

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Sayı 1 / İlkbahar 2010 ISSN 1309-4815



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sayı 1 / İlkbahar 2010

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Bu Sayının Hakemleri

- Prof. Dr. Hayrünnisa Alan *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü*
Prof. Dr. Tayfur Amman *Marmara Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Fakültesi*
Prof. Ateş Arcasoy *Marmara Üniversitesi, Seramik ve Cam Bölümü*
Prof. Tomur Atagök *Yıldız Teknik Üniversitesi,*
Prof. Aydın Ayan *MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*
Prof. Dr. Melih Başaran *Galatasaray Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu *İstanbul Teknik Üniversitesi,*
Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
Prof. Dr. Nalan Cinemre *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü*
Prof. Dr. Yaşar Coruhlu *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Dr. Süha Erda *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı*
Prof. Dr. Hüseyin Öner Eten *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi*
Prof. Dr. Semra Germaner *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Dr. Şeyma Güngör *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,*
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Prof. Mesut İktu *MSGSÜ Devlet Konservatuvarı*
Prof. Dr. Zeynep İnankur *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Önder Küçükerman *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı*
Prof. Dr. Banu Mahir *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Dr. Kaya Özsezgin *Yeditepe Üniversitesi*
Prof. Dr. Ömer Naci Soykan *MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü*
Prof. Dr. Ahmet Taşağıl *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü*
Prof. Dr. Uşun Tükel *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Dr. Abdullah Uçman *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi,*
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Handan İnci Elçi *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi,*
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Zeynep Tarım Ertuğ *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü*
Doç. Dr. Aykut Gürçağlar *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Doç. Dr. Muharrem Kaya *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi,*
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Özkan Manav *MSGSÜ Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü*
Doç. Dr. Nilüfer Öndin *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Doç. Dr. Hasan Uçarsu *MSGSÜ Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Baki Asiltürk *Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,*
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Bülent Bakar *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu *İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Ali Köse *Marmara Üniversitesi*
Yrd. Doç. Dr. Nuri Seçgin *MSGSÜ Sanat Tarihi Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Funda Sezgin *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Sibel Yardımcı *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Nurcan Yazıcı *MSGSÜ Sanat Tarihi Bölümü*
Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi,*
Sahne Dekor ve Kostümü Bölümü
Öğr. Gör. Ece İdil *MSGSÜ Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları*

SOSYAL BİLİMLER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sayı 1/İlkbahar 2010



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Sayı: 1, ilkbahar 2010

Yılda iki kez yayınlanır. Yerel süreli yayındır.
Hakemli dergidir.

ISSN 1309-4815
Kod: MSGSÜ-SBE-010-01-D₁

Sahibi: Sosyal Bilimler Enstitüsü adına
Prof. Meltem Kaya Ertl
Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Zeki Alpan
Prof. Aydın Ayan
Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
Prof. Meltem Kaya Ertl
Prof. Mesut İktu
Prof. Gül Özturanlı
Prof. Dr. Zeki Sönmez
Prof. Dr. Ahmet Taşağıl
Doç. Dr. Handan İnci Elçi
Doç. Dr. Firdevs Gümüšoğlu
Doç. Dr. Muharrem Kaya
Doç. Dr. Süleyman Kızıltoprak

Editör: Doç. Dr. Muharrem Kaya

Editör Yardımcısı: Arş. Gör. Leyla Alptekin

Grafik Tasarım: Yrd. Doç. Canan Suner

Uygulama: Nadir Geçeroğlu

1000 adet basılmıştır.
Baskı: MSGSÜ Matbaası, Fındıklı/İSTANBUL

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Meclis-i Mebusan Caddesi No:24 34427 Fındıklı/İstanbul
Tel: 0212 244 03 97
e-posta: sosder@msgsu.edu.tr

İçindekiler

Sunuş | 7

Rahmi Aksungur

Başlarken | 9

Meltem Kaya Ertl

Özbek Hanlığı'nın (1500-1599) Bilinen İlk Resimli Tarih Kitabı Fetihnâme ve Öne Çıkardığı Temalar | 11

Semiha Altıer

Sanatın Sosyo-Ekonomik Eksene Yansımaları | 24

Selçuk Bozağaçlı-Serhat Soyşekerci

XIX. Yüzyılda Osmanlı Ermeni Basını ve Devletin Rejimi Üzerine Çarpıcı Bir Polemik | 41

Ali Budak

1975-2005 Yılları Arası Türkiye Sanat Üretiminde "Toplu Sergiler" ve "Kavramsallaştırma" | 51

Solmaz Bunulday

Mahallesiyle Aynı Kaderi Paylaşan Bir Cami: Altıpoğça Camii (Altıpoğça Ahmed Paşa Mescidi) | 60

Ahmet Hamdi Bülbül

Avangard, İsyân ve Üslup | 70

Besim Dellaloğlu

Ahmed Adnan Saygun'dan Mahmud Râgıb Gazimihal'e Mektuplar | 76

Melih Duygulu

Kültürel Mirasın Türk Resim Sanatına Yansımaları | 88

Yüksel Gögebakan

Armand Pierre Fernandez'in "Inclusion De Montre" Adlı Eserinde Sorgulanan Zaman İzleği | 101

Ceyda Güler

Tarihteki İlk Cam Fırınları | 106

Serra Kanyak-İlhan Hasdemir

Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı'nda Av Kültünün İzleri | 114

Muharrem Kaya

Türk Bankacılık Sektörüne Yabancı Sermaye Girişleri Üzerine Bir Değerlendirme | 122

Cansel Oskay-Yeşim Kubar

**Analitik Hiyerarşi Prosesi (AHP) Tekniği ile Futbol Antrenörlerinin Sahip Olması
Gereken Özelliklerinin Analizi | 132**

Seyhan Sipahi-Bilge Donuk

X. Yüzyıldan Önce Güney Sibirya'da Yaşayan Türk Boyları Hakkında | 143

Ahmet Taşığıl

Atatürk'ün Müzik Anlayışı ve Yaşadığı Dönemde Türk Müziği'ndeki Değişim | 160

Nuray Tezcan

Kitap Tanıtımı:

Dîvân Edebiyatı'nın Yükselen Güneşi Mihrî Hâtûn | 168

Figen Özlem Karakaş

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Yayın İlkeleri | 171

Sunuş

Üniversitemizin temelini oluşturan Sanayi-i Nefise Mektebi, 1882’de kurulmuş, resim, heykel, hakkaklık ve mimari dersleriyle eğitime başlamıştır. Kurumumuz bünyesinde Güzel Sanatlar, Mimarlık, Fen-Edebiyat fakülteleri, Fen ve Sosyal Bilimler enstitüleri, Devlet Konservatuvarı ve Meslek Yüksek Okulu bulunmaktadır. Ayrıca ülkemizin Resim ve Heykel Müzesi’ne sahip ilk sanat kurumudur.

Osmanlı İmparatorluğu’nun çağdaşlaşma girişimlerine paralel olarak sanat eğitime başlayan kurumumuz, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla kültür, sanat alanında öncülük rolünü üstlenmiştir ve bu misyonunu başarıyla sürdürmektedir.

Sosyal Bilimler Enstitümüz, Üniversitemizin bilimsel eğitim ve çalışmalarını düzenleyen, ülke çapında akademik kadroların yetişmesinde önemli bir rol oynayan birimdir. Üniversitemiz Fen-Edebiyat Fakültesi (Fen bilimleri alanı dışındaki bölümler), Güzel Sanatlar Fakültesi ile Devlet Konservatuvarı bölümlerinin anabilim ve anasanat dallarında yer alan lisansüstü programlarının şekillendirilmesinde rol alan Enstitümüz, geniş akademik yapısıyla özgün bir yer edinmiş olmakla kalmayıp, bilimsel yayın yapmaya öncülük edecek bir dergiyle de okuyucunun karşısındadır.

Yılda iki kez yayınlanması planlanan Sosyal Bilimler dergisinin bu sayısı, Üniversitemizden olduğu kadar Türkiye’nin pek çok üniversitesinden gönderilen bilimsel makaleleri kapsamaktadır.

Öncelikle bu dergiye yazılarıyla katkıda bulunan değerli akademisyenlere, yazıları bilimsel ölçütlere göre inceleyen hakemlere; hakemlerin eleştirilerine göre gerekli düzeltmelerin yapılmasını sağlayan dergi çalışanlarına; tasarım-uygulama ekibine ve gereken özen ile basılmasını sağlayan matbaa personeline içtenlikle teşekkür ederim.

Türkiye’deki ve dünyadaki sosyal, kültürel değerlere duyarlı, entelektüel ve estetik yönü gelişmiş, yaratıcı bakış açıları oluşturabilen, Atatürk ilke ve devrimlerine bağlı nesiller yetiştirmeye kararlı kurumumuzun, bu misyonu geleceğe taşıyacak akademik kadrosunun yanı sıra; Sosyal Bilimler dergisi gibi yayınlarıyla da ülkemizin bilim, sanat ve kültürüne önemli katkılarda bulunmaya devam edeceğine inanıyorum.

Prof. Rahmi Aksungur

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü

Başlarken

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Üniversitemiz Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji, Sanat Tarihi, Sosyoloji, Tarih ile Türk Dili ve Edebiyatı alanındaki dalları, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Devlet Konservatuvarı'nın tüm dallarını içeren yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik programlarını bünyesinde barındırmaktadır.

Yüksek lisans ve doktora eğitimi ile sanat dallarında yapılan sanatta yeterlik çalışmaları ve bunların gerektirdiği ileri düzeyde eğitim, bilimsel/sanatsal araştırma, uygulama faaliyetlerinin yanı sıra, Enstitümüz kuruluşundan bugüne dek ülkemizde ihtiyaç duyulan öğretim kadrolarının yetiştirilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir.

Enstitümüz bilim/sanat üretiminin yapıldığı yer olmanın yanı sıra bu bilgilerin daha geniş kitlelerle buluşmasını sağlayan bir birim olma sorumluluğunu da taşımaktadır. Bilimsel/sanatsal üretime destek vermek ve araştırma sonuçlarının duyurulmasını sağlamak amacıyla, 2007 yılında, dönemin Sosyal Bilimler Enstitüsü müdürü Prof. Dr. Ahmet Taşağıl'ın girişimiyle, bilimsel yayın yapan, hakemli bir derginin yayınlanması için çalışmalara başlanmıştır. 4.6.2008 tarihinde, Prof. Dr. Ahmet Taşağıl başkanlığında, Prof. Zeki Alpan, Prof. Aydın Ayan, Prof. Dr. Sitare Turan Bakır, Prof. Mesut İktu, Prof. Gül Özturanlı, Prof. Dr. Zeki Sönmez, Doç. Dr. Handan İnci Elçi, Doç. Dr. Firdevs Gümüşoğlu, Doç. Dr. Muharrem Kaya ve Doç. Dr. Süleyman Kızıltoprak'ın katılımıyla ilk toplantı gerçekleştirilmiştir. Böylelikle dergimizin yayın süreci başlamıştır.

Dergimizin ilk sayısının hakem listesinde yer alan öğretim üyeleri tarafından yazılar değerlendirilmiş ve onbeş yazı birinci sayımızda yer almıştır.

Editörümüz Doç. Dr. Muharrem Kaya ve editör yardımcımız Arş. Gör. Leyla Alptekin tarafından, yazılar üzerinde -yayın ilkeleri doğrultusunda- gerekli çalışmalar tamamlanarak, grafik tasarımı Yrd. Doç. Canan Suner ve grafik uygulaması Nadir Geçeroğlu tarafından gerçekleştirilerek basımı üniversite matbaamızda yapılmıştır.

Dergimizin birinci sayısında yer alan yazıları tanıtacak olursak:

Semiha Altier'in "Özbek Hanlığı'nın (1500-1599) Bilinen İlk Resimli Tarih Kitabı Fetihnâme Ve Öne Çıkardığı Temalar" başlıklı makalesinde, Fetihnâme adlı eserde Özbeklerin ilk siyasi lideri Muhammed Şiban Han'ın hayatıyla, askeri başarılarıyla ve Özbek kültürüyle ilgili bilgi verilmektedir.

Selçuk Bozağaçlı ve Serhat Soyşekerci tarafından kaleme alınan "Sanatın Sosyo-Ekonomik Eksene Yansımaları" başlıklı yazıda, 20. Yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarının arka planındaki düşünce ve ekonomik bağlantılar üzerine ilgi çekici bilgiler yer almaktadır.

Ali Budak, "XIX. Yüzyılda Osmanlı Ermeni Basını ve Devletin Rejimi Üzerine Çarpıcı Bir Polemik" yazısında, 1860 yılında Mecmua-i Havadis'ten Vartan Paşa ve Ruzname-i Ceride-i Havadis'ten Münif Paşa arasındaki Ermenilerin kimlik meselesi ve devlet sistemi üzerine tartışmaya ışık tutmaktadır.

Solmaz Bunulday, "1975-2005 Yılları Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma" başlıklı makalesinde, Türkiye'de kavramsal sanat çerçevesinde sanatçıların, sanat ve politik söylemleri üzerinde durmaktadır.

Ahmet Hamdi Bülbül, "Mahallesiyle Aynı Kaderi Paylaşan Bir Cami: Altıpoğaça Camii (Altıpoğaça Ahmed Paşa Mescidi)" adlı yazısında, Fatih'te 1918'de bir yangında yok olan Altıpoğaça Camii'ni arşiv belgeleri ışığında tanıtmaktadır.

Besim Dellaloğlu, "Avangard, İsyân ve Üslup"ta bu kavramlar arasında güçlü bir ilişki olduğu belirterek Franz Kafka ve Fernando Pessoa örnekleri üzerinde yoğunlaşmış, melankolik avangard ve şizofrenik avangard kavramlarını önermektedir.

Melih Duygulu, "Ahmed Adnan Saygun'dan Mahmud Râgıb Gazimihal'e Mektuplar" başlıklı yazısında bu iki müzik adamının yayınlanmamış mektuplarını okuyucuya sunarak, müzik tarihimizin bir dönemine ışık tutmaktadır.

Yüksel Gögebakan'ın "Kültürel Mirasın Türk Resim Sanatına Yansımaları" adlı makalesinde, Türk resim sanatında, kültürel unsurlarımızın bazı ressamların tablolarına yansımaları üzerine yorumlar yer almaktadır.

Ceyda Güler, "Armand Pierre Fernandez'in 'Inclusion De Montre' Adlı Eserinde Sorgulanan Zaman İzleği" yazısında Yeni Gerçekçilik akımına bağlı olan ressamın, zamanın gelip geçiciliğini, çeşitli malzemelerle birlikte özellikle saatleri kullanarak vurguladığı anlatılmaktadır.

Serra Kanyak ve İlhan Hasdemir'in "Tarihteki İlk Cam Fırınları" makalesinde, tarihte bilinen ilk cam fırını kalıntısı olan Tell-el Amarna'daki fırın incelenmekte, kendisinden sonra yapılan cam fırınlarına örnek oluşturduğu vurgulanmaktadır.

Muharrem Kaya'nın "Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı'nda Av Kültünün İzleri" yazısında avcılıkla geçinen topluluklarda oluşan av kültürünün genel özellikleri verilip, Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı'nda bu kültürün izleri yorumlanmaktadır.

Cansel Oskay ve Yeşim Kubar, "Türk Bankacılık Sektörüne Yabancı Sermaye Girişleri Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı çalışmalarında, Türk ekonomisini canlandırmak için özendirilen yabancı bankaların olumlu ve olumsuz etkilerinden bahsetmekte; Türk ekonomisine kriz dönemlerinde zarar verebildikleri üzerinde de durmaktadırlar.

Seyhan Sipahi ve Bilge Donuk, "Analitik Hiyerarşi Prosesi (AHP) Tekniği ile Futbol Antrenörlerinin Sahip Olması Gereken Özelliklerinin Analizi" adlı araştırmalarında, futbol antrenörlerinin sahip olması gereken mesleki bilgi ve becerilerini, spor yöneticileri, gazetecileri ve akademisyenlerin görüşlerine başvurarak, önem derecelerine göre sıralamışlardır.

Ahmet Taşağıl'ın, "X. Yüzyıldan Önce Güney Sibiry'a Yaşayan Türk Boyları Hakkında" başlıklı makalesinde İslamiyet öncesi Türk tarihi konusunda, Çin kaynaklarına dayalı olarak, Hun, Kırgız, Tuva ve Tölelgitler hakkında bilgi verilmektedir.

Nuray Tezcan'ın, "Atatürk'ün Müzik Anlayışı ve Yaşadığı Dönemde Türk Müziği'ndeki Değişim" adlı yazısında Atatürk'ün yaşadığı dönemde müzik alanındaki çalışmalara yer verilmekte, Batı müziği teknikleriyle milli ve çağdaş bir müzik anlayışının oluşturulması için yapılanlar anlatılmaktadır.

Dergimizin bu sayısında son olarak Figen Özlem Karakaş'ın, Osmanlı döneminde bir kadın şair olan Mihrî Hatun'un Divanı'nın yayımı dolayısıyla hazırladığı "Divan Edebiyatı'nın Yükselen Güneşi Mihrî Hâtûn" başlıklı kitap tanıtım yazısı yer almaktadır.

Yılda iki sayı olarak gerçekleştirmeyi düşündüğümüz Enstitü dergimizin bilimsel/sanatsal üretime destek sağlayacak bir girişim olarak Üniversitemizin köklü kültürel ve sanatsal kimliğine katkı sağlayacağı inancındayım.

Başta Rektörümüz Sayın Prof. Rahmi Aksungur olmak üzere, özverili çalışmalarıyla dergimizin yayınlanmasını sağlayan Rektör yardımcımız Prof. Dr. Ahmet Taşağıl'a, yayın kurulu üyelerimize, yazarlarımıza, bu sayımızın hakemlerine, dergi editörümüz ve yardımcısına, tasarım-uygulama ekibimize ve matbaa personelimize içtenlikle teşekkür ederim.

Prof. Meltem Kaya Ertl
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Özbek Hanlığı'nın (1500-1599) Bilinen İlk Resimli Tarih Kitabı Fetihnâme ve Öne Çıkardığı Temalar*

Arş. Gör. Dr. Semiha ALTIER**

Özet

Fetihnâme adlı elyazması tarih yazımına yaklaşımının yanı sıra içeriği, yazıldığı dil ve resimlerinin vurguladığı kimi mesajlarla gerek Özbeklerin ilk siyasi lideri Muhammed Şiban Han'ın (1451-1500) gerek Özbek dünyasının yaşantılarını görsel olarak sunması bakımından öne çıkar. Elyazmasının resimlenmek üzere seçilen temaları Şiban Han'ı hem İslam hem de Moğol kültürü içinde geleneksel yönetici imgelerinden hareketle tanımlarken, bir taraftan Han'ın sanata olan tutumunu, aile fertlerine yaklaşımını, askeri başarılarını ve özel hayatına dair verileri görselleştirir.

Anahtar Kelimeler: *Fetihnâme*, Özbek Hanlığı, Muhammed Şiban Han, resimli tarih kitabı, Orta Asya sanatı, minyatür.

Fetihnâme, The First-Known Illustrated History Book Of Uzbek Khanate (1500 – 1599), And Its Leading Themes

Abstract

The manuscript called *Fetihnâma*, besides its approach in the documenting the history, its content, language and some messages that were conveyed by the illustrations, comes forward especially in the visual-presentation of the life of both Mohammed Shiban Khan (1451-1500), first political leader of Uzbeks, and the Uzbek world in general. The chosen-themes that are illustrated in this manuscript described Shiban Khan, using the traditional leader-images that were common both in Islamic and the Mongolian cultures; moreover, they also visualized the data on Khan's approach to arts, his family, military accomplishments, and his private life.

Key Words: *Fetihnâme*, Uzbek Khanate, Mohammed Shiban Khan, illustrated history book, Central Asian art, miniature.

Bu çalışmada Özbek Hanlığı'nın (1500-1599) ilk siyasi lideri olarak kabul edilen Muhammed Şiban Han'ın (1454-1510) emriyle resimli olarak hazırlanan *Fetihnâme*¹ adlı elyazmasının tasvirleri irdelenecektir. Molla Muhammed Şadî (1442 ?-?) tarafından Farsça olarak kaleme alınan ve bugün Taşkent Özbekistan Bilimler Akademisi Abu Rayhan Beruniy Adına Şarkîşinaslık Enstitüsü'nde (env. no. 5654) bulunan eserde, son ikisi çift sayfa olmak üzere yedi tasvir yer alır. Bu tasvirlerin öne çıkardığı kimi mesajlar, diğer dönem kaynaklarındaki bilgilerle birlikte ele alınarak anlamlandırılacak ve ikonografik tercihleri çerçevesinde değerlendirilecektir.

* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda tamamlanan "Şiban Han Dönemi (1500-1510) Özbek Kitap Sanatı" başlıklı doktora tezinin bir kısmını oluşturmaktadır.

**Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Terzioğlu Yerleşkesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 17100 Çanakkale.

¹ Eserin Taşkent nüshası dışında St. Petersburg Devlet Üniversitesi Kütüphanesi'nde iki (no. 925 ve 926) ve Duşanbe Bilimler Akademisi'nde iki (no. 963 ve 1467) olmak üzere resimsiz dört nüshası daha bilinir. Bu nüshalar hakkında bilgi için bkz. Buribay, Ahmedov, *Istoriko-Geografiçenkaya Literatura Sredney Azii XVI-XVIII VV.*, Izdatel. Fan Uzbek SSR, Taskent, 1985, s. 16-19.



Res. 1: Molla Muhammed Şadî, *Fetihnâme*, Molla Muhammed Şadî'nin Nevruz günü Şiban Han'a kitabını sunması, Semerkant, 1502-1507, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y.19b.

Bir biyografi niteliği taşıyan *Fetihnâme nesta'lik* hatla, başlıklar altın, metin siyah mürekkeple sarı samanî renkli ve aharlı Semerkand kağıdına, iki sütun halinde yazılmıştır. 227 yaprak elyazmasının ilk sayfası yakın zamanda geçirdiği onarım sırasında İ. Adilov tarafından orijinaline uygun olarak yazılmıştır. Elyazmasının y.19b sayfasındaki nota göre *Fetihnâme* Molla Hayrullah Akhund tarafından enstitüye verilmiştir. Yazmanın kimi sayfaları yer yer yırtılmış, resimlerin boyaları dökülmüştür.

Ketebe kaydı bulunmayan yazmanın 1502-1507 yıllarında tamamlandığı kabul edilebilir.² Eserde, Şiban Han'ın hayatı, Özbeklerin ilk yaşam alanı *Deşt-i Kıpçak*'tan başlatılarak Semerkant'ı almasına (1501) kadar anlatılır. Eserin tasvirleri ise, Han'ın askeri kariyerinin ve yönetici özelliklerinin vurgulandığı önemli olaylarla doğrudan bağlantılıdır. Şiban Han'ın 10 yıllık kısa süren yöneticiliğinde dikkate değer yaşantılar bu kitapta görselleşir.

Fetihnâme'nin ilk resmi Molla Muhammed Şadî'nin Nevruz günü Şiban Han'a kitabını sunması sahnesidir (res. 1). Metne göre, Şiban Han, Nevruz bayramı günü yakınlarına kendi kahramanlıklarını ölümsüzleştirecek bir kitabın hazırlanmasını ve bunu yazacak kişinin bulunmasını duyurur. Han'ın bu isteğine kardeşi Mahmud Bahadır Sultan'ın (1454-1501) önerisi Molla Muhammed Şadî olmuştur.³

Yazar kitabında, Muhammed Şiban Han'ın bu kitabı yazmasını emrettiğini, kendisinin de ona itaat ederek *Fetihnâme*'yi yazmaya karar verdiğini söyleyerek böyle bir kitabı yazmayı becerebildiği için Tanrı'ya şükreder. Şadî, Şiban Han'ın kendisine bu kitabı hazırlaması için kütüphanesinde bulunan başka bir *Fetihnâme*'yi de verdiğini yazar. Han'ın tarih konulu kitaplara duyduğu ilgi, bu türden kitapları biriktirmesiyle ortaya çıkar.

Molla Muhammed Şadî, kitabın yazım nedenlerini sıralarken Han ile kardeşi arasında geçen konuşmalara da yer verir. Buna göre, Şiban Han kardeşi Mahmud Bahadır Sultan'a Firdevsî *Şâhnâme*'sinin bir efsane olduğunu, ancak bu eserde adı geçen İran şahlarından Rüstem'in sadece İran topraklarına sahip olduğunu, kendisinin ise fetihleriyle Rum'a kadar ulaştığını, sınırlarını Hindistan ve Hotan'a kadar genişlettiğini, dolayısıyla kendi kahramanlıklarını anlatmak ve *Şâhnâme* kahramanlarını gölgede bırakmak için yeni bir eser yazılması gerektiğini söyler.⁴

Şiban Han'ın *Şâhnâme*'ye ilişkin bakış açısı, geleneksel İslam kültürüne yakınlığını, tarih yazımında *Şâhnâme*'nin model olarak önemini benimsediğini, aynı zamanda kendi tarihini bunun üzerinde gördüğünü de ortaya koyar.⁵ Şiban Han, en yakın komşusu aynı zamanda amansız rakibi

² Orta Asya tarihi ve sanatı üzerinde uzmanlaşmış araştırmacılar eserin 1502-1510 yılları arasında hazırlanmış olduğunu düşünürler. Olimpiade, Galerikina, "Zur Charakteristik der Miniaturenmalerei Mawarannahrs im 16. Jahrhundert", *Ars Turcica*, Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst, München vom 3. bis 7. September 1979, Editio Maris, München, 1987, s. 525; Elmira Marufovna, Ismailova, *Vostocnaya Miniatyura. Şark Miniatyurası. Oriental Miniatures*, Gafur Gulam Namıdagi Adabiyat ve San'at Naşriyatı, Taşkent, 1980, s.19; Galina Anatolyevna, Puğaçenkova, *K Probleme Sredneaziatskoy Miniatyurstov XVI-XVII VV.*, Izdatelstvo Vostocnoy Literaturi, Moskva, 1960, s. 5; Galina Anatolyevna, Puğaçenkova- Olimpiade, Galerikina, *Miniatyuri Sredney Azii, Izobrazitelnoe Iskusstvo*, Moskva, 1979, s.75. *Fetihnâme*'nin son resmi, Şiban Han'ın 1501 yılında Semerkant'ı fethetmesidir. Dolayısıyla Han'ın bu kitabı tarihte çok önemli bir anlamı olan Semerkant'ın alınışına atfen hazırlanmış olduğu savlanabilir. Öte yandan, resimlerin yerel unsurlarla donatılması ve üslubunun dönemin Herat nakkaşhanesinde üretilmiş eserlere göre daha ikinci kalite bir işçilik göstermesi, elyazmasının Şiban Han'ın 1507 yılında Herat'ın alınmasından önce tamamlandığını göstermektedir.

³ A. M. H. Abusaitova- Yu. G. Baranova, *Pismennie Istoçniki i Kulture Kazahctana i Centralnoy Azii v XIII-XVIII VV.*, Dayk Press, Almatı, 2001, s. 44.

⁴ A. M. H. Abusaitova- Yu. G. Baranova, *Pismennie Istoçniki i Kulture Kazahctana i Tsentralnoy Azii v XIII-XVIII VV.*, Dayk Press, Almatı, 2001, s. 44-45.

⁵ 16. yüzyılın kaynaklarından Mirza Haydar Dughlat'ın *Tarih-i Reşidî*'sinde verdiği bir bilgi Han'ın Fars kültürüne olan yaklaşımını ve hırsını şöyle açıklar. "Şiban Han Horasan'ı ele geçirdiği zaman, Sultan Ahmed Mirza'nın emirlerinden birinin oğlu ve önemli bir şair olan Mir Mogul şu Türkçe mısraı yazar: "Dünyayı ele geçirme, çünkü dünya da birçok gam var; bunun yerine gönlin krallığını ele geçire ve gör ki içinde ne dünyalar var." Şair bu mısraı Şiban Han'a sunduğu zaman, Han onu över ve "Firdevsî, Gazneli Sultan Mahmud Gazî için altmış bin mısralık şâhnâmeyi yazmıştı ve ona otuz bin dinar verilmişti. Sen ise, altmış bin şahruhi vereceğim bir mısraı yazdın" diyerek İran şahlarının efsaneleşmiş kahramanlıklarının konu edildiği bu destanla ilgili detaylara yönelik bilgilerinin olduğunu gösterir. Mirza Haydar Dughlat, *Tarih-i Rashidi* (İng. çev. W. M. Thackston), Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, Cambridge, 1996, s. 123.

İran'ın uzun yıllar edebi alanda etkin olarak ürünler verdiğini bilir. Şii İran'ı siyasi ve dini anlamda yadsıyan, ancak kültürünü beğenip yaşatan bir tavır söz konusudur. İran edebiyatı, İslamiyet öncesi şahların milli destanı olan Firdevsi'nin (ö.1020 ?) *Şâhnâme*'si ile yoğrulmuştur. Bu yöneticiler arasında, göçebe Türk boylarının hanları yer almaz ancak adaletli, bilgili, kahraman gibi sıfatlar taşıyan hükümdarlar vardır ve bunlar her yöneticinin taşıması gereken temel özelliklerdir. Bu yüzden *Şâhnâme*'nin okunması zorunludur ve Safevîlerden Şah İsmail'in (1487-1524) oğlu Sam Mirza'nın (1517-1567) *Tuhfa-i Samî* adlı eserinde belirttiği gibi Şiban Han şairlerine *Şâhnâme*'nin Türkçe'ye çevrilmesini emreder.⁶ Ancak bu esere şimdiye kadar ulaşılamamıştır.

Resimde, metinle uyumlu olarak Molla Muhammed Şadî'nin bir mecliste Şiban Han'a kitabını sunduğu an tasvir edilmiştir. Han sahnenin sağında büyük bir sayebanın altında, halı üzerinde oturmaktadır. Sol elini dizine dayamış, hafifçe öne doğru eğilmiş ve Molla Muhammed Şadî'nin sunduğu açık olarak çizilmiş kitaba doğru bakmaktadır. Bu büyük olasılıkla *Fetihnâme*'dir. Han'ın karşısındaki figür, zihninde tasarladığı kitabın içeriğini satırlara dökebilecek şairi öneren kardeşi Mahmud Bahadır Sultan olmalıdır. Saygılı bir şekilde diz çökmüş, sakalsız ve Şiban Han'dan daha genç tasvir edilmiş figür, tüm dikkatini Han'a yöneltmiştir.

Resmin sol alt kısmında diz çökmüş ve diğerlerinin giydiği *telpak*lardan⁷ farklı olarak olasılıkla ulemâdan olduğu vurgulanmak üzere sarıkle tasvir edilmiş Molla Muhammed Şadî yer alır. Bu yazarın bilinen tek resmidir. Resmin, sağ alt kısmında biri ellerini dizlerine koymuş iki, solda bir figür daha bulunmaktadır. Bu kişiler, muhtemelen Şiban Han'ın yakın çevresinde yer alan Cani Bek Sultan veya komutanlarından olmalıdır. Figürlerin başlarında kenarları siyah kürklü beyaz *telpak*lar bulunur.

Geleneksel İslam resminde bir yöneticinin sanat çevresine yaptığı hamiliğin en belirgin gösterimi, yazdırdığı kitabın önsözü ile sultana kitapların sunulduğu tasvirlerdir. *Fetihnâme*'nin ilk sayfaları kayıp olduğundan önsözü bilinmemekle birlikte Şiban Han'ın kitap sanatlarına katılımının vurgulandığı bu tasvir, sanat ve edebiyat çevresine olumlu yaklaşımı görselleştirilmektedir. Dolayısıyla ön örneklerinde yaygın olmayan bu tema, Han'ın sanat hamiliğinin görsel belgesidir. Aynı zamanda başka çalışmalarını bilemediğimiz yazarı da öne çıkarmaktadır.

Eserin ikinci ve üçüncü tasviri birbiri ile bağlantılı bir konuyu görselleştirir. Birinci resimde başlayan olay, ikinci resimde sonuçlanmıştır. Bunlar Şiban Han'ın aşk mektubunun Mangıtlardan Musa Mirza'nın kızı Mahidil'e sunulması (res. 2) ve Mahidil ile Şiban Han'ın eğlence meclisidir (res. 3).

Şiban Han'ın aşk mektubunun Mangıtlardan Musa Mirza'nın kızı Mahidil'e sunulması sahnesinin yer aldığı sayfada Molla Muhammed Şadî, Şiban Han'ın Mahidil'e olan tutkusunu tanımlar. Şiban Han Mahidil'e sunulmak üzere bir mektup yazar ve elçisi Şükür Şirin'e, iletmesi için verir. Bir sonraki sayfada Mahidil'in Şiban Han'a kendisini ziyaret etmesini belirten bir cevap mektubu yazdığından bahsedilir.

Tasvirde (res. 2), Şiban Han'ın mektubunun açık havada yapılan bir mecliste Mahidil'e sunulma anı resimlenmiştir. Mahidil sahnenin sağında, halı üzerinde bağdaş kurmuş, başını öne hafif eğerek sol elini çenesine yaslamış, sağ elini ise mektubu almak üzere elçiye doğru uzatmıştır. Elçi iki eliyle tuttuğu mektubu saygılı bir şekilde başını eğerek Mahidil'e uzatmıştır. Arkasında bir erkek figürü elçiye refakat etmektedir. Resmin ön kısmında bir kadın hizmetçi elinde bir yiyecek tepsisini Mahidil'e uzatmaktadır. Mahidil Şiban Han'ın bu mektubuna olumlu cevap verir ve Han'ı görüşmek için davet eder. Mahidil'in Han adına hazırlattığı meclis, eserin 44b sayfasında görselleşir. Molla Muhammed Şadî'nin ayrıntılı bir şekilde anlattığı bu eğlence anı, resme Mahidil'in çadırının önünde kurulan meclis olarak yansır. Şiban Han kırmızı ve daha yüksekçe bir minderde bağdaş kurmuş, sağında ise Mahidil halı üzerinde oturmaktadır. Han, sağ elini kendisine yiyecek sunan hizmetçiye doğru uzatmıştır. Sağ alt kısımda iki müzisyen erkek figürü

⁶ Janos, Eckmann, "Die Tschaghataische Literatur", *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Wiesbaden, Aquis Mattiacis Apud Franciscum Steiner, 1959, s. 366; Yusuf, Öz, "Şeh-nâme Tercümelere ve Sözlükleri", *Name-i Aşina*, Sonbahar, 2002, s. 28; Annamari Schimmel, "Some Notes on the Cultural Activity of the First Uzbek Rulers", *Journal of the Pakistan Historical Society*, VIII, IV, 1960, s. 152.

⁷ *Telpak* beyaz keçeden, kenarları koyu renk kürklü ve konik biçimli bir başlık türüdür. Bugün Özbekistan'da *telpak* kürklü başlıklar için kullanılmakta ve halen giyilmektedir.



Res. 2: Molla Muhammed Şadı, Fetihnâme, Şiban Han'ın aşk mektubunun Mangıtlardan Musa Mirza'nın kızı Mahdül'e sunulması, Semerkant, 1502-1503, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y.44b.

yer alır. Solda ard arda üç kadın figürüyle elinde uzun siyah bir asa tutan erkek figürü meclise katılanlar arasındadır.

Bu iki tasvir, Orta Asya'da 16. yüzyıl başlarında "soylu kadına" bakışla ilgili ipuçları verir. Altın Ordu hanlarının, bayramlarda yabancı elçileri bir törenle kabul ettiği bu sırada hanedanın ileri gelenleriyle birlikte eşinin hanın tahtının etrafında, kızlarının ise tahtın önünde yer aldığı bilinir.⁸ Bu değerlilik, 14.-15. yüzyılda hazırlanmış *Camii't-tevârih*'in kimi nüshalarına da taşınmış, hanlar eşleriyle birlikte sıklıkla resmedilmişlerdir (res. 4).⁹

Bu noktada ilginç olan, adından da anlaşılacağı gibi fetihler üzerine kurulmuş resmi bir kitabın içinde, özel hayata dair verilerin de yer almasıdır. Bu tasvirde tutkulu bir âşık kimliği ile karşımıza çıkan Şiban Han'ın resmi tarih kitabında bu özelliğiyle görselleştirilmesi, kendisinin isteğiyle bağlantılı olmalıdır.

Bu iki tasvir, aynı zamanda klasik Doğu edebiyatının resimli kitaplarında sıkça rastlanan bir temaya işaret eder. Bu iki sevgilinin veya eşin eğlence meclisleridir. Bu konunun geçtiği ve sıklıkla resimlendiği eserler arasında ilk akla gelen Genceli Nizamî (1141-1209) ve daha sonraki dönemlerde Dehlevî (1255-1325) ve Hatîfî (1419-1521) gibi ünlü Fars edebiyatının şairleri tarafından yazılan *Hamse*'dir. Bu eserin Hüsrev ve Şirin mesnevisinde *Hüsrev ve Şirin*'in; *Heşt Bihişt* bölümünde Behram ve yedi iklim padişahlarının kızlarının, *İskendernâme*'de İskender ve çeşitli hanımların meclisleri aynı temanın ele alındığı örneklerdir. Bu şekilde geleneksel

bir temaya *Fetihnâme*'de yer verildiği görülür. Dolayısıyla Şiban Han adına yazılan bu eserin, metin ve resim ikonografisinin alt yapısı bakımından, daha önceki dönemlerin bilgi ve kalıplarından yola çıkılarak hazırlandığı anlaşılır.

Eserin dördüncü tasviri Şiban Han'ın kardeşi Mahmud Bahadır Sultan'ın esaretten kurtularak dağlarda kaçmasını betimler (res. 5).

Bu kitabın hazırlanmasında etkin bir rol oynayan Sultan'ın tasvirinin bulunduğu sayfada Molla Muhammed Şadı Mahmud Bahadır, Sultan'ı, başı gökyüzüne ulaşan bir dağ gibi ve boylu-poslu biri olarak tanımlar.

Aile içinde Şiban Han için, kardeşi Mahmud Bahadır Sultan'ın yeri büyüktür. Şiban Han ve kardeşi dedelerinin ölümünden sonra özellikle Kazaklar tarafından yok edilmek istenmiştir. İki kardeş, Karatav¹⁰ eteklerindeki Süzek ile Sığnak arasında bulunan Soğunluk geçidinde, Burunduk Han ve Süzek Han'ı Canibek Mahmud ile yaptıkları savaşta ağır bir yenilgiye uğrarlar. Mahmud Bahadır Sultan esir alınır.¹¹ Metin, Mahmud Bahadır Sultan'ın gece vaktinde bu esaretten kurtuluşunu, yüksek dağların ve Karatav zirvesinin üzerinden kaçışını anlatan bölümle devam eder.

⁸ Akdes Nimet, Kurat, "Altınordu Devleti (Altınorda) - (1227-1502)", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara, 1992, s.408; Nazmiye, Togan, "Temürlü Zamanında Aristokrat Türk Kadını", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, VI/ 1-4, 1973, s. 3.

⁹ Reşiddedin'in eskiden Bengal, Asiatic Society, No. D. 31'de, bugün ise Londra Khalilî Koleksiyonu'nda bulunan 15. yüzyıl ortalarına tarihlenen *Camii't-tevârih*'in resimli bir nüshasında Moğol Han eşi ile tahtta tasvir edilmiştir. Bu konuda bilgi için bkz. S. Sheila, Blair, "The Postclassical Period (1250-1500)", *Islamic Art and Patronage*, (ed. Esin Atlı), New York, 1990, s. 151-214; Basil, Gray, "An Unknown Fragment of the 'Jâmi' al-tawarikh' in the Asiatic Society of Bengal", *Ars Orientalis*, 1, 1954, res. 22.

¹⁰ Bu olayın hemen ardından Şiban ve Mahmud Bahadır Sultan'ın, düşmanı Kazaklardan Burunduk Han'a ait olan Otrar şehrine girmeleri nedeniyle, kaçışın güney Kazakistan dağlarında geçtiği düşünülür. Galina Anatolyevna, Pugachenkova, "Miniatiyuri 'Fath-Name' Hroniki Pobed Şeybani-Hana iz Sobraniya Instituta Po Izuçeniyu Vostoçnih Rukopisey Akademii Nauk UzSSR", *Trudy, Sredneaziat skogo Gosudarstvennogo Universiteta*, XI, s. 127. Karatav (Karadağ), bugünkü güney Kazakistan sınırları içinde Taraz şehrine yakın bir dağdır.

¹¹ S. G., Klyashtorniy- T. I., Sultanov, *Kazakistan Türkün Üç Bin Yılı*, (çev. D. Ahsen Batur) Selenge Yayınları, İstanbul, 2004, s. 252.

Resimde Mahmud Bahadır Sultan, kayalık bir tepenin üzerinde bir şelalenin üzerinden atlarken tasvir edilmiştir. Sultan, sağ elini kaldırmış sol eliyle eteğini tutmakta ve büyük bir adımla karşı tarafa atlamaktadır. Sultanın sağında ve solunda kenarları sarı şeritli iç kısmı yukarı doğru oval biçiminde uzanan yapraklarıyla iki ağaç yer alır. Daha küçük boyutlu olarak aynı ağaç biçimi sağ altta tekrarlanır. Sağ üstteki ağaca dolanmış beyaz bir kurt (?) ve resmin sol altında kayalık içinden başını uzatmış uzun boyunlu bir kuş (kaz?) sultana doğru bakmaktadır.

Sultanın, bu sahnede tek başına olarak ve neredeyse tüm sayfayı kaplar şekilde ele alınması, kitabın hazırlanmasındaki katkısıyla bağlantılı olarak yorumlanabilir. Ancak, Mahmud Bahadır Sultan'ın neden böyle bir konu ile resimlendiği başka bir deyişle, zaferlerle dolu tarih kitaplarında pek rastlanmayan, bir kaçıyı canlandıran bu ikonografinin tercih edilme sebeplerinin neler olabileceğini açıklamak zordur.

Han ve kardeşinin sıkı bağlarıyla ilintili olarak Mahmud Bahadır Sultan'ın yer aldığı bir başka

sahne *Fetihnâme*'nin beşinci tasvirini oluşturur. Bu tasvir Yesi şehrinde esir edilen Muhammed Mezid Tarhan'ın, Mahmud Bahadır Sultan tarafından Şiban Han'ın huzuruna getirilmesidir (res. 6). Bu sahne Han'ın Mahmud Bahadır Sultan'la ilişkisinin yanı sıra hasmıyla da karşı karşıya getirildiği, ibret verici bir anlatının sunumudur.

Molla Muhammed Şadî'nin aktardığına göre, Şiban Han, huzuruna getirilen Timurluların hizmetinde bulunan Muhammed Mezid Tarhan'a soyuna ilişkin sorular sorar, ancak Muhammed Mezid Tarhan ne cevap vereceğini bilemez. Tarhan, utancını gökten yere düşen bir su damlası gibi başını önüne eğerek gösterir; görünüşte canlı, ama aslında bir ölü gibidir.

Resimde, esir edilen Muhammed Mezid Tarhan'ın, kardeşi Mahmud Bahadır Sultan tarafından Han'ın huzuruna getirildiği an tasvir edilmiştir. Metinde anlatıldığı gibi Muhammed Mezid Tarhan, Han'ın huzurunda başını öne eğmiş ve diz çökmüştür. Bu konuşmanın sonunda Muhammed Mezid Tarhan'ın öldürülmediği bilinir. Bu tasvirle Şiban Han'ın muzaffer sıfatının yanı sıra "yargılayıcı ve cezalandırıcı güce sahip, adil yönetici" kimliği de öne çıkarılmıştır. İsyankar bir yöneticinin bulunduğu kalenin fethi veya meydan savaşı yerine, Tarhan'ın esir edilmesi ve Han'ın huzuruna getirilmesi iki yöneticinin karşıt konumunu vurgulamaktadır. Bu şekilde Han'ın doğrudan yargılayıcı ve bağışlayıcı gücünün yanı sıra adil davranış biçimini daha belirgin olarak sunulabilmektedir. Bu görsel yaklaşım, özgün bir tavrın kitap resmine yansımalarıdır.

İslam dünyasında bir yöneticinin önemli özelliklerinden biri olan "adil" kavramı, Şiban Han'ın da tarihte anılmak istediği niteliklerden biri olmuştur. Özbek kaynaklarının yanında,



Res. 3: Molla Muhammed Şadî, Fetihnâme, Mahidil ve Şiban Han'ın eğlence meclisi, Semerkant, 1502-1503, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y.54b.



Res. 4: Reşiddedin, *Camii't-tevârih*, Bartan Bahadır Han ve karısı Sunigil Fudjin, 14. yüzyıl ortaları, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 1620, y. 49a, (Ismailova 1980, s.1).

başka çevrelerce de yazılı eserlerin hemen hemen hepsi Han'ın bu yönünü dile getirmişlerdir. Fahrî Heravî'nin, 16. yüzyıl doğu İslam dünyasının edebi etkinliklerini anlattığı, *Tazkere-yi Ravzatü's selâtin*'inde Han hakkında "Onun (Şiban Han'ın) büyüklüğü ve adaleti herkesçe bilinir ve anlatmaya gerek yoktur. Padişah bahadır, adil, başışlayan ve gösterişsiz idi"¹² sözleriyle, Molla Muhammed Şadi'nin *Fetihnâme*'sinin 19b sayfasında, "*Han adalet ışığında alını parlayan biriydi*" ifadesi keşif. Adalet, İslam resminde yöneticinin yargılama ve sonunda suçluyu daha çok cezalandırmasıyla tamamlanan bir süreci yansıtır. Ancak bu tasvirde farklı bir yaklaşım söz konusudur ki Şiban Han, bu yargılama sonunda ceza ile değil, affediciliğiyle öne çıkmaktadır. Bu durumun görsel anlatıma dönüşmesi de resme özgün bir anlayış getirmiştir.

Nitekim Şiban Han'ın sarayında yaşayan tarihçi Fazlullâh el- Huncî el- Isfahânî'nin (1457-1521) 1509 tarihli *Mihmânnâme-i Buhârâ*¹³ girişinde kısaca bu eserde okuyucunun neler bulacağı üzerine yazdıkları arasında, "*.....Bu kitap bilime, bilgiye yüksek iktidara sahip (Şiban) Han hakkındadır. (Burada) onun yönetiminin tasviri adaletinin ve banşı korumasının anlatımı vardır*"¹⁴ diyerek Han'ın erdemleri arasına "adil" oluşunu da katar.

Nitekim Buhara, Semerkant ve Herat'ta bastırılan altın ve gümüş sikkelerin üzerinde Şiban Han'ın kendi ünvanlarının yanı sıra, "adil" terimi ve dört halifenin isimlerinin sıfatlarıyla birlikte yazıldığı görülür.¹⁵ Bu yaklaşım, İslam dünyasındaki yöneticiler tarafından yaygın şekilde

¹² Fahrî Heravî, *Tazkere-ye Rozat os-selatin* (ed. A. Hayyampur), Tebriz, Tarih ve Ferheng-e İran Yayınları, 1345 (1966), s. 21.

¹³ Eserin tezhipli olarak hazırlanan tek nüshası İstanbul, Nur-u Osmaniye Kütüphanesi, no. 3431'dedir.

¹⁴ Fazlullâh el- Huncî el- Isfahânî, *Mihman-name-iy Buhara (Zapskii Buharskogo Gostya)* (ed. R. P. Calilovoy), Izdatel'svo Nauka, Moskva, 1976, s. 55.

¹⁵ Ye. A., Davidoviç, *Korpus Zoloth i Serebryanîh Monet Şeybanidov XVI. Vek.*, Nauka Glaviya Redakciya Vostociy Literatur, Moskva, 1992, s. 80.

kullanılmakla birlikte Şiban Han'ın tercihini de yansıtıyor olmalıdır.

Eserin altıncı ve çift sayfa olarak tasarlanan resminin konusunu, Şiban Han'ın ordularının Sarıpul yakınlarında Babür'ün ordusunu takip etmesi oluştur (res. 7).

Takip olayı, Molla Muhammed Şadî'nin satırlarında canlı bir şekilde anlatılır: "Hızla ilerleyen atların ayaklarından yer sıkışır. Atlar gruplar halinde öyle şaha kalkarlar ki sanki Süheyl yıldızına ulaşmak ya da gökyüzünü aşağıya çekmek isterler. Mızraklar, savaşçı ve pehlivanların başının üstünde gölgelik gibi durur. Savaş meydanında savaşçıların gürültüleri ve bağırışları devam ederken, oklar kandil gibi her taraftan yağmaktadır. Hançerler, cübbenin bağı gibi pehlivanların böğürlerinde durmaktadır (saplanmıştı). Savaş meydanındaki karneylerin¹⁶ sesi kulakları sağır etmektedir. Bu öyle bir savaş meydanıdır ki tüm çölde kan nehirleri akar. Sultan Timur (Şiban Han'ın oğlu) ay gibi parlayıp, güçlü kollarıyla kılıcını savurarak savaş meydanına girer. Sultan Timur'un kükreyen bir aslan gibi meydana girmesiyle birlikte bir kıyamet kopar. Kılıcı ve olağanüstü gücüyle yoluna çıkan herkesi ortadan kaldırır. Bu güce karşı saldırdığı

yolunda ne Rüstem ne İsfendiyar kalır. Sultan önüne çıkan tüm pehlivanları kılıcından geçirir ve kimse onun elinden kurtulamaz" sözleriyle Sultan Timur bir kahraman olarak tasvir edilir. Resimde (y. 206b), Şiban Han'ın ordusunun gece vakti yüksek bir tepenin önünde sağdan sola doğru ilerlemesi tasvir edilmiştir. Sağ üstte atlı bir grup askerin elinde bayraklar dalgalanmaktadır. Şiban Han askerlerin önünde kılıcını havaya kaldırmış ilerler. Yerde ölü bir asker yatmaktadır.

Resmin sol sayfasında (y.207a), Babür'ün ordusunun yakalandığı ve savaşın en çarpıcı görüntülerinin yaşandığı an tasvir edilmiştir. Pembe bir tepenin önünde soldan gelen Şiban Han'ın ordusu sağa kaçmakta olan Babür'ün ordusuna doğru ilerlemektedir. Atı üzerinde, önündeki askeri kılıcıyla öldüren asker, metinde kahramanlığı anlatılan Timur Sultan olmalıdır. Babür'ün bir askeri sırtından aldığı darbeye fişkıran kanlar içinde düşmektedir.

Şiban Han'ın oğulları arasında Sultan Timur'un özel bir yeri vardır. *Fetihnâme*'de de Timur Sultan ordu komutanı olarak babasının izinden giden cesur bir kimlik olarak öne çıkarılmaktadır. Şiban Han'ın da bu kitapta Sultan Timur'un da resimlenmesine izin vererek oğlunu yüceltmek istediği ve bu şekilde yetiştirdiği evladıyla gurur duyduğu varsayılabilir. Han'ın oğluna verdiği önemin başka bir göstergesi, 1b sayfasında belirttiği üzere *Risâle-i ma'ârif*¹⁷ adlı eserini Sultan Timur için yazmış olmasıdır.¹⁸ (Eserin yedinci ve son resmi, bir öncekisi gibi çift sayfa

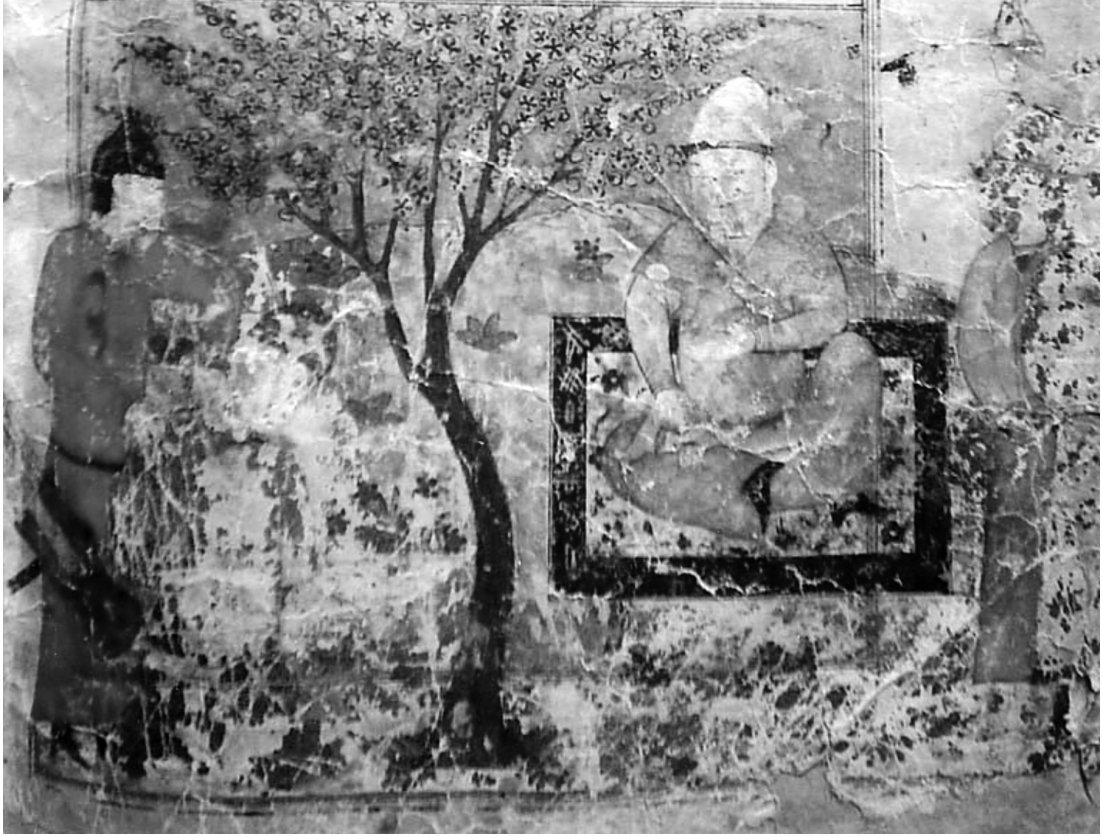


Res. 5: Molla Muhammed Şadî, *Fetihnâme*, Mahmud Bahadır Sultan'ın esaretten kurtularak dağlarda kaçması, Semerkant, 1502-1503, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y. 140a.

¹⁶ Özbeklerin milli müzik aletlerinden biri olan karney, ince, oldukça uzun gövdeli, metalden yapılan nefesli bir çalgı türüdür. Günümüzde kutlamalarda, törenlerde ve düğünlerde halen kullanılmaktadır.

¹⁷ Eserin bilinen tek nüshası Londra British Library Or. Ms. 12,956'dadır.

¹⁸ Zeki Velidi, Togan, "Yeseviliğe Dair Bazı Yeni Malumatlar", *Fuat Köprülü Armağanı*, DTCE Yayınları, Ankara, 1953, s. 528.



Res. 6: Molla Muhammed Şadî, *Fetihnâme*, *Yesi şehrinde esir edilen Muhammed Mezid Tarhan'ın Mahmud Bahadır Sultan tarafından Şiban Han'ın huzuruna getirilmesi*, Semerkant, 1502-1503, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y.146b.

olarak tasarlanan Şiban Han'ın ordularının Semerkant'a yürüyüşü ve Babür'den Semerkant'ı almasıdır (res. 8) ve olay adeta Şiban Han'ın zafere doğru gidişini müjdelere şeklinde ele alınmıştır.

Resmin sağ yaprağında (y. 213b) Şiban Han'ın orduları sola, kaleye doğru tüm ihtişamıyla ilerler. Sol sayfada (y. 124a) ise, kalenin kuşatılmasına ve Babür'ün askerleri ile yapılan savaşta ayrılmıştır.

Bu tasvirin görselleştirdiği metinde Molla Muhammed Şadî'nin "*Sultanın vücudu (zırhından dolayı) demirden bir cübbeyle örtülmüştü. Zırh altın renginde olduğu için ışığı yansıtmasıyla sanki ateşin havaya yükselmesi gibi görünür. Ordu sağdan sola doğru ve zafer naraları atarak kalenin çevresini daire biçiminde dantel gibi kuşatır. Bayrakların sarı ve mor renkleri güneş ışığı gibi parlaktır. Tüm savaş alanı bayrakların renklerinden ve savaş aletlerinin parlamalarından rengarenk bir kumaş gibi görünür. Bu bayrakların önünde başta ulu sultan öfkeli bir ejderha gibi dört nala ilerler*" sözleri resimde yansımaları bulmuştur. Şiban Han, metinde anlatılanlarla uyumlu olarak ordusunun başında atı üzerinde miğferi ve zırhının kenarları altından, siyah renkli savaş giysisiyle betimlenmiştir. Saflar halinde ilerleyen askerlerin önünde kırmızı sayebânın vurguladığı Han'ın çevresinde oluşturulan boşluk, Han'ı ilk anda algılamayı kolaylaştırır. Han, sağ elindeki kılıcını havaya kaldırmış askerlerini yüreklendirmekte aynı zamanda yol göstermektedir. Askerler, düşmanların başlarını keserek ve yaralayarak atları üzerinde kaleye doğru hızla yol almaktadır. Resmin sağ üst kısmında askerlerin elinde dalgalanan bir grup rengarenk bayrak, yazarın sözlerini görselleştirmiştir.

Eserin 124a sayfasındaki Şiban Han'ın ordusunun Babür'den Semerkant'ı alması tasviri, bir yandan Babür'ün düştüğü zor durumu belgelerken, öte yandan Şiban Han'ın askeri tarihinin en parlak zaferini izleyicisine sunar. Han'ın askerleri kaleye ulaşmış ve olan güçleriyle savaşmaktadır. Askerlerden kimisi şehrin açılan kapısından, kimisi surlara tırmanarak kaleye girmeye

başlamıştır. Kalenin burçlarında ve kapısında bulunan Babür'ün askerleri şehri savunmakta, en üst katta bulunan askerler çaldıkları *karney* ve *kös*lerle¹⁹ savaşın gürültülü ortamını seyirciye duyurmaktadır. Resmin sağında, kalede Semerkantlı iki kadın ve bir grup erkek olayın ürkütücülüğünü izlemektedir. Kalenin orta kısmında pencereden bakan genç bir adam savaşı izlemektedir ve eliyle işaret vermektedir. Bu figürün, Babür olduğu düşünülmektedir.²⁰ Kuşatmanın en iyi izlendiği kalenin giriş kısmındaki pencerede ve savunmayı yönetir biçimdeki el hareketleriyle tasvir edilen bu figürün Babür olması muhtemeldir. Babür'ün askerleri kaleden nişan aldıkları noktalara doğru ok atmakta ve kalenin düşmesini önlemeye çalışmaktadırlar. Ancak bir süre sonra bu saldırıya dayanamayacaklar ve Şiban Han ile Babür arasında yapılacak bir anlaşma ile kale teslim edilecektir.



Res. 7: Molla Muhammed Şadı, *Fetihnâme*, Şiban Han'ın ordularının Sarıpul yakınlarında Babür'ün ordusunu takip etmesi, Semerkant, 1502-1503, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y.206b-207a.

Özbeklerin tarihinde, ataları Cengiz Han'ın 1220 yılında ele geçirdiği Semerkant'ın taşıdığı önem büyüktür. Bu şehir, Emir Timur'dan itibaren Timurluların da başkenti olmasıyla ayrı bir yere sahiptir. Dolayısıyla Şiban Han'ın Semerkant'ı almasının tarihi göndermeleri de vardır. Han'ın Maverainnehir'e²¹ indiğinde ilk fethetmeyi planladığı yer Semerkant olmuştur. Timurlular arasındaki siyasi çekişmelerden yararlanan Han, Timurlu Sultan Ali Mirza'nın (1498-1500) yöneticisi olduğu Semerkant'ı kuşatır. Ancak Buhara emiri Muhammed Bakî Tarhan'ın Timurlulara yardım için geldiğini öğrenince Semerkant'daki kuşatmayı kaldırır ve Buhara'ya yönelir.²² Şiban Han,

¹⁹ Köş, savaşlarda at, deve veya araba üzerinde taşınan ve işaret vermek için kullanılan büyük davuldur.

²⁰ Bu görüş için bkz. Galina Anatolyevna, Pugachenkova, "Miniatyuri 'Fath-Name' Hroniki Pobed Şeybani-Hana iz Sobraniya Institutu Po Izuçeniyu Vostoçnih Rukopisey Akademi Nauk UzSSR", Trudy, Sredneaziatskogo Gosudarstvennogo Universiteta, XI, 1950, s. 128.

²¹ Buhara ve Semerkant gibi iki önemli merkezi içeren Maverainnehir, Ceyhun ve Seyhun ırmakları arasında kalan bölgeyi kapsamakta ve "nehrin öte tarafında bulunan yer" anlamına gelmektedir. Wilhelm, Barthold, "Ma wara' al-Nahr, I- The Name", *The Encyclopedia of Islam*, V, Leiden-London, E.J. Brill-Luzac C.O., 1986, s.852; Özgüdenli, Osman Gazi, "Maverainnehir", *İslam Ansiklopedisi*, 28, 2003, s. 177.

²² Mirza, Bala, "Buhara", *İslam Ansiklopedisi*, II, İstanbul, 1944, s.768; Ahmed Zeki Velidi, Togan, "Harizm", *İslam Ansiklopedisi*, 5, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1950, s. 252.



Res. 8: Molla Muhammed Şadi, *Fetihnâme*, Şiban Han'ın ordusunun Semerkant'a yürüyüşü ve Babür'den Semerkant'ı alması, Semerkant, 1502-1503, Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, ARBAŞE, no. 5369, y.213b-214a.

1500 yılında fethettiği Buhara'nın hükümdarlığını kardeşi Mahmud Bahadır Sultan'a bırakır²³ ve daha sonra Semerkant'a doğru yürüyerek şehri ele geçirir. Ancak, bu olaydan dört ay sonra Abdülcelil Merginanî'nin çocuklarından Hâce Elmekarim, Babür'e Semerkant'a gelmesini ve şehrin kapılarının kendisine açılacağını bildirir. Babür hemen Semerkant'a girer ve Şiban Han'ın adamlarının büyük bir kısmını öldürür. Şiban Han, bu olay üzerine Semerkant'ı uzun süren bir kuşatma altına alır. Bu kuşatma sürecinde kalede açlık baş gösterir ve halk perişan olur.

Şiban Han'ın sarayında yaşayan Muhammed Salih'in (1455-1534) yazdığı Şibanînâme'de de Semerkant halkının acılarının betimlendiği satırlar, olayın boyutlarını gözler önüne serer. Yazar, "Dışarıda meyve çok idi; içeride ise halkın gönlü yaralı idi. Dışarıda baştan meyve olgunlaştı, içeride (de) halk açlıktan şişti. Neticede halkın namusu kalmadı ve halk hırsızlık kavgasına girdi. Yiğın yiğın halk geceleri kale dışına çıkarlardı; birçokları meyve aşırıp yerlerdi. Hırsızlar korkusuz olduğu için deve (ve) ata tamah ettiler. Dışarıya doğru dehliz kazmaya başladılar ve o halkı pusuya yatıp yakalamaya başladılar. Kim önce çapulcuların eline düşerse kulak ile burunlarından oldular. Hasılı başka yere çıkamadılar ve kaleden kendilerini salamadılar."²⁴ Bütün bu sıkıntıların yaşandığı altı aylık kuşatma sonunda Şiban Han, Babür'den 906/ 1500 yılında Semerkant'ı geri alır.²⁵

²³ Anonim, *İstoriya Buhara*, Izdatelstvo Fan Uzbekskoy SSR, Taşkent, 1976, s.110; Rumlu Hasan, *Şah İsmail Tarihi (Ahsenü't Tevârih)*, çev. Cevat Cevan, Ardıç Yayınları, Ankara, 2004, s. 58-59.

²⁴ Muhammed Salih, *Şeybani-name*, (Giriş-Tıpkıbasım-Metin-Tercüme), haz. Yıldız Kocasavaş, Çantay Yayınları, İstanbul, 2003, s. 295.

²⁵ Gazi Zahirüddin Muhammed Babür, *Vekayi, Babür'un Hatıratı*, I-II, çev. Reşit Rahmeti Arat, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s. 80; Wilhelm, Barthold, "Şibanlar Şaybaniler", *İslam Ansiklopedisi*, II, İstanbul, 1979, s. 457; Lucein, Bouvat, "Şiban Han, Şaybani Han", *İslam Ansiklopedisi*, II, 1979, s. 454; Roziya Galieva, Mukminova, Soşialnaya Differenciyaçıya Naseleniya Gorodov Uzbekistana Konyeç XV-XVI. V., Izdetelstvo Fan Uzbekskoy SSR, Taşkent, 1985, s. 91; Rumlu Hasan, *Şah İsmail Tarihi (Ahsenü't Tevârih)*, çev. Cevat Cevan, Ardıç Yayınları, Ankara, 2004, s. 60-61.

1502-1503'te Şiban Han'ın emri üzerine yazılan ve günümüze resimli tek kopya olarak 1562-1563 tarihli Londra nüshasıyla ulaşan *Tevârih-i Guzide- Nusretnâme*'sinde Şiban Han'ın Semerkant'ı almasının resimlenecek konular içinde yer alması (res. 9) bu şehrin fethinin sadece Şiban Han'ın değil, kendinden sonra gelen hanlar için de övünülecek bir başarı olduğunu göstermektedir.

Semerkant'ın alınması, Özbeklerin yanı sıra Timurlu dünyası için de önemli bir olay olarak görülmüştür. Bu önem Timurlu yöneticilerinden İbrahim Sultan için hazırlanan 1436 tarihli *Zafernâme* nüshasında²⁶ Şahrüh'un (1377-1447) 1394 yılında Semerkant'a girmesi tasviriyle karşımıza çıkar.²⁷

Dönem kaynaklarında da bu konuya yer verildiği görülür. Hindistan'da Babürlüler devletinin kurucusu Babür'ün kızı Gülbeden (1523-1603) *Hûmayunnâme*'sinde, Muhammed Salih *Şibanînâme*'sinde ve Mirza Muhammed Haydar Duglat *Tarihi Reşidi*'sinde, Şiban Han'ın Babür ile bir anlaşma yaparak ablası Hanzade Begüm'ü kendisine vermesi karşılığında Babür'ün Semerkant'tan sağ çıkmasına izin verdiğini yazarlar.²⁸ Şiban Han *Divân*'ında²⁹ Semerkant kalesinde mahsur kalan halkın yaşadığı sıkıntılı ortamı "*Bir batman buğday bin altına ulaştı. Babür Mirza kız kardeşiyle evlenmemi isteyince affedip gönderdim*" sözleriyle ifade eder. Babür, kaleden kız kardeşi Hanzade Begüm'ün Şiban ile evlenmesi karşılığında kaçabilir.³⁰ Şiban Han'ın, ablası Hanzade Begüm'ü kendisine vermesi karşılığında Babür'ün Semerkant'tan sağ çıkmasına izin vermesi, bir taraftan Şiban Han'ın askeri başarısını ve bağışlayıcı yönünü, öte yandan rakibini düşürdüğü zor durum nedeniyle akıllıca hareket yeteneğini sergiler. Babür, bu ağır yenilginin ardından Kabil'e çekilmek zorunda kalır.³¹ Şiban Han'ın yöneticiliği sırasında en büyük rakiplerinden Babür ile aralarında sürekli yaşanan güç gösterileri bu şekilde bitmiş olur.

İslam resim sanatında, bir şehrin kuşatılması veya fethedilmesi bir yöneticinin tarihe adını yazdırmasında kullandığı yaygın temalardandır. Benzer şekilde *Fetihnâme*'de de Şiban Han'ın geleneksel bir tavrın izinden gidilerek bir "Fatih" olarak fetihlerinin yazılması ve resimlenmesi, bu sırada akıllı, maharetli, kurnaz, planlı, kendine, yakın çevresine ve ordusuna güvenen, iyi bir savaşçı özellikleriyle bir kahraman olarak tanıtılması, döneminde Han'a bakış açısının yansıtılması bakımından önemlidir.

Bu yönüyle *Fetihnâme*, Emir Timur'un *Zafernâme*'sinin içeriğine yaklaşıyor.³² Her iki kitapta da adına hazırlanan yöneticinin en önemli özelliği olarak kahraman asker, savaşçı ve kaleleri fetheden kimlikleri öne çıkmaktadır. İslam resim sanatında, sultan imgesiyle bütünleştirilen sıfatlar arasında "Kahraman asker" önemli bir özelliktir. Bu sıfat, sultanın savaşlardaki yiğitliğiyle de bağlantılı olarak silah kullanmadaki maharetiyle yan yanadır. Askeri güç, bir devletin yaşayabilme sınırlarını genişletebilme şartlarının başında gelir. Böyle bir güce sahip olma ve bunu yönlendirme, yöneticinin konumunu sağlamlaştıran etkenlerdendir. İslam resminde ordusunun başında atı üzerinde sefere çıkan, kale kuşatan ve savaşırken tasvir edilen "kahraman asker yöneticiler" ortak bir hafızanın ürünü olarak düşünülebilirler. Şiban Han'ın da bu hafıza içinde kaleleri/şehirleri fetheden hükümdar olarak yerini aldığı anlaşılmaktadır.

Fetihnâme'nin Şiban Han döneminin tek resimli kitabı olmasına karşın, resim programı ve ikonografik tercihleri dönemin diğer kaynaklarıyla kurgulandığında, Han'ın tarih içinde yer almak istediği kimlikler, Özbek dünyasının alt yapısının profilini çizmeye olanak vermektedir. Eserin tasvirlerinin konu seçimi klasik doğu edebiyatının ve tarih yazımının kimi kavramlarına gönderme yaparken, bir taraftan Şiban Han'ın ve Özbeklerin tarih içinde nasıl görünmek istedik-

²⁶ Washington, DC, Smithsonian Institution, Arthur M. Sackler Gallery, S86.0133.00

²⁷ Bu elyazması için bkz. Eleanor, Sims, "İbrahim Sultan's Illustrated Zafar-Namah of 1436 and its Impact in the Muslim East", *Studies in Islamic Art and Architecture*, Supplements to Muqarnas, VI, 1992, s. 185.

²⁸ Gülbeden, *Humayunname*, (çev. Abdürreb Yelgar), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s. 116; Muhammed Salih, *Şeybani-name, (Giriş-Tıpkıbasım-Metin-Tercüme)*, haz. Yıldız Kocasavaş, Çantay Yayınları, İstanbul, 2003, s. 345-353; Mirza Haydar Duglat, *Tarikh-i Rashidi*, İng. çev. W. M. Thackston, Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, Cambridge, 1996, s. 104.

²⁹ Eserin bilinen tek nüshası İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A.III 2436'dadır.

³⁰ Lucein, Bouvat, "Şiban Han. Şaybani Han", *İslam Ansiklopedisi*, II, 1979, s. 454.

³¹ Hans R., Roemer, "Timur", *İslam Ansiklopedisi*, 12/1, İstanbul, 1974, s. 357; Rumlu Hasan, Şah İsmail Tarihi (Ahsenü't Tevârih), çev. Cevat Cevan, Ardıç Yayınları, Ankara, 2004, s. 105.

³² Şerafeddin Ali Yezdi'nin *Zafername*'sinin içeriği için bkz. Sharaf al-Din Yazdi, *Zafarnama*, Calcutta, 1888.



Res. 9: Anonim, Tevârih-i Guzide- Nusretnâme, Şiban Han'ın Semerkant'ı alışı, Semerkant veya Buhara, 1562-1563, Londra, British Library, Or. 3222, y. 130b, (Anonim 1967, res. 299).

lerine dair bilgiler sunar. Bu yanıyla *Fetihnâme* bütün bu olguları görselleştiren ilk kitap olması bakımından büyük değer taşır.

Moğol sülaleleri ve Timurlu dönemlerinde hazır-lanan resimli tarih kitaplarıyla *Fetihnâme* arasında bir bağın bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak *Fetihnâme*'nin bu kitaplardan ayrılan yönleri de vardır. Bunlardan biri, *Camii't-tevârih*'in bir dünya tarihi olarak tasarlanarak diğer medeniyetlerin yöneticileri ve önemli olaylarının da resimlenmesidir. *Fetihnâme*'de ise Emir Timur'un *Zafernâme*'sindeki gibi bir biyografi niteliği vardır. Özbek resimli tarihleri atalarla veya dünyanın diğer önemli yöneticileriyle birlikte tasarlanmış değildir. Bu özelliğiyle öncülü Emir Timur'un (1336-1405) zaferlerinin yanı sıra sosyal hayatının da görselleştirildiği resimli *Zafernâme* nüshalarıyla paralel bir anlayıştaadır.³³ Ancak *Zafernâme* ile *Fetihnâme* arasında da önemli bir ayırım dikkat çeker. Günümüze ulaşan resimli *Zafernâme* nüshaları arasında Emir Timur'un saltanatı sürecinde üretilmiş bir örneği yoktur ve halleleri tarafından hazırlanmış nüshalarıyla bilinmektedir. *Fetihnâme*'nin belki de en önemli tarafı Şiban Han'ın "yaşadığı tarihi yaşadığı dönemde aktarması ve görselleştirmesidir." Eser, Şiban Han'ın sağlığında

yazılarak resimlenmiş ve Han, kitabın bitmiş halini görmüştür. Bu özelliğiyle *Fetihnâme*'nin 16. yüzyıl başında Orta Asya coğrafyasında nadir bir ön örnek olduğu söylenebilir.

Fetihnâme bir yandan gelenekselleşmiş resimli tarih yazımından yola çıkılarak kurgulanıp resimlense de kendine ait özgün tutumları da içinde barındırır.

KAYNAKÇA

Abuseitova, M. H.- Baranova Yu. G., *Pismennie Istochniki i Kulture Kazahctana i Tsentralnoy Azii v XIII-XVIII VV.*, Dayk Press, Almatı, 2001.

Ahmedov, Buribay, *Istoriko-Geografiçenkaya Literatura Sredney Azii XVI-XVIII vv.*, Taskent, Izdatel. Fan Uzbek SSR, 1985.

Anonim, *Tavarih-i Guzida Nusrat-Name*, yay. haz. A. M. Akramova, Taşkent, Izdatelstvo Fan Uzbekskoy SSR, 1967.

Arnold, Thomas Walker, *Bihzad and his paintings in the Zafar-Namah*, Bernard Quaritch, London, 1930.

Barthold, Wilhelm, "Şibanlar Şaybaniler", *İslam Ansiklopedisi*, II, İstanbul, 1979, s. 456-458.

Barthold, Wilhelm, "Ma wara' al-Nahr, I- The Name", *The Encyclopedia of Islam*, V, Leiden-London, E. J. Brill-Luzac C. O., 1986, s. 852.

Blair, S. Sheila, "The Postclassical Period (1250-1500)", *Islamic Art and Patronage*, (ed. Esin Atlı), New York, 1990.

Bouvat, Lucien, "Şiban Han. Şaybani Han", *İslam Ansiklopedisi*, II, 1979, s. 454-456.

Brentjes, Burchard, "Islamic Art and Architecture in Central Asia", *Journal of Central Asia*, XVI, 1993, s. 1-239.

Davidoviç, E. A., *Korpus Zoloth i Serebryanış Monet Şeybanidov XVI. Vek.*, Nauka Glaviya Redakçiya Vostociy Literatur, Moskva, 1992.

³³ 1467-1468 tarihli, Herat'ta resimli olarak hazırlanan ve bugün Baltimore, John Hopkins University, Milton S. Eisenhower Library, John Work Garret Koleksiyonu'nda bulunan *Zafernâme* nüshası için bkz. Thomas W., Arnold, *Bihzad and his paintings in the Zafar-Namah*, Bernard Quaritch, London, 1930.

Eckmann, Janos, "Die Tschaghataische Literatur", *Philologiae Turcicae Fundamenta, Wiesbaden, Aquis Mattiacis Apud Franciscum Steiner*, 1959, s. 361-369.

Fahrî Heravî, *Tazkere-ye Rozat os-selatin*, ed. A. Hayyampur, Tebriz, Tarih ve Ferheng-e İran Yayınları, 1345 (1966).

Fazlullâh el- Huncî el- Isfahânî, *Mihman-name-iy Buhara (Zapskii Buharskogo Gostya)*, ed. R. P. Calilovoy, Izdatelstvo Nauka, Moskva, 1976.

Fourniau, Vincent, "Özbek Fethi: Orta Asya'da Toplulukların ve Siyasal İktidarın Teması", *X. Türk Tarih Konferansı*, III, 22-26 Eylül 1986, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991, s. 803-809.

Galerkina, Olympiade, "Zur Charakteristik der Miniaturenmalerei Mawarannahrs im 16. Jahrhundert", *Ars Turcica*, Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst, München vom 3. bis 7 September 1979, Editio Maris, München, 1987, s. 522-532.

Gazi Zahirüddin Muhammed Babur, *Vekayi, Babur'un Hatıratı*, I-II, çev. Reşit Rahmeti Arat, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987.

Gülbeden, *Humayunname*, çev. Abdürreb Yelgar, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1982.

Ibragimov, S. K. - N. N. Mingulov ve diğerleri, *Materiali po Istorii Kazahskih Hanstv XV-XVIII Vekov*, Izvatelstvo Nauka Kazahskoy SSR, Alma-ata, 1969.

Ismailova, Elmira Marufovna, Vostocnaya Miniaturyura. Şark Miniaturyası. *Oriental Miniatures*, Gafur Gulam Namıdagi Adabiyat ve San'at Naşriyatı, Taşkent, 1980.

Khairullaev M., - Pugaçenkova, Galina Anatolyevna, Khakimov, A. ve diğerleri, *Oriental miniatures, The Collection of the Beruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, I, 14th-17th Centuries*, The Beruni Institute of Oriental Studies, Tashkent, 2001.

Kemalettin Binaiy, *Şeybaniyname Fars Tiliden Muhammed Yusuf Bayaniy Tercimesi*, haz. Gulam Kerim, yayınlanmamış kitap, (tarihi yok).

Kurat, Akdes Nimet, "Altınordu Devleti (Altınorda) - (1227-1502)", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara, 1992, s. 400-408.

Mirza Haydar Dughlat, *Tarikh-i Rashidi*, İng. çev. W. M. Thackston, Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, Cambridge, 1996.

Muhammed Salih, *Şeybani-name, (Giriş-Tıpkıbasım-Metin-Tercüme)*, haz. Yıldız Kocasavaş, Çantay Yayınları, İstanbul, 2003.

Mukminova, Roziya Galieva, *Soşialnaya Differençiaçiya Naseleniya Gorodov Uzbekistana Konyeç XV-XVI. V.*, Izdetelstvo Fan Uzbekskoy SSR, Taşkent, 1985.

Öz, Yusuf, "Şeh-nâme Tercümelei ve Sözlükleri", *Name-i Aşina*, Sonbahar, 2002, s. 25-38.

Pugachenkova, Galina Anatolyevna, "Miniatyuri 'Fath-Name' Hroniki Pobed Şeybani-Hana iz Sobraniya Institutu Po Izuçeniyu Vostoçnih Rukopisey Akademi Nauk UzSSR", *Trudy*, Sredneaziatskogo Gosudarstvennogo Universiteta, XI, 1950, s. 121-136.

Pugachenkova, Galina Anatolyevna, *K Probleme Sredneaziatskoy Miniaturstov XVI-XVII VV.*, Izdatelstvo Vostocnoy Literaturi, Moskva, 1960.

Pugachenkova, Galina Anatolyevna-Galerkina, Olimpiade, *Miniatyuri Sredney Azii*, Izobrazitelnoe Iskusstvo, Moskva, 1979.

Roemer, Hans R., "Timur", *İslam Ansiklopedisi*, 12, 1, İstanbul, 1974, s. 336-370.

Rumlu Hasan, *Şah İsmail Tarihi (Ahsenü't Tevârih)*, çev. Cevat Cevan, Ardiç Yayınları, Ankara, 2004.

Schimmel, Annamari, "Some Notes on the Cultural Activity of the First Uzbek Rulers", *Journal of the Pakistan Historical Society*, VIII, IV, 1960, s. 149-166.

Sharaf al-Din Yazdî, *Zafarnama*, Calcutta, 1888.

Sims, Eleanor, "İbrahim Sultan's Illustrated Zafar-Namah of 1436 and its Impact in the Muslim East", *Studies in Islamic Art and Architecture*, Supplements to Muqarnas, VI, 1992, s. 132-143.

Togan, Nazmiye, "Temürlü Zamanında Aristokrat Türk Kadını", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, V/ 1, 4, 1973, s. 3-14.

Togan, Ahmed Zeki Velidi, "Harizm", *İslam Ansiklopedisi*, 5, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1950, s. 240-257.

Togan, Zeki Velidi, "Yeseviliğe Dair Bazı Yeni Malumatlar", *Fuat Köprülü Armağanı*, Ankara, DTCF Yayınları, 1953, s. 523-529.

Sanatın Sosyo-Ekonomik Eksene Yansımaları

Dr. Selçuk BOZAĞAÇLI*
Dr. Serhat SOYŞEKERCİ**

Özet

Sanat, 20. yüzyılın başından itibaren toplumu, başta sosyo-ekonomik olmak üzere sosyo-kültürel ve sosyo-politik yaşam tarzını bir yandan değişime uğratarken öte yandan kontrollü biçimde yeni mecralar kazandıran misyonu üstlendi, 'belirleyen' oldu. Çalışmada önce sanatın üstlenme durumunda kaldığı toplumun düşünce dünyasını etkileyerek nasıl üretken toplumsallık yaratmış olduğu ve süreç ilerledikçe sanatın Endüstriyel Yapı kazandığı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Monarşi, Aydınlanma Zihniyeti, Monopolist Zihniyet, Görünür ve Görünmez, Kapitalizm.

Art And The Socio-Economic Reflections

Abstract

While from the 20th century art was changing especially socio-economic, socio-politic and socio-cultural life-style, gain the mission of raising new perspectives. We tried to explain how can art formate a productive sociality with its mission. By the time, with the changes, art gain industrial structure. This field is point of view of focusing.

Key Words: Monarchy, Enlightening Mentality, Monopolist Mantality, Visible and Invisible, Capitalism.

I. Giriş

20. yüzyıl, bilim, sanat ve ekonomi dünyasında önemli zıtlıkların yaşandığı, akım ve zihniyetlerin ortaya çıktığı uzun bir yüzyıl haline gelmiştir, getirilmiştir. Sanat ve ekonomi yazını, kütüphaneler dolusu çalışmalarda yer alan bilgileri okuyucuya net bilgiler vermekten çok, zihinsel bir karmaşanın adeta gözler önünde uzayıp gittiğini gösteren birer fenomen olduğunu tanıtlar. Belli süreçleri ve bu süreçlerde oluşanları tanıma, teşhis ve yorumlamada güncelleyici zihinsel sıkıntılar yaratmışlığı da işin bir diğer yönüdür. Her olay ve olgunun algılanmasının yanısıra, içinde taşıdığı yenilikçi ve değişimci özelliklerin ya da geçmişin uzantısı olup olmadığının saptanması pek mümkün olamamaktadır. Aradan uzun bir süre geçip görünür-olmaya başlaması ile kronolojik tarih perspektifi uygun hale gelmektedir. Bir olay olup-bittikten sonra, yeniden bir-doğruyu aramak biçimindeki zihniyet, bitmiş bir senaryoya yeni bir rejisör bulmaya benzer. Steven Spielberg'in *Azınlık Raporu* filminde gelecekte işlenecek suçları önceden sezen beyinler aracılığı ile suçluyu suçu işlemeyen yakalayıp müdahale eden komandolar gibi, evrensel strateji adı altında inanılmaz önem, tedbir ve caydırma sunması kapsamlı bir örnektir.¹ Olay ve olguların oluşumları ve kendine-görelî sonuçlarından ziyade, radikal karakterli değişimlere yol açıp-açmadıkları araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Dahası, somut örnekleri ile

* Yrd. Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Biga İ.İ.B.F., İktisat Bölümü

** Yrd. Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Biga MYO, İktisadi ve İdari Programlar

¹ Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yay., Ankara, 2005, s. 116.

dikkate alınan sanat dünyasındaki köktenci değişimler ile birlikte, aynı zamanı paylaşan sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve sosyo-kültürel alandaki köktenci ilişki düzeylerinin açıklanmasıdır. Sosyo-kültürel'in ve bilimin, gerçekliğe karşı takındığı zihinsel tavrın son kertede sosyo-ekonomi'ye yansımaya şekli ilgi odağımızı oluşturmakta ve bu bağlamda, bilimsel olgular ile sanatsal ve edebi metinlerin paralelinde hareket edilmektedir.

II. Kurucu Ehlileştirmeler

1900'lü yıllarda fizik bilimindeki zihniyet değişimlerinin hemen yansıdığı yer, sanat dünyası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tarihe dek sanat ve bilim dünyasındaki Naturalist perspektiften yaklaşım tarzlarının, “gerçekliği yansıtmaktan öteye geçmediğini”² söyleyebiliriz. Bu uzun dönem, Rönesans'tan beri sosyo-kültürel'e, sosyo-ekonomi'ye ve bilime Aydınlanmacı-Naturalist bir zihniyetin uygulandığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, değişen ortam ve koşullara cevap verme niteliğini giderek kaybetmekte olan Naturalist Zihniyet'in değişmesi gerekmekte idi. Çünkü, büyük monarşilerin elindeki Sömürgeci Kapitalizm'in sahip olduğu kitlesel üretim ve tüketim biçiminin, açıklanmasına ihtiyaç duyduğu soru ve sorunların bir yandan çeşitlenmesi, bir yandan da konsantre hale gelişleri (yeni tüketim modellerini uygulayacak genel kitlenin tüketim alışkanlıkları, ahlâk ve moral değerleri, adalet ve hukuk anlayışları), köktenci değişim ihtiyacını hissettirmiştir. Bu arada ekonomi, uluslararası sınırlara dayanmış ve kullanabileceği alternatifleri kalmamıştı. Yani, üretim fazlasının giderek kabarması, yeni paylaşım eylemlerini gerekli kılmaya başlamıştı. Dahası, yansıtılabilen toplum gerçekliklerinin giderek önemini kaybetmesi ve Revizyonist ya da Reformist biçimler ile yeniden işlerlik kazandırılma olasılığının yok olmaya yüz tutmaya başlamıştır. Yani yeni biçim-dili'ne ihtiyaç olmadığından, mevcudun iyileştirilmesine yararı olmayan ortam ve koşulların kalmamıştır. Bu arada şu konuyu da ortaya koymakta yarar var: Toplumun geneli dikkate alınmıyormuşçasına bir kanaat, tartışmasız bir biçimde kabul görmesine rağmen, dönemin gelişmiş ekonomi ve toplumlarının ihtiyacı haline gelmeye başlayan ‘yeni bir dünya’ ve ‘yaşam mekânı arayışı’ gelip yerine oturmuştur. Sosyo-kültürel'de başlayan arayış, Kübist geleneğin sosyo-ekonomik dünya'da Marjinalist Devrim ile birlikte yaşanmasına neden olmuştur.

Kübist geleneğin Picasso, Gris, Braque ile başladığını, hemen ardından Hollanda ve Rus sanatçıları da etkilediği bilinmektedir.³ Kübizm, gerçeğe daha fazla yaklaşmayı seçip, nesneye kalıcı bir öz vermeyi amaçlamıştı. Nesne, parçalanıp irili ufaklı geometri şekilleri ile resim yüzeyine serpiştiriliyor, böylece resim polifonik müzik ile koordineli hale geliyordu. Mondrian'ın resimde oran ve denge arayışının, dönemin ekonomi anlayışında Marjinalist olarak anılmaya başlayan ekolün, bireyin davranışlarına etki eden faktörleri araştırması ve bireyin tüketim esnasında doyum noktasının ve piyasadaki ürünlere olan kayıtsızlığı ortaya koyması şeklinde yansımaları dikkat çekicidir. O tarihe kadar ilgi duyulmamış alanlara dikkatlerin çevrilmesi ve geleneksel Naturalist Zihniyet'ten tamamı ile uzaklaşılması şeklinde köktenci bir değişim başlamıştı. Değişik alanlarda münferiden başlamış böylesi bir değişimin odak noktası olarak ekonomiyi ve endüstriyi seçmesi tesadüfi değildir. Kübistlerden olan bu grup, aynı zamanda Konstrüktivist olarak anılmakta idi. Yine, dönemin Orta Avrupa'sını sarmış bulunan Marksist Felsefe ve ekonomiye ait söylemlerin de etkisinde kalınmışlık, “insanları, eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan dünyanın özlemi içine itiyordu”.⁴ Dönemin, arayış içindeki Kültürel Zihniyeti, Naturalist⁵ ve gelenekselleşmiş anlayışı ‘doğayı yansıttığı’ için yalnızca görsele hitap etmekten başkaca bir işlevi olmadığından suçlanmakta ve yıkılması gerektiği vurgulanmakta idi.

² Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 9.

³ Metin Asiltürk, “Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniv., SBE, Resim-İş Eğitimi ABD, Adana, 2006.

⁴ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.10.

⁵ Paris'in kenar mahallelerinde içki ve sefaletin toplumun sıradan insanların umudunu yitirşine ahlâki bir içkinlik katarak konu edinmiş edebi bir eser olan *Meyhane*, Emile Zola'yı natüralizm içinde doruğa ulaştırmıştır. Dolayısı ile Zola, ahlâki duruşunu natüralizm ekolü içinde gerçekleştirmiştir.

II.A. Sanatçı Hareketi-Eğitimi

Yıkıcı olmasına devam eden karşıt görüşteki sanatçı hareketi, çok geçmeden eğitim sahasını etkiledi.⁶ “1919 tarihinde Almanya’da Bauhaus, iş eğitimi temeli üzerine ilk sanat okulu”⁷ olarak ‘Büyük Yapı’yı gerçekleştirmeyi hedefleyerek kuruldu. Büyük Yapı teriminin evrenin sonsuzluğu ile karşılaşan dönemin fizik biliminin diline benzeştiğini de anımsamak gerekir. Büyük Yapı’da toplanacak değişik meslekteki kişiler, geleceğin ‘endüstriyel üretim biçimini’ oluşturacak ilk nüveyi meydana getirmişlerdir. Çok yönlü bir perspektif, bu okulun öğretimi-temelini teşkil etmek üzere bunca değişik meslek sahiplerince oluşturulması öngörülmekte idi. Sanatın özü ‘insan’ olmasına karşın, “Rönesans Dönemi’nde dinin, 18. yüzyılda doğanın, 19. yüzyılda insanın”⁸ belirleyen olduğu söylenebilir. Ancak gerek Katolik iman ve gerekse felsefi iman bakımından hiçbir şey bilinmemesi Rönesans’ın hakim düsturudur. Martin Luther’in Erasmus’a yazdığı kitap, Tanrı hakikatlerini akıl muhakemesine tabi tutanlara karşı şiddetli tenkitleri içeriyor, zamanla Calvin de benzer sertliği kullanıyordu.⁹ Daha genelinden söylemek gerekirse, Hıristiyan geleneği Antik Yunan’dan devraldığı her şeyi topladı, özümsemi ve kendine mal etti. “Tanrılar azizlere, tapınaklar katedrallere, muskalar kutsal emanetlere, tarım bayramları ise İsa’nın hayatındaki olayları anmaya dönüştü”.¹⁰ Ortaçağ benzeri bir toplumsallığın içinde erimiş insan tipinden tamamen uzakta ve yaratmanın özgürlüğünü tek başına yüklenilecek farklı bir insan tipine doğru gelişen bir ivmeyi yerine koymaktadır. Bu, kesinlikle bir ütopya değil, bireyselliğin kapalı uçluluğundan sıyrılmak koşuludur. Böylesi yargıların, atom altı dünyanın kendine göre işleyiş prensibinin, toplumda da yansımışlığının idraki ile eş zamanlı olarak ortaya çıkmaya başlaması çok dikkat çekicidir. Bauhaus’da 1921–1923 yılları arasında verdiği derslerinde Paul Klee, “gördüklerini yinelememelerini ve yeni biçimler oluşturmalarını”¹¹ öğütlemekte haklıdır. Çünkü dönemin fizik dünyasında Einstein, Bohr ve Planck gibi isimler Quanta açıklamalarına girişmişler, çekirdeğin etrafındaki elektronların hiçbir zaman yinelenmeyen, yenilenmeyecek hareketliliğini görmüşlerdi.

II.B. Kurgulayıcı Zihniyet

İnsanın hayat biçimini şekillendiren zihniyetlerin üç önemli kırılmaya tanıklık ettiğini söyleyebiliriz. Birinci kırılma, insanın dünyayı bir ‘zemin’ olarak algıladığı an’dan, yerleşik tarıma geçiş arasındaki (süresi bilim tarafından saptanamamış) göçebe-avcılık dönemidir. Yani, doğanın sundukları ile yetindiği ve tek taraflı bir tüketim modelini oluşturduğu dönem olarak tanımlayabiliriz.

İkinci kırılma, göçebe-avcılıktan yerleşik tarıma geçiş ile başlamıştır. Yani, toprağa bağımlı olma ve topraktakileri ehlileştirme sürecidir. Akli, ilk kez devreye sokarak, ehlileştirmek ve ehlileştirdiklerinden faydalanma dönemi diyebiliriz. Bu kontrol edici süreçleri bugünkü anlamı ile pek benzerliği olmadan ‘risk payını azaltmak’ anlamında kullanmış, riskten başka bir şey sunmayan doğayı törensellik ile ‘yatıştırma’ yolunu denemiştir. Aklın kullanılması sonucunda ikinci bir zihni yapılanma gerçekleştirilerek “bastığı yerin bir daha değişmeyeceği inancı”¹² doğmuştur. Artık-ürün’ün elde edilmesi ve tüketimi, sulu ve kuru tarım usulleri, site devlet yapılanması ve siyasası, birleşik site ekonomisi ve ilk devlet yapılanması, Büyük Roma siyasası ve hukuk sisteminin ilk kez pratiğe geçirilmesi, feodal ilişkiler, Büyük Monark’lar¹³ ve

⁶ Sanatçı hareketindeki yapıcı-yıkıcı karşıt eğilim, “konjonktür kuramını geliştiren Avusturya doğumlu” (Seyidoğlu, ‘Ekonomik Terimler...’, s. 748) iktisatçı Schumpeter’in dönemin girişimci için yaptığı tanımında da görmektediriz. O’na göre girişimci, “kapitalizm sürecinin değer yaratan yaratıcı-yıkıcı yenilikçisidir” (Mort, ‘Social Entrepreneurship...’, s. 76-88).

⁷ Dilek Güney, Hülya Yürekli, “Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme”, İtÜ Dergisi/a, 3 (2), Mart, İstanbul, 2004, s. 36.

⁸ S. M. Erinc, *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ütopya Yay., Ankara, 2004, s. 82.

⁹ George W. Leibniz, *İmanla Aklın Uygunluğu Üzerine Konuşma*, Çev: Hüseyin Batu, MEB Yay., İst., 1986, s. 66-68. Kitab-ı Mukaddes’in tek egemenlik kaynağı olduğu savunusu Martin Luther’in sözlerinde açığa çıkmaktadır: “Bilirizki akıl şeytan’ın fahişesidir. Tanrı’nın söylediği her şeye leke sürmek ve zarar vermekten başka bir şey yapmaz. Eğer Tanrı ile olan ilişkinizi İsa’nın rehberliği olmadan kendi düşüncelerinizle anlamak isterseniz büyük çaba harcamanız gerekir. Her kim sorgularsa O’nun gazabına uğrar. Kitaba uyun ve anlamaya uğraşmayın.” (Smith, ‘Rönesans ve...’, s. 176-177).

¹⁰ Jacques Attali, *Labirentin Tarihi*, Çev: Selçuk Kumbasar, Okuyan Us Yay., İst., 2004, s. 40.

¹¹ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.10.

¹² İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.13.

¹³ Jean-Louis Huot, Jean-Paul Thalmann, Dominique Valbelle, Kentlerin Doğuşu, Çev: Ali Bektaş Girgin, 1. baskı, İmge Yay., Ağustos, Ankara, 2000.

hemen sonrasında kitlesel üretim-tüketim mekanizmalarının beslendiği sömürge ekonomilerinin hareketliliği iktisat biliminin ilgi odağı olmuştur. Böylece artık-değer üretmeye yönelik kalkınma, gelişme ve büyüme üçlüsünün iktisat yazınına yerleşmesi ile ideolojik bazlı devlet sistemlerine yönelik ekonomi-politik uygulamaların Talep Yanlı Ekonomi yaratması söz konusu olmuştur. Talep dünyası tümü ile toplum demek ancak, yine de özellikle Batılı toplum zihniyeti üzerine çekilmiş bir örtü gibi Aydınlanmacı Paradigma (Batlamyus-Kepler-Galileo ile başlayan, Newton'da şekillenen ve ardından Descartes'cı anlayış ile biçim kazanan) ile örtüştürülen Burjuva Sınıf Demokrasisi ile edilgen konumdaki toplumdan başkası değildir.

Üçüncü kırılma ise, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde varlığını hissettirmeye başlamış ve eldeki mevcut veriler ile adeta bir direnç hattı yaratılması sonucu toplumsal değişimin geciktirilmişliği üretilmiştir. Değişim, bilim dünyasında atom altı dünyasının gözle görünürlüğünün sağlanması ile gerçekleştirildi. Atom altının teşviki insanın varoluş sendromuna neden oldu. Sendromun salgın hale gelmesinin, önemli olarak topluma ait olanları, gelenekselleştirdiği Aydınlanma Paradigmalarının koruyuculuğunu teslim etmekte buldu. Dönemin karakteristiği arasında, insanın tarım kökenli kültürden, giderek hızlanan bir ivme ile uzaklaştırılması, toprak ile ilişki ve ilgisinin 'yok düzeyine' indirgenmesini zikredebiliriz. Böylece 'toprak alma-toprak satma-toprak yeme' şeklindeki sembol bir ifade anlamını da kaybetmiş bulunmaktadır.

II.C. Endüstriyel Çağ Zihniyeti

Bütün bu gelişmeler olumsuzluğu olumlayan bir süreci yaşatmaktadır. Endüstri Dünyası'nın, Batı sınırları dışına taşarak değişik meslek kulvarları mensuplarının bir araya gelmesindeki rolüne dikkatleri çekmek gerekir. Bu tür bir entegre hareketin arka planında endüstriyel çağ zihniyeti bulunmakta ve "*büyük kitlelere yaşam hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, bir hümanizma*"¹⁴ zihniyetince oluşturulmaktadır. Böylece bir yandan ütöpik dil üretirken, bir yandan da bu dil'i, gerçekleştirebildiği kadarı ile gerçeğe taşımaktadır. Mega kelimesi örnek verilebilir. Adeta 'hayal sınırlarındaki gezintileri' çağrılmakla mega kent, mega ekonomi (kutup ekonomileri) ve mega projeleri (uzay çalışmaları ya da yıldız savaşları) hayata geçirilmeye başlamıştır. İşte tümü ile bunlar Endüstri Çağı zihniyetini oluşturan ana göstergelerdir ve insanlığın tek ortak paydası haline gelmiştir. Halbuki 19. yüzyıl insani zihnin yegâne meşguliyeti, sahip olunan büyük sermaye gücüne dayanılarak yaratılmış olan Tekelcilik Zihniyet ve Uygulamaları'nın daha da maksimize edilmesinin koşullarını araştırmaktan ibaret idi. Adeta kendi pasif dairesinin üzerinde göreceli hareket etmekten başkaca bir şey değildi. Günümüzde ise, 'mega' terimi ile insanın böylesi bir sıçrama yapabilme şansı önünde durmaktadır. Bu da 'mega hayal gücü'nün sayesinde ancak başarılabilecektir. Günümüz 'sermaye ve iştirak faktörünün tanımı ve uygulamasının içine beyin gücünün girmiş olması, söylediklerimiz ile örtüşmektedir.

Sistemin işleyiş mekanizmasına bakarak iki vecheli bir etkenlikten söz edilebilir: Teorisyenler ve pratisyenler. Teorisyenler, nasıl ki, Aydınlanma Çağı'nın ilk öncüleri olarak Bramente ve Leonardo da Vinci gibi "Rönesans ustaları, doğa gerçeğini beşyüz yıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları"¹⁵ iseler, Mondrian, Gropus, Picasso gibi ustaların da 'sanat-dünyası insanları' olması günümüze ilişkin çıkarımda bulunmamızı sağlamaktadır. Yeni Çağ'ın sanatçıları, görünür-dünya'nın ölçülmesi, hacim kazandırılması, perspektifin kullanılması, 'ben ile öteki' kavramına işlev kazandırılması bakımından temel misyon taşımaktadırlar. Günümüz sanatçılarının ise, yaratılmasına devam edilen teknolojinin sunduğu olasılık ve olanaklar zincirinin oluşturulmasındaki rollerinin çok büyük olduğunu söyleyebiliriz. 20. yüzyıl sanatçılarındaki böylesi bir misyon değişikliğinin arka planında, yüzyılın ilk çeyreğinde ve özellikle fizik bilimindeki sarsıntılı değişim (atom altının keşfi) tek etken faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Fizik bilimindeki 'görünmez'i, görünür kıлма'yı gerçekleştiren değişim; hemen tüm bilim dallarına ve bu arada da toplum bilimlerine köktenci bir hareketlilik getirdi.

Evrensele yaklaşma, önceleri mekaniğin yüzeydeki ritimleri sese dönüştürmesi ile başlamış iken (mekanik saat gibi) zamanla ritimlerin sese ve renge dönüştürülmesi ile devam etti. Evrenin

¹⁴ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 14.

¹⁵ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.14.

derinliklerindeki elektro-manyetik dalgalar, tansiyon ölçer ve EKG düzenekleri cisimlenerek görünür kılınmıştır. Bu konuda iktisadi olayların rakamsal başlangıç ve sonuç verilerini, diyagram ve istatistiksel grafikler halinde görsele taşınmasını örnek olarak verebiliriz. Ulusal ekonomilerin planlamacılık anlayışından hareket ile ‘belli periyodik dönemleri’ içerecek şekilde görünür kılınması (ekonomik ritmin somut hale getirilişi) ve ayrıca yıllık bütçe hazırlanışı da önem arz eder. Planlama Zihniyeti’nin ise, verili ya da önceden saptanmış biçim ve çerçeveler içinde hareket etmesi öngörülmüş ekonomik oluşumların, gerçeklik ile yakınlığının saptamasından oluştuğu ifade edilebilir.¹⁶ Böylesi bir bütünsellik arz eden gerçeklik günümüz ekonomi dünyasında yerini, lokalize ve belirsiz sayıdaki gerçeklikler ve kısa anlıklı-olanlar ile ikâme etmeye başlamıştır.

III. Doğa Taklitçiliğinden Kavram Ressamlığına Geçiş

Rönesans ve Aydınlanma döneminden 19. yüzyıla gelinceye dek, sanat dünyasındaki Naturalist Gelenek ve Klasik Ekonomi anlayışları, egemen zihni platform oluşturduktan sonra 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren Empresyonist Akımların radikal biçimde mevcut sanat anlayışını değiştirmesi ile son bulmuştur. Sanattaki bu köktenci değişim, hemen ekonomi anlayışını da etkileyerek onun da biçim değiştirmesine neden olmuştur. Sanattaki, “*çevremizde yer alan nesnelerin, kavramlarından sıyrılarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtılması*”¹⁷ benzer şekilde ekonomide, Klasik İktisat Ekolü’nün yerini Neo-Klasik ya da Marjinalist Ekol adı ile yeni bir akıma bırakması arasında doğrusal bir ilişki vardır. 19. yüzyılın son çeyreği ile II. Dünya Savaşı sonunda dek, büyüme konusu ekonomistlerin ilgi odağı olmaktan çıkmıştır. 1870’li yıllar gerek Empresyonizm’in gerekse marjinal ekol ekonomistlerince ortaya atılan yeni anlayışların birbirleri ile örtüşür oluşları ‘rastlantı’ değildir. Dönemin marjinalistleri tarafından “*analizin gözden geçirdiği alan dışındaki bağımsız unsurlar tarafından yine bağımsız bir biçimde belirlenen, belirli bir üretken faktörler arzı fikri ortaya atıldı*”.¹⁸ Bu yeni iktisadi zihniyete göre ‘iktisadi sorun’, “*veri olarak kabul edilen üretken hizmetlerin, birbiri ile rekabet eden kullanım yerleri arasında optimal sonuçlar verecek biçimde tahsis edilmesi ve bunun hangi şartlar altında sağlanabileceğini araştırmak*”¹⁹ şeklinde tanımlanabilmektedir. Ayrıca, ekonomide önemli bir terim olan ‘optimalite’ kavramı bile, bu ekolün yeni tanımı ile ‘tüketici tatmininin maksimize edilmesi’ şeklinde bir anlama bürünmüştür. 1870’lerden sonra, gündeme oturan kıt üretim faktörlerinin, ne miktarda kullanılıp, hangi malların üretilebileceği ve tüketicilerin ne miktarda hangi tür mallardan ne kadar tüketebileceği ve ayrıca üretilmesi beklenen satın alma gücünün faktör sahiplerine hangi fiyatlar dikkate alınarak pay edilebileceği gibi ana başlıklar altında incelenmesi gerekli konular ortaya konmuş ve iktisadi analizin ilgi alanını oluşturmuştur. Kısaca, yeniden yapılandırdıkları iktisadi analiz anlayışının ana konusu olarak üretim ve tüketimde etkililiğin nasıl yaratılabileceğinin açıklanmasını seçmişlerdir. Yani, bir tür ‘denge arayışı’ içindedirler ve bu dengeyi statik bir perspektiften değerlendirmişlerdir. Ayrıca 1870-1945/1950 arasında, dönemin gelişmiş ülke ekonomilerinde büyüme temposunun yakalanmışlığı ve pek de önemli aksamaların yaşanmadığı bir süreç olarak ortaya çıkmasının da etkisi büyük olmuştur. Klasik Ekol’ün iddialarına ve özellikle de ekonomilerin ileriki dönemlerde durgunluğa sürükleneneğine dair söylemlere karşı çıkmışlardır. Ekonomistlerden Marshall “*bu ilerlemenin nerede duracağını şimdiden tahmin edemeyiz*”²⁰ diyerek, düşüncesini ifade etmiştir. Bu arada, yine Batı Dünyası’nda büyük değişimlerin aniden patlak verdiğini ve yeni anlayışların ortaya çıktığını söyleyebiliriz: Bunlardan ilki, işçi sınıfının giderek yaşam standardını kötüleştiren büyük yoksanmalar, diğeri ise toplumsal sınıflarda kişisel maddi çıkar peşinde koşma hoyratlığının sınırlarını aşmaya başlamasıdır. Kısa bir zaman sonra bunlar, Paylaşım Savaşı’nın nedenlerini oluşturmuştur. Sanat Dünyası’nda Naturalizm’e karşı koyuşlar şeklinde tepkisel ekoller birbirleri

¹⁶ Bu konuda bkz: Necati Erder, Atilla Karaosmanoğlu, Ayhan Çilingiroğlu ve Atilla Sönmez, *Planlı Kalkınma Seriveni ve 1960’larda Türkiye’de Planlama Deneyimi*, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., Eylül, İstanbul, 2003.

¹⁷ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 18.

¹⁸ Yahya Sezai Tezel, *İktisadi Büyüme*, Ankara Yay., Ankara, 1997. s. 45.

¹⁹ Tezel, a.g.e., s. 46.

²⁰ Tezel, a.g.e., s.48.

ile mücadele etmekte ve sanatçılar, ekoller arası gidiş gelişlerin içinde “yeniden başlama sevinci”²¹ yaşamakta idiler. Sırası ile Fovist, Ekspresyonist, Kübist, Orfist, Nabist, Fütürist, Sür-realist akımlar adeta pıtrak gibi türemekte idiler. Çok dikkatle bakıldığında ise, Natüralizme bu karşı gelişlerin bir tek ortak paydasının olduğu görülmektedir: Davranış ve üslûpların Natüralist Gelenek içinde kaldıkları ve Natüralizm çemberini aşamadıkları. Marshall ve diğer Marjinalist ekonomistler tarafından dile getirilen Denge Anlayışı’nın Newtoncu Doğa ve Bilim Zihniyeti ile çözümlenmeye çalışılması ve iktisadi analizin perspektifi kullanmasının arka planında, hemen herşeye bir reçete gibi sunulmakta olan Newtonist Doğa Bilimi çerçevesinde çözüm arayışları bulunmaktadır. Bunun yanlışlığını, ancak günümüz Quantum Fizik Bilimi ortaya koyabilmiştir. 20. yüzyılın başlangıcında bilim dünyasında Newtoncu perspektif yıkılmaya ve eşyanın özünü ve değişmez olan yapısının araştırılmasına geçilmeye başlanmıştı. Sanat platformu da denilen Kübistler, tümü ile ve radikal biçimde Naturalizm’e karşı gelirken duygulara ve onların yanlış-samacı karakterine güvenmemek gereğini vurgulamışlardır. Dolayısıyla, Empresyonist akıma da karşı tavır sergilemiş oluyorlardı. Cézanne, doğadaki değişmez olanın “küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlendiğini”²² ısrarla vurgulayarak sanat dünyasında yeni şeyler söylemeye girişti. Cézanne ile birlikte doğa-dünya’nın değişmezliğini ortaya koyan geometrinin vurguladığı ‘hacim ve hacimlilik’ kavramı yerine iyice yerleşmekte ve hacim dendiğinde, sanat veçhesi ile düşünsel hacim akla gelmektedir. Yaptığı resim karşısında “hareketsizce duran Cézanne’ın duyguları, susarak yargılamaya geçer ve resim yaptığı tuvali ona denizlerden daha engin görülür”.²³ Aslında Cézanne’ı insan-ötesi varlığa büründürmekten çok, portrelerindeki boşluklara odaklanmak gerekir. Bir portresinde boş bıraktığı iki küçük yerden dolayı eleştirilince derhal savunmaya geçerek şunları söylemişti: “...ama şunu kabul edin ki, oraya herhangi bir şey ekleyecek olsaydım, tüm resmi baştan yapmak zorunda kalırdım”.²⁴ Böylece Cézanne, boş bıraktığı yeri, ‘anlamın en yoğun olduğu yer’ olarak betimlemektedir. “Çizgi ve renk coşkusal tavır alarak dış dünyayı duygusal tonlar ile doldurur. Cézanne’da bu çekici dünya estetik duyguları donatan bir arzu içgüdüsi sunar”.²⁵ Daha dikkat çekici bir gelişme, Rönesans’ın hazırlayıcılarından olan Giotto’nun tek-bakışlılık içeren perspektifi (göz-merkezli) hükümlerini ortadan kaldırmıştı. Soyut düşünce de başlayan hacim değişikliklerinin geometrik biçimlere bölünmesi tarzında sanatta başlayan akım ve dönemin Quantum Fizik Tarzı’nın oluşması ile ekonomik analizlerde Marjinalistler’in tek-birey ve Marjinal kavramı ile uğraşlarının aralarındaki benzerliğe de dikkatleri çekmek yararlıdır. Kübistlerin, resmin yüzeyinde yapmaya başladıkları değişik büyüklükteki hacimleri yana yana ve üst üste getirme çabalarının, üst üste çekilmiş fotoğraf karelerine olan benzerliğine de değinmek gerekir. Hacim, böylesi üst üste getirilmelerde gölge ile belirtilmesine rağmen, kısa bir süre sonra ‘Natüralizmi hatırlatması’ yüzünden tamamen ortadan kaldırılmıştır. Gölge’nin kullanılmamaya başlanmasının bir diğer benzerinin, dönemin siyasasında gözlemlenmesi oldukça ilginç bir gelişmedir. Büyük sömürge imparatorluklarının savaş sonunda parçalanması bu duruma en güzel örnektir. Topraklarında güneş batmayan monarşilerin gölgeleri de büyük olacak ve sömürgeci monarşiler, ‘gölgeli imparatorluklar’ metaforu ile anılacaktır. Kısaca, doğa-dünya’nın yalnızca dışsallığını içeren geleneksel sanatın yerine, akl’ın (analiz ve bireşim yapma anlamında) ortaya koyduğu “doğa’nın boyunduruğundan kurtulan sanat, artık özerkliğe kavuşuyor ve doğa’nın yanında kendine- yeten bir varlık niteliğini kazanmaya başlıyordu”.²⁶ Tıpkı, büyük sömürge imparatorluklarının yıkılması sonunda kurulan ulusal devletler ve ulusal ekonomilerin, bir yandan siyasal bağımsızlıklarına kavuşmaları, öte yandan, eski patronları ile eşit statüde kimlik ve özerk bir yapıya sahip olmalarına benzemektedir, diyebiliriz.

²¹ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.20.

²² İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 27.

²³ Albert Camus, *Defterler III*, Çev: Ümit Moran Altan, 1.Baskı, İthaki Yay., İst., 2003, s. 47.

²⁴ Mehmet Ergüven, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yay., 1. Baskı, Mart, İst., 2003, s. 65.

²⁵ Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik, Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme*, Çev: Mehmet H. Doğan, 2. baskı, İst., 1988, s. 285-286.

²⁶ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.30.

IV. Eşitlik-Karşıtlık Dengesi ve Ekonomi

Soyut resim sanatının ileri ismi olan Mondrian'da “dengenin oynak bir denge”²⁷ halini aldığı görülmektedir. Onun denge kavramını alımlaması o günlerin ve günümüzün ekonomik anlayışında ‘yer etmiş istikrar’ kavramı ile örtüşmektedir. Ekonomilerin tek hedefi olarak sunulan istikrarın, başlı başına bir ütopyik kavram olduğu gerçeği ile karşı karşıyayız. Denge, basit örneğinde dile getirildiği gibi birleşik kaplardaki statik denge ile eş değer tutulagelmıştır. Oysa ekonomilerin stabilite içeren bir denge hedeflemesinden devamlı şekilde kaçındıkları bir başka önemli gerçekliktir. Mondrian, statik dengeden uzaklaşabilmek için, resmi eşit parçalara ayırmaktan kaçınırken dikey ve yatay eksen hareketliliğini sağlamaktadır. Dikey ve yatay eksenlere de kendince önemli ancak farklı özellikler vermiştir. Taoizm’in Ying ve Yang değerlerine benzer olarak, dikey ekseninde evrensel ve eril değerler; yatay ekseninde bireysel ve dişil karakterler yer almaktadır. Mondrian’ın dikey ve yatay eksenlerde yarattığı hareketlilik “Çinli filozofların Tao dedikleri en yüce öz olan gerçekliği, sürekli bir akış ve değişim süreci olarak”²⁸ yorumlaması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Mondrian’ın eksenlere yerleştirdiği düşünce platformundaki zıtlıklara eş değer olarak, Çin Geleneği’ndeki Tao’nun bütünselliğinin “doğadan ve toplumsal hayattan alınmış belli başlı zıt imgelerle ilişkili bulunan iki karşıt, arketipik kutbun birbirlerini dinamik olarak karşılıklı etkilemesi ile”²⁹ oluştuğunu söyleyebiliriz. Doğu mistisizminde ‘karşıtlık’ olarak görülenler birbirinden tamamen ayrı unsurlar değil, bütünü oluşturan ‘tamamlayıcı unsurlar’ şeklindedir. Eril olan figüratif doğaya, dişil ise tasarımı bir sanata yönelmiştir. Eril yapı köşeli ve geometrik, dişil yapı ise eğrisel ve serbesttir. Birbirini bütünleyen bu yapı, resim-heykel, temsil-soyutlama, köşe-eğri, geometri-arabesk, bakışlımlık-bakışsızlık, çizgi-yüzey, kenar-motif, parça-alan ve figür-fon şeklinde temsil edilir.³⁰ Doğadaki oluşumlar bir sarkacın iki uç arasındaki salınımına benzer biçimde hareketleri kesintiye uğramaksızın gerçekleşmektedir. Böylece dinamik dengeler zinciri ortaya çıkmakta, doğal düzen, bu dinamik dengeden yalnızca birini oluşturmaktadır.

V. Yıkıcılık-Uzlaşmazlık Ya Da Nesnesiz Dünya

1915 yılı, sanat ve toplumsal yaşam tarzında etkileşimlerin oldukça arttığı bir dönüm noktası gibidir. Soyut sanat akımı ne zaman ve ne nerede başladı? Öncülleri kimdi? Bunlar bilinmiyor. Ancak, Avrupa’nın hemen her kültür merkezinde aniden görülmeye başlaması, dönemin sosyo-ekonomik ve sosyo-politik koşullarından hemen hemen aynı tandansta etkileşimine işaret etmektedir. Endüstri Çağı’nın başladığı bu yıllar önemli sancılar yaratmıştır. Toplumsal alışkanlıkların (tüketim-tasarıf gibi) değişimine neden olan çalkantıların yansıdığı ilk-ayna, sanat ve sanatçı (zihin) dünyasında oluşturulmuştur. Herşey o denli bir karmaşa içindedir ki, önlem olarak yalnızca hiçlik’ten başlamak gerekçe olarak algılanmaktadır. Sözelimi Soyut Akım’ın önemli isimlerinden olan Maleviç’in 1915 yılında Petrograt’daki resim sergisinde gösterime sunduğu yapıtlarının arasında ‘Sıfır Biçimi’ adını verdiği resmi “bir şeyin resmi (olmayıp) hiçbir şeyin resmi”³¹ olarak yorumlanmış, izleyenlerde şaşkınlığın ötesinde kızgınlık yaratmıştır. Maleviç’inde özetlediği gibi “susan hiçlik’in sembolü”,³² sanatında ifade etmeye çalıştıdır. Hiçlik’in yanılıgılı biçimde, statik konumunun aksine, içinde dev bir potansiyel taşıyan 1917 Devrimi’nin dinamiğini oluşturması dikkatle izlenmesi gerekir. Artık nesne ile bağlarını koparan insanlık, hiçlik’in olağanüstülükleri ile donanmış bir ‘var-oluş’u yaşamaya başlayacaktı.³³ Böylece yıkıcı olma,

²⁷ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.56.

²⁸ Fritjof Capra, *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*, Çev: Mustafa Kahraman, İnsan Yayınları, İstanbul, 1989, s. 32.

²⁹ Capra, a.g.e., s. 32.

³⁰ Claude Levi-Strauss, *Hüznünlü Dönenceler*, Çev: Ömer Bozkurt, 4.Baskı, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2004.

³¹ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 58.

³² İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 60.

³³ Oscar Wilde’in ilk oyunu olan *Vera veya Nihilistler* eseri, Çarlık Rusyası’na karşı girişilen devrimci bir hareketi anlatır. Ancak oyunun odak ilgisi devrimci nihilistlerin politik olağanüstülüklerinden çok (ki, Wilde eseri’nde bunu tam olarak oturtamamıştır) Çarlık Rusyası’nın aristokratik düzen içindeki sefaletidir. Nihilizm bir yöntem olarak otoritenin kötülüklerine karşı, çekilen her acıyı hoş karşılar. Ancak Sovyet Rusya’nın zamanla askerî hale dönüşerek konformist kimlik alması insanları sosyalist yapmanın hiç de önemli olmadığını gösterdi. O halde insanları ‘sosyalist’ yapmak değil, sosyalizmi ‘insancıl’ yapmamak, sorunun da ana kaynağıdır. İdeo-politik olarak komünizm kendisini dinsel dışında görmüş olsa bile gündelik yaşamda ‘günah’ kavramının ekonomi-politiğine çözüm üretme konusunda ‘baltayı taş vurmıştır’. Çünkü, bu durumda günahların da mal-mülk gibi eşit paylaşımı gerekir. Ancak kamulaştırılan günah, devleti merkezileşmiş bir kilise haline getirdiği için Sovyet Rusya’da devlet, Ortaçağ Avrupası’ndaki kiliseden işleyiş mekanizması bakımından hiç de farklı bir amaç gütmemiş, sadece yapay bir ‘görüntüsü’ olmuştur. Sovyet Rusya’nın merkezi devleti ile Avrupa’nın kilise zihniyeti arasındaki analogi, bir metafor olarak düşünülmelidir.

nesneler dünyasında hiçlik içinde eriyip gitmektedir. Oysa, şimdilerde paradoksal olarak sanat hiç'e dönüştükçe değeri artmaktadır. Hiç'in sunduğu anlamsızlık bir bakıma kendini anlamın egemenliğinden kurtarmakta ve kendini var eden bir işleve dönüşmektedir.³⁴ Evrensele ulaşma ya da açık uçlu diyalektik yaşam tarzının Moskova Marksizmi'nin hemen öncesinde sunulmuşluğunun da ayrıca yorumlanması gerekir.

Endüstrileşme yani makinalaşma ya da insanın makina karşısındaki o korkulan yenilgisi, makinalaşmanın en önemli özelliğinin "ateşin, demirin ve görünmez güçlerin"³⁵ (el becerisi/ teknik bilgi) bir araya getirilip kullanılması ile ortaya çıkmış, 'görünür' hale gelmişti. Ateş ve demirde saklı duran yapının açığa çıkması ile mevcut hayvani özelliklere ek olarak ve komünal düzeyin üstünde her hangi bir insani özellik bırakmaması makinalaşma ve Endüstri Çağı'nın dikkate alınması gereken başat özelliğidir. Bu bağlamda olmak üzere, ateş'i biraz daha açıklamak gerekir: Görünmez'e ait en güzel örnek olan ateş Antikite Dönemi Yunan öğretilerinde 'Dört Ana Öge'den biridir. İçinde hiçbir canlının yaşamadığı ateş, insanın devamlı ilgisini üzerinde toplamıştır. Bu ilgi, gizem ile eşdeğer olarak varlığını sürdürügelmiştir. Topraktaki madenlerin evcilleştirilmesi, ateşin kullanımından başkaca bir şey değildir. Unutulmamalıdır ki, Sümer dilinde demirin ismi "gökten gelen metaldir" ve "maddenin, önceden kestirilemeyen yollardan değiştirilebileceği duygusu ile simyacılık'a neden olmuştu".³⁶ Sümer kültüründe ateşin bu kadar önemli olmasına karşın, Sümer kentleri için aynı şeyi söylemek pek mümkün değildir. Kamu yapıları olarak tanımlananlar sadece merkezi bir otoritenin varlığı hakkında bilgi vermektedir.³⁷

Soyut sanat anlayışının iki temsilcisinden biri olan Mondrian, eşit-olmayan karşıtlıkların tam uyumluluk sergileyerek oluşturduğu dengeyi, ön plana çıkarırken, başlayan Endüstri Çağı'nın var edeceği ön gördüğü yaratıcı insan tipinin bizzat şahsında uyum ve dengenin 'kendiliğinden' oluşacağını savunmakta idi. Maleviç, devrim sonrası oluşturulmuş toplumda nesne kaygısından sıyrılmış insanın yaşaması gereken denge ve uyumunu ortaya koymakta idi. Bu da onu, renk ayrılıklarını ve aynı rengin tonalite farkını eşitlik kavramı ile harmanlamaktan yana olmadığından, renk olgusundan tümü ile vazgeçmeyi seçmeye yöneltti. "Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşmakta idi".³⁸ Böylesi bir farklılığa rağmen yine de önemli bir ortak paydaya sahiptiler: Her ikisi de dönemin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ortamından etkilenmiş ve kaygı verici bir düzeye erişen bencillik, çıkarıcılık, madde ile aşırı bağımlılık, duyarsızlık ve karşı önlem arayışlarını, reformist karakterin aksi olarak 'radikal çözüm' ortak paydasında pekiştirmişlerdir.

VI. Görünmezden Görünüre Doğru Yürümek

Aynı yıllar içinde bir başka isim, Paul Klee göze çarpar. Kendisi yok etmekten yana bir tavır içinde olmadığını ima ederek dikkat çekici özelliği ile öne çıkmıştır. Mevcut evrenselliğin içinde var oluşun yanında yer almakta olduğunu net olarak ortaya koymuş, birey olarak kendisini, bir bütünün parçası şeklinde algılamıştır. Onun evrensel modeli tek tek var olma ve yok olmalardan meydana gelmiş sürekliliğin devam ettirilmesidir. "Yaratılış'ın ve Yaratılan'ın seçkin çocuğu olabilmeli"³⁹ derken, Tanrısalılık'tan soyutlanmamış bir dünyayı ifade etmektedir. Naturalist Sanat ve Newtoncu Bilim anlayışının, doğayı oluşturan yalnızca yüzeydekileri dikkate alarak tanımlama yapmaktan öteye gidememiş zihin, bunların fizyonomi şablonlamasını yapan akıl ve üretilmiş bilgidен öteye gidememiş bir dünya, ortaya koyabildiğini söyleyebiliriz. Sıra, biçimin ötesini işlevsellik perspektifinden tasniflemeğe gelmişti. Bunun için yüzeyden derine, görünenden görünmeyene yürümek gerekmekte idi. Sözelimi, sanat ve bilim dünyası o güne değin anatomik zihniyet ile yetinmek zorunda kalmış, bundan sonrasını ise fizyolojiyi içeren yeni bir perspektife lüzum duyarak dinamik hal almasını zorunlu kılmıştı. 18. yüzyılın Flaman resim sanatçılarının Naturalist perspektifli doğa resimlerinde, gökyüzüne oldukça geniş yer

³⁴ Jean Baudrillard, *Sessiz Yiğitlerin Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yay., Ankara, 2006, s. 111.

³⁵ Seyid Hüseyin Nasr, *İnsan ve Tabiat*, Çev: Nabi Avcı, Yeryüzü Yay., N:15, İstanbul, 1982, s. 10.

³⁶ Jacob Bronovsky, *İnsanın Yükselişi*, Çev: Aykut Göker, V Yay., Ankara, 1987, s. 43.

³⁷ Jean-Louis Huot, Jean-Paul Thalmann, Dominique Valbelle, *Kentlerin Doğuşu*, Çev: Ali Bektaş Girgin, İmge Yay., 1. Baskı, Ağustos, Ankara, 2000, s.94.

³⁸ İpşiroğlu, vd., *a.g.e.*, s. 62.

³⁹ İpşiroğlu, vd., *a.g.e.*, s. 62.

ayırmaları ve resimlediği bulutların hareketliliğini göstermelerinin yanısıra, bütün olarak resme dinamizm kazandırmaları, adeta 20. yüzyıla da bir tema oluşturuyordu. Düş gücünün devreye girmesi zaman boyutunun da dikkate alınması anlamına gelmektedir. Zaman ise, yine düş gücünün sayesinde ‘şimdi de kayıt altına alınmışlığından’ kurtulma şansını yakalamış oldu. Şimdi’de dün’ün, şimdi’de yarın’ın, zihnin içine girmesi ile zaman olgusu hem bir dinamizm kazandı hem de an’ın önemi anlaşıldı. Klee’ye göre, sanatçının yaratma gücü ile doğaninki aynı düzeyde etkilemekte idi. Bu maksatla, kendi atölyesindeki eğitim anlayışında üzerinde çalışılabilecek hiçbir modelden yararlanmayı düşünmüyordu. Biçim, öğrencinin kendi düşüncesinden oluşturulmakta idi. Yani, “*biçimlendirme hiçlik’ten başlıyordu. Düz beyaz kâğıt üzerinde kalemin dokunması ile beliren renksiz nokta, çıkış-noktası oluyordu. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisi ile yüklü idi. Nokta’nın hareketinden çizgi, çizgiden düzey, düzeyden hacim oluşuyordu. Nokta’nın belli bir ritim ile çeşitli yönlerdeki hareketi karada, suda ve havada hareket ve denge sorunlarını çözümlenmeye çalışılıyordu*”.⁴⁰ Noktanın Klee’de bu denli önem kazanmış olmasına pek şaşırılmaması gerekir. Çünkü, nokta, hemen hemen tüm kültürlerde mistisizm ile desteklenmiş bir biçimde yorumlanarak pratiğe aktarılmıştır. Bu bağlamda olmak üzere, nokta’nın mekanı (uzayı), duygular ile kavranmak yerine, akıl sayesinde kavranılan bir uzay’dan başkası değildir. Dolayısı ile nokta’nın, ‘cisim olmak’ gibi hiçbir mecburiyeti yoktur. Bilindiği gibi, doğru’nun, ‘cisim olmak’ gibi bir kaygısı yoktur. Doğru, yüzeylerin; yüzey ise hacimliliğin başlangıcıdır. Hacimlilik, madde’nin en uç aşamasıdır. Yani, madde, gerçekten de cismani olmayan niteliklerin birleşiminden başkaca bir şey değildir. Tümü ile maddi olanları oluşturup, içeren biçimdir ve biçim de cismani değildir.

Kandinsky’ye göre her renk her biçim ve her nokta, ses’e (tınıya) sahiptir. Çünkü, nokta, sessizlik ile eşdeğerdir. “*Dışarıdan gelen büyük sarsıntılar ile canlansa bile yine sessizliğe bürünecektir*”.⁴¹ Ona göre, dışarıdan gelen sarsıntılar, doğal afetler, savaş, devrimlerden kaynaklanmakta idi. Bir de, iç’te, insanın iç dünyasında oluşan sarsıntılar vardı. Bunun için, insanın gözü ve kulağının hassasiyeti sayesinde, bu iç sarsıntıların adeta evcilleştirilerek bir yaşam biçimine dönüştürülebilme fırsatı olmalı idi. Bu, olduğu takdirde, dünya ‘ses kazanmaya’ başladığı. Davulun vuruluşları, ona göre, nokta’nın sese dönüştürülmüş halinden başkası değildir. Kandinsky ile Klee, resimdeki hareketin oluşumu konusunda hem fikirdirler. Klee’nin hareket ve zaman konusundaki düşüncelerini özetlersek, hareket, süreç içindeki oluşum ve dolayısıyla başlangıcı ve sonu olan çizgisel bir zaman akışından başkaca bir şey değildi. Onun, böylesi fikirlerinin arka planında, Hıristiyanî doğrusal zaman (ki başlangıcı ve sonu olan) anlayışının tümü ile etkisi bulunmaktadır. Çünkü, kurgulanan sonlu evren, “*Alfa ve Omega, birinci ve sonuncu, başlangıç ve son benim*”.⁴² şeklinde betimlenmiştir.

Ölçülebilirliği ortaya koyup sonuç alabilmek için her özelliği ve alabileceği alternatifliliği iyi kavramak gerekir. Çizgi (ölçülebilir zaman) ölçülür. Renk tonalitesi ise, yoğunluk farklılıklarına ve kapladıkları yer’e (mekân’a) göre ölçülebilir. Yani, *ölçülebilir zaman ve ölçülebilir mekân* öngörüsünde iktisadi uyarlamalar ekonomik olayların sonuçlarını ölçülebilir konuma getirebilmektedir. Bütün bu öğeler ile kurgulanıp, üretilmiş sonsuz sayıdaki biçimler, insanı devamlılığından hiç kaybetmeksizin bir biçim oluşturmaya yönelmektedir. Bu düşünce bilinçli olarak bilimsel kesinlik ile elde edilebilecek bir çözümleme (analiz) ve birleşim (sentez) sayesinde oluşmaktadır. Ancak bunların yeterlilik gösteremeyeceğini ve sezgi’nin devreye sokulması gerekliliğini söylemek gerekir ki, iktisat ve birçok disiplin henüz bu bakış açısından uzaktır. “*Çünkü sanat yasa değil, yasaların üstündedir. Sezgi olmadı mı, aklın durduğu, gizil güçlerin işe karıştığı en yüksek düzeydeki sanat, sanatçıya yabancı kalır*”.⁴³ Ekonomi de yasa değil, yasalar üstüdür. Sezginin olmadığıda ekonomiye çok daha farklı nedenler karışmaya başlar ve sonuç hiç de sanıldığı gibi olmaz. Ekonomi, önce ‘ekonomiste ve sonra tüm insanlara yabancılaşmaya başlar’ gibi önemli bir somut sonuç ile karşılaşmaktayız. Ekonominin gerçekte sahip olması ve izlemesi gereken

⁴⁰ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.66.

⁴¹ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, s.50.

⁴² Kitab-ı Mukaddes, *Vahiy*, Bap 22: 14.

⁴³ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s.70.

yöntem ve zihniyetinde “akıl ile sezginin, bilinç ile bilinç-altı'nın, gerçek ile düş'ün, buluş ve oyun'un birbirine karşıtlığı yaratıcılığa”⁴⁴ açık olması gerekliliğini vurgulamakta yarar vardır. Sanatın, böylesi bir önemli 'oluşturuculuk' misyonu yüklenmesi ve bunu De Stijl'ci olan Doesburg'un kaleminden netliğini kazandığı Ekonomiye Müdahale'nin başladığı tarih olan Büyük Buhran'ın 1930'daki görünümü ile örtüşmesi son derece önemlidir. O günlere dek, De Stijl grubunun zihniyeti, soyutlamacılık şeklinde tanımlanagelmişti. Doesburg, sanatçı düşüncesinde şeklini kazanan sanat eserinin somut biçim olarak göz önüne çıktığını vurguladı. Ona göre, “soyut olan, doğa biçimleridir. Gerçi doğa somuttur ancak resme aktarıldı mı soyut oluyor, canlının resmi cansız veriyordu. Buna karşılık soyut resim de biçim alıyor, somutlaşıyordu”.⁴⁵ Ekonominin somut karakterinden hareketle görünür ilişkiler oluşmaktadır. Planlamacılık anlayışına ve planlı uygulamalara geçince soyut bir karakter kazanmaya başlamaktadır. Çünkü canlı ekonomik ilişkilerin bir resmi olarak planlama, 'cansızın resmi'nden başkaca bir anlam taşımamaya başlamaktadır. Soyut hale gelen planlama ve planlanan ekonomik ilişkilerin, soyut düşünce biçimlerinden oluşmuşluğu gerçeği giderek görünmeze çekilmektedir. Doesburg'un zihniyetinden hareketle, ideal ekonomik bir dünyanın nasıl olduğuna dair düşüncelerin tasarlanması gerekir diyebiliriz. Ekonomik müdahale, yaratıcı düşüncenin aldığı kısa, orta ve uzun vadeli önlemler ile ortaya koyduğu kalkınma planlamacılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Doesburg'un söylemlerini iyi okumak koşulu ile, ideal bir ekonomik düzenin, müdahale etmeksizin kurulabileceğini çıkarsayabiliriz. Bazı ekonomik olgu ve işlevlerin, sözgelimi, enflasyonun dışsal bir karakterde olmayıp bizzat ekonominin bünyesinde var olduğu gerçeği ile yeni tanışmış olduğumuzu ifade edebiliriz. “Enflasyon, iktisatçıların modellerine almadıkları tüm değişkenlerin toplamı olarak sosyal, psikolojik ve ekolojik değişkenler şeklinde geri dönmektedir. Enflasyon, mevcut ekonomik modellerden ihraç edilmiş olan değişkenler içerir. İlk kaynağın, servetin tabii kaynaklara ve enerjiye dayandığı olgusu(dur) ki, hâlâ çoğu iktisatçı tarafından görmezden gelinmektedir. Kaynağın kökü kurudukça, ham madde ve enerjinin daha bozuk ve ulaştırılması güç havzalardan çıkarılması gerekecek, dolayısı ile onları çıkarmak için giderek daha çok sermayeye ihtiyaç duyulacaktır. Sonuç olarak, tabii kaynakların kaçınılmaz tükenişi, enflasyonun yükselmesinin ana sebeplerinden biri haline gelen kaynaklar ve enerjinin fiyatındaki önlenemez tırmanışla birlikte meydana gelecektir. Ekonomi, enerji ve kaynağı olan aşırı bağımlılığı, onun emek-yoğun olmaktan çok, sermaye-yoğun olmasından açıkça anlaşılacaktır. Tabii kaynakların geçmişteki sömürsüünden elde edilen sermaye, iş (emek) için bir potansiyeli ifade eder. Bu kaynaklar azaldıkça sermayenin kendisi kut bir kaynak halini alır. Ekonomide artık sermayeyi emeğin yerine ikâme etme yönünde güçlü bir eğilim söz konusudur. Sermaye ve iş çevreleri, sahip oldukları dar verimlilik artışı ile sürekli olarak çoğunluğu istihdamı otomasyon yolu ile azaltacak sermaye yatırımlarına vergi indirimi sağlamak için parlamento üyeleri ile görüşme yaparlar.”⁴⁶ Ekonominin sürdürülebilirliğini sağlayan faktörler mevcut optimalite olguların farklı yerlere taşınması ile mevcutların birer sorun haline geldiği görülür. Mevcutların sorun olarak yansıdığı yer, maliyet olarak ekonomiye yansımaktadır. Daha genelinden bakıldığında ekonominin asıl sorununun, mevcutların kullanım tarz ve üslûplarında optimalite'den bilinçli ya da bilinçsizce sapmalarıdır. Sorun, yakın zamana kadar reforme edilerek optimal noktaya yeniden çekilebilmekte idi. Günümüzde ise, reforme etmenin eksik kalmaya başladığını görmekteyiz. “Sermayenin, enerji tabii kaynaklara olan aşırı bağımlılığı, enflasyonun ekolojik değişkenlerine ait olduğunu gösterir”.⁴⁷ Bu, birinci derecedeki nedenlerden biridir. Ayrıca “sınırsız büyümenin yarattığı durmaksızın artan sosyal maliyetlerin enflasyonun ikinci ana nedeni olduğu kârların azamileştirme girişimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bireyler, şirketler ve kurumlar tüm sosyal ve çevresel maliyetleri dışsallaştırmaya çalışırlar ki; dışsallaştırma; onların bu maliyetlerini kendi bilânçolarından çıkarıp bir başkasının üzerine yıktıkları anlamına gelir. Bu maliyetler çevreye ve gelecek nesillere aktarılır. Dava açma, suçun engellenmesi, bürokratik

⁴⁴ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 70.

⁴⁵ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 74.

⁴⁶ Fritjof Capra, *Yeni Bir Düşünce*, Çev: Mustafa Kahraman, İz Yay., Ankara,1992, s.298.

⁴⁷ Capra, a.g.e., s.300.

koordinasyon, federal düzenleme, tüketiyi koruma, sağlık bakımı* gibi faaliyetlerden hiçbirisinin gerçek üretime katkısı yoktur. Sosyal maliyetlerdeki hızlı artışın başka bir sebebi; endüstriyel ve teknolojik sistemlerin artan karmaşıklığıdır. Bu karmaşıklık günümüzde önceden kestirilemeyen Sosyal Maliyetlerde artışa neden olmaktadır. Plansız teknolojinin sebep olduğu kazaların tedavi maliyetleri, okulu bırakan öğrenciler**, bağımlılar, kalifiye olmayanlar, bunların tümü şehir hayatının karmaşası*** ile başa çıkamazlar. Dolayısı ile bütün bu girişimler yüksek oranlı enflasyona sebep olmaktadır. İktisatçılar, geleneksel Keynesçi araçları ekonomiyi paraya boğmaya ve fiyatları düşürmeyi uyguluyor, ekolojik ve sosyal gerçekleri gölgede bırakan kısa vadeli salınımlar yaratırlar. Bu yöntemler sorunları sosyal ve ekolojik ilişkiler ağının şu ya da bu bölgesine kaydırmakla yetinirler”.⁴⁸ Ayrıca, herhangi bir ülkede anti-enflasyonist ekonomi politikalarının başka bir ülke ekonomisinde de benzer biçimde, uygulama sakıncalarının daha çağın ilk çeyreğinde sanatçı dünyası tarafından biliniyormuşçasına “sanatçı’dan (ekonomist’den ya da karar birimlerinden) taklid etmesi değil, gerçeği yaratması bekleniyordu”⁴⁹ cümlesi ile ortaya konulmakta idi. Yine, o günlerde sanat dünyası açısından ‘kullanılmış intibar’ı veren şu cümlelerin de geleceğin ekonomisi ve yeni teknolojileri konusunda önemli bakış açısına sahip olması dikkate değerdir: “Biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz. Ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir. Bunlara imge (images) diyorum ve sanıyorum ki, bunlar gerçeğin ta-kendisidir. Bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğer ki, yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin: O zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz.”⁵⁰ Dolayısıyla, sanatçının ‘mevcutlar’ ile kayıt altında olmayıp ‘mevcutların dışındaki’ gelişim ve oluşumlara duyarlı davranması sonucu yeni mevcut ortam ya da ortamlarda ‘yeni gerçeklikler yaratabileceği’ gerçeği dile getirilmektedir. Yeni mevcut ortam ise, sözgelimi üretim yönteminde köktenci sayılabilecek denli gerçekleşen teknolojik yenilikler, belirlenimci biçimde öteki verili koşul ve olguların da değişime uğramasına neden olabilmektedir. Bazı özel hallerde ise, Keynesyen politikaların yaptığı gibi ‘teknolojinin veri olarak’ kabulü hali de yaşanmıştır.

‘Gerçek’ ve ‘gerçekçilik’ konularında bu denli büyük iddialar taşımaya başlayan sanat ve sanatçı dünyası, giderek değişen teknik ve teknoloji dünyalarını da görmezden gelemezdi. Teknik, şu önemli determinist koşula bağlı kaldığı sürece ‘kullanılabilir’ ya da ‘faidalanılabilir’ konumunu koruyabilmektedir: Teknik’i icat etme ve kullanım sahalarını saptama gibi yol göstericilik yapan ve teknik’i ‘edilgen’ konumda tutmada alternatifler sunan bilim (bilim adamı, matematisyen ve pratisyen dünyası) zihniyetinin niyeti, böylesi bir vazgeçilmez’i oluşturmaktadır. Bu tür bir amaç, dönemin içinde yaşadığı genel konjonktüre tümü ile bağımlıdır. Bu genel konjonktür, Talep Yanlı Ekonomi’nin varlığını anımsatmaktadır. Talep Yanlı Ekonomi ise, toplumun yaşadığı teknolojik düzeyi kendine bağımlı kılmaktadır. Böylece, teknik, edilgen bir karaktere sahip olarak toplumun ve ekonominin karşısına çıkmaktadır. Doesburg, “biz, düşünme ve ölçüp, biçme yürekliliğini gösteren ilk ressamlar”⁵¹ derken, bilim adamı-pratisyen’den oluşmuş ikili’ye kendisini katmayı teklif ederek ‘bir üçlü’ oluşturma niyetini açıklamış olmakta idi... Nitekim, çağın ilk çeyreğinde ortaya koyduğu yapıtlarda günümüz kurgu-bilimi’nin de bir anlamda temellerini atmış olduğu rahatlıkla gözlemlenmektedir. Çok geçmeden anlaşıldı ki, teknolojiye

* Günümüzde bağımlılığın bir unsuru da sağlık bakımı’nda karşımıza çıkmaktadır. Meslektekilerin bir otorite unsuru olarak öne çıkıp, kayıtsız şartsız bireye bir tekel oluşturan yapısı ve bu konudaki araştırmaların artışı Batı toplumunda bu tarz bir hâkimiyeti belirgin kılmaktadır. Sözgelimi yargıç, neyin yasal ve kimin suçlu olduğunu; rahip, neyin kutsal olduğunu ve kimin tabuyu çiğnediğini; hekim ise, neyin semptom ve kimin hasta olduğuna karar verir. Illich’in hekimlerin karşı konulamaz bir tekel içinde tıpkı engizisyon memurlarına benzer güçler ile donatılmış “ahlâki girişimci” (Ivan Illich, ‘Sağhın Gaspı...’, s.41). vurgusuna dikkatleri çekmek anlamlıdır.

** Bu konuda bkz: Ivan Illich, *Okulsuz Toplum*, Çev: Mehmet Özay, Şule Yay., İst., 2005.

*** bkz: Frank Furedi, *Korku Kültürü, Risk Almanın Riskleri*, Çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İst., 2001. Batılı toplumlarda hayat standardının yükselmesi karşısında ortaya çıkan bireyselleşme toplumun işleyişine dair güvensizliği beslemektedir. Eğitim müfredatında *Risk Yönetimi ve Risk Analizi* adı altında işlenen dersler, aslında teknolojik ve çevresel felaketlere karşı verilen bir tepkidir. Bu tarz bir tepkisellik risk almamak ile kuşatılmış bir gerçeği gözler önüne sermektedir. Klasik tanımlı gereği mal ve hizmet üretmek için riske katlanıp şirket kurmak isten bir girişimci’nin artık aynı etkinliğini iç girişimci olarak kendi şirketinin içinde yapma eğilimi bu gerçeği doğrulamaktadır.

⁴⁸ Capra, a.g.e., s. 300.

⁴⁹ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 76.

⁵⁰ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 76.

⁵¹ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 77.

sırtını dayamış sanat ve sanatçı dünyasının bizzat kurguladığı Tekno-Ütopik Dünya, endüstriyel dünyanın ürettikleri olarak gerçekleşmeye başladı.

VII. Sosyo-Ekonomik Zihniyeti Gerektiren Sanat

1917 Devrimi'nin Rus sanatçıları o ilk heyecan ve tutku ile sanatın ne denli etkin bir araç olduğunu, sonraki devrimci girişimlere nasıl doğrudan etki edeceğinin bilincinde idiler. Sözelimi, Maleviç' in *"nesneden alınmış supremotist sanat, insanları yaratma özgürlüğüne kavuşturacak tek yoldur"*⁵² ifadesi, kaynaklanan bireysel ve toplumsal huzursuzlukları yok edecek güçte ve karşılığında eşitlik düzenini getirecek bir düşünceye dönüktü. Sosyo-ekonomik ve sosyo-politik sahalarda devrimi gerçekleştirecek Rusya, sosyo-kültürde de devrimi son derece arzu etmekte, ancak, böylesi bir üçlü devrim ile 'kalıcılık' sağlanabilecekti. Devrim'in hemen ertesinde Maleviç'in Moskova Akademisi'ne profesör unvanı ile atandığını görmekteyiz. Yine, önemli isimlerinden Tatlin'e *"Rus Devrimi'ni simgeleyecek üçüncü enternasyonalin anıtını"*⁵³ yapmak görevi verilmiş idi. 1921 yılında Lenin ile yürürlüğe giren Yeni Ekonomi Politika, tam bir kırılma noktası oluşturmuştur. Ekonominin yeni biçimi ile birlikte sanatın da veçhesi değiştirilmiş, işçi sınıfı ile aydın ve sanatçının arası giderek açılmaya başlamıştı. Devrimci karaktere sahip olan dönemin Konstrüktivist sanatçıları 'biçimci' olmakla suçlanıyor ve dışlanıyorlardı. Yerlerine "Heroik Realizm ve Sosyal Realizm"⁵⁴ isimli sanat akımları geçmeye başladı. 'Düşman-kapitalist Batı'nın tümü ile reddi' anlamına gelen bu Leninist Program, 'Rus'a özgü bir kültür geliştirme çabasına girmiş bulunuyordu. Özellikle, ideo-ekonominin, propaganda aracılığı ile halk kitlelerine benimsetilmesinde sanata büyük bir görev verilmekte idi. Yine özellikle, kamuya ait olanların görkemli kılınarak bireysel mülkiyet boşluğunu kamu mülkiyeti anlayışı ile doldurma gayesi ön plana geçirilmiş, Roma Dönemi'nde olduğu gibi Sovyet Planlamacılığı kamuya ait olanın görkemi ile eş değer bir anlam içermeye başlamıştı. Roma Hukuku'ndaki bireysel ve kolektif mülkiyet uygulamaları 'private' sözcüğüne dayanmaktadır: Antikite Dönemi özel mülkiyete ve uygulama tarzlarına *"ancak toplumun refahına hizmet ettiği takdirde hoşgörü ile bakılmıştır. Aslında özel (private) sözcüğü; mülkiyetin herşeyden önce komünal olduğu yaygın kadim görüşü doğrulayan Latince 'privare' (yoksun bırakmak) sözcüğünden gelir"*.⁵⁵ Benzer şekilde bir başka düşünürün sözlerinden şu cümleler alıntılanabilir: *"Roma Hukuku; mülkiyeti 'eskitleme ve kötüye kullanma hakkı' olarak tanımlanır. Bu da, mülk sahibi için mülkiyet üzerinde mutlak bir güç ile elde bulundurarak mülkiyeti sınırsız biriktirme ve yok etme anlamına gelir."*⁵⁶

VII.A. Sosyo-Ekonomik Zihniyeti Gerektiren Sanat

'El becerisi geliştirme ve kişide odaklama' olarak tanımlanabilecek olan 'iş eğitimi'ni önplanda tutan Atölyecilik anlayışı, 20. yüzyılın başlarına dek tüm geçmiş zaman dilimlerini kapsamıştır. Bir ustanın yanında çömezlik (tilmiz) yaparak uzun süre içinde nakil'e dayalı bir aktarım, el becerisine sahip olmaktan başkaca bir şey değildir. Özellikle, Rönesans'ı var eden nice büyük isimler, bu yol ile 'usta' sıfatına sahip olabilmışlerdir. Ustaların kişisel beğeni ve tercihlerine göre oluşan atölye ve eğitim programlarının oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Sözelimi, Floransa'da faaliyette bulunan belli başlı atölyeler arasında *"Robbia Kardeşlerin atölyeleri seramik çalışmalarını ile/ Pollainolo'nun atölyesinde dökümcülüğe, Verrocchio'nun atölyesinde yontu ve kuyumculuk işlerine önem veriliyordu"*.⁵⁷ Bu, ihtisaslaşma anlamına gelmektedir. Barok Dönemi'nde giderek daha somut hale gelen ihtisaslaşma, aynı sanat dalının alt dallarının da oluşturulmasında etken rol oynadı. Bir usta-çırak ilişkisine dayanan sanat geleneği, yüzyıllarca 'nakil olma' özelliğini korumuştur. Geleneksel atölyecilik pratiğinin, Akademi ve Sanat Okulu uygulamalarının yanısıra, *"1863'de Paris'de Ecole des Beaux-Arts'da yapılan Violett-le Duc*

⁵² İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 78.

⁵³ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 78.

⁵⁴ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 78.

⁵⁵ Capra, a.g.e., s. 21.

⁵⁶ Roger Garaudy, 20. Yüzyılın Biyografisi, Çev: Ahmet Zeki Ünal, Fecr Yay., İstanbul, 1989, s. 258.

⁵⁷ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 84.

*Reformu ile son*⁵⁸ buluncaya dek sürdüğünü söyleyebiliriz. Resmileştirilmeye çalışılan sanat, bireysel tercih ve zevklerin yönlendirmesi yerine hemen herkesin genel onayını kazanmış, yaygın bir sanat eğitimi ortaya koymakta idi bundan böyle. Bu, 19. yüzyılın merkezi otorite anlayışına uygun bir gelişimde yetkeyi tek-el'de toplama amacını gütmektedir. Kitlesel üretim ve kitlesel pazar uygulamalarının gerektirdiği biçimde tek-el'leştirilmiş bir kontrol mekanizması olgusundan da etkilenmiş bir sanat eğitimi anlayışıdır. Ancak, 20. yüzyılın başlarında gelişen Empresyonist sanat anlayışı, statik hale düşmüş akademik çalışmaların, akademi çatısı dışındaki var olan sanat zihniyetinden giderek uzaklaştığını ileri sürerek değişik karşı görüşler dile getirilmeye başladı. Standardizasyon içeren eğitim hangi alan olursa olsun, stabilize olmaya, yani, üretememeye yol açmaktadır. Böylece, sanat eğitim anlayışı yeniden atölye üslûbu ve uygulamalarından adeta medet ummaya başlamıştır. Zaten akademi-dışı ortam buna hazırdır: "*Lhote, Le'ger, Gromarie gibi tanınmış sanatçıların atölyeleri*"⁵⁹ akademik öğretinin yerini almış bulunmaktadır. Kısa bir zamanda sanat dünyasındaki yerine sahip olmuş De Stijl akımı Hollanda'da, Alman sanatçılarından W. Gropius Weimar'da Bauhaus'u açarak devlet kurumu haline getiriyordu. Bauhaus, her türlü el sanatlarının eğitimine ağırlık veren bir kurum olarak öğrencilerini üreten-düşünce çerçevesinde tasarımlar yapabilecek bir konumda yetiştirmeye yöneldi.

VII.B. Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Yıllarında Bauhaus Denemesi

Üretici düşünce zihniyeti ile kurulmuş Batılı Bauhaus'lar, çok geçmeden tüm Batı ülkelerinde önemli yer edinmiştir. Her ülkede kendine özgü toplumsal ve ekonomik gerçeklik planı üzerine inşa edilen bu sistem, kitleden geniş kabul görmüştür. II. Dünya Savaşı öncesi kurulan Bauhauslar, özellikle tek partili rejimler tarafından giderek dışlanarak ortadan kaldırılmışlardır. Sözgelimi, 1933'te Nazi döneminde 'soysuz sanat' üreten yerler olarak 'fişlenmesi' dikkat çekicidir. Türkiye'de, büyük iddialar taşıması ve bunu gerçekleştirilmesi gereken Köy Enstitüleri (kuruluş amacı olarak Bauhaus ile özdeşleştirilmiş iken) İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemin gereklerine göre bir zihniyet ile hayata geçirilememiştir. Savaş öncesinde hemen her ülke savaş ekonomilerini hayata geçirip konumlarını sağlamlaştırmak için, Türkiye, savaş stratejisi adına ağır sanayiye yönelmek yerine, 'tasarıma yönelik basit el becerilerini geliştirmek üzere' harekete geçmiştir. Kültürel, politik ve ekonomik olandan meydana gelmiş bir toplumda, 'ekonomik olan' her zaman için başat bir konumda bulunmaz, bulunmayabilir. Sözü edilen bu üçlüden her biri, tek tek ya da bir ikisi birlikte 'belirleyici' konuma yükselebilmektedir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde uygulanan karma ekonomik zihniyetin, ekonomik olanı ön plana geçirme gayretlerini oluşturup, teşvik ettiğini ve 1936'dan bu yana ise, Türkiye'yi politik olanın belirlemede olduğunu söyleyebiliriz.⁶⁰ Burada, özne-nesne oyununun varlığı kadar, toplumsal değişimin "*tek boyutlu sem'a tarafından belirlenemeyeceği*"⁶¹ şeklindeki bilimsel gerçekliğinde büyük payının olduğunu dikkate almak gerekir. Çünkü, anlaşıldığı kadarı ile Tarihsel Materyalizm'in açıklayamadığı o denli toplumsal gelişmelere şahit olundu ki, gücü hazırlayan gelişmelerin açıklanmasında sınıf temeline dayandırılmış açıklamaların yetmezliğe düşmüşlüğü bulunmaktadır. Yani, sınıf olgusunun adeta kendisini feshettiği bir süreç uzunca bir zamandır hükümünü yürütmektedir. Bilindiği üzere toplumsallık, toplum ile bireyin arasında gerçekleşen ilişkiden oluşmaktadır. Yani, birey, anti-diyalektik'tir diyebiliriz. Nedeni de, diyalektiğin, bireyde aranmayışında yatmaktadır. Birey, sadece psikolojik açıklamalara konu olmak durumundadır. Ancak, birey ya da tekil olanın arka planında, toplumsal olan bulunmaktadır. Diyalektiğe yüzümüzü döndürdüğümüzde de, çoğul olanı, yani, komünaliteyi bulmaktayız. Bireyin kendine göre'li idealize ettiği yaşam tarzı (değer yargıları) komünal olanın içinde bulunmaktadır. Yani, topluma ait olan Materyalist Diyalektik, bireyin anti-diyalektik'ini tümü ile örtmektedir. Kısaca, toplumsallık, diyalektik ve anti-diyalektik gibi iki uç arasında salınım yapmaktadır. Bu bağlamda olmak üzere,

⁵⁸ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 84.

⁵⁹ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 85.

⁶⁰ Bu konuda bkz: Mükerrrem Hiç, *Türkiye Ekonomisinin Analizi*, İstanbul Üniv. İktisat Fakültesi Yay., İst., 1980, s. 3-22. 1936'lı yıllara kadar nakliye, ulaşım ve taşımacılıkta demiryolunun öne çıktığını, 1950'lerden sonra ise karayolu ulaşımına yüksek maliyet ve borçlanma ile projelendirme çabalarının artması sonucunda ekonomik olanın politik olana tercih edildiğini görmekteyiz.

⁶¹ Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, C:1, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1997, s. 326

insanlığın ilk gününden beri (olması gereken aksine) ‘öznel perspektif’ giderek yaygınlaşa gelmiştir, diyebiliriz. Bu da, geniş kapsamlı olamadığından, tarihsel süreci istenmeyen gecikmeler ile karşı karşıya bırakmıştır. Toplum ise, çoğunluğa dayanarak ve çoğunluk amacını güderek gelişme sürecini yaşayagelmiştir. Toplumsal değişimlerin yegâne dinamik’i budur ve böylesi gerçekliklere rağmen, insanların (özellikle de karar verici konumda olanlar) çoğunun değer yargılarına göre, tarih, yalnızca ‘öznenin tarihi olarak’ tanımlanmıştır. Bizdeki önemli karar vericiler de, ‘bu hastalık’ın etkisi ile yanlış hüküm ya da kararlar verebilmektedirler. Bu tür bir bakış açısından Köy Enstitülerinin kapanmasında ‘gerici parmağı’ aranmasına devam edilmekte ve Cumhuriyet Tarihi (tüm sektörleri ile) özne-nesne oyununu sergilemektedir. Gerici avına çıkılmadan önce, kuruluşlarına imzasını koyan iktidar adamları (özneler) ile feshi kararlarını verenlerin aynı iktidar mensupları olduklarına ve fesih tarihinin 1947 olduğuna dikkat edilmesi gerekir. İkincisi ise, konu itibarı ile taban tabana zıt bir oluşum sergilenmesidir. Enstitü feshinde önemli ve önemli olmasına rağmen görünmez’de kalmış bir neden olarak karşımızda durmaktadır: Bu da, dönemin aydınının atladığı bir konudur. (Dünya konjonktürüne ‘benzemek’ uğruna ‘Batılılaşma’ tümeline indirgemek) “*Toplumsal gelişmenin daha çok bireyci ve fakat kısmen toplumsal girişim ile mümkün olabileceğini ileri süren paradoksal sözde bir ideolojiyi*”⁶² benimsemişliğinden başkaca bir şey değildir. Nesne’nin ‘ağır basan’ oyununu sergilemesi burada karşımıza çıkmaktadır: Tıpkı, özne gibi zihninin karışabileceği sezgisi ile iktidarı, vekaletinde gizlemek sureti ile özne’ye devretmesidir. Döneminin ‘özne-kalıbı’ olan CHP’nin Altı OK’undaki milliyetçi- devletçi-muhafazakâr-sosyal refah ve adaletçilik vaatlerini bir arada bağdaştırabileceğini iddia edenlerin Gelişme ve Değişim’i nasıl çözümleyebileceklerine dair kuşku hâlâ söz konusudur. Enstitülerin, kuruluş amaçlarının diğer bir nedeni de, nesne’nin içinden yerel-özne ve üst-özne yetiştirmek istemesidir. Ancak, nesne, kendi içinden vermesi gereken yerel-özne adaylarını geri çekmiştir. İşte bu ‘geri çekiş’; fesh’in ana nedenidir. Böylesi bir protest hareket, dönemin üst-öznesi’nin anti-protest hareketi ile siyasallaşmış ve ‘gerici avı’ aramaya meşruiyet katmıştır. Özne, daha o tarihlerde Batıdaki bilinç-yaratıcı-düşünce ve düş gücü toplumunu yaratma neşe ve heyecanını görmezden gelerek Bauhaus’dan yalnızca ‘biçim’ olarak yararlanma ve uygulama yanlışlığına kendi adımları ile düşmüştür. Böylece gerçek, yerini ‘görüntü’ bir seyirlik siyasasına bırakmıştır. Enstitüler, özellikle, ekonomik olanı harekete geçirmesi gerekirken politik olan tarafından edilgen konuma indirgenmişlerdir. Kemal Tahir’den hatırlanabildiği kadarı ile ‘her köye birer Mustafa Kemal benzeri yetiştirmek amacını güden özne, ‘bunca Mustafa Kemal’lerin ağırlığını Anadolu toprağının kaldıramayacağı’ gerçeğine mecburen sırtını dönmek zorunda bırakmıştır kendisini. 20. yüzyılın kapitalist ekonomi zihniyeti, birbirini takip edecek ve determine bir şekilde etkileyecek tarzda fraksiyonel süreçler içine girdi. Talep Yanlı Kapitalizmin bu evreleri oldukça dikkate değerdir: a) Üretim-tüketim-tasarruf modellerini ‘kendinde var eden’ ilk süreç; geniş kitlelerin (yani, her türlü toplam talebi ile halkın) etken olduğu bir anlayış çerçevesinde kalmak kaydı ile hayata geçmiştir. Halkın etkenliği, ekonominin yanısıra sosyo-politik ve sosyo-kültürel de tümü ile kapsamaktadır, anımsanacağı gibi. ‘Cumhur’ kelimesi, dönemin tüm kapılarını açan bir anahtar olma özelliğini taşımaktadır, aynı zamanda da. b) 80’li yılların başlarında da, Arz Yanlı Ekonominin, yani, üretici sektörlerin ve sermayenin güçlerini ispatlamaya başladıkları yeni bir dönemdir. Belirgin karakterler arasında ‘Ürün Çeşitliliği Teknolojisi’ni hemen işaretlemek mümkündür. Günümüz sanayi-ötesini hazırlaması bakımından da önemli bir anlama sahiptir. Ancak Merkantilist Dönem’den bu yana var olduğunu söylemekte olan ve 1789 Devrimi ile varlığını teskil ettirip, Yöneten Sınıf olarak yasallaşan burjuvazi, kendi ekonomik gerçekliği ve devletini var etmeyi başardı. Özellikle karar alma ve yönetsel konformizme (bunları da doğal süreci itibarıyla kendinden kendine var etmiştir) sahip olması sonucu etken olmaktan başkaca bir misyonu kalmamıştı. Roma’dan miras olarak kalanları, güncelini hazır edebilmek üzere ‘yeniden reforme ederek’ etken olmayı başarabilmiştir. Yani, geniş yığınlara ‘geleneksel hayat’ biçimi gibi kabul ettirebilmiştir. 20. yüzyılın başlarına kadar, genelinde hayatın ve sanatın gerekli kıldığı sorumluluğu burjuvazi yüklenmiştir. Dönemin kaygısı haline gelmiş olan ‘halka inme’, ‘halkı bulma’, ‘halk ile beraber’ biçimindeki (zamanla ‘halka rağmen’e dönüşen) adeta sloganlaştırılmış amaçlar, kısa süre içinde tüm dünyayı kuşatmaya başlamış, çok geçmeden Türkiye’de Halk Evleri adı

⁶² Adanır, a.g.e., s. 330.

altında yansımıştır. Ancak ‘halka inme’ muğlak, anonim ve sinsice görünmezde bırakılan bir terim olarak algılanmalıdır. Özne, (halka inecek olanlar) etken olmayı hedeflemiştir, ancak nesne (inilmek istenen halk) edilgen olmaya niyetli mi? Özne, bunun ayırımına varabilmiş midir? Bunun cevaplarını, günümüz öznesi dahi verememektedir. Ayrıca, tarihsel sürece dikkatle bakıldığında, inilmeye çalışılan halk kendi doğal kültürü ve budanmamış tercihleri ile kent kültürünü kendinden oldukça tavizler vererek edilgen kılmıştır. İkinci önemli nokta, ‘taşıyıcı’ olması istenen halk, sanatçı-özne kültürünü taşımaya niyetli mi ki, sanatçı-özne bunu ‘taşıtmak’ için yola çıkıyor? Batılı perspektiften ise, etken konumdaki halkın, birden edilgen konuma indirgenme stratejisine karşı, bir protest hareket olarak tanımlayabiliriz. Sözcülüğünü ise aydınlarına bırakmıştır. Kendine, angarya yüklemeye çalışan özneyi, sezdirmeden angaryanın altına sokuvermiştir. Batı aydını nesnenin oynadığı bu oyunun sezgisine dahi varamamıştır. Türkiye’de de benzer bir oyun oynanmıştır. Nesne, ‘girişim yapan’ ve ‘kurmaya’ gayretlenen özneye bizzat yıkım angaryasını sessizce yükleyerek, fesh etme şeklinde bizzat dönemin öznesinin elinde biçim kazandırtmıştır.

VIII. 20.Yüzyılın Son Çeyreğinde Sanat/Ekonomi Dünyası

20. yüzyıl, o güne dek dünyanın hiç de alışık olmadığı endüstriyel ilişkilerin ön sırada yer aldığı süreci tanımlamaktadır. Üretimin, tüketimin ve yatırımın tahmin edilemez şekilde büyümesi yaşam üslûp ve tarzının radikal düzeyde değişimine neden olmuştur. Çağın, toplumculuğa doğru meylenmiş genel karakterinin birebir ölçekteki yansımaları, mekân anlayışı ve uygulamalarında çok net olarak görmekteyiz. Özellikle toplumun hizmetine ayrılmış mekânlarda yatay boyuttaki genişleme ihtiyacı dönemin koşullarından kaynaklanmıştır. Hastane-okul-kışla-adliye-cezaevi-konaklama gibi üretilmiş mekânların yatay olarak (kapasite artırımı) büyümeleri gerekli hale gelmişti. Nüfusun hızlı artışı bu hizmetlerin bizzat devlet denetiminde kurulup hizmete sokulması ve hizmetlerindeki devamlılığın sağlanması eğitimin kalitesi ile birlikte genel olarak satın alma gücündeki artışlar gibi daha nice etkenlerin, mekân boyutunun artışındaki rollere tesiri önem kazanmıştır. Özellikle, kalitatif değer artışları dikey boyuttaki genişlemelerin ana nedeni olmuş ve bu da ilgiyi hizmet sektörüne hasretmiştir. Aynı şekilde, endüstride bir yandan ‘birim’ olarak üretkenlik artışı sağlanırken, öte yandan üretim teknolojileri ve yöntemsel iyileştirmeler sonucunda kalite artışlarının ve tüketici tatmin noktalarının üst düzeylere çıkışları görülmüştür. Ayrıca, değişen sosyo-ekonomik koşulların sonucunda sanayi ve hizmet sektöründeki türev ürünlerin ortaya çıkışı günümüzde artarak artan bir seyir halindedir. ‘Yeni yapı çeşitleri’ şeklinde sosyal mekânlar eskinin kervansaraylarına tekno-kimlik verilen motel ve mokamplar, hava alanları, kent dışı sürekli yaşam mekânları olan siteler, konferans turizmi alt sektörünün gelişmesi ile oluşan konferans kentleri, üniversite tekno-parkları, seminer-panel ve konferansların gerçekleştirildiği kültür merkezleri, süpermarketler, eğlence mekânları, fuar ve sergi mekânları, botanik bahçeleri, ulusal parklar ve pet shop’lar, dev enerji tesisleri gibi bir taraftan üretilmekte olan hizmet ve üretilmiş ürünün sergilenip ticaret hacimlerinin artışını sağlayan, öte yandan, taraflara, güç-iktidar gösterisinde bulunma fırsatını oluşturan yeni türlerin ortaya çıkmasını sağladı. Tiyatro ve sinema salonlarının ters bir korelasyon ile ‘cep’ kelimesi ile giderek küçülmesi iletişimde ‘cep telefonu’ olgusunu eşanlı şekilde karşımıza çıkarmaktadır. Öte yandan başat üretim sahası Uygulamalı Sanatlar ve Grafik Sanatları ismi ile ortaya çıktı. Tekstil sektöründeki olağanüstü gelişmeler ile birlikte, moda sektörü, reklâm ve tanıtım, kitap basım ve dergicilik sahalarında grafik sanatlarda kendi çerçevelerini giderek genişletmiştir. Özellikle reklâm sektörü; “*yeni bir resim ve yazı-dili’nin doğmasına yol açmaktadır. Pop Art, Op-Art Happening, Aksiyon Resmi ve benzeri adlar altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek yeni akımlar ortaya çıkarmaktadır*”.⁶³ Böylesi gelişimler, kısa anlıklı birer gösteri sanatına dönüşmeye başladığında bazı önemli sakıncaların yavaş yavaş oluşmaya başladığını da vurgulamak gerekir. Bu tür kısa anlıklı olma, muhatabını edilgen konuma dönüştürmekte ve belirlenmemiş davranışlar sergilenmesine neden olmaktadır. Kalıcılıktan uzak, kısa anlıklı yaratıcılık, giderek benimsemekabullenme- yorumlama-zevk alma-tatmin gibi bireyselliğin önemli eylemlerinde çözümlere ve yıpranmalara neden olmaktadır. Bunun topluma yansımış hali sadakatsizliği ve tüketimdeki

⁶³ İpşiroğlu, vd., a.g.e., s. 102.

kullan-at'ı oluşturmakta ve eşyadan başlayan aidiyet duygusu çözülmesi, insana odaklanmaktadır. Kullan-at örgütleri, “ad-hoc ekipler, insanları ve onların gücünü emerek tanınmayacak bir değişime ve yitip giden ileri bir devinime yönelmektedir”.⁶⁴ Kalıcı değerlerin, ekonomik seyrindeki bozulma köktenci biçimde doğayı tahrip etmeye doğru hızlı bir ivme kazanmakta, insan eli değerek tüm felaketler ile anonimleşen “doğa, terörist olmaktadır”.⁶⁵ Endüstri dünyasında eşitlikçilik karakterinin ağırlığı tekstil ve ayakkabı sektöründe belirgindir. Bu iki sektörde cinsiyet ve yaş gruplarına göre ayrı ayrı üretim yapılır ve ayrı üretilmiş ürünler elde edilirken, şimdilerde böylesi ciddi ayrımlar tümü ile ortadan kalkmış bulunmakta ve bu ‘mesafesizlik’ kuşku duyulmayacak bir entropik sürecin parçası olmaktadır. Cins ve yaş farkının eşitlendirildiği bir üretim modelinin uygulanır hale getirilmesinin arka planında, devamlı hareketlilik kazandırılmış bir piyasanın oluşturulması gerekir ki, devamlı satış (tüketim) garantisi sağlanmış olsun. Üretim ve tüketimdeki ‘seri-olma’ denemeye başladığından beri, özgürlük tanımı da yeni mecralara yönelmektedir. Bir anlamda özgürlüğün mutlakiyete dönüşerek sonucu despotizm olan ‘endüstriyel tiranlık’a dönüşme riskine karşı oluşturulacak ‘mesafe’, entelektüel uyarım ile kendini hissettiren sürecin dibe vuruşuna ivme kazandıran çabalara karşı mücadele haklı bir zemini oturtulmalıdır.

IX. Sonuç

Çalışmanın bütününde vurgulanan olumluluk ya da olumsuzluklar, Endüstri Dönemi toplumunun sonuçlarının yaşadığı önemli bir çelişki parantezinin içinde gerçekleşmektedir. Çelişkinin kökeni üretim biçiminde toplumsal, tüketim biçiminde bireyselci modelden başkası değildir. Üretici düşünce başlığı altında dile gelenlerin hemen hepsi, toplumu, model yaratmada hareketli kılmakta ve inisiyatif, üretici düşüncenin elinde toplanarak üretici bireyin zihinsel faaliyetlerini etken kılmaktadır. Oysa tüketim biçiminde birey, baştan sona edilgen edilmek zorundadır ki, hızlı tüketebilsin. Karşımıza çıkan ‘yetmezlik’ ise yasak bir kelime gibi zuhur etmektedir. Oluşturulmaması için, reklâm ve ikna edici her aracın kullanılması ve ek satın alma gücünün yaratılması gerekmektedir. Kısaca, bireyin edilgenliğidir, söz konusu edilen şey. Sonuç, genel anlamda (talep yanlı bir toplumun ya da geleneksel burjuva toplumunun sergilediği) ‘bireysellik’ ile ‘tüketimdeki bireysellik’ ve özgürlüğün birbirleri ile çelişir konumda bırakılmışlığıdır. 20. yüzyılın son iki çeyreğinde Sanat ve Ekonomi Dünyası başlığı altında açıklanmasına çalışılan her bir paragrafta ‘biz’ ya da ‘toplumumuz’ gibisinden hedef saptayıcı kelimeleri kullandığımız takdirde kısa tutmayı amaçladığımız sonuç bölümüne çok önce başlamış ve çok geniş kapsamlı biçimde üretmiş oluruz. Gerçeklik kavramının bir veri (dogma) olmak yerine, var edilerek ‘kazanılan’ anlamında teori ve pratik dünyamızda yer etmesine Tanzimat Dönemi ile başlanacağı yerde Genç Cumhuriyet’in 1923-1936’lı yılları arasında ilk ve son kez başlanmıştır. Oysa şimdimiz, geçmişe gönderme yaparak ve “geçmişe yerleşerek yapılan bir sıçrama ile deneyimlense”⁶⁶ idi yanlışlı düşünce bertaraf edilebilirdi. 1936’dan bu yana, veri olma özelliğini koruyan aktarılmış, ithal-nakil gerçeklik, günümüzde dahil olmak üzere alternatif olmayan bir düşünme biçiminin kullanılagelmesine neden olmuştur. Çalışmada sanat ve ekonomiyi bu bağlamda değerlendirmeye çalıştık. Özellikle eğitim kurumu, bu (yanılgılı) düşünme sisteminin temelleri üzerine kurgulanmış, kuşaklar boyu zihnin monolitik lekelenmiş örtüsünü oluşturmaya devam etmiştir. Olgular ve olayların olmuş bitmiş göre’li halleri bir veri olarak devam edeceği düşünüldüğünde sanat ve ekonominin politik hedeflerin dışına taşamayacağı ortadadır.

KAYNAKÇA

- Adanır, O., *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış C:I*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997.
 Adanır, O., *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış C:II*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997.
 Akyürek, E., *Sanatın Ortaçağı*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1997.

⁶⁴ Alvin Toffler, *Şok, Gelecek Korkusu*, Çev: Selami Sargut, Altın Kitaplar Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1974, s. 119.

⁶⁵ Terörizmin herkes ya da hiç kimse için artık ayrırt edilemezliğini vurgulaması konusunda bkz: Baudrillard, ‘Sessiz Yiğİnlarn...’, s. 51.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yay., İst., 2006, s. 90.

- Artz, F.B., Ortaçağların Tini, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1994.
- Asiltürk, M., "Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniv., SBE, Resim-İş Eğitimi ABD, Adana, 2006.
- Attali, J., 1492, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, Ankara, 1997.
- Attali, J., *Labirentin Tarihi*, Çev: Selçuk Kumbasar, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2004.
- Baudrillard, J., *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2005.
- Baudrillard, J., *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2006.
- Bronovsky, J., *İnsanın Yükselişi*, Çev: Aykut Göker, V Yayınları, Ankara, 1987.
- Camus, A., *Defterler III*, Çev: Ümit Moran Altan, 1.Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- Capra, F., *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*, Çev: Mustafa Kahraman, İnsan Yayınları, İstanbul, 1989.
- Capra, F., *Yeni Bir Düşünce*, Çev: Mustafa Kahraman, İz Yayıncılık, Ankara, 1992.
- Caudwell, C., *Yanılsama ve Gerçeklik*, Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme, Çev: Mehmet H. Doğan, 2. baskı, İstanbul, 1988.
- Deleuze, G., *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yayınları, İstanbul, 2006.
- Erder, N., Karaosmanoğlu A., Çilingiroğlu, A., Sönmez, A., *Planlı Kalkınma Serüveni ve 1960'larda Türkiye'de Planlama Deneyimi*, 1. baskı, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Ergüven, M., *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, 1. baskı, Mart, İstanbul, 2003.
- Erinç, S. M., *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2004.
- Furedi, F., *Korku Kültürü, Risk Almamanın Riskleri*, Çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Garaudy, R., *20. Yüzyılın Biyografisi*, Çev. Ahmet Zeki Ünal, Fecr Yayınları, 1989.
- Güney, D., Yürekli, H.(2004), "Mimarlığın tanımı üzerine bir deneme", *itiüdergisi/a*, 3(2), Mart, İstanbul, s. 31-42.
- Hiç, M., *Türkiye Ekonomisinin Analizi*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, N:454, İstanbul, 1980.
- Huot, L. J., Thalmann, P. J., Valbelle, D., *Kentlerin Doğuşu*, Çev: Ali Bektaş Girgin, 1.Baskı, İmge Yayınları, Ağustos, Ankara, 2000.
- Illich, I., *Sağlığın Gaspı*, Çev: Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Illich, I., *Okulsuz Toplum*, Çev: Mehmet Özyay, Şule Yayınları, İstanbul, 2005.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- İpşiroğlu, N., *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993b.
- Kitab-ı Mukaddes, *Vahiy*, Bap 22: 14.
- Leibniz, G. W., İmanla Aklın Uygunluğu Üzerine Konuşma, Çev: Hüseyin Batu, MEB Yayınları, İstanbul, 1986.
- Levi-Strauss, C., *Hüzünlü Dönenceler*, Çev: Ömer Bozkurt, 4. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Mort, G. S., Weerawardena, Carnegie, K., "Social Entrepreneurship: Towards Conceptualization", *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing* 8(1), Australia, 76-88.
- Nasr, S. H., *İnsan ve Tabiat*, Çev. Nabi Avcı, Yeryüzü Yayınları, İstanbul, 1982.
- Seyidoğlu, H., *Ekonomik Terimler*, Ansiklopedik Sözlük, Güzem Yayınları, Ankara, 1992.
- Smith, P., *Rönesans ve Reform Çağı*, Çev: Serpil Çağlayan, İş Bankası Kültür Yayınları, N:539, İstanbul, 2001.
- Tezel, Y. S., *İktisadi Büyüme* Ankara Yayıncılık, Ankara, 1997.
- Toffler, A., *Şok, Gelecek Korkusu*, Çev: A. Selami Sargut, Altın Kitaplar Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1974.
- Wilde, O., *Vera veya Nihilistler*, Çev: Sevil Cerit, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2004.
- Zola, E., *Meyhane*, Çev: Nesrin Altınova, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

XIX. Yüzyılda Osmanlı Ermeni Basını ve Devletin Rejimi Üzerine Çarpıcı Bir Polemik

Ali BUDAK*

Özet

Tanzimat'tan sonra İstanbul'da Ermeni harfleriyle Türkçe birçok gazete ve dergi yayımlanmıştır. Bunlar içinde, *Mecmua-i Havâdis* gibi çok ünlenmiş, Türkler arasında bile okuyucu kitlesi oluşturmuş olanlar da vardır. *Mecmua-i Havâdis* ile devrin ilk günlük gazetesi Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis arasında, 1860 yılının Aralık ayında bir kalem kavgası cereyan etmiştir. Bu polemik, hem devrin sosyal hayatına ve gazetecilik anlayışına ışık tutmakta hem de İmparatorluğun sadık teb'ası Ermenilerin kafasında bazı "kimlik" sorularının uyanmaya başladığının işaretlerini vermektedir. Kamuoyu önünde ilk defa "millet-i hâkime" ve "millet-i mahkûme" sınıflaması yapılarak, açıkça devletin sistemi tartışılmıştır. Tarafları ise, devrin iki önemli devlet adamı; *Mecmua-i Havâdis*'te Vartan Paşa, *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'te Münif Paşa temsil etmişlerdir.

Makalede, ilk Ermeni kıpırdanmalarının başlamasından yaklaşık çeyrek yüzyıl önce yapılmış bu kalem kavgası ayrıntılı olarak işlenirken, Ermeni basınına da panoramik bir bakış atfedilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ermeni, basın, *Mecmua-i Havâdis*, *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*, Vartan Paşa, Münif Paşa, millet-i hâkime, millet-i mahkûme.

Ottoman Armenian Press in XIXth Century And A Striking Discussion Relating With The Regime

Abstract

After the Tanzimat Period (Reformation) many Turkish magazines, journals and newspapers were published in Armenian letters. *Mecmua-i Havâdis*, one of them, became very prominent and it even had Turkish readers. There had been a discussion or polemic between the *Mecmua-i Havâdis* and *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*, first daily newspaper of the period, on December of 1860. This polemic gives us an illuminating idea about the social life and the journalism of the period as well as the arising identity problems of the Armenians as the Ottoman subjects or citizens. For the first time in Ottoman history, the categories of "dominant/ sovereign nation" (millet-i hâkime) and the subjected/ruled nation (millet-i mahkûme) appeared before the public opinion. The participants of this discussion were Vartan Pasha (*Mecmua-i Havâdis*) and Münif Pasha (*Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*) as the representatives of these two groups.

In this presentation, the mentioned polemic, which took place 25 years before the Armenian upheaval, has been dealt with some detail. A panoramic look on the Armenian press of the period has also been attempted.

* Yeditepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

Key Words: Ottoman Armeniens, press, Mecmua-i Havâdis, Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis, Vartan Paşa, Münif Paşa, dominant/ sovereign nation, subjected/ruled nation.

Giris

Ermeniler, yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun en uyumlu unsurlarından biri olmuşlardır. Türklerle en küçük bir geçimsizlikleri, sözkonusu bile değildir. Aksine, günlük hayatta akışında hep önemli roller üstlenmişlerdir.

Şüphesiz bu durum, başlangıçtan itibaren kendilerine gösterilen ihtimam ve tanınan özgürlüklerle yakından ilgili olmalıdır.

Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethettikten sonra, Rum Patrikliği'nin yanında bir de Ermeni Patrikliği kurulmasına izin vermiş, Bursa Piskoposu Hovakim'i de Türkiye Ermenileri Patriği sıfatıyla başına geçirmiştir. Samatya'daki Sulumanastır Kilisesi patrikhaneye dönüştürülürken, kuruma bütün Ermenilerin dîni ve sosyal işlerini görme, şikayetlerini inceleme, mallarını idare etme hakları verilmiştir. Ayrıca Fatih, zanaatkar, mimar, tüccar olarak, bağlılıklarına çok güvendiği Ermeniler'i İstanbul'a getirterek, Samatya, Topkapı, Kumkapı, Edirnekapı gibi önemli semtlere yerleştirmiştir.

Daha sonra, Sultan II. Bayazıt'ın, Sulumanastır Kilisesi'nin cemaate ait olduğunu bir فرمانla resmileştirmesiyle Ermeniler daha da rahatlamıştır. Bu arada Anadolu'dan payitahta akın sürmektedir. Özellikle Kanûni Sultan Süleyman'ın Van ve çevresini Osmanlı topraklarına katmasından sonra, kuyumculuk ve taş ustalığı yapan birçok ünlü Ermeni zanaatkâr da İstanbul'un yolunu tutmuştur. Daha sonra Gürcistan'ın fethini müteakip de benzer bir durum yaşanacaktır. Böylece İstanbul'da sayıları giderek çoğalan Ermenilerin nüfuzları da artmıştır. Aralarından saraya kapılanlar ve hızla yükselenler çıkmış; işçi, usta, kalfa ve mimar olarak çalışanlar ise, saray, cami, medrese, çeşme gibi yeni yapılara emek ve alnteri dökmüşlerdir.

Denilebilir ki, Osmanlı Devleti'nde diğer Hristiyan unsurlarla birlikte Ermeniler, Müslüman halkın kullanmadığı birçok hakka sahip olmuşlardır.¹ Fatih zamanından itibaren kendi okullarını açma, kitaplarını ve programlarını hazırlayıp seçme, tayin etme, diploma verme hakları vardır. Dîni ve sosyal işlerine, Sultan II. Mahmud'a kadar 350 yıl hiç karışılmamıştır. Patrikhanelerin kendi mahkemeleri, hastaneleri, okulları ve hatta hapisaneleri bile olmuştur. Bu yüzden Türkiye Ermenileri Rusya'dakilere göre, hem daha özgür hem daha kültürlü bir topluluk olarak şekillenmişlerdir.²

Millet-i sâdika³ olarak kendilerine tanınmış özel imtiyazlarla Ermeniler, XVII. yüzyılda İran, Türkiye ve İtalya arasında ipek ticaretini ele geçirmişler, birçokları iltizam ve bankacılık yoluyla zengin olmuşlardır. Öyle ki, XIX. yüzyılın ilk yıllarından itibaren darphaneyi yönetmeye ve devletin maliyesini kontrol etmeye başlamışlardır.⁴ Daha sonra, 1850'li ve 1860'lı yıllarda,

¹ Tanzimat Fermanı'yla bütün din ve mezhep mensuplarının bilâ-istisna can, mal ve namus emniyetini teminat altına alan devlet, taahhütlerini tamamıyla uygulayabilmek için için 28 Şubat 1856 tarihinde de Islahat Fermanı'nı yürürlüğe koymuştur. Fermanda, Hristiyan tebaaya daha önce tanınmış imtiyazların korunacağı vurgulandıktan sonra, ayrıntılı biçimde, ilave bir çok yeni haklar daha sıralanmıştır. Esasen Tanzimat süreci içinde, tüm Osmanlı halklarının seslerini duyurma ve yönetime aktif bir şekilde katılma imkânları doğmuştur. Ancak, bundan en fazla yararlananlar Avrupalı devletlerin desteğiyle gayri müslimler olmuştur. Ermeniler de devletin bu açılımını, *Ermeni Milleti* statüsünü kazanarak gayet iyi kullanmışlardır. Her milletin başında, cemaati tarafından seçilmiş dîni bir lider bulunmaktadır. Bu lider aynı zamanda hukukî bir temsilcidir ve "millet başı" ünvanına sahiptir. Cemaatin her türlü adalet, eğitim, nüfus, vakıf işlemleri, evlenme-boşanma, miras gibi işleri "millet başı'nın idaresine verilmiştir. Ermeniler, Osmanlı yönetiminden birçok ayrıcalıklar elde etmişlerdir. Öyle ki, Müslümanlar, sürekli cenk edip sadece savaşlardan arta kalan zamanlarda yarım yamalak ziraat işleriyle uğraşırken, askerlik gibi bir yükümlülükleri bulunmayan Ermeniler sanayi ve ticarete alabildiğine gelişmişlerdir. Çünkü onlara ticaret serbestliği hakkı da tanınmıştır. Böylece, önce ticarette, sonra da sosyal ve kültürel alanlarda büyük etkinlikler kazanmışlardır. Tanzimat ve Islahat fermanlarının latin harflerine çevrilmiş metinleri için bkz; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, Haz. Mehmet Kaplan – İnci Enginün – Birol Emil, İst. , İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974, s. 1-9. Gayrimüslimlere tanınan haklar için bkz, Gülnihal Bozkurt, *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839-1914)*, TTK Yayınları, Ank. , 1989. Osmanlı Devleti'nde millet tanımı ve statüsü için bkz; İlber Ortaylı, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Nizamı", *Batılılaşma Yolunda*, İst. , Merkez Kitapçılık, 2007, s. 170-177. Aynı konuda arşiv belgeleriyle oluşturulmuş yeni bir araştırma için bkz; Nurdan İpek, "Millet Sistemi İçinde Ermeniler", *Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, Cilt: I, Erciyes Üniversitesi I. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Yayını, 2007,419-435.

² Abdülkadir Yuvah, "Osmanlı Toplumunda Birlikte Yaşama Sanatının Tarihi Temelleri", *Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, Cilt: I, Erciyes Üniversitesi I. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Yayını, 2007, s. 85-87.

³ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türkiye Tarihi*, Cilt:7, İst. , Ötügen, 1978, s. 178.

⁴ Halil İnalçık, "İstanbul (Türk Devri)", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 23, İst. , 2001, s. 235.

İmparatorluğun yaşadığı büyük değişim ve dönüşüm hareketlerinin estirdiği rüzgârı da arkalarına alarak sosyo-ekonomik bakımdan daha da güçleneceklerdir. Artık, zengin Ermeni aileleri İstanbul'da, edebiyattan tiyatroya ve matbuata, ekonomiden sivil toplum örgütçülüğüne, Tanzimat'tan sonra çizgileri artık iyice belirginleşmeye başlayan batı kültürünün hemen bütün alanlarında öncüdürler.⁵ Âdetleri, yaşantıları ve dilleriyle yaşadıkları mekâna bu sahiplenişleridir ki, Helmuth von Moltke'ye, kendilerine “Sanki Hristiyan Türkler” dedirtmiştir.⁶

Gerçekten, XVI. yüzyıl başlarından itibaren, gayrimüslimler, özellikle de Anadolu Ermenileri önemli ölçüde Türk kültürünü benimsemişlerdir. Her cemaat kendi dilini konuşmakla birlikte İstanbul'da konuşulan ortak dil Türkçedir. Siyasî ve sosyal prestij sağladığından gayrimüslimler, Türkler gibi giyinmeye ve yaşamaya özen göstermişlerdir.⁷

Ne var ki, yüzyılın son çeyreğinde, Rusya ve Avrupa devletlerinin Osmanlı'ya dair politikalarını, Ermeniler üzerinden yürütmeleri, büyüğü bozmuş, Türklerle Ermenilerin bu harika birlikteliği hızlı bir çözülme sürecine girmiştir.

Osmanlı Ermenileri Basını

Daha XIV.-XV. yüzyıllardan itibaren Ermeni harfleriyle Türkçe metinler meydana getirdikleri bilinen Ermeniler arasında da, Türk Halk Edebiyatı'nın *Köroğlu*, *Âşık Garip*, *Kerem ile Ash* gibi geniş kitlelere mâlolmuş hikâyeleri nesilden nesile aktarılagelmiştir. Aşuğ adı verilen gezgin veya yerleşik halk şairleri, tıpkı Türk âşıkları gibi halkın içinden, halkın dilinden söyleyerek sosyal bir işlevi yerine getirmişlerdir.⁸ Boğos Arabyan ve Canik Aramyan gibi isimlerle XIX. yüzyılın başından itibaren Osmanlı matbaacılığına ağırlığını koyan Ermeni ustalar,⁹ giderek bu alanda yaygın bir üstünlüğe ulaşmışlardır.¹⁰ Bu yoğun ilgi matbaadan matbuata ve gazeteciliğe de yansımıştır.

Esasen, süreçte, gazetecilik Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün unsurları için özel bir konumdadır. Gazeteler, adeta, ulusların, tarih, coğrafya, edebiyat ve hatta iktisat, içtimaiyyat gibi disiplinlerde popüler öğretmenleri olmuştur. Sanki haber organı değil, birer eğitim ve öğretim aracıdır. Aslında bu da tabiidir. Çünkü Osmanlılar okumaya kitapla değil, gazete ve dergiyle başlamışlardır. Gerçi, matbaayı gayrimüslim cemaatler Türklerden evvel kullanmışlardır, ancak yayınları din kitaplarının dışına taşamadığı için gazeteler, onlar için de aynı işlevi görmüştür.¹¹

Zaten, daha en başta, devletin politikası da bu temel üzerine oturtulmuştur. II. Mahmud'un batılılaşma adımlarının en önemlilerinden biri olan Takvîm-i Vekâyi, bir gazete olmanın ötesinde, Avrupai kültüre açılmış bir pencere gibidir. Türkçe nüshanın hemen ardından İmparatorluğu oluşturan unsurların dillerinde de yayım yapılması, bu anlayışın göstergesidir. *Takvîm-i Vekâyi*'nin 1 Kasım 1831'de yayımlanan Türkçe nüshasını, 5 Kasım'dan itibaren Fransızca'sı, yani *Le Moniteur Ottoman*, 5 Ocak 1832'den itibaren Rumca, 13 Ocak'tan itibaren Ermenice ve aynı senenin Nisan ayından itibaren de Arapça ve Farsça nüshaları izlemiştir.¹²

Türk olmayan İmparatorluk tebaası için özel gazetelerin çıkarılmasının devlet bir devlet politikası olduğu, sonraki uygulamalarda daha açık bir şekilde görülmektedir. Sözgelimi, *Cerîde-i Havâdis*'in sahibi Çörçil (William Churchill) Efendi'ye gazetesinin Arapçaya çevrilip basılması için ruhsat itâsı emredilmiştir.¹³ *Cerîde-i Havâdis*'in, baştan itibaren devletin para desteği

⁵ Bu konuda daha ayrıntılı bir değerlendirme için bkz, Ali Budak, “Ermenilerin XIX. Yüzyılda Yeni Bir Hayatın ve Edebiyatın Oluşum Sürecine Katkıları”, *İst. Akademik Araştırmalar Dergisi*, Ağustos – Ekim 2006, Yıl: 8, Sayı: 30, s. 137-156.

⁶ Helmuth von Moltke, *Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar (1835-1839)*, Çev. Hayrullah Örs, Ank., TTK, 1960, s. 25.

⁷ Halil İnalçık, “İstanbul (Türk Devri)”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 23, İst., 2001, s. 235.

⁸ Ayrıntı için bkz; Fikret Türkmen, *Türk Halk Edebiyatı'nın Ermeni Kültürüne Tesiri*, İzmir, Akademi Kitabevi, 1992.

⁹ “Araboğlu” adıyla anılan nesih ve talik karakterlerini icat eden Boğos Arabyan, Osmanlı devletine ve matbaacılığına yaptığı katkılar nedeniyle bir berat ve nişanla onurlandırılmış, 1816'da Hassa Matbaası yöneticiliğine getirilmiştir. Boğos Arabyan, Vak'anüvis Asım Efendi'nin Kamus tercümesinin 1814 yılında Mühendishane Matbaasındaki basımına da nezaret etmiş ve bu amaçla, Asvador ve Klaust adlarındaki iki oğlu ile beraber Tab'hane'ye taşınmıştır.

¹⁰ 1899 yılında yayımlanan Maarif Nezareti yıllık istatistiklerinde İstanbul'daki 90 matbaanın 32'sinin Ermeniler, 23'ünün Türkler, 15'inin Rumlar, 5'inin Yahudiler, 5'inin Levanten veya Avrupalılar, 2'sinin İranlılar tarafından yönetildiği görülmektedir.

¹¹ İlber Ortaylı, “Tanzimat Devri Basını Üzerine Notlar”, *Batılılaşma Yolunda*, İst., Merkez Kitapçılık, 2007, s. 38.

¹² Nesimi Yazıcı, “Osmanlı Basını'nın Başlangıcı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Osmanlı Basını Yaşamı Sempozyumu*, 6-7 Aralık 1999, Ank., G.Ü. İletişim Fakültesi Yayını, s. 12.

¹³ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, İrade, MV., No: 15183, 12 C 1272 / 17 Şubat 1856. Aktaran: İlber Ortaylı, *a.g.e.*, s. 39.

sayesinde ayakta duran yarı resmi bir gazete olduğu dikkate alınırsa bunda şaşılacak bir durum yoktur.¹⁴

Yine çok daha erken bir tarihte 1840'ta hükümet Ermenice bir gazete çıkarmak için teşebbüse geçmiştir.¹⁵ Nihayet, 19 Mayıs 1852 tarihinde "Tercüme Odası" memurlarından ve *Takvim-i Vekâyi*'in Fransızcasını çıkarmakla görevli Sahnak Abro ve Krikon Beylere Ermenice bir gazete çıkarma izni verilmiştir.¹⁶

Diğer yandan, *Takvîm-i Vekâyi*'in Ermeni harfleriyle Türkçe baskısı 1840 yılından itibaren yayımlanmaya başlamıştır. Yazışları müdürlüğünü Galust Arabyan'ın yaptığı gazetenin redaktörü ise Kevork Krikoryan'dır. 1840-1841 yılları arasında yayımlanan haftalık bir başka yayın organı ise Azdarar Byuzandyan (Bizans Habercisi)'dir. Haçadur Oskanyan'ın sahibi olduğu Ermenice siyaset, filoloji ve ticaret dergisi, 1841 yılından 1843 yılına kadar yayını Ermeni harfleriyle Türkçe olarak sürdürmüştür. Haçadur Oskanyan, 1843-1847 yılları arasında ise, William Churchill'in *Cerîde-i Havâdis*'inin Ermeni harfli Türkçe versiyonunun redaksiyonunda görev yapmıştır.

Sonraki yıllarda İstanbul'da Ermenice ve Ermeni harfleriyle Türkçe yayımlanmış gazete ve dergilerin sayısı süratli bir şekilde çoğalmıştır. 1840-1900 yılları arasında yalnızca İstanbul'da, Ermeniler tarafından çıkarılmış yüzden fazla süreli yayın sayılmaktadır ve yarıdan fazlası kısmen ya da tamamen Ermeni harfleriyle Türkçe basılmıştır.¹⁷ Bunlar içinde, *Mecmua-i Havâdis* (1852-1877), *Ahbâr-ı Konstantaniye* (1855-1858), *Zvarçakhos* (1855-1856), *Zohal* (1855-1856), *Cerîde-i Ticâret* (1857-1858), *Münâdi-i Erciyas* (1859-1862), *Seyhan* (1860-1864), *Mecmua-i Fünûn* (1863), *Vard Kesaryo-Gülzâr-ı Kayseriyye* (1863), *Orakir Hayrenyats* (1863-1866), *Varaka-i Havâdis* (1864-1870), *Rûznâme* (1865), *Manzume-i Efkâr* (1866-1896, 1901-1917), *Ararad* (1869-1872, 1876), *Müşveret* (1870), *Sedâ-yi Hakikat* (1870-1873), *Ser* (1870), *Avetaber* (1872-1911), *Heyal* (1873-1875), *Mimos* (1875-1877), *Moda* (1875-1876), *Mevsim* (1874), *Mamul* (1876-1878), *Şarivari* (1876), *Ruznâme-i Masis* (1876-1877), *Terceman-ı Efkâr* (1877-1885), *Felek* (1882-1887), *Tohafî* (1884-1885), *Mecmua-yı Ahbâr* (1884-1907), *Cerîde-i Şarkıyye* (1885-1913, 1919-1921), *Musavver Cihan* (1885), *Ayine-i Litayif* (1897), *Drakhd* (1909-1910) gibi gazete ve dergiler¹⁸ önemli yansımalar uyandırmışlardır. Öyle ki, o günlerde çok ünlenmiş ve uzun süre yayın hayatını devam ettirmiş *Mecmua-i Havâdis* ve *Manzûme-i Efkâr* gibi bazılarını izlemek için Türk okuyucuları Ermeni harflerini bile öğrenmişlerdir.¹⁹ *Mecmua-i Havâdis*, Osmanlı aydınlarının batı bilim ve kültürünü yaymak için, kendi aralarında, 1861 yılında kurmuş oldukları Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniyye'nin²⁰ kiraathanesinde de muntazam olarak okunan süreli yayınlar arasında yer almıştır. Ayrıca, haftada iki kere yayımlanan *Varaka-i Havâdis* ile aylık *Avidaper* ile *Jamanak* da kiraathanede okuyucu önüne konulan yayınlar arasında yer almışlardır.²¹

¹⁴ Churchill, *Cerîde-i Havâdis*'in çıkışı sırasında kendisine vaat edilen üç yıl müddetle ayda 5000 kuruş yardımı munta-zam olarak almıştır. Bu süre sona erdiğinde tabiatıyla yardım da kesilmiş, ne var ki, geçen zaman içinde gazete büyük bir rağbete mazhar olmamış, ilk sayıları ücretsiz olarak dağıtılmasına rağmen, sadece 150 civarında okuyucuya ulaşabilmiştir. Bunun üzerine Churchill, kendi gücüyle gazeteyi çıkarma-ya devam edemeyeceğini Hariciye Nezareti'ne bildirmiş ve gerçekten yayını durdurmuştur. Bir yandan da yardımın devam etmesi için devlet kademelerinde yoğun çaba harcamış, sonuçta, zaten okuyucuları devlet memuru gazete olan, yine devlet tarafından tekrar verilmeye başlanan ve yıllarca devam eden aylık 2500 kuruş yardımıyla 1844 yılı içinde tekrar yayına başlamıştır. Şüphesiz *Cerîde-i Havâdis*'in idare ile olan ilişkileri yalnızca maddî yardım verilmesi veya kesilmesinden ibaret değildir. İdare *Takvîm-i Vekâyi* gibi, *Cerîde-i Havâdis*'in yayınlarıyla da yakından ilgilenmiştir. Daha, *Cerîde-i Havâdis*'in çıkışıyla ilgili iradede, Churchill'e gazete neşri müsaadesinin, müsveddесinin, basımından önce *Takvîm-i Vekâyi* Nazırı'na sunulması şartıyla, verilmiştir. Bu, bir ön sansür olması yanında, gazetenin devletin görüşlerini eksiksiz aktarabilmesiyle, hiç değilse politikasına uymayan yayınların önlenmesiyle alakalı ol-mak gerekir. İlk gazeteler ve bunların birer modernleşme aracı olarak işlevlerine dair yeni bir çalışma ve zengin bibliyogra için bkz; Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, İst. , Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2008, s. 349-409.

¹⁵ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Dahiliye, No: 1113, 21 Ş 1256 / 18 Ekim 1840.

¹⁶ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, İrade, MV. , No: 8257, 29 B 1268 / 19 Mayıs 1852.

¹⁷ Ermeni harfleriyle Türkçe yayımlanmış kitap ve süreli yayınlar için bkz; Hasmik A. Stepanyan, *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayınlar Bibliyografyası (1727-1968)*, İst. , Turkuaz Yayınları 2005.

¹⁸ Hasmik A. Stepanyan, *a.g.e.*, s. 553-593.

¹⁹ Metin And, *Tanzimat ve İstibât Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Ank. , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972, s.36.

²⁰ Osmanlı İmparatorluğu'nda resmî ilk sivil bilimsel örgütlenme olan Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniyye ile ilgili ayrıntı için bkz, Ali Budak, *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü bir Osmanlı Aydın: Münif Paşa*, İst. , Kitabevi, 2004, s. 171-220.

²¹ "Cemiyet Merkezinde Kiraathâne Küşâdı", *Mecmua-i Fünûn*, Cilt: II, No: 22, Şevval 1280. (Mart 1864), s. 426-427.

İlginc Polemik

Ermeni harfli Türkçe gazetelerin sayısının fazlalığında ve Türk okurları tarafından izlenmesinde, büyük ölçüde, “pervasız”, daha doğrusu kontrolsüz yayıncılıklarının rol oynadığı anlaşılmaktadır. *Mecmua-i Havâdis*’in devrin önde gelen gazetesi *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*’le giriştiği bir kalem kavgası bu konuda açık ipuçları vermektedir. Polemiğe, *Cerîde-i Havâdis*’in bir ilavesi iken, *Tercüman-ı Ahval*’le rekabet için ayrı bir gazete olarak çıkarılmaya başlanan *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*’in yirmidokuzuncu sayısında yer alan “Cerîdeci ile Bazı Müşterisi Beyninde Vuku Bulan Muhavere” başlıklı bir yazı sebep olmuştur. “Cerîdeci” ile “Müşteri”, yani gazeteci ile okuyucu arasındaki konuşma, hem gazetenin idarecisi Münif Efendi (Paşa)’nin gazetecilik anlayışını hem de devrin gazetelerinin bir analizini ortaya koymasından bakımından çarpıcıdır.

“Müşteri” sormaktadır; gazeteler neden havâdis değil de “ulûm ve fûnûn”, yani ilimler ve fenler ağırlıklı olarak çıkmaktadır?

“Cerîdeci” son derece pragmatiktir. Amaç okuyucuya bilvesile “faideli şeyler” öğretmektir. Bu belki sınırlı gazete sayfalarında gereği gibi olmayacaktır, ama her şeyden bir nebze sunmak, okumaya vakitleri ve hâlleri müsait olmayanlara, eğlence kabilinden bir takım malumat vermek mümkündür. Böylece, hiç olmazsa kafalarda bir merak uyandırılacak, bir çok kişi için yeni yeni bilgi hazinelerine giriş kapısı aralanmış olacaktır. Yalnız bu noktada dile özellikle dikkat edilecektir. Yazılar, okuyucunun anlatılanı anlayabilmesi için mümkün mertebe “açık ibare” yazılacaktır.

“Müşteri”nin, niçin hep Avrupâi yeniliklerin öne çıkarılıp sunulduğu şeklindeki sorusuna ise “Cerîdeci” şu yolda cevap vermiştir:

Amaç okuyucuya bir şeyler öğretmektir. Ama bunlar, hiç şüphesiz bilinenlerin tekrarı olmayacaktır. Herkes kabul ve teslim etmektedir ki; bir vakitten beri “Avrupalılar fen bilimlerinde ve sanayide ilerleyerek lisânları üzere pek çok nefis kitaplar” yazmışlardır. Ne var ki bu faydalı eserler henüz yeterince Türkçeye nakil ve tercüme olunmadıkları için çoğunlukça bilinmemektedir. İşte bunun için bu yeniliklerle okuyucuyu tanıştırmak, gazeteciler için “fâideli bir iş” olacaktır.

Peki öyleyse, dışarıdaki olay ve gelişmelere gazetelerde daha fazla yer verilmesi gerekmez mi? “Cerîdeci”, yani Münif Efendi, bu soruyu yanıtlarken, Avrupa gazetelerinden söz etmek ve haberin ne olup olmadığına kısaca değinmek durumunda kalmıştır. İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupa’da yüzlerce gazete yayımlanmaktadır, ama söylenegeldiği gibi bunlardan birer ikişer haber seçerek dolu dolu gazete çıkarılabileceği fikri pek doğru değildir. Gazete denilen şey “bir büyük pazar gibi” olup içinde her sınıf insanın istek ve mizacına uygun şeyler bulunmalıdır. Avrupa gazetelerinde yer alan yazıların çoğu bizce anlamları olmayan, hatta saçma gelebilen yerel nitelikli konulardan oluşmaktadır. İçerikleri de farklıdır. Sözelimi *Times* gazetesinin yarısı ilânlardan ve bir miktarı ticari işler ve polisiye olaylardan ibarettir; haber denilmeye değer, içinde ancak birkaç satır bulunabilmektedir. Fransız gazeteleri ise, “bir konuyu her biri başka bir kalıba sokarak” ortaya koymaktadırlar. Ayrıca bir sayfaları tamamen ilân, diğer sayfaları ise cinayet ve ticaret haberleriyle doludur.

Münif Efendi bu noktada sözü *Tercümân-ı Ahvâl*’de tefrika edilmekte olan Şinasi’nin “Şair Evlenmesi” oyununa getirmiştir. Eseri, “koca karılara mahsûs bir mesel” olarak nitelendirmiş ve açıkça hafife almıştır.

Ona göre, Rus gazetelerinde de serbestiyet olmadığı için istifade edilir bir şey bulunmaz. İtalyan gazetelerinde ise, Garibaldi’nin ve Napolyon’un durumları ve bir takım askerî hareket haberleri başlıca konulardır.²²

“Cerîdeci” ile “Müşteri” arasındaki konuşma, son bölümde politik bir zemine kaymıştır. Gazeteler üzerinde Babîlî’nin bir baskısı var mıdır? Eğer öyleyse; İstanbul’da Fransızca, İngilizce ve hatta Rumca ve Ermenice yayımlanan gazeteler, Türk gazetelerinin yazmadığı şeyleri nasıl yazabilmektedir?

Okuyucunun sorusu gerçekten zordur. Aynı şekilde “Cerîdeci” nin cevabı da çarpıcı olur:

²² *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*, No: 29, 25 Cemaziyülevvel 1277 / 9 Aralık 1860.

Uzun bir süre sadece iki Türkçe gazete yayımlanmıştır; biri *Takvîm-i Vekâyi*, diğeri *Cerîde-i Havâdis*. *Takvîm-i Vekâyi* çoğu kez zamanında çıkmadığı için devlete dair bir çok haberin *Cerîde*'de çıkması, onu giderek resmî nitelikli bir gazete hüviyetine sokmuştur. O yüzden *Cerîde* çok dikkatli davranmakta, olur olmaz her haberi kullanmamaktadır. *Cerîdenin* diğer gazeteler gibi siyasi bir tavır da bulunmamaktadır. Devlet ve millet hakkında spekülâtif haber yapmayı da edebe aykırı bulmaktadır. Zaten bu zamanda bunun kimseye bir faydası da yoktur. İmparatorluğun diğer ulusları tarafından çıkarılan gazeteler içinse, böyle bir sorumluluk bilincinden söz etmek mümkün değildir. İnce eleyip sık dokumadan her haberi yayımlayabilmektedirler.

Millet-i Hâkime- Milel-i Mahkûme

“Cerîdeci” ile “müşteri”si arasındaki bu konuşma ciddi polemiklere sebep olacaktır. İlk tepki, “Şair Evlenmesi” oyununa “koca karılara mahsus bir mesel” sataşmasından dolayı *Tercüman-ı Ahval*'den gelmiştir.²³ Fakat, siyasal içeriği ve sonuçları itibarıyla daha önemli karışık çıkış, Mecmua-i Havâdis'e aittir. Mecmua-i Havâdis, Hovsep Vartan Paşa²⁴ tarafından çıkarılmaktadır. Ahkâm-ı Adliye ve Encümen-i Dâniş âzâlıklarında bulunmuş ve “Akabi Hikâyesi” adlı Ermeni harfli Türkçe romanıyla bizde bu türün ilk örneğini vermiş olan Vartan Paşa,²⁵ aynı zamanda ateşli, polemikçi bir gazetecidir. XIX. yüzyılın ortalarında Ermeniler arasında anlaşmazlıklar doğuran Katolik-Gregoryen mezhep meselelerine karışmış, kavgalara tutuşmuştur. Ermeni harfleriyle Türkçe olarak Mecmua-i Havâdis'i çıkarmanın ve başyazarlığını yapmanın yanısıra, *Tercüman-ı Efkâr*, *Manzume-i Efkâr*, *Sadâ-yı Hakikat* gibi yine Ermeni harfli Türkçe olan gazetelerde yazılar yazmıştır. Ayrıca, Ermenice çıkan *Mamul* (Basın) adlı mizahî mecmuayı daha sonra siyasî bir muhtevayla Türkçe yayımlamıştır.²⁶

Millet-i Hâkime- Milel-i Mahkûme

Münif Efendi, *Mecmua-i Havâdis*'in itiraz yazısını virgülüne bile dokunmadan olduğu gibi gazetesine taşımıştır. *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'in 3 Cemaziyülahir 1277 tarihli otuzdördüncü nüshasında yer alan yazıdan; “cerîdeci” ile “müşteri” arasındaki konuşmada geçen; “*Memâlik-i Mahrûsa-i Şâhâne'de millet-i hâkime olan ehl-i İslâm milel-i mahkûme hakkında sezâvar buyru lan müsâadâtan mahrum tutulması ma'dalet-i Seniyye'ye mugâyir ve öteden beri teb'a-i gayr müslime müsâvât taleb ve istidâsında bulunduğu hâlde şimdi bu babda ehl-i İslâm teb'a-i sâire ile müsâvât talebinde olmaları lazım gelir*” sözlerine tepki duyulduğu anlaşılmaktadır.

Günümüz Türkçesine; “İmparatorlukta hakim millet olan ehl-i İslâmın, bu şekilde, mahkum durumdaki milletlere tanınan haklardan mahrum bırakılması devletin adaletçiliğiyle bağdaşmaktadır; o kadar ki, öteden beri gayrimüslim teb'a eşitlik talebinde bulunurken, bugün ehl-i İslâm gayri müslimlerle eşit olmayı istemek durumundadır.” şeklinde çevrilebilecek bu sözlerle, *Mecmua-i Havâdis*'in cevabî yazısını muhtemelen Vartan Paşa kaleme almış olmalıdır.

Paşa, yazısına, sözkonusu konuşmada Ermeni ağzından bahsedildiği için kendilerine cevap hakkı doğduğunu belirterek başlamıştır. Müşteri İslâm milletine millet-i hâkime, diğerlerine millet-i mahkûme demiştir. Gerçek de böyledir. Şu halde, devlet içindeki konumları hükmedilmek

²³ Türk basınındaki bu ilk polemikle ilgili ayrıntı için bkz; Ali Budak, *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa*, İst. , Kitabevi, 2004, s. 160-164.

²⁴ Hovsep Vartan Paşa (1816- 1879): Ermeni katoliklerinden olan Vartan Paşa, İstanbul'da 1231/26 Eylül 1816 da doğdu. Kumkapı Bezciyan Mektebi'ni bitirdikten sonra, annesi tarafından Viyana'ya katolik Ermeni Mkhitarist rahiplerinin yanına gönderildi. Burada kısa sürede öğrenimini tamamlayıp İstanbul'a döndü. 1836'da Hasköy Nersesyan Mektebi'ne muallim oldu. Ayrıca Barutçubaşı Ohannes Bey Dadyan'ın çocuklarına özel ders verdi. Yirmi iki ya-şında 1254/1838'de Tersane'ye tercüman olarak girdi. Bahriye Baş Tercümanlığı'na kadar yükseldi. 2. sınıf ula rütbesi, Osmanî ve Mecidî nişanlarını aldı. Yirmi beş yıl Bahriye'ye hizmet ettikten sonra 1277/1860 da Mülkî sınıfa intisab etti. 1293/1876 yılı Devlet Salnamesi'ne göre (s. 37) Daire-i Teftişîye Âzâ-yı Dâimîsi Mütemaizî-i Evvelî görünmekte ve 3. Mecidi nişanını hâizdir. Ahkam-ı Adliye Âzâlığına seçildi. Çeşitli layiha ve nizamnamelerin hazırlanmasına yardımcı oldu. Encümen-i Dâniş'in Âzâ-yı Haricîsi olan Vartan Paşa, 4 Rebiyülahir/28 Mart 1879'da uzun süredir çektiği göğüs hastalığından İstanbul'da vefat etti.

²⁵ Akabi Hikayesi ile ilgili ayrıntılı bir değerlendirme için bkz; Ali Budak, “ Ermenilerin XIX. Yüzyılda Yeni Bir Hayatın ve Edebiyatın Oluşum Sürecine Katkıları”, *İst. Akademik Araştırmalar Dergisi*, Ağustos – Ekim 2006, Yıl: 8, Sayı: 30, s. 137- 156.

²⁶ A. Turgut Kut, “Ermeni Harfli Türkçe Telif ve Tercüme Konuları; Victor Hugo'nun Mağdûrin Hikâyesinin Kısaltılmış Nüshası”, *Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, İstanbul, 23-28 Ekim 1985, Tebliğler, Cilt.I, İst. , Edebiyat Fakültesi Basımevi 1985, s. 200. (Tam makale 195-214)

olan ve söz hakları bulunmayan gayri müslim milletlerin gazeteler aracılığıyla şöyle ya da böyle bir takım fikirler ileri sürmelerinde hiçbir mahzur olmasa gerekir:

“İşbu muhâverede Ermeni ağız zikrolunmuş olmağla bizim dahî bir şey dememiz lazım gelir ve bu diyeceğimizin esasını yine bir tarz ile “müşteri”nin lisânında buluruz “müşteri” İslâm milletine millet-i hâkimedir der ve milel-i sâireye millet-i mahkûme yani İslâm milleti hükmeden millettir ve teb’âdan olan sâir milletler dahî hükmolunan milletlerdir ve hakikat-i hâl dahî böyledir mâdemki İslâm olamayan milletlerin hükümette hissesi bu kadar ve hükümet nezdinde söz sahibi değillerdir onların gazeteler vasıtasıyla şu efkâra veya bu efkâra zâhib olmasında bir beis yoktur.”

Mecmua-i Havâdis’e göre, teb’a gazeteleri kendi milletlerine, Osmanlı gazeteleri ise bütün topluma hitap etmektedir. Bu çerçevede aslolan onların ne yazdığıdır, diğerlerinin önemi yoktur. Mahkum milletlerin fikirlerini serbestçe beyan edip açıklamaları, mahkumluklarının bir sonucu değil midir:

“Velhasıl milel-i mahkûmenin efkârı hiç bir vakit millet-i hâkimenin galip gelemez lâkin millet-i hâkimenin efkârı buna kıyas olunamaz bu millete mahsûs olan gazeteler hükümetin efkârından çıkamazlar ve çıkmamalıdır millet-i hâkime her kaç gazete olsa ve her kimler yazsa cümlesi resmî makamında tutulur çünkü millet-i hâkime gazetesidir onun için bunlarda olan mes’uliyet milel-i mahkûme gazetelerinde yoktur ve olamaz Rum ve Ermeni ve Bulgar ve Yahudi gazeteleri kendi milletine ve Osmanlı gazetesi ise umûma söyler ve mahkûmun hükmü olamaz bu hâkim ve mahkûm bahsinde her şey böyledir mesela zabitin muamelesi başka ve neferin başka ağanın başka hocanın başka şakirdin başka onun için cerîde müşterisinin canı sıkılmasının milel-i mahkûmenin serbestane beyân-ı efkâr etmesi mücerred mahkûmluk sâyesindedir”

Münif Efendi’nin Savunması

Mecmua-i Havâdis’teki yazının hemen ardından Münif Efendi’nin savunması yer almıştır. Münif Efendi, özellikle, *Mecmua-i Havâdis* yazarının, “Mahkum milletlerin fikirlerini serbestçe beyan edip açıklamaları, mahkumluklarının bir sonucudur, mahkumlarından dolayıdır.”²⁷ cümlesine takılmıştır. Münif Efendi’ye göre, bu iddia pek gariptir. Bunun son derece itibarlı ve güvenilir bir kişiliğe sahip olan bir kişi tarafından (Vartan Paşa kastediliyor) seslendirilmesi daha da gariptir. Elbette bunun kabul edilmesi mümkün değildir:

“*Mecmua-i Havâdis*’in şu müddeası pek garip olup bunun muharriri gibi hakkında kemâl ü şevk ve itimadımız olan bir zat lisânından işitilmesi daha ağrebtir. “Milel-i mahkûmenin serbestâne beyân-ı efkâr eylemesi mücerred mahkûmluk sâyesindedir.” demesine nazaran teb’a-i gayrimüslimenin yazdıkları şeyi ehl-i İslâm gazeteleri lisâna alamazlar ve almamalılar imiş ve bunun sebebi dahî mahkûmluk münâsebetiyle sözlerinde te’sir olmaması imiş, şu kazıyenin suğarası yani teb’a-i gayrimüslime sözlerinin te’sirsiz bulunması maddesi teslim olursa bile iddia olunan neticenin bundan istintac olunamayacağı ednâ mertebe mülâhaza ile anlaşılır. *Mecmua-i Havâdis* bir kat daha izah-ı meram kastıyla şu kıyasının fesad ve butlanını izhar edip der ki; “Rum ve Ermeni ve Bulgar ve Yahudi gazeteleri kendi milletlerine söyler ve Osmanlı gazetesi umûma söyler ve mahkûmun hâkime hükmü olamaz ve o hâkim ve mahkûm bahsinde her şey böyledir mesela zabitin muamelesi başkadır neferin başka ilâahire”

Münif Efendi için mahkûmun hâkime, neferin zâbite hiçbir hükmünün olmaması anlaşılabilir bir durum değildir ve böyle bir yaklaşım hiçbir memleket ve zamanda görülüp işitilmiş değildir:

“Şu kıyasa göre mahkûm sözünün şâyân-i itibar olmaması cihetiyle her istediği şeyi söylemeğe me’zun olmalı ve bir uşak bulunduğu daire umûr ve husûsâtına müteallik efendisinin kâle alamadığı şeyleri bî-hesaben söylemeli imiş bu surette tâbiin akvâli metbûun niyyât ve efkârına ters düşse bile beis yok demek olur hiç bir memleket ve zamanda böyle bir kaide-i garibe ittihaz olduğu görülmüş ve işitilmiş değildir...”²⁸

²⁷ *Milel-i mahkûmenin serbestane beyân-ı efkâr eylemesi mücerred mahkûmluk sâyesindedir.*

²⁸ “Bu karşılaştırmaya göre, mahkûm, ettiği söz, fazlaca dikkate ve ciddiye alınmayacağı için her istediğini söylemeye izinli olmalı, aynı şekilde bir uşak da bulunduğu dairenin işleri ve özellikleriyle ilgili olarak efendisinin söze dökmediği şeyleri hesapsızca söyleyebilmeli imiş. Bu durumda, tâbi olanların sözleri, hükmedenlerin niyetlerine ve düşüncelerine ters düşmüş olsa bile hiçbir sakınca yok demek olur ki, hiç bir memlekette ve hiçbir zamanda böyle bir tuhaf kural bulunduğu ne duyulmuş ne de işitilmiştir...”

Apaçık bir gerçektir ki; düşünce ve ifade özgürlüğü, hakim olsun mahkum olsun, zabıt olsun nefer olsun her insanın tabiatının bir gereğidir. Bunun yasaklanması düşünce sahibinin bile kudretini aşan bir durumsa da düşünceler ortaya konurken toplum menfaati de gözönünde tutulmalıdır. Çünkü insanın önce Allah'a sonra hükümete ve topluma karşı vazifeleri vardır:

“İnsanın tab' ve neşir vasıtasıyla efkâr ve melhuzatını ilân ve işâa eylemesi hakkında cümlelerin ma'lûmu olan ve akl-i selime dahî mutabık bulunan usûl şudur ki serbestiyet-i tefekkür ve mülâhaza muktezâ-yı tabîat-ı insaniyye olup bunun men'i sâhib-i tefekkürün bile kudretinden hariç ise de efkârımızın beyân ve işâası hey'et-i içtimaiyye menafiinin icabına göre olmak iktiza eder. Çünkü Cenab-ı Hakka ve hükümete ve hey'et-i içtimaiyyeye karşı bazı vezayifin icrası üzerimize ve efkârımızın izhar ve işâasını ona tatbik eylemek muktezâdır ve işbu vezâif cemî-i memâlikte her bir devletin derece-i mâlûmât ve istidâdına ve zaman-ı maziden istihsal olunan ibret ve intibaha ve vakit ve hâlin iktizasına ve zaman-ı atf için riayet olunacak levazım-ı ihtiyat ve basirete nazaran taraf-ı hükümetten ve vaz' ve te'sis olunan nizam ve kavanin vasıtasıyla tayin ve tahdid kılındığından niyyat ve efkârımızdan dolayı ancak indellah mes'ul olup fekat kâlen veyahut kaleme ve tıbbâten bizden sudur ettikte ber-mukteza-yı nizam hey'et-i içtimaiyye tarafından muaf oluruz işbu usule riayette millet-i hâkime ve mahkume beyninde bir fark olmayıp bil-farz olsa bile beyân-ı efkâr-ı serbesti emrinde bi't-tariku'l-ula millet-i hâkime mazhâr-ı imtiyaz olması lazım gelir.”²⁹

Kaldı ki Osmanlı İmparatorluğu'nda bütün unsurlar ve sınıflar arasında eşitlik esastır. Hindistan ve başka ülkelerde İngilizlerin, Cezayir'de Fransızların yaptıkları gibi ayrımcı tutumlar sözkonusu bile değildir. Esasen kendilerinin de milel-i mahkûmeye, yani devletin Türkler dışındaki unsurlarına aşağılayıcı nazarla bakmak, hakaret etmek, ayrımcılık yapmak gibi bir niyetleri asla bulunmamaktadır. Sadece, okuyucu tarafından ülkenin bir gerçeğinin altı çizilmiştir:

“Hindistan ve mahall-i sâirede İngiliz ve Cezayirde Fransız devletlerinin taht-ı tâbiyetlerinde bulunan bunca mahall-i milel-i mahkûme millet-i hâkimelerinin nail oldukları pek çok imtiyaz ve muafiyattan mahrum tutuldukları hâlde Memâlik-i Mahrûsa-i Şâhâne'de bulunan kâffe-i sunûf-ı teb'a hakkında itâf ve müsâadat-ı aliyye-i Hazret-i Padişahî heman derece-i müsâvatta meşmûl olduğundan muradımız hâşâ milel-i mahkûmeye bir nazâr-ı hakaretle bakmak veyahut tarafeyn beynine tefrika bırakmak olmayıp muhavere-i mezkûrede müşterimizin vâki olan itirazı teb'a-i gayrimüslimenin şu babda temeyyüzü muvafık-ı ma'dilet-i seniyye olmasından ibarettir.”

Zaten *Mecmua-i Havâdis* de bunu onaylamaktadır. Ancak, bu serbestiyeti mahkumluğun bir sonucu olarak nitelendirmektedir ki, tartışma buradan çıkmaktadır. Yapılan bu açıklama ve gösterilen deliller, herhalde meselenin ne kadar esassız olduğunun kanıtıdır ve yeterlidir:

“Mecmua-i Havâdis dahî şu temeyyüzü tasdik ve ikrâr eylediğinden ikisi beyninde hiç ihtilaf yoktur. Fakat mahall-i münâzaa mecmuanın şu serbestiyeti mahkumluk sıfatına nisbet eylemesidir ve bu davanın ne derece bî-esas olduğunu isbatı şu istidlâlâtımız kafidir zannederiz.”³⁰

Sonuc

XIX. yüzyıl siyasal tarihine bakıldığında, 1870'lere kadar ne Rusya'nın ne de öteki batı devletlerinin politikalarında Ermeniler'in çok bariz bir yeri ve rolü görülmemektedir. Daha doğrusu, Ermenilere ilgileri ve destekleri daha çok onların İmparatorluk içindeki sosyal durumlarıyla ilişkili gibidir. Hiç değilse Osmanlı yönetimine böyle yansıtılmışlar, gerçek siyasal niyetlerini pek açığa vurmamışlardır. Ruslar, yaptıkları savaşlarda Ermenilerden yararlanmaya çalışmışlardır.

²⁹ İnsanın basın-yayın aracılığıyla akına gelenleri ve fikirlerini ilan etmesi ve açıklaması konusunda herkesin bildiği ve akl-i selime de uygun düşen usûl şudur ki; fikir ve görüş özgürlüğü insan olmanın bir gerekliliğidir. Bunu yasaklamak bizzat düşünce sahibinin bile elinden gelmezse de fikirlerimizi ortaya koyar ve yayarken toplumun bütününü gözönünde bulundurmalı, genel menfaati gözetmeliyiz. Çünkü Cenab-ı Hakka, hükümete, topluma karşı bazı vazifeleri yerine getirmek durumundayız, fikirlerimizi açıklarken ve yayarken de buna dikkat etmeliyiz. İşte bu vazifeler, bir çok memlekette, devletin birikimi, düzeyi, yeteneği, geçmişten bugüne almış olduğu ders, gözlem ve değerlerle, zamanın gerekleri ve geleceğin ihtiyaçları gözönünde tutularak belirlenir; yönetmelik, tüzük ve kanunlarla ortaya konulur. Bu yüzden niyetlerimiz ve düşüncelerimizden dolayı Allah indinde sorumluyuz. Fakat söz ya da kalem ve kitap aracılığıyla bunlar bizden çıktıktan sonra, sistem gereği toplum tarafından değerlendirilir. İşte bu usüle uymada hâkim milletle mahkum milletler arasında bir fark yoktur. Velew ki olsa bile, düşünceleri özgürce ifade etmekte öncelikle hâkim milletin imtiyaz sahibi olması lazım gelir...”

³⁰ Ruznâme-i Ceride-i Havâdis., No: 34, 2 Cemaziyülâhır 1277 / 16 Aralık 1860.

Rus-Ermeni işbirliği, Türkmençay Antlaşması ile sonuçlanan İran-Rus savaşında başlamış, 1828-29 Osmanlı-Rus ve bir ölçüde de Kırım savaşında (1853-1856) sürmüştür. Ermeniler, 1870'ten itibaren, Avrupa devletlerinin politik açıdan da ilgilerini çekme çabalarına girişmiş, bunu da Patrikhane ve ruhban sınıfı aracılığıyla yürütmüşlerdir. Yani, Avrupa devletlerini kendi davaları ile ilgilendirebilmek için din ögesini geniş ölçüde kullanmışlardır. Osmanlı devletinin Ermeniler'in yoğun olduğu bölgelerde düzen ve güvenliğin sağlanması için aldığı önlemleri, Müslümanların Hıristiyanlar üzerindeki baskısı diye çarpıtarak yansıtmışlardır. Özellikle, Hersek ve Bulgaristan ayaklanmaları başladığı sıralarda bu yoldaki propagandalar son derece artmıştır. Sonuçta, Osmanlılar'ın yenilgisiyle sonuçlanan 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşının ardından, Ayastefanos Antlaşması'na Doğu Anadolu'da Ermeniler'in oturduğu vilayetlerde ıslahat yapılması hükmü de konulmuştur. Bu hüküm Berlin Antlaşması'nda da yer alacak ve böylece Ermeni sorunu uluslararası siyaset alanına girecektir.

Rusya, Berlin Kongresi'nden sonra sıcak denizlere inmek için Balkanlar'ın kendisine geçit olamayacağını, bağımsızlıklarını sağladığı yeni devletlerin kendine hiç de minnet duygularıyla bağlı olmadığını anlamıştır. Sıcak denizlere inmek için önünde sadece Erzurum-İskenderun hattı kalmıştır ve bu hattı ele geçirmek için Ermeniler'den yararlanması gerekmektedir. Bu nedenle Berlin Kongresi'nin ardından Ermeni ıslahatını diline dolayacaktır. Bu arada, İngiltere de, Berlin Kongresi'nden sonra Osmanlı devletinin toprak bütünlüğünü korumak biçimindeki geleneksel politikasını terk etmiş, İmparatorluğu parçalamak ve onun toprakları üzerinde kendine bağlı ulusal devletler kurma politikasını izlemeye başlamıştır. Eğer bağımsız bir Ermeni devleti kurulacaksa, bunun kendisine bağlı ve Rusya'nın güneye inmesini önleyecek tampon bir ülke olmasını istemektedir. Nitekim, 1880'de İngiltere'nin girişimiyle Berlin Antlaşması'nda imzaları bulunan devletler; İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, Avusturya, Rusya, Osmanlı devletine verdikleri bir ortak nota ile antlaşmanın öngördüğü ıslahatın yapılmasını istemişlerdir. Gerçi bu girişimden bir sonuç çıkmamıştır, ancak, içeride Ermeniler'in bağımsızlık yolundaki faaliyetleri artmış; yerel Ermeni örgütlerinin yerini siyasal partiler almaya başlamıştır. Van'da kurulan Armenikan, Cenevre'de kurulan Hıncak ve Tiflis'te kurulan Marksist Taşnaksutyun adlı komiteler, batılı devletlerin ilgisini kaybetmemek için kanlı tedhiş eylemlerine girişmişler, böylece durdurulamaz bir süreç başlamıştır.

Mecmua-i Havâdis ile *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* arasındaki “millet-i hakime” – “millet-i mahkume” polemigi, henüz, Rusya ve İngiltere'nin politik oyunları bariz bir şekilde gündemde değilken, Osmanlı İmparatorluğu içindeki Ermeniler'in bazı “kimlik sorunları” üzerinde düşünmeye başladıklarını apaçık göstermektedir. İşte bu hazır zemindir ki, kışkırtıcı dış politikaların kısa sürede içeride karşılık bulmasını sağlamış, yüzyıllar boyu kardeşçe yaşamış iki toplumu, kanlı bir trajedinin acemi aktörleri haline getirmiştir.

KAYNAKÇA

And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu(1839-1908)*, Ank., Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları, 1972.

Bozkurt, Gülnihal, *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839-1914)*, TTK Yayınları, Ank. , 1989.

Budak, Ali, “Ermenilerin XIX. Yüzyılda Yeni Bir Hayatın ve Edebiyatın Oluşum Sürecine Katkıları”, *İstanbul Akademik Araştırmalar Dergisi*, Ağustos – Ekim 2006, Yıl: 8, Sayı: 30, s. 137- 156.

Budak, Ali, *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa*, İst., Kitabevi, 2004.

Budak, Ali, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*, İst., Bilge Kültür Sanat Yayınevi 2008.

İnalçık, Halil, “İstanbul (Türk Devri), *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 23, İst., 2001.

İpek, Nurdan, “Millet Sistemi İçinde Ermeniler”, *Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, Cilt: I, Erciyes Üniversitesi I. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Yayını, 2007, 419-435.

Kaplan, Mehmet – İnci Enginün, Birol Emil (Haz.), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, İst., İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974.

Kut, A. Turgut, “Ermeni Harfli Türkçe Telif ve Tercüme Konuları; Victor Hugo’nun Mağdûrın Hikâyesinin Kısaltmış Nüshası”, *Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 23-28 Ekim 1985*,

Tebliğler, Cilt.I, İst., Edebiyat Fakültesi Basımevi 1985, s. 195-214.

Moltke, Helmuth von, *Türkiye’deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar (1835-1839)*, Çev. Hayrullah Örs, Ank., TTK, 1960.

Ortaylı, İlber, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Millet Nizamı”, *Batılılaşma Yolunda*, İst., Merkez Kitapçılık, 2007, s. 170-177.

Ortaylı, İlber, “Tanzimat Devri Basını Üzerine Notlar”, *Batılılaşma Yolunda*, İst., Merkez Kitaplar, 2007, s. 37-45.

Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türkiye Tarihi*, Cilt:7, İst., Ötüken 1978.

Stepanyan, Hasmik A., *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayınlar Bibliyografyası (1727-1968)*, İst., Turkuaz Yayınları 2005.

Türkmen, Fikret, *Türk Halk Edebiyatı’nın Ermeni Kültürüne Tesiri*, İzmir, Akademi Kitabevi, 1992.

Yazıcı, Nesimi, “Osmanlı Basınının Başlangıcı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Osmanlı Basın Yaşamı*

Sempozyumu, 6-7 Aralık 1999, Ank., G.Ü. İletişim Fakültesi Yayını, s. 7-14.

Yuvalı, Abdülkadir, “Osmanlı Toplumunda Birlikte Yaşama Sanatının Tarihi Temelleri”, *Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, Cilt: I, Erciyes Üniversitesi I. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Yayını, 2007, s. 81-87.

1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”

Dr. Solmaz BUNULDAY

Özet

Sanatta kavramsallaştırma ve bir kavramın sanatın konusu haline gelmesi birbiri ile ilişkili olmakla birlikte, farklı iki duruma işaret etmektedir. Batı sanat tarihinde sanatta kavramsallaştırma olgusunun, sanatın hayat ile bütünleşmeyi istemesinden bağımsız olmadığı görülür. Sanatçılar, sanatın kendisini, tanımını, kurumsallaşmasını, sanat-toplum ilişkisini vs. zihinsel bir uğraş olarak ele almışlardır. dada, Kavramsal Sanat, Fluxus gibi akım ve tavırlar düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesi meselesinde öne çıkmışlardır.

Türkiye’de sanatın tanımı, sanat kurumunun iç problemleri, gidebileceği, kenarında dolanabileceği sınırları bağlamında ve daha çok entelektüel bir uğraş olarak ele alan sanatçıların yanı sıra kavramsallaştırmayı politik söylemle ilişkilendiren sanatçıların varlığından söz edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Avangard, Yeni, Kavramsallaştırma, Kavramlı Sergi, Toplu Sergi.

“The Collective Exhibitions” And “Conceptualism” On The Art Production Of Turkey Between 1975-2005

Abstract

Although conceptualism on art and that a concept becomes the subject of art are related with each other, they indicate two different subjects. On the Western art history, conceptualism is not independent from the fact that art wants to integrate with life. Artists have take up the art itself, its description, that it becomes corporate, the relationship between art and society etc. as mental struggle. Flows and behaviours such as Dada, Conceptual Art, Fluxus come into prominence on the issue of that thought turns into a work of art.

In Turkey, there are artists, who associate conceptualism with political expression, along with the artists, who take up conceptualism in the context of the description of art, the interior problems of the institution of art, its limits that it can reach and wonder around, and rather as an intellectual struggle.

Key Words: Modernism, Postmodernism, Avant-garde, New, Conceptualism, Exhibition with concept, Collective Exhibition.

Bugün biçimsel ve beğeniye dayalı yargıların önemini yitirmesiyle birlikte estetik boyut değil içerik, anlam, ileti ve kavram daha çok öne çıkmıştır. Artık sanatın yorumlanabilir olması, anlam katmanlarına sahip olması, bir iletisinin ve kavramının olması daha çok önemsenmektedir denilebilir. Sanatta yoruma dayalı kavram ve iletinin olması, her bir yorum farklılığı göz önüne alındığında, bağlam oldukça genişlemektedir. Yelpazesi çok genişlemiş olan bugünün sanatı zihinsel bir uğraş olarak diğer disiplinlerle iç içe geçen bir ilişki ağı içindedir. Sanatın ve sanatçı olgusunun bağlamının genişlemesiyle birlikte belirsizlikler ortaya çıkmıştır. Sanatın ne’liği tartışılır hale gelmiştir. Bu bağlamda sanatta düşünsellik niye bu kadar ön plana çıkmıştır? Sanatın kavramsal olana yönelmesinin arkasında neler vardır? Kavram Sanatı ile Kavramsal

Sanat ve kavramsallaştırma ne demektir? Bunun Türkiye sanat ortamındaki izdüşümü olmalı mıdır, olmuşsa nasıl olmuştur? Türkiye’de üretilenler ve açılan sergiler nasıl değerlendirilebilir? Bu ürünlere kavramlı mı, kavramsal mı, bu sergilere temalı mı, kavramlı mı demek lazım? Temalı sergiler düşünsel ortama katkı koyabilmekte midir? Bununla birlikte bugün üretilenler ‘yeni’ midir, ‘yine’leme midir?

Sanatın gerçeklikle ilişkisinin sorgulanması 20. yüzyılda en uç noktalardadır. Tüm akım, tavır, eylem ve ruh hali gibi durumlar bugünün sanatına farklı açılardan küçük veya büyük katkılar koymuşlardır. Nesne ile kavram arasındaki ilişkinin, bağlantının tartışılması zaten var olan bir tartışmadır. Sorun nesne ile ilgilidir. Nesne kimi kez sanata oldukça fazla girmiş, kimi zaman da sanattan çıkarılma çabalarında söz konusu olmuştur. Nesneyi ve nesneleşmeyi yadsıyabilmek için kimi kez beden kimi kez süreç kimi kez düşünce kimi kez mekan öne çıkarılmıştır. Bu öne çıkanların kullanımlardaki çeşitliliğinin sınırlarını belirlemek oldukça zordur. Burada sorulması gereken soru gerek teknik, gerek malzeme açısından bu çeşitliliğin nedenlerinin ne olduğu ve bunların neden daha çok 1960’lı ve 1970’li yıllarda yoğunlaşmış olduğudur? Buna verilecek cevap genel olarak, tüm bunların modernitenin dayattıklarına ve geleneksel hale gelmiş modernizmin yapı bozumuna ilişkin hareket ve jestler olduğudur. Tüm bu tekil uğraşlar el birliği ile bugün gelinen noktaya katkıları koymuşlardır.

Sanatta kavramsallaştırma, sanatın hayat ile bütünleşmeyi istemesinden bağımsız değildir. Sanatta zihinselleştirme Kübistlerle başlamıştır denilebilir. Düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesi ve kavramsallaştırma denilen olgular ise sanatın diğer disiplinlerle işbirliğine girdiği noktada başlamıştır. Sanatın kendisinin, tanımının, kurumsallaşmasının, sanat-toplum ilişkisinin zihinsel bir uğraş olarak ele alınması 20. yüzyılın başından itibaren devam eden bir durumdur. Sanatta zihinsel sürecin başladığı andan itibaren kavram sanatı ve kavramsal sanat arasında bir belirsizlik de oluşmaya başlamıştır. Geleneksel sanat üretiminin dışında kalan her yapıt için kavramsal tanımları kullanılmıştır demek yanlış olmaz. Kavramsal Sanat belli bir akımı tarif ederken ya da o şekilde ele alınırken, kavram sanatı belirsizliğini korumaktadır. Bazen sanatın kendini sorgulama sürecinde kavramın bir araç olarak kullanıldığı görülür. Her ikisinde de izleyicinin kendi deneyimleri ile oluşturduğu bir zihinsel durumu vardır, bilinçten bağımsız veya bilinçli. Dolayısı ile izleyiciye daha çok iş düşmektedir. Kavramsal Sanat’a veya herhangi bir kavramın sorgulandığı yapıtlara bakıldığında her birinin kimi zaman farklı veya kimi zaman benzer bir düşünsel süreci içerdikleri görülmektedir. Bu tutum ve yaklaşımlar, sanatın metalaşma sürecine karşı bir savaşı ifade etmekle beraber bir süre sonra sistemin bir parçası olma durumuna da gelebilmektedirler. Sistemle bir şekilde ilişki kuran sanatın da “avangard”lığını sorgulamak gerekir. Kavramsal Sanat, sanatın zihinsel bir uğraş olarak görülmesi, kavramsallaştırma gibi durum ve olgular, modernite, modernizm, postmodernite, postmodernizm gibi terim, durum ve kavramlar ışığında ele almak gerekmektedir. Bu terim, durum ve kavramları açıklayan ve içinde buldukları duruma göre anlaşılan “yeni” ve “avangard” terimlerine bakmak, sanatta bunların geçirdikleri değişim ve dönüşüme bakmayı getirmektedir. Modernleşme modern dünyayı doğuran ekonomik, toplumsal, politik ve düşünsel değişimleri ifade etmektedir. Modernler için bugün vardır, eski olan yadsınmaktadır. Yenilik modern ve modernleşmeyi tarif eden en önemli kavramlarından biridir. Yenilik, gelenekten kopuş, gelişme, ilerleme ve değişim anlamına gelmektedir. Modernleşmenin bağrından çıkan modernizm 19. yüzyılın sonunda Batı dünyasında ortaya çıkan kültürel hareketi ifade etmektedir. Burjuva değerlerini olumsuzlayan bir tavır olarak modernizm, modernliğin aklı temsil edişine karşın duyguyu, sezgiyi temsil etmektedir. Modernizm sanat ve edebiyata sığınmıştır. Dolayısı ile modernizm ilk olarak romantizmde ifadesini bulmuştur. Romantizm 19. yüzyılın sonlarından itibaren kendilerini ifade etmeye başlayan avangard hareketler için bir çıkış noktası gibidir. Modernliğin ardında olanı gören ve ona göre bir tutum olan modernizm daha sonra sanat ile hayatın tekrar bir araya gelmesini amaçlayan muhalif bir yaklaşım, bir tavır alış olarak dada’da en uç noktalarda ifadesini bulmuştur. Modern sürekli yeni olanı tarif ederken modernizm içinde avangard ruhu taşımaktadır, denebilir.

Postmodernizm hakkında rastlantısal, anarşik bir yapıya sahip olduğu, katılıma dayalı, yüzeyle ilgilenen, ideoloji karşıtı, kişisel tarihle ilgili, ironi ve pastişin (tarihsel süreksizlik) söz ko-

nusu olduğu, yapı bozumcu ve şizofrenik bir duruma işaret ettiği gibi bir grup tanımlayıcı özellik sıralanmaktadır.¹ Dolayısıyla postmodern olanda avangarddan söz etmek pek mümkün değildir. Yeni ve avangardın postmodernite ve postmodernizm içindeki değişimi “yeni”den “yineleme”ye doğru olmuştur, denilebilir. Bununla birlikte yeni, eski, yinelenen hep bir arada, aynı zamanda, birbiriyle iç içe, yan yana, birbirlerinden bir şeyler alarak farklı bireşimlerle aynı ortamı paylaşmaktadırlar.

Genelleme yapmamakla birlikte Türkiye’de sanat ortamında, daha çok biçimsel düzeyde kalan, düşünsel alt yapının eksik kaldığı ya da Batı’ya koşut, “yeni”den ziyade “yineleme”nin söz konusu olduğu üretimlerden söz etmek mümkündür. Ancak bunun Türkiye’yle sınırlı olmadığına da bilincinde olarak bakmak ve hakkı yenmeyecek çalışmaları anmak gerekmektedir. Küreselleşmeyle birlikte tek merkezliliğin gücü kırıldığını, çağdaş değil “çağdaşlıklar”ın, yeni değil “yenilikler”in ve “yinelemeler”in söz konusu olduğunun altı çizilmelidir.

Kavramsallaştırma denilince bir kavramı sorgulama ya da teorilerin üretildiği bir ortam aklı gelmektedir. Türkiye’de müze (Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin düzenlediği Günümüz Sanatçıları Sergileri), üniversite (İDGSA’nın düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri) gibi kurumlar tarafından sanatçıların “öncü” ve “kavramsal” çalışmalar yapmaları teşvik edilmiştir. Ancak her açılan serginin temasına kavram, her yapılan çalışmaya kavramsal gibi nitelermelerin çok kolay verildiği görülmektedir. Kimi zaman da geleneksel üretimin dışında kalan yapıtlar, kavramsal başlığı altında değerlendirilmiştir.

Türkiye sanat ortamının gelişimine bakıldığında, genel olarak Batı merkezli bir yaklaşımın varlığı göze çarpar. Tanzimat’tan itibaren yüzünü çağdaşlaşma adına Batıya dönen Osmanlı İmparatorluğu ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti Batı’nın modern ve “yeni”sini ülkeye getirmek istemiştir. Bu durum bugünlere dek uzanmaktadır. Osmanlı’dan başlayarak Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan süreçte modernleşme tarihi kendine uymayan bir modeli alma zorunluluğu ve geç kalmışlık hissi arasındaki gerilime sahne olmuştur. Çağdaşlaşmanın parametrelerinden biri olarak sanata olan ilgi, yurtdışına eğitim amaçlı sanatçı göndermeyi gündeme getirmiştir. İlk önceleri sanatçılar daha çok Fransa’ya gönderilirken, daha sonra Almanya da gönderilen ülkeler listesine eklenmiştir. Bu sanatçılar Avrupa’daki dönemin akımlarını Türkiye sanat ortamına taşımışlardır. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren sanat eğitimi için yurt dışına gönderilen sanatçıların gecikmeli modernizmi taşıdıkları ancak Türkiye sanat ortamının 1970 sonrasında eşzamanlılığı yakalayabildiği söylenebilir.

1950’li yıllara kadar Batı’daki düşünce ve akımların Orhan Koçak’ın belirttiği gibi “Batı tekniği artı ulusal kültür” formülüyle ya da olduğu gibi alınıp uygulanması söz konusudur. 1950’li yıllardan sonra Türkiyeli sanatçılarda görece kendine güven duygusunun daha belirginleşmeye başladığı görülür. Bu yıllarda yerellik-evrensellik gibi tartışmaların sonuçlarının alınması ya da bu tartışmaların sanat pratiğinin merkezinden çıkması, gelenekle ilişki kurma imkanı sağlayan soyut sanatın etkili bir akım olması, Türkiye’nin dünyayla iletişiminin güçlenmesinin sonuçlarından biri olarak, özellikle elçiliklere bağlı kültür merkezlerinde sergilerin açılması, sanatçıların Venedik, Sao Paulo gibi bienallere katılmaya başlamaları gibi olaylar sanat ortamında etkili olan gelişmelerdir.

1960’lı yılları özgürlük havasının estiği yıllar olarak tarif etmek mümkündür. Bu yıllarda sanatçıların toplumsal olaylara olan duyarlılığı gerçekçi bir sanat anlayışı uygulamalarına neden olmuştur. Bir taraftan figüratif ve gerçekçi sanat anlayışı sürerken, diğer taraftan soyut sanat çalışmaları devam etmiştir. Sanat ortamının başat kurumu olan İDGSA’da onaylanan anlayışın dışında üretim yapan sanatçı sayısındaki artış da sanat ortamını hareketlendiren önemli unsurlardandır. Özellikle yurtdışından dönen Adnan Çoker, Neşet Günal gibi sanatçıların Akademi içinde yenilikten yana çaba gösterdikleri görülür. Bununla birlikte 1968 Kuşağı’nın totaliter olana başkaldıran ve özgürlükten yana tavırları da etkili olmuştur. Bu sanatçıların yenilikten yana tavırları, ortaya koydukları eleştirel yapıtlarda ifadesini bulmuştur. 1970’li yılların başında yaşanan askeri darbenin getirdiği sıkıntılı ortam 1960’lı yılların toplumsal olaylara duyarlı

¹ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., 3. Baskı, İstanbul, 2003, s. 59. (İhab Hassan’dan Alıntıyla)

kimi sanatçıların içine kapanmasına, kimilerinin bireysel ifadeler ortaya koymalarına neden olmuştur. 1960'lı yıllarda sanatçıların tek tek çıkışları söz konusuken 1970'lerde toplu sergilerin yapılmaya başlanmasıyla sanatçıların bir tema/kavram etrafında bir araya gelmeye, birlikte hareket etmeye başladıkları görülür. 1970'lerin ortasından itibaren yapılan "Açıkhava Sergileri", "Yeni Eğilimler Sergileri" daha sonra "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri" ve "A, B, C, D Sergileri" ilk akla gelen toplu sergi örnekleridir. Bu sergiler yeni olana ortam sağladığı gibi, genç sanatçıları da destekleyen, onlara olanak sağlayan bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Kavramsal sanatın ve enstalasyon örneklerinin gerçekleştirilmesi ise 1970'li yıllarda olmuştur. Hazır nesne kullanarak, bürokrasiyi ve militer gücü eleştiren yapıtları önemli erken örnekler olan Altan Gürman ve kavramsal çalışmalar ortaya koyan Şükrü Aysan öncülüğünde Sanat Tanımı Topluluğu bu yıllarda, sivri isimler olmuşlardır. 1980'li yıllarda sanat geleneksel üretim ve deneysel, yenilikten yana olan üretim olmak üzere iki koldan işlemektedir. 1970'li yılların eleştirel, politik yönü olan, toplumcu sanatı benimseyen yapıtların yerini giderek öznel dünyasına yönelmiş, simgesel, örtük anlamların olduğu bir sanatı tercih eden, temsilcileri arasında Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Kemal Önsoy, Emre Zeytinoğlu, Fuat Acaroğlu gibi isimlerin üretimlerinden bahsetmek mümkündür. Diğer kolda ise Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Ahmet Öktem ve Alpaslan Baloğlu'ndan oluşan Sanat Tanımı Topluluğu, Sarkis, Füsün Onur, İsmail Saray, Canan Beykal, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Adem Yılmaz, Selim Birsell, Gülsün Karamustafa gibi yenilikçi, kavramsal ve deneysel olanı benimseyen sanatçıların etkinlikleri vardır. 1980'lerin sonuna doğru ekonomik ilişkilerin belirlediği bir dışı açılma programı çerçevesinde sanat ortamında çeşitliliğin başladığı görülür. Örneğin Batı sanat ortamıyla ilişkiye geçmenin en önemli kanallarından biri olan bienaller 1980'lerin ikinci yarısından itibaren yapılmaya başlanır.

1970'li yıllar sermaye ile sanat arasında köprülerin kurulmaya başlandığı yıllar olarak kabul edilebilir. 1980'den sonraki yıllar ise sanat pazarının oluşmasında önemli bir dönem olmuştur. Bu yıllarda galeriler açılmış, sergiler, yarışmalar düzenlenmiştir. Bu nedenle üniversiteler, müzeler, özel sektör ve bankalar işbirliği yapmak zorunda kalmışlardır. "Açıkhava Sergileri", "Yeni Eğilimler Sergileri" ve "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri" bu anlamda ele alınabilecek sergilerdir. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri" ve "A,B,C,D Sergileri" ise daha farklı bir konuma sahiptir. Bienaller ise uluslararası sanat ortamı, pazarına girmenin aracı ve "özel sermayenin şu anda vitrini"dir.² Özel sektör ve kişiler tarafından kurulan ve vergi muafiyetine sahip, faaliyet alanı kültür, sanat, eğitim, spor, sağlık ve çevre sorunları olan bir takım vakıflar vardır. Örneğin bu vakıflardan İKSV, ilkinden itibaren bienali desteklemiştir. Aslında sadece bienaller yoluyla değil, genel olarak sanat ortamında özel sektörün egemenliğinden söz edilebilir. Özel sermaye, sanatın hamisi durumundadır; bugün müzeler kurmakta, büyük sergiler finanse etmekte, koleksiyonlar oluşturmakta, genç sanatçıların keşfi için yarışmalar düzenlemekte ve bu sanatçıların çalışmalarını onlar ünlenmeden koleksiyonlarına katmaktadır.

Chin-Tao Wu'nun "Kültürün Özelleştirilmesi, 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi" adlı kitabında bahsettiği gibi sponsorluk, şirketleri kültür ve sanat alanında "edilgin" konumdan "etkin" bir konuma getirmiştir. 1980'li yıllarla birlikte artan ve yaygınlaşan sponsorluk meselesi, şirketlerin kültür ve sanat kurumlarının var olan sosyal statüsünden yararlanmalarını sağlamak ve onlara sanatı sanki "gündelik iş pratiklerinin ayrılmaz bir parçası" olduğu görünüşünü vermektedir.³

Şirketler, sanatı bir reklam ve halkla ilişkiler aracı olarak kullanmaktadırlar. Bununla birlikte sanat toplumda bir statü simgesi olarak da görülebilmektedir. Sanat sayesinde elit bir çevreye dahil olmak, prestij sahibi olmak mümkündür. Bunu sağlamak için sanata yatırım yapmak daha doğrusu bağışta bulunmak gerekir. Bağış yapmak ya da sanatla ilgili bir faaliyette bulunmak,

² 14 Kasım 1997 tarihinde Ayşe ve Ercüment Kamlık Vakfı'nda "Gençlerle 5. İstanbul Bienali Üzerine" başlıklı tartışmadan.

³ Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (Çev. Esin Soğançılar), İletişim, İstanbul, 2005, 16-17.

vergi indirimine tabidir. Böylece hem kişisel düzeyde hem de şirket düzeyinde sanat üzerinden ekonomik çıkar sağlamak ve statü sahibi olmak olasıdır. Wu, iş dünyasının sanata olan müdahalesinin “modern devlette siyasi güç sahibi olma” olarak görülmesi gerektiğini ve bu yolla elde ettikleri “kültürel sermayeyi uygun bir konjonktürde siyasi güce” dönüştürüp “açık ya da örtük”⁴ çıkarları için kullandıklarını söyler. Bu bağlamda şirketlerin, kendi politik söylemlerini duyurabilmek için de sanatı bir araç olarak kullandıklarından bahsedilebilir. Şirketlerin sanatın avangard ve yeni olanlarıyla ilgili olmaları ise, onlara liberal ve yenilikten yana olma görüntüsü vermektedir.

Sponsorluk, hibe ya da bağış değil, sponsor kurum ile onun reklamını, tanıtımını yapacak olan kurum arasında yapılan bir anlaşmadır. Sigara, içki, silah gibi bazı ürünlere getirilen reklam yasakları, sponsorluk yöntemiyle aşılmaya çalışılır. Bu ürünleri üreten şirketler, toplumda ilgi uyandıran bir takım etkinliklere sponsor olarak, şirketin imajını düzeltmeye çalışmaktadırlar. Yine bu tür şirketlerin küreselleşme söylemi altında Batı dışı ülkelerin sanat ortamına müdahaleleri diğer üzerinde durulması gereken olgulardandır. Imperial Tobacco, Phillip Morris gibi şirketler Türkiye’deki sanat etkinliklerine de sponsor olmuşlardır. Bu şirketler örneğinden yola çıkarak Wu’nun da özellikle üzerinde durduğu, çokuluslu şirketlerin “dünya çapındaki sanat sergilerini, hatta sanat kurumlarını kendi piyasalarının gerektirdiği yerlere”⁵ kaydardıkları söylenebilir.

1980’li yılların ikinci yarısından sonra uluslararası düzeyde yapılan toplu sergilerden bienaller modernleşme projesinin bir parçası olarak hayata geçirilmeye ve Batı’ya göre konumlandırılmaya devam etmektedir. Bienaller, çağdaş sanatlar müzesi olmayan Türkiye’de sanatçılar için müze işlevi ve sanatçıların uluslararası sanat ortamıyla ilişkiye geçebilecekleri; kimi sanatçılar için ise uluslararası sanat ortamına girmelerini sağlayan bir atlama tahtası görevi görmüştür. Bu bağlamda ilişki ağının önemi ortaya çıkmaktadır. Diğer alanlara benzer bir şekilde sanat ortamında da ilişki ağları önemlidir. Özel sektörün, küratörlerin, sanat kurumlarının ağları bugün sanat ortamı denilen kurguyu oluşturmaktadırlar. Sanat ortamındaki “sektörleşme, mezhepleşme, gruplaşma”lar⁶ kimin iyi sanatçı olduğu, kimin göz ardı edileceği, hangi çalışmanın, hangi trendin etkili olacağını belirlemektedir. Yapılan etkinliklerin küratörleri, seçici kurulları kimi zaman kendilerine yakın olan isimleri, kimi zaman politik olarak öne çıkarılması gereken isimleri gündemde tutmaya çalışmaktadırlar. Daha önce göreceli olarak galeriler etkiliyken, bugün küratörlüğün önem kazandığı görülür.⁷ Galerilerin sanatçı destekleme fonksiyonlarını küratörler devralmıştır. Bununla birlikte sponsor kurumlar tarafından desteklenen sanatçılar da vardır.

1990’lı yıllar Türkiye’de postmodernizm tartışmalarının sık sık gündeme getirildiği yıllardır. Postmodernizmin çok kültürlülük söyleminin özellikle bienal gibi uluslararası etkinliklerde neredeyse ana eksen olduğu görülür. Bienallerin odağında ana söylem olarak İstanbul üzerinden çok kültürlülük, çok kültürlülük üzerinden İstanbul yer almakta ve bu söylemler etrafında bienaller inşa edilmektedir. Bienaller gibi uluslararası sergiler yoluyla uluslararası sanat ortamıyla tanışma imkânı bulan Türkiyeli sanatçılar (özellikle yabancı dil bilenler) 1990’ların ikinci yarısından itibaren Batı sanat ortamıyla geçmişe oranla daha yakın ilişkiler kurabilmiştir. Artık çeşitli malzeme ve tekniklerin çeşitlilik içinde kullanıldığı çalışmalar yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli sergiler yoluyla varlığını göstermeye başlamıştır. Ancak, burada kavramsal veya düşünsel boyuttan öte politik yönü olan çalışmalar öne çıkmaktadır. 1990’ların ikinci yarısından itibaren Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Halil Altındere, Esra Ersen gibi isimler, sanat ortamında sıkça söz edilen isimler olmuşlardır. Bu sanatçılardan kimileri Avrupa burs ve fonlarından yararlanma olanağı bulmuşlardır. 2000’li yıllarda ise özel sektör tarafından desteklenen ve kurulan galerilerde kendilerini gösterme imkânı bulan gençlerden oluşan bir isim fazlalığı olduğunu söylemek mümkündür.

⁴ Wu, *a.g.k.*, s. 36.

⁵ Wu, *a.g.k.*, s. 245.

⁶ Anonim, “Birey Olarak Sanatçı ‘İfade Özgürlüğü, Bireysel Destek, Sosyal Güvence’”, *Türkiye’de Plastik Sanatların Yaşama Akışı*, 21. Yüzyıl Perspektifinde Sanat, Pınar Ofset, İstanbul, 1996, s. 56.

⁷ Galerist’in kurucusu Murat Pilevneli “Ben sanatçıyı temsil ediyorum, ama onun geleceğini de şekillendirmekle yükümlüğüm” diyor. Pınar Ögünç, “2001 Krizi Çağdaş Sanata İyi Geldi”, *Radikal gazetesi*, 6 Ocak 2007, s. 3.

Türkiye sanat ortamında kavramsallaştırma sorunsalı, sanatın kurumsal yapısı içinde tüm yönleriyle ve politikayla ilişkilendirilerek, politik referansları içine alacak şekilde iki kanaldan beslenmektedir. Sanat Tanımı Topluluğu başta olmak üzere, Canan Beykal, Füsün Onur, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar kavramsallaştırmayı sanat kurumunun iç problemleri, gidebileceği, kenarında dolanabileceği sınırları bağlamında ve sanatı daha çok entelektüel bir uğraş olarak ele almaktadırlar. Politik olanla kavramsal olan arasında süreklilik içeren bir ilişki ağının olduğundan bahsetmek mümkündür. Gülsün Karamustafa'nın "Kuryeler"i Hale Tenger'in "Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Giremedik, Çünkü Hep İçerdedik" adlı düzenlemesi, Aydan Murtezaoğlu'nun "Karatahta"sı, Bülent Şangar'ın aile kurumu ve o kurum içinde yaşananları kurgusalılık içinde görselleştirdiği çalışmaları ya da kentle kırsal yaşam arasına sıkışmış, kırsal kent yaşamının bir aradalığının yarattığı çelişkili duruma ilişkin olarak, kırsal alanda yaşama geleneğini sürdürenlerin kurban bayramlarında otoyol kenarlarındaki arazilerde yaptıkları kesimleri gösteren "Kurban Bayramı" adlı çalışması, Halil Altındere'nin "Annem Pop Sanatı Seviyor, Çünkü Pop Sanat Rengârenk" adlı fotoğrafı, Cengiz Tekin'in "Sanatçının Sözde Portresi", Nasan Tur'un "Otoportre"si, Fikret Atay'ın "Pompa"sı, Şener Özmen'in "Tate Modern'e Giden Yol" adlı videosu ile kitap formatında olan eserleri kavramsallaştırmanın politik olanla bağını ortaya koymaktadırlar.⁸

Genelde tüm sanatsal ve kültürel etkinliklerin odağına bakıldığında 'İstanbul' kentinin olduğu görülmektedir. İstanbul'un bir megapol, bir 'çekim alanı' olarak kurgulanmasında bu sanatsal ve kültürel etkinliklerin önemi büyüktür. Bütün bunlar küresel sermayenin dikkatini çekmenin yollarındandırlar. Kültür ve sanat, İstanbul'un küresel ekonomik sisteme dahil olmasında araçsallaştırılırken, İstanbul kentinin de bu etkinliklere dikkati çekmek için araçsallaştırıldığı görülmektedir. Etkinliklerde kullanılan tarihsel mekanlar olsun, yapılan sergilerin temalar olsun genelde İstanbul'u odağa alan bir söyleme göre şekillenmiştir.

1990'larda yaşanan iç ve dış göç, İstanbul'un da yoğun bir nüfusa sahip olmasına ve kentli nüfusun profilinin değişmesine neden olmuştur. Bununla birlikte İstanbul önemli bir merkez haline gelmiş, diğer kentler bu duruma göre mesafe almışlardır. Sanatsal etkinlikler bağlamında İstanbul'un ağırlığı oldukça net bir şekilde ortadadır. Ancak 2000'li yıllarla birlikte Diyarbakır, İzmir, Ankara gibi kentlerde de bir takım oluşumlar meydana gelmiştir. Ankara'da daha eskilere dayanan geçmişi olan etkinliklerin 2000'lerde Diyarbakır ve İzmir'de de düzenlenmeye başladığı görülür. Bunda Ankara'nın belli bir entelektüel birikime sahip olmasının etkisi vardır. Ancak, Ankara başkent olarak belli bir siyasi ağırlığa sahip olmasına rağmen ekonomik bağlamda İstanbul'un çok gerisindedir. Bu durum da onu periferi durumuna getirmektedir.

1970'li yıllardan bugüne toplu sergiler, tartışılan kavramlar ve kullanılan temalara genel olarak bakıldığında ortaya şöyle bir manzara çıkmaktadır: 1970'li yıllarda yapılan "Yeni Eğilimler Sergileri" bir tema altında kavramsal ve diğer alanlardan düşünsel faydalanmanın olduğu, farklı ve çeşitli malzemelerin kullanıldığı çalışmaları bünyesinde bulunduran sergilerdir. "Günümüz Sanatçıları Sergileri" ise sanatçılara sergileme olanağı ve genç sanatçılar için kendilerini gösterebilecekleri platformlar olarak işlev görmüştür. Bu sergilerde de "Yeni Eğilimler Sergileri"ne benzer bir şekilde farklılık ve çeşitlilik ön plandadır. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri", "öncü" olmamakla birlikte Türkiye sanat ortamı için "yeni" olabilecek çalışmaları içerirken, "A,B,C,D Sergileri"nde artık düşünsel yönü olan çalışmaların daha net bir şekilde ortaya konmaya başlandığı görülür.

Özellikle "Açık hava Sergileri" ve "Yeni Eğilimler Sergileri"ni bienalin öncülleri olarak kabul etmek gerekir. Bienaller ise bir kavramdan öte temalı olarak düzenlenmişlerdir, denilebilir. İstanbul bienalleri, yukarıda da değinildiği gibi, daha çok İstanbul'u odağa alan temalar etrafında şekillenmişlerdir. Dördüncü bienale kadar İstanbul kenti, turistik mekanları bağlamında kullanılarak dikkatler üzerine çekilmek istenmiştir. İlk iki bienal "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat", üçüncüsü "Kültürler Arası Farklılıklar ve Megapoller" teması altında düzenlenmiştir. 1995 yılından itibaren İstanbul bienalleri, Türkiye'nin toplumsal, politik, kültürel ortamını anlayamamış,

⁸ Şener Özmen, Şizo-Defter, Sanatçının Üç Gün Önceki Sağduyusu, Tracey Emin Hikayesi ve Manifesta Cinayetleri adlı dört "plastik anlatı" gerçekleştirmiştir.

Türkiye gerçekleriyle örtüşmeyen yaklaşım ve düşüncelere sahip Batılı küratörler tarafından düzenlenmeye başlamıştır. Bu bienallerin de odağında yine kimi zaman dolaylı kimi zaman doğrudan İstanbul kenti vardır. Neredeyse tüm küratörler İstanbul’un Doğu ile Batı arasında bir köprü, bir eşik olma durumuna değinmişlerdir. Küreselleşmenin kültürlerarası diyalog söylemi, İstanbul kentinin tarihsel, coğrafik durumu ile ilişkilendirilerek ortaya konmuştur.

1990’lı yıllarda dünyanın başlıca kentlerinin finans, sanat ve kültürün merkezi haline geldiği görülür. Bu yıllar, kısaca çoğulculuktan bahsedildiği, küresel kültürel diyaloga geçme çabalarının görüldüğü yıllar olarak tarif edilebilir. Fark kavramı üzerinden yeniden tarifi reddeden ancak yine de bir tarif ortaya koyan kimlik olgusu, cinsiyet, etnik kimlik gibi bağlamlarda tartışılmaktadır. Bir taraftan çoğulculuk ve çok kültürlü bir yapı hedeflenirken diğer taraftan küreselleşme söylemiyle bu çoğulculuk isteği tartışılmalı hale gelmiştir.

Yukarıda üzerinde durulan tema ve kavramlar, dünyada olduğu gibi Türkiye sanat ortamında en çok gündeme getirilmeye çalışılan kavram ve temalardır. Ancak, Türkiye’de açılan sergilerde genel olarak kullanılan başlık ya da sorgulandığı düşünülen kavram ile sergi, kavram ile yapıt arasında bir boşluk ve örtüşmeme gibi durumların söz konusu olduğu söylenebilir. Türkiye’de 1990’lı yıllarla birlikte “kavramlı” sergiler yapılmaya başlanmıştır, ancak bunları da genel olarak temalı sergiler başlığı altında değerlendirmek daha doğrudur. 1990’ların ikinci yarısında daha da yoğun bir şekilde açılan temalı/ “kavramlı” sergilerde sanatçıların güncel olana yakın olma isteğinin varlığı görülür. Dünyada olan ekonomik, siyasal ve toplumsal değişimlere bağlı olarak şekillenen düşünsel ortamın yansımaları, benimsediği liberal politikalara bağlı olarak Türkiye’de de görülmeye başlamıştır. Modernitenin tartışılmaya başlandığı bu düşünsel ortamda onun açmazları ve sıkıntıları, kimlik, aidiyet, öteki, bellek gibi kavramlar üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. İki kutuplu dünyanın yıkılması ile birlikte yenedünya düzeninin söylemi küreselleşme olmuştur. Küreselleşme politikalarının yarattığı göç, göçmenlik, merkez-periferi, melez kültürler, çoğulculuk gibi durumlar ise üzerinde durulan diğer konulardır. Örneğin hem Türkiye’de 1950’lerle başlayan ve 1990’larda Doğu Anadolu’dan merkezi yerlere doğru yaşanan yurtiçindeki göç hareketi hem de Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi gelişmelere bağlı olarak dünyada yaşanan göç hareketi göç, aidiyet, kimlik gibi temalara ilgiyi artırmıştır.

Tema ve kavram seçimleri güncel tartışmalardan kaynaklanmakla birlikte, küratörün yakın olduğu düşünsel pratiğin de etkili olduğu görülür. Beral Madra’nın da belirttiği gibi kimi zaman “...güncel siyaset, ekonomi, kültür gelişmeleri içinden, tıpkı tombaladan harf çeker gibi, bir düşünce demeti seçilerek gösteriye/sergiye bir başlık atılıyor ve bütün sanatçılar-yapıtları, felsefeleri uysun uymasın- bu sergilere çağrılıyor ve onlar da kendi düşünceleri ve nitelikleri uysun uymasın bu gösterilere/sergilere katılıyor.”⁹

Küratörlük kurumu kavramlı ve temalı sergilerle daha çok gündeme gelmiştir. Her küratör kendi ağını oluşturmuştur, yaptıkları sergilere katılan isimler genellikle bellidir.¹⁰ Bununla birlikte küratörlerin iktidarından, bu iktidarın sanatçıların özgürlüğünü kısıtlamasından ve bu iktidara göre pozisyon alan sanatçılardan da bahsedilebilir. Küratörler iktidar odakları olarak hangi sanatçının, hangi kavramın, hangi temanın öne çıkacağını, koleksiyonerlerin seçimlerinin ne yönde olacağını belirleyebildikleri doğrudur. Bu kurgusal durum nedeniyle isimleri dolaşımda olan sanatçıların bazılarını kuşkuyla bakmak gerektiğinin söylemek fazla bir abartı sayılmamalıdır.

Temalı ve kavramlı sergiler daha çok müze, dernek, şirket-banka ve galeri etkinliği olarak, Taksim Sanat Galerisi, AKM Sergi Salonu, Tünyap Sergi Salonu, Urart Sanat Galerisi, Aksant, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Proje 4L Güncel Sanat Merkezi, Bursan Sanat Galerisi, Siemens Sanat Galerisi gibi bildik galerilerde yapılmakla birlikte, Devlet Han, Akaretler 50 Numara gibi kent içi mekanlar ile eskiden kentin sınırlarında yer alan Gazhane, Feshane gibi sanayi alanlarında ve kentin çeşitli semtlerine yayılarak da yapılmışlardır.

⁹ Beral Madra, “Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997 ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler, (I)”, *Arredamento Dekorasyon*, 89, Şubat, İstanbul, 1997, s. 130-131.

¹⁰ Bu küratörlerden Vasıf Kortun, kendisiyle 2001 yılında yapılan söyleşide en çok beğendiği sanatçıların Yücel Güreli, Servet Koçyiğit, Elif Çelebi, Şener Özmen olduğunu söyler ve bu sanatçılardan özellikle Şener Özmen ve Servet Koçyiğit, Kortun’un yaptığı birçok sergide yer aldığı görülür. Ayşegül Sönmez, “Vasıf Kortun, Onun Bir Misyonu Var”, *Milliyet Sanat*, 495, Ocak, İstanbul, 2001, s. 23.

Türkiye sanat ortamında da bunların tartışılmaya başlandığı 1986- 2005 yılları arasında açılan kavramlı/temalı toplu sergi örneklerine bakılacak olursa, yukarıda anlatılanların izleri kolayca okunabilir. Örneğin, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Spekülasyonlar", Siemens Sanat Galerisi'nde açılan "Kimliğin 1000 Yalanı", Diyarbakır'da açılan "Dilin Gücü" ve "Dilin Gücü, Minör Oluş II" adlı sergiler kimlik olgusu üzerine, "Anı/Bellek I-II Sergileri" bellek üzerine yoğunlaşmaya çalışmıştır. Genç Etkinlik Sergileri'nin de, kimlik olgusuna yoğunlaşan çalışmaların yanı sıra, kimlik iktidar ilişkisi, cinsellik, doğum-ölüm, suç, medya gibi konulara yoğunlaştıkları görülmektedir.

Küreselleşmenin sonuçları ile bağlantılı olarak ortaya çıkan merkez-periferi ayrımı ise diğer üzerinde durulan konulardan olduğu belirtilmişti. Bu bağlamda öne çıkan sergilere bakıldığında Habitat II kapsamında yapılan "Öteki", Borusan Sanat Galerisi'nde açılan "İtirlı Bahçe", Diyarbakır Sanat Merkezi'nde açılan "Şifre: İstanbul" ve İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan "Çekim Merkezi" adlı sergiler, göç ve göçmenlik üzerine ise Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Burada", Borusan Sanat Galerisi'nde açılan "İstanbul Gidiş-Dönüş I-II-III", "Uzaklığı Belgele I-II", "Evrensel Yabancılar" ve "Şahane Seyahat Acentesi" adlı sergiler öne çıkmaktadır. Modernizm ve postmodernizmin sorunsalları ile ilgili olarak ise tümü Borusan Sanat Galerisi'nde açılan "Aynı'lık ve Ayrı'lık" Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış", "Çifte Bela", "Manzara", "Sahte/Gerçek", "Fetiş: Düşleyen İnsan" gibi sergileri sıralamak mümkünken, Karşı Sanat Çalışmaları'nda açılan "Tehlikeli Şeyler" adlı serginin modernite, Urart Sanat Galerisi'nde açılan "Sanat ve Modaları" adlı serginin modernlik üzerine düşünmeye çalıştığı görülür.

Üzerinde durulan diğer bir konu kent ve mekandır. Akbank Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi'nde açılan "Zaman Çizgisi, İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" adlı sergide İstanbul kenti odağa alınırken, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Mekan Yaratmak", Siemens Sanat Galerisi'nde açılan "tele-Kent", Akbank Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi'nde açılan "Hırsız Kent" gibi sergiler kent yaşamı, Siemens Sanat Galerisi'nde açılan "Off Space" ve Ankara Garı'nda Sanat kapsamında açılan "Gar Sergisi" gibi sergiler ise mekanın kullanımıyla ilgili olarak öne çıkmaktadırlar. "İstanbul Yaya Sergileri I-II" (Nişantaşı, Tünel-Karaköy) ve Proje 4L Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Yer-leşmek" adlı sergilerde ise hem kent yaşamı hem de mekanın kullanımı üzerine yoğunlaşmaya çalışılmıştır.

Genellikle bu sergilerin tümünün sponsorların desteği ile gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. 1970'lerde yavaş yavaş sponsorlukların başladığını ancak, bienallerle birlikte giderek yaygınlaştığı görülür. Sponsorluk, geniş bir katılımı dördüncü bienalden sonra etkili bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Başlangıçta yabancı kültür merkezlerinin desteğinin yoğunluğu söz konusuken daha sonra sponsor kurumlarda çeşitlilik ve kişilerde artış olmuştur. 1990'larla birlikte kimi banka ve şirketler bir taraftan kendi sanat merkezleri yoluyla sancı desteklemeye, diğer taraftan kimi sanatsal etkinliklere sponsor olmaya başlamışlardır. Bununla birlikte JTI, Philip Morris gibi uluslararası şirketlerin ana sponsor olarak gündeme gelmeye başladıkları görülür.

Bugün artık gelişen iletişim teknolojileri sayesinde mesafeler yakınlaşmış, kimi zaman mekan farkı hissedilmez olmuştur. Yurt içinde maddi koşullar nedeniyle yeterince üretim yapamayan sanatçılar, burslar, fonlar, misafir programları vasıtasıyla yurtdışında üretimlerini gerçekleştirebilmekte, üstelik bu ilişkileri teknolojik gelişmelerden faydalanarak, oturdukları yerden devam ettirebilmektedirler. Burs ve fonları veren kurum tarafından tayin edilen konu ve kavramlara bağlı olarak ya da Batı'da kolay pirim yapabildiği yerel ve siyasal konularda gerçekleştirilen sanatın bağımsızlığı ayrıca tartışılması gereken konular arasındadır.

Kaynakça

Anonim, "Birey Olarak Sanatçı 'İfade Özgürlüğü, Bireysel Destek, Sosyal Güvençe'", *Türkiye'de Plastik Sanatların Yaşama Akışı, 21. Yüzyıl Perspektifinde Sanat*, Pınar Ofset, İstanbul, 1996, s. 49-69.

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim, İstanbul, 2003.

Burger, Peter, *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özbek), İletişim, İstanbul, 2003.

Germaner, Semra, “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990”, *Modern ve Ötesi Sergisi Kataloğu*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007, s. 3-23.

Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., 3. Baskı, İstanbul, 2003.

Koçak, Orhan, *Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007.

Madra, Beral “Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997 ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler, (I)”, *Arredamento Dekorasyon*, 89, Şubat, İstanbul, 1997, s. 128-132.

Öğünç, Pınar, “2001 Krizi Çağdaş Sanata İyi Geldi”, *Radikal Gazetesi*, 6 Ocak 2007, s. 3.

Shiner, Larry, *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı, İstanbul, 2004.

Sönmez, Ayşegül, “Vasıf Kortun, Onun Bir Misyonu Var”, *Milliyet Sanat*, 495, Ocak, İstanbul, 2001, s. 22-24.

Wu, Chin-tao, *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (Çev. Esin Soğancılar), İletişim, İstanbul, 2005.

14 Kasım 1997 tarihinde Ayşe ve Ercüment Kalmık Vakfı’nda “Gençlerle 5. İstanbul Bienali Üzerine” başlıklı tartışma.

Mahallesiyle Aynı Kaderi Paylaşan Bir Cami: Altıpoğaç Camii (Altıpoğaç Ahmed Paşa Mescidi)

Ahmet Hamdi BÜLBÜL*

Özet

Cumhuriyetin ilk yıllarında İstanbul mahallelerinin üçte ikisi Fatih döneminden kalmaktaydı. 1922 yılında İstanbul'da var olan 280 mahalleden 183 tanesi Fatih devrinde kurulan mahallelerdi. Bu mahallelerin çekirdeğini oluşturan cami-mescitlerden 90 tanesi yangın, deprem gibi afetler ve imar faaliyetleri sebebiyle günümüze gelememiştir. Bu camilerden olan Fatih Altıpoğaç Camii 1918 yılında çıkan bir yangın sonucu, aynı adı taşıyan mahalle de 1934 yılında Sinan Ağa Mahallesi'ne dahil edilerek ortadan kalkmıştır. Bu makalede Altıpoğaç Camii arşiv bilgileri ışığında tanıtılarak mahalle ve camiye kaybettiği itibarı iade etmek için yazılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Altıpoğaç Camii, Ahmed Paşa Mescidi, Fatih Dönemi Mescitleri.

A Mosque Which Shares The Same Destiny of its Neighborhood: Altıpoğaç Camii (Altıpoğaç Ahmed Paşa Mescidi)

Abstract

In the early years of the Turkish Republican Period, 2 out of 3 Istanbul districts were from the period time of Sultan Mehmet the Conquerer. 183 of 280 districts which existed in Istanbul in 1922, were founded by the same Sultan. 90 of the mosques and mescits which constituted the core of those districts could not reach to our days because of fires, earthquakes and mass building activities in the city. One of these mosques namely Fatih Altıpoğaç, completely destroyed in 1918 by a fire. The districts with the same name disappeared from the use as it joined another neighboring district called Sinan Ağa in 1934. This paper introduces Altıpoğaç mosque with help of Archive records in order to give its historical value back to the Mosque and its districts.

Key Words: Altıpoğaç Mosque, Ahmed Paşa Mescit, Fatih Period Mescits.

Fetih Sonrası İstanbul'unda Mahalle ve Mescitler

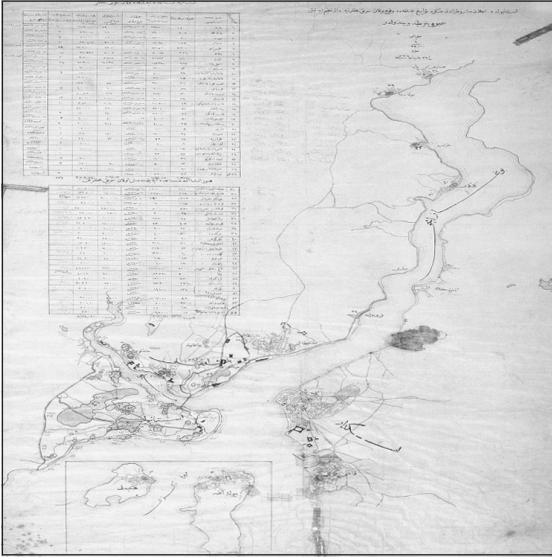
1454 yılında Fatih İstanbul'u resmen idare merkezi yaptıktan sonra, nüfusu arttırmak için getirilen Anadolu ve Rumeli şehirlerinin halkı, ekseriyetle eski oturdukları mıntıkaların isimlerini verdikleri mahallelere yerleştirildiler. Bu suretle vücut bulan Türk mahallelerinin ihtiyacı olan dini ve içtimai müesseseler ya devlet veya zengin halk tarafından tesis ve inşa olundu.¹

İstanbul'da Müslüman mahallelerinden her biri çoğunlukla etrafında kuruldukları cami veya mescitlerin ismiyle adlandırılmışlardır. Fetihden sonra en aşağı bir asır müddetle muazzam bir şantiye halinde imar ve inşa edilerek yeni bir hayata kavuşmuş olan İstanbul, nüfus ve mamluğu arttıkça Haliç kıyılarından hemen tepelere doğru yayılarak yepyeni bir fizyonomi² ve

* Sanat Tarihçi (M.A.), İstanbul IV Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü

¹ Ali Saim Ülgen, *Fatih Devrinde İstanbul 1453-1481*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Yayını, Ankara 1939, s.18.

² Ömer Lütü Barkan-Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 953(1546)*, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü yayınları, Baha Matbaası, İstanbul 1970, s. X-XI.



Res. 1: 1920 yılına ait genel yangın haritasında İstanbul (Atatürk Kitaplığı N.5844).



Res. 2: Resim 1 den detay.

“kubbe ve minareler şehri” ismini almasına, görenler üzerinde sihirli bir etki bırakmasına saik olan zirveler mimarisinin temelleri bu devirde atılmış bulunuyordu. Gerçekten de 1922 senesinde İstanbul’da surlar içinde mevcut 280 mahalleden 183 tanesinin yani üçte ikisinin çekirdeği Fatih devrinde kurulmuş bir kelime ile biçimlenmesinin esasları o kısa devrede tamamen yerleşmiş oluyordu.³

İstanbul’da fetih sonrasında ilk örnekleri, bugünkü Eminönü-Unkapanı bölgesinde başlayan mescit yapılaşması, ilk on yıllık süreçte Bizans döneminde de özellikle ticaretin yoğun olduğu bölgeler ile ticari faaliyetin yapıldığı ana caddeler boyunca ve ülkenin diğer bölgelerinden getirilen nüfusun yoğunlaştığı bölgelerde gerçekleşmiş ve bunların çevresinde zaman içinde meydana getirilen⁴ mahalleler, asırlar boyunca, yer adlarının da şahitlik ettiği gibi, belki de başlangıçtaki etnik, tarihsel ve dini homojenliklerinin sayesinde bir anlamda özelliklerini korumuşlardır.⁵

II. Beyazıt dönemi bani kimliği ile Fatih dönemi bani kimliği profilinin farklı olduğu görülür. 1453 sonrasında, fethi katılan askerler ve esnaf mescitlerin pek çoğunu inşa ettiren II. Beyazıt döneminde bürokratların ve dinsel nitelikli banilerin sayısında bir artış⁶ olduğu görülür. İstanbul’da her ne kadar anıtsal mimari gelişme gösterse de mahalle ölçeğinde kalan mescitler, takip eden yüzyıllarda da inşa edilmiştir.

16. yüzyılda 51⁷, 17. yüzyılda ise 74⁸ mescit inşa edilen İstanbul’da, 18 ve 19. yüzyıllarda da yeni mescitler inşa edilmiş ancak daha çok eski mescitlerin tamir ve onarımları ağırlık kazandığı görülmüştür. Zira bu dönemlerde meydana gelen yangın, deprem gibi afetler (Resim1,2,3) tamir ve tadilata ağırlık verilmesini sağlamıştır.⁹

³ Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskan ve Nüfusu*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Doğu Matbaası, Ankara 1958, s. 84.

⁴ Selçuk Seçkin, *Fatih Dönemi İstanbul Mescitleri*, M.S.G.S.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, s. 199.

⁵ Mourice M.Cerasi, *Osmanlı Kenti*, Çeviren Aslı Ataöv, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, İstanbul 1999, s. 71.

⁶ Seçkin, *a.g.e.*, s.199.

⁷ Necla Arslan, *Mimar Sinan Üzerine Araştırmalar, İstanbul Mescitleri*, M.S.G.S.Ü. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1987, s.119.

⁸ Şükrü Sönmez, *17.Yüzyıl İstanbul Mescitleri*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996, s. 198.

⁹ 22 Mayıs 1766 İstanbul Depremi ve sonrasında gerçekleştirilen onarımlar için bkz. Deniz Mazlum, *Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında 22 Mayıs 1766 İstanbul Depremi Ardından Gerçekleştirilen Yapı Onarımları*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001, yangınlar için bkz. Mustafa Cezar, “Osmanlı Devrinde İstanbul’da Yangınlar ve Tabii Afetler”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, Berksoy Matbaası, İstanbul 1963, s. 327-414, Tank Özavcı, *İstanbul Yangınları:1923-1965*, Sigorta ve Reasürans Şirketler Yayınları, İstanbul 1965.



Res. 3: 1920 yılına ait genel yangın haritasında İstanbul (Atatürk Kitaplığı N.5844).

yer alıyor. Altı Poğaça Camii'nden günümüze, son kazılarla ortaya çıkartılmış temel kalıntıları (Resim4), parselin güney doğu köşesinde bulunan ve 1942'de düzenlenen hazire (Resim 5), ile su kuyusu (Resim 6) gelebilmiştir.



Res. 4: Son kazılarla ortaya çıkarılan cami temel kalıntıları ve minare kaide ve mili.

Söz konusu afetler, Fatih döneminden 90 mescidin günümüze gelememesine neden olmuştur. Bu mescitlerin çoğu, yangın deprem vb. gibi afetlerden yıkıl- sa da yol ve imar çalışmaları nedeniyle yıktırılan mescitlerin sayısı hiç de az değildir.¹⁰ Günümüze gelemeyen 90 mes- citten 12 mescidin mahalleri günümüzde de bu mescitlerin adıyla anılmaktadır.¹¹

Altıpoğaça Camii

Aynı adla anılan fakat günümüze ge- lemeyen ve mahallesinin kaderiyle aynı sonu paylaşan Altıpoğaça Camii, Fatih il- çesi, bugün Müftü Ali Mahallesi'ne bağlı, Kadı Çeşmesi Sokağı üzerinde, Şair Nabi Sokağı ile Kangal Sokağı'nın sınırlandığı alanda, 457 pafta, 2476 ada, 9 parselde

¹⁰ Eski eser kayıpları için bkz. Behçet Ünsal, "İstanbul'un İmar ve Eski Eser Kaybı", *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri II*, İstanbul 1969, s. 6-61; Semavi Eyice, "İstanbul'un Ortadan Kalkan Bazı Tarihi Eserleri" *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 27, İstanbul, Mart 1973, s. 167-178.

¹¹ Seçkin, a.g.e, s.12-15, Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886(1451-1481)*, İstanbul 1989.

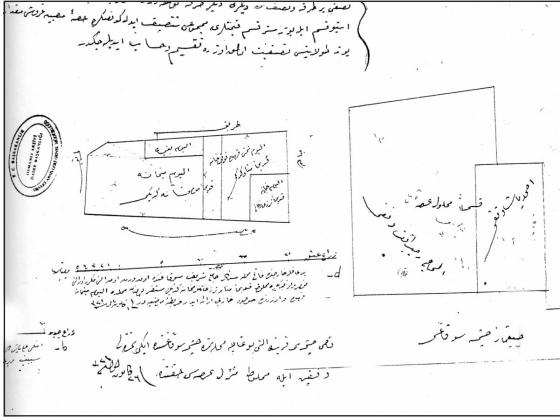


Res. 5: 1942'de yoldan taşınarak cami parseli içinde oluşturulmuş hazire.

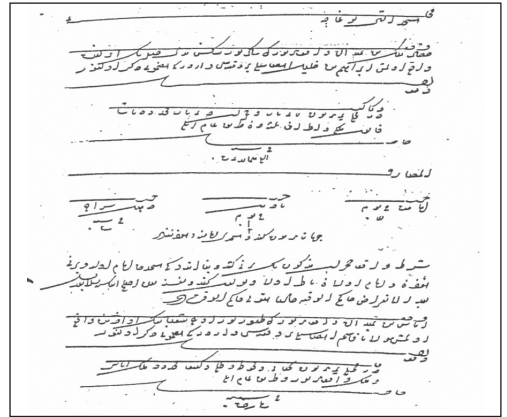


Res. 6: Altı Poğaç camii yanında yer alan su kuyusu.

Altı Poğaç Camii'nin banisi Ahmed Paşa'dır.¹² Vakfiyesinde (H. 887/M. 1482) bânisinin ismi Hızır Bey Bin Abdullah'tır (Resim 7). Anlaşılan birinci bâninin ismi 17. asırda unutulmuş, yerine ikinci bâninin ismi kabul görmüştür.¹³ Hızır Bey bin Abdullah'ın aynı yerde 12 dükkân ve 15 hücreden gelen 2328 akçe îraddan günde 3 akçe imama, 1,5 müezzine ve senede 60 akçe kandil yağına ayırdığı vakıf defterinin Altı Poğaç bahsinde geçmektedir.¹⁴



Res. 7: Cami'ye gelir getirmesi için vakfedilmiş bir arsa ve krokisinin olduğu belge (B.O.A.D.B.)



Res. 8: Hızır Bey Abdullah'ın vakfı (İstanbul Evkafı "Tahrir Defteri" Tapu Tahrir Defteri n.1646)

Mescid ve mahallenin ünvanı Ahmed Paşa'nın zamanından çok önceye indiği vakıf defterinin yazıldığı H. 953 senesinden evvel idi.¹⁵ Cami'ye gelir getirmesi için de bir arsa ve krokisinin olduğu belgede "Kadıçesmesi kurbunda Altıpoğaç Mahallesi'nde Çıkmaç Çeşme Sokağı'nda iki numara vakfiyet ile mahlut menzil ve arsası hakkında 26 Kanun-i Evvel 1221)" yazılıdır¹⁶ (Resim 8).

¹² Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Alî Sât' Efendi, Süleymân Besim Efendi, *Hadikatü'l Cevami*, (Haz. Ahmed Nezih Galitekin, İşaret Yayınları, İstanbul 2000, s. 70.

¹³ Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskan ve Nüfusu*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Doğu Matbaası, Ankara 1958, s. 12-13. Bu duruma bir örnek de yine Fatih ilçe sınırları içinde Çarşamba'daki Beyceğiz Mescidi veylebilir. Bu mescidin eski kimliğine ikinci bânisinin ismi eklenmiştir.

¹⁴ Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Fâtih Devri 755-886 (1453-1481)*, III-IV, 2 Cilt, İstanbul 1973-1974, s. 315.

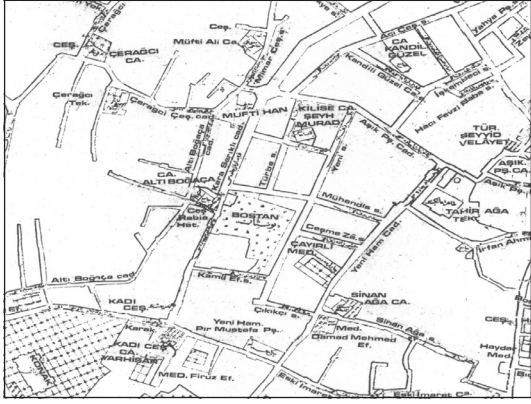
¹⁵ A.e., s.315.

¹⁶ T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Arşivi'nde D.1216'da yer almaktadır. Ekle- rin temini ve bir kısmının okunması Ahmet YÜKSEK tarafından gerçekleştirilmiştir.

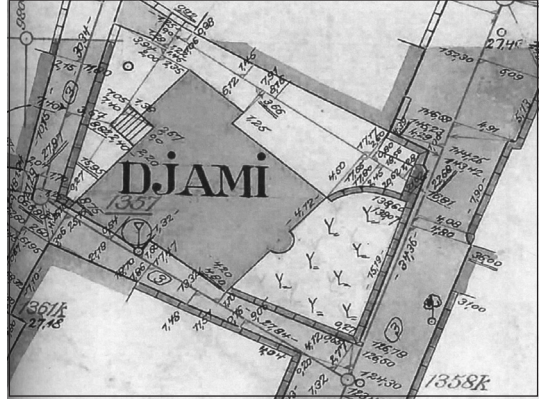


۷۱	نشاہی پاشا جامعہ	۱۱۴	یاوزسانان جامعہ
۷۲	بقال زادہ جامعہ	۱۱۵	حاجی احمد جامعہ
۷۳	قوسرولی مسجد	۱۱۶	حاجی پادو جامعہ
۷۴	والدہ مدرسہ جامعہ	۱۱۷	خواجہ خیرالدین
۷۵	لیلہ بی بی جامعہ	۱۱۸	خواجہ خلیل عطار
۷۶	شیخ رسی محمد اقدی جامعہ	۱۱۹	قصاب تہودخان
۷۷	القی بوغاجہ جامعہ	۱۲۰	چریچر جامعہ
۷۸	شیخ مراد جامعہ	۱۲۱	کیکی علی چلی جامعہ
۷۹	داشوق پاشا جامعہ	۱۲۲	خسرو پاشا جامعہ
۸۰	یحیی الدین فوجہ وی جامعہ	۱۲۳	معمارسانان جامعہ
۸۱	اوسکوبل جامعہ	۱۲۴	ارپامینی جامعہ
۸۲	حراجی باشی جامعہ	۱۲۵	بایزید اٹا جامعہ
۸۳	احمد بخاری تربہ بی	۱۲۶	کورچی باشی جامعہ

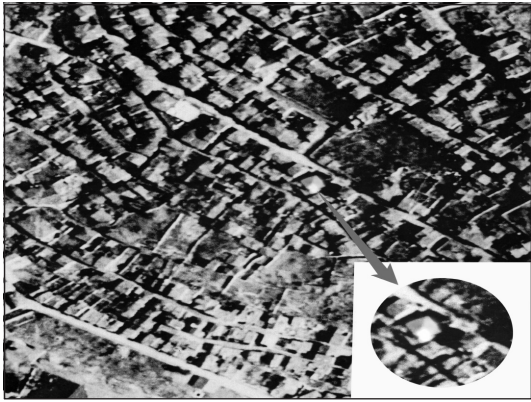
Res. 9: Mühendishane-i Berr-i Humayun Talebesi tarafından hazırlanan ve İstanbul surunun dahilindeki camiler ve mescitlerin gösterildiği haritada (1847)77 numarada Altıpoğça Camii gösterilmiştir.



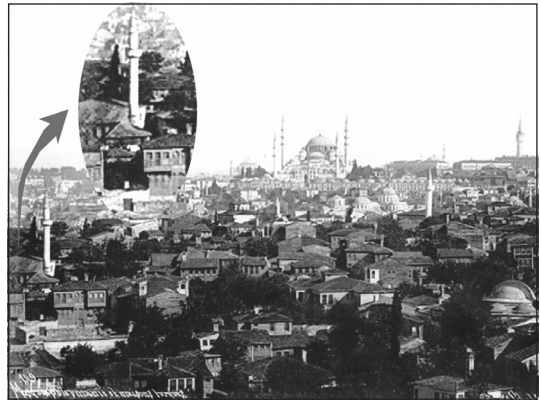
Res. 10: 1875 tarihli haritada Altıpoğça Camii.



Res. 11: Alman Mavileri Haritasında caminin vaziyet planı 1912 (Pafta:K.9-5)



Res. 12: Altıpoğça Camii'nin yangın öncesi hava fotoğrafı (1918).



Res. 13: Altıpoğça Camii'nin eldeki tek fotoğrafı. Sağdaki kubbeli cami ise Yarhisar Camiidir. (Sebah ve Joiller, yaklaşık 1870)

12 Haziran 1918 yangınında büyük hasar gören caminin minaresi 1940-1942 yılları arasında, minare kaidesine kadar yıktırılmıştır. Koçu caminin mezarlığının harap halde olduğunu ve arsanın bir köşesine kulübenin inşa edildiğini belirterek; Ahmed Paşa'nın kabrinin yola geldiğini, oradan kaldırılarak cami mezarlığının ortasına nakledildiğini ifade ederek, baş ve ayak taşlarının kırıldığını, sandukasının da harap hale geldiğini söyler.¹⁷ Koçu'nun bir çeşme üzerinden sökülmiş gibi gördüğü mermer üzerindeki "Sahibül hayrat velhasenat Altıpoğaç"¹⁸ yazısının da muhtemelen aynı ada üzerinde yer alan ve eski haritalarda da gösterilen¹⁹ Rabia Hatun Çeşmesi'ne ait olabileceği ağırlık kazanmaktadır. Ancak sözlü kaynaklardan bu çeşmenin buraya daha sonra getirildiğini öğreniyoruz.

İstanbul Mezarlıklar Müdürlüğü ile İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğü, Eski Eserleri Koruma Encümeni Başkanlığı arasındaki yazışmada; Fatih büyük yangınından (harik-i kebir) etkilenen Altı Poğaç mezarlığının yola rast geldiği belirtilerek, nakli gerekli görülen mezar taşlarının, Müzece tetkiki istenmiştir. Müze elemanlarınca yerinde yapılan incelemede söz konusu yerde, otuzdan fazla mezar taşının olduğu, bunların eskisinin de H.1186 tarihli bani Ahmed Paşa'ya ait olduğu belirtilerek, tarih taşıyan bu taşların bir yerde muhafazası istenmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğü, Eski Eserleri Koruma Encümeni Başkanlığı ise 17.04.1941 gün ve 426 sayılı yazısında; Altıpoğaç mezarlığındaki otuz kadar mezar taşından hiç birinde sanat değeri görmediğini belirterek buranın yola nakli sırasında taşların munasip yerlere kaldırılmasında bir sakınca görmemiştir

Nitekim 1948 yılına tarihlendirilen fotoğrafta²⁰ (Resim 14), minarenin kaidesi görülmektedir. Fotoğraftan minarenin kaide kısmının kesme taş örgü olduğu, üst kısımların ise almaşık duvar tekniğinde devam ettiği anlaşılmaktadır ki bu da Fatih ve Beyazıt dönemlerinin



Res. 14: Caminin hazire ve minaresini gösteren 1948 çekim tarihli bir fotoğraf. (Alman Arkeoloji Enstitüsü Arşivi)



Res. 15: Resim 14'ten detay

¹⁷ Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.2, Nurgök Matbaası, İstanbul 1959, s.731.

¹⁸ A.e., s.731.

¹⁹ Ekrem Hakkı Ayverdi, *19. Asırda İstanbul Haritası*, Şehir Matbaası, İstanbul 1958, Yeni baskı: İstanbul 1978.C-5 pafta, Ölçek 1:20000.

²⁰ İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğü, Eski Eserleri Koruma Encümeni Arşivi Dosya No:364



Res. 16: Altpoğaç camii alanının kazı öncesi görünüşü (2005)



Res. 17: 2007 Kazı sonrasında ortaya çıkarılan temel kalıntıları (2007)

minare düzenlenmelerinde sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. Bu mescitlere örnek olarak da Akseki Mescidi(1453), Sekban Başu Yakup Ağa (1462), Sofular Mescidi (1464), Kabakulak Mescidi (1505) verilebilir.²¹

Altpoğaç Camii Mühendishane-i Berrî-i Humayun talebesi tarafından hazırlanan ve H. 1254 /M. 1847 tarihli İstanbul sur dahilindeki cami ve mescitleri gösteren haritada ve cetvelde 77 numara ile gösterilmiştir²² (Resim 9).

Ayverdi tarafından yayımlanan 1875 tarihli haritalarda (Resim 10)²³, Alman Mavileri²⁴ (Resim 11) diye anılan haritalarda, yine 1918 yılında yangın öncesini gösteren hava fotoğrafında²⁵ (Resim 12), Sebah Joaillier'in objektifinden arka planda Süleymaniye ve Zeyrek Camileri, ön planda da Yarhisar Camii'nin kadrlandığı yaklaşık 1870'lere tarihlenen fotoğrafın (Resim 13) sol tarafında tek şerefeli, camiye göre oldukça uzun, silindirik formdaki minaresinin, sivri kurşun külahıyla ayakta olduğu görölmektedir. 1948 yılına tarihlenen fotoğrafta (Resim 14) da almasıık duvarlı olduğu görölen minare gövdesinin, 1870'lere tarihlenen fotoğraftan ise sıvalı olduğu anlaşılmaktadır. Bu form minareler Fatih dönemi mescitlerinden Rumelihisarı Fatih (Resim 23) ve Yedikule sur içinde yar alan Fatih Camileri ile H. 953/M. 1546 tarihli Kadırğa Helvacıbaşı İskender Mescitleri'nde (Resim 24) kullanılmıştır. Bu üç minare de günümüze, şerefe altına kadar yıkık vaziyette gelebilmiştir.

Eldeki görsel belgelerden caminin, dışarıya yuvarlak çıkıntı yapan mihrabına, enine dikdörtgen oluşturacak şekilde planlı (Resim 11), ancak son cemaat yeri ve caminin kuzeydoğu köşesine 19. yüzyılda eklenen sıbyan mektebi ile kareye yakın form alan, tek şerefeli ve camiye oranla yüksek minareli, üstü çatı ile örtölü bir vaziyette olduğu göröür. Mihrabın, dışarıya doğru yuvarlak çıkıntı yapacak şekilde düzenlendiği plan şemalarına sonraki yüzyıllarda rastlıyoruz. Mesnevi hane Camii'nde (H. 1260/M. 1844) olduğu gibi (Resim 22).

Eldeki belgelere göre cami, mihrabı yuvarlak çıkıntılı ve mihrap eksenine dikdörtgen oluşturacak şekilde (Resim 11) planlanmış tek minareli, üstünün çatı ile örtölmüş olduğu tespit edilebilmektedir.

Altpoğaç Camii'yle aynı dönemde inşa edilen cami ve mescitlerde, kesme taş, harç ve taş, iki sıra tuğla bir sıra taş duvar örgüsü sıkça kullanılmıştır. Camiye ait 1948 tarihli fotoğraf minare kaidesine ait duvar dokusu hakkında bilgi vermektedir (Resim 15). Fotoğraftan da cami kesme taş örgüyle başlayıp almasıık duvar örgüsüyle devam ettiği göröür ki bu kullanıma Ayvansaray İvaz Efendi Camii örnek verilebilir.

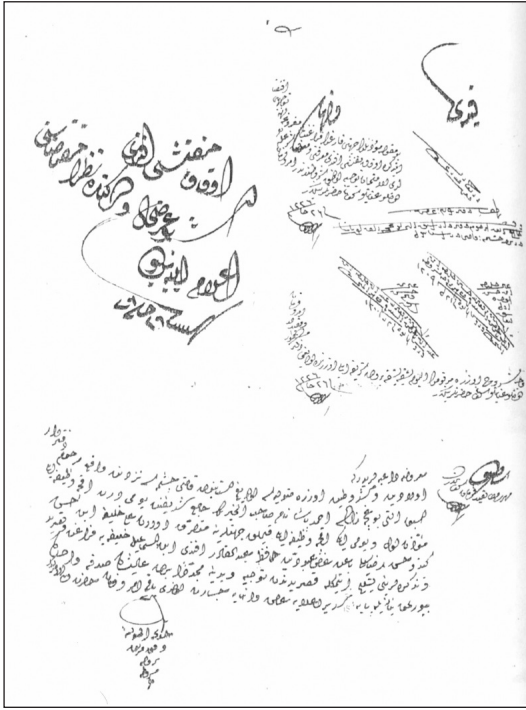
²¹ Alman Arkeoloji Enstitüsü, İst.A.M.Schnider Negatif Nr. K.30274.

²² Mühendishane-i Berrî-i Humayun Talebesi, İstanbul Surunun Dahilinde Camiler ve Mescitler Haritası, İstanbul H.1263/M.1847.

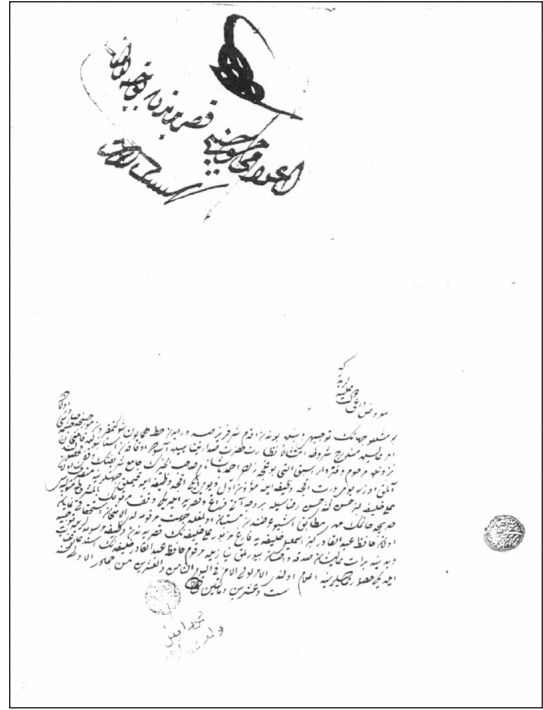
²³ Ayverdi (1958) a.g.e.,C-5 pafta.

²⁴ 1913 Deutsch Syndikatfür Staebaliche Arbeiten (Alman Mavileri, I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları) Harabe Feuille Ölçek 1/1000.

²⁵ Alman Arkeoloji Enstitüsü, İst.Alfons Maria Schneider Negatif Nr. K.3927.



Res. 18: Tapu tahrir defterinde (No:251) S.46
Cevdet Evkaf 1135, 26.Ca.Sene 1226 Tarihli Altıpoğçaazade Ahmed Paşa vakfı ile ilgili belge.



Res. 19: Tapu tahrir defterinde (No:251) s.43
Altıpoğçaazade Ahmed Paşa vakfı ile ilgili belge (28 Cemaziyelula 1226). Alt tarafında Mehmed Emin Veled-i Abdülmelik mührü var.



Res. 20: Kazı sonrası cami alanı (2008)



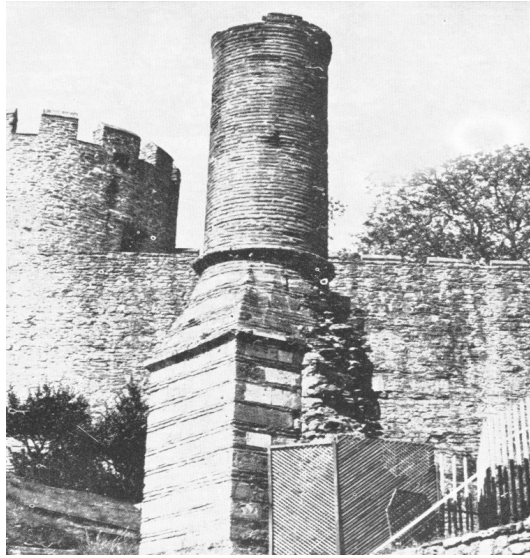
Res. 21: Kazı sonrası cami alanı (2008)

2000'li yıllarda, başını Ahmet Yüksek Bey'in çektiği hayırsever vatandaşlar tarafından, Altıpoğça Camii'nin ihyası yönünde çalışmalara başlanıldı. İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu 05.09.2005 gün ve 1141 sayılı kararıyla Altıpoğça Mescidi'nin temel izinin belirlenebilmesi için araştırma kazısı yapılmasına izin vermiştir. Aynı Kurul 28.06.2006 gün ve 410 sayılı kararıyla da söz konusu araştırma kazısının Türk İslam Eserleri Müzesi Müdürlüğü denetiminde yapılabileceğine karar verdi. İstanbul IV Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 04.05.2007 gün ve 1346 sayılı kararında Altıpoğça Mescidinin rekonstrüksiyonu için ayrıntılı belgeleme doğrultusunda mevcut kazı sonucu ulaşılan verilerle birlikte hazırlanacak restitüsyon ve rekonstrüksiyon projelerini istemiş.

Caminin temellerini ortaya çıkarmak için Türk İslam Eserleri Müzesi Müdürlüğü elemanları denetiminde yapılan kazı çalışmalarında (Resim 16, Ocak 2007) ortaya çıkan temel duvarlarının



Res. 22: Fatih Mesneviyhane Camii mihrap çıkıntısı.



Res. 23: Rumelihisarı Fatih Camii minaresi (İ.A.M.E.A. D.No:452)



Res. 24: Kadırğa Helvacıbaşı İskender Camii.

93-107cm. arasında değiştiği, bunun da Alman Mavileri haritalarını doğruladığı görülmektedir (Resim 17).

Eski görsel belgelerden edinilen bilgilere göre, caminin güneydoğu cephesinde bir hazirenin olduğu ve hazirenin kuzey ucunda bir çeşmenin bulunduğunu anlaşıyor. Ayrıca camiye muhtemelen 19. yüzyılda eklendiği düşünülen ve son cemaat yerinin doğusunda yer alan sıbyan mektebi ve kuyusuyla Altıpoğaça Camii'nin küçük bir külliye durumuna geldiği görülüyor. Uzun yıllar mahalleye adını veren ya da mahalleden adını alan Altıpoğaça Camii, 12 Haziran 1918 yangınında harap olmuştur. Caddelerin genişletilmesiyle yolda kalan hazire kısmının bir bölümü 1941 yılında cami arsasına nakledilmiştir. Caminin yıkılmasından on altı yıl sonra, Fatih Döneminden kalma Altıpoğaça Mahallesi camiyle aynı sonu paylaşarak Sinan Ağa Mahallesi'ne dahil edilmiştir.

İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı'nın da yardımlarıyla restitüsyon ve rekonstrüksiyon projeleri hazırlanmış olup, cami ayağa kalkacak günleri beklemektedir.

Kaynakça

- Alman Arkeoloji Enstitüsü, Alfons Maria Schneider, Negatif Nr. K.30274 ve K.3927.
- Arslan, Necla, *Mimar Sinan Üzerine Araştırmalar, İstanbul Mescitleri*, M.S.G.S.Ü. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1987.
- Ayvansarâyi Hüseyin Efendi, Alî Sâti' Efendi, Süleymân Besim Efendi, *Hadikatü'l Cevami*, (Haz. Ahmed Nezih Galitekin, İşaret Yayınları, İstanbul, 2000.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Fâtih Devri Mimarisi*, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları No:11, İstanbul, 1953.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Fâtih Devri Mimari Eserleri*, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları No:13, İstanbul, 1953.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Fâtih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskanı ve Nüfusu*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Doğu Matbaası, Ankara, 1958.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *19. Asırda İstanbul Haritası*, Şehir Matbaası, İstanbul 1958, Yeni baskı: İstanbul 1978.C-5 Ölçek 1:20000.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Fâtih Devri 755-886 (1453-1481)*, III-IV, 2 Cilt, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1973-1974.
- Barkan, Ömer Lütfi –Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 953(1546)*, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü yayınları, Baha Matbaası, İstanbul, 1970.

Başgelen, Nezh, İstanbul” City of the Sultans” Archoeology and art publiscations revised edition, İstanbul 2006.

Batur, Selçuk, “Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine” *Anadolu Sanatı Araştırmaları* 2, İstanbul 1970,

Cezar, Mustafa, “Osmanlı Devrinde İstanbul’da Yangınlar ve Tabii Afetler” *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, Berksoy Matbaası, İstanbul, 1963, s.327-414.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, 21.Baskı, Ankara, 2004.

Eyice, Semavi, “İstanbul’un Ortadan Kalkan Bazı Tarihi Eserleri” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.27, İstanbul, Mart 1973, s. 167-178.

Eyice, Semavi, “İstanbul’un Mahalle ve Semt Adları Hakkında Bir Deneme”, *Türkiyat Mecmuası*, C.XIV, İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1964.

Fatih Balat Harik Mahali Haritası (H.1329/M.1911), Sınıflama no: 352,961 Fat., İ.B.B.Atatürk Kitaplığı.

Fatih Harik Mahalli, Birinci Kısım (Harik Mahalinin kabl’el-harik vaziyeti) Haritası (H.1327/M.1909), Sınıflama no: 352,61 Fat., İ.B.B.Atatürk Kitaplığı.

İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğü, Eski Eserleri Koruma Encümeni Arşivi Dosya No: 364

İstanbul Haritaları Ortaçağdan Günümüze, Türkiye Sınai Kalkınma Bankası Yayını, İstanbul, 1990.

Kayra, Cahit, *Eski İstanbul Haritaları*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İ.B.B.)Yayınları, İstanbul, 1990.

Koçu, Reşat Ekrem, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.2, Nurgök Matbaası, İstanbul, 1959, s. 731.

M.Cerasi, Mourice, *Osmanlı Kenti*, Çeviren Aslı Ataöv, Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 1999.

Mazlum, Deniz, *Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında 22 Mayıs 1766 İstanbul Depremi Ardından Gerçekleştirilen Yapı Onarımları*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2001.

Mühendishane-i Berrî-i Humayun Talebesi, İstanbul Surunun Dahilinde Camiler ve Mescitler Haritası, İstanbul H.1263/M.1847.

Müler-Wiener; Wolfgang: *İstanbul’un Tarihsel Topografyası*, Çeviren Ülker Sayın, Y.K.Yayınları, 3. baskı, İstanbul, 2007.

Öz, Tahsin, *İstanbul Camileri I*, T.T.K.Yayınları, Ankara 1962.

Özavcı, Tarık, *İstanbul Yangınları:1923-1965*, Sigorta ve Reasürans Şirketler Yayınları, İstanbul, 1965.

Özendes, Engin, Sebah &Joallier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm, Yapı Kredi Yayınları,1. Basım, İstanbul 1999.

Schneider, Alfons Maria, “XV. Yüzyılda İstanbul’un Nüfusu” *Bellekten*, C.16, S.61-62, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1952, s. 35-50

Seçkin, Selçuk, *Fatih Dönemi İstanbul Mescitleri*, M.S.G.S.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002.

Sönmezer, Şükrü, *17.Yüzyıl İstanbul Mescitleri*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996.

T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Arşivi.

Ülgen, Ali Saim, *Fatih Devrinde İstanbul 1453-1481*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Yayını, Ankara, 1939.

Ünsal, Behçet, “İstanbul’un İmar ve Eski Eser Kaybı” *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri II*, İstanbul, 1969, s. 6-61.

Üstün, Ayşe, *Osmanlı Arşivindeki İstanbul Cami ve Türbelerinin Tamirleriyle İlgili Belgeler*, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim. Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2000, s. 298-299.

1913 Deutsch Syndikatfür Staebaliche Arbeiten (Alman Mavileri, I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları) Harabe Feuille Ölçek 1/1000.

Avangard, İsyân ve Üslup*

Besim F. DELLALOĞLU**

Özet

Avangard, isyan ve üslup arasında çok güçlü bir ilişki vardır. Hem kavramsal olarak hem de tarihsel olarak avangard her zaman isyan ve üsluba yakın olmuştur. Bu yazıda, bu kavramlar arasındaki ilişkiler tartışılmaktadır. Ayrıca, Franz Kafka ve Fernando Pessoa örnekleri üzerinden, melankolik avangard ve şizofrenik avangard kavramları önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Avangard, isyan, üslup, melankolik avangard, şizofrenik avangard.

Avant-garde, Revolte and Style

Abstract

There has been a very close relationship between avant-garde, revolte and style historically and conceptually. In this paper these relationships have been discussed. Additionally, by focussing on the examples such as Franz Kafka and Fernando Pessoa, the notions of melancholic avant-garde and schizophrenic avant-garde are proposed.

Key Words: Avant-garde, Revolte and Style, melancholic avant-garde, schizophrenic avant-garde.

İzin verirseniz ben bugün somut olmaktan çok soyut bir isyandan söz etmek istiyorum. Dolayısıyla 68'den değil, ama onu da kapsama alanı içine alabilecek olan avangard kavramından bahsetmek istiyorum. Yani tarihsel olmaktan çok, kavramsal bir açıdan konuşmak istiyorum. Bunun da iki temel nedeni olabilir. Birincisi bir itiraf. Mesleki deformasyon. Felsefi bir dilden konuşurken sürekli olarak kavramsallaştırma eğilimi taşımak gibi. İkincisi ise bir umut. Çünkü kavramsal bir avangard, tarihin koşullarından en azından görece bir özerkleşmeyi ve dolayısıyla imkansız hala ve hep imkanın ufkunda tutabilmeyi işaret eder sanki.

Avangard'ın kendisi bir metafor zaten. Askeri bir kavram. Bir ordunun öncü birliklerini ifade ediyor. Bir askeri gücün en nitelikli, en zinde, en cesur, en yiğit, en gözüpek, en fedakar birliklerini anlatıyor. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren öncü sanatçıları eğretiyor. Askeri ve estetik anlamda avangard savunmadan çok hücumu ifade ediyor. Ya da en azından savunmaya geçmeden hemen önceki anı. Askeri olanla estetik olanın imkansız ortalaması siyaset belki de. Avangard aynı zamanda çok politik bir kavram.

İsyân Arapça kökenli bir kelime. İtaatsizlik, boyun eğmeme anlamı taşıyor. Otoriteye tepkisel. Karşı olma, karşı çıkma hali. Ayaklanma. Yani oturamama. Rahat duramama. Huzursuzluk.

Üslup da Arapça kökenli. Latince karşılığı stylus oluyor. İngilizce ve Fransızca'sı tahmin edileceği gibi Latince'den geliyor. Latince stil, Yunanca teknik ile yakın akraba oluyor. Önceleri "sert yüzeyleri kazıyarak çizmeye yarayan sivri uçlu bir nesne" anlamına gelen kelime, Fransızca'da "dolma kalem" anlamına gelen stylo şekline de bürünebiliyor.

Görüldüğü gibi her üç kavramın da kökeni oldukça çetin ceviz. Fiziği, gücü, iktidarı, mücadeleyi hatta neredeyse Nietzscheci bir "güç istenci"ni çağırıyor. En azından hiç de masum kavramlar değil. Ama aynı zamanda sanki bir zerafeti, inceliği, estetiği, plastiği ifade ediyorlar.

* 9-10 Mayıs 2008'de Galatasaray Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi ile İstanbul Psikanaliz Derneği'nin ortaklaşa düzenlediği "Gençlik ve Başkaldırı" başlıklı sempozyumda bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç Dr. Galatasaray Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

“Üslup, ruhun ifadesidir” diyor, Aytmatov. Buffon ise “Le style c’est l’homme-même” diyor. Yani üslup kişinin ta kendisidir. Birini diğerinden ayırt eden şey. Benjamin’in aura derken kastettiği gibi belki de. Biricik kılan neyse o. Buradan belki de tuhaf bir sonuç çıkarabiliriz. Üslubu olmayan bir avangard olabilir mi? Avangard zaten bir kendine özgülük hali değil midir? Peki hangi halis üslup biraz avangard değildir? Gerçekten üslup diğerinden farklı olmakta belirleniyorsa eğer. Yani uzun lafın kısası her avangard biraz üslup sahibi; her üslup biraz avangarddır zaten. Bu anlamda avangard yiğittir. Yiğittir çünkü cesurdur. Yiğittir çünkü kendine özgü bir yoğurt yiyişi vardır.

“Direnmek yaratmaktır.” diyor Gilles Deleuze. Avangardı anlatmak için çok iyi bir ifade. Avangard gerçekten her iki anlamda da yiğitse, herkes gibi olmama, olamama ise zaten başlı başına bir direniştir. “Gibi olmama” zaten bir yaratma hali değil midir? Direnmek bir isyandır. Yaratmak ise zaten üslup gerektirir. Avangard hem bir isyandır. Hem de bir üsluptur. Avangard üsluplu bir isyandır. Avangard isyankar bir üsluptur.

Deleuze’ün bir cümlesini daha paylaşmak isterim: “Çoğunluk hiçkimsedir, azınlık herkeştir.” Avangard azdır. Azınlıktır. Avangard bir azınlığın isyanıdır. Avangard bir azınlığın üslubudur. Heidegger’e de bir selam gönderelim. Herkes gibi olmak aslında hiçkimseleşmek değil de nedir? Herkes hiçliğin dibidir. Avangard herkesin içinde bir kimsedir. Hiçkimseye benzemeyen bir kimse. Hiçkimse gibi olmayan bir kimse. Her kim ise avangard, onun hem isyanı hem de üslubu vardır.

Avangard fedakardır. Militer avangard kendini ordusuna feda eder. Dolaylı olarak da çocuklarına. Artistik avangard ise belki de doğrudan gelecek kuşaklara. Avangardın çağında kolaylıkla hazmedilememesi doğaldır. Her avangard biraz erken doğumdur çünkü. Bir anlamda yarının bugüne uğraması. Yarının değerlerinin bugünde nefes alması. Avangard umuttur.

Avangard bir yolcudur. Yerleşik avangarda klişe denir. Avangard savunmaya geçmeden hemen önceki haldir. En iyi savunma hücumdur taktiği. Hatta varacağı yeri kesinlemeden yola çıkma cesareti. Ya da cehaleti. Cahil casareti. Avangard sürekli bir aşkınlık arayışıdır. Tatminsizlik. Yetinmeme. Daha iyisi. Avangard hep aşmak ister. Nedenini her zaman kendisi de çok iyi bilmese de. Onu avangard kılan bizatihi budur zaten. Varlıktan çok oluş gibi. Avangard aşmaya aşık olandır. Sahi, başka hangi dilde aşkınlık, aşk ile bu kadar akrabadır?

Avangard amansız bir potansiyeldir. Aristoteles’in dediği gibi, varlığa ve yokluğa eşit uzaklıkta olmak. Yıkarken yapmak. Yaparken yıkmak. Söylerken söylememek. Söylemeyerek söylemek.

Avangard kendi faniliğinin farkına varmayı da içerir. Son sözün asla söylenemeyeceğinin kabulü. Ama yine de söylemeyi denemek. Vazgeçmemek. Zaten yalnızca faniliğinin farkında olan biri şiir yazabilir. Belki de hatta konuşabilir.

Avangard olmak mevcuda mutlak yeni bir alternatif getirmek değildir. Avangard olmak mevcudun dışında olmak da değildir. Mevcut üniversitenin içinde ama ona mesafeli olabilirsiniz. Bu eleştirel mesafe sizin hayal ile gerçek arasında sürekli gidip gelerek yavaş yavaş inşa etmenizi sağlar. Bu mesafe sadece içeriksel değil, biçimsel bir mesafedir de aynı zamanda. Avangard bu sürecin bizatihi kendisidir. Avangardın yolu, yordamı, üslubu varlığına dahildir. Avangardı belirleyen sadece hedef değil, aynı zamanda yoldur. Kervan biraz da yolda düzülür.

Carl Schmitt’in *Siyasi İlahiyat* kitabının ilk cümlesi oldukça çarpıcıdır. “Egemen istisnayı belirleyendir.” Schmitt’e göre istisna her zaman kuraldan daha ilginçtir. Çünkü istisna bir toplum hakkında kuraldan daha fazla şey anlatır. Ona göre bir egemen, sistemin kendini risk altında hissettiğinde yasal düzenin dışına ilk çıkma iktidarına sahip olandır. Egemen kendi koyduğu kurallara uymak zorunda olmayandır. Bu anlamda olağanüstü hal, kural ile istisnanın zoraki evliliğidir.

Schmitt’in istisna ile kural arasında kurduğu ilişki avangard ile yerleşik sanat arasında da izlenebilir aslında. Geleneksel bakış avangardı hep istisnai sanat olarak ele alma peşindedir sanki. İstisnai sanat burada, gelip geçici, kalıcı olmayan, kalmaya gücü olmayan sanat anlamındadır. Oysa avangard tam da istisnanın sanatıdır. İstisnanın sanatı bir kez beden bulunca artık kural

hükümsüzdür. Başka türlü de olabileceği bir kez kanıtlanınca, olan olduğu gibi süremez. Avangard istisnadır ama kuralı alaşağı eder.

Avangard biraz da narsisttir. Döner, dolaşır ama eninde sonunda kendilikten feyz alır. Referansı kendindedir biraz. Ortalamadan bu kadar uzak olmasının bir nedeni de budur. Ama avangard sonuçta kendini yeni bir ortalama olarak önerir.

Narsist olmayan bir Tanrı düşünülebilir mi? Yarattıklarının aynasında kendini görmek isteyen. Mutlak tekliliğini aşıp kendinden bir öteki yaratan. Dünyanın haline bakıp, Tanrı'nın vicdan sahibi olduğu söylenebilir mi? Bazı Yahudi teologları soykırımdan sonra sürekli olarak kendilerine şu soruyu sordular: Buna izin veren bir Tanrı'ya hala inanmak mümkün mü? Vicdan nedir? Bendeki öteki. Kendiliğin ötekiler de göz önüne alınarak inşa edilmesi. Peki bir narsistin vicdan sahibi olması ne kadar mümkün? Narsist zaten ötekinde hep kendini görmek isteyen değil mi?

Tanrı da bir avangard belki de. Ya da avangard da Tanrı gibi yaratıyor. Hiçbir yaratma yoktan değildir aslında bu anlamda. Yaratmanın başlangıç noktası kendilikle bir hesaplaşmadır eninde sonunda. Tanrı yaratırken mevcudu yani yalnızlığını karşısına alır. Avangard da yaratırken mevcut dünyaya isyan eder. Her yaratı mevcut ile yetinmemeyi içerir.

Ünlü bir modern romancıya sormuşlar. Falanca romanınızda filanca niye böyle? O da yanıt vermiş: “Ben öyle istediğim için. Bu romanın Tanrı'sı ben değil miyim?” İşte size tipik bir avangard. Ne kadar da mütevazı değil mi?

Avangard, kelimenin bildik anlamıyla anormaldir. Normal olmayandır. Olamayandır. Avangard normu ihlal eder. Auto-nomos'tur bu anlamda. Kendi normunu kendisi koyar. Her avangard eninde sonunda normal ile anormal arasındaki sınırın ne kadar tarihsel, politik hatta keyfi olduğunu hatırlatır. Dolayısıyla değişmesinin ne kadar kolay olabileceğini. Foucault'yu hatırladım birden. Değişmez sanılan sınırlar, tanımlar bir anda değişiverir. Bir anlamda inceldiği yerden kopar. Foucault'nun bir söyleşisinde belirttiği gibi ellilerde psikiyatrinin bir hastalık olarak algıladığı eşcinsellik, yetmişlerde doğal bir cinsel tercih haline gelebilmiştir. Yani normal ile anormalin sınırı yerinden oynamıştır. Sadece yirmi yılda.

Bu noktadan itibaren iki büyük edebiyatçı üzerinden tartışmayı sürdürmek istiyorum. İlki Franz Kafka. İzininizle onun avangardlığını, *melankolik anormal* diye nitelendireceğim. İkincisi ise Fernando Pessoa. Onun avangardlığını ise *şizofrenik anormal* olarak adlandıracağım. Burada ne melankolik ne de şizofrenik, medikal sıfatlar olarak kullanılmamaktadır. Haddim değil.

Kafka fazla olduğu için değil, eksik olduğu için avangarddır. Kafka'nın dili minör bir dildir. Ama o minörlüğü bir doğa gibi yaşar. Zaten avangard olmak ürettiği dili bir doğa gibi yaşamaktır. Avangard tamamlanmışlıktan çok bitmemişliktir. Varmaktan çok yolda olmaktır. Yolun ta kendisidir. Jaspers'in “felsefe yolda olmaktır” demesi gibi, avangard da yolcudur. Un-heim-lich. Yuvasızlık. Bir tür evinde, yuvasında olmama, olamama durumu. Alışkanlıkların kesintiye uğraması. Rutinin çözülmesi. Bir otel odasında uyumak gibi. Daha doğrusu uyuyamamak. İnsomnia. Uykusuzluk. Huzursuzluk. Alışıldık olmayanın meşrulaşması. Anormalliğin normalliği. Avangard merkeze oynamaz ama merkezi kaydırır. Düzeni bozar. Huzuru kaçıır. Normal ile anormalin tanımını değiştirir.

Avangardın dili minör bir dildir. En geniş anlamda dil ama. Müzikse müzik, plastikse plastik. Majör dilden farklı olan bir dile yönelim. Avangardın en büyük tutkularından biri budur. Kafka'nın tarihsel minörlüğü Yahudi olmasından kaynaklanır. Prag Yahudi'sidir ve Almanca yazar. Kafka'nın edebiyatı minör bir edebiyattır. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi. Almanca'yı bir Yahudi gibi kullanır. Kafka Almanca'da bir kiracı gibi ikamet eder. Ev sahibi değildir. Yidiş, Doğu Avrupa Yahudilerinin dilidir. Almanca'da kiracı olan Yahudi'lerin dilidir. Kafka oluşun tarihselliği onu avangard yapar. Kafka başka türlü yazamayacağı için öyle yazar. Schönberg başka türlü besteleyemeyeceği için, o biçimde besteler. Picasso başka türlü resmedemeyeceği için o şekilde resmeder. Hakikati bir doğa olarak yaşayan, yaşayabilendir avangard. Yani minör. Yani ısmarla- ma minörlük olmaz. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi, “konuşmak, özellikle de yazmak, oruç tutmaktır.” Herkesin harcı değildir.

Ne demektir Kafkaesk? Kafka'nın yarattığı dünyanın sıfatıdır. Kafka'nın birçok yapıtı sinema-

ya aktarılırken siyah beyazdır. Kafka sanki hep puslu, karanlık ve gridir. Bu aynı zamanda Orta Avrupa'nın da rengidir. Belki de o dönemde tüm Avrupa'nın rengidir. Kafkaesk dünya pusludur, karanlıktır. Biraz da müphem bir dünyadır, belirsizdir. Her an her şey olabilir. Ya da hiçbir zaman hiçbir şey olmayabilir. Bir gün kalkarsın böcek olursun. Bir gün gelirler, seni alıp götürürler. Hiç sebepsiz. Kafka'nın dünyası bu dünyaya benzemez. Kafka'nın dünyası bu dünyanın mimesis'i değildir. Ama yine de bu dünyayı anlatır. Kafkaesk avangarddır.

Bir anlamda Kafka'nın satırları bir anormalin satırlarıdır. Zaten bunun adını Lukacs koymuştu: "Hastalıklı bir ruhun halisünasyonları." Kafka'nın hissettiklerini belki de ancak bir melankolik hissedebilir. Adeta bir baykuş gibi gece görür. Herkesin görmediğini görür. Herkesin hissetmediğini hisseder. Belki de bu yüzden yıllar sonra Lukacs kendisi de Kafka'nın hissettiklerini hissettiği bir gün, hapisten bir arkadaşına yazdığı bir mektupta aynen şöyle diyecektir: "Kafka war doch ein Realist". Yani Kafka gerçekçiymiş.

Nasip oldu ömrü hayatımda iki kez Lizbon'a gittim. Ne zaman bir Portekizliye Pessoa konusunu açsam, bana çoğunlukla "Ha, o şizofren şair mi?" diye tepki verdiler. Bu beni önceleri çok kızdırmıştı. Çok yüzeysel bir bakıştı bana göre. Böylesi büyük bir şairliğin yanında şizofren olmak nedir ki? Hölderlin de öyle değil miydi? Üstelik bu şairlerin "şizofren" olup, olmadıkları oldukça tartışmalı bir konudur. Ancak benim esas tartışmak istediğim bu değil.

Fernando Pessoa, 13 Haziran 1888'de Lizbon'da doğdu. Verem hastası olan babası, Pessoa beş yaşındayken öldü. Babaannesi Dionisia ağır bir akıl hastalığının kurbanıydı ve bir tımarhanede öldü. 1895'de Pessoa Güney Afrika'ya, Durban'a gitti. Çünkü annesi Portekiz'in Güney Afrika konsolosuyla evlenmişti. Öğrenimini bir İngiliz mektebinde yaptı. Üniversiteye yazılmak için Portekiz'e döndü ama derslere katılmadı. Hep Lizbon'da yaşadı.

8 Mart 1914'de ilk heteronymini (kökteş) Alberto Caeiro'yu yarattı. Onu Ricardo Reis ve Alvaro de Campos izlediler. Heteronymler kendiliğinden çıkan ötekilerdi. Onun içinde konuşan ve özerk bir yaşamları ve biyografileri olan şairlerdi. Pessoa neredeyse tüm Portekiz avangardını tek başına yarattı. Hep sade pansiyonlarda ve kiralık odalarda yaşadı. Yaşamı boyunca tek bir kere aşık oldu. Ophélia Queriroz, çalıştığı ithalat/ihracat şirketinde sekreterlik yapıyordu. Kısa ve yoğun bir aşkı. Yaşadığı sürece yazıları yalnız dergilerde yayınlandı. 30 Kasım 1935'de, Lizbon'da Sao Luis dos Franceses hastanesinde, büyük olasılıkla aşırı alkolün neden olduğu hepatit krizinden öldü.

Alvaro de Campos 15 Ekim 1890'da Algarve yöresinde Tavira'da doğdu. Glasgow'da gemi mühendisliği diploması aldı. Mesleği ile uğraşmadan Lizbon'da yaşadı. Bir transatlantik ile Doğuya yolculuğa çıktı. Kısa şiiri Afyonlama'yı bu gemiye ithaf etti. Dekadan, fütürist, avangard, nihilist oldu. 1928 yılında, belki de yüzyılın en güzel şiirlerinden birini, *Tütünçü Dükkanı*'nı yazdı. Eşcinsel bir aşk yaşadı. Ophélia ile nişanın bozulmasına neden olacak kadar Pessoa'nın yaşamına girdi. Uzun boylu, siyah ve düz saçları yandan ayrılmış, giyimi kuşamı kusursuz ve biraz snop, monokl kullanan Campos dönemin avangard akımının özgün tiplerinden biriydi: kültürlü ve kışkırtıcı, sinirli, nevrotik ve bunalımlı. 30 Kasım 1935'de, Pessoa ile aynı gün ve aynı yıl Lizbon'da öldü.

Alberto Caeiro da Silva, Fernando Pessoa'nın ve bütün heteronymlerin üstadı, 1889'da Lizbon'da doğdu, 1915 yılında taşrada öldü. Pessoa'nın babası gibi verem hastasıydı. Kısa yaşamını, hassas sağlığı yüzünden çekildiği Ribatejo'nun bir köyünde yaşlı bir büyük teyzenin evinde geçirdi. Hölderlin'in hikâyesine ne kadar da benziyor değil mi? Her çeşit tantanadan uzak bir yaşam süren, yalnız ve kendi iç dünyasında yaşayan bu adamın biyografisi üzerine söylenebilecek pek bir şey yok. Pessoa onu sarışın, solgun, mavi gözlü, orta boylu diye betimliyor. Görünüşte içli ve naif şiirler yazdı.

Ricardo Reis, 19 Eylül 1887'de Oporto'da doğdu ve bir Cizvit okulunda büyüdü. Doktordu ama yaşamını tıpla kazanıp kazanmadığını bilmiyoruz. Portekiz Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra kralcı fikirleri yüzünden Brezilya'ya sürgüne gitti. Duyumcu, maddeci ve neoklasik bir şairdi.

Bernardo Soares'in doğum tarihini de, ölüm tarihini de bilmiyoruz. Çok sade bir yaşam sürdü. Lizbon'da kumaş ithalat ihracatı yapan bir şirkette "muhasebe yardımcı"ydı. Hep Semerkand'ı

düşledi. *Huzursuzluğun Kitabı* adını verdiği lirik ve metafizik bir günlüğün yazarıdır. Pessoa onunla “Pessoa” adındaki bir lokantada tanıştı.

Pessoa, Portekizce’de “kişi, kimse” anlamına gelir. Ama aynı zamanda maske anlamına da gelir. İşin bu yönünü Pessoa’nın kıymetini en iyi bilenlerden, bir başka şair Octavio Paz’ın satırlarıyla anlatmak isterim:

“Onun gizemi adında saklıdır; Pessoa. Bu kelime Portekizce “kişi” anlamında olup, Romalı oyuncunun maskesi olan *persona*’dan gelmektedir. Maske, hayali kişi, hiçkimse: Pessoa. Onun öyküsü, günlük hayatının gerçekdışılığı ile hayalinin gerçekliği arasındaki gidip gelmelere indirgenebilir. Bu hayaller, yarattığı şairler olan Alberto Caerio, Alvaro de Campos ve Ricardo Reis ile Fernando Pessoa’nın kendisidir. İşte bu nedenle, hayatındaki önemli olayları hatırlamak pek faydasız olmamakla birlikte, bütün olaylarda bir gölgenin izlerinin olduğunu da gözlerden kaçırmamak gerekir. Gerçek Pessoa hep bir başkasıdır.”¹

Tarde, “birey toplumdan daha karmaşıktır”, der. Haklıdır ama ben olsam şöyle derdim. “Birey, toplumdan daha derindir.” Bu, şu anlama da gelir elbette: “Toplum bireyden daha yüzeyseldir.” O nedenle de bireyi anlamak, anlatmak çok daha zordur. Vico’ya göre insan ancak kendi yarattığını anlayabilir. Şöyle de denebilir belki: “kendimize benzeyeni daha kolay anlarız.” Pessoa’nın tekillikten çoğulluğa açılışı bu derinliğe dalma girişimidir aslında ve avangarddır. Sanatın, bilime üstünlüğünün anahtarı tam da burada gizlidir. Sanatçı, derine dalmaya cüret eder. Bizzat kendi deneyimlemek ister sanki. Belki de vurgun yemeyi göze alarak. Bilimci ise, derinliklere falanca aleti sallandırır. O kadar. Pessoa “çok kişiliktir” aslında. Her iki anlamda da. Birincisi, kişilik sahibidir. İkincisi, birden fazla kişiliği vardır.

Paz, Pessoa hakkında yazdığı muhteşem yazısının ilk cümlesinde “şairlerin yaşamöyküleri yoktur. Onların yaşamöyküleri yapıtlarıdır” der. Pessoa’nın asıl yapıtı ve onu avangard yapan şey şiirden çok şair yaratmasıdır. Daha önce Tanrı’nın bir avangard olduğunu söylemişim. Şimdi de Pessoa’nın Tanrı olduğunu söylersem beni dövmezsiniz herhalde.

“No light, but darkness visible”, der Pessoa. Yani, görülebilen ışık değil, karanlıktır. Avangard azdır. Eksiktir. Minördür. Aslında avangardın yaratıcılığı tam da buradan bileylenir. Pessoa’nın anormalliği ya da avangardlığı, şizofrenisini psişik olanla estetik olanın arasındaki ayrımın anlamsızlaştığı arsaya inşa etmesindedir.

Pessoa’nın kendisine de kulak verelim:

“Benim heteronymlerimin temeli, içimde varolan bir isteri çizgisindedir. Tam olarak isterik olup olmadığımı bilmiyorum. Ama bu bence daha çok benim kişiliksizleşme ve simülasyona olan eğilimimle açıklanabilir. Bu durum, sadece ve sadece benim zihnimdedir. Yani, benim gündelik yaşamımla ve diğerleriyle ilişkilerimle ilgili değildir.”²

Yani Pessoa’nın kişiliğinin çoğulluğunu bir psişik durum olarak değil, bir edebi tercih olarak da okuyabilmek gerekir. Başta söylediğim “ha o şizofren şair mi” lafının ıskaladığı işte tam da budur. Kişiliğin gerçeklikten edebi olana çekilişi. Pessoa kahramanlarını kendi içinde yaratmıştır. Yapıtının içinde değil. Kendisi bizatihi bir yapıttır. Açıkçası ben bundan daha iyi bir avangard tanımı bilmiyorum. Belki artık sıkıldınız ama, Tanrı ile avangard arasında bir ayrım yapmanın anlamsızlaştığı nokta tam da burasıdır.

Pessoa, “Benim vatanım Portekizce’dir” demişti. Portekizce’de ikamet etmişti ömür boyu belki de. İsyanını bu şekilde ifade etmişti. Üslubunda. Avangard isyanını üslubuna gömendir aynı zamanda. Pessoa isyanını dil ile değil, dilde yaratmıştır. Tam da Benjamin’in söylediği anlamda. Bazılarınız bunu bir kaçış, ricat olarak da okuyabilir elbette. Ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Minörleşebilmek en büyük isyandır. Kendi vatanını seçebilmek en büyük isyandır. Üstelik bunun bir tevazu olduğunu da sanmıyorum. Ne de olsa tevazu ile kibir arasında sanıldığından çok daha az bir fark vardır.

Marx, “İnsan ancak çözebileceği türden sorunları önüne koyar.” der. Avangard için hiç de öyle değildir. Avangard çözebileceğinden emin olmadıklarını da önüne koyabilendir aslında.

¹ Octavio Paz; “Fernando Pessoa: Kendisine Yabancı”, *Fernando Pessoa: 20. Yüzyılın Yalnızı*, Derleyenler: Adnan Özer & Rüstem Aslan, Everest, İstanbul, 2000, s. 2.

² Fernando Pessoa, “Letter to Adolfo Casais Monteiro”, *Fernando Pessoa: A Galaxy of Poets*, Jose Blanco (ed), Mirandela, 1985.

Marx'ın bu cümlesi bana hep onun tarih felsefesinin teleolojik boyutunu hatırlatır. Marx eğer tarihin içkin telos'unun bizi öyle ya da böyle sosyalizme götüreceğine inanıyorsa eğer, o bir avangard değildir. Ama eğer sosyalizmi, daha iyi bir hayat olduğu için, ideale daha yakın olduğu için öneriyorsa o halde avangarddır. Açıkçası ben hala bunların hangisinin hakiki Marx olduğuna karar verebilmiş değilim.

68 avangarddır. Özellikle de ikinci Marx anlamında. Tarihin değil, yüreğin telos'u anlamında. Zaten estetik ile politik her zaman akraba olmuştur. Özellikle de Alman geleneğinde. Estetizasyon deyince akla ilk önce botox değil, devrim gelmelidir aslında. Her ütopya estetikdir. Tıpkı bir yapıt gibi. Daha iyi bir hayat, daha iyi bir toplum ancak ve ancak estetik bir proje olabilir. Ütopya estetik ile politiğin aşkıdır. Ütopya avangarddır.

“İnsanlar anlaşıldı cihanın da sırrı yok.” der, Yahya Kemal. Şair her zaman haklıdır. Boynumuz kıldan ince. Ama şunu da eklemek isterim. Avangard bir yandan dünyanın sırrını çözerken bir yandan da dünyayı yeniden sırrına kavuşturmaya çalışandır bir anlamda. Avangard aynaya bakmaz, sırra ulaşmaya çalışır. Anlam bir keşiften çok bir icattır. Şair sırrı keşfe çıkıp sonunda icat edendir. Ne de olsa aynayı ayna yapan ardındaki sırdır.

Ahmed Adnan Saygun'dan Mahmud Râgıb Gazimihâl'e Mektuplar

Melih DUYGULU*

Özet

Ahmed Adnan Saygun'un ve Mahmud Râgıb Gazimihâl'in müzikoloji/etnomüzikoloji çalışmaları hakkında yaptığımız araştırmaların son on yıl içinde epeyce ilerlediğini ve elde edilen verilerin hayli yekun oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Her iki müzik adamının da son zamanlarda -tamamen rastlantılar sonucunda- ortaya çıkan kişisel belgelerinin bir kısmını görebilmek, bir kısmını da edinmek ve bunlardan yararlanmak şansına erişmiş bulunuyoruz. Saygun'dan Gâzimizihâl'e gönderilen 16 mektup 1929 ile 1949 yılları arasında Paris'te, İstanbul'da, Ankara'da ve Bursa'da yazılmış olup tamamı eski yazı ile kaleme alınmıştır. Saygun'un üslubunun günümüz Türkçesine çevrilirken kaybolacağı kaygısıyla mektupları yalnızca yeni harflere aktarmakla yetinip, günümüz Türkçesine çevirmeden ve ayrıca hiçbir bilgi ve yorum notu eklemeyen aynen yayınlamayı uygun bulduk.

Bir bestecinin meslek hayatının ilk otuz yılı içinde çektiği sıkıntıları, gelişen olaylar karşısındaki tutumunu, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzik politikaları üzerine düşüncelerini, kendisini yakın hissettiği bir dost ile neleri ne kadar paylaşabildiğini ve nihayet onun kişiliğini ve ruh halini, bu mektuplar aracılığı ile -bir nebze de olsa- anlamının mümkün olabileceğini düşünüyoruz. Bu türden belgelerin çeviri veya doğrudan yayınlanmasıyla Türk müzikolojisinin daha kapsamlı bir veri tabanına ulaşacağını da umut ediyoruz.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, Mahmud Râgıb Gazimihâl, müzik, etnomüzikoloji, mektuplar.

Letters From Ahmed Adnan Saygun To Mahmud Râgıb Gazimihâl

Abstract

It won't be uncorrect to say that the researches we have done about Ahmed Adnan Saygun and Mahmud Râgıb Gazimihâl's musicological/ethnomusicological works have a high progress during last ten years. We have -completely by coincidence- reached to the personal documents of both music men. Also we have had the chance to own a part of these documents and learn a lot from them.

Sixteen letters which were sent from Saygun to Gazimihâl between the years 1929 and 1949, were written with old alphabet in Paris, İstanbul, Ankara and Bursa. Considering that Saygun's manner of explaining will be lost during the translation these letters to today's Turkish, we have kept the original language and we have added no additional information and comments to keep and publish the texts as original.

By the help of these letters, we are hoping to understand better about the difficulties which a composer came through during the first thirty years of his life, his ideas about the politics of music in the first years of the Turkish Republic, how he shared his life and problems with a close friend and of course his personality and moods. We also hope that by translating important documents like these, Turkish Musicology will reach a wider and detailed database.

Key Words: Ahmed Adnan Saygun, Mahmud Râgıb Gazimihâl, music, ethnomusicologi, letters.

Giriş

Teknolojinin hayatımızda bu denli yoğun yer almadığı dönemlerde insanların birbirleriyle mektup aracılığı ile haberleştiklerini biliyoruz. Aslında mektup yalnızca bir iletişim aracı olmakla kalmamış, bir edebî tür olarak hayatımızda derin izler bırakmış, bunun yanı sıra edebiyat, tarih, hukuk, sosyoloji gibi sosyal bilim dallarının bilgi dağarcığına katkıda bulunmuş bir yazı türüdür. Aynı zamanda yazıldığı devrin siyasal, kültürel, sosyal özelliklerini bünyesinde barındırması bakımından da belgesel bir niteliğe sahiptir. Çeşitli bilim dallarının mektuplar aracılığı ile “özel bilgiye” ulaşmaları sayesinde, mektup, günümüzün bilim çevrelerinin aranan bir bilgi kaynağıdır. Bu türden bilgilerin resmi arşivlerde yer al(a)mamalarından ötürü, dönemin fikir hayatını olduğu kadar insanın ruhunu da mektuplarda bulmak mümkündür.

Bizde mektup yayımlama işi -çeşitli sebeplerden ötürü- Batı dünyasında olduğu kadar gelişmemiştir. Buna rağmen, siyasî, askerî, hukukî, nitelikli mektuplar adeta tarih belgeleri olmaları nedeniyle zaman zaman yayın dünyasında boy gösterebilme şansına kavuşmaktadırlar. Ayrıca bazı yazarların edebî değeri yüksek bir kısım mektuplarının da yayın hayatımızda örnekleri bulunmaktadır.

Türk müzikolojisinin, yazılı belge bakımından eksikleri olan bir disiplin görünümünü sergilemesine karşın, geçtiğimiz yüzyıl içinde yaşayan bazı müzisyenlerin ve münevverlerin mektuplarında yer alan “müzikolojik bilgi birikimi” bakımından hayli zengin bir disiplin olduğu söylenebilir. Bilhassa Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını ve bu politikaların uygulanma biçimlerini, kadro hareketlerini, kurumsallaşma sürecini, hatta müzik terminolojisi ve ses sistemleri gibi teknik konuları, bu mektupların içinde bulmak mümkündür.

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Mahmud Râgıb Gazimihâl (1900-1961) modern Türk müzikolojisinin oluşturulmasında büyük çaba göstermiş ve katkı sunmuş iki seçkin müzik adamıdır. Her ikisi de müzik tahsilinin önemli bir kısmını yurt dışında tamamlamış, bu yıllarda başladıkları beste çalışmalarının yanında müzikoloji çalışmalarını da buna paralel olarak sürdürmüşlerdir. 1920'li yılların ortalarında Paris'te tanışan Saygun ve Gazimihâl aynı hocanın (Eugène Borrel) öğrencileri olmanın yanında aynı fikrî zeminde birleşmeleri sayesinde kısa sürede arkadaş olmuşlar, bu arkadaşlık bir süre sonra dava arkadaşlığına, sonrasında da dostluğa dönüşmüştür.

Ahmed Adnan Saygun'un ve Mahmud Râgıb Gazimihâl'in müzikoloji/etnomüzikoloji çalışmaları hakkında yaptığımız araştırmaların son on yıl içinde epeyce ilerlediğini ve elde edilen verilerin hayli yekun oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Her iki müzik adamının da son zamanlarda -tamamen rastlantılar sonucunda- ortaya çıkan kişisel belgelerinin bir kısmını görebilmek, bir kısmını da edinmek ve bunlardan yararlanmak şansına erişmiş bulunuyoruz. Mahmud Râgıb Gazimihâl gibi çok çeşitli konularda eser vermiş bir müzikologun yayımlanmamış -ve/veya bilinmeyen- yazılarının veya kitaplarının nerede, ne zaman karşınıza çıkacağı belli olmuyor... Gün geçmiyor ki yeni bir belgeyle karşılaşmayalım... İşte bu makaleye konu olan mektuplar da böylesi bir rastlantının sonucu ortaya çıkmış ve tarafımıza intikal etmiş bulunuyor.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın emekli öğretim görevlilerinden Sayın İleriş Sun yaklaşık dört yıl önce okulun merdivenlerinde bize, babası Sayın Muammer Sun tarafından kendisine verilen bir dosyadan bahsetmişti. Dosyanın Gazimihâl tarafından -yine Gazimihâl'in ilk öğrencilerinden olan- Muammer Sun'a verildiğini ve içinde Adnan Saygun'un mektuplarının olduğunu da bir not olarak belirtmişti. Ancak dosyanın içindeki mektupların ve bazı diğer belgelerin eski yazı ile yazılmış olmasından ötürü okuyamadıklarını, dolayısıyla içeriğini bilemediklerini söyledi. Mektupları Latin harflerine çevirerek kendisine ilememiz halinde bahsi geçen dosyayı bize verebileceğini de sözlerine ekledi. Zaman oldukça çevirip kendisine ileteceğimiz sözünü verdikten kısa bir süre sonra dosyayı bize elden teslim etti.

Bu dosyanın içinde, -sonradan plastik ince dosyalara konulduğu anlaşılan- dört adet zarf, bu zarfların içinde de tamamı Adnan Saygun ile bir şekilde ilişkili olan fotoğraflar, mektuplar, broşürler karışık biçimde duruyordu. Bu, Gazimihâl'in unutulup gitmiş kitap taslaklarından birisiydi. İçeriğinden anlaşıldığı kadarıyla, Saygun hakkında kitaplaştırılmak üzere (Belki bir Saygun biyografisi?!) toplanan malzemelerden oluşuyordu. Görünen o ki, Gazimihâl bize yine bir sürpriz yapmıştı.

Zarflardan birinde bu makaleye konu olan 19 adet Ahmed Adnan [Saygun] imzalı mektup bulunuyordu. On altısı Gazimihâl'e birisi hocası Eugène Borrel'e diğeri ise Refik adında bir kişiye yazılmıştı. Borrel'e ve Refik Bey'e yazılan mektubun bu dosyaya nasıl dahil olduğunu bilmek mümkün değil. Diğer bir mektup ise Bartın Orta Okulu Müzik Öğretmeni Rahmi Okan'ın Gazimihâl'e gönderdiği mektuptur ki anlaşılan bu da diğerlerinin arasına karışmıştır. Saygun'dan Gâzımihâl'e gönderilen 16 mektup 1929 ile 1949 yılları arasında Paris'te, İstanbul'da, Ankara'da ve Bursa'da yazılmış olup tamamı eski yazı ile kaleme alınmıştır.

Aslında özel arşivimizde yer alan Mahmud Râgıp Bey'e gönderilmiş çok sayıdaki mektup arasında, Saygun'a ait olanların sayısı azımsanamayacak miktardadır. Elbette bu mektupların içeriği de son derece önemlidir; ancak biz bu dosyadakilerin özel olarak bir araya getirilmiş mektuplar olma ihtimalleri bulunduğu kanaatindeyiz. Gazimihâl bunları tasarlamış olduğu "Saygun kitabı" için bir araya getirmiş, mektupların içeriğinden bir sonuç çıkarmaya çalışmak istemiş olabilir. Tabii ki bu tamamıyla bizim var saydığımız bir durumdur. Bu sebeple de dosyadaki bu mektupları, arşivimizdeki diğer mektuplardan ayrı tutmak suretiyle ve dosya bütünlüğüne sadık kalarak, kendi bütünlüğü ve bağlamı içinde yayımlamayı uygun buluyoruz.

En eskisi yaklaşık seksen yıl önce kaleme alınan bu mektupların dilinin eskiliği muhakkaktır. Buna rağmen Saygun'un üslubunun günümüz Türkçesine çevrilirken kaybolacağı kaygısıyla mektupları yalnızca yeni harflere aktarmakla yetinip, günümüz Türkçesine çevirmeden ve ayrıca hiçbir bilgi ve yorum notu eklemeden aynen yayınlamayı uygun bulduk. Mektuplardaki bazı özel isimler ve yer adları orijinal metinde Latin harfleriyle yazılmıştır; bu yazımlarda bazı imla sıkıntıları olmasına rağmen yazının orijinalliği korumak bakımından bunları da düzeltme yapmaksızın aynen aktardık. Birkaç kelime üstü çizili veya mürekkebinin akması nedeniyle okunamadığından, bir kelime de ağır hakaret içerdiğinden köşeli parantez içinde soru işaretiyle verilmiştir.

Bir bestecinin meslek hayatının ilk otuz yılı içinde çektiği sıkıntıları, gelişen olaylar karşısındaki tutumunu, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzik politikaları üzerine düşüncelerini, kendisini yakın hissettiği bir dost ile neleri ne kadar paylaşabildiğini ve nihayet onun kişiliğini ve ruh halini, bu mektuplar aracılığı ile -bir nebze de olsa- anlamanın mümkün olabileceğini düşünüyoruz. Saygun'un Gâzımihâl'e yazdığı bu mektuplarda her iki kişinin özel hayatını içeren pek çok öge bulunmaktadır. Bu mektupların, kişilerin özel hayatına ait mahremiyeti orta yere çıkarmaktan çok, adı geçen müzik adamlarının hayatlarından hareketle Türkiye'deki müzik kültürünün geçirdiği aşamaları ortaya koyacağına inanıyoruz. Bu türden belgelerin çeviri veya doğrudan yayınlamasıyla Türk müzikolojisinin daha kapsamlı bir veri tabanına ulaşacağına da umut ediyoruz.

Mektuplar

18 Kânûn-ı evvel 1929 Pari

Aziz kardeşim

Sana bu defa şu mektubu gönderirken çok müteezzî oluyorum. Fakat vaziyetimi izah etmeyi doğru buldum. Bizim geçen seneki vaziyet tabii hatırındadır. İşte ben şimdi ondan daha fena bir haldeyim. Eugène Borrel'e aylık verme zamanı geldi geçti, ikincisi gelmek üzere bende yemek için beş para yok. Daha ucuz ve rahat diye otelden ayrılıp Glasiere'de bir kadının yanına geçtim. İkinci aylığı veremedim. Kadın geçen gün istedi. Tabii yok. Berbat bir haldeyim. Türkiye'de para artırmak imkânı olamamıştı.

Geçenlerde İzmir'den bir miktar para aldım. Fakat onu da mektepteki org saatlerinin ve piyanonun kirasına yatırdım. Çok feci bir haldeyim. Benim bu halde kalmamı tabii istemezsin. Senden ricam eğer kâbilse bu mektubu alınca mümkün mertebe süratle, hiç olmazsa, geçen sene kararlaştırdığımız şekilde beş yüz frank gönderirsen çok iyi olur. Sana böyle para mektubu yazmak istemezdim. Fakat ne yapayım ki sefil bir haldeyim. Çok rica ederim ayın birine kadar göndermeye gayret et ve bana mektup yaz.

Selamlar

İmza

Adresim: A. Adnan

26 ue Vergniaud

Paris (13)

18 Kânûn-ı evvel 1929 Pari

Kardeşim

On gündür Paris'teyim. "Porte d'orloom" deki eski oturmuş olduğum otele yerleştim. Odama org çalışmak için "pedalye" de aldığım için geniş bir oda aramak icap ediyordu. Yalnız piyano olduğu zamanlar yeni oda bulmak ne kadar müşkül olduğunu biliyorsun. Ne ise artık orada kalacağım. "Borel"lere gittim ve derse başladım. Ona göndermiş olduğun mektubunda beni sorduguna ve selamlarına teşekkür ederim. Skolaya da devam ediyorum.

İzmir'de iken bir kartını da almıştım. İrfan ben oradayken döndü. Onunla aramızda olan he-sabı ben tesviye ettim. Ulvi'nin konservatuvarla alakası kalmamış. Konservatuvarda muayyen bir zamanda accesites rix almak lazım iken o hiçbir şey almadığı cihetle çıkarılmış. Şimdi Türkiye'ye dönecek. Cevap bekliyor. Diğerleri de dönecekler galiba. Cezmi aseingnemant imtihanını geçti.

Buraya ait haberler bunlar. Paris yine bildiğin gibi. Eski otele hiç gitmedim. Konserler başladı. Tabii gidiyorum. İstanbul ne alemde? Sabri Bey'i hiç gördün mü? Bana çok kızıyor mu? Eğer öyle ise söyle ona sakın kızmasın. Doğru bir iş yapmış olmaz. "Yung" orada mıdır? O bir orkestra teşkil etmişti zannederim. Hâlâ devam ediyor mu? Cemal Reşit burada imiş. Teşrin-i sâni'de sen-fonisi çalınacakmış. Ekrem ve Ulvi geçen gün kendisini konserde görmüş ve konuşmuşlar. Başka yazacak bir şey yok.

Hürmetler

İmza

Adresim:

127 Boubevard Brune

Paris (XIV)

26 Mart 1935 Moda

Azîzim Mahmut

Mektuplarını memnuniyetle alıyorum. Ankara havadislerini filhakika yalnız gülmek için okuyorum. Hele kontrpuan imtihanı pek hoş. Benim dersime Necil Bey vekâlet ediyor. Ben boş geçiyor zannediyordum. Konserlerin muntazaman devam ettiğine de çok memnun oldum. "Hindemit" in -rapor vermek için değil, gezmek için veya kolayca bizlerle temas etmesi ve memleketin istifadesi için- Türkiye'ye gelmesi de iyi. Altmışlık Rus şefi de iyi. Fakat ne yazık ki ben orada olamayacağım. Ben iyi olduktan sonra gelmeleri daha hoşuma giderdi. Bir iki gün evvel gazetede okudum: Büyük bir Rus musiki ve tiyatro heyeti memleketimize gelerek konserler verecekmiş. Bu da güzel... Memlekette içten ve dıştan musiki hareketleri var. Ancak bu hareket, hareket-i arz gibi etrafı harabeye çevirmesin. Âmin.

Ankara kompozitörleri faaliyetler mi? Tabii kompozitör eserleri ile musiki abideleri kuracak ama, bizimkiler ekseriya Nasrettin Hoca'nın hikâyesinde olduğu gibi hareket ediyorlar. Yani me-sela minare yapmak için evvela kuyu kazıp sonra onu tersine çevirmeyi düşünüyorlar. Ancak bu usulün her zaman pek iyi olmadığını dünkü gazetede bir misal ile öğrendik. Zavallı bir adam hakiki bir kuyuyu kazarken toprak çökmüş ve altında kalan adam kurtulamamış. Dua edelim ki sanat adamları için de vaziyet böyle olmasın. Amin...

Rusya için Necip Milli Bey'den ikinci bir mektup aldım. Nisan sonlarında veya Mayıs'ta gidi-lecek diyor. Fakat sen eğer sen kendini bu listeye idhâl ettirmezsen çok yazık. Ankara'da olsay-dım beraber uğraşırđık. Rus Sefareti'ne tekrar sorarak vaziyeti anlaya ve anlatabilirsin.

Bu günlük bu kadar. Sırrı Bey'e selamlar.

İmza

9 Teşrin-i evvel 1936 İstanbul

Mahmut'cuğum

Konservatuvarda vazifeye lafzen başladım. Fakat daha derse girmedim. İnşallah salıya... Yusuf Ziya ile konuşuyoruz da seni buraya getirmekten bahsettik. O da çok arzu ediyor. Ancak ge-lecek bütçeye kadar haber lazım gelecek. Dün valiye gittim. Beni çok iyi kabul etti ve benden bir çok şeyler beklediğini söyledi. İnşallah burada sükûnetle çalışma imkânını bulurum. Şimdilik yazacak bir şey yoktur.

Mecmua işini konuştum Yusuf Ziya ile... Bir konservatuvar mecmuası çıkaralım diyor. Ben de bu mecmuayı konservatuvara mâl edelim dedim. Gelecek seneye bu husus için bütçeye para koyalım dedi. Zannedirim ki bu tasavvurumuz da iyi bir neticeye erecek. Sırrı'ya mektup yazacağım. Kendisine ve hanımına selamımı söylersin. Mediha'ya da mektup gönderiyorum. Bir tane de orta mektebe yazmıştım. Nerede kaldığını bilmiyorum. Ya Nâhit'lerde ya sizde tahmin ediyorum. Senden ricam bu mektubu hemen kendisine vermekliğindir. Selamlarımı gönderirim Mahmut'cuğum.

Adresim

İstanbul Konservatuvarı Armoni Profesörü

hattâ Armoni ve Kompozisyon Profesörü

13 Teşrin evvel 1936 İstanbul

Mahmut'cuğum

Mektubunu memnuniyetle aldım. Senin işini benim işim gibi takip edeceğimden emin olabilirsiniz. Dün yine Ziya Bey'le senden bahsettik. Onu da tamamen ikna ettim. Ancak gelecek ders senesine kadar sabır icap edecek.

Ben derslere başladım. Şimdiki halde bir "Armoni Konturpuan" bir miktar da armoni talebem var. Esasen talebenin hepsini görmüş değilim. Uzun zamandır ders okunmadığı cihetle birçoklarının mâlumâtı yokmuş. Hepsi gelirse yirmi beş otuz olacak.

Mecmua işini iyi bir sûrette halledecek gibiyim. Bu işi birkaç gün zarfında halledebilirim neşriyata başlarız. Ancak mecmuadan ikimizin mes'ul ve alâkadar olmamız gâye için iyi olur. Sâhib-i imtiyaz Nurettin'di zannedirim. Tabii yine o kalır. Serkis'e gidip konuşacak ve esas masrafları tespit edeceğim. Bu suretle mecmuanın sahibi sen ve ben oluruz. Ve bir ideal mecmuayı kurmaya çalışırız. Bu hususta sana birkaç gün sonra daha izahat veririm. Sen de neler yazacağını düşün. Yazılacak yazılar hakkında düşüncelerimi de ayrıca yazırım. Sen de bana bildir. Senin adresini Halk Fırkası'na verilmek üzere mektup ve makbuzlarımla gönderiyorum. Onları senin ayrıca benim dört kitabımla birlikte fırkaya vermeni rica ederim. Bu suretle parayı alabileceğiz.

Ben henüz ev aramakla meşgulüm. Eşya da yolda. Bir defa yerleşebilsem çalışmaya başlayacak ve bir çok iş çıkarmağa çalışacağım. Babamın gönderdiği kitaplar şunlardır: Historie de la Musicale 2 Cilt. Les Origines du Chant Romain. Birini biliyorsun. İkincisi çok şayan-ı dikkat bir kitap. Kocaman bir şey. Benim mevzularım için de çok işe yarayacak. Babamın bana daha başka kitaplar da göndereceğini umarım. Sırrı'ya ve hanımına selam. Sana da selam eder, mektuplarını beklerim.

Yusuf Ziya'nın selamı var.

Necil'e benim göndermiş olduğum yüz kitabı mektebe satıp satamadığını da sorup bana bildirmeni ayrıca rica ederim.

imza

21 Teşrin evvel 1936 İstanbul

Kardeşim Mahmut

Mektubunu memnuniyetle aldım. Selamlarını tebliğ ettim. Ziya Bey'le senin vaziyetini bir münasebetle yine konuştuk. Önümüzdeki seneye kadar sabretmekle her şeyin yoluna gireceğini ve seninle beraber üçümüzün folklor vadisinde burada el ele vermekliğimizin çok iyi neticeler vereceğini tekrarladık.

Ben henüz yerleşmiş olmadığım gibi eşya da ambardadır. Bu cihetle -yanımda götürmek üzere ayırdığım halde, dikkatsizlikle Mediha ve Günhan'ın diğer eşya arasına karıştırmış oldukları kompozisyonlarımla ele geçirmek ve istediğin kısımları kopyacıya vermek kâbil olamadı. Ancak Halk Fırkası'ndan alacağım parayla evi tutup eşyayı nakil etmenin mümkün olacağını görüyorum. Bu itibarla senin bir defa fırkaya uğrayıp bunu tacile gayret etmeni rica ederim. Aksi takdirde ev tutup birleşmek benim için adım-ül-îmkân gibi görünüyor.

Mecmua işine gelince, Halk Fırkası'na (140) adet satılabileceğini biliyorsun. Mediha'nın ağabeyi vasıtasıyla İş Bankası ve Yerli Mallar Pazarları'nın ilanlarına tesir etmek mümkün oluyor ki, bu da ayda on beş yirmi lira getirecek. Bu suretle her nüshaya ait masraf temin edilmiş olacak. Buna senin oradaki ve Ziya Bey'in -söyleyişine göre- buradaki satışları ilave olunursa, hatta ihtiyat olarak bir miktar para ayırmak bile kabil olacak. Ancak bu işe başlayabilmek için evvela

yerleşmek icap ediyor. Bu derbeder vaziyette hiçbir iş göremeyeceğimi anlıyorum. Serkis'i henüz görmüş değilim. Birkaç gün sonra kendisini arayacağım.

Konservatuvarda geçen gün Doktor Subhi ile konuştum. Eserinin üçüncü cildinde halk türkülerinden de bahs edeceğini söylemesi üzerine bu babdaki fikrini sordum. Cevap ma'lumun olduğu üzere bunların gayet iptidai şekiller -yani şehir musikisi dediği alaturkaya nazaran- olduğu mahiyetindedir. Bu musiki güya Asyâ-yi vustâ'dan gelmiş. Orada tesadüf edilmiş, daha doğrusu pek tabii olarak kullanılan pentatonik diziler hakkındaki fikrimi sormaklığım üzerine "Böyle bir şey yoktur?!" cevabını verdi.. Bunlar ne kadar zavallı adamlar; çizmeden yukarı çıkmasalar iyi olurdu. Benim soruşum esasen kat'iyyen müdâvele-i efkâr mahiyetinde olmayıp, sadece zavallılıklarını bir kere daha, yakından anlamak içindi.

Selamlarım kardeşim.

Sırrı'ya ve refikasına selamlar

İmza

5 Mart 1937 İstanbul

Mahmut

Kırşehir türküsü münasebetiyle yazmış olduğun mektubu aldım. Sana türküyü gönderiyorum. İshak Refet Bey'e verirsin. Gerçi âdi bir kağıda yazılmıştır. Ama kusura bakılmasın. Mukabilini bana konservatuvar adresime göndermelerini söylemeni rica ederim. Yalnız bu gönderilecek şeyler de biraz değmesi icap eder kanaatindeyim. Âdi kağıda yazılmış diye azıcık bir şey göndermeye kalkmasınlar fırka zengindir. Mahsus teksesli gönderiyorum birkaç sesli öğrenmek icap eder de karıştırırlar diye. İcabında başka türlü tanzim olunabilir.

Ben elhamdülillah iyiyim. Sana ve Sırrı'ya selamlarımı gönderiyorum.

İmza

17 Nisan 1937 İstanbul

Mahmut'cuğum

Ne oldu? Yine sesin sedân çıkmıyor. Galiba mukâbele-i bil-misil yapıyorsun. Fakat hayrettir, sana mektup yazdım ve yazıyorum bütün tembelligime rağmen. Fakat bu defâ senden ses çıkmıyor. Demek cevapsız bırakmak sûretiyle bana bir ders vermek istiyorsun. Böyle ise teşekkürler. Artık tatil de geliyor. Fakat bu tatil seni aramayacağım. Çünkü sen benimle konuşmayı ancak ârızî ve mecbûrî telâkki ediyorsun. Bunu son İstanbul seyahatin gayet bariz bir sûretle gösterdi. Ben ise böyle telâkki etmemiştim. Bu itibarla buradan da dersimi almış oldum. Görüyorsun ki bana her sahada ders veriyorsun.

Vanda Lanrodoska'nın senin ve benim broşürlerimizin Fransızca hülâsasını istediğini Paris Sefarethanemiz İstanbul Konservatuvarına bildiriyordu. Sana da konservatuvar mektup sûretini gönderecekti. Her halde almış, hatta cevap bile vermişsindir. Ben hâlâ bir cevap veremedim. Ziya Bey'in dans heyetleriyle temas etmek üzere Bükreş ve Budapeşte'ye gideceğiz. Bu sabah gazete de okudum. Hadi hayırlısı! diyelim. Nasıl sen de burada olsaydın her halde danslarla alakandan dolayı sen de gidebilirdin. İşte öyle Ankara'da Dil Cemiyeti'nde oturur, mektepte de sözüm ona hocalık edersin. Tabii lâtıfe.

Mektebin reklamını yapmayan da kalmadı değil mi? Her an her dakika gazetelerde okuyabilirsin. Baş makale mi istersin, beyanat mı röportaj mı... Fakat senin sesin niçin çıkmıyor. Yoksa [?]da sen de yazıyor musun? Maalesef o gazeteyi okumadığım için yazılarını takip edemedim. Fakat seni çok sevenlerden işittiklerime göre bizim sol cepheden sağa temayül göstermekte imişsin. Ona "hadi hayırlısı" deriz.

Mahmut'cuğum yâhu şu benim Kırşehir Türküsü ne oldu? Elli liranın hayali ile mest iken bu tatlı bir rüya gibi gelip geçecek mi? İshak Rafet'e rica ederim sor da şunu ta'cil etsin çünkü çok ihtiyacım var. Bir an evvel alırsam çok memnun olacağım. Nurettin'e, beni evimde aramak lûtfunda bulunmuş olan Nurettin'e çok selamlarımı söylemeyi unutmazsın tahmin ederim. Sırrı'ya ve ailesine de çok selam gönderirim.

Sana da bol bol selam. Yâhu sakın dostunu unutma günün birinde ilazım olur.

Ahmed Adnan

İmza

13 Nisan 1938 İstanbul

Kardeşim Mahmut

Mektubunu dün aldım. Filvâki Mehmet'e bundan evvel iki mektup yazmıştım. Gerek müşterek olarak gerek Mehmet'in ayrıca yazmış olduğu mektuplarınızda vakitsizlikten ısrarla bahsedişinizin de beni üzmüş ve kırmış olmasını tabii karşılamalıydınız. Mehmet'e yazdığım mektup ricalarımın böyle dostların kıymetli vakitlerini gasp edeceğini düşünmedim demiştim ve sizler için sebebiyet verdiğim üzüntüleri nasıl telâfi edeceğim diye düşünüyorum. Mektubunu okuyunca ıstırabım tahaffûf etti ve arkadaşlarım için ben her ricayı bir emir telakki ettiğim gibi senin de ricalarımı hüsn-i telâkkî ettiğini yazılarından anladım ve biraz müsterih oldum. Gerçi şu son zamanlarda sana aşırı derecede ricalarda bulundum. Fakat bu hususta hep yakın arkadaşlığı-mızdan cesaret almıştım.

Bartok'un kitabı ile Petrafon'un risalesini mektupla aynı zamanda postaya veriyorum. Şerif Bey'in kitabını da yarın göndereceğim. Çünkü ona ayrı bir paket yapmak icap ediyordu. Bartok'tan maalesef bir satır yazı dahi alamıyorum. Kayınbiraderim üç aylık bir Avrupa seyahati yaptı ve yeni döndü. Seyahat esnasında Peşte'de iken Bartok'u, Paris'te iken de Borel'i ziyaret etmiş her ikisi ile de uzun uzun konuşmuşlar. Bartok Anadolu seyahatlerine ait olarak bir mecmuaya yazdığı makaleden bir extreit yapmış. Makale İngilizcedir. Kayınbiradere bundan bir tane verdiği gibi, bana o zamanlar bir tane göndermek üzere (yani üç ay evvel) üstüne ithafı yazarak hazırlamış. Ben mezkur makaleyi almadım. Ya göndermedi, ya kayıp oldu. Ma'mâfih kayınbiraderdekini okudum. Zannederim radyoda vermiş olduğu (o zamanlar) konferansın tercümesidir. Seyahatin hikâyesi... Oldukça Sprituel yazılmış. Şâyân-ı dikkat noktalar bizim Kozanoğlu ile bir Macar melodisini, keza bir türkümüz ile diğer bir Macar türküsünü -aralarındaki büyük müşabeheti tebaruz ettirmek üzere- mukayese etmiştir. Ayrıca Anadolu'da saf pentatonik kudretini ve ona mukabil Macarlarda daha ziyade Eolyen ve Doryen gibi makamlara yakınlık olduğunu söylüyor. Bu husus bizce de müsellemdir. Ancak "Mürekkep dizi nazariyesi" isbat ve kabul edildiği taktirde vaziyet münasebetler daha ziyade tebellür etmiş olacaktır kanaatindeyim.

Kitabım hakkında Borel'in mütalâası müspet. Bunun için "trés intersent", "trés neusisi" tabirlerini kullanıyor. Baştan aşağıya tetkik etmiş. Türküler üzerinde durmuş. "Horon" hakkında bazı mütalaalar serd etmiş. "Horon" tabirinin Yunanca "Huzusi"nin aceusetif şekli olduğunu yazıyor. Ve Yunanca tabirin bu surette oralarda kullanılması ihtimalini ileri sürüyor ki bu hususu ben zaten zikretmişim. Borrel makaleyi de şâyân-ı dikkat bulmuş. Pentatonik mürekkep diziler izahını da üstünde durmaya değer şâyân-ı dikkat bir izah olarak görüyor. Bunlardan başka benim "Manastır Türküsü" ile "Taş Bebek"ten bir kısmı da gördü. Bunları da iyi bulmuş. Bunlar için şöyle diyor: "Hülâsa bu yazılar çok dikkate şayandır, bunların Ankara'da veya İstanbul'da anlaşılacaklarını ummam, fakat ne ehemmiyeti var, sen kendi yolunda yürümeye devam et. Bunlardan evvel ve sonra bazı kıymetli nasihatler veriyor ve işaretlerde bulunuyor.

Makaleyi senin de beğenmiş olmana memnun oldum. İşte böyle bir yoksulluk ve takdirsizlik, ve teşviksizliğe rağmen uğraşıyorum. Ülkü'de senin kitap hakkında çıkmış olan yazı ile senin cevabını okudum. Hakikaten güzel bir ders vermişsin. Şarlatanlara artık tahammül edemiyorum. Yâni müsamaha edemiyorum ve edilemez. Yapılacak yegâne şey böyle insanların münasebetsizliklerini hemen yüzlerine vurmaktır. Herkes boyunu ve haddini bilmeli.

Bu gün konservatuvarda Mesut Cemil, Vahit Lütfi'nin bir makalesinden ve Cumhuriyet'teki cevabından bahs etti. Her ikisini de henüz okumuş değilim. Ona nazaran Vahit Lütfi'nin iddiaları pek garip. Onun malum polifonik ilahi misalinin musiki noktasından tahlilini yapmamı ve onu yeni yazacağı makalesine koyacağını söyledi. Yani rica etti. Bir defa yazıları okuduktan sonra bu hususta bir karar vereceğim.

İstidamın mektebe havale edildiğini yazıyorsun ve onların bana yaptıklarından utandıklarını yazıyorsun. Bunu nereden anladığını ilave etmemişsin. Bartok'un kitabında şu mütalâa da var: Macar melodileriyle daha ziyade Eolyen ve Doryen [eski Frijyen] arasında yakınlık olduğu ve saf pentatonik melodilerin bulunmadığını söyledikten sonra bu dizilerde pentatonik dizilerin "transformation"u olmasının gayr-ı mümkün olmadığını da ilave ediyor. Bu suretle kapalı bir suretle benim mürekkep dizi nazariyemi tasvip ediyor demektir.

Mehmet'e ve çocuklara çok selam ve sevgiler. Gözlerinden öperim.

İmza

Mektuplarını matbaaya gönderme çünkü oraya uğramıyorum.

1 Mayıs 1938 İstanbul

Kardeşim Mahmut

Mektubunu memnuniyetle aldım. Mond müzikallerden bana dört tane gelmişti. Birisini sana gönderiyorum. Şerif Bey'in lugat kitabını da postayla gönderiyorum. Benim kitap işinin geçirmekte olduğu merhaleleri ibretle takip ediyorum. İnsanların bu kadar küçüleceklerini tasavvur etmek bile bence muhaldir. Fakat şu son beş sene içinde cereyan etmiş olan hadisat bana bir çok şeyi öğrettiği için her hangi bir vaziyet bana aslâ hayret vermiyor. Bu sene acı ve tatlı bana en kıymetli olarak neyi verdi biliyor musun: Hayret etmeyi. Bir tarafım tamamen kayıp oldu diyebilirim. İkinci bir nokta da şudur: insanlarda esas olan hodgâmlık hodbinliktir. İnsanların zekası sair hayvanlardakinden daha münkeşif olduğu cihetle arzularını tatmin yolunda pek tabii olarak iptidaî mahlukattan daha ileri cüretlerde bulunuyorlar. Karın doyurmak ihtiyacından mâdâ-daha tekâmül bir kafanın çirkin bir kullanışı olan- iştihar ve teferrüd ihtirası onları hayvanların hayvaniyetlerinden aşırı bir derekeye düşmelerinin sâiki oluyor.

Büyükanemin şiddetli bir rahatsızlık geçirmekte olduğunu bugünlerde öğrendim ve bu benim için çok acı oldu; çünkü kendisini pek çok severim. Bir şey düşünmek, yapmak imkânlarını kayıp etmiş değilim. Sana bir çok şeyler yazmak istiyorum. Fakat görüyorum ki mümkün olmayacak. Bartok'un tercümesini yapamadım ki sana gönderemiyorum. Kusura bakma. Benden hesap da istemiyorsun. Ben sana notalardan iki yüz, diğerinden yüz tane göndermiştim. Hesabı sen bilirsin. İlle de kitabımı pipolu zat-ı muhterem gasp etmek mi istiyor, yok etmek mi istiyor?

Selam ve sevgiler.

İmza

T.C.

İstanbul Belediyesi

Konservatuar Müdürlüğü [Antetli kağıdına yazılmıştır]

İstanbul 6 Kânûn-evvel 1938

Yâ Mahmut

Mektubunu aldım. Trene maalesef gripal bir halde olduğum için gidemedim. Bunun üzerine resimleri melfûf izahatıyla birlikte ve yeni çıkan mecmuanın da bana Ankara'da vermiş olduğun nüshasıyla birlikte posta ile gönderdim.

Bir üç yüz liradan bahsediyorsun. Bunu nereden öğrendin? Ben henüz bir şey almış değilim. İnşallah yakında alırım da matbaacıya olan borcumu hemen veririm. Bu hesabın kapanmasını ben de çok arzu etmekteyim.

Halk türkülerinden bir defter daha hazırlıyorum. Aydın havalisine ait olacak olan bu defterin pek yakında neşredilmek üzere hazır olacağını ümit ediyorum.

Viyolonsel sonatımı (Borrel'e) gönderdim. Bakalım ne diyecek. Sana bildiririm.

Kemal Bey'e selamlar.

Gözlerinde öper mektubunu beklerim kardeşim.

İmza

13 Kânûn-ı evvel 1938 İstanbul

Azizim Mahmut

Mektubunu ve zarf içindeki Serkis'in mektubunu aldım. Adamın tabii hakkı var. Fakat işte malum bir türlü olmadı. Ma'mafih kendisine bu ay on beş lira vermek imkânını bulacağım. Ve bir hafta zarfında inşallah göndereceğim.

Hasan Ali'nin vekil oluşu, Marif'in başına gelişi senin nâmına şayân-ı memnuniyettir. İnşallah daha sâlim bir yoldan yürütür. Belçika musiki mecmuasının son nüshasındaki yazını okudum. Doğrusunu istersen ne bunu beğendim ne de bundan evvelkini... Bu memnuniyetsizliğim Almanlar'a karşı olan muhalefetimden münbeis değildir. Fakat emin ol ki orkestra Balkanlar'da bir tane olmaktan çok uzaktır. Geçen akşam radyoda Protoryos'un idare ettiği bir konseri kısmen dinlemek imkânını buldum. Bu adamı beğenmene hayret ediyorum. Filvaki Routine'si falan vardır. Fakat bu bir şey ifade etmez. Çünkü çaldırıldığı Ravel'in edası bir facia idi. Zât-ı muhterem hiç olmazsa programına koyduğu eseri bir defa radyoda veya plakta gramofondan dinleseydi. Yazdığın mecmuada beynelmilel mahiyeti hâiz olduğu cihetle her hususta pek fazla titiz olmak icap eder. Yok yanlış düşünmüyorsam beni tenvîr etmeni rica ederim. Borrel'den hâlâ mektup almadım. Sebebini anlayamıyorum.

Selamlar gözlerinden öperim...

Ahmed Adnan

İmza

25.1.1939 Bursa

Mahmut Kardeşim

Mektubunu aldım. Bazı mâniler dolayısıyla cevabımı ancak şimdi yazabiliyorum. Bayramda İstanbul'a geleceğini yazıyorsun. Memnun oldum. Mektubunda mevzû-bahis olan husûsat üzerinde o zaman uzun uzun konuşuruz. Yalnız bir noktayı yazacağım. "Ankara'ya gelmeyi şimdilik düşünme." diyorsun. Ben bunu sana zaten yazmış ve demiştik ki: Cevat ve Alman taraftarlığı orada oldukça böyle bir şey düşünemem. Filhakika öyledir. Hattâ bazı dostlarımın bu düşüncemi tasvip etmemelerine rağmen.. Ben hayattaki yolumu çizmiş bir insanım. Bu yol "kompozisyon"dur. Ne siyaset, ne ihtiras, ne para, ne mevki... Bu itibarla Ankara'ya gitmişim veya gitmemişim hepsi benim için birdir. El verir ki çalışabileyim. Şu var ki bil-farz halkiyat vadi-sinde çalışmak hem benim için, hem memleket için fâidelidir. Bundan başka orkestra şefliği de öyle...

Keşke kuvvetli bir şef başta olsa da biz de harfiyyen onun muavini olsak ve istifade etsek. Şubat ortasında Halk Evleri yıldönümü münasebetiyle verilecek konserde benim de bir yazım çalınacak ve -bana söylenene nazaran- kendi yazımı orada idare edebileceğim. Şu halde bayramdan sonra da Ankara'da görüşebileceğiz demektir.

Sevgiler.

İmza

7 Kânûn-i sâni 1939 İstanbul

Kardeşim Mahmut

Mektubunu aldım. Yazılarında yine itiraz edecek noktalar bulursam tarz-ı hareketimi tabii bul. Bu benim tabiatımın iktizasıdır. Bahs ettiğin üç şey orkestranın ilerlemesine aittir. Memleketin musiki işlerinin düzelmesine ait değil. Halbuki hükümet Hindemit'i buraya bu iş için çağırıldı. O halde Almanlar asıl meseleye dokunmadılar bile. Bu bir... Orkestra için diyorsun ki disiplin, kadro ve maaşların yükseltilmesini, devletin, Türk'ün sözüne değil Almanlar'ın tavsiyesini nazara almasına medyunuz. Halbuki ma'lesef Almanlar bu sahada da büyük bir şey yapamadılar. Kadroyu altmıştan yüz yirmi dörde çıkararak benim. Maaşların -birinci viyolonsel doksan lira almak üzere (aslî)- artması projesine vekâlet veren yine benim. Bunlardan birincisi benim şefliğim zamanında tahakkuk etmiştir. Diğeri ise Almanlar'ın devrine isabet etmiştir. Şu halde âşikar ki Almanlar bu sahada da bir şey yapamadılar.

Geriye orkestranın qualità itibariyle yükselmesi kalıyor ki o da geçen mektubumda yazdığım gibi pek gönül ferahlatıcı bir halde değil. Unutmamalı ki orkestra kuvvetli de olsa ancak iyi bir piyano gibi, çalana göre ses verir. Orkestranın çalımı maalesef -çünkü her ay yüzlerce lira gidiyor- usta değil. Bu itibarla senin yazılarını -mektup ve makale- tenkid ettim. Düşünmeli ki Mahmut -Anadolu'yu bilirsin- memleketinde bir köye geldiğinin farkında bile olamayacağın izbeler-

de yaşayan zavallıların paralarını yağma eden adamlar hakkında söz söylüyorsun. İmdi, onlar hakkında idare-i kalam eder ki bütün bunları düşünmek gerekir. "Cevat'ın hakaretine boyun eğdim" diyorsun. Niçin "eğdin"? Eğmeseydin benden fazla bir şey senin başına gelecek değildi. Ve ben m'anen ve madden her halde kuvvetliyim.

Öğrendiğime göre benim Ankara'ya geleceğim orada şâyâ olmuş. Böyle bir şeyi şimdilik düşünmüyorum. Cevad gibi bir [?] sanat işlerinin başında kaldıkça O'nun maiyetine gireceğimi hiç zannetmem.

Borrel'den -garip- hiçbir satır alamadım ve üzüldüm. Hiç olmazsa viyolonsel sonatımı alıp almadığımı bilseydim.

Selamlar, gözlerinden öperim kardeşim.

C.H.P. HALKEVLERİ BÜROSU HUSUSİ [Antetli kağıdına yazılmıştır]

13 Ağustos 1947 Ankara

Aziz kardeşim

Sana yine bir müddettir yazamadım. Son bir ay hastalıkla geçti. Büyük bir yorgunluk, daha doğrusu bir sinir yorgunluğu duyuyorum. İstirahat etmek lazım. Fakat mümkün mü? Tabii kompozisyonu ve bilcümle ciddi mesaiyi bırakmak zarûreti hâsıl oldu. İki gündür hamdolsun biraz çalışmaya başladım.

Müzikoloji enstitüsü hakkında çok şâyân-ı dikkat yazını Lütfi Bey'e verdim. Sanat ve edebiyat mecmuasının bu nüshasında tamamen intişarı muhtemeldir. Yazı çok uzun geldiği takdirde müteakip nüshaya da bir kısmı kalacaktır. Çok yerinde ve tam zamanında bir yazı yazdın Mahmut'cuğum. Her iyi fikri bir kazanç mevzu yapmak maalesef bilhassa musiki sahasında aldı yürüdü. Folklor mevzuunu ortaya atıyoruz derhal istismar ediliyor; kompozisyondan bahsediyoruz istismar ediliyor ilh... Bu itibarla her şeyin hakikatini efkâr-ı umumiye önünde bir defa söylemek vacip oluyor. Bu yazımda inşallah yakında intişar edileceği vakit gerçi bazılarının canı sıkılacak, fakat bu onların yollarında yürümeye gayret etmelerine mâni olamayacaktır. Unutmamalı ki milli müzikoloji ve folklor bilhassa istişareye elverişli iki mevzudur.

Gelelim bana:

Sıhhatim maalesef son zamanlarda muhtell oldu ve çalışmayı uzunca bir zaman bırakmak gerekti. Buna son seyahatin hâlâ kapatamadığım maddi davalarını ve bunların tevliid ettiği asap bozukluğunu da ilave edersen halimi gözlerinin önüne getirebilirsin. Bu mevzu beni çok üzdüğü için kısa kestim daha iyi...

Bu arada eylül sonunda Londra'da toplanacak olan beynelmilel halk musikisi konferansına davet edildim; fakat gidebilecek miyim? Müzikoloji enstitüsü tasavvurumuz veçhile kurulursa inşallah seninle birlikte seyahatler yaparız ve senin de götüreceğin mühim mevzularla hem memleketimize hem başkalarına faydalı olmak imkânını buluruz.

Amerika'da (Vurster) musiki festivalleri cemiyetinden bir mektup aldım. Yunus Emre'yi 1948 festivalinde vermek tasavvurları var. Notaları nereden tedarik edebileceklerini soruyorlar. Bunu ben de kendi kendime soruyorum. Belki de bu yüzden fırsatı kaybederim. Ne diyeyim... Ayrıca New York'da (Edgar Varez) de org refakatiyle (Orkestra yerine) oratoryoyu vermek istiyor. Varez'e benden hoca bahsetmiş...

İşte işler böyle Mahmut'cuğum. Sana az yazıyorum fakat hasretim çoktur. Sevgi ile kucaklar öperim. Sevgiler dost kardeşim.

Ahmet Adnan

İmza

29 Kânûn-ı evvel 1949 Pari

Aziz ve sevgili kardeşim

Uzun müddet sükûttan sonra nihayet yazmam, zannetme ki bedbîn bir hâlet-i rûhiyeden nikbînî bir havaya geçmemden mütevellittir. Sustum çünkü Londra ve Paris'teki ikametlerim mütemadî mücadele içinde geçti. İyi bir haber vermek arzu ediyorum. Bugün hamd olsun buna muvaffak oldum. Fakat ruhen herhalde çok üzüldüğümü de ilave edeceğim.

Mücadele, bilhassa bizi hiç bilmeyen ve hatta -belki- Türkiye'nin haritadaki yerini kestiremeyecek kadar bizlerden bîhaber olan bir muhitte pek kolay bir iş değil. "Türk sanatkârı" tâbiri "Eskimo diyarı mevzû" nev'inden bir garabet. Ve ben memleketimden daha meçhûl bir şahıs. Binlerce bestekârın belki binincisi belki sonuncusu... Fakat bütün bunlara rağmen Londra seyahatim müsbet bir surette neticelendi. Arthur Bliss ile dost, Michael Tiffelt ile ahbab oldum. İkincisi beni evine davet edip gece yatıracak derecede yakınlık gösterdi. Elinde de "Morley College" Korosu var. Yunus Emre'yi beğendi. Gelecek konser mevsiminde inşallah Londra'da onun korusu ile eseri dinlemek mümkün olacak. Bu takarrür etti. Bliss de ilk olarak "Kör Raksı" ve "İnci'nin Kitabı"nı istedi. Böylece bizi üzen kurşun ağırlığını üstümüzden atmaya doğru gidiyoruz. Paris'e geldikten sonra Londra ile dostça münasebetlerimin devam ettiğini de ilave edeyim.

Londra'da ayrıca "Anadolu ve halk musikisi" hakkında İngilizce bir konferans verdim. Radyoda da ikisi Türkçe ve biri İngilizce üç defa konuştum. Keman ve viyolonsel sonatlarım çalındı ve keman sonatım İngiliz Radyosunda çalınmak üzere plaklara -ben Paris'e geldikten sonra- alındı. Hattâ kânûn-ı evvel'in yedisinde neşredilmiş olduğunu sonradan öğrendim.

Paris'te hocamız Eugène Borrel'i bulacağım için çok seviniyorum. Kendisine Londra'da iken yazmıştım Paris'e muvasalatımda da bir "nepomatik" göndererek muvasalatımı bildirdim. Ertesi gün cevabını aldım. Daha ertesi gün de kendisi otelime geldi. Elini öptüm. Maşallah hoca hiç de-ğişmemiş, bildiğin gibi. Tabîî senden uzun uzun bahsettik. Türkiye'ye gitmesi hususunda Halil Vedat'a hareketimden evvel bir mektup yazmasını söylemiştim, yazmış. Bu mevzû da konuştuk. Tamamiyle Türkiye'ye gelmeyi pek arzu etmediğini gördüm. "Konservatuvar kütüphanesi ile Paris milli kütüphanesi orada yok." diyor. Buna mukabil bir ay için Türkiye'ye gidip mütalâasını bildirmeyi ve kalma mevzunu bir de orada iken ele almayı uygun buldu ve Halil Vedat'a bu yolda cevap verdi. Fakat takriben bir ay geçtiği halde Türkiye'den ne müspet ne menfi hiçbir ses çıkmadı. Bu hal beni çok üzüyor. On sene evvel de hocaya karşı biz böyle mahcup kalmıştık. Geçen gün hoca senin kendisine gönderdiğin bir "Folklor Postası"nı verdi. İçinde "Yunus Emre"ye ait bir yazı ile senin zeybekler hakkındaki yazılarından biri var. Yunus Emre'nin yazı üslubu senin üslubunu biraz andırıyor. Sen mi yazdın Allah aşkına?

Ben Paris'e geldikten sonra bin müşkili bir taraf edip nihayet radyodaki musiki işleri şefinin eseri incelemesini temine muvaffak oldum. Neticede eser beğenildi ve mart ayının ikinci yarısında çalınmasına karar verildi. Keyfiyet resmi bir mektupla bana bildirildi. Eseri kuvvetli bir azimle ben orada idâre edeceğim. Fakat o tarihe kadar acaba Paris'te kalabilecek miyim... Yaşamak mes'alesi. Çok paraya ihtiyaç var. Sâde yaşamak için değil eserin kopyaları ve saire için; ve ben bu parayı bulamazsam bütün emeklerim hebâ olacaktır. Bu arada güftenin Fransızca'ya tatbiki işine hoca ile birlikte koyulduk. Bütün istenen "Orkestra, koro ve solist" materyalinin de nihayet Şubat'ın onuna kadar teslimi şart. Ben ise Türkiye'den bu güne kadar bir kuruş almış değilim.

Burada da Soci t  Française d'anthologie'nin bir itımında "Anadolu Musikisi ve Tarihi M nasebetleri" mevzulu bir konferans verdim.  l ka ile karşılandı.

İşte kardeşim yola çıktığımdan beri yaptığım işlerin bazıları... Ankara'da olup bitenlerden hiç haberim yoktur. Dediğim gibi bugüne kadar ne yazabildim ne de Türkiye'den bir haber alabildim. Yalnız bu gün ilk defa olarak elime geçen bir gazeteden bizim orkestra azasının anlayamadığım bir sebeple grev yaptıklarını öğrendim. Herhalde benim de bildiğim dertleri: para taksiminde yapılan haksızlık. İnsanların sadece kendilerini değil birlikte çalıştıkları ve refah veya sefâletleri aşağı yukarı kendilerine mevdu' iş arkadaşlarını bu dereceye kadar düşünmemeleri hayret verici değil mi? Ve demek bu hâl devam edip gidiyor.

Canım kardeşim seni çok göreceğim geldi. Bizim sevgili ve temiz dostumuz Abdullah'ın da

kendisine çok selam söyle. Gözlerinden öperim. Hânene de çok selam. Nilüfer de cümlenize hürmetlerini gönderiyor. Mektepte beni seven talebe ve muallim dostlarıma ayrı ayrı selam ve sevgiler. Herkesi yazamıyorum affetsinler. Seni de hasret ve sevgiyle kucaklar öperim kardeşim. Muhtar'a bilhassa selam ve sevgilerimi söyle canım.

A. Adnan Saygun
Hotel Cambon Paris

Kültürel Mirasın Türk Resim Sanatına Yansımaları

Yüksel GÖĞEBAKAN*

Özet

Bu çalışma kapsamında özellikle “kültür” ve “kültür mirası” tanımlamaları kısaca yapıldıktan sonra Türk resim sanatındaki batılılaşma olgusu ele alınmıştır. Daha sonrasında resim sanatımızda kültür varlıklarının resimsel bir imge olarak kullanılması ve bunu ele alan belli başlı sanatçıların sanatı ve bu konu hakkında yapmış oldukları çalışmalar ele alınmıştır. Kültür varlığının resim sanatı içerisinde kullanılması çok geniş bir alanı kapsadığından dolayı da belli bir sınırlandırma yapma zorunluluğu doğmuştur. Onun için de daha çok resim sanatımızda önemli yere sahip ve bu konu ile ilgili yapmış olduğu çalışmalarla iz bırakan sanatçılara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür mirası, sanat, resimsel imge.

The Reflections Of Cultural Heritage On Turkish Painting Art

Abstract

After defining the terms “culture” and “cultural heritage” briefly, this study deals with westernization of Turkish painting art. Other issues addressed include using our cultural entities in painting as pictorial images, and artistic aspects and works of certain artists who use our cultural entities in such a way. Since using cultural heritage in paintings covers a large field, there appeared a need to limit the scope. Therefore, this study included only those works that have an important role in our painting art and artists who have had their mark with their works.

Key Words: Cultural heritage, art, pictorial image.

Giris

Kültür, üzerinde en çok tanımlama yapılan kavramlardan bir tanesidir. Birçok düşünür ve araştırmacı kendi yaklaşımlarına göre çok farklı kültür tanımlamaları yapmışlardır. Turhan’a göre, gerek yaşayış biçiminde gerekse düşünce tarzında, günlük yaşantımızda, sanatta, edebiyatta, dinde, sevinçte ve eğlencelerimizde belirleyici olan kültür dünyasıdır. Bu dünya bütün tarihi boyunca tabiatı ve kendisini nasıl idare edeceğini öğrenmek suretiyle insanın bizzat meydana getirmiş olduğu eser olarak kabul edilmiştir.¹ Kültür, bir halkın ya da toplumun yaşama biçimi olarak kabul edilmiştir. E.B. Tylor ise kültürü, bilgiyi, imanı, sanatı, ahlâkı, örf ve adetleri, ferdin mensup olduğu cemiyetin bir uzvu olması itibariyle kazandığı ihtiyatlarını ve bütün diğer menfaatlerini ihtiva eden gayet girift bir bütün olarak tanımlamıştır.² İnsanların nesilden nesile aktardığı bir değerler bütünü olarak da kabul edilen kültür, bir milletin bütün fertlerinin sahip olduğu, hadiseleri karşılayan duyuş şekilleriyle bütün tarihi içinde meydana getirdiği değer hükmüleri. Bu değer hükümleri ilim, felsefe, sanat ve din tarafından yaşatılmaktadır.³

Kültürü bir toplumun ya da milletin yaşama biçimini oluşturan ve şekillendiren önemli bir unsur olarak kabul edersek, kültür mirası da o yaşam biçimi içerisindeki maddi kalıntılar olarak da

* İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Eğitimi ASD. Elmek: ygogebakan@inonu.edu.tr

¹ Mümtaz Turhan, *Kültür Değişimleri (Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik)*, Çamlıca Yayınları, IV. Baskı, İstanbul, 2002, s. 38.

² Turhan, a.g.e., s. 38.

³ Nurettin Topçu, *Kültür ve Medeniyet*, Dergâh Yayınları, II. Baskı, İstanbul, 1998, s. 16.

değerlendirilebilir. Ama burada kastedilen kültür mirası, tarihi, bilimsel, arkeolojik, estetik, kültürel vb. açıdan öneme sahip nesnelere olarak düşünülmüştür. Tarihî eser konumundaki bu nesnelere diğer eşyalardan daha fazla bir öneme sahip olmalarının yanında, geçmişten günümüze, günümüzden de geleceğe, insanların yaşayışları hakkında bizlere bilgi vermektedirler. Bundan dolayı da gelecek kuşaklara aktarılması zorunluluk arz etmektedir. Kültür varlığını, insanların yaşamı içerisinde kullanılan bütün eserlerin yansıması olarak kabul edip bir tanımlama yapmaya çalıştığımızda, bu çalışmanın kapsamı açısından işin içerisinden çıkmak hayli zor olacaktır. Bundan dolayı da bu tanımlamada daha çok eski eser olma özelliği dikkate alınarak, belli bir süre gözetilmeden sanatsal, tarihsel, bilimsel, arkeolojik ya da kültürel açıdan önemli bir nesne olma niteliği dikkate alınmıştır.⁴

Sanatçı, yaşadığı toplumun bir bireyi ise onun çalışmalarında yaşadığı toplumun kültürel yapısına ait izler görmek kaçınılmazdır. 19. yüzyıl İngiliz düşünürlerinden Hippolyte Taine (1828-1893) sanat eserinin, belli koşullar ve değişmez yasalara göre oluştuğuna inanan bir düşünürdür. Taine'e göre, bir sanat eserinin oluşumunda şu etkenler rol oynamaktadır:

1. Sanat eserini doğuran doğal ve sosyal çevre.
2. Sanatın oluşmasına etki yapan kalıtım ile ilgili öğeler. Her ırkın kendine göre özelliği sanat-ta görülür.
3. Tarihin gelişimine tanık olan zaman.

Taine'e göre, nasıl her iklimin çeşitli özellikleri varsa, her doğal çevrenin de kendine özgü sanat özellikleri vardır. Deniz kenarından yüksek dağlara gidildikçe bitki örtüleri değişir. Bunun gibi, çevreden çevreye de sanat eserlerinin özellikleri başka başka olur.⁵ Dolayısıyla sosyal çevre, yapılan sanatın karakterini belirlemektedir. Bir sanatçının kendini yaşadığı dünyadan, toplumdan soyutlaması olanaksızdır. Neyi yazsa, yazdığı çağın izlerini⁶ dolayısıyla da o izleri oluşturan kültürel dinamikleri dikkate alması kaçınılmazdır. Aslında Taine, sanat eserlerinin de esen rüzgâr gibi, belirli şartları olduğuna inanyordu. Estetik doktrinini tabiat olayları gibi bir takım nedenlere bağlamıştır. Filozof, insana ait fikir ürünlerinin de, tabiat ürünleri gibi, içinde buldukları çevre ile açıklanabileceğini belirtir. Dolayısıyla sanatçının çevresindeki kültürel unsurları, resmi içerisinde kullanması da bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Ortaçağdaki korku ve hayal gücü aşırılığının, katedralin meydana gelmesine neden olduğunu belirterek, sosyal yaşama ait unsurların sanat nesnesi üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışmıştır.⁷

Ancak bu yapılırken de ele alınan imgeler ve kültürel yapıya ait izler, evrensel bir anlatımla ifade edilmelidir. Önemli olan eserde tamamen yöresel olan unsurların bire bir aktarılmasından ziyade onun düşünsel bir süzgeçten geçirilerek, yorumlarla evrensel bir boyuta ve ifade biçimine taşınmasıdır. Yazar gerçeğin fotoğrafını çeken kişi değildir, ama yazdıklarını kendince gerçeğe benzetmeye çalışır.⁸

Batılı anlamda pentüre yönelik Türk resminin geçmişi 19. yüzyılın sonlarından başlatılmaktadır. 18. yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökünü Türk-İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından⁹ almış olan Türk resmi, bu dönemden itibaren Batı anlamında pentüre dayalı resme yönelmiştir. Tabii ki bu geçiş süreci de çok kolay olmamıştır. İslam dünyasında büyük önem taşıyan yazı sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplara, metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimler, İslam çevrelerinde özgün bir resim dalını oluşturmuştur.¹⁰ İslam inancının izlerinin görüldüğü bu minyatürlerde üç boyutlu ifade biçiminden kaçınılmıştır.¹¹ Figürler adeta dondurulmuş gibidir. İnsanların sevinçli mi yoksa üzüntülü mü olduklarını anlamak mümkün değildir. Dünya hayatının geçici ve boş olduğuna inanan sanatçı

⁴ Sibel Özel, *Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması*, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 1998, s. 23.

⁵ İbrahim Ağâh Çubukçu, *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991, s. 57.

⁶ Erhan Bener, "Yazar Kendini Dünyadan ve Toplumdan Soyutlayamaz", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2004, s. 10.

⁷ Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, s. 198.

⁸ Bener, a.g.m., s. 12.

⁹ Günsel Renda - Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 19.

¹⁰ Renda - Erol, a.g.e., s. 24.

¹¹ Hatice Bilen Buğra, *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötügen Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 25.

bu inancını, zafer alaylarını, eğlenceleri, âşıkları ve kır hayatını tasvir eden minyatürlerdeki insan yüzlerine yansıtarak, daha doğrusu duygularını perdeleyerek onları bir rüya âleminde olduğu gibi gerçeklikten uzak bir hayal perdesinin arkasından görünüyormuş gibi göstermektedir. Figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlı ve kalıplaşmış bir şekilde ifade edilmektedir. Batı resminde karşımıza çıkan gerek resimde gerekse heykeldeki gerçek ölçüleri burada görmek mümkün değildir. Minyatürlerde, tabiat daima yeşil, kış olsun ya da yaz olsun ağaçlar devamlı çiçeklidir. İslam dünya görüşüne ve onun estetiğine dayanan bu resimler perspektifsiz ve ışık-gölgesizdir. Renkler, resimleri yapılan insanların ve nesnelerin kendi renklerine uymamaktadır. Yani anti-naturalisttir. Sözelimi atın yeşile, ağacın kırmızıya, insanların maviye boyanabilmesi¹² İslam estetiğinin bir yansıması olarak kendini göstermektedir.

17. yüzyıldan sonra Osmanlı minyatürlerinde belirgin değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Özellikle III. Ahmet'in başta bulunduğu Lale Devri, Osmanlı üst sınıfının Avrupa ile yoğun diyalog kurduğu dönem olarak kendini göstermektedir. Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris'i gördükten sonra İstanbul'da anlattıkları ve getirdiği gravürler, başkent çevresinde Batıya olan ilgiyi arttırmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen Klasik, Barok ve Rokoko üslûplarının Osmanlı sanatına bu dönemde yoğun olarak girmeye başladığı görülmektedir. Çoğu alanda olduğu gibi sanatta da kendini gösteren Batılılaşma, 19. yüzyıldan sonra sanatsal eylemin örgütlenme biçimini büyük ölçüde etkilemiştir. Batılılaşma olgusu, sanat eğitimini ve sanatı destekleyen gruplardaki sosyal başkalaşımın beraber Osmanlı üslûbündeki iskelete giydirilen yeni bir elbise, yeni bir kılıf olmaktan çıkmıştır. Bu yaklaşım 19. yüzyıl kültürel ortamının önemli bir ögesini, yeni bir sosyal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği ve araştırıldığı kültürel değişimin geniş kapsamlı gösterge sistemini oluşturur.¹³

İmparatorluğun Batıya açılışının yoğun yaşandığı 18. yüzyılda Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Saray çevresinde Batı bilim ve kültürünün benimsenmesine yönelik tavırlar minyatür sanatında da bazı değişikliklerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Lale Devriyle birlikte saraya giren çok sayıda Avrupa eşyası, özellikle Batı kaynaklı resimli kitaplar, minyatürleri etkilemiş olmalıdır.¹⁴ Bu izleri, biz 18. yüzyılda Levni'nin minyatürlerinde görmekteyiz. Her şeyden önce o zamana kadar minyatürlere imza atılmazken Levni'nin minyatürlerinde imza atıldığını görüyoruz. Aynı zamanda, resim içerisinde kullandığı biçimleri, idealize ederek üslûplaştırmıştır. III. Ahmet döneminin eğlence yaşamını ve padişah çocuklarının sünnet düğünlerini gösteren minyatürlerde canlı renkler, kimi yerlerde gölge etkisi verecek şekilde koyu olarak işlenmiştir. Levni'nin minyatürlerindeki Batı etkileri, Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde daha da belirginleşmiştir.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür, yerini büyük ölçüde duvar resmine bırakmıştır. Mimaride de Barok ve Rokoko üslûpları kendini göstermeye başlamıştır. 19. yüzyıla kadar görülmeyen figürlü kompozisyonlar, bu dönemden sonra kendine yer bulmuştur. Kız Kulesi, Gökusu, Kalamış Koyu, Boğaz ve yelkenliler gibi konuların yanı sıra, av sahneleri, avcı figürleri, av hayvanları, Batı resminin örnekleri gibi yansıtılmıştır. Osmanlı'da bunlar yaşanırken Batı sanatı dünyasında da Oryantalizm oldukça güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Oryantalizm'le birlikte Doğuya ait imgelerin resim içerisinde kullanılması Batı resminde moda olmuştur. 18. yüzyılın başında başlangıçta merak ve macera için gelen ressamı, yabancı elçilerin beraberinde getirdikleri ressamı izlemiştir. Bu ressamlar Türkiye izlenimlerini belge niteliği taşıyacak şekilde işlemişlerdir.

Batı tarzı resme, başta padişahlar olmak üzere saray çevresinin ilgi göstermesi sonucu Aivazovski, Preziosi, Shlebowski gibi ressamlar gelip perspektifli, hacimli resimler yapmışlardır.

¹² Buğra, a.g.e., s. 26.

¹³ Filiz Yenişehirlioğlu, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi", Türkiye Ekonomi ve Ulusal Tarih Vakfı tarafından düzenlenen *Osman Hamdi ve Dönemi Sempozyumu*'nda sunulan bildiri, İstanbul, 1993, s. 57.

¹⁴ Renda – Erol, a.g.e., s. 32.

Bunlar ayrıca İstanbul'daki resim anlayışının şekillenmesine de katkı sağlamışlardır. 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'da resim derslerinin okutulması da tuval resminin yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. Devam eden süreçte Mekteb-i Harbiye (1831), Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773) gibi askeri okulların yanında Galatasaray Mekteb-i Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi sivil okullara resim derslerinin konması ve devamında 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması Türk resim sanatının daha hızlı bir şekilde gelişmesine olanak sağlamıştır. 1845 yılından itibaren resim derslerinin hem askeri idadi hem de Harbiye'de önemle ele alınmış olması, aynı yıllarda sivil okullarda da benzer uygulamaların yapıldığını bizlere göstermektedir. Öğrenim için Paris'e giden Türk öğrencilerin Fransız okullarına uyum sağlayabilmesi için 1860-1861 yılında "Mekteb-i Osmani" açılmıştır. Bu okulun Türk resmi açısından önemi ise Süleyman Seyit ve Halil Paşa'nın da bu okulda öğrenim görmesidir. 1850 ile 1900 yılları arasındaki dönem Batı tarzı pentüre yönelik resmin uygulanması açısından oldukça önemlidir. 1861'de Paris'e? Süleyman Sait Bey'le Tıbbiye'den Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 yılında Darül-fünün'da açmış olduğu sergi, Türkiye'de açılan ilk sergi olarak bu dönemin modern Türk resmi açısından önem arz etmektedir. Dönemin askeri okullarında eğitim görenler, dönemlerindeki reformist bilinçlenmenin kültür ve sanat alanındaki hedeflerini temsil ediyorlardı. Bu erken dönem sanatçı grubu, bir bakıma geleneksel Türk resmiyle (minyatür) Batılı anlamdaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil ediyorlardı.¹⁵ 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla Türk Resim Sanatı akademik bir boyut kazanmıştır. 1914'te I. Dünya Savaşı çıkınca öğrenim gördükleri Avrupa ülkelerinden yurda dönen İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya resim sanatında Empresyonist eğilimlerin benimsenmesini sağlamışlardır. 1914 Kuşağı olarak da bilinen grubun daha sonra gelişecek sanatsal oluşumlara katkısı çok fazla olmuştur. Bu grubun bazı üyeleri Sanayi-i Nefise'de görev almışlardır. Cumhuriyet döneminin ilk sanatsal oluşumu olarak Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamehi, ressam heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'in 1929 yılında kurdukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği modernleşme sürecinin resim sanatına yansıyan önemli ayağı olarak değerlendirilebilir. Ancak 1933'ün temmuz ayında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müritoğlu'nun kurdukları D grubu Türk Resim Sanatında, Batılı anlayışın tam anlamıyla yerleşmesine olanak sağlamıştır. D Grubu'nun asıl çıkış noktasını Empresyonizm karşıtlığı oluşturmaktadır. Bunun yanında Kübist ve Konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa anlayışının kabulüne yönelik bir tavır ortaya koymuşlardır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi'nin de gruba katılmasıyla sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve Kübist denebilecek eğilimlerle, Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ dikkat çeker.

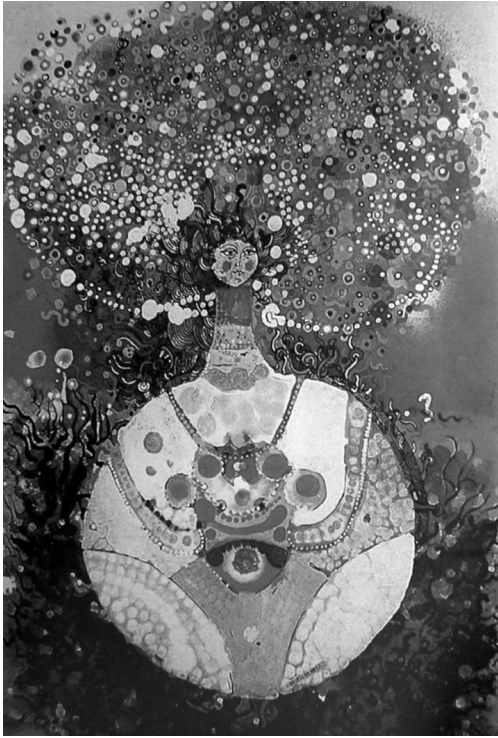
Modern Türk resmi içerisinde, kültürel mirasa ait nesnelere kompozisyonlar içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Bu unsurlar gerek pentüre dayalı resim anlayışının kullanıldığı ilk dönemlerde gerekse 1950'li yılların sonlarında, birçok yerli sanatçı tarafından kullanılmıştır. Bu yapılırken de Anadolu kültürünün şekillenmesini belirleyen Anadolu uygarlıklarının tümüne ait imgeler çalışmalar içerisinde kendine yer bulmuştur. Neolitik döneme ait Çatalhöyük'te çıkarılan Ana Tanrıça heykelciğinden, Selçuklu ve Osmanlı mimari yapılarına kadar bütün uygarlıkların imgeleri kullanılmıştır. Bu imgeler o kadar çok sanatçı tarafından ele alınmıştır ki bunların hepsini bu çalışma içerisine sığdırmak mümkün değildir. Bundan dolayı bu çalışma kapsamında, çağdaş Türk resminde önemli yere sahip olan ve aynı zamanda çalışmalarında Anadolu uygarlıklarına ait imgeleri kullanan birkaç sanatçı ile sınırlamak zorunda kalınmıştır. Aynı zamanda Modern Türk Resim Sanatının şekillenmesine ön ayak olmaları da, ele alınan sanatçıların tercih edilme nedenlerinden birisi olarak belirtilebilir.

¹⁵ Seyfi Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1997, s. 43.

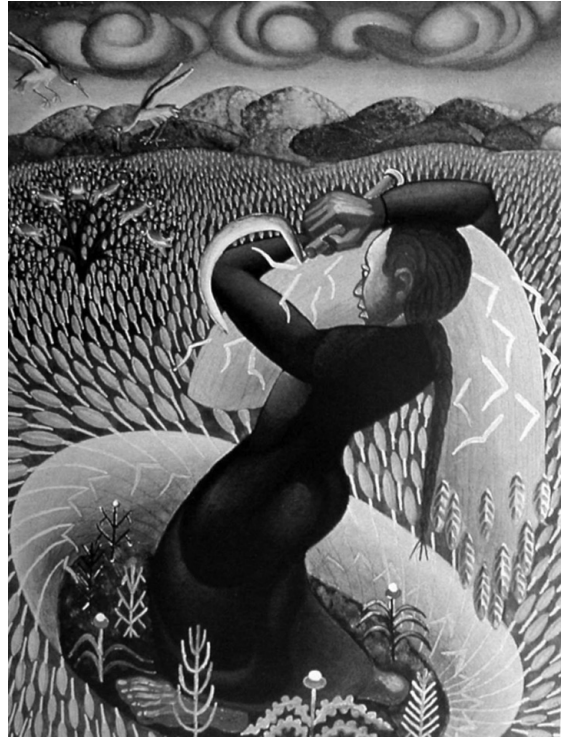
Kültürel Mirasa Ait Eserleri Yapmış Oldukları Çalışmalarda Ele Alan Sanatçılarımız

Türk resim sanatçısı Mustafa Plevneli (1940), kültürel mirası resim içerisine taşıyan sanatçılarımızdan birisidir. Sanatçı 1970’li yıllarda Anadolu’nun yerel kültüründen devşirilen Tanrıçalardan özellikle, “Bereket Ana” (Kybele) yorumlamalarından yola çıkarak bir dizi suluboya ve gravür çalışması yapmıştır. Yapmış olduğu bu çalışmalarda kültürel mirasa ait bu imgelerin görüntüleriyle sınırlı kalmamış kendi düşlem ve yorum payını da katmış ve çağdaş bir “Bereket Ana” yaratmıştır. Özsezgin’e göre, Plevneli’nin resimlerinde, Kybele Ana Tanrıça’nın yapıta aktarılmış bir benzeri değil, çağdaş bir sanatçının imgesel yorumu yer alır. Kaynağını Anadolu’dan alan Ana Tanrıça, dolgun kalçalı, göbekli, iri memeli görüntüsüyle, Plevneli’nin yapıtlarında karşımıza çıkmakla birlikte, adeta Romalıların Magna Mater (Büyük Ana) adıyla simgeleştirdikleri, Anadolu kültürlerinin ise taşa toprağa oyduğu, zengin söylencelerinin tümünü kapsayacak bir verimlilik olgusuna dönüşür.¹⁶ Resim 1) Ancak ortaya konulan ürün ne Ana Tanrıça’nın kendisi ne de onun dışında ondan uzak bir yapıya sahiptir. Çalışmalarda ele alınan kültürel değere ait nesnelere, sanatçının içsel dünyasının bir yansıması olarak, kendine özgü bir kimlik kazanmış, renk olmuş, doku olmuş, ton olmuştur. Netice itibarıyla, görsel biçimlendirme öğelerinin anlam kattığı, biçimlendirdiği bambaşka bir sanat yapıtı olmuşlardır.

Toplumsal ya da toplumcu gerçekçi¹⁷ resimler yapan İbrahim Balaban (1921) Anadolu kay-



Res. 1: Mustafa Plevneli
Kibele, 1974, Cam Arkası, 50X35 cm, Özel Koleksiyon



Res. 2: İbrahim Balaban
Bereket Ana, 1980, T.Ü.Y.B, 50X40 cm, Özel Koleksiyon

¹⁶ Zühre İndirkaş, *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 2001, s. 35.

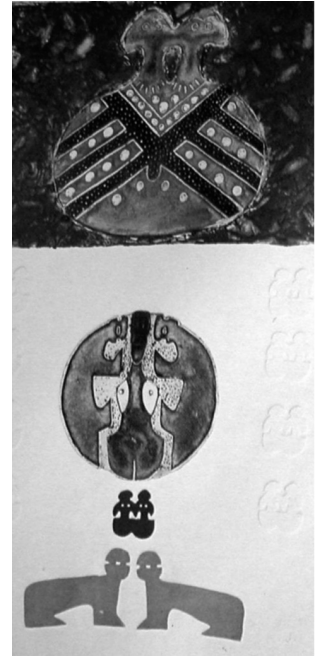
¹⁷ Toplumcu gerçekçilik terimi, sosyalist gerçekçilikle eşanlamlıdır. Bu anlayış politikacıların ileri sürdüğü çözümleri çeşitli tiplerle (İşçi, Köylü) aracılığıyla somutlaştırmayı, iyi niyetli düşünceleri ve özelemleri yansıtmayı ilke edinmiştir. Gerçekçi betimleme değil, yüceltme, coşturma önem kazanmıştır. Bu tarz sanat genelde üslup deneylerine izin vermez, doğalcı bir yaklaşımı benimsemiştir. Toplumsal gerçekçilik ise, hem resimde hem de edebiyatta sanatçının içinde yaşadığı toplumun gerçekçi bir betimlemesini vermesi ve birey ile toplum arasındaki ilişkileri, çelişkileriyle ele almasıyla diğerinden farklılaşır. Amaç, toplum yapısındaki sorunların giderilmesi için öneriler getirmek yerine, bunların göz önüne serilmesidir. Çözüm yapıtın içindedir ya da izleyiciye bırakılmıştır. Funda Berksoy, 20. *Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Bakışlar Matbaacılık, 1998, s. 111.

naklarından yola çıkarak Anadolu kırsal kesim insanının yaşamından esinlenerek kendine özgü “naif” bir resimsel dil oluşturmuştur. Gerek biçim gerekse içerik açısından halk geleneklerinden esinlenen sanatçı, insan ve toplum olgularını çok güçlü bir şekilde kullanmıştır. Mart 2004’te İstanbul Doku Sanat Galerisi’nde açtığı “Bereket Çağı” Sergisinde iri gövdeli, kocaman eller ve çıplak ayaklarıyla Anadolu kadınlarını resmetmiştir. Sanatçı Anadolu kadınına Ana Tanrıça figürüyle özdeşleştirmiştir. Başak toplayan, demetleri sırtına vuran, çocuğunu emziren kadınlar aslında günümüzün Bereket Anaları’dır. Kırsal kesimin güç yaşam koşullarını göğüsleyen, tarımın sırtlarına yüklediği ağırlığı taşımaya çalışan Anadolu’nun çileli ama saygın anaları¹⁸ günümüzün Ana Tanrıça’larıdır sanatçının tuvallerinde. (Resim 2)

Kybele imgesini ele alan sanatçılarımızdan bir diğeri de Nevra Bozok’tur. Sanatçı, yaratma eyleminin özü, bereketin simgesi olan Kybele’nin bir kadın olmasından etkilenmiştir. Yapıtlarında doğurganlığın bütün kadınlarda bulunduğunu belirterek her kadının aslında birer “Kybele” olduğunu belirtmiştir. Sanatçı, Ana Tanrıça figürünü tüm boyutlarıyla dile getirerek resimlerinde kullanmıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan yapıtlarında tarihin ve mitolojinin ayrıntılı izleri sezilmektedir. Ana Tanrıça figürünün uygarlık tarihindeki yerini önemsedini belirten sanatçı, Kybele’yi betimlerken Çatalhöyük, Hacılar, Asur Koloni Devri gibi çeşitli Anadolu kültür katmanlarının “Ana”larını Kybele kavramının özünde birleştirmiştir (Resim 3)¹⁹.

D Grubu’nun kurucuları arasında yer alan Cemal Tollu (1899-1968), çalışmalarında Anadolu’ya özgü konuları, Kübist-yapıcı eğilimi, geometrik biçimi ağır basan bir düzeyde ele almış ve özellikle D Grubu’nun ilk yıllarında inşacı eğilimler taşıyan resimleri, giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir (Resim 4). Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni kurma çalışmaları sırasında yakından inceleme olanağı bulduğu Hitit heykel ve kabartmalarından etkilenerek, çalışmalarında, bu yapıtları anımsatan bir kütle ve hacim yaratmıştır.²⁰ Aslında sanatçının sanatının oluşmasında Paris’te Gromaire ve Desplaw’un atölyelerinde görmüş olduğu heykel etütlerinin etkisi çok fazla olmuştur. Ayrıca 1935 yılında atandığı Ankara Arkeoloji Müzesi (Anadolu Medeniyetler Müzesi) Müdür Yardımcılığı sırasındaki gözlemleri ve Güzel Sanatlar Akademisi mitoloji dersleri hocalığı onun Klasizmi’nin oluşmasında önemli rol oynayan unsurlardır. Sanatçı, Anadolu’nun sert iklimiyle Empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek Konstrüktivizm’e yöneldiği resimsel biçimleri oluşturmada, Anadolu-Hitit sanatının kunt biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü, üslûp sentezini bu yolda aradığı görülmüştür.²¹ Tollu’nun Akademi’de verdiği mitoloji dersinde Anadolu Uygarlıkları’na ilgi duyduğu görülmektedir. Antik Yunan mitolojisinden sonra sanatçı, Hitit, Mezopotamya gibi başka ilk çağ uygarlıklara da ilgi göstererek bu konuları çağdaş yorumlarla görselleştirmiştir. 1950 yıllarından ölümüne yakın dönemlere dek, özellikle büyük çaptaki kompozisyonlarında Hitit heykellerinin tutkunu olmuş, onların boşlukta yer kaplayan iri, kunt, üslûplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanına aktarmıştır.²²

Geleneksel Türk öğelerini kullandığı yapıtlarla tanınan, ressam, seramikçi ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Türk Resim Sanatı’nda ayrı bir yere sahiptir. Zamanla halk kilimlerine ilgi duyan sanatçıda, halk kültürünün izlerini taşıyan resimler yapma isteği oluşmaya başlamıştır. Bunun oluşmasında Fovist ressamların da etkisi olmuştur. Nitekim Matisse ve Dufy’e ilgisi artmış, onların resimlerinden de biraz etkilenerek Doğu sanatını incelemeye başlamıştır. Yurt



Res.3: Nevra Bozok
Süreç, 1994, Pirinç Gravür,
Asit İndirme, 50X35 cm,
Özel Koleksiyon

¹⁸ İndirkaş, a.g.e., s. 36.

¹⁹ İndirkaş, a.g.e., s. 38.

²⁰ Esin Dal, “Tollu, Cemal”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1799.

²¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, I. Basım, İstanbul, 1986, s. 190.

²² Nurullah Berk - Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 100.



Res. 4: Cemal Tollu
Ana Toprak, 1956, T.Ü.Y.B., 130X95 cm, İstanbul Resim
ve Heykel Müzesi

gezilerinin etkisiyle de resimlerinde Anadolu'ya ait konular işlemeye başlamıştır. Anadolu kadınının zengin kıyafetleri içerisindeki görüntüsü sanatçının çok sık kullandığı konular arasındadır (Resim 5). Bin yılların birikimi olarak Anadolu kadınlarının kıyafetlerini süsleyen zengin motifler, sanatçının resimlerinin vazgeçilmez imgeleri olmuşlardır. Sanatçı bu imgeleri kullanırken de, çalışmalarında Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir.²³

Sanatçı her zaman halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde olmuştur. Anadolu'ya ait değerleri çalışmalarında kullanarak zengin Anadolu mirasını adeta gelecek kuşaklara taşımıştır. Bunu yaparken de resimlerinde halk öğeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı öğelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikler kullanarak bir birleşime ulaştırma. Bu anlayışla yaptığı çalışmalarını giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte gelişmiştir.²⁴ Bir taraftan zengin kültürel mirasımıza ait değerlerimizin yansıtılması, diğer taraftan bu kültürel mirasın kullanılarak ortaya konulduğu özgün sanat eserleri... İşte sanatçının çalışmalarında ortaya koymaya çalıştığı iki değer. Anadolu kırsal nakış öğe-

lerini resme maaletek için aşırı çabalar harcaması sanatçının bir deformasyon ustası olduğunu göstermektedir. Sanatçının resminin ve şiirlerinin dayanağı, temelde halk sanatı ve halk şiiridir. Sanat yaşamının başında, çocukların kireç yalaması misali, elini ana kaynaklara sanki içgüdüsel olarak uzatmış bulunuyordu. Çalışmalarının her karesinde Anadolu'ya ait bir değer görülmektedir. Öyle ki çalışmalarına vermiş olduğu adlar bile bunu yansıtmaktadır. Henüz 22 yaşındayken, üstelik Paris'te bulunduğu günlerde bir sergiye gönderdiği resimlere verdiği adlar, onun bu bitmez tükenmez kaynağa eğildiğinin, bu kaynaktan içmiş olduğunun bir kanıtıdır: "İznik Çinilerine Hayran Ressam", "Yavuz, Geliyor Yavuz", "Adalardan Bir Yar Gelir".²⁵

Kültürel mirasın en önemli taşıyıcı unsurları arasında yer alan halk türküleri ve halk şiirleri onun resimlerine de yön vermiştir. Sanatında bulduğumuz dramatik özün, yerli tadın kaynağı, onun halk türkülerine olan yoğun duyarlılığı, türkülerden aldığı sonsuz tattır. Türküler, sanatçının imgelerini uyarıyor, devinime getiriyordu. Türkü dizeleri, sözcükleri, imgelemde resimsel biçimlere dönüşüyordu.²⁶ Sanatçının bu halk türkülerinden yola çıkarak yapmış olduğu resimlerde, resimsel dilden sapmadan Anadolu köylüsünü hiç de cennete benzemeyen doğal çevresinde, suskunluğu ve yüz üstü bırakılmışlığı içinde yansıtmıştır.²⁷ Bunu yaparken de halk kültürüne ait bu imgeleri kendi resmine uyarlamış, yalınlaştırmış ve biçimleştirmiştir. Turan Erol'a göre, Bedri Rahmi bütün etkilere açık bir sanatçıdır. Ama gene yerli ve bizdendi. Çünkü onun duyarlılığının asıl itici gücü, memleket sevgisi, memleket toprağı, memleket insanıydı.²⁸ Etkilenmeden, korkmadan insandan çok şeyler almasını bilmiş, beğendiği bir motifi alıp kullanma özgünlüğünü kendinde bulmuş; bunun sonucunda bu motifler sanatçının kendi malı olmuştur. Yerli tadı, çizgide ve renkte, süslemeci niteliğindeki biçimlerin resimlere aktarılmasını, Batı estetiğinden kaçınmadan başarıyla denemiştir. Halı, kilim, çini, yazma, minyatür, seramik onun başlıca çizgi, biçim ve renk repertuarı olmuştur.²⁹

²³ Esin Dal, "Eyuboğlu, Bedri Rahmi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 573.

²⁴ Dal, "Eyuboğlu, Bedri Rahmi", s.573.

²⁵ Önder Şenyapılı, "Benim Sanatçılarım", Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara, 1989, s. 327.

²⁶ Şenyapılı, a.g.e., s. 327.

²⁷ Şenyapılı, a.g.e., s. 327.

²⁸ Şenyapılı, a.g.e., s. 328.

²⁹ Berk, Turani, a.g.e., s. 106.

Bütün bunları yaparken de Anadolu'nun zengin mirasına hiçbir zaman ayrımcı bir gözle bakmamıştır. Nitekim Bedri Rahmi'ye göre bir Bizans mozağiyle bir Sivas kilimi arasında hiçbir fark yoktur. Birinin taştan ilmiklerle kurduğunu, öteki yünden ilmiklerle örüyordu. Bunların her ikisine de halk sanatı gözüyle bakıyordu. Çünkü her ikisi de büyük bir geleneğin ürünüydüler. Her ikisinde de "hepimizin olan değerler" vardı.³⁰ Sanatçıya göre halk sanatının ürünleri, olduğu gibi aktarılacak ve aynen tekrarlanacak değerler olamaz. İşin içerisine çağdaş resim ölçüleri, görsel değerler de katılmalıydı.³¹

Anadolu'nun zengin kültürel mirasına ait değerlerden yola çıkarak, çalışmalar ortaya koyan sanatçılarımızdan bir diğeri de Adnan Çoker'dir (1928). Sanatçının ilk yapmış olduğu soyut çalışmaların eski yazılardan esinlenerek yapılması, belki de sanatını sonradan tam anlamıyla şekillendirecek olan kültürel miras unsurlarının bir başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Yalnız sanatçı bu yazılardaki ritm ve biçim düzenlerinden etkilenerek yeni, özgün kompozisyonları, renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir.³² Yapmış olduğu bu soyutlamalarında yerel mimari unsurlarından esinlenen bir düzen anlayışını³³ yansıtmaya çalışmıştır. Yerel mimarinin kemer ve kubbe biçimlerinden esinlenerek gerçekleşen düzen şeması, sanatçının çalışmalarında 60'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. 1969-1984 yılları arasında Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimari yapılarını bir ressam gözüyle inceleyerek bu yapıların anıtsallığından yararlanmaya çalışmıştır. Sanatçı kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulmuştur.³⁴ Mistik denilebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan degrade renklendirme yöntemi genelde siyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşumlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritm akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen transendent amacın gerçekleştiği kuşkuludur.³⁵ Ancak bu şekilde soyutlamada inşa ve spontan sağlamak mümkün olmuştur. Çalışmalarıyla ilgili olarak sanatçı şunları söylemektedir: "Osmanlı mimarisi ve Selçuklu mimarisi benim kaynaklarımdır. Bu kaynaklar resim içerisinde kullanıldığında geometri ve ışığın kavranabilir görünüşleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimliyor. Yarım daireler, içinden aydınlanmış yüzeyler, vakumsu renkli boşluklar ve gerçeğe referansın en ufak kuşkusunu yok etmek için kullanılan yatay, kara ya da ışıklı bantlar."³⁶

Sanatçı Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait unsurları realist bir ifade ile resmetmemiştir. Mimari unsurların yapısal fikri ile ilgilenmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan resim de dış doğanın resmi değil düşünce ve duygunun resmidir. Adnan Çoker, yapmış olduğu resimlerde Batı kültürüyle beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek özgün yapıtlar yaratmıştır.³⁷ Resimlerde hakim siyah zemin üzerine çarpıcı ve aykırı renk değerleriyle bir zıtlık oluşturmuştur. Özellikle resim içerisindeki pencere, kemer ve



Res. 5: Bedri Rahmi Eyüboğlu
Ayşe Gelin, 1958, 16X47 cm., Kağıt
Üzerine Guaj, Özel Koleksiyon

³⁰ Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi III*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 33.

³¹ Özsezgin, a.g.e., s.33.

³² Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s. 40.

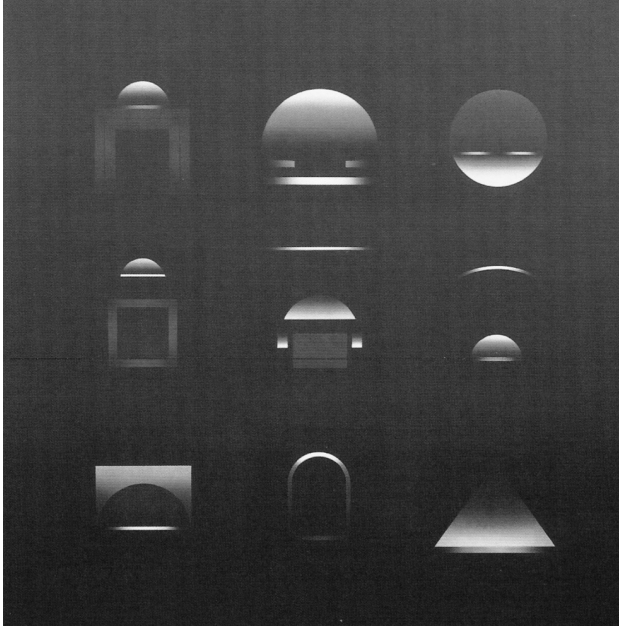
³³ Tansuğ, a.g.e., s. 383.

³⁴ Tansuğ, a.g.e., s. 287.

³⁵ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 44.

³⁶ Doğan Kuban, "Çoker'in Işıklı Geometrisi", *Adnan Çoker Minimaler ve Varyasyonlar*, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1994, s. 10.

³⁷ Ersoy, a.g.e., s. 40.



Res. 6: Adnan Çoker
Retrospektif V, 1998, Tuval Üzerine Akrilik, 146X146 cm, Özel Koleksiyon

alınmıştır (Resim 6). Zaten sanatçının çalışmalarına verdiği isimlere baktığımızda çalışmaların yapısıyla bağdaşan özellikler taşıdığını görmekteyiz: Gök Kubbe, 1071 Yılına Saygı, Beş Eleman On Işık, Çifte Minare + Çifte Minare, Açık Simetri, Gök Planı, Yarım Küreler.³⁹ Yıllarca incelediği Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait kubbe, kemer, minare vb. yapı öğelerini soyut biçimlerine kaynak olarak almıştır. Yapı öğelerine gönderme yapan bu soyut elemanlar, soyut bir mekanda birbiriyle ilişkilendirilerek soyut bir yapı oluşturmuştur.⁴⁰

Türk Resim Sanatı'nda önemli bir yere sahip olan Hüsamettin Koçan (1946), Türk Halk Resimleri incelemelerinden yola çıkarak 1990'dan itibaren "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adlı çok kapsamlı bir araştırmaya girmiştir. Kazanmış olduğu birikimle 1990'lara geldiğinde "Anadolu Anlatıcısı" olabilecek donanıma sahip olmuştur. Sanatçı, tarihi görselleştirmeye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki İslam, Orta Asya ve Anadolu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmış, bu araştırmaların sonucunda oluşturduğu tuvallerini 1994'te "Osmanlı" başlığı altında sergilemiştir.⁴¹ Bu çalışmalarla bir taraftan Anadolu'ya taşınan Orta Asya'ya ait kültürel unsurları, diğer taraftan Anadolu'da ilk çağlardan itibaren gelen kültürel unsurlarla kaynaştırmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de var olan kültürel yapının oluşumunu belirleyen kültürel dinamiklere göndermeler yapmıştır. Bu iki farklı coğrafyaya ait değerleri İslami değerlerle kaynaştırmaya çalışmıştır.

Doğup büyüdüğü toprakları tanımak için çalışmalarını tarih-coğrafya-kültür ekseninde etrafında oluşturmuştur. Anadolu olgusuna ve Anadolu kültürlerine ait değerlerden hareket etmiş ve sonrasında peşinden gittiği izler, sanatçıyı İslam geleneğine götürmüştür. Sanatçı çalışmalarında yer yer Anadolu için önemli yere sahip olan portreleri kullanmıştır. Bu portrelerde hem Yunan, Roma kahramanlarından hem Fatih Sultan Mehmed'in hem de Atatürk'ün fotoğraflarından yararlanmıştır. Anadolu'nun belleğini oluşturan bir kaynağın katmanlarını gün ışığına çıkartmayı amaçlayan sanatçı, tarih öncesi dönemlerden Cumhuriyet dönemini de içine alan oldukça geniş

kubbe gibi dairesel yapı unsurlarını kullanarak renkteki zıtlığı aynı zamanda biçimsel platforma taşımış, anıtsallığı denge ve uyumla bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Geleneksel Türk mimarlığının iç mekân kavramından yola çıkarak, bunun oluşturduğu yapıyı, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırmaya çalışmıştır. Osmanlı ve Selçuklu mimarlığını, iç mekânı dış dünyaya açan kemerli kapı ve pencere örgesi sanatçının deyimiyle resimlerindeki "kalıp biçimleri" oluştururken uyum sağlayan biçimlere dönüşüyor, bunlar aynı zamanda da geometrik ve alışılmış biçimcilikten ayrılıyordu.³⁸ Siyah zemin üzerinde kullanılan pembe, mor, kırmızı ve tonlarının kullanıldığı bu resimlerde ışık, geleneksel mimarlığın yapı özelliğinden çıkarılmış bir öğedir. Siyah rengin, sanatçının deyimiyle "mutlak", "tarafsız" ve "edilgen" etkisi, bir yorum vurgusunun eşliğinde ele

³⁸ İpek Aksünger Duben, "Çoker, Adnan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 413.

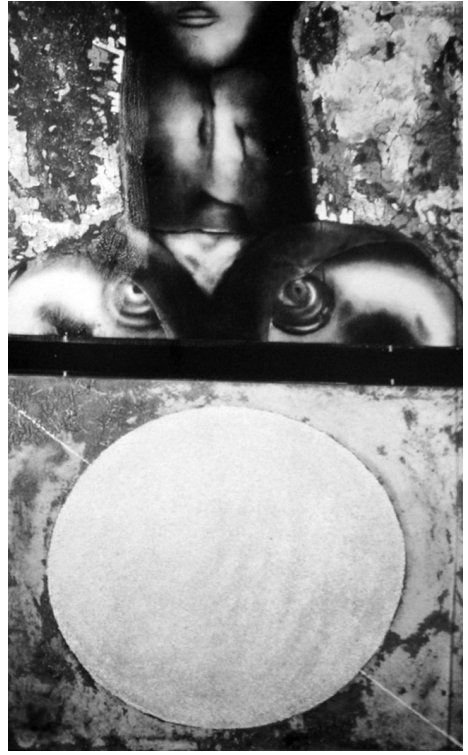
³⁹ Duben, a.g.e., s. 413.

⁴⁰ Nazan İpşiroğlu, "Mimari-resim-müzik bağlantıları", *Çoker 1995-2003 Arası Resimleri*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul, 2003, s. 5.

⁴¹ Zeynep Rona, "Koçan, Hüsamettin", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1033.

bir yelpazeyi ele almaktadır. Bütün bunları kendi bireysel yaklaşımının bir sonucu olarak değerlendirmiş, Anadolu'daki farklı yaşamlardan yeni sonuçlar çıkarma yoluna gitmiştir. Dar bir zaman dilimi almak yerine Anadolu kültürünü bir bütün olarak yansıtmıştır. Birbiriyle bağları koparılmış kültürlerin tek başına hiçbir anlamının olmadığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Anadolu'da tarih öncesinden başlayan her kültürden bir figürü kesip alarak, bir ölçüde o eseri yabancılaştırır. Figürün altına da o dönemi "kodlayan" ikinci bir öge koyar. Alt sıradaki renklendirilmiş daireler üstteki maddi kalıntıların birer "kodu" olarak içinde filizlendiği toprağı simgelemektedir. Örneğin, Bizans dönemi figürü altında altın varak bir daire, Roma dönemine ait mermeri simgeleyen beyaz bir daire, Cumhuriyet dönemini anlatan Mustafa Kemal'in resmi altına da bayrağı simgeleyen kırmızı bir daire yerleştirmiştir. (Resim 7) Anadolu'da tarihsel bir süreç içerisinde üst üste gelen uygarlık katmanlarının birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmayacağını ortaya koyan sanatçı, bu ayrımların sadece dış görünüşte kaldığı belirtmektedir. Çalışmalarında Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi Fasikülleri I-II-III adı ile üst üste gelen uygarlıklara göndermeler yapan özel bir tarih tasarımı ortaya koymaktadır. Sanatçının ortaya koymuş olduğu bu tavır, güncel olandan hareket ederek geriye doğru bakarak, kültüre ait verilerin birleştirici ve bütünleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içerisinde sistematikleştirme çabasıdır. Kendinden önceki yerleşik kültürlerle Selçuklu ve Osmanlı'yı çakıştırarak bir Anadolu sentezine gitmektedir. Fasikül II Osmanlı serisinde geçiciliğe ve anıtsallığa gönderme yaparak yapraklar üzerinde padişah portrelerini kullanmıştır. Sanatçı Fasikül III Selçuklu serisiyle de Selçuklu kültürüyle dünyaya bakmak ilkesinden hareketle Selçuklu çadır ve kümbetleri formunda biçimler kullanmıştır.⁴² Sanatçı 24 Şubat-31 Mart 2000 tarihleri arasında İstanbul Ak Sanat Galerisi'nde açtığı "Beni Bul" başlıklı sergisi için anlam yitimine uğramış motiflerden⁴³ bir düzen kurduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede ele aldığı figürlerden birisi Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, İ.Ö. 2300-2000 yıllarına ait Ana Tanrıça figürüdür. Bu figürü, üçgen ve dairesel formlar ve Anadolu'nun Ana Tanrıçaları'ndan Artemis'in simgesi olan "Hilal" ile bütünleştirmiştir.⁴⁴

Tomur Atagök (1939), Anadolu'ya ait Ana Tanrıça figürlerinden yola çıkarak çalışmalar yapan bir diğer sanatçımızdır. Anadolu Uygarlıkları'na ait eserleri içerisinde barındıran müzelerle ilgili olarak yapmış olduğu çalışmalarda, buralarda sergilenen eserlerin bir kuşaktan diğer bir kuşağa geçiş yapan ve kuşaklar arasında bağlantılar kuran eğitimsel kurumlar olduğunu kavradı. Buralardan edinmiş olduğu değerlerle Ana Tanrıça gibi Anadolu Uygarlıkları'na ait olan eserlerin, bireylerde, yaratıcılık, hayal gücü ve beğeni duygusunun oluşmasına ve gelişmesine katkıda buldukları yargısına varmıştır.⁴⁵ Sanatçı Anadolu'da yaşamış olan uygarlıklara ait Tanrıça



Res. 7: Hüsamettin Koçan Anadolu'nun Görsel Tarihi, 2000, Toprak Üzerine Akrilik, 200X50 cm, Özel Koleksiyon

⁴² Ersoy, a.g.e , s. 155.

⁴³ Sanatçı sergi kapsamında genelde karışık malzemelerden oluşan eserler ortaya koymuştur. Kullanılan malzemelerdeki çeşitlilik Anadolu mirasının zengin değerlerini yansıtır. Zamanı içerisinde oldukça öneme sahip olup, günümüz şartlarında bu anlamlılığın dan uzaklaşan imgeler, çalışmalar içerisinde mistik bir görüntü oluşturmuştur. Ancak ele alınan bu motifler ortaya konulan özgün çalışmalar içerisinde bir anlam kazanmıştır. Burada kazanmış oldukları anlam ise Anadolu'nun farklı dönemlerine ait motiflerin plastikselleştirilmesi içerisinde değerlendirilerek, yeniden farklı bir ortamda yaratılmasıdır.

⁴⁴ İndirkaş, a.g.e., s. 45.

⁴⁵ Tomur Atagök, " Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri", *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın, İstanbul, 1999, s. 137.



Res. 8: Tomur Atagök
Çatalhöyük Ana Tanrıça, 1996, Tuval ve Metal Üzerine Yağlıboya,
100x200 cm, Özel Koleksiyon

eski dönemin “Büyük Anası” tüm doğayı kapsayan gizil bir güç, insanın dış dünya ile ilişkilerini düzenleyen en önemli ilkedir. Sanatçı, günümüz kadınının üretkenliği ve verimliliği ile Ana Tanrıça'nın üretkenliği arasında ilişkilendirmeye gitmiştir (Resim 8). İlkel insana göre Ana Tanrıça yaşam ve ölüm arasında çelişik öğeleri kendisinde toplamaktadır. Doğanın canlıları var etme ve yok etme biçimindeki döngüsel hareketini, kadının yaşam verme gücü ile ilişkilendirmiştir. Aynı zamanda ölüme de gönderme yapmıştır.⁴⁶

Tuval ve bir bölümünde metal üzerine uyguladığı çalışmalarda görsel etkiyi, yüzeyin renk ve biçim parçalanmaları içinde ton farkına dayalı, soyut bir estetiğin sınırlarını zorlayıcı bir doğrultuda değerlendirmektedir. Bu çalışmalarda sanatçı anlatıma uygun olarak dişiliğin simgesi olan pembe rengin tonlarını kullanmaktadır. Çatalhöyük'ün ufak heykellerinde kadının, abartılı iri göğüsleri, karın ve kalçalarıyla doğurganlığının çok başarılı verilmiş olmasından etkilenen sanatçı, yapıtlarında bu formları, yeni biçimsel bir dil ve büyük renk alanlarının oluşturduğu bedenler ve figürlerle dile getirmiştir.⁴⁷

Sonuç

Yapılan bu çalışma kapsamında kültür, kültür mirası ve kültür varlıkları gibi kavramların tanımlaması yapılarak yaşam içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Bu bağlamda kültürü oluşturan unsurların kültürel miras ve kültür varlıkları üzerindeki etkisi belirlenmeye çalışılmış olup, toplumların oluşturmuş oldukları kültürel yapının yaşamın her kademesinde önemli rol oynadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dil, düşünce ve duyguları anlatım yöntemleri; toplum düzeni için geliştirilmiş yasalar; dinsel ve dinsel olmayan inanışlar; töre ilkeleri ve kuralları; gelenek ve görenekler; değişik yöntemlerle duyguları ve düşünceleri anlatan yapıtlar; ürün üretme yöntemleri ve araçları; bilimsel ürünler ve bunların kullanım yöntemleri; toplumsal kurumlar ve birimler, kültürün kapsamını oluşturan değerler olarak sanat eserinin de şekillenmesini belirleyen önemli hususlardır. Yaşadığı toplumun bir ferdi olarak sanatçı da kültürel yapıdan ve onun taşıyıcı unsuru olan kültürel mirastan her zaman etkilenmiş ve bir şekilde bu kültürel mirası da etkilemiştir. Çalışma kapsamında ayrıca Modern Türk Resim Sanatı'nın doğuşu ve gelişimi hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Bu bilgilendirme doğrultusunda minyatür resimden batı anlayışındaki pentüre yönelik resime geçiş kısaca ortaya konulmuştur. Aynı zamanda Modern Türk Resim Sanatı içerisinde kültürel mirası konu olarak ele alan sanatçılarımızın eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu sanatçıların kültürel mirası ele alış biçimleri ve bunlara kattıkları yorumlar değerlendirilmiştir. Eserleri ele alınan bu sanatçıların tespitinde Modern Türk Resmi'ne yön veren sanatçılarımızın olması belirleyici olmuştur.

⁴⁶ İndirkaş, a.g.e., s. 39.

⁴⁷ İndirkaş, a.g.e., s. 40.

imgelerini çalışmalarında kullanarak bir taraftan özgün çalışmalar ortaya koymuş, diğer taraftan da zengin Anadolu mirasının gelecek kuşaklar tarafından tanınması ve sahip çıkma bilincinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Son dönem resimlerinde yaratma eyleminin özünü, insanlar için bereket ve çoğalmanın simgesi olan Ana Tanrıça figürü oluşturmuştur. Bir kültür varlığı olan Ana Tanrıça kavramından yola çıkarak kadın kimliğini sorgulayan sanatçı bunu yaparken de yaşadığı topraklar üzerindeki kadının geçmişini irdelemiştir. Resimlerine çok farklı şekillerle giren Ana Tanrıça,

Her dönemde sanatçılar tarafından önemsenen kültür mirası, bir milletin geçmişe ait izlerini taşıyan çok önemli verilerdir. Bu yapılar, gerek tarihsel süreç hakkında vermiş olduğu bilgiler açısından, gerekse var olan kültürel yapıyı oluşturan dinamiklerin tespiti açısından olsun, üzerinde düşünülmesi gereken değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değerler bir taraftan o toplumun ortaya koymuş olduğu yaşam şeklini belirlerken diğer taraftan da toplumun gelecek kültürel yapılanması hakkında da bizlere ipuçları vermektedir. Toplum içerisinde yaşayan her fert bu değerlerden bir şekilde etkilenir; ancak bu etkilenmenin sonuçları kendini farklı göstermektedir. Eğer bu etkilenen kişi bir sanatçı ise kuşkusuz bu değerler onun sanatına da yansıtacaktır. Bu değerler yazarın elinde sözcük; ressamınkindinde fırça, boya, tuval; seramikçinin elinde çamur ve sır; heykeltıraşın elinde ise taş, ahşap, mermer ya da metal olur. Bir şekilde bu kültürel mirasa ait unsurlar, sanatçıda farklı bir dile dönüşecektir. Resim sanatı açısından baktığımızda, Bedri Rahmi'de yansıyan Anadolu kadınının kıyafetindeki geleneksel motifler, dekoratif unsurlar olarak sanatçının çalışmalarına renk katmıştır. Aynı kültürel mirasa ait unsurlar Adnan Çoker'de geleneksel mimarinin özgün bir soyutlaması olarak kendini göstermiştir. Hüsamettin Koçan'da kavramsal açıdan farklı malzemelerle verilmeye çalışılan zengin Anadolu kültürü, İbrahim Balaban'da, Cemal Tollu'da ve Tomur Atagök'te Anadolu'nun Ana Tanrıçalarına dönüşmüştür. Gerek herhangi bir döneme ait kap-kacak gibi somut nesnelere olsun, gerekse ritüeller, folklor ve gösteriler olsun sanatçının çalışmalarına yansıyan kültürel unsurlar olarak değerlendirilebilir. Onun için her dönem kendi sanatını mevcut şartları doğrultusunda şekillendirir. Bu değerlerin tamamı da o toplumun kültürel mirasını oluşturmaktır. Toplum içerisinde yaşayan sanatçı da bir şekilde bu unsurları sanatına yansıtacaktır. Sanatçının eserine konu olarak kültürel mirasa ait nesnelere girmesi aynı zamanda bu nesnelere plastik açıdan zenginliğinden de kaynaklanmaktadır.

Kaynaklar

- Başaran, İbrahim Ethem, *Türk Eğitim Sistemi ve Okul Yönetimi*, Ekinoks, Ankara, 2006.
- Başkan, Seyfi, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim, T.C. Kültür Bakanlığı*, Ankara, 1997.
- Atagök, Tomur, "Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri", *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın, İstanbul, 1999.
- Bener, Erhan, "Yazar Kendini Dünyadan ve Toplumdan Soyutlayamaz", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2004, s. 6-13.
- Berk, Nurullah ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981.
- Berksoy, Funda, *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998.
- Buğra, Hatice Bilen, *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötügen Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Çubukçu, İbrahim Ağâh, *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991.
- Dal, Esin, "Tollu, Cemal", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1799.
- Duben, İpek Aksünger, "Çoker, Adnan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 412-413.
- Ersoy, Ayla, *1950'den 2000'e Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.
- Güvenç, Bozkurt, *İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi*, 11. Basım, İstanbul, 2005.
- İpşiroğlu, Nazan, "Mimari-resim-müzik bağlantıları", "Çoker 1995-2003 Arası Resimleri", Mine Sanat Galerisi, İstanbul, 2003.
- İndirkaş, Zühre, *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 2001.

Kuban, Doğan, “Çoker’in Işıklı Geometrisi”, *Adnan Çoker Minimaller ve Varyasyonlar*, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1994.

Özel, Sibel, *Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması*, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 1998.

Özsezgin, Kaya, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi III*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981.

Renda, Günsel ve Turan Erol, “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I*”, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981.

Rona, Zeynep, “Koçan, Hüsamettin”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1033.

Şenyapılı, Önder, *Benim Sanatçılarım*, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara, 1989.

_____, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara, 1996.

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, I. Basım, İstanbul, 1986.

_____, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

Topçu, Nurettin, *Kültür ve Medeniyet*, Dergâh Yayınları, II. Baskı, İstanbul, 1998.

Turhan, Mümtaz, *Kültür Değişmeleri (Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik)*, Çamlıca Yayınları, IV. Baskı, İstanbul, 2002.

Yenişehirlioğlu, Filiz, “*Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi*”, Türkiye Ekonomi ve Ulusal Tarih Vakfı tarafından düzenlenen Osman Hamdi ve Dönemi Sempozyumu’nda sunulan bildiri, İstanbul, 1993, s. 57.

Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.

Armand Pierre Fernandez'in “Inclusion De Montre” Adlı Eserinde Sorgulanan Zaman İzleği

Ars. Gör. Ceyda GÜLER*

Özet

Yeni gerçekçilerin en tanınmış sanatçılarından olan Armand Pierre Fernandez, 1955 yılında, önceki çalışmalarından farklı olarak “Damgalar” isimli bir seriye başladı. Bu ve bunun devamında gelen yeni arayışlar ve yeni diziler onun sanatında dikkat çeken bir üslup oluşturdu. Sanatçının “Inclusion De Montre” isimli akümülasyonu onun çalışmalarını özetler niteliktedir. Arman bu eserin dışında diğer birçok çalışmasında da saatleri kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Armand Pierre Fernandez, akümülasyon, saat.

The Inquiring Time Theme In Armand Pierre Fernandez's Art Work Named As “Inclusion De Montre”

Abstract

One of the most famous artist of Nouveau Realisme Arman Pierre Fernandez, started ‘Cachets’ (stamp prints) series in 1955 which was unusual in comparison to his other studies. This and the other searchings and new series following this formed an attractive style in his arts. His accumulation called ‘clocks’ has the characteristic of summary of his arts. Arman used ‘watches’ in his other studies, too.

Key Words: Armand Pierre Fernandez, accumulation, watch.

Giriş

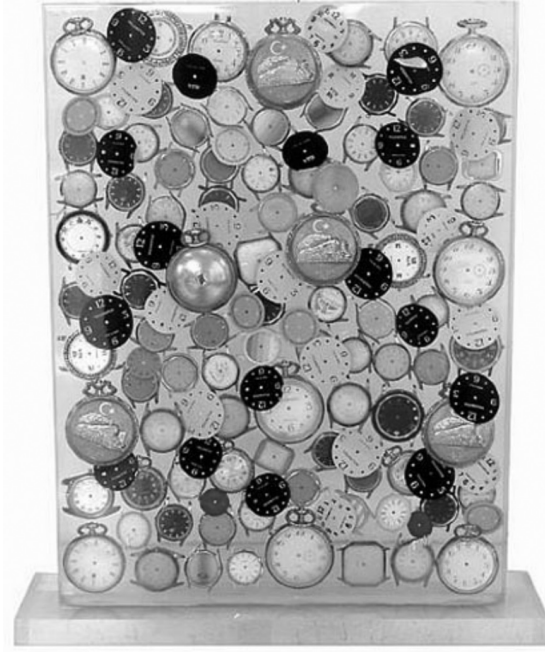
“Yeniden üretilmeyecek bir şey vardır o da zaman.”

Mark Twain

Ülkemizde az tanınan Fransız sanatçı Arman, “Inclusion De Montre” ve diğer birçok eserinde Duchamp'ın kullanımından başlayarak günümüze kadar gelen hazır nesnelere (ready made) bire bir yararlanmakta ve onların düzeniyle oluşan sanat eserleri meydana getirmektedir. Bu yazıda incelenen akümülasyonda, kullanılan sanayi ürünlerinin kurgusu ve niteliğinden ziyade bize pek de yabancı olmayan nesnelere, aynı yerde birden çok kullanılmış olması dikkat çekicidir.

17 Kasım 1928 Nice doğumlu, Yeni Gerçekçi (Nouveau Réalisme) sanatçı, antika satıcısı, amatör sanatçı ve fotoğrafçı olan babasından fotoğraf sanatını ve yağlı boya kullanımını öğrenerek sanat dünyasına ilk adımı attı. 1934 yılında Cours Poizat Kız Okulu'na, 1940'ta da Lice Lisinesine devam etti. 18 yaşında Nice'de Dekoratif Sanatlar Okulu'nda, daha sonra Paris'te Louvre'da arkeoloji ve sanat üzerine öğrenim gördü. Sürrealist tarzda resim yapan sanatçı, Nice'e döndüğünde Rus sanatçı Serge Poliakoff ve Nicolas de Stael'den etkilenerek soyut çalışmaya başladı.

* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü.



Inclusion De Montre

dünyasına sokmaya çalışan Arman “poubelle”lerinde çöplerin pleksiglas kutular içinde reçine ile sabitlenmelerini sağlıyordu. Poubellesleri geliştirerek yaptığı akümülyasyonlarında ise birbirine benzer gündelik objeleri, hurdaları cam veya pleksiglas kutular içinde ya da polyester kalıplarda durağanlaştırdı. “Combustiones” (Yanma) dizisinde ise yanmış objeleri kullandı.

Yeni arayışların sanatçısı Arman’ı incelediğimizde onun sanatının özgün ve kendine has yaratıcılığı olduğunu görmekteyiz. Pollock, Schwitters ve Duchamp’ın sanatından etkilenen sanatçının Yves Klein ile bir judo kursunda tanışmasından sonra sanat hayatı farklı bir yön aldı. 1960 yılında Klein’in “Boşluk”u (Le Vide) sergilemesine bir yanıt olarak verdiği “Dolu”luk (Le Pein) ve bunun devamı olan akümülyasyonları Arman’ın çalışmalarında dikkat çeken bir üslup oluşturmuştur. “Örneğin ‘Click –Clack Rate’ isimli eserde de görülebileceği gibi Arman’ın çalışmalarında en karakteristik özellik objelerin rastgele kullanılmış olmalarıdır. Bu birbirine benzer objeler şeffaf bir malzeme ile kaplanmıştır. Bu akümülyasyonlar, pano şeklinde veya üç boyutludur.”³ Akümülyasyonlar oluşturulurken genellikle seçilmiş objeler hazırlanmış bir kalıp içinde örneğin, pleksiglas, polyester vb. malzemelerle sabitlenir veya nesnelere bir vitrin şeklinde sergilenir. Nesnelere kendilerinin önemi olduğunu vurgulayan sanatçı akümülyasyonlarında kullandığı modern ve gündelik ürünlerle onların kimliğine ve karakteristik yapılarına ironik bir yaklaşım getirmek ister. Arman’ın sanatında önemli olan meydan okuma, ironi, provokasyon ve sorgulamadır.

“Asıl adı Armand Pierre Fernandez olan sanatçı, Van Gogh’a olan saygı ve hayranlığından dolayı yapıtlarını imzalarken sadece adını ‘Arman’ kullanmıştır. Çünkü Vincent Van Gogh, soyadı yerine eserlerini sadece ilk adı olan Vincent adı ile imzalıyordu.”⁴

Arman’ın eserlerinden 2004 yılında yapılmış, “Saatler” (Fr. Inclusion De Montre) isimli akümülyasyon onun çalışmalarını özetler niteliktedir. Sanat tarihinde önemli bir yer tutan Fransız sanatçı Arman’ın Fransa’da Galeri Ferrero’da bulunan bu eseri 30x40 cm. ebatlarında ve 4,5 cm. kalınlığında olup pleksiglas bir vitrin içinde yan yana istif edilmiş birçok saatten oluşmaktadır.

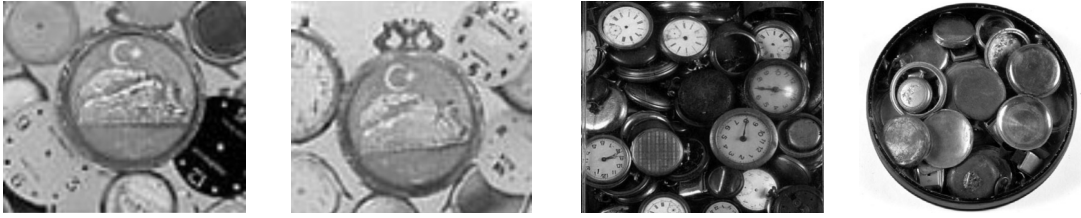
“Alman Dadaist Kurt Schwitters’in bir sergisinden oldukça etkilenen sanatçı, 1955’te daha önce yaptığı resimlerden farklı olarak “Cachets” (Damgalar) isimli bir diziyeye başladı.”¹ Kağıtları damga izleriyle doldurduğu bu dizisi ile sanatçılık kariyerinde önemli bir adım attı. Daha sonra buradan yola çıkarak “Allure” (yürüyüş, izleyiş) dizisini geliştirdi. “Sanatçı objeleri boyaya batırarak baskılar yapmaya başladı. “Coupe” (Kesim) serisinde ise objeleri keserek ve parçalara bölerek denemelerine devam etti. 1960’lı yıllarda “objeleri ezerek veya kırarak parçalara ayırdıktan sonra bu parçaları farklı şekillerde düzenleyerek Fransızca kızgınlık, öfke anlamına gelen “Colères”lerini geliştirdi.”² Bu çalışmalarında başta keman olmak üzere müzik enstrümanları kullandı. Kendini durmadan yenileyen ve yeni arayışlar içinde olan sanatçı, bu çalışmalarından sonra ‘poubelle’ (çöp tenekesi) ve ‘accumulation’lar (yığıma, biriktirme) gibi birbirinin devamı olan farklı bir dizi daha geliştirdi. Yeni malzemeleri sanat

¹ Arman&Philip James, Nicholas, Arman, Cv Publications, London, 2005, s. 8.

² Bkz. Martin, Henry, *Contemporary Artists*, St. James Pres, London, 2002.

³ Edward, Lucie-Smith, *Movements In Art Since 1945*, Thames and Hudson Ltd., London 1995, s. 123.

⁴ Bkz. <http://en.wikipedia.org/wiki/Arman>



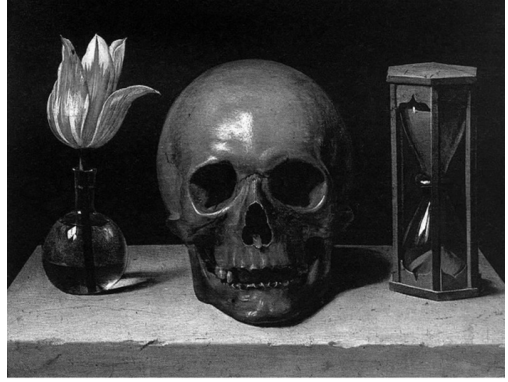
Arman'ın saatlerden oluşan akümülyasyonunda pek çok saat, polyester yardımıyla pleksiglas bir kutu içine sabitleştirilmiştir. Eserde irili ufaklı ve birbirinden farklı çok sayıda saat aynı yönde karışık olarak sıralanmaktadır. Bu akümülyasyonda saatlerin ön yüzleri izleyiciye bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Saatlerin çokluğu ve yan yana sıralanışları belli bir ritim ve tekrar oluşturmaktadır. Aslında "Arman, dünyayı tekrarlamak istemiyordu, fakat o ve onun basmakalıp görselliğini, onun vasat gündelik görünüşünü yıkmak istiyordu."⁵ Ve sanatçı bu yıkımı, gündelik yaşama ait nesnelere yığıntılarıyla gerçekleştirirken ironik bir yaklaşım da getiriyordu. Bu akümülyasyondaki tekrarlarda, saatlerden bazıları üst üste kesişerek birbirini örterken bazıları ise tek başına varlık gösterir. Saatler arasındaki boşluklardan pleksiglasın şeffaflığı ile gerçek mekâna geçiş görülürken eser ile mekân bir anlamda bütünleşmiş gibidir. Malzemenin şeffaflığı, eserin aynı zamanda ışıkla bütünleşmesine de olanak sağlar. Yapıtın alt tarafında bulunan ve eseri dengeleyen kaidenin de yine pleksiglastan yapılmış olması esere bakan izleyicinin göz yanıltıcı hiçbir elemanla karşılaşmasına mahal vermez. Her şey açık bir şekilde bütün gerçekliği ve şeffaflığı ile seyirci karşısındadır. Ancak bütün bu arındırılmışlığına karşın göz, yapıtın belli bir yerinde toplanmaz ve bu nedenle eserde bir ilgi merkezinin varlığından söz edilemez.

Bu eserde belli bir renk düzeninden veya renk kullanımından söz etmek oldukça güçtür. Kullanılan objelerin kendi renkleri, yerlerine bağlı olarak çeşitlilik gösterirler. Kompozisyondaki bütün elemanlar sanatçının denetimi altındadır Kompozisyon oluşturulurken oran-orantı, perspektif gibi unsurlara dikkat edilmemiş, irili ufaklı birçok saat yan yana getirilirken belirli bir şema oluşturulmaya çalışılmamıştır. Bu objelerin yan yana gelişleri bir sisteme oturtulmamış ve belirli bir ritim gerçekleştirilirken eserde belli bir ilgi merkezi ortaya çıkartılmaya çalışılmamıştır. Bu ritim ve tekrarlarda, dağılmadan önce Sovyetler Birliği'nde, daha sonra ise Rusya'da, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demir Yolları için, üretilmeye devam eden şimendifer cep saatlerinin belirli aralıklarla birden fazla kullanılışı bir sürpriz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu saatler, Türkiye'de bir dönem kurulup gelişen tren yolları anısına ve onun personeli için yapılmış olan Serkisof veya başka markalı cep saatleridir. Bu cep saatlerinin kapaklarının üzerinde hilâl, yıldız ve lokomotif amblemlerine yer verilmiştir. Bunlar o günden bugüne şimendiferli saatler olarak anılmaktadırlar.

Saat, her zaman yuvarlak olmaz. Aralarında kare, dikdörtgen gibi formlarda olanları duvara asılan veya ayaklı olanları da olmasına karşın Arman'ın bu çalışmasında kullandığı saatler genelde yassı ve yuvarlak formlardan oluşan cep ve kol saatleridir. Arman, yuvarlak formulu saatleri kullanmakla zamanın döngüsellğine bir gönderme yapmak ister gibidir. Bir kaide üzerinde dikey hâldeki pleksiglasın içinde yer alan saatlerin bazılarının minesini görülürken bazılarının ise sadece kapakları görülmektedir. Eserde kullanılan saatler, herhangi bir tesviye ve işleme tâbî olmaksızın kullanılmıştır.

Arman'ın da içinde yer aldığı Yeni Gerçekçilerin ele aldığı başlıca konular bu yapıtla özetlenebilir hâdedir. Seçilen saat imgesi ve teknolojinin bir ürünü olan bu objelerin yığıntılarından oluşan çalışma, gelip geçiciliğin bilincine bir göndermedir. Teknolojinin bir getirisi ve zamanın belirleyicisi olan saat, günlük yaşantının bir aynası olarak Yeni Gerçekçilerin temel prensiplerinden yaşanan anı sahiplenmeye bir göndermedir. Sanatçı bu eserde saati seçmekle zamanın sürekliliğini ve alt edilemeyeceğini anlatmaya çalışmıştır. Arman, Yeni Gerçekçilik akımının diğer sanatçıları gibi bu çalışmasında günlük yaşamın içinden ve onun bir parçası olan hazır

⁵ Kuspit, Donald, *Arman*, AH-Grafik, Stockholm, 1990, s. 11.



Pieter Claesz

Philippe de Champaigne

nesnelere dayanmaktadır. Hayatın içinden alınmış ve zamanın belirleyicisi olan saat nesnesi de gerçeğin bir belgesi olarak kullanılmıştır. “Arman gelip geçiciliği aklına takmıştı. Ona göre, antik ve primitif heykeller içinde unutulmuş, tamamlanmamış ve bu yüzden düşte kalanlar muhafaza edilenlerden çok daha önemlidir. Birisi diğerinin değerini artırır, zamanın geçiciliğine ve kaybına katkıda bulunur.”⁶

Sanatçı, “Inclusion De Montre” isimli çalışmasında kullandığı saat nesnesi ile 17. yy. Barok sanatçılarıyla da hesaplaşmaktadır. Bu dönem resimlerinde 17. yy.’da bulunan sarkaçlı saatler vanitas motifi olarak birçok eserde kullanılmıştır. Vanitas sembollerinden kum saati, kapaklı cep saatleri gibi saat imgeleri ile zamanın akışı devamlı olarak vurgulanmaya çalışılmıştır. Arman ise eserlerinde, önceki uygulamalardan farklı olarak, saat nesnesini birebir kullanarak somutlaştırmış ve farklı bir özgünlük elde etmiştir. Kütleli bir durağanlıkla somutlaştırdığı zamanı, onun bir göstergesi olan saatleri gerek polyster kalıplarda dondurarak gerekse pleksiglas kalıplara

⁶ Marck, Jan Van Der, *Arman*, Abbeville Press, New York, 1984, s. 91.

hapsederek zamanın akışını da durdurmaya çalışmıştır. Bu çabanın yanında belki de kullandığı eski ve hurda saatlerle babasının antikacı dükkânında geçirdiği çocukluk anılarını da yeniden canlandırmak istemektedir.

Bu düzenekte saat kadranları, mineleri ve çerçeveleri renklerine veya biçimlerine göre bir düzene konulmamış ve bir anlamda harmanlanmış olduğundan asi bir sanat eseri olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada ana tema ve kullanılan saat objesi, zamanın gelip geçiciliği bilincinin yansımasıdır elbette. Zamanın göstergesi olan saat nesnesine birçok eserinde özellikle yer vermesi, akümülyasyonlarında kol saatlerinden tutun da masa saatleri, cep saatlerine kadar her türlüünü kullanması, zamanla hesaplaşmasının bir çeşitlemesi gibidir. Bu eserde, 2005 yılında ölen Arman'ın bir kez daha saatleri imge olarak alıp onların çeşitlikleriyle özgünlük yarattığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Archer, Michael, *Art Since 1960*, Thames and Hudson Ltd, London, 1997.
 Arman&Philip James, Nicholas, *Arman*, Cv Publications, London, 2005.
Art and Artists, Thames and Hudson Ltd, London, 1994.
Büyük Larousse, Cilt: 2, İnterpress Basın ve Yayıncılık, 1986.
 Germaner ,Semra, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.
 Kuspit, Donald, *Arman*, AH-Grafik, Stockholm, 1990.
 Lucie, Edward-Smith, *Movements İn Art Since 1945*, Thames and Hudson Ltd, London, 1995.
 Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
 Marck, Jan Van Der, *Arman*, Abbeville Press, New York, 1984.
 Martin, Henry, *Contemporary Artists*, St. James Pres, London, 2002.
 Pacquement, Alfred, *The Dictionary of Art 2*, Macmillan Publishers Limited, 1996.
 Rona, Zeynep, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.
 Thomas, Karin - Gerd de Vires, *Kunstler Lexikon*, Du Mont Buchverlag, Köln, 1979.

İnternet Kaynakları

- Arman*, <http://www.kettererkunst.com/bio/Arman-1928.shtml>, Erişim: 4 Mart 2008.
Arman, <http://www.arman-studio.com/>, Erişim: 25 Şubat 2008.
Arman, <http://en.wikipedia.org/wiki/Arman>, Erişim, 7 Nisan 2008.
Arman Pierre Fernandez, <http://www.gkm.se/arman/target.htm>, 5 Haziran 2009.
Biographie de l'Artiste, <http://www.besseiche.com>, Erişim: 7 Mart 2008.
 Gudmundsson, Saemundur, *Artist Of The Month:Arman*, <http://www.artnetgallery.com/Arman.htm>, Erişim: 2 Mart 2008.
 Persson, Johan, *Armand Pierre Fernandez*, <http://www.gkm.se/arman/target.htm>, Erişim: 25 Şubat 2008.

Tarihteki İlk Cam Fırınları

Serra KANYAK*
Yrd. Doç. Dr. İlhan HASDEMİR**

Özet

Camın yaklaşık beş bin yıllık tarihi boyunca cam fırınları değişik aşamalardan geçmiştir. Buna rağmen şekilsel ve kullanımsal değişimleri pek fazla değildir. Bulunan ilk cam fırını kalıntısı olan Tell-el Amarna'daki fırın ve daha sonraki zamanlarda bu bölgede bulunan cam fırınları diğer bölgelerdeki fırınlara da örnek teşkil etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cam Fırınları, Mısır ve Mezopotamya Camcılığı.

Erste Glasöfen In Der Geschichte Der Menschheit

Abstract

Während ungefähr fünf tausend Jahre alte Geschichte des Glases haben sich die Glasöfen entwickelt. Trotzdem ihre formliche und technische Konstruktion hat sich wenig verändert. Die erste Befund von Glasöfen in der Geschichte mit der Name der Fundstelle "Tell-el Amarna" und die anderen Glasöfen in Mesopotamia wurden dann für die andere Glasherstellungsorte in der Welt den Vorbild

Schlüsselwörter: Glasöfen, Glasmacherei in Ägypt und Mesopotamia.

Giriş

Camı oluşturan hammaddeleri ergiterek cam elde etmek ve bu malzemeyle çeşitli kaplar üretmek, erken dönem için çok da kolay bir iş değildi. Camın kolay çalışılabilecek, bal kıvamında bir hale gelmesi için en az 1250 °C sıcaklık gerekmekteydi. Fakat odun ateşiyle ancak 1000-1150 °C sıcaklık elde edilebiliyordu. Bu sıcaklığa ulaşmak da cam üretmek için yeterli değildi. Böyle bir ateşi korumak, ısıyı mümkün olduğunca yükseltmek ve ateşin aynı yüksek seviyede, devamlı, uzun süre yanmasını sağlamak gerekiyordu. Bu ateşi korumak için öncelikle kolay sönmelerini engelleyecek tipte bir ocağa ihtiyaç vardı. Elde edilen bu ısıyla camın, dışarıdan içine yabancı maddeler gelmeden rahatça ergitilebileceği bir bölme gerekiyordu. Ve son olarak da şekillendirilen camların yavaşça tansiyonu (gerilimi) alınarak soğutulabileceği (tavlanabileceği) bir sıcak hazne gerekliydi. Tüm bu gereksinimler, cam ustalarının en erken dönemlerden itibaren neredeyse günümüze kadar çalışma prensipleri çok da değişmeyen bir cam fırını icat etmeye zorladı. Cam fırını, cam üretmek için en gerekli unsur ve özellikle tavlama bölümüyle cam ürünün devamlılığı için vazgeçilmez bir eleman olmasına rağmen, her zaman arka plânda kalmış, cam sanatı tarihi içinde çok da sözü edilmeyen bir konu olmuştur.

Erken dönemlerde cam yapımında kullanılmış olan fırınlar ve ocaklar, kuşkusuz o dönemde tunç elde etmede kullanılan ergitme ocaklarının biçimlerinden esinlenerek inşa edilmiş olmalıdır. Genel olarak cam fırınları, kerpiçten yapıлып üzerleri sıvanan, gerekli ısıyı elde etmek için üfleçler kullanılan düzeneklerden oluşurlar. Bu dönemde cam yapımı için ihtiyaç duyulan sıcaklık 1200 °C'dir.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü

** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü

Daha sonraki dönemlerde fırın tipleri geliştirilerek duvarları tuğla veya araya taş dizileri konulmuş kerpiçten, üstü kubbeli veya düz, iç kısımlarında ızgara yer alan cam fırınları yapılmıştır.

Mezopotamya Fırınları

Cam üretimiyle ilgili ilk yazılı belgeler, Yakın Doğu ve Mezopotamya’da ele geçen kil tabletlerdir. Ortadoğu uzmanı Leo Oppenheim’in tercümelerini yayınladığı çivi yazısı tabletlerde tasvir edilen, dinsel sihirler içeren hazırlıklarla yapılan fırın yerleştirme işlemleri; Mezopotamya camcılığının teknik bilgilerinin doğal deneyimlerle oluştuğunu göstermektedir.

Bu çivi yazısı tabletlerde, “bît kûri” denilen cam atölyesinde 3 tip fırın olduğundan bahsedilmektedir. Birinci tip fırınlar; “kûri řa abni” adındaki potalı fritleme (sırçalaştırma) fırınlarıdır. İkinci tip fırınlar; “kûri řa siknat ênâtpel-řa” denilen zemin kısmında gözleri olan döküm fırınlarıdır. Tabletlerde geçen göz terimi daha geç dönemlerde İtalyanca “occhio” veya “lumella” kelimeleriyle karşılanmıştır ve bunlar üç katlı fırınların kat kuşakları arasında, tavlama veya baca kısmında bulunan dairesel açıklıkları ifade etmektedirler. “Kûri řa takkanı” denilen üçüncü tip fırın ise bitmiş objelerin içine konulduğu bâb kûri isminde kemerli kapağı bulunan tavlama fırınıdır.

Mezopotamya fırınları muhtemelen en yüksek 1000-1100 °C sıcaklıkta çalışmaktaydı. Euphrates’e göre, geçici kavak kütüğü ateşi en fazla 7 gün sürüyordu ve aynı yüksek derecede sıcaklığı tutturmak oldukça zordu. M.Ö. 7. yüzyıl boyunca Mezopotamya’da cam fırınlarında hatırı sayılır bir gelişme olmuş ve yüksek sıcaklığı sabit tutmak için çok uğraşmışlardır.

Tabletlerde hammadde halindeki malzemeler ile frit, “billu” ve “abnu” (taş) olarak geçen malzemelerin miktarları ile ilgili ayırım yapılmamış sadece karıştırıldıklarından bahsedilmiştir.

Cam potasının (*taptuzakatu*) temiz olması gerektiği ve ayaklarla (*nimedu*) desteklenerek fırın tavanına değmeyecek şekilde yerleştirildiği belirtilmektedir.

Mezopotamya’da açık ve kapalı tipte çeşitli kalıpların kullanıldığı bilinmektedir ve cam döküm prosedürü muhtemelen bronz döküm tekniğinden türemiş olmalıdır. Çivi yazısı tabletlerde *mutirru* olarak adı geçen kanca (Suriye’de “*nattara*”, Latince’de “*rutabulum*”) ve bir “*su’lu*” denilen kepçe erimiş haldeki camı büyük cam potalarından daha küçük olanlara aktarmakta ve miktarları ayarlamakta kullanılırdı.

Frit kullanımıyla ilgili bilgiler ise şöyleydi;

“Camı kırmızı üzüm rengini alana kadar bir süre kaynatın. (Bu işlem büyük ihtimalle sodyum karbonat ve silika arasındaki reaksiyon sonucu karbondioksitin açığa çıkmasını sağlıyordu). (sonra) camı ocağın ya da ateş tuğlasının üstüne koyun...”

Onu dört alev gözü de açık olarak yerleştirin... Ateşin iyi ve dumansız yanmasını sağlayın (Alevler kapak açıklıklarından dışarı gelecektir)... Cam kızıl (kor) hale gelene kadar fırının kapağını kapatmayın. Bir kere kendinize doğru (bir tırmıkla) rengi sararmaya başlayana kadar karıştırın, sarardıktan sonra damlaları gözleyin (bir tırmıkla alıp damlatarak damla biçimine bakın) eğer cam homojen ise (içindeki hava kabarcıkları yoksa) onu fırının içinde yeni bir kalıba dökün.”

Oppenheim’in notlarında fritleme (ön ergitme) fırınlarıyla füzyon fırınları arasındaki konsütrüksiyon farkı anlatılmamaktadır. Burada teknik olarak gözönünde bulundurulması gereken, ilk fritleme için “red heat” (kızıl sıcaklık) yani 850°C’den az sıcaklık ve ikinci fritleme için “yellow heat” (sarı sıcaklık) yani yaklaşık 1100°C sıcaklık kullanılması ve dumansız alev kullanımına dikkat edilerek böylece “indirgeme” durumundan kaçınılmasıdır. Üzerinde durulan tüm bu hususlar o dönemin cam üretim teknolojisi açısından büyük başarı olarak kabul edilmelidir.¹

Nineveh’te (Irak) bulunan, M.Ö. 7. yüzyıla tarihlenen, Assur kralı Asurbanibal’in (M.Ö.668-637) kraliyet kütüphanesinde bulunmuş olan Asur tabletlerinde cam fırınlarından bahsedilmektedir. Daha eski kaynaklardan alındığı düşünülen bu metinlerde, bir cam fırınının yapılması için öncelikle “en hayırlı” zamanın seçilmesi gerektiği belirtilmiştir. Tanrılar için kutsal bir yer yapılması ve cam atölyesinde çalışılırken tanrısal inançlara tam olarak önem verilmesi gerektiği özellikle vurgulanmıştır. Yapılması gerekenler şu şekilde anlatılmaktadır:

¹ Newton-Davison, 1989, s. 105-107.

“... Bir cam fırının yapımı için plan hazırlarken, bu iş için uygun olan “uğurlu” aydaki “uygun” günü bul. Fırının yapımı sürdürülürken işleri denetle ve kendin de onlarla birlikte çalış. Fırın yapımında “bereket tanrıları”nın resimlerini de yerleştir. Fırının yapıldığı yere ne yabancıların ne de temiz olmayanların girmesine izin verme. Her gün kutsal tanrılar için yere “kutsal şarap” dökmeyi ihmal etme. Fırına ham malzemeyi koyacağın gün, tanrılara kurbanını vermeden önce “çam kokulu buhurdan”ı yerleştir ve çevreye “kutsal içki” dök. Sonra fırını özenle yak ve madenleri içine koy. Fırını yapanların çalışmaya başlamadan önce “arınmış” olmalarını sağla...”²

Asurbanibal’in Kütüphanesi’nden kalma tabletlerde ayrıca ayrıntılı olmasa da üç çeşit fırından bahsedilmektedir;

1. Kuru Fırını (Kuru Kiln)

Bu bir fritleme (ön ergitme) fırınıdır. Bu fırının 4 açıklığı vardır ve fritlenecek olan malzeme bu açıklıkların aralarına yerleştirilir. Roma seramik fırınlarını andıran *kuru* fırınının ana bölümü ateşin yakıldığı zemin kısmıdır, ısı buradan üst kısma ulaşır.

2. İkinci Tip Kuru Fırını (Reverburatory)

Bu fırında camın yapılması için kullanılan kısım üzerinde gözetleme deliği bulunan bir kapı ile kapatılır bu fırının birinci tip kuru fırını ile arasındaki fark budur. Tabletlerde alevin bu kısmın içine doğru yükseldiğini gösteren bir bulgu yoktur.

3. Atunu Fırını

Bu fırın, 1 haftayı bulan sürelerde ergitme yapılan bir fırındır, bir çeşit tank fırını olduğu düşünülebilir.

Leo Oppenheim’in tercümelerinde bu tabletlerin devamında cam yapımıyla ilgili reçete verilmektedir. Bu reçeteden “fritleme işlemi için 920 °C ile 1100 °C arasında bir sıcaklıkta 6 saat süreyle çalışıldığı anlaşılmaktadır.”³

Mimrud’da M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenen, opak kırmızı cam buluntular içeren fırın kalıntıları hariç Batı Asya’da M.Ö. ilk iki bin yıla ait cam fırını kalıntısı bulunmamıştır.⁴

Mısır Fırınları

Antik Mısır’da M.Ö. 15. yüzyıldan önce cam üretimi olmadığı saf halde bulunan malzemelerden anlaşılmaktadır. Mısırlılar cam yapımının incelikleri konusunda çok başarılı olamamışlardır. M.Ö. 15. yüzyıla ait birtakım cam buluntular Mısırlılar’ın büyük miktarda renkli ve renksiz ön ergitmesi yapılmış camlar ithal ettiğini düşündürmektedir, ayrıca Yukarı Suriye’den cam ustaları getirttikleri de bilinmektedir.⁵

Mısır’da camın ön ergitilmesi için kullanılan, Roma Dönemi öncesi fırınlar bilinmemekle beraber M.Ö. 13. yüzyılda Mısır’da ön ergitme yapıldığına dair birtakım veriler vardır. Malgata ve Tell-el Amarna’da frit, cam ve pota kalıntıları bulunmuştur. Her ne kadar Mısır’daki M.Ö. 1. ve 2. bine ait cam fırınları ve malzeme hakkında pek bir bilgi olmasa da buluntular az miktarda camın bir seferde, potada ergitildiğini gösterir.⁶

Ortadoğu uzmanı Leo Oppenheim’in 1972’de tercümesini yayınladığı Tell-el Amarna tabletlerine göre muhteşem cam objeleri üreten Mısır Sarayı sanatçıları, basit hammaddeleri ve esas bileşenleri Asya’dan ithal ediyorlardı. Tabletlerde Akatça “mekku” ve “ehlipakku” olarak adı geçen (her iki kelime de Hurri orijinli ve Geç Batı Semitic kökenlidir) işlenmemiş haldeki camların Mısır kralları tarafından gerektiğinde Asya’dan getirildiğinden bahsedilmektedir ki bu Mısırlıların Asur fritleme tekniğinin sırlarını öğrenmediklerini kanıtlar.

² Küçükerman, 1987, s. 20-21.

³ Charleston, 1978, s. 9-10.

⁴ Stern-Schlick Nolte, 1994, s. 20.

⁵ Newton-Davison, 1989, s. 108; Stern-Schlick Nolte, 1994, s. 20.

⁶ Stern-Schlick Nolte, 1994, s. 20.

Oppenheim *mekku* ve *ehlipakku* sözcüklerinin M.Ö. 14. yüzyılda Tire ve Aşkelon'dan Mısır'a gönderilmiş olan cam külçeleri ifade ettiğini öne sürmüş ancak onun bu teorisi önceleri bilim çevrelerinde kabul görmemiştir.

Mısırlıların cam yapma sanatındaki başarısızlığının bir sebebi de cam yapımında doğal haldeki, arıtılmamış malzemelerin kullanılmasıydı. Çoğunlukla temiz olmayan kum ve yanmış bitki gibi malzemelerle yapılan ürünler camdan çok yarı değerli taşlara inanılmaz derecede benziyorlardı.

Ayrıca, Mısır ve Mezopotamya arasındaki iletişim çok kısıtlıydı ve tabii ki Mezopotamyalılar cam üretim reçetelerini çok iyi saklamaktaydılar.

Erken dönem cam üretim kompleksi olarak bilinen, Mısır'daki Tell-el Amarna'da (M.Ö.1370) 1891'de Flinders Petrie ve Howard Carter tarafından başlatılan kazılar cam işçiliğinin keşfinin 100 yıl daha geç başladığını göstermektedir. Akhenaton'un yeni başkenti Tell-el Amarna büyük miktarda dekoratif işlerin, cam imalathaneleri ve gerekli malzemelerin bulunduğu bir merkez olmuştur.

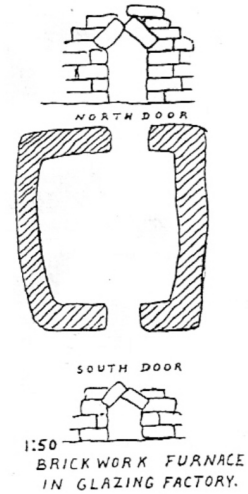
Kazılarda şehrin 3-4 imalathanesi ve 2 büyük sırlama atölyesi bulunabilmiştir. Ancak atölyeler neredeyse tamamen yok olmuş durumdadır ve bu harap haldeki yıkıntılar ürün tipleri ve imalat metodları hakkında bilgi veren cam fragmanlarla dolu halde bulunmuşlardır.

Mısır'da 11. Sülale Dönemi'ne ait ilk camlar; silika kireç, alkalin karbonatlardan oluşmaktaydı. Ayrıca bakır karbonat da %3 (yeşilimsi mavi renkte camlar) ile %20 (morumsu mavi renkte camlar) arasında değişen oranlarda kullanılmaktaydı. Hafif yeşilimsi ürünlerde silika kaynağı olarak kullanılan kum her zaman demir içermekteydi. Bu sebeple öncelikle saf haldeki hammaddelelerden demirin ayrılması gerekiyordu. Bu sorunun nasıl halledildiğinin cevabı, bir fırının içinde, kırık halde, tam karışmamış ve fritlenmesi (ön ergitmesi) tamamlanmamış haldeki cam harmanı ile birlikte bulunan bir fritleme potası vermektedir. Beyaz silika içeren bu parça açıkça kum yerine ezilmiş kuvars kırıklarının silika kaynağı olarak kullanıldığının bir göstergesidir. Kirecin içindeki karbonik asit, silikanın eritilmesi sırasında kısmen açığa çıkıyordu ve frit harmanını süngersi bir hamura dönüştürüyordu. Uzun süre devam eden sıcaklıkta kalmış olan diğer buluntu örneklerinde silika tamamen yok olmuş, cam harmanı karışım haline gelmiş durumdaydı. Bu süngersi malzeme, belli bir sıcaklıkta tutulduğunda iyi renkler üretiliyordu. Bu karışım daha sonra küçük kalıplar içine dökülüyor ve fırında istenilen renk elde edilene kadar ısıtılıp kristal yapıda, gevrek kolay eriyebilir hale getiriliyordu.⁷

Petrie, Tell-el Amarna'daki yıkık halde bulunan bir kalıntının bir cam fırınına ait olduğunu düşünmüş içinde pek çok beyaz kuvars parçaları bulunduğunu belirtmiştir. Ona göre, bunlar zemine döşenmiş durumundaydı ve renkli cam potalarını koymak için temiz bir saha oluşturuyorlardı. Zemin aynı zamanda objelerin parlatılmak üzere konulduğu yerd. Beyaz kuvars kırıkları tabana, fırın zemininin gerektirdiğinden iki misli daha fazla seriliyordu. Fırın çalıştıkça tekrarlanan sıcaklıklar onları parçalıyor ve böylece bunların fazlası ileride frit harmanına katılmak üzere daha kolay ufalanır hale geliyordu (Resim 1).

Tam anlamıyla bir cam fırını bulunamadığı için Petrie'nin sözünü ettiği bu durum daha sonraki yıllarda yapılan kazı çalışmalarında in-situ olarak tespit edilememiştir.⁸

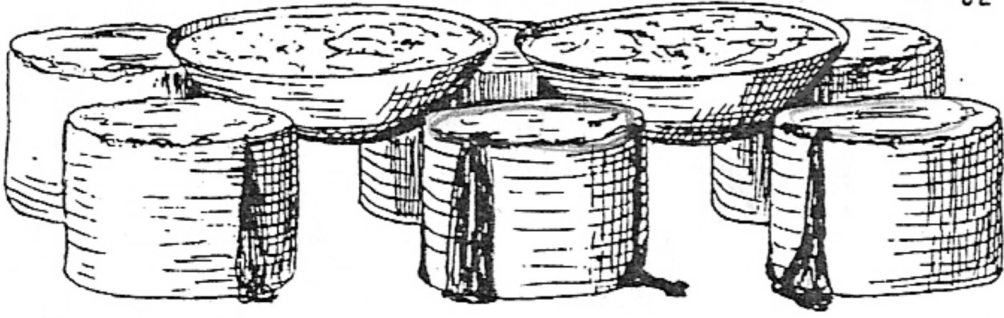
Kazıda bulunmuş olan fritleme potası parçası, fritleme potalarının boyutları hakkında da önemli bilgi vermektedir; yaklaşık 254 mm çapında ve 76 mm derinliktedir. Fırının içinde ayrıca yaklaşık 178 mm çapında ve 127 mm yüksekliğinde silindirik çömlekler vardır. Bu silindirik çömlek potalardaki camlar çeşitli renklerde olur; mavi, yeşil, beyaz, siyah vs. Bu silindir potaların



Res. 1: Mısır'daki Tell-el Amarna'da, Circa'da bulunmuş olan pişmiş toprak tuğladan yapılmış cam fırını. M.Ö. 1370 (Flinders Petrie'nin çizimi, 1894) (Newton-Davison, 1989, 108)

⁷ Newton-Davison, 1989, s.108.

⁸ Newton-Davison, 1989, s. 108; Nicholson, 1995, s. 12.



Res. 2: Silindirik potalar ve onların üzerine yerleştirilmiş haldeki fritleme potalarının fırın içindeki yerleşme düzeni. Tell-el Amarna'da, Circa M.Ö. 1370 (Flinders Petrie'nin çizimi, 1894) (Newton – Davison 1989; 108).

ağızları, fritleme potalarını ve cam ergitme potalarını fırının içinde desteklemek için aşağıya doğrudur. Potalar, fırının içine, en altta silindir potalar, onların üstünde kalan boşluklara da fritleme ya da cam ergitme potaları gelecek şekilde yerleştirilirler (Resim 2).

Ergitme potaları, fritleme potalarından daha derindir ve yaklaşık 58 mm derinliğinde, 76 mm çapındadır. Bunların formları hakkındaki bilgileri de kullanılmadan soğumuş camla birlikte bulunan pota parçalarından öğrenmek mümkündür. Camın düzgün üst yüzeyinden iyi eridiği anlaşılmaktadır, kenarları gözeneklidir. Camın köpüklü olan en üst tabakası atık cürufuları içerdiğinden işe yaramaz. Eritme reaksiyonu sonucu dışarı atılan karbonik asitle oluşan bu köpüğün varlığı camın bu potada ergitildiğini de kanıtlar. Katılaşmış cam topakları camın pota içinde ısıtıldığını ve potada soğuduğunu göstermektedir, böylece köpük yavaş yavaş yükselmiş ve tortu kısmı da çökmüştür. Cam yapımına başlanırken camın içinden kısıkaç ile örnek alınarak camın renk ve kalitesinin kontrol edildiği üzerinde cam kalıntısıyla birlikte bulunan kısıkaçlardan anlaşılmaktadır.

Modern testler potaların kilden yapılmadığını, çamur ve kum karışımından yapıldığını göstermektedir. Yapılan ısıtma deneylerinden de bu potaların 1100 °C'nin üstünde camsılaşmaya başladığı 1150 °C'de 1 saat beklediğinde siyah köpüksü bir hal aldığı görülmüştür. Buradan da Tell-el Amarna'da cam yapımında kullanılan sıcaklığın 1100 °C'den biraz daha az olduğu anlaşılmaktadır.⁹

E Petrie, 1925 yılında yayınladığı raporunda, Tell-el Amarna'da camın iki basamakta yapıldığını, önce fritleme (ön ergitme) sonra da ikinci aşamada ergitme yapıldığını ifade eder. Bu aşamalara dair in-situ buluntu çok azdır ve cam fırını bulunamamıştır. Petrie'nin kömür yakıldığına inandığı yapının yeri de tam olarak bilinmemektedir.

Tell-el Amarna'da Dr. Paul T. Nicholson'un 2000 yılından itibaren yürüttüğü kazılarda ilk iş olarak Petrie ve Carter'in sözünü ettikleri fırın aranmıştır. Bu çalışmalara potaların bulunduğu alandan başlanmış ve yüzeyde cüruf atıkları bulunmuştur. Jeofizik araştırmalarda mevcut fırınlardan daha büyük fırınlar tesbit edilmiştir, bunlar Amarna'daki seramik fırınlarından daha büyüktürler. Daha önceki kazılarda bulunmamış bir yapı daha ortaya çıkarılmıştır ve M.Ö. 1330'dan önceki döneme tarihlenmektedir. Bu yapıda alandaki cüruf malzemenin kaynağı olduğu düşünülen oldukça yanmış durumda küçük bir ocak bulunmuştur. Dikey dizilmiş tuğlalar üzerinde yatay tuğlaların izlerinin olmasından dolayı bu fırın Amarna seramik fırını özelliklerini taşır (Resim 3).

Bu alanda bulunan seramik kalıplarda sır izleri tesbit edilmiştir ve kobalt mavi ve yeşil cam da bulunmuştur. Bunlar frit değildir. Ayrıca cam çubuklar da bulunmuştur. Bu bölgedeki atölyeler kompleksi içinde cam atölyesinin çok aktif bir atölye olmadığı, bu cam çubukların düşük kalitesinden anlaşılmaktadır.¹⁰

⁹ Newton-Davison, 1989, s. 108.

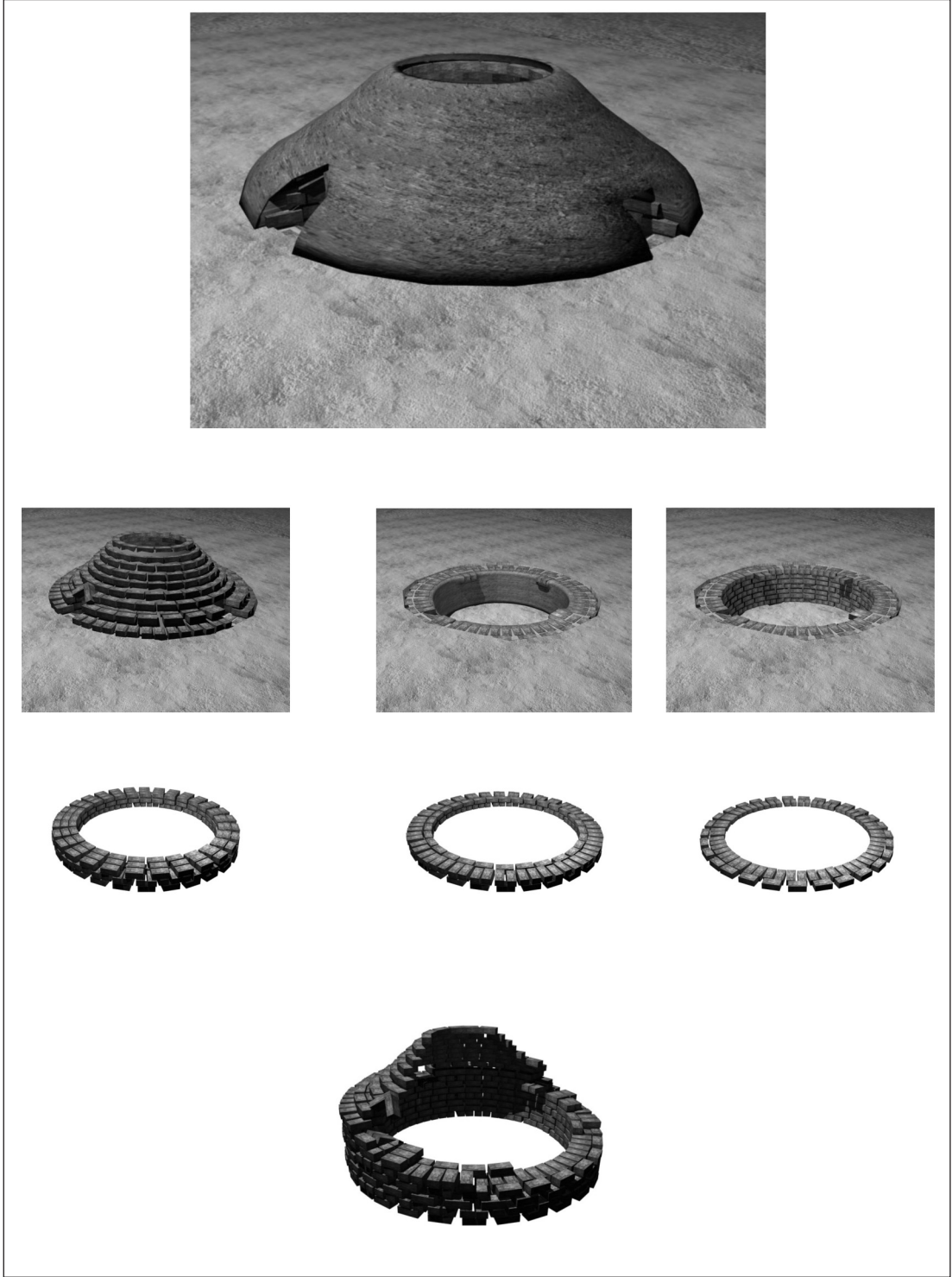
¹⁰ Nicholson, 1995, s. 11-16.



Res. 3: Tell – el Amarna'daki kazılarda bulunmuş bir cam fırını ([www.cardif.ac.uk/hisar/people /pn/](http://www.cardif.ac.uk/hisar/people/pn/)), (Şubat 2006).



Res. 4: M.Ö. 2300'lerdeki bir Mısır cam fırınının modeli (Corning Museum of Glass, New York) (www.research.ca/sculpt%20egypt%20furn.htm.8k), (Şubat 2006).



Res. 5: Tell – el Amarna'daki kazılarda bulunan cam fırını kalıntılarından yola çıkarak Dr. Paul T. Nicholson tarafından hazırlanmış Mısır cam fırını rekonstrüksiyonu ve kesitleri ([www.cardif.ac.uk/hisar/people /pn/](http://www.cardif.ac.uk/hisar/people/pn/)), (Şubat 2006).

Tell-el Amarna'da cam ergitme için kullanılan tank tipi fırınlara kesin bir örnek yoktur ama büyük bir döküm ve sırlama imalathanesinin yanında bulunan fırın kalıntısında çok miktarda kömüre rastlanmıştır ancak hiç pota, silindir pota ya da cam izi yoktur. Bu da onun bir tank tipi fırın olduğunu düşündürmektedir. Bu fırın, 1092 mm'den 1448 mm'ye kadar değişen kenar ölçülerinde, çok düzgün olmayan bir meydana sahiptir. Orijinal yüksekliği yaklaşık 889 mm'dir ancak çatı kısmı yıkılmıştır. Kuzey kapısı muhtemelen 737 mm yüksekliğindeydi ve genişliği 381 mm'dir, kuzey rüzgârını içeri almaktadır. Güney kapısı veya çıkış kapısı da diyebileceğimiz diğer kapı ise yaklaşık 406 mm yüksekliğinde ve 330 mm genişliğindedir ve gaz çıkışını sağlayan kısımdır.¹¹

Nicholson, kazılarda bulunan potalı fırın örneklerinden yola çıkarak Tell- el Amarna cam fırınının rekonstrüksiyon ve kesitlerini hazırlamıştır (Resim 5).

Sonuç

Cam tarihine bakıldığında, camın ilk bulunuşundan günümüze kadar geçen süreçte camın ergitilmesi prosedürü ve cam ergitme fırınlarının temel prensiplerinin çok büyük değişiklik göstermediği görülmektedir.

Bu güne kadar yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan cam ergitme fırınlarının, en eski örneklerini oluşturan Mezopotamya ve Mısır cam fırınları tarihsel gelişim sürecinde Roma, Bizans ve hatta Ortaçağ fırınlarının temelini oluşturmuşlardır.

Erken dönemlerde, tunç ergitmekte kullanılan ocakların biçimlerinden esinlenilerek inşa edilen kerpiç duvarlı cam ocakları zamanla duvarları tuğla ve aralarında taş dizileri olan kerpiç, üstü kubbeli fırınlara dönüşmüştür. Sonraki dönemlerde ateş, çalışma fırını ve tavlama bölümleri bulunan yuvarlak plânlı, çevresinde çalışma deliği bulunan fırınlar, bazı bölgelerde de oval veya dörtgen plânlı fırın yapıları, sonraları da konik bacası olan fırın binaları kullanılmıştır.

Tüm bu mimarî farklılaşmalarda cam ergitme fırınlarının ateş, ergitme ve tavlama kısımlarındaki çalışma prensibi aynı kalmış ama zamanla daha hızlı ve daha çok cam üreten cam fırınları ortaya çıkmıştır.

Bibliyografya

CHARLESTON, Robert J, "Glass Furnaces Through The Ages", *Journal Of Glass Studies*, V:20, New York, 1978, s. 9-33.

KÜÇÜKERMEN, Önder, *3000 yıllık Akdeniz Camcılığının Anadolu'daki Son İzleri Göz Boncuğu*, Türkiye Turing Ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1987.

NEWTON, Roy-DAVISON, Sandra, *Conservation Of Glass*, Cambridge University Press, Great Britain, 1989.

NICHOLSON, Paul T., "Glass Making And GlassWorking At Amarna: Some New Work", *Journal Of Glass Studies*, V:37, New York, 1995, s.11-21.

STERN, E. Marianne, SCHLICK NOLTE, Birgit, *Early Glass of the Ancient World*, Germany, 1994.

www.cardif.ac.uk/hisar/people/pn/ (Şubat 2006) (çevrim içi).

www.research.ca/sculpt%20egypt%20furn.htm.8k (Şubat 2006) (çevrim içi).

¹¹ Newton-Davison, 1989, s. 108.

Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı'nda Av Kültünün İzleri

Doç. Dr. Muharrem KAYA*

Özet

Avcılık yapan toplumlarda, av kültü, av ruhu inancı, av büyülerini yapma, avın bereketini artırmak için kurban kesmek, ziyaret yerlerine gitmek gibi uygulamalarla kendini göstermektedir. Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı'ndaki toplumlar da avcılık yaptığı için, av kültürünün inancı ve uygulamaları, bu eserlerde görülebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Av kültü, büyü, inanış, Dede Korkut Kitabı, Manas Destanı.

The Hunting Cult's Effects in the Book of Dede Korkut and the Epic of Manas

Abstract

In the hunting oriented societies, hunting cult appears as the behavioural sets alike belief of hunting spirit, preparing specific hunting incantations, sacrificing animals for the fertility of the hunt and visiting cultic holy places for hunting. As the societies that are depicted and narrated in writings of the Book of Dede Korkut and The Epic of Manas are some of the hunting oriented societies, the hunting cult beliefs and practices can be exemplified within those texts.

Key Words: Hunting cult, sacrifice, belief, the Book of Dede Korkut, the Epic of Manas.

Av Kültü

Uygurluk tarihine bakıldığında, insanın ilkel sürüden avcı toplayıcı, tarım ve sanayi toplumlarına geçiş sürecinde, avcılığın ekonomik, sosyal, siyasî, dinî faaliyetler sonucunda çeşitli anlamlar kazandığını görürüz. Antropologlar özellikle geçim tarzı itibarıyla avcılık toplayıcılık yapılan paleolitik dönemden itibaren avcılığın kült haline dönüştüğünü iddia etmektedirler. Geçimi avcılık ve toplayıcılığa bağlı toplumlarda, cinsiyete dayalı iş bölümü sonucunda erkeklerin avcılığa, kadınların toplayıcılığa yöneldiği de belirtilir.

Avrupa'da paleolitik dönemden kalan Magdalenin'deki Altamire resimleri, Solutre'deki kaya resimleri, Styria'daki Ejderhalar Mağarası'ndaki av hayvanlarının kalıntıları avcılığın ve av kültürünün izleridir.¹

Azerbaycan Gobustan, Moğolistan ve Sibiryadaki kaya resimleri, Baykal Gölü çevresindeki şekiller, Pazırık Kurganı'nda ve Astana Mezarlığı'nda yapılan kazılarda ele geçen eserler, Uygur duvar resimleri, daha sonraki dönemde ahşap oyma, freskler, kumaş üzerine yapılan av tasvirleri, av minyatürleri,² Oğuz boylarının avcı kuşları ongun (totem) olarak seçmeleri,³ Orhun Abideleri'nden Dede Korkut Kitabı'na kadar çeşitli yazılı kaynaklarda bulunan bilgiler, avcılığın Türk dünyasında da özel bir yere sahip olduğunu gösterir.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ José Ortega Y Gasset, *Avcılık Üstüne*, çev. Derin Türkömer, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 2005, s.43-44; Alâeddin Şenel, *İlkel Topluluktan Uygur Topluma*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1995, s. 67-70.

² Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Av Sembolizmi", *Arkeoloji ve Sanat*, sayı: 76, Ocak-Şubat 1997, s. 18-20, 23-24; Fuzuli Bayat, "Sosyo-Ekonomik Bağlamında Avcılık Kültü ve Av İyesi", *Folklor/Edebiyat*, sayı: 44, 2005/4, s. 49

³ Çoruhlu, a.g.m., s. 21.

Avcılığın, bir geçim tarzı olarak varlığı, proto-Türk, Hun, Göktürk, Uygur, Selçuklu, Osmanlı tarihinde tespit edilebilmekte; Sibirya ormanlarından Anadolu içlerine kadar yaygınlığı da tarihî-coğrafî açıdan bu konunun önemini göstermektedir.

Avın bereketli olması için yapılan büyüler, çeşitli sakinmalar, verilen kurbanlar bize avla ilgili inançların bir kült haline dönüştüğünü göstermektedir. Bir inanın kült haline gelebilmesi için şu üç unsurun bulunması gerekmektedir:

a) *Külte konu olabilecek bir nesne veya şahsın mevcûdiyeti,*

b) *Bu nesne veya şahıstan insanlara fayda yahut zarar gelebileceği inancının bulunması,*

c) *Bu inancın sonucu olarak faydayı celp, zararı defedecek ziyaretler, adaklar, kurbanlar ve benzeri uygulamaların varlığı.*⁴

Bu üç unsur, genel olarak, av hayvanlarında ve onları etkileyen av iyesi, orman, dağ ruhuyla ilgili animistik inançlarda, av hayvanlarını ve onları yöneten ruhları etkileyerek avın bereketini artırma büyülerinde, bu büyülerle beraber veya ayrıca yapılan adak, kurban, ziyaret gibi uygulamalarda görülmektedir. Böylelikle av kültü, inanış, nesne, uygulama şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu unsurları av öncesinde, av sırasında ve av sonrasında yapılanlar şeklinde ele alırsak hem insanlık tarihi hem de Türk dünyası kültürü içindeki yerini daha iyi kavramış oluruz.

Av Öncesinde Yapılanlar

Av öncesinde temiz olmak, kadınla birlikte olmaktan kaçınmak, av aletlerine kadın veya çocuk dokunmuşsa onu arındırmak çok yaygın inanış ve uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır.⁵

Av büyüü yapmanın temel amaçları da avın bol olmasını, avcının onu bulabilmesini, bulduğu zaman onu ele geçirebilecek teknikleri başarmasını sağlamaktır.⁶ Av büyüü, avı çoğaltmaz ama topluca korkuyu yenmeye, topluluğun ruhsal birliğini de sağlamaya yardımcı olur.

Türkler arasında da avcının ava çıkacağı gece cinsel ilişkiden kaçınması, kimseyle konuşmaması, gideceği yerler hakkında kimseye bilgi vermemesi, av eşyalarına kadınları ve çocukları dokundurmaması, geride kalanların ise avcılara yardımcı olması için orman ve dağ ruhlarına dualar etmesi şeklinde bilgiler kaynaklarda yer almaktadır.⁷ Çukurova'da ise bu ruhların yerini evlialar almıştır. Avcılar, evliya yatırlarından veya av alanındaki "ağaçtan ve saireden şeytana karşı uğur dilerler."⁸

Eğer av silahlarına bir kadın dokunmuşsa arçı ağacının dumanıyla arındırılır veya çocuklar tüfeğin üstünden üç defa atlatılır, köpeğin karnının altından geçirilir; böylelikle "çileye düşen" tüfek, "çileden çıkarılmış" olur.⁹ Avcının köpeği yoksa kendisi tüfeğin üzerinden atlar.¹⁰

Av öncesinde ve sonrasında avın bereketli geçmesi için orman veya av iyesine kurban sunulur.

Av Sırasında Yapılanlar

Altaylı Türkler, ava gittiklerinde ormana girerken gülmemek, bağırmmamak hatta konuşmamak gerektiğine inanırlar. Sibirya Türkleri ve Yakut avcıları, hayvanların insan dilini bildikleri için konuşulan herşeyin avcının zararına olabileceğini düşünürler. Bu sebeple bir tür sembolik avcı dili oluşmuştur.¹¹ Av hayvanlarının ve av aletlerinin adları yerine onu çağrıştıracak başka şeyler söylenir, örtmece (euphemisme) yapılır.

Şor avcılarının inanışlarına göre orman ruhları avcılardan hikâyeler, masallar dinlemeyi severler. "Hele müstehcen hikâyeler pek hoşlarına gider. Bunun içindir ki avcılar yanlarında bir usta

⁴ Ahmet Yaşar Ocak, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 2000, s. 113.

⁵ Karen Armstrong, *Mitlerin Kısa Tarihi*, çev. Dilek Şendil, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2005, s. 25.

⁶ Gasset, a.g.e., s. 45.

⁷ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 5. baskı, Ankara, 2000, s. 63; Bayat, a.g.m., s. 51.

⁸ Ahmet Caferoğlu, "Türklerde Av Kültü ve Müessesesi", VII. *Türk Tarih Kongresi, Ankara, 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 1. cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972, s. 170.

⁹ Bayat, a.g.m., s. 51.

¹⁰ Caferoğlu, a.g.m., s. 170.

¹¹ Caferoğlu, a.g.m., s. 171; Bayat, a.g.m., s. 52.

hikâyeciyi bulundururlar. Bu hikâyeciyi avdan avcılar kadar hisse alır. Herhalde bu hikâyeciyi orman ruhlarıyla iyi geçinmeyi sağlıyan kam (şaman) rolünü ifa etmektedir."¹² Müstehcen hikâyeler anlatılmasını hem üremenin, çoğalmanın avcılık açısından önemli olmasıyla hem de avcılığın eski çağlardan beri erkeklerin uzmanlaştığı bir alan olması sebebiyle bir erkek edebiyatı oluşturmasıyla açıklayabiliriz.

Av sırasında ormanın belli yerlerine girilmez, su birikintileri kirletilmez. Ayrıca av hayvanlarını çok avlamak ve acı çektirerek zalimce öldürmek de yasaktır. Böyle yapılırsa ormanın ruhu avcıya kızar ve av vermez diye inanılır.¹³ Böylelikle av hayvanlarının neslinin sürmesi de sağlanmış olur.

Av hayvanının kanı akıtılmaz. Taşlanarak, tuzağa düşürülerek, uçuruma veya bataklığa sürülerek öldürülür. Bunun sebebi, kanı akıtılırsa o av hayvanının tekrar dirilemeyeceğinden korkulmasıdır.

Av Sonrasında Yapılanlar

Avcılar avladıkları hayvanlardan belirli bir payı orman ruhuna sunarlar ki tekrar ava çıktıkları zaman orman ona av hayvanı sunsun, avları bereketli, kazasız belâsız geçsin. Avlanan hayvanın kemiklerine zarar vermeden eti ayrılır, çünkü o hayvanın kemiklerinden tekrar dirileceğine inanılır. Azerbaycan'da av etinden lohusa kadına verilmez. Yakut inançlarında avlanan hayvanın kulaklarının erkekler tarafından yenilmesi yasaktır. Eğer yenirse avcının bir daha o hayvanı avlayamayacağına inanılır. Telengit avcıları da avladıkları hayvanın gözlerini yemez, ormana atarlar; böylelikle Altay'ın ruhunun (bir tür tabiat ruhu) o gözleri başka bir hayvana verir, av hayvanlarının sayısını çoğaltır. Telengit avcıları arpa unundan hamurla dağ keçisi ve geyik şekilleri yaparlar ve ormana bırakırlar; böylelikle ormanın ruhunun onları canlandırıp av hayvanlarını arttıracığına inanırlar.¹⁴

Avın paylaşılması da hem büyüsel inançlarla hem de toplumsal hiyerarşiyle ilgilidir.

Av İyesi

Avın bereketli olması için yapılan uygulamalar, av hayvanlarını dolayısıyla avcılığı yöneten bir ruhun varlığını ve ona inanmayı düşündürmektedir.

Av ruhu, iyesi, Şor avcılarında *Sağır*, *Sağır* adıyla ve insana benzeyen bir put şeklinde karşımıza çıkmaktadır. *"Bunun üzerinde av hayvanlarının derilerinden parçalar asılır. Şorların inancına göre bu ruh süratli meral üzerinde gezer. Kendisini memnun eden avcılara bol av verir, danlırsa ormanları yakar, av hayvanlarını kaçıtır, avcılara uyuz hastalığını gönderir."*¹⁵

Başka Türk boylarında da av iyesinin orman, ağaç, hatta dağ iyesiyle birleştiği görülür. Mesele Çelkan, Tuba ve Kumandinlerde Kanım adıyla ağaçtan bir av iyesi yapılır. *"Ağaçtan yapılan ve iki başlı olan bu tasvirin bir başına at tüyünden sakal yapılır. Avcılar, Kanım'ın tasvirini kendileri ile ava götürür ve onu her gün yedirmekle kansız kurban sunarlar. Avcılar, Kanım'a müracaatla okudukları şarkıda onu ağaçla aynılaştırır ve dileklerde bulunurlar."* Çelkan avcıları için Kanım hem ormanın hem de avcılığın koruyucu ruhudur.¹⁶

Orman kültürüyle birleşen av kültürü Yakutlarda da görülmektedir. *"Yakut avcıları dokuz nefer orman tanrısı-ruhu bulunduğu inanırlar. Bu ruhların en büyüğü Bay Bayanay denilen ruhtur. Bazılarına göre Bay Bayanay orman ruhlarının heyeti umumiyesine verilen isimdir. Bu ruhlar avcıları korurlar, onlara bereketli av ihvan ederler."*¹⁷

¹² İnan, a.g.e., s. 63.

¹³ Bayat, a.g.m., s. 52.

¹⁴ Bayat, a.g.m., s. 51-52; Jean-Poul Roux, "Hayvanlar", çev. Gönül Yılmaz, *Mitolojiler Sözlüğü*, 1. c., yön. Yves Bonnefoy, Türkçe yay. haz. Levent Yılmaz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 377-381.

¹⁵ İnan, a.g.e., s. 46.

¹⁶ Bayat, a.g.m., s. 53 (Potapov L. P., *Altayskiy Şamanizm*, Leningrad, 1991, s. 173'ten).

¹⁷ İnan, a.g.e., s. 63.

Ormanın, dağın ruhu, canlı bir varlık olan ayı, geyik, alageyik, dağ keçisi şeklinde halk anlatılarında ve inançlarında görülür. Bu hayvanlar hem av alanı olan ormanı ve ormanın içindeki av hayvanlarını korurlar hem de avı düzenlerler. Pek çok efsanede bunlarla ilgili unsurlarla karşılaşırız. Özellikle bir ayı tarafından kaçırılıp onunla karı koca olan kızlarla ilgili efsane ve masallar Anadolu'da yaygındır.¹⁸ Ayının adı söylenmez, tabudur, onun yerine Anadolu Türkmenleri “*Karaoğlan*”, Eski Kıpçaklar “*aba*” (yani “baba”) derler.¹⁹

Anadolu ve Orta Asya coğrafyasında yaratılan Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı'nda bu kültürün izlerini görmek mümkündür.

Dede Korkut Kitabı'nda Av Kültüne Bağlı Unsurlar

Avcılık, bir geçim tarzı olarak görüldüğünden dolayı, avcılığın insanın sosyal hayatında hayatî bir önemi vardır.

Dede Korkut Kitabı'nda, Oğuz beyleri ava çıkmadıkları günü, boşa geçirilmiş bir gün olarak görürler. Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı²⁰ boyda, Salur Kazan, keskin şarabın etkisiyle, avlanma isteğini şöyle dile getirir: “*Ünümü anlayın beyler, sözümü dinleyin beyler, yata yata yanımız ağndı, dura dura belimiz kurudu, yürüyelim beyler, av avlayalım, kuş kuşlayalım, yabani geyik ykalm, dönelim otağımıza inelim, yiyelim içelim hoş geçelim.*”²¹ Fakat bu ava, içkinin verdiği sarhoşlukla çıktığı, av kültürünün gerektirdiği kutsallığa saygı gösterilmediği, av, sadece ihtiras ve güç gösterisi haline dönüştüğü için sonuç felâket olur. Salur Kazan, uzun süren avdan döndüğünde evinin, obasının yağmalandığını “*uçanlardan kuzgun kalmış, tazı dolaşmış yurtta kalmış*”²² olduğunu görür.

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul²³, hem insanların canını alan Azrail'i dolayısıyla Allah'ı tanımaz hem de güvercin haline dönüşüp uçan Azrail'i doğaniyle avlamaya kalkar. Birkaç güvercin avlar. Fakat Azrail, atın gözüne görününce at ürker, Dumrul'u yere vurur, Azrail de canını almaya gelir. Dumrul, tabiatın, evrenin üstün gücüne karşı saygısızlık yapmıştır; canı alınacaktır. Şamanlıktan İslâmiyet'e geçiş döneminin izlerini taşıyan bu kitap, Deli Dumrul tipiyle bu durumu en iyi şekilde sergiler. Hikâyenin sonunda bilindiği gibi Allah'ın birliğine iman getirince, kendi canının yerine başka bir can bulması şartıyla bağışlanacaktır. Bu da aslında Şamanlıktaki ruh göçürme düşüncesiyle bağlantılıdır. Annesi babası vermeyip karısı canını vermek isteyince Allah, karısının ve onun canını bağışlar, annesinin ve babasının canını alır.

Begil Oğlu Emren²⁴ boyunda da kutsallığa saygı gösterilmemesi sonucunda bir cezalandırılma söz konusudur. Bayındır Han'ın yılda bir topladığı divanda, Begil, avda yaptığı hünerlerle övülür. Salur Kazan, Begil'in ok atmadan, yayı bileğinden çıkarıp av hayvanının boynuna atarak avı yakaladığını, eğer cılızsa kulağını kertip işaret bıraktığını, semizse boğazladığını anlatır ve bu hünerin ata mı insana mı ait olduğunu sorar. Beyler insanı söyleseler de Salur Kazan, hünerin attan olduğunu iddia eder. Bunun üzerine Begil küser, karısının yanına gider. Begil, Oğuz'a asi olmak istediğini açınca, karısı, asi olanı, tanrının gölgesi olan padişahın da dolayısıyla tanrının da sevmeyeceğini söyler, gönlünü açmak için ava gitmesini önerir. Begil, avda, yüksek yerden atıyla birlikte uçar, sağ uyluğunu kırar.

Burada av kültürüne karşı Begil, bir saygısızlık yapmıştır. Şöyle ki, av alanını yöneten, insanlara bu imkanı tanıyan aslında av iyesisidir. Salur Kazan, hünerin attan mı, erde mi olduğunu sorarken aslında atla birlikte avcılara yardımcı ruhları da kastetmiştir. Begil de bu doğüstü varlıklar karşısında benlik duygusuna engel olamayınca, çıktığı avda yaralanır. Üstüne üstlük düşmanın üzerine geldiğini öğrenince ailesiyle birlikte yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Fakat onu,

¹⁸ Roux, “Hayvanlar”, 377-381.

¹⁹ İnan, a.g.e., s. 63.

²⁰ *Dede Korkut Kitabı*, haz. Muharrem Ergin, MEB, İstanbul, 1971, s. 28-52.

²¹ a.e., s. 28-29.

²² a.e., s. 34.

²³ a.e., s. 121-133.

²⁴ a.e., s. 185-200.

bu zor durumdan, hem sosyal hiyerarşiyi gözeten hem de kutsal alanın yüce varlığı Allah'ı anıp ondan medet uman oğlu Emren kurtarır.

Karısının sözüyle ava çıkan Begil, avın kutsallığına aykırı davranmıştır, bu yüzden de cezalandırılmıştır. Zira avcılık erkek işi olarak görülür.

Kazılık Koca Oğlu Yigenek²⁵ boyunda, Kazılık Koca şarabın etkisiyle akına çıkınca esir düşer. Yegenek onu ancak yıllar sonra esirlikten kurtarır. Şarap, sarhoşluk her işin başında Oğuz boyuna felâket getirir.

Salur Kazan Esir Olup Oğlu Uruzun Çıkardığı²⁶ boyunda, şahinci başı ile ava çıkan Salur Kazan, şahinin avı alamayıp Tomanın Kalesi'ne inmesi üzerine onu takip ederler. Yolda mola verip uzun süreli uykuya dalan Salur Kazan'ı tekürün askerleri esir edip bir kuyuya indirirler. Orada tıpkı bir şaman gibi yer altındaki kâfirlerin ölen atalarının ruhlarını rahat bırakmaz. Bu derecede eski Türk inançlarıyla bağlantılı unsurların bulunduğu bu anlatıda, avlanırken asla yapılmaması gereken bir hatanın sonucu üzerinde durulmuştur.

Herhangi bir olayı kutlamak için de av düzenlenir. Meselâ Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek²⁷ boyunda, Bamsı Beyrek, bezirgânların canlarını ve mallarını kurtarıncı, Dede Korkut ona ad verir, sonra da ava çıkar. “*Kudretli Oğuz beyleri el kaldırdılar dua kaldılar, bu ad bu yiğide kutlu olsun dediler. Beyler hep ava bindi. Boz aygırını çektiydi Beyrek bindi. Ağa dağa alaca asker ava çıktı.*”

*Birdenbire Oğuzun üzerine bir sürü geyik geldi. Bamsı Beyrek birini kovalayıp gitti.*²⁸ Beyrek, bu av sırasında peşine düştüğü geyiği Banı Çiçek'in otağının önünde avlar. Banı Çiçek, dadısı Kısırca Yenge'ye geyikten pay ister. Beyrek, geyiğin tamamını verir. Banı Çiçek, bu yiğidi tanımak ister. İkisi ava çıkıp at yarışırır, ok atar, güreşirler, daha sonra da nişanlanırlar. Bilindiği üzere av hayvanı olan geyik, halk şiirinde de divan şiirinde de sevgiliyi belirtmek için kullanılan bir istia-redir. Beyrek'in geyiği avlaması ile Banı Çiçek'in gönlünü kazanıp nişan yüzüğünü takması adeta birleşmektedir. Çiftler arasında ava çıkıp ok atma şeklindeki üstünlük gösterisi Selcen Hatun ve Kan Turalı arasında da görülür.²⁹

Av, büyük av yani topluca yapılan süre avı, küçük av yani bireysel avlanma şeklinde ikiye ayrılır. Dede Korkut Kitabı'nda, genelde süre avı düzenlenir. Süre avları, sosyal dayanışmayı sağlar. Av, savaş kadar önem taşır. Askerî manevra kabiliyetini geliştirir.

Av tekniklerinin öğretilmesi de babaların oğullarına temel görevlerinden birisi olarak belirtilir. Kazan Bey Oğlu Uruz Beyin Esir Olduğu³⁰ boyda, Kazan, oğlu Uruz'a yay çekmediği, ok atmadığı, baş kesmediği, kan dökmeyeği için sitem eder. Bunun üzerine Uruz, bunları oğulun, babadan görmesi, gerektiğini söyleyince de Kazan, avcılığı oğluna öğretmek için meclisten izin ister: “*A beyler, Uruz güzel söyledi, şeker yedi, beyler siz yiyiniz içiniz, sohbetinizi dağıtmayınız, ben bu oğlanı alayım ava gideyim, yedi günlük azık ile çıkayım, ok attığım yerleri, kılıç çalıp baş kestiğim yerleri göstereyim, kâfir hudut boyuna, Cızığlara, Ağlağana, Gökçe Dağa alıp çıkayım, sonra oğlana lâzım olur a beyler dedi.*”³¹

İlk av, ilk avcı kahramana, ataya duyulan saygının ve o ilk avın enerjisinin, o zamana aktarılmasıdır. Bu anlamda ilk av, mitolojik bir özellik gösterir.

Uruz, ilk avından babasının yanında dönemez, çünkü düşmana esir düşmüştür. Fakat bunu bilmeyen babası, oğlunun düşmandan korkup annesinin yanına kaçtığını düşünüp hiddetlenir. Kazan, karısı Burla Hatun'un yanına gider. Burla Hatun da, Boğaç'ın annesi gibi, oğlunun ilk av olduğunu bildiği için attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırır, Oğuz beylerine toyvermek ister. Fakat oğlunun babasının yanında gelmemesi üzerine üzümlür, kocasına hiddetlenir.

²⁵ a.e., s. 159-167.

²⁶ a.e., s.216-230.

²⁷ a.e., s. 68-95.

²⁸ a.e., s. 59.

²⁹ a.e., s. 137.

³⁰ a.e., s. 96-114.

³¹ a.e., s. 98-99.

Önce tek başına Kazan, daha sonra ona yetişen diğer beyler ve Burla Hatun düşmana hücum eder, Uruz'u kurtarırlar.

Gençler çocukluktan çıkıp ergen olduklarını ispat etmek için bir tür erginlik sınavına (initiation) girmek zorundadır. Bu da bir hayvanı avlamakla, onu öldürmekle olur. Uruz Bey, bu sınavdan başarıyla çıkamamıştır. Çünkü düşmanın ani baskını karşısında yanındaki adamları ölmüş, kendisi esir düşmüştür.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han³² boyunda, Boğaç'ın bir boğayı öldürmesi, bir erginlik sınavını düşündürmektedir. Üstelik av hayvanlarının kanının akıtılmaması ilkesi de yerine getirilmiştir; başına vurulan iki yumrukla hayvan can vermiştir.

Oğuz boylarında, babası dururken evlâdının ava çıkması hoş karşılanmaz. Kırk namerd, Dirse Han'a Boğaç'ı kötölemek için ondan habersiz ava çıktığını, avladıklarını da annesine götürüp beraber yediklerini söylerler. Boğaç, babasının isteğiyle birlikte ava çıkarlar, geyikleri, avlaması için babasının önüne sürer. Oğulun bu hareketi, bir anlamda babasının otoritesini kabul ettiğinin bir göstergesidir. Zira otorite zaafa uğrarsa ilahî düzen bozulur.

Kırk namert, av sırasında, Dirse Han'ı, Boğaç'ın geyiklere ok atarken, babasına nişan alacağını söyleyerek kışkırtırlar. Babası Dirse Han'ın okuyla, Boğaç yaralanır. O, yaralı yatarken, iki köpeği adeta koruyucu ruhlar gibi onun üzerine gelen kuzgunları, kargaları kovalar. Sonra boz atlı Hızır gelir, yarasının iyileşeceğini, annesinin sütü ve dağ çiçeğiyle yapılan merhemi sürmesini söyler. Hızır, halk kültüründe, ata kültürünün ve tabiat kültürünün temsilcisidir, burada ise adeta bir av iyisi gibi, iyi avcı olan Boğaç'ı korur, ölümden kurtarır.

Bir çember içine alınan av hayvanlarını ilk avlama hakkı, hakana, beye verilir. Daha sonra avlanma sırası hakanın oğullarına, devlet üst düzey yöneticilerine ve askerlere gelir. Avın paylaşılmasında da tıpkı ilk av hakkında olduğu gibi av hayvanının eti hiyerarşik bir şekilde pay edilir. İlk pay hakkını bazan ak sakallı birisi veya bir çocuğun aldığı da görülür. Avdan pay verme, "uca" kelimesinin söylenmesiyle bile gerçekleşir. Bu bir yönüyle imecedir.³³ Bu işlem aslında paylaşma ile avın bereketinin artırılması inancına dayanmaktadır. Karadeniz'de deniz balıkçılığında da aynı paylaşma görülür.

Manas Destanı'nda Av Kültüne Bağlı Unsurlar

Manas Destanı'nda kahramanlar daha çocukken çalı çırpıdan silâh yapıp oyalanmaktadırlar. Manas'ın mızrağı, kılıç, balta, ok, süngü, çıda, hançer, savaşlarda kullanılan güç, cesaret, akıl gerektiren silâhlardır. Tüfek ve top da bu destanda yer alır.³⁴

Bazı hayvanların koruyucusu olan ruhlarla ilgili Manas Destanı'nda çeşitli bilgilerle de karşılaşırız: Oysul Ata, develerin; Kayberen, dağlı geviş getiren hayvanların; Babedin (Bahaeddin Nakşibendî), sığırların koruyucu ruhudur.³⁵

Sık orman, insanların hayatına hükmeden bir güç olarak destanda yer alır.³⁶ Bu da yine animistik inançlarla bağlantılı olarak orman ruhunun eserdeki varlığının bir delilidir.

Manas Destanı'nda yırtıcı avcı hayvanlardan ayı, kaplan, vaşak, pars, küdörü (büyükçe tilki), kahramanların kuvveti, cesareti ve fizikî yapısını ifade etmede benzetme unsuru olarak kullanılırlar.³⁷ Bu hayvanların ruhunun, onu avlayan avcılara geçtiğine inanılması, av kültürüyle ilgili yaygın inanışlardandır.

Manas Destanı'nda kahramanların av kuşları ve av köpekleri, onların en yakın arkadaşlarıdır, onlara tehlikeleri haber vermeye çalışırlar. Hatta Manas öldüğü zaman atı, tazısı ve

³² a.e., s. 8-27

³³ Caferoğlu, a.g.m., s. 170; Jean-Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil, İşaret Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 1998, s. 176; Jean-Paul Roux, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Kocabalı Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 118.

³⁴ Naciye Yıldız, *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahkikat*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1995, s. 364-367.

³⁵ a.e., s. 240.

³⁶ a.e., s. 548-549.

³⁷ a.e., s. 223.

ak şumkar (bir avcı kuş, sungur) onun mezarı başında ağlar, yas tutar.³⁸ Destanda tazı ve sungur, Allah'ın gönderdiği feriştelere (ruh) insan gibi konuşabilen varlıklar olarak yer alır.³⁹ Adeta Manas'a yardımcı av ruhları gibidirler.

Manas Destanı'nda kahramanlar vakit geçirmek için ava çıkar veya oyun oynarlar:

“Sıkılırsa kulan avlayalım,
Sıklmazsa ordo atalım, çoram”⁴⁰

Avlanma, yırtıcı kuşlar ve tazılarla yapılmaktadır: “İt koyverip kuş sal!”⁴¹

Eğitilmiş tazı ve sungur, saklanan yabanî hayvanı yerinden çıkartmak için salınır. Sungur, göl civarından kuğu, kaz ve ördek avlamakta, tazı ise tepelerden dağ koyunu, dağ keçisi ve geyik avlamakta kullanılır. Av hayvanı olarak bunların sıkça tekrarlanması, bunların iyi avlar olduğunu gösterir. Av hayvanları arasında bökön (bir karaca cinsi), maral (dişi geyik), arkar (dağ koyunu), kulca (dağ koçu), geyik, eti için; kara samur, kundus, cambı, kürkü için avlanan hayvanlardır. Kulan (yabanî eşek) ise tazının beslenmek için avladığı hayvandır.⁴²

Manas'ın avcılıkla ilgili gördüğü rüya, Almambet'in on tâbi olmasını önceden haber verir niteliktedir. Ak şumkarı uçurunca, bir çok kanatlı hayvan Manas'ın ayağına kapanıp ölür. Ak tayganı salıverince de dört ayaklı Kayberen aynı şeyi yapar. Bu rüya “aziz hanın oğlu gelip sende kalacak” yani ona tâbi olup Manas'la birlikte savaşacak diye yorumlanır.⁴³ Dede Korkut Kitabı'nda kahramanların ilk avları veya kahramanlıkları sonucunda kendilerini ispat etmelerine veya yaptıkları işe göre ad almalarına Manas Destanı'nda rastlanmamaktadır.⁴⁴

Sonuç

Sonuç olarak insanlık tarihinin en eski ve hâlâ devam eden uğraşlarından birisi olan avcılık, inanç unsurlarıyla Türk dünyasının kültürel katmanlarında izler bırakmıştır. Anadolu coğrafyasında üretilen Dede Korkut Kitabı ve Orta Asya coğrafyasının kültürel ürünü Manas Destanı'nda avcılık kültürünün çeşitli izleri de tespit edilebilmektedir. Bunlar avın kutsallığıyla bağlantılı inanışlar ve av hayvanlarıyla ilgili uygulamalar şeklinde görülmektedir.

Av kültürü ve ona bağlı orman kültürü, dağ kültürü, Dede Korkut Kitabı'nda ve Manas Destanı'nda hem tabiatı hem de insan hayatını, toplumu düzenleyen kutsallıklar olarak işlev görürler.

Kaynakça

İnan, Abdülkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 5. baskı, Ankara, 2000.

Bayat, Fuzuli, “Sosyo-Ekonomik Bağlamında Avcılık Kültü ve Av İyesi”, *Folklor/Edebiyat*, sayı: 44, 2005/4, s. 49-62.

Caferoğlu, Ahmet, “Türklerde Av Kültü ve Müessesesi”, *VII. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 1. cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972, s. 169-175.

Çoruhlu, Yaşar, “Türk Sanatında Av Sembolizmi”, *Arkeoloji ve Sanat*, sayı: 76, Ocak-Şubat 1997, s. 18-20, 13-25.

Dede Korkut Oğuznameleri, haz. Semih Tezcan, Hendrik Boeschoten, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

³⁸ a.e., s. 218.

³⁹ a.e., s.219-220.

⁴⁰ a.e., s. 430.

⁴¹ a.e., s. 431.

⁴² a.e., s. 431, 224-225.

⁴³ a.e., s. 580-581.

⁴⁴ a.e., s. 257.

- Dede Korkut Kitabı*, haz. Muharrem Ergin, MEB, İstanbul, 1971.
- Gasset, José Ortega Y, *Avcılık Üstüne*, çev. Derin Türkömer, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 2005.
- Karen Armstrong, *Mitlerin Kısa Tarihi*, çev. Dilek Şendil, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2005.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 2000.
- Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi*, 1. c., Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 1993.
- Öngel, Hasan Basri, *Türk Kültür Tarihinde Spor*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.
- Roux, Jean-Paul, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.
- Roux, Jean-Paul, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil, İşaret Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 1998.
- Roux, Jean-Poul, "Hayvanlar", çev. Gönül Yılmaz, *Mitolojiler Sözlüğü*, 1. c., yön. Yves Bonnefoy, Türkçe yay. haz. Levent Yılmaz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 377-381.
- Şenel, Alâeddin, *İlkel Topluluktan Uygur Topluma*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1995.
- Yıldız, Naciye, *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1995.

Türk Bankacılık Sektörüne Yabancı Sermaye Girişleri Üzerine Bir Değerlendirme

Yrd. Doc. Dr. Cansel OSKAY*
Arş. Gör. Yeşim KUBAR**

Özet

Türkiye de 1980'li yıllarda serbest piyasa ekonomisine geçiş ve liberalleşmenin finansal sektöre yansımaları ülkemizde yabancı bankaların, bankacılık sektörüne girişini hızlandırmıştır. 1980'li yıllarda 4 olan yabancı banka sayısı 1990 yılında en yüksek seviyesine, 23'e ulaşmış, yaşanan 2000 ve 2001 krizleriyle birlikte sektöre giren yabancı banka sayısında azalma yaşanmış, ancak ülkemizde bankacılık sektörünün kar potansiyelinin yüksek olması yabancıların ilgisinin devam etmesine neden olmuştur. Güçlü Ekonomiye Geçiş programının yarattığı olumlu atmosfer yeniden yabancı bankaların ilgisini ülkemize çevirmiş ve 2006 yılı itibari ile yabancı banka sayısı, sektörde artış göstermiştir. Yabancı sermayenin bankacılık sektörüne girişi, hem yerli bankalar açısından hem de ülke ekonomisi açısından, olumlu ve olumsuz etkilere yol açan önemli tartışmalar yaratmıştır. Yabancı sermayenin bankacılık sektörüne girişinin hem yerli bankalar hem de ekonomi açısından olumlu etkiler yaratacağı ortada olmasına rağmen olumsuz etkilerinin daha fazla olabileceği de dikkate değer bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada, yabancı bankaların ülkemizi tercih etme nedenleri ve bankacılık sektörüne yabancı sermaye girişinin yarattığı olumlu ve olumsuz etkilerin neler olabileceği ekonomik açıdan değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bankacılık sektörü, yabancı sermaye, yabancı bankaların olumlu ve olumsuz etkileri, Türkiye ekonomisi.

An Evaluation On Foreign Capital Entry Into Turkish Banking Sector

Abstract

In Turkey passing to free market economy in 1980s and liberalism's reflection on financial sector accelerated the entry of foreign banks into the banking sector. While the number of foreign banks was 4 in 1980s, it caught 23, which is the top level, in 1990 and due to 2000 and 2001 crises, the decrease happened in the number of foreign banks entering the sector; but in our country high profit potential of the banking sector caused the continuing interest of foreigners. The positive atmosphere the program Passing to Powerful Economy created transferred the interest of foreign banks into our country again and the number of foreign banks showed increase in 2006. That the entry of foreign capital into the banking sector will lead to positive and negative effects for both domestic banks and also for the country economy created important discussions. Although it's clear that the entry of foreign capital into the banking sector will create positive effects both for domestic banks and also for economy, the probability that negative effects can be more faces us as a significant situation. So in this study the causes of foreign banks in preferring our country and what the positive and negative effects the entry of foreign capital into the banking

* Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi İİBF İktisat Bölümü Öğretim Üyesi, canselseymen@hotmail.com

** Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi İİBF İktisat Bölümü, kubar46@hotmail.com

sector created can be were tried to evaluate in economic viewpoint.

Key Words: Banking sector, foreign capital, positive and negative effects of foreign banks, Turkish economy.

I. Giriş

Bankacılık sektörü, ülkelerin büyüme ve kalkınması için gerekli olan, tasarrufların artırılmasında öncü bir sektör olması nedeniyle tüm ülkeler için önemli ve geliştirilmesi gereken bir sektördür. Ülkemizde Osmanlı döneminden itibaren sınırlı olarak var olan, Cumhuriyetin ilanından sonra gelişme gösterip, çeşitli evrelerden geçen bankacılık sektörü özellikle yirminci yüzyılda teknolojik ve finansal gelişmelere bağlı olarak çarpıcı bir ilerleme göstermiş, sektörde her zaman yabancı sermaye var olmuştur.

Son dönemde, Türkiye'nin ekonomi gündeminin en önemli konularından biri yabancıların özellikle bankacılık sektörüne yaptıkları yatırımlardır. Ülkemizde yabancı girişleri belirli dönemlere kadar çok küçük oranlarda kalmış olsa da, dışa açılma politikalarının yoğunlukla uygulandığı dönemlerde yabancı girişleri önemli oranlarda artmıştır. 1980'li yıllardan itibaren, serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte, Türk mali sistemi yeniden yapılanma sürecine girmiş ve gerek kurumsal gerekse yasal altyapı yönünden mali piyasalarda serbestiyi öngören önemli reformlar gerçekleştirilmiştir. Reform sürecindeki olumlu gelişmeler bankacılık sektörünü de olumlu yönde etkilemiş, bankaların daha rekabetçi bir ortamda çalışmasına olanak sağlanmıştır. Türkiye'nin dışa açılma ve dünya ile bütünleşme çabaları ve dış ekonomik ilişkiler hacmindeki gelişmeler dış ticaret bankacılığını teşvik etmiştir. Dışa açılma politikası bir yandan ülkeye yabancı sermaye girişini teşvik etmiş, diğer yandan, yerli özel sermayeli dış ticaret bankalarının kurulmasını ve yurt dışında şubeleri yaygınlaştırmıştır. 2001 finansal krizi sonrası gerçekleştirilen yeniden yapılandırma programı ise, koşulları yabancılar açısından uygun hale getirdiğinden günümüzde yabancı bankaların sayısı geçmişe göre çok yüksek oranda artış göstermiştir. Türk bankacılık sektöründe, özellikle son dönemde, yabancı sermaye payının giderek artış göstermesi, ülkemiz açısından, olası etkileri üzerinde tartışmalara neden olmuştur.

Bu çalışmada, son zamanlarda tartışmalara konu olan Türk bankacılık sektöründe yabancı sermaye girişlerinin nedenleri ve boyutları üzerinde durularak, giderek artmakta olan yabancı sermayeli bankaların ekonomiye olası etkileri değerlendirilecektir.

2. Türk Bankacılık Sektöründe Yabancı Sermaye

Osmanlı Döneminde sarraflık ve bankerlik azınlıkların elinde olduğundan bankacılık faaliyetleri yabancı bankalarla başlamış ve uzun süre onların tekelinde kalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda bankacılığın 1856 yılında kurulan Osmanlı Bankası ile başladığı yaygın olarak kabul edilen bir görüştür. Bu dönemde, ülkede faaliyette bulunan yabancıların ve yabancı ülkelerin çıkarlarını korumak amacıyla yabancı bankalar sektörde çoğunluğu oluşturmuştur. Planlı dönemde bankacılık sektörü önemli ölçüde devlet kontrolü ve etkisi altında kalmıştır. Bankaların temel amacı, Beş Yıllık Planlarında yer alan yatırımların gerçekleştirilmesi için finansman sağlamak olmuştur. Bu dönemde yeni yabancı banka kurulmasına izin verilmemiştir. Ülkemizde 1980'li yıllara kadar yabancı sermayeli banka sayısında bir artış olmamasının nedeni, 1960'lı yıllardan itibaren uygulanan ithal ikameci kalkınma stratejisi nedeniyle devletin finans sektörünün kontrolünü tamamen elinde tutmak istemesidir. Bu dönemde sektöre girişler çok sıkı olduğu için ne yabancı ne de yerli, yeni bankaların açılması pek mümkün olmamıştır. Ayrıca 1980'li yıllardaki liberalleşme dönemine kadar, devlet politikası olarak yabancı banka varlığı pek istenmemiştir. Bunun en önemli sebebi, o dönemde tüm dünyada tutucu politikaların uygulanmakta olup, ülkeler arasındaki engellerin çok güçlü olmasıdır. Türkiye 1980'li yılların başından itibaren, dışa açılmaya ve ekonomik büyümeye paralel olarak finansal sistemde yapısal değişiklikler gerçekleştirmiştir. Bu dönemde yerli bankaların sayısı artarken, yabancı sermayeli banka sayısı da artmaya başlamıştır.

Türk bankacılık sektörüne yabancı girişi, 1980 öncesinde, ithal ikamesine dayalı ekonomik bir yapı varken sınırlı kalmış ve sektörün toplam aktifleri içerisindeki payları düşük düzeyde gerçekleşmiştir. 1980'den sonra finansal sistemde rekabetin ve etkinliğin artması, uygulanan serbestleşme politikaları çerçevesinde, yabancı sermaye girişi kolaylaşmış ve önceki dönemlere göre sektöre daha fazla yabancı girişi olmuştur. Bu dönemde bankacılık sektörüne girişin önündeki engellerin azalmasına rağmen, ülkemizde uzun süreli yüksek enflasyon ve istikrarsız yapı, yabancı bankaların sistem içindeki payını pek fazla değiştirememiştir. 1990'lı yıllarda yabancı bankaların payı sektörde yüzde 5'i geçememiştir.

Türk bankacılık sektörü, bugün mali ve kurumsal yapı itibarıyla göz ardı edilemeyecek bir seviyeye ulaşmıştır. Buna rağmen, bankacılık sektörünü, olumsuz etkileyen yapılar mevcuttur. Risk unsurunun varlığı ve ekonominin istikrarsız yapısı sonucu yaşanan krizler, bankacılık sektörünün gerilemesine ayrıca, yapısal önlemlerin alınmasına neden olmuştur.

Yapısal önlemlerin bir sonucu olarak gelişen ve yenilenen sektöre, yüksek kar marjı nedeniyle yabancı sermaye girişi, özellikle 2001 yılında yaşanan kriz sonrası, Demirbank'ın HSBC bank tarafından satın alınmasıyla başlamış ve 2004 yılından itibaren sektöre yoğun bir yabancı sermaye girişi olmuştur. Türkiye'de yabancı bankacılığın yapılandırılması temsilcilikler, şube, muhabir bankalar, acenteler, bağlı kuruluşlar ve iştirakler, konsorsiyum ve ortak girişim bankaları ile başlamıştır. Yabancı sermayenin satın alma ve birleşme şeklinde Türk bankacılık sektörüne girmesi, kısa sürede sektör içindeki paylarının %30'lara ulaşmasına neden olmuştur. Bu oranın daha da artacağı düşünülmektedir.

2.1. Yabancı Bankaların Türk Bankacılık Sektörüne Girişlerinin Nedenleri ve Boyutları

Finansal hizmetlerde yaşanan küresel gelişmeler, gelişmiş ülkelerdeki bankalar için özellikle sermaye piyasalarından ve banka dışı kesimlerden gelen çok ciddi bir rekabet baskısı yaratmıştır. Gelişmiş ülkeler açısından finansal hizmetler sektörüne yönelik gelişmeler; küresel rekabet, banka dışı sektörlerden gelen baskı, geleneksel hizmetlerin kar marjlarının düşmesi, sınır ötesi faaliyetlerin cazip hale gelmesi, operasyon giderlerinin düşürülmesi amacıyla ölçek ekonomisi arayışı olmuştur.

Bu baskı, geleneksel hizmetlerin faiz marjının düşmesine ve karlılığın azalmasına neden olmuş, bu da bankaların marka değerini etkilemiş ve bankaları yeni arayışlara itmiştir. Bilgiye, güçlü iletişime, sermayeye ve rekabete dayalı bir sektör olan bankaların sınır ötesi faaliyetlerinin maliyetini düşüren çok önemli gelişmeler; uluslararası bankaları hem yerli piyasada hem de sınır ötesi piyasalarda faaliyetlerini büyütme çabasına yöneltmiştir. Pazar paylarını artırma çabasına giren bankalar hızla artan rekabet altında, gerek ürün bazında gerekse bölgesel bazda ürün yelpazesini genişletmek ve yeni riskler üstlenmek zorunda kalmışlardır. Büyük ölçekli bankalar kendi ülkelerinde doyuma yakın hale gelen pazarın yanında, off-shore bankacılığına ve geliştirmekte olan yeni pazarlara girmeye başlamışlardır.¹

Asya ülkelerinden başlayıp, yayılma riski nedeniyle tüm gelişmekte olan ülke ekonomilerini tehdit eden 1998 krizi ve ülkemizde yaşanan yabancı finansal kaynak sıkıntısı sonrasında 2000 yılında uygulanan reform programı Türk ekonomisinin görünümünü bir süre için güven verici bir hale getirmiş ve bu dönemde yabancı bankaların Türk finans sektörüne ilgilerinde bir artış olmuştur. Hemen sonrasında Kasım 2000 ve 2001 Şubatında peş peşe gelen krizler görünümün değişmesine sebep olmuştur. Fakat yabancı sermayenin Türkiye'de faaliyet gösteren bankalara ilgisi azalmamıştır. Bunun en önemli sebebi ise bankaların değerlerinin oldukça düşmesi ve devralınmasının kolaylaşmış olmasıdır.²

Ülkemizde yabancı bankaların sektöre girmesi genellikle şube açma ya da satın alma şeklinde gerçekleşmiştir. Bu gelişmelerin nedenleri arasında, Türk bankalarının yabancı ortak aramaları,

¹ TBB, Yabancı Bankalar, <http://www.tbb.org.tr/turkce/dergi/dergi52/1-yabancibankalar.pdf>

² Nüri Cemhan Sevimeser, *Yabancı Bankaların Gelişmekte Olan Ülkelerdeki Faaliyetleri ve Etkileri, Türkiye Açısından Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2005, s. 40

yabancı bankaların Türk bankalarında pay sahibi olmak istemeleri, Türkiye’de uygulanan ekonomi politikalarının batılı ülkelerce genel kabul görmesi, Ortadoğu pazarlarına yakınlık ve Türkiye’nin dış ticareti gibi nedenler yer almaktadır.³ Bunların yanı sıra yabancı bankaların Türk bankacılık sektörünü tercih etmesinin nedenleri arasında; hem ABD hem de Avrupa’da pazarın doygunluğa ulaşmış olması, gelişmiş ülkelerde kâr marjının çok daralmış olması ve penetrasyon, yani bankayla çalışan nüfusun gelecekte fazla artmayacak olması yer almaktadır.

Türk Bankacılık Sektörü’ne en yoğun ilginin AB-15 ülkelerinden geldiği görülmektedir. Ayrıca Türkiye’nin AB ile üyelik müzakere sürecine girmiş olması, AB kaynaklı sermaye için ek bir teşvik olmaktadır. Bankacılık sektörüne yabancı sermaye girişinin en önemli nedenlerinden biri yürürlükte bulunan Türk bankacılık mevzuatının gerek Avrupa Birliği direktifleriyle gerekse BASEL-II düzenlemeleri ile uyumlu olmasıdır. Ayrıca Türk bankacılık uygulamaları uluslararası uygulamalara paralel olarak gelişme göstermektedir. Mevcut bankaların fiziki ve beşeri altyapılarının yüksek olması da yabancı ilgisinin artmasında etkili olmaktadır. Yukarıda belirtilen etkenlerden daha önemli olduğu düşünülen bir diğer gerçek de Türkiye’de mali piyasaların yeterli derinliğe sahip olmamasıdır. Dünyada bankacılık sektörünün büyüklüğü, genel olarak GSMH’nin iki-üç katı büyüklüğüne sahipken Türkiye’de bu oranın çok gerisinde bulunmaktadır. Bankacılık pazarının büyüme potansiyeli taşınması, kredi türlerinin ve diğer bankacılık ürünlerinin sınırlı olarak kullanılması yabancıların yatırım iştahlarını arttırmaktadır. Özellikle konut finansmanının yapılan yasal düzenlemelerle teşvik edilmesi ve halen orta gelir gruplarının kredilendirilmemesi karşısında yabancı bankaların bu alana yoğunlaşması beklenmektedir. Son olarak yabancı ilgisinde etkili olan bir husus da reel faizlerin yüksek olmasıdır.⁴

Tablo 1’de görüldüğü gibi Türkiye’de 1980 den günümüze kadar geçen sürede toplam sektör içerisinde yabancı sermayeli bankaların sayısı yıllar itibariyle değişkenlik göstermektedir. 1980 yılında 4 olan yabancı sermayeli banka sayısı 2000 yılı sonu itibariyle 21, 2006 yılı sonu itibariyle 15 olmuştur. 2007 yılı Aralık ayı verilerine göre ülkemizde faaliyette bulunan yabancı banka sayısı 18’e yükselmiştir. Yabancı sermayeli bankaların toplam aktiflerinin sektör içindeki payı 2004 yılı sonu itibariyle %5’in altındayken, 2006 yılında %13 yükselmiştir. 2007 yılında ise bu oran %1 artarak %14 olmuştur.

Tablo 1: Türkiye’de 1980 ve Sonrası Dönemde Yabancı Banka ve Şube Sayıları

	Yabancı		Bankalar	Toplam	Sektör	
	Banka Sayısı	Şube Sayısı	Personel Sayısı	Banka Sayısı	Şube Sayısı	Personel Sayısı
1980	4	105	1842	43	5954	125312
1981	6	123	2034	45	6244	126564
1982	9	127	2453	48	6353	131396
1983	10	113	2603	45	6281	133455
1984	13	117	2769	47	6202	134456
1985	15	120	2652	50	6268	138201
1986	17	117	2901	55	6348	143376
1987	17	104	2721	56	6417	148995
1988	19	106	2810	60	6528	151262
1989	21	106	2929	62	6593	153067
1990	23	113	3012	66	6560	154089

³ Vesile Çakar, *Yabancı Sermayeli Banka Girişleri ve Ulusal Bankacılık Sektörü Üzerindeki Etkileri*, <http://www.tcmb.gov.tr/kutup-hane/TURKCE/tezler/vesilecakar.pdf>

⁴ Levent Çağlayan, *Bankacılıktaki Yabancılaşmayı Nasıl Anlamalı?*, [http://www.stratejikboyut.com/article_detail.php?id=65\(21/10/2007\)](http://www.stratejikboyut.com/article_detail.php?id=65(21/10/2007)).

	Yabancı		Bankalar	Toplam	Sektör	
	Banka Sayısı	Şube Sayısı	Personel Sayısı	Banka Sayısı	Şube Sayısı	Personel Sayısı
1991	21	108	3011	65	6477	152901
1992	20	109	3010	69	6206	146823
1993	20	108	2408	70	6212	143983
1994	20	105	3256	67	6087	139046
1995	18	104	2985	68	6241	144793
1996	18	104	3170	69	6442	148153
1997	18	116	3799	72	6819	154864
1998	18	115	4051	75	7370	166492
1999	19	121	4185	81	7691	173988
2000	18	117	3805	79	7837	170401
2001	15	233	5395	61	6908	137495
2002	15	206	5416	54	6106	123271
2003	15	211	5430	51	5968	122964
2004	13	209	5880	48	6106	127163
2005	13	393	10610	47	6247	132258
2006	15	1072	25794	46	6849	143143
2007	18	1741	36707	46	7618	158559

Kaynak: Anıl Gürçay Dede, *Türk Bankacılık Sektörünün Yapısal Dönüşüm Sürecinde Yabancı Sermayeli Bankaların Etkisi*, s. 34, 2007 Aralık Verileri TBB.

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi, yabancı bankaların sayısı giderek azalırken şube ve istihdam edilen personel sayıları bazı yıllar dışında sürekli olarak artış göstermiştir. 2005 yılında gerçekleşen satışların sonucu olarak yabancı bankaların şube sayısı 679 artarak 1072'ye ulaşmış, 2007 yılında ise 1741 olmuştur. Personel sayısı 2005 yılında 10.610 iken 2006 yılında 25.794 seviyesine yükselmiştir. 2007 yılında ise personel sayısı yine artış göstermiş ve 36707'ye yükselmiştir.⁵ Eylül 2007 itibariyle toplam 50 bankamızın, İMKB'de işlem gören bankaların yabancı elindeki hisseleri de dikkate alındığında 26 bankamızda yabancı sermayenin payı yüzde 50'nin üzerine çıkmıştır.⁶

Ülkemizde satışı gerçekleştirilen bankalara göz atacak olursak aşağıdaki gibi bir sıralama yapmak mümkündür.

Türkiye'de yabancılara satışı gerçekleştirilen bankalar:⁷

- Demirbank Eylül 2001'de, 350 milyon Dolar karşılığında HSBC'ye,
- TMSF bünyesindeki Sitebank Aralık 2001'de, Yunan NovaBank'a,
- TEB'in % 50'si Şubat 2005'de, 217 milyon Dolar'a Fransız BNP Paribas'a,
- % 57,4'ü TMSF'ye ait olan Yapı Kredi Bankası (YKB) 2005 yılında, 1 milyar 182 milyon Euro karşılığında Koçbank'a,
- Dışbank'ın % 90'ı Nisan 2005'de, 880 milyon Euro'ya karşılığında Hollanda-Belçika sermayeli Fortis Bank'a,
- Garanti Bankası'nın % 25,5'i Ağustos 2005'de, 1 milyar 556 milyon Dolar'a karşılığında ABD, GE Consumer Finance (GECF)'a,

⁵ Anıl Gürçay Dede, *Türk Bankacılık Sektörünün Yapısal Dönüşüm Sürecinde Yabancı Sermayeli Bankaların Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Temmuz 2007, s. 33-34.

⁶ 26 bankadayabancı payı yüzde 50'yi aştı, http://www.cnnturk.com/EKONOMI/GENEL/haber_detay.asp?PID=40&haberID=406116 (21/10/2007).

⁷ Dilek Filiz Fidanoğlu, *Türk Bankacılık Sistemi Yok Oluyor*, (TUSAM), <http://www.tusam.net/makaleler.asp?id=617&sayfa=23>, (8.10.2007).

- C Kredi ve Kalkınma Bankası'nın % 58'i, 2005 yılı sonunda, 113 milyon Dolar'a İsrail Bank Hapoalim'e,
- Finansbank'ın % 46'sı Nisan 2005'de, 2 milyar 291 milyon Euro'ya Yunan National Bank of Greece'e (NBG),
- Tekfenbank'ın % 70'i Mayıs 2006'da, 260 milyon Dolar'a Yunan EFG Eurobank'a,
- Denizbank'ın % 75'i Mayıs 2006'da, 2,4 milyar Dolar'a satıldı, Fransız-Belçika ortaklığı Dexia'ya,
- Şekerbank'ın % 34'ü Haziran 2006'da, 425 milyon YTL'ye Kazakistan'dan Bank Turan Alem'e (Şekerbank satışının en büyük özelliği, bir Türk bankasının ilk kez Orta Asya'dan bir bankaya satılmış olmasıdır.)
- Adabank'ın % 99,99'u 45 milyon 100 bin YTL'ye, Kuveyt merkezli The International Investor şirketine satılmıştır.

Bu satış işlemlerinin gerçekleşmesi sonucu, ülkemizde yabancı sermayeli banka sayısı 15 olurken bankacılık sektörü içerisinde toplam aktifler içinde yabancı sermayeli bankaların payı %13,1 olmuştur. İstihdam edilen personel olarak sektör içerisinde yabancı sermayeli bankaların payları %18, şube payları ise %15 olarak gerçekleşmiştir.

Bankacılık sektöründe yabancı sermayenin ülkemizdeki payı %33'tür. Ancak Oyakbank, Ziraat Bankası, Halk Bank ve Vakıfbank'ın, bankacılık sektörünün lokomotifi durumundaki bu bankaların gündemde olan satışlarının gerçekleşmesi yabancı sermaye oranının ülkemizde %60'ün üzerine çıkmasına neden olacaktır. Türkiye'de yabancı sermayeli bankaların 9 tanesi AB, 2 tanesi ABD, 1 tanesi Bahreyn, 1 tanesi İran, 1 tanesi Libya, 1 tanesi Pakistan kaynaklıdır.

3. Yabancı Bankaların Türk Bankacılık Sektörüne Girişinin Etkileri

Ülkemizde yabancı bankalar, bankacılık sektörünün aktif yapısı içerisinde yüksek bir paya sahip olmamasına rağmen sektörde olumlu ve olumsuz etki yaratmaktadırlar. Bankacılık sektöründe giderek artan yabancı katılımı, rekabeti güçlendirirken bankalar dışındaki sigortacılık işleri, emeklilik fonları, leasing ve factoring şirketleri gibi mali kuruluşların da önemli bir büyüme performansı göstermesinde etkili olmuşlardır.⁸

Yabancı bankalar, sektördeki elemanları kendilerine çekmekte, bu kişilerin birikim ve tecrübelerini artırarak, onlara yüksek ücret ve iyi sosyal statüler sağlamaktadırlar. Bu durum ilk etapta ulusal bankaları eleman sıkıntısı ile karşı karşıya bırakmakta, ancak uzun vadede sektörde birikimli insan gücüne sahip bir bankacılık sektörü oluşturmaktadır.⁹

3.1. Yabancı Bankaların Türk Bankacılık Sektörüne Girişinin Olumlu Etkileri

- Ülkeye yabancı sermayenin ve yatırımların girmesini artırarak ve hızlandırarak, ödemeler bilançosunu iyileştirici bir etki yaratması,
- Yabancı bankaların bankacılık sektöründe rekabet sağlayarak yerel bankaların etkinliğini artırması,
- Finansal denetim ve yaptırım yetersizlikleri gibi altyapı eksikliklerinin giderilmesi konusunda yardımcı olması,
- Ulusal bankaların yabancı sermaye piyasalarına girişini kolaylaştırması,
- Ülkelerin dış sermaye piyasalarına açılmalarını sağlaması,
- Bankacılık ürünlerinin kullanımı, ülkeye yeni teknolojilerin girmesi ile ülkenin kalkınması,¹⁰

⁸ Bankacılık Sektöründe Risk Oranı Yükseldi, <http://www.sabah.com.tr/2007/11/03/haber,6434927F0123457884295DD4B22952C7.html>

⁹ Vesile Çakar, a.g.m., s. 43.

¹⁰ Bankacılığın Gelişimi ve Türkiye de Yabancı Bankacılık Sistemi, http://www.anadoluhaber.net/doc_file/yabancibankalar.doc

- Fiyat ve kalitede rekabet ortamı yaratarak sektörün kendini yenilemesi ve rekabet ortamına ayak uydurmasını sağlaması,
- Ulusal bankaları klasik bankacılık anlayışından bireysel bankacılık anlayışına yöneltmesi,
- İleri teknoloji kullanımı, hızlı hizmet, ürün çeşitliliği yaratarak ulusal bankaların modernizasyona ve rasyonalizasyona neden olması,
- Az personel ve ileri teknoloji kullanımı ile verimli çalışma ortamı yaratması,
- Getirdiği yeniliklerle birlikte eğitim konusuna önemli katkılarda bulunması yer almaktadır.

3.2.Yabancı Bankaların Türk Bankacılık Sektörüne Girişinin Olumsuz Etkileri

- Sermaye kaçışına sebep olmaları,
- Kar transferi gibi nedenlerle dış açığı artırmaları,
- Mali göstergeleri iyi olan müşterileri seçmeleri ve küçük işletmelere kredi açmakta isteksiz davranmaları,
- Kriz dönemlerinde faaliyetlerini durdurup ülkeyi terk etmeleri,
- Yerli bankaların kredi kalitelerini bozmaları,
- Yabancı bankalar gelişmiş ürün ve hizmet yelpazesıyla yerel piyasanın en kârlı alanlarına girerken ulusal bankaların daha çok riskli sektörlerle çalışmalarına neden olmaları,
- Yerel piyasaya bağlılık hissetmemeleri,
- Sınır ötesi finansal işlemlerin karmaşık hale gelmesi ve uluslararası bankaların denetiminin güçleşmesi,
- Yerli bankalar üzerinde rekabet baskısı yaratarak, yerli bankaların rekabet maliyetlerini artırarak, bir uyum sağlama maliyetinin ortaya çıkmasına yol açmaları,
- Devletin taleplerine karşı daha az esnek davranarak, devletin kontrolünün azalmasına yol açmaları yer almaktadır.¹¹

Yukarıda sıralanan olumsuzlukların yanında bankacılık sektöründe yabancı payının artması, BASEL II düzenlemelerinin de yürürlüğe girmesiyle ülkemizde faaliyet gösteren yabancı bankaların riske göre fiyatlama yaparak “iyi müşterileri” kredilendirmesine bu durumda yerli bankaların kredibilitesi düşük olan işletmeleri kredilenmesi gibi bir duruma neden olabilecektir. Bankacılık sektöründe yabancı payının artması karşısında tereddüt edilen konulardan bir diğeri söz konusu bankaların yurtdışındaki ana ortaklıklarına fon aktarabilecek olmalarıdır. Yabancı sermayenin yaratacağı olumsuzluklar arasında yer alan önemli bir nokta da, ekonomi resesyona girdiğinde veya makro göstergelerde dalgalanma yaşandığında yabancı menşeli bankaların nasıl bir davranış sergileyecekleridir. Güney Amerika ülkelerinde yaşanan tecrübe bu açıdan dikkatle izlenmesi gereken bir olaydır. Yabancı bankalar ekonominin iyi gittiği zamanlarda kredi musluklarını sonuna kadar açmakta, kredi kullanımlarında gayet cömert davranmaktadırlar. Ancak ekonomide yaşanan dalgalanmalarda veya daha ciddi krizlerde kullandırılan kredilerin çağrılması da dahil, kredi kullanımlarını oldukça azaltmaktadırlar. Böylece resesyona giren ekonomi, kredi pazarının daralmasıyla çarpan etkisi şeklinde dalgalanmanın boyutu artmakta ekonomik büyüme daha da düşmektedir.¹²

4. Yabancı Bankaların Türk Bankacılık Sektörüne Girişinin Değerlendirilmesi

1980-1997 yılları arasında finansal liberalizasyon, bankacılık sektörüne giriş konusundaki engellerin kaldırılması ve faiz oranlarının kontrol edilmesinden vazgeçilmesi, Türk bankacılık sistemine yeni yabancı ve yerli banka girişini özendirmiştir. Artan yabancı katılımıyla birlikte yerli bankaların net faiz marjının, aktif getirisinin ve kişi başına giderlerin düşmesi söz

¹¹ ATO, *Paranın Yabancı Damatları Raporu*, 2006, <http://www.atonet.org.tr/turkce/bulten/bulten.php3?sira=430>.

¹² Levent Çağlayan, a.g.m., http://www.stratejikboyut.com/article_detail.php?id=65 (21/10/2007).

konusu olmuştur. Dolayısıyla, ölçek olarak küçük olmasına rağmen yabancı girişi rekabet baskısı yaratmaktadır. Öte yandan, yabancı bankalar, finansal ve operasyonel planlama, kredi analizi ve pazarlama, beşeri sermaye açısından Türk bankacılık sektörüne katkı sağlamaktadır.

Türk bankacılık sektörüne yabancı katılımının muhtemel faydaları ve sakıncaları olabileceğini belirtmekle beraber, Türk bankacılık sektörüne yabancı katılımının tarihsel olarak küçük olduğunu, bu nedenle yabancı bankaların Türk bankacılık sektörünün oligopolistik yapısını ve yüksek konsantrasyonunu fazla etkileyemediklerini belirtebiliriz. Diğer yandan kriz dönemlerinde, yabancı bankaların kaynaklarını krizin etkilerini en aza indirecek şekilde kullanmadıklarını, tam aksine krizleri tetikleyici yönde faaliyet gösterdiklerini ve bu nedenle bankacılık sektörüne doğrudan yatırımların (fiziksel girişin) daha önemli olduğuna dikkat çekebiliriz.¹³

Yerli bankaların yabancılara satılması, Türkiye hakkındaki gizli bilgilerin yabancı güçlerin eline geçmesine neden olabilecektir. Bankalarda ülkenin reel sektörü, tarımı, sanayi, hizmet sektörü, şirketleri, hane halkları ve bireyleri hakkında önemli bilgiler mevcuttur. Bu bilgiler sayesinde kimin ne kadar geliri olduğu, harcamaları, servet miktarı ve bileşimi, kişilerin ve kurumların finansal varlık profili kolayca öğrenilmektedir. Bunları ele geçiren küresel sermaye söz konusu stratejik bilgilere de ulaşmış olacaktır. Bu bilgileri, ekonomik ve ticarî, hatta siyasî amaçlarla, her türlü işlerini yürütürken, başka şirketleri satın alırken, Türkiye hakkında strateji oluştururken, ülkemiz aleyhine kullanmalarına neden olabilecektir.

Yabancılaşma bütün ekonomiye yayılarak bankaların yanı sıra, aracı kurumların, sigorta ve "leasing" sektörünün, kısacası finansal sektörün de ağırlıklı olarak yabancı veya küresel sermayeli bir karakter kazanmasına yol açarken, bu durumun hızla ekonominin diğer sektörlerine de bulaşmasına neden olacaktır. Dolayısıyla finansal sektörle ilişkisi olan her alanı ve herkesi etkisi altına alabilecektir. Diğer bir ifadeyle, finansal sektörde başlayan yabancılaşma, kendini diğer sektörlerde ve bütün ekonomide gösterecektir. Ekonomi kendi öz dinamiğinden yoksun kalabilecektir.

Yabancı bankaların artması ulusal politikaları engelleyebilmekte, bankalar yabancılaştıkları ölçüde ulusal politika uygulanmasına kayıtsız, hatta karşı olabilmektedirler. Bankalar siyaseti etkilemek ve istedikleri zemini oluşturmak için medyayı kullanmakta ve bu sayede piyasa koşullarını ve beklentilerini kendi lehlerine doğru yönlendirmekte, buldukları ülkenin, iç ve dış politikasında belirleyici rol oynayabilmektedirler. Ancak bu belirleyicilikte çok yüksek olasılıkla Türkiye'nin çıkarları değil, yabancı güçlerin, ülke ve şirketlerin çıkarları ön planda tutulmaktadır.

Yabancı sermayeli bankalar ulusal şirketleri dışlayarak şirketlerin kendi öz ülkelerinde yabancı muamelesi görmelerine neden olmakta, önceden yurtdışında yarıştıkları rakipleri ile artık kendi ülkelerinde yarışmak zorunda kalmaktadırlar. Daha önce firma patronu olanlar, yabancı firmaların taşeronluğuna dönüşmektedir. Çünkü bankaların yabancı veya küresel sermayeli hale gelmesi davranışlarının değişmesine neden olarak, verdiği hizmetleri ve bunun karşılığında aldığı komisyonları farklılaştırmaktadır. Bu durum bankaların yeni maliyetleri hizmetlerine yansıtılmalarına neden olmaktadır. Hazine kâğıtlarına yatırım yerine, kredi vermeyi ön plana çıkarabilmekte daha risk temelli bir tavır ortaya koyabilmektedirler. Bunları yaparken de mevcut müşterilerine yönelik davranışlarını yabancılaştırarak en iyilere odaklanmakta, kredi riski yüksek olan şirketleri göz ardı etmektedirler.

Yabancı sermayeli bankalar millî kaynakları ülke dışına aktarmaktadırlar. Bu olayın üç yönü vardır: Kâr transferi, kredilendirme ve cari açık.

Kâr Transferi: Yabancı bankalar kazandıkları yüksek gelirleri, genellikle dövizle çevirerek yurt dışına transfer ederler. Bu, ülke dışına kaynak çıkışına neden olmaktadır. Böylece, zaten dış borç faizi için kaynak kaybederken, buna bir de bankaların kâr transferleri eklenmiş olmaktadır. Türkiye'de en yüksek faizi yabancı bankalar almaktadır.

Kredilendirme: Banka satışıyla, kredilendirme imkânı yabancıların eline geçmektedir. Bu durumda, o ekonominin tasarrufları başka bir ülkenin ekonomisinin geliştirilmesinde

¹³ Bankacılık sektörüne yabancı girişi, a.g.m.

kullanılmaktadır. Bu nedenle gelişmekte olanlar hariç hemen her ülke bankacılıkta yabancı sermayeyi iki açıdan sınırlandırmıştır: Genel bankacılığa yabancıların hâkimiyeti açısından, Kullandırılan kredilerin başka ülkelere kaydırılması açısından.

Cari Açık: Yabancıların yurt içinde üretilen gelir ya da tasarrufu kendi merkezlerine aktarması, cari açığı olumsuz etkilemektedir. Yabancılar bugün banka almak için para getirir, bu durum cari açığın kapanmasına neden olur ancak yarın, aynı yabancılar kâr transfer ederek cari açığın daha çok artmasına sebep olmaktadır. Türkiye'ye gelen yabancı sermaye "gelirin yurt içinde yaratıldığı dört sektörde yoğunlaşma eğilimi göstermektedir. Bu sektörler toptan ve perakende ticaret, elektrik üretim ve dağıtım, telekom iletişim ile bankacılık sektörüdür. Bu sektörlerin ortak özelliği, yaratılan gelirin ya da tasarrufların yurtiçinde yaratılıyor olmasıdır. Dolayısıyla bankacılıkta dış âlemden sağlanan ihracat geliri yoktur. Yapı böyle oldukça yabancılar yurtiçinde üretilen gelir ya da tasarrufu kendi merkezlerine aktarmaktadır. Bu da cari açığı olumsuz etkilemektedir.

Yabancı bankalar kriz çıkınca kaçarak, mevcut krizi büyötmektedir. Türkiye'nin karşı karşıya bulunduğu bir tehlike de şudur: Bir kriz dönemine girilince, yabancı banka yükümlülüklerini ülke halkının sırtına yıkıp yurt dışına kaçabilmektedir. Banka elindeki mevduatı dövize çevirip dışarıya transfer etmekte, varlıklarını dışarıda oldukları için, kurtarmaktadırlar. Yabancı bankaların ülke dışına döviz transfer etmesi krizi daha da hızlandırmakta, devalüasyon getirmekte ve krizin büyümesini neden olmaktadır.

Yabancı bankalar bankacılık sisteminin oligopole dönüşmesine neden olmaktadır. Buldukları ülkeyi siyasî ve ekonomik krizler öncesinde ve sırasında terk etme riskleri vardır. Bu risk finansal aracılık hizmetlerinde çok düşüşlere yol açmaktadır. Artan rekabet, önce yerlileri aşırı riskli alanlara daha sonrada sektör dışına itmektir. Böylece bankacılık sistemi tam bir 'oligopol'e dönüşmektedir.¹⁴

5. Sonuc

Ülkemizde bankalar dışında gelişmiş, mali araçların bulunmaması ve sermaye piyasasının yeterince derin olmaması sebebiyle, bankacılık sektörü, mali sistemimizin temelini oluşturmakta, tasarruflarının toplanması ve kullanıcılara dağıtılmasında çok önemli bir rol oynamaktadır. Ülkemizde bankalar sadece yurtiçi kaynakların toplandığı ve kullandırıldığı bir sektör değil aynı zamanda yurt dışı kaynakların da önemli bir kısmının sağlandığı sektördür. Bu nedenle güçlü ve istikrarlı bir ekonomik yapı için, bankacılık sektörünün sorunsuz bir şekilde işleminin sağlanması çok önemli ve gereklidir.

1980'li yıllarda başlayan liberalizasyon süreci ve yapısal değişiklikler bankacılık sektörünün ve mali sistemin gelişmesini ve büyümesini sağlamıştır. Ancak 1990'lı yılların ikinci yarısında yaşanan krizler bankacılık sektörünün mali bünyesinin bozulmasına sebep olmuş ve 2000'li yıllarda bankacılık sektörü çok ciddi bir riske maruz kalmıştır. Bu durum bankaların faaliyetlerinin düzenlenmesine ve denetimine yeni bir yaklaşım getirmiş böylece 'Bankacılık Sektörü', Türkiye ekonomisinde uluslararası rekabete açık ve AB'ye uyum sağlayabilecek bir sektör olmuştur.

Bu gelişmeler ve yenilikler yabancıların ülkemize, ilgilerini artırmıştır. 2004 yılından itibaren yabancıların sektöre girişi ve aktif içindeki paylarının artışı hızlanmıştır. Ancak yabancıların Türk Bankacılık sektörünü tercih etmelerinin tek nedeni, gerçekleştirilen yapısal düzenlemeler değildir. Sahip olduğumuz genç nüfus ve köyden kente göçle birlikte bankacılık sektöründe hizmet verilecek nüfusun oran olarak AB ve ABD ülkelerinde olduğundan çok daha yüksek olması ve bankacılık sektörümüzün bu ülkelere göre daha fazla karlı olmasıdır.

Yabancı bankaların satın alma ya da birleşme şeklinde hızlı olarak sektöre girmeleri, tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar ağırlıklı olarak, yabancı bankaların ülkemiz açısından çok olumlu bir etki yaratmayacaklarını aksine, kriz dönemlerinde krizi destekler nitelikte hareket edeceklerini ortaya koymaktadır. Bu nedenle yabancı bankaların sektöre

¹⁴ Bankaların Yabancıların Eline Geçmesi Neden Tehlikelidir. http://www.bizkackisiyiz.com/yazi.php?yazi_id=34194.

girişinin sınırlandırılmasının, özellikle büyük ölçekli bankaların özelleştirilmesinde, yabancı sermayenin sınırlandırılmasının bankacılık sektörümüzün gelişmesi ve elde edilecek yüksek kar marjının ülkemizde kalması için gerekli olduğunu düşünüyoruz.

Yabancı bankaların yerel bankacılık sisteminde artan paylarının en önemli etkisi, yerel bankalar üzerinde artan rekabet baskısı olduğu söylenebilir. Sağlam altyapıya, yüksek sermayeye, kalifiye iş gücüne, bilgi ve deneyime sahip yabancı bankalarla rekabet edebilmek için, yerel bankalar da kendilerini yenilemek ve kuvvetlendirmek durumunda kalmaktadırlar. Aynı zamanda da yabancı bankalar piyasada müşterilere sunulan hizmetlerin kalite ve çeşitliliğinin artmasını sağlamakta olduklarını belirtebiliriz.

Kaynakça

“26 bankada yabancı payı yüzde 50’yi aştı”, http://www.cnnturk.com/EKONOMI/GENEL/haber_detay.asp?PID=40&haberID=406116.

ATO, Paranın Yabancı Damatları Raporu, 2006, <http://www.atonet.org.tr/turkce/bulten/bulten.php?sira=430>.

“Bankacılığın Gelişimi ve Türkiye de Yabancı Bankacılık Sistemi”, http://www.anadoluhaber.net/doc_file/yabancibankalar.doc.

“Bankacılık Sektöründe Risk Oramı Yükseldi”, <http://www.sabah.com.tr/2007/11/03/haber,6434927F0123457884295DD4B22952C>.

BDDK, Bankacılık Sektörüne yabancı Girişi, <http://www.bddk.org.tr/turkce/yayinlarveraporlar/rapor/bddk/arastirma/2005-6.pdf>.

“Bankaların Yabancıların Eline Geçmesi Neden Tehlikelidir?” http://www.bizkackisiyiz.com/yazi.php?yazi_id=34194.

Çağlayan, Levent, “Bankacılıktaki Yabancılaşmayı Nasıl Anlamalı?”, http://www.stratejikbo-yut.com/article_detail.php?id=65.

Çakar, Vesile, “Yabancı Sermayeli Banka Girişleri ve Ulusal bankacılık Sektörü Üzerindeki Etkileri”, <http://www.tcmb.gov.tr/kutuphane/TURKCE/tezler/vesilecakar.pdf>.

Dede, Anıl Gürçay, Türk bankacılık Sektörünün Yapısal Dönüşüm Sürecinde Yabancı Sermayeli Bankaların Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Temmuz 2007.

Fidanoğlu, Dilek Filiz, “Türk Bankacılık Sistemi Yok Oluyor”, <http://www.tusam.net/makaleler.asp?id=617&sayfa=23>, (8.10.2007).

Sevimeser, Nüri Cemhan, Yabancı Bankaların Gelişmekte Olan Ülkelerdeki Faaliyetleri ve Etkileri, Türkiye Açısından Bir Değerlendirme, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2005.

Türkiye Bankalar Birliği, “Türkiye de Yabancı Bankalar”, Bankacılar Dergisi, Sayı 52, Mart 2005.

Türkiye Bankalar Birliği, Yabancı Bankalar, <http://www.tbb.org.tr/turkce/dergi/dergi52/1-yabancibankalar.pdf>.

Türkiye Bankalar Birliği, Aralık Ayı Verileri, 2007.

“Türk Bankaları Neden Kıpışıyor”, [http://www.forumpaylas.net/showthread.php?t=9305\(25.12.2007\)](http://www.forumpaylas.net/showthread.php?t=9305(25.12.2007)).

Analitik Hiyerarşi Prosesi (AHP) Tekniği İle Futbol Antrenörlerinin Sahip Olması Gereken Özelliklerinin Analizi

Yrd. Doç. Dr. Seyhan SİPAHİ*
Arş. Gör. Dr. Bilge DONUK**

Özet

Günümüzde, antrenörlük bir meslek olarak kabul edilmekte ve bugünkü spor potansiyeline rağmen sporun amatörce, sadece hevesle yönetilemeyeceği bilinmektedir. Bu nedenle spor alanında görev alacak antrenörlerin bu işi sevmelerinin yanı sıra, kişisel beceri, tecrübe, mesleki bilgi ve antrenörlük eğitimine sahip olmaları gerekmektedir. Çalışmamızda, birçok amaçlı sayısal karar verme tekniği olan “Analitik Hiyerarşi Prosesi (AHP)” kullanılarak bir futbol antrenörünün sahip olması gereken, meslek bilgi ve beceriler, kişisel özellikler, eğitim ve kültür, deneyim ve tecrübe özellikleri önem derecelerine göre tespit edilmiştir. Bu özelliklerin önem derecesini tespit etmekte; spor yöneticileri, spor gazetecileri ile beden eğitimi ve spor yüksek okullarında görevli akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Analitik Hiyerarşi Proses (AHP), futbol, antrenörlük.

The Analysis Of Football Coaches, Characteristics Using Analytic Hierarchy Process (AHP)

Abstract

Today, coaching is thought as a profession and in spite of today’s sport potential, it is known that sport can not be directed as an amateur, only dilettante. For that reason coaches, who are charged in the sport area, besides loving their job, have to have an education to be a coach, personal skills, experience and professional knowledge. In this study, by using “Analytic Hierarchy Process (AHP)” multicriteria decision making technique, football coaches’ personal skills and abilities, personal characteristics, education & culture and experience are identified regarding their importance values. These importance values are identified considering by the opinions of sport managers, sport journalists and academicians who study in school of physical education and sports.

Keywords: Analytic Hierarchy Process (AHP), football, coaching.

Giriş

Ülkemizde sporun gelişimi ve istenilen düzeye ulaşabilmesinin en önemli ön şartlarından birisinin spor eğitimi olduğu tartışılmazdır. Bu eğitimde uygulanacak olan model, planlı ve bilimsel verilere dayalı olarak çağdaş spor bilgilerine sahip antrenör eğitiminin her kademesinde sporculara olumlu biçimde yansıyacak bir kapsamı içine almalıdır. Futbol antrenörlerinin eğitimi Türkiye Futbol Federasyonu tarafından verilmektedir. Ancak futbolun öğretiminin ve niteliğinin

* İ.Ü. İşletme Fakültesi, Sayısal Yöntemler Anabilim Dalı, sipahi@istanbul.edu.tr

** İ.Ü. Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu, Spor Yönetim Bilimleri Anabilim Dalı, bilgedonuk@hotmail.com

yükseltilmesinde önemli rol oynayan futbol antrenörleri için bu eğitimlerin ne kadar yeterli ve verimli olduğu tartışma konusudur. Futbol antrenörlerinin Türk futboluna en iyi şekilde hizmet etmeleri ve başarılı olmaları için sahip oldukları özellikleri gözden geçirmeleri, eksikleri varsa tamamlamaları, sürekli olarak konuları ile ilgili bilgileri takip etmeleri ve bilimsel çalışmalara önem vermeleri gerekmektedir. Son günlerde bu yönde hızlı gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Antrenörlerin büyük bir kısmının artık takımlarına spor psikologu, spor konusunda uzman doktor ve fizyoterapistleri dâhil ettikleri görülmektedir. Bir antrenörün kişisel olarak her konuda uzman olması mümkün değildir, ancak uzman kişilerle işbirliği içinde çalışması onun hem profesyonelliğini hem de paylaşımcı ve yeniliklere açık bir kişiliğe sahip olduğunu gösterecektir.

Bu çalışmada, çok amaçlı sayısal karar verme tekniği olan “Analitik Hiyerarşi Prosesi (AHP)” kullanılmıştır. AHP tekniği, birden fazla kalitatif ve/veya kantitatif kritere sahip karmaşık problemleri çözmek için hazırlanmış bir tekniktir. Çalışmanın temel amacı, bir futbol antrenöründe aranan özelliklerin mesleki bilgi ve beceriler, kişisel özellikler, eğitim ve kültür, deneyim ve tecrübe başlıkları altında toplanarak önem derecelerinin, spor yöneticileri, spor gazetecileri ve beden eğitimi ve spor yüksek okullarında görevli akademisyenlerin görüşleri çerçevesinde belirlenmesidir.

1. Antrenör ve Antrenör Niteliklerini Değerlendirme

Antrenörler, sporculara spor kurallarını ve taktiklerini öğreten, onları çalıştıran, sporcuların kabiliyetlerini keşfederek, onları karşılaşmalara hazırlayan ve yapılarına uygun bir disiplin geliştiren kişilerdir. Bu kişiler sahip oldukları bilgi ve tecrübeleri sporculara aktarırlar, spor kuralları hakkında bilgi verirler, takımda birlik ve beraberliğin kazanılmasını sağlamaya çalışırlar. Antrenörler sporcuları dışarıdan gözlemleyip onların eksiklerini, zayıf yanlarını tespit ederek onları yönlendirirler, psikolojik olarak karşılaşmaya hazır duruma getirirler. Aynı zamanda sporcularının rakiplerinin taktiklerini analiz ederek onları yetiştirirler¹.

Spor alanında antrenörün rolü iyice kurumsallaşmıştır. Tüm büyük takım ve sporcuların arkasında, onların amaç ve tutkularına ulaşmada yardım eden bir antrenör vardır². Bir futbol takımı 11 kişiden oluşur. Ancak, takımın başarıya ulaşması; yedek oyuncusu, masörü, doktoru, yöneticisi ve antrenörünün bir ekip olarak çalışması halinde mümkündür. Futbol antrenörleri, ekibin kimyasını belirleyen liderdir. Gol kaçtığı zaman kendini yerden yere atan veya maçtan sonra hatalı oyuncusunu suçlayan antrenöre, futbolcularının saygı duyması kolay değildir³.

Literatürde bir futbol antrenörünün sahip olması gereken nitelikleri ile ilgili çalışmalar incelendiğinde, yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunda antrenörlerin, antrenörlük ve futbolculuk deneyimleri ile sporcularını mental yönden karşılaşmalara iyi hazırlama ve takım ruhunu oluşturma özelliklerinin ön plana çıktığı söylenebilir. Bunun yanında antrenörün kişiliği de oldukça önemlidir. Bir antrenör uygun kişilik yapısına sahip değilse ve öz eleştiri yapamıyorsa başarılı olamaz⁴. Antrenörün sporcu başarısı veya performansındaki rolü, onun önceki spor yaşantısı, özel öğrenilmiş becerileri, kültürü, fiziksel şartlar ve çalışma yeri, sporcusuyla ilgilenme, motivasyon ve uyumu ile ilgilidir. Antrenörler sporcularına, problemleri görmezden gelmeyi değil, onu çözmeye becerisini kazandırmaya çalışırlar. Antrenörler her şeyi bilmek zorunda da değildirler. Başarılı bir antrenörün özelliği, kendisine faydalı olabilecek uzmanlarla birlikte çalışmak olmalıdır⁵.

Başarılı bir antrenörün, spor bilimleri, spor yönetimi, teknik ve taktikler hakkında iyi bir bilgi sahibi olmasının yanı sıra çeşitli kitaplar, seminerler ve elektronik kaynaklar vasıtasıyla, sahip olduğu spor bilgilerini geliştirmesi, yenilikleri takip etmesi gerekmektedir⁶. İyi bir futbol antrenörü mutlaka planlama ve organize etme yeteneğine sahip olmalıdır. Ayrıca teşhis ve sorun çözme

¹ Durmuş Ali Genç, *Spor Hukuku*, Alfa Yayınları, İstanbul, 1998, s.41.

² Tony Voss, *Lider Yöneticilik*, Çev. Mehmet Zaman, Hayat Yayınevi, İstanbul, 2000, s.22.

³ Acar Batlaş, *Ekip Çalışması ve Liderlik*, Remzi Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 2001, s.47.

⁴ Ergun. Başer, *Futbolda Psikoloji ve Başarı*, 2. Basım, Ankara, 1996, s.105.

⁵ Hüseyin Can İktizler, Cengiz Karagözoğlu, *Sporda Sosyal Bilimler*, Alfa Yayınevi, İstanbul, 2000, s.73.

⁶ Rainer Martens, *Başarılı Antrenörlük*, Çev. Tuncer Büyükonat, Beyaz Yayınları, İstanbul, 1998, s.16.

yeteneğine sahip olmak da oldukça önemlidir. İyi bir antrenör, her bir oyuncunun sorun ve problemleri ile ayrı ayrı ilgilenen, iyi bir doktor gibi davranmalıdır.⁷ Gavin'e göre başarılı futbol antrenörlerinin başarılarının arkasında yatan en temel özellikler yaratıcı, motive edici ve bilgili olmalarıdır. Ayrıca başarılı antrenörler, oyuncuları çok iyi okuyabilen ve analiz edebilen kişilerdir.⁸

Futbol antrenörlüğü ile ilgili yerli ve yabancı literatürde çeşitli bilimsel çalışmalar yer almaktadır. More, McGarry, Partridge ve Franks'ın çalışmasında, "Antrenör Analiz Aracı" (The Coach Analysis Instrument, CAI) kullanılarak, futbol antrenörlerinin oyuncuları çalıştırmaları sırasında sergiledikleri tutum ve davranışlarının sistematik bir şekilde kaydedilmesi, elde edilen verilerin analiz edilerek antrenör performansının iyileştirilmesi tekniğinden bahsedilmektedir.⁹ Diğer bir çalışmada Fasting ve Pfister, bayan futbolcuların bakış açısı ile erkek ve bayan antrenörlerin, çalışma stilleri ve sporculara yaklaşımları açısından karşılaştırmasını yapmışlardır. Bu çalışmada Almanya, Norveç, İsveç ve Amerika takımlarında oynayan tanınmış 38 bayan futbol oyuncusu ile anket yapılmıştır.¹⁰ Rizzo, Bishop ve Tobar ise çalışmalarında, genç futbol antrenörlerinin zihinsel açıdan hafif engelli olan futbolculara karşı tutum ve davranışlarını çoklu regresyon ile incelemişlerdir.¹¹ Cushion ve Jones, genç futbol antrenörlerinin başarılarına katkıda bulunmak amacıyla, İngiltere'de milli takım ve birinci ligde görev yapan 8 tanınmış futbol antrenörünün tutum ve davranışlarını karşılaştırmalı olarak analiz etmişlerdir.¹²

Futbol antrenörlüğü ile ilgili yerli literatürde de çeşitli çalışmalar yer almaktadır. İnal'ın çalışmasında, UEFA'ya üye ülkelerde sporun teşkilatlanması ve bu ülkelerde yürütülen teknik direktör eğitimleri ile Türk Futbol Federasyonu tarafından sürdürülen antrenör eğitimi karşılaştırmalı olarak anket yöntemi ile değerlendirilmiştir.¹³ Koçak¹⁴ ve Elmas¹⁵ benzer şekilde, Türkiye'de futbol antrenörlerinin yetiştirilmesi, antrenör yetiştirme politikaları ve farklı ülkelerle karşılaştırılmasına ilişkin literatür taraması ve karşılaştırmalar yapmışlardır. Donuk, spor yöneticilerinin sahip olması gereken özellikleri ortaya koyan anketli bir çalışma yapmıştır. Bu çalışmada, birer spor yöneticisi olarak antrenörlerin sahip olmaları gereken çeşitli özelliklerinin gereklilikleri ortaya konmuştur.¹⁶ Özgan, Müniroğlu ve Tanılkan tarafından yapılan çalışmada, 5'li likert ölçeğine göre hazırlanan bir anket yardımıyla Ankara'daki futbol liglerinde mücadele eden takımlardaki futbolcuların ve antrenörlerin görüşleri alınarak, "başarılı futbol antrenörlüğü" için gerekli olan nitelikler ortaya konmuştur.¹⁷ Söz konusu çalışmada daha çok, antrenörlerin antrenman sırasındaki tutum ve davranışları üzerinde durulmuş, araştırmanın sonucunda disiplin sağlama, sporcuların antrenmandan zevk almalarını sağlama, motive etme gibi faktörlerin ön plana çıktığı görülmüştür.

Görüldüğü gibi başarılı bir futbol antrenöründe aranacak özellikler, farklı uzmanlara göre farklı başlıklar altında gruplanmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı da birbirinden farklı nitelikte

⁷ Abraham Ramsay, "Learning From Mistakes: A Key to Positive Soccer Coaching", *Coach and Athletic Director*, Vol. 73, No:3, 2003, s. 60-61.

⁸ Gavin Casey, "What it Takes to Become a Winning Coach (Soccer)", *Coach and Athletic Director*, August, Vol. 74, No:1, 2004, s. 36-37.

⁹ Kenneth More, Tim McGarry, David Partridge, Ian Franks, "A Computer-Assisted Analysis of Verbal Coaching Behavior in Soccer", *Journal of Sport Behavior*, Dec. Vol. 19, No:4, 1996, s. 319-337.

¹⁰ Kari Fasting, Gertrud Pfister, "Female and Male Coaches in the Eyes of Female Elite Soccer Players", *European Physical Education Review*, Vol.1, 2000, s. 91-110.

¹¹ Terry Rizzo, Paul Bishop, David Tobar, "Attitudes of Soccer Coaches Toward Youth Players With Mild Mental Retardation: A Pilot Study", *Adapted Physical Activity Quarterly*, Vol.14, 1997, s. 238-251.

¹² Christopher Cushion, Russell Jones, "A Systematic Observation of Professional top-Level Youth Soccer Coaches", *Journal of Sport Behaviour*, Dec, Vol. 24, No: 4, 2001, s. 354-373.

¹³ Ali Niyazi İnal, "UEFA'ya Üye Ülkelerdeki Futbol Antrenör Eğitimlerinin Mukayeseli Olarak İncelenmesi", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sağlık Bil. Enstitüsü Bed. Eğ. ve Spor Anabilim Dalı, 1995.

¹⁴ Mehmet Koçak, "Türkiye'de Futbol Antrenörlerinin Yetiştirilmesi-Temel Sorunlar ve Uygulamalar Üzerine Bir Araştırma", Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sağlık Bil. Enstitüsü Bed. Eğ. ve Spor Anabilim Dalı, 1996.

¹⁵ Şölene Elmas, "Türkiye'de Antrenör Yetiştirme Politikaları ve Farklı Ülkelerle Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

¹⁶ Bilge Donuk, *Spor Yöneticiliği ve İstihdam Alanları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2005.

¹⁷ Yaşar Özgan, Sürhat Müniroğlu, Kerem Tanılkan, "Ankara'da Profesyonel Liglerde Mücadele Eden Futbolcular ve Farklı Kategorilerdeki Antrenörlerin Başarılı Antrenörlük Kavramı Üzerine Görüşlerinin İncelenmesi", *7. Uluslararası Spor Bilimleri Kongresi*, 2002, s. 67.

olan bu kriterlerin hiyerarşik bir yapıda ele alınarak, önem derecelerinin uzman görüşleri çerçevesinde sayısal bir teknik yardımı ile belirlenmesidir.

2. Yöntem -Analitik Hiyerarşi Prosesi (AHP)

Analitik Hiyerarşi Proses (AHP) tekniği, 1970'li yılların başında, Thomas L. Saaty tarafından geliştirilmiştir. AHP tekniği, karmaşık karar problemlerinde, karar alternatif ve kriterlerine göreceli önem değerleri verilmek suretiyle, yönetsel karar mekanizmasının çalıştırılması esasına dayanan bir karar verme işlemidir¹⁸. AHP tekniği, birden fazla kalitatif ve/veya kantitatif kritere sahip karmaşık problemleri çözmek için tasarlanmıştır. Bu yöntem, problemin önceden tanımlanan kriterlerinin, karar verici (uzman) tarafından göreceli önemlerinin belirlenmesine ve/veya daha sonra her bir kritere göre karar alternatifleri arasında seçim yapılabilmesine olanak tanımaktadır. Kullanımı son derece kolay olan tekniğin en önemli avantajı, sayısal olarak belirlenebilecek objektif yargılar ile subjektif nitelikli yargıları bir arada bulundurulabilmesidir.

AHP tekniği, gerçek yaşamda oldukça geniş kullanım alanına sahiptir¹⁹. AHP tekniğinin spor alanında kullanımına ilişkin literatürde farklı çalışmalar yer almaktadır. 4x100 metrede koşacak en iyi atletlerin belirlenmesi²⁰, çeşitli spor dallarında ve farklı kategorilerde elde edilmiş spor rekorlarının sıralanması²¹, İsrail Ulusal Futbol Liginde oynayan 16 takımın alternatif başarı sıralaması²², beyzbol, voleybol, at yarışı, basketbol, futbol ve hokey dallarında oyuncu ve takımların performans ve başarı değerlemesi²³, Ulusal Beyzbol Birinci Ligi'nde oynayan hücum oyuncularının performanslarının ölçülmesi²⁴, Finlandiya'da buz hokeyi pisti için en uygun yerin seçimi²⁵, Avustralya'da Avustralya futbolunda farklı pozisyonlarda oynayan futbolcuların performanslarının ölçümü²⁶, oyuncu transferi yapacak olan profesyonel bir beyzbol takımında, aday olarak belirlenmiş oyuncuların öncelik sıralamasının yapılması²⁷, futbol meraklıları için futbol oyununu daha cazip hale getirmek amacıyla, alternatif kural değişiklikleri ve önceliklerinin araştırılması²⁸, bu çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.

AHP tekniğinde öncelikle çözülecek problemin kriterlerini, alt kriterlerini ve/veya karar alternatiflerini gösteren hiyerarşik yapısı oluşturulur. Daha sonra hiyerarşinin her bir seviyesinde, o seviyede yer alan elemanların ikili karşılaştırmaları yapılarak öncelik değerleri hesaplanır. İkili karşılaştırma yargıları bir kare matris şeklinde ifade edilir. Her bir değerlendirme iki öge arasında, bir üst düzeyde yer alan kritere bağlı olarak hangisinin daha önemli olduğunu ortaya koyar ve bu önemin derecesini yansıtır²⁹. Bu önem derecesini ifade etmek için sayısal değerlerden yararlanır. Bu sayısal değerlerin belirlenmesinde bir ölçeğin kullanılması gereklidir. AHP yöntemi için Saaty tarafından geliştirilmiş olan göreceli ölçek Tablo 1'de gösterilmektedir.

¹⁸ Mehpare Timor, *Yöneylem Araştırması ve İşletmecilik Uygulamaları*, İ.Ü. İşletme Fak. Yayın No: 280, İstanbul, 2001, s. 213-218.

¹⁹ Thomas Saaty, Luis Vargas, *Models, Methods, Concepts and Applications of the Analytic Hierarchy Process*, Kluwer Academic Publishers, Massachusetts, 2001, s. 24 -29.

²⁰ Georgi Vachnadze, Nikoloz Markozashvili, "Some Applications Of The Analytic Hierarchy Process", *Mathematical Modelling*, Vol. 9, No: 3-5, 1987 s. 185-191.

²¹ Bruce Golden, Edward Wasil, "Ranking Outstanding Sports Records", *Interfaces*, Vol. 17/5, September- October , 1987, s. 32 -42.

²² Stern Zilla Sinuany, "Ranking Of Sports Teams Via The AHP", *Journal Of The Operational Research Society*, Vol. 39, No:7, 1998, s. 661 -667.

²³ Thomas Saaty, Luis Vargas, *Prediction, Projection And Forecasting: Applications Of The Analytic Hierarchy Process In Economics, Finance, Politics, Games And Sports*, Kluwer Academic Publishers, Boston- Dordrecht- London, 1991.

²⁴ Margie Lanoue, James Reyetta, "An Analytic Hierarchy Approach To Major League Baseball Offensive Performance Ratings", *Mathematical And Computer Modelling*, Vol. 17, No: 4-5, 1993, s. 195 - 209.

²⁵ Christer Carlsson, Pirkko Walden, "AHP In Political Group Decisions: A Study In the Art Of Possibilities", *Interfaces*, , July - August, Vol. 25/4, 1995, s. 14 -29.

²⁶ Nikoleta Tomecko, Player Assignments In Australian Rules Football, School Of Mathematics, Faculty Of Information Technology, University Of South Australia, Master Degree Of Mathematics, Master Thesis, 1999.

²⁷ Lawrence Bodin, Eddie Epstein, "Who's On First With Probability 0,4", *Computers & Operations Research*, Vol. 27, 2000, s. 205 - 215.

²⁸ Fariborz Partovi, Rafael Corredoira, "Quality Function Deployment For The Good Of Soccer", *European Journal Of Operational Research*, Vol. 137, 2002, s. 642 -656.

²⁹ Thomas Saaty, "Axiomatic Foundation of the Analytic Hierarchy Process", *Management Science*, Vol. 32, No:7, 1986, s. 841-855.

ÖNEM DERECEŚİ	TANIM AÇIKLAMA	
1	Eşit Önem	İki faktör eşit düzeyde öneme sahiptir.
3	Orta Düzeyde Önem	Bir faktör diğerine göre biraz daha önemlidir.
5	Ortadan Daha Fazla Düzeyde Önem	Bir faktör diğerine göre oldukça önemlidir.
7	Kuvvetli Düzeyde Önem	Bir faktör diğerine göre kuvvetli düzeyde önemlidir.
9	Çok Kuvvetli Düzeyde Önem	Bir faktör diğerine göre kesinlikle daha önemlidir.
2, 4, 6, 8	Ortalama Değerleri	Ara değerler, yargıda uzlaşma gerektiğinde kullanılır.

TABLO 1 – AHP Yönteminde Tercihlerde Kullanılan İkili Karşılaştırma Cetveli³⁰

İkili karşılaştırma yargılarının oluşturulmasında, karar verici Tablo 1’de gösterilen 1-9 puanlı tercih ölçeğinden faydalanmaktadır. AHP yönteminin çözüm sürecinde ikili karşılaştırma matrisleri oluşturulduktan sonra karşılaştırılan her elemanın öncelik değeri hesaplanmaktadır. Öncelik hesaplamada en sade ve basit yöntem, matrisin her sütununun elemanlarının o sütunun toplamına bölünüp, elde edilen değerlerin satır toplamının alınarak bu toplam değerın satırdaki eleman sayısına bölünmesidir. AHP modellerinde verilecek son kararın güvenilirliği ile yakından ilişkili olan bir faktör, karar vericinin ikili karşılaştırmalar sırasında tutarlı davranmasıdır. Bu yüzden tutarlılık sorunu ile ilgili olarak AHP yönteminde karar vericinin karşılaştırma sonuçlarına paralel olarak bir “tutarlılık derecesi belirleme” yöntemi geliştirilmiştir. AHP yönteminde, ikili karşılaştırma matrisleri için “tutarlılık oranı” (T.O ya da Consistency Ratio, C.R.) hesaplanır. 0,1 ve altında olan tutarlılık oranı, problemin çözümüne devam edebilmek için kabul edilebilir niteliktedir.³¹

AHP tekniğinde yargılarına başvurulacak kişi veya kişiler mutlaka ilgili konunun uzmanı olmalıdır. AHP tekniğinde tek kişinin yargısı yerine o konunun uzmanlarından oluşan bir grubun yargısına da başvurulabilir. Grup yargısını oluştururken her bir üyenin yargısı hakkında bilgi elde edilerek bu bilgiler matematiksel olarak kombine edilir. Kişisel yargıların matematiksel olarak kombine edilmesi, ikili karşılaştırma matrislerinin elemanlarının geometrik ortalamasının alınması suretiyle gerçekleştirilebilir.³² Oluşturulan grup matrisinin tutarlılık oranının da 0,1 değerinin altında olması beklenir.

3. Uygulama

Çalışmanın temel amacı kalifiye bir futbol antrenörünün sahip olması gereken özelliklerin uzman görüşleri çerçevesinde önem derecelerinin belirlenmesidir. Söz konusu özellikler kalitatif veya kantitatif niteliktedir ve hiyerarşik bir yapıda temsil edilebilmektedir. Bu nedenle tüm bu özellikleri bir arada değerlendirebilmeye olanak tanıyabilen AHP tekniği bu problemin yapısına birebir uygundur.

Problemin AHP modeli oluşturulurken öncelikle modelde yer alacak özellikler, literatürde yer alan çalışmalar ve uzman görüşleri göz önünde bulundurularak mesleki bilgi ve beceriler, kişisel özellikler, eğitim ve kültür ile deneyim olmak üzere dört ana başlık altında toplanmıştır. Mesleki bilgi ve beceriler başlığı altında öğretim ve teknik, yönetim ve organizasyon bilgi ve becerileri ile karar verme- analiz yetenek ve becerileri alt kriterleri yer almaktadır. Öğretim ve teknik alt kriteri, mesleki alanda kendini geliştirip yenileme, teknik bilgi ve beceriler, motive etme yeteneği, disiplin sağlama, öğretim, iyi bir psikolog pedagog olma ile oyuncularla iyi diyalog kurabilme alt kriterlerinden oluşmaktadır. Yönetim ve organizasyon bilgi ve becerileri başlığı

³⁰ Thomas Saaty, *Decision Making For Leaders*, Lifetime Learning Pub., California, 1982, s. 78 - 85.

³¹ Thomas Saaty, *Mathematical Methods Of Operations Research*, New York: Dover Publication Inc, 1988, s. 440-446.

³² Thomas Saaty, “Axiomatic Foundation of the Analytic Hierarchy Process”, *Management Science*, Vol. 32, No:7, 1986, s. 841-855.

altında yönetme ve planlama, sözlü ve yazılı basınla olumlu ilişkiler kurabilme ve meslektaşlar ile etkin işbirliği alt kriterleri yer almaktadır. Karar verme- analiz alt kriteri, teşhis, sorun çözme, analitik düşünebilme ve kısa sürede doğru karar verebilme alt kriterlerinden oluşmaktadır.

Kişisel özellikler kriteri karakter özellikleri, davranışsal özellikler ve fiziksel özellikler olmak üzere üç alt kriterden oluşmaktadır. Karakter özellikleri başlığı altında, hırs, özgüven, liderlik, dürüstlük, sorumluluk ve soğukkanlılık alt kriterleri bulunmaktadır. Davranışsal özellikler, açık fikirlilik, düzgün özel yaşam, mesleğe bağlılık ve profesyonel ahlak alt kriterlerinden oluşmaktadır. Fiziksel özellikler başlığı altında ise sağlık, dış görünüş ve yaş alt kriterleri yer almaktadır.

Eğitim ve kültür başlığı altında mesleki eğitim, temel eğitim, yabancı dil bilgisi ve genel kültür alt kriterleri yer almaktadır. Dördüncü ana başlık olan deneyim kriterinin altında ise antrenörlük deneyimi ile futbol oyunculuğu deneyimi alt başlıkları yer almaktadır.

Söz konusu tüm ana ve alt kriterler Şekil 1’de yer alan hiyerarşide görülmektedir. Şekil 1’de yer alan AHP modelinde de görüldüğu gibi, hiyerarşinin en üst seviyesinde temel amaç, bunu izleyen seviyelerde de kriterler ve alt kriterler yer almaktadır.

Problemin AHP modelinin çözüm sürecinde, hiyerarşide yer alan ana ve alt kriterlerin öncelik değerleri, spor yöneticileri, spor gazetecileri ve beden eğitimi ve spor yüksek okullarında görevli akademisyenler arasından seçilen 5’er kişi olmak üzere toplam 15 uzmanın yargısı dikkate alınarak hesaplanmıştır. Her bir uzmana ayrı ayrı anket uygulanmıştır. AHP tekniğinin prosedürüne uygun olarak hazırlanan bu ankette uzman kişiler, Tablo 1’de belirtilen 9’lu ölçeği kullanarak hiyerarşinin her bir seviyesinde yer alan ana ve alt özelliklerin (kriterlerin) ikili karşılaştırmalarını yapmıştır. Böylece her bir uzmana ait anket formlarından ikili karşılaştırma matrisleri elde edilmiştir. Daha sonra 15 adet uzmana ait tüm karşılaştırma matrislerinin elemanlarının geometrik ortalamaları alınarak, uzman gruba ait genel karşılaştırma matrisleri elde edilmiştir. Bu karşılaştırma matrislerinin, AHP tekniğinin çözüm prosedüründe yer alan işlemlerin uygulanarak normalize edilmesi ile kriterlerin öncelik değerleri elde edilmiştir. Ayrıca matrislerin tutarlılık oranları da hesaplanarak, elde edilen oranlar üst sınır olan 0,1 ile karşılaştırılmıştır. Sözkonusu hesaplamalar Microsoft Excel 2000 paket programı ile yapılmıştır. AHP problemlerinin çözümünü için “Expert Choice” paket programı da kullanılmaktadır, ancak herkes tarafından kolay ulaşılabılır bir paket olması ve kullanım kolaylığı nedeniyle bu çalışmada Microsoft Excel tercih edilmiştir.

I. MESLEKİ BİLGİ VE BECERİLER

1)ÖĞRETME VE TEKNİK BİLGİ VE BECERİLERİ

Mesleki Alanda Kendini Geliştirip Yenileme

Futbol Teknik ve Kural Bilgi ve Becerileri

Motive Etme Yeteneği

Disiplin Sağlama Yeteneği

Öğretme Yeteneği

İyi Bir Psikolog – Pedagog Olma

Oyuncularla İyi Diyalog Kurabilme

2)YÖNETME VE ORGANİZASYON BİLGİ VE BECERİLERİ

Yönetme ve Planlama Bilgi ve Becerisi

Sözlü ve Yazılı Basınla Olumlu İlişkiler Kurabilme

Meslektaşları İle Etkin İşbirliği Kurabilme

3)KARAR VERME – ANALİZ YETENEK VE BECERİLERİ

Teşhis Yeteneği

Sorun Çözme Yeteneği

Analitik Düşünebilme Yeteneği

Kısa Sürede Doğru Karar Verebilme Yeteneği

Temel Amaç

Nitelikli Bir Futbol

Antrenörünün Sahip

Olması Gereken

Özelliklerinin Önem

Derecelerinin

Belirlenmesi

Temel Amaç

Nitelikli Bir Futbol
Antrenörünün Sahip
Olması Gereken
Özelliklerinin Önem
Derecelerinin
Belirlenmesi

II. KİŞİSEL ÖZELLİKLER**1) KARAKTER ÖZELLİKLERİ**

Yeterli Derecede Hırslı Olmak

Özgüven

Lider Vasıflı Olma

Adil ve Dürüst Olmak

Sorumluluk Sahibi Olmak

Soğukkanlı Olmak

2) DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLER

Açık Fikirli Olmak

Profesyonel Ahlak

Düzgün Özel Yaşam

Mesleğe Bağlılık

3) FİZİKSEL ÖZELLİKLER

Sağlık

Dış Görünüş

Yaş

III. EĞİTİM VE KÜLTÜR

Mesleki Eğitim Seviyesi

Temel Eğitim Seviyesi

Yabancı Dil Bilgisi

Genel Kültür Bilgisi

IV. DENEYİM – TECRÜBE

Antrenörlük Tecrübesi

Futbol Oyuncululuğu Tecrübesi

ŞEKİL 1- AHP Tekniği İle Nitelikli Bir Futbol Antrenörünün Sahip Olması Gereken Özelliklerinin Önem Derecelerinin Belirlenmesi Probleminin Hiyerarşik Yapısı

Hiyerarşinin her bir seviyesindeki elemanların kendi aralarındaki ikili karşılaştırmalarının uzman kişilere yaptırılıp geometrik ortalamalarının alınması sonucunda toplam 11 adet karşılaştırma matrisi elde edilmiştir.

Uzman grubun genel yargısını gösteren karşılaştırma matrislerinin bir örneği Tablo 2’de görülmektedir. Elde edilen karşılaştırma matrislerinin tamamını göstermek geniş yer kaplayacağından, sadece ana kriterlere ilişkin karşılaştırma matrisi örnek olarak gösterilmiştir. 11 adet karşılaştırma matrisinin boyutları ve tutarlılık oranları Tablo 3’de belirtilmiştir. Tablo 2’de hiyerarşinin temel amacı izleyen ilk seviyesinde yer alan mesleki bilgi ve beceriler, kişisel özellikler, eğitim ve kültür ile deneyim ana kriterleri için, uzman yargılarının geometrik ortalamaları alınarak elde edilmiş uzman karşılaştırma matrisi yer almaktadır. Bu karşılaştırma matrisinden, ana kriterlerin önem dereceleri elde edilmiştir. Bu değerler, “öncelik vektörü” başlığı altında Tablo 2’de matrisin son sütununda yer almaktadır. Karşılaştırma matrisinin tutarlılık katsayısının (T.O.) 0,0563 < 0,1 olması da, matristen elde edilen yargıların tutarlı olduğunu göstermektedir.

ANA KRİTERLER	Mesleki Bilgi ve Beceriler	Kişisel Özellikler	Eğitim ve Kültür	Deneyim-Beceriler	ÖNCELİK VEKTÖRÜ
Mesleki Bilgi ve Beceriler	1,0000	2,5584	1,8001	1,0493	0,3490
Kişisel Özellikler	0,3909	1,0000	0,3644	0,9459	0,1430
Eğitim ve Kültür	0,5555	2,7439	1,0000	1,6222	0,2951
Deneyim-Tecrübe	0,9531	1,0572	0,6165	1,0000	0,2130
	T.O = 0,0563 < 0,1				Toplam:1

TABLO 2 – Ana Kriterlerin İkili Karşılaştırma Matrisi ve Öncelik Değerleri

KARŞILAŞTIRMA MATRİSİ	MATRİSİN BOYUTU	TUTARLILIK ORANI (T.O.)
Ana Kriterler	4x4	0,0563<0,1
Mesleki Bilgi ve Beceriler	3x3	0,0238<0,1
Öğretme ve Teknik Bilgi ve Becerileri	7x7	0,0239<0,1
Yönetme ve Organizasyon Bilgi ve Becerileri	3x3	0,0100<0,1
Karar Verme – Analiz Yetenek ve Becerileri	6x6	0,0167<0,1
Kişisel Özellikler	3x3	0,0010<0,1
Karakter Özellikleri	6x6	0,0215<0,1
Davranışsal Özellikler	4x4	0,0029<0,1
Fiziksel Özellikler	3x3	0,0152<0,1
Eğitim ve Kültür	4x4	0,0096<0,1
Deneyim – Tecrübe	2x2	-

TABLO 3 – İkili Karşılaştırma Matrislerinin Boyutları ve Tutarlılık Oranları

11 adet karşılaştırma matrisinin normalize edilmesi ile hiyerarşide yer alan tüm temel ve bunlara bağlı alt kriterlerin önem dereceleri elde edilmiştir. Söz konusu öncelik değerleri Tablo 4’de toplu olarak görölmektedir.

ANA VE ALT KRİTERLER

I. MESLEKİ BİLGİ VE BECERİLER

1)ÖĞRETME VE TEKNİK BİLGİ VE BECERİLERİ

Mesleki Alanda Kendini Geliştirip Yenileme	0,3742
Futbol Teknik ve Kural Bilgi ve Becerileri	0,1406
Motive Etme Yeteneği	0,1289
Disiplin Sağlama Yeteneği	0,1411
Öğretme Yeteneği	0,0935
İyi Bir Psikolog – Pedagog Olma	0,1976
Oyuncularla İyi Diyalog Kurabilme	0,1019
2)YÖNETME VE ORG. BİLGİ VE BECERİLERİ	0,1965

2)YÖNETME VE ORG. BİLGİ VE BECERİLERİ

Yönetme ve Planlama Bilgi ve Becerisi	0,2446
Sözlü ve Yazılı Basınla Olumlu İlişkiler Kurabilme	0,5803
Meslektaşları İle Etkin İşbirliği Kurabilme	0,1608
3)KARAR VERME – ANALİZ YET. VE BECERİLERİ	0,2589

3)KARAR VERME – ANALİZ YET. VE BECERİLERİ

Teşhis Yeteneği	0,3812
Sorun Çözme Yeteneği	0,2281
Analitik Düşünebilme Yeteneği	0,2735
Kısa Sürede Doğru Karar Verebilme Yeteneği	0,2352
II. KİŞİSEL ÖZELLİKLER	0,2631

II. KİŞİSEL ÖZELLİKLER

1)KARAKTER ÖZELLİKLERİ

Yeterli Derecede Hırslı Olmak	0,4596
Özgüven	0,0576
Lider Vasıflı Olma	0,1765
Adil ve Dürüst Olmak	0,2214
Sorumluluk Sahibi Olmak	0,2357
Soğukkanlı Olmak	0,1904
2) DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLER	0,1184

2) DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLER

Açık Fikirli Olmak	0,4347
Profesyonel Ahlak	0,1578
Düzenli Özel Yaşam	0,3729
Mesleğe Bağlılık	0,1366
	0,3326

3) FİZİKSEL ÖZELLİKLER	0,1057
Sağlık	0,8551
Dış Görünüş	0,0733
Yaş	0,0717
III. EĞİTİM VE KÜLTÜR	0,2951
Mesleki Eğitim Seviyesi	0,3966
Temel Eğitim Seviyesi	0,2735
Yabancı Dil Bilgisi	0,1366
Genel Kültür Bilgisi	0,1934
IV. DENEYİM – TECRÜBE	0,2130
Antrenörlük Tecrübesi	0,7414
Futbol Oyunculuğu Tecrübesi	0,2586

TABLO 4 – Kriterlerin Önem Dereceleri

Tablo 4 incelendiğinde, dört ana kriter arasından önem derecesi en yüksek olan kriterin %34,9'luk oranla “mesleki bilgi ve beceriler”, ikinci en önemli kriterin %29,51 oranla “eğitim ve kültür” olduğu görülmektedir. Deneyim kriteri % 21,30 oranla üçüncü, kişisel özellikler ise % 14,30'luk oranla dördüncü sırada yer almaktadır. Mesleki bilgi ve beceriler alt kriterleri arasında karar verme –analiz yetenek ve becerileri (% 38,12) ile öğretme ve teknik bilgi ve becerileri (%37,42) ilk iki sırada yer almaktadır. Yönetme ve organizasyon becerileri % 24,46'lık oranla üçüncü sıradadır. Karar verme –analiz başlığı altında yer alan alt kriterler %22 - %27 arasında değişen ağırlıklar ile birbirine yakın önem sahiptir. Yine aynı şekilde öğretme ve teknik bilgi ve becerileri başlığı altında yer alan alt kriterlerin önem dereceleri birbirine yakın olmakla birlikte, “öğretme yeteneği” ve “oyuncularla iyi diyalog kurabilme” %20'ye yakın oranla ilk sıralarda yer almaktadır. Yönetme ve organizasyon bilgi ve becerileri içinde en önemli faktörün % 58,03 oranla yönetme ve planlama becerisi olduğu görülmektedir.

Eğitim ve kültür başlığı altında yer alan mesleki eğitim seviyesi alt kriteri, % 39,66 oranla birinci sırada yer almaktadır. Bu kriteri % 27,35 oranla temel eğitim seviyesi takip etmektedir. Genel kültür bilgisi % 19,34, yabancı dil bilgisi % 13,66 derecede önemli bulunmuştur.

Deneyim ve tecrübe söz konusu olduğunda, antrenörlük tecrübesinin % 74,14 oranla futbol oyunculuğu tecrübesinden (%25,86) daha önemli olduğu ortaya çıkmıştır.

Kişisel özellikler arasında karakter özellikleri (%45,96) ile davranışsal özellikler (%43,47) ön plana çıkmaktadır. Karakter özellikleri içinde adil ve dürüst olmak (%23,57) ile lider vasıflı olmak (%22,14) en fazla öneme sahip alt kriterlerdir. Bu alt kriterleri sırasıyla sorumluluk sahibi olmak, özgüven, soğukkanlı olmak ve hırs takip etmektedir. Davranışsal özellikler içinde profesyonel ahlak (%37,29), mesleğe bağlılık (%33,26), açık fikirli olmak (%15,78) ve düzgün özel yaşam (%13,66) olarak ağırlıklarına göre sıralanmışlardır. Fiziksel özellikler içinde sağlık alt kriteri, %85,51 oranla oldukça önemli bir alt kriter olarak belirlenmiştir.

Sonuc

Bu uygulamada çok amaçlı sayısal karar verme tekniklerinden biri olan AHP tekniği ile kalifiye bir futbol antrenöründe aranacak özellikler, “mesleki bilgi ve beceriler”, “kişisel özellikler”, “eğitim ve kültür” ile “deneyim” ana başlıkları altında incelenmiş, uzman görüşü çerçevesinde önem dereceleri belirlenmiştir. Söz konusu ana ve alt kriterlerin bir kısmının kalitatif, bir kısmının da kantitatif nitelikte olmasına rağmen, AHP yönteminde tüm bu kriterler bir arada değerlendirilebilmektedir. Çalışma sonucunda temel kriterler arasında önem derecesi en yüksek kriterin mesleki bilgi ve beceriler olduğu görülmektedir. Bu nedenle futbol antrenörlerinin sadece birkaç gün süren antrenörlük kurs ve seminerlerine gitmeleri yeterli değildir. Yurt içi ve yurt dışında bu konularda eğitim veren spor kurumlarında da bir dizi eğitimden geçirilmelerine ihtiyaç vardır. Özellikle mesleğinin zirvesinde olan antrenörlerin bilgi ve becerilerinden istifade etmeleri önemlidir. İkinci sırada eğitim ve kültür kriteri yer almaktadır. Artık ülkemizde de yeti-

şecek antrenörlerin Avrupa’da da olduğu gibi dört yıl antrenörlük eğitimi veren beden eğitimi ve spor yüksek okullarında eğitim alması gerekmektedir. Önem derecesinde üçüncü sırada deneyim kriteri bulunmaktadır. Günümüzde profesyonel düşünen spor kulüpleri antrenör olmak isteyen sporcularını deneyimlerini artırmak amacıyla yurt dışına göndermekte, oralandaki kulüplerde tecrübeli antrenörlerin yanında staj yapmalarını sağlamaktadırlar. Son olarak kişisel özellikler kriterleri arasında, antrenörlerin adil ve dürüst olmaları ile liderlik vasfına sahip olmalarının önem kazandığı görülmektedir. Ayrıca antrenörlerin çalıştırdıkları takımı ya da sporcuyla motive etme yeteneğine sahip olmaları da önemli bir faktör olarak tespit edilmiştir.

Kaynakça

- 1-Baltaş, Acar, *Ekip Çalışması ve Liderlik*, Remzi Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 2001, s. 47.
- 2-Başer, Ergun, *Futbolda Psikoloji ve Başarı*, 2. Basım, Ankara, 1996, s. 105.
- 3-Bodin Lawrence, Epstein Eddie, “Who’s On First With Probability o,4”, *Computers & Operations Research*, Vol. 27, 2000, s. 205 – 215.
- 4-Carlsson Christer, Walden Pirkko, “AHP In Political Group Decisions: A Study In the Art Of Possibilities”, *Interfaces*, July – August, Vol. 25/4, 1995, s. 14 – 29.
- 5-Casey Gavin, “What it Takes to Become a Winning Coach (Soccer)”, *Coach and Athletic Director*, August, Vol. 74, No:1, 2004, s. 36-37.
- 6-Cushion Christopher, Jones Russell, “A Systematic Observation of Professional top-Level Youth Soccer Coaches”, *Journal of Sport Behaviour*, Dec, Vol. 24, No: 4, 2001, s. 354-373.
- 7-Donuk, Bilge, *Spor Yöneticiliği ve İstihdam Alanları*, Ötügen Yayınları, İstanbul, 2005.
- 8-Elmas Şölende, *Türkiye’de Antrenör Yetiştirme Politikaları ve Farklı Ülkelerle Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- 9-Fasting Kari, Pfister Gertrud, “Female and Male Coaches in the Eyes of Female Elite Soccer Players”, *European Physical Education Review*, Vol.1, 2000, s. 91-110.
- 10-Genç, Durmuş Ali, *Spor Hukuku*, Alfa Yayınları, İstanbul, 1998, s. 41.
- 11-Golden Bruce, Wasil Edward, “Ranking Outstanding Sports Records”, *Interfaces*, Vol. 17/5, September- October , 1987, s. 32 – 42.
- 12-İkizler Hüseyin Can, Karagözoğlu Cengiz, *Sporda Sosyal Bilimler*, Alfa Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 73.
- 13-İnal Ali Niyazi, *UEFA’ya Üye Ülkelerdeki Futbol Antrenör Eğitimlerinin Mukayeseli Olarak İncelenmesi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sağlık Bil. Enstitüsü Bed. Eğ. ve Spor Anabilim Dalı, 1995.
- 14-Koçak Mehmet, *Türkiye’de Futbol Antrenörlerinin Yetiştirilmesi-Temel Sorunlar ve Uygulamalar Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sağlık Bil. Enstitüsü Bed. Eğ. ve Spor Anabilim Dalı, 1996.
- 15-Lanoue Margie, Revetta James, “An Analytic Hierarchy Approach To Major League Baseball Offensive Performance Ratings”, *Mathematical And Computer Modelling*, Vol. 17, No: 4-5, 1993, s. 195 – 209.
- 16-Martens Rainer, *Başarılı Antrenörlük*, Çeviren: Tuncer Büyükonat, Beyaz Yayınları, İstanbul, 1998, s. 16.
- 17-More Kenneth, Mcgarry Tim, Partridge David, Franks Ian, “A Computer-Assisted Analysis of Verbal Coaching Behavior in Soccer”, *Journal of Sport Behavior*, Dec. Vol. 19, No:4, 1996, s. 319-337.
- 18-Özgan Yaşar, Müniroğlu Sürhat, Tanılkan Kerem, “Ankara’da Profesyonel Liglerde Mücadele Eden Futbolcular ve Farklı Kategorilerdeki Antrenörlerin Başarılı Antrenörlük Kavramı Üzerine Görüşlerinin İncelenmesi”, *7. Uluslar arası Spor Bilimleri Kongresi*, 2002, s. 67.
- 19-Partovi Fariborz, Corredoira, Rafael, “Quality Function Deployment For The Good Of Soccer”, *European Journal Of Operational Research*, Vol. 137, 2002, s. 642 – 656.
- 20-Ramsay Abraham, “Learning From Mistakes: A Key to Positive Soccer Coaching”, *Coach and Athletic Director*, Vol. 73, No:3, 2003, s. 60-61.
- 21-Rizzo Terry, Bishop Paul, Tobar David, “Attitudes of Soccer Coaches Toward Youth Players With Mild Mental Retardation: A Pilot Study”, *Adapted Physical Activity Quarterly*, Vol.14, 1997, s. 238-251.

- 22-Saaty Thomas, *Decision Making For Leaders*, Lifetime Learning Pub., California, 1982, s. 78 - 85.
- 23-Saaty Thomas, *Mathematical Methods Of Operations Research*, New York: Dover Publication Inc, 1988, s. 440-446.
- 24-Saaty Thomas, "Axiomatic Foundation of the Analytic Hierarchy Process", *Management Science*, Vol. 32, No:7, 1986, s. 841-855.
- 25-Saaty Thomas, Vargas Luis, *Prediction, Projection And Forecasting: Applications Of The Analytic Hierarchy Process In Economics, Finance, Politics, Games And Sports*, Kluwer Academic Publishers, Boston- Dordrecht- London, 1991.
- 26-Saaty Thomas, Vargas Luis, *Models, Methods, Concepts and Applications of the Analytic Hierarchy Process*, Kluwer Academic Publishers, Massachusetts, 2001, s. 24 -29.
- 27-Sinuany Stern Zilla, "Ranking Of Sports Teams Via The AHP", *Journal Of The Operational Research Society*, Vol. 39, No:7, 1998, s. 661 –667.
- 28-Timor Mehpare, *Yöneylem Araştırması ve İşletmecilik Uygulamaları*, İ.Ü. İşletme Fak. Yayın No: 280, İstanbul, 2001, s. 213 - 218.
- 29-Tomecko Nikoleta, *Player Assignments In Australian Rules Football*, *School Of Mathematics, Faculty Of Information Technology, University Of South Australia, Master Degree Of Mathematics*, Master Thesis, 1999.
- 30-Vachnadze Georgi, Markozashvili Nikoloz, "Some Applications Of The Analytic Hierarchy Process", *Mathematical Modelling*, Vol. 9, No: 3-5, 1987 s. 185-191.
- 31-Voss Tony, *Lider Yöneticilik*, Çeviren: Mehmet Zaman, Hayat Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 22.

X. Yüzyıldan Önce Güney Sibirya'da Yaşayan Türk Boyları Hakkında

Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL

Özet

İslamiyet Öncesi Türk tarihini incelediğimiz zaman en eski bilgileri Çin kaynaklarında görmekteyiz. Biz de bu çalışmamızı, Çin kaynaklarından yararlanarak 10. yüzyıldan önce Güney Sibirya ve yakın bölgesi hakkındaki bilgiler doğrultusunda iki ana döneme ayırdık. İlk dönem Hun dönemidir. Bu dönemde Ting-ling'ler hakkında bilgi verilmektedir. İkincisi ise 6-10. yüzyıllar arasında eski Kırgız boyları, Tuvalılar, Tölengitler gibi gruplar anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslamiyet Öncesi Türk tarihi, Çin kaynakları, Hun dönemi, Ting-ling'ler, Kırgız boyları, Tuvalılar, Tölengitler.

About Turkic Tribes Lived in South Siberia 10th. Century

Summary

The oldest bits of information on the pre-Islamic Turkish history are found in the Chinese sources. Relying on the information we acquire from these sources about Southern Siberia and nearby regions before the 10th century, we have specified two main periods in this work. The first period is the Hun period. This period provides information about the Ting-lings. The second period describes the old Kirghiz clans, groups such as the Tuvas and the Tolengits between the 6th and 10th centuries.

Keywords: The pre-Islamic Turkish history, Chinese sources, the Hun period, the Ting-lings Kirghiz clans, the Tuvas, the Tolengits.

Güney Sibirya bölgesi tarih öncesi çağlardan itibaren farklı insan topluluklarının yerleşim yeri olmuştur. Yazılı kaynaklar oluşmaya başladığında ise M.Ö. devirlerden itibaren bölgenin Türk kökenli boylar tarafından yurt edinildiğini görüyoruz. Her ne kadar yazılı kaynaklar meydana getirilirken uzak mesafede bulunmalarından dolayı bölge hakkında az bilgi verilse de yine de bunlar bize tarih sahnesinde bazı sonuçlara varma imkanı tanımaktadır.

Bölgenin doğu batı yönünde uzanan İpek Yolu'nun uzağında bulunması, büyük devlet ve imparatorlukların merkezinin uzakta kurulması stratejik öneminin azlığına işaret sayılmaktadır. Ancak, aslında durum böyle değildir. Tarihin en eski devirlerinden 10. yüzyıla hatta, günümüze uzanan kronolojik çizgide bir süreklilik görülmektedir. Yani en eski devirlerde yaşayan boyların isimlerini biz günümüz Güney Sibiryasında özellikle Gorno Altay, Tuva ve Hakasya özerk cumhuriyetleri ile civarlarındaki alanlarda bulabiliyoruz. Bölgenin maddi kültür değerleri açısından özellikle arkeolojik, etnolojik, antropolojik, dil malzemeleri açısından son derece zengin olduğu bilinmektedir. Bu konuda yüzlerce çalışma yapılmış ve yayınlanmıştır.

Bu çalışmamızda Çin kaynaklarında 10. yüzyıldan önce Güney Sibirya ve yakın çevresi hakkındaki bilgileri toplayıp değerlendirdik. İki ana döneme ayırarak inceleme yaptık. Çok uzun ve geniş olan Hun dönemi ki burada karşımıza Ting-ling'ler çıkmaktadır. Arkasından 6-10. yüzyıllar arası ağırlıklı olarak eski Kırgız boyları, Tuvalılar, Tölengitler gibi grupları ele aldık.

a-Hun Devrindeki (M.Ö.II.yy-M.S.V. yy) Boylar
Ting-ling'ler:

Büyük Hun İmparatorluğunun kurulmasıyla birlikte (M.Ö. 209) Orta Asya'nın doğusunda ve batısında yaşayan boylar onlara bağlanmaya ya da karşılıklı mücadeleye başlamışlardır. Dolayısıyla bu durum Çin kaynaklarına yansımış ve Güney Sibirya'daki boylar hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamıştır. Bundan sonraki yüzyıllarda boyların Hunlarla savaş ve barış ilişkileri söz konusudur ve bu sebepten kaynaklar çoğu zaman onlardan doğrudan değil dolaylı haber vermektedir. Başka bir ifade ile Hunların devlet tarihi diğer boylarla içi içe gelişmiştir. Ting-ling'ler ve diğer boyların tarihinin Hunlarsız incelenmesi mümkün değildir.

Mo-tun tarafından Büyük Hun İmparatorluğu M.Ö. 209 (206) yılından sonra, Orhun nehri havzasında hızla geliştirilmeye başlandığında, etrafındaki değişik kavim ve boyları teker teker hakimiyeti altına aldı. Bu anda karşımıza konumuz itibarıyla Baykal Gölü'nün batısından Güney Sibirya'ya Yenisey havzasına hatta daha da batıya kadar uzanan sahada en eski Türk boylarından Ting-ling'ler çıkmaktadır. Ting-ling'lerin yönetici olan grupları da bu sahada yaşıyordu. Sonraki devirlerde onların batı grubu İrtiş Irmağı, güney grubu ise Gobi Çölünden Çin'e doğru yayıldı. Kuzey grubunu ise Baykal-Yenisey civarında yaşayanlar oluşturuyordu. Batı grubu önce Güney Kazakistan'a sonra Avrupa'ya, güney grubu Sarı Irmağın doğduğu yere doğru yayıldı. Onların Mo-tun devrinden önceki durumları hakkında kaynaklarda bilgi yoktur. Ancak, tabii ki diğer boylar gibi bunlar da birdenbire o anda ortaya çıkmamışlardır. Tarihin bilinmeyen karanlık devirlerinden Büyük Hun İmparatorluğunun kuruluşuna kadar varlıklarını sürdürüyor olmalı idiler. Ting-ling'ler her ne kadar milattan sonraki devirlere kadar varlıklarını devam ettirme başarısını gösterdilerse de tarihi kaynaklar boyla ilgili bize daima çok az malumat vermektedir. Fakat, konuyla ilgili önemli bir gerçek varsa o da araştırmacıların çoğunun dediği gibi daha sonraki asırlarda ortaya çıkan Kao-ch'e ve Töles boylarının onların devamı olduğudur. Yine Ting-ling'ler, Hu-te, Kırgız gibi diğer boylar arasında insan sayısı bakımından en kalabalık olanı idiler. Dolayısıyla daha fazla tarihi olaylarda rol oynamışlardır.

Tarihi kaynakların ilk ifadesine göre Ting-ling'ler, Hunların kuzeyinde idi.¹ Ancak, onların yaşadıkları kesinlikle tam olarak herhangi bir bölge veya yer adı verilmemiştir. Bu onların öncelikle Çinliler tarafından henüz yeterince tanınmadıklarını ve ayrıca çok geniş sahaya yayıldıklarını sonucunu göstermektedir. Daha sonraları Batı Türkistan'da Maverainnehir (K'ang-chü)'in kuzeyinde yaşıyor olduklarının ifade edilmesi fikrimizi desteklemektedir.² Neticede Ting-ling'lerin Baykal Gölü'nün batısından Yenisey Nehrinin kaynakları, Güney Sibirya ve Batı Kazakistan bozkırlarına kadar uzanan bir sahaya yayılmış olmaları söz konusudur. Diğer taraftan arkeolojik araştırmaların sonucuna göre M.Ö. XII-VII. asırlar arasında varlığını sürdüren Karasuk Kültürü'nün Ting-ling'lerin atalarına ait olduğu ileri sürülmektedir.³

Büyük Hun İmparatorluğu, Mo-tun'un tahta çıkıp kuvvetlenmesinden sonra Ting-ling'ler onlara bağlandı. Konuyla ilgili kaynakların hiç birinde Ting-ling'lerin, Hunlara bağlandığı tarih kesin olarak verilmemiştir. Bu sıradaki tarihî hadiseler kronolojik sırayla takip edildiğinde söz konusu bağlanmanın M.Ö. 206-201 yılları arasında gerçekleştiği sonucuna varılabilir. Mo-tun'un hücumuna maruz kalan Ting-ling'lerin, daha sonra yaklaşık yüzyıl kaynaklarda adlarına rastlanmamaktadır. Bunun sebebi hiç şüphesiz Büyük Hun İmparatorluğu içinde yer almaları ve bu devletin bir unsuru olup, her hangi bir isyan hareketinde bulunmamalarıdır.⁴ Dolayısıyla herhangi bir olaya karışmadıkları için Çin kaynaklarındaki belgelerde adlarının kaydedilmesine gerek görülmemiştir.

¹ SC 110 2893; HS 94A, s. 3753; B. Ögel, *Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi*, Ankara 1981. s. 375; Aynı Miel, "İlk Töles Boyları", *Bellekten*, 48, 1948, s. 795.

² W. Eberhard, *Çinin Şimal Komşuları*, Ankara 1942, s. 70-71; K. Czegledy, *Turan Kavimlerinin Göçü* (terc. G. Karaağaç), İstanbul 1999, s. 19.

³ W. M. McGovern, *The Early Empires of Central Asia*, Newyork 1939, s. 118-120; Tuan Lien-ch'en, "Siung-nu Memleketi Tusındaki Dinglingder", *Tanın Tarmaqtarı*, Almatı 1998, s. 121 vd.

⁴ SC 110, s. 2894-2909; HS 94A, s. 3754 vd ; Ögel, *Büyük Hun.....*, I, s. 391-442, II, 1-76; MacGovern, aynı eser, s. 111-168.

M.Ö. 101 yılında bir Çin elçisi Su Wu, Hun hükümdarı tarafından Baykal Gölü'nün kuzey taraflarına sürgüne gönderilmişti. Adı geçen elçi bir süre sıkıntı içinde bu bölgede yaşadıkdan sonra, Hun hükümdarının küçük kardeşi Yü-ch'ien ile karşılaştı. Adı geçen Hun prensi Baykal Gölü'nün kenarında avlanırken rastladığı Su Wu'ya gayet iyi davranmış, hatta onunla birlikte avlanarak yakınlaştıktan sonra deri elbiseler ve yiyecek malzemeleri gibi ihtiyacı olan şeyleri vermişti. Bu arada elçi ok ve yay yapımını öğrenmiş, avcılıkta ustalaşmıştı. Ancak, bir süre sonra söz konusu Hun prensi öldüğü zaman Çinli elçi yine zor durumda kaldı.⁵ Elçi sürgünde bulunduğu sırada Ting-ling'lerin arasında yaşamış olmalıdır. Wei Lüe adlı bir başka Çinli devlet adamı Han hanedanının imparatoru Wu-ti'nin saltanatı esnasında Hunlara sığınmıştı. Aslında onlar iki kişi olup ikincisinin adı Li Ling idi. Hun hükümdarı Li Ling'i Kırgızlara, Wei Lüe'yi ise Ting-ling'lere göndermişti. Böylece onları Çin'den uzak sahalara göndererek bir bakıma can güvenliklerini sağlamayı düşündü. Çin kaynaklarına göre kanında bozkırlılık olan Wei Lüe, Han hanedanının durumunu iyi bildiği için Hun hükümdarına danışmanlık yaptı. Bu yüzden Hun devletinde yüksek idareciler arasına katıldı. Arkasından da Güney Sibirya'daki Ting-ling'lerin üzerine idareci olarak tayin edildi.⁶ Wei Lüe, Hun hükümdarı Hu-yen-ti'nin tahta çıkışının yedinci yılından (M.Ö. 79) önce öldü. Ting-ling'ler üzerinde idarecilik süresi on yıldan fazla sürmüştür.⁷

1940 yılında Sovyet arkeologları, Güney Sibirya'daki Yenisey Irmağının yukarı ağzında kurulu Abakan şehrinin sekiz kilometre güneyinde Çin tarzında yapılmış bir saray buldular. 144 metrekarelik orta saray ve ilave 15 binadan teşekkül eden sarayın dış duvarlarının kalınlığı iki metre idi. Etrafta yine bir çok eşya ele geçmişti. Arkeologlar, söz konusu binanın tarzından ve tarihinden hareketle onun Li Ling ya da Ting-ling'ler üzerine gönderilen Wei Lüe tarafından inşa ettirildiğini iddia ettiler.⁸ Bunun da öncesinde 1927 yılından başlayarak yine Sovyet arkeologları Baykal Gölü'nün güney doğusunda şimdiki Buryat Muhtar Cumhuriyetinin merkezi Ulanude'nin güney batısına 16 kilometre mesafede Batı Han hanedanı devrine ait dört köşeli bir şehir kazdılar. Şehrin dört tarafı surlarla çevrili olup, batı duvarının uzunluğu 348 m, güney 216m, kuzey 194 m, doğu duvarını ise Selenga Irmağı yıkmış durumda idi. İki büyük, dokuz küçük ev inşa edildiği görülürken, çok sayıda ev eşyaları, at koşum aletleri bulundu.⁹

M.Ö. 72 yılında Çinliler ve Wu-sunlar aralarında ittifak yaparak, Hunları ağır bir yenilgiye uğrattılar. Hunlar, kırk bin insanlarını esir vermek zorunda kaldıkları gibi yedi yüz bin baş kadar hayvanlarını kaybetmişlerdi. Böylece Büyük Hun İmparatorluğu yavaş yavaş eski gücünü kaybedip zayıfladığında diğer Orta Asya'da yaşayan diğer boylar gibi Ting-ling'ler de adlarını tarih sahnesinde yeniden duyurmaya başladılar. Wu-sun'lar bağlı oldukları Hun Shan-yü'süne karşı isyan etmişlerdi. Bunun üzerine Hun hükümdarı onların yaşadığı Tanrı Dağlarına bir sefer düzenledi ve onları bozguna uğrattı. Fakat, geri dönerken ağır bir kış bastıracağı için Hunların çok sayıda insanı ve hayvanı öldü. Onların uğradıkları tabii felaket sonucu zayıflamasını fırsat bilen Proto-Moğollar doğudan, Wu-sunlar batıdan saldırınca Ting-ling'ler de kuzeyden yağmaya geldiler (M.Ö. 71). Neticede Hunların at, koyun ve sığırları yağmalandı. Hun halkının onda üçü, hayvanlarının onda beşi telef oldu. Bundan sonra Hunlar kendilerine bağlı boyları ve kavimleri tekrar hakimiyet altına alacak güç bulamadılar.¹⁰

Bundan sekiz yıl sonra da (M.Ö. 63) Ting-ling'ler Hunlara akın yaparken görülmektedir. Çünkü Hunlar, Çinliler ile yaptıkları savaşlar neticesinde epey yıpranmışlar zayıf düştükleri gibi Wo-yen-ch'u-ti hükümdar ile Hsi-yü-lüe-ch'i-wen-ch'ui arasında taht için tartışma çıkmıştı. Hun devlet adamları ikiye bölünüp onlar da iç savaşa katıldılar. Ting-ling'ler yine onların bu durumundan faydalanarak yağmalara girişmişlerdi. Üç yıl kadar süren yağmalar neticesinde binlerce kişi ve hayvanı alıp götürdüler. Onlara karşı on bin kişilik bir süvari birliği gönderen Hun

⁵ HS 74, s. 3003; Ögel, *Büyük Hun...*, I, 384.

⁶ HS 94A, s. 3781 vd.

⁷ Ögel, *aynı eser*, II, 5-76.

⁸ Tuan Lien-ch'en, *aynı eser*, 133.

⁹ *Aynı eser*, 134, 135.

¹⁰ HS 94A, s. 3787; Ögel, *Büyük Hun*. I, 385; McGovern, *aynı eser*, s. 168.

hükümdarı intikamını alamadı. Ancak, kuzey bölgelerinin soğuk ve karlı buzlu dağları arasında Ting-ling'ler çok çabuk kayboluyorlardı. Bazen de Hunlar onları yakalıyorlardı.¹¹

Yukarıda bahsettiğimiz hadiselerle bakarak Ting-ling'lerin M.Ö. 71-51 yılları arasında yaklaşık yirmi yıl bağımsız bir şekilde yaşadıklarını söyleyebiliriz.

Hun devlet meclisinde ağabeyi Hu-han-ye (M.Ö. 58-31 arasında hüküm süren Hun Shan-yü'sü) ile anlaşmazlığa düşen Chih-chih Shan-yü, kendisine bağlı kütlelerle batıya doğru ilerlemişti. Bu yönde ilerlerken karşılaşmış mağlup ettiği ilk kütle Kırgızlar oldu. Onların bölgesinde merkezini kurduktan sonra M.Ö. 49 yılında Ting-ling'leri de mağlubiyete uğratarak kendine bağlamayı başardı. Ona bağlanan bir diğer Türk boyu ise Wu-chie'ler idi. Ting-ling'ler ise o sırada daha kuzeyde yaşıyorlardı.¹² Chih-chih'nin M.Ö. 36 yılında Batı Türkistan'a kadar uzanan bir Çin ordusuna yenilerek öldürülmesinden sonra Ting-ling'lerin serbest kaldığı, ancak bir süre sonra tekrar kuvvetlenen doğudaki Hu-han-ye'ye bağlandıkları düşünülmektedir.¹³

M.S. 85'te Hunlar iyice zayıflamış, Orta Asya'da hakimiyeti ellerinden kaçırmışlardı. Kuzeydeki Ting-ling grubu yine kuzeyden onlara saldırdı. Bu sefer durum biraz farklıydı. Çünkü doğudan Hsien-pi'ler de batıya doğru ilerlemişler ve Hunların başkentini ellerine geçirmişlerdi. Ting-ling'lerin bundan sonraki iki yüzyıl içinde Orhun bölgesini kendilerine mekân edindikleri söylenebilir. Aynı Hsien-pi'ler, III. asır başlarında Ting-ling'leri yeniden kuzeye eski topraklarına çekilmek zorunda bırakmışlardı.¹⁴

Hazırladığı bir ihtilal ile Çin imparatoru olan Wang Mang (M.S. 6-23), Hunlara karşı kullanmak üzere bazı kuzeyli boyları Çin'in T'ai-chün bölgesine yerleştirdiğinde, söz konusu boyların arasında bazı Ting-ling'ler de vardı. Han hanedanı tahtını zorla ele geçirdikten sonra Hunlara karşı büyük bir sefer tertip etmek istemiş, komutanlarından Yen Yü'yü, Wu-huan Ting-ling gibi boylardan oluşan bir orduya kumanda etmesi için görevlendirmişti. Ordu T'ai garnizonunda kaldığında Çinli kumandan Ting-ling ve Wu-huan'ların kadın ile çocuklarını burada rehin tutarak onların savaşmalarını ve her hangi bir isyana kalkışmalarını önlemeyi garanti altına almıştı. Ancak, rehin kalan halk oranının suyu ve toprağından hoşlanmamış, uzun süre kalacaklarını düşünüp kendilerinin başka bir yere gönderilmesi için izin istemişti. Fakat, Wang Mang izin verince, isyan edip kaçtılar ve yağmalar yaptılar. Bunun üzerine garnizonda kalanların hepsi öldürüldü. Arta kalanlar Wang Mang'dan intikam almak için birleştiler. Fırsattan yararlanmak isteyen Hunlar, onların cesur şeflerini kendi subayları olmak için teklifte buldular. Sonuçta boyları oluşturan insanların hepsi Hunlara bağlandı.¹⁵

V. yüzyıldan sonra kuzeyde yaşayan Türk boylarının adlarının artık Töles boyları ile beraber geçtiğini görmekteyiz. Bu yüzyılın başında Tabgaç (T'o-pa)'larla birleşerek, Juan-juan'lara hücum eden Kao-ch'e'lara Ting-ling adının verildiğini bazı kaynaklar bildirmektedir.¹⁶

Tabgaç devrinde kuzeyde yaşayan Türk kavimlerinin adları Kao-ch'e - Ting-ling şekliyle birleşik yazılmıştır.¹⁷ Bu da bize Ting-ling-Kao-ch'e - Töles devamlılığını ve bağlantısını göstermektedir.¹⁸

Başka bir enteresan kayıt da Proto-Moğol Wu-huan'ların kendi ülkelerinde suç işleyenleri, Wu-sun'lar ile Ting-ling'ler arasındaki ırmak ve dağların bulunmadığı yılanların kaynaştığı, insanın yaşamasına imkan olmayan ıssız çöle sürerlerdi ifadesidir.¹⁹

Hunlar zayıflayınca onlardan bir kısmı Çin'in kuzeydeki eyaletlere doğru gidip yerleşmişti. Kansu'daki Hunların arasında Ting-ling'lere de tesadüf edilmektedir. Ting-ling'ler M.S. 60'ta Sha-chou'da oturuyorlardı. V. yüzyılda yine Kansu'da görülmektedirler.

¹¹ HS 94A, s. 3788-3789.

¹² HS 94B, s. 3795-3799.

¹³ Tuan Lien-ch'en, s. 138-139; McGovern, s. 188;K. Czegledy, s. 48, 49, 56, 57.

¹⁴ HHS 89, s. 2950; McGovern, s. 274.

¹⁵ HHS 90, s. 2981; Ögel, *Büyük Hun...*, I, s. 387-388.

¹⁶ Nan Ch'i Shu, 59, 1b-a.

¹⁷ Maenchen-Helfen, "The Ting-ling", HJAS, 1939, s. 83.

¹⁸ Ayrıca Maenchen-Helfen, 77-86 ve de O. Franke, II, s. 87, III, 249.

¹⁹ HHS 90, s. 2980; SKC 30, s. 833; Ögel, *Büyük Hun...*, I, s. 388-389.

M.S. 177'yi takiben Hsien-pi'leri ağır bir bozguna uğratan Çinli kumandan Tan Shih-huai, daha sonra Güney Sibirya'daki Ting-ling'leri de mağlup etmişti.²⁰

M.S. 265-419 arasında hüküm süren Chin hanedanı devrinde Kansu'nun kuzeyinde Ting-ling'ler bulunuyordu.²¹ Söz konusu gruplar IV. asrın ortasında Çin'in Ho-pei eyaletini işgal edip orada Chung-shan mevkiinde yerleşmişlerdir.²² Buradan Kuzey Çin'in değişik bölgelerine nakledilerek dağıtılmışlardır. 357 yılında Töleslerle birlikte Mu-jung Devleti tarafından bozguna uğratıldıkları bildirilmektedir.²³ 397 yılında Tabgaçların kaynaklarında adları geçmektedir.²⁴ Bunlardan bir kısmı 399 yılında Tabgaçlara teslim olmuştur. 418'de başka kavimlerle birlikte kuzeye karşı savaşa çıkmışlardır. Yine aynı Tabgaç devrinde bu devlet içinde görünen Ting-ling'li şahıslar ve Yü-shan'da büyükçe gruplar zikredilmektedir.²⁵ 447 yılında bunlardan 3 bin aile An-chou (Ho-pei)'dan Shan-hsi'deki başkente nakledildiler.²⁶ On yıl sonra birkaç bin kişi Ching-hsing'de isyan ettiler.²⁷ Çin kaynaklarına göre Çin Seddi'ne yakın bölgelerde yaşayanların dillerinin Hun ve Kao-ch'e'lara benzerdi.²⁸

Liang hanedanı devrinde Doğu Türkistan'daki Shan-shan (Çerçen) bölgesinin kuzeyinde de Ting-ling'lerin adından bahsedilmektedir. Artık, bunlar Kao-ch'e boyları olmalıdır.²⁹ Ayrıca Mo-kuo anlatılırken dolaylı olarak Ting-ling'lerden bahsedilmektedir.

M.S. 350'li yıllarda Çin Kaynakları Ting-ling'leri üç ayrı bölgede göstermektedir. Biri Gobi Çölünde, ikincisi Baykal Gölü'nün güneyinde üçüncüsü Kazakistan bozkırlarında bulunmakta idi.³⁰

Ting-ling'lerin M.S. 350 dolaylarında Güney Kazakistan'a göç etmelerinin sebebi belli olmakla birlikte Hunların Avrupa'ya doğru hareketlenmelerinden doğan boşluğu doldurdıkları anlaşılmaktadır. Sır Derya'nın kuzey sahalarında yerleşen bu grup daha sonra M.S. 460'larda Doğu Avrupa'ya doğru ilerleyecek ve Bizans kaynaklarındaki adıyla tarih sahnesinde artık Ogur adıyla anılacaktır.³¹ Söz konusu sahadaki On Ogur şehri Beketh, Soğdlarla Ogurlar arasında sınır idi. 460 civarında Moğolistan'daki Juan-juan'ların batı yönüne doğru hareketleri Sabir (Savir)leri kımıldatacak, onlarda Ogurları batıya iteceklerdi.³²

Üçüncü Ting-ling grubu kesin bir şekilde kuzey kolundan ayrılarak Hunlar, Gök-Türkler hatta Gök-Türklerin bazı boyları gibi güneydeki Çin sınırına göçtü. Ting-lingler, artık Çinlilerle doğru- dan temasa başladıklarında kendi adları Ti-li olarak anılmaya başlamıştı. Daha sonra bu ad Tie-le (Töles) haliyle yüzyıllarca Çin kaynaklarında kullanılacaktır. Dolayısıyla Tölesler, Ting-ling'lerin devamıdır denilebilir. Bu durum her şeyden önce Ting-linglerin kuzey grubu ile ilgilidir. Çinliler, güneyde kendi sınır boylarındaki Ting-ling'lerin daha sonraları Tie-le olduğunu belirtirler. Ayrıca Kao-ch'e adını kullanmaları ve bunu Ting-linglere genelleştirmeleri de söz konusudur. Zaten coğrafi açıdan bakıldığında Ting-ling - Kao-ch'e - Töles (T'ie-le) devamlılığı tamamen söz konusudur.

Genelde hayvancılıkla uğraştıkları bildirilen Ting-ling'lerin, deri ihracatı yaptıkları, Çin'e vergi olarak at ve fare derisi getirdikleri ifade edilmektedir.³³ Çinlilerin kuzeyde yaşayan kavimler hakkında doğru bilgi vermedikleri, hatta oralarda yaşayanları abartarak tanımladıkları

²⁰ McGovern, s. 306.

²¹ Chin Shu, 87, 1308.

²² Chin Shu, 124, 1394.

²³ Chin Shu, 110, s. 1368.

²⁴ Wei Shu, 2, s. 39, 40.

²⁵ Wei Shu, 3, s. 51-53.

²⁶ Wei Shu, 4, 74, 81, 102.

²⁷ Wei Shu, 5, s. 115.

²⁸ Wei Shu, 103, s. 2307.

²⁹ "Mo-kuo Devletine Han devrinde Chü-mo derlerdi. Seçme askerleri 10 bin kişiden fazladır. Kuzeyde Ting-ling'ler komşudurlar.... Batıda ise İran ile komşudurlar..." LS, hsi-yü; Ögel, *Büyük Hun*, I, s. 390.

³⁰ K. Czegledy, 19, 48, 49, 56, 57.

³¹ Czegledy, s. 20.

³² Czegledy, s. 21.

³³ Wei Shu, SKWC, TC.

bilinmektedir.³⁴ Bu yüzden onları dizlerine kadar kılla örtülü, vücutlarının ata benzediği için çok koştukları, saçlarının kıvrıkcık oldukları, at gibi tırnakları olduğu vurgulanmıştır.

Chien-k'un'lar:

Çin kaynaklarına göre Kırgızların ataları olan Chien-k'un'lar, Semerkand Krallığı (K'ang-chü)'nin kuzey batısında olan Ch'ien-k'un'ların devletinin otuz bin iyi yetmiş askeri bulunmaktadır. Hayvancılıkla uğraştıkları gibi sürülerini takip ederek yaşarlar, kürk hayvanları çoktur. Olağanüstü güzel atlara sahiptirler.³⁵ Chien-k'un'lara ayrıca aşağıda Kırgız bahsinde değinilecektir.

Hun-yü'ler:

Büyük Hun İmparatorluğunun hükümdarı Mo-tun, kuzeye dönerek hakimiyeti altına aldığı boylar arasında Hun-yü'lerin adı geçmektedir. Bundan sonra bir daha adlarına rastlanmaz.³⁶

Büyük Hun İmparatorluğu dönemin de adı geçen diğer boylar Ch'ü-she, Ko-k'un Hu-chieh gibi boylardır.³⁷

Hu-chie ülkesi, Tanrı Dağlarının batı kısmından ve İli ülkesinden kuzeyde Tarbagatay Dağları çevresinde idi³⁸ ve Chih-chi tarafından M.Ö. 43-36 arasında bozguna uğratılmışlardı.

b- Gök-Türk ve Uygur Devri Boyları (6-9 yy.lar)

Az'lar:

697 yılında Çinliler, Türgişler ve Kırgızlar kendi aralarında I. Gök-Türk Devletine karşı hücumla geçmek üzere anlaştıkları zaman Kırgızlar üzerine sefer tertiplenmişti. Bu seferden önce Tonyukuk, o toprakları daha iyi tanıyan bir rehber aramış ve Az boyundan birini bulmuştur. Kılavuzdan Az ülkesinin yolunun Anı Irmağı kenarında olduğunu öğrendi. Ancak yolu bir atın geçebileceği kadar dar idi. Kendisi o yoldan bir kez geçtiğini söyleyince Tonyukuk "bir atlı gitmiş olduğuna göre o yoldan yürüyebiliriz" dedi. Gök-Türk ordusu yürüdü ve Ak Termel Irmağını geçerek zaman kazandı. Arkasından son derece zorlu bir yolculuktan sonra Kırgızları uykuda bastılar. Bu arada kılavuz yanıldığı ya da yanlış bilgi verdiği için boğazlanarak öldürülmüştür.³⁹ 711 yılında Türgişler mağlup edildikten sonra Az halkı da düzene sokulmuştu. Onların ve ve Türgişlerin kaganı tayin edilen Bars Bey, Bilge ve Kül Tegin'in kız kardeşleriyle evlenmesine rağmen isyan edince üzerine ordu gönderilmiş ve hükümdarları öldürülmüştür. Kögmen ülkesi sahipsiz kalmasın diye Az ve Kırgız boyları yeniden teşkilatlandırılmıştı.⁴⁰ Azların, Türgişlerin kuzeyinde Kırgızlarla aralarında olduğunu tahmin ediyoruz. Bolçu savaşından sonra Türgişlerin içinde Az valisi ki, o esnada Türgiş kaganının kumandanlığını yapıyordu ve Kül Tegin tarafından yakalanmıştı (711).⁴¹

715 yılında Azlar, II. Gök-Türk Devletine karşı isyan etmişlerdi, Kül Tegin otuz bir yaşında olduğu sırada cereyan eden savaşlarda Karlukları mağlup ettikten sonra Az boyunun üzerine yürüdü. Kara Göl'de yapılan savaşta Alp Şalçı Kır atına binen Kül Tegin, hızla Azlara saldırmış ve onların reisi İlteberi yakaladığı halkını da mahvetmişti.⁴²

Chü:

Chü boyu, Bayırkuların kuzey doğusunda yaşıyordu. Onlara göre beş yüz li yani yaklaşık 235 km. mesafede, altı günlük yolda idiler. Topraklarında ağaçların çok sayıda mevcut olduğu bildirilen Chü'ler otluk araziye sahip değillerdi. Ancak daha çok topraklarında yosun vardı. Otsuzluktan dolayı at ve koyun beslemeyen Chü insanları geyikleri evcilleştirmişlerdi. Geyikleri arabalara koşarlar ve sürerlerdi. Arabaları üç dört adam kullanırdı ya da binebilirdi. Geyiğin derisinden

³⁴ C. Türkeli, *Çin Kaynaklarına Göre Hunların Ataları*, s. 28-39.

³⁵ SKC 30, s. 863; Ögel, *aynı eser*, s. 378.

³⁶ SC 110, 2893; SKC 30, s. 863; Ögel, I, s. 375.

³⁷ Bu devirde varlığını devam ettiren diğer küçük Türk boyları için ayrıca bkz. McGovern, s. 111, 112, 120. M. Mori, "The Account of the Tingling in Hsi-jung-chuan of the Weilio", *Toyo Gakuho*, 30 (1957), s. 82-109; Czegledy, s. 48.

³⁸ M. Mori, "The Account of the Tingling in Hsi-jung-chuan of the Weilio", *Toyo Gakuho*, 30 (1957), s. 82-109; Czegledy, s. 48.

³⁹ T, 23, 24.

⁴⁰ KT D, 19, 20; BK D, 16, 17.

⁴¹ KT D, 38; BK D, 26.

⁴² KT K, 2, 3.

elbise yaparlar. Topraklarındaki yosunları yerlerdi. Ağaçlardan ev yaparlar asil olan olmayan hepsi bu evlerin içinde otururdu.⁴³

Çik:

Kitabelerde 709 yılında ilk defa adlarından bahsedilen Çikler, Kırgızlarla yakın bölgede Yenisey civarında yaşıyorlardı. Bilge Kagan, onlar üzerine sefer tertiplemiş ve Örlen adlı mevkiye savaşmıştı. Neticede devlete bağlanmışlardır.⁴⁴

II.Gök-Türk Devletinin yerine kurulan Uygur Kaganlığının da hükümdarı Bayan Çor (Mo-yen Çor) 750 yılında Çiklerin üzerine yürüdü. İkinci ayın on dördünde Kem Irmağı'nın kenarında onlarla savaşmıştır.⁴⁵ 751 ve takip eden zaman sürecinde bu sefer bir tutuku kumandasında bir ordu gönderdi.⁴⁶ Neticede Çiklerin ülkesinde ileri karakollar kuran Bayan Çor, bu bölgeye tamamen kendine bağlamayı başarmıştır. Hatta onların üzerine tutuk, ışbara, tarkanlar tayin etmiştir.⁴⁷ Diğer yandan X. asırda ortaya çıkan İrtiş Irmağı civarındaki Kimeklerin, Çiklerin devamı olduğu düşünülmüştür.⁴⁸

Kırgızlar:

Kırgızların eski yurdu yani esas anayurtları Kögmen Dağlarının kuzeyi, Yenisey Nehrinin kollarından Kem havzası idi.

Kırgız adı etimolojik çalışmalarla etüd edilmiştir.⁴⁹ Ancak, günümüze kadar kesin neticelere hala varılamadığı görülmektedir. Bu filolojik mesele ise de araştırmaların neticesinde kelime anlamı olarak Kırgız adının kır-gezmek'ten veya Kırk Oğuz'dan geldiği konusunda önemli fikirler olduğunu söyleyebiliriz. Çince metinlerde ise Kırgız ismi ilk defa Ke-k'un olarak kaydedilmiştir.⁵⁰ Bu Kırgız isminin tarihte bilinen ilk transkripsiyonudur. Daha sonra Chien-k'un şeklinde zikredildiğine rastlıyoruz.⁵¹ Gök-Türklerin ilk zamanlarında (555'lerde) Ch'i-ku⁵², 648 yılı dolaylarında Chie-ku⁵³, Büyük Uygur Kaganlığı döneminde (744-840) Chie-ku, Hsia-chia-ssu, Chia-chia-ss⁵⁴ ve Ho-ke-ssu⁵⁵ gibi isimlerle yazılmışlardır. Bunların hepsi Kırgız isminin değişik transkripsiyonlarıdır. Fakat, WHTK'da⁵⁶ verilen Ho-ke-ssu okunuşu Kırgız ismine en yakın olanıdır. 603 yılı dolaylarında Töles boyları için verilen listede geçen He-ku'ların ki, bunlar Tanrı Dağlarındaki Pai-shan'ın (Aktağ'ın) kuzey eteklerinde yaşıyorlardı.⁵⁷

Kırgız isminin son transkripsiyonu He-ke-ssu'ya yakınlığından dolayı söz konusu tarihte bu adla anıldıkları sonucunu ortaya koymaktadır.⁵⁸ Bu durum Kırgız ismi konusunda yeni bir fikir verdiği gibi aslında aşağıda bahsedilen onların Türk kökenli olmadıkları konusundaki iddialara en iyi cevaptır. Bunun yanında Kırgız adının yüzyıllar boyu devamlılığını göstermesi bir başka enteresan noktadır.

Kırgızlar, bilinen tarihte ilk defa Büyük Hun İmparatorluğunun Shan-yü'sü Mo-tun zamanında zikredilmişlerdir.⁵⁹ Buna göre Hunların kuzeyinde bulunan Kırgızlar, Ting-ling, Ch'ü-she, Hun-yü, Hsin-li gibi boylar arasında yaşıyorlar ve Ke-k'un ismiyle adlandırılıyorlardı. Muhtemelen

⁴³ HTS 217B,s.6146; WHTK 2699b; TT 1081b.

⁴⁴ BK, D, 26

⁴⁵ Şine Usu, D, 7.

⁴⁶ Şine Usu, D, 10, 11.

⁴⁷ Şine Usu, G, 2.

⁴⁸ Kafesoğlu, *aynı eser*, s.177.

⁴⁹ Mesela bkz. L. Ligeti, *Kırgız İsminin Menşei*, *Türkiyat Mecmuası*, I,1925, s.231-249; L.Bazin, *Les Calendriers Turc Ancien et Mediavaux*, Lille 1974, s. 103; E.G.Pulleyblank, *The Name of the Kirghiz*, *Central Asiatic Journal*, 34, 1990, s.98-109.

⁵⁰ SC 110, s. 2893 HS 94A, s.3753.

⁵¹ HS 94B, s. 3800; HTS 215B,6149; WHTK 2724a; TC 6729c.

⁵² CS 50, s.909.

⁵³ CTS 194A, s. 5165; HTS 215A, s.6041.

⁵⁴ WHTK 2724a,b; TC aynı yer; HTS 217B, s. 6149-6159.

⁵⁵ WHTK 2724b.

⁵⁶ 2724a,b.

⁵⁷ SS 84, s. 1879; PS 99, s. 3303.

⁵⁸ TFYK 996, 6a.

⁵⁹ SC 110, s. 2893; HS 94A, s. 3753.

M.Ö. 203 yılı dolaylarında adını saydığımız diğer kabilelerle bağlanan Kırgızlardan bundan sonra bahis yoktur. Bu esnada Altay dağlarının kuzeyinde Kem ırmağı civarında yaşıyorlardı.⁶⁰

M.Ö. 46 yılında Chih-chih Shan-yü tarafından mağlup edilen Kırgızlar, bu hükümdara itaat etmek zorunda kalmışlardı. Bu sefer Chien-k'un adıyla zikredilen Kırgızlar, Chih-chih tarafından yenilince devletin doğusundaki asıl merkezine 7 bin li (3710 km) mesafede bir yere çekilmişlerdi. Güneydeki Kuca (Ch'ü-she)'ya ise beş in li (2650 km) uzaklıkta idiler.⁶¹ Söz konusu bölge Altay dağlarının kuzeyine ve Tannu-ola (Sayan) Dağlarının batısına düşmektedir. Kırgızlardan haber alamadığımız bunun öncesi devirde Wu-sun'ların yaşadığı Isık Gölün kuzeyine doğru yayıldıkları ve Chih-chih Shan-yü tarafından mağlup edilince tekrar eski yerlerine döndükleri anlaşılmaktadır.

M.Ö. 99'da iki Çinli general Li Ling ve Wei Lü, Çin'deki Han hanedanından kaçıp Hunlara sığındıkları zaman, Hunlar, bu generallerden Wei Lü'yü Ting-ling'ler üzerine, Li Ling'i ise Kırgızlar üzerine idareci tayin ettiler.⁶² Bunlardan başka Hun döneminde Kırgızlarla ilgili kayıt yoktur. Hiçbir yerde ve olayda adlarından bahsedilmemektedir.

Kırgızların, Gök-Türk Devletinin kuruluşundan itibaren tarihî metinlerde yeniden yer almaya başladığı görülmektedir. Aslında Kırgızların Gök-Türk Devleti kurulmadan önce menşe efsanelerinde adlarına tesadüf edilmektedir. Gök-Türklerin ikinci menşe efsanesinde Abakan nehri ile Kem Nehrinin arasında yaşadıklarından bahis vardır. Buna göre: "Gök-Türklerin atalarından Nishih-tou'nun oğullarından birisi değişip, beyaz ördek olmuştur. Unvanları Ch'i-ku idi. Ve Abakan (A-fu) Suyu ile Kem (Chien) Suyu arasında yaşıyorlardı."⁶³ Efsanevî kayıt olması sebebiyle fazla ilmi değeri bulunmayan bu bilgiden yine de Kırgızların 552 yılından önceki dönemde Kem Nehri ile Abakan Irmağı arasında yaşadıkları sonucunu çıkarmak mümkündür. Ayrıca bu bilgi Kırgızların Türk olmadıkları ileri sürenlere karşı, Gök-Türklerle olan yakınlığını göstermesi açısından son derece mühimdir.

552 yılı dolaylarında Gök-Türk devletinin kuruluşu esnasında Kırgızların adı tarihi kayıtlarda geçmemektedir. Ancak, 553 yılında Gök-Türk devletinin başına geçen Mukan Kagan, 555 yılında devletini hızla büyütme başlamıştı. Bu yılda doğudaki Ch'i-tan (Kıtan) kavminin yenilmesinden sonra Mukan'a kuzeylerindeki Kırgızlar itaat etmişlerdi. Aynı sırada Kırgızlar Baykal Gölü civarında yaşıyorlardı. Kaynaklarda Kırgızlar üzerine her hangi bir seferden bahsedilmemesi ve Mukan Kagan'ın diğer zaferlerinden farklı olarak "itaat altına alındı" ifadesinin kullanılması⁶⁴ onların kendiliğinden hızla yükselen Gök-Türk Devletine bağlandığı fikrini ortaya çıkarmaktadır.

568 yılında Bizans elçisi Zemerkhos, Batı Gök-Türklerini idare eden İstemi Yabgu'nun yanına Tanrı Dağlarının kuzeyindeki Aktağ'a gittiğinde kendisine bir Kırgız kızı sunulmuştu.⁶⁵

572 yılında Mukan Kagan ölünce onun yas törenine katılan kavimler arasında Kırgızlar da vardı. Çin kaynaklarının haber vermediği bu hadiseyi Orhun Abidelerinde bulabiliyoruz.⁶⁶

630 yılında Batı ve Doğu Gök-Türk devletleri yıkılarak Çin'deki T'ang hanedanına bağlanmışlardı. Neticede Orta Asya'da yaşayan Türk boyları bağımsız hareket etmeye başladılar. Sir Tarduşlar bunların en kuvvetlisi idi. 627 yılını takip eden zaman sürecinde Sir Tarduşlara bağlandığı anlaşılan Kırgızlar onlar tarafından gönderilen bir ilteber tarafından idare ediliyorlardı. Ayrıca Ch'i-hsi-pei, Chü-sha-p'o-pei ve A-mi-pei adlarında üç Kırgız idareci de yönetimde söz sahibi idi. Diğer boyların çoğu onlara itaat etmişti. Bu arada Gök-Türk hanedanından Ch'e-pi Tegin, Karluk ve Kırgız (Chie-ku) gibi Türk boylarını kendine bağlayarak kuvvetlendi.⁶⁷ Daha sonra kendini kagan ilân eden söz konusu tegin Çin'deki T'ang İmparatorluğunun entrikaları neticesinde pasifize

⁶⁰ HS 94B, s.3800.

⁶¹ HTS 217B, s.6149; TC 6729c; WHTK 2687a.

⁶² Li Ling'in biyografisi HS 54 s.2450-58'de bulunmaktadır.

⁶³ CS 50 s.908; PS 99, s.3285; TT 1067c.

⁶⁴ TCTC 166, s.5140; CS 50, s.908; PS 99, s.3285; TT 1067c.

⁶⁵ L.Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya* (trc. S.Karatay) Ankara 1986, s.66.

⁶⁶ KT, doğu,4 ve BK,doğu, 5.

⁶⁷ CTS 194A, s.5165; HTS 215A, s.6041.

edilmişti. 648 yılında cereyan eden bu hadiseler neticesine Karluk, Sir Tarduş, Bugut (P'u-ku) ve benzeri Türk boylarını elçi gönderip Çin imparatoruna hediyeler sunmuşlardı. Kırgızlar da bu esnada elçi göndererek Çin imparatoruna kendi ülkelerinde yetişen mallardan hediye verdiler. Arkasından reisleri ilteber unvanlı Shih-po-ch'ü A-chan adlı şahıs T'ang sarayına geldi. İmparator T'ai-tsung onun şerefine eğlence tertip etti. 650 yılını takiben Gök-Türk ülkesi askerî valiliklere bölündüğü zaman Kırgız (Chien-k'un) askerî valiliği de ihdas edildi. Kırgız reisi ilteber, askeri vali ve sol istihkam (savunma) generali ve de Li-yen-jan Tu-hu olarak tayin edildi. Bundan sonra imparator Kao-tsung zamanında (650-683) tekrar Çin sarayına elçi gönderdiler.⁶⁸

708 yılında Kırgızlar tekrar Çin'e elçi göndererek kendi ülke mallarından sundular. Arkasından 713-755 yılları arasında tam dört kere daha Çin sarayına elçiler yollayarak hediye verdiler. 758'de Uygurlar tarafından yenilerek itaat altına alındılar. Bundan sonra Büyük Uygur Kaganlığına dahil olduklarından Çin ile resmî temas kuramamışlardır. Uygur hakimiyeti altında Kırgızların adı Chia-chia-ssu şeklinde değişti. Anlamı sarı-kızıl yüzlü demek idi. Bu esnada Kırgızlar, yine de Karluk, Tibet, İran (Ta-shih) gibi boy ve devletlerle münasebetlerini devam ettirdiler. Uygurlar, onların reisi A-je'ya makam ve unvanlar vermişlerdi. Zamanla Uygurlar kuvvetten düşünce A-je kaganlığını ilan etti. Bunun üzerine Uygurlar bazı kumandanlarını göndererek isyanı bastırmak istedilerse de Uygur kumandanları kuvvetli Kırgız ordularıyla baş edemediler. Üstelik Uygur kumandanlarından Küllüg Baga (Chü-lü Mo-ho), Kırgız kaganı A-je'ya rehberlik ederek Uygur kaganının merkezini bastırttı. Yenilen Uygur kaganı Ho-sa öldürüldü (840). Diğer bütün Uygur kumandanları ve teginleri de mağlup olmuştu. Uygurların altından otağı ve Çin asıllı T'ai-ho prensesleri Kırgızların eline geçti. Daha sonra Kırgız kaganı kendi merkezini Burası Uygur kaganının merkezine on beş günlük mesafede olan Lao Dağının güneyine nakletti.⁶⁹ 840 yılının Eylül ayında Kırgızların ani hücumuna maruz kalan Uygurların bir kısmı güneye doğru ilerlemiş, 60 li genişliğindeki bir alana yayılan kütleden Çin halkı çok korkup, kendi ülkelerinin içlerine kaçmaya başlamıştı. Mağlup Uygurlardan Üge, 841 yılının baharında kaganlığını ilan ederek ordugahını Ts'o-tzu-shan'da kurdu. Bu sırada Çinli devlet adamı Li Te-yü devreye girmiş ve Uygurların eskiden Çin'e yaptığı yardımları hatırlatarak onların himaye edilmesini sağlamıştı.

Kırgızlar, elde ettikleri büyük zaferden bir yıl sonra on tarkandan oluşan bir elçi heyetini Çin'e gönderdiler. Heyetin gayesi Kırgızlarla Çin arasında iyi ilişkiler tesis etmek ve Uygurların elinden alınan T'ai-ho prensesi iade etmek idi. Ancak, Uygur kaganı Üge, Kırgız elçilik heyetini yolda bastı ve tarkanların hepsini öldürerek, adı geçen prensesi ele geçirdi.⁷⁰

Bu arada Çin imparatoru yiyecek sıkıntısı çeken Uygurlara yirmi bin ölçek tahıl vermiş, fakat yerleşmeleri için Çin'in içlerine girmelerine müsaade etmemişti. Akabinde Uygurlar arasında anlaşmazlıklar çıktı ve istikrarlı bir devlet kuramadılar.⁷¹

Kırgızlar, yaklaşık bir asır süren Büyük Uygur Kaganlığına son vererek Ötüken bölgesini ele geçirmişlerdi. Akabinde bağımsızlıklarını ilerletmek ve sağlam bir devlet kurmak için harekete geçtiler. Çin'deki T'ang hanedanıyla iyi ilişkiler kurma teşebbüsleri, arta kalan Uygurların kaganı Üge tarafından elçileri öldürülmek suretiyle başarısızlıkla sonuçlandı. Bunun üzerine 842 yılının sonbaharında Kırgızlar, T'ang hanedanına bir elçi daha göndererek, T'ai-ho prensesin durumunu sordular ve öldürülen tarkanların intikamı için Uygurlara saldırmak üzere izin istediler.⁷² Çünkü Uygurlar, o sırada Çin'in himayesinde idi.

Buna rağmen Üge Kagan her fırsatta T'ang imparatorluğu topraklarına saldırıyordu. Neticede çeşitli entrikalarla Üge Kagan'ı zor duruma düşüren Çinliler, Sha-t'o ve Ch'i-pi gibi kendi idareleri

⁶⁸ HTS 217B, s. 6149; TC 6729c; WHTK 2724c.

⁶⁹ HTS 217B, s. 6149-50; WHTK 2724c.

⁷⁰ TFK 997, 14a; TCTC 246.

⁷¹ Bu hadiselerin teferruatı için bkz. Li Te-yü, s. 47 vd.

⁷² TCTC 246: gönderilen elçinin adı T'a-pu-he-tsu idi ve bu elçi Çinlilere şöyle dedi: "Daha önce T'ai-he prensesi size teslim etmek için Tu-lü-shih-he ve diğerlerini göndermiştik. Fakat, şimdiye kadar onlardan hiç haber gelmedi. Onlar sarayımıza kadar varabildi mi? Yoksa kötü adamlar tarafından yakalandılar mı? Bunun hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Şimdi biz ordularımızı göndererek aramaya çalışıyoruz. İster göğe çıkmış olsunlar, isterse yerin dibine girmiş olsunlar, biz onları muhakkak arayıp bulacağız. Bundan başka Kara İrmak (He-le ch'uan)'a göçüp Uygurların eski memleketlerinde oturacağız. Ayrıca onların hakimiyetleri altında bulunan Kuca, Beşbalık Ta-tan gibi beş kabilenen yerlerini elde edeceğiz."

altındaki boylarla harekete geçerek Üge Kagan'a baskın düzenlediler. Çarpışmalar sırasında yaralanan Üge, T'ai-ho prensesi ve diğer ağırlıklarını savaş meydanında bırakarak Hei-ch'e-tzu (Kara Arabalı Oğulları) kabilesinin yanına sığındı. Çinli prenses de kendi ülkesine teslim edildi.

843 senesinin başlarında Kırgızlar, Chu-wu-he-suo başkanlığında bir elçilik heyetini daha T'ang hanedanına yollayarak yeni kurdukları devletin tanınmasını istediler.⁷³ Adı geçen elçi üç sene sonra T'ang hanedanı başkentine varabildi. İmparator onun gelişinden çok memnun olmuştu. Hemen teşrifat işlerinden sorumlu vezir Chao Fan'a Kırgız ülkesine gitmesini emrettiği gibi, Li Te-yü'ye Kırgızlar hakkında teferruatlı bir rapor hazırlamasını emretti. Chao Fan'ın götürmesi için imparator tarafından Li Te-yü'e bir ferman hazırlatıldı. Fermanda imparator Kırgız kaganının sağlık başarı ve mutluluk içinde olmasını diliyor ve sonra, onun başarılarının ününün Çin sarayının kapılarına kadar ulaştığını belirtiyor, arkasından Kırgız kaganının cesaretini, aklını kabiliyetini övüyordu. Bundan sonra tarihin derinliklerinden o vakte kadar meydana gelen Kırgız-Çin ilişkilerini açıklayarak, bütün yabancı kavimlerin Çin'e tabî olduğu zamanları vurguluyordu. Sonra kendi tahta çıkışından ve Kırgızlarla eski münasebetleri devam ettirmek istediğinden bahisle Uygurların, 742 senesinden sonra aralarını ayırdığını söylüyordu. Uygurların Çin'e çok zarar verdiğini fakat, T'ang hanedanına en sıkışık anlarında yardım ettiğini (Çin'deki isyanların bastırılması sırasında) ifade ederek şimdi Çin'in sınırlarında sığıntı olarak yaşadıklarını vurguluyordu. Kırgızlar tarafından mağlup edilince Çin'e yaklaştıklarını fakat onların yardımlarına rağmen Çin sınırlarını sık sık taciz ettiklerini ve ani baskınlar düzenlediklerini ve bu yüzden Liou Mien adlı kumandanın onlara baskın yapıp Kırgızların sorduğu T'ai-ho prensesi kurtardığını ve Uygurların dağıldığını bildiriyordu. Bundan sonra Kırgızları, mağlup Üge Kagan'ın sığındığı Hei-ch'e-tzu kabilesine karşı hücumu davet ediyor, bu şekilde iki ülkenin arasının dost olabileceğini ve barış içinde yaşayacaklarını açıklıyordu.⁷⁴ Bu yılın haziran ayında ise Wen-wu-ho adlı Kırgız elçisi Çin sarayına gelmiş, imparatorun eğer Uygurlar ile Hei-ch'e-tzu'lara saldırırlarsa kaganlıklarının tanınacağı konusunda bir cevap almışlardı.⁷⁵ Aynı yılın başında Çinli devlet adamı Chao Fan'ın imparatoruna sunduğu rapordan Uygurların An-hsi (Kuca) ve Beşbalık (Pei-t'ing)'a taarruz ettiklerini anlıyoruz.⁷⁶ Bunun üzerine Çin sarayında uzun tartışmalar yapıldı. Neticede Kırgızlara sefer düzenlenmemesine karar verildi (Çinliler çekiniyor).⁷⁷ Çin imparatoru onların bu isteğine başka bir istekle cevap verdi. Onların isteği Kırgızların, Çin adına Üge Kagan'ın sığındığı Hei-ch'e-tzu kabilesine hücum etmeleri idi. Birkaç ay sonra Kırgızlar aynı teklifte bulduklarında Çin imparatoru aynı cevabı verdi ve ancak, onların cezalandırılması karşılığında Kırgız Kaganlığını tanıyacağını bildirdi. Kırgızların Çin'in karşı teklifini uzun süre kabul etmediği anlaşılıyor.

844 yılın martında nihayet Çinliler, Kırgızlarla, Uygurlar ve Hei-ch'e-tzu kabilesini cezalandırma konusunda bir anlaşma yapabildiler. Kırgızların elçi Tirek İnanç (Ti-te i-ssu-nan-chu) iki beyaz atla ve mektupla T'ang sarayına gelmişti. Elçiye son derece hürmetle muamele edilmiş şerefine eğlenceler düzenlenmişti.⁷⁸ Yapılan anlaşmaya göre o yılın sonbaharında Kırgızlar, hücumu geçecekler, Çin orduları ise You-chou, T'ai-yüan, Chen-wu, T'ien-te bölgelerinin birlikleri halinde hareket edip önemli geçitler üzerinde onları bekleyeceklerdi. Neticede Uygurlar ve Hei-ch'e-tzu'ların etrafa dağılan insanlarını yakalayacaklardı. Kırgız kaganı A-je sonbaharda atların güçlenmesi fırsat bilerek Uygurlar ve Hei-ch'e-tzu kabilesine saldıracağını, bunun için Çin imparatorundan sefer tarihinin kendisine bildirilmesini istedi. Bir yıl sonra Kırgız Kaganına Tsung-ying hsiung-wu ch'eng-ming Kagan unvanını vermek üzere bir elçiye göndereceği sırada Çin imparatorunun kendisi yani Wu-tsung öldü. 845 yılının nisan ayında Li Shih adlı bir elçi Kırgızlara doğru yola çıkmak üzere hazırlatılmıştı. Yeni imparator Hsüan-tsung, kuzey komşularına karşı

⁷³ CTS 18A; HTS 217B, s. 6150. Bu arada HTS göst.yer de Chu-wu'nun kabile adı (soyadı), He-su'nun ise He-cesur, Suo'nun -sol olduğu şeklinde ve tam olarak çok cesur ve sol tarafından ok atan bir şahsiyet şeklinde enteresan bir açıklama vardır.

⁷⁴ Bu konuda bkz. Tsai Wen-shen, 155-159; TCTC 247.

⁷⁵ TCTC 247.

⁷⁶ TFYK 994, 1b.

⁷⁷ TCTC 247 ve de Tsai Wen-shen, 148-150, 152-153.

⁷⁸ TFYK 980, 19b; Tsai Wen-shen, s. 164-172; TCTC 247; CTS 18B; HTS 217B, s. 6150.

aynı politikayı devam ettirmek niyetinde idi.⁷⁹ Aslında imparator öldükten sonra Kırgızların kagan olarak tanındığı belgeyi götürecek olan elçi Li Shih, Kırgızların çok uzakta olduğunu, artık Çin'le baş edemeyeceklerini ileri sürerek yeni imparatorun vazgeçmesini sağladı (846).⁸⁰ Ancak, 847 yılında Li Ye başkanlığında bir elçilik heyeti Kırgızların yanına giderek kaganlarına Ying-wu ch'eng-ming Kagan unvanını tevcih etti.⁸¹

Bu arada Hei-ch'e-tzu kabilesine kaçan Üge Kagan, maiyetinin iyice azalması sebebiyle bundan sonra varlık gösteremedi. Etrafındaki insanların sayısı üç bine kadar düşmüştü. Kendi veziri İ-yin Çor tarafından Chin-shan (Altay Dağları)'da öldürüldü. Yerine kardeşi O-nie Tegin geçtiğinde artık Uygurların bu kısmı Moğol Hsi kabilesine bağlanmıştı. Çinliler Uygurların peşini bırakmıyordu. Nitekim 847 yılında Chang Chung-wu adlı kumandanı göndererek, Moğol Hsi'leri ağır bir bozguna uğrattılar. Açıkta kalan Uygurlar bu sefer beş yüz kişi halinde başka bir Moğol grubu olan Shih-wei'lere sığındılar. Çinliler, Shih-wei'lere de baskı yapınca O-nie Tegin, neticede karısı Ko-lu ve oğlu Tu-ssu Tegin ile dokuz kişi ile birlikte batıya doğru kaçtı. Arta kalan Uygurlar yedi kola ayrılarak Shih-wei'ler tarafından idare altına alınmıştı. Bu arada Kırgızlar kendi başbakanları Apa'yı 70 bin kişilik kuvvetle Shih-wei'lerin üzerine yolladı. Shih-wei'ler yenildi ve Uygurlar, Kırgızlar tarafından alınıp Gobi Çölünün kuzey taraflarına götürüldüler. Dağlara ve ormanlara kaçan Uygurlar ise Doğu Türkistan istikametinde ilerleyip Kuca civarındaki Uygurları idare eden Menlig Tegin'e bağlandılar.⁸²

863 yılında Ağustos ayında Kırgızlar, Ho-i-nan-chih (Alp İnanç) adlı bir devlet adamlarını göndererek dediler ki:” Bize klasik kitaplar hediye etmenizi istiyoruz. Ayrıca her sene elçi göndererek Çin'i gezmek ve Çin takvimini öğrenmek isteriz. Bundan başka An-hsi bölgesinden itibaren bütün toprakları Çin hakimiyetine döndürmek için Uygurlara taaruz ederek onları cezalandırmamızı kabul etmenizi dileriz”. Fakat, imparator bunu kabul etmedi.⁸³

866 yılının sonunda Kırgızlar, İ-chih-lien-chih adlı bir elçi göndererek “biz değerli atlarımızı göndererek elçinizi karşılayacağız. Ayrıca Çin takvimi göndermenizi istiyoruz” dediler.⁸⁴ 860-873 yılları arasında Kırgızlar Çin'e üç defa elçi göndermişler ve hediye sunmuşlardı. Fakat, en sonuna kadar Uygurları kendi idareleri altına alamadılar. Bu vakitten sonra hediye vermek, karşılığında unvan almak gibi konuları Çin tarihçi memurlar bir daha yazmadılar.⁸⁵

Buraya kadar bahsettiğimiz Çin kaynaklarının dışında Türkçe yazılı kitabelerde de Kırgız adı defalarca kaydedilmiştir.⁸⁶ İleriş Kagan'ın 692 yılında ölümünden sonra yerine geçen kardeşi Kapgan devletini her alanda güçlendirmeye başlamıştı. Tonyukuk kitabesinden anladığımız kadarıyla Çinliler, On-ok ve Kırgızlarla anlaştılar. On-ok ve Kırgızlar Altay dağlarında oturacaklar, Çinlilerle anlaşıp Gök-Türk kaganı Kapgan'a saldıracaklardı. Ancak, Kapgan ve Tonyukuk idarelerindeki Gök-Türk ordusu 696-697 kışında Kögmen Dağlarını aşarak, Yenisey Nehri kollarından Anı Irmağı kıyısında Kırgızları çok ağır bir bozguna uğrattı. Kırgızların hanı dahi orada öldürülmüştü.⁸⁷ Ölen Kırgız kaganına atfen 716 yılında Kapgan Kagan, Bayırku'lar tarafından öldürüldüğü zaman yeni kagan Bilge tarafından onun adına balbal dikildi.⁸⁸

Kırgızlar, 708 yılında Çin'deki T'ang imparatorluğu ile temasa geçmişlerdi. Bunun neticesinde isyan etmiş olmalı ki; 710 yılında Bilge ve Kül Tegin kardeşler tarafından yeniden mağlup edildiler.⁸⁹ 731 yılında Kül Tegin öldüğü zaman cenazesine Kırgızlardan İnançu Çor gelmişti.⁹⁰

⁷⁹ HTS 217B, 6150; TCTC 248.

⁸⁰ HTS 217B, s. 6150; TCTC 248.

⁸¹ TFKYK 965, 15a; TCTC 248; CTS 18B; HTS 217, s. 6150.

⁸² CTS 195A ; TCTC 248 ; HTS 217B, s. 6150.

⁸³ TCTC 250.

⁸⁴ TCTC 250.

⁸⁵ HTS 217B, s. 6150, 6151.

⁸⁶ KT, D, 4, 14, 15, 17, 18, 21, 24, 25, 36, K, 13; BK, D, 5, 12, 15, 17, 20, 26; T, I, 2, 4, 5, 6, Suci 1-11; Şine Usu 10.

⁸⁷ KT, D, 17-18; BK, D, 15, 17; T, I, 3, 4, 6, 5.

⁸⁸ KT, D, 25; BK, D, 20.

⁸⁹ KT, D, 35, 36; BK, D, 26, 27. Ayrıca bkz. R.Giraud, *L'empire Des Turcs Celestes*, Paris 1960, s. 175; L. Bazin, aynı eser, s. 226.

⁹⁰ KT, K, 13.

Gök-Türk Devleti yıkılıp yerini Uygurlara bırakınca ilk kagan Bayan Çor (745-759) devletin birliğini sağlamak amacıyla Kırgızlarla savaşmıştı.⁹¹ 779 yılından önce Böğü Kagan tarafından mağlup edilen Kırgızlar, onu öldürüp yerine geçen Tun Baga Tarkan (779-789)'dan da ağır bir darbe yediler.⁹²

800'lü yılların başında Kırgızların yine Uygurlarla savaşıp yenildiklerini görüyoruz. Uygurlardan Kutlug Bilge Kagan, Kırgızlar üzerine çıktığı seferde, onların reisini öldürdüğü gibi çok sayıda at ve sığır ele geçirmişti. Ayrıca Kırgızların Orta Asya'daki diğer boy ve şehirlerle yaptığı demir ticareti Uygurların eline geçti.⁹³

İslâm kaynaklarında Kırgızlar hakkında çok az malumat vardır. Sadece Yenisey nehrinin doğduğu kollardan söz ederler. İki yılda bir Maverâünnehr'e Kırgız ülkesinden kervan gelirmiş. Gelen mallar değerli kürkler, misk ve özellikle ok yapımında kullanılan ağaçlar (kayın) ve benzeri idi. Oradan Kırgız ülkesine başta dokuma ürünleri ve bir çok ticaret malı giderdi. Kırgız kaganı Kemcikeş adlı şehirde otururdu. Bundan başka şehirleri yoktu. Ölülerini yakan tek Türk kavmi olarak gösterilirler, çadırlarda keçeden kulübelerde otururlar, öldürücü oyunludurlar, ateşe taparlar. Onlara bağlı Furî isimli bir kabile vardı. Kırgız Hakan'ının oturduğu Kemekâs kasabası bulunuyordu. Küseym adlı bir Kırgız boyu daha vardı. Kürk misk ve hutüvv (boynuz) elde emek için avlanırlardı.⁹⁴

DLT'de de Kırgızların Türklerden bir cins olduğu vurgulanmıştır.⁹⁵

Kırgızların en kuvvetli olduğu zamanda seksen bin iyi yetişmiş asker çıkarabildiklerini öğreniyoruz.⁹⁶ O sırada doğularında Kurikan'lar, güneylerinde Tibetliler, güney batılarında ise Karluklar bulunuyordu. Gelenekleri büyük oranda Gök-Türklerle aynı idi.⁹⁷

Kırgızların yaşadığı topraklar yazın çok sulu, rutubetli, bataklık idi. Kışın kar yığılırdı; yani çok yağardı. İnsanların hepsi uzun boylu ve iri yarıdır. Kızıl Saçlı, açık tenli yeşil gözlüdürler. Siyah saçlılara şanssız derlerdi. Kadın çok erkek az idi. Değerli taşlardan dizili küpeler takarlar, geleneklerine sıkı sıkıya geleneklerine bağlıdırlar. Erkekler ellerine kadımlar boyunlarına dövme yaparlardı. Eğlence ve şehvete düşkündürler.

Yıl başına Mao-shih (baş) ay derler ki, üç ay bir zaman birimi (mevsim) oluşturur. 12 ay bir yıl olur. Söz gelimi bir yıla kaplan derler. İklimleri çok soğuktur. Büyük ırmakların yarısı dahi donar. Darı buğday ve benzerlerini ekerler. Ezme suretiyle un yaparlar. Üçüncü ayda ekip, dokuzuncu ayda toplarlar. Yemek ve içki yaparlar. Ayrıca sebze ve meyvaları yoktur. Atları kuvvetli ve iridir. Mükemmel savaşanlar at başı (reis) olurlar. Develeri, sığırları koyunları çokça vardır. Zengin çiftçilerde birkaç bin hayvan olabilir.

Yabani hayvan olarak vahşi at, Ku-t'u⁹⁸, sarı koyun, koç, kara kuyruk, geyik bulunur ki, kara kuyruklar ala geyiklere benzer ve kuyrukları daha büyük ve siyahtır. Balık olarak yedi-sekiz kadem (ayak) uzunluğunda Mie vardır. Mo-ken'ların ise kemikleri (kılıç) yoktur ve ağızları çenelelerinin altında bulunur.

Kuş olarak kartal, yabanî ördek, saksığan ve yabanî kaz vardır. Ağaç olarak, çam, kayın ağacı, kara ağaç, söğüt ve P'u çamı bulunmaktadır. Öyle yüksektirler ki; ok atılsa tepesine ulaşmaz. En çok kayın ağacı bulunur.

Maden olarak altın demir ve kalay çıkmaktadır. Her yağmurdan sonra demir elde edilir. Chia-sha adlı iyi cins demirden keskin silahlar yapılırlar ve bunlar Gök-Türklerle ulaştırılırdı.

Silah olarak okları, yayları ve sancakları (mızrakları) bulunmaktadır. Süvarileri kendilerine ağaçtan kalkan yapıp, ayak ve bacaklarını korurlar. Bir de omuzlarına koydukları yuvarlak kalkanları imâl ederler ve bu şekilde kendilerini mızraklardan korurlar.

⁹¹ Şine Usu, doğu,10; ayrıca bkz. Ögel, Şine Usu Yazıtının tarihi Önemi, *Bellekten*, sayı 59, 1951, s. 361-379; G. Çandarlıoğlu, *Ötüken Bölgesindeki Büyük Uygur Kağanlığı* (İ.Ü. yayınlanmamış doç. tezi) İstanbul 1972, s. 26.

⁹² Suci, 1-11.

⁹³ Orkun, s.234 vd.; Çandarlıoğlu, aynı eser, s. 126.

⁹⁴ *Hudud'ül-Alem*, s. 96-97; Gerdizi, *Zeynü'l ahbar*; s.260-261; Avfi, *Camii ül Hikâyât*, s. 488'tan Şeşen, 63, 64, 75, 91.

⁹⁵ DLT, I, 381; Şeşen, s. 28.

⁹⁶ TT 200.

⁹⁷ TT aynı yer; TPHYC 199, s. 727.

⁹⁸ Yaban sığırını olabilir.

Onların reislerinin unvanı A-je idi. Bundan dolayı A-je soyadını taşıdıkları bilinmektedir. Bir sancak dikerek etrafında toplanırlar ve kızıl renge değer verirlerdi. Diğerleri ise kendi kabilelerine göre unvan almışlardı. Elbiseleri değerli samur ve kunduzdandır. A-je, kışın samurdan yazın altından başlık takar. Ucu sivri süslü altı tarafı bükülmüştür.

Halkın (maiyetinin) hepsi beyaz keçeden başlık takarlar, yanlarında bıçak ve bileği taşı taşımayı severlerdi. Milletin giydiği elbise deridendir. Başlık takmazlar, kadınların elbiseleri yün ve ipekten imâl edilir. Elbiselerde kullanılan ipek, Beşbalık, Fergana ve İran'dan getirilirdi. A-je, Yeşil Dağ (Ch'ing-shan)da konaklar. Etrafında duvar yerine çit vardır. Keçeler birleştirilmek suretiyle yapılan Mi-t'e Ch'ih-t'o adlı çadırı vardır. Kabile reisleri küçük çadırlarda otururlar. Askerler vazifeye çağrıldığında hepsi harekete geçerler. Samur ve yeşil fare kürkünü vergi olarak sunarlardı.

Devlet yönetiminde Kırgız hükümdarından başka altı makam vardır. Bunlar, başbakan (hsin-hsiang), tudun (T'u-tu), ch'ang-shih (sivil memur), general (chiang-chün), takan (Ta-kan) gibi altı makam bulunuyordu. Yedi başbakan, üç tudun, on subayın hepsi askeri makamdırlar. Aynı zamanda, on beş yüksek memur bulunur. General ve tarkan olarak kimse tayin olunmamıştı. Kabilelerin hepsi at kımızı ile et yerler. Sadece A-je etli pide gibi bir şey yerd.

Musıkî aleti olarak, flüt, davul, pipa, Tatar pipası, düdük, plaka ve ziller vardır.

Oyun olarak deve ve arslan oyunları, at oyunları ve ip oyunları bulunuyordu. Zamana bakmadan ruhlar arasında sadece otlara sulara kurban sunarlar. Sihirbazlarına kam derler. Evlenirken at ve koyun başlık parası olarak verilir. Zenginleri yüz veya bin koyun ile at verirler. Biri ölünce yüzlerini kesmezler. Sonra ceset yakılır, külleri ve kemikleri bir yıl sonra toprağa gömülür. Gömme işlemi sırasında yine ağlaşırlar. Kışın ağaç kabuğundan örtülü evlerde otururlar.

Onların yazı dilleri tamamen Uygurlarla aynıdır. Kanunları çok serttir. Savaştan kaçanlar, memuriyetlerini iyi yapamayanlar, vatana ihanet edenler, hırsızlık yapanlar gibi suçların cezası başı uçurulmak suretiyle yerine getirilir. Hırsızlık yapanlar gibi suçların cezası başı uçurulmak suretiyle yerine getirilir. Hırsızlık yapan çocuğun başı babasının boynuna asılır ve ölünceye kadar bunu taşırdı.

Kırgızların başbuğu A-je'nin merkezinden Uygurların merkezine deve ile kırk günde gidilebilirdi. Oraya giden elçiler, T'ien-te bölgesinden geçerek batıya (sağa) iki yüz li gittikleri zaman Batı Shou-chiang-ch'eng adlı şehre varırlardı. Buradan kuzeye üç li gidildiğinde P'i-t'i-ch'üan adlı pınara varılır. Pınarın kuzey batısından Uygur merkezine bin beş yüz li mesafe bulunmaktadır. Burada doğuya ve batıya giden iki yol vardır. Pınarın kuzeyinden giden yol doğu yoludur. Uygur merkezinin kuzeyine altı yüz li gidildiğinde Hsüe-e adlı nehre ulaşılır. Nehrin kuzey doğusunda Hsüe-shan (kar dağı) vardır. Orada su ve pınarlar çoktur. Ch'ing (yeşil) dağının doğusunda Chien (Kem) nehri bulunmaktadır. Nehir tamamen kuzey-doğu istikametinde akar. Doğuya gidildiğinde Po-ma T'u-chüe (Gök-Türklerin)'lerin topraklarına varılır ki; onlar Tu-po, Mie-lie-ko, Wo-chih olmak üzere üç boydurlar. Onların da reislerine erkin denir. Kayın ağacı kabuğundan odalarını örterler. Büyük bir kısmı attan çok iyi anlar. Tahtadan yapılmış at üzerinde hızlı giderler. Bir ayağını tahta üstüne koyup koltuk değneğine dayanarak yüz adım giderler. Onlar geceleri yağma yaparlar, gündüzleri dağılırlar. Kırgız ülkesi onları itaat altına aldı. Kırgızlar eskiden çok kuvvetli bir devlet idiler. Toprakları Gök-Türklerinki kadar vardı. Gök-Türkler kızlarını onların reisleriyle evlendirdiler. Onların ülkesinin doğusu Kurıkan, güneyleri Tu-fan (Tibet), güney-batıları Karluklara kadar dayanıyordu.

Başlangıçta Sir Tarduşlara tabî idiler. Sir Tarduşlar bir ilteber vasıtasıyla onların ülkesini idare etti. Onlar şeflerinden Ch'i-hsi-pei, Chü-sha-p'o-pei ve A-mi-pei adlarını taşıyan üç kişi tarafından beraberce idare ediliyorlardı. Onların ülkesi o zamana kadar Çin ile temasa geçmeye hiç teşebbüs etmemişti.⁹⁹

Kimekler:

Kimeklerin ortaya çıkışı 656 yılına bağlanabilir. Onların idarecisi Şad Tütik unvanı taşıyordu.¹⁰⁰ 840'ta Uygur Kağanlığı yıkılınca Eynür, Bayandur, Tatar gibi boylar Kimeklere katıldı.

⁹⁹ Kırgızların kültürü hakkında en teferruatlı bilgi WHTK 2724a,b,c,2725a'da bulunmaktadır.

¹⁰⁰ *Qazaqstan Tarihi*, s. 322.

Bundan sonra Kimek idarecisine Baygu (Yabgu) denmeye başladı.¹⁰¹ X. ve XI. asırlara ait bir eserden faydalanan İdrisî bu sefer onların hükümdarını Canaq İbn Hakan el-Kimekî diye bildirmektedir. Ebu Dülef'in kaydına göre ise onlarda kamış yetişiyordu ve onunla yazıyorlardı.¹⁰² İrtiş ve Tarbagatay'da IX-X. asırlara ait ele geçen taş aynaların üzerinde eski Türk yazıları vardır.¹⁰³

Kimeklerin yurtları Yukarı İrtiş boylarıdır. Kimek adının İki İmek (İki Yimek)'ten geldiği şeklindeki fikir ilim aleminde kabul edilmektedir.¹⁰⁴ Gök-Türkler ve Uygurlar zamanındaki Çik'lerin devamı da sanılmaktadır.¹⁰⁵ Kimek ülkesinin doğusunda Kırgızların bir kolu yaşıyordu. Güneyinde Artuş ve Etil nehirleri, batısında Kıpçakların bir kısmı, kuzeyinde ise gayr-i meskun sahanın bir kısmı bulunuyordu.¹⁰⁶

Kimeklerin bazı alt kabilelere ayrıldıkları anlaşılmaktadır. Mesela Gerdizî, Kimekleri yedi boy halinde göstermektedir. Bu boyların adları İmi, İmâk, Tatar, Balandur, Hıpçak, Ankaş ve Eclâd idi.¹⁰⁷ Ayrıca İmi boyunun Bayavut adlı bir küçük kabilesi vardı ki; bu kabile daha sonra Moğollar arasında görülecektir.¹⁰⁸ Ancak, Hudud'ül Alem'de Kimeklerin 11 boy halinde yaşadıkları belirtilmiştir.¹⁰⁹ Fakat, boyların hepsinin adı yazılmamıştır. Sadece Hıpçak (Ifçak), Karkara, Han, Yagsun ve Yâsû gibi boyların adlarından bahsedilmektedir. Bu eserde Kimeklerin Yemekkiye adlı şehirlerinin olduğu kayıtlı ise de diğer kaynaklarca bu bilgi teyid edilmemiş (Taraz'dan bu şehre sekensen günde gidilmiş), aksine köylerinin dahi olmadığından bahsedilmiştir.¹¹⁰

Kimeklerin yazın süt içtikleri kışın kurutulmuş et (kak) yedikleri bildirilmektedir. Yine *Hudud'ül Alem*'de onların hükümdarının hakan unvanı taşıdığı söylene¹¹¹ de *Mücmelüt-tevarih*'e göre reisleri Tutug unvanı taşıyordu.¹¹²

Samur, kunduz, kakım ve tilki kürkleri önemli servetlerini teşkil eden Kimekler özellikle kışın bu hayvanları avlardı. Maveraünnehirli tacirler Kimek ve Kırgızlara giderler, onlardan değerli kürkler satın alırlardı.¹¹³

916 yılında Çin'in kuzeyinde Liao (Karahıtay) devleti kurulunca kuzey batı Çin yani Ordos'taki Kunlar (sarılar) Tarbagatay havalisine gelip Kimekleri batıya ittiler ve daha sonra onlarla karıştılar.¹¹⁴

XI. yüzyılda Kimek adının yerini Kıpçak ve Yimek almıştır. Bu asırda Yimekler hala İrtiş civarında oturuyorlardı. İrtiş Irmağı, Kimeklere göre kutsal idi.¹¹⁵ Hatta Gerdizî'ye göre ilâh idi.

XII. yüzyılda bilhassa Bayavutlar olmak üzere Yemekler, Harezmsah ordusunda yer aldılar.¹¹⁶

Diğer taraftan Yimâk (Kimâk) Türklerden bir sınıf olup, Kıpçaklara mensup idiler.¹¹⁷

Kuei-kuo:

Haklarında fazla bilgi bulunmayan ve her hangi bir siyasi olaya ya da savaşa karıştıkları görülmemeyen Kuei-kuo'ların haklarında bilgi oldukça azdır. Yine de aşağıdaki gibi bir değerlendirme yapmak mümkündür.

¹⁰¹ Gerdizî, *Zeyn'ül-ahbar*'dan naklen, Şeşen, s. 73.

¹⁰² R. Şeşen, *İbn Fazlan Seyahatname*, s.90,91.

¹⁰³ Arslonva F.H.-Klaştorny S.G., "Runičeskaya nadpis na zerkale iz verhnego priirtışya", *Tyurkologičeskii Sbornik*, 1972, Moskova 1973, s. 306-315.

¹⁰⁴ J.Marquart, *Über das volkstum Der Komanen*, Berlin 1914; A.N.Kurat, *Peçenek Tarihi*, İstanbul s. 191.

¹⁰⁵ Bilge, D,26;Şine Usu, D,7,11; Kafesoğlu, s. 177.

¹⁰⁶ Şeşen, s. 66; Ahincanov, Qıpçaki, s. 154 vd.

¹⁰⁷ Gerdizî'den naklen, Şeşen, s. 73; ayrıca F.Sümer, Kimek Mad., *İA*, VI, s. 809-810; E.Buharalı, Kimek Hakanlığı, *Tarihte Türk Devletleri*, I, Ankara 1987, s. 263.

¹⁰⁸ *Moğolların Gizli Tarihi*, s. 54, 55, 143.

¹⁰⁹ *Hudud'ül Alem*, s. 100.

¹¹⁰ Mervezî'den naklen Sümer, s. 42; Şeşen, *İbn Fazlan*, s. 104-105.

¹¹¹ *Hudud'ül-alem*, s. 100; Şeşen, s. 67.

¹¹² *Mücmelüt-Tevarih*'ten Buharalı, aynı eser, s. 264.

¹¹³ Mervezî,'den Şeşen, aynı eser, s. 104.

¹¹⁴ V.Minorsky, *Sharaf al-zaman Tahir Marvazî on China, The Turks and İndia*, London 1942, s. 18; P.B:Golden, s. 279; G. Çandarlıoğlu, *Sarı Uygurlar ve Kansu Bölgesi Kabileleri*, Tai-pei 1967, s. 43.

¹¹⁵ DLT,I, s. 325.

¹¹⁶ Kafesoğlu, *Harezmsahlar Devleti*, s.40,131; Köprülü, *Harizmşahlar*, *İA*,V/1, s. 265-296.

¹¹⁷ DLT,III, s. 29; Şeşen, s. 28.

Kuei-kuo, Po-ma'ların (Benekli Atlıların) batısında altmış günlük yoldadır. O ülkenin insanları gece vücutlarını gizleyerek seyahat ederler. Geyik derisinden elbise giyerler. Gözleri kulakları, burunları Çinlilerle aynıdır. Ağızları boyunlarındadır. Yukarıdan aletler kullanarak birbirlerini beslerler. Topraklarında darı pirinç yoktur. Yalnız domuz, geyik ve yılan vardır. Güneylerinde Po-ma'ların ülkesine otuz günlük, Türgişlerin ülkesine yirmi günlük mesafedirler.¹¹⁸

Kurikan :

Kurikan'ların (Ku-li-kan) Baykal Gölünün (Han-hai) kuzeyinde oturdukları ifade edilirken¹¹⁹ bazı kaynaklar tarafından Uygurların ve Baykal'ın kuzeyine işaret edilmiştir.¹²⁰ Beş bin yetmiş asker çıkaracak kadar güçleri vardır.¹²¹ Sadece bir kaynaktaki ise iki erkinlik halinde bir arada oturdukları kaydedilmiştir.¹²² Topraklarında çok zambak soğanı (lily-bulb) bulunmaktadır. Çok güzel at yetiştirirlerdi. Başları develerinkine benzer, kasları kemikleri çok iri, kuvvetli idi ve gün içinde bir kaç yüz li hızla koşabilirler.

Onların toprakları denize mesafelidir. Başkente en uzak olanlar onlardır. Ayrıca kuzeye gittikçe gece uzun veya kısa olur. Gündüz koyun omuzuna girer gibi olur. Sıcakta doğu tarafı parlak kalır yani güneş çıktığı yerdedir.

647 yılında Çin sarayına elçi gönderdi ve güzel atlardan on tane sundu.¹²³

Onun elçisine çok iyi muamelede bulunuldu. Onların on değişik isimleri vardı ki, imparatorun ilgisini çekti. Hepsisi güzel isimlerdi. Sıçrayan kırağ (kar) beyazı, Beyaz kar mavimsi atı, Donmuş çiğli at, asılı ışık at, Uçan renkli bulut Sarımsı at, elektrik akım kızılı, akan altın atı, Yükselen efsanevi hayvan kahve rengi (mor), Hızla giden gökkuşağı.¹²⁴

Bundan sonra Çin'deki T'ang imparatorluğunun idaresi altında yaşayan Kurikanlar 662 yılında Hsüan-chou ile Yü-wu chou olarak iki eyaletle Han-hai (Baykal Gölü) askeri valiliğine dahil edildiler. 694 yılında tekrar Çin sarayına geldiler.¹²⁵

Kurikanlar, herhalde Baykal Gölünün kuzeyinde çok uzakta olduklarından dolayı kaynaklarda fazla yer almamışlardır. Ancak, 572'de Mukan Kagan'ın cenazesine onlar da elçi göndererek taziyetlerini sundular. Orhun Yazıtlarında bu konu anlatılırken Üç Kurikan ifadesinin kullanılması bize o sırada onların üç ayrı kabile halinde yaşadıkları fikrini vermektedir.¹²⁶

Ku-mo-nien:

K'u-mo-nien'lere Tou-liou (lu) boyundan kuzeye sekiz gün yürünmek suretiyle varılır. K'e-shih-yen boyu, Po-ma, K'u-mo beraber aynı yerdedir. Sığır ve koyun gibi sürü hayvanlarından yoktur. Evlenme gelenekleri Gök-Türklerle aynıdır. Topraklarında çok çam (sun-hua) vardır. Her yıl samur, fare derisinden kürk getirirler. Yeşil ve beyaz derisi olanlar reis seçilirler.¹²⁷

Po-ma'lar (Alaca Atlılar):

Türkçe karşılığı "Alaca Atlılar" ya da "Benekli Atlılar" anlamına gelen Po-maların kaynaklarda bazen Pi-ts'u, bazen E-lo-chih şeklinde adlandırıldığı da bildirilmiştir.¹²⁸ Tam Gök-Türklerin kuzeyindedirler. Baykal Gölü'nün yakınında oturduklarına işaret edilirken Çin başkenti Ch'ang-an'a mesafeleri on dört bin li idi (yaklaşık 7 bin km). Bir kaynaktaki Kırgızların kuzeyinde oldukları kaydedilmiştir.¹²⁹ Onların bulunduğu yere Gök-Türklerin büyük beş boylarının bulunduğu yerden geçerek varılır.¹³⁰ Suları otları, takip ederler, çoğunlukla dağda oturmaktan hoşlanırlar. Otuz bin yetmiş asker çıkardıkları kaydından onların diğer boylara nazar çok kuvvetli oldukları

¹¹⁸ WHTK 2725c.

¹¹⁹ HTS 217B, s. 6144; WHTK 2724a.

¹²⁰ TT 108?; TPHYC 200, s. 748.

¹²¹ Asker sayısı TPHYC 200,748'de 4 bin 500 olarak belirtilmiştir.

¹²² TT 1080.

¹²³ TT 1080; TPHYC, s. 748.

¹²⁴ HTS 217B, s. 6144-45.

¹²⁵ HTS 217B, s. 6144, 6145; WHTK 2724a.

¹²⁶ KT,D4; BK, D5.

¹²⁷ WHTK 2725c.

¹²⁸ HTS 217B, s. 6146.

¹²⁹ TPHYC 200, 763.

¹³⁰ WHTK 2725b; TPHYC 200, 763; TT 1081.

sonucuna varıyoruz. Atlarının sayısı otuz bin baş idi. Ülkeleri erkin tarafından idare ediliyordu. Gök-Türklerden farklı değillerdi. Yayları, okları kılıçları ile müfreze oluştururlar. Gece bekçileri yada bir başka ifade ile muhafız kıtaları yoktur. Hediye bağışlamazlar. Topraklarında genellikle kar yığılır. Ağaç kesilmez. At ile tarlaları sürerler. Atların rengi alacalı olduğu için bu sebeple ülkenin ismi olmuştur. Atları iyi değildir, ama sütünden kıymız yaparlar.

Kuzeylerinde en uçta deniz vardır ifadesinden Sibirya'nın derinliklerine doğru uzandıklarını anlamak mümkündür.

Her ne kadar at ve sığırlardan binek hayvanı olarak faydalanıyorlarsa da etinden ve sütünden de yararlanırlar.

Kırgızlarla sürekli mücadele ederler ve iyi savaşır. İnsanlarının görüntüsü Kırgızlar gibidir. Fakat, dilleri tamamen aynı değildir. Hepsini saçlarını uzatırlar. Huş ağacının kabuğundan şapka yaparlar.

Ağacı kullanma suretiyle gövde yaparlar. Huş ağacı ile örterek oda yaparlar. Her birinin küçük reisleri vardır. Birbirlerine tabi olmazlar.¹³¹

T'ang hanedanıyla 650-656 yılları arasında temas kurdular ve vergi verdiler. Gök-Türkler, Po-ma'lara Ko-ts'e derler onların ülkesine Ko-ts'e ülkesi adını verirler. Onların toprakları doğudan batıya bir ayda güneyden kuzeye elli günde gidilir.¹³²

Pai-hsi (Beyaz Kaylar):

Pai-hsi'ler Hsien-pi'lerin eski topraklarında otururlar. Başkentten kuzey doğuya beş bin li uzaktadırlar. T'ung-lo ve P'u-ku'larla yan yanadırlar (bağlantılıdırlar). Sir Tarduşlardan sakınırlar (çekinirler). Bu yüzden Ao-chih Suyu ile Ling-hsing Dağında (saklanırlar) korunurlar.

Güneylerinde Ch'i-tan'lar, kuzeylerinde Wu-lo-hunlar, doğularında Mo-ho'ler, batılarında Bayırku'lar vardır. Toprakları kuzeyden güneye iki bin lidir. Dağın etrafında dönerler. On bin yetişmiş askerleri mevcuttur. Askerliği meslek edinmişlerdir. Kızıl deriden elbise yaparlar. Evli kadınları bakır bilezik takmaya önem verir. Oğulları çingirakları yakalarına asarlar.

Onların üç boyu vardır; birine Chü-yen, birine Wu-juo-mo (mei), birine Huang-shuei derler. Onların reisi Gök-Türk Hsie-li Kagan tarafından erkin yapıldı.

Chen-kuan saltanat devresinin ortasında tekrar saraya geldiler. Sonradan onun toprakları Chih-yen chou ilan edildiği için onların erkini askeri vali (Ts'e-shih) tayin edilerek onları idare etti.

Hsien-ch'ing saltanat devresinin beşinci yılında reisleri Li-han-chu, Chü-yen tu-tu'su tayin edildi. Han-chu ölünce kardeşi Ch'üe-tou o görevi devam ettirdi. Sonradan haber alınmadı.¹³³

To-lan-ke:

Bu boy 647 yılından önce tarihî kaynaklarda görülmez. Söz konusu tarihte Sir Tarduşların kurduğu siyasi gücün yıkılması üzerine ortaya çıktı. Tola Irmağının kenarında yaşıyorlardı. On bin iyi yetişmiş asker çıkarabiliyorlardı. Hiç bir zaman Çin ile temas kurmadıkları halde bahsettiğimiz tarihten sonra T'ang imparatorluğu tarafından tanındılar.

Onların idarecisi (erkin) Mo (bey?) Uygurlarla birlikte Çin sarayına gitmiştir. 650 yılından sonra Doğu Gök-Türk ülkesinde yapılan teşkilatlanmada Yen-jan Tao-tu-fu'luğu sınırları içinde yer aldılar. Onların reisinin unvanı sağ büyük generali idi. O ölünce Sai-fu, büyük ilteber unvanıyla askeri valiliği devam ettirdi.¹³⁴

Töles (682'den sonra):

II. Gök-Türk Devletinin kuruluşuna katılıp bağlananlar arasında da Töles adı geçmektedir. Buna göre Tölesler o zamanki merkezin doğusunda idiler.¹³⁵ Burada Töles adı yukarıda işaret edildiği gibi genel bir ad değil belirli bir kabilenin adı olarak düşünülmelidir. Bu yüzden ayrı başlık altına aldık. Bilge Kagan'ın idaresine göre II. Gök-Türk Devleti tam anlamıyla teşekkül

¹³¹ TT 200; TPHYC 200, s. 763; HTS 217B, s. 6146; WHTK 2725b.

¹³² TT 1081; WHTK 2725b; TPHYC 200, 763, 764; HTS 217B, s. 6146.

¹³³ TT 1081b; HTS 217B, s. 6145; WHTK 2699b.

¹³⁴ TT 1081a; WHTK 2699b; HTS 217B, s. 6142.

¹³⁵ BK, G, 13.

ettikten sonra Töles ve Tarduş halkları düzenlenmiş, yabgular onların üzerine idareci olarak gönderilmiştir.¹³⁶

Uygur Devletinin her alanda gerçek yükselticisi olan Bayan Çor, Şine Usu Yazıtında kendi ağzından hakim olduğu boyları sayarken Töleslerden başlamaktadır.¹³⁷

T'u-ju-ho'lar:

Tola Irmağı civarında yaşayan ve urug durumunda bulunan T'u-ju-ho'lar, yanlarında varlığını sürdüren diğer boylarla birlikte yirmi bin asker çıkarabiliyorlardı.¹³⁸

Tu-po'lar:

Tu-po'lara aynı zamanda Tu-p'o da derler. Onların toprakları kuzeyde Hsiao-hai ile, batıda Kırgızlar ile güneyde Uygurlar ile sınırlıdır. Üç boya ayrılmışlardır. Her biri kendini idare eder. Onların geleneğinde yıl zaman yoktur. Otları toplayıp kulübe yaparlar. Ziraati bilmezler. Topraklarında yüzlerce ot vardır. Bunların kökünü toplayarak yemek yaparlar. Kuş, balık yabani hayvan yakalayıp yiyecek yaparlar. Samur kürk ve gevik derisi elbiseleri vardır.

Yoksullar yakaladıkları kuşların tüyünü elbise yaparlar. Evlenirken zenginler at sunar. Fakirler ise gevik derisi ile ot kökü verirler.

Ölüleri ağaç kutu ile dağın içine ya da ağaçların üzerine koyarlar. Gömerken ağlayıp inerler, bu gelenekleri Gök-Türklerle aynıdır.

Cezalandırma yoktur. Mal çalanlar çaldıkları malın iki katını geri öderler. Chen-kuan saltanat devresinin yirmi birinci yılında (648) Kurikanların saraya gelmesi sebebiyle onlar da elçi gönderip, Çin ile ilişki kurdular.¹³⁹

Yü-che'lar:

Haklarında fazla bilgi olmayan Yü-che'ların, toprakları büyük değildi. Gelenekleri Bayırku'lara benziyordu. Az at ve koyuna sahip olup bölgelerinde çok samur ve fare vardır.¹⁴⁰

¹³⁶ BK, D, 12.

¹³⁷ Şine Usu, K, 1.

¹³⁸ PS 99 aynı yer; SS 84 aynı yer.

¹³⁹ TT 1081a; HTS 217B, s. 6144; WHTK 2699a.

¹⁴⁰ HTS 217B, s. 6146; TT 1081b; WHTK 2699c.

Atatürk'ün Müzik Anlayışı ve Yaşadığı Dönemde Türk Müziğindeki Değişim

Nuray TEZCAN*

Özet**

Cumhuriyetin ilan edildiği dönemde ülkemizde yaygın olan müziğin, çağdaş bir toplumu temsil etmediğine ve diğer birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da devrim yapılması gerektiğine inanan Atatürk, geleneksel Türk müziğine dayanan ve çok sesli Batı müziği teknikleriyle işlenmiş milli ve çağdaş bir Türk müziği anlayışının oluşturulmasını gerekli görüyordu. Atatürk bu amaçla, ülkemizdeki müzik hayatının geliştirilmesi için yurt dışından konusunda uzman müzik adamlarının davet edilmesi, müzik konusunda nitelikli bir eğitim için gerekli okulların açılması ve yetenekli öğrencilerin yurt dışına gönderilerek yetiştirilmesi konusunda direktifler vererek yapılan çalışmalarını yakından takip etmiştir. Bununla birlikte, yaşadığı dönemde yapılan bu çalışmalar ve yaşanan değişim, toplumun bazı kesimleri tarafından olumlu, bazı kesimleri tarafından da olumsuz karşılanmış ve buna bağlı olarak fikir ayrılıkları meydana gelmiştir. Ayrıca, yapılan çalışmaların topluma yeteri kadar aktarılabilmesi ve anlatılamaması da değişim sürecinin beklenen sonuçlara ulaşmasını engellemiştir. Yaşanan zorluklara rağmen, Atatürk'ün yaşadığı dönem, müzik alanında önemli çalışmaların yapıldığı ve değerli sanatçıların yetiştiği bir dönem olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, müzik, çağdaş Türk müziği, konservatuvar

The Musical Understanding Of Atatürk And The Change In Turkish Music At The Period That He Lived

Abstract

Atatürk, who believed that the music which was common in the ages that the republic has been declared was not representing a modern society and a revolution should have been made in the music as made in other areas, got sight of that it was a necessity to form a contemporary Turkish music which was based on traditional Turkish music and processed by polyphonic Western music. Therefore, in order to develop the musical mentality, he gave instructions to invite expert musicians from abroad, to open schools that would provide qualified education on music and to send talented students abroad for education and he followed up all the actions closely. All the activities done were concluded in a short time, the conservatoire was opened through the reports prepared by the musicians and lots of precious composers and performers were trained up. By time, these actions and changes were welcomed by some while unwelcomed by the others and this situation created conflicts. Furthermore, activities done couldn't cite to public sufficiently. Thus, it hadn't been reached expected results of change process. However, that situation created conflicts which interrupted the other actions that would be handled, the period of fifteen years after the declaration of republic was the period in which the basis of the contemporary Turkish music was formed and important musical activities were done.

Keywords: Atatürk, music, contemporary Turkish music, conservatoire

* Haliç Üniversitesi İşletme Fakültesi.

** Çalışmaya olan katkılarından dolayı Sayın Yrd. Doç. Dr. Çetin Körükçü'ye teşekkür ederim.

Giriş

Yirminci yüzyılın başında, uzun yıllar süren savaşların etkisi ve Avrupa'da yaşanan Sanayi Devrimi sonrasında meydana gelen değişime ayak uydurulamaması sonucu, ekonomisi çökmüş, iktidardaki hükümetlerin bilinçsiz ve teslimiyetçi yönetimi ile her alanda gücünü ve itibarını kaybetmiş olan Osmanlı Devleti'ne, Batılı ülkeler "hasta adam" gözüyle bakıyordu. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, Osmanlı Devleti'nin varlığı 1923 yılında fiilen ve resmen sona ererken, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti için tek bir hedef vardı: Her alanda gerçekleştirilecek devrimler ile batılı, çağdaş, laik ve her yönden bağımsız bir devlet olmak. Büyük bir değişim süreci gerektiren bu hedefe ulaşmak için esas kabul edilen Atatürk Devrimleri'nin temelinde ise çağdaşlaşma fikri yatıyordu. Toplumsal hayatın her kesiminde algılanabilmesi çaba gerektiren çağdaşlaşmanın gerekliliği ise aşağıdaki sözlerle özetlenebilir:

*"Çağdaşlaşma, kaynakları usçu (akılcı) bir biçimde kullanarak çağdaş bir toplum kurmayı amaç edinen bir eylemdir. Çağdaş toplum, teknoloji toplumsal dayanışma, kentleşme, okur-yazarlık, toplumsal hareketlilik ve ulusal kimlik bilinci gibi öğelerin yaygın olduğu bir toplum olarak tanımlanabilir. Günümüzde uygulaması nasıl olursa olsun çağdaşlaşmak istemeyen hemen hiçbir ülke yoktur ve bu amaçla başka ülkelerin başarılarından yararlanıp esinlenerek eski toplumlarını değiştirmek ve yenileşme özlemi dünyanın her köşesine yayılmış ve çağdaşlaşma devrimi başlamıştır."*¹ Bu noktadan hareketle, Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan süreçte, toplumsal hayatın her alanında görülen değişim, kültür ve sanat alanında da kendisini göstermiş ve çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti için müzik alanında da devrim yapılması ihtiyacı gündeme gelmiştir.

*"Bir milletin musiki zevki nazar-ı itibara alınmadıkça (önemsenmedikçe), onun yükseltilmesine imkan olmadığını Montesquieu'da okumuştum. Bu çok doğrudur ve işte bundan dolayı bu sanatın inkişaf ettirilmesine (geliştirilmesine) kendimi bağlı sayıyorum."*² diyen Atatürk, müzik alanında yapılan devrimlere öncülük ederek, yurt dışından konusunda uzman müzik adamlarının davet edilmesi, müzik konusunda nitelikli bir eğitim için gerekli okulların açılması ve yetenekli öğrencilerin yurt dışına gönderilerek yetiştirilmesi için direktif vermiş ve bu konuda yapılan çalışmalarını yakından takip etmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde Atatürk'ün Türk müziği hakkındaki görüşleri, ikinci bölümde ise yaşadığı dönemde meydana gelen değişim anlatılacaktır. Daha sonra, yaşanan değişim sürecinin toplum üzerindeki etkisi açıklanacak, son bölümde ise Atatürk'ün Türk müziğine olan yakınlığından bahsedilecektir.

Atatürk'ün Türk Müziği Hakkındaki Görüşleri

Atatürk, 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nu ziyaretinde, öğrencilerin "Hayatta musiki lazım mıdır?" sorusuna şu cevabı vermişti:

*"Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzu bahis olan hayat insan hayatı ise, musiki behemehal (mutlaka) vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru (sevinci) ve her şeyidir. Yalnız musiki-nin nev'i şayan-ı mütalaadır (türü üzerinde düşünülmelidir)."*³

Yüksek niteliklere sahip müziğin insan hayatındaki önemini yukarıdaki sözleriyle belirten Atatürk, bu konudaki çalışmalarını 1930'ların başlarında yoğunlaştırmıştır. 1934 yılında yaptığı bir konuşmada ise, bu alanda yapılacak değişimin zorunluluğu ve yeniliklere öncelik verilmesi gerektiğini şu sözleriyle vurgulamıştır.

"Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguların, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce,

¹ Suna Kili, *ATATÜRK DEVRİMİ: Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 10. Baskı, İstanbul, 2006, s. 95.

² Muammer Sun, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları, 1969, s. 24-25.

³ *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II*, 1906-1938, İkinci Baskı, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1959, s. 231.

genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselir, evrensel musikide yerini alabilir.⁴

Atatürk'ün konuşmasında geçen "son musiki kurallarına göre işlemek" sözü, yapılmak isteneni açık bir şekilde ifade etmektedir. "Çünkü bu söz birçok çalışma alanını içermektedir. İster armonize edilsin, ister yararlanılsın ve isterse gücün yettiğince soyutlansın. Kısacası; özgürce yaratılabilir ulusal öz içinde."⁵ Değişime kısıtlama getirmeyen ve taklitçiliğe özenmeyen bu düşünce doğrultusunda Atatürk, Türk müziğinin esas alınarak çok sesli Batı müziği teknikleriyle geliştirilmesini istiyordu. Atatürk'e göre: "Biz Garbinkini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim musikimiz de bütün dünyada hürmetle dinlenecek bir halde olmalıydı."⁶

Bazı kaynaklar, Atatürk'ün müzik anlayışı bakımından Ziya Gökalp'ten etkilendiğini belirtmektedir. Ziya Gökalp'e göre, yirminci yüzyılın başlarında memlekette üç türlü müzik vardı. Doğu müziği, batı müziği ve halk müziği. Farabi tarafından Bizans'tan alınan doğu müziği, ulusal müziğimiz değildi. Halk müziği ulusal kültürümüzün, Batı müziği de uygarlığımızın müziği olduğundan ikisi de bizler için yabancı değildir. Öyleyse "Milli müziğimiz memleketimizdeki halk müziği ile garp (batı) müziğinin imtizacından (kaynaşmasından) doğacaktır."⁷ Bu düşünce doğrultusunda Gökalp; halk müziğini batı müziğiyle birleştirmekten söz ederken, Atatürk, "Ulusal müziğimizi... işlemekten" bahsetmiş ve Batı'nın "müziğinin" değil, "müzikçiliğinin alınması üzerinde durmuştur. Diğer bir ifadeyle, dışarıdan "yol, yöntem, teknik, araç-gereç" alınmalıdır, çünkü "ürün" içeride kendi yurdumuzda oluşacaktır.⁸

Şevket Süreyya Aydemir'in Tek Adam isimli üç ciltlik eserinde, bu konu ile ilgili olarak verilen bilgiye göre:

"Atatürk'ün Ziya Gökalp'e fazla bir ilgisi görülmemiştir. Özel konuşmaları sırasında Gökalp hakkındaki görüşlerinin hayranlık ifade etmediği anlaşılmaktadır. Sonuç olarak; Atatürk'ün Ziya Gökalp'ten fikir ve ilham aldığına ortaya koyabilmek için şimdilik yeterli delil yoktur."⁹

Türk müziğinin yaşatılması konusunda büyük gayret gösteren Rauf Yekta Bey, Ziya Gökalp'in görüşlerini şu şekilde yorumlamaktadır.

"Elhâsıl üstadın yanlış olarak Şark musikisi tesmiye ettiği (adlandırdığı) yüksek ve âlimhâne musikimizi Bizans'tan alınmış ecnebi bir musiki; halk şarkılarımızı da bizim asıl milli musikimiz olarak göstermesi hakayık-ı tarihiyyeye (tarihi gerçeklere) uymayan bir iddiâdır; O derecede ki, edebiyat tarihinden bahseden bir zâtın; Türk edebiyatı Aşık Ömer'in, Yunus Emre'nin şiirlerinden ibarettir; Nedîm ve emsali şairlerimiz sözleri milli değildir... demesi ile bu iddia arasında hiçbir fark yoktur."¹⁰

1930 yılında yabancı bir gazeteciyle yaptığı görüşmede, gazeteci; Batı müziğinin bugünkü haline gelinceye kadar dört yüz sene geçtiğini ve Türk müziğindeki değişimlerin zaman alacağını belirtmiş, Atatürk ise buna karşılık "Bizim bu kadar zaman beklemeye vaktimiz yoktur. Bunun için garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz"¹¹ cevabını vermiştir. Yaptığı devrimlerde kısa sürede sonuca ulaşmış olan Atatürk; müzik alanında da benzer sonuçlar elde etmeyi beklemiştir. 1934 yılında musiki devrimini gerçekleştirmek için kurulan komisyonun yaptığı ilk toplantı dört saat kadar sürmüş ve bu süre içinde Atatürk birkaç defa telefonla arayarak durum hakkında bilgi almak istemiştir.¹² Yukarıda yabancı gazeteciye söylediği gibi beklemeye vakti olmayan Atatürk, kısa zaman içinde olumlu sonuçlar elde etmek istemiş, fakat bu konuda istediği noktaya varamamıştır.

⁴ Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I; 1919-1938, İkinci Baskı, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1961, s. 378.

⁵ Muammer Sun, a.g.e., s. 29.

⁶ Cemal Anadol, Mehmet Kara, Atatürk ve Sanat, Yayılım Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 67.

⁷ Bülent Bora, ZİYA GÖKALP Eserlerinden Seçmeler "Türkçülüğün Esasları", İstanbul, 1992, s. 180-181.

⁸ Oğün Atilla Budak; Türk Müziğinin Kökeni -Değişimi, Kültür Bakanlığı Yayınları/2392, Ankara, 2000, s. 140.

⁹ Şevket Süreyya Aydemir, TEK ADAM Mustafa Kemal, 3. cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.175.

¹⁰ Rauf Yekta ; "Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri", Yayına Hazırlayan: İsmail Akçay, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1997, s.

¹¹ Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri III, 1918-1937, İkinci Baskı, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1961, s. 89.

¹² Enis Tombul, "Musikide Devrim: Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisine Devlet Müdahalesinin Hikâyesi", Musikîşinas Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, İstanbul, 2006, s. 74.

1923-1940 Döneminde Türk Müziğindeki Değişim

Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşanan değişim sürecinde ülkedeki müzik hayatının şekillenmesi ve yüksek seviyede bir müziğin icra edilmesini sağlayacak kurumların oluşturulması amacıyla çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Bunlardan bazıları aşağıda belirtilmiştir:

- Müzik-yı Hümayun 1924 yılında İstanbul'dan Ankara'ya nakledilerek Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını almıştır. (Bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası)
 - Müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Musiki Muallim Mektebi açılmıştır (1924). Bu okuldan yetişen öğretmenler okullarda Batı müziğine dayalı öğretim yapmışlardır.¹³
 - Dârü'l-elhan'ın Türk Musikisi bölümü kapatılarak, okulun adı da İstanbul Konservatuvarı olarak değiştirilmiştir (1926). Daha sonra okul İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır. Bu dönemde "Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti" adı altında üç kişilik bir heyet kurulmuştur Bu heyet Türk Musikisi'nin Klasikleri serisinden 180 şarkının nota ve güftesini, Dini Ezgiler serisinden de 6 ciltlik Tekke Musikisi örneklerini tespit ve tasnif ederek yayımlamıştır (1926-1939).¹⁴
 - Milli Eğitim Bakanlığı, müzik ve tiyatro sanatına çağdaş bir öz ve biçim vermek üzere, Ankara'da Milli Musiki ve Temsil Akademisi'ni kurmuştur (1934). Bir yıl sonra da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü çalışmaya başlamıştır. Genel olarak kuruluşun görevi: "*ülkede bilimsel ilkelerin kapsamı içinde ulusal müziği işlemek, yükseltmek, yaymak; sahne temsilinin her dalında ehliyetli olan elemanlar yetiştirmek ve müzik öğretmeni yetiştirmektir.*"¹⁵
 - Halk müziğimizin derlenmesine ve kompozitörler tarafından işlenmesine önem verilmiştir. Folklor ve halk müziği araştırmaları yapmak amacıyla Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok ülkemize davet edilmiştir. 1926-1929 yılları arasında Anadolu'ya dört derleme gezisi düzenlemiş, bu gezilerde derlenen ezgiler "Halk Türküleri" adı altında 15 defter halinde yayımlanmıştır. 1929'daki 4. gezi sırasında bazı halk oyunlarımız filme de alınmıştır.
 - 1924 yılından itibaren Avrupa'ya müzik öğrencisi gönderilmiştir. Cemal Reşit Rey (daha önce başka imkânlar ile Avrupa'da müzik eğitimi almıştır), Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar gibi tanınmış kompozitörlerimiz bu imkândan faydalanmışlardır.¹⁶ Avrupa da eğitim alan bu bestecilerden Ahmet Adnan Saygun, 27 yaşında Cumhuriyet tarihinin seslendirilmiş ilk opera eseri olan Özsoy'u¹⁷ bestelemiştir. Ahmet Adnan Saygun'un henüz 27 yaşındayken ve 2 ay gibi bir sürede bestelediği Özsoy operasının librettosu (opera metni) Münir Hayri Egeli tarafından kaleme alınmıştır.¹⁸
 - Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuştur (1936).
- Müzik alanında gerçekleştirilen bu değişim sürecinde Atatürk'ün direktifiyle yurt dışından, konusunda uzman müzik adamları ülkemize davet edilmiştir. Lico Amar, Joseph Marx, Paul Hindemith, Carl Ebert bu uzmanlardan bazılarıdır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasında büyük payı olan Alman besteci Paul Hindemith'le¹⁹ ilk sözleşme 27 Mart 1935'te Berlin'de imzalanmıştır. O dönemde Yüksek Tedrisat Umum Müdür Vekili olan Cevat Dursunoğlu ve Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Şube Müdürü olan Cevat Memduh Altar, Hindemith'in Türkiye'ye gelmesi için büyük bir çaba sarf etmiştir.²⁰ 1935 ve 1937 yılları arasında

¹³ Budak, a.g.e, s. 172.

¹⁴ Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2003, s. 29-30.

¹⁵ Özdemir Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 54.

¹⁶ Adı geçen besteciler Atatürk'ün direktifiyle müzik eğitimi almak üzere, Avrupa'ya gönderilmiş, daha sonra yurda dönerek konservatuvar ve diğer müzik okullarında sayısız öğrenci yetiştirmişlerdir. Müzik tarihimizde "TÜRK BEŞLERİ" olarak adlandırılan bu beş besteci, Cumhuriyet dönemi müzik devriminde çok önemli rol oynamışlardır.

¹⁷ Bestelenmesi fikri, 1934 yılında İran Şahı'nın ülkemizi ziyareti nedeniyle Atatürk tarafından ortaya atılmıştır. Konusu; Türkler'in Orta Asya'dan başlayan ve Anadolu'da yeni bir devlet kurmalarına kadar devam eden tarihi sürecin gelişimini ve Türk-İran halklarının kardeşliğini içermektedir.

¹⁸ A. Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1987, s. 38-41.

¹⁹ Paul Hindemith (1895-1963); Alman besteci, icracı, hoca, araştırmacı, yazar. Avrupa'da çok önemli bir müzik adamıdır. Hayatı boyunca büyük başarılarla imza atan Hindemith, 20 yaşında Frankfurt Operasında başkemancı, 25 yaşından itibaren opera bestecisi, viyolacı, 32 yaşında kompozisyon hocası olmuştur. 40 yaşında Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması ve ülkemizdeki müzik hayatının düzenlenmesi için başkanın ve raportör olarak davet edilmiştir. Amerika'da Harvard ve Yale üniversitelerinde ders vermiş ve 56 yaşında Viyana Filarmoni Orkestrasının şefi olmuştur.

²⁰ Cevat Memduh Altar vd., *Atatürk Türkiye'sinde Müzik Reformu Yılları*, Filiz Ali Laszlo "Atatürk ve Ankara Devlet Konservatuvarının Kuruluşu", 1987, s. 74.

Ankara'ya birkaç kez gelerek çeşitli raporlar ile birlikte Konservatuvar'ın yönetmeliğini de hazırlayan Hindemith, hazırladığı raporlarda Konservatuvar'daki hangi odanın hangi amaçla kullanılacağını, mevcut enstrümanların teknik durumunu, öğretmenlerin öğrencilerini nasıl eğitmesi gerektiğini belirtmiş, konser biletleri ve gümrük işlemleri üzerindeki vergi oranlarının yüksekliğini eleştirecek kadar da ayrıntıya girmiştir. Yine aynı raporlarda Türk müziğinin ileri bir müzik olduğunu ve yeterli imkân verilirse uluslararası alanda kabul göreceğini belirterek, Türk bestecilere şu öneride bulunmuştur:

“Türk bağdar (besteci) aradığını ülkesinin eski köy küğünde (müzik) bulacaktır. Tonal, düzüm-sel ve biçimsel yapısıyla bu küğ pek çok yordamda kullanılabilir kerte yalnızdır. Duygusal içeriği çok çeşitli esinler sunar. Taze ve tükenmemiş olup ezgileri henüz aşırı yontulmuş değildir ve çok sesli işlemeye gönüllüce baş eğer.”²¹

Yine aynı dönemde, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın iyileştirilmesi amacıyla İstanbul Belediyesi tarafından 1931 yılının sonlarına doğru davet edilen Joseph Marx²² yaptığı incelemeler sonucunda, Türk musikisinin geliştirilebileceğini, fakat esaslarının bozulmaması gerektiğini söyleyerek, Belediye'ye sunduğu raporda şunları belirtmiştir:

“...İstanbul doğu ile batının arasında mütevassıt olmak üzere kültür bakımından pek müsait bir durumdadır; bu sebeple her iki yandan istifade ve pek mükemmel inkişaf edebilir. Bu hal bilhassa musiki için de variddir (geçerlidir). İnsan şu milli musikiyi sık sık işittikçe onun avrupâî manasile işlenmeye ne kadar fevkalâde elverişli olduğunu tekrar tekrar tasdik ettikçe bu vadiye şimdiye kadar bu derece az iş yapılmış olmasına hem teessüf ediyor, hem de hayrette kahyor. Türk musikisi benim fikrimce avrupâî manasile de, mühim bir kültür âmili(faktörü) halinde terakki etmeye (gelişmeye) muhakkak ki kabiliyetlidir. Yalnız onu Batı musikisinin tekniği ile aşilayarak milliyetinden çıkarmak ve bu suretle hususiyetinden mahrum etmek tamamıyla hata olur. Milliyetsiz büyük sanat yoktur, vatan toprağına ve vatan sesine bağıhlık mutlaka lazımdır. Yoksa sanat kıymetsiz, kansız bir özentiyeye yozlaşır.”²³

Müzik Alanındaki Değişimin Toplum Üzerindeki Etkisi

Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik alanında yapılan çalışmalar toplumun bir bölümü tarafından kabul görürken, bir diğer bölümü tarafından da olumsuz karşılanarak eleştirilmiştir. Muammer Sun, Atatürk'ün yapmak istediklerini *“Atatürk mümkün olanı değil, gerekli olanı aramıştır. Ve, elindeki olanaklar içinde bunu başarmaya çalışmıştır”* diyerek desteklemiş, fakat sonucu, *“Türk devriminde müzik önemsenmiştir, fakat fonksiyonel olamamıştır”* diyerek özetlemiştir.²⁴ Bazı sanatçılar Türk müziğinin işlenemeyeceğini ileri sürerken, bazıları tam tersine bunun mümkün olabileceğine inanmıştır. Müzik adamlarının kendi aralarında bile fikir birliğine varamamış olmasının sebeplerinden biri de, o zamana kadar Türk musikisi tarihini anlatan gerçek anlamda bir kaynağın yazılmamasıdır. *“Yazmaktan daha çok yapma, yapmaktan daha az yazma”²⁵* alışkanlığının benimsenmesi ile çok sayıda değerli eserin kayıt altına alınmaması güvenilirdir, yazılı bir tarihin oluşmasını da engellemiştir.

Türk musikisinin yozlaşp unutulmasını önlemek için çaba harcayan ve 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Türk Musikisi bölümünü kuran müzikolog Hüseyin Saadettin Arel yazdığı bir yazıda;

“Türk Musikisi, bugün tahayyülüne (hayal etmeye) bile cesaret edemeyeceğimiz bir derecede ilerlemeye kabiliyetlidir ve ilerlemeye yarayacak ne varsa hepsine tohum halinde ve fazlasile maliktir (sahiptir). ... Madem ki Türk Musikisi ilerlemeye hizmet eden her türlü malzemeye fazlasile malik bulunuyor, o halde ilerlemenin filen tahakkuku için bu malzemeyi kullanabilecek mahir (becerikli)

²¹ Paul Hindemith, *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler 1935/1936*, Çeviren: Gültekin Oransay, Küğ Yayını, İzmir, 1983, s. 99.

²² Joseph Marx (1882–1964) O zamanki Avusturya'nın Graz şehrinde doğmuştur. Üniversiteyi bitirmiş, Degner'den müzik eğitimi almış, Viyana'daki Yüksek Müzik Okulu'na rektör olmuştur. Senfonileri, oratoryosu, koro ve oda müziğine ait eserleri bulunmaktadır.

²³ “Tarihi Vesikalar: İstanbul Belediye Konservatuvarı Hakkında Prof. Joseph Marx'ın Raporu”, *Musiki Mecmuası*, No.11, İstanbul, 1949, s. 18.

²⁴ Sun, a.g.e., s. 30.

²⁵ Hüseyin Saadettin Arel, “Türk Musikisinin Tarihine Dair”, *Musiki Mecmuası*, Sene 1, No. 3, 1948, s. 3.

ustalardan, yani bestekârlardan başka bir şeye hacet yok demektir. Gerçekten de vaziyet bundan ibarettir. Biz bestekâr yetiştirmek mecburiyetindeyiz; öyle bestekârlar ki hem Türk musikisini, hem de Batı musikisini - her ikisinde eserler yazabilecek kadar- iyi bilsinler”²⁶

sözleriyle müzisyenlerin her iki müzik türünü de bilmesi gerektiği fikrini desteklemiştir.

Atatürk'ün Batı müziğine önem vermesi Batı müziği taraftarlarının yanı sıra değerlendirilmiş; Atatürk'ün yalnızca Batı müziğini is-tediği, Türk müziğini yasakladığı şeklinde yorumlar yapılmıştır. Gerçekte Türk müziğini hor görmeyen, her zaman zevk alarak dinleyen ve çeşitli iddiaların aksine aleyhinde de herhangi bir söz söylemeyen Atatürk, ciddiyetsiz ve özensiz olarak icra edilen müziğe karşıydı. 1928 yılında Sarayburnu'nda bir musiki derneğinden dinlediği fakat gerek müzisyenlerin görünüşü, gerekse böyle bir geceye yakışmayan özensiz müzik icrasından memnun olmayarak konserden sonra söylediği, “Bu musiki bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır” sözü üzerine Türk musikisi bir süre radyolardan kaldırılmıştır. Vasfi Rıza Zobu hatıralarında, Atatürk'ün Dellalzâde İsmail Efendi'nin İsfahan makamındaki bestesini dinledikten sonra, kendisine bu konuda şunları söylediğini belirtiyor:

“Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar... Şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupahya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çâresi her ne ise, örneğin Ruslar ne yapmışlarsa... Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. “Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim” demedim... Yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki... Ben de bir daha lâfını edemez oldum.”²⁷

Atatürk, Türk musikisinin radyolardan kaldırıldığı dönemi, Batı müziğinin toplumda yer etmesini ve anlaşılmasını sağlayacak bir geçiş dönemi, yaşadığı da devrim yapmak isteyen bir ülkede katlanılan fedakârlık olarak kabul etmiş; fakat yasak kendisinin de dinlediği bir Türk musikisi konserinden sonra kaldırılmıştır.

1926 yılında Darülelhan'ın, Türk Musikisi bölümünün kapatılmasına ve 1934 yılında bir süreliğine, radyolardan Türk musikisi yayınının kaldırılmasına tepki gösteren Türk musikisi sanatçıları, bir yandan dernekler kurup radyo yayınlarıyla çalışmalarına devam etmiş, diğer yandan da eski eserleri notaya alarak, nazari konularda çalışmalar yapmış ve bunları yayınlamışlardı. Radyolardan Türk musikisi yayınının kaldırıldığı dönemde halkın arayış içine girerek özellikle Mısır filmlerinin etkisiyle Arap müziğine yöneldiği ve bu durumun milletin musiki zevkine zarar verdiği gözlenen bir diğer sonuçtur.²⁸

Atatürk'ün Türk Müziğine Olan Yakınlığı

Her çeşit müziği seven, şarkı ve türkü dinlemekten hoşlanan Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türk musikisine olan özel ilgisi birçok kaynaktan aktarılmaktadır. Atatürk döneminde Çankaya Köşkü'nde bir incesaz heyeti mevcut olup, bu heyet Hafız Yaşar Okur tarafından idare edilmiştir.²⁹ Ünlü Türkoloji uzmanı Lord Kinross eserinde, Atatürk'ün düzenlediği toplantılarda alaturka müzik çaldırıldığını ve kendisinin de esere eşlik ettiğini yazmıştır.³⁰ Falih Rıfki Atay ise Atatürk için şu sözleri yazmıştır:

“Yalnız Rumeli folklor türkülerini mat sesi ile güzel ve tath söylemekle kalmaz, klasik alaturka musikisi makamlarını da bilirdi. Kafaca batı musikisine inanmış, zevkçe alaturkaya bağlı kalmıştı.”³¹

²⁶ Hüseyin Sadettin Arel, “Türk Musikisi Nasıl İlerler?” ; *Musiki Mecmuası*, No:11, İstanbul, 1948, (1998, Sayı: 462, “Dünden Bugüne Arel”, Arel'den -2).

²⁷ *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*; Açık Oturum, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, 1, Birinci Baskı, İstanbul, 1980, s. 48-49 (Konuşmacılar: Murat Belge, Ercüment Berker, Muammer Sun, Çinuçen Tanırkorur, Hilmi Yavuz, Faruk Yener).

²⁸ Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, 1988, s. 42.

²⁹ H. Erdoğan Cengiz, Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik: *Riyâset'i Cumhûr İnce Saz Hey'eti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un Anıları (1924-1938)*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1993.

³⁰ Lord Kinross, *ATATÜRK Bir Milleti Doğuşu*, Çeviren: Necdet Sander, Akdeniz Yayıncılık, 16. Basım, İstanbul, 2005, s. 541.

³¹ Falih Rıfki Atay, *ÇANKAYA*, İstanbul, 1984, s. 31.

Özellikle fasıl³² müziğini çok seven Atatürk, Münir Nurettin Selçuk, Melek Erdik, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla ve Selâhaddin Pınar gibi cumhuriyet döneminin ünlü ses ve saz sanatçılarından bu müziği dinlemiştir. Fasıl müziğine olan ilgisi Harp Okulu yıllarına dayanan Atatürk'ün sınıf arkadaşlarıyla toplanarak eser geçtiği bilinmektedir.³³ Fasıl yapılan bir akşam, Selâhaddin Pınar'ı büyük bir zevkle dinlerken çaldığı sazı beğenmeyerek, “*Bu madeni sazı (cümbüş) değiştirin. Bunda, bizim geleneksel tanburumuzun uygunluğu yok*” diyerek bu konudaki hassasiyetini göstermiştir.³⁴ O dönemin ve Türk sanat müziğinin en önemli sanatçılarından biri olan Müzeyyen Senar, anılarında, Atatürk'ün en çok hicaz, hicazkâr, kürdilihicazkâr, nihavend, uşşak, hüzzam, ısfahan, rast ve hüseyini makamlarını sevdiğini, fasıl müziğinin icra edildiği akşamlarda fasılın mutlaka Rumeli türkülleri ile bitirildiğini ve Atatürk'ün bu türküllere eşlik ettiğini anlatmaktadır.³⁵ Atatürk'ün çok severek okuduğu “Pencere Açıldı Bilal Oğlan” adlı Rumeli türküsü, repertuarımıza Atatürk tarafından kazandırılmıştır.³⁶

Sonuc

Türk milletini her alanda çağdaş milletler seviyesinde görmek isteyen ve bu amaçla Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik alanında da devrim yapılması gerektiğine inanan Mustafa Kemal Atatürk, Türk halkının yüzyıllar boyunca, nesilden nesile aktararak yaşattığı kendi öz müziği esas alınarak ve çok sesli Batı müziği kullanılarak dünya çapında kabul gören bir müzik anlayışının yerleşmesi için çalışmıştır.

Bu amaçla yurt dışından davet edilen, konusunda uzman müzik adamları, Türk müziğinin aslını kaybetmeden çok sesli Batı müziği teknikleriyle işlenebileceğini fakat özünden kopararak yapay bir müziğe dönüşmemesi gerektiğini vurgulamışlardır. Ne var ki, dünya çapında kabul gören çağdaş bir Türk müziği için çalışmalar sürerken değişimin yaratıcıları halktan kopuk bir müzik anlayışı oluşturarak halkın duygularını ifade etmekte yetersiz kalmışlardır. Bu kopukluğun temelinde ise, halk müziği ile bugün Türk sanat müziği olarak bilinen müziğin birbirinden çok farklı iki müzik olarak algılanması yatmaktadır. Gerçekte bu iki müzik, aynı kaynaktan beslenen ve aynı kültüre ait insanların duygularına farklı üsluplarla hitap eden müziklerdir. Buna rağmen süreç içinde, Türk sanat müziği yabancı bir kültürden gelmiş gibi düşünülerek ihmal edilmiş, eğitimden mahrum bırakılmıştır. Bunun sonucunda halk, yapılan çalışmalarla duygusal bağ kuramamış, değişime yabancı kalmış ya da yeterince benimsememiştir.

Bu yabancılaştırmanın bir diğer boyutu, millî ve çağdaş bir müziğin nasıl yaratılacağı ile ilgili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan Türk müziğine karşı mesafeli duruş, diğer taraftan millî ve çağdaş bir müzik yaratma düşüncesi, alaturka-alafranga zıtlaşması yaratmıştır. Oluşturulmak istenen çağdaş Türk müziğine hiçbir şey getirmemiş, aksine ondan çok şey götürmüş olan bu zıtlaşma, yalnızca Türk müziğine ya da yalnızca Batı müziğine önem verilmesi gerektiğini savunanların varlığı, yapılan çalışmaların arzulanan noktaya gelmesini engellemiştir.

Bununla birlikte, Atatürk'ün yaşadığı dönem, müzik alanında birçok gelişmenin yaşandığı, çeşitli okulların ve konservatuvarın açıldığı, çok değerli müzik adamlarının ve uluslararası alanda kabul görmüş bestecilerin yetiştiği bir dönem olmuştur.

Kaynaklar

Ak, Ahmet Şahin, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2003.

Altar, Cevat Memduh vd., *Atatürk Türkiye'sinde Müzik Reformu Yılları, 1987*.

Anadol, Cemal; Mehmet Kara, *Atatürk ve Sanat*, Yayılım Yayıncılık, İstanbul, 2001.

³² Aynı makamdan çeşitli formlardaki eserlerin, belli bir kural çerçevesinde sıralanması ile yapılan konsere “fasıl” denmektedir. Zamanla klasik fasıl anlayışında değişiklikler olmuş ve günümüzde peşrev ile başlayan fasıl ağır aksak şarkılarla başlayıp, daha yürük ve canlı ritimli şarkılara doğru birbirine aranağmelerle bağlanmıştır. Fasıl; türküler, köçekçeler ve çok hareketli şarkılarla, nadiren de bir saz semaisi ile bitirilmektedir. Çetin Köruküçü, *TÜRK SANAT MÜZİĞİ “bir şarkıdır yaşamak...”*, 1998, s. 190-193.

³³ Burhanettin Ökte, *Türk Musikisi Dergisi*, No: 13, 1948. (Atatürk Dönemi'nde, Riyaseti-Cumhur Musikî Heyeti'nde neyzen olarak beş yıl süre ile görev yapmıştır)

³⁴ Kemal Anburnu, *ATATÜRK'TEN ANILAR*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998, s. 130.

³⁵ Radi Dikici, *Cumhuriyetin Divası MÜZEYYEN SENAR*, Biyografi, Remzi Kitabevi, 2005, s. 73-82.

³⁶ Refik Ünal, *Atatürk'ün Sevdiği Türküler*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Yayınları, 1973, s. 29.

Arel, Hüseyin Sadettin, "Türk Musikisi Nasıl İlerler?", *Musiki Mecmuası*; No:11, 1948, (1998, Sayı: 462, "Dünden Bugüne Arel", Arel'den -2).

Arel, Hüseyin Saadettin, "Türk Musikisinin Tarihine Dair", *Musiki Mecmuası*, Sene 1, No. 3, 1948, s. 3.

Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri, Açık Oturum, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, Birinci Baskı, İstanbul, 1980 (Konuşmacılar: Murat Belge, Ercüment Berker, Muammer Sun, Çinuçen Tanrıkorur, Hilmi Yavuz, Faruk Yener).

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I 1919-1938; İkinci Baskı, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1961.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II 1906-1938; İkinci Baskı, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1959.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri III 1918-1937; İkinci Baskı, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1961.

Arıburnu, Kemal, *ATATÜRK'TEN ANILAR*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998.

Atay, Falih Rıfkı, *ÇANKAYA*, İstanbul, 1984.

Aydemir, Şevket Süreyya, *TEK ADAM Mustafa Kemal*, 3. cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Bora, Bülent, *ZİYA GÖKALP Eserlerinden Seçmeler "Türkçülüğün Esasları"*, İstanbul, 1992.

Budak, Ogün Atilla, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

Cengiz, H. Erdoğan, *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik: Riyâset'i Cumhûr İnce Saz Hey'eti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un Amları (1924-1938)*, 1993.

Dikici, Radi, *Cumhuriyetin Divası MÜZEYYEN SENAR*, Biyografi, Remzi Kitabevi, 2005.

Hindemith, Paul, *Türk Küğ Yaşamının Kalkanması İçin Öneriler 1935/1936*, Çeviren: Gültekin Oransay, Küğ Yayını, İzmir, 1983.

Kili, Suna, *ATATÜRK DEVRİMİ: Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 10. Baskı, İstanbul, 2006.

Körükçü, Çetin, *TÜRK SANAT MÜZİĞİ* "bir şarkıdır yaşamak...", İstanbul, 1998.

Lord Kinross, *ATATÜRK: Bir Millet'in Doğuşu*, Çeviren: Necdet Sander, 16. Basım, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul, 2005.

Musiki Mecmuası, Tarihi Vesikalar: İstanbul Belediye Konservatuarı Hakkında Prof. Joseph Marx'ın Raporu, No.11, 1949, s.18.

Nutku, Özdemir, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yayınları, İstanbul, 1999.

Ökte, Burhanettin, *Türk Musikisi Dergisi*, No: 13, 1948.

Özalp, Mehmet Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi*, Derleme, 2. Cilt, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1986.

Saygun A. Adnan, *Atatürk ve Musiki*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1987.

Sun, Muammer, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları, 1969.

Tombul, Enis, "Musikide Devrim: Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisine Devlet Müdahalesinin Hikâyesi", *Musikişinas Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, İstanbul, 2006.

Tura, Yalçın, *Türk Musikisinin Meseleleri*, 1988.

Ünal, Refik, *Atatürk'ün Sevdiği Türküler*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Yayınları, 1973.

Yektâ, Rauf, "Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakındaki Fikirleri", *Musiki Mecmuası*, Yayına Hazırlayan: İsmail Akçay, 1997.

Kitap Tanıtımı

Dîvân Edebiyatı'nın Yükselen Güneşi Mihri Hâtûn

Figen Özlem KARAKAŞ

Arslan, Mehmet, Mihri Hâtûn Dîvânı, Amasya Valiliği, Aralık, 2007.

Son yıllarda kaleme alınan eserlerin artışı münasebetiyle tanıtım yazılarına da sıklıkla rastlanmaktadır. Bu yazılar ele alınan yapıt çerçevesinde okuyucunun belli bir fikre sahip olmasına vesile olmaktadır. Çoğunlukla eserin yazılış sebebi ve mahiyeti hakkında bilgi verir ve bölümlerinden bahseder. Tanıtım yazıları özellikle Dîvân Edebiyatı hususunda önem taşımaktadır. Çünkü Dîvân Edebiyatı pek çok kişi tarafından reddedilmiş, halktan kopuk sayılmıştır. Haliyle bu edebiyatla ilgili ortaya konan eserlere de ön yargı ile bakılmıştır. İşte bu yazılar ise eser hakkında bilgi verdiğinden okuyucunun dikkatini çekip okunmasına belli ölçüde yardımcı olmuştur.

Mihri Hâtûn Dîvânı'nın yayımlanması Türk Edebiyatı'na yeni bir neşir kazandırmakla kalmamış, Osmanlı kadın şairleri hakkında da fikir sahibi olunması hususunda okuyucuya ışık tutmuştur. Mihri Hâtûn Osmanlı'da ilk kadın şair olması açısından önemlidir. Bu eserde kadın şairlerin şiir söyleyişlerindeki farklılık, orijinallik veyahut fark edilen ortak noktalar üzerinde başta Mihri olmak üzere durulmuştur.

Osmanlı'da kadınların ön plana çıkamayacağını savunan fikirler için aslında bu dîvân önemli bir anti-tezdir denebilir. Çünkü Mihri Hâtûn'un gerek padişahlar tarafından gerek Amasya halkı tarafından sevildiğini bu eser sayesinde bir kez daha görmekteyiz.

Mehmet Arslan, Âşık Çelebi'nin Mihri Hâtûn için tezkiresinde "Erkek arslan arslan, dişi arslan arslan değil mi?" ifadesine yer verdiğini de eserinde belirtmiştir. (ARSLAN; s. 50, 2007) Bunun dışında Mihri Hâtûn yeri gelmiş erkek şairlere de nazîre yazmıştır. Burada hemen Necati Bey'i akla getirebiliriz. Kitapta bu unsurlara da ayrıntılı şekilde yer verilmiştir.

Mihri Hâtûn Dîvânı, Arslan tarafından dört yazma nüsha karşılaştırılarak edisyon-kritikli şekilde yayımlanmıştır. Arslan'ın bu çalışması Dîvân Edebiyatı açısından büyük önem arz etmektedir. Daha önceki çalışmalarda hep üç nüsha dikkate alınmış Milli Kütüphane'deki bir nüshadan yararlanılmamıştır. O nüshada ise farklı olarak 3 kaside, 6 gazel, 1 murabba ve 1 mesnevî ortaya çıkmıştır. Kitap, elli başlık altında ele alınır. Sunuş-Önsöz ve Kısaltmalardan sonra "Osmanlıca Kaynaklarda Mihri" bölümü yer alır.

"Mihri Hâtûn'un Hayatı" bölümünde, şairin hayatı hakkında mühim bilgiler verildikten sonra "Mihri Hâtûn'un Edebi Kişiliği ve Sanatı" kısmı bulunur. Burada Mihri Hâtûn'un padişah ve şehzâde meclislerinde sıklıkla bulunduğu ve Osmanlı'da kadın şairlerin erkek şairlere göre azlığından bahsedilmiştir. Yine Arslan bunu belli tezkirelere dayandırmış ve o kaynakları inceleyerek yorumda bulunmuştur. Mihri Hâtûn'un adının geçtiği kaynaklar ve şairenin isminin hangi münasebetlerle yer aldığı belirtilmiş ve o yöne dikkat çekilerek fikir beyân edilmiştir. Yani yapılan her yorum belirli kaynaklara dayandırıldığı için okuyucuda da sağlam fikirlerin oluşmasına vesile olmaktadır. Yine aynı bölüm içerisinde Dîvân Edebiyatı'nda kadın şairlerin fazla olmadığı ve onlar arasında Mihri'nin yazdıklarıyla öne çıktığı belirtilmektedir.

Mihri'nin Dîvân'ı okunduğu takdirde ondaki üslûbun ne kadar akıcı ve dilinin de dönemine göre ne kadar sade olduğu fark edilecektir. Elbette böylesi bir şair de o dönem içerisinde dikkat

çekecek ve ilgi görecektir. Padişahlar, şehzadeler ve diğer şairler tarafından da Mihrî Hâtun'un çok ilgi gördüğü edebiyat tarihimiz açısından önem arzeden tezkirelerde belirtilmektedir.

Diğer bölümde ise "Mihrî Divânı'nda Sanatlı Manzumeler" yer alır. Mihrî'nin sanatını ortaya koymak amacıyla bazı manzumeler yazdığı ve bu şiirlerdeki özellikler kısaca belirtilmiştir. Ardından "Mihrî Divânı'nda Sevgili" kısmı gelir. Burada Mihrî Hâtun'un şiirlerinin çoğunu sevgili unsuru üzerine kurduğu görülür. Divân edebiyatında kullanılan mazmunlar Mihrî Hâtun'da da görülmektedir. Bilindiği gibi sevgilinin boyu elif, servi; gözleri nergis, cellat, yanakları gül; gamzesi oktur. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür ve eserde bu mazmunlara ayrıntılı biçimde yer verilmiştir.

"Mihrî Divânı'nda Âşık" başlığında da Mihrî'nin Türk edebiyatındaki birçok mazmunu aynen kullandığı söyleyişlerde pek fark olmadığı görülür.

Bu kavramlara değinildikten sonra "Mihrî'nin Divânı'nda Rakîb" bölümünde rakîbin nasıl ele alındığı hakkında mühim bilgiler aktarılmıştır. Hatta M. Arslan rakîb mânâsına gelebilecek sözcüklerin Divân'da kaç defa geçtiğine yer vermiştir. Yine Mihrî Divânı'nda da rakîb Klasik edebiyattaki şekli ile ele alınmış ve kötülenmiştir.

Daha sonraki bölümde ise "Mihrî Hâtun'da Erkekçe Söyleyişler"e yer verilmiştir. Bu bölüm üzerinde önemle durulması gereken bir bölümdür. Çünkü Divân incelendiği takdirde gazeller bölümünde dikkati çeken Mihrî'nin aşkı bir erkek edasıyla dile getirdiğidir. Mihrî şiirlerinde erkeksi havayı hep korumuştur. Sevgilisine diğer Divân şairleri gibi seslenir. Sevgilinin kırmızı gonca dudaklarından, servi boyundan, yay kaşlarından, anber kokulu saçlarından çoğu şiirinde söz eder. Öyle şiirleri vardır ki mahlas yazmadığı takdirde O'nun kadın olduğunu anlamak çok güç hale gelebilir. Bunun dışında yine bazı benzetmelerde de kendini erkek yerine koymuştur. Mesela Mecnûn kendisi, Leylâ ise sevgilisidir. Bunu yapmasındaki amaç belki de o cemiyete ayak uydurmak, onlardan çok da farklı olmadığını göstermek olabilir. İşte tam bu yönde Arslan'ın çok isabetli tespitleri vardır.

Divân'da erkekçe söyleyişler fazla olmasına rağmen az da olsa kadınsı söyleyişler de bulunmaktadır. İşte o şiirler ve hususiyeti için "Mihrî Hâtun'da Kadınca Söyleyişler" bölümü oluşturulmuştur. O tarz şiirlerde ise Mihrî kendini sevgili yerine koymuştur. Mehmet Arslan bundan bahsederken Divân'da hangi şiirlerde bu kullanımlara yer verildiğini belirtmiş ve belirttiği beyitleri de günümüz Türkçesine çevirmiştir. Bu durum okuyucu için oldukça mühimdir. Öncelikle Divân'a başlamadan önce önemli unsurlara yer verilmesi ve bu unsurların da okuyucu için en kolay şekle getirilmesi eser için farklılık sağlamıştır.

Mihrî Hâtun'un eserinde diğer Divân şairlerinin bahsettiği birçok konuya değindiğini söylemiştik. "Felekten, Değerinin Bilinmemesinden ve Sevgililerden Şikayet" bölümü bu konuları içerisine fazlasıyla almaktadır. Burada da feleğe serzenişte bulunulur ve sevgilinin âşığa çekti-diklerinden bahsedilir. Bunun yanı sıra M. Arslan çok önemli bir konuya daha değinmiştir. O da "Türk Safosu Mihrî Hâtun' Konusu"dur. Bu konuya açıklık getirirken öncelikle safonun anlamını vermiş, nereden geldiğini açıklamış ve bu konuda yazılmış bir kitaptan bahsetmiştir.

Arslan, Türk Safosu konusu hakkında bilgi verdikten sonra "Mihrî Divânı'nda Geçen Gerçek Şahıslar" dan söz edilmiştir. Padişah, şehzade, şair isimleri belirtilir. Bu isimler de Mihrî'nin eserinde büyük yer tutmuştur. Bu isimler ve geçtiği beyitler incelendiğinde Mihrî'nin dönem padişahlarını sevdiğini, onlara şiirler yazdığını hatta birer sevgili gibi övdüğünü görebiliriz. Bununla beraber padişahlar da bu hanım şairi sevmişler ve ona değer vermişlerdir. Bunu şairlerin meclislerinde bulunmasından ve şiirlerinin severek okunmasından rahatlıkla çıkarabiliriz. Arslan da bu mühim şahıslardan bahsetmiş ve isimlerinin tezkirelerde ne şekilde geçtiğini bize bildirmiştir. Hatta bu bölüm içerisinde Mihrî'nin Necâti'ye yazdığı meşhur nazireler de dikkati çekmektedir.

Şahıslar verildikten sonra "Mihrî Divânı'nda Gerçek Mekanlar" bölümü yer almıştır. Bu mekanlar içinde en çok önem teşkil edenler arasında Amasya, Lâdik, Eğribük, Göynücek sayılabilir.

Tüm bunların dışında "Mihrî Divânı'ndaki Nazım Şekilleri"ne de ayrıntılı biçimde yer verilmiştir. Burada yine hangi nazım şeklinin Divân'da ne sıklıkla kullanıldığı ve hangi kalıplara yer

verildiği ifade edilir. Hemen ardından “Mihrî Divanı’ndaki Nazım Şekillerinin Genel Değerlendirmesi” yer alır. Bu da okuyucunun divan metnini okumadan önce hazırlık bâbında incelemesi gereken kısımlardandır.

Daha sonra ise eserde “Tazarru-nâme”den bahsedilmiş ve “Nüsha Tavsifleri” bölümüne de kısaca yer verilmiştir. “Bibliyografya” kısmı da nihâyete erdikten sonra “Divan Metni” bölümüne geçilir. Ardından “İndeks”e yer verilmiş ve eser minyatürlerle bitirilmiştir. Verilen minyatürler esere ayrı bir güzellik ve hareketlilik katmıştır.

Mehmet Arslan, Mihrî Hâtun Divânı’nı çalışarak edebiyat camiasına ehemmiyeti büyük bir eser kazandırmıştır. Bu eserin Arslan’ın elinden çıkması ayrı bir önem arz eder. Çünkü Arslan Amasyalıdır ve Mihrî Hâtun’un şiirlerinde geçen geleneksel pek çok ifadeyi günümüze kazandırmıştır.

Eserin, hanım şairler arasındaki önemi ve onların ortak söyleyişleri bakımından büyük bir yere sahip olduğunu düşünerek herkes tarafından okunması gerektiğini dile getirmekteyiz.

Mihrî Hâtun’u, böylesi ince mazmunlar geliştirip akıcı bir üslupla vücuda getirdiği divânı için rahmetle anıyor, Mehmet Arslan’ın da yoğun emek sonucu hazırladığı bu neşrin Dîvân Edebiyatı sahasına son derece faydalı bir eser olduğunu düşünüyoruz.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi altı ayda bir yayımlanan hakemli bir dergidir.
2. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazılar daha önce yayınlanmamış, bilimsel nitelikte özgün makale, araştırma, inceleme, saha derleme yazıları, çeviri, kitap tanıtımı/eleştirisi olmalıdır.
3. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.
4. Dergiye gönderilen yazılar Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça yazılabilir. Türkiye'de yayınlanan bir dergi olduğu için yazının Türkçe olması tercih sebebidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar, yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir, raporların olumlu gelmesi halinde yayımlanır. Yayım kararının alınmasından sonra yazının yayımlanacağı yazar(lar)a bildirilir.
6. Dergiye gönderilen çalışmalar dört kopya halinde (üç kopyasında yazar(lar)ın adı, soyadı ve diğer kişisel bilgileri bulunmayacak şekilde) yazılı metin olarak hazırlanmalıdır. Yazılı metinler virüs taramasından geçirilmiş yeni bir disket/CD ve yazar(lar)ın çalıştıkları kurum(lar), bölüm(ler), ve anabilim dal(lar)ı belirtilmiş, kısa özgeçmişlerinin ve irtibat sağlamak için kullanılacak telefon, faks, elektronik posta adresinin yer aldığı imzalı bir dilekçe ile birlikte, dergi yazışma adresine ve derginin elektronik posta adresine gönderilmelidir. Dilekçede, gönderilen çalışmaların başka bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olduğu belirtilmelidir. Tezlerden veya kongre, sempozyum, panel bildirilerinden üretilen makalelerin bu durumu metinde bir açıklama notuyla belirtilmelidir.
7. Türkçe özgün makaleler için özet yapılan dilde başlık ve Abstract, Resume, Zusammenfassung başlıkları altında 100 kelimeyi geçmeyen İngilizce, Fransızca, Almanca dillerinden birinde özet verilmelidir. (Önce makalenin Türkçe başlığı ve Türkçe özeti 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Sonra makale dilinde 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına çeviri başlık, özet ve anahtar kelimeler eklenmelidir.)
8. Yayına kabul edilmeyen çalışmalar yazar(lar)a iade edilmez.
9. Yazar(lar)a, kendi yazısının yayınlandığı dergiden 2 nüsha verilir.
10. Görsel unsur kullanan makalelerin fotoğraf ve çizimleri 300 dpi çözünürlükte ayrı bir dosyada, gerekirse ayrı bir CD'de teslim edilmelidir.

YAZIM KURALLARI

1. Yazılar IBM ve uyumlu bilgisayarlarda Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinde şekil, tablo, resim vb. Kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış şekiller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 400 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Şekiller birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her şeklin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır.
4. Dipnotlar sayfa altına numaralandırılarak verilmelidir. Dipnotlarda kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı, Yayınevi, kaçınıcı baskı olduğu, basıldığı yer, yıl, sayfa numarası. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Adı Soyadı, "Makale Adı", Kitap veya Dergi Adı, cildi, sayısı, Yayınevi, baskı yeri, yılı, alıntı yapılan yerin sayfa numarası. İnternette alınan makale ise yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", Derginin Adı, sayısı, yayın tarihi, internet adresi ve erişim tarihi yazılmalıdır. Aynı şekilde internette alınan kitap, rapor gibi kaynaklarda da aynı bilgiler gösterilip sonuna tam internet adresi ve erişim tarihi eklenmelidir.
5. Kaynakçada ise yazar soyadı başa alınmalı, diğer bilgiler aynı şekilde verilmelidir. Kullanılan kaynak makale ise makalenin ilk ve son sayfası belirtilmelidir.

