere biçemsel karşıtlıklar üzerine inşa etmişlerdir. Anlatılarında süreklilik yerine kırılmalara, özdeşleşme yerine yabancılaştırmaya yer vererek klasik anlatının uylaşımlarını bozmuşlardır (Karadoğan, 2010: 3-4). Dünya üzerinde "ana akım" haline gelmiş önemli

bir ulusal sinema örneği olan (Kırel, 2010: 31) Hollywood filmlerinde yüzeysel biçimde tanıtılan karakterler olaydan olaya koştururken, alternatif film olarak anılan yapımlarda karakterlerin iç dünyası, olay akışının önüne geçmektedir. Bu nedenle klasik anlatı sinemasına alışkın olan seyirciler sanat filmlerini sıkıcı bulmaktadır (Yaren, 2013: 177). Çünkü çağdaş anlatı filminin Aristoteles'in ortaya koyduğu anlamda bir olay örgüsü yoktur. Aristoteles'e göre tragedya başı, ortası, sonu olan, belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesidir. Çağdaş anlatı filminin temeli ise filmin kişileridir. Bu filmlerde karakter, öykünün önüne geçmektedir (Büker, 2010: 125). Bu tip filmlerde filmin anlamı basit olarak filmin içinde yer almamaktadır. Bu tür filmler her türden seyircinin "doğru şekilde" yaklaşarak "anlayabileceği", "doğru" bir anlama sahip değildir. Çünkü filmin anlamları seyircilerin film ile girdikleri etkileşimde üretilmektedir (Lehman ve Luhr, 2010: 172-173). Modern anlatı sineması, karakterle özdeşleşmenin karşısında yer aldığından dolayı ana akım anlatılarla kıyaslandığında seyirciye çok daha entelektüel bir seviyede hitap etmektedir. Öyle ki kurmaca anlatılar seyirciden gördüğünün gerçek olarak kabul edilmesi için bir kere düşünmesini istiyorsa, alternatif filmler, gerçeğin ve görüntünün karşılıklı olarak birbirini belirlediğini anlamak adına iki kere seyirciden düşünme aşamasına girmesini beklemektedir (Ryan ve Lenos, 2014: 177). F. Vanoye ile A. Goniot-Lete'ye göre seyirci sinemaya eğlenmek ve haz duymak için gitmektedir. Araştırmacılar seyirciyi sıradan seyirci ve çözümleyici olarak ikiye ayırırlar ve bunların perde karşısındaki izleme biçimlerini belirlemek için bir sınıflandırma yaparlar. Bu yapılan sınıflandırmanın sıradan seyirci kısmına "klasik, ticari, ana akım" film seyircisini; çözümleyici kısmına ise alternatif sinema seyircisini konumlandırarak bir okuma gerçekleştirildiğinde iki tür seyirciyi ayıran şu özellikler ortaya çıkar:

Klasik anlatı filmlerini izleyen sıradan izleyici;

- Edilgendir, daha doğrusu çözümleyiciden daha az etken daha da doğrusu içgüdüsel olarak nedensiz us-dışı biçimde etkendir. Özel bir hedefi olmaksızın filmi algılamakta, görmekte ve işitmektedir.
- Filme bağımlıdır, filme kendini bırakır.
- Filmle özdeşleşme sürecini yaşar.
- İzleyici için film, boş zamanı değerlendirme evrenine özgülenmiştir.

Modern anlatı filmi izleyen çözümleyici izleyici;

- Etkendir, bilinçli olarak etken, usçul, biçimlenmiş olarak etkendir.
- Filme bakmakta, dinlemekte, gözlemlemekte, incelemekte, özenle bakmakta, belirtiler aramaktadır. Filmi çözümleme araçlarının, varsayımlarının egemenliğine bağımlı kılmaktadır.
- Filmden uzaklaşma (yabancılaşma) sürecini yaşar.
- Çözümleyici için film düşünce ve bilgi-bilim alanına özgülenmiştir (Gündeş, 2003, 11).

1.Sinemada Yeni Dalga Estetiği

Yeni Dalga akımı, II. Dünya Savaşı sonrası var olan Fransız film kurumuna karşı bir tepki olarak başlamıştır (Biryıldız, 2012: 89). Yeni Dalga (Nouvelle Vague) kavramı ilk kez, Paris'te yayınlanan L'Express dergisi tarafından kullanılmıştır. Dergi, 1957 yılı sonuna doğru gençlikle ilgili bir soruşturmayı *Yeni Dalga Geliyor* başlığı altında yayımlamıştır (Teksoy, 2009: 483). Fransa'da sinema konusunda yeni kavramların geliştirilmesi, özellikle 1951 yılında kurulan "Cahiers de Cinema" dergisinin sayfalarında gerçekleşir (Vincenti, 2008: 118). Bu derginin ilk sayısında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi, geleceğin yönetmenleri olacak genç yazarlar yer almaktadır. François Truffaut; senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı

Fransız sinemasının kaliteye verdiği önemi eleştiren, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi "uyuşturduğunu" öne süren yazısıyla yeni bir sinema anlayışının manifestosunu ortaya koymuştur. Ayrıca bu yazı yaratıcı yönetmen (auteur) anlayışının gündeme gelmesinde de ilk adımı atmıştır (Teksoy, 2009: 483). Yeni Dalga akımının dünya film eleştirisi alanına damgasını vuran auteur kuramı ile öne çıkmasının başlıca sebebi budur. Kurama göre bir filmin yaratıcısı, o filmin yönetmenidir. Auteur sözcüğü, filmi yaratan yönetmen için kullanılmaktadır (Çetin Erus, 2013: 98). Yeni Dalga'nın manevi babası Cahiers du Cinema eleştirmenlerine yeni bir estetiği oluşturmaları için malzemeleri sağlayan, Fransız Sinematek'in kurucusu Henri Langlois olsa da, Yeni Dalga'nın gerçek babası Andre Bazin'dir (Özarslan, 2013: 222). Andre Bazin'in önemi, özellikle, kendisinin tamamen bilincinde olan bir sinema anlayışı yaratmış olmasından gelmektedir. Bu sinema, estetik ve toplumsal alanda hangi yollarla işlerlik kazandığını bilmektedir ve kendine özgü niteliklerine bağlı kalarak sanat düzeyine çıkabilmektedir. Ayrıca Bazin, sinemanın ne olduğunu anlamak için ileri bir adım attırarak yönetmenin, sinemanın kendi dil özelliklerini kullandığını fark etmek koşuluyla, bir filmin niteliklerini seyircinin anlayabileceği konusunda yol gösterir (Vincenti, 2008: 119). Eleştirmen Alexandre Astruc Mart 1948 tarihli Kamera- Kalem başlıklı makalesinde "camera-stylo" ya da "kamera kalem" kavramlarını ortaya koymuştur. (Wiegand, 2011: 15). Astruc, sinemanın diğer sanatlar gibi bir ifade aracına dönüştüğüne vurgu yaparak, sinemanın yavaş yavaş bir dil haline geldiğini ifade etmektedir. Sinemanın dil olduğu dönemi kamera-kalem (camera-stylo) olarak nitelendirir (Astruc, 2010: 22). "Gerçek bir yazma eylemi!" düşüncesi, bu genç Fransız eleştirmenlerin film yapmaya başlamaları için en güçlü dürtüyü oluşturmuştur. Artık filmle yazmayı, kendi kişiliklerini ve dünyayı algılayışlarını doğrudan görüntüler ve seslerle kaydetmeyi, bunları filmle, filmin içinde anlatmayı hedeflemişlerdir (Kolker, 2010: 151). Fransız Yeni Dalga üyelerinin ilk eserleri kısa filmlerdir fakat 1959'dan itibaren François Truffaut, Jean Luc Godard ve Alain Resnais uzun metrajlı filmler çekmeye başlamışlardır. 1960'dan itibaren Godard, Serseri Aşıklar'ı (A Bout de Souffle), Truffaut 400 Darbe'yi (Les 400 Coups) ve Resnais, Hiroşima Sevgilim'i (Hiroshima Mon Amour) çekmiştir. 1959 Nisan'ında Truffaut Cannes Film Festivali'nde Les 400 Coups ile büyük ödülü kazanmıştır (Biryıldız, 2012: 91). Böylece 1945'ten beri sinemada yenilikçi bir çizgi izlemeye çalışan genç yönetmenler kendilerini sinema dünyasına kabul ettirmişlerdir (Teksoy, 2009: 484). Yeni Dalga filmlerinde genellikle rastlanabilen bazı temel estetik değerler ve özellikler vardır. Öncelikli olarak auteur yönetmen aynı zamanda filmin senaristidir (Özarslan, 2013: 225). Yeni Dalga, klasik anlatı yapısından farklı bir stilde hikâyeler yaratır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı bir biçimde izlemez, seyirci hiçbir zaman bir sonraki sahnede ne olacağını bilemez. Örneğin komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir (Biryıldız, 2012: 96- 97). Yeni dalga yönetmenleri geleneksel hikâye anlatma yöntemlerinden koparak sıçramalı kesme (jump-cut, zamanın bir noktasından diğerine düz olarak kesme) gibi dikkat çekici ve gösterici teknikler kullanırlar (Wiegand, 2011: 19). Bu kesintili durumda amaç, izleyiciye sürekli bir film izlediğini hissettirmektir. Ya da bazen filmin öyküsü ile ilgisi olmayan ya da o sahnede alakasız görünen bazı materyaller de komik veya ironik etki yaratmak amacıyla filme eklenir (Özarslan, 2013: 226). Gerçek mekanlarda hazırlıksız olarak, doğaçlamaya teşvik edilen bir ekip tarafından çekilen filmlerin spontane ve öngörülmez bir doğası vardır. Yönetmenler kendi filmlerinin modern unsurlarını arabaşlıklar ve yanar dönerler gibi çeşitli teknikler kullanarak izleyicisine sunar (Wiegand, 2011: 19). Yeni dalga filmlerinde oyuncuların doğaçlama davranması istenir. Ayrıca tıpkı gündelik hayatta olduğu gibi filmlerde de sık sık birbirlerinin konuşmalarının üzerine konuşmalar vardır (Özarslan, 2013: 227). Karakterler doğrudan doğruya kameraya konuşur ve filmler sıkça aşırı yakın planlarla başlar. Yeni dalga üyelerinin sinemaları, sevdikleri filmleri didikleyen eleştirmen/sinemacı ekolünden sinematik referanslarla dolu, film üzerine filmlerdir (Wiegand, 2011: 20). Ayrıca yeni dalga filmleri çok az net kapanışa ererler; sadece biterler. Buna karşın klasik Hollywood sinemasında hikâyenin tüm öğeleri sonuçta beraber çözülmelidir. Tipik Yeni Dalga öykülemesi içinde kişi ile toplum arasında çok az ilişki olduğu gibi, karakterler anlaşabilecekleri hiçbir dar kavram içine

yerleştirilmezler. Sübjektif ve objektif dünyalar, aynı fantezi ile gerçek gibi karışmışlardır (Biryıldız, 2012: 97). Yani Fransız Yeni Dalga Akımını, Hollywood öykülemelerine ve klasik anlatı kalıplarına alternatif bir üslup geliştirmesinden ötürü anlatımsal açıdan bir karşı sinema hareketi olarak okumak olanaklıdır (arme, 2015: 56).

1. Jean Luc Godard Sinemasına Genel Bir Bakış

Yeni Dalga'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Jean-Luc Godard, Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu gibi sinemaya Bazin'in kurduğu Cahiers du Cinema dergisinde eleştiri yazarak ve Henri Langlois'in başında olduğu Paris Cinematheque'inde yoğun biçimde film izleyerek geçirmiş ve böylece film yapmadan önce müthiş bir sinema birikimine sahip olmuş bir yönetmendir (Yılmaz, 1997: 74-75). Godard için o dönemde filmler üzerine yazı yazmak, film yapmakla eş değerdir (Godard, 2014: 12). Birkaç kısa film denemesinden sonra, büyük yankılar uyandıran Serseri Aşıklar (A bout de Souffle, 1959) ile sinemada yeni bir anlayışın başlatıcısı olmuştur (Teksoy, 2009: 491). Geleneksel sinemanın anlatı yapısını parçalayan bu çalışmayla Godard, yeni yönetmenler kuşağının en yenilikçi üyelerinden biri olduğunu göstermiştir (Monaco, 2013: 297). Godard'ın film çekerken güttüğü amaç, bir öykü anlatmak değil, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncelerini seyirciye aktarmaktır. Yani kendi deyişiyle "kalemle yaptığı eleştirileri sinema aracılığıyla yapmayı" sürdürmektedir (Teksoy, 2009: 494). Godard, yeni dalga yönetmenleri gibi, sinemayı sorgulamış, kalıplarını/konvansiyonlarını yıkmış, senaryodan, oyunculuğa, ışığın kullanımından makyaja, dekordan kamera kullanımına, noktalama işaretlerinden ses kuşağına hatta Dziga Vertov döneminde yaptığı gibi filmlerin dağıtımına kadar, sinemanın başka bir tarzda olabileceğini, hatta olması gerektiğini göstererek egemen sinemanın estetik yapısıyla hesaplaşmıştır (Yılmaz, 1997: 75). 1960'ların sinema endüstrisi içinde Godard, gangster ve bilimkurgu filmleri, müzikaller, savaş karşıtı fabllar, toplumsal araştırmalar ve kişisel itirafların yer aldığı türden film çekmiştir (Armes, 2011: 249). Godard, her zaman bir sinema ve yaşam reçetesi verme anlayışından uzak tutan bir sinema anlayışına sahiptir. Ama seyircinin yaşama ilişkin bakış açısını zenginleştirmek ve bir kapı açmak için de çaba göstermiştir. Filmleri bu anlayışın çerçevesinde estetik bir çizgi araştırır (Makal, 1996: 135). Godard, bir filmin başı, ortası ve sonu olması gerektiğini kabul etmiş; ama bunların anıldıkları sıra içinde olmaları gerekmediğini de vurguladığında, modern film yapımını tanımlamıştır. Görüntüler ve seslerle ne yapılabileceğine dair yaratıcı tutumu, bir filmin ne olduğuna dair düşüncemizin değişmesine yardımcı olmuştur. O, seyirciye bir filmin yalnızca bir film olduğunu, oyuncuların sadece rol yaptığını ve cesetlerin kan ile değil de ketçapla kaplandığını kabullenmenin olanaklı olduğunu göstermiştir (Armes, 2011: 249). Yani Godard seyirciye devamlı seyrettiğinin insanlar tarafından yapılan bir film olduğunu vurgulamıştır. Bu sayede seyirciye filmi kendisinin yaptığını, kuralları da kendisinin koyacağını hatırlatmak istemiştir (Biryıldız, 2012: 117). Çünkü Godard'a göre ahlak sahibi bir film yönetmenin görevi bunu gerektirmektedir. Godard sinema seyircilerine tipik Hollywood yapımlarının izin verdiğinden daha fazla saygıyla yaklaşmak gerektiğine inanmaktadır. Bunun için de ticari amaç güden stüdyoların manipülatif tekniklere başvurarak geliştirdikleri edilgen izleyici alışkanlıklarını yıkmaya çalışmaktadır (Sterritt, 2014). Kolker'in de ifade ettiği gibi (2010: 168-169) Godard'ın sinemadaki yeniliğini, başarısını ve etkisini anlamak için onu ve modernizmin diğer bazı temsilcilerini etkilemiş olan Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramına bakmak gerekmektedir.

1. Brecht Estetiğinde Aktif Seyirci Teorisi

Şair, oyun yazarı, politik ve estetik kuramcı Bertolt Brecht, Aristoteles'den bu yana Batı kültürünün parçası olmuş temel sanat anlayışını değiştirmeye çalışmıştır (Kolker, 2010: 169). Brecht, estetik kuramını 1920'lerden başlayarak 1956'daki erken ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır (Parkan, 2015: 30). Epik tiyatronun çıkış noktasını

sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkileri temelden değiştirme çabası oluşturmaktadır (Benjamin, 2014: 16). Brecht, kendi tiyatro anlayışının temelini oluştururken Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya koyduğu ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan katharsis (arınma) kavramıyla ifade edilen sürecin, seyirci için tehlikeli bir süreç olduğu düşüncesinden yola çıkar (Parkan, 2015: 31). Katharsis, acıma ve korku gibi duygulardan arınma anlamına gelmektedir (Aristoteles, 2017: 17). Platon, ölümün, insan ruhu için bir arınma biçimi olduğunu söylemektedir. Ölümle birlikte ruh, bedenin tüm tutkularından kurtularak özgürlüğe kavuşur. Fakat katharsisin sanat ve felsefede bir estetik kategori olarak önem kazanması Aristoteles'te belirgin hale gelmiştir (Aslanyürek, 2004: 38). Sinema seyircisi film izleme esnasında özdeşleşirken "katharsis" (arınma) yaşamaktadır. Aristoteles'in tragedyanın işlevine ilişkin binlerce yıl önce getirdiği görüş, günümüzde sinemanın temel işlevini oluşturmaya devam etmektedir. Tragedyanın özellikle üç birlik kuralı ile elde edilebilen katharsis, sinemada çok önemli bir yere sahiptir. Sinema sanatının kendine özgü olanakları, seyircinin olaylar ve karakterlerle özdeşleşmesini kolaylaştırmıştır. Başka bir deyişle, sinemanın perdeye yansıttığı her olayın gerçekmiş izlenimi altında perdeye yansıtılması seyircinin yaşamın bir benzerini sunan görüntüyle kolay bir ilişki içine girmesini sağlamıştır (Parkan, 2015, 23-24). Brecht'in epik tiyatrosu Aristotelesçi olmayan bir dramaturji ortaya koyar (Benjamin, 2014: 31). Aristoteles'in (2017: 19) tragedyanın en önemli öğesi olarak gördüğü bütünlüklü ve tamamlanmış olay örgüsünün aksine epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Böylece seyircideki yanılsamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşme hazırlığını felce uğratarak oyundaki karakterlerce sergilenen davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar (Benjamin, 2014: 34). Gerçeği yansıtabilme (ayna olma) ereğine yönelen "illüzyonist ve bireyci estetik"e karşıt olarak Brecht, gerçeği dönüştürebilme (dinamo olma) amacına yönelik bir "eleştirel ve diyalektik estetik" sistematize etmiştir (Parkan, 2015: 31). Brecht'in tiyatroda yarattığı estetik kuramı, günümüzde sinemada da etkilerini sürdürmektedir (Parkan, 2015: 49-50). Brecht'in kişisel olarak, sinema ile çok yakından ilgilendiği bilinmesine karşın, kendisi hiçbir zaman film yönetmemiş ama yapıtları birçok kez filme çekilmiştir (Parkan, 2015: 51). Brecht'in, tiyatrodan yola çıkarak ortaya koyduğu estetik tavrı teorize edildiğinde sinemaya da uyarlanabilecek amaçları şu şekilde özetlenebilir (Stam, 2014: 156-157):

- Aktif seyircinin oluşturulması.
- Popüler *olma* yerine *olagelme* kavramı, yani izleyicinin isteklerini doyurmak yerine dönüştürmek.
- Tüm "hatların" tek bir ve çok büyük bir duygunun hizmetine alındığı, genelleştiren estetiğin reddedilmesi.
- Kendi tarihlerini yapan sıradan insanlar lehine olan Aristotelesçi tragedyanın tipik özelliklerinden kader/büyülenme/duygusal boşalmanın eleştirilmesi.
- İzleyici dünyayı kavramaya değil onu değiştirmeye yönlendirilmesiyle praksise bir çağrı olarak sanat.
- İzleyicinin davranışlarını tersine çeviren ve yaşanır sosyal dünyayı "yabancılaştıran", "benzerlik mührü"nden sosyal olarak şartlanmış görüngüyü özgürleştiren, onların "doğal olmadıklarını açığa çıkaran yabancılaştırma etkileri. Brecht, bu amaçlara ulaşmada özel yöntemler de önermiştir. Brecht'in estetik kuramı birbiriyle aynı kategoride olmayan, ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar naivete, mesel çalışması, epizodik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermeci oyunculuktur (Parkan, 2015: 32). "Masculin Feminen" (Erkek/Dişi) filmi, epizodik anlatım, yabancılaştırma efektleri ve göstermeci oyunculuk açısından çözümlenmiştir.

Godard Sinemasında Bertolt Brecht Etkisi: "Masculin Feminin" Filminin Brechtyen Açıdan İncelenmesi

Filmin Öyküsü: Jean Luc Godard'ın 1966 yapımı filminin diğer adı Coca-Cola ve Marx'ın Çocukları'dır. Godard'ın Dziga Vertov grubuna geçmeden önceki bu son çalışması askerliğini yeni bitiren 68 kuşağının temsilcisi yirmi bir yaşındaki Paul'ü (Jean-Pierre Leaud) ve ünlü bir pop yıldızı olmaya can atan Madeleine'i (Chantal Goya) konu alır. Paul karakterini Fransız Yeni Dalga sinemasının sembolik oyuncusu Jean Pierre Leaud; Madeleine karakterini ise Fransız aktris ve şarkıcı Chantal Goya canlandırmaktadır. Askerliğini bitirdikten sonra bir anket kuruluşunda çalışarak sosyolojik gözlemler yapan Paul, arkadaşı Robert (Michel Debord) ile birlikte politikanın içinde yer almaktadır. Robert, Fransız Komünist Partisinin üyesidir. Grevlerle ve Vietnam'daki savaşa karşı gösterilerle ilgilenir. Bu iki karakter hem dünya sorunlarına hem de Fransa'nın toplumsal meselelerine kafa yoran entelektüel gençliği temsil etmektedir. Klasik müzik ve edebiyatla arası iyi olan Paul'un aksine Madeleine karakteri pop kültürüyle ilgilidir. Madeleine ünlü bir pop yıldızı olmak ister ve bunun için albüm çalışmalarına ağırlık verir. Aynı zamanda dergi için moda fotoğrafları çekerek yaşamını sürdüren genç ve güzel bir Fransız kadınıdır. Bu genç pop yıldızı Madeleine Zimmer'e aşık olan Paul'un hayatı bir anda değişmeye başlar. Paul, Madeleine'den beklediği karşılığı bulamasa da onun hayatına ısrarla dâhil olmak ister. Ama bir yanda da arkadaşı Robert ile birlikte dünya meselelerinden uzaklaşmamak da istemektedir. Yani Paul kapitalist ve sosyalist sistem arasında kalmıştır. Paul ve Madeleine'nin yaşam tarzları birbirinden oldukça farklıdır. Paul antikapitalist direnişi, Madeleine'in ise Fransa'ya giren kapitalist zihniyeti temsil etmektedir. Yani karakterler filmin ikinci ismine gönderme yapacak şekilde konumlandırılmışlardır. Paul, Marx'ın, Madeleine Zimmer ise son nesil Coca Cola'nın çocuklarıdır. Paul'ün aşkına Madeleine yüz vermese de Madeleine'nin ev arkadaşları Paul'dan hoşlanmaktadır. Catherine (Catherine-Isabelle Duport) ve Elisabeth (Marlene Jobert) Paul ve Madeleine'i hiçbir zaman yalnız bırakmazlar. Bir süre sonra Madeleine'in hayali gerçekleşir ve ilk albümünü çıkarır. Albümleri listelerde üst sıralara tırmanır. Paul'e yüz vermeyen Madeleine, ünlü bir yıldız olmaya başlayınca Paul'den iyice uzaklaşır. Ve film açık uçlu sonla biter. Acaba Paul bir kazaya mı kurban gitmiştir yoksa Madeleine ve arkadaşları tarafından cinayete mi uğramıştır.

Filmin Analizi

Epizodik Anlatım:

Jean Luc Godard'ın bu filmindeki Brechtyen özelliklerden ilki epizodik anlatımdır. Filmde epizodik anlatım son derece belirgin kullanılmıştır. Brecht'in estetik kuramına adını veren epizodik anlatım, epik kavramından türetilmiştir. Epik kavramı ise, Aristoteles'ten bu yana kullanılagelen bir kavramdır. Aristoteles epik türü açıklarken, "epizot" ve "anlatım" kavramlarını her ikisini birden kullanmaktadır (Parkan, 2015: 34-35). Brecht, "Modern Tiyatro, Epik Tiyatrodur" yazısında dramatik tiyatro ile epik tiyatronun anlatım biçimlerini karşılaştırarak aralarındaki farkı şu şekilde sistematize eder (Brecht, 1990: 44) :

Dramatik Tiyatro	**Epik Tiyatro**
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyarılır.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyirci, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, olayı inceler durumdadır.

Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne, bir öteki içi vardır.	Her sahne, kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar, düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar, eğriler çizer.
Olayların akışı, evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar, sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.

Yukarıdaki ayrımda görüleceği üzere klasik anlamda drama, harekete geçirilmiş olan dramatik güçlere dayanan bir türdür. Hareketin olmadığı anda drama yoktur. Hareketin gelişmesinde dramatik motor görevi yapan, ilerleme etkisizleşmiştir. Böylece seyirci bir adım sonra ne olacağını merak etmez. Ama epik tiyatro anlatımında bu geçerli değildir. Seyirciyi sürekli olarak ilerleten bir anlatım yapısı yoktur. Asıl olan seyirciyi belirli bir durumda durdurarak olaylar hakkında düşünmeye yönlendirmektir (Foss, 2009: 186). Böylece özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizodik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır (Parkan, 2015: 36). Bu karşılaştırmadan hareketle Masculin Feminin filminde Brecht'in epik tiyatrosundaki epizodik anlatım tarzı kullanılmıştır. Geleneksel dramatik çizgi kullanılmadan olaylar sergilenir. Yönetmenin klasik sinemanın geleneksel anlatı yapısını kırdığı nokta; olayları geliştirmekten çok durumları seyircinin önüne koymasıyla başlar. Peter Wollen da "Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı" adlı makalesinde Godard'ın sinema seyircisinin dikkatini toplamak ve filme odaklanmasını sağlamak için geçişli olan anlatı yapısını yıkarak işe başladığına vurgu yapar. Çünkü geçişli anlatı yapısında bir nedensellik zincirine bağlı olarak seyirci olayları izlemekte ve hiçbir zihinsel sürece girmesi gerekmemektedir (Wollen, 2010, 113-115). Filmde kullanılan epizodik anlatım sayesinde montaj tekniğiyle birbirine bağlanan olaylar sıçramalı bir şekilde eğriler çizerek yol alır. Geleneksel hikâye anlatma yönteminden koparak (jump cut) sıçramalı kesme teknikleri kullanarak seyircinin dikkati sürekli uyanık tutulur. Sahneler birbirlerine anlamlı bir şekilde bağlanmamıştır. Seyirci bu sayede bir sonraki sahnede ne olacağını bilemez ya da kestiremez. Masculin Feminin filmi Bob Foss'un (2009: 177) düşünceli film olarak adlandırdığı türdeki filmin özelliklerine sahiptir. Bu tür filmlerin en önemli özelliği bir sonraki anda neler olacağına ilişkin beklentiler üzerine kurulu olmaktan çok, şimdi ve bu anda neler olduğunu ortaya çıkarmakla ilgili olmasıdır. Düşünceli filmlerin sıklıkla çelişkili ve belirsiz olmasının nedeni yönetmenin gerçeğin sabit olmadığını, gerçeğin gözleyene ve gözlendiği açıya göre değiştiğini anlatmasından kaynaklıdır. Klasik anlatı yapısından farklı olarak filmde öyküyle ilgili olmayan görüntüler sıkça araya girer. Filmde bir olay yakaladığını zanneden seyircinin karşısına konuyla ilgisi olmayan Paris sokaklarındaki kalabalık, işe giden Fransızlar, karşıdan karşıya geçenler, inşaat işçileri ya da yaşanan cinayetler ve intiharlar girer. Bu nedenle Masculin Feminin filmi epik tiyatrodaki her sahne, kendisi için vardır ifadesini en iyi şekilde karşılar. Öyle ki film boyunca seyirci iki intihar ve iki cinayete tanık olur. Biri dışında diğer cinayet ve intiharların neden gerçekleştiğine dair bir bilgi verilmez. Çünkü olaylar bir neden-sonuç ilişkisi olmadan sunulur. Wollen'ın da vurguladığı gibi Godard sinema seyircisinin düşünmesini engelleyen geçişli anlatı yapısı yerine geçişsiz anlatı yapısını kullandığından dolayı seyirci olayları anlayabilmek için zihinsel bir sürece girmeye zorlanmaktadır. Olayları seyircinin düşünerek çözmesi beklenir. Bunlardan ilki Paul ve Madeleine'in oturduğu kafede yaşanır. Paul ve Madeleine'nin diyaloglarından bir şeyler anlamaya çalışan seyirci bir anda aynı kafedeki bir çiftin kavgasına şahit olur. Nedenini bilmediğimiz bu kavganın sonunda adam yanına çocuğunu da alarak kafeden çıkar ve kadın çantasından çıkardığı silahla adamı sırtından vurur. Paul ya da Madeleine vurulan adamın yanına gitmezler. Ne olduğu bilinmemektedir. Kadın, adamı neden öldürmüştür? Çevredekiler neden müdahale etmezler? gibi soruların cevapları yoktur. Bu yaşanan olayın hemen ardından birbirleriyle bağlantısı olmayan görüntüler araya girerek

filmin çizgisel olmayan anlatı yapısı bir kez daha ortaya çıkar. Başka bir cinayet ise Robert ve Paul trende eve giderlerken yaşanır. İki siyah erkek ve bir beyaz kadının ırk ayrımcılığı ve pop müzik üzerine yaptıkları sohbet sırasında beyaz kadın silahını zenciye doğrultur ve silahın görülmesiyle beraber yaşanacaklar ara yazı yöntemiyle tam ekranda ifadesini bulur: "*Geride kalanlar yalnızca bir kadın, bir erkek ve bir de kan gölüydü*". Bir başka intihar ise Paul ve kızlar eğlenmek için dışarda oldukları sırada yaşanır. Paul, langırt oynarken bir adam sanki Paul'ü bıçaklayacak gibi bir hareket yapar ama kendini bıçaklar. Tanımadığımız bu adam neden kendini bıçaklamıştır? Neden bıçağı Paul'a doğrultup sonra da kendini vurmuştur? gibi sorular açıkta kalır. Bir başka intihar ise Paul ve Catherine 'in dışarda olduğu bir sırada yaşanır. Bir adam gelir ve Paul'den kibrit ister. Kibriti alarak, bir arabanın yanına giden ve "çocukları benim için öp" diyen adam oradan uzaklaşır. Paul işin peşini bırakmaz ve adamı takip eder. Adam üzerine benzin dökerek kibriti çakmış ve kendini yakmıştır. Catherine buna inanmaz ve kendisi bakmaya gider. Adam kendisini Amerikan hastanesi önünde yakarak bir not bırakır: "Vietnam'daki savaş bitsin". Film boyunca seyircinin bir adamın neden öldüğünü bildiği tek olay budur. Bu alakasız ve birbiriyle bağlantılı olmayan görüntülerin araya girmesi seyircinin ilgi ve dikkatinin filmin sonuna değil olayların gidişi üzerine çekilmesinden kaynaklıdır. Böylece seyirci, olaylar ve karakterler üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizodik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır. Brecht'in epik tiyatro kuramında izleyici hiçbir zaman gözden uzak değildir. Dramatik bir gösterinin izleyicisi, oyunu rahatlamış bir biçimde seyreden gevşemiş bir izleyiciyken; epik tiyatro oyunu karşısındaki seyirci düşünen seyircidir (Benjamin, 2014: 28-29). Godard da sinemasında tıpkı Brecht'in epik tiyatro kuramındaki gibi diyalektik düşünebilen, izlediği filme mesafeli durabilen ve eleştirel bakabilen seyirci istemektedir. Kolker'in de ifade ettiği gibi (2010: 154) bir filmin inşasını onun çekilme ve kurgulanma tarzı belirler. Godard filmlerini diğer yönetmenlerden ayıran en büyük özellik filmin başlangıcında tanıtıcı çekimle başlamamasıdır. Filmin mekânını tanıtan genel bir çekim yapmayarak seyircisini rahatsız eden Godard, bu filminde de aynı yöntemi kullanır. Açılış jeneriğinden sonra Paul karakterini yakın planda gösterir. Godard sinemasında uzun çekimler ve çok ince hesaplara dayalı kamera hareketleri nadiren kullanır. Bunun yerine orta boy çekimler ve de daha çok yakın çekimler etkileyici olduğu için tercih edilir (Sterritt, 2014: 7). Bu filmde de karakterlerin yakın çekimleri oldukça sık kullanılmıştır. Klasik anlatı yapısına dayalı olan bir filmin sonunda seyircinin aklındaki tüm sorular yanıtlarını bulur ve düğümler mutlaka çözüme ulaşır. Ama modern anlatı yapısındaki sonlar genellikle açık uçludur. Masculin Feminin filmi de bu düzlemde giderek açık uçlu bir sonla biter. Catherine karakteri bir polis karakolundadır ve ifade vermektedir. "Annesi ona biraz para bırakmış. O parayla apartman dairesi aldı. Zengin muhitteki bir apartmanda büyük bir daireydi. Odaların düzenini tartışıyorlardı. Kavga ediyorlardı. İntihar olma ihtimali yok. Aptal bir kaza sadece" ifadeleriyle birinin öldüğünü anlayan seyirci acaba kim diye merak ederken kameranın kadrajına Madeleine girer. Madeleine'in Paul'den hamile olduğunu bilen polis "hamilesin peki ne yapacaksın?" diye sorar. "Bilmiyorum" diye cevap veren Madeleine'in yakın plan çekimiyle film biter. Paul'un yakın planıyla başlayan film Madeleine'in yakın planıyla biter. Paul ölmüştür. Acaba gerçekten olay Catherine ve Madeleine'in söylediği gibi bir kaza mıdır yoksa bir cinayet mi? Epik tiyatroda olduğu gibi düğümlerin çözülmesi izleyiciye bırakılmıştır. Masculin Feminin filminde kadın ve erkek ilişkileri üzerinden Fransa'daki kapitalist zihniyet sorgulanmaktadır. Bu sorgulamanın temelinde kapitalist zihniyetin temsilcileri kadınlar yer alır. Çünkü filmde erkekler hep soru soran, dünya meseleleri hakkında bilgileri olan gençliği temsil ederken, kadınlar dünya meselelerinden uzakta güzellikle ve modayla ilgilenen bir gençliği temsil etmektedir. Bu nedenle film boyunca kadınlar hep erkeklerin dünya hakkındaki sorularına maruz kalmaktadır. Sosyalist sistemin temsilcisi olan Paul, tüketim kültürünün ve pop kültürünün temsilcisi olan Madeleine'e aşık olarak entelektüel ve mücadeleci kimliğini kaybetmiştir. Bu kaybetme hem duygusal hem de filmin sonunda fiziksel olarak bir yok oluşu simgelemektedir. Yani Paul karakterinin filmin sonunda ölmesiyle

beraber sosyalizmin kapitalist sistem karşısındaki yenilgisi, yok olması vurgulanmıştır. Yönetmene göre kapitalist sistem düzendeki bütün karşıtlıklarını yok ederek yaşamını sürdürmektedir. Sıçramalı gelişen epizodik yapıyla sunulan filmin Paul'un yakın planıyla başlayıp Madeleine'in yakın planıyla bitmesi bu nedenle oldukça anlamlıdır.

Yabancılaştırma Efektleri

Aristotelesçi olmayan, özdeşleşmenin ve katharsisin temeline dayanmayan bir estetik kuram geliştirme çabasında olan Brecht, seyircinin sahnedeki olay karşısında rahatlamış değil aktif ve dinamik bir seyir içinde izleme gerçekleştirmesini oyunda kullanılacak yabancılaştırma efektleriyle mümkün olduğuna vurgu yapar. Eski Çin tiyatrosundaki yabancılaştırma efektlerini inceleyerek kendi kuramını oluşturan Brecht'in estetik kuramında yabancılaştırma, oyunculuk düzeyinde kendisini gösterirken; ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik, dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde, olaya uygun bir şekilde kullanımıyla da elde edilirler (Parkan, 2015: 40-43). Özdeşleşmenin kırılması Godard'ın ilk filmlerinden itibaren başlar ve yeni bir düzeye ulaşıncaya kadar düz ve eşit olmayarak gelişir. Özdeşleşmeyi kırmak için kurmacanın içine ya "gerçek insanlar" ya da doğrudan izleyiciye konuşan karakterler yerleştirilerek bu yapı kırılmaya çalışılır. Açık bir biçimde Godard'ın seyircisinin herhangi bir şeyle özdeşleşmemesi için yaptığı bu türden yabancılaştırma efektlerinin amacı geçişli anlatıyı parçalamak içindir (Wollen, 2010: 115-116). Godard'ın bu filminde de filmin başlangıcından sonuna kadar birçok yabancılaştırma efekti kullanılmıştır. Filmin açılış jeneriği Argos film logosuyla başlar. Logonun hemen ardından Fransız marşı ıslık şeklinde çalmaktadır. Marş, Fransız Devrimi zamanında proletaryanın monarşiyi yıkması üzerine yazılmıştır. Fransız Marşı eşliğinde ekranda şu yazı belirir: Argos; Svenskfilmindustri, Sandrews, Anouchka çekilen 121 siyah beyaz film içinde Fransızca olan 3-4 tanesinden biri olan bu filmi takdim eder. Godard, seyircisine filmin hemen başlangıcında geleneksel anlatım yapısına olan radikal tavrını seyirciye bir filmle karşı karşıya olduğunu bildirerek gösterir. Godard'ın seyircisine söylemek istediği kendi sözleriyle şudur: "*Bu bir filmdir ve bu film özel bir film türüdür. Bir film yaptığınız gerçeğinden uzaklaşmamanız gerekir*" (Sterrit, 2014). Ve bu yazının hemen ardından silah sesi eşliğinde filmin ismi siyah zemin üstüne beyaz büyük harflerle şu şekilde yazar: Masculin Feminin /Erkek ve Dişi. Silah sesi filmdeki en önemli yabancılaştırma efektlerinden birisi olarak kullanılır ve filmin anlatısı boyunca yer alır. Silahın anlatımdaki en büyük rolü, sahneleri bölen ekran kartlarına sesiyle eşlik etmesidir. Godard, sinemanın kurucularından D.W.Griffith'in bir sözüne referans vererek bir film için gerekli iki şeyin bir kadın ve bir silah olduğunu vurgular ve o zamandan beri Godard'ın sinemaya dair en meşhur aforizmalarından biri bu olur (Köstepen, 2017: 39). Masculin Feminin filminde de en meşhur aforizma silahtır. Silah sesi hem sahneleri bölmek için kullanılır, hem de karakterler arasında geçen diyalogları anlaşılmaz kılmak adına kullanılmaktadır. Godardyen anlatımda sinematografik öğeler klasik sinemanın tam karşıtı şekilde kullanılmaktadır. Genellikle doğal mekânlarda çekim yapmayı tercih eden Godard bu filminde de Paris sokaklarını dış mekân olarak kullanmıştır. Godard'ın filmlerinde seslerin karşıt kullanımı önemli yabancılaştırma efektlerinden biridir ve filminde estetik bir işlev görmektedir. Bu filmde de seslerin görüntüyle çatışma yaratmasından oldukça fazla yararlanılmıştır. Seslerin eksik ve kesintili olarak verilmesi filmin montajlandığı ve kurgulandığını seyirciye göstermektedir. Yani seyirci filmin başlangıcından sonuna kadar bir film izlediğinin bilincinde olarak perde karşısında yer almaktadır. Godard sinemasında her zaman karşıtları arama eğilimi içinde olmuştur. Hatta kendi sözleriyle bunu şu şekilde itiraf etmektedir. "*Kendi kendime şunu söylüyordum: Onlar yeşil diyorlar, acaba tersi söylenemez mi?*"(Godard, 2014: 10).

Filmde Paul karakterinin seyirciye tanıtıldığı mekân bir kafedir. Yakın plan çekimle tanıtılan Paul kafede felsefi şeyler okumaktadır. Paul'un okuması sırasında kafedeki diğer insanların seslerini duyarız ama onları görmeyiz. Paul'un dikkati Madeleine karakterinin kafeden içeri girmesiyle beraber dağılır.

Paul kadrajın dışına çıkarken kadrajın tam ortasında yer alan karakter Madeleine'dir. Paul, Madeleine'i daha önce burada gördüğünü belirterek aralarındaki diyalogu başlatır. Ortak bir arkadaşları olduğundan bahsederler. Marcel Dumas adındaki bu kişiyi ikisi de tanımaktadır. Ayrıca tanıdıkları bu arkadaşları Marcel dergide çalışmaktadır. Madeleine, Marcel ile buluşmak için kafeye geldiğini söyler. Aslında Madeleine'in film için görüşeceği kişinin yönetmen Jean Luc Godard olması olasılığı yüksektir. Çünkü Madeleine kafeye gelir gelmez makyajını tazeler ve görüşmeye yapacağı kişiyi beklemeye başlar. Madeleine karakteri filmin çekiminin başladığından habersizdir. Madeleine karakterinin seyircide bıraktığı doğal oyunculuğu filmin çekiminin başladığından habersiz olmasından kaynaklıdır. Ayrıca Marcel'in dergide çalıştığının belirtilmesi de Godard'ın bir zamanlar Cahiers du Cinemada'ki yazarlığına gönderme yapılmıştır. Yabancılaştırma efektinin oyunculuk düzeyinde gösterildiği sahne burasıdır. Oyuncuların doğal hallerinin seyirciye gösterilmesi Yeni Dalga sinema estetiğinde sıklıkla karşımıza çıkar. Filmin içindeki bir başka oyunculuk düzeyindeki yabancılaştırma efektinde ise Godard'ın Nefret (Le Mepris, 1963) filminde oynamış olan Brigitte Bardot'ın, Godard'ın arkadaşı olan Antonien Bourseiller ile beraber senaryo üzerine çalıştığı sekans yer alır. Godard bir film içinde başka bir filmin nasıl çekildiğine dair bilgiler vererek, seyircinin bir filmde olduğunu asla unutturmaz. Yeni Dalga üyeleri filmlerinde sevdikleri yönetmenlere ya da kendilerinin daha önce çekmiş oldukları filmlere göndermeler yapmalarıyla ünlüdürler. Masculin Feminin filminde de Godard'ın yönettiği (Pierrot Le Fou, 1965) Çılgın Pierrot filmine gönderme vardır. Paul ve Catherine albüm çalışmasındaki Mandeleine'nin yanına giderler. Madeleine, Paul'u çok umursamaz. Kayıt stüdyosunun camına dayanıp aşık olduğu kadına bakan Paul adeta Madeleine için görünmezdir. Bu görünmezlik kayıt stüdyosunun içine girip Madeleine'in yanına gittiğinde de devam eder. Kayıt sonrası dışarı çıkan Madeleine ile röportaj yapmak için bekleyen bir gazeteci vardır. Madeleine asistanı olarak tanıttığı Paul'e dönerek arabayı getirmesini ister. Paul'ün arabası yoktur. Catherine'e ne yapacağını sorar, o da "her şeyi yaparım diyordun git araba çal" der. Paul arabayı bulduğunu kızlara söyler. Catherine ve Madeleine Paul'e dönerek: "Sen Çılgın Pierrot gibi olamazsın. O sevgilisi için araba çalar" diyerek Çılgın Pierrot filminde de oynayan Paul'e (Jeanne Pierre Leaud) ve filme gönderme yaparlar. Yabancılaştırma efektlerinin en göze çarpanı ise karakterler arasındaki diyaloglarda yaşanır. Madeleine ve Paul'un arasında geçen diyaloglar başta olmak üzere filmdeki diğer karakterler arasında geçen diyaloglarda baskın dış ses kullanımı vardır. Diyalogları bir telefon sesi, caddedeki kalabalığın sesi, diğer insanların sesi ve silah sesi bölebilmektedir. Seyircinin diyalogları duymasını ve anlamasını engelleyen bu dış ses kullanımının yanı sıra diyalogları anlamsızlaştıran bir başka unsur da karakterler arasında diyalog diye dinlediklerimizin kimi zaman bir kamuoyu yoklamasındaki soru cevaplara kimi zaman ünlü bir düşünürün sözlerine, kimi zaman gazete ve dergilerdeki felsefi yazılarına dönüşüvermesidir. Seyircinin karakterle özdeşleşmesini engellemek için filmde bu yöntem sıkça kullanılmaktadır. Diyaloglardaki diğer bir noktada Godard'ın kurgusunda karşımıza çıkar. Geleneksel anlatı yapısının hâkim olduğu Hollywood filmlerinde karakterler arasındaki diyaloglarda her iki karakteri de kadrajda görürüz. Buna "shot reverse shot" ilkesi denilmektedir. Hollywood sinemasının olmazsa olmazı bu teknik sayesinde iki kişi diyalog halindeyken diğer kişinin orantılı bir şekilde ekranda konumlandırılmasıdır. Yine seyircinin dikkatini dağıtmamak ve diyalogu en rahat şekilde takip etmesi için tasarlanan bu yöntemde Hollywood sinemasında bir kişinin yüzü kameraya dönükken diğerinin sırtı kameraya dönüktür. Ama Godard'ın filmlerinde karakterler karşılıklı konuşsa bile kadraj sadece bir karaktere odaklanır. Diğer karakter kadraj dışında kalmaktadır. Bazen de kadrajın yarısında kalan ve yüzü bir dolap kapağı yüzünden görünmeyen karakterler vardır.

Filmdeki Brecht tarzı yabancılaştırma biçimlerinden en belirgin olanı ara yazılar ve ara başlıklardır. Kimi zaman karakterler arasında geçen diyaloglarda yönetmenin vurgulamak istediği ifadeler ara yazı şeklinde verilmektedir. Paul arkadaşı Robert ile beraber Vietnam savaşına karşı ABD'yi protesto etmektedir. Paul ve Robert'ın bir protestosundan sonra yönetmen kendi yorumunu şu şekilde ekranda

belirtir: "*Filozoflar ve yönetmenler içinde bulundukları neslin bakış açısını yansıtırlar*". Godard sinemanın bir düş ya da hayal ürünü olmadığını aksine sinemanın hayatın içinde olduğunu vurgular. Bunu da şu şekilde ifade eder: "Ben filmlerle hayat arasında hiçbir fark görmüyorum. İki aynı şeydir" (Sterrit, 2014: 15). Filmdeki ara başlıklardan en önemlisi "*Bir Tüketim Ürünüyle Konuşma*" bölümüdür. Bir anket kuruluşunda çalışan Paul, Fransız kadınları arasında bir anket yapmaya Madeleine'in dergiden arkadaşı Elsa ile başlar. Miss 19 dergisinde çalışan ve güzellik kraliçesi seçilen Elsa bu unvanın birçok şey getirdiğinden bahseder. Bunlar ev ve arabadır. Güzellik kraliçesi seçilmeden önce öğrenci olan ama Miss 19 seçilince mezun olmak istemeyen Elsa, diploma yerine arabayı seçen bir gençliğin temsilcisidir. Fransız kadınlarına ve Fransa'daki tüketim kültürüne dair eleştiri bu cevap karşısında başlar. Paul, Elsa'ya dünya meseleleri hakkında birçok soru yönlendirir. Mesela dünyanın hangi bölgelerinde savaş vardır sorusuna Elsa gülerek tepki verir. Bu soru hakkında bilgisi olmadığını ve bu konulara kafa yormadığını hatta önemli olan soruları saçma bulduğunu dahi söyler. Bu ve buna benzer kendi toplumunda ve dünya üzerinde olup biten olaylar hakkında bir bilgisi olmayan Elsa tüm anket boyunca gülümseyerek ve güzelliğini ön plana çıkartarak cevap verir. Ama konu güzellik, tüketim, moda ve cinsellik gibi sorular olunca bu sorulara cevapları hazırdır. Godard'ın bu bölümde yaptığı eleştirinin özeti filmde yine ara yazı olarak verilir: "*Bize bir televizyon ve bir de araba verin özgürlüğümüz elimizden alma hakkına sahipsinizdir artık*". Filmde karakterler arasında geçen diyalogların birçoğu tekrarla doludur. Robert'ın hoşlandığı Catherine ile konuştuğu sahnede bunu görmek mümkündür. Aralarında geçen diyalog tekrarlarla doludur. Bu sahnenin diğer bir önemi de Paul'un Elsa'yla yaptığı anket gibi Robert da Catherine'e dünyada yaşananlara dair sorular yöneltir. Film boyunca soru soran erkek, sorulara maruz kalan kadınlar olmuştur. Kadınların güzellik ve tüketim kültürüyle ilgili olan sorulara cevapları hazırken, dünyadaki olan bitene karşı duyarsız olmaları özellikle vurgulanır. Catherine ve Paul'un konuşmasından sonra filmin diğer adı ekran da ara yazı olarak belirir: "*Bu filmin diğer adı da Coca-Cola ve Marx'ın Çocuklarıdır. Artık hangisini seçerseniz"* diyerek Godard seyirciye seslenir. Filmde Paul ve kızların sinemaya gittikleri bir sekans vardır. Bu sekansta Godard hem film gösterim teknikleri hakkında bilgi verir hem de Hollywood sinemasını yetersiz bulduğu için eleştirir. Hollywood sinemasının temel olarak yetersiz olarak tanımlandığı sahnede Godard'ın düşünceleri beyaz perdede şu şekilde belirir: "*Bol bol sinemaya giderdik. Beyaz ekran parlamaya başladığında hepimiz heyecanlanırdık. Ama Madeleine ve ben genelde hayal kırıklığına uğrardık. Görüntü kalitesiz ve titriyor olurdu. Marilyn Monroe çok yaşlanmış görünüyordu. Üzülüyorduk. Film, hayallerimizdekinden çok uzaktı. Aslında, içimizde taşıdığımız o film hiç değildi bu. O film ki, hayallerimizde çektiğimiz ve hatta içimizde gizlice yaşattığımız bir filmdi*". Filmin sonunda Paul'un uzun bir monoloğu yer alır. Paul'ü görmeyiz bu sahnede. Anket çalışması sonuçlarını değerlendirdiği bu bölüm yine ara yazı olarak verilir. Bu bölüm Godard'ın Fransa'da o dönem çok popüler olan anketlere yönelik bir eleştirisidir. Çünkü bu dönem bütün Fransız dergileri kamuoyu araştırmaları yaptırarak Amerika Birleşik Devletleri'ni taklit etmeye başlamışlardır. Godard, dayandığı değerlere ilişkin bir eleştiri olmadıkça yapılan kamuoyu araştırmasının bir anlam taşımayacağını vurgulamaktadır. Ford marka otomobiller hakkında kamuoyunun ne düşündüğünü öğrenmeye çalışıyorsanız ve bu iş için Ford size para ödüyorsa, o konuya yaklaşımınızın size başka birinin para verdiği durumdan çok farklı olacağı açıktır. Sosyolojik bir anket çalışmasında sorduğunuz sorulara çok dikkat etmeniz gerekir (Sterritt, 2014: 50).

Göstermeci oyunculuk

Epik oyuncunun görevi, soğukkanlılığı elden bırakmadığını oyunuyla göstermektir. Oyuncu rolüyle özdeşleşmez. Brecht şöyle der: Oyuncu hem bir olayı hem de kendisini sergilemek zorundadır. Doğal olarak kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergiler (Benjamin, 2014: 34). Brecht'in estetik

kuramında özdeşleşmeye karşı bir oyunculuk tekniği hâkimdir. Oyuncular hem olaylarla hem de oynadıkları karakterle aralarına mesafe koyarak oynarlar ve böylece seyircinin karakterle özdeşleşmesinin önüne geçilir. Masculin Feminin filminde de göstermeci oyunculuk tekniği kullanılmıştır. Klasik sinemadan farklı olarak bu filmde oyuncular rollerini canlandırmaktan daha çok gösterirler. Godard, filmlerinde rolleri genellikle son dakikada yazmasıyla ünlüdür. Bu, oyuncuların rollerine hazırlık yapmak için pek zaman bulamamaları anlamına gelir. Godard bu konuda şöyle der: "Bunu tercih ediyorum, çünkü bir oyuncuya iyi performans ortaya koyuncaya kadar tekrar tekrar prova yaptıran bir yönetmen değilim. Ben varlığı hissettirmeden oyuncunun arkasında durup, onu kendi haline bırakmayı seviyorum, rolünü oynarken onun kendiliğinden ortaya koyduğu hareketleri takip ediyorum; aniden, beklenmedik bir biçimde kendiliğinden ortaya çıkan güzel bir hareketi yakalamaya çalışıyorum ve giderek benim ortaya koymaya çalıştığım şeyle ilgili bir düşünce oluşturuyorum" (Sterritt, 2014:7). Masculin Feminen filminde Mandeleine karakterinin kafeye girdiği andan itibaren çekime başlandığından habersiz yapısı bunu doğrulamaktadır. Masculin Feminin filminde Godard'ın klasik oyunculuk türünü istemediğini şu sahnede görmek mümkündür. Brigitte Bardot, Godard'ın yakın bir arkadaşıyla Antonien Bourseiller bir kafede senaryo üzerinde çalışmaktadır. Bourseiller, Bardot'a nasıl oynaması gerektiği hakkında ipucu verir: "Bence rolü oynamaya başlamadan önce okuduklarını tamamen unutmalısın. İlk kez okuyormuşçasına oynamalısın. Prova falan yaptığını sil kafandan. Sadece oku ve oyna". Bardotta bu sözler karşısında sadece okur. Godard sinemasında katı olan her şeyden uzaklaşmaktadır. Bu oyunculuk yönetiminde de geçerlidir. Onun için önemli olan oyuncunun büyük oranda senaryoya katkı sağlamasıdır. "Ben bir oyuncunun yüzünü çekerken iki şeye dikkat ederim: Yüzünü film açısından gerekli olduğu için çekerim, fakat bunun arkasında başka bir şey gelir, o da oyuncun yüzünün bizzat kendisidir" (Sterritt, 2014: 42).

Sonuç

Modern anlatı dilini kullanan Godard'ın Masculin Feminin filmi bu çalışmada Brechtyen açıdan incelenmiştir. Brecht'in estetik kuramını sinemaya en iyi şekilde uyarlayan kişi Fransız yönetmen Jean-Luc Godard olmuştur. Godard'ın filmografisindeki birçok filmde Brecht'in epik tiyatrosundaki öğelerini görmek mümkündür. Jean Luc Godard'ın bu filmindeki Brechtyen özelliklerden ilki epizodik anlatımdır. Filmde epizodik anlatım son derece belirgin kullanılmıştır. Yönetmenin klasik sinemanın geleneksel anlatı yapısını kırdığı nokta; olayları geliştirmekten çok durumları seyircinin önüne koymasıyla başlar. Filmde kullanılan epizodik anlatım sayesinde olaylar montaj tekniğiyle birbirine bağlanmıştır ve olaylar sıçramalı bir şekilde eğriler çizerek yol alır. Bu sayede seyircinin aktif bir izleme edimi içerisinde yer alır. Çünkü olayları takip etmesi için uyanık bir bilince ihtiyacı vardır. Modern anlatı yapısı klasik anlatı yapısından farklı olarak açık uçlu sonla biter. Klasik anlatı yapısına dayalı olan bir filmin sonunda seyircinin aklındaki tüm sorular yanıtlarını bulurken modernist anlatı yapısında film ya birden biter ya da olaylar çözüme kavuşmadan film sonlanır. Masculin Feminin filmi de bu düzlemde giderek açık uçlu bir sonla biter ve çözümü seyirciye bırakır. Brecht'in dramatik tiyatroda sorunlu gördüğü özdeşleşme ve katharsise giden süreç yabancılaştırma efektleri kullanılarak denetim altına alınır. Brecht'in estetik kuramında yabancılaştırma, oyunculuk düzeyinde kendisini gösterirken; ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik, dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde, olaya uygun bir şekilde kullanımıyla da elde edilirler. Godard bu filminde, seyircinin herhangi bir şeyle özdeşleşmemesi için birçok yabancılaştırma efekti kullanmıştır. Bunlardan ilki sestir. Godard'ın filmlerinde seslerin karşıt kullanımı önemli yabancılaştırma efektlerinden biridir ve filminde estetik bir işlev görmektedir. Bu filmde de seslerin görüntüyle çatışma yaratmasından oldukça fazla yararlanılmıştır. Seslerin eksik ve kesintili olarak verilmesi filmin montajlandığı ve kurgulandığını seyirciye göstermektedir. Yabancılaştırma efektinin oyunculuk düzeyinde gösterildiği

sahneler vardır. Oyuncuların doğal hallerinin seyirciye gösterilmesi Yeni Dalga sinema estetiğinde sıklıkla karşımıza çıkar. Yabancılaştırma efektlerinin en göze çarpanı ise karakterler arasındaki diyaloglarda yaşanır. Diyalogları bir telefon sesi, caddedeki kalabalığın sesi, diğer insanların sesi ve silah sesi bölebilmektedir. Seyircinin diyalogları duymasını ve anlamasını engelleyen bu dış ses kullanımının yanı sıra diyalogları anlamsızlaştıran bir başka unsur da karakterler arasında diyalog diye dinlediklerimizin kimi zaman bir kamuoyu yoklamasındaki soru cevaplara kimi zaman ünlü bir düşünürün sözlerine, kimi zaman gazete ve dergilerdeki felsefi yazılarına dönüşüvermesidir. Seyircinin karakterle özdeşleşmesini engellemek için filmde bu yöntem sıkça kullanılmaktadır. Diyaloglardaki diğer bir noktada Godard'ın kurgusunda karşımıza çıkar. Hollywood filmlerinin olmazsa olmazı "shot reverse shot" ilkesi Godardyen anlatımda yer almaz. Filmdeki Brecht tarzı yabancılaştırma biçimlerinden en belirgin olanı ara yazılar ve ara başlıklar olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman karakterler arasında geçen diyaloglarda yönetmenin vurgulamak istediği ifadeler ara yazı şeklinde verilmektedir. Brecht'in estetik kuramında özdeşleşmeye karşı bir oyunculuk tekniği hâkimdir. Oyuncular hem olaylarla hem de oynadıkları karakterle aralarına mesafe koyarak oynarlar ve böylece seyircinin karakterle özdeşleşmesinin önüne geçilir. Masculin Feminin filminde de göstermeci oyunculuk tekniği kullanılmıştır. Klasik sinemadan farklı olarak bu filmde oyuncular rollerini canlandırmaktan daha çok gösterirler. Jean-Luc Godard'ın filmografisinde önemli bir yere sahip olan Masculin Feminin filminde, kadın ve erkek ilişkileri üzerinden Fransa'daki kapitalist zihniyetin sorgulanmaktadır. Godard, filminde seyirciyi özdeşleşmeye ve katharsise götüren süreci epizodik anlatım, yabancılaştırma efektleri ve göstermeci oyunculuğu kullanarak yıkmıştır. Bu nedenle bu filmdeki sinematografik öğeler klasik sinemanın tam karşıtı şeklinde konumlanmıştır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (2010). *Sessiz Sinema*. Ankara: Deki Yayınları.

Aristoteles (2017) *Poetika*. (Çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün) İstanbul: İş Bankası Yayınları. (11.Basım).

Armes, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik.* (Çev. Zeynep Özen Barkot) İstanbul: Doruk Yayınları.

Aslanyürek, Semih (2004). *Senaryo Kuramı* (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Astruc, Alexandre (2010). "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem". Ali Karadoğan (Der.), Nagihan Özer (Çev.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (ss. 21-26) Ankara: Deki Yayınları.

Bakır, Burak (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Benjamin, Walter (2014). *Brecht'i Anlamak*. (Çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları (5.Basım).

Bertolt Brecht (1990). *Epik Tiyatro*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Biryıldız, Esra (2012). *Sinemada Akımlar* (5. Basım). İstanbul: Beta Yayınları.

Bordwell, David (2010). "Sanat Sineması Anlatımı". Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (ss. 125–177). Ankara: Deki Yayınları.

Büker, Seçil (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Çetin Erus, Zeynep (2013). "Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği". Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları-2* içinde (ss. 93-129) İstanbul: Su Yayıncılık.

Foss, Bob (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (Çev. Mustafa K. Gerçeker). İstanbul: Hayalbaz Kitap

Godard, Jean-Luc (2014). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Metis Yayınları (3.Basım).

Gönen, Metin (2007). Hollywood Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Gürkan, Hasan (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.

Karadoğan, Ali (2010). "Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler". Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (ss.1-20). Ankara: Deki Yayınları.

Kırel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızıkedi Yayınları.

Kolker, Robert (2010). *Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara: Deki Yayınları.

Köstepen, Enis (2017). "*Marx'ın ve Cola'nın Çocukları"*. Altyazı sinema Dergisi, Sayı: 178 ss.39.

Lehman, Peter ve Luhr, William (2010). "İzleyiciler ve Alımlama" (Çev. Aydan Özsoy) Seçil Büker ve Y.Gürhan Topçu (Der.), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde (ss:171-204), İstanbul: Kırmızıkedi Yayınları.

Makal, Oğuz (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.

Monaco, James (2013). *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev. Ertan Yılmaz) İstanbul: Oğlak Yayınları. (14.Basım).

Özarslan, Zeynep (2013a). "Biçimciliğin ve Gerçekçiliğin Sentezi". Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları-1* içinde (ss. 221-234) İstanbul: Su Yayınları.

Parkan, Mutlu (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema* (4. Basım). İstanbul: Yazılama Yayıncılık.

Ryan, Mıchael ve Melissa Lenos (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. Emrah Suat Onat) Ankara: Deki Yayınları.

Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sterritt, David (2014). *Jean-Luc Godard*. (Çev. Selim Özgül) İstanbul: Agora Kitaplığı

Süalp, Z. Tül Akbal (2014). "Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak", Murat İri (Der.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (ss. 103-125) İstanbul: Derin Yayınları. (3.Basım).

Teksoy, Rekin (2009). *Sinema Tarihi Cilt-1* (3. Basım). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Vincenti, Giorgi (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. (Çev. Engin Ayça) İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (2. Basım).

Wollen, Peter (2010). "Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgârı". Ali Karadoğan (Der.), Ertan Yılmaz (Çev.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (ss.113-124) Ankara: Deki Yayınları.

Yaren, Özgür (2013). "Sinemada Anlatı Kuramı". Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları-2* içinde (ss. 167-192) İstanbul: Su Yayıncılık.

Yılmaz, Ertan (1997). "*Jean-Luc Godard ya da Sinemada Bir Avantgarde'ın Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine*". Ss. 73-105 Avrupalı Yönetmenler. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

“KİŞİSEL MİZACIN RESİM SANATINA YANSIMASI”

Dr. Öğretim Üyesi Mesut Yaşar

İnönü Üniversitesi

Öz

Toplumsal bir varlık olan insan, bütün yaşamı boyunca kendisini ifade etmeye ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyaçtan kaynaklı olarak çeşitli araçlar geliştirmiştir. Sanat da bu ifade araçlarından birisidir. Sanat, içinde yaşanılan çağa, olaylara, olgulara, kavramlara, kısacası her “şeye” karşı, bireysel bir duruş, bireysel bir farkındalıktır. Bu çalışmada, farkındalığın bir yönü olan kişisel mizacın resim sanatına yansıması üzerinde durulmuştur. Kişisel mizaç, bilinen ancak fark edilmesi zor olan, çoğunlukla da ihmal edildiğine inanılan bir konudur. Literatür taraması yöntemiyle hazırlanan bu çalışmada, konunun önemini vurgulamak için, aynı dönemde ve aynı ortamda yaşamış yerli ve yabancı ressamlar, karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Ortaya çıkan sonuca göre, sanatta yaratıcılık, birbiriyle ilintili birçok faktöre bağlı olsa da, sanatta özgünlük ve mizaç arasında çok belirgin bir paralellik bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Farkındalık, Mizaç, Özgünlük.

“REFLECTION OF PERSONAL TEMPERAMENT TO PAINTING ART”

Abstract

The human who is a social being, needs to express himself throughout his whole life and has developed various tools based upon this need. Art is one of these means of expression. Art is an individual stance, an individual awareness against to living in the period, events, facts, concepts, in short; against to every "thing" In this study, it is emphasized about the reflections of personal temperament which is one aspect of the awareness, to the art of painting Personal temperament is a subject that is known but it is hard to notice and often believed to be neglected, when it is neglected, it is believed. In this study, it is prepared by literature review method, the local and foreign painters who lived in the same period and in the same environment, have been handled comparatively to emphasize the importance of the issue. According to the result, although the creativity in the arts is connected to many interrelated factors, there is a very clear parallelism between originality and temperament in art.

Key Words: Art, Awareness, Temperament, Originality

Giriş

Bu çalışmada amaç, **kişisel mizacın resim sanatına yansıması** üzerinde durmaktır. Kişiliğin gelişiminde en önemli yapısal çekirdek olan mizaç, bilinen ancak fark edilmesi zor olan, çoğunlukla da ihmal edildiğine inanılan bir konudur.

Mizaç, Karakter, Kişilik ilişkisi:

Mizaç (huy, tabiat), bireyin tüm sergilemeye eğilimli davranışsal, duygusal ve bilişsel (algı yoluyla bilgiyi işleme kabiliyeti) özelliklerine denir. Kişiye özgü ve doğuştan gelen mizaç, ömür boyu değişmeyen yapısal çekirdektir. Aynı zamanda mizaç; bireylerin yaşamdaki temel arayış, motivasyon, algı öncelikleri ve yönelimlerini belirleyen yapısal bir çekirdektir. Bireyin mizacına ait bazı özelliklerin zaman içinde belirgin ve sürekli hale gelmesiyle **karakter** oluşur. Bir başka ifadeyle, bireyin her ortamda kararlılıkla aynı şekilde sergilemeye eğilimli olduğu kolay tanınabilen, değişmez değil ancak değişime oldukça dirençli olan özellikler bütününe karakter denir.

Mizacın zeka, cinsiyet, genetik yapı, yaş, biyolojik özellikler v.b. gibi üzerinde etkide bulunamayacağımız içsel (doğuştan gelen) faktörlerle; aile, eğitim, sosyal çevre, yaşanılan olaylar, kültür, inanç v.b. gibi üzerinde kısmen etkide bulunabileceğimiz çevresel faktörlerin tamamıyla etkileşimiyle **kişilik** oluşur. Mizacın yapısal değişmez özellikleri üzerinden gelişen kişilik, dinamik (değişebilen) bir yapıdır. Mizaç, karakter ve kişilik bir ağaca benzetildiğinde; mizaç ağacın tohumu, karakter ağacın kalın dalları, kişilik de ağacın tamamıdır. Nasıl ki, hiçbir ağaç (aynı cins olsa bile) birbirinin tam olarak aynısı değilse, mizaca etki eden içsel ve dışsal faktörler de, hiçbir birey için aynı olamayacağından dolayı, her bir birey kişilik düzeyinde eşsiz ve biriciktir (Selçuk Z. ve Enver Demirel, Y. 2017: 7-9).

Sanat ve Mizaç İlişkisi

Bilimsel olarak her bir birey eşsiz ve biricik olduğuna göre, denilebilir ki, "savaş", "barış", "acı", "neşe", "kalem", "kağıt" v.b. gibi kavram ve nesneler, olaylar ve olgular ile ilgili her bireyin algısı (gerçeği) doğal olarak birbirinden farklı olacaktır. Ancak, iş bireyin kendisini ifade etmesine gelince, öznel yaklaşım yerine ortak yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır. Resim bölümleri giriş sınavlarındaki "imgesel tasarım" soruları bu konudaki tipik örneklerdir. "Teknoloji ve insan konulu bir resim yapınız" dendiğinde, çoğunluk tarafından klavye başında insan ya da, telefonla konuşan insan resmi yapılmaktadır; "insan ve hayvan arasındaki dayanışma" konusuna da genellikle, kör bir adamı kavşaktan karşıya geçiren köpek resmi yapılmaktadır. Bu sonuç şaşırtıcı gibi görünse de, dünyanın en zor işlerinden biri, bireyin kendi kendisiyle yüzleşmesi, kendi mizacını fark etmesidir. Emile Zola'ya göre, "Sanat, bir mizaç arasından görülmüş olan tabiattır"(Calp, M. 2017: 19).

Mizaca uygun davranış en çok çocuklarda görülür (resim 1), çünkü henüz kişiliği oluşturan dışsal faktörlerin olumsuz etkilerine maruz kalmamışlardır. Ancak çocuklar doğaları gereği yeterli birikime sahip olmadıklarından yaratıcı değildir. Mizacın etkisi genellikle büyüme (toplumsallaşma) döneminde körelir. Bu durum sadece kişiliği etkileyen dışsal faktörlerin olumsuzluklarından kaynaklanmaz; öğrenme, doğayı tanıma sürecinin de bir sonucudur. Mizaç, olgunlaşma, yoğunlaşma, halk deyimi ile pişme döneminin ardından tekrar ortaya çıkar (ya da tamamen körelir). Rollo May (2013), yaratıcılığın adanmışlık gerektirdiğini, ancak adanmışlığın (yoğunlaşmanın) ardından rahatlama döneminde ortaya çıktığını belirtirken, kastettiği budur. P.C. Baudelaire de, "deha isteyerek hatırlanan çocukluktur" derken yaratıcılıkta mizacın önemine vurgu yapıyor (http://www.ufukonen.com.tr/lostgenius/).

Resim 1: Resim yapan çocuk.

Resim Sanatında Mizaç

Resim sanatında mizacın önemini vurgulamak için, her yerde görülebilecek iki resimsel yaklaşımı, iki ayrı grup halinde karşılaştırmak yararlı olacaktır. Karşılaştırılan sanatçılar, aynı dönemde ve aynı ortamda yaşamış, birbirlerinden oldukça farklı mizaca sahip olan sanatçılardır. Birinci grup, Henri Matisse **(**1869-1954) ve Pablo Picasso (1881-1973); ikinci grup, Veysel Günay (1948) ve Zafer Gençaydın (1941). Henri Matisse ve Pablo Picasso[170]:

Her ikisi de, sanat tarihinde birbirleriyle en çok kıyaslanan, haklarında en çok yazılar yazılmış, olumlu olumsuz taraftar kitlesi olan sanatçılardır. Bu kadar çok tanınan sanatçıları ele almaktaki amaç, zaten bilineni tekrar etmek değil, mizaç-eser arasındaki ilişkiler konusunda tipik örnekler olmalarındandır. Ortak Yanları: Matisse, 1891 yılında hukuk kariyerini bırakarak sanat eğitimi almak için Paris'e gelir. Picasso, 1891 yılında sanat eğitimine başlar, 1900'de Paris'e gelir. 1906'da Paris'te tanışırlar. Afrika mask ve heykellerini ikisi de incelemiştir P. Cesanne, P. Gauguin ve V. Van Gogh ikisinin de etkilendikleri ve öncü olarak kabul ettikleri sanatçılardır. İkisi de bu sanatçılar içinde en çok Cesanne'den etkilenmişlerdir. **Espas** (uzam), **Renk, Figür** ve **Çizgi** "Zamanın Biçim Dilidir". Her ikisi de bu dört kavramı sonuna kadar irdelemeye çalışmışlardır. İkisi de birbirlerinin farkındadır, sanat konusundaki algıları benzer ancak çözüm yöntemleri farklıdır**.** Her ikisinin de büyük çıkışları aynı döneme denk gelmektedir (1905-1917). Her ikisi de, kendilerinden sonraki 20. yy sanatına yön veren sanatçılar olmuştur. Sanatsal Tavırları: Matisse çalışmalarında "**renk**" ve "**espas**" olgularından yola çıkar, Picasso "**figür**" ve "**çizgi**" olgularını tercih eder. Matisse, İzlenimci etkide başladığı resimden 1905 yılında **Fov**'a giriş yapar ve Fovizmin en büyük temsilcisi olur. Picasso, "Mavi Dönem"den "Pembe Döneme", ardından da yaklaşık 1907 yılında **Kübizme** giriş yapar. Kısa sürede Kübizmin en büyük temsilcisi olur. Matisse'in Resimlerinde Öne Çıkanlar: Matisse, alışılmış güzellikten renk yoluyla uzaklaşmak istemiş, katıksız saf renkleri biçimi basitleştirmek için kullanır. Ona göre figürün hiçbir anlamı yok, önemli olan kapladığı alandır, çünkü gerçek doğa, gerçek güzellik içtedir; anlık mutluluk, hüzün vs. gelip geçicidir. Bu nedenle figürü espasın bir parçası olarak görür, bunun sonucu olarak da, biçimler motifleşmiştir. Kompozisyonu, duygularını anlatmak amacıyla, emrinde bulunan çeşitli unsurların (motiflerin) dekoratif bir biçimde yerleştirilmesi olarak görür. Dışavurumcu yaklaşımı renklerin çağrıştırdığı duygularla ilgilidir (resim 2); renk yoluyla neşe, huzur ve ruhsal dinginlik peşindedir. Kişilik olarak sistematik, sabırlı ve pozitiftir. Bu kişilik yapısını eskizlerinde de görmek mümkündür.

[170] Bu konuda geniş bilgi için bkz, (Eroğlu, Ö. 2016).

Resim 2: H. Matisse, 2.92x3.86cm.“Kralın Hüznü”, Dekupaj, 1952

Resim 3,4 de her çizgi, önceden tasarlanarak, emin olunduktan sonra, adeta “yerine konulmuş gibi” durmaktadır. Fırçayı da, risk almamak için kalem gibi kullanmıştır. Kesin ve kararlı çizimleri için, ”Gereken tek şey nasıl çizeceğini bilmektir, ondan sonra istediğini çizebilirsin. Önemli olan her şeye uyarlanabilecek bir dilin olup olmadığını bilmektir” (Crepaldi, 2001: 114) demiştir.

Resim 3: H. Matisse, Lavi, 1952.

Resim 4: H. Matisse, Desen, Litografi, 1950.

Picasso’nun Resimlerinde Öne Çıkanlar:

Picasso’nun resimlerinde figür ve çizgi ön plandadır. Figürü figür gibi görüyor, yok etmeden, parçalara ayırıyor ve görünüşü koruyor; gözle görüneni bozup yeniden kuruyor. Ona göre, bir resim yıkmalardan oluşan bir bütündür. Espası çizgi ile veriyor ve geometriyi her nesneye uyguluyor. Figürlerin tam çevre (360%) algılanma boyutunu vermeyi amaçlıyor. İşler bitmemiş, tamamlanmamış etkidedir. Matisse’in tersine, Picasso’ya göre gerçek doğa dıştadır. Resimlerini genellikle gri ve kahverengi gibi soğuk renklerle inşa eder. Dışavurumcu tavırlı Picasso’nun amacı, izleyiciyi şaşırtmak, insana dair anlık psikolojik durumları sorgulamaktır (resim 6).

Resim 6: P. Picasso, “Ağlayan Kadın, 1912.

Kişilik olarak, hareketli, hırçın, protest tavırlı, tutkularının peşinden koşmaktan çekinmeyen bir yapıya sahiptir ve negatiftir. Lavi ve desenleri (resim 7, 8) Matisse’in tersine, el yazısı kıvraklığında, önceden tasarlanmadan, birkaç saniyede kendiliğinden (spontane) ortaya çıkmış izlenimi vermektedir.

Resim 7: P. Picasso, Lavi, 1960.

Resim 8: P. Picasso, Desen, 1946.

Veysel Günay ve Zafer Gençaydın[171] :

Veysel Günay ve Zafer Gençaydın, 60'lı yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsünde Adnan Turani ve Turan Erol gibi büyük sanatçı hocaların öğrencisi olmuştur. Günay, 1970-74 yıllarında Paris'te Resim ve Duvar Resmi eğitimi almış; Gençaydın ise 1971-78 yılları arasında Berlin'de Resim ve Video üzerine eğitim alarak "Meisterschüler" ünvanıyla mezun olmuştur. İkisi de 1983 yılında kurulan Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucu hocaları arasındadır. Her ikisi de birçok ödül almış, uluslararası düzeyde tanınan sanatçı hocalardır. Yetiştirdikleri öğrenciler ülkemizin her bölgesinde açılan sanat kurumlarında hocalık yapmaktadır. V. Günay, tutkulu bir memleket hayranıdır; çocukluğunun geçtiği Karadeniz manzaraları resimlerinin temel konusu olsa da, yer yer ülkemizin diğer yörelerine ait görüntüleri de resimlerinde kullanmaktadır. Ülkemizde yetişen az sayıdaki renk ustalarından biri olan Günay, amacının "biçim ve renk ilişkilerini yakalamak, o ilişkilerle evrensel ışığı yakalamak" olduğunu belirtmektedir (Çiftçioğlu, 1997). Cesanne ve Matisse, en çok etkilendiği ustalardır. Resimler, biçim ve renklerin bir mühendis edasıyla önceden tasarlandığı, yan yana sürülen kesik fırça darbeleriyle aşama aşama oluşturulan, renklerin her türlü tonunun kullanıldığı izlenimci etkideki kompozisyonlardır (resim 9). Z. Gençaydın, Almanya'da "Yeni Vahşiler Grubu" ile başlattığı soyut dışavurumcu resim anlayışını devam ettirmektedir. Yaşama ve sanata dinamik bir süreç olarak bakar. Ona göre "her şey devingen ve gerilim yüklüdür… resim kişinin el yazısıdır ve iç dünyasının katıksız dışavurumudur" (Ateş, 2007). Resimlerindeki konular genellikle insan, doğa ve toplumsal olaylardır. Gençaydın boya, desen ve lavi çalışmalarında ortak bir dil kullanabilen nadir sanatçılardan birisidir. Ön hazırlık yapmadan çalışmaya başlayıp, aşamalara çalışma esnasında karar veren ve genellikle de bitirene kadar devam eden bir mizaca sahiptir. Bu yaklaşım doğal olarak üst düzeyde bir konsantrasyon ve güçlü desen duyarlığına sahip olmayı gerektirir. Günay gibi renkçi görünmese de, aslında resimlerinin bütün kurgusunun merkezini renk oluşturmaktadır. Resim yüzeyinde birkaç yere tüpten çıktığı gibi sürülen boya lekeleri, etraflarında dans eder gibi sürülen koyu renklerle başka bir değere dönüşmekte, rengin şiddeti buna bağlı olarak değişmektedir. Resim yüzeyinde bırakılan geniş boşluklar gerilim oluştururken, rengi daha da ön plana çıkartmaktadır (resim 10).

[171] Her iki sanatçının öğrencisi olmuş ve asistanlığını yapmış, uzun yıllar aynı kurumda birlikte çalışmış biri olarak, bu bölümdeki açıklamalar, bireysel gözlemlere ve sohbetlere dayanmaktadır.

Resim 9: V. Günay, Güründen, T.Ü.Y.B. 1994

Resim 10: Z. Gençaydın, Sonbahar Coşkusu, T.Ü.Y.B. 2005.

Öneriler ve Sonuç

Mizacın ortaya çıkması ya da körelmesi birçok dışsal faktöre bağlı olsa da, en önemli faktörlerden biri eğitimdir. Sanat eğitiminin özü, mizacın sezdirilmesi ile ilgilidir. Ülkemizin eğitim sisteminden kaynaklı olarak, sanat eğitiminde olgunlaşma ancak Sanatta Yeterlik- Doktora sonrası tamamlanmaktadır. Sanat eğitimini "**sanatçı hocalar**" verir ilkesinden hareketle denilebilir ki, anaokulu ve ilköğretimde ders veren öğretmenlerin tümü en azından Yüksek Lisans yapmalıdır. Bu çalışmanın temel mesajı budur.

Ortaya çıkan sonuca göre; Bireysel bir ifade aracı olan sanat, mizaç ile bire bir ilişkilidir.

Mizaçtan kişiliğe doğru gidilen bir yol olduğu gibi, yaratıcılığın ortaya çıkmasında da, kişilikten mizaca doğru gidilen bir yol vardır.

Mizaçlar arasında benzerlik olsa da, hiçbir mizaç diğerinin aynısı değildir. Bu nedenle, benzer mizacı olan sanatçılar da, farklı üsluplar geliştirmektedir.

Kaynakça

Ateş, İ. (2007). Zafer Gençaydın. Ankara: Atlas Sanat Galerisi.

Calp, M. (2017). Edebiyat Bilgi ve Kuramları. Ankara: Nobel Yayınları.

Crepaldi, G. (2001). Matisse. (B. Sumer, çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Çiftçioğlu, İ. (1997). Veysel Günay. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Eroğlu, Ö. (2016). Matisse ve Picasso. İstanbul: Tekne Yayınları.

May, R. (2013). Yaratma Cesareti. İstanbul: Metis Yayınları.

Selçuk, Z. ve E.D. Yılmaz. (2017). Rehber Benim. Ankara: Elma Yayınevi.

Önen, U. (2012). http://www.ufukonen.com.tr adreswinden erişildi. (ET: 05.03.2018).

FEMVERTİSİNG BAĞLAMINDA NİKE REKLAMININ ALIMLANMASI

Dr. Öğr. Üyesi Fatma NİSAN

NÖNÜ ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ

Seçil FİŞENKÇİ

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Öz

Ürünlerin ya da hizmetlerin tanıtılması amacıyla hemen hemen her ortamda karşılaşılan reklamlar, bu amaçları dışında ideolojiler, imajlar ya da kültürel değerler de sunabilmektedir. Reklamlardaki imajlar içerisinde kadınlara özgü rol dağılımlarının tek tip olarak sunulması ve kadının cinsel obje ya da evcimen olarak sınıflandırılması özellikle feminist grupları rahatsız etmektedir. Kelime kökeni olarak feminizm ve reklam kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşan femvertising, reklamlar yoluyla kadınlara dayatılan kalıpların yıkımını hedefleyen ve kadınların güçlerinin reklamlarda gösterilmesini sağlayan bir reklamcılık stratejisidir. Bu stratejiyle birlikte reklamlarda sunulan geleneksel kadın profilinin yıkılarak reklamlardaki kadın rollerinin çeşitlendirilmesi ve kadınların motive edilmesi amaçlanmaktadır. Femvertising stratejiyle hareket eden reklamlardan bir tanesi de Nike markasının 2017 yılında yapmış olduğu "Bizi Böyle Bilin" reklamıdır. Femvertising stratejisiyle hazırlanan "Bizi Böyle Bilin" reklamının erkek izleyiciler üzerinde nasıl bir etkisinin olduğu bu çalışmanın ana sorunsalıdır. Çalışmada, erkek izleyicilerin Nike'ın "Bizi Böyle Bilin" reklamını nasıl okuduklarının ve alımladıklarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Alımlama analizi yönteminin kullanıldığı bu çalışma, Malatya'da yaşayan ve İnönü Üniversitesinde lisans eğitimi gören 18-25 yaş arası 8 erkek öğrenciyle gerçekleştirilmiştir. Reklamın tamamı, katılımcılarla birlikte izlenmiş ve ardından reklamın erkek katılımcılar üzerindeki etkilerini belirlemek amacıyla her bir katılımcıya önceden hazırlanmış görüşme formu uygulanmıştır. Katılımcıların verdikleri cevaplar yorumlanmış ve yapılan çalışmanın sonucunda alımlama analizinin savunduğu gibi izleyicilerin aktif oldukları bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Çalışmalar, Alımlama Analizi, Femvertising, Kadın ve Reklam, Nike Reklamı

RECEPTION OF NIKE ADVERTISEMENT AS PART OF FEMVERTISING

Abstract

Ads promoting products or services in virtually any environment can offer ideologies, images, or cultural values outside of these goals. Feminist groups are particularly disturbed by the fact that images of advertisements are presented as a uniform distribution of roles specific to women and that women are classified as sexual objects or house wife. Femvertising, formed by combining feminism and advertising words as word roots, is an advertising strategy that targets the destruction of patterns imposed on women through advertisements and allows women's power to be shown in advertisements. With this strategy, it is aimed to demolish the traditional female profile presented in advertisements, to diversify the female roles in the advertisements and to motivate the women. One of the ads moving with the Femvertising strategy is the "Know Us Like That" ad, which the Nike brand made in 2017. The main problem of this study is how the advertisement of "Know It Like Us" prepared by the Femvertising strategy has an effect on the male viewers. In the study, it was aimed to determine how male viewers read Nike's "Know This Like Us" ad and received it. This study was conducted with 8 male students aged between 18 and 25 who live in Malatya and undergraduate education at İnönü University. The entire ad was watched with the participants, and then a pre-prepared interview form was applied to each participant to determine the effects of the ad on male participants. The answers given by the participants were interpreted and as a

result of the work done, the audience analysis was found to be active.

Keywords: Cultural Studies, Buying Analysis, Femvertising, Women and Advertising, Nike Advertising

Giriş

Stuart Hall'un kodlama/kodaçımlama modeline dayanan ve kültürel çalışmalar içerisinde yer alan alımlama analiziyle birlikte izleyicilerin medya metinlerini okurken aktif oldukları savunulmaktadır (Nisan ve Akçay Bekiroğlu, 2016: 48). Kültürel çalışmalara göre alıcı konumundaki izleyici/okuyucu medya iletilerini bazı ihtiyaçlarını gidermek amacıyla tüketirken medyanın sosyo-kültürel değerler doğrultusunda yeniden yapılandırdığı kodları da almaktadır (Şeker ve Şimşek, 2012: 111). Medyada üretilen değerler içerisinde cinsiyete dayalı değerler genelde kadınların aleyhine olup özellikle reklam iletileri cinsiyet değerlerini; olumsuz bir biçimde belirli roller aracılığı ile izleyiciye aktarmakta ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin medya boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Reklamlar markaların hedef kitlesine ulaşmasını sağlayan etkili bir yol olmakla beraber reklamlardaki kadın rolleri başta feminist gruplar olmak üzere birçok kişiyi rahatsız etmektedir. Feminist araştırmacılar, medya ve kadın arasındaki ilişkileri çözümlemek için yaptıkları alımlama analizlerinde kadınların programlardaki veya reklamlardaki kadın imgelerine karşı memnuniyetsiz hatta kızgın oldukları sonucuna ulaşmıştır (Rakow'dan akt.: Şakı, 2007: 128). Kadın rollerinin geleneksel tek tip rollerden oluşması kadının medyadaki ve reklamlardaki konumlandırılışı bu kızgınlığın temel sebebidir. Dayatılan kalıplardan olumsuz şekilde etkilenen kadınlar, reklamlarda güçsüz ve yardıma muhtaç gösterilmektedir. Zihinlerde yer edinmiş ve neredeyse her reklamda karşılaşılan geleneksel tek tip rol kalıplarına karşı bir hareket şeklinde başlayan femvertising stratejisi, 2014 yılında profesyoneller tarafından kabul edilerek reklamcılıkta kullanılan bir strateji haline gelmiştir ve reklamcılık dünyasında yükselen bir trend olmuştur. Reklamlardaki eşitsizliğe sıkıştırılmış rol kalıplarının yıkılmasını amaçlayan femvertising ile reklamlardaki kadınların tasvirlerinde değişimler başlamıştır. "SheKnows" platformunun Pazarlama Müdürü Samantha Skey, 2014 yılında feminizim ve reklam kelimelerini birleştirerek feminist reklamcılık anlamına gelen femvertising kavramını reklam dünyasına kazandırmıştır (Becker-Herby, 2016: 18). Makale içerisinde de yer alan femvertising kavramı, Skey'in tanımlaması baz alınarak, feminist reklamcılık anlamında kullanılmıştır. Kalıpları yıkan, kadınların gücünü ortaya koyan ve kadınları çeşitli şekilde tasvir eden Nike'ın "Bizi Böyle Bilin" reklamı femvertising stratejisine uygun bir şekilde hareket etmiştir. Bu çalışmada, Nike'ın "Bizi Böyle Bilin" reklamının erkek izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı ve reklama ilişkin hangi anlamların üretildiğinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışma, femvertising stratejisiyle oluşturulan "Bizi Böyle Bilin" reklamının erkek izleyiciler üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu tespit etmek açısından önemlidir.

1. Kültürel Çalışmalar ve Alımlama Analizi

Hoggart, Thompson ve Williams tarafından temelleri atılan kültürel çalışmalar, kitle kültürüne karşı işçi sınıfını yani alt kültürü savunarak bir bakıma alt kültürü koruma görevini üstlenmiştir (Kellner, 2016: 140-147). Kültürel çalışmaların çıkış nedenleri arasında toplumu ve kültürü etkileyen güç ilişkilerine karşı yorum getirme ve bu güçlere müdahale etme çabaları (Hepkon, 2006: 23) yatmaktadır. Özellikle 80'li ve 90'lı yıllarda kültürel çalışmalara olan ilgide büyük bir artış yaşanmış olup kültürel çalışmalardaki ilk araştırmalar ise alt kültürün yani işçi sınıfının medya yoluyla sisteme nasıl uyumsatıldıkları üzerine gerçekleşmiştir. İlerleyen yıllarda toplumsal hareketlerin etkisiyle kültürel çalışmalar, farklı alanlardaki araştırmalara da yönelmiştir (Kellner'den akt.: Dağtaş, 1999: 337). 1963 yılında Richard Hoggart ve Stuart Hall tarafından Birmingham Üniversitesinde kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinde kültürel çalışmalarda ilerlemeler yaşanmış ve medya kültürü içinde ideolojiler ve temsilleri üzerine çalışmalar hız kazanmıştır. Son döneme gelindiğinde postmodernizmden ve

küreselleşmeden etkilenen kültürel çalışmalar için Hall bazı açılımlar yapmışsa da dönemin homojenliği içinde sınırlı kalan bu açılımlar etkisiz hale gelmiştir. Ancak Hall'un, medyanın söz konusu anlamları üretme, yayma ve kitlelerin bu anlamları nasıl yorumladığı üzerine yaptığı çalışmalarının önemliliği devam etmektedir (Kellner, 2016: 140-147). Kültürel çalışmalar, medya analizlerinde dil-ideoloji ilişkisinden hareket ederken (Dağtaş, 1999: 340- 342) toplumsal ilişkileri, anlamları ve ayrımları incelemek için pek çok disiplinden yararlanmaktadır (Hepkon, 2006: 23). Kültürel çalışmalar sayesinde medyaya ilişkin bakış açıları belirlenirken medya metinleri de ideolojik olarak analiz edilmektedir. Kültürel çalışmalara göre medya araçlarının sunduğu kültürel değerler izleyiciler tarafından değerlendirilmektedir ve medyada üretilen iletilerin farklı anlamları olduğu gibi farklı yorumlara da açık olmaktadır (Şeker ve Balcı, 2013: 246). Kültürel çalışmalar, medyayı; değer ve ideolojilerin yeniden üretilmesini sağlayan aynı zamanda hegemonik mücadeleye olanak veren bir araç olarak nitelendirmektedir. Althusser ve Gramsci'nin ideoloji ve hegemonyaya yönelik geliştirdikleri kuramların kültürel çalışmalara da yansıması Hall'un hegemonya düşüncesini desteklenmesinden kaynaklanmaktadır. Hall, medyanın güçlü kesimlerin çıkarlarına yönelik hizmet ettiğini ve hegemonik üretimlerin iletildiğini öne sürerken sadece medya metinleri üzerinde durulmasına karşı çıkarak medya metinlerine maruz kalan izleyicilerin medyada sunulan kodları nasıl açımladıklarının üzerinde de durmaktadır. Hall, medyanın sunduğu ürünlerin farklı okumalara açık olduğunu belirtmektedir (Dağtaş, 1999: 335-340). Anlamladırma kavramı süreklilik ve anlık pratikler içeren yapısıyla bir iletiye yönelik tekdüze ya da sabit yorumlar olması imkânsızlaşmakla birlikte her metnin yorumlanması da farklı olasılıkları içermektedir (Nisan ve Akçay Bekiroğlu, 2016: 50). Kültürel çalışmaların önemli bir temsilcisi olan Stuart Hall'un kodlama/kodaçımlama modeline dayanan ve kültürel çalışmalar içerisinde yer alan alımlama analiziyle birlikte izleyicilerin medya metinlerini okurken aktif oldukları savunulmaktadır (Şakı, 2007: 124). Alımlama analizi; "Televizyon programlarının ürettiği anlam ile izleyicilerin ürettiği anlam arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlayan bir yöntemdir" (Şeker, 2009: 105) şeklinde tanımlanırken medyada sunulan iletilerin izleyiciler tarafından farklı şekilde yorumlanacağı ve algılanacağı olgusundan yola çıkılmaktadır (Şeker, 2009: 105). Alımlama çalışmaları medya mesajlarının anlamının sadece metinlere ya da kitle iletişim araçlarına bağlı olmadığını aynı zamanda izleyicilerin toplumsal ve kültürel değerleriyle yorumlandığını göstermeye çalışmaktadır. Alımlama analizi, "kitle iletişim süreci ile alıcı ilişkisini hem niteliksel, hem de niceliksel araştırma tekniklerinden yararlanarak, farklı toplumsal, ekonomik ve kültürel geçmişe ve toplumsal cinsiyete sahip izleyicilerin, kitle iletişim araçları tarafından kodlanarak gönderilen anlamı, kendi konumlarının belirleyicileri altında ürettiklerini öne sürmektedir" (Yavuz, 2015: 33). Hall bu analizin temelinde, izleyicilerin/okuyucuların medya metinlerini kodlarken: egemen, müzakereci, muhalif olmak üzere üç tip okuma yapabildiklerini belirtmektedir. Egemen okuma, izleyicilerin televizyonda sunulan tüm mesajları doğru ve eksiksiz olarak aldığında ortaya çıkmaktadır ve izleyici tüm sunulanı kabul etmektedir. Müzakereci okuma, izleyici sunulan tüm görüşleri almaktadır ancak belli bir kısmını kabul etmekte belli bir kısmını ise reddetmektedir. Muhalif okuma, iletilen mesajları alan izleyici aldığı iletileri çözümleyerek iletilere karşı çıktığında ortaya çıkmaktadır (Hall'den akt.: Şeker ve İşliyen, 2012: 334). Reklamlarda sunulan rollerin izleyiciler/okuyucular tarafından nasıl yorumlandığının gösterimi açısından önemli olan alımlama analizi reklamlarda sunulan kodların nasıl açımlandığını incelemek açısından da akademik çalışmalarda sıkça kullanılan bir yöntemdir.

2. Reklamlarda Kadın Gösterimi

Televizyonlardan sanal ortamlara açık havadan basılı yayın organlarına kadar çok geniş bir alanda kendine yer bulan reklamlara en basit işler dahi yapılırken maruz kalınmakta ve reklamlar yoluyla üretilen her kültürel anlam reklama maruz kalan kişi tarafından içselleştirilmektedir (Nas, 2015: 13). Reklam filmleri yapılırken reklamın dikkat çekmesi, inandırıcılığının artması ve imgelerin izleyiciye

aktarılması için hem görüntüler hem de sözler kullanılmaktadır (Taşkaya, 2009: 119). İzleyicilere iletilecek mesajlar "görüntüsel anlatım öğeleri" ile birlikte canlandırılırken, görüntüsel anlatım ögeleri içinde yer alan oyuncular, tanıtımı yapılan ürün veya hizmetin etkileyiciliğini canlandırdıkları rollerle arttırmaktadır (Özgür, 1996: 234- 235). Reklamlarda sunulan ürüne ya da hizmete kültürel değerler rollerle atfedilirken cinsiyete dayalı değerler de dahil olmak üzere kamusal alandaki her türlü etkili söylem reklamlarda yer alan rollerle birlikte yeniden inşa edilebilmektedir. Medya, bireylerin kendisiyle özdeşleştireceği sembolik modeller oluşturarak bu modelleri kod ve simgeler yoluyla topluma aktarmaktadır. Schiller, (2005) zihin bekçilerinin kitle iletişim araçlarıyla toplumlardaki ideolojileri ve değerleri etkileyebileceğinden bahsederken zihinlerde oluşan her unsurun başat kaynaklarından biri olarak reklamları işaret etmektedir. Medya içeriklerine haliyle modellere maruz kalan bireylerin düşüncesi ve hareketleri de medyanın sunumlarıyla doğru orantılı bir şekilde değişmektedir. Örneğin, erkekler reklamlarda kadınların cinsel obje olarak sunulduğunu gördüğünde ve bu iletilere sürekli maruz kaldığında gerçek hayattaki davranışları değişecektir ve kadınlara cinsiyetçi bir yaklaşım sergilemeleri kaçınılmaz olacaktır (Dubow, v.d. akt.: Varol, 2014: 307). Tüketim toplumuna bakıldığında medyada ve medyanın bir kolu olan reklamlarda kadınlar birey olarak değil ikinci birey olarak resmedilmektedir (Nas, 2015: 13). İçinde bulunduğu kültürün olumlu ya da olumsuz her türlü ögesinden yararlanan reklam metinleri toplumun eksik ve hatalı olan yanlarını yeniden üreterek hataları meşrulaştırmaktadır. Toplumda kadının nasıl davranması gerektiği reklamlardaki rollerle birlikte geniş kitlelere ulaştırılmakta ve kadının sosyal rolü olumsuz şekilde belirlenmekte ya da pekiştirilmektedir (Karaca ve Papatya, 2011: 480- 489). Daha önce belirtildiği gibi reklamcılık sektörü belli başlı kalıpları kullanarak ürün/hizmet tanıtımı yapmaktadır ancak tanıtım işini yaparken kullandığı kalıplar kadınların toplumdaki duruşlarını zedelemektedir. Uzun yıllar boyunca reklamlarda kadınlar erkeklere göre daha genç, çekici ve sembolik bir şekilde gösterilmiş ve sunulan rollerle birlikte kadınlar pasifize edilerek bir dekorasyon objesine ya da cinsel objeye dönüştürülmüştür. Reklamlarda erkekler aktif, güçlü, kahraman, baskın ve uzman rollerde yer almakta ve kadınlara her konuda öğüt veren konumda gösterilmektedir. Reklam iletilerinde kadınlar, sorunların çözümü için başkasına başvururken; mutluluğu ise yıkadığı çamaşırla, yaptığı yemekle ya da bakımlı olmakla yakaladığı şeklinde gösterilmektedir (Yılmaz, 2007: 144). Nas, (2015: 26) 'Kadına Yönelik Simgesel Şiddet Aracı Olarak Temizlik Ürünleri Reklamlarının Eleştirel Analizi' isimli çalışmasında reklamlarda, temizlik eylemlerinin doğrudan kadınlarla ilişkilendirilmesini ve eve ait her sorumluluğun kadınlara dayatılmasını simgesel şiddet bağlamında eleştirmekte ve reklamların kadınlara zorunlu ve/veya yapay mutluluklar dayattığını belirtmektedir. Kamusal alanda baskın olan erkek egemenliği medya ve reklamcılık alanında da ortaya çıkmaktadır ve bu alanlarda kadın/erkek stereotipleri oluşturulurken genelde erkek bakış açısının baskın olduğu görülmektedir (Demir, 2006: 285). Erkeklerin yenilmez ve güçlü "süper kahraman" şeklinde tasvir edilmesi erkek egemen toplumda kaçınılmaz olup kadınlar reklamlarda hedef kitle konumlarından dolayı veya başkalarını etkileyebilmelerinden dolayı kullanılmaktadır (Dumanlı, 2011: 135-137). Ürün satımı için metalaştırılan kadınlar gerçek yaşamda da aynı şekilde davranışlar sergilemeye yönlendirilmektedir. Medya tarafından kendi bedeninden ya da becerilerinden mutsuz olmaya sürüklenebilen kadınlar yine medyada sunulan ideal kadın rollere benzemek için daha fazla tüketime başvurabilmektedir. Medyada sihirli bir paket gibi gösterilen ideal güzellik kavramına ulaşmaya çalışan kadınlar bir araç, süs ve seks imgesine dönüşürken kadın bedenine indirgenen ve zekayı küçülten kadın rolleriyle hem tüketim arttırılmakta hem de toplum nezdinde kadına yönelik değersizleştirme hareketi gerçekleştirilmektedir (Güzel, 2013: 81-84). Çizgi filmler yoluyla kız çocuklarının zihinlerinde küçük yaşlardan itibaren yer edinen "prensesler" en güzel şekilde tasvir edilirken kötü olan karakterler ise çirkin kadınlar üzerine inşa edilmektedir. Ergenlik döneminden itibaren medya yoluyla sürekli aynı mesajlara maruz kalan kadınlar bakımsız olduklarında, kilolu olduklarında, iyi temizlik yapamadıklarında vs. kendilerini işe yaramaz ve değersiz hissetmektedir. İyi kadınların çocuklarıyla ilgilenmesi gerektiğine dair mesajların verildiği

reklamlarda kadınlar, çocuklarıyla ilgilenirken erkek rol model bu gibi sahnelerde çok fazla gösterilmemekte (Demir, 2006: 285-296) çocuk bakma görevi sadece anneye atfedilen bir özellik olarak sunulmaktadır. Kadınlar, reklamlarda en çok evcimen bir kişi olarak en iyi ihtimalle anne, eş ya da evlat rolleriyle sunulabilmekte ya da metalaştırılarak, bedeni sergilenerek cinsel objeye dönüştürülebilmektedir. Kadınlar, kapalı mekanlara sıkıştırılarak denetim altında tutulmakta kadın bedeninin tamamının ya da parçaların kullanımıyla tüketim, seks, evcimen gibi kavramlara sıkıştırılmaktadır ve dokunma hissini hedef kitleye aktarmak için kadın dokunuşlarının kullanılması yine kadın bedeni üzerinden sürdürülen bir yıpratma süreci olarak karşımıza çıkmaktadır (Batı, 2010: 103-135). Reklam iletilerinin kadınlara yönelik baskıları sadece roller üzerinden verilmezken kadın imgesinin aşağılanma durumu dış seslerde de ortaya çıkabilmektedir. Reklamda sadece kadın rol model gözükse dahi hedef kitle olan kadınlar üzerinde etki sağlamak amacıyla reklamın bitiş sözünü erkek dış ses söyleyerek kadınları reklamlarda sadece bedenen var edip, ana güç unsuru erkeğe dönüştürülmektedir (Karaca ve Papatya, 2011: 496).

3. Femvertising ve Reklam

Her tüketiciye ayrı ayrı ulaşmak zordur ancak tüketicilere ulaşmanın gerekliliğinden dolayı hedef kitle analizleri yapılarak tipik bir tüketici haritası çıkarılmaktadır. Bu tipik tüketici haritası, hedef kitlenin sosyo-demografik özelliklerini içinde barındırırken hedef kitlenin rollerini de ortalama şekilde tespit etmektedir. Kısacası geniş hedef kitleye sınırlı bir tanım getirilmektedir (Barros, 2016: 26). Ancak bu tipik tanımlamalar yapılırken sürekli aynı sıkışık kalıplar kullanılmaktadır. Örneğin bir deterjan reklamında 30 yaş ve üzeri, titizliğe önem veren bir anne göstermek tipik hedef kitleye ulaşmanın en basit yolu şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak bu kalıpların medyada haliyle reklamlarda sunulması reklamları izleyen insanlar üzerinde farklı etkiler oluşturmaktadır. Bir markayı tanıtırken tipik cinsiyet rollerinin kullanılması cinsiyetler arası boşluğun genişlemesine yol açarken zihinlerde cinsiyet ayrımına dair kalıplara sıkıştırılmış keskin portreler oluşturmaktadır (Duffy, 2017: 2). Her toplumun eşitlik kavramına farklı açılardan bakıyor olması erkeklerle kadınlar arasındaki cinsiyete dayalı boşluğun genişlemesine yol açarken reklamların da eşitlikten uzak, tipik kalıplar üretmesi toplumdaki olumsuzlukların zihinlerde yeniden üretilmesine sebebiyet verir. Gelenekselci kalıpların hâkimiyeti çalışmanın başından beri bahsedilen medya iletilerindeki olumsuzluklara yol açmaktadır. Erkek bakış açısının yoğun olduğu bir sektör olan reklamcılık için cinsiyet kalıplarının korunması toplumdaki rol dağılımının değişmemesi için önemlidir (Barros, 2016; Becker-Herby, 2016). Reklamlar, erkek ve kadın kimliğinin inşasını sağlarken bu kimlik göstergelerinin iletilmesine ve her cinsiyetle ilgili bazı ön yargılı fikirlerin oluşmasına sebep olabilmektedir (Polidura, 2017: 1- 10). Dünyadaki basmakalıp cinsiyet rolleri yok olmaya başlamış olsa da sürecin yavaş ilerlemesinin başat sebebi gelenekselci bireylerin eski cinsiyet kalıplarını korumaya meyilli olmasıdır (Duffy, 2017: 1). Medyada kadınlara belli portrelerin çizilmesi ve standartlaşmış kalıplar içinde gösterilmesi pek çok kadının temsil edilmediği anlamına gelmektedir ve bu durum son yıllarda kadınlar tarafında oldukça güçlü eleştirilere maruz kalmaktadır. Dünyanın geç kabullenir yapısına ve sıkışık cinsiyetçi kalıplarına rağmen değişen zamanla birlikte kadınların düşüncelerinde ve hayata bakışlarında daha bilinçli bir yaklaşım gözlenmektedir. Medyanın erkek egemen dünyayı pekiştirmesinden dolayı bu alana karşı bir mücadeleye girişmiş olan kadınlar, erkeklerin çıkarlarıyla dönen bir dünyanın karşısına geçerek kadın varlığının gösterilmesi için harekete geçmiştir (Aktaş, 2013: 69). Feminist aydınlar, reklamlardaki cinsiyet rollerinin kadınların aleyhine olduğunu belirtmektedir. Reklamlar yoluyla kadınlara ev içi başarının iş başarısından veya kamusal diğer başarılardan daha önemli olduğu izlenimi aktarılmaktadır (Akdağ, 2011: 58). Bu açıdan bakıldığında feminizmle taban tabana zıt düşen reklamlarda kadın modeller tüketim kültürünün metalaşmış simgesi haline getirilebilmektedir. Ancak kadınların gücünü ortaya çıkaran kadınlara atfedilmiş "boyun eğen kadın" rollerinden kurtuldukları reklamlarda görülmeye başlamıştır ve bu tür

reklamlarda “feminizm” vurgusu yapılmaktadır (Dumanlı, 2011: 136). Toplumsal cinsiyet kalıplarını kaldırarak, reklamdaki kadın temsilinin çeşitlenmesini hedefleyen, reklamcılık alanındaki rol değişimlerinin hızlanmasına olanak veren ve reklamcılığın sıkışık kalıpları arasında ortaya çıkan femvertising ile birlikte feminist reklam anlayışı yükselişe geçmiştir (Simu ve Waleij, 2017: 23). Reklamcılık bağlamında yükselen femvertising, reklamlardaki ataerkil paradigmalara karşı bir kavga gerçekleştirmektedir ve cinsiyete dayalı ön yargıların kırılması hedeflenmektedir. Gerçek, etkili ve toplumsal cinsiyet eşitliğine uygun reklamlar, ekrandaki eşitsiz ve stereotiplendirilmiş rollere karşı çıkmaktadır çünkü kalıplaşmış roller bugünün toplumlarında kadınların duruşlarına objektif bir yaklaşım sergilememektedir (Polidura, 2017: 1-10). 1970'lerin sonu ve 1980'li yıllarında başında kadınların güçlerinin ortaya çıkarılma hareketi ile femvertisinge karşı algı ve inanç zemini bir nevi hazırlanmış (Abitbol ve Sternadori, 2016: 133) ve 2014 yılında ise She Knows Medya'nın pazarlama sorumlusu Samantha Skey tarafından yönetilen 2014 Ad Week paneli sırasında kavram resmi olarak icat edilmiştir. Skey tarafından *"Kadınlara özgü yetenekleri mesajlar ve imgelerle kullanan reklamcılık"* şeklinde tanımlanan Femvertising kavramını uzmanlar onaylamıştır ve kadınların reklam tasvirinde çok boyutlu olarak gösterilmesini desteklemiştir (Becker-Herby, 2016: 18). Femvertising markalara kadın tüketicilere ulaşmak için yeni bir yol sunmaktadır ve geleneksel cinsiyet kalıplarını azaltarak çeşitli kadınların görünürlüğünü arttırmakta ve kadın değerini çok boyutlu bir şekilde göstermektedir. Femvertising ile birlikte reklamlardaki kadın cinsiyet kalıplarının sayısının azalması ve yok olması hedeflenirken reklamlar yoluyla kadınlara güçlenmeleri, bireysel özgürlüklerini kazanmaları ve kendilerine güvenlerini kazandırmak için kadına yönelik tipik cinsiyet kalıplarını yok eden bir reklam stratejisi oluşturmaktadır. Femvetising stratejisinin kullanıldığı ve buna bağlı olarak feminizm vurgusunun yapıldığı reklamlarda sunulan mesajlarda dikkat edilmesi gereken unsurları şu şekilde sıralanmaktadır (Simu ve Waleij, 2017: 28):

- Kadınlar için kadınları güçlü göster.
- Toplumsal cinsiyet kalıplarına ve normlarına meydan oku
- Kadınları çok yönlü bir şekilde tasvir et.
- Reklam üretiminde kadın istihdamını gerçekleştir.

Dünyada birçok marka femvertising stratejisine bağlı kalan reklamlar ve kampanyalar yapmıştır. Bu reklamlar ve/veya kampanyalar içerisinde Dove markasının ve Always markasının hazırlamış oldukları reklamlar ve/veya kampanyalar çok fazla ses getirmiştir. 2004 yılında Dove markasının hazırlamış olduğu (The Real Truth About Beauty: A Global Report Findings of the Global Study on Women, Beauty and Well-Being, Semptember: 2004) raporun sonucunda kadınların sadece % 2'sinin kendisini güzel bulduğu sonucuna ulaşılmış ve sonuçların ardından Dove markasının kadınlar için gerçekleştirdiğisReal Beauty (Gerçek Güzellik) kampanyasıyla birlikte kadınların gerçek güzelliklerinin ortaya çıkarıldığı reklamlar yapılmıştır. Ergenlik döneminin hassas zamanlarında kızları etkileyen farklı faktörleri araştıran Always ekibi "Kız Gibi' kalıbının küçümsenerek kullanılmasını değiştirme kararı aldı ve www.dandad.org 2013 yılında Always (Orkid) markasının hazırlamış olduğu Like a Girl (Bir Kız Gibi) kampanyasıyla birlikte kızların özellikle ergenlik dönemlerinden itibaren maruz kaldıkları "Kız Gibi" sözünün bir güç sözüne dönüştürülme süreci içinde femvertising kavramına uygun reklamlar yapmaktadır.

4. Nike ‘Bizi Böyle Bilin’ Reklamının Alımlanması Üzerine Bir Çalışma

İzleyicilerin medyayı kullanma amaçları üzerinde duran alımlama analizinde medya içeriğinin anlamları ve izleyicinin ürettiği anlamlara odaklanılmaktadır (Hoijer, 2005:106). Bir diğer deyişle izleyici söylemleri araştırılmaktadır. Çalışmanın bu kısmında da Bizi Böyle Bilin reklamı üzerine izleyicilerin

nasıl bir okuma yaptıkları incelenmiştir.

4.2. Nike ‘Bizi Böyle Bilin’ Reklamının Analizi

Nike'ın 2017 yılında hazırlamış olduğu ‘Bizi Böyle Bilin’ sloganlı reklamı Şubat ayında yayına girmiştir. Reklam, internet ve sosyal medya üzerinde çok fazla yorum almış ve dikkat çekmiştir. Reklam, Türk Milli Basketbol Oyuncusu Işıl Alben, Milli Tenisçi İpek Soylu, Milli Triatlet Esra Gökçek, Kickboks sporcusu Funda Diken Alkayış, Çisil Sıkı’nın liderliğindeki Dans Fabrika dansçıları ile oyuncular Dilan Çiçek Deniz ve Elvin Levinler'le çekilmiştir. Reklamın müziği ise Beyonce'un Run The World (Girls) şarkısıdır. Reklamdaki dış ses ise Türk oyuncu Ezgi Mola'ya aittir. ‘Bizi Böyle Bilin’ reklam filmi ilk sahnesinden itibaren toplumun kadınlar için sunduğu etiketlere karşı çıkmaktadır. Reklam hareketli ve dinamik yapısıyla dikkat çekmiştir. Reklam, kadınları başkalarının çizdiği sınırların öteside hareket etmelerini teşvik ederken femvertising bir bakış açısı sergilemiştir. 1 dakika 20 saniye olan reklam, Nike'ın resmi Youtube sitesinde (Youtube/NikeWomen)11 Kasım 2017 tarihine kadar 4,7 milyon kişiye ulaşmıştır. Reklam, ailesiyle fotoğraf çekinen genç bir kadın ile başlamaktadır ve kadın gülümsediğinde ağzında sporcuların kullandığı bir dişlik görülür. Bir sonraki sahneye geçildiğinde genç kadın kum torbasında çalışmaktadır. Reklamın başlangıcıyla birlikte başlayan kadın dış ses (Ezgi Mola) "bizi bilirsiniz... güzeliz biz" demektedir. Reklama başlangıçtan itibaren Beyonce’un Run The World (Girls) şarkısı eşlik etmektedir. Reklamın devamında hamur açan bir kadın görülmekte ve kadın dış ses ise "ellerimizde böyle ince ve narindir" demektedir. Sahnenin devamında ise elini silkeleyerek bir mindere uzanan genç kadın halteri kaldırırken görülmektedir. Beyonce’un Run The World (Girls) şarkısı arka planda devam etmektedir. Reklamın ilerleyen sahnesinde kuyumcu olduğu anlaşılan bir başka kadın yerin kapsını ve altınları iterek farklı bir mekana geçiş yapmaktadır. Kadın dış ses "Ha! Bu arada, söylemiş miydim? Altını çok severiz. Eee, yakışır da" demektedir. İlerleyen sahnede bir madalyon takan kadının arka planında ise birçok ödül görülmektedir ve fotoğraf çekildiğinin anlaşılması için flaş patlamaktadır bu sırada kadın sporcu keskin bir bakışla ekrana bakmaktadır. Arka plan müziği aynı şekilde devam etmektedir. Reklam, farklı genç bir kadının orta yaşlı bir kadınla birlikte oturduğu sahneyle devam etmektedir. Sahnede orta yaşlı kadının genç kadına kızgınlıkla bir şeyler söylediği fark edilmekte ve genç kadının sakince oturduğu görülmektedir. Dış ses, "bir kenarda sessiz sakin kendi halimizde otururuz" der ve değişen sahnede aynı genç kadın hakem koltuğunda oturmaktadır. Bir sonraki sahne geçişinde genç kadının bir tenis maçına hakemlik yaptığı anlaşılmaktadır. Arka plan müziği aynı şekilde devam etmektedir. Dış sesin, "etrafı çekip çevirириz" şeklinde sürdüğü sahnede müzik aynı şekilde çalmaktadır ve bu arada kısa sarı saçlı bir kadının kitapları raflara yerleştirdiği görülmektedir. Kitaplığın üzerinden tırmanarak bir sonraki sahneye geçiş yapan kadın bir basketbol sahasında takımıyla maç yapar şekilde yansıtılmaktadır. Reklam sahnesi değiştiğinde bir çerçeve içinde olduğu anlaşılan fotoğrafta ciddi duran saçları toplu ve boy sırasına göre dizilmiş 5 kızın fotoğrafı görülmektedir. Sahne geçişi çerçevenin yere düşüp kırılma sesiyle devam etmektedir ve dış ses "öyle herkesin içinde kahkaha filanda atmayız" demesiyle devam etmektedir. Sahnede bir grup kadının arka plan müziğiyle uyumlu şekilde dans ettiği görülürken dansın bitiminde kadınlar kahkaha atarak gülmektedir. Dış ses "yapar mıyız hiç diyerek" kahkaha atmaktadır. Reklam bir sahne daha değiştirir ve peluş oyuncakların, aynaların ve pembe ağırlıklı eşyaların olduğu bir odayı gösterdiği sırada Nike marka spor ayakkabı giyinmiş olan bir kadın ayağı dekor olduğu anlaşılan odayı ayağıyla yıkmaktadır. Dış ses ise "siz bizi bilirsiniz... değil mi" şeklinde devam etmekte ve bir grup kızın manzaralı bir görsele doğru koştuğu görülmektedir. Reklam "Bizi Böyle Bilin" sloganıyla ve Nike'ın "Just Do It" sloganıyla bitmektedir.

4.3.Bulgular

Reklamlar yoluyla sunulan mesajlar bireylerin toplumdaki rollerini etkileyebilmekte ve izleyicilerin reklamlardaki mesajları yorumlama biçimleri bireylerin davranışlarına etki edebilmektedir. Bu açıdan

bakıldığında reklamlardaki kadın rollerinin değişimi kadının toplumdaki yerini de etkileme gücüne sahip olabilmektedir ve alımlama analiziyle birlikte cinsiyete dayalı kodların izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı önemli bir sorunsal olmaktadır. Alımlama analizi yönteminin kullanıldığı çalışmada, Nike'ın "Bizi Böyle Bilin" reklamının erkek izleyiciler üzerinde nasıl bir etkisinin olduğu tespit edilmiştir. Çalışma, eşit sosyo-demografik özelliklere sahip katılımcılar seçilmeye çalışılarak gerçekleşmiştir. Malatya'da yaşayan ve İnönü Üniversitesinde lisans eğitimi gören 18-25 yaş arası 8 erkek katılımcının aylık gelirleri 0-1.500- TL arasındadır. Çalışmada katılımcıların isimleri açık bir şekilde verilmemiş kodlamaları isimlerinin ve soy isimlerinin baş harfleriyle yapılmıştır. Katılımcıların yaşları, isim ve soy isimlerinin baş harfleri şu şekildedir: *B.L. (18), A.Y. (19), Ö.R. (20), R.S. (21), C.E. (22), B.G. (23), F.D. (24), S.Y. (25).* Reklam filmi, alımlama analizine uygun olarak her bir katılımcıyla birlikte farklı zamanlarda çalışmayı yürüten kişiyle beraber izlenmiştir. Daha önce reklamın geneli dikkate alınarak hazırlanan konuyla ilgili soru formunda on soru yer almış ve bu sorular reklam filminin izlendiği günün ertesi günü her bir katılımcıya yöneltilmiştir. Katılımcılara genelde reklam izleyip izlemedikleri, izliyorsa hangi tür reklamların dikkatlerini çektiği, izletilen reklamda dikkatlerini çeken bir sahne olup olmadığı ve izletilen reklam formatında reklamlarla karşılaştıklarında izlemeye devam edip etmeyecekleri, reklamın vermek istediği mesaj ve reklamın gerçekçiliği ile reklamı izledikten sonra kadınlarla özdeşlemiş olan bazı kalıpları anlamalarının kendileri için değişip değişmediği, katılımcıların kadın gücünün reklamlarda sunulması hakkındaki düşünceleri ve reklamdaki ideal kadınların nasıl sunulduğu sorulmuştur. Soru formunun sonlarında ise katılımcılara reklama farklı bir sahne eklemek isterler mi sorusu yöneltilmiştir. Sorulan sorular reklamı izleyen erkeklerin düşüncelerinde değişiklik olup olmadığını tespit etme amacı taşımıştır. Reklamı izleyen erkek katılımcıların düşüncelerinde değişimler gözlenirken femvertising stratejisiyle hareket eden reklamların erkek izleyiciler tarafından beğenildiği ve takdir edildiği bulgulanmıştır. Reklamı izleyenlerin verdikleri cevaplar sonucunda reklamla ilgili katılımcılarda bazı düşüncelerin geliştiği görüşmüştür. Genel kanaat reklamda egemen bir okumanın olduğu yönündedir. Reklamda kadınların güçlü gösterimi ve kadınların belli kalıplar dışında olmalarını savunan femvertising anlayışına izleyenler olumlu bir bakış açısı sergilemiştir. İzleyiciler içerisinde ürün satımı için yapılan hiç bir faaliyete olumlu bakmadığını söyleyen ya da reklamın sistemine karşı çıkanlar gibi reklamın yeni bir sisteme öncülük yapan bir işleyiş içinde olduğunu ifade edenler de olmuştur. Sorulara verilen cevaplardan yola çıkıldığında izleyicilerin, Hall'un kodlama/kodaçımı modelinde olduğu gibi egemen, müzakereci ve muhalif okumalar gerçekleştirdikleri görülmüştür.

4.3.1.Reklamlara Karşı Bakış Açısı ve Reklamların İzlenirliği

Araştırma kapsamı dışındaki diğer reklamlara karşı erkek izleyicilerin nasıl bir bakış açısı olduğunu anlamak amacıyla katılımcılara *"Genelde reklamları izler misiniz? İzliyorsanız hangi tür reklamlar dikkatinizi çekiyor?"* soruları sorulmuştur. Reklamlara karşı katılımcıların olumlu ya da olumsuz bazı düşünceleri olup katılımcıların reklam izlemeye karşı genel olarak umursamaz bir tavır takındıkları görülürken katılımcılar, teknolojiye ve spora yönelik reklamlardan daha çok etkilendiklerini belirtmiştir. Buna göre; *A.Y.* hareketli ve spora yönelik olan reklamları, *Ö.R.* sporcuların oynadığı reklamları, *B.G.* teknoloji ürünlerine yönelik reklamlar ile futbolcuların oynadığı reklamları, *F.D.* ise, sportif ve teknolojik reklamları izlediğini kaydetmiştir. Katılımcılardan *S.Y.* ise, kararlı bir tavırla reklamları izlemediğini belirtmiştir. Verilen cevaplar reklamlara karşı genel anlamda ilgisizliğin olduğunu göstermektedir.

4.3.2.Nike'ın 'Bizi Böyle Bilin' Reklamının Etkileyiciliği

İzleyici yorumlarından, reklamlardaki farklı kadın sunumlarının izleyicileri daha çok etkilediği ortaya çıkmıştır. Öte yandan bazı katılımcılar reklamın çıkarlar doğrultusuyla hareket etmesinden dolayı reklamdan etkilenmediklerini belirtmiştir. A.Y "müzakereci okuma" gerçekleştirirken Ö.R "muhalif

okuma" gerçekleştirmiştir. Katılımcıların 6'sı ise Hall'un "egemen okuma"sını gerçekleştirmiş. Reklama farklı bir sahne eklemek isteyen katılımcıların reklamda eksikler bulduğunu söylemek mümkün görülmektedir. Katılımcılardan S.Y'nin reklama dair ayrıntılı yorumlarda bulunması ve reklamı tam anlamıyla doğru bulması "egemen okuma" gerçekleştirdiğini gösterirken B.G ise, "muhalif okuma" yapmıştır. Reklamın etkileyiciliği anlamak amacıyla sorulan bir başka soru *"Bu formatta reklamlarla karşılaştığınız izlemeye devam eder misiniz?"* sorusudur ve katılımcıların çoğu bu tür reklamları izleyeceğini belirtmiştir. İlk sorulan soruların cevaplarına göre Nike "Bizi Böyle Bilin" reklamına yönelik sorulan soruların cevaplarında olumlu anlamda değişiklik olduğu fark edilmiştir. İlk soruda reklam izlemediğini net bir şekilde belirten S.Y. araştırma kapsamındaki reklam ve buna benzer reklamlara karşı daha yumuşak bir tepki vererek "*belki*" demiştir. 'Bizi Böyle Bilin' reklamının izlenebilirliğinde değişiklik olmasının verilen cevaplara göre 2 sebebi olduğu fark edilmiştir: Reklamın spora yönelik olması ve diğer reklamlardan farklı bir bakış açısı sergilemesidir. Bu açıdan bakıldığında Femvertising stratejisiyle hareket edilen reklamların erkekler tarafından ilgiyle karşılandığını söylemek mümkün olmaktadır. Reklam çoğunluk tarafından beğenilse de genel kanı reklamda eksikliklerin olduğu yönünde olmuştur. Reklamın etkileyiciliğinin değerlendirilmek amacıyla sorulan "*İzlediğiniz reklamda etkilendiğiniz sahne veya sahneler oldu mu neden?"* şeklindeki soruya şu şekilde yanıtlar verilmiştir:

A.Y.: "Geçişler çok güzeldi. Çünkü ev işi yapan kadından sporcu kadına geçiş vardı. Bence bu sahneler yani reklamın tamamı çok etkileyiciydi ama reklamda beni rahatsız eden bir şey vardı. Sonuçta bu kamu spotu gibi tarafsız bir şey değil ve ürün sattırmaya yönelik… Bence böyle duyguların tüketime alet edilmemesi gerekir."

C.E.: "Özel olarak değil ama genel olarak reklamdan etkilendim. Kadınların toplumda daha doğrusu biz ve bizim gibi nispeten geri kalmış toplumlarda kadının yeri hep geri planda kalıyor. Bu yaklaşımın yok olması için feminen bir bakış açısı sunmuş."

B.G.: "Evet oldu özellikle iki sahne: Giriş sahnesindeki kadının boks yapması ve hamur açarken bir anda halter kaldırması."

F.D.: "Kesinlikle oldu. Mesela milli takımların reklamlarında kadınlar pek gösterilmiyor ya da kadınsal ürünlerin reklamlarında kadın sporcular genellikle gösteriliyor. Ben de bir sporcuyum ve kadınların da biz erkekler kadar iyi spor yapabildiğine defalarca şahit oldum. Etrafımızda halter kaldıran kadın sporcuları pek göremiyoruz bence reklamda bu sahne etkiliydi." Reklamın etkileyiciliğinin değerlendirilmek amacıyla sorulan "*Siz olsaydınız bu reklama farklı bir sahne ekler miydiniz? Eklerseniz bu sahne ne olurdu?"* şeklindeki soruya şu şekilde yanıtlar verilmiştir:

A.Y.: "Ekleyebilirdim, en azından futbolcu kadınlarında olması gerekirdi."

C.E.: "Hayır eklemezdim."

B.G.: "Eğer eklersem başı kapalı kadın bir sporcuyu ekleyebilirdim."

"Bu formatta reklamlarla karşılaştığınızda izlemeye devam eder misiniz?" şeklindeki soruyu ise katılımcılar şu şekilde yanıtlamıştır:

B.L.: "Evet izlerim çünkü bu gibi reklamların eşitlik sağlaması açısından önemli olduğunu düşünüyorum."

A.Y.: "Olumlu bakıyorum reklama ama başta belirttiğim nedenden dolayı izlemeyebilirim."

Ö.R.: "Eğer merak uyandırıyorsa izlemeye devam ederim yoksa pek dikkatimi çekmez."

B.G.: "Denk gelirse izlerim, sonuna kadar izlerim. Özellikle spora yönelikse daha çok dikkatimi çeker."

F.D.: "Tabi ki de daha çok dikkatimi çekiyor çünkü alışageldiğimiz sıkıcı kadın profillerinden uzak."

4.3.3. Nike'ın 'Bizi Böyle Bilin' Reklamının Anlamlandırılması

"Reklamda verilmek istenen mesaj nedir?" sorusuna katılımcıların tamamı neredeyse aynı yanıtı vermiş ve reklama yönelik tutarlı bir anlamlandırma gerçekleştirmişlerdir. Reklamın kadınlara atfedilen kalıpların yıkılmasına yönelik yapıldığını belirten katılımcılar reklam için "toplumda kadın erkek eşitliğinin sağlanması için yapılan bir reklamdır" şeklinde yorumlar yapmıştır. Reklamın tüm katılımcılar üzerinde aynı etkiyi bırakması reklamın anlamlılığı açısından önemlilik teşkil etmektedir. Katılımcılar reklamı anlamlandırma aşamasında "egemen okuma" gerçekleştirmiştir. Bu konuda verilen yanıtlardan bazıları şu şekildedir:

A.Y.: "Kadın erkek eşitliği konusuna değinmişler gibi geldi bana. 'Kadın sadece evi yapmaz ya da bir yanda sus pus oturmaz' gibi kalıpların aslında kadınlarla ilgisi olmadığını anlatıyordu.",

R.S.: "Reklam kadınların daha ön planda olması gerektiğini ve erkekler gibi her işi yapabilecek düzeyde olduğunu yansıtıyor bence."

B.G.: "Kadının geri planda olmadığını göstermeye çalışıyor, kadınlarında erkeklerin yapabileceği her şeyi yapabileceğini anlatıyordu. Kadınların evlerinde iş yaparken, kadınlık görevlerini yerine getirirken erkeklerin de alanlarına yönelerek bu işlerde başarı elde edebileceklerini gösteriyordu."

F.D.: "Kadınlara daha çok değer verilmesini ve erkeklerden ayrı tutulmaması gerektiğini anlatıyor."

4.3.4.Nike Reklamın Gerçekçiliği

Nike'ın 'Bizi Böyle Bilin' reklam filmi, katılımcılar tarafından genel olarak gerçekçi bulunurken S.Y., *"Kısmen gerçekçiydi kısmen değildi çünkü her kadın spor yapmaktan ya da evleri dışında vakit geçirmekten hoşlanmıyor"* cevabını vermiştir ve böylelikle müzakereci bir okuma gerçekleştirmiştir. Reklamı gerçekçi bulan katılımcılar oyucuların gerçek sporcu olmalarından ve gerçekten Türk toplumuna yönelik kalıpları içerdiğinden dolayı reklamı gerçekçi bulduklarını belirtirken egemen okuma gerçekleştirmiştir. Reklamın gerçekçiliğinin değerlendirilmesi aşamasında muhalif okuma görülmemiştir. Reklamı gerçekçi kılan bir diğer unsurun ise kadınların toplumda tıpkı reklamda olduğu gibi birçok işe erkekler kadar çok el attıklarını ve başarılı olduklarının sunulması olmuştur. Reklamın kısmen gerçekçi bulunmamasının başat sebebi ise onun her kadına hitap etmiyor oluşudur. "*Reklam filminde gösterilen sahneler gerçekçi miydi?"* sorusuna katılımcılar şu yanıtları vermiştir:

B.L.: "Gerçekçiydi çünkü kadınlar altına düşkün evet ama bu sadece takı olarak değil kazandıkları başarılarla da altını elde edebiliyorlar ve dünyada bunu yapan bir çok kadın var. Zaten reklamdaki kadınlar da gerçek milli sporcuları."

R.S.: "Gerçekçiydi çünkü bizim toplumumuzda olan hamur açma falan vardı. Oradan haltere geçiyordu. Gerçekçilik payı yüksekti."

B.G.: "Evet gerçek hayattan kesitler vardı çünkü kadınlar gülmez gibi toplumda var olan bir kanıyı da değiştirmeye çalışıyordu. Bunun gibi başka sahnelerin olması reklamın gerçekçiliğini arttırmış."

F.D.: "Kesinlikle gerçekçiydi çünkü toplumda böyle başarılı kadınlar var. Zaten reklamdaki neredeyse tüm kadınlar milli sporcuydu ama işte toplumda kadının belli bir imajı olduğu için bu başarıyla pek gösterilmiyor. Böyle reklamlar bu başarıları ön plana çıkartıyor."

4.3.5. Reklamlarda Değişen Kadın Gösterimine Erkeklerin Bakış Açısı

Nike reklamında sunulan kadın modelinin erkek izleyiciler üzerinde kısmen değişiklik yarattığı gözlemlenmiştir. Reklamda kadınların güçlü ve kendi ayakları üzerinde duran profilleri erkekler tarafından desteklenmektedir ve bu açıdan izleyiciler reklama karşı egemen okuma gerçekleştirmektedir. Reklamın kadınların motivasyonlarını ve cesaretlerini arttıracağını düşünen erkek

izleyiciler içinde B.G. kadınların reklamlardan etkilenmeyeceğini belirtmiş ve muhalif okuma gerçekleştirmiştir. İzleyiciler, femvertising stratejisiyle hazırlanan reklamların kadınlar üzerinde cesaretlendirici ve güçlendirici bir etkisi olduğuna inanmaktadır. Reklamın etkileyici bulunmasının ve kadınlar üzerinde etkili olacağını belirten erkek izleyicilerin tek bir reklam sonucunda bazı kalıpların akıllarından yıkılmayacağı cevabı dikkat çekmiştir. Reklamda kullanılan kalıpların ancak kadınlar sayesinde yıkılacağını ve kadınların toplumdaki bu tür kalıplara karşı çıkarak birilerine doğru olanı kabullendireceğini belirten çoğu katılımcı, bu açıdan reklama muhalif okuma gerçekleştirmiştir. Muhalif okuma gerçekleştiren katılımcıların yanı sıra egemen okuma yapan katılımcılar ise reklamda sunulan kalıpların bir başka yüzünü fark ederek akıllarındaki düşünceyi pekiştirdiklerini ya da olumlu anlamda bir değişim sağladığını belirtmiştir. Reklamlarda sürekli sunulan "ideal kadın" yapısının bu reklamda görülmemesi erkek izleyicilerin dikkatini çekmiş ve izleyiciler sürekli 'seksi ya da sekreter' konumundaki kadınlardan çok toplumda var olan her zaman karşılaşılan kadınların reklamlarda sunumunun çok daha iyi olduğunu belirterek egemen okuma gerçekleştirmişlerdir. Verilen cevaplarda ise B.G'nin verdiği cevabı müzakereci okumayı desteklemiş ve reklamdaki kadın sunumlarının değişmesini olumlu bulurken her kadına hitap edilmediği için yine bazı kadınların dışlanabileceğini söylemiştir. S.Y. ise diğer reklamlarda kadın sunumuna çok dikkat etmediğini belirtmiş ve dizilerde ya da filmlerde gösterilen kadınlardan farklı bir sunum yapılmasına olumlu bakarak egemen okuma gerçekleştirmiştir. Reklamlarda değişen kadın sunumlarına erkek izleyiciler yapıcı bir açıyla yaklaşmaktadır ancak tek bir reklam ile toplumdaki düşüncelerin yıkılmayacağına inanmaktadırlar. Reklamda sunulan kadınların farklı görünüşleri, beklenen sporculara yönelik reklamlardan farklı olması izleyicileri izlerken şaşırtan bir unsur olarak gözlemlenmiştir. Reklamı izleyenler ilk sahneden itibaren geçiş anlarında şaşırmışlardır. Reklamın şaşkınlık yaratması reklamın etkileyiciliğini arttırırken reklama karşı olumlu yorumların yapılmasına neden olmuştur. Reklamlarda değişen kadın gösteriminin erkekler tarafından nasıl yorumlandığını anlamak için yöneltilen *"İzlediğiniz reklamda kadın gücü gösterimi hakkında ne düşünüyorsunuz?"* şeklindeki soruyu katılımcılar şu şekilde yanıtlamıştır:

B.L.: "Bence kadınlar her şeyi yapabilir ama ben de dahil, buna çoğu kişi çoğu zaman inanmıyoruz. Ama böyle reklamlar sayesinde buna inanmaya başlıyoruz ve bunun kadınlar için de önemli bir etkisi oluyor."

R.S.: "Ben kadın gücünün gösterimini destekliyorum. Bizim toplumumuzda kadınlar hep geri planda tutuluyor. Bunun aşılması için kadınların reklamlarda güçlü gösterilmesi bence çok önemli."

C.E.: "Reklamlarda kadının gücü gösterilmeli yani güç olarak fiziksel olması gerekmez. Her işe aynı anda koşturmak bir zihinsel güçtür ve reklam sahneleri de kadınların erkeklere eşit olduğunu gösteriyordu. Bu yüzden önemli bir şey."

B.G.: "Genelde reklamlar kadınlar üzerinden değil de erkekler üzerinden gider. Bu Nike'ın reklamı ise kadınları ön plana çıkartmış ve marka kadınlarla ilgili bir eksikliği kapatmaya çalışmış."

S.Y.: "Reklam olması gerekeni gösteriyor ama gerçekteki kadınları göstermiyor. Kadınlar daha çok farklı işler yapabiliyor ama bu reklamlarda yansıtılmıyor."

Reklamlarda değişen kadın gösteriminin erkekler tarafından nasıl yorumlandığını anlamak için yöneltilen *"Reklamda kadınları güçlü gösterilmesi ve kadınların motivasyonunu arttırdığını düşünüyor musunuz?"* şeklindeki soruyu katılımcılar şu şekilde yanıtlamıştır:

A.Y.: "Kadınların motivasyonunu arttırdığını düşünürüm. Neden diye sorarsak çoğu kişide 'kadınlar spor yapmaz ve belli başlı hareketlerde bulunur' şeklinde bir düşünce vardır. Böyle reklamlarla kadınların cesareti de artacaktır ve yaşama karşı motive olacaklardır.

B.G.: "Bu reklam Türkiye bazında yapılmış bir reklam ama açıkçası ben Türkiye'de çok etkili olacağını

sanmıyorum. Çünkü Türk insanında at gözlüğü olduğuna inanıyorum. Zaten reklamın amacı ürün sattırmak olduğu için bence bu bakımdan bile kadınları çok fazla etkilemez."

S.Y.: "Kadınların güvenleri gelişir. Bu reklamı izlediklerinde neler yapabileceklerini tekrar görürler ve özgüvenleri yerine gelir."

Reklamlarda değişen kadın gösteriminin erkekler tarafından nasıl yorumlandığını anlamak için yöneltilen *"Reklamı izledikten sonra kadınlarla özdeşleşmiş olan klişe "güzellik, incelik, takı sevgisi (altın sevgisi) vs." kelimeleri anlamlandırmada sizin için bir değişiklik oldu mu?"* şeklindeki soruyu katılımcılardan C.E. ve Ö.R. pek değişiklik olmadığını dile getirirken R.S., "Oldu. Kadınların her insan gibi eşit şartlarda bazı laf kalıplarına sığdırılmadan işler yapabileceğini gösteriyor." ve F.D. ise, "Şu şekilde oldu bende pekişti hani ben sporcu olduğum için kadınların güçlerinin bilincindeyim ama başkalarında olur mu bilmiyorum" ifadelerini kullanmıştır. Reklamlarda değişen kadın gösteriminin erkekler tarafından nasıl yorumlandığını anlamak için yöneltilen *"Reklam medyada gösterilen "ideal kadın" anlayışına nasıl bir bakış açısı sergiliyor?"* şeklindeki soruya katılımcıların verdiği yanıtlar ise şu şekilde olmuştur:

A.Y.: "İdeal kadın anlayışını kesinlikle değiştiriyor. Kadınlar ev işi yapmak için, güzel görünmek için yaşamadıklarını, kendilerine de zaman ayırdıklarını ve kendi ruh hallerine göre davrandıklarını anlatıyor."

Ö.R.: "Ters, çünkü saçları kısa çok hareketli kadınları göstermişler bu reklamda, diğer reklamda diğer gösterilen kadınlardan farklı olarak."

B.G.: "Diğer reklamlarda kadının seksapalitesi ön plana çıkartılıyor ancak bu reklamlarda kadının başka bir yanı vurgulanmış, güç mesela bu yönlerden biri. Ama burada da aslında çok genel kadına hitap edilmemiş. Evet belli başlı yerlerde Türklere özgü bazı şeyler sunulmuş ama yine de her kadına genellenebilecek özgürlük mesajı içermiyor açıkçası. Aslında bu reklamda sisteme karşı çıkan bir sistem kuruyor."

S.Y.: "Ben diğer reklamları izlemediğim için pek bir şey diyemeyeceğim ama dizilerdekinden farklı bir rolde gösteriliyor. Dizilerde kadınlar hep aynı şekilde etekli falan ama burada başka bir yön gösterilmiş."

Sonuç

Reklamlar ürün ve/veya hizmet tanıtımı yaparken medyanın bir gereğini de yerine getirmektedir ve örnek rol modeller sunmaktadır. Reklamlarda sunulan rollerin tektip olması özellikle kadınların toplumdaki yerinin kalıplara sıkıştırılmasına yol açabilmekte ve kadınlara ergenlik dönemlerinden itibaren sunulan zorunlu roller zamanla kadınların özgüvenlerini yitirmelerine sebebiyet verebilmektedir. Reklamlarda kadınların rollerinin cinsel içerik ağırlıklı olması, anne rollerinde ve genellikle evde gösterilmeleri, yapılan mesleklerin sekreterlik ya da kadına atfedilen belli mesleklerin dışına çıkılmaması özellikle feminist grupları rahatsız etmektedir. "Feminist hareketler ve sosyo-ekonomik gelişmelerle birlikte medyadaki kadın temsilinin ve rol pekiştirme gücünün sorunlu yanlarını düzeltme yoluna gitmiştir" (Çelenk, 2010: 229-232). Kadınların reklamlarda gösterimi zaman içerisinde değişme uğramışsa bile özellikle hedef kitlesi erkek olan markalar kadınların cinsel obje olarak reklamlarda sunmaktan vazgeçmemiştir. Günümüz reklam anlayışı içinde kadınların reklamlardaki sunumunu değiştirmeyi ve kalıpları yıkmayı hedefleyen femvertising stratejisiyle birlikte; kadınlar reklamlarda sadece çekici, güzel ve içerisinde oturan bireyler olarak değil aynı zamanda ayakları yere basan, üretime katkıda bulunan, çok çeşitli şekillerde tasvir edilen bireyler olarak sunulmaktadır. Dünyada birçok markanın femvertising stratejisiyle hazırladığı kampanya ve/veya reklamlar feminist bir bakış açısı sergileyerek kadınları cesaretlendirmeyi hedeflemektedir. Bu çalışmada ele alınan Nike markasının "Bizi Böyle Bilin" reklamı femvertising stratejisiyle hazırlanmış bir reklam olarak karşımıza

çıkmaktadır. Reklam, erkek izleyiciler tarafından etkili bulunmuştur. İzleyiciler, Hall'un "egemen", "müzakereci" ve "muhalif" okuma türlerine yönelik davranışlar sergilemiştir. Femvertising stratejisiyle hareket eden Nike reklamı erkek izleyiciler üzerinde değişiklikler sağlamış ancak reklama karşı belli eksikliklerin olduğunu da belirtmişlerdir. Reklamın anlamlandırılması açısından egemen bir okuma sergileyen katılımcılar reklamın etkileyiciliği konusunda muhalif bir okuma gerçekleştirmiş ancak kimi katılımcılar reklamın etkili olduğunu düşünerek egemen bir tavır sergilemiş kimi okuyucular ise etkililik konusunda bazı tereddütlere düşerek kabullenmiş ve müzakereci okuma gerçekleştirmişlerdir. Reklamın erkek izleyiciler üzerinde etkili olmasının birçok nedeni tespit edilmiştir. Reklamın spor ürünlerine yönelik olması, reklamda gerçek sporcuların kullanılmış olması, reklamlarda sürekli sunulan kadın imajlarından farklı kadınların sunulması ve toplumda kabullenilmiş belli kalıpların kullanılması reklamın erkek izleyiciler tarafından beğenilmesini sağlayan unsurlar olarak belirlenmiştir. Erkek izleyicilerin medyanın uzun yıllar boyunca sunduğu "ideal kadın" rollerine bakış açılarının olumlu olmadığı görülmüş ve erkek izleyiciler, medyanın sunduğu dedikoducu ve entrikacı kadınlar yerine cesaretli ve güçlü kadınların sunumunun daha doğru olduğunu dile getirmişlerdir. Femvertising stratejisiyle hazırlanan "Bizi Böyle Bilin" reklam filminin büyük oranda erkek izleyiciler üzerinde olumlu bir etki bıraktığı görülmüştür. Katılımcılar, bu stratejiyle hazırlanan reklamların kadınlar üzerinde de olumlu ve cesaretli bir etki yaratacağını dile getirmiştir. Çalışmanın sonucu, alımlama analizinin belirttiği şekilde izleyicilerin medya mesajlarına karşı pasif değil aktif izleyiciler olduğunu göstermiştir.

Kaynakça

Abitbol, A. ve Sternadori, M. (2016). "You Act Lke a Gırl: An Examınatıon Of Consumer Perceptıons Of Femvertısıng", A Journal Of International Academy Of Busıness Dıscıplıness, 3(2), 117-138.

Akdağ, M. N. (2011). "Türk Dergi Reklamlarındaki Kadın Rol Modeli ve Kadın İmgesinin Amerikan Dergi Reklamları ile Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Aktaş, G. (2013). "Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30(1), 53-72.

Barros, P. (2016). "Feminismo Como Estratégia de Marketing? O Caso da Consultoria", Universidade Federal Fluminense Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) Curso de Comunicação Social.

Batı, U. (2010). "Reklamcılıkta Retorik Bir Unsur Olarak Kadın Bedeni Temsilleri", Ankara Üniversitesi Kültür ve İletişim Dergisi,13(1), 103-135.

Becker-Herby, E. (2016). "The Rise of Femvertising: Authentically Reaching Female Consumers", University of Minnesota- Twin Cities School of Journalism and Mass Communication,Strategic Communication Capstone.

Dağtaş, B. (1999). "İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji", Kurgu Dergisi, 16, 335-357.

Demir, N. K. (2006). "Kültürel Değişimlerin Reklamlarda Kadın ve Erkek Rol-Modellerine Yansıması", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,16 (1), 285-304.

Duffy, S. (2017). "Why Femvertising is the Future of Advertising", Erişim Tarihi: http://www.brandba.se/blog/femvertising, Erişim Tarihi: 21.11.2017

Dumanlı, D. (2011). "Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi", Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2), 132-147.

Güzel, E. (2013). "Güzellik Dayatması Altında Tüketim Nesnesine Dönüşen Kadın", Global Media Journal: Turkish Edition, 4(7), 81-96.

Hepkon, Z. (2006). "İletişim Bilimleri ve Kültürel Çalışmalar: Bir Disiplinin Sınırları Sorularımızın Sınırlarını Kapsayabilecek Mi?", İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9, 19-27.

Hoijer, B. (2005). "İzleyicilerin Televizyon Programlarını Alımlayışı: Kuramsal ve Metodolojik Değerlendirmeler", (Çev: Şahinde Yavuz), Medya ve İzleyici Bitmeyen Tartışma içinde (105-130), Ankara: Vadi Yayınları.

Karaca, Y. ve Papatya, N. (2011). "Reklamlardaki Kadın İmgesi: Ulusal Televizyon Reklamlarına İlişkin Bir Değerlendirme", Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 16(3), 479-500.

Kellner, D. (2016). "Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar", (Çev: Fatih Tezcan), ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, Temmuz 2016, 9(2), 132-151.

Nas, A. (2015). "Kadına Yönelik Simgesel Şiddet Aracı Olarak Temizlik Ürünleri Reklamlarının Eleştirel Analizi", Akdeniz İletişim Dergisi,11-30.

Nisan, F. ve Akçay Bekiroğlu, H. (2016) "Aşk-ı Memnu Dizisinin Alımlanması Üzerine Bir Çalışma", Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 3(12), 48-66.

Özgür, A. Z. (1996). "Reklâm Filmlerinde Görünen Kadınların İşlevsel Rolleri", Kurgu Dergisi, 14, 233-240.

Polidura, C. E. (2017). " Femvertising, Un Análisis De Lo Que Esconden Las Buenas Prácticas Publicitarias", Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación,1-83.

Schiller, H. (2005). Zihin Yönlendirenler, (Çev: Cevdet Cerit), İstanbul: Pınar Yayınları.

Simu, H. ve Waleij, E. (2017). "Får Det Lov Att Vara Lite Feminism? Att Definiera Femvertising", Mid Sweden University, Faculty of Science, Technology and Media, Department of Media and Communication Science.

Şakı A. O. (2007). "Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı", İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2(11), 119-131.

Şeker, T. (2009). "5N1K Haber Programının Alımlama Analizi", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 5(4), 105-117.

Şeker, T., ve Balcı, E. V. (2013). "Yeni Türk Çocuk Dizi Fenomeni "Pepee" Çizgi Dizisinin Alımlama Analizi", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 1(33), 243-263.

Şeker, T., ve İşliyen, M. (2012). "2011 CHP Seçim Reklamları Bağlamında Siyasal Reklamcılığın İzleyiciler Üzerindeki Etkilerine Yönelik Alımlama Analizi", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 1(32), 327-349.

Şeker, T., ve Şimşek, F. (2012). "Kodlama-Kodaçımı Bağlamında Muhteşem Yüzyıl Dizisinin Lise Öğrencileri Üzerindeki Etkilerine Yönelik Alımlama Analizi", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 7(2), 111-120.

Taşkaya, M. (2009). "Kitle İletişim Araçlarında Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi: Ürün ve Marka Fetişizminde Cinsellik Kullanımı", Toplumbilim Dergisi, 24, 121-132

Varol, S. F. (2014). “Medyada Yer Alan Temsillerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü”, International Journal of Social Science, 26, 301-313.

Yavuz, Ş. (2015). “Kitle İletişim Araştırmalarında Anadamar/Çoğulcu ve Eleştirisel/Radikal Kuram

Arasında Yöndeşme Tartışmaları", Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 1(9), 24-38.

Yılmaz, R. A. (2007). "Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı: 1960-1990 Yılları Arası Milliyet Gazetesi Reklamlarına Yönelik Bir İçerik Analizi", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 4(4), 143-155.

RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE GERÇEKLİK OLGUSU

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ

Fırat Üniversitesi Resim-iş Eğitim Fakültesi

Öz

Soyutlama, bir nesnenin gerçekte başlıbaşına varolan özelliklerinden veya özellikleri arasındaki nesnel içeriğinden sıyırarak tasarlama, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma sürecidir. Gerçek veya gerçeklik kavramı ise, Türk Dil Kurumuna göre birçok anlamda kullanılabilmektedir. İlki, yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat. İkincisi, bir pozisyon, bir obje veya özellik olarak mevcut olan, varolduğu inkar edilmeyen, hakiki, reel. Bir diğeri, doğayı olduğu gibi yansıtan. Felsefi açıklamaya göre ise, zihinde tasarlanan, düşünülen şeylere karşıt olarak mevcut olandır. Bu çerçevede, gerçek, herkesin bildiği doğadaki gibi olan şey veya nesnel dünya ise, soyutlama; nesnelerin gerçeğine değil kişinin duygu ve sezgilerine dayanan, kişiye göre ve kişisel olan dünyamızda yarattığımız şeydir. Sanatta soyutlama ise, elle tutulan gözle görülen gerçek varlıklara atıfta bulunan insan, hayvan ve benzeri varlıkların biçimlerinin tanınmayacak derecede yalınlaştırılması, sadeleştirilmesi işlemidir. Biçimsel açıdan bu süreç tümüyle bireysel bir deneyime gereksinim duyar. Genel toplumsal biçim kalıplarına uymak söz konusu değildir. Resim sanatında soyutlama kavramı, zamanla, bir üslup olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte, sanat yapıtlarının tasarlanma sürecinde "soyutlama" ve "gerçek" kavramları sanatsal süreç boyunca çok fazla değişime uğramıştır. Gerçeğin asla değişmez bir olgu olduğu düşünülebilir ancak sanatta, insanin gerçeklikleri sayesinde biçim değişiklikleri oluştuğu söylenebilir. Sanatçının çevresinde olan biteni algılama biçimi, ilgisi veya gerçekleşen değişimler sanatsal üretim anındaki tavrını belirler. Veya sanatta görülen biçimsel farklılıkların, ekonomik değişimlerle, dini görüşlerle veya toplumsal gerçekliklerle sanatsal ifadelere dönüştüğü söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Gerçek, Gerçeklik, Soyutlama, Sanat

THE CONCEPTS OF ABSTRACTION AND REALITY IN ART

Abstract

Abstraction is the process of designing by stripping an object of its existing features in reality or of its objective content among its features, detaching in thought what is undetachable in reality. The concept of real or reality, on the other hand, can mean many things, according to the Turkish Language Association. The first meaning is what is not a lie, what is right, what is real. The second is what exists as a situation, an object or a qualification, whose existence cannot be denied, a fact, genuine. Another one is what exists as in the nature, what reflects the nature as it is. According to a philosophical definition, it is something that exists as an opposition to what is thought, designed, imagined. In this framework, if “real” is what is known by everybody, what is as in the nature, or the objective world, then “abstraction” is what depends on the feelings and senses of an individual rather than the real objects, what is created according to an individual or in one’s personal world. It is the process of simplification of entities such as a human, an animal and similar entities referring to real entities that can be held or seen, in a way that their forms can no longer be recognized. From a stylistic perspective, this process needs an entirely individual experience. Conforming to general social form patterns is out of question. The concept of abstraction in art has become the name of a style over time.

Nevertheless, the concepts of “abstraction” and “reality” have changed too much during the artistic process in the course of designing artworks. It can be thought that reality is a concept that never changes but in art, it can be said that form changes occur due to the realities of people. The way an artist comprehends what is around him, his interests or changes occurring determines his attitude in the moment of artistic creation. Or it can be said that the form differences seen in art transform into artistic statements by resulting in economic changes, religious opinions or social realities.

Keywords: Real, Reality, Abstraction, Art

Giriş

Konunun sınırlarını genel anlamda belirlemeye başlamadan önce, soyutlama ve gerçeklik olgularını kavramsal açıdan açıklamak gerekmektedir. Sonrasında ise, soyutlama ve gerçeklik kavramlarının sanatın ilkel dönemlerinden bugüne nasıl etkiler gösterdiğini analiz edeceğiz. Soyutlama, bir nesnenin gerçekte başlıbaşına varolan özelliklerinden veya özellikleri arasındaki nesnel içeriğinden sıyırarak tasarlama, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma sürecidir. Gerçek veya gerçeklik kavramı ise, Türk Dil Kurumuna göre birçok anlamda kullanılabilmektedir. İlki, yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat. İkincisi, bir pozisyon, bir obje veya özellik olarak mevcut olan, varolduğu inkar edilmeyen, hakiki, reel. Bir diğeri, doğayı olduğu gibi yansıtan. Felsefi açıklamaya göre ise, zihinde tasarlanan, düşünülen şeylere karşıt olarak mevcut olandır (TDK). Bu çerçevede, gerçek, herkesin bildiği doğadaki gibi olan şey veya nesnel dünya ise, soyutlama; nesnelerin gerçeğine değil kişinin duygu ve sezgilerine dayanan, kişiye göre ve kişisel olan dünyamızda yarattığımız şeydir. Sanatta soyutlama ise, elle tutulan gözle görülen gerçek varlıklara atıfta bulunan insan, hayvan ve benzeri varlıkların biçimlerinin tanınmayacak derecede yalınlaştırılması, sadeleştirilmesi işlemidir. Biçimsel açıdan bu süreç tümüyle bireysel bir deneyime gereksinim duyar. Genel toplumsal biçim kalıplarına uymak söz konusu değildir. Resim sanatında soyutlama kavramı, zamanla, bir üslup olarak kullanılmaya başlanmıştır (Sözen-Tanyeli, 2015, s.281). Bununla birlikte, sanat yapıtlarının tasarlanma sürecinde "soyutlama" ve "gerçek" kavramları sanatsal süreç boyunca çok fazla değişime uğramıştır. Gerçeğin asla değişmez bir olgu olduğu düşünülebilir ancak sanatta, insanın gerçeklikleri sayesinde biçim değişiklikleri oluştuğu söylenebilir. Sanatçının çevresinde olan biteni algılama biçimi, ilgisi veya gerçekleşen değişimler sanatsal üretim anındaki tavrını belirler. Veya sanatta görülen biçimsel farklılıkların, ekonomik değişimlerle, dini görüşlerle veya toplumsal gerçekliklerle sanatsal ifadelere dönüştüğü söylenebilir. Bir resim, sanat tarihinde analiz edildiğinde, resimdeki biçimsel farklılıkların, ekonomik, dinsel ve toplumsal değişmelerden etkilendiğini farkederiz. Bu nedenle sanatın dönemsel farklılıklarındaki biçim ve üslupların yol açtığı gerçekliğin algılanışını ve soyutlama süreçlerini ilk çağlardan günümüze toplumlara göre nasıl değiştiğine tanık olacağız.

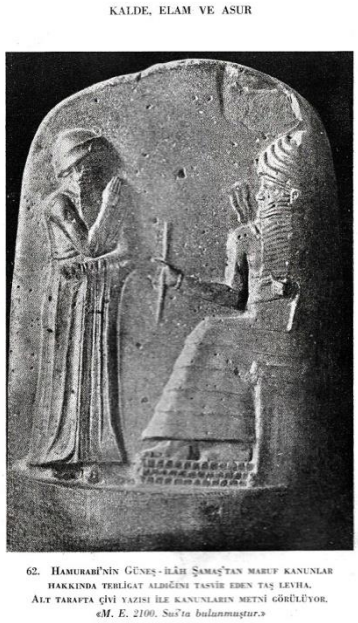
1. Primitif Dönemde Soyutlama ve Gerçeklik

Orta taş çağlarının başlangıcından, büyük uygarlıkların ilk dönemlerine kadar geçen süreyi primitif dönem sanatı olarak adlandırabiliriz. İlkel dönem sonrası insanların estetik özellik olarak gördükleri herşeyi, ilkel insanların bir amaç için yaptığını söyleyebiliriz. İlkel insanın mağara duvarlarına tasvir ettiği figürleri doğanın üzerinde egemenlik sağlayabilmek için büyü amaçlı veya dinsel amaçlı yaptığı söylenebilir. Bu duvar resimlerinde göze çarpan özellik, genelde figürlerin taklidi olduğu yönündedir. İlkel insanın dünyasının soyut olmayan bir bütünle ilgili olduğu bu canlı, hareketli tasvirlerde gizlidir. İlkel toplumlarda estetik anlamda soyutlama evresi, tanrı kavramının ve bazı soyut kavramların farkındalığıyla başlamıştır (Tansuğ, 1995, s. 20-24). İlkel insanların soyut kavramları öğrenmesiyle bazı semboller, hayal ürünü çizimler ortaya çıkar. İnsanoğlu dünya dışı şeyler üzerine düşünmeye başlar, somut bir dünya dışında soyut bir dünya yaratmaya başlar onları adlandırır. İlkel insan geliştikçe, birçok

şeyin farkına vardıkça, sanatın evreleri de gelişip değişmeye başlar. Primitif dönemden sonra uygarlaşan insan süsleme ve grafik özelliklere sahip zanaat eserleri oluşturmaya başlar.

2. İlk Uygarlıklarda Soyutlama ve Gerçeklik

İlk uygarlıklardan Mısır medeniyetinde sanat öteki dünyada ve yeryüzünde yaşamlarını sürdürmelerini sağlayacak nesnelere ve insanlara gerçeklik kazandırmak için yapılmıştır. Tasvirler, temsil ettikleri canlıların kopyası gibidir. Tasvirlerin gerçekliğine duyulan inanç, bütün plastik gelenek sistemini beraberinde getirmiştir. Mısır sanatında yaygın olan, karmaşık bir soyutlama yerine naturalizmin egemen olduğu durumdur (Tansuğ, 1995, s.25-31). Batı Asya yani, Mezopotamya'da ise sanatçılar Mısırlılarda olduğu gibi kopya değeri ile değil tamamen hayal gücüne dayalı formlardan faydalandılar. Bu soyutlamaların ilk örnekleri, Sus ve Elam'da bulunan vazolarda gözlemlenmektedir.



Resim 1. Elam ve Asur'dan Levha Üzerine Soyutlanmış İnsan Figürleri

Ege Uygarlıklarının saray duvarlarındaki fresklerde soyutlanmış figürler dikkat çeker. Görüntüler, günlük yaşamdan, doğadan ve daha soyut desenlerden esinlenilerek meydana getiriliyordu (Tansuğ, 1995, s.36-39). Antik Yunan kültüründe ilk kez sanatçı kavramıyla karşılaşılır. Zanaat anlayışının yerini burada sanat almıştır. Rönesans ile başlayan Batı kültür sanatının Antik Yunan'dan beslendiği görüşü hakimdir. Klasik Dönem olarak bilinen bu dönemde ise figürlerde denge unsuru gözeçarpar. Klasik Yunan heykelleri incelendiğinde insan vücudunun ideal güzelliğinin yanısıra hacim ve anatomiye önem verilir (Tansuğ, 1995, s. 41-46).

Resim 2. Myron, Disk Atan Atlet, M.Ö. 5. yüzyıl

Helenistik dönem, Yunan sanatında önemli bir yere sahiptir. Çünkü, bu dönem içinde ortaya çıkan birçok eser Roma sanatını etkileyecektir. Roma Sanatı İtalya'nın orta bölgesinde Etrüsk sanatı olarak oraya çıkan sanatın uzantısıydı. Bu sanat, Roma'nın ve Ortaçağ'ın plastik üsluplarını ve modern sanatın özelliklerini önceden haber veren yeni-ilkel formlar yaratmıştır. Antik Yunan'ın sona ermesiyle doğu dinleri çok tanrıcılığa karşı saldırıya geçer ve insanın tanrıya olan bağını kuvvetlendirir. Kilise otoritesinin etkisi Bizans sanatının gerçek kimliğini bulmasına neden olmuştur. Sanattaki bu etkileşimler sadece Bizans sanatını değil birçok sanatsal evrede etkili olmuş olan din Rönesans'a kadar sanatçıları belli bir süsleme sürecine götürmüştür (Tansuğ, 1995, 46-52) İslam sanatında ise plastik anlamda, form yüzeye indirgenmiştir ve çok renkliliğe dayalı bir yapıya sahiptir. Minyatürlerdeki stilizasyon ve figürlerin kullanımı bize erken de olsa maniyerizmden söz ettirir. Aynı zamanda, İslam sanatının bu farklı ve lirik üslubu, Moğol hükümdarlığı döneminde Çin sanatından etkilenmiş olabileceğini gösterir. Ortaçağ sanatı, Hıristiyanlığın benimsenmeye başladığı ülkelerde doğmuş ve bu dinin paralelinde gelişen bir sanattır. Hıristiyan toplulukları inançlarını yaymak için sanatı kullanıyorlardı. İlk resim örnekleri katakomp denilen yeraltı mezarlıklarında rastlanır. Konuları, İsa'nın İncilde sözedilen hikayeleriydi. Ruhani bir etkiyle yapılmış resim örnekleri doğanın gözlemlenmesi haricinde dinsel temanın mistik bir havayla resmedilmesi üzerinedir. Roman sanatı da dini mimari bağlamında ortaya çıkmıştır. (Tansuğ,1995, 46-52)

3. Rönesans ve Sonrasında Soyutlama ve Gerçeklik

Sanatsal anlamda pekçok atılımların ortaya çıktığı "Rönesans" (Yeniden Doğuş) dönemi sanatı, natüralizm ve bunun gerçekliğe etkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı artık dinin hizmetinden çıkmıştır. Özgürce düşünebilme ve özgürce yorumlayabilmeyi öğrenmiştir. Rönesans natüralizminin altında yatan gerçek, taklit yasasının, gerçek ve idealite kavramıyla birleşerek ortaya çıkarmış oldukları nesnenin yeniden ele alınış biçimiydi. Nesne her yeniden ele alınışında öz de yeniden aydınlanmış olur. Öz, her sanatçı tarafından farklı birşekilde ele alınır. Sanatın farklı dönemlerinde görülen gerçeklik kavramı da böylece öz gibi bir değişime uğrar. Erken Rönesans döneminde sanatçılar, perspektifin bulunmasıyla gerçek yanılsamasının resim düzlemine nasıl yansıtılabileceğinin peşine düşerler. Bunu resimlerinde gösteren ilk sanatçı da Macaccio olur.

Resim 3. Masaccio, Haraç Parası, 1427

Sanatçının figürlerindeki ve mekanlarındaki görülen bu gerçeklik yanılsamasından, sanatçının mimariyi ve heykeli çok iyi gözlemlemiş olduğu söylenebilir. Yüksek Rönesans'ta Kilisenin iktidarı ve ihtişamı için Floransalı sanatçılar Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci ve Tiziano Roma'ya getirtilir. Bu devrin sanatçıları, doğaya ve insana hem birer sanatçı olarak hem de birer bilgin olarak yaklaşırlar. Daha özgürdürler. Doğadan sağladıkları tüm bilgileri, sanatın kendi kuralları ve öz bakış açılarıyla harmanlayıp ortaya, gerçekliğin yeniden yorumlanmasını sağlayan bambaşka bir üslup çıkardılar. Leonardo'ya göre gerçeklik, sanatçı tarafından yeniden düşünülmeli, gerçeklik duygusu izleyicide yeni ve farklı izlenimler uyandırabilmeli, yani gerçek, yeniden yaratılmalıydı. Tıpkı sanatçının "Son Akşam Yemeği" adlı tablosunda olduğu gibi.

Resim 4. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1498

Resimdeki ışık-gölge oyunları, çizgisel perspektif ve espasın oluşturulması, figürlerdeki dinamizm ve mekanın yanılsama izlenimi uyandırması klasik üslubun ne kadar başarıyla ele alındığını göstermektedir. Maniyerizm'le ortaya çıkan öteki gerçeklik farklıdır. Maniyerizm terimi "yamacıklı" anlamına gelen "maniera" sözcüğünden türetilmiştir. Zarafet denge ve uyum içeren yapmacıklı etki anlamına gelmektedir. Rönesans'ın düzen ve yetkinliğine karşı çıkan parlak renkleri, şatafatlı kompozisyonları, abartılı biçimleri ve dramatik hareket düzenlemeleriyle tanınır. Maniyerizm sonrası Barok ve Rokoko ile gerçeklik kavramı farklı boyutlara ulaşır. Barok'un Klasik dönemden sıyrılmaya başlamasıyla düşünsel anlamda sanatçının belli bir yetkinliğe ulaştığı söylenebilir. Hayal gücü, ifade biçimi ve toplumsal alandaki yenilikçi hareketler sanatçıyı klasik tavırdan uzaklaşmaya yöneltmiştir. Bu yeni anlayış Rokoko olarak ifade edilen dönemin zeminini oluşturacaktır. 18. yüzyıl Avrupa için aydınlanmanın beraberinde getirdiği zevkin, hoşa gidenin, süsün çağıdır. Sanatın pekçok döneminde evrimleşme görülmesi ve gerçekliğin farklı düşüncelere hizmet etmesi ile soyutlama sürecinin işleyişi de başlar hale gelmiştir. Biçimsel anlamda Rokoko soyut değildir ancak ilk kez duygulara hitap eden bir üslup olduğu için, nesnelliğe uygun karşılanması gereken bir yapıya sahip olmalıdır. Antik üsluba geri dönüş olan Neo-Klasizm ve Romantizm de ise, (18. yy. sonları) sanatçılar akıl yoluyla elde edilen bilgi ile Aydınlanmacı düşünceye uyum sağladılar. Yeniden Antik Yunan eserlerini kaynak olarak kullandılar. Neo-klasik sanatçı için sanat artık sadece gerçeğin yansıması değildi; sanat özel mesajlar vermesi gereken, bir ideolojiyi temsil eden, her türlü lüksten uzak ve akılcı felsefeye dayanan kamusal bir olay halini almıştı. Bu döneme ait sanatçılardan Raphael, J. Louis David ve Ingres'ın eserlerinde yeni sistemin getirmiş olduğu özgür aklı görebiliriz.

Resim 5. J. Louis David, Marat'nın Ölümü, 1793

Sanatçının içsel dünyasına yönelmesi, Romantizm'deki gerçeklik anlayışının ifadesinin daha çok manzara resmiyle ifadesine neden olmuştur. Merkezdeki sanatçının kendi duyguları ve yaşantısı Romantik anlayışa denk düşmektedir. Burada bir dönüşüm vardır, dönüşen gerçeklik anlayışıdır. Doğa, sanatçının duygularından, hissettiklerinden daha önemli değildir. Romantizm'in önemli sanatçılarından Turner, doğayı değiştirir. Onu soyutlamaya yönelten şey, doğa olaylarını dikkatlice inceleyip, deneyimleri sayesinde oluşturduğu altyapıyı duygularıyla birleştirmesidir (Tansuğ, 1995, 164-228).

Resim 6. Turner, Fırtına, 1842

19. yüzyılda Realizm akımına gelindiğinde sanatçılar ideal güzelliği reddederler, topluma bakıp toplumun özünü yansıtacak ve toplumda o an mevcut olan durumları resmederler. Dönemin tarihi durumu, figürlerin gerçekliği doğrultusunda somutlaştırılır. 19. yüzyılda artan sanayileşme ve endüstri ile birlikte gittikçe değişen gerçeklik sayesinde ele alınan gerçeklik, doğalcılığın ve sosyal gerçekliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemi en iyi yansıtan sanatçı Courbet'nin eserleri buna örnek verilebilecek en iyilerden biridir.

Resim 7. Courbet, Taş Kırıcılar, 1849

4. 20. Yüzyıla Girerken Sanatta Soyutlama ve Gerçeklik

Gelişmiş, büyük şehir yaşamı ve büyük batı geleneğine karşı çıkış, Empresyonizm diye adlandırılan yeni bir akımın doğmasına neden olur. Tüm bunlarla birlikte ışığın gerçekliğin parçası ve saf renklerle elde edilen yüzeyin gözün algıladığı esas gerçeklik olduğuna inanılan bu akımda, doğanın görünüş ve lirizminin ışığa göre değişip, mükemmelliğin ifadesinin en doğru biçimi olabileceği görüşü yaygınlaşır.

Empresyonist yani izlenimci sanatçı için gösterilmek istenilen herşey, sanatsal yanılsamanın gerçeğin birer sureti olduğu düşüncesiyle örtüşmekteydi. Ancak, sanatçının dış gerçekliği betimlemesinin ötesinde resmin ve sanatçının kendi gerçekliğine vurgu yapması önemseniyordu. Örnek olarak dönemin ünlü sanatçısı Monet'nin eserlerini verebiliriz (Serullaz, 1991, s.7).

Resim 8. Monet, Nilüferler, 1907

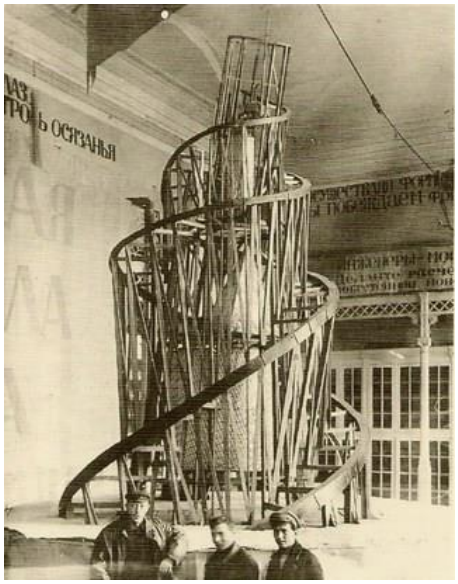
5. 20. Yüzyılın Başlarında Soyut Eğilimlerle Değişen Gerçeklik Anlayışı

20. yüzyılın başlarında Cezanne'ın geleneğinin kuvvetlenmiş bir biçimi olarak Kübizm ortaya çıkar. Görüntünün eşzamanlı olması ve nesnenin çoklu bakış açılarıyla resmedilmesi, betimlemenin sistematik bir biçimde ele alınmasını sağladı, Braque, Picasso, Gris ve Leger bu akıma dahil sanatçılar olarak, bakışlarını tek bir nesneye sabit bir biçimde dikmek yerine, çok perspektifli çalışmayı tercih ettiler (Yılmaz, 2013, s. 82-97). Resim kendi kanunlarına göre olan görünüşte gerçeğe yakın bir tasvir olmaktan çıkmıştı. Ortaya çıkan tavır soyutlama olarak algılanan bir tavır olur. Herhangi bir nesnenin aynı anda farklı açılarının tek bir tuvalde yeni bir biçim olarak ortaya sunulması, yeni bir gerçeklik anlayışının var olduğunu gösterir.

Resim 9. Braque, Natürmort, 1930

Kübizm'le aynı dönemlerde, 1909-1910'da Fütürist ressamlar manifestolarını yayınlarlar. Kısa sürede sanatçıları etkisi altına alır. Modern sanayi kentinin dinamizmini yakalama arzusu, hız, güç, ilerleme, yeni makineler ve teknoloji tutkusuyla genişler. Bu plastik anlayış, ritimli, hareketli, dinamik ve çok parçalı soyut bir bütünün ortaya çıkmasını sağlamıştı. Malzemenin biraraya getirilmesi konusundaki sorun henüz aşılmamıştı. Yerine getirilmesi gereken çalışma düzenine bağlı olarak komünist kültürün dayatmalarının aşılması gerekiyordu. İhtiyacı olunan şey, konstrüktivistlerin dediği gibi "akılcı bir inşa ediş" yöntemiydi. Konstrüktivistler için yapının önemi büyüktü. Gerçek malzemelerle gerçek uzamın

resme sokulması, teknolojik modern çağın ruhunu yakalama çabasının kanıtıydı. Bunu en iyi yansıtan sanatçı Tatlin'di.



Resim 10. Tatlin, III. Enternasyonel Kulesi, 1919-20

Rus modernizmi sonrasında, sanat dünyası artık reel olan gerçekliğin karşısındaydı ve soyutlama, daha iyi bir dünya yaratma düşüncesi mümkün olmayan bir tasarı haline geldi. Anlaşılması zor olan soyut sanatın bir de günlük yaşamın parçası haline geldiği düşüncesi, sadece Konstrüktivizm'de değil Almaya'da Bauhaus ve Hollanda'da De Stijl'de de görülmekteydi. 1919 yılında Almanya'da kurulan mimarlık ve tasarım okulu Bauhaus'un amacı sanatla gerçek nesnel üretimi birleştirmekti. Bauhaus Okulu'nda görev yapan Paul Klee, savaşın hüküm sürdüğü yıllarda "dünya ne kadar korkunç olursa, sanat da o kadar soyut olacaktır" demişti. Gerçekliğe bakış açısını çocuksu formlarla tuvaline aktaran sanatçı için sanat, saf ve doğru olanın her gün yeniden üretimi anlamına da gelmektedir.

Resim 11. P. Klee, Çocuk ve Oyuncakları, 1940

Yine 1905 yılında Almanya'da Ekspesyonizm akımı saf ve bozulmamış formları kullanarak ortaya çıkar. Dresden'de "Die Brücke" (Köprü) grubu kurulmuştu. Resimler doğrudan doğruya yaşam ve deneyle doldurulabilecek nitelikteydi. Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır (Richard, 1991, s.7-22). Kirchner verilebilecek en iyi örnektir.

Resim 12. Kirchner, Sokak, 1913

Ekspresyonizm içerisindeki sanatsal duruş, gerçekliğin artık elle tutulamayacak kadar karmaşık olduğu ve bu yüzden sanatın artık gerçeği yansıtma peşinde koşmaması gerektiği yönündeydi. Der Blaue Reiter ressamları Marc, Kandinsky, Münter ve Klee için renkler ve biçimler önemliydi. Aşırı duygusal esinlemelerle ortaya çıkan doğaçlamalar bile bazen ekspresyonizmin en belirgin özelliği olabiliyordu. Çünkü Ekspresyonizm doğaçlamanın dış doğa etkisiyle gerçekleştiğini, izlenimin ise iç doğanın irade dışı devinimlerinden kaynaklandığını savunur. Bu da ressamı soyutlama ve hatta soyuta iten sürecin bir parçasıdır. Öncelikle resim sanatının geneline bakıldığında "Soyut Sanat" kavramsal olarak psikolojik dışavurumcu ifadelerle biçim almıştır. Batı soyut resim sanatında öncü diyebileceğimiz sanatçılardan Vasili Kandinsky ve Piet Mondrian farklı ifade biçimleri ve kurgularıyla sıradan, bildik anlatımları yeni baştan farklı tekniklerle anlatma çabası içine girmişlerdir. Objeleri farklı görüşlerle soyutlamaya çalışmışlardır. Biçimin temel öğeleriyle birlikte bir bütünlük sağlamışlardır. Renkler ve bu soyutlanmış biçemlerle kendi iç dünyalarını yansıtmışlardır (Antmen,2016, s. 79-102).

Resim 13. V. Kandinsky, Soyutlama, 1939

Resim 14. P. Mondrian, Gri Ağaç, 1911

Sanatçılar yapıtlarının üretme aşamasında soyutlama yaparken, resimlerin kurguları, renkleri, biçimleri ve kompozisyanlarıyla ya doğanın birebir biçimine sadık kalarak ya da doğaya sadık kalmayarak resimlerini oluşturmaktadırlar. Bu anlatım biçimleri her sanatçının kendi anlayışına göre değişebilmektedir. Doğa, sanatçının iç dünyasının yansıması olarak yeniden biçim kazanır. Soyutlama yapan sanatçılar, daha önceden belirlenmiş sanatsal ve estetik kurallar çerçevesinin dışına çıkarak, daha doğrusu bu değerleri dışlayarak yapıtlarını oluşturmaya çalışırlar. Örneğin bu değerlerden renk uyumu gibi bir özellik yapıtlarında olmayabilmektedir. Sanatçı, belirli bir figüre, resme bağlı olmayan biçim ve renklerle, kendi iç dünyasını yansıtmak istemektedir. Dışavurumcu ressamların hemen hemen hepsinin, sonunda soyutlamaya evrilen anlayışları, Dışavurumun aslında soyutlamanın başlangıcı olduğuna işaret etmektedir (Turani,2003, s.29).

Soyutlamadaki yapı bütünlüğünün özünde sanatçı, doğanın özünü oluşturmayan biçimlere bağlı kalmamıştır. Biçimlerin alt yapısında gözlerinin gördüğü objeleri kavrayan bir bakışla biçimsel ve renksel anlatım tarzlarıyla yapıtlarında bütünlük sağlamaya çalışmışlardır. Sanatçı, sanatın doğadan uzaklaşma eğilimini reddetmiş ve bu görünüşün ardında yatan özünü araştırmaya yönelmiştir. Sanatta soyutlama anlayışının temelini oluşturan biçimlerin özüne inmek, objenin özünü bilmeyi gerekli kılmıştır. Düşüncenin kavramsal olarak geliştiği 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşen devrimler, modern yaşamın kültürel boyuttaki değişimleri sanatta da etkilerini hissettirmiştir. Özellikle resim sanatında, soyut sanatta meydana gelen üretkenlik yeni biçimsel oluşumların gelişmesine neden olmuştur. Plastik sanatlarda karşımıza çıkan biçimsel özellikler, bunun özellikle soyut resim sanatı alanında yansımaları, yeni bir yapı bütünlüğü içinde ele alınmıştır.

6. Dada'nın Sanatsal Yapılanmaya Karşı Çıkışı ve Sonrası

Yeni anlayıştaki ressam, öğeleri aynı zamanda araçları da olan bir dünya yaratır. Yenilikçi sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanıltıcı kopya) yapmaz. Bu anlayıştaki Dadacılar I. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'nın dünyaya refah vaadinde bulunması ve vaat edilenin aksine savaş sonrası yıkımın ilerlemesi sonucu, çivisi çıkmış bir dünyaya verilmiş bir cevap olarak Dada akımını başlatırlar. Dada, I. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da yaşanan manevi çöküşü, sanatta da yaşandığını ilan ettiği çöküşe bağlamış, sanatın uygarlaştırıcı görevini yerine getirmekte başarısız olduğunu iddia etmiştir. Bu yüzden bugüne kadar burjuvazinin yanında saf tutan sanatlara ve bu düzene karşı çıkarlar. Marcel Duchamp, Francis Picabia, Morton Schamber, Man Ray, George Grosz, Hans Arp, Raoul Hausmann ve Kurt Schvitters'i Dada grubu içerisinde değerlendirebiliriz (Giderer, 2003 s. 111-115). Dada için "yaratmak değil düşünce daha önemlidir" fikri yavaş yavaş Gerçeküstücülüğe dönüşmeye başlamıştır. Gerçekliğin sorgulanması bağlamında, Dada'nın Gerçeküstücülüğe dönüşümünü gerçeküstücü nesne kapsamında incelemek gerekir.

Resim 15. Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

Nesnenin, aklın denetiminin ötesinde olduğunu ve Sigmund Freud'un psikanaliz öğretisinin etkisinde düşsel resimlere dönüştüğü Sürrealist (Gerçeküstü) resimler, bilinçdışının rüyanın içinde temsil edilmesi, tuhaf ya da yalan bir gerçeklik anlayışı ve ironik soyutlamayı gerektirir. Başka bir deyişle, içsel gerçeklik kendini ortaya çıkarabilmek için dış gerçekliği kullanır. Sürrealizm'de iç gerçekliğin varlığı soyutmuş gibi görünse de dış gerçeklikle ilişkisi vardır. Artık sanatçılar, natüralizm ve idealizm de olduğu gibi klasik estetik değerlerle ve bu değerlerin sınırlarıyla işler üretmezler. İç gerçekliğe yönelmiş bir görsellik keşfedilmiştir. Gerçeküstücülük, daha önceki akımlardan farklı olarak, gerçek olanın evrilmesini ya da yeniden sunumunu yaratmakla yetinmez. Asıl kaygısı bundan çok daha farklıdır. Çünkü gerçek olanın başka bir gerçekle yerdeğiştirmesini ister, bunu önerir. Bu manada,

sanatsal yapılanmada imgeyi çok aşan bir içeriğe sahip olur. Gene bu özelliği nedeniyle doğal ve çıplak gerçeklikle yetinmez ya da onu kendisine bir çıkış noktası olarak almaz (Kahraman, 2002, s. 154). Miro, Salvador Dali ve Rene Magritte'in eserleri bu tanımlamalara verilebilecek en iyi örneklerdir. Sanatta gelinebilecek gerçekliğin sonu olarak tanımlanan natüralist anlayış içinde yapılacak her yeni hareket, sanatın kendini tekrarından başka birşey olmayacaktı. Fotoğraf makinesinin icadıyla, ressamın aylarca belki yıllarca sürdürdüğü gerçekliğe ulaşmadaki hazzını saniyelere indirerek yok etmişti. Bu teknolojik gelişme, sanatçıların değişen gerçekliğe ulaşma biçiminde değişikliklere neden olmuştu. İşte bu minvalde resim sanatı, biçimi doğalcılıktan ayırarak soyut-soyutlama arayışlarına yönelir.

Resim 16. Rene Magritte, Golconde, 1953

Belli bir zaman sonra, bu kez fotoğrafın yaptığı yapılmaya başlanır. Yıl 1960'lar. Bu yıllarda fotoğraftan faydalanıldığı için gerçeklik oranı oldukça yüksek yapıtlar meydana getirilmiştir. Amerika'da ortaya çıkan fotorealizm, fotogerçekçilik veya hiperrealizm akımı klasik realizm akımına çok yakındır ancak gerçeklik derecesi daha yüksektir. Neredeyse bir fotoğraf karesi gibi görünen bu yapıtlar pop-art akımından sonra ortaya çıkan pop-art'ın uzantısı olarak sanat tarihine geçmiştir ve güncelliğini yitirmemiştir. Pop-art'ın popüler kültür unsurları bu akımda dikkat çeker. 1960'ların sonlarına gelindiğinde, fotogerçekçilik Avrupa'da da görülmeye başlanır. Soyut sanatın ve pop-art'ın bir uzantısı olarak ortaya çıkmış, günümüzde hala hüküm süren hipergerçekçi sanatta sanatçılar, klasik gerçekçi sanatçıların öngördüğü gibi resmi temanın önüne geçirmek yerine, gerçekleştirmek istedikleri temayı fotoğraflayıp sonra çalışmışlardır. En önemli fotorealist sanatçılar, Andrew Wyeth, Duane Nanson, Richard Estes, Chuck Close'dur (Ernur, 2012, s. 53-55). Fotorealist sanatçılar, özgünlük ve yaratıcılık konusunda eleştirilirler fakat artık özgünlük ve yaratıcılık gerektirmeyen postmodern dönemden geçmekteyiz. Baudrillard'ın deyimiyle, "geçmişten kalan kırıntılarla oynamaktayız" bu yüzden modernist stratejiler olarak kabul edilen yaratıcılık/otantisite/biriciklik ölmüştür, yerini birçok gerçeklik biçiminin var olduğu çoğulcu bir gerçeklik almıştır.

Resim 17. Duane Hanson, Evsizler (Homless), 1991

Sonuç

Sanatın primitif dönemlerinde insanoğlunun korkuları ve bu korkularla başetmek için uyguladığı büyülerden yola çıkarak oluşturduğu çizgisel ve biçimsel ifadeleri zamanla değişime uğramış, gerçekliğin algılanması belli kurallar çerçevesinde, sanatçının özel olan dünyasında yarattıklarıyla örtüşmeye başlamıştır. Bu bağlamda, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişki, insanın doğayla ve yaşamla kurduğu bağ arasındaki ilişki sürecinde, sanatsal ifadeler bağlamında soyutlama yoluyla ne kadar çeşitlilik arzettiği gözler önüne serilmiştir. Soyutlama ve gerçeklik, sosyo-politik, sosyo-kültürel etkileşimlerle sanatsal yapılanma boyunca çokça değişime uğramıştır. Sanatsal yapılanmada, insanoğlunun gerçekleri ile biçimsel değişiklikler oluşmuştur. Sanatçının dünyasında olup biteni algılama biçimi, alakası veya o dönem gerçekleşen değişimler (ekonomik, dini veya toplumsal değişimler) sanatsal üretimdeki tarzını belirlemiştir. Özellikle, fotoğraf makinesinin icadıyla sanatçı, günlerce, aylarca, yıllarca sürdürdüğü gerçekliğe ulaşmadaki yaşadığı hazzı saniyelere indirgeyerek yok etmiştir. Bu ve sonraki teknolojik gelişmeler, sanatçıların sürekli değişen gerçekliğe ulaşma biçiminde değişikliklere sebep olmuştur. İlk dönemlerden günümüze sanatsal ifadelerdeki gerçeklik anlayışı yerini, içinde herşeyi kapsayan, birçok ilkenin, anlamın ve gerçeklik biçiminin var olduğu çoğulcu bir gerçekliğe bırakmıştır.

Kaynakça

- Antmen, Ahu (2016). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Ernur, Tayfun (2012). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Portrenin Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği, İzmir. http://acikerisim.deu.edu.tr (Erişim Tarihi: 11.05.2018)
- Giderer, Hakkı, Engin (2003). Resmin Sonu, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Kahraman, Hasan, Bülent (2002). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yayınları, İstanbul.
- Richard, Lionel (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Serullaz, Maurice (1991). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev: Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sözen, Metin-Tanyeli, Uğur (2015). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1995). Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani Adnan (2003), Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (2005). Türkçe Sözlük (genişletilmiş baskı). Ankara: TDK.
- Yılmaz, Mehmet ((2013). Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara.

SANATIN YENİ ARACI OLARAK "DİJİTAL KODLAMA"

Ahmet ŞAVLİ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Dr. Öğretim Üyesi Engin GÜNEY

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Geçmişten günümüze sanatın, kültürel diğer dinamiklerle (teknoloji, bilim vb) aynı paralellikte, bir değişim-dönüşüm içerisinde olduğu bilinmektedir. Günümüzde, kültürel dinamiklerin ana belirleyicisinin teknoloji olduğunu, "teknolojik determinizm", "tekno-kültür", "tekniyum" "dijital kültür" gibi yeni türeyen kavramlar bizlere göstermektedir. Gerçekleşen değişimlerin kültürel dinamiklerden olan sanattaki yansımaları artış göstermektedir. Bu dönüşümler yeni araştırma alanları oluşturmaktadır. Yeni medya teknolojilerinin yaygın kullanımı ile yeni sanat projelerinde farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı yapılanmalar dikkat çekmektedir. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici rollerinde değişimler yaşanmaktadır. Bilgisayar teknolojisi donanım ve yazılım üzerine temellenmekte olup sanatçının, yazılım uzmanları, donanımlara vakıf mühendisler, bilim insanları ile birlikte hareket etmesi gerekmektedir. Sanatçılar zamanın teknolojisini kullanarak malzeme zenginliği sağlamakla beraber sanatsal üretim süreçlerinde özel yazılımlarla yeni yönelimler ve projeleri üzerinde denetim sağlamaktadırlar. Günümüz sanatında dijital enstalasyon, dijital performans, robotik sanat, multimedya sanatı gibi sanatsal üretim biçimlerini anlama, anlatma ve eleştirebilme yetisini kazandırmak ve öteleyici yaklaşım sergileyebilmek için yazılım teknolojisinin sanatsal üretim sürecinde oynadığı rol irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Dijital, Yazılım, Yazılım Sanatı, Yeni Medya Sanatı

Sanatın Geçmişten Günümüze Kültürel Dönüşümlerle Paralel Değişimi

Sanat, insanlık tarihi boyunca var olan bir olgudur. İnsanlığın geçirdiği değişimler yaşama biçimlerini, bakışlarını ve sanatsal biçimlerini, bakışlarını değiştirmiştir. Her dönemde ve her toplumda, sanat farklı görünümlerde ortaya çıkmıştır. Gombrich'e göre;

"Sanat" diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar. Sanat, mağara duvarlarına hayvan resimleri yapılan dönemlerden bronz çağına, Antik Yunan ve Mısır Dönemi'nden rönesansa ve bugünkü haline gelene dek teknolojiyle birlikte gelişmekte ve değişmektedir.(Atan, Uçan ve Bilsel, 2015:1-14) Rönesans'la birlikte gözü açılan, yalnız ölümden sonrası için değil, bu dünya için de yaşamaya başlayan, gözlemleyen, düşünen, sorgulayan insan dünyayı ve kendini keşfetmeye yönelmiştir. Bu durum 18. Yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte demir-çelik, tekstil endüstrileri doğurmuş, makineleşme ve endüstri toplumların hayatında yer edinmeye başlamıştır. Bireyin toplumdaki rolü, kimliği değişmeye başlamış, tüketim toplumunun doğmasını etkileyen yaşam tarzı, ekonomik düzen vb. unsurlar sanatı da şekillendirmeye devam etmiştir. 19. yüzyılda fotoğraf makinesi, radyo, televizyon gibi buluşların gerçekleşmesi insanlık için artık eskisinden çok daha hızlı ve dur durak bilmeyen bir dönemi başlatmıştır. (Türker, 1998:193) Buna bağlı üretim biçimlerinin etkisi ile köklü bir değişim sürecine giren sanat anlayışı klasik sanat malzemelerinin dışında alternatif malzemelerden üretilen eserlerle yeni bir boyut kazanmıştır.(Dolunay, Boyraz, 2013: 112)

Yeni Medya ile Gerçekleşen Değişimler

İnsanlar ve toplumlar arasında her zaman bir iletişim olmuştur. Geçmişten günümüze gerçekleşen gelişmelerle birlikte iletişim biçimleri de değişime uğramış; günümüzde bilgisayarlar, internet ve mobil teknolojiler yeni imkanlar sunmaktadır. Bilgisayar teknolojilerini, bu gelişmelerin getirdiği yenilikler ve ondan öncekilerini dönüştürmesini ifade eden *yeni medya* aslında bünyesinde birden çok unsuru barındıran ve sınırları geniş bir kavramdır. Manovich; Yeni medya kavramının çok geniş bir kapsama alanı olmakla beraber Yeni iletişim teknolojilerinin tümünü bünyesinde barındıran yeni medya; "var olan medyayı, etkileşimli olarak, sayısal veriye dönüştürmeye yönlendiren ve bilgisayar aracılığıyla üretim, dağıtım ve paylaşım sağlayan ortamlar olarak tanımlamaktadır. California Berkeley'deki 'Yeni Medya Merkezi'nin tanımıyla ise "Yeni Medya", her türlü bilginin bilgisayar destekli üretimi, temsili ve iletişimini saglayan teknolojileri işaret eder.(Karaçalı, 2009:19) Yeni medya teknolojisinin işleyişinin temelini dijital kodlamalar oluşturmaktadır. Dewdney'e göre; *Yeni medyada öne çıkan "dijital ve kod" kavramlarıdır.* Böylece dijitalleşen medya, yeni medya ile çok daha geniş kitlelere ulaşılmakta ve medya artık "programlanabilir" duruma gelmektedir. Manovich yeni medyayı; Sayısal temsil (numerical representation), Modülerlik (modularity), Otomasyon (automation), Değişkenlik (variability) ve Kod çevrimi (transcoding) prensiblerine temellendirmektedir.(Manovich, 2001:27) Yeni medya teknolojilerinin bu özellikleri; mevcut olanın sınırlarını kaldırarak yeni kavramların oluşmasını, fiziksel mekan yanında sürekliliği ve denetimsiz hareket özgürlüğü olan sanal gerçeklik alanı, iletişim seçeneklerini çoğaltarak etkileşimli iletişim imkanı sunan, tartışma/bir araya gelme ve kitlelere kolay ulaşma ikmanı veren, bilgiyi üretme-bilgiye ulaşma seçeneklerini çoğaltan, fazla miktarda bilgi taşıma özelliğine sahip, herşeyin birbiri ile ilgili olduğu, zaman ve mekan sınırını aşma imkanı sağlamaktadır. Yeni medya'da "yeni" ekinin temsil ettiği bu hızlı değişim, toplumu kültürel köklü değişime/dönüşüme uğratmıştır. Toplumun içinde yaşayan sanatçının bu değişimden etkilenmesi kaçınılmaz olduğu kadar yeni medya teknolojilerinin imkanlarını sanatsal yaratı alanı içine alarak ifadesini güçlendirmeye yönelik araç olarak kullanmıştır.

İnternetin Ortam Olarak Kullanımı ve Sanata Yansımaları

İnternetin küresel iletişim çağını başlatması, kültürlerarası yeni diyalog yöntemlerinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Sanatçılar açısından da yeni iletişim ağlarının oluşturulması, küresel çapta bir duyarlılık ve uluslararası ölçekte izleyici kitlesinin varlığı ile internet, yeni yaratı ortamı olarak belirmiştir. Günümüzde de sanatçılar sürekli olarak yeni teknolojileri keşfetmeye ve deneysel uygulamalar gerçekleştirmeye devam etmektedir.(Yücel, 2012:31) İzleyici kitlesine aracı kullanmadan, kendi olanaklarıyla ulaşmayı amaçlayan sanatçılar için bir "ortam" olan internet, sanat eserinin geniş kitlelere yayılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. İnternet sayesinde yapıtla izleyici arasındaki mesafe kısalmakta ve etkileşimli özellikler içererek izleyiciyi gösterinin/serginin parçası kılan bir sunuş yöntemi ve alternatif sergileme alanları arayışı içinde olan sanatçılar için bir seçenek olmuştur. İnternet sayesinde istediğimiz sanatçıya, konuya, arşive, istediğimiz sayısız sanat yapıtına veya görmeyi sadece hayal edebileceğimiz müzelere kolaylıkla ulaşmaktayız. Bu nedenle İnternet; Sanatın küreselleşmesi bağlamında etkin bir rol üstlenmiştir.

Bilgisayarın Araç Olarak Kullanımı ve Sanata Yansımaları

Yeni medya teknolojileri sanatçıya sanat eseri üretirken ve sanat eserlerini sunarken farklı yöntemler deneme ve farklı ifade şekillerini kullanma fırsatı sunmuştur. Elle yapılamayacak veya uzun süren bazı geleneksel çalışmalar, bugün dijital teknolojiler ile çok kısa sürede çözümlenebilmektedir. Yazılan birkaç satırlık yazılım koduyla, her saniye değişebilen görüntüler, hareketli resimler ve komposizyonlar oluşturulabilmektedir.

Bilgisayarı kullanarak uygulanan çalışmalar çeşitlendirilebilir; Fotoğraf üstünde yapılan müdahaleler sonucu ortaya çıkan sanatsal manipülasyonlar, tabletler aracılığı ile yapılan çizimler, illustrasyonlar, hazır yazılımlarla baskı görüntüsü veren çalısmalar, yeni form varyasyonunun elde edilmesi, üç boyutlu çalışma imkanı ve üç boyutlu modellemelerin maddesel hale dönüştürülmesinde aracılık etmesi, sayılabilir. Dijital teknolojilerle birlikte ortaya çıkan sanal stüdyo anlayışı sanatçılara yeni çalışma araçları sunup, yerleşik olmayan bir çalışma pratiği kazandırmıştır. Yaratma sürecinde kullandıkları yazılımlar ve bilgisayar neredeyse sınırı olmayan bir alanda çalışmalarına imkan sağlamıştır.

Sanatın Yeni Aracı Olarak "Dijital Kodlama"

Dijital; Analog olarak ifade edilen her türlü verinin ikili kodlamalarla temsil edilme durumudur. Analog derken sonsuz, ucu açık noktaların bir veri akışı olması anlamı taşırken, Dijital ise gelen verileri analog gibi akışkan alamaz, her birini sayılara çevirmek (0 ve 1 / Binary) kaydıyla almasıdır. *Kod;* Genel anlamıyla şifre; bir simgeler dizgesiyle gösterilen bir bilgiyi, başka bir sistemde kullanılan bir yada birkaç eş anlam listesiyle bir araya getiren küme, grup. Bu amaçla kullanılan simgeler sistemine kod denir. Yazılım teknolojilerinde ise bilgilerimizi bilgisayarda saklamak ve üzerinde işlem yapmak için yapılan çeviri işlemine "kodlama", bilgi saklayan en küçük birime "kod" (komut) adı verilir. Yeni medya teknolojilerinin temelinde yatan dijitalleşme ve araç olan bilgisayar ile ilgili Marshall Mcluhan ve Bruce R. Powers "Global Köy" kitabına göre bilgisayarların var olan problemleri çözüme ulaştıracak işlemlerin bir yönlendirici tarafından tasarlandığı ve belirlendiğini ortaya koymaktadır. Problemi çözüme ulaştıran kod (komut) kümesinden oluşan yazılımlar; bilgisayar sisteminin çalışmasını ve sistemin kullanıcı tarafından istenileni yapmasını sağlayan programlardır. İstenilen işlemi gerçekleştirme adına izlenecek başı ve sonu belli olan, tasarlanan aşamalara algoritma denilmektedir. Yazılımlar temel işlevselliğini algoritmadan alırken, yazılım geliştirmek, kod yazmak alan bilgisinin yanında tasarım bilgi ve becerisi gerektiren bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Özel Sağlamtimur; *Dijital sanatın her türü, yazılımdan bir şekilde faydalanmasına rağmen, yazılım sanatı, kökenleri sanatçının yazdığı programlarda olan yaratıcı eser olarak tanımlanmaktadır. Bilgisayar programcıları tarafından geliştirilen yazılımlar, otomatikleştirilmiş bir süreçten ziyade sanatsal bir süreç olarak da değerlendirilmektedir"(Sağlamtimur, 2010:226)*

Sanatçılar da bilimi ve teknolojinin imkanlarını bir araya getirerek bilgisayar ve yazılımın çeşitli özelliklerinden faydalanmaktan geri durmamıştır. Bu toplum içinde yaşayan sanatçı, toplumda ve kültürde kendine yer edinen ve bireyin yaşam şeklini biçimlendiren dijital teknolojileri araç olarak kullanarak farklı bir boyut ve perspektif kazandırıp bazen eleştirel tutumla bazen de öven, savunan bir tutumla izleyici karşısına çıkarmaktadır. Makineyi, sistemi ya da bir problemi çözmek adına *denetimi* sağlayan yazılım, bu özelliği sayesinde dijital sanatın her türü yazılımdan bir şekilde faydalanmasına olanak sağlamaktadır. Bu türlerden biri olan "yazılım sanatı" salt yazılım kodlarını kullanarak sanatsal anlatılar gerçekleştirmektedir.

Bu alanla ilgili Gülüzar Çuhacı;

[...]Bu sanat formu özgünlügünü, sanatçı (ya da ekibi) tarafından yazılan kodlamadan alır.[...]

Bruce Wands;

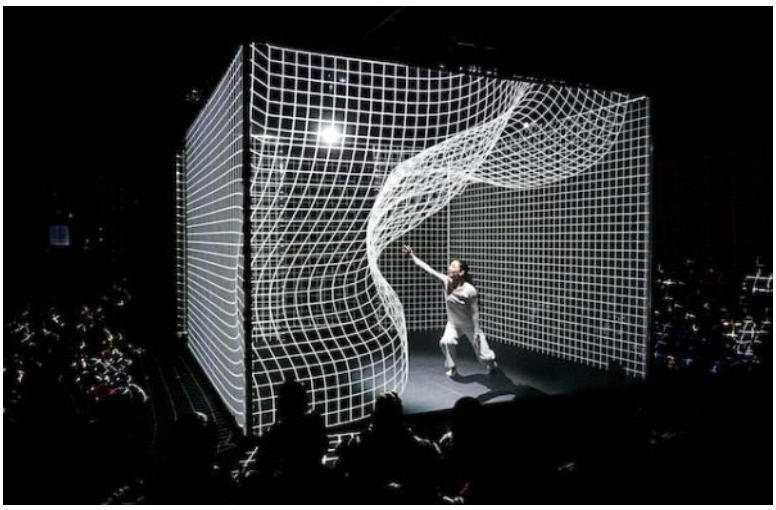
[...] yazılım sanatı, kökenleri sanatçının yazdığı programlarda olan yaratıcı eser olarak tanımlamaktadır.[...]

Buna göre bu alanda hem kullanılan kodlama dili hem de ortaya çıkan ön görsel ifade önemlidir. Bununla birlikte istenilen/tasarlanan görsel ifadeye ulaşmak adına izlenen/işlenen basamaklar da (algoritma) önem taşımaktadır. Bu özelliklerin sanatsal süreç içinde araç olarak kullanılması, farklı sanat

türlerinin örnekleri üzerinde değerlendirmek günümüz sanatının tasnifine yardımcı olacağı kadar araç olarak kullanılan dijital kodlamayı anlama, kavrama ve çözümleme imkanı verecektir.

Dijital Enstalasyon: (Resim 1) TeamLab, Transcendig Boundaries, 2017

Transcending Boundaries dijital enstalasyonunda, sanat eseri ile sergi alanı arasındaki ayrımları dijital teknolojik donanımlar ile eritmekte ve etkileşim yoluyla izleyiciyi dâhil etmektedir. Bu çalışmada dijital kodlama donanımların kendi aralarında iletişimini sağlamak ve donanımların fiziksel ortamla eşzamanlı ve etkileşimli bir sanal ortam oluşturma noktalarında rol oynamaktadır. Eserler arasında var olan fiziksel mekan sınırlarını aşan, bir eseri izlemeden önce bir eserin içinde özne durumuna getirmektedir.



Dijital Performans: (Resim 2) Adrien Mondot & Claire Bardainne, Hakanaï, 2013

"Hakanai" isimli bu dijital solo performans; birden fazla video projeksiyon cihazı, CGI (Computer Generated Imagery) ve sensörleri birleştirerek dijital bir evren hazırlanmıştır. Bu evrende

öznenin hareketlerini dijital kodlama ile haritalandırıp, eşzamanlı oluşturulan sanal ortama gerçek zamanlı dinamik olarak geri dönüt vererek; özne, imgeler ve sesler olarak ortaya çıkmaktadır.

Robotik Sanat: (Resim 3)Patrick Tresset, 5RNP, 2015

5NRP adlı robotik çalışma bu alan için temel bir proje niteliği taşımaktadır. Robotun gözleri niteliğinde olan bir web kamera ve kameradan alınan görüntüyü işleyip yazılımlar sayesinde çözümlenmekte, maddesel hale dönüştürmek için çözümlenen görüntünün yapı haritası eş-zamanlı olarak mekanik bir kola hareket olarak aktarılmaktadır. Bu hareketler sonucunda görüntünün çizimi ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Bilimin ilerlemesi ile son yıllarda teknolojik gelişmeler, toplumsal hatta evrensel düzeni değiştirmiştir. Evensel düzenin değiştiği yerde sanat değişimden payını almış, devrimler gerçekleştirmiş, bilim, sanat ve teknoloji ekseninde; eserler ortaya koymuş, söylemlerde bulunmuştur. Sanat, bulunduğu çağın tüm imkanlarını kullanmış, yapıtların teknik yapıları ön plana çıkmış ve yeni türler yaratmıştır. Bu konuda sanatçının araç olarak ele aldığı dijital kodlama en önemli özelliklerinden biri teknik bir "dil" özelliği taşıması ve bu alanın gelişmesi ile ihtiyaca yönelik yeni "dil"lerin evrilmesi ve ya ortaya çıkmasıdır. Her dil kendi teknik yapısı ve belirli çalışma yapısına göre bir ön görsel/arayüz ortaya koyar. Bundan sebeb; sanatçıya sunulan dijital evrende; bilgi birikimi ve bu bilgilerin ayıklanması, öğrenilmesi gereklilik kazanmıştır. Sanatçının burada bu dillere ne kadar yatkın olduğu ya da olmadığı önemli olsa da, sanatçı sanatsal anlatımına uygun yazılım dilini seçebilmesi önem arz etmektedir. 21. yüzyıl sanat türlerinde sanatçı farklı disiplinlerin bilgisine de başvurduğu görülmekle beraber sanatçının kendi alanlarında uzman kişilerden oluşan bir ekip ile çalışmasını gerekli kılmıştır. Yazılım teknolojisinin bu disiplinlerarası ağ sisteminde disiplinlerin kendi aralarında gerçekleşen iletişimi ve görsel ifade görevini üstlendiği görülmektedir. Yazılım teknolojisinin günümüz sanat projelerinde yeri gözardı edilmeyecek kadar önemli olduğu ve günümüz sanat ve tasarım dünyasında evrenselliği yakalama adına önem taşıdığı görülmektedir.

Kaynakça

ANTMEN, A., (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları: İstanbul.

ATAN, A., UÇAN, B., BİLSEL, Ç., (2015), *Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme,* İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, Sayı 26, s. 1-14

BULUT, İ., *21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri*, Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt 4, 1 Nisan 2014,

ÇUHACI, G., (2007). *Dijital Sanatlarda Bedenin Kullanımı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Anabilim Dalı, İstanbul.

DEWDNEY, A., RİDE, P. (2006). The New Media Hand Book, London: Loutledge

DOLUNAY, A., BOYRAZ, B. (2013). *Dijital Sanatlar Çerçevesinde Üretilen Eserlerde Teknoloji Kullanımı ve İnternetin Sergilemeye Etkisi*, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 2013 Cilt 2, Sayı 3, s. 112.

GOMBRİCH, E.H., *Sanatın Öyküsü*. Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi

KARABULUT, N., (2008). *Yeni Medya Teknolojileri ve Halkla İlişkiler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul. s.85

KARAÇALI, B., (2009). *Yeni Medya Teknolojileri ve Halkla İlişkiler*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul. s.85

JAMESON, F., (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap. s. 243.

MANOVİCH, L., (2001). *The Language of New Media,* Cambridge: MIT Press

MCLUHAN, M., POWERS, B. R., *Global Köy*, Çev. Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Scala Yayınevi.

NALBANTOĞLU, Fatih., *Performans Sanatı, Teknoloji ile İlişkisi ve Sahne Sanatları Eğitimindeki Rolü,* Arda Kanpolat Tiyatro Kongresi, 30 Nisan-4 Mayıs 2012, s. 203-204.

ÇİÇEKLİ, P., 2008. *20. Yüzyıl Sanatında Teknolojinin Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Tezi), Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

SAĞLAMTİMUR, Zühal Özel, 2010. *Dijital Sanat*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 10, Sayı 3, Eskişehir.

ŞAHİN, S., 2014. *Teknoloji ve Beden Bağlamında Sanatta Yeni İfade Biçimleri*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

TÜRKER, U., *Yeni uygulama ve anlatım biçimleri açısından çağdaş teknolojinin resim sanatına etkileri.* Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Ulusal Sanat Sempozyumu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 1998. Ankara.

YÜCEL, D., *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze.* İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, s. 31.

WANDS, B., 2006. *Dijital Çağın Sanatı*, Çev. Osman Akınay, İstanbul: Akbank.

www.bilgio.net/kod-nedir-kod-nasil-yazilir-kod-yazmak-ne-ise-yarar (Erişim:25.04.2018)

Resim Listesi

Resim 1: TeamLab, Transcendig Boundaries, 2017 / http://pacelondon.team-lab.net/art/flowersandpeople.html

Resim 2: Adrien Mondot & Claire Bardainne, Hakanaï, 2013 / https://www.am-cb.net/projets/http-www-am-cb-net-projets-hkn

Resim 3: Patrick Tresset, 5RNP, 2015 / http://patricktresset.com/new/

DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ DERSİ PROGRAMLARINDA VE DERS KİTAPLARINDA SANAT BİLİNCİ VE BİR DEĞER OLARAK ESTETİK

Dr. Öğretim Üyesi Ramazan GÜREL

Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Eğitimi Anabilim Dalı

Öz

İnsan, doğumla başlayan, "kritik yaş dönemleri" olarak adlandırılan aşamalarla devam eden, nihayetinde ergenlik ve yetişkinlikle kemâle ulaşan ve farklı boyutları olan bir gelişim süreci gösterir. Özellikle bazı değerlerin kazanım halinde davranışa dönüştürülmesi açısından, duygusal / ahlaki gelişim ve ona bağlı faktörler kritik bir önem arz eder. İslam eğitim düşüncesine göre insan doğuştan birçok yüce değeri benimsemeye meyilli bir şekilde yaratılmıştır. Allah'ın insanı en güzel şekilde var ettiğini ifade etmesi insanın, güzellikleri kavrama, onlardan zevk alma ve estetik değer yüklü eserler ortaya koyabilme yeteneğine haiz olduğunu gösterir. Bu durum insanın düşünen, inanan, bağlanan bir varlık olması yanında sanat eseri üreten, estetik zevklere hayat veren bir varlık olarak algılanmasının gerekliliğini de beraberinde getirir. Böylece, estetik ve güzelliğe, sanat zevkine, zarafetine sahip olma gibi başat değerlerin küçüklükten itibaren çocuklarda yerleştirilmesinin önemi daha belirgin hale gelir. Bu amaçla ailede yürütülen teorik ve pratik uygulamaları takiben ülkemizde örgün eğitim kurumlarında sanat bilinci, güzellik ve estetik gibi değerlerin öğretiminin Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi dersleri vasıtasıyla olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Değer, Estetik, Sanat, Eğitim-Öğretim, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi programlarının ve ders kitaplarının, çocuklarda ve gençlerde sanat bilinci uyandırmada, estetik ve güzellik değerlerini onlara tanıtma ve benimsetmede ne tür katkıları olabileceğini ortaya koymaktır.

Yöntem

Araştırmamız ağırlıklı olarak literatür taramasına dayanmakta olup elde edilen bilgiler ve veriler belli bir bütünlük içerisinde değerlendirilip yorumlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca tanımlama, tespitte bulunma, karşılaştırma, analiz-sentez gibi tekniklerden de istifade edilmiştir.

Muhtemel Bulgular

- ✓ Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi programının genel yaklaşımında değer öğretimi ve estetik değerinin, sanat bilincinin yerini belirleme.
- ✓ Türk Milli Eğitimi'nin genel amaçlarında değerler ve estetik değerinin yerini belirleme.
- ✓ İlköğretim ve Ortaöğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi programında estetik değerinin ele alınışını ortaya koyma.
- ✓ Öğretim programının vizyonunda estetik değerinin yerini belirleme.
- ✓ Öğretim programında öncelikle dikkat edilmesi gerekli görülen hususlar açısından estetik değerini değerlendirme.
- ✓ Programın öğretilmesinin gerekliliği konusunda ileri sürülen boyutlar açısından estetik değeri.
- ✓ Programın uygulanmasına ilişkin ilke ve açıklamalarda estetik değerinin konumunu tespit etme.
- ✓ Programın yapısında değerler eğitimi ve estetik değeri.
- ✓ Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi programında estetik değerinin ele alındığı üniteler.
- ✓ Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi ders kitaplarında estetik değeri ve sanat bilinci.

Giriş

Ülkemizde din eğitimi anlayışları, politikaları, uygulamaları ve din eğitimi ile ilgili beklentiler üzerine tartışmalar, fikir alış-verişleri ve değerlendirmelerin tarihi hayli eskidir. Buna karşılık 1982 yılından günümüze örgün eğitimin ilk ve orta kademelerinde anayasal güvence altında zorunlu olarak okutulan Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi derslerinin, ülkemizdeki din eğitimi tartışmalarına nazaran, daha kısa bir geçmişe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi derslerinin tarihi, Talim Terbiye Kurulu'nun 8.12.1981 gün ve 213 sayılı kararıyla temel eğitim ve orta öğretimde, Din Bilgisi ve Ahlak Bilgisi derslerinin "Din ve Ahlak Bilgisi" dersi adı altında program bütünlüğü içinde birleştirilmesine karar verilmesiyle başlamıştır. Ardından bu karara göre hazırlanan programlar 28 Mart 1982 tarihli Tebliğler Dergisi'nde yayınlanarak yürürlüğe girmiştir (Altaş, 2002: 135; Ay, 2013: 70). 1982 Anayasasının 24. maddesi Din ve Ahlak Bilgisi dersi ile ilgili hususları şu şekilde düzenler: "Din ve ahlak eğitim ve öğretimi devletin gözetim ve denetimi altında yapılır. Din kültürü ve ahlak öğretimi ilk ve ortaöğretim kurumlarında okutulan zorunlu dersler arasında yer alır. Bunun dışındaki din eğitim ve öğretimi ancak, kişilerin kendi isteğine, küçüklerin de kanuni temsilcisinin talebine bağlıdır." Anayasadaki bu ibareyle Din ve Ahlak Bilgisi dersi hukuki bir zemine oturtulmuş, okullarda okutulması zorunlu hale getirilmiştir. Dersin günümüzde bilinen adıyla ilgili düzenleme ise 1986 yılında hayata geçirilmiş ve "Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi" ismi kabul edilerek dersin öğretim programında yer alan temel ilkeleri yeniden düzenlenmiştir (Öcal, 2011: 480). Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi programları 1982'den günümüze bazı değişikliklerle tekrar gözden geçirilmiş ve son halini almıştır. İlk defa 1982 yılında dersin öğretim programı hazırlanmış ve yürürlüğe girmiştir. Aynı programda tekrar niteliğinde olan bazı ünite ve konular 13 Nisan 1992'de çıkarılmış ve yapılan değişiklikler Tebliğler Dergisi'nde yayınlanarak uygulamaya konulmuş, 2000 yılına kadar da bu program yürürlükte kalmaya devam etmiştir (Altaş, 2002: 120). 2000 yılına gelindiğinde hazırlanan yeni programın ömrü 2006 yılına kadar sürmüş, 28.12.2016'dan itibaren Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığının 410 sayılı kararı ile hazırlanan "İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi (4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar) Öğretim Programı" ve "Orta Öğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi (9, 10, 11 ve 12. sınıflar) Öğretim Programı" isimli yeni programlar 2007–2008 öğretim yılından itibaren uygulanmaya başlanmıştır. En kapsamlı program olarak değerlendirilebilecek bu yeni programlar, tekrar geliştirilerek Din Öğretimi Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan ve şu anda ilk ve orta öğretimde uygulamada olan DKAB dersi öğretim programın da kaynağıdır. Mevcut DKAB programları Din Öğretimi Genel Müdürlüğü'nün 21.06.2006 tarih ve 1830 sayılı teklif yazısı üzerine Talim Terbiye Kurulu'nun 28.12.2006 tarih ve 410 sayılı kararı ile 2007–2008 öğretim yılından itibaren uygulanmak üzere kabul edilmiştir. Son olarak Talim ve Terbiye Kurulu'nun 328 sayı 30.12.2010 tarihli kararı ile halen yürürlükte olan program üzerinde bazı değişiklikler yapılmıştır (Kızılabdullah, C. 5, say. 13, s. 32-37). Bu çalışmamızda biz, son değişikliklerin de yansıtıldığı Öğretim Programları ve bu programlar çerçevesinde yazılmış olan DKAB ders kitaplarını değer eğitimi, sanat ve estetik değerleri bağlamında incelemeye çalışacağız.[172]

1.Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarında Değerler

Özellikle ahlak, eğitim ve felsefe alanlarında önemli bir yerde duran değerler konusu, din ve din eğitimi alanı için de ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü din, hayatın bütününü kuşatması, insanlara yol gösterip hedef tayin etmesi, ilke ve emirleriyle yaşamın kurucu unsurlarına doğrudan etki edebilmesi gibi birçok yönüyle önemli bir değer kaynağıdır. Bireyler dinin esaslarını algılayıp, benimseyip hayata geçirirken aynı zamanda dinin kaynaklık ettiği değerleri de dünyalarına dâhil ederler. Başka bir deyişle dinin değer

[172] Çalışmamızı hazırladığımız süreçte DKAB programları yeniden güncellenerek bir taslak halinde kamuoyu ile paylaşıldı. Ancak taslak programa son hali verilmediği için çalışmamızda, 2010 yılında gözden geçirilerek son hali verilen programlar ve bu programlara göre hazırlanmış olan ders kitapları temel alınmıştır.

verdiklerini değerli kabul edip dikkate almadıklarını umursamazlar. Neticede belli bir dinin inananı olmak o dinin önem atfettiği birtakım değerlere sahip olmak demektir. Buradan hareketle sosyal hayatta yer bulan inançlar ile eğitime dair teori ve uygulamaların topluma sunduğu değerler arasında bir uyum ve ilişki olması beklenir (Kaymakcan & Meydan, C. 9, No: 21, s. 31). Nitekim DKAB dersi öğretim programları bu ilişkiye şöyle işaret etmektedir: "Eğitim politikalarının belirlenmesinde ise o milletin ve devletin sahip olduğu değerlerin rolü büyüktür. Millî eğitimimizin temel amaçlarına bakıldığı zaman, yetiştirilmek istenilen insan tipine ulaşmada din kültürü ve ahlak bilgisi dersinin büyük bir katkı sağlayacağını görebiliriz." (Milli Eğitim Bakanlığı Din Öğretimi Genel Müdürlüğü, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 7). Buradaki "yetiştirilmek istenen insan tipi" ifadesiyle Türk Milli Eğitim Sistemi'nin idealize ettiği insan modeli kastedilmektedir. Bu manada dinin öngördüğü erdemli insan tipi ile toplumların beklentisi olan her yönüyle donanımlı insan modelinin sahip olması gereken değerler de büyük oranda benzeşir. Bu nedenle okullarda verilen din eğitiminin önemli bir kısmının değer eğitimi olduğu rahatlıkla söylenebilir (Kaymakcan & Meydan, s. 31). Neticede gerek program gerekse içerik olarak DKAB dersleri, değerlerin öğretimi ve aktarımı için son derece uygun ve gerekli derslerdir. Değerlerin öğretimi açısından önem arz eden hususlardan biri de bir dersin işleniş sürecindeki uygulamaların, etkinliklerin, öğretmen tutumlarının, konuların ele alınış biçimlerinin ve ders esnasında yararlanılan materyallerin sınıfta değer öğretiminin gerçekleştirilmesine imkân tanımasıdır (Kaymakcan & Meydan, s. 32). DKAB dersi bu anlamda da gerek konuları gerekse amaçları açısından değer öğretimine önemli fırsatlar sunan bir derstir. DKAB dersi öğretim programlarında değer öğretimi konusuna ayrıca vurgu yapılmış, Ortaöğretim DKAB Öğretim Programında bizzat "Ahlak ve Değerler" isimli öğrenme alanına yer verilmiştir. 9. sınıftan 12. sınıfa kadar 4 ünite (Değerler Ünitesi, Haklar, Özgürlükler ve Din Ünitesi, Aile ve Din Ünitesi, İslam ve Barış Ünitesi) bu öğrenme alanında yer almaktadır. İlköğretim DKAB öğrenme alanları arasında ise değerler başlığını taşıyan bir öğrenme alanı bulunmamakla birlikte her ünitenin sonunda öğrencilerin kazanım haline getirmeleri gereken değerler sıralanır. Bu değerler şunlardır: "Adalet, aile kurumuna ve birliğine önem verme, demokrasi bilinci, dürüstlük, alçakgönüllülük, bağımsızlık, bağışlama, barış, Türk bayrağına ve İstiklâl Marşı'na saygı, bilimsellik, cesaret, cömertlik, çalışkanlık, dayanışma, doğa sevgisi, doğal çevreye duyarlılık, doğruluk, dostluk, duyarlılık, emaneti korumak, estetik, fedakârlık, gazilik, görgülü olmak, güvenirlik, hakseverlik, hakikat sevgisi, hayâ, hoşgörü, ibadet yerlerine saygı, iffet, iyi niyet, kadirşinaslık, kanaat, kardeşlik, merhamet, millet sevgisi, millî birlik şuuru, misafirperverlik, mürüvvet, namuslu olmak, nezaket, ölçülülük, paylaşımcı olmak, sabır, sadelik, sağlıklı olmaya önem verme, samimiyet, saygı, sevgi, sorumluluk, sözünde durmak, şehitlik, şükür, tarihsel mirasa duyarlılık, temizlik, tutumluluk, Türk büyüklerine saygı, vatanseverlik, vefa, yardımseverlik." (Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 13-14). İlköğretim ve ortaöğretim programları, programın amaçları arasında değerler eğitimine yönelik amaçlara da yer vermekte, öğrencilerin içselleştirmesi beklenen değerlere dair kazanım, etkinlik ve açıklamaları içeren tablolarda her değer konularla ilişkilendirilmektedir. Değer öğretimi sürecinde kullanılabilecek yöntem ve materyallerle ilgili olarak da "beyin fırtınası, film izletme, tartışma, küçük grup oluşturma, örnek olay incelemesi, drama, fotoğraf okuma, gezi-gözlem, altı şapkalı düşünme tekniği, kavram haritaları" gibi yöntem ve materyaller önerilmektedir (Geniş bilgi için bk. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 91 vd.).

1. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Bu bölümde sanat bilinci ve estetik değerinin Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarında ele alınışını farklı açılardan değerlendirmeye çalışacağız. Bu amaçla "programların genel yaklaşımında sanat bilinci ve estetik değeri, Türk milli eğitiminin genel amaçları açısından sanat bilinci ve estetik değeri, ilk ve orta öğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarında

sanat bilinci ve estetik değeri, programların vizyonunda sanat ve estetiğe bakış, programların temel yaklaşımları açısından sanat ve estetik değeri, Din Kültürü ve Ahlak bilgisi Dersleri Öğretim Programları özellikleri ve geliştirilmesinde temel alınan ilkeler açısından sanat bilinci ve estetik, programların yapısı ve öğrenme alanlarında sanat bilinci ve estetik değeri, programların değerler bölümünde sanat bilinci ve estetik değeri, öğrenme-öğretme süreçleri ve öğretmenin rolü bölümünde sanat ve estetik, öğrenme alanları ve üniteler bölümünde sanat bilinci ve estetik değeri" gibi konular temel araştırma konularımız olacaktır.

1.1. Programların Genel Yaklaşımında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

2.1.1. Türk Milli Eğitiminin Genel Amaçlarında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Türk Milli Eğitimi'nin genel amaçları 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunu ile belirlenmiştir. Hem ilköğretim hem de orta öğretim DKAB programlarında yerini alan bu kanunun birinci ve ikinci maddelerinde "fertleri millî, ahlâkî, insanî ve kültürel değerleri benimseyen; beden, zihin, ahlak, ruh, duygu bakımından dengeli ve sağlıklı gelişen; üretken, haklarını ve sorumluluklarını bilen kişiler olarak yetiştirmek" (MEB, 2010:8) şeklinde geçen ifadeler bireyin çeşitli açılardan ahenkli bir şahsiyet geliştirebilmesi için farklı değerlere sahip olmasının gerekliliğini vurgular. Sanat bilinci ve estetik değeri açısından "toplumun kültürel değerlerini benimsemenin" gündeme getirilmesi özellikle önem arz eder. Çünkü bir milletin sanata ve estetiğe dair birikimlerinin tamamı kültürel değerlerin içinde mütalaa edilir. Kültürel değerleri aşılamaya dair gerçekleştirilecek her türlü uygulama aynı zamanda öğrencilerde sanat bilincini inşa etme, bu konuda farkındalık yaratma, estetik değerini tanıtma ve benimsetme anlamına gelir. "Beden, zihin, ahlak, ruh, duygu bakımından dengeli ve sağlıklı gelişen, üretken bireyler" ifadesi ise sanat zevkinin ve estetik değer oluşumunun temelinde yer alan, onlara kaynaklık eden unsurlara işaret etmesi açısından önemli görülmelidir. Zira sağlıklı ve dengeli bir ruh haline, duygu gelişimine sahip olmayan kimselerin sanat, estetik, güzellik gibi değerleri fark etmeleri, bu değerlere dair olumlu bir zihniyet yapısı geliştirebilmeleri kolay değildir.[173] Maddi-manevi her anlamda iyi yetişmiş bireylerin sanat bilinci ve estetik değerini benimseme konusunda daha başarılı olmaları muhtemeldir. Bu nedenle Türk Milli Eğitimi'nin genel amaçlarında öğrencilere bu şekilde bir hedef tayin edilmesi, onlarda sanat şuurunun oluşmasına, estetik değerinin yerleşmesine ve üretkenliklerini güzele, estetik olana yönlendirmelerine yardımcı bir unsur olarak değerlendirilebilir.

2.1.2. İlk ve Orta Öğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programı ilk ve orta öğretimde öğrencilerin öncelikle din ve ahlak hakkında objektif bilgi sahibi olmalarını; öğrenme-öğretme sürecinde öğretim programı vasıtasıyla kazanmaları hedeflenen bilgi, beceri, tutum, değer, kavram ve öğrenci merkezli yaklaşımlarla bir arada yaşama bilincine ulaşmalarını hedeflemektedir (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 2). Bu hedef doğrultusunda insana saygı, düşünceye ve hürriyete saygı, ahlaki olana saygı, kültürel mirasa saygı unsurları öne çıkarılmıştır. İnsana saygı ilkesi kapsamında kabul edilen "insanın sahip olduğu potansiyelini değerlendirme" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 2; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 5), duyguları, eserleri, güzel söz ve

---

[173] Geniş bilgi için bk. Gücen**,** Ahmet, *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Derslerinde Bilimsellik Değerinin Öğretimi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum, 2014 ss. 28-48; Gültekin, Tuba, "Sanat Eğitiminde Estetik Değerlerin Gelişimi Sürecinde Çocuk ve İletişim", *Akademik Bakış Dergisi. Haziran 2011, say. 24,* ss. 1-14*;* Yıldırım, Mustafa, "İslam Sanatının Özgüven ve Sosyalleşmedeki Etkisi"*, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi. C. 3, say. 9, ss. 19-28.*

davranışları da dâhil olmak üzere onu bütün yönleriyle tanıyıp anlamayı da beraberinde getirir. Buradan hareketle öğrencilerde insana saygı bilincinin oluşturulması aynı zamanda onun duygu, düşünce ve davranış boyutlarının bir ürünü olan güzele, sanata ve estetiğe saygı bilincinin de taze zihinlerde tohumlarının atılması olarak değerlendirilebilir. Yine "kültürel mirasa saygı" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 2; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 6) ilkesi çerçevesinde de sanata ve estetiğe dair unsurları da içeren kültürel değerleri öğrencilere hem tanıtma hem de benimsetme fırsatını yakalayabilmek mümkün olacaktır. Nitekim İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı'nda da eğitimin temellerinin konu edildiği bölümde "kültürel temel" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 6-7; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 8) başlığı altında sanata, edebiyata, musikiye, estetik değerine dair dini motiflere, sembolik ifadelere özellikle dikkat çekilerek DKAB dersleri bağlamında dinin, kültürümüzün en önemli enstrümanlarının yeni nesiller tarafından anlaşılması ve özümsenmesine katkısı vurgulanmıştır.

2.1.3. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarının Vizyonunda Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Öğrencilerin hayata bakışını şekillendirmesi ve yönlendirmesi amacıyla belirlenen DKAB öğretim programlarının vizyonunda sanat bilinci ve estetik değeri ile ilişkili olan hedefler şu şekilde sıralanmıştır:

- ✓ Kendini, toplumu, kültürel mirasını ve doğayı tanıyan, koruyan ve geliştiren,
- ✓ İslam dininin kültür, dil, sanat, örf ve âdetler ile ahlak üzerindeki etkisini dikkate alan, kendi dininden ve başka dinlerden olanlara anlayışlı davranan ve diğer dinleri tanıyan,
- ✓ Millî, ahlaki, insani ve kültürel değerleri benimseyen, beden, zihin, ahlak, ruh, duygu bakımından dengeli ve sağlıklı gelişen Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının yetişmesine katkıda bulunmaktır (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 8; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 9). Programların vizyonunda da öğrencilerde sanat bilinci inşa etmenin öncelikli olarak sanata dair zenginlikleri günümüze taşıyan "kültürel mirasın tanınması, korunması ve geliştirilmesi" üzerinden hedef gösterilerek hayata geçirilmesi amaçlanmıştır. Ardından İslam dini özelinden hareketle dinin dile, sanata, örf, âdet ve ahlaka tesiri ön plana çıkarılarak din-sanat ilişkisi öğrencilere fark ettirilerek sanat bilincinin oluşturacağı zarafet yüklü anlayışın başkalarıyla (diğer din mensuplarıyla) ilişkileri düzenlemesinin gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Sanat bilincinin toplumsal hayata yansıması noktasındaki bu beklenti programların vizyonu açısından dikkate değer bir yaklaşımdır. Son olarak beden, zihin, ruh ve duygu bakımından dengeli olmanın bireyler açısından sanata dair güzellikleri de içeren kültürel değerleri ve estetik unsurları özümseme noktasındaki önemine işaret edilerek dengeli bir şahsiyetin sanatçı bir ruh ve sanat bilinci için olmazsa olmazlığına vurgu yapılmıştır.

2.1.4. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarının Temel Yaklaşımlarında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

İlk ve Orta Öğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programları hazırlanırken biyolojik, sosyal, kültürel ve ahlaki yönleriyle bir bütün olarak düşünülen insan, eğitimin hem öznesi hem de nesnesi olarak ele alınmış, bu amaçla "eğitimsel yaklaşım" ve "dinbilimsel yaklaşım" olmak üzere iki temel yaklaşım üzerinde durulmuştur (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 9-10; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 10-11). Bu yaklaşımlardan dinbilimsel yaklaşımın programı hazırlanırken ulaşılması öngörülen hedeflerden birisi de "İslam dininin; kültürümüz, dilimiz, sanatımız, örf ve âdetlerimiz üzerindeki etkisi gerçeği dikkate alınarak İslam dininin ve bundan kaynaklanan ahlak anlayışı ile örf ve âdetlerin tanıtılmasına ve öğretilmesine ağırlık verilmesi" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 10; Ortaöğretim DKAB Dersi

Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 11) olarak belirlenmiştir. Burada yer verilen "İslam dininin sanatımız üzerindeki etkisi" ifadesiyle DKAB derslerinin öğrencilerde sanat bilinci oluşturmada son derece etkin tarzda rol oynayabileceğine özellikle dikkat çekilmiştir. Orta Öğretim DKAB Öğretim Programı'nda da program oluşturulurken göz önünde bulundurulan amaçlara değinilmiş; bu amaçlardan biri de "öğrencinin sanatçı bir ruha sahip olmasını sağlamak" şeklinde belirlenerek öğrencilerde sanat bilincinin teşekkül etmesi doğrudan doğruya DKAB öğretim programlarının ve derslerinin hedefleri arasında gösterilmiştir (Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 12). Dolayısıyla DKAB dersleri, teorik ve pratik anlamda hem İslam'ın kurucu unsurları ve değerleri üzerinden sanata, güzele, estetik olana bir bakış hem de bu değerlerin tarih boyunca İslam'a mensup medeniyetler eliyle nasıl hayata geçirildiğine dair öğrencilerde önemli deneyimler var etme konularında yeni imkânlar sunabilecektir.

2.1.5. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarının Yapısında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Öğretim programlarının yapısında "genel amaçlar, öğrenme alanları, kazanımlar, etkinlikler, açıklamalar" başlıklarına yer verilmiş; bu bölümlerin ilgili kısımlarında sanat bilinci, güzellik ve estetik değerine dair açıklamalarda bulunulmuştur. Programların genel amaçları sıralanırken bireysel, toplumsal, ahlaki, kültürel ve evrensel amaçlara yer verilmiş ve öğrencilerin bu alanlarda gelişimi hedeflenmiştir (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 12-13; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 18). Ahlaki açıdan öğrencilerin kazanım haline getirmeleri hedeflenen ilkelerden biri de "inanç ve ibadetlerin davranışları güzelleştirmedeki olumlu etkisini kavramak" şeklinde belirlenmiştir. Güzel olanı kavramak, güzel davranışlar sergilemek, insanlarla güzel ilişkiler kurmak estetik değerini her anlamıyla hayata taşımaktır. İnanç ve ibadetlerin bu yöndeki etkisini kavrayan öğrenciler hem dinin güzele bakışının ve katkısının sanat bilincinin oluşmasındaki etkisini hem de estetik değerinin özümsenmesi ile güzel ahlakın oluşmasındaki katkısını fark edecektir.

Programlarda öğrenme alanları "inanç, ibadet, Hz. Muhammed, Kur'an ve yorumu, ahlak, din ve laiklik, din ve kültür" olarak belirlenmiştir (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 13-18). Öğrenme alanları belirlenirken göz önünde bulundurulan ilkelerden "öğrencilerin yeni çalışmaları denemelerine ve beceri kazanmalarına imkân verme" ve "öğrenmede derinliği ve genişliği teşvik etme" ilkeleri (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 12), öğrencilerin yetenek ve becerilerini geliştirmesi; merak edici, keşfedici, yaratıcı ruhlarını beslemesi; yenilenmeye olan cesaretlerini artırması gibi noktalar açısından sanat bilinci ve estetik değer kazanımının oluşumu açısından anılmaya değerdir. "İnanç" öğrenme alanında "sağlam dini bilgilerle güzel söz söylemenin ve güzel davranışlar sergilemenin" önemine dikkat çekilmesi; "ibadet" öğrenme alanında "ibadet bilinciyle güzel davranışlar edinme" konusunun gündeme getirilmesi; "Hz. Muhammed" öğrenme alanında "onun erdemli davranışlarını tanımaya" vurgu yapılması; "din ve kültür" öğrenme alanında ise "Dil, edebiyat, örf ve âdet, musiki ve mimari gibi kültürel ve sanatsal öğelerimizdeki dinî motifleri açıklar, kültürel değerleri korumaya özen gösterir. Dini doğru anlamada, sanata dair unsurları da bünyesinde barındıran, kültürün rolünün farkında olur" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 12-17) ifadelerine yer verilmesi; "Din, kültür ve medeniyet" öğrenme alanında "İslam'da güzellik ve estetiğin bir değer olduğunu öğretmek" ve "güzel sözlerle iletişim kurmanın İslam'ın temel amaçlarından birisi olduğunu açıklamak, güzel davranışta bulunanların ve güzel iş yapanların ödüllendirileceği bilincine vardırmak, İslam uygarlığında yazıya, mimariye, sanata ve hayatın çeşitli alanlarına yansıyan güzelliklere örnekler verilebilmesini sağlamak" gibi unsurların sıralanması (Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 19), öğrencileri sanatçı bir ruhla dünyaya bakabilmeye, güzele, estetik olana, yönlendirme amaçlı görünmektedir. Ayrıca "din ve kültür" öğrenme alanının sonunda yer verilen, "Tarih, İslam Tarihi, Dinler Tarihi, Medeniyet Tarihi, Sanat Tarihi, Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi

ve Atatürkçülük ve Tasavvuf Tarihi" disiplinlerinin temel kavramları ve verileri kullanılacaktır. Üniteler, içeriği açısından öncelikle ilgili öğrenme alanlarıyla ilişkilendirilecektir. Bu öğrenme alanında öğrenciler, aile, din, bilim, sanat ve estetiğe saygıyı, İslam ve uygarlık bilincini, farklı dinlere saygı ve hoşgörüyü geliştirecek etkinliklerle desteklenecektir" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 18; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 19) ifadeleriyle programların sanata ve estetiğe verdiği önem bir kez daha tekrarlanmıştır. Programların yapısında öğrencilere kazandırılması hedeflenen değerler ayrıca sıralanmış, bu değerler içerisinde "estetik ve estetik duyarlılık" değeri de yerini almıştır (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 23; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 14). Bütün bu hususlar DKAB programlarının öğrencilerde sanat bilinci inşa etme, güzeli, estetik olanı onlara fark ettirme noktasında zengin bir içeriğe sahip olduğunu göstermektedir.

2.1.6. Öğrenme-Öğretme Süreçleri ve Öğretmenin Rolü Açısından Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Programlarda öğretmenlere, öğrenme-öğretme süreçlerini en etkin tarzda yönetebilmeleri amacıyla birçok teknik ve uygulama önerilmektedir. Önerilen uygulamalar içerisinde "alan gezileri" kanaatimizce öğrencilerde sanat bilinci oluşturma ve estetik değerini benimsetme ile ilgili farklı imkânlar sunabilir. Öğretmenlere tavsiye edilen alan gezilerinin içeriği programlarda şöyle yansıtılmıştır: "Öğrencilerin, öğrenilenlerle ilgili mekânlara yaptıkları inceleme gezileridir. Geziler doğal çevreye, müzeye, kent içindeki kurum ve yerlere olabilir. Ancak, gezilerin amaca hizmet etmesi için gezi öncesinde nelere dikkat edileceğinin belirlenmesi, gezi sırasında gezideki gözlemlerin kaydedilmesi ve gezi sonunda toplanan bilgilerin sınıflanması gibi etkinliklere yer verilmelidir." (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 28; Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 25). Özellikle müzelere gerçekleştirilecek geziler, öğrencilerin sanata, sanat eserlerine, estetiğe, güzele dair bir bilinç geliştirmeleri noktasında öğretmenlerce bir fırsat olarak görülmelidir. Müze gezilerinin farklı zamanlarda farklı müzelere olacak şekilde ve mümkün olduğunca sık aralıklarla gerçekleştirilmesi, kültür, sanat ve estettik konusunda öğrencilerin zenginleşmesine yardımcı olacaktır.

1. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Ders Kitaplarında Sanat Bilinci ve Estetik Değeri

Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi ders kitaplarında sanat bilinci ve estetik değerinin ele alınışı üç başlık altında incelenebilir:

- ✓ Güzel sözler ve davranışlara vurgu yaparak güzel olanı, estetik değerini öğretme (Hz. Peygamber'in davranışlarından örnekler verilerek veya ibadetlerin söz ve davranışların daha güzel hale gelmesine katkıda bulunacağı gerçeği hatırlatılarak konu zenginleştirilmeye çalışılmıştır).
- ✓ Kaza ve kader kavramları bağlamında kâinattaki ölçü, denge ve ahengi öğrencilere fark ettirerek inanç düzleminde güzel ve estetik olanı tanıtma.
- ✓ Din-kültür ilişkisi bağlamında İslam'ın sanata, sanatçıya, sanat eserlerine, güzel ve estetik olana bakışını ortaya koyarak öğrencilerde bilinç oluşturma.

Güzel söz ve davranışlar, kaza ve kader kavramları merkeze alınarak estetik değerinin anlatılması İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi ünitelerinde karşımıza çıkarken; İslam'ın sanata bakışını ele alan ünite Orta Öğretim DKAB derslerine aittir. Araştırmamızın bu bölümünde konuyu detaylandırmaya çalışacağız.

1.1. Sanat Bilinci ve Estetik Değerini Güzel Söz ve Davranışlar Üzerinden Ele Alan Üniteler

1.1.1. Hz. Muhammed'i Tanıyalım Ünitesi (4. Sınıf)

İlköğretim DKAB derslerinin dördüncü sınıftaki ünitelerinden biri de "Hz. Muhammed'i Tanıyalım" ünitesidir. Bu üniteyle öğrencilerin "Hz. Muhammed'in doğduğu çevreyi tanımaları, çocukluk ve gençlik yıllarına dair bilgi edinmeleri, Hz. Muhammed'in hayatından erdemli söz ve davranışlara örnekler verebilmeleri, Hz. Muhammed'in güzel söz ve davranışlarını kendi hayatları ile ilişkilendirebilmeleri" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 38) hedeflenmektedir. Özellikle Hz. Muhammed'in erdemli söz ve davranışları üzerinden öğrencilere insan ilişkilerinde güzellik ve estetik değerlerini benimsetebilmek, bu anlamda seçkin bir insan olarak onun hayatının örnekliğinden yararlanmak anlamına gelmektedir. Ders kitaplarında Hz. Muhammed'in bu örnekliği "Hz. Muhammed'in Çocukluk ve Gençlik Yıllarındaki Erdemli Davranışları" başlığı altında ele alınmış, "erdemli davranış ifadesinden ne anlıyorsunuz?" tarzı güdüleyici sorularla erdem kavramı üzerinden bir zihni motivasyon ile güzel ve estetik değerini benimsemek noktasında yoğunlaşma sağlanması hedeflenmiştir (Çamyar, 2016: 65). Ders kitabının ilgili ünitesinde Hz. Muhammed'in bütün insanlara karşı hem sözleriyle hem de davranışlarıyla güzel ve estetik olanı hayata taşıdığı birçok kez vurgulanmış, onun Hilfu'l-Fudul (Erdemliler Cemiyeti) adı verilen gruba üye olması bu bağlamda öne çıkarılmıştır (Çamyar, 2016: 63-69). Ünite işlenirken dersin etkinlikleri ve açıklamaları hususunda "Öğrencilerle Hz. Muhammed'in erdemli davranışlarının bizler için önemi üzerinde konuşulur. (Hz. Muhammed ve Biz, 4. kazanım)" şeklinde önerilen etkinlik ve "Etkinlikler yapılırken mümkün olduğunca Hz. Muhammed'in hayatı 4. sınıf öğrencilerinin kavrayabileceği şemalarla verilmeye çalışılacaktır. Hz. Muhammed'in çocukluk ve gençlik yıllarındaki erdemli davranışları ise somut olaylar örnek verilerek ele alınacaktır." (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 38) şeklinde belirlenen açıklamalar kısmıyla dersin, Hz. Peygamber'in söz ve davranışları örnekliğinde güzel ve estetik olanı öğrencilerin en aktif ve en verimli tarzda öğrenmelerini ve benimsemelerini temin edecek bir sınıf ortamının oluşması amaçlanmıştır.

1.1.1. Namaz İbadeti Ünitesi (6. Sınıf)

İlköğretim DKAB derslerinin altıncı sınıftaki ünitelerinden biri olan "Namaz İbadeti" ünitesiyle öğrencilerin "namaz ibadetine dair teorik bilgileri öğrenmelerinin yanında bu ibadetin insanın söz ve davranışlarını güzelleştirmedeki etkisini açıklaması beklenir" kazanımını hayata geçirmek hedeflenmiştir (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 49). Ders kitaplarında namaz ibadetinin bu fonksiyonu "Namazın İnsana Kazandırdıkları" başlığı altında işlenmiş, "Namaz kılmak bize ne gibi faydalar sağlayabilir?" tarzı güdüleyici sorularla namaz ibadetinin düşündürdüklerinden hareketle zihinsel motivasyon ve hazırbulunuşluğu zirveye çıkararak namaz-güzel söz ve davranış ilişkisi üzerinde güzellik ve estetik değerini benimseme noktasında ilk adımın atılması amaçlanmıştır. (Özdemir, 2016: 48). Ders kitabının ilgili ünitesinde ayrıca namaz ibadetinin "insanın duygu dünyasını zenginleştirerek söz ve davranışlarının güzelleşmesine yardımcı olacağına" değinilmesi (Özdemir, 2016: 48-50). "ibadet-duygu yoğunluğu-güzel davranış" ilişkisini gündeme getirmektedir. İnsanın güzeli, estetik olanı yaşatması, sergilemesi, etrafına yansıtması her şeyden önce onun sağlıklı bir ruh ve duygu dünyasına sahip olmasıyla ilintilidir. Namaz ibadeti insanı ruhsal açıdan dingin bir yapıya kavuşturması yönüyle de onun güzeli ortaya koyması, estetik değerini özümsemesi noktasında adeta bir ön hazırlığı gerçekleştirmektedir. Namaz ibadetini böyle bir şuur ve halet-i ruhiye ile yerine getiren insanın bütün söz ve davranışları estetik ve güzellik üretecektir. Bu bağlamda ders kitabında "…Muhakkak ki namaz, hayâsızlıktan ve kötü işlerden alıkoyar…" (Ankebut, 45) ayetine ve Hz. Peygamber'in namazı, insanın evinin önünden akarak günde beş kez onu temizleyen bir nehre benzettiği hadisine (Buhari, Mevakıt, 6) yer verilmesi (Özdemir, 2016: 49-50) öğrencilerin namaz-estetik davranış ilişkisini daha kolay kavramaları açısından kanaatimizce isabetli olmuştur. Ünite işlenirken dersin kazanımları ve açıklamaları hususunda "Namazın, kişinin duygu dünyası ve davranışları üzerindeki etkisini açıklar. (Namaz İbadeti, 10. kazanım)" şeklinde ortaya konulan kazanım ve "öncelikle verilecek

değerler; güven, estetik, dayanışma ve yardımlaşma, bağlılık, sorumluluk, temizlik, sevgi, saygı, kardeşlik ve hoşgörüdür." (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 49) şeklinde belirlenen açıklamalar kısmıyla dersin, namaz ibadeti örnekliğinde bir değer olarak güzel ve estetik olanı öğrencilerin en aktif ve en verimli şekilde öğrenmelerini ve benimsemelerini sağlayacak bir sınıf ortamının oluşması amaçlanmıştır.

1.1.1.Hz. Muhammed'in Hayatından Örnek Davranışlar Ünitesi (8. Sınıf)

"Hz. Muhammed'in Hayatından Örnek Davranışlar" ünitesi Ortaöğretim DKAB derslerinin sekizinci sınıftaki ünitelerinden biridir. Bu ünite vasıtasıyla öğrencilerin "güzel ve estetik davranışlara Hz. Muhammed'in hayatından örnekler vermeleri, Hz. Muhammed'in örnek davranışlarının toplumsal hayattaki önemini yorumlamaları, Hz. Muhammed'in olaylar karşısındaki tutumlarından hareketle güzel ve örnek davranışlarına yönelik çıkarımlarda bulunmaları, Hz. Muhammed'in hikmetli sözleriyle insanları iyiye ve güzele yönlendirmesine dair örnekler vermeleri" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 62) gibi durumları kazanım haline dönüştürmeleri amaçlanmaktadır. Ders kitaplarında Hz. Muhammed'in örnekliği bağlamında bu ünite, "değer verme" merkezli olarak işlenmiş, onun tüm canlılara karşı gösterdiği erdemli davranışlar aynı zamanda sözde ve davranışta güzeli ve estetiği yakalamanın bir numunesi olarak zikredilmiştir. "Hz. Muhammed'in insanlara değer verdiğini gösteren hangi davranışlarını hatırlıyorsunuz?" tarzı güdüleyici sorularla öğrencilerin dikkati onun davranışlarındaki güzel ve estetik yönlere özellikle çekilmeye çalışılmış, bu amaçla konuyu örneklerle ortaya koyan okuma parçalarına yer verilerek kalıcı bir estetik değer öğretimi hedeflenmiştir. (Eroğlu, 2017: 65-67). Bu sayede öğrencilerin ders kitabının ilgili ünitesinde Hz. Muhammed'in bütün canlılara karşı hem sözleriyle hem de davranışlarıyla güzel ve estetik olanı hayata taşıdığı birçok kez vurgulanmış, güzele ve estetik olana hayat vermede onun, bütün insanlık için yegâne model olduğu hatırlatılmıştır (Eroğlu, 2017: 55). Ünite işlenirken DKAB programında dersin açıklamaları kısmında yer verilen "öncelikle verilecek değerler; sözünde durmak, hoşgörü, bilimsellik, dayanışma ve yardımlaşma, çalışkanlık, estetik, doğa sevgisi, doğal çevreye duyarlılık ve hayvan sevgisidir" (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 62) ifadesiyle ünitenin, Hz. Peygamber'in söz ve davranışları örnekliğinde bir değer olarak güzel ve estetik olanı öğrencilerin en istenilen tarzda öğrenmelerini sağlaması görevi vurgulanmıştır.

1.1.Sanat Bilinci ve Estetik Değerini İnanç Düzleminde Ele Alan Üniteler

1.1.1. Kaza ve Kader Ünitesi (8. Sınıf)

İlköğretim DKAB derslerinin sekizinci sınıftaki ünitelerinden biri olan "Kaza ve Kader" ünitesi, öğrencilerde sanat bilinci ve estetik değerinin oluşumunu, "ölçü, denge" gibi anlamlara gelen "kader" kelimesini merkeze alarak ve kâinattaki dengeli, ahenkli, güzel ve estetik yapıyı öne çıkararak gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu gaye ünitenin kazanımlarında "Öğrenci, Allah'ın her şeyi bir ölçüye göre yarattığına örnekler verir, evrendeki fiziksel, biyolojik ve toplumsal yasaları fark eder" şeklinde net bir şekilde ifadesini bulur (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 60). Bu üniteyle öğrencilerin evrendeki düzen, ahenk, sanatsal yapı, güzellik ve estetik üzerinde düşünerek oradan Allah'ın varlığını, kudretini, her şeyi planlı ve ölçülü yarattığını, insanın kaderinin de bir ölçü dâhilinde geliştiğini fark etmeye uzanan bir inanç düzlemi oluşturmak hedeflenmiştir. Ders kitaplarında konu, "Allah Her Şeyi Bir Ölçüye Göre Yaratmıştır" ve "Kader ve Evrendeki Yasalar" başlıkları altında ele alınmış; "Sizce bir terzi elbiseyi dikmeden önce müşterisinin ölçüsünü niçin alamak zorundadır?" tarzı güdüleyici sorularla güzel ve estetik olmanın temelinde yer alan "ölçü" kavramı öncelikli olarak öğrencilere benimsetilmeye çalışılmış; bu sayede sanata, güzele, estetiğe dair bir bakış açısı geliştirmelerinin temellerine inilmiştir (Eroğlu, 2017: 12). Ders kitabının ilgili ünitesinde Allah'ın her şeyi bir denge, program ve sisteme göre yarattığı, hiçbir şeyin tesadüf eseri olmadığı, var oluşun arka

planında bir akıl, irade ve sanatın bulunduğu, bu anlamda bütün varlıkların yaratıcının elinden çıkan bir sanat eseri olduğu vurgusu sık sık yapılmış; öğrencilerden de evrendeki yasalar üzerine düşünmeleri, bu yasalardaki hassas dengeleri fark ederek güzelin ve estetik olanın kaynağının Allah olduğu bilincine varmaları istenmiştir (Eroğlu, 2017: 12-18). Ünite işlenirken dersin etkinlikleri hususunda öğrencilerden " 'Evrende düzen olmasaydı ne olurdu?' sorusu üzerine beyin fırtınası yapmalarının istenmesi" şeklinde önerilen etkinlikle bir şeyi zıttı ile benimsetme metodu işe koşulmuş; sanat, güzellik, estetik gibi değerler bu kavramların zıddı olan düzensizlik, kargaşa gibi kavramlar üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Açıklamalar kısmında ise "Öncelikle verilecek değerler; sorumluluk, bilimsellik, estetik, çalışkanlık, güven ve bağımsızlıktır" ibaresiyle bir değer olarak güzel ve estetik olanı öğrencilerin en aktif ve en verimli tarzda benimsemelerinin amaçlandığı açıkça ortaya konulmuştur (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 60).

1.1. Sanat Bilinci ve Estetik Değerini Din-Kültür İlişkisi Bağlamında Alan Üniteler

1.1.1. Kültürümüz ve Din Ünitesi (7. Sınıf)

DKAB ders kitaplarında sanat bilinci ve estetik değerinin din-kültür ilişkisi bağlamında ele alındığı ilk ünite yedinci sınıfta öğrencilere okutulan "Kültürümüz ve Din" ünitesidir. Bu ünitenin kazanımlarında arasında yer alan "kültürün anlamını ve kültürü oluşturan ögeleri belirtme, din ile kültür arasındaki ilişkiyi açıklama, dil, örf, âdet, musiki ve mimarideki dinî motiflere örnekler verme ve kültürel değerleri korumaya özen gösterme" şeklinde belirlenen kazanımlar öğrencilerin, hem sanat ve estetik değer yüklü mirasımızın, kültürümüzü oluşturan en önemli unsurlardan biri olduğunu fark etmelerini hem de İslam dininin sanata, estetik olana, güzele verdiği önemin canlı örneklerini bizzat dilimiz, mimari yapımız ve musikimiz gibi önemli kültürel öğeler üzerinden fark etmelerini sağlamaya yönelik görünmektedir. Ayrıca bu kazanımların, sanatın ruhunu ve estetik değerini günümüze taşıyan kültürel unsurları koruma hususunda öğrencilerin bilinçlenmesine yönelik bir yönünün bulunduğuna da dikkat çekmek gerekir (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 59). DKAB Öğretim Programı'nda dersin işlenişi ile ilgili önerilen etkinlik örnekleri içerisinde yer verilen "Geçmişten Geleceğe" etkinliği ile çevrede bulunan ve kültürel mirasımızı yansıtan mimari ve tarihî eserlerden birine gezi düzenlenmesi öngörülmüştür (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 59). Bu tür gezilerin öğrencilerde sanat bilincinin oluşması ve estetik değerinin bizzat gözlem yoluyla özümsenmesi noktasındaki önemi yadsınamaz. Ders kitaplarında konu, "Kültür ve Kültürün Öğeleri" ve "Dinin Kültürümüz Üzerindeki Etkileri" başlıkları altında ele alınmıştır. Kültürün unsurları arasında sanat eserleri ve estetik motiflerin de yer aldığı vurgusu ders kitaplarında özellikle öne çıkarılmıştır (Yaldız, 2017: 122-124). Buna ek olarak ders kitabının ilgili ünitesinde İslam'ın, musikimiz, mimarimiz, dilimiz, örf-âdetlerimiz üzerindeki etkileri ayrı ayrı başlıklar altında ele alınmış; öğrencilerin bu konuların her biriyle ilgili hem bilgi birikimlerini artırmak hem de din-sanat-estetik ilişkisini kendi kültürümüz üzerinden kavramalarını sağlamak amaçlanmıştır (Yaldız, 2017: 124-131). Bu amaç, ünitenin sonunda "açıklamalar" kısmında yer alan "Ünite süresince İslam dininin kültürümüz, dilimiz, sanatımız, örf ve âdetlerimiz üzerindeki etkisi dikkate alınarak İslam dininin ve bundan kaynaklanan ahlak anlayışı ile örf ve âdetlerin tanıtılmasına ve öğrenilmesine de önem verilecektir" ifadesiyle, bu üniteyle sanatın önemini ve bir değer olarak güzeli, estetik olanı öğrencilerin din-kültür ilişkisi bağlamında benimsemelerinin amaçlandığı net bir şekilde ortaya konulmuştur (İlköğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 59).

1.1.1. İslam ve Estetik Ünitesi (11. Sınıf)

İslam'ın sanata verdiği değerin, estetiğe olan yaklaşımının DKAB ders kitaplarında en geniş bakış açısıyla ele alındığı ünite on birinci sınıfta okutulan "İslam ve Estetik" ünitesidir. Bu ünite "evrendeki denge", "davranış ve sözde güzellik" gibi konulara da yer vermekle birlikte asıl vurguyu sanat ve estetik bağlamında din-kültür ilişkisine yaptığı için bu ünite, sanat ve estetik değerini ele alma noktasında din-kültür ilişkisi bağlamında konuya yaklaşan bir ünite olarak değerlendirilmelidir. Öğretim programında bu ünitenin kazanımları arasında yer alan "Evrende varlıklar arasındaki uyum ve ahengi gözlemler. Evrendeki varlıkların belli bir ölçü, denge ve düzende yaratıldığını örneklerle açıklar. İnsandaki estetik duygusunun hayata yansıyan somut özelliklerine ilişkin örnekler verir. Kur'an'daki güzellik vurgusunu, estetiğin bir değer olarak önemsendiğini ayetlerden yararlanarak açıklar. Hz. Muhammed'in her durumda estetik olanı hayatına taşıma çabasına örnekler verir. Güzel sözlerle iletişim kurmanın İslam'ın temel amaçlarından biri olduğunu ayet ve hadislerle açıklar. Güzel davranışta bulunanların ve güzel iş yapanların ödüllendirileceğine ilişkin ayet meallerini yorumlar. Söz ve davranışlarında güzel ve estetik olmaya özen gösterir. İslam medeniyetinde, mimari, edebiyat, musiki, hat, tezhip, minyatür ve ebru sanatlarından, hayatın çeşitli alanlarına yansıyan güzelliklere örnekler verir." ifadeleriyle öğrencilerin sanat bilinci ve estetik değeri hususunda donanımlı olmaları ve iyi bir seviyeye ulaşmaları önemli görülmüş, sanat bilinci ve estetik değeri söz, davranış, ikili ilişkiler, iletişim becerisi, kültürel faktörler, yaratılış gibi birçok parametre dikkate alınarak geniş çaplı bir şekilde ortaya konmuştur (Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 54). "İslam ve Estetik"[174] ünitesinin derste işlenişiyle ilgili DKAB Öğretim Programı'nda önerilen etkinlik seçenekleri de hayli zengin tutulmuş, her bir etkinlik uygulamasıyla sanat ve estetik değer bilinci kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır. Buna göre;

- ✓ "Yaratılıştan İbretler: Gâşiye suresi 17-20. ayet mealleri vb. asetata yazılarak tahtaya yansıtılır ve bu ayetlerin anlamları üzerinde konuşulur (1. ve 2. kazanımlar).
- ✓ Her Şey Bir Ölçüye Göredir: Evrendeki ahenk ve ölçü ile ilgili bir CD sınıfta izlenir. Üzerinde yorumlar yapılır (1-3. kazanımlar).
- ✓ Kur'an'da Güzellik: "O (Allah) ki, yarattığı her şeyi güzel yapmıştır..." (Secde 32/7) ayeti çerçevesinde varlıklardaki güzelliklere dikkat çekilir (4. kazanım).
- ✓ Güzel Sözler Bulalım: Öğrencilerden Kur'an ve Hz. Peygamberden güzel sözle ilgili örnekler bulmaları istenir ve sınıf ortamında paylaşılır (4 ve 5. kazanımlar).
- ✓ Hz. Muhammed ve Ben: Kendi davranışlarını Hz. Muhammed'in estetik ve güzellik ile ilgili söz ve davranışlarıyla kıyaslayarak kendi eksikliklerini görür ve bu eksiklikleri giderme noktasında yön belirler (5 ve 7. kazanımlar).
- ✓ Kültür ve Medeniyetimizden Bir Demet: Öğrencilerden İslam uygarlığına ait hat, tezhip, minyatür, fotoğraf, afiş ve yazı örneklerini sınıfa getirmeleri istenerek getirilen görsel materyaller sergilenir (9. kazanım).
- ✓ Gezelim Görelim: Çevredeki İslam uygarlığına ait herhangi bir mekâna gezi düzenlenir. Gezi sonrasında gezilen yerin tarihî, mimarî ve kültürel değerleri hakkında bir kompozisyon yazma çalışması yapılır (9. kazanım)" etkinliklerine yer verilerek öğrencilerin Kur'an mealinden yararlanma, izlediklerini yorumlama, mukayese yapma, kendini ifade etme, materyal hazırlama ve sunum yapma

[174] Konuyla ilgili geniş bilgi için bk. Mutluel, Osman, *Kur'an-ı Kerim ve Estetik*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2008; *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlmi Toplantı Bildirileri Kitabı*. (2015). İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015; Demir, Ömer, *Din Eğitimi ve Estetik*. İlahiyat Yayınları, Ankara, 2015.

gibi becerilerini kullanmaları; çevrede bulunan ve kültürel mirasımızı yansıtan mimari ve tarihî eserlerden birine gezi düzenlenmesi öngörülmüştür (Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 52). Ders kitaplarında konu, "Evrendeki Ölçü ve Ahenk", "İnsan ve Estetik", Kur'an ve Güzellik", Hz. Muhammed ve Güzellik", Yaşamda Güzellik", Sözde ve Davranışta Güzellik", "İş ve Üründe Güzellik", "İslam Medeniyetinde (Mimari, Edebiyat, Musiki, Hat, Tezhip, Ebru, Minyatür) Estetik" başlıkları altında geniş bir şekilde ele alınmış; sorular, bulmacalar, resimler, okuma parçaları gibi etkinliklerle anlatım zenginleştirilerek sanat bilinci ve estetik değeri konusunda farkındalık oluşturmaya gayret edilmiştir (Genç, 2017: 99-120). Ünitenin sonunda "açıklamalar" kısmında yer alan "Bu ünitede, İslam'ın bütün iş ve davranışlarımızda estetiğe, dürüstlük ve doğruluğa önem verdiği vurgulanır. Öncelikle verilecek değerler; doğruluk, dürüstlük, estetik, sorumluluk, samimiyettir" ifadeleriyle, İslam'ın sanata bakışını, Kur'an-ı Kerim ve Hz. Muhammet açısından estetiğin hayatın bütün alanlarında gözetilen bir değer olduğunu, sanatın önemini ve öğrencilerin bir değer olarak güzeli, estetik olanı dini ve kültürel motiflerimiz bağlamında benimsemelerinin amaçlandığı görülmektedir (Ortaöğretim DKAB Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, s. 52).

Sonuç

DKAB dersi programları ve ders içerikleri, ilk belirlendiği andan itibaren birtakım değişikliklerle günümüze kadar ulaşmıştır. Gerek ilköğretim gerekse orta öğretim DKAB dersleri için hazırlanan programlarda ve ders kitaplarında birçok değer öne çıkarılmış, konumuz olan sanat bilinci ve estetik değeri de ilgili programlarda geniş bir tarzda ele alınmıştır. Programların genel yaklaşımı başta olmak üzere Türk milli eğitiminin genel amaçları, ilk ve orta öğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programları, programların vizyonu, temel yaklaşımları, özellikleri ve geliştirilmesinde temel alınan ilkeler, programların yapısı ve öğrenme alanları, programların ele aldığı değerler, öğrenme-öğretme süreçleri ve öğretmenin bu süreçteki rolü, öğrenme alanları gibi kriterler dikkate alınarak DKAB dersi programlarında sanat bilinci ve estetik değeri birçok yönden farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi ders kitaplarında ise sanat bilinci ve estetik değerinin, "güzel sözler ve davranışlara vurgu yaparak güzel olanı, estetik değerini öğretme, kaza ve kader kavramları bağlamında kâinattaki ölçü, denge ve ahengi öğrencilere fark ettirerek inanç düzleminde güzel ve estetik olanı tanıtma, din-kültür ilişkisi bağlamında İslam'ın sanata, sanatçıya, sanat eserlerine, güzel ve estetik olana bakışını ortaya koyarak öğrencilerde bilinç oluşturma" esaslarını ve amaçlarını merkeze alarak farklı üniteler yardımıyla öğrencilere ulaştırılması hedeflenmiştir.

Kaynakça

Altaş, N. (2002). Türkiye'de Zorunlu Din Öğretimini Yapılandıran Süreç, Hedefler Ve Yeni Yöntem Arayışları. *Dini Araştırmalar Dergisi*. 4 (12). 145-168.

Ay, M. F. (2013). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Derslerinde Hoşgörü Değerinin Öğretimi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Çakmak, A. (2013). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Derslerinde Adalet Değerinin Öğretimi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Çamyar, S. (2016). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi 4 Ders Kitabı*. Ankara: Tutku Yayıncılık.

Demir, Ö. (2015). *Din Eğitimi ve Estetik*. Ankara: İlahiyat Yayınları.

Eroğlu, A. H. (2017). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi 8 Ders Kitabı*. Ankara: Gizem Yayıncılık.

Genç, N. (2017). *Ortaöğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi 11 Ders Kitabı*. İstanbul: Netbil Yayıncılık.

Gücen, A. (2014). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Derslerinde Bilimsellik Değerinin Öğretimi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Gültekin, T. (2011). "Sanat Eğitiminde Estetik Değerlerin Gelişimi Sürecinde Çocuk ve İletişim". *Akademik Bakış Dergisi.* ss. 1-14.

İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi (4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu. (2010). Ankara: T.C Milli Eğitim Bakanlığı Din Öğretimi Genel Müdürlüğü.

İslam ve Sanat, Tartışmalı İlmi Toplantı Bildirileri Kitabı. (2015). İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.

Kaymakcan, R. & Meydan, H**.** (2011). "Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Programları ve Öğretmenlerine Göre Değerler Eğitimi". *Değerler Eğitimi Dergisi*. C. 9, ss. 17-35.

Kızılabdullah, Ş. "Dün, Bugün ve Gelecek Üçgeninde İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Eğitim Programları". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*. C. 5, say. 13, ss. 32-37.

Mutluel, O. (2008). *Kur'an-ı Kerim ve Estetik*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Ortaöğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi (9, 10, 11, 12. sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu. (2010). Ankara: T.C Milli Eğitim Bakanlığı Din Öğretimi Genel Müdürlüğü.

Öcal, M. (2011). *Osmanlıdan Günümüze Türkiye'de Din Eğitimi Mukaddime Kitap*. Bursa: Düşünce Kitabevi Yayınları.

Özdemir, S. (2016). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi 6 Ders Kitabı*. Ankara: Dörtel Yayıncılık.

Yaldız, H. (2017). *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi 7 Ders Kitabı*. Ankara: Gün Yayıncılık.

Yıldırım, M. (2014) "İslam Sanatının Özgüven ve Sosyalleşmedeki Etkisi". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*. C. 3, say. 9, ss. 19-28.

A. SCHOPENHAUER: BİR KAÇIŞ OLARAK SANAT

Dr. Öğr. Ü. Bahtinur MÖNGÜ

Erzurum Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü

Öz

Hayatının büyük bir kısmında hiç farkedilmemiş bir düşünür olan Schopenhauer'in kötümser felsefesinin odağında 'isteme' yer alır. İrade hem yaşamın temelidir hem de insanın en önemli güdüsüdür. İsteme insan davranışlarında 'bencillik' ve 'kötülüğe' yol açarak yaşamı bitmek bilmez bir acıya dönüştürür. Bu nedenle iradenin etkilerinin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Schopenhauer için bu etkileri ortadan kaldırmanın iki yolu vardır: 1) Merhamet 2) Estetik Deneyim ve Sanatsal Üretim. Merhamet başkalarının acılarını kendinde yaşamak, yani 'ben'i, 'ben olmayan' yerine koymak olarak tanımlanmıştır. Bu işin ahlâki boyutudur. Estetik deneyim ve sanatsal üretim ise insanın 'kendinde şeyler' ile özel bir ilişki kurması ve bu ilişkinin somutlaştırılması olarak tanımlanır. Buna göre Schopenhauer için sanat, varlığın özüne dair bir bilgi sağlaması nedeniyle, insanın varlığı anlama ve anlamlandırma süreçlerine farklı bir boyut kazandırır. Dolayısıyla sanat, sadece deha ya da sanatçı için olsa dahi bir kaçış, geçici bir kurtuluşu simgeler. Bu çalışmada amacımız, estetik deneyim ve sanatsal üretim merkezinde Schopenhauer'in kötümser felsefesi açısından, insanın karanlık yazgısının sınırları dışına nasıl çıkabileceğini gösterebilmektir.

Anahtar Kavramlar: Sanat, Estetik Deneyim, Sanatsal Üretim, Acı, İrade.

SCHOPENHAUER: ART AS A ESCAPE

Abstract

In the center of the pessimistic phylosophy of Schopenhauer, who was never known in the vast majority of his life, takes place 'will'. Will is both the basis of the life and the most basic motivation of man. Will leads to "egoism" and even "malice" in human behaviours and transforms life into an endless pain. Therefore the bad effect of will must be removed. Schopenhauer identifies two main ways in which to removes these effects: 1) the compassion 2) in aesthetic experience and artistic production. The compassion is to live the sufferin of others, so putting "I" in the place of "non-I". This is the moral dimension. Aesthetic experience and artistic production is a special relationship, which is between man and 'things themselves', and is embodies this relationship. Accordingly art for Schopenhauer, provides information on the nature of the entity and therefore gives different dimension to understand entity. So art, even for just genious or artist, icons a escape or salvation. Our purpose in this study is to show, in terms of the pessimist philosophy of Schopenhauer, how the man will able to pass man's dark fortune.

Keywords: Art, Aesthetic Experience, Artistic Production, Pain, Will.

Giriş

Anlaşılması kolay ancak rasyonel temellendirilmesi oldukça zor olan felsefesi ile 19.yy'a damga vuran A. Schopenhauer, acı ve ıstırap ile yoğrulmuş insan yazgısının anlamı ve değeri üzerine yoğunlaşmış; düşüncelerini inşa etmek için de işe dünya ve onun tam karşısına konumladığı öznenin doğasından başlamıştır. Bu yolda hedefe ulaşmak için epistemik kaygıları, ontolojik temellendirmeleri, sanat ve ahlâk görüşleri ile özellikle mistik doğu felsefesi temel uğrak noktaları olmuştur. Çalışmamızın konusu dolayısıyla bizim niyetimiz A. Schopenhauer'un tüm felsefesini değerlendirmek yerine; epistemik kaygılarıyla inşa ettiği ontolojik temellendirmeleri çerçevesinde insan yazgısının anlamının ve değerinin belirlenmesi açısından sanata yüklediği misyonu değerlendirmektir. Nitekim böyle bir niyette *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (Die Wellt als Wille und Vorstellung) isimli eserinde kaleme aldığı ontolojik temellendirmelere kısaca değinmeyi gerekli kılmaktadır.

Tasarım Olarak Dünya

İsteme ve Tasarım Olarak Dünya isimli eserine 'Dünya benim tasarımımdır' önermesi ile giriş yapan Schopenhauer; insanın dünyayı kendi bilme süzgecinden geçirerek nesneleştirdiğini ifade eder. Bu kabaca şu anlama gelir: insan kendini sarıp sarmalayan varlığa yöneldiğinde, bu varlığı sadece deneyimlediği kadarıyla bilebilir. Çünkü gerçekliğin altta yatan doğasına dolaysız erişim mümkün değildir (Warburton, 2016:254). Yani,

insan, gözünün görebildiği kadarıyla güneşi, elinin duyumsayabildiği kadarıyla yeryüzünü bilir. Dolayısıyla böyle bir bilme olayının nesnesi, bilme olayının kendisini gerçekleştiren, uzay, zaman ve nedensellik kategorilerine göre deneyimleyen (Warburton, 2016:255) özne tarafından kurulur. Bu düşüncenin özünde, dünyanın, ancak onu tasarımlayabilen özne ile ilişkisinde varolabileceği hakikati vardır ve bu hakikat Schopenhauer'a göre, tüm deneylerin ortak kalıbı olan, özne ile nesne ayrımıdır (Schopenhauer, 2017:7). Özetle: 'Bilme bakımından bütün varolanlar, - açıkçası tüm dünya – ancak özneyle ilişkisinde, algılayanın algısıyla ilişkisinde nesnedir, tek sözcükle, tasarımdır(Schopenhauer, 2017:8).' Schopenhauer'un felsefesinde özne ile ilişkisi bağlamında kurulup inşa edilen her nesne tasarım adını alır. Tasarımların oluşturduğu bir dünya içinde özne ise, her şeyi bilen, fakat kimse tarafından bilinemeyen; şeylerin nesne edinilebilmelerinin koşulu olduğu için 'dünyanın taşıyıcısı' olarak görülendir. Dolayısıyla **tasarım olarak dünyanın** bir yarısı zaman ve mekân içinde olan nesne, diğer yarısı zaman ve mekâna bağlı olmayan öznedir. Bu anlamda Kant'ın numen ve fenomen alemlerini içeren ontolojik görüşü ile benzerlik taşıyan Schopenhauer, nesnenin kalıplarının öznede a priori olarak bulunduğunu söyler ve özneye ait olan bu kalıplar olmaksızın deneyin de ortaya çıkamayacağını belirtir. O, bu kalıpların tümüne 'yeter sebep ilkesi' der. 'Tüm fenomenler yeter sebep ilkesine, herşeyin olduğu gibi olmasının bir nedeni olduğu ilkesine bağlıdır. Bu ilke herşey için geçerlidir (Warburton, 2016:259).' Yeter sebep ilkesi Schopenhauer'e göre dört biçimde işlemektedir: 1) Bir nedenin söz konusu olması ile bir etkinin de söz konusu olacağı 'nedensellik ilkesi', 2) Bir öncülün söz konusu olması ile bu öncülün bir sonucu da olacağını belirten 'mantıksal ilke', 3) Zaman ve mekân kalıplarının sınırlayıcı olması ile ilgili 'zaman-mekân ilkesi', 4) Bir güdünün, bir eylemi ortaya çıkaracağını belirten 'güdüleme ilkesi'. İnsan aklı, tasarım olarak dünyayı ve içerisindekileri, işte bu dört ilkenin birleşimi olan ve fenomenal alandaki nesnelerin onlara bağlı olduğunu a priori olarak bildiğimiz, 'yeter sebep ilkesi' çerçevesinde bilebilmektedir (Schopenhauer, 2017:9-11). Öznenin a priori bilgisinin, yeter sebep kalıplarına göre belirlendiğini söyledikten sonra Schopenhauer, tasarım olarak dünya ile ne kastedildiğinin anlaşılabilmesi için tasarım türleri arasında bir ayrım yapar. Ona göre tasarımlar, sezgisel (görüsel / duyusal) tasarımlar ve soyut tasarımlar olmak üzere iki türlüdür. Schopenhauer'ın ayırmış olduğu bu tasarım türlerinden sezgisel olan tasarımlar, yeter sebep ilkesi çerçevesinde algımıza verilen görünür dünyayı kapsamaktadır. Bir diğer tasarım türü olan soyut tasarımlar ise, kavramları oluşturur ve bu tasarımlar, aklın ürünüdür. Bu noktada Schopenhauer'ın, Kant'tan ayrıldığı görülür. Kant'a göre kavramları üreten yeti, anlama yetisi iken, Schopenhauer'a göre kavramların üretildiği yeti, akıldır. Sezgisel tasarımlar gibi algılanabilir olmayan ve deney nesnesi edinilemeyen soyut tasarımlar, ancak düşünülebilir ve ancak kavramlar aracılığı ile ürettikleri etkileri deney nesnesi yapılabilir (Schopenhauer, 2017:11-15). Schopenhauer, daha sonra bir ucunda duyusallık ve akıl yetileri ile bilen öznenin, diğer ucunda ise madde veya nesnenin bulunduğu tasarım olarak dünyanın (Schopenhauer, 2017:27) ötesinde ne olduğunu soruşturur. Nesne, her zaman öznenin tasarımı ile söz konusu olmaktadır. Ancak Schopenhauer'e göre öznenin tasarımından bağımsız bir varolan da söz konusudur ve bu varolan da 'kendinde şey'dir (Schopenhauer, 2017:31). Bu noktadan hareketle Schopenhauer; özne ve nesne ikilisinin oluşturduğu bir alan olan tasarım olarak dünyadan öznenin tasarımından bağımsız, kendiliğinden var olan, kendinde şeyin açıklanacağı 'isteme olarak dünya'ya geçiş yapar.

İsteme Olarak Dünya

Kant'ın bilinemez olarak nitelendirdiği, özne ve nesne ilişkisi dışında tanımlanması gereken, dolayısıyla özneden bağımsız olan 'kendinde şey', Schopenhauer için tüm varoluşun temelinde olan 'irade ya da isteme' dir. *'İçinde yaşadığımız, varlığımıza sahip olduğumuz bu dünya, doğasının tümünde, baştan başa istemedir. Bu dünya aynı zamanda tasarımdır. Bu tasarım,bu niteliği ile bir kalıbı, yani özne ile nesneyi gerektirir. Dolayısıyla da görelidir. Özne nesne kalıbını, yeter sebep ilkesi ile dile getirilen bütün kalıplarıçıkarıp aldığımızda geriye ne kalır diye sorarsak yanıt şu olurdu: bu tasarımdan toto genere başka bir şey olarak, geriye kalsa kalsa isteme kalabilir. Dolayısıyla o, tam tamına kendinde şeydir (Schopenhauer, 2017:101).'* İnsan, Schopenhauer tarafından her tasarımın, her nesnenin görüngüsel bir ortaya çıkışını, bir görünüş, bir nesneleşme olmasını sağlayan şey; bireysel her şeyin, bütünün en derin doğası, çekirdeği olarak tanımlanan istemenin ancak kopyalarını bilebilir. İstemenin kendisi ise, Kant'ın kendinde şeyin bilinemez olduğu fikri ile paralel bir şekilde bilinemezdir. Ancak Schopenhauer burada küçük bir parantez açar ve kendisi bilinemez olan istemenin, yalnızca bilginin gerçek öznesi olabilecek olanlara kendi varlıklarının, davranışlarının, devinimlerinin iç işleyişini ve anlamını göstereceğini belirtir.(Schopenhauer, 2017: 41). Schopenhauer'a göre, kendisi her varlığın veya eylemin nedeni olsa da zaman ve mekâna bağımlı olmayan isteme; yeter sebep ilkesinin kalıplarının dışındadır ve aynı zamanda nedenselliğe de bağlı değildir. O kendisini, nedeni

olduğu varlıklar ve eylemler aracılığıyla gösterir, yani nesneleşir ve insan, onu ancak nesneleştiğinde, zaman ve mekân formlarına girdiğinde bilebilir. Ancak bu bilgi de onun kendisine değil görüngüsel varlığına aittir (Schopenhauer, 2017:65). Buradan istemenin, yeter sebep ilkesinin kalıplarına tâbi olan alana uzantısı ile, bilinemeyeceği sonucu çıkar. Schopenhauer'un deyimi ile '… Görüngü olduğu ölçüde iyice kavranabilse bile, böyle kavranabilmesiyle onun iç doğası hiç de açıklanmış olmaz (Schopenhauer, 2017:68).' Buna göre öznenin görüsel bilgisi de ancak ve ancak yeter sebep ilkesinin kalıplarına tâbi olan tasarımların, yani istemenin nesneleşmelerinin bilgisi ile sınırlı olacaktır. Schopenhauer öznenin görüsel bilgisini istemenin nesneleşmesinin bilgisi olarak sınırlandırdıktan sonra; tüm dünyanın özünde, çekirdeğinde yer alan 'kendinde şey' olan istemenin nesneleşme basamaklarını da 'idealar' (Schopenhauer, 2017:96,121-122) olarak tanımlar. Bir piramide benzetebileceğimiz nesneleşme basamaklarının her bir tabakası kendine has özellikleri ile var olur. Ancak aynı zamanda her bir basamak bir önceki basamak ile yakından ilişkilidir ve her basamakta yer alan unsurlar birdiğer basamaktakine ihtiyaç duymaktadır. İstemenin nesneleşme basamaklarını temsil eden piramidin en alt basamağında inorganikler basamağı yer alır ve bitkiler basamağı, hayvanlar basamağı, insanlar basamağı olarak devam eder (Schopenhauer, 2017:91-96). Yalnızca piramidin en üst basamağında bulunan insan, istemesi [isteyen] ve bilmesi [bilen] ile ikili bir yapıya sahiptir ve yalnızca bu yapı gereği kör istemenin sınırları dışına çıkıp özgür olabilir. Çünkü ancak ve ancak insan sıradan bilgi düzeyinden kurtulup istemenin nesneleşme basamakları olan idealar katına yükselip dünya ile olan bağını koparabilir (Schopenhauer, 2017:102-122). Schopenhauer için bunu başarabilen, bir saatin sarkacı gibi acı ve ıstırap arasında gidip gelmekten kurtulan, özgür olabilen insanlar bilmenin saf öznesi olan deha ya da sanatçılardır. Dolayısıyla yalnızca deha ya da sanatçıların nesne ile ilişkilerini değiştirip şeylerin doğalarını basit ve katıksızca bilebildikleri, yani varlığın özünü kavrayabildikleri söylenebilir.

Estetik Deneyim Ve Kaçış Olarak Sanat

Deha ya da sanatçı için bu biliş ya da kavrayış istemenin nesneleşme basamakları olan ve Schopenhauer'un Platon ile aynı anlamda kullandığı idealar vasıtasıyla mümkün olabilir. İdeler, istemenin çeşitli objeleşme basamakları yani organik-inorganik bütün cisimlerin upuygun kalıpları ya da asıl-ilk örnekleridir, bir türü her ne ise o yapan şeydir (Schopenhauer, 2017:119-121). Yani idealar, istemenin fenomenal alanda nesneleşmelerinin ilk örnekleri olmaları bakımından, istemenin yeter sebep zinciri dışında kalan ya da yeter sebep ilkelerine tabî olamayan yansımalarıdır. Platoncu anlamda düşünüldüğünde idealar, şeylerin, değişime uğramayan, bir ve aynı kalan ilk örnekleridir. Dolayısıyla idealar, yeter sebep kalıplarının altına girmezler. Ancak ideaların fenomenal alandaki karşılıkları, bireyler, öğeler, dünya (Schopenhauer'un deyimi ile tasarımlar), yeter sebep ilkesinin kalıplarına tabîdir. Deha ya da sanatçı nedensel olanın sınırlarını aşarak ideaları bilebilir ki, bu noktada ideayı bilgiye sunan daha doğrusu anlaşılır kılan şeyin sanat olduğu açıkça ifade edilebilir (Schopenhauer, 2017:135). Buradan hareketle Schopenhauer'un gerçeklik ve sanat eseri arasına platonik ideaları yerleştirdiği söylenebilir (Magee, 2008:229). Bu süreç, sanatçıda geçirmiş olduğu değişim ve açığa çıkan yücelik duygusu ile ideaları yansıtabilme basamakları olarak güzel olanın niteliklerini açıklamasını içeren iki farklı deneyim tarzı ortaya çıkarır. Schopenhauer bunları estetik deneyimin öznel ve nesnel yanları olarak ifade eder. Nesnel yanı açıklarken, şeyleri 'güzel' kılanın ne olduğunu (ideaları göstermesi) ve sanat dallarını inceler. Sanatın nesnesi ideadır ve kavramlar sanatın konusu olamazlar. Ayrıca güzel'i belirleyen ve bütün insanlar için ortak olabilecek bir yargı gücü yoktur. Dolayısıyla kaliteli ya da hakiki sanat eserini belirleyebilecek bir güç yoktur. Ancak yine de sanat dediğinde güzelin ortaya çıktığı, iradenin bütün açıklığıyla kendini gösterdiği sanatları kastettiğini belirtmekten kendini alamaz (Coşar, 2009:36). Bu noktada Schopenhauer sanatı sanat yapacak olanı, tekler üzerinden, konu edinilen varlığın türünün ideasını göstermesi olarak belirler ve sanat dallarını ideayı göstermesi açısından sınıflandırır. Bu sınıflama içinde en alt sırada mimari olmak üzere, resim ve heykel, şiir ve trajedi, son olarak da müzik yer alır. Schopenhauer, müziği, diğer sanat dallarından ayrı tutar. Ona göre müzikte, diğer sanat dallarında olduğu gibi, dünyadaki ideaların yeniden üretiminin söz konusu değildir. Müzik, 'diğer sanat dallarına göre daha güçlü, daha derin, daha kesindir ve diğer sanat dallarının aksine ideaların bir kopyası ya da yeniden üretimi değildir' (Schopenhauer, 2017:195). Müzik görüngüler dünyasını dikkate almaz; onu görmezlikten gelir (Coşar, 2009:40). Schopenhauer, diğer sanat dallarını, istemenin nesneleşmesi olan ideaların, açığa çıkarılması ya da anlamlandırılması açısından 'gölgeler' ile eşleştirirken; direkt olarak istemenin kopyası olması bakımından müziği ise, 'öz' ile, yani isteme ile eşleştirir. Müziğin onun için bu kadar özel ve önemli olmasının nedeni, müziğin insanlığın tümünü içine alabilecek genel bir fenomen olmasıyla alakalı olabilir (Coşar, 2009:41). Öznel yanın ortaya çıkısı ise, öznenin istemesi ve nesne arasında bir bağlantı kurmadan, yeter sebep ilkesinin sınırlarını aşarak

nesneyi seyre dalması, nesnede kaybolması, nesneyle birleşmesi ile mümkündür. Öznenin kendisini nesnede yitirmesi, saf bilen bir özne olması, onu nesnenin aynası yapar ve bu şekilde bilinen de tek tek şeyler değil istemenin doğrudan nesneleşmesi olan idealar olur (Schopenhauer, 2017:196-197,201). Tasarım olarak dünya içindeki nesnelerin tamamlayıcısı olan özne aynı zamanda istemenin nesneleşme basamaklarını bilebilmek için bir koşuldurda. Bunu farkettiğinde nesne, idea ve isteme arasındaki farkı da anlamış olacaktır. Böyle bir farkı anlayış özneyi, fenomenal alanda olan 'olayların kendi başına bir anlamı'nın olmadığını (Schopenhauer, 2017:129-130), anlamsızlık ve karamsarlığın sardığı bir dünyada yaşadığını düşünmeye zorlar. Bu düşünceyi aşmak Schopenhauer'a göre ya asketik bir yaşam ya da dehanın işi olan sanatla mümkün olacaktır. Deha sahibi olan insan yani sanatçı sadece ideaları görmekle kalmaz gerçek hayattan görebildiği ideayı bir yapıtta (sanat yapıtında) yineleyerek, başkalarına da iletebilir. Dünyayı doğrudan seyre dalarak duyulan 'estetik haz' bir sanat yapıtı aracılığı ile duyulan 'estetik haz'ile bir ve aynıdır. Ancak Schopenhauer'e göre ideaların, sanat yapıtından görülebilmesi, doğadan görülebilmesinden daha kolaydır. Çünkü, sanatçı ideayı doğa üzerinden kavrayarak eserinde yeniden üretir ve onun gözlerinden görmemizi sağlayarak anlaşılır kılar. Nitekim sanatçı sıradan varoluş halini aşmak suretiyle şeylerin kendi özel doğasını kavramaya yeteneklidir ve bu, ona özgü bir haldir. Sanatçı doğadaki şeyler üzerinden evrenselin bilgisini edinir ve ortaya koyduğu eserleri ile evrensel olanı iletir. Sıradan insanın bilme yetisi onun kendi çağını aydınlatan bir lamba gibidir; oysa dehanın bilme yatisi dünyayı açığa çıkaran güneşe benzer (Schopenhauer, 2017: 136). Bu sayede kendi gözleri ile görmemize olanak verir ki, sanatçının sanat eserine olan bu katkısı Schopenhauer için sanatın teknik yönünü oluşturur (Schopenhauer, 2017:144).

Schopenhauer'a göre sanatın tek kaynağı, ideaların bilgisidir ve tek amacı da, ideaların bilgisinin iletilmesidir. Onun amacı duyguları dışa vurmaktan ziyade, şeylerin evrensel doğasını anlamak ve anlamlandırmayı sağlamaktır (Magee, 2008:229). Schopenhauer'in kendi ifadesiyle sanat,

'... bu sanattır, dehanın işidir. O, saf seyre dalış ile kavranan bengi ideaları, dünyanın bütün görüngülerindeki özsel, yerleşik öğeyi yineler yada yeniden yaratır. Sanat ideanın içinde üretildiği gerece göre yontu, resim, şiir ya da müzik olur. Onun tek kaynağı ideaların bilgisidir; tek amacı bu bilginin iletilmesidir (Schopenhauer, 2017:132).'

'... Her sanat eseri bize gerçekten hayatı ve şeyleri, hakikatte nasılsalar öyle göstermeye çalışır; fakat hayat ve hayattaki şeyler nesnel ve öznel olumsallıklarının sisi nedeniyle herkes tarafından doğrudan kavranılamaz. Sanat bu sisi dağıtır (Schopenhauer, 2009:68).'

Sanat insanlar ve dünyanın gerçekte olduğu şey arasında hayalgücü aracılığıyla bir köprü kurar. Hakiki sanat eseri muhatabının doğrudan duyulara verilmeyecek olan özü kavramasına neden olur. Sanat, tam belirlenimleri bakımından tüketilemez, dolayısıyla sezgisel olan ideanın bilgisinin elde edilebilmesi için bir araçtır. Bu araç amacı ancak ve ancak sezgisel bir yol kullanarak ortaya çıkarabilir ve ideanın bilgisine ulaşmaya çabalayan da ancak ve ancak bu yolu seçtiği zaman doğru bir seçim yapmış olacaktır (Schopenhauer, 2009:71). Çünkü ancak bu şekilde arzu ve ihtiyaçların, acı ve ıstırabın kıskacından sıyrılıp özgürleşebilir, ancak bu sayede bir amacı ya da sınırı olamayan ve özünde sonsuz bir didinmeden başka birşey olmayan 'isteme'den kurtulabilir. Bu sayede sanat, kör bir istemenin eseri olan anlamsız ve karamsar dünyadan bir anlağına kaçmak, uzaklaşmak için fırsatlar yaratır. Böylece insan sınırlanıp sıkıştığı yerden kaçarak özgürleşir ve kendisini, hayatını anlamlandırır. 'Yaşam acı çekme, sanat da kurtuluştur, çünkü sanat, pratik ya da bilimsel olsun, insanı sıradan bilgi düzeyinden İdea'lar katına yücelterek onu dünyaya bağlayan bağı koparır (Soğancı, 2006-2011:102)'. Sanatsal yaratma ve temaşa sırasında insan iradenin işkencesinden, sırtındaki ağır yükten yani sıradan varolma halinden kurtulur (Magee, 2008:229).

Sonuç

Schopenhauer'in isteme ve tasarım olarak işaret ettiği iki yönü olan dünyanın özü hakkındaki bilgiyi bize sanat verir. Sanat eseri üzerinden elde edilen bu bilgi ontolojik temeller üzerine bina edilmiştir ki bu da sanatın aslında varoluş sorununun çözümü için çalıştığı anlamına gelir. Sanat eseri hayatın içindeki herşeyi yansıtabilme özelliği ile yaşamın aynası gibidir. Sanat, hayattan yalnızca birer parça veya örnek sunarak, tek tek şeyler üzerinden, evrenselin bilinmesini, görülmesini sağlar ve örtülü-gizli olanı açığa çıkarır ve anlamlandırır. Bu sayede kör bir istencin bir oyana bir buyana savurduğu, bitmek tükenmek bilmez ve anlamsız yönelimlerle acı ve ıstırap arasına sıkıştırdığı insan, aşkın bir boyut kazanarak dünya ile olan tüm bağlarını koparır. İnsanın dünyası Schopenhauer'a

göre yaşanabilecek en kötü dünyadır. Bu düşüncesi onun felsefesine hakim olan kötümserliğin boyutlarını da gözler önüne serer. Tamamıyla bilinçsiz, amaçsız, kör bir istemenin insan da dahil tüm herşeyi sarıp sarmaladığı bu düzen acılarla doludur. Dolayısıyla insanın kendi için yapabileceği en iyi şey varoluşunu sanat aracılığıyla sıradanlıktan kurtarmak ve içinde yaşadığı dünyayı daha anlamlı kılmayı başarabilmektir.

Kaynakça

Coşar, M. (2009). Schopenhauer'da 'Sanat'ın Anlamı Üzerine. Zeitschrift für die Welt der Türken, Vol. 1, No. 2, 31-41.

Magee, B. (2008). Platon'dan Wittegenstein'a Batı Felsefesi (Ahmet Cevizci, çev.). İstanbul: Paradigma.

Schopenhauer, A. (2017). İsteme ve Tasarım Olarak Dünya (Levent Özyaşar, çev.). İstanbul: Biblos Yay.

Schopenhauer, A. (2009). Seçkinlik ve Sıradanlık Üzerine (Ahmat Aydoğan, çev.). İstanbul: Say Yay.

Soğancı, İ. (2006-2011). Sanat Felsefesi ve Estetik (Yayımlanmamış Ders Notları). Eskişehir: Anadolu Üniv.

Warburton, Nigel. (2016). Kılasiklerle Felsefe (Ahmet Fethi, çev.). İstanbul: Alfa Yay.

OSMANLI'DA HAREM-İ HUMAYUNUN ESTETİĞİ

Dr. Öğr. Üyesi Sıddık ÜNALAN

Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Öz

Harem kelimesini ilk önce akla getirdiği anlam itibariyle Mekke ve Medine şehirleriyle, çevrelerindeki belirli bölgeler için kullanımıyla ilk önce karşımıza çıkmaktadır. Lügatlerde, "yasaklanmış, korunmuş, dokunulmaz" manasına gelen harem kelimesi haram ile eş anlamlı olduklarını belirtmişlerdir. Osmanlı'da ise sarayla konakların ve evlerin kadınlara ayrılan kısmına verilen isim olmuştur. Terim olarak ise Mekke ve Medine şehirlerinin sınırları ile Hz. Peygamber tarafından çizilen çevresi için kullanılmıştır. Mekke hareminin dışında kalan bölgeye sınırların ve yasakların kalkması anlamına gelen hil denilmektedir. Hil ise dışarıdan Mekke'ye gelen kişilerin ihrama girmek zorunda oldukları sınırlar içinde (mîkat) olduğu halde, harem bölgesi dışında kalan yerlere verilen isimdir. Harem hayatı Osmanlı saraylarında kuruluştan itibaren mevcut olmakla beraber teşkilatlandırılması Fatih Sultan Mehmed zamanında gerçekleşmiş ve bu teşkilat, devlet yapısındaki genel eğilime uygun biçimde, devşirme sistemiyle geliştirilmiştir. Burada en alt kademe olan cariyelikten son mertebe olan ustalığa yükselme birçok bakımdan Enderun teşkilatındaki terfi sistemine benzemektedir. Aslında Osmanlı saray teşkilatında Harem-i Hümâyun tabiri hem haremi hem de Enderun'u içine almaktadır. Enderun ise padişah, saray ve devlet hizmetinde bulunacak erkeklerin, harem ise kadınların yetiştirilmesi için bir eğitim kurumu olarak anılmaktadır. Biz bu çalışmamızda Osmanlı'da XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray haremiyle ilgili bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgiler kısmen çoğalmakta ve bu dönemin tarihi gelişimi içerisinde saray hayatı hakkında bazı ayrıntılara rastlanmaktadır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekisi Hürrem Sultan ve kızı Mihrimâh Sultân'la başlayan Vâlide Nurbânu Sultan ve Vâlide Safiye Sultan'la devam eden entrikalar günümüz dizilerine konu olması bizi bu araştırmaya sevk etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Harem, Saray, Cariye

THE QESTHETİCS OF HAREMI HUMAYAN IN OTTOMAN

ABSTRACT

The Harem word first comes to mind at first in the sense that it is used for the specific regions of Mecca and Medina cities and surrounding areas. In the dictionaries, they stated that they are synonymous with haram, which means "forbidden, protected, untouchable". In the Ottoman Empire, the palace was the name given to the part of the mansions and houses for women. The term is used for the boundaries of the cities of Mecca and Medina and for the surroundings drawn by Prophet Muhammad. The area outside of Mecca harem is called "hil" which means that borders and prohibitions are uplifted. Hil is the name given to the places outside the harem region, even though the people from outside Mecca are within the boundaries to which they have to enter. The existence of the harem was present in the Ottoman palaces since its foundation and it was organized during the reign of Sultan Mehmed the Conqueror and this organization has been developed by the recruitment system in accordance with the general tendency of the state structure. The rise to mastery, which is the last rank of concubinage, which is the lowest level, is similar to the promotion system in Enderun organization in many respects. In fact, in the Ottoman court organization the Harem-i Hümâyun treaty includes both the harem and the Enderun is called the palace and the men who will be in the service of the state, and the harem is the educational institution for the training of women. In this work, we have observed from the second half of the XVII century, there is information about the palace harem. This information is partly replicated and some details about the life of the palace can be found in the historical development of this period. Especially, the invasions

of Vâlide Nurbânu Sultan and Vâlide Safiye Sultan, which started with Hürrem Sultan and daughter Mihrimah Sultan, who were the victims of Sultan Suleiman the Magnificent, have led us to this investigation.

Key Words: Ottoman, Harem, Palece, Concubine

Giriş

Harem lügatte korunan, mukaddes kılınan ve yabacı el dokunamaz veya giremez anlamına gelir. Ev, konak ve saraylarda genellikle iç avluya bakacak bir şekilde planlanan, kadınların yabancı erkeklerle karşılaşmadan rahatça günlük hayatlarını sürdürdükleri kısımdır. Burada yaşayan kadınlara da harem deniyor olması, İslamiyet´in bu bölümlere, özellikle hane kadınlarıyla belirli bir kan bağı dışında kalan erkeklerin (namahrem) girişini yasaklamasından kaynaklanır. Mehmet Akif'in dediği gibi "Değmesin mabedime namahrem eli" mısrası ile de bunu anlatmaktadır. Harem, İslam söz dağarcığında Arapça h-r-m kökünden türetilmiş önemli bir kelimedir. Bu kelimeler kökle bağlantılı iki genel ve açıkça birbiriyle ilişkili anlamdan birini ya da ikisini birden paylaşırlar. Bu iki yasak ya da kanun dışı olmak ve kutsal, dokunulmaz ya da tabu ilan etmek demektir.[175] Harem sözlük anlamıyla bir mabet ya da kutsal alanı tarihi seyri içinde bütün milletlerde de hemen hemen aynı anlamlar için kullanılmıştır.[176] Genel girişin yasak ya da denetim altında olduğu ve içinde belirli kişilerin ya da belirli davranış biçimlerinin yasak olduğu bir mekânı ima etmektedir. Harem, hane reisinin kadınları, cariyeleri ve çocuklarıyla yaşadıkları yer anlamına gelmektedir. Bir hanenin özel yaşama ilişkin bölümlerine ve uzantısı olarak burada yaşayan kadınlara da harem denmektedir. İslamiyet'in bu bölümlere, özellikle hane kadınlarıyla belirli bir kan bağı derecesinin dışında kalan veya kan bağı olan erkeklerin mahrem ve namahrem girişini kısıtlamasından[177]/serbest bırakmasından[178] kaynaklanır. Harem bir saygı terimi olup, dinsel saflık ve şeref kavramlarını hatırlatarak, insanı zorunlu bir temennaya davet eder. Sadece bir ailenin kadınları bağlamında kullanıldığında belli bir cinsiyet ifade eder ki oda evin kadını anlamına gelir. Haremin Osmanlı Saraylarındaki adlandırması Dar'üs-saade dir. Anlamı ise saadet ve mutluluk evi demektir. Bu evin kullanımı; Hindistan'da "Zemine", İran'da "Enderun", Arabistan'da "Harem" tabirleri

---

[175] Leslie P. Peirce, *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*, çev. Ayşe Berktay, İstanbul 1993, s. 2.

[176] Harem Kelimesi: Akadcada "örtmek, gizlemek, başkalarından esirgemek; ayırmak, tecrit etmek" anlamlarına gelen haramu(m) ile Arapçada "muhafaza edilen, mukaddes olan şey veya yer" anlamındaki "harem" kelimeleri etimolojik açıdan birbirine yakındır. Mekke, Medine ve Kudüs ile buralarda yer alan bazı mekânların da harem adını alması için ibadet tarafını, evin özel bölümleri ile kadınların yabancı erkeklerle karşılaşmayacağı diğer kısımlarının bulunması da günlük hayatın rahatça devamını sağlamayı amaçlar. Harem sadece doğunun kültürüne has bir husus teşkil etmez. Eski Greklerin evlerinde "gynaikeion", Romalıların evlerinde de "gynaikeion" (kadınlara ait) dedikleri bölümler mevcuttur. Eski Ahid'de Sara, İbrahim'in konuşmasını arkadaki bölümün kapısında dinler (Tekvin, 1/10), Laban, iki cariyenin çadırına girer (Tekvin, 33/31). Yahudi 10 Emrinde komşunun haremine göz dikmemekten söz edilir (Çıkış, 20/17). Sümer, Asur ve Ahameni saraylarında harem daireleri bulunmaktadır. İslamiyet'in gelişinden sonra da oturulan mekân fark etmeksizin evin harimi olanlar için ayrı bölümler, odalar yapılmıştır. Dört Halife döneminde saray bulunmadığından daha sonra bir kurum olarak ortaya çıkacak olan haremden söz edilemez. Saray hareminin ilk defa Emeviler devrinde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Sarayın harem kısmında hadım hizmetkâr kullanımı I. Muaviye ile başlamış haremin kurumsallaşması ise Abbasiler döneminde şekillendirilmiştir.

[177] *Size şunlarla evlenmek haram kılındı: Analarınız, kızlarınız, kız kardeşleriniz, halalarınız, teyzeleriniz, erkek kardeş kızları, kız kardeş kızları, sizi emziren sütanneleriniz, süt kız kardeşleriniz, karılarınızın anneleri, kendileriyle zifafa girdiğiniz karılarınızdan olup evlerinizde bulunan üvey kızlarınız, -eğer anneleri ile zifafa girmemişseniz onlarla evlenmenizde size bir günah yoktur- öz oğullarınızın karıları, iki kız kardeşi (nikâh altında) bir araya getirmeniz. Ancak geçenler (önceden yapılan bu tür evlilikler) başka. Şüphesiz Allah çok bağışlayıcıdır, çok merhamet edicidir.* Nisa,4/23

[178] "*Onlara (Peygamber'in hanımlarına) babaları, oğulları, kardeşleri, kardeşlerinin oğulları, kız kardeşlerinin oğulları, kadınları (mümin kadınlar) ve ellerinin altında bulunan câriyelerinden dolayı bir günah yoktur. (Ey Peygamber hanımları!) Allah'tan korkun; şüphesiz Allah, her şeye şahittir."*Ahzab, 33/55

kullanılmıştır.[179] Bizde ise Harem tabiri, Dar'üs-saade'den daha yaygın olarak kullanılmaktadır.[180] Haremin daha farklı anlamları da vardır. Osmanlı dünyasının XVI. yüzyılda en kutsal ya da ulu yerleri olan, kutsal Mekke ve Medine kentleri ve bunların çevresi hâlâ İslamiyet'in en hürmet edilen iki (Haremeyn-i Şerifeyn) haremidir. Osmanlı padişahlarının 1517'den sonra taşıdığı en önemli unvanlardan biri (hâdimü'l-haremeyn-i şerifeyn) iki yüce ve saygın mabedin hizmetkârı hizmetçisi anlamına gelmektedir. Osmanlı devlet teşkilâtında harem-i hümayun tabiri hem haremi hem de Enderun'u içine alır. Enderun, padişah, saray ve devlet hizmetinde bulunacak erkeklerin, harem ise ikametgâh görevinin yanında kadınların yetiştirilmesi için bir eğitim müessesesidir. Bu bakımdan hareme yüksek dereceli kadınların eğitim ve akademisi de denilebilir. Burada en alt kademe olan cariyelikten kalfalığa ve ustalığa kadar bir terfi sistemi bulunmaktadır. Osmanlı Devletinde Harem'den söz edilince akla Topkapı Sarayı, Muhteşem Yüzyıl ve Kösem Sultan dizileri gelmektedir. Topkapı Sarayı'nın tamamen Padişahların evi ve eğlence yeri olduğu çok kişi tarafından ifade edilmekte ve hatta aksine fikirler kabul dahi görmemektedir. Turist rehberleri, Topkapı Sarayının görevlileri ve hatta kasıtlı olan bir kısım ilim ve fikir adamları dahi, Topkapı Sarayı'nı, Osmanlı Padişahlarının eğlence sarayı olarak nitelendirmektedir. Daha da ileri giderek bir de bu nitelendirmeleri yaparken "Amma da ihtişamlı hayat sürmüşler" ifadesini de eklemekten kendilerini alıkoyamamaktadırlar. Haremin bu son derece çarpıcı ve ilgi çekici yönü ne yazık ki, hep geri plana itilmiş ve yeterince değerlendirilmemiştir. Buna karşılık harem hayatının gizliliği ve mahremiyeti herkesçe malum olduğu halde özellikle batılı yazarlar tarafından hiç bilinmeyeni en bilinen kısmıymış gibi harem hakkında anlatılanlar basit ilişkiler üzerine kurulmuştur. Buradaki bilgilerle senaryolaşan çeşitli film, roman ve tiyatrolarda da maalesef çok geniş bir teşkilata sahip bulunan haremin asıl fonksiyonu göz ardı edilmiş veya maksatlı olarak unutturulmaya çalışılmıştır. Oysa son yıllarda harem üzerine yapılan yerli ve yabancı bilim adamlarının yaptıkları çalışmalar Osmanlı sarayının harem bölümünün padişahın evi yani ikametgâhı olmasının yanısıra dünyada eşi benzeri görülmeyen bir mektep hüviyetinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Oysa meseleyi ciddi ve ilmi bir biçimde ele alan yerli yabancı tarihçiler, tamamıyla belgelere dayanan araştırmacı yazarlar ve ilim adamları harem sakinlerinin yaşantısına, haremin nasıl işlediğine dair pek az bilginin mevcut olduğuna vurgu yapmaktadırlar. Harem; isminin de gereği gibi yabancıların gözlerinden ve zihinlerinden gizlenerek Batılıların düşündüğü misalde Osmanlı Sarayı'nda bir yasak şehir değildir. Haremin içindeki hayat, konuşmalar ve işleyiş asla tam olarak dışarı yansımamış, haremde yaşayanlarla beraber bir sır olarak onlarla mezara gitmiştir. Tamamıyla Avrupalı yazarların gözleriyle Hareme bakmaları, onlarında kulaktan dolma hikâyelerden esinlenerek kafalarında canlandırdıkları Harem tasvirleri öylesine abartılmıştır ki; yağlı boya resimlere, romanlara, tiyatro yapıtlarına gerçeğinden çok uzak bir şekilde konu olmuştur. Bu düşüncelerden dolayıdır ki bir padişahın hanımını konu eden ve cinsel fanteziler üzerine kurulu romanlar günümüzde daha fazla maalesef talep görmektedir. Tarihini dizi filmlerden, cinsel fantezi içerikli harem romanlarından, ünlü ressamların yağlı boya tablolarından öğrenmeye çalışanlar büyük yanılgıya/yanlışa düşmektedirler. Hâlbuki Harem gerçeği ne onların anlattığı gibi sadece cinsel isteklere bağlı bir müessese ne de her isteyen istediğini yapar anlamındadır. Bu girişten sonra Osmanlı da ve diğer devletlerde bulunan Harem'in tarihi seyrine bakmak gerekir.

---

[179] Şadiye Osmanoğlu, "*II. Abdülhamid Döneminde Harem Hayatı; Sarayda Sultanlar Nasıl Evlenirlerdi*?", *Hayat Haftalık Mecmua*, İstanbul, c.1, S. 10, 1963, s. 12.

[180] M. Çağatay Uluçay, *Harem II*, Ankara, 1992, s.7

A.OSMANLI'DA HAREM-İ HUMAYUNUN ESTETİĞİ

1.Harem Nedir?

Harem, Mekke ve Medine şehirleriyle, çevrelerindeki belirli bölgeler için kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır.[181] Lisan'ül Arap da yasaklanmış, korunmuş, dokunulmaz manasına gelen harem kelimesi haram ile eş anlamlıdır.[182] Türkçe de sarayla konakların ve evlerin kadınlara mahsus kısmına verilen addır.[183] Terim olarak; Mekke ve Medine şehirlerinin sınırları ile Hz. Peygamber tarafından çizilen çevresi için kullanılır. Mekke hareminin dışında kalan bölgeye sınırların ve yasakların kalkması anlamıyla "Hil" denilmektedir.[184] Herhangi bir coğrafi alana veya yapıya kutsallık atfedilerek diğer mekânlardan ayrı tutulması geleneği farklı şekillerde de olsa hemen-hemen bütün dinlerde mevcut bulunmaktadır. Sümerlerde tapınaklar tanrının insanlara tecelli ettiği mekânlar olarak kabul edildiği için diğer bölgelerden farklı ve kutsaldır. Aynı şekilde Babilonya ve Asur coğrafyasında "zikkurat" adını alan Piramitler, içerisinde tanrıların ikamet ettiğine inanıldığı için kutsal mekânlar olarak görülmüşlerdir. Harem anlayışının belirgin olduğu diğer bir din de Yahudiliktir. Yahudilikte temel harem bölgesi Kudüs'de ki ağlama duvarı tapınak olmakla beraber harem olarak kabul edilen başka bölgeler de mevcuttur. Bunların dışında Hristiyanlıkta mevcut bir harem anlayışı olmamakla beraber Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği yer "Hazineler Mağarası" kutsal sayılmaktadır. Ayrıca Grek ve Roma topraklarında da "hierafonik" sebeplere bağlı olarak geliştirilen kutsal coğrafyalar mevcuttur. Bunlar Yahudilikteki harem anlayışına benzememekle beraber mevcut bulunmaktadırlar.[185] Kuran-ı Kerim'de bizzat bazı nesnelerin ve zamanların mübarek kılındığı belirtildiği gibi; bazı yerler için de "mübarek" ve "mukaddes" sıfatları kullanılmıştır.[186] Gerek bu bölgelerin harem kılınışları, gerekse sınırları içerisinde uyulması gereken hükümler birbirlerinden farklılıklar arz etmektedir. Harem; ev, konak ve saraylarda kadınlara ayrılan bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır.[187] Genel anlamıyla; ev, konak ve saraylarda genellikle iç avluya bakacak şekilde planlanan ve kadınların yabancı erkeklerle karşılaşmadan rahatça günlük hayatlarını sürdürdükleri bölümlere harem adı verilmiştir. Kelime aynı zamanda "zevce" anlamını da taşımaktadır.

2-İslam Öncesi Dönemde Harem

---

[181] Mevlüt Sarı, *El-Mevarid*, İstanbul 1982, s. 296.

[182] Mevlüt Sarı, s. 296.

[183] Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. I, İstanbul 1993, s. 742

[184] Hil ise dışarıdan Mekke'ye gelen kişilerin ihrama girmek zorunda oldukları sınırlar içinde (mîkat) olduğu halde, harem bölgesi dışında kalan yerlere verilen isimdir. (bk. Harem) Hill bölgesinin Mekke'ye en yakın olan yeri, Ten'îm'dir. Harem bölgesi içerisinde yapılması yasaklanan bitkilerin koparılması, av hayvanlarına zarar verilmesi gibi şeyler burada helal olduğu için hill ismi verilmiştir. Bu bölgede yaşayanlara hillî veya mîkâtî denir. Hill bölgesinde yaşayanların, hac ve umre kastı olmadan harem bölgesine ihramsız olarak girmeleri caizdir. Buralarda ikâmet edenler hac ve umre için bulundukları yerden ihrama girerler. Mekke'de ikâmet edenler, hac için Mekke'de ihrama girerler, umre için ise, hill bölgesine çıkarak burada ihrama girerler. Mekkeli olmayıp dışarıdan gelen kişiler, umre yapıp ihramdan çıktıktan sonra, umre için yeniden ihrama girmek istediklerinde, aynı şekilde harem dışına çıkarak ihrama girerler

[185] Geniş bilgi için bkz. Salim Öğüt**, "**Harem", *İ.A., TDV***.** c. XVI, İstanbul 1993, s. 127.

[186] Enam, 6/92;Enbiya, 21/50;Nur, 24/35;Kasas, 28/30; Taha, 20/12.

[187] Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. I, İstanbul 1993, s. 742

Evlerde kadınlara mahsus bir kısmın bulunması eski bir gelenektir. Antik Batı'da evlerin arka tarafında, erkeklerin dairesinden ayrı olarak Greklerin "gynaikeion" Romalılar'ın "gynaeceum" (kadınlara ait) dedikleri bir bölüm bulunuyordu. Bunları Eski ahiddeki bazı ifadelerde Hanım ve cariyelere ayrı bölüm veya çadırların tahsis edildiğini göstermektedir.[188] Bununla beraber hükümdarların resmi görevleri yanında günlük hayatlarını sürdürdükleri saraylarda da kadınlara özel kısımlar bulunmaktaydı. Bir Sümer tabletinde geçen "kısır kadının gönderildiği" kadınlar evi büyük bir ihtimalle bir haremi ifade etmektedir. Yeni Asur dönemi saraylarında ise hükümdar dairesinin bir kısmını "Şareşi" denilen hadımağasının sorumluluğundaki harem dairesi oluşturmaktaydı. Ayrıca arkeolojik çalışmalar Ahameniler'in Persopolis'deki krallık sarayında bir harem dairesi bulunduğunu göstermektedir.[189]

3-İslam Devletlerinde Harem

Araplar' da yerleşik hayat sürenler olsun, göçebe ve Bedeviler olsun evlerde kadın ve çocukların bulunduğu kısımla, erkeğin misafirleriyle oturduğu kısım ayrıydı. Çadırlarda ve tek odadan oluşan evlerde mekânı bölen perdeye "hıdr" denilmekteydi. Bu sebeple Hz. Peygamber (s.a.s) kadınlara hitap ederken zaman zaman "yâ zevâte lhudür" ifadesini kullanmıştır. Resul-i Ekrem'in evlerinde de bu şekilde perdeler bulunmaktaydı. Kuran-ı Kerim'de "*Ey iman edenler! Peygamberin Hanımlarından bir şey istediğiniz zaman hicap arkasından isteyiniz. Bu hem sizin kalpleriniz hem onların kalpleri için daha temiz bir davranıştır*."[190] Meâlindeki ayette yer alan "hicab" kelimesiyle içteki hıdır ve dıştaki (dış kapıdaki) perde kastedilmektedir. Ayet, evlerdeki harem bölümünün varoluş sebebini de ortaya koymaktadır. Kuran'da inanan erkek ve kadınların gözlerini haramdan sakınmaları, ırz ve namuslarını korumaları istenmektedir. Hz. Peygamber'in hadislerinde de aile mahremiyetine büyük önem verildiği görülmektedir. Buna bağlı olarak hadislerde ve sahâbe tatbikatında, kadınların mahremi olmayan erkeklerle bir odada buluşup görüşmesi veya kadınların cemaatle namaza iştiraki konusunda getirilen bazı ölçü ve düzenlemelerin yanı sıra, daha sonraki dönemlerde fetihler ve nüfus hareketlerinin İslam şehirlerini daha karmaşık ve gayri mütecanis hale getirmesi Müslümanlar arasında haremlik-selamlık denilen kadın ve erkeklerin ayrı mekânlarda bir araya gelmesi usulünün yaygınlaşmasının ve kökleşmesinin de ana sebebini teşkil etmiştir. Ancak bu usul, toplumun geniş kesimlerinde dini nitelikli bir görgü kuralı mahiyetinde iken büyük konaklarda ve saraylarda diğer bazı sebeplerin de etkisiyle kurumsal bir yapı kazanmıştır. Dört Halife döneminde bir yönetim binası bulunmadığı için, hanımları kendi evlerinde kalıyorlardı. Bu sebeple söz konusu devirde bir müessese olarak haremden bahsedilemez. Genellikle İslâm tarihinde saray hareminin ilk defa Emeviler döneminde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Sarayın harem kısmında hadım hizmetkâr kullanımı ise Muaviye ile başlamıştır. Mes'udi'den nakledildiğine göre Muaviye'nin bir gün genç bir hanımla birlikte hareme girdiğini ve o sırada başı açık durumda bulunan karısı Fâhite'nin hemen örtünüp kocasına hanımlar dahil genç erkeklerin hareme girmesinin câiz olmadığını söylediğini ve Muaviye'nin o günden sonra yaşlı hanımlar hariç hiçbir erkeğin içeri girmesine izin verilmediğini kaydetmektedir.[191] Abbasiler döneminde saray teşkilatının daha fazla gelişmiş olması ve buna paralel olarak da "hârimü dâri'l hilâfe" adıyla anılan hareminde kurumlaşmış olması, milliyetleri fark etmeksizin kadınların daima halife ve hükümdarlar üzerinde etkili oldukları bilinmektedir. Abbasîlerde bu durum ilk devirlerden itibaren hissedilmiştir. Bunlarında en önemlisi Halifeler üzerinde büyük nüfusa sahip ilk kadın Hâdi ile Hârünürreşid'in annesi

[188] Tekvin, 18/10;31/33.

[189] Öğüt, c. XVI, s.133.

[190] Ahzab, 33/53

[191] Abdülkerim Özaydın-Nebi Bozkurt, "Harem", *İA, TDV.,* c. XVI, İstanbul 1993, s. 133.

Hayzürân olmuştur.[192] Şii görüşlü Fâtımi devletinde de Haremin büyük bir nüfusu ve önemi bulunmaktadır. Haremdeki kadınların bir bölümü devlet işlerine yaptıkları müdahalelerle tanınırken bir kısmı da servetleriyle meşhur olmuşlardır. Selçuklular' da hükümdarların Hâtun veya Terken Hâtun denilen nikâhlı eşleriyle cariyelerinin yaşadığı haremin kendine has bir teşkilâtı olduğu bilinmekte, ancak elde yeterli belge bulunmamaktadır. Hâtunlar sarayda ve devlet yönetiminde etkili olmuşlardır. Selçuklu Sultanlarının haremi Hâtunlarının odalıklarını, onların hizmetçi ve cariyelerini içine almaktaydı. Hâtunların kendilerine has divanları, şahsi iktaları ve emlâki bulunmaktaydı. Memlük devletinde ise Memlük Sultânlarının Kahire yakınlarındaki Kal'atü'l-Cebel'de harem halkının kaldığı bir sarayı bulunmaktaydı. Harem işlerine tabl-hâne ümerâsı arasından seçilen zimâmalârın emrindeki tevaşiler bakmaktaydı. Bâbürlü saray teşkilatında "mahal, Şebistân-ı hâs ve Şebistân-ı İkbâl" adı verilen harem, Büyük Selçuklu geleneğine uygun biçimde gelişmişti. Harem, irili-ufaklı birçok bina, koğuş ve daireden oluşmaktaydı. Her köşk ve dairenin kendine has yol ve geçitleri, çeşmeleri, depoları ve bahçeleri vardı. Bâbürlü hareminde kadınlar ve hadımlarla erkek hizmetkârlar olmak üzere iki çeşit görevli bulunmaktaydı. Haremin dahili işlerini ve nizamını kadınlar ve hadımlar, harici işlerini ise erkek görevliler yürütürdü. Haremlerde her türlü davranış ve eğlencelerin disiplin çerçevesinde olmasına büyük dikkat gösterilirdi. Harem binaları özellikle geceleri çok iyi korunur ve içeride güçlü, cesur ve silah kullanmakta maharetli kadınlar güvenliği sağlarken dışarıda hadımlar kapıları beklemekteydiler.[193]

B. HAREMDE YAŞAM ve EĞİTİM

1- Harem

Harem hayatı Osmanlı saraylarında kuruluştan itibaren mevcut olmakla beraber teşkilatlandırılması Fatih Sultan Mehmed zamanında gerçekleşmiştir. Bu teşkilat, devlet yapısındaki genel eğilime uygun biçimde, devşirme sistemiyle geliştirilmiştir. Burada en alt kademe olan cariyelikten son mertebe/unvan/makam olan ustalığa yükselme birçok bakımdan Enderun teşkilatındaki terfi sistemine benzemektedir. Esasen Osmanlı saray teşkilatında Harem-i Hümâyun tabiri hem haremi hem de Enderun'u içine almaktadır. Enderun ise padişah, saray ve devlet hizmetinde bulunacak erkeklerin, harem ise kadınların yetiştirilmesi için bir eğitim kurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta XVI. yüzyıldan itibaren ve özellikle XVII. ve XVIII. yüzyıllarda padişah haremi, aynı zamanda önemli bir eğitim kurumu olmuştur. Bazı üst düzey aileler, hem iyi bir eğitim almaları hem de sarayın cezbedici yaşamına katılması için kızlarını hareme vermek istemişlerdir. Haremin üyesi olma şansını yakalayan ve yönetimde etkin bir rol oynayacak olan kadın, sultan olma adayı genç kızlar, zamanın çeşitli sanat ve bilim konularında çok ciddi bir eğitim almaktaydılar. Bu eğitim kurumunu Batı dünyası doğrudan cinsellikle ilgili değerlendirilmesine karşın harem, aslında bilim, sanat, müzik ve estetik alanlarında eğitim veren çok ciddî bir eğitim müessesiydi.[194] Başka bir deyişle, Harem, üst düzey devlet yöneticilerinin yetiştirildiği Enderun kurumu gibi, genç kadınların eğitildiği bir okuldu. Bu amaçla öğretilen ana dersler, okuma, yazma, dans etme, resim yapma, protokol, hat ve yaldız gibi sanatlarından meydana gelmekteydi.[195] Harem öylesine koruma altında ve öylesine mahremdi ki en üst düzeydeki devlet adamları bile oraya girmeleri mümkün değildi. Ne içeriden devlet adamlarının, ne de dışarıdan yabancı birilerinin, hele hele Avrupalıların, haremi yakından gözlemesi/içeriye girmesi imkânsızdı. Bu yüzden, Osmanlı topraklarını gezen birçok yazar, seyyah ve ressam, haremi hem resimlerinde hem de yazılarında çeşitli fantezilerle öyküleştirme/hayal etme eğilimine gitmişlerdir. En üst düzeyde

[192] Özaydın-Bozkurt, c. XVI, s. 133-134.

[193] Özaydın-Bozkurt, c. XVI, s. 134.

[194] Alev Lytle Croutier, *Harem, The World Behind The Veil*, New York, 1989. s. 26.

[195] İlhan Akşit, *Osmanlının Gizemi Harem*, İstanbul 2000, s. 120.

korunduğu için harem, batı dünyası edebiyatçılarının ve ressamlarının dikkatini çekmiştir. Yakından inceleme şansları olmadığından, harem yaşamı hakkında öyküleştirilmiş anlatımlar ve resimler kaçınılmaz olmuştur. Hatta XX. yüzyılda bir roman yazarı olan Anne Chamberlin'in yazmış olduğu ve bir Harem ağası ile bir ikbal arasındaki tutkulu bir aşkın anlatıldığı Safiye Sultan: "*Hadım Edilmiş Bir Aşk"* adlı romanında çarpıtılarak anlatılan Harem hayatı görülmektedir.[196] Anneannesi Osmanlı İmparatorluğu'na mensup olan Alev Croutier'nin açıkça belirttiği gibi; "Harem'in tarihi, Osmanlı Devleti'nin inişli çıkışlı tarihini en güzel bir şekilde simgelemekte ve anlatmaktadır. Güzellik ve bakım için ayrılan müthiş masraf, kadınlar arasındaki acımasız rekabet, politik ilişkileri etkileyen entrikalar ve son olarak birçok ülkeden toplanan bu kadınların dayanılmaz güzelliği, bütün dünyanın ilgisini çekmiştir. Herkes Harem duvarları arkasında neler olduğunu merak etmiş, fakat kimsenin gerçekleri bilmesine imkân tanınmamıştır. Yabancı elçiler ve ressamlar, seyyar satıcı ve hizmetçilerden öğrendiklerini bildirmiş, fakat bu anlatımlarını çoğu zaman Haremin cinselliğini ön plana çıkararak sunmuşlardır.[197] Hâlbuki Haremde hayat, dışardan görüldüğü veya düşlendiği gibi, kolay ve rahat değildi. Burada uyulması/yapılması gereken bir sistem ve hiyerarşi bulunmaktaydı. Bu müessesenin düzenini hiçbir kimsenin yıkmaya veya deşifre etmeye ve bozmasına asla izin verilmezdi. Buranın sert ve sıkı bir kurallar/kanunlar zinciri bulunmaktaydı. Sürekli uyulmak zorunda olunan bu kurallar ve kanunlar, haremde kadın olmayı oldukça zorlaştırıyordu. Bu zorluklar ise Topkapı Harem'ine kabul edilmeden önce kızlar, eğitimli saray hizmetlileri veya öğretmenler tarafından herhangi bir eksikleri ve kusurları olmadığına dair dikkatlice incelenir ve ondan sonra kabul edilirlerdi. Kabul gören bir kızın/cariyenin uygun olduğu ilan edildiğinde, baş hizmetli kızı onay için Valide Sultan'la tanıştırırdı. Cariye Harem'e kabul edildiği anda taşıdığı Hristiyan ismi, kızın niteliğine/fiziksel yapısına uygun bir Müslüman ismiyle değiştirilirdi. Mesela, kızın özelliklerine ve fiziki yapısına göre "Gülbahar, Hürrem," gibi isimler verilirdi. İsim verme işlemi bittikten sonra cariyeye saray görgü kurallarını, estetiği ve kültürü sıkı bir eğitimle öğretmeye başlarlardı.[198] Batılı yazarlar III. Selim'in yaşadığı dönemde, Topkapı haremine giren kadınların yaşamı hakkında bilgiler verip, gördükleri eğitimi anlatırken; "bu kızların eğitiminde büyük bir zarafetle şarkı söyleyerek, tanbur, gitar gibi benzeri müzik aleti çalmayı öğrenmeleri için dersler alıyorlar ve bazıları da mükemmel işlemeler yapmayı öğreniyorlardı".[199] Bu düzenlemeler daha yaşlı kadınlar tarafından idare ediliyordu. Avrupa'dan gelen bir tat olan bu modayı ise Sultan Selim açıkça ifade etmektedir; yakın dönemlerde bu kızların eğitiminde çok titizlikle dans eğitimi almanın yanında, Yunanlı kadınlar tarafından ustalıkla piyano ve arp çalmayı öğretmeye öncülük eden, yaşça daha büyük kadınlar bulunuyordu"[200] diye bahsetmektedirler. Osmanlı hanedanından Ayşe Osmanoğlu, "Babam Sultan Abdulhamid" adlı kitabında sarayda oynanan oyunlardan şöyle bahsediyor: "Sarayda oynanan oyunlar: Bekiz, kös ve sürmedir. Bu üç oyun pek eskidir. Tavla, dama, domino yeni oyunlardır. İskambil öteden beri hiçbir sarayın kapısından içeri girememiştir. Çünkü bunu kimse bilmez ve uğursuz sayarlardı. Bu eski oyunlardan bekizi gördüm ama aradığım halde bulamadım. Kös oyunu bende vardır. Sürme, bilinen dokuztaş oyunudur. Her yerde vardır."[201] Ayrıca sarayda Müziğin yanı sıra Haremdeki eğlenceler arasında Harem halkının sakin, tekdüze olan hayatını değiştirmek için

---

[196] Geniş bilgi için bkz: Ann Chambelin, Safiye Sultan: Hadım Edilmiş Bir Aşk. Affaire De Coeur. çev. Solmaz Kamuran. İstanbul 1996.

[197] Croutier, s. 29.

[198] Croutier, s. 30.

[199] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "*Osmanlı Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*" *TTK, Belleten***,** C. 41, S. 161, Ocak, 1977, s. 87-88

[200] Cem, Behar, "*Türk Müziği Çalgıları ve Yapımcıları - Ud'un Manol'u Kemençe'nin Baron'u*", P Dergisi, Müzik ve Sanat, İstanbul 1998, s. 27;Freely, s. 220.

[201] Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdulhamid***,** Timaş, İstanbul, 2013, s. 91.

meddahların, karagöz ve orta oyuncularının gösteri yaptıkları ve harem halkının kendi aralarında oyunlar oynadıkları bilinmektedir.[202] Bu arada saraylı cariyeler de kendi aralarında haftada iki defa oyun ve saz geceleri düzenliyorlardı. Bu oyun ve saz geceleri ise kendilerine tahsis edilen yerlerde yapılıyordu. Cariyelerin kendi aralarında düzenledikleri bu gecelerde oluşturulan oyun takımı görev alırdı. Bazen haremde cariyelerde erkek elbisesi giyerek köçek oyunlarını taklit ederlerdi.[203] Osmanlı Devleti'nin XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray haremiyle ilgili bilgiler kısmen çoğalmakta ve bu dönemin tarihi gelişimi içerisinde saray hayatı hakkında bazı ayrıntılara rastlanılmaktadır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekisi Hürrem Sultan ve kızı Mihrimâh Sultan'la başlayan Vâlide Nurbânu Sultan ve Vâlide Safiye Sultan'la devam eden entrikalar ve bazı harem mensuplarının iktisadi ve içtimai faaliyetleri bu kurumdan sık sık bahsedilmesine yol açmışlardır.[204] Harem uygulaması, Osmanlı Devletinde sarayların yapımıyla başlanmıştır. Harem, padişahların evleri ve aileleri demektir. Harem, girilmesi yasak olan yer manasındadır. Mekke'nin sınırları belli yerlerine ihramsız girmek yasak olduğundan Harem-i Şerif denildiği gibi, hem Mekke hem de Medine'ye gayri-müslimler giremediğinden dolayı her ikisine birden Haremeyn adı verildiği daha önce de açıklamıştık. Aynı manadan hareketle kadınların ikamet ettikleri ve yabancı erkeklerin girmesi yasak olan evlere de İslam âleminde harem adı verildiği gibi, yabancı erkeklere haram olan kadınlara da harem adı verilmektedir. Osmanlı zamanında evler ve devlet adamlarının konutları demek olan saraylar, haremlik ve selamlık diye iki kısma ayrılmıştır. Bu kısımlardan en önemlisi girilmesi yasak olan harem kısmı kadınların ikametine tahsis edilen mekânlardır. Burada ki mekânın içinden sultanın veya padişahın eş seçimi veya odalık seçimi oldukça zordur. "Bir anonim öyküde, sultanın geceyi geçirmek niyetinde olduğu kıza bir mendil attığı anlatılmaktadır. Bu kız gösterişli olanlar arasından seçilmekte ve seçildiği zaman görevli tarafından gece gizlice sultanın yatak odasına götürülmektedir. Bu yanlış kurgulanmış ve içine fantezi ve erotizm katılmış bir öyküdür. Bu öykünün aslının olmadığını 1960'larda haremin yenilenmesinde aktif görev almış olan Fransız tarihçi Robert Anhegger'in karısı Mualla Anhegger tarafından şöyle düzeltilmiştir. "Fark ettim ki yüzyıllar boyu Avrupalıların Harem hakkında yazdığı/çizdiği şeylerin gerçekle ilgisi yoktur. Çünkü Harem, sultanın istediği kadınlarla beraber olması için kurulmuş bir fuhuş yuvası değildir. Hatta Harem'in mimarisi de bu amaç için yapılandırılmamıştır. Sultanın Harem'deki kadınları görüp içlerinden birini seçmesi mümkün değildir. Kapılar, odalar ve geçişler bu amaca göre planlanmamıştır. Bu kadınlar, bir kadın efendi disiplininde 25 kişilik büyük odalarda kalmışlardır. Valide Sultan kendi bölümünde, sultanın kadınları kendi bölümlerinde ve sultan da kendi odasında kalmaktadır. Sultanın annesi, sultanın müstakbel eşini seçip ona nikâhlı bir şekilde sunardı. Kaldı ki Sultanın kadınların bölümüne geçmesi için kanatlarının olması gerekirdi."[205] Diyerek anlatılanların tamamen uydurma ve hayal ürünü bir senaryo olduğu gerçeğini vurgulamıştır. Bu alıntıdan da açıkça görüldüğü üzere, Valide Sultanların oğullarının iç meselelerinde önemli rolleri vardır. Öyle ki en üst düzey politik güce sahip olan sultanlar bile bu meselelerde genellikle annelerinin sözünü dinlemişlerdir. Valide Sultan odalıklardan birini oğluna eş olarak sunmak istediğinde, padişahın dikkatini çekmesi için, ona geleneksel bir törenle kahve sunmasına izin vermekteydi. Bu nedenle, bir odalık için padişah tarafından görülüp beğenilmek hiç de kolay olmamaktadır. Örneğin XIX. yüzyılda, haremde hem klasik Türk musikisi ve klasik Avrupa müziği eğitimi alan sazende gurubunun bir üyesi olan ve zamanının yöneticilerinden biriyle evlendirilen Leyla Hanım, günlüğünde harem hayatından şöyle bahsetmektedir. "Harem, bir eğitim merkezi ve odalıklar da öğrenciler olarak düşünülmelidir.

---

[202] Zeynep Tarım Ertuğ, "*Onaltıncı yüzyılda Osmanlı Sarayında Eğlence ve Meclis*", Uluslararası İnsan bilimleri Dergisi, s. 6.

[203] Uluçay, s. 154-157; Leyla Saz, *Osmanlı Saraylarında Harem Hayatının İç Yüzü*, s. 135-142.

[204] Uluçay, s. 152-154; John Freely, *Inside the Seraglio, Private Lives of the Sultans in Istanbul*, Viking, London, 1999, s. 219.

[205] Geniş bilgi için bkz: Mualla Anhegger, *Topkapı Sarayında Padişah Evi- Harem*, İstanbul 1987.

Aslında kadınların bölümündeki kapıda bir dua yazar: "***Allah bizi hayırlı yollara yöneltsin".*** Bu duaya uygun olarak Haremde yaşayan pek çok kız, sultan tarafından verilen çeyizlerle evlendirilmiştir. Çünkü odalık ne bir köle ne de bir metrestir. Odalık, sultanın evlat edindiği bir çocuktur. Aslında kendilerinin de sultanın evlatlığı olmaktan memnun oldukları ve iyi bir eğitim aldıkları anlaşılmaktadır. Haremin mimarisi tasarlanırken, burada yaşayanların bir saniyesinin bile boşa geçmemesi amaçlanmıştır. Dans, müzik, dikiş ve eğitim gibi birçok sanatla uğraşırlardı. Adeta Harem, askeri bir kuruluş ve disiplin ocağı gibi faaliyet sürdürmekteydi. İşte Osmanlı padişahlarının hanımlarına harem denildiği gibi bunların yaşadığı mekânlara da Padişah Haremi veya Padişah evi manasında **Harem-i Hümayun** adı verilmiştir. Aslında Osmanlı Devleti tarihinde Padişahın evine Dâr'üs-Sa'âdet yani Saadet evi adı verilmekteyse de Harem-i Hümayun yahut sadece Harem kelimesi günümüze kadar kullanılmıştır.[206]

2- Padişahların İkamet Ettikleri Devlet Sarayları

İster Topkapı Sarayı isterse Yıldız Sarayı olsun, saray denilince sadece Padişahların evleri ve aileleriyle beraber oturdukları kâşaneler ve köşkler akla gelmemelidir. Çünkü bu saraylar, bugün Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Başbakanlık Konutu ve Bakanlıklar gibi devlet dairelerini içerisinde barındırmaktaydı. Bu saraylarda Padişahın yani bugünkü anlamıyla Cumhurbaşkanının lojmanı veya konutu demek olan mekânlar sadece Harem denilen yerlerdir. Buralar incelendiğinde bugünkü devlet adamlarımızın evlerinden daha ihtişamlı olduğunu söylemek mümkün değildir. Osmanlı Padişahlarının hem devlet işlerini yürüttükleri ve hem de ikamet ettikleri binalar demek olan saraylar 600 senelik tarih boyunca çok değişik yerlerde ve mekânlarda inşa edilmiştir. Bu devlet binalarını ve Padişahların da ikamet ettikleri konutları kısaca tanıyalım.[207]

I-Osmanlı Devleti'nin ilk devlet merkezi Bursa'dır. Osman Gazi vefat ettiği zaman henüz beylik tam olarak kurulamadığından dolayı devlete ait bir saraydan bahsetmek oldukça zordur. Ancak Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere dayanılarak Bursa'nın iç kalesinde Osmanlı Devleti'nin ilk devlet sarayı yapılmış ve Fatih Sultan Mehmet'e kadar burası devlet sarayı olarak Bursa'da fonksiyonunu devam ettirmiştir.[208]

II-Osmanlı Devleti'nin ikinci büyük sarayı Edirne'de kurulmuştur. Gerçekten 1365 yılında I. Murad tarafından ilk defa olarak Edirne'de Kavak Meydanında Cihannümâ Kasrı adıyla bir saray inşa ettirilmiş ve daha sonra Yıldırım Bayezid'in oğlu Musa Çelebi tarafından genişletilerek etrafı surlarla çevrilmiştir. Padişahlardan I. Murad, Yıldırım Bâyezid ve II. Murad, devlet sarayı olarak burasını kullanmışlardır.[209]

III-Belgelerde Saray-ı Atik-i Ma'mure diye anılan ve İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed tarafından bugün Üniversite merkez binasının bulunduğu yerde yaptırılan saraydır. Bir adı da Saray-ı Atiki Ma'mure idi. Sonradan burada oturulmayarak Topkapı Sarayı yaptırılmış ve Eski Saray vefat eden Padişahların valide ve zevcelerine tahsis olunmuştur.[210] Bundan sonrada burası Padişahlar tarafından terk edilmemiştir. Çeşitli dönem ve zamanlarda bu saray genişletilmiş ve yeni ekler yapılmıştır. Harem'in Topkapı Sarayına taşınması ise Kanuni döneminde olmuştur.

IV-Yeni Saray ve Topkapı Sarayı da denilen saray, hala Osmanlı Devleti'nin sembolü halindedir. Bu saray 1478 yılında tamamlanmış ve III. Murad'dan itibaren buraya taşınılmıştır. Dolmabahçe Sarayı'na

---

[206] Uzunçarşılı, s. 147.

[207] Sedat Hakkı Eldem-Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı, Bir Mimari Araştırma*, İstanbul 1986, s. 47.

[208] Uzunçarşılı, s. 9.

[209] Uzunçarşılı, s. 10.

[210] Uzunçarşılı, s. 11.

1853 yılında taşınılıncaya kadar Osmanlı Devleti buradan idare edilmiş ve Osmanlı Padişahları da burada yaşamışlardır. Bu nedenle Harem denilince akla ilk gelen Topkapı Sarayı gelmektedir.[211]

V- Dolmabahçe Sarayı'na 1853 yılında taşınıncaya kadar Topkapı Sarayı önemini kısmen de olsa devam ettirmiştir. Gerçi I. Ahmed'in (1603-1617) Beylerbeyi'nde İstavroz Sarayı adıyla inşa ettirdiği büyük oda, kiler, hazine ve has oda gibi kısımlarının da bulunduğu saray, Enderun halkı için ikinci bir saray hükmünde olmuştur. Özellikle de IV. Murad'ın (1623-1640) buraya büyük önem verdiği görülmektedir. III. Ahmed'in yaptırdığı Çırağan Sarayı ve Sadabad Kasrı da Topkapı Sarayının önemini azaltan saraylar olmuşlardır. Özellikle harem halkı buraya itibar etmişlerdir. II. Mahmud'un XIX. yüzyılda Beşiktaş ve Çırağan Saraylarını yeniden yaptırması Topkapı Sarayı'nın itibarını tamamen sarsmıştır. Nihayet 1853 yılında Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayını yaptırmasıyla saray ve harem halkını tamamen buraya taşımıştır. Kendisinden sonra gelen Sultân Abdülaziz ise, Beylerbeyi Sarayı ile Çırağan Sarayını yeniden canlandırmıştır. II. Abdülhamid'in 1876 yılında Yıldız Kasrı'nı inşa ettirmesi diğer sarayları gözden düşürmüş ve Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı güne kadar bütün Padişahlar bu sarayı mekân olarak kullanmışlardır.[212]

3-Topkapı Sarayı ve Harem-i Hümayun

Batılı ve Doğulu yazarların "gizemli dünya-yasak şehir" olarak tanıttıkları, hep bir sır perdesinin arkasında olan Harem'in adından sıkça söz edildiği ve çeşitli entrikaların çevrildiği Harem dünyası genel olarak Topkapı Saray'ındaki konumuyla göze çarpmaktadır. Bu nedenle öncelikle Topkapı Saray'ını tanımakta fayda vardır. Topkapı Sarayı genel olarak üç kısımdan oluşmaktadır.

Birinci Kısım; Birûn kısmıdır. Topkapı Saray'ının birinci kapısı olan Bâb-ı Hümayûn ile üçüncü kapısı olan Babüssaade arası yani birinci ve ikinci yerler Birûn diye anılmaktadır. Birûn kısmına Bâb-ı Hümayûn ile girilmektedir. Genelde dış hizmetlerin yapıldığı kısımdır. Birinci Avlu (Bâb-ı Hümayûn ile orta kapı arasındaki saha): Burada devletin çok önemli kamu hizmetlerini ifa eden Bakanlıklar ve devlet daireleri bulunmaktadır. İkinci avlu (Orta kapı Bâb'üs-Selam ile Bâb'üs Sa'âde arasındaki saha): Genel olarak olayların yapıldığı, devlet erkânının girip çıktığı ve Padişahtan başkasının at sırtında girip çıkmasının yasak olduğu alandır. Saray mutfağı, meyyit kapısı (cenazelerin kaldırıldığı yer) burada bulunmaktadır. Buranın en önemli özelliği ve en önemli binası Divan-ı Hümayûn (Başbakanlık binası) burada yer almaktadır. Yine burada da devlete ait merkez teşkilat binaları bulunmaktadır.[213] Ayrıca Birûn halkı yani personeli kendi arasında altı kısma ayrılmaktadır. Bunlar; Ulema Sınıfı, Ümera Sınıfı, Özengi Sınıfı, Rikap Ağaları, Müteferrikalar, Baltacılar ve Müteferrik Hizmetlilerdir. İkinci Kısım: Enderun kısmı ve Devlet Başkanlığı Saray'ının bulunduğu yerdir. Arz Kapısı ve Taht Kapısı da denilen sarayın üçüncü kapısı olan Bâb'üs Sa'ade'nin bulunduğu yerdir. Bir adı da Akağalar Kapısıdır. Harem karşısında Arz odası bulunmaktadır. Burası Padişahların arz günlerinde, elçi kabulünde ve Sadrazam değişikliklerinde Vezirleri, Kazaskerleri, Defterdarları ve bundan başka mühim vazife olan devlet ricalini kabul ettiği salondur. Ayrıca burada Seferli Koğuşu, Büyük Oda, Hazine-i Hümayûn, Kiler Koğuşu, Hazine Koğuşu, Hırka-ı Saadet ve sair mukaddes emanetlerin bulunduğu Has Oda, Küçük Oda, Kuşhane, Sünnet Odası, İtfaiye Köşkü ve sair köşkler bu alanda bulunmaktadır.[214]

---

[211] Uzunçarşılı, s. 12.

[212] Uzunçarşılı, s. 13-14.

[213] Uzunçarşılı, s. 27-30.

[214] Uzunçarşılı, s. 28-31.

4-Harem-i Hümayûn Dairesi (Padişahın Evi)

Topkapı Saray'ının üçüncü kısmı Harem-i Hümayûn dairesidir. Harem-i Hümayûn Haremle ilgili harici hizmetleri gören görevlilerin ikamet ettikleri Antre (Medhal) ile asıl Harem-i Hümayûn olan kısımdan meydana gelmekteydi. Asıl Harem kapısının üzerinde "Ey imân edenler, kendi evlerinizden başka evlere müsaade istemeden ve sahiplerine selâm **vermeden** girmeyiniz. Bu sizin için hayırlıdır. Umulur ki, düşünüp anlarsınız**."**[215] mealindeki ayet yer almaktaydı. Bu medhalede Akağalar dairesi, Nöbet Mahalli, Dâr'üs-Sa'ade Ağası ve Başkapı gulâmı daireleri yer almaktadır. Bu arada harem girişini simgeleyen üç kapı yer almaktadır. Araba kapısı birinci, Dolap kapısı ikinci ve Kule kapısı üçüncü kapıdır. Asıl hareme girebilmek için bu üç kapıyı geçmek gerekmektedir. Harem ağalarının reisi Dâr'üs Sa'ade Ağası yani Kızlar Ağasıdır. Asıl haremden içeriye bu ağalar dahi girememektedir. Padişahların ailelerinin bulunduğu dairelere izinsiz olarak diğer cariyeler dahi giremezlerdi. Kısaca Harem'de bulunan daireleri maddeler halinde izah edecek olursak; ayrıca bu daireler birbirlerine şu yollarla bağlı bulunmaktaydılar. Bu yollar ise Altın Yol, Valide Taşlığı, Taht Kapısı, Ocak Sofası ve Çeşme Sofası olarak belirtilmekteydi. Öncelikle Harem'in oturma salonu olan Hünkâr Sofası ise harem dairesinin misafir ağırlanan kısmı burasıdır. En önemli özelliği, duvarlarının tamamının güzel çinilerle ve sanat eserleriyle süslenmiş olması yanında, aile hayatı, çocuk terbiyesi ve benzeri ulvi meselelere ait ayet, hadis ve kasidelerle süslenmiş olmasıdır. Kadın Efendi Daireleri, Yatak Odaları, Şehzâdeler Dairesi, Hamamlar, Valide Sultan Dairesi, Kalfalar ve Cariyeler Dairesi Taşlığı gibi bölümler bulunmaktadır. Harem'de çalışan personeli de kendi içerisinde üç bölüme ayırmak mümkündür. Birinci Kısım; asıl harem kapısına kadar olan Hareme Medhal (Antre) kısmıdır ki burada Dâr'üs-Sa'ade Ağası ve Harem Ağalarının emri altında bulunan erkek köleler bulunmaktadır. Yani erkek personelin bulunduğu kısımdır. İkinci kısım; asıl haremde yaşayan Kadın Efendilerin, Şehzade Haremlerinin, Padişahların ve Padişah ailesi mefhumu içine giren herkesin hizmetçisi durumunda olan cariyelerdir. Bunlar Harem'in işçi personeli durumundadırlar ve reisleri Hazinedâr usta denilen cariyedir. Üçüncü kısım; asıl haremde yaşayan ve Padişahın ailesi kavramı altında toplanan Kadın Efendiler, Vâlide Sultânlar, Şehzâde Haremleri ve kendileri ile karı-koca hayatı yaşayan cariyelerdir. Buranın reisi zaman içinde değişmekle beraber bazen Baş Kadın Efendi ve bazen de Vâlide Sultân olmuştur.

5-Köle Pazarından Saraya

Köle ve cariyelerin asıl kaynağının savaşlar olduğunu daha önce de açıklamıştık. Osmanlı Devletinde XVIII. yüzyıla kadar köle ve cariyeler Hristiyanlardan oluşmaktaydı. Daha sonraları Kafkasya köle ve cariyeleri sarayda büyük bir revaç kazanmıştır. Özellikle Gürcü ve Çerkez kızları, büyük ilgi odağı olmuşlardır. Genelde Osmanlıya köle ve cariyeler şu yollarla gelmekteydi:[216]

I- Tatar-Kırım Hanlarının Kuzey Karadeniz limanlarından özellikle Çerkez, Gürcü gibi esir aldıkları Kafkaslar.

II-Trablus, Cezayir, Fas gibi Akdeniz ve Atlantik kıyısından toplanan köleler.

III- Sudan, Habeşistan'dan İskenderiye Limanıyla İstanbul'a gönderilenlerdir.[217] Ayrıca bunlara ilave olarak köle pazarından saraya gelen köle ve cariyelerden pek güzel olmayanlar Harem'in hizmeti için ustaların yanına verilir ve onlara nasıl hizmet etmeleri gerektiği, saray edep ve erkânı/estetiği öğretilirdi. Güzel olanlara ise en kısa zamanda İslam dinini, Türkçeyi ve saray adetlerini öğrenmesi için saray

---

[215] Nur, s. 24/27.

[216] E.R. Toledano, *Osmanlı Köle Ticareti*, çev: Y. Hakan Erdem, Tarih Vakfı, İstanbul 1994, s. 16-18.

[217] Meral Altındal, *Osmanlı'da Harem*, İstanbul 1999, s. 58.

kalfalarının ellerine teslim edilirlerdi. Ayrıca kendilerine yeni bir isim verilirdi. Kalfa bu cariyelere işve, ihtiras ve cinsellik dersleri verirdi. Ayrıca bunların hangi konuda yeteneği olduğu keşfedilip müzik, raks, yazı ve nakış dersleri verilmekteydi. Burada önemli olan bir nokta da kalfaların yetiştirdikleri cariyeler kendilerine devlet kapılarını açabilmeleridir. Bu sınavları geçen cariyelerin Hazinedar usta veya daha sonra da Padişahın gözüne girmesini sağlayacak olan Kızlarağası'nın gözüne girmeleri gerekmektedir. Burada önemli olan diğer bir nokta da birbirlerinden güzel yüzlerce cariye arasından seçilip Padişahın yanına sokulabilmek ve ona bir çocuk verebilmektir. Bundan sonra onlar için hayat daha da kolay olacaktır.[218] Daha önce de açıkladığımız gibi bunların yükselme sıralaması peyk, ikbal ve gözdeler olmaktadır. Çünkü gözde olan bir cariye Kadın Efendi ve Hâseki adayı olabilmektedir. Bunun için de Padişahı çocuk sahibi yapabilmektir. Kendileriyle nikâh akdi yapılan cariyeler Kadın Efendi ve çocuk doğuranlar da Hâseki unvanını almaktadırlar. Bu unvanları alan cariyelerin kendilerine ait görkemli bir odası, bir çocuk hizmetkârı mevcut olurdu. Bu hizmetkârlar istediği kadar harcama yapma yetkisine sahip olurlardı. En önemli konumu ise doğurmuş olduğu erkek çocuğunun tahta varis olmasıdır. Eğer bu erkek çocuk ilerde tahta geçip Padişah unvanını alırsa onun annesi de Vâlide Sultân unvanını almaktadır. Sarayda büyük bir yetkiye sahip olabilmektedir. Bu mevkie yükselebilmek için de çok kurnaz ve işini becermek çok önemlidir. Bu yüzden de son zamanlarda saray içerisinde çeşitli entrikaların çevrildiği ve tarihin bize sunduğu bir Kösem Sultân, Hürrem Sultân, Safiye Sultân ve Nurbanu Sultân bu açıdan örnektirler.[219]

6-Haremde Yaşam ve Halvet

Haremde hayat denilince, haremdeki insanların yemeleri, içmeleri, giyinmeleri ve en önemlisi de Padişahın ailesi ile halvet olması akla gelir. Halvet, kelime anlamı itibariyle yalnız kalmak ve baş başa olmak manalarını ifade etmektedir. Haremde halvet veya halvet-i hümâyun ise, haremde yaşayan kadınların serbest ve meşru bir şekilde haremin bahçelerinde veya mesire yerlerinde eğlenmelerine denmektedir.[220] Kapalı havalarda Padişah, kadınları, ikballeri, Sultanları yani kız çocukları ve oğulları ile görüşmek isterse, onları dairesine çağırtır, konuşur ve görüşürdü. Padişahın sadece kendi aile efradı ile yaptığı bu toplantıya muhtasar halvet denmekteydi.[221] Yapılan bir halvet ve hazırlıkları şu şekilde olmaktadır. Padişah halvet yapılacağını bir hatt-ı hümâyun ile yetkililere bildirir ve ailenin rahatsız edilmemesini emretmekteydi. Has Bahçe'nin bazı yerlerinde mahremiyete riayet maksadıyla halvet sokakları ve halvet perdeleri bulunurdu. Halvet günü üçüncü avlu, tamamen boşaltılır, bahçenin dışarıdan görülebilecek yerleri halvet bezleri ile örtülürdü.[222] Bahçede kadınların ve cariyelerin dolaşacağı yollar üzerine çadırlar kurulurdu. Ayrıca burada hususi kapılar, sokaklar ve oturma yerleri meydana getirilirdi. Bunların yanında, namaz kılınacak mekânlar, çocukların oyun oynayabilecekleri yerler hazırlanır, yemek yenilecek ve oturulacak çadırlar kurulurdu. Çadırların içine haremden süslü ve işlemeli yastıklar, minderler ve perdeler getirilirdi.[223]

7-Gezi ve Eğlenceler

Öncelikle belirtmemiz gerekir ki; Osmanlı eğlence hayatının en önemli unsuru, hiç kuşkusuz, birazdan sıralayacaklarımızın tümünü kapsayan ve çeşitli vesilelerle düzenlenen düğün şenlikleridir. Onu bu

---

[218] Altındal, s. 46-66.

[219] Geniş bilgi için bkz: N.M. Penzer, *Harem*, İstanbul 2000, s. 213-225.

[220] Akgündüz, s. 353.

[221] Akgündüz, s. 353-354.

[222] Çağatay Uluçay, *Harem II*, TTK, Ankara 1971, s. 148; Osmanoğlu, s. 24- 25.

[223] Penzer, s. 259.

derece önemli kılan özellikleri ise, tüm eğlence unsurlarını bünyesinde barındırmasının yanı sıra, hem halkı, hem de saray ve çevresini, yani her kesimden insanı bir araya getirmesi, aynı ortamda buluşturmasıdır. [224] Bunları da üç kısma ayırmak mümkündür.

a-Geziler

Haremde yaşayan kadınlar için özellikle yaz aylarında haremin dışındaki yerlere beylik gezintiler düzenlenmekteydi. Baharlarda ve yaz aylarında, hoş bahçe ve saray dışındaki gezi yerlerine yapılan gezilere beylik gezisi denilmekteydi.[225] Geziye çıkılmadan evvel, gidilecek yerlere çadırlar gönderildi. Çadırlar, mahremiyete riayet edilmesi için hal ve sokaklarıyla birbirine bağlanır; kadınlar ve cariyeler serbestçe bu halvet sokaklarında yürüyebilirlerdi. Bu eğlence yerlerinde dinin emirlerine aykırı fiiller olmaması için tedbirler alınırdı. Halvet sokaklarında bir kadın veya cariye bir çadırdan diğer bir çadıra geziye katılan erkeklere görünmeden geçebilmekteydi. Baş ve ikinci kâtibe bu gezileri düzenlemekteydi. Geziye katılacak Sultânlar, ustalar, kalfalar ve cariyeler arabalarına binerler ve göç yerine hareket ederlerdi. Kafilenin önünde ve yanlarında atları üzerinde harem ağaları bulunurdu.[226] Bu arada Osmanlı Padişahlarının kadınlarının oğullarının beylerbeyliği yahut sancak beyliği yaptığı yerlere gitmeleri ve hayatlarının önemli kısmını aralarda geçirmelerine de Göç-i Hümâyun veya Nakl-i Hümâyun denirdi.[227]

b-Musiki Ziyafeti

Şer'i hükümlerden dolayı Osmanlı hareminde bazı İslam hukukçularının verdiği fetvalara dayanılarak ud, keman, def, çalpare, ney ve tambur gibi söz ve müzik aletleri çalınmıştır. Bunları çalmak üzere, cariyelerden oyun, saz ve hanende takımı kurulmuştur. Bu hareme alınan cariyelerden seçilen sazende takımı, Meşkhâne'de yahut hocaların hususi dairelerinde musiki hocalarından özellikle son zamanlarda müzik dersleri çalmışlardır. Sazendeler genellikle kalfalık pâyesine gelen ve Padişah veyahut diğer hanedan erkekleri ile aralarında mahremiyet bulunmayan cariyeler arasından seçilirlerdi. Bunlara sazende kalfalar dendiği gibi, reislerine de sazende başı denilmekteydi.[228] Daha sonraki dönemlerde yani XIX. yüzyılda batılılaşma hareketleri başlayınca, eski sazlar arasına piyano da girmiştir. Haremin sazları arasına giren piyano haremin modası haline gelmiştir. Piyano çalmak Osmanlı tarihi boyunca son zamanlardaki bazı eğlenceler dışında, sazendelerin ulvi duyguları teşvik eden ilahiler okudukları, bunlara uygun ad ve ney gibi sazları çaldıkları, gayr-i meşru denebilecek olayların pek nadir meydana geldiği saray hatıralarından anlaşılmaktadır.[229] Bu meşru eğlencenin bazı batılı yazarların tasvir ettikleri alemler ise sadece hayal ürünü.[230]

c-Oyunlar ve Eğlenceler

Haremin mevcut hayatını değiştirmek için meddahlar, karagözler ve orta oyuncuların gösteri yaptıkları ve harem halkının kendi aralarında bekiz, köz ve sürme oynadıkları bilinmektedir. XIX. asırda bunlara

---

[224] Refik Ahmet Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 1.

[225] Akgündüz, s. 355.

[226] Uluçay, s.150-151.

[227] Uluçay, s.151-152.

[228] Uluçay, s.152-154.

[229] Akgündüz, s. 356.

[230] Barış, Dolunay Akgül- Eylem Akgül. "*Tarihsel Bir Perspektifle Türk Müzik ve Peyzaj Sanatında Kültürel Paralellikler*", *Kastamonu Eğitim Dergisi* 15.2, Kastamonu 2007, s. 707-718; Bülent. Aksoy, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul 1994.

tavla ve domino gibi oyunlar da eklenmiştir. Ancak iskambil hareme asla girmemiştir. Ayrıca cariyeler kendi aralarında haftada iki defa oyun ve saz geceleri düzenlemekteydiler. Bu oyunlar kendilerine tahsis edilen yerlerde yapılmaktaydı.[231] Tanzimat'tan sonra, bunlar terk edilip yerini yavaş-yavaş Avrupai eğlencelere bırakmıştır. III. Selim zamanında hareme dans girmiş ve bunu opera ve tiyatro takip etmiştir. Ancak bunlarında meşru dairede yapılmaya çalışılmıştır.[232]

8- Merasimler

Haremde doğum, nişan ve düğün merasimleri dışında kadınların da katıldığı bazı merasimler mevcut bulunmaktaydı.

a-Cuma Selamlığı

Osmanlı Padişahlarının İstanbul'da bulundukları zaman Cuma günleri namazlarını meşhur camilerden birinde veya Hünkâr Mahfilinde kılarlardı. Son devir Padişahları anneleri ile haznedar ustalarında kendilerine ayrılan yerde namaz kılmak üzere, bazen Padişah ile birlikte cumaya gittikleri söylenmektedir. Bunlara isteyen kadın veya sultanlar da iştirak edebilmekteydiler.[233]

b-Kandiller ve Surre Alayı

Kandil geceleri haremde çok hareketli geçmekteydi. Kandil tebrikleri, bunun için hazırlanan salonda gerçekleştirilirdi. Salonlarda kadınlar için kafesli yerler hazırlanır ve davetli kadınlar ile birlikte Kadın Efendiler ve Sultanlar burada yerlerini alırlardı. Mevlitler okunur, dualar edilir ve bitince Padişah oradan hareme geçer ve harem kadınlarının tebriklerini kabul ederdi.[234] Berât kandilinde Mahfil-i Şerif, kızlar ağası ve harem ağalarının tekbir sesleri arasında haremin bahçesine getirilip bırakılırdı. Mahfil-i Şerif'i bütün Sultânlar Kadın Efendiler ve kalfalar ziyaret ederlerdi. Ertesi günü surre olayı tertiplenirdi. Saraydaki kadın ve sultânların, Mekke ve Medine'de bakımını üstlendikleri fakir aileler bulunmaktaydı. Bunlara para ve benzeri yardımlar gönderilirdi. Bu yardımlar kızlar ağası vasıtasıyla surre alayına teslim edilirdi. Surre alayını kadınlar ve sultânlar da uygun yerlerden seyrederlerdi.[235]

c-Ramazan Ayı

Ramazan gelince tüm sarayda ve haremde daha büyük bir dini bayram havası eserdi. Saray ve haremde yaşayanların hepsi oruç tutar; okuyup yazma bilenler hatim indirirlerdi. Ramazan ayında diğer aylara oranla dini vecibelere ve ibadetlere daha büyük önem gösterilirdi. İlahiler okunur, namazlar kılınır, her daireye bir imam gelip vaaz verir, özel iftar takımları çıkartılır, saray tümden temizlenir kısaca saray ramazan ayında cami haline girer ve herkes ibadetle vaktini geçirmeye çalışırdı. İftar yemekleri düzenlenir, hükümdar devlet erkânını iftara çağırdığı gibi, haremde bulunanlar da öbür kadınları iftara çağırmaktaydılar. Gecelerin güzel geçmesi için türlü sohbetler yapılır ve eğlenceler düzenlenmekteydi.

d- Hırka-i Sa'adet-i Ziyaret

Ramazanın 15'inde başta Padişah olmak üzere Şehzâdeler, Sultânlar, Kadın Efendiler, İkballer ve Ustalar Hırka-i Sa'adet dairelerini ziyaret ederlerdi. Harem 1854'de Topkapı Saray'ından Dolmabahçe'ye taşınınca bu merasim daha çok önem kazanmıştır. Ramazanın 15. günü haremde

---

[231] Akgündüz, s.357.

[232] Uluçay, s. 154-157.

[233] Akgündüz, s. 357.

[234] Akgündüz, s. 359.

[235] Uluçay, s.160-161.

yaşayan Sultânlar, Kadın Efendiler, Vâlide Sultânlar, Usta ve Kalfalar en güzel elbiselerini giyinip, haremin önünde bekleyen arabalara binerek Dolmabahçe ve Yıldız Sarayı'ndan büyük bir alayla hareket ederlerdi. Arabanın önünde ve yanlarında harem ağaları bulunmaktaydı. Topkapı Saray'ına gelince orada yaşayan ve teşrifatı idare eden kadınlar Hıka-i Sa'adet'in kapıları açılıncaya dek dinlenecekleri daireye götürülür ve kapı açılınca da kadınlar rütbe sırasına göre dizilip, Hırka-i Sa'adet'e doğru ilerlerlerdi. Eğer sağ ise en önde Vâlide Sultân bulunurdu. Bu arada herkes başına bir örtü örterdi. Her tarafta yanan buhurdanlarda, buhurun kokusu hissedilir. Perdelerin arkasından çok güzel sesli bir müezzinin okuduğu Kur'an-ı Kerim duyulur; ağır-ağır bir masa üzerine konan Hırka-i Şerif'e yüz sürülür, daha sonra Padişah selamlanır ve sonra da herkes dairelerine dönerlerdi.[236]

e-Kadir Alayı

Tophane'deki Nusretiye Camiinde veya Yıldızdaki Hamidiye Camiinde yapılan kadir alayı, çok muhteşem olmaktaydı. Haremde bulunan kadınlar ve Sultanlar iki atın çektiği arabalara biner, meydanda kendilerine ayrılan yerlerde dururlardı. Namaz bitinceye kadar meydanda atılan fişekleri seyrederlerdi ve namazdan sonra Kadın Efendiler ve Sultanlar şehirde yapılan şenlikleri seyretmek için kısa bir şehir turu yapar ve sonra da hareme geri dönerlerdi.[237]

f- Bayram Tebrikleri (Mu'âyedeler)

Bayram tebrikleri için günler öncesinden hazırlıklar yapılır, harem bir hafta öncesinden temizlenir ve bayramlıklar alınırdı. Saray bahçesinde bayram eğlenceleri için dönme dolap, atlıkarınca ve salıncaklar kurulurdu. Şehzâdeler ve geceleri de Sultânlar buralarda eğlenirlerdi. Saraydaki bayramlaşmaya mu'âyede denmekteydi. Önceleri Topkapı Saray'ındaki Bâbü's-Sa'ade önünde yapılan bu tebrikleşme daha sonra 1854'den itibaren Dolmabahçe Saray'ındaki mu'âyede salonunda yapılmaya başlanmıştır. Bayram namazı için saraydan camiye büyük bir alayla giderlerdi. Buna bayram alayı denirdi. Haremdeki kadınlar ve cariyeler bayram alayı başlamadan evvel, bayram alayının geçeceği yerlerde arabalarına binerek yerlerini alırlar ve oradan seyrederlerdi. Padişahın bayramını evvela dışarıda bulunan Sultânlar, hanedan mensubu olan vükelâ kadınları hareme gelirlerdi. Bunlar harem ağaları, tarafından selamlandıktan sonra kethüdâ kadın ve kâtibeler bunları kendileri için ayrılan dairelere yerleştirirlerdi.

Kendi aralarında tebrikleşmeyi bitirdikten sonra harem halkı daha sonra Padişahın bayramını tebrik ederlerdi. Daha sonra Padişah kızlarına ve kadınlarına iâde-i ziyarette bulunurdu. Bu arada harem avlusunda bayram eğlenceleri düzenlenir ve harem halkı bu eğlenceleri kafes arkasından ve pencerelerden seyrederlerdi. Gecede misafirler ve harem halkı, mâbeyne davet edilir ve burada da meşru dairede eğlenceler yapılırdı.[238]

9-Harem'de Eğitim

Hareme alınan cariyelere öncelikle saray adabı, estetiği ve erkânı öğretilir ve her cariyenin mutlaka namaz kılması ve Kur'an okumayı bilmesi gerekmekteydi. Ayrıca Sultan Valideleri ve haremde bulunan diğer kadın ve cariyelere istedikleri alandaki dersler öğretilmekteydi. Bunun için gerekli malzemeler sipariş edilip getirtilirdi. Genel olarak aldıkları dersler şunlardır; Kur'an-ı Kerim, Ulum-i Diniye, Kıraat, İmla, Hesap, Hendese ve Terbiye-i Bedeniye gibi dersleri öğrenmektedirler. Özellikle Sultan Reşâd'ın şu sözü haremde yaşayan kadınların, bazı batılı ve yerli yazarlarımızın dediği gibi sırf eğlence ve sevk-ü sefa içerisinde ve nahoş bir şekilde, Padişahların haremde bulunan kadın ve cariyelerle gönül

[236] Akgündüz, s. 359.

[237] Uluçay, s. 163.

[238] Uzunçarşılı, s. 202-208.

eğlendirmediklerinin bir kanıtı olabilme niteliğindedir. Bilindiği üzere Osmanlı Sarayı'nın son padişahlarından Sultan Reşat, en çok tenkit edilen bir dönemin devlet adamıdır. Buna göre diğerler padişahları kıyaslayabiliriz. "Namaz kılmayanlara, oruç tutmayanlara yedirdiğim tuz ve ekmeği haram ediyorum. Bu iradem hoca hanım tarafından talebelerine söylensin."[239] Sözü ve emriyle haremin nasıl bir yapısı olduğunu ve şekillendiği konusunda haber vermektedir.

Sonuç

Bu bildirimizin amacı, Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu kurumlardan biri olan Haremin bünyesindeki hiyerarşik yapıyı/estetiği ve bu yapı içinde Osmanlı kadınının sahip olduğu statü ve rolleri ortaya koymaya çalışmaktır. Bir bütün olarak Haremi oluşturan parçalar ve bu parçalar arası ilişkiler arasında ki estetik ve özel durumlar gösterilmeye çalışılmıştır. Harem müessesinin tarihi seyri ve teşkilatlanma biçimi ele alınarak kısa bilgiler verilmiştir. Padişahın özel hayatını sürdürdüğü harem yalnız padişahın eş ve çocuklarını kapsamayıp, aynı zamanda kurumsal yapısıyla da Osmanlı Devleti'nin bürokratik yapısıyla bir paralellik gösterir. Osmanlı İmparatorluğu genişlemeye bağlı olarak tüm kurumlarındaki değişikliği harem kurumuna da uygulamıştır. Bu değişikliğin yansıması haremindekilerin artık Enderunlular gibi devşirme sistemiyle yetişmesiyle başlamıştır. Değişikliğin son noktası padişahın eşinde düğümlenmiş ve artık padişah resmi nikâhla çevresindeki beylik veya devletlerin kızlarıyla değil harem kurumunun devşirme sistemiyle dışarıdan çeşitli yollarla elde ettiği cariyelerin belli yetişme tarzlarından sonra onlarla resmi nikâh yapmadan evlilik hayatlarını sürdürmeleriyle devam etmiştir. Bu duruma siyasi ve ekonomik sebepler neden olmuştur. Günümüz toplumunda Harem müessesi temel tartışma alanlarından ve yanlış anlaşılmasından kaynaklanan toplumsal düşünce içerisinde değerlendirilmiştir. Bu değerlendirilmede insanların aklına Osmanlıda Harem denilince cinsiyet ve tabakalaşma gelmektedir. Ele alınan bu değerlendirme konusunda yapılan çalışmalardan yararlanmaya gayret gösterilmiştir. Bu gayretle toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin çok eskilere dayandığını da göstermiş olduk. Hiçbir sınıfın olmadığı avcı-toplayıcı toplumda bile erkeklerin kadınlara karşı üstünlüğü bulunduğunun da farkına vardık. Cinsiyet eşitsizliğinin Osmanlı'daki durumuna bakıldığında, konu çerçevesinde özellikle Harem kurumu içinde kadının sosyal statüsüne bağlı olarak belirli bir nüfuza da sahip olduğu görülmektedir. Ancak bu nüfuz kadının toplumsal statüsü ve içinde yer aldığı sınıfa göre değişmektedir. Harem kurumu içinde en üst sınıfta bulunan Valide Sultan'ın olayların içinde bizzat yer almadığı ama onlara gizli de olsa müdahale eden bir konumda kaldığı ve gücünü Padişah olan evladı ölene ya da tahttan indirilene kadar koruduğu görülmektedir.

Hanedan kadınlarının örneğin vakıflar kurması, çeşitli hayır işlerinde bulunmaları sadece onların değil tüm padişah ailesinin dine bağlı olduğunu ve halka yardımcı olduklarını göstermektedir. Sanata ve estetiğe gösterdikleri ilgi, hattatları, minyatür sanatçılarını ve mimarları korumaları aynı zamanda hanedanın da sanat ve kültürün destekleyicisi olduğunu gösterme açısından önemli bir yeri bulunmaktadır. Kısaca Haremde yaşayan ve siyasi hayatın da içinde bulunan bu kadınların halk ile hanedan arasında oluşturdukları bu ilişki/köprü ağı Osmanlı Devleti'nin politikasında önemli bir yer tutmaktadır. Hanedan kadınlarının yaptıkları hayır işleri, yoksullar için yapılan kurumlar, imaretler haneler fakirlikten doğan asiliği ve ayaklanmaları hafifletmeye de yardımcı olduğunu düşünmekteyiz. Hanedan kadınları sadece hayır işlerinde değil diplomaside de önemli görevler almışlardır. Padişahın başka hükümdarlarla olan ilişkilerinde aracılık etmesi için hanedan ailesinden bir kadını özellikle de Valide Sultan'ı göndermesi eski bir Türk geleneği olarak bilinmektedir. Osmanlıda Valide Sultan Padişah ailesinin bir temsilcisi olarak adalet, yardım etme, cömertlik ve dindarlık gibi nitelikler açısından da örnek olma görevini yerine getirmiştir. Böyle bir kurumsal yapı içinde cariyelikten Valide

[239] Akgündüz, Osmanlı'da Harem, s.376.

Sultanlığa yükselen Valide Sultan'ın, taşıdığı siyasi/politik güç ve otorite daha kolay anlaşılmaktadır. Harem kurumu, saraylarda önemli bir yer teşkil etmiştir. Edirne Sarayı'yla Osmanlı Devleti'nin sarayında yer işgal etmeye başlayan bu kurum daha sonraki devirlerde yapılmış olan saraylarda önemli bir yere sahip olmuştur. Harem başlangıçta ayrı bir yerde kurulurken, Topkapı Sarayından sonraki devirlerde yapılan kasr ve saraylarda sarayla aynı bina içerisine yapılmıştır. Yenileşme dönemine bağlı olarak ve Batı'dan etkilenerek kurumun saray içine yerleştirilişinde ve haremin içinde bulunan eşyaların kullanımında değişikliler olmuştur. Son dönemlerde artık padişahın evi sadece oda olarak sarayda yer işgal eder duruma gelmiştir. Haremin yapısını ve estetiğini bu açılardan değerlendirildiğinde, tarih sahnesinden silinmenin yenmek ve yenilmek olmadığından söz edilebilir. Günümüzde Harem fikri ve yapısı hala dikkat çekiyorsa bu yaşıyor demektir. Osmanlı tarihinin önemli kurumlarından biri olan Harem de yerine getirdiği işlevler, süreç içinde yerini yeni yapılanmalara ve işlevlere devrederek tarih sahnesinden silinmiştir. Böyle büyük ölçekli bir sosyal yapının, teşkilatlanma tarzını ve parçaları arasındaki temel ilişki/estetik biçimini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma tarihsel, sosyolojik ve psikolojik bağlamında yeni incelemeler için de bir çıkış noktası olması arzusundayız.

Kaynakça

Akgündüz, A. (2000). *İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı'da Harem*. İstanbul: OSAV.

Akgündüz, A ve Öztürk, S. (1995). *Bilinmeyen Osmanlı*. İstanbul: OSAV.

Akşit, İ. (2000). *Osmanlının Gizemi Harem*, İstanbul: Akşit Kültür ve Turizm Yayınları.

Altındal, M. (1999). *Osmanlı'da Harem*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

_____. (1994). *Osmanlı'da Kadın*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Anhegger Eyüboğlu, M. (1987). *Topkapı Sarayında Padişah Evi- Harem*, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.

Barış, D. A. ve Akgül E. (2007). Tarihsel Bir Perspektifle Türk Müzik ve Peyzaj Sanatında Kültürel Paralellikler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, (15.2), 707-718.

Behar, C. (1998). Türk Müziği Çalgıları ve Yapımcıları - Ud'un Manol'u Kemençe'nin Baron'u. *P Dergisi*, İstanbul: Müzik ve Sanat.

Chambelin, A. (1996). *Safiye Sultan: Hadım Edilmiş Bir Aşk. Affaire De Coeur*. çev. Solmaz Kamuran, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Croutier, A. L. (1989). *Harem, The World Behind The Veil***,** New York.

Eldem S. H. ve Akozan, F. (1986). *Topkapı Sarayı, Bir Mimari Araştırma*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ertuğ, Tarım Z. (2007). Onaltıncı yüzyılda Osmanlı Sarayında Eğlence ve Meclis. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. C. IV, 1-15.

Eski Ahid-Tevrat.

Fendoğlu, H. T. (1996). *İslam ve Osmanlı Hukukunda Kölelik ve Cariyelik*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Freely, J. (1999). *Inside the Seraglio, Private Lives of the Sultans in Istanbul***,** London: Viking.

İpşirli, M. "Osmanlı Devletinde Harem", İslam Ansiklopedisi, C.XVI, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 135-138.

Komisyon , “Köle”, Encyclopedia Britannica, C. XX, USA 1969.

Komisyon, “Köle”, Meydan Larousse, C. VII, İstanbul 1981.

Kur’an-ı Kerim.

Ok, S. (1997). *Harem Dünyası-Haremağaları*. İstanbul: Kamer Yayınları.

Osmanoğlu, A. (2013). *Babam Sultan Abdulhamid***,** İstanbul: Timaş.

Osmanoğlu, Ş. (1963). II. Abdülhamid Döneminde Harem Hayatı; Sarayda Sultanlar Nasıl Evlenirlerdi?. *Hayat Haftalık Mecmua*, c. 1, S. 1-10.

Özaydın, A. ve Bozkurt, N. “Harem”, İslam Ansiklopedisi, C. XVI, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 132-135.

Öğüt, S. “Harem”, İslam Ansiklopedisi, C. XVI, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 127-132.

Pakalın, M. Z. (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, I, İstanbul: MEB Yayınları.

Peirce, L. P. (1993). *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu’nda Hükümranlık ve Kadınlar*. çev. Ayşe Berktay, İstanbul: Oxford.

Penzer, N. M. (2000). Harem, İstanbul: Say Dağıtım.

Sarı, M. (1982). El-Mevarial, Arapça-Türkçe Lügat, İstanbul: Bahar Yayınları.

Sevengil, R. A. (1990). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Toledano, E. R. (1994). *Osmanlı Köle Ticareti*, çev: Y. Hakan Erdem, İstanbul: Tarih Vakfı.

Uluçay, Ç. M. (1992). *Harem II*. Ankara: TTK Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1984). *Osmanlı Devlet Teşkilatına Medhal*, Ankara: TTK Yayınları.

_____, (1984). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara: TTK Yayınları.

HARPUTLU MUSTAFA SABRİ EFENDİ'NİN BİR GAZELİNİ ŞERH ÇALIŞMASI

Dr. Öğretim Üyesi Ömer DEMİRBAĞ

Yüzüncü Yıl Üniversitesi

COMMENTARY WORK ON HARPUTLU MUSTAFA SABRİ EFENDİ'S GAZELLE

Öz

Anadolu'nun önemli tarih, kültür ve sanat merkezlerinden olan Harput'un yetiştirdiği *Mustafa Sabri Efendi,* yakın zaman dîvân şairlerimizdendir. Onun güçlü bir nazım tekniğiyle kaleme aldığı manzumelerinde, kendi hayatı ile, bir asır önceki Harput ve Elaziz'in kültürel iklimi ile ve klasik şiirimizin o dönemdeki seviyesi ile ilgili pek çok veriye ulaşmak mümkündür. *Mustafa Sabri Efendi'*nin, şerhine gayret ettiğimiz aşağıdaki gazeli, maddi-beşeri alakalardan soyutlanmak ve Allâh'a yönelmek arzusunun tema olarak işlendiği bir şiirdir. Dîvân edebiyatımızda bu hissiyat üzerine kaleme alınmış pek çok manzumenin varlığı bilinmektedir. *Mustafa Sabri Efendi'*nin söz konusu gazelini ilginç kılan, onun kelime seçimindeki titizliği, samimiyeti, coşkunluğu ve akıcı söyleyişidir, diyebiliriz. Yüzyıllar boyu sanat ve edebiyatın merkezi olmuş payitaht İstanbul dışında, Anadolu'nun kimi merkezlerinde de nice büyük sanatkârların yetiştiği malumdur. Ancak, bu sanat adamlarımızın zamanla unutulmak gibi bir akıbetle karşı karşıya bulundukları da bilinmektedir. Bunları göz önüne alarak *Harputlu Mustafa Sabri Efendi* gibi aydınlarımızın güncellenmesine katkıda bulunmak amacıyla bu şerh çalışmasını yaptığımızı belirtmeliyiz.

Anahtar Kelimeler: Sabri, gazel, ıstırap

Abstract

Mustafa Sabri Efendi, who is raised by Harput, one of the important history, culture and art centers of Anatolia, is a one of the Divan poets. In his portraits he received a strong poetry technique, with his own life, it is possible toreach a great deal about the cultural climate of Harput and Elaziz a century ago and the level of classical poetry at that time. Mustafa Sabri Efendi's gazelle, wetry to explain the following, a poem where the desire to abstract from material-human relevance and turn to Allah is processed as a theme. It is known that there are many poem in our Divan literature that have been received on this feeling. We can say that the gazel of Mustafa Sabri Efendi is interesting, his meticulousness, sincerity, enthusiasm and fluent speech. Apart from Istanbul, which has been the center of art and literature for centuries, there are many great artists in Anatolia. However, it is also known that these artists are faced with the fate of being for gotten over time. Taking these into consideration, wesh ould metni on that we have done this commentary work in order to contribute to the updating of our intellectual ssuch as Harputlu Mustafa Sabri Efendi.

Keywords: Sabri, gazelle, misery

Gazel[240]

1. *Gel beri sahrâ-yı şeydâdan yeter gönlüm yeter*

Kes alâka hubb-ı Leylâ'dan yeter gönlüm yeter

2. *Bâr-ı aşkı çekmeğe cismimde tâkat kalmadı*

---

[240] Bu gazel M. Naci ONUR'un *"Harputlu Şair Mustafa Sabri Efendi (İnceleme-Metin)"* adlı kitabının 102. sayfasında yer almaktadır.

M. Naci ONUR, *Harputlu Şâir Mustafa Sabri Efendi (İnceleme- Metin),* Manas Yay., Elazığ, 2007.

Geçdi mevsim geç bu sevdâdan yeter gönlüm yeter

3. *Yokdur ümmîd-i visâl tâli' zebûn bahtım siyâh*

Ne biter bîhûde gavgâdan yeter gönlüm yeter

4. *Dalga müdhîş el-amân bir sâhile çek zevrakın*

Kıl hazer girdâb-ı deryâdan yeter gönlüm yeter

5. *Kâinât hep müştekî feryâd ü zârından senin*

Kıl teeddüb Rabb-ı A'lâ'dan yeter gönlüm yeter

6. *Sakf-ı Beytullâh'a Leylâ'dan bedel Mevlâ'yı yaz*

Çek kalem bu yanlış imlâdan yeter gönlüm yeter

7. *Göç yakındır kıl tedârik Sabri âhir râhına*

Pâk ol çirkâb-ı dünyâdan yeter gönlüm yeter

Sabrî

Giriş

İslâm medeniyeti, Emeviler ve Abbasilerden sonra üçüncü kez Osmanlılarda ışıldadı. Bu ışıldayışın kelam sahasındaki yansıması ise bizim dîvân edebiyatımızdır, diyebiliriz. Türk edebiyatı içinde altı yüz yılı aşkın azametli bir geçmişe ve birikime sahip olan bu alanın, göz ardı edilemez bir gerçeklik olduğunu söylemeliyiz. Tanzimat'tan sonraki bütün oluşumlara, değişimlere, başkalaşımlara rağmen dîvân şiiri, hâlâ popülaritesinden bir şey kaybetmeyen *Mevlîd-i Şerîf*'iyle, sanat mûsıkîmizin ekranlara ve salonlara sığmayan izleyiciler kitlesiyle ve klasik edebiyatımıza özel ilgi sahibi meraklılarıyla bir damar halinde günümüzde de devam etmektedir. Böyleyken; Erzurumlu *Nef'î* gibi, Urfalı *Nâbî* gibi, sanatını payitaht İstanbul'da teşhir edebilen ustaların yanı sıra, buna imkân bulamadığı için hak ettiği ilgiye ve şöhrete ulaşamamış pek çok dîvân şairimizin olduğu da bilinmektedir. Bayburtlu *Ağlar Baba*, Karslı *Süleyman Şâdî* ve Harputlu *Mustafa Sabri Efendi*, edebi - kültürel birikimimize katkılar sunan; ama kendi yörelerinde bile yeteri kadar tanındıkları kuşkulu değerlerimizden sadece birkaçıdır. M. Naci ONUR Bey hocamızın iki kitabı[241] vesilesiyle haberdar olduğumuz *Harputlu Mustafa Sabri Efendi*'yi, Anadolu'daki nice benzerleri gibi, sağlığında farkına varılamayan sanat-kültür adamlarından sayabiliriz. Harput-Elaziz havalisinde yaşayan *Mustafa Sabri Efendi'*nin (1870-1956) âlim, ârif, zarif ve şair bir zat olduğunu; maddi-mânevî ıstıraplarla dolu bir ömür geçirdiğini, söz konusu eserlerden öğrenmiş bulunuyoruz. (Onur, 2007: 11-13; Onur, 1988: 129-152) Bunun yanı sıra, şairin, kendi hayatına ait olumsuzlukların izlerini, oldukça sağlam şiir tekniğiyle kaleme aldığı manzumelerinde de görebilmek mümkündür.

Şiirlerinde *Sabrî* mahlasını kullanan *Mustafa Sabri Efendi*'nin, münâcâtlarında ve nasihat üslubundaki kimi uzun manzumelerinde, didaktik edayı asla fark ettirmeyecek derecede kuvvetli bir lirizmle şiiriyeti sonuna kadar koruduğu dikkat çekmektedir.

"Gamsız yârin bulaydı âşık işi kolaydı

---

[241] M. Naci ONUR, 1988'de hazırladığı *Harputlu Dîvân Şâirleri* adlı eserinde *Mustafa Sabri Efendi*'ye bir bölüm ayırmış, daha sonra 2007'de ise bütünüyle söz konusu şairimiz hakkındaki *Harputlu Şâir Mustafa Sabri Efendi adlı* kitabını yayımlamıştır.

M. Naci ONUR, *Harputlu Dîvân Şairleri*, İzzetpaşa Vakfı Yay., Elazığ, 1988, s.129-152.;

M. Naci ONUR, *Harputlu Şâir Mustafa Sabri Efendi (İnceleme- Metin),* Manas Yay., Elazığ, 2007.

Ger derd de derd olaydı vermezdi evliyâye …

Etmeğe yâre pervâz lâzım delîl ü hem-râz

Süt yağ olur mu olmaz atılmayınca maye"

Sabrî (Onur, 2007: 42-43)

Onun, bilhassa gazel ve müstezad vadilerinde lirik, akıcı ve yer yer *sehl-i mümteni*[242] sergileyen ustalıklı söyleyişiyle takdiri hak eder bir irtifada bulunduğunu kaydetmeliyiz. Klasik şiirimizde gazelin asırlar içinde en yaygın tarz haline geldiği ve şairlerin şiir ikliminde gazelle yer edindikleri bilinmektedir. *Sabrî*'nin de asıl şairlik kudretini gazel vadisinde sergilediğini söylemek mümkün. Her benzerliği etkileniş sayan ve her dîvân şiiri yazanı da mevhum bir eski ile mevhum bir yeni arasında köprü addeden harcıalem yargılardan kaçınarak *Sabri*'yi, dîvân şiirimizin yakın zaman temsilcilerinden biri olarak görmek, en isabetli yaklaşım olacaktır. Nitekim; mazmun kullanımı, aruza hakimiyet ve form titizliği gibi özellikleri, *Sabrî*'ye dîvân şairliği dışında bir hüviyet yakıştırmamıza pek izin vermemektedir. Şerhinde bulunduğumuz *…dan yeter gönlüm yeter* redifli gazel, "mecazdan hakka dönüşü arzulama" teması üzerine kaleme alınmıştır. Yüceliklere hasret çeken; ama ayakları yere mıhlı bir rûhun ıstırabı, oldukça samimi ve kıvrak bir söyleyişle beyitler halinde şiirleştirilmiştir. Bestelenmeyi ve okullarda ders olarak okutulmayı gerektirecek kıratta olan bu manzumenin, hak ettiği ilgiye ulaştığını söylemek güçtür. Söz konusu gazelin alıntılandığı kimi kaynaklarda ve internet sitelerinde ise, nesre çevriliş dışında esaslı bir şerhinin yapıldığına rastlamadığımızı belirtmeliyiz. Klasik şiir zevkımizin bir nebze de olsa güncellenmesi için ve *Mustafa Sabri Efendi*'yi de yâd etmek adına, ilgili gazeli şerh etmeye çalıştığımızı söyleyelim.

1. Beyit

Gel beri sahrâ-yı şeydâdan yeter gönlüm yeter

Kes alâka hubb-ı Leylâ'dan yeter gönlüm yeter

Gönlüm, yeter (artık) yeter; çılgınlık çölünden bu yana gel. / Gönlüm, yeter (artık) yeter; Leylâ'nın sevgisiyle ilgiyi kes!

İnsandaki sevmek kabiliyetinin yanlış yöne harcanmasından doğan ıstırabın dayanılmazlığını anlatmaya dair, çınlayıcı telmih ve istiarelerle gazele giriş yapılmıştır. Kişileştirilen ve kendisine seslenilen gönül, ismi anılmasa da *Mecnûn*'dur ve ilk mısrada ondan çölü terk etmesi, ikinci mısrada ise *Leylâ*'dan vazgeçmesi istenmektedir. Dîvân şiirinde asırların heykelleştirdiği bu *Mecnûn-Leylâ;* yani seven-sevilen ikilisini rollerinden ayırmaya çalışmak, okuyucu nezdinde beklenmedik, çarpıcı bir gazel başlangıcıdır ve anlaşılmaktadır ki *Sabrî,* zekice bir buluşla şiirini, daha ilk beytinden itibaren aykırı ve ilginç kılmayı hedeflemektedir.

Bir annenin, sokakta koşup oynarken durmadan yere kapaklanıp yaralanan ve oyun arkadaşı tarafından da hep hırpalanan zayıf, çelimsiz çocuğunu eve çağırması gibi, şair, gönlünü çılgınlık çölünden geri çağırmakta; ayrıca ondan, *Leylâ*'yı da bırakmasını istemektedir. Peki, niçin? Tasavvuf erbabına göre, sadece insana sunulmuş olan sonsuz sevmek yeteneği, sonsuz olana yöneltilsin diye verilmiştir. Oysa insan, çoğu kez bu istidadını sonsuza değil de fani olana harcar. Bu yüzden o, bizzat sevdiğiyle dağlanmak gibi bir cezaya ve kazaya uğramaktadır. Esasen tasavvuf, bir tanıma göre de *"insandaki*

---

[242] Sehl-i Mümteni: *"Hem kolay, hem güç mânâsına bir tâbirdir ki gayet kolay göründüğü halde taklîdine kalkışılınca güçlüğü anlaşılan eserlere vasfolunur."*

Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973, s.133.

*gönül pusulasını asli kıblesine yöneltmek yolu"*dur. Yani sevmek cevherini gerçek sahibine sunmanın mektebi. Beşeri meyillere, fani alakalara bulanmış gönlü onlardan temizleyip Hakk'a yöneltebilmek, dünyanın en çetin, en çileli işidir ve *Sabrî,* işte bunun şiirini kaleme almıştır. Onun hayalimize sunduğu ilk tabloda şunu seyrediyoruz: Çölde saplanıp kalmış gönül, *Leylâ*'yı aşamamak gibi bir zorlanıştadır, başaramamaktadır ve geri çağrılmaktadır. Şair, tenasüpleri alt alta getirerek kusursuz bir leff ü neşr sergilediği bu matlâ beyitte redif olarak da şu inleyişi -artık her beyitte tekrar etmek üzere- dile getirmektedir:

"...yeter gönlüm yeter"

Bir etkileniş iddiasından öte, dîvân şiiri iklimini solumuş şairlerdeki duyuş ortaklığını ve rûh akrabalığını göstermesi açısından *Sabrî* ile *Fuzûlî* arasındaki şu benzerliğe dikkat çekelim:

"Gönül yetti ecel zevk-ı ruh-i dil-dâr yetmez mi

Ağardı mûy-ı ser sevdâ-yı zülf-i yâr yetmez mi"

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 272-273)

2. Beyit

Bâr-ı aşkı çekmeğe cismimde tâkat kalmadı

Geçdi mevsim geç bu sevdâdan yeter gönlüm yeter

(Bu yaşlı) bedenimde aşkın yükünü çekmeğe mecal kalmadı. / (Gençlik) mevsim(i) geçti, (sen de) bu sevdadan (vaz)geç gönlüm, yeter (artık) yeter!

Redifteki "*yeter"* tekririyle samimi bir bıkkınlığı ve tükenmişliği sezdiren bu beyitteki serzenişin hedefi; yaş geçmesine, vücudun takatten düşmesine rağmen hâlâ uslanmayan gönüldür. Mevsim artık bahar değilken bahardaki neşeyi aramanın acıklı imkânsızlığı içinde *Ahmet Haşim'i, Sabrî* ile aynı noktada görüyoruz:

"Bir gamlı hazânın seherinde

Isrâra ne hâcet yine bülbül?"

... Ahmed Hâşim (Andı, 2016: 39)

İmkânsızı zorlamak, acıyı artırmaktan başka bir şey olmayacaktır. Öyleyse gönül ısrardan vazgeçmelidir. Bir sebep sonuç ilişkisiyle kaleme alınmış bu ikinci beyitte şair, gerekçeyi ilk mısrada belirtiyor:

"(Bu yaşlı) bedenimde aşkın yükünü çekmeğe mecal kalmadı."

Ve ikinci mısrada buna, mevsimin sona erdiği gerekçesini de ekleyerek "sevdayı bırakmak"tan başka bir yol olmadığı sonucuna varıyor:

"*(Gençlik) mevsim(i) geçti, (sen de) bu sevdadan (vaz)geç gönlüm, yeter (artık) yeter!"*

Bir bütün olarak baktığımızda bu beyit için, geçici dünya hayatına ve özellikle gençliğe aldanmışken ansızın gafletten uyanışın ve hâlâ uykuda, rüya görmekte olan gönlü de dürtüp uyandırmaya çalışmanın şiirleşmiş halidir, diyebiliriz.

Hayatı dağdağalarla geçen, varlıktan yokluğa düşmeyi tadan; neredeyse sahip olduğu her şeyden kopuşu yaşayan *Mustafa Sabri Efendi*'nin elinde kalan tek varlığı, öyle anlaşılıyor ki şairliğidir. Acaba bu beyitteki *"...yeter gönlüm yeter"* redifinde, onun dahi susmasını istiyor, diyebileceğimiz kadar derin bir karamsarlık mı sezmeliyiz? Ne ki gönül, sayısız darbe yediği halde yine de beşeri alakalardan

sıyrılamamaktadır; dünyevi beklentilerin ve olamayışların ıstırabındadır. Şairin "aşk" dediği yük, bütün ağırlığıyla hâlâ sırtındadır. Yaşlılık gelip çatmış, tahammül gücü de kalmamıştır. Bütün bunların suçlusu gönüldür ve *Sabrî*, olanca bıkkınlığıyla, nice dîvân şairi gibi, kendi gönlüne yüklenmektedir:

"...yeter gönlüm yeter"

*Sabrî'*nin bu sadasına, on altıncı yüzyıldan aynı tonda şöyle bir cevap geliyor:

"Yetirdi başını gerdûn ayağa bâr-ı mihnetten

Hayâl-i halka-i gîsû-yı anber-bâr yetmez mi"

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 272-273)

3. Beyit

Yokdur ümmîd-i visâl tâli' zebûn bahtım siyâh

Ne biter bîhûde gavgâdan yeter gönlüm yeter

Kavuşmaya umut yok, talih yenik (düşmüş), bahtım(sa) karadır. / Boş yere didişmekten ne çıkar? Gönlüm, yeter (artık) yeter!

Tam bir pes etme halini duyuran bu beytin ilk mısrasında olumsuzluklar, yine birer gerekçe olarak sıralanmış ve ikinci mısrasında ise artık mücadeleyi bırakmak gerektiği, bir hüküm olarak bildirilmiştir. Şairin bahtı kapanmış, talihi mağlup olmuş ve sevgiliye vuslat ihtimali de kalmamıştır. Değil mi ki bu sonuçsuz uğraştan elde edilecek bir şey yoktur; öyleyse gönül, ısrarı bırakmalıdır. *Sabrî*'nin, hayatı boyunca karşılaştığı zorlukları, darlıkları ve gördüğü sadakatsizliği hayal ettiren, kalbindeki tahribattan esintiler taşıyan bu beyit, içerdiği kasvetli içe kapanış itibariyle yine onun başka bir gazelinden şu mısraları çağrıştırmaktadır:

"Söyleyin Allâh için müdhiş değil mi manzara

İntihâr pâklar beni billâhi bu efkâr ile"

Sabrî (Onur, 2007: 88)

Önceki beyitlerde adım adım artırılan tükenmişlik, bu üçüncü beyitle, en koyu derecesinde ifadesini bulmaktadır. Her beytin redifindeki vurgu, burada da dikkate sunuluyor: Gönül, isteklerinden vazgeçmelidir. Peki, nedir o istekler? Onlar, gönlün var oluş gayesi ve asli kıblegâhı dışındaki her şey, yani *"masiva"*[243]dır. Susamış birinin tuzlu deniz suyu içerek susamışlığını daha da azdırması gibi, gönül de hakiki hedefi dışındaki cazibelere kapıldıkça daha kavurucu hicranlar, hasretlerle yüzleşmektedir. Bu durumda gönlün fani, maddi, beşeri sapmalarına: -*Artık yeter,* demenin zamanı gelmiştir ki şiirdeki redifler, işte bu vurguyu üstlenmektedir. Bu beyitte olumsuzlukların peş peşe sıralanmasındaki derin ve içli sızlanışı okurken *Sabrî* ile mizaç benzerliğindeki *Fuzûlî'*yi yine hatırlıyoruz:

"Dost bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn

Derd çok hem-derd yok düşmen kavî tâli' zebûn"

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 243)

4. Beyit

---

[243] Mâsivâ: *"Allâh'tan başka her şey, alâik, mahlûkat ve mevcûdât-ı dünyeviye yerinde kullanılır bir tâbirdir."*

Mehmet Zeki PAKALIN, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* MEB Yay., İstanbul, 1993, c.2, s.413

Dalga müdhîş el-amân bir sâhile çek zevrakın

Kıl hazer girdâb-ı deryâdan yeter gönlüm yeter

Dalga(lar) korkunç! Aman, kayığını bir kıyıya yanaştır! / (Azgın) denizin girdap(lar)ından sakın! Gönlüm, yeter (artık) yeter!

Kükreyen deniz, dibe çeken girdap ve azgın dalgalarla anlatılan, aslında nedir? Ve yelkenli ile, sahil-i selamet ile sembolleştirilen, gerçekte hangi kavramlardır? Şairin korktuğu akıbet, bitmeyen dünya meşguliyetleriyle boğuşarak ömrü boşa geçirmek ve aslında çok ulvî bir hedef için kendine sunulmuş gönül sarayını da bir ambar konumuna indirerek onu, dünyevi endişelerle doldurmuş olmaktır. *Mustafa Sabri Efendi* gibi batın edeplerinden haberdar, ehl-i dil bir zat için bundan büyük iflas düşünülemez ve o, böylesi bir hüsran ihtimaline karşı ilk mısraya yerleştirdiği *"el-amân"* ünlemiyle gönlünü uyarmaktadır. şDîvân şiiri dünyasına ait sanatkârlardaki rûh ve duyuş ortaklığına dair çarpıcı bir örnek olarak *Karslı Süleyman Şâdî*[244] ile bizim *Harputlu Mustafa Sabri Efendi'*yi görmekteyiz. Dîvânını 1993'te Prof. Dr. Abdulkerim ABDULKADİROĞLU merhum ile yayımladığımız *Karslı Süleyman Şâdî,* söz konusu *Harputlu Mustafa Sabri Efendi* ile neredeyse çağdaştır ve kuvvetle muhtemeldir ki yakın zamanımızın bu iki dîvân şairi, birbirinden hiç haberdar olmamıştır. Böyleyken, *Sabrî*'nin, şerhinde bulunduğumuz bu üçüncü beytindeki "korku"sunu aynen yaşayan *Şâdî'*ye ait şu beyitler, dîvân şairlerindeki ilginç rûh beraberliğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

"Keşti-i gönlüm nola sâhil-res-i tâ'at kıl

Gark-ı mevc-i bahr-ı isyânım meded yâ Rab meded

...

Tünd-bâd-ı her vesâvisden be-der- âhir nefes

Hıfz kıl fânûs-ı îmânım meded yâ Rab meded"

... Şâdî (Abdulkadiroğlu-Demirbağ, 1993: 8)

Tekrar *Sabrî'*nin şerhinde bulunduğumuz üçüncü beytine dönecek olursak;

"Dalga(lar) korkunç! Aman, kayığını bir kıyıya yanaştır!"

derken, şairin korumaya çalıştığı, kendi mâneviyatıdır ve o, şairlik hüviyetini de borçlu olduğu rûh cevherini, hayatın bin bir inişinde-yokuşunda kırmadan taşıyabilme gayretindedir. Gaflete dalıp da feyzini ve huzurunu elden kaçırmamak için gönül yelkenlisini batırmadan, sağ salim bir kıyıya yanaştırabilmek gerekir. Yoksa gönüldeki olanca batın servetini kaybetmek tehlikesi vardır ve ilâhî sığınış kıyısına, teslimiyet limanına, selamet sahiline yanaşıncaya kadar o kayığın başına bir iş gelmemelidir. *Sabrî'*nin korktuğu akıbetin şiirini *Şeyh Gâlib*, bakın, nasıl kaleme almıştır:

"Yine zevrak-ı derûnum kırılup kenâre düştü

Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düştü"

Şeyh Gâlib (Okçu, 1993: 868)

5. Beyit

---

[244] Süleymân Şâdî (1830-1900): Aynı zamanda Nakşıbendi halifesi olan Süleyman Şâdî, Karslı olup yakın zaman dîvân şairlerimizdendir. (Ö.D.)

Abdulkerim ABDULKADİROĞLU-Ömer DEMİRBAĞ, *Dîvân Süleymân Şâdî,* Ankara, 1993, s.3-5.

Kâinât hep müştekî feryâd ü zârından senin

Kıl teeddüb Rabb-ı A'lâ'dan yeter gönlüm yeter

Senin feryat ve inleyişinden cümle alem şikâyetçi! / Yüce Rabb'e karşı edepli ol! Gönlüm, yeter (artık) yeter!

İlk dört beyitte dile getirilen çaresizlik ve sıkışmışlık halinden sonra ilk kez bu beşinci beyitte açıkça Allâh'a yöneliş görülmektedir. Bu yöneliş, bütün umutların tükendiği en yalçın imkânsızlık noktasındaki samimi bir ikrardan çok, hatırlamış olmaktan doğan haşyet hissini andırır bir utanma ifadesindedir.

Gönlünü Allâh'tan utanmaya davet tavrı, bize yine *Fuzûlî*'yi hatırlatıyor:

"Yeter cem' eyle bâr-ı ma'siyet tağyîr-i etvâr et

Hayâ kıl yok mudur insâfın ol kim var yetmez mi"

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 272-273)

*Sabrî'*ye ait beytin ilk mısrasında;

"Senin feryat ve inleyişinden cümle alem şikâyetçi!"

İfadesiyle şair, gönlündeki elemi dışarıya püskürtmekte, bütün dünyaya saçmaktadır. Gizli ve şairane bir "kendini ilan" duruşunu da sezdiren bu söyleyiş, bir sonraki ikinci mısrada Allâh'tan utanma noktasına gelerek haddini bilme çizgisine çekilecektir:

"Yüce Rabb'e karşı edepli ol! Gönlüm, yeter (artık) yeter!"

Şairdeki ıstırabın, hayal ötesi mübalağalarla dış dünyaya yansıtılması, dîvân şiirinde sık görülen bir şiirselliktir. *Necâtî*, âhının döne döne yükselen bir kıvılcımıyla güneşi yakar, *Fuzûlî,* bir âh ile felekleri tutuşturur ve *Şeyh Gâlib*, âh çekince yıldızlar aşağıya dökülür… *Sabrî*'nin çığlıklarından ise bütün alem rahatsızdır ve bu durumdan ötürü şair, alemin Rabb'inden utanmaktadır. Şair, hep ağlayan, susmak bilmeyen bebeğin çevreyi rahatsız etmesinden tedirginlik duyan çaresiz anne edasında, redifteki tekrirle gönlünü sakinleştirmeye çalışır:

"…yeter gönlüm yeter"

Anlaşılmaktadır ki şair, bu beyitle bir sonraki beytü'l-gazele geçiş için bir tür girizgâh yapmaktadır.

6. Beyit

Sakf-ı Beytullâh'a Leylâ'dan bedel Mevlâ'yı yaz

Çek kalem bu yanlış imlâdan yeter gönlüm yeter

Allâh evinin (Kâ'be'nin) duvarına Leylâ yerine Mevlâ(nın ismin)i yaz. / (Şimdiye kadarki) yanlış yazıdan kalem(ini geri) çek. Gönlüm, yeter (artık) yeter!"

Denilebilir ki bütün gazel, bu beyit için yazılmıştır. *Sabrî,* matlâ beyitte gönlüne yönelttiği:

"Kes alâka hubb-ı Leylâ'dan…"

nasihatinin hikmetini, bu altıncı beyitte açıklıyor:

"Sakf-ı Beytullâh'a Leylâ'dan bedel Mevlâ'yı yaz"

"Beytullah" (Allâh'ın evi) sözüyle dîvân şiirinde çok kullanılan kalıplaşmış bir kinaye olarak hem bilinen *Kâ'be-i Muazzama*, hem de gönül kastedilmektedir. İnsandaki sonsuz sevmek yeteneğinin

merkezi demek olan gönlün hakiki sahibi, Allâh'tır. Öyleyse onda sadece Allâh olmalıdır. Bu durumda gönül de Allâh'ın evi; yani *Beytullâh* sayılır.

"Gönlünde senin gayr u sîvâ sûreti neyler

Lâyık mı bu kim Kâ'be'ye büthâne desinler"

Şeyhülislâm Yahyâ (Ertem, 1995: 70)

*Sabri'*nin söz konusu beytinde ise önceki beş beyitte işlenen özlemin ne olduğu, bu kez hiçbir imaya, sezdirmeye gerek duyulmaksızın, açıkça dile getirilmiş, özetlenmiştir. *Leylâ* ile sembolleşmiş tüm fani, beşeri ilgiler gönülden silinmeli ve oraya Allâh'ın ismi nakşedilmelidir. Çünkü gönül *Beytullâh*'tır; onda yaratılmışa ait bir suret, bir iz bulunmamalıdır. Tasavvufta *Nefy ü İsbât* diye adlandırılan bu, kalbi başka her alakadan boşaltıp Allâh'a yöneltmeye azmi, dîvân şiirimizde sayısız kere işlenmiş, sayısız şiire revnak vermiştir. (Pala, 1989: 387) Nitekim, *Mantıku't-Tayr*'dan *Hüsn ü Aşk*'a kadar nice klasiklerimizde anlatılan da, aslında bunun hikâyesinden başka bir şey değildir.

Tekrar *Sabrî'*ye dönecek olursak:

Beytullâh duvarına Leylâ yerine Mevlâ(nın ismin)i yaz. /

Gönlüm, yeter (artık) yeter; (şimdiye kadar) yanlış yazdıklarından (da) kalem(ini geri) çek (artık)."

Denilebilir ki *Sabrî* bunları söylerken, kimi dîvân şairleri gibi, şiirine yalnızca sırrî bir çeşni katmak, mâverâî bir hava vermek amacında değildir. Bu mısralarda gerçekten de yücelere hasret bir gönlün fani, maddi ilgilerden duyduğu samimi ıstırap, mahçubiyet ve usanç, belirgin olarak görülmektedir.

Aynı hissiyatı *Fuzûlî'*de görelim:

"Hidâyet menzliline yetdiler sa'y ile akrânın

Dalâlet içre sen kaldın sana ol âr yetmez mi"

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 272-273)

7. Beyit

Göç yakındır kıl tedârik Sabri âhir râhına

Pâk ol çirkâb-ı dünyâdan yeter gönlüm yeter

Sabrî, göç (etme vakti) yakındır; son yolculuğun için hazırlık yap. / Dünya kirinden temizlen. Gönlüm, yeter (artık) yeter!"

Şair, bu maktâ beytinde *"göç"* mecazıyla yaptığı bir güzel adlandırma ile ölümün yakın olduğunu ve artık dünyaya ait kusurlardan arınması gerektiğini gönlüne ihtar ederek çınlayıcı bir son beyit ile gazeli bitirmektedir. Son nefesin yaklaştığını fark etme, *Mustafa Sabrî Efendî*'ye has ârifçe bir hissediş midir; yoksa ikinci beyitte dile getirdiği, yaşlılık mevsiminin doğal sonucuna dair beklenti midir; ya da kimi sanatkârlarda görülen o meçhul sezgi midir, bilinmez. Ancak, şairin, yaklaşmakta olan akıbetten çok, o eşiği geçerken dünyaya ait bir leke taşımamak derdinde olduğu, dikkati çekicidir.

*Sabrî'*nin, söz konusu endişeyi başka manzumelerinde de samimi olarak dile getirdiğine şahit olmaktayız:

"Ben ne yüzle çıkayım bilmem huzûr-ı Bârî'ye

Gayret etdim nehyine emrinde gösterdim kesel"

... *Sabrî* (Onur, 2007: 48)

"Sabrî-i rû-siyâhı afveyle yâ ilâhî

Binlerce var günâhı bağışla Mustafâ'ye"

... *Sabrî* (Onur, 2007: 44)

Zikzaklı bir hayata ve huzursuz bir mizaca sahip olduğu anlaşılan *Mustafa Sabri efendi'*yi -derin tasavvuf kültürüne rağmen- rûh dinginliğine ulaşmış tam bir sûfî olarak kabul etmek, çok isabetli bir yaklaşım olmayacaktır. Nitekim, *Mevlânâ*'nın düğün saydığı, *Yûnus*'un vuslat dediği ölüm, *Mustafa Sabri Efendi'*de, önünde mahçubiyetle beklenilen bir kapıdır ve o bekleyişte dervişçe bir Allâh'a kavuşma şevkından öte, mü'mince bir Allâh korkusu daha galiptir. Gazel boyunca sergilenen; maddi, beşeri ilgilerden sıyrılamayış ve son beyitte dile getirilen, ölüm gerçeğine karşı dünyevi meyillerden arınma isteği… Bütün bunların ifade edildiği muhatap gönüldür ve şairin her beyitte redif olarak tekrarladığı;

"...yeter gönlüm yeter"

sızlanışındaki bıkkınlık, bir türlü yola gelmeyen gönlünden ötürüdür.

*Fuzûlî'*nin yine benzer söyleyişteki şu beyitlerine dikkat çekmeliyiz:

"Sana yetdi ecel peymânesin nûş etmeğe nevbet

Hevâ-yi çeşm-i mest ü gamze-i hûn-hâr yetmez mi

Yeter oldu kulağa bang-i rıhlet dehr bâğından

Ne durmuşsun temâşâ-yı gül-i ruhsâr yetmez mi

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 272-273)

Sonuç

İslâm medeniyetinin günümüze en yakın son evresini temsil etmiş Osmanlı Cihan İmparatorluğu'nun tarihe gömülmesiyle, o uygarlığın sesi olan dîvân edebiyatının geçmişten istikbale doğru akışı sekteye uğramıştır, diye bir tespitte bulunmak yanlış olmayacaktır. Nitekim, içinde bulunduğumuz zaman dilimi için, dîvân edebiyatının fetret dönemidir, demek mümkün. Son iki asırda gerçekleşen savaşlar, göçler, çöküşler, kuruluşlar… gibi tarihi-sosyal olayların çokluğundan ötürü, sanat ve edebiyat -bu arada klasik şiirimiz- önceki devrelere oranla bir tür inziva safhasını yaşamaktadır. Böyle olunca, özellikle yakın zamanda ve Anadolu'da yetişmiş dîvân şairlerimizin, sanatlarında oldukça parlak bir görüntü sergileseler bile, yeteri kadar dikkat çektiklerini söylemek güçtür. *Harputlu Mustafa Sabri Efendi,* dîvân şiirimizin yakın zaman temsilcilerinden olmasına rağmen, ancak M. Naci ONUR Bey hocamızın çabalarıyla akademik seviyede ciddiye alınmaya başlanmıştır. Söz konusu şairimiz gibi ortaya çıkarılmayı bekleyen daha nice "değer"lerimizin olabileceği de kuvvetle muhtemeldir. *Mustafa Sabri Efendi,* şaşırtıcı biçimde mizaç benzerliği gösterdiği *Fuzûlî* kadar deha çapında olmasa da, bestelenmeyi ve ders olarak okutulmayı hak eder kudrette manzumeler kaleme almış bir şairimizdir. Özellikle onun, şerhini yapmaya çalıştığımız bu gazeli, şairimizin eğitimine, birikimine, tefekkürüne ve yirminci yüzyıl ortalarındaki dîvân şiiri kültürümüzün ne seviyede olduğuna dair, fikir vericidir. Dünyevi alakalar ve endişelerden arınarak Hakk'a yönelmeye azmediş temasının işlendiği bu gazel, biçim-içerik uyumuyla, kusursuza yakın nazım tekniğiyle dîvân şiirinin *Mustafa Sabri Efendi* gibi aydınlarca günümüze nasıl taşındığını göstermektedir. Bu noktada Harput'un bir asır önceki rûh, fikir, sanat ve estetik iklimi içinde klasik şiirimizin yeri hakkında ipuçları sunan *Mustafa Sabri Efendi'*ye minnet borçlu olduğumuzu belirtmeliyiz. Onu rahmetle anıyoruz.

Kaynakça

ABDULKADİROĞLU, Abdulkerim - Ömer DEMİRBAĞ. (1993). ***Dîvân Süleymân Şâdî,*** Ankara.

AKYÜZ, Kenan vd. (1990) ***Fuzûlî Dîvânı***, Akçağ Yay., Anakara.

ANDI, M. Fatih. (2016). ***Piyâle Ahmed Hâşim***, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

ERTEM, Rekin. (1995). ***Yahyâ Dîvânı***, Akçağ Yay., Ankara.

OKÇU, Naci. (1993). ***Şeyh Gâlib ve Dîvânının Tenkidli Metni***, KB Yay., Ankara.

ONUR, M. Naci. (1988). ***Harputlu Dîvân Şâirleri***, İzzetpaşa Vakfı Yay., Elazığ.

ONUR, M. Naci. (2007). ***Harputlu Şâir Mustafa Sabri Efendi (İnceleme-Metin)***, Manas Yay., Elazığ.

PAKALIN, Mehmet Zeki. (1993) ***Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü***, MEB Yay., İstanbul.

PALA, İskender. (1989). ***Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü***, Akçağ Yay., Ankara.

Tâhirü'l-Mevlevî. (1973). ***Edebiyat Lügati***, Enderun Kitabevi, İstanbul.

16.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE ANLAM DEĞİŞMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Dr. Öğretim Üyesi BURHAN BARAN

DİCLE ÜNİVERSİTESİ

Öz

Canlı bir varlık olan dil, hem biçim hem anlam yönünden değişmelere uğrayan bir unsurdur. Kullanılan araç gereçlerdeki gelişmeler, inançların ve yaşam koşullarının değişmesi, başka dillerden etkilenmeler, savaşlar, göçler dili değişime uğratan etkenlerden bazılarıdır. Bir dil birimi olan sözcükler de bu değişimlere paralel olarak anlam değişmeleri kapsamında anlam daralması, anlam genişlemesi, başka anlama geçiş gibi anlam olaylarına uğrayabilir. Bir süreç içinde meydana gelen bu anlam değişmeleri art zamanlı olarak incelenir. Dil ve edebiyat çalışmalarında sözcüklerin anlam bakımından geçirdiği değişimleri görmek, incelenen metni doğru anlama ve yorumlama bakımından oldukça önemli bir husustur. Bundan dolayı art zamanlı anlam değişmeleri üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Biz de bu çalışmalara katkı olması ümidiyle bu bildirimizde doktora tezimizde incelemiş olduğumuz 16. yüzyıla ait bir yazma eser olan Cevahirü'l-Ahbar fi Hasayili'l-Ahyar'da geçen bazı kelimelerin günümüz Türkiye Türkçesine kadar geçirdiği anlam değişmelerini sunacağız. Ancak sadece bu esere bağlı kalmayarak Dede Korkut, Marzubanname, Harneme, Tarama Sözlüğü, Derleme Sözlüğü, Kamus-ı Türki, Osmanlıca-Türkçe Sözlük, Lehçe-i Osmani ve Türkçe Sözlük'ten de örnekler vereceğiz. Bildirimiz 16. yüzyıldan günümüze anlam değişmeleri konusunda bir inceleme örneğidir. Aksan, anlam değişmeleri ile anlatılan olayın bir göstergenin başlangıçta dile getirdiği kavramda bir daralma, bir genişleme belirmesi ya da aynı sözcüğün bir zaman sonra başka bir kavramı anlatır duruma gelmesi olduğunu belirtir. Ardından göstergelerin yansıttıkları kavramların değişmesi ancak zaman içinde gerçekleştiği için eş zamanlı değil, art zamanlı yöntemle ele alınabileceğini söyler (1998: 88). Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişmeleri'ni inceleyen Arslan Erol şu açıklamayı yapar: "Anlam değişmelerinin başlangıç noktasını oluşturan, kişi dillerinde ve şivelerde ortaya çıkan anlam farklılıkları, kavramların dile yansıması olan kelimelerde bazen anlam alanının genişlemesine, bazen kullanımdan düşme sonucu anlam alanının daralmasına ve bazen de anlam alanının değişmesine yol açar." (2008: 61). Bizim bu bölümde üzerinde duracağımız art zamanlı anlam değişmeleri, Cevahirü'l-Ahbar fi Hasayili'l-Ahyar'dan tespit ettiğimiz anlam daralması, anlam genişlemesi ve başka anlama geçiş örnekleridir.

1. Anlam Daralması

Aksan, anlam daralmasını "Bir göstergenin önceden anlattığı nesne ya da devinimin ancak bir bölümünü, bir türünü anlatır duruma gelmesidir." (1998: 90) diye tanımlar. Hengirmen, anlam daralması maddesinde "Bir sözcüğün, anlattığı kavramlardan bir ya da birkaçının kaybolması sonucunda kavram alanının küçülmesi" (1999: 29) açıklamasını yapar. Gramer Terimleri Sözlüğü'nde "Kelimenin kavram ve anlam kapsamı bakımından bir daralmaya uğrayarak, eskiden anlattığı şeyin ancak bir bölümünü, bir türünü anlatır duruma gelmesi, bir kelimenin genel bir anlamdan özel bir anlama geçişi." (Korkmaz 2010: 19) olarak tanımlanır. Bu tanımları da dikkate alarak sözcüklerin zaman içinde bir veya birkaç anlamını yitirmesi ya da genel anlamdan özel anlama geçmesini anlam daralması olarak tanımlayabiliriz. Anlam daralması için incelediğimiz metinden tespit ettiğimiz örnekler şunlardır:

ceza

Bu sözcük için, Türkçe Sözlük'te "uygunsuz davranışlarda bulunanlara uygulanan üzüntü, sıkıntı, acı verici işlem veya yaptırım" (TS: 458) anlamı verilmiştir. Bu ifadeyi kötü anlamda "karşılık" olarak özetleyebiliriz.

Metinde ise ceza, hem iyi hem kötü yönden "karşılık" anlamıyla kullanılmıştır:

1. İyi yönden karşılık

"Bu hususun hakikati budur ki mümin vakta ki Allahuteala yolında gaza eyleye hatta maktul olınca ruhına ahiretde ceza cennet oldı." (CAHA: 64b2-4).

"Bela azim oldukça ceza dahı azim olur. Allahuteala bir kavme mahabbet eylese anları mübtela ider. Kim ki belaya rıza vire, Allahuteala andan razı olur." (CAHA: 170a8-10).

2. Kötü yönden karşılık

"Bu haletler Mevla'sına asi, kendü hevasına tabi olanlarun cezasıdur, didi."(CAHA: 137a8-9).

"Sözünüzde kazib olursanuz cezası nedür?" (CAHA: 156b11).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte de sözcüğe "karşılık" (OTAL: 139) anlamı verilmiştir.

çünki

Sözcük, Türkçe Sözlük'te "şundan dolayı, şu sebeple, zira" (TS: 572) anlamlarıyla geçer.

Metinde ise çünki şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Mademki

Sözcük, en çok bu anlamda kullanılmıştır:

"Adetümüzdür, büyük kız var iken küçügi virilmez. Çünki muradun oldur, anı dahı virdüm, didi." (16b15-16).

"Ey karındaşlar, çünki Yusuf'a kıyarsız, bari bunda bir kuyu vardur, ana bırağalum, içi tolu yılan-lar akreblerdür, anlar öldürsünler." (CAHA: 28b4-6).

Sözcüğün bu anlamı Dede Korkut'ta da vardır:

"Çünki er dirilürsin, varup babanı kurtarsana ne!" (Özçelik 2016: 415).

Şu manide de sözcük "mademki" anlamındadır:

"Çünkü güzel gönlüm alup gidersin, / Hoşça tut yanında mihmanım olsun." (ÖTS: 563).

Kamus-ı Türki'de sözcüğe verilen ikinci anlam "mademki"dir (KT: 524).

2. -Dığı için,olduğu için, şu sebeple ki

"Züleyha, Yusuf'ı çünki zindana gönderdi, peşiman ve hasta-dil ve bimar-ten oldı." (CAHA: 94a13-14).

"Mevte razı olmışam itmem zünub, / Hale vakıf çünki allamu'l-ğuyub." (CAHA: 113b4).

Çünki sözcüğü "mademki" anlamını kaybederek anlam daralmasına uğramıştır.

davet (eyle- / it-)

Sözcük, Türkçe Sözlük'te "çağrı, çağırma, yemekli toplantı" (TS: 599) anlamlarıyla geçer.

Metinde ise davet şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Bir yerde "dua" anlamında kullanılmıştır:

"Eyledüm yolunda ismet ya İlah! / İtmedüm havf eyleyüp senden günah.

Müstecab it anun içün davetüm / Lutfun ile zayid olsun şöhretüm." (CAHA: 114b7-8).

2. Eyle-/it-yardımcı fiilleriyle birlikte "çağırmak, davet etmek" anlamında kullanılmıştır:

"Züleyha bunlarun kendüye melamet itdüklerin işidicek tedbir eylemiş ki meclis düzüp anları davet eyleye. Na-gehani Yusuf'ı anlara göstere ki Yusuf'ı anlar görmemişler idi." (CAHA: 85a17-19).

"Akıbet geldi fakirün nevbeti, / İtdiler şahun katına daveti." (CAHA: 125b14).

Tespit ettiğimiz "dua" anlamı Osmanlıca-Türkçe sözlükte (OTAL: 169) de geçmektedir.

Bu verilerden hareketle davet sözcüğünün "dua" anlamını kaybederek anlam daralmasına uğradığını söyleyebiliriz.

emin

Günümüzde bu sözcüğün "güvenli, emniyetli, şüphesi olmayan" (TS: 794) anlamları kullanılmaktadır.

Metinde ise sözcük şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Güvenilir

"Macerayı ben hikayet eyledüm, / Anlara bir bir rivayet eyledüm.

Bildiler ahvali oğlum-dur yakin, / Eylediler bana teslim ey emin!" (CAHA: 51b3-4).

2. Bir işten, görevden sorumlu olan

"Hazret-i Yusuf hazinelerini açdı, eminler tayin eyledi, halka nida kıldı. Taam ve azık isteyenler Hazret-i Sıddik kapusına gelsün, didiler." (CAHA: 121b2-4).

Yukarıda verdiğimiz ilk anlam Türkiye Türkçesindeki anlamla örtüşmektedir. İkinci anlam ise bugün kullanımdan düşmüştür. Türkçe Sözlük'te "Osmanlı İmparatorluğu'nda bazı devlet görevlerindeki sorumlu kişi" (TS: 794) anlamı da tarihsel anlam olarak verilmektedir.

emr

Sözcüğün bugün kullandığımız "buyruk" (TS: 794) anlamının metinde birçok örneği vardır:

"Çıkup Hazret-i Yusuf'un **emr**i üzre amel eyledi." (CAHA: 129b1-2).

Yukarıda belirttiğimiz anlamın dışında emr, yedi yerde "iş, husus" anlamında kullanılmıştır. Buna tespit ettiğimiz bazı örnekler şunlardır:

"Tahkik bildüm ki Yusuf'umı kurt yimedi, kelamunuz cümle yalandur. Nefsünüz muktezasınca bu **emr**e eyü şekl ü zinet virmiş-siz." (CAHA: 38a14-16).

"Melik eyitdi: Sadık-sın, bu umura senden gayrı kadir degüldür, seni bu emre vali itdüm, hatem ve tac u serir senün olsun, hükmün nafizdür." (CAHA: 108b14-16).

Tespit ettiğimiz bu anlam, Osmanlıca-Türkçe sözlükte de (OTAL: 218) geçmektedir.

gariblık

Türkçe Sözlük'te "garip olma durumu, garabet" (TS: 904) anlamıyla geçen sözcük, metinde bir yerde "yabancı, gurbet" anlamıyla kullanılmaktadır:

"Bir diyarı yad eyledün ki beni terk itdi, gariblık diyarlara saldı." (CAHA: 56b3).

Sözcük, Dede Korkut'ta "yabancı yer, gurbet" anlamında geçer:

"Ermi oldun, yigit mi oldun kardaş? Karıblıga kardaşun isteyü sen mi geldün, kardaş?" (Özçelik 2016: 545-547).

Sözcük, Türkiye Türkçesinde "yabancı (yer), gurbet" anlamını yitirerek anlam daralmasına uğramıştır.

gerçek

Türkçe Sözlük'te bu sözcük için özetle "hakiki, hakikat, sahici, asıl, gerçeklik, doğruluk" (TS: 930) anlamları verilmektedir.

Metinde ise gerçek, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Doğru söz

"Maşıta eyitdi: Neam, gerçek söyler." (CAHA: 84b1-2).

"Hazret-i Yusuf suvaı urup kulak tutdı, eyitdi: Kelamunuz sahih-dür, gerçek söylersiz." (CAHA: 131a2).

2. Haklı, doğru sözlü

"Siyah, girüsine bakdı. Gördi Yusuf deve üzerinde degül. Döndi. Gördi bir kabr üstine düşmiş yatur. Eyitdi: Efendilerün gerçeklermiş. Kaçkun kul imiş-sin." (CAHA: 47b10-12).

Yukarıdaki cümlede geçen gerçek sözcüğünün daha iyi anlaşılması için bu sözün söylenme nedeni üzerinde durmak istiyorum. Kardeşleri, Yusuf'u Mısır'a giden bir kervana köle olarak satarlar. Ancak onun kaçıp babasına gitme ihtimalinden korkarlar. Bunun üzerine onun hırsız olduğunu, kaçabileceğini, bu nedenle Mısır'a ulaşıncaya kadar kaçmaması için ona zincir vurmalarını söylerler. Daha sonra Yusuf, yolda annesinin kabrini görünce dayanamayıp kendini kabrin üzerine atar. Zenci, bu olaydan sonra yukarıdaki sözü söylemiştir.

Sözcüğün bu anlamına tespit ettiğimiz diğer örnekler şunlardır:

"Ol eyitdi: Kamis önden yırtılmış ise Züleyha sadıkadur ve eger girüden yırtılmış ise Yusuf gerçekdür, ol kazibedür, didi." (CAHA: 70b7-9).

"Tıfl eyitdi: Kamise nazar kıl, önünden yırtılmış ise Züleyha sadıkadur, ardından yırtılmış ise kazibedür, Yusuf gerçekdür, didi, kelamını hatm eyledi." (CAHA: 71a4-6).

Yukarıda verdiğimiz ilk anlamı, günümüzde de kullanmaktayız. Ancak ikinci anlam için gerçek yerine bugün haklı veya doğru sözlü ifadeleri kullanılmaktadır.

Nitekim Tarama Sözlüğü'nde bu sözcük için "doğru, dürüst" anlamları da verilmiştir. Bu anlamlar için verilen örneklerden "Resul aleyhisselam dedi ki: Ha uşbu sözde gerçeksin, tur imdi git katımdan dahi bana gelmegil." (TarS: 1651-1652) cümlesindeki gerçek sözcüğü tespit ettiğimiz ikinci anlama uygun düşmektedir.

Ayrıca Lehce-i Osmani'de bu anlama uygun olarak alt maddede "gerçeksiniz: doğrusunuz" (LOsm.: 156) ibaresi geçmektedir. Kamus-ı Türki'de üçüncü anlam olarak verilen "sadık, yalan söylemez" (KT: 1156) açıklaması da metindeki anlamla örtüşmektedir.

gider-

Türkçe Sözlük'te fiile "ortadan kaldırmak, yok etmek, dindirmek" (TS: 945) anlamları verilmiştir.

Metinde ise fiil şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Açmak, çıkarmak

"Yakub Nebi aleyhisselam ol kurda nazar eyledi, oğullarına koyuvirün, didi. Bendini giderdiler, hayvan-ı mazlum kaçmadı, kuyruğını salup Hazret-i Yakub'a yakın geldi." (CAHA: 37b12-15).

“Bir gice kaldı, yarın Mısır’a irişürüz, kaydlarunı giderürem, bizüm ile efendilerün aralarında olan ahde riayet gerek. Sabah oldı, Mısır’a irişdiler. Nil kenarına varup Malik perde tutdı. Hazret-i Yusuf’un beden-i şeriflerinde olan kaydları giderdi.” (53b3-7).

“Yüzinden bürkaı giderüp cemalini gösterdi, eyitdi: Beni bilürmisin?” (CAHA: 155b11).

2. Ortadan kaldırmak, yok etmek

“Ümmetümden bir ademe kabrinde azab iderler. Hayat-ı dünyada iken alduğı abdest gelür, ol azabı giderür.” (CAHA: 23a17-19).

“Anun hakkıyçun ki benüm nefsüm hükminde, eger siz günah işlemezsenüz ve istiğfar itmesenüz Allahuteala sizi giderür, bir kavm dahı yaradurdı ki anlar günah iderler ve istiğfar eyleyeler ki Allahuteala anları yarlığaya.” (CAHA: 159b10-13).

Tarama Sözlüğü’nde fiile verilen anlamlardan biri de “çıkarmak”tır (TarS: 1697):

“İmdi biz ol dervişi karındaşum evinden giderirsek halkın sözünden biz dahi kurtulalım.” (TarS: 1699).

Fiilin “açmak, çıkarmak” anlamı bugün Türkiye Türkçesinde kullanılmamaktadır.

hayran

Sözcüğü bugün “çok beğenen, hayranlık duyan” (TS: 1072) anlamıyla kullanmaktayız. Bu kullanımda, çok beğenmekten kaynaklanan bir hayret anlamı da sezilmektedir.

Metinde ise bu sözcük, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Çok beğenen

“Didi geldüm şehrüne mihmanunam, / Hayli dem-dür aşık u hayranunam.” (CAHA: 112a7).

“Bu keramet sana virildi neden? / Mest ü hayran-dur bu karı işiden.” (CAHA: 112b1).

2. Şaşırmış

“Lutfunıla bu adudan vir necat, / Emrüne mahkum cümle kainat.

Ben bu sözde valih ü hayran u deng, / Nagehani çıkdı deryadan neheng.” (CAHA: 51a3-4).

“Allahuteala fasl-ı kaza içün tecelli eyleye. Bir kavm saadet, bir kavm şekavet bulalar. Haşir güninde üryan ve hayran vukufunı fikr eyle.” (CAHA: 134a13-15).

Sözcüğün bu anlamı, Marzubanname’de de kullanılmıştır:

“Ol pazişahun bir sevgülü oğlı varıdı, anı dutdı, delü eyledi. Ata ana miskin olup hayran kaldılar, çün oğlan ölüm haline degdi.” (Özavşar 2009:153).

Sözcük, Türkiye Türkçesinde, “şaşırmış” anlamını kaybederek anlam daralmasına uğramıştır.

hile

Türkçe Sözlük’te sözcüğe, özetle “dolap, düzen, entrika” (TS: 1101) anlamı verilmiştir.

Metinde ise sözcük, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Pek çok yerde dolap, düzen, entrika anlamı vardır:

“Haris istedi ki bunları ala, cedleri razı olmadı, ahir hile ile Esma’yı Haris aldı, Zeyd dedeleri yanında kaldı.” (CAHA: 65b19-66a1).

“Enva-ı mekr ü hileler peyda ider.” (CAHA: 86b4).

2. Bir yerde, bugün Türkiye Türkçesinde kullanılmayan çare anlamı vardır:

“Ben anlardan dahı zaifüm, hile ve mecalüm kalmadı, benüm musibetüm azim oldı. Yusuf dirler nur-ı didem varıdı, önümden aldılar, gitdiler” (CAHA: 171b6-8).

Sözcüğün çokluk şekli hiyel de bir yerde“çareler” anlamında kullanılmıştır:

“Lik açlık kat-ı avaz eylemiş / Savtı çıkmaz benzini saz eylemiş.

Didi ey hem-saye kat oldı hiyel / Açlığıla canuma irdi ecel.” (CAHA: 114a3-4).

Tespit ettiğimiz “çare(ler)” anlamına uygun olarak Osmanlıca-Türkçe sözlükte parantez içinde hile’nin asıl anlamının Arapçada “çare” olduğu belirtilir (OTAL: 370). Bununla ilgili olarak Kamus-ı Türki’de “Arabide ekseriya çare ve tedbir manasıyla kullanılırsa da lisanımızda o mana ile asla kullanılmaz.” (KT: 563) açıklaması yapılır.

iste-

Türkçe Sözlük’te bu fiil için “istek duymak, arzulamak, dilemek, görmek istediğini bildirmek, gerek olmak, evlenmek dileğinde bulunmak” (TS: 1212) anlamları verilmiştir.

Metinde ise bu fiil şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. İstek duymak

“Ve birini gördüm, cennete varmak **iste**r, kapuları örtilür, giremez.” (CAHA: 24a5).

“Mübarek ellerin yire urup iki rağif çıkarurdı, teşne olsalar su **iste**rlerdi, ellerin yire urup su çıkardı, içerlerdi.” (CAHA: 77b1-3).

“Zindanda zamanum tavil oldı, bedenüm-de olan kaydlar bana müzayaka virdi, guya incüklerüm-de yılanlar tolanmışdur, kalkmak **iste**sem ağır gelüp otururam.” (CAHA: 100b4-7).

2. Aramak

“Musa nar isterdi, kelam-ı Hazret-i Cebbar ile müşerref oldı. Zevcesi ile Mısır’a giderlerdi, Tur’a irişdiler. Gice ile zulmet ve bürudet oldı. Hatunı hamile idi, nar **iste**diler, bulınmadı, çakmak çakdılar, yanmağa mecal ü kudret olmadı.” (CAHA: 153a1-5).

“İrdi şehre **iste**yüp haddadını / Sordı, bildi menzilini, adını.

Vardı dükkanına bakdı karına / Vakıf oldı bildügi esrarına.” (CAHA: 111b17).

Tespit ettiğimiz “aramak” anlamı Tarama Sözlüğü’nde de vardır:

“Su, girdiği yol kaderince öte çıkmağa yol olmasa lacerem dört yanından çıkmağa yol **iste**r, az az sızar, çıkar.” (TarS: 2105).

Ayrıca Dede Korkut’ta fiilin “aramak, izini sürmek” anlamı tespit edilmiştir:

“Mere Azrayil, men seni gen yerde isteridüm, tar yerde eyü elüme girdün ola mı? dedi.” (Özçelik 2016: 325).

Bu verilerden hareketle “aramak” anlamını kaybeden fiilin, anlam daralmasına uğradığını söyleyebiliriz.

işle-

Türkçe Sözlük’te bu fiilin “yapmak” ve “çalışmak” anlamlarıyla ilgili şu ayrıntılar yer almaktadır: “1. Bir şeye emek vererek onu daha elverişli bir duruma getirmek 2. İnce ve süslü şeyler yapmak, nakışlamak 5. Durağan durumdan hareketli duruma geçmek, çalışmak” (TS: 1226).

Metinde ise işle- fiilinin "yapmak" ve "çalışmak" anlamları Türkçe Sözlük'te verilen anlamlardan daha geneldir. Bu anlamlara tespit ettiğimiz örneklerden bazılarını aşağıda sunuyoruz:

1. Yapmak

"Kulum, görmezmisin, sen hevana tabi olup mahfi işler **işle**dügünde benüm gözüm seni görmezmi sanursın?" (CAHA: 59a15-16).

"Adem ol fili işledükde kendü havl-i kuvvetümle itdüm, dir ise hıyanetdür." (CAHA: 107b1-2).

"Ya İbrahim, işledügün amelden dahı efdal sevaba delalet iderem." (CAHA: 110b19).

"Eger kaziyye ol vechle olursa işledügünüz efale ceza ne ola, didi." (CAHA: 164a1-2).

2. Çalışmak

"Sordı niçün işe olmaz kayim ol / Didiler sebt güni işlerdayim ol.

Hidmeti gönline tesir eyledi / Ol güne işini tehir eyledi.

Geldi ruz-ı sebt, buldı yarini / Girü muhkem eyledi bazarını.

İşlediol gün dahı şart üstine / Aldı dirhem kabz itdi destine." (CAHA: 61a7-10).

Tarama Sözlüğü'nde işle- fiilinin "yapmak" ve "çalışmak" anlamları için verilen örneklerde de bu anlamların daha genel olduğunu görmek mümkündür. Sözlükten seçtiğimiz örneklerden ilki yapmak, ikincisi çalışmak anlamı için verilmiştir:

"Bizim işimizde niçün yoktur, ne dilersevüz işlerüz." (TarS: 2119).

"Yürümek ayb olur kişiye bi-kar / Oturma aylak aylak, işle ey yar." (TarS: 2121).

Yukarıdaki verilerden hareketle "yapmak" ve "çalışmak" sözcüklerinin, günümüzde genel anlamlarını kaybedip daha özel anlamlar ifade etmek için kullanıldıklarını ve anlam daralmasına uğradıklarını söyleyebiliriz.

kahraman

Bu sözcükle ilgili verilerimiz şunlardır:

1. Pek çok yerde, bugün kullanımına rastlamadığımız "hüküm sahibi, iş buyuran" anlamında kullanılmıştır:

"Hazret-i Yusuf Mısır'da iki nefer kahraman koyup birisini Kıbt tayifesine tayin idüp biri ehl-i Mısır ve sayir akvam içün komış idi. Erbab-ı hacata taam virürlerdi." (CAHA: 123a19-123b3).

"Siz gariblersiz, gureba umurı bizüm elümüzde degüldür, fülan yire varun, gariblerün kahramanı vardur, hacetünüz anda görilür, didiler. Bunlar dahı ol kahramanı bulup önine vardılar. Satılık taam istediler. Kahraman eyitdi: Siz kimlersiz? Eyitdiler: Peygamber oğullarıyuz. Ne diyardansız? Kenan'danuz, didiler. Eyitdi: İsimlerünüz nedür? Cümlesi adlarını fülan u fülan diyü haber virdiler. Eyitdi: Kenan'da kime mensub-sız? Eyitdiler: İbrahim Halil oğlı İshak, anun oğlı Yakub Nebi'nün evladıyuz, didiler. Kahraman dahı varup Hazret-i Yusuf'a haber virdi, eyitdi: On nefer garibler geldiler, açlık kendülere tesir eylemiş, levnleri mütegayyir olmış, didi. Bu haberi işitdügi gibi hicab galib oldı, lakin mizacında sürur u behcet görindi. Kahramana eyitdi: Anları bir eyüce makama kondurun, ikram ve tazim ile, didi. Kahraman taaccüb kıldı." (CAHA: 129a6-19).

2. Sözcük, bir yerde bugün de kullandığımız "yiğit, cesur" anlamındadır:

"Kudret ile kahraman-lar noldılar? / Saltanatla kam-ranlar noldılar?

Niçe oldı zulm iden cebbarlar? / Kanda gitdi ol ulu kahharlar?" (CAHA: 41a16-17).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte de sözcüğün "hüküm sahibi, iş buyuran" (OTAL: 481) anlamı geçer.

Bu verilere dayanarak, kahraman sözcüğün de anlam daralması meydana geldiğini söyleyebiliriz.

karşula-

Metinde bir yerde geçen fiil, Türkçe Sözlük'te geçen anlamlarından farklı olarak (TS: 1337) "karşı gelmek, muhalefet etmek" anlamında kullanılmıştır:

"Ataya, anaya eylük eylemek odur ki anlara muaraza itmeyesin, sözlerini karşulamayasın ve sögmeyesin, ak olmayasın." (CAHA: 13b19-14a1).

Tarama Sözlüğü'nde bu fiil yer almamakla birlikte karşulık için verilen "muhalefet, karşı koyma" anlamı tespit ettiğimiz anlamla örtüşmektedir:

"Mesut bin Mugis Sakif kabilesin derip Ebrehe'ye karşı çıktı. Pes eyitti: Ey melik biz senin kulunuz ve sana karşuluğumuz yok." (TarS: 2321).

Ayrıca Kamus-ı Türki'de karşula- fiili için "karşı ve sert cevap vermek, karşı durmak, dik gelmek" (KT: 1022) anlamları da verilmiştir.

katı

Bugün kullandığımız "sert, yumuşak karşıtı" (TS: 1349) anlamından farklı olarak sözcük, metinde "çok, aşırı derecede" anlamında kullanılmıştır:

"Cürm ü isyandan katı bim eylerem / Yoluna bu canı teslim eylerem." (CAHA: 88a5).

"Hastayam zar u zebun oldum katı / Bükmişem dürkaddi, nun oldum katı." (CAHA: 151b13).

"Hasretile zar u zar oldum katı / Nale ile dil-figar oldum katı." (CAHA: 167b10).

Tarama Sözlüğü'nde ise sözcüğe şu anlamlar verilmiştir:

1. Çok, çok ziyade, pek, şiddetli, iyice, sıkı, sıkı sıkı, gayet

"**Katı** tanladım, hem ayrulduğuma üşendim." (TarS: 2338).

"Bu kişi **katı** bay mıdır ve malı çok mudur?" (TarS: 2339).

2. Ağır, acı

"Bu söz Hasan'a yavlak **katı** geldi amma sabreyledi." (TarS: 2343).

3. Haşin, şiddetli, sert, kırıcı

"Ve bir kuhi **katı** ağaçtır, asla yemişi bitmez." (TarS: 2345).

Bu anlam Dede Korkut'ta da vardır:

"Ol boğa **katı** taşa boynuz ursa un gibi ögüdüridi." (Özçelik 2016: 37).

Türkiye Türkçesinde, "çok, aşırı derecede" ve "ağır, acı" anlamlarını kaybederek anlam daralmasına uğrayan sözcük, ağızlarda, "çok, pek fazla" (DerS: 2682) anlamını korumaktadır.

mahcub it-

Türkçe Sözlük'te mahcup et- "utandırmak" anlamıyla (TS: 1604) geçmektedir.

Metinde ise bu birleşik fiil, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Utandırmak

“Ve ben nehy iderdüm iki nesnedenki biri şirk ve biri kibriyadur. Bu iki haslet kulını Hak tealadan **mahcubid**er.” (CAHA: 124a1-2).

2. Gizlemek

“Allahuteala ol nesneleri kullarından **mahcub id**üp kendü ilmine mahsus itmişdür. Allahutealanun meşiyyeti, ilmi bir perdedür ki mekşuf olmaz.” (CAHA: 98b8-10).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte mahcubun ilk anlamı “kapalı, örtülü, perdeli” (OTAL: 565) şeklinde verilmiştir. Bu anlam, Kamus-ı Türki’de de ilk anlam olarak verilip parantez içinde şu açıklama yapılır: “Mana-yı asli-i Arabisi olan bu mana ile lisanımızda pek kullanılmaz.” (KT: 1298).

Bu verilerden hareketle mahcub it- birleşik fiilinin “gizlemek” anlamını kaybederek anlam daralmasına uğradığını söyleyebiliriz.

mektub

Türkçe Sözlük’te haberleşme aracı olan “mektup” anlamı yer almaktadır (TS: 1647).

Metinde ise sözcük şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Bugün kullandığımız “mektup” anlamına tespit ettiğimiz örneklerden biri şudur:

“Mısır padişahına bir **mektub** imla eyle.” (CAHA: 171a17).

2. Sözcük şu iki örnekte, Türkçe Sözlük’te yer almayan “yazılı, yazılmış” anlamında kullanılmıştır:

“Tevrat’da **mektup** imiş, Hak buyurmışlar: Kulum, sen sefer eyle, ben sana rızk vireyim.” (45a6-7).

“Senün ismün enbiya divanında **mektub**dur, zinhar harama meyl eyleme, diyü kanatlarıyla Yusuf’un arkasını sığadılar, derunlarında olan şehvet cümle zayil oldı.” (CAHA: 70a7-9).

Mektubun “yazılmış” anlamı, Osmanlıca-Türkçe sözlükte sözcüğün ilk anlamı (OTAL: 606) olarak yer almaktadır.

mesul (ol-)

Türkçe Sözlük’te, sözcüğün sadece “sorumlu” anlamı yer almaktadır (TS: 1663). Bu anlam tespit ettiğimize göre mesul ol- birleşik fiilinde kullanılmıştır:

“Zulmle olmaz dualar müstecab, / Zulmle **mesul** olur ehl-i hesab.” (CAHA: 119b9).

Ayrıca metinde sözcük, “istenen, istek” anlamında kullanılmıştır:

“Cenab-ı İzzet’den ashab-ı Resul’ün **mesul**leri makbul olup bu kıssa-i şerife, şeref-i nüzul buldı.” (10b7-8).

“Didiler itdük hatayıla günah / Afv kılsun suçumuz evvel İlah.

İstedi itmeye **mesuli** kabul / Na-gehani vahyile geldi resul.

Kullarumı niçe bir ider helak / Kaht ucından kodılar çün başa hak.

Kullaruma rahmetüm mebzuldür/ Virürem şol nesne kim **mesul**dür.” (CAHA: 119a5-8).

Tespit ettiğimiz anlama uygun olarak Osmanlıca-Türkçe sözlükte mesulat sözcüğüne verilen anlamlardan biri “istenen şeyler”dir (OTAL: 959). Kamus-ı Türki’de sözcüğe ikinci anlam olarak verilen “istenen, talep edilen” (KT: 1347) anlamı da tepit ettiğimiz anlamla örtüşmektedir.

millet

Türkçe Sözlük'te sözcüğe, özetle "ulus, bir yerde bulunan kimselerin bütünü, halk ağzında: benzer özellikleri olan topluluk" (TS: 683) anlamları verilmiştir.

Metinde ise sözcük, "din" anlamında kullanılmıştır:

"Ben, Allahutealaya iman getürmeyenleri terk eyledüm. Anlar ahirete inanmayup kafirler idi. Ben atam, dedem **millet**lerine tabi oldum. Allah'dan gayrı Huda yokdur." (CAHA: 93a17-19).

"Tefsir-i Yezdi'de bu vechle vasf eylemiş ki bir cüvan akıluhıredmend, **millet**-i İbrahim üzredür, giceler muttasıl namaz kılur, gündüzlerde oruç tutar." (CAHA: 102a14-16).

"Hak dini kabul eyledüm. **Millet**-i İslam'ı ihtiyar eyledüm." (CAHA: 139a1-2).

Millet, Osmanlıca-Türkçe sözlükte "1. Din, mezhep 2. Bir dinde veya mezhepte olanların topu 3. Sınıf, topluluk 4. Makule, kategori" (OTAL: 648) olarak geçer. "Din, mezhep" anlamı Kamus-ı Türki'de (KT: 1400) de yer alır.

Sözcük, "din" anlamını kaybederek anlam daralmasına uğramıştır.

mühimmat

Türkçe Sözlük'te sözcük, "savaş gereçleri, cephane" (TS: 1723) anlamlarıyla yer alır.

Metinde ise mühimmat, "gerekli şeyler" anlamında kullanılmıştır:

"La-büd ol tıflun bir kimsesi olur. Mali **mühimmat**ını görür." (CAHA: 64b9-10).

"Sefinenün cümle **mühimmat**ı kema-yenbağı yirinde olup kusur u noksanı olmaz ise riyah, amal-i saliha müsaadesi ile menazil kat ider." (CAHA: 49b6-8).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte de sözcüğün ilk anlamı"lüzumlu şeyler" (OTAL: 714) olarak geçmektedir.

müracaat

Türkçe Sözlük'te müracaat, "başvuru, danışma, herhangi bir eserden yararlanma" (TS: 1729) anlamlarıyla yer alır.

Metinde ise sözcük, "geri dönme" anlamında kullanılmıştır:

"Allahuteala size hayr cezalar vire. Bizüm katumuzda azam keramet odur ki oğullarumuzı tizçek gönderesiz. Anlar ile üns tutup dururuz, **müracaat**ları ile ahvalümüz münbasit olur, vahşetümüz gider." (CAHA: 148a1-3).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte ise sözcüğe şu anlamlar verilmiştir: "1. Geri dönme, 2. Başvuru, danışma; yardım isteme" (OTAL: 731). "Geri dönme" anlamı, Kamus-ı Türki'de de (KT: 1318) sözcüğün ilk anlamı olarak geçmektedir.

Bu verilerden hareketle sözcüğün ilk anlamını kaybederek anlam daralmasına uğradığını söyleyebiliriz.

nal

Türkçe Sözlük'te sözcük, "at, eşek, öküz ve benzeri yük hayvanlarının tırnaklarına çakılan, ayağın şekline uygun demir parçası" olarak geçer. Naleyn ise nalın şeklinde ve eski anlamına yakın olarak "takunya" (TS: 1747) diye anlamlandırılır.

Metinde birer yerde geçen nal ve onun tesniyesi olan naleyn sözcükleri "ayakkabı" anlamında kullanılmıştır:

"Hak Musa Peygambere vahy eylemiş ki: Demürden **naleyn** itdür ve hadidden asa götür, yiryüzinde şol denlü seyahat eyle ki asa münkesir ola, ol **nal** deline dimişler." (CAHA: 45a9-11).

Nitekim Osmanlıca-Türkçe sözlükte nal sözcüğüne verilen ilk anlam "ayakkabı, papuç", ikincisi ise günümüzde de kullanılan "nal" (OTAL: 803) anlamıdır. İlk anlamını kayben sözcükte anlam daralması meydana gelmiştir.

naz

Sözcüğün bugün kullandığımız "cilve, kendini beğendirmek amacıyla yapılan davranış" (TS: 1755) anlamı metinde bir yerde geçmektedir:

"Ol yigide didi efsun eyledüm, / **Naz**la gönlini meftun eyledüm." (CAHA: 143a7).

Bunun dışında sözcük, tespit ettiğimize göre Türkçe Sözlük'te yer almayan "yalvarma, rica" anlamında kullanılmıştır:

"Dayima sanatları savm u namaz, / Kar ü pişe muttasıl **naz** u niyaz." (CAHA: 86b17).

"Gurbete düşdüm enis ol ey Huda! / Olmamışdur kimse lutfundan cüza.

Munisüm yok zikrün olsun hem-demüm / İsm-i ala şanun ile mahremüm.

Başladı **naz** u niyaza ol garib / İtdi hacatın reva oldem Mücib." (CAHA: 96a13-15).

Kelimenin "yalvarma, rica" anlamı, Osmanlıca-Türkçe sözlükte (OTAL: 811) de yer almaktadır.

okı-

Metinde fiil, pek çok örnekte bugünde kullandığımız "okumak" (TS: 793) anlamındadır:

"Hazret-i Yusuf bu duayı **okı**dı." (36b3-4).

"Bu esnada Hazret-i Yusuf muttasıl ibadete meşgul olup Suhuf-ı İbrahim **okı**rlardı." (CAHA: 67b3-4).

Okı- fiili, metinde bir yerde "davet etmek" anlamında kullanılmıştır:

"Ziyafet esbabın görüp nisvandan kırk hatun ihtiyar eyledi. Anları **okı**yup getürdi ve Yusuf'ı dahı davet eyledi." (CAHA: 85b1-2).

Tarama Sözlüğü'nde fiile verilen ilk anlam "çağırmak, davet etmek"tir:

"Ol er avratına eyitti kim: Yarın bir taife yaranlar **oku**yayın, konaklık eyleyeyin." (TarS: 2947).

Türkiye Türkçesinde, "çağırmak, davet etmek" anlamını kaybederek anlam daralmasına uğrayan fiil, bazı nüanslarla ağızlarda bu anlamını korumaktadır:

"oku-1 / okuntu-1 / okundu / okuyuntu-2: küçük armağanlarla yapılan düğün çağrısı,

okucu-1 / okuntucu / okuy(u)cu: düğüne çağrı yapan kimse,

okuluk: çağrı yazısı,

okumak: düğün, mevlit vb. yerlere çağırmak,

okunuk / okulu / okuyuntu-1: düğün ya da bir yere çağrılmış olan." (DerS: 3275-3276)

ögren-

Türkçe Sözlük'te fiile "bilgi edinmek; bellemek; yetenek, beceri kazanmak; haber almak" (TS: 1840) anlamları verilmiştir.

Metinde ise fiil, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Bilgi edinmek, beceri kazanmak

“Eyitdi: Sihr **ögren**mege varuram. Rahib eyitdi: Sihr ile neeylesen gerek, gel ben sana andan dahı ala ilm ögredeyim, müstecabü’d-dave olasın, didi.” (CAHA: 82b1-3).

“Bu ilmi fülan rahib-den **ögren**düm, anun dinine girdüm.” (CAHA: 83a2-3).

2. Alışmak

“Edebsüzlik itdün, padişahlar meclisine gelmedün, koyun gütmege **ögren**dün, didiler.” (CAHA: 148b16-17).

Türkçe Sözlük’te geçmeyen ve metinde tek örneğini tespit ettiğimiz “alışmak” anlamına Tarama Sözlüğü’nde de örnekler vardır:

“Sen darlık mekana **öğren**miş değilsin”

“Eğri, ab u havası güzel ve bina ve finası bi-bedel bir latif mahaldir. İstanbul’a **öğren**en adam bunda karar etse olur.” (TarS: 3060).

Sözcüğün “alışmak” anlamı ağızlarda varlığını sürdürmektedir (DerS: 3318).

redd (eyle-)

Günümüzde bu sözcük “uygun bulmama, geri çevirme, kabul etmeme; aile bireylerinden birini aileden saymama” (TS: 1977) anlamlarıyla kullanılmaktadır.

Bu sözcükle ilgili verilerimiz şunlardır:

1. Sözcük, metinde günümüzdeki anlamına uygun olarak birçok yerde “geri çevirme, iade etme” anlamıyla kullanılmıştır:

“Tacir eyitdi: gulamun **redd**ine kudret irişmezse alduğum bahayı **redd**e kadirem, diyü alduğını getürüp Yusuf’un karındaşlarına virdügi mikdardan bakisini cümle teslim eyledi.” (CAHA: 55a1-4).

2. Tespit ettiğimiz şu örnekte reddeyle-, Türkçe Sözlük’te yer almayan “(geçen zamanı) geri getirmek” anlamındadır:

“YaUzeyr, senden dilerem ki güneşden bir pare kesüp sara eyleyüp bana viresin ve benüm içün bir ölçek nur ölçi viresin ve rihden bir miskal yil vezn eyleyesin ve dünki geçüp giden güni bugüne **redd** eyleyesin, didi.” (CAHA: 97b12-16).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte redd sözcüğü için verilen “geri döndürme” (OTAL: 881) anlamı da tespit ettiğimiz anlamla örtüşmektedir.

ruzgar

Günümüzde “esinti, yel” (TS: 1990) anlamlarıyla kullanılan sözcük metinde geçen bir örnekte de bu anlamdadır:

“**Ruzgar** oldı muhalif esdi bad, / Giderek oldı havada iştidad.

Bada döymedi gemi, oldı helak, / Gark olup, irdi musibet, sehmnak.” (CAHA: 50b1-2).

Tespit ettiğimiz diğer örneklerde ruzgar sözcüğü, bugün kullanımdan düşmüş olan “zaman” anlamındadır. Bunlardan iki örneği aşağıda sunuyoruz:

“Ta yedi gün oldı geçdi **ruzgar**, / Virmedi hergiz cevab ol haksar.” (CAHA: 118b18).

“Züleyha ağlamakdan na-bina ve bi-mecal oldı. **Ruzgar** geçdi. Işk-ı Yusuf’dan pir üdarire oldı.” (CAHA: 137b19-138a1).

Marzubanname’de sözcüğün “zaman, dünya, talih” anlamları tespit edilmiştir:

Zaman: “Buncadan berü anunıla renc ü **ruzigar** iletdüm.”

Dünya: “**Ruzigar**un acısın datlusın datdum.”

Talih: “Çun talii vebalden döndi, **ruzigar** ana degdi ki eger dilese ağu ağzında şeker ola ve toprak elinde güher ola.” (Özavşar 2009: 158).

Türkiye Türkçesinde sadece “esinti, yel” anlamıyla kullanılan sözcük anlam daralmasına uğramıştır.

sal-

Türkçe Sözlük’te bu fiil için on bir anlam verilmiştir. Bu anlamlardan bir kısmı “Koyuvermek, hemen göndermek, koymak, katmak, sürmek, uğratmak, saldırmak, sarkıtmak”tır (TS: 2021).

Metinde ise fiil,şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Göndermek, yollamak

“Bir diyarı yad eyledün ki beni terk itdi, gariblık diyarlara **sal**dı.” (CAHA: 56b3).

2.Sallamak

“Bendini giderdiler, hayvan-ı mazlum, kaçmadı, kuyruğını **sal**up Hazret-i Yakub’a yakın geldi.” (CAHA: 37b14-15).

Tarama Sözlüğü’nde sal- fiili için on iki anlam verilmiştir. Bunlardan yedincisi “sallamak” anlamıdır:

“Ebcer, şol kulunun yavı kılmış gibi dört ayağın ve başın **sal**a **sal**a geldi.” (TarS: 3283).

Fiil, “sallamak” anlamını kaybederek anlam daralmasına uğramıştır.

san-

Türkçe Sözlük’te bu fiil için özetle “zannetmek, farz etmek, bir şey veya kimsenin...olduğunu düşünmek” (TS: 2028) anlamları verilmiştir.

Metinde san- fiili, birçok yerde bugün de kullandığımız “zannetmek” anlamındadır:

“İşidenler gerçek **san**up afakda anı söylerler.” (CAHA: 23a1).

“Sen nale eyle, döger **san**sunlar, didi.” (CAHA: 94b9-10).

Şu cümlede ise fiil, günümüzdekinden farklı olarak “istemek, dilemek” anlamında kullanılmıştır:

“Lutf-ı Hak’dur hayr **san**mak gayrıya / Lutf-ı Hak’dur olmaya tuş egriye.” (CAHA: 95b4)

Tespit ettiğimiz bu anlam, Tarama Sözlüğü’nde ilk anlam olarak geçmektedir:

“Halka **san**duğu başına uğradı.” (TarS: 3304).

Sözcüğün bu anlamı ağızlarda yaşamaktadır: “san (II): 1. Dilek, istek” (DerS: 3534).

siyaset

Türkçe Sözlük’te bu sözcüğe “devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı” (TS: 2125) anlamı verilmiştir.

Metinde ise sözcük şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı

“Ahval-i mekr ü efsun u hilet ve müzakere-i tevhid ü iffet ve tabir-i hab u **siyaset** ve tedbir-i maaş ahvali cümle mezkurdur.” (CAHA: 10b18-19).

2. İdam cezası

“Uğrıya oldı **siyaset** çünki farz / İdelüm ahvalini sultana arz.” (CAHA: 105b11).

Sözcüğün bu anlamı, Marzubanname’de de kullanılmıştır:

“Pes gelüp musafiri dutdılar **siyaset** yirine iletdiler.” (Özavşar 2009:159).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte “hukuk ceza, idam cezası” (OTAL: 959) olarak verilen üçüncü anlam da tespit ettiğimiz anlama uygun düşmektedir. Ayrıca Türkçe Sözlük’te dördüncü maddede “eskiden cinayet işleyenlere uygulanan cezalar, özellikle idam cezası” anlamıyla Ömer Seyfettin’den şu örnek cümle verilir: ‘Saraya elleri bağlı getirdiler. **Siyaset** gününü tesbih çekerek bekleyen Köse Vezir’in yanına koydular.” (ÖTS: 2569).

sual

Bu sözcük, günümüzde sadece “soru” (TS: 2164) anlamıyla kullanılmaktadır.

Metinde ise sözcük, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Soru

“Ya Resula’llah, nas içinde kimse olurmı ki nebi olmaya ve şehid olmaya dahı nebiler ve şehidler ana gıbta eyleyeler, kimlerdür, bana vasf eyle, işideyim, didi. Hazret-i Risalet sallalahu aleyhi ve sellem tebessüm eylediler. Ol Arabi’nün **sual**inden mesrur oldılar.” (CAHA: 135b12-16).

2. Dilek, dua

“Ya kulum, duayı benden iste ki kabul iderem **sual**ün senün halüne salah ise ve ger fesad ise def iderem.” (CAHA: 53a12-14).

“Ta **sual**ün müstecab itsün İlah, / Kim duaya perde olurmış günah.” (CAHA: 71b14).

Lehce-i Osmani’de verilen “istemek, dilenmek” (LOsm.: 816) anlamı da tespit ettiğimiz anlamla örtüşmektedir. Türkiye Türkçesinde “dilek, dua” anlamını kaybeden sözcük, anlam daralmasına uğramıştır.

tur-

Metinde tur- fiili şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Kalmak, bulunmak

“Bir yıl dahı **tur**, senünçün nesne tahsil ideyim, didi.” (CAHA: 17a7-8).

“Küfr ile kayim olur mülk-i cihan, / Zulmle **tur**maz gider emn ü eman.” (CAHA: 120b1).

2. Beklemek, dikilmek

“Ahşam vakti idi. Emr eyledi, demürciler getürdiler, öninde **tur**dılar.” (CAHA: 91b4-5).

“İzzet ve şeref ve keramet ile gılman ve haddam, erbab-ı devlet cümle başları üzre **tururlardı**.” (CAHA: 154b6-7).

3.Ayağa kalkmak

“Heman yirinden kalkup bir niçe defa düşdi, **tur**dı, kapuya gelüp guya meyyit idi, saka eyleyüp Arabi yanına geldi.” (CAHA: 57b16).

“Gah kalkup söz ortasında bir mikdar yürirdi ki Yusuf, kadd-i balasına şive-i reftarına meftun olaydı. Geysüleri var idi, **tur**ıcak ayağına irişüp salınurdı, hüsn ü cemalde bi-misal idi.” (CAHA: 67b15-18).

“Eyitdi: Ya gulam, kalk benümle halvete gidelüm, didi. Bünyamin dahı **tur**up -perde varıdı, kaldurub- içerü girdiler.” (CAHA: 155b9-11).

Yukarıda örnekleriyle sunduğumuz anlamların ilk ikisi Türkçe Sözlük’te de vardır. Tespit ettiğimiz üçüncü anlam ise sözlükte yer almamaktadır (TS: 725).

Tarama Sözlüğü’nde bu fiil için verilen sekiz anlamın ilki “kıyam etmek, ayağa kalkmak”tır:

“Yakup işitti anı ah eyledi / **Tur**du yerinden işit kim neyledi.” (TarS: 1264).

Tur-, Türkiye Türkçesinde “ayağa kalkmak” anlamını kaybederek anlam daralmasına uğramıştır.

Fiil, “ayağa kalkmak, ayakta durmak” (DerS: 3995) anlamlarıyla ağızlarda varlığını sürdürmektedir.

vade

Türkçe Sözlük’te vade için “bir işin yapılması veya bir borcun ödenmesi için tanınan süre, mühlet, mehil” (TS: 2463) anlamları verilmiştir.

Metinde ise sözcük, “söz verme” anlamıyla kullanılmıştır:

“Lutf-ı Hak’dur **vade**ye itmek vefa / Lutf-ı Hak’dur itmemek cevr ü cefa.” (CAHA: 95b2).

“Şöyle ki Bünyamin ile ve babamuzun selamı ile varayuz, **vade**si üzre bize ziyade taam ihsan ider, didiler.” (CAHA: 146b16-18).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte ise sözcüğe şu anlamlar verilmiştir: “1. Bir iş için önceden belirtilen zaman, 2. Bir işi geciktirmek için belirtilen zaman, 3. Ecel, 4. Eski: Söz verme” (OTAL: 1131-1132). Osmanlıca-Türkçe sözlükte verilen ilk iki anlam Türkçe Sözlük’teki anlama uygun düşmektedir. “Ecel” anlamı “vadesi gelmek: ömrü sona ermek, eceli gelmek” (TS: 2463) deyiminde kullanılmaktadır. Metinde de tespit ettiğimiz “söz verme” anlamı ise bugün Türkiye Türkçesinde kullanılmamaktadır.

vahşet

Günümüzde “yabani, vahşi olma durumu; korku, ürküntü” (TS: 2464) anlamlarında kullanılan sözcük metinde şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Issızlık, yalnızlık

“Badiye hali vü tenha, yok enis, / **Vahşet** ü ibret olur ancak celis.

Leyl imiş ruşen ziya-yı mah-tab, / Eylemiş bedr-i kamer, nur iktisab.” (CAHA: 20a8-9).

“Allahuteala size hayr cezalar vire. Bizüm katumuzda azam keramet odur ki oğullarumuzı tizçek gönderesiz. Anlar ile üns tutup dururuz, müracaatları ile ahvalümüz münbasit olur, **vahşet**ümüz gider.” (CAHA: 148a1-3).

2. Korku

“Fehmleri mütehayyir ola, kelam ve cevabları dükene, hayret ve**vahşet**den cevab virmege kudretleri olmaya.” (CAHA: 133a11-13).

Tespit ettiğimiz ilk anlam Türkçe Sözlük’te, eski anlam olarak verilmiştir (TS: 2464).

Bu verilere dayanarak sözcüğün “ıssızlık, yalnızlık” anlamını kaybederek anlam daralmasına uğradığını söyleyebiliriz.

vasiyyet

Sözcük için Türkçe Sözlük’te “bir kimsenin ölümünden sonra yapılmasını istediği şey; vasiyetname” anlamı verilmiştir (TS: 2473).

Metinde ise sözcük, şu anlamlarda kullanılmıştır:

1. Bir kimsenin ölümünden sonra yapılmasını istediği şey, vasiyet

"Her meyyitün bir **vasiyyet**i olur, benüm size **vasiyyet**üm budur ki: Cümle karındaşlarum ile bir yire cemiyyet itdügünüzde benüm yalınuzlığumı zikr eylen muvaneset itdügünüzde benüm vahşetümi söylen." (36a10-12).

2. Nasihat

"Oğullarına cümlenüz bir kapudan girmenüz, diyü **vasiyyetden** muradı gözden sakınmak degül idi." (148b3-5).

Tespit ettiğimiz "nasihat" anlamı Lehce-i Osmani'de de geçmektedir (LOsm.: 873).

Sözcük, "nasihat" anlamını kaybederek anlam daralmasına uğramıştır.

yap-

Metinde fiil, birçok örnekte günümüzde de kullandığımız "yapmak" anlamındadır:

"Daru'l-hulud olan firdevs ü adn şehrlerine irişüp anda **yap**duğun saraylara, köşklere girüp huzur u rahatda olursın." (CAHA: 49a8-10).

"Savmaanı altundan **yap**alum." (CAHA: 81a16).

Tespit ettiğimize göre yap-, bir yerde Türkçe Sözlük'te yer almayan (TS: 2529) "kapatmak" anlamında kullanılmıştır:

"Heman evine girüp kapusını **yap**dı, kimsene getürtmedi. Bir gün kapu olmayan yirden bir kimsene içerü girdi." (CAHA: 171a7).

Tespit ettiğimiz bu anlam Tarama Sözlüğü'nde de vardır:

"Kankı kulum kim bu on beş kelimeyi okusa ana yedi tamu kapusun **yap**uverem."

"İlerü zamanda bir bakkal var idi gündüz dükkanın **yap**ardı gece olucak açardı." (TarS: 4300).

Fiil, "kapatmak" anlamıyla Dede Korkut'ta da kullanılmıştır:

"Kafirler gördiler gelenler tacire benzemez, kaçdılar, kalaya girdiler, kapuların **yap**dılar." (Özçelik 2016: 573-575).

Bu verilere dayanarak fiilin "kapatmak" anlamını kaybederek anlam daralmasına uğradığını söyleyebiliriz.

2. Anlam Genişlemesi

Aksan, anlam genişlemesinin daralmanın tam tersi olduğuna değindikten sonra bu anlam olayını şöyle tanımlar: "Bir gösterge, başlangıçta bir nesnenin, bir varlığın, bir eylemin bir bölümünü ya da türünü anlatırken zamanla onların bütününü anlatır duruma gelmişse bu olaydan söz edilir." (1998: 90-91). Hengirmen bu anlam olayını "Bir kavramı gösteren sözcüğün yeni kavramlar kazanması, böylelikle kavram alanının genişlemesi." (1999: 30) olarak tanımlar.

Bu tanımları da dikkate alarak sözcüklerin zamanla yeni anlamlar kazanması veya özel anlamdan genel anlama geçmesini anlam genişlemesi olarak tanımlayabiliriz.

Anlam genişlemesi için metinden tespit ettiğimiz örnekler şunlardır:

havale

Metinde bir yerde geçen sözcük "havale edilme, yollanma, gönderilme" anlamında kullanılmıştır:

"Andan sonra nardan bir unk-ı esved çıkup iki gözleri var görür, lisanı var söyler, avaz virüp ırakda ve yakında olan-lar işideler. Eyideler ki: Ya maşere'l-halayık, bugün ben şol kimseneye **havale**yem ki zum iderdiki Allah'dan gayrı ilah vardur, anlar kandadur, diyü saflar içinde şol gögercin simsim danesin yirden arayup bulup yidügi gibi anları düşürüp nara ilka eyleyeler." (134a4-10).

Türkçe Sözlük'te havale için verilen ikinci ve üçüncü anlamlar, sözcüğün sonradan kazandığı anlamlardır: "2. banka, postane vb. aracılığıyla gönderilen para; 3. havale kâğıdı, havalename" (TS: 1064).

Bu verilere dayanarak sözcükte anlam genişlemesi meydana geldiğini söyleyebiliriz.

kapucı

Metinde bir yerde geçen sözcük "kapıda bekleyen görevli" anlamında kullanılmıştır:

"Mukaddem, hacibler ve **kapucı**lar koyup anlar sorarlar, görürler, gelüp hacib-i evvele dirlerdi." (CAHA: 123b7-8).

Sözcük, bu anlamıyla Marzubanname'de de kullanılmıştır:

"… bir gün turdı, pazişah hazretine varmağa, çün kapuya irdi; k**apucı** ilerü yürüdi…" (Özavşar 2009:153).

Günümüzde ise kapucı sözcüğünde anlam genişlemesi meydana gelmiş "Otel, apartman vb. büyük yapılarda bekçilik, temizlik, alışveriş gibi işlerle görevli kimse" (TS: 1307) anlamında kullanılır olmuştur.

muhalefet

Sözcük, metinde "aykırı davranma" anlamında kullanılmıştır:

"Fitnelerün madeni, şürurun merkezidür. Eger bir kimsene andan halas olmak istese çare vü dermanı ana **muhalefet**-dür." (CAHA: 140a4-5).

Türkçe Sözlük'te ise sözcüğe "aykırılık, karşı görüşte, tutumda olan kimseler topluluğu, demokraside iktidarın dışında olan parti veya partiler" (TS: 1704) anlamları verilmiştir.

Türkçe Sözlük'te yer alan "demokraside iktidarın dışında olan parti veya partiler" anlamı sözcüğün sonradan kazandığı bir anlamdır. Bu nedenle sözcükte anlam genişlemesi meydana geldiğini söylemek mümkündür.

yılduz

Metinde dört yerde geçen sözcük, gök cismi olarak "yıldız" anlamında kullanılmıştır:

"Gökden on bir aded **yılduz**lar aşağa inüp aftab ve mah bile bana secde eylediler, diyü suret-i habı takrir eyledi." (CAHA: 12b5-7).

"Ya Muhammed! Yusuf gördügi **yılduz**lar ki ana secde itmişlerdür, adları nedür, didi." (CAHA: 12b19-13a1).

Ayrıca Şeyhi'nin Harnamesi'nde, sözcüğün "baht, talih" anlamı geçmektedir:

"Yok mıdur gökde bizüm **ılduz**umuz / K'olmadı yir yüzinde boynuzumuz." (Timurtaş 1981: 34 /77).

"Yıldız" ve "baht, talih" anlamlarına ek olarak, Türkçe Sözlük'te sözcüğe "meşhur sinema ve müzikhol sanatçısı, star" (TS: 2592) anlamı da verilmiştir. Bu anlamı sonradan kazanan yılduz sözcüğünde anlam genişlemesi meydana geldiğini söyleyebiliriz.

3. Başka Anlama Geçiş

Aksan, başka anlama geçiş olarak nitelenebilecek bu olayın dünya dillerindeki örneklerine bakılacak olursa bir göstergenin kimi zaman, başlangıçtaki anlamından bütün bütün uzaklaşarak farklı bir anlamı yansıtır duruma gelmesi olduğunu belirtir (1998: 89). Hengirmen, bu anlam olayını "Çeşitli tarihsel, toplumsal veya özel nedenlerle bir sözcüğün anlamında genişleme, iyileşme, kayma, kötüleşme, bayağılaşma yoluyla meydana gelen değişme" (1999: 30) olarak açıklar. Gramer Terimleri Sözlüğü'nde ise bu olayın asıl bir anlamdan başka bir anlama geçiş, yani bir kavramdan başka bir kavrama geçişle ilgili anlam değişmelerini içine aldığı belirtilir (Korkmaz 2010: 20). Bu tanımları da dikkate alarak, sözcüklerin var olan anlamlarının zaman içinde değişmesi olayını başka anlama geçiş olarak tanımlayabiliriz.

Bu anlam olayı için metinden üzil- örneğini tespit ettik:

üzil-

Metinde bir yerde geçen fiil "kopmak" anlamında kullanılmıştır: "Ey Yusuf, ne güzel saçlarun vardur. Eyitdi: Evvel nesne ki bedenüm-den **üzil**ür, hake düşer oldur." (CAHA: 69a14). Tarama Sözlüğü'nde fiile "kopmak, koparılmak, kırılmak, kopup dağılmak, bozulmak, kesilmek, sökülmek, uzaklaşmak" (TarS: 4137) anlamları verilmiştir. Bizim de tespit ettiğimiz "kopmak" anlamı için verilen iki örneği aşağıda sunuyoruz:

"Vücut canbazı niceye dek ömür urganına binip oynasa gerek, bir gün ipi **üzül**ür."

"Derilmemişti dane harmanından / **Üzül**memişti bir gül gülşeninden." (TarS: 4139).

Türkçe Sözlük'te "üzme işine konu olmak; üzüntü duymak, kaygılanmak" (TS: 2460) anlamları verilen sözcüğün eski anlamıyla yeni anlamı birbirinden farklı olup sözcükte başka anlama geçiş olayı meydana gelmiştir.

Sözcüğün eski anlamı, çeşitli nüanslarla ağızlarda varlığını sürdürmektedir:

"üzmek-I: 1.Kopmak, ayırmak. 2. Kopacak duruma gelmek;

üzüklük: kopukluk, yırtıklık;

üzülmek-I / Üznülmek / üznümek: incelmek, yıpranmak, eskimek, kopacak duruma gelmek." (DerS: 4085-4086).

İncelediğimiz metinde anlam değişmelerine tespit ettiğimiz örnekler, aşağıdaki tabloda toplu olarak gösterilmiştir:

Anlam Daralması		
Sözcük	**Metindeki Anlam(lar)ı**	**Standart Türkiye Türkçesindeki Anlam(lar)ı**
ceza	(İyi ve kötü yönden) karşılık	Kötü yönden karşılık
çünki	1. Mademki, 2.-Dığı için, olduğu için, şu sebeple ki	Şundan dolayı, şu sebeple, zira

davet; (eyle-/ it-)	Dua; çağırmak, davet etmek	çağrı, çağırma; yemekli toplantı; çağırmak, davet etmek
emin	1. Güvenilir, 2. Bir işten, görevden sorumlu olan	Güvenli, emniyetli, şüphesi olmayan
emr	1. Buyruk, 2. İş, husus	Buyruk, istek
gerçek	1. Doğru söz 2. Haklı, doğru sözlü	Yalan olmayan, doğru olan
gider-	1. Açmak, çıkarmak, 2. Ortadan kaldırmak, yok etmek	Ortadan kaldırmak, yok etmek, dindirmek
gariblık	Yabancı, gurbet	Garip olma durumu
hayran	1. Çok beğenen, 2. (Güç veya kötü durumlarda) şaşırmış	Çok beğenen, hayranlık duyan
hile	1. Dolap, düzen, entrika, 2. Çare	Dolap, düzen, entrika
iste-	1. İstek duymak, 2. aramak	İstek duymak, arzulamak, dilemek, görmek istediğini bildirmek, gerek olmak, evlenmek dileğinde bulunmak
işle-	(Genel anlamda) 1. Yapmak, 2. Çalışmak	Süslü şeyler yapmak, nakışlamak; hareketli duruma geçmek, çalışmak
kahraman	1. Hüküm sahibi, iş buyuran, 2. Yiğit, cesur	Yiğit, cesur
karşula-	Karşı gelmek, muhalefet etmek	İstikbal etmek, tekabül etmek
katı	Çok, aşırı derecede; TarS'de sert	Sert
mahcub it-	1. Utandırmak, 2. Gizlemek	Utandırmak
mektub	1. Mektup, 2. Yazılı, yazılmış	Mektup

mesul; mesul ol-	İstenen, istek; sorumlu olma	Sorumlu; sorumlu olmak
millet	Din; OTAL'da ulus, topluluk	Ulus, topluluk
mühimmat	Gerekli şeyler	Savaş gereçleri, cephane
müracaat	Geri dönme; OTAL'da başvuru, danışma	Başvuru, danışma
nal	Ayakkabı; OTAL'da nal	Nal
naz	1. Yalvarma, rica 2. Kendini beğendirmek amacıyla yapılan davranış	Cilve, şımarıkça davranış
okı-	1. Okumak, 2. Davet etmek	Okumak
ögren-	1. Bilgi edinmek, beceri kazanmak, 2. Alışmak	Bilgi edinmek; bellemek; yetenek, beceri kazanmak; haber almak
redd; (eyle-)	Geri çevirme, iade etme; (geçen zamanı) geri getirmek	Geri çevirme, kabul etmeme
ruzgar	1. Yel, 2. Zaman	Esinti, yel
sal-	1. Göndermek, yollamak, 2. Sallamak	Koyuvermek, hemen göndermek, koymak, katmak, sürmek, uğratmak, saldırmak, sarkıtmak
san-	1. Zannetmek, 2. İstemek, dilemek	Zannetmek, farz etmek
siyaset	1. Devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı, 2. idam cezası	Devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı
sual	1. Soru, 2. Dilek, dua	Soru
tur-	1. Kalmak, bulunmak, 2. Beklemek, dikilmek, 3. Ayağa kalkmak	Kalmak, bulunmak, beklemek, dikilmek
vade	Söz verme; OTAL'da mühlet	Mühlet
vahşet	1. Issızlık, yalnızlık, 2. Korku	Yabani, vahşi olma durumu; korku, ürküntü

vasiyyet	1. Bir kimsenin ölümünden sonra yapılmasını istediği şey, vasiyet, 2. Nasihat	Bir kimsenin ölümünden sonra yapılmasını istediği şey; vasiyetname
yap-	1. Yapmak, 2. Kapatmak	Yapmak
Anlam Genişlemesi		
Sözcük	**Metindeki Anlam(lar)ı**	**Standart Türkiye Türkçesindeki Anlam(lar)ı**
havale	Havale edilme, yollanma, gönderilme	Ismarlama, devretme; banka, postane vb. aracılığıyla gönderilen para; havale kâğıdı, havalename, bir çeşit hastalık; perde, duvar; yüksek görünüşü olan
kapucı	Kapıda bekleyen görevli	Otel, apartman vb. büyük yapılarda bekçilik, temizlik, alışveriş gibi işlerle görevli kimse
muhalefet	Aykırı davranma	Aykırılık, demokraside iktidarın dışında olan parti veya partiler
yılduz	Yıldız	Yıldız; talih; kuzey; meşhur sinema ve müzikhol sanatçısı, star
Başka Anlama Geçiş		
Sözcük	**Metindeki Anlam(lar)ı**	**Standart Türkiye Türkçesindeki Anlam(lar)ı**
üzil-	Kopmak	Üzme işine konu olmak; üzüntü duymak, kaygılanmak

Bu tabloya göre incelediğimiz 41 sözcükten 36'sında anlam daralması, 4'ünde anlam genişlemesi, 1'inde ise başka anlama geçiş olayı görülmektedir. 16. yüzyıldan günümüze anlam değişmeleri konusunda bir inceleme örneği olan bu bildirimizde sunduğumuz örneklerden hareketle zaman içinde pek çok sözcüğün anlam değişmesine uğradığını söyleyebiliriz.

Kısaltmalar

CAHA: Cevahirü'l-Ahbar fi Hasayili'l-Ahyar

DerS: Derleme Sözlüğü

KT: Kamus-ı Türki

LOsm.: Lehce-i Osmani

OTAL: Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat

ÖTS: Örnekleriyle Türkçe Sözlük, Milli Eğitim Bakanlığı

TarS: Tarama Sözlüğü

TS: Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu

Kaynaklar

Ahmet, V. P. (2000). Lehce-i Osmani. Hazırlayan: Recep Toparlı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ahteri, M. E. (2009). Ahteri-i kebir. Hazırlayanlar: Ahmet Kırkkılıç, Yusuf Sancak. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksan, D. (1998). Anlambilim, anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi. Ankara: Engin Yayınevi.

Aksan, D. (2003). Her yönüyle dil ana çizgileriyle dilbilim. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksoy, Ö. A. (1988). Atasözleri ve deyimler sözlüğü I-II. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Arslan Erol, H. (2008). Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine anlam değişmeleri. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Celal-Zade, M. Ç. Cevahirü'l-ahbar fi hasayili'l-ahyar. Nuruosmaniye Küphanesi. Nu. 2356, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi. Türkçe Yazmalar. Nu. 787.

Derleme Sözlüğü. Cilt I-XI. (1993). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Devellioğlu, F. (1996). Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

İbrahim, C. E. (2006). Lügat-ı Cudi. Hazırlayanlar: İsmail Parlatır, Belgin Tezcan Aksu, Nicolai Tufar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kanar, M. (2010). Farsça-Türkçe sözlük. İstanbul: Say Yayınları.

Örnekleriyle Türkçe sözlük (2000). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü I-II (1991). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Korkmaz, Z. (2010). Gramer terimleri sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mütercim A. E. (2009). Burhan-ı katı. Hazırlayanlar: Mürsel Öztürk, Derya Örs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Önler, Z. (2001). Tarihsel süreçte anlam değişmeleri. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Kur'an ve Dil Sempozyumu, S. 369-375.

Özavşar, R. (2009). Marzubanname tercümesi, metin-çeviri-art zamanlı anlam değişmeleri-dizin. Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özçelik, S. (2016). Dede korkut. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Pala, İ. (2009). Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü, İstanbul: Kapı Yayınları.

Sarı, M. (2007). Türkçede art zamanlı değişmeler (yüz hadis yüz hikâye örneği), Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Şemseddin, S. (2006). Kamus-ı Türki, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Şeyhülislam Mehmed, E. E. (1999). Lehcetü'l-lügat. Hazırlayan: Ahmet Kırkkılıç. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tarama Sözlüğü (1996). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Timurtaş, F. K. (1981). Şeyhi'nin harnamesi. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Topaloğlu, B. ve Karaman, H. (1983), Arapça-Türkçe yeni kamus, İstanbul: Elif Ofset Tesisleri.

Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yeni Tarama Sözlüğü (1983). Düzenleyen: Cem Dilçin. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ARAP DİLİ VE BELÂGATI'NDA CİNÂS SANATI

Dr. Öğretim Üyesi Ayşe MEYDANOĞLU

Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Öz

Bir edebiyat terimi olan cinâs, anlamları farklı olmak şartıyla yazılışları aynı yahut benzer olan kelime ya da kelimeleri nazım ya da nesirde kullanma sanatını ifade eder. Arap dili ve belâgatında lafza dayalı süsleme sanatlarından biri olan cinâsın, etkili söz söyleme sanatında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Dinleyeni cezbeden, lafızlar arası uyum sebebiyle kulağa oldukça hoş gelen cinâs, edebi anlatımlarda tercih edilen edebi sanatlardan biridir. Belâgat kitaplarında farklı açılardan tasnife tabi tutulan cinâs, genellikle cinâs-ı tam ve cinâs-ı gayr-ı tam olmak üzere ikiye ayrılarak değerlendirilmiştir. Cinâs-ı tam, cinâsı meydana getiren kelimelerde vucûhu erba'a denen hareke, sayı, çeşit ve tertip yönünden uyumun olduğu cinâs çeşididir. Bununla birlikte kelimeler arasında vucûh-u erba'adan (hareke, sayı, çeşit ve tertip) biri bozulduğunda, tam olmayan cinâs meydana gelir. Dolayısıyla cinâsın meydana geldiği harflerin harekelerinde, noktalarında, sayılarında, çeşidinde ve tertibinde bir farklılık varsa bu durumda tam olmayan cinâs söz konusu olur. Kullanımıyla söze estetik değer katan cinas sanatı hakkında belâgat âlimleri çeşitli uyarılar yapmışlardır. Bunlardan en önemlisi yazılışı aynı olan bu kelimelerin, anlam karmaşasına yol açabileceği endişesidir. Ayrıca cinasın doğal olarak, yani zorlama olmadan yapılması ve sadece sanat olsun diye yapılmaması, bu sanatın kullanımıyla ilgili yapılan uyarılar arasındadır. Bu çalışmada, edebi söylemlerde kullanılan ve estetik değeri yüksek olan cinâs sanatı çeşitleriyle birlikte izah edilmeye çalışılmıştır. Araştırmada konuya örnek olacak nazım ve nesir örnekleri, ilgili cinâs çeşidini temsil etmesi açısından dikkatle seçilmiştir. Böylece belâgatın bir kolu olan bed'i ilminin "lafza dayalı süsleme sanatlarından" kabul edilen cinâs sanatı detaylı olarak tanıtılabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belâgatı, Sanat, Bed'i İlmi, Cinâs-ı Tam, Cinâs-ı Gayr-ı Tam.

The Art of Paronomasia in Arabic Language and Rhetoric

Abstract

A literary term, paronomasia states the art of using word or words with the same or similar spelling but different meaning in verse or prose. Paronomasia, which is one of the literary devices depending on utterance in Arabic language and rhetoric, can be said to have an important place in the art of eloquence. Paronomasia, which allures the listener and sounds beautiful due to the harmony among the utterances, is one of the literary devices preferred in literary expression. Classified by different perspectives in the books of rhetoric, paronomasia has mostly been evaluated by being divided into two as complete and incomplete paronomasia. Complete paronomasia is the type when there is harmony between the words forming the paronomasia in terms of harakah, number, type and order, which is called four aspects. Nevertheless, when one of the elements of the four aspects (harakah, number, type and order) is broken between the words, incomplete paronomasia occurs. Accordingly, if there is a difference between the letters forming the paronomasia in terms of their harakah, point, number, type and order, the result is incomplete paronomasia. Rhetoric scholars have made some warnings about the art of paronomasia adding aesthetic value to expression. The most important one of these warnings is the concern that having the same spelling, these words may lead to ambiguity. Among the warnings having been done about the use of this art is the idea that paronomasia must be used naturally, that is without forcing, and it must not be done only as art. In this study, paronomasia, which is used in literary discourses and which has a high aesthetic value, is tried to be explained together with its types. In the research, the examples

of verse and prose are carefully chosen in representing the related type of paronomasia. In this way, the art of paronomasia, accepted as one of the "literary devices depending on utterance" of Bed'i discipline, which is a branch of rhetoric, can be introduced in detail.

Keywords: Arabic Language and Rhetoric, Art, Bed'i Discipline, Complete Paronomasia, Incomplete Paronomasia

Giriş

Çeşitli tanımları olmakla beraber belâğat, dil âlimleri tarafından, edebî olmak şartıyla mukteza-i hâle (durumun gereğine) uygun olarak güzel söz söylemek şeklinde tanımlanmıştır.[245] Belâğat hem mütekellimde (konuşanda) hem de kelâmda (sözde) bulunan bir özelliktir. Yani bir kişi için 'beliğ bir insandır' denildiğinde, onun duruma uygun olarak edebi ve güzel söz konuşan bir kişi olduğu ifade edilmek istenir. Bir söz için 'beliğ' vasfı kullanıldığında ise cümleleri ve içeriği edebî olan, muhatabın hâline ve duruma uygun kullanılmış kelâm kastedilir.[246] Belâgat kuralları hem şiirde hem de nesirde dikkat edilen ve gözetilen kurallardır. Öteden beri sadece şiirde değil resmi yazışmalarda, şahsî mektuplarda, günlük ve hatırat türü yazılarda bile belâgat kurallarına dikkat edildiği görülmüştür.[247] Beliğ uslûb, vehbî ve kesbî iki kanadı bulunan bir kuş gibi düşünülebilir. Bu yetenek bir yönüyle doğuştan gelen (Allah vergisi) bir özellik iken öte taraftan kesbîdir; sonradan kazanılan, öğrenilen bir niteliğe sahiptir. Belâgat kuralları, bu kesbî kanadın özünü oluşturan kurallar bütünüdür.[248]

1. Cinâs Sanatı

Etkili söz söyleme sanatının önemli türlerinden biri olan ve gerek şiirde gerekse nesirde tecih edilen söz sanatlarından biri de cinâstır. Cinâs, sözlükte iki şeyin benzemesi anlamında kullanılır.[249] Bir edebiyat terimi olarak cinâs, yazılış ve okunuş bakımında aynı ya da benzer olan kelimelerin bir arada kullanılmasıyla yapılan söz sanatıdır.[250] Cinâs sanatının daha iyi anlaşılması için öncelikle Türk Edebiyatı'ndan birkaç örnekle konuya başlamanın yerinde olacağı kanaatindeyiz. Verilen örneklerde cinâs sanatı çeşitli formlarıyla kullanılmıştır.

Yunus Emre'nin,

"Ayırma beni senden yaradan,

Düştüm ölürüm ben bu yaradan" dizesindeki birinci yaradan ifadesiyle Allah (c.c.), ikinci yaradan ifadesiyle, yaralanma fiilinden bir kelime kullanılmıştır.

"Eyvâh ne yer ne yâr kaldı,

---

[245] Nevîrî, Şihâbuddîn Ahmed b. Abdulvehhâb en-Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb fî funûni'l-edeb*, thk. Müfîd Kumeyhe, (Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-'ilmiyye, 1424/2004), 7: 8,9; Tahânevî, Muhammed 'Ali et-Tahânevî, *Keşşâfu ıstılâhâti'l-funûn ve'l- 'ulûm,* thk. Refik el-'Acem, Ali Dahrûc, Abdullah el-Hâlidî, Corcî Zeydân, (Beyrut: Mektebeti Lübnân nâşirûn, 1996) I, 128; Ali el-Cârim ve Mustafa Emîn, *el-Belâğatu'l-vâdıhâ,* (Mısır: Dâru'l-Meârif, 1959), 8, 9.

[246] Kazvînî, Celâluddîn Muhammed b. Abdurrâhmân b. Ömer b. Ahmed b. Muhammed el-Hatîb el-Kazvînî, *el-Îdâh fî 'ulûmi'l-belâğa,* (Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-'ilmiyye, 1424/ 2003), 13.

[247] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, *Osmanlı Edebiyatı -Belâgat-,* Hazırlayanlar: M. Fatih Köksal, Vedat Ali Tok, (Ankara: Kurgan Edebiyat, 2013), 13.

[248] Menemenlizâde, *Belâgat,* 13.

[249] İbn Manzûr, *Lisânu'l-'Arab*, thk. Abdullah Ali el-Kebîr, Muhammed Ahmed Hasebellâh, Hâşim Muhammed eş-Şâzulî (Kahire: Dâru'l-meârif, 1431/ 2010), "cns" md., 13: 700.

[250] Menemenlizâde, *Belâgat,* 248; Coşkun, *Sözün Büyüsü*, 252.

gönlüm dolu âh u zâr kaldı" (Abdulhak Hamid) dizelerindeki yâr ve zâr kelimeleri de bu sanata örnektir. "Bu kesvet dünyasında kalmadı özlediğim Namaz vaktinden başka yolunu gözlediğim" (Necip Fazıl) dizelerindeki özlediğim ve gözlediğim kelimelerinde de cinâs sanatı bulunmaktadır.[251]

2. Arap Dili ve Belâgatı'nda Cinâs Sanatı ve Çeşitleri

Arap belâgatında cinâs, anlamları farklı olmak şartıyla yazılışları aynı yahut benzer olan kelimeleri nazım ya da nesirde kullanma sanatını ifade eder.[252] Arapça'da cinâsın söz konusu olduğu kelimenin isim- fiil- harf olması göz önüne alındığı gibi harflerin harekelerinde, sayısında, çeşidinde ve tertibinde farklılığın bulunmasına göre cinâs, farklı adlarla adlandırılmıştır. Cinâs, vucûhu erba'a denen hareke, sayı, çeşit ve tertip yönünden uyumun olup olmaması dikkate alınarak tam cinâs ve tam olmayan cinâs olmak üzere temelde iki kısma ayrılmıştır.[253]

2.1. Tam Cinâs: Harfleri, vucûhu erba'a açısından tam bir ittifak içerisinde olan kelimeler tam cinâsı oluşturur.[254] Tam cinâs da cinâsın söz konusu olduğu kelimelerin bir ya da birden fazla olması göz önüne alınarak basit ve mürekkep cinâs olmak üzere ikiye ayrılır.

2.1.1. Basit Cinâs: Cinâsın vuku bulduğu ifadelerin ikisi de tek bir kelimeden oluşuyorsa buna basit cinâs adı verilir. Bu cinâs da iki kısma ayrılır.

2.1.1.1. Mümasil Cinâs: Bir ibarede ismin isimle, fiilin fiille teşkil ettiği cinâs çeşididir.[255]

عَبَّاس عَبَّاسٌ إِذَا احْتَدَمَ الْوَغَى وَالْفَضْلُ فَضْلٌ وَ الرَّبِعُ رَبِيعٌ

"Abbas (b. Fazl el-Ensârî), savaş şiddetlendiği zaman aslanların bile kendisinden korkup kaçtığı bir aslandır. Fazl (b. er-Reb'i b. Yunus), ihsan (fazilet sahibi); Reb'i (b. Yunus) de bahar yağmuru gibi boldur."[256]

2.1.1.2. Müstevfâ Cinâs: Cinâsı meydana getiren kelimelerden birinin isim, diğerinin fiil veya edat olması halinde meydana gelen cinâstır.[257]

وَ سَمَّيْتُهُ يَحْيَى لِيَحْيَى فَلَمْ يَكُنْ إِلَي رَدِّ أَمْرِ اللهِ فِيهِ سَبِيلُ

"Yaşasın diye ona Yahya ismini koydumsa da (bunda) Allah'ın emrine karşı bir yol olmadı."[258]

2.1.2. Mürekkeb Cinâs: Cinâslı ibarelerden biri veya her ikisi, iki veya daha fazla kelimeden meydana gelirse bu tür tam cinâslara mürekkeb cinâs adı verilir.[259] Mürekkeb cinâs, cinâsın meydana geldiği ifadelerin telaffuz veya yazıda uyum sağlayıp sağlamamaları açısından üçe ayrılır:

---

[251] Menderes Coşkun, *Sözün Büyüsü*, (İstanbul: Dergah Yay., 2010), 255

[252] İbn Raşîk, Ebû 'Ali el-Hasan b. Raşîk el-Kayravânî el-Ezdî, *el-'Umde,* thk. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd, (Suriye: Dâru'l-ceyl, 1353/ 1934), 1: 321; Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb,* 12: 75; Kazvînî, *el-Îdâh,* 288; Subkî, Bahâuddîn es-Subkî, *'Arûsu'l-efrâh fî şerh-i Telhîsi'l-Miftâh,* thk. Abdulhamîd Hendâvî (Beyrut: el-Mektebetu'l 'asriyye, 1423/2003), 2: 282; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 485.

[253] Subkî, *'Arûsu'l-efrâh*, 2: 283.

[254] Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 283.

[255] İbn Raşîk, *el-'Umde,* 1: 321; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 284

[256] İbn Raşîk, *el-'Umde,* 1: 322; el-Cârim ve Emin, *el-Belâğatu'l-Vâdıha*, (Mısır: Dâru'l-meârif, 1959), 265; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 489.

[257] Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb*, 7: 79; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 284

[258] Kazvînî, *el-Îdâh,* 289; el-Cârim ve Emin, *el-Belâğatu'l-Vâdıha*, 263.

[259] Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 284

2.1.2.1. Müteşabih Cinâs: İmlâları ve okunuşları birbirine uyan lafızların meydana getirdiği mürekkep cinâslara müteşâbih cinâs denir.[260]

إِذَا مَلِكٌ لَمْ يَكُنْ ذَا هِبَةٍ فَدَعْهُ فَدَوْلَتُهُ ذَاهِبَةٌ

"Hükümdar, bağış yapan biri değilse onu bırak. Zira devleti gidicidir (payidâr olmaz)."[261]

2.1.2.2. Mefrûk Cinâs: Okunuşları aynı ancak imlâları farklı olursa buna mefrûk cinâs denir.[262]

سَلْ سَبِيلاً إِلَى النَّجَاةِ وَ دَعْ دَمْعَ عُيُونِي تَجْرِي لَهُمْ سَلْسَبِيلاً

"Kurtuluş için bir yol ara ve onlar için bir pınar gibi akan gözyaşlarımı bırak.[263]

2.1.2.3. Merfûv Cinâs: Mürekkeb cinâs iki kelimeden değil de bir kelime ile bir başka kelimenin bir cüzünden oluşmuş ise bu tür mürekkeb cinâslara merfûv cinâs adı verilir.[264]

وَ الْمَكْرُ مَهْمَا اسْتَطَعْتَ لَا تَأْتِيهِ لِتَقْتَنِيَ السُّؤْدَدَ وَالْمَكْرُمَةَ

"Şeref ve fazilet sahibi olman için gücün yetse bile hile yapma."[265]

Bu örnekte, cinâs **و المكر** kelimesi ile **مهما** nın bir cüzü olan **مه** harfleri ile **و المكرمة** kelimeleri arasında olmuştur.

2.2. Tam Olmayan Cinâs: Kelimeler arasında vucûh-u erba'adan (hareke, sayı, çeşit ve tertip) biri bozulduğunda, tam olmayan cinâs meydana gelir. Dolayısıyla cinâsın meydana geldiği harflerin harekelerinde, noktalarında, sayılarında, çeşidinde ve tertibinde bir farklılık varsa bu durumda tam olmayan cinâs söz konusu olur. Bu cinâs çeşidi gayr-ı tam veya nâkıs cinâs olarak da adlandırılır.[266]

2.2.1. Harflerin Hey'etinde Bir Farklılık Varsa: Bu durumda cinâs ikiye ayrılır.

2.2.1.1. Muharref Cinâs: Cinâsı meydana getiren kelimelerdeki farklılık harekede olursa buna muharref cinâs adı verilir.[267]

اَللَّهُمَّ كَمَا أَحْسَنْتَ خَلْقِي فَأَحْسِنْ خُلُقِي "Allah'ım! Yaradılışımı güzelleştirdiğin gibi ahlâkımı da güzel kıl."[268] Zikredilen hadîs-i şerifte **خَلْقِي** ve **خُلُقِي** kelimelerinde cinâs vardır. İki kelime arasında tek fark harekededir.

2.2.1.2. Musahhaf Cinâs: Cinâsı meydana getiren kelimelerdeki farklılık noktalarda ise buna musahhaf cinâs adı verilir.[269]

---

[260] Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 285

[261] Sekkâkî, Sirâcuddîn Ebî Yakûb Yûsuf b. Ebî Bekr Muhammed b. Ali es-Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, thk. Naîm Zerzur, (Beyrut: Dâru'l- kutubi'l- 'ilmiyye, 1407/ 1987), 430; Kazvînî, *el-Îdâh,* 290.

[262] Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb,* 7: 77; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 285

[263] İbn Abdillâh Ahmed Şuayb, *Buhûsun menheciyyetun fî 'ulûmi'l-belâğati'l-'arabiyye,* (Beyrut, Lübnan: Dâru İbn Hazm, 1429/ 2008), 410.

[264] Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb,* 7: 78

[265] Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 490.

[266] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 429; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 286; Ali el-Cârim, Mustafa Emin, *el-Belâğatu'l-Vâdıha*, 263.

[267] Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 286; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 491.

[268] Ahmed b. Hanbel, *Müsned,* 1: 403.

[269] Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb,* 7: 79.

﴿وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ ﴿٧٩﴾ وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ ﴿٨٠﴾ “O, bana yediren ve içirendir. Hastalandığımda da bana şifa verendir.”[270]

2.2.2. Harflerin Sayısında Farklılık Varsa: Bu da dörde ayrılır.

2.2.2.1. Merdûf Cinâs: Cinâsı meydana getiren iki kelime arasındaki farklılık, onlardan birinin başına gelen bir harf ziyadesinden kaynaklanıyorsa bu cinâsa merdûf cinâs adı verilir.[271]

﴿وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ ﴿٢٩﴾ إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ ﴿٣٠﴾ “Bacakların birbirine dolandığı zaman. O gün kişi ancak rabbinin huzuruna sevk edilir.”[272]

2.2.2.2. Mutarraf Cinâs: Sonda bir harf ilavesi varsa.[273]

تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبٍ يَمُذُّونَ مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمِ

“Dostu koruyan, düşmanı kahreden güçlü ellerini uzatıp; iş bitiren, keskin kılıçlarla hücum ederler.”[274]

2.2.2.3. Muktenef Cinâs: Ortada bir harf ilavesi varsa.

مَنْ فَقَدَ بِالسُكْرِ عَقْلَهُ كُشِفَ سِتْرُهُ، وَاسْتُبِيحَ سِرُّهُ. “Kim sarhoşluk sebebiyle aklını yitirirse, örttükleri açılır, sırları ifşa olur.”[275]

2.2.2.4. Muzeyyel Cinâs: Sonda birden fazla harf ilavesi varsa.[276]

وَكُنَّا مَتَي يَغْزُو النَّبِيُّ قَبِيلَةً نَصِلُ جَانِبَيْهِ بِالْقَنَا وَ الْقَنَابِلِ

“Hz. Peygamber (a.s) herhangi bir kabile ile savaştığı zaman biz mızraklarla ve süvari alayıyla onun etrafını kuşatırdık.”[277]

2.2.3. Harflerin Çeşidinde Farklılık Varsa: Harflerin cinsinde farklılık olduğu takdirde bu cinâs iki kısma ayrılır. Cinâs-ı muzârî ve cinâs-ı lâhik.

2.2.3.1. Muzârî Cinâs: Mahreçleri birbirine yakın, nevileri, şekilleri ve tertipleri aynı kalmak şartıyla yalnız harfler arasında farklılık bulunan lafızların meydana getirdiği cinâsa cinâs-ı muzârî denir.[278]

---

[270] eş-Şûrâ 26/ 79-80.

[271] Teftâzânî, Saduddîn, *el-Mutavvel 'ale't-Telhîs,* (İstanbul: Matbaâ-i 'Âmire, 1309/1891), 448; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 493.

[272] Kıyâme 75/ 29- 30.

[273] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 429; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 288; Teftâzânî, *el-Mutavvel,* 448.

[274] Teftâzânî, *el-Mutavvel,* 448; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 493.

[275] Zekeriyya Tûnânî, *et-Teshîl lî 'ulûmi'l-belâğa,* (Beyrut, Lübnan: Kitâb nâşirûn, 1431/ 2010), 129.

[276] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 429; Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb*, 7: 78; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,* 2: 288; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 494.

[277] Hassân b. Sâbit, *Dîvânu Hassân b. Sâbit,* Şerh: Abdulemîr Ali Mehennâ, (Beyrut, Lübnan: Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye, 1414/ 1994), 187.

[278] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 429; Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb,* 7: 79; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 289; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 494.

وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَ يَنْئَوْنَ عَنْهُ "Onlar başkalarını ondan (Kur'an'dan) alıkoyarlar, hem de kendileri ondan uzak kalırlar."[279] **2.2.3.2. Lâhik Cinâs:** Cinâslı kelimelerin harflerinin mahreçleri birbirinden uzak ise buna lâhik cinâs denir.[280]

وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ"insanları arkadan çekiştiren, kaş göz işaretiyle alay eden her kişinin vay hâline!"[281]
2.2.4. Harflerin Tertibinde Farklılık Varsa: Cinâslı kelimelerde harflerin sırası değişik olduğu takdirde burada cinâs-ı kalb vardır. Bu cinâs da kalb-i kül ve kalb-i b'az olmak üzere ikiye ayrılır.

2.2.4.1. Kalb-i Kül: Cinâslı kelimelerden birisinin harfleri ters dizildiğinde diğerini oluşturuyorsa burada kalb-i kül vardır.[282]

حُسَامُهُ فَتْحٌ لِأَوْلِيَاءِهِ، حَتْفٌ لِأَعْدَاءِهِ"Onun kılıcında, dostları için fetih, düşmanları için ölüm vardır."[283] Verilen örnekte **فتح**kelimesi ters dizildiğinde **حتف** kelimesini oluşturur.

2.2.4.2. Kalb-i B'az: Cinâslı kelimelerin bazıları veya bazı kelimelerin harflerinin tertip ve düzeni değişik olursa buna kalb-i b'az denir.[284]

اَللَّهُمَّ اسْتُرْ عَوْرَاتِنَا، وَ آمِنْ رَوْعَاتِنَا"Allah'ım! Ayıplarımızı ört, korkularımızdan bizi emin kıl!"[285]

Değerlendirme ve Sonuç

Lafzî süsleme sanatlarından biri olan cinâs sanatına ayet, hadîs ve Arap kelâmında rastlamak mümkündür. Belâgatçılar tarafından çeşitli tanımları yapılan cinâsın çeşitleri hakkında da bir ittifak sağlanamamıştır. Bununla birlikte cinâsın sınırları konusunda da bir uyumdan söz edilemez. Bazı belâgatçılar, cinâsın kapsamını oldukça genişletmişler hatta harf benzerliklerini bile cinâstan saymışlardır. Genel olarak cinâs çeşitlerini belirlemede vucûh-u erba'a açısından uyumun olup olmaması kriter olarak kabul edilmiştir. Bu uyumun sağlanması durumunda tam, sağlanamaması durumunda ise nakıs ya da gayr-ı tam cinâs söz konusudur. Aynı ifadenin tekrarı olması sebebiyle kulağa hoş gelen bu sanata edebiyatçılar, anlam karmaşasına yol açabileceği kaygısıyla temkinli yaklaşmışlardır. Onlara göre cinâs doğal olarak ortaya çıkmamış ve zorlama ifadelerle yapılmışsa, estetik değerini kaybetmiştir. Dolayısıyla cinâsı, sırf sanat olsun diye yapmak ve zorlama kalıplarla konuşmayı doldurmak, sözün estetik değerine katkı yapmadığı gibi kıymetinin düşmesine neden olur. Öyleyse lafızları itibariyle aynı olan veya birbirine benzeyen kelimeleri sadece sanat olsun diye ve zorlanarak aynı ibarede kullanmak, kelâma estetik bir değer katmadığı gibi anlam sahasında sıkıntıya sebep olur. Bu sebeple nazım veya nesirde kullanılan cinâs sanatı konusunda belâgat âlimleri temkinli bir tutum sergilemişler ve bu sanata çok fazla rağbet edilmemesi konusunda uyarıda bulunmuşlardır.

Kaynakça

Câhız, Ebû Osmân 'Amr b. Bahr el-Câhız. el-Hayevân. thk. 'Abdusselâm Muhammed Hârûn. Mısır: 1386/ 1867.

---

[279] Enâm 6/ 26.

[280] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 429; Nevîrî, *Nihâyetu'l-ereb,* 7: 79; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 289; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 495.

[281] Hümeze 104/1.

[282] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 431; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 290; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 496.

[283] Kazvînî, *el-Îdâh,* 289.

[284] Sekkâkî, *Miftâhu'l-'ulûm*, 431; Subkî, *'Arûsu'l-efrâh,*2: 290; Habenneke, *el-Belâğatu'l-'Arabiyye,* 2: 496.

[285] Ahmed b. Hanbel, *Müsned,* 2: 425.

el-Cârim, Ali ve Mustafa Emîn. el-Belâğatu'l-vâdıhâ. Mısır: Dâru'l-Meârif, 1959.

Coşkun, Menderes. Sözün Büyüsü. İstanbul: Dergah Yay., 2010.

Habenneke, Abdurrahmân Hasan Habenneke el-Meydânî. el-Belâğatu'l-'Arabiyye ususuhâ ve 'ulûmuhâ ve funûnuhâ. Dımeşk: Dâru'l-kalem 1412/1996.

İbn Abdillâh Ahmed Şuayb. Buhûsun menheciyyetun fî 'ulûmi'l-belâğati'l-'arabiyye. Beyrut, Lübnan: Dâru İbn Hazm, 1429/ 2008.

İbn Manzûr, Ebu'l-Fadl Cemâluddîn Muhammed b. Mukerrem b. Ali el-Ensârî. Lisânu'l-'Arab. thk. Abdullah Ali el-Kebîr, Muhammed Ahmed Hasebellâh, Hâşim Muhammed eş-Şâzulî. Kahire: Dâru'l-meârif, 1431/ 2010.

İbn Raşîk, Ebû 'Ali el-Hasan b. Raşîk el-Kayravânî el-Ezdî. el-'Umde. thk. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd. Suriye: Dâru'l-ceyl, 1353/ 1934.

Kazvînî, Celâluddîn Muhammed b. Abdurrâhmân b. Ömer b. Ahmed b. Muhammed el-Hatîb el-Kazvînî. el-Îdâh fî 'ulûmi'l-belâğa. Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-'ilmiyye, 1424/ 2003.

Kazvînî, Celâluddîn Muhammed b. Abdurrâhmân b. Ömer b. Ahmed b. Muhammed el-Hatîb el-Kazvînî. Telhîsu'l-Miftâh. Pakistan: Mektebetu'l-buşrâ, 1431/ 2010.

Menemenlizâde Mehmet Tâhir. Osmanlı Edebiyatı -Belâgat-. Hazırlayanlar: M. Fatih Köksal, Vedat Ali Tok. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2013.

Nevîrî, Şihâbuddîn Ahmed b. Abdulvehhâb en-Nevîrî. Nihâyetu'l-ereb fî funûni'l-edeb. thk. Müfîd Kumeyhe. Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-'ilmiyye, 1424/2004.

Sekkâkî, Sirâcuddîn Ebî Yakûb Yûsuf b. Ebî Bekr Muhammed b. Ali es-Sekkâkî. Miftâhu'l-'ulûm. thk. Naîm Zerzur. Beyrut: Dâru'l- kutubi'l- 'ilmiyye, 1407/ 1987.

Subkî, Bahâuddîn es-Subkî. 'Arûsu'l-efrâh fî şerh-i Telhîsi'l-Miftâh. thk. Abdulhamîd Hendâvî, Beyrut: el-Mektebetu'l 'asriyye, 1423/2003.

Tahânevî, Muhammed 'Ali et-Tahânevî. Keşşâfu ıstılâhâti'l-funûn ve'l- 'ulûm. thk. Refik el-'Acem, Ali Dahrûc, Abdullah el-Hâlidî, Corcî Zeydân. Beyrut: Mektebeti Lübnân nâşirûn, 1996.

Teftâzânî, Saduddîn. el-Mutavvel 'ale't-Telhîs. İstanbul: Matbaâ-i 'Âmire, 1309/1891.

Tûnânî, Zekeriyya. et-Teshîl lî 'ulûmi'l-belâğa. Beyrut, Lübnan: Kitâb nâşirûn, 1431/ 2010.

AYNA SÖYLE BANA: SANAT NEREDE? YA DA SANATIN SONU: POSTMODERN SANAT

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin AYDOĞDU

Erzurum Teknik Üniversitesi

Öz

Bu çalışmamızın amacı, kısaca "sanatın sonu" olarak tanımlanan postmodern dönemde sanatın durumunu ortaya koymaktır. Aslında "sanatın sonu" ifadesi postmodern sanata değil, modern sanata aittir. Modern sanatta bu ifadeyi ilk kez Hegel, yaşadığı dönemdeki sanatın çöküşünü, çürümesini ve gerçekliğini yitirmesini açıklamak için kullandı. Modern dönemde sanat, Mutlak'ı dile getirmeyi ve tinsel olarak insanları aydınlatmayı unutarak, metalaşıp ticarileşti. Simya gibi hakikatin üzerini örten aldatıcı ve yanıltıcı bir değere dönüştü. Yalnızca duyulara, tutkulara ve hazlara hitap eden bir etkinlik oldu. Kalıcı olmayı değil, reklamı ve popülerliği ön plana çıkardı. Yaratıcı zihin ve imgelemle ilgilenmedi. Yalnızca rastgeleliğe ve düzensizliğe yöneldi. Modern sanatın akılcı sanat ile duyusal sanat arasında neden olduğu bu ontolojik yarık, sanatta düşünsel ifade ile hayvani ifade şeklinde bir ayrım meydana getirdi. Bu da neyin sanat olduğu ya da neyin sanat olmadığı konusunda belirsizliklere yol açtı. Sanatın içinde bulunduğu bu duruma bir tepki olarak postmodern sanat ortaya çıktı. Ancak o da modern sanat gibi sanatın içinde bulunduğu duruma çare olamadı. Aksine sanat, kendisini, eskiden olduğundan daha çok moda, marka, para, pazarlama gibi piyasa kavramlarının içerisinde buldu. Birçok estetikçiye göre bu tür kaygılarla yapılan hiçbir etkinlik sanat değildir, aksine "sanatın sonu"nun habercisidir. Çünkü bu tür kaygılarla üretilen sanat ürünleri, insana, gerçek sanatın hissettirdiklerini hissettirmez, onu yaşamla yüzleştiremez. Böylelikle postmodern sanatta estetik deneyimden ziyade kariyer ön plana çıkarıldı. Sevgi, şefkat, onur, mahremiyet, doğruluk gibi değerler kariyer ve popülerlik adına törpülendi. Yaşam, boş, kötü, değersiz ve tutku dolu bir varlık olarak gösterildi. Bundan dolayı postmodern sanat da sanattaki değer kaybını önleyemedi, insan ruhunun en üstün gereksinimlerine, ruhi doyumlarına yanıt veremedi.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Modern Sanat, Postmodern Sanat, Hakikat, Estetik.

MIRROR, TELL ME: WHERE IS ART? OR THE END OF ART: POSTMODERN ART

Abstract

The aim of our this study is, shortly, is to reveal the situation of art in postmodern period defined as "the end of art". Actually, the statement of "the end of art" doesn't belong to postmodern art, but belongs to modern art. For the first time in modern art, Hegel used this expression to explain the collapse of art in his lifetime, the decay and the loss of reality. In modern period, art became commodification and commercialized by forgetting to make people enlighten spiritually and uttering the Absolute. Like alchemy, it transformed a deceptive and misleading value that covers over the truth. It was an activity that appealed to only the senses, the passions and the pleasures. It brought advertising and popularity into the forefront, not being permanent. It did not care about creative mind and imagery. It was only random and irregular. This ontological cleavage that

modern art has caused between rational art and sensual art has brought a distinction between artistic expression and animal expression. This led to uncertainty about what was art or what was not art. Postmodern art emerged as a reaction to this situation of art. However, it could not be a solution to the situation in art such as modern art. On the contrary, art finds itself in market concepts such as fashion, brand, money, marketing rather than it used to be. According to many estheticizes, no activity with such concerns is art, on the contrary, it is "the end of art". Because the art products produced with such worries do not make people feel the real art, they cannot face it with life. As a result, aesthetic in postmodern art become prominent as a career rather than experience. Values such as love, compassion, honour, privacy, truthfulness were sown in the name of career and popularity. Life was portrayed as being empty, bad, worthless, and passionate. Therefore, postmodern art could not prevent the depreciation of the world, could not respond to the supreme requirements of the human soul, to the spiritual gratification.

Keywords: Art, Modern Art, Postmodern Art, Truth, Aesthetics.

1. Giriş: "Sanatın Sonu"na Giden Yolda İlk Eleştiriler

İnsanın, bilim, felsefe ve din ile birlikte dört temel boyutundan ve varoluşsal eylemlerinden biri olan sanat (art), gücünü doğadan (nature) ve tinden (esprit) almaktadır. Sanat da insanın toprak, su, hava ve ateş gibi hem yaşayabilmesinin hem de kültür ve medeniyet üretebilmesinin en önemli ve etkili ögelerinden biridir. Hem bir form olan hem de duygu, tasarı ve güzelliğin anlatımında kullanılan bir yöntem olan sanat, insanın varlık (être) ve hayatla (vie) bağ (attache) kurmasını, kendisini ve varlığı tamamlamasını sağlar. Hakikat (vérité), sanatta form yoluyla kendisini dünyaya açımlar. Sanat, formlar icat ederek, insanı hakikatten, gerçeklikten (réalité) ve doğruluktan (vérité) kopmamasını sağlar; varlığı ve tini yüceltir. Bu yönüyle "sanat, insanoğlunu, yaptığı her şeyde Yaradanın yaratıcı edimini tekrarlamaya sürükleyen benzersiz dehanın birçok dile gelişinden biri ve belki de en özgülüdür ve insanoğlu yüzyıllar boyunca böylece kendisini aşmaya yönelir." (Bazin, 2015: 15). Sanatın insan ile olan bu yaratıcı bağına rağmen, insan onun bu özelliğini tarih boyunca çoğu zaman koruyamadı. İnsan özellikle modern çağda sanatı, metaya, ticarete ve reklama indirgedi. Bu da sanatı, yanılsamacı, yadsıyıcı ve değilleyici bir söyleme yönlendirdi ve görüntüye (simülakra) indirgedi. Baudrillard'ın dediği gibi, artık modern sanatın (art moderne) varlık nedeni kalmadı, tüm sanat dünyasını mizah, ironi ve göz boyayan ürünler istila etti. Hınç, kin, istismar ve kaprislerle dolu olan modern sanat, tarihinin son aşamasına geldi (Baudrillard, 2010: 28, 88). İşte, modern sanatın içinde bulunduğu bu durum, ona, Hegel, Heidegger ve Baudrillard gibi birçok düşünür tarafından "sanatın sonu"nun geldiği eleştirilerinin yapılmasına neden oldu. "Sanatın sonu" ya da "sanatın ölümü" ifadeleri, Fukumaya'nın Hegel'e dayanarak, Tarihin Sonu ve Son İnsan adlı eserinde modern insanı tarihin son insanı ve liberalizmi de onun son sistemi olduğunu anlatmak için kullandığı "tarihin sonu" ya da "son insan" ifadelerinde olduğu gibi, postmodern sanatın (art postmoderne) içinde bulunduğu durumu nitelemek için kullanıldı. Postmodern sanat 1960'lı yıllardan itibaren modern sanata tepki olarak ortaya çıktı. Amacı sanatı düşmüş olduğu bu durumdan kurtararak, insan, varlık ve tinle tekrar barıştırıp kucaklaştırmaktı. Ancak postmodern sanat da bir çok alanda ve harekette olduğu gibi modernizmin (modernisme) etkisinden kurtulamamasından dolayı, kısa sürede hedef ve amacından saptı, metalaşıp ticarileşti. Geleceği değil, günü kurtarmanın hesaplarını yapmaya başladı. Sanat alanındaki bozukluklara, tutarsızlıklara, çarpıtmalara, ticarileşmeye engel olamadı. Oysa sanat ile yaşam arasında doğrudan bir ilişki vardır. Sanat yaşamdan bağımsız olmadığından, onun bozulması ve meta haline dönüşmesi gerçek yaşamın bozulması demektir (Eroğlu, 2015: 27). Güzel (beau), hakikat, gerçek (réel), doğru (vrai) ve iyi (bien) gibi insanın ontolojik ilkelerinden biridir. Bunun sonucu olarak insan, tarih boyunca doğadaki güzel karşısında hep hayranlık duydu. Güzeli araçsız olarak kavramak, anlamak ve anlamlandırabilmek için kendine ve doğaya öykündü. Doğayı, duyumları (sensation), aklı (raison) ve sezgisiyle (intuition) bir

bütün olarak algılamanın arayışına, onu ve içindekilerini yeniden tasarlamaya girişti. İnsanın güzellik karşısında duymuş olduğu haz, onu, ses, renk veya maddeden hareketle farklı sanat ürünleri meydana getirmesine yönlendirdi. Sesi, rengi ve maddenin çeşitli şekillerini kullanarak, resim, heykel, mimari, roman, hikaye, şiir, müzik, tiyatro, fotoğraf, sinema gibi farklı sanat ürünleri üretmesine sevk etti. Ancak bu yönelme ikircilikli (iki anlamlılık, équivoque) bir yönelmeydi. Çünkü modern sanat, bir yandan saf güzele yönelirken, öte yandan da onun üstünü örtmeye çalıştı. Güzel, çıkarlara yönelik bir meta aracı olarak kullanıldı, görüntüye indirgendi. Bu durum postmodern sanatta da devam ederek, hem öznenin hem de sanatın içi boşaltıldı. Böylelikle sanat, yeni bir biçim, yeni bir tavır çıkarmak yerine "bir şaka ve gösterişten ibaret" bir nesneye dönüştürüldü (Eroğlu, 2015: 19). Oysa iyi bir sanat aracığıyla yeni biçimler, yeni tavırlar, yeni açılımlar, yepyeni estetik (esthétique) algılamalar ve yaklaşımlar ortaya çıkarılabilirdi. Hatta Herakleitos'un ifadesiyle doğada gizlenmiş olan varlık, sanat aracığıyla aydınlığa, açıklığa kavuşturulabilirdi. Heidegger'in dediği gibi, "kendini gizleyen varlık böylelikle aydınlanır. Bu aydınlık parıltısını esere ekler. Esere eklenmiş parıltı güzelliktir. Güzellik açıklık olarak hakikatin nasıl olacağının bir biçimidir." (Heidegger, 2007: 46). Buna rağmen imgeye (image) yönelen, dünyayı aşabilen sanat ürünleri de üretilebilirdi. Zaten iyi bir sanatın temel ölçütlerinden biri doğada olmayan, hatta doğayı aşabilen sanattır. Bu bağlamda bir varolanın estetik olabilmesi için, birinci olarak, "kişide estetik bir yargı uyandırması"; ikinci olarak da "o kişiye katkı sağlayabilecek bir iletide bulunması" gerekir (Özel, 2014: 13). Neyin sanat olacağı ya da neyin sanat olmayacağı modern sanattan çok postmodern sanatta tartışıldı. Sanat ve sanat teorisindeki gelişmeler, postmodernist düşüncenin olgunlaşmasında büyük katkısı oldu. Modernizmin hem bir sonucu hem de ona bir tepki olarak kübizm, kabalizm, fütürizm, sürrealizm, fonksiyonalizm, öznel ifadecilik, tonsuzluk, dizileştirme ve bilinç akışı gibi farklı akım ve anlayışlar ortaya çıktı. Bunlar etkilerini mimari, tasarım, resim, edebiyat, müzik ve sinemada gösterdi. Bu sanat yaklaşımları öncelikle teknolojinin sanatta yaratmış olduğu tahribatı, iletişim ve enformasyon teknolojisinin sanatta oynamış olduğu değişimi tartıştı. Postmodern sanat bu tartışmaları daha da ileri götürerek, sanatsal modernizmin başarısızlığını, sanatın insandan ve toplumdan uzaklaşmasını, insanın ölümünü, doğanın ölümünü, gerçeğin yok oluşunu, yerelliğin kayboluşunu, evrenselciliği, formel ya da sanatsal yeniliklerin yaratıcı ya da sanatsal anlamda yoksun yenilikler olarak kalışını eleştirdi. Ancak postmodern sanat bu eleştirilerinde bir takım değişimler ve yenilikler önermesine rağmen, yeni bir yöntem geliştiremediğinden ortak bir dil oluşturamadı. Postmodern sanatta değişimlerin ve yeniliklerin başında sanat ile gündelik hayat arasındaki bağlantıların yeniden kurulması gelir. Postmodern sanat bu bağı teorikte kurmasına karşın, pratikte devreye görüntü, reklam ve propaganda gibi unsurların girmesinden dolayı gerçekleştiremedi. Günümüzde her alanda olduğu gibi sanatta da görüntünün, reklamın, propagandanın, medyanın ve kitle iletişim araçlarının etkisi daha da arttı. Postmodern sanat bu durumu sanatçının tavrı ile etkisini azaltmaya ve kırmaya çalıştı. Ancak bütün sanatçılarda ortak bir yöntem ve söylem geliştiremediğinden, ne bu etkiyi kırabildi, ne de bu bağı kurabildi. Sanatçının yaptığı her şey meşrudur anlayışı her alana egemen oldu. "Sanatçı her şeyi yapar" ya da "sanatçı her zaman haklıdır" düşüncesi reklamın ve propagandanın sanat üzerindeki tahribatını ortadan kaldıramadı. Sanatçı her şeyi yapabilir düşüncesi sanatın içerisinde bulunduğu durumu daha da belirsizleştirdi, bir boşluğa sürükledi (Baudrillard, 2010: 43). Postmodernist sanatın en temel özelliklerinden biri sanatın hedefinden saparak, modernite olduğu gibi metalaşıp ticarileşmesidir. Bu durum sanatı amacından saptırarak, sanatın sonu geldiği görüşünün kökleşmesine neden oldu. Gerçekte "sanatın sonu" ya da "sanatın ölümü" ifadesi postmodern döneme değil, Hegel'e aittir. Her sanat kuramı canlı bir varlık gibi doğar, gelişir ve ölür. Son dört asırda hızlı bir şekilde romantik sanattan modern sanata, modern sanattan da postmodern sanata geçildi. Hegel, modern sanatı "sanatın ölümü" diye tanımlar. O, bu ifadesini özellikle yaşadığı dönemdeki sanatın çöküşünden, çürümesinden, gerçekliğini yitirmesinden, yani modern sanatın sanattaki değer kaybını ortadan kaldırmasından söz etmek için kullanır (Albayrak, 2012: 298). Ona göre, Mutlak'a ilişkin bir bilgi olan sanat, modernizmin etkisiyle

evrenin ötesini veremeyecek ve göremeyecek bir hale geldi. Hegel'in ifadesiyle "üretimin ve sanat eserlerinin kendine özgü doğası artık en yüksek gereksinimizi karşılamaz" oldu (Hegel, 2012: 10). Sanat ve sanat üretiminde tinsel kültür (culture spirituelle) terk edildi. Modern sanat hem Grek sanatının ve Orta Çağ'ın altın çağını hem de salt dolayımsız hazzı geri plana itti. Sanatta kavramsal düşünme terk edildi. Hegel bu durumu Estetik adlı eserinde şöyle anlatır: "Genelde gerçek olan, doğa ve tin hayatı, kavrayış tarafından sakatlanır ve öldürülür; kavramsal düşünme yoluyla bize yakınlaştırılmak yerine, gerçek olan, burada bizden daha da uzaklaştırılır; bunun sonucunda da yaşayan fenomenin ne olduğunu kavramanın bir aracı olarak düşünmeyi kullanmakla, insan kendi öz amacını yıkmış olur." (Hegel, 2012: 13) Günümüzde de sanat, tinsel doyum vermediğinden "çürüme"den (putrefaction) ve sanatın ve sanat ürününün tine yabancılaşmasından (aliénation), yani sanatın sonunun gelmesinden başka bir şey değildir. Modern sanatın değilleyici ve indirgeyici etkisiyle sanat "halis hakikati ve hayatı yitirmiştir" (Hegel, 2012: 11). Oysa Hegel, sanatın Mutlak'ı dile getirmesini, O'nu yansıtmasını ister. Çünkü sanat ve sanat ürünleri tinden doğdu, tin tarafından yaratıldı. Sanatta bilgi, tinselliğin ve öznelliğin en yüksek derecesine ulaştı. Böylelikle Hegel, "sanatın ölümü" ifadesiyle sanatın ve sanatçıların yok olduğunu değil, sanatın daha önceki uygarlıklar için taşıdığı anlamı temsil etmeyi bırakmasını ve Mutlak'tan uzaklaşmasını anlatmak için kullanır (Albayrak, 2012: 298). Ona göre, sanatta "çürüme" ya da "yabancılaşma" ancak kavramsal düşünme ile ortadan kaldırılabilir. Çünkü tin düşünmenin özüdür. Modern sanat üzerine Hegel'in başlatmış olduğu eleştiriler kendisinden sonra da devam etti. Onun kullandığı "sanatın sonu" ya da "sanatın ölümü" ifadelerine benzer bir ifadeyi 20. yüzyılda Heidegger kullandı. O, bu konuda Hegel'i takip ederek, adeta onun bu konudaki düşüncesini ve eleştirisini onaylar. Heidegger'e göre, büyük sanat, bir dünya kuran sanattır. Sanat eserinin önemli yönü, onun bir dünya kurması ve yeryüzü üretmesidir. Her sanat eseri kendi içinde bir dünya açarak, onu kalıcı kılmalıdır. Eser demek, dünya kurmaktır. Bu dünya ise yaşanan doğa, yeryüzü üzerine kurulmalıdır. Eser kendini doğada açar. "Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir. Var-olanın hakikati kendini sanat eserine koyar. Sanat kendini hakikate koyar." (Heidegger, 2007: 30). Bu yönüyle sanat, hakikatin farklı bir boyutu olduğundan varlıkların doğruluğunu bildiren bir ilkedir. Heidegger için mutlak sanat, Varlık'ın ve nesnelerin doğruluğunu dile getirmektir. Sanatın gücü ve etkisi doğruluğu dile getirmekle doğru orantılıdır. Ona göre, sanat her dönem için insanın zorunlu bir eylemidir. Sanat her zaman hem geçmişi hem de doğruluğu dile getirmelidir. Doğruluk Varlık'ın doğruluğu olup mutlağın kesinliği değil, şeyler olarak şeylerin gizlenmişliğidir. Sanatçı ve sanat eseri "şeylerin varlığının yeni anlamına yerini göstermeye" yardımcı olmalıdır (Albayrak, 2012: 306). Heidegger, "sanatın ölümü" ifadesiyle bir bütün olarak varlıkların hakikatini dile getirememesini, mevcut sanat ürünlerinin Varlık'ı açımlaması yerine O'nun üstünü örtmesini dile getirmek için kullanır. Heidegger'e göre, sanat eseri, "sanatın kendisi için, yeniden, gelecekteki orada-varlığın [dasein] bütünlüğünde yeni bir biçimi ele geçirmesi ve zamana ölçüler dayatması ve şeylerin doğruluğunu taze bir şekilde esere koyması ve böylelikle onun özünü açığa çıkarmasıdır." (Heidegger, 2007: 349). Heidegger, "büyük sanat" ifadesiyle bir bütün olarak varolanların hakikatini, yani herhangi bir koşula bağlanmadan Mutlak'ın kendisini dile getiren ve O'nu insanın tarihi varoluşuna açık kılan sanatı kasteder. Ona göre, sanat ile hakikat arasında doğrudan bir ilişki vardır. Sanatta hakikat, yaratmaktır; varolan bir şeyden yeni bir şey üretmektir. Sanatta yaratmak, hakikatin kendisini sanatta ortaya koymasıdır. Başka bir deyişle sanatta yaratmak, ortaya çıkarılmış olanda yeniden ortaya çıkmaktır. Hakikat kendini sanatta tekrar ortaya koyar. Zaten eserin gerçekliği, hakikatin eserde gerçekleşmesiyle belirlenir (Heidegger, 2007: 48–49, 51, 53). Modern sanat insanın ve varlıkların tarihi varoluşunu mutlak bir gereksinim olarak görmez. Büyük sanat, "bir bütün olarak, yani kayıtsız-şartsız, mutlak olarak varlıkların doğruluğunu bildirdiği sürece büyüktür." (Albayrak, 2012: 308). Piramitler, Ayasofya, Sultan Ahmet ya da Selimiye kendilerini büyük bir eser olarak sunuyorlarsa, bunun nedeni onların hiçbir toplum ayırt etmeksizin hem görmüş oldukları toplumsal kabul hem de sanatta dünya-tarihsel anlamı dile getirmeleridir. Modern

sanatta sanat taşımış olduğu ontolojik-tarihi anlamı da yitirmiştir. Çünkü modern dünya sanatı doğada değil, günün kaygılarında ve pragmatizmde aramıştır. Oysa "sanat, gerçekten doğadadır, kim onu doğadan koparıp alırsa, ona sahip olur." (Heidegger, 2007: 61). Sanatın büyüklüğü gördüğü toplumsal kabulle ve dünya-tarihsel anlamıyla ilgilidir. Modern sanatta sanat ontolojik-tarihsel anlamını yitirdiğinden estetik olarak da ölmüştür. Bu yüzden modern sanatta sanatçı ve sanat ürünü Varlık-doğruluk ilişkisini kuramamıştır. Heidegger'e göre, doğruluğu eser yaratır. Her eser yeni bir dünya kurmaktır. Sanat eseri şeylerin var olmasını sağlamalı, "yeryüzünün yeryüzü olmasını" sağlamalıdır (Albayrak, 2012: 308). Sanat eserinin kısa bir sürede ölmesinin bir başka nedeni ise onun tüm insanlığın değeri olamamasıdır; yani özgün ortak değer ve kültür üretememesidir. Bir kültüre, bir yere ait kılma sanat eserini yok eder. Sanat eseri, tek bir kültür dünyasına; yani bu ya da şu kültür dünyasına değil, tüm olarak varlığa aittir. Varlığı dile getirme kaygısıyla sanat doğaya yönelir. Bu süreçte hakikat da dünya ve yeryüzünün kavgası olarak esere yönelir. Yırtığa getirilen ve yeryüzüne yönlendirilen ve böylelikle beliren kavga, biçim kavgasıdır. Hakikat biçim içerisinde farklı sanat türleri olarak yeniden belirir (Heidegger, 2007: 53–54). "Sanatın sonu" üzerine eleştirileri farklı bir bakış açısı ve üslupla Baudrillard da yaptı. Ancak o, "sanatın sonu" ifadesini doğrudan kullanmadı. Baudrillard, Nietzsche'nin Ahlakın Soykütüğü Üzerine adlı eserinde ahlakın kökten bir eleştirisini, yani değerlerin yeniden bir değerlendirmesini yapıp, ahlakta tarihin son aşamasına gelindiğini ileri sürmesine atıf yaparak, sanatın da tarihin son aşamasına gelindiğini söyler. Ona göre, bu durum, sanatın ve sanat tarihinin kendi kendisini yalanlamasıdır, hatta "kültürün intikam biçiminde kendi kendisiyle dalga geçmesidir. Sanki tarih gibi sanat da kendi çöplüğünde eşelenerek, kefaretini kendi artıklarında aramaktadır." (Baudrillard, 2010: 28). Baudrillard, bu eleştirisini daha sert bir dille sürdürerek, sanatın zamanında fetiş-nesnelere yönelmesinden dolayı, hiç bitmeme olasılığı olmayan bir krizin içine girdiğini, bir boşluğa tanıklık ettiğini de söyler. Artık, sanatın ele aldığı nesne insan bedeni gibi tuhaf ve çekici olmasına rağmen, estetik bir nesne değildir. Modern ikonların ürettiği imgeler artık gerçekliğin aynası değildir. Sanal gerçeklikte nesneler, kendi aynalarını yutmuş gibidir. Sanatı yapan özne artık özne değildir. Özne-nesne ilişkisi tersine çevrilmiştir. Nesne özneyi bütün teknolojiyi ve cazibeyi kullanarak, kırıma uğrattı, "kendi mevcudiyetini ve rastlantısal formlarını sinsice" dayattı (Baudrillard, 2010: 39, 43–44). Pornografide olduğu gibi, dünya ve nesne beden üzerinden bedensizleştirildi. İmge, üretile üretile imge olmaktan çıkarıldı, simülakra dönüştürüldü.

2. Soyut ve Özgür Sanat: Modern Sanat

Postmodern sanatın ne olduğunu, neyi ifade ettiğini ve içeriğini kavrayabilmek için modern sanatın ne olduğunu, ölçütlerini, özelliklerini ve söylemini ana hatlarıyla bilmek gerekir. Modern sanat, Kant ve Hegel'in etkisiyle yaklaşık 1860 – 1970 yılları arasındaki sanat tarzını ve felsefesini kapsar. Modern sanat, geleneksel sanat anlayışının bir kenara bırakıldığı, sorumluluktan uzak özgür ve bağımsız bir ruh haliyle yapılan sanat anlayışıdır. Modern sanat ile saf doğa, sanatın temel ilke ve kuralları ile dar kalıpları terkedilerek, soyut sanata yönelinildi. Sanatta da maddenin doğasını anlamak yerine, onu istediği şekilde biçimlendirme, nesneye indirgeme anlayışı egemen düşünce oldu (Tunçay, 2018: www.wikiyours.com/makale/modern-sanat). Modern sanatın temel özellikleri Aydınlanma felsefesinin bir sonucu olarak ileriye sürülmüş olan yenilik ve sürekliliği savunma; sanatı dünyevilik üzerine kurgulama ve inşa etme; sanatta deha ve yüceyi ön plana çıkarma; sanatta öncü ve ilerici olma; sanatta duygu, sezgi ve coşkudan taviz vermeme; sanatta yalnızca öznellik ve bireyselliği işleme; sanat için sanat ilkesini savunma; sanatta özerklik; sanatta biçimbozmayı ve soyutlamayı önceleme; sanatta saflık; kesyap (kolaj) ve kurgu (montaj)'dur (Yılmaz, 2013: 24–27). Modern sanat, modernizmin ve kapitalizmin etkisiyle "üret-tüket" mantığıyla hareket ettiğinden, onda öz değil, görünüş ön plandadır. Modern sanatta görünüş ön planda olmasına rağmen, sanata her zaman aynı sanat anlayışı egemen değildir. Başlangıçta realizm hakim olmasına rağmen, sonra romantizm baskın olmuştur. Modern

sanatta sanatçı hiçbir kurala, geleneğe bağlı olmadığından sürrealizm, dadaizm, fütürizm, kübizm, fovizm, empresyonizm ve ekspresyonizm gibi diğer sanat anlayışları da görülmüştür. Ancak modern sanatta bu kadar çok farklı sanat akımlarına rağmen realizm ve romantizm etkisini hiç bir zaman kaybetmemiştir. Bu açıdan modern sanat anlayışı romantizm ile realizmin yer yer egemen olduğu bir dönemdir. Romantikler, Aydınlanma'ya tepki göstererek, tarihsel ve kültürel olayları genellikle idealist bir tutumla temsil etmişlerdir. "19. yüzyıl realistleri sosyal farkındalık unsuruyla birlikte insanın durumunu olduğu gibi, dosdoğru göstermeye çalıştılar. Gerek realistler gerekse romantikler doğanın doğrudan gözlenmesini önemsediler; realistler bunun yanısıra toplumun gözlemlenmesini ve zaman zaman siyasi ve toplumsal hicvi de vurguladılar." (Dickersen, 2018: 219). Modern sanatta sanata hakim olan tartışma "sanat sanat içindir" ile "sanat toplum içindir" tartışmasıdır. John Ruskin gibi bazı sanat eleştirmenleri sanatın hem siyasi hem de toplumsal önemine dikkat çekerek, sanatın güzellikten daha kapsamlı bir amaca hizmet ettiğini belirtir. Bu arada modernizmin ideolojik söylemleri sanata da yansıtılır. Örneğin, "Karl Marx sanatın toplumsal sınıfın bir yansıması olduğunu ve siyasi değişime yol açabileceğini düşünüyordu." (Dickersen, 2018: 219). Modern sanat anlayışı klasik sanattan kopuşu ifade eder. Bu yönüyle modern sanat belli anlayışa göre yapılmış, belli estetik ölçütleri olan sanattır. Modern sanatın tüm türlerinde soyutlama ön plandadır. Modern sanatla boyutlar arttıkça yapının bütün farklı parçalarının aynı anda görüntülenmesi giderek güçleşir (Klee, 2017: 17). Rönesans'tan itibaren modern sanat realizm ilkesi üzerine oturtulmuştur. İnsanı, dünyayı ve doğa gerçeğini yansıtmayı öngörür. Modern sanat, doğa ile sanat arasında bir ilişki ve bağ kurmak için ortaya çıkmasına rağmen, bunu çift yönlü olarak kuramamıştır, aksine tek yön olarak kendisinden doğaya doğrudur. Doğa ile sanat arasında kurulacak her bağ da doğa yeniden doğması gerekir. Modern sanatta bu tarz bir iletişim kurulamadığından, doğa farkında olmadan çarpıtıldı. Bunun temel nedeni modern sanatta sanatçının, kendi yarattığı dünyayı tek dünya olarak görmesidir. Oysa ne sanatçının yarattığı dünya ne de "şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir" (Klee, 2017: 43). Doğa geçmişte olduğu gibi, hem şimdi hem de gelecekte farklı görünmelidir. Sanatçının görevi bilim insanı gibi doğanın hakikatini bilimsel olarak denetlemek değil, doğayı anlamaya çalışmak ve güzelin yarattığı ahengi sergilemek olmalıdır. Bundan dolayı sanatçı ürettiği ürünlerde doğayı mutlak olarak tanıtmayarak, sorgulayıcı ve yapıcı bir gözle inceleyip aktarmıştır. Sanatçı, sanat ürününde Hegel'in de dediği gibi, yalnızca güzelliği, "ide ile görünüşün birliğini, uyumunu ve bütünlüğünü" göstermelidir (Tunalı, 1989: 152). Sanatçı, doğayı model olarak almalıdır, doğayı çarpıtmaya veya kendi hedefleri doğrultusunda yeni doğa tasavvurları tasarlamamalıdır. Ayrıca sanatçı, doğayı aynen kopya etmemelidir. Sanatçı, doğayı ve içinde görülen şeylerin dış biçimlerini değil, "onların canlı iç ilkelerini, özellikle ruhun düşüncelerini, duygularını, tutkularını ve durumlarını" yansıtmalıdır. Sanatçı, hem doğayı hem de nesnenin bütün özelliklerini ve rastlantılarını olduğu gibi kopya etmemeli, aksine "onların öz ve derin karakterlerini kavrayarak, anlamlarını" genişletmelidir (Özel, 2014: 188). Modern sanat anlayışı dört temel özellik üzerine oturtulmuştur. Birincisi, sanat ürünlerinde özgürlüğün ve özgünlüğün öncelikli ilke olarak ön plana çıkarılmasıdır. Sanatçının bu dönemde özgürlük ve özgünlükten anlamış olduğu, ele aldığı konuyu istediği gibi işlemesidir. Tarih boyunca sanatsal yaratıcılığın en önde gelen ilkesi olarak özgürlük ve özgünlük görülmüştür. Modern sanatta da özgünlük yaratıcılığın temel ölçütlerinden biridir. Özgünlüğün olduğu yerde taklitçilik ve tekrar yoktur. Modern sanat anlayışının üzerine oturduğu ikinci özellik, yansıma ve misyondur. Sanatçının özgür ve özgün olmasının yolu konusunu kendisi seçip yönlendirmesidir. Sanatçı içinde bulunduğu koşullar içinde konusunu kendisi seçip ürününe yansıtmalıdır. Konu sanatçının kendisinin algılayıp yorumladığı bir konu olmalıdır. Konunun seçimi ve yorumu sanatçının temel misyonudur. Modern sanat anlayışının üzerine oturduğu üçüncü özellik, kültürünün ve sanat ürünlerinin metalaşmasıdır. Kapitalizmin etkisiyle sanat ürünleri pazara çıktı. Bu durum sanatçının sanatını yeniden üretebilmek için diğer sanatçılar ile pazarda yarışmak durumunda bırakmıştır. Modern sanat anlayışının üzerinde oturduğu dördüncü özellik ise seçkinci olmasıdır.

Modern sanat, sanatı her insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünür. Sanatçı, yaratıcı özelliğini maksimum düzeyde ortaya koyması için tam bir özgürlük ve otonomi içinde yaşaması öngörülmektedir (Şaylan, 1999: 64–67).

Modern sanat anlayışına; yani sanat türlerinde hem özün geri plana itilmesine hem formun ticarete ve piyasaya kurban edilmesine hem de ürünlerin tüketime dönüştürülmesine yönelik ilk eleştiriler yine kendi içinden gelmiştir. Gerçek yaratıcı sanatın yeniden dirençli hale gelmesi için mistik panteizm ve neo-plastisizm gibi yeni yaklaşımlar ortaya çıktı. Soyut ve kuramsal ilkelere dayalı biçimsel ve yüzeysel sanat tüm sanat türlerine egemen oldu. Kendini yenilikçi sanat olarak tanımlayan modern sanat, "birbirinden ayrı olarak görülen sanatlar arasında sentezler" yapar (Farago, 2017: 168). Dadaizmde ve empresyonizmde olduğu gibi biçimde mantık aranmaz. Sanatçı doğaya öykünmeyi tek ederek, anti-natüralist bir sanat anlayışına yönelir. Ancak modern sanat her ne kadar bir birlik ve bütünlük sergilemiş olsa da onda tinsel dünyayı anlamaya ve onu dile getirmeye yönelik panteist içerikli yaklaşımlar da vardır. Örneğin Kandinsky'nin temsil ettiği mistik panteizme göre, sanat ve doğa aynı derecede büyük ve güçlüdür. "Öznel içselliği canlandıran kozmik güç, doğayı, nesnel dışsallığı canlandıran kozmik güçle aynıdır." (Farago, 2017: 172). Sanattaki öznellik ve doğadaki nesnellik, panteist türde gizemli bir bağıntı içerisinde birbirlerine yanıt verirler. Böylelikle mistik panteist sanat, görülmezi görerek, insan ile doğayı birbirine indirgemeden yakınlaştırır. Ayrıca kübizmin içerisine düşmüş olduğu soyut sanattan ve nesneleri zamana, mekana ve matematiksel ifadelere indirgeyen durumdan kaçınmış olur. Modern sanatın biçimselliğini eleştiren önemli bir akım da neo-plastisizmdir. Bu akımın önemli ilkeleri, "algılanan nesnelerin rastlantısal görünümünü eserlerin dışında bırakmak, sanatçının kişiliğindeki ve dolayısıyla özelliğindeki keyfiliği dışlatmak, evrensellik, katı bir nesnellik ve sistematiklik"tir (Farago, 2017: 175). Bakıştaki çileciliğe yoğunlaşan neo-plastisizmin en önemli temsilcisi Mondrian'dır. Ona göre, sanat, doğa ve şeylerin tabiatına müdahale edilmeden yapılmalıdır. Bir şeye müdahale ederek sanat yapmak, onu doğallıktan çıkarmaktır. Doğallıktan çıkarmak ise soyutlamaktır. Mondrian, sanatçının doğallıktan uzaklaşmadan sanat yapmasını salık verir. Bu kolay değildir, çünkü çileci bir bakışı gerektirmektedir. Çekilen çilenin amacı, varoluşsal trajediyi etkisiz kılmaktır. Ancak çileci bir bakışa dayalı sanat, insanı mutlakın bilgisiyle yüzleştirebilir. Evrenle kopmaz bir bağlantı yalnızca çileci bir bakışla kurulabilir. Ona göre, "yaşam, trajik olanla başlar; karşıt, düzeysiz ve düzensiz güçlerle dengesizleşen diyonizyak kaosla başlar. Resimdeki kurgu, doğayı sabit ve uyumlu güçler içerisinde dengeye kavuşturarak onun yerine geçmek üzere doğayı taklit etmeye dayanmaktadır." (Farago, 2017: 186). Teofizik karakterli bir sanat anlayışını savunan Mondrian, sanatı, "mutlakın bilgisiyle ilişkili bir deneyim" olarak tanımlar (Farago, 2017: 179). Böylelikle hem Kandinsky hem de Mondrian, sanatı yaşamın hizmetine sunar. Her ikisi de soyut sanatı savunmuş olsalar da bu, modern sanatın soyutluğu ve biçimselliğinden ayrıdır. Evrenselliği kendi içinde gizleyerek, biçimi ve doğallığı dışarıda bırakırlar. Modern sanat içinde mistik panteizm ve yeni-plastisizm gibi farklı anlayışlar ortaya çıkmasına rağmen, modern sanatın hakim ruhu karşısında yaratıcı imgelem ve yaratıcı sevgiyi hakim kılamadılar. Modernizme göre, sanat, insanın fizyolojik, sosyal ve psikolojik ihtiyaçları gibi doğal bir ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Bu ihtiyacın temel nedeni insanın düşünen, duygusal bilinçli bir varlık olmasıdır. Sanat gerçeği duyusal bir biçim içinde bilince gösterir ve sanat ürünleri olarak belirir. Sanat sayesinde hem doğadaki ve varlıktaki hem de tinselin ve duygusalın uzlaşmasından doğan uyum ve birlik dile gelir. Yaratıcılık ortaya konur, düşünceler duyulur, hissedilir ve görülür hale gelir. Oysa modern sanatta sanatın amacı maddenin lehine değişmiştir. Birçok filozofa göre sanatın amacı, hangi çağ ve dönem olursa olsun aynı olmalıdır. Tinden doğmuş olan sanatın temel amacı, Hegel'in de dediği gibi, Mutlak'ı dile getirmek, insanları tinsel olarak aydınlatmak ve harekete geçirmek olmalıdır (Hegel, 2012: 2). Ancak modernitenin etkisiyle sanat bu amacını terk ederek, metalaşıp ticarileşti. Değerlerin pazarlık edildiği, alınıp satıldığı, takas edildiği bir dönemde sanat da ticari değere indirgendi. Oysa bir form olan sanat, "başka bir şeyle takas edilemez, sadece kendi aralarında takas edilebilir" (Baudrillard, 2010: 69).

Böylelikle sanat hakikati örten, aldatıcı ve yanıltıcı bir değere dönüştü. Bu da insan ile yaşam arasında ontolojik-epistemolojik bir kırılma meydana getirdi. Moderniteden itibaren akılcı sanat ile duyusal sanat arasında varolan ontolojik yarığı derinleştirdi. Sanat yalnızca paraya, statüye, duyulara, hazlara ve tutkulara hitap eden maddi bir değere ve etkinliğe dönüştü. Sanat, fabrika ürünleri gibi, bolca üretilip tüketildiğinden kalıcı olamadı, reklam ve popülerliğe yenildi. Etrafımızı rastgele üretilmiş, formsuz, düzensiz, anlamdan ve varoluştan yoksun ürünler doldurdu. Entropinin (bir sistemin düzensizliğinin sayısal ölçütü) egemenliği sanatı ve sanat ürünlerini de kapsadı. Bundan dolayı Baudrillard, oldukça sert bir dille modern sanatın hükümsüz olduğunu, hatta hükümsüzlerin şahı ve hiç olduğunu söylemekten çekinmez (Baudrillard, 2010: 51, 68). Modern sanat, güzelliği tinden doğmuş olan estetiği ve sanatı, yalnızca duyuya, tutkuya ve biçime indirgedi. Doğa ile sanat ya da nesne ile sanat arasındaki ontolojik bağı kopardı, karşımıza biçimle sınırlandırılmış bir güzelliği çıkardı. Oysa Hegel'in de dediği gibi "tin ve ürünleri, doğa ve fenomenlerinden ne kadar yüksekse, sanat güzelliği de doğa güzelliğinden o kadar yüksektir." (Hegel, 2012: 2). Sanatta ve sanat ürünlerinde önemli olan nesnenin soğuk yüzünü değil, tin'in güzelliğini ön plana çıkarabilmektir. Hakiki olan tin olduğundan güzel olan her şey bu daha yüksek olandan pay almalı ve adeta ondan yeniden doğmalıdır. Ancak o zaman güzel gerçek güzel olur. Güzellik nesnede güzelliğin bir yansıması olarak ortaya çıkmalıdır. Modern sanatın güzel'i tam olarak dile getirememesinin bir başka nedeni de sanatı bir araç olarak görmesidir. Oysa sanat bir araç değil, amaç olmalıdır. Sanat araç olarak kaldığı sürece aldatmadan başka bir şey değildir. Hegel bu durumu Estetik'te şöyle anlatır: "... eğer sanat bir araç olarak görülürse, o zaman araç biçimi içinde daima aleyhte bir yön kalır, yani sanat gerçekten kendisini daha ciddi amaçlara bağımlı kılsa daha ciddi etkiler üretse bile, onun bu amaç için kullandığı araç aldatmadır. Güzel [Schöne] varlığını saf görünüşte [Schein] bulur." (Hegel, 2012: 4–5). Hegel'in de belirttiği gibi, modern sanat, kural ve düzenden kaçınır, dünyayı ve nesneyi gördüğü gibi yansıtmaz. Gerçekten modern sanatta temsil temel bir sorundur. Doğadaki nesnelerin taklidi yavaş yavaş bırakılarak, temsil ikinci plana atılmıştır. İçerik, anlam üzerinde fazla durulmamıştır, çoğunlukla görüntüye odaklanılmıştır. Bu durum insanın, nesnenin, doğanın ve sanatın doğasını dönüştürerek, onları hem metalaştırdı hem de markalaştırdı. Bunun sonucu olarak modern sanat, ne insanın doğasını aydınlatabildi, ne de onun içindeki iyiyi ve doğruyu gösterebildi. İnsana, dünyayı, dolasıyla zaman ve mekanı bilinç ve bilinçaltı arasında veya gerçek ve yanılsama arasında yalnızca ticari bir oyun yeri olarak gösterdi.

3. Soyut Sanata Tepki: Postmodern Sanat

Nasıl ki, modern sanat, klasik sanat anlayışı ve estetiğinden kopuşu ifade etmek için kullanılmışsa, postmodern sanat da modern sanattan kopuşu ifade etmek için kullanılmıştır. Postmodern sanat, postmodernizm (postmodernisme) içerisinde ortaya çıkan, hatta postmodernizmi başlatan ilk harekettir. Postmodernizm, 1950'lilerde Irving Howe ve Harry Levin'in edebiyat eleştirilerinde modernist hareketin tahrip olduğunu vurgulamak için kullandıkları "postmodernizm" terimine kadar uzanır. Postmodernizm, yeni bir eleştiri ve yaklaşım olarak ise 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi edebiyat eleştirmenleri tarafından, özellikle New York'taki sanat çevreleri arasındaki kültür ve sanat alanlarında radikal kopuşu, modern sanat ya da modernist estetik karşıtlığını anlatmak için kullanıldı. Terimin önce edebiyat ve mimaride sonra tiyatro, dans, resim, sinema ve müziği kapsayacak şekilde daha yaygın bir geçerlik kazanması 1970'lerin ilk yıllarında gerçekleşti (Huyssen, 1993: 108, 121; Şaylan, 1999: 47). Postmodernizmin ne olduğu hâlâ bir tartışma konusudur; anlamı oldukça geniş, karmaşık ve belirsizdir. Postmodernizm terimini kullanan kişiler ona istedikleri gibi anlam vermektedirler. Postmodernizm, kimilerine göre modernite ve postmodernite birbirlerine karşıt olmayan, birbirlerini tamamlayan ve hâlâ yürürlükte olan kapitalizmin kültürel iki temel sürecidir. Kimilerine göre, modernitenin ve onun kurguladığı tüm ürünlerin yadsınmasıdır, modernist hareketin tükenişidir ve moderniteye dolaylı olarak bir karşı çıkıştır. Kimilerine göre ise modernitenin

dönüşümüdür, modernitenin farklı bir adla, kimlikle devam etmesidir (Huyssen, 1993: 108; Featherstone, 2013: 22; Yılmaz, 2013: 20, 30). Genel olarak postmodernizm, modern olanın yadsınması, modern akla, ilerlemeciliğe, büyük anlatılara, modern kültüre reddiye olarak özetlenebilir. Kısaca postmodernizm, modernizmin toptan radikal eleştirisi olup her alanda yeni duyum ve düşüncelerin dile getirilmesidir. Modernizmin değillemesi olan postmodernizm, hem modernizmin üzerine kurulduğu ideolojiye hem de onun ilerlemeci fikrine şüphe ile yaklaşır. Bu açıdan postmodernizm modernitenin deney ve orijinallik dahil her ürününe, modernist bağlılıklara bir reddiye olarak ortaya çıkmıştır (Sim, 2006: 362). Postmodernizmin ilk eleştirisi sanat ve mimari alanında olmuştur. Postmodern sanat anlayışı her şeyden önce modern sanatın ve estetik anlayışının öncüllerini ve yaklaşımlarını radikal bir biçimde yadsınmasına dayanır. Çünkü modern sanat, sınırları ortadan kaldırdı, sanatçılık ile kolaycılık, bedene dayalı hazcılık ile sanat birbirine karıştı. Yaratıcılık, yetenek ve beceri önemsizleşti. Önceden sanat dışı ilan edilen ürünler bir süre sonra sanatın ilahı olarak ilan edildi. İnsani, sanatsal ve estetik değerler çöktü, öznenin ve sanatın içi boşaltıldı. Bu durum eleştirileri postmodernizm projektöründe modern sanata yönlendirdi. Postmodernizme göre, bunun en önemli nedeni büyük anlatılardı, ideolojilerdi. Bunun üzerine postmodernizm, modernizm, akılcılık, ilerlemecilik, emperyalizm, kapitalizm, sosyalizm, şovenizm gibi toplumsal gerçekliği tehdit edici büyük anlatıları, ideolojileri ve her şeyi kuşatan kültürel teorileri kökten reddetti. Çünkü postmodernist sanat nesneyle ilgilenmez, nesnel gerçekliği kabullenmez. Aksine o, öznel durumların benlikteki yansımasıyla ilgilenir. Postmodern sanat, toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda olduğu gibi özerkliliği savunarak, sanatın endüstriyel kapitalizmin yozlaştırıcı imge kültüründen kurtulmasını ve doğayla bütünleşmesi gerektiğini destekler. Bu doğrultuda postmodern sanat, "kültürel etik bir edim olarak iletişim bütünlüğünü güvence altına almak için işlev gösteren bir özdeğerler sentezi oluşturur" (Trodd, 2006: 108). Böylelikle postmodern sanatın hedefi, herhangi bir koşul ileri sürmeksizin hayatı olduğu gibi her şeyiyle onaylamaktır. Temel amacı da insanı tekrar başta kendisi olmak üzere doğa ve varlıkla barıştırmaktır. Başka bir deyişle "saf maddenin açığa çıkması için kavramlaştırmayı algıdan çıkarmaktır" (Murphy, 2000: 44). Postmodern sanatın bazı özellikleri ise şunlardır: Birincisi, estetik ölçütte toplumun değil, sanatçının kendi bilincinin belirleyici olması. "Postmodern sanatçı, kurallar ve nesneler ya da basitçe dile getirmek gerekirse, sınırlamalar bulunmaksızın çalışır (Murphy, 2000: 47). İkincisi, bilimsel aklın, ilerlemeciliğin, misyonun ve anlatının yadsınması, onların yerini ise montajın alması. Üçüncüsü, gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtma yerine belirsizliğin ve kararsızlığın esas alınması. Dördüncüsü, bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılması, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişiliğin belirleyici olması. Beşincisi, yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapıtın üretilmesinde ön plana geçmesi (Şaylan, 1999: 83–84). Altıncısı, yeni-cilik/culuk kavramının pastiş, ironi ve alay adı altında ve içeriğinde yadsınması. Yedincisi, yüce estetiğinin ve dehanın (öznenin) ölümü ve tutarsızlığın egemen olması. Sekizincisi, yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi. Dokuzuncusu, sanatta kesyap, kurgu, yerleştirme, çoğulculuk, eklektiklik ve ne olursa uyar görüşünün egemen olması. Onuncusu, sanatta disiplinlerarasılık, çokdisiplinlilik, dil oyunları, bedenleşen figür, araçsallığın ön plana çıkarılması. On birincisi ise sanatta kamera ve canlandırma sanatlarına önceliğin verilmesi ve onların, yani görüntünün yükseltilip yüceleştirilmesidir (Yılmaz, 2013: 211–219). Postmodern sanat, modern sanat da olduğu gibi, gerçekliğe bağlı değildir. Çünkü dünya, varlık ve metin asla basit olarak görülüp okunmaz. Bundan dolayı varlığın özünün arayışına girişilmemelidir. İnsan ne yaparsa yapsın varlığın özünü bilemez. Postmodern sanat anlayışı modern sanat anlayışına iki önemli eleştiri yöneltir. Birinci eleştiri, "sanat yapıtının misyonu olması, içinde bulunulan durumu kritik ederek çıkış yolu araması ya da göstermesi ve geçmişten kopmuş bir yeniyi kurmaya kalkmas"dır (Şaylan, 1999: 75). Postmodernistlere göre, bu tür sanat anlayışı sanatın alanını kısıtlayacak ve daraltacaktır. Postmodern sanatın modern sanata yönelttiği ikinci eleştiri ise modern sanatın seçkinliği üzerinedir. Postmodern sanat anlayışı modern

sanat anlayışının, misyonu olmayan, kitleye hoş görünen sanat anlayışlarını küçümsemesini anlamsız bulur. Bu doğrultuda postmodern sanat, modern sanatın misyon düşüncesine, geçmişi yıkmaya yönelmesine, özgün olma tezine ve seçkinliğine karşıdır. Sanatın yönü hep ileriye doğru olmalıdır, ilkesini yanlış bulur. Sanatın bir ayağı da geçmişte olmalıdır. Sanat geçmişe dönerek, geçmişi yansıtarak, toplumsal belleğe katkıda bulunmalıdır. Ancak postmodern sanat anlayışında tarihselliğe yer yoktur. Postmodern sanat anlayışında tarihin akışı, gelişim ve evrensellik yoktur. Postmodern sanat için, "şu an burada" ölçütü esas alınır. Bu yüzden postmodern sanat anlayışı modern sanat gibi taklitçiliğe veya tekrara tamamıyla karşı değildir (Şaylan, 1999: 76–77). Postmodern sanat, niceleştirilen ve indirgenen doğaya, simülasyonla seri üretimi birleştiren eserlere, cinsellik hariç insan bedenini salt erotizme, pornografiye indirgeyen yaklaşımlara karşıdır. Postmodern sanatta soyut sanat terkedilerek, özellikle edebiyatta realist üsluba tekrar geri dönülür. Resimde de soyut çizimler yerini figüratif resme bırakır. Postmodern resim, modern resimde olduğu gibi, öznenin nesneyi yok etmesine karşıdır (Baudrillard, 2010: 33). Figüratif çizimler mimariye de yansır. Mimaride eski ve yeni üsluplar özgürce karıştırılarak, doğaya ve varlığa uygun tasarımlar yapılır. Mimarideki bu tarz tasarıma Charles Jencks, "çifte kodlama", der (Sim 2006: 362). Postmodern sanat, edebiyattan sinemaya, resimden mimariye kadar birçok alanda ürünler verdi. Postmodern sanat, modern sanat üzerine ilk eleştirilerini resim ve mimari üzerinden yöneltti. Modernitenin iktidar aygıtlarının etkisiyle sanatın 20. yüzyılda bir iktidar aracı haline dönüştü. Artık, sanat doğayı ve varlığı değil, iktidarın resmi söylemini taşımaya başladı. Bunun üzerine resim ve mimaride sermayenin özel alandan kamusal alana akışını sorgulayan eserler verildi. İktidar, mülkiyet ve sanat ilişkisini eleştiren ürünlere dikkat çekildi. Kafese benzeyen çelik binalar eleştirildi. Modernizmin monist, evrenselcilik kültürü yerine ulusal kültür yeniden canlandırıldı. Kültürlerin, kimliklerin üslupların ve deneyimlerin hareket ve yayılma alanını genişletildi. Doğa, kültür ve öznenin nesneye dönüşmemesi için güzel sanatlarda gerekli çalışmalar başlatıldı. Örneğin resimde kent mekanının kaçınılmaz yabancılığı, kentsel asimilasyona karşı koyma gereği Kierkegaard, Kafka, Heidegger, Adorno, Baudelaire, Foucault ve Lyotard gibi kişilerin yazıların etkisiyle resmedildi (Trood, 2006: 119). Postmodern mimari postmodern sanat anlayışında önemli bir yere sahiptir. Zaten postmodern sanat anlayışı ilk önce mimaride başladı. 1960'lılarda Amerika Birleşik devletlerinde Rob Krier, Robert Venturi, Michael Graves, Charles Jenks, Frank Gehry gibi mimar ve yazarlar mimarlıkta modernizmin yansımalarını tartışmaya başlar. Bu mimarlar, küresel mimari biçimine "postmodern" diye adlandırılan binalar tasarlarlar. Postmodern mimari ABD'de 15 Temmuz 1972'de Minoru Yamasaki'nin 1952–1955'te tasarladığı Pruitt-lgoe toplu konutlarının dinamitle yıkılışıyla başlar (Yılmaz, 2013: 209). Modern mimari, süslemelerden, gelenekten ve tarihsel göndermelerden arınmış biçimlerden oluşuyordu. Modern mimari yeni bir biçim yaratmak yerine geçmişten bütün bağları koparmaya dayanıyordu. Modern mimarın en önemlilerinden biri olan Gropius'a göre, modern insanın yeni tasarımlar yapması için aklı yeterlidir. Modern insan aklı, mükemmel binalar, işyerleri, koltuklar, masalar, sandalyeler ve diğer araç ve gereçler ile mükemmel bir kent tasarlayabilir. Gropius gibi, "Le Corbusier de kentin verimli ve işlevsel bir makine gibi tasarlanabileceğini düşünüyordu." (Yılmaz, 2013: 209). Betonarme, demirli betona ve çelik konstrüksiyona dayanan modern mimari uzun süre geçerli olan yatay mimariyi terk ederek yerini düşey mimariye bıraktı. Düşey mimari modern insanın hem tin hem de madde üzerindeki zaferinin ilanından başka bir şey değildi. Orta Çağ'ın katedrallerin yerini "iş dünyasının katedralleri" olan gökdelenler aldı (Bazin, 2015: 545). Modern mimariye ilk ve en önemli eleştiri postmodern mimariden gelir. Postmodernistlere göre, modern dönemde inşa edilen binalar estetikten uzak, çirkin, soğuk ve insana yabancı beton bloklardan meydana gelmiştir. Onlar bu tarz binaların oluşmasında akademiyi de suçlarlar. Çünkü akademinin de tasarlamış olduğu binalar modern binalar gibi, tarihi ve geleneği dışlayan beton bloklardan oluşuyordu. Japon asıllı ABD'li mimar Minoru Yamasaki tarafından tasarlanan bu betonarme çok katlı bloklar duygudan uzak, ferah olmayan, tedirgin mekanlardır. Postmodernistlere göre, bu binalar yoksul ve eğitimsiz insanları bir araya getirmekten

başka bir iş görmedi. Bu da şiddete meyilli insanların bir araya gelmesine, aynı mekanda toplanmasına neden oldu. Toplu konutların oluştuğu bölgelerde şiddetin ve gayri meşru işlerin artması üzerine ABD'nin Missouri eyaleti Pritt-Igoe mahallesindeki toplu konutlar, 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32'de dinamitle yıkıldı (Yılmaz, 2013: 209–210). Bu toplum konut yıkımlarını sonradan diğerleri takip etti. Postmodern sanatın en ilginç örneklerinden biri yedinci sanat olarak tanımlanan sinemadır. Modern sinemada misyon, toplumsal eleştiri ve yeniyi kurmaya ögeleri ön plana çıkarılmışken, postmodern sinemada ise misyonluktan uzak hoş vakit geçirmeye yönelik yapıtlar ön plana çıkmıştır. Postmodern sinemada, postmodern resim ve postmodern mimaride olduğu gibi, insanı, kendisi ve doğayla yüzleştirecek, yabancılaştırmadan kurtaracak ürünlere ağırlık verildi. Postmodern sinema, genelde parlak yüzeyleri, metinlerarasılığı, bilgiçikliği, göndergeselliği ön plana çıkararak, onları biçim ve üslup nostaljisi açısından yeniden tanımlar (Hill, 2006: 121). Postmodern sinemada modern sinemanın aksine "tarihi saptırmamak ya da gerçekten kopmamak, okuyucuyu düşündürmek ve ona bir şeyler anlatmak gibi ölçütler" geçerlidir (Şaylan, 1999: 81–82). Postmodern sinema bilim ve teknolojiden uzak değildir. Bilim ve teknolojideki hızlı gelişim, değişim ve dönüşümler postmodern sinemaya da yansıdı. Bu dönemde de çekilen filmler ileri teknoloji ürünü olup özel efektlere varan tekniklerle doludur. Bu filmlerde "her şey hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür bir düzeyde birbirine" bağlıdır (Baudrillard, 2010: 29). Tamamen birer teknoloji harikası olan bu filmlerin başında Matrix (1999) gelir. Matrix'te sıradan efektlerin yerini özel efektler aldı. Ancak bu tür filmlerdeki aksiyon ve heyecan sahnelerinin orijinalliğine rağmen anlatılar geri planda kaldı, modernitenin anlatılarının ötesine geçemedi. Anlatı da modernizmin ve küreselleşmenin etkisi kırılamadı. "Tarih anlatısı ve toplumsal ve kültürel göndergelerin özgüllüğü, postmodern sinemanın çoğunu kuran duygu şoku içinde" kayboldu (Hill, 2006: 123). Bu durumun farkında olan postmodern sinema bunu aşabilmek için çok-anlamlı okumalara, farklı anlatılara, okurun özerkliğine ve özgürlüğüne yöneldi. Metni neyin belirlediğinin, metin karşısında okurun konumunu ve gerçekten siyasal teorilerin söz ettiği kadar okurun özgür olup olmadığını tartıştı. Buna rağmen postmodern sanat bedenin cinselliğe indirgenmesinin önüne geçemedi. Aksine o da modern sanat gibi, cinsellik ve etnisite gibi bir takım dar ilişkilerin olduğu yinelemelerden kendini kurtaramadı. Beden/özne ile nesne arasındaki farkı ortaya koyamadı. Oysa fark olmadan sanatta çeşitlilik olmaz. Tarih olmadan, toplumsal gönderme olmadan, bir mesafe duygusu olmadan, politik tercihler olmadan sorgulama olmaz (Hill, 2006: 125). Postmodern sinema kapitalizmi ve onun aygıtlarını eleştirmek için yola çıkmasına rağmen, o da zamanla kapitalizmin değerlerini ve göstergelerini taşıyan bir araca dönüştü. Hâlâ postmodern sinema pazarı kapitalizmin, dolayısıyla Amerikan ürünlerinin egemenliği altındadır. Amerikan film endüstrisinin küresel talebinin dışına çıkamadı. Bunun sonucu olarak postmodern sinema, kapitalizmin aygıtları içerisinde eritilip görünmezden gelinerek, marjilleşmeye ve yerel kalmaya mahkum edildi (Hill, 2006: 124–125). Bu yüzden postmodern sinema popüler kültüre yenildi; tarihin sonu, öznenin ölümü, tekilcilik, genellik gibi ön kabulleri eleştirmesine rağmen modernizmin gölgesinden kurtulamadı. Rambo filmlerinde olduğu gibi dost, güven, özveri ve fedakarlık yoktur. Süper insan düzeyinde bedenler tasarlansa da bunlar acı çekmekten, kurban edilmekten kurtulamazlar. Postmodern sinemada da yalnızca acı çeken, kurban edilen bedenler vardır. "Aslında Postmodernizm, kapitalizmdeki iktidar ilişkileri sorunundan teorik bir geri çekilişi içeriyorsa, o zaman acı çekmenin dayanılmaz yükünü ve liberal hümanizmin gösterenleri içinde tutulan diğer artıdeğer yatırım biçimlerini taşımaya başlayan farkın başka belirleyicilerine doğru bu antagonizmin bir yerinden edilişinin olması gerektiği öne sürülmektedir." (Hill, 2006: 126). Bu yüzden postmodern sinema çelişkilerle doludur. Örneğin Predator 2'de Danny Glover genellikle ilk ölen siyah arkadaş konumundan, hayatta kalan siyah kahraman konumuna geçer. Siyah karakteri temsil eden Glover lüle lüle saçlarıyla yine ötekidir. Zenciler bir avcı, savaşçı ya da cinayet zanlısı, yüz kızartıcı suçları işleyen kişilerdir. Aliens dörtlemesi (1979, 1986, 1992, 1997) de böyle bir filmdir. Filmde Ripley, "görünüşte bekar kadından iyi anneye, bir yaratık-çocuk-kraliçeye gebe olan fedakar anneye,

çocuk kurban eden yarı insan yarı yaratık anneye dönüşür. Alien filmlerinin hepsi, anlatıyı taşımak için fark söylemini kullanır; oysa mevcut olmayan neden, açıkça filmde şirket biçiminde mevcut sermayedir." (Hill, 2006: 127).

Postmodern sinemada 1980'li yıllarda çevrilen bazı filmler ise fark ve ötekilik'in dönüşümünü ele alır. Bunlardan biri olan Blade Runner (1982)'de siborg olan ötekinin, insan soyunun sona erdiği anda insanlık yeniden üretilir. Siborg'un, insan-olmayanın ortaya çıkışı bedenden vaz geçme gibi farklı biçimde yorumlanır. İnsan soyunun yok oluşu 1990'lı yılların da gündemindedir. Ancak bu filmlerde "insan" sözcüğü genellikle "beyaz" ve "eril" anlamındadır. Bundan dolayı kadın bedeni çoğunlukla çift cinsiyetli olarak tanıtılır, kadın bedeni salt cinselliğe, pornografiye indirgenir (Hill, 2006: 127–128). Bu tür filmlerde beden cinselliğe indirgenerek, biseksüel, homoseksüel ve heteroseksüel anlatımlar çokça işlenir. Kadınlar ve siyahlar ötekidir ve kötülüğün temsilidir. Haklı ve doğru beden yalnızca beyazın bedenidir. Bu anlayış farkında olmadan ırkçılığı bilinen anlamın dışında farklı bir şekilde yansıtmıştır. Homofobi ve ırkçılık söylemleri kültürel, sosyal ve politik alanlarda tekrar hakim unsur haline gelir. Böylelikle postmodern sinemada 1980'li ve 1990'lı yıllarda üretilen filmler, küreselliğin ve emperyalizmin egemenliğinden kurtulamayarak, kadın, siyah ve cinsellik adı altında bedenleri öldürür; "krizdeki beyaz heteroseksüel bir erilliği açığa vurarak geri döner" (Hill, 2006: 129). 2000'li yıllarda ise 11 Eylül olaylarının da etkisiyle beyaz, kahraman, savaşçı ve haklı "son insan" olarak ele alınır. Birçok yönetmen İkiz Kulelerin çöküşünü inkar eder, onları film sahnelerinde yer vermezler. Çünkü İkiz Kuleler postkolonyalizmi, kapitalizmi temsil etmektedir. Onların çöküşüne yer vermek emperyalizmin, beyaz ve eril insanın sonu demektir. Ancak bunların karşısında az da olsa tüketim karşıtı, sermaye karşıtı, emperyalizm karşıtı filimler de vardır. Postmodern sinema zamanla kapitalizmin/modernizmin etkisinde kalmasından dolayı ortaya çıkış amacını, varoluşunu gerçekleştiremedi. Postmodern sinemada da "her şey bir kopyanın kopyasının" kopyasından öteye gidemedi (Hill, 2006: 132). Postmodern sinemada da çekilen filmler modern sinemada olduğu gibi "göndermelerle dolu, geveze, ileri teknoloji" ürünleri olup, "sinemanın ülserini, içindeki uru, taşırlar; kendi tekniklerinin, sahne tasarımlarının, sinema kültürlerinin kanserine yakalanmışlardır." (Baudrillard, 2010: 28). 20. yüzyılda en önemli postmodern araçlardan biri hem modernitenin en etkili kitle iletişim aracı ve ürünü olan hem de sinemanın ve tiyatronun alternatifi olan televizyondur. İmge ve sesi birleştiren ve günde yirmi dört saat yayın yapan televizyon programlarının çoğu diğer sanat ürünleriyle yakın benzerlikler gösterir. Postmodern sanatta televizyon hipergerçekçiliğin ve tüketimciliğin en önemli temsilcidir. Televizyon aracılığıyla simülasyon ve hipergerçekçilik sözcükleri medyatikleşir. Televizyon gerçekliğin yerine geçerek, gerçekliği kendi standartlarında yeniden üretilir. Televizyon toplumda büyük bir değişim aracı olmasına rağmen, ona yüklenen kodlar, onu belli bir amacın hizmeti aracı haline, yani ticari kültürün aracı haline getirir. Böylelikle sanatı kitlelere ulaştırmada önemli bir araç olan televizyon, kısa sürede sanatın ticarileşmesinin, metalaşmasının, merkezileşmesinin, küreselleşmesinin bir aracı haline gelmiş olur (O'Day, 2006: 136). Artık televizyon postmodern bir eğlence ve haz aracına dönüşmüştür. Modernizm, televizyonun postmodernleşmesinin, ticarileşmesinin ve küreselleşmesinin bütün avantajını kullanarak, onu kendi gündelik yaşamıyla bütünleştirir. Bu yüzden postmodern televizyon, diğer postmodern sanat türleri gibi, büyük ölçüde "aşırılık, parçalanma, heterojenlik, melezleşme, estetikleşme, üsluplaşma, metinlerarasılık, yeniden-kullanılabilirlik, brikolaj, öz-göndergesellik, parodi pastişle karakterize edilir" (O'Day, 2006: 139). Postmodern televizyon, üretimi, oyun ve oyunculuğu öne çıkarmasıyla, realist ve fantezi dünyalar arasında, yani gerçek ile kurgu arasında değişiklik yapmasıyla, şimdi ve gelecek arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Özel bilgisayar grafikleri ve özel efektler kullanmasıyla da sanatta ontolojik bir istikrarsızlığa, epistemolojik bir kırılmaya yol açar. Teknoloji ve sanat adına spor, film, bilimkurgu, fantezi, komedi, drama, yaşam tarzı ve alışveriş, müzik ve çocuk kanalları aracığıyla kitleler gece gündüz uyutulmaktadır. Bu yüzden "televizyon canlılıktan ziyade murdarlık olarak" görülmektedir

(Huyssen, 1993: 121). Postmodern dönemde modern dönemden olduğundan daha çok anlatı karşısında imgeyi, görüntüyü ön plana çıkaran televizyon, modernitenin en önemli iletişim aygıtı haline gelir. Postmodern sanat anlayışında televizyonu en açık ve belirgin biçimde sembolize eden örneklerden biri, dünya ölçeğinde yayın yapan MTV pop müzik kanalıdır. "Bilindiği gibi bu televizyonda sürekli olarak klipler eşliğinde müzik yayını yapılmaktadır. Kliplerin herhangi bir mesaj vermesi hatta anlamlı olması diye bir şey yoktur; müzikle bütünleşmiş olarak renkli ve farklı imgeler ya da imajlar hızla ekrandan geçmektedir. İzleyici, hızla akıp giden bu imaj ya da imgelere bir anlam veremez, veremez ama bir renk, hareket ve müzik cümbüşünü izlemek onu eğlendirir, zevk verir." (Şaylan, 1999: 82). Postmodern sanat etkisini edebiyatta da gösterdi. Edebiyatta 1960 ve 1990 yılları arasında yayınlanan metinler postmodernist özellik göstermesine karşın, 1990'lı yıllardan itibaren yayınlanan metinler ise daha çok epistemik kopuş anlatılır. Özellikle romanda küreselleşmenin etkisiyle melez kurgular ve anlatımlar ön plana çıkar. Bu anlatıların hiçbiri insanı modern edebiyatta olduğu gibi, gerçekle yüzleştiremedi. Bundan dolayı birçok postmoderniste göre, edebi bir akım olarak "postmodernizm ... günümüzde, çöküşünün son evresindedir" (Lewis, 2006: 144). Postmodern edebiyatın bazı özelikleri, zamansal düzensizlik, zaman duygusunun aşınması, pastişin (çeşitli parçaların bir karışımı; karmaşa, intizamsızlık) yaygın ve anlamsız kullanımı, sözcüklerin maddi gerçeklik olarak ön plana çıkması, serbest fikir çağrışımları, paranoyalar, kısırdöngüler, haddi aşan dengesizlikler ve mantık dışı söylemlerdir. Postmodern romanda mekan gibi zaman da çelişkilerle doludur. Geleneği kullanmasına rağmen bir süre sonra onu "suiistimal eder, yerleştirir ve sonra istikrarsızlaştırır." (Lewis, 2006: 146). Postmodern roman, yalnızca geleneği ve geçmişi bozmakla kalmadı, şimdiyi de yozlaştırdı. Postmodernist yazın zamanı bozduğundan metin zamansal düzensizliklerle doludur. Çünkü postmodern roman, zamanın durgun akışını çarpıtarak, anlatının çizgisel tutarlılığını düzensizleştirdi. Zamansal akışın yerini rastlantı aldı. Postmodernizm ile birlikte edebiyat, sanat alanında yazar/sanatçı kavramı ve otoritesi ortadan kalktı. Roman, hikaye ve şiir gibi ebedi türlerde eserlerin içeriği, akışı ve sonucu hatta kurgusu ve anlamı hakkındaki düşünceler okuyucuya bırakıldı, okuyucunun kurgulamaları ön plana çıkarıldı.

4. Sonuç

Sonuç olarak sanatın ne olduğu ve hangi koşullar içerisinde ortaya çıktığı ya da çıkacağı tarih boyunca insanın en önemli sorunlarından biri olmuştur. İnsanı, doğaya yaklaştıran, onunla ve tinle bağ kurmasını sağlayan en önemli unsur sanat eseridir. Sanat eseri sayesinde insan doğaya yönelir, kendini, yaşamı ve varlığı tanır ve bilir. Hem modern sanatın hem de postmodern sanatın temel amacı, nesnelerin ve doğanın ne olduğunu ve ne olması gerektiğini farklı sanat türleriyle ortaya koymaktır. Ayrıca sanatın kendi içinde biriktirdiği ve barındırdığı manevi birikim yoluyla insanları hakikate doğru harekete geçirmek ve varlığa, tine nasıl ulaşılabileceğini kendisi üzerinden göstermektir. Ancak her ikisi de bunu başaramadılar, aksine estetiği her zamankinden daha çok araçsallaştırıp istismar ettiler. Postmodern sanat anlayışının ne olduğunu bilmek için hem modern ve postmodern süreçlerin hem de modern sanatın ne olduğunu bilmek gerekir. Postmodernite genellikle modernite aracılığıyla tanımlanmaktadır. Çünkü modernite ile postmodernite arasında kesin bir kopuş yoktur, bir dönüşüm vardır. Modernite, kendisini Aydınlanma felsefesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış olan yenilik, ilerleme, sekülerizm, öznellik, bireysellik, özgürlük, özgünlük, özerklik, soyutlama gibi kavramlarla ifade ederken, postmodernizm ise kendisini çoğulculuk, eklektisizm, bilimsel akla ve büyük anlatılara güvensizlik, ironi, öznenin ölümü, disiplinlerarasılık, dil oyunları gibi kavramlarla ifade eder. Buna göre modern sanat, önceleri realizmin sonraları ise romantizmin etkisinden kalan, ortak bir yöntemin, tekniğin, birliğin ve bütünlüğün olduğu indirgeyici, yadsıyıcı ve örseleyici bir harekettir. Modern sanat anlayışına hakim olan duygular ise hümanizm, bilimcilik, özgürlük, özgünlük ve misyonluktur. Modern dönemde sanatçı dünyayı değiştirmek amacıyla yola çıkmasına rağmen, tüketimin, paranın, pazarlamanın ve rekabetin etkisinde

kalmasından dolayı bunu gerçekleştiremedi. Modern sanat anlayışı estetiğin araştırılmasından ve incelenmesinden ziyade araçsallaştırılmasına dayandığından asla bir hakikat meselesi olamadı, yalnızca yanılsama meselesi oldu (Baudrillard, 2010: 70). Bunun sonucu olarak modern sanat bir boşluğa, bir belirsizliğin içine düştü. Bilimlerin ve felsefenin yaşadığı krizi o da yaşamaya başladı. İnsan ve doğanın imar ve inşasını terk ederek, yalnızca biçime ve görüntüye saplandı. Postmodern sanat ise modern sanatın içinde bulunduğu duruma bir tepki olarak ortaya çıktı. Ancak ikisi arasında tamamıyla kesin bir kırılma veya kopuş yoktur. Modern sanatın nerede bittiği, postmodern sanatın ise nerede başladığı tam olarak belli değildir. Bu açıdan modern sanat ile postmodern sanat arasında kesin bir sınır çizmek zordur. Örneğin kübizm modern bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmasına rağmen, biçimsel yaklaşımları postmodernist tavır olarak kendini gösterdi. Bunun temel nedeni postmodern sanatın modern sanata alternatif bir yöntem ve teknik geliştirememesidir. Postmodern sanat yeni bir yöntem geliştiremediği için sanatın içinde bulunduğu duruma çare olamadı, yeni çözümler üretemedi. Modern sanatın savunduğu yenilik, ilerleme, özgürlük, öznellik, özerklik ve sanat için sanat düşüncesini farklı bir kodla devam ettirdi. Sanat ürünlerinde "doğru/luk" ilkesi yerine "yararlılık" ilkesi ön plana çıkarıldı. Bu da Feyerabend'in "Ne olsa gider" sözünü haklılaştırdı, sanatın biçime ve maddeye saplanıp kalmasına neden oldu. Böylelikle postmodern dönemde de sanat, kendisini eskisinden olduğundan daha çok piyasa değeri, moda, para, marka, pazarlama ve finans gibi endüstriyel kavramlarının içinde buldu. Yaşadığı belirsizlikler ve yöntemsizlikten dolayı estetiğin güzellik, doğruluk, iyi, hoş, yüce gibi temel kavramlarını açıklayıp temellendiremedi, estetik yargıda meta lehine değişimlere ve gelişmelere neden oldu. Kapitalist endüstrinin bir gereği olarak yalnızca endüstriyel kaygılara yöneldi. Oysa endüstriyel kaygılarla, yani pazar endüstrisinde yer alma düşüncesiyle yapılan sanat, sanat değildir, aksine "sanatın sonu"nun habercisidir. Bunun sonucu olarak postmodern dönemde sanatın temel hedefi olan insanı Mutlak'la ve yaşamla yüzleştirmek ilkesi terk edildi. Bundan dolayı postmodern sanat, modern sanatta olduğu gibi yaratıcı sanat anlamına değil, "sanatın sonu" anlamına gelmektedir. Çünkü salt biçime, görüntüye dayalı sanat anlayışı insanı hakikate ulaştıramaz. Salt görüntüye dayalı sanatın temel özelliği hakikati çarpıtmasıdır. Özellikle moderniteden itibaren anlamını, içeriğini ve itibarını yitirmeye başlayan sanat, postmodern dönemde de aynı çöküntüyü hızla sürdürdü. Sanatın yalnızca eğlence ve tüketimden ibaret bir etkinlik olduğu düşüncesi geçerli olmaya başladı. Böylelikle tinsel değerlere inanan yaratıcı sanatın ve sanatçı tipinin yerini pazarda ve piyasada nasıl yer alabilirim, nasıl rekabet edebilirim ve nasıl kalıcı olabilirim tipi almaya başladı. Bu yüzden postmodern sanat, modern sanatta olduğu gibi, pazardan ve endüstriden tamamen arındırılmış bir sanat anlayışı geliştirmedi. Postmodern sanat adına üretilen ürünler, modern sanat ürünlerinin yalnızca yeniden gözden geçirilip düzenlenmesi ve yeniden ambalajlanmasından başka bir şey değildir. Bundan dolayı sanat, tüketimin bir parçası haline geldi, kalıcı olamadı. Modern sanatta olduğu gibi, bilinen ile bilen arasında derin boşluk meydana getirdi. Bu süreçte şefkat, onur, mahremiyet, dostluk, güven ve özveri gibi değerler kariyer, popülerlik ve pazar adına törpülendi ve sadizm adına sömürüldü. Yaşam ve dünya geçici, boş, değersiz, anlamsız ve kötü bir şey olarak gösterildi. Postmodern sanat, modern sanata eleştiriler yapmış olsa bile, bu eleştiriler, sanat ürünlerinin bir metaya, tüketim aracına dönüşmesinden dolayı amacına ulaşamadı. Eleştirel-olma adına çıktığı yolda eleştirel-olmamaya dönüştü. Modern sanatın yaşadığı dönüşümden ve krizden kendini kurtaramadı, insan ruhunun en üstün gereksinimlerine, ruhi doyumlarına her dönemkinden daha çok yanıt veremedi. Postmodern sanat da tüketim ve yenilenme döngüsü içerisinde modernitenin yaşadığı krizi yaşamaya devam etti, sanatın "üret-tüket" gibi dar çerçeveye sıkışıp kalmasını engelleyemedi. Postmodern dönemde de her alanda olduğu gibi sanatta da pragmatik üretim ve tüketim egemen oldu. Postmodern dönemde sanatın hızla dönüşerek, Mutlak'tan ve tinden uzaklaşmasından dolayı, bu sanat anlayışı da ontolojik kırılmanın ve epistemolojik kopmanın önüne geçemedi. Sanal gerçeklik içinde üretilen nesneler, kendi aynalarını yuttu. Oysa geçmişte olduğu gibi postmodern sanatta da sanatçının kariyeri değil, estetik deneyim ön plana çıkarılmalıdır. Estetik

deneyim hem birey ve toplum hem de metafizik açıdan önemlidir. İnsanı yaratıcı sanata yönlendirecek olan bu deneyimdir. Önemli olan şu ya da bu sanat değil, sanatın kendisidir. Sanatta estetik yargı hangi dönem olursa olsun hiçbir çıkar olmaksızın hoşlanma ya da hoşlanmama şeklinde olmalıdır. Kısaca hem modern sanatta hem de postmodern sanatta "sanatın sonu" ya da "sanatın ölümü" ifadeleriyle kast edilen, sanatın tamamıyla yok olması değil, bir form olan sanatın hakikatten, varlıktan, tinden ve yaşamdan uzaklaşmasını, yani dünyada bir moda, daha doğrusu virüs olan estetikleştirme hastalığını anlatmak için kullanıldı.

KAYNAKÇA

Albayrak, Mevlüt (2012) Estetik'in Serüveni –Sanat Felsefesi–, Ankara: Akçağ Yayınları.

Baudrillard, Jean (2010) Sanat Komplosu (Çevirenler: Elçin Gen – Işık Ergüden), İstanbul: İletişim Yayınları.

Bazin, Germain (2015) Sanat Tarihi -Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze- (Çeviren: Selahattin Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Dickerson, Madelynn (2018) A'dan Z'ye Sanat Tarihi (Çeviren: Orhan Düz), İstanbul: Say Yayınları.

Eroğlu, Özkan (2015) Modern Sanat, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Farago, France (2017) Sanat (Çeviren: Özcan Doğan), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Featherstone, Mike (2005) Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (Çeviren: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hegel, G. Wilhelm Friedrich (2012) Estetik I (Çevirenler: Taylan Altuğ – Hakkı Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi.

Heidegger, Martin (2007) "Avrupa ve Alman Felsefesi". Önay Sözer – Ali Vahit Turhan (Derleyenler), Avrupa'nın Krizi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Heidegger, Martin (2007) Sanat Eserinin Kökeni (Çeviren: Fatih Tepebaşlı), Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

Hill, Val (2006) "Postmodernizm ve Sinema". Stuart Sim, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü (Çevirenler: Mukadder Erkan – Ali Utku) İçinde, (ss. 121–132), Ankara: Ebabil Yayıncılık.

Huyssen, Andreas (1993) "Postmodernin Haritasını Yapmak" (Çeviren: Mehmet Küçük), Mehmet Küçük (Derleyen), Modernite Versus Postmodernite İçinde, (ss. 107–130), Ankara: Vadi Yayınları.

Klee, Paul (2017) Modern Sanat Üzerine (Çeviren: Kaan Çaydamlı), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Lewis, Barry (2006) "Postmodernizm ve Roman". Stuart Sim, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü (Çevirenler: Mukadder Erkan – Ali Utku) İçinde, (ss. 143–156), Ankara: Ebabil Yayıncılık.

Murphy, John W. (2000) Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri (Çeviren: Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.

O'Day, Marc (2006) "Postmodernizm ve Televizyon". Stuart Sim, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü (Çevirenler: Mukadder Erkan – Ali Utku) İçinde, (ss. 133–142), Ankara: Ebabil Yayıncılık.

Özel, Ayşe (2014) Estetik ve Temel Kavramları, Ankara: Ütopya Yayınları.

Sim, Stuart (2006) Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü (Çevirenler: Mukadder Erkan – Ali Utku), Ankara: Ebabil Yayıncılık.

Şaylan, Gencay (1999) Postmodernizm, Ankara: İmge Kitabevi.

Trodd, Colin (2006) “Postmodernizm ve Sanat”. Stuart Sim, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü (Çevirenler: Mukadder Erkan – Ali Utku) İçinde, (ss. 107–121), Ankara: Ebabil Yayıncılık.

Tunalı, İsmail (1989) Estetik, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunçay, Serkan (Tercüme Editörü) (2018) “Modern Sanat Nedir?”, Erişim Tarihi: 06.03.2018, (http://www.wikiyours.com/makale/modern-sanat).

Yılmaz, Mehmet (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ELAZIĞ YILANGEÇİREN KÖYÜNDE YAŞAYAN ŞAVAK AŞİRETİ'NİN HALI YASTIKLARI

Dr. Öğretim Üyesi Elif Aksoy

Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Latif Taraşlı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Bu çalışmada, Elazığ ilinin Yılangeçiren Köyünde bulunan Şavak halı yastıkları ele alınmıştır. Şavak aşiretinin yerleşim yeri olarak belirtilen ve Akdemir (Pertek) bucak merkezi ile birlikte toplam on beş köyden oluşan Şavak yöresi, güneyden eskiden Murat nehri (bugün Keban baraj gölü), kuzeyinden Hozat, batısından Çemişgezek, doğusundan Pertek ilçeleri ile çevrilidir. Tunceli ilinin Pertek ilçesi, Akdemir bucağına bağlı toplam dokuz köyün tamamı, Bulgurtepe (Celedor),Yukarı Gülbahçe (Yukarı Komraş), Aşağı Gülbahçe (Aşağı Komraş), Ballıdut (Kohpinik), Gövdeli (Tahsu), Tuzbaşı (Nisirto), Çukurca (Behrav), Ayazpınar (Titinik) ve Konaklar aşiretin yerleşik olduğu köylerdir. Ayrıca Çemizgezek ilçesi Akçapınar (Vaskovan) bucağına bağlı Doğan, Bölmebölen, Yemişdere, Payamdüzü ve Sarıbalta köylerinde yaşayanların büyük bir kesimi de yörede Şavaklı olarak bilinmektedir. Elazığ'da ise, Şavaklılar Harput'a bağlı Yılangeçiren, Muratçık, Meşeli ve Şahinkaya köylerinde ikamet etmektedirler. Bu çalışmada, Elazığ'a bağlı Yılangeçiren köyünde yaşayan Şavak Aşiretine ait halı yastıklar; motif, malzeme, boyut, sıklık ve kompozisyon özellikleri açısından incelenerek, dokumaların tekstil literatüründe bir yer edinmesini sağlamak amaçlanmıştır. Bu yüzden çalışmamızda kültürel bir miras olan Yılangeçiren köyündeki Şavak aşiretine ait halı yastıklardaki motifler detaylı olarak incelenerek dokumaların gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmıştır. Yılangeçiren köyünde bulunan dokumalarda kullanılan iplikler yündür ve Karaman koyunundan elde edilmiştir. Boyama, eğirme ve yıkama gibi hammadde işlemleri aşiretin kadınları tarafından yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Elazığ, Yılangeçiren, Şavak, Aşiret, Halı, Yastık

CARPET PILLOWS OF ŞAVAK TRIBE THAT LIVED IN ELAZIĞ YILANGEÇİREN VILLAGE

ABSTRACT

The Şavak carpet pillows woven in Yılangeçiren Village of Elazığ Province are examined in this study. Şavak region, which is mentioned as the settlement area of Şavak tribe and comprises of a total of fifteen villages with Akdemir (Pertek) township, is surrounded by Murat River (today Keban Dam Lake) in the south, and the counties of Hozat in the north, Çemişgezek in the west, and Pertek in the east. The Pertek County of Tunceli province, and all nine villages connected to Akdemir township, Bulgurtepe (Celedor), Yukarı Gülbahçe (Yukarı Komraş), Aşağı Gülbahçe (Aşağı Komraş), Ballıdut (Kohpinik), Gövdeli (Tahsu), Tuzbaşı (Nisirto), Çukurca (Behrav), Ayazpınar (Titinik), and Konaklar, are the places settled by the tribe. In addition, a great part of those who live in Doğan, Bölmebölen, Yemişdere, Payamdüzü and Sarıbalta villages connected to in Akçapınar (Vaskovan) Township of Çemişkezek County are known to be from Şavak tribe in the region. In Elazığ, however, they reside in Yılangeçiren, Muratçık, Meşeli and Şahinkaya villages connected to Harput. In this study, it was aimed to examine the carpet pillows belonging to the Şavak tribe that lived in Yılangeçiren village of Elazığ in terms of motif, material, size, frequency, and composition and ensure that these weavings are included in the textile literature. Therefore, the motifs in the carpet pillows belonging to the Şavak tribe in Yılangeçiren village, which are a cultural heritage, were examined in detail and the transfer of the weavings to future

generations was ensured in the present study. The yarns used in the weavings in Yılangeçiren village are made of wool obtained from the Karaman sheep. The raw material processing operations such as painting, spinning, and washing were carried out by the women of the tribe.

Key Words: Elazig, Yilangeciren, Savak, Tribe, Carpet, Pillow.

1. GİRİŞ

Doğu Anadolu'da konar-göçer ve yerleşik aşiretlerin tarihi gelişimleri, bölgenin tarihi ile yakından ilgilidir. Orta Asya'dan gelen Türklerin göç yolları üzerinde bulunan bölgelerde kurdukları yerleşmelerin çekirdeğini, Oğuzlar oluşturmuştur (İslam Ansiklopedisi, 358-387). Anadolu'da uzun yıllar mekân açısından kesin bir yere bağlı olmadan yaşayan konar-göçer grupların tarihi gelişimleri ile ilgili gerekli bilgilerin sağlanması her zaman mümkün olmamaktadır. Türk aşiretleri ile ilgili geçmişten günümüze ulaşabilen tarihi belgeler (arşiv kaynakları), Osmanlı Devletinin vergi, nüfus ve arazi tahrir defterleri; mühime defterleri; vilayet ve sancaklarda oturan kadı sicilleri; bunların dışında çeşitli tarihi ve coğrafi eserler, seyahatnameler, idari ve mali konularla ilgili eserler niteliğindedir (Sümer, 1984: 138-139). Bu tür belge ve kaynaklara dayalı olarak şimdiye kadar yapılmış çalışmalarda Şavak aşireti ile ilgili bir belgeye rastlanmamıştır. Öte yandan Osmanlı arşivlerinde Şakak, Şakaki, Şakakyan adındaki bir aşiretin ve aynı şekilde Şakak, Şakağı, Şakaki (Şakaklı, Şakaklu) adındaki bir cemaatin adı geçmektedir. Konar-göçer oldukları belirtilen bu aşiretin yerleşim yerleri; Kilis, Diyarbakır, Erzurum, Musul, Haleb, Çıldır, Hasan Keyf Sancağı, Aksaray Sancağı, Kars, Van Eyaleti, Hakkâri Sancağı, Mardin, Rakka ve Ergani olarak ta gösterilmektedir (Türkay, 1979: 150,692). Yılangeçiren köyü Elazığ'da Harput'a bağlı bir köydür (Resim 1). Köyün tamamını Şavak aşiretine mensup kişiler oluşturmaktadır. Yılangeçiren köylüleri, burada küçükbaş hayvancılık ve tarımcılıkla uğraşarak yerleşik bir hayat sürmektedirler. Şavak aşiretinin vaktiyle konar-göçer olduğu Şavak yöresi olarak bilinen Tunceli ili Çemişgezek -Pertek bölgesinde ve Elazığ'da Yılangeçiren, Muratçık, Meşeli ve Şahinkaya köylerinde ikamet ettikleri bilinmektedir. Kaynak kişiler, Şavakların Horasan'dan geldiği Oğuzların Kayı boyundan olduklarını söylemektedirler. "Horasan kökenli" bir aşiret olan Şavak aşiretinin, "Oğuz" boylarının bugünkü Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine yerleşen oymak ve aşiretlerine mensup bir kolu olduğu bilinmektedir (Gültekin, 2013: 137). Şavakların yerleşik olanların dışında yaz aylarında yaylaya çıkan bir bölümü de bulunmaktadır. Bu grup, yazın hayvanlarını otlatmak için yaylalara çıkmakta, kış ayı gelince de yerleşik oldukları yerlere geri dönmektedir. Şavak aşiretinin diğer bir kesimi de kışları Diyarbakır ve Urfa'da, yazları ise Elazığ, Bingöl ve Tunceli ili yaylalarında yer değiştirerek yaşayan konar-göçerlerden oluşmaktadır (Kutlu, 1987: 50).

Resim 1. Şavak aşiretinin yerleşim alanı (Kutlu, 1987: 216)

1. 1.Çalışmanın amacı

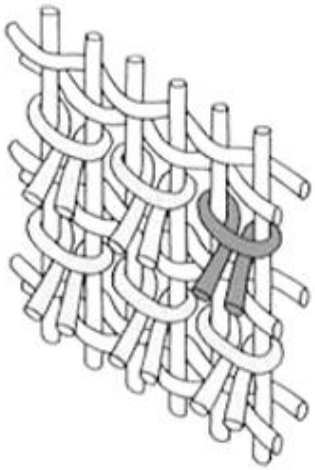
Dokuma ve tekstil literatürü incelendiğinde Şavak dokumaları ile bilgi, resim, şekil ve şema gibi örnekler yok denecek kadar azdır. Bu çalışmada, Yılangeçiren köyünde yaşayan Şavak Aşiretine ait halı yastıklar; motif, malzeme, boyut, sıklık ve kompozisyon özellikleri açısından incelenerek, dokumaların tekstil literatüründe bir yer edinmesini sağlamak amaçlanmıştır.

1.2.Çalışmanın Yöntemi

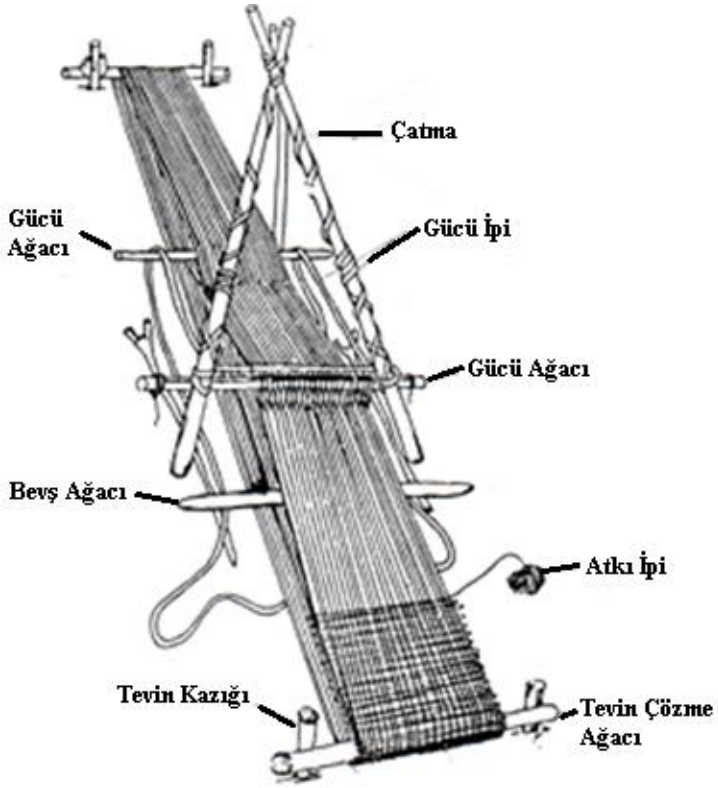
Nitel araştırma yöntemi ile oluşturulmuş bu çalışmada veri toplama aracı olarak Elazığ'ın Yılangeçiren köyünde alan araştırması yapılmıştır. Yılangeçiren köyüne araştırma ve inceleme gezisi düzenlenmiş, köy evlerinde bulunan 7 adet Şavak halı yastığının hammaddesi, boyutları, sıklığı, renkleri, motiflerinin anlamları ve kompozisyon özellikleri detaylı olarak incelemiştir. Ayrıca Şavak halı yastıkları, fotoğraflanarak belgelenmiş ve dokumaların bilgisayarda çizimleri yapılarak, gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmıştır.

2. YILANGEÇİREN KÖYÜ HALI YASTIKLARI

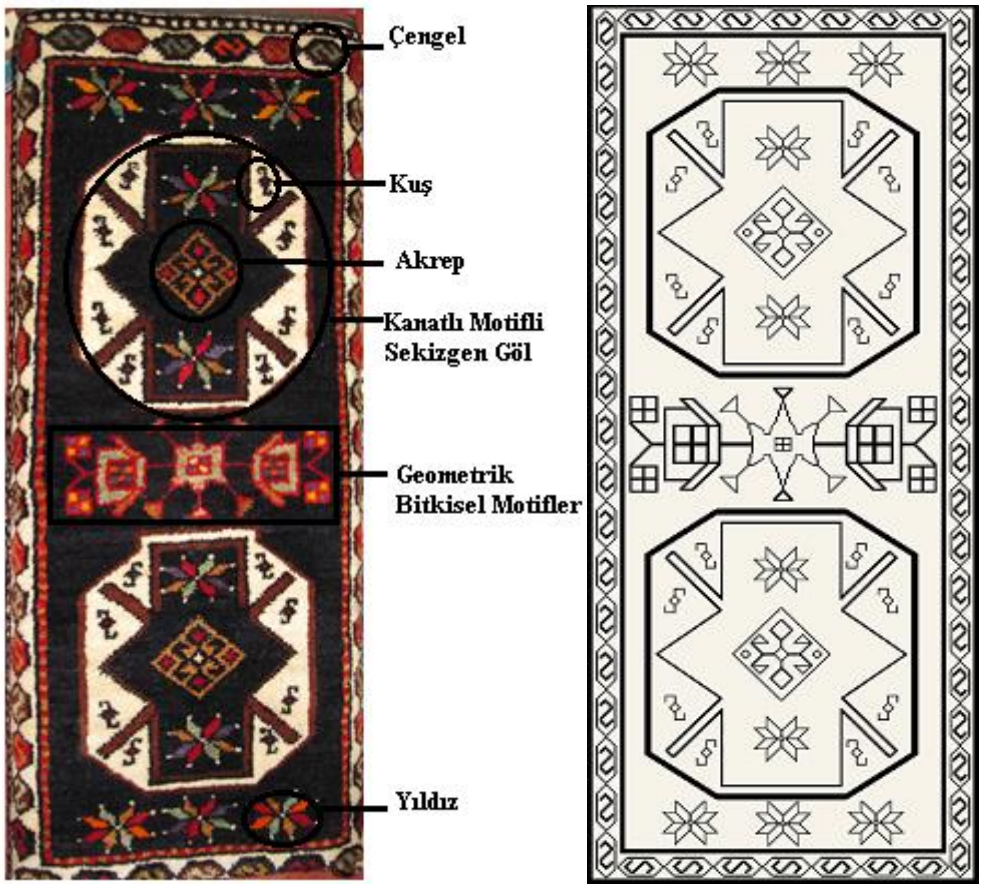
Şavak halıları, Türk (Gördes) düğümü ile yaylalarda daha kolay kurulup kaldırılabilen yer tezgâhı ile dokunmuştur (Resim 2-3). Halı, çözgü (arış) iplikleri üzerine ayrı bir desen ipliği ile değişik şekillerde düğüm atılarak, aralarından birkaç sıra atkı (argaç) ipliği geçirilip sıkıştırılarak, aynı yüksekliklerde kabartmalı olarak kesilmiş havlı yüzlü olan dokumalara denir. Dokumalarda kullanılan malzemeler yün olup, kullanılan ipliklerin büküm yönü S bükümdür. Atkı ipliği 1 kat, çözgü ipliği 2 kattır. İpliklerin hammaddesini oluşturan yün, aşiretin beslediği koyunlardan elde edilmiştir. Yün evlerde eğrilerek iplik haline getirilmiş, doğal ve anilin boyalarla renklendirilmiştir.



Resim 2. Türk düğümü (http://www.halitamir.com/?page_id=2091)



Resim 3. Yer Tezgâhı. (Kutlu, 1987: 214)



Resim 4. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi (Aksoy, 2011: 68). 46 x 192 cm. Yılangeçiren Köyü. (Fotoğraf E.Aksoy)

Resim 4'teki halının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 28, çözgü yönünde 30 ilmek olup, boyutları 46 x 192 cm'dir. Dokumada kullanılan renkler; mor, siyah, beyaz, yeşil, kırmızı, kahverengi ve turuncudur.

Kompozisyon özellikleri:

1. Zemin: Halının zemininde iki adet kanatlı motifli sekizgen Göl bulunmaktadır. Göl, halının orta kısmında yoğunlaşmış motifler topluluğudur (Aksoy, 2017: 281). Sekiz kanatlı motifin içi, sekiz köşeli yıldız (Erbek, 2002: 96,99) ve akrep (Durul, 1969: 26), Göl'ün içi çengel /kuş motifi (Durul, 1969: 23) ile süslenmiştir. Akrep motifi, halı ve kilimlerde korunma amaçlı kullanılmış bir motiftir. Çengel motifi ise, kötü gözün etkisini yok etmek amacı ile kullanıldığı gibi, dişi ve eril kavramlar arasında bir köprü anlamına da gelmektedir (Erbek, 2002: 138, 154).

2. Bordür: Sıçandişi (Deniz, 1998: 22) ile çevrelenmiş bordürde çengel motifi (Erbek, 2002: 140) görülmektedir.

Resim 5. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi (Aksoy, 2011: 71). 49 x180 cm. Yılangeçiren Köyü. (Fotoğraf E. Aksoy) Resim 5'deki halının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 26, çözgü yönünde 28 ilmek olup, boyutları 49 x180 cm'dir. Dokumada kırmızı, siyah, yeşil, beyaz, soğan kabuğu, mavi ve turuncu renkler kullanılmıştır.

Kompozisyon özellikleri:

1. Zemin: Halı yastığın zemininde çevresi ejder ayakları (Görgünay, 1984: 80) ile çevrelenmiş bir göl bulunmaktadır. Köklü bir ikonografik anlamı olan ve sıkça kullanılan ejder ayağı motifi Anadolu dokumalarında oldukça sık görülmektedir. Uygur ve Çin kozmolojisinde baharın, gökyüzünün ve ağacın simgesi olarak kullanılmıştır (Deniz,1996: 102-108). Tanrısal gücün bir çeşit ifadesi olan bu figür (Karamağaralı, 1998: 32-39; Erbek, 1986: 32-35) çoğunlukla yanında başka süs ögeleri ile birlikte kullanılmıştır (Esin: 2003: 131). Gölün içi akrep motifi (Durul 1969: 26) ile doldurulmuş olup, akrep motifinin altında ve üstünde muska motifleri dikkat çeker. Eşkenar dörtgenin alt ve üstündeki tepeliklerin içine eli belinde motifi yerleştirilmiştir. Eli belinde motifi dişiliğin simgesidir. Bu motif, analık, doğurganlık, uğur, bereket, kısmet ve mutluluğu simgeler (Erbek, 2002: 12, 61). Gölün dışında kalan alanlara yöre halkına göre karanfil olarak adlandırılan motif yerleştirilmiştir.

2.Bordür: Bordürde çengel motifi görülmektedir. Bordürün çevresi sıçandişi (Deniz, 1998: 22) ile çevrelenmiştir.

Resim 6'daki halının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 26, çözgü yönünde 28 ilmek olup, boyutları 50 x 172 cm'dir. Dokumada siyah, beyaz, yeşil, sarı, kırmızı ve gri renkler kullanılmıştır.

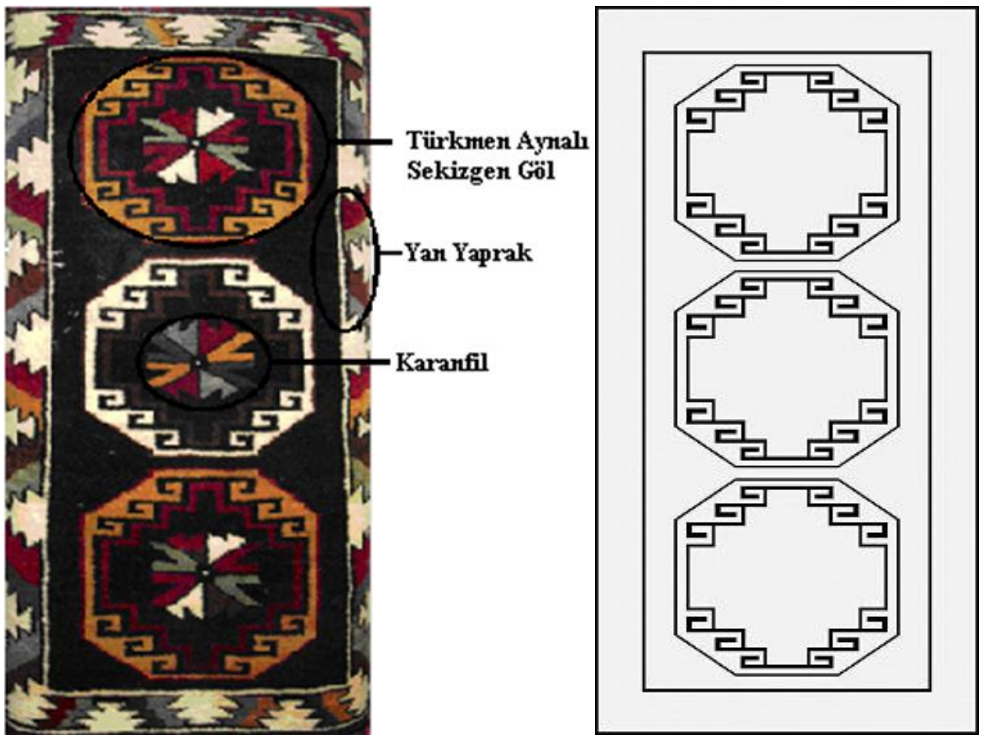
Kompozisyon özellikleri:

1. Zemin: Siyah zemin üzerine Türkmen aynalı sekizgen göl/ koçboynuzlu göl (Görgünay, 1984: 55-56) oturtulmuştur. Bu koçboynuzlu gölün içine yöre halkının karanfil olarak adlandırdığı motif yerleştirilmiştir. Koçboynuzu bereket, kahramanlık, güç ve erkeklik sembolüdür. Boynuz sembolü ise, insanlık tarihinde güç ve kuvvet timsali olan erkekle özdeşleşmiştir (Erbek, 2002: 30).

2. Bordür: Beyaz zeminli bordürde yan yaprak (Güngör, 1984: 40) örnekleri görülür.

Hans MEMLİNG'in sayesinde Türkmen Aynası motifi, literatüre Memling gülü olarak ta girmiştir. Volkmar GANTZHORN ise bu motifi, çengelli basamak formlu haç (hooked step-form cross) olarak adlandırmıştır. Bu gruptaki halıların ayırt edici özelliğidir ki, Hans MEMLİNG, Meryem Ana tablolarında bu halı tipini sık sık kullanmıştır (Gantzhorn, 1991:314). Bu tip halıların ilk tasviri 1460'dan önce Orta çağda yazarı belli olmayan dini bir resimli el yazması (Book of Hours) kitabında görülmüştür. Yüzyıllar geçmesine rağmen çengelli basamak formlu haç düzenlemesi tamamıyla aynı kalmıştır. Fakat iç desen sürekli değişmiştir (Gantzhorn, 1991:314). Resim 6'da görülen Türkmen Aynası, XVI. yüzyıl Anadolu halılarında, Hollandalı ressam Hans MEMLİNG'in tablolarında, XVII. ve XVIII. yüzyıla ait bir Anadolu Bergama halısında, XIX. yüzyıl Çanakkale Ezine'de dokunmuş bir halıda, halen Konya Mevlana müzesinde bulunan envanter no: 659 olan bir Anadolu halısında, Malatya, Kayseri, Ağrı, Doğubayazıt çevresinde dokunmuş halılarda görülmektedir. Ayrıca bu motif Türkmen Teke, Yomut, Salur, Kızılayak ve Çavuldur dokumalarında da sevilerek kullanılmıştır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde dokunan bu motife bölgelere göre isimler verilmiştir. Kayseri'de Devetabanı veya Gömürgen gülü, Kars çevresinde Kıvrımlı göl, diğer bazı bölgelerde Türkmen yanışı olarak isimlendirilmiştir (Görgünay, 1994: 42).

Resim 7'deki Şavak halısının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 26, çözgü yönünde 28 ilmek olup, boyutları 53 x 160 cm'dir. Dokumada siyah, beyaz, yeşil, kırmızı, mavi, turuncu, sarı ve devetüyü renkleri kullanılmıştır.



Resim 6. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi (Aksoy, 2011: 72). 50 x 172 cm. Yılangeçiren Köyü. (Fotoğraf E. Aksoy)

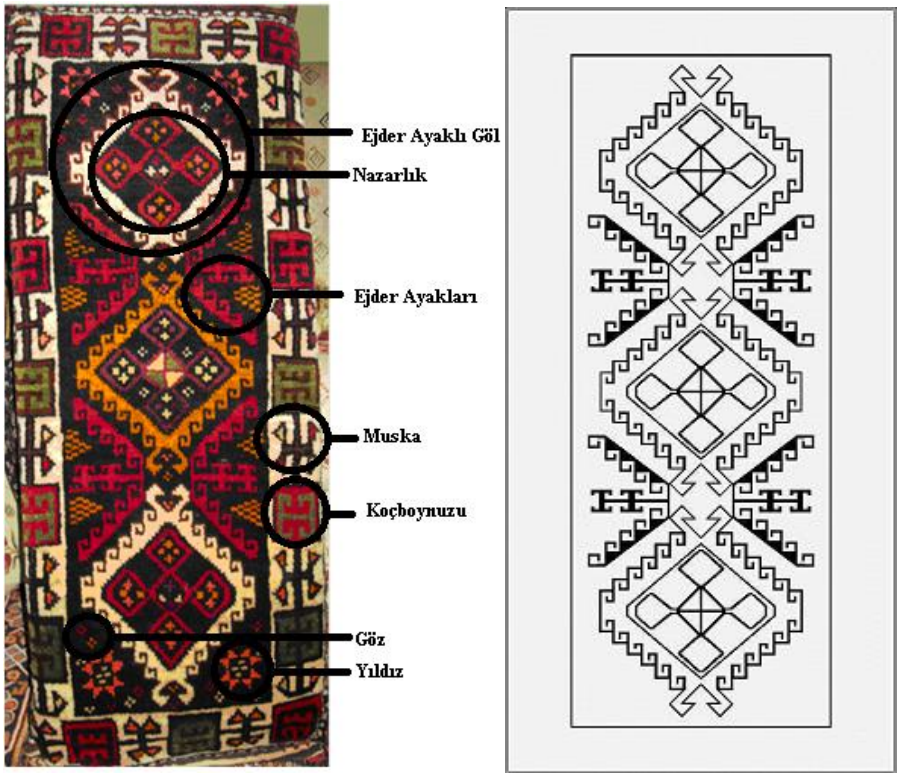
Kompozisyon özellikleri:

1.Zemin: Seccade olarak dokunmuş olup, yastık olarak kullanılmıştır. Kırmızı zeminli halının kenarlarında muska motifi kullanılmış olup, bu muskalar ejder ayağı motifi ile çevrelenmiştir (Erbek, 2002: 127, 153). Zeminin ortasında hayat ağacına benzer eli belinde motifleri (Anatolian Kilims, 2005: 2.Cilt, 149) ardı ardına sıralanarak zeminin simetri merkezinde doğrusal bir kompozisyon oluşturmuştur. Hayat ağacı, sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın dikey sembolizmini oluşturur. Sürekli gelişim ve değişim içinde olan evreni temsil eder. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar. Seccade zemininin yan alanlarında, yöre halkına göre karşı kare olarak adlandırılan yin-yang (Anatolian Kilims, 2005: 1.Cilt, 20) motifi ve göz motifi görülmektedir. Göz motifi ise, kötü niyetli nazarlara karşı kullanılan bir motiftir (Erbek, 2002:128, 132, 166).

2. Bordür:

İnce bordürde yine göz motifi görülmektedir.

Resim 7. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi (Aksoy, 2011: 81). 53 x 160 cm. Yılangeçiren Köyü. (Fotoğraf E. Aksoy)



Resim 8. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi (Aksoy, 2011: 90).

50 x 160cm.Yılangeçiren Köyü/Harput/ELAZIĞ. (Fotoğraf E. Aksoy)

Resim 8'deki Şavak halısının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 28, çözgü yönünde 30 ilmek olup, boyutları 50 x 160 cm'dir. Dokumada kırmızı, beyaz, yeşil, siyah, turuncu, kahverengi ve sarı renkler kullanılmıştır.

Kompozisyon özellikleri:

1. Zemin: Zeminde üç adet ejder ayaklı göl dikkat çeker. Yan boşluklar yarım ejder ayakları ile doldurulmuştur. Bu göllerin içine nazarlık motifi yerleştirilmiştir (Erbek, 2002: 99, 127, 161). Göllerin dışında kalan alanlarda yıldız ve göz (Tuncel, 1996: 41) motifleri görülmektedir.

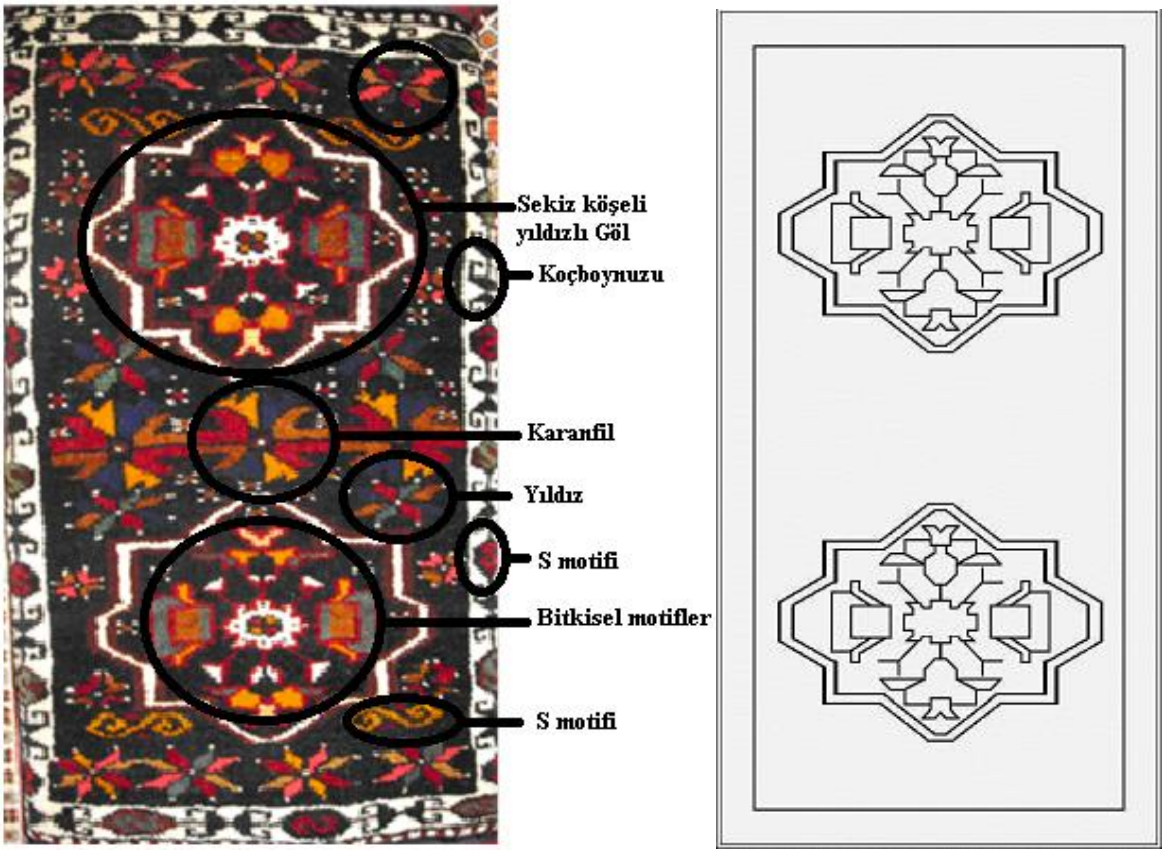
2. Bordür: Beyaz zeminli bordürde, rapor düzenine göre sıralanmış kareler içinde koçboynuzları ile muska ve nazarlık motifi birbirine bağlanarak zemini çevrelemişlerdir (Erbek, 2002: 44, 126)

Resim 9. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi (Aksoy, 2011: 91). 52 x 202 cm, Yılangeçiren Köyü/Harput/ELAZIĞ. (Fotoğraf E.Aksoy) Resim 9'daki Şavak halısının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 24, çözgü yönünde 26 ilmek olup, boyutları 52 x 202 cm'dir. Dokumada siyah, kırmızı, beyaz, pembe, sarı ve turuncu renkler kullanılmıştır.

Kompozisyon özellikleri:

1. Zemin: Halı zemini üç eşit parçaya ayrılmıştır. Bu üç eşit parçanın içine akrep motifi yerleştirilmiştir (Erbek, 2002:156, 157). Akrep motiflerinin dışında kalan alanlarda göz motifi görülmektedir (Tuncel, 1996: 41).

2.Bordür: Bordür S motifi ile çevrelenmiştir (Türkmen, 2001: 129).



Resim 10. Halı Yastık ve Bilgisayar Programında Çizimi. 50 cm x 160 cm. Yılangeçiren Köyü/Harput/ELAZIĞ. . (Aksoy, 2011: 87,88) (Fotoğraf E.Aksoy)

Resim 10'daki Şavak halısının kalitesi 1 dm^2' de atkı yönünde 28, çözgü yönünde 30 ilmek olup, boyutları 50 x 160 cm'dir. Dokumada kırmızı, beyaz, yeşil, siyah, turuncu, kahverengi, mavi, sarı ve pembe renkler kullanılmıştır.

Kompozisyon özellikleri:

1.Zemin: Siyah zeminli halıda iki adet sekiz köşeli yıldızlı göl göze çarpar. Göllerin etrafı sekiz kollu yıldız (Erbek, 2002: 96,99), S ve göz motifleri ile süslenmiştir.

2. Bordür: Beyaz zeminli bordürün içindeki desenler yine S motifi ile birbirine bağlanmış koçboynuzu motifi ile çevrelenmiştir.

Şavak halılarında sekiz köşeli yıldızlı göl düzenlemesi çok sık kullanılmıştır. Bu yıldızlı göller, aralarına motifler yerleştirilecek şekilde aralıklı olarak sıralanmışlardır. Sekiz köşeli yıldızlar, iki küçük karenin, 90 derece dönük haliyle üst üste gelmesinden oluşmuştur. Bu tür sekiz köşeli yıldızlara Türkistan ve Azerbaycan halılarında da rastlanmaktadır. Ayrıca yıldızlı göl düzenlemesi Kars, Azerbaycan-Bakü, Şirvan ve Gaziantep halılarında da görülmektedir.

Sonuç

Yılangeçiren Köyü Elazığ'a bağlı olup, köyün tamamını Şavak aşiretine mensup kişiler oluşturmaktadır. Köy evlerinde incelenen dokumalarda, geometrik ve bitkisel motifler hakimdir. Yılangeçiren köyü dokumalarında kullanılan ipliklerin hammaddesini oluşturan yün, aşiretin beslediği koyunlardan elde edilmiştir. Yün evlerde eğrilerek iplik haline getirilmiş, doğal boyalarla renklendirilerek, kurulması ve taşınması kolay olan yer tezgâhlarında dokunmuştur. Halılarda görülen en önemli özellik, çadır hayatına uygun yapılmış olmalarıdır. Bu yüzden çadırda kullanabilmek için genellikle küçük boyutlu dokumalar

yapmayı tercih etmişlerdir. Şavak aşireti Oğuzların Kayı boyundan olup tarihi süreç içerisinde Türkmenistan'dan Anadolu'ya göç eden bir aşirettir. Anadolu'nun diğer bölgelerinde dokunan halılarda olduğu gibi bu dokumalarda da göl düzenlemesi çok sık kullanılmıştır. Yılangeçiren Köyü dokumalarında kullanılan motifler ile Anadolu'nun diğer bölgelerindeki dokumalarda kullanılan motiflerin benzerlik taşımasının nedeni, bu motifleri Türkistan'dan Anadolu'ya göçleri sırasında beraberlerinde getirdikleri ortaya çıkmaktadır. Nitekim bu halılardaki motifler, Anadolu halılarında, Memling'in tablolarında, Bergama, Çanakkale, Malatya, Kayseri, Ağrı ve Doğubayazıt çevresinde dokunmuş halılarda da kullanılmıştır. Ayrıca, Türkmen Teke, Yomut, Salur, Kızılayak ve Çavuldur dokumalarında da sevilerek dokunmuştur. Bunların yanı sıra bu dokumalarda görülen kompozisyonlar, Çanakkale Çarklı Elek, Adıyaman, Gaziantep, Bergama, Bakü, Şirvan ve Kars halılarının kompozisyonları ile de benzerlik göstermektedir. Sonuç olarak, Anadolu'ya yerleşen Türkmen boylarının dokudukları halılar ile Anadolu halılarında kullanılan benzer motifler, gruplar arasındaki kültürlerarası iletişimi işaret etmektedir. Aynı kültüre sahip olan bu grupların, Anadolu'ya yayılmaları farklı zamanlarda olmasına rağmen, dokumalardaki ortak motifler, ortak kültürü işaret etmektedir ve bu ortak kültür, toplulukların tarihsel akrabalıklarının kanıtı olabilir.

Kaynaklar

Aksoy, E. 2011. Şavak Havlı ve Havsız Kirkitli Dokumaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Anatolian Kilims. 2005. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara

Deniz, B. 1996. Anadolu Türk Dokumalarında Ejder Motifi, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Kayseri.

Deniz, B. 1997. Kozak (Bergama) Yöresi Halıları, Arış, 22.

Durul, Y. 1969. Baraj Gölü Çevresi Dokuma Sanatları, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Keban Projesi Yayınları, Ankara.

Erbek, M. 2002. Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Erbek, G. 1986. Anadolu Motifleri Sergisi, İzmir, İzmir Alman Kültür Merkezi.

Esin, E. 2003. Orta Asya'dan Osmanlıya İkonografik Motifler. Kabalcı Kitabevi.

Gantzhorn, V. 1991. The Oriental Carpet, Benedikt Taschen Verlag GmbH&Co KG, Germany.

Görgünay, N. 1984. Doğu Anadolu Halılarının Kalite ve Desenleri, Tarım ve Orman Köyişleri Bakanlığı Teşkilatlanma ve Destekleme Genel Müdürlüğü, Ankara.

Görgünay, N. 1994. Türk Halk Kültüründe Doğu-Anadolu Dokumaları ve Giysileri, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı Yayınları, Ankara.

Gültekin, A. K. 2013. Kültürel Kimliklerin Çeşitliliği Bağlamında Özgün Bir Örnek: "Şavak Aşireti", Ankara Üniversitesi.

Güngör, İ, H. 1984. Türk Halıları, Keskin Color Basımevi, İstanbul

İslam Ansiklopedisi, Cilt IX, 358-387

Karamağaralı, B. 1998. Ejder ve Lotus Motifinin Halı Seccadelerde İkonografisi, Arış Dergisi, Sayı: 4, Ankara.

Kutlu, M. M. 1987. Şavaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık, 50

Tuncel, A. 1996. Elazığ Arkeoloji ve Etnografya Koleksiyonundaki Şavak Kilimleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Türkay, C. 1979. Başbakanlık Arşiv Belgelerine Göre: Osmanlı İmparatorluğunda Oymak, Aşiret ve Cemaatler, Tercüman Kaynak Eserler Dizisi, İstanbul

Türkmen, N. 2001. Orta Asya Türkmen Halıları ile Tarihi Anadolu-Türk Halılarının Ortak Özellikleri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sümer, F. 1984. XVI. Asırda Anadolu, Suriye ve Irak'ta Yaşayan Türk Aşiretlerine Umumi Bir Bakış, 509–511

(http://www.halitamir.com/?page_id=2091)

HİPERGERÇEKÇİ HEYKEL SANATMI - ZANAATMI

TÜRK HEYKEL SANATÇISI MURAT DAŞKIN ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Dr. Necmettin YAĞÇI

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi

Giriş

Hipergerçekçi heykel, insan bedeninin kompleks estetiğini olduğu gibi yansıtan bir sanat formudur. Figürler canlı ve nefes alıyor gibidir. İnsan bedeninin olabildiğince gerçekçi işlenmiş bir biçim olarak karşımıza çıktığı Hiperreal çalışmalar insan algısına dair, tekinsiz kavramına köprü oluşturan bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. "Heykel, algı açısından bakıldığında resme göre daha karmaşık bir durum yaratmaktadır çünkü heykelin çevresi yoktur. Çevrenin yokluğu sonsuz bakış açısı olanağı sağlar. Heykel izleyicisi ile aynı mekânı paylaşır. (Collins. S. 38, 1992) *Hipergerçekilik adı ilk defa 1973'te Belçikalı sanat tüccarı Isy Brachot tarafından, dönemin birçok Fotogerçekçi sanatçısını buluşturan Brüksel'de ki bir serginin adında kullanıldı. Hipergerçekçilik, Fotogerçekçilik akımının devamı olduğu söylenebilir. Hipergerçekçi sanatçılarda fotogerçekçiler gibi eserlerinde fotoğraflardan yararlanırlar; Fakat Fotogerçekçiliğin aksine, ortaya çıkardıkları eserler, gerçeğin detaylı bir temsili olmanın ötesine geçerek duygu ve hikâyeler aktarır. Pop Sanatın uzantısı olan Fotogerçekçilik, Hipergerçekçiliğin yanında daha kuralcı, gündelik yaşama ait ve mekanik kalır. Hipergerçekçiliğin kökenleri Jean Baudrillard'n felsefesine dayanır; yani "gerçekte var olmayan bir olmayan gerçekçilikle karşılaşır, içinde kaybolursunuz*.(Eraslan.E, 2016.s.3) Genellikle kil, reçine ve silikonla çalışan hipergerçekçi heykel sanatçıları üçboyutlu eserlerin vücut kıvrımlarından sarkan derilere, saç diplerindeki kepek tanelerine kadar her detayını biçimlendiriyorlar. Dolayısıyla tek bir eser üretiminin, aylarca hatta yıllarca sürmesi şaşırtıcı değil. Akımın en ünlü ve iyi temsilcilerinden Ron Mueck, Bunun nedenini şu şekilde ifade ediyor. "Yüzeyde çok vakit harcıyor gibi görünsem de aslında yüzeyin altında ki yaşamı ortaya çıkarmak istiyorum" çoğunlukla anti-kahraman olan Hipergerçekçi heykel, fiziksel olanın ötesine geçmeyi konunun içine nüfuz etmeyi amaçlar. (Resim 1 ve Resim 2) Günümüzde "Hipergerçekçiliğin" zanaat olduğu ve yaratım gerektiren bir sanat ürününün, bu üslupla yapıldığı için, sanat eseri olmadığı ileri sürülmektedir. Hipergerçekçi sanatçının; Sanat çevresinde, günümüz değerleri ile sanatçıdan ziyade zanaatkâr nitelenmesinden rahatsız olacağını sanmıyoruz. "sanatçı/zanaat-zanaatkâr/sanat" çapraz diyalektik ile zanaatkârın yeteneklerinin tek yönlü yaratıma katılımıdır. Bunun nedenini aşamalı bir değerlendirmede sanat ile zanaatın birbirinden ne derece ayrılmış olduğunu görürüz.

Resim 1. Ron Mueck. Boycrc renato Morselli

Türk Heykel tarihine bakıldığında heykelin temel kaygısı insan figürünün gerçekçi temsilidir. Canlı modelden kalıp alınarak yapılmış olsun, ister yontarak ya da modelajla yapılmış olsun, Hipergerçekçi heykel son dönem sanatında büyük bir alan kaplamaktadır.

Resim 2. Ron Mueck aGril

Hipergerçekçi bir anlayışla eser üreten Türk heykel sanatçıları genellikle tanınmış kişilerin büst ve figürleri ile gündeme geldiler. Bu sanatçıların içinde Murat Daşkın en tanınan sanatçısıdır. (Resim 3 ve Resim 4)

Resim 3. Murat Daşkın Barış Manço Heykeli

Son yıllarda birçok şehirde açılan temalı müze ve kent müzelerinde vitrin mankeni yerine balmumu ve silikondan üretilen figürler, kullanılmaya başlandı. Bu aşamada benzetme kabiliyeti yüksek olan sanatçılar Hipergerçekçi çizgide eser üretmeye başladılar. Sanat çevresinde bu tip iş üretenlerin zanaatkâr olduğu iddia edilir. Bu araştırmamızda bu çalışmalarda en yetenekli olanı olan Murat Daşkın'ı araştırmak istedik.

Resim 4. Murat Daşkın Halit Ergenç heykeli Muhteşem Yüzyıl Dizisi.

2- Akımın Öncüleri

1960 ve 70'lerde bazı heykel sanatçıları modelleme, kalıp çıkarma ve boyama gibi geleneksel teknikleri kullanarak "figüratif gerçekçiliğe çağdaş bir yorum katmak" amacıyla yola çıktıklarını belirterek, son derece çarpıcı, izleyende değişik duygular uyandıran heykeller yaratmaya başladılar. *"Akımın öncüleri arasında öne çıkan Duane Hanson (Resim 5,6,7,8) (ki kendisi hipergerçekçiliğin de babası olarak kabul edilir) ve John De Andreal, 1960'larda ürettikleri, yaşıyor ve nefes alıyor gibi görünen, o dönem için son derece yenilikçi malzemeler kullanarak yarattıkları heykellerle sanat tarihinde yeni bir sayfa açtıklarının muhtemelen farkında değillerdi. Fotogerçekçilik akımının aksine hipergerçekçilik sanatın resim değil, heykel ağırlıklı olmasının sebebi de "Hanson ve De Andre'nın, izleyicilerin sanat eserinin değil sınırlarında yaşayan, neredeyse görünmez, kimliksiz marjinal bireyleri görünür kılmak için uğraşmıştır. Eserlerinde sıradan Amerikalıların hiçte destansı olmayan Yaşamlarından kesitler sunar. Bir röportajında "Ben daima sıkıntı ve belli bir miktar iletişim durgunluğunu ortaya çıkarmayı seviyorum. Çünkü bizim zamanımız bir kader zamanı…" yorumunu yapmıştır."* (Eraslan.E,2016)

Resim 5. Duane Hanson

Resim 6 Duane Hanson

Resim 7 Duane Hanson

Resim 8. Duane Hanson

Akımı etkileyen bir başka sanatçı ise, soyutun sanata egemen olduğu geç 1950'li yıllarda tek renk insan heykelleri üzerinde çalışan George Segal'dir. Segal'in heykellerini tek renk çalışması gerçeklik hissini azaltarak figürün anonimliğini ve bedenin estetik özelliklerini de ortaya çıkarır.(Resim 9,10,11,12,13) Segal'in izinden giden çağdaş hipergerçekçi sanatçılar arasında Keith Edmier ve Juan Munoz bulunuyor. (a.g.e s.2)

*"1970'lerde George Segal, john de Andrea,(Resim 14,15) Duane Hanson ve Jonathan Brofsky(Resim 16,17,18,19) gibi sanatçılar, hızlı bir değişimle yakın zamanlarında bile değinmedikleri imgeleri oluşturmak için, birçok değişik malzemeyi sanatlarına adapte ettiler. G.Segal'in sanat çevrelerini doğal çevresi içinde izole edilmiş, alçıdan yaptığı figürleri oldukça etkileyici biçimlerdir.(Resim 9,10,11,12,13) Alçı bandajların sert dokuması ve figürlerin belirgin bir plastik okumaya yönlendirmesi durumuna rağmen, üç boyutlu gerçek mekanlar Pop-Sanat anlayışıyla pekişmektedir."(*Akkaya.M,2004, s:46)

Resim 9 George Segal

Resim 10 George Segal

Resim 11 George Segal

Resim 12 George Segal

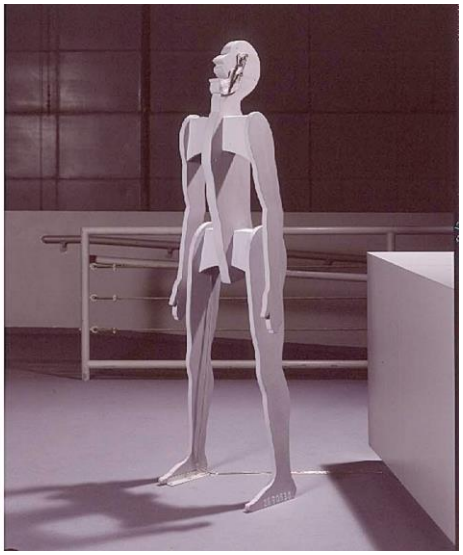
Resim 13 George Segal

Resim 14 John De Andrea

Resim 15 John De Andrea

Resim 16 Jonathan Brofsky

Resim 17 Jonathan Brofsky



Resim 18 Jonathan Brofsky

Resim 19 Jonathan Brofsky

1990'larda bazı sanatçılar, hipergerçekçi heykele yeni bir boyut kazandırdı. İnsan bedenini bütün olarak ele alıp, maddesellik algısı uyandırmaktansa dikkatlerini vücudun değişik parçaları üzerinde yoğunlaştırdılar. Ve bu parçaları esprili bir anlatımla insana dokunan, hem sosyal hem de politik mesajlar vermek için kullandılar.

Çağdaş Hipergerçekçi heykelin en başarılı temsilcilerinden Ron Mueck'in devasa heykellerine değinmemek olmaz. 1996'dan bu yana kendini sanata adayan ve sadece hipergerçekçi heykeller yapan Mueck'in işlerini görür görmez tanırsınız. Eserlerin çoğu gerçek boyutta değil, ya tüm sergi mekânını kaplayacak kadar büyük ve iridir ya da kat kat ufak. (Resim 20,21,22,23) Boyutlarla oynayarak Mueck'in yapmak istediği izleyicinin dikkatini işlediği temaya çekmektir; doğum, ölüm ve hayatın naifliği, uçuculuğu en belirgin konularıdır. Mueck'in heykelleri izleyicilere, insanı farklı perspektiflerden algılama imkânı sunar. Yakalamak istediği an "şimdi" dir. Örneğin "Woman with Sticks" adlı heykelin önünde durduğunda izleyicide kadını takip etmek arzusu doğar; nereye gittiğini bilmek isteriz. (Resim 23) (Eraslan. E, a.g.e)

Resim 20 Ron Mueck

Resim 21 Ron Mueck

Resim 22 Ron Mueck

Resim 23 Ron Mueck

Resim 24 Evan Penny

Realiteyi çarpıtan ve bunu sadece boyutlarla değil, vücudun formu ve perspektifiyle oynayarak gerçekleştiren hipergerçekçi sanatçılar arasında ise Evan Penny ve Patricia Piccinini öne çıkar.(Resim 24,25,26,27) Son yıllarda bilim ve teknolojideki ilerlemeler özellikle de genetik mühendisliğinin olası sonuçları Picinini'nin ilgi alanına girer.(Resim28,29,30,31,32)

Resim 25 Evan Penny

Resim 26 Evan Penny

Resim 27 Evan Penny

Resim 28 Patricia Piccinini animals lovers

Resim 29 Patricia Piccinini animals cosmos

Resim 30 Patricia Piccinini

Resim 31 Patrica Piccinini

Resim 32 Patricia Piccinini

"Picinini sanatını, "etin anatomi kurallarından bağımsız olarak kendi hayatını üstlenmesi" olarak tanımlıyor. Mutasyona uğramış yaşam biçimlerini en ince detayına kadar gerçekçi hissiyle sunan ve izleyicide son derece nahoş hisler uyandıran sanatçı iri kulaklı fareler, alnında gelişen burunlar, laboratuarda üretilmiş karaciğer ve 3D yazıcılarda beden parçaları gibi çağdaş bir Frankenstein misali, dünyamızdaki muhtemel geleceğin ön vizyonunu sunuyor". (Eraslan. E, a.g.e)

3- Hipergerçekçi Heykelin Sanatsal Boyutu

20.yüzyıl sanatıyla başlayan yeni süreçte, heykel sanatı belirgin bir değişim sürecine girmiş, buna bağlı olarak figüratif biçimleme de farklı boyutlarda algılanmaya başlanmıştır. Sanatçılar figürü heykel sanatının değişimine ilişkin önerileri ve öznel yaklaşımları doğrultusunda biçimlemişlerdir. " 20.yüzyıl sanatında figüratif biçimleme hiç olmadığı kadar kişiseldir ve varoluşsal anlamını genel bir kategori ya da kurallar bütününün dışında kendi formel yapısından biçimsel kurgudan almaya başlamıştır."(Şahin. Ö. 2010. S:1) 19.yüzyılın ikinci yarısında hızlanan sanayileşme ve ona koşut olarak yaratılan yeni kent tasarımı, bilimsel anlamda fotoğrafın icadı, özel görelilik kuramına bağlı olarak atomun parçalana bilirliğinin ortaya konulması ve psikanaliz kuramının temellerinin atılması, yaşamın hemen her alanındaki bu değişimin asıl belirleyici unsurlarıdır.

"Fotoğraf makinesinin icad edilmesi sanatı betimleyici ve taklide dayalı bir eylem olmaktan kurtararak sanatçıyı daha farklı sorgulamalara yöneltmiştir. Atomun parçalana bilirliğinin ortaya konulması sanatçının nesnelere ve onların oluşturduğu doğaya bakış tarzını değiştirmiştir. Psikanaliz olarak

yaşam deneyimlerini sorgulamasına ve kendi gerçekliğine dönmesine zemin hazırlamıştır." (Şahin.Ö. a.g.e)

Sanatı, insanın öbür anlatım yollarından ayıran şey formdur. Hangi türden olursa olsun, sanat eseri "form" adını verdiğimiz nitelikle kendini ortaya koyar. Biçim yaratmayı amaçlayan plastik sanat eserinin, fiziksel yapıları ile üslupları arasındaki ilişkiler, öteden beri tartışılmaktadır. "Her malzeme kendi yapısıyla (fiziksel, kimyasal) bağıntılı formlara izin verir ve yapıya uygun biçimler yaratır. Kısaca malzeme kendi dilini konuşur " şeklindeki kuralı katı bir şekilde kabul etmezsek bile; malzemenin imkânlarının büyük ölçüde kendi yapısına bağlı olduğunu göz önüne almak durumundayız. Sanatçı, kullandığı malzemenin formla ilişkisini doğrudan kurabileceği gibi, dolaylı da kurabilir. Çünkü güçlü bir üslup yaratma söz konusu olduğunda; malzemenin seçilişinde basit ve tek yönlü bir tutum söz konusu olmaya bilir. Yeter ki sonuçta üsluba ulaşan yol ve ortaya çıkan iş, malzemenin diline ters düşmesin. *Form yaratan kişi, malzemeyi zorlar, onun imkânlarını dener, araştırır ve sonunda aynı malzemeyi sergileyip vurguladığı gibi, saklayıp örtebilirde. O halde üslubun yaratılışında malzemenin seçilişi, kullanılacak işleme tekniği ile bağlantılı olarak devreye girer. Bir üslup, malzemenin doku ve renk gibi özelliklerini dışa vurarak çalışıyorsa, bu tür tutumlarda malzemenin seçimi üslup bütünü içinde kendini ağırca ortaya koyar*. (Mülayim, S. 1997 s:3) *"Mermere ten dokusu vermek değil, tıpkı ten gibi bir ten yaratmaktır. Görünen odur ki hipergerçekçi heykellerin malzemesi yaratılmak istenen etki için biçilmiş kaftandır. Burada söz konusu olan sanatın gerçekçilik yarışının fiziksel malzemelerle devam eden varyasyonudur. Bu yarış kazanılacak bir yarış değildir. Ancak etkiyi değiştirebilecek bir yarıştır. Heykelin figürü artık tekinsizleşmektedir. Bu karşısına geçilip uzun uzun hayranlıkla seyredilen bir nesneden çok, gerçek mi sorusu üzerinden ilerleyen bir anlık bir etki, bir yakalanma hissi yaratan bir figürdür*. " (Şener, S. 2014 s: 68)

Postmodern görünüşe göre ruh yoktur sadece vücut vardır. Hipergerçekçi heykellerin yanında dış kalıp alarak yapılmış figür çalışmaları bunu işaret etmektedir. Sanat nesnesi ve gündelik nesne arasında belirsizlik, sanat nesnesinin metalaşma hatta "şeyleşme" tehlikesini artırmaktadır. İnsan vücudu yüceliğinden arınmış, şeyleşmiş öte yandan sıradanlaşmıştır. Figür heykelleri gerçeğine ne kadar benzediğine dair şaşkınlığımızın yarattığı yanılsama anı geçtikten sonra sıradanlığa döner. Potts'a göre kapitalist toplumda sanat nesnesinin alışılmışın dışındaki durumu heykel üzerinden daha belirginleşir. "Özel bir şey olan sanat eseri çınlayan bir varlığın aurası ile donanmıştır ve daima sadece bir materyal obje, bir başka meta gibi olmadığından başka bir şey tehlikesi altındadır". (Potts, A. 1992. S: 45) Nesnelerin özüne inmek, hayal olan doğanın ardına bakmak, fenomeni doğal gibi görünen çarpıtılmış temsilinden arındırmak, özneli ve nesneli bütünleştiren sanatın ilgi alanlarından bakış açılarından biri de bu değilmidir? Asılın yanında ikinci bir öneme sahip olsa da estetik değerlerin dikkati çekme özelliği ve etkileyiciliği yadsınmaz.

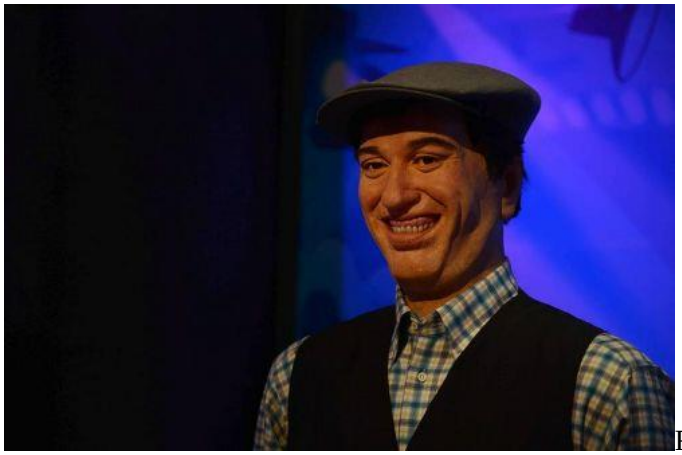
4- Türk Heykel Sanatında Postmodern Süreç Ve Hipergerçekçi Heykel Sanatçısı Murat Daşkın

1980'lerde ve özellikle 1990 Türk Sanatının kavramsal duruşunda, postmodernitenin etkisi izlenmeye başlar. Aslında bu süreç kabuğunu değiştiren kökenini batı romantizminden alan akademik eğitimden sıyrılan, deneysel yöntemlerle evrensel bağları yakalamaya çalışan bir kuşağın dönemidir. "Sanatın bu yöne evirilmesinde, dünya sanatını izleme olanağı bulan batıda eğitilmiş sanatçıların Türkiye de sanat ortamlarına katılmalarının, sanatın kuramsal problemlerine kafa yoran Küratörlerin sanat yayınlarında yer bulmasının küçümsenmeyecek ölçüde etkisi vardır" (Yüksel,2012, s.91) *"Yerleşik biçimde benimsendiği varsayılan Modernizmin batı kaynaklı sorgulamalarının Türkiye'ye taşınması, ülkede yeterince anlaşılmadan, tartışmaların kökenlerinden koparılarak postmodern söylemlere dönüştüğü bir kavram kargaşası yaratmıştır. Bu gelişmeler, beraberinde kimlik, kültür, beden, belge, gündelik olan bellek gibi kavramların da gözden geçirilmesini, özellikle sanatçıların bu tartışmalarda öznel sorumlulukları üzerine düşünmeye başlamalarını sağlamıştır*." (Yağçı, N. 2017, s.141)

Türkiye de, üretimlerini teknolojik olanaklarla batı ölçeğinde yenileştirirken, sanatçı düşünsel yenilenmede postmodernist ve modernist ikilemler içinde kalmıştır. Bu ikilem sanat ürünlerine 1990'ların ortalarına kadar tutarsızlık, kararsızlık, güvensizlik olarak yansımıştır. Süreç içinde kararsızlıklar; arayış, deneysellik ve sorgulamaya dönüşmüştür. *"Küreselleşme, sanat kuramlarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu düşünsel çaba, Türkiye de kavramsal sanatın öncülüğünü yapan sanatçıların çalışmalarına zemin oluşturdu. Çağdaş yaklaşımlarla sanat ortamının dinamik bir boyut kazanmasını sağlamayı ve yeni yetenekleri keşfetmeyi amaçlayan Yeni Eğilimler Sergilerinden sonra sanat üretimlerini bu çerçevede sürdüren kavramsal sanatçıların çabaları açtıkları sergilerle sürdü*." (Yüksel.2011, s.100) Postmodern dönemde figür konusu, modern ve klasik dönemlerden farklı olarak daha değişik biçimlerde izleyicinin karşısına çıkmıştır. Figür beden deformasyonu ve de yeni formlar değil de insani özelliklerin ön plana çıkarıldığını görürüz. Yeni figür anlayışı sadece figürlerin yeni biçimleri olarak değil yeni malzemelerle de kendini göstermektedir.

Heykel sanatçıları, insan formuna yakın gerçekliği yakalayabilmek için canlı modelden figür kalıplarını kullanmışlardır. Hipergerçekçi anlayışla yapılan eserlerde sanatçının kişiliğinden ya da varlığından hiçbir iz hissetmeyen tekniği de adeta bu eşyalaşan nesnelleşen insana katkıda bulunmaktadır. Özellikle 1980 ve 1990'larda sanatta sıkça kullanılan fiberglas, balmumu ve silikon gibi malzemelerle üretilen Hipergerçekçi anlayışında ki heykeller müzelerde kullanılmaya başlanmıştır. (Yağçı, 2017, s.142) (Resim 33,34,35,36,37,38,39,40)

Resim 33 Yılmaz Büyükerşen Atatürk Anıtkabir Müzesi



Resim 34 Barış Manço heykeli

Resim 35 Kemal Sunal Eskişehir Balmumu Heykel Müzesi

Hipergerçekçi heykel sanatçıların kullandıkları kıl, saç gibi malzemeler, materyal kullanımında bir fark yaratmaktadır. Hipergerçekçi heykelcilerin öykündükleri formun yani insan bedeninin malzemelerini kullanmaktadır. Saç formu verilmiş ve saç gibi boyanmış bir malzeme yerine saç telini kullanmaktadırlar. Aynı şekilde taştan ya da ahşaptan yontarak kumaş görüntüsü elde etmek yerine elbiseler doğrudan heykeller giydirilmektedir.(Şener, S. 2014.s: 2)

Resim 36 Y.Büyükerşen Kemal Kılıçdaroğlu

Resim 37 Y.Büyükerşen Büleny Ecevit

Resim 37 Y.Büyükerşen Necmettin Erbakan

Resim 38 Y.Büyükerşen R.Tayyip Erdoğan

Resim 39 Y. Büyükerşen Orhan Gencebay Eskişehir Balmumu Müzesi

Resim 40 Y.Büyükerşen Tarık Akan Eskişehir Balmumu Heykel Müzesi

Resim 41 Madam Tussaud's Müzesi Yaşar Kemal

Hipergerçekçi bir anlayışla eser üreten Türk heykel sanatçıları genellikle tanınmış kişilerin büst ve figürleri ile gündeme geldiler. Bu sanatçıların içinde Murat Daşkın en tanınan sanatçısıdır. (Resim 42,43,44,45,46,47,48,49,50)

Resim 42 Murat Daşkın Atatürk Selanik Atatürk Evi

Resim 43 Murat Daşkın Barış Manço Heykeli İstanbul Moda Barış Manço Müze evi

Resim 44 Murat Daşkın Kemal Sunal Büstü

Resim 45 Murat Daşkın Kemal Sunal Heykeli

Resim 46 Murat Daşkın Mimar Sinan Heykeli

Resim 46 M. Daşkın Ahmet Kaya Büstü

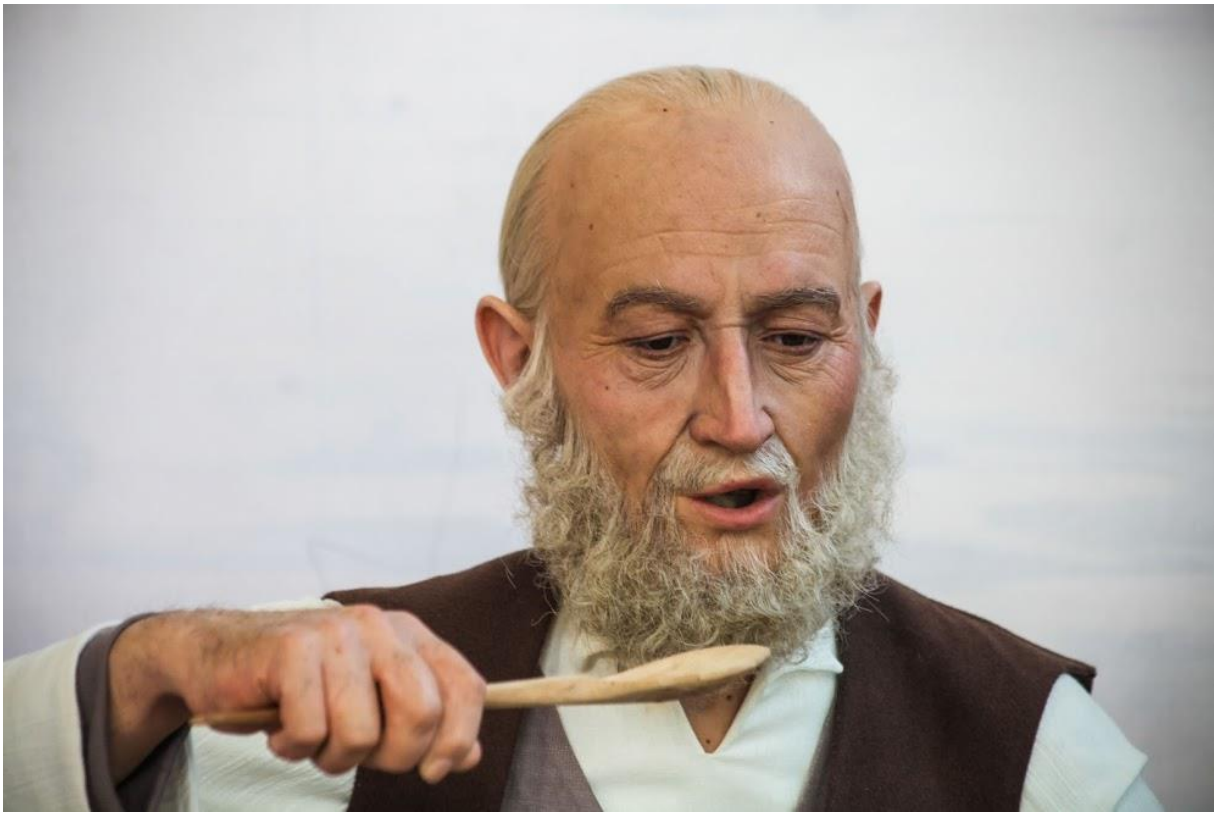
Resim 47 M.Daşkın Ahmet Kaya Heykeli

Murat Daşkın (1975) Hipergerçekçi dünya sanatçıları ile karşılaştırdığımızda üslubu, tekniği ve malzemeyi kullanım yetisi açısından başarılı bir sanatçımızdır. 1990 sonrası ülkemizde yaygınlaşan farklı müzelerde sergilenen hipergerçekçi figür heykellerin sunumunun yanı sıra plastik biçimlendirme yöntemi çok önemlidir. Bu aşamada özellikle form biçimlendirmede (Modelaj tekniğinde) yüksek beceri

gerektirmektedir.(Resim 46) Türk Heykel Sanatında, Hipergerçekçi sanat akımı içerisinde değerlendirdiğimizde, Murat Daşkın hem plastik biçimlendirme yeteneği hem de malzeme ile uyumlu bir teknikle kullanabilme yetisinde olgun bir dönemindedir. (Resim 49,50,51)

Resim 48 Murat Daşkın Ulucanlar Cezaevi Mahkum Koğuşu

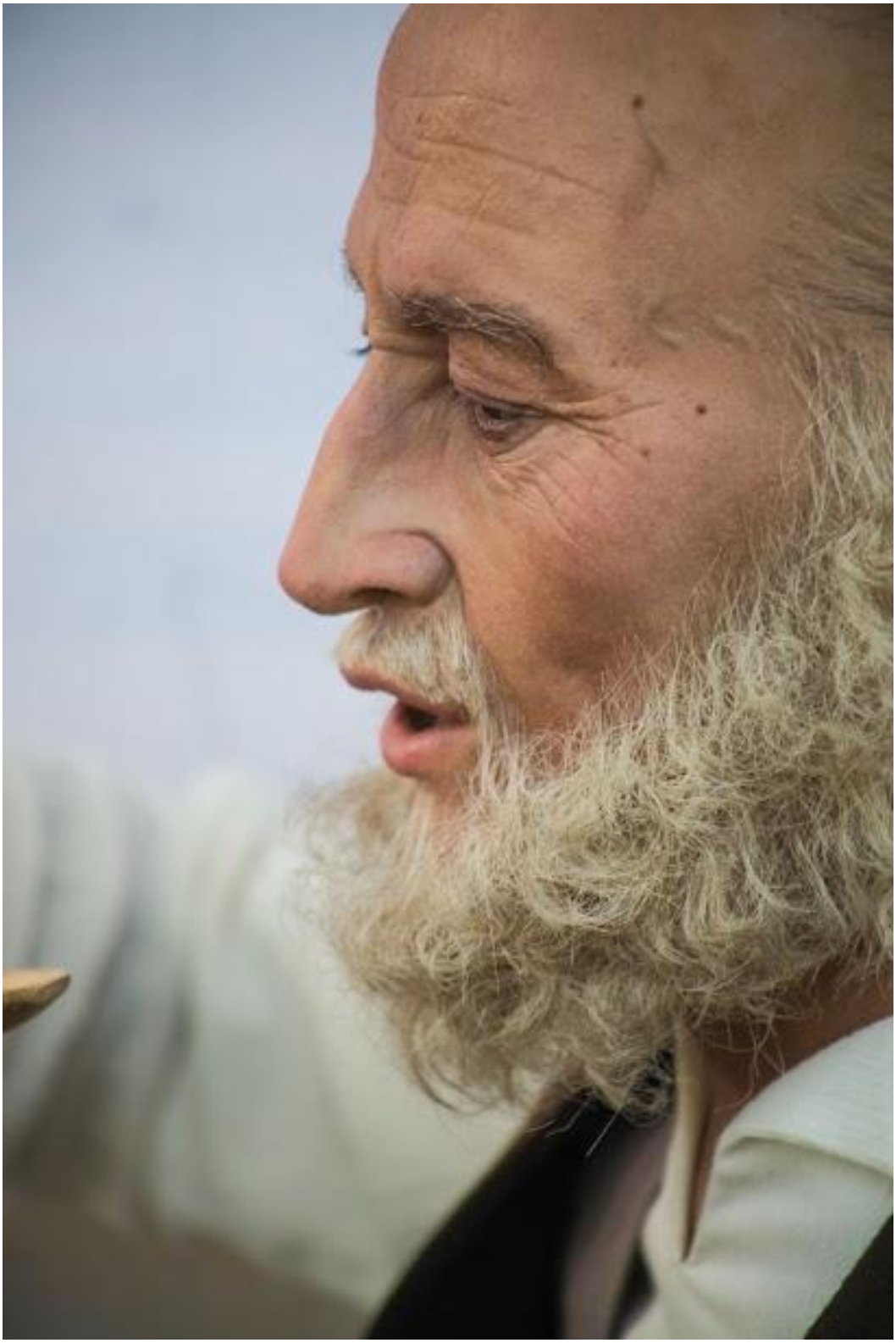
Resim 49 Murat Daşkın Ulucanlar Cezaevi Mahkum. Detay



Resim 50 Murat Daşkın Yaşlı Adam Detay

Resim 51 Murat Daşkın Heykel Detayı

Resim 52 Murat Daşkın Yaşlı kadın ve Çocuk .



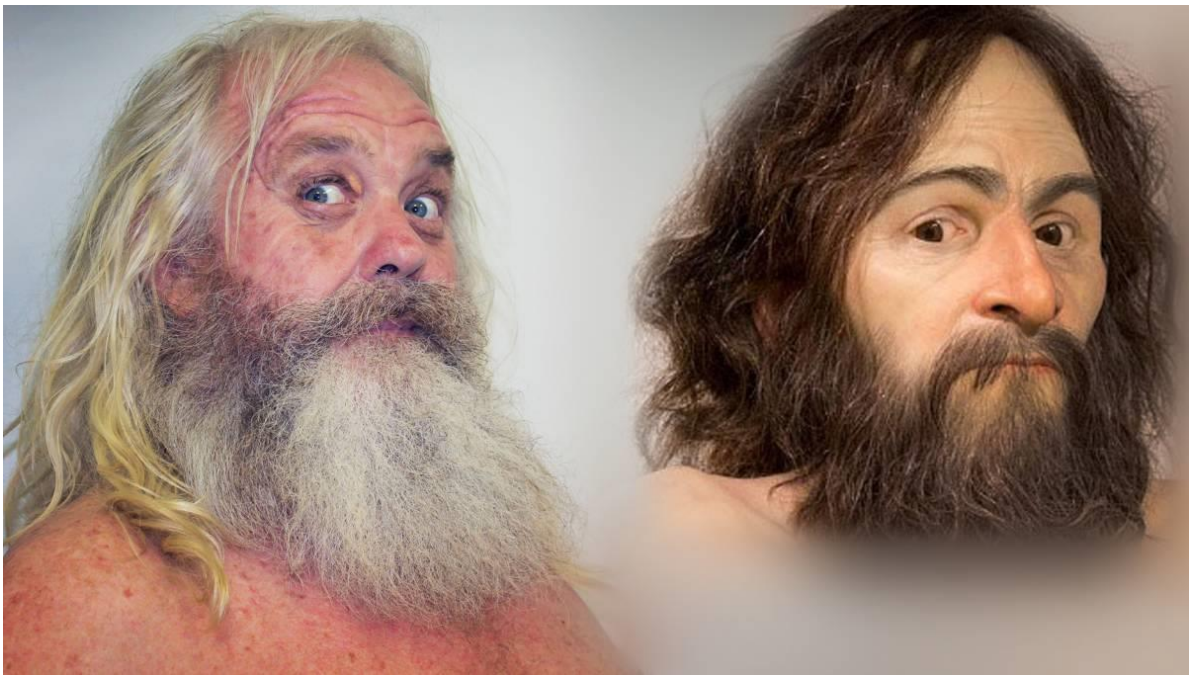
Resim 53 Murat Daşkın Yaşlı adam detay. Modelaj tekniğindeki başarısı ile tanınıyor.

Resim 54 Murat Daşkın Yaşlı Adam Heykeli detay

Resim 55 Murat Daşkın Heykel Atölyesi Silikon heykele kıl ekim işlemi

Resim 56 Murat Daşkın Saç Ekimi

Resim 57 Murat Daşkın Mimar Sinan Heykeli



Resim 58 Saç ekimi

Resim 59 Murat Daşkın Heykel Atölyesi Ankara

Resim 60 Yılmaz Büyükerşen S.Demirel, B.Ecevit, T.Özal, N. Erbakan .Eskişehir Balmumu Heykel Müzesi

Murat Daşkın, Ankara Ulucanlar Cezaevinin müzeye dönüştürüldüğü dönemde oraya yerleştirilen heykelleri ile tanındı. Heykellerinde insan vücudundan alınan kalıpların içine dökümü yapılan

silikonları, ten rengine boyar. Sonrasında saç-sakal ve bıyıkları, gerçek saç telleri ile ten'e eker. Cam-kristal gözler kullanıldıktan sonra makyajla eser tamamlamış. Ait olduğu döneme göre kostüm giydirildikten sonra mekân içerisinde sergilemiş. (Resim 53,54,55,56,57) Murat Daşkın Heykellerinde Hipergerçekçi bir bedenin sunumunda çok titiz bir işçilik sergilemektedir. Hiçbir detayı gereksiz kılmadan her uzuvu tüm ayrıntıları ile işlemektedir.

5- Sanat Ve Zanaat Arasındaki Farklar Hipergerçekçi Heykel Zanaat Ürünümüdür

Sanat; duyguları, düşünceleri, hayalleri, güzellikleri ve buna benzer tarz, form, renk, ses gibi eylem biçimiyle olabildiğince estetik ve etkileyici bir şekilde ifade etmektir. Öğrenim, deneyim, ustalık ve yetenek gerektiren, insanların maddeye duyulan gereksinmeleri karşılayabilmeleri için yaptıkları işlere zanaat denmektedir. Zanaat, işe yarar fonksiyoneldir. Sanat ise estetik kaygılarla oluşturulmuş insanda hoş duygular uyandıran çalışmalardır. Zanaat anlamında bazen çok daha özgün çalışmalar çıkabiliyor ama biz bunların fonksiyonelliği yüzünden zanaat diyoruz. Biz o değeri ona biçiyoruz ve onları sanat nesnesi haline getire biliyoruz (Duchamp- pisuvar). Özellikle yaşadığımız yüzyıl ile birlikte birbirine girmiş bu iki kavram arasında ayrımı "yaratıcılık" kavramı ile ayırabiliriz. Örneğin Ron Mueck'in eseri yaratıcılıkla ilgilidir. El işi ve beyin işi'nin bir arada olduğu bu çalışmalar tabiî ki sanat eseridir. Ernerst Neizvesty'e göre; "Bir küre yapmak üzere taş yontan iki kişiyi düşünelim. Biri mükemmel bir küre formu ortaya çıkarmak istiyor ve faaliyetinin amacını, bir taş kütlesinin bir küreye dönüşmesi olarak görüyor. Diğeri de bir taş yontuyor. Fakat yalnızca patlama noktasına gelmiş bir iç gerilimin bir küre formunda ifade edilişini iletmek istiyor. Birincisi zanaatkârın işidir. İkincisi ise sanatçının" Sanat ve Zanaat arasında ki farklar şöyle özetleyebiliriz.

- Sanat eserleri tektir, eşi yoktur. Zanaat eserleri birden fazladır ve sayısı daha da artırılabilir.
- Sanat eserleri farklı tarzlardadır ve kendine has bir yapıya sahiptir. Zanaat ise herkesin bildiği aynı şeylerin sürekli yenilerinin yapımıdır.
- Sanatta yaratıcılık önemli bir rol oynar. Zanaatta ise yaratıcılığa gerek yoktur sadece ustalık önemli bir role sahiptir.
- Sanat eseri para için yapılan bir eser değildir. Sanatçı o eseri tasarlarken hiçbir şekilde para kazanma amacı ile yapılmaz. Zanaat eseri ise tam tersi şekilde asıl amacı para kazanmak için yapılan çalışmalardır.

Resim 61 Marc Sijan İfadesi güçlü bir heykel

Resim 62 Marc Sijan üçlü ifadeli heykeller üretir.

Resim 63 Jamie Salmon

Resim 64 Jamie Salmon

Hipergerçekçi Heykeller; Canlı modellerden kalıp alınarak gerçekleştirilen gerçek hayattan kareleri yansıtır. Sıradan mekânlar ve sıradan insanları ve yine sıradan nesneleri konu edinen Hipergerçekçi Heykeller onları izleyen insanlarla aynı mekânın parçaları olarak görülebilen çalışmalardır. Bulundukları mekânda göze batan duruşlarına rağmen hareketlerindeki doğallığı taklidin yapaylığına kapılmadan yansıtılmıştır. İzleyiciyi, daha fazla sunuma dahil etme olayı, önem kazanmış ve izleyen, sanat eyleminin bir parçası olmuştur.

Resim 65 Sam Jinks

Türk Sanat dünyası, her türlü biçimsel meydan okumayı bünyesine katacak kadar esnek, her türlü yapısal saldırıdan sağlam çıkacak kadar dayanıklıdır. Ekonomik ve politik sistemin temel özelliklerini yansıtan Hipergerçekçi heykel, son yirmi, otuz yılda biçimsel veya estetik ölçütlerin yeterli, hatta geçerli olmaması Postmodern çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bazı heykel sanatçıları, Hipergerçekçi Heykel kategorisinde, estetik, felsefe ile zanaat ürününün birlikte kullanılması, geçmiş birikime dayanarak birbirini izlemesi olarak postmodern sanat fikri ile gelenekten kopmaya veya sanat kategorisini baştan oluşturmaya giriştiler. Sanatın niteliğine dair tartışmalarda, her formun ve tanımın bulunduğu ve alıcıların-ister kamusal ya da özel müzeler olsun, ister şirketler, kamu temsilcileri veya başka bir ilgili taraf olsun- bunlar arasından işlerine en çok geleni seçebildikleri bir piyasa oluşmuş durumda. Herhangi bir eseri güzel bulmak, O şeyin sanat eseri olmasını zorunlu kılmaz. O halde, belirli bir konu içerik, öz veya tema taşımayan güzellik de sanat değildir. Kültürel ve sanatsal yaşamımız ürkütücü bir kalitesizliğin ve sorumsuzluğun ürünü olarak doğan entelektüel değerler, ancak sanatsal yaratıların temelleri üzerinde gelişir. Türkiye de Kurumların talepleri doğrultusunda bu anlayışla iş üreten birçok kişi ve kuruluştan Müzeler için Hipergerçekçi eser talep edilmektedir. Ve müzelere konan bu ucube işler heykel diye sergilenmektedir Teknik becerisi ve artistik yaklaşımı yetersiz bu çalışmalar yöneticilerin bu alanda yetkin olmayan kişilere sipariş vermelerinden kaynaklanmaktadır. (Resim 66,67,68,69)

Resim 66

Resim 67

Resim 68

Resim 69

Tolstoy'a göre, Sanatta gerçekçilik önemlidir. Sanatın faydası gereği bütün yönleriyle ve samimiyetiyle anlatılmasındadır. Bunun için, sanatta sadelik hakim olmalı, gerçekler olduğu gibi verilmelidir. Hayali ve olanaksız olan bir takım eylemlerin sanat diye anlatmanın bir faydası yoktur. Yapmacıklı olan ve gerçeklerden çok farklı bulunan bir işi, bir takım göz alıcı süslemelerle kabullendirmeye çalışmanın bir anlamı yoktur.

Sonuç

Postmodern dönemde sanata getirilen yeni tanımlamalar, yeni biçim arayışlarının "başkalaşım" merkezinde alışılagelmiş heykel formları ve kurallar terk edilmiş. İnsan bedeni, bazı çalışmalarda, korku ve kaygıyla ürkütücü görünümlere girmiş. Sanat nesnesi öznenin zihinsel deneyimleriyle biçimlenen bir anlatım şekli olduğu için, nesne, salt fiziksel varlık olmaktan çıkarak bireyi algıladığı bir varlığa dönüşmüştür. Bu yeni anlayışın ifade biçiminde sanat, fiziksel dünyanın reel görüntüsünden uzaklaştırarak maddeselliği hiçe sayan tavrıyla çağdaş heykel sanatçısının yaratım motivasyonunu aramaya başlar. Postmodern düşünce sistemine göre insan; sürekli bir yenileme ve gelişim halinde olup yaşadıklarından, dönem olaylarından çevresinden etkilenir. Postmodern dönemde "kişi" artık "özne" sözcüğüyle yer değiştirmiştir. Bununla birlikte, gerçek kavramı, geleneksel anlamlarından sıyrılmış, yeni anlamlar yüklenmiştir. Hipergerçekçi heykellerin canlı modellerden alınan kalıplarla biçimlendirilen formların sanat eseri olup olmaması bir önem taşımıyor. Çünkü Postmodern dönemde, istenilen özgürlük tam anlamıyla sınırsızlıkta eşdeğerdir. Sanatçılar, bu özgürlüğü sanatın içinden bile çıkarmak istemiştir. İçinde bulundukları durumları duygularını en basit ve en sade biçimde kıstaslar olmadan sınırsız özgürlükle anlatabilme ve dolaysız, karışık olmayan sunumlarla destekleme eylemindedir. Her şey şimdi ve burada anın spontanlığı içerisindedir. Heykelin mekânları sınırsızdır. Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir. Benlik yer mekân önemini yitirir çünkü modernizmin tanımladığı kavramlar postmodernizmin özgürlükçü kimliğine ters düşer.

Hipergerçekçi anlayışla eser üreten Murat Daşkın heykellerinde figür deformesi ve de yeni formlar değil, insani özelliklerin ön plana çıkarılması görülmektedir. Yeni figür anlayışında, düşüncenin en başarılı ve en uygun şekilde aktarımı sınırsızlıkları ve teknolojik avantajlarıyla farklı şekillerde seyirci karşısına çıkabilmektedir. Murat Daşkın, Hipergerçekçi anlayışla yapılan eserlerinde sanatçının kişiliğinden ya da varlığından hiçbir iz hissettirmeyen tekniği de adeta bu kişiliksizleşmeye ve eşyalaşan insana katkıda bulunmaktadır. Teknik, belirli bir malzemenin "işlenişinde" sanatçının ortaya koyduğu beceri ve deneylerin tümü olduğuna göre, bu süreçte üslup içinde kendisini belli etmesi beklenen önemli bir öğedir. Murat Daşkın'ın eserlerinde; Dünyada bu anlayışla çalışan diğer Hipergerçekçi Heykelciler gibi ustalık ve sanatçılığını görebiliyoruz. Tabikii; Ron Mueck, Evan Penny ve Patricia Piccinini'nin eserleri gibi aşırı büyük-küçük boyutlu veya Mutasyon geçirmiş yaratıklar gibi eser üretmiyor. Ama Marj Sijan, Jamia Salmon, Ron Mueck ve Sam Jinks gibi ifadeleri güçlü eserler üretir. Dünyada kullanılan tekniğin aynısını başarılı bir şekilde kullanıyor. Dolayısıyla Teknik beceri ve artistik duruş olarak aynı dönemde yaşayan bu sanatçılarla aynı üslupla nitelikli işler çıkarıyor. Tekniğin üslup yaratmadaki rolü çok tartışılan bir konudur. Malzemenin işlenişinde, biçimin elde edilişinde izlenen yolların, sonunda kaçınılmaz olarak üslubu belirleyeceği iddiası, bu tezi uç noktalarda tartışan iki bilim adamı tarafından örneklerle ortaya koyuyor. "Teknik hiçbir zaman üslup yaratmaz. Tersine, sanatın söz konusu olduğu yerde daima bir form duygusu önce gelir".(Wölfflin.1987.s.57) düşüncesinden hareket eden Wölfflin ile, "İdeal biçimler temelde usta teknisyenlerin ürettiği standartlar üzerine oturur"(Boas, 1995.s.11) diyen Boas'ın tezi taban tabana zıttır. İki bilim adamının ilgilendikleri sanat türleri ve yalnızca tema sorunlarıyla sınırlı mantıkla hareket etmemek gerekir. Hipergerçekçiliği "realizmden daha fazla uzaklaşmak için, gerçekten daha gerçek görünmeye çalışmak" olarak tanımlayan eleştirmen Erich Kubys şöyle devam ediyor; "Bu gerçekçi yapıtlar, gözlerimdeki perdeyi kaldırıyor. Çevremizdeki dünyayı tekrar görmeyi bize öğretiyor. Geleneksel realizm, öznel bir esere karşılık dünyayı olduğu gibi göstermek, günlük ve somut gerçeğin varlığını koymak peşindeydi. Hiperrealizm ise aksine bu varlığı inkâr ve yok ediyor. Modernist süreçte heykel alanının dışarısına atılmaya çalışılan insan figürü Hipergerçekçilikle birlikte tekrar önem kazanmıştır.

Kaynakça

Akkaya. M. (2004) " *1970'lerden Bugüne Heykel Sanatında Yeni Biçim ve Figür"* Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Ens. Heykel ASD. Mustafa Kemal Üni.

Boas. F. (1955) "*Primitive Art, Dover Publications"* New York.

Collins. J. (2007). "*Sculpture Today"* Paidon Press: New York

Eraslan, E. *"Gerçekten Daha Sarsıcı Hiperrealizm"* Tempo Sanat Tasarım www.tempomagilom. tr (indirme tarihi 25.02.2018 saat 23.08

Gün.A. (1988) " Müzik Kongresi" 14-18 Haziran 1988 Bildiriler, Sorular-Cevaplar Açış konuşması. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara.

Mülayim. S. (1997) "*Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup"* Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi.

Şahin. Ö. (2010) " *Figüratif Heykel Sanatında İnsan Bedeninin Kurgusal Dönüşümünün Kişisel Yaklaşımlar üzerinden Değerlendirilmesi"* Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üni. Sosyal Bilimler Ens. Resim-İş ABD.

Şener, S. (2014). "*Tekinsiz ve İğrenç: Hiperreal Fiür Heykelleri ve alışılmadık vücutlar için bir okuma önerisi"* Sanat ve Tasarım Dergisi. Makale Anadolu Üniversitesi.

Potts. A. (1992). "*Male Phantasy and Modern Sculture"* Oxford Art Journal, vol.15.No:2 http//www.just.org/stable/1360499 Erişim tarihi.11.03.2018

Wölfflin. H. (1955) "*Renaisssance und Barock.II."* Aufle Münich

Yağçı. N. (2017) "*1960'tan Günümüze Malzeme-Form ve İfade Bağlamında Türk Heykel Sanatında Figüratif Yaklaşımlar"* Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üni. Güzel Sanatlar Enst. Ankara.

GİRESUN TÜRKÜLERİNDE SÖZ VARLIĞI UNSURLARI

ELEMENTS OF SPEECH IN GIRESUN FOLK SONG

Öğr. Gör. Dr. Serdar BULUT

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Öz

Türküler, halkın yaşam biçiminin bir yansımasıdır. Halkın bir türküyü yaratırken hangi konuları işlediği, hangi tür ve biçimleri kullandığını tespit etmek halk kültürüne, halk bilimine ve halkın diline katkı sağlaması bakımından önemlidir. Giresun yöresinin kendine has bir kültürü vardır. Bu kültür içerisinde özellikle Çepni kültürü hissedilir düzeyde söz varlığına yansımış durumdadır. Aynı oranda yörenin önemli geçim kaynağı olan fındık, kiraz ve balıkçılık da söz varlığında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle türküler, maniler, tekerlemeler, atasözleri, deyimler ve kalıp sözlerde bu yöresel söz varlığı unsurlarını fazlasıyla görmek mümkündür. Giresun yöresinde türkülerin fazla olduğu düşünülürse söz varlığı yönünden önemli bir zenginliğin ortaya çıkacağı söylenebilir. Çalışmamızda Giresun yöresine ait 20 türkü incelenecektir. Bu türkülerde yer alan söz varlığı kendi içinde alt başlıklara ayrılacaktır. Bu noktada yöresel ağız unsurları, meslek ve unvan adları, bitki adları, hayvan adları, renk adları, akrabalık adları, yer adları, eşya adları, yiyecek-içecek adları, özel kişi adları, zamanlarla ilgili adlar, insan vücuduyla ilgili adlar, sayı adları, giyim-kuşam adları, maden adları, hitaplar, atasözleri, deyimler, ikilemeler beddualar, ünlemler gibi söz varlığı üzerinde ayrı ayrı durulacaktır. Çalışma bu noktada Türk kültürüne, Türk diline, adbilime, Türkiye Türkçesi ağzılarına, toponomi, bitkibilim, hayvan bilimi, gastronomi başta olmak üzere Türk sanatına ve estetiğine de önemli katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Giresun, Türküler, Söz Varlığı, Türk Dili, Türkiye Türkçesi Ağızları.

Giriş

Her toplumun kendine has kültürel değerleri vardır. Bu değerler geçmişten günümüze gelinceye kadar oluşmuş ve zamanın şartlarına ayak uydurarak yaşamını bir şekilde sürdürmüştür. Bu kültürel değerlerden birisi hiç şüphesiz türkülerdir. Türk toplumunun kendine has ruh halini yansıtan türküler de, bir anda oluşmamıştır. Türkülerin ortaya çıkmasında tarihsel birikimin ve sürecin önemli etkileri olmuştur. Orta Asya'dan Anadolu'ya geçen Türkler hiç şüphesiz tüm bu biriktirdikleri zengin kültürü türkülere yansıtmış ve günümüzdeki yöresel halk türküleri ortaya çıkmıştır. Türküleri değerlendirirken bu gerçekleri bilerek değerlendirmek gerekir. Türkü terimi ilk defa 15. yüzyılda Doğu Türkistan'da aruz vezniyle yazılmış ve özel bir ezgi ile söylenmiş ürünler için kullanılmıştır (Kudret, 1980: 295; Akt. Köktan, 2015: 341). Hece vezni ile söylenmiş türkülerin Anadolu'daki ilk örneği ise 16. yüzyılda bulunur ve Öksüz Dede'ye aittir (Köktan, 2015: 341). Anonim Türk halk edebiyatında ezgiyle söylenen bir nazım türü olarak adlandırılan Türkü, Türkçe Sözlük'te: "Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume" (TS: 2011: 2402) olarak tanımlanmaktadır. Türküler ezgileriyle diğer nazım türlerinden ayrılmaktadır. Ayrıca nazım ve koşma türündeki şiirler türkü ezgisiyle söylenirse türkü haline gelir. Türklere ait olan türküler tamamen halkın ortak malıdır. Başka toplumlarda olduğu gibi sınıfsal farklılıklar Türk türkülerini etkilememiş, türküler tamamen yönetilen durumundaki Anadolu halkının içinden doğup çıkmıştır. Türküler bu nedenle Türk kültürünün unsurlarını bünyesinde taşımaktadır. Bu unsurlar türkülerin bir parçası haline gelmişlerdir. Bu sebepten ötürü türküler kendi tarihinden kendi değerlerinden kopartılmamalıdır. Türküler belli bir kesimin malı veya belli bir sektörün ürünü değildir. Önemli birer folklor ve filoloji malzemesi olan türküler, standart Türkiye Türkçesinin yanı sıra yörenin ağız özelliklerini de barındırmaktadır (Gaddar, 2018: 293-294). "Ağız" sözcüğü bir dil bilimi terimi olarak "aynı dil içinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflara özgü olan konuşma dili (TS, 2005: 44)" biçiminde tanımlanmaktadır.

Ağızlar; fonetik, morfoloji, semantik bakımından standart dile kaynaklık ederler. Yabancı kelimelere yeni karşılıklar bulma, türlü ses değişimlerini ya da eklerin tarihsel gelişimini açıklama noktasında araştırmacıların başvurduğu önemli bir alandır (Telli, 2017: 135). Bir dilin ağızları onun tarihi gelişimini gözlemlemek açısından çok önemlidir. Giresun türkülerinin ağızlar yönünden yönünden zengin olması türkülerle ilgili farklı birçok çalışmanın yapılmasına kaynaklık edecektir. Biz bu eserimizde Giresun Türkülerinde yer alan söz varlığı unsurları üzerinde çalışmamızı inşa etmeye çalışacağız. Çalışmamız, Giresun Türkülerinin şekil ve yapı özelliklerinden ziyade türkülerde yer alan yöresel ağız unsurları, meslek ve unvan adları, bitki adları, hayvan adları, renk adları, akrabalık adları, yer adları, eşya adları, yiyecek-içecek adları, özel kişi adları, zamanlarla ilgili adlar, insan vücuduyla ilgili adlar, sayı adları, giyim-kuşam adları, maden adları, hitaplar, atasözleri, deyimler, ikilemeler beddualar, ünlemler gibi kültürüel söz varlıkları üzerine oluşturulacaktır. İnceleme konumuzu oluşturan Giresun türkülerinin günümüze ulaşmasında emeği geçen pek çok insan vardır. Bu kişilerden bazıları; "Cemil Uzal, Osman Kalyoncu, Halim Giresunlu, Ömer Akpınar, Kadir Üstündağ, Aytekin Özdemir, Zafer Alev, N. Uğur Karaibrahimgil, Mehmet Yüksel (Dattara Mehmet), Ahmet Başaran, M. Atila Hun, Ahmet Met, Yücel Öner, Yılmaz Turan, Sabahattin Erdal, Aziz Şeker, Ahmet Tuncalı (Vonalı Ahmet), Tuncay Kalyoncu, Hüseyin Dizdar (Küçük Hüseyin), Nejat Buhara, Hasan Karakoç, Ülkü Vara Düzgün, Ali Göreci, Ali Karadeniz, Altan Yamak, Hasan Akdağ, Hüseyin Akdağ, Abdulkadir Canikli, Hüseyin Düdükçü, İlyas Keçeci, İlyas Şenel, Erden Menteşeoğlu, Mürsel Bostancı, Necdet Beyazer, Osman Öztürk, Ömer Cinel, Rüstem Kılıç, Saygın Şenel, Sedat Seazi Tek, Sefa Hacıvelioğlu, Serdar Şenel, Mehmet Demirbağ, Gökhan Abanoz, Tuzcuoğlu Karaman, Piçoğlu Osman, Osman Gökçe, Durkaya Katip Şadi, Mehmet Sırrı Öztürk, Ahmet Kaçar, Fethi Karamahmutoğlu, Sami Günay, Nazmi Özdemir, Hüseyin Özdemir, Hayrettin Günay, M. Naci Keskin, Mehmet Maksutoğlu, Mehmet Çıracı, Mustafa Tahmaz, Zafer Tahmaz, Göreleli İsmail, Mehmet Odabaş, Şenel Dandin, Kemal Çaba, Ahmet Çaba, Kemal Yılmaz, Ziya Şadi, Mehmet Karadeniz, Burhan Çaba, Nihat Çelik, Burhan Yılmaz, Mehmet Durmuş, H. Gazi Menteşeoğlu, Rüstem Kılıç, İbrahim Melikoğlu, Muammer Usta, Sonay İnaç, Mehmet Çetin, Abdullah Hakyemez, Şükrü Akkaya, Ayhan Aydın, Ahmet Hamdi Yücesan (Cin Ahmet), Mehmet Üstün (Garip Mehmet), Ayhan Yüksel, Lütfü Karaibrahimoğlu, Sami Samsunlu (Garip Sami), Nursaç Öner Günhan, Nazan Sıvacı, Kemal Gürses, Kenan Günel, Çiğdem Kırömeroğlu, Huri Sapan, Özer Sezgin, Güler Gürses, Hüseyin Karaduman, Meltem Yamak, Ertuğrul Çakıroğlu, Çetin Altınel, Aydın Altınel, Mustafa Bektaşoğlu (Bektaşoğlu), Şakir Mehmet Sarıbayraktar, Asım Özkan (Karakaş Asım Efendi), Osman Turgut Pamirli, Mustafa Küçük, Şenel Lazut. Giresunlu olmayıp da Giresun halk müziğine emeği geçenler; Gökçe Tüfekçi, Yücel Pakmakçı, Ümit Tokcan, Ali Rıza Gündoğdu, Tuğrul Şan, İbrahim Can, Salih Turhan, Tuncer İnan, Erdoğan Altınkaynak, Ümit Bekizağa, Fatih Şayhan, Ahmet Turan Şan, Hakan Sinan Mete"dir (Turhan ve Altınkaynak, 2009: 20; Önlü; Öztürk; Hamzaçebi ve Karadeniz, 2017: 18). Giresun Türkülerine bakıldığı zaman yörede derlenmiş türküler olduğu kadar henüz derlenmemiş türkülerin varlığı da bilinmektedir. Son olarak bir proje kapsamında Önlü, Öztürk, Hamzaçebi ve Karadeniz (Öztürk; Hamzaçebi ve Karadeniz, 2017) "Ata Binesim Geldi" ve "Alçaktan Götürün" türkülerini derleyerek notaya almışlar ve makale şeklinde bilim dünyasına sunmuşlardır. Bu türküler ve önceki derlenen türkülere bakıldığı zaman hepsinin tarihi olarak 20. yüzyılda derlendikleri görülmektedir. Böyle olduğu için Giresun ve çevresinin daha önceki yıllara ait müzik yaşantısı hakkında bilgi sahibi olmak çok zordur. Özellikle Giresun çevresi müzik kültürüyle alakalı çalışmaların yetersiz olması önemli bir eksikliktir. Lakin son zamanlarda az da olsa yapılan çalışmaların olması yöre açısından önemlidir. Biz de bu çalışmamızda yöreyle alakalı 20 türküyü ele alacağız. Bu 20 türküde yer alan söz varlığı unsurlarının hangi eserde kaç defa geçtiği tablo şeklinde belirtilecektir. Bu tabloda söz varlığının kaç kez geçtiği "[ ]" işaretiyle verilirken, türkünün ilgili numarası da "( )" işaretiyle verilecektir. Tabloların altında türkülerin ilgili yerleri örnekler şeklinde verilecektir. Ele alınacak türküler numaralarıyla beraber şu şekildedir.

Oy Miralay Miralay (Karşılama) (1)

Al Perde Yeşil Perde (2)

Giresun'un İçinde İki Sokak Arası (3)

Fındık Toplayan Gelin (4)

Bir Fındığın İçini (5)

Fındık Attım Harmana (6)

Oy Giresun Kayıkları (7)

Eşref Bey Ağıdı (8)

Yaylanın Soğuk Suyu (9)

Daldım Göllere Daldım (10)

Evlerinin Önünde Gara Üzüm Asması (11)

Ben Geçiye Gidemem (12)

Kömürlük Dağı (13)

Bülbülü Tuttum Güle Bağladım (14)

Ağasarın Balını (15)

Dere Kenarında Taş Ben Olaydım (16)

Nazlı Gavak Gıcır Gıcır Gıcılar (17)

Sokak Başı Meyhane (18)

Altını Bozdurayım (Giresun Karşılaması) (19)

Kahve Koydum Fincana (Mican) (20)

Giresun Türkülerinde Söz Varlığı Unsurları

Yer Adları

Kömürlük Dağı [1] (13)	Görele [1] (9)	Ağasar [2] (10, 15)	Giresun [9] (3, 7, 8, 19)	Oğuz [1] (11)
Ören [1] (11)	Enişdibi [1] (11)	Bazarsu dereleri [1] (8)	Sis Dağı [2] (15)	Sokak başı [2] (18)
Kale Bayırı düzü [1] (18)	Batlama deresi [1] (19)	Vona [1] (7)	Bulancak [2] (4)	

Enişdibi: İnişdibi; **Bazarsu:** Pazarsu; **Vona:** Perşembe'nin eski adı.

Tablo 1: Yer Adları

14 farklı yer adının tespit edildiği Giresun türkülerinde, tarla, bahçe, köy, ova, çarşı gibi yer adları başlarında özel isim yoksa yer adı olarak değerlendirilmemiştir. Bu yer adları içinde en çok tekrar eden "Giresun"dur. Ayrıca Bulancak, Görele gibi Giresun'un ilçesi konuundaki yerleşim yerlerinin dışında Batlama, Pazarsu, İnişdibi, Ören, Sis dağı gibi Giresun'a ait yer adları da türkülerin bünyesinde yer almaktadır. Türkülerde Giresun'un komşusu konumundaki Ordu ve Trabzon'a ait yer adları da tespit edilmiştir. Ordu'nun ilçesi Perşembe'nin diğer adı "Vona" ile Trabzon'a ait "Ağasar" yer adı türkülerde tespit edilmiştir. Bu tespitlere göre Giresun türkülerinde yer adları konusunda herhangi bir ilginç durumun olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Giresun türküleri yer adları noktasında bulunduğu çevreyi yansıtmaktadır.

Oy *Giresun* kayıkları
Hep geliyor karından
Sevdim de alamadım
Ölüyom efkarımdam (7)

Ağasarın balını (da)
Gel salını salını
Adam cebinde daşır
Senin gibi gelini

Sis dağının başları (da)
Kesme kesme daşları
Adamı öldüruyu
Nazlı yarin gaşları (15)

Renkler

Ala [1] (10)	Ela [1] (16)	Kara [2] ve Gara [2] (11, 18, 19)	Kadife [1] (1)	Al [2] (2, 5)
Yeşil [2] (2, 3)				

Tablo 2: Renkler

Giresun türkülerinde renkler sınırlı sayıda tespit edilmiştir. Türkülerde en çok tespit edilen renk "kara"dır. Bu renk, hem "kara" hem de yöresel ağızlardaki şekliyle "gara" biçiminde tespit edilmiştir. "Yeşil" ve "ala" rengi de türkülerde ikişer kez geçmektedir. Türkülerde kara rengi bitki ve hayvanların niteliklerini belirtmek için kullanılırken sadece Altını Bozdurayım türküsünde sevgilinin gözlerini anlatmak için kullanılmıştır. Diğer renkler de yine benzer durumlar için tercih edilmiştir.

Altın yüzük var benim

Barmağıma dar benim

Giresunun içinde

Kara gözlü yar benim (19)

Al perde *yeşil* perde

Sen koydun beni derde

Ayak üstü duramam (Aman Aman A Güzel)

Seni gördüğüm yerde (2)

Yiyecek-İçecek Adları

Fındık [12] (3, 4, 5, 6)	Kahve [2] (20)	Kiraz [1] (2)	Meyve [2] (2)	Bal [3] (10, 15)
Tütün [1] (15)	Pirasi [1] (15)	Üzüm [2] (11)	Saman [1] (6)	Su [4] (2, 9, 17)

Pirasi: Pırasa.

Tablo 3: Yiyecek İçecek Adları

İncelenen Giresun türkülerinde en çok geçen yiyecek-içecek adı bölgeyle özdeşleşmiş olan "fındık"tır. 4 farklı türküde 12 kez geçen fındık'ın direk türkü ismi olarak da kullanıldığı düşünülürse, yöresel üretim faaliyetlerinin Giresun türkülerine etki ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Fındık'ın yöresel türkülerdeki yeri Bulut'un "Giresun İli ve Yöresi Ağızları isimli çalışması içinde yer alan "Fındıkla İlgili Türküler" (Bulut, 2018: 219-221) bölümünde de görülecektir. Giresun türkülerinde ayrıca kafiyeyi uydurmak için "pırasa" adının "pirasi" olarak geçtiği ve yine hayvan yiyeceği olan "saman"ın da türkülerde yer aldığı gözlemlenmiştir.

Oy Asiye Asiye

Tütün koydum kesiye

Anan seni verecek

Bir bağı *pirasiye* (15)

Fındık toplayan gelin

Dalda *fındık* kalmasın

Gel biraz konuşalım (Anam)

Sende aklım kalmasın (4)

Özel Kişi Adları

Feride [1] (3)	Asiye [2] (15)	Mican [3] (20)	Kel Seyit [1] (20)	Eşref [3] (8)
Hakkı [2] (8)				

Tablo 4: Özel Kişi Adları

İncelenen Giresun Türkülerinde toplam 6 adet kişi adı tespit edilmiştir. Bunlardan 2 adedi kadın, 4 adedi erkek ismidir. Erkek adlaının geçtiği türküler kahramanlık konulu türküler iken, kadın adlarının geçtiği türkülerde hem aşk hem de kahramanlık vardır. Özellikle "Feride" adının geçtiği "Giresun'un İçinde İki Sokak Arası" isimli türküde aşk ve kahramanlık konusu birlikte işlenmektedir.

Kahve koydum fincana

Hele bakın *Micana*

Kör olası *Kel Seyit*

Nasıl kıydın bu cana (20)

Giresun üstünde vapur bağrıyor

Eşref'in yarasını doktor sarıyor

Eşref'in annesi yanmış ağlıyor

Atma *Hakkı* atma pişman olursun

Güresun'un beylerine (aman) hasım olursun (8)

İkilemeler

Nafile nafile [1] (8)	Bulancak Bulancak [1] (4)	Yali yali [1] (7)	Gıcır gıcır [2] (17)	Salını salını [3] (10, 15, 17)
Miralay miralay [2] (1)	Alay alay [1] (1)	Nenni de nenni de [1] (16)	Kesme kesme [1] (15)	Küfür küfür [1] (15)
Çifer çifer [1] (15)	Asiye Asiye [1] (15)	Boyuna bosuna [1] (14)	Yağıyor yağıyor [1] (13)	Daş daş [1] (11)

Oy oy [4] (10)	Beriye beriye [1] (10)	Yüz dirhemdir yüz dirhem [1] (6)	Dereler dereler [1] (9)	Kendi kendime [1] (1)
Yavri yavri [2] (14)	Aman aman [1] (2)	Aka aka [1] (6)		

Tablo 5: İkilemeler

İncelenen Giresun türkülerinde farklı görevlerde 23 adet ikileme tespit edilmiştir. Bu ikilemelerin türkülere genel olarak ahenk ve ritim vermek amacıyla eklendiğini söyleyebiliriz. Özel isimler ikileme olarak kullanıldığı gibi yöresel ağız sözcüklerinin de ikileme şeklinde kullanıldığı görülmektedir.

Oy *Bulancak Bulancak* (Aman)

Bu iş nasıl olacak

Bu bizim kavuşmamız (Aman)

Kıyamete kalacak (4)

Oy *miralay miralay*

Askerin *alay alay*

Al kızları askere

Askerlik olsun kolay (1)

Sayılar

Bir [11] (5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20)	İki [6] (2, 3, 6, 18)	Üç [6] (9)	Altı [1] (3)	On beş [1] (18)
Yüz [1] (6)	Tek [1] (12)	Çifer [2] (15)		

Tablo 6: Sayılar

İncelenen Giresun türkülerinde en çok bir sayısı geçmektedir. Genel olarak belli bir şeyin adedini belirtmek için tekil halde kullanılan bir sayısı, "Fındık Attım Harmana" türküsünde ağızlardaki şekliyle "birem birem" olarak kullanılmıştır ve "birer birer, teker teker" anlamlarına gelmektedir. Türkülerde 6 kez kullanıldığı tespit edilen "iki" sayısı ise 3 yerde "ikimiz" şeklinde kullanılmıştır. Türkülerde yine çift rakamı yerine ağızlardaki biçimiyle ikilime şeklinde kullanılan "çifer çifer" rakamı tespit edilmiştir.

Giresun'un içinde

İki sokak arası

Altı kurşun attılar

İki de piçak yarası (3)

Eindeki yazmasını

Yüz dirhemdir *yüz* dirhem

Yaşmağının pulunu

Sayarım *birem birem* (6)

Hayvan Adları

Aslan [2] (5, 20)	Ördek [1] (2)	Koç [1] (18)	Peygamber tavuğu [2] (1, 12)	Balık [2] (10, 11)
Bülbül [4] (14)	Geçi [5] (12)	Goyun [1] (12)	Tay [1] (16)	Sürü [1] (12)
Domuz [1] (9)				

Tablo 7: Hayvan Adları

İncelenen Giresun türkülerinde 11 farklı hayvan adı tespit edilmiştir. Bu adlardan dokuzu direk hayvan adı iken, bir tanesi hayvan topluluğu için kullanılan "sürü" sözcüğüdür. En çok kullanılan hayvan adı türküsünde gül ile bülbülün aşkına ithafen yazılan "Bülbülü Tuttum Güle Bağladım" türküsünde geçen "bülbül" adıdır. Yine "Geçiye Gidemem" türküsünde keçi ve koyun adları yöresel ağızlarda kullanıldığı gibi "geçi" ve "goyun" şekillerinde tespit edilmiştir. Ayrıca "aslan" ve "domuz" hayvan adları da insanları nitelemek için kullanılmıştır.

Martinimin pulları

Gece geçtim yolları

Aslan Mican geliyor

Saymaz karakolları (20)

Geçi ile *goyunu*

Ben *sürüye* gatamam

Yıkılası sayfanda

Tek başıma yatamam (12)

Bitki Adları

Fındık [12] (3, 4, 5, 6)	Kahve [2] (20)	Kiraz [1] (2)	Meyve [2] (2)	Kavak [4] (17)
Tütün [1] (15)	Pirasi [1] (15)	Üzüm [2] (11)	Dal [10] (2, 4, 5, 14, 17)	Yaprak [2] (17)
Gül [3] (14)	Selvi [1] (14)	Asma [3] (11, 18)	Çituruk fidesi [1] (10)	

Pirasi: Pırasa; **Çituruk:** Dikenli ufak çalılıklar.

Tablo 8: Bitki Adları

İncelenen Giresun türkülerinde en çok kullanılan bitki adları "fındık" ve "dal"dır. Bu kullanımlar özellikle yörenin en önemli ekonomik kaynağı "fındık"ın türklerde çok fazla yer bulduğunu gösterir. Türkülerde bitkiler genel olarak gerçek anlamlarında kullanılmıştır. Fakat Bülbülü Tuttum Güle Bağladım türküsünde "gül" ve "selvi" bitkilerinin sevgiliye hitaben kullanıldığı görülür.

Aşağıdan gelen geline benzer

Boyu uzun *selvi dalına* benzer

Boyuna bosuna kurban olduğum

Bahçenin açılmış *gülüne* benzer (14)

Evlerinin önünde gara *üzüm asması*

Gözetim de gelmedi o andırın yosması (2)

Deyimler

Aklı kalmak [1] (4)	Ahı kalmak [1] (5)	Gam yememek [1] (5)	Tuzağa düşmek [1] (3)	Yüreği kanamak [1] (3)
Yüreği yanmak [1] (3)	Cana kıymak [1] (20)	Derde koymak [1] (2)	Arkadan vurmak [1] (2)	Canından usanmak [1] (19)

Can dayanmamak [1] (18)	Baskın vermek [1] (17)	Dünyayı başına zindan etmek [1] (1)	Emeği zayı olmak [1] (16)	Gönül eylemek [1] (14)
Yürek yakmak [1] (12)	Tuzak kurmak [2] (13)	Yalan dünya [1] (1)	Feryad etmek [1] (14)	Kurban olmak [1] (14)
Şaka etmek [1] (6)	Bağrını delmek [1] (9)			

Tablo 9: Deyimler

İncelenen Giresun türkülerinde 22 farklı deyim tespit edilmiştir. Bu deyimlerden sadece Kömürlük Dağı türküsünde "tuzak kurmak" deyimi ritimi sağlamak için 2 kez kullanılmış, diğerleri birer kez kullanılmıştır. Deyimlere bakıldığı zaman özellikle aşkla ilgili çekilen acıları anlatmak için kullanıldıkları görülür.

Bir fındığın içini

Yar senden ayrı yemem

Bugün gördüm yarimi

Öldüğüme *gam yemem* (5)

Vuruldum sevduceğum

Kanar *yüreğum kanar*

Almadım ben seni

Yanar *yüreğim yanar* (3)

Beddualar/Kargışlar

Kör olası [1] (20)	Andır [1] (11)	Dalların kurusun [1] (17)	Yaprakların dökülsün [1] (17)	Yaprakların sularda çürüsün [1] (17)
(Beni yardan ayıranlar) sürünsün [1] (17)	Yıkılası (sayfan) [1] (12)			

Andır: Sahipsiz kal, öl anlamlarında ilenç.

Tablo 10: Beddualar/Kargışlar

İncelenen Giresun türkülerinde 7 adet kargış örneği tespit edilmiştir. En fazla kargış örneği, "Nazlı Kavak Gıcır Gıcır Gıcılar" türküsündedir. Bu türkideki kargışlar genel olarak sevenleri birbirinden ayırdığı düşünülen kavak ağacına yöneliktir. Yine bir kahramanlık türküsü olan "Kahve Koydum Fincana" türküsünde türkünün kahramanı Mican'ı öldüren Kel Sayit'e "kör olası" şeklinde kargış edilmektedir. Kargışlar içinde en dikkat çeken hiç şüphesiz yöresel ağızlarda kargış olarak kullanılan ve "sahipsiz kal" anlamlarına gelen "andır"dır. Kargışlara şekil yönünden bakılacak olursa arkaik eklerden olan "AsI" ile kurulan kargışların olması da Giresun türkülerinin yöre ağzıyla olan ilişkisini açıkça gösterir.

Kahve koydum fincana

Hele bakın Micana

Kör olası Kel Seyit

Nasıl kıydın bu cana (20)

Evlerinin önüne gara üzüm asması

Gözetim de gelmedi o *andırın* yosması (11)

Dini Unsurlar

Kıyamet [1] ve Gıyamet [1] (2, 4)	Vallahi [1] (19)	Gurban [1] (15)	Ahir zaman [1] (6)	Cenaze [1] (20)
Peygamber [2] (1, 12)				

Tablo 11: Dini Unsurlar

İncelenen Giresun türkülerinde 6 adet dini söz tespit edilmiştir. Bunlardan "gıyamet" sözünün yöresel ağız etkisiyle türkülere yansıdığını görürüz. Tespit edilen "paygamber" sözü de "peygamber tavuğu" olarak bilinen bir hayvan adından dolayı geçmektedir. Bu sonuçlardan sonra Giresun türkülerinde dini unsurların çok fazla geçmediği söylenebilir.

Ördek suya daldı ya

Düşman fırsat aldı ya

İkimizin sevdası (Aman aman güzel)

Gıyamete galdı ya (2)

Sis Dağının başları (da)

Küfür küfür esiyu

Baban bu yıl *gurbanı*

Çifer çifer kesiyu (15)

Kalıp Sözler

Vallahi [1] (19)	Kurban olduğum [1] (14)	Gadaların alayım [2] (13)	Kölelerin olayım [2] (13)	Selam [1] (9)

Tablo 12: Kalıp Sözler

İncelenen Giresun türkülerinde çok fazla kalıp söz görülmemiştir. Kalıp söz kategorisinde 3 adet yalvarma sözü, 1 adet selam sözü ve 1 adet de yemin sözü tespit edilmiştir. Tespit edilen kalıp sözler, aşk türkülerindedir.

Gadaların alayım kölelerin olayım

Yari nerde bulayım oy

Gadaların alayım kölelerin olayım

Yar seni nerde bulayım oy (13)

Aşağıdan gelen geline benzer

Boyu uzun selvi dalına benzer

Boyuna bosuna *kurban olduğum*

Bahçenin açılmış gülüne benzer (14)

Eşya Adları

Piçak [1] (3)	Kayık [2] / Gayık [1] (7)	Şima [1] (7)	Fincan [2] (20)	Martin [4] (17, 20)
İpek mendil [1] (19)	Tekne [1] (19)	Şamdan [1] (19)	Perde [5] (2, 19)	Cam [1] (19)
Tüfek [1] (19)	Taş köprü [1] (19)	Kapı [2] (9, 18)	Vapur [1] (8)	Otomofil [1] (8)
Gurşun [1] (8)	Işık [1] (9)	Söve [1] (9)	Boya [1] (9)	Pencere [2] (1, 12)

Sayfan [1] (12)	Kesi [1] (15)	Saçma [1] (11)	Dirhem [1] (6)	Ev [5] (7, 10, 11, 19)
Bahçe [2] (3, 14)	Bina [1] (1)	Pul [2] (6, 20)		

Piçak: Bıçak; **Martin:** Tek kurşun atan tüfek; **Otomofil:** Otomobil; **Söve:** Kapı ve pencerenin dört yanından her biri; **Sayfan:** Bahçe kulübesi; **Kesi:** Kese.

Tablo 13: Eşya Adları

İncelenen Giresun türkülerinde 28 adet eşya adı tespit edilmiştir. Bu eşya adlarından en çok tekrar eden "perde"dir. Tek kurşun atan tüfek anlamına gelen martin de kahramanlık türküsü olan Kahve Koydum Fincana ve aşk türküsü olan Nazlı Kavak Gıcır Gıcır Gıcılar türkülerinde toplam 4 kez geçmiştir. Giresun türkülerinin eşya adları yönünden zengin olduğunu söyleyebiliriz.

Martinimin pulları

Gece geçtim yolları

Aslan Mican geliyor

Saymaz karakolları (20)

Al *perde* yeşil *perde*

Sen koydun beni derde

Ayak üstü duramam (Aman aman güzel)

Seni gördüğüm yere (2)

Giyim-Kuşam Adları

Fistan [1] (5)	Kundura [1] (7)	Cep [2] (15, 19)	Altın yüzük [1] (19)	Fes [1] (1)
Kadife kavuk [1] (1)	Çarık [1] (6)	Yazma [1] (6)	Yaşmak [1] (6)	İpek [1] (19)

Tablo 14: Giyim-Kuşam Adları

İncelenen Giresun türkülerinde giyim-kuşamla ilgili 10 adet sözcük tespit edilmiştir. Bunlar genel olarak aşk türkülerinde tespit edilen sevgiliye ait giyim-kuşam adlarıdır.

Elindeki *yazmasını*

Yüz dirhemdir yüz dirhem

Yaşmağının pulunu

Sayarım birem birem (6)

Ben başıma koyamam

Miralayın *fesini*

İşittikçe duramam

Nazlı yarin sesini (1)

Meslek ve Unvan Adları

Asker [1] (1)	Miralay [4] (1)	Usta [1] (1)	Doktor [1] (8)

Tablo 15: Meslek ve Unvan Adları

İncelenen Giresun türkülerinde çok fazla meslek ve unvan adı yer almamaktadır. Sadece Oy Miralay Miralaya ve Eşref Bey Ağıdı türkülerinde meslek ve unvan adı teapit edilmiştir. Bu adlar içinde en fazla tekrar eden "Albay" anlamına gelen "Miralay" adıdır.

Oy *Miralay Miralay*

Askerin alay alay

Al kızları askere

Askerlik olsun kolay (4)

Giresun'un üstünde vapur bağrıyor

Eşref'in yarasını *doktor* sarıyor

Eşref'in annesi yanmış ağlıyor (8)

Akrabalık Adları

Anne [2] (8, 19)	Ana [4] (4, 9, 15)	Baba [2] (12, 15)	Eş [1] (16)	Gelin [5] (4, 5, 14, 15)
Kız [2] ve Gız [3] (1, 2, 5, 11, 18)				

Tablo 16: Akrabalık Adları

İncelenen Giresun türkülerinde 6 adet akrabalık adı tespit edilmiştir. Bunlar içinde en çok tekrar eden cinsiyet anlamında da kullanılan "kız" ile "gelin" adlarıdır. Kız adı bazı türkülerde yöresel ağızlardaki şekliyle "gız" olarak da kullanılmıştır. Bu adlar özellikle aşk türkülerinde sevgiliye hitap ederken kullanılmıştır. Kahramanlık türkülerine bakacak olursak sadece Eşref Bey Ağıdı türküsünde Eşref Bey'in annesine hitaben "Eşref'in annesi yanmış ağlıyor" dizesinde akrabalık adı tespit edilmiştir.

Dere kenarında taş ben olaydım

Ela göz üstüne kaş ben olaydım

Senin gibi güzele *eş* ben olaydım (16)

Giresun üstünde vapor bağrıyor

Eşref'in yarasını doktor sarıyor

Eşref'in *annesi* yanmış ağlıyor (8)

İnsan Vüduyla İlgili Uzuv Adları

Ayak [1] (2)	Bacak [1] (12)	El [3] (5, 9, 19)	Kol [1] (16)	Göz [4] (16, 18, 19)
Kaş [1] ve Gaş [1] (15, 16)	Baş [3] (1)	Barmak [1] (19)	Gerdan [1] (19)	Gan [1] (19)
Yürek [2] (12, 17)	Yanak [1] (5)	Bel [1] (9)	Bağır [1] (9)	Karın [1] (7)

Barmak: Parmak; **Gan:** Kan; **Gaş:** Kaş; **Bağır:** Göğüs, sine, ciğer.

Tablo 17: İnsan Vücuduyla İlgili Uzuv Adları

İncelenen Giresun türkülerinde insan vücuduyla ilgili 15 farklı adlandırma tespit edilmiştir. Bunlar içinde en çok tekrar eden "göz" sözcüğüdür. El ve baş sözcükleri de üçer defa geçmiştir. Sözcüklere bakıldığı zaman sözcüklerin bazı yerlerde mecaz anlamlarda bazı yerlerde ise gerçek anlamlarda kullanıldığı görülür. Mecaz anlamlarda kullanılan adlandırmalar da tabloya dahil edilmiştir. Sdece Giresun Kıkları türküsünde "yabancı, başkaları" anlamında kullanılan "el" sözcüğü tabloya dahil edilmemiştir.

Altın yüzük var benim

Barmağıma dar benim

Giresun'un içinde

Kara *gözlü* yar benim (19)

Dere kenarında taş ben olaydım

Ela *göz* üstünde *kaş* ben olaydım

Senin gibi güzele eş ben olaydım

Nenni de nenni de nenni de nenni

Al *kolun* üstüne ürgüle beni (16)

Coğrafyayla/Tabiatla İlgili Adlar

Dere [11] ve Deri [1] (9, 10, 11, 16, 19)	Taş [5] ve Daş [3] (1, 7, 11, 15, 16, 19)	Kum [1] (1)	Yalı [1] (1)	Dünya [2] (1, 20)
Yayla [3] (9, 11)	Dağ [8] (13, 15, 17)	Göl [5] (10)	Yol [6] (10, 13, 14)	Yağmur [1] (13)
Bayır [1] (18)	Irmak [1] (6)	Çamur [2] (13)		

Deri: Dere; **Daş:** Taş; **Yalı:** Kumsal, kıyı.

Tablo 18: Coğrafyayla/Tabiatla İlgili Adlar

İncelenen Giresun türkülerinde tabiatla ilgili 13 farklı sözcük tespit edilmiştir. Bunlar içinde en çok tekrar eden, türkülerde 12 kez geçen "dere" sözcüğüdür. Ayrıca "dağ" ve "taş" sözcükleri de türkülerde sekizer kez yer almıştır. Özellikle coğrafi olarak dere, dağ, taş, yayla, göl gibi coğrafi faktörler yönünden zengin olan Giresun şehrinin, bu özelliklerini türkülerine yansıttığını söyleyebiliriz. Yine sözüklerle ilgili dikkat çeken bir diğer husus ise "daş" ve "deri" gibi yöresel söyleyiş özellikleri de türkülere yansımıştır.

Derenin gıyısında *daş daş* üstüne goydum

Eridim sevdaluktan gazel oldum gurudum (11)

Kömürlük *dağına* da yavrum

Yağıyor yağıyor yağıyor *yağmur*

Gelemem yanına da yavrum

Yollar pek *çamur yollar* pek *çamur* (13)

Ünlemler

Haydi [3] (7)	Oy [31] (1, 4, 7, 9, 10, 13, 15, 20)	Ah [1] (7)	A [1] (2)	Ha [3] (9, 10, 11)
Ya [1] (2)	Aman [15] (2, 8, 14, 17)	Anam [6] (4)	Ol ol [2] (15)	Eyvah [2] (14)
Ey [2]	Ninna [4]	Nenni [4]	Gel [1]	

(14)	(19)	(16)	(4)

Tablo 19: Ünlemler

İncelenen Giresun türkülerinde 14 adet ünlem tespit edilmiştir. Bu ünlemlerden en çok tekrar eden 8 ayrı türküde 31 kez tekrar eden "oy" ünlemidir. Aman ünlemi de 4 ayrı türküde 15 kez tekrar etmiştir. Ünlemler genel olarak türkülerde ritmi sağlamak için tekrar edilmiştir.

Oy Giresun yali yali

Gayığımız boyali

Aldatıyorsun beni

Seni gidi Vonali

Ağam *haydi* yar *haydi*

Kunduram taştan gaydı

Elin bir tenesine de

Nasıl diyelim *haydi* (7)

Maden Adları

Altın [4] (19)	Kömür [3] (20)	Kurşun [1] ve Gurşun [1] (3, 20)

Tablo 20: Madenler

İncelenen Giresun türkülerinde 3 adet maden adı tespit edilmiştir. Bu maden adlarından en çok tekrar eden "Altını Bozdurayım" türküsünde 4 defa tekrar eden "altın" madenidir. Bir aşk türküsü olan bu türküde altın madeni sevgiliye sunulan bir mücevher olarak geçmektedir. Kömür madeni, Kömürlük türküsünde bir yer adı olarak geçerken, kurşun madeni de kahramanlık türküleri olan "Giresun'un İçinde İki Sokak Arası" ve "Eşref Bey Ağıdı" türkülerinde tabanca mermisi anlamlarında geçmektedir.

Altını bozdurayım

Gerdana dizdireyim

İpek mendil değilsin

Cebimde gezdireyim (19)

Atma Hakkı atma pişman olursun

Giresun beylerine aman düşman olursun

Gedigalezadelere aman düşman olursun

Attığın *gurşundan* sen utanırsın (8)

Hitap Sözleri

Yar [8] (4, 5, 7, 9, 13, 18, 19)	Yarim [7] (2, 10, 17, 18, 19)	Nazlı yar [2] (1, 15)	Yavrum [4] (2, 13)	Güzel [3] (2, 16)
Güzelim [1] (19)	Ağam [1] (7)	Aslanım [1] (19)	Ustam [1] (1)	Sevdiğim [1] ve Sevduğum [2] (3, 14)
Sevdiceğim [1] ve Sevduceğum [1] (3, 6)	Oy benim canım [1] (20)	Micanım [1] (20)	Kurban olduğum [1] (14)	Feridem [1] (3)
Yosma [1] (11)				

Tablo 21: Hitap Sözleri

İncelenen Giresun türkülerinde 16 adet hitap sözü tespit edilmiştir. Bu sözler içinde en çok tekrar eden 7 farklı türküde görülen "yar" sözüdür. Yine "yarim" sözü de 5 farklı türküde 7 kez tekrar etmiştir. Bu hitaplardan da anlaşılacağı üzere hitapların çoğu sevgiliye hitaben kullanılmıştır. Giresun türkülerinin hitaplar yönünden zengin olduğu söylenebilir.

Oy benim canım Micanım

Dünyalara bir canım (20)

Fındık dalda tekleme

Kız fistanın ekleme

Yarim gitti gurbete

Gelir diye bekleme (5)

Zamanla İlgili Adlandırmalar

Bugün [1] (5)	Gece [1] (20)	Bu yıl [1] (15)	Ahir zaman [1] (6)

Tablo 22: Zamanla İlgili Adlandırmalar

İncelenen Giresun türkülerinde zamanla ilgili 4 adlandırma tespit edilmiştir. Bu kavramlardan üç tanesi aşk türküsünde bir tanesi de kahramanlık türküsünde tespit edilmiştir. Tespit edilen bu kavramlardan yola çıkarsak Giresun türkülerinin zamanla ilgili adlardımalar yönünden yetersiz olduğunu söyleyebiliriz.

Bir fındığın içini

Yar senden ayrı yemem

Bugün gördüm yarimi

Öldüğüme gam yemem (5)

Martinimin pulları

Gece geçtim yolları

Aslan Mican geliyor

Saymaz karakolları (20)

Sonuç

Çalışmamızda Giresun yöresine ait 20 farklı türkü incelenmiştir. Bu türkülerde 22 farklı gruba ayırdığımız birçok söz varlığı tespit edilmiştir. Bu tespit edilenlerin dışında hiç şüphesiz edatlar, bağlaçlar, tartı aletleri, evlilikle alakalı sözler vb. gibi birçok farklı söz varlığı da ortaya çıkarılabilir. Genel anlamda Giresun türkülerinin bizim tespit ettiklerimiz ve tespit etmediklerimiz noktasında zengin bir söz varlığına sahip olduğunu söyleyebiliriz. İncelenen Giresun türkülerine söz varlığı açısından bakıldığı zaman, yöresel özelliklerin türkülere yansıdığı söylenebilir. Özellikle "fındık" gibi yöresel üretim faaliyetleri birçok türkünün demirbaşı gibidir. Bunun dışında yöreye ait birçok söz varlığı, yaşayış kültürü, yeme-içme faaliyetleri de türkülere yansımış durumdadır. Tüm bunlar sayesinde aslında yöre insanının aşkını, sevgisi, sevdasını, yaşama biçimini, olumsuzluklara verdiği tepkileri, hüzünlerini, mutluluklarını türkülerde görmek mümkündür. Tüm bunlar da Giresun türkülerinin genel olarak aşk ve kahramanlık konulu türkülerden oluştuğunu gösterir. GİresUn türkülerine şekil yönünden bakacak olursak türkülerin genel olarak 7, 8, 9, 11 ve 14'lü hece ölçüleri ile yazıldıklarını söyleyebiliriz. Ayrıca buna ek olarak serbest ölçü ile yazılan türkülere de rastlanır. Mısra sayısı bakımından da beyitten dörtlüğe hatta bende kadar farklı mısra sayılarıyla yazılmış olan türkülere rastlanmaktadır. İncelenen Giresun türkülerine adet bakımından bakılacak olursa ilgili başlıklıar altında en fazla şu unsurlara rastlanmıştır: Yer adlarından Giresun; renklerden kara; yiyecek içecek adlarından fındık; özel kişi adlarından Mican ve Eşref; ikilemelerden salını salını; sayılardan bir; hayvan adlarından keçi; bitki adlarından fındık; deyimlerden tuzak kurmak; kargışlardan andır ve kör olası; dini unsurlardan Peygamber; kalıp sözlerden gadaların alayım ve kölelerin olayım; eşya adlarından ev ve martin; giyim kuşam adlarından cep; meslek ve unvan adlarından miralay; akrabalık adlarından gelin; insan vücuduyla ilgili adlardan göz; coğrafyayla/tabiatla ilgili adlardan dere; ünlemlerden oy ve aman; maden adlarından altın; hitap sözlerinden yar ve yarim; zamanla ilgili adlandırmalardan ise bugün ve gece. Bu saydığımız unsurlar aslında Giresun türkülerinin içeriği hakkında da bilgiler vermektedir. Özellikle yar ve yarim hitap sözleri ile akrabalık adlarından gelinin fazla olması, Giresun türkülerinin daha çok sevgi ve aşk üzerine kurulduğunu gösterir. Keza andır gibi yöresel ağız özelliklerinin fazla olmasından yola çıkarak Giresun türkülerinin yöe ağzından ve kültüründen fazlaca etkilendiğini söyleyebiliriz. Tüm bu özelliklerden yola çıkarsak Giresun türkülerinin tamamen Giresun şehri ve Karadeniz'i yansıttığını

görmek mümkündür. Bizim çalışmamızda Giresun yöresine ait 20 türkü incelenmiştir. Yöreye ait incelenmeyen türküleri de düşünürsek, çok daha fazla ve renkli söz varlığının ortaya çıkacağı görülür.

Kaynakça Ve Kisaltmalar

Akın, Cavit (2014). *Giresun Tarihi ve Kültürel Değerleri.* Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

Akpınar, Ömer (2010). *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bulut, Serdar (2018). Giresun İli ve Yöresi Ağızlarında Fındık. *Mavi Atlas,* 6(1): 205-232.

Gaddar, Zeliha (2018). Ödemiş'in Efe ve Zeybek Türkülerine Fonolojik Bakış. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,* 6(13): 292-303.

Göreci, Ali (2004). *Fındık Kültürü.* Ankara: Önder Matbaacılık.

Köktan, Yavuz (2015). TRT Repertuvarında Yer Alan Bolu Türkülerinde Söz Unsuru. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,* 3(6): 340-355.

Kudret, Cevdet (1980). *Örneklerle Edebiyat Bilgileri I.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Önlü, A.; Öztürk, S.; Hamzaçebi, G. ve Karadeniz, Ç. (2017). Giresun Sınırları İçindeki Kayıt Altına Alınmamış Türkülerin Derlenmesi. *Jass Studies- International Journal of Social Science,* Doi number:http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7308, Number: 61, Autumn III, s.15-24.

Telli, Burak (2017). Güneydoğu Anadolu Bölgesi Ağızlarında Geçen İkilemeler Üzerine Bir Değerlendirme. *HİKMET-Aakademik Edebiyat Dergisi,* 3(6): 133-149.

TS: Tük Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Turhan, S. ve Altınkaynak, E. (2009). *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları*. Giresun: Giresun Valiliği Yayınları 16.

MARKSİST ESTETİK BAĞLAMINDA SAİT FAİK'İN *MAHPUS* HİKÂYESİ

Arş.Gör.Dr. FERDA ATLI

İnönü Üniversitesi

Öz

Bireyin diğer bireylerle ve toplumla ilişkileri hemen her yazarın vazgeçilmez konularındandır. Edebî eserin asıl unsuru olan "insan" duyguları ve düşünceleri kısacası varlığıyla bir topluma bağlıdır ve şöyle ya da böyle içine doğduğu bu toplum tarafından iyi ya da kötü şekillendirilmektedir. Marksist estetik kuramı da edebî eserin gerçekleri yansıtması gereğini vurgulamakta, bireyin toplumla çatışması yahut uzlaşmasının edebî eser üzerindeki yansımalarını estetik unsurlar üzerinden ortaya koymayı hedeflemektedir. Sait Faik Abasıyanık'ın *Mahpus* adlı hikâyesinde toplumun arkasında durduğu alt sınıfa mensup bir gencin baskıya karşı takındığı iradeli tavır dikkat çekici bir şekilde anlatılmaktadır. Sınıf çatışmasının, tipik durum ve kişilerin, özgürlük-esaret karşıtlığının, toplumsal beraberliğin anlatıldığı bu hikâye işlediği konu ve karakterlerin tutumuyla bilindik Sait Faik hikâyelerinden farklı bir yerde durmaktadır. Bu çalışmanın amacı, *Mahpus* hikâyesinden hareketle Marksist estetik kuramını ve bu kuramın edebî eserdeki karşılığını örneklendirmektir.

Anahtar Sözcükler: Marksist estetik, Sait Faik Abasıyanık, hikâye, *Mahpus.*

MARKSİST ESTETİK BAĞLAMINDA SAİT FAİK'İN MAHPUS HİKÂYESİ

Giriş

Cumhuriyet dönemi hikâye yazarlarının en önemlilerinden olan Sait Faik, yaratmış olduğu kahramanların gerçekçiliğiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Hikâye türünün inceliklerinden yararlanarak alt ve orta kesim Anadolu insanının yaşadığı durumlardan çarpıcı örnekler sunmuş, kimi zaman bireysel hassasiyetlere dayalı ürünler ortaya koymuş gibi görünse de toplumun açık yaralarından beslenerek bu durumların sonuçlarının insan üzerindeki yansımalarına eğilmiştir. Yazarın toplumcu gerçekçi bakış açısıyla yazdığı ve tipik kahramanlar yaratarak sınıf çatışmasını ele aldığı hikâyelerinden biri olan *Mahpus*, Marksist estetik kuramının hemen bütün özelliklerini bünyesinde barındırmakta olayın başkahramanı Ahmet'in aşk hikâyesi gibi görünen durum satır araları okunduğunda; sınıf çatışması, madde ve insan ilişkileri, köylünün beraberlik duygusu ve kahramanlığı, Ahmet'in kişisel bir hikâyesi olarak görülen olayın tipik bir duruma işaret etmesi yönleriyle toplumsal bir hüviyet kazanmaktadır. Marx ve Engels'e göre: *"Politik, hukuksal, felsefi, dinsel, yazınsal, sanatsal vb. gelişme, ekonomik gelişmeye dayanır. Ama bütün bunlar, birbirlerini olduğu gibi, ekonomik temeli de etkiler. Bu demek değildir ki, ekonomik durum nedendir, yalnızca o etkendir, bundan başka her şey ancak edilgen sonuçtur. Tersine, her zaman son kertede ağırlığını koyan ekonomik zorunluluk temeli üzerinde bir etkileşim vardır."* (Marx-Engels, 2009: 53). Bu sebeple Marksist kurama göre sanat ve ekonomik-toplumsal yapı arasında kopmaz bağlar vardır. Nasıl ki ekonomi sanatı etkiliyorsa sanat da kişilerin düşünsel inşasını sağlaması sebebiyle sosyal yapının değişmesine katkı sağlar: *"Tarihe ilişkin materyalist kuram, sanatın kendi başına tarihin akışını değiştireceğini reddeder; ancak sanatın bu değişimde etkin bir öğe olduğunda da ısrar eder*."(Eagleton, 2012: 24). Bu kuram için gerçeklik ilkesi önemli bir yer tutmaktadır: *"...Marksist estetik teorisi için sanat bir yansıtmadır, gerçekliğin bir taklitidir. Ontolojik bakımdan söylendiğinde, genellikle varlık gerçek olup, sanat buna yönelir, onu yansıtmak ister."* (Tunalı, 2003: 33). Bu kurama göre, sanatçı sanatı sadece kendi arzu ve düşüncelerini yansıtmak için kullanmamalı aynı zamanda topluma yön verici bir tutum takınmalıdır. Gerçekçi akıma mensup sanatçıların edebiyatı "ayna" olarak görmelerinin yanı sıra birçok Marksist düşünür edebiyatın sadece ayna olarak gerçekleri yansıtması görüşünü reddederek onun taraflı bir yanının olması gerektiğini ve hatta yeri geldiğinde bir silah olarak kullanılabileceğini öne sürmüşlerdir: *"...edebiyat*

eseri her halükârda, toplumsal mücadelelerin bir ifadeleniş tarzıdır. Ve bu itibarla, onu üstyapı fenomenleri arasına koymak yerinde olur. Üstyapının temel karşısında pasif kalmayıp aktif bir rol oynadığı hakkındaki Marksist teori Hippolite Taine'in mekanist açıklamalarını yıkar. Taine, edebiyat eseri için, bir toplumun tarihinin belirli bir anına ait âtıl bir ürünüdür, der. Gerçekte ise edebiyat eseri bir çatışmada taraflardan birini tutar. O yalnız 'an'ın etkisi altında kalmaz, bu 'an' üzerinde etkili olur. Edebiyat eseri sadece bir ayna değil, bir silahtır." (Lecercle- Albouy, 1987: 209). Bu anlayışa göre sanatçı bu silahı doğru kullanmalı, toplumun ezilen ve sömürülen kesimine arka çıkmalı ve birleşme çağrısında bulunmalıdır. Fakat kimi Marksist edebiyat kuramcıları edebî eserde toplumsal psikolojinin anlatılması ile estetik ilkelerin önemini yitirmeyeceği toplumsal ilişkilerin, toplumsal psikolojinin ve edebî eserde estetik unsurların bir arada yer alması gerektiğini vurgulamaktadırlar: *"Her devrin toplumsal psikolojisi, daima o devrin toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir olgudur. İşte bunun içindir ki, herhangi bir edebî eserin estetik meziyetlerini değerlendirmekten kaçındığı takdirde, eksik ve dolayısıyle yanlış olur. Başka bir deyişle, maddeci eleştirinin ilk işi ikincisini gereksizleştirmek şöyle dursun, zorunlu tamamlayıcısı olarak onu getirir."* (Plehanov, 1987: 11). Sait Faik hikâyeleri kimi eleştirmenlere göre toplumsal gerçekçiler sınıfına girmeyen kendine has bir üslupla yazılmış hikâyelerdir. Örneğin Fethi Naci'ye göre: *"Sait Faik, üretici güçler, üretim ilişkileri, toplumsal sınıflar, sınıf savaşımı… konularında uzun boylu düşünmüş, bilimsel eserler okumuş bir yazar değildir, gerçekçiliği, 'beş duyu gerçekçiliği'dir."* (Fethi Naci, 2003: 19). Muzaffer Uyguner de Fethi Naci gibi Sait Faik'in sınıf bilinci ve çatışmasıyla hikâyeler yazmadığı düşüncesindedir: *"Toplumsal konulara bir sınıf bilinci ve çatışması açısından yaklaşmış olmasa da 'Beyaz Altın', 'Sakarya Balıkçısı' ve 'Pay' adlı öyküleri başka öykülerinde ekonomik sorunlara ve bazı toplumsal çatlaklara değinerek, düşünme kapısını aralar. Böylece, dizgesel ve ideolojik bir düşünce olmasa da, insanların düşüncelerini belirterek özgür düşünceye yöneltir okuru. İnsana dönük duyarlılığı ve sevgisi yanında topluma dönük kaygısı yoktur, özellikle toplumsal gerçekçilikten kaçmıştır diyebiliriz. Bu, onun yaratılışından olduğu kadar yönetimsel baskıdan da doğmuştur. 'Çelme' adlı öyküsü yüzünden askeri mahkemeye verildiği, Medarı Maişet Motoru adlı kitabının toplatıldığı bir ortamı düşünmemiz gerekiyor"* (Uyguner, 1983: 47-48). Mehmet Kaplan ise Fethi Naci ve Muzaffer Uyguner'in aksine *Dülger Balığının Ölümü* adlı hikâye üstüne yaptığı tahlilde bu hikâyenin sınıf çatışması üzerine kurulu olduğunu, Sait Faik'in de kendisini işçi, balıkçı sınıfına ait hissettiğini söylemektedir: *"Dülger balığını insanlara çirkin ve dehşet verici gösteren 'birçok yerlerinde çiviye, kesere, eğriye, kerpetene, testereye, eğeye benzer çıkıntıları' olmasıdır. Dülger balığına bu özelliklerinden dolayı bu ad verilmiştir. Yazar, onu belki de hikâyesini yazdığı vakit (1954) Türk toplumunda değeri henüz anlaşılmamış olan köylü ve işçinin sembolü olarak düşünmüştür. Hikâyenin başında yazar dış görünüşü güzel olan balıklarla, yüksek sosyete kadınları arasında münasebet kurar. 'Nedir o elmaslar, yakutlar, akikler, zümrütler, şunlar, bunlar?' Sait Faik, bütün hikâyelerinde, kendisini dülger balığı gibi, dış görünüşü ve sosyal durumu dolayısıyla hakir görülen insanlara, balıkçılara, işçilere ve zavallılara yakın bulur, onları sever ve onların içinde yaşar. Sait Faik'in balıkların arasında 'en çirkini' olan dülger balığına karşı ilgi duyması aynı temayül ile açıklanabilir."* (Kaplan, 2003: 192). Fethi Naci'nin Sait Faik'in "ilk dönem hikâyeleri"(Fethi Naci, 2003: 17) başlığı altında topladığı hikâye kitabı *Şahmerdan*'da bulunan *Mahpus* adlı hikâyesi, gerek kahramanların yaratılışı ve doğrunun tarafının tutulması gerek durumun aktarılışı gerekse konunun işlenişiyle Marksist edebiyat kuramının koşullarını yerine getirmektedir. Yazar anlatıcının ağzından anlatılan hikâye ben diline rağmen zaman zaman hâkim bakış açısının her şeyi bilen tavrını da takınarak müşahit bakış açısıyla verilmiş, olay üç farklı zaman diliminden kesitler sunularak anlatılmıştır. Önce mahpusun hapishaneden çıkışının beklendiği sahne tasvir edilmiş, bu sahne ile Kurtuluş Savaşı dönemindeki kasaba halkı arasında tarihsel bir bağ kurulmuş daha sonra mahpusun hapishaneye girmesine sebep olan asıl olay anlatılmış nihayetinde ise hikâyenin anlatıldığı zamana geri dönülmüştür. Bütün olanlardan sonra köy ve kasaba halkı arasında bir kahramana dönüşen Ahmet,

yazarın tarafını tuttuğu ve her tavrını onayladığı kişi olması sebebiyle olayların asıl kahramanı konumundadır. Ahmet'in kız kaçırma macerası etrafında şekillenen olaylar iyi-kötü, sömüren-sömürülen, ahlak-yozlaşmışlık, zengin-fakir karşıtlıkları ile derin bir yapı kazanmıştır.

Sınıf Çatışması

Marksist kuramın üzerinde durduğu en temel problem şüphesiz ki sınıf çatışmasıdır. Hatta Marx ve Engels *Komünist Manifesto*'da tarihin oluşma sebebi olarak sınıf savaşlarını işaret etmektedir: *"Tüm toplumların bugüne kadarki tarihi, sınıf savaşımlarının tarihidir. Özgür yurttaşlar ile köleler, particiler ile plebler, toprak beyleri ile toprak köleleri, lonca ustaları ile çıraklar, sözün kısası ezenler ile ezilenler sürekli karşı karşıya gelmişler, her seferinde ya toplumun tümden devrimci bir dönüşüme uğramasıyla ya da çatışan sınıfların ortak yıkımıyla sonuçlanan, kimi zaman gizliden gizliye, kimi zaman açıktan açığa, ama dur durak bilmeyen bir savaşım içinde olmuşlardır."* (Marx-Engels, 2010: 49-50). Sınıf kavramı sömürü kavramını da beraberinde getirmekte, her türlü insan ilişkisi sınıf kavramına göre şekillenmektedir. Marksist görüşe göre temel olarak üç sınıf mevcuttur: *"Marx'ın görüşünde, tüm insanlık tarihinin temel unsuru, 'sınıf' ve 'sömürü' olan iki ilkeden oluşur. Modern kapitalizmde, kelimenin Marksist anlamıyla üç 'sınıf' vardır: Emeğe iş verenler, iş verilen kimseler ve küçük ticari işletmelerden oluşan (günümüzde göreceli olarak küçük ve önemsiz görünen) üçüncü bir sınıf. Bu 'sınıflar', Marx'ın önem verdiği tek insan gruplandırması ya da sınıflandırmasıdır ve Marx, her bir sınıfı, ortak bir ekonomik çıkara sahip olmaları olgusu tarafından kendi içinde birleştirilmiş olarak görür. Böylece (Marx'ın 'burjuvazi' adını verdiği) işverenlerin ekonomik çıkarı, işçilerden mümkün olduğunca çok iş elde ederken, onlara alabilecekleri en az ücreti ödemektir. Bunun tersine, (Marx'ın 'proletarya' adını verdiği) işçilerin ekonomik çıkarı, işverenlerinden mümkün olduğunca çok para alırken, bunun karşılığında en asgari işi yapmaktır. Diğer bir ifadeyle, iki ana sınıfın ekonomik çıkarları, Marx'ın düşüncesinde temel olarak uzlaşmazdır ve kapitalizm gibi herhangi bir sınıflı toplumda, sınıf mücadelesinin -yani, neden olduğu tüm mevcut huzursuzluk, mutsuzluk ve gerilimle birlikte, bir çeşit sürekli bir sivil savaşın- varlığını kaçınılmaz kılan şey budur."* (P.H. Vigor, 2002: 221-222). Bütün bu sınıf çatışmaları sanata da sirayet etmiş, insanların toplumsal ilişkileri anlatılırken sınıf kavgaları nasıl ki hayatın gerçek seyrini değiştiriyorsa edebî metinlerde de kahramanların hayatlarının seyrini değiştirmek için malzeme olarak kullanılmıştır. Sait Faik'in *Mahpus* adlı hikâyesi Marksist estetik kuramıyla incelendiğinde çiftlik sahibi Mürteza Bey ile önceleri ırgatlık yapan sonra ise başkalarından aldığı toprakla çok küçük de olsa geçimini sağladığı toprağın sahibi olan Ahmet arasındaki çatışmanın konuyu şekillendirdiği görülmektedir. Yazar tarafından *"birbirlerinden daha fakir insanlar"* olarak tanıtılan Mehmet ve Ahmet'in bu başlangıç ve tanıtım cümlesiyle fakirlik kaynaklı haksızlığa uğrayabilecekleri kanısı uyandırılmaktadır. Olayın başkahramanı Ahmet ve mensup olduğu sınıf şöyle tanıtılmaktadır: *"Mehmet'le Ahmet birbirinden daha fakir insanlardı. Bundan on sene evveline kadar kendi tarlaları yoktu. Şehirde eşraftan 'Hacı Hüseyin' ahfadının vekilleri her yaz bir öküz arabasıyla harman yerine gelirler, haklarını alırlardı. Bir zamandır gelmez olmuşlardı. O zamandan beri biraz rahattılar. Amma pek de merak ederlerdi: Bu heriflere ne oldu, diye. Hacı Hüseyin oğullarının babaları ölmüştü. Oğullar Mehmet'in ve Ahmet'in köyünde arazileri olduğunun bile farkında değildiler. Yalnız tapu idaresinden kendilerine kağıt geldiği vakit söyleniyorlardı:*

-Yahu biz bu yerlerden vazgeçtik. Nerede olduğunu bile bilmiyoruz.

Şimdi Ahmet'le Mehmet'in, birinin yetmiş, ötekinin altmış beş dönümlük arazisi vardır.." (Abasıyanık, 2010: 31).

Ekonomik gücün varlığı kişinin sosyal hayatıyla da yakından ilgilidir. Birbirinden fakir olan Ahmet ve Mehmet, toprak sahibi olduktan sonra yuva sahibi olmak için çabalamaya başlamışlar, Mehmet Emine'yi kaçırmış Ahmet ise Ayşe'yi kaçırma planları yapmıştır. İnsanın temel ihtiyaçlarından olan

açlık ve cinsellik Sait Faik hikâyesinde "gönül meselesi ve boğaz meselesi" olarak işaret edilmektedir: *"Bu arazide her şey olur. Birkaç sene evvel mısır ekmişler, mısır para etmişti. İşte o yüzdendir ki, Mehmet Emine'yi kaçırdı. O sene ise buğday ekmişler, tam filiz verecekken Sakarya taşmış, yirmi gün çekilmemişti. Tohum çürüyüp gitmişti. Bereket 'kadinne'ye… Nereden bulup buluşturmuş da aç kalmamışlardı. Gönül meselesinde ise ne yapıp yapıp bir çare bulmalıydı. Gönül meselesiyle boğaz meselesi mühim şeylerdir. 'Kadinne' bu işi halletmiş, Ahmet'i kenara çekip:*

-Sen delikanlı değil misin ülen? diye çıkışmıştı. Kaçır. Ne güne duruyorsun? Kaçır o haspayı, sar o haspayı! O cânım kızı!" (Abasıyanık, 2010: 32).

Ahmet'in sevdiği kız olarak hikâyeye konu olan Ayşe de öncelikle ekonomik yapı üzerindeki yeriyle okuyucuya sunulmuş, güzelliğine yapılan övgüden sonra babasının fakir olduğu vurgulanmıştır. Ayşe'nin güzelliği onun daha sonra metalaşmasına zemin hazırlayacak bir ayrıntıdır:

"Hakikaten Ayşe güzel kızdı. Yüzünde ve saçında rüzgâr eser gibi bir hali vardır ki, en çok insanı sarsan da o hali idi. Ayşe'nin babası fakirdi. Köyde dülgerlik ve nalbantlık yapardı. Su kıyısında evleri vardı. Ahmet'in evinden Ayşe'nin evi ayan beyan gözükürdü. Ahmet onu ta küçükten, esmer ve yıldırım gibi çabuk ayakları Sakarya kenarındaki kumda koşarkenden beri severdi." (Abasıyanık, 2010: 32).

Dramatik aksiyonu sağlayan ve hikâyedeki sınıf çatışmasını yaratacak olan kahraman ise Mürteza Bey'dir. Ahmet, Ayşe'yi sevmekte fakat Ayşe çok zengin olduğu için toplum tarafından "mühim adam" olarak görülen Mürteza Bey'i ve onun zenginliğini sevmekte sınıf atlamaya heveslenmektedir. Mürteza Bey, babadan zengin olmasının yanı sıra "şehir mekteplerinde oku"masıyla da Ayşe ve Ahmet'ten farklı bir sınıfa mensuptur. Ayşe ile Mürteza Bey arasındaki sınıf farkı esmerlik ve beyazlık sembolleri üzerinden anlatılmakta Ahmet'in *"kara kız"* (Abasıyanık, 2010: 32) diye çağırdığı Ayşe, Mürteza Bey'in zorluk görmemiş *"pamuk gibi bembeyazlığı"*na (Abasıyanık, 2010: 32) hayran kalmaktadır:

"Öteki köyün Mürteza'sı mühim adamdı. Çiftlikleri vardı. Babası Rüstem Bey zengin adamdı. Mürteza şehir mekteplerinde okur, yazları köye dönerdi. Pamuk gibi bembeyazdı. Nedense Ayşe, Mürteza Bey'i gördüğü zaman bir şey olurdu. Ne yapsın Ayşe? Beyaz ve mavi gözlü insanları pek sever, içi yumuşayıverir." (Abasıyanık, 2010: 32).

Nalbantlık yapan bir adamın kızı olan Ayşe, her ne kadar Mürteza Bey ile evlenmeyi istese de Mürteza Bey'in babası kendi sınıfından olan bir gelin istemekte, hatta zengin olmasına rağmen köyde yetişmiş olan Rüstem Bey'in de şehirden gelin alarak gelecek kuşağının köylü sınıfından değil şehirli sınıfından olmasını sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Soğancızade ise ekonomik durumunu düzeltmek için kızını vererek adeta bir iş anlaşması imzalar gibidir:

"Fakat Rüstem Bey oğluna nalbandın kızını münasip görmezdi. Şehirden Soğancızâdelerin kızını almak niyetindedir. Soğancızade hemen hemen iflas vaziyetinde olduğu için, Mürteza ne zaman askerliğini bitirecek diye beklemekten akşamüstleri rakıya alışmıştır. Aklına esince atına atlar ve Rüstem Bey'e beş on gün misafir olur. Mürteza ile ava çıkar, müstakbel bir damada yapılacak her türlü nevazişi gösterirdi." (Abasıyanık, 2010: 32-33).

Mahpus hikâyesinin çatışması köyün fakir kesiminden olan Ahmet ve Ayşe'nin Mürteza Bey ve babası Rüstem Bey ile olan karşılaşmaları ile ortaya çıkmakta, Ahmet'in toprak edinişiyle sınıf atlayıp Ayşe'yi almak istemesi, Ayşe'nin "zengin karısı olmak" hayaliyle Mürteza Bey ile evlilik hayalleri kurması, Rüstem Bey'in köylü sınıftan şehirli sınıfa geçebilmek için şehirden gelin alma hevesi ve ekonomik buhrana düşen Soğancızade'nin kızını Mürteza Bey'e verebilmek için her türlü çabayı göstermesi hikâyenin ekonomik temele bağlı sınıf çatışmalarını tırmandıran olaylardır.

Tipik Kişiler ve Durumlar

Marksist edebiyat kuramına göre edebî eser topluma yön vermeli onu eğitmelidir. Bu sebeple iyi-kötü, sömüren-sömürülen kişilerin kıyasıya mücadelesi bu eserlerde önemli yer tutmaktadır. *"Edebiyatta tipik kişiler -ister gerçek kişiler olsun, ister ülküleştirilmiş ya da hicivle değiştirilmiş kişiler olsun- ancak toplumsal tabakaların yahut sınıfların psikolojisini belirttikleri zaman tipik olurlar."* (Plehanov-Freville, 1974: 48). Genellikle farklı sınıfları temsil eden bu kişilerin iyi olan tarafı muhakkak yazar tarafından desteklenmekte ve iyi tarafları özenilerek anlatılmakta, çatışmanın karşı tarafındaki kötü kişi ise olabildiğince olumsuzlanarak okuyucuda antipati yaratılmaya çalışılmaktadır. Sait Faik'in *Mahpus* hikâyesinde de Ahmet ve Mürteza Bey bu iki kutbu oluşturmakta, yazar Ahmet'in her özelliğini yücelterek anlatırken Mürteza Bey'i olabildiğince yermektedir. Ayşe ve Ahmet'in karşılaştığı sahnede Mürteza Bey daha tanıtılmadan Ahmet'in gözünden bir karşılaştırma yapılmış ve Mürteza Bey yüzme konusundaki beceriksizliği sebebiyle Ahmet tarafından hakir görülmüştür. Yüzme konusunda çok becerikli olan Ahmet, *"ancak yazları beş altı kişinin yüzebildiği Sakarya'da"* yüzmekte, bu becerisiyle de Ayşe'ye kendisini ispat etmeye çalışmaktadır:

"Ancak yazları beş altı kişinin yüzebildiği Sakarya'da Ahmet, yüzebilenlerin en iyilerindendi. Gelirdi yüze yüze Ayşe'nin evi önüne, bırakıverirdi suya kendini. Sakarya onu apar topar çalar giderdi. Ayşe:

Anacığım, diye haykırırdı, karşı köyün Ahmet'i boğulacak!

Karşı köyün Ahmet'i akıntının sakinleşmiş yerinde birden bire gözükür:

-Sersem kara kız, diye bağırırdı. Karşı köyün Ahmet'ini öteki köyün Mürteza'sı mı sandın?" (Abasıyanık, 2010: 32).

Ahmet'in Ayşe'yi kaçırdığı sahnede Ahmet'in haklılığını vurgulayacak şekilde davranan Mürteza Bey'le karşılaşılmakta, sevdiği kız kaçırılırken bile kendi canını ve korkularını düşünen Mürteza Bey, Ahmet'in idealize edilen cesareti karşısında "erkek"ten çok "kedi"ye benzemektedir. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer ayrıntı Rüstem Bey'in de oğlunun bu hâlini küçümseyerek gülümsemesi ve oğluna bu işi beceremeyeceğini telkin etmesidir. Zaten oğluyla Ayşe'nin evlenmesinden yana olmayan Rüstem Bey, oğlunun duygularını çok da önemsememeden Ahmet'in gitmesine göz yummuştur. Bu noktada Ahmet'in bilge kişi olarak gördüğü ve onun telkiniyle Ayşe'yi kaçırdığı Kadinne'nin[286] karşısına Mürteza Bey'in zengin fakat oğluna özgüvensizlik veren akıl hocası-rehberi Rüstem Bey oturtulmuş bu iki farklı bakışaçısına sahip aile büyüğünün yetiştirdiği neslin olaylar karşısındaki tavrı da satır aralarında işlenmiştir:

"Ahmet'in köyü kıyısına vardıkları zaman öteki kıyıda ellerinde fenerlerle ahali sahile toplanmıştı. Mürteza'nın sesi geliyordu:

-Atlayacağım suya! Geberteceğim o herifi!

Ahmet haykırdı:

---

[286] Bu hikâyede idealize edilmiş bir tip olan Ahmet'in koruyucusunun muhtemelen Ahmet'in ninesi olan bir kadın olması akıllara Sait Faik ile annesi arasındaki ilişkiyi getirmektedir. Annesi tarafından her zaman desteklenen ve korunan Sait Faik'in ailesinde kadının otoriter konumda oluşu dikkatleri çekmektedir. Yazarın annesi şöyle tanıtılmaktadır: *"Makbule Hanım'ın iki önemli özelliği vardır: İlki otoriter olması, ikincisi ise olayları farklı açılardan değerlendirebilecek bir yorum kabiliyetine sahip olması. Annesinin bu özellikleri Sait Faik'in hayatında çok belirleyici olmuştur."* (Sönmez, 2007: 21). İbrahim Kavaz da Sait Faik'in annesi ve diğer kadınlarla olan münasebetini şöyle anlatmaktadır: "*"Sait Faik'i en çok anlayan ve koruyan annesi olduğu için, kadınlara karşı korku, hürmet ve bağımlılık hislerini bir arada duymuştur. Bu duygu, onun kadını hem çok iyi hem de çok kötü görmesi demektir. Bunun için 'kadınla denk münasebete girememiş. Erkeklerle daha iyi anlaşmıştır."* (Kavaz, 1999: 57).

-Atla ulan erkeksen!

Mürteza bir kedi kadar sudan korkardı. Önünden döne döne akan Sakarya'ya baktı.

-Yapamayacağım baba! Dedi.

Rüstem Bey gülümsedi:

-Senin harcın değil o, değil.

Silahını çekti. Karşı köyün karanlığına doğru üç el silah attı. Kim bilir bu kurşunlar nereye gitti, diye düşündü herkes…" (Abasıyanık, 2010: 33).

Ahmet'in idealize edilen özellikleri sadece cesareti değil, kendisini istemeyen Ayşe'ye zorla sahip olmaya çalışmaması, merhametli davranmasıdır. Ayşe'nin Mürteza Bey'i sevdiğini anlayan Ahmet, kıza zarar vermeden evine yollamıştır. Ayşe için olaylar eve döndükten sonra kötüleşmeye başlar. Mürteza Bey, için aşk ilişkisi bile inat edildiği zaman kestirilip atılacak kadar yüzeyseldir. Ayşe, Mürteza Bey için bir istenilen bir maddeden öteye gitmemekte, bu eşyaya bir başkası dokununca onun olma hüviyetinden uzaklaşmaktadır. Babası Rüstem Bey ise bu olayı "namusluluk" olarak yorumlayarak sevinmekte, oğlunun yanlış tutumunu onaylamaktadır:

"Ahmet, Ayşe'yi sabaha kadar konuşturdu. Sabahleyin erkenden kara sandala binip köyüne geçirdi. Geçirdi ama Mürteza Bey, Ayşe'yi bir daha istemedi. Halbuki Ayşe, Ahmet'e yalvarmıştı:

-Seviyorum onu, Mürteza'yı, bırak Ahmet beni, demişti. Hem de ben zengin karısı olmak isterim.

Ahmet Ayşe'nin elini bile tutmamıştı. Mürteza Bey'e, ebe Ayşe Nine bile gitti.

-Kız anasından doğduğu gibi, dediler.

Rüstem Bey bile oğlunun inadına tutuldu:

-Ahmak! Dedi. Sonra da:

- Amma namuslu oğlanmış, bizim oğlan, dedi. Hem de seviyor. Öyle olduğu halde, bravo, dedi.

Sevindi." (Abasıyanık, 2010: 33-34).

Kadını alınıp satılacak, kirletilip atılacak bir madde olarak gören sadece Rüstem Bey ve Mürteza Bey değildir. Ayşe'nin annesi ve babası da olaya bu gözle bakmakta kızları eve döndükten sonra ona kirlenmiş bir eşya, para kazanma aracı, geleceği ve hayalleri olmayan bir nesne muamelesi yapmışlardır. Köy erkeklerinin de Ayşe'nin namusuna laf etmeleri onun sonunda kasabaya gitmesine ve kötü bir eve düşmesine sebebiyet vermiştir. Mürteza Bey, evlenmek istemediği, artık kendisine eş olarak layık görmediği Ayşe'yi hâlâ bir arzu nesnesi olarak gördüğünden bu evde parasıyla satın almış, müstakbel kayınbabası Soğancızade de bu işe önayak olmuştur. Hikâyenin asıl kahramanı olan Ahmet'in iyilik vasfı tam da bu noktada yazar tarafından iyice zirveye çıkarılmış, Mürteza Bey'in kötülüklerini Ayşe'nin hayatından silen bir Ahmet ortaya çıkmıştır. Ahmet, önce bir meta gibi satılan Ayşe ile evlenip onu kurtarır daha sonra ise sadece Ayşe'ye değil topluma zararı olan kötülükler yapan zengin ve insafsız Mürteza Bey'i ve Soğancızade'yi ortadan kaldırmaya çalışır. Ahmet'in bu tavırları onu köy ve kasaba halkı arasında kahramanlığa yükseltmiş, yazar mutlak iyi olarak seçtiği Ahmet'i adeta aşk, merhamet, doğruluk gibi vasıfların temsilcisi olarak göstermiştir. *"Ahmet, yüksek değerler arasında çatışma yaşamış, aşkını dürüstlük, insanlık, hak gibi diğer yüksek değerlerle birleştirmiştir."* (Çelik, 2002: 178). Bütün bu özelliklerine işaret edilen Ahmet'in Ayşe'yi zorla kaçırarak hayatına olumsuz bir etki bırakmasının göz ardı edildiği dikkatlerden kaçmamakta, yazar Ahmet'in tarafını tutarak olumsuz tavırlarının üstünü örtmekte, olay iki erkek arasındaki zengin-fakir çatışması şeklinde aktarılmaktadır.

Böylelikle yazar Ayşe-Ahmet ve Mürteza Bey arasında geçen tekil bir olayı tipik bir sömüren-sömürülen ilişkisine dönüştürerek okuyucuyu toplumsal olarak eğitme yoluna gitmiştir:

"Ayşe, Ahmet'e yine varmak istemedi. İki sene bekledi. Anası babası Ayşe'yi evlerinde Allah rızası için tuttular. Babası yüzüne bile bakmadı. Anası onu gündeliğe gönderdi. Elinden parasını aldı. Çeyizini sattı. Karşı köyün delikanlıları, Ayşe'ye laf attılar. Ayşe başını alıp kasabaya kaçtı. Meşhur Saniye Hanım'ın evine gitti. Ayşe'yi, Saniye Yenge o kız oğlan kızlık gecesini yüz liraya Soğancızade delaletiyle Mürteza Bey'e sattı. Ahmet ise Saniye'nin evinden Ayşe'yi bulup köye getirdi. Nikâh yaptı. Kadinne'ye Ayşe'yi bıraktıktan sonra Mehmet'in Simitvenson tabancasını ariyeten aldı. Gidip zengin kayınpeder Soğancızâde'yi dükkanında buldu. Tam kafasına üç el sıktı. Köye dönüp tabancanın içinde kalmış iki kurşunu da Mürteza Bey'in göğsünün ortalık yerine boşalttı. Ama nidelim ki herif ölmedi." (Abasıyanık, 2010: 34).

Sait Faik Abasıyanık, *"Yoksulluk, işsizlik ve parasızlığın insanı çıldırtan, çaresizliğe sürükleyen olumsuzluğunu görüp yaşamına ve hikâyelerine aksettirmesine rağmen, yoksullukları ve yoksulluğu, kibar zümreye ve 'para'ya tercih eder. Fakirlikteki asalete hayrandır."* (Taş, 1995: 8). Özellikle ilk hikâyelerinde idealleştirilmiş kişilerin toplumun fakir tabakasından olduğu görülmektedir. Fakat yıllar içerisinde düşüncelerinin değiştiği, yine insan sevgisi taşımasına rağmen daha sert bir Sait Faik'le karşılaşıldığı söylenebilmektedir. *Mahalle Kahvesi* kitabında bulunan *Söylendim Durdum* hikâyesinde yazar ilk dönem hikâyelerinden farklı bir bakışaçısıyla okuyucunun karşısına çıkar: *"Ben fukarayı severim, dersin kendi kendine, yalandır. Kendin de inanmazsın. Hangi fukarayı, nasıl fukarayı? Bu canavar gibi dilenci kadını mı? Bu arsız, edepsiz, huysuz çocuğu mu? Bu iki paralık adamın önünde secdeye varan balıkçıyı mı? Yoksa köşe başında oturup çürüklerini; yüzünden açlığı, kimsesizliği, hafifçe deliliği, dünyadan bıkkınlığı akan adama yutturan külhanbeyi kestaneciyi mi?"* (Abasıyanık, 2009: 478). Fethi Naci, Sait Faik'in ilk dönem hikâyelerinde zenginleri kötü fakirleri iyi olarak sınıflandırdığını fakat yazarın sonraki eserlerinde bu ayrımın genel olarak insan sevgisine döndüğünü belirtmektedir (Fethi Naci, 2003: 18-19-20-21).[287] İlk dönem eserlerinden olan *Mahpus*'ta idealize edilen Ahmet karakteri fakir ve dürüst bir insana duyulan sevgi ve hayranlığı barındırmakta, yazar adeta Ahmet'in işlediği cinayeti haklı bulmakta hatta onu kahraman ilân etmektedir.

[287] İnsan sevgisinin de yazarın cinsel tercihlerinden kaynaklı olarak farklı olduğunu belirten Fethi Naci, Sait Faik'in meşhur "…bir insanı sevmekle başlar her şey." cümlesinin yanlış yorumlandığı üzerinde ısrarla durmaktadır: *"'Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor.'. Bu haykırış şimdiye kadar hep yanlış yorumlandı. Sait Faik, ilk dönem hikâyelerinde, sık sık 'insan sevgisi'nden söz açar; bunu daha somut gösterebilmek için insanların 'iyiliğini' gösteren davranışlarını hikâyelerine serpiştirir, bu 'iyilikler' o hikâyelere bir insan sıcaklığı, anlatıma bir lirizm verir. [İkinci dönem hikâyelerinde] Sait Faik, o soyut, o genel 'insan sevgisi'nden 'tabiatı yenmek için çalışan' tek tek usta yaratıcıların sevgisine geçmiştir: Balıkçı Vasili, Mercan Usta, ıstakoz avcısı Barba Apostol, Barba Antimos, Kalafat, vb… Sait Faik o insanları da sevmiştir, ama hiçbir zaman 'Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor.' Dememiştir, çünkü o insanları sevmekle bir şeyin bitmediğini, tam tersine, sevinçle dolduğunu, dünyaya, yaşamaya sarıldığını görmüştür. Öyleyse 'Alemdağ'da Var Bir Yılan' hikâyesindeki bu yakınma neden? Nedeni açık: Buradaki 'sevme', bir erkeğin bir erkeğe duyduğu tensel sevgi; anlatıcının ('Faik Bey'in oğlu') Panco'yu aşkla, tutkuyla sevmesi: Toplumun ahlâk ölçütleri (dolayısıyla yasakları) karşısında 'bir insanı (erkeği) bir insanın (erkeğin) tensel bir sevgiyle sevmesiyle her şey bitiyor." Kısaca, o ünlü cümledeki 'insan'ın 'İnsan Hakları Bildirgesi'ndeki 'insan'la bir ilintisi yok!"* (Fethi Naci, 2003: 65-66).Yazarın özel hayatı hakkındaki bu dikkat çekici yorumlar kayda değerdir. Ayrıntılı bilgi için bk. Güven, Oğuz (2010), Sait Faik'in Hikâye ve Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi ve Kadın Temsilleri, Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

BİREYSELDEN TOPLUMSALA MAHPUSLUK-ÖZGÜRLÜK KAVRAMININ HİKÂYEDEKİ İZLERİ

İnsanın en temel ihtiyaçlarından biri olarak işaret edilen özgürlük isteği, toplumla kurduğu hemen her ilişkide karşısına çıkmaktadır. Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi* adlı eserinde özgürlüğü insanın yaratılışına bağlamış her türlü ahlâki faaliyetin özgürlük yoluyla gelişebileceği yorumunu yapmıştır: *"Özgürlüğünden vazgeçmek, insan olma niteliğinden, insanlık haklarından, hatta ödevlerinden vazgeçmek demektir. Herşeyden vazgeçen insanın hiçbir zararını karşılama olanağı yoktur. Böyle bir vazgeçme insanın yaratılışıyla uzlaşmaz. İnsanın isteminden her türlü özgürlüğü almak, davranışlarından her çeşit ahlak düşüncesini kaldırmak demektir."* (Rousseau, 2011: 9). *Mahpus* hikâyesinde de Ahmet adlı gencin zengin sınıfa karşı verdiği özgürlük ve hak mücadelesinin anlatılmasının yanında toplumsal bir mücadele olan Kurtuluş Savaşı'nda düşmana karşı kasaba halkının verdiği mücadele de anlatılarak bu iki olaya karşı verilen toplumsal tepkinin aynılığı üzerinde durulmuştur. Hikâyenin ilk sahnelerinde hapisten çıkmakta olan Ahmet'in kasabada karşılanışını betimlenmiş ve *"bir kız meselesinden on beş yaşında hapse girmiş"* kahramanın niçin böyle büyük bir kalabalıkla karşılandığı merak unsuru olarak ustalıkla kullanılmıştır:

"O gün kasabanın hapishanesi önünde müthiş bir kalabalık vardı. Bir kız meselesinden on beş yaşında hapse girmiş, Ahmet isminde bir delikanlı, o gün, kurtuluyordu. İki köy ahalisi, çoluklu çocuklu, gelin arabaları denecek kadar süslü arabalarla şehrin hapishanesinin önünü doldurmuştu. Arada polisler, jandarmalar, gazozcular ve şıracılar geziniyordu. Bir ara kaymakam beyin emriyle, köylüleri dağıtmak istediler. Ne olduğu meçhul, hırpani bir genç mani oldu. Öyle ki, yanında duran ve arkadaşı olduğu anlaşılan iyi giyinmiş, mevki sahibi olduğu belli bir adam bile işe karıştı. Polislere:

-Ne var? Dedi. Ne oluyor sanki. Bırakın canım. Hapishaneden çıkan adamı alacaklar. Size ne oluyor? Ben kaymakam beye çıkıp söylerim.

Gelen geçen bu köylü kafilesine karışmış, hükümet önü insanla dolmuştu. Böyle bir köylü kalabalığını bu şehir bir defa daha görmüştü. Aşağı yukarı yirmi sene evvel." (Abasıyanık, 2010: 29).

İlerleyen satırlarda yazar, kasabalıların ve köylülerin *Mahpus*'un hapisten çıkışına verdiği tepki ile Kurtuluş Savaşı yıllarındaki kenetlenmesi arasında bir paralellik kurmuştur. Bu iki olaya karşı toplumun verdiği tepki adeta ezilen insan topluluklarının her türlü zorbalığa karşı verdiği tipik tepkidir. Bu sebeple kasaba ve köy halkı Kurtuluş Savaşı'ndaki düşmana ne tepki verdiyse Mürteza Bey ve Soğancızade'nin hareketine de kolektif bir tavırla aynı tepkiyi vermektedirler:

"Bu vaziyeti haber alan köylüler baltalar, nacaklar, kasaturalar, Kırım muharebesinden kalma silahlar, daha bunlara benzemez bin türlü barbar aletlerle şehir ahalisini korumak üzere kasabaya yürümüşlerdi.

O kasabaya ki, daha dört beş ay evvel kantarları eksik tartan, küçük ve kınalı kızların mayıs kokan toprak sofalarda yetiştirdikleri koza sepetlerine alyanslı ellerini sokan ve sarısı boldur bu kozanın, diye, temiz koza olduğu halde aşağılık bir fiyat biçen insanlarla dolu idi. O kasabaya ki, eşrafının geçimi aşar yüzünden, tüccarının geçimi eksik tartan kantardandı.

Köylüler bunu bilmezdi zannetmemeli. Fakat yabancı düşmanlara karşı, bir kardeş hırsızlığının, nankörlüğünün hıncı çabuk sönerdi. Şehri doldurmuşlardı. On günlük erzaklarıyla gelmişlerdi. On gün sonra yine on günlük erzaklarıyla başka bir kafile köylerde hazır bekliyordu. Şehri nöbetleşe bekleyeceklerdi.

Kuvayı Milliye teşekkül edinceye kadar şehri beklediler. Kırk kilometrelik uzaklara kadar kasabayı baltalı ve nacaklı köylülerin binlerle bekledikleri işitildi. Ne Çerkes Ethem, ne yaveri, ne halife

kuvvetleri, ne de Yunanlılar gözüktü. Bütün çapulcu alayı başka kasabaya gittiler." (Abasıyanık, 2010: 30).

Sait Faik Abasıyanık, köylü kalabalığını resmederken insan topluluğunun haksızlık duygusuna ve özgürlüğünün elinden alınması durumuna karşı verdiği haklı tepkiyi ve direnci en ince ayrıntısına kadar okuyucuya yansıtmıştır. Marksist öğretiye göre Marksizm sadece teorik bir felsefe değil insan davranışlarıyla fiiliyata dökülen bir eylemdir. *"Marksizm, yalnız teorik bir felsefe, bir kurgu değil, aynı zamanda bir eylem felsefesidir, sürekli devrime dayalı bir düşünce etkinliğidir. Eylem ve devrim, Marksist felsefede çözülemez biçimde birbirine bağlıdır."* (Tunalı, 2003: 23). Hep birlikte hareket eden bu köylü topluluğunun *"Ölmeye, yahut bir şey, iyi bir iş veya hareket yapmaya karar vermiş"*, *"sürü"* olmayan, "*donuk, soğuk ve ciddi*" insanlar olarak betimlenmesi hikâyenin fikri alt yapısının özeti şeklindedir. Bu tavır Namık Kemal'in *Hürriyet Kasidesi*'nde[288] bulunan şu satırları akla getirmektedir: *"Eder tedvir-i âlem bir mekînin kuvve-i azmi/ Cihân titrer sebât-ı pây-ı erbâb-ı metânetden* (Güç kuvvet sahibi birisinin azim kuvveti, dünyayı idâre eder; kararlı kimselerin ayak diremelerinden, otoritelerinden cihan titrer.)"(Göçgün, 1987: 84-85). İnsan iradesi vicdanı ve onuru ile bir işe karar verdiğinde çevresinde kendisi gibi düşünen ve haksızlığa karşı duran birçok kişiyle karşılaşacaktır:

"O gün çocuktum ama hatırlıyorum. Hükümet önünü hemen hemen bugünkü gibi doldurmuşlardı. Yüzlerinden hiçbir şey anlaşılmıyordu. Öyle ki, insan, bu adamların niçin buraya geldiklerini bilmediği zehabına kapılabilirdi. Halbuki bu, bir sürü değildi. Hepsi tek bir maksat için geldiklerini teker teker biliyorlardı. Fakat bu bilgi o kadar paylaşılmış bir haldeydi ki açığa vurmaya lüzum yoktu.

Ölmeye, yahut bir şey, iyi bir iş veya hareket yapmaya karar vermiş köylü yüzü kadar donuk, soğuk ve ciddi hiçbir yüz görmedim.

Bugün aynı yüzü mahpusu bekleyenlerin yüzünde gördüm. Yalnız o eski silahlarla geldikleri günkünden daha şendiler. Hatta aralarında şimdiden sarhoş olanlar vardı. Bunlar daha çok gençlerin arasında idi. İhtiyarlar ve orta yaşlılar o günkü gibi soğuk, vakur ve ciddi idiler." (Abasıyanık, 2010: 30).

Abasıyanık, bu hikâyede hem toplumsal bir özgürlük mücadelesi olan Kurtuluş Savaşı hem de bireysel bir özgürlük savaşı olan Ahmet'in hapisten çıkışı karşısında köy ve kasaba halkının verdiği tavrı resmetmiştir. Savaşta ülkeyi ele geçirmeye çalışan yabancılar Ahmet'in hikâyesinde yerini zenginliği sebebiyle her şeyi yapabileceği zannına kapılan Mürteza Bey ve Soğancızade'ye bırakmıştır. Sait Faik'in toplumun birleşmesinin gücünü anlattığı bir diğer hikâyesi olan *Sinağrit Baba* da *Mahpus* hikâyesinde olduğu gibi birlikte çalışmanın önemini vurgulamaktadır. *"Sinağrit Baba düşünüyordu. Gidip o yakamoz yapan ipe bir diş vurdu mu idi, tamamdı. Ama hiçbirini kurtaramıyor, hareketsiz duruyordu. Sinağrit Baba onları kurtarmanın bu kadar kolay olduğunu biliyordu ama bildiği bir şey daha vardı. O da ister suda, ister kara, ister hava, ister boşluk, ister hayvan, ister nebat âleminde olsun bir kişinin aklı ile hiçbir şeyin halledilemeyeceğini bilmesidir. Ancak bütün balıklar oltaya tutulan hemcinslerini kurtarmanın tek çaresinin koşup o yakamoz yapan ipi koparmak olduğunu akıl ettikleri zaman bu hareketin bir neticesi ve faydası olabilirdi. Yoksa gidip Sinağrit Baba oltayı kesmiş, biraz sonra Sinağrit Baba tutulduğu zaman kim kesecek? Kim akıl edecek yakamozu dişlemeyi?.."* (Abasıyanık, 2009: 486-487). 1949'da yazılmış ve Sait Faik'in *Mahalle Kahvesi* adlı kitabında yayımlanmış olan bu hikâyesi Fethi Naci'ye göre Sait Faik'in ilk kez iyi bir düzen kurulabilmesi için yol gösterdiği hikâyedir (Fethi Naci, 2003: 39). Fakat *Mahpus* hikâyesine bakıldığında *Sinağrit*

[288] Mehmet Kaplan, Namık Kemal'in Türk edebiyatına Hürriyet Kasidesi ile kattığı yeni insanın özelliklerini şöyle açıklamaktadır: "Namık Kemal, şahsiyeti ve eserleriyle, Türkiye'de tesiri nesiller boyunca devam eden bir 'hürriyet miti' ve bir 'hürriyet kahramanı' tipi yaratmıştır. Bu tip 'yeni'dir ve eski muti, mevcut düzene bağlı bürokrat tipine zıttır. O bir kalem efendisi veya devlet memuru değil, bir 'düşüncenin kahramanı'dır." (Kaplan, 2007: 160).

*Baba'*dan çok önce toplumsal düzenin nasıl kurulması gerektiği hakkında yazarın düşüncelerinin ortaya konulduğu görülmektedir.[289]

Sonuç

Sait Faik Abasıyanık, hikâye alanında Türk edebiyatının zirve şahsiyetlerindendir. Kahramanlarını kurgularken eşsiz ve büyülü bir derinlik yakalayan yazar, gündelik olaylarla akan hayatın içindeki nüansları fark ederek kelimelere dökmüştür. *Mahpus* hikâyesinde her ne kadar sıradan bir "kız kaçırma" olayı anlatılmış gibi görünse de ayrıntılar, toplumsal tasvirler, kişilerin ve insan topluluklarının takındığı tavırlar olayı bireyselden kolektife uzanan bir hak arayışı hikâyesine dönüştürmüştür. Zengin bir ailenin şehirde büyümüş oğlu Mürteza Bey ile köylü fakir Ahmet'in Ayşe için karşı karşıya gelişleri Marksist teorideki sınıf çatışmasının, ekmeğini çalışarak çıkaran Ahmet'in babasının servetiyle yaşayan Mürteza Bey'in tasvirleri Marksist teorideki iyi-kötü tip/tez-antitez kavramlarının, olayların sonunda kasabalının/köylünün ve Ahmet'in tepkileri Marksist teorideki birleşme ve eylem/devrim fikrinin hikâyede vücut bulmuş hâlleridir. Her ne kadar Sait Faik'in kişisel duyarlılıklarından kaynağını alan bireysel hikâyeler kaleme aldığı söylense de yazarın toplumsal yapının belirleyici unsuru olarak işaret edilen ve kaynağını ekonomik durumlarından alan sınıflardan fazlasıyla bahsettiği görülmektedir. Bu çalışmanın amacı Marksist bakış açısıyla yazılmış olan *Mahpus* hikâyesindeki Marksist kuramı imleyen noktalara dikkatleri çekmektir. Sait Faik, Ahmet'in özelinde toplumsal mevzulara değinmiş insan iradesinin çevresini değiştirme gücünü ortaya koymuştur. Hikâye Ayşe'nin kaçırılma olayı ve bu olay karşısında takındığı tavırlar, toplumun -özellikle annesinin- Ayşe'ye olan tavırları, Kadinne ve Saniye Yenge üzerinden feminist edebiyat eleştirisi kuramıyla okunmaya da müsaittir.

Kaynakça

Abasıyanık, S.F. (2009). Bütün eserleri. İstanbul: YKY.

Abasıyanık, S. F. (2010). Şahmerdan. İstanbul: YKY.

Çelik, Y. (2002). Sait Faik ve insan. Ankara: Akçağ Yayınları.

Eagleton, T. (2012). Marksizm ve edebiyat eleştirisi. (U. Özmakas, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fethi Naci. (2003). Sait Faik'in hikâyeciliği. İstanbul: YKY.

Göçgün, Ö. (1987). Namık Kemal. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kaplan, M. (2003). Hikâye tahlilleri. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M.(2007). Türk edebiyatı üzerine araştırmalar tip tahlilleri 3. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kavaz, İ. (1999). Sait Faik Abasıyanık. İstanbul: Şule Yayınları.

Lecercle, J. ve Pierre A. (1987). Edebiyat biliminin problemleri. Sanat ve toplumsal hayat. (C. Karakaya, çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2010). Komünist manifesto. (Celal Üster-Nur Deriş, çev.). İstanbul: Can yayınları.

Marx, K. ve Engels, F.(2009), Yazın ve sanat üzerine, (Yay. Haz. Muzaffer İlhan Erdost). Ankara: Sol Yayınları.

[289] "Sait Faik ilk kez bir hikâyesinde daha iyi bir düzenin kurulabilmesi için -alegorik de olsa- yol göstermeye çabalıyor: Aşağıdaki satırları o güzelim "Sinağrit Baba"da okuyoruz…" (Fethi Naci, 2003: 39).

Oğuz, Güven (2010), Sait Faik'in hikâye ve romanlarında homoerotizm, erkek imgesi ve kadın temsilleri. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi. Ankara.

Plehanov, G. Freville J. (1974). Sosyalist gözle sanat ve toplum. (A. Bezirci, çev.). İstanbul: May Yayınları.

Rousseau, J. (2011). Toplum sözleşmesi. (V. Günyol, çev.). Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sönmez, S. (2007). A'dan Z'ye Sait Faik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taş. S. (1995). Hikâyelerinden Sait Faik'e. Gündoğan Edebiyat. Ankara: Güz. Cilt:4. Sayı:16.

Tunalı, İ. (2003). Marksist estetik. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Uyguner, M. (1983). Sait Faik Abasıyanık. Ankara: TDK Yayınları.

Vigor, P.H.(2002). Marx ve modern kapitalizm. (Yay. Haz. David Thomson). Siyasi düşünce tarihi. İstanbul: Metropol Yayınları.

BAŞAR BAŞARIR'IN *SİBOP* ROMANINDA ESTETİK BİR UNSUR OLARAK DİL KULLANIMLARI

Arş.Gör.Dr. Ahmet Evis

Mustafa Kemal Üniversitesi

Öz

Başar Başarır, günümüz Türk Edebiyatının daha çok öykü türünde eserler vermiş genç yazarlarındandır. Kendine has üslubu ve dili kullanma biçimlerindeki değişik denemeleri ile öne çıkmaktadır. Öykü ve romanlarında günlük hayatın sıradan insan tiplerine yer veren Başarır, bu tiplere has söylem tarzlarını tercih eder. Buna rağmen eserlerinde sokaktaki insanın konuşma ve ifade biçimindeki bayağılığa pek rastlanmaz. Dil oyunları, mizahi atmosfer ve üslubundaki orijinallik dil kullanımlarını estetik bir unsura dönüştürerek eserlerini daha kıymetli hâle getirir. Bu çalışmada Başarır'ın 2017 yılında yayımlanan *Sibop* romanında estetik bir unsur olarak mevcut dil kullanımlarına dikkat çekilmiştir. Roman sanatı dâhilinde dil ve üslubun önem ve tatbikine yönelik açıklama ve örneklere başvurulmuştur. Bu bağlamda sokak üslubunun, argo söylem ile gündelik dilin nasıl ve ne ölçüde estetik bir unsur olarak edebî esere taşındığına vurgu yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dil ve Üslup, Başar Başarır, Sibop, Roman

Giriş

Günümüz Türk edebiyatının genç öykücülerinden olan Başar Başarır, 1992 yılında yayımladığı ilk öykü kitabı olan *Kent Kitabı*'nın ardından dokuz öykü kitabı[290] daha yayımlar. Bunlar içerisinden *Getirin O Günleri Yakalım Bu Öyküleri*, Sait Faik Öykü Ödülünü (2004), *Teklifinizle İlgilenmiyorum* ise Yunus Nadi Öykü Ödülünü (2014) almıştır. Yazarın ilk romanı olan ve 2017 yılında yayımlanan *Sibop, Bir Türkçe Romansı,* Yunus Nadi Roman Ödülüne (2014) layık görülür. Deneysel dil denemeleri ve üslubundaki orijinallik ile edebî çevrelerde adından sıkça söz ettiren Başarır, eserlerinde daha çok basit insan tiplerine yer verir. Eserlerinin kişi kadrosunda çok farklı ve genellikle renkli kişiliklere rastlanır. Büyük kentlerin arka mahallelisinden, gece hayatının yozlaşmış ve batağa dönüşmüş tiplerine kadar çoğu tipi öykülerinde işler. Bunun yanında kişi kadrosunda saf, temiz duygularla donatılmış Anadolulu insan tipinin yansımalarına da sıkça rastlanır. Protokolden insanların mevcudiyeti, sosyal eleştiri ve sanata dair temaları ele alan yazar, doğal olarak kullandığı kişi kadrosuna has üslupları da metnine taşır. Bu çok tipli eserler pek tabii çok üsluplu bir hüviyet kazanır. Öykülerin çoğunun merkezinde genellikle aslında saf olan fakat kendini zeki bulan bir erkek tipi bulunur. Olaylar ve durumlar çoklukla erkek bakış açısıyla yorumlansa da ataerkil bir tavır ya da düzen anlayışından bahsedilmez. Hatta çoğunlukla kadın tiplemelerin daha baskın ve kurguya yön verecek şekilde çizildiği gözlemlenir. Başar Başarır'ın öykülerinde dikkati çeken diğer hususlar şöyle sıralanabilir: "1. Hünerle kotarılmış, alaysamanın yer yer gülmeceyle harmanlandığı bir kara anlatı, 2. Büyük bir enerjinin fışkırdığı dilsel yapı; ayağına çabuk anlatım, sabun köpüğü gibi kayan dil, 3. Hemen her konuda, öykü kişilerine iyimser yaklaşım, öyküyü kendi iç gerçekliğiyle örüntüleyerek sürdürme, 4. Tüm öykülerde açık biçim; anlatıcıyla okur arasında

[290] Eski Şehrin Ayazı (1996), Nedir Hayat (2000), Getirin O Günleri Yakalım Bu Öyküleri (2003), Çıktığınız Hevesle İniniz (2004), Bozuk Para 1 Lira, Yıllar Sonra Geri Dönen Sevgili (2005), Düzenboz (2012), Teklifinizle İlgilenmiyorum (2013), Bize Umut Gerek (2014), Havaalanında Satılmayan Kitaplar (2015).

doğrudan kurulan ilişki, 5. Şaşırtmacalarla sürprizlerin yer yer örtüşmesi yer yer de birbirine karşı farklı duruş yansıtması."[291]

Sibop[292] romanı kurgusal bağlamda sıradan bir olayı anlatsa da yazarın dili kullanma biçimi kurgudaki sıradanlığı unutturur. Romanın başkişisi olan Orhan'ın internetten tanıştığı bir kızla evlenmesi ve kıza bırakılan miras sonucunda yaşanılanların anlatıldığı eser; kişi kadrosu, mekân-zaman, bakış açısı ve anlatıcı unsurlarının kullanım şekli ile açık, anlaşılır bir şekilde anlamlandırılabilir. Bu açılardan bakıldığında pek bir özgünlük taşımayan roman daha önce de vurgulandığı üzere dil ve üslup tarzıyla değer kazanır. Romandaki şahıs kadrosuna uygun biçimde tercih edilen sokak üslubu, dili elitist kullanımlardan uzaklaştırır. Sembolik yahut postmodernist okuma deneyimlerinden de izler barındırmayan roman argo ifadeler ve gramatolojik yapılardaki oynamaların yarattığı mizahî atmosferle özgünlüğü yakalar. Yazarın öykülerinden alışılagelen bu üslup *Sibop* romanının tamamında da başarıyla pratiğe dökülür.

1.Estetik Bir Unsur Olarak Dil ve Üslup

Her sanat eserinin kendine has malzemeleri bulunur. Estetik değeri belirleyen unsurlar, sanatçının kabiliyetiyle uyumlu şekilde kullanıldığında sanat eseri nitelik kazanır. Bu açıdan bakıldığında bir edebî eserin değerini belirleyen temel unsurun dil olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü edebî eserin temel yapıtaşı dildir ve "edebiyat dilin her yönüyle ilişkilidir. Sanat eseri ilkin bir sesler sistemi, dolayısıyla da belli bir dilin ses sisteminden yapılmış bir seçmedir" (Wellek ve Waren, 2011: 201). Nurullah Çetin, gündelik dil ile roman (kurmaca) dili arasındaki ilişkiyi açıklarken, roman dilinin başarı ölçütünü de belirlemiş olur: "Günlük konuşmalarda ya da gazetelerde, dergilerde, resmî yazılarda vs. hep birebir karşılığı olan ve iletişimi sağlama amacını aşmayan 'kullanmalık dil' kullanılır. Romanda ve diğer edebî türlerde ise estetize edilmiş, çağrışım değerleriyle donanmış, imgelerle yüklü bir üst dil olan 'kurmaca dil' kullanılır. Dolayısıyla roman dilinin başarısı ölçülürken kullanmalık dili ne ölçüde kurmaca dile dönüştürebildiğine bakılır" (Çetin, 2009: 257). Çetin, edebî eserdeki dil ögesini, dört alt başlıkla tasnif ederek açıklar: Dil unsurları, dil sapmaları, cümle ve sözdağarı" (Çetin, 2009: 257-271). "Yazın alanının en çok şiir türünde günlük dil kullanımlarından daha başka kullanımlar görülmektedir. Buna karşın düzyazı ve oyun türleri günlük dil kullanımlarına daha yakındır" (Özünlü, 2001: 81). Dolayısıyla roman ve öykü türünde gündelik dilin estetik bir unsura dönüştürülmesi biraz daha zahmet gerektirecektir. Öykü ve romandaki gündelik dilin yoğunluğu eserdeki dil ve üslubun bayağılaşması ihtimalini artırır. Bu bayağılığın ortadan kaldırılması için yazar farklı uygulamalara başvurur. Bunlardan en öne çıkanlarından biri ise dil oyunlarıdır. Dil felsefesinde önemli yer tutan dil oyunları, anlam ve biçemde belirleyici unsurlardandır. Özellikle yapısalcı ve postyapısalcı çalışmalarla anlam üzerine fikir çatışmalarının yaşanması dil unsurunun roman sanatı açısından farklı bir düzlemde değerlendirilmesine ve farklı bir açıdan tekrar değer kazanmasına vesile olmuştur. Yeni sanat hareketi ve postmodern romanın önceledi̇ği postyapısalcı dil anlayışıyla dil oyunlarının öne çıkması biçim ve biçemin şekillenmesinde eserler içerisinde dil oyunlarını olmazsa olmaz unsurlardan biri hâline getirir. Hatta perspektif daha da genişletilince her edebî türün farklı bir dil oyunu olarak da okunabileceğine yönelik düşünceler savunulur. "Yazınsal türleri çok farklı, derinden ayrı –diyalog, davet ya da çağrı, ilahî ya da dua (örneğin Aziz Augustinus'un itirafları), el kitabı, şerh, dogmatik inceleme, meditasyon- dil oyunları olarak incelemek gerekir. (Hadot, 2015: 95). Dil Oyunları geçmişten bugüne hem her edebî formun kendisi olarak okunabilir hem de roman sanatı özelinde biçem ve biçem üzerinde belirleyici bir

[291] Cumhuriyet gazetesi kitap eki, Bk. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/835052/Basar_Basarir_dan__Sibop_.html (ET:19.06.2018).

[292] Eserden yapılacak alıntılarda sadece sayfa numarasına yer verilecektir.

etken/metot olarak da değerlendirilebilir. Sibop'ta dil oyunlarına daha çok Orhan ve karısı Aslı'nın diyaloglarında rastlanır. Orhan'ın yaşam tarzı ve bulunduğu çevre, sokak üslubunu fazlasıyla yansıtır. Aslı'nın kaybolmasının ardından Orhan'ın onu bulma çabalarında yardım istediği insanların kullandığı dilde bolca argo söyleme rastlanır:

"'Dil dile değmeden dil öğrenilmezmiş. (...) Haa, öğrendik de ne işe yaradı. Bak yine üç kavuk, beş papazla taklaya geldik, paramız piç oldu.' (s. 125).

'Şopar gibi zırlama lan, tıraşı kes' (s. 127).

'Aslanım, yemeğin unlusundan, karının ünlüsünden kork'. Bu bana geldi. (...)

'Yok be abi, bizimkisi mühim bir şey değil, ünsüz çiftleşmesi' (s. 128).

'Bana haber Gelir, ben de Haşmet'i uyandırırım. Ötesine ozaman bakarız. Fakat Orhancım içimde öyle bir his var ki, bana göre sen üç vakte kadar Göteborg'a gideceksin, hani İtalyan bir golcü vardı ya, Schillaci, hah işte sen de o Schilaci'yi göreceksin'" (s. 131).

Kitaba ismini veren "Sibob" da bu tip insanlar tarafından Orhan'a takılan lakaptır:

"Ulan Sibop, sen daha kiminle evlendiğini bile bilmiyorsun.

Doğru. Önüme bakıyorum. Bana sibop dedi. İsim verdi bana Sami Abi. Bundan böyle ben Sibop Orhan'ım. Hava kaçırıyorum oturduğum yerden. Aslı'yı da kaçırdım" (s. 128).

Söz konusu mekânların da şahıs ve üsluptaki yavanlıkla örtüştüğü dikkatten kaçmaz: Haşmet götürdü beni ona. MİT'ten Hamit yerine Osmanbey'in Sami Abi'sine. Aslı'yı bulursa o bulurmuş. Haşmet aldı götürdü beni. Haşmet, ulan Haşmet.

Gittik ki içerisi çok kalabalık. Dükkân Hacı Mansur Sokak'ta. İçeride bir miktar moloz birikmişti" (s. 124).

Eserde, Aslı'nın bozuk Türkçesi aracılığıyla dil oyunlarının nitelikli örneklerine rastlanır:

"Çarşamlak, perşembok vb..." (s. 19).

'Nasıl memnun musun kocandan?' diye soruyorlar

Önüne bakıp utanıyor karıcığım, renkten renge giriyo.

'Memnun oldum,' diyo.

'Alıştınız mı birlikte yatmaya?'

'Alışık, alışık, geceleri biraz hortluyor yannız.'

Hortlağım ya ben. Geceleri hortluyorum. Aslıcığım benim ya" (s. 82).

(...)

"Ah, yazık sana. Kusuruna bakma. Böyle olsun istenmezdi. Ben de çok acı çoktum, çok.'

'İnsan bi haber vermez mi kızım manyak mısın tipin mi öyle gösteriyo. Anlat bakiim, neymiş bu saklanma işi?'

'Yaa sorma Necip Amca'nın saçmalıkları. Çok tonton bir ihtiyar ama, böyle katılık ediyor bazı. Anlatırım. Önce bir şeyler yensek, Açmışsın?'

Açmadım da açım. Her türlü açlığı barındırıyorum bünyede" (s. 181).

Farklı tipteki insanların varlığı çeşitli söylemlerin yer almasını sağlar. Argonun yanında yazar, romanda İstanbul Türkçesini konuşan hatta sanatçı kimlikleri gereği dili doğallığından uzaklaştıracak kadar zorlayan üsluplara da yer verir:

"Ah öyle mi diyorsun Maviş… çok hoş, çok hoş. Görüyorum ki neşen her zamanki gibi yerinde. Ama neden hiç uğramıyorsun bşize kuzum? Kulise gelsene ara sıra" (s. 22).

(...)

"Ehemmiyetli olan da budur. Münakaşanın hülasası bundan ibarettir. Gerisi lafügüzaftır" (s. 95).

(...)

"Sen yanımda uzanmışken ben de kitap okumaktan âciz kalıyorum Şule. Lakin maalesef bu keyfiyetten vazgeçmeliyiz" (s.98).

(…)

"Efendim bendeniz bir defasında merhum Necip Bey'le tanışma şerefine nail olmuştum. Pek şeker, pek muhterem bir insandı. Allah gani gani rahmet eylesin. Başına gelen elim hadiseyi tasvip etmek mümkün değil tabii" (s. 213).

Anlamsal yönden çoğulluğun sağlandığı ve üslupta başarıyı sağlayan unsurlar, Orhan'ın kullandığı değişik cümle yapılarında öne çıkar. Dil oyunları ile yazar, Orhan'ın içinde bulunduğu ruh hâlini okura aktarır:

"Mutsuz erkekler daha evliymiş" (s. 281).

(…)

"Gel bak, biz dil kardeşiyiz Orhan. Geçmişini hatırla. Özbeöz geçmişini Türkçede kız, kriz ve keriz kelimeleri aşağı yukarı aynı şekilde yazılır, aşağı yukarıda aynı anlama gelmez mi? Biz böyle öğrenmedik mi?" (s. 136).

(…)

"Vietnam gibiymiş hatun, bi girdik bi daha çıkamadık" (s. 102).

(…)

"Artık muhabbet benim boyumu aştı. Yarım buçuk hatırladığım adliye kültürümle gülünç oluyorum. Burak dişleği beni kaldırıma yapışmış fukara sümüğü gibi eziyo engin hukuk bilgisiylen. Hakkıdır, ezsin. Ne yapalım, bana Sibop Orhan dediler de kızmadım, buna mı kızacağım. Mamafih ilginç bir tarzı var bu çocuğun, ama negatif ilginç. Nasıl desem, biraz dönüşük. Tam güvenmeyecekken güveniveriyorsun. Tam inanmayacakken, inanasın geliyo. Avukat dediğin böyle olacak zaten. (…) Ben kiiim, dişlek Burak kim" (s. 246).

Romanda yer alan argo söylemler dışında gündelik dil kullanımına yönelik birçok örneğe yer verilir. Orhan'ın annesi ve babası arasındaki diyalog ile gündelik dilin tatbiki örneklenir:

"Anam 'sen zaten' diye başlamayagörsün, dünyayı babamın başına yıkana kadar susmazdı. Adamcağız gözümüzün önünde büzüşür, küçülür, yok olurdu. Bi "zaten"de neler gizlidir bilir misiniz? Bütün sorulmamış hesaplar. Ses çıkarılmamış hatalar. Hoş görülmüş, görmezden gelinmiş, katlanılmış her türlü yanlış. Sonradan ortaya çıkan mahsurlar… Kapı aralığında komşu teyzelerden öğrenilen ve kişiyi kıskançlığa boğan bir dedikodu. Zaten demek, doldum ben demek. Zaten demek, geçen gün yediğin haltı daha unutmadım demek. Zaten demek, alakasız mevzuları bir araya getirip başından aşağı şimdi

boşaltıyorum demek. Görülecek hesabımız var, hiçbirini unutmadım, bana yutturamazsın… Sen zaten…" (s. 32).

Annesinin üslubu ile babasının tavırları sıradan insan tipine uygun olarak çizilir ve kullanılan dil, yine bu insanların sunumuna uygundur. Bu yönüyle roman içerisinde dil ve kişi kadrosunun birbirini bütünlediği anlaşılır.

1.Sistem Eleştirisi ve Dil

Sibop romanında adli ve siyasi sisteme yönelik açık ve örtük eleştiriler bulunur. Söz konusu eleştiriler ele alınırken daha çok hicivli ya da argo söylemlere yer verilir. Hukuk fakültesi mezunu olan Orhan, adalet sisteminin çürümüşlüğünü ev zaaflarını kullanan insanları görünce avukatlık yapmaktan vazgeçer. Etik, ahlakî ve eşitliğin olmadığı bir kuruma inanmadığı gibi hizmet etmeyi de doğru bulmaz:

Şirketin sahibi yaşlı avukat adelet denen şeyin orospusu olmuş, Bay Muzaffer, kazanmadığı dava yok, ama yaptığı işin de hukukla uzaktan yakından alakası yok. Adalet denen yemeğin nasıl yapıldığını, nasıl pişirildiğini, içine ne konduğunu yakından gördüm, midem ağzıma geldi (s. 89).

(…)

Hukuk fakültesinde dersleri verip diplomayı güçbela aldıktan sonra zorunlu stajımı bu insan müsveddesinin yanında yapmıştım. Yaptığı iş avukatlık değil daha çok bir ticaretti. Onun sayesinde şu cennet vatanda adaletin nasıl üretildiğini bizzat yakından görmüş ve iğrenmiştim. Cüppeyi duvara asmamda katkıları büyüktü, yanında bin yıl çalışsam da ödeyemezdim borcumu (s. 212-213).

(…)

Ben cüppeyi duvara astım, o almış yürümüş. Hatta çok yürümüş, şöhret çukuruna düşmüş. (…) Bizim Dişlek Burak da parayı bulmuş, havaya girmiş, boktan bulaşık bi herif olmuş çıkmış (s. 240).

(…)

Hukuk mu? Adam hukuk diyo ya. Hukuk nedir, ne anlama gelir, ne işe yarar biliyor mu acaba? Zihnimde bir sinir sıkışması hasıl oluyo. Vay benim dişlek arkadaşım, sen de böyle konuşursan… Fakültede ilk derste ne öğretmişlerdi? Sakın işinizi mahkemeye bırakmayın demediler mi bize? Yüzde yüz haklıysan bile mahkemede şansın en fazla yüzde elli değil midir? (…) İsviçre'de Deniz Bakanlığı var ama deniz yok, bizde de Adalet Bakanlığı var ama adalet yok. Böyle yazmadık mı bitirme tezimize ikimiz de? (s. 244).

Yazarın bozuk, yozlaşmış ve ticari odaklı hâle gelen adalet sistemini eleştirirken argo sözcüklere başvurduğu görülür. Adalet için çaba göstermesi gereken insanların adaletten çok maddiyata ve/ya güce hizmet etmeleri Orhan'ı rahatsız eder. Ne var ki içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için yine bu insanların yardımına ihtiyaç duyar. İstemese de onların söylediklerini yapar, yani eleştirdiği sistemin bir parçasına döner:

Kahkahayı patlatıyor eski sınıf arkadaşım. Ben de gülüyorum mecburen. Espriyi anlamış gibi yapıyorum, ama alakası yok. Anladığım artık bi vekilimiz olduğu. Avukatlık olduk, demek artık mahkemelik de olucaz, e hadi hayırlısı.

Ayağa kalkıyor üstat. Mecburen ben de kalkıyorum elimi bir sıkıyor ki, acısını ta kıçımın çatalında hissediyorum. Aslı'dan bi vekâlet alacakmışım, gerisi kolaymış (s. 247).

(…)

Şu âna dek yapıp ettiklerimin tek sebebi de sensin. Benim pozisyonum senden yana olmaktı sadece. Ne yaptıysam sana yardım için yaptım, inandığımdan diil (s. 285).

(…)

'kazanırsak hasılatın yarısını alırım.'

Çüş! Oha! Kaybedersek hepsini al bari. Adam avukat diil, resmen serbest meslek sahibi. İnsan bi sevildiğini unutmazmış, bi de şey edildiğini. Alacağın olsun lan dişlek, at gibi kişneyesin mahkeme salonlarında (s. 266).

Orhan, adalet sisteminin eleştirisi dışında sosyal hayatın genel işleyişinden de rahatsızdır. Toplumsal baskıyı, tabulaşmış davranışları, sanal dünyayı sokak ağzıyla tenkit eder. Yazar, sanki argonun yol açtığı aşağılayıcı tavırla bozulmuş sistemin hak ettiği söylemin bu olduğu mesajını verir:

"Şu memlekette ağzını korkmadan açabileceğin yegâne yer hususi dişçidir. Çenesini tutamayan daima kaybeder" (s.97).

(…)

Tamam karımsın. Ama beni bırakıp gidersen bitersin. Yok tiyatroymuş, sanatmış, vasiyetmiş… Bunlar felan hiç ipimde olmaz, mirasına konarım, kırk gün sonrada evlendiğimizi bile unuturum. Bu film bütün sinemalarda oynuyo Aslı. İnsanlar öyle ya da böyle ayrılıyo. Giden yolunu, kalan yerini biliyo, işte o kadar.

Belki Aslı ölmemiştir, kaçmıştır. Sadece benden sıkılmış olabilir. Zaten önce evlendik, sonra tanıştık biz onla. Hemen de boşanırız. Bir şeycikler olmaz. Boşanırsak bir tırnak makası bile vermeyeceğim Aslı'ya. (s. 285).

(…)

Aslı itiraf etti. Rahmetli Necip Amca'nın ısrarı yüzünden kendine bi avukat aramış feysbuktan. Bula bula beni bulmuş. Ben de itiraf ettim kendisinden uzun müddet şüphe ettiğimi. Sonunda haklı çıkmıştım ama, her zamanki gibi haksız da çıkmıştım (s. 319).

Bu eleştirilerin yanında yazar, büyük şehirlerde kentsel dönüşüm adı altında tarihî eserlerin, manevi değeri olan, bir şehre mâl olmuş mekânların yıkılmasını ve doğa tahribatını bazen alaycı bir tavırla bazen de sertçe eleştirir:

"hadi oradan, köstebek kılıklı kel pezevenk. Teklifin de yerin dibine batsın, inşaatın da. Git söyle patronlarına, bu can bu bedenden çıkmayınca, siz de o tiyatroyu yıkamazsınız" (s. 53).

"Orası bu şehrin ve ülkenin ortak mirasıdır. Yıkılmasına hiçbir vicdan razı olmaz" (s. 133).

(…)

"Zrilyoner inşaatçı Şükrü'ye, yıkılacak tiyatronun yerine dikilecek AVM'ye, Kuzey Ormanları'na atılan bıçağa… Hepsine lanet olsun! Hepsine lanet!" (s. 225)

Bu ve benzer birçok söylemle tiyatro, sanat ve değerler vurgulanırken, sistem eleştirisi, rant ve yozlaşma da eleştirilmiş olur. Burada altı çizilecek husus dil kullanımlarında argonun hâkim olmasına rağmen değerlerin ve savunulan hususların da bu üslup ile başarıyla anlatılabilmesidir.

Sonuç

Sibop romanında estetik bir unsur olarak dilin genellikle dil oyunları, ironi ve sokak üslubunun harmanlanmasıyla gerçekleştirildiği görülür. Yazarın dil anlayışının genel olarak anlam sapmaları, argo söylemler ve dil oyunları üzerine şahsileştiği söylenebilir. Yapısal değişkenler bağlamında şu tespitlerde

bulunabiliriz: Anlam sapmaları, gramatolojik düzenle oynanarak, argo söylemler mekân ve kişilerin takdimine uygun biçimde kurgulanarak ve üslup ise şahıs kadrosundaki kişilerin tipik özelliklerini yansıtarak eserde ele alınmıştır. Söylenenlerden hareketle Başarır'ın sanat anlayışındaki başarısının dille oynama kabiliyetlerine dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu tarz dil kullanımlarına Hüseyin Rahmi Gürpınar, Oğuz Atay gibi yazarlardan aşina olan Türk okuru benzer yöndeki okuma deneyimlerini güncellemiş olur. Böylece Başarır'ın öykü ve romanlarının bir başka işlevsel yönü de açıklanmış olur.

Kaynakça

Başarır, B. (2017). Sibop. İstanbul: Can Yayınları.

Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki (2017). Başar Başarır'dan 'Sibop'. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/835052/Basar_Basarir_dan__Sibop_.html adresinden erişildi (ET:15.04.2018).

Çetin, N. (2009). Roman çözümleme yöntemi. Ankara: Öncü Kitap.

Hadot, P. (2015). Wittgenstien ve dilin sınırları (M. Erşen çev). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Özünlü, Ü. (2001). Edebiyatta dil kullanımları. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Wellek, R. ve Warren A. (2011). Edebiyat teorisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN (1913-1975) ŞİİRLERİNDEKİ DEYİMLERİN ESTETİK BOYUTLARI

Dr. Ahmet Turan Sinan

Fırat Üniversitesi Eğitim Fak. Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

Öz

Bildirimizin adı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerindeki Deyimlerin Estetik Boyutları'dır. Bu bildirinin kapsamını; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlarına ait, 2013 yılında 13. baskısı yapılmış olan ve bütün şiirlerinin toplandığı BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU ***Dol Karabakır Dol Bütün Şiirleri*** isimli kitap oluşturmaktadır. İlk deyim, Bedri Rahmi'nin Yaradana Mektuplar adlı 1941 yılında basılan ilk şiir kitabının Birinci Mektup adlı şiirinin üçüncü dizesinde ***hep aynı minval üzre*** yer alır. Taradığımız bu kitapta yedi bölüm bulunmakta ve şair ressamın yaptığı çok sayıda tabloya yer vermektedir. İlgili bölümler; **Yaradana Mektuplar, Karadut, Tuz, Merhaba Yeşil, Bigüzel, Dol Karabakır Dol ve Yayımlanmamış Şiirleri** isimlerini taşımaktadır. Kitap baştan sona okunup deyim kullanımları açısından taranarak, Bedri Rahmi'nin çok farklı biçimlerde kullandığı deyim unsurları bir araya getirilmiş ve bir tasnife tabi tutulmuştur. Bu deyimlerin mükerrer olanları listelenirken parantez içinde kaç kez kullanıldıkları ve adı geçen kitaptaki sayfa numaraları da yanlarında verilmiştir. Kitabı oluşturan şiir ve mensur şiirlerdeki deyimler nitel tarama yöntemiyle saptanmış ve sınıflandırılmıştır. Bir göstergeler dizgesi olan her dilde bir takım kalıplaşmış yapılar yer alır. Bu hazır kalıplardan bir bölümü de "deyim" olarak adlandırılan söz yapılarıdır. Dil bir yapı olduğu gibi dilin bir bölümü olan deyimler de bir semantik yapıdır. Türk şiiri ve resim sanatında önemli bir yeri olan Bedri Rahmi, görsel eserlerinde halk hayatını bütün renkleriyle tablolaştırırken şiirlerinde de Türk dilini çok iyi kullanmış bir sanat adamıdır. Bir güzel sanatlar bilimi öğreticisi ve uygulayıcısı olarak Bedri Rahmi, resim sanatının önde gelen bir sanatkârıdır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci iken Ahmet Haşim'den estetik ve mitoloji dersleri de almıştır. O'nun şiirlerinde halk hayatına dair her şeyi; halk şiirini, halk türkülerini, atasözlerini ve özellikle de halk deyimlerini çokça görürüz. O resim yaparken aynı zamanda zihnindekileri kelimelerle de anlatmaya çalışmış bir sanatçıdır. Öyle ki şair, şiirin sesini *zifiri karanlıkta bile gelse ayak sesinden* tanıyacak kadar ustadır. Babasının kaymakam olması sebebiyle Anadolu'nun şehirlerinde gezerken toplumun farklı kesimlerine dair gözlem yapmış ve edindiği dil unsurlarıyla görsel imajları daha sonraki meslek hayatında hem resimlerinde hem de şiirlerinde yansıtmıştır. Elbette sanata dair bir bakışının oluşmasında devrin siyasi ve kültürel havası kadar şahsi düşünceleri ve ideolojik tutumunun da payı vardır. Bunlar da fırçasına ve diline şekil vermiştir. Akademik hayatının oluşmasında elbette Paris'te bulunduğu tahsil yıllarında tecrübe ettiği batılı fikir ve sanat akımları da önemli bir role sahiptir. Ahmet Kabaklı, şairi ele alırken; "Bedri Rahmi, her şeyden önce bir ressam olduğu için şiirini de resim sanatının gereklerince kurmuştur. Nitekim şiirlerinin çoğu, bir insan, eşya veya manzaranın allı pullu, göz alıcı tasvirleriyle başlar" der(Kabaklı, 2006:105). Bedri Rahmi şiirlerinde hayatla çeşitli bağlar kurmak suretiyle okuru şiire çeken adamdır. Bu halkın diline ilgi göstermek, onun türkülerine kulak vermek, onlardan beslenmek suretiyle olabilirdi. O halk şiiri söyleyişinden birçok şiirinde yararlanır ve şiirleri halk türkülerinden aldığı mısralarla başlar(Aksan, 2003: 85-86). Bedri Rahmi Anadolu şehirlerinde gezerken gözleri ve kulakları çok daha fazla görür, çok daha fazla şey duyardı. Gönlünün ve aklının kendisine **gör** dediği halk hayatını kendi sesinin ve resminin içine yerleştirmiş bir sanatçıdır. Böylece Türk şiir ve resim sanatı sahasında bir usta olarak temayüz eder. Bedri Rahmi, Anadolu insanın birçok hasletini tuvale nakşederken manzum ve mensur şiirlerinde de insanımızın folklorik değerlerini bolca kullanmış bir Türkçe ustasıdır. Gerek atasözleri gerekse de deyimler anonim dil ürünleridirler. Onlarda halkın derin hafızasında yer almış duygu ve düşünceler barınır. Atasözlerinde geniş bir deneyim varken dilin büyülü yapıları olan deyimler hazır söz kalıplarıdır. Birçok kelime veya

cümleyle anlatılmak istenen bir durum veya olay birkaç kelimenin kalıplaşmış biçimiyle ifade edilir. Deyimlerin birçok yönü bulunur. Deyimleri oluşturan kelimelerden en az biri gerçek anlamının dışında kullanılır. Deyimler en az iki kelimeden oluşur. Bu durum onların söz öbekleri olarak ortaya çıkmalarını sağlar(Gökdayı, 2011:41). Bedri Rahmi'nin sanat hayatına yön veren, ona şahsiyet kazandıran yurt gezilerini de unutmamak gerekir. 1930'lu yıllardan sonra İstanbul'dan çıkıp Edirne, Mardin gibi kentlere gezilere gider. Bu yurt gezileri ona çok şey kazandırdı. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu gezilerden döndükten sonra resimlerinde köy manzaraları, kahveleri daha çok yer almaya başladı. Mehmet Kaplan, Karadut adlı şiirini incelerken: "Bedri Rahmi'nin yalnız bu şiirinde değil, diğer eserlerinde de Halk edebiyatı ve folklor malzemesi büyük yer tutar" der (Kaplan, 1984: 118). Bedri Rahmi'nin halk sanatına; kilim, heybe, yazma, çorap gibi etnografik malzemelere ilgi duymasını taşıdığı ideolojik tutuma bağlayanlar da vardır. Bu durumu dile getirenlerden Mehmet Kaplan; "Bedri Rahmi, yalnız halk şiirine karşı değil, bütün halk sanatlarına, halkın her şeyine karşı derin bir hayranlık duyar. Bu hayranlık, bazı şiirlerinde açıkça görüldüğü üzere, sosyalist düşünce ile yakından ilgilidir" der(Kaplan, 1984: 119). Halk hayatının halkçı, toplumcu bir dünya görüşünü benimseyen Bedri Rahmi gibi bir şahsiyetin şiirinde dile gelmesi doğaldır. O halkın bezeme anlayışına değer verir, şekline, rengine dikkat kesilir ve eserlerinde onları yeniden yaratır. Yeni biçimler, özellikle Anadolu kilimlerinin geometrik desenlerinden yeni soyut biçimlere yönelmiştir. Denizli Destanı adlı şiirinde Türk aydınlarını Anadolu şehirlerini görmezden gelmekle suçlar:

"*Her horoz kendi çöplüğünde öter,*

Denizli horozu her yerde öter

Ne güzel dağların var Denizli

Mavi mavi yeşil yeşil tüter

Horozun hakkını horoza

Dağların hakkını dağlara verelim.

Al gözüm kınalı paleti ele

Şöyle ressam gözüyle seyredelim

Al gözüm seyreyle Denizli pazarını

Sittin sene beklemiş durmuş ressamını, yazarını

Ama bizler bu yurdun aydın geçinenleri

Elimize kâğıt kalem geçer geçmez

Evvelâ Galata'yı çekmişiz sineye sonra Şişli'yi

Gözüm kör olsun duydumsa

Minicik horozlardan başka kimseden Denizli'yi

Dostlar günahı vebali boynumuza

Öyle lök gibi oturmuş kalmış

Öylesine saplanmışız ki İstanbul'a

Bir türlü atlayıp kalemin sırtına "

Üsküdar'ı aşamamışız.

……

Bu şiirde Denizli pazarında dolaşır ve halka ait canlı cansız nesneleri sıralar: kilim, heybe, örgü, beşik, deve, çıngırak, plastik kemer, çalı, çırpı, bakraç, ddt, bit tozu, naylon peştamal, mızraklı ilmihâl, Jack Landon tercümesi, Zaloğlu Rüstem, tulum peyniri, hıyar, bal petek, kırmızı biber vb.

DEĞERLENDİRME

BİRLEŞİK FİİL YAPISINDAKİ DEYİMLER

Bedri Rahmi'nin şiirlerinde en çok kullandığı birleşik fiil yapısındaki deyimlerdir. Bunlar eylem anlattıkları gibi bir zarf-fiil eki getirildiklerinde; bir durum, vaziyet, tavır da anlatabilirler. Birleşik fiil yapısındaki deyimlerin sayısı 296 olarak saptanmıştır. Bir defa kullanılan 269 deyim saptanmıştır. Bunlardan 27 tanesinin mükerrer kullanımları eklendiğinde toplam 322 deyim birleşik fiil yapısındadır.

27 deyimin sıklıkları şöyledir: Bu mükerrer deyimlerin toplamı da 63'tür.

dili tutul- (17, 33, 103, 316) /4

alıp başını *uzaklaş-/çekip git-/ yollara düş*- (19, 174, 266) /3

boş ver- (113, 214, 300) / 3

böyle gelmiş böyle git- (198, 213, 242) /3

can çekiş- (261, 66, 121) /3

eli dert görme- (81, 198, 281) / 3286

elinde büyü- (7, 32, 73) / 3

taş kesil- (17, 43,103) / 3

aklına es- (188, 345) / 2

allem et- kallem et- (265, 204) /2

ana avrat dümdüz git- (257, 258) /2

arayıp bulama- (55, 302) /2

başı dön- (111, 226) /2

bıçak gibi kemiğe dayan-(194, 332) / 2

canı ağzına gel (258, 244) / 2

çil yavrusu gibi dağıl- (17, 197) / 2

çile çek- (179, 233) / 2

haraç mezat sat- (41, 240) 2

hesabını sor- (230, 270) / 2

kadrini bileme- (400, 402) / 2

kolunu kanadını kır-(103, 320) / 2

miadını doldur- (228, 229) / 2

nerden ince ise ordan/oradan kop- (258, 297) / 2

sızım sızım sızla- (203, 261) / 2

sırt üstü yat- (88, 369) /2

taş çatla-(170, 402) /2

yanıp kül ol- (119, 281) / 2

Kitaptaki şiirlerde bir kere kullanılan 269 deyim ve sayfa numaraları aşağıda verilmiştir:

ağzı dili olma- (242)

ağzı süt kok- (173)

ağzını bıçaklar açma- (25)

ahret sualleri sor- (15)

ak hayale sığma- (235)

akıl ver- (361)

aklıma düş- (204)

aklına gel- (246)/

aklından geç-

allah rızası için söyle- (19)

alnını karışla- (193)

ana avrat küfret-(246)

anasını sat-(336)

at oynat- (272)

atın ölümü arpadan ol- (258)

avret mahallerini gör- (18)

aydın geçin- (233)

bağrı deşil-(69)

bağrına sapla- (266)

bağrına taş bas-(114)

baş köşeye geçip otur- (171)

baş köşeye kurul- (119)

başa çık- (230)

başına gel- (249)

başına kon- (185)

başını kaşı-(123)

başının üstünde taşı- (371)

benzer yeri kalma-(208)

beraber ağlayıp dertleş- (70)

bin bir kisveye bürün- (57)

bir ağızdan bağırıp dur- (371)

bir atımlık barutu ol- (274)

bir deri bir kemik kal- (20)

bir mum gibi yan- (66)

bir zırnık alma- (330)

bire on ver- (24)

bitip tükenme- (328)

borcunu öde- (77)

boşlukta sallan- (440)

boy at- (23)

boynuna geçir- (41)

boynuna tak- (238)

boynunu bur- (210)

boynuz tak- (373)

boyu devril- (25)

boyuna bosuna bak- (294)

boyundan utan- (19)

can al- (317)

can dayan- (124)

can evinden sok- (394)

can kavuşma- (34)

can ver-(97)

can yanma- (215)

candan alıp can sat- (200)

canı acı- (400)

canı çık- (361)

canına değ- (400)

canını her daim takar dişine (249)

canını iste- (15)
canının peşine düş- (121)
ciğeri beş para etme- (401)
ciğerine işle- (247)
cinini tepesine çıkar-(301)
çaput bağla- (332)
çarşıda satılma- (188)
çıkıp otur- (114)
çın çın öt- (290)
dalga geç- (250)
dalına kon- (337)
davul gibi geril-(56)
değerini bilme- (170)
deliler gibi gül- (13)
delip geç- (366)
dem vur- (284)
dert anlat- (179)
dibini boyla- (308)
dilenmeye başla- (19)
dilim dilim dilin- (67)
diline düş- (328)
dilinin ucunda ol- (245)
dilleri çürü- (318)
dilleri sökül- (165)
dinden imandan çık- (341)
dizine kara sular in- (183)
dokuz doğur-(406)
dolanıp dur- (245)
donuna işe- (17)
doya doya bakma- (320)
düğüm üstüne düğüm at- (297)
dünya gözüyle bak-(277)
düşünüp taşın- (346)
eceliyle öl- (55)
el değme- (23)
el ele baş başa dolaş- (246)
el pençe divan dur- (5)
elden git- (121)
ele avuca sığma- (10)
eli ayağı kesil- (260)
eli eline değme-(293)
elin varma- (316)
elini kolunu sallayarak (git-) (167)
elini uzat- (200)
ensesine şamar at- (36)
eşi emsali görül- (237)
ettiğini bul- / (251)
falı çıkma- (249)
gidip gelme-(195)
göğüs geçir-(54)
gözleri kamaş- (320)
gözleri kan çanağına döner (242)
gözleri kana- (351)
gözlerim önüme aksın (381)
gözlerine doyma-(375)
gözü arkada kal- (97)
gözü gönlü doy- (23)
gözüne kara perdeler dur- (183)
gün görme- (23)
günahlarını ayıkla- (12)
günleri birbirine ekle- (405)
gürül gürül ak- (21)
haber ver- (213)
hakkını helal et- (32)
halay çek- (233)
harman savur- (165)
hasret git- (23)
hissesine düş- (14)

hissesini al- (18)
ıkınıp sık- (406)
içi içine sığma- (52)/
içini çek- (46, 229)
içini korku sar-(279)
iki yakayı bir araya getir- (395)
ikramiye vur- (205)
iler tutar tarafı kalma- (228)
inim inim inle- (229)
insan eli değ- (209)
insan elinden çık- (209)
işe yara- (163)
işler sarpa sar-(266)
kahrından çatla- (65)
kahrından öl- (293)
kan dök- (22)
kan sız- (351)
kan ter içinde kal-(266)
kana bulan- (67)
kapağı at- (170)
kasıp kavur- (247)
kaskatı kesil- (229)
kelleyi koltuğa al- (231)
kendi yağıyla kavrul- (335)
kendini ağır sat- (169)
kendini aldat- (297)
kendini beğen- (208)
keyfine bak- (170)
kılı kırka yar- (69)
kınından çek- (327)
kıyameti kopar- (210)
kin tutup kir tutma- (241)
kolları yanına gel- (301)
korkudan dilleri tutul- (175)
korkularından taş kesil- (43)
koşup gel- (20)
koyun koyuna yuvarlan-(52)
koyuvermiş sakalı (182)
kök lök gibi oturacak (262)
kökleri kuru- (318)
köklerini sal- (179)
köklerini sök- (215)
kökünü kazı- (215)
kötü haber ver- (317)
kötü kötü düşün-(320)
kulağı çın- (435)
kül bastıya dön- (229)
lime lime parçalan- (67)
lök gibi çök- (342)
lök gibi otur- (233)
maytaba al-(246)
meraktan çatla-(274)
metelik verme- (15)
misli menendi görülme- (345)
muradına er- (114)
nefesi kesil- (319)
neşteri vur- (55)
neyine yetme- (6)
nöbet beklemek (5)
nur topu gibi açıl- (203)
ocağına incir ağacı dik-- (165)
okuyup üfle- (7)
olmayacak dualara amin de- (22)
olup bitenlere kulak ver- (210)
olup bitenleri seç- (204)
on ikiden vur- (404)
oralı bile olma-(279)
otobüsü kaçır-(258)

ödü kop- (394)
ödü patla- (197)
ölüm tehlikesi olma- (372)
ömrünü ser- (14)
öpüp de başına koy- (407)
ötesine aklın erme- (193)
pamuk ipliği ile bağla- (297)
pas tut- (51)
pazarlık etme- (13)
peşine düşmek (184)
piç ol- (419)
pisi pisine ölüp git-(314)
put kesil- (119)
rahat bırakma- (9)
ressam gözüyle seyret- (233)
rezil rüsvay et- (15)
rızkını ye- (22)
sabrile koruk helva ol- (289)
sadaka ver- (56)
samanlık seyran ol- (288)
saniye bile sürme- (320)
sarıp sarmala- (74)
sefer eyle- (183)
serden geçip devril- (56)
sessizce ağla- (246)
sessizce kon- (245)
sık dokuyup, ince ele- (5)
sırrını çöz-(69)
sırrını ver- (6)
sırtına al-(276)
Sineye çek-(233)
sofra kurul- (190)
sövüp say- (366)
söz atıp çelme tak-(75)
su gibi aziz ol- (101)
suret kesil- (122)
sütlüye dokunma- (169)
süzüm süzüm süzül- (204)
şeytanın bacağını kır- (276)
şimşek çak-/ ilham şimşeği çakanda (404)
tadı tuzu kalma- (288) ne tadı kaldı şu beytin ne tuzu
tadına doyulma- (402)
tel tel çözül- (111)
tepesine kon- (183)
tohuma kaç- (366)
toz kondur-(193)
tozu dumana kat- (107)
tövbe estağfurullah çek- (230)
tüy dik- (224)
ucundan kan damla- (114)
ver yansın et- (285)
yalınayak basma- (79)
yalınayak koş- (49)
yan bak- (75)
yan gelip keyfine bak- (170)
yanıp kavrul- (123)
yerde ararken gökte bul- (109)
yerden yere çal- (361)
yerini tutma-(99)
yerlerinde yeller es- (165)
yollara düş- (183)
yolu düş- (215)
yoluna başını koy- (293)
yoluna bir can koy- (109)
yuh çekerek (365)
yunmuş yıkanmış (197)
yunmuş, yıkanmış (123)

yuvayı yapan dişi kuşmuş (282)

yükünü tut-(285)

yüreği at- (398)

yüreği sız- (415)

yüreği taş kesil- (230)

yürek burkul- (234)

yüzünü bile unut- (73)

zokayı ye- (288)

İSİM GRUBU YAPISINDAKİ DEYİMLER

Bu gruptaki deyimlerin büyük çoğunluğu isim ve sıfat tamlaması gibi söz öbekleridir. Toplam 168 deyim bulunmaktadır. 11 deyim tekraren kullanılmıştır. 157 deyim ise birer kere kullanılmıştır.

tepeden tırnağa (77, 219, 232, 238, 316, 378)/6

bet bereket (293, 271, 304, 354, 415)/ 5

sittin sene / (233, 209, 237) 3

alnının kara yazısıyla (175, 318) /2

bayramdan bayrama (163, 65) / 2

can ciğer (52, 318)/ 2

dört nala (124, 375) / 2

gün görmüş (77, 389)/ 2

günahı vebali boynuna (40, 233) /2

her Allah'ın günü (205, 402) / 2

kıldan ince kılıçtan keskin (106, 247) 2

acısıyla sızısıyla (318)

adem baba (5)

adı sanı belli belli değil (57)

adı yok (354)

ağır başlı (320)

aklı başında (188)

aklın varsa (210)

al takke ver külâh (173)

altın yürekli (281)

ana südü gibi (198)

anca beraber kanca beraber (337)

ara ki bulasın (282)

avret mahalleleri (31)

avuç dolusu (75)

avuç içi kadar boş yer (166

avuçlarımın içerisinde (18)

ayıptır söylemesi (345)

başımızın üstünde (5)

başından büyük (210)

başının üstünde (245)

bayram havası (234)

bin bereket (6)

binbir kanatlı (39)

bir afra bir tafra (401)

bir koltukta iki karpuz (385)

bir tutam ot (97)

bundan böyle (205)

can kuşu (21)

can mı dayanır? (191)

cana yakın (234)

candan tatlı (174)

canım kurban (219)

canımın çekirdeği (111)

çerden çöpten (21)

çerden çöpten (87)
çifte telli(285)
dananın kuyruğu (236)
darısı başına (436)
deli mi ne (294)
deliler gibi (232)
derya misali (210)
dik âlâsı (258)
dostluk dediğin filli fistan (402)
dört başı memur (240)
dünya ahret dostumuz (220)
dünya durdukça (328)
eğri büğrü, kör topal kabulüm (194)
ekmek elden su gölden (123)/
ekmek elden su gölden (87)
ekmek parası (214)
el çabukluğu marifet (197)
elinden çıkmış gibi (3)
elinin körü (319)
endam aynası (174)
eninde sonunda (437)
eş dost (89)
eşe dosta (246)
eşek cenneti (432)
eşekten beter (229)
eşrefî mahlûkat (298)
etin ne budun ne? (99)
etine buduna kurban (354)
fi tarihinde (190)
gâvurun dölü (347)
gel de şaşma (185)
gelecekleri varsa görecekleri var (306)
gelsin hacılar gitsin hocalar (266)
gökdeki mimar (209)
gönül gözü (219)
gör ki neler var! (55)
görüp göreceği (200)
gözümün nuru (328)
gözümün önü (313)
ha varmışsın ha yokmuşsun (184)
hacı yatmaz (215)
haddine mi düşmüş?(425)
Halep orada ise arşın burada (235)
hanım hanımcık (230)
hep aynı minval üzre (3)
her işin başı (404)
arslan ağzında (257)
her parmağında bir marifet (345)
hilesiz hurdasız (195)
huyunu husunu (66)
iki gözü iki çeşme (121)
iki nokta bir benek (221)
ikisi bir boya (246)
in cin yok (184)
işte geldik gidiyoruz (97)
kaçın kurrası? (224)
kapı komşu (39)
kara gün dostu (213)
kelli felli (208)
kendinden emin (208)
kırk değirmen taşı gibi (242)
kırk gün kırk gece (8,9)
kırk yıllık (35) /
kırk yıllık dost (174)
kimin umurunda (229)
kuzgunu var kurdu var (185)
mal canın yongası (20)
mal canın yongasıymış (200)

mihenk taşı (174)
ne dini vardır ne imanı (191)
ne eli var ne kolu (302)
ne gelen var ne geçen (185)
ne mene…(7)
ne sen sor, ne ben söyleyeyim (106)
ne sihirdir ne keramet (197)
neyse halin o çıksın fâlin (249)
ölüm allahın emri (66)
ölüm kapıya gelince (348)
ömrünün sonu(238)
pala bıyıklı (285)
pazar dediğin (234)
rezil rüsvay (391)
salkım saçak (119)
samanlık seyran (288)
sapına kadar (276)
sayım suyum yok (381)
sırat köprüsünden (106)
sonuna kadar (21)
sürü sepet (173, 298)
tadı yok (354)
telli kavak (185)
tırnağım yakanda (6)
torba sakal çilli çakal (267)
tuzu biberi (195)
uçsuz bucaksız (210)
uzun sözün kısası (66)
üç adım ötede (223)
üstüne doğru (224)
vakitli vakitsiz (66)
ver elini (349)
yağdan kıl çeker gibi (899
yahudi çarşısı (370)
yarı çıplak (236)
yedi kat yerin dibinde (5, 69)
yok ölünün körü (270)
yürek sızısı (284)
yüzüne gözüne(188)
zehir zıkkım (32),(174)
zil zurna (285)
zorun ne (99)

Bedri Rahmi'nin bütün şiirlerini içine alan *Dol Karabakır Dol* adlı eserin taranması sonucunda çok sayıda deyimi şiirlerinde kullandığı görülmektedir. Bunlar yaklaşık 460 deyimdir. Bunların 271 tanesi birleşik fiil grubu biçiminde olan deyimlerdir. Birden fazla kullanılan 27 deyim de eklendiğinde 487 deyime ulaşılır. Bu da söz varlığı açısından oldukça zengin bir deyim kullanımının tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Devrik Yapı

Deyimler dillerde önceden kalıplaşmış bir yapıya sahiptirler. Belli bir kelime dizilişi ile kalıplaşmış dil birimleridir. Ancak sözdizimindeki devrik cümle örneğinde olduğu gibi özellikle şiir dilinde kelimelerin şairin estetik organizasyona verdiği değer bağlamında deyim bileşenlerinin yer değiştirdiği görülmektedir: yoluna başını koy- deyiminin (s. 293) / yoluna koymuşum başımı biçiminde kullanılması gibi. Ayrıca diğer örnekler şöyledir:

candan alıp can sat- (200) candan alır can satarlar

canının peşine düş- (121) düşerim canın peşine

cinini tepesine çıkar-(301) cinimi çıkarma tepeme

el ele baş başa dolaş- (246)/ dolaşır el ele baş başa

eli eline değme-(293)/ eli değmezse elime

gözlerine doyma-(375) / doyamadan Paris'in ela gözlerine

içi içine sığma- (52)/ içim sığmıyor içim

peşine düşmek (184) / düşmeli peşine

sık dokuyup, ince ele- (5)/ince eleyip sık dokumak olmalı şair böyle tercih etmiş!

sırtına al-/ alıp sırtına (276)

yerde ararken gökte bul- (109)/ **gökte ararken yerde, yolda bul- biçiminde**

yollara düş- (183) / düşelim yollara

Araya Sözcük Ekleyip Kullanma

anasını sat-(336)/ satmışım şeyin anasını

can evinden sok- (394)/ can evinden öyle soktu ki beni

kahrından çatla- (65) / çatlar mıydı bu yürek kahrından kıyamadık

kulağı çın- (435) / bir kulak ikide bir çınlardı

rızkını ye- (22) "bir ömrün rızkını bir günde yemedik"

tepesine kon- (183)/tepemize kara kuzgunlar konmadan

Halep orada ise arşın burada (235)/ Halep de burda arşın da.

ekmek elden su gölden (87)/ ekmek elden gelirdi su gölden (87)

Deyimde Eksilti

sütlüye dokunma- (169) aslı; *etliye sütlüye dokunma*- biçimindedir.

Kelimeyi Vulgarize Etme

Bedri Rahmi, zaman zaman deyimdeki kelimenin halk söyleyişindeki biçimini kullanarak şiirine çeşni katar: kana bulan- (67) / kâne gibi.

"Çok uzaklardan Ebabil kuşları geçiyor.

Tüyleri diken diken

Kanatları kâne bulanmış" …

rezil rüsvay (391)/ irezil irüsvay

Kişileştirme/ Teşhis

ağzı dili olma- (242) / ağzı dili olsa da tenhadaki çamların

ağzı süt kok- (173)/ gözlerin ot kokardı, ağzın süt

ağzını bıçaklar açma- (25) tohumların ağzını bıçaklar açmaz

boyu devril- (25) "tohumların ağzını bıçaklar açmaz oldu/boyu devrilesi bir bahara kadar"

bıçak gibi kemiğe dayan-(194, 332) / 2 bıçaktır gelmiş kemiğe dayanır

Bu deyime de "gibi" benzetme edatını ekleyip kullanıyor. Bıçak canlı varlığa benzetiliyor.

gün görmüş (77, 389)/ 2 gün görmüş ağaçlar, gün görmüş iri eller

gökdeki mimar (209)

dili tutul- (17, 33, 103, 316) Bu deyim, "Korku, heyecan gibi nedenlerle söz söylemez olmak" biçiminde anlamlandırılır(Aksoy, 1984: 602). Bedri Rahmi: bu deyimi, "**dili tutuldu** âyetlerin", "Sana uzak memleketlerden bahsedenlerin/ **dili tutulsun**", "bir gemi vardı/ Harp çıkınca ona bir hal oldu/ Kırıldı kolu kanadı **dili tutuldu**" "Bir şubat gecesi tutuldu dilin" mısralarında somut ve soyut varlıklar (âyet/ Tanrı, insan, gemi, insan) için kullanıyor.

ettiğini bul- / azrail ettiğin bulsun (251)

gözleri kan çanağına döner (242)/ gözleri kan çanağına döner dalyanın yüzü

gözlerine doyma-(375) / doyamadan Paris'in ela gözlerine

haraç mezat sat- (41, 240) : Açık artırma ile satmak anlamında, "*Dört başı mâmur bir gelin odası/ haraç mezat satılmakta*" dizesinde somut nesneler için kullandığı gibi bu deyimi ***Uyumak*** adlı şiirde ise "gece" için kullanıyor: "*Gecenin haraç mezat göklerde satılmasını beklemeden".*

Zil zurna (285), Çifte telli (285) :

"Bandırma Gönen arası

Bu yıl bereket senesi

Bağlar bahçeler zil zurna

Kavun karpuz çifte telli"

Alışılmamış Bağdaştırma

tırnağım yakanda (6) /iki eli yakasında ol- deyimini "söylemezsen haram olsun yirmi tırnağım yakanda " biçiminde alışılmamış bir bağdaştırma ile kullandığını görüyoruz.

altın yürekli (281) / altın yürekli taşları

dört nala (124, 375) / 2 dört nala bir atlı gelir, dört nala giden bir trenden (375)

mal canın yongası (20) deyimindeki "yonga" ahşap yontulurken veya kesilirken çıkan parça, talaş anlamındadır. Bedri Rahmi, deyimi alışık olmayan bir biçime sokarak; *can Allah'ın yongası* olarak kullanmıştır.

Soru Ve Uyarı

Bedri Rahmi kimi deyimleri iletişim kurmak için soru ekiyle de kullanır:

can al- (317) / canın alır mı?

can mı dayanır? (191)

gör ki neler var! (55)

kaçın kurrası? (224)

işte geldik gidiyoruz (97)

ne sen sor, ne ben söyleyeyim (106)

anca beraber kanca beraber (337)

haddine mi düşmüş?(425)

Halep orada ise arşın burada (235)

TEKRAR

aklından geç-/ deyimini peşpeşe kullanır: "aklından neler geçmez, ama aklından geçen her şey, ayıptır söylenmez."

in cin yok (184) / in yok cin yok ortalıkta

Sonuç

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Dol Karabakır Dol adlı eserinde toplamda 464 deyimi kullanıldığı görülmektedir. Bunlara mükerrer kullanılan 84 deyimi de eklersek 546 deyim kullanıldığı ortaya çıkıyor. Bütün bunlar ressam şair Bedri Rahmi'nin halk deyimlerini sanatını ortaya koyarken özelikle kullandığını gösteriyor. Bu da şairin iyi bir dil kullanıcısı anlamına da gelmektedir.

Kaynakça

Aksan, Doğan (2003), **Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri**, Bilgi Yayınevi,

Ankara.

Aksoy, Ömer Asım (1984), **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2 Deyimler Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara.

Bektaş, Cengiz (1984), **Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi (2013), **Dol Karabakır Dol**, Bütün Şiirleri, 14. Basım, Türkiye İş bankası Kültür

Yayınları, İstanbul.

Gökdayı, Hürriyet (2011), Türkçede Kalıp İfadeler, Kriter Yayınları, İstanbul.

Gözaydın, Nevzat (2017), ***Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sözlüğümüze Katkıları***, Türk Dili,

S. 788, TDK Yayınları, Ankara, s. 5-14.

Kabaklı, Ahmet (2006), **Türk Edebiyatı**, C. IV, Türk Edebiyatı Vakfı Yayını, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1984), **Şiir Tahlilleri 2**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, Kaya (2016), **Çağdaşlığın Yerel Versiyonu Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Sinan, Ahmet Turan (2015), **Türkçenin Deyim Varlığı**, Kesit Yayınları, İstanbul.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE AT FİGÜRÜNÜN PLASTİK VE ESTETİK YORUMU

(Kaya Resimleri - Minyatür(Varka İle Gülşah) - Mehmet Başbuğ)

Dr. Sema Kara

Gazi Üniversitesi

Öz

At, uygarlık tarihinin başlangıcından bu yana insanla yan yana uyum içerisinde olmuş ve insan yaşamında vazgeçilmez bir yer edinmiştir. Güçlü, kuvvetli ve muhteşem hareket yeteneğine sahip olan at hem mitolojik hem de ikonografik bağlamda kültür ve sanat içerisinde çok önemli bir repertuar oluşturmuştur. Kaya resimlerinden duvar fresklerine, minyatürden çağdaş sanat uygulamalarına kadar pek çok alanda yer almıştır. Atın minyatürlerde ele alınışı ve çağdaş sanat yorumu bakımından çeşitli özellikler gösterir. Karakteristik hareketlerin yanı sıra değişik görüntüleri sunması onun dışavurumcu bir anlayışla ifade ediliş biçimimin plastik anlamdaki görsellerini oluşturmaktadır. Çağdaş Türk Sanatı'nın en önemli figür yorumcusu olarak bilinen Mehmet Başbuğ'un at tasvirleri Türk kültürünün başlangıcından günümüze kadar uzanan kronolojik gelişiminin temsilcisi konumundadır. Konun plastik ve estetik açıdan ele alınışı bu tarihsel sürekliliğin çağdaş sanat bağlamında yeni ve özgün biçimde değerlendirilmesi anlamına da gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: At, Kaya resimleri, Minyatür, Mehmet Başbuğ, Estetik

PLATINUM AND AESTHETIC COMMENTS AT THE TURKISH CULTURE

(ROCK PAINTINGS, MINATURES (VARKA WITH GÜLŞAH) AND MEHMET BAŞBUĞ)

Abstract

The horse has been in harmony with man since the beginning of the history of civilization and has become an indispensable place in human life. The horse, which has strong, strong and great acting ability, has formed a very important repertoire in culture and art in both mythological and iconographic contexts. From the rock paintings to the wall frescoes, from miniature to contemporary art practices, there are many areas. The horse displays various characteristics in terms of handling in miniatures and interpretation of contemporary art. In addition to his characteristic movements, his presentation of different images forms the plastic visuals of his expressionism in an expressionist way. The depictions of Mehmet Başbuğ's horses, known as the most important figure commentator of contemporary Turkish art, are representative of the chronological evolution of Turkish culture from the beginning to the present day. The fact that Kon's plasticity and aesthetics are taken into consideration means that this historical continuity is evaluated in a new and original way in the context of contemporary art.

Keywords: Horse, Rock paintings, Miniature, Mehmet Başbuğ, Aesthetics

Giriş

At, uygarlık tarihinin başlangıcından bu yana insanla yan yana uyum içerisinde olmuş ve insan yaşamında vazgeçilmez bir yer edinmiştir. At, evcilleşmesinden sonra etinden sütünden ve hızlı hareket yeteneğinden dolayı insanın günlük yaşamında en önemli destekçisi ve yardımcısı konumunu üstlenmiştir. Atın Türk kültür tarihi içerisinde müstesna bir yeri olduğu öteden beri bilinmekle birlikte onun insanla iç içe yaşamı biçimlendirmesi ona somut varlığı dışında farklı bir değer ve anlam yüklenilmesine neden olmuştur.

Teknolojinin günlük yaşama girmediği dönemlerde başlangıcından 16.yüzyıla kadar olan süre içerisinde at, hızın ve farklı alanlara ulaşmanın en önemli vasıtası olmuştur. Güçlü, kuvvetli ve muhteşem hareket

yeteneğine sahip olan at hem mitolojik hem de ikonografik bağlamda kültür ve sanat içerisinde çok önemli bir repertuar oluşturmuştur. Yaşamın vazgeçilmez öğesi olan at başlangıçta insan canlısının kendisini ifade etmek için kullandığı kayalar olmak üzere; duvar, deri, ahşap, metal ve çeşitli yüzeylere at figürlerinin görselleştirdiği tarihin alacalı dönemlerinden günümüze dek var olan örnekleriyle de somutlaşmıştır. Günlük yaşamda insanla özdeş tutulan at, sahibinin ölümünde onunla birlikte gömüldüğü, kimi insan bedenlerinde de tılsım ve dövme olarak at tasvirlerinin işlendiği bilinmektedir. Kaya resimlerinden duvar fresklerine, minyatürden çağdaş sanat uygulamalarına kadar pek çok alanda yer almıştır. At, Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde de zengin ve geniş bir görsellik sunar.Atın, minyatürlerde de ele alınışı Çağdaş sanat yorumu ve analizi bakımından enteresan özellikler sunar.Karakteristik hareketlerin yanı sıra farklı açılardan değişik görüntülerin sunulması Kübizmin temel felsefesi ile koşutluk göstermesi gibi aynı şekilde zengin bir renk skalası içerisinde yer alması onun dışavurumcu bir anlayışla ifade ediliş biçiminin plastik anlatımdaki görsellerini oluşturmaktadır.Örneğin atın bilinen doğal renk özellikleri dışında onun sarı, mavi, mor, kırmızı ve bunun gibi sanatçı kurgusuna ve bilinçaltının renklerle dışa vurulmasına yönelik net ipuçlarının göstergesi olmaktadır. 40 yılı aşkın sanat hayatı boyunca Mehmet Başbuğ Türk resminde destanların ressamı olarak anılmasına rağmen resimde destanlaşan görsellerinin önemli bölümünü at ve at sahneleri oluşturmaktadır. Çağdaş Türk Sanatının en önemli figür yorumcusu olarak bilinen Mehmet Başbuğ'un at tasvirleri Türk kültürünün başlangıcından günümüze kadar uzanan kronolojik gelişiminin temsilcisi konumundadır. Konun plastik ve estetik açıdan ele alınışı bu tarihsel sürekliliğin çağdaş sanat bağlamında yeni ve özgün biçimde değerlendirilmesi anlamına da gelmektedir.

Türk Kültüründe Atın Yeri Ve Önemi

Bütün göçebe toplumlarda olduğu gibi Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türklerin de en değerli hayvanlarından birisinin ''AT'' olduğu kabul edilir (Gülensoy, 1989:43). At, hayatın devamlılığı için ihtiyaç duyulan temel hayati ihtiyaçlarını karşılayan bir varlıktır. Onun etinden, sütünden, kılından ve derisinden faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra yük taşıma ve binek hayvanı olarak da kullanılmıştır. Çağın en önemli ulaşım aracı olarak önem taşımıştır. Hem sürülerin daha geniş meralara ve vahalara ulaşmasında hem de sürülerin kontrol edilmesinde çobanların tercih ettikleri en önemli vasıta olmuştur. Bunun yanı sıra savaşlarda en önemli stratejik öğe olarak dikkat çekmektedir (Başbuğ,1986:2). At günlük hayatın en önemli yerini tutmakla hatta Türk kültüründe bir dönem adını vererek uzmanların atlı bozkır kültürü olarak nitelendirdiği bir döneme damgasını vurmuştur. Atlı-göçebe kültürler büyük ölçüde Orta Asya'da doğmuş ve bozkır coğrafyasının diğer taraflarına da yayılmıştır. Bir hayat tarzı olarak ortaya çıkan göçebelik, bazı durumlarda fazla özelliği olan ve uygun şartlarda toprağı işlemekten daha az işçiliğe ihtiyaç duyulan bir yaşayış biçimi olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir (H, 1970: 190-191). Göçebe kültürlerinde hayvan besleyiciliği içerisinde at en önemli yeri tutmakta, hatta kültüre adını vermekte, bozkır kültürü atlı-bozkır kültürü olarak kendini göstermektedir. Çinliler, Türkler hakkında "Türklerin hayatı ata bağlıdır" demişlerdir (Erkin, 1995:35). Türkler yabani atları evcilleştirip, Orta Asya'nın soğuk ve sert iklimi olan ovalarında diğer yabani atlarla yarıştırmışlardır (Esin,2002:258). Asya Hun Hükümdarı Mete Han dört yönün simgesi olan demir kır atları doğuya, kırmızı atları güneye, beyaz atları batıya, siyah atları ise kuzeye göndermiştir. Orhun yazıtlarında atlarla ilgili bilgiler yer almaktadır. Kültigin'in her seferinde beyaz renkli ata bindiği belirtilmektedir. Aynı zamanda, Vezir Tonyuluk'un boz ve yağız renklerde atları olduğu da söylentiler arasındadır (Esin, 2002:128).

Atlar, günlük yaşamda, askeri alanda, eğlencelerde, yarışmalarda, festivallerde, çeşitli törenlerde ve dinsel kimi ritüellerde belirleyici bir unsur olarak dikkati çeker. Hatta bugün bile Anadolu'dan Uzak Asya'ya kadar olan geniş coğrafyanın hemen her köşesinde at yarışları, cirit oyunları kök par vb. etkinlikler devam etmektedir. Türklerde kurban sunma ritüellerinde 3 yılda bir yapılan merasimlerde yer-su tanrısına sunulan kurbanlar arasında boz renkli atın kurban edildiği vurgulanmaktadır (Bayat,

2007:15). At, eski Türklerde özel anlam yüklenilen bir varlık haline geldiği de bilinmektedir. Atı çalmanın cezası ölümdü. Sahibi ölünce çoğu kez onunla özdeş tutulan atı ile birlikte gömülme geleneği Hunlardan beri süregelmiş ve pek çok kurganda sahibi ile birlikte at iskeletlerine de rastlanılmıştır. Kurganlardan çıkan en önemli arkeolojik buluntuların eğerler üzerine işlenmiş örneklerle at koşum takımlarında ve günlük kullanılan eşya üzerindeki hayvan mücadele sahnelerinde ağırlık kazanmaktadır (Diyerbekirli,1972:127).

Kaya Resimlerinde At

Orta Asya kaya resimlerinde çeşitli av hayvanları yanı sıra at figürleri de değişik temalar içerisinde görselleştirilmiştir. Bu temalar arasında binek hayvanı, çeşitli av ve savaş sahneleri ağırlık kazanır. Atların genellikle eğerleri ile birlikte koşar halde ve genellikle tek olarak çizildiği görülmüştür. Atların tek başına görselleştirildiği örneklerde statik bir yapı göze çarpar. Figürler sert, hantal ve durağan olarak tasvir edilmiştir.

Resim 1: ‘’Av Sahnesi’’, Tsagaan Gol Kaya Resimleri, Moğolistan.

(Çağdaş, 2011:176).

Resim 2: ‘’At Tasviri’’,Bayan Olgi Kaya Resimleri, Moğolistan

(Çağdaş, 2011:174)

Atın dini ritüellere yansıması hem tanrıya kurban olarak sunulması hem de dinsel törenlerde Kamın (dini lider) gökyüzüne çıkacağı binek hayvanı olarak tasvir edilmiştir.

Resim 3: ‘’Şamanın Göğe Çıkışı’’, Saymalı Taş Kaya Resimleri, Kırgızistan

(Somuncuoğlu, 2008:363)

Bu konuyla ilgili İç Asya’nın geniş steplerinde yüzlerce at figürlü kaya resimleri bulunmuştur. Bu örneklere estetik ve plastik açıdan bakıldığında onların son derece sade betimlemeler olduğu dikkati çeker. Atın optik gözleme dayalı anatomik özellikleri vurgulanmamıştır. Daha çok çizgisel, şematik ve sembolik bir ifade ağırlık kazanmıştır. Konturlarla betimlenen at figürlerinin bazen deformasyona bazen de stilizasyona uğradığı görülür. Büyük olasılıkla kaya yüzeyinin dokusuna göre atın biçimsel özellikleri abartılmış ya da sadeleştirilmiş olabilir. Bu dönem örneklerinde tek ya da çoklu figür tasvirleriyle birlikte yansıtıldığı örnekler yalın ve saf bir anlatım dilini ortaya koyar.

Minyatür (Varka İle Gülşah) At Tasviri

Uygurlarla birlikte Hotan yazmalarında yarı sülyem boya ile çeşitli rulolarla birlikte ortaya çıkan minyatür özellikleri bu türün ilk örnekleri olarak kabul edilirler. Uygurların minyatür ve fresk örneklerinde Türk İslam Sanatı bakımından dikkati çeken özellikler taşır.Başın iki yanından yanaklara doğru uzanan saç kıvrımları badem gözler hafif kemerli burun, minik ağız, kollarda bağdaş oturma biçimleri 7.yy dan itibaren Turfan havzasından başlayarak geniş alanda etkili olan resimsel özellikler olarak dikkati çeker.Bu estetik anlayış daha sonraları Ön Asya ve İran’dan Anadolu’ya ve Orta Doğuya yayılarak bir taraftan Selçuklularla Anadolu’ya öte yandan Abbasilerle Orta Doğu ve Kuzey Afrika’ya ve Akdeniz havzasına oradan da Endülüse kadar uzanan 14.yy da yeni bir dünya klasizimi oluşturan bir boyuta ulaşır (Arik, 1977:36). Minyatürler çeşitli bilimsel, sosyal ve edebi temaları açıklamak maksadıyla görselleştirilen örneklerdir. Minyatürler hem ele aldıkları konuyu açıkladıkları için bir tür sinema şeridi gibi devamlılık gösteren sahneler içerirler. Bunlara Janır denir. Çok sayıda eser minyatürlenmiş olmasına rağmen bunların içerisinde Anadolu’ da ve 13.yy da yapılan Varka ve Gülşah Mesnevisi minyatür özellikleri İç Asya Türk tasvir geleneklerinin genel özelliklerini taşıyarak renkler ve at tasvirleri bakımından dönemin diğer özelliklerinden ayrılır (İnal,1995:49-50). Varka ve Gülşah’ın aşk ve sevgiye dayalı hikayeleri konu edilir. Eser minyatürler bakımından son derece gelişmiş figürlü çizgisel anlatımı ve bu anlatımı bütünleştiren güçlü renk anlayışıyla daha da etkili hale gelir. Özellikle eserdeki savaş sahneleri çok dikkat çekicidir. Bu eserlerde hareketli dinamik yapı dikkati çeker. Çift sıra halinde dizilen bu at figürlerinin hareketlerinde atların resmin içinde yerleştirme tarzında canlılık ve hareketlilik görülür. At vücutlarındaki burkulmalar resmin içinde dışarıya fırlayacakmış gibi tasvir edilerek, resmin iki boyutlu yüzeyi ile uyuşmayan dışarı taşmak isteyen bir hareketle dinamizme işaret eder (İnal, 1995:51).

Resim 4: Amele Abd Al'Mumin İbn Muhammed al-Khoyi, Varka ve Gülşah minyatürleri-TKSM, H.841, 18cm x 7 cm XIII. yy.

Resim 5: Amele Abd Al'Mumin İbn Muhammed al-Khoyi, Varka ve Gülşah minyatürleri-TKSM, H.841, 18cm x 6.5cm XIII. yy.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere iç içe geçmiş olaylar ve entrikalardan oluşan acıklı aşk hikayesini tema olarak ele alan bu minyatürler içeriğe bağlı sahneler olarak yapılmış olmasına rağmen plastik ve estetik açıdan dikkate değer özellikler taşımaktadır. Bu minyatürlerde özellikle karakteristik, çizgisel at tasvirlerindeki güçlü ifade tarzı kendini belli eder. Bu çizgisel anlatım yanı sıra özellikle renklendirmedeki cesaretçi seçimler algı sınırlarını zorlar. Renklerin yüzey üzerine dağılışı dengeli bir şekilde kullanılışı zaman zaman dışavurumcu niteliklerle resmin genel konsepti plastik ve estetik bir zenginliğe dönüşür.

Mehmet Başbuğ

Türk resminde at tasviri denilince ilk akla gelen sanatçılarımızdan biri olan Mehmet Başbuğ, 1956 yılında Diyarbakır'da doğmuştur. Mehmet Başbuğ'un eserlerinde, Anadolu halkının gündelik yaşamı, toplumsal gerçekçi bir anlatımla sanatçının kıvrak fırça vuruşlarının bir yansıması olarak görülmektedir. At arabaları çeşitli açılardan faklı pro-porsiyon ve leke etkileri verecek şekilde ısrarla üzerinde çalıştığı konu olmuş, Kahvehaneler, Sohbet görüntüleri, Seyyar Satıcılar ve İnsan manzaraları resimlerinde yeni bir kimlik kazanarak tercih edilen dış dünya görselleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserlerindeki özgün ifadeler, yalın ve sade bir dille izleyiciye sunulmaktadır. Sanatçı son dönem çalışmalarında, Türk halkı için büyük anlam ifade eden milli mücadele (Resim 6) ve zafer konulu resimlere yönelerek, kutsal vatan toprağı için verilen mücadelelerin anlatıldığı resimler yapmaktadır. Bu tarz resimlerinde kullandığı bol miktardaki at tasvirleriyle dikkati çeken sanatçı; atı, Türk kültürünün bir parçası

bağlamında ele alarak yalın biçimlerde de kullanmış ve buradan hareketle at portreleriyle (Resim 7 ve 8) de ünlenmiştir. Eserlerinde ağırlıklı olarak yer alan at tasvirleriyle dikkat çekmiştir. Eserlerinde atı, Türk kültürünün bir parçası bağlamında yorumlamıştır (Başbuğ, 2012: 296). Sanatçının bu eserinde at, karlı bir dış mekân içerisinde ön planda merkeze yerleştirilen figürün hemen arka bölümünde konumlandırılmıştır. Eserde resmedilen at, tıpkı ön plandaki figür gibi izleyiciye bakar vaziyette vurgulanmıştır (Per& Beyoğlu,2017:7-8).

Resim 6: Mehmet Başbuğ, "İstiklal Savaşında Seferberlik",
140x200cm, TÜYB, 2008 (Anonim)

Resim 7: ''At''40x60cm.Yağlıboya TÜYB.2009
(mehmetbasbug.com.tr/resimler/manas-sergi-014)

Resim 8: "Atlar" 40×60, TÜYB, 2009
(mehmetbasbug.com.tr/resimler/manas-sergi-014)

Mehmet Başbuğ, Anadolu yaşantısını çağdaş bir gerçekçi üslupla ele alan eserleri ile figüratif Türk resminde önemli bir yer edinmiştir.

Sonuç

At tarihin erken dönemlerinden günümüze kadar insan hayatında önemli bir yer tuttuğu açıkça anlaşılmaktadır. Yaşamın bir parçası haline gelen at hem tarihsel, sosyal, kültürel, askeri, dini ve mitolojik olarak insan yaşamının hemen her aşamasında iç içe olmuştur. İnsan ve insan yaşamıyla adeta iç içe geçmiş, son derece duyuşsal ve etkileyici bir görünüme sahip olan at, doğal olarak sanat içinde de vazgeçilmez bir unsur olarak hemen hemen her dönemde ele alınan bir konu olarak karşımıza çıkmıştır. Geçerliliğini hiç yitirmeyen kütlesel bir gövdenin estetik, hareketli, zarif ve eklemli bacaklar üzerinde taşıması son derece ilginç olması yanı sıra bu kütlesel etkileyici destekleyen kuyruğun yanı sıra yelesiyle birlikte muhteşem zarif bir başın tamamladığı bütüncül bir estetik varlığı ifade eder. Bu yönüyle at henüz yazının kullanılmadığı dönemlerde insanoğlu tarafından kayalar üzerine tasvir edilmiş ve daha sonraki süreçte hemen her alanda geniş bir uygulama imkanı bulmuştur. Minyatürlerde ağırlıklı olmak üzere tüm sosyal konulu ve günlük yaşam kesitlerini yansıtan eserler ağırlıklı olmak üzere çeşitli konuları içeren el yazması eserlerde nakkaşların sıkça kullandığı bir figür olduğu gerçeği görülmektedir. Varka ile Gülşah minyatürlerindeki savaş sahneleri olmak üzere pek çok sahnede muhteşem at tasvirleri yer alır. Çağdaş Sanat uygulamalarında tercih edilen bir konu olarak atın önem kazandığı görülmekle birlikte yağlı boya resmin kültür ve sanat dünyamıza girmesinden sonra at, tematik biçimde hemen her sanatın yapıtlarında yer alan bir figür olarak görülür. Çağdaş Türk Resminin figüratif resim bağlamında en önemli temsilcilerinden biri olan Mehmet Başbuğ'un resminde at vazgeçilmez bir figür olarak üzerinde ısrarla durduğu bir temayı oluşturur. Özellikle günlük yaşamdan kesitlerde yer alan Atlı arabalar, göç temalı resimler İstiklal Harbi ve savaş temalı kompozisyonlarında da atın ana unsur olarak yer aldığı görülür.

Kaynakça

Arik, R.(1977). Batılılaşma Dönemi Türk Tasvir Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara,

Amele Abd Al'Mumin İbn Muhammed Al-Khoyi, *Varka ve Gülşah minyatürleri*-TKSM, H.841.

Bayat,F. (2007). Türk Mitolojik Sistemi, Ötüken yayınları,cilt.2, İstanbul, s.15

Başbuğ, H. (1986). *Aşiretlerimizde At Kültürü*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Başbuğ, T. (2012). Çağdaş Türk Resim Sanatında At Tasvirleri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi,*

Ellis H. Minns (1970). "The Scythians and Northern Nomads", CAH: s.190-191.

Erkin E.(1995). Çin Kaynaklarına Göre Türk Kavimleri, Yüsek Lisans Tezi, Ankara:s.35

Esin,E.(2002). Türk Sanatında At , Türkler, Cilt IV, Ankara : s.128,258.

Gülensoy, T.(1989). *Orhundan Anadolu'ya Türk Damgaları*, İstanbul, Türk Dünyaları Araştırmaları , s.43

İnal,G.(1995). Türk Minyatür Sanatı, AKM, Ankara, s.49-50

mehmetbasbug.com.tr/resimler/manas-sergi-014

Diyerbekirli, N.(1972). Hun Sanatı, İstanbul, s.127

Per, M.,& Beyoğlu, A.(2017). Mehmet Başbuğ'un Resimlerinde Renk ve Mekân, *İdil Sanat ve Dil Dergisi* s.7-8

MARKA ESTETİĞİ: KURAMSAL BİRÇERÇEVE[293]

Dr. Ali Alper AKGÜN

Pamukkale Üniversitesi, Bekilli Meslek Yüksekokulu

Öz

Tüketiciler, satın alma sürecinde markaların zihinlerinde var olan imajları arasında seçim yapmakta ve kendilerine arzuladıkları değerleri, yaşam tarzını ve kimlikleri sunan markalara yönelmektedirler. Markalar, kendilerine önemli bir rekabet avantajı sağlayan bu değerleri, tüketicilere marka estetiğinden yararlanarak iletmektedirler. Marka estetiği, markaların semiyotik anlamda edimleri olan görünümleri aracılığıyla anlam oluşturma ve yayma kapasitesine işaret etmektedir. Gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda, yönetimsel düzeyde uygulamalarına sıklıkla rastladığımız marka estetiği kavramı üzerinde, teoride yeteri kadar durulmadığı gözlemlenmiştir. Çalışmanın amacı; söz konusu bu öneme sahip marka estetiği ile ilgili kuramsal bir çerçeve sunmaktır. Kronolojik yöntem ve tanımsal yaklaşımlardan yararlanan çalışma, uygulamacı ve araştırmacılara marka iletişiminin olmazsa olmaz unsuru olan marka estetiğini daha etkin uygulayabilmeleri amacıyla gerekli teorik bilgileri sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Marka, Estetik, Pazarlama

1. Giriş:

İzleyicilerin dikkatlerini ele geçirip, onları büyüleyen hayal dünyaları yaratan estetik, çekici ve eğlenceli hale getirdiği izleyici deneyimlerini unutulmaz kılmaktadır. Estetik, hayal gücünü harekete geçirerek çağrışımlar yaratmakta, böylece izleyicilere farklı anlam dünyalarının kapısını aralayarak, bu kapının ardında taşıdığı fikir ve değerleri izleyicilerle paylaşmaktadır. Geçmişte farklı siyasi rejimler, toplumsal davalar ve dini görüşleri yaymak için kullanılan bu güç, günümüzde markalar tarafından kullanılmaktadır. Marka yöneticileri, tüketicilere sunacakları estetik (duyusal) deneyimlerle, bir yandan onların dikkatini çekip, deneyimlerini zenginleştirirlerken diğer yandan ürünlere aslında sahip olmadıkları anlamlarla kuşatmaktadırlar. Markayı ürün olmaktan çıkaran bu anlamlar, markayı diğer markalardan ayıran ve onu farklı kılan önemli bir rekabet aracıdır. Bu nedenle marka yöneticileri, estetik deneyimleri ustalıkla tasarlamalı, tüketicilerin yaşayacakları her bir deneyimi, markanın zihinlerde oluşturmak istediği anlamları, markanın vaatlerini ve değerlerini tüketicilere aktaracak biçimde planlamalıdırlar. Marka yönetimi ve marka iletişimi açısından stratejik bir rekabet aracı olan ve insanların seçimlerinde rol oynayan marka estetiği kavramının sahip olduğu bu öneme karşın, gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda yönetimsel anlamda uygulamaları görülen bu konuyla ilgili, İngilizce yazında çok az akademik çalışmaya rastlanırken (Mezzalovo, 2010; 2012), Türkçe yazında konuyu ele alan herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Marka estetiğinin kavramsal anlamlandırılmasını, kullanılabileceği farklı alanları ve önemini anlamak, marka estetiği üzerinde söz sahibi olabilmek açısından önemlidir. Söz konusu bu unsurlara ayrı ayrı değinen bu çalışmada, uygulamacı ve araştırmacılara konuyla ilgili gerekli teorik bilgiler sunulacaktır.

2. Marka Estetiği Tanımı:

Estetiğin ayrı ve bağımsız bir disiplin ve araştırma alanı olarak doğuşunda en büyük etkiyi yapan ve "estetik" kelimesini ilk kez kullanan Baumgarten'ın, bu araştırma alanı için seçtiği kelime; "duyusal algıya ait olan" anlamına gelen "aisthetikos" kelimesinden türemiştir. Estetik üzerine odaklanan farklı disiplinlerde yürütülen çalışmaların genelinde kavram; güzellik alanı ile ilgili değerleri konu alan sanat

[293] Bu çalışma, Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 2018KKP036 proje numarası ile desteklenmiştir.

felsefesi ile ilintili olarak kullanılmış olsa da Baumgarten, estetiği; -düşünce veya mantığın aksine- bilginin (içeriğin) duyusal biçimde aktarıldığı somut bilginin bir alanı olarak, sanatsal deneyimi vurgulamak amacıyla kullanmıştır (Veryzer, 1993: 224-225). Marka estetiği, estetik üzerine odaklanan farklı disiplinlerde yürütülen çalışmaların genelinde kullanılan sanat felsefesi tanımının aksine, kelimeyi Baumgarten'in ilk kullandığı anlam ve içerik ile ilintili olarak kullanmaktadır. Marka estetiği; -markanın neyi simgelediğini ve ne anlama geldiğini gösteren- marka değerlerinin (içeriğinin) duyusal biçimde aktarılmasıdır (Mezzalovo, 2010: 4). Marka estetiği; işletmenin kendisine özgü duyusal uygulamaların, tüketicilerin marka ile temas kurdukları tüm fiziki ara yüzlerde (ürün, reklam, web siteleri vb.), markaya ait değer ve anlamların aktarılabilmesi amacıyla, birbiriyle uyumlu olarak ve kendine has bir tutarlılık içinde bir araya getirilerek, tüketiciyle iletişime geçilmesine yönelik eylemlerdir (Mezalovo, 2012: 15,31-32). Mezzalovo, markaların anlam ve değerleri aktarabilmek amacıyla, tüketicilerle temas kurdukları farklı noktaları; "marka göstergeleri" olarak tanımlamaktadır. Marka göstergeleri; –her gösterge gibi- gösteren ve gösterilenlerden meydana gelmektedir. Marka göstergelerinin gösterenleri; markaların kullanabilecekleri somut duyusal unsurları ifade etmektedir. Gösterenlerin işaret ettiği gösterilenler ise; çağrışımlar aracılığıyla tüketicilerin zihinlerinde oluşan soyut duygu ve düşüncelerden oluşmaktadırlar. Marka göstergelerinin gösterenleri ve gösterilenleri algılama düzeyinde bir araya gelerek anlamın ortaya çıkışını sağlamaktadır. Marka göstergelerinin gösterenleri; marka estetiğini, gösterilenleri ise; markanın değerlerini ifade etmektedir (Mezzalovo, 2012: 22-23). Tüketicilere aktarılmak istenen marka ile ilgili değerler, markaların estetik aracılığıyla biçimlendirilmesi ve farklı marka göstergelerinin sergilenmesiyle tüketicilere iletilmekte ve tüketicilerin markayla ilgili deneyimleri sonucunda algılanarak anlamlandırılmaktadırlar. Gösteren ve gösterilenlerin bir araya geldiği her temas noktası, markayla ilgili anlamları ileten noktalardır. Temelinde marka estetiğinin var olduğu bu anlamlar, aralarında çok fazla fark bulunmayan ürünler arasında soyut ve yapay farklılıklar yaratıp, ürünleri benzersiz ve vazgeçilmez kılarak, insanların markalarını tercih etmelerini sağlamaya çalışan ve rekabette farklılaştırmayı sağlayan temel unsurdur. Anlam üretimi kadar markanın kimlik ifadesiyle de ilgili olan marka estetiği; marka kimliğinin daha iyi algılanabilmesi ve aktarılabilmesi için marka değerleri ile uyumlu biçimde şekillendirilmelidir. Değerleri olmayan bir markanın tüketicilere iletecek anlamları olmayacak, marka kimliği; belli estetik kodların ötesine geçemeyecektir (Mezzalovo, 2012: 51).

3. Marka Estetiğinin Alanları ve Marka Göstergeleri

Marka Estetiğinin Alanları; markanın bir iletişim kaynağı olarak mesajlar gönderebilen, birbirleriyle etkileşim içinde bulunarak, tüketicilerin marka algısını etkileyen ve marka estetiğini meydana getiren farklı temel estetik alanlarını ifade etmektedir. Marka Estetiğinin Alanları, bünyesinde farklı marka göstergelerini (ara yüzleri) barındıran temel estetik kategorilerdir. İletişimde kaynak olarak kullanılarak tüketicilere markayla ilgili mesajlar gönderecek farklı estetik alanlar ve farklı ara yüzlerden gönderilecek aynı mesajlarla oluşturulacak sinerji, markanın zihinlerde anlamlandırılmasını kolaylaştıracaktır. Bu nedenle marka yöneticileri, farklı marka göstergelerini ve farklı marka alanlarını birbirleriyle planlı ve koordineli biçimde şekillendirmelidirler. Bu noktada farklı estetik alanların ve bu alanlarda kullanılabilecek göstergelerin bilinmesi oldukça önemlidir. Schmitt ve Simonson, "Pazarlama Estetiği" adlı kitaplarında, ürün estetiği, iletişim estetiği ve uzamsal tasarım estetiği olmak üzere üç temel estetik alandan bahsetmektedir. Ürün estetiği: ürünün dış görünümlerinden, iletişim estetiği; mesajı oluşturan renk, mimik, sunucunun çekiciliği gibi yüzeysel etkenleri içeren yan mesajlardan, uzamsal tasarım estetiği ise; insanların içinde bulundukları ve karşılıklı etkileşim içinde oldukları ortamın deneysel özelliklerini muhteva eden sembolizmden oluşmaktadır (İşletme içi-ortam-malvarlıkları vb. bina-ofis-şirket araçları-satış yerleri vb.) (Schmitt ve Simonson, 2000: 24-25). Mezzalovo "Brand Aesthetics" adlı kitabında, Schmitt ve Simonson'un ele aldığı üç temel estetik alana,

"Davranış Estetiği" adı altında yeni bir estetik alan eklemiştir. Bununla beraber, tüketicilerin marka algısını oluşturan estetik alanları; işletme ile tüketici arasındaki tüm ara yüzleri içine alacak şekilde genişletmiş ve bu estetik alanlarda kullanılabilecek farklı marka göstergelerine yer vermiştir. Mezzalovo'nun yer verdiği marka estetiği alanları ve birer marka göstergesi olan ve tüketicilerin marka ile temas kurabileceği tüm ara yüzler tablo.1.de gösterilmektedir.

İletişim		Mekan	Ürün	Davranış	
Geleneksel İletişim Sistemleri	Tanıtıcı İşaret Sistemleri	Fabrika ve Satış Noktaları	Ürünler	İşletme Davranış Göstergeleri	Mevcut Tüketicilerin Göstergeleri
		*Konum	* Renkler		
		*İnternet	* Biçimler	* Sosyal ve Ekolojik Faaliyetler	
	* Logo	*Yapılar	* Malzemeler	* Şirket ve Çalışan Davranışları	
* Reklam	* Mağaza Tabelaları	*Işık	* Tarz		*Mevcut Tüketiciler Kim?
* Halkla İlişkiler	* Etiketleme	*Dekorasyon	* Sınıf	* İşletme ile İlgili Varlıkların (Vakıflar, dernekler, tedarikçiler, aracılar vb.) Davranışları	
* Etkinlikler	* Paketleme	*Pencereler	* Adet		*Neler Yapıyorlar?
	* Antetler	*Satış Tarzı	* Performans		
		* Resepsiyonist	* Dayanıklılık	* Etik Sonuçları	

Tablo.1. Marka Estetiğinin Alanları ve Marka Göstergeleri (Mezzalovo, 2010: 15)

Mezzalovo'nun eklemiş olduğu ***Davranış Estetiği*** alanı, işletme davranışlarının ve mevcut müşterilerin göstergelerinden meydana gelmektedir. İşletme davranışlarının göstergeleri, çalışanların ve işletme ile ilişkili aracı tedarikçi vb. varlıkların davranışlarını içine almaktadır. Mevcut müşterilerin göstergeleri ise; tüketicilerin markayla ilgili konuşmalarını, markayı tüketenlerin kim olduklarını ve ne yaptıklarını kapsamaktadır. Mezzalovo, bu kategorinin doğrudan kontrol edilemeyip, iletişimciler tarafından da genelde görmezden gelindiğini buna karşın tüketicilerin satın alma kararlarında etkili olduğunu belirtmekte ve düşüncesini Lacoste'dan verdiği bir örnekle desteklemiştir. Varoşlarda yaşayan ve suça karışan kişilerin üzerlerinde görüntülenen taklit Lacoste t-shirtler, markanın farklı anlamlara yol açmasına neden olduğunu ve marka için çok büyük bir sorun teşkil ettiğini belirtmiştir. Kontrol edilen veya edilemeyen tüm konuşma eylemlerini içine alan davranış estetiği, yüz yüze ilişkiler ve medyayla olan ilişkiler sonucunda şekillenmektedir. Mezzalovo, davranış estetiğinin ortaya çıkardığı hedonik yönlere değil, yarattığı anlamlar açısından etkilerine vurgu yaptığının altın çizmektedir. Benzer bir hatırlatmayı, ürün estetiği alanında yer alan ve anlam üzerinde etkili olabilecek adet, fiyat, erişilebilirlik vb. konularına yer verdiğinde yapmaktadır (Mezzalovo, 2012: 56-59)

4. Marka Estetiğinin Önemi:

Marka kimliği içinde yer alan marka estetiği, yaşanan teknolojik gelişmelerle ürünlerin kolaylıkla taklit edilebildiği rekabetin yoğunlaştığı günümüz pazarlarında, markayı rakiplerinden ayırmanın temel

yoludur. Marka estetiği, marka yöneticilerinin dikkatini amaçlara yöneltip, yönetim faaliyetlerinin amaçlara uygun bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlayarak, marka yönetiminin etkinliğini arttırmaktadır. Yöneticiler, markanın farklı ara yüzlerde kullanılabileceği duyusal unsurlara karar vermeden önce, marka konumlandırmasını ve vaatlerini belirlemekte, markayla ilgili planlar oluşturarak, duyusal unsurları bu plan dâhilinde, birbiriyle bütünleşik ve koordineli biçimde marka vaatlerini iletebilecek şekilde kurgulamaktadırlar. Temas noktalarında tüketicilere sunulacak farklı estetik deneyimlerin amacına ulaşabilmesi için, benzersiz ve yaratıcı içeriklere sahip olması gerekmektedir. Tüketicilere benzersiz deneyimler sunan markalar, tüketicilerin ilgi ve dikkatini çekerek, onları çepeçevre sarmakta, uyandırdığı çağrışımlarla onları duygusal ve entelektüel olarak etkilemektedirler (Hirschman, 1983: 51-52). Tüketicilerin duyularına, kalplerine ve zihinlerine hitap eden bu deneyimler, tüketicileri memnun ederek, markanın olumlu duygularla eşleştirilmesine ve maruz kaldıkları yoğun mesaj bombardımanına rağmen markaların uzun süre akılda kalmasına yol açmaktadırlar. Tüketicilerin markalarına karşı pozitif bir tepki oluşturmalarını sağlayan bu deneyimler, fiyat ve fonksiyonları eşit iki ürün arasında tercih yapacak olan tüketicilerin, tercihlerini kendilerinden yana kullanmalarını sağlamaktadır. Tüketiciler, satın alma tercihlerinde kendilerine eşsiz duyusal deneyimler sunan işletmelerden kolay kolay vazgeçememektedirler. Üstelik tüketiciler, kendilerine ayrıcalıklı duyusal deneyimler sunan bu markaların, kendilerine daha yüksek yaşam kalitesi sunacağı düşüncesiyle ve daha yüksek fiyata sahip olacakları algısıyla hareket ederek yaşadıkları eşsiz deneyimlerin karşılığını ödemeye hazırdırlar. Yüksek maliyetlere sahip olmayan estetik çekicilik, işletmelere ürünü piyasa değerinin üzerinde fiyatlandırma imkânı tanıyarak, onlara rekabet avantajı sağlamaktadırlar (Baisya ve Das, 2008: 45-50, 84-88).

5. Sonuç:

Marka estetiği, ürünlerin anlamlarını değiştirmekte ve onlara aslında hiç sahip olmadıkları anlamlar iliştirmektedirler. Günümüzde rekabet, göstergelerle meydana getirilen bu görüntü ve anlamlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. İnsanlar, ürünlerin kendilerinden çok, sahip oldukları görüntü ve anlamları satın almaktadırlar. Tüketimin göstergelerin tüketimine dönüştüğü bu ortamda, modern pazarlama; göstergelerin yaratılması ve yönetilmesi haline gelmiştir. Marka estetiği ile üretilen görüntü ve anlamlar günümüzde, ekonomik anlamda gerçekleşen üretim kadar hatta ondan daha fazla değer kazanmıştır. Bu noktada önemi artan marka estetiği, marka yönetimi için elzem hale gelmiştir. Marka estetiği ile ilgili teorik bilgi ve kavramları ele alan çalışma, kavram üzerinde söz sahibi olabilmek için gerekli temel bilgilere yer vererek literatüre katkı sağlamaktadır. Marka Estetiği faaliyetleri sonrası artan gösterge ve imajların yoğun ve hızlı akışı, gerçekle sanal arasındaki karışıklığa yol açmış, hayatın her alanına yayılan gösterge ve imajlar, yaşamın estetikleşmesine öncülük etmiş, gerçeklikle hayal gücünün bir arada olduğu bir hiper gerçekliğe yol açmıştır. Marka estetiğinin neden olduğu bu hiper gerçekliğin ve sonuçlarının eleştirel olarak ele alınması, bununla beraber Sanayi 4.0'ın konuşulduğu günümüzde sanal gerçeklik içinde marka estetiğinin konumu konuyla ilgili gelecek çalışmalarda tartışılabilecek konular arasında yer almaktadır.

Kaynakça

BAISYA, R.K., DAS, G.G. (2008). *Aesthetics In Marketing*. India: Sage Publications

HIRSCHMAN E.C. (1983). Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *The Journal of Marketing.* Vol. 47, No. 3, pp. 45-55.

MEZZALOVO, G. (2010). Brand Aesthetics: A New Brand Management Approach. "Thought Leaders in Brand Management" Conference Paper submitted to Universita Svizzera Italiana.http://edba.dauphine.fr/fileadmin/mediatheque/site/edba/pdf/brand_aesthetics_Mazzalovo.pdf (Erişim: 10.03.2018).

MEZZALOVO, G. (2012). Brand Aesthetics. UK: Palgrave Macmillan.

SCHMITT B., SIMONSON, A. (2000). *Pazarlama Estetiği.* İstanbul: Sistem Yayıncılık.

VERYZER, R.W. (1993). Aesthetic Response and the Influence of Design Principles on Product Prefrences. Advances In Consumer Research Volume:20, pp.224-228

AZERBAYCAN VE ELAZIĞ/HARPUT YÖRESİ ORTAK MÜZİK TERMİNOLOJİSİ ÜZERİNE BAZI TESPİTLER**

Dr. Savaş EKİCİ

Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı

Öz

Harput müziği; anonim Türk halk müziği ile İslamiyet'in kabulünden sonra çıkan Tasavvuf müziğinin, daha sonra ki saray veya şehir müziği ile harmanlandığı bir bölgedir. Ayrıca yaklaşık 900 yılı aşkın bir zamandan beri düşman işgâline hiç uğramamış olması nedeni ile gerek Türk kültürünün ve gerekse kültürün önemli bir unsuru olan Türk müziğinin özünün aranacağı önemli merkezlerden birisidir. Azerbaycan düğün geleneğinde Harput'ta unutulan veya yukarıda da belirtildiği gibi teknolojinin etkisiyle değişime ve unutulmaya yüz tutmuş birçok geleneğin veya uygulamanın canlı bir şekilde yaşadığı görülmektedir. Bunun da sebebi Azerbaycan Türkleri'nin yıllarca kapalı bir toplum halinde yaşamış olması ve dışarı ile ilişkilerin son derece sınırlı olması düşünülebilir. Bunun ile birlikte bu ortak kültürel unsurlar ve benzerlikler aynı kökten, aynı soydan ve aynı kaynaktan beslenen bir millet olmanın doğal bir sonucudur.

Anahtar Kelimeler; Millet, Kültür, Müzik, Harput

Abstract

Harput Music is a mixture of Authentic Turkish Folk Music, Turkish Mystical Music called "Tasavvuf Müziği" which was flourished after the acception of Islam as a religion by the Turks, and the music performed in royal palace and in large cities. Since this region has been in the hands of Turks for more than 900 years, it should be regarded as one of the survivals of Turkish Culture and Turkish Music which is itself a key element of unspoiled Turkish Culture. Therefore, this region should be regarded as one of the centers for the survived Turkish Music. We can see in wedding tradition of Azerbaijan the forgotten, or forgotten a lot of traditions, which forgotten in Harput, because of negative effects of technology, the application is seen in a lively manner. The reason the Azerbaijani Turks have lived for years in a closed society, and relations with the outside can be considered to be extremely limited. The similarities with the common cultural elements and the same root, the same lineage and is a natural consequence of being a nation fed from the same source.

Key Words: Nation, Culture, Music, Harput.

Orta Asya'dan türeyen Türkler, çeşitli göçler vesilesi ile değişik coğrafyalara dağılarak değişik kültürlerden etkilenmiş ve tarifi imkânsız kültürel bir zenginlik oluşturmuşlardır. Anadolu da Türk kültürünün sergilendiği önemli coğrafyalardan birisidir. Türk Kültürünün ana kaynağının Orta Asya olduğu bilinmektedir. Fakat Orta Asya'dan göç ederek Anadolu'ya gelen Türkler Anadolu kültüründen etkilendiği gibi özellikle İslamiyet'in kabulü ile birlikte Arap kültüründen de etkilenmiştir. Günümüz bazı halk kültürü ürünlerinde, Türklerin İslamiyet'ten önceki eski inanış ve geleneklerin izlerini bulmak ta mümkündür.

Kaynaklarda Anadolu'nun tamamen Türkleşmesi 1071 Malazgirt zaferi ile birlikte olduğu yazılmış olsa da, Türkler'in Orta Asya'dan çıkarak Anadolu'ya ve Anadolu üzerinden Orta Avrupa'ya kadar çeşitli dönemlerde çeşitli vesilelerle göç yaptıkları bu tarihten çok daha eskilere dayanmaktadır.[294] Bu nedenle Türk kültürünün izlerini veya kökenlerini sadece belirli bir coğrafi parçada değil; Türklerin göçüp

[294] Konu ile ilgili daha geniş bilgi için: Mehmet DİKİCİ, Anadolu'da Türkler ve Anadolu'ya Türk Göçleri, s.186, Burak Yayınevi,İstanbul, 1988, esere bakınız.

yerleştikleri, devlet kurup egemen oldukları ülkelerin tümünde aramak daha doğru olacaktır. Türk kültürü denildiğinde, Türk kavminin tarih sahnesine çıkışından başlayarak günümüze kadar süregelen ve Türklerin yerleştikleri, yaşadıkları, bugün de yaşamakta oldukları yerlerde yarattıkları, bu gün de etkinliğini sürdüren kültür anlaşılmaktadır. (Turan,1994:41) Gerek Azerbaycan ve gerekse Orta Asya; Türk milletinin geçmişte ve bugün yaşadığı önemli coğrafyalardan birisidir. Bu nedenle günümüzde yaşayan birçok kültürel unsurun değişik anlam, ifade veya biçimleri ile bu topraklarda da yaşaması doğaldır. Ortaasya'dan Anadolu'ya gelen Türkler; Oğuzlar da olduğu gibi yeni yerleşim yerlerine eski yerleşim yerlerinin boy veya aşiretlerinin adını vermişlerdir. Bu konuya en iyi örneklerden birisi de; her ikisi de Hazar'ın kenarında kurulan Bakü ve Harput şehirleridir. Farklı coğrafyalarda yaşayan aynı milletin ortak kültürel özellikleri; evlenme adetlerinden halk çalgılarına, yemek veya mutfak kültüründen dil veya ağız özelliklerine kadar sosyal hayatın her safhasında günümüzde de yaygın bir şekilde görülmektedir. Bunun ile birlikte bu ortak benzerlikler müzikte veya müzik terminolojisinde de görülmektedir. Bu ortak ifadelerden bazıları şunlardır;

Divan: Azerbaycan'ın batı bölgelerinde(Gence, Tovuz, Şemşir,Göğce, Kelbecer, Kazak, Borçalı) aşıklar meclise girdiklerinde ilk çaldıkları eserdir. Aynı zamanda Azeri aşık sazında; "Baş Perde" veya "Divan Perdesi" de denilen natürel Si perdesinin adıdır. Oktav Diatonik ses diziminin 7, kromatik ses diziminin 12, klasik şark musikisinin ise 17-24 derecesini içine alan ses sahası.

1. Divan-ı evvel: Birinci oktav.

2. Divan-ı sani: İkinci oktav.

Divan; Türk halk müziğinde 18 perdelik ses alanı, bağlama ailesi çalgılarından olan sazın teknesi en büyük olanı, halk edebiyatında bir şiir biçimi, halk müziğinde bir uzun hava türü, bir makam ve divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladıkları kitap, antoloji anlamlarına gelmektedir.(Özbek,1998:62) Harput müziğinde ise divan klasik Türk müziğindeki Hüseyni makamına benzer yapıda olan bir makam ve bu makamda uzun hava formunda "Harput Divanı" adı ile okunan bir eserin adıdır. Bu eserin ayak bölümleri usullüdür.

Hicaz: Arapçada "engel, bariyer" anlamına gelen Hicaz; Suudi Arabistan'ın batısındaki bir bölgenin adıdır. Müzikal anlamda ise; 1.Yakın doğu milletleri musikisinde 12 esas makamın onikincisi. 2.XIX.yy. Azerbaycan musikisinin Rast destgâhında[295] Bal-Kebuter ile Şehnaz arasındaki, Rehavi destgâhında Bal-Kebuter ile Bağdadi arsındaki, Çargah destgâhında Maverennehir[296] ile Şehnaz arasındaki esas makam şubesi. 3. Şur destgâhında Semayi-Şems zerbli makamı ile Sarenç arasındaki şube;4.İran musikisinde; Eu-Eta makamının esas şubelerinden biri. (Araslı,2008:44) Anadolu Türk müziğinde ise hicaz, gerek Türk Halk Müziğinde, gerek Klasik Türk Müziğinde ve gerekse Harput müziğinde Hüseyni ve Uşşak makamlarından sonra en çok kullanılan makamlardan birisidir.

İbrahimi: Azerbaycan halk müziğinde makam şubelerinden biridir. (Araslı,2008:45) Aynı zamanda Azerbaycan'ın Kazak ve Gürcistan'ın Borçalı bölgesinde günümüzde de bilinen aşık ezgisidir. Anadolu Türk müziğinde ise İbrahimi, Klasik Türk Müziğinde eskiden kullanılmakla birlikte günümüzde fazla kullanılmayan bir makamdır. Bu makamda peşrev ve saz semaisi bulunmaktadır. İbrahimi makamına Uşşak makamına benzediği için Doğu Anadolu bölgesinde Uşşak denilmiştir.(Kutluğ,2000:398) Harput bölgesinde ise İbrahimiye; yöreye özgü bir makam olmakla birlikte aynı zamanda giriş ve ara saz

[295] Azerbaycan mugamlarında(Uzunhavalarında), içerisindeki Renk, Deramet ve Dirinci gibi tüm mugam şubelerinin(bölümlerinin) icra edilmesine Destgah denilmektedir.

[296] Eskiden olan fakat günümüzde unutulmuş olan bir mugam bölümüdür.

bölümleri 2/4 usûlde olan ve uzun hava formunda icra edilen bir eserin adıdır. Bu eserin diğer bir adı ise "Harput Gazeli" dir. Klasik Türk Müziğindeki Uşşak makamına benzemektedir. (Ekici,2009:36)

İsfahan: İsfahan, XI.yy.da bir süre Selçuklu imparatorluğunun başkenti olmuş ve halen İran'ın en eski ve en büyük şehirlerinden biridir. Aynı zamanda yakın ve Orta doğu milletleri klasik müziğinin esasını teşkil eden 12 makamdan altıncısıdır. (Araslı,2008:45) Anadolu'da Klasik Türk Müziğinde eskiden kullanılmış olan Isfahan Makamı, genelde Neva perdesinden başlamasına karşılık, başka uygun perdelerden de başladığı görülür. Çıkıcı ve inici bir özellik taşıyan Isfahan makamı, Beyati dizisine Dügah üzerinde bir Nişabur dizisi katılması ile oluşmuştur. Güçlü perdesi Nevadır. Makam oldukça dar bir çerçevede dolaşır. Isfahan makamını donanımda Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösterilir.(Kutluğ,2000:342) Harput müziğinde ise, "İsfahan" veya "İsfahan'da Han İşlerim" adı ile bir eser bulunmaktadır. Bu eser yörede muhalif makamı olarak bilinmekle birlikte klasik Türk müziğinde ki Segah makamına benzemektedir. Azerbaycan'da ise; yedi esas mugamdan biri olan "Bayati Şiraz'da "Bayati İsfahan" adlı önemli bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümün ses ve saz icrası yapılabilmektedir. Harput'da "İsfihan'da Han Kalmadı" adı ile bilinen eser, Azerbaycan'da "İrevan'da hal kalmadı" adı ile bilinmekte ve yaygın bir şekilde icra edilmektedir. Eser hem Azerbaycan'da hem de Harput da "Segah" makamında icra edilmektedir. Fakat ritm yapısı Azerbaycan'da 6/8 iken Harput'da 10/8 usûldedir. Eserin melodik yapı ve icrasına dikkat edildiğinde; bazı farklılıklar olmakla birlikte aynı eserin başka bir coğrafyada tarih sürecinde doğal olarak değişen yerel icra özellikleri ile yapılan icrası olduğu anlaşılmaktadır.

Elazığ/Harput'da;

İsfahan'da han[297] işlerim[298]

Hançerimi gümüşlerim

Hem öper, hem de dişlerim

Yar,yar,yandım elinden

Öpeydim, sıkaydım yanaklarından

İsfahan'da han kalmadı

Sende bende hal kalmadı

Mısırda sultan kalmadı

Yar, yar, yandım elinden

Öpeydim, sıkaydım yanaklarından

Azerbacan'da;

İrəvanda xal qalmadı, (İrevanda ben kalmadı)

O xal nə xaldır, qoşa düzdürmüsən? (O hal ne haldır, çifte sıralamışsan)

De görüm, nə xaldır, qoşa düzdürmüsən? (Cevap ver, ne bendir, çifte yaptırmışsan)

Daha məndə hal qalmadı, (Daha bende tahammül kalmadı)

[297] Azerbaycan'da Vali konumundaki yönetici.

[298] İşlemek:Çalışmak, iş yapmak.

O xal nə xaldır, qoşa düzdürmüsən? (O ben ne bendir, çifte yaptırmışsan)

Xal mənim, yar mənim, ixtiyar mənim, (Ben benim, yar benim, benim işimdir) Xalxa nə borcdur, qoşa düzdürmüsəm? (Kime ne, çifte yaptırmışam)

Yarım deyibdir, qoşa düzdürmüsəm… (Yarim demiş, çifte yaptırmışam)

İrəvanda gəzən gözəl,

O xal nə xaldır, qoşa düzdürmüsən?

De görüm, nə xaldır, qoşa düzdürmüsən?

Ürəyimi üzən gözəl,

Eserin Azerbaycan'daki icrasında birinci sözlerden sonra mugam(Uzunhava) da okunabilmektedir. Bu icra biçimi ise; Elazığ/Harput'da gerekse diğer yörelerin müzik icraları sırasında oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir.

Hüseyni:1.Yakın doğu milletleri musikisinin 12 esas makamında on birincisi;2.Rast destgahında Vilayeti şubesi ile Uşşak kûşesi arasında icra olunan parça.3.Mahur-Hindi destgahında Uşak ile Vilayeti arasındaki kûşe; 4.İran musikisinde Şur destgahında Mesihi ile Nehib şubeleri arasındaki kuşe. Neva destgahında Rahab ile Buselik şubeleri arasına yerleşen kuşe. (Araslı,2008:44) Anadolu Türk müziğinde Hüseyni, Uşşak makamı ile birlikte en çok kullanılan makamlardan birisidir. Türk halk müziğinde ise eserlerin % 47 si Uşşak/Hüseyni makamındadır. Harput müziğinde ise yine en çok kullanılan makamdır.(Ekici,2009:579)

Arazbarı-Elezber: Arazbar; Nahçivan ile İran arasında bir bölgenin adıdır. Aynı zamanda Azerbaycan'ın kadim aşık ezgisidir. Fakat günümüzde aşıklardan daha çok ses sanatçılarının repertuarında önemli yer tutmaktadır. Aynı zamanda Araz nehri, İran ile Azerbaycan arasındaki sınırı oluşturmaktadır. Bar; Azerbaycan'da aynı zamanda ürün anlamında da kullanılmaktadır. Arazbarı ise; Şur kökünde olan zerbli makamlardan biri olmakla birlikte aynı zamanda bir eserin adıdır. "Ölçüsü 3/4 dür. Tek (Solo) ve hem de koroyla okunur. Vaykirlik[299] edenler solo okuyanın her mısrasını "Ay Zalim" diye tamamlarlar." (Araslı,2008:32)

Arazbar Klasik Türk müziğinde de kullanılan makamlardan birisidir. (Ayangil,2014;Tan vd.,2012;Oransay,1952) Bu makamı ilk defa eser vererek tanıtan Gazi Giray Han olmuştur. Fakat bu makamın Fatih döneminden beri var olduğu düşünülmektedir. Arazbar makamı inici bir özellik göstermektedir. Üç makamın birleşmesinden doğmuştur. Bu makamlar;

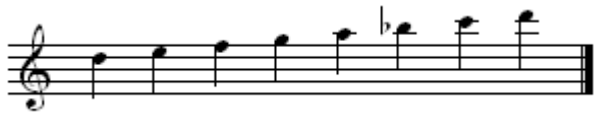
1.Neva üzerinde kurulmuş Beyati makamı,

2.Çargah üzerinde kurulmuş Rast makamı,

3.Dügah üzerinde kurulmuş Uşşak dizisi.

Makamın Dizisi:

[299] Eşlik eden vokal topluluk.



Arazbar eserlerin bestecisi Hacı Sadullah Efendi'dir. Hacı Sadullah Efendi makamı çok güzel işlemiş, klasik faslı tamamlamıştır. Ne var ki, makam son devir bestekârlarımızca iltifat görmemiş, bir kenara itilmiş bulunmaktadır. Makamın tiz durağı Gerdaniye, güçlüsü Çargah perdesidir.(Kutluğ,2000:360) Arazbar Harput bölgesinde halk dilinde "Elezber" olarak bilinmektedir. Elezber; Farsçada çabuk ezberlenen veya harfi tarif anlamında, başkasından ezberlenen anlamına gelmektedir. Azerbaycan'da olduğu gibi Harput bölgesinde de bir makam ve bu makamda uzun hava formunda icra edilen bir eserin adıdır. Harput'taki Elezber makamı klasik Türk müziğindeki "Neva" makamına benzemektedir. (Ekici,2016;133)

Mirsi-Mısri: Azerbaycan'da aşık mahnı yaratıcılığı türlerinden biridir. "Mısri Köroğlu"ise, Azerbacan'daki Köroğlu havalarından birinin adıdır. Büyük aşıkların bazılarına göre Köroğlu'nun Misri adındaki kılıcının yenilmez kudreti esas bu mahnıda tasvir edilir. Bununla beraber Misri müziğin çok zaman Beyati-Şiraz makamı intonasiyasında[300] seslenir. Misri, aşık vokal-enstrumental tarzında, lirik ruh halinin çok güzel ifade olunduğu görülür.(Araslı,2008:54) Harput yöresinde ise Mısri, bir halk dansının adı olmakla birlikte Klasik Türk Müziğindeki Tahir ve Buselik Makamlarına benzemektedir.

Muhalif: Azerbaycan'da Çargah destgahında Hasar[301] ile Meglup arasındaki şubedir. Harput müziğinde ise yöreye özgü makamlardan biridir. Bu makam adı ile hem hoyrat, hem gazel hem de bir kırık hava yörede yaygın olarak icra edilmektedir. Harput'ta ki muhalif makamı klasik Türk müziğindeki hüzzam makamının seyir özelliklerini göstermektedir. Fakat çıkıcı olan hüzzam makamı Harput'ta inici de olabilmektedir.

Paşa Göçtü: Azerbaycan'da, ölçüsü 6/8 olan aşık mahnı türüdür. (Araslı,2008:60) Harput müziğinde ise aynı ad ile bir eser mevcuttur. Eserin diğer bir adı ise "Harput Peşrevi" dir. Uşşak makamında olan eser adından da anlaşılacağı gibi peşrev niteliğinde ve meşke başlanırken icra edilmektedir.

Peşrev: Azerbaycan'da ayrı ayrı makam veya destgahtan önce çalınan enstrümental mukaddimedir.(Araslı,2008:60) Azerbaycan'ın Şirvan yöresine(Doğu kesimi) özgü aşık meclislerindeki giriş müziğine "Peşrev" denilmektedir. Aynı şekilde gerek klasik Türk müziğinde ve gerekse Harput müziğinde Peşrev çalınmaktadır. Müzik fasıllarının başında çalınan dört haneli sözsüz ezgidir.

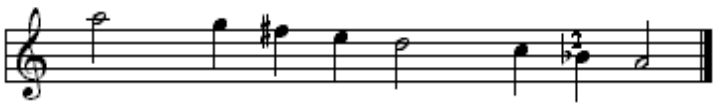
Tehnis-Tecnis; Tecnis, kaynaklarda; Cinaslı şiirlere verilen genel isim. Şiirin yapısına ve yöreye göre farklı isimler alır. Bazı yörelerde cinaslı olmayan dörtlükler tecnis adıyla anılır ki, burada asıl olan şiirin söyleneceği müzikal ses örgüsü ve kalıp ezgidir. Örneğin Elazığ'da sözleri içinde cinas bulunmayan birçok türkü tecnis adıyla bilinir. Burada esas olan, müzikal yapının, özellikle de ezgisel karakterin tecnis adyla anılmasıdır. Bu müzikal yapı, ezginin serbest tartımlı olmasını, nadiren ritmik bir ezgi kalıbını, hatta bazen bir söyleme tarzını(üslûp, ağız) belirler.(Duygulu,2014:420) Bir çeşit müzik makamı.[302] "Bilindiği gibi "tecnis" Divan Edebiyatında farklı anlamlara gelen bir kelime üzerinde yapılan söz sanatına denir. Oysa Harput'ta gerek bu adı taşıyan makamda, gerekse aynı adı taşıyan yüksek havasında cinas sanatı pek görülmez. Cinas Harput manilerinde ve dolayısı ile hoyratlarda

[300] Tınılarında, seslerinde.

[301] Hasar/Hisar ve Meglup; Çargah mugamında icra edilen bölümlerin adıdır.

[302] Derleme Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı:211/10, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1978.

yaygındır. Bu makama ve yüksek havaya neden tecnis denildiği bilinmemektedir."(Abacı,2000:68) şeklinde açıklanmıştır. Harput'ta ki Tecnis makamının dizisi;



Harput'ta Tecnis olarak bilinen bu makam Neva makamının bütün seyir özelliklerini göstermektedir. Bu makamda okunan Tecnis adı ile bilinen uzun havanın giriş ve ara saz bölümleri 9/8 lik usûlde çalınırken söz bölümleri serbest bir şekilde okunmaktadır. "Divan'dan sonra Tecnis'e geçilir, Tecnis esasen Divanın bir peyki demektir. Tecnis'in başta Divan, sonra da Nevruz, Hüseyni, Uşşak ve Müztezat makamları ile de yakından münasebeti vardır. Bilhassa Tecnis biter bitmez Nevruzdan bir gazel okunabilir ki, bu en yakın makam sayılır."(Sunguroğlu,1961:63) Tecnis Azerbaycan'da Tehnis; Çok zil ses(Araslı,2008:72), anlamı ile kullanılırken Harput müziğinde bu kelime veya ifade "Tecnis" e dönüşmüştür. Tecnis Azeri sazında aynı zamanda bir perdenin de adıdır. Bu perde Anadolu bağlamasındaki Do perdesi olarak bilinen perdeye karşılıktır. Aşık edebiyatında bir form yapısı olan Tecnis; cinas yapma, iki mânalı söz söyleme ve bir çeşit müzik makamı anlamlarındadır. Tüm bu terminolojik benzerlikle birlikte düğün geleneği ve bu geleneklerin çeşitli aşamalarındaki uygulamalarda da ortaklıklar görülmektedir. Elazığ düğünlerinde "Gelin Alma Havası" ne ise; Azerbaycan düğün havaları içerisinde "Vağzalı Raksı" adı ile bilinen ezgi aynıdır. Her iki eser de, gelinin babasının evinden çıkıp damadın evine götürülme aşamasında icra edilmektedir. Gelinin baba evinden alınarak damadın evine götürülüşü Azerbaycan'da olduğu gibi eskiden Elazığ'da da at ile yapılırdı. "Gelin Alma Havası" düğünün değişik aşamalarında gerek dans ezgisi ve gerekse sözlü olarak icra edilse dahi, düğünün bu aşamadaki icrasında dans ve söz yoktur. Daha çok duygusal bir hava içerisinde hüzünlü bir ortamda icra edilmektedir. Belki de Elazığ'da icra edilen "Gelin Alma Havası"nın daha çok Segah, Hüzzam ve Hicaz gibi hüznü ifade eden makamlarından oluşmasının sebebi de bu duygusal ortamdır. "Gelin Alma Havası" yörede "Çayda Çıra" oyununun müziği olsa bile aslında Gelin Alma Ezgisi; Şirvan Hoyratının giriş bölümü, Bağ Altına, İsfahan'da Han İşlerim, O yanı Pembe ve Çayda Çıra gibi yörede en çok bilinen değişik makamlardaki eserlere büyük bir ustalıkla geçki yapılarak icra edilmektedir. Elazığ'da Tamzara adı ile bilinen dans müziği, Azerbaycan'ın Nahcıvan bölgesindeki Tenzere Yallısına, Darçını Regsinin ezgisi de Elazığ'daki Çepik adı ile bilinen dans müziğine benzemektedir. Azerbaycan ile Harput yöresi düğün geleneği mukayese edildiğinde evlenecek kızın görülmesinden veya seçilmesinden başlayarak hamam geleneği, hediye götürme, yüzük takma, nişan, kına geleneği, gelinin babasının evinden çıkarılışı, götürülüşü ve damat evine indirilişi bu aşamadaki birçok geleneğin adları farklı olsa da birbirine çok benzer olduğu görülmektedir. Fakat burada en önemlisi bolluk bereket, huzur mutluluk veya nazar gibi yapılan uygulama veya geleneğin arka plânındaki inançların aynı olmasıdır. Kızın, at ile damadın evine geldiğinde başına elma atılması motifi ise yine Harput ve civarında yakın bir zamana kadar Azerbaycan'daki gibi aynı şekilde uygulanmıştır. Fakat gelişen teknoloji, iletişim araçları veya küresel kültür günümüzde bunun gibi birçok kültürel dokunun da değişmesine neden olmuştur. Bunun gibi; kına gecesi, kına günü, kına gelen gece veya kına yakdı toyu, adları ile yapılan merasimler sadece Anadolu ve Azerbaycan'da değil benzer bir anlayış ve inanış ile aslında bütün Türk dünyasında görülen bir gelenektir. Değişik adlarla bilinen kına yakma veya kına koyma merasimleri Türk insanının hayatında aynı zamanda geri dönüşü olmayan bir yolun da başlangıcı sayılmaktadır. Anadolu Türk kültüründe askere giden gence, gelin olacak kıza, kurban edilecek hayvana, tabutun üstüne kınanın atılması da bu inancın bir ifadesidir. Bu nedenle kına yakma

motifi Türk insanın hayatında bir dönemin bittiği yeni bir dönemin ise başlangıcı sayılmaktadır. Fakat Azerbaycan düğün geleneğinde Harput'ta unutulan veya yukarıda da belirtildiği gibi teknolojinin etkisiyle değişime ve unutulmaya yüz tutmuş birçok geleneğin veya uygulamanın hâlâ canlı bir şekilde yaşadığı görülmektedir. Bunun da sebebi Azerbaycan Türkleri'nin yıllarca kapalı bir toplum halinde yaşamış olması ve dışarı ile ilişkilerin son derece sınırlı olması düşünülebilir. Bunun ile birlikte bu ortak kültürel unsurlar ve benzerlikler aynı kökten, aynı soydan ve aynı kaynaktan beslenen bir millet olmanın doğal bir sonucudur. Kırgızistan'ın Oş şehrine yakın bölgelerde, Sırbistan'ın Karadağ Sancak Bölgesi Navi Pazar bölgesinde, Kırım Tatar Türklerinde, Dağıstan'ın güneyindeki Oğuz boyundan olan Kumuk Türklerinde ve Kuzeyindeki Kıpçak Türklerinde, Hıristiyan Türklerden olan Karay Türklerinde, Kırım tatarlarında ve Gagauz'ların Başköy'de, Ukrayna Gagauz Türklerinde kına merasimleri görülmektedir[303]. Bunun ile birlikte Ruslarda nikah merasiminden önce gelinliği giydirilirken Priçitaniya(Priçet) denilen ezgili gelin ağlatma okumaları bulunmaktadır. Kına merasimlerinde gelini ağlatmak için türkü söylenmesi ise daha çok Türkiye Türklerde görülmektedir. Bu tür bir geleneğin Azerbaycan'da Bülbül'ün Redaksiyasında[304] ve Azerbaycan Halk Mahnıları Mecmuasında görüleceği gibi eskiden olduğu fakat günümüze yakın dönemlerde unutulmaya başlandığı söylenebilir. Günümüzde Azerbaycan'da yapılan kına merasimlerinde "Hakuşta" denilen maniler veya karşılıklı atma türküler söylenerek eğlenilmektedir. Tükiye'de; Kız kınasında söylenen türkülerde amaç gelini ağlatmaktır. Gelin kına gecesinde ne kadar çok ağlarsa evlilik hayatının o kadar mutlu geçeceğine inanılmaktadır. Gelinin ağlamaması ise; "Gittiğine seviniyor" şeklinde yorumlandığından hoş karşılanmaz. Klasik Türk Müziği olarak da bilinen türün bilinen ilk eserlerinin, günümüzden bin yıl önce; Farabi,[305] İbni Sina,[306] Safiyüddin[307] ve Abdülkaadir Meragi[308] gibi Türk ilim ve müzik adamları tarafından verilerek, XV.yy.a kadar geldiği yazılı kaynaklarda görülmektedir. Bu da klasik Türk müziğinin yazılı kaynaklarda bilinen eski biçimi ile; X.yy.da Selçuklu toprakları olan İsfahan-Bağdat, Horasan ve Buhara ile günümüzde de Azerbaycan ve Türkistan gibi Anadolu'nun doğusunda bulunan coğrafyalarda var olduğunu göstermektedir. Anadolu'nun Türkleşmesi ile birlikte yerleşik hayata geçiş ve şehirleşme de başlamıştır. Farabi, İbni Sina, Safiyüddin ve Abdülkaadir'den devralınan müzik kültürü de Anadolu'da ki şehir, kültür merkezleri ve saray çevresinde yerini bulmuş ve gelişimini sürdürmüştür. Günümüzde Fuzuli gibi divan şairlerinin eserleri hem Harput'da hem de Azerbaycan'da bilinmekte ve yaygın bir şekilde icra edilerek sevilmektedir. Hem müzikal yapıdaki hem de müzik geleneğindeki tüm bu benzerlikleri hem Azerbaycan hem de Türkiye Türkleri'nin Oğuz boyundan olması nedeni ile ortak kültürel değerlerin günümüzde farklı coğrafyalarda almış oldukları yeni terkipler gibi de düşünmek gerekir.

Ayağı usullü veya serbest hoyrat[309]söyleme geleneği Vaqif Mustafazade ve Hacıbaba Hüseynov'un aşağıda sözleri yazılan "Anam ozan olupdu" adlı Bayati(Hoyrat) icralarında da olduğu gibi Azerbaycan'da da yaygın olarak görülmektedir. Azerbaycan'da Bayatı denilen düz veya cinaslı maniler

[303] Bu tespitler, bu ülkelerden çeşitli bilim insanları ile çeşitli tarihlerde yapılan özel görüşmelerde elde edilmiştir.

[304] Azerbaycanda, kitabı yayına hazırlama çalışmaları.

[305] 870 yılında Türkistan'ın Farab yerleşim merkezinde doğdu.

[306] 980 yılında Buhara'da doğdu.

[307] Nerede doğduğu bilinmiyor fakat Bağdat sarayında müzikçi olarak çalıştı ve 1294 yılında İsfahan'da öldü.

[308] Azerbaycan'ın Meraga şehrinde doğdu ve 1453 yılında öldü. Doğum tarihinin 1353-1360 yılları arasında olduğu sanılmaktadır.

[309] Hoyrat; Azerbaycan'da Bayati adı ile bilinmektedir. Yedi heceli şiir türüdür.

veya bu tarz icralardaki ezgisel yapı Harput'la birlikte aynı zamanda Kerkük ve Şanlıurfa'yı da akla getirmektedir. Daha geniş bir çalışma yapıldığında bu benzerliklerin alanını Kerkük ve Şanlıurfa'ya kadar da genişletmek mümkün olabilir.

Anam ozan olupdu Azizim akar geder

Derde dözen[310] olupdu Su geler akar geder

Hakdan bağlanan dilim Dünya bir penceredir

Nakış düzen[311] olupdu Her gelen bakar geder

Bunun ile birlikte yine, Vaqif Mustafazade ve Hacıbaba Hüseynov'un;

"Bu gala bizim gala

Hemşe bizim gala

Tikmedim özüm galam

Tikmişem izim gala"

cinaslı manisindeki icra biçimi Harput müziğinde "Harput Mayası" adı ile bilinen esere benzerliği bakımından ilginçtir.

Müzik icrasındaki bazı ses farlılıkları ise Türk müziğinde olan ve halen kullanılan fakat Azerbaycan müziğinde sonraları kaldırılmış olan çeyrek ve koma seslerin olmayışından kaynaklanmaktadır[312]. Fakat günümüzdeki bazı tar icracıları çok eski kayıtlarda parmak kaydırılarak basılan bu koma sesleri tekrar eklemeye başlamışlardır.

Harput müziğinde % 75.22 bir oranla en çok kullanılan makam olan Hüseyni veya Uşşak makam yapısı, Azerbaycan'da Şur makamına benzemektedir. Şur makamı ise Azerbaycan müziğinin 7 esas makamından birisidir.

Bunun ile birlikte, Harput'da "Yar Sarı Kavun Dilimi" adlı eser; Azerbaycan'da bir aşık ezgisi olan "Şirvan" ın orta muhammes kısmının ezgi yapısına, Harput'da Versağ denilen eserin ayak bölümü; Azerbaycan'da Bayati Şiraz mugamında icra edilen "Onu Deme Zalım Yar" adlı halk mahnısına, Harput'da ki "Şirvan Hoyratı" Azerbaycandaki Şüşter mugamına benzer yanları veya bir başka deyişle benzer ezgi motifleri bulunmaktadır.

Elazığ da Ağır Halay adı ile bilinen yaygın olarak oynanan ve aynı zamanda sözlü bir hoyratın giriş ve ara nağmeleri olan eser, oyun havası olmasına rağmen, özellikle daha ağır bir metronomla icrasında tasavvufi veya mistik bir etkiyi hissetmek mümkündür. Fakat Ağır Halay'ın gerek icrasındaki üslup

[310] Tahammül eden.

[311] Düzenli.

[312] Bu çeyrek seslerin, 1846-1902 yılları arasında Mirza Sadıqcan Esadov tarafından kaldırıldığı Doç.Dr. Bayram Hüseyinli'nin el yazması kayıtlarında belirtilmektedir. Esadov yaşadığı dönemde tar'ın tel sayısını artırmış, bağlama gibi dize konularak çalınırken göğüste icra etmeye başlamış ve tarı 22 perdeye düşürmüştür. Kendi tarını 32 perdeli yaparak çeyrek sesleri ilk bağlayanlardan birisi de Prof.Dr.Ilgar İmamverdiyev'dir. Daha sonra Türkiye'ye geldiğinde bağlamada da çeyrek seslerin olduğunu görmüştür.

veya insanda bıraktığı tasavvufi etki gerekse tarz bakımından Itri'nin "Salat-ı Ümmiye" sine benzemesi bakımından da ilginçtir. Kim bilir belki de bu eser; Yahya Kemal'in de belirttiği gibi;

"Belki hâlâ o besteler çalınır

Gemiler geçmeyen bir ummanda…"

Misali bir şekilde Harput'a taşınmış ve daha sonra oyun havasına dönüşmüş Itri'nin unutulmuş yüzlerce eserinden birisidir. Görüldüğü gibi aynı zamanda kimliği ifade eden kültür; kendi içerisindeki dinamizminin haricinde ne kadar çok değiştirilmeye hatta yok edilmeye çalışılırsa çalışılsın anlam, ifade veya mekan değiştirerek hayatiyetini bir şekilde sürdürmektedir. İki farklı coğrafyada yaşayan Türk insanın müzik kültüründeki bu ortak ifade veya benzerlikleri hem kültürün diğer unsurlarında hem de diğer coğrafyalarda yaşayan Türkler de de görmek mümkün olabilir. Bu nedenle Türkiye Türk kültürü ile ilgili anlatılan veya söylenen bilgilerin yerine oturması için mutlaka Orta Asya Türk kültürünün bilinmesi gerekir.

Kaynakça

ABACI(2000), Tahir; Harput/Elazığ Türküleri, Pan Yayıncılık:77,İstanbul.

ARASLI(2008), Altan; Azeri, Kazanlı, Kırımlı Türklerin Folklor ve Musikisi, Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara.

AYANGİL(2014), Ruhi, XVII. Yüzyılda Türk Musikisi, Yeni Türkiye/Türk Musikisi Özel Sayısı,57,s.468-480,Ankara.

Derleme Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı:211/10, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1978.

DUYGULU(2014), Melih: Türk Halk Müziği Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul.

EKİCİ(2009), Savaş; Elazığ-Harput Müzik Kültürü, Akçağ Yayınevi, Ankara.

EKİCİ(2016), Savaş; Elazığ-Harput Müziğinin Aktarımında "Kürsü Başı" Meşklerinin Önemi ve Elezber Örnaği, Anadolu Sohbet Gelenekeleri ve Yaren Sempozyumu, Çankırı Karatekin Üniversitesi Yayınları:10,YAMER Yayınları:1, Çankırı.

İMAMVERDİYEV(2014),Prof.Dr.İlgar; Azerbaycan Enstürumantal Halk Müziği Örnekleri, Elim ve Tahsil Yayınevi, Bakü.

KUTLUĞ(2000), Yakup Fikret; Türk Musikisinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ORANSAY(1971), Gültekin; "Dini Türk Musikisinde 17. yüzyılda Kullanılmış Makamlar," Anakara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları No:117 ,c.19,sy.1,s.75-82.

ÖZBEK(1998), Mehmet; Türk Halk Müziği El Kitabı-I Terimler Sözlüğü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

SUNGUROĞLU(1961),İshak; Harput Yollarında, 3.Cilt,Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları No:2, İstanbul.

TAN(2012) Ali, Nilgün Doğrusöz, Recep Uslu, ITRİ izleri, Balat Yayınları, İstanbul.

TURAN(1994), Şerafettin; Türk Kültür Tarihi, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Sözlü Kaynak

Prof.Dr.İlgar İMAMVERDİYEV; 1956-Azerbaycan/Gence doğumlu.

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN POETİKASINA MEKÂN DOLAYIMINDA BAKMAK

Dr. Mustafa Karadeniz

Batman Üniversitesi

Öz

Necip Fazıl Kısakürek, duyarlığı, sesi, imgelerinin özgünlüğü ile Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin öncü şairlerinden biridir. Kısakürek'in asıl kıymeti, Cumhuriyet sonrası Türk şiirine mistik-metafizik anlayışı, İslam tasavvufunu ve ruhî hayatın derin izlerini getirmesidir. Kısakürek'e göre şiirin başlıca gayesi, mutlak hakikati (Allah'ı) sır ve güzellik yolunda ebediyen arama işidir. Şiire yüklenen bu amaç, şairin insana, maddeye, doğaya, evrene ve mekâna bakışını da etkiler. 1963 yılında yazdığı "Canım İstanbul" şiiri, Kısakürek'in poetikasının mekân üzerinden pratiğe dökülmüş bir hâli gibidir. Söz konusu şiirde İstanbul; tarihî, kültürel ve İslâmî dokusuyla mutlak hakikati arama işinin âdeta bir sembolü olarak kullanılmıştır.Bu bildiri, Necip Fazıl Kısakürek'in poetikasının temellerini oluşturan düşüncelere Canım İstanbul şiiri yoluyla mekân üzerinden bakmayı ve şairin şiir estetiğindeki poetik ve pratik tutarlılığı işaretlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, poetika, şiir, mekân

Giriş

Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983), duyarlığı, sesi, imgelerinin benzersizliğiyle Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin özgün şairlerinden biri olarak değerlendirilir. Sanat yaşamının belirli dönemlerinde ruhsal/düşünsel yönden gelgitler yaşayan, sürekli bir arayış içinde olan Kısakürek, Türk edebiyatında şiirleri üzerinde en fazla değişiklik yapan şairlerden biridir.[313] Ancak onu Türk şiir coğrafyası içinde bu kertede müstesna kılan asıl husus, Cumhuriyet sonrası Türk şiirine mistik-metafizik anlayışı, İslam tasavvufunu ve ruhî hayatın derin izlerini getirmesidir (Oktay, 1993: 1003-1004). Memleket edebiyatının hâkim olduğu yıllarda şiire başlayan Necip Fazıl, felsefe öğreniminin de etkisiyle, ilk şiirlerinden itibaren görünenin ardına (mâveraya) ve mistik olana yönelik bir ilgi duyar. Bu ilgide, Bahriye Mektebi'nde okurken tarih ve din derslerini aldığı Yahya Kemal ve Aksekili Ahmed Hamdi'nin etkileri vardır. Ancak mistik ve metafizik olana yönelmesindeki asıl etki, onu tasavvufa yönlendiren İbrahim Aşki'den gelir. "O yıllarda Batı dillerinden tercüme, macera ve duygusal romanları okumakta olan Necip Fazıl'ı, Doğu'nun derinliklerine ve tasavvuf metinlerini okumaya ilk defa teşvik eden (...) İbrahim Aşkî ol[ur]" (Okay, 2015: 40). 1924-1925 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla Paris'te gördüğü felsefe öğrenimi, düşünce ve ruh dünyasında derin izler bırakır. Sonradan bir kâbus şehir olarak nitelediği Paris'teki bunalım ve arayışlarla geçen bohem yaşayış, yurda döndükten sonra da bir süre devam eder. Anılarında bu yaşam tarzından "en kaba teessüriyetlerin hayatı" olarak söz eder. *Örümcek Ağı* (1925), *Kaldırımlar (1928)* ve *Ben ve Ötesi* (1932) kitapları bu yaşam tarzından yoğun izler taşır ve şairdeki lirik söylemin dorukları olur. 1934'e kadar süren bu dönemi Kısakürek "derin bir bunalma, ruh sıkışması, kendinden kaçma, kendini unutma hali" olarak değerlendirir (Kısakürek, 1984: 67). Söz konusu bunalım, şairin 1934 yılında Nakşibendî şeyhi Abdülhâkim Arvasi'ye intisabıyla son bulur. Kendi ifadeleriyle, zamanı donduracak kadar güzel (Allah Dostu, s. 76) olan bu tanışma, şairin düşünce ve şiir dünyasını değiştirir. "O güne kadar daha çok ferdi tahassüslerini ve çıkmazlarını dile getiren şair, bu tanışmadan sonra dinî ve metafizik yönelimli bir şiir anlayışını tercih etmiştir" (Özcan,

[313] Şairin kendisi de bunu kabul eder. Şu mısralar "Çile" şiirinden: "Boşuna gezmişim, yok tabiatta, / İçimdeki kadar iniş ve çıkış" (s. 19).

2014: 59). Bu epistemik kırılmanın yaşamında ve şiirinde meydana getirdiği değişim "Tam Otuz Yıl" şiirine "*Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum; / Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum...*"[314] (s. 35) dizeleriyle yansır. İlk şiirlerinde bir dip akıntı şeklinde beliren metafizik kaygı bu tanışma sonrası, dinî-mistik bir anlayışa dönüşür. Kısakürek'in ifadeleriyle ruhuna İslâm'ın "büyük temel çivisi çak[ılır]". ("Mürşid", s. 77) Tanrıkulu olarak ifade ettiği Arvasi'nin derin tesiri altında sanatını "ondan önce ve ondan sonra" şeklinde bir ayrıma tabi tutar. Bu çerçevede, 1934 öncesinde yazdığı birçok şiiri "Allah'a bağlılığı belli olmadığı için" "Mal sahibi bensem, bunları istemediğim, tanımadığım ve çöplüğe attığım bilinsin..." (Kısakürek, 2011: 11) ihtarıyla şiir toplamından çıkarır. Saf şiir poetikası ekseninde lirik bir duyuş ve metafizik bir arayış ekseninde şiire başlayan şairin poetikası ve şiir pratiği 1934'ten sonra giderek din temelli bir iman ve aksiyon şiirine evrilir. Ancak şiirlerindeki dinî-mistik motiflerin 1934 öncesi de var olduğu birçok şiiri üzerinden izlenebilmektedir. Söz konusu olan, zaten varolan bir damarın, enikonu başat bir konum kazanmasıdır. Bu dönüşümden sonra şair, şiirin teorik boyutu üzerine de eğilir ve bütünlüklü bir poetika ortaya koyar.

Sır ve Güzellik Yolunda Bitimsiz Bir Hakikat Arayışı

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında poetika terimini doğrudan kullanarak şiir anlayışını ortaya koyan ilk şair Necip Fazıl Kısakürek'tir. Henüz 12 yaşındayken annesinin vasiyeti üzerine şiire başlayan şairin kendisi de şiir geleneğimizde poetikasını müstakil şekilde ortaya koyan ilk şair olduğunu belirtir.[315] Necip Fazıl'ın "Poetika"sı önce 1946'da *Büyük Doğu Dergisi*'nde, "İdeolocya Örgüsü" başlıklı yazı dizisi içinde "Şiir ve Sanat Bölümü" adı altında tefrika edilir. Ardından, şairin kendisinin de uygun görmemiş olabileceği sebebiyle siyasî ve milli bir ütopya olan "İdeolocya Örgüsü" içinden çıkarılarak 1955 yılında *Sonsuzluk Kervanı* adlı şiir kitabında toplu olarak yayımlanır. Daha sonra ise *Çile* adlı şiir külliyatının sonuna eklenir. Kısakürek'in poetikası dinamik, devingen bir karaktere sahiptir. 1946 yılında İdeolocya Örgüsü yazıları içinde 11 bölüm hâlinde tefrika edilen poetika, sonraki şiir kitaplarına birtakım değişikliklerle ve bölüm sayısı 14'e çıkarılarak eklenir. Necip Fazıl'ın poetikası, kendinden önceki ve sonraki poetikalardan yazılma nedeni bakımından ayrılır. Her şeyden önce, onun poetikası, Ahmet Haşim ve Orhan Veli'ninki gibi bir tepki poetikası değildir. Bu yüzden diğer iki poetikaya göre "daha rahat bir ortamın ve düşüncenin mahsûlü[dür]" (Okay, 2013: 135). Sadece tenkitlere bir cevap niyetiyle sınırlı kalmadığı için daha zengin ve kapsayıcı bir yaklaşım ve bakış açısı sunduğu söylenebilir. 14 bölümden oluşan poetikanın ilk 8 maddesinde Necip Fazıl, önce şair ve şiir kavramlarına ardından şiirin amacına, şiirin biçim ve içerik özelliklerine ilişkin kanaatlerini sunar. Takip eden 5 madde ise, şiirin cemiyet, hayat, din, müspet ilimler ve devletle münasebetinin ne ve nasıl olması gerektiğine ayrılmıştır. "Toplam" başlığını taşıyan 14. Bölüm ise, 13 maddede yapılan değerlendirmelerin bir özetidir. Poetikanın dikkat çeken yönlerinden biri, şiire ve şaire ilişkin hususların, farklı başlıklar altında tekrar edilmesidir. Aynı hususun farklı kelime ve cümlelerle tekrar edilmesine Necip Fazıl'da çok sık rastlanır. Orhan Okay, bu durumun Büyük Doğu Dergisi'nin birçok defa, çeşitli sebeplerle kapanıp açılmasından kaynaklandığını belirtir:

---

[314]Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinden yapılacak olan bu ve bundan sonraki alıntılar şu kaynaktandır: Kısakürek, Necip Fazıl (2011), Çile (Bütün Eserleri 4), İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

[315] Çile'nin "Takdim"inde konuyla ilgili olarak şunları yazar: "Şiirlerim, yemişin içini, şiir hakıında düşündüklerim de kabuğunu gösteriyor. Demek ki, ben, sadece şiir dokumakla kalmıyorum; Frenkçeden Türkçeleştirilmiş tabiriyle (poetika)mı, şiir sanatı üzerindeki fikirlerimi de örgüleştirmiş bulunuyorum. Yaptığım işin değerini bilmem ama, böyle bir işin şiir an'anemizde şimdiye kadar mevcut olmadığını belirtmek hakkımdır." (Kısakürek, 2011: 10). Selçuk Çıkla ise poetika teriminin ilk defa Recaizâde Mahmud Ekrem tarafından 1886'da yayımlanan *Takdîr-i Elhan*'da, Boileau'nun *Art Poetique* adlı eserinin "Sanayi'i Şi'riyye" ve "Arpoetik" şeklinde çevrilmek suretiyle kullanıldığını belirtir. Bkz.: Çıkla, Selçuk (2010), *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*, (1. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

"Dergi ve gazete halinde on beş defa ara verilip on beş defa birinci sayısı çıkan Büyük Doğu'larda 'İdeolocya Örgüsü' yazılarından bazıları, belirttiğim gibi, zannederim en az on defa tekrarlanmış olmalıdır. 'Poetika' bahisleri ise, sadece ikinci seride bir defa çıkmış, 1954 Büyük Doğu'larında da 'İdeolocya Örgüsü" dışında bazı bölümleri tekrar edilmiştir." (Okay, 2013: 137) Ancak söz konusu tekrarlara, yer yer görülen belirsizliklere rağmen Necip Fazlı'ın poetikası bugün için de değerini ve önemini koruyan, üzerine düşünülmesi ve tartışılması gereken bütünlüklü ve kapsayıcı bir yapı arz eder. Onun poetikası Tanzimat'tan bu yana süregelen "'din dışı' gerçeklik anlayışına bağlı poetikalara - Cumhuriyet Dönemi'nde- bir ilk tepki niteliğinde" (Karaca, 2013: 55) olmasıyla, öncü bir poetikadır. Kısakürek'in poetikası, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında dinî-mistik karakterli şiir yöneliminin beslendiği ana damarlardan birini oluşturur. İçerdiği birtakım tekrarlara rağmen düzenli ve kategorik bir yapı arz eden poetikanın ilk başlığı şaire ve şairliğe dairdir. Necip Fazıl'a göre "Şair ne yaptığının yanısıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır." (Kısakürek, 2011: 472). Bu tanıma göre şairlik, sadece bir cezbe veya esriklik hâli değildir. Şair, uğraştığı alanının ve kendisindeki yeteneğin farkında olan sıradanın ötesine ulaşmış bir üstün insandır. Dolayısıyla Necip Fazıl, şairi sıradan insanla Allah arasında bir yerde konumlar. Bu düşünceleriyle Ahmet Hâşim'in şiiri "resullerin sözleri" gibi değerlendiren düşünceleri arasında bir yakınlık kurmak mükmkündür. Şaire yüklenen bu insan üstü vasfın ardından şiir konusuna gelen Kısakürek'e göre şiir mutlak hakikat olan Allah'ı sır ve güzellik yolunda arama işidir. (2011: 474). Ardından "[F]evkalâde sarp ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoluna" (473) benzetilerek arayışın zorlu ve seçkin bir uğraş oluşuna işaret edilir. "Hakikat" şiirinde bu durum anlatılır: "Allah'a hakikatten yola çıkmak, meşakkat; / Allah'tan yola çıkıp varılan şey, hakikat..." (s. 350). Söz konusu olan dinî mistik temele dayanan bir şiir anlayışıdır. Poetikasında dile getirdiği gibi "Allah'ı bulamamacasına aramak, ebediyen aramak olan şiirin gâyesi, ilk dayanak ve çıkış noktası olarak din temeline muhtaçtır" (2011: 491). Fakat bu hakikati arama tarzı / usulü imkân ve araçları paralelinde şiir türünün kendisine içkindir. Kısakürek'e göre şiir, muhtelif ilimlerin aksine mutlak hakikati görünür olandan hareketle arar. Bu muhtelif görünümler içinden yapacağı karmaşık ve göz alıcı bireşimlerle kavrayışı, ân içinde görünenin ötesine taşıyabilmelidir. Başka bir deyişle Şiir, İdrâki[n] tek ân içinde eşya veya hâdiselerin mâverasına sıçra[yabildiği] yerde başlar." (Kısakürek, 2011: 475) Dolayısıyla somuttan hareketle soyuta varmak, soyutu anlaşılır ve görünür kılmak sanata/şiire özgüdür. Şiirin esas aldığı yönseme bu olmalıdır[316]. Somutun sınırlarını aşamayan, duvarlarına çarpıp kalan sanat anlayışı ise şairin nazarında "davulculuk zanaatı" gibidir. Şiiri bir dalkavukluk, politik bir bildiri veya dava aracı olarak değerlendirilen şairler "kaba davulcular" olarak tavsif edilir. Poetikasından kolayca anlaşılabileceği üzere "arayış" motifi, Necip Fazıl şiirinin merkezî kavramlarından biridir. Şaire göre mutlak hakikati arama işi, söz konusu şiirse ince ve girift olmalıdır. Bu paralelde, arayışın temel aracı olan şiir dili rafine, anlatım çabası ise yoğun olmalıdır. Başka bir deyişle şiir denen şey, basit ve yüzeysel olmamalıdır. Bu amacı gerçekleştirmek için şiire yüklenen ikinci amaç ise remzî ve sırrî bir bünyeye sahip olması. Yani, düzanlamdan alabildiğince uzak, sembol ve eğretileme ağı üzerinde soluk alan bir şiir üretebilmek. Dolayısıyla şiir, "bir şey bildirmekten ziyade, bir şeyi saklamaya memur" (Kısakürek, 2011: 476) olmalıdır. Şiire yüklenen bu amaç, şiirde ne söylendiği kadar nasıl söylendiğinin de önemine vurgu yapar. Nitekim Necip Fazıl da bu yaklaşımı şiirin başlıca kaygı ve gayesi olarak değerlendirir. Dil, biçim

[316] Orhan Okay, Kısakürek'le ilgili monografi çalışmasında bağlama ilişkin olarak şunları yazar: "Necip Fazıl'ın Poetika'sında önemli bir bahis olan bu teşhis-tecrit meselesini dikkate alarak, onun şiir hakkındaki formülünü şöyle ifade edebiliriz: Müşahhas bir plan üzerinde mücerret olanı işlemek, böylece şiirde müşahhas görünen her eşya ve her obje (ağaç, deniz, gökyüzü vs.) birer sembol değeri ve karakteri kazanmaktadır. Bu anlayış şiiri, Necip Fazıl'ın ikinci bahiste verdiği örnek poetikacılardan Aristo'nun taklid (mimesis)'e dayanan tarifinden uzaklaştırıp Valery'nin tecrit estetiğine yaklaştırmaktadır." Okay, M. Orhan (2015), Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 81.

ve anlatım unsurlarına verilen bu değer ve öncelik, şiirin esas gâyesine ulaşma amacı taşır. Onun mutlak hakikate ulaşma amacı yolunda, şiire yüklediği üçüncü amaç da bu paralelde, güzellik, heyecan, âhenk, eda gibi estetik ölçütlerdir. İlk iki amaçla kıyaslandığında, şairin bu sonuncu amacı sadece ilk iki amaca ulaşmak için bir araç olarak değerlendirdiği söylenebilir. Nitekim Kısakürek de bu unsurlardan "işporta malı ölçüler" (2011:476) olarak söz eder. Kısakürek'in poetikasındaki ilk dört başlık, daha ziyade şiire yüklenen amaçları ve bu amaçları gerçekleştirebilmek için gereken dil ve anlatım tutumunu işaretler. "Şiirin Unsurları" isimli beşinci madde ise şiirin muhtevasını oluşturan öğelere ayrılmıştır. Şaire göre "Şiirde başlıca iki büyük unsur vardır: His, fikir..." (2011: 478). Bu unsurlar, birbiri içinde eridiği ve birbirini tamamladığı nisbette bir gerilim yaratabilir ve şiire zemin hazırlar. Şiirde fikir, meyvedeki vitamin ölçüsünde ve belirsizliğinde olduğu müddetçe makbuldür. Başka bir deyişle fikir duygunun içinde erimelidir. Farklı benzetmeler ve cümle kombinasyonlarıyla söylenmeye çalışılan şey, başlığın son cümlesinde veciz şekilde ifade edilir: "Netice ve teşhis: Şiirde temel unsur, tahassüs edası şekline bürünebilmiş gizli fikirdir." (479). Şairin poetikasında şiir estetiğine ilişkin dikkat çekici başlıklardan biri de "Şiirde Kütük ve Nakış"tır. Bu başlıkta, ilk beş başlık altında bağımsız şekilde ele alınan unsurlar arasındaki ilişki irdelenir. Kısakürek kütük (yani his ve fikirden mürekkep içerik) ve nakşı (estetik ve fonetik unsurları kapsayan biçim ya da Kısakürek'in deyişiyle "işporta malı ölçüler") şiirin dokusunu oluşturan başlıca unsurlar olarak ele alır. Ona göre bu iki unsur arasındaki uygunluk şiirsel alışverişi ve gerilimi yaratır. Şekil, mânânın iskeletidir. "Tıpkı insan vücudundaki iskelet gibi fonksiyonunu yerine getirecek ve onun gibi görülmeyecektir. Şekil, şiirin gergefini yahut kanavasını teşkil edecektir. Vardır ve gereklidir, fakat varlığını belli etmeyecektir" (Okay, 2013: 192). Şiirde şekil ve kalıp mânâyla kaynaşıp belirsizleştiği nisbette estetik bir unsur olabilir. Mânâyı ezip esir alan bir şekil, şiirselliği zaafa uğratır. Birinci sınıf şairlerin şiirlerinde bu iki unsur birbirini besleyip geliştirerek yer alır. (Kısakürek, 2011: 479-480). "Şiirde İç Şekil" bahsinde de bu hususa işaret eden şaire göre "üstün san'atkâr daima dışla içi muvazene halinde tutmayı bilen ve doz sırrını bozmayandır..." (2011: 484). Düzenli bir tasnif çerçevesinde şaire, şiire, şiirin iç ve dış yapı unsurlarına, din, hayat, cemiyet, müspet ilimler ve devletle ilişkisine dair dile getirilen bu düşünceler, Kısakürek'in şiirlerine doğrudan ve dolaylı bir şekilde yansır.

Hakikatin Mekânsal Sembolü: İstanbul

Poetikasından anlaşılacağı gibi mistik ve metafizik "bir şair olan Necip Fazıl'da bu mizacının tabiî eğilimi olarak din de ilk şiirlerinden itibaren sürekliliğini kaybetmeyen bir tema hâlinde görülür" (Okay, 2015: 61). 1905 yılında İstanbul'da doğan şairin insana, maddeye, doğaya ve evrene bakışında hâkim olan mistik/ruhanî bakış açısının, mekâna bakışında da belirleyici olduğu söylenebilir. Bunalım ve arayışlarla geçen ilk dönem şiirlerinde, öznenin varlığını somut olarak kuşatan ve yaşadığı metafizik buhranlara, ruhsal gelgitlere göre anlam kazanan "kaldırımlar", "otel odaları"," istasyon", "iskele", "sokak", "ev" gibi sınırlı ve "dar" mekânlar söz konusudur. 1934'ten sonra yaşanan düşünsel ve şiirsel dönüşüme, genişlemeye paralel olarak mekân da aşkınlaşır, genişler. Şiir öznesinin bakışlarının menzili daha bütünlüklü ve kapsayıcıdır. Artık şehrin dar ve yalıtık bir unsuru değil, tamamı söz konusu edilir. Bu mekânsal aşkınlaşma durumuyla şairdeki poetik dönüşümün ortaklığı, "Şehir" başlığı altında toplanan şiirlerin hem başlıklarından hem de yazılış tarihlerinden anlaşılabilir. Şehri daha geniş ölçekte ve bütünlüklü şekilde ele alan şiirlerin en erkeni 1959'da yazılır; yani 1934'teki düşünsel ve poetik kırılmadan sonra. Poetikasında dile getirdiği görüşler paralelinde şiirlerdeki mekânlar, artık, mutlak hakikati arama [yolunda] (...) idrâki tek ân içinde eşya veya hâdiselerin mâverasına sıçratabil[ecek]" (Kısakürek, 2011) bir genişliğe ve erime sahiptir.

Çile adlı şiir toplamının şehir başlığı içinde yer alan 1963 tarihli "Canım İstanbul", bu algının bariz bir biçimde görülebileceği şiirlerden biridir. Söz konusu şiirde İstanbul, şairin poetik görüşlerine paralel şekilde doğal güzellikleri, tarihî, kültürel, mimarî ve İslâmî dokusuyla ele alınmış, âdeta Allah'ın

varlığının bir işareti / tezahürü olarak görülmüştür. Dört kıtadan oluşan "Canım İstanbul"un ilk mısralarından itibaren şairin poetikasının temellerini oluşturan mistik/metafizik motiflere rastlarız:

"Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar;
Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar." (s.166)

Şair, İstanbul'un kendi ruhunun bir tezahürü olduğunu, o ruhun bir kalıp içerisinde dondurulmuş şekilde arz üzerine kurulmuş olduğunu söyler. Kalıpta dondurulan bir ruh benzetmesi sebepsiz değildir. Şair, İstanbul'un bünyadının belli bir amaç üzerine kurulu olduğunu, tek başına bir şehirden çok daha fazla anlamlar ihtiva ettiğini sezdirmeye çalışır. İstanbul, şairin manevî varlığının topoğrafik bir izdüşümü olarak algılanır. Bu paralelde İstanbul, zaman ve mekândan münezzeh bir sevgiliye benzetilir. Bütün güzellikler âdeta bu sevgiliye vergidir. Ay ve güneş gibi sürekli ulvi kavramlaştırmalara ram olmuş varlıklar, şehri hiç yalnız bırakmamış, ezelden bu yana bu kadim kente yarenlik etmiştir. Arayışın kavuşmaya, rüyanın gerçeğe dönüştüğü bir mekândır İstanbul. Kısakürek'in 1934 öncesi yazmış olduğu şehir temalı şiirlerin kasvetli ve tekinsiz atmosferinden çok farklı bir atmosfer hâkimdir şiire.

"İçimde tüten bir şey; hava, renk, eda, iklim;

O benim, zaman, mekân aşıp geçmiş sevgilim.

Çiçeği altın yaldız, suyu telli pulludur;

Ay ve güneş ezelden iki İstanbulludur.

Denizle toprak, yalnız onda ermiş visale,

Ve kavuşmuş rüyalar, onda, onda misale." (s.166)

"Tarihin gözleri var, surlarda delik delik;" (s.167) dizesiyle Necip Fazıl, pek çok şairin yaptığı gibi İstanbul'un geçmişine, tarihine bakar. Haksız da değildir, çünkü İstanbul'a bakan her insan onun yaşayan bir tarih olduğunu hemen görecektir. Hisarları, camileri, sarayları, su kemerleri ve otantik semtleriyle İstanbul, insanı gayrıihtiyarî kuşatır. Devamında servilerden ve ahiretten bahsederek, şehirle din/inanç olgusu arasında paralellik kurulur. *'fatihten kalma kırat'(s.167)* ifadesiyle İstanbul'un fethine gönderide bulunma nedeni, şehrin bir Müslüman coğrafyası haline geldiği miladı hatırlatmak içindir:

"Şahadet parmağıdır göğe doğru minare;
Her nakışta o mana: Öleceğiz ne çare?"(s.167)

dizelerinde objektif, doğrudan İslam medeniyetinin kültürel ritüellerine ve değerler dünyasına çevrilir. Şehir her nakşıyla o kaçınılmaz sonu, ölümü hatırlatır. Ancak bu ölüm, yaradanın günahtan baskın gelen rahmetine kavuşulunacak bir ölümdür, başka bir deyişle söz konusu olan istenesi bir ölümdür. Şehir başlığı altında yer alan 1969 tarihli "Karacaahmet" şiirinde ebedî gençliğin ve bütünlüğün sembolü olan ölüm, bu şiirde de arayışın temel gâyesi olan "o mana"nın temel bileşenlerinden biridir. Canım İstanbul, odağına arayış temine alan bir şiirdir. "Arayış", "arama" kavramları, daha önce de ifade edildiği gibi Kısakürek'in düşünsel ve poetik çabasının anahtar kavramlarıdır. Dolayısıyla şiirin temasıyla şairin poetikası arasında yakın bir ilişki olduğunu söylemek mümkün. Çünkü Necip Fazıl'a göre "şiir üstün mânâsıyla sadece Allah'ı arayan bir âlet olduğu için, ister güneşten bahsetsin, ister kertenkeleden, eşya ve hâdiseleri kuşatıcı nâmütenâhî ince girift nisbetler içinde, Allah'ın hudutsuz sanatındaki sonsuz mimarînin bir kapısından girip bir kapsından çıkmaya memurdur. Böylece şiir (...) daima bulduğu şeyin arkasında kalmaya mahkûm başka bir 'bulunacak şey' arar." (Kısakürek, 2011: 477) Canım İstanbul şiirinde de İstanbul, Allah'ın hudutsuz sanatındaki mimarînin bir örneği olarak odağa alınmış, bu mümtaz örneğin arkasında saklı olan mutlak hakikatin, mananın bir tezahürü olarak betimlenmeye çalışılmıştır. Her bendin sonunda,

"O manayı bul da bul!
İlle Istanbul'da bul!"(s.167)

nakaratının tekrarı, söz konusu arayışın mahiyeti konusundaki ısrarı vurgulamak içindir. Şair İstanbul'u kadim bir şehir oluşu ve İslamî dokusuyla âdeta Allah'ın bir tecellisi olarak görür. Tasavvuf felsefesinin arayış izleğiyle de bakışımlı bir durumdur söz konusu olan. Çünkü tasavvuf felsefesine göre Allah, hüsnümutlaktır. Kendi güzelliğini görmek ve bu güzelliğin kullarınca görülebilmesi için kâinatı, dünyayı, insanları, bilumum hayvan ve bitkiyi yaratmıştır. Bu şiirde de Necip Fazıl'ın "o mana" olarak ifade ettiği hakikat arayışı, görünenden hareketle görünmeyene ulaşmak şeklinde tezahür eder. Şiir anlatıcısının temel amacı, İstanbul'un çeşitli görünümlerinden hareketle "idrâki tek ân içinde eşya veya hâdiselerin mâverasına sıçratabilmek" (Kısakürek, 2011: 475) ve böylece mutlak hakikate ulaşmaya çalışmaktır. Takip eden kıtada İstanbul'un doğal güzelliklerine ve bu güzelliklerin eşsizliğine değinilir. Boğaz gümüş bir mangal gibidir. Çamlıca, kudretiyle göklerdeki derinliğe sahiptir. Şairin bu şiirde, özellikle metafizik şairlerce sıklıkla kullanılan radikal imgelere başvurduğu görülür:

"Hayattan canlı ölüm, günahtan baskın rahmet;
Beyoğlu tepinirken ağlar Karacaahmet..."
(...)

"Boğaz gümüş bir mangal, kaynatır serinliği;

Çamlıca'da, yerdedir göklerin derinliği.
Oynak sular yalının alt katına misafir;

Yeni dünyadan mahzun, resimde eski sefir." (s.167)

mısralarındaki "yer-gök", "yeni-eski", "kaynatmak-serinlik", "hayat-ölüm", "günah-rahmet" kelime çiftleriyle radikal imge kullanımına yönelerek İstanbul'un görünümüne bir sıra dışılık, başka bir deyişle mistik-metafizik bir hava katmaya çalışır. Şiirin son bölümünde İstanbul'daki kültürel renkliliğe, çeşitliliğe onun ilçe ve semtlerinden hareketle değinilir. "Yeditepe"siyle anılan İstanbul, içinde barındırdığı sınırsız yaşam tarzlarının bir sembolü gibidir. Her semtin her yakanın özellikleri varıdır. Beyoğlu bir taraftan tepinirken Karacaahmet ağlamaktadır. Eyüp mütevazılığı ve sessizliği ile öksüz bir çocuğa benzetilir. Kadıköy alımlı bir kadın gibi süslüdür; hemen yanı başındaki Moda da ona eşlik eder. Necip Fazıl şiirine, bu semtleri birer insan vasfıyla dâhil eder. İstanbul canlı bir organizmadır şairin nazarında:

"Yedi tepe üstünde zaman bir gergef işler!
Yedi renk, yedi sesten sayısız belirişler...
Eyüp öksüz, Kadıköy süslü, Moda kurumlu,
Adada rüzgâr, uçan eteklerden sorumlu.
Her şafak Hisarlarda oklar çıkar yayından
Hala çığlıklar gelir Topkapı sarayından." (s. 168)

Dikkate şayan bir başka husus da şairin İstanbul'una uğultuların eşlik etmesidir. Geçmişin, şimdinin sonsuzluğu içinde yaşandığı bir sahne olan şehir, âdeta kendisine dikkat kesilenlere mütemadiyen geçmişin gizini fısıldar. Şiirin bütününe teşmil edilebilecek Bergson felsefesinin sezgi ve zaman anlayışı, özellikle son kıtada enikonu belirginlik kazanır. Hâlâ her şafak hisarlarında oklar yayından çıkmakta, çığlıklar gelmektedir Topkapı Sarayı'ndan. "*Yeni dünyadan mahzun, resimde[ki] eski sefir"* bu melalinin nedenini ifade etmek için çırpınır. Belli belirsiz sesler gelir cumbalı odalardan; insanı tereddüde düşüren mistik bir atmosferdir şiire hâkim olan.

Sonuç Yerine

Netice itibariyle, "Canım İstanbul" şiirinde şehir, islamî, kültürel, tarihî, mimarî ve doğal unsurlarıyla Necip Fazıl'ın poetikasının ana damarını oluşturan "arayış" motifinin temel öznesi konumundadır. Söz konusu şiirde İstanbul, tarihin gözleri misali delik delik surları, ahirete perdelik eden servileri, şahadet parmağı misali semaya yükselen minareleri, perili ahşap konakları, her sabah hisarlarda yayından çıkan oklarıyla idrakın an içinde eşya ve hadiselerin ötesine sıçramasına imkân veren mistik-metafizik bir mekân olarak serimlenir. Bu yaklaşım şairin poetikasındaki arayışın nihai amacı ve usulüyle birebir örtüşmektedir. Bu örtüşme, aynı zamanda, poetik ve pratik anlamdaki tutarlılığı ve kararlılığı kalın hatlarla işarelemektedir.

Kaynakça

Çıkla, Selçuk, (2010), *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Karaca, Alaattin, (2013), *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara.

Kısakürek, Necip Fazıl (2011); *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (1984); *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

Okay, M. Orhan, (2013), *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okay, M. Orhan (2015); *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Oktay, Ahmet, (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özcan, Tarık (2014), "Necip Fazıl Kısakürek Şiirinin 1984 Öncesi ve Sonrası Bileşenleri", Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları, y. 6, S. 11, Ocak Haziran 2014, s. 59-68.

FELSEFENİN SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ?

Öğr.Gör Huri Aylin SEÇKİN

Dokuz Eylül Üniversitesi İMYO

"Sıradan öğretmen anlatır, iyi öğretmen açıklar, yetenekli öğretmen yapar ve gösterir, büyük öğretmen esin kaynağı olur". William A.Ward

Öz

Felsefenin insana öğrettiği en önemli olgu birey olma duygusudur. Bireyin önce kendini tanıması, tanıması doğrultusunda kendisi ile ilgili doğru kararlar alması, bu kararlar doğrultusunda bireysel sorumluluğa ulaşması ve en önemlisi bireyin özgür düşünmesini sağlayarak yaratıcılığını arttırdığını sağladığını görüyoruz. Sanat eğitiminin içinde olmazsa olmazı felsefedir. Kendi dünyasını yaratabilmesi için felsefe dünyasına dalan birey kendi tasarım ve teknik üslubuna ulaşabilmek için bu yaratıcı süreci yaşaması gerekir. Bu durum plastik sanatlarda, görsel sanatlarda da kendini gösterir. Bunu dikkate alarak verdiğimiz sanat eğitiminde felsefeye, derin düşünmeye geniş yer vermeliyiz. Sanat eğitiminin her aşamasında düşünmeyi, düşündüklerini kendi tarzında ifade etmeyi öğretmeliyiz. Eğitim veren insanın sanat üslubunu benimsetmek değil, bireyin kendi tarzını bulmasında yardımcı olmak konusunda felsefe eğitimi bize yön vermelidir. Sanat eğitimi felsefesiz eksik kalacaktır. Sanat eğitiminde bir felsefe oluşmazsa yaratıcılık ve üslup gerçekleşemez. Bu doğrultuda sanat eğitimi verilmelidir.

Anahtar Kelimeler; Sanat, Eğitim, Felsefe

WHAT IS THE IMPORTANCE OF PHİLOSOPHY İN ART EDUCATİON?

Abstract

The most important fact philosophy have taught us is the feeling of individuation. What we have observed so far is that philosophy has improved an individul's creativity by; helping an individual to know oneself; Getting an individual make a right decisions about oneself and in the light of those decisions, helping an individual reach personal responsibility zone, ensuring an individual to think freely. Philosophy plays vital role in art education. A person who wants to discover his or her creative side, must be immersed in philosophy so that a person can create his/her innovative side in art. This rule applies to the plastic arts and the visual arts also. In every step of art education what we should teach our student is to think freely in every manner and to Express themself in their own way. Philosophy should lead us regarding the way of finding unique path of ourselves in art, not to impose the educator's way of art approach at all. Without philosophy, the art education would be incomplete. If there is no philosophy in art education, there will be no creativity and no style. In this perspective, the art education should be taught to our students.

Key Words; Art, Education, Philosophy

---

*Dokuz Eylül Üniversitesi İMYO Kuyumculuk ve Takı Tasarım Programı Öğretim Görevlisi

Giriş

Ülkemizde küçümsenen, boş konuşma olarak algılanan bir kavramın eğitimdeki yerini sorgulamaktaki neden; Felsefenin hayatımızdaki en önemli öğretici olduğunu ifade etmektir. Yaşadığımız bu topraklar felsefe ile yoğrulmuş olmasına rağmen, günümüzde nasıl bu kavramdan uzaklaştırıldık ilk düşünmemiz gereken konulardan biridir.

Eğitimi, öğretimi sadece bilgiyi arttırmak için uyguluyor isek; karşımızdaki birey ezbere dayalı bir anlayışta yetişecek bunun sonucunda sorgulayamayan, sorgulamadığı için düşünmeyen, düşünemediği

için de yaratıcılığı gelişememiş insanlar topluluğu oluşturmuş olacağız. Bu koşullarda sanattan bahsetmemiz mümkün değildir. Oluşturulan bu tekdüzelik bizim sığ bir toplum olmamızdan başka hiç bir işe yaramayacaktır. Sığ bir birey yaratıcı bir bireye ya da sığ bir toplum yaratıcı bir topluma nasıl dönüşür? Sorusunun yanıtı felsefe kavramının sadece sanat eğitimi için değil, ilk eğitime başladığımız andan itibaren eğitim ve öğretimimizin içinde olması gerekliliğini algılatmaktadır. Bu şekilde eğitim verildiğinde kendini tanıyan, eleştiren, fikirler üreten yaratıcı bireyler yetiştirmiş oluruz. Sanat eğitiminin içinde felsefe olduğu zaman, yaratıcı bireylerin kendi hayal güçlerinin sınırlarını bilmelerini, yaratıcılık bahçelerinde (A.İnam 2009:35) nasıl bir üsluba sahip olacaklarına karar verdiren en büyük anahtardır. Felsefenin, sanat eğitiminin içinde olmasıyla birlikte kabul etmemiz gereken ilk koşul; bu eğitimin devingen olduğunu bilmek, bu devingenlik yeniliğe açıklık getirdiği için alışılagelmiş öğrenci-öğretmen ilişkinin tanımını yeniden oluşturma zorunluluğudur. Bu yeni tanım ise; birbirlerini teknik, estetik, eleştirel bakış açısı ve farkındalık yönünden tazeleyecek fikirlerin buluşması olarak görmeliyiz. Böylelikle hiyerarşik bir eğitim anlayışından ziyade beyin fırtınasının egemen olduğu, fikirlerin rahatlıkla paylaşıldığı, ortak bir senteze hep birlikte varıldığı bir anlayışa bırakmalıdır. Bazen öğretmenin öğrenci, öğrencinin öğretmen olduğu sadece fikirlerin üstün tutulduğu bir anlayışa bırakmalıdır ki; Sanat felsefesi, dolayısıyla sanat dünyası oluşsun. Bu dünyanın kapıları her zaman olaylara sorgulayıcı ve nesnelere eleştirel bakan beyinlerin dünyasına açıktır.

Sanatta Eleştirel Düşünme

Felsefeyi, sanat eğitiminde görmek istememdeki en önemli neden bize eleştirel bir düşünme terbiyesi kazandıracak olmasıdır. Nedir bu eleştirel düşünme? Nasıl başlar? Araçları nelerdir?(V.R.Ruggiero 2016:15) Daha bir sürü soru oluşturabiliriz. İşte felsefe daha en başında soru sorma sanatıdır. Soru sorma derken alelade sorular değil, gözlem gücünün olduğu, farkındalık yaratacak, kişi veya kişileri düşündürtmeye sevk edecek sorular. Eleştirel düşünmenin ilk basamağı düşündürten soruların ortaya çıkmasını sağlamasıdır. Herkesin bildiği gibi üstat Sokrates'in söylediği o meşhur cümle; " Üzerinde düşünülmemiş bir hayat, yaşanmaya değer bir hayat değildir." Ne kadar sade gibi duran bir cümle ama içeriği çok derindir. Bu yüzden felsefe önce kişiyi kendisiyle tanıştırmaya sevk eder. Bu tanıştırmaya yine çok büyük düşünür, ressam olan üstat Halil Cibran ise şu şekilde yaklaşır; " Bir soru karşısında naçar kaldım o da sen kimsin" sorusuna der. Ne kadar yalın bir cümle ama sıra yanıtlamaya geldiğinde çok zorlandığımız, yanıtına nereden başlayacağımıza bilemediğimiz zor bir sorudur. Felsefedeki en güzel ironi de buradadır. Sorular çok sade, içerik derin. Sorular basitmiş gibi durur, yanıtlar zordur. Çünkü düşünmeyi gerektirir. Düşünmek çoğumuzun sıkıldığı bir eylem, bu eylemin sanat eğitimiyle birleşmesi gerekiyor ki sanatçı sıfatı oluşsun. Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran özellik düşünmeyi normal bir eylem olarak görerek farkındalık duygusunu arttıran kişidir. Sen kimsin? Sorusunu devamlı kendine sorarak kendi üslubunu yaratmaya çabalayan varlıktır. Hem kendini diğer insanlardan ayıracak hem de sanatçı sıfatını taşıyan diğer yaratıcılardan ayıracak. Bunun için felsefe onun yaşamının bir parçası olmak durumundadır. Felsefe sanat eğitiminin içinde olmalı ki; bu alanda eğitim gören bireyler eleştirel düşünmenin içeriğinde var olan analitik bakış açısı kazanabilsin. Bu analitik bakış açısı büyük bir resmin her detayını parçalayarak sorgulamayı gerektirir. Her sorgulama bireyin sanat, estetik değerlerinin gelişmesine dolayısıyla yarattığı sanat eserinin farklı olmasını sağlayacaktır. Birlikte eğitim gördüğü diğer yaratıcı bireylerden daha farklı bir renk olduğunu göstermesi için araçtır. Bu rengi bulmamızda en önemli etmen ise felsefenin içeriğinde barındırdığı farkındalık kavramıdır.

Felsefenin için de bulunduğu eğitim insana farkındalık sağlar. Farkındalığın farkına varabilmemiz için sorgulayıcı bir yapıya sahip olmalıyız. Bu sorgulayıcı yapı üreten, şüphelenen, yaratan insan da gelişebiliyor. Bir sanatçı gibi, bir filozof gibi düşünmeyi gerektiriyor.(W.Gompertz 2018:176) Ne demek olabilir böyle düşünmek? Bu düşünme merak duygusuyla başlar. Merak bireyi gözlem yapmaya

iletir, gözlem gücü insan da soru sorma dürtüsünü doğurur. Her soru yaratıcı sürecin bir adımıdır. Yaratıcı süreç bu farkındalık sayesinde sanatçıyı kendi üslubuna taşır.

Felsefe ve Yaratıcı Süreç

İnsanoğlunun doğuştan getirdiği soru sorma güdüsü zaman içerisinde yetiştiğimiz kültürün etkisiyle ve o kültürün oluşturduğu eğitim sistemi sayesinde yok olur hale gelmektedir. Yaratıcılığın olması için ilk koşul soru sormak, yani problem üretmekten geçer. Yaratıcı kişilikler sürekli kendi kendilerine ve etrafında gördüğü her şeye, soru sorup durumları problematik haline getirerek çözüm aşamasına ulaşana kadar geçirdikleri evre yaratıcı sürecin kendisidir. Bu süreci destekleyen en önemli kavram felsefedir. Ünlü ressam Luc Tuymans "Her resmin bir giriş kapısı bulunur" cümlesinden hareket edersek; felsefenin yarattığı her soru yaratıcı sürecin çözüm parçasıdır. Bunun sonucunda, felsefe eğitimi kişinin olaylara, durumlara bakış açısını geliştirdiğini görürüz. Her soru bir kapı olduğu için biz eğitimcilerin yapması gereken hangi kapıdan girmek istiyorsa yaratıcı birey, onu o yolda serbest bırakmaktır. Sanat eğitimi verirken yaratıcı bireyi kendisinin bir taklidi şeklinde değil, kendi yolunda giden birey olarak gelişmesini sağlamaktır. Felsefe, sanat eğitimi alan yaratıcı bireye sorgulayıcı bakış açısı katarak kendi düşünme sistemini oluşturmasını sağlar. Bu da yaratıcı sürecimizde bizi her zaman problemleri kendi üslubumuza göre çözmemizde olanak sağlayacaktır. Bununla birlikte felsefe eğitimi kendimiz dışında başkalarından da birçok veri alacağımızı öğretir. Sorgulamak yaratıcılığı daha zor yapmaz. Daha çok fikirlerimize netlik, özlük ve saflık katar.(W.Gompertz 2018:114) Felsefeyi sanatın hiçbir dalından ayrı tutamayız. Her sanat dalının kendi içinde yaşadığı bir yaratıcı süreç olduğu için bu sürecin birbirinden farklı gelişmesini sağlayan en önemli olgu felsefenin yarattığı farklı görme ve düşünme sistemidir. Bunun sonucunda yaratıcılık oluşmaktadır. Felsefe sanat eğitiminin için de olduğu sürece sanat dünyasında her zaman farklı yaklaşımlar, üretimler olmaya devam edecektir. Felsefe sanatsız, sanat felsefesiz düşünülemez, düşünülmemelidir.

Sonuç

Felsefenin sanat eğitimi içinde olmasıyla birlikte soru soran beyinlerin oluşabilmesi sağlanacaktır. Sorunun olmadığı yerde yaratıcı düşüncenin varlığından söz edilemez. Sorular, bu soruların sorulmasına neden olan şüphemiz, sorgulayıcı yanımız, merakımız ve ilgimiz bizi yaratıcı sürece ulaştıracaktır. Çünkü yaratıcı birey her şeyi olduğu gibi kabul etmez. Her zaman neden, nasıl, niçin sorularını kendine sormak zorunda ve bunlara yanıt vermek durumundadır. Düşünen bir beyin, var olabilmenin olmazsa olmaz şartlarından biridir. Felsefe eğitimi bizlere düşünmeyi, sorgulamayı, eleştirmeyi öğreten bir sanattır.

Kaynakça

COGİTO, Tasarım Ne Bekler, Yapı Kredi Yayınları-(Üç aylık düşünme dergisi) Sayı:83 2016

GOMPERTZ, Will; Sanatçı Gibi Düşün, Çev: Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2018

İNAM, Ahmet; Dünya Gönülden Gönüle, ODTÜ Yayıncılık Ankara 2. Basım 2009

RUGGIERO, V.R; Eleştirel Düşünme İçin Bir Rehber, Çev:Çağdaş Dedeoğlu Alfa Araştırma 2016

TUNALI, İsmail; Tasarım Felsefesi, Yem Yayın İstanbul 2002,2004,2009,2012

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN

ROMANLARINDAKİ HALK EDEBİYATI UNSURLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Derya ŞEVLİ
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ

Giriş

Halk edebiyatı, malzemesi dile dayanan ve halka ait manzum veya mensur eserlerin tamamını içine alan, bu ürünleri derleyen, inceleyen, araştıran ve bir senteze varan edebiyata verilen ad. Bu ürünlerin bir kısmı anonim, bir kısmının da sahibi bellidir (Kaya 2010: 354). Modern Türk edebiyatı içerisinde halk edebiyatı unsurları bazı yazarlarımızın bilinçli vurguladığı bir nokta olmakla birlikte çoğu yazarın eserine doğal yaşamın bir parçası olarak dâhil olmuştur. Cumhuriyet devrinin en çok tanınmış yazarlarından birisi olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, II. Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet dönemine kadar olan zaman dilimi içerisinde gerçekleşen sosyal ve siyasî olayları çok iyi gözlemleyerek, eserlerinde bu olayları ve bu olayların toplum üzerindeki etkilerini başarılı bir şekilde işlemiştir. Çok iyi bir gözlemci olan Yakup Kadri hemen hemen bütün romanlarında olayları realist bir şekilde ele almıştır. Çalışmamızda Yakup Kadri'nin halk edebiyatımızdan ne derece yararlandığı, halk edebiyatı unsurlarını eserlerinde nasıl ve ne şekilde kullandığının ortaya konulması hedeflenmiştir. Yazarın yaşadığı dönemi, halkı, çevresel unsurları eserlerinde ne şekilde, nasıl ele aldığı tespit edilecektir. Çalışmamızda Yakup Kadri'nin bütün romanlarında yer alan halk edebiyatı unsurları ayrı ayrı açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca halk edebiyatı kavramları, alt başlıklar halinde tanımları ve örnekleri verilerek incelenecektir. Çalışmada Anonim Halk Edebiyatı ana başlığı altında manzum türler, mensur türler ve kalıplaşmış ifadeler şeklinde üç kısımda tasnif edilecektir. Bu tasniflerin alt başlığını ise; türkü, mersiye, masal, atasözleri, deyimler, dualar, beddualar, yemin ifadeleri, selam, veda, lakaplar, küfür ve argo sözler gibi eserlerde yer alan halk edebiyatı unsurları oluşturacaktır.

1. Anonim Halk Edebiyatı

1.1. Manzum Türler

1.1.1.Türkü, Mersiye, Nefes ve Şiirler

Pertev Naili Boratav türkü tanımını "Bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için en çok kullanılan ad türküdür" şeklinde yapmıştır (Boratav 1999: 44). Farklı bölgelerde türkü kelimesi yerine şarkı, ninni, ağıt, hava, deyiş, deme gibi terimler de kullanılmaktadır. Halkın ruh halini, derdini, neşesini, zevkini, dünya görüşünü, inancını, karşılaştığı olayları yansıtan; hece ölçüsüyle ve bir veya dört dizeli ana bölümlere çoğu defa bağlantıların getirilmesiyle söylenen; manzum ve ezgili anonim ürünlere verilen ad (Kaya 2010: 733). Halk edebiyatında önemli bir yere sahip olan türküye Yakup Kadri Karaosmanoğlu eserlerinde çok yer vermemiştir. Birkaç yerde geçen türkülerde ise; sevdiğini bekleyen âşık, sevgilisi gelince mutluluktan türkü söylemeye başlar. Klasik şairlerin ağıt konusunu işledikleri şiire verilen ad. Genel olarak bir devlet büyüğünün, din ulusunun yahut toplumun önde gelen simasının ölümü üzerine yazılır. Söz konusu kişinin üstün vasıfları, yiğitliği, icraatları ve diğer özellikleri anlatılır. Bu alanda yazılmış en ünlü mersiye Baki'nin Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine yazdığı Kanuni Mersiyesi'dir (Kaya 2010: 526). Ölen kişinin ardından okunan mersiye türüne Yakup Kadri'nin 'Nur Baba' adlı romanında rastladık. Eserde mersiyeyi okuyan Nigâr Hanım adeta kendisinden geçiyor ve içten gelen bir duyguyla, ahenkle mersiyeyi okumaya başlıyor.

Nefes, Bektaşi tekkelerinde âyin-i cemlerde hususî bestelerle okunan nükteli, zarif, az çok lâubali ve müstehzi şiirlerdir. Bunların tetkiki bize Anadolu'da yaşamış ve yaşayan itikadları, tarikat telkinlerinin izlerini gösterir (Onay 1996: 246). Doğu mitolojisi ve mistisizmine ilgisi olan Yakup Kadri, bu ilgi nedeniyle Çamlıca'daki Kısıklı Bektaşi Tekkesi'ne gider ve o tekkedeki gözlemlerini "Nur Baba" romanında anlatmıştır. Yakup Kadri bu romanında Bektaşiliğe genişçe bir yer vermiştir. Bektaşi tekkelerinde, bezmlerde belli ezgilerle okunan nefes türü örneklerine birkaç yerde rastlamaktayız. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında geçen türkü, mersiye, nefes ve şiir örnekleri şu şekildedir:

“Selma Hanım’ın kulağına hiç duymadığı bir güfteden şu sözler çaldı:

Ankaranın taşına bak

Gözlerimin yaşına bak

Biz Yunana yesir olduk

Şu Alllah’ın işine bak” (A/58)

“Bahusus donuk, beyaz bir alev gibi elden ele, dudaktan dudağa dolaşan ilk kadehi müteakip bezmin [meclisin] ilk neşesi büsbütün takarrür eder [yerleşir] gibi göründü ve baş mısraı Baba’nın sesi ile başlayan bir nefes, meydanın dağınık neşatını [sevincini] umumî bir âhenkle toplayıverdi:

Kâf ü Nun hitabı izhar olmadan

Biz bu kâinatın iptidasıyız

Kimseler vâsıl-ı didar olmadan

Biz kab-ı kavseynin ev ednasıyız

Yok iken Adem’le Havva âlemde

Biz Hak ile hak idik sırr-ı müphemde

Bir gececik mihman kaldık Meryem’de

Biz tıfl-ı Mesih’in öz babasıyız”

.....

.....(NB/25,26)

“Nigâr Hanım belki yüzüncü defa olarak bu mersiyeyi tekrar okudu. Vakıâ bu mersiye o tarzın bir şaheseri değildi, hattâ vezin ve kafiye itibarı ile baştan başa hatalı idi. Lâkin, Safa Efendi’nin torunu için bu, Türk edebiyatının en güzel bir parçası idi. Okurken kendinden geçiyordu ve bilhassa şu mısralarında sırrına erilmez bir yükseklik buluyordu:

Perestev gönül bağında bir mihman,

Bütün canlar içinde tek canan,

Durmayıp geçti, acep nedendir?

Mesut kalanlar değil, mutlak gidendir

Fakat eyvah, ne halettir ki ey mevt

Gidenden hiç haber gelmez tehaşi eyleriz elbet” (NB/156)

“Genç kız; Ahmet Kerim, tam evinin kapısı önüne gelir gelmez, küçük bir çığlık koparark, kafesin arkasından çekildi ve hemen piyanoda şu türkü başladı:

Geçme kapım önünden

Yüreğim yaralıdır.” (HG/100)

“Her ağızdan bir ses çıkmaktadır. Meselâ, sofranın başındaki delikanlı ‘Felek bana neler etti. Bu gençliğim elden gitti.’ şarkısını çağırırken; kızlar ‘Rakı içtim al bardaktan. Buse aldım gül yanaktan.’ türküsünü söylüyorlar ve ut nihaventten bir hava çalarken öteki hicazkâr kürdîden bir gazeli mırıldanmaya başlıyordu.” (HG/271)

1.2. Mensur Türler

1.2.1. Masal

Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Genellikle halkın oluşturduğu, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen olağandışı olayları anlatan hikâye" (TDK 1977: 395) olarak geçer. Ahmet Kabaklı masalı: "Günlük hayatın sınırlı, kuru gerçeğiyle yetinemeyen halk muhayyilesinin tabiat ve gerçek dışı bir âlemde yaşattığı kahramanlarının hikâyesidir" diye tarif etmiştir (Kabaklı 1965: 64). Geçmişten günümüze, küçük büyük herkesin ilgisini çeken ve içerisinde olağanüstü olaylar ve olağanüstü kahramanlar barındıran masallara Yakup Kadri romanlarında pek az yer vermiştir. Romanlarındaki kahramanları masal kahramanlarına benzetmiş ve bazı yerlerde masallarda geçen cümlelere yer vermiştir. Ankara adlı romanında ise hayvanları konu alan 'fabl' kelimesi geçmiştir. Romanlarda geçen masal ile ilgili metinlere şu şekilde örnek verebiliriz: Nazif, kendisini alıp götürmek için yedi günlük yoldan, dağlar ve ovalar aşarak nasıl geldiğini, üç günden beri, burada, ne merak ve endişe içinde beklediğini, bu oteldeki odayı ne güçlükle bulduğunu anlatırken genç kadına masalların demir çarıklı kahramanları gibi görünüyordu." (A/19) "Hangisi erkek, hangisi dişidir, hangi küçük, hangi ananın yavrusudur, mandalardan biri kapı açılmayınca ne yapar, nasıl bekler ve bekleme uzun sürünce nasıl böğürmeye başlar, genç kadınca bunların hepsi malûm bir 'fable'dir." (A/32)

"Bu, adeta, eski Türk masallarındaki 'Kırk katır mı, kırk satır mı?' sorusunu, ya da, 'Beğen beğendiğin ölümü!' sözünü andırıyordu." (P/397)

"Ahmet Kerim çocukken dinlediği bir masaldaki şu sözü hatırlıyordu:

'Aman ayı dayı; aman ayı dayı, beni bırak; annem evde bekliyor, bana aşımı verecek.'

O masalda, bu sözü, dağ başında yolunu şaşırıp bir ayının inine düşmüş küçücük bir çocuk söyler." (HG/280)

1.3. Kalıplaşmış İfadeler

1.3.1. Atasözleri

Atasözleri tarih içerisinde sav, mesel, darbımesel gibi farklı isimlerle kullanılmıştır. Ömer Asım Aksoy: "Atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca benimsenmiş özsözler" şeklinde tarif etmektedir (Aksoy 1988: 37). Ferit Devellioğlu atasözünü "Uzun gözlem ve tecrübelerden sonra varılmış hükümleri hikmetli bir tarzda kısa olarak ifade eden eskilerden kalma söz, atalar sözü, eskiler sözü, mesel, darbımesel" (Devellioğlu 2003: 93) olarak tanımlar. Atalarımızın, büyüklerimizin geçmişte yaşamış oldukları olaylar, gözlemler ve tecrübeler sonucu varmış oldukları hükümleri birkaç kelime ile ifade etmeleri ile ortaya çıkan atasözleri, önemli milli değerlerimizdendir. Çeşitli edebî sanatlarla süslenmiş olan atasözleri kısa ve özdürler. Yakup Kadri romanlarında atasözlerine ara ara yer vermiştir. Bu atasözlerinde kahramanların haklılıkları ve ders verme amacı vardır. Şu şekildedirler:

Atı alan Üsküdar'ı geçti

"Gemisini kurtaran kaptandı; atı alan Üsküdar'ı geçmişti." (P/233)

Beterin beteri var

"Meğer beterin beteri varmış ve gelen, gideni aratırmış." (P/445)

Kızım sana söylüyorum, gelinimsen anla

“Emin ol ki, maksadım ne malumat satmak, ne ukalalık etmek, ne de ‘kızım sana söylüyorum, gelinimsen anla’ kabilinden üstü örtülü bir nasihat vermeye kalkışmaktır.” (P/228)

Üzüm üzüme baka baka kararır

“Onu bu hale sokan, düşüp kalktığı arkadaşlarıdır. Üzüm üzüme bakarak kararır derler.” (P/454)

Ya bu deveyi gütmeli, ya bu diyardan gitmeli

“Emme sen bana diyeceksin ki, ya bu deveyi gütmeli, ya bu diyardan gitmeli!” (P/16)

1.3.2. Deyimler

Deyimler, toplumun dünya görüşünü, yaşam biçimini, çevre koşullarını, gelenek, görenek ve inançlarını, önem verdiği varlık ve kavramları kısacası maddi ve manevi kültürünü, o toplumun düşünme biçimini, nükte ve buluşlarını yansıtır(Aksan 1987: 89).Şükrü Elçin’in ifadesiyle “asıl anlamlarından uzaklaşarak yeni kavramlar meydana getiren kalıplaşmış sözler”dir (Elçin 1986:642). Günlük hayatımızda, konuşma dilinde sıkça yer verdiğimiz deyimler, anlatmak istediğimiz düşüncelerimizi kısa ve etkili bir şekilde ifade etmeye yarar. Az söz ile çok şey anlatılır. Deyimler Yakup Kadri’nin romanlarında bolca yer bulmuşlardır. Günlük hayatta kullandığımız, çok derin anlamlar taşımayan deyimler anlatıma renk katmıştır. Yakup Kadri’nin romanlarında geçen deyimleri şöyle örneklendirebiliriz:

Ağzı kulaklarına varmak

“Bekir Çavuş’un ağzı kulaklarına varıyor. Bir ‘Geldi…’ sözüdür fısıldanıyor.” (Y/46)

Başına çorap örmek

“Ah o kızın halası olacak karı yok mu? İşte, benim, başıma bu çorabı ören odur.” (Y/83)

Beyninden vurulmak

“Sırpça çevirmeni, bu sözleri işitir işitmez beyninden vurulmuşa döndü ve o akşam artık bir kelime söylemeye dili varmadı.” (P/320)

Çene çalmak

“Bazı günler, üç dört defa ev sahiplerinin bölüğüne geçip kadınlarla çene çaldığı veya onları söylettiği oluyordu.” (A/44)

Dili varmamak

“Sırpça çevirmeni, bu sözleri işitir işitmez beyninden vurulmuşa döndü ve o akşam artık bir kelime söylemeye dili varmadı.” (P/320)

Göz gözü görmemek

“Birinin yaptığı gaf, ötekinin gafıyla silinip gidiyor ve sövüşmeden, döğüşmeden fesat ve fitneden göz gözü görmüyordu.” (HG/137)

İçi içine sığmamak

“Hele bunları aşırı modern bir zevkle döşenmiş, Avrupakârî konağında kabul ettiği an sevinçten içi içine sığmazdı; misafirlerin nikelli mobilyalar ve nakışlı duvarlar üzerinde dolaşan gözlerinden birtakım takdir ve hayranlık manaları çıkararak etekleri zil çalmaya başlardı.” (P/50)

Kılı kırk yarmak

“Siz ki, o kadar ince fikirli, arif, zarif, kılı kırk yarar bir adamsınız, doğrusu ya, bazı günler size bir sihir ettiklerine inanacağım geliyor, çünkü, sizin tarafınızdan bu derece vurdumduymazlığa başka bir mâna veremiyorum!” (KK/33)

Maymun iştahlı olmak

“Zaten pek maymun iştahlıydı; birçok gürültü, birçok inat ve ısrar ile istediği şeyler olur olmaz, kalbine derhal bir bıkkınlık gelir ve biraz evvelki arzusu hemen bir isteksizliğe dönüverirdi.” (KK/29,30)

Sırra kadem basmak

“Tahıncızâde Hacı Emin Efendi’nin oğlu, ‘Müsaade buyurun, müsaade buyurun!’ mırıltılarıyla sırra kadem bastı.” (P/358)

Suya sabuna dokunmamak

“Suya, sabuna dokunmadan çıkan bu gazete İttihatçılardan çok muhaliflerin öfkesini çekiyordu.” (HG/313)

Taş taş üstünde bırakmamak

“Yarın, bütün Avrupa kıtasında taş taş üstünde bırakmayacaklardı.” (P/404)

“-Kaçsan da kaç para eder? Sana, köyde taş taş üstüne bırakmayacaklar diyorum.” (Y/178)

Yakasını kurtarmak

“Ahmet Kerim, bir yandan bu kargaşalıklar içinde didinip dururken öte yandan yakasını Saniye’nin elinden kurtarmaya çalışıyordu.” (HG/127)

Yangından mal kaçırmak

“Herkes kendi başına hareket etmek ister. Sanki yangından mal kaçırıyoruz.” (HG/245)

1.3.3. Dualar (Alkışlar)

“Dualar insanın kendisi ile içinde yaşadığı cemiyetin maddî refah ve manevî saadetinde yardım ve merhameti istemek üzere Tanrı’ya yaptığı bir hitap, bir sesleniştir. Bu niteliği ile ferdi karakter taşıyan ve sessizce edilen dua, Müslümanlar arasında ve Türklerde camilerde ibadetlerde, mevlitlerde, millî ve dinî heyecana kapılan insanlar tarafından hoca ile birlikte, yüksek sesle de tekrarlanır. Türk milleti, İslam dininin esaslarına uygun bu dualarla birlikte Tanrı’ya karşı dilek ve niyazlarını ana dilinde nazım veya nesir olarak sade bir şekilde ulaştırmaktır. Dualar, atalar sözü gibi “Hüküm” bildiren müspet dilek ürünleridir. Dualar: Sağlık ve hastalık hallerinde, mahsûlün bereketli olmasında, yağmurun yağmasında tehlike ve felaketin mal ve mülke gelmemesinde, doğumdan ölüme kadar ki bazı merasimlerde dile getirilir” (Elçin 2000: 74). Dualar, alkışlar, kişinin iyiliğini isteyen konuşmayı renklendiren, süsleyen, duyguları ifade eden, anlatımı güçlendiren Dede Korkut kitabı başta olmak üzere hemen hemen bütün sözlü ve yazılı edebiyatta yer alan söz kalıplarıdır (Artun 2001: 121). Yakup Kadri romanlarında sözlü kalıplar olan dualar az da olsa yer almıştır. Yapılan dualar genellikle şükür, teşekkür, iyi dilek, moral verme ve Yaradan’dan yardım isteme şeklindedirler:

“Hattâ, kendisinin buraya hareket edeceği gün ihtiyar kadın iki elini oğlunun omzuna dayayarak mahzun mahzun yüzüne bakmış ve: “Git! Allah yardımcın olsun! Fakat temiz olarak dönmeye çalış!” dememiş miydi?” (SG/124)

“Tanrım, hepimize sabır ve selamet ihsan eyleye, âmin!” (P/111)

“Onun için, “Allah Ali’sini düşman şerrinden esirgesin!” diye gece-gündüz durmadan dua ediyordu.” (P/259)

“Yaradana kurban olayım, bu ne güzellik! Bu ne dilberlik! Hemen Rabbim nazardan saklasın. Tütütü, kem gözlere kurşun…” (HOŞ/82)

“Yalnız bunun için gelmiştim. Sana söyleyecek başka hiçbir sözüm yok. Berhudar ol. Elin nurdan kopsun.” (HG/32)

“Ah, sorma evlâdım. Sorma! Doğrusu ne anasına, ne kardeşine benzerdi. Allah selâmet versin onlarda çok iyi insanlardır ama Saniye’nin hali başka idi.” (HG/166)

“Ah zavallı yavrucak… Hele benim işim olmadı diye öyle bir üzülür öyle bir üzülürdü ki… Yattığı toprak nurdan olsun!” (HG/168)

“-Allah kimseyi yerinden yurdundan etmesin. Burada doğmuşuz. Burada öleceğiz. Bak, sen memleketini bıraktın da ne oldun?” (Y/120)

1.3.4. Beddualar (Kargışlar)

Şükrü Elçin “Kargış, insanın kendisine, ailesine, cemiyetine ve din gibi müesseselerine zararı dokunacak şahıslara, düşünce ve fikirlere karşı davranışlarının şiddetli bir tepkisidir” (Elçin 2000: 63) der.

Beddua, duanın zıddı olan; lâ’net, inkisar, belâ ve gazap ifade eden menfi sözlerdir. Farsça “bed” ve Arapça “dua” kelimelerinin birleşmesinde yapılan bu tabiri, en eski Türk kaynaklarından 19’uncu asra kadar ki kültür eserlerimiz ve sözlüklerimiz çok yaygın “Kargış” ve “İlenç” kelimeleriyle karşılamışlardır (Elçin 2000: 63).

Yakup Kadri’nin romanlarında beddualar da dualar gibi az bulunmaktadır. Yapılan beddualar anlık gerçekleşen öfke, sinir sonrası ağızdan çıkan sözlerden oluşmaktadır.

“Fakat, bu gürültü… Allah belasını versin.” (A/23)

“-Allah onun da, senin de belanızı versin! dedi ve bir müddet bekledi ki, koyun postuna sarılı adam kurt haline girip üzerine saldırsın.” (SG/39)

“Hay Allah’tan bulasıcalar, buna can mı dayanır?” (KK/158)

“İnşallah, bir gün gelecek, o kız, babası önde, kendisi arkada sokak sokak sürünecek, dilenecek! Cenabıhak kimsenin yanında koymaz?” (KK/159)

“<Hay Allah cezanı versin! Sen ne budala çocuksun!> diyordu.” (HG/58)

“Hah, hah, şimdi o her kim ise, içinden bana lânet okuyordur; ‘Allah cezanı versin Sırrı, bir çuval inciri berbat ettin’ diyordur.” (HG/60)

“İçinden: ‘Hay Allah cezalarını versin! Bundan sonra artık evimde de rahatım kalmayacak!’ diye söylendi.” (HG/144)

1.3.5. Yemin İfadeleri

Birtakım nesnelerden yararlanarak karşıdakine söylenen ikna sözleri, ant. Allah adına yapılan yeminlere ‘kasem’ denir. Toplumumuzda, günlük yaşantı içerisinde sıkça kullandığımız sözlerdir. Yemin sözlerine çeşitli vesilelerle başvurulur. Birisini bir şeye inandırmak istediğinde, birinden merak edilen konunun öğrenilmesi arzu edildiğinde, ruhen rahatlamak için sırların birisine söylendiği zaman başkası tarafından duyulmaması için kullanılır. Yeminler, kadınlar arasında daha fazla yaygındır (Kaya 2010: 787). Yemin, bir insanın karşısındaki insanı inandırmak için Yaradan’ı veya kutsal değerleri şahit tutarak söylediği

kalıp ifadelerdir. Yakup Kadri'nin romanlarında kahramanların kullandıkları yemin ifadeleri; "vallahi billahi, yemin ederim ki, Allah aşkına, annemin başı üzerine" şeklindedir.

"Bundan yirmi yıl evvel gerekti, o zaman söyleseydi, vallah, duvardan atlar gelirdim." (A/46)

"Madam Jimson bütün sevdiği başlar üzerine yemin ediyor, bu işte kendisinin hiçbir mühim rol oynamadığını, yalnız bütün vazifesinin ziyafet günü evde kadın olmadığı için şöyle bir aile dekoru yapmaktan ibaret kalacağını söylüyordu." (SG/91)

"Fakat yemin ederim ki, onları davet etmedim. Kendiliklerinden geldiler, vallahi kendiliklerinden…" (SG/219)

"Vallahi, dün sabahtan beri ağzıma bir lokma ekmek koymadım, amca bey…" (P/76)

"Ve her defasında Tahir Bey, onu kâh 'Söylemeyi unuttum vallahi'lerle, kâh 'İnşallah bir çaresine bakacağız'larla atlatıp durmuştu." (P/171)

"Vallahi bir şeyim yok; billahi bir şeyim yok. Uyku sersemliği, ne yaptığımı bilemedim. Annemin başı üzerine sizi temin ederim ki…" (P/202,203)

"Bileklerimi şurdan keserim, eğer Seniha çarşambaya evlenebilirse… Vallah billâh!" (KK/190)

"<Vallahi, geceleri adeta bizim gibi konuşuyorlar, gülüşüyorlar, şarkı söylüyorlar, tepinip oynuyorlar. Bazı da bir kavga, bir dövüştür, gidiyor.> diyordu." (KK/196)

"<Hele, hele; lûtfedin açıklayın bakalım Allah aşkına!> diye, yalvar yakar oluyordu." (HG/64)

"Emeti Kadın söze karıştı:

-Vallah, billâh yok. Dediği gibi hepsini aldılar. Aha ben şahidim, dedi." (Y/176)

1.3.6. Selamlaşma

Selamlaşma her milletin kültüründe yer tutan önemli bir davranış şeklidir. Geleneğimizde ve dinimizde selam almak ve vermek toplumsal bir davranıştır. Yakup Kadri'nin romanlarında çeşitli selam ve selamlaşma tarzları dönemin özelliklerini yansıtacak şekilde ustalıkla kullanılmıştır. Şu şekilde örneklendirebiliriz:

"Bu birkaç adımlık resmigeçit esnasında Captain G. Jackson Read gözünün rastladığı bazı tanıdıklarını hafif ve ihmalci bir baş hareketiyle selâmladı; parmaklarının ucuyla ev sahibinin eline dokundu ve kocasının referansına yalnız bir gülümsemeyle karşılık verdi." (SG/17)

"Önce o madamın, sonra Leylâ'nın, daha sonra Amerikalının ellerini sıkıyor ve bir müddet ayakta seyrettikten sonra kendisine uzatılan iskemleye oturuyor." (SG/170,171)

"O da uzanıp bakıyor ve başıyla soğuk bir amir selâmı veriyor." (SG/172)

"Mansurzâde, başında Karagöz'ün işkârlığını andıran o acayip şapkasıyla, 'Selamünaleyküm' diyerek içeriye daldı." (P/13)

"Merhaba, yahu! Muavin Bey, Muavin Bey!.. Buyurmaz mısın?" (P/242)

"Sırtına pembe renkli ince bir cübbe geçirip bir rüzgâr gibi sofanın balkonuna çıktı ve oynak bir misafirperverlik ile gelenlere mendil sallamağa başladı." (NB/82)

"Bonjur bonjur! Size Avrupa'dan kucak dolusu selâmlar, sevgiler getirdim. Ömer Beyefendi, hasretle gözlerinizden öpüyor." (HG/121)

1.3.7. Vedalaşma

İnsanların birbirleriyle ayrılırken yaptıkları iyi dilekli, iyi niyet davranışlarıdır. Selamlaşma gibi vedalaşma da kültürümüzde ve dinimizde önemli bir yere sahiptir, toplumsal bir davranıştır.

"Nermin'in dostlarına, ahbaplarına şöyle dursun hatta babasıyla anasına bile 'Allahaısmarladık' demeyi hatırından geçirmemiş olması büsbütün merak uyandırmakta idi." (SG/256)

"Allahaısmarladık; pek yakında görüşürüz. Karım sizinle tanışmaktan çok memnun olacaktır." (BS/137)

"<Yarın tekrar cepheye dönüyorum. Allaha ısmarladık!> Ve genç kız, ona öpsün diye elini uzattı." (KK/210)

"Hiç unutur muyum? Zaten yolumun üstü: Allaha ısmarladık, Allaha ısmarladık. Haydi, Nefise; of, artık canımı sıktın…" (HG/102)

1.3.8. Lakaplar

Lakap, bir aileye veya bir kişiye kendi adından başka, o ailenin veya kişinin yaşayışından, mesleğinden, fiziksel özelliğinden veya herhangi bir nedenden dolayı verilen tanıtıcı sözlerdir. Yakup Kadri romanlarında lakaplara sık sık yer vermiştir. Bu, anlatımı güçlü kılmıştır ve kişiler okuyucu gözünde daha iyi canlanmıştır. Kullanılan lakaplar günlük hayatta sık karşılaştığımız lakaplardandır. Zaten iki romanının adı kahramanlara verilen lakaplardan oluşmaktadır: "Nur Baba" ve "Yaban".

"Bu Ömer Efendi'ye Sungurlu Zade derler." (A/28)

"Sarıklılar, hendekten çıkıp onlara doğru geliyorlar." (A/42)

"Tahıncızâde Hacı Emin Efendi, Şapka Kanunu çıktığı günden beri evinden dışarıya ayak atmıyordu." (P/41)

"Avukatı Hafız Necati, koynunu şişiren kâğıt tomarlariyle hafta sekiz, ay otuz, onu ziyarete gelir." (P/42)

"Bilhassa onlardan bahsolunurken kullandığı hususî bir tâbir vardı ki, Nigâr Hanım'ı daha küçük yaşında âdeta nefret ve haşyetle [korkuyla] titretirdi: 'Kızılbaşlar!'" (NB/56)

"-Sen Nursun! Nur-u ilâhisin. Nur Baba, nur, nur! Diyerek haykırdı ve sesinden daha hayret verici, daha çılgın bir hareketle parmaklarından yüzüklerini, kulaklarından küpelerini sıyırdı. Nuri Baba –işte bu geceden sonradır ki herkes tarafından Nur Baba diye şöhret buldu- kucağına düşen o pırıltı maden külçesini eline aldı ve gayet hususî bir tebessümle, yavaşça sofranın üstünde boş kalan tabaklarından birinin içine bıraktı." (NB/43)

"Doktor Hikmet'in babası Ruşeni Bey, Sultan Murad mensuplarındandı." (BS/18)

"İşte, bu anlayışsızlık içindedir ki, ben, günün birinde Nafi Mollaların konağına gelin gitmiş; Kazasker Nafi Molla'nın oğlu Rüknettin Bey'in karısı olmuştum. Hem de pek uğurlu bir gelin, doğrusu!" (HOŞ/45)

"Çünkü, bizimkilerle onlar arasında söz kesiminin ikinci haftası, Nafi Molla Meşihat makamına [Şeyhülislâmlık makamına] ve on dokuz yaşındaki oğlu Rüknettin Bey Kazaskerliğe yükselmişti." (HOŞ/45)

"O da, gerçekten, şu Ömer Beyefendi'ler, şu Hasip Bey'ler, şu Necip Molla'lar, şu Neşet Paşa'lar ve Salim Hoca'lar sırasında bir muhalif tipi miydi?" (HG/22)

"Hele Samim, Necip Molla'yı bırakıp Arnavut Tahsin Bey'le konuşmağa başlayınca salonun havasındaki gıdıklayıcı titreşimler dayanılmaz bir hale girdi." (HG/65)

“Bu, bizim İhsan Bey; çarkçı kolağası emeklilerinden… Öbürü, bilirsiniz; adıyla, sanıyla Kavaklı Remzi Usta!” (HG/260)

“Zaten, bu karışık sürgün kafilesine katıldığı günden beri, çevresindeki adamlarla ne ilişiği olduğunu, hangi şartlar altında, meselâ bir Parmaksız Mehmet’e, bir Çopur İsmail’e ya da adıyla şanıyla bir yankesici Hasan’a suç ve ceza ortaklığı ettiğini bir türlü anlamayan Ahmet Kerim bir hayvanat bahçesinin çeşitli cinsleri içine salıverilmiş ekzotik bir mahlûka benziyordu.” (HG/314)

1.3.9. Küfürler, Argo Sözler

Ferit Devellioğlu argoyu; “genel dilden ayrılarak, küçük sosyal gruplara bağlı kimseler arasında, az çok gizli düşüncelerin anlatılmasına yarayan ve canlı dillerin ortak mihrakı üstünde gelişen dil” şeklinde tanımlar (Devellioğlu 1990: 21-22). Kişilerin tahammül edemediği durumlar karşısında öfkeyle söyledikleri küfürler ve argo sözler Yakup Kadri’nin romanlarında yer bulmuştur. Kahramanlar sinirlenip, kendilerini tutamadıkları durumlarda ağızlarından geleni direk söylemişlerdir. Birkaç yerde ise sözler direk söylenmeyip üç nokta ile belirtilmiştir.

“Siz, şuna gâvur-eli deyiveriniz. Topunun da Allah belasını versin!” (A/40)

“Hepsi aynı kurt sürüsü.” (A/40)

“Köpekoğlu köpek, hep bu belalar o bunak Amerikalı’nın yüzünden çıkmadı mı?” (A/41)

“Anladın mı, sarımsak kafalı?” (A/112)

“Şu, hani meşhurlardan bir Madam Jimson var ya, o Leylâ’nın omuzuna dayanmış, Azize Hanım denilen beyinsiz kaz öte taraftan yanına sokulmuş, Captain Jackson Read’i almışlar aralarına… (SG/30)

“Bunun başlangıcına bir tarih aramak lazım gelirse o küstah, o terbiyesiz İngiliz zabitinin gece yarısı, bir fahişenin evinden sana telefon etmek cüretini gösterdiği saate kadar çıkmalıdır.” (SG/63)

“Ha, ha, şimdi anladım. Vay köpekoğlu, köpek… dedi.” (SG/266)

“<Ulan kaltak, ulan kaltak; elin herifiyle yine neler ediyorsun!..> diye bangır bangır bağırmaya başlıyordu.” (P/160)

“Kapıdan çıkarken pezevengi bir temiz kalaylamak isterdim ama, haydi ne ise, şeytana uymayayım, dedim.” (BS/115)

“Ulan itler! Ulan puştlar! Ulan kırbaç düşkünü hergeleler! Memleketin havası, her gün s..kmakta olduğunuz b..lardan artık kokuşmuş bir hale gelmiştir.” (HG/45)

“Gerçekten, o zil zurna bir sarhoşu andırıyordu. Bekçiye çattı:

‘Ulan eşek herif, sen kendi işine bak!” (HG/116)

“Kürsüden kürsüye ‘Namussuz alçak -Katiller –Ben sana gösteririm, köpek –Haydi oradan vatansız! Dinsiz!’ sesleri, kıvılcımlar saçarak çatışıyor.” (HG/138)

“<Vallahi, billâhi; sözünden dönen kahpedir; kahpeoğlu kahpedir!> dedi. (HG/271)

“Zeynep Kadın:

-Gözünüze dizinize dursun donguzlar… diyordu.

-Domuz mu? Biz domuz ha? Al sana, al sana…” (Y/182)

Sonuç olarak Yakup Kadri’nin romanlarını halk edebiyatı unsurları bakımından incelediğimizde; manzum türlerden türkü, mersiye, nefes ve çeşitli şiirlere yer verdiğini tespit ettik. Fakat bunlar sayıca azdır. Bu türlere genel olarak Ankara, Nur Baba ve Yaban romanlarında yer verilmiştir. Mensur tür

olarak ise masal göze çarpmaktadır. Yazar kendi kahramanlarını çeşitli masal kahramanlarına benzetmeye çalışmıştır. Yazar kalıplaşmış ifadeleri romanlarında sıklıkla kullanmıştır. Mesajlarını daha etkili bir şekilde iletmek amacıyla özellikle atasözleri ve deyimlere yer verirken, deyimlere, atasözlerinden daha çok başvurduğunu tespit ettik. Yazar, özellikle dualara, beddualara, lakaplara, selam-veda sözlerine, argoya ve küfürlü ifadelere kahramanlarının ağzından çokça yer verdiğini de tespit etmiş durumdayız. Araştırmamızda ortaya çıkan sonuç Yakup Kadri'nin romanlarında yer alan halk edebiyatı unsurlarının çağdaş anlatı teknikleriyle başarılı bir şekilde ortaya çıkarılmasıdır. Çok iyi bir gözlemci olan Yakup Kadri, çevresinde meydana gelen olayları elindeki malzemeyle harmanlayıp başarılı bir şekilde okuyucuya sunmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarının yeni bakış açıları, farklı disiplinler ve sistemler tarafından ele alınıp araştırılabilecek daha birçok içeriğe sahip olduğunu belirterek yapmış olduğumuz bu çalışmamızın Türk kültür ve edebiyatına hizmet etmesini temenni ederiz.

Kaynakça

Aksan, D. (1987). Türkçenin Gücü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aksoy, Ö. A. (1988). Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.

Artun, E. (2001). Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Boratav, P. N. (1999). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Koçbank Yayınları.

Devellioğlu, F. (1990). Türk Argos., Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 7. Baskı.

Devellioğlu, F. (2003). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi.

Elçin, Ş. (1986). Halk Edebiyatına Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elçin, Ş. (2000). Halk Edebiyatına Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kabaklı, A. (1965). Türk Edebiyatı. İstanbul: 1.Cilt, Türkiye Yayınevi.

Kaya, D. (2010). Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınları 2. Baskı.

Onay, A. T. (1996). Türk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i. Ankara: Akçağ Yayınları 1. Baskı.

Türk Dil Kurumu (1977). Sözlük. Ankara.

DİJİTAL GÖRSEL KÜLTÜR ARACI OLARAK FOTOĞRAF: GÖRSEL HİKAYE SANATI

Öğr.Gör Tuğba Demir

İstanbul Kavram Meslek Yüksekokulu

Öz

Görsel olarak bir mesajın iletilmesi amacıyla çok çeşitli iletişim araçları geliştirilmiştir. Herhangi bir görselin görüntüye dönüşerek anlamsal bir içeriğe bürünmesi, iletişimin etkin bir biçimde gerçekleşebilmesi için gereklidir. Bir görüntünün toplumun değerleri ve inançlarına uygun kültürel kodları yansıtan göstergeleri içinde barındırıyor olması, görsel kültür olgusu kapsamında değerlendirilebilmesi açısından önemlidir. Özellikle son yıllarda, sayısal teknolojilerin görüntüyü işlemede ulaştığı düzey göz önünde bulundurulduğunda geleneksel görsel kültür araçlarının dijital ortamlara uyarlanarak estetize edildiği ve dijital görüntünün oldukça popüler bir biçimde mesaj iletmede kullanıldığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu çalışma, markaların dijital ortamda ürün tanıtımını yapmak için dijital görsel kültür aracı olarak fotoğraflardan nasıl yararlandıklarını ve ürün temalı fotoğraflardaki kurgusal örüntünün ardındaki anlamın ne olduğu sorunsalını konu etmektedir. Çalışmanın sınırlılığı için seçilen örneklem Durex adlı markanın prezervatif ürünlerini konu eden fotoğraflarından oluşmaktadır. Dijital iletişim ortamlarından biri olan Facebook'ta Durex'in kendi sayfasında yayınladığı fotoğraflar araştırma verilerinin sağlanması amacıyla kullanılmıştır. Fotoğraflar arasından rastlantısal olarak seçilen sekiz tanesi göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmektedir. Çözümlenen fotoğrafların yansıttığı estetik ve yaratıcı bakış açısının ürün konumlandırma kurgusu açısından değerlendirilmesi söz konusudur. Çalışma, bir ürünün tanıtımı için gösterilen fotoğrafların nasıl kompoze edildiği ve görsel hikayenin estetik algoritmasına nasıl yön kazandırdığının tespitini amaçlamaktadır. Fotoğraf kompozisyonunda yer alan göstergelerin örtülü mesajlarının, zihinde, fotoğrafın ana mesajına paralel bir hikaye kurgusuna dönüşümünü ele alan bu çalışma, fotoğrafın görsel bir anlatı sanatı olarak yeniden değerlendirilmesine imkan sağlaması açısından önemli bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Görsel Kültür, Fotoğraf, Ürün Fotoğrafı, Hikayeleştirme, Göstergebilim

PHOTOGRAPHY AS A DIGITAL VISUAL CULTURE TOOL: THE ART OF VISUAL STORY

Abstract

A wide variety of communication instruments have been developed to visually convey a message. It is necessary for any visual to transform into a semantic content so that communication can take place effectively. The fact that an image contains the indicators reflecting the cultural codes appropriate to the values and beliefs of the society is important in terms of being evaluated within the scope of the fact of visual culture. Given the level of digital technology in visual processing especially in the recent years, it is an undeniable fact that traditional visual culture instruments are aestheticized and adapted to digital media and the digital image is used to transmit messages in a quite popular way. This study addresses the research question of how brands utilize photographs as a means of digital visual culture for product promotion in the digital environment and what is the implication behind the fictional pattern in product-themed photography. The sample selected for the limitation of the study consists of the photographs of the brand Durex. On Facebook, which is one of the digital communication environments, the photos published by Durex on its own page were used to provide research data. Eight of the photographs were randomly selected and analyzed by the semiotic analysis method. The aesthetic and creative perspective reflected by the analyzed photographs was evaluated in terms of product positioning fiction. The aim of

the study is to determine how the photographs shown for the presentation of a product are composed and how they guide the aesthetic algorithm of the visual story. This study, which addresses the transformation of the hidden messages of the indicators in the composition of the photographs into a story fiction in the mind in parallel with the main message of the photograph, is important in terms of enabling the photography to be re-evaluated as a visual narrative art.

Keywords: Digital Visual Culture, Photography, Product Photographs, Storifying, Semiotics

1.1.Giriş

İnsan, dünyayı algılamada görme duyusu üzerine temellendirdiği bir gerçek yaratmış ve görüntüye anlam yüklemek suretiyle, iletişimde görselliğin önemini üst düzeye çıkarmıştır. Herhangi bir görselin bir anlam ifade etmesi iletişim sürecinin görsel boyutta başladığının kanıtı niteliğindedir. Görsel iletişim, her zaman başvurulan bir iletişim türü olmakla birlikte içinde bulunulan çağın temel iletişim yöntemi olarak mevcut önemini daha da kuvvetlendirmiştir. Görsellerin insanlar üzerinde yarattığı etki sonucu insan zihninde belirli bir anlama dönüştüğü bilinmektedir. Bu anlamların, ortak bir algıyla ifade edilmesi sonucu birikim haline gelmesi görsel kültürü oluşturmaktadır. Görsel iletişim yöntemiyle geliştirilen iletişim türünde görsellerin anlamsal olarak bir değer taşıyor oluşu, görsel iletişim ve görsel kültürü iç içe değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Görsel iletişimin görüntüye dayanan anlamlandırma sürecinde, görüntünün estetik bir temelde oluşturulması söz konusudur. Bu nedenle görsel kültürü oluşturan araçların sanatsal bir içerik taşıdığı söylenebilir. Görsel kültürün sanattan beslenen içeriği genellikle metin, görüntü, grafik, çizim, video, animasyon, sinema, resim, fotoğraf gibi örneklerle çeşitlendirilebilir. Bu araçların her biriyle anlamlı bir mesaj aktarımı söz konusudur. Dijital teknolojilerin hızla gelişim gösterdiği günümüzde, görsel kültür ürünlerinin de dijitalleşme süreci içerisinde belirli bir dönüşüm içinde olduğunu ifade edilebilir. Bu çalışmada görsel kültür ürünlerinin dijitalleşme süreciyle beraber yeniden değerlendirilen boyutu, dijital görsel kültür ürünü olarak fotoğraf özelinde ele alınmaktadır. Fotoğrafın temasına bağlı olarak değişkenlik gösteren çeşitliliği arasında ürün fotoğraflarını konu alan bu çalışmanın örneklemi, cinsel korunma ürünleri pazarında hizmet veren Durex adlı markadır. Facebook sosyal medya iletişim ortamında yer alan resmi sayfasından prezervatif ürün temalı fotoğrafları arasından çeşitli zamanlarda yayınladıkları sekiz fotoğraf rastlantısal olarak seçilmiş ve göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Markaların kendi adlarını ve ürünlerini tanıtmak amacıyla kullandıkları ürün fotoğrafçılığı dijitalleşme süreciyle birlikte son derece kullanılır bir yöntem olarak gelişim göstermiştir. Ürün fotoğrafçılığı, profesyonel bir ekip tarafından stratejik bir kurguda yapılandırılan görüntünün üretimiyle yeni çağın konumlandırma aracıdır.

1.2.Dijital Görsel Kültür Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğraf, fotoğraf makinesiyle elde edilmiş görüntüyü ışığa duyarlı bir yüzeye geçirme yöntemiyle saptanan görüntüdür. Fotoğraf bir görüntüyü iletiyor olmasının yanı sıra, kültürel ve toplumsal bir işleve sahip olması nedeniyle bir iletişim aracıdır. Her görüntünün bir anlam taşıdığı varsayımıyla, fotoğraf görüntüsünün görünen ve görünenin ardında bir bilgi ve anlam içerdiği kabul edilmektedir. Fotoğrafta neyin olduğunun şeklen tespit edilmesi ve tespit edilenlerin ne anlam ifade ettiği üzerinden bir yorumlama yapmak mümkündür. (Algan,1999,s.59.) Fotoğraflarla sunulan şeyler, kameranın süzgecinden geçmiş, varlığına katıldığımız, paylaştığımız veya benimsediğimiz görüntülerdir. (Karadağ,2016,s.39.) Fotoğraf görüntüsünün teknik imkanlara bağlı olarak gelişim gösteren seyri, fotoğrafın her ne kadar teknik bir yeterlilikle ilgili olduğunu düşündürse de, fotoğrafın yaygınlaşma sürecine koşut olarak, onun tıpkı resim gibi, estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olduğu kabul edilmektedir. (Derman,2009,s.5.) Toplumsal kodlar ve görenekler bir temsil aracı olarak fotoğrafasadece statüler vermekle kalmayıp aynı zamanda fotoğrafın varlığı ve erişebilirliğiyle de bunu yapmaktadır.Bu anlamda fotoğraf,kaydedilmeyi bekleyen bir dünyaya açılan

bir kapı olarak karşımızdadır.(Clarce,2017,s.13.) Fotoğrafın bir görüntüyü iletmesi aynı zamanda bir anlam üretimidir. Toplumun ortak algısı ve estetik anlayışıyla oluşturduğu görsel kültür ürünleri arasında yer alan fotoğraf, toplumsal yapıdaki her değişimin sanatsal anlatım biçimlerinin de etkilenmesi sonucunda zamana uyum sağlayan bir gelişim seyriyle önem kazanmıştır. (Freund, 2016,s.8.) Bir kültürün değerlerini ve inançlarını çeşitli yollarla görünür hale getirmesi olarak tanımlanan görsel kültürün dijital teknolojilerle evrildiğini söylemek mümkündür. (Barnard,2002,s.22) Dijital teknolojilerin medya, iletişim ve telekomünikasyon alanlarına kattığı yenilikler bu alanlarda köklü değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. İçinde bulunduğumuz dijital çağda, bilgisayar teknolojisinin hemen her alanda kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, dijital teknolojilerin olanaklarından ve getirdiği yeniliklerden olumlu ya da olumsuz en çok etkilenen alanlardan biri de fotoğraf olmuştur. Görselliğe dayalı dijital çağ, görsel kültür ürünlerini dijital ortamda yeniden dönüştürmüştür. Bugün dijital teknoloji, fotoğrafın tasarım aşamasından, nihai bir ürün olarak baskı aşamasına kadar her basamağında yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. (Ürper,2012,s.19.) Bu nedenle geleneksel görsel kültür araçlarının dijital ortamlarda görünür hale gelmesi ya da orada tasarımlanarak dijitalleşmesi görsel kültürün dijital boyutta değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Hikaye olgusu, bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması anlamına gelmektedir. Görsel olarak bir olayı anlatma biçimi ise, görüntünün bir mesaj olarak iletimine imkan tanıyan fotoğraflar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Fotoğraf görsel bir anlatım dilidir. Fotoğrafın oluşması için gerekli olan kompozisyon görsel olarak sunulan hikayenin dilini oluşturmaktadır. Bir fotoğrafta yer alan ışık, açı, kadraj, çizgi, renk, kontrast, perspektif gibi kompozisyon öğeleri, fotoğrafın anlatmaya çalıştığı mesajın görsel dilini meydana getirmektedir. Fotoğrafın sanatsal açıdan estetik öğeleri bir araya getirme konusunda taşıdığı kaygı, fotoğrafçının sanatını yansıtan, kendi bakış açısı ile çevreyi yorumladığı özgün eserlerdir. Ancak, ürün fotoğrafçılığının görsel hikaye çözümlemesi, fotoğraf sanatçısının ürün bazlı bir senaryoyu görüntüye yaratmasını konu alan, öncesinde yazılmış bir hikayenin sunumunu oluşturmaktadır. Kurgusal olarak hazırlanan bir ortamda, ürün tanıtımının fotoğraf aracılığıyla gerçekleşmesi sürecinde fotoğraf görsel ve kurgusal bir hikayeyi anlatı tarzına dönüşmektedir. Üretimi fotoğrafçı tarafından gerçekleştirilen fotoğraf, görüntü temasına göre çeşitli başlıklar altında değerlendirilebilir. Örneğin fotojurnalizm, düğün, sualtı, doğum, yemek, ürün ya da reklam fotoğrafçılığı gibi özel temalar üzerinde geliştirilen fotoğraf uzmanlık alanları bulunmaktadır.

1.3.Ürün Fotoğrafçılığı

Ürün ya da diğer bir tanımlaması ile reklam fotoğrafçılığı, ne olması gerektiği, nasıl olması gerektiği, fotoğrafçı ya da sanat yönetmeni tarafından önceden tasarlanan, fotoğrafçıya yerleştirme ve aydınlatma gibi uzmanlık işlemleri dışında fazla yorum şansı bırakmayan bir fotoğraf türüdür. Tanıtım fotoğraflarında fotoğrafçının en önemli görevi; satışa sunulacak düşünceyi doğru algılayıp, mesajı estetik değerleri de kullanarak kendi teknik olanakları ve yeteneğiyle görsel kılmasıdır. (Kasım, 2013,s.86.) Genellikle bir markanın tanıtımı ya da reklamı amacıyla yapılan bu fotoğraf çekim türü, ürünün hedef kitlesi tarafından algılanması, özel ve farklı kılınması amacıyla yapılmaktadır. (Kamburoğlu, 2013, s.367.) Reklam markaların ürünleri hakkında satışa destek oluşturacak çağrışımlar oluşturmak amacını taşımaktadır. Bu sayede reklam olağan çağrışımların kişilerin zihinlerinde taze kalmasına sebep oluşturarak markayı tavsiye etmeyi teşvik etmektedir. Reklam marka ile ilgili duyguların, anımsamaların ve etkileşimlerin tüketici zihninde oluşumunu sağlayarak marka farkındalığını ve imajı oluşturmaktadır. (Ürper,2012,s.60) Reklam amaçlı ürün fotoğrafçılığında hedef kitleye hedef kitleye sunulan mesaj sade ve açık olmalıdır. Hedef kitlenin dikkatini çekmek için, ürün ile ilgili bir fikri, hızla ve etkili olarak açıklamak, reklamın inandırıcılığına yardım etmek, pazardaki ürünün neye benzediğini tüketiciye tanıtmak gibi amaçları yerine getirmesi gerekmektedir.(Kasım,2013,s.93.)

2.Yöntem

Örneklemin mesajlarının değerlendirilmesi göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle araştırmaktadır. Göstergebilimsel yöntem insanların görsel mesajlar üretmesi ve üretilen görsel mesajların yorumlamasıyla ilgilenir. Göstergebilimsel yöntem aracılığıyla bir ürünün fotoğraflarının göstergelerinin mesaj iletimi açısından ne tür bir içeriğe sahip olduğu analiz edilmektedir. Barthes geliştirmiş olduğu çözümleme yaklaşımını anlamlama kavramı aracılığıyla göstergebilime dayandırmaktadır. Gösteren ve gösterileni birleştiren, bir oluş biçiminde tasarlayan edim olarak anlamlama, çalışmadaki örneklemin gösterenleri üzerinde bir anlatım düzlemi oluşturularak sağlanmaktadır. Görüntüde ne olduğunun tespit edildiği düzanlam (gösteren), gösterilenlerle ne anlatılmak istendiği üzerine inşa edilen yananlamlar (gösterilen) arasındaki bağlantılar çözümlemenin özünü oluşturmaktadır. Çözümlenen fotoğraflarının anlamı, fotoğraf aracılığıyla ürünün konumlandırılmasında görüntünün zihindeki yansıması ve ne tür bir görsel hikayeye büründüğüyle ilişkilendirilmektedir.

3.Bulgular

Çalışma bulgularının elde edilmesi araştırma verileri ve ürün fotoğraf görüntüleri başlığı altında incelenmiştir.

3.1.Araştırma Verileri

Araştırma verileri Durex adlı markanın Facebook sosyal medya iletişim ortamındaki resmi Durex.Türkiye adlı sayfasında kurumsal tanıtımlarına destek oluşturan ürün temalı fotoğraflarından sekiz tanesinin rastlantısal olarak seçimi sonucunda elde edilmiştir. Fotoğraflar sayfanın "tüm fotoğraflar"başlığı altında kategorilendirilmiş alanından yayınlanma zamanı önemsenmeksizin seçilmiştir.

3.2.Durex Ürün Fotoğrafları

(DurexFacebook.(2018).https://www.facebook.com/pg/Durex.Turkiye/photos/?ref=page_internal (ET: 29.06.2018)

3.2.1.Fotoğraf 1

Fotoğraf 1'in düz anlam (gösteren) çözümlemesinde, yatakta elinde ısırılmış bir kırmızı elma ile uyur pozisyonda bir kadın görülmektedir. Kadının başındaki tacı ve dudaklarında ki kırmızı ruju dikkat çekmektedir. Ayrıca yanı başında ağaç dalları vardır ve kadının üst giysisi beyaz alt giysisi siyah bir görünürdedir. Durex ürün görseli sol alt köşede yer almaktadır. Fotoğraf 1'in yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde, fotoğrafın üzerinde anlamsal bir hikayeye dönüştürülebilecek en önemli göstergenin ısırılmış bir elma olduğu görülmektedir. Isırılmış bir elmanın dini bir boyutu vardır, şöyle ki, ilk insan Adem ve Havva'nın cennetten kovulmalarına neden olan yasak ağacın meyvesi elmadır. Bu yasak işlendiği zaman cennet giysileri üzerlerinden çıkarılmış ve utanmaları sağlanmıştır. Aynı zamanda kadın ve erkek birbirinin vücudunu görmüştür ve durum cinsel bir içerik kazanarak, kişilerin duydukları utanma içgüdüsü nedeniyle vücutlarını kapatma, saklama eylemine dönüşmüştür. Ayrıca elma Pamuk Prenses masalında prensesin yememesi gereken bir yiyecektir, ancak prenses yediği için 100 yıllık bir uykuya mahkum edilmiştir. 100 yılın sonunda bir prens karakteri gelip prensesi öper ve 100 yıllık büyü bozulur, masal mutlu sona ulaşır. Bu nedenle elmanın gösterilen olarak ifade ettiği anlam: kadın, erkek ilişkilerine ve cinsel bir alt yapıya göndermede bulunur. Yatak üzerinde bulunan dallar ayrıca ormana göndermedir. Prenses ormanda uyumakta ve prensi beklemektedir. Bu bekleyiş sonrası gelen prens ile ürün ilişkilendirilmiş ve önerilmiştir.

3.2.2. Fotoğraf 2

Fotoğraf 2'nin düz anlam (gösteren) çözümlemesinde su dolu bir bardak, iki adet söz konusu ürün görseli, su içinde baloncuk, ürün sloganı, marka logosu yer almaktadır. Fotoğraf 2'nin yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde söz konusu örneklemin ait olduğu sektör istenmeyen gebeliğin önlenmesine yönelik ürün geliştiren doğum kontrol ürünleri yani konvansiyonel ürün pazarı olduğunun göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Reklam fotoğrafında yer alan göstergeleri ürün ile ilişkilendirerek çözümlemek gerekirse, su içindeki baloncuk suyun içinde çözümlenen ve fotoğrafta yer almayan bir ilaca gönderme yapmaktadır. Oysa suyun içinde iki tane pembe renkte ürün görüntüsü yer almaktadır. Pembe rengi kadına çağrışım yaptığından, su içinde eriyen ilacın sahibinin kadın olduğu düşünülebilir. Ancak ürünün esas kullanıcısının erkek olduğu düşünüldüğünde ,herhangi bir sorun karşısında – ki burada söz konusu sorun istenmeyen gebeliktir- duyulacak üzüntü nedeniyle alınacak ilaç yerine korunma ürünlerinin kullanımının ilacın içilmesine gerek kalmaksızın sorunu çözebileceğini ifade etmeye çalışmaktadır. Örneğin sonrası için başınız ağrımasın, öncesinde kullanın gibi bir gönderme yapmaktadır.

3.2.3. Fotoğraf 3

Fotoğraf 3'ün düz anlam (gösteren) çözümlemesinde iç içe geçmiş bir kadın ve erkek eli görülmektedir. Kadının elinde bir alyans yüzük vardır. Sağ alt köşede ürün logosu yer almaktadır. Fotoğraf 3'ün yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde ürünün cinsel ürün pazarında bir ürün olması nedeniyle kadın ve erkek figürlerinin temsil olarak eller ile ifadesi söz konusudur. Kadının elinde yer alan alyans yüzük bir evlilik ya da bağlılığı temsil etmektedir. Ancak erkek elinde yüzük yoktur. Toplumsal anlamda kadının konumlandırılmasına da gönderme yapan bu yüzük gösterenine göre, cinsel hayatın yaşanmasında kadının evlilik ya da bağlılığına dikkat çekilmektedir. Toplumsal bir yaşam tarzı ifadesi olarak kadının elinde bulunan yüzüğün, erkekte yer almaması, erkeğin cinsel hayatının bağlılığa dayandırılmaması yönünde bir anlam taşımaktadır.

3.2.4.Fotoğraf 4

Fotoğraf 4'ün düz anlam (gösteren) çözümlemesinde siyah zeminde, insan vücudunun bir kısmında yer alan tüylerin görüntüsünün dikleşmiş olduğu görülmektedir. Sağ alt köşede ürünün kendi kutusu ve logosu yer almaktadır. Fotoğraf 4'ün yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde insan vücudunun

tüylerinin dikleşmesi bir uyaran karşısında mümkün olduğundan ötürü ürünün cinsellik ile bağdaştırılan yönüne vurgu yapmaktadır.

3.2.5 Fotoğraf 5

Fotoğraf 5'in düz anlam (gösteren) çözümlemesinde yatar pozisyonda kadın ve erkek eli görülmektedir. Erkek elinin üstte olduğu eller iç içe geçmiş bir görüntüdedir. Fotoğrafın sağ alt köşesinde ürün kutusu ile birlikte gösterilmekte ve ürün logosu yer almaktadır. Fotoğraf 5'in yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde kadın ve erkeğin cinsel birliktelikleri eller ile temsil edilmekte ve fotoğraf pozunun ürün ile bağdaştırılarak ürünün kullanım alanına değinilmektedir.

3.2.6.Fotoğraf 6

Fotoğraf 6'nın düz anlam (gösteren) çözümlemesinde siyah ve kırmızı geçişli bir zeminde birbirlerine sırtlarını dönmüş bir kadın ve erkek yer almaktadır. Birbirlerine sırtlarını dönmüş olmalarına rağmen birbirlerini düşünür ve birbirlerine bakmak üzere olan bir beden dili ifadesi mevcuttur. Erkek ve kadının, siyah renkte resmi bir kıyafet giydiği görülmektedir. Fotoğrafın ortasında ürün logosu yer almaktadır. Fotoğraf 6'nın yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde kadın ve erkeğin birbirlerine sırtını dönmüş olmalarına rağmen birbirini düşündükleri, yaşam içerisinde birbirlerini bütünleyen, ayrı gibi görünmelerine rağmen birbirinden destek alan ve birbirleri için vazgeçilmez olan yönüne dikkat çekilmektedir. Fotoğrafın ortasında yer alan ürün görseli kadın erkeğin vazgeçilmezi olarak konumlandırılmıştır.

3.2.7. Fotoğraf 7

Fotoğraf 7'nin düz anlam (gösteren) çözümlemesinde denizde boş bir plaj görüntüsü, iki tane güneşlenme sandalyesi ve güneşten korunmak için güneş şemsiyesi gibi görüntülenen pembe renkte bir ürün görüntüsü yer almaktadır. Fotoğrafın sağ üst köşesinde baloncuk görüntüsüne gizlenmiş ürün logosu yer almaktadır. Fotoğraf 7'nin yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde Durex ürünlerinin prezervatif ürün pazarında olduğu göz önünde tutularak, fotoğraf görüntüsüyle anlatılmak istenilenin ürünün korunma konusundaki yeterliliği olduğu söylenebilir.

3.2.8.Fotoğraf 8

Fotoğraf 8'in düz anlam (gösteren) çözümlemesinde gri bir zeminde iki adet elbise askısında mavi ve pembe renkte prezervatif ürününün ambalajlı olarak asılı olduğu görülmektedir. Fotoğrafta ürün logosu olmamakla birlikte gösterilen ürünlerin ambalajının ürünün marka adı ve logosunun yer aldığı haliyle gösterildiği görülmektedir. Fotoğraf 8'in yan anlam (gösterilen) çözümlemesinde kullanılan elbise askıları ürün fotoğrafının anlamını içermektedir. Askının kullanım alanı, elbiselerin asılması içindir ve elbiseler insanların kullanımına hazır halde tutuldukları askılarda muhafaza edilirler. Pembe ve mavi renkte iki ayrı askıda asılı olarak gösterilen ürünler, insanların kullanımına çeşitliliği ile hazır halde beklemektedirler.

4.Sonuç

Bir fotoğrafın kompozisyonunun izleyicinin hayal gücünü çalıştıran açık kompozisyon tipinde sunulması dahilinde, fotoğrafçı kompozisyonun tamamını değil, sadece belirli bir bölümünü izleyiciye sunmaktadır. Kapalı kompozisyonda ise, fotoğraftaki hareketlerin tamamı izleyiciye sunulur. Fotoğraf görüntüsüne maruz kalan kişilerin özellikli olarak bir şey düşünmesine imkan verilmez. Göstergebilimsel yöntemle düz ve yan anlam olarak çözümlenen göstergelerin fotoğraf kompozisyonu açısından özellikle açık ya da kapalı yerleştirildiği söylenebilir.

Örneklemin ait olduğu sektörün cinsel ürün pazarında olması nedeniyle, ürün tanıtımının görsellerle desteklenmesi hem gerekli hem de oldukça zordur. Cinsel içerik toplumda konuşulması ya da

gösterilmesi açısından çoğunlukla sıkıntılı bir alandır. Cinsel ürün pazarı, ürünlerinin açık bir biçimde gösterilemeyen ya da sağlayacağı faydalar açısından diğer ürünlerde olduğu gibi tanıtılamayan ürünler kategorisindedir. Bu nedenle reklam amaçlı ürün fotoğraflarına özellikle önem vermektedir. Ürünlerinin fotoğraflarında fotoğraf kompozisyonu açısından anlam yüklü olma zorunluluğu bulunmaktadır. Fotoğraflarda yer alan ürün görüntüsü ürünün –ne olduğunu- açıkça ifade edememekte, ancak gösterilen göstergelerle, görsel imada bulunmaktadır. Son yıllarda, sayısal teknolojilerin görüntüyü işlemede ulaştığı düzey göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel görsel kültür araçlarının dijital ortamlara uyarlanarak estetize edildiği ve dijital görüntünün oldukça popüler bir biçimde mesaj iletmede kullanıldığı bilinmektedir.

Bir fotoğrafın özellikle açık kompozisyon kurgusuyla oluşturulması fotoğraf görüntüsüne maruz kalan kişilerin zihinlerinde ana mesaj çizgisinden uzaklaşmadan kendilerinin de anlam yükleyebileceği, ana mesajı kendilerince açıklamalarına sebep olan ve görüntünün kendi zihinlerinde hikayeleştirmelerine fırsat veren bir durum oluşturmaktadır. Durex adlı markanın prezarvatif ürün kategorisindeki sekiz ürün fotoğrafının değerlendirilmeye alındığı bu çalışmada, özellikle cinsel ürün pazarının tanıtımı söz konusu olduğunda görüntüye yansıyan dilin örtülü mesajlar taşıdığının kanıtlarına rastlanmıştır. Toplumsal değerlerle uyumlu bir anlam örüntüsüyle mesajların kodlandığı ve görsel söylem dilinin fotoğraf aracılığıyla oluşturulması söz konusudur. Ürünün konumlandırılmasına yönelik kurgusal olarak önceden oluşturulmuş bir senaryonun görsel bir yansıması olarak ürün fotoğrafları, dijital teknolojilerin sağladığı imkanlar sayesinde görsel kültürün yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmıştır.

Kaynakça

Algan,E. (1999).Fotoğraf okuma. Eskişehir: Çözüm İletişim Hizmetleri.

Barnard, M.(2002). Sanat tasarım ve görsel kültür. (G.Korkmaz.çev.). Ankara: Ütopya Yayın Evi

Clarce, G. (2017).Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf.(M.Aydemir çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Derman, İ. (2009). Fotoğraf ve gerçeklik. İstanbul:Hayalbaz

DurexFacebook.(2018).https://www.facebook.com/pg/Durex.Turkiye/photos/?ref=page_internal adresinden erişildi.(ET: 29.06.2018)

Freund, G. (2016). Fotoğraf ve toplum. (Ş. Demirkol,çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Kamburoğlu, Ö.(2013). A'dan z'ye fotoğraf..İstanbul: Say Yayınları

Karadağ, Ç. (2016). Görüntü büyücüsü, İstanbul:Öteki Yayınevi.

Kasım, M. (2013). Reklam totoğrafçılığı. Konya: Çizgi Kitabevi.

Ürper, O. (2012). Dijital teknoloji çağında reklam fotoğrafçılığı. İstanbul: Say Yayınları.

SOYUT GERÇEKLİĞİN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ: SANATSAL GÖSTERGE OKUMALARI

Öğr.Gör.İmran UZUN

Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler MYO

Öğr.Gör.Savaş KESKİN

Bayburt Üniversitesi Sosyal Bilimler MYO

Öz

Fotoğraf sanatı, gerçekliğe ilişkin dolaysız bir tanıklıkla birlikte, hayatın içinde var olan soyut anlamların açığa çıkarıldığı bir üretim alanıdır. Gerçekliği var olan olgusal göstergeler üzerinden soyutlamak, nesnelerin sahip olduğu renk ve ışık değerlikleriyle kavramsal bir inşa biçimini açığa çıkarır. Fotoğrafik nesneler ve onların nüvesindeki kavramsal spektrum, fotoğraftaki göstergelerin soyut dışavurumlarını okumayı elverişli hale getirir. Bu çalışmada, fotoğrafı sanatsal bir anlatı tarzı ve gerçekliğin soyut anlamlarını içeren çok yönlü bir dolayım olarak ele alan yaklaşımla; Fotoğraf Sanatçısı İmran Uzun'un sanatsal fotoğraflarındaki soyutlama yönelimlerine odaklanılmaktadır. Çalışmanın amacı, fotoğrafın, gerçekliğin basit bir tekrarı olmanın çok daha ötesinde, hayatın soyut kavramlarının ilişkilendirildiği ve sanatsal anlamın üretildiği bir kodlama sistemi olduğunu ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında, soyutlama tekniği ile fotoğraflanmış 3 adet görselin semiyotik çözümlemesi yapılarak, gösterenlerin ardındaki art anlamlar ve soyut imgeler gün yüzüne çıkarılacaktır. Çalışma, fotoğrafla sanatı birbirine yaklaştırması ve fotoğrafın soyut kavramlarla olan ilişkisini açıklaması bakımından önem arz etmektedir. Çalışma bulguları, soyutlama tekniği kullanılarak kaydedilen görüntülerin, gerçekliğin tecrübe edilen elementlerini algısal bir dönüşüme uğrattığını ve görülen fenomenolojik birlikteliğe hakim olan renk-ışık kurgusunun doğadaki gizil soyutluğu yansıttığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf Sanatı, Soyutlama, Renk-Işık, Gerçeklik, İmran Uzun

Giriş

Sanatsal uğraşı, akıp gitmekte olan zaman karşısındaki akışkan 'yaşanmışlıkların' kayıt altına alındığı ve tarihin kurgulandığı bir alanı da inşa etmesi bakımından, insanlığın kendisi kadar tarihseldir; bir bakıma tarih yapmanın enstrümanlarından biridir. İnsanlığın teknolojik dönüşümüne kadar devam eden tarihsel zamanda, toplumların kendilerini ve tarihsel özelliklerini 'resimleme' yöntemleriyle 'zaman yanlı' bir kompozisyona dönüştürdükleri görülmektedir. Resmetme, arkaik uygarlıklarda gündelik hayatın projeksiyonunu içeren salt bir aktarım tekniği iken, sonrasında 'kurabilme, biçimlendirebilme ve değiştirebilme' yeteneklerinin keşfi ile birlikte, sanatsal bir nitelik kazanmıştır. İnsanlığın fenomenolojik tecrübelerini, bir yüzey çerçevesinde alternatif dünyalara veya ütopyalara uyarlamasının ardındaki temel güdü, soyut düşünceyle açıklanması gereken kompleks bir yapıdır. Nesnelerin ya da daha tanımsız ve soyut haliyle 'şey'lerin ardında ya da ötesinde var olan kavramsal anlamların arayışı olan sanatsal girişim, sanatçının tahayyül dünyasındaki soyutlama pratikleri ile yeniden somuta aktarılmaktadır. Resmedilen şey aslında, somut bir tecrübenin bireydeki soyut yansımalarının yeniden somut bir tasarım nesnesidir ve resmetmek ise, yeni bir nesneye dönüştürülen 'anlamın' doğasını dolaylama yoluyla yeniden kurmaktır. İnsanın doğayla ve kendisiyle kurduğu sanatsal ilişkileri dönüşüme uğratan teknolojik belirim, sanatın icra edilme yollarını ve resmetmenin doğasını da belirli bir araçsal dolayımda dönüştürmüştür. Yine ilk bakışta, olgusal evrenin olduğu gibi yansıdığı bir kayıt yöntemi olan fotoğraf tekniği, bu evrene müdahale edebilme yetisi geliştiren sanatçının gözünden, yeni

bir soyut dünyaya, geniş pencereler açmaktadır. Fotoğraflanan olgusal objeleri, sanatçının kompozisyon dünyasındaki renk ve ışık kurgularıyla yeni bir anlatıya dönüştürmek, gerçekliğin soyut bağlarının da işlendiği, örüldüğü bir alan yaratmaktadır. Soyutlama tekniği ile çekilen fotoğraflarda görülen objeler, bir göstergenin en saf halindeki gibi, göründüğünden çok daha farklı bir anlama karşılık gelmektedir. Bu anlam, olgular yoluyla olgusal olmayanı düşünmeye ve 'şey'lere özgün anlamlar yüklemeye kapı aralamaktadır. Bu çalışmada, 30 yıllık fotoğraf deneyimini son on yıllık dönemde sanatın soyut dünyasına sunan ve soyutlama tekniğini benimseyen Fotoğraf Sanatçısı İmran Uzun'un kadrajına giren objelerin sınırlı espasları üzerinden bir soyut kompozisyon okuması yapılmıştır. Fotoğraflardaki somut objeleri soyutlayarak açığa çıkan sanatın, renk-ışık müdahaleleri ile çizilen anlamsal hatları, göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile tahlil edilmiştir.

İmran Uzun Fotoğraflarında Sanatsal Kavrayış

Fotoğrafı, kopyalamanın bir türü olarak düşünüp, 'Camera Obscura 'aracılığıyla görsel olanın soyutlama yoluyla bir yüzey üzerine iki boyutlu kaydedilmiş görüntüsü biçiminde ele aldığımızda; onu, var olan nesneleri ve objeleri gerçekliğinden koparark taşınabilir kılma ve izlenebilirliğinin devamını sağlama aracı olarak görebilmek mümkündür. Ancak fotoğraf, sanatsal niteliği 18. Yüzyıldan itibaren çok tartışılmış olsa da günümüz sanat anlayışında görsel ve plastik sanatlarda bütün sanat dallarının arka planını oluşturmaktadır. Fotoğraf bugün modern sanatlarda, nesnelerin ve objelerin üzerinden salt bir kopyalama ve taşıma gerçekliğinden ziyade bireylere, fotoğraf sanatçısının bakış açısını görme, gözlemleme ve yeni anlamlar yükleme pratiği sunarak, sanat alanında yepyeni bir varlık göstermeye başlamıştır. Bu yönüyle, fotoğrafın somut gösterenlerin terkibiyle yepyeni bir gerçekliğe ve sanatsal anlam pratiğine kapı araladığı söylenebilir. Gerçeğin en salt ontolojik görünümü ve göstereni olarak somut; hem duyularla kavranan bütünsel gerçeği, hem de bu gerçeğin insan bilincinde tasavvur edilen hakikatini karşılayan bir kavramdır (Kavukçu, 1996). Somut gösterenlerin işaret ettiği ve nüvesinde barındırdığı aşkın bir anlam türü olarak soyut ise;' somut olana karşılık bir kavram olarak, düşünce yoluyla kavranılabilen ve inşa edilebilen bir anlamlandırma, anlam çıkarma ya da anlam yaratma olarak açıklanabilmektedir. Soyut, sanatçının öznel bir dışavurumu olarak da açıklayabilmektedir. Fotoğraf olarak ele aldığımızda, aslında fotoğrafın en somut hali, iki boyutlu bir yüzey üzerine kaydı alınmadan önceki halidir. Yani deklanşöre dokunma an; en somut halidir ve zamanla yarışan fotoğraf karesi anı kaydederek soyutlamıştır. Vizörün önündeki somut, kayıt anı itibariyle soyutlanmakta ve buradan hareketle izleyicisinin kendi görsel belleğinde oluşturduğu görüntüyle yan yana geldiğinde, yeniden somutlanmaktadır. Bu yeniden somutlandırma pratiğine, her insanın görsel hafızasındaki bir günbatımı, papatya tarlası, deniz kıyısı tasavvurları örnek gösterilebilir. Görüntü izleyicisiyle buluştuğu an terke, o deklanşör anına, yani somuta dönmektedir ve uzamsal mevcudiyetin neresi olduğu önemli değildir. İzleyicinin gördüğü yeri onda yeniden hatırlatması itibariyle somuttur; çünkü her ikisini de görme duyusuyla kayıt altına almıştır. Bunun yanı sıra, izleyicinin gördüğü, ancak anlamlandıramadığı bir soyut görüntü vardır. İşte bu görüntü, sanatçısının kendi yaratısıdır. Anlamlandıramadığı görüntü izleyicisinde her zaman soyut kalır ve onu, sanatçısına nasıl gerçekleştirdiğini sorma eğilimine iter. Sanatçının bu eseri, aslında kendi arayışı içerisindeki dışavurumudur ve bu aşkınlık hali; tiyatrodaki Absürt metinler ile benzerlik göstermektedir.

Sanat yapıtı her şeyden önce kavramsal anlamı içeren bir simgedir; sanatçının görevi ise yapıtın her bir bileşeni ve sürecin her bir kertesinde bu simgeyi oluşturmaktır. Simge oluşturma ya da var olan bir somut düzeyi simgeleme, soyutlamayı gerektirir; simgesel fonksiyonun geleneksel biçimde saptanmadığı, ancak sunulan biçimin öne çıkan belirgin özelliğinden dolayı önem arz ettiği yerde, bu gereksinimin varlığı daha yoğun hissedilmektedir. Bir sanat yapıtının anlamları, hitap ettiği duyu ya da duyuları biçimlendirme ve onlara yeni anlamlar yükleme vasfı nedeniyle düşsel olarak kavranmayı zorunlu hale getirir. Bu nedenle yapıtın, gerçeğin gösterenlerini vurgulamak için kullandığı somut

malzemeden, ’önemli biçim’in kesin bir çizgiyle soyutlanması gerekir (Yılmaz, 2009). Buradan İmran Uzun’un fotoğraf çalışmalarına değinecek olursak fotoğrafın geçirdiği evrelerde gerçeğe müdahale edebilirliğin olmadığı klasik fotoğraf yıllarından modern sanatlar dönemine gelindiğinde fotoğrafın sanatsal yönündeki arayışlarında soyut gerçekliğe daha yakın çalışmalar içerisinde olduğu görülmektedir. İşlerinde geleneksel bakış çizgisini bozmadan daha yaratıcı bir dil oluşturma adına ampirik çalışmalar yapmaya başlamıştır. Genel kompozisyonlarının içerisinde çalıştığı, ’Yüksek Rakım’, ‘Sonsuzluktan Bırakılan İzler’, ‘Hep Sessizdiler’ ve ‘Değişik Kareler-Karışık Kafalar’ çalışmalarının arkasından; genelden lokale, yani’ detay yüzey’ ilişkisini görme algısını geliştirerek ve sanat disiplinlerindeki geçişleri ve akımlar arasındaki etkilenmeleri de inceleyerek kendi ışık, renk, doku, yüzey ilişkilendirmelerini oluşturmaya başlamıştır. Doğal ve yapay ışık imkânlarından ve yaşadığı coğrafyanın da avantajlarından faydalanarak, yüzey, doku, ritim, renk ve ton değerlerini de göz önünde bulundurarak ışıkla yeni formlar oluşturup, özellikle düşen ve yansıyan ışıkları kullanmayı amaçlamıştır. Genelde göze hoş gelebilecek görüntülerden elde ettiği detaylarda bazen şiddet, bazen belirsizliklerin yoğun olduğu kaoslar, bazense kübistlerin, ‘kare, üçgen ve dairelerinden’ arındırılmış renk ve ton geçişlerini kullanmaktadır. Fotoğraflarında esas aldığı kavrayış; Mehmet Yılmaz’ın ‘Fotoğraf Resimdir’ savı, fotoğraf gerçeğini görme duyusunu önemli kılmıştır. Şu soruyu kendine ve sanat camiasına sormadan kendini alıkoyamamaktadır: “Siz hiç kör bir ressam ya da kör bir fotoğrafçı gördünüz mü? Müzisyen gördünüz ve duydunuz, yazar gördünüz ve duydunuz ama bir çizerin muhakkak görmesi gerekmektedir. Çünkü insan hafızasının oluşmasında görme %85 lere varan bir yer kaplamaktadır”. Buradan yola çıkarak, Worringer’in “sanatın bütün mutlu kılma olanağı, bize göre, iç yaşantımız için ideal bir seyretme alanı yaratmamızdadır; bu ideal seyretme alanında organik canlılığımızın kuvvetleri özdeşleyim aracıyla sanat eserine aktarılır ve engellenmeden kendi canlılıklarından haz duyarlar. Sanat bizim için, ‘’dışımızdaki bir objede kendi kendimizden haz duyma’dan (Lipps) ne daha çok ne daha az bir şeydir” ifadelerini referans alan bir sanatçılık deneyiminden söz edilebilir (Worringer, 2017). Somut olan ve bütün sanat dallarına ve bütün disiplinlere ilham kaynağının doğa, insan ve insan eliyle üretilmiş bütün objelerin ve nesnelerin üzerinde düşünebilen ve yeni sanat eserleri yaratacak olan da insandır. Sanat bir düş ve düşün gerçeğe dönüşümüdür. Bu da her zaman yeni eylemler gerektirecektir. Albrecht Dürer’in şu sözü, gerçeği soyutlamanın ve soyut olanda gerçeği aramanın tasviri olarak yorumlanabilir; ‘’Sanat doğada saklı kalır, onu oradan söküp alabilenindir o’’.

Çalışmanın Metodolojisi

Bu çalışmada, fotoğraflama tekniği ile kodlanan sanatsal gerçeklikte açığa çıkan anlamlara odaklanılmaktadır. Çalışmanın problemi, gerçekliğin tecrübe edilen elementlerini araçsal bir dolayımla yeniden üreten fotoğraf sanatının, somut gösterenler üzerinden nasıl bir soyutlama pratiğine aracılık ettiğidir. Bu problem, Fotoğraf sanatçısı İmran Uzun’un, nasıl bir soyutlama yönelimi geliştirdiği yönünde genişletilmektedir. Çalışmanın amacı, fotoğraf sanatındaki soyutlama ve gerçeklik ilişkisini, Soyut alanda sanat yapan İmran Uzun’un fotoğrafları özelinde açıklamak ve somut gösterenlerin soyut anlamları üretme sistematiğini çözümlemektir. Çalışma, fotoğrafın yalnızca salt bir gerçeklik yansıması olmaktan öte, gerçekliğin soyut olarak yeniden kurulduğu bir sanatsal uğraşı olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir. İmran Uzun’un soyutlama tekniği ile fotoğraflanan çalışmaları, çalışma evreni olarak belirlenmiştir. Evrenin genişliği nedeniyle, sanatçının soyutlama yönelimlerini en sade biçimiyle yansıtan 3 adet fotoğraf, olasılıksız örnekleme türlerinden amaçlı örnekleme tekniği ile seçilmiştir. Sanatçının kendisi tarafından belirlenen üç görsel, genel evreni temsiliyetinde maksimum çeşitlilik sağlaması ve soyutlamaya iyi örnekler teşkil etmeleri bakımından örnekleme dahil edilmiştir. Çalışmada, örneklem olarak seçilen görsellerdeki soyut anlamlar, göstergebilimsel (semiyotik) çözümleme tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Göstergebilim, temelde gösteren ile gösterilen

ilişkisinden doğan bir bilimsel uğraşıdır. Gösterenler bütünü, anlatım biçim ve biçemlerini, gösterilenler kurgusu ise anlamsal ve soyut içeriği oluşturmaktadır (Barthes, 1993: 41). Mutlu'ya göre (2004: 114), göstergebilim, göstergelerden oluşan sistemlerin, anlamın inşası ve yeniden inşasındaki işlevleri ile ilgilenmektedir. Bu yönüyle düşünüldüğünde, göstergebilimde esas olan hususun, anlama konu olan içeriğin aktarılma tarzı değil, üretilme biçimi (Fiske, 2003: 239) olduğu söylenebilir. Bu çalışma, somut gösterenlerin, soyut gösterilenlerle olan ilişkisini konu edindiği ve göstergelerle ifade edilebilecek fotoğrafları ele aldığı için, göstergebilimsel analiz, bulgulara ulaşmada ve soyut anlamların anlaşılmasında etkili bir tercih olmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, İmran Uzun'un lirik soyutlama çalışmalarından bir seçki olarak sunulan fotoğrafların göstergebilimsel çözümlemeleri yapılacaktır. Göstergebilimsel açıdan çözümlenen örneklem birimleri; genel betimleme, anlatı yapısı, renkler ve anlamlandırma kategorileri altında tartışılacaktır.

Fotoğraf 1. ***"Işığın Ufkunda 'Amansız' Savaş"***

Genel Betimleme

Fotoğraf, buzlanmış cam yüzeyin arkasında kalan sokak lambasından yanıyan görüngüyü esas alarak kompozite edilmiş bir form içermektedir. Kompozisyonun genel tasvirinde, orijin noktasına yakın bir bölgede konumlanmış sokak ışığı objesi ve etrafını saran buzlu cam yer almaktadır. Kenarları siyahın koyu tonları ile çerçevelenen fotoğraf, merkeze doğru yayılan yapay ışık geçişleri içermektedir.

Anlatı Yapısı

Lirik soyutlamanın uygulandığı fotoğrafın anlatısı, içsel çatışkıyı yansıtan bir kavramsal kontrast ile kurulmaktadır. Yapay ışığın anlamsal boyutuyla yapılandırılan anlatı, siyah ile beyaz arasındaki metaforik spektrumu, alegorik bir içsel çatışma ile özdeşleştirmektedir. Sembolik düzeydeki anlatıda, obje konumlandırması ve çizgisel detaylar, kompozisyondaki çatışma vurgularını anlamlı kılacak halde terkip edilmiştir. Buz hatlarının sivri bir biçimde girintilendirilmesi, amansız mücadelenin çetin şartlarını gösteren bir detaydır. Fotoğrafın mekansal anlatısında, evrensel uzamı simgeleyen sınırsız espas tekniği kullanılmış ve mekan algısı genişletilerek belirgin bir sınırlılıktan arındırılmıştır.

Fotoğrafın zamanlılığında ise gün batımı ve gün doğumunu simgeleyecek bir benzeşiklik söz konusudur. Evrensel mekandaki zamansızlık mefhumunu yansıtmak ve içsel çatışkı vurgusunu desteklemek amacıyla zamansal bir karmaşa ve karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.

Renkler

Renkler, doğada yer alan belirteçler olmanın ötesinde, başlı başına anlam taşıyan, hatta bu anlamı üretebilen iletişimsel kodlardır. Bu kodlar, görsel sanatlarda kurgulanması yeğlenen soyut düşünün ana retoriğini örerken, aynı zamanda, sözel olmayan bir anlamın aktarılmasına da olanak sağlamaktadır. Örnek çalışmada, siyah renk ile beyaz renk arasında kademeli olarak açılan turuncu ve türevi renkler tercih edilmiştir. Fotoğraftaki siyah kullanımı, sonsuzlukla birlikte, gücü, gizemi ve baskın karamsarlığı temsil etmektedir. Beyazın dinginliği ve özgürlüğüne uzanan turuncu renk ise, içsel mücadelenin hayat enerjisini yansıtan bir mukavemetin sembolüdür.

Anlamlandırma

Göstergebilim, anlamın; gösteren-gösterilen ilişkileri ile birlikte, göstergelerdeki anlamların karşıtlığı üzerinden kurulduğu fikrini temel almaktadır. Bu nedenle, görseldeki soyut anlamlandırma, iki temel orijin çerçevesinde çözümlenecektir.

Tablo 1. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Somut Gösteren	**Somut Gösterilen**	**Soyut Gösterilen**
Cam Yüzey	Gökyüzü	Sonsuzluk
Sokak Lambası	Güneş	Umut/Özgülük/Arılık
Karanlık Bölge	Gece	Umutsuzluk/Evham
Buzlu Alan	Bulut	Bilişsel Çatışma/Engel

Fotoğraftaki soyutlama, somut gösteren-gösterilen ilişkisi ve soyut gösterilenin inşası ile tamamlanmaktadır. Yapay gösterge ile kurgulanan görsel evrende, bireyin içsel çatışmalarını simgeleyen çatışma; bir umut-umutsuzluğun birbirini alaşağı etme mücadelesinde soyutlanmaktadır. Buzlu yapı, soğuk bir gösteren olarak, çatışmanın puslu havasına ve belirsizliğe işaret eden güçlü bir içsel engelleme mekanizmasının soyut varlığını bildirmektedir. Kişinin iç dünyasındaki var olma mücadelesinin lirik boyutlarını, yapay bir ortamdaki metaforik anlatı ile soyutlayan fotoğraf, görünenden yola çıkarak, kavramsal bir benzeşim aksı çizmektedir.

Tablo 2. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Gece/Karanlık	Gün/Aydınlık
Umut	Umutsuzluk
Özgürleşme	Tutsaklaşma
Çatışma	Uzlaşma

İnsanın içsel çatışması ve onu bir dehliz sarmalında sürekli direnmeye zorlayan umut-özgürlük arayışlarının doğasını yansıtan lirik fotoğrafta, çatışmanın özü ile anlamın zıtlığı arasında sıkışan

bağlantılar açıkça verilmektedir. Belirgin gece-gün karşıtlığı, özgürlüğe karşı tutsaklığı, umuda karşı umutsuzluğu anlatmaktadır. Çatışmanın anlatıldığı fotoğrafta, uzlaşmanın dinginliğine yer verilmemesi, anlamın bu boyutunu kurmayı hedef kitlenin yorumsama pratiklerine bırakmaktadır. Çatışmanın rahatsız edici estetiği, hedef kitlenin zıtlık kavramsallaştırmasında, huzur verici bir dinginliği kendiliğinden resmetmekte ve bu fotoğraf yoluyla, aslında mutluluğun sembolik tasvirleri de örtük biçimde yaratılmaktadır.

Fotoğraf 2. ***"Özgürlüğün Kıyısında 'Kanat' Çırpmak"***

Genel Betimleme

İnsanın özgürlükçü arzusu ile özgürleşmenin kırılgan cesareti arasında soyut bağlar kuran bu lirik fotoğrafta, bir su yüzeyine yansıyan belli belirsiz doğa ile, suyun üzerinde yüzen bir solmuş yaprak bulunmaktadır. Yaprak objesi, fotoğrafın al kısmında konumlandırılarak, özgürlüğün ufku, doğa yönünde genişletilmiştir.

Anlatı Yapısı

Özgürleşmeyi tahayyül eden, ancak özgür olmanın sonsuz belirsizliği içerisinde uzaklara gitme tereddütü yaşayan insanın, kendi 'kıyı' alanında özgürlük oyunları oynamasını ve tutsaklıklarından pek fazla uzaklaşamamasını anlatan fotoğrafta, kuş sembolü ve yaşamı barındıran su objesi, temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır. Anlatının mekanı, detay perspektif gereği sınırlı espas düzenlemesi ile sağlanmıştır. Estalasyonda, doğal su yüzeyi ve bu yüzeyi tamamlayan doğal bir figüre yer verilmiştir. Işığın farklı skalalardaki muhtelif görünümleri ile kurgulanan zamansal düzlem ise, gündüzü göstermekle birlikte, gölge yapılarından dolayı net bir şekilde ifade edilememektedir. Doğada özgür olmanın ürkütücü serencamı, doğal ışık-gölge geçişlerine başvurularak aktarılmıştır. Kıyıdaki ışığın berraklığı, özgürlüğün sonsuzluğuna doğru ilerledikçe, yerini ürkütücü gölge geçişlerine bırakmaktadır. Bu gölgeleme taktiği, fotoğrafta verilmek istenen mesajı bütünlemesi açısından önemlidir.

Renkler

Fotoğraftaki renk kodları, grinin koyu ve açık tonları arasında harmanlanan bir spektrum içermektedir. Gri renk, siyah ve beyazın belirli oranlarda karışımı ile elde edilmesi nedeniyle, iki renk arasındaki çatışmayı dengeleyen ve uzlaşma yaratan bir anlam barındırmaktadır. Ancak doğanın uzlaştırıcı dengesini yansıtan bu renk, aynı zamanda çatışmaları maskeleyerek, anlamlandırmanın belirgin hatlarını da silikleştirmekte ve özgürlüğün sonuçlarının kestirilmesine kısmen engel olmaktadır.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 3. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Su Yüzeyi	Gökyüzü	Özgürlük/Sonsuzluk
Yaprak	Kuş	Aidiyetten Kopan/Özgürleşen İnsan
Sudaki Işık Yansımaları	Gökyüzü Olayları	Özgürlüğün Belirsizliği/Ürkütücülüğü
Su Dalgalanmaları	Gökyüzü Olayları	Tedirginlik/Sarsıntı

Özgür olmak için aidiyetinden kopan, ancak özgür olmanın ürküten sonsuzluğunda uzaklarak gidemeyen insan, özgürlük sembolü olan kuş ile gösterilmiştir. Yaprağın su üzerindeki yansımalarıyla birlikte kuş figürünü andırması, suyun gökyüzüyle kurduğu soyut ilişkiyi kuvvetlendirmiştir. Suya yansıyan doğa, insanın özgür yanının doğa karşısındaki güçsüzlüğüne de soyut atıflar yapmaktadır. Fotoğraftaki obje ve mekan estalasyonu, görünen gerçekliğin ardında kurulan cılız bir teşebbüse ışık tutmaktadır. Özgür olmanın sonsuz arzusu ile sonsuzluğun kestirilemeyen sınırları arasında gidip gelmenin gerilimi, doğal gösterenler ile anlatılmaktadır.

Tablo 4. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Özgürlük	Tutsaklık
Cesaret	Korku
Çatışma	Uzlaşma
Uzak	Yakın

Özgürlüğün insana cezbedici gelen ancak bir o kadar da ürküten taraflarını, kıyıda olma hali ile soyutlaştıran fotoğrafta, uzak-yakın karşıtlığı ilk soyut anlam olarak öne çıkmaktadır. Cesaret ve korkuyu birlikte içeren yapısından kaynaklanan çatışmayı, fazla uzaklaşmadan tecrübe etmenin uzlaştırıcı yönü ile telafi eden insan, özgürlüğün ne demek olduğunu yalnızca kendinden uzaklaşarak kavrayabilecektir. Özgürlüğe atılan her adım, bir sonraki sonsuzluğun ürkütücülüğünün gölgesinde bir cesaret denemesine sahne olacaktır.

Fotoğraf 3. ***"Medeniyetin (!) 'Doğal' Sınırı"***

Genel Betimleme

Erzurum ilinde fotoğraflanan bu kompozisyonda, alt sınırdan yukarı doğru yükselen bir yapılaşma silueti ve sıra dağlar görülmektedir. Fotoğraftaki çoklu ve dinamik yapı, ışık-gölge geçişleri ile sağlanmıştır. İnsan yapılarının en belirgin olduğu alanlarda gölge ve karanlık yoğunken, doğaya doğru açılan ışık koridoru, doğaya yakınlaştıkça yükselmekte ve berrak hale gelmektedir.

Anlatı Yapısı

İnsanlığın 'medeniyet' adı altında doğaya karşı giriştiği mücadele, kendi çapında bir yükselişi beraberinde getirmiştir. Doğayı kontrol altına almanın ve biçimlendirmenin yollarından biri olan yapılaşma, fotoğraftaki silüet tercihi ile bir kaosu andıracak şekilde sunulmuştur. 'Göğe' doğru yükselen insanın kudreti, doğanın bir set olarak önüne koyduğu sıra dağlar ile kesilmiş ve yükselişin sınırları çizilmiştir. Fotoğraf, doğa ile mücadele etmenin, insanlığın alyehine bir sonuca yol açacağını ve insanın yükselişinin doğanın izin verdiği noktaya kadar devam edebileceğini anlatmaktadır. Sanatçı burada, yalnızca dini değerler yoluyla doğanın ötesine geçilebileceğinin mesajını aktarmak için, doğanın ufuk çizgisini aşabilen tek yapıyı, camii olarak göstermiştir.

Fotoğraftaki mekan, geniş bir alanda kurulu olan Erzurum ilidir. Zamansal kesitin ise, Dağlarda erimek üzere olan kardan dolayı İlkbahar mevsimini andırdığı söylenebilir. Gündelik zamanın, gün doğumu ya da batımı olduğu hususunda net bir göstge yoktur.

Renkler

Sanatçı, önceki örneklem birimlerinde olduğu gibi, çatışmanın lirik soyutlamasını, koyu ve açık renkler arasındaki spektrum ile kurgulamaktadır. Siyahın tonlarından, beyaza doğru açılan geniş bir skala mevcuttur. Bu skala, doğa-insan dikotomisini de yansıtan etkili bir kat geçişidir.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 5. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Somut Gösteren	**Soyut Gösterilen**

Evler/Yapılar	Medeniyet
Kat Geçişler	Medeniyetin Yükselişi
Dağlar	Doğanın Sınırlayıcı Eli
Gökyüzü	Doğanın Sonsuzluğu/Gücü

Fotoğraftaki gösterenler, iki boyutlu yüzeyde yukarı doğru yükselen medeniyete ve bu yükselişin doğa tarafından durdurulmasına vurgu yapmaktadır. Doğanın sonsuz kudreti ve sınırlayıcı eli karşısında, insanoğlunun en kudretli olduğu anın bile etkin bir geçerliği yoktur. Fotoğraflardaki kat geçişler, yükselişin tarihsel birikim özelliklerini ve geldiği sınır noktayı belirtmektedir. Fotoğrafta verilmek istenen soyut mesaj ise; doğa ile mücadelenin öldürücü sınırına gelindiğidir. Çünkü artık sınırları doğa koymaktadır ve insanoğlunun kendi yapay habitatı, doğayla kesin bir ayrışmadır.

Tablo 6. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Medeniyet	Doğa
Güç	Güçsüzlük
Yükselme	Düşme
Sınır	Sınırsızlık

Doğanın, insanın organik habitatı ve tamamlayıcı unsuru olması gerekirken, çatışılan ve karşıt bir unsura dönüşmesi, içerikteki lirik soyutlamanın ana fikrine de ışık tutmaktadır. İnsanlığın yükselişi, doğa ile birlikte değil de doğaya rağmen olmaya başladığı andan itibaren, amansız bir çatışma, düşüş ve sınırla yüzleşilmektedir. Fotoğraftaki anlamsal karşıtlıklar, doğa karşısındaki çatışmanın, yalnızca doğa ile bütünleşerek aşılabileceği ve asıl yükselişin bu bütünleşme sinerjisi ile mümkün olacağı mesajını da soyut bir kanaldan aktarmaktadır.

Sonuç

Fotoğraf sanatçısı İmran Uzun'un lirik soyutlama kompozisyonları üzerinden gerçekleştirilen semiyotik okuma, fotoğrafın somut gösterenleri ile insanlığa dair kapsamlı soyut anlamların üretilebileceğini ve gündelik hayat eleştirilerinin, yalnızca bir fotoğrafın soyut retoriği ile anlamlı hale gelebileceğini ortaya koymuştur. Sanatçının ışık-gölge kurgusuyla, lirik olayları soyutlama çabası, detay ve geniş perspektif fotoğraflarda farklı biçim ve tarzlarda sanata dönüşmüştür. Farklı örneklerden elde edilen bulgular, foroğtaf sanatının, tıpkı resim gibi soyut bir dünyanın kapılarını aralayabileceğini tanıtlamaktadır.

Fotoğraflarda işlenen sosyo-psikolojik evreler, insana özgü olmakla birlikte, insan unsuru kullanılmadan tasarlanmış ve somut objelerin soyutlanması ile anlam açığa çıkmıştır. Fotoğraflar, onu kayıt eden göz ile bakan göz arasındaki anlamsal mutabakat sağlandığı zamanlarda ve nesnelerin ardındaki soyutluğu duyumsayan bir sanatsal bakış açısı geliştirildiğinde; güçlü bir iletişimsel eyleme ve anlamsal mutabakata aracılık etmektedir.

Kaynakça

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev: Mehmet R. Ve Sema R. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş.* Çev: Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kavukçu, M. (1996). "Soyut Somut Espas". *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. İstanbul.

Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Worringer, W. (2017). Soyutlama ve Özdeşleyim. Çev: İsmail Turalı. İstanbul: İnkılap Kitabevi

KENTSEL MEKÂNLARDA SOSYALLEŞME VE KENTLİLİK AĞLARI: ELAZIĞ KÜLTÜR PARK ÖRNEĞİ

Araştırmacı Fatih BALTACI

Mimar

Öğr.Gör. Savaş KESKİN

Bayburt Üniversitesi Sosyal Bilimler MYO

Öz

Post-modern kentli insanın modüler nitelikler ihtiva eden kopuk sosyal deneyimlerini büyük çaplı bir sosyal organizasyon tabanında bütünleyerek, sosyal algıları dönüştüren kentsel mekânlar, sermaye odaklı kapalı dış alanlardan, daha az sermaye odaklı açık dış alanlara geçişi sağlamaktadır. Bu çalışmada, eşzamanlı olarak binlerce insanı ağırlayan 'Elazığ Kültür Park'ı deneyimleyen kent insanının, sosyalleşme tarzları ve kentlilik algılarındaki değişim konu alınmaktadır. Bu çalışma, büyük bir kentsel mekânı ilk kez deneyimleyen kent halkının, mekânla kurduğu ilişkinin sosyalleşme tarzlarını nasıl biçimlendirdiğini açığa kavuşturmayı ve kentsel mekândaki sosyal eylemliliğin kurduğu yeni ilişki ağlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada, kentsel mekân içerisinde kurulan kentlilik ile sosyalleşme arasındaki ilgileşim problem edinilmektedir. Sürekli akış ve parçalanma halinde olan kentsel dinamiğin birleşerek sosyal yapı yarattığı, kentlinin boş zaman etkinliklerine ev sahipliği yapan Elazığ Kültür Park'ı ziyaret eden 200 kişinin katılımı ile gerçekleşen saha araştırmasında, yapılandırılmış bir anket formuyla veriler toplanmış ve SPSS programında analiz edilmiştir. Çalışma bulguları, kentlinin Kültür Park'la kurduğu ilişkinin sıklığı ve süresi oranında bir sosyal profil inşa ettiği, kentli olmanın bilincini üreterek kentsel mekânlarda sosyalleşmelere karşı istekli bir tavır takındığını ortaya koymaktadır. Çalışmadaki en temel sonuç ya da önerme; kentsel mekân oluşturmanın, şehirdeki sosyal akışkanlığı tek bir merkezde toplayarak, güçlü bir kent momenti yarattığıdır.

Anahtar Kelimeler: Kentlilik, Kentsel Mekân, Sosyalleşme, Elazığ, Kültür Park

Giriş

Kentsel mekanlar, bireylerin sosyalleşerek topluluk ağları kurma olanaklarını üretirken, aynı zamanda kentlilik ağlarını da tesis ederek, bir kent profilinin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Kentsel mekanlardaki sosyal tecrübeler, modüler alanlardaki sosyal ilişkilerden farklı bir suretle, kozmopolit kent temsiliyetini içermesi ve çok sayıda türden sosyal ilgiyi barındırması bakımından farklılaşmaktadır. Geniş çaplı bir sosyal mekan olma özelliği taşıyan Elazığ Kültür Park; şehirdeki en yüksek katılımlı sosyal organizasyona ev sahipliği yapmakta ve aynı anda farklı beklentilere yanıt vermektedir. Kültür Park tabanında sosyalleşen kitleler, geniş çaplı birliktelikler kurmanın yanı sıra, kentsel paydaşlarıyla olan karşılaşmalarının ve birlikte vakit geçirmelerinin (dolaylı da olsa) sıklığını arttırmakta ve kentlilik ağlarını genişletmektedir. Bu çalışmada, şehrin 'kent' odaklı en büyük sosyal organizasyonu olarak tanımlanabilecek Kültür Park'taki sosyalleşmenin ve kentlilik performanslarının içeriğine odaklanılmaktadır. Kentli olma vasıflarının paylaşıldığı ve 'yeni' sosyalleşme biçimlerinin tecrübe edildiği bu mekan, modern kent insanının kimliğini ve kolektif konumunu inşa ettiği bir uzamdır. Çalışmadaki çabanın altyapısı, özgün bir vaka teşkil eden Elazığ Kültür Park üzerinden, bu tarz mekanların birleştirici ve dönüştürücü toplumsallık işlevlerini içermektedir. Çünkü Tüketim Toplumunun parçalayıcı ve daralmaya meyilli mekan özellikleri, Kültür Park gibi bir kolektif alanda genişleyerek toparlanmakta ve buradaki sosyalliğin doğası, belirli bir kentsel aidiyeti ve kentli olmanın bilincini de kurmaktadır. Çalışmada, Kültür Park'ın kentlilik değerleri açısından önemi, ziyaretçilerin mekanla kurdukları sosyal bağlar ve kullanım varyasyonları ile ortaya koyulmaktadır.

Sosyal Mekan, Kentsel Simge ve Doğayla Yakınlaşma Olarak Kent Parklar

Teknoloji ve endüstri ilişkileri ile karakterize olan modern toplumda bireyler, tüketim değerlerini birer sosyal donatı olarak kabullenmekte ve kentsel mekanlarla bütünleşme süreci, doğadan koşulsuz bir ayrıştırmayı gerektirmektedir. Giderek bölünen ve modüler yapılara bürünen kentsel dinamik, bireylerin küçük gruplar içinde ya da yalnız başına sosyalleşmesinin olanaklarını üremektedir. Kent parkları ise, güçlü bir birleşmeyi, paylaşımı ve temsili ilişkileri kurması, yönetmesi ve kolektif şuur üretmesi bakımından, yeniden bir arada olmanın mekanları olarak addedilmektedir. Kent parkları, kentin fiziksel ve sosyo-ekonomik yapısı, yaşanabilirlik kriterleri, ekolojik çevrenin muhafazası, estetik görünümleri, boş zaman etkinlikleri ve çocukların eğitime katılımı gibi çok sayıda kademede kolektif kent dinamiğini etkileyen; açık ve yeşil alan konseptli mekanlar olarak tanımlanmaktadır (Onsekiz ve Emür, 2008: 70). Çok katmanlı ve kompleks yapıdaki kent parkları, kentin özgün kimliğinin yanı sıra, kentliliği oluşturan bileşenleri de tertiplemekte ve yeni türden bir kentlilik konsepti oluşturmaktadır. Kent Park geleneği, New York'taki 'Central Park' ile başlayıp, İngiltere ve Kuzey Amerika ülkelerine yayılsa da (Polat, 2012: 86) dönemsel toplum formatlarının 'mekan' yaklaşımları nedeniyle farklı bir takım işlevlerle donatılmıştır. Gürer ve Uğurlar'a göre (2017: 444), Kent Parkların kullanım biçimleri zamanla değişmiş ve bu alanlara yeni anlamlar yüklenmiştir. 21. Yüzyılda, Kent Parklar, simgesel alanlar olarak birleşmeler yoluyla kent kimliğini ve kentlilik değerlerini kuran kamusal mekanlara dönüşmüştür. Kent parklar bu yönüyle, yalnızca bireysel ya da grup temelli sosyalleşmelerin gerçekleştiği spesifik alanlar değil, aynı zamanda kentin ve kentlilik ağlarının da geliştiği bir makro uzamdır. Modern insan ve topluluklar, fiziksel ve psikolojik kondisyonlarını, rekreasyon ihtiyaçları ve aktiviteleri ile gerçekleştirme eğilimindedir. (Polat ve Önder, 2004: 76). Tüketim ve çalışma zamanlılığı içinde, bireylerin kendilerine ayırdıkları periyodun karşılığı olan rekreasyon, bir yenilenme, arınma ve kendini çalışma zamanlılığına uydurma ritüeli olarak anlam kazanmaktadır. Kent Parklar, rekreasyon imkanları ile yapılanan çehreleri ile toplulukları bir araya getirerek onları bir mekanın kompozisyonu özelinde kurgulamaktadır. Thompson (2002: 68), Kent Parkların toplumsal işlevini, farklı sosyal ve ekonomik sınıftan insanların bir araya gelerek topluluk ağları inşa ettikleri alanlar olarak tanımlamaktadır. Bu bakımdan Kent Park alanları, kapitalist düşüncedeki sınıflar ayrımı ve mekânsal ayrışma yerine, sınıfsal aidiyet parantezlerinin dışına çıkan insanların, mensubiyetlerini kolektif dinamiğe ya da kentsel orijine bağladıkları yerlerdir. Ancak, sınıflar birlikteliğinden söz ederken, gerçek manada bir bütünleşme değil, anlık ve mekan tabanlı karşılaşmalar ya da kesişmelerden söz edilmektedir. Sınıfların kaynaşması gibi bir durum söz konusu değildir. Kaynaşma ya da entegrasyon, mevcut kuşakların kendi içinde ve kuşaklar arasında yaşanan bir süreçtir. Genç jenerasyonun sosyalleşme ağları, Kent Parkların tanışma imkanlarıyla genişlerken, farklı kuşaklar arasındaki karşılaşmalar ve entegrasyon da bu alanlardaki etkileşimlerle ortaya çıkmaktadır (Siestrzewitowska, 2013: 102-103). Kurtaslan'a göre (2017: 745), kent parkların işlevleri toplumdan topluma göre farklılık gösterse de aslında var olan topluluk senaryoları, toplumda olup bitenlerin bir temsilidir. Farklı toplumsal aksiyonların birleştiği kent parklarda, toplumun ilişki ağlarını görmek ve tanıklık etmek mümkündür. Bu durum, Lefebvre'ün (1993: 33) 'Temsili Mekanlar' nosyonuyla örtüşmektedir. Toplumlar, kendi aksiyonlarını ve değerlerini, temsili mekanlardaki dinamikler ve paylaşım ilişkileri ile yeniden üretmektedir. Bu nedenle Kent Parklarda yaşanan deneyimler, bireylerin genel toplumsal alışkanlıkları ve sosyal niteliklerinin bir tekrarı ve performansa dönüştürülmüş biçimidir. Kent Parklar, Sanayi Devrimi sonrası yaşanan karşı konulamaz kentleşme karşısında, doğaya geri dönüşün kısmi adımıdır. Kentler doğadan ayrımı ifade ederken, Kent Parklar, doğadan ayrışmış insanların kent içerisindeki ayrıcalıklı mekanlarıdır ve bireye doğada olmanın ekolojik deneyimleri yaratan bir kurmaca alandır. Kent Parklar bu nedenle, son zamanlarda yeniden yapılandırılarak, kentsel arımı soğurma amacıyla kent içerisinde ekolojik bir yer açmayı ve bireylerin ihtiyaçlarını karşılamayı sağlamaktadır (Kurtaslan, 2017: 745). Kent Parklar, Marx'ın kapitalizmin doğadan yabancılaşmayı tartışırken kullandığı bir argümanı da destekler niteliktedir. Marx'a göre (2016:

60), 'Doğa, insanın organik olmayan bedenidir'. İnsan yalnızca doğa içinde ve doğayla ilişki kurarak var olmaktadır. Bu ontik koşul, kentleşme ile birlikte ortadan kalkmış ve kendine yabancılaşan bir insan formu ortaya çıkmıştır. İnsanın, kentler yoluyla doğadan yabancılaştırılması fikri, Marx'ın eleştiri evreleri içinde önemli bir uğrağı oluşturmaktadır (Foster, 2001: 37). Kent Park kurmak, bu yabancılaşmanın tansiyonlarını ve bireyi kuşatan yabancılık hislerini görece hafifleten ve yeniden birlikteliği sağlayan bir uzlaşma yaratmak anlamına gelmektedir. Elazığ Kültür Park, bu araştırma içerisinde, yukarıda tarif edilen bir Kent Park nosyonu bağlamında tartışılacak ve kentlilerin bu alanla kurduğu ilişkilerin içeriği anlaşılmaya çalışılacaktır. Çünkü Kültür Park, bir kentsel simge, bir sosyalleşme alanı, bir birliktelik sinerjisi ve doğayla yakınlaşmanın tesis edildiği bir çözümdür.

Çalışmaya İlişkin Metodolojik Bilgiler

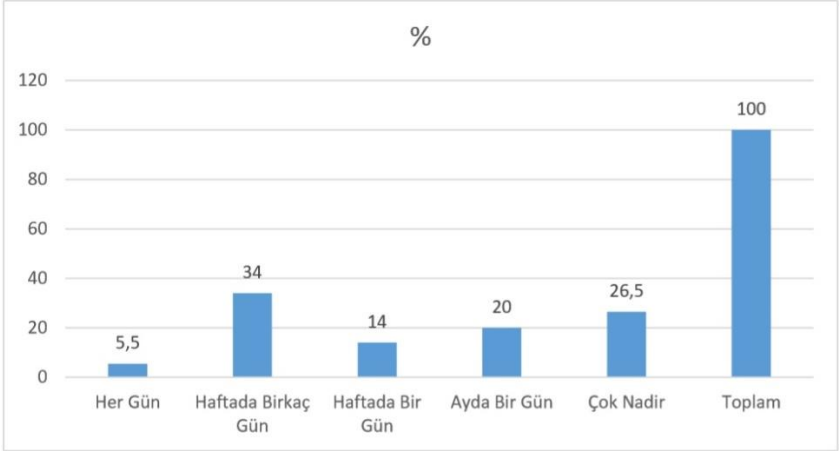
Sosyolojik düşüncede mekan; doğası her ne olursa olsun, üzerinde vuku bulan ve kurulmakta olan toplumun yapısını, ilişki tarzlarını ve mübadele özelliklerini biçimlendirmektedir. Kentlilik tecrübeleri; kapalı tüketim mekanları, haneler, piknik alanları ve küçük çaplı 'meydan' oluşumları ile sınırlı olan bir topluluğun, büyük çaplı bir kent parkla karşılaşıp, sosyalleşme eylemlerini bu mekana uyarlaması, belirli bir dönüşümü de beraberinde getirmektedir. Bu çalışmanın problemi; Kültür Park'ın Elazığ kentlisi tarafından nasıl bir 'sosyal' mekan olarak kullanıldığı ve bu kullanım performansının sosyalleşme pratikleri ve kentlilik ağlarında nasıl karşılık bulduğudur. Çalışmanın amacı, Elazığ kentlisinin kolektif çaplı yeni sosyal etkinlikleri açısından bir merkez olma özelliği kazanan Kültür Park'taki kullanım örüntülerini açıklamak ve bu kent özelindeki kentsel mekan deneyimlerine ışık tutmaktır. Çalışmayı önemli kılan nokta, bir taraftan sosyoloji, mimari ve iletişimsel disiplinleri kullanarak sosyal bir olguyu açıklaması, diğer taraftan ise Elazığ gibi bir Doğu ilindeki kentsel mekan deneyimlerini irdeleyerek literatüre spesifik bir perspektif sunmasıdır. Çalışmada, Elazığ ilinde Kültür Park'ı deneyimleyen kesin kitleye ulaşılamadığı için evrenin net sınırları çizilememektedir. Ancak Park yöneticilerinin gözlemleri, şehrin merkezindeki nüfusun önemli bir kısmının Park'ı en az bir kez ziyaret ettiği yönündedir. Bu çalışma kitlesi üzerinden, 200 kişilik bir örneklem grubu; olasılıksız örnekleme türlerinden olan amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Örneklemin belirlenmesinde, demografik çeşitlilik, sosyalleşme çeşitlilikleri ve ziyaret sıklığındaki çeşitlilikler kriter olarak belirlenmiştir. Çalışmanın verileri, saha araştırması metoduyla, örneklem birimine anket tekniği uygulanarak toplanmıştır. Kültür Park'ı düzenli ziyaret eden 200 katılımcı ile gerçekleştirilen anketlerde, cinsiyet, yaş, meslek, eğitim, medeni durum gibi demografik temsil çeşitliliği sağlanmıştır. Çoktan seçmeli, Likert ölçekli soruların kullanıldığı anket formunda, Elazığ kentlisinin Kültür Park deneyimleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Anket Formu ile toplanan veriler, SPSS programına girilmiş ve frekans tabloları şeklinde yapılandırılmıştır. Tablolar, Betimsel Analiz esaslarına göre yorumlanarak bulgulara ulaşılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Kültür Park'ın sosyal niteliklerini ve aracılık ettiği paylaşım ilişkilerini açıklayan saha araştırmasından elde edilen bulgular, aşağıdaki görseller eşliğinde tartışılmaktadır. Örneklem grubunun demografik özellikleri incelendiğinde; katılımcıların %54'ünün kadın, %46'sının erkek olduğu görülmektedir. Yaş guruplarında, geniş bir dağılıma rağmen, 20-40 yaş aralığında bir yoğunluk bulunmaktadır. Katılımcıların eğitim durumları; okuryazar ile lisansüstü eğitim arasında değişkenlik gösterirken, en önemli yığılmanın, %30 ile lisans, %26 ile ortaöğretim ve %25,5 ile ön lisans seçeneklerde olduğu saptanmıştır. Meslek gruplarında çeşitlilik sağlanırken, özel sektör, kamu sektörü ve öğrencilik, yaygın türler olarak öne çıkmıştır. Kadınlar arasında meslek türü olarak 'ev hanımlığının' (%40)yüksek tercih içermesi, önemli bir ayrıntıdır. Katılımcıların gelir düzeyleri ise, genel olarak 1001-2000 (%37) ve 2001-3000 TL (%27) aralığında işaretlenmiştir. Bu gösterge, örneklem gurubunun alt-orta sınıfı daha fazla temsil ettiğini ve bu temsilin, Türkiye'nin genel profili ile uyum sağladığını ortaya koymaktadır. Demografiye ilişkin son gösterge ise, medeni durumdur. Katılımcıların %37'si evli iken, %63'ü

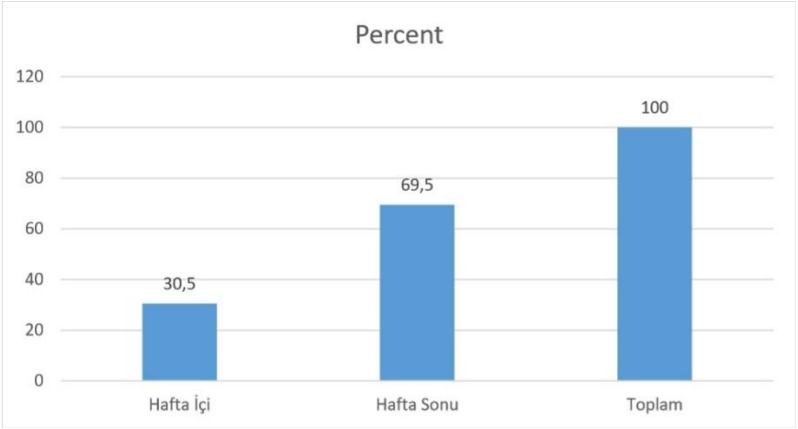
bekardır. Yaş aralığı ile medeni durum yoğunlaşması arasında anlamlı bir ilişki söz konusudur. Nitekim medeni durum, sosyalleşme tarzlarını da etkilemesi bakımından önemlidir. Aşağıdaki görsellerde, katılımcıların Kültür Park tecrübeleri yer almaktadır.

Görsel 2. Ziyaret Etme Sıklığı



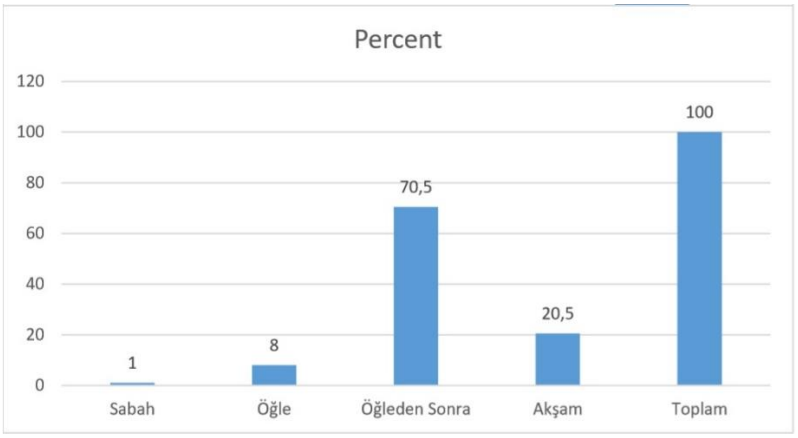
Katılımcıların Kültür Park'ı ziyaret etme sıklıklarını gösteren Görsel'e göre, ilginç bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu mekan, bireylerin haftada birkaç günlerini ayırabilecekleri (%34) kadar çekici olmakla birlikte, çok nadir (%26,5) uğrayabilecekleri kadar da ilgi duyulmayan bir yerdir. Ancak genel eğilim, Elazığ kentlisinin Kültür Park özelinde belirli bir kültürü tesis etmekte olduğunu göstermektedir.

Görsel 3. Ziyaret Günleri



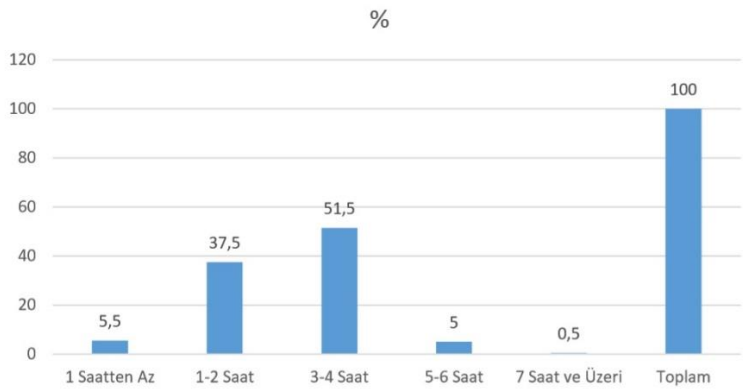
Katılımcıların boş zaman ve çalışma zamanı etkinleri arasında bağ kurmak için sorulan 'ziyaret Günleri' sorusuna verilen yanıtlar, Kültür Park'ın genellikle hafta sonları (%69,5) tercih edildiğini ortaya koymaktadır. Bu gösterge, bu mekandaki sosyal etkinliklerin, bir rekreasyon kapsamında değerlendirmenin gerekliğini ve genel olarak bireylerin kendilerine ayırdıkları zaman aralığını bu mekanda geçirdiklerini göstermektedir.

Görsel 4. Ziyaret Saatleri



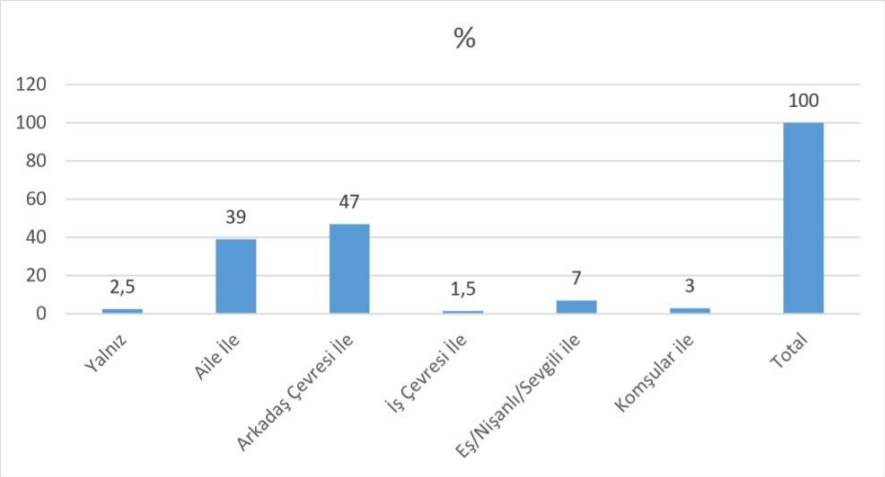
Kültür Park'ı ziyaret etme saatleri incelendiğinde, bir önceki Görsel'de yer alan bulgularla benzer bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Öğleden sonra (%70,5) ve Akşam (%20,5) seçeneklerinin baskınlığı, bu alanın rekreasyon zamanlarına ev sahipliği yaptığı fikrini kuvvetlendirmektedir.

Görsel 5. Vakit Geçirilen Süre



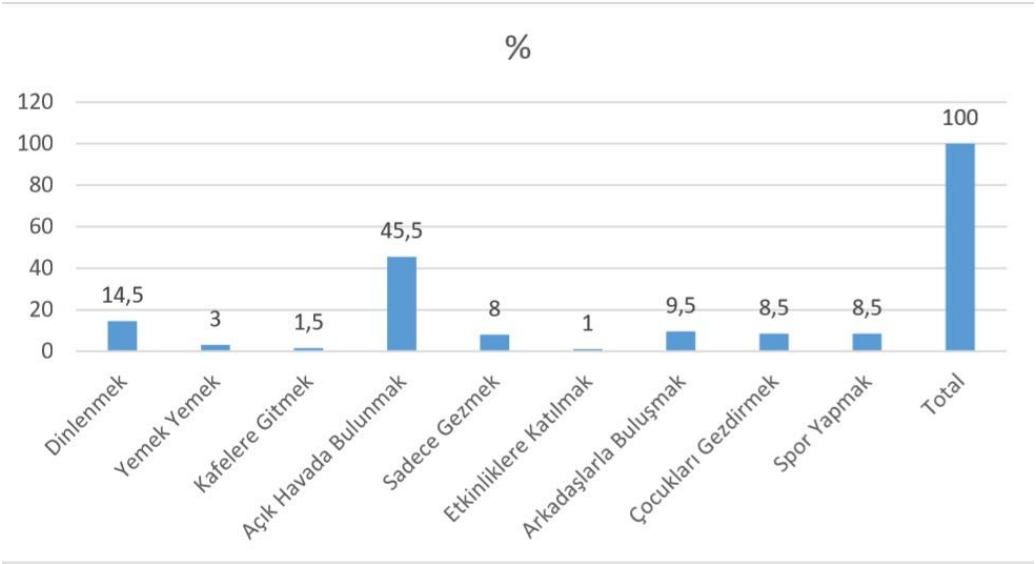
Kültür Park'ın bir rekreasyon alanı olarak, yani amacına uygun şekilde kullanıldığının bir diğer göstergesi de, burada geçirilen ortalama süredir. Katılımcıların genel tercihlerinin 3-4 saat (%51,5) ve 1-2 saat (%37,5) aralığında olması, alandaki etkinliklerin belirli bir süre ayrılmasını gerektirmesi ile ilintiliyken, mekanın çoklu yapısı da bu sürenin oluşmasında etkilidir.

Görsel 6. Birlikte Gidilen Kişi/Grup



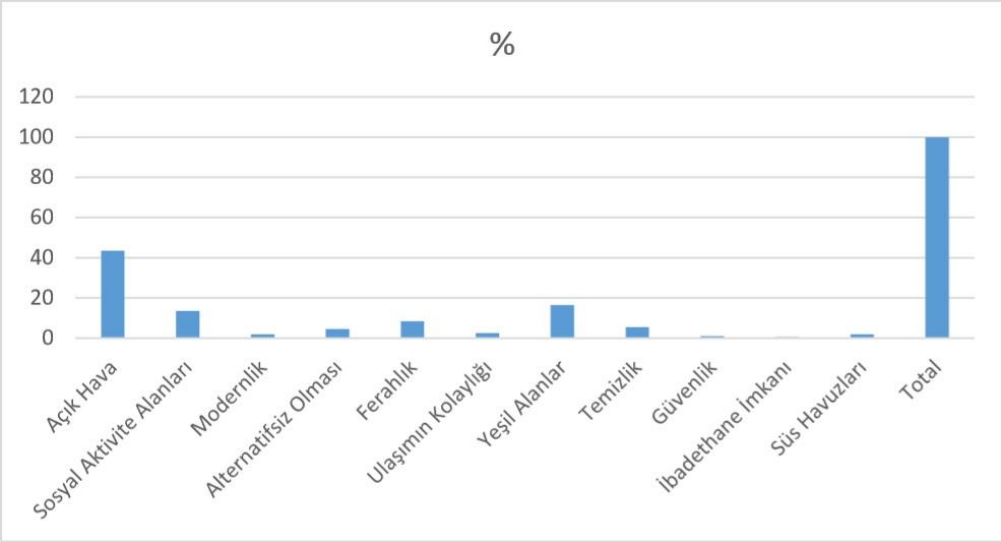
Kültür Park'ı ziyaret eden kişilerin, sosyalleşme pratikleri ile sosyal grup davranışları arasındaki ilişkiye odaklanan 'kiminle gidersiniz?' sorusuna verilen yanıtlar çoğu katılımcının aile (%39) ve arkadaş çevresini (%47) tercih ettiğini göstermektedir. Bu sonuçlardan yola çıkarak, Kültür Park'ın katılımcılar açısından bir grup etkinliği, sosyalleşme ve toplanma mekanı olduğu söylenebilir.

Görsel 7. Vakit Geçirme Tarzları



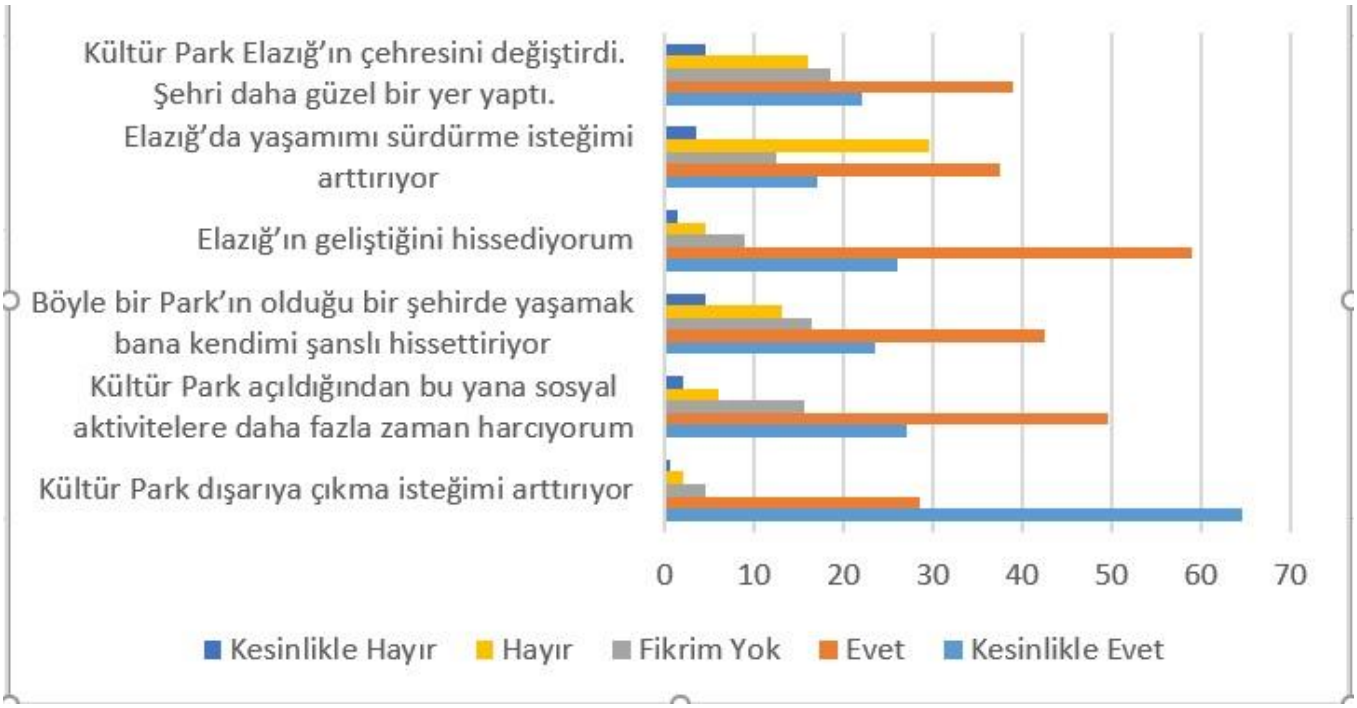
Kültür Park içerisindeki sosyalleşme biçimlerini ölçümlemeyi amaçlayan 'nasıl vakit geçirirsiniz' sorusuna verilen yanıtlar, çoğunluğun açık havada bulunmak, arkadaşlarla buluşmak, çocukları gezdirmek ve dinlenmek seçenekleri üzerinde durduğunu ortaya koymaktadır. Yalnızca 'açık havada olma' hissi ile bir tercih eğiliminin olması, çoğunlukla kapalı mekanlarda sosyalleşen bireylerin, doğa ile bütünleşme ihtiyaçlarının bir göstergesidir. Bu ihtiyaç, Kültür Park'ı bir kaçış ve doğa ile yakınlaşma alanı olarak betimlemek için yeterlidir.

Görsel 8. Tercih Etme Nedeni



Kültür Park'la kurulan ilişkinin karakteristiğini tespit etme amaçlı sorulan 'neden Kültür Park'ı tercih edersiniz?' sorusuna verilen yanıtlarda, açık hava, sosyal etkinlik ve yeşil alan imkanlarının ön planda olduğu görülmektedir. Vakit geçirme tarzları ile benzerlik gösteren tercih nedenleri arasında 'açık hava' ve 'yeşil alan' vurgusunun ön planda olması, doğaya karşı bir özlem duygusunun yanı sıra, bireylerdeki 'kapalı mekan' bıkmışlığının da bir göstergesidir. Ayrıca, Kültür Park'ın çoklu sosyal aktivite olanakları ve yeşil alanları, açık havada olmayı bütünleyen bileşenlerdir.

Görsel 9. Kültür Park'a İlişkin Kanaatler



Kültür Park'a ilişkin yargıları ve kentlilik bağlarındaki durumu ölçen sorulara verilen yanıtlar genel hatlarıyla incelendiğinde, Kültür Park'ın şehrin çehresine katkılar sunduğu, bu tarz mekanlara sahip bir şehirde yaşamanın kişiye ayrıcalıklı hissettirdiği ve kişinin daha fazla sosyalleşme arzusu ile kentin bir parçası olmak istediği göstergeleri göze çarpmaktadır. Ayrıca Kültür Park'ın, katılımcıların sosyalleşme pratikleri ve yönelimlerine etkide bulunduğu hususları da dikkat çeken bir ayrıntıdır.

Sonuç

Çalışmanın bulguları, kavramsal çerçevede tartışılan Kent Parkı formu ve işlevlerini destekleyen sonuçlar içermektedir. Kültür Park, farklı sosyal sınıftan bireyleri bir araya getirirken, bu kişiler arasındaki kolektif kentlilik ağları örmekte ve onları bir arada tutan harçlar üretmektedir. Çok sayıda Elazığ kentlisinin cazibe merkezleri arasında yer alan bu park, Doğaya karşı duyulan özlemi bastırırken, doğanın tanımlarını ve doğada olmanın modlarını da dönüştürmektedir. Kültür Park, kentli olmanın bilincini paylaşan bireyler için, doğanın bir simülasyonu ve kente uyarlanmış seçeneğidir. Çalışma bulgularında saptanan en önemli ayrıntı, bireylerin bu alanları tercihlerinde 'açık havada olmak' ve 'yeşil alan' konseptlerinin etkili olmasıdır. Kültür Park'ın Elazığ içindeki varlığı, bir doğa ortamı sunması ile yakından ilişkilidir. Kültür Park Elazığ Kentlisi için her şeyden önce, doğal bir alan temsilidir ve orada olmak, gerçek anlamda 'açık havada' olmayı hissettirmektedir. Kültür Park, bireyleri sosyalleşmeye ve birlikte olmaya motive ederken, geniş çaplı karşılaşmaları ve mübadeleleri de telkin etmektedir. Bu alanlar, modüler yapısıyla, aileler, gençler, çocuklar ve orta yaşlı insanlar için yeterli derecede sosyalleşme imkanı barındırmaktadır. Farklı sınıflardan bireyler, aynı ortamda bir arada bulunurken, çoğu etkinliğin ücretsiz olması, hiyerarşik ayrışmayı da bir nebze önlemektedir. Ancak Park içindeki kafe tarzı tüketim mekanları, buraların tüketim konseptine uydurulduğunu ve sınıfsal farklılıkların devam ettiğini göstermektedir. Kültür Park hakkındaki bir diğer önemli saptama ise, bu alanın ziyaretçileri arasında kurulan kentlilik bağlarıdır. Kentsel aidiyeti sağlamlaştıran Kültür Park, aynı kenti paylaşan kişiler arasında bir vatandaşlık ağının tesisine ve kentli olma hissinin üretilmesine aracılık etmektedir. Kanaat bildiren sorulara alınan yanıtlar, Kültür Park'ın, Elazığlı olma fikrini desteklediğini ve kentsel paydaşlarla kurulan ilişkiyi kuvvetlendirdiğini ortaya koymaktadır. Çok sayıda insanın mekan üzerinde kesişim yollarında akması, birlikte zaman geçirmesi ve bunu yaparken de Elazığlı olduğunun bilincini üretmesi, kolektif birlikteliğin tecellisini kolaylaştırmaktadır. Kültür Park içerisindeki tüm aksiyonların bu anlamda, Elazığlı olmayı ve kentlilik değerlerini de kurgulayan güçlü bir tarafı vardır.

Kaynakça

Foster, B. (2001) Marx'ın Ekolojisi-Materyalizm ve Doğa. Çev. E. Özkaya. Ankara: EPOS Yayınları.

Gürer, N. ve Uğurlar, A. (2017) "Kent Parklarında Kullanıcı Memnuniyeti: Ankara Kuğulu Park Örneği". MEGARON. 12 (3), 443-459.

Kurtaslan, B. Ö. (2017) "Başarılı Kent Park Planlama ve Yönetimi Yaklaşımının Teardrop Park (New York) Örneğinde Araştırılması". OPUS. 7 (13). 742-760.

Lefebvre, H. (1993) The Production of Space. Trans. D. Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell.

Marx, K. (2016) 1844 El Yazmaları. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.

Onsekiz, D. ve Emür S. H. (2008). "Kent Parklarında Kullanıcı Tercihleri ve Değerlendirme Ölçütlerinin Belirlenmesi". Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 24 (1), 69-104.

Polat, T. (2012). "Kent Parklarında Görsel Kalite ve Doğallık Derecesi Arasındaki İlişkilerin Belirlenmesi". Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi. 2 (3), 85-92.

Polat, A. T. ve Önder, S. (2004) "Kent Parkı Kavramı ve Konya Kent Parkı İçin Bir Kent Par Örneği". S. Ü. Ziraat Fakültesi Dergisi. 18 (34). 76-86.

Siestrzewitowska, M. (2013) "Public Spaces for 21st Century Youth-Needs and Expectations". Technical Transactions Architecture. 2-A, 99-113.

Thompson, C. (2002) "Urban Open Spaces in The 21st Century". Landscape and Urban Planning. 68, 59-72.

TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE BAHÇE DÜZENLEME SANATININ GELİŞİMİ

Mustafa ÖZGERİŞ

Atatürk Üniversitesi Tortum Myo

Öz

Tarihin eski devirlerinde ortaya çıkan bahçe düzenleme anlayışı zamanla insanoğlunun istek ve ihtiyaçları ile çevresel koşulların doğrultusunda değişip, şekillenerek bugünkü formunu almıştır. Tarihi devirlerde ilk defa Mısır, Mezopotamya, İran gibi doğu ülkelerinde rastlanan bahçe düzenleme anlayışı, günümüzde kendini farklı toplum ve medeniyetlerde farklı şekillerde göstermektedir. Bu çalışmanın amacı geçmişten günümüze bahçe düzenleme sanatının değişimini ve farklı toplum ve medeniyetlere ait bahçe düzenleme anlayışlarını incelemektir. Çalışma kapsamında çeşitli dönemlerde ortaya çıkan bahçe düzenleme anlayışları sınıflandırılarak, yapısal ve bitkisel peyzaj tasarım özellikleri bakımından incelenmiştir. Çalışmada yöntem olarak veri toplama, analiz, değerlendirme ve senteze dayalı peyzaj araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri toplama ve analiz aşamasında kaynak taraması yapılarak, Rönesans öncesi, Rönesans sonrası ve modern dönem bahçelerinin yapısal ve bitkisel tasarım özellikleri incelenerek, tasarım özellikleri ve bahçe örnekleri ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bahçe, Peyzaj, Sanat, Tasarım.

Giriş

İnsanoğlunun tarihin çok eski devirlerinden beri kendine yaşam mekanı oluşturma gayreti, küçük ölçekte bahçe düzenleme anlayışını ortaya çıkarmıştır. Akdoğan (1974)'e göre bahçe sanatı, diğer birçok güzel sanatlardan farklı olarak, ilk insanların toprak üzerine yerleşmeleri ve onu ekonomik faaliyetlerinin dışında da bir yaşama ortamı olarak düzenleme ihtiyacı duymaları ile başlamıştır (Yerli ve Kaya 2015). Zamanla bu anlayış gelişerek içerisinde teknik, estetik ve ekonomik ilkeleri barındıran peyzaj planlaması boyutuna ulaşmıştır
Tarihi devirlerde bilinçli bahçe düzenlemesine ilk defa Mısır, Mezopotamya, İran gibi doğu ülkelerinde rastlanmaktadır (Tanrıverdi 2001). Zaman içinde birçok faktörün ve özellikle kültürel etkileşimlerin de etkisiyle her topluma ve medeniyete ait farklı bahçe düzenleme anlayışları ortaya çıkmıştır. Bahçe düzenleme sanatının gelişiminde en önemli unsur doğal koşullar ve dini inanışı da kapsayan geniş bir kültür yelpazesi olmuştur. Söz gelimi Doğu toplumlarına ait bahçelerde mahremiyeti sağlamak için yüksek duvarlar inşa edilirken, Batı toplumlarında ise bahçelerde mahremiyet ön planda tutulmamıştır. Günümüz bahçelerinde insan ihtiyaçları ve küresel çevresel faktörler bahçelerin şekillenmesinde büyük rol oynamaktadır. Gelişen ve değişen dünyamızda iklim değişikliği, küresel ısınma, kuraklık, arazi kıtlığı ve betonlaşma gibi küresel problemlerin insan ihtiyaçlarını bu yönde şekillendirmesi tasarımcıların bahçeleri bu doğrultuda farklı tiplerde tasarlamasını sağlamaktadır. Böylece günümüzde çatı bahçeleri, dikey bahçeler ve kurakçıl peyzaj gibi farklı bahçe düzenleme anlayışları ortaya çıkmıştır.

Yöntem

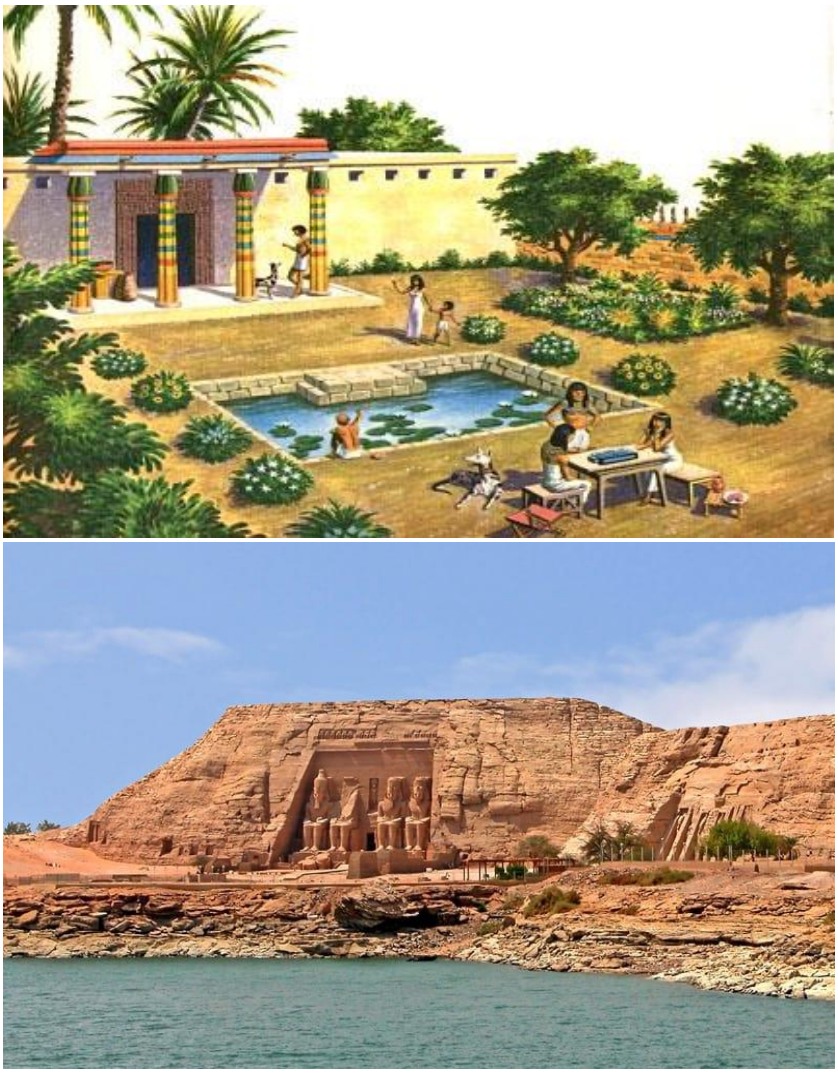
Çalışmada çeşitli dönemlerde ortaya çıkan bahçe düzenleme anlayışları sınıflandırılarak, yapısal ve bitkisel peyzaj tasarım özellikleri bakımından incelenmiştir. Klasik Sınıflandırmada Mısır, Mezopotamya, İran Bahçeleri, İslam Medeniyeti Bahçeleri, Uzakdoğu, Avrupa ve Türk Bahçeleri şeklinde incelenen bahçe sanatı anlayışı, çalışma ile Rönesans Öncesi Bahçe Sanatı, Rönesans Sonrası Bahçe Anlayışı ve Modern Bahçe Anlayışı şeklinde incelenmiştir. Sınıflandırmanın bu şekilde yapılmasının temel nedeni, bahçe sanatındaki tasarım değişiklikleridir.

Çalışmada yöntem olarak veri toplama, analiz, değerlendirme ve senteze dayalı peyzaj araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Veri toplama aşamasında kaynak taraması yapılarak, Rönesans öncesi, Rönesans sonrası ve modern dönem bahçeleri tasarım özellikleri analiz edilerek, tasarım özellikleri ve bahçe örnekleri ortaya konmuştur.

Bulgular

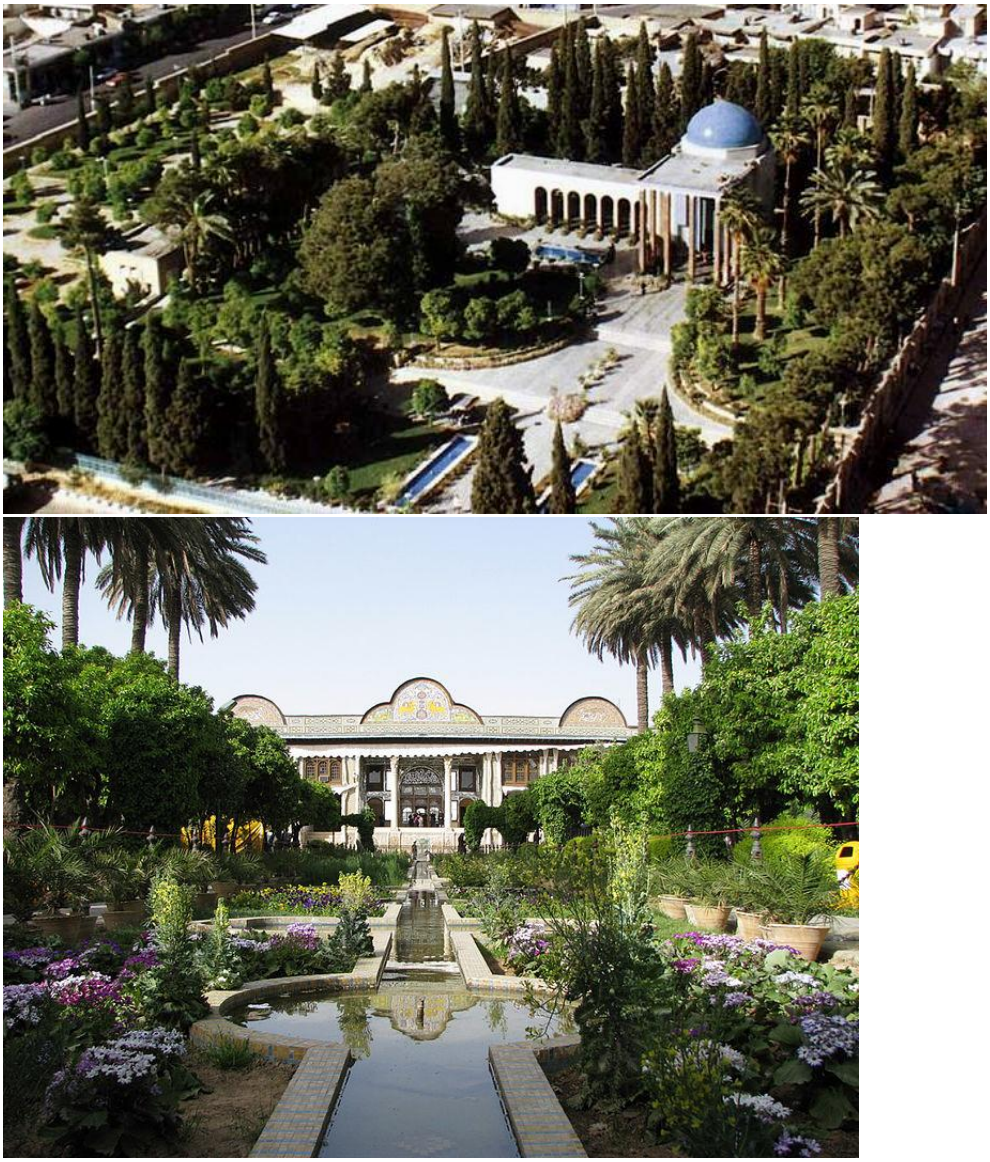
Rönesans Öncesi Bahçe Sanatı Anlayışı

Rönesans öncesi bahçelerde özellikle Mısır (Şekil 1), Asur, Babil (Şekil 2) ve İran (Şekil 3) ülkelerine ait bahçe anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bu dönem bahçelerin tasarım anlayışının şekillenmesinde ortak özellik olarak mistik duygular ön plana çıkmaktadır. Mistik duyguların bir sonucu olarak bahçeler kutsal değerlerle özdeşleştirilerek şekillendirilmiştir. Bu dönemde bahçeler genellikle formallik ve simetri anlayışıyla düzenlenirken, kurak ve sıcak iklimden dolayı nehir suları, formal kanallarla bahçelere taşınmıştır. Bahçelerde genellikle iklimle uyumlu palmiye, hurma, nar, zambak ve nilüfer gibi bitkiler kullanılmıştır (Tanrıverdi 2001).



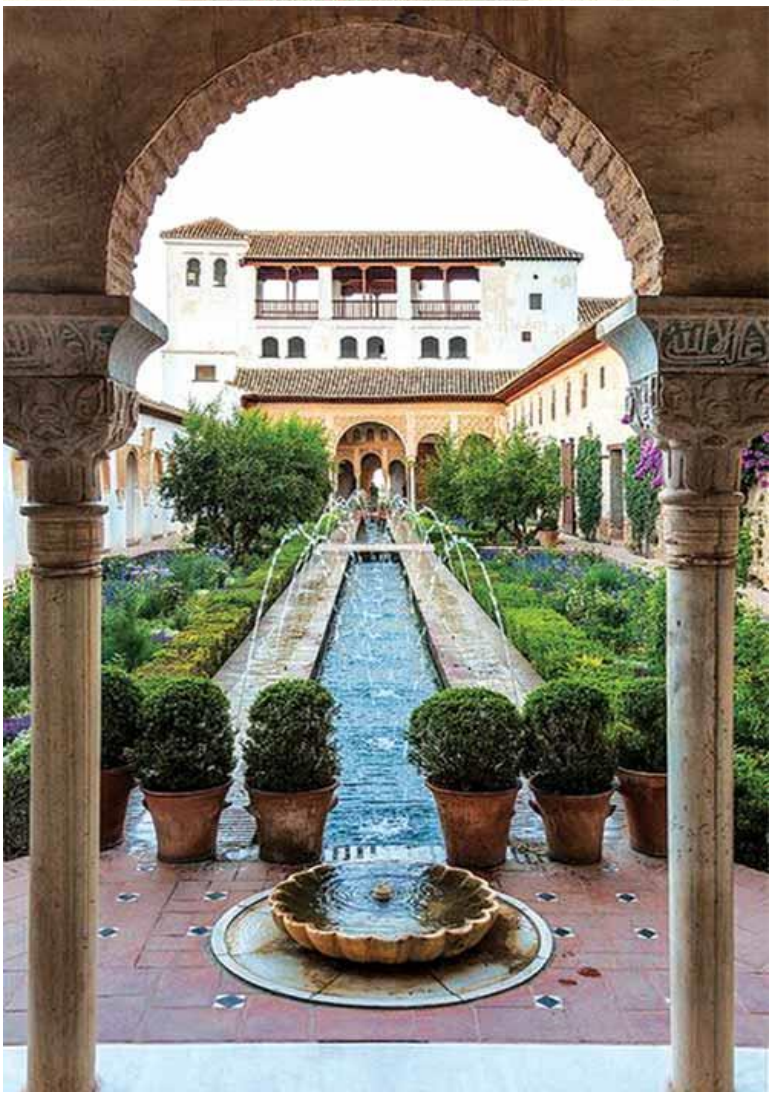
Şekil 1. Eski Mısır Bahçeleri (Anonim 2018a)

Şekil 2. Eski Babil Bahçeleri (Anonim 2018b, Anonim 2018c)



Şekil 3. Eski İran Bahçeleri (Anonim 2018d, Anonim 2018e)

Rönesans öncesi ortaya çıkan diğer bahçe örnekleri ise Antik Yunan, İslam Medeniyeti ve Uzak Doğu ülkelerine ait bahçelerdir. Antik Yunan bahçeleri fikri tartışmaların yapılmasına olanak tanıyan, yeşil ve su ile bezeli geniş açıklıklar şeklindedir (Tanrıverdi 2001). İslam Medeniyetinde bahçelerde mahremiyet ön plana çıkartılmıştır ve yüksek duvarlara çevrili avlular düzenlenmiştir. Bu dönem bahçelerine Endülüslere ait İspanya'daki saray bahçeleri ile Afganistan, Türkistan ve Hindistan'daki saraylara ait bahçeler örnek verilebilir (Şekil 4).



Şekil 4. Eski İslam Bahçeleri (Anonim 2018f, Anonim 2018g, Anonim 2018h, Anonim 2018i)

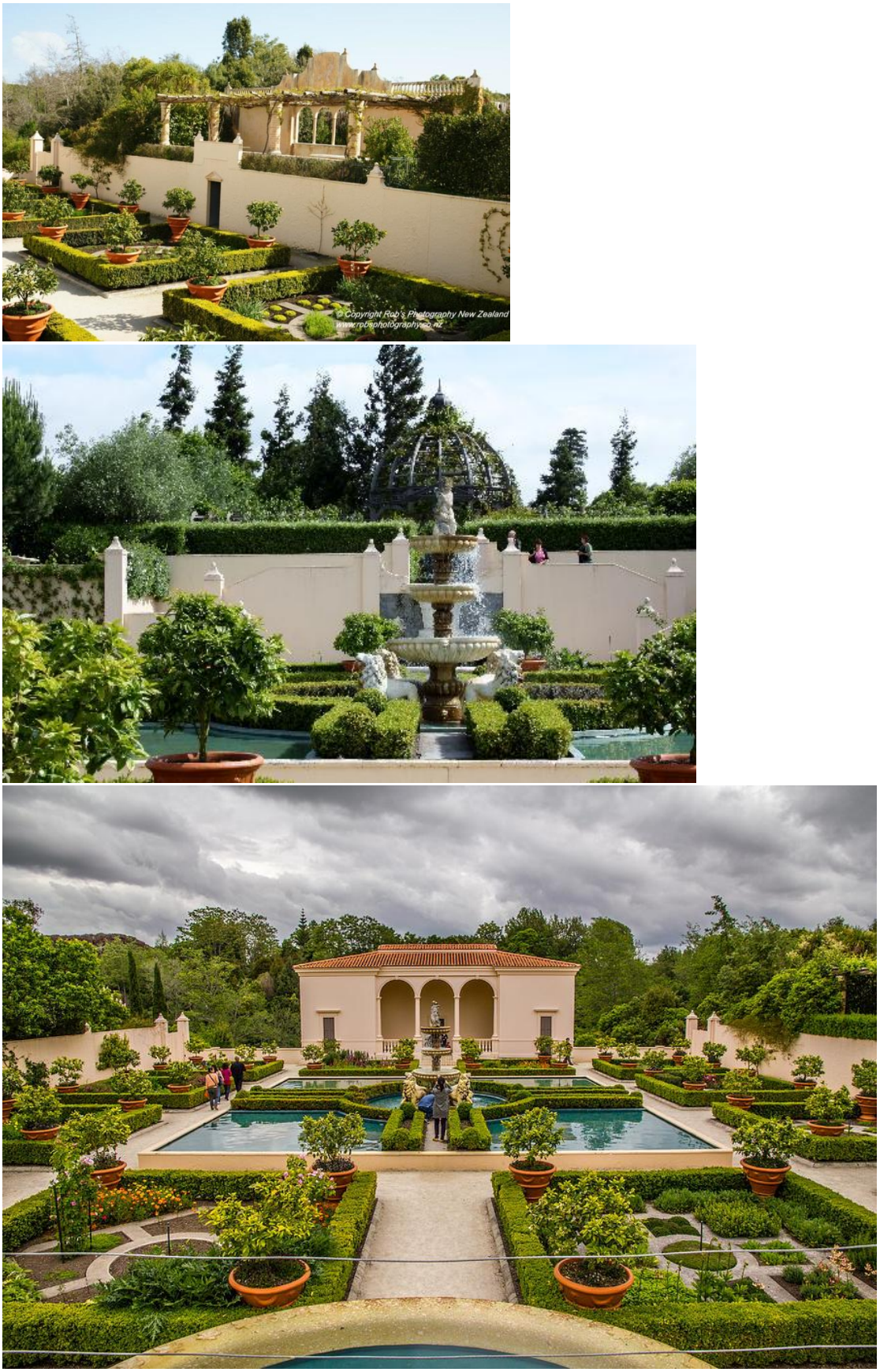
Uzak Doğu bahçe sanatı anlayışında ise halkın tabiat sevgisi ön plana çıkmıştır (Yerli ve Kaya 2015). Buda ve Konfüçyüs'e göre kainatın en güzel yerlerini dağlar, kayalar, göller ve nehirler oluşturur. Bu nedenle Budizm ve Konfüçyizm etkisi ile tabiat sevgisi, tabiatı temsili olarak bahçelere taşıma anlayışını doğurmuştur. Uzak Doğu bahçelerinde doğal görünümlü, informal göller, dereler ve suni tepeler oluşturulmuştur. Tanrıverdi (2001)'e göre Uzak Doğu bahçelerinde kayalar kullanılarak yosun, sarmaşık, eğrelti otu, söğüt ve bambu gibi bitkilerle süslenmiştir (Şekil 5).

Şekil 5. Uzakdoğu Bahçeleri (Anonim 2018j)

Rönesans öncesi bahçe sanatı anlayışında Mısır'da Firavunların kraliyet bahçeleri ve mabetleri, İran'da paradise adıyla nitelendirilen cennet bahçeler, Babillerde Babil'in Asma Bahçeleri, Antik Yunan'da safa bahçeleri, İslam Medeniyetinde saray bahçeleri ve avlulu bahçeler, Uzak Doğu'da ise Budizm ve Konfüçyizm temelli simgesel doğa bahçeleri inşa edilmiştir.

Rönesans Sonrası Bahçe Sanatı Anlayışı

14. yüzyılın sonunda Rönesansla birlikte gelişmeye başlayan Rönesans bahçe sanatı anlayışı, İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıkarak Roma'da zirveye ulaşmıştır. Rönesans sonrası bahçe sanatını 3 dönemde incelemek mümkündür. Bunlar; Rönesans bahçeleri, Barok (Fransız Stili) bahçeleri ve İngiliz (Naturalist akımı) bahçeleridir. Rönesans bahçelerinin en temel özelliği manzaraya hakim tepeler üzerinde kurulmasıdır. Tanrıverdi (2001)'e göre Rönesans bahçelerinde eğimli araziler teraslandırılarak, merdiven ve duvarlarla birbirine bağlanmıştır ve sade bir bahçe planı oluşturulmuştur. Rönesans bahçeleri formal bir düzende tesis edilmiştir ve bahçelerde sütunlu bir giriş yolu, sütunlu avlu, çeşme ve fıskiyeler ve heykeller kullanılmıştır. Bahçelerde yapı malzemesi olarak mermer ön plandayken, bitkisel materyal olarak ise selvi, defne, porsuk, şimşir, fıstık çamı ve limon gibi bitkiler kullanılmıştır (Şekil 6).



Şekil 6. Rönesans Bahçeleri (Anonim 2018k, Anonim 2018l)

Rönesans bahçe sanatı zaman sonra yerini Barok bahçe sanatına bırakmıştır. Barok bahçe sanatının doğuşu İtalyan mimar Le Notre' nin Fransa'da inşa ettiği Versay ve Vaux-Le Vicomte Sarayları ile başlamıştır. Barok bahçe sanatının Rönesans bahçelerinden en temel farkı, bahçelerin eğimli araziler yerine düz alanlarda ve daha büyük ölçülerde inşa edilmiş olmasıdır. Barok bahçeleri Rönesans bahçelerinde olduğu gibi formal bir düzen ile oluşturulmuştur ve bahçe düzeninde simetri hakimdir. Barok bahçelerinde bitkiler budanarak şekil verilmiştir. Bitkilerin budanarak şekillendirilmesi, yani Topiary sanatı olarak adlandırılmaktadır ve temeli Romalı bahçıvanların yapmış olduğu uygulamalara dayanmaktadır. Bu sanat Rönesans bahçelerinde de sıkça kullanılmıştır (Şekil 7).

Şekil 7. Barok Bahçe Sanatı (Anonim 2018m)

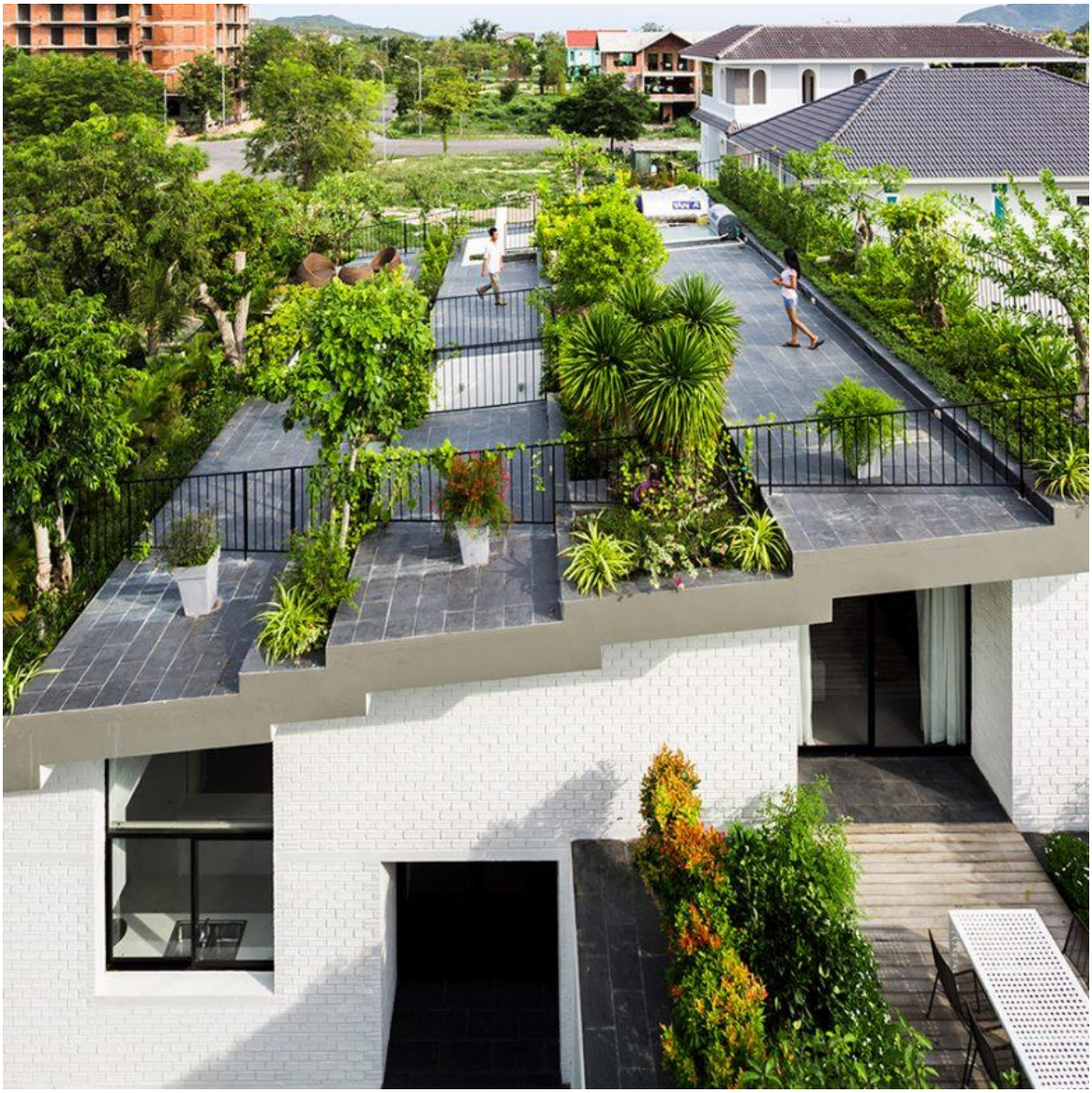
Rönesans ve Barok bahçe mimarisinin formal, simetrik ve bitkileri budayarak şekil veren anlayışı, Naturalizm akımı ile birlikte yerini İngiliz Stili bahçelerine bırakmıştır. Yerli ve Kaya (2015)' e göre Natüralistik akım da denen İngiliz Stili, Avrupa'da hâkim olan dik açılı yolların, heykellerin ve doğal olmayan biçimler verilmiş ağaçların olduğu bahçelere karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İngiliz Stili bahçelerinde formal çizgiler yerini informal çizgilere bırakmıştır. Geometrik şekilli havuz, yol gibi yapılar tabiatta olduğu haliyle informal bir şekilde inşa edilmiştir. Bitkiler ise budanarak şekil verilmenin aksine doğal formlarıyla büyümeye bırakılmıştır (Şekil 8).

Şekil 8. İngiliz Stili Bahçeler (Anonim 2018n, Anonim 2018o).

Modern Dönem Bahçe Sanatı

Değişen ve gelişen dünya ile birlikte insan ihtiyaçları da farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma insan kullanımındaki her alanda kendini göstermektedir. Gündelik kullanımdaki park ve bahçeler de bu alanlardan sadece biridir. Günümüz modern bahçe sanatında ise Rönesans öncesi ve Rönesans sonrasının kalıplaşmış bahçe sanatı anlayışı yerini belirli bir kalıbı olmayan ve tamamen kişisel ihtiyaç ve isteklere göre farklılaşan bahçelere bırakmıştır. Günümüzde kentlerde artan nüfus, iş yoğunluğu, kentlerdeki betonlaşma ve küresel çevresel faktörler bahçelerin bu doğrultuda şekillenmesini sağlamıştır. Günümüz dünyasında kentlerdeki betonlaşma, arazinin ve yeşil dokunun yetersizliği, bunun yanında iş yoğunluğu ve zaman kıtlığı bahçelerin konut dokusu ile bütünleşmesini sağlamıştır. Bunun sonucu olarak çatı bahçeleri ve dikey bahçeler ortaya çıkmıştır. Çatı bahçeleri kentin yoğun beton yapılaşmasının yarattığı sıcak havanın yumuşatılması ve kentlerin daha yaşanabilir mekanlar olmasını sağlamaktadır. Çatı bahçelerinin içinde bulundukları ekolojik koşullar yapaydır ve uygun olmayan ekstrem koşullar söz konusudur (Koç ve Güneş 1998). Çatı bahçeleri yapıların çatı, teras gibi açıklıklarında oluşturulmaktadır. Yapıların beton bölümlerinin su ve neme karşı yalıtılması ve

oluşturulan yapay toprak örtüsünün bitkilendirilmesi esasına dayanmaktadır (Şekil 9)



Şekil 9. Çatı Bahçeleri (Anonim 2018p)

Kentlerdeki arazi kıtlığı ve beton yapılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkan bir diğer bahçe tipi ise dikey bahçelerdir. Dikey bahçeler Fransız Patrick Blanc tarafından ortaya çıkartılmıştır ve yapıların duvarlarının düşey yönde bitkilendirilmesidir. Sistem yapıların dış yüzeylerinde ve topraksız ortamda canlı bitki yetiştirilmesi esasına dayalıdır ve kentlerde yeşil alanların etkisinin artırılmasına yönelik bir uygulamadır (Şekil 10). Geniş bahçelere sahip olmak için yeterli alanın olmadığı ve doğadan kopmuş büyük kentler için ekolojik bir yaklaşım olan dikey bahçelerin çok yönlü pozitif çevresel etkileri bulunmaktadır (Çelik vd. 2015).

Şekil 10. Dikey Bahçeler (Anonim 2018r, Anonim 2018s)

Modern bahçe sanatı anlayışında ortaya çıkan bir diğer bahçe tipi ise kurakçıl bahçelerdir. Günümüzde küresel çevresel problem olan iklim değişikliği, küresel ısınma ve kuraklaşma bu kavramın ortaya

çıkışını sağlamıştır. "Kurakçıl Peyzaj Düzenleme" genel olarak suyun en az düzeyde kullanılmasıyla su kaynaklarının ve çevrenin korunmasını ilke edinen peyzaj düzenleme olarak tanımlanabilir. Bu kavram ilk olarak 1981 yılında Denver Su Departmanı tarafından peyzaj düzenlemelerinde su kullanımına yönelik tasarrufun sağlanabilmesi amacıyla geliştirilmiştir (Şekil 11).

Kurakçıl Peyzaj Düzenlemesinin dayandığı yedi temel ilke aşağıdaki gibidir:

- Çim alanlara olabildiğince az yer verilen ve sulamayı en az gerektiren uygun planlama ve tasarımın yapılması
- Toprak analizi ve toprak koşullarının iyileştirilmesi
- Suya en az gereksinim duyan ve kurağa dayanıklı uygun bitki türlerinin seçimi
- Çim alanların uygulama ve bakım çalışmalarında kolaylık yaratan pratik ve ekonomik çözümler sunacak biçimde tasarlanması
- Etkin sulama sisteminin oluşturulması
- Malçlama
- Uygun ve düzenli bakım çalışmalarının yapılması (Barış 2007).
-

Şekil 11. Kurakçıl Bahçe Düzenlemesi (Anonim 2018t, Anonim 2018u)

Sonuç

Bu çalışmada tarihi süreç içinde bahçe sanatı anlayışının gelişim ve değişimi incelenmiştir. Çalışma kapsamında literatür taraması yapılarak bahçelerin tarihin çeşitli dönemlerindeki yapısal ve bitkisel tasarım özellikleri ortaya konmuştur. Çalışmada bahçe sanatı Rönesans öncesi bahçeler, Rönesans sonrası bahçeler ve Modern bahçeler olarak sınıflandırılmıştır. Bahçe sanatı tarihin çok eski devirlerinde ortaya çıkmış ve çeşitli akımlar ve olaylardan etkilenip, gelişerek ve değişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Tarihin eski devirlerinde bilinçli olarak ilk bahçe düzenleme anlayışına Mısır, Mezopotamya ve İran gibi bölgelerde rastlanmaktadır (Tanrıverdi 2001). Rönesans öncesi bahçelerin önemli bölümünü oluşturan bu bahçelerin temel ortak yanı bahçe düzenlemede mistik duyguların ön planda olmasıdır. Rönesansla birlikte bahçe sanatında yeni bir döneme girilmiş ve bahçelerde formallik ve simetri kavramları ortaya çıkmıştır. Rönesans zamanla yerini Barok bahçe sanatına bırakmış ve düz arazilerde olabildiğince büyük bahçeler inşa edilmiştir. Zamanla Rönesans ve Barok'un formal bahçeleri yerini İngiliz Stilinin Naturalist, doğal çizgili bahçelerine bırakmıştır. Günümüz modern bahçe sanatında ise Rönesans öncesi ve Rönesans sonrasının kalıplaşmış bahçe sanatı anlayışı yerini belirli bir kalıbı olmayan ve tamamen kişisel ihtiyaç ve isteklere göre farklılaşan bahçelere bırakmıştır. Bu dönemde dünya genelinde yoğun kent nüfusu, şehirlerde arazi yetersizliği ve betonlaşma, yapıların bile yeşil alan olarak değerlendirilmesi sonucunu doğurmuştur. Çatı bahçeleri, Dikey bahçeler bu sonucun eseri olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanında küresel çevresel sorunlardan biri olan kuraklaşma ile beraber kurakçıl peyzaj anlayışı ortaya çıkmış ve yeşil alan tasarımlarında egzotik bitkilerin yerine doğal bitkilerin kullanımı ve suyun etkin bir şekilde kullanımı anlayışı gelişmiştir. Sonuç olarak bahçe sanatı sosyal, siyasi, dini, kültürel, ekonomik ve çevresel olmak üzere birçok gelişmeden etkilenerek ortaya çıkmıştır. O nedenle aynı zamanda evrensel bir ortak miras niteliğindeki bahçe sanatının korunması ve yaşatılması her toplum için küresel bir görev olmalıdır.

Kaynakça

Akdoğan G. 1974. Bahçe ve Peyzaj Sanat Tarihi. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları Ders Kitabı, Ankara.

Barış, M. E., 2007. Sarıya Bezenen Kentlerimizi Kimler ve Nasıl Yeniden Yeşertebilir?, http://www.peyzajmimoda.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=1173&tipi=2&sube=0

Çelik, A., Ender, E., Zencirkıran, M., 2015. Dikey Bahçe ve Türkiye'deki Uygulamaları. Tarım Bilimleri Araştırma Dergisi, 8 (1), 67-70, ISSN: 1308-3945.

Koç, N., Şimşek, G., Çatı Bahçelerinde Bitkisel Düzenleme Esasları. Pamukkale Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, 4 (1-2), 625-633.

Tanrıverdi, F., 2001. Peyzaj Mimarlığı Bahçe Tanıtımı Temel İlkeleri ve Uygulama Metotları. Erzurum.

Yerli, Ö., Kaya, S., 2015. Bahçe Sanatının Tarihsel Gelişimi. I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, 8-11 Nisan 2015, Adana.

Anonim 2018a. https://tr.pinterest.com/pin/569072102895238736/ Erişim Tarihi: 03.03.2018

Anonim 2018b. http://www.potaforum.net/dunyanin-yedi-harikasi-babilin-asma-bahceleri-t72883.html?s=311194a92dd2835af58a7d81d8822e0a& Erişim Tarihi:02.03.2018

Anonim 2018c. https://blog.stylewe.com/10-oldest-cities-of-the-world-then-now/ Erişim Tarihi:02.03.2018

Anonim 2018d. http://www.cais-soas.com/CAIS/Culture/persian_garden_design.htm Erişim Tarihi: 02.03.2018

Anonim 2018e. http://www.presstv.com/Detail/2015/11/19/438344/Iran-Khayyam-Persian- Erişim Tarihi: 02.03.2018

Anonim 2018f. https://whitemagickvibes.files.wordpress.com/2015/06/islamic_garden_by_redfoxsin-d3fz9ru.jpg, Erişim Tarihi: 02.03.2018

Anonim 2018g. http://www.muslimheritage.com/article/gardens-islam Erişim Tarihi:03.03.2018

Anonim 2018h. https://www.meritnation.com/ask-answer/question/duniya-ke-satwe-ajuba-keya-nam-hai/hindi/988299 Erişim Tarihi:03.03.2018

Anonim 2018i. https://www.gettyimages.com/detail/photo/alhambra-palace-with-perfect-reflection-in-granada-royalty-free-image/176052224 Erişim Tarihi:04.03.2018

Anonim 2018j. http://www.gorselsanatlar.org/ic-mimarlik-ve-cevre-tasarimi/japon-bahceleri-huzur-ve-dinginlik/ Erişim Tarihi:05.03.2018

Anonim 2018k. https://fineartamerica.com/featured/italian-renaissance-garden-j-lai.html Erişim Tarihi:05.03.2018

Anonim 2018l. http://www.mein-italien.info/landschaften/pienza.htm Erişim Tarihi:02.03.2018

Anonim 2018m. https://www.gardenvisit.com/uploads/image/image/164/16410/palais_het_loo_1571_jpg_original.jpg Erişim Tarihi: 05.03.2015

Anonim 2018n. https://guardian.ng/saturday-magazine/gardening/garden-design-styles/ Erişim Tarihi:02.03.2018

Anonim 2018o. https://stourheadnt.wordpress.com/2011/01/07/brush-off-those-january-blues/ Erişim Tarihi:02.03.2018

Anonim 2018p. https://www.dezeen.com/2017/05/26/pinterest-roundup-10-roof-gardens-terraces-dezeen-residential-boards/ Erişim Tarihi:05.03.2018

Anonim 2018r. http://www.outsiderswithin.com/grow-a-beautiful-vertical-garden/ Erişim Tarihi:05.03.2018

Anonim 2018s. http://www.environmental-watch.com/2014/02/12/hanging-garden-will-blow-mind/ Erişim Tarihi:05.03.2018

Anonim 2018t. http://www.hgtv.com/design/outdoor-design/landscaping-and-hardscaping/design/xeriscape-design-ideas Erişim Tarihi:05.03.2018

Anonim 2018u. http://www.landscapetreeco.com/drought-tolerant-landscaping/ Erişim Tarihi:05.03.2018

1950 SONRASI TÜRK HEYKEL SANATI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME "ŞADİ ÇALIK "

Arş.Gör Merve Duydu

Cumhuriyet Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi Heykel Bölümü

Öz

Sosyal yaşam tarzı ve dini tutumların etkisiyle, batılı anlamda ki heykel sanatı anlayışıyla ülkemiz geç tanışmıştır. Sanayi Nefise mektebinin kuruluşuyla heykel sanatı adına önemli denilebilecek adımlar atılsa da, Cumhuriyetin ilanından sonra heykel sanatı gelişme ve değişme sürecine girmiştir. İlk yıllarda daha çok anıtsal ve figüratif çalışmalar yapan sanatçılar 1950'den itibaren kendi sanat anlayışlarını ve tarzlarını ortaya koyan eserler üretmeye başlamışlardır. Sanat eğitimi vermeleri için ülkemize davet edilen yabancı sanatçılarla birlikte akademide modern eğitim süreci başlamış ve sanatçılar yeni arayışlara yönelmişlerdir. Geç gelen bu yenilik süreci ve biçimsel arayışların o dönem sanatçılarının eserlerine ustalıkla yansıdığını söyleyebiliriz. Bu çalışmada Rudolf Belling'in öğrencilerinden olan ve ülkemiz heykel sanatı tarihinde önemli bir konuma sahip olan Şadi Çalık'ın heykelleri ve sanat anlayışı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Soyut, Heykel, Şadi Çalık

Abstract

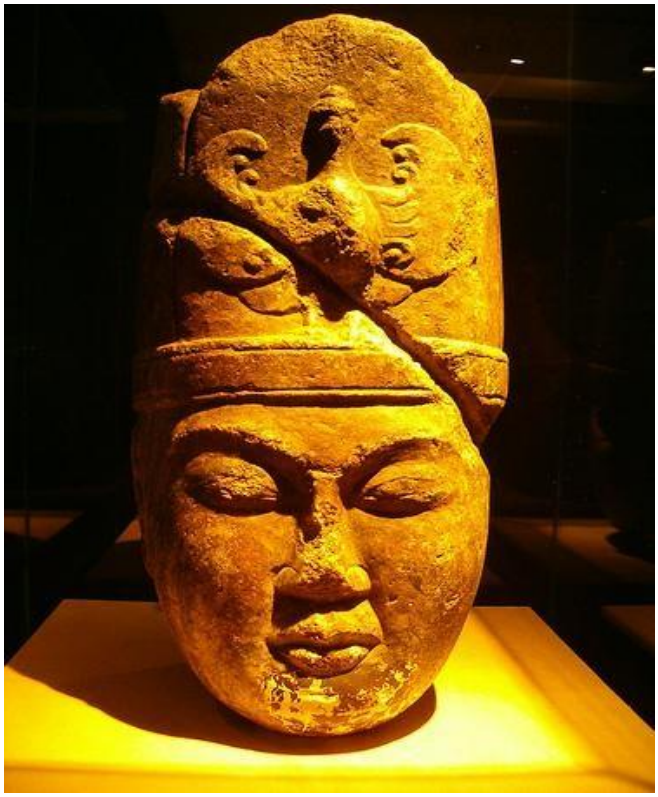
With the influence of social life style and religious attitudes, our country was introduced to our country late in the western sense of sculpture art. Although the steps to be taken in the name of sculpture art have been taken with the establishment of "Sanayi Nefise Mektebi", sculpture art has entered into the process of development and change with the declaration of the Republic. The early years, more and more monumental and figurative artists began to produce works that revealed their own artistic insights and styles since 1950. The modern education process started at the academy together with the foreign artists invited to my country for arts education and the artists turned to new quests. This study will examine the sculptures and artistic understanding of Rudolf Belling 's students, Şadi Çalık who have an important position in the history of the sculpture art of our country.

Keywords: Abstact, Sculpture, Şadi Çalık

Giriş

Dini tutumlar ve sosyal /kültürel şartlardan dolayı heykel sanatının resim sanatına oranla daha sancılı bir gelişim süreci geçirdiği inkâr edilemez bir gerçektir. Ülkemizin batılı anlamda ki heykel sanatı tarihini, Avrupa kültüründe ki kadar uzun bir süreçte ifade etmek mümkün değildir ama bu batılı anlamda ki heykel sanatı için geçerli bir değerlendirmedir. Türk dünyasındaki heykel sanatı izlerini, bugün birer tarihi eser olarak kabul ettiğimiz birçok medrese, cami, türbe, sebil gibi yapılarda görmek mümkündür. Bunun öncesinde, Türk yontuculuğuna ait izler Orta Asya civarında kurulan; Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar zamanına dayanmaktadır. Bu döneme ait mezar taşları ve kabartmalar Türk heykel sanatının ilk örneklerini oluştururlar. Örn: 1924 te bulunan "Pazırık kurganı" incelendiğinde plastik değere sahip heykelcikler bulunmuştur. Yine aynı şekilde Hun Kurganların da ve Göktürk yazıtlarının etrafında da çeşitli kabartma ve heykelciklere rastlanmıştır. Göktürk yazıtlarından biri 730 yılında Gültekin Namına kardeşi Bilge Kaan tarafından dikilmiştir. Diğeri ise, Bilge Kaan adına dikilmiş ve dört heykel ile birkaç balbaldan oluşmaktadır. Bu anıtlarda; "Çin hakanının yanından taşçı ve yontucu getirdim. Bu sarp yere bu taşı yontturdum. Taşın üstünü de yazı ile doldurdum denilirken, bu

heykellerden Kültigin Baş'ın da, yüzün kendine özgü tüm karakteristik özellikleri yansıtılmış olup, doğu ve batı karışımı bir ırkı yansıtmaktadır"(Aydın,2013.24). (resim 1)



Resim 1: Kültigin Başı

Kaynak: **Aydın,** D.(2013) Sanayi-İ Nefise Mektebi'nin Türk Heykel Sanatındaki Yeri Ve İlk Heykeltıraşlar Doktora Tezi Hun Türklerindeki heykel sanatına baktığımızda ise, göçebe yaşamın ve avcılık döneminin etkisiyle silah veya bıçak olarak kullanılan aletlerinde üzerinde kabartma hayvan motiflerinin işlendiği gözlemlenmektedir. M.Ö. 8 yy. ortalarında Uygurların yerleşik aşama geçmeleri ve Budizm'i benimsemeleriyle heykel algısı da gelişip çeşitlenmeye başlamıştır. Uygurlarda heykel kabartmaları genellikle Budist devre aittir ve arkaik dönem özelliklerine sahiptir. Budist devre ait alçak kabartmalarda "Greko-Budist" denilen Yunan etkili izler bulunmaktadır. Bu bağlamda, dini tutumların yanı sıra göçebe yaşam tarzının da Türklerin gerçek anlamdaki heykel sanatıyla geç buluşmasında etkili olduğunu söyleyebiliriz. Selçuklu döneminde ise, mimari sanatı büyük gelişme göstermiştir ve mimarinin içinde heykel yine kabartma motifler ve figürler olarak kullanılmıştır. Selçuklu mimarisinin taş işçiliğinde kapı ve mihraplarında heykel olarak nitelendirebileceğimiz bitkisel ve geometrik kabartmalar bulunmaktadır. "Selçuklu örneklerinin bugün ayakta kalan birçoğunda, özellikle hayat ağacı veya çift başlı kartal motifi gözlenmektedir. Selçuklunun karakteristik motifleri arasında yine; birbirine geçmiş halde ejder, yılan ve aslan figürüne rastlanır" (Aydın,2013.24). Günsel Renda'ya göre, Osmanlı döneminde de üç boyutlu plastik uygulamalara tamamen ilgisiz kalınmamıştır:

"*Osmanlılar, kendinden önceki uygarlıklara ait heykel ve kabartmaları ortadan kaldırmamışlardır. Nitekim Antik ve Hıristiyan kültürlere karşı saygılı tutumuyla tanınan Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un alınmasında Bizans mimarisine sahip çıkmış Altın Kapı'daki kabartmaları, Sultan Ahmed Meydanı'ndaki Theodosius anıtını ve Yılanlı Sütunu korumuş yalnızca Doğu Roma İmparatorluğu'nun simgesi olan Justinianus heykelini kaldırtmıştır. Yine bu dönemde Venedik Doçu'na yapılan başvuru*

sonucu Paudalı heykelci Bartolomeo Bellano ve ressam Gentille Bellini padişahın portre ve madalyalarını yapmak üzere İstanbul'a gelmişlerdir…"[317]

Batılı anlamda ki heykel sanatı üretimi ile ülkemizin ilk tanışması Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatine ve burada edindiği izlenimlerle 1872 yılında C.F. Fuller' e yaptırdığı büst çalışmasına dayanır. Batılı anlamda heykel eğitimi veren ülkenin ilk güzel sanatlar okulu, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin kuruluşu, 1883 yılında, Paris'teki Ecole Nationale des Beaux – Arts model alınarak gerçekleştirilmiştir ve neo-klasik bir eğitim anlayışıyla sanat eğitimi vermeye başlamıştır. Türk sanatı tarihinde kurumsallaşmanın önemli adımlarından biri olan Sanayi-i Nefise Mektebi Cumhuriyetin ilanından sonra da önemi artarak devam edecek olan bir kurumdur. "Kurumun eğitim kadrosu, kuruluş aşamasında; resim, heykel, mimarlık ve hattatlık bölümleri kapsamında verilecek eğitime göre oluşturulmuştur. Oskan Efendi, Heykel; Alexandre Vallaury, fenn-i Mimari; Salvator Valeri yağlıboya resim; Joseph Warnia Zarzecki, karakalem resim öğretmenliklerine getirilmişlerdi"(Altürk,2013: 28) Sanayi Nefise Mektebi, heykel bölümünün ilk hocası olan Oskan Efendi/Yervant Osgan (1855–1914) heykel bölümünde eğitim vermek için bir süre öğrenci kaydı beklemiştir. Osman Hamdi Bey'in İhsan Özsoy'u (1867–1944) okula almasıyla birlikte okul ilk heykel öğrencisine kavuşmuştur. "Cumhuriyet öncesi dönemde Sanayi-i Nefise'de öğrenim gören başarılı heykel sanatçıları arasında Mehmet İhsan Özsoy, İsa Behzat ve Mehmet Mahir Tomruk yer almaktadır"(Altürk,2013:30)

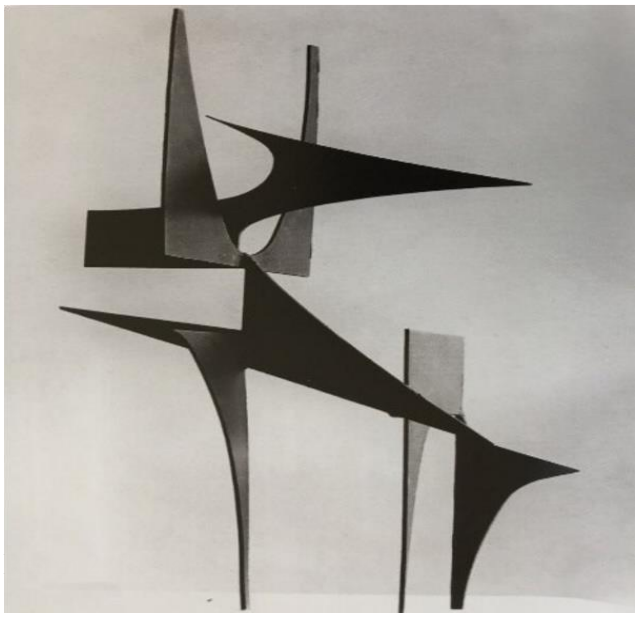
Cumhuriyet Sonrası Dönem

Cumhuriyetin ilanıyla beraber kültür ve sanat ortamı da gelişme sürecine girmiştir. Cumhuriyet döneminde devlet tarafından sanat faaliyetleri desteklenmiş ve milli kültür bilincini yaşatmak adına kurtuluş savaşının konu alındığı anıt heykel projelerine önem verilmiştir. Ülkemizin birçok yerinde milli birlik ve beraberlik duygusunu geliştiren anıt heykeller dikilmiştir. 1936 -1937 yıllarında güzel sanatlar eğitimi için Avrupa'dan eğitimciler davet edilmiştir. "1937'de Rudolf Belling' in Sanayi-i Nefise Mektebi heykel bölümü başkanlığına getirilmesi heykel eğitimi açısından önemli bir olaydır. Bu tarihe kadar, geleneksel çizgisi ile eğitimine devam eden Güzel Sanatlar Akademisi'nde Belling'le birlikte yeni bir dönem başlar"(Çoşkun,2010: 14). Batılı anlamda ki sanat anlayışı yavaş yavaş heykel atölyelerine de hâkim olmaya başlamıştır. 1940-1941 yıllara gelindiğinde resim ve heykel alanlarının yükseköğrenim bölümleri de açılmıştır. 1950 yılında heykel bölümü hocalığına Belling 'in yanı sıra Zühtü Müridoğlu ve Ali hadi bara 'da getirilmiştir. "Müridoğlu ve Bara, 1950'lerden sonra yöneldikleri soyut heykel anlayışını, akademi' ye taşımalarıyla, heykel tarihimizde Cumhuriyet'in ilk kuşak heykelcileri olarak önemli bir yer tutarlar. Bu birliktelik birbirlerinin biçemlerini ve sanat anlayışlarını da etkilemiştir" (Yasa Yaman, 2002:169). Ülkemizdeki heykel sanatı 1950'lere kadar güzel sanatlar akademisi ve devlet eliyle yönlendirildiği için sadece devlet tarafından açılan sergilerde ve anıt çalışmalarında varlığını sınırlı bir biçimde gösterebilmiştir. O yıllarda yapılan heykellerde doğaya bağlı, klasik ve figüratif formlar gözlemlenirken 1950'ler den sonra modern heykel çalışmalarıyla birlikte alternatif malzeme ve form arayışları da heykel sanatına dahil olmaya başlamıştır. "Belling'in öğrencileri arasında olan Şadi Çalık, Türk heykel sanatında soyut bir yaklaşımın gelişmesine katkı yapan önemli isimlerin başında gelir. 1950'li yıllarda başlayan bu dinamizm 1960'lı yıllarla birlikte bireysel çıkışlar ve keşifler ile heykel sanatında geç gelen yenilik sürecini hızlandıran yeni bir sürecin başlamasına neden olmuştur"(Şen,2016:4).

Şadi Çalık'ın çalışmalarında klasik plastik öğelerle, plan ve kompozisyon anlayışı içselleştirilmiştir. Onun kompozisyon ve kütle modlajı tekniklerinde Belling' in etkisinden söz etmek mümkündür. Geleneksel form ve klasik kompozisyonlar da oldukça güçlü olan sanatçı genelde detaylarla

[317] RENDA, Günsel; " Osmanlılarda Heykel", Sanat Dünyamız, S 82, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s 139

oyalanmamıştır eserlerindeki detayı ustalığın yalın veya tek bir form la ortaya çıkışı oluşturmaktadır. Çalık sanatıyla ilgili olarak, "Bizim anladığımız sanat, metafizik değil fizik sanat, yani rasyonel sanattır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek yapılan sanattır" ifadelerinden bahseder (Karakoç,2011:199). Ona göre, plastik sanatlar alanındaki genç sanatçılar, yenilikçi amaçlarıyla hem kendilerini kabul ettirme hem de sanatın yeniden yapılanması ve kentle bütünleşmesi için çabalamışlardır. Sanat olgusunun güncel gerekliliği olarak, insan ve mekân ilişkisini yeniden kurmak sanatçının bir görevi haline gelmiştir. 1950-1951 yılları arasında kendi imkânlarıyla Paris'te bulunan Şadi Çalık, birçok sanat etkinliğine ve konferansına katılmıştır. Paris'te edindiği etkili deneyimlerle çağdaş sanatın mimari ve tüm sanat disiplinleri ile kaynaşması yolundan geçtiği fikrine kapılan sanatçı döndükten sonra soyut bir anlayış benimsemiştir." Soyut bir anlatım benimseyerek, kullandığı malzemenin 'Dili'yle konuşan Şadi Çalık doğayı araştırmak ve doğayı etüt edip özümlemiş olan Antik Çağ sanatını, Mısır'ı ve Yunan'ı inceleyerek heykel yapmayı heykelciliğin ideali olarak gören bir soyut heykel anlayışı geliştirir"(Şen,2016:5). Üçlü kullanılan elemanların dengesi ile en doğru kompozisyonu oluşturacağını düşünen Şadi Çalık'ın yapıtlarında temel unsuru üçgen formlar oluşturur.(Resim2) Sanatçı tarafından özümsenen bu gerçek onun sanat algısının ve estetik duygusunun temelidir. Sanatçı bu çalışmasında metallerden kesilen üçgen formlarla geometrik ve soyut anlayışta kuşlar betimlemiştir. Boş/dolu ilişkisi ve geometrik hareketlerle yapıdaki denge sağlanmıştır. "Çalık için, üçlü dengenin alternatifi, tek olandır, ya üç, ya tek. 1957 yılında, kendi deyimiyle "bir tek çizginin mekânda ki değerini gösteren" heykelini, MİNİMUM' u sergiler.(Resim3) Sanatçı çalışmanın adını soranlara, "MİNİMUMİZM" der. Bu yapı yalnız bir heykel değil, mekânla bir ilişki türü olduğunu gösteren bir işarettir "(Bulat, Yağmur, Aydın,2014:366).



Kaynak: COŞKUN, Emel. Cumhuriyet Dönemi Heykel Etkinlikleri (1950-1960), Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2010.

Resim3: Minimum 1957

Kaynak: Şen, Metin "Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri" Inonu University Journal of Art and Design İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 6 Sayı/No.14 (2016): 1-10

1957 yılında Amerikan haberler merkezinde açılan sergiye "Minimumizm" heykeliyle katılan sanatçının eseri ayrı bir önem taşımaktadır.

"Minimumizm" adını verdiği ve öncü niteliği taşıyan 2 metrelik demir çubuğun sac levhaya dik duracak şekilde sabitlenen eserde minimalizmin temel meselesine değinilmiştir. Sanatçı bu çalışmasında tek bir çizginin de mekânda bir anlamı olduğunu göstermeye çalışmıştır.

Şadi Çalık;

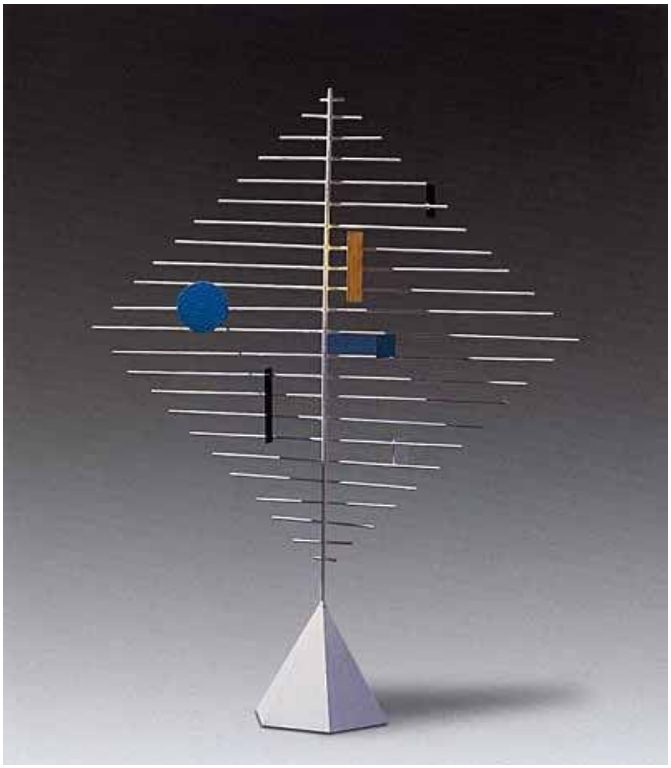
"1957 yılında Amerikan Haberler Bürosunda açılan karma bir sergide iki metre boyunda beş milimetre kalınlığında dikey bir teli "Minimunizm" adıyla sergiledim, ben bu yapıtımda boşluk içinde plastik elemanların en küçüğü olan bir çizgiyi değerlendirmek istedim. Bu yeni bir problemdi. O günlerin sanat anlayışı içinde ilgi görmedi. Sonra üzülerek gördüm ki 1964 yıllarında Amerika ve İngiltere'de "Minimal Art" diye bir akım çıktı. Bu örnek Türk heykeltıraşlığının geride olmadığını gösterir. Diğer birçok heykeltıraş da evrensel değer ölçüsünde iş vermektedir. Ama yazık ki heykel sanatı yorucu ve ağır bir sanat dalıdır, dünyanın her yerinde az ürün verir." (Yılmaz, 2013:60)Sözleriyle eserini ve Türk heykel sanatıyla ilgili düşüncelerini açıklamıştır.

Kare formadaki kaidenin üzerinden dikey olarak yükselen demir çubukla oluşturulan bu eser şu anda kayıp olsa da minimal sanatın Türkiye'de ki ilk örneği olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatçının Üçgen form ile tasarladığı eserlerinden biride "Uçan Form" isimli heykelidir(Resim 4), 1952 yılında yaptığı bu "heykeldeki üçgen yapı, dış dünyanın fiziksel gerçekliğinin soyut bir formda betimlenmesidir. Uçanın bir kuş değil bir form olduğunu gösterir bize. Matematiksel bir gerçeklik olarak "üç noktadan bir düzlem geçer" tanımının fizik dünyadaki yorumunu aramaktadır" (Şen,2016:8).

Resim 4: Uçan Form 1952

Kaynak: Şen, Metin "Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri" Inonu University Journal of Art and Design İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 6 Sayı/No.14 (2016): 1-10 Altıgen tabanlı üçgen prizma şeklindeki kaide üzerine yerleştirilen "Demir I"(Resim5) isimli çalışması yine geometrik soyut üslupla gerçekleştirilen çalışmalarından biridir. Üçgen prizmadan yükselen dikey demir çubuklara yatay çubuklar eşkenar dörtgen biçiminde yine demir çubuklarla yerleştirilmiştir. Farklı renk ve geometrik biçimlerin kullanıldığı bu çalışma da sanatçı geometrik bir uyum yakalamaya çalışmıştır.



Resim 5: Demir I 1954

Kaynak : COŞKUN, Emel. Cumhuriyet Dönemi Heykel Etkinlikleri (1950-1960), Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2010.

Sanatçı soyut anlayışta ürettiği eserlerin yanı sıra figüratif ve klasik anlayışta eserler de üretmiştir. Figürlü ve figürsüz çalışmaları bir arada sürdüren Çalık figürsüz yapıtlarını mimari alanına dekoratif amaçlarla uygulamış ve başarılı sonuçlar elde etmiştir. Onun figüratif çalışmalarında, genellikle ışık planlarını parçalayarak, keskin sınırlı düz yüzeyler halinde oluşan bir üslubun hakim olduğunu söyleyebiliriz. 1959 yılında yaptığı "Adalet sembolü" heykeli(Resim 6) Giresun adliye binasında bulunmaktadır. Yılan üzerine yerleştirdiği gözleri bağlı kadın figürü yukarı doğru kaldırdığı eli ile adaleti temsil eden bir terazi tutmaktadır. Diğer elinde ise cezayı temsil eden bir kılıç vardır ve bu kılıçla kötülüğü temsil eden yılanı işaret etmektedir. Figürün yanına konumlandırılan zeytin dalı ise barışı sembolize eder. Bu çalışma sanatçının klasik anlayışta ürettiği figüratif eserlerinden biridir.

Resim 6: Adaletin Sembolü 1959

Kaynak : COŞKUN, Emel. Cumhuriyet Dönemi Heykel Etkinlikleri (1950-1960), Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2010.

1961 yılında ODTÜ kampüsünün inşaatına başlanmış ve kampüs içine yerleştirilmek üzere " Atatürk Anıtı "için yarışma düzenlenmiştir. 1966 yılında düzenlenen bu yarışmada Türk heykel sanatı tarihin önemli isimlerinden Şadi Çalık birinciliği, Tamer Başoğlu ise ikinciliği kazanmıştır. Şadi Çalığın heykeli; mekâna hâkim ve güçlü kütlesiyle izleyiciyi birçok cepheden işin içine çekmektedir. Atatürk 'ün arkasına sıralanmış genç kadın ve erkek betimlemeleri bir bütünlük oluşturmuş ve sivil kıyafetlerle tasvir edilmiştir. Beton üzerine bronz giydirme tekniğiyle uygulanan bu heykel, kütleselliğiyle mekâna hâkim olmuştur ve üzerine Selâhattin Eyüboğlu ile Şadi Çalığın seçtikleri Atatürk sözleri yer almaktadır. Şadi Çalığın imzasını attığı bu anıtın "Türk heykelciğine kattığı bir diğer yenilik de, alışagelmiş kaide-heykel düalizminin kırılması olmuştur. Heykel ve kaide bir bütün olarak yükselir ve kaide heykelin üzerinde durduğu bir yükseltiden heykelin temel bir parçasına yani heykelle bütünleşen plastik bir eleman olmaya evrilir".(Tekiner,2010:176) (Resim7)

Resim 7: ODTÜ Atatürk Anıtı

Kaynak: **Yılmaz,** Pınar.(2013:74) "1950 Sonrası Türk Heykel Sanatının Gelişimi" Yüksek Lisans Tezi

Cumhuriyet'in 50. yılı için yaptığı anıtla (Resim 8) Çalık, "50 yılın hamlesini simgelemek istediğini söylemiştir. Göğe uzanan formların uyandırdığı etkiyle oldukça fütüristik bir görünümü olan heykel, sanatçının amaçladığı o atılımı duyurur gerçekten de; heykel malzemesi olarak Türkiye'de paslanmaz çeliğin ilk kez kullanıldığı bir iş olarak ise, ayrıca önemli bir yere sahiptir"(Şen,2016).

Resim 8: 50. Yıl Anıtı

Kaynak: Şen, Metin "Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri" Inonu University Journal of Art and Design İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 6 Sayı/No.14 (2016): 1-10

“ *Bu işle ilgili olarak "Beyoğlu'nun kargaşalığını yenerek etki sağlamak" istediğini söyleyen Şadi Çalık'ın bir heykelci olarak amacına ulaştığını söyleyebiliriz. Galatasaray Ellinci Yıl Anıtı" diyagonal bir çizgi üstüne kurulmuş bir kompozisyondur, tabana dik bir üçgen yaratır. Heykel boşlukta yer alan hacmin en güzel biçimde çizgisel bir işarete dönüşmesidir. Bu heykel, mekân içinde bir merkez oluşturur. Boşluk içinde dikey bir teklik anıtıdır, ama güçlüdür, renklidir, çevresinde döndükçe değişir, genişler, daralır, incelir ya da uzar. Bir başına olma özelliğiyle çevresindeki mekâna alışılmadık bir hâkimiyeti vardır, ona anlam verir, öyle ki bulunduğu binayı kullananların anlattığına göre bu mekân bir "mabet" gibidir. Bu etki, heykelin mimari ile olan mutlak bütünleşmesinden kaynaklanır. 50. Yıl Anıtı, soyut konusunda ulaşılmış yetkinliği gösterir”(Şen,2016:10).*

Sonuç

Cumhuriyetin ilanına kadar Sanayi Nefise Mektebi’nin sınırları içinde kalarak sınırlı bir varlık sürdüren heykel sanatı 1950’li yıllara kadar devlet kontrolünde ve Batı’nın taklidi ile devam etmiştir. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte bu ideolojinin halka bütünleşmesini sağlayabilmek adına heykel sanatına verilen değer artmaya başlamış ve devlet destekli anıt projeleri başlatılmıştır. 1950’li yıllarda yaşanan sosyal /kültürel değişimler ve yurtdışı eğitimlerine verilen önemin artmasıyla beraber Türk sanatçıları da dünya sanat ortamında aktif olmaya başlamıştır. O dönemde Türkiye de ki sanat ortamı canlanmış ve kültür/sanat faaliyetleri artmaya başlamıştır. Klasik sanat anlayışının yanı sıra plastik değerler yeniden sorgulanma imkânı bulmuş ve sanatçılar alternatif biçim ve malzeme arayışlarına yönelmişlerdir. Bu dönemin sanatçıları farklı malzeme ve formlarla özgün yapıtlar üretmeye çalışarak Türk sanatındaki modernleşme sürecini başlatmışlardır. Cumhuriyet sonrası dönemin önemli heykeltıraşlarından olan Şadi Çalık ‘da özgün heykelleri ve heykel sanatına dair alternatif arayışlarıyla Türk heykel sanatını modernleşme sürecine iten öncü sanatçılarımızdan olmuştur.

Kaynakça

Altürk, Ö. (2013) “Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatında Gelenek Olgusu (1923–1950) “ Yüzüncü yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Van

Aydın, D.(2013) “Sanayi-İ Nefise Mektebi’nin Türk Heykel Sanatındaki Yeri Ve İlk Heykeltıraşlar” Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İzmir

Bulat, M, Bulat, S. Yağmur. Ö. Aydın, B.(2014) Modern Türk Heykel Sanatının Doğuşu Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 2/2, S. 363-374

Coşkun, E. (2010)” Cumhuriyet Dönemi Heykel Etkinlikleri (1950-1960)”, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sivas

Çalık, S. (2004). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları "Şadi Çalık" Kataloğu. İstanbul

Karakoç, Ö.(2011) “XX. Yüzyıl İlk Yarısı Avrupa Heykel Sanatında Yaşanan Değişim Süreci Ve Bu Sürecin Türk Heykel Sanatına Yansıması” Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi Konya

Renda, G.(2002) “ Osmanlılarda Heykel”, Sanat Dünyamız, S: 82, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Syf :139

Şen, M.(2016) “Rudolf Belling’in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık’ın Soyut Heykelleri” Inonu University Journal Of Art And Design İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 6 Sayı/No.14 1-10

Tekiner, A. (2010) “Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset” İstanbul: İletişim,, s. 175.

Yasa Yaman, Z. (2006). “Fahrünnissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı”, Fahrelnissa İle Nejad; Gökkuşağında İki Kuşak. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları

Yılmaz, P.(2013) 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatının Gelişimi” Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

GELENEKSELİN DIŞINDA YENİ ARAYIŞLAR: MELEZLİK

Arş.Gör. Şule SAYAN

İnönü Üniversitesi

Öz

Sürekli değişen ve gelişen bir yapı olan kültür, zaman içerisinde yeni sentezlere gidilmesini, küresel bir homojenleşmeye, melez oluşumların ve kimliklerin doğmasına neden olmuştur. Kültür günümüzde üzerinde en çok tartışılan konulardan biri olmuş ve zaman içerisinde kendi içinde farklı kavramlar üretmiştir. Melezlikte bu kavramlardan biridir. *Son yıllarda, çeşitli gelişmelerle birlikte kültürlerin iç içe geçtiği ve disiplinlerin birbirlerine hızlıca yakınlaştığı interdisipliner alanlar görülmektedir. Bu parametrelerin çok kapsamlı yapısı sonucunda bu alanlar yalınlığını kaybetmekte, bunun sonucunda da çoğulcu yapılar oluşmaktadır. Başta kültürel olmak üzere hemen her alanlarda çoğulcu yapıların meydana gelmesine neden olmuş ve bunun sonucunda* melez insan, melez dil, melez kültür, melez sanat gibi *"melezlik" kavramlarının doğmasına neden olmuştur. Söz konusu özelliklerden yola çıkılan bu çalışmanın amacı, etkileşim içerisinde yer alan hem biçimsel hem de kültürel melezlikler, multidisipliner yaklaşımların içerisinde yeni bakış açısıyla nasıl ve ne şekilde sunulduğunu sanat üretiminde bulunan sanatçıların işleri üzerinden değerlendirmektir.* Gelenekselin dışında yeni arayışlar: melezlik isimli bu çalışma, kültürün değişen, dönüşen yapısı ve bununla birlikte ortaya çıkmış melezleşmenin sanattaki görünürlüğü üzerinedir. *Bu araştırma kapsamında, s*anatsal bir ifade tarzı olarak "melezlik" üzerinde durulup kavramın *terimsel boyutu, varlık nedeni, günümüz sanatındaki rolü incelenmiştir.*

Anahtar Kelimeler: Kültür, Güncel Sanat, Melezlik

Giriş

Son yıllarda, çeşitli gelişmelerle birlikte kültürlerin iç içe geçtiği ve disiplinlerin birbirlerine hızlıca yaklaştığı görülmektedir. Günümüzde bu yakınlaşma ve küreselleşme sonucunda, başta kültürel olmak üzere hemen her alanlarda bütünleşik ve çoğulcu yapıların meydana gelmesine neden olmuş ve bunun sonucunda da "melezlik" kavramı doğmuştur. Küreselleşme ile birlikte toplumsal ve kolektif kimlikler parçalanmış, kültürel sınırlar silinerek, yeni ve bütünleşik kültürel kodlar oluşturulmasıyla alt-kimlik, üst-kimlik ve melezleşme kavramları ortaya çıkmıştır (Kellner, 2001: 207). Böylece insanlar, çoklu kültüre sahip, toplumsal bir varlık olma özelliğini elde etmiştir. Birliktelik ve kültürel iç içe geçmişlik sonucunda kültürel melezleşme doğmuş olup her kültürün temelde çok kültürlü olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır (İşler, 2010: 17). Günümüzde dil, teknoloji, sanat, siyaset, ticaret ve bilginin hızlı bir şekilde yayıldığı kadar, kültürler arası geçiş de bir o kadar hızlı birbirine kaynaşmaktadır. Kültürel kaynaşmanın yanı sıra saflığın keskin sınırları zayıflar ve bireyler sürekli yeni kültürlerle tanışma ve yeni kimlikler kazanma olanağını elde eder. Böylelikle mevcut karakterine yeni karakterler eklenen birey çokçuluk ilkesine uygun ve çok kültürlü melez toplumların sınırlarını genişletmesine yol açar (Türkdoğan, 2014: 140). Sanatta melezleşme; sanayileşme süreciyle doğrudan bağlantılı olmakla beraber kentlerin büyümesi, kalabalıklaşması, üretim biçimlerinde görülen farklılıklar, iletişim araçlarının gelişmesi ve çoğalması sonucunda görülmüştür. Sanayi üretiminin neden olduğu atık nesnelerin miktarı ve çeşitli olması sanatçıları etkilemiştir. Bu atık nesnelerin sanatçılar tarafından, öncelikli olarak nesneye atfedilen imgenin anlamı noktasında bir anlamlandırılma boyutuna taşınmıştır. Modernleşme sürecinde bazı sanatçılar, malzeme kullanımıyla plastik sanatlarda disiplinlerin sınırlarını zorlamış ve bunun sonucunda melezleşmeye zemin hazırlamıştır. Geleneksel malzemeler ve yöntemler dışındaki nesnelerin plastik sanatlar alanında kullanılmaya başlanması sanatta bir dönüm noktası olmuştur. Ortaya çıkan bu durum imgenin gerçek işlevinden arındırılarak sanatsal bir ürüne dönüştürülmesi sanatta melez yaklaşımın ilk örneklerini oluşturur. Endüstri ve teknolojinin hızla gelişim ve değişimi gündelik hayatın vazgeçilmezleri olarak, sanatçıya yapıtını oluşturması anlamında olanaklar sunarak; heterojen yapısıyla melez çalışmaların oluşmasına olanak sağlamıştır. Endüstri ve teknolojinin gelişmesi ve hızlanması,

sanatçıların ulusal sınırlarından çıkıp küresel ölçekteki etkinliklere (uluslararası bienaller vb.) dâhil olmaları, farklı bir kültürel etkileşim sürecini ortaya çıkarmıştır. Farklı coğrafyalardaki ve farklı kültürlerdeki sanatçıların bir araya gelerek sanatsal etkinlikler, gerçekleştirmesi kültürlerarası geçirgenliği ya da sanatsal melezliği güçlendirmektedir. Kültürel olarak melez deneyimler, karşılıklı gidiş gelişlerle beraber geçirken bir sürece girip kolaylaşmıştır.Uluslararası sanat etkinliklerinde, sanatçı karşılaşmalarında, Dünyada her türlü kültürel kimlikleri temsil eden sanatçıların bir araya gelmesi, kolektif olarak etkileşimde bulunması, sanatçının düşünce dünyası ve görsel algılayışının farklılaşmasına yol açmaktadır. Bu karşılıklı buluşmalar ve sanatçı etkileşimleri farklılıkları olduğu kadar benzerlikleri de ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, ister istemez sanatçıların işlerine de yansımıştır. Bu noktada sanatsal anlamda melezlik, sanatçıların farklı kimlikleri bozarak, "yersiz-yurtsuzlaştıcı" bir biçimde dış dünya ile olan temasın aynı zamanda sanatçının kendi iç dünyasının da tarif edildiğini bir noktayı dile getirir. Bugün sanatçının kendi varoluşunun ifade biçimi olan sanat, kimlikleri yapı bozumuna uğratarak sanatta melez bir yapının ortaya çıkmasında etki olmaktadır. İnsanın olduğu her yerde ve insanı ilgilendiren her tür alanda kültürlerin böylesi hızlı bir biçimde kaynaşıyor olması sonucunda küresel bir görsel kültür yapılaşmasına katkı sağlamaktadır. Farklı kültürlerin karşılaşması, birbirleriyle kaynaşması, birbirini yok etmek yerine bir arada konumlanması, iç içe girmesi ya da üst üste gelmesiyle melezlik kavramının açıklanabileceği görülmektedir. Disiplinlerarası olarak nitelendirebileceğimiz sanat; resim, seramik, heykel, felsefe, sinema, fotoğraf, tiyatro, sosyoloji, müzik, gibi alanların iç içe geçmiş ilişkilerinden oluşmaktadır. Bu durum sonucunda sanat yapıtının anlamlandırma sürecinde, onu bütüncül bir şekilde ele almak zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır.

MELEZLİK, GÜNCEL SANATTA MELEZLİK

Kelime kökenine inecek olursak 'melez' kelimesi, Latince "hibrida" kelimesine karşılık gelmektedir ve "karıştırılmış bir şey" anlamında kullanılmaktadır. İki farklı türün bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir tür de denilebilir. Melez, biyoloji alanına ait olan bir terim olarak ortaya çıksa da zamanla birçok alanda, yeni anlamlarla kendine yer bulmuştur. "Melez sözcüğü, bilindiği gibi, genellikle açıkça belirgin etnik ayrımdan doğan çocukları tanımlamaktadır. Ama melezlik aynı zamanda kültürel bir durum olarak, bazı toplumsal ya da ailevi ortamlara, kültürel alışveriş ve yolculuk deneyimine bağlı bir zihniyet evreni olarak da tanımlanabilir" (Bourse, 2009:18). Melezlik kavramı bir çeşit karışım, iç içe geçmenin, bulanıklığın ötesinde birçok potansiyeli kendi içeriğinde barındıran bir kavramdır. Kitlesel halde şekillenen hayat kültür adı verilen bir kavramla karakter kazanır. Önceleri bu yaratılar farklı kıtalarda ya da daha da küçük ölçekli alanlardaki toplulukların-toplumlarının kültürünü, yaşayış biçimini şekillendirebiliyordu. kimliklerin ve kültürlerin iç içe geçmesi kültürel kimliklerin melezleşmesi kültür temelli kimliklerin karşı karşıya gelmesi ve buluşmasıyla ortaya çıkan yeni bir sürecin ürünüdür. Melez kimliğin kuruluşu ve canlı tutuluşu kültürel bir olgudan ziyade toplumsal bir eylemdir. Bugün dil teknoloji sanat ticaret hızlı bir şekilde yayılmaya devam edip enpoze ediliyor ki bunu kültürler arası geçişin hızından görebiliyoruz. Böyle bir kültürde birey çoklu kimliğe ve kültürel bir bombardımana maruz kalıyor. Bunun sonucu olarak birey bir çok kimliğe sahip oluyor. Kültürel etkileşimin sınırlarının kalkması bireylerin her gün yeni kültürlerle tanışmasına ve yeni kimlikler edinmesine yol açar. Böylelikle karakterler melezleşmektedir. Melezleşen bu karakterler bir nevi topluluklarında karakterleridir. Bunların sonucunda topluluklar melezleşir; kültürler melezleşir. Melezlik kültürlerin kaynaşmasından yeni bir kültür yaratır (Türkdoğan, 2014, 140). Kültürel melezlik örnekleri bir çok kültür alanında, dinlerde felsefede dilde mutfakta sanatta hayatın her alanında bulunur. Yani kültürü oluşturan çeşitlilik kimliğin çoğullaşmasına olanak sağlamaktadır. Melezleşme kavramı kültür nosyonunun kaçınılmaz bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Melezlik ve ya melezleşme var olan kalıpların mevcut pratiklerinden uzaklaşıp yeni pratiklerin içinde ayrışarak yeni biçimlerde yeni oluşumların yollarını işaret eder. Postkolonyal incelemelerin temel başlıkları arasında yer alan

melezleme, melezleşme, kreolleşme vs gibi eğretilemelerde bugün artık daha çok küreselleşmenin yarattığı değişim konseptlerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Sanat alanında da bundan bağımsız bir yönelim beklemek yanlış olur. Sanat okumalarının hep batı sanatı üzerinden gidilerek içselleştirildiği düşünülünce bu benzeşmenin, melezleşmenin sanat alanında da aynı olduğunu görebiliriz. Disiplinlerarasılığın artık daha rahat telaffuz edildiği günümüzde çoğul bir disiplin ortamı oluşmuş, disiplinlerde melez yaklaşımlar gözlenmeye başlanmıştır. Sanat pratiklerinin tanımlanması için "melez" sözcüğü oldukça yaygın bir alana atıf etmektedir. Çağdaş sanat ortamında farklı teknik, malzeme ve disiplinlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan melez (heterojen) yaklaşımlar yeni sanat yapıtların oluşumuna olanak tanımıştır. Hadijincolaou "Bir topluluğun toplumsal ve düşünsel durumu, o toplum içindeki sanatçının toplumsal ve düşünsel durumunun ölçütüdür; sanatçılar o toplumun içinde yalıtık yaşayamazlar…sanat yapıtı,çevresindeki toplumsal ve düşünsel etkinliklerin tümünden oluşan koşullar tarafında belirlenir Hadijincolaou, 1987). Günümüzde küreselleşmenin yaşamın her alanında görüldüğü varsayıldığında, sanatın ya da sanatçının bundan kopuk kalması ondan etkilenmemesi mümkün değildir. Son yıllarda, çeşitli gelişmelerle birlikte kültürlerin iç içe geçtiği ve disiplinlerin birbirlerine hızlıca yakınlaştığı interdisipliner alanlar görülmektedir. Bu parametrelerin çok kapsamlı yapısı sonucunda bu alanlar yalınlığını kaybetmekte, bunun sonucunda da çoğulcu yapılar oluşmaktadır. Böylelikle hemen her alanlarda çoğulcu yapılar meydana gelir ve bunun sonucunda melez insan, melez dil, melez kültür, melez sanat gibi "melezlik" kavramlarının doğmasına neden olmuştur. Kültürel melezleşmenin ülkelerin ekonomik, politik ve toplumsal stratejileriyle sanat alanına sızdığı söylenebilir II. Dünya savaşı sonrası Amerika'nın Avrupalı sanatçılara ekonomik imkanlar sunması, Balkan sanatçıların Avrupa sanatına dahil edilme sürecinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. II. Dünya savaşı sonrasında oluşan güvensizlik ortamında, ekonomik bunalıma giren Avrupa'da bulunan sanatçılar, Amerika'nın onlara sunduğu ekonomik olanaklar sebebiyle Amerika'ya göç etmişlerdir. Avrupalı avangart sanatçılar, yeni bir Amerika sanatı yaratmaya çalışan; Jackson Pollock, Willem de Koonig gibi Amerikalı sanatçılara; Dada, Sürrealizm gibi avangard hareketleri anlatmışlardır. Böylelikle Amerikalı sanatçılar Avrupalı sanatçılarla teknik, bilgi, kültür paylaşımına girerek ortaya "soyut dışavurumculuğu" çıkartmışlardır. Günümüzde de halen "Irak kökenli Amerikalı sanatçı, ya da Çin kökenli İngiliz sanatçı" gibi, kültürel sentezin birleşiminden dolayı isimler duymaktayız. Amerika sanatının farklı kimlikleri bir arada taşıyan yapısının güncel örneklerine bakacak olursak, kökeni Amerika olmasa da kendini Amerikalı hisseden birçok sanatçının olduğunu, bu sanatçıların çalışmalarını farklı kültür ve köklere dayandırarak üretimlerini gerçekleştirdiklerini görürüz. Alistair Hicks kendisinden 'bir dünya vatandaşı' diye bahsettiği Aleksandra Mir; kendisinden 'Kendimi Meksika'dayken Amerikalı, Amerikada'yken Meksikalı ama Berlin'deyken evimde hissediyorum' diye bahseden Eduardo Sarabi; kendisinden 'dünyanın dört bir tarafından kovalanan bir ailenin bireyi' olarak bahsettiği Allan de Souza ile Wangechi Mutu, Marcia Kure, Julie Mehretu, 've Kamrooz Aram gibi Amerika'da yaşayan farklı kökenden sanatçıları hızla değişen kimliklerimize örnek olarak gösteriyor.

İşler

Kavramların görsel karşılıklarına ve uygulamalı işlere değinmek, üzerinde durulan sanatta melezleşme konusunun anlaşılabilirliği için gereklidir. Üretimlerin yanı sıra sanatçıların, çok kültürcülük, melezlik, kimlik, yerellik gibi kavramların izlerini görebileceğimiz sanatsal üretimleri de vardır. 1960 sonrası sanat akımlarındaki hareketlilik ve atık nesnelerin kullanımı, ifade olanaklarında çeşitliliğin yanı sıra benzerliklere neden olmuş; bu da sanatçının öznelliğini gündeme getirmiştir.

Melezleşme, bir çok sanat hareketleri içerisinde varlığını devam ettirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda, Hitler'in ordusunda savaş uçağı pilotu olan Joseph Beuys, uçağının düştüğü Tatar topraklarında, Tatarlar tarafından bulunmuş ve Tatar kültürüne ait keçe ve yağın kullanıldığı bir yöntemle tedavi edilmiştir.

Beuys'un çalışmalarında Tatar kültürüne ait keçe, yağ gibi malzemeleri, kutsallaştırmasının her iki kültüre ait değerleri, gelenekleri kullandığını gözler önüne serer.

Resim 1. Joseph Beuys, , Şişman Sandalye, 1964, 94.5 x 41.6 cm

Amerikalı sanatçı Nick Cave'in melez olarak nitelendirilebilecek uygulamaları "ses giysileri / soundsuits" sıradışı örnekler arasında gösterilebilir (Resim 2). Özünde statik sergileme düşüncesiyle tamamı süslenmiş giysilerden meydana gelen sanatçının işleri zaman zaman farklı hareket alanları ile bütünleştirilir. Cave, işlerini bazen fotoğraf ve video filmleriyle belgelerken bazen de dans gibi performanslarla bağlantılı hale getirerek kayıt altına alınır (Wilson, 2015: 90).

Resim 2. *Nick Cave, Sesgiysi (isimsiz), 274,3 x 91,4 x73,7, sentetik saç (peruk), yün, metal teçhizat, 2009.*

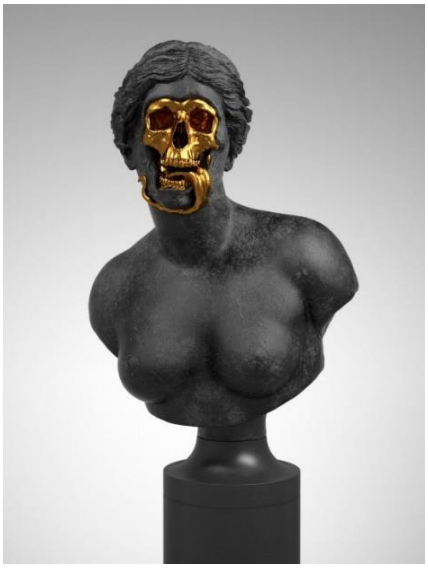
Fransa doğumlu, Cezayir asıllı bir sanatçı olan Kader Attia'nın "Hayalet" isimli çalışması, kimlik bakımından arada kalmışlığın izlerini taşır. Farklı kültürlerle yaşadığı deneyim, Kader Attia'nın kültürlerarası ve disiplinler arası araştırma yaklaşımını desteklemiştir. Uzun yıllar boyunca, toplumların, özellikle yoksunluk ve baskılama, şiddet ve kayıp deneyimleri ve bu durumun milletlerin ve bireylerin evrimleşmesini nasıl etkilediğine dair bakış açılarını araştırmıştır. Çalışmalarının her biri kolektif belleğe bağlıdır

Resim 3. Kader Attia, 'Hayalet', Alüminyum Folyo, Değişken Boyutlarda, 2007

Kültürel kimlik üzerinden çalışmalarını gerçekleştiren bir diğer sanatçı da aslen Meksikalı olan Eduardo Sarabia'dır. İspanya ve Aztek imparatorluğunu aynı hikâyede birleştiren "Moctezuma'nın İntikamı" çalışması hem annesinin hem babasının kültüründen izler taşır. Sanatçıların küreselleşen çağda birçok kültürden referans alarak çalışmalarını gerçekleştirdikleri, kimi zaman bu çalışmalarda yerellik izlerinin tercih edilebildiği, kimi zaman birkaç kültürün imgeleriyle melez bir görüntü elde edildiği görülmektedir

Resim 4. Eduardo Sarabia, Moctezuma'nın İntikamı, 2011, 43 cm x 36 cm (https://asuartmuseum.wordpress.com)

Çoğulcu anlayışın öne çıktığı günümüz sanatında, özellikle güzel sanatlarda sanatçılar, bir tek kimlik taşımasından ziyade sentezci bir anlayışla, katılımcı bir performansa dönüşen aynı zamanda, farklı kültür ve teknik birleşimlerini oluşturan sanat eserleri ile karşımıza çıkmaktadır. Eklektik bir yapı içerisinde sunulan Hedi Xandt 'in Koruluk Tanrıçası adlı eserde sanatçı, kendi kültürü dışında farklı bir kültür ve eseri kullanmış; dünya sanatı tarihi içerisinde başyapıt niteliği taşıyan eserleri, özgün sanat nesnesine dönüştürerek melez / sentez bir eser ürettiği gözlemlenmiştir (Şahin, 2015:110).



Resim 5: Hedi Xandt, Koruluk Tanrıçası, Altın kaplama pirinç, Polimer, Mermer, 2013.

Sonuç

Melezlik farklı kültür sınırlarının aşılmasıyla birbirine karışan, kaynaşan ve yeni bir kültür olarak ortaya çıkan bir yapıdır. Sanatta ise melezleşme, geçmişten günümüze farklı kültürlerin birbirinden etkilenmesiyle görülmüştür. Üretiminde, sunulmasında ya da okunmasında en az iki disiplinin bir araya getirilmesi ile oluşturulan, bir tek sanat disipliniyle tanımlanamayan, yapısında bulundurduğu birden fazla dinamikle zengin ve kompleks bir özelliğe sahip olan, bu gibi bütünleşik yapısından dolayı, melez olarak adlandırılan işler vardır. 1950-1960'lardan sonra ortaya çıkan bir çok sanat üslubunun içinde melez eğilimler görmek mümkündür. Bu dönem sanatçıların ortaya koyduğu ürün, iş, pratik, yapıt ya da etkinlik, eklektik ve heterojen yapılara sahip oldukları için sanatta melez yaklaşımlar kapsamında değerlendirilmelidir. Atık malzemeler, fotoğraf, film, kullanım nesneleri, video gibi gereçler, izleyici, hatta mekânın kendisi doğrudan melez sanat oluşumlarının birer parçası olarak kullanılabilmekte ya da bu tür sanatpratiklerinin doğrudan içerisinde yer alabilmektedir. Sanatsal faaliyetlerde disiplinlerarası kaynaşma sonucu sanattaki kullanımıyla bu yaklaşım türü, her şeyden önce güncel bir sanat üslubu ve bir kültür olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Bourse, M. (2009). Melezliğe Özgü. Işık Ergüden (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hadijincolaou, N. (1987) Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi, Çev. M Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- *İşler, E. (2010). Mitler ve Kültürlerarası İletişim. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (5), 17–22.*
- *Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası (çev. G. Seçkin). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.*
- Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatı ve Pastiş. Süleyman Demirel Üniversitesi Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 7 (15), 110–126.
- *Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika: Modernizm Sonrası Tartışmalar. Ankara: Nobel Yayınları.*
- Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak, Çev. F. C. Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

BAĞDAT ŞEHRİNİN ESTETİK GÜZELLİĞİ

Büşra GÜLER

Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi

Öz

Bağdat şehri, kurulduğu andan itibaren Mansur'un gözdesi, Ortadoğu'nun ve Irak'ın kalbi olmuştur. Şehrin savunması ön planda olsa da Bağdat'ın inşası esnasında sanat ve estetikten asla ödün verilmemiştir. Bu bağlamda Arap kökenli bir teori olan perspektifin, Bağdat şehrinde estetik yapılanma üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Halife Harun Reşid döneminde Binbir Gece masallarına konu olan Bağdat şehri, bu dönemde altın çağını yaşamış ve en güzel estetiklerle süslenmiştir. Buna bağlı olarak Bağdat şehrini güzelleştirmek için Çin'den Hindistan'dan birçok araç gereç getirilmesiyle beraber Bağdat'ın yapısı ve güzelliği oralara benzetilmek istenmiştir. Dönemi içerisindeki Bağdat, dünyanın en büyük şehirlerinden birisi konumunda olması, 1,5-2 milyon nüfusa yakın olmasıyla da ayrı bir özelliğe sahip olmuştur. Hatta bu nüfusun içerisinde musiki, hat sanatı, minyatür sanatı zirve noktasına ulaşmıştır. Daire şehir Bağdat'ın güzellikleri şiirlere, destanlar konu olurken her milletten seyyahlar ile araştırmacılar bu planı, şehrin estetik kapılarını, sokaklarını ve mimari yapısını görmek için yollara düşmüşlerdir. Bunlara ilave olarak Bağdat'ın zenginlikleri ile Bağdat'tan gönderilen çekin her ülkede geçerli olduğunu düşündüğümüz zaman, Bağdat'ın dünya şehirlerinden estetik ve zenginlik olarak bir kat daha ön planda olduğunu görmekteyiz. İslam dünyasının en planlı ve en estetik şehirlerinden biri olan Bağdat, çağdaşları arasında hep ön plana çıkmayı başarmıştır. Bu araştırmada Bağdat şehrinin dairevi planı ve mimari yapılarında kullanılan sanat ve estetik anlayışının tespiti amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bağdat, Estetik, Coğrafya, Medeniyet.

BAĞDAT ŞEHRİ'NİN ESTETİĞİ

Irak'ın başkenti olan Bağdat, Mezopotamya vadisinin ortasında Dicle Irmağının iki yakası üzerinde ve Dicle Nehri'nin Fırat Nehrine en çok yaklaştığı noktada geniş bir alüvyon ovası üzerinde kurulmuştur. Özellikle milattan önceki dönemlerde birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Bağdat, zamanın her döneminde işgallere ve savaşlara maruz kalarak pek çok kez yıkıma uğramış şehirlerin başında gelir. Buna rağmen eski dönemlerden kalma pek çok eser hala Bağdat'ta varlığını sürdürmektedir. Şark pazarları ve kaldırım kahveleri gibi şehrin eski yüzünü yansıtan birçok yer günümüzde ayakta durmaktadır. Binbir Gece Masallarına konu olan Bağdat şehrinden geriye büyük bir cami ve eski çember biçimli surların yıkıntıları kalmıştır. Bağdat'ın bir yanı modern görünüşü ile Batı Ülkelerini aratmazken Arap mimarisi ile tasarlanmış evleri, pazar yerleri ve dar sokakları ile diğer yanı Doğu havasını yansıtır. Bağdat sadece savaşlar ile değil Dicle Nehrinin taşkınları ile de birçok kez yıkılmış ve ardından yeniden kurulmuştur. Oldukça gelişmiş olan el sanatları Arap geleneğine uygun olarak sokaklar arasında ayrılmıştır. Pazar kurulan günlerde sokaklar her sınıftan insanın akımına uğramaktadır. Kentte Doğu ırklarının tüm temsilcilerine rastlamak mümkündür. Geçmişte en önemli kavşak noktası olma özelliğine sahip olan Bağdat, bugün dahi bu özelliğini korumaya devam etmektedir. Petrol rafineleri, dokuma, pamuklu ve yünlü kumaş tesisleri ile Bağdat, aynı zamanda bir sanayi bölgesi olma özelliğine sahiptir.

İklim yapısına uygun olarak tasarlanan Bağdat evlerinde evlerin bir bölümü toprak altındadır. Bunun en büyük sebebi ise gölgede 50 dereceyi bulan sıcaklardan korunmaktır. Yaz aylarında genel olarak evlerin üst kısmında bulunan düz damlarda uyunur. Abbasiler zamanında halifelik özelliğine sahip olmuş olan Bağdat, zaman içerisinde bu özelliğini yitirse de medeniyetlerden geriye kalan yıkıntılar ile hala tarihteki önemini ismi ile korumaktadır.

BAĞDAT ADININ MENŞEİ

Bağdat şehrinin adını nereden aldığı sorusunun muhtelif cevapları olduğunu söylemek mümkündür. Farklı görüşlerin toplandığı tek bir ortak nokta var ise, o da daha önceden bu coğrafyada eski bir yerleşimin olduğu gerçeğidir. Hatta bu konuda Bağdat'ın bu topraklardan miras kalan bir isim olduğunu ortaya koyan bilgiler de kaynaklarda mevcuttur. el-Hatib el-Bağdadi'nin aktarımına göre, Bağdat ismi Farsça asıllıdır. Zamanında burada Farsların ibadet ettikleri Bağ adında bir put olduğunu ve bu şehrin İran kisralarından birine hediye olarak verildiğini yazmıştır. Bu ismin devamına Farsçada verdi manasına gelen "Dâd" kelimesi eklenince "put verdi" anlamına gelmektedir. Ebû Ca'fer Mansûr yeni şehri kurunca buraya Medinetü's-Selam ismini koymuştur. Çünkü Dicle'ye Müslümanlar 'Esenlik vadisi' demişlerdir.[318] Ayrıca Hz. Peygamber'in "Seffah, Mansûr ve el-Mehdi bizdendir" hadisini de zikretmişlerdir.[319] Ebû Ca'fer H. 136 yılında halife olmuş ve H. 145 yılında şehri inşa etmeye başlamış, H. 146 yılında yapımını bitirdiği bu şehre Medinetu's-Selam adını vermiştir. Şemsettin Sami ise, Bağdat'ın isminin farisi bir isim olup bir rivayette şehrin tesisinden önce orada bulunan bir bahçenin ismi olduğunu ifade etmiştir.[320] Hatta Şemsettin Sami, Bağdat'ı, "Bağdat vilayeti, Asya-yı Osmani vilayetinin en büyük mahallelerinden olup Irak Arab'ın şimali, garbı kısmı ile Cezire'nin cenubi şarkı kısmından ibarettir" şeklinde açıklamıştır.[321] Bu konudaki diğer iddialara gelecek olursak; Bağdat, Âramice kökenli bir kelime olup, anlamı "koyun ağılı"dır. Bu fikri destekler nitelikte olan bir başka bilgi; Hammurabi (M.Ö. 1792-1750) kanunlarında Bagdadu şehrinden bahsedilmiş olmasıdır. Bu bilgiye dayanarak Bağdat isminin kökeninin Farsça olmadığı da zikredilmiştir. Kral Nazimaruttaş (M.Ö. 1341-1316) döneminden kalma bir sınır taşında Bagdadi bölgesi ifadesinin ve Talmut'ta birkaç yerde Bağdasa kelimesinin geçmesi bu tezi desteklemiştir.[322]

BAĞDAT ŞEHRİ'NİN KURULMASI VE ESTETİK YAPISI

Bağdat, kurulduğu andan itibaren Mansur'un gözdesi, Ortadoğu'nun ve Irak'ın kalbi olmuştur. Şehrin savunması ön planda olsa da Bağdat'ın inşası esnasında sanat ve estetikten asla ödün verilmemiştir. Bu bağlamda Arap kökenli bir teori olan perspektifin, Bağdat şehrinde estetik yapılanma üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Halife Harun Reşid döneminde Binbir Gece masallarına konu olan Bağdat

---

[318] el-Hatib el-Bağdâdî, Ebû Bekr Ahmed b. Ali b. Sabit, *Târihu Medineti's-Selam,* c. I, thk: Beşşar 'Avvâr Maruf, Dâru'l-Ğarbi'l-İslamî, Birinci Baskı, Beyrut, 1422/2001, s. 364.

[319] *İbn Mâce, Ebû Abdillah, Muhammed b. Yezid el-Kazvîn, Fiten 34. Sünen-i Ebu Davud Terceme ve Şerhi, Şamil Yayınevi, 14/402;* Burada Mehdî'nin ehli beytten olduğu rivayet ediliyor. Es-Seffâh, Mansûr bizdendir kısmı İbn Mâce'de bulunamamıştır. Ancak Bu üç ismin bir arada geçtiği rivayet İbn Ebî Şeybe'nin *el-Musannef'inde* XXI/288-289 hadis no: 38797'de mevkûf bir haber olarak kayıtlıdır; Bkz. İbn Mâce, 14/402: İbn Ebi Şeybe, Ebû Bekr Abdullah b. Muhammed b. İbrahim el-Absî el-Kûfi, *el-Musannef*, çev. Fikret Güneş-Yaşar Güngör, c. I-XVI, Ocak Yayıncılık, İstanbul, 2011.

[320] Şemsettin Sami, *Kâmûsu'l-Â'lâm*, c. II, Kaşgar Neşriyat, Ankara, 1996, s. 1325.

[321] Şemsettin Sami, s. 1326.

[322] Duri, c. IV, s. 426; Kalkaşendî, *Subhu'l-a'şâ fî sınaati'l-inşâ*, nşr. Muhammed Hüseyin Şemseddin, I-XV, Beyrut 1910-1920, c. IV, 16-38; Makrîzî, *Kitâbü's-sülûk li-ma'rifeti düveli'l-mülûk*, nşr. Muhammed Mustafa Ziyade, I/1-IV/3, Kahire, 1956-1973, I/1, 373.

şehri, bu dönemde altın çağını yaşamış ve en güzel estetiklerle süslenmiştir. Buna bağlı olarak Bağdat şehrini güzelleştirmek için Çin'den Hindistan'dan birçok araç gereç getirilmesiyle beraber Bağdat'ın yapısı ve güzelliği oralara benzetilmek istenmiştir. Özellikle milattan önceki dönemlerde bir çok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Bağdat, zamanın her döneminde işgallere ve savaşlara maruz kalarak pek çok kez yıkıma uğramış şehirlerin başında gelir. Buna rağmen eski dönemlerden kalma birçok eser hala Bağdat'ta varlığını sürdürmektedir. Şark pazarları ve kaldırım kahveleri gibi şehrin eski yüzünü yansıtan yerler günümüzde ayakta durmaktadır. Bağdat'ın bir yanı modern görünüşü ile Batı ülkelerini aratmazken, Arap mimarisi ile tasarlanmış evleri, pazar yerleri ve dar sokakları ile diğer yanı Doğu havasını yansıtır. Bununla birlikte Bağdat sadece savaşlar ile değil Dicle Nehri'nin taşkınları ile de birçok kez yıkılmış ve ardından yeniden kurulmuştur. Oldukça gelişmiş olan el sanatları Arap geleneğine uygun olarak sokaklar arasında ayrılmıştır. Pazar kurulan günlerde sokaklar her sınıf ve ırktan insanın akımına uğramıştır. Her anlamda özenle ve büyük dikkatle kurulmuş olan bu şehrin kurulması aşamasında Halife Mansûr çok titiz davranmıştır. Abbasiler'in yeni hilafet merkezi için yerleşime uygun bölge ilk olarak uzmanlar tarafından Halife'ye bildirilen Barimma'ya yakın bir saha olmuştur. Uzmanlarca önerilen bu saha konusunda karar kılmak için bölgeye giden Halife Mansûr, sahaya giderek özellikle havasını da kontrol etmek amacıyla geceyi orada geçirmiştir. Havasını ve konumunu beğenen Halife Mansûr, bölgenin halkın ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir noktada olmadığını dile getirmiştir. Hatta isteklerini karşılayamayacağına ve arazinin halk için yeterince büyüklükte olmadığına da kanaat getirmiştir. Bir müddet sonra Halife Mansûr, uzmanların önerdiği sahaya giderken dikkatini çekmiş olan Bağdat adlı tarihi fuar kasabasına gidip arazinin verimliliğine ve bolluğuna şahit olmuştur. Geceyi de burada geçirerek, havasını teyit ettikten sonra, Halife ile birlikte diğer uzmanlar Dicle ve Fırat'ın en yakın olduğu noktaya giderek alan tespiti yapmışlardır.[323] Halife Mansûr'un bölgede karar kılarken dikkat ettiği hususlar oldukça önemlidir. Yabancı ülkelerle olan uzaklığı, ticaret merkezlerine olan uzaklığı, verimliliği ve iklimi hakkında bölgede bulunan idarecilerden bilgi almıştır. Sahada yer alan Fırat-Dicle nehirlerinin taşımacılık ile ticarete uygunluğu da onun için önemliydi. Hatta çok fazla köprü ile ulaşılan bölgeye gelecek herhangi bir düşman saldırısında köprüleri yıkarak şehri koruma altına alabilecek olmaları da ön plandadır. Bunların yanı sıra coğrafi olarak doğa, denize ve karaya olan uzaklıkların eşitliği Halife Mansûr'u etkileyen diğer faktörler olmuştur. Yaz mevsiminde havayı kontrol eden halife gece ve gündüzü orada geçirmiş ve onay vermiştir. Mansûr kararını şöyle açıklamıştır; "Burası şehir için uygun bir yerdir, çünkü her türlü ihtiyaç maddesi, Dicle, Fırat ve diğer nehirler yoluyla, kolay bir şekilde buraya taşınabilir. Askeri ve halkı ancak böyle bir mevki taşır".[324] Halife, Bağdat'ın kurulacağı bu toprakları kendisine ve Abbasîlere bir başkent olarak yeterli görmüştür. Tüm bu özellikleri dinleyip farkında olan Halife Mansûr kararını vermiş ve inşaat için bir heyet oluşturarak söz konusu yerde Bağdat şehrinin kurulmasını emretmiştir.[325] Bu görüşü el-Bağdadi şu şekilde açıklamaktadır; "Medînetü's-Selam Bağdat olarak bilinen bu mekânın toprakları çok verimlidir. Buranın sakinleri bu şehir kurulmadan önce arazilerini asla satmazlarmış. Gücü yetmeyenler arazilerini kiraya vererek başkalarını çalıştırırlarmış. Biri öldüğü vakit miras kalan arsası asla satılmaz akrabaları arasında pay edilirmiş".[326] Bağdadi diyor ki: "Ebu Ca'fer bu şehri inşa etmeye karar verince bütün mühendisleri, bina işinden, ziraatten, coğrafyadan ve arazi paylaştırmadan anlayan herkesi burada toplamıştır. Halife kafasındaki planı onlara anlatınca marangoz, hafriyatçı, demirci ve diğer zanaat

[323] İsmail Yiğit, "Bağdat", *Altınoluk Dergisi,* S. 101, Temmuz, 1994, s. 19-21.

[324] Yiğit, S. 101, s. 19.

[325] Yiğit, S. 101, s. 21.

[326] el-Hatib el-Bağdâdî, Ebû Bekr Ahmed b. Ali b. Sabit, *Târihu Medineti's-Selam***,** c. I, thk: Beşşar 'Avvâr Maruf, Dâru'l-Ğarbi'l-İslamî, Birinci Baskı, Beyrut, 1422/2001, s. 292.

mensuplarından ustaları ve işçileri getirterek, onlara yetecek miktarda erzak da temin ettirmiştir. Diğer bütün beldelere de inşaat işinden anlayan ustalarını göndermeleri için de mektuplar göndererek yardım istemiştir.[327] Bina işiyle ilgili sanat ve meslek gruplarına mensup yüz binlerce usta ve işçiyi toplamadan inşaata başlamamıştır. Ayrıca kendisi şehrin projesini çizdirmiş ve onu daire biçiminde tasarlamıştır." Bu sebeple şehre "Medinetü'l-Müdevvere" de denilmektedir. Denilir ki bu zamana kadar dünyada bu şehir dışında daire şeklinde tasarlanmış başka bir şehir yoktur. Şehrin temelini ise müneccimlerin belirlediği bir tarihte atmışlardır.[328] Bağdadi'nin Taberi'den aldığı rivayete göre, "Mansûr, Bağdat'ı inşa etmeye karar verince, bu işle ilgili kişileri toplayarak düşüncelerini onlara aktardı. Plâncılar onun istekleri doğrultusunda yeni şehrin plânlarını yapıp ona gösterdiler. Arazinin külle işaretlenmesini emretti. Sonra her bir kapı yerinden şehre girdi. Küllerle işaretli olan cadde ve meydanlarını gezdi. Daha sonra bu çizgiler üzerine pamuk tohumları serilmesini, onlara da yağ dökülüp, yakılmasını emretti. Alevler parlarken orayı seyretti. Böylece yeni şehrin plânını görmek mümkün oldu." [329] Bütün bu gelişmelerden sonra Mansûr valilerine mektup gönderip bina yapma konusunda usta olanların kendisine gönderilmesini emretmiş ve binlerce işçi ve sanatkârı Bağdat şehri kuruluşuna dâhil etmiştir. İnşasına H. 145 /M. 762'de başlanan Bağdat'ın ilk harcını Mansûr kendi elleriyle koymuştur. Bu esnada ise Allah'a şükredip "Yeryüzü Allah'ındır, orasını kullarından dilediğine verir. Kurtuluş Allah'tan korkanlar içindir."[330] Sonra ise işçilere "Allah'ın bereketi üzere bina ediniz" demiştir.[331] Bağdat şehri daire şeklinde yapılmış olduğu için "Medinetü'l-Müdevvere - Dairevî şehir" adı verilmiştir. Bununla birlikte kurulan yeni şehrin, adını daha önce aynı yerde bulunan eski İran köyü olan Bağdat'tan aldığı da ifade edilmiştir.[332] Bağdat'ın inşa edilmesi için hazırlıklar tamamlanınca H. 145/M. 762 yılında Halife Mansûr'un başmüneccimi ve muhtemelen *Fî Serâiri Ahkâmi'n-Nücûm* adlı eserin yazarı olan Nevbaht veya Neybaht'ın[333] söylediği saatte Bağdat'ın yapımına başlanmıştır.[334] Bu esnada Hz. Hasan'ın oğulları İmam Muhammed ile İmam İbrahim isyan edince şehrin yapımına ara verilmiştir. Müverrih Halife b. Hayyat'a göre, H. 145/M. 762-63 yılında Muhammed b. Abdullah b. Hasen b. Hasen b. Ali b. Ebî Talib, Recep ayında Medine'de, İbrahim b. Abdullah ise Ramazan ayının ilk gecesinde ayaklanmıştır.[335] Bu konuda ravilerin söylediklerini aktaran Belazuri, "Bağdat eski bir yerde; Müminlerin emiri Mansûr orasını şehir haline getirdi ve bu ise H. 145 yılında başladı. Ancak o Abdullah b. Hasan'ın iki oğlu Muhammed ile İbrahim'in isyan ettiklerini öğrenince Kûfe'ye döndü. Daha sonra H. 146 yılında beytülmalleri, hazineleri ve divanları Kûfe'den Bağdat'a naklettiler"cümleleriyle

---

[327] Bağdâdî, c. I, s. 380.

[328] Bağdâdî, c. I, s. 375-376.

[329] Bağdâdî, c. I, s. 59.

[330] A'raf Suresi, 7/128.

[331] Hakkı Dursun, Yıldız, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, Çağ Yayınları, c. I-XIV, İstanbul 1986, c. III, s. 367.

[332] Adem Apak, *Anahatlarıyla İslam Tarihi (4), Abbasiler Dönemi*, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2011, s. 93.

[333] Cengiz Aydın, " Ebû Sehl B. Nevbaht*", İA, TDV***,** c. X, İstanbul, 1994, s. 227-228.

[334] Nazmi-zâde Murteza, *Gülşen-î Hulefâ, Bağdat Tarihi 762-1717*, hzl. Mehmet Karataş, TTK Yayınları, Ankara, 2014, s. 56.

[335] Halife b. Hayyat, *Tarihu Halife b. Hayyat*, çev. Abdulhalik Bakır, Ankara, 2001, s. 504; Reuben Levy, *A Baghdad Chronicle*, Cambridge At The University Press, 1929, s. 19.

açıklamıştır.[336] Halife Mansûr ikisini de etkisiz hale getirdikten sonra H. 146/M. 763'te tekrar inşaata başlanmıştır. İnşaatına devam edilen Bağdat, H. 149/M. 766'da da büyük ölçüde tamamlanmıştır.

Yeni başkent kurulduktan sonra Bâbü'z-Zeheb ya da Kubbet'ül-Hadra[337] olarak anılan halifenin sarayı ile camisi ise merkezde olacak şekilde konumlandırılmıştır. Daire şeklinde olan bu şehrin merkezinde halife sarayı ve camisi ile birlikte kendi ailesi ve muhafızlarının yaşam alanı yer almıştır. Halife'ye kendi çevresi ve güvenlikten başka hiç kimsenin yaklaştırılmaması ile herhangi bir tehlike yaşanmaması hedeflenmiştir. Halife Mansûr, kurduğu şehrin duvarlarını mimari detayları ile eski Bağdat surlarını H. 147/M. 765 yılında tamamlamıştır.[338] Şehrin inşasında her taraftan gelen işçilerin 100.000 kişi olduğu rivayet edilirken ülkenin bütün ustaları bu inşaatta toplanmıştır. Böylelikle şehrin inşasında çalışan her insan şehrin kurucusu ve ilk oturanlarından biri olmuştur.[339] Bunun yanında İmâm-ı A'zam da Bağdat'ın inşasında bizzat çalışmıştır.[340] Ya'kubî ve İbnü'l-Fakıh'ın verdiği bilgilere göre, IX. yüzyılda Bağdat'ın çevresindeki kanal ağı hem tarımda bol ürün almasına hem de şehri su baskınlarına karşı korumuştur. Bağdat'ın sağlıklı ve ılıman iklime sahip olduğunu da eklemişlerdir. Kurulan yeni şehir sağlam yapısı ve yerleşim düzeni ile kale görünümünde olmuştur. Şehrin güvenliği için etrafına geniş ve derin hendek açılmıştır. Bağdat'a daha sonradan yapılmış bir iskele ve savunma amaçlarıyla boş bırakılmış 57 metre genişliğindeki bir alandan sonra temelden itibaren 9 metre yüksekliğinde bir duvar yer almış ve bundan sonra da tuğlalarla asıl sur yapılmıştır. Kapıların üzerinde şehri yukarıdan gözetlemeleri için, alt kısmında nöbetçilere ayrılmış bölümleri olan gözetleme kuleleri inşa edilmiştir. Plan dâhilinde evler yapılması için bu surdan sonra 170 metre genişliğinde bir saha ayrılmıştır.[341] Ayrılmış olan bu bölgede sadece halifeye yakın adamlar ve askerlere ev yapma hakkı tanınmıştır. Güvenlik için her türlü tedbiri almış olan Mansûr şehre giren yollara sağlam kapılar yerleştirmiştir. Halifenin sarayı Bâbüzzeheb, şehrin büyük camisi, divanlar, halifenin çocukları için ayrılmış evler, sahibü'ş-şurtaya[342] ve muhafız birliği kumandanına ait iki sakifeyi (revak) kapsayan geniş alan etrafına üçüncü duvar da yapılmıştır.[343] Bağdat şehri planı içinde; merkez noktada birleşen dört ana yol yapılmış ve bu yollar şehrin etrafını saran surlara kadar ulaşıp kendi içinde küçük yollara ayrılmıştır. İlk olarak şehrin etrafındaki iki surdan içteki daire surun çapı 1200 zirâ[344] yüksekliği 35 zirâ tabandan genişliği 20 zirâ dıştaki surun taban genişliği 50, üstü 20 ve yüksekliği ise 30 zirâ şeklinde yapılmıştır.[345] Bahsi geçen bu iki sur arasındaki genişlik 160 zirâ şeklinde yapılmış ve her sura dört kapı eklenmiştir. Ayrıca Bağdat'ın kapıları açıldıkları yöne göre isimlendirilmiştir. Bunlar Şam Kapısı, Kûfe Kapısı, Basra Kapısı ve Horasan

---

[336] el-Belazuri, Ebü'l-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir b. Dâvûd el-Belâzürî, *Fütuhu'l-Büldan*, çev. Mustafa Fayda, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s. 422.

[337] Yıldız, c. III, s. 367.

[338] Belâzuri, s. 422.

[339] Maurice, Lombard, *İslam'ın Altın Çağı*, çev. Nezih Uzel, İstanbul 2002, s. 175.

[340] Bilal Gök, "Ebû Hanîfe'nin Devlet Yöneticileriyle Münasebetleri", *Bütün Yönleriyle İmâm-ı A'zam ve Hanefîlik Sempozyum Tebliğler Kitabı*, hzl. Ahmet Kartal-Hilmi Özden, Eskişehir, 2015.

[341] Duri, c. IV, s. 426.

[342] Sahibü'ş-Şurta: İslâm devletlerinde, şehirlerde emniyet ve asayişi sağlamakla görevli teşkilattır. Bkz. Metin Yılmaz, "Şurta", *İA, TDV*, c. XXXIV, İstanbul, 2010, s. 242-244.

[343] Duri, c. IV, s. 426.

[344] Zirâ; Metrik sistem henüz uygulanmaya başlamadığı süreçte kullanılan bir uzunluk ölçüsüdür. Türkçesi arşındır. Dirsek ile orta parmak ucu arasındaki kısmın ölçüsünü ifade etmek için kullanılır. Bkz. Mehmet Erkal, "Arşın", *İA, TDV*, c. III, İstanbul 1991, s. 411-413.

[345] Yıldız, c. III, s. 368.

Kapısı olup her kapının üstüne yüksek bir kule yapılmış, hatta her iki kulenin arasına 28 burç yerleştirilmiştir. Taha er-Ravi'nin rivayetine göre Mansûr, daha güvenli bir alan oluşturmak için surun iç tarafına üçüncü bir sur daha yaptırmıştır.[346] Bağdat şehri kesişen iki yol ile dört eşit parçaya bölünmüş böylelikle hem şehir kontrolü ve haberleşme hem de kervan yolları irtibatı temin edilmiştir.[347] Kuzeydoğuda Horasan, güneybatıda Basra, kuzeybatıda Suriye ve güneydoğuda ise Kûfe kapılarının varlığından bahsedilmektedir. İşte bu güvenlik ağları ile birlikte, halifenin sarayına ulaşmak isteyen öncelikle geniş ve derin hendeği, daha sonra iç ve dış surlardaki beş kapı geçilmeliydi. Bu nedenle Bağdat'a Mansûr'un daire şehri denilmiştir. Doğu imparatorluk geleneklerinin hâkim olduğu Bağdat'ta halife halktan ayrı yaşamış ve yeni devletin büyüklüğü yapılan ihtişamlı cami ve saraylarla ölçülmüştür. Nazmi-zâde Murteza'nın Muslihuddin Lâri'den edindiği bilgilere göre, Müneccim Nevbaht ve bazı görüşte Halid Bermekî ve Haccac b. Ertat'ın ittifakıyla Abbasî halifeleri burada ölmemeleri için Bağdat'a yay şekli verilmiştir.[348] Halife Mansûr'un sarayının 48 m. yüksekliğindeki yeşil kubbesi 941'de fırtınalı bir gecede yıldırım düşmesi nedeniyle yıkıldı; ancak duvarlar M. 1255'e kadar ayakta kalmıştır. Bâbüzzeheb'in yapımında mermer ve taş kullanıldı ve kapısı altınla süslendi. Hârûnürreşîd'in önem vermemesine rağmen Bâbüzzeheb yarım yüzyıla yakın bir zaman resmî ikametgâh olarak kullanıldı. Halife Emîn buraya yeni bir yan bina ilâve edip etrafında bir meydan yaptırdı."[349] Halife Emin tahttan uzaklaştırılınca M. 813 yılındaki kuşatmayla birlikte çok zarar gören bina sonra tamamen resmi yerleşimden çıkmıştır. Şehir planlaması yapıldıktan sonra binaların yapımına önce halife sarayını yapmakla başlanmıştır. Dört halife dönemi ile karşılaştırdığımız zaman ilk önce cami yapılır, hatta mescit yaşanılan hilafet binasından daha yüksek olurdu. İlerleyen dönemlerde ihtişam saygının yerini almış olmalı ki, daha sonra yapılan Mansûr Camisi kıblesinde hafif hata tespit edilmiştir. Halife Harun Reşid M. 807 yılında bu camiyi yıktırarak tuğlalarla yenilemiş, ilk önce M. 875 sonra M. 893'te de genişletilmiştir. Halife Mu'tazıd-Billah camiyi onarıp ilave bir bölüm yapmış ve M. 915 yılında yanan Mansûr Camii minaresi yeniden yapılmıştır. Ayrıca M. 1255 yılında sel baskını ve akabinde Moğol saldırısına uğrayan cami Abbasîler döneminin en büyük camisi olmuştur.[350] İbnü'l Esir'in kaydettiğine göre, Bağdat şehrinin inşaatı H. 145/M. 762-763 yılında başlamıştır. Hatta Haşimilerin Kûfe civarında yerleşmeleri ve Râvendiye'nin bu bölgede isyan etmesinden rahatsız olan Abbasî halkı için Kûfe'den uzakta güvenli bir yer bulmuşlardır.[351] Evvela bir zaman Mansûr askerleri ile birlikte yerleşim yeri arayıp Musul dağlarını kontrol ederken askerlerinden biri gözündeki remed hastalığı nedeniyle uğradıkları şehirde kalmıştır. İbnü'l Esir'in rivayetine göre, askerin gözünü tedavi eden doktor, Mansûr'un sefere çıkma nedenini sormuştur. Askerden de cevabı aldıktan sonra "Bizde bulunan bir kitapta şöyle yazıyor dedi. Miklâs adındaki bir adam Dicle ile "Zevrâ" denilen yer arasında bir şehir kuracak. O şehrin bir kısmını inşa edince Hicâz'da bir kargaşa meydana gelecek, şehrin inşasına ara verip o kargaşayı da bastıracak, sonra dönüp şehrin inşasını tamamlayacak. Uzun bir ömür sürecek ve saltanat onun çocuklarına geçecek" sözleriyle açıklama yapınca asker Mansûr'a yetişip duyduklarını iletmiştir.[352] Bağdat'ın planının sosyal gayeler gözetilerek de çizildiği kuşkusuz. Çünkü her bölge belirli bir etnik veya meslekî grubun sorumluluğunda olacak şekilde bir düzen benimsenmiştir. Askerler saraya

---

[346] Tâhâ er-Râvî, *Târîhu ulûmi'l-lugati'l-Arabiyye*, Bağdad, 1949, s. 79.

[347] Duri, c. IV, s. 426.

[348] Nazmi-zâde Murteza, s. 56.

[349] Duri, c. IV, s. 426.

[350] Duri, c. IV, s. 427.

[351] İbnü'l Esir, *El Kâmil Fi't-Tarih İslam Tarihi*, c. V, Bahar Yayınlar, İstanbul, 1986, s. 451.

[352] İbnü'l Esir, c. V, s. 451.

yakın evlerde, tüccar ve zanaatkârlar ise Kerh'te Sarât'ın güneyinde ikamet etmişlerdir. Bunun yanında çarşı ve pazarlar Bağdat'ın planında önemli bir yer edinmiştir. Başlangıçta büyük surdan iç sura doğru uzanan dört yol boyunca yüksek kemerli dükkânlardan oluşan dört pazar yapılmıştır. Bunlara ek olacak şekilde surların dışına da dört pazar yeri kurulmuştur.[353] Bütün bu bilgilere bakıldığı zaman Bağdat için önemli olanlar sırasıyla, halifenin sarayı, cami ve pazarlar olmuştur. Bağdat'ın yerleşmesinin ardından, şehirde barış ortamı tesis etmek için her etnik grup bir bölgeye yerleştirilmiştir. Surlarla çevrili güvenliği ön planda olan Bağdat'ın, dışı gibi içinin de güvenli olması için çaba göstermişlerdir. Irklar mozaiği olan bu coğrafyada bu konuya yoğunlaşılması bölgenin sakinliği için gerekli bir adım olmuştur. Hatta bir süre sonra Halife Mansûr, M. 773 yılında pazarların emniyetini sağlamak için pazarları Kerh'e nakletmiştir. Bu pazarlarda toplu tezgâh uygulamasına izin vermeyerek ticaretini yapmak istedikleri her eşyanın ayrı pazarı ve çarşısı olmasına karar verilmiştir. Aynı zamanda Kerh bölgesinde ayrıyeten manav, sarraf, bakkal ve kitapçı çarşıları da kurulmuştur. Şehir büyüdükçe Horasan, Harizm, Buhara, Merv ve Semerkant'tan bu çarşılara tüccar grupları -ki her grubun kendi reisi beraberinde olacak şekilde- gelmişlerdir. Duri'nin naklettiğine göre Bağdat şehrinin kurulacağı yer kesinleştikten sonra planının M. 755 yılında çizilmiştir. Plan çizildikten sonra M. 762'de de şehrin yapım çalışmalarına başlanmıştır. Bu çalışmalarda dört mimar görev almıştır. Hatta Ya'kubi, caminin mimarının Haccâc b. Ertât olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Wiet'in de belirttiğine göre, Halife Mansûr, mühendisleri ve başarılı mimarları toplayıp nakliyatçı, duvarcı, ağaç işçisi, nalbant, marangoz ve işçileri bir araya getirerek bunlara belirli miktarlarda maaş ödemiştir.[354] Bunlara bağlı olarak Ya'kubî ve Taberî'nin naklettiğine göre Halife Mansûr Bağdat'ta çalıştırılmak üzere 100.000'e yakın işçi ve ustayı bir araya getirmiştir.[355] Yukarıda da belirttiğimiz gibi daire şeklinde şehir planı İslam öncesi ve sonrası bilinen bir yöntemdir. Üstelik dairevi şehir planı sadece bu coğrafyaya has bir durum değildir. Yakındoğu'da dairevi plan antik bir Sümer şehri olan Uruk'ta uygulanmış ve Âsurlular'ın ordugâhlarında da bu plan kullanılmıştır. Duri'nin aktardığına göre Creswell, aralarında Harran, Agbatana, Hatra ve Dârâbcird'in de bulunduğu, oval veya daire şeklinde on bir şehir daha olduğunu söylemiştir. Bağdat, şehir planı itibariyle Dârâbcird'in şehir planına daha çok benzemiştir. Dolayısıyla Bağdat'ın mimarlarının muhtemelen böyle planlardan haberleri vardı. Öte yandan İbnü'l-Fakıh şehir için kare veya daire şeklinde iki plan çizildiğini ve sonuncusunun daha mükemmel olduğu için tercih edildiğini anlatmıştır.[356] Hilafet sarayı "Dâr'ül-Hilafe" ve bunun etrafında hükümet binaları konumlandırılmıştır. Şehir M. 768'den sonra nehri aşıp doğuya doğru ilerlemeye başlamıştır. Hatta otuz yıl sonra Harun Reşid ve el-Me'mûn döneminde IX. yüzyılın başında yaklaşık 9-10 kilometre çapında geniş bir alana yayılmıştır. Bu ölçüler sonucunda çevre bulvarlarını da hesaba katınca Paris'in çağdaş ölçüleri ile aynı olduğu görsellerle sunulmuştur.[357] Bağdat'ın kalbi diyebileceğimiz Halife ile yakınlarının güvenli bölgesi olan merkezde cami ve dârü'l-imâra ayrı bir duvar ile çevrilmiştir. İç içe lâbirent sistemi gibi betimlenen güvenlik duvarı ile güçlü koruma içgüdüsü ön plandadır. Üç duvar ile çevrilen çekirdek bölge olan bu yuvarlağın etrafına hendekler kazılarak güvenlik koruması tamamlanmıştır. Halife Mansûr'un planını onayladığı Bağdat şehrinin diğer İslam şehirleri ile karşılaştırıldığında savunma sistemi en yüksek seviyelerde olan tek

---

[353] Duri, c. IV, s. 427.

[354] Gaston Wiet, *Baghdad, Metropolis of the Abbasîd Caliphate*, trc, Seymour Feiler, University of Oklahoma Press, U.S.A, 1971, s. 12.

[355] Ya'kubî, *Tarihu'l Ya'kubî*, c. II, Darussadır, Beyrut ts, s. 373-378; Taberî, Ebu Ca'fer Muhammmed b. Cerir (310/922), *Tarihu'l-Ümem ve'l-Müluk*, thk: Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim, VII, Beyrut ts, s. 619; Duri, c. IV, s. 427.

[356] Duri, c. IV, s. 427.

[357] Lombard, s. 177.

şehir olduğunu söylemek mümkündür. Çepeçevre düzenlenen savunma ağına simetrik, şehri dört parçaya bölen dört ayrı giriş kapısı eklenmiştir. Şam, Horasan, Basra ve Kûfe kapıları şeklinde adlandırılan giriş noktalarına gözetleme yerleri eklemek de unutulmamıştır. Hepsi aynı özelliklere sahip olan gözetleme alanlarının yanı sıra, beş ayrı kapıdan geçecek bir sistem belirlenmiştir. Bağdat kapıları inşaasında Şam, Vâsıt ve Kûfe şehirlerinden gelen kapı elemanları görev almıştır.[358] Bağdat şehrinin kapıları arasındaki mesafe konusunda farklı görüşler vardır. Horasan Kapısı'ndan Kûfe Kapısı'na 405 m., Suriye Kapısı ile Basra Kapısı arasındaki mesafenin de 303 m. olduğu rivayet edilmiştir. Başka bir görüş ise, her iki kapı arasındaki uzaklığın 608 m. olduğudur ve bu görüşler Bağdat'ın gerçek ölçülerini yansıtmamaktadır. Şehrin inşaasında bulunan Rebâh, her iki kapı arasında 1848 m. olduğunu söylemiştir. Mu'tazıd'ın emri ile yapılan ölçüm sayesinde Bağdat'ın çapının 2352 m. olduğu tespit edilmiştir. Ya'kubî de hendek dışında bulunan her iki kapı arasında 2534,5 m. olduğunu nakletmiştir.[359] Şehrin bu şekilde kapılarla bölünmesinde ticari etkenler büyük rol oynamıştır. Başka bir ifadeyle, Bağdat'ın ekonomi ve ticari açıdan daha elverişli olması ve ticaret yollarıyla bağlantısının iyi kurulmasına dikkat edilmiştir.[360] İbnü'l Esir, Bağdat'ın inşasında harcanılan miktarın dört milyon sekiz yüz otuz üç dirhem olduğunu aktarmıştır.[361] Şehrin planını çizenler arasında Haccac b. Ertat ile İmam Ebû Hanife öne çıkanlar arasında yer almıştır. Ayrıca Ebû Hanife tuğla ile kerpiçleri sayarken tek tek saymak yerine metre mikâpla hesaplama yöntemine benzer bir usul bulmuştur. Bağdat şehri kurulurken Halife Mansûr'un harcadığı miktar hakkında çeşitli rivayetler vardır. Rivayetlere göre Bağdat'ın kuruluşunda 18 milyon dinar ya da 100 milyon dirhem harcanmıştır.[362] Halifeliğin arşivlerinde yer alan resmi raporlarda Bağdat için harcanan miktarın 4 milyon 883 dirhem olduğu görülmektedir. Dönemin iş gücü ve malzeme fiyatlarındaki düşük miktar ile Mansûr'un sıkı denetimli harcamaları düşünüldüğü zaman, bu raporlara yansıyan tutarın doğruluğu kabul edilebilir. Nazmi-zâde Murteza'nın Hâtib-i Lebîb'ten aktardığına göre, Mânsur başlangıçta Bağdat şehrini sekiz esas üzerine yapıp şehrin ortasında saray ve yüksek kubbeli bir cami inşa ettirmiştir. Bununla birlikte kubbenin tepesine süngülü bir heykel yerleştirdiğini ve düşman hangi taraftan gelirse bu heykelin o tarafa meylettiğini kaydetmiştir. Hatta bahsi geçen bu heykel zamanla yıkılıp yok olmuştur.[363] Hakkı Dursun Yıldız'ın İbn Tiktaka'dan aldığı bilgilere göre Mansûr, Bağdat'ın inşa masrafları artınca Ebû Eyyûb el-Mevreyânî'nin Kisrâ sarayı'nı yıkarak devşirme malzemelerin şehir inşasında kullanılmasını emretmiştir. Abbasî halifesi Ebu Ca'fer Mansûr bu konuyu Hâlid b. Bermek ile görüşünce Hâlid'in, "Yapma, ey mü'minlerin emiri! O İslâm'ın alâmetidir. İnsanlar onu gördüklerinde, bu gibi binaların sahiplerine ancak semâvi bir emrin boyun eğdireceğini bilirler. Üstelik orası Ali b. Ebî Tâlib'in namazgâhıdır. Onun yıkılmasındaki külfet, menfaatından daha fazladır."[364] dediği de rivayet edilmiştir. Bu cevabına karşılık Mansûr da ona, "Ey Hâlid! Acemlere meyilden başka bir şeye razı olmadın"[365] diyerek sarayın yıkılmasını emrettiği ve bir gedik açıldığı kaydedilmiştir. Ayrıca Kisrâ sarayı yıkımı, ondan elde edilecek enkazın kullanılması fikri ile çelişmiş ve daha fazla masraf olunca Mansûr yıkımı durdurmuştur. Şehrin gerekli olan bütün ihtiyaçları karşılandıktan ve halife Bağdat'a taşındıktan sonra şehir için yeni planlar yapılmıştır.

---

[358] Yılmaz Can, *İslâm Şehirlerinin Fiziki Yapısı*, TDV Yayınları, Ankara, 1995, s. 83.

[359] Ya'kubî, s. 373-374; Duri, c. IV, s. 427.

[360] Ahmet Turan Yüksel, *İslâm'ın İlk Döneminde Ticârî Hayat*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1999, s. 82.

[361] Yıldız, c. III, s. 368.

[362] Duri, c. IV, s. 427.

[363] Nazmi-zâde Murteza, s. 56.

[364] Yıldız, c. III, s. 368.

[365] Yıldız, c. III, s. 368.

Bunlardan biri olan Fırat ve Dicle nehri arasında açılan kanalla Bağdat'ı Anadolu ve Suriye'ye suyolu ile taşımayı başarmışlardır. Bu coğrafyada yaşanılan yenilikler tüm dünyanın dikkatini çekerek ilim ve medeniyet alanında gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Bağdat böylece siyasi, ilmi ve sosyal gelişmeler açısından Ortadoğu'da bir merkez haline gelmeye başlamıştır. Diğer taraftan bu şehir yaşadığı sarsıntılara rağmen uzun süre namını korumuştur.[366] Halife Mansûr Dicle kıyısında Horasan Kapısı aşağısındaki bahçelerin bulunduğu yere Huld adını verdiği bir saray yaptırmıştır. Bu sarayın yapılması ile dikkatler Bağdat'tan Rusâfe'nin karşısına çekilmiştir. Halife, bunun yanında ordunun bölünmesi ve arazinin yetersizliği sebepleri ile veliaht tayin ettiği oğlu Mehdi için bir karargâh kurmuştur. Buraya da tam olarak Bağdat düzeni hâkim olmuştur. Kurulan karargâhın etrafına saray, cami ve kumandanlar ile maiyetindekiler için evler yapılmıştır. İlerleyen dönemlerde Halife Harun Reşid buraya bir saray yaptırmış bu nedenle de bölge Rusâfe adını almıştır. Mehdi için yapılan kışla ile askeri bölgeyi bir duvar ve kışlayı saran hendek ayırmıştır. Halife Mansûr, oğlu Mehdi için M. 768'de kışlayı yaptırmaya başlayarak M. 773 yılında tamamlatabilmiştir. Rusâfe de kurulan bu şehrin karşısında yer almıştır.[367] Bağdat şehri kurulduktan sonra burada ticarî faaliyetler, zenginlik ve nüfus artış göstermiştir. Mehdî ve ardından Bermekîler'den sonra Bağdat'ın doğusu daha cazip hale gelince halk doğuya yerleşmeye başlamıştır. Bu durum nüfusun bu bölgede yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Önce Yahyâ b. Hâlid el-Bermekî Kasrü't-tîn adını verdiği görkemli bir saray yaptırmış, sonra el Bermekî'nin oğlu olan Ca'fer de Bağdat'ın doğu tarafında büyük bir saray inşa ettirmiştir. Tabiî ki daha sonraları bu saray Me'mûn'a verilmiştir. Şehirdeki gelişim nüfusu etkileyerek artışa neden olmuş ve şehir artık halka yetmemeye başlamıştır. Bu durumun farkına varan Harun Reşid halife olduktan sonra Bağdat'ın doğusundaki Şemmâsiye Kapısı'ndan Muharrim'e kadar şehri genişletmiştir. Ayrıca Halife Emin de Harun Reşid'in yaşadığı Huld Sarayı'ndan Bâbüzzeheb'e dönüp burayı yenileme kararı almıştır. Yeni bölümler eklenen bu saray kale gibi duvarlarla çevirmiştir. Bağdat'ın güzellikleri ve ihtişamı şairlerin de gözünden kaçmamıştır. Övgü dolu dizelerinden oluşan şiirlerinde Bağdat'tan yeryüzünün cenneti diye bahsetmişlerdir. Bu şiirlere de bolluk bereket ve refah içindeki bu şehrin bahçeleri, güzellikleri ve salonlarındaki gözalıcı dekorasyonu konu olmuştur. Bunlarla birlikte Bağdat'ın zengin eşyaları ve imar harikası sarayları dillere destan olmuş şairlerin şiirlerindeki yerini almıştır. Bütün bu güzelliklerin merkezi olan Bağdat'ta ne yazık ki siyasi çekişmeler de yaşanmaktadır. Halife Emîn ile Me'mûn iktidar mücadelesi içindeyken on dört ay süren bu çekişme ve kuşatma en çok Bağdat'ı etkilemiştir. Halkının şehri müdafaa etmesine kızmış olan Tâhir b. Hüseyin kendisine karşı koyanların evlerinin yıkılmasını emretmiştir. Bu olaylar sırasında Dicle nehri ile Dârürrakık, Suriye Kapısı, Kûfe Kapısı, Kerhâye Kanalı ve Künâse de harap olmuştur. Yaşanılan bu yağma ve yıkım hareketi ayak takımı ve ayyârlar tarafından da desteklenmiştir. Bu ayaklanmalar sonucunda Huld Sarayı ve diğer saraylar, Kerh ve doğu tarafındaki bazı mahalleler de ağır hasar görmüştür.[368] Bağdat şehrinde yaşanan olaylar ve karışıklık Halife Me'mûn'un M. 819'da Merv şehrinden dönüşüne kadar sürmüştür. Bölgeye gelen Me'mûn saraya yerleşerek buraya yarış alanı, hayvanat bahçesi ve yakınları için bir mahalle yaptırmıştır. Bu durum, şehrin daha da genişlemesine neden olmuştur. Bu yenilikler ile birlikte Halife Me'mûn idaresindeki Bağdat eski canlılığına kavuşmuştur. Halife Mu'tasım ise Bağdat'ın doğusuna bir saray yaptırarak Türk ordusu için yeni bir başkent arayışına girmiştir. Nüfusu fazlasıyla artan Bağdat dışında başka yerleşim yeri aranmasının nedenlerinden biri de, Halife Mu'tasım'ın Türk birlikleri ile eski ordu birliklerinin husumet ve karışıklık yaşamalarından korkması olmuştur.[369]Bununla birlikte Sâmârrâ, M. 836-892

[366] Yıldız, c. III, s. 369.

[367] Duri, c. IV, s. 427.

[368] Duri, c. IV, s. 428.

[369] Duri, c. IV, s. 428.

yılları arasında başkent olmuştur. Fakat Bağdat bu süre zarfında da büyük bir ticaret ve kültür merkezi olmaya devam etmiştir.

Sonuç

İslam medeniyetinin doğuşunu takip eden dönemler içerisinde Fars kültüründen, Türk kültüründen veya Roma medeniyetinden etkilendiğini de görmek mümkündür. Dünyadaki her şehir o dönemde ismiyle anılırken Bağdat şehrine Medinetü's-Selam ismiyle iltifat edilmiştir. İki gerdanlık gibi Bağdat'ı süsleyen Fırat ve Dicle, Halife Mansûr'un mamur bir yerleşim alanı arayışında dikkatini bu coğrafyaya çevirmesini sağlamıştır. Hatta Münbit Hilal dediğimiz Dicle ile Fırat arasında Bağdat'a daha başka bir güzellik katmıştır. Dünya kurulduğundan beri dünyanın gözünün burada olması Bağdat şehrini cazibe haline getirmiştir. Öyle bir cazibe merkezi ki, Bağdat'ın Medinetü's-Selam'ın güvenilirliği Endülüs'te, Fars'ta ve Bizans'ta da takdir görmüştür. Irak'ın başkenti Bağdat, parlak geçmişi ile Mısır'ın Kahire'si ve Suriye'nin Şam'ı gibi her zaman ilgi odağı olmuştur. Bu nedenle Bağdat, Sümer ve Asur gibi eski uygarlıkların beşiği olan bir coğrafya üzerinde yaşamına günümüze kadar devam etmeyi başarmıştır. Abbasi dönemine son veren Moğol istilasından sonra ülkeyi yönetimi altına alan İlhanlı, Karakoyunlu ve Akkoyunlu devletleri Bağdat şehrinin imarına ve estetiğine önem verse de bölgede süren kargaşa ve savaş yüzünden de fazlaca etkili olamamışlardır. Ancak 1515 yılında Safeviler'in Irak'taki egemenliğine son veren Osmanlı devleti, Musul ve Basra gibi Irak'ın birçok kentinde ve özellikle Bağdat'ta, izleri günümüze kadar süren zengin bir uygarlık ve kültürel miras bırakmışlardır. Bu miraslara bağlı olarak edebiyatta kendilerini ispat etmiş; Nesimi, Fuzuli, Ahdi ve Ruhi gibi tanınmış edebi şahsiyetlerin yetiştiği Bağdat ve çevresi, daha XV. yüzyıldan itibaren Türk kültür merkezi haline gelmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat'a girdiği 1534 yılından sonra kent geniş çapta imar hareketlerine sahne olmuştur. Sünnilere ait cami, türbe, mescit, makam ve yatır gibi tahrip edilen önemli dini merkezler tamir edilmiş, yeni cami ve medreseler de inşa edilmiştir. Krallık yönetimi ve Saddam Hüseyin dönemi ile birlikte son olarak ABD, akabinde ise IŞİD tehditleri ile iyice harabeye dönüşen Bağdat şehrinin güzelliğini seyahatnamelerden ve şiirlerden takip etmek mümkündür. Bağdat'ın altın çağını yaşarken dünyanın en büyük şehirlerinden birisi konumunda olması, 1,5-2 milyon nüfusa yakın olmasıyla da ayrı bir özelliğe sahip olduğu ifade edilmelidir. Hatta bu nüfusun içerisinde musiki, hat sanatı, minyatür sanatı zirve noktasına ulaşmıştır. Daire şehir Bağdat'ın güzellikleri şiirlere, destanlar konu olurken her milletten seyyahlar ile araştırmacılar bu planı, şehrin estetik kapılarını, sokaklarını ve mimari yapısını görmek için yollara düşmüşlerdir. Bunlara ilave olarak Bağdat'ın zenginlikleri ile Bağdat'tan gönderilen çekin her ülkede geçerli olduğunu düşündüğümüz zaman, Bağdat'ın dünya şehirlerinden estetik ve zenginlik olarak bir kat daha ön planda olduğunu görmekteyiz. İslam dünyasının en planlı ve en estetik şehirlerinden biri olan Bağdat, çağdaşları arasında hep ön plana çıkmayı başarmıştır.

Kaynakça

Apak, Adem, *Anahatlarıyla İslam Tarihi (4), Abbasiler Dönemi,* Ensar Neşriyat,

İstanbul 2011.

Aydın, Cengiz, *İA, TDV***,** c. X, İstanbul 1994, s. 227-228.

Can, Yılmaz, *İslâm Şehirlerinin Fiziki Yapısı*, TDV Yayınları, Ankara 1995.

ed-Duri, Abdülaziz, *İA, TDV***,** c. IV, İstanbul, 1988, s. 425-433.

el-Belazuri, Ebü'l-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir b. Dâvûd el-Belâzürî, *Fütuhu'l*

Büldan, çev. Mustafa Fayda, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

el-Hatib el-Bağdâdî, Ebû Bekr Ahmed b. Ali b. Sabit, *Târihu Medineti's-Selam,* c. I-

XIV, thk: Beşşar ‘Avvâr Maruf, Dâru’l-Ğarbi’l-İslamî, Birinci Baskı, Beyrut 1422/2001.
Erkal, Mehmet, *İA, TDV*, c. III, İstanbul 1991, s. 411-413.
er-Râvî, Tâhâ, *Târîhu ulûmi’l-lugati’l-Arabiyye*, Bağdad 1949.
Gök, Bilal, “Ebû Hanîfe’nin Devlet Yöneticileriyle Münasebetleri”, *Bütün Yönleriyle İmâm-ı A’zam ve Hanefilik Sempozyum Tebliğler Kitabı*, hzl. Ahmet Kartal-Hilmi Özden, Eskişehir 2015.
Halife b. Hayyat, *Tarihu Halife b. Hayyat*, çev. Abdulhalik Bakır, Ankara 2001.
İbn Ebi Şeybe, Ebû Bekr Abdullah b. Muhammed b. İbrahim el-Absî el-Kûfi, *el Musannef*, çev. Fikret Güneş-Yaşar Güngör, c. I-XVI, Ocak Yayıncılık, İstanbul 2011.
İbnü’l Esir, *El Kâmil Fi’t-Tarih İslam Tarihi*, c. I-X, Bahar Yayınlar, İstanbul 1986.
İbn Mâce, Ebû Abdillah, Muhammed b. Yezid el-Kazvîn, *Fiten 34. Sünen-i Ebu Davud Terceme ve Şerhi*, Şamil Yayınevi, 14/402.
Kalkaşendî, *Subhu’l-a’şâ fî sınaati’l-inşâ*, nşr. Muhammed Hüseyin Şemseddin, c. I-XV, Beyrut, 1910-1920.
Levy, Reuben, *A Baghdad Chronicle*, Cambridge At The University Press, 1929.
Lombard, Maurice, *İslam’ın Altın Çağı*, çev. Nezih Uzel, İstanbul 2002.
Makrîzî, *Kitâbü's-sülûk li-ma'rifeti düveli'l-mülûk*, nşr. Muhammed Mustafa Ziyade, I/1-IV/3, Kahire, 1956-1973.
Nazmi-zâde Murteza, *Gülşen-î Hulefâ, Bağdat Tarihi 762-1717*, hzl. Mehmet Karataş, TTK Yayınları, Ankara 2014, s. 56.
Sami, Şemsettin, *Kâmûsu’l-Â’lâm*, c. I-VI, Kaşgar Neşriyat, Ankara 1996.
Tâberi, Ebu Ca’fer Muhammmed b. Cerir (310/922), *Tarihu’l-Ümem ve’l-Müluk*, thk: Muhammed Ebu’l-Fadl İbrahim, VII, Beyrut ts.
Wiet, Gaston, *Baghdad, Metropolis of the Abbasîd Caliphate*, trc, Seymour Feiler, University of Oklahoma Press, U.S.A 1971.
Ya’kubî, *Ülkeler Kitabı*, çev. Murat Ağarı, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
Yıldız, Hakkı Dursun, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, Çağ Yayınları, c. I-XIV, İstanbul 1986.
Yılmaz, Metin, *İA, TDV*, c. XXXIV, İstanbul 2010, s. 242-244.
Yiğit, İsmail, “Bağdat”, *Altınoluk Dergisi*, S.101, Temmuz, 1994, s. 19-21.
Yüksel, Ahmet Turan, *İslâm’ın İlk Döneminde Ticârî Hayat*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1999.

ENDÜSTRİYEL ATIKLARIN PLASTİK ÇÖZÜMLEMELERİ

PLASTİC ANALYSİS OF INDUSTRİAL WASTES

Tayfun ÇİMEN

Hacettepe Üniversitesi

Öz

Günümüz teknolojisinin hızlı değişim süreci içerisinde, sistemin kendisini yeniledikçe dışarıya bırakıp attığı maddelerin, kendine özgü plastik değerler ve çözümlemelerle sanatsal formlara dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Plastik sanatlarda endüstriyel atıklar kullanılarak bir yandan geri dönüşümün önemi vurgulanmaya çalışılırken, diğer yandan da meydana getirilen plastik formlarla yeni sanatsal yaşam alanları oluşturulmaya çalışılmıştır. Endüstriyel atıkların plastik sanatlarda kullanılmasıyla endüstri toplumunun tüketim konusunda bilinçlendirilmesi de sağlanmaktadır. Doğal maden kaynaklarının sonsuz olmadığının, bilinçli bir şekilde kullanılmazsa bu madenlerin zamanla azalacağı vurgulanmaktadır. Bu nedenle de endüstriyel atıklara yeni bir işlevsellik kazandırılıp çeşitli teknik ve yöntemler kullanılarak endüstriyel atıklar sanat alanına dâhile dilmek istenmektedir. Bu durumun farkına varan pek çok sanatçı kaynak israfının önlenebilmesi için endüstriyel atıkları yeniden kullanma yönünde girişimlerde bulunmuşlardır. Birçok endüstriyel atık malzeme geri dönüşüm veya kullanım yöntemiyle tekrar kazanılmış, bu kazanımlar doğal kaynakların azalmasını sorununa olumlu yönde bir farkındalık oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Endüstriyel Atık, Plastik Çözümlemeler, Tüketim Toplumu, Geri Dönüşüm.

Abstract

Today's technology is aimed to transform the materials that the system has left itself as it renewed itself into its artistic forms with its unique plastic values and solutions. While trying to emphasize the importance of recycling by using industrial wastes in plastic arts, on the other hand, trying to create new artistic living spaces with plastic forms brought to the square. Industrial wastes are also used in plastic arts to raise the awareness of industrial society about consumption. It is emphasized that if the natural mineral resources are not used infinitely, if they are not consciously used, these mines will decrease with time. For this reason, it is desired to add a new functionality to industrial wastes and to use industrial wastes art field by using various techniques and methods. Many artists who have realized this situation have made attempts to reuse industrial wastes in order to prevent resource waste. Many industrial waste materials have been recycled and recycled, making them a positive acknowledgment to the problem of natural resource depletion.

Keywords: IndustrialWaste, Plastic Solutions, ConsumptionSociety, Recycling.

Giriş

Feodal toplum yapısından burjuvazinin hakîm olduğu kentsel yaşama geçişte ortaya çıkan atölye, fabrika gibi unsurların işleyişinde önemli bir yeri olan makine ve makinenin hüküm sürmesiyle ortaya çıkan endüstriyel ürün hem makinenin hem de ortaya çıkan ürünün kendisini bir veri olarak insanlığın hizmetine sunmuştur. Bu gelişmelerden sanatın veya sanatçının etkilenmemesi mümkün değildir. Materyal ve biçim arayışında olan sanatçının yaratıcılığını güncelle birleştirmek adına endüstrinin kendisine ve oradan çıkacak atıklara değer vermesine sebep olacaktır. Bazen endüstrinin kendisi sanata konu olacağı gibi bazen de oradan çıkacak atıklarda belli bir ifadenin aracı olacaktır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan endüstri devrimi, toplumun tüketim kültürünü etkilemiş ve sonuç itibariyle de inanılmaz bir biçimde endüstriyel atık oluşumuna yol açmıştır.

‘‘Endüstriyel Atıkların Plastik Çözümlemeleri’’ başlıklı sanatsal bildiride, endüstri, endüstriyel atık ve bunların sonucunda ortaya çıkan ifrazatların sanata nasıl konu olduğunu ve endüstriyel atıkların plastik olarak heykel sanatında kullanım biçimleri ve etkisi üzerine hazırlanmış bir çalışma niteliğindedir. Heykel alanında malzeme çeşitliliği metalden plastiğe, plastikten kâğıda, kâğıttan likit yapıdaki birçok ürüne kadar çeşitlilik arz etmektedir. Uygulamalarda yoğun olarak metal malzemenin kullanılmasındaki temel sebep, heykel ile kütle ilişkisi arasındaki plastik çözümlemeyi oluşturmaktır.

Endüstriyel atık kavramının ortaya çıkışı

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak fabrikalarda üretim sırasında veya sonucunda oluşan endüstriyel nitelikli kalıntılara, endüstriyel atık denilmektedir. Endüstriyel atıkların endüstri devrimi ve sonraki dönemlerde ortaya çıktığı söylenebilir. Endüstri Devrimi, Avrupa’da 18. ve 19. yüzyılda, yeni bilimsel buluşların üretime olan etkisi ve bunların makineleşmiş endüstriyi doğurmasıyla oluşan gelişmelerin sermaye birikimini arttırmasıyla oluşmuştur. Buhar gücü ile çalışan makineler sayesinde üretim kolaylaşmış, üretim kapasitesi artmış ve eskisi kadar kol gücüne gereksinim kalmamıştır. Endüstri devrimi, bireylerin yaşam standartlarında değişimlere neden olmuş, bununla birlikte yeni ideolojik görüşler ortaya çıkarmıştır. Oluşturduğu bu görüşler itibarı ile endüstri devrimi ilk olarak İngiltere’de hayat bulmuş ve zamanla Batı Avrupa ülkelerinde de yer edinmiştir. Endüstri devrimi, başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte tüm dünyayı etkisi altına almıştır.

Atık türleri

Katı Atıklar Evsel Atıklar: Günlük kullanım sonucu ortaya çıkan atık türüdür. Metal aletler, cam kavanozlar, seramik parçaları, plastik kutular, kâğıt ambalaj kartonları, yiyecek-içecek kutuları, giysi-kumaş parçaları vb.

Endüstri Atıkları*:* Endüstri üretim sırasında oluşan atıklardır. Otomobiller, cam, inşaat malzemeleri, ahşap, kâğıt, tıbbi araç-gereçler, elektronik aletler, radyo aktif maddeler gibi.

Sıvı Atıklar

Sıvı halde olan atık çeşididir. Fabrikalarda işlem sonucu makineleri soğutmak için kullanılan sular, asitler, nükleer sıvılar, petrol, madeni yağlar ve kanalizasyon suları gibi atıklardır.

Gaz Atıklar

Endüstriyel tesisler, nükleer santraller, otomobil egzoz gazları, fosil yakıtların kullanılması, orman vb. yangınlar gaz atıkları gurubuna girer.

Endüstriyel atıkların sanatta ortaya çıkışı

Tarih içerisinde gelişim gösteren toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik değişimler, Endüstri Devrimi’yle birlikte daha önce görülmemiş bir hız almış; gelişen teknoloji, üretim-tüketim ilişkilerinde büyük değişimlere yol açmış, insanoğlu daha çok ürettikçe daha da çok tüketir olmaya başlamıştır. Böylece insanlar için atıkların bertaraf edilebilmesi ciddi bir soruna dönüşmüş, fiziksel varlıkları ise modern ve post modern dönemi biçimlendirirken yeni arayışlara giren sanatçılar için alternatif bir malzeme ve simge olarak katkı sağlamıştır. Modern dönemin başlangıcından itibaren geleneksel kalıplaşmış tüm düşünceler Paris 1900 Dünya sergisinden ortadan kalmış yeni bir dünya algısıyla izleyiciyi büyülemiştir. Toplum yaşamını değiştiren bu endüstrileşme süreci, toplumun ve bireyin zihinsel düşünce yapısını yeni süreçlere itmeye başlamıştır. Bu bağlamda, zihinsel bu itki sanatı da yeni yollar keşfetmeye zorlamıştır.

“1900” Paris Dünya Sergisi.

20. yüzyıl sanatı, yeni üretim teknolojilerinin ve yöntemlerinin de yüz yılıdır diyebiliriz. Ekonomik ve kültürel anlamda gelişmelerin yaşandığı, sanatın da bu gelişim ve etkileşimlere yön verdiği söylenilebilinir. Bu etkileşimlerin sonucu Picasso, sanatın içinde bulunduğu sınırları zorlayarak döneme damgasını vurmuştur. Pablo Picasso, geleneksel teknik, yöntem ve malzemelerden sıyrılarak yeni arayışlara girmiştir. Endüstriyel malzemeleri, Kübizm ile sanat alanında deneyen sanatçı Pablo Picasso dur. Daha önce heykelin ana malzemesi, kil, taş, alçı, mermer, ahşap ve bronzdu, artık geleneğin yıkıldığı ve yeni arayışlarla yeni fikirlerle sanatsal ürünler ortaya çıkmaktaydı. Bu bağlamda arayışlar sonucunda Picasso’nun 1913 tarihli Gitar’ı döneme damgasını vurur.

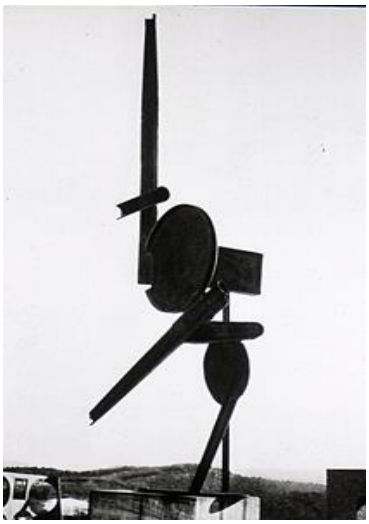
Pablo Picasso, “Gitar”,demir levha, tel, 1913.

Pablo Picasso form oluşturmaktan çok birbirinden farklı endüstriyel materyalleri bir araya getirerek yeni bir anlam ve bütünlük içerisinde yeni baştan ele almıştır. Pablo Picasso’nun 1913 tarihli ’Gitar’ı heykel tarihinin dönüşümünde bir ilk olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Pablo Picasso’nun heykellerinde günümüze ışık tutacak bugünün değişimini ve gelişimini bize ifade edecek plastik öğeleri görmek mümkündür. Sürekli bir yenilik arayışı içinde olan sanatçı, heykel sanatının değişiminde rol oynamıştır. Pablo Picasso 20. yüzyıla kadar gelen klasik yığma ve yontma heykel tekniğine yeni bir yöntem olarak inşa tekniğini kullanmıştır. Bu teknik sanatçının kendini anlatımını özgün bir dille ifade etme olanağı sunmuştur. Heykel sanatı 20. yüzyıl’da teknik ve malzeme bakımından hiç olmadığı kadar çeşitlilik göstermiştir. Bu çeşitliliğin sebebini, toplumsal yaşama biçimimizin değişmesiyle kullanımları

kaçınılmaz olan endüstrinin gelişimiyle, kolaj, asamblaj ve montaj vb. tekniklere bağlayabiliriz. Bu teknik ve yöntemlerin endüstri çağına uygun kullanım yöntemleri sayesinde heykel sanatı, Kübizm'den başlayarak günümüz sanatına kadar değişim ve gelişim süreci yaşamıştır. Pablo Picasso'nun her türlü endüstriyel atık malzemeyi kullanarak heykel yapma düşüncesi, konstrüktivist heykel geleneğinin başlamasına yol açmıştır. Rus konstrüktivistleri, heykel yapımında malzeme ve teknik açıdan geleneksel anlayıştan uzaklaşarak, heykel sanatına yeni bir bakış sunmuşlardır. Yalnızca dil ve üslup yönünden değil, kullanılan malzeme ve tekniklerde de bütünsel bir değişim olmuş ve endüstri ürünü birçok endüstriyel atık madde heykelde malzeme olarak kullanılmıştır.

Vladimir Tatlin, "Köşe Karşıt Rölyef", 1914.

Endüstriyel malzemelerle çalışan bir sanatçıda David Smith dir. David Smith'in heykelleri metal makine parçalarından oluşturulmuş hiçbir hacim olgusu taşımayan açık yapıtlara benzetilmektedirler. Yapılan denemeler sonucunda heykellerin hacimsel ve endüstriyel görünümleri belirgin ölçüde değişmiştir. ''Tank Totem V'' bu dönüşümün ilk örneklerinden biridir. Bu heykel, bir figürün varlığını çağrıştıracak şekilde bir araya getirilmiş endüstriyel öğelerden oluşur. David Smith heykel yapımında kullandığı endüstriyel malzemelerden yararlanması ve kaynak tekniği heykele yeni bir form olgusu kazandırmıştır.

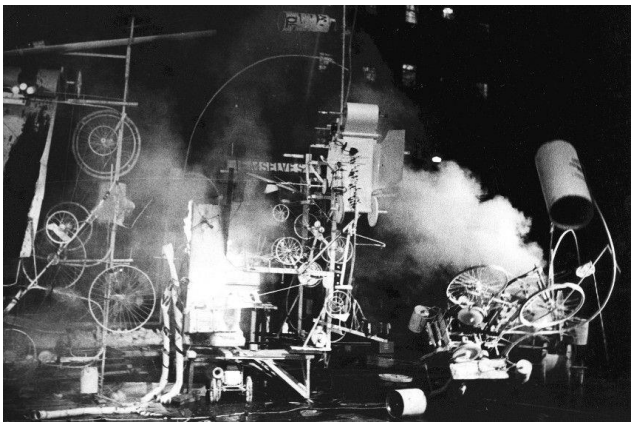


David Smith, Tank Totem V, 1953-1956.

Endüstriyel atık malzemeyle çalışan diğer bir sanatçı Baldaccini Césardır. César heykel yapmak için endüstriyel atık malzemeleri kullanmıştır. César malzeme konusundaki bu tutumu maddi olanaksızlıkların etkisi de görülmüştür. Endüstriyel bir işlem sonucu atıl duruma gelen, metal malzemelerin her yerde kolayca bulunabileceği ve fazla para harcanmadan ulaşılabilinir olmasıdır. Böylece César hurdalıklardan aldığı birbiri ile ilişkisi olmayan farklı görünümlerdeki metal malzemeleri, metal çubukları, su boruları, cıvata ve somunları, birbirine kaynak tekniğiyle birleştirerek yeni formlar oluşturmuştur. César, hurdalığın önünden geçerken gördüğü pres karsısında yeni fikirlere kapıldığını söylemiştir. Endüstriyel metal malzemeler olan, otomobil, buzdolabı, fırın, gibi nesneleri ezip sıkıştırarak metal balyalar veya paketler haline getiren büyük presle, arabaları ezerek, çağdaş anlamda yeni bir plastik formu heykele dönüştürmeyi amaç edinmiştir.

Baldaccini César, Sarı Buick, 1962.

Jean Tinguely atık malzemelerle karmaşık gürültüler, alevler ve kokular çıkaran heykellerde yapmıştır. Böylece heykel sanatını sadece görsel değil işitsel anlamda da bir yenilik öğesi ortaya çıkarmıştır. Parçalarının çoğu bir hurda çöplüğünde toplanan bu endüstriyel atık malzemeden oluşan kinetik heykel, kendi kendini imha edecek bir düzenlemeyle tasarlanmıştır. Büyük bir gürültüyle patlamadan önce, hareket eden parçaları tekerlekler, jantlar, motorlardan yükselen alev ve dumanlar izleyiciye büyük bir gösteri sunmuştur.



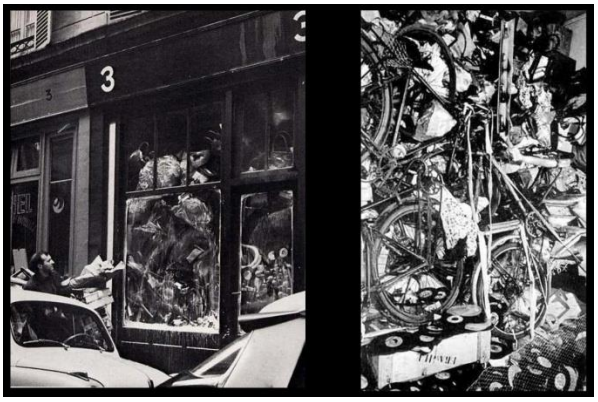
Jean Tinguely, New York'aSaygı,1960.

Endüstriyel atık malzemeler kullanarak, heykel sanatına yeni bir plastik çözümleme arayışı içinde olan diğer bir sanatçıda John Chamberlaindir. Chamberlain Chicago Sanat Enstitüsüne katılır. David

Smith'in yapıtlarından etkilenerek kaynaklı çelik metallerden ve arabalardan heykeller yapmaya başlar. Sanatçı tamamen ezilmiş otomobil parçaları üzerinde kaynakla birleştirmeler ve düzenlemeler yaparak yeni bir form arayışına girer. Chamberlain aynı zamanda diğer endüstriyel malzemelerle de denemeler yapar. Chamberlain otomobil parçalarının doğal yüzeylerinin kavisli ve pürüzlü kenarlarını kullanarak yapmış olduğu formlara yeni bir kimlik kazandırmak istemiştir.

John Chamberlain, Şapka Şeridi, 1960.

20. yüzyılda tüm dünyada egemenlik kuran tüketim toplumunun yarattığı endişe Arman'ın özgün dilini oluşturmasında önemlidir. Toplumsal üretim ve tüketimin sonsuz sıradanlığı ve gün geçtikçe acımasızlaşan şekli yani içinde yaşadığı doğayı katletme pahasına tüketimin artışı Yeni Gerçekçilik ile birlikte Fernandez Arman'da yığınlaşarak vurguyu arttırır. Tüketim kavramı bireyin yaşamının her alanında kendini gösterir. Bu durumu özümseyen birey, düşünme becerisini kaybetmiştir. Yeni alınmış, kullanılmış nesne (bardak, tabak, su şişesi) gibi bir müddet sonra çöpe dönüşmektedir. Tüketimin kullanılıp atılmaya yönelik nesneleri, gün geçtikçe artmakla birlikte çöpün farkına varmaksızın insan hayatının bir parçası olmuştur.



Fernandez Arman, Dolu, 1960.

Günümüz sanatında endüstriyel atıkların yeri ve önemi

Endüstri çağı ile birlikte insanın ürettiği doğal olmayan nesnelerin kullanım sürelerinin bitmesi ve atıl duruma gelmesiyle başlayan süreç bu sanatsal bildiride 'endüstriyel atık' olarak nitelendirilmektedir. Böylece endüstri ürünleri, üretilme amacına yönelik işlevselliğini tamamlayarak atık olmakla birlikte çürüme sürecine girmektedir. İşlevselliklerini yerine getiremedikleri gerekçesiyle çürümeye bırakılan

nesneler, atıldıkları andan itibaren renk, doku, biçim ve benzeri değişiklikler geçirmektedirler. Atıl durumdayken oluşan değişimlerden ötürü, bu endüstriyel atık malzemeler birçok sanatçının plastik bir imge olarak dikkatini çekmektedir. Her yerde rahatlıkla bulunur olmaları ve ekonomik bir fayda sağlamaları yönünden sanatçılar tarafından tercih edilmektedirler. Doğrudan 'atma, çürümeye bırakma, terk etme, biçimsel değişiklik' kavramları günümüz toplum yapısına göndermelerde bulunduğu gibi, endüstriyel atık malzemenin dış doğa güçlerine maruz kaldığı değişim sonucunda kazandığı plastik değerler, sanatçı için sadece bir anlatım olanağı, çözümleme aracı olarak da değerlendirilmektedir. Çürümeye bırakılan nesnelere sanatsal açıdan bakan sanatçı, söz konusu endüstriyel atık nesnelere kendi düşünsel imgelerini yükleyerek sanat objesine dönüştürmektedir. Sanatçının duygularını ve tinsel coşkusunu yüklediği nesnede, kendi duygularını hissetmesinden dolayı estetik bir haz oluşmaktadır. Sanatçı, endüstriyel atık malzemeye içinde bulunduğu duygu ve düşüncelerini yükleyerek, objeye ikinci işlevselliğini kazandırmaktadır.

Sonuç

20. yüzyıl sanatını ortaya çıkaran endüstriyel gelişmeler, tüketim toplumunun bitmek tükenmek bilmeyen istekleri, sanatta yeni oluşumların belirleyicisi olmaktadır. Endüstriyel üretimlerin sonucu oluşan atıklardan etkilenen sanatçılar, geleneksel yöntemlerden ayrılarak daha özgün üsluplar oluşturmaya çalışmışlardır. Böylece sanat alanında kullanılan malzeme ve teknikler yeni oluşumlara zemin hazırlamıştır. Bu oluşumlar malzemenin karakteristik özellikleriyle bütünleşerek malzemeye yeni bir sanatsal görünüm kazandırılmıştır. Kübizm ile başlayan kolaj, asamblaj tekniğinin, ekleme ve çıkarma uygulamaları günümüz sanat anlayışlarında farklılık göstererek devam etmektedir. Oluşturulan formun çok boyutlu görünümünün, asamblaj ile birlikte forma dahil edilmesiyle heykel yeni bir plastik çözümlemeye kavuşmuştur. Bu plastik çözümlemelerden hareketle günümüz sanatçıları da, sanat eserlerinde, endüstriyel atık malzemeleri kullanarak ve çözümleyerek, yeni bir sanatsal dil oluşturmuşlardır. Savunulan bu görüşler doğrultusunda konuya yaklaşım; gerek sanat tarihindeki sanatçıların örneklerleriyle, gerekse bireysel ve toplumsal yaşantılar neticesinde değişen hayat biçimlerinin incelenmesiyle günümüz sanatçılarının yeni alternatif arayışlarının irdelenmesi bağlamında sorgulanmıştır.

Endüstriyel atık malzemelerin kullanılması ve plastik çözümlemelerle yeniden düzenlenmesi, sanatçıyı yeni form arayışlarına ve farklı bakış açılarına yönelmeye zorlamıştır. Yapılan çalışmalar endüstriyel atık malzemelerle plastik öğelerin çözümlemelerini oluşturur. Araştırmalar sonucunda ulaşılan yargı ve konu ile ilgili bilgiler doğrultusunda bu konu çerçevesinde yapılan araştırma ve uygulamalar ileride birçok endüstriyel atık çeşidinin sanat alanında kullanılabilineceğini savunmaktadır.

Kaynakça

AKSIN, Feridun. (1999). *Sanat Dünyamız.* Hurda demirlerin Michelangelo'su artık yok.İstanbul:Sayı 71, Y.K.Y. s. 11-12.

FİNEBERG, Jonathan. (2013).*1940'tan Günümüze Sanat (*Çev.Simber Atay-Eskier, G. Erdinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

KIRLANGIÇ, Asuman. (2006). *Hareket İmgesinden Mobillere.* RH+Sanart Dergisi. İstanbul: Mart Matbaa.Sayı: 35. s. 19.

SMITH, Edward Lucıe. (1996). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar.* (Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınay). Akbank Kültür Ve Sanat Dizisi: 72, ISBSI. S.242-244.

WALTHER, İngo. F. (1997). *Picasso.*(Çev. Ahu Antmen), İstanbul: ABC Kitabevi.

BİR ÇAĞDAŞ SANAT ÜRÜNÜ OLARAK EĞİTİM

Abdül TEKİN

Kocaeli Üniversitesi Plastik Sanatlar

Öz

Modern düşüncenin zamanla çağdaş akla dönüşümü sırasında tarihsel ilerlemede bazı dayanak noktaları aradığı gözlenir. Modernin ortaya koyduğu iddialarının değişim ve dönüşümü sürecinde toplumlara sunduğu vaatlerin ikinci dünya savaşı sonrası yaşadığı yıkım ile ciddi şekilde revize edilmesi gerekmektedir. Amerika merkezli gelişen "çağdaş sanat" İkinci dünya savaşı sonrası bu dönüşümü sunar. Çağdaş sanatın kendini temsil eden bir eğitim modeli ile eğitim içinde yer etmesi yine 1960'lı yıllarda başlayan toplumsal hareketler ile desteklenmektedir. Bu doğrultuda çağdaş sanatın temellerini dayandırdığı kavramsal ve toplumsal altyapının tarihsel arka planını oluşturan bu modelin, farklı bazı örnekler üzerinden incelenmesi bu kapsamda çağdaş sanatın algılanmasında önemli görülmelidir. Modernliğin öğretilerine karşı oluşturulan bir karşı konumlanmanın çağdaş sanatı oluşturması da modern içeriğin ele aldığı sıradan eğitim içeriği dışında olacaktır. Bu doğrultuda özellikle yürürlükte olan bazı alternatif sanat etkinliklerinin sınırlı kapsamda ele alınması son derece önemlidir. Bu kapsamda sanatın özellikle de kendiliğinden sisteme bütünleşmiş modelleri dışında çağdaş sanatın pratikleri ile de desteklenen bazı modelleri içermesi önemlidir. Sanatın toplumla dönüşümüne yine toplumsal bağlar ile bağ kurarak yola çıkmanın önemi sorgulanmalıdır. Çağdaş sanat etkinlik ve sergilerinde yer bulan eğitim içeriklerinin çağdaş sanat olma iddiasını desteklemesi de bu kapsamda ele alınmalıdır. Böylelikle eğitim kurumları dışında sanat olma iddiası güden konusu eğitim olan içeriklerin de bu kapsamda ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Cümleler: Çağdaş Sanat, Alternatif Sanat Eğitimi ve Çağdaş Sanat İçeriği

Abstract

During the transformation of modern thought into contemporary mind over time, it is observed that some of the fundamental points of historical progress are sought. The promises made to societies in the process of transformation and transformation of Modernist claims must be seriously revised by the devastation experienced after the Second World War. Developed based in America, "contemporary art" presents this transformation after the Second World War. It is supported by the social movements that started in the 1960s. In this respect, the historical background of the conceptual and social infrastructure on which contemporary art is based should be examined through different examples. A counter-position against the teachings of modernity will also be excluded from the ordinary educational content of modern content. In this respect, it is very important that some of the alternative art activities, especially in force, be handled within a limited scope. In this context, it is important to include some models supported by the practice of Contemporary Art, in addition to the self-integrated models of art. The importance of establishing a connection with society to the transformation of art must be questioned. In this context, the support of educational content in contemporary art events and exhibitions should be taken into consideration. In this way, the content that is subject to the claim of being an art outside the educational institutions will also be dealt with in this context.

Keywords: Contemporary Art, Alternative art education and Contemporary Content of Art

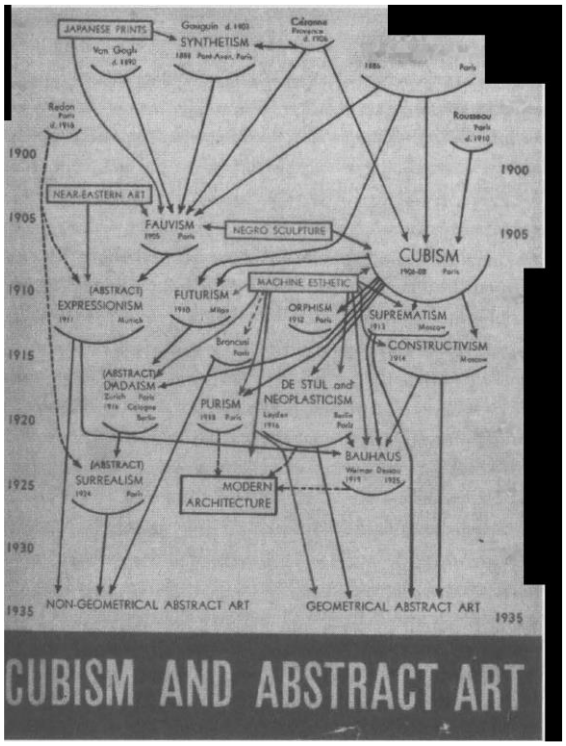
1. Modernliğin Çağdaşlığa Dönüşüm

Çağdaş sanatın disiplinler arası çok yönlü ve çok kültürlü yapısı gereği kalıplaşan bir estetik beğeninin ürünleri olarak düşünülmediği gözlenmektedir. Çağdaş sanatın içinde görülmesi muhtemel bir eğitim düşüncesinin estetik bir boyut taşıyıp taşımadığı bu çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır. Bu

kapsamda çağdaş sanat ve eğitimde dönüşümlerin etkileri son derece önemlidir. Bu dönüşümler zamanla toplumsal yapıyı olduğu kadar eğitim ve sanat üzerinde de önemli etkilerde bulunmuştur. Çağdaş eğitim ve sanatta önemli bir yere sahip olan modernden başlayarak ele alınması gereklidir.

Resim 1. 15. İstanbul Bienali'nde yer alan "Pekin'de Yer Altında Yaşam" adlı Çalışma 2017

Modernliğin farklı tanımlar ile ele alındığı gözlenir. Enrique Dussel da "Modernlik 1492 yılında İspanya'nın Amerika'ya ayak basması ve Maya, İnka ve Astek gibi büyük köklü kültürleri sömürgeleştirip, onları "uygar"laştırmaya girişmesi ile başlar" şeklinde tanımladığı gözlenmektedir. Modernliğin gelişim süreci ile ilgili ise 15. yüzyılda hümanizm ile birlikte doğmaya başladığı tespit edilirken, 16. yüzyılda İspanya'nın yönetiminde kolonizasyonu, daha sonrada Hollanda'nın öncülüğünde kapitalizmi, 17. yüzyılda Fransa yönetiminin Nasyonalizmine (aydınlanma), sonrada Britanya'nın elinden liberalizme doğru dönüştüğü görülür. (Emmelhanz, 2015, s. 18). Bu tarihlendirme bilginin modern inşa sürecinde yaşanan kapitalleşmenin tarihsel biçimini de oluşturmaktadır. Bu kısa tanımlamada da görüldüğü üzere modernliğin dönüşümünde toplumsal ilerleme düşüncesinin yönetim biçimlerinde meydana gelen dönüşümlerle de desteklendiği gözlenir. Sanatsal anlamda modernleşme ise Arthur Danto'nun ifadesi ile sanatta fotoğrafın geleneksel sanat biçimlerini bozuma uğratmaya başladığı sanayi devrimini ile başlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar devam eden sürecin Amerika'nın hamiliğinde çağdaşa dönüştüğü gözlenir. Danto "1933 dolaylarında modernizm Clement Greenberg'ün kanonik makalesi "Modernist Painting"i yazdığı 1960 dolaylarında görülenden çok farklıydı. Ama o tarihe gelindiğinde, modernizm neredeyse son bulmuştu " sözleriyle aktarmaktadır. (Danto, 2014, s. 152). Modern çeşitlilik biçimin dönüşümü ile ilişkilendirilse de özellikle 1960 sonrası gelişen sanatsal dönüşümün yalnızca sanatla sınırlı kalmadığı gözlenmektedir. 1880 ile 1960 arasında modernliğin sanatta etkisinin sürdüğü ve yine 1960'lara gelindiğinde ise modernliğin yerini çağdaşa bırakmaya başladığı gözlenir.



Resim 2. Modern ve Çağdaş Sanat'ın gelişimini gösteren Tablo.

Modernliğin toplumları aydınlanmanın vadettiği ülküler ile ilerlemeye ve yenileşmeye daveti gözlenir. Ancak sonrasında yaşanan ciddi toplumsal eleştiriler eleştiriye uğradığı bu kapsamda gözlenir.

2. Çağdaş Sanat Ürünü Olarak Eğitim

"Postmodern" söylevlerin ortaya koyduğu değişimin yalnızca bilim ve edebiyatı değil sanat ve eğitimi de etkilendiği görülmektedir. Sosyal yaşamın her alanında gözlenen modern ideallerin yerini gündelik ve küçük ölçekli daha faydaya dayanan beklentilerin aldığı gözlenmektedir. Necmi Zeka, geçmişin büyük öğretilerinin ve aydınlanma felsefesinin vadettiği sosyal eşitliğin gerçekleşmediğini belirterek "bilimin kendi başına pek de eşitliği sağlayamadığı görülüyor her şeyden önce. Eğitim alanında da, aydınlanmış, vatandaşlık bilincine sahip insanlar yetiştirmek, savaşları önlemek gibi 'soylu amaçları' giderek gözden düşüyorlar. İdeallerin yerini, iyi bir meslek ya da beceri edinme özlemi alıyor" demektedir. (Zeka, 1994, s. 24,25). Çağdaş sanat ve eğitimin birliktelik oluşturması ve bu birlikteliğin sunumunun gerçekleşmesi, çizilen sınır çizgilerinin muğlak olması, kolayca yer değiştirebilen tanımlamaların ve kullanım amacı dışına çıkabilen klasik kavramların tekrardan gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu yeniden konumlanmada adı geçen tanımların yeni fikirlere kapı açması muhtemeldir. Her iki alanın da potansiyelleri düşünüldüğünde kamusal kullanıma uygunluk iddiası ile haklılığı savunulan düşüncelerin arka planında oluşabilecek niyetleri ile ilgili ciddi eleştiriler doğmuştur. Jay Bernstein çağdaş sanat içeriği olarak sunulan ürünlerin ortak özelliği denebilecek olan eserlerin kullanıma hizmet etmemesi düşüncesi ile ilgili, "pazarlanamaması", değerlerinin altında yatan riyakâr unsurdur; sanat piyasası saftır çünkü ihtiyacın baskısından azadedir. Kültür endüstrisi, kültür mallarını, sergi ya da konserleri televizyonda ya da radyoda, "bedava", "amme hizmeti" kisvesinde sunarak bu durumu tersine çevirir. Oysa bunların bedeli, emekçi kitleler tarafından zaten çoktan ödenmiştir" demektedir. (Bernstein, 2014, s. 21). Sanat ve piyasa arasında devam eden ilişkinin ekonominin arz talep döngüsü dışında görülmesine yönelik bu iddianın gerçekliği bir yana yine kamusal sponsorluklar ve sanata destek programı iddiası taşıyan söylevlerin saflığına yönelik önemli bir eleştiri oluşturmaktadır.

Çağdaş sanatın yine ekonomik boyutta ne kadar etkin olabildiğine yönelik değerinin anlaşılmasında şu sözler dikkat çekicidir. “2007 yılının ekim ayında, BBC dünya çapındaki müzayede satışlarına ilişkin yapılan bir araştırmayı açıkladı. Bu habere göre, çağdaş sanatın finansal değeri yılda %55 artmıştı. İngiliz sanatçı Damien Hirst’in (d. 1965). “For The Love Of God” adlı elmas işlemeli kafatası 50 milyon sterline satılmıştı; gerilla graffiti sanatçısı Bansky’nin (muhtemelen d. 1974) Çelik levha üzerine sprey boyayla çizdiği “Space Girl and Bird” adlı resmi 288.000 sterline alıcı bulmuştu. Özellikle “For the Love of God”ın materyallerinin ve üretiminin 8 ila 10 milyon sterlin arasında değiştiği ve Bansky’nin eserinde kullanılan malzemenin ise çok daha ucuz olduğu, sonuçta sanatçıların ve sanat insanlarının önemli oranda kar ettiği düşünüldüğünde, birçok izleyicinin bir sanat eserinin fiyatını anlaması güçtür” şeklinde ifade etmektedir. (Whitham & Pooke, 2013, s. 67). Çağdaşın modern gibi kendi piyasa koşullarını oluşturduğu ve malzemenin değişkenliği ya da eserin üretimi esnasında iddia edildiği gibi bir kamusal fayda veya sanatın daha çok halka inmesi gibi söylevlerin bu ekonomik veriler ışığında düşünülmesi de ayrıca önem taşır. Çağdaş sanatın sansasyonel yapısı ve politik kapsamının belirleyiciliğinde çok yönlü anlatı imkanlarına olanak sunduğu gözlenir. Çağdaş sanatın eğitim içeriği olarak kurgulanması ayrıca bu sürecin içinde yer alıp alamayacağı da bu kapsamda incelenebilir. Bu durumda örnekler üzerinden çağdaş sanatın içinde konumlanan eğitim içerikleri incelenmelidir.

Resim 1. United Nation Plaza Berlin

2.1. United National Plaza Art Education

United Nation Plaza geçici bir okul olarak kurulmuştur. Berlin’de seminer ve staj programı olarak başlatılan programa, okul otuz kadar sanatçı, yazar ve kuramcı tarafından destek verilmiş ve başlangıçta bir yıl sürmesi planlanmıştır. Özgür üniversitelerdekine bezer biçimde isteyen herkesi içine almayı amaçlayan bir oluşumdur. Katılımcılar arasında başta Anton Vidokle, Liam Gillick, Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch ve Tirdad Zolghadr gibi sanatçılar yer almaktadır. 27-29 Ekim 2006'da, UN Plaza’da, Fransız devriminden Manifesta VI'ya kadar devam eden süreçte Anton Vidokle ve Tirad Zolghadr tarafından “Üretken Başarısızlık Tarihi” başlıklı açılış konuşmasını sunulmuştur. Konferansın ardından Boris Groys iki haftalık bir seminer dizisi düzenlemiştir. Seminer konusu ise “Kızıl Meydan'dan sonra” olmuştur. (E-flux, 2006). Özgür okul girişimi olarak başlatılan bu etkinlikte kamusal beklentiler ile sunulan içeriğin sanatçıların ilgi ve uzmanlığı doğrultusunda oluştuğu gözlenmektedir.

2.2. Art and Education “Sanat ve Eğitim” ağı

E-flux ve Artforum arasında meydana gelen ortak bir girişim olarak kurulan ağın yapısında sanat ve eğitime dair içeriklerin paylaşılması yer almaktadır. Kurumun web sitesindeki bilgiye göre; Ocak 2006'da New York'ta kurulan Art & Education web sitesi ve e-posta listesi aracılığıyla günlük olarak 80.000'den fazla görsel sanatlar profesyonelini ve akademisyenini kapsayan uluslararası bir ağ oluşturmayı amaçlamıştır. Sanat ve eğitim alanında meydana gelen içerik, bilgi ve akışın, haber özetlerinin, görsel sanatlar kapsamında çağdaş sanat sergileri, yayınları, çerçevesinde gerçekleşen

sempozyum, akademik istihdam ilanları ve katılım koşullarının ve alandaki gelişmelerin duyurulması amaçlanmıştır. E- posta listelerinde yer alan kişiler yoluyla uluslararası sanat okulları, dergiler, eğitim programları ve üniversiteler ile iş birliği amaçlanmaktadır. (Art&Eduaction, 2018). Bu yapının özellikle çağdaş sanat içeriği dışında günümüzün teknolojik imkanları ile de desteklenen yapısı ile kapsama alanının genişliği son derece önemlidir.

2.3. Anton Vidolke Gece Okulu

Anton Vidolke tarafından kurulan "Gece Okulu" halkı eğitmek sanat ve eğitimi birlikte düşünmek amacıyla oluşturulmuştur. Vidoke'nin çalışmaları ve okulun yapısı hakkında New Museum As Hub internet sitesinde "Gece okulu geçici bir okul şeklinde yapılanan bir sanatçı komisyonudur. Bu proje için sanatçı Anton Vidokle, bu proje ile bir yıllık süreçte aylık seminerler ve workshoplar düzenleyerek müzeyi eleştirel süreçler üreterek halkı da içine kullanmaktadır" bilgisi verilmektedir. (Nightscholl, tarih yok, 2018). Gece okulu, üç önemli konu başlığı etrafında düzenlenen on bir seminerden oluşmuştur. Programda, ilerici kültürel içerikli uygulamaları inceleyen Boris Groys, Martha Rosler ve Liam gillick tarafından seminer, atölye ve film/video gösterimi ile başlamıştır. Bahar ve yaz aylarında, programın odak noktasını günümüz sanatsal gelişmeler oluşturmuştur. Walid Raad ve Jalal Toufic, Paul Chan, Maria Lind ve Owkui Enwezor tarafından gerçekleşen seminerleri içermiştir. Sonbahar programı ise kültürel üretim alanında örgütlemeyi içermiştir. Rirkrit Tiravanija, Zhang Wei ve Hu Fang, Natascha Sadr Haghighian ve Raqs Medya Kolektif'i ile seminerler ve atölyeler gerçekleştirilmiştir. Araştırma ve üretim amaçları açısından ele alınacak olan program bu okulun temel yapısını oluşturmuştur. Konferanslar, gösteriler ve konuşmaların halka açık alanlarda gösterilmesi planlanmıştır. Bu okul faaliyetlerini Ocak 2008 ile Ocak 2009 tarihleri arasında gerçekleştirmiştir.

Resim 4. Gece Okulu Etkinlikleri VI Sanatçı "Hu Fang ve Zhang Wei"

Ücretsiz üniversitelerde uygulandığı üzere, gece okulundaki birçok etkinlik katılmak isteyen herkese açıktır. Özel ek atölye çalışmalarına ve tartışmalara katılım bir yıl boyunca ücretsiz olması planlanmıştır. Gece okuluna görsel sanatçılar, mimarlar, yazarlar, film yapımcıları, gazeteciler, küratörler, besteciler, sanatçılar ve yıl boyunca tam programa katılmaya kararlı diğerleri de dahil olmak üzere kültür üreticilerinin başvuruları kabul etmesi beklenmiştir. Gece Okulu etkinliği halkı ücret beklentisi olmadan ilerlemesi bakımından alternatif eğitim örnekleri arasında önemli bir yere sahiptir. Gece Okulu projesi ilki Manifesta VI'da gerçekleştirilmesi planlanan fakat sonradan iptal edilen çalışmanın devamı olarak düşünülmüştür. Berlin'de United Nations Plaza adında bağımsız bir girişim başlatan sanatçı yüzden fazla sanatçı ve bilim insanının katılımıyla 12 ay süren bir etkinliği daha önce başlatmıştı. Gece Okulu ise bu projenin devamı olarak New York'ta gerçekleştirilmiştir. (Nightscholl, tarih yok, 2018). Bu programın yapısında gündelik çalışma şartlarını sanatsal alan içinde düşünülmesi son derece önemlidir.

2.4. Arte Util Projesi ve Yararlı Sanat Ofisi

Müzelerin sanatı dönüştürmede güttüğü görüşlerin özellikle sanatın işlevinin sorgulanmasına yol açtığı gözlenmektedir. Salt araştırmada yürütülen "Yararlı Sanat Ofisi" çalışmalarında sanatın gerçekten yararlı hale getirilmesine yönelik beklentiler gündeme alınmıştır. Programın benzer faaliyetler içinde sanatı düşünen "Arte Util" ağı ile örtüşmesi sonucundan yola çıkarak Arte Util Müzesi ile ortaklık kurulmuştur. Salt'ta açılan bu programda sinema, performans, fotoğraf, edebiyat ve gıda alanlarında çalışmaların sürdürüldüğü belirtilmektedir. Yararlı Sanat Ofisi ile "sanatçı ve akademisyen tanımlarının dışına çıkan bir "profesyonel kullanıcı" grubunun oluşumunu hedefleyecek. Arşivdeki vakaların metin (Türkçe-İngilizce) ve görsellerle incelemeye sunulduğu ofis, programlar haricinde de herkesin kullanımına açık olacak" biçiminde gerçekleştirilmesi düşünülen etkinlikler açıklanmaktadır. (Yararlı Sanat Ofisi, 2017). Ayrıca programın ilkelerini,

"1. Toplum içerisinde sanat için yeni kullanımlar önerir.

2. Sanatın etkili olduğu (yönetimsel, hukuki, eğitsel, bilimsel, ekonomik vb.) açılardan alanın sınırlarını zorlar.

3. Zamanın takipçisi olur, güncel gerekliliklere sessiz kalmaz.

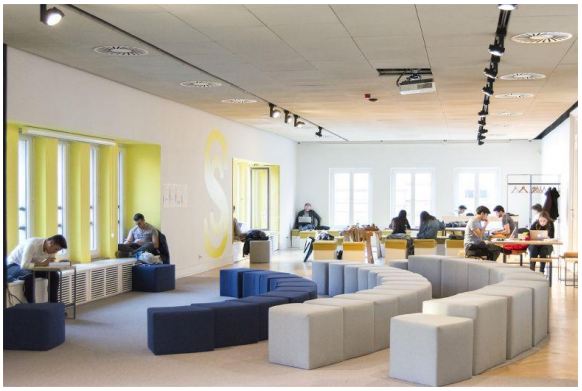
4. Uygulanabilirdir ve gerçek durumlarda işlev gösterir.

5. Eser yaratıcılığı yerine girişimci olmayı, izleyici olmak yerine kullanıcı olmayı teşvik eder.

6. Kullanıcılara pratik, yararlı sonuçlar sunar.

7. Değişen koşullara uyumlanırken sürdürülebilirliği benimser.

8. Estetiği dönüşüme dayalı bir sistem olarak yeniden yapılandırır" biçiminde belirtmek mümkündür.



Resim 5. "Yararlı Sanat Ofisi" Salt Galata 3. Katta bulunmaktadır.

Yararlı Sanat Ofisi dışında Arte Util Müzesi'nin amaçlarına bakıldığında eğitimsel içeriğin yeterince alınmadığı gözlenir. Bunun yerine sanatta işlevselliği öncülleyen "yararlı" kavramının daha çok önemsendiği gözlenir. Arte Util Müzesinin New York ve Eindhoven'da yürüttüğü projede on yılı aşkın süredir yararlı müzeler üzerine çalıştığı gözlenir.

“Kendi kendini organize eden gruplar, bireysel girişimler veya kullanıcı tarafından üretilen içeriğin yükselişi, bir zamanlar devletin alanı olan sorunlarla başa çıkmak için yeni yöntemler ve toplumsal oluşumlar geliştiriyor olsunlar. Durum incelemeleri, bu inisiyatiflerin nasıl ayrı olaylar olmadığını, ancak çağdaş dünyamızı şekillendiren küresel bir hareketin parçası olduğunu göstermektedir. Arte Útil'ı oluşturan kavram, Tania Bruguera ve Queens Müzesi, New York, Van Abbemuseum, Eindhoven ve Grizedale Arts, Coniston'daki küratörler tarafından formüle edilen bir dizi kritere göre oluşmuştur”. (Arte Util Müzesi Hakkında)

Resim 6. Arte Util Müzesi

Kişisel kullanımda kullanılmak üzere hazırlanmış odaların bulunduğu müzede bu odalar kişilerin kendi istekleri doğrultusunda düzenlenebilmektedir.

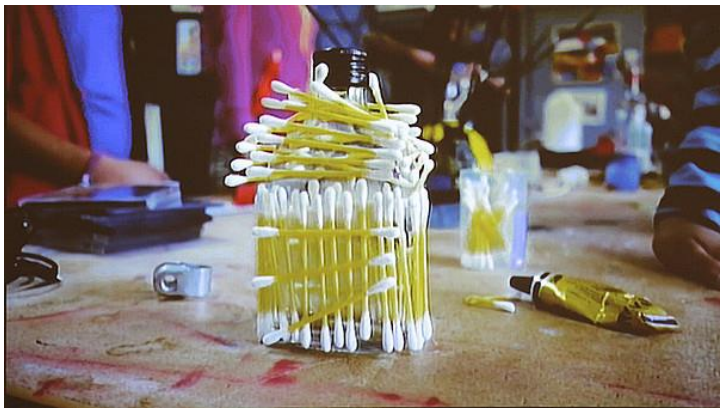
Resim 7. The Silent Üniversitesi

2.5. The Silent Üniversitesi

2012 yılında başlayan ve Ahmet Öğüt tarafından geliştirilen projede, İngiltere, İsveç, Almanya, Ürdün yer almaktadır. Silent Üniversitesi, Tate Üniversitesi'ndeki Delfina Vakfı ortaklığıyla bir yıl boyunca sanatçı Ahmet Ögüt'ün başlattığı bilgi alışverişi platformudur. Stockholm'de başlamıştır ve Avrupa’nın birçok şehrinde örgütlenmeye devam etmektedir. Üniversite, bir grup öğretim görevlisi, danışman ve araştırma görevlisi tarafından yönetilmektedir. Her grup, programa, ders temeli, temel temalar üzerine özel araştırmalar ve mülteci veya sığınmacı olarak ne anlama geldiğine dair kişisel yansımaları içeren farklı şekillerde katkıda bulunur Silent Üniversitesi, kullanıcıları bir araya getirmek için farklı kaynakları kullanmaktadır. (Öğüt, 2018).

2.6. Proyecto Secundario Liilyana Maresca

Arjantin'de Buenos Aires eyaletinde yaklaşık 250 öğrencisi bulunan okulda öğretmen ve öğrencilerin katılımı ile gerçekleşen bir projedir. Proje yürütücüsü Fernando Laguna tarafından koordine edilen sanatçılar okulun her türlü gelişimine katkıda bulunmaktadır. (Torchia, 2010). Yine bu okulun amaçları arasında sanat ve eğitim uygulamalarında değişim ve gelişim amaçlanmaktadır. Devlet okulunda sisteme entegre mahalle ile bağlantılı bir eylem ve deneyimi önerilmektedir. Belli bir yaş aralığı ile çalışan ve özellikle de ergen dönemi içine alan proje gurubunda kolektif çalışma önemsenmiştir. Oluşumun web sitesinde yer alan bilgiye göre 2007 yılında devlet tarafından çıkarılan bir yasa ile destek sağlanmıştır. Müfredatta yer alan dersler arasında üretim ve görüntü analizi (PAI), imaj ve yeni medya (INM), görsel sanatlarda proje ve prodüksiyon (PPVA) gibi içerikler bulunmaktadır. Bunun yanı sıra müfredatla paralel müfredat dışı atölye ağı oluşturulmuştur. (Tartaglia, 2014)



Resim 8. proyecto secundario liliana maresca

2.7. Genç Sanat Hareketi İnisiyatifi ve Kavanoz Bağımsız Sanatçı Mekanı

Ülkemizin önemli kadın merkezli sanatsal inisiyatiflerinden olan Oda Projesi rehberliğinde 2014'te başlayan projede lise çağı gençlerin katıldığı gözlenir. Lüleburgaz/Kırklareli'nde devlet lisesinde eğitim alan gençlerin sanatsal inisiyatif olma amacı ile eğitim ve sanatın imkanları üzerine verdikleri tepkiler üzerinden şekillenmiştir. Genel eğitim sistemi içinde bağımsız hareket edebilmenin imkân ve zorluğu göze alındığında gençler için demokratik bir ortamın yaratılacağı umulmuştur. Çağdaş sanatın yaşamla bütünleşmeyi daha çok önemsediği ve topluluk temelinde hareket ederek, düşünmeyi bireysel üretimden daha çok önemsediği ortadadır. Projeye katılan gençler ve sanatçıların bu doğrultuda birliktelikler etrafında yeni alternatif sanatsal eylem pratikleri oluşturma düşüncesi ile hareket ettikleri gözlenmiştir.

Resim 9. Oda Projesi İlk Ziyaret 2014 Şubat Lüleburgaz

Resim 10. Kavanoz Lüleburgaz'ın İlk Sanatçı Mekanı

Sonuç

Çağdaş Sanatın modern ve öncesi ile farkları düşünüldüğünde nesneden eyleme doğru bir yönelimi olduğu görülür. Bu yönelim sırasında anlatı dilinin gittikçe politik ve sarsıcı içerikler ile yaşamla daha çok bütünleşmeye çabaladığı da dikkat çeker. Çağdaşın yine artan üretim imkânları ile çeşitlenen anlatı araçlarını kullanarak daha fazla ortaklaşa alanların birlikte olduğu katılımcı esaslı yapısının vardır denebilir. Bu özellikleri ile çağdaşın içinde bir alan olarak eğitim içeriğinin de örnekler dâhilinde sunulduğu gözlenmiştir. Ayrıca yine ele alınan örneklerde çağdaş sanat içinde üretilen içerikler ile toplumsal katmanlar ile ciddi bir eleştiriye de giriştiği gözlenir. Geleneksel sanat üretimlerinin yeterince içeriğini toplumla paylaşmadığı, üstüne üretilen içeriğin yine müze ve galerilerde pasif olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu kapsamda sanatın eğitimle bütünleşerek toplumun tamamına yönelik sorunların görünür olmasına yardımcı olmaya çalıştığı gözlenmiştir. Halka yönelik ücretsiz eğitimler ile sanatın dönüştürücü gücünün eğitim olarak gerçek yaşamla bütünleşmesine yönelik önemli bir adım atıldığı bu durumda iddia edilebilir. Bu değerlendirmeye göre bir sanatsal deneyim olmanın dışına çağdaş sanatın kabulü ve yaygınlaştırılmasında da benzer amaçların güdülerek bu tarz başlıkların farklı zaman ve sanatçılar tarafından ele alındığı gözlenmektedir. Sanatçıların estetik bir ürüne dönüşen eğitim içeriği ile sanatın anlatı dilinin kapsamının da belirgin bir biçimde değişeceği de ortadadır. Yine sanat içeriği olarak eğitimin sunumunun doğuracağı bir diğer önemli durum kuşkusuz üreten olarak sanatçıdan değil de üretim ve katılımcıların merkezinde ilerleyen süreçlerin önemsenmesidir. Sanatçının arka planda olması katılımcıların doğal yaratıcı potansiyellerinin keşfine de katkı sağlamaktadır.

Kaynakça

Art&Eduaction. (tarih yok). *Art And Eduacation Hakında*. Mayıs 14, 2018 tarihinde Art And Education Web SAyfası: http://www.artandeducation.net/about adresinden alındı

Arte Util Müzesi Hakkında. (tarih yok). Şubat 28, 2018 tarihinde Museum Of Arte Util: http://museumarteutil.net/about/ adresinden alındı

Bernstein, J. B. (2014). Sunuş (Culture Industry). T. W. Adorno içinde, *Kültür Endüstrisi* (E. Gen, Çev., s. 7-33). İstanbul: iletişim Yayıncılık.

Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

E-flux. (2006, Kasım 11). *Histories of Productive Failures: from French Revolution to Manifesta VI*. Mayıs 14, 2018 tarihinde E-flux Web Sayfası: http://www.e-flux.com/announcements/41054/histories-of-productive-failures-from-french-revolution-to-manifesta-vi/ adresinden alındı

Emmelhanz, I. (2015). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. A. Artun içinde, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (s. 17-52). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nightscholl. (tarih yok). *Night School Anton Vidolke*. Nisan 9, 2018 tarihinde New Musem As Hub Museum: http://museumashub.org/node/48 adresinden alındı

Öğüt, A. (tarih yok). *Silent University Hakkında*. Mayıs 2018, 2018 tarihinde The Silent University Web Sayfası: http://thesilentuniversity.org/ adresinden alındı

Tartaglia, L. (2014, Eylül 1). *Proyecto Secundario Liliana Maresca Hakkında*. Nisan 5, 2018 tarihinde Proyecto Secundario Liliana Maresca: proyectosecundariolm.blogspot.com adresinden alındı

Torchia, F. (2010, Mart 11). *Revista De Cultura Sanat*. Nisan 04, 2018 tarihinde Revista Enie: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/03/11/_-02156975.htm adresinden alındı

Whitham, G., & Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak.* (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist Yayınları.

Yararlı Sanat Ofisi. (2017). Şubat 28, 2018 tarihinde Saltonline: http://saltonline.org/tr/1667/yararli-sanat-ofisi adresinden alındı

Zeka, N. (1994). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. N. Zeka içinde, *Postmodernizm* (s. 7-31). İstanbul: Kıyı Yayınları.

Resimler listesi

Resim 1…..https://listelist.com/sican-kabilesi-bienal/ adresinden alınmıştır.

Resim 2…. Alfred H. Barr'ın Kübizm ve Soyut Sanat Sergisi Kataloğu Kapağı. Görsel Donald Kuspit'in Sanatın Sonu Kitabı'ndan alınmıştır.

Resim 3…. https://frieze.com/article/unp-and-building adresinden alınmıştır.

Resim 4…. http://museumashub.org/node/48 adresinden alınmıştır.

Resim 5…. http://saltonline.org/tr/1667/yararli-sanat-ofisi adresinden alınmıştır.

Resim 6….. http://museumarteutil.net/about/ adresinden alınmıştır.

Resim 7… http://www.arte-util.org/projects/the-silent-university/ adresinden alınmıştır.

Resim 8….. https://universes.art/nafas/articles/2013/agoraphobia/photos/06-proyecto-secundario-liliana-maresca/ adersinden alınmıştır.

KARACA AHMED İLE HACI BEKTÂŞ-I VELÎ'NİN KARŞILAŞMASI KONULU BİR RESİM NE ANLATIR

Arş.Gör.Dr. Mürüvet Harman
ÇOMÜ

Öz

Hacı Bektaş Veli Hazretleri, Karacaahmed Sultan Hazretleri adlı resim; kıyafetler ve figürler nedeniyle dikkat çekicidir. Bu konu daha önce farklı araştırmacılar tarafından değişik bakış açıları ile ele alınmıştır. Ancak hem yazılı ve sözlü kaynaklar hem de resmin kendisi değerlendirmelerin yeniden gözden geçirilmesine zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında resmin konusu yazılı ve sözlü aktarımlar doğrultusunda yeniden ele alınacaktır. Bunun için Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî'nin veya iki önemli dini şahsiyetin karşılaşmasının betimlendiği başka örneklere değinilecek ve duvar yürütme aslana binme tasvirlerin tarihsel serüvenine bakılacaktır. Son olarak esas örnek ikonografik, sembolik ve politik boyutlar göz önüne alınarak yeni bir okumaya tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karaca Ahmed, Hacı Bektâş-ı Velî, aslan, duvar.

What Does A Picture About The Encounter of Karaca Ahmed with Hadji Bektash Velı

Abstract

Picture of "Hadji Bektash Velı, Karacaahmed Sultan" is remarkable because of figures and clothes. This issue was examined by different researchers in various perspectives. However, both the written and oral sources and the picture itself makes it necessary to be the evaluations reviewed again. For this reason, in this scope of work, subject of picture will be re-evaluated in the direction of written and verbal transfers. For this, other examples which will refer to Karaca Ahmed and Hadji Bektash Veli or examples of the confrontation of two important religious figures and the historical adventure of the depictions of wall running, lion ride will be mentioned. Finally, the actual sample will be subject to a new reading considering the iconographic, symbolic and political dimensions.

Keywords: Karaca Ahmed, Hadji Bektash Velı, lion, wall.

Giriş

Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi Resim ve Heykel Müzesinde adlı eserde Mehmet Hulûsi'nin Hicri 1301'de (M. 1883-1884) yapmış olduğu bir resim yer almaktadır (Aksel 1964). Resme ilk bakıldığında iki dini şahsiyetin artık nerdeyse genel kabul gören karşılaşma anlarının yalın bir tasviri görülmektedir. Lakin dikkatlice incelendiğinde bu örnek; aslında bir tarikatın tarihsel, inançsal ve kültürel izdüşümlerini de yansıtmaktadır. Aslında başta Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî olmak üzere iki

dini şahsiyetin karşılaşmasının betimlendiği başka örnekler farklı araştırmacılar tarafından incelenmiştir (Aksoy 2006; Danık 2006; Bruinessen 2016). Bu çalışmalarda olay ya da resimler gezgin-yerleşik, tarım-göçebe, yanlış-doğru gibi alanların çatışması olarak görülmüştür. Fakat yazılı ve sözlü aktarımlar göz önüne alındığında bu bakış açılarının sorunlu olduğu görülmektedir. Çünkü anlatılardaki bilgiler ile araştırmacıların yaklaşımı birbirini tamamlamamaktadır. Yine resimde yer alan hayvanlar ile giyim kuşamın yüklendiği anlamlar da bu değerlendirmeler ile örtüşmemektedir. Bu nedenlerle aslında basit gibi duran bir resmi kurgulanış şekli, figürler ve figürlerin betimleniş biçimleri, giyim kuşam yönünden yeniden gözden geçirmekte fayda vardır. Bunun için yazılı ve sözlü kaynaklarda konunun aktarılışına bakmak gerekmektedir.

1. Yazılı ve Sözlü Aktarımlarda Karaca Ahmed ile Hacı Bektâş-ı Velî'nin Karşılaşması

Yaşadığı dönem hakkında farklı bilgiler sunulan Karaca Ahmed [1] ile Bektaşî tarikatının kurucusu olarak görülen Hacı Bektâş-ı Velî'nin[2] karşılaşması başta Hünkâr Hacı Bektaş Velî *Velâyetnâmesi* olmak üzere, *Karaca Ahmet Sultan Menâkıpnâmesi*, *Hacım Sultan Velâyetnâmesi*, *Dediği Sultan Menâkıpnâmesi*, *Saltuknâme*, *Hikâyat* adlı eserlerde kendine yer bulmuştur. Bahsi geçen eserlerde karşılaşma şu şekilde verilmiştir:

Hünkâr Hacı Bektaş Velî Velâyetnâmesi: Toplu halde bulunan dervişler içindeki Fatma Bacı[3] Anadolu'ya gelmekte olan Hacı Bektâş-ı Velî'nin selamını mana âleminden alır ve karşılık verir. Bunu öğrenen dervişler onun gelmemesi için kanatlarını birleştirerek yerden arşa kadar set çeker. Ancak Hacı Bektâş-ı Velî arşın tavanına değerek, elîfî tac (*tâc-ı Elîfî*) kuşanarak ve güvercin donuna girerek Anadolu'ya gelmeyi başarır. Bunu anlayan dervişler gözcü olan Karaca Ahmed'e onun Anadolu'ya girip girmediğini ve nerede olduğunu sorarlar. Karaca Ahmed Sulcakarahöyük'de bir taşın üstünde tek başına duran bir güvercinin var olduğunu söyler. Hacı Tuğrul[4] doğan şekline girer ve onu yakalamaya gider. Hacı Bektâş-ı Velî insan suretinde onu yakalar ve dervişleri yanına çağırır. Rum erenleri gitmek istemezler. Bu kez çerağlarını üç gün üç gece söndürür, altlarındaki seccadelerini alır. Rum erenleri Hacı Bektâş-ı Velî'nin yanına gitmek zorunda kalırlar (*Hünkâr Hacı Bektaş Velî Velâyetnâmesi* 2010: 201-215).

Karaca Ahmet Sultan Menâkıpnâmesi: Mûsâ-yı Zûlî[5] Karaca Ahmed'e Anadolu'da evliyadan kim var sorusunu yöneltir. O da Kırşehir'de bir tepenin üzerine oturmuş güvercinden bahseder. Hacı Tuğrul doğan şekline girerek ondan haber getirmeye gider. Hacı Bektâş-ı Velî tavşancıl şeklinde doğanın kanadına vurarak onu yaralar. Mûsâ-yı Zûlî ve dervişler Hacı Bektâş-ı Velî'nin büyüklüğünü anlarlar (Özcan vd., 2015: 728).[6]

Saltuknâme: Acem (İran) ya da Anadolu'da olduğu söylenen Karaca Ahmed Hacı Bektâş-ı Velî'yi görmek ister. Karaca Ahmed; Ahmet Fakih ile sohbet eden Hacı Bektâş-ı Velî'nin yanına dervişlerini alarak, aslanın üzerine binerek ve yılanı kamçı ederek gider. Hacı Bektâş-ı Velî hemen tekkesinin bir duvarına biner ve onu yürütür. Karaca Ahmed buna şaşırır. Aslandan inerek Hacı Bektâş-ı Velî'nin elini

öper. Bu anlatıda dikkati çeken Karaca Ahmed'in cinlere hükmetmesi, Hz. Süleyman seccadesine sahip olması, Hacı Bektâş-ı Velî'nin ise Hz. İbrahim Halil seccadesine oturmasıdır (Özcan vd. 2015: 729).

Dediği Sultan Menâkıpnâmesi: Rum'a güvercin şeklinde gelen Hacı Bektâş-ı Velî'ye önce Hacı Tuğrul doğan şeklinde saldırır, fakat mağlup olur. Daha sonra Karaca Ahmed kara kuş şeklinde saldırır. Yine Hacı Bektâş-ı Velî Karaca Ahmed'e doğru duvara binerek yürür bunun üzerine Karaca Ahmed tekrar insan suretine döner. Hacı Bektâş-ı Velî ateş yumağı olup Karaca Ahmed'e hamle yapar, Karaca Ahmed deniz şeklinde ateşe karşı durmaya çalışır. Günlerce süren (yedi gün yedi gece) bu mücadele, araya giren kişilerle (Emir Sultan-Dediği Sultan) sonlandırılır. Rum erenleri arasında kaygıyla karşılanan, olumsuz sonuçları görülen ve bir türlü neticelenmeyen bu mücadele yeni bir barışın oluşturulması için Dediği Sultan tarafından havaya atılan sanavber ağacı[7] ile bitirilir. Mücadeleyi son veren Karaca Ahmed olur ve gelip Hacı Bektâş-ı Velî'ye el uzatır (Özcan vd. 2015: 730).[8]

Hacım Sultan Velâyetnâmesi: Mana âleminden gelen selamı Fatma Bacı alır. Erenler gelecek kişiyi hoş karşılamazlar. Kanat kanada verip arşa kadar yolu bağlarlar. Hacım Sultan ve Hacı Bektâş-ı Velî yekvücut çift baş güvercin şeklinde bu setti geçer. Hacı Tuğrul doğan şeklinde onları yakalamaya çalışır. Hacım Sultan çeşitli deliller göstererek erenleri onlara gelmeye çağırır. En sonunda Karaca Ahmed bu işaretlerle birlikte onlara gider. Hacı Bektâş-ı Velî ruhlar âlemindeki elli yedi bin koyunu güttüğünü, bu sürüye uymayan tek kara kuzunun o olduğunu ve ensesine sopa ile vurduğunu söyler. Hacı Bektâş-ı Velî Karaca Ahmed'e Hoca Ahmet Yesevî'nin ona verdiği devi veya cini verir ve eli yedi bin ereni kendine bağlar, onlara makamlar vererek geri gönderir (Özcan vd. 2015: 729-730).

Hikâyat: Karaca Ahmed Acem diyarında bir er var mı diye merak eder. Güvercin şeklinde oraya uçar, bu durum Hacı Bektâş-ı Velî'ye malum olur, şahin şekline girer ve güvercini kovalamaya başlar, fakat onu yakalayamaz. Kırım şehrinde bir taşın üzerine insan suretinde oturur. Orada müritler edinir. Karaca Ahmed bunu duyar. Aslana binip yılanı kamçı ederek ona gider. Hacı Bektâş-ı Velî; "o canlıya bindiyse biz de cansıza binelim" der. Seccadesini eski duvarın üzerine koyup duvarı yürütür (Özcan vd. 2015: 730-731). [9]

Yazılı kaynaklarda yer alan bu karşılaşma olayı sözlü kültürde de kendine yer bulmuştur. Sözlü aktarımlarda; Karaca Ahmed'in Anadolu'ya Hacı Bektâş-ı Velî'den önce geldiği söylenmektedir. Yine Karaca Ahmed'in bâtın ilmiyle, ruhani haliyle Hacı Bektâş-ı Velî'yi güvercin şeklinde gördüğü, bunu diğer dervişlere haber verdiği ve dervişlerin onun gelmesine engel olunmaya çalıştığı ifade edilmiştir (Özcan vd. 2015: 728-731). [10]

Yazılı kaynaklarda ve sözlü kültürde karşımıza çıkan bu olayın farklı versiyonlara sahip olduğu bir gerçektir. Fakat dikkatle bakıldığında bazı noktaların önem arz ettiği görülmektedir. Örneğin neredeyse bütün aktarımlarda Karaca Ahmed Anadolu ereni-gözcüsü[11] olarak gösterilmekte Hacı Bektâş-ı Velî'den önce Anadolu'ya geldiği veya burada yaşadığı vurgulanmaktadır.[12] Oysa ki bazı araştırmacıların işaret ettiği gibi olasılıkla farklı devirlerde yaşamış iki dini şahsiyet bir olay örgüsüne

dahil edilmiş, birbirleriyle ilişkilendirilmiştir (Say 2010: 37). Diğer önemli bir nokta da karşılaşma olayının Mûsâ-yı Zûlî'nin veya Karaca Ahmed'in merakı veya toplu halde bulunan Anadolu erenlerinin Hacı Bektâş-ı Velî'den haberdar olmasıyla başlamasıdır. Gelişinin olumlu karşılanmaması üzerine bir mücadele ortaya çıkar. Hacı Bektâş-ı Velî'yi engellemek için arşa kadar set çekme, doğan ya da şahin donunda onu yakalama gibi yollara başvurulur. Başarı elde edilemeyen girişimlerle birlikte Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî arasında doğrudan bir mücadele oluşur. Bazı anlatılara göre günlerce süren bu karşılaşma olayında aslana buluta binme, yılanı kamçı yapma, duvarı kayayı yürütme, ateş veya su şekline dönüşme, güvercin, tavşancıl, kara kuş, doğan gibi hayvan donlarına girme gibi kerametler sergilenir. Anadolu erenleri arasında huzursuzluğa neden olacak kadar önemli olan bu güç gösterisinde Karaca Ahmed mağlup olan ya da huzurun bozulmasını istemeyen taraf olur. Yine Hacı Bektâş-ı Velî'yi kabul etmeyen Anadolu erenlerinin çeşitli zorluklarla sınandığı (çerağ sönmesi-seccadelerin kaybolması), Hacı Bektâş-ı Velî'nin onları huzuruna çağırdığı, ancak bir karşı koyuşun olduğu görülmektedir. Aslında zengin ve farklı yaklaşımları barındıran bu karşılaşma olayı genel olarak bir mücadele, karşı çıkış veya engel olma alanını -Anadolu veya Acem- , rekabet eden grupları -Horasan veya Anadolu/Rum erenleri-[13] ve bütün bunların hangi yollarla -kerametler- gerçekleştirildiğini göstermektedir. [14]

Yazılı ve sözlü kaynaklarda karşılaştığımız bu olay aynı zamanda görselleştirilmiştir. Söz konusu görsel örnekler de tıpkı yazılı ve sözlü kaynaklar gibi farklı yaklaşımları yansıtmaktadır.

2. "**Hacı Bektaş Veli Hazretleri, Karacaahmed Sultan Hazretleri" Adlı Taş Baskı Resim**

Daha önce bilgileri verilen resim siyah beyaz olup oldukça yıpranmıştır (Resim 1). Batılı tarzda resim özelliklerini yansıtan örnekte doğrudan Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî'nin karşılaşma anı konu alınmış, olay kullanılan bitki ve ağaçla doğal bir ortamda gerçekleşirken verilmiştir. Bilindiği gibi aynı konu birkaç resimde daha karşımıza çıkmaktadır. Üretim yerleri, tarihleri ve sanatçıları belli olmayan söz konusu örnekler renkli olup biri hariç diğerleri hemen hemen aynı kompozisyon şemasını tekrarlamaktadır (Resim 2-3-4).[15] Ender olan bir tasvirde ise karşılaşmadan çok Karaca Ahmed'in Hacı Bektâş-ı Velî 'yi bir kaya üzerinde güvercin şeklinde gördüğü an verilmiştir. Yine doğal bir ortam içinde geçen olayda güvercin ve kaya ön plana alınmıştır. Karaca Ahmed ise bir elini göğsüne koymuş diğer eli ile asasını tutmuş bir biçimde betimlenmiştir. Arkada atı görülmektedir. Resimde dikkati çeken Karaca Ahmed'in su üzerinde yürümesidir (Resim 5). Diğer resimlerde ise melekler, birkaç derviş, kayalık bir ortam, dini mimari, duvar yerine kaya kullanılması gibi bazı detaylarda farklılıklar vardır. Bu durum sanatçıların hayal güçlerini, olayla ilgili farklı yaklaşımları gösterebildiği gibi, yazılı ve sözlü kaynaklardaki aktarımların bir yansıması olarak da görülmelidir. Yine aynı kompozisyon şemasına sahip olan fakat başka dini şahsiyetlerin karşılaşma anını gösteren resimler de vardır (Resim 6). [16] Ancak bizi burada ilgilendiren Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî'yi konu alan taş baskı resimdir. Bu resmin bir bütün olarak analiz edilmesi hem olayın görsele nasıl dönüştüğünü hem de bir mücadele, karşı gelme

gibi önemli bir konunun nasıl betimlendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu nedenle resim kullanılan figür ve objelerin tek tek incelenmesi ile ele alınacaktır.

Söz konusu resimde olay anı *Saltuknâme* ve *Hikâyat* adlı eserlerdeki aslana binme duvarı yürütme kerametlerine uygun olarak kurgulanmıştır. Resmin sol tarafında yer alan Karaca Ahmed eline kırbaç diye aldığı yılanı ile bir aslana binmektedir. Bir tane yılan da koluna dolanmıştır. Karaca Ahmed oldukça sert bir yüz ifadesiyle verilmiştir. Resmin sağına konumlandırılmış Hacı Bektâş-ı Velî ise duvarın üzerinde oturmaktadır.[17] Altında seccadesi vardır. Arkasında ise el-pençe durmuş dervişi/müridi yer almaktadır. Hacı Bektâş-ı Velî her iki elini-birinde tespih var- havaya kaldırmış, sorgulayıcı bir yüz ifadesiyle betimlenmiştir.

Karaca Ahmed'in bir aslana binmesi ve yılanı kamçı yapması her ne kadar gezgin dervişlik (Kalenderîlik?) ve bilimi yönlendirme, kötülüğü buyruk altına alma olarak görülse de (Alkan 2005: 161; Bruinessen 2016:155-156) aslan ve yılanın İslam tasavvufunda başka anlamlar ihtivâ ettiği de bir gerçektir.[18] Tasavvufta aslan ve yılan yırtıcı güdüleri, terbiye edilmemiş duyguları aynı zamanda aşırı gururun, kibrin, kendine olan aşırı güvenin dolayısıyla gözü kendi ışığından körelen, koruyucu olacakken zorbalaşan bir kişiliği, aslanı terbiye etmek ise manevi gücü ve otoriteyi sembolize etmektedir (Alkan 2005: 105; Dikmen 2009:102-103).[19] Bu yönüyle aslana binmek ve yılanı kamçı yapmak başka bir kişiye karşı olumsuz duygularla hareket etmeyi ve manevi gücü vermektedir.[20] Ancak bu özelliklere ek olarak aslana binen ve yılanı kamçı yapan figürlerin İslam resim sanatında ne zaman ortaya çıktığına ve hangi konular bağlamında kullanıldıklarına da bakmak gerekmektedir. Her ne kadar aslana binen ve yılanı kamçı yapan figürlerin geniş bir coğrafyada erken dönemlerden itibaren üretildiği ve bunların pagan tanrı figürleri ile ilişkili olduğu söylense de (Aksoy 2006: 165-180),[21] İslam coğrafyasındaki en erken örnekler 13. yüzyıla tarihlenen Dânişmendli ve Artuklu sikkelerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 7).[22] Fakat bu örneklerde yılandan söz edilemez. Söz konusu sikkelerde aslana binen figürün elinde bir nesne olsa da bunun ne olduğu belli değildir (Kırıkçı 2004; Süslü 1989). Eldeki veriler bu yüzyıldan itibaren olasılıkla güç göstergesi olarak aslana binen figürlerin resim repertuarına alındığını göstermektedir (Danık 2000: 196-197). Sikkelerin dışında minyatür sanatında da aslana binen ve bir elinde yılan tutan figürler yine aynı yüzyıldan itibaren resmedilmeye başlanmıştır. Su unsuruna hükmeden Melik Ebû Ahnaf [23] ile çeşitli gezegen tasvirleri bu alandaki örneklerden birkaçıdır (Nasreddin Sivasî, *Tezkere*, 13.yüzyıl, Paris Bibliothéque Nationale, Persan 174) (Resim 8)[24]. Bazı araştırmacılar aslana binen figürlerin bu yüzyıldan önce Anadolu topraklarında bilindiğini ancak Moğol istilasının önüne kattığı gezgin dervişlerin bunları yeniden yorumlayarak popüler hale getirdiklerini öne sürmektedirler. Bunun başlıca nedeni olarak da aslan-kaplan binicisi tanrı ve tanrıçaların Hint kültüründe yaygın olması ve gezgin dervişler tarafından bunların bilinmesi gösterilmiştir.[25]

13. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkmaya başlayan aslana binen figürler, 16. yüzyılda farklı konular çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır. Örneğin çeşitli gezegen tasvirleri (*Metali'ü's-sa'adet ve*

yenabi'ü's-siyadet, 1582, Morgan Library, M. 788, f.15B)[26], aslana binmiş kişiler (*Şahname*, 1437-8, British Library, Or. 1403 (368b); *Şahname*, University of Michigan Museum of Art, Fol. 397, *I. Ahmed Falnamesi*, 1614-1616, Topkapı Sarayı Müzesi H. 1703f. 23b.) ile Hz. Musa'nın asasını yılana-ejdere dönüştürmesi konulu minyatürlerde Firavun'un rahiplerinin bazıları aslana-kaplana binmiş, yılanı kamçı veya silah olarak kullanırken betimlenmiştir (*Kısas-ı Enbiya*, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, E.H.1430, f.91a; *Kısas-ı Enbiya*, 1577, Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Diez A. Fol. 3, 106b).[27] (Resim 9).[28] 17. yüzyıla geldiğimizde ise Ahmed-i Jam (1049-1141) adlı dervişi tek başına aslana binerken ve yılanı kamçı olarak kullanırken gösteren bir minyatür ile karşılaşmaktayız (*Halili Falnamesi*, Londra Nasser D. Halil İslam Sanatı Koleksiyonu) (Grube 1968; Titley 1984: 165-167; Brosh vd. 1991; Farhad vd. 2009) (Resim 10). 18. yüzyıl itibariyle dini konuların üretiminin azalması söz konusu örneklerin İslam minyatür sanatında daha az yer almasına neden olmuştur. Bütün bu örneklerde yer alan aslana binen figürlerin gücü ve otoriteyi simgelediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Duvara binen figürlerin kökeni de Anadolu'da aranmıştır. Özellikle dağ ve tepe üzerinde betimlenen tanrı ve tanrıçaların evrilerek duvar yürütücüsü figürlere dönüştüğü ifade edilmiştir. Ancak İslam resim sanatında bu figürleri ancak Bektaşî, Ehl-i Hak gibi tarikat ve inanç topluluklarında görmek mümkündür. Belki de İslam dininin önem affettiği dini şahsiyetlerin duvara binme veya yürütme ile ilgili özellikleri olmadığı için ve benzer örneklerin yokluğundan dolayı duvara binen figürler resim sanatına da yansıtılmamıştır.

Tarihsel boyutu ve özellikle İslam resim sanatındaki yeri incelen aslana binen duvarı yürüten figürlerin Bektaşî tarikat çevrelerinde geç devirlerde yapılmaya başlandığı görülmektedir. Bunun başlıca nedeni ise tarikat çevrelerinde yazı-resim ve resimlerin daha çok 17.-19. yüzyıllar arasında yoğun bir biçimde üretilmeleridir (Çağman vd. 2005: 526).[29]

"Hacı Bektaş Veli Hazretleri, Karacaahmed Sultan Hazretleri" adlı resimde anlatılara uygun bir kompozisyon şemasının uygulanmış ve figürler buna uygun betimlenmiştir. Ancak özellikle figürlerin giyim kuşamına bakıldığında farklı yaklaşımların olduğu aşikârdır. İlk olarak Karaca Ahmed'e baktığımızda onun uzun sakallı yaşlı bir figür olduğu görülmektedir. Başında sivri uçlu dört terkli bir taç vardır. Yazılı ve sözlü kaynaklarda Karaca Ahmed'in bağlı bulunduğu tarikat ya da topluluğa dair bilgiler bulunmasa da başındaki tac daha çok Kâdiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarına ait olanlara benzemektedir (Resim 11).[30] Bu tac ile aslında onun başka bir tarikata ya da topluluğa bağlı olduğu vurgulanmıştır. Elinde tutuğu ve koluna dolanan yılan ile bindiği aslan her ne kadar canlılara hükmetme olarak görülse de, yukarıda saydığımız aslan ve yılan sembolleri ve yazılı kaynaklarda yer alan cinlere hükmetme gibi bilgiler aslında Karaca Ahmed ile ilgili olumsuz nitelemeler ve bunun yansımalarını göstermektedir.

Hacı Bektâş-ı Velî ise hırka, entari (tennure) ve *tâc-ı Hüseynî* (on iki dilimli tac) ile klasikleşen Hacı Bektâş-ı Velî betimlemelerini yansıtmaktadır. Bir elinde tespih ve dizlerini kırmış bir biçimde oturarak verilmesi onun ibadet anını veya tefekkür halinde oluşunu vurgulamaktadır. Hacı Bektâş-ı Velî'nin el hareketleri ve yüz ifadesi Karaca Ahmed'in gelişini durdurma girişimini ve şaşkınlığını vermektedir. Onun arakasında yine hırkası ve *tâc-ı Hüseynî*'si ile aynı şekil oturan müridi yer almaktadır. Yazılı ve sözlü kaynaklarda duvar üzerinde yer alan bu kişiye dair bilgiler yoktur. Her ne kadar bir anlatıda Ahmet Fakih ismi geçse de onun da duvara bindiği bilgisi mevcut değildir.[31] Bu figürde dikkati çeken Hacı Bektâş-ı Velî'ye göre küçük boyutlu yapılması ve bir saygı göstergesi olarak iki elini göğsünde birleştirmesidir. Bu şekilde Hacı Bektâş-ı Velî'nin büyüklüğü ve ona verilen önem vurgulanmıştır. Bu iki figürün oturduğu duvar ve üzerine serili seccade ise dikkat çekicidir. Seccade leopar desenli olup olasılıkla bir leopar postudur. Ressamın neden leopar postu kullandığı bilinmemekle birlikte akla iki olasılık gelmektedir. Öncelikle canlı bir aslan terbiye edilmemiş duyguları sembolize ediyorsa ölü bir leopar duyguların zapt edilmesine (nefsin terbiyesine) veya öldürülmesine işaret ediyor olabilir. Kaldı ki Hacı Bektâş-ı Velî'nin "o canlıya bindiyse biz de cansıza binelim" sözü duvar veya kaya dışında ölü ve diri hayvanları da akla getirmektedir. Diğer bir durum ise leopar veya ona benzer postların gezgin dervişlerle ilgili minyatür ya da resimlerde karşımıza çıkmasıdır (Resim 12) (Ocak 1999; Değirmenci 2006: 79-98; Karamustafa 2007). Bu yönüyle de aslında bir Haydari olduğu öne sürülen (bıyıklı, saç-sakal, kaş kazılı, yarı çıplak) (Ocak 1999: 201-202) Hacı Bektâş-ı Velî'nin kökenine veya Bektaşî tarikatının hangi dervişler tarafından kurulduğuna gönderme yapılmış gibidir.[32] Yine bazı araştırmacılar bunu sihirli seccade olarak görmüşlerdir (Bruinessen 2016: 140). Ancak ne yazılı ne de sözlü aktarımlarda buna dair bir bilgi yoktur. Sadece Halil İbrahim seccadesi ve Hz. Süleyman seccadesi ayrımı yapılmıştır. Seccadenin serili olduğu duvar da yapılış şekli ile dikkat çekicidir. Duvar üç kemerli bir yapı formundadır. Yazılı ve sözlü kayaklara göre Hacı Bektâş-ı Velî yapmakta olduğu, yaptığı duvarı veya kızıl kayayı yürütmüştür. Ancak bu örnekte ressam duvar kullanmayı tercih etmiştir. Üç kemerli duvar ilk bakışta bir köprüye benzemektedir. Bu durum hem Hacı Bektâş-ı Velî'nin Horasan'dan geldiğini yani Anadolu ile Horasan arasında bir köprü görevi gördüğünü hem de yürütülme olgusunun adeta duvar ayaklı hale getirilerek vurgulanmaya çalışıldığını göstermektedir.[33]

Resimde yer alan figürler ve kurgulanış biçimleri göz önünde alındığında yazılı ve sözlü kaynaklarda yer alan ama aslında var olup olmadığı bile şüpheli bir olayın 19. yüzyılda bir ressamın gözüyle nasıl betimlendiğini görmek mümkündür. Her ne kadar daha önceki çalışmalarda Hacı Bektâş-ı Velî tarım, iyi ve yerleşik,[34] Karaca Ahmed göçebe, kötü, gezgin[35] ve bunların arasındaki mücadele yerleşiğin göçebeye, "yüksek" mistik geleneğin "popüler" mistik geleneğe üstünlüğü ve Kalenderîzmin çöküşü olarak görülse de (Bruinessen, 2017), yazılı ve sözlü anlatımların çoğunda Hacı Bektâş-ı Velî Anadolu'ya sonradan gelen kişi olarak sunulmaktadır.[36] Zaten kayayı ya da yapmakta olduğu dergâhın duvarını yürütmesi; onun yerleşmeye çalışmakta olduğu, yeni kök salmaya başladığını göstermektedir. Yine yazılı ve sözlü aktarımlar dikkatle incelendiğinde yeni gelecek kişiye karşı olumsuz bir tavrın

alındığı, ondan korkulduğu ve mücadeleye girildiği görülmektedir. Bunlara ek olarak resimde kullanılan leopar postu aslında Hacı Bektâş-ı Velî'nin kökenine yani gezgin derviş oluşuna atıf gibidir. Yukarıda da değindiğimiz gibi bu resimlerle ilgili farklı araştırmacıların yaptıkları değerlendirmelerin; Kalenderî denilen gezgin dervişlerin veya zümrelerin 17. yüzyıla kadar varlığını korudukları, Bektaşî tarikatının tarihine bakıldığında farklı derviş grupları ile sürekli bir mücadele içinde oldukları[37] ve Karaca Ahmed'in Bektaşî çevrelerinde değil Alevîler arasında ulu sayıldığı[38] bilgileri doğrultusunda sorunlu hale geldiği anlaşılmaktadır.

Değerlendirme

Menâkıpnâmelerin yazılış nedeninin tarikatın ve bağlı olunan velinin propagandasını yapma (Gülten 2010: 88,90; Ocak 2010: 36) ve dilden dile aktarılan bu söylencelerin prestij mitleri olduğu (Danık 2006: 48) göz önüne alındığında; Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî'nin karşılaşma anının iki dini şahsiyetin karşılaşmasından daha öte anlamlar içerdiği görülecektir. Tek bir olayın böylesine zengin anlatılara sahip olması bize aslında Anadolu'da kök salmış tarikat ya da derviş gruplarının mücadelelerini hangi olay örgüleri üzerinden aktardıklarını göstermektedir. Kuruluş ile başlayan ve zamana yayılan tarikatlar arası bu siyasi mücadele (alan çatışması) kerametler üzerinden dini alana da çekilmiştir. Böylesine önemli bir konu ilk başlarda yazılı kaynaklarda yer almasına rağmen zamanla görsel alana da sirayet etmiştir. Özellikle geç devir Osmanlı dünyasında yine tarikat çevrelerinde üretilen resimlerde menâkıpnâmelerdeki anlatılar resmedilmiştir. Ancak her bir örnek; kompozisyon şemaları, kullanılan figürler, onların konumlandırılışı, renk sembolizmi gibi özellikleriyle farklı okumaları zaruri kılmaktadır. "Hacı Bektaş Veli Hazretleri, Karacaahmed Sultan Hazretleri" adlı resmi siyasi ve dini semboller üzerinden ele aldığımızda resmin çoklu anlamlar barındırdığı görülmektedir. Tarikatın tarihi ya da kurucusunun Anadolu'ya gelişi ve diğer derviş grupları tarafından kabul görüşü; nefs terbiye etme, üstünlük mücadelesi ve alan çatışması don değiştirme, hayvanlara hükmetme, cansızı yürütme gibi belli semboller üzerinden aktarılmıştır. Netice itibariyle daha önce değişik bakış açılarıyla incelenen ve halk ya da anonim resim geleneği içerisinde görülen bu tasvirin basit bir resim olmadığı, zengin okumaları barındırdığı bir gerçektir.

Açıklamalar

---

[1] Karaca Ahmed'in ne zaman doğduğu ve öldüğü tam bilinmemektedir. Farklı tarihi kaynaklarda yaşamı 12., 13. veya 14. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Bugün Manisa, Uşak, Afyon, İstanbul gibi farklı yerlerde bulunan makam, tekke ve türbeleri vardır. Ancak onun savaşçı ve hekim bir evliya olduğu, Anadolu'ya dışarıdan (Horasan veya İran) geldiği genel kabul görmektedir. Yine Karaca ismini Hacı Bektâş-ı Velî'nin ona verdiğine ve onun müritlerinden olduğuna yönelik yaklaşımlar bulunmaktadır (Yaman, 1989 61, 76-113; *Karacaahmet Sultan* 1998: 18-20; Şahin 2001: 374-375; Bayar 2002: 37-49; Korkmaz 2005: 386; Tosun 2008: 323-328; Hasluck 2013: 41-43; Özcan vd. 2015: 725-728).

[2] Hacı Bektâş-ı Velî'nin doğum ve ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Ebcet hesabıyla doğum ve ölüm tarihleri 1248-1337 olarak kabul edilse de birçok araştırmacı farklı tarihler de öne sürmüştür (Birge 1991: 36-39; Güzel 1994: 15-21; Ocak 1996: 455-458; Mėlikoff 2010; Say 2010: 34)

[3] Fatma Bacı'nın kim olduğuna dair farklı yaklaşımlar mevcuttur. Onun Evhadu'd-Din'nin iki kızından biri, Baciyân-ı Rum'un liderlerinden biri, Fatma Hatun veya Kadıncık Ana (Fatma Nuriye Bacı) olduğu dile getirilmiştir (Okan 1968: 45-46; Yaman 1989: 61; Öztürk 1998: 66-67; *Karacaahmet Sultan* 1998: 24).

[4] Çoğu kaynakta bu isimle karşılaşmamıza rağmen bazılarında Sarı Saltuk, Hacı Denizli gibi değişik adları da görmek mümkündür (Okan 1968: 47; *Hünkâr Hacı Bektaş Velî Velâyetnâmes* 2010: 207).

[5] *Karaca Ahmet Sultan Menâkıpnâmesi'*nde yer alan bilgilere göre Mûsâ-yı Zûlî Karaca Ahmed'e tasavvuf eğitimini veren ve Mardin'de yaşayan kişidir (Tosun 2008: 325-326)

[6] Eserin bazı nüshalarında kolu kırılan Hacı Tuğrul'un Karaca Ahmed tarafından iyileştirildiği yazmaktadır (Tosun 2008: 325-326).

[7] Sanavber veya sanevber çam fıstığı ağacı veya kozalağıdır.

[8] Başka bir *Dediği Sultan Menâkıpnâmesi*'nde Karaca Ahmed, Rum erenlerinin başındadır. Hacı Bektâş-ı Velî Dediği Sultan'ı bu erenlerle karşılaşma organizasyonundan sorumlu tutmuştur. Karaca Ahmed buluta binip elinde ateşle, Dediği Sultan sanavber ağacına binip kamçı ile karşılaşmışlardır. Menâkıpta Horasan erenlerinin Rum erenlerine er göndererek onları kendi tarafına çekme isteğinden bahsedilmektedir. Ayrıca Hacı Bektâş-ı Velî Karaca Ahmed karşılaşmasında Karaca Ahmed'in heybetinden dağların ve taşların yerinden oynadığı vurgulanmaktadır. Karaca Ahmed Hacı Bektâş-ı Velî'den keramet göstermesini istemiştir. O da kayaya binerek onu yürütür. İkisi üç gün sürecek bir mücadeleye başlar (Taşğın 2013: 229-231).

[9] Cansıza (duvara) hükmeden Hacı Bektâş-ı Velî olsa da bazı yazılı kaynaklarda Karaca Ahmed'in heybetinden yer ve göğün titrediği, oynadığı buna Hacı Bektâş-ı Velî'nin bindiği duvarın da dahil olduğundan söz edilmektedir. Sözlü aktarımlarda Karaca Ahmed'in bir kuş şeklinde duvar yürüttüğü, başka bir evliyanın aslana binip yılanı kamçı ettiği, yine Karaca Ahmed'in bugün ki mezarlık yerinde çiftliği olduğu ve ata biner gibi duvara binerek bu çiftliğin etrafını dolaştığı bilgileri vardır (Özcan vd. 2013: 733-734). Yine sözlü kültürde Hacı Bektâş-ı Velî'nin horoza binerek ve yılanı kamçı yaparak Sulcakarahöyük'e geldiği, veli olduğunu söylediğinde ve kimse onu dinlemeyince de taşları yürüttüğü ifade edilmektedir (Aksoy 2006: 176-177).

[10] Bazı anlatılarda öykü farklı bir biçimde aktarılmaktadır. Karaca Ahmed'in gözcülüğü kabul edilir, Hacı Tuğrul güvercini engellemek ya da yakalamak için değil dervişlerin arasına getirmek için şahin donuna girer, bunu başaramaz. Diğer dervişler Hacı Bektâş-ı Velî'nin huzuruna gitmeyi kabul eder, Mahmut Hayranî (ö.1269) aslana binerek yılanı kamçı yapar, Hacı Bektâş-ı Velî duvarı yürütür. Mahmut Hayranî onun büyüklüğünü kabul eder. Olayın sonunda bütün dervişler Anadolu'nun kurtuluşu için görev dağılımı yaparlar (*Karacaahmet Sultan* 1998: 24-26).

[11] Karaca Ahmed'in gözcü olması yazılı kaynaklarda sıklıkla vurgulanmaktadır. Fakat gözcülükten ne kast edildiği net değildir. Bu nedenle araştırmacılar farklı yaklaşımlar ileri sürmüşlerdir. Karaca Ahmed'in gözcülüğünün güçlü, kuvvetli, korkusuz, cesur birisi olduğuna işaret ettiği, gözcü olarak savaşlara katıldığı, Hacı Bektâş-ı Velî Anadolu'ya geldiği anda elli yedi bin erenin katıldığı cemde gözcülük yaptığı (selam alma olayı) veya kırklar meclisinde gözcülük yaptığı için bu unvanı aldığı dile getirilmektedir (Yaman 1989: 63; Öz 2010: 125-132; Özcan vd. 2013: 733-734). Ancak bazı araştırmacılar deve yününden örülü hırkasını giyerek murakâbe ettiğini (bakıp gözettiğini) ileri sürmüşlerdir (Yaman 1989: 64).

[12] Yaşamı henüz açıklık kazanmayan Hacı Bektâş-ı Velî'nin Anadolu'ya 1230 civarında geldiğini de söylenmektedir (Öztürk1998: 63). Ancak hem Karaca Ahmed hem de Hacı Bektâş-ı Velî'nin doğum-ölüm tarihleri net olmadığı için hangisinin Anadolu'ya daha önce geldiğini kestirmek güçtür.

[13] Kaynaklarda sürekli dile getirilen Anadolu ve Horasan erenlerinin kimleri nitelediği net değildir. Ancak bazı araştırmacılar Türkistan-Horasan-Rum erenleri olmak üzere bir ayrıma gitmiştir. İlkini Orta Asya'da İslam'ın yayılmasına öncülük eden erken dönem Türk sûfîliği, ikincisini hem biri hem de üçüncüyü etkileyen Horasan melâmettiyesi, üçüncüsünü ise Anadolu'da oluşmuş sentez olarak nitelemiştir (Ocak 1993: 35). Yine Horasan erenleri tabirinin Horasan'dan gelenleri değil tasavvufi düşüncelerini Horasan merkezli Melâmilik ile ilişkilendirenleri kapsadığını ileri süren de vardır (Say 2010: 71). Ancak derviş topluluklarının Anadolu'ya göçleri 13. yüzyıl itibariyle (1220'ler) Moğol istilası nedeniyle yoğun bir biçimde olmuştur. Bu göç dalgaları esnasında Kübreviyye, Sühreverdiyye gibi inanç mensupları yanında Yeseviyye, Vefâiyye ve Haydariyye gibi topluluklar da vardır. Bu göç dalgasından önce de Anadolu'ya gelenlerin olduğu bilinmektedir Yine bu toplulukların her devir farklı isimlerle anıldığı bir gerçektir (Madelung 2007: 369-383; Say 2010: 67, 70-72).

[14] Bazı araştırmacılar bu söylencelerin 13. yüzyıldan önce var olduğunu ama Kalenderîler aracılığıyla Yakındoğu, Mısır, Anadolu, Mezopotamya gibi değişik alanlara yayıldığını ileri sürmektedirler (Bruinessen 2017)

[15] Resim 3 siyah beyaz olmasına rağmen yer aldığı kaynakta renkli olduğu ve kırmızı-yeşil renklerin baskın bir biçimde kullanıldığı bilgilerine yer verilmiştir (De Jong, 2005).

[16] Canlı-cansız yürütme olayı geniş bir coğrafyada farklı dini şahsiyetler arasında da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Hacı Bektâş-ı Velî (duvara biner) ile Mahmûd-ı Hayrânî (aslan biner), Hacı Bektâş-ı Velî (duvara biner) ile Ahmed el-Bedevî (ö.1276) (aslana biner), Hacı Bektâş-ı Velî (duvara biner) ile Ahmed er-Rıfâî (ö.1182) (aslana biner), Hacı Bektâş-ı Velî (duvara biner) ile Hacı Bayrâm-ı Velî (ö. 1430) (aslana biner), Dediği Sultan (ayıya biner) ile Seyyid Hârun (ö. 1320) (taşa biner), Dede Garkın (duvara biner) ile Seyyid Ahmed-i Kebir-i Rifâî? (aslana biner), Baba Mansur (duvara biner) ile Kureşan (aslana veya ayıya biner), Eşrefoğlu Beyi (aslana biner) ile Seyyid Hârun (taşa biner), Hacı Bayrâm-ı Velî (kümes hayvanlarına biner) ile Abalı Dede (tamir aletlerine biner), Pir Mikail (aslana biner) ile Davud (duvara biner), Şeyh Adi (kayaya biner) ile Ebü'l-Vefa el-Bağdâdî (ö. 1107) (aslana biner), Şah Mina Sahib (duvara biner) ile Şah Madar Sahib (kaplana biner) arasındaki karşılaşma ya da mücadelelerde bunu görmek mümkündür (Danık 2000: 194, Danık 2006: 52-54; Sakaoğlu 2006: 434-439; Saltık 2009: 157-158; Ocak 2010: XIV; Kılıç vd. 2011: 139-164; Taşğın 2013: 223, 233-234; Çakmak 2015: 136; Bruinessen 2016: 139-153). İki dini şahsiyetin karşılaşması dışında yılan ve aslan ile ilgili kerametler başka dervişlerde de vardır. Örneğin Demir Baba'nın hayvanlarla konuşabildiği, bu hayvanlardan birinin yılan olduğu bilinmektedir. Demir Baba ayrıca yılanı öldürmüştür. Barak Baba kendisine karşı gönderilen yılanın üzerine binmiştir. Aslanın veya kaplanın üzerine binmiştir, kaplanı terbiye etmiştir. Bozgeyikli Dede yılanı kamçı yapmış aslana binmiştir. Ancak burada Hacı Bektâş-ı Velî onun bu kerametini vazifeye hazır olduğu anlamında görmüştür. Koyun Baba'nın yılanlara hükmettiği yönünde aktarımlar vardır (Sakaoğlu 2006: 434-435; Kılıç vd. 2011: 17, 27, 28; Taşğın 2012: 72, 78, 80, 90, 91, 92; Erol 2012: 153; Çakmak 2015: 137). İslam dünyası için bütün bu örneklerin öncüleri olarak Bâyezîd-i Bistâmî (ö. 848?) (aslana binme yılanı kamçı yapma) gösterilmiştir (Danık 2006: 55). Yine aslana binen yılanı kamçı yapan figürlerin Hıristiyan ve Hint dünyasında da karşılığı vardır. 14. yüzyılda İspanya'dan Cezayir'e bu şekilde giden birinden bahsedilir (Hasluck 2012: 232). Hint dünyasında ise tanrıça Durga ve Guru Dombipa farklı inançlar bağlamında karşımıza çıkmaktadır (Aksoy 2006: 167; Bruinessen 2016: 150-153). Değişik inanç ve coğrafyalarda yer alan dini şahsiyetlerin bindikleri nesne veya canlılar her anlatıda değişiklik arz edebilmektedir. Örneğin Mahmûd-ı Hayrânî'nin veya Kureşan'ın duvara bindiği de söylenmektedir (Danık 2006: 59-60).

[17] Bazı araştırmacılar kaya ve taş kültü, tabiat varlıklarına hükmetme, gaipten veya gelecekten haber vermek gibi olguların İslam öncesi dönemden izler taşıdığı dile getirilmiştir (Ocak 1983: 78-83).

[18] İslam'da "veli" kabul edilen kişilerin hayvanlar üzerinde etkili olduğu inancı vardır (Schimmel 2004: 221-222).

[19] Bunun görsel yansıması olarak aslan terbiye eden Hz. Muhammed figürü karşımıza çıkmaktadır (S*iyer-i Nebi*, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.1222) (Tanındı 1984).

[20] Aslan simgesinin yanında doğan-şahinin başkaldırı, güvercinin ise barışın, esenliğin, dinginliğin simgesi olduğunu gözden kaçırmamak lazım. Şahin ya da doğan şekline giren evliyaların savaş ve mücadele için bunu yaptıkları söylenmektedir (Alkan 1995: 16; Alkan 2005: 130).

[21] Fakat araştırmacı geniş bir coğrafya ve zaman diliminde karşımıza çıkan bu betimlemelerin neden evliya kültünde yeniden karşımıza çıktığını ve popülerleştiğini açıklayamamış, aksine kendi tezini çürütecek biçimde dinler ve kültürler üstü bu betimlemeleri ideolojik bir yaklaşımla getirip Mezopotamya daha doğrusu Kürdistan! denilen alana sıkıştırmıştır. Bunu yaparken Hint, Mısır, Asya gibi farklı yerlerdeki örnekleri değerlendirmeye katmamıştır. Yine de aslana binen figürlerin geniş bir coğrafyada üretildikleri bir gerçektir (Aytekin 2001). Aslana binen figürlerin dışında aslan üzerinde güneş betimlemeleri de oldukça yaygındır. Erken dönemlerden itibaren karşımıza çıkan bu figürlerin egemenlik, erk, burç gibi sembolleri ile birlikte farklı anlamlar içerdiği de bir gerçektir (Çaycı 2002).

[22] Budist ve İslam sanatı arasında özellikle 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başında etkileşim vardır. Budist ve Çin sanatı kaynaklı bazı figür ya da betimleme biçimlerinin İslam sanatına etki ettiği bilinmektedir (Kadoi 2009: 171-200).

[23] Yılanın su kültü ile ilişkili olduğu ve astrolojik özelliklere sahip olduğu söylenmektedir. Zaten Nasreddin Sivasî'nin eserinde su unsuruna hükmeden Melik Ebû Ahnaf'ın resmi vardır (Esin 2004: 130-147). Bu durum Karaca Ahmed'in denize dönüşmesini-su olmasını akla getirmektedir.

[24] III. Gıyaseddin Keyhüsrev (1259-1284) zamanında kaleme alınmış olan ve üç bölümden oluşan Nasreddin Sivasî'nin (Nasreddin Muhammed ibn İbrahim ibn Abdullah el-Ruhmmal el-Mu'azzim el-Sa'ati el-Haykali) *Tezkere*'nin ilk bölümü astroloji ve sihir konuludur. "*Kitab-ı Dekaik el-Hakaik*" adlı ikinci bölüm 1271 yılında Aksaray'da yazılmıştır. "*Mu'nis ü'l-Havâid*" adını taşıyan üçüncü bölümü ise 1272 yılında Kayseri'de kaleme alınmış ve III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiştir (Mahir 2005: 34-35).

[25] Hem Kalenderîler'in Orta Asya veya Hindistan kökenli olmaları hem de veli kültünün Budist inançtan etkilenmesi bunun başlıca nedenleri arasındadır. Budizm'in yayılmasında önemli bir propaganda aracı olan kerametler ile ilgili metinler İslami motiflerle birleşmiş geniş bir alana yayılmıştır. 10. yüzyıldan itibaren temeller atılmıştır. 10. ve 12.

yüzyıllar arsında İslam Orta Asya'ya yayıldığında çoğu tekke eski Budist manastırlarının yerine veya onların yakınına inşa edilmiştir. Bu durum bile Hint-Budist inancının İslam inancı ile nasıl harmanlandığının diğer bir göstergesidir. Yine tekkelerin Anadolu'da da Hıristiyan manastırlarının yerlerine kurulmuş olması, buralarla ilişkilendirilen azizler ile tekke kurucuları arasında ilişki sağlanması ve yazılı kaynaklar (menkıbe) ile Hıristiyan anlatıları arasında benzerliklerin varlığı dervişlerin etkilendiği alanları göstermesi bakımından önemlidir (Say 2010, 28-30; Cahen 2011: 349).

[26] Mars'ın beş kollu bir erkek şeklinde yapılması ve güneş tasvirlerinin Hindistan'daki çok kollu Durga tasvirini anımsatması bakımından ilginçtir.

[27] Hz. Musa'nın asasını yılana çevirmesi ile ilgili sahnelerinin geç devir örneklerinde bu figürlere yer verilmemiştir.

[28] Mısırlı kahinlerin/rahiplerin birer yıldıza taptığı ve bu yıldızın önüne gelirken aslana binip yılanı kamçı olarak kullandıkları söylenmektedir (Sakaoğlu 2006: 436).

[29] Bu durum sadece Bektaşî tarikatı için değil diğer tarikatlar için de geçerlidir. Bu yüzyıllar arasında tarikat çevrelerinde temelde ekonomik amaçlı olan yazı, yazı-resim ve resimler üretilmiştir.

[30] Her tarikatın farklı tac kullandıkları bilinmektedir. Söz konusu resim ve diğer resimlerde karşılaşan dini şahsiyetlerin farklı taclara sahip oldukları görülmektedir. Bazılarında Bektaşî tarikatına ait değişik taclar bir arada kullanılmıştır. Ama incelediğimiz resimde Karaca Ahmed'in başında yer alan tac farklı bir tarikatı çağrıştırmaktadır.

[31] Hacı Bektâş-ı Velî'nin arkasında yer alan kişinin Güveç Abdal olduğu da söylemektedir (De Jong 2005: 273).

[32] Bugün Nevşehir Hacı Bektaş-ı Veli Müzesi'nde Meydan Evi'nde sekilere serilmiş on iki post yer almaktadır. Bunlardan iki tanesi leopar postudur. Bu durum bile Bektaşî tarikatının hangi derviş zümrelerini içinde barındırdığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

[33] Yılanın kamçı yapılmasına yerel inançlarda da rastlıyoruz. Fakat burada dikkati çeken Horasan'dan gelen kişinin duvara binerek yılanı kamçı yapmasıdır. Bu duvar bugün dergâh binası içinde korunmaktadır (Kocadağ 2005: 322-323).

[34] Anadolu'ya gelen göçlerin 11. yüzyıldan başlaması 12. ve 13. yüzyıllarda yoğunlaşması, gelen boyların abdal, sultan, baba, dede dedikleri yöneticilerinin aynı zamanda aşiretin başı oldukları yani dini-sivil otoriteyi temsil ettikleri bilinmektedir. Yine Anadolu'ya gerçekleşen bu göçle esnasında Kübreviyye, Sühreverdiyye (Konya, Kayseri, Tokat, Amasya'da yaygın daha erken tarihli) Kalenderiyye, Vefai, Haydariyye gibi farklı tarikatlar ile farklı sûfî çevrelerin oldukları ve bunların çoğunun farklı bir inanca sahip olduğu bilinmektedir. Bunların bölge bölge yerleştikleri de bir gerçektir (Ocak 2011: 26-41). Horasan'dan gelen göçerlerin (abdallar da dahil) kendi içinde dini-siyasi-ekonomik-kültürel bir organizasyona sahip oldukları, uluslararası ticaret yolları üzerinde hareket ederek buralara yerleştikleri gözden kaçmamalıdır. Oysa ki çoğu bilimsel çalışmada bu göçerlerin zayıf, güçsüz, kural tanımayan, anarşist bir yapıda olduklarına vurgu yapılmaktadır. Yine bazı derviş gruplarının konar-göçerlerle yakın ilişki de olduğu bilinmektedir (Gündüz 2010: 71-96; Taşğın 2013: 219-220)

[35] Gezgin dervişlik Budizm, Zerdüştlük ve Maniheizm gibi Hind-İran dinlerinde karşımıza çıkmaktadır. M.Ö. 14. yüzyıla kadar tarihlenen gezgin dervişlerin ortak noktası dünya nimetlerine sırtlarını çevirmeleri (fakr olmaları), küçük gruplar halinde dolanmaları, vücutlarına çeşitli yöntemler uygulamalarıdır (tıraş, yaralama). İslam dünyasındaki ilk örnekler ise Hind-İran dinin etkin olduğu Horasan-Maveraünnehir'de 8. yüzyıldan sonra karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da ise 13. yüzyıldan itibaren gezgin dervişler karşımıza çıkmaktadır (Say 2010: 18, 61-63).

[36] Hacı Bektâş-ı Velî'nin Sulucakarahöyük'e yalnız bir derviş olarak gelmediği, Bektaşlı adını taşıyan bir oymakla birlikte geldiği, Baba İlyas ve Babaîlikle ilişkili olduğu, aynı zamanda bir Babaî şeyhi olduğu söylenmektedir. Hacı Bektâş-ı Velî'nin bir Haydari, Baba İlyas'ın Vefaî dervişi olduğu, Sulucakaracahöyük zaviyesinin Baba İlyas tarafından kurulduğu, Hacı Bektâş-ı Velî ile Haydari bir özelliğe kavuştuğu da ileri sürülmektedir (Say 2010: 32-34, 69).

[37] Evliyalar arasındaki bu mücadele günümüzde Alevî ocakları arasındaki hiyerarşik düzeni ve bir nevi mücadeleyi de akla getirmektedir. Yine Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı ve Alevî ocakları arasındaki ayrışma bir üstünlük mücadelesine dönüşmüştür. Bugün yedi erkânlı olup Hacı Bektâş-ı Velî'yi pîr tanımayan hatta bazen onun hakkında olumsuz ifadeler kullanan Alevî topluluklar vardır. Ağuiçen Ocağı (Mîr Seyyîd) ile Hacı Bektaş Dergâhı arasındaki anlaşmazlık (kimin daha tarihi yani ilk kurulan dergâh olduğu), tarik-pençe kullanımında yaşanan sürtüşme de diğer bir örnektir (Çelik vd. 2017: 123-124). Birçok farklı tarikat sonradan Bektaşî olarak nitelenmiştir. Hatta devrinde birbirlerini kardeş olarak görmelerine rağmen aralarında belirgin bir sürtüşmenin olduğu da aşikârdır (Yalçın 2008: 38-41; Yurtoğlu 2012: 45; Yurtoğlu 2016: 137). Tarikatlar arsındaki mücadele uzun bir süreye yayılmış, bir çok başka tarikat velisi Bektaşîliğe eklenmiştir (Ay 2016: 15) Örneğin Dedeği Dede tekkesinin Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı'na bağlanması iki asır sürmüştür (Bahadır 2000: 105).

[3838383838383838] Karaca Ahmed günümüzde de toplumun ortak bilincinde dini ve kutsal bir kişi olarak yerini korumaktadır (Özcan vd. 2015: 98-108). Alevîler için gözcü makamının temsilcisidir (Yaman 1989: 132-133). Bektaşîlikte Anadolu'nun gözcüsü olarak Abdal Musa, Rum ilinin (Rumeli'nin) gözcüsü ise Seyyit Ali Sultan (Kızıldeli)'dır (Yıldırım 2001: 76, 87).

Kaynakça

Aksoy, Gürdal (2006). *Dersim Alevi Kürt Mitolojisi Raa Haq'da Dinsel Figürler*. İstanbul: Komal Basım-Yayım-Dağıtım.

Alkan, Erdoğan (1995). "Alevi Yazınında Şamanist ve Antik Anadolu Kökenli Simgeler". *Varlık 1053*:14-16.

Ay, Zahide (2016). "13. Yüzyılda Anadolu'nun İslamlaşma Sürecindeki İsmaili Etkiler ve Bu Etkilerdeki Vefâilik Boyutu". *Akademik İncelemeler Dergisi* 11/2:1-22.

Aytekin, Can (2001). *Doğu Geleneğinde Aslan ve Batı Geleneğinde Melek Simgesinin Sanat Tarihindeki Değişen İkonografisine Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Bahadır, İbrahim (2000) "Alevilikte Erkân Farklılıkları". *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri*, Ankara: Ervak Yay. 89-112.

Bayar, Muherrem (2002). "Ünlü Halk Hekimi Karaca Ahmet Sultan ve Halk Tebabeti". *Bursa Halk Kültürü Uludağ Üniversitesi I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu (4-6 Nisan 2002) Bildiri Kitabı*. C. 1, Yay. Haz. Yusuf Oğyuzoğlu, Kerime Üstünova. Bursa. 37-49.

Birge, John Kingsley (1991). *Bektaşilik Tarihi*. Çev: Reha Çamuroğlu, İstanbul: Ant Yay.

Brosh, Na'ama vd. (1991), *Biblical Stories in Islamic Painting*. Tel Aviv: Sabinsky Press.

Bruinessen, Martin van (2016). *Kürtlük, Türklük, Alevîlik Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*. Çev. Hakan Yurdakul, İstanbul: İletişim Yay.

Bruinessen, Martin van (2017). "Hacı Bektaş, Sultan Sahak, Şah Mina Sahib ve Yürüyen Duvarla İlgili Çeşitli Avatar'lar". Çev. İbrahim Kılıç. www.angelfire.com/or3/etnografya/depo1/avatar.htm, (erişim tarihi: 23.05.2017).

Cahen, Claude (2011). *Osmanlılardan Önce Anadolu*. Çev. Erol Üyepazarcı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Çağman, Filiz vd. (2005). "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı". *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkân-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-Güzel Sanatlar-Modernizm*. Ankara:Türk Tarih Kurumu. 505-529.

Çakmak, Yalçın (2015). "Dersim Yöresindeki Ocakların Kızılbaş/Alevi ve Bektaşi Geleneğiyle İlişkisi". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 74: 131-150.

Çaycı, Ahmet (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Çelik, Hasan vd. (2017). "Alevî/Kızılbaşlık'ta Ocak Kültü". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 87: 115-132.

Danık, Ertuğrul (2000). "Dersim Mitolojisinin Kaynak ve Kökenleri Hakkında Bir Deneme", *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri*. Ankara: Ervak Yay. 191-207.

Danık, Ertuğrul (2006). *Öteki Tanrılar Alevi ve Bektaşi Mitolojisi*. İstanbul: İmge Kitabevi.

De Jong, Frederick (2005). "Bektaşîlik'te İkonografi". *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali.* Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu. 251-276.

Değirmenci, Tülin (2006). "Farklı İnançlar Farklı Kıyafetler: 17. Yüzyıl Osmanlı Kitap Resminde Gezici Dervişler". *Sezer Tansuğ Vakfı Sanat Tarihi Araştırmaları 1:* 78-98.

Dikmen, Melek (2009). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1221 no'lu Siyer-i Nebi'de Metin Minyatür İlişkisi*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi

Erkaya, Mahmud Esad (2015). *Kur'ân Kaynaklı Tasavvuf Kavramları*. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.

Erol, Mehmet (2012). "Halep Türkmenlerinin Bozgeyikli Dede Ocağı", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 63: 151-176.

Esin, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Farhad, Massumeh vd. (2009). *Fanlama The Book of Omens*. Washington: Smithsonian Institution.

Grube, Ernst J. (1968). *The Classical Style in Islamic Painting The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of The Later 15th, The 16th and 17th Centuries*. Germany: Edizioni Oriens .

Gülten, Sadullah (2010). "Üryan Hızır Menakıbnamesi". *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi* 3: 84-103.

Gündüz, Tufan (2010). "Hacı Bektaş'ı Velî'nin Yol Arkadaşı: Kolu Açık Hacım Sultan ve Velayetnâmesi". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 55: 71-96.

Güzel, Abdurrahman (1994). "Hacı Bektaş Veli'nin Hayatı ve Eserleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 1: 15-21.

Hasluck, F.W. (2013). *Sultanlar Zamanında Hıristiyanlık ve İslam*. C. II. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Hünkâr Hacı Bekyaş Velî Velâyetnâmesi (2010). Yay. Haz. Hamiye Duran, Dursun Gümüşoğlu, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkesi Yay.

Kadoi, Yuka (2009). "Buddhism in Iran Under The Mongols: An Art-Historical Analysis". *Ninth Conference of the European Society for Central Asian Studies*. Tyne: New Castle. 171-199.

Karacaahmet Sultan (1998). İstanbul: Karacaahmet Sultan Kültür ve Tanıtma Derneği Yay.

Karaca Ahmet Menâkıbnâmesi (2013). Haz. H. Dursun Gümüşoğlu. İstanbul: Alevi Vakıfları Federasyonu Yay.

Karamustafa, Ahmet T. (2007). *Tanrının Kuraltanımaz Kulları İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550)*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Kılıç, Filiz vd. (2011). *Demir Baba Velâyetnâmesi (İnceleme-Tenkitli Metin*). Ankara: Grafiker Yay.

Kırıkçı, Emine (2004). *12. ve 13. Yüzyılların Anadolu Türk Süsleme Sanatında Güneş, Ay ve Yıldız Simgelerinin Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Kocadağ, Burhan (2005). "Şah (Şeyh) Süleyman Ocağı". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* XI/34: 315-340.

Madelung, Wilferd (2007). "11.-13. Asırlarda Hanefi Âlimlerin Orta Asya'dan Batıya Göçü". *İmam Mâturîdî ve Maturidilik Tarihî Arka Plan, Hayatı, Eserleri, Fikirleri ve Maturidilik Mezhebi*. Yay. Haz. Sönmez Kutlu. Ankara: Kitâbiyât. 369-383.

Mahir, Banu (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mélikoff, İréne (2010). *Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Milstein, Rachel vd. (1999). *Stories of the Prophets: Illustrated Manuscripts of Qisas Al-Anbiya (Islamic Art and Architecture)*. Hardcover.

Ocak, A. Yaşar (1993). "Türk Kültüründe Ahmed-i Yesevi'nin Yeri ve Önemi". *IX. Vakıf Haftası El Kitabı.* İstanbul. 35-38.

Ocak, A. Yaşar (1996). "Hacı Bektâş-ı Velî". İslam Ansiklopedisi. C.14. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 455-458.

Ocak, A. Yaşar (2010). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıbnameler (Metodolojik Bir Yaklaşım).* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ocak, A. Yaşar (2011). *Ortaçağ Anadolu'sunda İki Büyük Yerleşimci (Kolonizatör) Derviş Yahut Vefâiyye ve Yeseviyye Gerçeği: Dede Garkın ve Emirci Sultan (13.Yüzyıl)*. Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Merkezi Yay.

Öz, Gülağ (2010). *Aleviliğin Tarihsel Altyapısı Anadolu Erenleri*. Ankara: Yol Bilim Kültür Araştırma Yayınları.

Özcan, Hüseyin vd. (2015). "Memoratlara Göre Karaca Ahmet Sultan", *Folklor/Edebiyat* 21/84: 93-108.

Özcan, Hüseyin vd. (2015). "Yazılı ve Sözlü Ortamlardaki Karaca Ahmet Sultan Menkabelerinin Karşılaştırılması". *Turkish Studies* 10/4: 717-746.

Öztürk, Yaşar Nuri (1998). *Tarihi Boyunca Bektaşîlik*. İstanbul: Yeni Boyut.

Sakaoğlu, Saim (2006). "Akşehir'de Anlatılan Aslana Binme-Duvarı Yürütme Efsanesinin Motifleri Üzerine". *Doğumunun 65. Yılında Frof. Dr. Tuncer Baykara'ya Armağan Tarih Yazıları*. Der. Akif Erdoğdu. İstanbul: Iq Kültür Sanat Yayıncılık. 432-444.

Saltık, Veli (2009). "Tunceli'de Alevî Ocakları". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 52: 145-176.

Schimmel, Annemarie (2004). *İslamın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Süslü, Özden (1989). *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Şahin, Haşim (2001). "Karaca Ahmed". *İslam Ansiklopedisi*. C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 374-375.

Tanındı, Zeren (1984). *Siyer-i Nebî İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yay.

Taşğın, Ahmet (2012). *Klasik Kaynaklarda Heterodoks Dervişler ve Heterodoksi*. İstanbul: Dün Bugün Yayın Yay.

Taşğın, Ahmet (2013). "Dediği Sultan ve Menakıbı: Konya ve Çevresinde Alevi ve Bektaşi Ocaklarının İzleri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 66: 213-238.

Titley, Norah M. (1984). *Persian Miniature Painting and Its Influence on The of Turkey and India*. Austin: Universty of Texas Press.

Tosun, Necdet (2008). "Karaca Ahmed Hakkında Yeni Bir Kaynak ve Meçhul Kalmış Bilgiler". *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V*, C. II. İstanbul: Üsküdar Belediyesi. 323-328.

Üçüncü, Kemal (2004). "Sözlü Kültür/Tarih Bağlamında Edebî Bir Metin Orak Otman Baba Velâyetnâmesi". *bilig. Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 28: 1-27.

Yalçın, Yunus (2008). *Türk Edebiyatında Velâyetnâmeler ve Otman Baba Velâyetnâmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Yaman, Mehmet (1989). *Büyük Türk Akıncısı, Evliyâsı, Hekimi Karaca Ahmed Sultan Hazretleri*. İstanbul: Karaca Ahmed Sultân Türbesini Koruma Derneği Yay.

Yıldırım, Rıza (2001). *Dervishes in Early Ottoman Society and Politics: A Study of Velayetnames as a Source for History*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

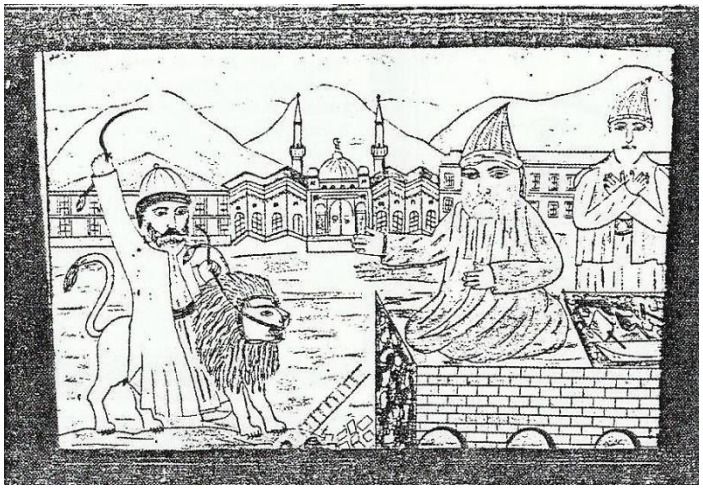
Yurtoğlu, Gökhan (2012). *XV. Yüzyılda Rumeli'de Heterodoks Bir Türk Sûfîsi: Otman Baba ve Velâyetnâmesi.* Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Yurtoğlu, Gökhan (2016). "Otman Baba'nın Tarikatına Dair", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 80: 137-150.

Resimler

Resim 1: **"**Hacı Bektaş Veli Hazretleri, Karacaahmed Sultan Hazretleri", Mehmet Hulûsi, H. 1301 (M. 1883-1884), Taş Baskı (Malik Aksel).

Resim 2: Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî, Anonim (Mehmet Yaman).



Resim 3: Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî, mürekkep,kurşunkalem ve suluboya (De Jong).

Resim 4: Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî, Anonim.

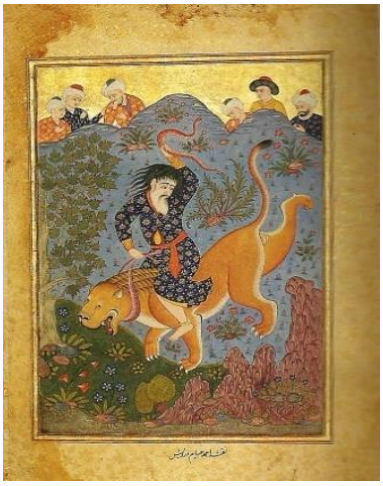
Resim 5: Karaca Ahmed ve Hacı Bektâş-ı Velî, Anonim.

Resim 6: Mahmud Hayranî ? ve Hacı Bektâş-ı Velî, Anonim.

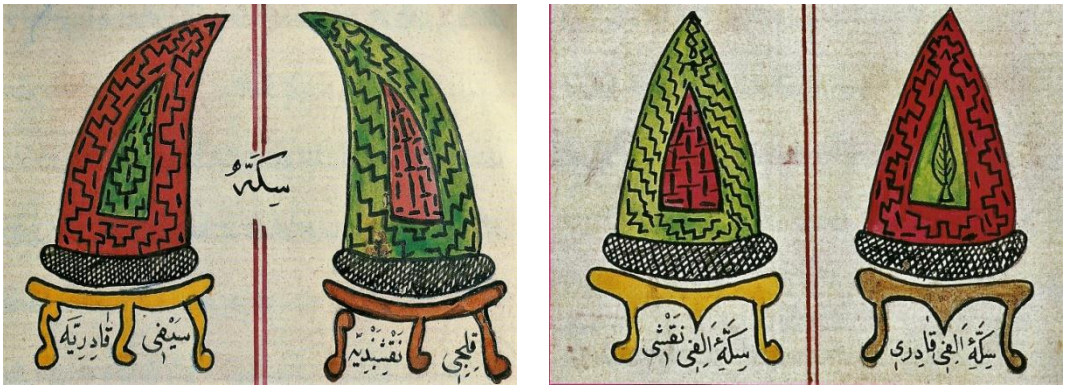
Resim 7: Nasreddin Artuk Aslan Sikkesi, 1209, bakır (Ahmet Çaycı).

Resim 8: Melik Ebû Ahnaf, Nasreddin Sivasî, *Tezkere*, 13.yy, Paris'te Bibliothéque Nationale, Persan 174.

Resim 9: Hz. Musa'nın Asasını Ejdere Dönüştürmesi, *Kısas-ı Enbiya*, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, E.H.1430, f.91a (Rachel Milstein, vd.)



Resim 10: Ahmed-i Jam, *Halili Falnamesi*, 17. yüzyıl, Londra Nasser D. Halil İslam Sanatı Koleksiyonu 8 (Ertuğrul Danık).



Resim 11: Kaddıriyye ve Nakşî tarikatlarına ait iki terkli Elifî taclar (Nurhan Atasoy)

Resim 12: Gezgin Dervişler, Mehmed Siyah Kalem, 14.-15. Yüzyıl (Ahmet T. Karamustafa).

NİZAMI GENCEVİ "KHAMSE"Sİ DUVAR TASVİR SANATINDA

LİMUNE YADİGAROVA

Araştırmacı, Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Öz

Nizamı Gencevinin, insan değerlerinin zirvesine çıkan evrensel, sanatsal düşüncenin bilimsel, felsefi değerlerini zenginleştiren yaratıcılığı vardır. Onun ölümsüz eserleri, felsefi, estetik haz, insan sevgisi, ahlaki ve ahlaki değerler açısından zengin ve yüksek insancıl fikirlerle dolu, dünya edebiyatında yeni perspektifler açan canlı, zengin kültür ve hayal dünyasından doğan insanlığın canlı bir örneğidir.

Dokuz asır önce yaşamış olmasına rağmen, zamanını feth ederek, yazıları sayesinde modern bir güne dönüştü. Yazarlar, şairler, besteciler, heykeltraşlar ve birçok sanatçı eserlerinde Nizami Gencevi'nin eserlerinden etkilenerek kendi kullandılar ve birçok başyapıtın yazarları oldular.

Makalede Nizami Gencevi'nin Azerbaycan'ın güzel sanatlardaki yaratıcı çalışmasının en çarpıcı örneklerinden biride minyatür sanatçılarının yarattığı "Khamsa" el yazması minyatürüdür. Nizami karakterleri sadece minyatürde değil, aynı zamanda heykel, grafik, resim, dekoratif uygulamalı sanat, anıtsal duvar resminde ele alındı. Makalede şairin eserlerine tasviri yapılmış duvar tasvirleri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nizami Gencevi, Khamse, Azerbaycan Tasvir Sanatı

NİZAMI GENCEVİ'S "KHAMSE" IS IN THE ART OF WALL

Abstract

Nizami Ganjavi's has creativity that enriches the scientific and philosophical values of the universal, artistic thinker that has reached the peak of human values. His immortal works are a living example of humanity born of living, rich culture and imagination world that opens up new perspectives in world literature, full of rich and highly humanistic ideas in terms of philosophical, aesthetic pleasure, human love, moral and moral values.

Despite having lived nine centuries ago, he conquered time and turned into a modern day thanks to his writings. Writers, poets, composers, sculptors and many other artists have been influenced by the works of Nizami Ganjavi and used them as authors and writers of many masterpieces.

The article provides one of the most striking examples of Nizami Ganjavi's creative work in Azerbaijan's fine arts is the "Khamsa" manuscript miniature created by miniature artists. Nizami characters are not only in miniature but also in sculpture, graphic, painting, decorative applied art, monumental wall painting. Wall paintings depicting the works of the poet were searched.

Keywords: Nizami Ganjavi, Khamse, Azerbaijan Fine Art

GİRİŞ

Doğu'nun en büyük düşünürü, büyük şairi Nizami Gencevi'nin eserleri çok asırlık Azerbaycan kültürünün sanatsal mirasının gelişimine yüksek etki göstermiş, dünya literatüründe altın sayfa açarak en yüksek zirvede durmuştur.

Beşeri değerlerin zirvesinde duran Nizami yaradıcılığı ümumbeşer mahiyet taşıyarak Doğu sanatsal tefekkurunun bilimsel felsefi değerlerini zenginleştiren dühalardandır. İçerik, felsefi, estetik zevk, insana sevgi, manevi-ahlaki değerlerle zengin, yüksek hümanist fikirlerin dolqunluğu ile dünya literatüründe yeni bakış açan parlak, zengin kültüründen, hayal gücünden doğan ölmez eserleri beşeriyyetin nadir incilerinden sayılır.

Nizami'nin hiçbir zaman kendi değerini kaybetmeyen terbiyevi, felsefi, hikmetli fikirlerle zengin edebi eserleri incəsənətimizdə her zaman büyük sevgilə müracaat edilen temel kaynaklardan. Dokuz asır önce yaşamasına rağmen o, yazdığı eserleri sayesinde zamanı fethetmiş, her dönemin müasirinə dönüşmüştür. Yazarlar, şairler, besteciler, sanatçılar ve heykelteraşlar eserlerini kullandılar ve birçok şaheserin yazarları oldular. Bu tesadüf değil. Xəmsədəki ilerici, felsefi ve sanatsal-estetik fikirleri yansıtan, necibliyi ve güzelliği, özgürlüğü ve aşkı anlatan, dönemin ikiyüzlüyünə karşı durarak her zaman insanlara yakın olmuş ve herkes tarafından dikkat çekmiştir.

Dini ideolojinin tasviri sanatta koyduğu yasakların hüküm sürdüğü bir ortamda doğu kültürünün büyük alim ve ressamları, şairleri bu çerçeveye karşı çıkıp sanatı gerçekliği idrak etme yollarından biri ve etik-terbiye aracı olarak deyerlendirmişlerdir.

Nizami'nin yaratıcılığına her zaman büyük ilgi duyulmaktadır, çünkü tam bir görselleştirme diline sahiptir. Her hikayesinin aydın, kapsamlı, eğitici, öğretici bir açıklama ressamları zengin ve yararlı materyallerle sağlamış, onların yaratıcılığını orijinal motiflerle, hümanist ideyalarla zenginleşdirmiştir. Bu açıdan onun poemaları ortaçağdan başlayarak minyatür sanatında, dekoratif uygulamalı sanat örneklerinde, seramik, metal ürünleri, sarayların iç ve eksteryerinin sanatsal tertibatında bugüne kadar başvurulan temel kaynaklardan.

Nizami "Khamse" sinin süjetleri ona göre sevilmiş, ona göre tekrarlanmıştır ki, dahi şairin eserlerinin metaforalarla dolu dili, şiirsel ifade araçlarının zenginliği, sanatsal formun doğruluğu ressamlara uygun

şairane, mecazi ifade araçları, dekoratif sanatsal forma bulmakta yardımcı oldu. "Hamse" deki motifler bir de ona göre defalarca müracaat edilmiştir ki, onların son derece hayati, herkese doğma, gerçek ve açıklamaları olmuştur. ... sadece profesyonel bir sanatçı değil, aynı zamanda en sıradan okuyucu şairin tasvir ettiği her bölümün canlı manzarasını kolayca görselleştirebilir"(3, s.9).

Bilindiği gibi, Nizami "Khamsa" ilk elyazma kitaplarında tanımlanmıştır. İslam tasvir kanonları bazında minyatür sanatında oluşan şartı dekoratif tasvir geleneklerine sonraki dönemlerde de tasviri sanatın çeşitli dallarında her zaman riayet edilmiştir. O zamanki sınırlı ifade tarzına rağmen, Nizami'nin eserleri okuyucuya iyi biliniyordu.

Şairin şiirleri ve görüntüleri her zaman sanatçı için favori bir tema olmuştur. Belki de bu açıdan, "Khamse" ye dahil olan her bir poemanın en sevimli arsa ve kompozisiyalarına defalarca müracaat edilmiştir. Belirli bir arsa ve kompozisyon üzerine çizilen bu kompozisyonlar, sadece küçük elementlerle ayırt edilebilir.

Azerbaycan tasviri sanatında özel yeri olan Nizami yaratıcılığının en güzel örneklerinden biri 1539-1543 yıllarına ait, orta yüzyılın ünlü sanatçıların yarattığı "Khamse" elyazmasına çekilen minyatürler. Güncelliğini kaybetmeyen Nizami imajlarına sadece minyatür alanında değil, heykel, grafik, resim, dekoratif uygulamalı sanatta, anıtsal duvar rəngkarlığı alanında da müracaat edilmiştir.

Sanatsal açıdan minyatür gelenekleri ile sıkı bağlı olan duvar tasvirleri kendine özgü zengin sanat gelenekleri ile Azerbaycan anıtsal dekoratif rengkarlığında nefis örneklerle bilinmektedir. Bilindiği gibi Ortaçağ'da dinin gerçek tasvirlere koyduğu yasaklar sadece mimaride değil, tüm alanlarda dekoratif tarif elemanlarının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Bu açıdan ortaçağda duvar tasvirlerinde dekoratif ornamentler dışında açıklanan konulu kompozisyonlarda da şərtilik prensibine riayet ediyordu. Ve bir prensip olarak, modern zamanlara kadar geleneksel bir miras olarak korunmuştur.

Mimari ilişkili duvar boyama desenleri bağımsız değil, bina ile uyumludur. Ortaçağ'da anıtsal duvar motiflerinin ekseriya sarayların iç mimarlığında geniş kapsamı alması konusunda maddi ve yazılı kaynaklarda bilgiler fazladır. Bu çizimler arasında, Nizami şiirlerinin kompozisyonunun tarifi özel bir öneme sahiptir. Bunlar modern çağa ulaşmayan bilinen nedenlerden bazılarıdır.

Belirli bilinen nedenlerle günümüze ulaşmayan bu tür çizimler Kazvin Safeviler devletinin başkenti olduğu dönemde (1555-1597 / 98) salınmış Caferabad ansamblının esas yakışanı, Safevi şahı I Tehmasibin (1524-1576) ziyafetler ve resmi qebullar için yaptırdığı saray Köşkü - Çehelsütün (Farsça kırk sütun) sarayın zengin iç tasarımlarıdır. Kazvinde yaşanan feodal savaşlar, doğal afetler sonucunda buradaki duvar motiflerinin büyük bir bölümünün imhasına getirmiştir. "Çehelsütunun dış ve iç duvarlarının yüzeyleri zengin süslerle süslenmiş, interyerlərdə yüksek sanatsal düzeyi, çeşitli temalı duvar resimlerle çekilmiştir. Bu resimlerin çoğunu XVI yüzyıl Azerbaycan ressamı Muzaffer Ali, diğer

kısmını ise I Tehmasibin kendisi işlemişti. Çehelsütun günümüze kendi orijinal görkemini değişmiş şekilde ulaşmış, süsleri ise kalmamıştır (1, s.315).

XIX yüzyıla kadar orijinal görünümü kalsa da, iktidarda olan dindar Kaçarlar tarafından interyerdə olan duvar motiflerinin üzeri kaplanmıştır. Yirminci yüzyılda binanın onarımı sırasında gec altında kalan duvar tasvirleri daha da berbat hale düşerek yok olmuştur. Bu bakımdan maddi örnekler temelinde duvar təsvirlərilə ilgili hiçbir malzeme olmadığından onlar hakkında təssəvvürü sadece o dönemde yazılan tarihi ve sanatsal edebiyyatlardaki bilgilere dayanarak oluşturmak olur.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi Nizami şiirleri minyatür sanatının en gözde konularından biriydi. Duvar resimleri minyatürdeki en iyi bilinen minyatürlerden bazılarını içeriyordu. XVI yüzyılda Hamse süjetlərine olan ilgi güncelliğini koruyup saklıyordu. 1539-1543 yıllarında Şah Tahmasip için hazırlanan elyazmanın sanatsal tertibatında özel yer alan Sultan Mühammed, Mirza Ali Tebrizi, Mir Müsevvir, Mir Seyyid Ali Tebrizi, Müzəffərəli gibi devlerin minyatürleri Nizami süjetlərinin tasvir sanatında yakaladığı büyük ilgiden haber verir.

XIV yüzyılda Safeviler iktidara geldikten sonra Tebriz'de, sonraları ise Kazvin ve İsfahan'da Tebriz minyatür okulunun tarif özelliklerine dayanan duvar tasvirleri bu dönemde inşa edilmiş devlet saraylarının esas süsüne çevrilir. "Safaviler döneminin yaratıcı enerjisi ... o zamanın ruhuna daha çok uygun mimari ve minyatür resim alanlarında daha iyi somut buldu» (9, s.250) ... İran tasviri sanatında sadece Safeviler döneminde Avrupalıların obrazlarının oluşturulduğu dikkati çekiyor (1, s.317).

XVI yüzyılda şah Tehmasibin döneminde Qezvinde yapılan tikintilerin mali işlerine nezaret eden saray-hesabdarı şair Ebdi bey Şirazi'nin Cəfərabad topluluğu bittikten sonra Qəzvinin sanat, mimarlık ve teserrüfatına adadığı "Cennet Adn" eserinde ansamblına giren saray duvarlarına çizilmiş resim çok net somut bir açıklama verilir.

Şair Ebdi bey Şirazi'nin bu eserinde Cəfərabad ansamblının Çehelsütun sarayınının duvarlarını süsleyen ünlü kompozisyonlarla sayılan "Ferhad, Şirin ve Bisütun dağı", "Şirin ve Hosrov çeşme başında", " Şirin ve Hosrov - şenlik meclisi" Yedi Güzel poemasından "Ovlaq," Leyli ve Mecnun" duvar resimlerinden konuşuluyor (4.s. 29).

Sadece isimleri sınırlı olduğu için tam ve gerçekçi bir görüş elde etmek imkansız. Onların içerik ve biçimini, tarif dilini sadece o dönemde sarayda çalışan yukarıda isimleri belirtilen sanatçıların elyazmalara çektikleri miniatürlərə dayanarak belli bilgiler koleksiyonu cemlemek mümkündür. Çünkü bu duvar resimleri bu minyatürlerin prototipi.

Nizami poemaları sadece XIV-XVI yüzyıllarda değil, yirminci yüzyılda da büyük ilgi dairesinde olmuştur. "Dahi şairin anısını sürdürmek, onun eserlerini halka daha yakından tanıttırmak maksadıyla açıklama sonucunda sanat alanında önemli çalışmalar yapılmıştır. ... onun sanatsal mirasını, öncü insancıl düşüncelerini kitleler arasında yaymagin hakiki tarihi de işte bu dönemden başlandı "(5, s.110).

1947 yılda yapılan Nizami'nin 800. yıldönümü dolayısıyla Azerbaycan ressamları karşısında Nizami portresini, onun yaratıcılığını aydınlatmakla ilgili önemli görevler dururdu. Dönemin ressamları Nizami ruhuna nüfuz etmek için onun eserleri üzerine çekilen minatürlərin tarif üslubunu benimseyip onun modern realist sanatın sanatsal keyfiyyətlərilə birleştirmeli idiler. Sanatçılar arasında Nizami süjetlərini tamamen yeni tarif ilkeleri temelinde veya Doğu miniatürlərinə uygun şekilde tarif etmek gibi ikili fikirler formalaşsa da, sonda ... "Nizami konularının tarihilik prensibi ve kriteri bazında oluşturulması gibi oybirliği bir fikir oluştu. ... tarixilik ilkesinin temel talebi açıklanan hayatın mahiyetinin esas ve çekici yönlerini doğru değerlendirmeyi, sosyal gelişmenin qanunauyğunluğunu, dönemin etnoqrafisini, gelenek ve ev tarzını doğru idrak etmeyi, ayrıca metinden gelen tarihi olgulara əsaslanmağı gerektiriyordu" (5, s.114).

1939 yılında Nizami Gencevi'nin portresini yaratmak için düzenlenen yarışmaya katılan ünlü sanatçılar arasında birinci ödüle layık görülen Qezenfer Halıkov olmuştur. Bu zafer onun yaratıcılığında Nizami şiirile ilgili büyük bir sayfanın oluşmasına katkıda bulunan bir faktör oldu. Böylelikle sanatçı şairin şiirlerine çok sayıda illüstrasyon çiziyor. Asırlarca Azerbaycan minyatür sanatında oluşan tasvir yöntemlerine eserlerinde riayet ederek poema arsalarına modern yaklaşımla hecmlilik, ışık-gölge, perspektif gibi sanatsal ve teknik araçları ilginç ve çok ince şekilde profesyonel ustalıkla verir.

Bu çizimi ressamın anıtsal dekoratif boyama alanında da görmek mümkündür. Nizami personajlarının açıklandığı duvar rengkarlıq örneklerinden Zuqulba kasabasındaki Buzovnaneft kültür sarayının foyesini süsleyen "Khamse" süjetlərindən oluşan mozaik tasvirleri de Halk ressamı Qezenfer Halıkovun illüstrasiyalarında olduğu gibi resim, renk, kompozisyon ve renklendirme açıdan net ve ilginçtir. Uzun yıllar boyunca Nizami'nin yaratıcılığı ve minyatür sanatıyla derinden ilgilenmesi onu anıtsal bir kompozisyon yaratmasına yardımcı oldu. Minyatür geleneğine dayanarak, uygunluk ilkesine dayanan çizimler, fuaye duvar yüzeyindeki basit bir arsa hattına dayanmaktadır. Kahramanlar yüzeyin çeşitli bölümlerinde verilse de, onlar birbirleriyle doğa elemanları aracılığıyla ahengde verilir. Dikey planlar, figürlerin şekilleri, dekoratif renk geçişi yüzyıllar boyunca bilinen minyatür mirasın izleridir. Ressam realizm'e müeyen derecede eğilim etse de genel kompozisyon o dönemin ruhuna sirayet ediyordu.

1966 yılına ait mozaiklerin kompozisyonu "Sırlar hazinesi" inden Sultan Sencer ve karı, "Hüsrev ve Şirin" den Şirin'in dağ çapan Ferhat'ın yanına gelmesi, "Leyli ve Mecnun" dan Mecnun çölde hayvanlar arasında, "Yedi güzel" den Behram şah ve Fitne, “İskenderun”dan İskender ve çoban taslaklarına adanmıştır. Fuaye yüksekliği, duvar yüzeyinin genişliği göz önüne alındığında sanatçı, arsa kırılmadan bir panorama üzerinde çalıştı. Doğru düşünülmüş kompozisyon, sanatsal bütünlük oluşturmak ve mozaiğin masal karakterini mükəmməlləşdirməkdən başka izleyici dikkatini bir noktada cemleşdirmeyi başarmıştır (7, s.13).

Kesintisiz düzenlenmiş kompozisyonlar, peyzaj motifleri ile ayrılmış olsa da, genellikle tek bir panorama oluşturur. Etkinliklerin aktarılmasına devam edilmesi, kompozisyonun ve sanatsal gücünün

okunabilirliğini artırır. Yüzlerin ifadesini daha da zenginleştiren renk çözümü, kahverengi, mavi renkli mozaik ve cam malzemeler kullanılarak tamamen çözülmüştür.

1994 yılında Nizami poemalarına Azerbaycan'ın Halk ressamları Siruz Mirzezade ve İsmail Memmedov da kendi yaradıcılıklarında başvururlar. Monumental rengkarlıq alanında artık sözlerini demiş her iki ressamın tek işbirliğiyle Bakü'de bulunan "Efsane" adlı kafenin interyeri poema süjetlərindən oluşan ilginç kompozisiyalarla dekor edilmişdir.

Kafenin 19. Yüzyıla ait hamamda yaptırıldığı unutulmamalıdır. Bu bakış açısından iç mekanlar, banyo yapımına özgü yarı muhteşem bir kubbe ve duvar kulelerinden oluşmaktadır. 500 m2 alana sahip iki salonda, temperatura tekniğiyle Nizami motiflerinden oluşan duvar resimleri geliştirildi. "Khamsa" minyatürlerinin ifade biçimini büyük ölçüde etkileyen kurallar ve belirli kompozisyon şemaları meydana geldi. Nizami "Khamsa"sine çekilen orijinal minyatürlerin çoğu geleneksel minyatürlere dönüşüp, ... aynı ve benzer süjetlerin açıklamaları için prototip rolünü oynamaya başladı (5, s.19).

Duvarların her biri, Nizamı'nın 1537-1543 yıla ait Khamsa el yazmasından alınan ünlü kompozisyonlarla tasvir edilmiştir. Onlardan, "İki bilgenin yarışı", "Hüsrev Şirin'in şekline bakarken", "Ferhat Şirinin önünde", " Hüsrevle Şirin'in düyünü", "Dervişlerin dansı", "Leyli ve Mecnun" gibi klasik süjetleri belirte biliriz. Kompozisyonlara dikkat yetirirsek burada 1539-1543 yılın Khamsa minyatürlerinden faydalandıklarını ve bir kompozisyonda birkaç kompozisyonun birleştirildiği görüyoruz. Örneğin, “Mecnun Leylini görürken bayılıyor” sahne merkezinde bayılmış Leyli ve şövalye giyiminde olan Mecnun figürünün arka açıklanan manzara bu elyazmadan olan “Mecnun çölde” minyatürünün doğa manzarası ile geçerlidir. Sütunlardan birinde betimlenen av sahnelerinde Sultan Muhammed'in minyatür karakterleri kullanılmıştır. Sultan Mahammad minyatürlerine yapılan atıfın yapılmasının tesadüf değildir. Nizami Khamse minyatürü, Sultan Muhammed'in yaratıcılığının şahane bir usta olarak karakteristik özelliklerini yansıtıyor. Minyatürlerdeki kitap sanatının yeni, ama sıra dışı özellikleri, somut bir ifadeyle, Sultan Muhammed'in eserinde kendine özgü bir ifade aracı geliştirdiklerini ve daha sonra Tebriz okulundan farklı olduklarını keşfettiler. Minyatürlerde kitap sanatının öyle yeni, henüz alışkanlık edilmemiş yönleri kendi tecessumunu bulmuştur ki, onlar Sultan Muhammed'in sanatında mükemmel, pühteleşmiş kendine özgü ifade aracına, sonraları ise Tebriz minyatür okulunun ayırt edici üslup özelliklerine dönüşmüştür"(2, s. 35).

Minyatür prensiplerine bağlı kalarak, sahneler dikey plan ve doğa manzaralarıyla dekore edilmiştir. Yine de, resmin kendi yaklaşımını resimlerde duymak mümkündür. Burada açıklanan rakamların hareketleri daha plastik, doğaldır.

Büyük şairin ismini taşıyan Bakü metrosunun Nizami istasyonunun mozaikleri iki önemli şahsiyetin - Mikayıl Abdullayev ve Mikayıl Huseynovun ortak hayal gücünün bir sonucudur. Bu mozaikleri zenginleştiren faktörlerden biri de, ulusal mimari ve açıklayıcı geleneklere dayanan muhteşem, lakonik, renklerin parlaklığıdır. Bu faktörler, Nizami metrosunun eşsizliğini arttıran ifade araçlarıdır.

Poemalardan on sekiz kompozisyon elvan renklere, yumuşak renk geçişlerine ve minyatür sanatın geleneksel dekoratif prensiplerine dayanmaktadır. 1976-1979-cu yıllara ait bu süjetler sağ ve sol taraflarda paralel olarak pilonlarda işlenmiş "Baykuşların Sohbeti", "Kerpiç Kesenin Masalı", "Sultan Sencer ve karı", "Ferhad Bisütunda", "Hüsrev ve Şirin", "Ferhat ve Şirin" , "Mecnun ve babası", "Leyla ve Mecnun", "Leyla'nın kabri üstünde", "Simnarın faciası", "Behram ve ejderha", "Behramın hüneri", "Fitne", "İskender ve çoban", "Yedi bilim adamı", "Nüşabe ve İskender", "Darius'un ölümü" ve "Nakkaş Mani" mozaik pannolarının serisi dikkate alınarak merkezde bulunan Nizami'nin monumentallığını belirten 3 metrelik tam boylu mozaik tasvirle birleşir. Eskalatordan düşerek yeraltı salona giren seyirci mantıksal şekilde sıralanan mozaik kompozisyonları addımlayıb dahi şairin portresi ile karşılaşarak sanki tümüyle Nizami dünyasına girer ve bu ressamın başarılı çözüm halini bulmasının göstergesidir.

Kamu binaları Bireysel binaların iç mimarlığında Khamsa kahramanlarına başvurulması, Nizamı Gencevi yaratıcılığının tüm dönemler için gecerli olma göstergesidir. Bu ölümsüz şiirler tükenmez bir ilham kaynağı olmaya devam ediyor ve Azerbaycan sanatının gelişimi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir.

SONUÇ

Makalede, büyük düşünür, şair Nizami Gencevi'nin çox asırlık Azerbaycan kültürünün sanatsal mirasının gelişimine yaptığı büyük katkısı belirtilmişdir. Nizami'nin hiçbir zaman kendi değerini kaybetmeyen terbiyevi, felsefi, hikmetli fikirlerle zengin edebi eserleri incəsənətimizdə her zaman büyük sevgilə müracaat edilen temel kaynaklardan biridir. Nizami'nin yaratıcılığı her zaman büyük ilgi gördü çünkü tam bir görselleştirme diline sahip. Her hikayenin açık, kapsamlı, eğitici, aydınlatıcı tanımlayıcıları, zengin ve yararlı materyaller sağladı, yaratıcılıklarını orijinal motifler ve hümanistik fikirlerle zenginleştirdi. Orta çağa ait el yazma minyatürlerinden çıkaraq duvar tasvir sanatında bile özel ilgiyle karşılaşan Nizami “Khamsa” minyatürleri form içeriği ve stilini modern zamana kadar korurken, çağdaş sanatçının yaklaşımından kaçmayı başaramadı. Nizami "Khamse" sinin süjetleri ona göre sevilmiş, ona göre tekrarlanmıştır ki, dahi şairin eserlerinin metaforalarla dolu dili, şiirsel ifade araçlarının zenginliği, sanatsal formun doğruluğu ressamlara uygun şairane, mecazi ifade araçları, dekoratif sanatsal forma bulmakta yardımcı olduğu ortaya çıkıyor. Sonuç olarak, Orta Çağ'dan günümüze kadar bir edebiyat kaynağı olarak, duvar resimleri ve mimari örneklerin mozaiklerinin ana konusu olarak araştırma konusu haline gelmiştir.

Kaynakça

1. Dadaşova R.İ. (2003). Səfəvilərin son dövrü. (s.393) Bakı: Nurlan
2. Kərimov K. (1993). Sultan Məhəmməd və onun məktəbi. (s.144) Bakı: İşıq
3. Kerimov K. (1983). Nizami Gəncəvi. Xəmsə miniatürləri. (s144) Bakı: Yazıçı.
4. Təbrizi Ə. M. (1970) “Saray rəsmlərində Nizami”. Elm və həyat, № 3 (s.29). *Elmi-populyar jurnal*

5. Zamanov N. (1981) Nizami poeziyası və təsviri sənət. (s.192). Bakı: Elm

6. Голубев. Г. (1966) Архитектура метрополитена и задача художника. *Журнал Декоративное искусство СССР. № 3*

7. Пекаровский М.П. (1968). Монументально-декоративное искусство в архитектуре общественных зданий. *Центр науч.-техн. информации по гражд. строительству и архитектуре.* Москва.

8. Гасанзаде Дж. (2000). Тебризская миниатюрная живопись. (592 стр). Баку: Oscar.

DEADPAN ESTETİĞİNDE FOTOĞRAFİK VİZYON

Photographic Vision In Deadpan Aesthetic

Yrd.Doç.Dr. Mehmet Fatih Yelmen
Hakkari Üniversitesi

Öz

Natüralizm, Emile Zola'nın romanlarında bir edebiyat akımı, John Constable'ın resimlerinde ve Peter Henry Emerson'ın fotoğraflarında ise görsel estetik bağlamlarında karşılık bulmuştur. Tarih boyunca doğanın içinde ve onunla birlikte yaşayan insan, nihayet 21. yüzyılda onun dışında da yaşamaya başlamıştır. Yaşam alanlarından yiyecek ve içecek gereksinimlerine kadar tüm ihtiyaçlar, sentetik bir üretim ve tüketim zincirine bağlanmıştır. Böylelikle insan hem doğa hem de adeta sentetik bir yapay doğanın içinde, fakat öte yandan hakiki doğanın dışında yaşamaya başlamıştır.

Natüralizmin 19. yüzyıldaki ilk örneklerinde yer alan doğaya dair görsel algı, tarım, hayvancılık vb. insanın doğayla uzlaştığı ve doğada mevcut bulunan şeylerin varoluşunu tasvire dayanan bir içeriğe sahiptir. 20. ve 21. yüzyılda ise, doğadaki sentetik değişimlerin etkisiyle doğa manzaraları, artık kent manzaralarına dönüşmüştür. Başka bir deyişle bu durum, bir yandan doğada olmakta olanın, diğer yandan olmaması gerekenin fotoğrafik tasvirine dönüşmüştür. Böylelikle de, doğa ile kurulan ontolojik ilişki değişmiş ve insanın çevre algısı da bu değişimden etkilenmiştir.

Bu çalışmada, doğa manzarasından kent manzarasına fotoğrafik algının değişim sürecinde ortaya çıkıp belirginleşen deadpan estetiğine ait vizyonlar, çeşitli fotoğrafçıların eserlerinden örnekler eşliğinde, fenomenolojik yöntem kullanılarak incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Natüralizm, Fotoğraf, Deadpan.

Natüralizme Giriş

Natüralizm, başka bir deyişle doğalcılık sadece doğa ile alakalı bir kavram değildir. O, daha ziyade hareket noktasını gerçeğin tanımlanması üzerine kurmuştur. Bu bakımdan, natüralizm için Joseph Emile Müller'in (1972: 56) gerçeğin doğaya uygun bir şekilde, olduğu gibi anlatılmasını savunan bir sanat eğilimi şeklindeki tanımı oldukça açıklayıcıdır. Böylelikle, gerçek, herhangi bir kavram üzerinden natüralist bir tavırla açıklanacaksa eğer, o zaman referans noktası bizatihi doğanın kendisi olmakla birlikte, onun varlığını temsil eden bir ifade biçimi de olabilmelidir. Natüralizme dair bütün bu kararlı tanımlamalara rağmen Müller (1972: 56-57), hiçbir gerçek ve büyük sanatçının doğaya tamamen bağlı kalmadığını, az ya da çok kendi düşüncelerini ve duygularını sanatına yansıttığını da söylemiştir. Bu düşünceden hareketle, çalışmaya konu olan

sanatçılar veya bağlamlar katıksız bir natüralist tavır içinde değerlendirilmemelidir. Bu çalışmanın konusunu esas olarak natüralizmden hareketle manzara görüntüleri oluşturmaktadır.

Sanat akımlarının ömürleri, kronolojik olarak belli tarihler üzerinden ifade edilmekle birlikte, her zaman cetvelle çizilmiş gibi bir çizgi üzerinde doğup yok olmazlar. Sanat tarihi içinde, birden fazla akımın veya üslubun aynı anda yaşandığı veya bunların birbirine karıştığı da görülmektedir. Öyle ki, Antal Szerb'in (2008: 484) Dünya Yazın Tarihi kitabında, natüralizm ve realizm birlikte anılmıştır. "Gerçekçilik akımı çerçevesinde şekillenen Natüralizm (doğalcılık), zamanla bu akımın yerini almıştır" (Özdal, 2002: 16). Örneğin Fransız manzara ressamı "Jean-Baptiste Camille Corot'nun sanat yaşamı, yeni klasizmin sona erdiği dönemde başlamış, romantizmin yayıldığı dönemde gelişmiş ve empresyonizmin ortaya çıktığı dönemde de sona ermiştir" (Eroğlu, 2015: 41). Aynı dönemde yaşamış olan İngiliz John Constable da teknik yaklaşımı açısından kendinden sonraki ressamları etkilemiştir. Güvemli (1968: 105), Constable'ın resimlerini atölyede boyamadan önce, manzaraları doğanın ortasında resmettiğini sonrasında ise atölyesinde devam ederek eserini tamamladığını ve bu tarzının daha sonraları neo-empresyonistlerin de kullandığını belirtmiştir.

1840'larda başlayan realizm akımı, ondokuzuncu yüzyılının ikinci yarısına kadar devam etmiştir. Edebiyat alanında, "Emile Zola'nın yapıtlarıyla 'doğalcılık' terimi, kısa sürede 'gerçekçilik'e egemen olmuş ve 1880'lerde kendini iyice kabul ettirerek Pozitivizm'in tüm estetik, siyasal ve toplumsal idealler bütününü tanımlamak için kullanılmaya başlamıştır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 464). Bu bağlamda Zola, natüralizmin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Toplumsal yönü ağır basan Zola, karakterlerini farklı koşullara yerleştirerek onların nasıl davranacağını gözlemlemiş, roman yazımı tekniği olarak uyguladığı bu deneysel yöntemi uygulayarak roman yazımını bilime dönüştürmek istemiştir (Szerb, 2008: 636). Gerçekliğin olduğu gibi tasvir edilmesinin örneği, Zola'nın Thérèse Raquin isimli kitabında bulunmaktadır:

"Akşamları hantal, dörtköşe cam fanusların içinde yanan üç tane havagazı lambası pasajı aydınlatır. Üstteki camekana asılı bu lambalar camlara boz ışıklar saçarlar. Çevrelerine de soluk parıltılı yuvarlaklar yansıtırlar. Bu titrek yuvarlaklar, zaman zaman yiter sanki. O zaman pasaj, gerçekten tehlikeli bir pasaj hal alır. Taşların üzerine kocaman gölgeler uzanır, sokaktan nemli soluklar gelir. Gören burayı üç tane mezar kandilinin zar zor aydınlattığı bir yeraltı dehlizi sanır" (Zola, 2016: 6).

Zola, bu metinde bir pasajın tasvirini yapmaktadır. Pasajın oldukça loş biçimde aydınlatılmış olduğunu ifade ettikten sonra, bu mekana dair fenomenolojik bir yorum yapmış, burayı tehlikelerle dolu bir yeraltı dehlizine benzetmiştir. Oysa, bahsi geçen mekan bir pasajdır. Görüldüğü gibi natüralist tavır, herhangi bir durumu idealize etmekten uzaktır. Aksine, bir

mekanın loşluğunu veya bakımsızlığını apaçık biçimde ifade etme eğilimindedir. Bu bağlamda Szerb (2008: 637), Zola ve onun okulunun, hayatın çirkin yanını da ele alarak romana konu açısından bir yenilik getirdiklerinden bahsetmiştir.

Görsel sanatlar açısından da benzer bir durum söz konusudur. Örneğin İngiliz manzara ressamı John Constable, idealize edilmiş manzaralar yerine var olanları olduğu halleriyle tuvale aktarmıştır. "İnsanların yaptığı kanalları ve su bentlerini resimlemeyi, Romantik şairlere ilham veren dağlar ve şelalerden daha fazla tercih ettiğini söylemiştir" (Honour ve Fleming, 2016: 653). Sanatçı, romantik dönemin ressamlarından sayılsa da, kendi üslubunu ön planda tutmaktan geri kalmamıştır. Öyle ki, "sanatımın gerçekten bana özgü olduğunu biliyorum, doktrinler ve sistemler beni ilgilendirmiyor. (…) Eğer doğa önüne bir taslak yapmak için otururum, yaptığım ilk şey, eskiden gördüğüm resimleri unutmaktır" diyerek, kendi döneminde kabul görmüş kurallara sıkı sıkıya bağlı olmadığını ifade etmiştir (Turani, 2014: 502). Stour nehrinin üzerinde bulunan bir köprüyü resmettiği eserinde, bahsi geçen hayatın sıradan görünümlerinden birini ele almıştır (Görsel - 1).

Görsel 1: John Constable, A Bridge Over The Stour, 1800-1805.

Constable'ın resmindeki köprü, oldukça sıradan ve basit bir yapıdır. Köprü, teknik ve biçim olarak mimari bir şaheser değildir. Bu sebeple ressamın burada, tam olarak natüralist tavırla hareket ettiği söylenebilir.

Görsel 2: Jean-Baptiste-Camille Corot, Volterra, 1834.

Benzer bir örnek, Fransız ressam Jean-Baptiste-Camille Corot'nun resimlerinde de bulunmaktadır. Sanatçının tuval üzerine yağlıboya etüdlerinden olan 1834 tarihli Volterra isimli eserinde çalılıklar ve kaleden oluşan bir manzara bulunmaktadır (Görsel - 2). Bu eserin "natüralizmi öylesine inandırıcı, yapay çerçeve ve diğer araçlardan öylesine bağımsızdır ki; kompozisyonları -fotoğrafçılar gibi- sırf bakış açısının seçilmesiyle belirlenmiş gibi durur" (Honour ve Fleming, 2016: 659). Bunun sebebi, sıklıkla fotoğrafta rastlanan bir durumun resim sanatında da görülmüş olmasıdır, çünkü fotoğrafçının bulunduğu yer ile kale arasındaki mesafeden ötürü, teknik açıdan tele objektifin de olmadığı bir durumda, fotoğrafçı aynı manzarayı standart veya geniş açılı bir objektifle, tıpkı Corot'nun resmindeki kadrajı kullanarak elde ettiği kompozisyonla görüntülemek durumunda kalacaktır.

Görsel 3: Peter Henry Emerson, Footbridge near Chestnut, 1888.

Benzer konu seçimleri ve natüralist tavır, fotoğrafçı Peter Henry Emerson'ın fotoğraflarında da bulunmaktadır. O da, tıpkı Constable ve Corot gibi gördüklerini idealize etmeden fotoğraflamıştır (Görsel - 3).

Emerson'ın fotoğrafında kestane ağaçlarının yakınındaki bir köprü görülmektedir. Constable'ın resmindeki gibi sıradan ve herhangi bir mimari üstünlüğü olmayan bir köprü Emerson'ın fotoğrafına konu olmuştur. Peter Henry Emerson'ın, 1889 yılında yazdığı Naturalistic Photography isimli kitap, natüralist sanat tavrının ifade edildiği, genel olarak görsel sanatlar özel olaraksa fotoğraf için yazılmış bir el kitabı olmuştur. Sanatçı, kitabında fotoğraf makinesinin "belirli bir anda gözün algıladıklarını tam olarak kaydetmesi gerektiği" düşüncesini dile getirmiştir (Honour ve Fleming, 2016: 712). Emerson, Hints on Art isimli makalesinde, "Doğanın barındırdığı, kaba saba, kıpkırmızı bir günbatımı, gürül gürül akan bir şelale veya beş bin metrelik bir dağ gibi heyecan verici unsurlara takılıp kalmayın." diyerek idealize edilmiş görüntülerden uzak durmayı tavsiye etmiştir (Emerson, 1981: 101). John Constable'ın eserleri de, Emerson'un natüralist fotoğraf üzerine yazdığı kitaba konu olmuştur. Sanatçı, fotoğraf açısından resimsiliğin (pictorialism) hakim olduğu bir dönemde, natüralizmi ön plana çıkarmak için Constable'ın resimlerinden bahsetmiştir. Ona göre, Constable kurallara aldırış etmiş olsaydı, o dönemki resimler "tomruk rengi" ağaçlarla dolu olabilirdi (Emerson, 1981: 101). Bu düşünceyle Emerson, dönemin hakim romantik tavrına karşı olan bir duruşu temsil eden natüralizmi yüceltmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, natüralizmin herhangi bir manzarayı, mükemmel bir teknikle gözün gördüğü renk ve tonlarda aktarma gayesinden ziyade, konu seçiminin sıradanlığı ve resmedilern veya fotoğraflanan şeyin idealize edilmemesi prensibini taşımasıdır. Sanatçı, bu kitabından yaklaşık bir veya iki sene sonra The Death of the Naturalistic Photography isimli, eski düşüncelerinden vazgeçtiği bir kitap daha çıkarmıştır (Frizot, 1998: 293). Emerson, natüralist fotoğraf üzerine sahip olduğu düşüncelerinde değişime uğrasa da, bu konuda fotoğraf sanatına yaptığı katkı geçerliliğini korumaktadır.

Deadpan Estetiği ve Fotoğraf Sanatı

Deadpan, duygusuz ve ifadesiz anlamlarına gelen bir sıfattır (https://en.oxforddictionaries.com/definition/deadpan). Bununla birlikte, kelimenin manası bir espriyi yaparken yüzdeki ciddi ifade veya ciddi olma anlamına da gelmektedir (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/deadpan). Kelimenin bu manası, fotoğraf sanatı düşünüldüğünde olukça manidar bir hal almaktadır, çünkü neredeyse her fotoğrafın, bilhassa fenomenolojik yöntem bağlamında, ilk bakışta sahip olduğu düşünülen fakat fenomenolojik veya göstergebilimsel yöntemle yaklaşıldıkça başka -ve belki derin- manaları da

bulunmaktadır. Bu açıdan, deadpan estetiğinin, natüralizmdeki gibi idealize edilmiş olanın değil, aksine sıradan olanın görünümüne sahip olduğu söylenebilir.

Fotoğraf sanatı açısından düşünüldüğünde ise deadpan, temel olarak Emerson'ın fotoğraflarındaki sıradanlık ve var olanı göründüğü gibi kaydetme özellikleri ile ön plana çıkabilmektedir. Vinegar (2009: 854), deadpan fotoğrafı, fotoğrafik sunuma dair öznel duygu ve etkilerden yoksun bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır. Allie Pisarro-Grant, deadpan kelimesinin ilk defa 1927 tarihli Vanity Fair isimli dergide, dead ve pan kelimelerinden türetilerek yayımlandığını söylemiştir (http://www.artbook.com/blog-at-first-sight-teller.html). 1928 yılında ise New York Times, aynı kelimeyi oyuncu Buster Keaton'ın çalışmaları için kullanmıştır (https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/02/24/the-deadpan-aesthetic/). Keaton'ın oynadığı filmlerde canlandırdığı karakterlerin başlarına gelen olaylar komik olduğu halde, Keaton'ın yüzünde donuk bir ifade vardır, bu açıdan deadpan estetiğinin özelliğini taşımaktadır.

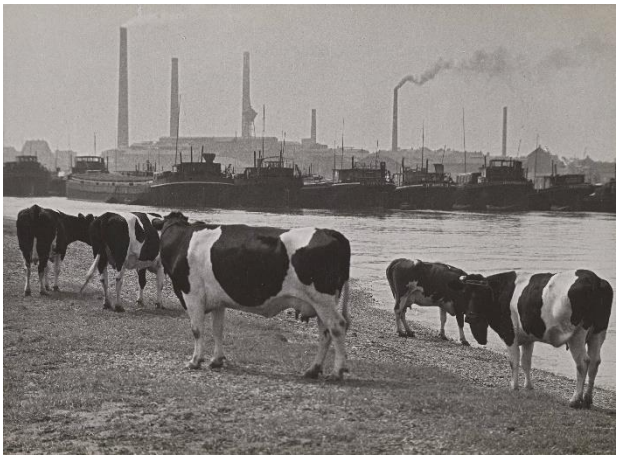
Deadpan tavrı, en yoğun biçimde Almanya'da ortaya çıkan yeni nesnellik akımı ile sanatçıların eserlerine yansımıştır. Örneğin mimar Bruno Taut'un Berlin'de tasarladığı bina bu eserlerden birisidir (Görsel - 4).

Görsel 4: Bruno Taut, Berlin, 1928.

Taut'un tasarladığı yapı birbirine bitişik prefabrik yapılar gibi görünmektedir. Balkonu bulunmayan bu yapı, sadece duvar üzerine açılmış kapı ve pencere oyuklarından oluşmaktadır. Bu bakımdan oldukça sıradan ve ifadesiz gibi görünmektedirler. Yeni nesnellik, dünyayı coğrafi görsel bir dil olarak görmekten fazlasıdır ve onun çağdaş kanadı, odak noktasını vurgulamış, hissiz, neredeyse ölü gibi bir ilişki kuran parlak bir şekilde aydınlatılmış görüntülerden oluşuyordu (Smith, 2017: 28). Fotoğraf sanatı açısından deadpan aslında kent mimarisi ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir, çünkü kent manzaraları, bahsi geçen mimarların yeni kent

tasarımlarına benzer bir yaklaşımla, mümkün olduğunca cepheden ve tıpkı natüralist tavırdaki gibi göründüğü biçimde fotoğraflanmışlardır.

Fotoğraf sanatında Albert Renger-Patzsch'ın fotoğrafları yeni nesnellik akımının örnekleriyle doludur. Ruhr nehrinin ağzında duran inekleri görüntülediği fotoğrafında sanatçı, ne inekleri, arka plandaki gemilerden ve fabrikalardan soyutlamış, ne de gemileri ve fabrikaları ineklerden soyutlamıştır (Görsel - 5). Bu durum, hem natüralizmin bir uzantısı hem de yeni nesnelliğin bakış açısının bir temsilidir, çünkü fotoğrafçı manzarayı tıpkı natüralizmde olduğu gibi manzaraya müdahale etmeden görüntülemiştir. Öte yandan, sanayileşmenin temsili ve kent manzarasının unsurlarından olan fabrikalar ve yük gemileri , doğaya ait unsurlarla yani ineklerle birlikte görüntülenmiştir. Fotoğrafta idealize edilen herhangi bir unsur bulunmamakta, adeta yaşanmakta olan değişim süreci belgelenmektedir. Yirminci yüzyılda insan, çevresini değiştirerek ve çeşitli alışkanlıklarından kimi zaman vazgeçerek kimi zaman da onları kentin imkanlarına uydurmaya çalışarak kent yaşamını sürdürmek zordunda kalmıştır. Bu bakımdan insan, doğa bağlamında kendi varlığını sorgulamak durumunda kalmıştır.



Görsel 5: Albert Renger-Patzsch, Cows at the Mouth of the Ruhr River, 1934.

Deadpan, estetik bir vizyon olarak sadece manzara ile sınırlı değildir. Buster Keaton örneğinde olduğu gibi, insanın da içinde bulunduğu görüntüleri de kapsamaktadır. August Sander'in Alman toplumunu görüntülediği çalışmaları bunun örneğidir.

Görsel 6: August Sander, Jockey, Vienna, 1932.

Sander, farklı sosyal kesimlerden, farklı meslek gruplarını çektiği yüzlerce fotoğraf karesinde, Alman toplumunun adeta bir tipolojisini çıkarmış ve böylelikle bir envanter oluşturmuştur. 1932 yılına ait fotoğrafta Sander, bir jokeyin portresini çekmiştir (Görsel - 6). Fotoğraftaki adamın yüz ifadesi ve duruşu -bir dizini hafifçe kırmasının dışında- deadpan özelliklerini taşıyacak biçimde duygudan arındırılmış, bir heykel gibidir. Benzer vizyonlar, fotoğrafçılar tarafından 1970'lere kadar tekrar edilmeye devam etmiştir.

1975 yılında, New York'ta açılan New Topographics: Photography of a Man-Altered Landscape (Yeni Topoğraflar: İnsan Eliyle Düzenlenmiş Manzaralar) sergisi açılmıştır. Bu sergiyle, romantizm, natüralizm vb. akımlardan gelen manzara geleneği ve yorumu, zamanın tavrı ile bütünleştirilerek yeni bir doğa ve kent manzarası türü ilan edilmiş oldu. Bernd ve Hilla Becher, Stephen Shore, sergiye katılan sanatçılardan bazılarıdır.

Alman fotoğrafçılar Bernd ve Hilla Becher çifti, uzun yıllar boyunca hem doğada hem de kentte gördükleri su depoları, tanklar, fabrikalar vb. yapıları görüntülemişlerdir. Becher çifti, fotoğraf makinelerini neredeyse tüm fotoğraflarında aynı bakış açısında tutmuş ve ışığı aynı biçimde kullanmışlardır. Sonuçta, ortaya tıpkı August Sander'de olduğu gibi birbirini takip eden yüzlerce benzer yapının bir envanteri ortaya çıkmıştır (Görsel - 7).

Görsel 7: Bernd & Hilla Becher, Knutange, Lorraine, France, 1971.

Doğa manzarasından kent manzarasına geçişin temsillerini oluşturan yeni topoğraflardan olan Stephen Shore'un fotoğraflarında ise kent, doğaya karşı üstünlüğü ele geçirmiş gibidir. Onun fotoğraflarında daha yoğun bir kent imgesi ön plana çıkmıştır (Görsel - 8). Dolayısıyla doğadan beslenen nesnellik, kentin sentetik nesnelliğine dönüşmüş ve insan, doğa ve mekan ilişkileri bağlamında romantik, natüralist, empresyonist dönemlerde olduğundan daha farklı bir manzara ile karşı karşıya kalmıştır. Shore'un fotoğrafında, çok fazla insan ve araç trafiği görülmemektedir. Bu haliyle sakin ve sessiz bir kent manzarası göze çarpmaktadır. Bu haliyle fotoğraftaki manzara, doğada duyulabilecek yükseklikteki bir ses aralığını düşündürmektedir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Shore (2014: 43), fotoğraflarının çoğunun biraz sessizlik ortamının olduğu bir zihin durumunda yapıldığını, sesi duymazdan gelmediğini ama fakat sessizce içindeki bir yerde duyduğunu ifade etmiştir. Benzinliğin tabelası, gökyüzününde beliren bir yazı gibi durmaktadır. Tabelada Chevron yazmaktadır. Bu kelime, askeriyedeki rütbe işareti demektir. Kadraja fark edilir biçimde ve oranda dahil edilmiş bu yazı, kentin adeta askeri bir düzen içinde biçimlendiğini düşündürmektedir.

Görsel 8: Stephen Shore, Beverly Boulevard and La Brea Avenue, California 1975.

Yeni topoğraflar, Becher'lerin öğrencileri olan ve Düsseldorf Okulu olarak bilinen okuldan yetişen Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff and Candida Höfer gibi sanatçıların çalışmalarıyla devam etmişlerdir (Görsel - 9).

Görsel 9: Thomas Struth, Bukseo Dong, Pyongyang, 2007.

Thomas Struth, 2007-2010 yılları arasında Kore'de çektiği kent manzarası fotoğraflarında, deadpan estetiğini kullanmıştır. Projesine dair yaptığı açıklamada sanatçı, bir ülkeye, bir yere, bir kente analitik bir bakış yöneltmenin kolay olmadığını söylemiştir (http://artobserved.com/2010/12/go-see-seoul-thomas-struths-korea-2007-2010-at-the-gallery-hyundai-through-january-9-2011/). Bu düşünce, Zola'nın natüralizm bağlamında romanlarını bir deney laboratuvarı gibi görmesini akla getirmektedir. Struth da, Kore'yi görüntülerken, insan, kent ve doğa arasındaki ilişkinin gerilimini görüntülemiştir. İnsanın doğayla çepeçevre olduğu zamanlardan, bir ağacın etrafının betonlarla ve insanlarla dolu olduğu zamanlara yöneltilen deneysel bir bakıştır onunkisi. Struth'un fotoğrafındaki tenhalık, aynı zamanda Atget'nin Paris fotoğraflarını da akla getirmektedir. Walter Benjamin (1995: 54), Atget'nin fotoğraflarının adeta bir suç mahalli olduğunu, çünkü sokaklarda bir suç mahallindeki gibi hiç insan bulunmadığını söylemiştir. Benzer bir durum hem yeni nesnelcilerde hem de yeni topoğraflarda deadpan estetiği bağlamında bulunmaktadır.

Sonuç

Doğa ve insan ilişkisinin, ondokuzuncu yüzyıla kadar, doğanın içinde var olan insanın ona boyun eğmesi ekseninde şekillendiği söylenebilir. Bunun sebebi, temel olarak insanın henüz teknolojik olarak doğanın kanunlarıyla başa çıkacak icatlardan, makinelerden yoksun oluşudur. Ondokuzuncu yüzyılla başlayıp yirminci yüzyılla birlikte ilerleyen sanayi devrimi, teknolojik

gelişmeler vb. değişiklikler sonucunda elde edilen imkanlar sayesinde insanoğlu, doğanın kanunlarıyla başa çıkmaya başlamış ve hatta onu alt etmeye de çalışmıştır. Daha geniş yerleşim alanları elde edebilmek için doğa tahribata uğratılırken, kazancı arttırmaya yönelik üretim biçimleri de yavaş yavaş toprağın verimliliği düşürülmeye başlamıştır. Üretim biçimleri, gitgide kimyasal müdahalelere maruz kalan bir yapıya doğru evrilmiştir. Bunun sonucu olarak, doğanın içinde yaşayan insan, yavaş yavaş kentlileşmiş ve doğaya karşı yabancılaşmaya başlamıştır. Bu süreç, güzel sanatlar alanında da karşılığını bulmuştur. Buna göre, klasik tavırda doğa, ideal güzelliğin referansıyken, romantizmle birlikte insanın onu algılayış biçimi ön plana çıkmıştır. Örneğin günbatımı manzaraları, umutsuzluğun veya melankolinin temsili haline gelmiştir. Bu dönemi takiben ortaya çıkan realizm ve yerini bıraktığı natüralizm, adeta doğayla yüzleşmenin nişanesi olmuştur. Doğa, artık en güzel değildir. Doğa, olduğu gibidir, olduğu gibi olmanın tasviridir. Bu türden bir sanatsal tavır içindeki sanatçılar, hayatın idealize edilmiş taraflarıyla değil, aksine hayatın sıradan ve değersiz gibi görünen taraflarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Doğa manzaralarının içeriğine mimari yapılar, otomobiller, fabrikalar, terk edilmiş mekanlar vb. unsurlar dahil edilmiştir. Özellikle natüralist tavrın ortaya çıktığı dönemden beri ortaya konan görüntülerin ortak estetik özelliklerinden en güçlüsü; ifadesizliği, ruhsuzluğu ve cansızlığı temsil eden deadpan kavramıdır. Bu estetik tavır, fotoğrafçıların konularına karşı tarafsız bir bakışa sahip olmalarını zorunlu kılmıştır. Görüntüledikleri insanlarda, mekanlarda ve nesnelerde veya tamamının bulunduğu manzaralarda, bahsi geçen bu ifadesizliği kullanmışlardır. Bu düşünceden hareketle, deadpan fotoğraf estetiği, insanın çevresiyle olan ilişkilerinin tamamını etkilemiştir. Temel hareket noktası ifadesizlik ve ruhsuzluk vb. kavramlar olduğu için, bu estetiğe ait fotoğraflarda doğa karşısında insan, ne tam olarak kazanan ne de tam olarak kaybedendir.

Kaynakça

Benjamin, W. (1995). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Daho M., Fernandez H., Phillips S., Shore S. (2014). “Ways of Making Pictures, interview by David Campany”, Stephen Shore. New York: Aperture.

Emerson P. H. (1981). “Hints on Art”, Classic Essays on Photography. (Ed. Alan Trachtenberg). Usa: Leete’s Island Books.

Eroğlu Ö. (2015). Modern Sanat. İstanbul: Tekhne.

Frizot M. (1998). A New History of Photography. Köln: Könemann.

Güvemli Z. (1968). Sanat Tarihi. İstanbul: Varlık.

Honour H. ve Fleming J. (2016). Dünya Sanat Tarihi. (Çev. Hakan Abacı). İstanbul: Alfa.

Müller J. E. (1972). Modern Sanat. (Çev. Mehmet Toprak). İstanbul: Remzi.

Smith R. J. (2017). American Witness: The Art and Life of Robert Frank. Usa: De Capo Press.

Szerb A. (2008). Dünya Edebiyat Tarihi. (Çev. Vural Yıldırım). Ankara: Dost.

Turani A. (2014). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi.

Vinegar, A. (2009). Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography. Art History Magazine, Volume 32, Issue 5, Association of Art Historians.

Zola E. (2016). There Raquin. (Çev. Samih Tiryakioğlu). İstanbul: Varlık.

İnternet Kaynakları

https://en.oxforddictionaries.com/definition/deadpan

http://www.artbook.com/blog-at-first-sight-teller.html Deadpan and The Dead Pan.

https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/02/24/the-deadpan-aesthetic/ The Deadpan Aesthetic.

https://untappedcities.com/2017/05/01/onkel-toms-hutte-by-bruno-taut-berlins-lost-prophet-of-colorful-modernism/ Berlin's Lost Prophet of Colorful Modernism: Onkel Toms Hütte by Bruno Taut.

https://www.apollo-magazine.com/art-diary/albert-renger-patzsch-exhibition-pinakothek-munich/?map=active Albert Renger-Patzsch.

https://www.moma.org/collection/works/116849?artist_id=422&locale=en&sov_referrer=artist Bernd & Hilla Becher, Knutange, Lorraine, France, 1971.

https://www.icp.org/browse/archive/objects/jockey-vienna , August Sander.

http://www.artnews.com/2017/12/01/archives-stephen-shore-raises-serious-question-modern-photography-moma-1977/ Stephen Shore.

http://artobserved.com/2010/12/go-see-seoul-thomas-struths-korea-2007-2010-at-the-gallery-hyundai-through-january-9-2011/ Thomas Struth.

Tezler, Ansiklopediler

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Yem Yayın, İstanbul.

Özdal I. (2002). Landscape Fotoğrafı ve 1970 Sonrası Dönüşümler, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Televizyon Bölümü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

TAKILABİLİR SANAT OBJELERİ VE ÖZGÜN TASARIM ÖNERMELERİ

Dr. Öğr. Üyesi Serpil KAPAR[370]

Ç.O.M.Ü/Eğt.Fak.G.S.E.B.Resim-İş A.B.D

Öz

Geçmişten geleceğe tanıklık etmiş, toplumların sosyal, ekonomik ve estetik birikimlerinin göstergeleri olmuş takı tasarımları, günümüz sanayi ve gelişen teknolojiden en az diğer sanat disiplinler kadar etkilenmiştir.

Takıyı tasarlayan kişinin plastik kaygıları olan bir sanatçı olması, sosyal fonksiyonlarından bağımsızlaşan, statü sembolü ve yatırım objesi olma konumunda olan takıyı, sanatsal mesajlar içeren bir aynaya dönüştürür. "Sanat yapıtı olan şeyler değil aksine yaratılan yapılan meydana getirilen şeylerdir. Sanat yapıtı- estetik obje- belli bir insanın belli bir etkinliği ile meydana gelmektedir. Daha önce var değildir. Buradan da estetik obje ile sanat yapıtının aynı doğrultuda olduğu düşünülmektedir" (Tunalı 1989).

1950'lı yıllarla beraber giyim sektörü ekonomik ve sosyal ortama göre şekillenmiş, moda ve bununla bağlantılı olarak takıyı da büyük ölçüde etkilemiştir. "Moda"nın bir kavram olarak kabul görmesi, kıyafete göre takı ve kişiye göre takı yapan tasarımcıların da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Salvador Dali; " Yeni Rönesans'ın takipçisi olarak ben kendimi sınırlamam. Benim sanatım sadece resim değildir. Fiziği, matematiği, atom fiziğini, mimarlığı, psikolojiyi, mikro kozmozun mistiğini ve takıyı kapsar. Benim takılarım mücevherin saf materyalist düşüncesine karşıdır. Benim hedefim kuyumculuk sanatını gerçek anlamda göstermektir. Yani Rönesans'ta olduğu gibi tasarımı maddi değerin önüne geçirmektir" (Duru, Şaman,1998) diyerek sanatçının farklı disiplinler içinde üretim arayışları olmasının doğal sürecini vurgulamaktadır.

Pablo Picasso, Man Ray, Alexander Calder, Max Ernst, George Braque ve yaşayan günümüz sanatçılarının da takı tasarımları bugün birçok müzede sergilenmekte ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

[370] Dr.Öğretim Üyesi, Ç.O.M.Ü/Eğt.Fak.G.S.E.B.Resim-İş A.B.D.,serpilkapar@gmail.com.

Geçmişte ve günümüzde birçok sanatçı, alanlarının dışında farklı materyalleri kullanarak sanatsal üretimler yapma merakı içinde olmuştur. Bu araştırma; çeşitli materyallerle tasarlanmış, taşınabilir sanat objeleri üzerine sanatçılardan örneklere ve bireysel uygulamalara örnekler verecektir.

Malzemenin olanakları ile tasarlanmış kolaj takı tasarım uygulamaları, bildiri metni sonunda; ip, kumaş, keçe (yün), pamuk gibi malzemelerin, kişinin üzerinde taşıyabileceği tasarım objelerine nasıl dönüştüğünün koşulları üzerine önermeler sunacaktır.

"Bir sanat yapıtı üretimi titizliğinde kullanılan malzemeler, plastik bir kurgunun parçaları olarak, renk uyumu, doku bütünlüğü ve kompozisyon düzenlemeleri açısından ele alınmıştır. Atık tekstil malzemeleri, kumaşlar ile dokumalar üzerindeki desenlerin, baskıların ya da dokularının kolaj takılarda kullanılması tasarımda ifade gücünü arttıran bir etmendir" (Schuster,2008). "Atık nesne bu yönüyle 1900'lü yıllardan beri birçok sanatçının dikkatini çekmiştir. Çünkü genel olarak 1900'lü yıllardan sonra sanatta malzeme konusunda özgürlükler ortaya çıkmıştır" (Yılmaz, 2015).

Günümüz sanat tasarılarının disiplinler arası geçişleri dikkate alındığında, tasarımlar, taşınabilir sanat objesine nasıl dönüşmüştür?

Anahtar Kelimeler: Takılabilir, Takı, Plastik, Estetik.

WEARABLE ART OBJECTS AND ORIGINAL DESIGN ECOMMENDATIONS

Abstract

From the past till the present day Jewellery design has been a reflection of social, economic and aesthetic accumulations of society and have been affected by today's industrial and developing technology as much as any other artistic discipline.

Being an artist with plastic concerns, the jewelry designer transforms the jewelry which is detached from social functions and is also a status symbol and an investment object, into a mirror that reflects artistic messages. Instead of being works of art (natural), they are objects that have been created, made and formed. Artworks - aesthetic objects - come to life with a certain activity of a certain person. They did not exist before. Therefore, it is thought that an aesthetic object and a piece of artwork could be considered the same "(Tunalı,1989).

In the late 1950's the clothing sector was shaped according to the economic and social environment, consequently, fashion and jewelry were also influenced by this to a great extent. The acceptance of

"Fashion" as a concept, has created a platform for designers that design jewelry according to the garment and jewelry according to the individual emerge.

Salvador Dali, "I don't restrict myself as a follower of New Renaissance. My art is not just a painting. It encompasses physics, atomic physics, mathematics, architecture, psychology, the mystic of the microcosmos and jewelry. My jewelry opposes the naive materialistic mind. My goal is to show the art of jewelry in a real sense. To put the design before the material value, as is in Renaissance. (Şaman,Duru,1998) " quoted this statement which highlights an artist's search for different disciplines through a natural process of production.

The jewelry designs of Pablo Picasso, Man Ray, Alexander Calder, Max Ernst, George Braque and today's many living artists are currently on display in many museums and are part of private collections.

From the past till present day, many artists have been interested in producing art using different materials outside of their artistic field. This research will give examples of portable art objects designed by artists with various materials.

This study will present suggestions regarding the conditions under which collage jewelry applications based on the opportunities presented by the material and materials such as string, fabric, felt (wool), and cotton can be transformed into jewelry that can be worn.

As part of plastic fiction, the materials used in the meticulous production of an artwork are considered as, color harmony, texture, and composition. The use of waste textile materials, patterns on fabrics and weaves, prints or textures in collage jewelry, is a factor that increases the power of expression in design. (Schuster, 2008) The waste material has been an aspect that has caught the attention of many artists since the early 1900's. Because in general after the early 1900's freedom in the use of art materials emerged (Yılmaz, 2015).

When the interdisciplinary transitions of contemporary art designs are taken into consideration, how are designs transformed into a portable art object?

Key Words: wearable, jewellery, plastic, aesthetic.

GİRİŞ

Takının geçmişten gelen hikayesine bakıldığında, taşınan bu objeler, taştan kemikten ya da doğal malzemelerden yapılmış, bir ritüele eşlik etmiş, tılsımlı nesneler olmuşlardır. İnsanlar için kendini korumak adına ya da bir isteği gerçekleştirmek için birçok defa edilen duaya eşlik etmiş, totemler haline gelmişlerdir. Bir törenin parçası konumunda iken, geçmişten geleceğe tüm zamanlara eşlik eden gizli bir tanık olmuş, arkeologlar için, tarihi, sosyal, ekonomik ve entelektüel okumalarını yapabilecekleri önemli veri kaynakları durumuna gelmişlerdir.

Günümüz çağdaş sanatında her disiplinden malzeme ve tekniğinin kullanılabilirliği üzerinden düşünüldüğünde, sanat ürününün giyilebilir ve takılabilir olması güncel sanatın getirdiği yenilikçi, deneysel araştırma projelerinden biridir. Güzelin tartışıldığı ve estetiğin farklı algılama biçimlerinin ortaya çıktığı günümüzde izleyicinin beğeni düzlemi değişmeye başlamıştır.

Dünyanın her yerinde aksesuar ihtiyacı sıralamasında üst sıralarında yer alan takı, yüzyıllardır hoş görünmek, bir an'ı taze tutmak ya da anlamları saklamak için kullanılmıştır. Takı, ekonomik ve sosyal ortama göre şekillenen giyim sektörünün önemli bir parçasıdır. Süslenme aracına dönüşmüş takı, çoğunlukla sosyal çevrede bir statünün göstergesi durumuna gelmiştir. Buna karşın sanatsal kaygı ile tasarlanmış takı, tüm bu ekonomik ve sosyal statüden sıyrılmış, kendine estetik kaygının olduğu bağımsız bir alan yaratmıştır.

1960'larda takı tasarımlarına sanatsal yaklaşım oldukça yaygınlaşmıştır. Bauhaus teorileri Avrupa'nın her yerinde birçok eğitim kurumunu ve tasarımcıları etkilemiştir (Yağmur,2007).

Takının bir sanat nesnesine dönüştüğü koşulları sağlayan önemli ressam ve heykeltıraşlar bugün birçok koleksiyona ve müzeye en az heykelleri ve resimleri kadar değerli tasarılar bırakmışlardır. Sanatsal takılar, sanatçıların farklı materyaller kullanarak kendi özgün formlarını yansıtabildikleri plastik bir disiplin alanı oluşturmuştur. Alexander Calder (Görsel 1) ve Georges Braque (Görsel 3) yüzük, broş ve kolyeler tasarlamıştır. 1960'ların başında 130 parçadan oluşan takı tasarımları Paris'teki Musee des Arts Decoratifs'te sergilemiştir (Cruz, 2010).Sürrealist sanatçı Salvador Dali (Görsel 2) ve Man Ray'in (Görsel 4) tasarımlarında da diğer sanatçılarda olduğu gibi kendi plastik dilleri gözlenmektedir.

Görsel 1: Alexander Calder, Dövülmüş pirinç,1945

https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/05/31/joyas-de-calder-en-el-metropolitan-arte-portable/ (15.04.2018'de erişildi).

Görsel 2: Salvador Dali,"The Eye of Time", Platin,Yakut,Elmas,4x6x1.7cm.,1949.

https://www.dailymail.co.uk/news/article-2381685/Salvador-Dalibrooch-The-Eye-Time-sells-eye-watering-auction.html (15.04.2018'de erişildi).

Görsel 3: George Braque, Altın, Elmas, 5.5x5.2 cm , Diane Venet Collection,1962.

http://dianevenet.com/jewelry/georges-braque-2/ (15.04.2018'de erişildi.).

Görsel 4: Man Ray, Altın, platin, 4x2,23x2,25 cm., 1970, Diane Venet Collection.
https://www.louisaguinnessgallery.com/press/136/(14.04.2018'de erişildi)

Giyilebilir sanat hareketi, 1960'ların sonunda ortaya çıkmış, 1970'lerde hareketlenmiş ve günümüze kadar, gelişen teknoloji, sanat hareketleri, kültürel değişimlere pararlel bir yol izlemiştir. 1970'lerde "giyilebilir sanat" örnekleri gelenekselden uzaklaşarak, bireysel özgünlüğü yakalayan eserler olmuşlardır (Catarina Pires, 2014).

1.ÇAĞDAŞ TAKI TASARIMLARI

Günümüz çağdaş sanat anlayışı içinde önemli bir yer bulan taşınabilir sanat objeleri olarak takılar, tasarım gücü yüksek çağdaş sanat ürünleri olarak değer bulmaktadır. Kullanım objesi olmaktan çıkıp takılabilir heykel ve resimlere dönüşen tasarımlar -beden süslemeden öte- deneysel deneyimlere açık hale gelmiş, ölçü, boyut ve malzemenin sorgulanmadığı özgür sanat ifadelerine dönüşmüştür.

Konu yaratım olduğunda, malzemenin olanakları ölçüsünde yüzlerce tasarım varyasyonu gerçekleştirilebilmektedir. Malzemenin verdiği olanaklar kadar, yaratımın amacı tasarıyı en nitelikli şekle dönüştürmektir. Değerli maden ve malzemelerden oluşan takılar kadar, günümüzde çok kolay ulaşılabilir ekonomik, dönüşüm malzemeleri de tasarım objesi haline gelebilmektedir. Bugün bu takılara sanat ve estetik zemininden bakıldığında, altın ve gümüşün maddi değerini aşan yaratımın yüksek olduğu bir noktaya gelmiştir. Üst düzey bir zanaatkarlığın da olduğu bu işlerde, enerjisi yüksek ve etkili sanat uygulamaları ortaya çıkmaktadır. Tasarım, yaratıcılık boyutu ve işçiliği ile ikna edici olurken bir yandan yeni bir boyut yakalamaya çalışılmakta, süslenmenin dar sınırlarından çıkarak geleneksel olana meydan okumaktadır (Görsel 5).

Görsel 5: Seainin Passi, Resin Droplet Neckpiece, 25x30x20 cm., 2007.

https://crafthaus.ning.com/profiles/blogs/jewelry-on-the-model-skin-skin (15.04.2018'de erişildi).

Bu anlamada, sosyal tüm fonksiyonlarından kopup sadece estetik bir sanat objesi olan tasarımları, sıradan bir beğeni fikri ile -bir aksesuar- gibi taşımak güç olduğundan, tasarımlar ya gösterinin bir parcası olarak taşıyıcı bir mankeni ilgiyle izleyenler üzerinde ya da objedeki sanatsal niteliği ve değeri kavramış koleksiyoner tarafından değer görmektedir.

Diane Venet, yirmi yıldır seksen iki sanatçıdan topladığı 113 parça takıdan oluşan koleksiyonunu, 04.11-03.12.2017 tarihleri arasında Letonya Ulusal Sanat Müzesi'nde "Picasso'dan Koons'a" başlığı ile sergilemiştir. Venet koleksiyonundaki parçaların çoğu bugün yaşayan bazı sanatçılar tarafından özellikle onun için yapılmıştır (Una, 2017) (Görsel 6).

Görsel 6: Jeef Koons, "Rabbit Necklace", 2005, Diane Venet Collection.

https://independent-collectors.com/collections/diane-venet-artworks-are-a-girls-best-friend-arterritory/ (14.04.2018'de erişildi.)

Çağdaş takılar estetik beğeninin daha marjinal algılandığı bir düzlemde yerini alsa da moda ve sanat trendlerinden bağımsız olarak estetik hazza odaklanmaktadır. Sanatçının kişiliği ve bireysel mesajları tasarının özgün parçası olması açısından göz ardı edilmemiştir. Böylelikle yüzey ve form tasarımları, biçim ve renk açısından, süs formlarının ötesine geçmektedir. Estetiğin ayrıntıları, açıkça tasarımlardan okunabilmektedir. Takıyı tasarlayan sanatçının çalışmalarında sürekli tekrarladığı özgün bir yaklaşımın olması, takıya kimlik ve nitelik kazandırması açısından önemlidir.

Yaşama eşlik eden rastgele form ve biçimler, taşınabilir küçük sanat objelerine dönüşmekte, sürekli taşınabilir, yer değiştirebilir, hareketli galeri işleri haline gelebilmektedir. Her biri tek ve biricik olan bu tasarımlar, neredeyse bir duvar nesnesine dönüşerek, duvara asılabilen her türlü sanat objesine öykünmektedir.

Mariko Kusumoto; farklı teknikler kullanarak polyesterin manipülasyonuyla oluşturduğu tekstil takılar tasarlamaktadır (Görsel 7). Kolye ve broşlardan oluşan takıları, deniz analarını ve benzeri su yaratıklarını çağrıştırmaktadır. Kusumoto; işleri ile ilgili olarak "Çalışmalarım, aklımı ve duyularımı uyaran çeşitli gözlemlenebilir fenomenleri yansıtmaktadır. Doğal veya insan yapımı olabilirler, onları gerçeküstü, eğlenceli, zarif veya beklenmedik olarak tanımlanabilecek bir sunuma yeniden hazırlıyorum böylelikle İşlerime oyuncu ve neşeli bir atmosfer yayılıyor. İzleyicinin hayal gücüne her zaman biraz yer bırakmak isterim. Umarım izleyici çalışmalarımla keşif deneyimini yaşar ve işlerimi merak etmeye devam eder" demektedir (USA Art News, 2016).

Görsel 7: Mariko Kusumoto, Mixed Media, 2017.

https://usaartnews.com/events/fine-art/new-wearable-textile-sculptures-by-artist-mariko-kusumoto (15.04.2018'de erişildi).

Alidra Alic; çiçeklerden esinlenen dokular ve renklerin doğal yansımalarından koparılmamış tasarımları ile, yüzükleri doğanın bir parçasıymış izlenimi vermektedir. İnce kenarlar ve mükemmel eğriler olan zarif porselen yüzük tasarıları, doğal ortamından koparılmış gerçek bitkilerin narinliğini yansıtmaktadır (Görsel 8).

Görsel 8: Alidra Alic, 2009.

http://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/article/the-sculpted-wonders-of-alidra-alic/ (14.04.2018'de erişildi).

Günümüzde takılar çok çeşitli malzemeleri, formları ve işlevleri benimsemiştir. Sınırlar sürekli olarak genişlemekte ve çağdaş takı performans sanatını, kavramsal fikirleri ve biçime yönelik organik yaklaşımları kapsamaktadır. Yirminci yüzyılda, takı tasarımlarında alternatif malzemelerin kullanımına dair bir çeşitlilik dikkat çekmektedir. Sıklıkla kullanılan değerli ya da yarı değerli malzemeler yeni geliştirilen materyallerle yer değiştirmiş, farklı disiplinleri ve geri dönüşüm malzemelerinin içeren zengin anlatım çeşitliliğine gitmiştir. Campos'a göre (2010); Günümüzde takı tasarımı değerli malzemelerden yapılmış süs eşyaları olarak adlandırılan, klasik takı üretimlerini temsil etmemektedir. Geçtiğimiz yüzyıldan bu yana pek çok fazla değişim ve gelişme meydana gelmiş, bu da takıların kavramsal parametreleri genişletilmiştir.

Tamamıyla kişisel ve genellikle bilinen estetik kriterlere uymayan giyilebilir sanatı tanımlamakta zorlukların çıkması muhtemeldir. Aslında beden için yapılan bu tasarıların, taşınabilir sanat olarak adlandırılması bu nedenle daha doğru bir tanımlamadır. Ana akım modadan daha farklı bir sınıfta konumlanan bu çalışmalar, sanat, moda tasarım ve bir yandan da zanaat ile kurduğu bağlar açısından oldukça karmaşık bir yapı bütünlüğüne sahiptir. Takılabilir sanat ürünleri geniş bir vizyonla

oluşturulduğundan, kimi zaman heykel yapıtlara kimi zaman da örme, dokuma, boyama ve dikiş işçiliği tabanında bir fantezi ve ruhu taşıyan sanat- zanaat sentezi kişisel vizyonlar yansıtmaktadır.

Mona Loison, bedenin zaman ve varlık ile olan ilişkisinden söz etmektedir. Loison, plastik uygulamalarını zanaat teknikleri (örme, dikme, işleme vb.) ile oluşturmaktadır (Görsel 9). Giyilecek heykeller tasarlayan sanatçı, birçok atık ve eski malzemeyi (şişe, kutu, kartpostallar, fotoğraflar) yamayarak, örerek, keserek ve dikerek ortaya çıkarmaktadır. Oyuncak bebekleri uzuvlarından bölerek, tekstil malzemelerle oluşturduğu parçalara monte etmektedir.

Görsel 9: Mona Loison, Mixed Media.
https://www.saatchiart.com/monaluison (15.04.2018'de erişildi).

Filipinli mücevher ve aksesuar tasarımcısı olan Ken Samudio, deniz biyoçeşitliliği konusunda uzmanlaşmış bir biyolog olarak çalışmış bu sebeple tasarımlarında doğal ve organik formları araştırmış ve bu dokuları taklit edebileceği malzemeler ile tasarlamıştır (Görsel 10). Plastik su şişeleri, geri dönüşüm deniz camı ve kendi ülkesine ait etnik boncuklar kullanmıştır.

Görsel 10: Ken Samudio, Necklace, 2014.
http://ken-samudio.com/ (14.04.2018'de erişildi).

MALZEMENİN OLANAKLARI İLE TASARLANMIŞ KOLAJ TAKI TASARIM UYGULAMALARINA ÖRNEKLER

El örgüsü, dikme, keçe, kumaş tekstil tasarımlarda kullanılan zanaat teknik ve malzemeleridir. Bu çalışmalar geleneksel zanaat işleri olarak düşünüldüğünde ortaya çıkan tasarının sanat olarak değerlendirilebilmesi ve ikna edilebilmesi için çeşitli engelleri aşmak gereklidir. Geçmişte zanaat teknikleri ve malzemeleri kullanılarak yapılan işler genellikle işlevsel olmuşlardır. Günümüzde Batı'da zanaat teknikleri yoluyla tasarlanmış yapıtlar en az diğer plastik teknikler kadar değer görmektedir. Ülkemizde bu tür sanatsal üretimlere karşı zanaatsal bir ön yargı ile belli bir mesafeden bakıldığı gözlenmektedir. Zanaat teknikleri "kadın" işi olarak görülmekte ve sergilenmesi, satışı kısaca sanatsal olarak kabulü açısından dezavantajlar yaşanmaktadır.

Taşınabilirliği açısından daha kabul görebilir tasarım örnekleri kolye ve broşlar; parça kumaş, keçe, örme, yamalama, dikiş teknikleri, tasarlanmış seramik parçalar ve bakır teller ile çalışılmıştır.

Görsel 11: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2015.

Çeşitli doku ve renkteki pamuklu ipler, kumaşlar, boncuklar ve keçe parçaları ile oluşturulmuş tasarımda, ip ile işleme, örme ve dikme uygulamaları yapılmıştır. Şamanik bir totemi andıran kolyede, renk, doku ilişkileri, biçim dengesi açısından tasarlanmış, plastik bir kompozisyon kaygısı çalışmaların temel amacı olmuştur.

Görsel 12: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2015.

Görsel 13: Serpil Kapar, Broş karışık teknik, 2017.

Görsel 14: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2015.

Görsel 15: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2015.

Görsel 16: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2015.

Görsel 17: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2015.

Görsel 18: Serpil Kapar, Broş, karışık teknik, 2017.

Görsel 19: Serpil Kapar, kolye, karışık teknik, 2016.

SONUÇ

Günümüz sanatında taşınabilir, giyilebilir sanat tasarımlarına bakış açısı değişmeye başlamıştır. Zanaat teknikleri ile yapılan tasarılara medya ve internet yoluyla ya da uluslararası etkinlik, fuar, workshop ve bienaller ile taşınabilir, takılabilir sanat objeleri daha kabul görür hale gelmiş görünmektedir. Özgün tasarımlara ve biricik olmasına atfedilen değer, taşınabilir sanat objelerine olan ilgiyi arttırmıştır. Takılabilir objeler konusunda sanatçının ve sanat izleyicisinin ivmesi yakın zamanda paralel bir tutum yakalayacaktır. Takılar artık, zanaatkârların ürettiği süslenme objeleri olma misyonunun yanında, XXI. yüzyılın dünya üzerindeki etkilerini anlatan, yaşatan ve sanatsal değerler taşıyan objeler niteliğine dönüşmüştür (Dikmen,2010). Giyilebilir ve taşınabilir objeler, modadan bağımsız bir sanat disiplini olarak kabul görmeye başlamıştır. Multidisipliner bu dönem içinde, her türlü malzeme ve sunum estetik izleyici açısından kabul edilebilir düzeylere gelmeye başlamıştır.

Sanatçının sanat disiplinleri arasında özgürce hareket edebilmesi yaratıcı motivasyona arttırmaktadır. Farklı materyal ve malzemeleri kullanma merakı, farklı ufuklar açması açısından sanatçı için önemlidir. Günceli takip etmek ve içinde yer almaya devam etmek, üretkenliği etkileyen önemli bir unsurdur.

Sanat objesini müze ve galerilerde izleyebilme mesafesini azaltan taşınabilir, kullanılabilir, giyilebilir sanat formatı, sanat objesini güncel yaşamın içine yerleştirmiştir. İki ya da üç boyutlu tüm estetik ve plastik düzeneğin, bir takı, bir giyim, bir kullanım nesnesinde değerini bulmuş olması sanatın yaşamın içinde girmesi ve yaşamaya devam etmesi için önemli bir varoluş adımıdır.

KAYNAKÇA

DİKMEN DEMİRTAŞ, Pelin (2012). “Çağdaş Takı Yorumu ve Özgün Yüzükler”, Atatürk Üniversitesi, Sanat Dergisi, Sayı: 20.

SCHUSTER, Janette, “Mixed Media Collage Jewelry”, Lark Books Yay, New York, 2008, 144 S ,

ŞAMAN, N. Duru, N. (1998). Jewellery inThe Twentieth Century and After. *ABMYO* Magazine, 2015, 104.

TUNALI, İ. (1989). Aesthetics. İstanbul: Remzi Bookshop.

YAĞMUR, Önder (2007).”Modern Sanatın Takı Tasarımına Yansımaları"Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.

YILMAZ, Burhan (2015).” The Transformation of Material From Waste Objects to Artwork”. ART-E 15: 2.

İNTERNET KAYNAKLARI

-CRUZ, Pedro da (2010).”Joyas de Calder en el Metrropolitan Arte Portable”

https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/05/31/joyas-de-calder-en-el-metropolitan-arte-portable/ (14.04.2018’de erişildi).

-MESTERE, Una (2017).” Artworks Are a Girl’s Best Friend”

https://independent-collectors.com/collections/diane-venet-artworks-are-a-girls-best-friend-arterritory/(23.03.2018’de erişildi).

-EDELKOORT, Lidewij (2017).”Trend Tablet”

http://www.trendtablet.com/64174-mariko-kusumoto/ (24.03.2018’de erişildi).

-LOİSON Mona,(2017).” Repertoire des Ateliers” http://www.monaluison, (25.04.2018’de erişildi).

-PİRES Lila Mariel, CATARİNO, Andie (2014).” Kinitted Jewelery extending the limits of technology”

https://www.researchgate.net/publication/292695514_Knitted_jewelry_extending_the_limits_of_technology (14.04.2018’de erişildi.)

-SAMODİO, Ken (2014).”Ken Samudio” http://ken-samudio.com/about/ (14.04.2018’de erişildi).

-The Jewelry Editor (2012).” The Sculpted wonders of Alidra Alic”

http://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/article/the-sculpted-wonders-of-alidra-alic/ (15.04.2018'de erişildi.)

-USA, Art News (2016)." New Wearable Textile Sculptures by Artist Mariko Kusumoto"

https://usaartnews.com/events/fine-art/new-wearable-textile-sculptures-by-artist-mariko-kusumoto (15.04.2018'de erişildi).

SANATIN 'VAR' ETMEK Mİ 'VAR' OLMAK MI? SORUSUNA EDEBİYATIN CEVABI: TÜRK ROMANINDA İKİ RESSAM-İKİ MÜZİSYEN

CANAN OLPAK KOÇ

Öz

İnsanı anlatmak kolay bir iş değildir. Edebiyat söylem gücü sebebiyle bunu daha kestirme yollarla yapabilecek güçte kabul edilebilir. Bu yargı edebi eserin diğer sanatlardan yararlanmasını gerekli hale getirirken roman karakterini de başka özellikleri ile okurun karşısına çıkarma zorunluluğunu doğurur. Özellikle ilk dönem romanlar, Batıyı doğru anlamış ideal tipleri veya yanlış algılamış dejenere tipleri gösterirken, güzel sanatlardan da yararlanmıştır. Sergüzeşt'te Celal, Batıda eğitim almış bir ressam olarak idealize edilmiştir. Sinekli Bakkal ise Rabia, ideal Türk kadınına örnek olarak gösterilen bir müzisyendir. İlk okumada, resmin ve müziğin bir roman öğesi olarak kullanımı "karakterin var olma kaygısı"ndan çok batıyı temsil etme gücü bakımından zannedilebilir. Yazarın ya da anlatıcının böyle bir niyeti olduğunu söylemek için yeterli kuramsal altyapı henüz tamamlanmamıştır. Oysa 1950 sonrası modernist ve varoluşsal etkilerin görüldüğü romanlarda, karakterin sanatla uğraşması kendileşme meselesi şeklinde ele alınır. Yalnızlar romanında Murat Kervancı, sevdiği kadın için benzersiz bir beste yapma arzusundadır. Yapamadığı için benlik çatışmasına girer. Kedi ve Ölüm romanında Zahit İloğlu, büyük bir ressam olamadığı için, ömrünün son günlerinde varoluşsal sıkıntıya düşer. Güzel sanatların romanda kullanımındaki değişim, ilk dönem romanlarda sanatla uğraşan karakterlerin birer ideal olarak gösterilirken 1950 sonrası romanların karakterleri, ideal sanatı ararlar şeklinde yorumlanabilir. Bu bildiride romanda güzel sanatların kullanımındaki değişimin okuması yapılmaya çalışılacaktır. Her iki kullanım, metinlerden yapılan alıntılarla örneklendirilecek ve aralarındaki değişimin nedeni üzerine düşünülecektir.

Anahtar Kelimeler: Romanın İşlevi, Sergüzeşt, Kedi ve Ölüm, Sinekli Bakkal, Yalnızlar.

DO YOU MAK HAVE 'THE ART'? THE REASON OF LITERATURE: TWO PAINTS IN THE TURKISH ROMAN-TWO MUSICIANS

Abstract

It's not an easy task to tell people. Because of its power of discourse, literature can be considered to be able to do this in ways that are shorter. This jurisprudence makes it necessary for the literary work to benefit from other arts while the novel character has to be compared to the reader with other characteristics. Especially the early novels showed the correct understanding of the West and the types of degenerated or incorrectly perceived types and benefited from the fine arts. In Sergüzeşt, Celal was idealized as a painter trained in the West. In Sinekli Bakkal, Rabia is a musician who is shown as an example to the ideal Turkish woman. In the first reading, the use of painting and music as a novel element can be thought of in terms of its power to represent the West rather than the in fear of character. Sufficient theoretical infrastructure to say that the author or narrator has such intentions is not yet complete. However, in the novels in which modernist and existential effects were seen after 1950, the character's engagement with art is considered as a matter of self-conception. Murat Kervancı wants to make a unique composition for the woman she loves. Because he can not do enters the self-conflict. Zahit İloğlu, in the novel Kedi ve Ölüm (The Cat and Death), falls into existential distress in the last days of his life because he cannot become a great painter. The change in the use of fine art in the novel can be interpreted as the ideal of the characters dealing with art in the early novels. In this paper, the change in the use of fine arts in the novel will be read. Both uses will be exemplified by citations from texts and will be considered as the reason for the change between them.

GİRİŞ

Sanat ve bilim, geçmişten günümüze dünyayı anlamlandırmaya çalışmanın yanında, aynı dünyayı değiştirmeye de çalışır. İlk çağların ilkel toplumlarından günümüzün modern toplumlarına sosyal değişim, bilim ve sanatın ortak bir gayesi sayılabilir. Elbette bilimle sanatın varlığa yönelişinde farklı amaçları da vardır. "Bilim adamı, insanın doğayla olan nesnel ilişkilerinin dış dünyasını değiştirmeyi amaçlar. Sanatçı ise, insanın öteki insanlarla olan öznel ilişkilerinin iç dünyasını değiştirmeye çalışır. Bilim adamı, dış dünyayla ilgili bir gelişme bulup çıkarır ve onu bilimsel bir varsayım içinde çözer. Sanatçı ise, iç dünyaya ilişkin bilincinde bir çelişme bulur çıkarır ve onu bir sanat yapıtı içinde çözer." (Thomson, 1998: 106) Amaç farklı olsa da bilim ve sanatın etkisi yadsınamaz bir gerçektir. "Toplumsal bilincin bu iki biçimi arasındaki bütün farklara karşın, sanat, tıpkı bilim yaşam deneylerini kısaltıp özetler, insanın ufkunu genişletir, başka dönemlere ve ülkelere ilişkin bilgilerimizi çoğaltır, gerçeklikteki görüntülerin özünü kavrayıp onların günlük yaşantıda her varlığın kavrayamayacağı yanlarını gösterir." (Ziss, 1984: 46)

İnsanlık tarihinin yeryüzünde var olma seyrini gösteren kanıtların başında, mağara duvarlarında bulunan resimlerin olması önemlidir. Bu; belki gündelik ihtiyaç ve iletişim gereksiniminin bir sonucu belki de sanatsal bir yönelim olarak sanatın, en eski zamanlardan bu yana toplumsallaşma üzerindeki etkisini gösterir. Ya da bir başka açıdan bakıldığında sanat, bireyleri bir araya getirip onları soyut bir bağla birbirine kenetleyen yapı olmuştur.

Kitleler, ürettikleri medeniyet öğelerinin niteliğine göre bir paydada buluşup ulusları oluştururlar. Müziğiyle, resmiyle, halk oyunlarıyla sanat; bir ulusun var olduğunu gösterme biçimidir. İnanışlar, korkular, geleneksel kaygılar sanatta yer bulur kendine. Thomson, bir iplikçi kızın çıkrığını çevirirken türkü söylemesinde, söylediği türkünün çıkrığı çevirmesini kolaylaştırmak gibi fiziksel bir etkisi olduğu kadar iplikçi kızın, kendi istemini nesneye kabul ettirme kaygısının olduğunu; bir başka ifadeyle kızın, türkü söyleyerek büyü ya da okuyup üfleme duası yaptığını söyler. (Thomson, 1998: 81) Ancak kent soylu modern toplumların gelişimiyle birlikte, toplumsal bir uzlaşma alanından kısmen uzaklaşarak bireysel bir ifade ediş biçimi olmaya dönüşür. İşte bu noktada sanatın, geleneğe bağlı toplumsal işleviyle bireyin geliştirdiği anlam yönüyle değişime uğradığı görülür.

Gelenekte sanat, bireyin ulusa aidiyetini sağlayan kültürel bir unsurdur. Birey; inançlarını, giyim biçimini, törenlerini paylaştığı toplumun, sanatsal yaratı yönünden de faydalanarak milli bir kimliği bulur. Diğer bireylerin de benzer bir buluş eylemi yönüyle, sanatın geleneksel işlevinin dışa dönük olduğu görülür. Gittikçe bireyselleşen sanat ise, bireyin dışa dönük buluşu yerine içten kaynaklı arayış çabasına dönüşür. Dilthey'in ifadesiyle "insanlık sanatta bizzat kendisini bulur." (Dilthey, 1999: 34) Varlık kendini bir bütünün parçası kabul ederek bir anlamda kendilik bilincinden uzaklaşmış olur. Dolayısıyla geleneksel sanat yönelimi ile bireyin kendileşme bilincinde sanata yöneliminde, amaç noktasında birtakım farklılıklar olabilir.

Shayegan, Doğulu kültürler bağlamında hâlihazır davranışlara, örf ve adetlere sığınmayı, varoluşsal zeminlere iltica etmek şeklinde yorumlar. (Shayegan, 2012: 46) Ancak gelenekte sanatsal yönelimi, varoluşsal zemine sığınmadan ayrı tutmak gerekir. Gelenekte sanat daha ziyade, fiziksel ihtiyacın estetize edilmiş halidir. Ağıt yakmada bu durum görülür. Acısını hafifletme ihtiyacı olan birey, kimi zaman özgün bir melodi de ortaya çıkarmak kaydıyla bunu, sözle müziği birleştirerek yapar. Aynı zamanda gündelik hayatta yer örtüsü şeklinde kullanılan halılara, motifler ekleyerek nesneyi estetik hale getirir. Bireysel sanat ise kişinin estetik üretim çabasının sonucudur. Fiziksel ihtiyaç yerine sanatsal bir üretim amacı söz konusudur. Geleneksel sanatta üretim süreci, sınırları büyük oranda belirlenmiş kalıplar ekseninde gerçekleşir. Bireysel üretimin ise vazgeçilmez koşullarının başında, ortaya çıkan eserin özgünlüğü ve kişisel üslubun eserdeki varlığı yer alır.

Bireyin kendilik arayışının aktarımında roman türü, diğer sanatsal yönelimlere göre daha verimli olanaklar sunar. Zira örnek olarak ortaya koyduğu karakter aracılığıyla, insanın birçok yönünü ortaya koyabilme ve bireyin iç dünyasını derinine analizlerle gösterebilme olanaklarına sahiptir. "Romancı, sanatını öyle bir ustalıkla kullanır ki, yarattığı kişilerde en içten duyguları dile getirir; belki o kişilerin bile sözle anlatamayacakları duygulardır bunlar." (Thomson, 1998: 111) Özellikle bireyin iç dünyasına eğilen bazı romanlar, roman türünün imkânlarını kullanarak, bireyin kendilik arayışı olan estetiğe yönelimi birleştirir ve boşluğa düşen karakter, bir çıkış yolu olarak sanatsal üretime yönelir. Fakat kimi

durumlarda, boşluğa düşmenin doğrudan sebebi, amaçlanmış sanatsal arayışa ulaşamama olur. İşte bu çalışmada, ele alınan örnekler ekseninde estetiğe yönelmiş karakterler üzerinde durulacaktır.

İDEALİZE EDİLMİŞ CELAL'DEN BİR KAYBEDEN OLARAK ZAHİT İLOĞLU'NA İKİ RESSAM KARAKTER

Türk romanının olgunlaşmasında büyük bir yeri olan Samipaşazade Sezai, Sergüzeşt romanını 1888'de yayımlar. Romanda bir paşa oğlu olan Celal ile Dilber adındaki cariye arasında yaşanan aşk anlatılır. Bu yönüyle Sergüzeşt, "o zamanlar artık kapanmak üzere olan bir devrin cariyeli, köleli büyük konak hayatının en başarılı örneğidir." (Akyüz, 1995: 78) Sergüzeşt'in kurgusu Dilber'in talihsiz hayatı olmakla beraber, Celal de temel çatışmayı doğurması bakımından önemli bir karakter olarak romanda yer alır. Celal, Paris'te beş altı tahsil yapmıştır. Bu sırada da yaptığı bir resimle takdir şansı bulmuştur.

Celal'in ressamlık yönünün, çatışmanın gelişmesinde yani Dilber'le aralarında başlayan aşkta doğrudan etkisi büyüktür. Zira Celal, Dilber'in güzelliğinin farkına onu bir model olarak kullandığı zaman varacak ve ona âşık olacaktır. Bununla birlikte, ressamlık yönünün duygusal yakınlaşmada vazgeçilmez bir unsur olduğunu kabul etmek güçtür. Zira bir esirci tarafından Asaf Paşa konağına satılan Dilber'le Asaf Paşa'nın oğlu Celal arasında duygusal bir yakınlaşmanın oluşmasında, Celal'in sosyokültürel konumundan fiziksel özelliklerine, zaten birçok hazır etken bulunur. Modernleşme çabasında toplumun en alt kesiminden bir kölenin, burjuvaya ait bir beyefendinin bir konak içinde buluşturulması, yazara, çatışmayı sağlayacak faktörleri vermiş durumdadır. Bu yönüyle Celal'in ressamlığı, yazarın idealize edilmiş bir karaktere söz konusu yeteneği eklemesi şeklinde düşünülebilir. Bir anlamda Celal, sanatsal üretim çabasının sonucu olarak değil, yazarın oluşturduğu ideal bireye örnek olabilmek için ressamdır. Hatta yazar, Celal'i tanıttığı daha ilk bölümde, Celal'in resminin içeriğine de değinerek, bir anlamda modern Türk resminin de ideal örneğini göstermiş olur:

"Resim sanatına olan üstün kaabiliyeti, medeniyetin yüceltici terbiyesi sayesinde, özlediği yüksek mevkie ulaşmak suretiyle, Boğaziçi'nin sevdalı bir hüzün içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla kayığın arkasında bir harem ağası resmi yaparak, salona takdim etmişti.

Oradaki jüri, Jerom'un bu hünerli talebesini takdir ederek, yalnız, Boğaziçi'nin maviliği ile semadan başak demetleri gibi dökülen ışığın bolluk ve parlaklığının çok mübalağalı resmedildiğini tenkit ettikleri zaman, bir mektup yazarak: "Dikkatle bakılsa, tabiatüstü uçuşan ulvi varlıkların gözle görülebilecek kadar şeffaf olduğu nurlu bir semanın altında neşeyle uzanan doğunun ışıklı bir gününde, hiçbir rengin mübalağa edilmesi kabil olmayacağından" bahisle eserini salona kabul ettirmek bahtiyarlığına ulaşmıştı." (Sezai, 2000: 48-49)

Görüldüğü üzere yazar, Batılı teknikler kullanılmak kaydıyla Doğu'nun kendine has güzelliklerinin ve mistizminin anlatıldığı bir resmi, modern Türk resmi olarak sunar. Orhan Pamuk, bu durumu daha genel çerçevede ele alır ve "İlk dönem Türk romancıları Doğulu olduklarını, romanın Batılı olduğunu keşfederken fark etmişlerdi." (Pamuk, 375) ifadesiyle, romanın anlattığından ziyade başlı başına bir kimlik uyanışı olduğuna dikkat çeker. Dolayıyla Celal'de estetik yönelim, varlığa yönelik bireysel bir anlamlandırma çabasının değil yazarın çizdiği prototip gençliğe giydirilmiş elbise şeklindedir. Bu nedenle estetik yaratım sürecinin hazları, amaçları, başarıları, başarısızlıkları, arayışları, kırılışları; kadın erkek ilişkisine dayalı çatışmanın gölgesinde kalır ve Celal'in şahsında yer bulan resim sanatı, en fazla Dilber'in fiziksel güzelliğini daha iyi gösterebilmek için bir aracıdan ibaret kalır. Elbette bir ilk dönem örneği olması münasebetiyle Sergüzeşt'te, yazarın bakış açının belli bir çizgide kalması olağandır. Fakat Türk romanının roman türüne ısınmasıyla birlikte, yazarın tavrından ziyade karakterin öz gerçekliğinin öne çıktığı örnekler verilmeye başlanacaktır. Kedi ve Ölüm romanını bu eksende değerlendirmek olasıdır.

Erhan Bener, Kedi ve Ölüm'ü 1961'de Ara Kapı adıyla yayınlar. Eser, Fransızcaya çevrilir ve çevirisi ilgi görür. 1965'te Fransızca baskının ardından romanın adını, Kedi ve Ölüm olarak değiştirir. Kedi ve

Ölüm'de gittiği doktordan, üç aylık ömrünün kaldığını öğrenen ressam Zahit İloğlu'nun, ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi anlatılır.

Zahit İloğlu'nun küçük yaşlarda resim yeteneği keşfedilir ve öğrenim görmesi için Belçika'ya gönderilir. Zamanla onda resim, bir yetenekten öte varoluş meselesi haline gelir. Çirkinliğini örtmek için bile bir ressamı, Van Gogh'u örnek alır ve çakısıyla yanağını derince kanatıp çizer. Ölüm gerçekliğiyle yüzleştiği o ilk anda da dünyaya, bir ressamın gözünden bakar. "Sular ansızın karıştı, köpürdü, açık mavi, camgöbeği bir renk alarak duruldu, daha sonra yemyeşil, geniş, kıpırtısız bir yüzey halinde iskele dubasına kadar yayıldı." (Bener, 2012: 8) Bir iskele dubasına yaslanıp ölüm gerçeğinden uzak hayata bakarken, renklerin ön plana çıkması, bakış açısındaki resim hâkimiyetini gösterir:

İloğlu'nun, iç sorgulamalarla geçmişe yöneldiği ve kendini sorguladığı süreçte, ressamlık yetenek ve hayalleri daha da ön plana çıkar. Ondaki asıl hayal kırıklığı hali, üç ay sonra ölecek olmasından çok, hayal ettiği gibi ünlü bir ressam olamamasıdır. Belçika'da kaldığı dönemde, ünlü bir ressam olma hayali, ona avuntu olmuştur. Bu avuntu nedeniyle kendiyle yüzleşmeyi ertelemiş, kendisi gibi büyük hayaller kuran arkadaşlarının vasat birer ressamdan ibaret kaldıklarını görememiştir. Dolayısıyla sanatsal yetkinlikte idealiyle mevcut hali arasındaki uçurum, Zahit İloğlu'nun yetersizlik duygusunun en önemli sebebidir. Fakat aynı zamanda onda resim, ölüm gerçeğini üç ay sonrasında hissettiği bir süreçte sığındığı liman da olur. "Görecekler Zahit İloğlu'nun kim olduğunu. Ölmedim ben daha. Ölmedim. Üç ay ha? Alayım fırçayı elime bir kere. Bütün mesele kafada, efendiler." (Bener, 2012: 65) düşüncesi onun, estetik yaratımla varlığını anlamlandırma çabasının sonucudur.

Sergüzeşt ile Kedi ve Ölüm romanlarının ressam karakterleri birlikte değerlendirildiğinde; her ikisinin de yurt dışında eğitim aldıkları görülür. Celal; yakışıklıdır, zengindir, toplumun aristokrat kesimine mensuptur, bir kadına aşkla bağlanabilecek duygusallığa sahiptir. Ne var ki onda ressamlık, tüm bu olumlu özellikleri pekiştiren bir halkadan ibarettir. Zahit İloğlu ise bir Anadolu kasabasında yoksul bir ailenin çocuğudur, çirkindir, ilişkilerinde duyguları değil şehvet arzusu ön plandadır. Resim yeteneği onda, kendini gerçekleştirmenin yegâne yolu olur. Fakat ölümle yüzleştiği anda, arzuladığı kendisiyle mevcut kendisi arasındaki uçurumu fark eder ve boşluğu yine, resimle doldurmaya çalışır. İki ressam karakter arasındaki farklık da aslında, Türk romanının, 19. yüzyıldaki idealleştirmeye yatkın romantik bakış açısının etkilerini taşıyan bir gerçeklikten, 20. yüzyıl bakış açısında bireyin yönelimlerini merkeze alan iç gerçekliğe evrilişinin birer örneğidir. Benzer bir evriliş sürecini, ana karakterlerin müzikle uğraştığı Sinekli Bakkal ve Yalnızlar romanında da görmek mümkündür.

MÜZİK YETENEĞİ SAYESİNDE PEREGRİNİ'Yİ BULAN RABİA'DAN MÜZİK YÖNELİMİ NEDENİYLE HURREM'İ KAYBEDEN MURAT KERVANCI'YA BENLİK OLUŞUMUNDA ESTETİK YÖNELİM

Sinekli Bakkal, Halide Edip Adıvar'ın romancılığının üçüncü döneminde verdiği en önemli eserdir. Roman önce The Clown and His Daughter (Soytarı ve Kızı) adıyla, İngilizce olarak 1935'te yayınlanır. Bir yıl sonra da Türkçe baskısı yayınlanır. Şöhretini özellikle karakter yaratmakta gösteren yazar, daha çok kadınlar arasından seçilmiş olan karakterlerin bütün psikolojik inceliklerini canlandırmasıyla gücünü gösterir. (Akyüz, 1995: 181) Halide Edip'in romanlarında, güçlü, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, mücadeleci kadın karakterler hâkimiyeti görülür. Yazar, yarattığı bu karakterleri idealize ederek, bir anlamda modern Türk kadınına rol model gösterir.

"Sinekli Bakkal romanındaki Rabia da inandığı doğruları yaşamaya adamış bir kadındır. Ancak onu "adanmış kadın" olarak değerlendirmek yanlış olur. "Adanmış kadınlar" yapıcı-değiştirici kadınlarken, Rabia koruyucu-muhafazakâr bir karakterdir. Değişim ve yenileşme rüzgârlarının kendini iyiden iyiye hissettirdiği bir dönemde Rabia, bozulmaması, kaybolmaması gereken değerlerin koruyucusu görünümünde bir kadın olarak idealize edilir. Halide Edip'in yenilikçi yönü düşünüldüğünde bu bir tezat gibi görülebilir. Ancak yazar, kökten bir yenilenme değil, bizi biz yapan sağlam kültürel değerleri koruyarak yenileşmeyi savunur. O, muhafazakâr, geleneksel kadının da idealini aramış ve Rabia'yı bulmuştur." (Küçükgörmen, 2010: 90)

Rabia'nın önünde; kadın kimliği, içinde bulunduğu dar çevre, sıkı din yaptırımına bağlı geleneksel bakış, dedesiyle arasında bulunan kuşak farkı ve dedesinin bağnaz tutumu gibi aşması gereken birçok engel vardır. Rabia, böylesi olumsuz koşullar altında kendini gerçekleştirmenin yolunu müzikte bulur. Rabia'da musikiye yönelik ilgi, hafızlık eğitimi sırasında varlığını hissettirmeye başlar:

"Evvelâ bilmediği bir lisanda bu kadar uzun ezberleme ona biraz güç geldi. Fakat bu da çabuk geçti. Arap dilinin ahengi tilâvetin icap ettirdiği yarım seslerden geçen makamların tesiri âyet sonlarında hummalı bir nabız gibi sesin son heceye vuruşu, bunlar, hep onu gaşyeden bir musiki heyecanı verdi." (Adıvar, 26-27: 2005)

Mevlit ve Kuran okuyarak tanınmaya başlayan Rabia, Vehbi Dededen musiki dersleri alarak kendini geliştirir. Sadece dimağa hitap edenlerden hoşlanmamasına rağmen, özellikle Peregrini çaldığında Alafranga musikiden de hoşlandığını ifade eden Rabia'nın asıl estetik zevkini tasavvufi müzik oluşturur. Rabia ile evlenebilmek için Müslüman olup adını Osman olarak değiştirecek Peregrini ile de yolları, söylediği ve çevresindekilerin hayranlıkla dinlediği Mevlit sayesinde kesişir. "Bu kızı, üstünde iki mum yanan herhangi cami kubbesinin altına koysan, benim gibi kâfirleri bile şaşırtan bir musiki yaratıyor. İçine Allah mı giriyor, şeytan mı giriyor, bilmem. Ne sanat, ne sanat!" (Adıvar, 2005: 116) diyen Peregrini, Rabia'nın okuduğu mevlide hayrandır.

Kahramanın kendi gerçekliğinden bakıldığında Rabia'nın müzik merkezli estetik yöneliminde, yaratıcı kimliğinden ziyade icra kabiliyetinin öne çıktığı görülür. Ortaya orijinal bir eser çıkarma uğraşı ve gayesi yerine, geleneksel tasavvuf musikisini kendi yorumunu da ekleyerek sunar. Bu sayede onu sınırlayan dar kalıplarını kırar. Fakat burada, yazarın idealist bir nesil arayışı, karakterin kendilik algısıyla benliğini gerçekleştirme uğraşının önüne geçer. Adıvar, Rabia etrafında Doğu musikisiyle Batı müziğini karşılaştırma olanağı bulmasının yanında, ideal Türk genç kızına nasıl olması gerektiği tavsiyesinde bulunur. Sergüzeşt'in Celal'inde ressamlık nasıl bir giysi özelliği gösterirse, Rabia'nın müzisyenliği de giysi olmaya daha yakındır. Bir anlamda yazar, ideal Türk kadınına geleneksel musikiyi de bilmesi gerektiğini Rabia aracılığıyla anlatmış olur. Karakterin hayatının diğer alanlarındaki çatışmalar somut gerçekliğiyle ağırlığını hissettirirken, estetik yönelim noktasındaki düşünceleri yüzeysel kalır. Rabia ideal bir karakterdir ancak estetik yönelim etrafında bakıldığında eksik ya da öykünmeci tavırla ele alınmış bir karakterdir. Öte yandan, musiki sayesinde evleneceği adamın dikkatini çekip onun ilgisini kazanan Rabia'nın aksine, Yalnızlar romanında Murat Kervancı, müzik merkezli estetik yönelimi nedeniyle sevdiği kadın Hurrem'i kaybeder.

Tarık Buğra'nın Yalnızlar romanı, 1981 yılında yayınlanmış olmasına rağmen 1950'lerde yazılmıştır. İnsanın yalnızlaşma örneklemelerinin sunulduğu kitapta, birbirinden farklı karakterlerde, yalnızlaşmış insan panoraması ile karşılaşılır. Bireylerin yalnızlığı aslında toplumsal sıkıntının açığa vurmuş şeklidir. Kendisi olamamışlığın cezasını kimsesizlikle ödeyen bir kalabalıktır bu. Romanın geri planında 1935 yılı etrafındaki zaman dilimi anlatılırken, bir yandan da II. Dünya Savaşının öncü ruhsal bunaltısını yaşamaya başlayan toplum ve birbirini iteleyen, ezen, bir anlamda hayatta kalma derdinde olan bireyler vardır. Ama romanın temel çatışması, sanatla bilim arasında kendilik seçimini yapmak durumunda kalan Murat Kervancı'nın tercihini, estetik yönelimden yana kullanmasıyla başlar.

Yalnızlar'ın ana karakteri Murat Kervancı, üniversitede öğrencidir ve Hurrem'le aralarında duygusal yakınlaşma vardır. Murat Kervancı, aynı zamanda kendince besteler yapar. Bu yönüyle o, icracı değil üretici konumundadır. Üstelik üretim gayesini başlıca sebebi de Hurrem'dir. Sevdiği kadına dünyanın en güzel bestesini yapıp nişan hediyesi olarak vermek isteyen Murat Kervancı, okulunu bırakır. Oysa bu tercih Hurrem'de tam tersi bir etki yaratır ve Hurrem, Rıza Candaş ile evlenir. Hurrem'in Rıza Candaş'la evlenmesi, Murat Kervancı açısından sevdiği kadını kaybetmesi kadar bilim karşısında estetik yöneliminin de cezalandırılmasıdır. Çünkü Rıza Candaş, bir doktordur. Ne var ki Murat Kervancı'nın asıl büyük kaybı, arzuladığı o büyük besteyi yapamamış olmaktır. Bir anlamda o, ideal benliği uğruna mevcut benliğinin olanaklarından vazgeçerken, o ideali elde edemeyerek her yönüyle kaybeden olur.

Murad Kervancı'da yalnızlık, acı şeklinde kendini gösterecektir. Fakat onun acıyı arzuladığı söylenebilir. Zira estetik yöneliminde ideallerine ulaşmada, acıyı bir basamak olarak kullanmak ister. Acısı ne kadar büyük olursa, Hurrem'e nişan hediyesi olarak sunacağı beste de büyük olacaktır:

“Ve Murad, işte bu eserini tamamlamak üzere idi.: Gece yarısı çoktan geçmiş, zaman yeni bir güne dönmüştü. Teslim olmak için son bir hamle bekleyen bitiş, müzikten kaçmak, Murad'ın hayallerine ve düşüncelerine kapılmak tehlikesi gösteriyor gibiydi. Bu da konunun ihaneti olurdu.

Murad birden bire telaşlandı: Bir an bile rahat bırakmayan endişe acımasız bir tehdit halini alıyordu.... Endişe son imkânları da yok edecek, o çok iyi bildiği bitkinlik ve çöküntüyü getirecekti.” (Buğra, 1981: 46)

Murad Kervancı’daki sanatçı duyarlıklı farklılıklar, Hurrem’le evli olduğu için Murad’la çatışma halinde olan Rıza Candaş tarafından bile takdir edilecektir. Candaş, “Ama bütün bunlar, gene de, onun sanatçı yanı için kesin bir tehlike sayılmaz. Tarih; Balzac, Helmotz, Dostoyevski gibi sar'alı dehalarla da şereflenmiştir.” (Buğra, 1981: 69) diyerek onun sanatçı kişiliğinden kaynaklanan aykırılıklarının hoş görülmesi gerektiğini ifade eder.

Murad Kervancı, tercihlerinin sonucunu yalnızlığıyla öder ve hayal ettiği muhteşem esere dolayısıyla ideal benliğine ulaşamaz. Bununla birlikte kendisi olmayı başarır. Kendisi olması, bir roman karakteri olarak kişisel seçimlerinden değil de yazarın tavrından kaynaklanır. Tarık Buğra, bir estetik yönelim olarak müzik yeteneğini, Rabia’ya yazar tarafından giydirilmiş gömlek gibi öykünmeci bir tavır yerine, Murad’ın yalnızlığında belirleyici faktör olarak sunar. Hataları ve eksiklikleriyle Murad, yazarın kurgudaki rol modeli olmak yerine kendi tercihlerinin oyuncusu durumundadır.

SONUÇ

Roman hayatın kurgusal düzleme yansıtılmış bir hali olarak, yazar aracılığıyla karakterlerin yönelimlerini okura aktarır. Aslında kurguya dayalı o yönelimlerin gerisinde, insan gerçekliği vardır. Öte yandan romantizmin etkisinin görüldüğü eserlerde, karakterlerin seçimlerini insan gerçekliğinden ziyade yazar gerçekliği belirler. Karakter, bir varlık olarak kendi kaderini tayin etmek yerine yazarın ona biçtiği rolün figüranı durumundadır.

Estetik yönelimler etrafında ele aldığımız Sergüzeşt romanında bir ressam olan Celal’in ve Sinekli Bakkal romanında müzisyen Rabia’nın, yeteneklerinin içsel çatışmasını yaşamak yerine yazarın belirlediği model insan tipine benzetilmeye çalışıldığı sonucuna ulaşılabilir. Elbette Samipaşazade Sezai ve Halide Edip Adıvar’ı doğrudan romantik yazarlar saymak mümkün değildir. Fakat romantizme has idealleştirme anlayışının, bazı gerçekçi yazarları etkilediği söylenebilir. Birey merkezli romanlardan Kedi ve Ölüm’de Zahit İloğlu’nun ressamlığının, Yalnızlar romanında Murad Kervancı’nın müzisyenliğinin ise karakterlerin iç çatışmasında en önemli belirleyici olduğu görülür. Erhan Bener ve Tarık Buğra, önceden belirlediği bir insan tipine kendi karakterlerini benzetmeye çalışmak yerine, yönelimlerinde eksik kaldıkları noktadan hareketle karakterlerinin “ben” yetersizliğini vermeye çalışmışlardır. Çünkü sanatın gayesi ideal bir insan tipine benzemeye çalışmak değil ideal eseri aramaktır. Her büyük sanatçının da bir eksiklik duygusuyla daima daha iyiyi araması, büyük eserlerin ortaya çıkışının en önemli esin kaynağı olmuştur.

KAYNAKÇA

ADIVAR, H. E. (2005). Sinekli Bakkal, İstanbul.

AKYÜZ, K. (1995). Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İnkılap Yay., İstanbul.

BENER, E. (2012). Kedi ve Ölüm. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BUĞRA, T. (2012). Yalnızlar. İstanbul: Ötüken Yayınları. (1.baskı 1981)

CALAYİR KÜÇÜKGÖRMEN, G. (2010). Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eiğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

DİLTHEY, W. (1999). Hermeneutik ve Tin Bilimleri, (Çev. Doğan Özlem), Paradigma Yay., İstanbul-1999.

PAMUK, O. (2002). “Derli Toplu Bir Roman Değerlendirmesi”, Türk Romanı Özel Sayısı-Hece Dergisi, Yıl 6, Sayı, 65/66/67, Ankara-Mayıs/Haziran/Temmuz 2002.

SAMİPAŞAZADE, S. (200) Sergüzeşt, Morpa Kültür Yay., İstanbul.

SHAYEGAN, D. (2012). Melez Bilinç-Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofren, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yay., İstanbul.

THOMSON, G. (1998).İnsanın Özü, (Çev. Celâl Üster), Payel Yay., İstanbul.

ZİSS, A. (1984). Estetik-Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, (Çev. Yakup Şahan), De Yayınevi, İstanbul-1984.

ESTETİK BİR UNSUR OLAN AYNANIN HİKÂYE HALLERİ

Aynayı Kırmak ya da Kendinden Kurtulmak

Canan Olpak Koç

Öz

Hikâye türünün kendi içinde barındırdığı çarpıcılık onu farklı okumalara müsait bir tür haline getirmiştir. Psikolojinin tesiri ile hikâyede de, insan "ben"i ve onun şekillenişinde etki eden unsurlar daha sık anlatılmaya başlanır. Sait Faik bu tarz anlatımda öncü hikâyecilerdendir. İnsanın kendisini fark etme serüveninde yazar, modern insana hikâye vasıtası ile açılan kapı gibidir. Onunla hemen hemen aynı tarih aralığında yaşamış Mustafa Niyazi'de hikâyelerinde modern insanı farklı yönleri ile anlatmıştır. Sait Faik'in Plajdaki Ayna ile Mustafa Niyazi'nin Alacatlı Ömer hikâyesinde ortak unsur yukarıda bahsi geçen modern insanın ayna ile mücadelesidir.

Plajdaki Ayna'da ayna somut bir nesne olarak yerini alır. Alacatlı Ömer hikayesinde ise estetik bir unsur olarak şekil değiştirir ve karşısındakini yansıtan her hangi bir şeye dönüşür. Bu nesne, ele alınacak kurgularda farklı şeylere de şahitlik yapmaktadır. Bunların başında yüzleşme kavramı gelir. Kişi ayna vasıtası ile sadece fiziki görünüşü ile yüzleşmez aynı zamanda hissettiği hatta baş etmekte zorlandığı duygu ve düşüncelerini hatırlar. Bu makale de psikanalitik bir bakışla incelemeye çalışacağımız karakterler aynaya baktığında sorgulamaya girmekte ve sonucunda suçluluk hissetmektedir. Dolayısıyla hikaye öznesi olan karakterler için estetik unsur olarak bilinen ayna, burada aynayı kırmak olarak sembolize edilen bir durumla kendinden kurtulmak için harekete geçirici/aracı bir işlev görmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sait Faik, Plajdaki Ayna, Mustafa Niyazi, Alacatlı Ömer, Ayna, Kendilik

THE MEMORY OF THE MIRACLE WITH AN ESTHETIC ASPECT

Break the Mirror or Get Rid of Self

Abstract

The strangeness within the genre of story has made it a kind of readable. With the influence of psychology, in the story, the elements that affect human I have and its shape are explained more frequently. Sait Faik is one of the leading storytellers in this style of expression. In the adventure of self-discovery, the writer is like a door to modern man through the story. Mustafa Niyazi, who lived in almost the same date range with

him, told modern people in his stories with different aspects. The common element in the story of Sait Faik Plajdaki Ayna and Mustafa Niyazi Alacatlı Ömer is the struggle of the modern man mentioned above with the mirror.

The mirror at the beach takes its place as a concrete object. In the story of Alacatlı Ömer, he changes shape as an aesthetic element and turns into something that reflects the opposite. This object also witnesses different things in the fictions to be discussed. The concept of confrontation comes first. Through the mirror, the person not only faces the physical appearance, but also remembers the feelings and thoughts that he feels difficult to cope with. In this article, when we look at the characters in a mirror with a psychoanalytic look, he enters into questioning and feels guilty as a result. Therefore, the mirror, known as the aesthetic element for the characters that are the subject of the story, acts as a mobilizer to get rid of itself by a situation symbolized as breaking the mirror here.

Key Words: Sait Faik, Plajdaki Ayna, Mustafa Niyazi, Alacatlı Ömer, Ayna, Self

GİRİŞ

"Her nevi kendi kendine konuşmaları istediğimiz

kadar ayna vesilesiyle uzatabiliriz." Sait Faik

Ayna mecazi olarak bir çok kullanıma kapı aralayan bir nesnedir. Onun günlük bilinen işlevselliğinin yanında birçok soyut kavramı anlamlandırmaya da aracılık ettiği kolaylıkla anlaşılabilir. Stendhal'in, çok bilindik "Bir roman yol boyunca gezdirilen aynadır." (Stendhal, 1992: 14) yaklaşımı, sadece roman türü için değil, 19. yüzyıl öncesi anlatı türlerinin genelini de kapsayacak bir benzetme olarak kabul edilmelidir. Bu dönem ve öncesinde tıpkı insan gibi anlatı türleri de dışa dönüktür. İradesinin kontrolü kendinden çok mutlak iradelere bağlıdır ve sosyal hayattaki bireysel pozisyonunu, kendi iç kaygıları ve beğenilerinden ziyade toplumsal yatırım belirler. 20. Yüzyıl; insanlık ve elbette edebiyat için, gerçek anlamda insanı keşfetme çağı olmuştur. İki büyük savaşa sahne olan bu yüzyılda, dış iradelerin icat ettiği savaşın yıkımını bireylerin hissetmesi, başta söz konusu yıkım olmak üzere insan benliğine bir yönelimi sağlar. İki dünya arası yazarları sayabileceğimiz Kafka, Joyce, Proust gibi isimler, verdikleri eserlerle, insanın asıl görüntüsü kabul ettikleri bilinçaltına yönelirken, psikanalizimdeki gelişmelerden de yararlanacaklardır.

19. yüzyılın realist ve devamında natüralist anlayışında ayna, dış dünyanın yansıdığı bir araç durumundadır. 20. yüzyıl anlatısında ise bireyin benlik yolculuğuna çıkmasına, kendi gerçekliğini aramasına, eksiklik duygularının yansımasına aracılık eder. Burada ayna, sadece fiziksel ayna varlığından ibaret değildir. Benlik gerçekliğini ifade eden her türlü nesne bir ayna durumundadır. Bir anlamda anlatı, nesneyi algı vasıtası kabul etmekten algıyı nesneye yansıtmak gibi bir değişim geçirmiştir.

Türk Edebiyatı yazarları da nesneden, benlik keşfinde yahut benlik aktarımında bir vasıta olarak yararlanmışlardır. Bu çalışmada, Sait Faik'in Plajdaki Ayna ile Mustafa Niyazi'nin Alacatlı Ömer hikâyelerinde, Türk yazarlarından benliği yansıtmada nesneyi ele alış biçimleri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Plajdaki Ayna hikâyesinde anlatıcı daha ilk cümlede okuruna vurucu bir bilgi verir. "Sonradan deli olduğuna karar verilen bir adam plâjın aynasını kırdı." diyerek plajdaki bir aynanın kırılmasını haber verir. Fakat hemen peşinden, aynayı kendisinin kırdığını itiraf eder. Görünürde aynayı kırması için bir sebep yoktur. Bunu kendisi de kabul eder ve der ki;

"Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım. Canım sıkıldı, eğlenmek için kırdım, bile diyemem. Güzel insanları çirkin gösteriyormuş; ne münasebet efendim. Güzel insanları çirkin gösteren ayna onların derununu tefriş eder. Böyle aynayı plajlara asamazlar. Yoksa aynada insanların çirkin taraflarını mı görmeye başladın da… Hani nasıl yazılar aynada ters çıkarsa insanların da tersleri mi gözüküyordu sana, derseniz ben de size felsefeden hiç hoşlanmadığımı, hele böyle dâhiyanesinden iğrendiğimi arz ederim." Bu cümlesi bile hoyratça yapılan eylemin somut sebepsizliğini pekiştirir.

Aslında adli bir durum yoktur ortada. Her yerde rastlanabilecek bir ayna belki kazara kırılmıştır. Ancak anlatıcının kırdım cümlesindeki keskinliği merakı artırır. Neye kızmıştır? Kırılmış aynanın başındaki kalabalıkta bunu merak eder. Yapıp etmelerin ve her türlü absürd düşüncenin altında dahi manalı gerekçeler bulacağına inanmış insana karşı "katiyen sebebi olmadığı" iddia edilen eylemdeki ısrarın anlamı nedir?

Aynayı kıran kişi hikâyeyi anlatan kişidir. Hem kırıp hem kırdım diye itirafta bulunularak aktarılan bu çocuksu isyankâr tavır çarpıcı bir merak unsuru olmuştur. Bununla birlikte, anlatıcı her ne kadar eylemin bir sebebinin olmadığında ısrarcı olsa da, olayın öncesinin gelişimini anlatmaya geçer. Dolayısıyla okurdan, sebebini kendisinin bulmasını ister. Bu noktada anlatıcıya kulak verilir. Anlatıcı, plajdaki aynayı kırma noktasına getiren süreci, bir yetişkin-çocuk konuşmasıyla başlatır. Babasını muharebede kaybetmiş, annesi hasta, okulda arkadaşlarının 'çamaşırcının piçi' dedikleri, yaramazlık yaptığı için öğretmenlerin onu dövdüğünü iddia eden bu çocuk, zeytin ağaçlarının altında oynamaktadır. İkili arasında zeytin taneleri bahisli bir konuşma geçer. Burada hem çocuğun hem de anlatıcının gözlerinin mavi olduğu anlaşılır. Ardından ortaya çocuğun annesi çıkar. Anlatıcıyla kadın bir kulübeye giderler. İlişki için iki buçuk liraya anlaşırlar. Bu sırada çocuk, kulübenin kenarına yığılmış taşların arasından annesiyle anlatıcıya bakar, ceplerindeki zeytinleri onlara atarak bu durumdan rahatsızlığını ifade etmiş olur. Anlatıcı/karakter annenin önerisiyle çocuğa para verir. İlişkinin ardından anlatıcı denize girer, çıkınca da aynayı kırar.

Akla ilk gelen ihtimal, aynada kendini gören anlatıcının, kendinden iğrenerek aynayı kırdığıdır. Fakat bu ihtimal, "Şimdi size aynayı kırmamın sebebini buldum gibi gelir. Bana sen aynada kendini apaçık bütün

vuzuhiyle, çirkinliğiyle, pisliği adiliği ile görmüşsün. İşte onun için de... Şiddetle hayır, derim. Siz gülümser aynada bütün insanlığı, bütün çirkinliği ile kendi vasıtanla sezer gibi olduğun için, insanların bütün denaetlerini, sefaletlerini... Vallahi de hayır, billâhi de hayır!" ifadeleriyle yalanlanır. Bu sözleri, bir yalanlamadan ziyade yadsıma saymak daha doğrudur. Çünkü karakterin, benliğinde hissettiği kirlilik duygusunu yansıtan aynayı kırması, daha en baştan yadsımadır. Onu aynayı kırmaya iten sebep, bir kadınla para karşılığı birlikte olması değildir. Aynada kendi gözlerini görmesidir. Gözlerinin mavi renkleriyle beraber çocuğun onlara bakışını hatırlamıştır. Çocuğun annesinin bu adamla münasebetine bakışı ve çığlığı edebiyatın en ağır sahnelerinden biridir. Aynayı kıracak olan adamla mahzene giden kadın, adamdan para talep etmiştir. Yıkanmamış insan ile apteshane gibi kokan bu mahzen aynanın aydınlık ile bağlantı kurulacak aksi bir mekân tasviri olarak karanlığı çağrıştırır. Karanlık insanın çiğliğini örterken aynalar ortaya çıkarmaktadır. Aralarında para anlaşması sonuçlanan kadın ile adamı için daha büyük anlaşma sırasını beklemektedir. Çünkü kulübenin kenarına yığılmış taşlardan yukarı bir deliğe sıkışmış çocuk mavi mavi bu pazarlığa bakmaktadır. Adamın dikkatine rağmen kadının alışıktır dediği bu çocuk sırada bekleyen anlaşmadır. Nihayetinde belli bir miktar üzerinden bu ikinci anlaşma sağlansa bile maviliğin tesiri adamın üzerinden gitmez.

Bu mavilik, masumiyetin verdiği ezici ruhun dışında anlatıcı karaktere çocuğun üzerlerine attığı zeytinleri hatırlattığı da söylenebilir.

Plajdaki Ayna'da ayna, yansıtma işlevi amacıyla yapılmış somut gerçekliği olan bir aynadır. Mustafa Niyazi'nin Alacatlı Ömer hikâyesinde ise yansıtma işlevini gerçek bir ayna değil, bir madenci lambası görür.

Alacatlı Ömer, Tunçbilek Cezaevinde, cinayetten hüküm giymiş bir mahkûmdur. Bir çoban olan Ömer'in sürüsünden koyun çalmaya dadanmış Hasan Hüseyin'i öldürmüş ve on sekiz yıl ceza almıştır. Ömer, direk harmanında bir hafta çalıştıktan sonra maden ocağında çalışmaya başlar. Fakat maden ocağı onun için, düşündüğü gibi rahat bir yer olmaz. Çünkü ocağa indiğinde, Hasan Hüseyin'in de mezarının böyle bir yer olduğunu düşünür. Vicdan azabının asıl yansıması ise "İrkildi, derinden kasacıların keser gürültüleri geliyor, grizu lambasının ışığı duvarda Hasan Hüseyin'in gözleri gibi parlıyordu." ifadesiyle aktarılan grizu lambası olur. Ömer önce, "Teresin gök gözlerini kapamadıktı." diye söylenir. Ne var ki sonrasında kolları kesilir, dermanı kalmaz, titrer.

Ömer, cezaevi müdüründen, kendisini ocaktan almalarını ister. Diğer ocakta sırtında taş taşımaya razıdır. Mazeret olarak da şu sözleri sarf eder:

"Tanrının, kulum diye yarattığı bir insan kardeşime nasıl elim vardı da kıydım, kılını yaratmağa gücüm var mı? Bir kez ürküntü geldi içime. Bu dert beni ondurmaz gayri. Yer altında yapamıyacağım, vallah, bilah, yapamıyacağım, Müdür bey!"

Alacatlı Ömer hikayesinde, gerçek bir ayna değil de bir grizu lambası, karakterin benliğinden geçenleri yansıtmaya aracılık eder. Ömer, lamba varlığında lambanın kendisi yerine Hasan Hüseyin'in açık kalmış gözlerini görür. Ancak Ömer, Plajdaki Ayna hikâyesinin anlatıcısı gibi yansıtma aracını kırmaz. Öte yandan onun da bir yadsıma içinde olduğu görülür. Zira ocakta kalarak benliğiyle daha fazla yüzleşmek yerine kaçmayı seçer ve müdürden, ocaktan onu almalarını ister. Bu da kırmanın bir başka şekli gibidir.

Yakın dönemlerde yazılmış her iki hikâyede farklı yazarların, olayların gelişimini aktarmış olsalar da benlik çatışmasını olayın önüne geçirdiği görülür. Bir anlamda eylem, bireyin iç halini daha belirgin kılmak için kurgulanmıştır. Kendinden hoşnutsuz karakterler, nesne aracılığıyla hoşnutsuzluklarını görünür kılarlar. Varoluşsal açısından, kendinin farkına varan bireyin, benlik çatışmasını sürdürmesi ve geçmişiyle yüzleşmesi gerekir. Oysa her iki hikâyede karakterler, başlattıkları varlık uyanışını, o uyanışı yansıtan nesneyi kırarak yahut ondan uzaklaşarak yadsırlar. Bu da her iki yazarın, insan gerçeğine farklı yöntemlerle de olsa ortak bir bakış açısı getirdiklerini gösterir. Buna göre insan, kendini yaralayan geçmişine rağmen yaşamını sürdürebilmek istiyorsa, bir şekilde benliğini görünür kılanlardan kurtulmaya çalışır.

Alacatlı Ömer ve Plajdaki Ayna hikâyelerindeki ayna metaforu insanın varlık olarak benlik çatışmalarını temsil etmesi bakımından önemlidir. Ayna işlevsel olarak görevini yapmış ve her iki karakterin çatışmasını ortaya çıkarmış, kendisi ile yüzleştirmiştir. Ancak bu yüzleşme kötü sonuçlanmış kişinin saklamaya çalıştığı ben'ine tahammül edemediğini göstermiştir. Plajda bir çocuğun kirletilmeye alıştırılmış masumiyetine rağmen anne olan bir kadınla yapılan fuhuş öbür tarafta insan hayatının kutsallığı karşısında maddi kaybın hırsı ile kıyılan can.. Her iki karakterde cinsel şehvet ve dünyevi hırs ile kutsalı zedelemiş ve kendine tahammülden uzaklaşmışlardır. Kırılan ayna değil yok olan kutsallardır. Kutsalı yıktığını anlayanlar kendiliklerinden kaçmaya, kurtulmaya çalışmışlardır.

Yukarıda çözümlemeye çalıştığımız gibi bu tür karşılaştırmalı metin okumalarında ana kavram tespiti önemli bir adımdır. Bireyin ve toplumun düşünce ve duygu yolculuğunu anlama bakımından her metin ayrı bir öneme sahiptir. Fakat elbette ki metinlerin kullanmış olduğu ortak kavramların, nesnelerin tespiti kadar onlara yüklenen anlamın ortaklığı da bulunmaya ve sistematik hale getirilmeye muhtaçtır. Bu ihtiyaç sadece sıradan bir ortak metin çözümlemesinden ziyade insanın sahici benlik mücadelesinde geçirdiği aşamaları aydınlatmaya yarayabilecektir. Elbette bu çözümleme çabası küçük bir adımdır ancak nesnelerin estetik unsur olarak anlam alanını sınırlayan tanımını genişletmek için benzer ve başka çalışmaların devamını sağlaması için de bir çaba kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

ABASIYANIK, S. F. (2007). Mahalle Kahvesi. Yapı Kredi Yayınları.

ASLAN, C. (2007). Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜVEN, O. (2010). Sait Faik'in Hikâye ve Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi ve Kadın Temsilleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KOCABIYIK, E. (2014). Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz Aynadaki Narkissos. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

MELCHIOR, S. (2007).Aynanın Tarihi. Dost Kitabevi.

STENDHAL, Henri, (1992); Kırmızı ve Siyah, İstanbul: Engin Yayıncılık.

TURA, S. M. (2008).Şeyh ve Arzu. Metis Yayınları.