



Güzel sanatlarda başarı; bütün inkılapların  
başarılı olduğunun en kesin delilidir.

*K. Atatürk*

**Yayımlayan / Published**  
Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Güzel Sanatlar Fakültesi  
Adına Sahibi**  
Prof. Dr. Mustafa BULAT

**Yayın Kurulu  
Başkan / Editör**  
Doç. Dr. Yunus BERKLİ

**İngilizce Editörü /  
Foreign Language Editör**  
Dr. Öğr. Üyesi Sezgin TOSKA

**Yayın Kurulu/Editorial Board**  
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK  
Prof. Dr. Pinar ARAS  
Doç. Dr. Yunus BERKLİ  
Doç. Dr. A. Selim DOĞAN  
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU  
Dr.Öğr. Üyesi M. Lütfü KINDİĞİLİ  
Dr.Öğr. Üyesi Safiye SARI  
Dr.Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU  
Dr.Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN  
Dr.Öğr. Üyesi Ferruh HAŞILOĞLU  
Dr.Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

**Yazı İşleri / Editorial Secretary**  
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

**Kapak ve Sayfa Tasarımı /  
Cover and Page Design**  
Hilal EREN  
Mehmet YILDIRIM

**Baskı/Press**  
ZAFER MEDYA  
Yenikapı Cad. Eski Ceza Evi Karşısı  
Kadioğlu Sok. No:1  
Yakutiye / ERZURUM  
0442 234 22 85

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL  
SANATLAR FAKÜLTESİ  
SANAT DERGİSİ  
"Ulusal Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"  
Mayıs ve Kasım Aylarında Olmak Üzere  
Yılda İki Sayı Olarak Yayımlanır.

Makalelerin bilim ve dil sorumluluğu  
yazarlarına aittir.

ERZURUM-2018

# İÇİNDEKİLER

<b>Dr. Öğr. Üyesi Selma TAŞKESEN</b> Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması	06
<b>Prof. Dr. Billur TEKKÖK KARAÖZ</b> Ece Akay'ın Anlatısıyla Can'ı Hayatta Kalmaya Zorlayan Güç; Oğul Vermek	16
<b>Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ</b> Alvarlı Muhammed Lütfi Efe Ve Ailesine Ait Mezar Taşları	29
<b>Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK</b> <b>Dr. Öğr. Üyesi A. Hilal KALKANDELEN</b> Büyük Türkmen Şairi Mahtumkulu'nun Şiirlerinde Hz. Peygamber	45
<b>Öğr. Gör. Hilal BALCI</b> Geleneksel Formlardan Şalvarın İç Anadoluda ve Doğu Anadoluda Kullanımı Ve Bu İki Bölgenin Mukayeseli Karşılaştırması	57
<b>Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA</b> 16. Yüzyıl Venedik Sanatında Mimari Mekan ve Resim İlişkisi	69
<b>Arş. Gör. Ezgi Deniz Alpan ÖZDEMİR</b> Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargılarının Çocuk Oyunlarına Yansımaları	80
<b>Doç. Dr. Mutlu ERBAY</b> Sanat Politikası Paydaşları: Devlet, Özel/Özerk Kurumlar, Bireyler, Kamu	90

## Hakem Kurulu

Prof. Dr. Adnan TEPECİK  
Prof. Dr. Ali UÇAN  
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ  
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN  
Prof. Dr. Aydın AYAN  
Prof. Dr. Basri ERDEM  
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY  
Prof. Dr. Emre BECER  
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE  
Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK  
Prof. Dr. Gönen BULUT  
Prof. Dr. Güler AKALAN  
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN  
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ  
Prof. Dr. Lale ANDIÇ  
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK  
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI  
Prof. Dr. Mustafa BULAT  
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU  
Prof. Dr. Nesrin ÖNCÜ  
Prof. Dr. Nuray YILMAZ  
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR  
Prof. Dr. Pınar ARAS  
Prof. Dr. Sabri YENER  
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ  
Prof. Dr. Semih ÇELENK  
Prof. Dr. Semiha AYDIN  
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR  
Prof. Dr. Suat KARAASLAN

Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR  
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU  
Prof. Mehmet KAVUKÇU  
Prof. Reşat BAŞAR  
Prof. Yasemin YAROL  
Doç. Dr. Ahmet DALKILIÇ  
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY  
Doç. Dr. Erol KILIÇ  
Doç. Dr. Esra SAĞLIK  
Doç. Dr. Mehtap Aydiner UYGUN  
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU  
Doç. Dr. Nurettin KARABULUT  
Doç. Dr. Önder YAĞMUR  
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ  
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN  
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU  
Doç. Dr. Yunus BERKLİ  
Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER  
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE  
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ  
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER  
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI  
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL  
Dr. Öğr. Üyesi Tülay KAYABEKİR  
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN  
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER  
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ

## Bu Sayıda Emeđi Geçen Hakemler

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Prof. Dr. Nesrin FEYZİOğLU

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

Doç. Dr. Yasin TOPALOğLU

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KİNDİİLİ

Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ

## EKSPRESYONİZM AKIMININ KÖPRÜ VE MAVİ ATLI GRUPLARINA YANSIMALARININ BEDEN OLGUSU ÜZERİNDEN SORGULANMASI

EXAMINING REFLECTIONS OF THE MOVEMENT OF EXPRESSIONISM ON THE GROUPS OF DIE BRÜCKE AND DER BLAUE REITER THROUGH THE BODY PHENOMENON

Dr. Öğr. Üyesi **Selma TAŞKESEN**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Bölümü

[selma.taskesen@erzincan.edu.tr](mailto:selma.taskesen@erzincan.edu.tr)

### Öz

Hayallerin, duyguların, dışavurumsal ifadesi olan sanat; insan ile doğal gerçekler arasındaki estetik ilişkidir. Sanat, insanların duygu ve düşüncelerini, ses, söz, ritim, çizgi, renk ve biçim gibi öğelerle en güzel ve en etkili biçimde ifade etme çabasıdır. Bu çabanın en belirgin özelliği ise anlatımcılıkla bütünleşmesidir. Anlatımcılık, kişinin içgörüşünün, düşüncelerinin ve duygularının hayat bulmasıyla ortaya çıkmasıdır. Bu oluşumun sonucu ortaya çıkan bazı görüşler vardır ki Bunlardan birisi de 20. yüzyılın başlarında, Birinci Dünya Savaşının vahşeti yaşanırken Avrupa'da, resim ve heykel gibi tasvir sanatlarının beraberinde sinemada, müzikte ve tiyatrodada da Alman Ekspresyonizminin etkisi fark edilir. Özellikle toplumda genel olarak kabul edilmiş biçimlere ve geleneklere bir karşı tavır niteliği taşıyan bu akım, yaratıcı sanatçılarla, yeni bir sanat anlayışının ve yeni bir insanın yüzünün yaratılmasında etkili olur. Yüz değiştiren kentlerin insanlarda sebep olduğu içe dönüşün tesirlerinin sanata etkileri sürrealist (Gerçeküstüçülük) ve ekspresyonist (Dışavurumculuk) akımlarını ortaya çıkarmıştır.

Araştırmada ekspresyonizm akımıyla değişen sanat anlayışının geldiği noktada ekspresyonizmin çıkış ve varoluş noktaları incelenerek köprü (diebrücke) ve mavi atlı (der blauereiter) gruplarına yansımalarını ortaya koymak ve beden olgusunun bu dönem anlayışıyla nasıl vücut bulduğunu ifade etmek amaçlanmıştır. Yöntem olarak belgesel taraması yöntemi kullanılmış, Eser incelemesinde ise döneme ait resim örneklerine yer verilmiştir. Araştırmadan ortaya çıkan sonuçta, bakıldığında sanatın ifadesel biçiminin her dönem sanatında nasıl şekil değiştirdiği ve birbirinden etkilenecek dönüşümünü nasıl tamamladığı ve tüm bu karmaşa içerisinde kendini nasıl ortaya koyduğu ayrıca bunları da amacına uygun olarak aktardıkları görülmüştür. Köprü ve mavi atlı gruplarının hem ekspresyonizm akımından hem de bu iki anlayışın birbirinden hissedilir düzeyde etkilendiği bu etki sonucu beden olgusunun kendine has bir şekilde ifade bulduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Dışavurumculuk, köprü (diebrücke), mavi atlı (Der blauereiter), ekspresif bedenler

### Abstract:

The art, which is the expressive term of dreams, feelings is the aesthetic relationship between man and natural realities. Art is the best and most effective way of expressing people's feelings and thoughts with elements such as sound, lyrics, rhythm, drawing, colour and form. The most prominent feature of this effort is its integration with expressionism. Expression is the occurrence of one's insight, thoughts and emotions. There are some opinions that emerge as a result of this formation that in addition to the art of portrait such as painting and sculpture, the effect of German Expressionism is noticed in cinema, music and theatre in Europe at the beginning of the 20th century, during the brutality of the First World War. Especially in community, this movement, which is an attitude against the generally accepted forms and traditions, is effective in the creation of a new understanding of art and a new human face with creative artists. The effects of face changing cities on human beings in terms of the impacts of returning insight on art, emerged the Surrealist and Expressionist movements.

In this study, it was aimed to determine the reflections of expressionism on the groups of Die Brücke and Der Blaue Reiter examining the exits and existence points of the expressionism with the changed understanding of art with the expressionism movement, and describe how the body phenomenon emerged with the understanding in this period. The document scanning was used as the method and painting samples related to the period were included in study review. As the result of the research was taken into consideration, it was found how the expressive form of art differed in each term of art and completed its turn by affecting from each other and how it manifested itself in all this chaos, in addition, transferred these in accordance with the purpose. It was concluded that both the groups of the Die Brücke and Der Blaue Reiter were affected significantly from both the expressionism movement and the two senses, and the body phenomenon had a unique expression as a result of this effect.

**Key words:** Expressionism, die brücke, der blauereiter, expressive bodies

## Giriş

20. yüzyılın başlarında empresyonizme bir tepki niteliğiyle ortaya çıkan ekspresyonizm, dış dünyanın insanı nasıl etkilediğini anlatmaktan vazgeçerek, sanatçının kendi iç dünyasını ve düşüncelerini dış dünyaya aktarmayı hedeflemiştir yani bireyi merkeze almayı tercih etmiştir. Bireyin merkezde olması ilk olarak romantizm akımında görülmüştür. Bu bağlamda ekspresyonizm, romantizmin varisi olarak da tanımlanabilir. Bu sanat tavrı, yalnızca resim ve heykelde görülmemiş sinema, tiyatro, müzik edebiyat ve mimarlık gibi sanatın diğer alanlarında da etkisini göstermiştir. Birey ve kitle bilinçaltının modern sanata etkisi ve ekspresyonizmin en önemli özelliği, sanatçıların iç dünyalarını tüm gerçekliğiyle ifade etmeye çalışmalarıdır. Sanatçılar o andaki ruh dünyasını hiçbir kısıtlamaya gerek duymadan dışarıya aktarmaya çalışmaktadır. Bu sebeple her iş, her bir sanatçının kendine ait duygu ve düşüncelerinin dışa aktarılmasıdır denilebilir. Bunun sonucu olarak ta kişinin duygularının resme yansması çoğunlukla çirkin ve korkunç imgelerle olmuştur. Dışavurumculuk doğayı olduğu gibi tasvir etmek yerine sanatçının duyguları ve iç dünyasıyla harmanlandığı sanat akımıdır. İçinde bulunduğu dönem itibariyle sıkıntılar yaşayan Almanya'da naturalizm, empresyonizm ve pozitivizm akımlarına karşı bir tavır niteliği taşımaktadır. Üslup olarak Cermen halk sanatının ve kabile sanatlarının da etkisi görülmektedir. Dışavurumcu sanat duyguların daha iyi ifade edilebilmesi için gelenekselliği reddedip gerçek olanın biçimini bozarak, sanatçının öznel duygularını ifade etmeye çalışır. Fovistlerden fütüristlere kadar ve hatta Dadaistlerin de içinde olduğu büyük bir alanı kapsayan akımlar, dışavurumculuk çatısı altında birleşmektedir. Brücke ve BlaueReiter grupları da bu çatının içine girmektedir. Vincent Van Gogh, Paul Gauguin ve Georges Seurat, ekspresyonizmin avangard sanatçılarıdır.

## 1. Amaç

Araştırmada, önceki sanat anlayışı ve dönemlerindeki toplumsal olayların getirdiği çalkantılara bir tepki olarak ortaya çıkan ekspresyonizm akımı ile değişen sanat anlayışı içinde oluşan grupların ekspresyonist anlayıştan nasıl etkilendiği ve eserlerinde bu akımın yansımalarının neler olduğunu ve bu etkilerin beden olgusunu nasıl etkilediğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada yöntem olarak

belgesel tarama yöntemi kullanılmış, örnek eser incelemesinde ise ekspresif çalışmaların yanı sıra köprü ve mavi atlı gruplarına ait ve beden formlarının bulunduğu eserlere yer verilmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırmanın yöntemi belgesel tarama yöntemidir. Karasar'a (2011:183) göre belgesel tarama, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar. Araştırmada, dışavurumculuk sanatı, mavi atlı ve köprü gruplarının çıkış noktaları ve bu grupların ekspresyonizmden nasıl etkilendiği başlıkları ele alınmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

1)Ekspresyonizm nasıl ortaya çıkmıştır ve dışavurumcu resim nasıldır?

2) Ekspresyonizm akımının Mavi atlı ve Köprü gruplarına etkisi ve ortaya çıkan sanat anlayışı içerisinde beden olgusu.

## 3. Bulgular ve Yorum

### 3.1. Ekspresyonizm nasıl ortaya çıkmıştır?

"Tedirgin ve kaos içinde bulunan Alman aydınları ve sanatçılarının klasik kültürden ayrılan ve birliğini yeni kazanmış Almanya'nın benliğine uyan çağdaş bir sanat anlayışı içinde yeni ve belirlenmemiş sanat karşısındaki tedirginliği ön plana çıkmaktaydı."(Beksaç,1994). Bu tedirginliğin sonucu olarak, "O dönemdeki sanatçılar kendi rüya yorumlarını ve bilinçaltı derinliklerini keşfedip bunu ruhsal dünyasına özgü bir ifadeyle,"monologueinterieur'kendikle konuşması olarak anlatıyordu."(Turani, 1998). Bir nevi sanatçı bilinç dışı gelişen iç dünyasını aktarıyordu. O halde şunu söyleyebiliriz ki Ekspresyonizm ve Sürrealizmin kaynakları insanın bilinçaltının derinliklerinden çıkmaktadır. Bu etkinin sonucu olarak dışavurumculuk akımı 20. yüzyılın başlarında Almanya'da kendini göstermiştir. "Bu akıma mensup sanatçılar, resimlerinde doğayı ve toplumu nesnel olarak değil de öznel ve içsel olarak yansıtmıştır."(Richard,1991). "Anlatımcılığı amaçlayan dışavurumculuk akımı resim sanatının yansırı, sinema, tiyatro ve edebiyat gibi sanat alanlarında da etkisini göstermiştir. "Ekspresyonizm" teriminin ilk olarak Almanya'ya "Absractionand Emphaty" (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer tarafından girdiği ileri sürülmektedir (Richard, 1991). Daha sonrasında ise bu terim, gelenekçiler ve

yenilikçilerin arasındaki çekişmeyle kesin bir anlam kazanmıştır.

İzlenimci eğilime karşı çıkan tüm sanatçılar ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. “Bu sanatsal bir başkaldırıydı ve bu başkaldırının ne bir kuramı vardı nede belirlenmiş bir amacı. Almanlar için Dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ifadeyi sağlayan bir yol, araç ve içerik olmuştu.”(Bayl,1997). Artık yalnızca görünen gerçekle ilgilenmek, aynısını aktarmak ve taklit etmek istemeyenler dışavurumcu olarak nitelendirilmiştir. Gözle görülen nesnel gerçekliğe her türlü bağlılık eğilimini reddederek kendisine ait hissettiği şeylerin anlatımını yeğleme, sanatçının iki temel ögesi anlam ve yürek gücünü göz önünde tutmasıyla gerçekleşmiştir. Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır ve her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. (Batur, 1998). İzlenimcilikte önemli sayılan görme, dokunma gibi duyarlar dışavurumculukta önemini yitirmiş, ifadede anlam ve yürek gücünün kullanılması, farklı anlatım olanaklarının doğmasına neden olmuştur. Bayl (1997)’ ye göre; Dışavurumcu sanatçı sürekli heyecan içindedir. Bu sebeple, eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı hale gelirse ve bir iç gerçeklikten doğmuyorsa, görüntüler artık boş ve anlamsız görünüşlerin dışında başka bir şey değildir. O zaman Dışavurumculuk; diğer sanat akımlarında olduğu gibi yalnızca bir sanat akımına verilmiş bir ad değil aynı zamanda bir yaşam anlayışıdır. Bir dünya görüşü ve yaşam biçimi olan dışavurumculuk, insanın iç dünyasına yönelmiştir. Sanat yapıtı, artık dış dünyanın değil sanatçının gerçeğini konu edinmeye başlamıştır. “Freud’un belirtmiş olduğu gibi; Dışavurumculuk uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusunun ürünüydü.” (Sağlam,1992).

Sanayileşmenin getirdiği yabancılaşma, yalnızlaşma ve bireyselleşme, izlenimciliğe ve daha genel anlamıyla akademik gerçekçiliğe karşı başkaldırış olan dışavurumculuk akımının estetik anlayışının kilit noktası olmuştur. İyi, güzel ve yaşanabilir dünya imgesi, dışavurumcu sanatçılar için artık bitmiştir. Hayat izlenimcilerin renkleri gibi rüya alemi olmaktan ibaret değildir. Onların bakış açısına göre ‘Sanat artık bizim için ‘güzelleşmek’ ve ‘çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek’ değildir; sanat hayat getirmelidir, hayatın içinden hayatı üretmelidir, insana en yakışan iş ve eylem olarak hayatın işlevini yerine getirmelidir.”(Bahr,1989).Dışavurumcu sanatçı; çağının, psikolojik, politik, ahlakî ve dinî sorunlarını,

insan ile insanın yaşam dramını, hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı kalmaksızın dile getirme çabası içine girmiştir. Dışavurumcuların amacı, dünyanın görüntülerini arınmış, lekesiz hâle getirerek duygu yüklü insanları en derin yerinden yakalayan eserler üretmektir. Tüm bunlar ise yalnız sanatçının içinde yer almaktadır. Sanatçı bundan böyle, başkalarının güzel gördüğü ya da düşündüğü şeyi vermek yerine bunun tam tersine sadece kendisi için önemli olanı anlatmaya yönelmiştir.

### 3.1.1. Dışavurumcu Resim

Dışavurumcu resimde, figürlerde görülen deformasyonlar, iç dünyanın yabancılaşmasının aktarılmasıdır aslında. “Doğaya egemen olmak için yaratılan güçler automation, atom enerjisi ve kibernetik ile sonsuz derecede arttırıldığında insanı yalnız değersizleştiren, ona düşman güçler haline almaz, aynı zamanda saldırgan kapitalist politika sonucu, günümüzde insan neslinin fizik varlığını tehdit eden güçler haline alır.”(Tunalı 1993).bakıldığında bu da Dışavurumcu resim içinde bulunduğu gerçeklere karşı tepkisel olarak beslenen ruhsal ve toplumsal bir yabancılaşmadır. Dışavurumcu resimde ortak olan tamamen kendi iç dünyasına yönelen dışavurumcu sanatçının heyecanlarını ifade ettiği eseri, kendiliğinden, şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış izlenimi yaratır. Sanatta nesneden kopuş söz konusu olmaya başlamıştır artık. Kübistler ve fütüristler gözlerini doğadan daha önce ayırmıştır fakat dışavurumcular, doğaya gözlerini tamamen kapatmış ve resimlerini tam olarak akıldan boyamıştır. Her şey sanatçının kişisel görüşüne göre resmedilmiştir. Sanatçısının ilkel benliğinin bir ürünü olduğu için dışavurumcu bir eserin eskizi bile çok değerlidir. Dışavurumcu sanatçı, ifadelerin yoğunluğunu, şiddeti, korkuyu aktarırken, doğa görünüşlerini abartmaya, ilkel tavırla yaklaşmaya yönelir. Çünkü ilkel sanatın özü, doğayla içiçe olmasının beraberinde insani duygulara önem vermesi bakımından değerlidir. (Read,1960) ilkel sanat için “Mağara resimlerinde perspektif kaygısı yoktur: amaç ise eşyanın her elemanını nesneyi en iyi ifade eden yönden göstermektir, örneğin, ayağın yandan görünüşü gözün önden görünüşüyle birleştirilerek gösterilir. İlk insanların sanatı için diğer yönlerden de doğal değildir demiştir.

Bu bakımdan İlkellik bir nevi kendi içine sığınma. Doğanın gücüne karşı kendi gücünü yaratmadır. Dışavurumcu sanatçıda bu kaygıyla hareket emiştir.



Önde gelen dışavurumcu ressamlar arasında Edward Munch, Oscar Kokoschka, Kirchner ve James Ensor sayılabilir. Ancak kaynaklara bakıldığında Van Gogh ve Gauguin'in Ekspresyonistlerin resim anlayışlarının oturmasında önemli bir etkisi olduğu yadsınamaz. Bu sanatçılar için Uwe M. Schneede; "Çarpıtılmış perspektifi, derinliksizliği ve bozulmuş biçimleriyle "ham görüntü" bilinen, alışılmış bütün sanat geleneklerine ters düşer. "Ham görüntü" dediğimiz şey kaba tuval üzerine hızlı, geniş fırça vuruşlarıyla kabaca boya sürülmesi ve tuvalin kimi bölümlerinin açık bırakılmasıdır... Bu da resim yapma sürecinin aşamalı karakterini ortaya koyar demıştır." (Wolf, 2005). Bu sanatçılar yoğunlaşmış renkleri, alışılmışın dışında figürleri, ilginç mekân tercihleri ve çizgilerinin yaratıcılığı ile 19. yüzyıl anlayışının akademik resminin kendi tekrarlarının nasıl kurtulacağına gösterilmesi yönünden etkili olmuşlar ve sonrasında da ekspresyonist resme kaynak oluşturmuşlardır.

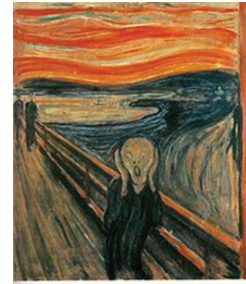
Ekspresyonist bir sanat eserine baktığımızda çizgilere, renklere özellikle dikkat etmektedir. Keskin çizgilerin hâkimiyeti, özellikle kırmızı ve tonlarının ön plana çıktığı, dairesel görünüm, mavi ve tonlarının daha çok dinginliği ifade ettiği dokunuşlar görürüz. Ekspresyonist sanatçının paleti, fovistlerinki gibi cüretlidir. Resimlerde son derece şiddetli renklerin yanında koyu siyahlar ve kahverengilere de yer verilmiştir. Kullanılan renk ve çizgiler, disiplin altına alınmamış dramatik etkileri çağırıştırır.

Dışavurumcu resimleriyle tanınan Oskar Kokoschka, gerek figüratif gerekse peyzaj resimlerinde kalın renklerle oluşturulmuş büyük alanları tercih etmiştir. Bu üslup yüceltilmiş hisleri ve devinimi anlatır niteliktedir. Renk onun figüratif resimleri için coşkulu bir dışavurum malzemesidir. Resimlerdeki figürlerin hatları kesin çizgilerle ayrılmamaktadır ancak bedenlerin renkleri diğer imgelerin tersine gerçeği yansıtmaktadır.



**Resim1:** Oskar Kokoschka, Lovers With Cat, (1917)

Dışavurumculuk akımının önemli sanatçılarından Edvard Munch, Paristen kalan izlenimlerini duygusal bir biçimde resimlerine yansıtmıştır. Munch eserlerinde, korku, nefret, yalnızlık ve ölüm gibi konular işlemiş, karanlık olarak gördüğü insanları resimlerine yerleştirmiştir. Onun bedenleri hem karanlık hem de ürkütücüdür. Edward Munch'un Çığlık tablosuna baktığımızda, abartılı renkler, düzensiz çizgiler ve şekiller sanatçının iç dünyasını ifade etmeyi amaçlar biçimde göze çarpmaktadır. Onun sanatının bu kadar etkili olmasında kendi yaşamının ıstıraplarla dolu olmasının etkisi önemlidir. Norveçli sanatçı olan Edvard Munch Dışavurumcu sözcüğünü ilk kez ifade dolu olan resimlerini izlenimci yapıtlardan ayırmak amacıyla kullanmıştır. Sanatçı, Berlin'de kişisel bir sergi açarak dışavurumculuk hareketinin gelişmesine yardımcı olmuştur." (Ragon, 2009). Edward Munch'un Çığlık adlı tablosu 19. yüzyıl gerçekçilik ve idealizmine sahip bir bakış açısı ile karşımıza çıkar.



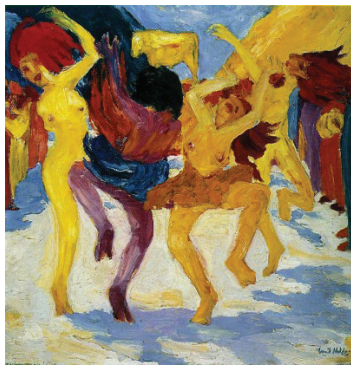
**Resim 2:** Edvard Munch, The Scream (1893)

Dışavurumculuk akımı sanatçılarından olan James Ensor, İçe dönük bir kişiliğe sahiptir. Bu sebeple resimlerini yaparken içinden fıskıran düğün gücünün dürtüsüyle hareket etmiştir. İnsanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak kendi ruhsal durumunu doğrudan yansıtmayı ve resimlerinde kimilerinin "iğrenç" bulduğu maskeli yüzler ve hortlaklar yapmayı tercih etmiştir. Resimlerine gerçek olmayan hayal ürünü ve korkunç öğeler sokmuş, maskeler, figürler ve iskeletler kullanmıştır. Çalışmalarında hem izlenimci hem de gerçekçi üsluplar kullanmıştır. Resimlediği garip yaratıkları ve hortlak biçimindeki bedenleri de acayip elbiselerin içine ve maskelerin altına saklanmıştır. Ensor resimlerinde ölümü hatırlatan korkulu bir dünya ortaya çıkarmıştır. Onun amacı dışavurumcu olmak değildi aslında kendi ruh durumunu anlatan, sınırları olmayan hayal gücünün verdiği heyecanla çalışıyordu. Bu da onu Van Gogh ve Edvard Munch'e yaklaşıyordu.



**Resim 3:** James Ensor, Squelettearretantmasques (1891).

Dışavurumcu akım sanatçılarından Emil Nolde, Ensor gibi resimlerinde hayal gücüyle ortaya koyduğu gerçeküstü varlıkları ifade eden bedenlere yer vermiştir. Nolde'un eserlerinde doğadaki her şey aşırı bir coşkunlukla şiddetli renklere dönüşmüştür. Sanatçı, kendi düşünsel ve ruhsal sezgilerini dışavurumcu bir dille resmetmiştir. Sanatçı bütün geleneksel üslupları terk ederek, ilkel olarak tanımlayacağımız yalın bir teknik kullanmıştır. Nolde "Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylece rengin ışıldamasına yoğun bir anlatım katıyordu. DieBrücke grubuna coşku veren bu renk fırtınaları dramatik ya da çıldırtıcı bir Empresyonizm olarak nitelendirildi." (Richard, 2005). Çalışmalarında varlıkların özellikle de bedenleri deforme etmiş ve kendi renklerinden farklı renkler kullanarak rengi, varlığı tanımlama görevinden uzaklaştırmıştır. Maskları hatırlatan figürleri ve değişik ifadeler içeren sembollerini ifade biçimi olarak kullanmıştır. Sade ve saf bir anlatımla, hayatı ve sanatı birleştirmiş, yalın ama abartılı doğa resimleriyle şehir hayatına karşı çıkmıştır.



**Resim 4:** Emil Nolde, Dance Around The Golden Calf, (1910)

### 3.2. Ekspresyonizm Akımının Mavi Atlı Ve Köprü Gruplarına Etkisi Ve Ortaya Çıkan Sanat Anlayışı İçerisinde Beden Olgusu

Şöyle bir baktığımızda dışavurumculuk hem sanatçılar hem de resimler açısından farklılıklar göstermektedir. Bu sebeple ortak anlayışla hareket eden sanatçıların bir araya gelmesiyle önce DieBrücke(Köprü) topluluğu 1906'da ve DerBlauerReiter (Mavi Süvari) grubu1911'de kurularak benzer ama farklı birer hareket şeklinde gelişmiştir. Bu grupların farklılıklarının yansırı benzerlikleri de fazladır. Sadece sahip oldukları çeşitlilik yönünden gruplara ayrılmıştır. Dışavurumculuk akımı bu grupların kurulmasıyla daha da gelişerek Almanya' da etkisini devam ettirmiştir.

#### 3.2.1. Köprü (DieBrücke)

1905'te Almanya'nın Dresden kentinde, dört mimarlık öğrencisi tarafından dışavurumcu Köprü grubu kurulmuştur. 1913'e kadar yaklaşık 70 üyesi olan bu grup sanatsal bir kurum halini almıştır. Almanya'daki kültür yaşamının değişiminde dönüm noktası kabul edilen grubun üyeleri; Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rottluff'tur. Bunlardan yalnızca Kirchner, kısa bir süre sanat eğitimi görmüştür. Gruba daha sonra Emile Nolde, Max Pechtein ve Otto Müller de katılmıştır. Köprü adı önceleri modern sanatın değişik alanlarında çalışan sanatçıların arasında kurulan bir bağın sembolüydü. Sonrasında bu bağ daha da güçlenmiş, grup üyelerinin gelecek sanata olan inançları ve bu inancın gücüyle ortaya çıkan yapıtların gelecekle bağ oluşturması amacıyla kullanılmıştır. Grup, adını Nietzsche'nin 'Böyle buyurdu zerdüş't adlı kitabındaki "Hedef değil köprü olmak gerek." sözünden esinlenerek eski ile yeni sanat anlayışı arasında bir köprü olma çabasını dile getirmektedir. Brücke topluluğu sanatçıları bir manifestoyayınlayarak bir araya geliş amaçlarını şu şekilde dile getirmiştir, "İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir." (Lynton, 2015). DieBrücke sanatçılarının amacı, avangart Alman sanatçılarıyla diğer sanatçıları, akademik resme ve heykeltıraşlığa karşı çıkmalarını sağlamak, aktif ve yenilikçi sanatçılar arasında bir köprü kurmak, Alman sanatında harekete ve forma bağlı bir estetik

kurmaya çalışmaktır. “Resimlerin tasarlanması ve uygulanışı duygusuz, konular tümüyle ilginçlikten uzak, resimleri görenlerin sıkıldıkları belli. Kapalı salonlarda duvara asılmış kansız, cansız acemice yapılmış stüdyo resimleri vardı; dışarda ise gürültüsü ve sevinci, gün ışığında yürek atışıyla hayat-diyorlardı ki bu sözlerde DieBrücke’ ün temel ilkelerini oluşturan düşünceler olmuştur.” (Lynton,2015). DieBrücke aslında anlayış olarak ekspresyonizm ile özdeşleşmiş bir oluşumdur. Perspektif kurallarının hiç görülmediği mekânlar, deforme edilmiş bedenler ve sadeleştirilmenin etkin olduğu biçimlerin kullanıldığı resimlerde, büyük fırça vuruşlarının hâkim olduğu abartı ve çarpıcı renkler görülmektedir. Renklerin kontur çizgileriyle çevrelendiği resimlerde saf ve yalın formlar hâkimdir. Bu sebeple grubun kendi ayakları üzerinde durabilmesi için birkaç yıl geçmesi gerekmiştir.

Kirchner ve arkadaşları evlerini kendi imkânları ile dekore etmiş, çalışmalarında arkadaşları onlara modellik yapmıştır.1910’dan sonra özgün bir üslup geliştirmişlerdir. Yapıtlarındaki siyah dış çizgiler, köşeli biçimler, maskemsi yüzler, canlı duruşlar bir ölçüde bu deneyimlerin sonucuydu.” (Wolf, 2005).

Köprü üyeleri, natüralist anlayışa karşı çıkarak canlı renkler kullanmış ve serbest fırça vuruşlarıyla resimler yapmıştır. Grubun kendisiyle aynı dönemlerde ortaya çıkan Fovizm ile benzerlik gösterdiği bilinmektedir. “Fovlar, 20.yyda adı konmuş ilk dışavurumcu akım olarak tarihe geçmiştir.” (Richard, 1991). “Ancak Fovlarda renk ve biçim kullanımı tamamıyla plastik eğilimler taşırken, DieBrücke topluluğu için bu olgular ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Sanatçıların temel amacı resimlerinde rengi ve dokuyu ön planda tutmaktır.”(Wolf, 2005; Antmen,2008). Yine de ortak özelliklerini değerlendirdiğimizde her iki grupta, çizimden çok rengi ön plana çıkarma amacındadırlar ve daima parlak ve canlı renkler ile birlikte ifadesel yönleri abartmışlardır.

Resimlerinin konularını günlük yaşamdan alanköprü grubusanatçıları için hem dışavurumcu anlatımlarına uygun tarzlar oluşturmak hem de geleneksel olanın varlığını devam ettirmesi açısından tahta baskı önemli rol oynamıştır. Tahta baskı tekniğinin yeniden ortaya çıkmasında ve günümüzde çağdaş sanatın bir anlatım biçimi olarak kullanılmasını sağlamışlardır. Bunun yanı sıra, yeni bir baskı resim tekniği olan litografi (taş baskı) da hayat bulmuş ve Almanya’dan çıkıp

kısa zaman zarfında bütün dünyaya yayılarak geleneksel hale gelmiştir. Geçmiş tahta baskı kadar eskiye dayanmasa da, taş baskı da sanat hayatı içinde önem kazanmıştır. “Köprü grubuna bağlı bütün sanatçılar, kendilerini büyük bir tutkuyla, grafik sanatına verir ve kendi üslup ve duyarlılıklarına daha yakın olan çok sayıda gravür, taşbaskı, ağaç baskı yaparlar. Onlar için resim ile kâğıt üstündeki yapıt arsındaki bağ çok sıkıdır, öyle ki bunlar, karşılıklı bir alışveriş içinde, birbirine koşut olarak düşünülür, doğar ve gelişir: Bazen bir dizi ağaç baskı bir yağlı boya görevi yapar, bazen de tersi olur.” (Crepaldi, 2004). Baskı tekniklerinin kullanıldığı anlatım biçimi, DieBrücke sanatçılarının ortak çalışmaları ve sanatsal birlikteliklerinin etkisiyle zenginlik kazanmıştır. DieBrücke sanatçılarının en önemli ortak noktaları ilkelci tutumdur. Bu nedenle, biçimlerde Afrika ve Okyanusya halklarında görünen ilkel, geometrik biçimleme ve abartmalar görülür. Bu nedenle çalışmalarında yansıttıkları bedenler geometrik bir forma bürünmüştür. Afrika sanatını çağrıştıran ahşap heykeller de yapan grup üyeleri, ahşap baskıyla da ilgilenmiş ve bu sanatın yaygınlık kazanmasında önemli rol oynamıştır. DieBrücke manifestosunu ahşap baskıyla çoğaltarak yayımlamışlardır.

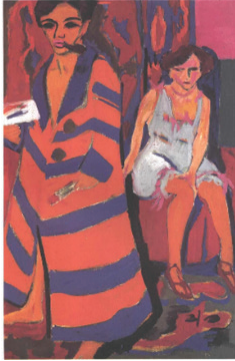


**Resim 5:** Karl Schmidt-Rottluff, Der Heilige Franziskus, 1919

**Resim 6:** Otto Mueller, Waldsee mit drei badenden und einemsitzenden Mädchen, 1918

Alman dışavurumculuğunun öncüsü olan grup, 1913’e kadar bir arada sergiler açmıştır. Grubun kurucularından Ernst Ludwig Kirchner’in üslubunda sentetik ifade biçimi göze çarpar. O, ayrıntılar içinde boğulmaz, hareket oluşturan ve en can alıcı kısımların öne çıktığı, kimi yerde canlı kimi yerde mat renkleri tercih ederek hızlı ve büyük resim alanları oluşturur. Eserlerindeki esas tema, basit fiziki görünümün dışında bir ruh

durumunu yakalamak ve bir iç gerçeğe varmaktır. Asıl kendi üslubunu ise 1908'de Baltık'taki Fehmarn Adası'na gitmesiyle oluşturmuştur. Burada hiyeroglif olarak adlandırdığı kendine özgü bir teknik geliştirmiştir. Bu teknikte, doğa biçimleri, izleyiciye bunların arkasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel biçimlere indirgenmiştir. Duygular, başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi denetiminden ayrılan ve hemen hemen geometrik biçimler alan hiyeroglifler yaratır. Kirchner, kimi zaman yalınlaşarak, gerektiğinde bükülmeler yaparak, dışavurum coşkusundan biçimlerin doğmasını sağlamış, böylece düşüncelerini var gücüyle ve açıkça iletmek istemiştir.”(Richard,2005) Kirchner'in büyük bir enerjiyle yaptığı “Model ile Birlikte Kendi Portresi'nde zıt renkler en şiddetli hâlleriyle kullanılmıştır. Bu eser, biçimleri ortaya çıkarmak yerine yüzeyleri kabaca doldurmak amacıyla boyandığı izlenimi vermektedir. Resimde figürler belirgindir ancak beden renkleri ekspresif bir tavırla boyanmış olarak daha kırmızıya yakındır. Bu da ifadeciliğin kendi içindeki gizemini hissettirmektedir.



**Resim 7:** Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait With a Model, 1910

Antmen,(2008) Kirchner için kendisi kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanmış kişidir demiştir.

Van Gogh'dan etkilenen sanatçılardan olan Karl Schmidt-Rottluff, coşkulu bir üslup kullanmış yoğun boya ve kalın fırça vuruşlarını resimlerine yansıtmıştır. 1909 dan sonra ise tarz değişikliği yaşayarak formları gittikçe büyütmüş ve yer yer görünen tuvalin beyazıyla birleşmiş, ama birbirine karıştırılmadan boyanmış geniş yüzeylerin hâkimiyetini ortaya çıkarmıştır. Onun resimlerinde değişik renk alanları kesişerek

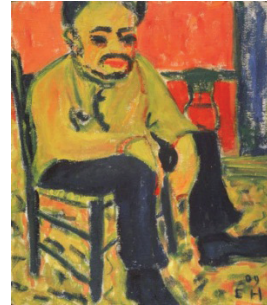
dış çizgiler oluşur ve buna siyah dış çizgileri eklenir. İnsan bedenlerini geometrik formlarla harmanlamış, kalın siyah kontürlerle çevreleyerek daha fazla öne çıkmasını sağlamıştır.



**Resim 8:** Karl Schmidt-Rottluff, Woman with a Bag(1915)

**Resim 9:** Karl Schmidt-Rottluff, Retrato de Rosa Schapiro, (1911)

Heckel de ise figürlerde formun bütününde olduğu kadar, detaylarda ve özellikle de portrelerde, geometrik alt yapı ile beraber sert çizgiler göze çarpar. Figür-doğa kompozisyonlarında açık-koyu dengesinin yanısıra bütünün oluşması önemsenmiş ve doğa-insan ifadesi çarpıcı bir şekilde, dışa yansıtılmıştır. Portrelerinin üzerinde kontrast, ışık-gölge etkileşimlerini, renklerle birleştirerek, ifadeyi ön plana çıkaracak biçimde kullanmıştır.



**Resim 10:** Erich Heckel, Seated Man, (1909)

Otto Mueller, doğayı ve doğadaki insan figürünü anlatış biçimiyle en başarılı dışavurumculardandır. Sanatında iç dünyanın ve kişisel duyguları etkisi gözle görülür düzeydedir. “Kirchner ‘Chronik der Brücke’ adlı yazısında Müller için şöyle diyordu: Neue Sezession'un ilk sergisinde Brücke üyeleri Otto Müller'i tanıdılar. Hayatının eseriyle uyum içinde olması onu Brücke'nin doğal üyesi yaptı. O bize tutkallı boyaların çekiciliğini getirdi.”(Turani,2000).

Mueller'in dışavurumsal ifadesi, doğanın çarpıcılığı içinde insanın, köklerine ve daha da ileri gidilirse ilkel yaşamdaki sadeliğine geri dönüşü ile ortaya çıkan bir tepkidir. "Rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin ötesine geçmiyor ve renk tonlarının benzerliğiyle resmin bütünlüğünü sağlıyordu" (Richard, 2005). Mueller eski Mısır sanatından etkilenmiş ve eserlerinde sakin bir lirizm ve realist olmayan düz renkleri tercih etmiştir. Müller'in eserlerinin ana temasını nü oluşturmaktadır. Onun figürleri doğanın içindeki, insanın en saf halini göstermektedir. Figürlerini yalın bir ifade tarzıyla kullanmış, sade çizgisel konturlara yer vermiş ve bitkisel motifler ile figürlerin uyum içinde olmasını sağlamıştır. Doğayı ve insanları resimlerinde sadeleştirerek yansıtmıştır. DieBrücke grubuna dâhil sanatçılar arasında kullandığı renklerin daha hafif ve daha açık renk olması itibarıyla farklı bir anlayışa sahiptir. Muller DieBrücke üslubunun da biraz dışına çıkmıştır.



**Resim 11:** Otto Mueller, Three Acts Under The Tree, (1913)



**Resim 12:** Otto Müller, Sevgililer, 70x80 cm, (1919)

"Yeni bir sanat" arayışını misyon edinen grubun bir manifestoyla yola çıkmış olsalar da resimsel olarak belirli ilkeleri olmamıştır. DieBrücke üyeleri, Van Gogh ve Gauguin'le aralarında bir benzerlik olduğunu ileri sürse de sanatın resimsel niteliklerine önem vermeleri onları bu düşünceden uzaklaştırmıştır. Köprü grubu üyeleri, doğanın derin varlığını abartarak salt biçimle ilgilenmiş, bu yönleriyle soyut sanatın başlangıcına öncülük etmiştir.

### 3.2.2. Mavi Atlı (Der Blaue Reiter)

1909'da genç avangart sanatçıları bir araya toplayan "Münih Yeni Sanatçılar Derneği" kurulmuştur. Derneğin kurucu üyeleri Vassily Kandinsky, Alexeivon Javlensky, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh ve Gabriele Münter'dir. Bu sanatçılar, uluslararası bir kimlik kazanma amacıyla çeşitli sergilere katılmıştır. Derneğin 1910'da düzenlediği uluslararası sergi Georges Braque, Pablo Picasso, Georges Rouault, Andre Derain, Maurice De Vlaminck ve Keesvan Dongen'in resimlerinden oluşmaktaydı. Franz Marc ve August Macke 'in ortaklığı bu sergide başlamıştır. Derneğe bağlı sanatçılar, doğadan aldıkları izlenimlerin yanı sıra kendi iç dünyalarını resmetmişlerdir. Üyelerinin soyut resme sıcak bakmaması nedeniyle 1911'de dernekte çatlaklar meydana gelmeye başlamıştır. Aynı yıl gruptan ayrılan Kandinsky, Marc ve Münter, sanat tarihçilerinin "20. yüzyılın en önemli olaylarından biri" diye söz ettikleri, Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubunu kurmuştur. Grubun ismi, Marc'ın ve Kandinsky'nin mavi renk sevgisinden gelir. Binici kelimesi ise; 1909'da Kandinsky'nin "Doğaçlama III / Mavi Atlı" adlı kompozisyondan gelir. "Kandinsky'nin yıllar sonra, ikimiz de maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri Der Blaue Reiter adı da böyle ortaya çıktı." (Wolf, 2005) diye açıklamıştır.



**Resim 13:** Franz Marc, The Tower of Blue Horses (1913)

Onları harekete geçiren “at ve mavi renk” simgelerini kullanarak grupları için bir almanak hazırladılar. Bu almanak için 20. yüzyılın en önemli sanat yazısı olduğu söylenmektedir. 1912’de yayımlanan, makale ve illüstrasyonları içeren almanak, sanatı, varoluşçu deneyim çerçevesinde kuramsallaştırır.



**Resim 14:** Wassily Kandinsky, Mavi Atlı Almanakı Kapak Görseli (1912)

Daha sonra ise Mavi Atlı almanak ile aynı isimle basılan “Der Blaue Reiter, Kandinsky ve Marc’ın 1912’de yayınladıkları, genellikle plastik sanatlarla fakat aynı zamanda da müzikle ilgili yazı ve resimleri içeren bir yıllığa verdikleri addı.”(Lynton, 2015). Yıllıkta Kandinsky ve Marc’ın estetik hakkındaki denemelerine yer verilmesinin yanısıra; büyük yazarlardan Friedrich Schiller ve Goethe, Romantik akım ressamlarından Delacroix, bilim adamı kimyager Chevreul, müzisyen besteci Wagner, düşünce adamı Steiner, sanat tarihçi W.Worringer’ın kuramlarını bir araya getirir. Post-empresyonizmi eleştiren Mavi Atlı grubu, iç dünyalarını, görünen ve bilinen dünyanın ilerisinde bir ifade biçimiyle anlatma amacı güderler. Sanat dünyasının yaşadığı sorunları ve ifade edemedikleri birçok

şeyi, almanakta söyleme fırsatı bulurlar ve her sayıya “sesler” sütunu içinde katkı sağlarlar.“ Der Blaue Reiter adlı yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, bu sorunun yanıtı her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesine sanatı yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile ortaya çıkabilirdi.” (Lynton, 2015). Almanakın vizyonu, uluslararası olma ilkesine dayanır. Sınırlar yoktur onlar için, sanat aracılığıyla yücelen insanlık vardır. Sanatçılar bu yolla Almanya’nın çağdaş sanat problemlerini, resim sanatının biçimsel problemlerini inceliyorlar ve çözüm getirmeye çalışıyorlardı. Mavi Atlı Grubuna, Paul Klee, August Macke, Gabrielle Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin, Feininger, Hans Arp, Arnold Schönberg katılmıştır

Soyut sanatın ilerlemesinde payları büyük olan sanatçılar grubunu temsil eden Der Blaue Reiter 1911-14 yılları arasında birçok sanatçının eserlerini sergileyen bir dernek olma niteliği taşımıştır. Der Blaue Reiter grubu sanatçıları, Die Brücke grubu gibi dışavurumculuğu kabul etmişlerdir ve bu eğilimi lirik soyutlama doğrultusunda kullanmışlardır, ancak eserlerinde onlar gibi bir üslup bütünlüğü geliştiremediler. Onlar sadece duygularına biçim verme kaygısıyla hareket ettiler. Bir kısmı kübizm, fütürizm ve naif sanattan etkilendiler. Grup üyeleri biçim ve üsluba ilişkin benzerlik kaygısı taşımadan, ortak sergi açma fikrinden hareketle birleştiler. İlk sergilerini Münih’te Aralık 1911-Şubat 1912 yılları arasında açmışlardır. Bu sergide grubun ileri gelen ressamı olan David ve Vladimir Burlyuk, Henri Rousseau, August Macke, Albert Bloch, Marc ve Kandinsky’nin eserleri sergilendi. Der Blaue Reiter grubu, 1925-34 yılları arasında yalnızca iki sergi açabilmesine rağmen farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden pek çok sanatçıyı bir araya toplamayı başarmıştır. 1912’de yayımlanan Der Blaue Reiter yıllığında çeşitli halkların sanatlarına örnekler, Afrika ve Okyanusya’dan objeler, Japon baskı resimleri ve Orta Çağ heykellere yer almıştır.

Dışavurumculuğun gelişmesinde etkili olan Vassily Kandinsky ve onun çevresindeki Jawlensky, Franz Marc ve Paul Klee, resmin nesneden kökten koparılmasını amaçlamıştır. Der Blaue Reiter grubu resimlerine izlenimciliğin etkileriyle canlı, parlak, renkli ve modernleşmiş bir yorum getirmiştir. Kandinsky bu dönem daha çok doğaçlama resimler yapmayı tercih etmiş, resimlerindeki her bir öğeyi nota olarak

tanımlamıştır. Müziğin soyut halini resimlerinin soyutluğuyla özdeşleştirmiştir. Kandinsky daima sanatının çıkış noktasının içsel zorunluluk ilkesidir olduğunu belirtmiştir. “Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir bileşimi arayan yoldaydı.” (Wolf, 2005). Onun resimlerinde renkler bir müzik parçası ritmiyle birbirine karışmış figürler ise sanki müziğin etkisiyle dans eder gibi görünmektedir. . “Renk, tıpkı ses ve dilden kopan sözcük gibi, biçimi önceleyip, bağımsız bir anlatım aracına dönüşmüştür.”(Ergüven,1992). Gittikçe soyut resme geçiş yapan sanatçı kendi sanat yolculuğu için şöyle demiştir; “İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir, biçimi analiz edebilir. Ama ne olursa olsun yapıtın içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o zaman yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşabilir. Dolayısıyla ben de soyut biçim yaratabilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldım.”(Antmen,2008). Sanatçı 1912’de yayınlanana “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı kitabında sanatı ile ilgili : “Eğer bizi doğaya bağlayan bağları hemen koparmaya bağlar ve kendimizi sadece saf renk ve soyut formun birleşimine adarsak, yalnızca süsleme niteliği olan ve boyun bağlarına ya da halılara uygun eserler üreteceğiz.” (Kandinsky,2001)diyerek, tam soyutlama taraftarı olmadığını ifade etmiştir. Resimlerindeki beden tasvirlerinde belli belirsiz figürler ile beraber renklerin çığınca ve üst üste kullanıldığını görmemek mümkün değildir. Mavi Süvari üyesi olduğu dönem resimlerinde, modern sanatı benimseyip müzik ile görsel sanatlar arasındaki bağı irdelemiş ve renklerin manevi gücü ile ifadelerin bütünleşmesini sağlamış, anlık resimler ve de içsel yaklaşımlar yansıtmayı amaç edinmiştir.



**Resim 15:** Kandinsky, Group in Crinolines, 1909,

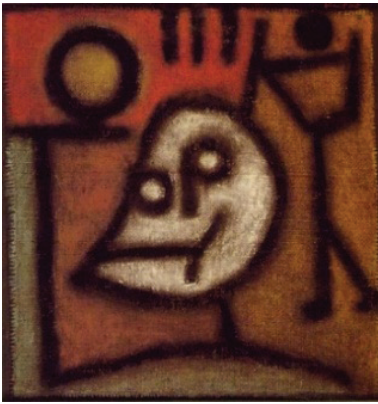
**Resim 16:** Kandinsky, Improvisation 6 (African), 1909

Marc ise doğaya panteist yaklaşmıştır. Doğanın kendi gerçeğine bağlı kalmayarak, biçimleri renk etkileşimleriyle vermeyi tercih etmiştir. Onun resim anlayışında duyuların bizi yanıltmasına izin vermeden, varoluş gerçeğini, onun bütünlüğünü, renk-biçim-içerik bütünlüğüyle vermek ilkesi vardır. “Soyut resme gelinceye kadar Marc hep hayvan resmi yapmıştır. Ona göre yaratılışın en saf, arı varlığı hayvan, doğanın devingen güçlerinin, duyumsanarak yaşanan dünyanın simgesidir.”(İpşiroğlu,2006). Ve bu resimlerdeki figürleri de istediği gibi boyamıştır. Olması gerektiği gibi değil.



**Resim 17:** Franz Marc; LittleYellowHorses, (1912)

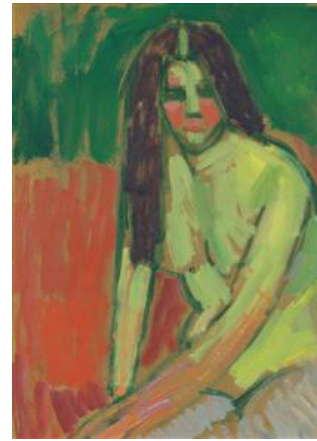
Klee sanat çizgisini dönem sanatçılarıyla birlikte sürdürdü. Ancak o kendi ifade tarzını tecrübesi ile harmanlayıp farklı bir üslup oluşturdu. Ensor ve Van Gogh’dan etkilenerek çizginin yaratıcı gücünü çalışmalarında kullandı. Klee sanatı için şöyle demiştir; “Artık doğaya dolaylı olarak bağlandığımdan, ruha baskı yapan şeylere bir biçim vermeyi yeniden deneye bilirim. Koyu karanlık çizgiye dönüşebilen deneyimleri saptamak istiyorum.” (Richard, 1991). 1909’dan sonra, arınmış düş gücünü yansıtan oldukça gergin, sinirli darbelerle resimler yaptı. Bu resimlerde sanatçının iç dünyası, ruh durumları ve hayalleri bir uyum oluşturmuş gibi algılanıyordu. Resimlerde hatları belli olan yüzler ve bedenler vardı ancak figürler bazen ilkel bir hal alıyor bazen de geometrinin gücüne teslim oluyordu.



**Resim 18:** Paul Klee, Senecio (1922)

**Resim 19:** Paul Klee, Death and Fire (1940)

Rus ressam Jawlensky ise yalınlaşmış yüz tasvirleri ile öne çıkan çalışmalar yapmıştır. Resimlerin de yansıtmak istediği maddeden arınmış ve maneviyatı yansıtan yüzler olmuştur. “Bu resimlerde sanatçı, insan yüzünü her şeyden soyutlayarak sadece birkaç renkle “kökbiçim” olduğuna inandığı haç biçimiyle veriyor. Güçlü bir inançtan kaynaklanan bu resimler bir ikondur.” (İpşiroğlu,2006). Büyük bir inanç gücüyle oluşan bu resimlerin bir ikon olduğu düşünmemek elde değildir. Jawlensky rengin görevinin sadece bir nesneyi tasvir etmek olmadığını, aynı zamanda sanatçının iç dünyasını ortaya koyması için imkan sağladığını düşünüyordu.



**Resim 20:** Jawlensky, Schokkowitz with Red Hat, (1909)

**Resim 21:** Jawlensky, half nude figure with long hair sitting bent (1910)

Mavi Atlı Grubuna dâhil olan sanatçılara göre; sanatçının görevi, gerçeğin özüne inmektir: Başka bir deyişle, doğanın biçimlerini yani görünür dünyayı yansıtmak değildir. Grubun amacı, sanatın her alanında ve pozitif bilimlerde değişik aşamalarda gerçekleşen uyanışın gelişmelerini ile bu gelişmeleri aydınlatmak için gerekli olguları yansıtmak ve almanakta paylaşıyor olmaktır. Der blueriter grubu I. Dünya Savaşı yüzünden, grup ikinci almanak planlarını gerçekleştirilemedi. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisinin, gruptan iki kişinin kaybına sebep olmasıyla, grup sadece üç yıl faaliyet gösterebilmiştir.



## Sonuç

Dışavurumculuk ve sonrasında onun etkileriyle ortaya çıkan köprü ve maviatlı gruplarına genel olarak baktığımızda hem ekspresyonizmin hem de bu akımın yavruları niteliği taşıyan köprü ve mavi atlı gruplarının birbirlerinden etkilenerek çıkış yolu bulduğu bilinen bir gerçektir. Elbette ki sanatın tarihsel sürecine baktığımızda bütün akımların birbirinden etkilendiğini ve şartlar olgunlaştığında ortaya çıktığını görebiliriz. DieBrücke grubu ressamı ile Der Blaue Reiter grubu arasındaki bağlardan dolayı sınırlar keskin hatlarla çizilmemiştir, DieBrücke üyeleri genellikle renkleri en yalın halleriyle kullandılar. Başlangıcı önceki yüzyıllara dayanan ağaç baskı tekniğine öykünerek, resimlerinde ağaç baskıyı anımsatan biçimleri tercih ettiler. 20. Yüzyıl insanının umutsuzluğunu yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını resimlerine yansıtmışlardır. DieBrücke sanatçıları, kusursuz bir doğa yaratma yerine; doğayı gerçek dünyanın bir parçası olarak görmüşlerdir. Sanatçılar çarpıtılmış figürleri ve renkleri kullanarak, yabancılaştırılan dünyayı göstermeyi amaçlamışlar ve bunun için de modern kent görünümünü kullanmışlardır. Geleneksel perspektif kuralları ve akademik oran-orantı güncelliği arttırmak adına terk etmişlerdir. Onların resimlerinde renk, doğalcı betimlemeden kurtulur ve duygunun dışavurumuna araç olur. Der Blaue Reiter ressamı ise ifadesel gerçeklikten daha çok sanatın kendi içindeki anlatım ve biçimsel sorunlarıyla ilgilenmeyi tercih ettiler. Görünenin ardındaki manevi gerçekliği aradılar. Der Blaue Reiter ressamı teknik ve

dışavurum yönünden daha ince davranarak; aydınlık ve yumuşak renkleri tercih ettiler. Boyayı yoğun ve kalın tabakalar halinde renkçi bir anlayışla kullandılar. Genellikle canlı parlak renk alanları koyu renkli dış kenar çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Çoğunlukla canlı renkler yan yana kullanılmıştır. Der Blaue Reiter sanatçıları, De Brücke sanatçılarından bir adım daha ileri giderek biçim bozmalardan soyuta doğru gitmişlerdir. Canlı renklerle boyamayı tercih edip, biçimleri yalınlaştırmışlardır. Kişisel dışavurumun gücünü çalışmalarına aktarmışlardır. Perspektif kurallarını, anatomik uyumu, doğal görünümü ve renkleri bir tarafa bırakmışlardır. Der Blaue Reiter grubunu DieBrücke'ten ayıran en önemli özellikleri farklı eğilimlere açık olması ve çekirdek kadronun figür resminden çok soyut dışavurumculuğa yönelmesidir. Bu iki grubun da beslendiği kaynaklar birbirine çok yakındır.

Biz araştırmamızda birbirinin gölgesi niteliği taşıyan bu üç anlayışın renk ve üslup olarak tamamen benzerlik gösterdiğini ancak karmaşanın içerisinde kendini içine çeken garip bir yalınlığının da olduğunu görmekteyiz. Bedenlerin formsuzlaştığını, yüzlerin kaybolduğunu kimi yerde korkunç birer yaratık gibi görünüp bazen de şiddetli renklerin içerisinde yok olduğunu ancak kimi yerlerde de dupduru bir şekilde bize baktığını görebiliriz. Ancak sonuç olarak her dönemin sanatının kendi içerisindeki saflık ile ortaya çıktığını ve her dönem beden olgusunun sanatın içerisinde kalarak varlığını koruduğunu görmekteyiz.

**KAYNAKÇA**

- Antmen, A. *20 yy Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bahr, H. (1989). *Dışavurumculuk*. Doğan Şahiner (Çev.).
- Batur, E. (1998). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bayl, F. (1997). "Resimde Dışavurumculuk" *Modernizmin Serüveni*. Enis Batur (Haz.). İstanbul.
- Beksaç, E. (1994). *Avrupa Sanatı*, İstanbul: Troya Yayıncılık.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crepaldi, G. (2004). *Artbook Ekspresyonizm*. Durdu Kundakçı(Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşirpoğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*, s:43 / 2
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. Vivet Kanetti(Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı*. Güner İnal, Nuşin Asgari(Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1993). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Yayıncılık.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. Mehmet Tahsin Yalım (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaşayanlar Sağlam, G. (1992). *Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

## ECE AKAY'IN ANLATISIYLA CAN'I HAYATTA KALMAYA ZORLAYAN GÜÇ; OĞUL VERMEK\*

THE POWER, GIVING A SON THAT FORCES CAN TO SURVIVE WITH THE NARRATION OF ECE AKAY

Prof. Dr. **Billur TEKKÖK KARAÖZ**

Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

[tekkok@baskent.edu.tr](mailto:tekkok@baskent.edu.tr)

### Öz

Bu makale sanatçı Ece Akay'ın göç ve savaşın neden olduğu tersine göç, kaybedilen kimlikler, değişen hayat, bayrağın önemi, terör, Anadolu'da kadınların rolü hakkındaki görüşlerini konu edinmektedir. Annelerin barış için beyaz bayrak taşıması, oğul vermek, sanatçının çalışmalarında kullandığı başlıca temalardandır.

**Anahtar Kelimeler:** Ece Akay, oğul vermek, beyaz bayrak.

### Abstract

This article brings up an artist's view (Ece Akay) on the migration, missing identity, changing life, re-migration due to the war and the importance of flag, terror, the role of mothers in all ages in Anatolia. The works of art are named after the artists's search for answers in a metaphoric sense. The meaning of flag, mothers carrying white flag for peace, sky blanket for the protection of the planet and to give a son all accompanied to carry on the power of mother earth are the themes used in her art works.

**Keywords:** Ece Akay, To Give A Son, White Flag.

\*Ece Akay'ın 6-18 Kasım 2017 Kasım tarihinde ODTÜ Kütüphanesi Sergi Salonu'nda açtığı sergide sanatsal ifade ile dışa vurulan duygunun bir değerlendirilmesi niteliğindedir.

## Giriş

Çağımızda yaşanan savaş, göç, yeniden toğrağına dönme kavramlarının doğa ile özdeş temalı belli bir zaman dilimine ait olmadan insanlık tarihinin herhangi bir zaman diliminde yaşanmış öykülerinin devamını oluşturan Akay sergisinin izlenimleri yazılırken her eser ve taşıdığı anlamlı ifade biçimi irdelenecektir. 'Oğul Vermek' temalı sergi değişen yaşam koşulları, savaş ve göç gibi sonuçların günlük yaşamımızın parçası haline geldiği günümüzde barış çağrısı için "beyaz bayrak" açan annelere ve her şeye rağmen devamlılığı sağlayan doğa anaya adanmıştır.<sup>1</sup>

Akay kendisinin anne olmasından sonra dünyaya bakışının değişimini, kendi yaşam döngüsünü, anne olarak çocuğunu korumasındaki zorlukları içselleştirerek diğer anneler ve doğa canlıları için kendisinin de bayrak açtığı bu işlerle iletişim kurmaya çalışmıştır. Her çağda sanat o dönemin olaylarını yalın ifade ile dışa vuran bir araçtır. Akay'ın son yıllarda aldığı arıcılık kursu deneyimlerini de birleştirdiği kendi içsel yolculuğu sergide farklı dokularla vurgulamıştır.

Serginin temel imgesi olan 'beyaz bayrak' bir çocuğu dünyaya getirirken, onu nasıl bir geleceğin beklediği endişeleri ile şekillenmiş, patlayan bombalar, göçler, savaş haberlerinin günlük akışın parçası olduğu bu günlerde insanın bir umudu yeşertmesi ya da bir çocuğu büyütürken bu sorulara yanıt arayışı ve gücünün sınırlarını ne kadar zorlayabileceğini görmesi ve sezgileri Akay'ın eserlerine yansımıştır.

### I.

'Bayrak'la temalaştırılan sergide, bayrak etrafında birleşen kavramların içinin boşaltıldığı çağımızda bayrak olmazsa geriye neyin kalabileceği sorusuna yanıtı **Her Bayrak Rüzgâr**

<sup>1</sup> Ece Akay, lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterliğini Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde tamamlamıştır. Yüksek Lisans tezini 'Heykelde Zaman Bağlamında Yeni İnşa Arayışları', Sanatta Yeterlikte tezini 'Çağdaş Yazıtlar: Heykelde Yazı ve Form İlişkisi' başlıklarında tamamlayan sanatçı, çağdaş sanat kuramları, kamusal alanda sanat gibi konularda araştırmalar yapmaktadır. Halen Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nin Çizgi Film ve Animasyon Bölümü'nde temel tasarım, desen, illüstrasyon, modelaj derslerini vermektedir.

**İster** yapmakta. Özgürlüğün sahibi olunan arazide esen rüzgârla dalgalanan bayrakla ifadesi ve Akay'ın sorusu; 'İnsanlık tarihinde her çağda yeniden şekillenen savaşlar ve terör olaylarında bayrak birleştirici bir güç müydü?' ve buna yanıt bulmak için mitinglerde, bayramlarda çekilen fotoğraflarda kalabalığın taşıdığı pankart ve bayrakların dekupe yöntemiyle boşaltılarak zaman-mekân-kültür'den bağımsız evrensel taşıdığı bu eserde köprüde rüzgârda salınan bayraklar işlenmiştir (**Resim 1**).

Ellerinde barışı isteyen **Beyaz Bayrak Taşıyan Anneler**'le bayrak kavramı kadın üzerinden onların beden dilleriyle, cesaretli duruşlarıyla resmedilmiş ve doğa ananın güçlü duruşu gibi anne gücü sembolize edilmiştir (**Resim 2a,b**).

### II.

Tekin olmayan zeminde ikamet etmeye zorlanan, hayatta kalmayı, hayatın ve doğanın sürekliliğini sağlamayı tek çare olarak gören insan neslinde anne çocuğunu, öğretmen öğrencilerini, arıcı arılarını, bahçıvan bitkilerini yaşatmak zorunda olduğu gerçeğiyle doğanın her canlıya yüklediği bu gücün farkındalığı ile İnsan, kendini savaş ve mücadeleden uzak bir varlık olarak görmemeye başlamıştır. Siyasi ideolojilerin, devletlerin aldığı kararların ötesinde en temelde olan yaşama arzudur. Ormanı yakılan hayvanların göçünü, savaştan kaçan göçmenlerden farklı görmek mümkün değildir. Bir Can'ı hayatta kalmaya zorlayan gücün varlığını hissetme, ona duyulan saygı *Oğul Vermek* adlı işin temelini oluşturur.

Sanatçı'nın sergi sürecinde gittiği arıcılık kursunda edindiği deneyimleri, doğanın kuralları ile özdeş öğretileri, doğaya saygı duyan onunla bütünleşmiş kent insanından çok farklı olan doğaya duyarlı çevresi serginin de *Oğul Vermek* öyküsünden yola çıkan başlığını oluşturur, bu sayede kent ve kırsalda yaşanan çifte yaşamlar doğanın vazgeçilmez kurallarıyla bütünleştirilir ve arındırılır:

"Arılar, kovanda yaşayamaz hale geldiklerinde bir kısmı yeniden yuva kurmak için uçar. Bu uçuş toplu halde bir göçtür. Kovanın fiziksel koşulları veya hastalık gibi nedenlerle bir göç yaşanabilir. Bazen de neden, ana arının yaşlanması ve artık daha fazla döl verememesi nedeniyle öldürülme korkusu içine girmesidir. Bu durumda ana arı kovanın dışında yeni bir yere

göçme planları yapar. Bu nedenle önce zayıflar, uçma egzersizleri yapar ama kaçacağına anlaşılmasından korktuğu için yumurtlamaya da devam eder. Önce kılavuz arıları gönderir dışarı, her şey hazır olduğunda kovanın önünde tedirginlik başlar. Ana arı ve kovanın bir kısmı, serin sabah saatlerinde uğultuyla yola çıkarlar. Gitmeye teslim olan ana arı, doğduğu kovayı terk edecek ve dışarıda belirsizlik içinde uçacaktır. Bu olaya 'oğul vermek' denir".

Bu eserde kumaş parçasının dokuması atkı ve çözümlerden ayrılarak ipin dokumada her çekilmesinde topraklarından kopan insanların kopuşuyla içselleştirilmiştir. Dokumayı oluşturan her iplik aslında bir yolculuğa çıkmak gibidir. Dokumanın kişiyi rahatlatan, zamanı yayıp kişiyi şimdiki zamana bağlayan tekrarı, bu defa tersine dönerek kumaş parçasını ipliklere ayırdıktan sonra tekrar üst üste ve yan yana konulması eyleminde yeni yerler arayan insanların çıktıkları yolculukta sabırları ve dirençleri simgeleştirilmiştir (**Resim 3**).

### III.

Göç kavramı, bu sergi sürecine dek Akay için sadece varoluşsal ve içe kapalı bir meseledir. Bu sergi öncesinde bu kavramları başka işleri ile de irdeleyen Akay'ın bir derviş kaftanı patronları şeklinde yaptığı eserindeki sürecinde 'yalnızlık,' 'yalnız bir yolculuğa çıkma' ve 'kendini arama' duygularının temel olduğu, bir dervişi anlamaya yönelik duygularından doğan işleri Konya'da Mevlana'ya yaptığı ziyaretler ve keçe yapımını öğrenmesi ve keçe üzerine duygusunu yazıyla işlemesi ile başlamıştır. Keçe üzerine gökyüzündeki yıldız haritalarını katman katman derviş kıyafetlerinin terzi patronlarına benzeterek gece gökyüzündeki yıldızların haritalarının işlendiği **Gökyüzü Battaniyesi** adlı eserde yıldız haritasını oluşturan farklı kalınlıklardaki ipliklerle derinlik hissi verilen harita üç boyutlu gibi algılatılmış, bu kaftan üzerindeki mesaj da "yabancı olmak," "ülke özlemi" ve "yeniden ülkeye dönme" duygularını Maurice Blanchot'nun *Sonradan Sonsuz Yineleme* adlı kitabının *İdil* adlı bölümünden işlenen sözcüklerle aktarılmıştır:

"Bu evde yabancı olmanın zor olduğunu öğreneceksiniz. Aynı zamandayabancı olmaktan kurtulmanın kolay olmadığını da öğreneceksiniz. Kendi ülkenizi özlersiniz, burada her gün onu özlemek için daha çok neden bulacaksınız; ama unutmayı ve yeni yerinizi sevmeyi başarılırsanız, sizi kendi ülkenize göndereceğiz ve orada bir kez daha yersiz yurtsuz olacağınızdan, yeni bir

sürgüne başlayacaksınız"<sup>2</sup> (**Resim 4**).

Kişinin sessiz yolculuğu **Gökyüzü Battaniyesi** ile koca bir dünyanın yaşadığı, içinde inanılmaz acıların ve korkuların olduğu yolculuğa dönüşmüştür. O güne kadar Akay'ın aradığı insanın özündeki cevherin ve yenilmez gücün ne olduğuna dair sorgulamalara da cevap olmuştur. İnsanoğlu ve tüm canlıların bitmez bir enerjiyle hayatta kalmaya çabalayarak, her defasından yeniden başlayabilmesi, yaşatması ve yaşamın sürekliliği için çabalaması dünyada olabilecek en kıymetli cevher adeta tüm evreni bir arada tutan Güç, her türlü olumsuzluğun üstesinden tekrar tekrar gelebilecek ve her defasında olabilenin en iyisi olacaktır. Tıpkı Platon'un Timaeus'da ifade ettiği gibi.<sup>3</sup>

### IV.

**İnsan-Toprak-Bayrak** temalı eser ile savaştan kaçan insanların göçlerinin temelinde tarihsel, kültürel bağlar ve milliyetçilik gibi kavramlardan öte sadece 'var olma' kurgusu olduğu irdelenmiştir. Var olmak için her defasında yeniden başlamak, her gidilen yerde toprakla yeniden bağ kurmanın tüm öğretilmiş değerlerin üstüne çıktığını savunan Akay, bu nedenle beyaz bayrağı temsil eden kumaş parçalarından oluşan üçlemesinde her bir iplik parçasını önce atkı ve çözümlerinden ayırmış, ardından teker teker bir araya getirmiştir. Dikey iplikle insan (sol), yatay iplikle toprak (orta), yatay-dikey ipliklerin biraraya gelmesiyle (sağ) göçün sonucunda "yeni toprağa varışı" simgeleştirilmiştir. Bu yeni yeri temsil eden bu defa bayrak değil, bayrağın yeniden inşa olma çabasıdır. (**Resim 5**)

### V.

Sergi sürecinin büyük bir kısmı mutlak bir barış düşüncesinin olup olamayacağını sorgulanması ile geçmiştir. Akay'a göre barış, ele geçtiği anda kaybolup giden bir ateş-kes hali gibidir. Barış halinde olmak demek, barışta olduğunu sadece savaş anlarında hatırladığın bir durumdur. **Yapılamaz Anıt** adlı illüstrasyonlar, barışın görünüp kaybolduğu kısacık bir anını yaşatmayı amaçlar. Çizimler hiçbir zaman tam anlamıyla inşa edilemeyecek, gökyüzündeki bir

<sup>2</sup> Blanchot 1999 (çev.S.Rıfat Kırkoğlu), *İdil* 5-53.

<sup>3</sup> Platon'un Timaeus ile dialoglarında tanıdığımız Demiourgos 'iyi' ideasını düzenleyici bir Tanrı'dır. İdea'lar evreninde evrendeki bu varlık tüm varlıklar için ilk örnektir. Evrenin ruhu gibi tanımlayabileceğimiz belki evrenin ilk sorgulandığı süreci başlatan öz düşüncedir; (Taylor 1928, 11; Timaeus; [www.classics.mit.edu](http://www.classics.mit.edu))

barış anıtının eskizleri olarak, izleyiciye bu anıtın nasıl olduğunu anlatmaktadır. İzleyici önce bir gece vakti, tarlanın ortasındadır. Gökyüzünde gecenin karanlığı içinde, hiçbir yere tutunmayan bir çizgi ve çizginin üzerinde beyaz kumaşlar uçuşmaktadır. İzleyici tarlanın arasından koşarak çizgiye doğru yaklaştıkça onun bir daire olduğunu ve havada süzüldüğünü görür. Daire izleyicinin göz seviyesine yavaşça iner ve onu merkeze aldığı anda bir anda çözülerek gökyüzünde bir uçurtmanın kuyruğu gibi kaçar. İzleyici gökyüzünün başka bir yerinde halkanın tekrar oluştuğunu bilir (**Resim 6**).

Bu döngünün sonsuza dek devam ettiğini de **Yapılamaz Anıt-6** anlatır (**Resim 7**).

#### VI.

Akay dokuma işinin zorluğundan metaforik olarak şöyle sözer: “*Dokuma, sanki yaşadığımız çağın dışında başka bir zaman algısıyla ancak üstesinden gelinebilir bir zanaattır*”.

**Bir Dolu Bir Boş** adlı çalışmasında beyaz bir bayrak dokuma fikriyle yola çıktığını ve ortaya çıkan küçük dokuma parçasında yüzyıllardır dokuma tezgâhındaki kişinin gerek mitlerde, gerekse gerçek hayatta “neden kadın” olduğunu kavramaya yardımcı olacak yeni soruları kendisine sorduğunu ifade eder (**Resim 8**).

Kadın ‘bir dolu bir boş’ attığı ilmeklerle, aslında derin bir düşünme sürecine girmektedir. Bu hipnotize eden durumun, kadını etkisiz hale getirdiği söylenebilir. Ancak Yunan mitolojisi’ndeki *Clotho* miti bunun tam tersini ifade eder.<sup>4</sup> Clotho mitinde üç kız kardeş aslında yazgıyı dokumaktadırlar. Her insanın kaderini dokuyan üç kadından birinin, ipi kesip dokumayı ne zaman sonlandıracağını kimse bilemez. Dolayısıyla pasifleştirici bir etkinlik gibi görünse de, dokuma tezgâhı kadının tüm yaşamla ve her sorununu teker teker bir dolu, bir boş kaba aktararak sessizce hesaplaştığı bir kaçış alanı olarak görülebilir. Bu durum, benzer şekilde ana arının kovan içerisindeki yaşamına benzetilebilir.

Ana arının, oğul verme öncesinde tüm yaşamı ve tek işi döl vermek üzerine kuruludur.

<sup>4</sup> Yunan mitolojisinde Moiralar (kader tanrıçaları) üç kardeş insanların kaderine karar verirler; *Lachesis* kişinin geçmişi ile ilgilenir, çünkü geçmiş gelecekte yapılacakları belirler, *Atropos* yaşamda kaçınılmazları simgeler ki, ölüm de bu durumun en güzel örneğidir. *Clotho* ise kişinin şimdiki zamanda yaptıklarıyla ilgilenir, doğum bu durumu temsil eder ve doğumla gelen kader çizgisi de (Erhat 1999, 226-227).

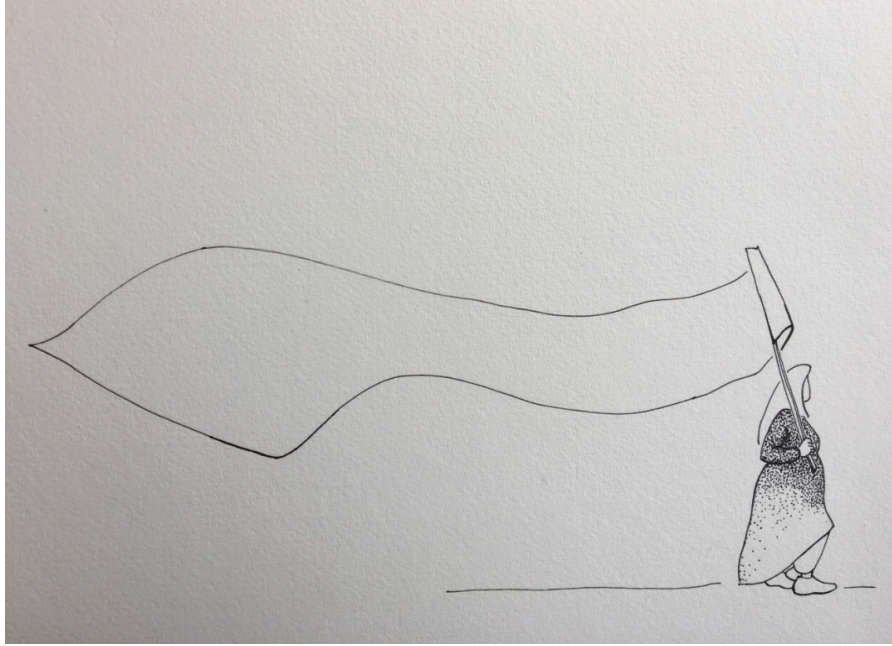
Ana arı kovani dokuyan kişidir. Oğul verme planlarını bu dokuma işi içinde sessizce yapar. Acaba ana arı, yaşlandığı için kovan tarafından öldürüleceğini kabullenmeli mi? Kalıp savaşmalı mı? Yoksa terk edip yeni bir koloni mi kurmalıdır?

#### VII.

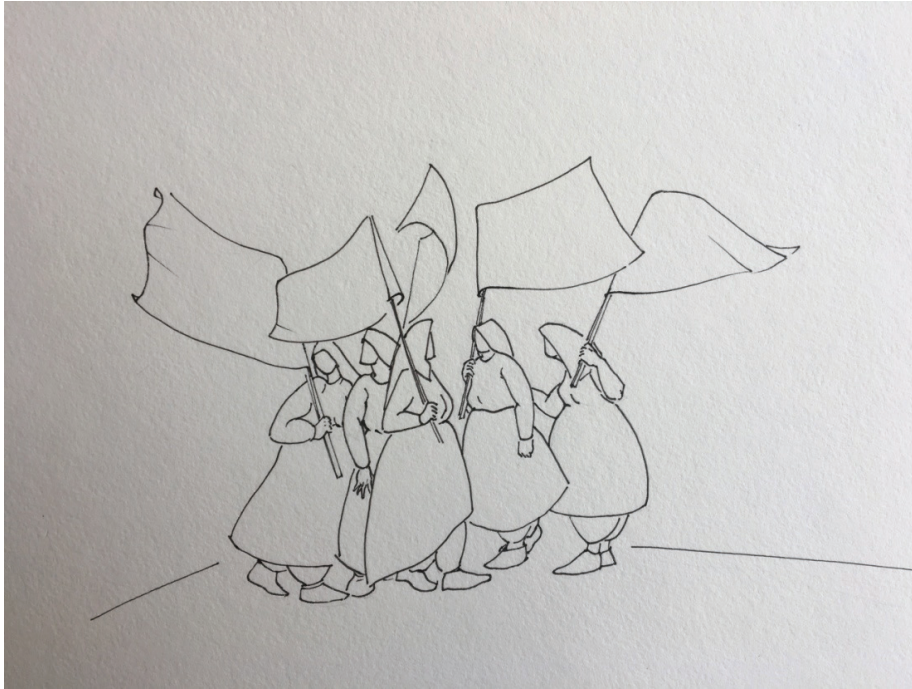
Sergi mekânının ortasında 3 metrekarelik alanda gerçekleştirilen **10 Ekim** adlı düzenleme, bu tarihte Ankara Garı önünde hayatını kaybeden insanları anmaktadır. Serginin duvarlarında işlenen bayrak imgesi, oğul vermeyi bir metafor olarak kullanırken, her defasında yeniden başlayan bir serüvenin, hayatta kalma adına gösterilen gücün ve direnişin sembolü haline gelmiştir. Sergi duvarlarında beyaz bayrağın işlendiği çalışmalar dönüşüm, hareket, döngü gibi içinde sürekli devinim olan kavramları barındırmasına rağmen, **10 Ekim** adlı çalışmada zaman durmuştur. Yere düşen bayrakların artık rüzgâra ihtiyacı yoktur. Çünkü bu tarihte gerçekleşen bombalı saldırıda beyaz bayraklar yere düşen beden parçalarının üzerini kaplarken, aldıkları şekiller onların görüntüsünü sonsuza kadar zihnimize sabit bırakacaktır. (**Resim 9, Resim 10**)



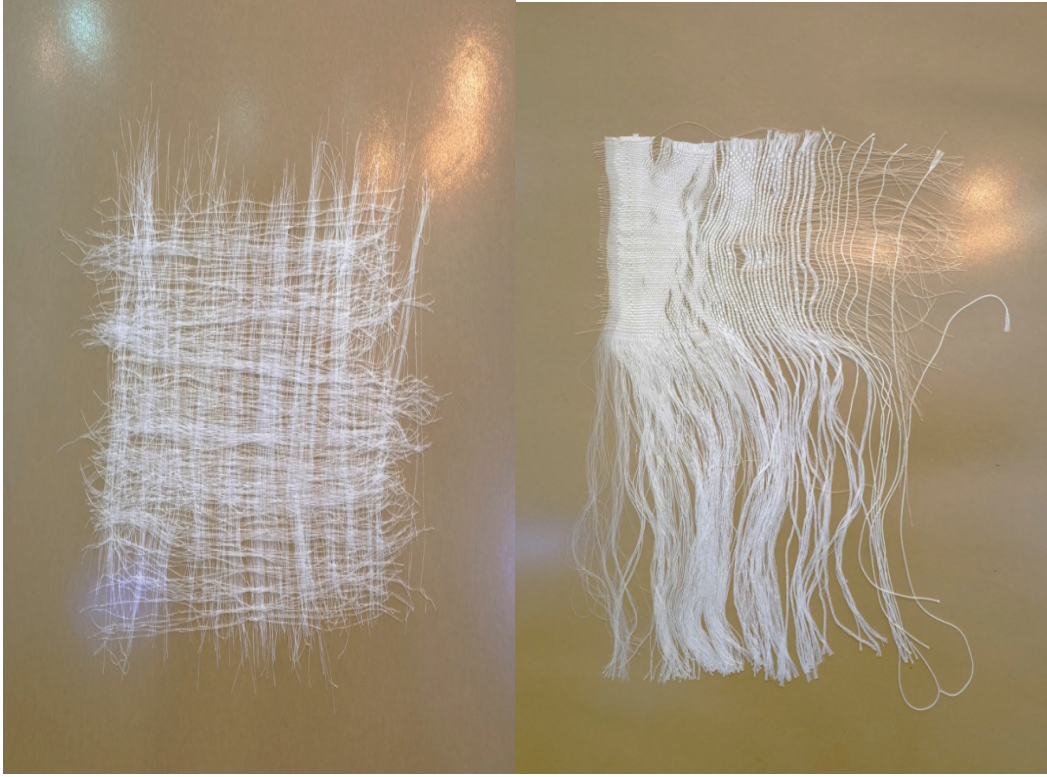
**Resim 1.** Her Bayrak Rüzgâr İster, 20x30 cm, dekupe edilmiş buluntu fotoğrafı, 2015.



**Resim 2a.** Beyaz Bayrak Taşıyan Anneler (1-2), 20x30cm, keçeli kalem, 2016



**Resim 2b.** Beyaz Bayrak Taşıyan Anneler (1-2), 20x30cm, keçeli kalem, 2016



**Resim 3.** Oğul Vermek (1-2), 35x50 cm, 2016



**Resim 4.** Gökyüzü Battaniyesi (Blanchot'a), 200x100cm, keçe, 2013





Resim 5. İnsan-Toprak- Bayrak, 70x100 cm, ip, 2017



Resim 6. Yapılamaz Anıt (1-2-3-4-5), 70x100 cm, karakalem, 2017



**Resim 7.** Yapılmaz Anıt-6, 50x70cm, karakalem, 2017



**Resim 8.** Bir Dolu, Bir Boş, 35x50 cm 2 adet, ahşap, ip, 2016.



**Resim 9.** 10 Ekim, 300x300cm, tutkalla sabitlenmiş beyaz kumaş, demir, pas, 2017



**Resim 10.** 10 Ekim, 300x300cm, tutkalla sabitlenmiş beyaz kumaş, demir, pas, 2017

**KAYNAKÇA**

- Blanchot, M. (1999). *Sonradan Sonsuz Yineleme*. S.Rifat Kırkoğlu (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.  
Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Remzi Kitabevi.  
Taylor, A. E. (1928). *A Commentary on Plato's Timaeus*. Oxford: Oxford University Press.

**Resim Listesi:**

- Resim 1. Her Bayrak Rüzgâr İster, 20x30 cm, dekupe edilmiş buluntu fotoğraf, 2015.  
Resim 2a. Beyaz Bayrak Taşıyan Anneler (1-2), 20x30cm, keçeli kalem, 2016.  
Resim 2b. Beyaz Bayrak Taşıyan Anneler (1-2), 20x30cm, keçeli kalem, 2016.  
Resim 3. Oğul Vermek (1-2), 35x50 cm, 2016.  
Resim 4. Gökyüzü Battaniyesi (Blanchot'a), 200x100cm, keçe, 2013.  
Resim 5. İnsan-Toprak- Bayrak, 70x100 cm, ip, 2017.  
Resim 6. Yapılamaz Anıt (1-2-3-4-5), 70x100 cm, karakalem, 2017.  
Resim 7. Yapılamaz Anıt-6, 50x70cm, karakalem, 2017.  
Resim 8. Bir Dolu, Bir Boş, 35x50 cm 2 adet, ahşap, ip, 2016.  
Resim 9. 10 Ekim, 300x300cm, tutkalla sabitlenmiş beyaz kumaş, demir, pas, 2017  
Resim 10. 10 Ekim, 300x300cm, tutkalla sabitlenmiş beyaz kumaş, demir, pas, 2017

## ALVARLI MUHAMMED LÜTFİ EFE VE AİLESİNE AİT MEZAR TAŞLARI<sup>1</sup> GRAVESTONES OF MUHAMMED LÜTFÜ EFENDİ AND HIS FAMILY FROM ALVAR

**Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI**

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü  
[muhammet.kindigili@atauni.edu.tr](mailto:muhammet.kindigili@atauni.edu.tr)

### Öz

Muhammed Lütfi Efe, ömrünü ilmini artırma ve öğrendiklerini yaymaya vakfetmiş, aynı zamanda yaşadığı dönemde ülkenin içerisinde bulunduğu duruma da kayıtsız kalmamış hem dini bir şahsiyet, hem de bağımsızlık yolunda bir halk kahramanıdır. Muhammed Lütfi Efe'nin bu üstün meziyetleri aile mensuplarında da devam etmiş ve aile, yörede saygın bir yere sahip olmuştur.

Bu bildiriye, Erzurum ve çevresinin düşünce tarihinde rol alan şahsiyetler arasında kendisine müstesna bir yer edinmiş bir ailenin mensuplarından Muhammed Lütfi Efe'nin, babası Hâce Hüseyin Efe'nin, annesi Seyyide Hatice Hanım'ın, kardeşi Mahmud Vehbi Efe'nin, oğlu Seyfeddin Efe'nin, yeğenleri Hasbi Efe'nin, Seyyid Efe'nin ve Hasbi Efe'nin oğlu Mutahhar Efe'nin Alvar Köyü, Epsemce Köyü ve Kindığı/Altınbaşak Köyü Mezarlıklarında bulunan mezar taşları tanıtılacaktır.

Aile mensuplarına ait mezarların seçiminde, mezarda yatan kişilerin halifelik makamını temsil edip etmedikleri göz önüne alınmıştır. Muhammed Lütfi Efe'nin annesi Seyyide Hatice Hanım ve kardeşi Mahmud Vehbi Efe'nin büyük oğlu Hasbi Efe'ye ait mezarlar, bu seçimin dışında değerlendirilmeye alınan mezarlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Erzurum, Hasankale, Alvar, Efe Hazretleri, Mezarlık

### Abstract

Muhammed Lütfi Efendi was a religious man and a hero in the independence struggle. He spent his life by learning and sharing his knowledge. He was also interested in the developments in the country. His family had also similar qualities and they became respectful in the region.

This paper introduces the gravestones of Muhammed Lütfi Efendi, Hâce Hüseyin Efendi (father of Muhammed Lütfi Efendi), Seyyide Hatice Hanım (mother of Muhammed Lütfi Efendi), Mahmud Vehbi Efendi (brother of Muhammed Lütfi Efendi), Seyfeddin Efendi (son of Muhammed Lütfi Efendi), Hasbi Efendi'nin, Seyyid Efendi'nin ve Mutahhar Efendi (cousins and/or nephews of Muhammed Lütfi Efendi) in the cemeteries of Alvar, Epseme, and Altınbaşak/Kindığı villages. In the process of choosing the gravestones of family members, the criterion was whether they represented the caliphate position or not. This criterion was ignored for the gravestones of Seyyide Hatice Hanım, Mahmud Vehbi Efendi and Hasbi Efendi.

**Key words:** Erzurum, Hasankale, Alvar, Efe Hazretleri, Cemetery

Bu bildiri 25-26 Nisan 2013 tarihinde düzenlenen "Uluslararası Hâce Muhammed Lütfi (Alvarlı Efe) Sempozyumu" dâhilinde sunulmuş ve bildiri kitabında yayımlanmıştır. Basılan metinde matbaa hatası olsa gerek çizim ve fotoğraflar yer almamaktadır. Bu sebeple yayım, tashihi yapılarak yeniden ele alınmış ve ekleri ile birlikte bu makalede sunulmuştur.

## Alvarlı Muhammed Lutfi Efe ve Ailesine Ait Mezar Taşları

### 1. Hâce Hüseyin Efendi ve Mezarı

Muhammed Lutfi Efe'nin dedeleri Hâce Muhammed Efe, büyükanneleleri ise Fâtıma Hanım'dır (Kutlu, 2006: 15). Bu zatların hayatları ve mezarlarıyla ilgili bir bilgi ne yazık ki mevcut değildir.

Muhammed Lutfi Efe'nin babası Hâce Hüseyin Efe, annesi ise Hatice Hanım'dır (Lutfi, 2011: 11, 652; Kutlu, 2006: 15). Doğum tarihini bilinmeyen Hâce Hüseyin Efe, Hasankale'de dünyaya gelmiştir. "Nûr Efe" ve "Nûr Dede" olarak da anılan Hâce Hüseyin Efe, şiirlerinde kullandığı "Gedâî" mahlası sebebiyle "Hüseyin Gedâî" olarak da tanınmaktadır (Kutlu, 2006: 15).

Hâce Hüseyin Efe, 1916 yılında Erzurum'daki Rus işgali sebebiyle, oğlu Muhammed Lutfi Efe ile birlikte Dinarkom Köyü'nden Erzurum'a gelmişlerdir. Muhammed Lutfi Efe, babası Hâce Hüseyin Efe'yi Hacı Recep Efe'nin yanında bırakarak, Yavi Nâhiyesi'ne gitmiştir. Hâce Hüseyin Efe, 1918'e kadar Erzurum'da kalmıştır. Muhammed Lutfi Efe, topladığı gönüllü bir müfreze ile Türk ordusuyla birlikte 12 Mart 1918 tarihinde günün ilk saatlerinde Erzurum'a girmiştir. Muhammed Lutfi Efe, babasını ağır yaralı bir şekilde bulmuştur. Aldığı yara ile aynı gün içerisinde şehit düşen Hâce Hüseyin Efe, akşama doğru Kavak Mezarlığı'na defnedilmiştir. Hâce Hüseyin Efe'nin naaşı, 1950 yılında Kavak Kabristan'ının yerinde yapılan okul inşaatı sebebiyle bu ilk istirahatgahından alınarak Alvar Köyü'ne nakledilmiştir (Lutfi, 2011: 653; Kutlu, 2006: 30).

Hâce Hüseyin Efe'nin mezarı, Alvar Köyü mezarlığı içerisindeki türbede yer almaktadır (Foto. 1-4, Çizim 1). Bu mezar yukarıda da bahsedildiği üzere Hâce Hüseyin Efe'nin ikinci mezarıdır. Erzurum'da Kavak Mezarlığındaki ilk kabirde ayak ve baş taşının olup olmadığı var ise akıbetinin ne olduğu bilinmemektedir.

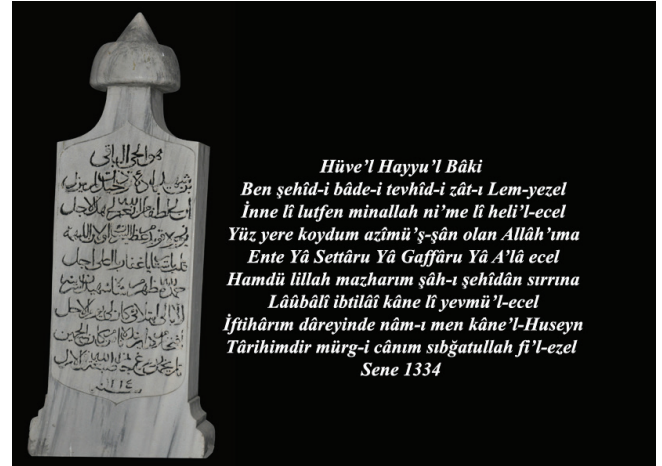
Mezar, mezar tipi olarak çerçeve tiptedir. Mezarın ayak ve baş taşları dikdörtgen şeklinde olup, başlık tipi sarıktır<sup>1</sup>. Mezar çerçevesi taş, ayak

<sup>1</sup> Hüseyin Kutlu'dan bu sark tipinin Nakşibendî Tarikatı içerisinde "Nakşi/Küfrevî Sikkesi" olarak adlandırıldığı bilgisi edinilmiştir. Hâce Hüseyin Efe, Alvarlı Muhammed Lutfi Efe ve Seyfeddin Efe'ye ait mezarlardaki baş taşları bu türden örneklerdir.

ve baş taşları mermer malzeme ile yapılmıştır (Foto. 5).

Mezar çerçevesinde, Erzurum'da geçmişten beri kullanılan, adını çıkarıldığı köyden alan Kamber taşı kullanılmıştır. Mermer malzemeden yapılmış ayak ve baş taşları, mezar çerçevesini meydana getiren bu iki dikdörtgen taş bloğa demir kenetlerle bağlanmıştır.

Baş taşı, dikdörtgen şeklinde olup ön yüzü boş bırakılmış, iç yüzüne ise kitabe yerleştirilmiştir. Kitabe altta ve üstte kemer ile sınırları belirlenen bir alana kabartma olarak işlenmiştir. Yüzeiden kabartılan harfler, siyah renkteki boya ile boyanarak belirginleştirilmiştir. Kitabe metni oğlu Muhammed Lutfi Efe'ye aittir. Kitabe celi sülüs hatta 10 satır halinde yazılmıştır. 1334 H. tarihli kitabe metni şu şekildedir<sup>2</sup> (Kutlu, 2006: 30):



Kitabenin son satırındaki "mürg-i cânım" terkibi ile ebced hesabıyla ayrıca tarih düşürülmüştür. Terkibi meydana getiren Arap harflerinin rakamsal değerlerinin karşılığı 1334'dür (Kutlu, 2006: 30).

Baş taşı üzerindeki başlık bölümü sarıklı başlıklar grubundadır. Başlık bölümü sarık ve iç başlık olarak iki bölümden meydana gelir. Sarık bölümü, sarık dilimleri işlenmeyerek boş bırakılmıştır. İç başlık, takke türünde bir başlıktır. İç başlık, külah biçimli sivri bir tepe kısmı ile son bulur.

Ayaktaşı, baştaşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstünde dilimli olarak devam ettirilmiş ve sonrasında kesilerek düz bir

<sup>2</sup> Kitabe metnindeki "heli'l-ecel" ibaresi "haze'l-ecel şeklinde, yevmü'l ibaresi yevme'l şeklinde, "ente" ibaresi "kılıb" şeklinde, "mürg-i" ibaresi mürg-i şeklinde düzeltilmiştir.

yüzey ile son bulmuştur.

Hâce Hüseyin Efe'nin mezarının ayak taşının önüne mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu levha üzerinde Latin harfleri ile 4 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır:

*Hâce Hüseyin Efe*

*(.... 12 Mart 1918)*

*Efe hazretlerinin*

*Muhterem pederleri*

### **Seyyide Hatice Hanım'ın Mezarı**

Muhammed Lutfi Efe'nin annesi Seyyide Hatice Hanım'ın mezarı, Kındığı (Altınbaşak) Köyü mezarlığı içerisindeki türbede yer almaktadır. Hayatıyla ilgili çok fazla bir bilgiye sahip olmadığımız Seyyide Hatice Hanım'ın mezarı, günümüzde yenilenmiş haldedir (Foto 6-7).

Seyyide Hatice Hanım'ın mezarı, dikdörtgen planlı bir türbe içerisine alınmıştır. Türbe, 2000 yılında Kındığı Köyü halkı tarafından yaptırılmıştır. Türbenin ölçüleri 3.60 m. X 4. 60 m. olup duvar yüksekliği 0. 70 m. yüksekliğindedir. Türbenin üzeri, dört köşedeki sekizgen taşıyıcılar üzerine oturtulan düz bir tavan ile kapatılmıştır. Bu örtünün üzerinde, ortada demir şebekelerle soğan kubbe biçiminde ve bir alem ile son bulan bir de fener açılmıştır. Örtünün üzerinde, taşıyıcıların üzerine denk gelecek biçimde dört köşede küre biçimli 4 taş topuz bulunmaktadır. Örtü ile 0. 70 m. ölçülerindeki duvarlar arasında kalan açıklıklar, dört yönde demir şebekeler ile kapatılmıştır. 0. 60 m. genişliğindeki türbenin girişi doğu yönde olup demir şebekeli bir kapı kanadına sahiptir.

Asıl mezar bölümü, ayak ve baş taşları olmaksızın yüksek çerçeveli olarak yapılmıştır. Mezarın çerçevesi çevre duvarında olduğu gibi betonarme malzeme ile inşa edilmiştir.

### **2. Hâce Muhammed Lutfi Efe'nin Mezarı**

Hâce Hüseyin Efe'nin Muhammed Lutfi, Hasbi, Ahmet, Mahmud Vehbi ve Emin adında beş oğlu vardır. En büyük oğlu Hâce Muhammed Lutfi'dir. Ahmet Efe ve Hacı Emin Efe, Birinci Dünya Savaşı'nda şehid olmuşlardır. Hasbi Efe ise pederleri Hâce Hüseyin Efe'nin sağlığında vefat etmiştir (Lutfi, 2011: 653, 659; Kutlu, 2006: 31).

Muhammed Lutfi Efe, H.1285/M.1868 yılında Erzurum'un Pasinler (Hasankale) İlçesi'ne bağlı Kındığı (Altınbaşak) Köyü'nde dünyaya gelmiş ve

H. 28 Receb-i Şerif 1376 / M. 12 Mart 1956 tarihinde vefat etmiştir (Lutfi, 2011: 655; Kıyıcı, 1989: 552; Kutlu, 2006: 68<sup>3</sup>).

Muhammed Lutfi Efe'nin mezarı, Alvar Köyü mezarlığı içerisindeki türbede yer almaktadır (Foto. 8-9).

Muhammed Lutfi Efe'nin mezarı, babası Hâce Hüseyin Efe'nin mezarının bir tekrarıdır. Yanyana olan iki mezar arasındaki tek fark, kitabeleridir.

Mezar, mezar tipi olarak çerçeveli tiptedir. Mezarın ayak ve baş taşları dikdörtgen şeklinde olup, başlık tipi sarıklıdır. Mezar çerçevesi taş, ayak ve baş taşları mermer malzeme ile yapılmıştır.

Mezar çerçevesinde, Erzurum'da geçmişten beri kullanılan, adını çıkarıldığı köyden alan Kamber taşı kullanılmıştır. Mermerden yapılmış ayak ve baş taşları, mezar çerçevesini meydana getiren bu iki dikdörtgen taş bloğa demir kenetlerle bağlanmıştır.

Baş taşı, dikdörtgen şeklinde olup ön yüzü boş bırakılmış, iç yüzüne ise kitabe yerleştirilmiştir. Kitabe Muhammed Lutfi Efe'nin oğlu ve halifesi Seyfeddin Efe'ye aittir (Kutlu, 2006: 68). Kitabe altta ve üstte kemer ile sınırları belirlenen bir alana kabartma olarak işlenmiştir. Yüzeyden kabartılan harfler, siyah renkteki boya ile boyanarak belirginleştirilmiştir. Kitabe celf ta'lik hatta 14 satır halinde yazılmıştır. 1375 H. tarihli kitabe metni şu şekildedir<sup>4</sup> (Kutlu, 2006: 68):



<sup>3</sup> Muhammed Lütfü Kındığılı, Alvarlı Muhammed Lütfü Efe ve Ailesine Ait Mezar Taşları", "Uluslararası Hâce Muhammed Lütfü (Alvarlı Efe) Sempozyumu (25-26 Nisan 2013), Erzurum 2013, 21'de Kutlu, 2006: 68 referansında sayfa numarası 39 olarak hatalı verilmiştir.

<sup>4</sup> Kitabe metnindeki "kıldı bizi Rabbim" ibaresi "kıldı Rabbim bizi" şeklinde, "Nesimi" ibaresi "Nisbetim" şeklinde düzeltilmiştir.

Kitabenin son satırındaki “hayatımdır râh-ı Nakşibend” terkibi ile ebced hesabıyla ayrıca tarih düşürülmüştür. Terkibi meydana getiren Arap harflerinin rakamsal değerlerinin karşılığı 1375'dir (Kutlu, 2006: 68<sup>5</sup>).

Baş taşı üzerindeki başlık bölümü sarıklı başlıklar grubundadır. Başlık bölümü sarık ve iç başlık olarak iki bölümden meydana gelir. Sarık bölümü, sarık dilimleri işlenmeyerek boş bırakılmıştır. İç başlık, takke türünde bir başlıktır. İç başlık, külah biçimli sivri bir tepe kısmı ile son bulur.

Ayak taşı, baştaşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstünde dilimli olarak devam ettirilmiş ve sonrasında kesilerek düz bir yüzey ile son bulmuştur.

Muhammed Lutfî Efe'nin mezarının ayak taşının önüne mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu levha üzerinde Latin harfleri ile 4 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır:

*Efe Hazretleri*

*(1868-12 Mart 1956)*

*Hâce*

*Muhammed Lutfî Efe*

### 3. Hâce Mahmud Vehbi Efe ve Mezarı

Mahmud Vehbi Efe, Hüseyin Efe'nin dördüncü oğludur. Nüfus kaydına göre Mahmud Vehbi Efe'nin doğum yılı H.1273/M. 1856, vefat tarihi ise H.1367/M. 02.01.1947'dir. (Kutlu, 2006: 31). Ancak Mahmud Vehbi Efe'nin nüfus kayıtlarında geçen doğum ve vefat tarihini yanlışır. Mahmud Vehbi Efe'nin en büyük ağabeyi Muhammed Lutfî Efe'nin 1868 yılında dünyaya geldiği göz önüne alındığında nüfus kaydındaki yanlışlık **açıkça anlaşılmaktadır**<sup>6</sup>. Mahmud Vehbi Efe'nin

<sup>5</sup> Kındıgılı, 2013, 22'de Kutlu, 2006: 68 referansında sayfa numarası 30 olarak hatalı verilmiştir.

<sup>6</sup> Hüseyin Kutlu, Selman Demir'in Mahmud Vehbi Efe adlı kitabında Mahmud Vehbi Efe için verdiği doğum ve vefat tarihlerindeki yanlışlıkları şu şekilde düzeltmektedir: “Selman Demir Aralık 2005'te “Mahmud Vehbi Efendi” adıyla yayınlanan kitabında Vehbi Efendi'nin 1870/1287 yılında doğduğunu kaydediyor. Bu takdirde büyük ağabeyi Muhammed Lutfî Efendi ile aralarında yalnızca iki senelik yaş farkı olduğu ortaya çıkıyor. Oysaki Vehbi Efendi dördüncü kardeş olduğuna göre onun, büyük ağabeyinden en az dört yaş küçük olması icab eder. Bu durumda Vehbi Efendi'nin doğum tarihi ile ilgili kesin bir rakam vermek mümkün görünmüyor. Vefat

doğru olan vefat tarihi ise, mezar taşı üzerinde de belirtildiği gibi H. 2 Ramazan-ı Şerif 1365/M. 12 Ağustos 1945 tarihidir<sup>7</sup> (Kutlu, 2006: 31).

Mahmud Vehbi Efe, 1932 yılında hanımı Fadime Ana'nın Hasankale'deki köyü Epsemce'ye yerleşmiştir. 1945 yılında vefat edinceye kadar da bu köyde kalmıştır.

Hâce Mahmud Vehbi Efe'nin mezarı, Epsemce Köyü mezarlığı içerisindeki türbede yer almaktadır (Çizim 2).

Türbenin batısında 1983 yılında hayır sahiplerinin yardımı ve köy halkının katılımıyla yaptırılmış, 4. 50 m. X 9. 00 m. ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mescit bölümü yer alır. Kuzey yönde 1. 60 m. genişliğindeki girişle ulaşılan mescidin üzeri içten düz tavan ile kapatılmıştır. Örtü, dışarıdan dört yöne meyilli, sac kaplı bir çatı içerisine alınmıştır. Girişten sonra 4. 50 m. X 2. 00 m ölçülerinde bir sahanlığa yer verilmiştir. Sahanlıktan sonra mihrap ekseninden hafif doğuya kaymış 1. 60 m. genişliğindeki girişle harime ulaşılmaktadır. Harim toplam üç pencere ile aydınlatılmıştır. Bu pencereler doğu cephenin güney köşesine yakın yerde ve güney cephesinde mihrabın sağında ve solunda bulunmaktadır. Kible duvarının ortasına sade görümlü mihrap nişi yerleştirilmiştir. Mescit, taş malzeme ile inşa edilmiş olup çimento ile sıvanmıştır.

Mahmud Vehbi Efe'nin mezarının da içerisinde yer aldığı türbe, 10. 50 m. X 8. 50 m. ölçülerinde dikdörtgen planlı olup üzeri açıktır. Türbenin sınırlarını belirleyen beden duvarları 0. 50 m. kalınlığında olup moloz taş malzeme ile örülmüştür. 2. 00 m. yüksekliğindeki beden duvarlarının üstünde 0. 50 m. yüksekliğinde demir şebekelerden meydana getirilmiş bir hat çekilmiştir (Foto. 10-11).

Türbenin içerisinde 7 adet mezar **bulunmaktadır. Bu mezarlardan ilki güneyde** tarihi de yine Selman Demir'in kitabının 21. sayfasında belirttiği gibi 1946 değil 1945'tir”. (Kutlu, 2006: 31; Demir, 2005: 21). M. Sıtkı Aras ise, Erzurum'un Manevi Mimarlar adlı kitabında Mahmud Vehbi Efe'nin doğum ve vefat tarihlerini 1873 ve 1947 olarak belirtmektedir.

<sup>7</sup> Hüseyin Kutlu, Mahmud Vehbi Efe'nin vefat tarihiyle ilgili şu bilgileri vermektedir: “Vehbi Efendi'nin kabir taşı kitabesinde “Ganiyyün kerimün lehû” ibâresiyle tarih düşürülmüştür. Bunun ebced hesabıyla karşılığı hicri 1365 târihidir. Şu halde Vehbi Efendi'nin doğru olan vefat tarihi 2 Ramazan-ı Şerif 1365/ 12 Ağustos 1945'tir. Vehbi Efendi Hazretleri'nin kabir taşı kitabesi Efe Hazretleri'ne ait olduğuna göre; küçük kardeşinin vefatını müteâkip yazdığı mezar taşı kitabesinde, Efe Hazretleri'nin yanlış tarih kaydedeceği düşünülemez”. (Kutlu, 2006: 31).



olan Mahmud Vehbi Efe'ye aittir. Mahmud Vehbi Efe'nin mezarı, mezar tipi olarak çerçeveli tiptedir. Mezarın ayak ve baş taşları dikdörtgen şeklinde olup, başlık tipi sarıklıdır. Mezar çerçevesi, ayak ve baş taşları Kamber taşından yapılmıştır.

Mezar çerçevesini meydana getiren taş bloklar 1. 48 m. uzunluğunda ve 0. 14 m. genişliğindedirler. İki blok arasındaki boşluk 0. 30 m.'dir. Baş taşı, 0. 14 m. genişliğinde ve 1. 54 m. uzunluğundadır. Ayak taşı 0. 14 m. genişliğinde ve 1. 50 m. yüksekliğindedir. Mezar çerçevesi ile ayak ve baş taşları birbirine demir kenetlerle tutturulmuştur.

Dikdörtgen şekilli baş taşının her iki yüzünde de kitabeye yer verilmiştir. Kitabe metni Mahmud Vehbi Efe'nin ağabeyi Muhammed Lutfi Efe'ye aittir. Celî ta'lîk hatla yazılan 8 beyitlik kitabe, baş taşının iki yüzüne bölüştürülerek yazılmıştır. Ön yüzde "Hüve'l-Hayyu'l Bâki" serlevhasından sonra 0.50 m. genişliğindeki 8 dikdörtgen kartuşa yazılan kitabe metni şu şekildedir (Kutlu, 2006: 32):



Baş taşının arka yüzündeki kitabe metni, ön yüzde olduğu gibi 0.50 m. genişliğindeki dikdörtgen kartuşlar içerisine yazılmıştır. Ancak arka yüzdeki kartuş sayısı 9'dur. Kitabe metni şu şekildedir<sup>8</sup> (Kutlu, 2006: 32):

<sup>8</sup> Hüseyin Kutlu, Mahmud Vehbi Efe'nin vefat tarihini 2 Ramazan-ı Şerif 1365 olarak belirtmektedir. Ayrıca aynı yazar, arka yüzdeki kitabenin son iki beytinin yer değiştirerek yayınlamıştır (Kutlu, 2006: 32).



Kitabenin son satırındaki "Ganiyyün Kerimün lehû" terkihi ile ebced hesabıyla ayrıca tarih düşürülmüştür. Terkihi meydana getiren Arap harflerinin rakamsal değerlerinin karşılığı 1365'dir<sup>9</sup>.

Baş taşı üzerindeki başlık bölümü sarıklı başlıklar grubundadır. Boyun bölümüyle beraber 0. 34 m. uzunluğa sahip başlık bölümü sarık ve iç başlıktan meydana gelir. Sarık bölümü, sarık dilimleri işlenmeyerek boş bırakılmıştır. İç başlık, takke türünde bir başlıktır. İç başlık, sarıktan çok az dışarı taşırılarak düz bir yüzey halinde son bulur.

Ayak taşı, baş taşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstü, yuvarlak kemer formunda son bulur. Kemerin gövde ile birleştiği yerde iki yanda 0.03 m.'lik taşıntılar söz konusudur.

Mahmud Vehbi Efe'nin mezarının önüne, mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu levha üzerinde üstte Arap harfleri ile Besmele yazılmıştır. Levhanın alt bölümünde ise Latin harfleri ile 3 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır.

*M. Vehbi Efe*

*Hazretleri*

*Ruhuna Fatiha*

<sup>9</sup> Hüseyin Kutlu, kitabında "Ganiyyün Kerimün lehû" terkihini meydana getiren Arap harflerinin rakam karşılıklarını doğru vermiş, ancak toplamada 1365 yerine 1334 rakamını vermiştir: (Kutlu, 2006: 31).

#### 4. Hâce Seyfeddin Efe ve Mezarı

Muhammed Lutfi Efe, hanımları peşpeşe vefat ettiği için 5 kere evlenmiştir. Hanımlarının isimleri Feride Hanım, Esmâ Hanım, Hâfıza Sâlihâ Hanım, Sağırlılı Hanım Nene, Bedriye Hanım'dır. Sadece ikinci hanımı olan Esmâ Hanım'dan çocuğu olmuştur. Çocuklarından Hakkı, Sa'di ve Mukime, küçük yaşta vefât etmişlerdir. Kabirleri Dinarkom'dadır. Muhammed Lutfi Efe'nin çocuklarından geriye aynı zamanda halifesi de olan Seyfeddin Efe kalmıştır (Kutlu, 2006: 65-66).

Muhammed Lutfi Efe, Seyfeddin Efe'nin terbiye ve tahsiliyle bizzât meşgul olmuştur. Hüseyin Kutlu, Seyfeddin Efe'nin tahsilini şöyle aktarmaktadır: *"Daha yedi yaşında iken Hazret-i Pir Cenâb-ı Küfrevi'nin ilm-i ledünni deryâsından hissemend oldu. Babası onu onyediyi yaşında berâberinde Bitlis'e götürdü. Seyfeddin Efe, bu ziyâretle teveccühlerine nâil ve "Seyfeddin bizimdir," hitâbıyla iltifatlarına mazhar olduğu Şeyh Abdülbâki Efe'den hırka, otuz dokuz yaşında da Şeyh Nesim Efe'den Küfrevi Tâc-ı Şerifi'ni giydi"* (Kutlu, (2006): 95). Selman Demir, Seyfeddin Efe ve amcası Mahmud Vehbi Efe'nin oğlu Seyyid Efe'nin Muhammed Küfrevi Hazretlerinin oğlu Nesimi Efe'den hilafet aldığı tarihi 1952 olarak belirtmektedir (Demir, 2005: 81).

1908 tarihinde Dinarkom'da doğan Seyfeddin Efe, 20 Cemâziye'l-âhir, 1404 H./23 Mart 1984 M. tarihinde Erzurum'da vefat etmiş ve Erzurum Gürcükapı Câmî'nde kılınan cenâze namazından sonra Alvar'a götürülerek dedesi Hâce Hüseyin Efe ve pederleri Muhammed Lutfi Efe'nin de kabirlerinin olduğu türbe içerisine defnedilmiştir (Kutlu, 2006: 95).

Seyfeddin Efe'nin mezarı, Alvar Köyü mezarlığı içerisindeki türbede yer almaktadır. (Foto. 12).

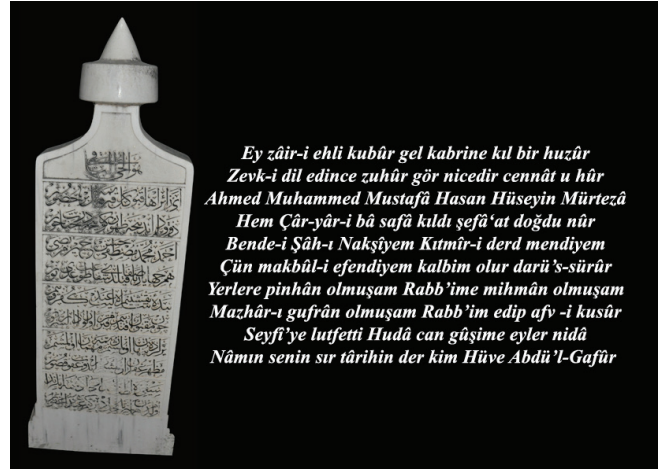
Babası Muhammed Lutfi Efe ve dedesi Hâce Hüseyin Efe'nin yanına defnedilen Seyfeddin Efe'nin mezarı, tanıtımı yapılan babası Muhammed Lutfi Efe ve dedesi Hâce Hüseyin Efe'nin mezarlarının bir tekrarıdır. Diğer mezarlarla arasındaki tek fark, kitabesi ve kitabenin yazıldığı baş taşındaki alanın tasarımıdır.

Mezar, mezar tipi olarak çerçeveli tiptedir. Mezarın ayak ve baş taşları dikdörtgen şeklinde olup, başlık tipi sarıklıdır. Mezar çerçevesi taş, ayak ve baş taşları mermer malzeme ile yapılmıştır.

Mezar çerçevesinde, Erzurum'da geçmişten

beri kullanılan, adını çıkarıldığı köyden alan Kamber taşı kullanılmıştır. Mermer malzemedeki yapılmış ayak ve baş taşları, mezar çerçevesini meydana getiren bu iki dikdörtgen taş bloğa demir kenetlerle bağlanmıştır.

Baş taşı, dikdörtgen şeklinde olup ön yüzü boş bırakılmış, iç yüzüne ise kitabe yerleştirilmiştir. Kitabe, babası Muhammed Lutfi Efe'ye ait gazel tarzındaki bir şiirinden meydana gelmektedir. Şiirin mahlas beyti değiştirilmiştir (Kutlu, 2006: 95). Kitabe, 5 dikdörtgen kartuş içerisinde celfi sülüs hatla (istifli) yazılmıştır. Her kartuşun içerisinde 1 beyit yer alır. Kitabeliğin üst bölümünde, başlık bölümüne geçmeden hemen önce yer alan üçgen, serlevha olarak kullanılmıştır. Kitabe metni şu şekildedir (Kutlu, 2006: 65):



*Ey zâir-i ehli kubûr gel kabrine kıl bir huzûr  
Zevk-i dil edince zuhûr gör nice dir cennât u hûr  
Ahmed Muhammed Mustafâ Hasan Hüseyin Mürtezâ  
Hem Çâr-yâr-i bâ safâ kıldı şefû'at doğdu nûr  
Bende-i Şâh-ı Nakşîyem Kutûr-i derd mendiyem  
Çün makhûl-i efendiyem kalbim olur darü's-sürûr  
Yerlere pinhân olmuşam Rabb'im mihmân olmuşam  
Mazhâr-ı gufrân olmuşam Rabb'im edip afv-i kusûr  
Seyfi'ye lutfetti Hudâ can gûşime eyler nidâ  
Nâmin senin sır târihin der kim Hüve Abdü'l-Gafûr*

Kitabenin son satırındaki "Hüve Abdü'l-Gafûr" terkibi ile ebced hesabıyla tarih düşürülmüştür. Terkibi meydana getiren Arap harflerinin rakamsal değerlerinin karşılığı 1404'dür (Kutlu, 2006: 96).

Baş taşı üzerindeki başlık bölümü sarıklı başlıklar grubundadır. Başlık bölümü sarık ve iç başlık olarak iki bölümden meydana gelir. Sarık bölümü, sarık dilimleri işlenmeyerek boş bırakılmıştır. İç başlık, takke türünde bir başlıktır. İç başlık, külah biçimli sivri bir tepe kısmı ile son bulur.

Ayaktaşı, baştaşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstünde dilimli olarak devam ettirilmiş ve sonrasında kesilerek düz bir yüzey ile son bulmuştur.

Seyfeddin Efe'nin mezarının ayak taşının önüne mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu

levha üzerinde Latin harfleri ile 4 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır:

*Hâce Seyfeddin Efe*

*(1910-23 Mart 1984)*

*Efe Hazretlerinin*

*Muhterem Mahdumları*

## 6. Hâce Hasbi Efe ve Mezarı

Mahmud Vehbi Efe, iki evlilik yapmıştır. Mahmud Vehbi Efe'nin ilk hanımıyla ilgili bir bilgi yoktur. Ancak bu evlilikten olan ve vefat eden bir kızının olduğu bilinir. Mahmud Vehbi Efe, ikinci evliliğini Hasankale'nin Epsemce Köyü'nden Fadime Hanım ile yapmıştır. Bu evliliğinden sırasıyla Hasbi, Seyyid, Sıdika ve Şadiye adlarında dört<sup>10</sup> çocuğu olmuştur. Sıdika Hanım'ın kabri, Erzurum'un Tuzcu Köyü kabristanında, Şadiye Hanım'ın kabri ise Aşkale'de aile mezarlığındadır.

Hasbi Efe, 1325 H./1907 M. doğumlu olup Mahmud Vehbi Efe'nin büyük oğludur (Demir, 2005: 79). Doğum tarihine bakıldığında Söğütlü'de dünyaya geldiği anlaşılan Hasbi Efe'nin hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği Epsemce Köyü'ne ne zaman yerleştiği tam olarak kaynaklarda belirtilmemiştir. Ancak Hasbi Efe'nin pederi Mahmud Vehbi Efe ile birlikte 1932 yılında Epsemce'ye geldiği kuvvetle muhtemeldir. Pederi Mahmud Vehbi Efe gibi mütevazı yaşamıyla dikkat çeken Hasbi Efe, 1929 yılında babasının tavsiyesiyle Aşkaleli Nadime hanım ile evlenmiştir (Demir, 2005: 79). Hasbi Efe, 1979 yılında Epsemce Köyü'nde vefat etmiştir.

Hasbi Efe'nin mezarı, 1980 yılında oğlu Bahaddin Kındığılı tarafından yaptırılmıştır. Epsemce Köyü Mezarlığı içerisindeki türbede, babası Mahmud Vehbi Efe'nin mezarının hemen kuzeyinde yer almaktadır (Foto 13).

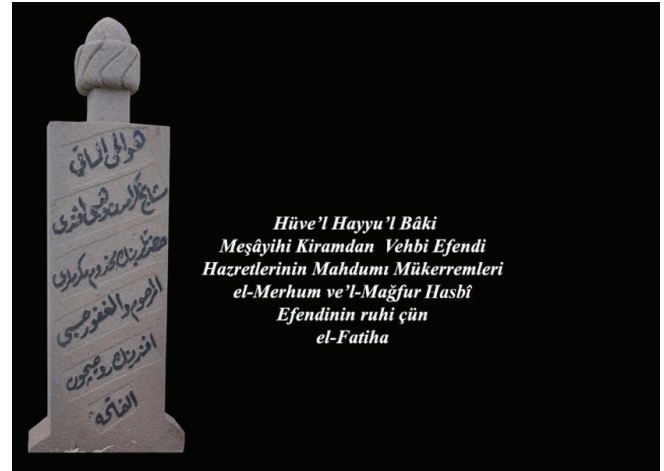
Mahmud Vehbi Efe'nin mezarı, mezar tipi olarak çerçevesizdir. Mezarın ayak ve baş taşları dikdörtgen şeklinde olup, başlık tipi sarıktır. Mezar çerçevesi, ayak ve baş taşları Kamber taşından yapılmıştır.

Hasbi Efe'nin mezar çerçevesini meydana getiren taş bloklar 1. 57 m. uzunluğunda 0. 12 m. genişliğindedirler. İki blok arasındaki boşluk 0. 35 m.'dir. Baş taşı, 0. 12 m. genişliğinde ve 1. 50 m. uzunluğundadır. Ayak taşı 0. 12 m. genişliğinde ve 1. 50 m. yüksekliğindedir. Ayak ve baş taşları,

<sup>10</sup> Kındığılı, 2013, 27'de Vehbi Efe'nin çocuklarının sayısı dört olarak hatalı gösterilmiştir.

mezar çerçevesini meydana getiren taş blokların arasına geçirilerek tutturulmuştur.

Dikdörtgen şekilli baş taşının iç yüzünde kitabeye yer verilmiştir. Sağdan sola doğru eğimli 6 kartuş içerisine rik'a hatla kitabe yazılmıştır. Kitabe metni şu şekildedir



Baş taşı üzerindeki başlık bölümü, sarıklı başlıklar grubundadır. Boyun bölümüyle beraber 0. 31 m. yüksekliğine sahip başlık bölümü, sarık ve iç başlıktan meydana gelir. Sarık bölümü, sağdan sola doğru dilimli olarak yapılmıştır. İç başlık, üçgen biçiminde yansıtılmıştır.

Ayak taşı, baş taşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstü, üçgen alınlık şeklinde son bulur.

Hasbi Efe'nin mezarının önüne, mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu levha üzerinde üstte Arap harfleri ile Besmele yazılmıştır. Levhanın alt bölümünde ise Latin harfleri ile 3 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır.

*Hasbi Efe*

*Ruhuna Fatiha*

*Ö. 1979*

## 7. Hâce Seyyid Efe ve Mezarı

Seyyid Efe, Vehbi Efe'nin<sup>11</sup> 1328 H./1910 M. tarihinde doğan küçük oğludur. Seyyid Efe, 1952 yılında amcası Muhammed Lutfi Efe'nin oğlu Seyfeddin Efe ile 1952 yılında Muhammed Küfrevi Hazretleri'nin oğlu Nesimi Efe tarafından halifelik

<sup>11</sup> Kındığılı, 2013, 28'de Seyyid Efe, Hasbi Efe'nin oğlu olarak hatalı gösterilmiştir.

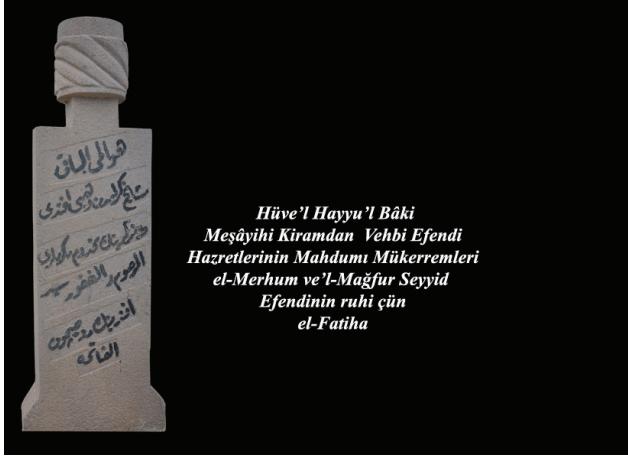
makamına getirilmiştir (Demir, (2005): 81). 1960 İhtilali ile aylarca hapsedilen Seyyid Efe, köy köy dolaşıp ihtiyacı olanlar için yardım ve zekât toplamasıyla meşhurdur. Seyyid Efe, Tanburalı Şaziye Hanım ile evlenmiştir.

Seyyid Efe'nin mezarı, 1982 yılında yeğeni Bahaddin Kındığılı tarafından yaptırılmıştır. Epsemce Köyü Mezarlığı içerisindeki türbede, ağabeyi Hasbî Efe'nin mezarının hemen kuzeyinde yer almaktadır (Foto. 14). Seyyid Efe'nin mezarı, Hasbî Efe'nin mezarının bir tekrarıdır.

Seyyid Efe'nin mezarı, mezar tipi olarak çerçevesiz tiptedir. Mezarın ayak ve baş taşları dikdörtgen şeklinde olup, başlık tipi sarıklıdır. Mezar çerçevesi, ayak ve baş taşları Kamber taşından yapılmıştır.

Hasbi Efe'nin mezar çerçevesini meydana getiren taş bloklar 1. 57 m. uzunluğunda 0. 12 m. genişliğindedirler. İki blok arasındaki boşluk 0. 35 m.'dir. Baş taşı, 0. 12 m. genişliğinde ve 1. 50 m. uzunluğundadır. Ayak taşı 0. 12 m. genişliğinde ve 1. 50 m. yüksekliğindedir. Ayak ve baş taşları, mezar çerçevesini meydana getiren taş blokların arasına geçirilerek tutturulmuştur.

Dikdörtgen şekilli baş taşının iç yüzünde kitabeye yer verilmiştir. Sağdan sola doğru eğimli 6 kartuş içerisinde rik'a hatla kitabe yazılmıştır. Kitabe metni şu şekildedir:



Baş taşı üzerindeki başlık bölümü, sarıklı başlıklar grubundadır. Boyun bölümüyle beraber 0. 31 m. yüksekliğine sahip başlık bölümü, sarık ve iç başlıktan meydana gelir. Sarık bölümü, soldan sağa doğru dilimli olarak yapılmıştır. İç başlık, düz bir yüzey biçiminde yansıtılmıştır.

Ayak taşı, baş taşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş

bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstü, üçgen alınlık şeklinde son bulur.

Seyyid Efe'nin mezarının önüne, mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu levha üzerinde üstte Arap harfleri ile Besmele yazılmıştır. Levhanın alt bölümünde ise Latin harfleri ile 3 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır.

*Seyyid Efe*

*Ruhuna Fatiha*

Ö. 1980

## 8. Mutahhar Efe ve Mezarı

Mutahhar Efe, Mahmud Vehbi Efe'nin oğlu Hasbi Efe'den olma torudur. 1940-1997 yılları arasında yaşayan Mutahhar Efe, 57 yıllık ömrünü Epsemce Köyü'nde geçirmiştir. Muhammed Lütfi Efe ve ailesindeki halifelik makamına oturan son kişi olan Mutahhar Efe, halifeliği 1983 yılında amcası Seyyid Efe'den almıştır<sup>12</sup>.

Mutahhar Efe'nin mezarı, Mahmud Vehbi Efe'nin türbesinin yanında bulunan mescidin 20 m. kadar kuzeyindeki aile mezarlığı içerisinde yer almaktadır (Foto 15).

Mezarın çerçevesini, ayak ve baş taşını meydana getiren taş bloklar, Mutahhar Efe'nin vasiyeti üzerine Vehbi Efe'nin<sup>13</sup> Alvar Köyü'nde yaptığı ve sonradan fonksiyonunu kaybeden çeşmenin taşlarının işlenmesiyle meydana getirilmiştir.

Mezar çerçevesini meydana getiren taş bloklar 1. 50 m. uzunluğunda 0. 15 m. genişliğindedirler. İki blok arasındaki boşluk 0. 35 m.'dir. Baş taşı, 0. 14 m. genişliğinde ve 1. 60 m. uzunluğundadır. Ayak taşı 0. 14 m. genişliğinde ve 1. 60 m. yüksekliğindedir. Ayak ve baş taşları, mezar çerçevesini meydana getiren taş blokların arasına geçirilerek tutturulmuş, aralardaki boşluklar çimento harcı ile doldurulmuştur.

Dikdörtgen şekilli baş taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Baş taşı üzerindeki başlık bölümü sarıklı başlıklar grubundadır. Gövdenin üzerinde üçgen alınlık formu verilmiş ve alının üzeri düzleştirilerek üzerine sarık yerleştirilmiştir.

<sup>12</sup> Mutahhar Efe'nin amcası Seyyid Efe'den halifeliği aldığı tarih olan 1983 yılı bilgisi, Mutahhar Efe'nin küçük oğlu Abdulkadir Kındığılı'dan alınmıştır.

<sup>13</sup> Kındığılı, 2013, 30'da Vehbi Efe'nin yaptırdığı çeşme hatalı bir şekilde Muhammed Lütfi Efe'nin yaptırdığı bir çeşme olarak gösterilmiştir.

Başlık bölümü sarık ve iç başlıktan meydana gelir. Sarık bölümü, sarık dilimleri işlenmeyerek boş bırakılmıştır. İç başlık, takke türünde bir başlıktır.

Ayak taşı, baş taşı gibi dikdörtgen şeklindedir. Ayak taşının her iki yüzü de boş bırakılmıştır. Ayak taşı, gövde bölümünün üstü, üçgen alınlık formunda son bulmaktadır. Bu bölümün üzeri kesilerek ayak taşı düz bir yüzyle sonlandırılmıştır.

Mutahhar Efe'nin mezarının baş taşının iç yüzüne, mermer bir levha yerleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bilgilendirilmesi için konulan bu levha üzerinde üstte Arap harfleri ile Hüve'l Bâki serlevhasından sonra Latin harfleri ile 5 satır halinde şu bilgilendirme yapılmıştır.

*Mutahhar*

*Kındığılı*

*Ruhuna fatiha*

*D. T. 02. 08. 1940*

*Ö. T. 06. 01. 1997*

#### **Değerlendirme ve Karşılaştırma**

Sanat Tarihi araştırmalarında artık hak ettiği önemi kazanmaya başlayan mezar ve mezar taşı çalışmaları, tipolojik olarak belirli gruplandırmalar ile değerlendirilmektedir. Halit Çal, yayınlarında mezar tiplerine, mezar taşı tiplerine, başlık tiplerine, bezeme öğelerine ve yazı içeriklerine göre mezarları çeşitli alt başlıklar altında ele almaktadır. Bu tipolojide mezar tipleri mezarın şekline göre toprak, çerçeveli, yüksek çerçeveli, kapak taşlı ve sandık mezar alt başlıklarıyla gruplandırılmıştır. Mezar taşı tipleri ise gövde şekillerine göre dikdörtgen, kare veya kareye yakın dikdörtgen ve yuvarlak alt başlıklarıyla gruplandırılmış, başlık tipleri de erkek mezarları için sarık, kavuk ve fes alt başlıklarıyla incelenmiştir<sup>14</sup>.

Bildiri metnindeki 8 mezar, aile mensupları arasındaki kuşaklara göre kronolojik olarak sıralanmış, yukarıdaki tipolojiye göre gruplandırılmış ve değerlendirme yapılmıştır. Kronolojik sıralamada ilk mezar Hâce Hüseyin Efeye aittir. İkinci kuşakta, Hâce Hüseyin Efe'nin oğulları Muhammed Lütfi Efe ve Mahmud Vehbi Efe'ye ait mezarlar yer alır. Muhammed Lütfi Efe'nin oğlu Seyfeddin Efe ve Mahmud Vehbi

<sup>14</sup> Çal, H., 2000: 226-241; Çal, H., 2005: 611-626; Çal, H., 2007: 125-154; Çal, H., 2007: 307-395; Çal, H., 2007: 199-224; Çal, H.-İltar, G., 2011; Yanık, N. H.-Kındığılı, M. L., 2012: 75-105.

Efe'nin oğulları Hasbi Efe ve Seyyid Efe'nin mezarları üçüncü kuşak olarak kronolojide kendilerine yer bulmuşlardır. Dördüncü ve son kuşak olarak ise, Hasbi Efe'nin oğlu Mutahhar Efe'nin mezarı değerlendirilmiştir.

Tanıtilan mezarlardan Seyyide Hatice Hanım'ın mezarı dışında kalan bütün mezarlar mezar tiplerine göre çerçeveli mezarlar grubu içerisinde yer almaktadır. Bu mezarların çerçevelerini meydana getiren taş bloklar, Kamber taşından yontularak meydana getirilmişlerdir. Mutahhar Efe'nin mezar çerçevesi, ayak ve baş taşını meydana getiren taş bloklar, Vehbi Efe'nin<sup>15</sup> Alvar Köyü'nde yaptırdığı çeşmeye aittir. Çeşmenin fonksiyonunu kaybetmesiyle beraber Mutahhar Efe'nin vasiyeti üzerine bu çeşmenin taşları Alvar Köyü sakinlerinden Dursun Topal tarafından yeniden biçimlendirilerek mezarda kullanılmıştır<sup>16</sup>. Seyyide Hatice Hanım'ın mezarı ise yüksek çerçeveli olarak yapılmıştır.

Mezarların yapılış tarihleri dikkate alındığında, benzer örneklerini Anadolu'nun hemen her yerindeki mezarlıklarda görebilmek mümkündür. Çerçeveli mezarlar, günümüzde de en yaygın mezar tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok eski tarihli mezarlarda dahil olmak üzere çok yaygın olan bu mezar tipi, 18., 19. ve 20. yüzyılda Anadolu'daki mezarların çok önemli bir bölümünü meydana getirmektedir. Günümüzde de çerçeveli mezarlar en çok uygulanan mezar tipidir.

Değerlendirilmesi yapılan 8 mezardan Seyyide Hatice Hanıma ait mezar, başlıksız olarak yapılmıştır. Diğer mezarların tamamı mezar taşı gövde şekillerine göre dikdörtgen formudur. Başlık tiplerine göre tamamı sarıklıdır.

Tanıtilan 8 mezardan 7'si sarıklı baş taşına sahiptir. Hâce Hüseyin Efe, Muhammed Lütfi Efe ve Seyfeddin Efe'nin mezarların baş taşı üzerindeki başlık bölümleri sarık ve iç başlık olarak iki bölümden meydana gelmektedirler. Sarık bölümleri, sarık dilimleri işlenmeyerek boş bırakılmıştır. İç başlıklar, takke türünde bir başlıktır ve külah biçimli sivri bir tepe kısmı ile son bulurlar.

Mezarlar, mezar sahiplerine nazire yaparcasına süslemesiz ve mütevazıdır. Hâce

<sup>15</sup> Kındığılı, 2013, 31'de Vehbi Efe'nin yaptırdığı çeşme hatalı bir şekilde Muhammed Lütfi Efe'nin yaptırdığı bir çeşme olarak gösterilmiştir.

<sup>16</sup> Bu bilgi Mustafa Kındığılı'dan alınmıştır.

Hüseyin Efe'nin mezarının baş taşının iç yüzüne celî sülüs, Muhammed Lutfî Efe'nin mezarının baş taşının iç yüzüne celî ta'lik<sup>17</sup>, Seyfeddin Efe'nin mezarının baş taşının iç yüzüne ise celî sülüs (istifli) hatla<sup>18</sup> kitabeler yazılmıştır. Mahmud Vehbi Efe'nin mezarının baş taşının hem iç hem de ön yüzüne celî ta'lik hatlı bir kitabe yazılmıştır. Hasbi Efe ve Seyid Efe'nin mezarlarının baş taşlarının iç yüzlerine rik'a hatlı birer kitabe yazılmıştır. Mutahhar Efe'nin mezarında ise bir kitabe bulunmamaktadır.

Hâce Hüseyin Efe, Muhammed Lutfî Efe ve Seyfeddin Efe'nin mezarları, birbirlerinin tekrarı niteliğinde olup, aralarındaki tek fark kitabelikleri ve kitabe metninin içeriğidir. Benzer bir tekrar Hasbi Efe ve Seyid Efe'nin mezarları arasında vardır. İki mezar arasındaki tek fark, kitabelerindeki isim bölümlerinde ve Sarık formlarında görülmektedir.

Seyyide Hatice Hanım'ın mezarı yeni yapıldığı için betonarme malzemelidir. Diğer mezarların çerçevelerinde Kamber taşı kullanılmıştır. Hâce Hüseyin Efe, Muhammed Lutfî Efe ve Seyfeddin Efe'nin mezarlarının ayak ve baş taşlarında mermer malzeme, Mahmud Vehbi Efe, Hasbi Efe, Seyid Efe ve Mutahhar Efe'ye ait mezarların ayak ve baş taşlarında da Kamber taşı kullanılmıştır. Bütün mezarlarda ayak ve baş taşları, mezar çerçevesiyle demir kenetlerle bağlanmıştır.

Tanımlanan, değerlendirilen ve karşılaştırmaları yapılan mezarların hemen hepsi son 30-40 yıllık zaman dilimi içerisinde yapılmıştır. Çok yakın tarihte meydana getirilen bu mezar taşlarının sanat değerleri de elbette yakın dönem özellikleri göstermektedir. Cumhuriyet dönemi birçok mezarlıkta konu edilen mezarlara yakın örnekler bulabilmek mümkündür. Ancak bu bildirinin hazırlanmasındaki amaç, mezar taşlarının monografik tanıtımlarının yapılmasıyla beraber, Erzurum ve çevresinin manevi mimarlarından Muhammed Lutfî Efe ve ailesine ait mezar taşlarının bir kaynakta toplanmasıdır (Tablo 1).

## Sonuç

Aile mensuplarına ait mezarların seçiminde, mezarda yatan kişilerin halifelik makamını temsil edip etmedikleri göz önüne alınmıştır. Muhammed Lutfî Efe'nin annesi Seyyide Hatice Hanım ve kardeşi Mahmud Vehbi Efe'nin büyük oğlu Hasbi Efe'ye mezarlar, bu seçimin dışında değerlendirmeye alınan mezarlardır. Aile mensuplarından halife sıfatıyla Hâce Hüseyin Efe, Muhammed Lutfî Efe, Mahmud Vehbi Efe, Seyfeddin Efe, Seyyid Efe ve Mutahhar Efe 19. Yüzyılın sonundan 20. yüzyılın sonuna kadar yaklaşık bir asır boyunca Erzurum ve çevresindeki manevi liderler arasında yer almışlardır.

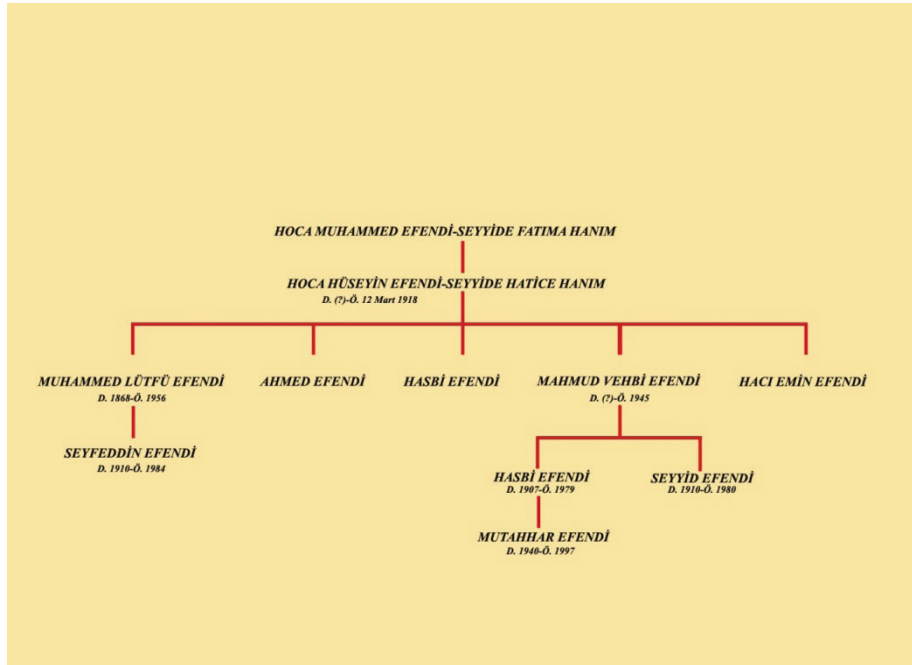
Bölgenin manevi dünyasının temellerinin atılmasında çok önemli bir rol üstlenen hem de Milli Mücadele yıllarından bölge halkının her daim borçlu kaldığı böyle vatansever bir ailenin mensuplarına ait diğer mezar taşlarının, daha sonraki çalışmalarda bir araya getirilmesi amaçlanmaktadır.

<sup>17</sup> Kındığılı, 2013, 31'de bu mezar taşları hatalı bir şekilde sülüs hatlı olarak gösterilmiştir.

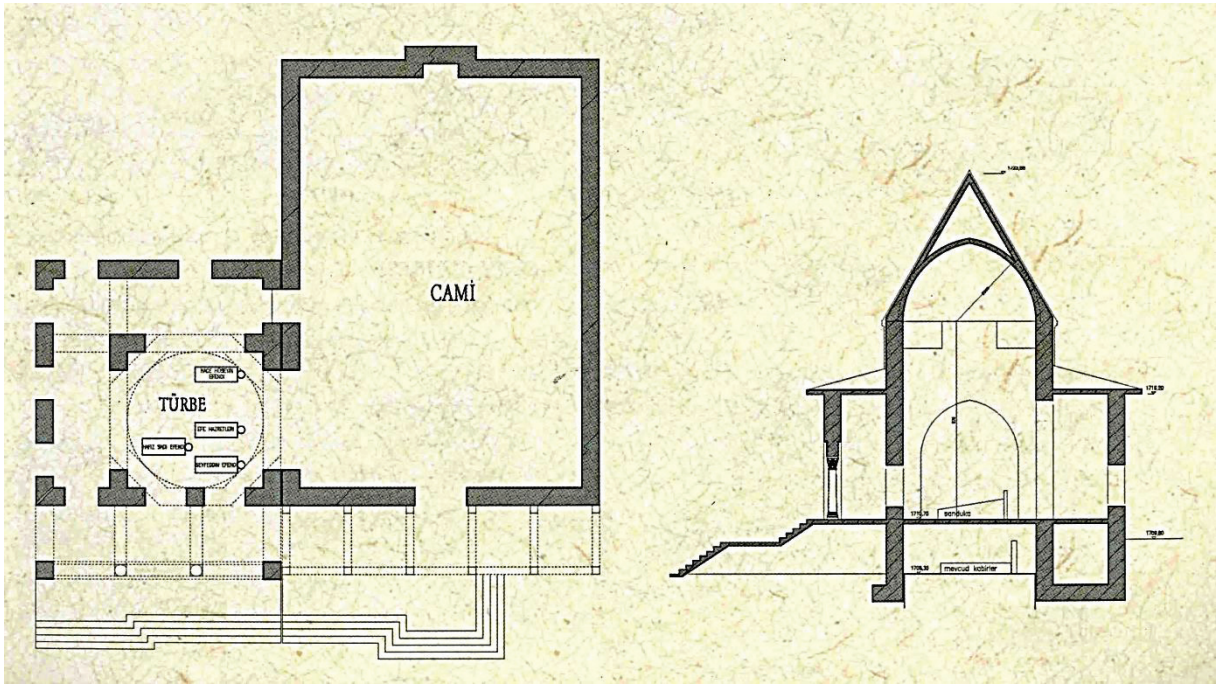
<sup>18</sup> Kındığılı, 2013, 31'de bu mezar taşı hatalı bir şekilde sülüs hatlı olarak gösterilmiştir.

**KAYNAKÇA**

- Başar, Z. (1976). *İçtimai Adetlerimiz, İnançlarımız ve Erzurum İlindeki Ziyaret Yerlerimiz*. Ankara
- Beygu, A.Ş. (1976). *Erzurum, Tarihi, Anıtları, Kitabeleri*. İstanbul
- Çal, H. (2000). "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar". *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler 28-30 Mayıs 1999*. İstanbul, 226-241
- Çal, H. (2005). "Kastamonu Mezarları-Mezar Taşlarının Genel Durumu". *İkinci Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri 18-20 Eylül 2003*. Ankara, 611-626
- Çal, H. (2007). "Erzincan Çayırılı Eşmepınar Köyü Mezar-Mezar Taşları". *Sanat Tarihi Araştırmaları Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, Konya, 125-154
- Çal, H. (2007). "Göynük (Bolu) Şehri Mezar Taşları" *Vakıflar Dergisi*, S. 30, Ankara, 307-395
- Çal, H. (2007). Kastamonu Müzesi'ndeki Türk Mezar Taşları". *İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Konya Kitabı X, Prof. Dr. Rüçhan Arık-Prof. Dr. Oluş Arık'a Armağan*, Konya, 199-224
- Çal, H.-İltar, G. 2011. *Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları*. Ankara
- Demir, S. (2005). *Mahmud Vehbi Efe*. İstanbul.
- Hâce Muhammed Lütfi (1974-2011). *Hulâsatü'l-Hakâyık ve Mektubât-ı Hâce Muhammed Lütfi*. İstanbul.
- Kıyıcı, S. (1989). "Alvarlı Muhammed Lütfi Efe". *DİA*, (II, 552). İstanbul.
- Muhammet Lütfü Kındığılı, Alvarlı Muhammed Lütfi Efe ve Ailesine Ait Mezar Taşları", "Uluslararası Hâce Muhammed Lütfi (Alvarlı Efe) Sempozyumu (25-26 Nisan 2013), Erzurum 2013, 19-33
- Konyalı, İ. H. (1960). *Abideleri ve Kitabeleri ile Erzurum Tarihi*. İstanbul
- Kutlu, H. (2006). *Hâce Muhammed Lütfi (Efe Hazretleri) Hayâtı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul.
- Yanık, N. H., Kındığılı, M. L. (2012). "Narlı Köyü Camii ve Haziresi". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 75-105.

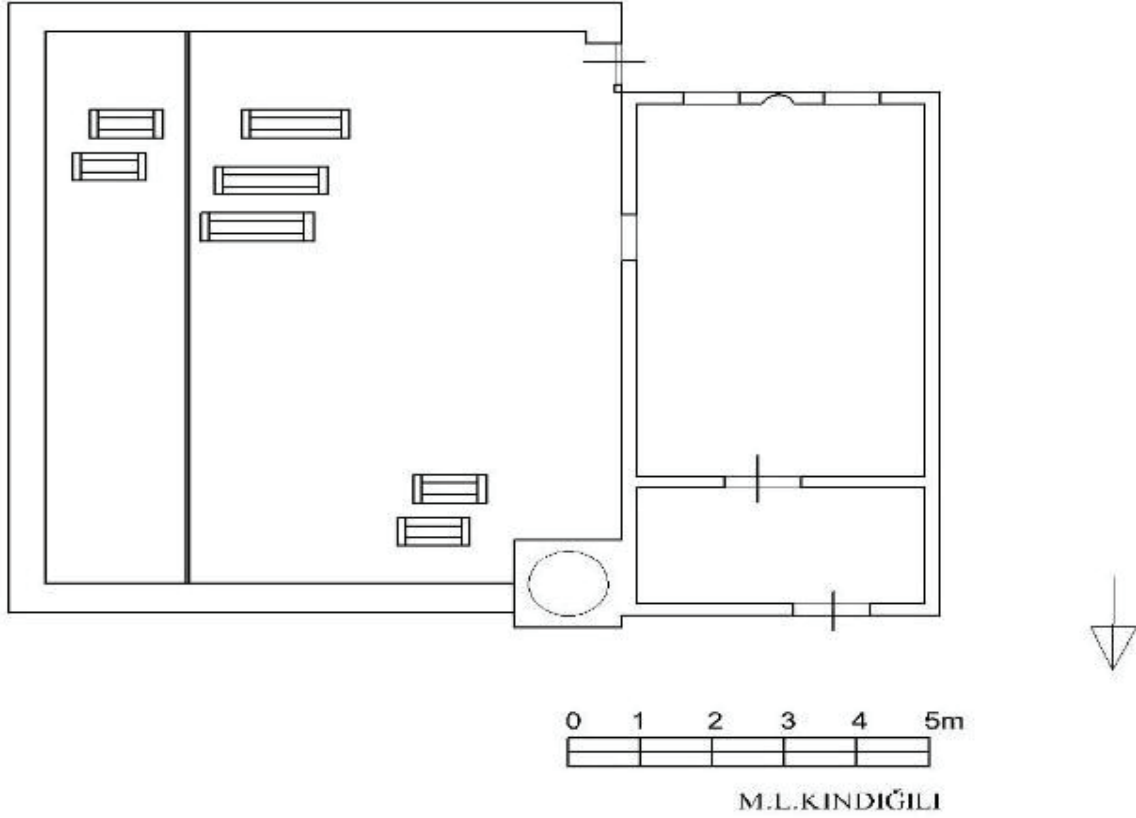


**Tablo-**Muhammed Lutfi Efe ve Ailesine Ait Soyağacından Bir Bölüm



**Çizim 1-**Efe Hazretleri Türbesi ve Camii Planı (Efe Hazretleri Türbesi ve Müştemilatı Tanıtım Kitapçığı'ndan)





**Çizim 2-** Mahmud Vehbi Efe Türbesi ve Mescidi Planı



**Foto. 1-**Alvar Köyü Efe Hazretleri Türbesi



**Foto. 2-**Alvar Köyü Efe Hazretleri Türbesi

Eski Hali (Efe Hazretleri Türbesi ve Müştemilatı  
Tanıtım Kitapçığı'ndan)



**Foto. 3-**Alvar Köyü Efe Hazretleri Türbesi



**Foto. 4-**Alvar Köyü Efe Hazretleri Türbesi Cenazelik Katı

Eski Hali (Efe Hazretleri Türbesi ve Müştemilatı Tanıtım Kitapçığı'ndan)



**Foto. 5-**Alvar Köyü Hâce Hüseyin Efenin Mezarı



**Foto. 6-7-**Seyyide Hatice Hanımın Kındığı Köyündeki Türbesi ve Mezarı



**Foto. 8-**Hâce Muhammed Lutfi Efe'nin Mezarı  
Efenin Mezarınının Eski Hali (Haldun Özkan'dan



**Foto. 9-**Hâce Muhammed Lutfi



**Foto. 10-11** Epsemce Köyü Mahmud Vehbi Efe Türbesi ve Camii



**Foto. 12-**Seyfeddin Efenin Mezarı



**Foto. 13-**Hasbi Efenin Mezarı



**Foto. 14-**Seyyid Efenin Mezarı



**Foto. 15-** Mutahhar Efenin Mezarı

## BÜYÜK TÜRKMEN ŞAİRİ MAHTUMKULU'NUN ŞİİRLERİNDE HZ. PEYGAMBER\* PROPHET MUHAMMED ON POEMS OF THE GREAT TURKMEN POET MAHTUMKULU

**Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK**

Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü  
[hanefipalabiyik@atauni.edu.tr](mailto:hanefipalabiyik@atauni.edu.tr)

**Dr. Öğr. Üyesi A. Hilal KALKANDELEN**

Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü  
[ahilal@atauni.edu.tr](mailto:ahilal@atauni.edu.tr)

### Öz

Şairler, edebiyatın her kolunda ve pek çok edebî türde peygamber şiiri yazmış, peygamberler ile ilgili her türlü bilginin mevcut olduğu eserler vücuda getirmişlerdir. Onlar, Hz. Peygamber'e duydukları sevgiyi ve bağlılığı da şiirlerinde O'nun hayatı, özellikleri, kişiliği ile ele almışlar, sahip olduğu yüceliği övmüş, sevgilerini dile getirmiş, O'ndan şefaahat beklemişlerdir.

Türkmen şivesiyle ve sade bir üslupla şiirler yazmış olan büyük Türkmen şairi Mahtumkulu da Hz. Peygamber'e olan sevgisini, şiirlerinde O'nun son Peygamber oluşu, Allah'ın habibi oluşu, ümmetine düşkünlüğü ve mucizeleri gibi konularla, O'nu en güzel isim ve sıfatlarıyla anarak edebi bir tarzda ortaya koymuştur.

Mahtumkulu'nun Hz. Peygamber algısında dikkatimizi çeken temel husus, onun yazdıklarında, aldığı medrese eğitiminin yansımalarının görülmesidir. Divanındaki konumuzla alakalı çoğu şiirinde Mahtumkulu, bir fakih, bir mürebbi, bir uyarıcı, bir öğütçü, bir muallim olarak görünmektedir.

İkinci husus ise onun bir mürşid gibi dergâhındaki dervişlere sahip çıkan, onları irşad eden, onlara vaaz ve nasihat eden bir şeyh gibi görülmesidir. Ayrıca en önemlisi o, tasavvufun tesirini derinlemesine hissettiren, "nur-i Muhammedî"nin somutlaşmış bir örneğini sunmaktadır.

Mahtumkulu'nun Hz. Peygamber algısı, geleneksel sufi-medrese algısına uygun klasik Ehl-i Sünnet çizgisinde bir algı özelliğini taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türkmen şair, Mahtumkulu, Hz. Peygamber, algı, şiir, tasavvuf

### Abstract

Poets have written poems in almost every genre and created a variety of prophet poems including all kinds of information about prophets. They reflected their love and commitment for Prophet Muhammed by talking about his life, characteristics and personality in their works and they promoted his nobility, stated their love and expected mercy from him.

A great Turkman poet Mahtumkulu who wrote in a plain Turkman language stated his love for Prophet Muhammed in a literary style and by explaining that he is the last prophet and his favourite man (habibullah), mentioning his commitment for his people and his miracles and talking about him with the best names.

The thing attracting our attention in Mahtumkulu's perception of Prophet Muhammed is the reflections of his madrasah education in his works. Mahtumkulu is regarded as a jurist, pedagogue, a guide and an advisor in his collected poems related to our topic.

Secondly, he is seen as a sheikh protecting, advising, guiding and preaching his dervishes in his Islamic monastery like a leader. Besides, the most important thing is that he gives us an incarnational example of the light of Muhammed that makes us deeply feel the effect of Sufism.

Mahtumkulu's perception of Prophet Muhammed has the characteristics of a perception in the line of classical Ahl-i Sunnah which is appropriate for traditional Sufi madrasah.

**Key words:** Turkman poet, Mahtumkulu, Prophet Muhammad, perception, poem, Sufism

\*Bu çalışma, "Maghtymguly's Perception of Prophet Muhammed (Büyük Türkmen Şairi Mahtumkulu'nun Hz. Peygamber Algısı)" başlığıyla, Maghtymguly Pyragy and Universal Human Cultural Values, 14-16 Mayıs 2014, s. 246-246, Türkmenistan-Aşkabat'de sunulmuş ve özeti yayımlanmış olan makalenin, A. Hilal Kalkandele'nin katkısıyla genişletilmiş halidir.

Hız. Peygamber, sadece din bilginlerinin değil, şair ve ozanların da ilham kaynağı olmuştur. Onlar şiir ve deyişlerinde Hız. Peygamber'i konu edinmişler, onunla manevî ilişkiye girmişler, onunla ve onun üzerinden öğüt ve nasihat vermişlerdir. Bu şairlerden biri de Mahtumkulu olup, *Divan*'ında<sup>1</sup> yer alan şiirlerden hareketle onun Hız. Peygamber'e bakışını ortaya koymak istiyoruz.

## I. Mahtumkulu

Genel kabule göre 1146/1733'de Etrek ile Gürgen nehirleri arasında kalan Hacıgovşan'da doğdu. Bir lakap olduğu da düşünülebiyecek olan Mahtumkulu (Mahtumkulu, Mağtımğulı) dışında şairin başka bir adı bilinmemektedir. Göklen uruğunun Gerkez kabilesinden olan Mahtumkulu'nun Garri Molla olarak tanınan babası Dövmemmet Âzâdî de şairdir ve aruz vezniyle Çağatayca şiirler yazmıştır.

Çocukluğundan itibaren geleneksel meslekler öğrendi ve medrese eğitimi aldı. Eğitimine devam ederken, Buhara'dan Hindistan'a oradan da Semerkant'a ve çeşitli yerlere seyahatler yaptı. Dersler verdi. Şairin 1197/1783'den sonra öldüğü sanılmaktadır.

Edebî Doğu Türkçesi yanında Arapça ve Farsça öğrenen Mahtumkulu; Nizamî, Sa'dî-i Şirâzî, Ali Şîr Nevaî ve Fuzûlî gibi klasik şairleri okumuştur. Buna rağmen kendisinden öncekiler gibi klasik Türk edebiyatı diliyle değil, genel olarak canlı Türkmen şivesiyle ve sade bir üslupla şiirler yazmıştır. Böylece Türkmen edebî dilinin ortaya çıkmasına ve gelişmesine önemli bir hizmette bulunmuştur. Türkmen edebiyatına öncü olması yanında ideal Türkmen tipine örneklik etmesiyle de halkı tarafından sevilip benimsenmiştir.

Şiirlerinde daha çok Mahtumkulu adını, bazen de Pirâgî (Fîrâgî, Fîrâkî) mahlasını kullanmıştır. Halk şiir geleneğindeki bâde içme motifi onda da görülür. Dinî-tasavvufî düşüncenin temelini oluşturan dünyanın faniliği en temel temalarındandır. Mahtumkulu'nun nasihat edici şiirleri de az değildir. Kötüye ve zalime karşı savaşı, bağımsızlığa olan tutkuyu dile getiren sesiyle Köroğlu ve Dadaloğlu'nu hatırlatan şair, bir derviş edasıyla halkı irşâd etmeye çalışırken de Hoca

<sup>1</sup> Çalışmada kullanılan *Divan: Mahtumkulu-Bütün Eserleri I-II*, Türkmenistan Bilimler Akademisi Milli Elyazmaları Enstitüsü Yay., Yayına Hazırlayan: Annagurban Aşirov, Türkiye Türkçesinde Aktaranlar: Abdurrahman Güzel vd., Ankara 2014.

Ahmed Yesevî tavrını yansıtmaktadır. Hikmetli şiirleri atasözü gibi ezberlenip halk arasında yayılmıştır.<sup>2</sup>

## II. Mahtumkulu'nun *Divan*'ında Hız. Peygamber

Burada ele aldığımız konu ve başlıkların Hız. Peygamber'i tamamıyla yansıtmadığını veya onun herhangi bir yönüne tam olarak tekabül etmediğini, ayrıca Mahtumkulu'nun da tüm görüş ve kanaatlerini yansıtmadığını öncelikle hatırlatmalıyız. Bu bir seçkidir, tercihtir, bu yüzden tüm malzeme ve kanaati yansıtamayacağı baştan kabul edilmelidir. Ayrıca çalışmamız ayet ve hadis telmihlerini<sup>3</sup> de inceleme dışı tutmuş, sadece İslam düşünce geleneğindeki siyer muhtevasına temas etmeyi amaçlamıştır.

### 1. Hız. Peygamber, son peygamberdir, kâinatın başı ve efendisidir

Mahtumkulu, Hız. Peygamber'in son peygamber<sup>4</sup> ve kâinatın başı ve efendisi<sup>5</sup> olduğunu şu cümleleriyle ifade eder:

Muhammed'i server eyler cihâna,  
Dedi: "Peygamber-i âhir zamâne",  
Cebrail'den vahiy indirip revâne,  
Kâfirlere Şâh-ı merdân yarattı. (II,126)

Dünyayı tasvir ve tavsif ederken Hız. Muhammed'in hak peygamber olduğunu; ama dünyanın onu bile yok ettiğini vurgular:

Çokları yok ettin, çokları yuttun,  
Muhammet, Hakk resul cânı yuttun,  
Harun, Karun, Süleyman'ı yuttun,  
Budur senin işin, evet, dünya, hey. (II,250)

### 2. Hız. Peygamber'in ümmetine düşkünlüğü

Onun *Divan*'ında yer alan birçok şiir aslında doğrudan Hız. Muhammed hakkındadır. Mesela

<sup>2</sup> Bkz. Âlim Kahraman, "Mahtumkulu", *DİA*, Ankara 2003, XXVII, 393-394.

<sup>3</sup> Bu hususta sunulan bir tebliğ bulunmaktadır: Mehmet Temizkan, "Mahtumkulu Divanı'nda Geçen Ayetler ve Süreler Üzerine Bir İnceleme", s. 1-11- <http://bilgelerzirvesi.org/bildiri/pdf/mehmet-temizkan.pdf> (erişim tarihi: 05.08.2014)

<sup>4</sup> Konu hakkında bkz. Metin Yurdagür, "Hatm-i Nübüvvet", *DİA*, İstanbul 1997, XVI, 477-479.

<sup>5</sup> Konu hakkında bkz. Nuran Döner, Tasavvuf Kültüründe Hız. Peygamber Telakkisi, Uludağ Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Bursa 2007; Bekir Topaloğlu, "Muhammed-Dindeki Yeri/Kur'an ve Sünnet'e Göre Hız. Muhammed", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 439-441.

“Muhammet Mustafa” başlıklı şiirinde onun tamamen nur ve aydınlık olduğunu, kıyamette onlara arka çıkacağını, ümmetini her daim gözetken olduğunu ve dilinden düşürmediğini, hakkın nurundan var olduğunu, kıyamette ümmetine acıyıp şefkat edeceğini, Allah’ın gerçek ve özel bir kulu (Bende-yi hâss-ı Hüdâ) olduğunu vurgulamaktadır. Bu şiirin ilk iki bendine bakalım:

O çırâğ-ı-pür-ziyâ olan Muhammet Mustafa,

Her kişiye poşt u penâh olan Muhammet Mustafa.

Gevheri-kıymet-pahâ olan Muhammet Mustafa,

Ümmetine reh-nümâ olan Muhammet Mustafa,

Daima sahip-âzâ olan Muhammet Mustafa,

“Ümmetim” dedi, edâ olan Muhammet Mustafa.

“Ümmetim” dedi, tenimden gitti külli kuvvetim,

Sen de revâ kıl, İlâhi, ümmetime şefkatim,

Çün fedâ olsun bütün ümmete, kılan tâatim,

Zikir oldı çün dilime kaygı külli ümmetim”,

Derdlerime devâ olan Muhammet Mustafa,

“Ümmetim” dedi, edâ olan Muhammet Mustafa  
(II,145-150)

Yine Mahtumkulu altışar mısradan oluşan yirmi beş bendlik bu uzun şiirinin (II,145-150) her beşinci mısraında Hz. Peygamber’i bir sıfatla yâd etmektedir. Konumuz açısından bu mısraları da birinci bendden itibaren sırasıyla görelim:

Daima sahip-âzâ olan Muhammet Mustafa,

Derdlerime devâ olan Muhammet Mustafa,

Derdlerime şifâ olan Muhammet Mustafa,

El açıp, sâhib- duâ olan Muhammet Mustafa,

Ümmet için dest-vâr olan Muhammet Mustafa,

“Ümmetim” diye penâh olan Muhammet Mustafa,

Ümmetine râh-nümâ olan Muhammet Mustafa,

Rehber-i rûz-ı cezâ olan Muhammet Mustafa,

Kân-ı sır ile hayâ olan Muhammet Mustafa,

Bendeye nurdan atâ olan Muhammet Mustafa,

Daimâ kân-ı sahâ olan Muhammet Mustafa,

Ümmetine mehribân olan Muhammet Mustafa,

Koy, dürri çok değerli pahâ olan Muhammet Mustafa,

Âkibet yer üzre câ olan Muhammet Mustafa,

Nur-ı Haktan kimya olan Muhammet Mustafa,

Rûz-ı mahşer râh-nümâ olan Muhammet Mustafa,

Âsî ümmete devâ olan Muhammet Mustafa,

Bende-yi hâss-ı Hüdâ olan Muhammet Mustafa,

Derd-i gama âşinâ olan Muhammet Mustafa,

Bendelere pahâsız olan Muhammet Mustafa,

Ruhu çün sûy-ı semâ olan Muhammet Mustafa,

Çün zemin üstüne şah olan Muhammet Mustafa,

Hâk-i pâyı tutiyâ olan Muhammet Mustafa,

Rûz-ı mahşerde pîşvâ olan Muhammet Mustafa,

### 3. Peygamber’in Sünnetine İttibâ

Şüphesiz Peygamber’in dindeki yeri ve konumu tartışılmazdır. Bu konum onun risâleti kadar sünnetinin yani yapıp-ettiklerinin de uygulanmasını daha başka bir deyişle onun örnek alınmasını<sup>6</sup> gerektirmektedir. Bu durumun farkında olan Mahtumkulu, muhataplarını irşâd için, aldığı dinî eğitimin de etkisiyle, vurgulayarak insanlara hatırlatma yapmaktadır.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Konu hakkında bkz. Mustafa Çağrıncı, “Muhammed-Örnek Oluşu”, DİA, İstanbul 2005, XXX,444-446.

<sup>7</sup> Ayrıca bkz. Kenan Erdoğan, “Erzurumlu İbrahim Hakkı ve Mahtumkulu Divanlarında Hz. Peygamber”, Atatürk Üniv. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED], Erzurum 2011, sayı: 45, s. 32.

Mahtumkulu, gezip her yana,  
Etmezdin cihanda pervâ,  
Peygamber sünnetini edâ,  
Kılayım dersen, evlen sen. (I,307)

Mahtumkulu, kavgamız,  
Baştan aşağı sevdamız,  
Kıyamet günü güvâhımız  
Sünnetle farz değil mi? (II,176)

Hak resulün ümmeti, ümmet kılar sünneti,  
Erenlerin izzeti bir gündeki beş namaz. (II,197)

Emanet hıyanet vermesen karzı,  
Eda eylemezsen sünneti, farzı,  
Münker Nekir vurur o odlu gürzü,  
Ağızdan, burundan kara kan gelir. (II,211)

Dine şahit derler farzı, sünneti,  
Yetmiş üç fırkadır, görün, milleti,  
On iki gürûh olup resul ümmeti,  
Her biri bir cinste çıkar, yârenler. (II,219)

Dedi: "Bu maksadım, sana arzım var,  
Müslümanım, sünnetim var, farzım var, (II,319)

Resul dedi: "Ali, işittim sözün,  
Sıfatın, suratın görmüştür gözün,  
Tütün çekmek ziyan, işit sen özün,  
Yazıktır canına, sen tütün çekme!" (II,106)

Anlamaza âyet sözleri desen,  
Peygamber hadisin önüne koysan,  
Merhametten bin söz beynine koysan,  
O sözler, kulağın zarına değmez. (I,402)

#### 4. Nûr-i Muhammedi

Hız. Peygamber'in nûr olduğu, kâinatın nûr-i Muhammedî'den yaratıldığı, ilk yaratılanın Hız. Peygamber'in ruhu olduğu ve kâinatın onun hatırına yaratıldığı vurgusu,<sup>8</sup> tüm mutasavvıf şairler gibi Mahtumkulu'nun birçok şiirinde de görülmektedir. Bu, meşhur bir hadis rivayetine gönderme yapılarak<sup>9</sup> desteklenir.

Nûr-ı Haktan kimya olan Muhammet Mustafa,  
(II,147)

Yarattı Resûl nurundan,  
Ay, Gün, Yer ve Asumânı (II,159)

Hakk seni server yarattı, padişahım, yâ Resûl,  
Enbiyâ baş defteri, nûr-i İlâhim, yâ Resûl. (II,150)

Hepsinden âlâ yarattı aslı O, nûr-ı pâki,  
Kaddini kıldın münasip hilkat-ı levlâkini, (II,151)

Nice bin peygamber o Musâ Kelîmullâh gibi,  
Kaldılar hayrette, Levlâk hilkatın görünce, Resûl.  
(II,153)

Bu dergâh durur yakın ki, odur hâdi-i vahdet,  
Muhabbetin makamında onun az vasfı levlâktır.

Felekler merdivendir, zemin gölgesine muhtac,  
İki nâle-i arşın üstündeki tâcı âlâdır. (I,153)

Nam, nişan yoktu yerden,  
Semadan, cennetten, huriden,  
Onun iç perdesi nurdan,

<sup>8</sup> Konu hakkında bkz. Mahmut Çınar, *İslami Literatür'deki Nur-i Muhammedi Anlayışının Nübüvvet Açısından Değerlendirilmesi*, Marmara Üniv. Sosyal Bil. Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006; Süleyman Uludağ, "Muhammed-İslâm Kültüründe Hız. Muhammed/Tasavvuf", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 448-450; Süleyman Uludağ, "Nûr", *DİA*, İstanbul 2007, XXXIII, 244-245; Mehmet Demirci, "Hakikat-i Muhammediyye", *DİA*, İstanbul 1997, XV, 179-180.

<sup>9</sup> Bkz. Erdoğan, s. 31.



Resûlullâh, nurdan oldu. (II,204)

O Hakk'ın yanından bir cevher çıktı,  
Gözledi cevhere, su olup aktı,  
Resûl-i Kibriya'dan evveli yoktu,  
Resûlün yüzünün nuru gitmezmiş. (II,229)

Evel o kim Hakk yarattı bütün âlemden önce,  
Mustafa'nın nûrun hurşid-i tâbân eyledi.

Arş u Kürsünü yarattı, kıldı nûrunu ayân,  
Zahir eyler kudretini, yedi Keyvân eyledi.

Katre katre nûrundan cem' meleklerin tümü,  
Bir aziz adam yaratıp, hepsine hân eyledi. (II,238)

### 5. Hz. Peygamber'e Kevser'in verildiği

Hz. Peygamber'e verilmiş olan Kevser suyu ve havuzu,<sup>10</sup> kıyamet gününde insanlar için bir serinleme yeri ve cennette müminlerin toplanma mekânıdır.<sup>11</sup>

Leb-i nâr u Âb-ı kevser, onca cansız canlanır,  
Bahş edecek o kevseri, hâli Karun'a benzemez. (I,150)

Mikail, İsrail, Azrail ile,  
Geldiler, durdular Cebrail ile,  
Seyretti Selsebil, Zencebil ile,  
Kevser nehirinden içti Muhammet. (II,140)

Ümmet olan bil sen Sırat'tan geçer,  
Cennet içre Kevser şarabın içer,  
Aldanman sufiler pirlerniz kaçır,  
Feryad o Resûle varsa gerekdir. (II,223)

<sup>10</sup> Konu hakkında bkz. Mustafa Ertürk, "Havz-ı Kevser", DİA, İstanbul 1997, XVI, 546-549.

<sup>11</sup> Ayrıca bkz. Temizkan, s. 8.

Terk etmeyiver beş vakt namazın,  
Kabr içinde eksik olmaz avazın,  
Kışın edâ olup, tükenmez yazın,  
Âb-ı kevser adlı sular görürsün. (II,234)

Nice bin yıl kan ağlayıp geçince,  
Sırat köprüsünden öte geçince,  
Kevser sakisinden şarap içince,  
Yiğit koca bir yaşa gelse gerektir. (II,370)

### 6. Resûlullah'ın Şefâati

"Ya Muhammet Mustafa" başlıklı, aşağıda ilk bendini verdiğimiz diğer bir şiirinde (II,143-144) de Mahtumkulu, Hz. Peygamber'in tüm peygamberlerin şahı ve en muhteremleri ve peygamberlerin sonuncusu olduğunu, her dilin onu övdüğünü, kıyamet günü herkese umut olduğunu ve ümmete şefaati edeceğini,<sup>12</sup> Allah'ın habibi (sevgilisi) olduğunu, beşerin hem en hayırlısı ve hem de efendisi (seyidi) ve en cömerdi olduğunu, miraca çıktığında Allah'ın onun yâri olduğunu, miraçtayken ayaklarının tozunun âlemin gözlerine nur olduğunu vurgular.

Ey, sıfatından tekellüm her dil üzre bin senâ,  
Padişah-ı enbiyâsın, tâc-dâr-ı evliyâ,  
Din onun dini olur, gümrâhlara ol reh-nümâ,  
Herkesin umudu senden yarın o dârü'l-kaza,

Asi ümmete şefâat, ya Muhammet Mustafa. (II,143)

Şefâat olgusu mezkûr şiirinde aşağıdaki iki örneğin son mısraında olduğu gibi tekrarlar çok vurgulanmıştır. Ancak Hz. Peygamber'den bahsedilen hemen her şiirinde de aynı vurguyu görmek mümkündür.

Ya Muhammet Mustafa, siz hepsine poşt u penâh,  
Nefs-i nâ-fermân elinde kılmışım dâim günâh,  
İltifatın olmasa yarın olur hâlim ah-vah,  
Nerde varsa ben, beni şermende-i nâm-ı siyâh,  
Asi ümmete şefâat, ya Muhammet Mustafa.

Senden artık mihrîbânım yok benim, bî-çâreyim,

<sup>12</sup> Konu hakkında bkz. Mustafa Alıcı-Y. Şevki Yavuz, "Şefaati", DİA, İstanbul 2010, XXXVIII, 411-415.

Sahipsiz itler gibi nefsim için avâreyim,  
Hiç bilemem ki, ben âlem içre ne kâreyim  
Ya, Nebîu'l-lah, terahhum eyle, yüzü karayım,  
Asi ümmete şefâat, ya Muhammet Mustafa.  
(II,144)

İsrafil sur çalıp, halklar dirilse,  
Bütün âlem Arasat'a sürülse,  
Şefâati seven Resûl seslense,  
Mahtumkulu diye soru yetişse. (II,9)

“Ya günah şefâatçisi, yâd ederim her seher,  
(II,122)

Sakla sen kaygıdan, gamdan, mihnetten,  
Hâli kılma dünyalıktan, devletten,  
Nâ-çâr etme şefâattan, rahmetten,  
Dermende koyma sen, ya, Zülcelâlîm. (II,135)

“Şefî'ü'l-müznibîn” mahşer gününde (II,142)

Şefâatin esirgeme garipten,  
Mahşerde ilet sen murada belli. (II,143)  
Şefâatten ümidim var,  
Kil köprüde dalda seni. (II,155)

O gün olur heybet, zulmet,  
Acip mizan u arasat,  
Divandır Kâdi'u'l-Hâcet,  
Resûl şefâat kılması hak. (II,175)

Şefâatlidir resûl, fazl etse Allah'ım benim.  
(II,272)

Eyle dostundan şefâati bana ya Rabb  
nesip, (II,288)

Mahtumkulu asi ve fakir bende,

Şefâatten umut etse gerektir. (II,374)

### 7. Resûlullah, “Allah'ın Habîbi”dir

Resûlullah'ın “Allah'ın Habîbi” olduğunu  
ve aynı zamanda kendinin de habîbi olduğunu  
yine birçok şiirinde de vurgulanmaktadır.

Peygamber ümmeti uydu Kur'an'a,  
Habîbim nur saldı âlem cihâna, (I,470)

Hani Hakk habibi o Fahr-i cihân? (I,492)

Sen hep terahhum eyle, ümmete ferdâ, ey  
Habîb, (II,148)

Yâ Habîbâ, aşkın ile tende canım sûz ede,  
(II,154)

Ay yüzlü nur güneş kutlu habîbim, (II,142)

Habîbi'ni özüne,  
Yakın eden Allah'sın. (II,116)

Mahtumkulu, yâ habîbim,  
Unutmasın seni dilim,  
Hazreti Muhammet vekîlim,  
Sığındığım bir Allah'tır. (II,120)

Maksadın ümmetin olsa Habîbim,  
Verdim ise lâyıık hangi behiştim, (II,374)

### 8. Hz. Peygamber'in Mucizeleri

Hz. Peygamber birçok mucizeler<sup>13</sup> de  
göstermiştir. Şiirlerde çokça kullanılan,  
Mahtumkulu'nun da değindiği bu  
mucizelerden biri de “ayın iki parçaya  
bölünmesi” anlamındaki şakku'l-kamer  
hadisesidir.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Konu hakkında bkz. İlyas Çelebi, “Muhammed-Dindeki Yeri/Mücizeleri”, *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 446-448; Halil İbrahim Bulut, “Mücize”, *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 350-352.

<sup>14</sup> Konu hakkında bkz. İlyas Çelebi, “İnşikaku'l-Kâmer”, *DİA*, İstanbul 1995, XXII, 343-345.

Ya Resûl-ı âlemîn, ya seyyid-i Hayrû'l-beşer,  
Ki senin şanına nazil oldu o şakkü'l-kamer,  
(II,143),

Mucizeden birisini gösterdin sen o şâk ile,  
(II,151)

Yedi kat göklere, miraca çıkararak<sup>15</sup> bir yay miktarı  
veya daha az miktar Allah'a yaklaştıdır.<sup>16</sup>

Yedi kat gerdûn zeminin oldu mi'rac akşamın,  
"Kâbe kavseyini ev edna" yetti senin makdamın,  
(II,144)

Arşa çıkıp yüz yüze görüştün sen Hakk ile,  
(II,151)

Leyletü'l-mirac gecesi tecelli et idrâk,  
Yedi sema eşiğin açtı sorusuz, melâik  
Dört libas geldi sana, yeşil, al, hem sarı, ak,  
Birisin sevip aldın, şol oldu razın, ya Resûl. (II,151)

O şeb-i mir'âc haber gelince sana maşuktan,  
Arş u ferş olmuş tecelli çün bunun dek şevkten,  
Bu mukarraplar besî bî-behredirler bu zevkten,  
Hem besât-ı kurb üze vardın, oturdun fevkten,  
Isırdı parmağın onlar, kurbetin görünce, ey  
Resûl. (II,153)

Peygamber ümmeti uydu Kur'an'a,  
Habîbim nur saldı âlem cihana,  
Burak atı bindi çıktı semâya,  
Ref ref binip, mi'râc aşan günler, hey.  
(I,470)

### 9. Resûlullah'ın âleme teşrifi

İlk bendini aşağıda verdiğimiz "Görünce,  
Resûl" başlıklı şiirde (II,152-154) Mahtumkulu,  
Resûlullah'ın hem dünyaya teşrifi ve hem de  
risâletine gönderme yaparak, onun gelişyle  
yeryüzünde ve gökyüzünde, maddî ve manevî

<sup>15</sup> Konu hakkında bkz. Salih Sabri Yavuz, "Mi'rac", DİA,  
İstanbul 2005, XXX, 132-135.

<sup>16</sup> Ayrıca bkz. Temizkan, s. 9-10.

âlemde meydana gelen sevinç ve değişiklikleri  
anlatır. Çünkü kâinat zaten onun hürmetine  
yaratılmıştır:

Düştü bir hoşluk cihâna nusretin görünce,  
Resûl,

Yıkıldı yüzüstü putlar, nur yüzün görünce,  
Resûl,

Küllî âlem etti ikrâr sünnetin görünce, Resûl,  
Râh-ı zulmet oldu rûşen, ayetin görünce, Resûl,  
Buldu dûzahtan aman, kim sohbetin görünce,  
Resûl. (II;152)

Bir başka şiirinde aynı konuda şöyle der:  
Ay, buluttan kim işaret eyledin parmak ile,  
Künbed-i gâibe çıkmışlar şahidim, ya Resûl.  
Vedduhâdir yüzlerin her birine mâh-ı leyl,  
Sure-yi "İkrâ" sana müjde getirdi Cebrâil, (II,151)

Şair "Görünce, Resul" başlıklı şiirinin  
sonunda da, Resûlullah'ın ölümüne her  
mahlûkatın ağlayıp sızladığını, onun heybetini  
gören cehennem ateşinin ise söneceğini ifade  
eder.

İstese nâr u sakar ümmetlerin me'hûz ede,  
Def ola nâr u cehennem heybetin görünce,  
Resûl. (II,154)

Hamdine dil kısıdır arş u ferşler ağladı,  
Bî-dehan u bî-lisân otlar, ağaçlar ağladı,  
Eşk-i âbin coşturup, bu dağ ve taşlar ağladı,  
Yedi gün Kâbe dışında kurtlar, kuşlar ağladı,  
Der ki, Mahtumkulu, firkatini görünce, Resûl.  
(II,154)

### 10. Resûlullah'ın her mahlûkattan ve diğer peygamberlerden de üstün olduğu

"Ya Resûl" başlıklı şiirinde (II,150-151) ise,  
Hz. Peygamber'in her şeyden ve herkesten üstün  
olduğu, âlemin övüncü olan Hz. Muhammed'e  
göre diğer peygamberlerin onun takipçisi  
(zeyl) olduğu ifade edilerek ondan merhamet  
ve şefaahat dilenir. O peygamberlerin en başı ve  
en üstünüdür.

Hakk seni server yarattı, padişahım, ya Resûl,

Enbiyâ baş defteri, nûr-ı İlâhim, ya Resûl. (II,150)

Fahr-i Âlem, sensin ve özge nebiler bir zeyl, (II,151)

Hürmetle Hakk'a selam veren Safiyyullâh gibi,  
Âlemi gark eyleyen Nuh-ı Nebiyyullâh gibi,  
Gökte güne yâr olan İsa Berîhullâh gibi,  
Nice bin peygamber o Musâ Kelîmullâh gibi,  
Kaldılar hayrette, Levlâk hilkatın görünce, Resûl.  
(II,153)

Ey, sıfatından tekellüm her dil üzre bin senâ,  
Padişah-ı enbiyâsın, tâc-dâr-ı evliyâ, (II,143)

Ey, şehinşâh-ı nübüvvet, maden-i cûd-ı kerem,  
Enbiyâ ve evliyâlar hepsinden de muhterem,  
Din, âyin-i şerîfin bütün âleme alem,  
Hâk-i pâyn tûtiyâ-yı dîde-i levh-i kalem,  
Asi ümmete şefâat, ya Muhammet Mustafa. (II,144)

Enbiyalar efdali o Mustafa “Hayru'l-beşer”,  
Hem melâikler görüp, kıldı başına tac-ı ser, (II,122)  
Yine aşağıda ilk iki kıtasını sunacağımız, “İki Dünyanın Sultanı” başlıklı şiir de (II,159) aynı konuyu vurgulamaktadır:  
Ey, yârenler, müslümanlar,  
İki dünyanın sultanı.  
Ezel vaktinde yarattı,  
Resûl bedeninde canı.

Yerde Musa'nın Tûrundan,  
Gökte cennetin hûrundan,  
Yarattı Resûl nûrundan,  
Ay, Gün, Yer ve Asumânı.

### 11. Hz. Peygamber hürmetine

“Günâhım güzeşt eyle” (günahımı

geç) nakaratlı şiirde ise “Ahmed” hürmetine<sup>17</sup> günahından geçilmesini, bağışlanmasını ister:<sup>18</sup>

Biz çaresi ümmetin,  
Ümmet-i Muhammedin,  
Hürmetine Ahmed'in,  
Günahım güzeşt eyle.

Sun'un düşüp şevkine,  
Yettin Ahmet zevkine,  
Sema, zemin hakkına,  
Günahım güzeşt eyle. (II,118)

### 12. Hz. Peygamber'in bazı isim ve sıfatları

Hz. Peygamber'in çeşitli isim ve sıfatlarını<sup>19</sup> *Divan*'da anan Mahtumkulu, aşağıdaki şiirde, onun bir unvanına şöyle yer vermektedir:

Bu sözleri dedi o Hayru'l-beşer,  
Dûzahtan beter felek uyanık eser,  
Âdemoğlun eyler bunda serbeser,  
Bakın, özü rahat yatıp gidiyor. (II,96. Ayrıca II,122)

“Şifa ver” başlıklı bir başka şiirinde, birçok peygamber ve sâihlere seslenirken şiirine Hz. Peygamberle başlamaktadır:

Bu çölde rahmeyle garip halime,  
Âlemi yaratan, Sübhan, şifa ver.  
Çok kederli, dertli şirin cânıma,  
Ya Mustafa, fahr-i cihân, şifa ver. (II,8)

“Saçtı Muhammed” (II,140-141), “Levhada Belli” (II,142-143) “Cana Derman, Ya Resûl” (II,152), “Bulur Seni” (II,154-155), “Sevmişim Seni” (II,155-157), “O Mihribanım Geldi” (II,157-159), “İki Dünyanın Sultanı” (II,159-160) ve “Revân Oldu” başlıklı (II,160-161) şiirleri ile Mahtumkulu, Hz. Peygamber'e duyduğu sevgiyi, aşkı ve özlemi dile getirirken, aynı zamanda çeşitli biçimlerde de övmektedir.

<sup>17</sup> Bkz. Erdoğan, s. 31

<sup>18</sup> Ayrıca bkz. Uludağ, “Muhammed-İslâm Kültüründe Hz. Muhammed/Tasavvuf”, *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 448-450.

<sup>19</sup> Konu hakkında bkz. M. Yaşar Kandemir, “Muhammed-Şahsiyeti/İsimleri, Şemâili ve Üstünlükleri, Ahlâkı, Günlük Hayatı ve İbadeti, Eşleri ve Çocukları”, *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 423-428.

Mahtumkulu Divanı'nda müstakil olarak baştan sona Hz. Peygamberi öven, ona sevgisini bildiren yegâne şiiri ise "Sevmişim Seni" nakaratlı 8'li hece vezni ile yazılan samimi ve lirik şiiridir. (II,155-157) Şiirde Yûsuf u Züleyhâ, Leylâ ve Mecnûn, Ferhâd u Şirin, Seyfû'l-Melik, Varaka ve Gülşah, Âşık Nevruz ve Gül-Ferhar, Vâmık u Azrâ, Arzu ile Kanber, Tâhir ile Zühre, Âşık Garip ile Şah Senem gibi ünlü âşıkların adları tek tek anılarak "bütün bunların sevgililerini sevdiği gibi seni sevdim" denilir. Bunlardan farklı olarak şiirde geçen üç şey vardır: Biri dervişlerin Kadir gecesini sevdiği gibi, diğeri İbrahim'in sarayını sevdiği gibi, öbürü de ay, güneş, yer ve göğün (yani bütün evrenin) sevdiği gibi sevdiğini söylemesidir. Şiir, sade ve samimi bir dil ve üslupla âşıkâne duygularla yazılmıştır.<sup>20</sup>

### Sevmişim Seni

Ya habîb, Hak resûlüsün,  
Ben candan sevmişim seni.  
Dervişler kadir gecesin,  
Seven dek sevmişim seni.

Eyleyip seyr u seyrânı,  
Dolaşsam küllü İran'ı,  
Misli İbrahim Sara'yı  
Seven dek sevmişim seni.

Yakup yurt etti Ken'an'ı,  
Oğludur Mısır sultanı,  
Misli Yusuf Züleyha'yı  
Seven dek sevmişim seni.

Yalancıyı tuttu adı,  
Onlardır aşkın bünyâdı,  
Mecnun Leylî perîzâdı  
Seven dek sevmişim seni.

Deldi dağların zîrini,  
Bulmadı birbirini,  
Âşık Ferhat o Şirin'i  
Seven dek sevmişim seni.

<sup>20</sup> Bkz. Erdoğan, s. 34.

Eđdi beni dünya malı,  
Olmadı aşkım kemâli.  
Seyfü'l-melek Mah-cemâli,  
Seven dek sevmişim seni.

Bastı muhabbet nişânı.  
Dolaştı dört bir köşeyi,  
Yemende Varaka Gülşah'ı  
Seven dek sevmişim seni.

Gitti elden ihtiyârı,  
Kalmadı namusu arı.  
Âşık Nevruz, Gül-Ferhârı  
Seven dek sevmişim seni.

Bir gün rastladılar Hızr'a,  
Durdular niyaza, nezre,  
Birbirini Vâmık, Azrâ  
Seven dek sevmişim seni.

Gezdiler Rum'un düzünü,  
Verdiler Hakk'ın burcunu,  
Arızda Kanber Arzu'yu  
Seven dek sevmişim seni.

Tutmadı onlar dünyayı,  
Kalmadı yar-ı yaranı,  
Misli o Tahir Zühre'yi  
Seven dek sevmişim seni.

Bu dünya koymuştur kimi,  
Hoş tutun beş günlük demi,  
Âşık Garip Şâhsenem'i  
Seven dek sevmişim seni.

Mahtumkulu, dünya fâni,  
Geçmiştir Rüstemler, hani?  
Ay, günü; zemin, semâyı  
Seven dek sevmişim seni.



## Sonuç

Divan'da geçenler şüphesiz bu kadar değildir. Ancak bu kadarlık bir seçmenin bile, büyük Türkmen Şairi Mahtumkulu'nun Hz. Peygamber'e bakışını yeterince ortaya koyduğunu düşünmekteyiz.

Buna göre, Mahtumkulu'nun Hz. Peygamber algısında dikkatimizi çeken temel husus, onun yazdıklarında, aldığı medrese eğitiminin yansımalarının görülmesidir. Divanındaki konumuzla alakalı çoğu şiirinde Mahtumkulu, bir fakih, bir mürebbi, bir uyarıcı, bir öğütçü, bir muallim olarak görünmektedir.

İkinci husus ise onun bir mürşid gibi dergâhındaki dervişlere sahip çıkan, onları irşad eden, onlara vaaz ve nasihat eden bir şeyh gibi görülmesidir. Ayrıca en önemlisi o, tasavvufun tesirini derinlemesine hissettiren, "nur-i Muhammedî"nin somutlaşmış bir örneğini sunmaktadır.

Mahtumkulu'nun Hz. Peygamber algısı, geleneksel sufi-medrese algısına uygun klasik Ehl-i Sünnet çizgisinde bir algı özelliğini taşımaktadır.

**KAYNAKÇA**

Alıcı, M. -Y. Ş.Yavuz, "Şefaât". *DİA*, İstanbul 2010, XXXVIII, 411-415.

Bulut, H. İ. "Mûcize". *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 350-352.

Çağrıçı, M. "Muhammed-Örnek Oluşu", *DİA*, İstanbul 2005, XXX,444-446.

Çelebi, İ. "Muhammed-Dindeki Yeri/Mûcizeleri", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 446-448.

\_\_\_\_\_, "İnşikaku'l-Kâmer", *DİA*, İstanbul 1995, XXII, 343-345.

Çınar, M. *İslami Literatür'deki Nur-i Muhammedi Anlayışının Nübüvvet Açısından Değerlendirilmesi*. Marmara Üniv. Sosyal Bil. Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul 2006.

Demirci, M. "Hakîkat-i Muhammediyye", *DİA*, İstanbul 1997, XV, 179-180.

Döner, N. *Tasavvuf Kültüründe Hz. Peygamber Telakkisi*, Uludağ Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bursa 2007.

Erdoğan, K. "Erzurumlu İbrahim Hakkı ve Mahtumkulu Divanlarında Hz. Peygamber", *Atatürk Üniv. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, Erzurum 2011, sayı: 45, s. 32.

Ertürk, M. "Havz-ı Kevser", *DİA*, İstanbul 1997, XVI, 546-549.

Kahraman, Â. "Mahtumkulu", *DİA*, Ankara 2003, XXVII, 393-394.

Kandemir, M. Y. "Muhammed-Şahsiyeti/İsimleri, Şemâîli ve Üstünlükleri, Ahlâkı, Günlük Hayatı ve İbadeti, Eşleri ve Çocukları", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 423-428.

*Mahtumkulu-Bütün Eserleri I-II*, haz. Annagurban Aşırov, Akt. Abdurrahman Güzel vd., Türkmenistan Bilimler Akademisi Milli Elyazmaları Enstitüsü Yay., Ankara 2014.

Temizkan, M. "Mahtumkulu Divanı'nda Geçen Âyetler ve Sûreler Üzerine Bir İnceleme", s. 1-11- <http://bilgelerzirvesi.org/bildiri/pdf/mehmet-temizkan.pdf> (erişim tarihi: 05.08.2014)

Topaloğlu, B. "Muhammed-Dindeki Yeri/Kur'an ve Sünnet'e Göre Hz. Muhammed", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 439-441.

Uludağ, S. "Muhammed-İslâm Kültüründe Hz. Muhammed/Tasavvuf", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 448-450.

\_\_\_\_\_, "Nûr", *DİA*, İstanbul 2007, XXXIII, 244-245.

Yavuz, S. S. "Mi'rac", *DİA*, İstanbul 2005, XXX, 132-135.

Yurdağür, M. "Hatm-i Nübüvvet", *DİA*, İstanbul 1997, XVI, 477-479.



## GELENEKSEL FORMLARDAN ŞALVARIN İÇ ANADOLUDA VE DOĞU ANADOLUDA KULLANIMI VE BU İKİ BÖLGENİN MUKAYESELİ KARŞILAŞTIRMASI

USE OF SALWAR, ONE OF TRADITIONAL ASSETS, IN CENTRAL AND EASTERN ANATOLIAN REGIONS AND COMPARATIVE ANALYSIS OF THESE TWO REGIONS

**Öğr. Gör. Hilal BALCI**

Istanbul Arel Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Bölümü

[hilalbalci@arel.edu.tr](mailto:hilalbalci@arel.edu.tr)

### Öz

Giyisi, giyinme aracı olarak bir ülkenin, bir dönemin, bir kişinin özellik belirlen bir sunumudur ve her zaman uygarlığın değişimini yansıtır. Giyim, her milletin ekonomik toplumsal, kültürel ve siyasal şartlarından etkilenerek biçimlenmektedir. Tarihi süreç içinde her uygarlık, yaşayış biçimi ve şartları da etkileriyle giyimler birbirinden ayrı özellik göstermiştir. Giyim kuşam, insanoğlunun kültürel gelişim ve yaşam sürecinde kökeninde koruma amaçlı olmasına karşın, gelişim sürecinde geniş kültürel işlevler yüklenmiş bir olgudur. Ekolojik koşulların toplumsal ve kişisel değer yargılarının törelerin kültürel ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği önemli bir kültürel öge aynı zamanda da kültürün bir taşıyıcısıdır.

Bu çalışmada, geçmişten günümüze geleneksel giysi çeşidi olan şalvar modelleri incelenerek elde edilen bilgiler ışığında İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde kullanılan şalvarların kumaş çeşidi, bel özelliği, ağ özelliği, paça özelliği ve kullanım alanlarına göre ele alınmıştır.

Çalışmanın konusunu oluşturan Şalvar formları, belli bir literatür taraması sonucunda elde edilen giysi tasarımlarının üç boyutlu olarak uygulama örneklerine dönüştürülmesi araştırmanın genel amaçları arasında yer almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Giysi Formu, Şalvar, Giysi

### Abstract

Clothing is the best form of presentation of a nation, an era or a person and always reflects the transformation of the civilization. Clothing evolves under the influence of economic, social, cultural and political circumstances of each nation. Each civilization has displayed nonidentical forms of clothing in historic process along with life styles and conditions of theirs. Clothing first appeared as a form of protection in cultural and social evolution of humankind; however, in this long process clothing has turned into a phenomenon on which vast cultural connotations and functions were attributed. Clothing is a significant cultural component as well as a conveyor of culture that was shaped by ecological conditions, social and personal value judgements, traditions and cultural and economic circumstances.

This study focuses on the investigation of the salwar models from past to present time, a traditional form of clothing, and touches upon the fabric types, waist forms, crotches and areas of uses of salwars worn in Central and Eastern Anatolian Regions of Turkey based on the data obtained.

Besides forms of salwar, the objective of this study is to turn clothing designs obtained through a serious literature research into 3D application models.

**Key Words:** Traditional Garment Form, Salwar, Clothes

## Şalvar

Karadeniz yöresi şalvar destanı,  
Oy şalvar güzel şalvar  
Yedi yerden bağlısın  
Dışarıdan çiçek açtın  
İçerden ne haldasın (Şenocak, 2006:207)

Şalvar; "ağı çok bol olan, bele bir uçkurla bağlanan bol ağı kadın giysisidir." Ekrem Koçu (1967); "şalvarın erkek ve kadınlar tarafından Osmanlı döneminde kullanıldığını erkeklerin yünlü kumaştan, kadın şalvarların ise ipekli kumaştan yapıldığını" belirtmektedir. Geleneksel giysi olarak giyilen şalvarlar, kişinin sosyal, ekonomik ve toplumdaki konumuna göre değişiklikler göstermektedir. Dar, büzgülü, uzun, bilekten bağlı, düz-verev kesimlerde dikilen çok fazla şalvar çeşitleri bulunmaktadır. Ayrıca yünlü, ipekli, pamuklu gibi çeşitli kumaşlardan yapılmaktadır (Çaylı, 2012:116).

## Şalvar Çeşitleri

Günümüzde Orta doğuda yaygın olan şalvar adı, farsça 'sirval' sözcüğünden gelmektedir. Nitekim gerek Anadolu'da gerekse Orta Asya'da bu adın az değişmiş varyasyonları devam etmektedir. Kazaklarda buna 'çalbar' denir. Eski Türkler, alta giyilen bu giysilere 'Üm' demişlerdir. Nedense bu ad, Anadolu'ya gelince kullanılmamış, bunun yerine şalvar veya bölgesel bazı adlar verilmiştir; Don, Çakşır(ikisi de dize kadardır), Potur(ağı dardır), Zıpka, zıgva(ağı körüklüdür) vb. ağı geniş olan şalvarlar, biçim olarak Türkler Anadolu'ya gelmeden önce de tanınmaktadır. Lapçın, derpi, şepik, bağış adında da şalvarlar bulunmaktadır.

Koçu'ya göre "Cemiyetimize pantolon Tanzimat adını verdiğimiz uyanık mutlakiyet devrinde, geçen yüzyılın ilk yarısında II. Sultan Mahmut zamanında girmiştir. Bize batıdan gelen pantolondan evvel erkeklerin iç donu üstüne giydikleri giysiler Çakşır, Şalvar ve Potur olmuştur; bunlara bazı bölgelerde Karadon ve Zıbka gibi isimler alan giysiler eklenmiştir" ifadesiyle şalvar kullanımının ne kadar eskiye dayandığını belirtmektedir. Şalvarın halk arasında çok yaygın olarak kullanılması, kıyafet değişiklikleri yapıldığı dönemlerde bile pantolonların şalvarın görünüm ve rahatlığını verecek tarza dönüşmesine neden olmuştur.

II. Sultan Mahmut dönemindeki kıyafet değişikliğinde pantolon önce askeri giyim olarak kabul edilmiş, daha sonra memurlara da giydirilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan, üst kısmı pantolondan geniş, ama şalvardan dar olan 'Elifi' denilen şalvar türü ise 'ulema' sınıfının giyimi olarak sürdürülmüştür. Elifi şalvar, yangın tulumbacılarının giysisi olarak kullanıldığında 'yarım Fransız pantolon' ismini almıştır (Koca, 2009: 72).

Zıgva genellikle lacivert veya kurşuni çuhadan yapılırdı. Bileğe kadar uzun ve dar paçalı bir kuyruk teşkil edecek derecede bol ve döküntülü olur ve paçaları diz çorabı üzerine baldıra kadar gayet özenli, muntazam kıvrımlar oluşturacak derecede sıvanarak adeta kısa bir şalvar giyilmiş hissi verilirdi. Bunların ilk örneklerini paçalık kısmı işlemeli ise de sonraları bu işlemler sadece paça ve dikiş yerlerindeki birkaç sıra kaytan süse inhisar etmek suretiyle oldukça sadeleşmiştir.

Eskiden siyah, lacivert ve kahverengi dokumadan hazırlanan zıgva/zıgva günümüzde terilen cinsi kumaşlardan yapılmaktadır. El dokuması, depme denilen kumaştan yapılan zıgva'nın, ağ kısmı bütün olduğundan, beli uçkurla büzüldüğünde arkası körüklü görünüm alır. Terilen cinsi kumaşlardan dikilenlerin ağ kısmı oyuntuludur. Oyuntuya 80-90 cm. (ön arka) boyunda ve 40-45 cm. genişliğinde ek parça geçirilir. Böylece ağ bele kadar genişletilir. Belde meydana gelen bolluk bir uçkur ile büzülür. Paçaları dizden aşağı dar olan zıgvanın yanlarında ilik cepleri vardır. Yan dikişlerin üzeri, cep ağızları ve paçaların iç tarafı zıgvanın renginde, ipek kaytanla süslenir (Altıntaş, Şahin, Kahveci, 2000: 9).

Dar, büzgülü, kısa, uzun, bilekten bağlı, diz boyunda, düz, verev kesimlerde de dikilen şalvarlar bölgelere, kullanıldıkları yerlere göre çeşitlilik gösterir. Şalvar yün, ipekli, pamuklu, şayak gibi çok çeşitli kumaşlardan yapılmıştır. Paçaları geniş olanlar 'çakşır', dar olanlar 'potur' elbise ile aynı kumaş ve renkten olanlar 'holta' adı almıştır. Ayrıca bölgelere göre tuman, çintiden, kareden gibi isimler almıştır.

Çakşır belden, uçkurluğuna geçirilmiş bir uçkur ile bağlanırdı. Diz kapağından aşağısı, baldırı örten kısmı birden daralır ve baldırı, ayak bileğine kadar bir tozluk gibi sarardı; bazen paçası serbest biter, yani ayak, çoraplı veya yalın, açıkta kalırdı. Bazen de çakşırın paçasına ince sahtiyandan bir mest dikilerek eklenir, yani çakşır

giyilirken mecburen ayağa da bir mest geçirilmiş olurdu. Mestli veya mestsiz, bu tarifimiz çakşırın birinci çeşididir. İkinci çeşidine 'Diz Çakşırı' denilirdi, bilhassa, seferli olmadıkları zaman yeniçeriler tarafından giyilirdi. Alt kısmı tamamen hazfedilmiş, yani paçası diz kapağının üstünde kalmış, baldırı, bacağı örtmeyen bir çakşırdır. Tereddütsüz eski Türklerin, ecdadımızın kısa pantolonudur diyebiliriz (Koçu, 1969: 60).



**Şekil 1:** Anadolu da giyilen dizçakşırı

Potur 'Kıçında kırmaları çok, bacakları dar kisve' (Şemsettin Sami, Kamusu Türki); Şalvar, çakşır, pantolon gibi erkekler tarafından vücudun belden aşağı kısmına giyilen potur, adını, kırma ve buruşuk anlamında pot isminden almıştır. Hüseyin Kazım Bey Büyük Türk Lugatında potur için 'bacağa gelen yerleri dar şalvar' demekle yetiniyor. M. Zeki Pakalın Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri 'Kırmalı ve potlu, yani buruşuk olduğu için bu ad verilmiştir' diyor ve neresinin buruşuk ve potlu olduğunu göstermiyor (Koçu, 1969: 193).

Basdı İstanbullu dağ civanları

Alemdar paşanın pehlivanları

Kuruldu siyaset cün divanları

Kırcalı askeri cepken poturlu

Gitmez buralardan artık bir türlü

(destan)



**Şekil 2:** Anadolu'da kullanılan potur

Don, Vücudu belden aşağı topuklara kadar örten ve bacaklar için iki paçası bulunan ve ten üstüne giyilen bir iç çamaşırı; tasrih ile "iç donu", ayrıca "tuman" da denilir. (Türk lügatı) Erkek iç donları eskiden içtimai seviyeye göre bürüncükten, patiskadan, kaba bezden (Trabzon bezi, Amerikan bezi gibi) yapılmıştır. Eski erkek iç donlarının kesimi şöyle idi: ağı bol, paçalar muhakkak ayak bileklerine kadar uzun; beli uçkurluklu, paça ağızları ayağın rahat geçmesi için yırtmaçlı yapılırdı ve paçaların iki başına birer paça bağı dikilirdi; belden uçkurla, paçalardan da o bağcıklarla bağlanırdı. Zamanımızda köylümüz, kasaba ve şehirler halkının muhafazakârları, büyük şehirlere iş bulmaya gelmiş köylü bekâr uşakları ameleler tarif ettiğimiz bu iç donunu giyerler. Paçalarına bağcık yerine ilik düğme yapılanları, uçkur yerine de belden düğme ile bağlananları veya uçkurluğa lastik geçirilmiş olanları ancak yarım asırlık bir geçmiş olan iç donlarıdır. Kadınların giye geldikleri iç donlarına gelince başlıca hususiyeti, paçaların topuğa kadar inmeyerek baldırların yarısına kadar inmesi ve paça ağızlarının da danteller, oyalarla süslenmiş olmasıydı. Erkek donu olsun kadın donu olsun, belden uçkurlarla bağlanan eski iç donlarında uçkur, donun başlı başına bir süsü olmuştur.



Şekil 3: Anadolu'da kullanılan iç donu



Şekil 4: Çintemani desenli don

Yöreden yöreye, hatta ilçeler arasında bile farklı yöresel isimlerle anılan şalvar, geleneksel erkek giyiminde olduğu kadar kadın giyiminde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Halk arasında isimlendirilen bazı şalvarlar kumaşları ile aynı isimle kullanılmıştır. Şalvar ve kısa entariler kutnu, mecdiye, altıparmak, sirmsime, entari, Osmaniye gibi adlar taşır. 19. yüzyılın başında giyilen üçetek ve dört etek adı verilen entarilerden farklı olarak yüzyılın ortalarında önü kapalı olan ve iki etek entari adı verilen yeni bir model ortaya çıkar. Yanları bele kadar yırtmaçlı olan bu entari de şalvarla birlikte giyilmekte, eteğin uçları üç etekte olduğu gibi bele takılmaktadır (Görünür ve Ögel, 2006: 67).

Entarilerin şalvarlı ve şalvarsız giyilen tipleri vardır. Şalvarla giyilen entarilerin üstüne salta ve fermana giyilip, bele kuşak sarılmakta veya kemer takılmakta üç etek, iki etek denen entariler şalvarla giyilen entariler içinde gerek şehirlerde gerekse kırsal kesimlerde en yaygın olanlarıdır. Şalvarsız giyilen entarilerin dört peşli, dolama, topuk döven, kumru yaka, hakim yaka, pepeze

yaka çantalı, kutu içi gibi değişik adlarla anılanları vardır. Şalvarsız giyilen entarilerin XVIII. Asırdan itibaren ortaya çıkarak yaygınlaştığı tahmin edilmektedir (Çulcuoglu, 2007: 86).

Peşli elbiselerin altına giyilen şalvarlar paçalı ve paçasız yapılmaktadır.

Paçasız şalvarlar: Çeşitli enlerde kumaşların birbiriyle dikilmesiyle oluşur. Torba biçimindedir. Bir uçkurla bele tutturulur. Bele bağlandığında oluşan dökümler, önden ve yanlardan kaldırılarak bele yerleştirilir ve estetik bir görünüm kazanır.

Paçalı şalvarlar: Normal genişlik ve uzunluktadır. Evde giyilmektedir. Osmanlı kadın giyiminde şalvarlar çok çeşitlilik göstermiştir. Farklı enlere sahip kumaşların birbirlerine dikilmesiyle oluşan, torba biçimindeki şalvarların yanı sıra normal genişlik ve uzunlukta olan paçalı şalvarlarda vardır. Ayrıca yarı açık apışlı ve tümüyle açık apışlı şalvar türleri de mevcuttur. Şalvarlar bir uçkur yardımıyla bele bağlanır. Kadınlar bu şalvarları, üzerine içlik (gömlek) ve salta, fermene yahut cepken giyerek kullanırlardı.

**Şekil 5:** Paçasız geniş şalvar**Şekil 6:** Paçalı şalvar

Geleneksel Türk giyim kültüründe şalvarın önemi çok büyüktür. Şalvar giyen kesime göre yapıldığı kumaş, biçim veya süsleme özellikleriyle farklılık göstermiştir. Günümüzde kullanılmakta olan şalvar, kırsal kesimlerde halen günlük giysi olarak kullanılmasına rağmen şehir hayatında gerek modanın gerekse şehir yaşantısının modernliğine yenilmiştir ya da örf, adet, gelenek ve görenekleri sürdürmek amacıyla özel günlerde giyilmektedir.

### Geleneksel Formlardan Şalvarın İç Anadolu'da ve Doğu Anadolu'da Kullanımı ve Mukayeseli Karşılaştırması

Yurdumuzda doğudan batıya, güneyden kuzeye kadar her bölgede, her yerde yaygın olarak kadın-erkek alt giyim olarak şalvar giyildiğini görmekteyiz. Ancak, iklim koşullarına, iş-güç durumuna, yörenin fizik ve biyolojik yapısına göre ufak tefek birtakım değişiklikler gösterir. İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan şalvar formlarını kumaş, bel, ağ, paça ve kullanım alanlarına göre ele alınmıştır.

#### İç Anadolu Bölgesi

##### Kumaş özelliğine göre:

KUMAŞ İLLER	DİRİL KUMAŞ	ÇİZGİLİ KUMAŞ	BASMA KUMAŞ	PAZEN KUMAŞ	DİVİTİN KUMAŞ	İPEK KUMAŞ	SATEN KUMAŞ	KADİFFE KUMAŞ
AKSARAY	X	X	X	X				
ANKARA			X	X	X			
ÇANKIRI			X		X	X	X	
ESKİŞEHİR			X	X		X	X	
KARAMAN		X					X	
KAYSERİ			X	X				
KONYA			X				X	X
KIRIKKALE				X			X	
KİRŞEHİR	X		X	X		X		X
NEVŞEHİR			X	X	X			
NİĞDE			X	X	X		X	X
SİVAS			X		X	X		
YOZGAT			X				X	
TOPLAM	2	2	11	8	5	4	7	3

**Tablo 1:** İç Anadolu bölgesinde şalvar da kullanılan kumaş çeşitleri

Tablo 1 incelendiğinde, iç Anadolu bölgesindeki 13 ilden 11'inde şalvarı basma, 8'i pazen,7'si saten, 5'i divitin, 4'ü ipek,3'ü kadife, 2'si diril ve çizgili kumaşları tercih edilmiştir. İç Anadolu bölgesinde en çok basma, pazen ve saten kumaş kullanıldığı anlaşılmaktadır.

### Bel Özelliğine Göre:

BEL ÖZELLİĞİ  İLLER	LASTİKLİ	UÇKURLU	L A S T İ K L İ - UÇKURLU
	AKSARAY	X	
ANKARA	X	X	
ÇANKIRI	X	X	
ESKİŞEHİR		X	
KARAMAN	X	X	
KAYSERİ	X		
KONYA		X	
KIRIKKALE	X	X	
KIRŞEHİR	X		
NEVŞEHİR	X		
NİĞDE	X		
SİVAS	X		
YOZGAT	X		
TOPLAM	11	6	1

**Tablo 2:** iç Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarların bel özelliği

Tablo 2 incelendiğinde, iç Anadolu bölgesindeki 13 ilden 11'inde şalvarın bel kısmını lastikli,6'sı uçkurlu,1 tanesi de lastikli-uçkurlu tercih edilmiştir. İç Anadolu bölgesinde en çok beli lastikli şalvar kullanımı tercih edilmiştir.

### Ağ Özelliğine Göre:

AĞ ÖZELLİKLERİ  İLLER	AĞ DÜŞÜKLÜĞÜ		AĞ PARÇASI		
	DÜŞÜK	YÜKSEK	DİKDÖRTGEN	ÜÇGEN	PARÇASIZ
AKSARAY	X		X		
ANKARA	X	X	X	X	
ÇANKIRI	X	X	X		X
ESKİŞEHİR	X		X		
KARAMAN	X		X		X
KAYSERİ	X		X	X	X
KONYA	X				X
KIRIKKALE	X	X		X	X
KIRŞEHİR	X		X	X	
NEVŞEHİR	X		X		
NİĞDE	X		X		X
SİVAS		X	X	X	X
YOZGAT	X		X	X	
TOPLAM	12	4	11	6	7

**Tablo 3:** iç Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarların ağ özellikleri

Tablo 3 incelendiğinde, iç Anadolu bölgesindeki 13 ilden 12'sinin ağı düşük, 4'ünün ağı yüksek,11'ine dikdörtgen,6'sına üçgen parça eklenmiş ve 7'sine parça eklemeyen kullanmayı tercih etmişlerdir.

**Şalvar Paça Özelliğine Göre:**

PAÇA ÖZELLİĞİ	DÜZ	BÜZGÜLÜ
İLLER		
AKSARAY		
ANKARA	X	
ÇANKIRI	X	X
ESKİŞEHİR	X	
KARAMAN	X	
KAYSERİ	X	
KONYA		
KIRIKKALE		X
KİRSEHİR	X	
NEVŞEHİR	X	
NİĞDE	X	
SİVAS	X	X
YOZGAT	X	
TOPLAM	10	4

**Tablo 4:** İç Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarların paça özelliği

Tablo 4 incelendiğinde, iç Anadolu bölgesindeki 13 ilden 10'ünde şalvarın paçalarını düz,4'ünde büzgülü kullanmayı tercih etmişlerdir. İç Anadolu bölgesinde en çok paçası düz şalvar kullanımı tercih edilmiştir.

**Kullanım Alanına Göre:**

KULLANIM ALANLARI	EVDE	SOKAKTA	İŞTE (TARLADA, BAHÇEDE)	ÖZEL GÜNLERDE
İLLER				
AKSARAY	X	X	X	
ANKARA	X		X	
ÇANKIRI	X		X	X
ESKİŞEHİR	X		X	X
KARAMAN	X	X	X	X
KAYSERİ	X		X	
KONYA	X		X	X
KIRIKKALE	X		X	X
KİRSEHİR	X		X	
NEVŞEHİR	X		X	
NİĞDE	X		X	
SİVAS	X		X	
YOZGAT	X		X	
TOPLAM	13	2	13	5

**Tablo 5:** İç Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarın kullanım alanları

Tablo 5 incelendiğinde, iç Anadolu bölgesindeki 13 ilden 13'ü şalvarı evde ve işte, 5'i özel günlerde, 2'si sokakta kullanmayı tercih etmişlerdir.

**Doğu Anadolu Bölgesi****Kumaş özelliğine göre:**

KUMAŞ	DİRİL KUMAŞ	ÇİZGİLİ KUMAŞ	BASMA KUMAŞ	PAZEN KUMAŞ	DİVİTİN KUMAŞ	İPEK KUMAŞ	SATEN KUMAŞ	KADİFFE KUMAŞ
İLLER								
AGRI								
ARDAHAN								
BİNGÖL								
BİTLİS				X			X	
ELAZIĞ			X	X		X		
ERZİNCAN						X		X
ERZURUM						X		
HAKKÂRİ								
İĞDIR						X		
KARS						X		
MALATYA		X	X	X		X	X	
MUŞ								
TUNCELİ								
VAN								
TOPLAM	0	1	2	3	0	6	2	1

**Tablo 6:** Doğu Anadolu bölgesinde şalvar kullanımında kullanılan kumaş çeşitleri

Tablo 6 incelendiğinde, Doğu Anadolu bölgesindeki 14 ilden 6'sında şalvarı ipek, 3'ünde pazen, 2'sinde saten ve basma, 1'inde çizgili ve kadife kumaş tercih etmiştir. İllerin 7'sinde kullanılan kumaşlar hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

**Bel Özelliğine Göre:**

BEL ÖZELLİĞİ	LASTİKLİ	UÇKURLU	LASTİKLİ-UÇKURLU
İLLER			
AGRI			
ARDAHAN			
BİNGÖL			
BİTLİS	X	X	
ELAZIĞ		X	
ERZİNCAN	X		
ERZURUM		X	
HAKKÂRİ			
İĞDIR	X		
KARS	X		
MALATYA		X	
MUŞ			
TUNCELİ			
VAN		X	
TOPLAM	4	5	0

**Tablo7:** Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarların bel özelliği

Tablo 7 incelendiğinde, Doğu Anadolu bölgesindeki 14 ilden 5'i şalvarın bel kısmını uçkurlu, 4'ü lastikli kullanmayı tercih etmiştir. İllerin 6'sının bel özelliği hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.



**Ağ Özelliğine Göre:**

AĞ ÖZELLİKLERİ	AĞ DÜŞÜKLÜĞÜ		AĞ PARÇASI		
	DÜŞÜK	YÜKSEK	DİKDÖRTGEN	ÜÇGEN	PARÇASIZ
İLLER					
AGRI					
ARDAHAN					
BİNGÖL					
BİTLİS		X			X
ELAZIĞ	X				X
ERZİNCAN		X			X
ERZURUM	X		X		
HAKKARİ					
İĞDIR	X				X
KARS		X		X	
MALATYA		X	X		
MUŞ					
TUNCELİ					
VAN		X			
TOPLAM	3	5	2	1	4

**Tablo 8:**Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarların ağ özellikleri

Tablo 8 incelendiğinde, Doğu Anadolu bölgesindeki 14 ilden 5'inin ağı yüksek, 3'ünün ağı düşük, 2'sinin dikdörtgen, 1'inin üçgen parça eklenmiş ve 4'üne parça eklemeyen kullanmayı tercih etmişlerdir. Diğer iller hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

**Şalvar Paça Özelliğine Göre:**

PAÇA ÖZELLİĞİ	PAÇA ÖZELLİĞİ	
	DÜZ	BÜZGÜLÜ
İLLER		
AGRI		
ARDAHAN		
BİNGÖL		
BİTLİS		X
ELAZIĞ		X
ERZİNCAN		X
ERZURUM		
HAKKARİ		
İĞDIR		X
KARS		X
MALATYA		X
MUŞ		
TUNCELİ		
VAN		X
TOPLAM	0	7

**Tablo 9:** Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarların paça özelliği

Tablo 9 incelendiğinde, Doğu Anadolu bölgesindeki 14 ilden 7'sinin şalvarın paçalarını büzgülü

kullanmayı tercih etmiştir. Diğer iller hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

### Kullanım Alanına Göre:

KULLANIM ALANLARI İLLER	EVDE	SOKAKTA	İŞTE (TARLADA, BAHÇEDE)	ÖZEL GÜNLERDE
AĞRI				
ARDAHAN				
BİNGÖL				
BİTLİS	X		X	
ELAZIĞ	X			
ERZİNCAN	X			
ERZURUM				
HAKKÂRİ				
İĞDIR				
KARS				X
MALATYA		X		
MUŞ			X	
TUNCELİ				
VAN			X	
TOPLAM	3	1	3	1

**Tablo 10:** Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan şalvarın kullanım alanları

Tablo 10 incelendiğinde, Doğu Anadolu bölgesindeki 14 ilden 3'ü evde ve işte,1'i özel günlerde ve sokakta kullanmayı tercih etmişlerdir. Diğer iller hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

### Giyisi Form Özelliklerinin Mukayeseli Karşılaştırması

Anadolu, tarih boyunca çeşitli medeniyetlerin hüküm sürdüğü, farklı kültürlerin etkileşiminde birçok faaliyetlerin yaşandığı topraklardır. Ulusların kültürel değerlerini ve yaşam biçimlerini yansıtan en önemli öğelerden biri olan giyim kuşam biçimlerinin gün geçtikçe değişime uğraması ve çeşitli faktörlerin etkisiyle kaybolmaya mahkûm olması kültürel mirasların da yok olması anlamını taşımaktadır. Ancak bazı bölgelerimizin özellikle kırsal kesimlerinde geleneksel giysi formlarının değişime uğramış da olsa kullanıldığı bilinmektedir. Kültürel değerlerin yaşatılmasına katkıda bulunmak ve gelecek nesillere aktarabilmek için bu değerlerin araştırılması ve belgelenmesi önem taşımaktadır.

Bu düşünceden hareketle, bölgelerin kaybolmaya yüz tutan geleneksel şalvar çeşitlerini kumaş, bel özelliği, ağ özelliği, paça özelliği ve kullanım alanlarını belirlemeyi amaçlayan bu araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

#### 1.Kullanılan kumaşlar;

İç Anadolu bölgesinde şalvarı basma, pazen, saten, divitin, ipek, kadife, diril ve çizgili kumaşları tercih etmişlerdir.

Doğu Anadolu bölgesinde şalvarı ipek, pazen, saten, basma, çizgili ve kadife kumaş tercih etmişlerdir. Ağrı, Ardahan, Bingöl, Hakkâri, Muş, Tunceli, Van illerinde kullanılan kumaşlar hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

#### 2.Bel özelliği;

İç Anadolu bölgesinde şalvarın bel kısmını lastikli, uçkurlu, lastikli-uçkurlu kullanmayı tercih etmiştir.

Doğu Anadolu bölgesindeki şalvarın bel kısmını uçkurlu, lastikli kullanmayı tercih etmiştir. Ağrı, Ardahan, Bingöl, Hakkâri, Muş, Tunceli illerinde kullanılan bel özelliği hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

### 3.Ağ özelliği;

İç Anadolu bölgesindeki şalvarların ağ düşük, ağ yüksek, dikdörtgen, üçgen parça eklenmiş ve bazılarına parça eklemekten kullanmayı tercih etmişlerdir.

Doğu Anadolu bölgesindeki şalvarın ağ yüksek, ağ düşük, dikdörtgen, üçgen parça eklenmiş ve bazılarına parça eklemekten kullanmayı tercih etmişlerdir. Ağrı, Ardahan, Bingöl, Hakkâri, Muş, Tunceli illerinde kullanılan ağ özelliği hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

### 4.Paça özelliği;

İç Anadolu bölgesindeki şalvarın paçalarını düz, büzgülü kullanmayı tercih etmişlerdir.

Doğu Anadolu bölgesindeki şalvarın paçalarını büzgülü kullanmayı tercih etmiştir. Ağrı, Ardahan, Bingöl, Erzurum, Hakkâri, Muş, Tunceli illerinde kullanılan paça özelliği hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

### 5.Kullanım alanları;

İç Anadolu bölgesindeki şalvarı evde, işte, özel günlerde, sokakta kullanmayı tercih etmişlerdir.

Doğu Anadolu bölgesindeki şalvarı evde, işte, özel günlerde ve sokakta kullanmayı tercih etmişlerdir. Ağrı, Ardahan, Bingöl, Erzurum, Hakkâri, Iğdır, Tunceli illerinde şalvarın kullanım alanı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

## Sonuç

Geleneksel giysi formlarından şalvarın İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde benzerlik gösteren; kumaş cinsleri basma, pazen, saten, ipek, kadife ve çizgili kumaşları, bel özelliği lastikli ve uçkurlu, ağ özellikleri ağ düşük, ağ yüksek, dikdörtgen, üçgen parça eklenmiş ve bazılarına parça eklemekten kullanmayı, şalvarı evde, işte, özel günlerde, sokakta kullanmayı tercih etmişlerdir. İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesinde şalvar paça özelliği bakımından birbirinden ayrılır. Doğu Anadolu bölgesinde şalvarın paça özelliği büzgülü iken İç Anadolu bölgesinde düz ve büzgülü paçanın tercih edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Geleneksel giysi formu şalvarın, kullanılan ağ özelliğine ve kullanılan bölgeye göre adlandırıldığı, kullanım alanına göre kumaş özelliğinin değiştiği, bel özelliğinin çoğunlukla lastikli tercih etmelerinin nedeni kullanım rahatlığı olduğu düşünülmektedir. Bölgelerimiz arasında geleneksel formlardaki şalvarın kumaş, bel, ağ, paça ve kullanım alanları arasında farklılık olsa da hepsi şalvardır.

Hızlı yaşam tarzını benimseyen kent yaşamı, alışkanlıkları değiştirerek daha kolay ve pratik giysileri ön plana çıkarmaktadır. Küçük yerleşim birimleri olan kasaba ve köylerde geleneklerin halen yaşatılmasıyla birlikte, geleneksel giysilerin kullanılması ve gelecek kuşaklara aktarılması kısmen de olsa sürdürülmektedir. Geleneksel kıyafetleri folklorik kıyafetlerde kullanmayı tercih etmekteyiz.

**KAYNAKÇA**

- Çaylı, G. (2012). *Denizli Atatürk Ve Etnografya Müzesi'nde Bulunan Serinhisar İlçesi Yöresel Kadın Giysileri*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Isparta
- Çulcuoğlu, S. (2007). *Divriği Kıyafetleri Takı ve Aksesuarları*, Sivas.
- Görünür, L. ve Ögel, S. (2006). *Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları*. İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi, Cilt 3, Sayı 1, (59-68), Aralık
- Koca, E. (2009). *18 ve 19. Yüzyıl Osmanlı Erkek Modası*. Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, Sayı 7, Konya
- Koçu, R. E. (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, İstanbul: Sümerbank Yayınları.
- Şahin Y. A. ve Kahveci M.(2000). *Tokat İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara.
- Şenocak, E. (2006). *Yöresel Kıyafetlerin Türkülerdeki Dili*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Halk Kültüründe Giyim Kuşam Ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Eskişehir.  
[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

## 16. YÜZYIL VENEDİK SANATINDA MİMARİ MEKAN VE RESİM İLİŞKİSİ

### THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURAL SPACE AND PAINTING IN 16TH CENTURY VENETIAN ART

**Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
[erdal.kara@msgsu.edu.tr](mailto:erdal.kara@msgsu.edu.tr)

#### Öz

Rönesans Venedik'te 16. yy'ın başlarında zirve noktasına ulaşmış ve "Venedik Ekolü" olarak bilinen özgün biçimini almıştı. Venedik Ekolü mimarlık ve resmi bir araya getirmişti. Resimler kiliseler, manastırlar okullar ve saraylar için yapılıyordu. İçerik ve kompozisyonları binaların mimari mekanları için tasarlanıyordu. Bu da resim kompozisyonunda tarihsel bir değişim yarattı. Resmin mimari yapının bir parçası olması kadar, binaların mimari yapıları da resmin bir parçası oldu. Yapının içinde resme bakış açısı, resmin kurgusuna doğrudan etki etti. Giovanni Bellini San Zaccaria Kilisesinde resmin kompozisyonunu mimarlıkla birleştirdi ve Tiziano'nun tavan resimleri Venedik Sanatı'nda yeni bir akım yarattı. Paolo Veronese ve Tintoretto Tiziano'nun yolunu takip etti ve mimari yapı için resim kurguları ve kompozisyon oluşturdular. Bu sanatçılar mimari mekanda resmin en güçlü etkisini elde etmesi için çalıştılar ve resim kurguların oluşan kompozisyonların binaların yapısal ihtiyaçlarından bağımsız olmadığını gördüler. Böylece kendilerinden sonra gelen sanatçıların da bu bağlamda çalışmalar yapmalarına sebep oldular. Venedik Sanatı'nda resim ve mimarlık birlikteliği, her iki sanatı da gelişmesine sebep olmuştur. Kompozisyon tasarımındaki yapısal değişim, resim sanatının içeriğini ve yansıttığı etkiyi değiştirmiş ve Barok sanatın doğmasına yol açmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Rönesans, Venedik, Resim, Mimarlık, Sanat, Kompozisyon

#### Abstract

The Renaissance in Venice reached its peak at the beginning of the 16th century forming its own authentic school, known as the "school of Venice". The Venetian school brought together architecture and painting. Paintings were incorporated into churches, monasteries, schools and palaces. The content and compositions of the paintings were designed according to the architectural space of the buildings. This marked a historical change in painting compositions. The architectural structure of buildings became a part of painting as much as paintings were a part of architectural structure. Line of sight to the painting in the construction had direct impact on the composition of the pictures. Giovanni Bellini combined the picture and its composition with architecture in the San Zaccaria Church and Titian's ceiling pictures began a new trend in Venetian art. Paolo Veronese and Tintoretto followed Titian's way and developed compositions in architecture. These artists worked towards architectural space and have seen that development of the compositions of the paintings are not independent from the constructional needs of the buildings. Thus they caused the artists after themselves to work in this content. Unity of the architecture and the painting in Venetian art caused the development of the both of these artistic branches. Structural changes in the composition design changed the content and reflected effect of the art of painting so that Baroque art has been born.

**Key Words:** Renaissance, Venice, Painting, Architecture, Art, Composition

## Giriş

Antik Yunan ve Roma uygarlıklarına ait bilgiler ve sanatsal biçimlerin hümanizim düşüncesiyle birleştiği bir dönem olan Rönesans, 15.yy'da İtalya'nın Floransa kentinde doğdu (Wundram, 2008: 49). Kelime anlamı “yeniden doğuş” olan ve yaklaşık olarak 17.yy'ın başına kadar devam eden bu dönem, mimarlık, resim ve heykel alanlarında yepyeni bir başlangıca sebep olmuştu. Rönesans felsefesi ve sanat anlayışı ortaya çıkmasından kısa bir zaman sonra İtalyan kentleri arasında hızlayıldı ve o tarihe kadar daha çok Gotik sanatın Bizans sanatıyla harmanlandığı Venedik Cumhuriyeti'ne ulaştı. Rönesans ilk önce, Venedik şehri ve ona bağlı olan diğer kentlerin mimari yapılarında, Jacopo Sansavino, Leon Battista Alberti, Giuliano da Sangallo ve Donato Bramente gibi mimarlar vasıtasıyla ortaya çıktı. Fakat en dikkat çekici etkisini ilk önce Donatello ve Verocchio gibi büyük ustaların yaptığı atlı savaşçı anıtları ile heykel ve daha sonra da başlı başına bu şehre ait bir ekole dönüşecek olan resim sanatlarında gösterdi.<sup>1</sup>

15.yy'ın ikinci yarısının sonlarına doğru, Jacobo Bellini'nin oğulları Gentile ve Giovanni, damadı Andrea Mantegna, Cima de Conegliano, Vittore Carpaccio, Marco Basaiti gibi ressam, çoğunlukla saraylar için yapılan manzara ve portre türünde resimler ve Venedik'in her yanında inşaa edilmiş olan kilise ve manastırlar için büyük boyutlu dinsel konulu kompozisyonlar üretmekteydiler.<sup>2</sup> Resimlerin tamamı, meydanları süsleyen heykellerin aksine, mimari yapılar için yapılan ve binanın iç mekanının tasarımı ile uyumlu eserlerdi.<sup>3</sup>

Çoğunlukla büyük salonların duvarlarını boydan boya kaplayan şehir manzaraları veya savaş sahnelerinden oluşan kompozisyonlar, portreler, kiliseler için yapılan ve simetrisinin önemli olduğu resimler dengeli merkezi kompozisyon kurallarının dışına pek çıkmıyorlardı (Wundram, 2008: 49). Bu resimlerin pek çoğu günümüzde sanatsal değerlerinin yanı sıra, o dönemin şehir hayatını da yansıttıklarından belgesel değer de taşımaktadırlar. Kilise resimlerinin çoğu üçlü veya ikili paneller veya altar resimlerinden

<sup>1</sup><http://www.italianrenaissance.org/donatellos-gattamelata> 18.02.2018. 17:00

<sup>2</sup><http://www.vittorecarpaccio.org> 18.02.2018 18:30

<sup>3</sup><https://www.britannica.com/art/Venetian-school> 18.02.2018 17:30

oluşmaktaydı ve konu olarak farklılıklar göstermelerine rağmen üslup açısından Floransa resim üslubunun biçime ve desene önem veren tavrının etkisi altındaydılar. Bununla birlikte Floransa'dan farklı olarak fresk yerine yağlıboya tekniği yaygın olarak kullanılmaktaydı. Bu da sanat eseri için hem taşınabilirlik sağlamakta, hem de istenilen etkiyi vermek üzere tekniksel olanakların artması anlamına imkan vermekteydi. Altar resimleri klasik haç planlı şapellerin sağ ve sol duvarlarında ikili veya üçlü sıralı altalarda veya merkezde yer almaktaydılar. Bunlar büyük çoğunluğu İtalyanca'da “Sacra Converzazione”<sup>4</sup> olarak adlandırılan tarihin farklı zamanlarında ve yerlerinde yaşamış azizler ve kutsal kişilerin İsa ve Meryem'le birlikte tasvir edildikleri resimlerdir.

## 1. San Zaccaria Altar Resmi

16.yy'a girerken Sacra Converzazione türü altar resimlerinin sanat tarihinde en bilinenlerinden birisi resmedildi. Bu resim Venedik'te San Zaccaria kilisesi için Giovanni Bellini tarafından 1505 yılında tamamlanmış olan resimdir. Yapıldığı tarihten daha sonra “San Zaccaria Altar Resmi” olarak anılmıştır. Resim üslupsal özellikleri açısından Venedik Ekolü olarak anılacak plastik dilin ilk örneklerinin en önemlisi sayılır. Bu üslup, resimde ışık, renk ve renk tonlarının zenginliği ve birbirleri ile ilişkisi üzerine oluşturulmuştur ve sanat tarihinde daha önce bir benzeri yoktur. Tonların zenginliği ve yumuşaklığı kadar biçimlerin de yumuşak ve akışkan oluşu yani açık form etkisinin görülmeye başlaması önemli derecede dikkat çekmekle birlikte resim sanatında yeni bir biçimsel dil oluşmasının da hazırlayıcısıdır.

San Zaccaria Kilisesi'nin ana salonunun sol duvarının tam ortasında bulunan resim merkezi bir kapalı kompozisyona sahiptir. Meryem ve Çocuk İsa, bir tahtın üstüne üçgen oluşturacak şekilde tam ortada bulunurken, sağ ve sol tarafta simetrik bir biçimde Aziz Petrus, Azize Katerina, Azize Lucia ve Aziz Hiyeronimus yer almaktadır (Gombrich, 1992: 249). Resmin tam ortasında bir melek müzik aleti çalıyorken resmedilmiştir. Resmin içinde anıtsallık ve yapısal sağlamlık duygusu veren üçgen bir yapı oluşmaktadır ki bu Rönesans resminde sık kullanılan bir kompozisyon şemasıdır. San Zaccaria Altar

<sup>4</sup><https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/sacra-converzazione> 10.10.2017, 18:02

Resmi, içinde yer aldığı mimari mekanın doğal bir uzantısı gibi olma illüzyonunu yaratacak elemanlardan oluşturulmuştur. Resmin içinde, izleyicinin bakış açısına ve göz hizasına göre ayarlanmış bir perspektif kullanılmıştır. Karo taşlı zemin bu perspektifin derinlik hissine yardımcı olan bir mimari eleman olarak öne çıkmakta ve simetrik sütun, kemer ve altar gibi diğer mimari elemanlar resme çok etkili bir boşluk hissi katmaktadır. Resimde espas ve hareket duygusu yoğun olarak algılanmaktadır. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, resmin yerleştirildiği altara çerçeve oluşturan, kemer alınlık ve sütunlardan oluşan mermer yapısı resimdeki mimari elemanların doğal bir uzantısı olarak duvardan başlayarak kilisenin ana salonuna doğru katmanlı bir hareket ve derinlik oluşturmaktadır.



**Fotoğraf 1:** San Zaccaria kilisesi iç mekan, Erdal Kara

Bu resimde mimari yapı ve resimsel espas birbirinden ayrılmaz ve ayrıştırılmaz bir etki yaratacak şekilde, bütünlük içinde görülmektedir. Yanılsama ve mekan arasında ayrılmaz bir bütünlük oluşmasıyla birlikte resmin nerede başlayıp nerede bittiği algılanamaz bir hale gelmiştir. Resimle birlikte mekana yeni bir kapı açılmış ve mekan derinliği bir ayna gibi artmıştır. Sonuçta dinsel ve mistik bir etkiyle mekanda sonsuzluk algısı oluşmuştur. San Zaccaria altar resmi, kendi türündeki diğer resimler için mükemmel bir örnek oluşturmuş ve çağdaşı olan ressamalara ve sonraki dönemlere ilham kaynağı olmuştur.

Kara

## 2. Frari Kilisesi Ve Pala Pesaro

Giovanni Bellini'nin öğrencisi olan ve kendisinden sonraki dönemde Venedik'in baş ressamı olacak olan Tiziano, Papalık filosu komutanı ve Kıbrıs'daki Baf kenti piskoposu olan Venedikli asilzade Jacopo Pesaro tarafından Venedik'te bulunan Santa Maria Gloriosa dei Frari kilisesi için sipariş verilen altar resmini yapmıştır. Sacra Convezazione türünde olan resim 1526 yılında tamamlandı ve İtalyanca Madonna di Ca'Pesaro veya Pala Pesaro olarak adlandırıldı. Resim Jacopo Pesaro'nun 1502'de Türklere karşı kazandığı bir zafer anısına yapılmıştır ve Tiziano daha önce Pesaro'yu resmettiği "Papa IV. Alexander'ın Jacopo Pesaro'yu Aziz Pavlos'a takdimi" tablosundan, bu resim için yararlanmıştır. Resimde sütunlu bir avluda merdivenlerin bitiminde yüksek bir kaideye oturmuş Meryem ve Çocuk İsa ve onların yanında Assisili Aziz Francesco, Padovalı Aziz Antonio ve Aziz Petrus yer almaktadır (Gombrich, 1992: 252). Bulutlar üzerinde iki melek bir haç taşımakta ve bu kazanılan zaferin kutsallığını vurgulamaktadır. Ayrıca Pesaro ailesi resmin alt köşesinden kompozisyona dahil olmakta, sol tarafta ise Papalık sancağı taşıyan bir asker sarıklı esirleri bu kutsal guruba sunmaktadır. Jacopo Pesaro önde, Meryem ve İsa karşısında diz çökmüş bir biçimde resmedilmiştir.



**Fotoğraf 2:** Tiziano'nun Pala Pesaro resminin Frari Kilisesi içindeki görünümü, Erdal

Tiziano bu resimle birlikte yüzyıllardır süren kompozisyon geleneklerini değiştirmiş, hem içerik, hem de yapısal açıdan Barok etkinin ve açık kompozisyonun yolunu açmıştır. Resim Frari Kilisesinin ana salonunun sol kanadında bulunan bir şapel için sipariş verilmişti ve bu Giovanni Bellini'nin altar resminin San Zaccaria kilisesinde bulunduğu yerle hemen hemen aynı konumda yer almıştı. Tiziano tüm gelenekleri değiştirerek Meryem ve Çocuk İsa'yı merkezden ve cephe pozisyonundan koparıp yüzlerini sola doğrultacak şekilde resmin sağ tarafında yerleştirmiş ve merkezi kompozisyon şemasına son vermiştir. Bununla birlikte kompozisyona hareket duygusunu arttıran, birbirini kesen ters üçgenler yerleştirmiştir. Bu yeni kompozisyon düzeni kilisenin mimari yapısı ve resmin mekanda asılı olduğu yerle birlikte bir bütünlük ve devamlılık oluşturmaktadır. Böylece izleyenin mekan içindeki pozisyonu ve bakış açısı ile de resmin görsel etkisi güçlenmekteydi. İzleyen resmi tam anlamıyla algılamak ve ayrıca Meryem ve Çocuk İsa ile karşılaşmak için altların tam karşısında durmak zorunda kalmamış oluyordu. Kiliseye girişten itibaren kutsal gurupla yüzyüze kalma hissi yaşayan izleyici, resme cepheden bakar pozisyona geldiğinde ise resmin tamamıyla yüzleşmekteydi. Bu sonuç resimsel kompozisyonun mimari mekan ile birlikte hareket oluşturmaya sebep olmuştur. Pala Pesaro'nun kompozisyon düzeninin ilerleyen yıllarda Manierist sanatı etkilediği görülmektedir. Her ne şekilde olursa olsun bu kompozisyon düzeni resme daima bir dinamizm duygusu katmaktadır. Tiziano'nun diğer başyapıtlarında da görüldüğü gibi gelecek kuşakların sanatını etkileyen o döneme kadar bu denli tanık olunmamış bir derinlik, denge, hareket ve atmosfer etkisi böylece resim sanatına girmiş bulunmaktaydı.

## 3. Meryem'in Tapınağa Sunumu Resmi ve Sala Dell'Albergo İlişkisi

Mimari mekan ve resimsel kompozisyon ilişkisinin bir diğer önemli örneği ise, Tiziano'nun 1534 -1538 yılları arasında yaptığı ve bugün Venedik'te Gallerie dell'Accademia'da sergilenen "Meryem'in Tapınağa sunumu" adlı tablodur. Resim bugün hala sipariş verildiği orijinal yerinde bulunmaktadır. Accademia binası resmin yapıldığı dönemde Scuola Grande di Santa Maria



della Carita adıyla Venedik'in prestijli bir sosyal dayanışma kurumu olarak hizmet vermekte ve içinde Santa Maria della Carita kilisesi ve Canonici Lateranensi manastırını barındırmaktaydı.<sup>5</sup>

Resim kilisenin şapeline çıkan merdivenlerin yer aldığı prestijli Sala dell'Albergo salonu için sipariş verilmişti. Kompozisyon salonun kapı ile kesilen duvarında panoramik bir görüntü oluştururken, soldan sağa doğru takip edilen justa-poze (yan yana dizili) bir rölyef etkisi ve yavaş bir ritm duygusu yaratmaktadır. Meryem, tapınağın merdivenlerini çıkarken, soldaki gurupta dönemin önemli şahısları yer almaktadır. Resimdeki elemanlar tuvalin derinliğine göre değil, yüzeye yakın dar bir alana yerleştirilmişler, bu da izleme mesafesi ve mekanın sükuneti ile birlikte hareket eden bir etki yaratmıştır. Tiziano tapınağın merdivenleri ile Sala dell'Albergo'nun şapele çıkan merdivenlerini özdeşleştirmiş, mimari yapı ile resimsel kompozisyon arasında referans oluşturmuştur. Tapınağın merdivenlerinin taşları, salona açılan kapının alınışını oluşturacak şekilde çizilmiş ve böylece, resim elemanları mimari yapıdan bağımsız bir biçimde hareket etmeyerek mekan ile bütünleşmiş, mekan derinliği ve devamlılık elde edilmiştir. Salonun geniş duvarı, kapıları ve merdivenleri, resmin sadece kompozisyonunu değil, konusunu ve yansıtacağı etkiyi de belirleyen bir unsur haline almaktadır. Sala dell'Albergo'da yer alan ve farklı zamanlarda yapılmış olan diğer beş resim mimari mekanla bütünleşmekten ziyade, mekanda sergileniyor etkisi yaratırlar. Bu da "Meryem'in Tapınağa Sunumu" tablosunun kompozisyon özelliklerinin daha fazla öne çıkmasına sebep olmakta, yeni kompozisyon olgularının oluşmasını yaratmaktadır.

Sabah duası için şapelin merdivenlerini çıkan rahibe adayları, resimde tapınağın merdivenlerini çıkan Meryem ile karşılaşıyorlardı. Bu durum, konunun ve kompozisyonun sipariş verildiği mekan için nasıl özel bir şekilde hazırlandığının da göstergesidir. Gerçek mekan ve resimsel mekan birbirinin yansıması haline alırken, resimdeki karakterler ve özellikle de Meryem, Santa Maria della Carita kilisesinde ibadet eden kişilerin bir yansıması haline de almaktaydı. Bu durum mimari mekan ve resim birlikteliğine oluşan atmosferin de etkisi ile mistik ve kavramsal bir derinlik katmaktadır.

<sup>5</sup> <http://www.gallerieaccademia.org/il-museo/> 15.07.2017 15:00



**Fotoğraf 3:** Sala dell'Albergo ve Meryem'in Tapınağa Sunumu tablosu, Erdal Kara

#### 4. Santa Maria Della Salute Kilisesi Ve Tiziano'nun Tavan Resimleri

Büyük Kanal'ın Lagun'a açıldığı noktada, anıtsal kubbesi ve beyaz mermerden yapısıyla ihtişamlı bir şekilde yer alan Santa Maria della Salute Bazilikası, beş adet Tiziano resmine ev sahipliği yapmaktadır. Bunlardan üçü tavan resmi olup bazilikanın Sacristia bölümünde yer almaktadırlar. Eski Ahit'ten simgesel hikayelerin resmedildiği tuval üzerine yağlıboya tablolar Davut ve Golyat, İbrahim ve İshak, Habil ile Kabil'dir. 1687 yılında kapılarını ibadete açan barok mimarideki kilisenin bu özel bölümünün yüksek tavanında, kilisenin inşasından yaklaşık bir yüzyıl önce yapılmış olan resimler hayali bir destanlar alemini, gerçekler dünyasına dönüştüren birer pencere gibi durmaktadırlar.

1542-1544 yılları arasında yapılmış ve üç metreye yakın yükseklikleriyle oldukça gösterişli olan resimler aslında Lagun'un daha uzak bir köşesinde yer alan San Spirito in Isola adasındaki manastırın yüksek tavanı için, adanın yöneticisi keşişler tarafından sipariş edilmişlerdi. Ancak manastır 1656 yılında Papa VII. Aleksander tarafından feshedilince, resimler o tarihlere inşaası devam eden Santa Maria della Salute Bazilikası'na satılmışlardı.

Sanat tarihi, Tiziano'nun bu üç kompozisyonundan daha önce yapılmış sayısız

tavan resmine tanıklık etmiştir. Bu resimler çoğunlukla fresk, mozaik veya ahşap üzerine boyama teknikleri ile yapılmış ve perspektifleri ya cepheden görülecek şekilde , ya da Melozzo da Forlî'nin<sup>6</sup> perspektif ilkelerine göre kompoze edilmişlerdir. Tiziano'nun resimleri ise cepheden bakıldığında farklı tavanın düzleminde, mekanın perspektifiyle birlikte görüldüğünde ise farklı etkiye sahiptirler. Cepheden bakışta üçgenlere yerleştirilmiş figürler ve formların hareketleri, tuval yüzeyinden derine giden bir perspektif ile düzenlenmişlerdir. Her üç resimdeki figürlerde belli belirsiz bir rakursi<sup>7</sup> mevcuttur ve geri planda yer alan gökyüzünün ışık ve gölgeleri derinlik hissini arttırırlar. Ön planda mutlaka bir kaç eleman perspektifi içeri doğru arttırmak için bir başlangıç noktası oluşturmak üzere bulunmaktadır. Bu Davut ve Golyat'ta Golyat'ın eli ve kolu, İbrahim ve İzhak'ta, çocuğun küçük bedeni ve odun yığını, Habil ile Kabil'de, Kabil'in başı ve kollarıdır. Resimleri tavanda asılı gördüğümüzde ise bambaşka bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Figürler rakursiyeye girmektedirler ve böylece boyları ister istemez kısalmaktadır. Resmin içine doğru bir spiral hareket bizi, cepheden bakışta fon gibi gözükken gökyüzüne doğru çekmektedir. Sanki tavanda birer pençere açılmış ve bu dev figürler göklerin aleminin kıyısında biz onları görelim ve hikayelerini izleyelim diye durmaktadırlar. Resimlere uzak bir mesafeden açılı bir şekilde bakış, kompozisyonlara farklı bir derinlik, hareket ve devinim hissi katmakta ve yansıttıklarını doğrudan etkilemektedir. Bu figürler bize uzak bir mesafede durup poz veren karakterler değildirler. Bu figürler, tüm anıtsallıklarıyla ve ulaşılmazlıklarına sonsuz bir an içinde varolan ve izleyici ile o tek bir an içinde iletişim kuran ilahi kişiliklerdir. Resme cepheden bakışta ön planda duran elemanlar, aşağıya sarkan elemanlara dönüşmüş, geri plan olarak algılanan herşey ise mekansal olarak "yukarıda" hissi vermeye başlamıştır. Yani resmin espasına dair herşey yer değiştirir olmuştur. Tiziano sadece figürleri değil, tüm atmosferi kilisenin tavanından gökyüzüne doğru derinlik yanılmasıyla kurgulamıştır.

<sup>6</sup><https://www.britannica.com/biography/Melozzo-da-Forli>  
18.07.2017 15:00

<sup>7</sup>Resim sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, izleyicinin gözüne yakın tarafının geniş, uzak tarafının dar gösterilerek kısaltılması ve böylece perspektif içindeki konunun belli edilmesini tanımlayan terim. y.n



**Fotoğraf 4:** Santa Maria della Salute Kilisesi, Sacristia bölümü tavanında Tiziano'nun Davut ve Golyat tablosu, Andrea Pattaro/AFP/Getty Images)

## 5. Paolo Veronese Ve San Sebastiano Kilisesi Ve Dükalık Sarayı Resimleri

Tiziano'nun San Spirito manastırı tavanında yarattığı mekan etkisi, yankılarını kendi ardından gelen sanatçı kuşağı içinde bulmuştur. Paolo Veronese, San Sebastiano kilisesi için yağlıboya ve fresk teknikleriyle yirmiden fazla resim yapmıştı. Bunlardan uzun ana salonun ahşap tavanında "quadri principali" olarak sergilenen üç büyük boyutlu tuval, ressamın baş yapıtları arasında gösterilerek öne çıkmaktadır. Michelangelo'nun Sistin Şapel resimlerinden sonra kiliselerin tavanlarına Eski Ahit'ten sahnelerin canlandırılması gelenekselleşmeye başlamıştı ve bu tür resimlere örnek olarak Venedik'te bir tek Tiziano'nun San Spirito tavan resimleri bulunmaktaydı. 1555-1556 yıllarında yapılmış olan Eski Ahit'in Esther Kitabı'ndan , Yahudilerin Pers egemenliği altında yaşadıkları dönemde, İmparatorla evlenerek İmparatoriçe olmuş ve Yahudiler tarafından kahraman olarak kabul edilen Esther'in hikayesinden sahnelerin anlatıldığı resimler hem yapılaş amaçları hem de kompozisyonları açısından Tiziano'nun izlerini taşımaktadırlar.

Tavanın tam ortasında bulunan dikdörtgen resim Esther'in Pers İmparatoru Ahasuerus tarafından taç giydirilmesi törenini göstermektedir (Priever, 2000: 39). Kare'ye yakın bir dikdörtgen tuvale yapılmış resmin merkezinde imparatorun önündeki basamaklarda taç giymek üzere diz çökmüş olan Esther yeşil ve koyu mavi kıyafetler içinde gösterilmiştir. Tam karşısında ise Ahasuerus zıt renkler olan kırmızı ve turuncuya

yakın bir sarı kıyafet giymekte ve böylece izleyicinin bakışı resmin bu merkez noktasında yoğunlaşmaktadır. Kompozisyon resmin sağ üst köşesinden sol alt köşesine doğru uzanan bir aks ve onu doksan derece kesen diğer bir aks ile oluşturulmuş dik üçgen üzerine kurgulanmıştır. Öyle ki resmin hemen hemen bütün ana formları bu büyük üçgenin aksları üzerine yerleştirilmiştir. Üçgen yapı kompozisyona bir anıtsallık ve sağlamlık katarken, üçgenin dik olması derinliği ve hareket duygusunu oluşturmada bir yardımcı unsur olmaktadır. Bu resim, diğer iki resimle birlikte ve tıpkı Tizano'nun üçlüsünde olduğu gibi farklı açılardan bakıldığında derinlik ve hareket etkisini arttıracak yada azaltacak şekilde kurgulanmıştır. Figürler, tuvalin alt yarısında yoğunlaştırılmış, rakusi oluşturularak boyları daraltılmış böylece tavanda görüldüklerinde gökyüzüne doğru uzama ve yükselme etkisi elde edilmiştir. Tabi ki yine Tizano'da olduğu gibi, resmin üst yarısı derinlik hissini ve mekan etkisini artırmak için büyük oranda boş bırakılmıştır. Veronese kompozisyonunun ön planına derinliği ve perspektif etkisini arttırmak için başlangıç noktası olarak zırlı bir figür ve bir de köpek yerleştirmiştir. Bu figür, hikayenin kötü karakteri olan vezir Aman'dır. Aman'ın vücut hareketi köpekle birlikte bir başka üçgen oluşturmakta ve başının üstündeki diğer elemanlarla birlikte bir spiral oluşturarak kompozisyonda içeri doğru bir giriş yaratmaktadır. Sonuçta kilisenin mimari yapısı, izleyici ile tavan arasındaki mesafe ve resmin kompozisyonu bütüncül bir görsel etki ortaya çıkarmaktadır.

Diğer iki resim oval biçimdeki tuvallere yapılmış ve merkez resmin iki ucuna, kiliseyi dikey bir şekilde takip eden aksın üzerine yerleştirilmiştir. Ahasuerus'un ilk karısı Vashti'yi konu alan "Vashti'nin Kovulması", "Esther'in Taç Giymesi" resimiyle benzer bir kompozisyon içermektedir (Priever, 2000: 40). Merkezde diğer resimde de görülen basakmaktan inen Vashti, tuvalin tam ortasında kırmızı ve yeşil renklerden bir kıyafetle odak noktası oluşturmaktadır. Her iki resim de farklı açılardan görülmek üzere kurgulandıklarından, alt kısımları birbirine bakacak şekilde zıt istikametlerde yerleştirilmişlerdir. Böylece, Vashti'nin kovulması, altardan kilisenin ana kapısına doğru bakılınca görülürken, diğer resimler, ana kapıdan altar yönüne doğru bakarken görülecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Bu da resim gurubunun

mimari mekanla uyumuna katkı sağlamaktadır. Doğal olarak resme giriş noktası olarak diğer resimde görüldüğü gibi bir insan ve bir köpek figürü ön plana yerleştirilmiştir. Diğer oval resim "Mordechai'nin Şehrin Sokaklarına Zaferle Gelişi" adını taşımaktadır (Priever, 2000: 41). Resim Esther'i küçük yaşta evlat edinen ve hikâyenin bir diğer kahramanı olan, kuzeni Mordechai'nin beyaz bir at üstünde anıtsal bir biçimde göstermektedir. Uçurumun tam kıyısında son anda durmuş bir şekilde poz veren beyaz at, tavandan kilisenin içindeki izleyicilere doğru bakmaktadır. Haman'ın bindiği siyah at ise, tavandan (gökyüzünden) kilisenin içine düşerken resmedilmiştir. Burada Veronese muhteşem bir perspektif kullanmış ve yanılısama oluşturmuştur. Bir kaç ters üçgenin üzerine yerleştirilmiş olan figürlerle kompozisyon dinamizm ve yukarı doğru hareket etkisi taşımaktadır. Bununla birlikte resim önden geriye- aşağıdan yukarıya doğru farklı elemanlarla kademelendirilerek, derinlik duygusu yoğun biçimde artırılmıştır. Kompozisyonun en önünde duran bariyer ve hareketli figür ile resme giriş yapılırken, hareket birden bire üçgen akslarıyla merkezden kenarlara doğru bir açılma göstermektedir. Bu planda resmin ana karakterleri yer alırken, geri planda mimari bir yapının perspektifi ve ona eklenmiş ikincil figür gurubu bulunmaktadır. Tabi ki gökyüzü resme boşluk hissi katmakta ve sonsuz bir uzam alanı yaratmaktadır. Veronese'in San Sebastino Kilisesi üçlü tavan resimleri, bu tür yanılısamanın yaygınlaşmasına ve dolayısıyla bu tür kompozisyon olgusunun oluşmasına sebep olacaktır. Barok Sanat bu etkilerden nasiplenecekti.



**Fotoğraf 5:** San Sebastiano Kilisesi'nin tavan görüntüsü, Erdal Kara

Paolo Veronese San Sabestiano Kilisesi resimleriyle elde ettiği tecrübeyi daha sonra Maricana Kütüphane'si tavanı için yaptığı alegorik kompozisyonlarda, Maser'deki Villa Barbaro için yaptığı fresklerde ve Dükalık Sarayı'daki üç büyük salonun tavan resimlerinde görmek mümkündür. Sala del Collegio, Sala del Consiglio dei Dieci ve Sala del Maggior Consiglio için 1575-1585 yılları arasında yaptığı büyüklü küçüklü kırktan fazla tuval üzerine yağlıboya resim tavanın ahşap dekorasyonu ile bir bütünlük ve düzen içerisindedir. Bununla birlikte resimler tek tek ele alındıklarında da Venedik Cumhuriyeti'nin ihtişamını anlatan veya kazandığı tarihsel zaferleri gösteren sanatsal başyapıtlardır. Bu kompozisyonların yapısal kökeni Esther'in hikâyesinin anlatıldığı resimlere dayanmaktadır. Fakat bunun dışında dekoratif ahşap tavanın geometrik yapısına uygun olarak yapılmış düzenleme ve ona göre hazırlanmış tuval şekilleri ile bütün tavan, salonlarda farklı bir mimari mekan ve derinlik algısı yaratmakta, dikdörtgen şeklindeki geniş salona eklenmiş dekoratif nesnelere oluşturan çok, mimari yapının bir ana unsuru halinde karşımıza çıkmaktadır.



**Fotoğraf 6:** Paolo Veronese, Vashti'nin Kovulması, San Sebastiano Kilisesi, savevenice.org



**Fotoğraf 8:** .Dükalık Sarayı, Sala del Maggior Consiglio iç mekan görünümü ve Tintoretto'nun Il Paradiso tablosu, venicefoundation.com

## Sonuç

Dükalık Sarayı'nın büyük salonlarının tavanlarında Veronese'in dışında Tintoretto, Palma Il Giovane ve Francesco Bassano'nun da resimleri yer almaktadır. Sarayın meclis salonu, Sala del Maggior Consiglio'nun geniş duvarını boydan boya kaplayan Tintoretto'nun başyapıtı olan, dünyanın en büyük tuval resmi "Il Paradiso" da yer almaktadır. Fakat bu resimler ve saraydaki başka diğer tablolar, mimari yapının bir parçası olarak ortaya çıkmaktan daha çok, mekanda sergilenen resimler olma durumundadırlar. Bu bakımdan mimari yapıların özellikleri ve nitelikleri ile birlikte ortaya çıkan ve bu yapıların uzantısı olarak kompoze edilen resimler, mekandan bağımsız tasarlanıp, sadece orada sergilenmek amacıyla bulunan resimlerden ayrı değerlendirmek gerekir. Öyle ki, bu resimler bazen, San Zaccaria'da olduğu gibi mekanın tüm mimari özelliklerini kendi bünyelerinde barındırarak yapıyı içlerine alırlar, bazen de Meryem'in Tapınağı Sunumu'ndaki gibi içerik ve temaları kompozisyona katkı sağlar ve kompozisyon mekânın bir yansıması haline gelir. Ya da kompozisyon resmin mekanda izleyiciler tarafından görüleceği konuma ve buradan elde edilmek istenen etkiye göre oluşturulur. Bu da resimleri bir galeride, müzede veya görsel imaj olarak görmekle, orjinal yerlerinde görmek arasında bir fark yaratır. Tıpkı Tiziano'nun veya Veronese'in tavan resimlerindeki gibi mimari yapı ve mekân tüm resmin kurgusunun oluşmasına etken olur ve onu izleyiciye sunar. Bu tip resimlere bir diğer örnek de Tintoretto'nun San Giorgio Maggiore Kilisesi'ndeki "Son Akşam Yemeği" tablosudur. Resim mekânın perspektife etkisine uyumlanmış durumdadır. Resimler nerede durduklarına ve hangi açıdan bakılacaklarına göre kompoze edilmişlerdir.

16.yüzyıl Venedik resim sanatında kompozisyonun gelişim ve dönüşüm geçirmesi mimari mekânın özellikleri ve ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkmış bir olgudur. Bellini'nin resimsel elemanları mimari elemanlarla birlikte kullanması durumu merkezi ve simetrik kompozisyon kurgusu ile birlikte ortaya çıkmıştır. San Zaccaria'da mimari mekânın kompozisyonunu ve yapısını doğrudan etkilemiştir. Bununla birlikte, resim de mimari mekâna bir doğal derinlik katıp, onun bir parçası haline almıştır. Tiziano, Frari Kilisesi'ndeki Pala Pesaro altar resmiyle, Giovanni Bellini'nin

kurgusundan açıkça etkilenmiş ve onu mimari mekânın ihtiyaçlarına göre yeniden kurgulamıştır. Böylece sanat tarihinde yeni bir kompozisyon düzeni ortaya çıkmıştır (Gombrich, 1992: 252). Merkezi kompozisyon kurgusundan uzaklaşan bu düzende, resmin mekanda nerede, hangi konumda bulunduğu ve izleyicide nasıl bir etki bırakmak istendiği önemli bir unsur olmuştur. Tiziano, Sala dell' Albergo'daki Meryem'in Tapınağı Sunumu tablosunda, kompozisyonu mekânın yapısı ve kullanım amacıyla birleştirerek kurgulamıştır. Resim konusu ise bir manastıra ait olan bu mekâna duygusal bir derinlik katmaktadır. Santa Maria della Salute Kilisesi'nde bulunan tavan resimleriyle de, yine izleyicinin bakış açısına dayalı bir kompozisyon düzeni yaratmıştır. Rakursi kullanımına dayalı bu düzen, mekân içinde gökyüzüne doğru bir derinlik algısı yaratmaktadır. Paolo Veronese San Sebastiano Kilisesi'ndeki tavan resimlerinde Tiziano'dan öğrendiklerini çeşitlendirerek uygulamıştır. Veronese'in resimleri Venedik sanatında tavan resimlerinin mimari mekânlarda kullanılmasını yaygınlaştırmıştır. Daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan sanat akımlarında bu türün yaygınlaştığını görmekteyiz. Venedik Dükalık Sarayı resimleriyle birlikte Veronese'in alegorik resimlerinin yanında Tintoretto'nun da önemli çalışmalarını görmekteyiz. Bu resimler de içerik ve biçimsel unsurlarıyla mimari yapının ayrılmaz parçası halindedir. Rönesans'ın Venedik sanatını etkilemeye başladığı dönemden Barok sanatın ortaya çıkışına kadar geçen zamanın resim sanatının mimari ihtiyaçlar doğrultusunda adım adım dönüştüğü bir dönem olduğuna tanık olmaktadır.

Venedik Sanatı'nın mimarlık ve resim birlikteliğiyle geçirdiği bu yolculuk, her iki sanat türünü de biçim ve içerik açısından etkilemiş ve dönüştürmüştür. Yeni kompozisyon kalıpları ortaya çıkmış, resimler farklı amaçları hedefleyerek oluşturulmuştur. Bu dönemde elde edilen birikim, başta Barok sanat olmak üzere gelecek yüzyıllarda ortaya çıkan sanat akımlarında etkilerini göstermiştir. Bu açılarından da 16. yy'da Venedik hem resim sanatında hem de mimarlıkta, özgünlüğü, ortaya koyduğu yenilikleri, yapıtları ve ustalarıyla dünyaya büyük bir miras bırakmıştır.

**KAYNAKÇA**

- Chorus, M. (2002). *Churches of Venice*. Venezia.
- Giovanni Bellini, Philip Hendy, Ludwig Goldscheider, Phaidon Edition, London 1945
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nepi Scire, G. (2017). *The Accademia Galleries in Venice*. Milan.
- Priever, A.(2000). *Veronese*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
- Tintoretto, Peter Feierabend, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne, 2000
- Tiziano, Augusto Gentili, 24 Ore Cultura, Milano, 2012
- Wundram, M. (2008). *Rönesans*, Taschen GmbH, Köln.
- <https://savevenice.org/publications/san-sebastiano-the-church-of-paolo-veronese/> 15.08.2017, 18:02
- <http://www.chorusvenezia.org/en> 15.08.2017 18:00
- <http://venetocultura.org/Tiziano%20Sacrificio%20di%20Isacco.php> 15.08.2017 18:30
- <http://www.gallerieaccademia.org/?lang=en> 15.07.2017 15:00
- <http://www.npr.org/sections/thetwo-way/2010/08/31/129552608/water-damages-basilica-ceiling-sixteenth-century-fresco-by-titian> 10.10.2017, 18:02
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/sacra-conversazione> 10.10.2017, 18:02
- <https://www.britannica.com/biography/Melozzo-da-Forli> 18.07.2017 15:00
- <http://www.churchesofvenice.co.uk/demolished.htm> 11.10.2017 21:20
- <http://www.venicefoundation.org/projects/progetti-passati/gleam-team/> 30.11.2017 16:45
- <https://www.britannica.com/event/Renaissance> 18.02.2018, 18:30
- <http://www.italianrenaissance.org/donatellos-gattamelata> 18.02.2018. 17:00
- <https://www.britannica.com/art/Venetian-school> 18.02.2018 17:30
- <http://www.vittorecarpaccio.org> 18.02.2018, 18:30

## TOPLUMSAL CİNSİYET KALIP YARGILARININ ÇOCUK OYUNLARINA YANSIMASI\* GENDER STEREOTYPES IN CHILDREN'S PLAYS

**Arş. Gör. Ezgi Deniz Alpan ÖZDEMİR**

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü  
[ezgidenizalpan@gmail.com](mailto:ezgidenizalpan@gmail.com)

### Öz

Bu çalışma model aldığı tiyatro oyunları üzerinden, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının Türkiye’de çocuk tiyatrosuna yansımalarını araştırmaktadır. Çalışmada Ülker Köksal’ın basılmış tüm çocuk oyunları ile Gülen İpek Abalı, Ziya Demirel, Nesrin Kazankaya gibi sanatçıların çocuk oyunlarından bazıları toplumsal cinsiyet kavramı ile ele alınacaktır. Çocuk tiyatrosunda eğitim işlevinin öne çıktığı bilinmektedir. Bu nedenle çocuk oyunlarında yer alan toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, kendini koruması, yeniden üretmesi ve nesilden nesile aktarması bakımından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Çocuk tiyatrosu, çocuk oyunları, toplumsal cinsiyet, toplumsal rol, Ülker Köksal, Gülen İpek Abalı, Ziya Demirel, Nesrin Kazankaya

### Abstract

This article aims to searching the gender patterns on plays of Turkish children’s theatre through model plays. In this article plays written by Ülker Köksal, Gülen İpek Abalı, Ziya Demirel, Nesrin Kazankaya will be reading with the concept of genders. It is known that education is the first aim in children's theatre. The gender roles in children's theatre are important because of repoducing and learning.

**Key words:** Children's theatre, children plays, gender, social role, Ülker Köksal, Gülen İpek Abalı, Ziya Demirel, Nesrin Kazankaya

\*"Bu çalışma, II. INES Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur."



## Toplumsal Cinsiyet Kuramı ve Çocukluk

Toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını ve rollerini açıklamak üzere Psikanalitik, Sosyobiyojik, Sosyal Bilişsellik gibi çeşitli kuramlar geliştirilmiştir. Bu makalede ele alınacak konu toplumsal cinsiyet rollerinin çocukluk döneminde öğrenilme süreci olduğundan, çalışmada ağırlıklı olarak Sosyal Öğrenme Kuramı ve Bilişsel Kuramdan faydalanılmıştır.

Kişiliğin oluşumu bilinçli ya da bilinçsiz olarak "ben kimim" sorusuna verilen cevaplarla başlar ve her yaşam döneminde farklı cevaplarla devam eder. Çocuk, çevresinden gelen bilgi bombardımanıya başa çıkabilmek için dünyayı gruplandırarak anlamak eğilimindedir, bu nedenle insanları da en basit yoldan kadın ya da erkek olarak sınıflandırır. Bununla birlikte çocuğun içinde bulunduğu toplum da cinsiyeti vurgular. Cinsiyet duygu, tutum, davranış gibi rol kalıpları ile ilişkilendirilir. Böylece çocuk için cinsiyet işlevsel bir anlam kazanır (Dökmen, 2010: 77-80). Kişiliğin tanımlanmasında cinsiyet kimliği önemli bir öğedir. Kişinin kendini kadın ya da erkek olarak tanımladığı bu süreç üç-dört yaşlarında gelişmeye başlar. Çocuklar kız ya da oğlan olduklarını kabul eder ve içinde buldukları toplumun ya da grubun beklentilerini bu şekilde karşılamaya çalışır, ona göre davranırlar. Cinsiyet rollerinin öğrenilmesi süreci Sosyal Öğrenme Kuramı'na dayandırılabilir.

Albert Bandura'nın geliştirdiği Sosyal Öğrenme Kuramı'na göre öğrenme süreçleri özellikle *edimsel koşullanma*, *model alma* ve *taklit* üzerinde şekillenir. Bu kavramlara toplumsal cinsiyet kalıp yargıları açısından bakarsak: edimsel koşullanmada cinsiyetine uygun davranışlarda bulunan çocuk ödüllendirilir, cinsiyetine uygun davranmayan cezalandırılır. Ödüllendirilen davranış tekrarlanılırken, cezalandırılan davranıştan kaçınılır. Örneğin bir oğlan çocuğu süslendiğinde kız gibi davranmakla suçlanırken (cezalandırılırken), bir kız çocuğunun süslenmesi sevimli karşılanarak pekiştirilir (ödüllendirilir). Model alma ve taklit sürecine göre ise anne, baba, öğretmen, televizyondaki kahraman gibi figürler model alınır ve bunların davranışları taklit edilir. Örneğin bir çizgi filmdeki kadın kahraman narin ve paylaşılamazken erkek figürlerden en güçlü ve atılgan olan kendini ispatlayarak, kadınla birlikte olma hakkını kazanır ve genellikle kadın

seçme şansı olmadan maruz kalmasına rağmen bu ilişki mutluluk getirir. Böylece kız çocuklar bekleme süreçlerine alıştırılırken, erkek çocuklar daha cesur ve girişken olanla özdeşleştirilir. Bu süreçte aynı cinsiyetten olan taklit edilirken, diğer cinsiyete ilişkin özellikler gözlemlenerek idealize edilir. Bandura bu süreci, *kendi kendini toplumsallaştırma* olarak tanımlar (Dökmen, 2004).

Kişinin çevresindeki dünyayı anlamasını, öğrenmesini açıklamak üzere geliştirilen diğer bir kuram, Jerome Bruner'in geliştirdiği Bilişsel Gelişim Kuramı'dır. Bu kuram yaş aralıkları üzerinden bir sınıflandırma yapar. Buna göre; 2 yaş civarında çocuğun kendinin farkına varması ile cinsiyet anlayışı da gelişir. Henüz kendi cinsiyeti hakkında tutarlı bir görüş oluşturmamıştır ama kadın ve erkeği ayırt edebilir. 3-4 yaş civarında ise kendi cinsiyet kimliği oluşmuştur ama hala cinsiyeti kalıcı özellik göstermez. 5-6 yaştan sonra artık cinsiyet de değişmez bir özellik olarak görülmeye başlanır (Dökmen, 2004: 28). Diğer yandan, cinsiyet kimliğinin kazanılması için çocuğun bazı aşamalardan geçmesi gerekir: kendinin ve başkalarının cinsiyetini doğru olarak belirlemek, cinsiyetin değişmediğini ve devamlı olduğunu anlamak, giyim tarzının ya da saç biçiminin değişmesine rağmen cinsiyetin kalıcılığını kavramak gibi.

Cinsiyetlerin ve cinsiyet rollerinin çocuklara öğretilmesi yukarıdaki kuramlarda da görüldüğü üzere aileden, sosyal çevreden sağlandığı gibi reklam, televizyon, gazete, dergi, klip, şarkı sözü gibi kitle iletişim araçları ile çocuk öyküleri, masallar ve ders kitaplarından da sağlanır. Örneğin günümüzde çocuklara yönelik öykü kitaplarından bazıları "kızları için" ve "erkekleri için" olarak iki gruba ayrılmaktadır. Ders kitaplarında ise özellikle 1945 sonrasında yoğunlaşan görünüm kadının özel alanda ve ev işleriyle, erkeğin ise kamusal alanda ve para kazanıp ailesinin geçimini sağlayacak bir işle tanımlanmasıdır. Öyle ki 2012-2013 eğitim-öğretim yılında müfredatta bulunan İş Eğitimi ve Ev Ekonomisi kitabında "Çalışan Kadının Günlük Planı" sabah 06.00'da kalkmak, 8.30'a kadar kahvaltı hazırlamak, kahvaltıyı toplamak, ütü yapmak, çocukları okula hazırlamak, 9.00-18.00 arası işte olmak, 18.30-22.00 arası dinlenmek, sofraya hazırlamak, sofrayı toplamak, evi temizlemek, ertesi akşamın yemeğini yapmak olarak tanımlanmaktadır (Yurtsever, 2012). Bu

şekilde kız çocukları yetiştirilme çağından itibaren kamusal yaşamdan ve çalışma hayatından soyutlanmaktadır. Çocuk masalları da bu kalıp yargılara paralel ilerler; kadın kahramanlar tipik zayıflıklarla donatılmışken, erkek kahramanlar daima ciddi sorunları çözer. Buralardaki kadın tiplerinde büyük bir tutarlılık vardır; hemen tümü şiddet mağduru (Hansel ve Gretel, Kırmızı Başlıklı Kız), yoksul (Külkedisi, Kibritçi Kız, Kırmızı Pabuçlar), terk edilmiş gibi niteliklerinden ötürü ezilmiş durumdadır. Erkek kahramanlar ise öperek, düşmanla savaşarak, düşmanı öldürerek, sarayına alarak ya da büyüü bozarak kadın kahramanı kurtarır. Masallardaki yaşlı kadın tipleri de çoğunlukla cadı, kötü ya da üvey olarak tanımlanır. Erkek temsilin kahramanlığındaki çeşitlilik, kadın temsilinde yoktur. Az görülmele birlikte kahraman olarak tanımlanan kadınlar ise kadınsı özelliklerinden yoksundur. Kadın değer yükleniciyken erkek değer yükleyen, yaşam bağışlayandır. Erkek çocukları çok sayıda farklı kahramanla özdeşleşebilir, günlük hayatta bu nedenle daha cesur olabilirler. Kız çocukları minyatür kadınlar gibi hayatın en sarsıcı travmaları ile karşılaşır ancak bu mağduriyetlerine karşın ahlaki kusursuzluk, narinlik ve zarafetle tanımlanırlar. Cinsiyet ayrımcılığı matematik ders kitaplarında dahi yer almaktadır. Problemlerde kadınları yardımcı roldeyken havuzu ya da sepetleri dolduran, arabayı/treni kullanan erkeklerdir. Tüm bunlar toplumsal cinsiyet ideolojisini yaymanın birer yöntemidir.

Çocuklara gönderilen bu mesajlar onların algı ve tutumlarını etkilemektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği bu şekilde aktararak korunmakta ve yeniden üretilmektedir.

### **Ülkemizde Çocuk Tiyatrosu ve Toplumsal Cinsiyet**

Tiyatro sanatı görsel bir bütünlük ile canlı olarak tüm duylara hitap ettiğinden ders kitaplarından, masal kitaplarından ya da öykülerden daha yüksek etkileme gücüne sahiptir. Dramatik (Aristotelesçi) tiyatro sanatı seyirciye fazla iş bırakmadan, alımlaması gereken her şeyi sunar. Tiyatro seyircisi zaten sahnede gördüğüne yanılmasa yolu ile inanma eğilimindedir, çocuklar da bilişsel yapıları gereği oyun olan ile gerçek olanı kolayca ayırt edemez. Bu nedenle denilebilir ki en saf tiyatro seyircileri çocuklardır. Hayal dünyaları ile tiyatronun illüzyonu birleşince sahne onları

doğrudan içine alır.

Ülkemizde çocuk tiyatrosu pratiği, eğitim işlevi gözetilerek başlamıştır, 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanının ardından *okul tiyatrosu* olarak ilk kez anılır (Nutku, 2006: 71). Batılılaşma hareketinin bir getirisi olan çocuk tiyatrosu, 1915 yılında bir yönetmelikle yürürlüğe girdiğinde uygulatıcıların tiyatrocular değil öğretmenler olması, çocuk tiyatrosunun öncelikle sanatsal bir amaç gütmeyi göstermektedir.

Özdemir Nutku'nun aktarımına göre 1915 yılında çıkarılan okul tiyatrosuna dair yönetmelikte şu savunu ifadeleri yer alır: "*Programımıza temsiller ithal ederek çocuklara fazla bir hürriyet bahşetmiş olmuyoruz*" (Nutku, 2006: 72) Görüldüğü gibi burada çocuklara sanatsal hak vermekten çekinen ve amacını açıklamaya çalışan bir yapı vardır. Diğer yandan ise Birleşmiş Milletler'in Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde çocukların sanatsal ve kültürel hakları olduğu belirtilmektedir. Bu sözleşmeyi 1995 yılında Türkiye'nin de imzalamasına karşın maddenin işlerliği makalenin devamında kendiliğinden tartışılan bir sorun olacaktır.

1930'da Darülbeyaz'da yayımlanan bir yazı da yine çocukların tiyatro yolu ile daha kolay eğitilebileceği üzerinde durmuştur (Özertem, 1979: 23). TRT'de 1964 yılından itibaren radyo çocuk oyunları, "Okul Radyosu" kuşağında seslendirilmeye başlanmıştır. Bu, çocuk tiyatrosu terminolojimizde önemli bir karışıklığa da denk gelmektedir. Çocuk tiyatrosu sanatı okullarda yapılan tiyatrodur demek, büyük bir genelleme olur. Bu durum çocuk tiyatrosu düşüncesinin bir yanığıdır.

Kültür bireye hayatta var olabilecek her şeyin iyi ve kötü kalıplarını sunar. Bir kadının, erkeğin, annenin, babanın, kız çocuğunun, oğlan çocuğunun neye benzemesi, nasıl olması gerektiği konusunda çocukluktan itibaren sunulan modellerle fikirler oluşturulur. Nitekim ülkemizde çocuk seyirci için yapılan tiyatro sanatı eğitimin, dolayısıyla kültür aktarımının bir yolu olarak görülmüştür. Aslında bu düşünce hala geçerlidir, çocuk tiyatrosu sanatsal değil kültürel bir faaliyet gibi algılanmakta, daha çok eğitim kurumları ve belediyelerce yürütülmektedir.

Çocuk tiyatrosunun, yetişkin tiyatrosundan

daha fazla olarak eğitici, psikolojik ve sosyolojik kesişim noktaları içerdiğini kabul etmek gerekir. Bu durum ne yönetmenin ne oyuncuların ne de yazarın elindedir. Çocuk gördüğü her şeyi gerçekmiş gibi algılama eğilimindedir. Büyüklerin çocuklar için yaptıkları tiyatro da ister istemez çocukları kendi dünyalarına dahil eder, çocuk evrenine büyüklerin müdahale etmesi olur. Bilinçli bir yöntem olarak izlenmese dahi çocuk tiyatrosunun eğitici işlevi burada da ortaya çıkar.

Öncelikle kabul etmek gerekir ki çocuklar yalnızca yarının yetişmekte olan seyircileri değildir, onlar öncelikle bugünün çocuk tiyatrosu seyircileridir. Ülkemizde şu anda işleyen çocuk tiyatroları etkinliklerine bakıldığında birkaç özel tiyatro dışında, çocuk oyunlarına profesyonel emek harcanmadığı görülecektir. Çocuklar tiyatroya daha çok seyir alışkanlığı kazanmaları için götürülmekte, tiyatro seyircisi olarak, büyükler kadar ciddiye alınmamaktadır. Sahnenin teknik özellikleri (ışık, müzik, dekor-kostüm tasarımları) daha çok göz önünde tutularak içerik geri plana atılmaktadır. Türk tiyatro literatüründeki çocuk oyunlarının temalarında aşağıda değinilecek tektiplik, yazarların da bu konuya eğilmediğini gösterecektir.

Oysa değindiğimiz kuramlar çerçevesinde, 0-6 yaş döneminde kişiliğin yarısının oluştuğu bilinmektedir. Bu nedenle çocuklara sahnede sunulan dünya önemlidir. Toplumsal cinsiyete uygun görülen tutum ve davranışlar da tiyatro sahnesinde yeniden üretilerek bu öğrenmeyi pekiştirebilir ya da çocukların bakış açısını değiştirmeye yarayacak, onlara yeni sorular sorduracak biçimde kullanılabilir. Ancak çocuk oyunu uyarlamaları ya da özgün oyunlar toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını yerinden edebilecek düzeyde değildir. Anne, çocuk oyunlarında da evin sorumluluklarını üstlenen, aileyi bir arada tutan, arındıran, babanın boyunduruğu altında yaşayan şekilde tanımlanırken baba güçlü, kahraman, bilge, evi geçindiren ve gerektiğinde ceza veren olarak tanımlanmaktadır. Baba samimi, sıcak değildir, daha ulaşılmazdır. Anne ise fedakarlık özelliği ile öne çıkar. Benzer şekilde kız çocukları daha saf, kolay kandırılabilir özelliklerle donatılmışken, oğlan çocukları daha sert ve cesur özelliklerle donatılmıştır.

## Oyunculardan Örneklerle Çocuk Tiyatromuzun Toplumsal Cinsiyete Bakışı

1973 yılından günümüze çocuk oyunları yazan Ülker Köksal, gelişigüzel çocuk tiyatrosu sahnelemelerine karşı dururken, sadece oyun yazmakla kalmamış çok sayıda sempozyumda, kongrede çocuk tiyatrosunun nasıl olması gerektiği konusunda görüşlerini bildirmiştir. Çocuk romanları ve öyküleri de yazan Köksal'ın basılmış yaklaşık elli adet çocuk oyunu bulunmaktadır. Tiyatro yazarlığındaki sanatsal kaygısını her fırsatta dile getiren, çocukları tanımak, geliştirmek gerektiğini vurgulayan, bu bilinçle eline kalemi alan Köksal'ın bu bilinçli yaklaşımına karşın oyunlarında toplumsal cinsiyet kalıplarının tekrarlandığı görülmektedir.

Üç ciltlik toplu oyunlarından **Çocuklar İçin Tiyatro Oyunları-1** (2001) kitabında Köksal çoğunlukla "Belirli Günler ve Haftalar" üzerinde durur. Oyunlardaki cinsiyetçi kalıp yargılar şu örneklerle açıklanabilir: **Okuma Bayramı** oyununda bir grup öğrenci pikniğe gider; Leyla ve Zeynep tavşanlar ve çiçeklerle ilgilenirken, Murat köpeklerle ilgilenir, Alper de diğerlerine vurarak elim sende oynamak ister. Oğlan çocuklarının ilgisini doğadaki güzellik değil, sert, vahşi ve hareketli olan çekmektedir. **Yeni Ders Yılı** oyununda Ayşe ve Memet okuldaki ilk yıllarını anarlarken Ayşe o gün çok korktuğunu, neredeyse ağlayacağını itiraf eder. Ancak tabii ki Memet hiç korkmamıştır ve nostaljiden hoşlanmamaktadır. **En İyi Arkadaş** oyununda ise sınıftaki bir yarışmayı kazanan Ayşe'ye bebek, Kemal'e ise paten hediye edilir; buna göre idealize edilen Ayşe'nin çocuk yaşında evde kalıp anne olma hayalleri kurması, Kemal'in ise patenleri ile sokağa, kamusal alana açılmasıdır. Bu kitaptaki ortak bir tema da Cumhuriyet üzerinedir. **Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı** oyununda oğlan çocukları Binbaşı, Çavuş, Asker Kasketli Çocuk rollerine bürünürken kızlar Kız Çocuğu ve Ayşe Bacı'dır. Bacı kendisi üşürken askere giyecek, açken yiyecek getirir, başarılı erkeğin arkasındaki fedakar kadındır, Kız Çocuğu ise korunmaya muhtaç olandır. **19 Mayıs 1919** oyununda ise Anadolu alegorik olarak acı çeken bir kadın şeklinde tanımlanır. Alegori ile sahneye gelen Anadolu, erkek Asker'e kendisini kurtarmasını söyler. Bereketli, ana dolu topraklar, analar ağlamasının sloganı ile mehmetlere güç vererek savaşı kazanmalarını sağlar.

Köksal'ın ikinci toplu oyunlar kitabı (1996), *Düş Robotu* adlı oyun kişisi ile zaman içinde yapılan yolculuk hikayelerinden oluşur. Ateş, tekerlek, dürbün, teleskop, telefon gibi icatların mucitlerine gidilir. Lipeşil, Galile, Pasteur ve Edison'un erkek biyolojik cinsiyetinde olduklarını biliyoruz; ancak ilginçtir ki Köksal, tarih öncesinde ateşi, tekerleği bulan kişileri de oyunlarında erkek olarak tasvir etmiştir. **Ateşi Bulan Kim** oyununun finalinde Köksal, çocuklara acaba kadın mıydı erkek mi? sorusunu bir cümle ile sorup geçiştirmesine karşın, zaten bir önceki sayfada "*saçı, sakalları birbirine karışmış*" olarak tanımlarken, onun erkek olduğunu imlemiştir (Köksal, 1996: 9). Yazar farkında olmaksızın *Ateşi Bulan*'ı erkek cinsiyetine özgü görmüştür. Dürbünü keşfeden Lipeşil'e mercekleri arka arkaya getirerek oğlu yardım ederken, Galile'ye kızı Sara yemek yapar, Edison'un annesi oğlunu boş işlerle uğraşmakla suçlar... Köksal araba ve cam sileceklerini tasarlayan Mary Anderson, ilk bilgisayar programını geliştiren Ada Byron Lovelance, kök hücre izolasyonunu bulan Ann Tsukamoto gibi mucit kadınları oyun kişisi olarak kullanmayı tercih etmemiştir.

Köksal'ın üçüncü toplu kitabındaki (1999) kısa oyunlardan **Mevsimleri Seçelim**'de ise kız çocukları etek rengi, taşıdıkları meyveler, sepetlerle ifade edilirken oğlan çocukları eylemi çağrıştıran nesnelere: uçurtma, deniz topu, kızak, kayakla ifade edilir. **Duruşma** oyununda ebeveynler ile çocukların mahkeme huzurunda yüzleşmeleri konu edilir. Davacı çocuklardan Pınar annesinin sofrayı kurmasını talep etmesi, babasının ise istediklerini almaması gibi sorunlardan şikayetçidir. Askeri tekmil vericesine konuşan Emre de benzer dertlere (annesinin nasihatları, babasının bisiklet almaması vb.) sahiptir. Ebeveynler davalı olarak savunma yaparlar. Anneler tüm gün ev işleri ile uğraştıklarından bitap düştüklerini, babalar ise geçim sorunlarından ötürü bisiklet ve pateni almayı ertelediklerini anlatır. Büyüklerin dünyasında anneliğin ve babalığın rolleri bellidir. Bu kitaptaki diğer ortak tema uyarlamalardır; **Midas'ın Kulakları** oyununda Midas'ın kızı ve eşi hem etraftakilerin hem de babanın/kocanın dedikodusunu yaparlar. Keloğlan öyküsünün uyarlaması **En Yararlı İş Hangisi?** oyununda ise Kral, ülkesine en yararlı işi yapana kızını verecektir. Bu en yararlı iş her ne kadar tiyatro yapısı inşa etmek olsa da, Kral'ın kızı bir hediye metası olarak

sunulur. Köksal çocuklara tiyatronun yararlı olduğu mesajını verirken, kız çocuklarını da yalnızca eş bekleyen, hediye edilen konumuna düşürmüştür. Bu masalda diğer yandan görülen o ki, ülkeye faydalı işleri yalnızca erkek model yapabilmektedir.

Bir dönem Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği Türkiye Merkezi Başkanı olarak çalışan Köksal'ın bilinçle dokuduğu yazarlığı, bilinçaltımızdaki yargıları açığa vurması açısından iyi bir örnektir. Tıpkı **Ateşi Bulan Kim?** oyununda görüldüğü gibi dış dünyayla ilgili olan, tarihi değiştiren, güçlü olan otomatik olarak erkek olanla özdeşleşir.

Oyun incelemelerine masal kaynaklı olanlardan devam eserse, Türkiye'de çocuk tiyatrosunda masal uyarlamaları sayıca fazla olduğunu görürüz. Masallar fantastik yapıları nedeniyle hayal gücüyle ilişkilendirilir, çocuğun dünyasına ulaşmak ya da onun yaratıcılığını geliştirmek için sık sık başvurulan kaynaklardır. Masalların yüzeyde bakıldığında çocuklara verdiği gizli mesajlar faydalı görülür: yabancılarla konuşmamak, yoksulluğa düşmemek, anne babaya saygılı davranmak ve benzeri. Ancak masalların gelenekselleşmesinin kabul edilirliliğine, bu kabul edilirliliğin de iktidarı desteklemesine, toplumsal rolleri sağlamlaştırmasına bağlı olduğu gözden kaçmamalıdır. Yani masallar yine toplumsal kalıp yargıları onaylar ve pekiştirir.

Köksal'ın **En Yararlı İş Hangisi?** oyunu gibi Keloğlan masalından yola çıkılarak yazılan diğer çocuk oyunu, Ziya Demirel'in **Gülen Torba (Hopçık ile Dopçık)** oyunudur. **Gülen Torba**, 1993 yılında Kültür Bakanlığı'nın "Kitap Satın Alın... Aydınlanın" kampanyası dahilinde basılmış, geçtiğimiz sezonlarda çeşitli tiyatrolar tarafından (Şanlıurfa Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Giresun Üniversitesi Türkçe Topluluğu vb) sahnelenmiştir. Bu oyunda kral ülkesine çok faydalı bir iş yapan Ahmet'e ödül olarak kızını verir. Olaylar iki düzlemde ilerler: bir Kral'ın ülkesinde kimsenin gülmemesi sorunu bir de Ahmet'in Hopçık ve Dopçık ile yolculuk macerası. Ahmet'in yolculuğu boyunca karşısına çıkanlar (İhtiyar, Haydut vb) da hep erkektir. Oyunun hediye olarak sunulan Kral'ın Kızı'ndan başka diğer kadın karakteri ise mutluluğu ülkeye geri verebilecek olan Peri Ana'dır. Ana da beklediği üzere sadece iyilik, öğreticilik gibi niteliklerle donatılmıştır.

Fevzi Günenç'in okullarca sıklıkla sahnelenen **Pabucumun Kralı** oyunu ise **Kral Lear** tragedyasını anıttırır. Kral, üç kızının kendisini ne kadar sevdiğini merak eder ve "tuz kadar" yanıtını veren Küçük Kız'ını cezalandırır. Kral bu sorunun çözümünü şöyle bulur:

*KRAL - Tuz kadar seviyormuş. Düşünebiliyor musunuz, tuz kadar... Bunlar kocadı artık. Evde kaldıkça akılları başlarından gitmeye başladı. En iyisi evlendirmeli artık bunları.* (Günenç, Erişim Tarihi: 01.10.2015)

Bir çocuk oyununun yukarıdaki replik üzerine kurulu olması toplumsal cinsiyet açısından korkunçtur. Diğer yandan tuz kadar seven Küçük Kız, babası tarafından Kurbağa Prens'e layık görülmüştür; fakat Küçük Kız'ın tüm sıkıntılara göğüs gerebileceği anlaşılınca Prens, ödül olarak kurbağalıktan çıkıp yakışıklı bir erkeğe dönüşür. Kız çocukları bir gelenek olarak baba evinden çıkıp koca evine gitmekte, başkalarının ve kendi hayatlarının dahi nesnesi olmaktadır. Kadınlık kimliğinin ve rollerinin öğrenilmesi açısından krallık dünyasında işler kötü gitmektedir. Ancak devam eden örneklerde görülecektir ki erkeğin 'kral gibi' olması için Kral olmasına gerek yoktur.

Çocuk oyunlarında karşımıza çıkan diğer baskın tema da aile içi oyunlardır. Bu oyunlarda çocukların şikayetleri dile getirilirken, ebeveynlere de çocuklara nasıl davranmaları gerektiğini öğretmek amaçlanmaktadır. Çocuk tiyatromuzun en aktif yazarlarından Gülen İpek Abalı **Konuşan Taş** oyununda (2004) böyle bir yapıyı kullanır. Ailenin yeni taşındıkları evlerinde ilk gündür, kitaptaki resimde anne de baba da evi düzene sokmaya çalışmaktadır. Anne yemekleri yapmıştır, kız çocuğu babası tarafından ikaz edilir: anne yorgun olduğu için temizleyemeyeceğinden Seçil'in yemeğini ortalığa dökmemesi gerekir. Diğer yandan model alınması gereken erkeğin aritmetik, kadının pratik zekası Seçil tarafından vurgulanır:

*SEÇİL -...Mesela babam hep örnekler verir. Ben daha kolay anlayayım diye, ama annem öyle yapmaz, o söylemek istediklerini açıklar, ama örneklerle değil.* (Abalı, 2004: 61)

Ülker Köksal'ın bir çocuk tiyatrosu sempozyumunda sunduğu bildiriye belirttiği üzere "çocuk genelde ayrıntıyı görür, tümü

yakalayamaz"(Köksal, 1999: 61-80). Örneğin dudak kenarındaki bir benle ilgilenir ya da otobüsteki bir camın çatlağıyla. Böylece dudak kenarında ben olan insanların çok güldüğü, camı çatlak olan otobüslerin daha süratli olduğu gibi çıkarımlar yapabilir. Bu nedenle sahnedeki kriz ve çözüm anları çocuk açısından oldukça önemlidir. Abalı'nın oğlan çocuğuna "Erkek adam ağlamaz", "Sadece kızlar ağlar. Kızlar bebektir" gibi replikleri düzeltmeksizin veya aksini göstermeksizin söylediği bu oyunu bütünde de ayrıntıda da kalıp yargıların onaylanarak pekiştirilmesi ile örüldür (Abalı, 2004: 51-52). Bu şartlandırmalar ile büyüyen çocuklarla hepimiz karşılaşırız. Şöyle bir düşünelim; bir yakınınızın evindesiniz ve iki oğlu playstationda futbol maçı oynuyor. Sekiz yaşındaki ağabeyi ile maça tutuşuyorsunuz, ilk golü yediniz ve altı yaşındaki kardeşten serzeniş geliyor: "Ağabeyi sevinme o kız. Nasıl olsa onu yenecektin... Sevinmesene!". Burada yapılması gereken mantık ve özel taktiklerle oyuna devam edip ağabeyiyi yenerek 'kızların da yenebileceğini' göstermek midir yoksa çocukları karşınıza alıp konuşmak mı? Ne yazık ki okulda, ailede, tüm sosyal ortamlarda aynı kalıp yargılar ile yine bu kalıp yargıları üretmek üzerine kurulu öğrenme süreçlerine maruz kalan çocuklarda bu iki taktik de etkili olmayacaktır.

Abalı'nın müzikal biçimde sahnelenmesini önerdiği **Çocuk Ülkesi** oyunu (2004) iki oğlan, iki kız çocuğu arasında geçmektedir. Çocuklar bir sihir ile yalnızca kendilerine göre düzenlenmiş Çocuk Ülkesi'ne gideceklerdir. Birkaç replik ile çocukların bu oyun dünyasındaki rolleri açıkça belli olur:

*SERPİL -Erkekler bebeklerle oynamaz ki!*

*FUNDA - Ay film gibi. Ama gerçek, değil di mi? Ben korkarım. Ama aslında Leonardo di Caprio gibi bir adam peşimden koşarsa, kızmayabilirim.*

*ZEYNEP - Gözlüğü sevmiyorum. Doktor büyüyünce lens takabileceğimi söyledi. Ablam gibi benim de lenslerim olacak!*

*OĞUZCAN - Annem gibi konuşuyorsun, yapmamalısın, etmemelisin, vırvırmamalısın pırpırmamalısın... (Abalı, 2004: 75, 78, 81)*

Abalı'nın oyunları, azami on iki yaş grubunu hedef almaktadır. Bu oyunların çocuklar ile

olan ilişkisine baktığımızda, onları büyüklerin dünyasıyla kısıtlama eğilimi açığa çıkmaktadır.

Yukarıda değinilen örnekler bilinçli ya da bilinçsiz olarak kalıp yargıları pekiştirirken, bunun aksine Nesrin Kazankaya'nın çocuk oyunları toplumsal rolleri cinsiyet kalıplarıyla ayırmanın önüne geçmek istemektedir. Kazankaya, **Sihirli Kitap** oyununda (2010) yine çocuklar arasında geçen bir dünya kurgular ve aynı zamanda masallardan da faydalanır. *Akıllı, kibirli anlatıcı Ayşe, sürekli ağlayan Nazlı, hiçbir şeyi sevmeyen, dünyanın tek kız korsanı Aslı, her şeyi seven saf Aslı ve atlı-silahlı Ali*, tesadüfen sihirli bir kitap bularak istemsiz şekilde masal dünyasına çekilirler (Kazankaya, 2010: 10). Kül Kedisi, Bremen Mızıkacıları ve Rapunzel masalları kısa süreliğine yansılır. Oyunun başında çoğu kadınsı zayıflıklarla donatılmış olan kız çocukları ile *top oynamak yerine salak kızlarla oynamaktan şikayet eden Ali*, masal dünyasında edindikleri deneyimlerle oyunun finalinde rollerini eşitlerler (Kazankaya, 2010: 15, 31). Uğradıkları değişim sonucunda Nazlı ağlamaktan, Ayşe kibirlenmekten, Aslı mızızlanmaktan, Pınar saflığından kurtulur, Ali de artık kimseyi vurmayacaktır.

Kazankaya'nın özellikle **Şimdi Söyle** oyunu (2010) tam ve direkt olarak toplumsal rol kalıpları eleştirisi ile okunabilir. Bu oyun iki kız, iki oğlan okul arkadaşı arasında geçmektedir. İdil ve Can derslerinde başarısız fakat sosyal hayatta başarılı, Kerem ve Lal derslerinde başarılı fakat sosyal hayatta başarısızdır. Yazar olmak isteyen İdil'in babası kızını "yazar olursun artık, oturup şişmanlar, gözlüklü evde kalmış kız kurusu olursun!" diyerek edimsel koşullanma kuramına göre cezalandırılmaktadır, Can dışındaki arkadaşları da İdil'i boş işlerle uğraşmakla suçlar (Kazankaya, 2010: 49). Can ise dansçı olmak istemektedir, bu isteği ailesi tarafından şiddetle reddedildiği gibi arkadaşları, özellikle Kerem onu "top olmak"la suçlayarak cezalandırır (Kazankaya, 2010: 53). Lal'in tek yönelişi başarıdır (okulda başarı, ilişkilerde başarı ve temkin). Kerem ise Türk tiyatrosunun en sinir bozucu çocuk/genç kahramanı olmaya aday olacak şekilde çizilmiştir, sürekli erkeklik, adamlık gibi sıfatlara vurgu yapar (Kazankaya, 2010: 50, 54, 61, 64):

*KEREM -Matematik erkek zekası işidir.*

*KEREM-Benim gibi erkek adama sevda lafı yakışır mı?*

*KEREM - Erkek adam özür diler mi? Bir espri yapar alırım gönlünü.*

*KEREM - Senin gibi dans edip top olacağıma, top peşinde koşarım daha iyi.*

Kazankaya'nın diğer yazarlardan farkı, tüm bu kalıp yargıları sahneye getirdikten sonra, bunların yanlışlığını, farklılıkların kötü olmadığını göstermesidir. **Şimdi Söyle** oyununda kişilerin değişim/dönüşümleri bir durum ya da sözlü tartışmayla değil, hareketle, estetik bir şekilde, Can'ın arkadaşlarını karşısına alıp sert figürlerle dans ettiği sahneye sağlanır. Kalıpların doğruluğu fikri bu şekilde sarsılır ve ardından çözümler sıralanır. Bu dans sahnesinin ardından başta Kerem olmak üzere, herkes sadece bir noktaya odaklanarak dünyanın geri kalanını yargılamaktan utanmıştır, artık tüm oyun kişileri daha anlayışlı davranacak, mutlu bir ortamda yaşayacaktır.

## Sonuç

Büyüklerin dünyasından çocuklara hitap etmeye çalışmak oldukça zordur. Tartışmalarda, sohbetlerde yetişkin bireylerin bilinçdışı işleyen pratiklerinde aslında o kadar farkındalık sahibi olmadıkları görülür. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları da fark etmeden korunan, yeniden üretilen yapıdadır. Tiyatro alanında da bu farkında olmaksızın sürmektedir.

Belirli iş ve davranış modellerini belirli cinsiyetlere yükleyerek, hareket ve söz komikleri eklemek, sahneyi rengarenk ışıklar ve kostümler ile donatmak da bir tercih olabilir. Ancak sahnede gerçekleşen ve seyircisi bulunan her gösteri tiyatro değildir. Ülkemizdeki çocuk tiyatrosu etkinliklerine baktığımızda güdülen amacın genellikle maddi kazanç sağlamak olduğunu görmekteyiz. Bu nedenle tüm çocuk tiyatrosu etkinliklerinde içeriğe önem verildiğini söylemek iyimserlik olacaktır.

Tiyatro sanatında oyun ve taklit kavramları öne çıkar. Çocuk dünyasında taşıdığı karşılık dolayısıyla, çocuk tiyatrosunda bu iki kavram pekiştirilmiş bir öneme sahiptir. Oyunun en önemli ilkesi gönüllü katılım, yani özgürlüktür. Oysa ülkemizde sahnelerin fiziki elverişsizliğinden ötürü çocuklar sahne karşısındaki ilk mağlubiyetlerini almaktadır. Tiyatro binasına gelmiş bir çocuk büyükler için tasarlanmış fuaye alanı, tuvalet, sahne ve nihayetinde seyir alanıyla karşılaşmaktadır. Çocuk, içinde ufacık kaldığı bir koltuğa oturduğu an o alanın kendisine ait olmadığını hissedecektir. Bir anlamda çocuk henüz seyir alanına oturduğunda, büyüklerin dünyasına ait bir yerde olduğunu fark ederek pasifize olmaktadır. Çevre çocuğa hakimdir, çocuk çevreye değil. Özdemir Nutku, çocuk tiyatrosunun toplumsal öneme sahip olduğunu vurgularken, çocuklara ciddiye alındıklarını hissettirmek gerektiğini vurgular. Ve aynı yazıda amaç, *"her çocuğun dünyadaki yerini, kendine güvenini, bir şeyler yapabilmenin sevincini anlaması"* olarak belirtilir (Nutku, 2006: 50-52). Nutku'ya göre 7-12 yaş aralığı için tiyatro, dış dünyaya açılmanın bir aracı olarak görüldüğünden yine bilinçli yapılmalıdır. Evde, sokakta, ders kitaplarında, haberlerde görülen rollerin aynı şekilde tekrar edildiği bir sahne ortamı, çocuğa zaten yapmakta ve algılamakta olduğundan farklı bir model sunmadığından, kendine güven, özgürlük gibi

duyguları yeşertememektedir.

Tiyatro salonundaki deneyimler çocukların algı ve tutumlarını etkilemektedir. Kız çocuklarına çocuklukta zayıf, saf, gençlikte seçimlerini ebeveynlerine bırakan, erişkinlikte birilerine hizmet eden, yaşlılıkta ise iyi bir nine ya da kötü bir cadı rol modelleri sunulur. Aynı şekilde oğlan çocukları da küçük yaşlarından itibaren kahraman/kurtarıcı/koruyucu olmak, güçlü olmak, kendisinden başka kişilerin de geçimlerini sağlamak gibi sorumluluklarla karşılaşılır. Çocukların taklit ve model alma süreçlerinde başka seçenekler sunulmaması, hatta başka bir çare olabileceği ihtimalinin akla bile getirilmemesi onların otomatik toplumsallaşmalarına neden olur. Çocuk, gerçekliğin kendi eyleminden bağımsız olarak var olduğuna inanır. Çocuğun içinde bulunduğu ortam onun için tek gerçektir, aksi sunulmadıkça sorgulanamaz ve değiştirilemez görülür.

Tekrarlamalar gündelik hayatı, gündelik hayat da gerçekliği belirler. Gündelik hayatta tekrarlanan gerçeklikler, kalıplaşmış rollerdir. İnsan zaman içinde kendi ürettiği rol kalıplarına yabancılaşarak, onları kendisinin ürettiğini unuttur ve onları doğada var olan bir kanunmuş gibi kabul eder. Bu insanı özgürleştirmek iddiasındaki tiyatro sanatına aykırıdır. Bu kapsamda çocuk tiyatrosu kolayca ayrımcılığa dayalı muhafazakarlığı yeniden üretip pekiştirmeye yarayabilir. Ancak bu araştırmanın hayal ettiği ve idealize ettiği, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından ve sosyal rollerin tahakkümünden arınmış bir toplumsal ortamdır. Çocuk tiyatrosu bir çeşit çocuk büyütme pratiği olarak ele alınabilir.

Çocuklar minyatür yetişkinler değildir. Tiyatroda ilgilerini çekecek fantastik öğeler yer almalıdır, ancak bunu yaparken yalnızca biçimle oynamak, çocukları ve çocuk tiyatrosunu hafife almaktır. Örneğin tiyatro uygulatıcıları bir oyun izlendikten sonra çocuklarla tartışmaktan kaçınmamalıdır. Bir temsilin ardından çocuklarla oynusu ortamda tartışma yapıp hem çocuklar etkin konuma yükseltilebilir hem de çocuk tiyatrosu, savunusunu yaptığı amaca (eğitim, gelişim vb) ulaşabilir.

Çocukları gerçek hayata hazırlarken ailede ve sosyal hayatta başvurulan en ağırlıklı yol, kaygılarını çoğaltmaktır. Öyle ise pekala tiyatrodan



da bu uygulanabilir: Hiç kimse ülkeye yararlı bir iş yapamasa, gülen torba bulunamasa ne olacaktır? Peki ya Kurbağa, Prens'e dönüşmese? Prens hiç var olmasa ya da Can dans etmeyi henüz çok iyi bilmese? Peri hiç gelmese? Ateşi ya da tekerleği bulan kişi kadın olsa? Prens, Prens'in kendisini öpmesine izin vermese? Bu gibi sorular aracılığı ile çocuklar, kendi dünyalarından yetişkinlik dünyasını daha kolay yansılayabilirler. Tozpembe öyküler anlık keyif vermekten başka çok az işe yaramaktadır. Hayatta savaş, tecavüz, taciz, işkence, terk edilme, çalışmak zorunda bırakılma gibi pek çok zorlukla karşılaşan çocuklar sahnede gerçeklerden kopuk bırakılmamalıdır. Sihirlerle, perilerle büyüyen çocuklar gerçek hayatta çok çabuk hayal kırıklığına uğrayarak haricileşme tehlikesiyle karşılaşır.

Çocukta farkındalık yaratmak, alternatif çözümler üretmesini kolaylaştıracaktır. Ancak belki de en çok dikkat edilmesi gereken, ne olursa olsun bir umudun var olduğunun aşılması gerekliliğidir. Çocuk oyunlarında finalin kalıplı olması, hayal dünyasını ve gelecek planlarını kısıtlamaktadır. Kalıpsız finallerle çocuklara seçme şansı olduğu hatırlatılabilir. Böylece seçme şansına sahip olan çocuk, kalıp yargılardan, cinsiyetçilikten, dolayısıyla uçlarda yer alan düşünce biçimlerinden koparak özgür bir ortamda yetişecek ve geleceğini özgürce yaratabilecek gücü olduğunu fark edecektir.



## KAYNAKÇA

Çocuk Tiyatrosu (1979), (Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Çocuk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yay.

Gümüšoğlu, F. (1998). "Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yay. s. 101 – 128.

Huizinga, J. (1994). "Homo Ludens, Kültür Kavramı Olarak Oyunun Doğası ve Anlamı", M. Ali Kılıçbay (Çev.). *Sanat Dünyamız*, Sayı: 55, s. 9 – 24.

Maden, S. (2007). "Yaşamını Tiyatro Serüvenine Adanmış Bir Cumhuriyet Kadını: Ülker Köksal'la Söyleşi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 24, s. 203 – 228.

Metin, A. (2011). "Kimliğin Toplumsal İnşası ve Kadın Rollerinin Aktarımı". *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, s. 74-92.

"Ders Kitaplarının Cinsiyeti Erkek Çıktı", *Hürriyet Gazetesi*, 12 Aralık 2013.

Abalı, G. İ. (2004). *Konuşan Taş, Çocuk Ülkesi*. İstanbul: Mitosboyut Yay.

Demirel, Z. (1993). *Gülen Torba (Hopçik ile Dopçik)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yay.

Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yay.

Kazankaya, N. (2010). *Sihirli Kitap, Şimdi Söyle*. İstanbul: Mitosboyut Yay.

Köksal, Ü. (1999). *Tiyatro Oyunları (3)*. İstanbul: Esin Yay.

Nutku, Ö. (2006). *Oyun, Çocuk, Tiyatro*, İstanbul: Özgür Yay.

Özertem, T. (1992). *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu*. Eskişehir: T.C. Kültür Bakanlığı Yay.

Sezer, M. Ö. (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Yay.

Schneider, W. (2005). *Çocuklar için Tiyatro*. Ayşe Selen (Çev.). İstanbul: Mitosboyut Yay.

Yurtsever, S. *İlköğretim, İş Eğitimi ve Ev Ekonomisi Kitabı 6-7-8. Sınıflar Paket Ünite*, Tutibay Yay.  
İnternet Kaynakları

GÜNENÇ, F. *Pabucumun Kralı*.

<http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=481>, erişim: 01.10.2015

## SANAT POLİTİKASI PAYDAŞLARI: DEVLET, ÖZEL/ÖZERK KURUMLAR, BİREYLER, KAMU ELEMENTS AFFECTING ARTISTIC POLICY: STATE, PRIVATE, INDIVIDUAL EFFORTS AND PUBLIC SUPPORT

**Doç. Dr. Mutlu ERBAY**

Boğaziçi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü

[erbaym@boun.edu.tr](mailto:erbaym@boun.edu.tr)

### Öz

Bir devletin sanat alanında sahip olduğu verileri yönlendiren iç ve dış unsurlar bulunmaktadır. Dış etkilerin başında kültür ve sanatın oluşumunda devlet desteği gelmektedir. Devletin ekonomik ve hukuksal yaptırımları sanatı etkilemektedir. Bir ülkede devletin kültür ve sanat politikasını etkileyen iç etkiler, dini inançlar ve politik kararlar, oldukça geniş alanlara yayılan önemli etki unsurlarıdır.

Devletin sanat alanındaki desteği sanatın, sanatçının koruyucusu ve çalışma olanakları sağlayarak hamisi olmasıdır. Tarihsel süreç içinde, sanatçıyı koruyan devletler, onun etkileycilik gücünden yararlanarak, bu önemli gruba her zaman çalışma alanı sağlanmıştır.

Bir toplumda devlet, din, eğitim ve ekonomi kurumlarının her biri sanatı kendi ihtiyaçları açısından yönlendirmek ister. Devlet kendi otoritesiyle birleşen yurtsever vatandaşlara hizmet etmeye, ekonomi kurumları ise kar sağlamaya yönelik sanatı etkilemek isterler ve hangi tip sanatın üretileceği üzerine seçimleri ve tercihleri ile etkide bulunurlar.

Avrupa'da sanatın yönetsel açıdan gelişmesi çizgisine bakılacak olursa bu çizginin önce saraydan, sonra kültür baronları adı altında toplanan kültürü destekleyen gruptan geldiği görülecektir. Kültür baronları, sanata ve kültüre yatırım yapan ve toplumda sanatın gelişmesini sağlayan gruptur. Din adamları, krallar, zenginler sınıfı ve asillerin desteği, asırlarca sanatçıya, sanata katkı sağlamıştır. Tarih boyunca sanat, siyasi kurumlar ve yönetsel yapı ile yakın etkileşim içinde olmuştur. Avrupa'da da sanat her dönemde, yöneticiler tarafından desteklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** sanat politikası, devlet, özel, özerk, bireysel çabalar, kamu desteği

### Abstract

There are certain internal and external influences orienting the political power that a state has for the artistic field. The most important external influence is state support in the formation of culture and art. This power affects art via economic and legal sanctions. Religious beliefs and political decisions which are the internal influences affecting the cultural and artistic policies of a country are important effective elements that are extended to quite wide areas. The creators of these decisions and norms are the groups taking part in the formation of cultural policy. The chief role among these groups and institutions belongs to the norm and decision making State.

State supports art and it is the protector of art and the artist, and by providing him with working opportunities it becomes the patron of art. During history, the states protecting the artists have always provided the important group with working opportunities by benefiting from the affecting power of the artist.

Within a society, state and every religious, educational and economic institution wish to orient art for the sake of their own needs. Religious institutions want to orient art into the direction of their dogmas, state into serving its patriotic citizens, agreeing with its own authority, and economic institutions into profit making and they are all effective on what kind of art will be produced.

If we look at the lines showing the development of art in Europe from an administrative perspective, then we will see that this line started from the court first and then continued with the group supporting art, called culture barons. Culture barons is the name of group who invested in art and culture and thus enabled the development of art within society. The support of the clergy, the kings, the rich and the noble class has provided the art and the artist with great support. Throughout history, art has been in close interaction with political institutions and governing bodies.

**Key words:** art policy, government, public support, private sector, individual efforts,

## Giriş

Sanat ve devlet konusunda ilk önemli tartışma Goethe'nin *Wilhelm Meister* adlı eserinde vurgulanmaktadır. Goethe birbiri ile alakası olmayan hatta birbirine zıt kavramlar olan sanat dünyası ile devletin bir gün kaynaşacağını ve birbirinden yardım bekleyeceği görüşü ile devletin sanata desteği konusunu bir kitap yazmış ve bu konuyu sorgulamıştır. Sanat Eğitimsi *Eric Moody* bir makalesinde demokratik toplumlarda sanatın tepki alabileceğinden bahsetmektedir. Sanat ve sağlık gibi önemli konularda, devletin desteği kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır. Devletin sanata ve sanatçıya hem yardım edip, hem de sanatı etki altında bırakmaması gerektiğini çalışmasında vurgulamıştır. *Amyas Ames* '...eğer sanatın toplumda yaşaması isteniyorsa hükümetten yardım alması gereklidir' der. (Moody, 1992: 40)

## Sanatın Gelişmesini Destekleyen Özel ve Özerk Kurumlar

Bir ülkenin sanatsal etkinliklerini yönlendiren gruplar, devletten başka özerk, özel kurumlar ve kişilerin o alanda uğraş vererek ulaştıkları çabalardır. Bu gruplar ayrı ayrı sanata destek vererek, sanatın gelişmesini sağlarlar. Özel üniversite ya da kolejler, müzeler, sanat ve kültür merkezleri, galeriler, antika dükkânları, dernek ve vakıflar sanat yönetiminde etkin olan kurumlardır. (Erbay, 2007: 87)

Müzeler ve galeriler toplumda sanatın gelişmesine direkt olarak katkı sağlayan önemli kurumlardır. Bir toplumda sanat çalışmalarını değerlendirerek sanata dolaylı yoldan destek sağlayan kurumlar da bulunmaktadır. Bunlar reklam ajansları, gazeteler, yayınevleri, alışveriş merkezleri, TV, film şirketleri, müzik marketler, turizm şirketleri ya da alan dışından özel şirketlerdir. Sanatçı ile toplumun etkileşim oranı, zamana, mekâna ve koşullara göre değişebilmektedir. Sanat, psikolojik, sosyolojik ve kültürel bir olgudur. Sanatın kurumsallaşması sanatçıların kişiliği, psikolojik yapısı ve kendisini saran doğal çevrenin canlı ve cansız bütün varlıkları, içinde yetiştiği toplumun çeşitli kültür kalıpları, diğer kurumların değer ve normları gibi unsurlar sanat üzerinde etkili rol oynarlar. Bir toplumda sanata bireysel destek verenler öncelikle izleyiciler, eleştirmenler, sanat eğitmenleri, sanat danışmanları, koleksiyonerler galeri sahipleri ve sanat yönetmenleridir. (Büyükyazıcı, 2016: 22)

## Halkın Tutumu

Halkın sanatsal alandaki çalışmalarından etkilenmesi ya da tepki vermesi de yine ahlakın sanat politikasına katılımı ile mümkündür. Bu konu erdem konusuyla ilgilidir. Kamu, sanat politikasını etkileyen ve yönlendiren en önemli gruptur. Kamunun hasletleri, kültürel yapısı içinde yaşatmakta olduğu sanat alanları vardır. Sanat politikasında sermayedarların müze kurması, tablo alıp satması, konserler düzenlemesi ve güçlerini belli kanallara yönlendirmeleri sanatın yönünün etkilemektedir.

Bu sanat politikasında özel sektörün gücü olarak adlandırılabilir. Örneğin kurulan yeni bir özel müze topladığı koleksiyonları ile sanat piyasasını etkileyebilmektedir. (Işık, 2016: 15) O müzede yer alan yeni bir sanatçı tablolarının fiyatları artmaktadır. Sansasyonel bir sanatçının eserleri genç olmasına rağmen yüksek fiyatla satılabilmektedir. Bir de sosyal medya ağında ünlü ya da tanınan bir sanatçının eserlerinin fiyatları artabilmektedir. Yeni medya sanat sektöründe beşinci güç olarak karşımıza önümüzdeki dönemlerde çıkacaktır.

## Devlet Sanatçıları

Devlet sanatçıların toplumun ihtiyaçlarına cevap vermelerini sağlamayacak öncelikli bir takım düzenlemelerde bulunabilir. Toplumda unutulmaya yüz tutmuş bazı sanat alanlarına destek olabilir. Kullanım alanları azalmış olan bazı meslek alanlarına yeni platformlarla katkı sağlanabilir. Örneğin, ebru, katı sanatı, hat, çarık, semer yapımı, taş oyma tekniği, mine tekniği gibi. Ancak devletin düzenleyiciliği sanatçının yaratıcılığına sınır koymamalıdır. Her örgütlü toplumda bu tür kısıtlayıcı mekanizmalar, sansürler görülebilmektedir. Devlete düşen görev, sanatçının yaratıcılığına yapay sınırlar getirmek değil, toplumda oto-kontrol mekanizmasını geliştirerek toplumun talepleri ile sanatçının taleplerini bağdaştıracak çözümler bulmaktır. (Kongar, 1994: 480) Sanatta bu oto-kontrolün en etkin aracı sanat eğitimidir.

## Devletin Tutumu

Devlet kurumlarında ve özel sektörün okul ve üniversitelerinde verilmektedir. Devletin bu görevini yerine getirebilmesi için etkin bir kültür politikasının bu politika içinde sanatın yerinin, sanatın hedef ve fonksiyonlarının tutarlı, bilimsel tespiti gereklidir. Bunun için de konu ile ilgili çeşitli boyutlarda bilimsel araştırmalara

ihtiyaç vardır. Türkiye’de devletin, özel sektörün ve sermayedarların sanat alanına desteği kaçınılmazdır.

Amerikalı senatör *Huber H. Humphrey*’in ‘... sanattagenelrefahıarttırmak,sanatakarşılıusal ilgiyi yükseltmek ve sanatın uygulanmasındaki yaratıcılığı harekete geçirmek ve sanatın takdirinde yaygın katılımı cesaretlendirmek için hükümetin sanatı desteklemesi gereklidir’ görüşü bir politikacının, sanatta devlet desteğini ne sebeple zorunlu görmesini açıklamaktadır. Amerikan tarihi için sanat üretim sektörünün bir parçasıdır. Bunların sürdürülebilirliğini sağlayan kurumlar ise özel ve özerk yapılanmaya sahip kurumlardır.

Tarihin seyri içinde bunun tam tersini savunabilen politikacılarla ya da düşünürlerle de karşılaşmak mümkündür. Bu grubun görüşü, sanatın belli bir kuruma bağlı olduğu takdirde özgür olamayacağı yönündedir. Bu görüşe sahip Alman oyun yazarı *Bertholt Brecht* ‘sanata yardımcı ve destek olmak istenirse, onu plan ve programlarla sıkı bir düzene sokmak yerine, tersine sanata yeni olanaklar veren, yeri geldiğinde özgürleştirici soluklar sağlamak gereklidir’. Bunu da şu şekilde belirtmiştir. (Adanır:130) ‘Bir kümes hayvanı çiftliğini düzenler gibi sanat, şiir, tiyatro üretimini düzenlemek toplum tarafından bir partinin işi değildir, olmamalıdır’ der. Aksi takdirde şiirler, yapıtlar, eserler yumurtalar gibi birbirinin benzeri haline gelir diyerek devletin sanat alanında engelleyici ve baskıcı güç oluşturma tehlikesine dikkat çekmiştir.

Yapılan bu tartışmalar, devletin bazen baskıcı, bazen özgür politikalarla da olsa, sanatın desteğe ihtiyacı olduğunu belgelemektedir. Ancak devlet desteğiyle dahi olsa bir toplumda kültür ve sanatı değiştirmek kolay değildir. Değişimin o kültür ve sanatın sahibi olan esas kamu/halk kültürü tarafından istenmesi benimsenmesi gereklidir. (Erbay, 2013: 47)

### Sonuç

Devletin düzenlediği yarışmalar, sergiler, özel sektörün düzenlediği festivaller, sergiler, özel teşebbüslerin sanatsal faaliyetleri, bireysel çabalar, kazanılan yarışmalar, Cumhurbaşkanlığı ödülleri ile taltif edilen sanatçılar sanatı desteklemekte ve sanatın toplumdaki değerini yükseltmektedir. Fakat sanat kültürünü yayan ve onu didaktik seviyeye taşıyan sempozyumlar, konferanslar, paneller, sergiler, yayınlar olarak

karşımıza çıkmaktadır. Genç nesle bilgiyi taşıyan okullar, kurumlar, üniversiteler, festivaller, aile, çevre, kurslar, çeşitli kurs alanlarıdır.

Sanat yönetiminin kurumlaşmasında sanatçılar, sanatsal kurumların sosyalizasyonları, eğitimleri, rolleri, potansiyel faydası ve kabiliyetleri, sanat eleştirmeleri, sanatı himaye edenler, galeriler, müzeler, antika dükkânları, sanat girişimcileri, koleksiyoner/arkeolog/sanat tarihçileri gibi dernekleri genel anlamda sanatı tüketen toplum, eser alan kişiler, geleneksel sanat formları, sanat üreticisi ve tüketicileri arasında mevcut yargılar, o toplumda sanatı destekleyen yaygın kültürel değerler o toplumda sanatın gelişmesini sağlamaktadır.

Sanat politikası özellikle Devletler tarafından şekillendirilen, özel ve özerk kuruluşların çabaları ile yapılanan, bireysel kişilerin uğraşları ile öne çıkabildikleri eşitlikçi, kamu desteği ile şekillenen bir planlama şeklindedir. Her şeyin hızla değiştiği toplum yapısında politika oluşturmak eskisi kadar kolay olmamakla birlikte, sanat alanını kendi haline bırakmak bakış açısına göre doğru olmayabilir. Sanat her toplumda mevcuttur. Sanatsız bir toplum düşünülemez. Sanat toplumu şekillendirir, yumuşatır, muasır medeniyet seviyesine ulaştırır. Sanat bireyin beş duyusunu kullanabilmesini sağlar. Etki ve tepki sürecini ayarlamasına yardımcı olur. Sanat insanı birey olarak üretken bir canlı olduğunu hatırlatır. Sanat sayesinde daha keyifli, daha güzel zevkli bir toplum yapısı üretilebilir. Sanat medeniyetimizin yükselmesi için gereklidir. Sanat teknolojinin yaygınlaştığı bir toplumda, bizi farklılaştıran unsurlardan biridir.

2018 yılında yaratıcılık her alanda araştırma konusudur. Faydalı yenileşme, üretim açısından önemlidir. Gayrisafi milli hâsıla ya da kişi başına düşen gelir seviyesi hala beklenen seviyenin altındadır. Türkiyemiz’in gelişmesi inovasyonu faydalı icatları, yeni fikirleri hayatımıza geçirmekle mümkün olacaktır. Bu sebepten her alanda sanatı, yaratıcılığı yeni fikirleri desteklemeli ve 2023 yılına sanat alanında da etkili bir şekilde hazır olmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Vidolke A., "Piyasa ve Eğitim Olmadan Sanat: Sanat Politik Ekonomisi" Çev: Zeynep Baransel, *E-skop digital dergi* 1/4/2013 /
- Adanır, A. B. , Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.130-146.
- Artun, A., (2006), "*Sanat Yönetilebilir mi? Taylorizm ve Avangard*", *Dönem Etkinlikleri 2004-2006*,ed: İnci Ertekin (Ankara: Mimarlar Derneği, s.463-480.
- Burke, P., (2004) *What is the Cultural History?* , Polity Press.
- Büyükyazıcı D., (2016) "Kültür ve Sanat Ekonomisi Kapsamında Talep Analizleri Yardımı ile Kültür Politikasına Teorik Yaklaşım: Türkiye Örneği" *Journal of the International Scientific Researches*. cilt 1, sayı 1, pp.1/22.
- Erbay, M., (1997). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Erbay, M., (2007). *Resim Sanatı Disiplinleri*. İstanbul: Alternatif Yayınları. British Council,
- Erbay, M., (2013). *Sanat Eğitimi Üzerine*. İstanbul: BetaYayınları. Ayrıca Creating, Growth ., (2014) Measuring cultural and creative markets in the EU , December , EY Buiding a better working World .
- Işık H.,(2016) New Trends in Public Finance: Art Economics and Its Bases, BJSS Balkan Journal of Social Sciences, vol 5,no 9, pp.1-15
- Kongar, E., (1994). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Moody, E. (1992). 'Art and Politics Museum 2000: Politics, People, Professionals and Profit' Patrick Boylan(Ed) London: Museum Association Press.
- Yeni ve değişen dinamikler, küresel yaratıcı ekonomi nasıl gelişir. [www .britishcouncil.org / creativeconomy](http://www.britishcouncil.org/creativeconomy)



## ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

### GENEL İLKELER

1. Sanat Dergisi, ulusal hakemli bir dergi olup yılda iki kez yayımlanır.
2. Yazının Sanat Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yayınlar için telif ücreti ödenmez.
3. Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
4. Sanat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi'dir.
6. Makale başında en az 200 kelimededen oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 3-5 kelimelik anahtar kelime/ keywords; Türkçe ve İngilizce başlığa yer verilmelidir.
7. Yazının başlığının altında yazar adı ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi yer almalıdır. Unvan, görev yaptığı kurum gibi bilgilere dipnotta yer verilmelidir.
8. Yazıların dergipark üzerinden gönderilmesi gerekmektedir.
9. Makalenizin hakem ve yayın sürecini başlatabilmemiz için sırayla aşağıdaki işlemleri yapmanız gerekecektir. Bu işlemlerin akabinde yazınızın süreci başlayacaktır:
10. Makaleler teknik kontrol sonrasında alanıyla ilgili en az 3 hakeme gönderilir ve yayımlanabilirliğine karar verilir.
11. Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise belirtilmesi şartıyla mümkündür.

### YAZIM KURALLARI

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2,5 cm

Alt Kenar Boşluk: 2,5 cm

Sol Kenar Boşluk: 3 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2,5 cm

Yazı Tipi: Times News Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Normal Metin Boyutu: 11

Dipnot Metni Boyutu: 9

Tablo-grafik: 10

Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.
3. Makale ana başlıkların tamamı büyük harflerle ve koyu puntuyla, alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.
4. İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
5. Makalede atıf sistemi olarak APA 6 kullanılmalıdır. Makalenin sonunda kaynakça belirtmek zorundadır.









.....

