

6/2012

Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü
Başak Çoraklı

Gümülcine'deki Yeni Cami'nin Çini Yazıları
Berrin Yapar Ünal

Kayseri/Üçkonak ve Adana/Yeniyayla Köyleri
Halk Kültüründe "Üç, Yedi, Kırk" Sayılar
Gülsüm Tarçın

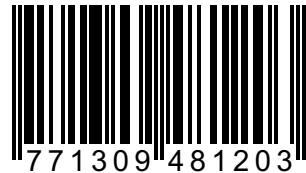
Tuval Resmi Deformasyonları ve Nedenleri
Cemile Kaptan

Şeyler ve Mekanlar
Burak Kesgin

Edebiyat Okuru Marx
Doğan Yaşat

Söz ve Sesin Sınırında Ece Ayhan Şiiri ve
İlhan Usmanbaş'ın Bakışsız Bir Kedi Kara'sı
Evrin Hikmet Öğüt

ISSN 1309-4815



SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ SAYI 6 SONBAHAR 2012

sosyal
bilimler
6/2012



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YAYINI ISSN 1309-4815

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Bu Sayının Hakemleri

- Prof. Dr. Ali Akay *MSGGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü*
- Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu *MSGGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü*
- Prof. Dr. Besim Dellaloğlu *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*
- Prof. Dr. Şeyma Güngör *İstanbul Ü. Ed. Fak. Türk Dili ve Ed.Bölümü, emekli öğretim üyesi*
- Prof. Kemal İskender *MSGGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*
- Prof. Dr. Emre Işık *MSGGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü*
- Prof. Dr. Sitare Turan Bakır *MSGGSÜ Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Türk Sanatları Böl.*
- Doç. Dr. Muharrem Kaya *MSGGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
- Doç. Dr. Mehmet Nemutlu *MSGGSÜ Devlet Konservatuvarı*
- Doç. Dr. Kivılcım Yıldız Şenürkmez *MSGGSÜ Devlet Konservatuvarı*
- Doç. Rıza Kuruüzümcüler *MSGGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü*
- Doç. Dr. Nurcan Yazıcı *MSGGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Yrd. Doç. Dr. Ahmet Altınel *MSGGSÜ Devlet Konservatuvarı*
- Yrd. Doç. Özlem Özkan *MSGGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü*
- Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat *MSGGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü*
- Yrd. Doç. Dr. Serap Yüzgüller *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Böl.*

Sosyal Bilimler

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı 6 / Sonbahar 2012



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sayı: 6, Sonbahar 2012

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

ISSN 1309-4815

Kod: MSGSÜ-SBE-012-012-D₂

Sahibi: Sosyal Bilimler Enstitüsü adına

Prof. Fatma Refika Tarcan

Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Fatma Refika Tarcan

Prof. Kemal Can

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır

Prof. Dr. Nilüfer Öndin

Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak

Doç. Dr. Handan İnci

Doç. Dr. Firdevs Gümüšođlu

Doç. Dr. Muharrem Kaya

Doç. Mehmet Nemutlu

Yrd. Doç. Emre Zeytinođlu

Editör: Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat

Kapak Tasarımı: Prof. Caner Karavit

Grafik Uygulama: Nadir Geçerođlu

Aralık 2012, 500 adet basılmıştır.

Baskı: MSGSÜ Matbaası, Bomonti

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: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr

İçindekiler

Çini ve Seramiklerde Tavus Kusu Figürü | 7

Başak Çoraklı

Gümülcine'deki Yeni Cami'nin Çini Yazıları | 17

Berrin Yapar Ünal

**Kayseri/Üçkonak ve Adana/Yeniyayla Köyleri Halk Kültüründe
"Üç, Yedi, Kırk" Sayıları | 28**

Gülsüm Tarçın

Tuval Resmi Deformasyonları ve Nedenleri | 43

Cemile Kaptan

Şeyler ve Mekânlar | 62

Burak Kesgin

Edebiyat Okuru Marx | 68

Doğan Yaşat

**Söz ve Sesin Sınırında Ece Ayhan Şiiri ve İlhan Usmanbaş'ın
Bakışsız Bir Kedi Kara'sı | 78**

Evrin Hikmet Öğüt

Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü

Ars. Gör. Başak Çoraklı*

Özet

Bu makalede, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi çini ve seramiklerinde görülen tavus kuşu figürü ele alınacaktır. Tavus kuşunu sembolik açıdan ele almanın yanı sıra, çini ve seramiklerdeki tavus kuşu örneklerinin tasarım ve kompozisyon açısından incelenmesi çalışmamızın asıl odak noktasını oluşturmaktadır. Figürün stilizasyon özellikleri, form desen ve üslup açısından ilişkisi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi örnekleri ile karşılaştırılmalı olarak değerlendirilerek, benzer ve farklı yönleriyle ortaya konmuştur.

Tavus kuşu çağlar boyunca güzelliğin, asaletin, ihtişamın ve kibrin göstergesi olmuş; yeniden doğuş, ölümsüzlük, ebedi hayat ve cennet ile ilişkilendirilmiştir. Farklı kültür ve medeniyetlerde çeşitli sembolik ifadeler edinen tavus kuşu, örneğin Yunan mitolojisinde Hera'nın çok sevdiği kutsal hayvanını sembolize ederken, kuyruğundaki desen Argos'un gözlerini temsil etmektedir. Yezidi inancında kötülük tanrısı Melek Tavus olarak saygı görmekte, Bizans imparatoriçelerinin simgesi, Hindistan'ın ulusal kuşu, Çin'de kem gözlerden koruyucu, İslam dünyasında ise cennet kuşu niteliğinde karşımıza çıkmaktadır.

Tavus kuşunun çeşitli kültür ve inanç sistemlerine göre şekillenen anlam dünyası, Anadolu Selçuklu döneminde, ebedi hayat ve ölümsüzlükle bağlantılıdır. Osmanlı dönemine gelindiğinde ise daha çok seramikler üzerinde görülen tavus kuşu figürünün sembolik anlamını yitirdiğini, figür olarak tek başına öne çıkan Anadolu Selçuklu örneklerinden farklı olarak, döneminin çeşitli üsluplarıyla bir arada kompozisyonun bir parçası olarak geri planda yer aldığını görmekteyiz.

Anahtar Kelimeler: Çini, tavus kuşu, seramik

Figure of Peacock on Tiles and Ceramics

Abstract

The figure of peacock that is seen in tiles and ceramics of the Anatolian Seljuk and Ottoman period will be discussed in this article. The main focal point of our study will be the samples of peacock figures on tiles and ceramics in terms of design and composition as well as dealing the peacock with the symbolic point of view. Stylization features of the figure, relations in terms of design form and style has been revealed in similar and different aspects by being evaluated in comparison with the samples of the Anatolian Seljuk and Ottoman period.

Peacock has indicated beauty, nobility, brilliance and arrogance throughout the ages and have always been associated with rebirth, immortality, eternal life and heaven. Peacocks that had been acquired various symbolic expressions in different cultures and civilizations was representing the sacred animal of Hera which she loves more than everything in Greek mythology as an example as well as the pattern on its tail was representing the eyes of Argos. The angel that is the evil god in Yezidi faith was respected as the peacock and this bird was the symbol of the Byzantine empresses, national bird of India, the evil eye protector in China, bird of paradise in the Islamic world.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı, basakcorakli@gmail.com



The world of meaning of peacock shaped according to various cultures and belief systems was linked to eternal life and immortality during the Anatolian Seljuk period. But when time comes to the Ottoman period, the figure of peacock that was generally seen on ceramics lost its symbolic meaning and became to take part on the background as a part of combination together with different styles of that period unlike the period of the Anatolian Seljuk when it was a unique and single figure standing alone.

Key Words: tile, peacock, ceramic

Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü

Bu makalede, Anadolu Selçuklu dönemi çinileri ve Osmanlı dönemi seramiklerinde görülen tavus kuşu figürü, tasarım ve kompozisyon açısından incelenerek, figürün stilizasyon özellikleri, form–desen–ülslup ilişkisi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi örnekleri ile karşılaştırılmalı olarak değerlendirilip, benzer ve farklı yönleriyle ele alınacaktır. Ancak daha önce tavus kuşunun farklı kültürler üzerindeki etkisini sembolik anlamları çerçevesinde inceleyeceğiz.

Sülüngiller ailesi mensubu Tavus kuşu erkeği, göz alıcı parlak renkli tüyleri ve olağanüstü kuyruğu ile tanınır. Erkeği diyoruz çünkü kahve renkli dişisi, karşı cinsinin gösterişi ve güzelliği karşısında oldukça çirkin kalır. Böylesi bir güzellik karşısında teslim olan algımız, bakışımızın eril bir güzelliğe yöneldiğini unuttur. Horoz, aslan gibi bazı hayvanların erkeğinde de olduğu üzere doğa, tezyini olanın dişiyeye dair olduğuna ilişkin klişe algımızı şaşırır ve estetik ezberimizi bozar. Kuyruğunun büyüleyici güzelliğine karşın, tavus kuşunun neredeyse çığlığı andıran rahatsız edici bir sesi ve çirkin ayakları vardır. Tavus kuşu sembolizminin de olumsuz yanını oluşturan bu özellik, uğursuzluk kaynağı sayılmış ve sesi insan ruhunun karanlık yönlerini sembolize etmiştir.¹

Dişisine kur yaparken yelpaze gibi açtığı gösterişli kuyruğu, zenginliğe, güzelliğe, soyluluğa ve asalete; sadece dişisine değil, bazen hemcinslerine ve hatta kendini seyreden insanlara da kuyruğunu açması, güzelliğinin farkında olmasına işaret eder. Bu da kibrinin göstergesi sayılır. Özellikle tezyinata imkân veren kuyruğu ile her çağdan sanatçıya ilham veren tavus kuşu, kutsal sayılarak inanç sembolü olmuş, mitolojilerde yerini almıştır.

Klasik Yunan Mitolojisi'nde tanrıça Hera'nın çok sevdiği kutsal hayvanıdır. Hera yüz gözlü bir dev olan hizmetkârı Argos'un Zeus tarafından öldürülmesi üzerine, Argos'un anısını yaşatmak için gözlerini oyduktarak tavus kuşunun kuyruğuna yerleştirmiştir.² Tavus kuşunun kuyruğundaki motifler Argos'un gözlerini öte yandan gökyüzündeki yıldızları simgelerken,³ Mısır ve Roma'da, şanssızlık ve kem göz sembolü olmuştur.

Sembolik düzeyde pek çok inanç sisteminde yer almasına karşın tavus kuşuna İncil ve Kuran da rastlanmaz; ancak Yahudi kaynaklarının esas alındığı bazı İslam literatüründe tavus kuşuna yer verilir. Yılan ve tavus kuşunun cennetin bekçileri olduğu ve şeytan tarafından tuzağa düşürülerek Âdem ve Havva ile cennetten kovulduğu belirtilir.⁴ Minyatürlerde sıkça görülen bu sahne, Falname'de ve Fuzuli'nin Hadikatü's Süeda isimli eserinde tavus kuşunun şeytan ve yılan ile bir arada cennetin dışında resmedildiği örneklerle karşımıza çıkar. (Resim 1,2)

Köklere Zerdüşt dinine dayalı olan ve günümüzde de sürdürülen Yezidiliğin, iyilik- kötülük, aydınlık- karanlık diyalektiğine dayalı inanç sistemlerinde kötülüğü doğuran Tanrı, şeytan yani "Melek Tavus"tur ve tavus kuşu ile simgelenir. Yezidiler, ibadetin kötülükle dolu olan Melek Tavus'a yapılması ile kötülüğün kaynağından korunacaklarına inanırlar.⁵

¹ Abbas DANESHVARİ, *Medieval Tomb Towers of Iran An Iconographical Study*, California, 1986, 48-49.

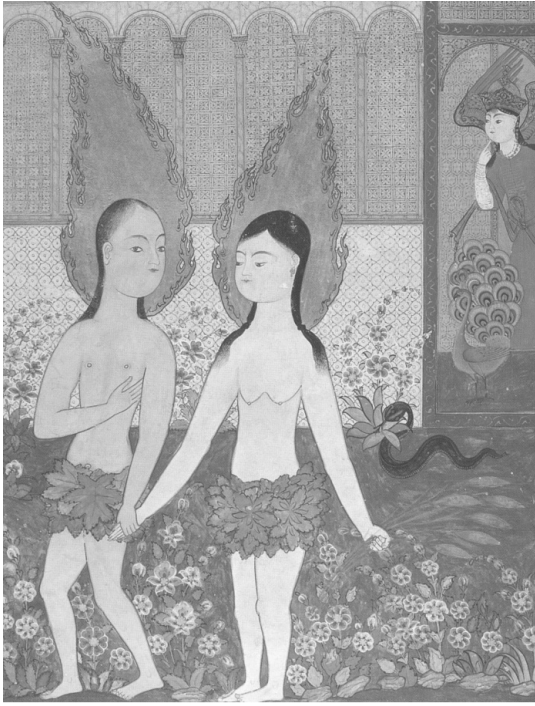
² Azra ERHAT, *Mitoloji Sözlüğü*, "Argos", İstanbul, 2003, 54.

³ Şefik CAN, *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul, 45.

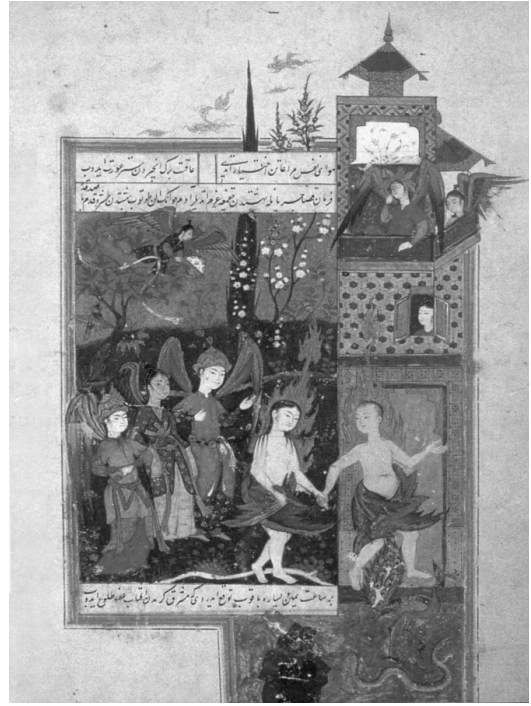
⁴ Yıldray ÖZBEK, "The Peacock Figure and Its Iconography in Medieval Anatolian Turkish Art", 537.

⁵ Tori, Bir Kürt Düşüncesi Yezidilik ve Yezidiler, 53.





Resim 1: Falname, Kalender Paşa, Topkapı Sarayı Müzesi Metin And



Resim 2: Hadikatü's Süeda, Fuzuli, Bibliotheque Metin And

Hükümdar ve sultanların taç giyme törenlerini gösteren resimlerde tavus kuş figürü, asalet, soyluluk ve aristokrasinin simgesi ve hükümdarlık işareti sayılmıştır.⁶ Yakın Doğuda hükümdar tahtlarında sıkça kullanılan bir simgedir.⁷ Kaynaklar 568 yılında İstemi Kağan'a elçi olarak giden Bizanslı Zamarkhos'un, İstemi Kağan'ın tavus kuşları tarafından taşınan tahtından söz ettiğini belirtir. Altın tavus kuşu figürleri ile dekore edilmiş bu tahttan da yola çıkarak, tavus kuşunun taht sembolizmiyle ilişkili olabileceği düşünülmektedir.⁸ Öte yandan Büyük Selçuklu seramiklerinde de, tavus kuşu ve taht ilişkisini gösteren örnekler bulunmaktadır. Taht sahneli tabaklarda, tahtın altında ve iki yanındaki topuzların üzerinde, uzun kuyruklu kuşlar görülmektedir. Dorn tahttaki kuşların tavus olduğunu belirterek, kozmolojik anlamları olabileceğine dikkat çekmiş ve bu kuşların cennet görünümünü vermek üzere kullanıldığını belirtmiştir. Dolayısıyla İstemi Kağan'ın tahtını anımsatan bu kuşlar taht sahnelerinde karşımıza çıkan semgesel bir anlatımın parçasıdır.⁹

Mevlana'nın Mesnevi'sinde, yüzü kuşluk vakti güneşine, kanatları ise cennete benzetilen tavus kuşu, makamla ilişkilendirilir.¹⁰ Tavus kuşunun makama benzetilmesi, sözünü ettiğimiz saltanat ve taht sembolizmini çağırır.

Tavus kuşu figürü, Bizans sanatının süsleme repertuarında da sıklıkla karşımıza çıkar. Bizans sanatının Roma sanatından aldığı ve genellikle bir kantharosun veya hayat ağacının iki yanında simetrik düzende yer alan tavus kuşu örneklerinin, 4. yüzyıldan 15. yüzyıla dek sürekli olarak uygulandığı bilinmektedir. Bizans Sanatı'nda, güzellik, ölümsüzlük, yeniden doğuş inancısı ve günahlardan arınma gibi sembolik değerleri barındırır.¹¹

⁶ Bkz.(4), ÖZBEK, 539.

⁷ Simge ÖZER PINARBAŞI, Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları, 58.

⁸ Yaşar ÇORUHLU, Türk Mitolojisinin ABC'si, 177.

⁹ Bkz. (7), PINARBAŞI, 83.

¹⁰ A.g.m.

¹¹ Bkz. (4), ÖZBEK, 541.



Resim 3: B.Saray, Karatay Müzesi, R. Arık



Resim 4: B.Saray, Karatay Müzesi, R. Arık

Tavus kuşunun çeşitli kültür ve inanç sistemlerine göre şekillenen simgesel dünyası, Anadolu Selçuklu dönemine gelindiğinde ise, ebedi hayat ve ölümsüzlükle bağlantılıdır. Rüçhan Arık, Hıristiyan geleneğinden beri cennet sembolü olan tavus kuşunun, bulunduğu yeri cennete çevireceğine inanıldığını, Bizans ve İran sanatında çok sevildiğini, İran'da tüylerinin iktidarı simgelediğini ifade ederek, Anadolu Selçuklularında tavus kuşu figürünün kullanımını da, etkilendiği Bizans ve İran kültürünün devamı olarak yorumlar.¹²

Tavus kuşu figürü, Anadolu Selçuklu Saray çinilerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, Anadolu Selçuklu Sarayları içinde en zengin buluntuyu vermesi nedeniyle, Kubad Abad örnekleri esas alınmıştır. 1236 yılında Alaaddin Keykubad tarafından Beyşehir Gölü yakınlarında yazlık saray olarak yaptırılan Kubad Abad Sarayı'na ait çini buluntular hakkındaki bilgilerimizi, özellikle Rüçhan Arık'ın 1980'den bu yana yürüttüğü kazılardan edinmekteyiz. 12. yüzyılın ikinci yarısı ile 13. yüzyılın sonu arasına tarihlenen, insan, hayvan ve fantastik figürlerle resimlenmiş bu duvar çinileri, Selçuklu semboller dünyası ve ikonografisi hakkında çok şey söylemekte ve döneminin resim anlayışını yansıtmaktadır.

Tavus kuşu denildiğinde ilk akla gelen, bezemeyi detaylandırmaya olanaklı muhteşem güzellikteki kuyruğudur. Ancak Selçuklu ustaları doğadakinin aksine, tavus kuşunun tüylerini detaylıca bezemeyi seçmemiş, diğer kuşlarda olduğu gibi genel anlayışı sürdürerek, oldukça stilize bir şekilde resmetmişlerdir. Kubad Abad sekizgen yıldız çinilerindeki tavus kuşu kompozisyonlarını, tek tavus kuşları ve çift tavus kuşları olarak iki ana grupta ele alacağız.

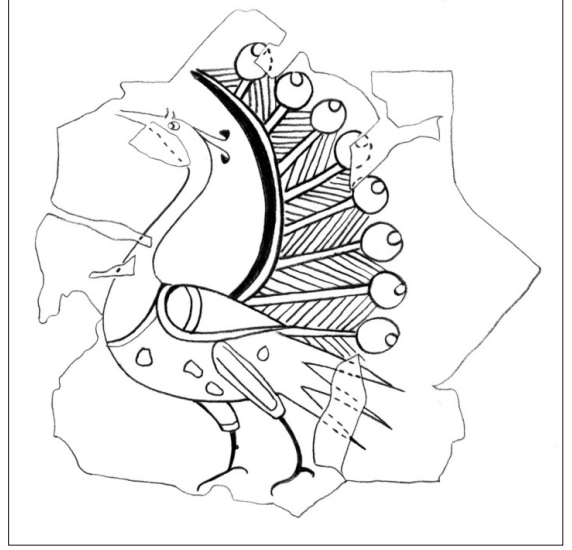
Tek tavus kuşları, çoğu kez yukarıya doğru yay gibi kıvrılarak uzayan kuyruğu ve başındaki tepelik tüyleriyle göze çarpar. Tepelik tüyleri üç damla veya taçla sonlandırılmıştır. Uzun boynu, kibrine dalaletmiş gibi duran hafif şişkin gövdesi, kısa kanatları ve uzun bacaklarıyla tavus kuşları oldukça stilize bir üslupta resmedilmiştir. Genellikle sahnenin merkezine ve başı sol tarafa dönük olarak yerleştirilmiştir. (Resim 3) Çoğu kez sağ kanadını görmekte birlikte bazen diğer kanadının da hafifçe açıldığı, kimi örneklerde ise boynunu uzatarak başını geriye çevirdiği ve gagasıyla sırtını kaşındığı görülür. (Resim4)

Boyun, kuyruk ve kanatlar arasında birbirine paralel kavisler yapan yaylar ile yer yer kalınlaşan konturlarla vurgulanan figürün etrafı soyut, stilize yapraklar, rumiler ve nar motifleriyle çevrilidir. Nar, cennet ve ebedi hayat simgesi olarak, tavus kuşunun anlam dünyasıyla da bütünlük

¹² Rüçhan ARIK, Kubad Abad, 94



Resim 5: Saray Hamamı, Karatay Müzesi, R. Arık



Çizim 1: Büyük Saray, Karatay Müzesi

oluşturur. Öte yandan Rüçhan Arık, bu motiflerin biçimine ve Kubad Abad çevresinin afyon tarımı bölgesi olduğuna bakılırsa, haşhaş dalları olabileceğini de belirtir.

Tavus kuşu figürünü tasarım özellikleri açısından ele aldığımızda, başı ve gövdesinin, genellikle fazla değişime uğramadığı, benzer tekrarlarla resmedildiği ancak kuyruğunun farklı bezemelerle çeşitlilik gösterdiği göze çarpar. Kuyrukta soyuta yakın tutumdan, stilize ve sade bir anlayışa ya da doğaya daha yakın resimlendiği pek çok örneğine rastlanır.

Gerçekçi kuyruk örneklerinde, tüyleri yelpaze gibi açılarak dışarı çıkmış, göz benzeri motiflerle detaylandırılarak doğadaki haline daha yakın çizilmiştir. (Resim 5, Çizim 1)

Stilize ve basit örneklerinde, kuyruğun sadece leke olarak tek renk boyandığı, ya da ince konturlar halinde şeritlerle bölümlendiği, bir örnekte de rumiyle bezendiği, görülür. (Resim 6)

Siluet halinde soyuta yakın çizilen örnekler ise, depo çinileri olarak tabir edilen ve 2002 kazılarıyla ortaya çıkan gruptur. 13.yüzyıl sonu ile 14. yüzyıl başına tarihlendirilen¹³ ve geç devir örnekleri sayılabilecek bu çinilerde, neredeyse tek bir hamlede çizilmiş gibi duran figürler, birbirinin tekrarı örneklerle tek bir şablondan çıkmış izlenimi yaratırlar.¹⁴ Kuyruklar, kıvrımlar yaparak birbiri üzerinde kesişen kalın konturlar halindedir. Siluet halinde beliren figürün etrafı, spiraller ve beneklerle çevrilidir. Bu gruptan, cetvel çizgisi olmayan, ancak köşelerde ayraç gibi yarım dairelerin çizildiği örnekler, diğer depo çinilerinden kompozisyon ve figür stili açısından ayrılır. Tavus kuşunun soyut bir etkiye iyice yaklaştığı bu çinilerde, kuyruğu yelpaze gibi açılmış ve içi tarama veya kafes motifleriyle bezenmiştir. Siyah figürler, krem rengi zeminle, tezat oluşturarak, kuvvetli bir etki yaratır (Resim 7)

Çift tavus kuşlu kompozisyonlarda, tavus kuşlarını hayat ağacının iki yanında veya boyunları birbirine dolanmış bazen de ortak bir kaptan su içerken görüyoruz.

Bunlardan hayat ağacının iki yanında, karşılıklı olarak birbirine bakan sır altına kobalt ve siyah renkle boyalı bir örnekte, tavus kuşları ve hayat ağacının etrafında konturla oluşturulan beyaz boşluklarla tavus kuşları spiral dolgulu zeminden kolayca ayrılmaktadır. (Resim 8)

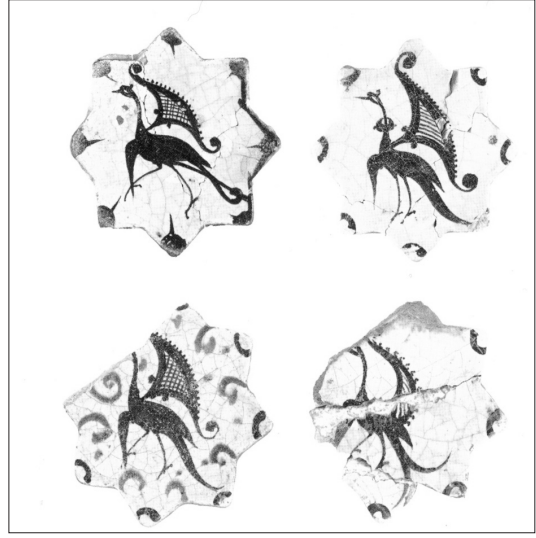
Bir diğer örnekte dallara tüneyen tavus kuşları, karşılıklı olarak ancak, başlarını geriye çevirmiş olarak resmedilmiştir. Gövdesi siyaha, başları ve uzun kuyruğu kobalta boyalı tavus kuşları, aşağıdan yukarıya doğru gelişen ve simetrik olarak ikiye ayrılan dallar üzerine tünemişlerdir. Yeşile boyalı nar veya haşhaş dalları, tavus kuşlarının kanatları üzerinden aşağı ve yukarı doğru

¹³ Rüçhan ARIK, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, 397.

¹⁴ A.g.k., 366.



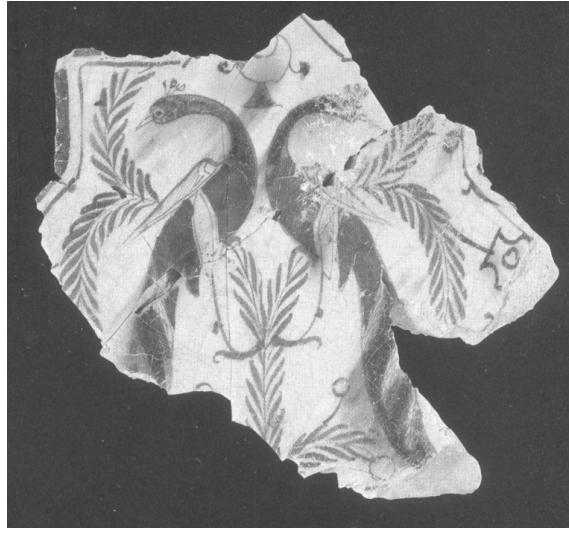
Resim 6: B. Saray, Karatay Müzesi, R. Ank



Resim 7: Çini Deposu, Karatay Müzesi, Cemal Emden



Resim 8: B. Saray, Karatay Müzesi, R. Ank



Resim 9: K. Saray, Karatay Müzesi, R. Ank

kıvrılarak, kompozisyondaki dengeyi kurmaktadır. Bu çinide ilgimizi çeken bir motif de, yukarıda kuşların boyunları arasında görülen yarım ay şeklinde, ayaklı, kulplu ve oldukça stilize çizilmiş bir çanağı hatırlatan nesnedir. (Resim 9)

Çift tavus kuşlarında diğer bir grup, boyunları birbirine dolanan çiftlerdir. Tavus kuşları yüzleri birbirlerine dönük ve gagaları kenetlenmiş olarak; bazen de ters yöne bakarken görülürler. Uzayan ve gerilimi artıran estetik boyunlara paralel kanatları, yukarı doğru keskin bir yay yapar. Bu gruptan turkuvaz sır altına siyah dekorlu örnekte çininin dört kollu formuna ustaca ve dengeli bir biçimde yerleştirilmiş olan tavus kuşlarının etrafı, rumi motifleriyle bezelidir. Öte yandan bu örnekte de tavus kuşlarının ayakları arasında ayaklı ve yarım ay biçiminde çanağa benzeyen bir nesne dikkati çeker. (Resim 10)

Tavus kuşu çiftleri arasında belki de en çarpıcı örnek, ortak bir kaptan su içen simetrik tavus kuşlarıdır. Su içmek üzere başlarını önlerindeki kaba doğru eğen figürlerdeki boynun içe bükülüğü



Resim 10: K.Saray, Karatay Müzesi, R. Arık



Resim 11: B. Saray, Karatay Müzesi, R. Arık

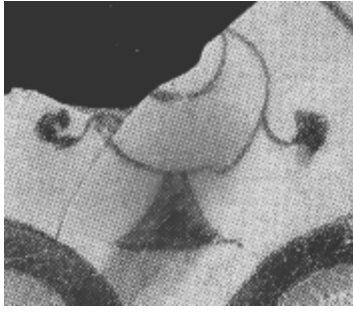


Resim 12: Bandırma Arkeoloji Müzesi, Bizans Dönemi, 11. - 13. yy., foto: Hadiye Cangökçe

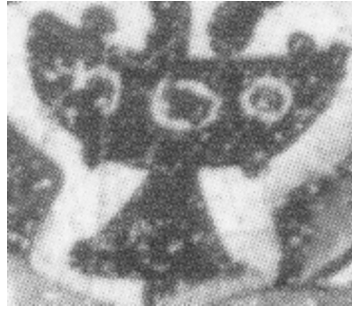
ile kuyruğun tam tersi dışbükey hareketi, kuvvetli bir “S” oluşturmuştur. Aralarında bulunan ayaklı ve kulplu kap, simgesel bir anlatımın parçasıdır ve Rüçhan Arık’a göre “ebedi hayat suyu”dur. (Resim 11)

Ebedi hayat suyunun bulunduğu kaptan su içen tavus kuşu temasının Ortaçağ ikonografisinde sık tekrarlandığı ve kültürlerin birbirleriyle etkileşerek bu sembolizmi sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Bizans taş eserlerinde, bu temanın çok sayıda örnekleri bulunur. Hayat ağacının ya da bir kantharosun iki yanında kaptan su içen tavus kuşu tasvirleri, 4. yüzyıldan 15. yüzyıla dek sıkça tekrarlanarak, güzellik, ölümsüzlük, yeniden doğuş ve günahlardan arınmayı sembolize ederler.¹⁵(Resim 12) Kubad Abad çinilerindeki çanakların tespit ettiğimiz bazı Bizans örneklerindeki kantharos tipi kaplarla benzerlik gösterdiğini düşünmekteyiz. (Resim 13-15)

¹⁵ Bkz. (4), ÖZBEK, 541.



Resim 13: Selçuklu Çanak Tipi, Karatay M., 13.yy.



Resim 14: Selçuklu Çanak Tipi Karatay M., 13.yy.



Resim 15: Bizans Çanak Tipi, Bandırma M., 11-13.yy.

Ortaçağ Anadolu Selçuklu Sanatı'nda tavus kuşu tasvirinin, çini dışında, ahşap, alçı, metal, minyatür gibi çeşitli sanat dalları üzerinde de uygulanmış çok sayıda örneği bulunmaktadır.¹⁶

Osmanlı dönemine gelindiğinde, daha çok seramikler üzerinde görülen tavus kuşu figürünün sembolik anlamını yitirdiğini, tek başına figür olarak öne çıkan Anadolu Selçuklu çini örneklerinden farklı olarak, döneminin çeşitli üsluplarıyla bir arada kompozisyonun bir parçası olarak geri planda yer aldığını görmekteyiz. Bu durum, tek başına tavus kuşuna özgü olmayıp, hayvan figürünün kullanımına ilişkin Osmanlı döneminin genel tutumunu yansıtır. Selçuklu bezemesinin en önemli unsurlarından olan Hayvan üslubunun, Erken Osmanlı dönemi ile birlikte giderek azalmasıyla birlikte 14. yüzyıldan itibaren sahneye bitkisel bezeme hâkim olur.¹⁷ Bu durum değişen inanç sistemiyle yakından ilgilidir. Dolayısıyla Osmanlı dönemi mimarisinde çini üzerinde hayvan figürünün kullanımı yok denecek kadar azdır, ancak seramiklerde uygulandığı pek çok örneğine rastlanır. Hayvan figürü seramik üzerinde, kullanım eşyası olması ve dini amaç taşımaması nedeniyle daha rahat kullanılsa da, artık sembolik değerinden uzaktır ve bitkisel bezemeyle kaynaşmıştır.¹⁸

İznik seramiklerinde tavus kuşu seramiklerin bilinen en erken örneği olarak Louvre Müzesi'ndeki tabak örnek gösterilir.¹⁹ Çok renkli kırmızılı sır altı tekniği ve natüralist üsluba geçiş dönemi olarak bilinen Şam İşi üslubunda desenlendirilmiştir. Yapraktan başlayan kompozisyonda, enginar, gül, hatayi çiçekleri arasında, tavus kuşu bir ayağı enginar dalında, diğer ayağı yaprak üzerinde tasvir edilmiştir. Şam İşi'nin karakteristik renklerinden eflatuna boyalı tavus kuşu figürü, başında üç tepelik tüyü, ince boynu, uzun bacakları ve kuyruğundaki detaylarla resmedilmiştir. Selçuklu tavus kuşlarındaki stilize anlayışın aksine, doğaya yakın çizildiği görülür. (Resim 16)

16. yüzyılın ikinci yarısına ait oldukça ilgi çekici bir çini parça, alt ve sağ kenarındaki cetvel çizgisi ile aşağıdan yukarıya uzayan kompozisyon, bu parçanın bir bütünü parçası olduğunu düşündürür. Saz yaprağı ve natüralist üslup çiçeklerinden oluşan kompozisyonda tavus kuşu, bitkisel bezemeden rol çalmadan yer almakta ve boynunu delip geçen gül goncası ile adeta bezemeyle bütünleşmektedir. (Resim 17)

16. yüzyılın ikinci yarısından bir tabakta, tavus kuşunu sıra dışı bir temada, yavrusunu beslerken görüyoruz. Zambak, gül, Manisa lalesi gibi natüralist üslup çiçekleri arasında bulunan tavus kuşu, kuyruğuna tünemiş yavrusuyla, diğer Osmanlı örneklerine nazaran sahneye daha hakim görülmektedir. (Resim 18)

¹⁶ A.g.m., s: 539. Tavus kuşu örnekler için bkz: Ülker ERGİNSOY, "Konya'da 13. Yüzyıla Ait Bir Buhurdan", Sanat Tarihi Yıllığı XI, 1981, 64.; Gönül ÖNEY, "Anadolu Selçuklu Çağında Resim", Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, 358; Rüstem BOZER, "Kemerli Şemaya Sahip Selçuklu Devri Ahşap Kapı Kanatları", 9. Milletlerarası Türk Sanatları, Kongresi Bildiri Özetleri, Vol.1, Ankara, 1995, 409., Rüçhan ARIK, Kubad Abad, 181, 20; Şerare YETKİN, "Konya'da Yeni Bulunmuş Figürlü Stuko Süslemeler ve Anadolu Türk Mimarisindeki Devamı", Sanat Tarihi Yıllığı, 356.

¹⁷ Selçuk MÜLAYİM, Değişimin Tanıkları, 158.

¹⁸ Sitare Turan BAKIR, "Osmanlı Hayvan Figürlü Seramikleri", 75.

¹⁹ Julian RABY, İznik, 256.



Resim 16: Şam İşçi Çini Tabak, Louvre Müzesi, 16.yy



Resim 17: Çini Karo, Mathey Koleksiyonu, 16.yy.



Resim 18: Natüralist Üslup Tabak
Kalust Gülbenkyan Müzesi, 16. yy. 2. yarısı



Resim 19: Natüralist Üslup Tabak
Metropolitan Müzesi, 17. Yy. Çizim: Sitare T. Bakır

17. yüzyıla tarihli bir seramikte ise, su içen tavus kuşu görülmektedir. Natüralist üslup çiçeklerinin serbest bir tasarım anlayışıyla ele alındığı tabakta, bordür kaya-dalga motifi ile bezelidir. Tavus kuşu detaylı ancak özensiz bir işçilikle göze çarpar.²⁰ Selçuklu çinisindeki su içen tavus kuşunun kuvvetli S'ler yapan ve figüre hareketlilik veren stilizasyon anlayışı göz önüne alındığında, bu geç devir Osmanlı tavus kuşu örneği oldukça durağan olup, adeta su kabını seyrediyor gibidir. Yaşam suyu teması sezilmez; zira sembolik anlamından yoksundur. (Resim 19)

17. yüzyıl Osmanlı geç devir seramiklerinde, natüralist üslup çiçekleriyle bezeli tavus kuşlu kompozisyonların çok sayıda örneğine rastlanır. 16. yüzyıl örneklerinin tersine, döneminin özelliği olan kompozisyon ilkelerinde bozulma ve işçilikteki özensizlik tavus kuşuna da figürdeki karikatürleşme eğilimi ile yansır. (Resim 20)

²⁰ Bkz. (18), BAKIR, 75.

Sonuç ve özet olarak, tavus kuşunun yüzyıllar süren yolculuğunda temas ettiği çağa, kültür ortamına ve inanç dünyasına göre anlam ve biçim değiştirdiği görülmüştür. Doğadaki gösterişli haline karşın, Kubad Abad çinilerindeki sade ancak, sekiz köşeli yıldızların sınırlarını zorlayan, kimi yerde cetvel çizgisini aşan, cesur, coşkunun, kıvrak “S” lerle, etkin bir dinamizm sergilemesi, üstelik bu coşkunun serbest fırçayla mahir ellerden çıkması bakımından hayranlık uyandırıcıdır. Öte yandan Osmanlı döneminin, tek tanrılı dinin resmi ideoloji halini aldığı merkezi sistemli yönetimi; bezeme üzerinde de etkisini göstermiştir.

Dolayısıyla Selçuklunun heterojen yapısını oluşturan avcı- göçebe model ile İslam öncesi pagan inanç sistemini de yansıtan heterodoks figür anlayışı tasfiye edilmiştir. Figürün zorunlu nedenlerle bezemeden çekilmesi, simgesel düzeyde bir anlatımı da imkânsız hale getirdiğinden, tavus kuşu sadece Osmanlı seramiklerinde bitkisel bezemenin hâkim olduğu kompozisyonlarda görülür. Bu geri çekilme, tavus kuşunun Anadolu Selçuklu dönemindeki masalsi ve mağrur ifadesinden uzaklaştırarak, figürü sevimli, bazı örneklerinde de karikatürize eden tavrıyla ortaya koyar.

Secilmiş Kaynakça

AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitolojyası*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, 1998.

ARIK, Rüçhan, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.

ARIK, Rüçhan, ARIK, Oluş, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.

ATASOY, Nurhan -RABY Julian, *İznik*, Türk Ekonomi Bankası Yayınları, İstanbul, 1989.

BAKIR, Sitare Turan, “Osmanlı Hayvan Figürlü Seramikleri”, *Seramik Türkiye Dergisi*, Nisan – Haziran No:4, 2004, 70-78.

CAN, Şefik, *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılap Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1994.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1999.

DANESHVARİ, Abbas, *Medieval Tomb Towers of Iran, An Iconographical Study*, 1986.

ERHAT, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 12. Baskı, İstanbul, 2003.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul, 2004.

MÜLAYİM, Selçuk, *Değişimin Tanıkları*, Kaknüs Yayıncılık, İstanbul, 1999.

ÖZBEK, Yıldırım, “The Peacock Figure and its Iconography in Medieval Anatolian Turkish Art”, *10th International Congress of Turkish Art Geneva*, 17-23 September 1995, Foundation Max van Berchem, Geneve, 1999, 537-546.

PINARBAŞI, Simge Özer, *Çağlar Boyu tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2004.

TORİ, *Yezidilik ve Yezidiler*, Berfin Yayınları, İstanbul, 2000.



Gümölcine'deki Yeni Cami'nin Çini Yazıları

Ars. Gör. Berrin YAPAR ÜNAL*

Özet

16. yüzyılda Osmanlı hakimiyeti geniş bir coğrafyaya yayılmış durumdaydı. Bugün ölkemizin sınırları dışında kalan Yunanistan'da da bu döneme ait ve günümüze kadar ulaşan birçok Osmanlı eseri mevcuttur. Bu çalışmada üzerinde duracağımız konu Yunanistan'ın Gümölcine (Komotini) ili merkezinde bulunan Yeni Cami'nin çini yazılarıdır.

994/1585 yılında yaptırılan Yeni Cami, 1302/1902 yılında esası korunarak kuzey ve batı yönlerinde ek bir bina yapılarak genişletilmiştir. Külliyesinde kitaplık, ders odaları, çeşme, hazire ve bir türbe bulunmaktadır. Zamanımıza kadar çok iyi korunan cami 2005 yılında restorasyon görmüştür.

Camide bulunan tüm çiniler 16. yüzyıl İznik üretiminin en iyi örneklerindedir. Fakat çini üzerindeki yazılar aynı döneme ait olmasına rağmen üslûp açısından farklılıklar gösterir. Bunlardan caminin namazgâh kısmında bulunan Fatiha Suresi'nin yazılı olduğu çini alınlıklar ile 990/1580-81 yılında hattat Demircikulu Yusuf tarafından yazılan İstanbul'daki Kılıç Ali Paşa Camii çini yazıları üslûp, karakter ve harf anatomisi bakımından birbirine benzerliği ile dikkati çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gümölcine (Komotini) Yeni Cami, Hat, Çini

Tile Inscriptions of Yeni Mosque in Komotini

Abstract

Ottoman sovereignty had a wide expanse in the 16th century. There are many extant Ottoman monuments of that period of history in Greece beyond our boundaries. The subject that we will address is tile inscriptions of Yeni Mosque located in the center of Komotini, Greece.

Yeni Mosque that had been built in 994/1585 had been expanded by building an additional building on the orthern and western directions by maintaining the merits in 1302/1902. Kulliye (islamic-ottoman social complex) includes a library, lecture rooms, a fountain and a shrine. The mosque which have been very well maintained until today had been restored in 2005.

All tile inscriptions of this mosque are the best examples of 16th century Iznik production. The writings on these tiles are from teh same period of history but have some differences in terms of style. Inscription pediments where Surah Al-Fatiha takes place in the namazgah of this mosque and the style, character and letter anatomy of tile inscriptions of Kılıç Ali Pasha Mosque in Istanbul which had been written by Demircikulu Yusuf in 990/1580-81 draws attention with their similarity to each other.

Key Words: Gümölcine (Komotini) Yeni Mosque, Ottoman Calligraphy, Tile

Bu çalışmada, 2005-2006 yıllarında Yunanistan'ın Batı Trakya bölgesinde bulunan Türk eserlerindeki kitabeleri araştırmak amacıyla yapılan gezi sonucunda, inceleme olanağı bulduğumuz birçok yapıdan biri olan Gümölcine Yeni Cami'nin çini yazıları ele alınmıştır.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Eski Yazı Ana Sanat Dalı, berrinyapar@gmail.com

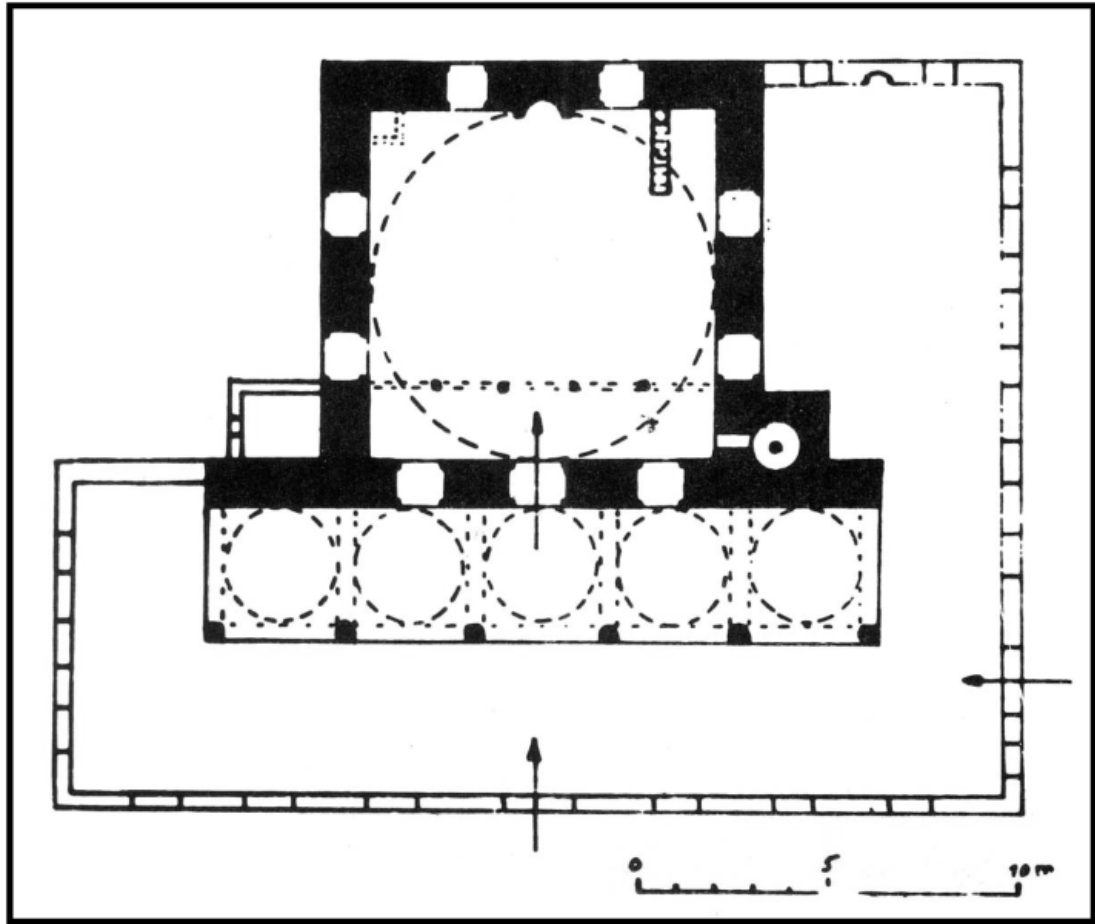




Resim 1: Yeni Cami kuzey cephesi görünüşü



Resim 2: Yeni Cami doğu cephesi görünüşü



Resim 3: Yeni Cami Planı, M. Kiel



Resim 4: 16. yüzyıla ait giriş kapısı



Resim 5: Giriş kapısının kitabesi (Ebadı 48x57 cm)

Bugün Yunanistan sınırlarında bulunan ve Komotini adıyla anılan Gümülcine, tarihi bir Türk şehridir. Birçok camisi, kalabalık Türk nüfusu ve müftülük merkezinin de bulunması nedeniyle Batı Trakya Müslümanlarının dini ve kültürel merkezidir. Şehir, Sultan I. Murad'ın, Evrenos Bey komutasında gönderdiği akıncı kuvvetleri tarafından alınarak 1371'de Rumeli Beylerbeyi'nin uç merkezi haline getirilmiştir. Osmanlı Devleti, fethinden sonra Anadolu'dan getirilen Türk ailelerini yerleştirerek bölgeyi Türkleştirmiştir. Gümülcine, 1371'den 1912'ye kadar kesintisiz olarak Osmanlı idaresi altında kalmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra imzalanan Lozan Antlaşması'yla Gümülcine'nin, etnik-dinî yapısını korumak şartıyla Yunanistan'a bırakıldığı bilinmektedir. Bugün Gümülcine yarı yarıya Müslüman Türk ve Ortodoks Yunan nüfustan oluşmaktadır.¹

Bilindiği gibi; Osmanlılar fethettiği toprakları cami, medrese, hamam, çeşme gibi abidevi yapılarla donatmıştır. Balkan şehirlerinden olan Gümülcine'de de Osmanlı eserlerinden Gazi Evrenos Bey İmareti, Eski Cami, Kayalı Medresesi, Tekke Camii, İdadiye binası, II. Abdülhamid tarafından yaptırılan saat kulesi, Alankuyu Mescidi, Şehreküstü Camii, Kır Mahalle Camii, İrcan Camii gibi önemli eserler göze çarpar. Bu eserlerin yanında günümüze kadar ayakta kalabilenlerden birisi de Gümülcine'nin merkezinde bulunan Yeni Cami'dir. (Resim 1, 2)

Yeni Cami, 994/1585 tarihinde Defterdar Ekmekçizâde Ahmet Paşa tarafından yaptırılmıştır. Külliyesinde kitaplık, ders odaları, çeşme, vakfiyesine ait dükkanlar, iki bölümden oluşan ve yaklaşık 80 kabrin bulunduğu hazire ve Vezir Şerif Hasan Paşa'nın eşi Fatma Hanım'a ait bir türbe bulunmaktadır. Evliya Çelebi'nin de Seyahatnamesi'nde bahsettiği ancak bugün mevcut olmayan bir de hamamı vardır.²

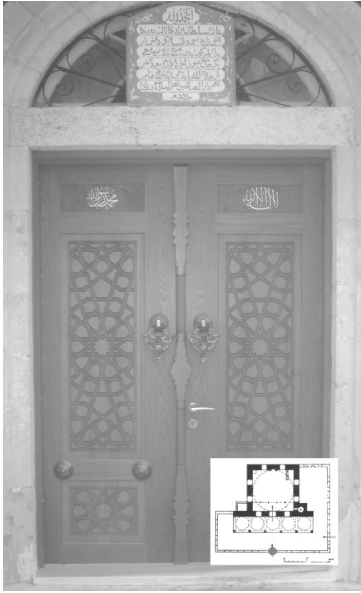
Yeni Cami, bir ana kubbe önünde yanyana beş küçük kubbeden oluşan bir yapı olarak inşa edilmiştir. 1320/1902 yılında esaslı korunarak kuzey ve batı yönlerinde ek bir binayla genişletilmiştir. Bu ilaveden sonra beş kubbeli revak görünmez olmuş, caminin giriş kapısı içeride kalarak son cemaat yeri konumuna gelmiştir. (Resim 3) Orjinal iç bezemeleriyle çok iyi korunan cami, 2005 yılında başlayan ve 2007 yılında tamamlanan bir restorasyon geçirmiştir.

Caminin ek binasında bulunan iki kapısıyla birlikte üç giriş kapısı vardır. 16. yüzyıla ait orjinal ana giriş kapısında celî sülüs hattıyla mermer üzerinde Zümer Sûresi 73. Ayet yer almaktadır.³

¹ Machiel Kiel, "Gümülcine", İslâm Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı Yay., 1996, C.14, s.268-270

² Mehmed Zillioğlu, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Üçdal Neşriyat, C.7, 1966, s.653

³ Ayetin okunuşu "Kâllallahu tealâ Selâmün aleyküm tbtüm fedhuluhâ hâlidin"dir. Ayet "Allahu teala dedi : "Selâm size! Ter-temiz geldiniz. Artık ebedî kalmak üzere, girin buraya" mealindedir.



Resim 6: Caminin avlusunda bulunan orta giriş kapısı



Resim 7: Orta giriş kapı kitabesi



Resim 8: Caminin batı cephesi giriş kapısı



Resim 9: Batı cephesi kapı kitabesi (Ebadı 40x60 cm)

(Resim 4, 5) Orta kapı üzerinde Sultan III. Murad'ın zamanında, caminin Defterdar Ekmekçizâde Ahmed Paşa tarafından yaptırıldığını ifade eden bir kitabe, (Resim 6, 7) Batı yönündeki kapısı üzerinde de 1320/1902 tarihli celî sülûs hatla yazılmış tamir kitabesi bulunmaktadır. (Resim 8, 9) Her iki kitabe hat sanatı açısından mahalli bir tavır sergilemektedir. Caminin avlusunda bulunan çeşmenin üzerinde Hacı Mehmed adında bir hayırsever tarafından yaptırıldığı belirtilen, 1126-1811 tarihli bir kitabe daha görülmektedir.

Camideki yazıların haricinde ism-i Celâl ve ism-i Nebi yazılı tepeliklerle sonlanan gömme sütunlu mermer bir mihrap, sekiz köşe yıldızdan türeyen geometrik kompozisyonlu korkuluğa sahip bir minber; caminin namazgaha giriş kapısı üzerinde ve mahfilin her iki tavanında bulunan kalem işi süslemeler bulunmaktadır.



Resim 10: Caminin giriş kapısının iki yanında bulunan kemerli çini alınlıklar



Resim 11: Kapının sağında bulunan çini alınlık



Resim 12: solunda bulunan çini alınlık (Ebadı 77x149 cm)

17. yy'da Gümülcine'yi gezen Evliya Çelebi Seyahatnamesinde, “Yeni Cami’den övgüyle bahsederek “Çeşitli pencereleri, mihrabı, minberi, müezzin mahfili ve kürsüsü bu kadar güzel bir cami, değil bu şehirde Rumeli eyaletinde bile yoktur”⁴ demektedir.

Gümülcine Yeni Cami'nin mimari ve bezeme özelliklerini inceledikten sonra çini uygulamalarındaki yazıları ele alacak olursak; camideki çinili alanların giriş kapısının iki yanındaki, mihrap duvarında ve camii içindeki pencere alınlıklarında bulunduğu görülür. Tüm çiniler 16. yüzyıl İznik üretiminin çok renkli kırmızılı sıraltı tekniğinde yapılmış örnekleridir.

Caminin orjinal kapısının iki yanında pencerelerin üzerindeki kemerli alınlıklarda; celî süslüs hatla Bakara Suresi'nin 127. Ayeti yazılıdır.⁵ (Resim 10, 11, 12) İki çini alınlıkta da yazı üç satır halinde istiflenmiştir. İlk alınlıktaki istifte “İbrahim” (إِبْرَاهِيمُ) ismindeki he harfine, diğer alınlıkta “ente” (أَنْتَ) kelimesindeki te harfine keşide verilmiştir. Dikey harfler satır boyunca belli ara-

⁴ Mehmed Zillioğlu, Evliya Çelebi Seyahatnâmesi, Üçdal Neşriyat, C.7, 1966, s.652

⁵ Ayetin okunuşu “Ve iz yerfeu' İbrahim el-kavaide mine'l-beyti ve İsmailü, Rabbena takabbel minna inneke ente's-semiyü'l'alim”. Ayet “Bir zamanlar İbrahim, İsmail ile beraber Beytullah'ın temellerini yükseltiyor, (şöyle diyorlardı:) Ey Rabbimiz! Bizden bunu kabul buyur; şüphesiz sen işitensin, bilensin.” mealindedir.

(وَأِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)



Resim 13: Mihrabın sağında ve solunda bulunan çini panolar

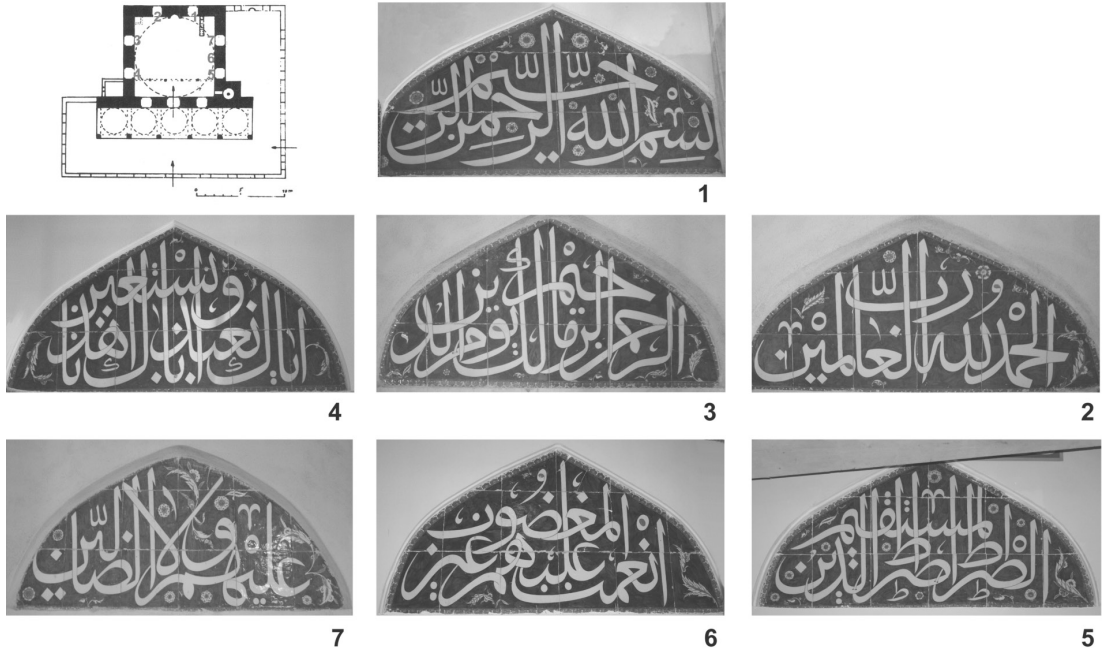


Resim 14: Mihrabın sağında bulunan çini panodaki yazı



Resim 15: Mihrabın solunda bulunan çini panodaki yazı

lıklarla dizilidir. Nokta ve okumaya yardımcı işaretler harf kalınlığına göre oldukça zayıf kalmıştır. İlk alınlıktaki istifte “yerfeu” (يَرْفَعُ) kelimesindeki ye ve fe harfinin, diğer alınlıktaki istifte “tekabbel” (تَقَبَّلَ) kelimesindeki te harfinin noktası yoktur. Bunun yerine ilk istifte “İbrahim” (إِبْرَاهِيمُ) ismindeki be harfinin tek noktası yerine iki nokta konulmuştur. Kompozisyonda boşlukları dengelemek için süslemeler kullanılmıştır. Yazının zemini kobalt mavisi ile boyanmış, harfler beyaz bırakılmıştır. Harflerin ve cezmlerin göz tabiri ettiğimiz kapalı kısımlarında yer yer mercan kırmızısı görülür. Yazı istifinin aralarına belli bir düzen güdülmeyen, pençler, yapraklar ve rumiler serpiştirilmiştir. Yazının etrafında, aynı motifin tekrarından oluşan, yeşil, kırmızı ve beyaz renklerin kullanıldığı ince bir bordür bulunur.



Resim 16: Caminin içindeki pencerelerde bulunan çini alınlıklar (Ebadı 68,5x145 cm)

İkinci uygulama, mihrabın iki yanındaki çini panolardır. (Resim 13, 14, 15) Simetrik olan panolarda, yapraklar ortabağlarla birbirine bağlanarak şemse formu alanlar oluşturmaktadır. Bu alanların içi yarı üslûplaştırılmış gül, sümbül, lale çiçekleri ve çiçek açmış bahar dalları ile düzenlenmiştir. Köşebentlerin zemini kırmızı boyanmış rumilerle süslüdür. Pano'nun üst kısmında ana temayı da çevreleyen bordürle oluşan dikdörtgen alandaki kartuş içinde celî sülüs hatla Arapça hadis-i şerif yer almaktadır.⁶ İki istifte de “fevt” (الفوت) ve “mevt” (الموت) kelimelerinin son harfi olan te keşideli olarak, yazı satırının üst kısmında yazıyı yatay olarak bölmektedir. Kelimelerin istifinde harfler arası sıkışıklık vardır. Şedde ve cezm neredeyse harfler kadar kalın yazılmıştır. İlk istiftteki “fevt” kelimesinin noktası yoktur. Çini panonun desen ve teknik başarısına rağmen yazının aynı titizlikle ele alınmadığı dikkat çekmektedir.

Tespit edilen diğer çini uygulamalar ise, cami içerisindeki pencere ve kapı üzerlerinde bulunan aynı ebatta yedi adet kemerli ve yazılı çini panodan oluşmaktadır. (Resim 16) Pencere üstü ve kapı üstü çini alınlıkların birbirini takip eden yerleşim düzeni içinde, ilk alınlıkta celî muhakkak hatla yazılmış besmele diğer alınlıklarda ise celî sülüs hatla Fatiha Suresi devam etmektedir.⁷ Yazı zemini, kobalt mavisi ile boyanmış, harfler beyaz bırakılmıştır. Harflerin gözleminde yine kırmızı kullanılmıştır. Diğer alınlıklardaki ince bordür bu alınlıklarda da tekrarlanmaktadır. Çini alınlıklardaki istifler incelendiğinde harflerdeki anatomik güzellik ve istiflerdeki dinamizm dönemine göre oldukça etkileyicidir. Harflerin kalem kalınlığı, yazıldıkları alana göre

⁶ Hadis-i Şerifin okunuşu “Accilû bis-salâti kable'l-fevt. Ve accilû bit-tevbeti kable'l-mevt.”

(عجلوا بالصَّلوات قبل الفوت وعجلوا بالتَّوْبَت قبل الموت)

⁷ Fatiha Suresi'nin okunuşu “Bismillâhi'r-Rahmâni'r-Rahîm. Elhamdü lillâhi rabbi'l-âlemîn. Errahmânir rahîm Mâlikî yevmi'd-dîn İyyâke na'bûdü ve İyyâke neste'yn İhdinas' sıratâ'l-müstekîm Sırâatellezîne en'amte aleyhim gayri'l-mağdûbi aleyhim ve l'ed-daaallîn.” Süre, “Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adıyla. Hamd (övme ve övülme), âlemlerin rabbi olan Allah'a mahsustur. O, rahmândır ve rahîmdir. Ceza gününün mâlikidir. (Rabbimiz!) Ancak sana kulluk ederiz ve yalnız senden medet umarız. Bize doğru yolu göster. Kendilerine lütuf ve ikramda bulunduğun kimselerin yolunu, gazaba uğramışların ve sapmışların yolunu değil!” mealindedir.

(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ اِيَّاكَ نَعْبُدُ وَايَّاكَ نَسْتَعِينُ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ)



Resim 17-a



Resim 17-b



Resim 17-c



Resim 17-d

Resim 17-a, b, c, d Caminin içindeki pencerelerde bulunan çini yazılardan detaylar



Resim 18: Yeni Cami Besmele yazılı çini alınlık



Resim 19: Kılıç Ali Paşa Cami Besmele yazılı çini alınlık

tokça tutulmuştur. Kompozisyonda, harfin satıra oturuşu, ölçüler, kalem hareketleri, meyiller ve dönüşler ahenklidir. Kemerli alınlık formu itibariyle, metin dikey bir harfle başlıyor ise harfin boyu kısa tutularak istifin dengeli bir şekilde yerleştirilmesi sağlanmıştır. Diğer çini alınlıklarda olduğu gibi kompozisyon boşluklarına pençler, yapraklar ve rumiler serpiştirilmiştir.

Camideki yazılar arasında bir değerlendirme yapacak olursak, aynı dönemde yazılmasına rağmen çinilerdeki yazılar arasında belirgin üslûp farklılıkları olduğu görülür.

Mihrabın iki yanında bulunan çini panolardaki yazılar kaba ve köşelidir. Bu özellikleri, muhtemelen mahalli bir hattat tarafından yazılmış oldukları ipucunu vermektedir. Caminin giriş kapısının iki yanında bulunan çini alınlıklardaki yazıların harf kalınlığının ince tutulması, dikey harflerin yanyana sıralanması, harflerin köşeli ve sert hareketlere sahip olduğu görülmektedir. İç pencere ve kapı alınlıklarında bulunan çini yazılar ise 16. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış olan benzerleriyle yarışır niteliktedir. Genel olarak caminin yazıları hakkında aşağıdaki tespitleri yapabiliriz;

İstiflerde harfler ön planda tutulmuş, kontür kullanılarak üstten alttan geçmeler yapılmıştır. (Resim 17-a, b, c, d) Bazı örneklerde harf diğer harfi keserek içinden geçmiştir. Tezyîni ve okumaya yardımcı işaretler az kullanılmış, kompozisyonlarda boşluğu dengelemek için süsleme unsurlarına yer verilmiştir. Hatta bazı örneklerde harflerin incelen uç kısımlarında harf bünyesinden devam eden dal olarak değerlendirilmeler yapılmıştır. Harflerin göz diye tabir ettiğimiz kapalı alanlarda tasarımın bütününde denge sağlamak amacıyla renk kullanımına gidilmiştir.

Yeni Caminin yazılarında hattat imzasına rastlanmamış olmasına rağmen Evliya Çelebi Seyahatnamesinde caminin yazılarının Yâkût-ı Musta'simî yazısına benzediğini belirtmiştir.⁸ 16. yüzyılda celi sülûs yazıda Yâkût-ı Musta'simî ekolünü benimseyen ve geliştiren Hattat Ahmet Karahisarîdir. Karahisarî Yâkût'un ekolünü devam ettirmiş olmakla birlikte yazıda estetik bakımdan onu geride bırakmış, onun ekolünü kemâl derecesine yükseltmiştir.

⁸ Mehmed Zillioğlu, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Üçdal Neşriyat, C.7, 1966, s.652



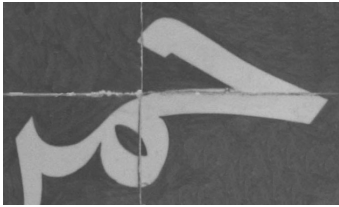
Resim 20: Yeni Cami vav harfi



Resim 21: Kılıç Ali Paşa Cami vav harfi



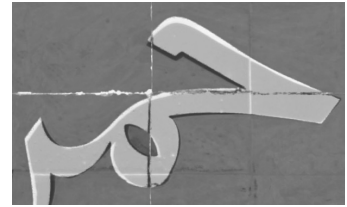
Resim 22: İki harfin çakıştırılmış hali



Resim 23: Yeni Cami hı-mim harfleri bağlantısı



Resim 24: Kılıç Ali Paşa Camii hı-mim harfleri bağlantısı



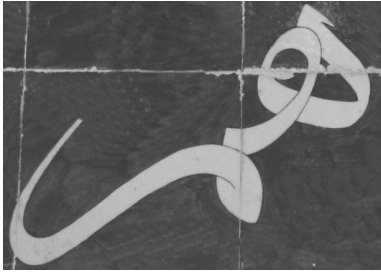
Resim 25: İki harfin çakıştırılmış hali

Karahisarî'nin bilinen yedi öğrencisi vardır. Bunlar arasında en ünlülerinden biri Süleymaniye Camii'nin kitabesi (964/1557) ve Edirne Selimiye Camii'nin (983/1575) tüm yazılarını yazan evlatlığı Hasan Çelebi'dir. Bir diğeri Derviş Mehmet ve ekolün son temsilcisi hattat Demircikulu Yusuf'tur.⁹ Gümülcine Yeni Cami'nin yukarıda ele aldığımız çini yazılı örneklerinden bazıları üslûp açısından dikkati çekmekte, Demircikulu Yusuf tarafından yazılan Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii (990/1580-81) yazılarını hatırlatmaktadır.

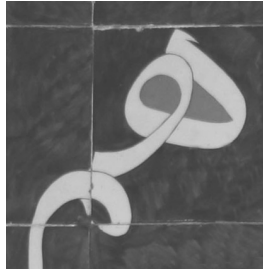
Burada üslûp ve karakter bakımından yakın bulduğumuz Tophane Kılıç Ali Paşa Camii yazılarıyla Yeni Cami'nin yazılarının bazı ortak yanlarına değinmek istiyoruz. (Resim 18, 19) Kılıç Ali Paşa Camii'nin giriş kapısının sol tarafında bulunan kemerli (pencî) çini alınlık ile Yeni Cami'nin içindeki kemerli çini alınlıktaki yazılar, kompozisyon düzeni, harf anatomisi, harflerin satırda duruşları, kullanılan tezyini işaretler itibariyle birbirini çağrıştırmaktadır. Alınlık formlarına baktığımızda ölçü farklılıkları vardır. Her iki cami alınlığında yer alan celî muhakkak hatla yazılmış besmele istifleri karşılaştırdığımızda, formlardaki farklılıktan dolayı harflerin farklı yerleştirilmiş olduğunu görmekteyiz. İki yazıda da istif, ikişer satır halinde düzenlenmiştir. Kılıç Ali Paşa Camii'nde alt satırın alanı dar olduğu için "Allah" lafzı "bism" kelimesinin üzerine çekilerek dengelenmiş ancak şeddeleri kullanılmamıştır. Yeni Camii'nin istifi üç dikey hatla dört parçaya bölünmüştür. İlk bakışta kompozisyon alanı dört parçaya bölünmüş ise de ortada yer alan iki dikey harfle simetri oluşturulmuş gibidir. Şeddeler ve üzerlerindeki penç süslemeleri de bu simetri sistemine dahil edebiliriz. İkinci satırda "he" ve "mim" bağlantısına keşide verilerek yatay bir düzlem oluşturulmuştur.

İki caminin yazılarındaki harf anatomilerini incelemek için benzer harfleri analiz edebiliriz. Örneğin, Kılıç Ali Paşa Camii'nin içindeki çini alınlıklardan müstakil bir (و) "Vav" harfi ile Yeni Cami'deki yazılardan müstakil bir "vav" harfini üs üste çakıştırma yöntemiyle yaptığımız çalışmalarda örtüştüğünü görmekteyiz. (Resim 20, 21, 22) Bu uygulamayı "ha-mim" (حم) ve "he-mim" (هم) bağlantısında ve "ayın-lâm" (عل) harf bağlantılarında örnekleyebiliriz. (Resim 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31) Benzerlikleri göstermek için yaptığımız bu çakıştırma yöntemi diğer harfler için de uygulanarak örnekler çoğaltılabilir.

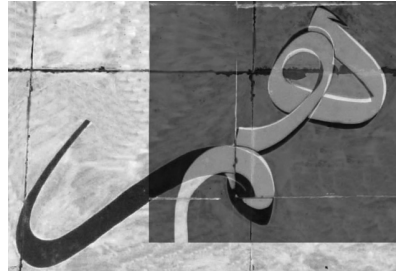
⁹ Ali Alparslan, Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.56,109. / Şevket Rado, Türk Hattatları, Tifdiruk Matbaası, İstanbul, s.69-85.



Resim 26: Yeni Cami he-mim harfleri bağlantısı



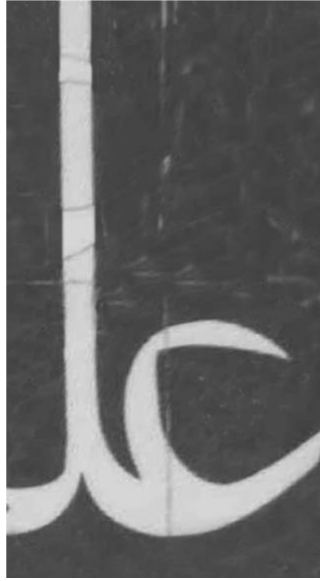
Resim 27: Kılıç Ali Paşa Camii he-mim harfleri bağlantısı



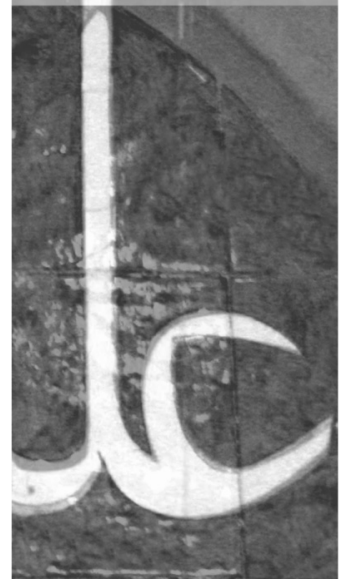
Resim 28: İki harfin çakıştırılmış hali



Resim 29: Yeni Cami ayın-lâm harfleri bağlantısı



Resim 30: Kılıç Ali Paşa Camii ayın-lâm harfleri bağlantısı



Resim 31: İki harfin çakıştırılmış hali

Sonuç olarak, Osmanlı Devleti'nin başşehirlerinde yapılan uygulamalara bakıldığında, Gümülcine Yeni Cami, Batı Trakya'da bezeme özellikleri ile 16. yüzyılın son temsilcilerinden biri olarak dikkati çekmektedir. Gümülcine Yeni Cami'nin çini yazıları kendi içinde yazı kalitesi ve üslup açısından farklılıklar göstermesine rağmen iç pencere alınlıklarında bulunan çini yazıların, Kılıç Ali Paşa Camii ile son bulunduğu söylenen Karahisarî ekolünü yansıtan bir niteliğe sahip olduklarını söylemek mümkündür.

Seçilmiş Kaynakça

- ALPARSLAN A., *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- _____ "Kitâbe", *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.26, s.76-81, Ankara 2002.
- AYVERDİ E. H., *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri IV*, Seçil Ofset, İstanbul, 2000 (2).
- BIÇAKÇI İ., *Yunanistan'da Türk Mimari Eserleri*, ISAR, İstanbul, 2003.
- DEVELLİOĞLU F., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Feryal Matbaacılık, Ankara, 1992 (10).
- KIEL M., "Gümülcine", *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., C.14, s.268-270, İstanbul, 1996.

Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Yay. No: 86-B, Ankara, 2007.

RADO Ş., *Türk Hattatları*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul.

ONAT F. R., *Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1974 (4).

TÜRKOĞLU M., "Gümölcine'nin Tarihi", *Batı Trakya'nın Sesi*, 10-12, Mayıs, Ekim, s.29-53, İstanbul, 1989.

ZİLLÎ OĞLU M., *Evliya Çelebi Seyahatname*, Üçdal Neşriyat, C.7,8 İstanbul, 1966.

Kayseri/Üçkonak ve Adana/Yeniyayla Köyleri Halk Kültüründe “Üç, Yedi, Kırk” Sayıları¹

Gülsüm TARÇIN²

Özet

İnançlar ilkel dönemlerden bu yana varlığını sürdüren değerler olarak günümüze dek gelmişlerdir. Çoğunca da olanaksızlıkların, umutsuzlukların, doğaya karşı doğadan yararlanarak direnişlerin, yaşamak için bir şeyler yapma zorunluluğunun; güzel aldanmaların, kendini korumanın, kendini denetlemenin ürünleridir. Mitolojiden beslenerek birçok kültürde varlığını sürdüren inançlar, halkın yaşam biçimini şekillendirmektedir. Her birine çeşitli anlamlar yüklenen sayılar da inanışlar içinde önemli bir yer tutmaktadır. Yüklendikleri inanç unsurları sebebiyle, mitolojik dönemden günümüze kadar, sayıların gizemli olduklarına inanılır. Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan kültür coğrafyasında İslamiyet’in etkisiyle Türk halk kültüründe sayılar, günlük yaşama uzanan kutsal bir önem taşır. Bunlar arasında üç, yedi, kırk sayılarının çeşitli anlamları bulunmaktadır. Bu çalışmada, Kayseri/Üç konak ve Adana/Yeniayla köyleri halk kültüründe “üç”, “yedi”, “kırk” sayıları ile ilgili uygulamaların tespit edilmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk Kültürü, Üç, Yedi ve Kırk Sayıları

The Numbers “Three, Seven, Forty” in Folk Culture of Adana/Yeniyayla And Kayseri/Üçkonak Villages

Abstract

The believes as values subsisting since the primitive dates have come to the current time. They are mostly the products of the impossibilitiness, hopelessness, disobediences that is both against the nature and under cover of the nature, the obligation of doing something for survival, nice deceptions, protecting himself and inspection of himself. The believes, existing in many cultures with the support of the mythology, shape the life styles of the communities. The numbers, each of which has various meanings, have also important part for believes. For the belief components loaded them, the numbers are believed to be mysterious from the mythological time to nowadays. In the culture geography which is from Central Asia to Anatolia, owing to the Islam, the numbers have a sacred value for daily life in Turkish folk culture. Three, seven, forty have some meanings among them. In this research, it is aimed that consideration and detection of practices which is related to the numbers “three, seven, forty” in folk culture of Kayseri/Üçkonak and Adana/Yeniyayla villages.

Key Words: Folk Culture, The numbers Three, Seven and Forty

¹ Bu makale “Kayseri/Üçkonak-Adana/ Yeniyayla Köyleri Karşılaştırmalı Halk Kültürü Araştırması” adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

² Çukurova Üniv. Türk Dili Okt. gulsumtar@hotmail.com



Giris

Çalışmamızda “üç, yedi, kırk” sayılarıyla ilgili değerlendirmelere geçmeden önce araştırma alanlarımız olan Üçkonak ve Yeniyayla köylerinin demografik ve sosyo-kültürel yapısıyla ilgili genel bir bilgi vermek istiyoruz.

Üçkonak Köyü bir Afşar köyüdür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Fırka-i İslâhiye sonucunda kurulmuştur. Köy, Kayseri iline bağlı Tomarza ovası içinde kuruludur, köyün etrafı Toros dağlarıyla çevrilmiştir. Köy şu an yüz elli hanedir. Yurtdışına ve Kayseri’ye göçler olduğu için nüfusu azalmıştır. İlk göçler 1964’de yurtdışına işçi olarak gidilmesiyle başlamıştır. Gurbetçiler köye yazın izne geldiklerinde nüfus artar. Gençler iş imkânlarının olmayışından dolayı büyük şehirlere gitmektedir. Köy halkı hayvancılık ve tarımla geçimini sağlamaktadır. Köy halkı geçmişten getirdiği gelenek ve göreneklerini yaşatmakla beraber günümüz kültürel koşullarına da ayak uydurmaktadır. Köyden özellikle yurt dışına yapılan göçlerin artmasıyla, köyün kültürel yapısında da değişimler yaşanmıştır. Her evde televizyon, radyo bulunur. Bazı evlerde de uydu, bilgisayar, internet ağı bulunmaktadır. Avrupa kültürünün etkisiyle köyde on yıl içerisinde eğitim seviyesinin yükseldiği bilinmektedir. Gençler yüzde doksan civarında yüksek okul mezunudur. Son yıllarda kız çocuklarının da eğitime önem verilmektedir. İlköğretim köyde tamamlanmakta, öğretime Tomarza Yatılı Bölge Okulu’nda veya Kayseri’de devam edilmektedir.

Diğer bir araştırma alanımız olan Yeniyayla köyü Adana ilinde, 1951 göçüyle Türkiye’ye gelen Bulgaristan Türklerinin yerleştiği bir köydür. Yeniyayla köyüne Bulgaristan’ın Şumnu, Burgaz, Rusçuk, Osmanpazarı vilayetlerinden gelinmiştir. Köy 1952 yılında devlet iskânı ile oluşturulmuştur. Bu proje kapsamında her aileye konut yapılmış, nüfus başına ev için 500’er, 12 dekar da tarım arazisi verilmiştir. Köyün oluşumu bir proje kapsamında yapıldığı için sokak ve caddele-ri şehir planına uygundur. Şu anda köyde yaklaşık üç yüz elli hane olduğu bilinmektedir. Köy engebeli arazi üzerinde ormanlık bir alana kurulmuştur. Nüfus başına düşen arazi azdır. Buna rağmen tarla tarımı, hayvancılık, arıcılıkla geçimini sağlayan birçok aile vardır. Köy insanının Avrupa kültürünü getirmesi, iş disiplinine sahip olması, temizliğe ve eğitime önem vermesi kültürel yaşayış standartlarını köy çevresine de taşımıştır. Köyden sanat, politika, eğitim alanlarında önemli sayıda insan yetişmiştir. Yeniyayla yerleşenleri geldikleri bölgenin yaşam kalitesini de yükseltmiştir. Köyde, 1955 yılında kurulan bir ilkokul bulunmaktadır. Sonrasında eğitim-öğretim Adana’da devam edilmektedir. Okuryazar oranı neredeyse yüzde yüzdür. Kız ve erkek çocuklarının eğitiminde bir ayırım yapılmaz. Bulgaristan’dan getirilen Avrupa kültüründen dolayı kız çocuklarının eğitime daha çok önem verilmektedir.

Her iki köyde de köy halkı geleneksel değerlerini korumakla birlikte, şehir kültüründen uzak değildir. Teknoloji ve modern iletişim araçları ile çağın gereklerine ayak uydurmaktadır. Türk halk kültüründe önemli bir yer tutan sayılara, Üçkonak ve Yeniyayla halk kültürü öğelerinde de sıkça rastlanmaktadır. Matematiksel çıkarımların yanında geçmişten bugüne kültürel bir süreçte çeşitli anlamlar yüklenen sayılar, simgesel değerler kazanmışlardır. Bu da onları kültürün birer parçası haline getirmiştir. Edebi ürünlerden günlük yaşamdaki uygulamalara kadar birçok alanda karşılaştığımız *bir, üç, dört, beş, yedi, dokuz, on iki, kırk vb.* sayıları halk kültüründe formülistik sayılar olarak değerlendirilmiş, bu sayılardan “üç”, “yedi”, “kırk” sayıları en çok kullanılanlar olarak dikkati çekmektedir. Adana/Yeniyayla ve Kayseri/Üçkonak köylerinde de bu sayılar; geçiş dönemleri ritüelinde ve halk inanışlarında sık olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek tamamlayıcı bir özellik, gerekse dinsel -büyüsel bir içerik kazanan bu uygulamaların, geçmişten günümüze değin bu bölgelerde varlığını sürdürmekte olduğu görülmektedir.

Türk Kültüründe “Üç, Yedi, Kırk” Sayıları

“Üç” Sayısı

“Kapsayıcı sentez” olarak tarif edilen “üç”, “başı, ortası ve sonu olan” ilk “gerçek sayı” olarak görülür. Hayat da üç aşamadır: 1. *Başlangıç*, 2. *Orta*, 3. *Son*. “*Bir*”in çokluğa açılımı üç ile olur: “*Birlik ikiliği, ikilik üçlüğü, üçlük de her şeyi oluşturur*”. İlk geometrik şekil, üç noktayla işaretlenen



ve üç çizgiyle çizilen “üçgen”dir. Pisagor üçgeni kozmik anlamda “gelişmenin başlangıcı” olarak yorumlanır. Çünkü dikdörtgen ve altı uçlu yıldız gibi geometrik figürler üçgenden elde edilebilir. “Mükemmellik ve bütünlük sayısı” ve “kesin saymanın üst sınırı” sayılan üç, aynı zamanda “belirsiz çokluğun bir ifadesi” olarak görülür ve “basit yuvarlak bir sayıya çevrilebilir” (Durbilmez, 2007: 177-178).

Türk mitolojisinde “yerler, gökler, sular” üçlemesi mevcuttur. Aynı üçleme “gökler”, “yer-su” ve “atalar kültü” şeklinde de karşımıza çıkar. Aynı inanış şu üçlemeyle de ifade edilir: 1. Gök Tanrı (ak), 2. Yersular (ak ve kara), 3. Yağız yer (kara). Üç âleme üç unvan verilir: 1. Tar-Han, 2. Ak Saman, 3. Kara Saman. Şaman inancına göre sema önce üç kat olarak tasavvur edilmiştir. Yakut Türklerinde ateşin üç çeşit olmasının sebebi de kâinatın üç bölümden oluştuğu inancıdır (Durbilmez, 2008: 216).

Türk halk kültüründe, çok eski dönemlerden bu yana “üç” sayısına kutsal ya da uğurlu kabul edilen birtakım anlamlar yüklenmiş gerek dinî hayatta gerekse günlük yaşamda gerçekleştirilen birtakım pratiklerde bu sayının söz konusu manevî anlamlarından yararlanma yoluna gidilmiştir. Anadolu’nun pek çok köşesinde karşımıza çıkan yatır ve ziyaretler çevresinde üç kez dönmek, üç defa okuyup üflemek, herhangi olumsuzlukları def etmek için tahtaya üç kez vurmak, isteklerin yerine gelmesi için Fatıha’yla beraber üç ihlas okumak, hastalıklardan korunmak için ocağa üç kez gitmek vb. uygulamalara sıkça rastlanmaktadır. Aynı şekilde halk anlatılarında ve özellikle de masallarda padişahın üç kızının ya da üç oğlunun olması, üç gün üç gece yol gidilmesi, sınava tabi tutulan kahramana üç soru sorulması, sonuç kısmında gökten üç elma düşmesi; âşıklık geleneğinde âşık adayının gördüğü rüyada pirin elinden üç bade içmesi; dinî inançlara göre dünyanın “gök, yer ve yer altı” olmak üzere üç bölümden oluşması, gayb âleminde beşler, yediler, kırklar ile beraber üçlerden söz edilmesi vb. şeklinde sıralayabileceğimiz pek çok halkbilimi ürünüde bu rakamın kullanıldığı ve kendisine özel bir anlam yüklendiği görülmektedir (Coşkun, 2010: 74).

“Yedi” Sayısı

Mitolojik kökenli gizemli sayılar arasında yaygın olanlardan biri de yedidir. Bu yaygınlığın sebepleri arasında yedi / dokuz gök ve yedi / dokuz yer inancı öne çıkar. Özellikle Kam-Şaman inanışlarında yedi ile ilgili kabul ve davranışların yaygınlığı dikkat çekmektedir. Sözelimi; Tanrı Ülgen yeryüzünde önce yedi kişiyi yaratır. Tanrı Ülgen’in katına ulaşmak için yedi engel aşılmalıdır. Büyü yaparken, kızdırılan demir yedi pınardan, yedi değirmen olduğundan alınan yedi suya atılır. “Genellikle olumlu güçlerle iç içe düşünülen” yedi, “gezegenlerin sayısı, “ülkerin yedi yıldızı” olarak da bilinir (Durbilmez, 2011: 86)

Uğurlu sayı “7” rakamının önce Farsların “Zerdüştlük” dini kültüründe ortaya çıkarak, Mani dini vasıtasıyla Uygurlara sızdığı aşikârdır. Farslardaki mukaddes sayı “7” düşüncesi, İran efsanesindeki “Yedi Tanrı”sına olan itikattan meydana gelmiş olması ihtimaldir. Bu sistem içindeki “Yedi Tanrı” şunlardır:

1. Metra: Güneş ve Işık Tanrısı
2. Nahit: Neşe ve Huzur Tanrısı
3. Homa: Saadet ve Devlet Tanrısı
4. Hubbi: Su Tanrısı
5. Mırrıh: Savaş ve Galibiyet Tanrısı
6. Kimars: İyilik ve Mükemmellik Tanrısı
7. Yima: (Cemşit) Kahramanlık Tanrısı

Bu noktadan “yedi” sayısının, yukarıdaki yedi mukaddes ilahın sıfatı olduğu ortaya çıkmaktadır. Hint kültüründe de “yedi” sayısı çoktan beri mukaddes sayı karakterine sahip olup, sihirli ve uğurlu sayı kategorisine girmiştir. Hint kültüründeki bu düşünce, onların “yedi kutup yıldızı”nı tanınmasıyla ilgilidir. Miladi I. asırda şimdiki Sinkiang (Doğu Türkistan)’a Budda dini ve



medeniyeti yayıldıktan sonra, bununla birlikte bu ananevi “uğurlu sayı” düşüncesi de sızmıştır (Sakim, 1990: 263-268).

Bilgelğin sütunları” olarak adlandırılan yedi; “4 *elementi kuşatan ve duygusal güçlere karşılık gelen maddî dörtlemeyle (hava=zekâ, ateş= istenç, su= duygular, toprak=ahlâk) birlikte yaratıcı ilkelerin üçlüğünü (aktif zekâ, pasif bilinçaltı ve işbirliğinin düzenleyici gücü) içerir.*“Gezegenlerin sayısı” (Güneş, Ay, Merkür, Mars, Venüs, Jüpiter ve Satürn, Güneş ve Ay aslında gerçek birer gezegen değillerdir.), “ülkerin yedi yıldızı” olarak bilinen yedi, “genellikle olumlu güçlerle iç içe düşünülür.” Yenisey’de bir şaman davulunun dış yüzeyine, ilk insan olan “yeryüzünün evladı”nın yedi cennet boyunca sürecek bir yolculuğa çıkışı resmedilmiştir. Bu resme göre, “dış çemberde yedi küçük çıkıntı vardır; içteki çemberde yedi noktada çıkıntı ve sekizinci noktada da bir kuş bulunmaktadır. Eliade’ye göre bunlar sırasıyla, çok güzel düzlüklerine ve gök tanrısının yedi oğluna gönderme yapmaktadır.” (Schimmel 2000: 140, 144, 157, Akt., Durbilmez, 2007: 183).

Yedi sayısı İslam ve Türk kültürü açısından mercek altına alındığında, özellikle dinî olarak oldukça yoğun bir anlam katmanı ile karşılaşılır. İslam dininin temeli olan Kur’an-ı Kerim’de yedi sayısı daha ilk sayfadan itibaren kendi varlığını göstermeye başlar. Gökler yedi katlı olarak nitelendirilmekte olup bu evrenin yedi katmanına gönderme yapmaktadır. Kuran-ı Kerim’de yedi gök tabiri tam yedi kez geçmektedir. Bu ifadeler 2’Bakara Suresi 29. ayet, 17’İsra Suresi 44. ayet, 23’Mü’minun Suresi 86. ayet, 41’Fussilet Suresi 12. ayet, 65’ Talâk Suresi 12. Ayet, 67’Mülk Suresi 3. ayet, 71’Nuh Suresi 15. ayetlerde gerçekleşmektedir. Yedi sayısının sembolğine bakıldığında, dinî açıdan önemli olan olgularda özellikle yedi sayısının ön plana çıktığı gözlemlenir. İslam dininde Hac ibadeti yerine getirilirken yedi rakamı baskın şekilde ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, Kâbe yedi kez tavaf edilmek zorundadır (Ulukan, 2012: 184-185). Kâbe’nin tavafı yedi olduğu gibi Safa ve Merve arasındaki mesafenin de eski ölçülere yedi oluşu, bunun yanında en kutsal gecelerden birisi olan Kadir Gecesinde de Ramazan ayının son yedisinde oluşu yedi sayısı ile ilgili önemli konulardandır. Ashab-ı Kehf’in sayısının yedi olduğu çeşitli ilmi ve dini eserlerde zikredilmektedir. İslam inancının esasının bir bütün halinde toplandığı Fatiha suresinin altı ayet olmasına rağmen yalnız Fatiha suresinin başındaki bismelenin ayet olarak sayılması ve böylece yedi ayet hesap edilmesi İslam’da yedi sayısı ile ilgili önemli konulardan birisidir. Kur’an’ın yedi kıraat üzere okunması, yedi karinin İslam’da önemli bir yeri bulunduğunu görmekteyiz. Eskiler Kur’an’ı yedi menzil olarak mütalaa etmişler. Bu nedenle de kariler Kur’an’ı ekseriya bir hafta içerisinde yani yedi günde hatmetmeye özen göstermişlerdir. Bu yedi günlük hatim esnasında ilk günde Fatiha suresinden başlanılıp ikinci günde Sure-i Maide, üçüncü günde Sure-i Yunus, dördüncü günde Sure-i Beni İsrail, beşinci günde Sure-i Suara, altıncı günde Sure-i Saffat, yedinci günde de Sure-i Kaf okunmuştur. İşte bu noktadan hareket ettiğimizde Allah kelamı olan Kur’an’ın anlamının yedi kısım olduğu, bunlardan birincisinin va’d, ikincisinin va’id, üçüncüsünün va’z, dördüncüsünün kasas, beşincisinin emr, altıncısının nehy, yedincisinin ise ed’iye olduğunu yaptığımız araştırmalar bize göstermektedir. İnsanın selameti için haftanın yedi gününde yedi ayrı dua okunması da eski İslam geleneklerinden birisi olarak bilinmektedir. Tabiatın renklerinin yedi oluşu, diğer renklerin bu yedi rengin karışımı ile elde edildiği gerçektir. Bu yedi ana renk şunlardır: siyah, beyaz, kırmızı, yeşil, sarı, mavi ve lacivert. Eskiden, bugünkü şekliyle dünyanın altı kıt’a olmayıp yedi kıt’a (iklim) olarak taksim edildiği, bu sebeple de edebiyatta heft iklim (yedi kıt’a) geçmesi bize çoğu kültürlerde yedi sayısına büyük bir önem verildiğini göstermektedir (Koca-türk, 1985: 198-199).

Yedi sayısı Orta Asya Türk boylarından günümüze kadar Türk halk inançları ile günlük yaşamlarından en çok sözü edilen sayılardandır. Yedi sayısı Anadolu’da ve bütün Türk boylarında kutsal sayılmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekilde belirlemek mümkündür: Altay Türklerine göre ayın tutulması “yedi başlı dev” yüzündendir. Kırgız Türklerinde Kutup Yıldızında bulunan “Büyük Ayı”ya, “Yedi Bekçi” denir. Orta Asya ve Anadolu Türklerine göre yer yedi kattır. Kur’an-ı kerim yedi harf üzerine inmiştir. Kur’an-ı Kerim’de Yusuf Peygamber kıssasındaki rüyaya göre

“yedi besili ineği, yedi zayıf inek yer” yorumunda yedi yıl kıtlık olur. Hac’da Kâbe yedi kere tavaf edilir. Cuma namazının yedi farzı vardır. Ailede soy yedi göbeğe kadar çıkarılır. Kefene yedi arşın bez de denir (Yardımcı, 2008: 641-642).

“Kırk” Sayısı

Kırk sayısının uğurlu sayı sıfatını almasının sebebi olarak bu sayı, “dokuz” ve “yedi” rakamlarına bazı yönleriyle benzemeyen, “en çok” ve “sonsuz” düşüncesini anlatan bir sayı karakterini taşımaktadır. Yani Türk boylarının iptidai tasavvurlarındaki en büyük sayının, sınırı hesaplanan “10” sayısının, doğu-batı-kuzey-güney’den ibaret “Dört Taraf” düşüncesinin toplanması neticesi meydana çıkmıştır. Daha açık ifade etmek gerekirse; “Kırk” sayısının mukaddes rakam olarak ifade edilmesi, Türk boylarında onluk “10’luk” hesaplama usulünün meydana gelmesiyle ilgilidir: “ilkel insanların çoğunluğu ilk önce parmaklarıyla sayarlardı” (Blour, 198, Akt, Sakim, 1990: 263-268). Kırk sayısının (dört taraf) anlayışı ile ilgili olduğuna dair, Oğuz-name Destanı’nda (... Ben Uygurların Hakanıyım. Ben dört tarafın hakanı olmalıyım...) diye ibare vardır (Milletler Neşriyatı, 1980: 46, Akt., Sakim, 1990: 263-268). Burada belirtilen “dört taraf”, tüm dünya (âlem) manasını taşımaktadır. Oğuz Han’ın yeryüzüne olan bu sonsuz arzusunu ifade eden bu bir cümle sözden; dört tarafın yani tüm âlemin, kadimi Türki halkların düşüncesinde büyümlü ve çok büyük bir mana ifade ettiğini görmek mümkündür. Türk boylarının “dört taraf” görüşü, bir nevi büyümlü (sihirli) bir düşünce olup, eski Türk dilinde; Doğu’yu günün doğduğu taraf; Batı’yı günün battığı taraf; Kuzey’i sol taraf; Güney’i sağ taraf diye adlandırmıştır. Demek ki Türki halkların ilkel sayı düşüncesi, sonraki günlerde Arap kültürüne de sızmıştır. Böylece Arap medeniyetindeki “40” sayısı ile ilgili fıkra, hikâye ve efsaneler, İslamiyet’ten sonra Türki halklar arasına büyük ölçüde yayılarak, eskiden beri süregelen ananevi “40” sayılı inancı ile birleşerek kırk rakamının mukaddes sayılık karakterini daha da kuvvetlendirmiştir (Sakim, 1990: 263-268).

“Hazırlama ve tamamlama” sayısı olarak adlandırılan kırk, “büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Orta Doğu’da, özellikle de İran ve Türkiye’de yaygın biçimde kullanılır.” İslami geleneklere göre; Tanrı, Âdem’in çamurunu kırk gün yoğurmuştur. Hz. Muhammed, ilk vahiyini kırk yaşlarında almıştır. Dünyanın sonu yaklaştığında Mehdi kırk yıl yeryüzünde kalacaktır. Yeniden dirilişte gökler kırk gün boyunca dumanla kaplanacaktır. Bu diriliş kırk yıl sürecektir. Doğumdan sonra kadınlar kırk gün dışarı çıkmazlar. Kırk gün İslam’da ve Musevilikte arınma dönemidir (Durbilmez, 2007: 187).

Halk inanışlarında da kırk sayısının çeşitli kullanım şekilleri mevcuttur. Doğumdan sonra anne ile çocuğun kırkını çıkması beklenir. “Kırk gün dolduktan sonra kırklama töreni yapılır: çocuğun ve anasının, yerine göre değişen ayrıntılı birtakım kurallara uyularak yıkanmalarıdır bu. Örneğin: kırk hamamında çocuk, son kurna suyuna bir altın, ya da bir anahtar kırk defa batırıldıktan sonra yıkanır.” Başka bir inanışa göre kırklı iki çocuk yan yana getirilirse “kırk basması” olur ve kırk basması olan çocuk çelimsiz kalır. Bir şeye nazar değmesin diye “kırk bir kere maşallah” ya da “kırk bir buçuk kere maşallah” deyimleri kullanılır. Yine doğumdan ya da ölümden sonra “kırk mevlidi” uygulaması yapılır, beklenen kırk günün geçmesine “kırk uçurma” denir. Ölümden sonra ölünün kırkının çıkması beklenir ve sonunda kırk aşı verilir. Boratav, yas süresinin çeşitli yörelere göre değiştiğini; fakat en yaygın olanının 40 gün olduğunu belirtir. Orta ve Doğu Anadolu’da ilkbahar ve yaz başlarında meydana gelen yağışlara halk arasında “kırkikindi yağmurları” adı verilir. Bu yağışlar, tam kırk gün sürmez, öğleden sonra yağdığı için ikinci kelimesini de alarak “kırkikindi” şeklinde anılır. Halk arasında çeşitli amaçlarla ziyaret edilen türbe, ziyaret gibi kutsal sayılan yerlerin etrafında tutulan dileğin gerçekleşmesi için kırk defa dönme ya da bir şeyin kırk defa söylendiğinde gerçekleşeceğine dair inanışlar vardır. Yağmurun yağması ve fazla yağın yağmurun kesilmesi için yapılan ritüellerde kırk sayısı kullanılmaktadır. Kuru bir dereден kırk adet taş toplanır, toplanan taşlar okunarak torbaya konur. Bu torba dere veya çayda suya atılırsa yağmur yağar. (Güvenç, 2009: 87-88).



Zaman ifade eden kırk sayısı bir bekleme, sınama süresidir. Bu sürenin, umumiyetle yaşadığımız gerçek âlemden çok olağanüstü güç ve varlıklarla temasa ve bunlardan gelebilecek tehlikelere açık bir dönem olduğu görülür. Kırk günlük süre geleneksel yaşantıda önemli bir yere sahiptir. Geçiş dönemlerindeki inanış ve pratiklerin büyük bölümü bu kırk günlük sürenin içindedir. Geçiş dönemlerindeki kırk günlük süre o kadar önemli bir role sahiptir ki doğum başta olmak üzere geçiş dönemleriyle ilgili uygulama ve inanışların dikkatli bir gözle bakıldığında süre ifade eden kırkın etrafında oluştuğu görülmektedir. Dünyaya yeni bir canlının geldiği, yeni bir hayatın başladığı doğumdan sonraki kırk günlük süre halkın geleneksel yaşantısını şekillendiren adet ve inanmalarla doludur. Gerek ölüm, gerekse doğumun ardından gelen kırk günlük süredeki kaçınımlar birbiriyle benzerlik göstermektedir.

Kırk gerçek bir olgunlaşma, gelişme, iyileşme sürecidir. Kadınların doğum sonrasındaki iyileşme süresi de tıbbi olarak kırk gündür. Birçok hastalığın iyileşme süresinde kırk gün sürenin mevcut olduğunu görürüz.

Her ne kadar evlilik önemli bir geçiş dönemi ise de evliliğin ardından gelen kırk günlük süre doğum ve ölüm geçitlerinin ardından gelen kırk günlük süredeki kadar karmaşık, fazla ve çeşitli değildir. Bunda gördüğümüz adetlerin en dikkate değer olanı gelinin evlendikten sonraki kırk gün içinde kırklı sayılması ve kırk basması ile ilgili kaçınımlara dikkat edilmesidir. Gelin, zifaktan itibaren 40 gün süreyle el öpme ziyareti haricinde evden dışarıya çıkmaz. Daha sonraki günlerde ise kaynanası gelinin yakınlarına ve komşularına “ev gezmesine” götürür. Gidilen her ev sahibesi yeni geline bir “sıçanlık” verecektir (Afyon).

Uygulamaların evlilikten ziyade doğum ve ölüm geçitlerinde toplanması bu dönemlerin bilinmeyenle olan bağı ve bilinmeyene karşı duyulan korku ile ilgili olabilir (Köksel, 2009: 1814-15).

Üçkonak ve Yeniyayla Köyleri Halk Kültürü Geçiş Dönemleri Ritüelinde³ ve İnanışlarında “Üç, Yedi ve Kırk” Sayılarıyla İlgili Uygulamalar

Halkbilimi ile alakalı literatürde, insan hayatının doğum, evlenme ve ölüm gibi önemli “geçiş” dönemlerinden söz edilir. Bunların her birisi kendi yapısı içerisinde birtakım alt bölümlere ayrıldığı gibi bunların etrafında da pek çok inanç, adet, gelenek ve görenek ile dini ve büyüsel muhtevalı işlemler kümelenmiştir. Bunların hepsinin amacı, kişinin geçiş dönemlerindeki yeni durumunu belirtmek, onu kutlamak, aynı zamanda kişiyi böyle bir dönemde yalnız bırakmaktır. Geçiş dönemleri etrafında meydana gelen adetler, töre ve törenler ile bunlara bağlı diğer yaptırımlar ve uygulamalar, bir ülkenin ya da belirli bir yörenin şifahi kültürünün ana bölümlerinden birini teşkil eder (Altunel, 1995: 80-85).

Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde yaptığımız alan araştırmasında kaynak kişilerin aktarımlarına dayanarak doğum, evlenme, ölüm gibi geçiş ritüellerinde ve bazı halk inanışlarında “üç”, “yedi”, “kırk” sayıları ile ilgili uygulamaların olduğunu tespit ettik. Bu tespitlerin bir kısmı İslami kaynaklı olduğu için Anadolu’nun birçok yerinde benzer uygulamalarla karşımıza çıkabilmektedir, öyle ki, araştırma alanlarımızdan biri Kayseri’de diğeri Adana’da yer almaktadır. Her iki köyde de benzer şekilde, bu sayılara yüklenen anlamların dinsel-büyüsel pratiklerle iç içe geçerek bir bekleme, bir tamamlanma örgüsü oluşturduğu görülmektedir.

Dinsel-büyüsel pratiklerin ne olduğunu açıklayacak olursak öncelikle büyüü tanımlamak gerekir. Halk kültüründe dinsel-büyüsel işlemlerle sağaltıma (tedavi) kaynaklık eden büyü, genel olarak antropoloji literatüründeki sınıflandırmada “ritüel” bir kategori içinde değerlendirilir. Bilinen yollarla sağlanamayan şeyleri elde etmek, birine zarar vermek ya da zarardan korumak için bir takım gizli “güçleri” kullanarak doğayı ve doğa yasalarını zorla etkileme amacını güden işlemlerin tümüne “büyü” denir. Büyünün temelinde çeşitli dinsel dünya görüşleri bulunmaktadır.

³ Tapınma ile ilgili davranışlara ve dini törenlerde kullanılan nesnelere ritüel denir. Eski Türk topluluklarının bayramlarında da ritüel değer taşıyan bazı davranışlar ve nesnelere bulunmaktadır. Örneğin, kurban ve yağmur riti bunların başında gelir (Artun, 2014: 407).

Örneğin, animist ve animatist dinsel dünya görüşü sonucu insanlar, canlı ve cansız varlıkları ikili bir tutumla “iyi” ve “kötü” ya da “zararlı” ve “zararsız” diye ayırmaya başlamıştır. Dinamist dünya görüşü sonucu, çeşitli objelerin pozitif ve negatif bir “güç” ile yüklü olduğuna inanma, insanı zararlı ve tehlikeli olanlarından kaçınmaya yöneltmiştir. Yine aynı görüş, yararlı objelerin de sağlık, mutluluk ve başarı için kullanılabilceği fikrini doğurmuştur. Çeşitli toplumların gündelik hayatlarında, farklı biçimlerde ve amaçlarla günümüzde de kullanılmaya devam eden nazar, tılsım, kurşun dökme gibi çeşitli inanç ve eylemler, kavramsal olarak “büyü” kavramının içinde “dinsel-büyüsel pratikler” olarak değerlendirilir; ancak bunlar geleneksel “büyü pratiği”nin içinde yer almazlar (Örnek, 1995:148; Akt., Kaplan, 2011: 153).

Büyüsel işlemlerle sağaltmanın temelini, büyüü oluşturan iki ayrı hareket ya da bunların bir arada uygulandığı çeşitli işlemler meydana getirmektedir. Bunlar özetle taklit ve temas büyüsüdür. Birincisi “benzer benzeri meydana getirir” ilkesi; ikincisiyse “birbirleriyle bağlantılı ve ilişkili şeylerin fiziksel temas ortadan kalktıktan sonra da uzaktan birbirlerini etkileyecekleri” ilkesidir (Acıpayamlı, 1982:12; Örnek, 1995: 141; Akt., Kaplan, 2011: 152).

Bu ilkelerden hareketle dinsel-büyüsel pratikler halk kültürünün birçok sahasında ortaya çıktığı gibi, bunların Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde, özellikle geçiş ritüelleri ve halk inanışlarında kötü, zararlı, tehlikeli olan birçok şeyden kaçınma ve onlardan korunma şeklinde olduğu görülmektedir. Bu pratikler içerisinde yer alan “üç, yedi, kırk” sayılarından manevi anlamda yararlanıldığını ve bu sayıların dinsel-büyüsel pratiklerle iç içe geçtiğini söyleyebiliriz.

A)Doğum Ritüelinde “Üç, Yedi, Kırk” Sayıları

Türk halk kültüründe bir geçiş dönemi olarak doğum olayında; inançlar, gelenekler, gebe kadını daha doğum öncesinden, hatta çocuk sahibi olma isteğinden başlayarak birtakım adetlere uymaya, bu adetlerin gerektirdiği işlemleri yerine getirmeye zorlamaktadır (Örnek: 2000, 132). Gebe kadın ile çevresindekiler, muazzam bir adet ve inanma dünyasının baskısı altındadırlar. Bugün bile bunların birçoğu harfiyen taklit edilmektedirler. Maksat, sağlam ve güzel bir çocuk dünyaya getirebilmek, çocuğun cinsiyetini anlamak, çocuk ve yüklü kadını fena ruh ve kuvvetlerin kötülüklerinden koruma ve gebeyi doğuma hazırlamaktır. Bütün pratikler bu amaca uygundur (Kalay, 2001: 160-169).

Bir geçiş dönemi olarak doğum; doğum öncesi, doğum sırası ve doğum sonrası olarak üçe ayrılır. Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde, bu aşamalarda yer alan *çocuğun sağlıklı doğması ve yaşaması, loğusa sütü/ilk meme, al basması, kırk basması, kırklama, ad verme, huy kesme* ile ilgili birtakım inanışlar ve gelenekler içerisinde “üç, yedi ve kırk” sayıları dikkat çekmektedir. Bunları sıralayacak olursak:

Yeniyayla köyünde doğan her çocuk için istenirse Allah rızası için akıka kurbanı kesilir. Kesilen kurban *en az yedi eve dağıtılır*. Üçkonak köyünde çocuğu olmayan kadın için tıbbi işlemlerin dışında, hocaya muska yazdırılır. Kadın, çocuğu olunca da muskayı çocuğu olmayan bir kadına vererek, bu şekilde *yedi ev dolaştırır*. Her iki köyde de çocuğu sık sık düşen kadınlar için hamilelik döneminde kurban kesilerek, kesilen ete dua okunur ve *et yedi eve dağıtılır*. Çocuk olduğunda ise yine kurban kesilerek, kesilen ete dua okunur ve *yedi eve dağıtılır*. Ayrıca çocuğa *yedi yaşına gelinceye kadar yeni giysiler giydirilmez*, başkalarından alınan eski giysiler giydirilir. Bazen de *yedi kişiden alınan kumaş ile giysi dikilir* ve çocuğa giydirilir. Bir uygulamaya göre de çocuğu olmayan kadın çocuk sahibi olursa, çocuğunu *yedi ayrı emzikli kadının emzireceğine dair adak adar*.

Yeniyayla köyünde, çocuğu yaşamayan bazı kadınlara “tıbıkalı” denir. Bu kadınlarda tıbıkalı yeli olduğuna ve bu yelin yeni doğan çocukları öldürdüğüne inanılır. Tıbıkalı kadının yeni doğum yapmış kadının üstüne “tıbıkam sana geçsin” diyerek *üç kez silkinip üzerini çırptığına*, böylece tıbıkasını çocuğa geçirdiğine ve çocuğun ölümüne neden olduğuna inanılır.



Doğumdan sonraki loğusa sütü/ilk meme ile ilgili uygulamalarda; Üçkonak'ta çocuk doğduktan sonra ilk üç gün çocuğa anne sütü verilmez. O üç gün içinde akan sütün pis olduğuna inanılır. Bazen bu üç gün içinde süt gelmez. Bu süre içinde çocuğa şekerli su verilir. Yeniyayla köyünde de loğusanın sütünün bol olması için, doğumdan hemen sonra loğusaya kırk gün boyunca “kolaç” yapıp yedirilir.

Halk kültüründe birtakım olağanüstü halleriyle insanların yaşamında etkileri olduğuna inanılan esrarengiz yaratıkların varlığına inanılır. Olağan dışı kimi şartlar içinde onları gördüklerini öne sürenler vardır. Ancak, onlar hiçbir zaman iki kişi bir arada iken görünmemişlerdir. Cin, peri, mekir gibi adlarla anılan bu varlıkların bütün işlerini gece yaptıklarına, horoz sesi ya da sabah ezanı duyulur duyulmaz dağılıp konaklarına çekildiklerine; yaşadıkları yerlerin değirmenler, hamamlar, terk edilmiş, tekin olmayan yerler, örenler, mezarlıklar, hanlar olduğuna inanılır (Boratav, 1984: 74-75). Eski Türklerden günümüze kadar Alkarası, Albastı, Albis, Almis adlarıyla loğusaya musallat olduğuna inanılan bu kötü ruh hakkında bütün Türk topluluklarında aynı inanmalar mevcuttur. Bunlara göre, yalnız kalan loğusanın yanına peri kızları gelerek, ciğerini alır giderlermiş ve bu suretle loğusayı al basarmış, bu ruh loğusanın ciğerini alıp suya bırakırsa loğusa ölmüş. İnanışlarda; albasması tüfek sesinden, ocaklı adamlardan, demirden ve kırmızı renkten korkar. Bunun içindir ki, loğusa yatakta iken başına kırmızı kurdeleli altın takarlar, loğusaya kırmızı şeker götürürler (İnan, 1995: 171). Üçkonak köyünde al basmasına karşı bazı tedbirler alınır: Loğusa kadın ve çocuk kırk gün boyunca yalnız bırakılmaz. Hocaya al muskası yazdırılır. Al muskası lohusanın boynuna asılır ve kırkı çıkana kadar çıkarılmaz. Yeniyayla köyünde de benzer bir uygulama görülür, loğusa ve çocuk, kırk gün boyunca yalnız bırakılmaz. Kırk çıkana kadar şeytanın türlü kılıklara girerek lohusayı korkuttuğuna inanılır. Bununla birlikte loğusa kadın kırk gün boyunca akşam ezanından sonra dışarı çıkmaz; çocuğun, loğusanın bezi ve çamaşırları akşam vakti çamaşır ipinde serili bırakılmaz. Gün aşmadan toplanır.

Doğumdan sonraki kırk gün içerisinde kadının ve çocuğun geçirdiği hastalıklara “kırk basması” adı verilir. Kırk gün doluncaya kadar bu konuda hassas ve ihtiyatlı davranılır. Kırkı çıkmamış iki bebek karşılaşır veya bir araya getirilirse kırk basması olur. Bu yüzden kırklı iki çocuğun birbiriyle karşılaşmaları önlenir (Şişman, 2002: 443-465). Kırk karışması kırkı çıkmamış çocuklar arasında olur, büyük olanın daha küçük olanı basacağına inanılır. Kırkı karışan çocuklar hastalanırlar, büyüyüp gelişemezler. Bu itibarla kırkların karışmaması için çocuklara kilitli iğne takılır. Demir mamulü olan kilitli iğnenin halk inanç atlasımızda başka yerleri de vardır. Bu hastalıktan kurtarılması istenen çocuklara da çeşitli uygulamalar yapılır. Bunlar genellikle ayaklarını basmakta zorluk çekerler. Bunlar ziyaretlere götürülür. Bu itibarla özetlenecek olursa, halk inançlarında kişiöğlundan kaynaklanan bir kuvve vardır. Bu kuvve çocuk yaşta kendisini göstermeye başlar, etkili olduğu dönem ilk 40 günü kapsar. Hal böyle olunca bir kısım insanlar da karyedirler veya her insanda az çok kara iye boyutu vardır. Doğru Anadolu'da anneler çocuklarına dua ederken, bildikleri bütün hayvanların ismini sayar, bunların kırkı ile bebeklerinin kırkının karışmamasını diler (Kalafat, 2001: 397-400).

Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde de kırk basması ile uygulamalar görülür: Kırk basması, kırkları çıkmadan iki loğusa kadın bir arada bulunursa kırkları karışır ve çocukları kırk basar şeklinde bilinmektedir. Kırkı karışan çocuğun büyümeyip gelişmeyeceğine, zayıf kalacağına ve hasta olacağına inanılır. Üçkonak köyünde kırk basmasını diye loğusa kadınlar iğnelerini, tokalarını, başlarındaki örtüyü ya da ilmeçer⁴ değiştirler. Kırk basmasını önlemek için çocuk, başından aşağı yedi kez su dökülerek yıkanır. Yeniyayla köyündeki uygulamaya göre, çocukların kırkı karışmışsa kırk basmasına uğrayan çocuk, çarşamba ya da cumartesi günleri üç hafta boyunca yıkanır.

Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde doğumdan sonraki kırk gün geçtikten sonra kırklama ile ilgili birtakım uygulamalar yapılır, kırklama anne ve bebeğin yıkanması şeklinde olmaktadır: Loğusa ve bebeğin kırklanmasında, kırk tane nohut büyüklüğünde taş toplanarak yıkama suyunun içine atılır.

⁴ Çengelli iğne



Bu su ile loğusa ve çocuk yıkanır. Taşlar temiz olsun diye akarsu, dere yataklarından toplanır. Kırklama yapılırken *kırk sayılır*. Yeniyayla köyünde doğumun kırkıncı günü çocuk ve anne banyo yaparak kırklanır. *Kırk tane temiz taş ve kırk çeşit çiçek toplanarak yıkama suyuna atılır*. Anne ve çocuk bu su ile yıkanır. Kırklama suyunun içine tuz atılır. Ayrıca bu suyun içine, yumurtanın içi boşaltılıp kabuğuyla *kırk tane su ölçülüp konur*. *Kırkıncı günün akşamı bebek mevlidi okutulur*.

Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde çocuğa ad verilirken dikkat edilen hususlar şunlardır:

Doğumdan *en geç üç gün içinde isim verilir*. Hoca çocuğu kucağına alır, yönünü kıbleye döner dua okur ve çocuğun kulağına *üç defa ezan okuyup üç defa da ismini çağırır*. Hocaya bir miktar para, çorap, havlu gibi küçük bir hediye verilir. Adana/Yeniyayla köyünde de çocuğa doğumdan sonra genellikle *en geç üç gün içinde isim verilir*. İsmi konmadan ölürse çocuğun öteki dünyada davacı olacağına inanılır. Hesabının anadan babadan sorulacağına inanılır. Çocuğun ismini köyün imamı veya yaşlı kimselerden biri verir. İmam ya da bir yaşlı kimse iki rekât namaz kıldıktan sonra, çocuğun kulağına ezan okur ve ismini *üç kez kulağına çağırır*.

Yeni doğan çocuğun zaman içinde gelişmesi, palazlanması beklenir. Bu süre içerisinde gelişmeyen, cılız kalan, hastahktan kurtulamayan çocuklara “aydaş çocuk” denir. Aydaş çocuğu tedavi etmek için halk kültüründe bazı uygulamalar yapılır. Yeniyayla köyünde aydaş çocuk için, büyük bir kazan iki yol ayrımında (yol çatına) konur. Çocuk kazanın içine konur. Kazanın altı yakılıyor gibi yapılır. Bir kişi dua okuyarak *çocuğu üç kez koynundan geçirir*.

Türk halk kültüründe sürekli huysuzlanan, ağlayan çocukları bu huylarından vazgeçirmek için birtakım uygulamalara başvurulur. Buna “huy kesme” denir. *Üçkonak köyünde huy kesmek için birtakım inançlardan yararlanılır: Çocuğu huysuz olanlar için, çocuğu ölen kadınlardan yedi tane iplik, yedi kumaş parçası toplanır*. İplik çocuğun boynuna, koluna bağlanır. Toplanan kumaştan ise çocuğa giysi dikilir.

B) Evlenme Ritüelinde “Üç, Yedi ve Kırk” Sayılarıyla İlgili Uygulamalar

Hayatın ikinci geçiş dönemi olarak kabul edilen evlenme hadisesi, birçok açıdan her yerde ve her zaman önemli bir olay olarak görülmüştür. Evlenmenin gerçekleşmesi için birtakım hazırlık ve aşamaların yapıp izlenmesi gerekir. Yurdumuzun her bölgesinde her aşaması bağlı bulunduğu mahalli kültür tipine uygun kurallara ve kalıplara uydurularak gerçekleştirilmektedir. Evlenme olayı özellikle töre, tören, adet, gelenek ve görenekler açısından zengin bir tabaka meydana getirmektedir. Her aşamada zengin töre, gelenek, görenek ve adetlerin uygulanması zorunlu hale gelmiş, adeta evlenmeyi bunlar yönetir ve yönlendirir olmuştur. Evlenme aşamaları da dinsel ve büyüsel özlü işlemleri içermektedir (Altunel, 1995: 80-85).

Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde evlenme ritüelinde; düğün geleneğinin *bayrak dikme, kına, gelin indirme, özne övme* aşamalarında “üç” sayısı ile ilgili uygulamalar görülmektedir:

Anadolu’da düğün, oğlan evine bayrak asılması ile başlamaktadır. Cuma günü öğle namazından sonra camiden çıkanlar oğlan evine gelerek düğün bayrağı asarlar. Düğün bayrağı yörelere göre değişmekle birlikte genelde Türk bayrağı olmaktadır. Uzun bir sıruk üzerine takılan bayrağın tepesine elma, soğan, ayna gibi eşyalar takılarak hazırlanmaktadır. Kimi yörelerde bayrağın yanında gelin ve damadı simgeleyen farklı renklerde kumaş da yer alır. Bayrağı köyün her tarafından görünecek şekilde evin uygun bir yerine genellikle çatıya asarlar. Dualar okunur veya gençler bayrak manileri okurlar. Bu işi yapan kişiye bayraktar denir. Bugün oğlan evi tarafından bayrak yemeği adı altında yemek hazırlanır. Bazı yörelerimizde sağdıç evine de bayrak takılmaktadır (Santur, 2004: 1-15). Adana/Yeniyayla Köyü’nde perşembe ya da cuma günü ikindi namazı çıkışı imamla birlikte düğün evine (oğlan evi) gelinir. Birlikte *üç kez tekbir getirilerek bayrak evin damı ya da çatısına, en yüksek yere dikilir*. Bayrağı damadın sağdıçları diker.

Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde düğün boyunca *üç gün davul çalınır*. Gelin bu süreçte hoş tutulur.



Üçkonak köyünde düğünün aşamalarından biri olan kına eğlencesi için geline kına giysisi giydirilir. Sesi güzel olan kadınlar gelini ortaya alırlar. Yere çul serilir, üzerine yastık konur. Gelinin yüzü al bir örtüyle örtülür. Kadınlar koluna girerek gelini ağılatana kadar bir halka çizerek döndürürler, kına türküleri söyleyerek gelini överler. Gelini yastığın etrafında üç kere dolaştırarak kibleye doğru oturturlar, bu esnada peygambere üç defa salavat getirtilir, gelin üç defa eğilip kaldırılır.

Yeniayla köyünde gelin indirme sırasında, gelin içeri girmeden, iki yeşil yaprağın birine bal, diğerine yağ sürülerek gelinin eline verilir. Gelin, yaprakları üç kere yukarıdan aşağıya kapının üzerinde geçirdikten sonra kapının üstüne yapıştırır. Gelinle damat evliliklerinde yağla bal gibi geçinsinler diye bu adet yerine getirilir.

Anadolu'nun pek çok yöresinde damat gerdeğe girmeden önce yatsı namazından önce gezdirilir ve eğlendirilir. Damada çeşitli şakalar yapılır. Ardından damat gerdeğe gireceği eve kadar şamatalarla getirilir. Üçkonak ve Yeniayla köylerinde de genellikle gelin indirme töreninden sonra, damadı gerdeğe hazırlama çeşitli eğlenceler ve adetlerle yerine getirilir: Üçkonak köyünde bekâr gençler ortaya bir yere yastık koyar. Damadı her defasında yastığa dizüstü oturarak üç kez yastığın etrafında döndürürler. Evliler de karşılına geçip izlerler.

Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi Üçkonak ve Yeniayla köylerinde de gerdekle ilgili birçok âdete rastlanmaktadır. Bu adetlerin uygulanması sırasında “üç” sayısı ile yine bir tamamlanma söz konusudur. Günümüzde imam nikâhı kıyılırken gelin ve damat yan yana bulundurulur. Yatsı namazından önce gelin ve damat abdest alır. Hocanın huzurunda, biri gelinin diğeri de damadın olmak üzere iki de şahit bulunur. Gelinin başına bir başörtüsü örtülür. Hoca önce evlilik üzerine öğütler verir. Damada ve geline üç kere “aldın kabul ettin mi?” diye sorar. Onlar da üç kere “aldım kabul ettim” diye cevap verir.

C) Ölüm Ritüelinde “Üç, Yedi ve Kırk” Sayılarıyla İle İlgili Uygulamalar

Vücut organlarının tüm biyolojik fonksiyonlarını yitirmesi sonucu insan hayatının sona ermesine ölüm diyoruz. Dünyadaki bütün canlı varlıklar için ölüm kaçınılmazdır. Ölen bir insan tekrar dünyaya gelemediği için ölümün mahiyeti ve şekli hakkında pek bilgi sahibi değiliz. Bu konuda ilahi dinler ve din adamları ancak insanları aydınlatabilmektedir. İlahi dinlere göre ölüm, ahret âlemi olarak isimlendirilen boyuta geçişi simgeler. Bu anlamda ölüm ölümsüzlüğe geçişin aracıdır. Müslüman olan halkımız da her zaman ölümün hayırlısını dilemiş ve dualarına bunu da eklemiştir (Örnek, 1966: 90, Akt., Durdu, 2002: 64-75).

Ölüm, hayatın başlangıcı olan doğum ve onu takip eden evlilik gibi safhalardan sonra, halk inançları itibarıyla önemli bir dönemdir. İnsan hayatının beşikten mezara kadar olan zaman dilimi içerisinde, doğum, sünnet, okula başlama, düğün, gurbete çıkma, askere ve hacca gitme ile ölüm gibi bir takım geçiş törenleri yapılmaktadır. Ölüm hadisesinin geçiş töreni olarak kabul edilmesi, yaşayanların ölen şahısla ilişkilerini devam ettirmesindedir (Görkem, 1993: 489-491).

Türk halk kültüründe, hayatın son geçiş dönemi olarak bilinen ölüm; ölüm öncesi, ölüm sırası ve ölüm sonrası gibi aşamalardan oluşur. Üçkonak ve Yeniayla köylerinde ölünün yıkanması, iskat/devir, ölü yemeği, yas tutma ve mezar ziyareti ile ilgili aşamalarda “üç, yedi, kırk” sayılarını içeren uygulamaların olduğunu tespit ettik. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Yeniayla köyünde ölünün yıkanması ile ilgili uygulamalara bakacak olursak, köyde ölünün yıkanması sırasında, ölüye abdest aldırılır ve üç kere bütün vücudu yıkanır. Üç kere yıkanmazsa ölünün hakkı kalacağına inanılır.

Araştırma alanlarımızda ölen kişinin ardından devir/iskat işlemlerinin gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Devir ve iskat kavramını kısaca açıklayacak olursak, ölen bir müslümanın sağlığında çeşitli nedenlerle tutamadığı oruçları, kılamadığı namazları ve yerine getiremediği yeminleri için bir fakire fidye verilmesi olarak özetlenebilir ama bu eylem bir ritüel halinde yapılır. “Ölenin yaşından -erkekse on iki, kadınsa dokuz yıl- indirilerek hesaplanan para bir çıkın içinde, halka

halinde hazır bulunan yoksullardan birine, ölenin mirasçılarında ya da vekillerinden biri eliyle verilir. Yoksul kimse parayı aldıktan sonra “aldım, kabul ettim” diyerek geri verir. Bu işlem ölenin oruç borcu bitinceye kadar sürdürülür. Ardından aynı işlem ölenin namaz borcu ve söz verip de yerine getiremediği yeminler için de -para verilen yoksullar değiştirilerek- yapılır (Örnek, 1979:59, Akt., Ersoy, 2002: 86-101).

Üçkonak ve Yenyayla köylerinde de ıskat/devir uygulamalarının olduğunu görmekteyiz. Cenazenin kalktığı yerde ya da cenaze evinde yedi kişi toplanır. Hoca kuran okur. Devre oturanlar isimlerini hocaya yazdırır. Ölünün günahları, kazaya kalan ibadetleri tahmini olarak hesaplanır. Bir mendilin içine para konular ve mendil bağlanır. Mendil orada oturan yedi kişi tarafından yedi kez dolaştırılır. Mendili alan kişiler her seferinde üç kez “ aldım kabul ettim” der. Hoca ortada, diğerleri de hocanın etrafında halka şeklinde otururlar. Sonrasında mendildeki paradan bir miktarı, mezarı kazan ve cenazeyi yıkayan için ayrılır. Kalanı da devir işlemi için oturanlara pay edilip verilir. Ölenin yaşına göre ıskat parası belirlenir, cami cemaatinden 5-6 kişi ve imam, bir miktar parayı elden ele yedi kez dolaştırır.

Belirli günler ve ölü yemeği ile ilgili uygulamalarda, Yenyayla köyünde cenazenin yedi, kırk ve elli ikinci günlerinde mevlit okutulur. Maddi durumu iyi olanlar yemekli mevlit okuturlar. Cenaze evinde yedi gün boyunca Kuran okunur. Yedinci gün mevlit okunur. Kırk gün sonra kırk mevlidi okunur. Helva yapılıp dağıtılır, yemek verilir. Bir kurban kesilip etiyle yemekler yapılır, gelenlere sofralar kurulur. Üçkonak köyünde önceleri cenazenin kalktığı gün yemek verilirdi. Günümüzde kırkında ve elli ikisinde yemek verilir. Cenazenin kırk günü dolunca kırk yemeği verilir.

Yenyayla köyünde, özellikle cuma ve pazartesi akşamları ve arife günü ölmüşlerinin ruhlarının onları ziyaret ettiğine inanılır. Kendisi için bir hayır yapıyorlar mı diye geldiğine, ruhların kendilerini gördüğüne; fakat görünmez olduklarına inanılır. Bu nedenle ruhların rahat etmesi ve sevap kazanmak için bu günlerde sac kokutulur⁵. *Ekmeğin kokusunun yedi kat yerin dibine gideceğine inanılır.*

Üçkonak köyünde, ilk mezar ziyareti istenilen vakit yapılır. Ziyaret sırasında *her dua üç kez okunur*. Ölenin ruhuna şad olsun, denilir.

Yenyayla köyünde *yas tutma kırk gün sürer*. Cenaze evinde radyo, televizyon gibi herhangi bir neşe aracı olmaz. Neşeli bir ortam olmaz, sürekli bir hüznün hâkimidir. Çevredeki yakın kişiler de cenaze evinin yasına ortak olur, dayanışma içinde olurlar. Köyde, yas ziyareti ile ilgili olarak genellikle, *yas evine ziyaret en az üç gün içinde yapılmalıdır* şeklinde bir uygulama vardır. Eğer gecikilirse acı tazelenmiş olur ve o kadar sevap alınmaz diye düşünülür.

D) Bayram, Tören ve Kutlamalar Ritüelinde “Üç, Yedi, Kırk” Sayılarıyla İlgili Uygulamalar

Üçkonak ve Yenyayla köylerinde kurban bayramında kurban kesilmesi sırasında, kurbanın yönü kibleye çevrilir, ayaklarından biri boşa bırakılarak bağlanır. Kurban *üç kere tekbir getirildikten sonra kesilir*. İçinde rahmet anan sözcük olduğu için besmele çekilmez. Önceleri kurbanı imamlar keserken günümüzde kurban sahibi ya da vekâlet bıraktığı kişi keser. Kurbanı kesecek kişi, kurban sahibinden vekâlet için *üç defa, “vekilin olayım mı?” diye soru sorarak, vekâlet alır*. Kurban sahipleri ve kurban kesecek kişi abdestli olurlar. Kurban büyükbaş hayvan olursa, *en az yedi kişi ortak olarak kurbanı paylaşır*. Ayrıca *kurban eti en az yedi ev olmak üzere dağıtılır. Önceleri kurban eti üçe bölünürdü*. Birisi fakirin, birisi gelen giden misafirin hakkı, diğeri de kendi ehlinin hakkı denir.

Yenyayla köyünde hacı ziyaretine gelen misafirlere hacdan getirilen hurma, zezem suyu ikram edilir. Bunlar yenilip içilmeden önce ayağa kalkılıp *üzerine üç kez dua okunur*, dilek dilenir ve Allah kabul etsin denilir.

⁵ Hamurdan yapılmış bir tür yiyeceği sacda pişirmek



E)Halk İnançlarında “Üç, Yedi, Kırk” Sayıları

Nazar/nazarlıkla ilgili inanışlar çerçevesinde Yeniyayla köyünde, çocuğa nazar değmemesi için, çocuk sahibi kadın, elini koltuğunun altına sürdükten sonra *üç kere çocuğun yüzünü sıvazlar*. “Burayı gören çocuğumun yüzüne de görsün” diyerek, koltuk altını kimsenin göremeyeceği için çocuğun yüzünü görenin de nazar edemeyeceğine inanılır.

Tabiat olayları ile ilgili inanışlara göre, Anadolu'nun daha çok kırsal kesimlerinde kuraklık olduğunda halk yağmur duasına çıkar. Yeniyayla köyünde de böyle bir uygulamaya başvurulmaktadır. Yağmur duası için anons yapılır ve köy halkı yağmur duasına çağrılır. Kimin gönlünden koparsa etraf köylerden de kurbanlar getirilir. Kurbanlar kesilip, kazanlar kurularak yemekler yapılır. Erkekler imam nezdinde, kadınlar caminin ayrı yerlerinde namaz kılar, birlikte cami avlusuna çıkılıp âmin tutulur. Çocuklar ön saflara alınır, kadınlar ve erkekler de arkada dururlar. Çocukların masum, günahsız oldukları için dualarının daha çabuk kabul olacağına inanılır. Dua edilirken eller önce yukarıya çevrilir, dua bitiminde ise eller aşağı doğru çevrilerek *üç kere âmin denir*. Dua edildikten sonra yemekler yenir ve herkes dağılır.

İslami kurallara göre cünüp olan kişi pis sayılır. Yeniyayla köyünde de, bazı kaynak kişilerin aktarımları doğrultusunda, bu haldeyken toprağa basılmaması gerektiğine inanılır. Buna göre, her basılan toprak öteki dünyada hesap sorar ya da basılan yerde *yedi yıl ot bitmeyeceğine inanılır*.

Bazı inanışlara göre; genellikle Üçkonak köyünde domuzun adını anan kişinin *kırk gün nasibi kesileceğine inanılır*,

Meleklerin çocukları *yedi yaşına kadar koruduğuna inanılır*,

Biri günah işlediğinde ceza olarak kirpiğinden *yedi kirpik koparılıp suya atılacağına inanılır*,

Banyo yapılan su ayak değdik yere ya da yola dökülmez, *kırk gün kişinin nasibinin kesileceğine inanılır*,

Kur'an-ı Kerim okunacağı zaman besmele çekilir ve kitap *üç kere öpülür*.

Yeniyayla köyünde düğün ve mevlit yemeklerinin bereketli olması, herkese yetmesi için üzerine *yedi kez dua okunur*.

Sonuç

Çalışmamızın sonucunda bazı farklılıkların yanında, genel olarak iki köyün geçiş ritüellerinde, mitolojik kökenlerinin yanı sıra eski Türk kültürü ve İslami inanışlarla iç içe geçen “üç”, “yedi”, “kırk” sayılarının yaygın olarak yer aldığı anlaşılmaktadır. Geçiş dönemlerinden doğum, evlenme, ölüm, bayram, tören ve kutlamalardan inanışlara kadar hayatın pek çok alanında sayılarla ilgili uygulamalarda genel olarak bir bekleme süresi, tamamlama özelliği dikkati çekmektedir. Doğum geçişinde, *çocuğu olmayan veya sık sık düşen kadınlar için kesilen kurban etinin yedi eve dağıtılması, muskanın yine yedi ev dolaştırılması, çocuğa giydirilecek elbisenin yedi ayrı kişiden alınması* gibi birçok uygulama, başlangıçta bahsedildiği gibi mitolojiden dine kadar uzanan bir yelpazede değerlendirilen yedi sayısının kutsiyeti ile ilgili olmalıdır. Eski Türk kültürü ve İslamiyet içerisinde yedi tanrı, yedi gezegen, göğün yedi kat olması, Kur'an ayetlerinde yedi sayısının birçok yerde zikredilmesi gibi veriler yedi sayısının kutsiyetinin daha çok kâinatın yaradılışı, kâinatın özü olduğu ile ilgili olduğunu akla getirmektedir. Yeniyayla köyünde, *ölen kişinin ruhunun rahat etmesi için sacda ekmek pişirilmesi ve kokusunun yerin yedi kat dibine gideceğine inanılması* da bununla açıklanabilir. Bundan hareketle, Üçkonak ve Yeniyayla köylerinde de benzer uygulamalarda halk, çeşitli inanış ve gelenekler çerçevesinde bu sayının maneviyatından yararlanma yoluna gitmiş olmalıdır. İsteğin gerçekleşmesi ya da kabul olması için bu yolla, kutsal addedilen “yedi” sayısının etrafında bu manevi unsurlara göndermeler yapılmaktadır. Ölüm geçişinde de *ölenin ardından yapılan ıskat/devir işleminde, yedi kişinin toplanması, paranın elden ele yedi kez dolaştırılması, yedi mevlidinin okutulması, yedi kez Kur'an okunması* gibi uygulamalar da bu kutsiyetin sanki onanması şeklinde görülmektedir. Ayrıca yedi sayısı ile ilgili pratiklerin daha çok İslami çerçevede olduğunu görmekteyiz.



“Üç” sayısı ise bütün geçiş ritüellerinde yer almakla birlikte bir tamamlama özelliği göstermekte, büyüsel pratikler içermektedir. Örneğin; Yeniayla köyünde nazar değmesini önlemek için “benzer benzeri doğurur” prensibinden hareketle, *çocuk sahibi kadının elini kol altına götürerek çocuğun yüzünü üç kere sıvazlaması; çocuğu yaşamayan tıbbikalı kadının yeni doğum yapmış kadının üzerine üç kere silkinmesi ve tıbbikasını geçirmesi; aydaş çocuk için, iki yol ayrımında büyük bir kazanın içine çocuğun konularak kazanın altı yakılıyormuş gibi yapılması ve bir kişinin dua okuyarak çocuğu üç kez koynundan geçirmesi de* bu prensipte değerlendirilebilir. Bu uygulamada kazanın altı yakılarak çocuğun yemek misali pişmesi, yani büyümesi, olgunlaşması istenmektedir. Yine Yeniayla köyünde, *gelin indirme töreni sırasında gelinin yağ ve bal sürülmüş iki yeşil yaprağı eve girmeden önce evin kapısının üzerinde yukarıdan aşağıya üç kez gezdirmesi* gelin ile damadın mutlu olması için yapılmaktadır. Burada yağ ve bal “benzer benzeri doğurur” prensibini çağrıştırmaktadır ve büyüsel bir pratik olarak değerlendirilebilir. Uygulamalar sırasında üç sayısı ise bir tamamlama özelliği kazandırmaktadır.

“Kırk” sayısı ise her iki köyün doğum ve ölüm ritüellerinde yer almakta, *al basması, kırklama, kırk yemeği* gibi uygulamalar hep kırk günün ardından yapılmaktadır. Zaman açısından düşünüldüğünde ve uygulamaların hep kırk günün sonrasında ya da kırk içinde yapılması, olağanüstü güç ve varlıklara karşı bir korunma şeklinde olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kırk bir bekleme, bir sınama evresidir. Daha çok doğum ve ölümle ilgili geçiş ritüellerinde dikkati çekmektedir. *Her iki köyde de kötü varlıklara ve onlardan gelebilecek tehlikelere karşı loğusa ve çocuğun kırk gün dışarıya çıkarılmaması, kırk günün ardından annenin ve çocuğun kırklanması, ölünün ardından kırk gün yas tutulması ve kırk yemeğinin yapılması* gibi uygulamalarda kırk sayısı ile ilgili bir bekleme, bir sınama özelliği dikkati çekmektedir. Kırk günlük sürenin Üçkonak ve Yeniayla köylerinin geleneksel yaşantısında önemli bir yere sahip olduğunu ve kırk sayısı ile ilgili uygulamaların daha çok İslamiyet etkisiyle olduğunu görmekteyiz.

Sonuç olarak, edindiğimiz bilgilere ve değerlendirmelere göre Üçkonak ve Yeniayla köyleri halk kültüründe geçiş dönemi ritüelleri ve inanışlarında geleneksel uygulamaların genellikle korunmakta olduğunu görmekteyiz. Bu uygulamalar sırasında “üç, yedi, kırk” sayılarına atfedilen kutsiyetin başlangıçta verdiğimiz bilgilere paralel olarak, kökenleri eski Türk kültüründen İslamiyet’e uzanan bir yelpazede dinsel-büyüsel pratiklerle iç içe geçerek varlığını sürdürmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynak Kişiler

- K1: Mustafa Şahin, 1962 Doğumlu, İlkokulu Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K2: Rıza Kaya, 1934 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K3: Hacı Osman Kaya, 1954 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K4: Ali Erdoğan, 1956 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Köy Muhtarı, Üçkonak.
 K5: Adnan Menderes Kaya, 1969 Doğumlu, Lisansüstü Mezunu, Öğretmen, Üçkonak.
 K6: Ali Erdoğan Kaya, 1960 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K7: Mustafa Şahin, 1944 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K8: Elvan Çelik, 1970 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K9: Mehmet Kaya, 1934 Doğumlu, Okuma Yazması Var, Çiftçi, Üçkonak.
 K10: Sultan Şahin, 1960 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K11: Nebahat Erdoğan, 1948 Doğumlu, Okuma Yazması Yok, Ev Hanımı, Çanakpınar.
 K12: Beyhan Aydın, 1976 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Üçkonak.
 K13: Gülperi Delibaş, 1956 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K14: Fatma Eroğlu, 1951 Doğumlu, Okuma Yazma Yok, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K15: Hadi Yaşar Eroğlu, 1957 Doğumlu, Lise Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K16: Derya Kaya, 1972 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K17: Rahime Kaya, 1937 Doğumlu, Okuma Yazması Yok, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K18: Mithat Kaya, 1960 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.



- K19: Elif Kaya, 1945 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K20: Mesudiye Eroğlu, 1949 Doğumlu, Okuma Yazması Yok, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K21: Tuna Eroğlu, 1959 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Üçkonak.
 K22: Makbule Özkan, 1947 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Üçkonak.
 K23: Ak Mehmet Erdoğan, 1934 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K24: Güllü Eroğlu, 1991 Doğumlu, Ortaokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K25: Kadriye Erdoğan, 1964 Doğumlu, Okuma Yazma Yok, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K26: Zülbiye Erdoğan, 1970 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K27: Cennet Özülkü, 1961 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K28: Hanım Kaya, 80 Yaşlarında, Okuma Yazması Yok, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K29: Leyla Şahin, 1950 Doğumlu, Ev Hanımı, Okuma Yazma Yok, Kesir Köyü
 K30: Safiye Erdoğan, 1950 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Üçkonak.
 K31: Duran Aydın, 1960 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Üçkonak.
 K32: Zeynep Gümüş, 1927 Doğumlu, Okuma Yazması Var, Ev Hanımı, Osmanpazarı/Bulgaristan.
 K33: Seyyide İşlek, 1971 Doğumlu, Lise Mezunu, Ev Hanımı, Adana.
 K34: Aslı Kanneçi, 1993 Doğumlu, Lise Öğrencisi, Adana.
 K35: Emine Doğan, 1957 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Yeniyayla.
 K36: Türkan Dereli, 1965 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Yeniyayla.
 K37: Havva Soner, 1964 Doğumlu, Ortaokul Mezunu, Ev Hanımı, Eskicuma/Bulgaristan.
 K38: Rahime Akman, 1935 Doğumlu, Okuma Yazma Yok, Osmanpazarı/Bulgaristan.
 K39: Nurettin Soner, 1962 Doğumlu, Lise Mezunu, İşçi, Yeniyayla.
 K40: Fatma Yurtsever, 1934 Doğumlu, Okuma Yazması Var, Evhanımı, Osmanpazarı/Bulgaristan
 K41: Hanife Mertol, 1948 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Mutaflar/Bulgaristan.
 K42: İsmail Yurtsever, 1929 Doğumlu, Okuma Yazması Var, Çiftçi, Osmanpazarı/Bulgaristan.
 K43: Şasine Kanga, 1955 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Yeşildam Köyü.
 K44: Fatma Halimler, 73 Yaşında, Okuma Yazması Var, Ev Hanımı, Osmanpazarı/
 Bulgaristan.
 K45: Sevdije Halimler, 1962 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Adana.
 K46: Emine Çelik, 1964 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Yeniyayla.
 K47: Abdurrahman Akman, 1927 Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Şumlu/Bulgaristan.

Kaynakça

- Acıpayamlı, O., (1982), “Acıpayam’da Halk Hekimliği”, Antropoloji Dergisi, Sayı 11, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Altunel, İ., (1995), “Gevrekli (Seydişehir- Konya) Kasabası Düğünlerinde Gelin ve Güvey Motifi Üzerine Bazı Tespitler”, III. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folklor Kongresi Bildirileri, Konya.
- Artun, E., (2014), Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü (Terimler-Motifler-Kavramlar), Karahan Kitabevi, Adana.
- Blour, L., Fransız İptidai Düşüncesi (Çince Tercümesi).
- Boratav, P. N., (1984), 100 Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Coşkun, N., (2010), “Tahtacılarda Üç Sayısı ve Üçleme”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Sayı 56, Ankara.
- Durbilmez, B., (2007), “Kırım Türk Halk Anlatılarında Sayı Simgenciligi”, Milli Folklor, Yıl 19, Sayı 76, Ankara.
- Durbilmez, B., (2008), “Nahçıvan Türk Halk İnanışlarında Mitolojik Sayılar”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/6 Fall.
- Durbilmez, B., (2011), “Batı Trakya Türk Kültüründe Mitolojik Sayılar”, Zeitschrift für die Welt der Türken, Vol. 3, No. 1.

- Durdu, B.**, (2002), “Afyon’da Ölümle İlgili Adet ve İnanmalar Üzerine Bir Değerlendirme”, Türk Halk Kültürü Araştırmaları, Ankara.
- Ersoy, R.**, (2002), Milli Folklor, Sayı 54, Ankara.
- Görkem, İ.**, (1991), “Çukurova’da (Yukarıova) Yas Törenleri ve Ağıt Söyleme Geleneği”, II. Uluslar arası Karacaoğlan- Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Adana.
- Güvenç, A., Ö.**, (2009), “Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme”, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 41, Erzurum.
- İnan, A.**, (1995), Tarihte ve Bugün Şamanizm, TTK Yayınları, VII. Dizi, Sayı 24c, Ankara.
- Kalafat, Y.**, (2001), “Kayseri Çevresi Örnekleri İle Halk İnançlarımızda ‘Korunma’ ve ‘Kurtulma’ Yöntemleri”, Kayseri ve Yöresi Kültür Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildirileri, I. Cilt, Kayseri.
- Kalay, A.**, (2001), “Amasya İli Alan, Hasanbey, Şarklı, Karamustafapaşa Köylerinde Doğum Uygulaması”, Türk Halk Kültüründen Derlemeler, Ankara.
- Kaplan, M.**, (2011), “Halk Tıbbının Kökenleri: Teşhisten Tedaviye Din Ve Büyü İlişkisi”, Millî Folklor, Sayı 91, Ankara.
- Kocatürk, S.**, (1985), “Fütüvvet-namelerde ve İslam’da Yedi Sayısı İle İlgili Bazı Konular”, Türk Halk Edebiyatında ve Folklorunda Yeni Görüşler, Güven Matbaası, Ankara.
- Köksel, B.**, (2009), “Türk Halk Kültüründe Kırk Formülistik Sayısı”, 6. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Cilt IV, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Oğuz name**, (1980), Milletler Neşriyatı, Pekin.
- Örnek, S., V.**, (1995), 100 Soruda İlkelerde Din Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Örnek, S. V.**, (1979), Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara.
- Örnek, S. V.**, (1966), Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki, Ankara.
- Örnek, S. V.**, (2000), Türk Halkbilimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Sakim, T.**, (1988), “Türk Boylarında Uğurlu Sayılar İnanç”, I. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folklor Kongresi Tebliğleri”, 1990, Konya.
- Santur, M. E.**, (2004), “Evllenme Adetleri”, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Makale Bilgi Sistemi (<http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/27.php>), Adana.
- Schimmel, A.**, (2000), Sayıların Gizemi, Kabcacı Yayınları, İstanbul.
- Şişman, B.**, (2002), “Samsun Yöresinde Geçiş Dönemleriyle (Doğum, Sunnet, Evlilik ve Ölümle) İlgili Yaşayan Halk İnançları ve Bunlara Ait Uygulamalar”, Erdem Türk Halk Kültürü Özel Sayısı III, Cilt 13, Sayı 39, Ankara.
- Tarçın, G.**, (2009), “Kayseri Üçkonak- Adana Yeniyayla Köyleri Karşılaştırmalı Halk Kültürü Araştırması”, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ulukan, A.**, (2012), “Farklılığın Renk ve Sayılarda Buluşan Aynılığı”, A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 48, Erzurum.
- Yardımcı, M.**, (2008), “Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Sayılar”, Edebiyat Tarihi Çerçevesinde Âşık Edebiyatı Araştırmaları, Ankara. (<http://www.mehmetyardimci.com/akademik yazilar.htm>.)



Tuval Resmi Deformasyonları ve Nedenleri

Cemile KAPTAN¹

Özet

Tüm nesnelere gibi, sanat eserlerinin de belirli bir yaşam döngüsü vardır. Çok katmanlı bir yapı sergileyen tuval resimleri de yaratıldıkları andan itibaren bir eskime sürecine girer. Bu eskime sürecinde, iç ve dış etkenlerle, doğal ya da insan kaynaklı nedenlerle pek çok değişim ve bozulma gösterir.

Doğal bozulma nedenleri, ısı, nem, hava, ışık ya da biyolojik saldırılar olabileceği gibi, eserin malzemesinden kaynaklanan iç dinamikler de olabilir. İnsan kaynaklı bozulmalar ise sanatçı hataları, yanlış koruma koşulları ya da yanlış restorasyonlardır. Bu etkenler karşısında her nesnede olacağı gibi bir tuval resminde de fiziksel, kimyasal ve biyolojik değişimler oluşur; kimi zaman eser orijinal kimliğini tümüyle kaybeder.

Anahtar Kelimeler: tuval resmi, konservasyon, restorasyon, eser koruma

Deformations of Canvas Painting and the Causes

Abstract

Like all objects, the artworks also have a certain life cycle. Canvas paintings, consisting of a multi-layered structure, also go through an aging process from the moment they are created. Within this aging process, they are exposed to numerous changes and deteriorations, caused by internal and external, natural and human-induced factors.

Natural causes of deterioration may consist of heat, humidity, air, light and biological attacks, as well as the inner dynamics of the artwork's materials. The human-induced deteriorations are indeed, the artists' errors, incorrect maintenance, and improper restorations. Being exposed to all these factors, as all objects, the canvas painting shows physical, chemical and biological changes; sometimes losing completely its original identity.

Key Words: Canvas painting, conservation, restoration, conservation of the art work

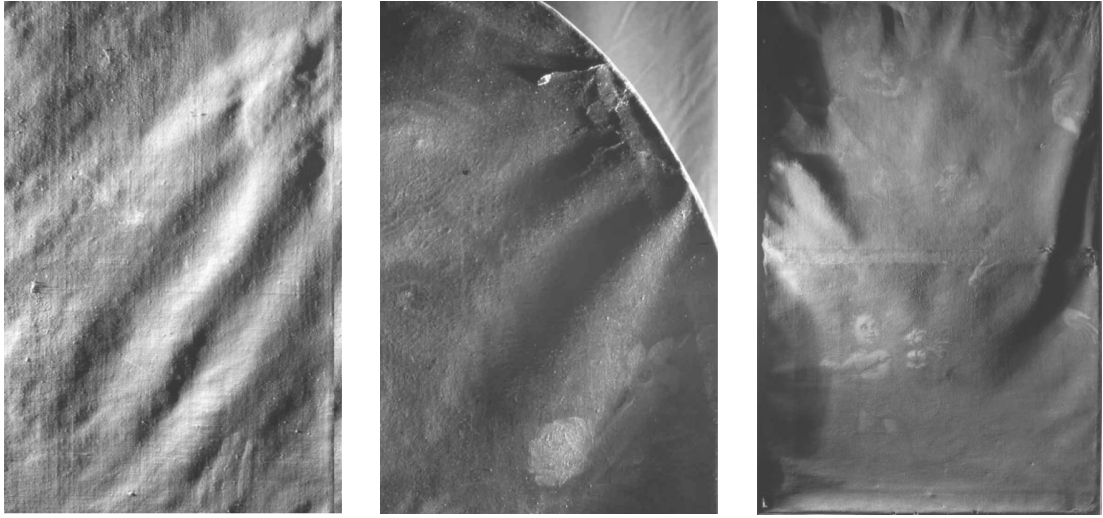
Her nesne gibi, bir sanat eseri de iç ve dış faktörlerden ötürü sürekli değişim halindedir. Yaratıldığı andan itibaren bir resmin yaşamı başlar. Zamanın iziyle eser sanatçının yarattığından çok farklı bir hal alır. Doğal evriminin parçası olarak eskime gösterir; fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalara uğrar. Ayrıca doğal olmayan, insan kaynaklı hasarlar görür.

Bir tuval resmi, farklı malzeme ve katmanlardan oluşan heterojen bir yapıdır. Deformasyon ve bozulmalar; resim zemini olan tuval bezinde, şasede, bezle boya arasındaki astar katmanında, boya tabakasında ya da koruyucu vernik tabakasında oluşabilir.

Her materyalin, her elementin, farklı bir yaşamı, dış etkenlere karşı farklı reaksiyonları vardır. Tek tek her elementin eskimesi ve bu elementlerin katmanlar halindeki etkileşimi resmin

¹ Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü, cemilekaptan@yahoo.com





Resim 1,2,3: Creep örnekleri

deformasyonunu belirler. Zamanla maddesel yapıda gerilim, kuvvet, esneklik, kırılabilirlik, sağlamlık, sertlik, yumuşaklık ya da işlenebilirlik anlamında değişimler olur. Resimde çatlama, kalkma, dökülme, dönme, yırtılma, kabarma ya da küflenmeler meydana gelebilir.

Deformasyonlar, doğal nedenlerle, resim malzemesinin hatalı kullanımıyla ya da yanlış koruma ortamıyla oluşabilir. Böylelikle tuval resmindeki deformasyon nedenlerini temel olarak doğal ve insan kaynaklı olarak ikiye ayırabiliriz.

Doğal Nedenler

Bir resimdeki doğal bozulma nedenleri; eserin mekanik gerilimleri ve maddesel eskimesi kadar, ısı, nem, hava ve ışık gibi çevresel etkenler ya da biyolojik saldırılar olabilir. Bu etkenler karşısında her nesnede olacağı gibi sanat eserinde de fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalar meydana gelir.

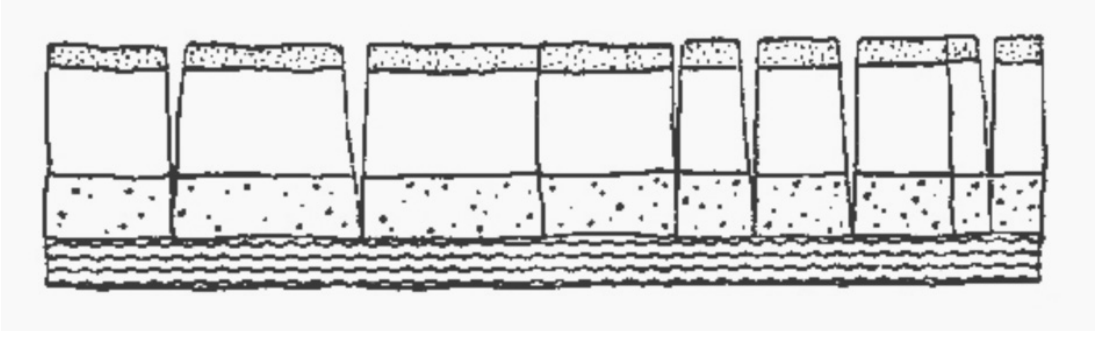
Eserin Malzeme Yapısı ve Mekanik Gerilimler

Sanatçı hataları resim materyalinde büyük hasarlara neden olabilir. Ancak bir eserin malzemelerinden kaynaklanan değişimler yalnızca sanatçı hatalarıyla oluşan olağan dışı deformasyonlarla sınırlı değildir. Heterojen ve çok katmanlı resim yapısı sadece bu niteliğiyle de doğal bir eskime sürecine mahkûmdur. Malzemeler ne kadar doğru kullanılırsa kullanılsın, eser eskime gösterecektir. Her katmanda farklı eskime sorunları oluşacaktır.

Pigment ve bağlayıcıdan oluşan boyada zamanla değişimler olur. Pigmentin fiziksel yapısı ve bağlayıcı miktarı boyanın yapısını belirler. Pigmentler; molekül ağırlıklarına, yağ emme niteliklerine, partikül boyutlarına ve öğütülüşlerine göre kuruma sürecini etkiler; boya tabakasının esnekliğini, dayanıklılığını, kırılabilirliğini ya da kalıcılığını belirler. Her pigmentin yağ emme kapasitesi farklıdır. Daha az yağ emilimi olan pigmentler zaman içinde bağlayıcının eskime ve sararmalarından daha az etkilenir. Sağlıklı bir boyada pigmentler homojen bir bağlayıcı ağıyla sabitlenmiştir. Ancak pigmentler yer çekiminin etkisiyle çökme eğilimindedir. Bu nedenle yağlıboya resminde renklerin zamanla şeffaflaşması kaçınılmazdır. Bu tamamen doğal bir eskime sürecidir.

Tuval bezi de belirli güç ve gerilimlere neden olur. Öncelikle resmin kendi ağırlığı söz konusudur. Daha sonra resmin dikey durma özelliğinden kaynaklanan dengesiz güç dağılımı devreye girer. Resmin üst kısmı alt kısmından daha fazla yük taşır; böylelikle daha çok deforme olur. Buna ayrıca şasenin dört yandan uyguladığı gerilimler dahil olur.





Şekil 1: Eskime çatlağı kesiti

Bez in selüloz yapısı resmi yaşayan bir mekanizmaya dönüştürür. Tuval bezi pek çok açıdan sürekli bir gerilim altındadır. İplik yapısı kendi esnekliği ölçüsünde bu gerilime tepki verir. Ancak söz konusu dış güçler bezin kapasitesinin üzerine çıkarsa belirli bir genişleme oluşur ve 'creep' dediğimiz torbalaşma ve sarkma gibi kalıcı deformasyonlar ortaya çıkar [R. 1, 2, 3]. Uzun süreli sabit gerilim özellikle büyük ebatlardaki resimlerde torbalaşma etkenidir. Eserin yapısı her noktada aynı olmadığı için her noktaya düşen baskı da aynı değildir. Creep oluşumu resmin daha fazla yük taşıyan kısımlarında görülür. Ayrıca zamanla resmin çökmesiyle şase aksları resim yüzeyinde iz yapar; üst ve alt orta kısımlarda çatlama oluşur.

Tuval bezinin iplik cinsi, dokuma tarzı ve sıklığı, kuvvet ve gerilim açılarını etkiler; deformasyonların yönünü belirler. Bezdeki bozulmalar resimdeki bozulmaların bir parçasıdır ama resmin bozulması değildir. Zemin tamamen sağlıklı da kalabilir. Örneğin dış etkenlerle hareket gösteren bir bez zeminde herhangi bir deformasyon olmayabilir. Ama bezin hareketleri sonucunda resmin diğer katmanlarında hasarlar oluşur. Eskime çatlağı, yaş çatlağı ya da mekanik çatlama dediğimiz doğal çatlak oluşumu bunun en belirgin örneğidir.

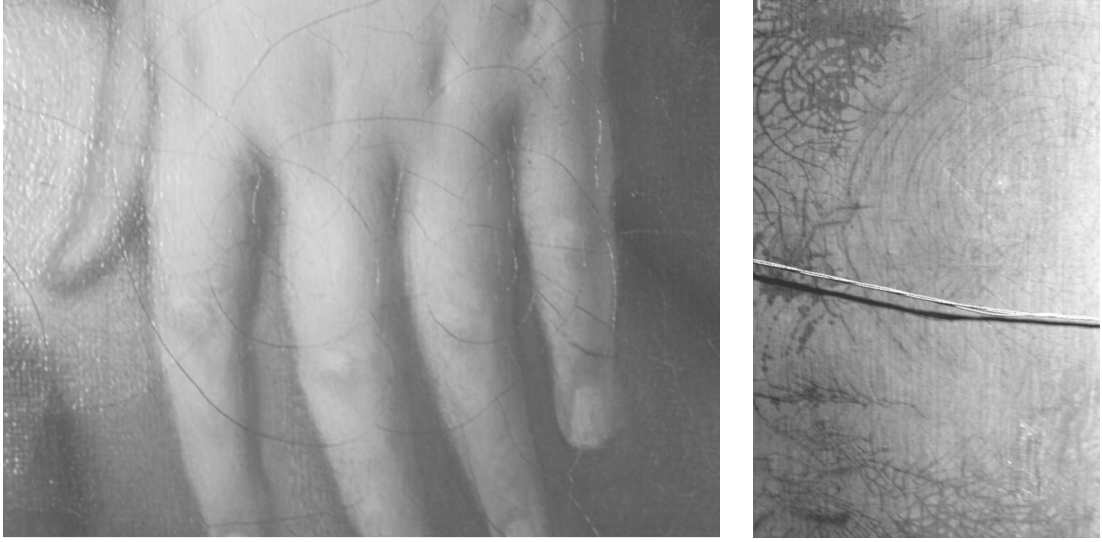
Çevresel faktörler ya da mekanik kuvvetlerin yardımıyla oluşan eskime çatlakları, yaşlanma kırışıkları gibi doğal bir oluşumdur ve resim tabakasının eskime sürecinin bir parçasıdır.

Eserin doğal kuruma süreci oldukça uzundur. Aylar, hatta yıllar sürebilir. Bu süre içinde oluşan çatlama eserin yapısal özelliklerinden ya da çevresel etkenlerden kaynaklanabilir. Eskime çatlağı, tamamen kurumuş ve mekanik gerilimlere direnci azalmış boya tabakası ve astar katmanının kırılmasıyla oluşur. Resim tabakaları tuval bezinin iki boyutlu gerilim ve hareketlerine her dönemde farklı tepkiler verir. Zamanla esneklik azalır. Molekül bağları şekil değiştirir ve resim tabakası yavaş yavaş sertleşir. Bu durumda zemindeki gerilimler ya da ufak bir ısı değişimi çatlama hızlandırabilir.

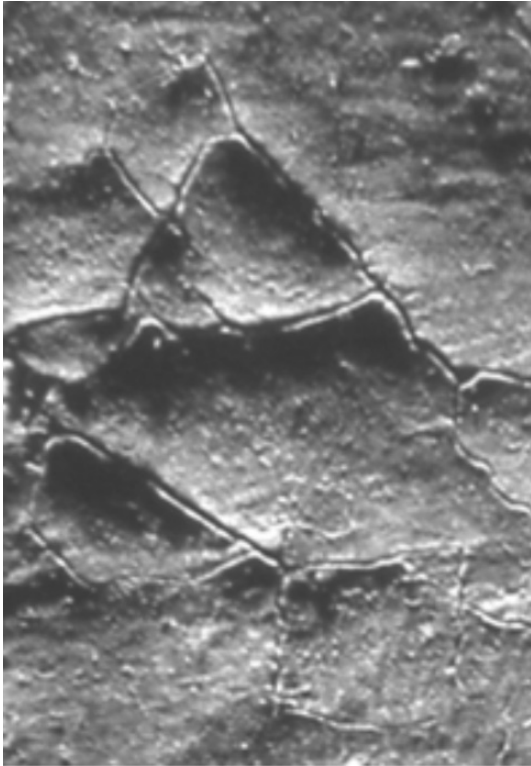
Çatlak çizgisi, resim tabakasının zayıf olduğu ve belirli bir gerilimin bulunduğu noktalarda oluşur. Çatlama çizgisinin şekli ve derinliği, çatlak kenarı ve profili, krakle adacıklarının formu ve açıklığı, çatlama sebeplerini anlamamız için bilgi verir. Keskin ve dik bir çatlak kesiti, eskime çatlağı belirtisidir. Eser kuruduktan sonra belirli mekanik etkiler sonucu kırılmalarla oluşmuştur. Eserin tüm katmanlarını etkiler; derin bir V formundadır. [Ş.1]

Eskime çatlakları aynı resmin farklı bölgelerinde farklı gelişebilir. Her malzemenin eskime süreci ve direnci farklıdır. Bazı maddeler çatlama daha eğilimlidir. Eğer boya tabakasında bağlayıcı oranı pigmentten fazlaysa, özellikle koyu renklerde çatlama daha kolay oluşur. Örneğin kurşun beyazı yağı az emer; dolayısıyla az çatlar. Pek çok yağlıboya resminde görülen dairesel krakle ağları birer eskime çatlağıdır. Astar tabakasının fazla yağlı olması nedeniyle çatlak, gerilimin yoğun olduğu bir merkez çevresinde örümcek ağı gibi yayılır [R. 4, 5].

Eskime çatlağının başka bir özelliği de kenarların kalkma eğilimi göstermesidir. Çatlak adacıkları çanak formunu alır [R. 6]. Kenarlar zeminden kopabilir. Bu durum bezin arkasında da çatlaklara denk gelen dalgalanmalar halinde görülebilir. Yeni kalkan kenarlar keskin hatlıdır. Ancak zamanla aşınır ve astar görünür hale gelebilir.



Resim 4, 5: Resim tabakasında ve bezin arkasında görülen örümcek ağı şeklinde krakle ağı oluşumu



Resim 6: Eskime çatlakları makro çekim



Resim 7: Eskime çatlakları detay çekim

Eskime çatlakları çoğunlukla incedir ve resmin görünümünü kötü yönde etkilemez. Bezin şase gerilimi doğrultusunda köşelere yoğunlaşarak cam kırığına benzer bir ağ çizer.[R.7] Şase aksları dış etkenlere karşı daha korunaklıdır. Bu bölgelerde mekanik gerilimler, dolayısıyla çatlamlar da daha az olur.

Çatlak aralığı resim tabakasının kalınlığıyla doğru orantılıdır. Resim ne kadar kalın olursa çatlak boşluğu o kadar geniş olur. Eskime çatlaklarının en büyük özelliği de bu aralıkların zamanla

kirle dolmasıdır. Böylelikle özellikle açık renkler üzerinde çatlak ağı koyu renk çizgiler halinde görülebilir. Bu, olumsuz bir etki olarak değerlendirilmez. Eserin *patina*'sının bir paçasıdır. Resmin orijinal yaşını ve değerini gösterir. Öyle ki çoğu zaman taklit edilmeye çalışılmıştır. Olumsuz etkisi ise çatlaklar arasından nemin sızmasına sebep olmasıdır.

Isı ve Nem

Sanat eserlerindeki kimyasal, fiziksel ve biyolojik tüm deformasyonlarda çevresel faktörler, özellikle de ısı ve nem birincil etkindir. Genellikle bu iki faktör birlikte, birbirlerinin zararını artırarak etki gösterir.

Isı faktörünün bozulmalar üzerindeki etkisi daha dolaylıdır. Öncelikli olarak nemli bir ortamda etkili olur. Bir resim için sağlıklı çevre ısısı ortalama 17-20°C'dir.

Aşırı yüksek ısı temasıyla resim katmanlarında yanmalar ve kabarmalar oluşabilir. Düşük ısı ise reçinelerin çekmesine ve çatlmasına neden olur. Bu aşamada nem de çatlakların arasından sızarak resme işler. Vernik tabakasının altında sıkışmış da olabilir. Karışımlar çok yağlı olduğunda ya da vernik, boya kurumadan sürüldüğünde arada kalan nem, geniş adacıklar halinde kırılmalara neden olur.

Su; katı, sıvı ve gaz olarak tüm hallerinde ve özellikle hal değişimlerinde hasarlara neden olur. Esere en büyük zararı dışardan emilen su verir. Ancak suyun, emildiğinde değil, çıkma sürecinde zarar verdiği unutulmamalıdır. Bu nedenle yıllanmamış bir ahşap da eser için tehlikelidir. Çünkü ahşap kururken yapısal su hal değiştirir ve buharlaşır.

Nem, suya dayanıksız malzemelerde yapısal deformasyonlara neden olur. Gözenekli malzemeler için daha tehlikelidir. Seramik, metal, cam ya da emaye için etkili olmazken; ahşap, sıva, tuval bezi ve *stucco* için birinci derecede tehlike oluşturur. Ahşabın dönmesi, alçının şişmesi, tuval bezinin esneyip gerilmesi nemin fiziksel etkileridir.

Bir malzemenin barındırdığı suyun buharlaşması, havadaki nem oranıyla ilişkilidir. Bir ortamdaki nem %30'dan az olmadığına göre, materyal hiçbir zaman tam anlamıyla kuru olmayacaktır. Atmosferde bağıl nem oranı saate ve mevsime göre sürekli değişiklik gösterir; dolayısıyla da kayda değer bir tehlike oluşturur. Bu aşamada termik faktörler de etkin rol oynar. Nem, ısının hissedilirliğini artırır.

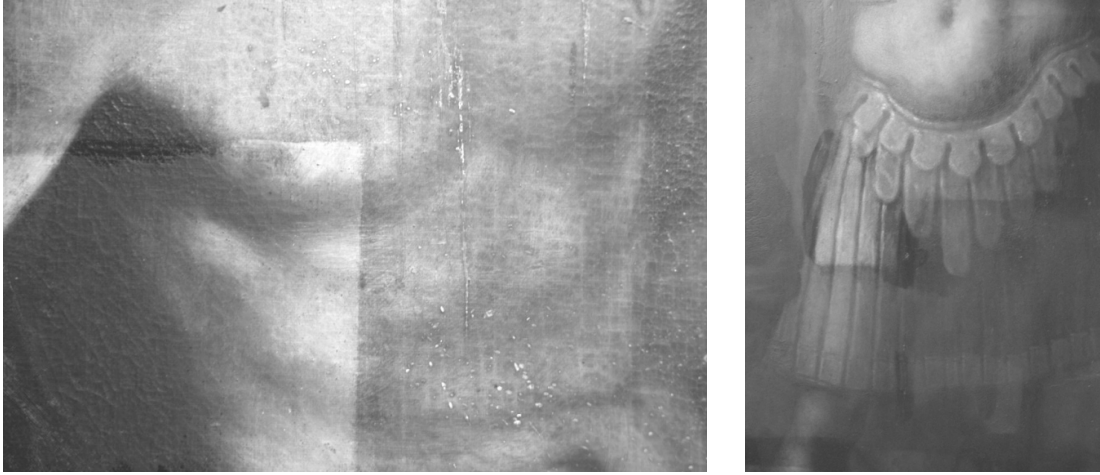
Tekstil malzemeler nem emme özelliğine sahiptir. Bezin mekanik özelliği, yapısındaki su oranına, genleşme-çekme potansiyeline ve esnekliğine bağlıdır. Kuru bir havada bezin selüloz yapısı salıp uzayacak, uzun vadede torbalanmalar oluşacaktır. Nemli ortamda ise çeken bezde gerilim artacak ve resimde kalıcı deformasyonlar meydana gelecektir. Doğru bir bağıl nem oranı bezin doğru bir esneklikte korunması için önemlidir. Kumaştaki yapısal su, kumaşın yaşamı için gereklidir. Ortamdaki fazla kuruluk nedeniyle bu yapısal su oranında azalma olursa bez katılaşır ve kırılğan hale gelir. Nemdeki artış ise polimer zincirlerini eriterek tam tersine bezin yumuşamasına sebep olur ve kirlilik etkilerini kolaylaştırır. Doğal iplikler için sağlıklı bağıl nem oranı %50-60'tir.

Bez sağlıklı kaldığı halde bezin hareketinden ötürü sadece resim katmanlarında hasarlar da görülebilir. Bağıl nem ve ısı azaldığında bez kendini bırakır ve uzar. Oysa tutkallar kurur ve yapışkanlığını kaybeder; boya tabakası ise çeker. Özellikle nem ve ısı artınca zarar artar. Bez sıkışır; tutkallar şişer ve yumuşar; boya tabakası ise genleşir. Bu nedenle çatlamlar için en ufak bir ısı ya da nem değişimi yeterli gerilimi yaratır. Koşulların devamında boyada kalkmalar da kaçınılmaz olur. Sürekli hareket halinde olan resim katmanlarının her zaman kendisinden daha sabit ve sert bir zemin üzerinde olması gerekir. Bu nedenle taş ya da ahşap zemindeki resimler daha sağlam kalır.

İpliklerin ısı ve nem değişimleri karşısındaki hassasiyeti büyük ölçüde bezin önceden hazırlanıp doyurulmasına bağlıdır. Kullanılacak bez önceden defalarca gerilmeli ve ıslatılmalıdır. Kumaş uzama ve sıkışma değişimlerini önceden geçirmelidir. Aksi takdirde en ufak bir nem değişikliğinde göstereceği hareketler resim tabakasını mekanik bir gerilime sokar.

Nem faktörü fiziksel ve doğrudan etkilerinin yanında dolaylı olarak kimyasal ya da biyolojik hasarlara da neden olur. Biyolojik oluşumların ve kimyasal değişimlerin kaynağı çoğunlukla





Resim 8, 9: Temizlik aşamasında görülen sararmış vernik

nemdir. Nem, organik zeminlerde canlı gelişimlerini beslediği gibi, bazı elementlerde ve kimyasal yapılarda deformasyonlara neden olan reaksiyonları da tetikler.

Bugün kullanılan sentetik ve akrilik bazlı yeni bez taklidi zeminler eski doğal bezlere oranla çok daha hafif ve sağlamdır. Isıya, ışığa ve neme hassasiyetleri neredeyse hiç yoktur. Dokuları homojen ve sabittir. Sentetik ve doğal iplerin karışımıyla dokunan bezler ise hem dayanıklıdır, hem de doğal yapıları sayesinde su bazlı müdahaleye imkan sağlarlar.

Hava ve Işık

Hava, eserler için ortadan kaldırılamayan deformasyon faktörüdür. Ortamda ışık, nem, ısı ve biyolojik tehditler açısından sabit ve sağlıklı koşullar sağlansa bile eserin içinde bulunduğu atmosferin etkileri tam olarak engellenemez.

Havanın resim tabakalarındaki en önemli etkisi; katmanların sıvı ve yapışık kalmamasını, kuru birer film tabakası oluşturmasını sağlayan oksidasyon ve polimerizasyon süreçleridir. Ancak bu süreçler belirli bozulmalara da neden olur.

Sıvı haldeki yağ düz bir yüzeye sürüldüğünde havanın etkisiyle kurumaya ve katılaşmaya başlar. Oksidasyon dediğimiz bu kimyasal süreç, doymamış yağ asitlerinin havadan oksijen alıp yavaş yavaş doymamış hale gelmesidir. Doymamış yağ asitlerinin oranı yağın kuruma niteliğini belirler. Ancak yağlarda bulunan linolenik asit bu süreçte sararmalara neden olur.*

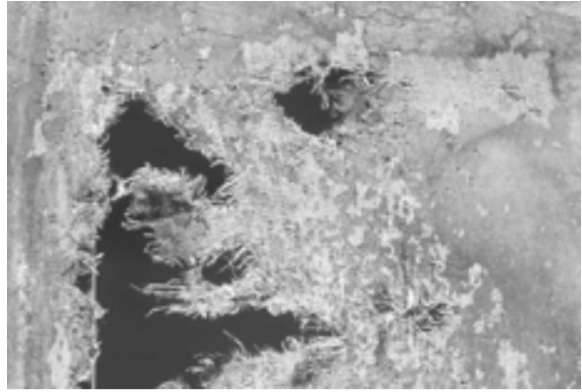
Genelde yağların oksidasyon hızı düşüktür. Bu nedenle resimde yağlara sikatif** olarak kurşun, manganez, kobalt, çinko ya da bakır metalik tuzları katılır. Bu sikatif katkılarla oksijen emilimi artar ve oksidasyon süresi kısalmır. Böylelikle yüzey daha erken kurur. Bu da krakle sebebidir.

Oksidasyon süreciyle birlikte polimerizasyon meydana gelir. Bu, asit monomerlerinin kendi aralarında gruplaşmasıdır. Molekül düzenleri değişir ve çapraz bağlar kurulur. Daha sonra uçucu maddeler uçar. Ağırlık azalır ve bir film tabakası oluşur. Bu süreçte yoğunluk artar, hacim küçülür. Böylelikle yağ bağlayıcı bir boyanın ağırlığı önce oksidasyon sırasında oksijen absorbe ettiği için artar; daha sonra polimerizasyon sırasında ise düşer. Bu durumda boya tabakasında büyük çekmeler ve iç gerilimler oluşur. Kalın bir boyada yüzey zamanla sertleşir, kurur ve çeker; oysa iç kısım daha taze kalır. Yağ bazlı bir tabaka uzun zaman plastik özelliğini ve yumuşaklığını korur. Bu nedenle deformasyonlar yıllarca devam edebilir.²

* Keten yağı yüksek oranda linolenik asit barındırdığı için en fazla sararan yağdır. Gelincik yağı ve ceviz yağında linolenik asit oranı daha düşüktür, böylece sararma daha azdır. Bu nedenle açık renklerde tercih edilirler. Ancak gelincik yağının fiziksel direnci azdır.

** Sikatif: kurutucu

² Gulia De Pascale, Annamaria Fostini; *La Formazione della Craquelure nei Dipinti ad Olio su Tela*, Istituto per l'Arte e il Restauro (Anno Acc. 1981-82), Yayınlanmamış Bitirme Tezi, s.23-24



Resim 10, 11: Tuval bezinde yıpranmalar

Oksidasyonun süresi; sıcaklığa, ışık alma süresine, yağ asidi miktarına, yağın saflığına ve katman kalınlığına bağlıdır. Ultraviyole ışınlar ve oksijen artışı oksidasyon sürecini hızlandırır; böylece çatlama ve bozulmaları artırır. Vernikler için iki çeşit oksidasyondan söz edilebilir: biri reçineyi çözülmez hale getiren foto-oksidasyon, diğeri ise reçinenin sararmasına neden olan termik-oksidasyon'dur. Bu sararma resmin okunurluğunu etkileyen önemli bozulmalardan birini oluşturur.[R.8]

Havadaki kimyasal elemanların etkisi unutulmamalıdır. Atmosferde yaklaşık %20 oranında bulunan oksijen, başlı başına bir hasar faktörüdür. Eserdeki farklı elementlerle birleşerek oksidasyonlar oluşturur. Etkileri, havada kirlilik nedeniyle bulunan sülfür, azot, hidrojen ve karbonla birleşince hasarlar öngörülemeyen oranda artar. Örneğin koton sülfürik aside çok duyarlıdır. Oksi-selüloz oluşumuyla belirli bir oranda suda çözülür hale gelir. Oksijen ışığın etkilerini de artırır. Özellikle kenevirde görülen sararmaya yol açar ve yine oksi-selüloz oluşumuyla kumaşın dayanıklılığının azalmasına neden olur.³ [R.10, 11]

Havadaki, 'toz' olarak tanımladığımız partiküllerin de belirli bir aşındırma etkisi vardır.[R.12] Ayrıca organik ya da inorganik kökenli tozlar, eserdeki çatlak ve yarıklara işler ve kirlilik etkilerini artırır.

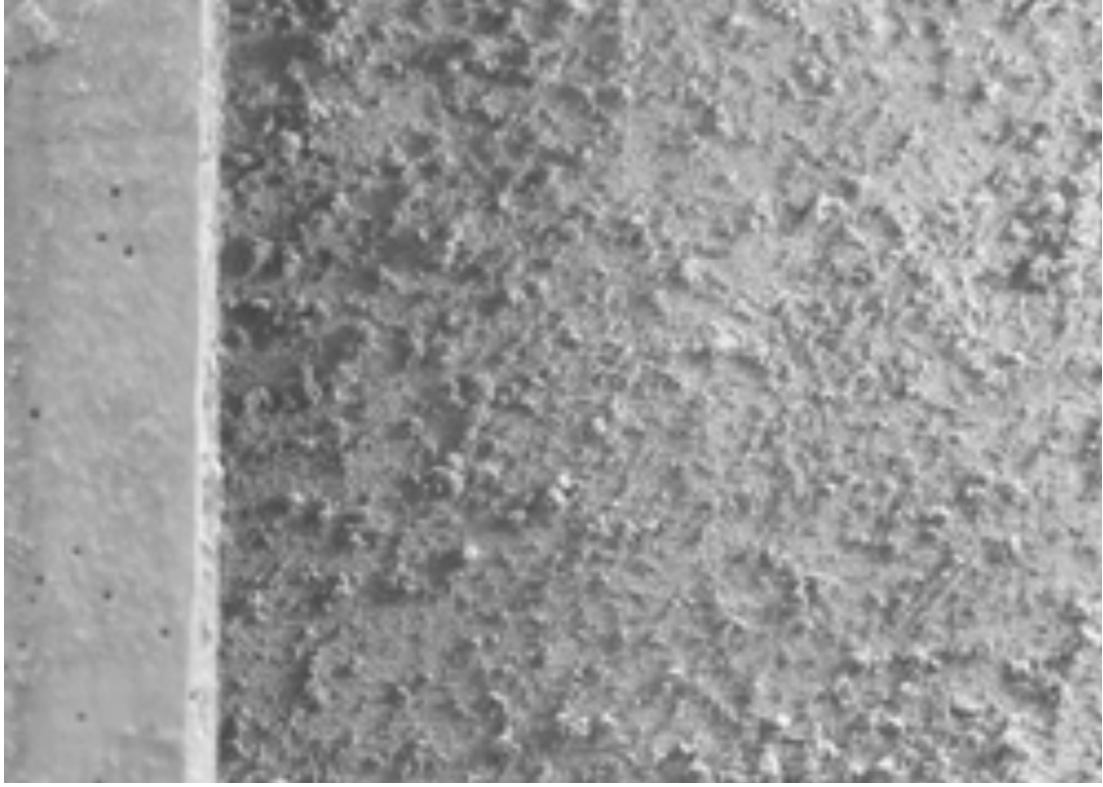
Işık, görüşle doğrudan bağlantılı olduğu için eserin estetik algısı açısından kaçınılmaz unsurdur. Ancak oksidasyon gibi pek çok bozulmanın da sebebidir. Işığın renkleri soldurduğunu ya da malzemeleri çürüttüğünü az çok herkes bilir. Bir sanat eseri için bu birincil derece tehlike oluşturur.

Gözle görülebilir doğal ya da yapay tüm ışık dalgaları, belirli bir oranda ultraviyole ve infrared dalga içerir. UV ve IR ışınları aydınlatma için gerekli değildir ve eserlerde zararlara yol açar. Infrared ışınların termik bir yapısı vardır. Ultraviyole ışınların tehlikeli fotokimyasal yapısı ise eserlerdeki vernik, bez ya da pigment gibi temel malzemelerin bozulmasına neden olan kimyasal reaksiyonları tetikler.

Isı ve ışık enerjinin farklı halleridir. Maddelerin yapısında saklı, sabit ve harekete geçmeyi bekleyen potansiyel bir enerji vardır. Resim yapısında bozulmalara neden olabilecek bir kimyasal reaksiyonun başlaması için de belirli bir aktivasyon enerjisi gereklidir. Gerekliliği ışık ya da ısı nedeniyle ortaya çıkabilir ve resmin her alanında farklı etkiler doğurabilir.

Tüm organik malzemeler ışık karşısında risk altındadır. Organik tanımı da bitkisel ya da hayvansal kökenli her şeyi kapsar: kağıt, pamuk, keten, ahşap, parşömen, deri, ipek, yün, pigment, yağ, tutkal ve reçineler buna dahildir. Ayrıca kimyasal yapılarındaki benzerlikler nedeniyle pek çok sentetik boya ve plastik de bunlara eklenebilir. Işık; hava, ısı ve nemle bir bütün olarak etki gösterir ve tekstil yapılarda asit oranını artırarak kimyasal bozulmalara yol açar. Pigmentlerin

³ Giovanna C. Scicolone; *Il Restauro dei Dipinti Contemporanei – Dalle Tecniche di Intervento Tradizionali alle Metodologie Innovative*, Nardini Editore, 3. Baskı, Floransa, 2004, s.32



Resim 12: Bezin arkasında biriken toz

tümü ışığa, özellikle de UV ışınlarına duyarlıdır. Resim tabakasında kararma, koyulaşma, hatta daha karmaşık kimyasal ilişkiler sonucu tümenden renk değişimleri görülebilir. Bu bozulmalar ışığın miktarına, kaynağına, yapısına ve süresine, ayrıca kumaş cinsine bağlı olarak farklılıklar gösterir.

Güneş ışığının zararlı IR ve UV ışıklardan ayrıştırılması mümkün değildir. Bu nedenle eserlerin aydınlatmasında filtrelenmiş, sabit, yapay ışıklandırma gereklidir.

Biyolojik Saldırıları

Organik ve inorganik malzemeler barındıran bir sanat eseri biyolojik oluşumlar için uygun ortam hazırlar. Bunun için ortamda %60'ın üzerinde nem, 20°C'den yüksek sürekli sıcaklık, karbon ve oksijen bulunması yeterlidir. Kimyasal olarak azot ve karbon bileşiklerinden oluşan tuval bezinin selüloz yapısı ısı ve nem açısından uygun koşullarda pek çok canlı oluşumu için verimli bir zemin oluşturur.

Tempera ve yağlıboya resimlerdeki astarlar toprağına yakın materyallerden yapılırlar. Buradaki su buharlaştığında boşluklar bırakır. Bu da oksijen sağlar. Nem, ipliğın yapısında mevcuttur. Pigmentlerde ise çeşitli metalik elemanlar bulunur. Bağlayıcılar, yumurta, kazein ve hayvansal tutkal da protein sağlar.⁴

Eserlerde bozulmalara neden olabilecek canlı formları; mikroorganizmalar, bitkiler ve hayvanlardır. Bitkiler, çoğunlukla mimari öğelerde mekanik zararlara yol açarlar. Tuval resmi söz konusu olduğunda, bez ve resim tabakası mikroorganizmalar için, şase ise haşarat ve kemirgenler için elverişli ortamlardır.

⁴ Björn Hallström, Bo Göransson; "Microbial Environment: SEM Examination of the Microbial Environment in Works of Art"; (ed.) Caroline Villers, *Lining Paintings – Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, Archetype Publications Ltd, London, 2003, s.63



Resim 13,14: Resim yüzeyinde küflenme örnekleri



Resim 15: Tahtakurusu saldırıları eserde büyük hasara neden olabilir.

Tuval resimleri için tehdit oluşturan bakteri ve mantarlar, organik malzemeyle beslenir. Bakteriler tek hücreli parazit organizmalardır. Özellikle selüloza zarar veren selülozik bakteriler zararlıdır. Çoğunlukla mantarlarla birlikte gelişirler. Mantarlar ise, eserlerdeki biyolojik hasarların büyük bölümünü oluştururlar. Kabaca 'küf' diye tanımladığımız oluşumlar aslında mantar kolonileridir. İçine işledikleri malzemenin lifleri arasında, beslenmelerine yarayan maddeleri eritip emerek gelişirler. Daha sonra malzemenin dış yüzeyinde belirirler. Bu bölgede bulunan sporlar rüzgarla taşınıp uygun koşullar buldukları başka ortamlara yerleşebilirler. Tuval için tehlikeli olan, *chaetonium* gibi selüloza saldıran mantar türleridir.⁵

⁵ Giuseppina Perusini; *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee – Storia, Teorie e Tecniche*, Del Bianco Editore, Udine, 2004 s.161-162

Mikroorganizmalar resmin tüm katmanlarında mekanik, kimyasal ve estetik zararlara neden olurlar. Mekanik anlamda resim tabakasını inceltir ve aşındırırlar. Kendi gelişimleri için resmin temel malzemelerinden beslenmeleri ve onları değiştirmeleri sonucu da kimyasal bozulmalara yol açarlar. Bezin selüloz yapısına ya da astarların protein bazlı bağlayıcılarına saldırmaları, resimdeki esnekliği ve direnci azaltır. Böylelikle bezi aşındırıp astara zarar verirler; boyanın dökülmesine neden olurlar. Ürettikleri organik asitler bozulmaları artırır. Renk verme özelliği de estetik bozulmalara neden olur. Küf, boya tabakasında rengin üzerini kaplayıp yapısını değiştirebilir; yüzeyde lekelenme yapabilir. [R. 13, 14].

Hayvanlar söz konusu olduğunda kemirgenler, kuşlar ve haşaratı hesaba katmamız gerekir. Kemirgenler doğrudan eser malzemelerini yiyerek beslenirler. Kuşların ve sineklerin dışkıları da asidik özellikleriyle zamanla aşınmalara neden olur. Resim yüzeyindeki bir milimetreyi bile bulmayan bir sinek pisliğinin altında bir oyuk oluşur.

Haşarat, özellikle ahşap eserlere büyük zarar verir. İskelet yapısına sahip *coleotteri* cinsi, ahşaba ve kağıda saldırır. Her çeşit ağaca saldıran ve sanat eserleri için tehdit oluşturan tür, kabaca 'tahtakurdu' dediğimiz *anobium ounctatum*'dur. Bu cins, bağırsaklarındaki özel selüloz öğütücü bakteriler nedeniyle büyük zarar verebilir [R.15]. Ahşabın içinde sayısız galeri açar ve sonunda yetişkin böceğe dönüştüğünde yüzeye çıkar; ürer ve ölür. Yine ahşap ve kağıda saldıran *isotteri* ailesinden koloniler halinde yaşayan akkarıncalar ise sanat eserleri için çok tehlikelidirler. Dışarıdan hiç belli olmadan içeriden ahşabın tamamını yiyebilirler.⁶

İnsan Kaynaklı Nedenler

Bir insanın bir sanat eserine verebileceği zararı hiçbir doğal deformasyon ya da çevresel etken veremez. Politik, dini ve ekonomik sebeplerle, zevk değişimleri ve cehalet nedeniyle ya da teknik ve malzeme yetersizliğinden ötürü insanoğlu her zaman sanat eserleri için birinci derecede tehdit oluşturmuştur.

İnsanlar tarih boyunca sanat eserlerini zevk, inanç ya da pazar ihtiyaçları doğrultusunda değiştirir, yeniler, keser, büyütür, hatta yok eder; 'temizlediğini', 'güzelleştirdiğini', 'düzelttiğini' zanneder. Belirli bir kültürel miras ve restorasyon bilincinin oluştuğu 21.yüzyılda bile sanat eserleri hala cehalet ve sorumsuzluk karşısında tehdit altındadır. Yeni çağın sanat ve antika pazarında sayısız antikacı, koleksiyoner, müze ve 'restoratör'ün elinde hangi eserin nasıl korunduğunu, nasıl onarıldığını kontrol edebilmek iyice güçleşmiştir. Günümüzde buna ek olarak kalabalık şehir yaşamının ve uluslararası alışverişlerin getirdiği nüfusbilimsel dinamikler olarak Vandalizm ve kitle kültür turizmi söz konusudur.

Sanat eserlerinde 'makro organizmalar' olarak insanların yol açtığı deformasyonların başında eserin yaratılışındaki sanatçı hataları gelir. Sanatçının yanlış kullandığı bir malzeme ya da hatalı bir karışım eserin yaşamını belirler. Diğer insan kaynaklı nedenler ise yanlış koruma koşulları ve yanlış restorasyondur.

Sanatçı Hataları

Bir sanatçı yaratı sürecinde eserin ömrünü belli bir oranda hesaba katabilir. Özel bir kimya bilgisi ya da teknik birikimi olmadan bir sanatçının eserin maddesel yaşamından bütünüyle sorumlu olması beklenemez. Bu, geleneksel resimler için belli bir oranda mümkün olabilir. Ancak sanatçının tüm deformasyonları öngörmesi, çağdaş ekspresif yaratı süreci için çok sınırlayıcı olur. Modern ve çağdaş sanat söz konusu olduğunda devreye farklı değerlendirmeler girer. Bu nedenle sanatçı hatalarından bahsederken geleneksel resim tekniklerine bağlı kalmamız gerekir.

Sanatçının hatalı kullanabileceği resim elemanlarının başında şase gelir. Temel gerilim mekanizması olan şasenin, güçlerin eşit dağılımını sağladığı ve böylelikle de bir resmin deforma-

⁶ A.g.e., s.163-164



yonunda birinci derecede etkili olduğu düşünülür. Burada söz konusu olan şaseden çok, uygulanan gerilimdir. Bir sanatçı çoğu zaman bir restoratör kadar kontrollü çalışmaz. Yanlış ve dengesiz bir gerilim de resmin tüm yaşamını değiştirebilir.

Dengesiz gerilmiş tuvalerin en belirgin tepkisi dönmelerdir. Fazla gerilmiş tuvalerde ise özellikle resim tabakasının hassas hale geldiği noktalarda ince krakle ağları görülür. Bir resim boya tabakasının esneklik limitinden fazla gerilirse çatlama kaçınılmazdır. Bu tarz yanlış gerilim çatlakları resmin tüm katmanlarını birden etkiler; ancak genellikle köşelerde belirir, orta kısımlarda azalır. Bunun yanında az gerilmiş tuvalerde ise zamanla bezin nem karşısındaki reaksiyonlarıyla sarkmalar ve göbeklenmeler olur. Bir resmin bez hareketlerinin hiçbir zaman durmadığı düşünülürse, sabit ve kamasız şase kullanımı başlı başına bir hatadır.

Restorasyon sırasında resim tabakasının çok katmanlı yapısında da sanatçının yanlış uygulamaları nedeniyle oluşan pek çok bozulmaya rastlanır. Sanatçının her katmanda hata yapma olasılığı vardır. Deformasyona meyilli malzemelerin kullanımı, bunların başında gelir. Örneğin zemin olarak neme fazla hassas bir bez seçilmesi, hatta bu bezin önceden ıslatılıp doyurulmaması resimde felaketlere yol açabilir.

Astar, boya ve vernik katmanlarındaki oran, karışım ve işleme hataları, ya da uyumsuzluk sorunları, resimde sanatçının öngörmediği sonuçlar doğurabilir. Bunlar hemen ya da yüzyıllar sonra ortaya çıkabilir.

Doyurucu ve bağlayıcı elemanlardan oluşan astar tabakasının, eserin yaşamında önemli bir payı vardır. Bir rengin sabitliği, uygulandığı yüzeydeki gözenekliliğe, doyumluğa ve esnekliğe bağlıdır. Örneğin ahşap yüzeyde kullanılan astarların bez zeminde kullanılması çatlama ve kırılmalara neden olur. Bez astarlarının daha esnek olması gerekir. Bu nedenle tarihte eski protein bazlı daha kuru astarlara yağ katılır. Bu durumda yeni astar karışımları da bazı deformasyonlara yol açar. Astar ve boya tabakası uyumunda sanatçının düştüğü en ufak bir hata, boya tabakasında kalkmalara, soyulmalara, dökülmelere neden olabilir.

Balmumu, mermer tozu, çavdar unu, kum, yumurta, süt gibi eski astar malzemeleri başlı başına deformasyon nedenidir. Çinko beyazı, kurşun, titanyum gibi katkıları olan alçı astarlarda da bu beyazların özel yağ emme etkileri yüzünden resim tabakasında renk değişimleri görülür. Renkli astar için kullanılan topraklar ise su emilimini artırır. Zamanla kurutucu ya da esneklik artırıcı malzemelerin yanlış oranlarda kullanımı da önemli deformasyonlara neden olmuştur. Örneğin eskiden yapıldığı gibi esneklik için katılan bal ya da gliserin, biyolojik bozulmalara neden olabilir. Fazla yağlı astarlar, 19.yy resimlerinde çokça görüldüğü gibi, daha önce değindiğimiz büyük ve dairesel çatlama girdaplarına neden olur [R. 4, 5]. Ancak esnekliği olmayan bir astar da dayanıksız olur. Kurumayı hızlandırmak için konan maddeler ise fazla hızlı kurumaya, dolayısıyla da gerilime yol açabilirler. Ceviz yağı katkısı eskime sırasında yarılmalar oluşturabilir.

Boya tabakasında da sanatçının pigment ve bağlayıcı oranlarında, karışımlarında ya da uygulamasında yaptığı hatalar görülebilir. Örneğin fazla yüksek bir viskozite rengin dağılımını güçleştirir; yetersiz bir viskozite ise boyayı fazla sıvı hale getirip rengin dayanıksız olmasına neden olur. Sanatçının hangi maddeyi neyle karıştırdığı kadar, hangi pigmenti ne oranda bağlayıcıyla kullandığı da önem taşır.

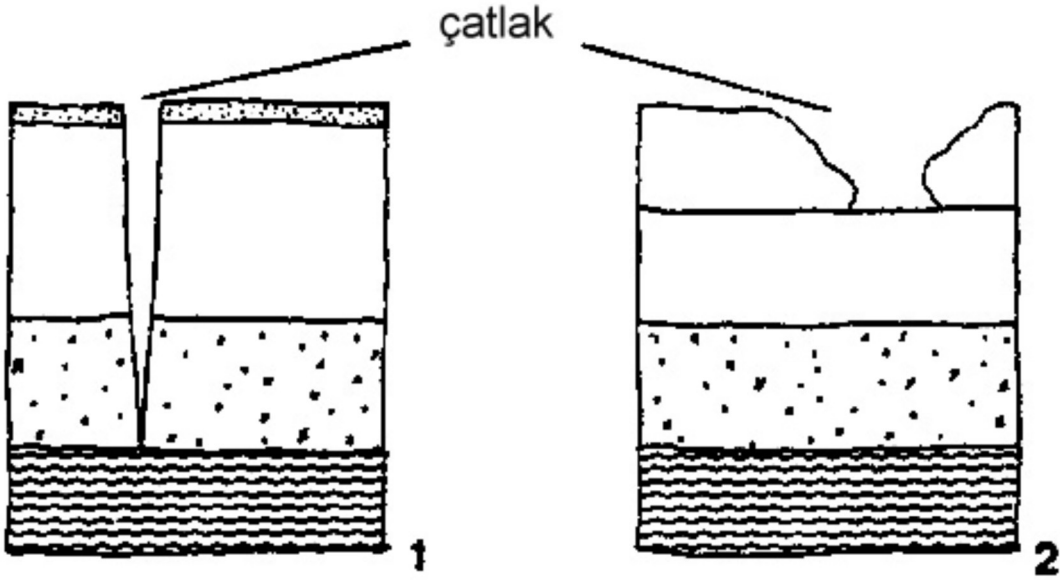
Resim tabakasının ömrü açısından kuruma zamanı da önemlidir. Boya uzun süre yapışkan halde kalmamalıdır. Esnek bir yapıya sahip olmalıdır; kuruma sırasında kohezyon* ve adezyon** göstermelidir. Bu durumda doğru oranda sikatif kullanımı çok önemlidir.

Dayanıklı, sabit ve sararmayan bir bağlayıcı kullanmak baştan eserin yaşam kalitesini belirler. En önemlisi de kullanılan bağlayıcının pigmentle ve resmin diğer malzemeleriyle uyumudur. Örneğin titanyum dioksit (beyaz), yağ-reçine bazlı malzemelerle karıştığında havanın temasıyla bozulur. Ya da antimuan trioksit (beyaz), sülfürlerle temas ettiğinde çatlama eğilimi gösterir.

* Kohezyon: Moleküller arası iç tutunma.

** Adezyon: Zemine tutunma, yapışkanlık.





Şekil 2: Eskime (1) ve kuruma (2) çatlak kesitleri

Kurşun kromatı (turuncu), kükürt ya da organik bazlı renklerle karıştırıldığı takdirde renkte bozulmalara yol açar. Yüksek oranda yağ barındıran kadmiyum sülfür temelli renkler (kadmiyum turuncusu), bakır bazlı bir pigmentle birleşirse solar; kurşun bazlı pigmentlerle karıştırılırsa grileşir ya da kahveleşir. Molibden bazlı pigmentler (turuncu), farklı karışımlarda ışığa hassasiyet yaratırlar. Çinko kromatı da (sarı), krom oksit oluşumuyla gri-yeşil bir renk alır. Kurşun kromatı (sarı), aynı şekilde yeşil krom oksit oluşumuna meyillidir. Bunlar eserin doğasından kaynaklanan reaksiyonlar ya da sanatçının bilmeden neden olduğu bozulmalar olarak görülebilirler.⁷

Resim tabakasının deformasyonunda, zemin, astar, boya ve vernik katmanlarının ayrı ayrı karışımları kadar; tabakalarının birbirleriyle uyumsuzluğunun da büyük payı vardır. Katmanlar kendi içlerinde ve birbirleri arasında sağlıklı bir tutunma göstermelidirler. Tüm katmanlardaki bağlayıcıların, resmin genel deformasyonunda payı büyüktür.

Kazein ve hayvansal tutkallarla hazırlanan fazla emici ve sert astarlar, boyanın kalkmasına neden olabilirler. Yağ bazlı ve dolayısıyla az emici olan astarlarda ise aşırı yağ kullanımı yüzeyde kayganlığa yol açar. Konservasyon açısından akrilik ve kalsiyum karbonat bazlı astarların üzerine yağlı bir katman gelmesinde sakınca yoktur. Oysa bunun tersi tehlikelidir. Yağ bağlayıcılı bir astarın üzerine yağ bazlı bir resim tabakası gelmesi de çok tehlikelidir. Bozulmalara neden olan çoğunlukla bu bağlayıcı uyumsuzluklarıdır. Katmanların iç molekül bağlarını ve ayrı katmanlar arasındaki tutunmaları belirleyen bağlayıcılardır ve etkileri, ancak belirli bir tecrübeyle öngörülebilir.

Krakle, en belirgin bozulmalardan biridir. Eskimeden kaynaklanan krakle, daha önce de belirttiğimiz gibi, eserin yaşam döngüsünün bir parçasıdır ve fiziksel etkenlerle ortaya çıkar. Ancak kurutma kaynaklı çatlamlar büyük ölçüde malzemelerin yanlış kullanılmasından kaynaklanır; dolayısıyla doğal değil insan kaynaklı bozulmalardır. Yanlış öğütme, yanlış malzeme seçimi, yanlış oranlar, yanlış malzeme ya da katmanların birlikte kullanımı, yanlış uygulama tekniği ya da yanlış kurutma süreci kuruma çatlaklarına neden olabilir. Bu tarz krakle genellikle resim hemen bittiğinde belirir. Daha çok saf renk alanlarında ya da koyu renklerde görülür.

Eskimeden kaynaklanan çatlamlar resmin tüm katmanlarını etkilerken kuruma aşamasında oluşan çatlaklar yalnızca üst katmanlarda oluşur. Eskime çatlakları, resim tabakasının kuru ve

⁷ Giovanna C. Scicolone; A.g.e., s.42



sert olduğu bir anda oluşur. Bu nedenle profilleri keskin ve nettir. Oysa geniş aralıklı, düzensiz, bozuk ve yumuşak hatlı bir krakle profili; resim tabakası henüz sıvı haldeyken meydana gelen, yanlış malzeme karışımı ya da yanlış kurutma süreci nedeniyle oluşan çatlamların işaretidir [Ş.2].

Kurumanın belirli bir yapısı vardır. Normal olmayan şartlarda çatlamlar gerçekleşir. Örneğin kalın resim tabakalarında sikatif kullanımı krakle oluşumuna neden olur. Başka bir yağ katmanının varlığı da kuruma sürecini eksi yönde etkiler. Yüzey daha çabuk kurur, iç kısımlar ise daha sıvı kalır.

Rubens'in mektuplarından anlaşıldığı üzere, pek çok ressam kurutmak için resimleri güneşte bırakmaktadır. Bu, her dönem sanatçıların başvurduğu bir yöntemdir. Ancak fazla güneş ışığı ya da ısı alma süresi krakle oluşumunu tetikler. Yağlar doğrudan güneş ışığı altında hacim kaybeder ve çatlama kaçınılmaz olur.⁸

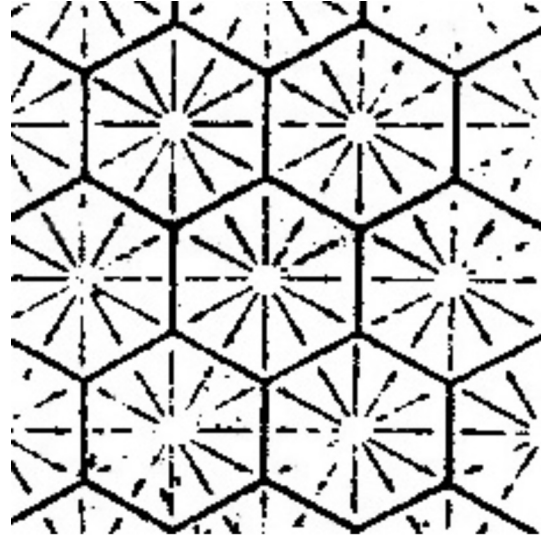
Tarihte, sararmaları engellemek için keten yağının pişirilmesi söz konusu olmuştur. Böylece kısmen oksidasyon ve polimerizasyon gerçekleşir; moleküler zincirde parçalanmalar olur. Bu durumda pişmiş keten yağı daha az sararma gösterir; ancak çatlama daha meyillidir.⁹

En çok görülen kuruma kaynaklı krakle tipi 'anafor aksiyonu' olarak tanımlanan oluşumdur. Bu, resim tabakasında bağlayıcıyı seyrelten materyalin uçması sırasında oluşur. Eğer resmin yüzeyi kuru, ancak alt kısmı hala yumuşak ise bazı plastik deformasyonların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Kurumaları beklenmeden üst üste farklı katmanlar uygulandığında da anafor aksiyonu oluşabilir. Kuruma sırasında, pigment ve bağlayıcının yukarı ve yanlara hareket etmesiyle, buharlaşmanın daha yoğun olduğu bir merkez nokta ve çevresinde halkalar halinde kabarmalar oluşur. Yavaş yavaş resim tabakası bu halkalar boyunca kuruyarak sertleşir. Halkalar birbirini iter ve orta kısımları çukur çokgen çatlak adaları oluşmasına neden olur.¹⁰[Ş.3]

Kötü karışım ve malzeme uyumsuzlukları nedeniyle de oluşabilecek pek çok krakle cinsi vardır. Bunlar; fazla çözücü, fazla uçucu çözücü, az uçucu çözücü, yetersiz adezyon özelliği olan bağlayıcı ya da fazla kalın katmanlar kullanılmasıyla oluşabilir.

Yanlış karışım ve kurutma süresi sebebiyle oluşan bir krakle tipi, 'ağaç kabuğu' oluşumudur. Eğer alt katmanın emiciliği yetersizse; üste gelen katmanın da kohezyon gücü adezyon gücünden fazlaysa üst katman tutunamayıp kayacaktır. Bu süreçte oluşan çatlamlarda adacıklar içbükey kıvrımlar gösterir ve resim yüzeyinden kopma eğilimindedir. İç gerilimler seyrelticilerin ya da gazların uçmasıyla oluşabilir. Oksidasyon sırasında gazların aşamalı uçma süreci resmin hacmini azaltır. Resim yüzeyinde uçuculuk daha yoğun olduğu için burada gerilim daha fazladır. Böylelikle içbükeylik ve kopmalar meydana gelir.¹¹[R.16].

Başka bir krakle türü de, kalın ve katı bir astar ve resim katmanlarına göre fazla ince bir tuval bezi kullanıldığında görülür. Krakle ağında kalkmış kenarlar ve çukurlaşmış alanlar oluşur. Bu tarz krakle, yoğun bağlayıcılı ama kalın resim tabakasının basıncına göre güçsüz bir astar kullanıldığında da oluşabilir. Bağlayıcı nedeniyle astar iyi kohezyon gösterir. Ancak resim tabakasını taşıyamadığı için kalkma eğilimindedir.



Şekil 3: Anafor etkisi

⁸ Gulia De Pascale, Annamaria Fostini; *A.g.e.*, s.26

⁹ *A.g.e.*, s.26-27

¹⁰ Giovana C. Scicolone; *A.g.e.*, s.49

¹¹ *A.g.e.*, s.50



Resim 16: 'Ağaç kabuğu' krakle yatay ışıkla çekim



Resim 17: 'Adacık krakle'

Bir başka kuruma çatlağı tipi olan 'adacık krakle', büyük aralıklarla ayrılmış krakle parçalarını tanımlar [R.17]. Yetersiz bağlayıcı bir katmanın yağlı ve emici olmayan bir katman üzerinde kullanılmasıyla oluşur. Ya da fazla yağlı bir tabakanın daha az yağlı bir tabaka üstündeki hareketiyle meydana gelebilir.

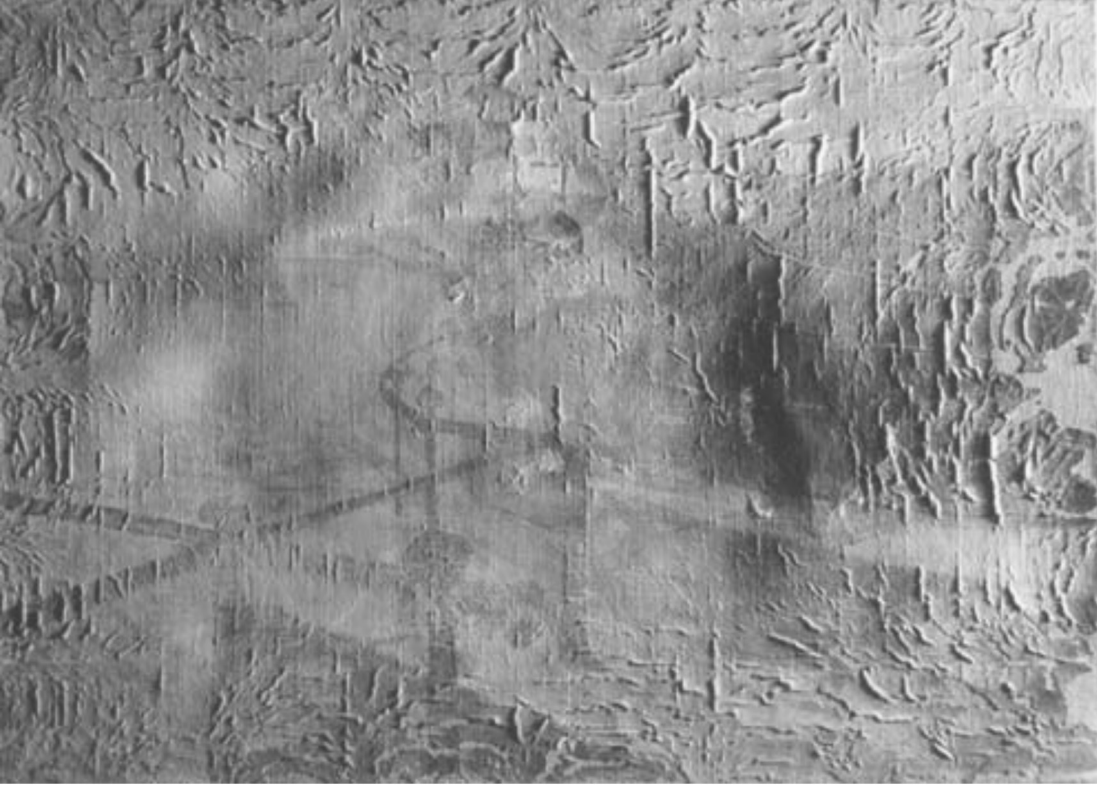
'Yaprak krakle' ise, emici olmayan bir astar tabakası üzerinde kayan bir boya tabakasını tanımlar [R.17]. Bunun dışında, örneğin yine parlak, düz, sert ve emici olmayan bir katman üzerinde esnek bir katman kullanımı üstteki daha yağlı katmanda kırışmalara neden olur.

Tüm vernikler katman hareketleri ya da kuruma süreçleri nedeniyle belirli bir çatlama gösterir. Ancak eskiden kullanılan yağlı verniklerde fazla yağın kırıksık, fazla reçinenin ise çatlama yapacağı bilinmelidir. Örneğin 18. ve 19. yüzyıl resimlerinde yoğun olarak kullanılan *mastika* ve keten yağı karışımı vernik kuruyunca fazla hassas ve kırılgan olur.

Tek başına ya da belirli karışımlarda çatlama eğilimi gösteren malzemelerin kullanımı başlı başına krakle oluşumunu hazırlar. Bu durumda bozulma oranı katmanların kalınlığına ve malzemelerin miktarına göre değişir. Fazla yağ emilimi olan pigmentler daha fazla çatlak. Gelincik yağı tek başına da kırılgan bir katman oluşturur. Ayrıca sikatif katkısı krakle oluşumunu kaçınılmaz kılar.

Zift gibi sabit kalmayan bir malzemenin kullanımı da baştan krakle oluşumunu hazırlar. Geçmişte yağlıboya resimlerin koyu alanlarını bütünlendirmek için kullanılan zift, resimde hiçbir zaman tam olarak kurumaz. Isı karşısında yumuşar ve ciddi deformasyonlara sebep olur. Böyle bir tabakanın üzerine gelen katı bir boya tabakası çeker ve parçalanır. Bu da 0,5 cm'e kadar geniş açılmalara neden olur. Renklerle karıştırıldığında da iyi kurumayan zift, özellikle ısı karşısında boyadan ayrışma eğilimi gösterir. Boyanın elverdiği noktalardan sızar. Bu alanlarda kabarcıklar oluşur. Belirli durumlarda bunlar da patlayıp yayılır ve resme zarar verir. Resimde geniş lekeler halinde kahverengi bir kirlenme oluşur. Bu, özellikle beyazlar ve açık renklerde belli olur. Bunun engellenebilmesi için sikatifler eklenirse yine derin ve geniş çatlamlar oluşur.¹²

¹² Gulia De Pascale, Annamaria Fostini; A.g.e., s.38-39



Resim 18: Bezin gerilim yerlerinde beliren 'yaprak krakle'

Eserin yaratılış sürecinde yapılan bazı hataların etkisi hemen ortaya çıkabilir, böylelikle kontrol edilebilir. Resim teknikleri böyle deneme yanılmalarla gelişmiştir. Ancak zaman içinde ortaya çıkan pek çok deformasyon öngörülemez. Bazı bozulmalar uzun yıllar içinde oluşur. Bu durumda sanatçının ne ölçüde sorumlu olduğu tartışılabilir. Bu nedenle sanatçı hataları, eserin malzeme yapısından kaynaklanan doğal deformasyon nedenleriyle iç içe de değerlendirilebilir.

Yanlış Koruma Koşulları

Sanatçının elinden çıktığı andan itibaren bir eserin yaşamı başlar. Bu andan itibaren eserin bir özel koleksiyon, kilise, müze, galeri ya da depodaki koşulları onun ömrünü belirleyecektir. Yanlış koruma koşulları son derece sağlıklı durumdaki bir eserin yaşamını tümüyle değiştirebilir. Yanlış nem ve ısı oranı, aşırı kirlilik, özensiz taşıma ve temizleme, kazalar, hatta bilinçli saldırılar eserlerin geleceğini belirler. Resmin depolanması, taşınması ya da sergilenmesi sırasında gözden kaçan dikkate alınmayacak kadar küçük ayrıntılar resmin daha sonraki hayatını etkileyen ve geri dönüşümü olmayan önemli hasarlara yol açabilirler.

Bir eser için en ufak ısı, nem ve ışık değişimleri bile önemli olduğu halde en çok göz ardı edilen koruma şartları bunlardır. Ülkemizde belirli kurumlar dışında bir çok müze ve galeri, nem ve ısı koşullarını kontrol altında tutamamaktadır. Müzelerimizde imkan yetersizliğinden ötürü restore edilemeyen ve böylelikle de sergilenemeyen pek çok değerli eser; yanlış ve elverişsiz koşullarda, üst üste yığılmış halde depolarda kaderine terk edilmiş durumdadır.

En önemlisi de çevresel değerlerdeki sürekli değişimlerdir. Çok sıcak ya da nemli bir havada doğrudan galeriye açılan bir kapı, ortamdaki değerlerde ani değişimlere neden olur. Bu durumda restore edilen bir resim de kısa zamanda deforme olabilir. Bazı galeri ve müzelerde ısıtma sistemi gece kapatılır, bu da gece ve gündüz arasında büyük ısı ve nem farklılıkları oluşturur. Resim

tabakaları böyle ani değişimlere ayak uyduramaz ve yüzeyde geri dönüşü olmayan çatlaklar, kabarmalar ve hatta devamında dökülmeler oluşabilir. Isıtma sistemleri ya sürekli çalıştırılmalı ya da tamamen devre dışı bırakılmalıdır. *“İdeal şartların bulunmadığı, ani değişimlerin yaşanmadığı ortamlarda yerinden oynatılmayan resimlerde bozulmaların yok denecek kadar az olduğu gözlenmiştir. Bu da resmin yaşayan bir canlı gibi bulunduğu ortama zaman içerisinde uyum sağladığının bir göstergesidir.”*¹³

Yanlış ışıklandırma da eserlere büyük zarar veren faktörlerden biridir. Devamlı yüksek şiddette ışığa maruz kalan eserlerde pek çok hasar belirir. Bir evde ya da bir kilisede resimlerin güneş ışınlarından yeterince korunması güçtür. Ancak müze ve galerilerde tehlikeli ultraviyole dalgalar nedeniyle güneş ışığından mümkün olduğunca kaçınılmalı, her zaman yapay ışık tercih edilmelidir.

Tungsten lambalar IR ışın barındırdığı için belirli bir ısı yayar. Floresan lambalarda daha az IR; ancak daha fazla UV ışın olur. Özel filtrelerle bu UV yansıma engellenebilir. Yapay ışık kaynağı olarak ısı vermeyen ve filtelenmiş floresan lambalar tercih edilmelidir. Işık şiddeti 50-150 lux arasında tutulmalıdır. Ancak aydınlatma süresi de önemlidir. 1000 lux bir ışığın bir saati, 100 lux ışığın 10 saatine eşittir. Fotoğraf çekiminde de flaş kullanımı kesinlikle yasaklanmalıdır.

Toz alımı gibi en basit işlemler bile yanlış uygulandığında resimlerde beklenmedik hasarlara yol açabilir. Örneğin çok büyük bir resmin üst kısımlara ulaşamadığı için düzenli olarak sadece alt kısmının tozu alındığında, zamanla resmin üstü ile altı arasında belirgin bir fark doğacaktır. Büyük müzelerde toz alma işlemi de uzman restoratörler tarafından yapılır. Günlük, haftalık, aylık ve senelik düzenli temizliklerin hepsi ayrı uzman kadrolar tarafından yürütülür. Floransa’da Michaelangelo’nun ünlü David heykelinin bulunduğu Accademia’ya sadece David’in senelik temizliği için Milano’dan bir restoratör gelmektedir.

Kötü koruma koşulları yanlış toz alımıyla sınırlı kalmaz. Kilise resimlerinde en çok görülen hasarlardan biri mum damlaları, hatta yanıklardır. Balmumu ve parafinin eserden tamamen temizlenmesi imkansızdır. Yanıklar da geri dönüşümsüz hasarlardır.

Pek çok tuval resminde ise darbeler ya da yanlış dayama sonucu ezik, delik, yırtık ve çatlaklar görülür [R.18-20]. Eserlerin taşınması belirli bir uzmanlık gerektirir. Bir resmi sağlamlığını kontrol etmeden kaldırmak; gereksiz yere şase ya da çerçeve sökmek; büyük ve ağır bir resmi yetersiz bir güçle kaldırmaya çalışmak; resimleri gelişigüzel, çivileri, kırıkları kontrol etmeden üst üste korunmasız bir şekilde dayamak; belirli kazaları da beraberinde getirecektir.

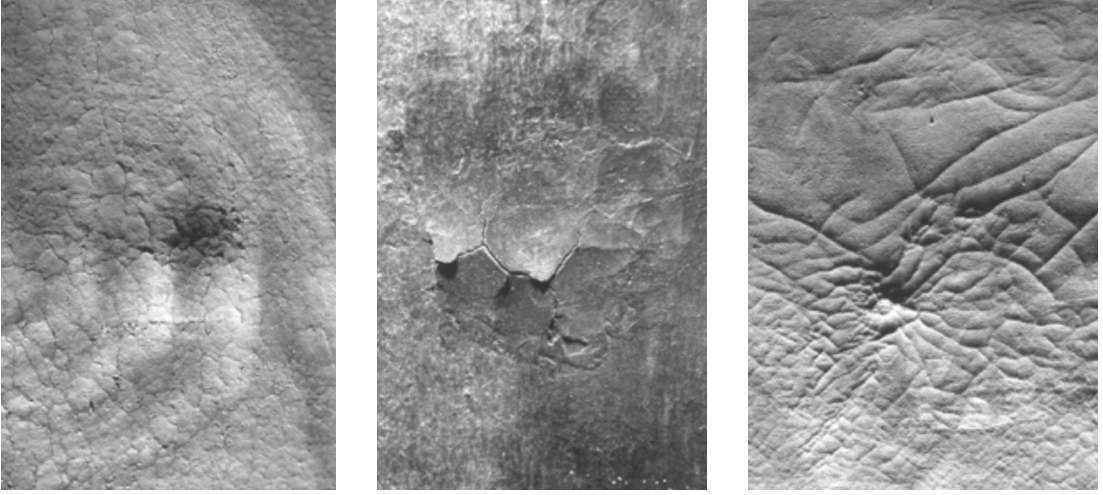
Belirgin hasarlardan biri kaza çatlaklarıdır. Bunlar da yapı olarak eskime çatlağına benzerler. Genelde darbe ya da basınç alan belirli bir noktada belirirler. Resmin arkasından darbe alan bir nokta örümcek ağı çatlağına neden olabilir. Bu, özellikle yanlış dayanmış resimlerde görülür. Resmin rulo haline getirilmesi ya da katlanması sonucunda ise paralel, düzenli ve derin çatlaklar oluşur. Resmin boya tabakası içte kalacak şekilde rulo haline getirilmesi katmanlarda sıkışmalara neden olur. Boya tabakası dışta kalacak şekilde rulo yapılması durumunda ise resim, esnekliği doğrultusunda belirli bir ölçüde dayanır.

Yanlış koruma koşullarına ek olarak son elli yılda şehirleşmenin getirdiği ciddi tehditler eklenmiştir. Köyden kente göçler hem köyleri ve köy yerlerindeki tarihi mirası boş, korunmasız ve bakımsız bırakmıştır; hem de şehirlere taşıyabileceklerinden fazla yük bindirmiştir. Aşırı kalabalık şehir yaşamı önemli bir hasar faktörüdür.

Çevre kirliliği tek başına bir deformasyon nedenidir. Isı ve nem değişiklikleri sağlıklı bir atmosferde gelişirse ve eser kimyasal olarak aktif ortamlardan uzak olursa zarar çok daha az olacaktır. Ancak nem, atmosferdeki tehdit unsuru maddelerin etkileşime geçmesi için araç oluşturur. Su buharı ve karbondioksit kirlilik faktörü değildir. Ancak atmosferin normal yapısına yabancı diğer maddeler, gazlar ve tozlar kirliliği oluştururlar. Bunlar arasında en önemlileri

¹³ Mine Ünsal; “Bir Yağlı Boya Tablonun Teşhire Hazırlanması Ve Teşhir Edilmesi Sürecinde Dikkat Edilecek Hususlar”, <http://www.artandrestoration.com/muzeciliksem.htm>, 17.12.06, 21:09





Resim 19,20,21: Ezik ve darbe çatlakları

endüstriyel süreçlerle ortaya çıkan kükürt ve azot oksitlerdir. Ayrıca inorganik tozlar (suda çözülebilen ya da çözilemeyen tuzlar, karbon artıkları ve metalik tozlar) ya da mikroorganizmalardan ve polenlerden kaynaklanan organik tozlar da kirliliğin bir parçasıdır. İnorganik tozlardan suda çözülebilen sülfat, nitrat ve klorür bileşikleri gözenekli malzemelerin parçalanmasında etkili olur. Metalik tozlar ise bazı kimyasal reaksiyonlar için katalizör oluştururlar.¹⁴

Yeni çağın yaşam koşullarının yarattığı yeni tehditler içinde turizm özellikle en büyük zararları getirmiştir. Kontrol edilmesi çok güç olan sosyoekonomik faktörlere bağlıdır. Kültür turizmi Vandalizmi de doğurmuştur. Özellikle dünyanın büyük tarihsel mirasına sahip belli başlı şehirlerine saldıran kitle kültür turizminin iki yönlü zararı vardır: Birincisi eserin doğrudan fiziksel yapısının karşı karşıya olduğu tehdittir. Duvar yazıları ya da hırsızlık gibi Vandalizm örnekleri bunun sadece ilk aşamada fark edilen yüzüdür. İkincisi ise sosyal dokunun tarihsel ve sanatsal kimliğinin dolaylı olarak yüzleştiği tehdittir. Kitle turizmi kendine ait bir yeme içme ve pazar kültürünü de yanında getirmektedir. Böylelikle turizmin yarattığı kaos yeni bir kirlilik faktörüne dönüşmüştür. Bunun, endüstriyel kirliliğinin de ötesine geçme riski olduğu düşünülebilir.

Yanlış Restorasyon

Yanlış restorasyon eserler için bir anlamda hatalı koruma koşullarından daha tehlikelidir. Çünkü restorasyonda esere doğrudan müdahale edilir. Dolayısıyla yanlış, eksik ya da fazla her hareket eserin maddesine doğrudan etki eder. Bu nedenle müdahale sınırları mümkün olduğunca katıdır. Restorasyon teorisinin öngördüğü koşulların ötesine geçen, malzeme uyumu, geri dönüşümlülük, fark edilirlilik ve minimum müdahale gibi esaslara uymayan tüm uygulamalar hatalı sayılabilirler.

Bugün artık belirli bir restorasyon ve konservasyon bilincinin yerleştiği düşünülebilir. Oysa sadece ülkemizde değil Avrupa'da da, özel koleksiyonlara çalışan, restorasyon eğitimi olmayan pek çok kişi hala yağlıboya ile rötuş yapabilmektedir.

Yanlış, yetersiz ya da uyumsuz malzeme kullanımı, geçmişte ve günümüzde en çok görülen hatadır. Örneğin geçmişte resimlerin arkasına renge parlaklık vermek için sürülen; sikatif yağlar, hayvansal yağ ve reçineden oluşan *beverone*, resimlerde ciddi hasarlara yol açmıştır. Bu karışım-daki maddeler zamanla okside olur, sertleşir ve koyulaşır. Bu da resimlerde geri dönüşümsüz zararlara yol açmıştır. Yine resimlerde koyulaşmalara neden olduğu için tartışma konusu olan balmumunun kullanımı bugüne kadar gelmiştir.

¹⁴ Giuseppina Perusini; A.g.e., s.167-168

Bu durumda yeni tekniklerin kullanılmaması da hata olarak değerlendirilebilir. Bir restorator, bir doktor gibi, çağın yeniliklerinden haberdar olmalıdır. Yeni tekniklerin geleceğinin bilinmediği öne sürülse de tamamen geleneklere bağlı kalmak yanlıştır. Bir restoratorün her eser ve her vaka için ayrı değerlendirme yapması gerekir. Geleneksel doğal malzemeler geri dönüşümlüdür; ancak aynı zamanda dayanıksızdır.

Bir restorator, eserin estetik kimliğine hiçbir şekilde müdahale edemez. Teoride, çıplak gözle fark edilemeyen rötuşun restorasyon etiğine ters düştüğü düşünülürse, bugün dünyada uygulanan restorasyonların çoğu hatalı sayılabilir.

Fazla müdahale de ciddi bir restorasyon hatasıdır. Günümüzde sponsorlukların yanlış değerlendirilmesi sonucu gereksiz yapılan restorasyonlar eserler için tehdit durumundadır. Bugün restorasyonun temel ilkelerinden biri minimum müdahaledir. Bu durumda gereksiz her müdahaleden kaçınılması gerekir. Eser olabildiğince orijinal haliyle saklanmaya çalışılmalıdır. Örneğin başka seçenek kalmadığı takdirde resim bezini kurtarmak için uygulanan 'raturalaj', eseri ait olmadığı başka bir beze monte etmektir. Gerçekten gerekmediği sürece eseri bu gerilime sokmak yanlıştır. Oysa bazı restoratorlerin sadece önlem olarak özellikle raturalaj yaptığı görülmektedir.

Özellikle çağdaş eserlerin restorasyonunda karşılaşılan sorun, sanatçının bazı eskimelere bilerek izin verip vermediğini bilememektir. Bazı durumlarda doğru olan, restore etmemek ve eserdeki değişimleri birer bozulma değil, eserin evrimi olarak görmektir. Restorator bu durumda müdahale ederse resmin anlamına zarar vermiş olacaktır.

Bu durumda restorator ve konservatörün ciddi bir sorumluluğu vardır. Her aşamada belirli kararlar alması gerekmektedir. Bir konservatör, her şeyden önce eserdeki hasarlara yol açan koşulları ortadan kaldırmalıdır. Aksi takdirde yapılan tüm müdahaleler ne kadar yerinde olursa olsun, boşuna olacaktır. Sanatçıdan farklı olarak konservatör, bir esere müdahale ettiği zaman ilerideki tüm deformasyonları hesaba katmak zorundadır.

Bir restorator somut olarak eserin malzemesine müdahale eder. Herhangi bir müdahaleden önce mümkün olduğunca bozulmaların nedenlerini ve gelişimlerini belirlemelidir. Çoğu zaman bozulmaların kaynağı, malzemelerin yapıları ve kullanım teknikleriyle ilgili bilgi eksiklikleri yanlış restorasyonlara yol açar. Bu nedenle gerekli bilimsel analizlerin yapılmaması birinci yanlıştır. Eserin karışık malzeme örgüsünde hangi noktada hangi kimyasal ya da fiziksel etkenin ne reaksiyon gösterebileceğini bilmeden herhangi bir müdahalede bulunmak, eseri restore etmek yerine tehlikeye atmaktır. Örneğin zift gibi problemlili bir malzeme karşısında herhangi bir ısı tatbiki resimde felaketlere yol açabilir.

Normal bir restorasyon sürecinin; bilimsel araştırma ve gözlemler, temizlik, yapısal konservasyon ve estetik restorasyon aşamalarından oluştuğunu düşünürsek, her aşamada ayrı hatalar söz konusudur. Gerekli analizler yapılmadan fazla sert solventlerle temizlik yapılması, geri dönüşümü mümkün olmayan tutkalların ve boyaların kullanılması, eserlerde onarımı imkansız hasarlar yaratır. Silinen hiç bir şey geri konamaz. Bu nedenle hatalı restorasyonlar, tarihte eserlere en büyük zararı vermiştir.

Kaynakça

DE PASCALE, Gulia, FOSTINI, Annamaria; *La Formazione della Craquelure nei Dipinti ad Olio su Tela*, Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli (Anno Accademico 1981-1982), Yayınlanmamış Bitirme Tezi

HALLSTRÖM, Björn, GÖRANSSON, Bo; "Microbial Environment: SEM Examination of the Microbial Environment in Works of Art"; (ed.)Caroline Villers, *Lining Paintings – Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, Archetype Publications Ltd, London, 2003, ss.63-69

SCICOLONE, Giovanna C.; *Il Restauro dei Dipinti Contemporanei – Dalle Tecniche di Intervento Tradizionali alle Metodologie Innovative*, Nardini Editore, 3.Baskı, Firenze, 2004



PERUSINI, Giuseppina; *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee – Storia, Teorie e Tecniche*, Del Bianco Editore, Udine, 2004

ÜNSAL, Mine; Bir Yağlı Boya Tablonun Teşhire Hazırlanması Ve Teşhir Edilmesi Sürecinde Dikkat Edilecek Hususlar “, <http://www.artandrestoration.com/muzeciliksem.htm>, 17.12.06, 21:09

Şekil Listesi

[Ş.1, 2, 3] DE PASCALE, Gulia, FOSTINI, Annamaria; *La Formazione della Craquelure nei Dipinti ad Olio su Tela*, Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli (Anno Accademico 1981-1982), Yayınlanmamış Bitirme Tezi

Resim Listesi

- [R.1, 2, 3] Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli Öğrenci Arşivi, 2007
- [R.4, 5] Cemile Kaptan arşivi, 2006
- [R.6, 7] Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli Öğrenci Arşivi, 2007
- [R.8] Elisabetta Rossi arşivi 2007
- [R.9] Asami Daigo arşivi, 2007
- [R.10] Elisabetta Rossi arşivi
- [R.11, 12, 13] Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli Öğrenci Arşivi, 2007
- [R.14] Cemile Kaptan arşivi, 2006
- [R.15] Cemile Kaptan arşivi, 2007
- [R.16] Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli Öğrenci Arşivi, 2007
- [R.17] Cemile Kaptan arşivi, 2007
- [R.18] Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli Öğrenci Arşivi, 2007
- [R.19, 20, 21] Istituto dell'Arte e del Restauro Palazzo Spinelli Öğrenci Arşivi, 2007

Şeyler ve Mekânlar

Burak KESGİN¹

Özet

Bu makale, Georges Perec'in otobiyografik özellikler taşıyan, 1960'lar Fransa'sında tüketim toplumunun yükselişi bağlamında döneminin ruhunu yansıttığı öne sürülen Şeyler adlı ilk romanını incelemeye çalışırken, Perec'le yolları kişisel olarak da kesişen Henri Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi" düşüncesinin bir arada okunabilmesinin olanaklığı üzerinde durmaktadır. Makale, Perec'in metni ile Lefebvre'in görüşlerinin ilgili dönemde tüketim toplumunun yükselişine yönelik benzer bir eleştirel bakış açısı taşıdığını savunmakta, yaşamın giderek yalnızca tüketim ve metalar üzerinden kurulmaya başlanan bir şey olmaya başlamasının ilgili eleştirilerin ortak çıkış noktası olduğunu öne sürmektedir. Perec'in Lefebvre'nin görüşleriyle birlikte okunabilecek metni bağlamında, yükselen tüketim toplumuna ilişkin eleştirel bakışını, biçimden başlamak üzere zekice tasarlanan metnin dilinde ve kurarak ilerlenen metnin mekânsallıklarında da açıkça görmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Georges Perec, Şeyler, Henri Lefebvre, Yeni Roman, mekanın üretimi, tüketim toplumu ve gündelik hayat

Things and Spaces

Abstract

This article tries to study the first novel of Georges Perec, *Things: A Story of Sixties* which reflects the spirit of its age regarding to rising of the consumer society in 1960s with its autobiographical features. Meanwhile this article also focuses on a reading possibility of *Things* with the idea of *Production of Space* by Henri Lefebvre who has crossed their roads personally with Perec. The article supposes that Perec's text and Lefebvre's thought have similar critical point of view against the consumer society of the age. To build the life regarding just on basis of consumption and commodities has been supposed as their starting point both for their critical approaches. Perec's cleverly constructed text has a critical point of view against the rising consumer society in its form, its language and fiction of the spaces in the text as well as its content which can be read together with Lefebvre's ideas.

Key Words: Georges Perec, *Things*, Henri Lefebvre, nouveau roman, production of space, consumerism and daily life

Perec'in Prix Renaudot ödülünü kazandığı, otobiyografik niteliklere sahip, yayımlanan ilk romanı *Şeyler*, ilk bakışta baş kişileri olan Jerome ve Slyvie'nin öyküsünü anlatır gibi gözükmektedir. Öte yandan bu karakterlerle anlatılanın bireysel öyküler değil, yaşam tarzları, hayaller ve seçimlerle ortaya konan, ilgili kuşağın prototipinin bir yansıması olduğu savunulmaktadır. Romanda ortaya konulmaya çalışılanın, aynı ortak siyasi, kültürel ve materyalist değerler dünyasına sahip bir kuşağın temsili olduğu öne sürülmektedir². Başta mutluluk olmak üzere peşinden

¹ Yrd. Doç. Dr., Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, burakkesgin@hotmail.com

² Gascoine, David, *The Games of Fiction: Georges Perec and French Ludic Narrative*, Peter Lang, 2006, s. 125



koşulan her şey tüketim toplumunun nesnel dünyası tarafından şekillendirilmiş gibidir. *Şeyler* okuması yapılırken Henri Lefebvre'in *Modern Dünyada Gündelik Hayat'ında ve Mekânın Üretimi'nde* (*La production de l'espace*) dile getirilen kimi görüşlerin akla gelmesi olasıdır. Perce'in metniyle, Lefebvre'in görüşlerinde tüketim toplumuna karşı eleştirel duruş anlamında göze çarpan kimi benzerliklerin tesadüfî olmadığı da düşünülebilir. Birbirini iyi tanıyan, hatta bir dönem birlikte çalışmış biri genç, diğeri kariyerini kanıtlamış iki entelektüelin ilgili dönemde ortak bir alan olarak tüketim toplumunun yükselişine yönelik eleştirel tutumlar içeren metinleri, edebi ve kuramsal olarak ayrı gözükse de paralel bir okumanın olanaklı olduğu metinler olarak kabul edilebilir. 1936 doğumlu Perce, 1901 doğumlu Lefebvre tarafından o güne tanıştığı en gizemli genç adam olarak tanımlanırken, Perce'in özellikle de Lefebvre'in sofrta sohbetlerinde yabancılaşıma, edebiyat ve müzik hakkında konuştukları, bu kişisel ilişkinin başka alanlarda da sürdüğü aktarılmaktadır³. Fransız "Yeni Sol"u ve "Situationist International" sözü edilen bu keşişme noktalarından bazılarıdır. Öte yandan ikisinin doğrudan birlikte oldukları alan (*Şeyler*'in önemli temalarından biri olarak) pazar/tüketim araştırması saha çalışmalarıdır. Perce'in, 1960 yılında madencilikle uğraşan bir topluluğun gündelik yaşamını inceleyen ve 1961'de zengin bir çiftçi topluluğu üzerine (*Şeyler*'i yine hatırlatır bir araştırma konusu) çalışan iki ayrı araştırma ekibine Lefebvre tarafından dâhil edildiği de bilinmektedir⁴. Pazar/tüketim araştırması alanındaki gözlem ve tecrübelerinin Perce ve Lefebvre'in görüşlerinde hayatın giderek tüketim ve metalar üzerinden kurgulanmaya başladığı fikri üzerinde yoğunlaşmalarında etkili olduğu da öne sürülmektedir. Lefebvre, o dönemlerden itibaren değerlendirmeye başladığı bu yeni yapıyı, daha sonraları "Bürokratik yönlendirilmiş tüketimi toplumu" olarak adlandıracaktır⁵. Perce eleştirisini ise Lefebvre'den farklı olarak bir edebiyat metniyle yaptığı öne sürülebilir. Bu metnin, yani *Şeyler*'in biçimi de eleştiri konusu ettiği savunulabilecek bu alana göre tasarlanmış gibidir; zaten deneysel biçim denemeleri Perce'in ileride de sürdüreceği onu farklı kılan bir niteliği olarak öne çıkacaktır. Çalışmamızda Perce'in *Şeyler* metni Lefebvre'in görüşleri ve kavramsallaştırmaları da yer yer göz önüne alınarak, biçim ve mekânsal kurgular bağlamında ele alınmaya çalışılacaktır. *Şeyler*'in içine dâhil olduğu savunulan "Yeni Roman"a bakarak başlamanın ve ilerleyen bölümlerde de belki bu alana tekrar bakmanın anlamlı bir diğer bağlam sunacağı da düşünülmektedir.

Alain Robbe-Grillet'e göre "Yeni Roman" (Nouveau roman) bir ekol, sadece belirli bir fikir çevresinde bir araya gelmiş bir topluluk olarak nitelendirilemez. "Yeni Roman", yazarlarının ayrı ayrı yeni roman biçimleri aradığı, insanın duyumsadığı dünyayla bağlantılarını yeni bir biçimde anlatmaya çalışan, kısaca yeni bir insan oluşturmaya deneyen bir çaba olarak değerlendirilmelidir. Grillet'e göre bugünkü dünyaya gözlerini kapayan bir anlayış yeni dünyalar ve yeni insanı kurmamız açısından engeldir⁶. Lefebvre ise daha sonra tartışmaya çalışacağımız yaklaşımını açıklarken "Yeni Roman"a da değinerek, bu "şeyin" nesnelere üretimini bir kenara bırakılarak, nesnenin kendisinin bir gösteriye dönüştürüldüğü bir nesnel açıklık olarak sunulduğunu söyler. Ona göre yazı, gündelik hayatın kayda geçirilmiş ve düzenlenmiş olarak sunulduğu, zamanın olmadığı yerde kalıcılığın sağlandığı gündelik hayatın kendisidir⁷. Yeni Roman'ın iki farklı yönünü ele alan, önemli ölçüde de birbirini tamamlayan bu iki görüş açısından baktığımızda *Şeyler* dile getirilen nitelikleri açık biçimde taşır gözükmektedir.

Şeyler, idealize edilmiş bir mekânı kurarak başlar işe. Bu mekân sanki mutluluğun, huzurun cisimleşmiş halidir. Klasik romandaki gibi tasvirler ya da imgelerle kurulan bir mekân değildir, yazarın kura kura ilerlediği bir mekânsallıktır söz konusu olan. Kullanılan koşullu zaman kipleri geçmiş, şimdiki zaman ya da geniş zamanı değil koşullu bir zamansallığı işaret eder. Bu zamansallık anlayışı tam da "Yeni Roman" tarzına uygun biçimde gözükmektedir. Fink'in de belirttiği gibi metnin başında anlatılan bu ev arzulananın tahayyülüdür ve Perce neredeyse pornografik

³ Bellos, David, George Perce: A Life in Words, David R Godine, 1993, s. 192-194

⁴ Lefebvre, Henri, Writing on Cities, Çev: Eleonore Kofman & Elizabeth Lebas, Blackwell Publishing, 1995, s. 15

⁵ A.g.e, s.16

⁶ Robbe-Grillet, Alain, Yeni Roman, Çev: Asım Bezirci, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989, s.31

⁷ Lefebvre, Henri, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev: Işın Gürbüz, Metis, 2007, s. 17

biçimde onu betimler⁸. Bir diğer açıdan bakıldığında bunu biraz da bir reklâm metnine benzer bir biçimde yapar. Çünkü zaman metnin içinde hem var gözüktür, hem de yoktur, yukarıda da belirttiğimiz gibi yüklemli koşullu geniş zaman kipleridir, zamanın olmadığı yerde Lefebvre'in de belirttiği gibi gündelik hayat, ilgili metinde gündelik hayatın nesnelere mekânsallığı ve kalıcılığı oluşturan ilk bağlam olarak karşımıza çıkar. Perec daha metnin başında hayalleri süsleyen, yitmiş bir mekânın nesnelere anlatırken Grillet'in dediği gibi dünyada gerçek olana gözlerini kapamaz ve ideal olan bir dünya tasavvurunu adım adım "kurarak" (daha önce var olanı, tahayyül edilmiş olanı tasvir ederek değil) nesnelere üzerinden kurulacak bir metnin, dahası bir hayatın ilk görünümünü ortaya koyar. Mekânsallık öyle kusursuz kurulacaktır ki, hayatlar da bu mekânsallığa uygun biçimde mükemmel olacak, ya da bu mükemmel hayat bu mükemmel mekânın kurulmasını sağlayacaktır. Perec'in romanın karakterlerini tanıtmadan ya da detaylandırmadan anonim bir ifadeyle onları bu mekânın içine yerleştirmesi, anlatının yalnızca Jerome ve Sylvie'yi içermediğini de düşündürebilir. Grillet'in de belirttiği gibi "Yeni Roman"da kahraman, yazarın öne sürdüğü yorumlarla aralıksız izlenen, güdülen ve yıkılan geleneksel kahramandan giderek daha uzak ve silik hale gelecektir. Perec'te de metnin başında nesnelere üzerinden kurulan bu gerçek mekânsallık içinde kahramanlarını hemen bir yere koymadan, hatta isimlerini bile anmadan sayfalar boyunca belirsiz, genel kişileri anlatırken, öne çıkardığı nesnelere, nesnelere üzerinden yaşamın geneli vardır. Gerçek kişilerle sonradan tanışılır. Geleceğin roman yapısında nesnelere "bir şey" olmazdan önce, "var" olacaklardır, onları birer avadanlık gibi kullanmaya çabalayan anlayışa karşın katı, değişmez biçimde var olacaklardır⁹. Bu açıdan bakıldığında, her ne kadar *Şeyler*'in asıl konusu tüketim kültürünün "boşluğunun" eleştirisi gibi gözüktense de, Perec buna karşı çıkararak amacının "reklâm dilinin bize yansıyan dilini" yaratıcı biçimde sorgulamak olduğunu belirtmiştir¹⁰. Belki de bundan yukarıda da belirttiğimiz gibi neredeyse birer reklâm metni gibi tasvirler yapar ve nesnelere ticari niteliklerini, markalarını çekinmeden hatta açıkça vurgulayarak bir dil yaratır. Yeni roman sanatı da zaten böyle bir çabayı öngörmektedir, içe dokunan, benzetmeye yaslanan, büyüleyen sözcükler karşısında bilinçli kimselerin duyduğu tiksinden arttığını belirten Grillet, ölçmekten, yerleştirmekten, sınırlandırmaktan, betimlemekten hoşlanan tasvir edici yeni bir yolun yeni romanın gücünün kaynağı olduğunu söylüyor¹¹. Dolayısıyla nesnelere, günlük yaşamdaki her türüyle yeni romanın konusu olmaktadır, Perec'in anlattığı dönem madem tüketim kültürünün iyice yükselmeye, öne çıkmaya başladığı bir dönemdir o halde nesnelere de bu kültür içinde, ticari vurgularıyla belirtilmelidir. Bu yüzden yeni roman eskiden olduğu gibi bu nesnelere birer araç gibi betimlemekle yetinmeyerek onları yazının temel öğesi olarak görmektedir. Çünkü eskiden nesnelere onlara sahip olan insanlarla ve sahipleri arasında kurulan bir özdeşlikle varken yeni romanda nesnelere de durumu belirleyebildiği yeni bir yaklaşım söz konusudur. Durumu belirleyen, ticari nesnelere, markalar, gündelik hayat içinde var olan her şeydir aslında. Bundan dolayı Perec'in romanında karakterler nesnelere sahip olduklarını sanırlar, oysa belki de nesnelere, daha doğrusu genel anlamıyla gündelik hayatın oluşturduğu bir mekân onlara sahiptir. Jerome ve Sylvie metin boyunca davranışları, kararları ve durumları gündelik hayata bağlı bu mekânlara bağlı ortaya çıkmaktadır. Öyleyse *Şeyler*'e daha yakından bakabilmek için Jerome ve Sylvie üzerinden karakter, dönem tahlillerine girmek yerine romanın mekânları üzerinden metni anlamaya çalışmak daha uygun bir çaba gibi gözükmektedir.

İlk mekân yukarıda da bahsettiğimiz neredeyse mikroskobik biçimde betimlenen idealin tasavvuru bir evdir. Bu ev, klasik bir roman tasvirinden ziyade bir senaryo, belki bir reklâm filmi gibi okunabilecek bir dille anlatılır. Pahalı, zevkli ve eklektik bir dekorasyon anlayışı-na göre tasavvur edilen bu ev kendi başına aslına var olmadığı bunun bir idealize edilmiş mekân

⁸ Fink, Robert, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*, University of California Press, 2005, s. 100

⁹ Grillet-Robbe, s.45

¹⁰ Fink, Robert, s. 99

¹¹ Grillet-Robbe, s.48



tasavvuru olduğu öne sürülebilir. Aslında yalnızca bir ideal olarak bu ev, sanat eserleri, pahalı mobilyalar, geniş ve çeşitli odalar, alanlarla vardır ve bu bütündeki tek tek nesnelere çoğu, dünyanın o gündelik yaşam nesnesinde ticari olarak en yetkin ülkelerinden toplanmış kusursuz bir zevkin ve zenginliğin göstergesidir adeta. Bu mekân yazarın, silik olarak içine yerleştirilmiş olan kişilerinin ütopyasıdır sanki. Buna karşın metnin geri kalanındaki karakterlerin mekânlarıyla da zıtlık oluşturacak bir mekândır burası. İçeride yaşanan gündelik hayat son derece keyifli, bir o kadar da konforludur ki, ileriki bölümlerde ele alınacak kişilerin yaşadıkları hayatların zıttıdır neredeyse. Perec'in sözleriyle bu mekân, olanakların, arzuların her zaman, her noktada uyuşacağı bir yerdir ve bu denge mutluluktur¹². Bu dengeye sahip olan bu mekân da mutluluğun mekânıdır. Mutluluk bir duygu durumu olarak değil, doğrudan nesnelere ve mekâna bağlı bir durum olarak dile getirilmiştir sanki. Oysa gerçek olanda mutsuzluk vardır, çünkü arzulanan nesnelere ve olanaklar bir uyum içinde değildir. Olanakların yetersizdir dolayısıyla ulaşılamayan nesnelere vardır. Mutluluk, Perec tarafından nesnel ve gündelik hayata ilişkin mekânsal bir biçimde kurgulandıktan sonra hikâyenin ana karakterlerinden biri olan gerçek mekâna yani Paris'e geçilir.

Metnin ikinci ana mekânı olarak Paris, ışıklı, zengin bir yerken, aynı Paris içinde hala silik olan karakterlerin yaşadığı ev, temel, basit gereksinimleri bile karşılayamayan günlük hayatın önemli bir unsuru olarak, önceki bölümde tanıtilen hayalî evin tam zıttıdır. Paris geniş, zengin bir mekânken, onun içinde yer alan ev, sanki onun dışındaymış gibi hiç bir şey yapılmadan öylece bırakılmaya mahkûm ufak ve boğucu bir mekândır, belki de karakterlerin bu kadar bunalmış, bezgin ruh halleri bu mekânsallık nedeniyle böyledir, ya da bu ev belki de karakterlerin gerçek ruhudur. Çünkü kişiler kendilerini bu boğucu mekândan kurtarmak isteyerek zengin Paris'e atarlar sürekli. Paris'te aslında kerameti kendinden menkul bir mekân olarak değil, vitrinleriyle, vitrinlerdeki arzu nesnelere var olan bir mekândır. Onların parçası olmak istedikleri aslında mekânın kendisi değil, sahip olunmak nesnelere gibi de gözükmektedir, mekânsallık bu arzu çevresinde gelişmektedir belki de. Bu yüzden Perec'in mekânı ve karakterleri bu nesnelere üzerinden tanıttığı ve anlattığı düşünülebilir. Mahaller bile sahip oldukları mağazalar, cafeler ve barlarla vardır. Yabancı ülkelere, rastlantısal olmayan biçimde özellikle İngiltere ve Amerika'ya ilişkin hayalleri bile mağazalardan, bit pazarlarından alınan giysilerle mekânsallığını kazanır gözükmektedir. Bu anlamıyla mekânsallığın nesnelere ve gündelik hayat, özellikle de tüketim üzerinden kurulması Lefebvre'in mekânı bir sosyal pratik, üretim olarak gören fikrine de oldukça yakın gözükmektedir. Bu noktada Lefebvre'in görüşlerine kısaca değinmek yararlı gözükmektedir. Bu bağlam bize çalışmanın geri kalanı ve ilerisi için de yararlı bir çerçeve sunabilir. Lefebvre, mekânsal pratik (spatial practice) kavramını açıklarken bir soruyla işe başlar. Neo kapitalizmin altındaki mekânsal pratik nedir? Bu mekânsal pratik, algılanan mekânla, gündelik gerçeklik (gündelik rutin) ve kentsel gerçeklik arasında yakın bir ilişki somutlaştırır. Kentsel yaşamda iş için, özel yaşam için ve eğlence için ayrılan yerler ve bağlantılarla bağlı olarak¹³. Sinema, resimlerin, sembollerin sanatı olarak bir anlamda temsili mekânlar kuran bir alan olarak kabul edilebilecekken *Şeyler*'de de sinema gündelik hayat içinde önemli yer tutar. Buradan metne dönülecek olursa yan bir mekân olarak sinema hem eğlencenin, geniş Paris'in içinde sanatın da tüketildiği bir mekân olarak karşımıza çıkar. Sinemanın bu denli sevilmesine yapılan vurgu aslında bir anlamda, Grillet'in "Yeni Roman"ında sinemayla ilgili vurgusuna da uygun düşer gözükmektedir, sinema yeni romancıları kendine çekmektedir çünkü filmin yapısı eşyanın gerçekliğine pek dokunmaz, buna karşın bütün imgelemi canlandırma olanağı tanır¹⁴. Perec'in metnindeki bu vurgusunun da tesadüfî olmadığını düşünmek de olasıdır. Mekân konusuna dönecek olursak, zengin ve keyifli Paris'in, olanaklarından giderek yararlanamaz hale gelen karakterler için (arzulanan hayatın ve sahip olunmak istenen nesnelere giderek sahip olunamaz hale gelmesiyle)

¹² Perec, Georges, *Şeyler*, Çev: Sevgi Tamgüç, Metis, İstanbul, 2007, s. 14

¹³ Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Çev: Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991, s. 38

¹⁴ Grillet-Robbe, s. 92-95



giderek boğucu, sıkıcı bir yer haline geldiğini görüyoruz. Perec'in de belirttiği gibi, restoranların yemek listeleri, terziler, şarküteriler, seyahat acenteleri roman kişilerinin “gerçek dünyasını” oluştur, onların umutları ve korkuları orada yatmaktadır¹⁵. Yani mekânsallık bu nesnelere ve gündelik hayatın ilişkilerinde, olanaklarında üretilir. Paris, bu anlamda romanın kişilerinin vazgeçilmez ana mekânlarıyken, o mekânsallık içindeki var olabilme olanaklarını koruyabilmek için paraya ihtiyaç duyarlar bu macla yeni ve farklı bir mekâna yolculuk başlar.

Metindeki üçüncü ana mekân Fransa kırsalıdır, şehirli bir yaşama sahip roman kişileri, farklı nesnelere ve farklı üretim-tüketim ilişkileri içinde kurulmuş taşra mekânında, yeni bir tahayyül onları karşılar; taşranın farklı zenginliği. Mekânın sosyal pratikler üzerinden kurulan bir kavram olduğunu düşüncesini de yineleyerek, roman kişilerinin buradaki arzuları, hayalleri değişime uğrayarak mekâna uygun bir tahayyül halini alır. Paris'teki arzu nesnelere taşrada, taşraya ait zenginlikler olarak kurgulanırken, hem tüketim hem de üretim (dolayısıyla bir zenginlik nesnesi, bir meta olarak) nesnesi olan çeşitli tarım ürünleri, gıdalar ve doğa bu mekânsallığın zenginlikleri olarak öne çıkar. Bu gezi yukarıda da ele aldığımız Lefebvre'nin Fransa taşrası üzerine Perec'in de dâhil olduğu ekibin gerçek deneyimine benzer bir gezidir. Paris'teki vitrinlerin, giyim kuşamın nesnelere Fransa'yı şehriyle ve taşrasıyla, zenginlikleri, gündelik hayatları ve nesnelere üzerinden kişilerinin gözünden mekânsallaştıran Perec, birinci bölümü tamamlar ve tamamen farklı yeni bir durumu, gündelik hayatı dolayısıyla yeni bir mekânı ele alır.

Dördüncü mekân, kişilerin Paris'te de taşrada da tutunamamaları üzerine gittikleri eski sömürge Tunus'taki Sefakis şehridir. Çalışmak üzere Sefakis'e yerleşen Jerome ve Sylvie, Paris'te rahatsızlık duydukları, boğuldıkları küçük eve zıt biçimde geniş bir mekâna Sefakis'te kavuştukları halde burayı da büyük ve çıplak bulurlar. Bu noktada Perec'in ve karakterlerinin mekân anlayışının fiziksel olmadığı bir kez daha ortaya çıkar. Karakterler alıştıkları nesnelere, gündelik hayattan ve en önemlisi de sosyallikten uzakta oldukları için bu kez genişlikten bunalırlar. Bu yeni mekânı, eski mekânlarından nesnelere doldurup, fiziksel olarak anlamlandırmaları bu yeni nesnelere üstünden anlamlandırmaya çalışırlar. Hatta öyle ki alıştıkları eski nesnelere yarattıkları küçük alan dışında evin diğer bölümlerini soğuk, bazılarını düşman bellerler. Kendi nesnelere oluşan korunaklı bölgeyi çevreleyen tüm mekânlar, evin geri kalanı, bahçe, tüm şehir onlara yabancı gelir. Mekânsallığın nesnelere ve onlarla bağlantılı, onlar tarafından çevrelenen gündelik hayatla anlam kazandığı karakterlerin Sefakis'teki durumundan çok daha açık biçimde ortaya çıkar. Şöyle ki tanımadıkları, tanımak istemedikleri nesnelere bulunduğu eski şehre onlarca kez giden Jerome ve Sylvie, ne bu mekânı anlamak için bir çaba içine girer, ne de Paris'teki çabalarına benzer biçimde onun bir parçası olabilmek için. Bu mekân onlar için neredeyse yoktur, çünkü tecrübe edilen ya da yaşanan bir şey değil yalnızca izlenebilecek soyut bir şeydir. Karakterler için mekânsallığın az da olsa somutlaşması, ancak şehrin Avrupalı kısmına döndüklerinde, oturdukları kafede içtikleri Coca Cola ya da okudukları Le Monde aracılığıyla sağlanır. Bu somutlaşma ise yalnızca nesnelere aslının, orijinalinin bulunduğu mekâna karşı duyulan bir his olarak ortaya çıkar gözükmemektedir, çünkü Sefakis'teki nesnelere ve gündelik hayat onların mekânsal kurgusunun olanaklarını sağlayamayacak denli kıttır ve bu kıtlık onlar için neredeyse yaşamın durmasıyla eş anlama gelmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Perec'in karakterleri için gerçek dünya, restoran menülerinden, terzilere, şarküterilerden, sinemalara uzanan bir nesnelere, arzu nesnelere toplamına, bütününe eşittir. Bu mekânsallığın kurulumadığı Sefakis'te umut ve korkularını neredeyse tümüyle yitiren Jerome ve Sylvie varlıklarını sorgular hale gelirler. Çünkü onlar varlıklarını, kafalarında çoktan kurulmuş gündelik hayat ve nesnelere çerçevesindeki mekâna borçlu hissetmektedirler. Bu yabancı mekân yanında, onların aşına olmadığı, anlam veremedikleri, onların tahayyülünde zenginlikle bağdaşmayan nesnelere karşı duydukları ilgisizlikle de Perec tarafından, zihinsel bir çoraklık olarak tanımlanmaktadır¹⁶. Tüm bunlara karşın Fransa kırsalına yaptıkları gezilerde olduğu gibi karşılaştıkları yeni bir

¹⁵ Perec, s. 64

¹⁶ Perec, s. 95



zenginlik bir mekânı olan Hammamat'taki ev, Jerome ve Sylvie içinde bir şeyler kıpırdamasına, yeni bir arzu nesnesinin duyumsanmasına yol açar ama bu kısa tecrübe de onların varlıklarını tekrar, eskisi gibi hissetmesine yol açmaz. Perec, Sefakis'i karakterlerin arzularındaki nesnelere ve gündelik hayattan yani genel olarak mekândan tamamen koştığı, eski varlıkların yok olduğu bir mekân kurgulamış gözükmektedir. Jerome ve Sylvie bu bölüme kadar gündelik hayat bağlamında var olmuş kişiler olarak gözükse de buradan itibaren, bu öğelerin eksikliği ve mekânsallığı dolayısıyla da varlıklarını yitirmiş gibi gözükmektedir. Son bölüm, ise başlangıçta olduğu gibi kurgusal biçimde ideal olanı betimler, dil olarak ise bir seyahat acentesi reklâm metnine benzemektedir. Romanın karakterleri bu dil ve mekân içinde yeniden diriltilir adeta. Karakterlerin muzaffer biçimde geriye, Sefakis'ten Paris'e dönmeleri adeta bir şölen gibi anlatılırken, Paris'e döndükten sonra yine aynı kısır döngüde kendilerini çaresiz hissetmeleri, hatta boşucu buldukları Sefakis'in bile zihinlerinde birdenbire güzelleşmesi ve son olarak da Bordeaux'da son bulacak yolculuktan önce evlerini geç de olsa tadil etmeleri zıtlıkları, çelişkileri ortaya koyan durumlar gibi gözükmektedir. Yine Sefakis'e gitmelerine zıt biçimde yaptıkları konforlu yolculuğu anlatan bir reklâm metni detaycılığında kullanılan dil, *Şeyler*'in Perec'in de söylediği gibi tüketim kültürünün anlamsızlığını ortaya koyan, onu eleştiren bir metinden öteye dönemin dilini, nesnelere üzerinden gündelik hayat bağlamında kurulan, kaçılması neredeyse imkânsız bir mekânsallığın eleştirisini yapmaktadır. Lefebvre'in reklâmın rolü için ortaya koyduğu şu ifade belki de Perec'in metni bağlamında yaptığımız çözümlere son bir söz olacak niteliktedir; "bu rol, gerçeğin, yani üretim ilişkilerinin üstünü örtmek, onları gizlemek, niteliklerini değiştirerek başka bir bağlama oturtmaktır."¹⁷

Kaynakça

- Bellos, David, George Perec: A Life in Words, David R Godine, 1993.
- Fink, Robert, Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice, University of California Press, 2005.
- Gascoine, David, The Games of Fiction: Georges Perec and French Ludic Narrative, Peter Lang, 2006.
- Lefebvre, Henri, The Production of Space, Çev: Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Henri, Writing on Cities, Çev: Eleonore Kofman & Elizabeth Lebas, Blackwell Publishing, 1995.
- Lefebvre, Henri, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev: Işın Gürbüz, Metis, 2007.
- Perec, Georges, Şeyler, Çev: Sevgi Tamgüç, Metis, İstanbul, 2007.
- Robbe-Grillet, Alain, Yeni Roman, Çev: Asım Bezirci, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989.

¹⁷ Lefebvre, s. 112



Edebiyat Okuru Marx

Doğan YAŞAT¹

Özet

Bu yazı, Karl Marx'ın çalışmalarındaki edebi referansları, onun estetik ve toplum teorileri arasındaki ilişkiyi gözeterek incelemeyi deneyecektir. Bu çalışmada, Karl Marx bir yazar olmaktan ziyade, bir edebiyat okuru olarak yansıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karl Marx, Marksist Estetik, Edebiyat, Edebiyat Sosyolojisi.

Marx, the Reader in Literature

Abstract

This paper will attempt to evaluate direct literary references in Karl Marx's works with respect to relation between Marxist aesthetics and Marxist social theory. Karl Marx will be reflected as a reader rather than an author in world literature, in this paper.

Key Words: Karl Marx, Marxist aesthetics, Literature, Sociology of literature.

“*Nihil humanum a me alienum puto*”²

“*Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus*”³. *Komünist Manifesto*⁴ nun ünlü ilk cümlesindeki ‘hayalet’ mecazı, edebiyat metinleri yazmayan, hatta edebiyat metinleri üzerine bile yazmayan bir düşünürün kalemine sızan müthiş bir edebi geleneği açıkça ortaya koymaya yetiyor. Karl Marx'ın filozof, sosyolog, iktisatçı, siyaset düşünürü kimliklerinin, onun düşünce evreninin çoklukla öne çıkarılan yanları olduğu malumdur. Marx'ın bu kimliklerinin ardında duran felsefi gelenek, üzerinde en çok düşünülen konulardan biri olagelmıştır. Marx'ın yaşamına tanıklık edenler, hayatı üzerine çalışmalar ortaya koyanlar ise, bu felsefi alt yapının yanı sıra onun edebiyat okuru kimliğine önemli vurgularda bulunuyorlar. Marx ile edebiyat konuları yan yana geldiğinde ise daha ilk adımda baş edilmesi güç bir sorunla karşılaşılıyor. Edebiyat okuru olarak Marx'ı, Marksist estetiğin kuramsal bakış açılarından çoğunlukla bağımsız olarak ele almayı deneyecek bu çalışma çıkış noktasını Marx'ın edebiyat metinlerine yaptığı doğrudan atıflardan alacaktır. Bu nedenle Marksist edebiyat eleştirisi, yazıda, ancak en genel hatlarıyla ve kısa birkaç değerlendirme ile yer bulacaktır.

Marksizm kuşkusuz edebiyat eleştirisine yeni perspektifler kazandırdı. En azından birden fazla Marksist bakış açısı, birden fazla Marksist edebiyat kuramı. Marksizm ile Marx arasındaki mesafe açılmaya başladıkça, artık yeknesak bir Marksizm anlayışından değil, çeşitli Marksizmlerden söz etmek zorunlu hale geldi. Marksist paradigma *Komünist Manifesto*'ya atıfla, tarihi sınıf savaşımının tarihi olarak okumaya başladığından itibaren tüm toplumsal sorunlar ekonomipolitiğin eleştirisi süzgecinden geçirilmeye tabi kılındı adeta. Bu, sanat ve edebiyat için de böyle

¹ Yrd.Doç.Dr. Doğan Yaşat, Mimar Sinan G.S.Ü. Sosyoloji Bölümü. cdyasat@hotmail.com

² “İnsani olan hiçbir şey bana yabancı değildir.” Marx'ın en sevdiği maxim. Bkz: Marx, Karl – Engels, Friedrich, *Sanat ve Edebiyat*, Çev: Murat Belge, De Yayınevi, 1971, s. 139.

³ “Avrupa'nın üzerinde bir hayalet dolaşiyor. Komünizm hayaleti bu.”

⁴ Marx, Karl – Engels, Friedrich, *The Communist Manifesto*, Çev: Samuel Moore, Penguin Books, 2002.



oldu. Özellikle Yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren devrim pratiği ekseninde biçimlenen tartışmalar, Marksist kuramın güncel siyaset tarafından farklı yönlere evrilmesine yol açtı. Marksistler arasında baş gösteren altyapı – üstyapı tartışmaları *theoria* ile *praksis* meseleleri bakımından ortaya çıkan açmazların içine birer toplumsal nesne olarak sanat ve edebiyatı da kattı. Edebiyat metinlerinin toplumsal ve ideolojik açıdan eleştirilmeye başlanmasının edebiyat eleştirisinin de bir disiplin olarak kurulmasında önemli etkileri olduğu düşünülebilir. Kuşkusuz Marksizm edebiyat eleştirisine yepyeni biçimler kazandırdı. Topluma dönük edebiyat eleştirisinin hatlarını daha da belirginleştirdi. Fakat, edebiyat metinlerinde içerik, estetik formlara göre öncelik kazandıkça Marksist eleştiri de bütüncül bir oluşumdan git gide bölünmüş, parçalı anlayışlara açıldı. Sanat ve estetik alanlarında da çeşitlenen Marksist eleştiri, tek bir Marksizmden değil, Marksizmlerden söz edilmesi gerektiğini bir kez daha kanıtlamış oldu böylece. Klasik eserlerin yorumlanmasında belirli bir bütünlük sağlanmasına karşın, modern estetik akımlar, modernist edebiyat metinleri söz konusu olduğunda Marksizmin içinden bir çok farklı yaklaşım biçimi belirmesi kaçınılmaz oldu. Ernst Bloch ile Gyorgy Lukács arasındaki dışavurumculuk üzerine yürütülen tartışma hatırlanabilir. Bertolt Brecht'in Lukács'ın gerçekçilik anlayışına karşı çıkışı da pekala anılabilir. Hele Marksist eleştirmenler ile Theodor Adorno gibi bir eleştirel Marksist yan yana getirildiğinde, içerik ile biçime dair tartışmaların ne denli dallanıp budaklandığı anımsanabilir. Adı anılan tüm bu tartışmalar, Marksist edebiyat eleştirisinin ideolojik temeli olması nedeniyle, ideolojiye yüklenen anlamlar farklılaştıkça, çeşitlenen bir yapı arz ettiğini gösteriyor.

En temel nitelikleri düşünüldüğünde Marksist edebiyat eleştirisinin değer ölçütlerinin, sosyal yapı, sınıf farklılıkları ve bunlar arasındaki çatışmalar olduğu ifade edilebilir. Eleştirmen yapıta Marksist değer ölçütleri ile yaklaşarak, eserde ideolojik beklentiyi karşılayacak bir 'fayda' arayışına girer. Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisi olduğu için, yapının konusu, olay örgüsü, kişileri ezilen sınıfların çıkarlarına ters düşmemeli ve egemen sınıfın çıkarlarına asla hizmet etmemelidir.⁵ Bu durum eleştiride, estetik ölçütlere ancak ikincil bir önem atfedilmesine, hatta kimi zaman göz ardı edilmesine yol açar. Marksist eleştirmenler arasındaki gerilimin kaynağını çoklukla bu toplumsalcılık meselesi oluşturur. Marksist edebiyat eleştirisinin estetik ölçütler ile ideolojik ölçütler arasında yaşadığı çatışma kabul görmüş üç temel anlayış ile sınıflandırılır. Genel anlamıyla en yaygın anlayışlardan ilkinde göre, "*Her toplumcu eser ve ancak toplumcu eserler iyidir.*"; ikinci temel anlayışa göre ise "*Her iyi eser toplumcudur, ama her toplumcu eser iyi değildir;* son olarak ise üçüncü anlayışın önermesi "*Bazı toplumcu eserler iyidir*" şeklindedir.⁶

Marksist estetik veya Marksist edebiyat kuramı üzerine tüm bu tartışmaları içeren, birbirinden farklı anlayışları ortaya koyan hatırı sayılır bir külliyat elimizde dururken, ne kadar ilginçtir ki, Marx'ın kendisinin sanat ve edebiyat üzerine doğrudan söylemiş oldukları pek azdır. Bunun yerine Marx, çoğu metninde, başkaca hususları açıklamak üzere bu alanlardan faydalanır, çeşitli göndermeler yapar. Dolayısıyla Marx'ın estetiği ile Marksist estetiği birbirinden ayrı düşünmek pek aykırı bir iş gibi görünmüyor. Marx'ın edebi zevkleri, edebiyat okuma biçimi üzerine düşünmek, Marksist edebiyat eleştirisinin değer yargılarını tartışmaya açmak, bunları sorgulamak anlamına gelmemeli. Burada önemli olan, bugün Marksizm olarak bilinen düşünce evreninin temellerini atan kişinin, bir sistem kurucusu olarak değil fakat entelektüel bir zihin olarak beslendiği edebiyat dünyasının içine girebilmek, bu dünyadan onun yazılarına sızan unsurları gösterebilmektir.

Marx ile mesai harcamış düşünürler, onun kişisel özellikleri ve hayatı ile ilgilenen yazarlar, onun edebiyata düşkünlüğünden hayranlıkla söz ediyorlar. Alman edebiyatını Ortaçağ'dan başlayarak hiçbir şey atlamaksızın satır satır biliyor olmasının yanı sıra, Eski Yunan'dan itibaren dünya edebiyatının klasik yapıtlarını okumuştur. Tüm edebi türler içinde ise onun için en özel olan tür romandı. Sadece klasik eserlerle ilgilenmekle kalmayan Marx, başta macera, mizah öy-

⁵ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 2000, s. 88.

⁶ A.g.y., 89.



küleri içeren romanları hiçbir seçicilik göstermeksizin yutarcasına tüketiyordu. Bununla beraber Marx'ın klasik metinler içinden en çok sevdikleri, genellikle dönemini en iyi biçimde yansıtan eserlerdi. Aiskhilos, Homeros, Dante, Shakespeare, Cervantes ve Goethe'nin yapıtları bu listenin en başında bulunuyordu.⁷ Paul Lafargue'nin bildirdiğine göre Marx, Heine'yle Goethe'yi ezber bilir, konuşurken sık sık kısımlar alıntılıydı. Askhilos'u ise Yunanca aslından her yıl tekrar tekrar okuyacak kadar önemserdi. Marx en büyük hayranlığı ise en önemsiz karakterlerini bile tek tek incelediği, kullandığı tüm deyimleri özel sınıflandırmalara tabi tuttuğu Shakespeare'e besliyordu.⁸ Kuşkusuz Marx'ın yazılarında en çok alıntılıdığı edebiyatçının da Shakespeare olması, bu hayranlığın bir yansımasını sunuyor. Bu anlamda Dante ve Balzac ise onun kimi zaman insani bir durumu betimlemek için, kimi zaman felsefi bir argümanı açıklamak için, kimi zaman ise iktisadi bir olguyu tarif etmek için başvurmaktan kaçınmadığı yazarlar olarak akla geliyor. Daha sonra sözü edilecek olan Shakespeare bir yana bırakılırsa adı anılan yazarlar içinde materyalist eleştirmenlerin toplumsal çözümlemelerine çokça tabi tutulan yazarın Balzac olması dikkat çekicidir.

Marksist edebiyat eleştirisinin öne çıkan düşünürlerinden olan Plehanov'un materyalist eleştirmenin görevleri üzerine söyledikleri düşünüldüğünde, Marx'ın edebiyat zevki ile materyalist kuramını birleştiren bir nokta açığa çıkıyor. Plehanov, toplumsal bilincin toplumsal şartlar tarafından belirlendiğini, bu görüşü benimseyen herkes için de sanat ve edebiyat dahil olmak üzere her ideolojinin belli bir sınıfın eğilimlerini ve ruh hallerini ifade ettiğini ileri sürüyor. Edebiyat eleştirmenine Plehanov'un biçtiği ilk görev, tahlil edilen eserde her şeyden önce hangi toplumsal bilincin, sınıf bilincinin dile getirilmiş olduğunun kavranmasıdır.⁹ Oysa, Plehanov'a göre, Hegelci idealist eleştirmenler, eserdeki edebi bir fenomeni sanat dilinden sosyoloji diline çevirmeleri gerekirken, “*sanat dilinde ifade edilen fikri felsefe diline çevirmeleri gerektiğine inanıyorlardı*”¹⁰. İdealist eleştiri ile materyalist eleştiri bir karşıtlık ilişkisine girdiğinde, ister istemez şöyle bir soru zahir oluyor: Acaba Marx, Balzac'ı kendi felsefi anlayışı gereği mi, yoksa edebi zevki dolayısıyla mı değerli buluyordu? Eğer her iki durumun da geçerliliği kabul edilirse, idealist eleştiri ile materyalist eleştirinin karşıtlıktan çıkarılabileceği bir anlayışın varlığı olanaklı görünür.

Marksist edebiyat eleştirisinin karşısında bulunduğu malum olan fakat Hegelci idealizm ile materyalizmi en azından sanat eleştirisinde birbirinden kesin çizgilerle ayırmaktan kaçınan Theodor Adorno'nun bakış açısı bu olanaklılık bakımından Balzac'ın okunabileceğini gösteriyor. “*Daha önce klasik iktisat ve Hegel felsefesinde kuramsal olarak ele alınmış bulunan toplumun bütünsellik özelliğini, alıntının yıldırımıyla fikirler göğünden duysal belirginlik dünyasına indirdi Balzac*”, diyor Adorno.¹¹ Balzac'ın edebi başarısındaki toplumsal güç, biçim ile içeriği aynı gerçeklik düzeyinde ele almasından geliyor, Adorno'ya göre. Oysa materyalist eleştirmene yüklenen görevde, biçime dair bir inceleme söz konusu edilmez. Dolayısıyla Marksist eleştirinin Balzac'a yaklaşımında ideolojinin sınıf eğilimlerine takılıp kalmak, bir yanıyla eksik bir tahlile yol açacaktır. Toplumsal gerçekçilik adına edebi olguyu tek bir yönüyle ele almak, gerçekçiliğin hakikatin kendisiyle uyumsuz bir serimlemesine ulaşabilir ancak. Adorno açısından bakıldığında Balzac'ın başarısı “*toplumsal gerçeklikten ve aynı zamanda bu gerçekliğe yönelmiş gerçekçi bir biçim anlayışından kaynaklanmaktaydı*”.¹² Eserdeki sınıf bilincinin temsili ya da bu toplumsal temsilin okurun bilinç düzeyini dönüştürmesinden ziyade Balzac'ta Marx'ı etkileyen asıl unsur belki de toplumsal gerçekliğin, aynı gerçeklikteki bir biçim anlayışı ile yansıtılmasıydı.

Marx *Kapital*'de, paranın kapitalist işlevini, kapitalizm öncesi dönemin biriktirme tarzıyla karşılaştırırken Balzac'ın tefeci Gobseck karakterinden yararlanır:

⁷ Mehring, Franz, *Karl Marx: the story of his life*, 1981, s. 503

⁸ Lafargue, Paul, “Marx ve edebiyat”, *Sanat ve Edebiyat* içinde, s. 131.

⁹ Plehanov, G.V., *Sanat ve Toplumsal Hayat*, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, 1987, s. 9.

¹⁰ Adorno, Theodor, *Edebiyat Yazıları*, s. 10.

¹¹ A.g.y., s. 50.

¹² A.g.y., s. 57.



“Paranın dolaşımından çıkartılması, sermaye olarak kendisini çoğaltmaktan da alıkonulması demek olduğu gibi, meta şeklindeki yığıcılıkta düpedüz deliliktir. (Marx’ın dipnotu: Örneğin, hırs ve tamahın her türlüşünü baştan sona inceleyen Balzac, ihtiyar tefeci Gobseck’i, öbek öbek mal biriktirmeye başladığı zaman, ikinci çocukluk çağını yaşıyordu diye anlatır.)”¹³

Adorno, Marx’ın Gobseck karakterine atıfta bulunmasını kuramsal bilgi ile sanattaki bilginin işleyiş tarzlarındaki ayrılığa bir örnek olarak ele alıyor. Tefeci hazinenin bir simgesi olarak metinde belirir, tefecinin aptallığı ise dolaşım ortamındaki vicdansız sömürücünün kalbinde yatan kapitalist dönem öncesine dair bir kalıntıdır. Kuramsal yazıların değil, ancak böyle kör bir diyalaktığın merkezi eğilimi yakalayabileceğini düşünüyor Adorno. “Sanatın bilgi olabilmesi”, diyor, “sınırlar koymadan kendi malzemesi üzerinde çalışmaya yönelmesiyle mümkündür.”¹⁴ Marx’ın edebiyat okuru olarak Balzac’ta bulduğu, diyalaktığın gerçeklik uyarınca böyle bir işletimi olsa gerek. İktisat kuramının açıklamakta zorlandığı, özellikle de insani durumlara dair tarihe yayılmış gerçeklikler, karakterlerin, diyalogların, olay ve olguların aynı gerçekçi diyalaktik ile örüldüğü bir biçim aracılığıyla görünür kılınabilir.

Marx’ın sanat üzerine söylediklerinden değil, ekonomi-politik üzerine ortaya koyduğu kurama kendini dayandırmaya çalışan bir edebiyat eleştirisi başsız bir vücut gibi güdük kalıyor bu nedenle. Halbuki, Marx’ın sanat üzerine doğrudan yönelttiği ifadeler takip edildiğinde, biçimin, özellikle de farklı biçim arayışlarının onun için ne denli önem arz ettiği anlaşılabilir. *Grundrisse*’nin henüz başlarında Marx, “Sanat nesnesi – herhangi bir başka ürün gibi – sanattan anlayabilen ve güzelliğın zevkini duyan bir topluluk yaratır. Demek ki üretim, yalnızca özne için bir nesne yaratmakla yetinmez, aynı zamanda, nesne için bir özne de yaratır.”¹⁵ diyerek, bir bakıma en belirgin biçimini modernist edebiyatta kazanan özne – nesne, yazar – okur, okur – metin arasındaki ilişkilerin dönüşümünü üretimin olumlu ve ilerletici bir özelliğı olarak düşünülebileceğinin zeminini kuruyor. Fakat bilindiğı gibi, Lukács gibi açık fikirli bir Marksist bile James Joyce’u, Thomas Mann’ı nereye koyacağını bilemedi. Joyce’u gerçeküstücü olarak sınıflandırıp yererken Mann’ı gerçekçiliğinden dolayı övmeyi yeğledi.¹⁶ Kuşkusuz bu sınıflandırmadaki estetik ilke biçimden ziyade içerikti. Öte yandan Marx’ın edebiyat metinlerine atıflarındaki seçki takip edildiğinde, onun edebi metinlerden duyduğu hazzın kaynağında tek başına içeriğın bulunmadığı, biçimin de oldukça etkili olduğu hissediliyor.

Şimdi, Marx’ın Dante’ye ve Goethe’ye atıflarına bakalım. *Kapital*’de Marx, her metanın değerini belirlemek için karşılığını imgelemimizde altına eşitlememiz gerektiğinden söz ediyor. Fakat mevzu bahis meta, örneğın demir için altının evrensel eşdeğer hizmeti görebilmesi için fiilen de onun yerine geçmesi gerekiyor. Marx, demir ile altın arasındaki soyut ve somut değişimleri açıklayabilmek için Dante’ye başvurarak İlahi Komedyanın İtalyanca aslından bir mısra alıntılıyor: “Eğer demirin sahibi, değişim için sunulan başka bir metanın sahibine gidip de, demirin fiyatının daha şimdiden para olmasının kanıtı olduğunu söyleseydi, cennette amentüyü ezbere okuyan Dante’ye, St. Peter’in verdiği karşılığı alırdı.”¹⁷

“Assai bene è trascorsa

D’esta moneta già lega e’l peso,

Ma dimi se tu l’hai nella tua borsa”¹⁸

Marx’ın diyalaktığın kuramsal işletiminin erişemediğı bir noktada, edebiyatın işletimine dayanarak anlatımını güçlendirdiğı bu şekilde görülebilir. Paranın kendisinin meta olduğunu, ancak her metanın değerini belirleyen yine paranın kendisi olduğu için de tüm metalara karşı üstünlüğü olan bir meta olduğunu açıklarken Marx’ın Dante’nin sözlerini alıntılması, buradaki

¹³ Marx, Karl, *Kapital-I.Cilt*, Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, 2007, s.562.

¹⁴ Adorno, Theodor, *Edebiyat Yazıları*, s. 59.

¹⁵ Marx, Karl, *Grundrisse: Ekonomi Politığın Eleştirisinin Temelleri - I*, Çev: Arif Gelen, Sol Yayınları, 1999, s. 30.

¹⁶ Lukács, Gyorgy, “Gerçekçilik Değerlendiriliyor”, *Estetik ve Politika*, Çev ve Der: Ünsal Oskay, Alkım Yayınları, 2004, s. 68.

¹⁷ Dante’den aktaran Marx, *Kapital-I*, s. 111.

¹⁸ Bu paranın alışımını, ağırlığını bildiğın anlaşıldı; söyle bakalım kesende bu paradan var mı?” Dante, *İlahi Komedyası*, Cennet, XXIV. Kanto, Çev: Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları, 1998, s. 731



insani duruma, insan davranışının doğasına da vurgu yapma isteğini kanıtlıyor. Bu durumların en ince haliyle işlenmiş şekillerini edebiyat okumalarından çekip çıkararak Marx, üzerine konuşmakta olduğu cansız nesneye adeta ruh atfetmeyi deniyor. *Grundrisse*'de, yine paranın doğasını paraya sahip olmanın doğası ile bir arada ele alırken, Dante'nin 'ustam' dediği Vergilius'un Eneide'sine bir gönderme karşımıza çıkıyor. "*Dolayısıyla para, yalnızca zenginleşme tutkusunun bir konusu değil, aynı zamanda zenginleşmenin de konusudur. Bu, doğası gereği auri sacra fames*"¹⁹ tir... Öyleyse para zenginleşme tutkusunun yalnızca konusu değil, aynı zamanda kaynağıdır"²⁰. Auri sacra fames sözünü alıntılamanın Marx, böylelikle bir kez daha paranın sanki canlı bir varlık gibi insanı açgözlülüğe davet eden bir ruha sahip olduğunu ifade ediyor.

Marx'ın hayranlık duyduğu bir diğer yazar Goethe'ye yazılarında yer verdiği göndermeler yine benzer bir yaklaşıma hizmet ediyor. Faust karakteri, onun içinde bulunduğu durum, Şeytan'la pazarlığı, onun zihninden geçenler, dilinden dökülen sözcükler Marx'ta edebi hazzın da ötesinde derin izler bırakmıştır. Bu nedenle olsa gerek Goethe'nin dizelerinden onun en çok etkilendikleri Faust'un replikleridir. *Kapital*'de Faust'a yapılan göndermelerin birkaçını görebiliriz. Metanın paraya dönüşümü ile ilgili paragrafta Marx, meta sahiplerinin ellerindeki metaların evrensel eşdeğeri olmaksızın bir değer ilişkisine giremeyeceklerinden çekindikleri zaman yaşadıkları güçlükler karşısında aynı Faust gibi düşündüklerini söyler: "*Im Anfang war die Tat*"²¹ Böylelikle meta sahipleri hiç düşünmeksizin hemen eyleme geçerler ve toplumsal süreçte metayı paraya dönüştürürler.²² Faust'tan diğer bir alıntı, kapitalistin biriktirme edimi tasvir edilirken, tamah ve zenginleşme hırısının egemen tutkular olduğuna yapılan vurguda belirir. Klasik tipteki kapitalist bireysel tüketimi biriktirme ediminden 'perhiz etmek' olarak damgalarken, artık modern kapitalist biriktirmeye zevkten 'perhiz etmek' gözüyle bakar diyen Marx, tam bu noktada şu iki dizeyi alıntılar :

"İki ruh, heyhat, göğsüne bağdaş kurmuş;
Biri durmadan diğerinden ayrılıyor"²³

Faust'un sözlerini kapitalistin zenginleşme tutkusu adına 'biriktirme' ve 'tüketme' arasında yaşadığı ikiliği betimlemek için kullanan Marx, insanın toplumsal davranışlarındaki tarihsel dönüşümleri şiirsel bir ifade ile destekleyerek göstermeyi tercih ediyor. Birinin olduğu yerde diğeri varolamayacaktır. Tamah eden zenginleşme tutkusu doğrultusunda biriktirmeyi sürdürüp, tüketme hazzından feragat edecek, bireysel tüketime yönelen ise hazlarının kaynaklık ettiği tutkuyla, biriktirme ediminden perhiz edecek. Bu psikolojik iç çatışma, edebiyat okuru Marx'ın Goethe'nin şiirini kendi bağlamına dahil ederek hermeneutik bir yaklaşımla yorumlamasıyla etkili biçimde serimleniyor bu sayede. Faust'un sözleri bir başka yerde, sermayenin işçi üzerindeki sömürsünün derecesini belirtmek için devralınıyor. "*İşçi*", diyor Marx, "*canlı emeği -canına can katarcasına*"²⁴- kendine soğuran sermayenin, emeği maledinen sermaye olarak açıktan açığa kaba tarzda karşısına dikildiğini görür."²⁵ Açıkça görülüyor ki işçinin kendi emeği ile ilişkisinin sermaye tarafından nasıl bir sömürü aracına dönüştürüldüğü, bu insanlık dışı durumun ifadesi "canına can katarcasına" sözü ile karşılığını yine edebiyatta buluyor.

Marx'ın çeşitli yerlerde edebiyat metinlerine yönelttiği referanslar içinde en dikkat çekici olanlarından birisi de Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sudur. İssiz bir adaya düşüp orada adım adım kendi alışkanlıklarını tekrar kurarak yaşamını idame ettirmeye çalışan Robinson karakteri, kapitalist zihnin işleyiş biçimlerine ve burjuvazinin kategorilerine dair Marx'ın sosyolojik okumasına aşağıda alıntılanmış şekilde tabi tutuluyor:

¹⁹ Altın açlığıyla lanetli.

²⁰ Marx, Karl, *Grundrisse-I*, s. 144-145.

²¹ "Başlangıçta eylem vardı".

²² Marx, *Kapital-I*, s. 96.

²³ Goethe'den aktaran Marx, a.g.y., s. 567.

²⁴ "Als hätt'er Lieb im Leibe"

²⁵ Marx, Karl, *Grundrisse- Cilt II*, 2003, s. 174.



“Robinson Crusoe denemesi, ekonomi politikçiler için gözde bir tema olduğundan, Robinson’a adasında bir göz atalım. Ne denli mütevazı olsa da, o, bazı gereksinimleri karşılamak zorundadır ve bu nedenle de alet ve eşya yapmak gibi, keçileri ehlileştirmek gibi, bahk tutmak ve avlanmak gibi, değişik türden biraz yararlı iş yapması gerekir. Dua ve benzeri şeyleri, kendisine zevk verdiği ve bunlara dinlenme gözüyle baktığı için hesaba katmıyoruz. İşlerinin çeşitli olmasına karşın, şekli ne olursa olsun, emeğinin, bir ve aynı Robinson’un etkinliği olduğunu ve dolayısıyla bu çalışmaları insan emeğinin farklı biçimlerinden başka bir şey olmadığını bilir. Zorunluluk, onu, zamanını değişik türden işlerine kusursuz olarak bölmeye zorlar...Dostumuz Robinson, bunu, çok geçmeden deneyimleriyle öğrenir ve batan gemiden bir saat, kayıt defteri, mürekkep ve kalem kurtararak halis bir İngiliz olarak derhal muhasebe tutmaya koyulur.”²⁶

Marx, burada, bize edebiyat sosyolojisinin ancak en gelişmiş halinin sunabileceği toplumsal bir okuma verir. Robinson’un ivedilikle muhasebe tutmaya başlayarak, harcadığı emek-zamanın listesini yapması, henüz “toplum” denilemeyecek olan bir “toplulukta” bile, burjuva alışkanlıklarının insan hayatının tümü üzerinde tahakküm kuran bir yapıya neden olduğunun göstergesidir. Tahakküm öncelikle doğa ile insan arasındadır. İnsan doğayı egemenliği altına almaksızın yaşamını sürdüremez. Doğanın tahakküm altına alınmasını takiben insan, muzafferliği diğer insanlar üzerinde, bir bakıma toplum üzerinde sürdürmek ister. Kölelik düzeninden kapitalizme uzanan tarihsel çizgide insan davranışlarını yönlendiren, işte bu egemenlik kurma itkisidir. Egemenlik kurmanın ilk adımlarından birinin mülk edinme olduğu düşünülürse, Robinson bunun en çarpıcı örneklerinden birini veriyor. “..Yaşlı keçi o gece öldü ve ben mağarayı kendime mülk edindim”²⁷ diyen Robinson, doğa üzerinde kurulan egemenliğin insanın her şeyden önce diğer canlılara karşı üstünlüğünü ilan etmesiyle tohumlandığını gösteriyor. Hatırlanacağı gibi, bunun ikinci adımında Robinson egemenliğini yine mülk edinme üzerinden Cuma karakterine karşı ilan edecektir. Marx’ın Defoe’nun metnine yönelttiği sosyolojik çözümleme izlerini, başka yerlerde de kendi terminolojisine kattığı “Robinsonculuk” kavramı ile kendisini gösterir. *Grundrisse*’nin henüz giriş kısmında Marx, kendi incelemesinin derdini diğer ekonomi politikçilerden, özellikle de Smith ve Ricardo’dan ayırmak için bu tabiri kullanır. Onun incelemesi, doğa durumundaki tek başına avcı, balıkçı insanı değil, toplumsal olarak belirlenmiş bireyin üretimini ele alma vaadini taşır. Marx bu nedenle kendi çalışmasının ‘Robinsoncu’ hayaller taşıyan bir düzlemde ilerlemeyeceğini vurgular.²⁸ Yukarıda alıntılanan parçadaki çözümlemesi de bu vaadin yerine getirildiğini ispatlıyor.

Şimdi buradan itibaren Marx’ın edebiyat dünyasında en özel yerde duran ve kendisine en çok atıfta bulunmuş olduğu Shakespeare’in, onun metinlerinde tuttuğu yeri, kapsadığı mekânın karşılık düştüğü anlamları ele almaya çalışacağım. Shakespeare’in metnlerinin havı Marksizm bakımından pek çok defa taranmıştır. Marksist estetik her zaman Shakespeare’den yana taraf olmuş, materyalist eleştiri çözümlemelerini, yorumlamalarını bu büyük şaire defalarca yöneltmiştir. Shakespeare ile Marx’ı bir arada okumayı deneyen eleştirmenlerden biri olan Gabriel Egan, bunun nedenlerinden biri olarak her ikisinin de insanlık anlayışının kararlı biçimde toplumsal olmasını gösteriyor. Egan’a göre Marx için toplumsal varlık ve bilinç durağan değil, ileriye doğru hareketlerinde birbirini besleyen, karşılıklı olarak birbirini koşullayan şeylerdir.²⁹ Marx’ın kendi zamanının toplumu en iyi biçimde aktaran eserleri sevdiği daha önce de söylenmişti. Shakespeare hayranlığının en önemli nedenlerinden birinin de yine bu olduğu söylenebilir. Bununla beraber, Marx’ın kendi metinlerinde Goethe’ye, Dante’ye, Vergilius’a, Balzac’a, Defoe’ya yaptığı atıflarda dikkati çeken ortak noktalar, Shakespeare’e yönelen atıflarda biraz daha belirginlik kazanıyor. Zenginlik hırsı, açgözlülük, mülk edinme ihtirası ve tüm bu insani durumların kaynağı olan paranın doğası (ruhu), Marx’ın kuramsal anlatımına edebiyatın içinden çıkıp gelen yolcular olarak katılıyor.

²⁶ Marx, Karl, *Kapital-I*, s. 86.

²⁷ Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Bloomington Public-School Publishing, 1902, s. 92.

²⁸ Marx, Karl, *Grundrisse-I*, s. 21.

²⁹ Egan, Gabriel, *Shakespeare ve Marx*, Çev: Ahmet Fethi Yıldırım, Hil Yayınlar, 2006, s. 9.

Marx, 1844 *El Yazmaları*'nda, paranın tarifini Goethe ile Shakespeare'nin anlatılarına yönelen bir karşılaştırma edimi üzerinden yapıyor. Böylelikle, Faust'tan alıntılanan dizeleri³⁰, *Atinalı Timon*'dan alıntılananlar³¹ takip ediyor. Öncelikle Goethe'den aldığı pasajı çözümlemeye giriyor Marx. Para yoluyla elde edilebilecek, satın alınabilecek şey her şeyden önce paranın sahibi olarak "ben kendimim"; insanın ne olduğu, ne yapmaya muktedir olduğu kendisi tarafından değil, sadece ve sadece para tarafından belirleniyor, çünkü güç, paranın gücüyle sınırlıdır. Çirkin biri en güzel kadını satın alabilir, öyleyse artık çirkin değildir, çirkinliğin etkisi, iticiliği para karşısında yok olup gider. Topal biri, para ona Goethe'nin sözlerinde olduğu gibi yirmi dört bacak sağlıyorsa, o artık bireysel yaradılışı gereği topla değildir. Marx, Goethe'den alıntılıdığı parça üzerine yaptığı çözümlemeyi, *Atinalı Timon* ile birleştirerek sürdürüyor: "*Shakespeare paranın iki özelliğini öncelikle vurguluyor*", diyor Marx, "(1) *Bütün insani ve doğal nitelikleri karşına çevirebilen göze görünür Tanrı, nesnelere evrensel dönüştürücüsü ve değiştiricisidir; olmayacakları birbirine yakıştırır*'. (2) *Evrensel orospu, insanların ve ulusların pezevengidir*."³² Gabriel Egan *Atinalı Timon*'daki bu pasajın Marx için, özel mülkiyetin dayandığı sahiplik anlayışı ile gerçek sahiplik arasındaki farkın kalbine temas edildiği için önem taşıdığı ileri sürüyor.³³ Gerçekten de Marx'ın sisteminin mihenk taşlarından birini şeyleşme kategorisi oluşturur. İşçi emeğinden uzaklaştıkça sadece emeği değil emeğin taşıyıcısı olarak kendisi de şeyleşmeye başlar. 1844 *El Yazmaları*'nın büyük kısmını Marx, işçi ile emek ilişkisini bu yabancılaşma kavramı üzerinden açıklamaya ayırır. Diğer taraftan, insan metalaşırken, bir meta olarak paraya da insani değerler atfedilir. Marx'ın anlatımında para, kendine ait *Geist* taşıyan bir varlıktır, ne var ki burada *Geist*, şeytani bir kötü ruha tekabül eder. İşte Marx tam da en çok bu noktalarda edebi referanslardan ve özellikle de Shakespeare'den faydalanır. *Grundrisse*'ye geri dönersek, burada da karşımıza *Atinalı Timon*'un aynı kısmına üstü kapalı yapılan bir atıf karşımıza çıkacaktır.

"*Shakespeare'in parayı çok hoş bir biçimde kavraması gibi, benzer olmayanların benzerleştirilmesi. Zenginleşme tutkusu olarak zenginleşme tutkusu, para olmaksızın olanaksızdır; başka her birikim ve birikim tutkusu doğal, bir yandan gereksinimlerle sınırlanmış, öte yandan ürünlerin sınırlı doğasıyla koşullandırılmış görünür.*"³⁴

Kapital'deki Shakespeare izlerine bakıldığında ise *Atinalı Timon*'daki "*insanlığın orta malı orospusu*" tabiri, yine paranın kötülüğü, insanın biriktirme hırsı bağlamında bir kez daha görünür. Fakat bu defa, Marx, bu sözün altına Sophokles'in *Antigone* tragedyasının Yunanca aslından

³⁰ "Vay canına! Eller de ayaklar da, gerçekten Baş da ayrıca, eril güçler de, hepsi senin. Ama yeni yeni almaya başladığım zevkler, Daha mı az benim oluyor bu yüzden? - Diyelim ki altı Yörük at var ahırında, Benim olmuyor mu güçleri bu atların? Gidiyorum dörtlüme, en eksiksizi insanların, Sanki yirmi dört bacağım varmışçasına." Goethe'den aktaran Marx, Karl, 1844 *El Yazmaları*, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, 2005, s. 148.

³¹ "Altın! Sarı, pırl pırl, halis altın! Yok Tanrılar... Şu kadarı yeter bunun çevirmeye karayı aka; eğriyi doğruya, Kötüyü iyiye; soysuzu soyluya; kocamış gence; yüreksizi yiğide. İşte, bu

Rahiplerinizi kölelerinizi çeker alır elinizden; Koca adamların yastıklarını alır başlarının altından; Bu sarı köle Bağlar, çözer dinleri; günahkar kutsar; Cüzzamlıya bile taptırır insanı; alır hırsızı Ünvan verir, nişan verir, şan verir, Oturtur senatörle yan yana: budur Kocamış dulu yeniden gelin eden; Hastanenin, çıbanlarını görse kusacağı kadını Allar pullar da bu, ilkyazına kavuşturur. Çekil karşımdan, kahrolası çamur, İnsanlığın orta malı orospu, sen, Ulusları birbirine düşüren." Shakespeare'den aktaran Marx, Karl, a.g.y., s. 148-149.

³² A.g.y., s. 150.

³³ Egan, Gabriel, *Shakespeare ve Marx*, s. 152.

³⁴ Marx, Karl, *Grundrisse-I*, s. 93.



bir parça yerleştirir. Parçanın ilk cümlesi şöyledir: “Çünkü insanoğlunun hiçbir icadı para kadar kötülük saçıcı değildir.”³⁵ Paranın kötülük saçıcılığı bir yana, insanın açgözlülüğü, biriktirme ve zenginleşme ihtirası Shakespeare’in birçok metnine konu olmakla beraber, bunlardan en çarpıcısının *Venedik Taciri* olduğu söylenebilir. Balzac’ın yaşlı tefecisine referans veren Marx’ın *Venedik Taciri*’nin ünlü tefecisi Shylock’u göz ardı etmesi düşünülemezdi. Dolayısıyla Marx’ın Timon’la beraber en çok andığı Shakespeare karakteri Shylock olmuştur. *Venedik Taciri*, Marx’a paranın kötülük saçıcılığının yanı sıra, borcun ve borçlanmanın insan üzerine yarattığı baskı bakımından ve evrensel bir eşdeğer olarak paranın yerine geçebilecek değerler açısından son derece ilginç örnekler sağlar. Borçlanan kişi, borçlandığı kişinin her daim egemenliği altındadır, bu nedenle tahakküm kurmanın en geçerli yollarından biri kişiyi kendisine borçlandırarak bağlı kılmak ve onun üzerinde hak iddia edebilmektir. Söz konusu borcun nasıl ve ne şekilde tahsil edilebileceği ise yine borç verenin takdirine kalır. Böyle bir güç, borçlu üzerinde her tür hakkın iddia edilmesine, onun benliğine ve varlığına dair egemenlik kurmaya muktedirdir. *Venedik Taciri*’nin acımasız tefecisi Shylock, bu gücü en keskin bir sömürü aracı olarak kullanmaktan çekinmez. Venedikli genç tüccar Bossanio, talibi olduğu güzel Portia’ya ile evlenebilmek için arkadaşı Antonio’dan 3000 düka borç ister. O esnada tüm mallarını taşıyan gemileri denizde olan Antonio, arkadaşını eli boş göndermemek için tefeci Shylock’a başvurmak zorunda kalır. Antonio’ya daha öncesinden kin besleyen tefeci, borç vermeyi kabul eder, fakat karşılık olarak korkunç bir şart önerir: Vadesi geldiğinde ödenmezse, borcuna karşılık Antonio’nun bedeninden yarım kilo eti kesip alma hakkına sahip olacaktır. Sözleşmeye göre Shylock, paranın eşdeğeri olarak Antonio’nun etine sahip olma hakkını elde etmiştir. Marx’ın meta fetişizmi kategorisi üzerinden düşünüldüğünde bu sahne, son derece açıklayıcıdır. Hukuk bir yanıyla ticari ilişkilerden müteşekkildir. Metallerin fetişleştirilmesi Shylock’un önerdiği senetle açığa vurulur; çünkü sözleşmeye göre, yarım kilo insan eti, mübadele edildiği 3000 düka altının tam eşdeğeridir.³⁶ Buna karşın tefeci için bunun hiçbir kullanım değeri bulunmazken, Antonio için kullanım değeri tüm hayatı, benliğidir.

Marx, *Kapital*’de işçi hakları üzerine hukuki tartışmaları ortaya koyarken, 1844 yasasına dair, sermayenin işçi hakları sözcülerinin isteklerine verdiği cevabı, Shylock’un ağzından aktarır: “Sözleşmelerimin ağırlığı başımın üstünde duruyor! Ben, yasadan, senedimin cezasını ve karşılığımı istirham ederim.”³⁷ Biraz ileride çocuk işçilerin uygunsuz koşullarda çalıştırılmasına ve yasanın buna kayıtsız kalmasına değinirken, *Venedik Taciri*’nden bir alıntı daha yineliyor: “Daima onun kalbi Böyle diyor: senet”. Marx bu alıntının yapıldığı yerde, sermayenin yasaları kendi isteğine göre yontarak 8 yaşındaki çocukları aralıksız çalıştırıp, bir de bu süre boyunca aç bırakmaktan zevk almasını Shylock cimriliği ile anırtıyor.³⁸ *Venedik Taciri*’ne diğer bir anırtırma, büyük sanayi üretim tarzının getirdiği makineleşmenin işçinin emek araçlarının elinden alınmasıyla sonuçlanması noktasında karşımıza çıkıyor. Marx, büyük sanayinin teknik zorunlulukları ile, kapitalist yapı içinde yatan toplumsal nitelik arasındaki çelişkinin, işçinin emek araçlarının, dolayısıyla da geçim araçlarının elinden alınması ile sonuçlandığını ifade ederken, buraya Shakespeare’den bir dipnot düşüyor: “Geçim araçlarını elimden almakla, canımı almış oluyorsun.”³⁹

Marx’ın metinlerinde, özellikle de hümanist bakış açısının görünür kılındığı yerlerde edebiyat metinlerine yapılan atıflarda Shakespeare’in oyunlarının özel bir yerde durduğu görülüyor. Bunların içinde en çok öne çıkanların *Atinalı Timon* ile *Venedik Taciri* olmasına rağmen, Marx, Shakespeare’in diğer oyunlarına da açık ya da örtük atıflarda bulunmuştur. Son olarak yazının başında alıntılanan *Komünist Manifesto*’nun ünlü cümlesine ve bu cümlede örtük olarak bulunan Hamlet referansına değineceğim. “Avrupa’da bir hayalet dolaşiyor. Komünizm hayaleti” söz-

³⁵ Sophokles’ten aktaran Marx, *Kapital-I*, s. 138.

³⁶ Egan, Gabriel, *Shakespeare ve Marx*, s. 144.

³⁷ Marx, Karl, *Kapital-I* s. 279.

³⁸ A.g.y., s. 280.

³⁹ A.g.y., s. 464.

leri birçokları tarafından Shakespeare'ye bir ifade olarak kabul edilir. Hayalet, her şeyden önce bedenden ayrılmış bir ruh, tekrar ortaya çıkan ve yaşayanlara görünen bir form olarak anlaşılır. Hayalet bir beden değil ruhtur. Almanca'da ruh anlamına da gelen *Geist* kelimesi ile hayalet anlamına gelen *Gespenst* kelimesi arasındaki yakınlık, bunun dilde de bu şekilde anlaşıldığını gösterir. Fakat Marx, komünizmin ruhu demek yerine komünizmin hayaleti demeyi tercih etmiştir. Öyleyse, hayalet kavramına bir de işlevi bakımından bakmak gerekiyor. Hayalet, görüldüğü yere, görüldüğü kişiye korku saçar. Masum bir ruh değil, tekinsizdir; insanlar ondan korkar, kaçar, çünkü hayalet eğer geri dönmüşse, insanlardan bir sebeple intikam almak için, onları cezalandırmak için dönmüştür. Aynı Hamlet'in babası Danimarka kralı gibi. Korkan, dehşete, kapılan, kaçan insanların yapacak tek şeyi kalır, o da hayalet avidir. Marx'ın komünizmin hayaleti diyerek asıl kast ettiği şey onun bu işlevi olsa gerek.

Manifesto'daki hayalet anıştırmasını *Hamlet* ile ilişkilendiren Derrida, Marx'ın yaşlı Avrupa'ya, o sessiz hayaletin ilk gelişine, yanıt vermeyen ruhun belirişine, bu ilk geliş çağrıda bulunduğunu düşünür. Hayalet her zaman bir geri-gelendir, gidip-gelişleri ise denetlenemez.⁴⁰ Derrida, Marx'ın hayalet anıştırmasının işte bu denetlenemez, önlenemez, olması kaçınılmaz olan siyasi erke işaret ettiğini ileri sürer. Zaten, Marx'ın anlayışında tarihsel ilerleme de böyle bir denetlenemez zorunluluğa tabi değil midir? Bu nedenle Marx, hayalet demeyi tercih etmiştir, fakat hortlak dememiştir. Çünkü hayalet, ondan korkanlar için hortlaktır. Peşine düşülmesi, avlanması, ortadan kaldırılması gereken şey hortlaktır. Marx, Avrupa'daki komünizm karşıtlarının korkularını açığa çıkarmalarını, bu yüzden, hortlak avıyla eş tutuyor. Marx, Ortaçağ'daki cadı avlarını elbette çok iyi biliyordu, ne var ki yirminci yüzyılın büyük kısmına yayılan, soğuk savaş dönemindeki cadı avlarını görmemişti. *Manifesto*'nun ilk cümlesindeki edebi vurgu, adeta tüm bunların da habercisi olma niteliğini taşır. Derrida Marx'ın kendi döneminde yüzleştiği hortlak avıyla ilgili düşüncelerini aşağıda alıntılındığı biçimiyle ortaya koyuyor:

*“Bu hortlak düşmanlığı, zaman zaman dehşeti açığa vurmayıp gülmekle gizleyen dehşete kapılmış bu düşmanlık, Marx'ın belki de düşmanlarıyla hep paylaştığı bir şeydi. Hortlakları ve ne yaşam ne de ölüm olanları, yani hiçbir zaman ne beliren ne de yok olan, ne görüngü ne de karşıtı olmayacak bir belirminin yeniden belirişini def etmek için efsunlamak istemiş olabilir. *Manifesto*'nun savaş açtığı yaşlı Avrupa'nın fesatçıları gibi efsunlamak ister hortlağı. Kefareti ne denli ödenemez olsa da bu savaşın, bu devrim de ne denli gerekli olursa olsun, hayaletin hayaletliğini içimizden kovmak-çözümlmek için onlarla fesat birliği kurar. Bugünkü sorunumuz bu işte, yıllarda da sorunumuz olacak belki.”⁴¹*

Hayalet metaforu, zaman kavramı açısından düşünüldüğünde, Marx'ın anıştırmasında biraz daha güçlü bir anlama tekabül ediyor. Öncelikle hayalet, zamanı aşar, zaman-ötesi, hatta zamansızdır, çünkü ölümsüz bir ruh olarak varlığını sürdürür. Çıkagelişleri de bu nedenle vaktisizdir. Derrida, hayaletin birçok zamanı olduğunu söylüyor. Eğer hayalet diye bir şey varsa, onun en özgün yanı geçmiş bir canlıdan mı yoksa gelecek bir canlıdan mı geri gelip tanıklık edip etmediğinin bilinemezliğidir. Komünizm de bu bakımdan hep hayaletimsiydi, Derrida'ya göre. Kapitalist toplumlar her ne kadar bu hayaletin ortadan kaldırdığını düşünseler de, hayalet her zaman geri gelir, çünkü hayalet ölümsüzdür.⁴² Derrida'nın da işaret ettiği gibi, Marx komünizm hayaleti diyerek, onun bu zaman-ötesi özelliğini vurguluyor, bir bakıma da onu ölümsüz kılıyor. Dolayısıyla, tarihsel ilerleme denilen şey ister lineer bir çizgiyi takip etsin, ister etmesin, sözü edilen hayalet çıkagelme olanağını yaradılışı gereği her zaman içinde taşımaktadır. Marx'ın edebiyattan ödünç aldığı hayalet metaforu, böylelikle *Manifesto*'da çağrısı yapılan ilkeleri ve bunların karşılık geldiği anlamları daha da pekiştiriyor.

Edebiyat okuru Marx'ın, buraya kadar aktarılanlardan anlaşılabilceği gibi, kendi ekonomi-politik ve felsefi yazılarında edebi metinlere yaptığı göndermeler, çoklukla insani durumlara dair

⁴⁰ Derrida, Jacques, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev: Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 30.

⁴¹ A.g.y., s. 81.

⁴² A.g.y., s. 154.



anlamları pekiştirme hizmeti görüyor. Söz konusu atıfların araçsal yönü bu şekilde özetlenebilir. Diğer yandan ise bunların, bir üslup, bir yazım tekniği olmanın da ötesinde anlamlar taşıyarak metinlere sızdığı açıkça görülmektedir. Daha önce de belirtilmeye çalışıldığı gibi, Marx sıklıkla insana dair, insanlığa dair, insan davranışları ve doğasıyla ilgili düşüncelerini belirginleştirmek için edebiyat metinlerine başvurmuştur. Dolayısıyla Marx, her şeyden çok, ele aldığı konuya hümanist bir vurgu eklediği yerlerde Shakespeare'den, Goethe'den, Dante'den, Balzac'tan, Antik Yunan tragediyalarından destek alma ihtiyacını hissetmiştir. Söz konusu edebi referanslar kendi bağlamları içinde yan yana getirilip sıralandığında, bu sonuç kendiliğinden gözler önüne seriliyor. Marx, 1844 *El Yazmaları*'nda komünizmi insanın insani özüne sahip çıkmak olarak tanımlayarak hümanizm ile eş değer tutuyordu. "Genç Marx'a göre", diyor Louis Althusser, "insan, sefaleti ve köleliği ifşa eden bir çığlık değildi yalnızca. Marx'ın dünya kavrayışının ve pratik tavırının teorik ilkesiydi. İnsanın özü, hem kesin bir tarih teorisi, hem de bağdaşık bir politik pratik oluşturuşuyordu."⁴³ İşte Marx'ın insanın özünü en üstte tutan dünya kavrayışının arkasında, büyük bir felsefi geleneğin yanı sıra, müthiş bir edebiyat okumasının da yattığı unutulmamalıdır. Edebiyat okuru kimliği Marx'ın, en örtük gibi duran, fakat aslında üzerindeki örtüden sıyrılmaması gereken bir kimliği olmalıdır.

Kaynakça

- Adorno, Theodor, *Edebiyat Yazıları*, Çev: Sabir Yücesoy – Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Althusser, Louis, *Marx İçin*, Çev: Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul, 2002.
- Dante, *İlahi Komedya*, Çev: Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1998.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Bloomington Public-School Publishing, London, 1902.
- Derrida, Jacques, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev: Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Egan, Gabriel, *Shakespeare ve Marx*, Çev: Ahmet Fethi Yıldırım, Hil Yayınları, İstanbul, 2006.
- Lukács, Gyorgy, "Gerçekçilik Değerlendiriliyor", *Estetik ve Politika*, Çev ve Der: Ünsal Oskay, Alkım Yayınları, İstanbul, 2004.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich, *Sanat ve Edebiyat*, Çev: Murat Belge, De Yayınevi, İstanbul, 1971.
- Marx, Karl, *Grundrisse: Ekonomi Politikin Eleştirisinin Temelleri - I*, Çev: Arif Gelen, Sol Yayınları, Ankara, 1999.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich, *The Communist Manifesto*, Çev: Samuel Moore, Penguin Books, London, 2002.
- Marx, Karl, 1844 *El Yazmaları*, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Marx, Karl, *Kapital-I.Cilt*, Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, 2007.
- Mehring, Franz, *Karl Marx: the story of his life*, Humanities Press, New Jersey, 1981.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Plehanov, G.V., *Sanat ve Toplumsal Hayat*, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1987.

⁴³ Althusser, Louis, *Marx İçin*, Çev: Işık Ergüden, İthaki Yayınları, 2002, s. 272.



Söz ve Sesin Sınırında Ece Ayhan Şiiri ve İlhan Usmanbaş'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara'sı*¹

Evrım HİKMET ÖĞÜT²

Özet

Türkiye'de çoksesli müzik eğitiminin ve üretiminin kurumsallaşmasının ardından, ikinci kuşak besteciler, sadece Kuzey Amerika ve Avrupa'daki çağdaşlarının ortaya koyduğu müzikal eğilimlere değil, aynı zamanda, şiir başta olmak üzere Türkiye'deki çağdaş sanat akımlarına da ilgi gösterdiler.

İlhan Usmanbaş, 1950'lerin sonlarından itibaren, aynı tarihlerde Avrupalı bestecilerin de gündemine giren ve verilen bazı özgürlüklerle yorumcuyu yaratım sürecine dahil eden bir besteleme stili olan raslamsallığa yöneldi. 1970 tarihli yapıtları, çağdaş şiir metinlerini raslamsal bir anlayışla ele aldığı yapıtlardır. Bu yapıtlara kaynaklık eden ve "İkinci Yeni" akımıyla ilişkilendirilen şiirler, söz diziminin bozulması ve farklı okumalara açık bir metin ortaya koyulması bakımından bestecinin raslamsallığı çeşitli düzeylerde kullanılmasına olanak tanımış olur.

Bu makale, Usmanbaş'ın, Ece Ayhan'ın aynı adlı şiir dizisi üzerine bestelediği *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı yapıtını, şiir metninin müziksel raslamsallığa sunduğu olanaklar bağlamında ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İlhan Usmanbaş, raslamsallık, belirlenmemişlik, Türkiye'de çağdaş müzik.

At the Border of Word and Sound Ece Ayhan's Poetry and İlhan Usmanbaş's *Bakışsız Bir Kedi Kara*

Abstract

After the establishment of polyphonic music education and production in Turkey, the second generation composers were interested in not only the musical style of their contemporaries in North America and Europe but also in other artistic fields, poetry being foremost.

Since the late 1950's, İlhan Usmanbaş, in his musical compositions, dealt with indeterminacy, a widely used musical style of the period, which gives the performer room in the creation of the work. His compositions in 1970 point out a close relationship between musical indeterminacy and Turkish contemporary poetry, namely "Second New". Since the poetry of the movement operates through changing syntax and being open to multiple interpretations, the poems he chose were applicable for the musical style he used.

His work, *Bakışsız Bir Kedi Kara* is an example of this, using the text of Ece Ayhan's innovative poems as building blocks of his musical language.

This article examines *Bakışsız Bir Kedi Kara* in terms of the possibilities that the text of the poems offers to music in terms of musical indeterminacy.

¹ Bu makale, "Bakışsız Bir Kedi Kara, Kareler ve Şenlikname Adlı Yapıtları Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Müzik Dilinin Çağdaş Türk Şiiriyle İlişkisi" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasından türetilmiştir.

² Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Arş. Gör. evrimhikmet@gmail.com



Key Words: İlhan Usmanbaş, indeterminacy, aleatory, contemporary music in Turkey.

Giriş

Çoksesli müziğin yaşadığımız coğrafyaya girişi ve Türkiye’de ilk kuşak bestecilerin yapıtları, gerek Osmanlı’da modernleşme, gerekse cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamında tartışılmış; bu alanda kısıtlı da olsa bir literatür oluşmuştur. Ancak bu erken denebilecek örneklerden biçim ve öz açısından ayrılarak, Avrupa ve Kuzey Amerika’daki eğilimlere oldukça paralel, “yeni” bir müzik dili ortaya koyan bestecilerin hem müzikolojik, hem de sosyolojik incelemeye aynı ölçüde konu olduğunu söylemek mümkün değil. Aralarında İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu gibi bestecilerin sayılabileceği besteci kuşağının önemli bir özelliği, yaşadıkları çağın ruhuna temas ederek, geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türkiye’deki çoksesli müzik üretimini büyük ölçüde güncellemiş olmalarıdır. Bu bestecilerin, devlet desteği ile Avrupa’da eğitime gönderilen ilk kuşak bestecilerden farklı olarak, 1950’li yıllarda, ağırlıklı olarak Rockefeller bursuyla (1984-85 yılında Fullbright bursu ile ABD’ye giden Cengiz Tanç dışında) ABD’ye gitmiş olduklarını belirtmek gerekir ki bu “yön değişiminin” kendisi de kuşkusuz incelenmeyi hak etmektedir.

İkinci kuşağın müziksel eğilimlerinin incelenmesi ile, erken cumhuriyet dönemine oranla daha az fikir sahibi olduğumuz, 1950’ler ve sonrasının akademik müzik eğilimlerini ve bu estetik eğilimleri ortaya çıkartan/besleyen ekonomik, sosyolojik, kurumsal bağlamı analiz etmek de mümkün olacaktır. Bu makale, bu geniş çerçeve içinde spesifik bir noktaya odaklanmakta, İlhan Usmanbaş’ın bir yapıtı üzerinden, belirli bir tarihsel dönemin estetik eğilimlerinin şiir ve müzik alanındaki paralelliğine dikkat çeken bir müzikolojik çalışmanın kısa bir özetini sunmaktadır. Diğer bir deyişle bu makale, İlhan Usmanbaş’ın 1970 yılında, Ece Ayhan’ın aynı adlı şiir dizisi üzerine bestelediği olduğu *Bakıssız Bir Kedi Kara* adlı yapıtını, hem Ayhan hem de Usmanbaş’ın parçası olduğu bir tarihsellik içinde ele alarak, Usmanbaş’ın, dil-müzik ilişkisinin ortaya koyduğu problematiğe, dönemin estetik anlayış içinde getirdiği çözümleri örneklemeyi amaçlamaktadır.

İlhan Usmanbaş, 1940’lardan günümüze uzanan yaratıcılık süreci boyunca, elektronik müzik dışında hemen hemen tüm çağdaş uygulamalara kendi anlatım dili çerçevesinde yer verirken, özellikle uygunluk dönemi olarak görebileceğimiz 1950’lerin sonundan itibaren, Kuzey Amerika ve Avrupa müzik evrenine aynı tarihlerde dahil olan raslamsallık uygulamalarına yönelir. 1970 yılında bestelediği üç yapıt ise doğrudan kendi çağdaşı şairlerin yapıtlarından beslenerek onların sunduğu dilsel olanakları raslamsallık aracılığıyla müziğe taşır.

1965 yılında Ece Ayhan’ın dokuz şiirlik dizisi “Bakıssız Bir Kedi Kara”nın, De Yayınevi tarafından aynı adlı kitapta basılmasının ardından, İlhan Berk’in “Şenlikname”si ve Behçet Necatigil’in “Kareler ve Aklar” şiir dizisi, 1970 yılında *Yeni Dergi*’de üst üste yayımlandığında, Usmanbaş da kendi müziğinin o anki eğilimlerinin dilsel karşılığını bulmuş olur. Kendi öznellikleri içinde, geleneksel şiirin sınırlarını gerek söz dizimi, gerekse biçim açısından zorlayan ve bir biçimde İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilen bu üç şairin dilde getirdikleri yenilik, Usmanbaş’ın da parçası olduğu bir müzik evreninin doğrultusuyla kesişir. Bu “evren”, sosyal bilimlerden tarih yazımına, aktörün ve aktörler arasındaki etkileşimin öne çıktığı, “metnin” çoklu okuma ve anlamlandırmalara açıldığı bir tarihselliğe işaret etmektedir.

Usmanbaş’ın Erken Dönem Müzik Dili

Usmanbaş’ın müzik dilinin ilk evresine hâkim olan etkiler arasında, Paul Hindemith, -ancak partiyonlarını inceleyerek tanıma imkânı bulunduğu- Bela Bartok, Gabriel Fauré, Maurice Ravel gibi bestecilerin ve ilk kuşak Türk bestecilerinin müzikleri sayılabilir.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, cumhuriyet döneminin birinci kuşak bestecilerinin, içinde Usmanbaş’ın da bulunduğu öğrencileri üzerindeki etkileri çok boyutludur. Bu ilişki, hem



özellikle ilk dönem yapıtlarında kaçınılmaz bir etkilenmeyi, hem de bir uzaklaşma, kopma arayışını ortaya koymaktadır. Usmanbaş, ikinci kuşak bestecilerin, yerel malzemenin kullanılması bakımından farklı, hatta karşıt bir tutum aldıkları ilk kuşağın müzik diliyle ilişkilendirmelerini şöyle özetler:

Bizim kuşakta folklor etkilerini doğrudan doğruya aktarmaya karşı çıkan bir eğilim vardı (hiç değilse bende). Bu yüzden ‘Türk Beşleri’nin bir oranda soyut sayılabilecek yaratılarına doğru gidiyorduk. [...] Bu belki kaçınılmaz bir tepki idi. [...] Kültür olarak daha evrensel meraklarımız vardı; kendi kültürümüzün bölgesel yanı üzerinde çok az duruyorduk. Kaldı ki yerel müziğimiz üzerinde ciddi ve sağlam, inandırıcı çalışmalar da yoktu. Yerel senfoniler yazıp bunun bir son olduğunu düşünecek kadar da saf değildik. Oysa çevremizdeki bütün müzikçiler, müzikseverler böyle bir “Türk Müziği” bekliyorlar, bunu marifet sayıyorlardı. Sağlam bir eleştirel ortam yokluğu, gerçek dünya ilişkilerinin azlığı iki arada kalmamıza neden oldu, fakat ucuzluğa da düşmemeye çalıştık.³

Yalçın Tura’ya kulak verirsek, bu tutumun, bir önceki kuşağa bir tepki olmasının yanı sıra, çağdaş akımları daha yakından izlemekten de kaynaklandığını varsayabiliriz. Tura’ya göre, bu etkiler bestecileri daha kişisel çözüm yolları aramaya götürmüştü, buna karşılık uzun süre büyük yığınlarla ilişki kurmalarını güçleştirmiştir.⁴

İlhan Usmanbaş, 1950’lerin başlarında on iki ton yazısına yönelirken, söz edilen geleneksel etkilerden uzaklaşma ve soyut bir müzik dili kurmanın bir aracını da bulmuş olur. Sistematik dizisel uygulamalar⁵ ise Usmanbaş’ın müziğinde 1954-57 yılları arasında görülür.⁶ *Salvador Dali’den Üç Resim* (1952-55), bestecinin bu türden, daha örgütlü bir diziselliği kullandığı yapıtlardan biridir.

1952 ve 1958 yıllarında gerçekleşen ABD seyahatleri, Usmanbaş’ın kendi çağının bestecilerini ve müzik dilini tanıması açısından büyük önem taşır. Usmanbaş, ABD’de katıldığı çağdaş müzik festivallerinde Henry Cowell, Elliott Carter, Morton Feldman ve Aaron Copland ile tanışma, Luigi Dallapiccola ve Milton Babbitt’le çalışma imkânı bulur. 1950’li yılların sonlarına yaklaşıldığında dizisel yazıyı bazı esneklikler içinde kullanmaya başlayan Usmanbaş’ın müziğine raslamsal uygulamalar da sızmaya başlamıştır.

Raslamsal Uygulamalara Yöneliş

“Rastlamsallık /raslamsallık/raslantısallık” (*indeterminacy*)⁷ kavramı, genel olarak, yapıtın icrası sırasında yorumcuya verilen serbestliklerle belirginleşen uygulamaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir anlamda yorumcu, “aracı” pozisyonundan çıkartılarak, yapıtın nihai ve her seferinde biricik icrasında bir “aktör” olarak tanımlanır.

Amerikalı besteci John Cage’in, 1950’li yılların hemen başlarında ortaya koyduğu ve müziğin çeşitli parametrelerini (gürlük, ses yüksekliği vb.) zar atımı, matematiksel dizgeler gibi müzik dışı faktörlerin eline bıraktığı “şans müziği” (*chance music*) kısa süre sonra Avrupa’da farklı bir boyutta yankı bulacaktır. İlk örnekleri arasında Alman besteci Karlheinz Stockhausen’ın *Klavierstück IX* (1956) adlı yapıtının yer aldığı yeni yaklaşım Avrupa’da, Kuzey Amerika’dakine yakın biçimde *aleatory* (şansa bağlı) veya raslamsallık kavramlarıyla tanımlanmışsa da, Avrupa’daki uygulamalar “şans müziğinden” oldukça farklı bir içerik göstermektedir. Avrupalı besteciler, ritim, gürlük, ses yüksekliği gibi müziğin çeşitli parametrelerinde, hatta formun tamamında,

³ İlhan USMANBAŞ, “Yapıtlarım ve Öyküleri”, 11-12.

⁴ Yalçın TURA, “Ellinci Yaşdönümünde İlhan Usmanbaş için”, 5-6.

⁵ Arnold Schönberg’in kavramsallaştırdığı serializmin (on iki ton müziği) ileri bir uygulaması olan tüm diziselcilik ya da total serializm, besteleme sürecinde, müziğin tüm parametrelerinin önceden belirlenmiş diziler içinden, belirli bir sırayla kullanılmasını öngörür.

⁶ Ece AYHAN, “İlhan Usmanbaş’la Atonal Müzik Üzerine”, 261.

⁷ Söz edilen müziksel uygulamaları tanımlamak için kullanılan “indeterminacy” kavramını Türkçe’ye “belirlenmemişlik” olarak çevirmek uygun olur. Ancak bu metinde, literatürdeki benzer kullanımlar (bkz. “rastlantısal”, Ö. Manav-M.Nemutlu, *Müzikte Ahlaklama*) da göz önüne alınarak, Usmanbaş’ın kendisinin de söz konusu uygulamaları tanımlarken kullandığı “raslamsallık” sözcüğü tercih edilmiştir.



verilen öğeler arasından tanınan seçme özgürlüğü (seçme yapılar⁸) ve notasyon üzerinde tanınan serbestlikler (görece notasyon⁹) aracılığıyla, yorumcunun kendi bağımsız seçimlerini yaparak, her icrada benzersiz ve biricik bir “yapıt” ortaya çıkmasına olanak veren bir yapı kurarlar.

İlhan Usmanbaş, 20. yüzyıl müziğinde raslamsallık uygulamalarının, tüm dizisel müzikle aynı dönemde ve onunla diyalektik bir ilişki içinde ortaya çıkmış olduğunun altını çizer¹⁰:

Müzik dünyasında 1950'ler kuşağı, daha önceki kuşaktan devraldığı oniki-ses (sic.) yöntemi, salt ses alanından süre, gürlük ve tını alanlarına da uygulamaya başlayınca, yöntemin temel anlayışı olan ‘yapıt öncesi tüm örgütlenme’ yapıtın kendisini öylesine doğa-dışı bir tınlayışa götürmüş oldu ki 1960'lardan sonra gelen bir tepki dalgası, besteciyi ve çalgıcıları, yapıtın ancak çalınması sırasında raslamsal bir biçim alabileceği bir karşı-anlayışa sürükledi.¹¹

Türkiye’de çoksesli müziğin güncel temsilcileri Mehmet Nemutlu ve Özkan Manav’ın, raslamsal uygulamaların Usmanbaş’ın müziğine girişine dair gözlemleri ise hem bir zorunluluğa hem de 1950’ler modernist müzik dilinin geleneksel nota yazısıyla imtihanına dikkat çekmektedir:

Raslantısallığın onun [İlhan Usmanbaş’ın] müziğine girişi çok doğal, kendine özgü bir süreç izler. Besteci zaten gerek yapıtta ortaya koyduğu tempo anlayışında, gerek nota yazısı ve partiyon “topografya”sında, ayrıntılandıkça müzisyenleri sıkıştıran, onların buldukları kulvarda kaskatı kesilmelerine neden olan geleneksel ölçü ve ritmik değerler sistemini aşmanın yollarını arıyordu. (Geleneksel notasyonun 50’lerde bestecilerin karşısına diktiği bir paradokstur bu: Olağan zaman bölüntülerinden kurtulmak uğruna, [gene zamanın bölünmesi fikrine dayanan] öylesine karmaşık ritim değerleri kullanılıyordu ki, bestecinin hedeflediği [ya da dinleyiciye duyurduğu] özgürlük ile müzisyene yaşattığı “tutsaklık” arasında pek de anlam taşımayan, gülünç bir çelişki ortaya çıkıyordu).¹²

Raslamsallık her ne kadar vurguyu, “yorumcuya verilen özgürlükler”e yapmaktaysa da, raslamsal uygulamalarda, yorumcuya belirli bir düzenek ile bu düzeneği işletecek öğeleri sunan özne besteci olduğundan, esasen yorumcunun özgürlüğü bestecinin öngördüğü sonuçları çeşitlendirmekten öteye gitmez. Umberto Eco’nun deyişiyle, “her zaman yaratıcı tarafından tasarlanmış bir dünya olarak kalacak bir şeye, yorumcunun yönlendirilmiş olarak katılmasına imkân tanıyan bir çağrı”¹³ söz konusudur. “Açıklık” öğesinin, yapıtı kimi zaman form bakımından da belirleyen bir mekanizma görevi üstlendiği bu gibi yapılar “açık yapıt”, “açık biçim” gibi adlarla da değerlendirilmektedir. Eco, açık biçim gösteren yapıtların yorumlama sürecini şöyle değerlendirir:

Her bir yorum yapıtı açıklar ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca. Kısacası, diyebiliriz ki, her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da, izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümlenmeleri eşzamanlı olarak veremez.¹⁴

İlhan Usmanbaş’ın raslamsallığın ilk ipuçlarını verdiği yapıtları arasında 1957 tarihli *İki Pi-yano İçin Üç Bölüm* ve Stephan Mallarmé’nin şiiri üzerine *Un Coup de Dés* yer alır. 1960 yılından itibaren ise, *Repos d’Été*, *Sekizil*, *Raslamsallar*, *Kaynak ve Biçim/Siz* gibi yapıtlarla, raslamsallık artık Usmanbaş için yeni bir anlatım aracı haline gelmiştir. 1970 yılında bestelenen beş yapıtın her biri raslamsallık uygulamalarından payına düşeni alır. Bunlardan üçü, *Şenlikname*, *Bakıssız*

⁸ Yorumcu, verilmiş bir süre boyunca, besteci tarafından verilmiş ritmik gruplar, gürlükler, sesler veya ses grupları arasından serbestçe kendi seçimlerini yapar.

⁹ Geleneksel notasyondan farklı olarak ses yükseklikleri ve/veya nota değerleri belirlenmemiştir. Yorumcu, grafik notasyon üzerindeki yükselip alçalmalara veya notaların birbirine olan uzaklığına göre çalacağı seslere belli bir serbestlik içinde karar verir.

¹⁰ Evin İLYASOĞLU, “İlhan Usmanbaş ile Bir Söyleşi”, 53.

¹¹ İlhan USMANBAŞ, “Özgürlükler”, 47.

¹² Ö. MANAV- M. NEMUTLU, *Müzikte Ahhlama*, 218.

¹³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, 32.

¹⁴ A.g.e., 27.

*Bir Kedi Kara ve Kareler*¹⁵, doğrudan çağdaş şiirin güncel örnekleri üzerine yazılmış olmaları ve bu şiirler aracılığıyla, Usmanbaş'ın müziğinde on yıldan uzun bir süredir izlenen raslamsallığın, yoğun bir düzeyde vokal bağlama taşınmasına işaret etmeleri açısından özel bir yapıt grubunu oluşturmaktadır.

Ece Ayhan Şiiri ve İkinci Yeni

1950'li yılların ortasında varlık göstermeye başlayan, 1956 yılına kadar genellikle *Yeditepe* ve sonrasında *Pazar Postası* dergileri çevresinde şekillenen yeni şiir anlayışı, "İkinci Yeni" adını, *Pazar Postası* yayıncılarından Muzaffer İlhan Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihinde *Son Havadis* gazetesinde yayımlanan bir yazısından alır. *Pazar Postası*'na 1956-58 yılları arasında yazdığı yazılarıyla akımın estetik anlayışını kendince ortaya koymaya çalışan Erdost, İkinci Yeni'yi gereğince anlayamamış ve anlatamamış olmakla eleştirilmişse de, yazarın hem bu ilk dönem *Pazar Postası* yazıları hem de 1970'lerden sonra, önceki görüşleriyle hesaplaştığı metinleri, akımın incelenmesi bakımından belge niteliği taşımaktadır. Erdost İkinci Yeni'nin yeni bir şiir dili arayışındaki şairlerce kendiliğinden oluşmuş bir toplama işaret ettiğini belirtir. Erdost'a göre, "İkinci Yeni" sözü ilkeleri, kuralları çizili bir akımın adı değildir. İkinci Yeni, daha çok, 1950 yıllarına kadar en iyi çağını yaşamış bir şiirin üzerine gelen, şiirleriyle onlardan yavaş yavaş ayrılan ozanları içine alır; yani bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir.¹⁶

İkinci Yeni'nin biçimsel olarak şiire getirdiği temel yenilik "söz ile sözcük arasındaki denge- nin sözcük çıkarına bozulması"¹⁷ yani düşünce, duygu iletme gibi öncelikli işlevi göz ardı edile- rek sözcüğe özgürlük kazandırılmasıdır. 1940'lı yıllarda Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın öncülüğünde ortaya koyulan ve "Birinci Yeni" olarak da adlandırılan Garip akımının büyük ölçüde gündelik ifadeler ve konuya (Erdost'un ifadesiyle "çoğu kez bir "esriye") indirgenen şiir anlayışına karşın, İkinci Yeni bir konuya, düşünceye bağlanmadan, sözcükler arasındaki imkânların araştırılmasıyla kurulmuş mısralarla var edilen bir şiiri tanımlar. Diğer yandan yine Erdost, İkinci Yeni şiirinin kendinden önceki şiiri dışlamadığının da altını çizer.

İkinci Yeni akımı ile ilişkilendirilen şairler arasında İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi isimler yer almaktaysa da şiire birbirlerinden bağımsız, kişisel yaklaşımlar getiren bu şairlerin tüm üretimleri bu akım içinde değerlendirilmemektedir.

Erdost'un metinlerinde de rastlanan, yeni şiir dilinde anlamın aranmadığı ve sözcüklerin art arda gelmesiyle anlamın "rastlantısal" olarak ortaya çıktığı yolundaki ifadeler, hem bazı İkinci Yeni şairleri hem de hareketi eleştiren toplumcu şairler için temel tartışma noktasını oluşturmuştur. "Anlamsızlık" tartışması ile bağlantılı olarak İkinci Yeni'ye getirilen en büyük eleştiri, toplumsal sorunlara yer vermeyen bir "kaçış şiiri" olduğu yönündedir. Asım Bezirci ve Atilla İlhan, İkinci Yeni'ye cephe açan isimlerin başında gelir. Buna karşın, Memet Fuat ise İkinci Yeni şairlerinin yapıtları serinkanlılıkla incelenecek olursa, toplum sorunlarından uzaklaşmamış olduğunun anlaşılacağını ileri sürer. İkinci Yeni şiiri ile karşı çıkılanın siyasallık olgusu olmadığını, "şiiri yalın, basit söyleyişlere, dış dünyanın küçük yaşantılarına indirgeyen anlayışın" karşısında durulduğunu vurgular.¹⁸

İkinci Yeni şiirinin anlaşılması en güç şairi olarak görülen Ece Ayhan'ın ilk şiir kitabı *Kınar Hanımın Denizleri* (1959) şairin kapalı, kolay anlaşılamayan şiir dilinin özelliklerini göstermesi bakımından İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilmekteyse de, pek çok eleştirmen bu kitapta yer alan şiirleri, 1965 tarihli *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitabında yer alan şiirlerden farklı bir konuma yerleştirmektedir. Örneğin Orhan Kahyaoğlu, "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında *Kınar Hanımın Denizleri*" başlıklı makalesinde, bu kitapta yer alan şiirleri, görmeyi başaran okura tüm çıplaklığıy-

¹⁵ Metin boyunca, aynı adlı şiir ve şiir dizilerinin adları için çift tırnak (""), kitap adı ya da müzik yapıtlarının adları için *italik* karakter kullanılacaktır.

¹⁶ Muzaffer İlhan ERDOST, *İkinci Yeni Yazıları*, 57.

¹⁷ A.g.e., 76.

¹⁸ Memet FUAT, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, 42-43.



la kendini açan şiirler olarak değerlendirmektedir.¹⁹

Ayhan 1957'de, daha ilk şiir kitabı yayımlanmadan önce, *Pazar Postası*'nda yayımlanan "İkinci Yeni Akımı Soruşturması"nda kendi şiir tutumunu, "İkinci Cephe'yi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığım için dili aşmak, tilcikleri [sözcük] özdeğinden [içerik] kırtarak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek"²⁰ ifadeleriyle tanımlar.

1965 yılında yayımlanan *Bakıssız Bir Kedi Kara* şiir dizisinin, şairin bu yaklaşımını ileri bir boyutta yansıttığını görürüz. İlk şiirlerinden itibaren, çok kullanılmayan, alışılmamış özel sözcükler ve bu sözcükler aracılığıyla çağrışımlara açık bir şiir anlayışı; argo sözcükler, az bilinen metinlere yapılan göndermeler, çarpıtma ve tersine çevirmeler ve sıkça rastlanan uzak tarih göndermeleri, *Bakıssız Bir Kedi Kara*'da da karşımıza çıkan ve Ayhan'ın şiirini okuyucu açısından güç, anlaşılmaz ve "kapalı" hale getiren unsurlar arasındadır. Belirtmek gerekir ki yapıtın yorumcuya verdiği yeni okuma olanaklarıyla ilişkilendirdiğimiz "açıklık" kavramı, burada söz edilen "kapalılık" ile karşıtlık oluşturmamaktadır. Ayhan şiirinin -ve genel olarak İkinci Yeni şiirinin- tanımlanmasında sıkça kullanılan "kapalılık" tanımlaması, bu şiirlerin anlamı kolaylıkla ortaya koymayan, anlaşılması güç yapısına vurgu yapmaktadır.

1950'li yıllarda, İlhan Usmanbaş gibi, Ece Ayhan'ın yolu da Helikon Derneği'ne²¹ çıkar. Şair, yeni müzik felsefesiyle orada tanışmış, "müzikteki atonelliğin şiirde aranması" fikrine bu sayede ulaşmıştır.²² Ayhan, 1989 yılında yaptığı bir değerlendirmede, İkinci Yeni'yi başka bazı edebiyatçılar, ressamalar, müzisyenler ve kavramların yanı sıra, Helikon Derneği, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, atonal müzik, on iki ses müziği, Schönberg, Berg ve Webern gibi isimlerle ilişkilendirir.²³ Bir anlamda, Usmanbaş'ın daha sonra müziklemek üzere ele alacağı şiirler, bizzat Usmanbaş'ın da bir parçası olduğu bir sanatsal ortamın ürünleridir.

Usmanbaş'ın *Bakıssız Bir Kedi Kara'sı*

İlhan Usmanbaş, *Bakıssız Bir Kedi Kara*'yı, 1970 yılında, insan sesi ve piyano için şarkı dizisi olarak besteler. Ece Ayhan şiirinin, çok yönlü çağrışımlara, dolayısıyla çok yönlü okumalara imkân veren yapısının ortaya çıkarttığı "açıklık", besteleme sürecinde de açık biçim ögesinin Usmanbaş'ın önceki yapıtlara oranla daha ileri boyutta kullanımına olanak tanır. Besteci katıldığı bir söyleşide, Ayhan'ın şiirini bestelemenin sağladığı kolaylıkları ve müzikleme açısından sunduğu imkânları şöyle ifade eder:

İlhan Usmanbaş: Birinci kolaylık çağdaşım olarak yakınlık duymamdır her şeyden önce. Bir de Ece Ayhan, cümle yapısını bozduğu ölçüde ben de müzikte "deformation"lar yapma olanağını kazanmış oluyorum. [...] Diyelim ki Ece Ayhan'da birbirinden kopuk, çarpıcı imgeler var, bir noktada kısa şiir var "recitation"a imkan veren, araya istediğiniz kadar boşluklar ya da sıkıştırılmalar koyabileceğiniz bir şiir bu. Bütün bunlar hem şiirin gerekende olan şeyler, hem de benim kullanmak istediklerim.

Adnan Benk: Yani bir fikrin, bir düşüncenin belirli bir mantıksal sıra izlemediği şiirde müziğe yer var demek istiyorsun.

İ.U: Evet hem yer var, hem de müzik sarsılmayacak kadar iyi yerleşiyor o şiire.²⁴

İlhan Usmanbaş'ın *Bakıssız Bir Kedi Kara* adlı yapıtının teknik analizi bu makalenin sınırlarını aşacağından, burada, başvuru temel uygulamalara ve bunların şiir metni ile doğrudan

¹⁹ Orhan KAHYAOĞLU, "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında *Kınar Hanımın Denizleri*", 101.

²⁰ Ece AYHAN, *Şiirin Bir Altın Çağı*, 13.

²¹ Helikon Derneği, 1950'lerin başında Ankara'da, Zerrin-Rasin Arsebük, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Bülent Ecevit gibi genç sanatçıların oluşturduğu bir çağdaş sanat ortamıdır.

²² Enis BATUR, "İlhan Usmanbaş".

²³ (Bkz. 19) AYHAN, 17.

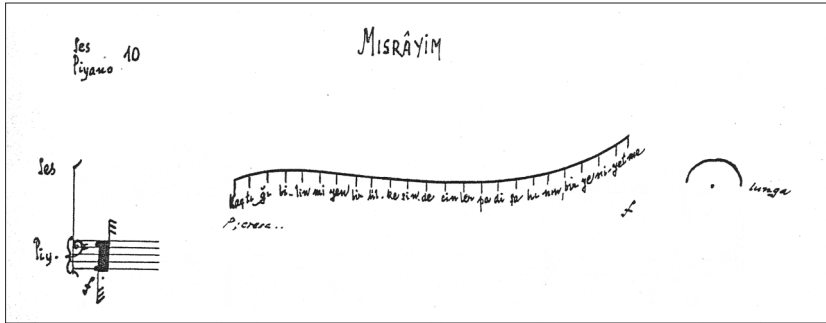
²⁴ A. BENK-İ. USMANBAŞ, "İlhan Usmanbaş'ın Özgürlüksüz Özgürlükleri", 15-16.

ilişkinine değinmenin ötesine geçilmeyecektir.²⁵ Bu bağlamda, vokal partide yer alan farklı icra biçimleri, şiir metnine yapılan doğrudan ya da dolaylı göndermeler, yapıtta bütünlüğün kurulması, kullanılan ses malzemesi ve raslamsal uygulamalara ilişkin kısa örnekler vermekle yetinilecektir.

Usmanbaş, gerek *Bakışsız Bir Kedi Kara*, gerekse aynı yıl bestelenen *Şenlikname* ve *Kareler*'de, şiir metni ile müziği iki bağımsız öge olarak görmez; bunların birbirlerini yönlendirmelerine değil, şiirin, müziğin temel öğelerinden biri haline gelmesine, yer yer ses veya “vurum” ögesi olarak kullanılmasına yönelir. Şiirin, anlam çarpıtmalarına, bilinmeyen sözcüklere, uzak göndermelere açık olduğu ölçüde, Usmanbaş da kendi *Bakışsız Bir Kedi Kara*'sında, geleneksel metin-müzik uyumu arayışından uzaklaşma, benzer çarpıtmaları kendi müzik diline uyarlama olanağı bulmuş olur. Bir anlamda Ayhan'ın dilde gerçekleştirdiği “zorlama”, Usmanbaş'ın aynı yıl bestelenen *Şenlikname*'de minimum düzeyde gerçekleştirdiği “vokal deformasyon” süreçlerini daha ileri bir boyuta taşımasına olanak vermiş; Usmanbaş'ın deyimiyle, “şiirin özgür umursamazlığı müziğin katı kurallarını baştan çıkarmıştır.”²⁶ Usmanbaş, şiiri ses malzemesi haline getirirken sözcükleri, konuşmanın türlü şekilleriyle (doğal bir tonlamanın bozulması, fısıltı, kaydırmalar vb.) çarpıtır. Besteci, konuşma ögesini Ayhan'ın şiirinin sunduğu olanaklardan biri olarak görür, yer yer bu konuşmanın “anlaşırlılığın ötesinde, hızlı, ritmik bir tekerleme” olarak yapılmasını da Ayhan şiirinin yapısına ve anlamına uygun bulduğunu ifade eder.²⁷

Konuşma ile şarkı söyleme arasında kalan, her iki alana da taşan bir ses kullanımı, ilk olarak, Alman besteci Engelbert Humperdick'in *Königskinder* (1897) adlı melodramında kullanılır²⁸ ve genel olarak *sprechgesang* olarak adlandırılır. Arnold Schönberg ise *Gurrelieder* (1900-01), *Die glückliche Hand* (1910-13) ve *Pierrot Lunaire* (1912) gibi yapıtlarında *sprechgesang*'ın doğal vurgularını bozarak konuşma ögesinin kullanımına yeni bir boyut kazandırır. *Sprechstimme* adı verilen bu uygulama yeni seslendirme olanakları arayan 20. yüzyıl müzik estetiğinin vokal alanda sıkça başvurduğu bir olanak haline gelmiştir. Usmanbaş'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Kareler*'de kullanılan vokal teknikler her iki uygulamayla da ilişkilendirilebilir. Öte yandan Usmanbaş, kendi uygulamaları ile halk müziği geleneği arasında dolaylı da olsa bir ilişki kurar:

[Bakışsız Bir Kedi Kara'da] Söz-müzik uyumu ile dilin vurgusundaki çarpıtmalar şiirlerdeki anlam çarpıtmalarına, yeni ve bilinmedik terimlere koşut olarak alınmıştır. Bir başka deyişle, türkçe (sic.) şarkının doğal akışı yerine sözcüklerin müziklenmesinde doğal olmayan, yapay bir şiirsellik aranmıştır. Kaldı ki geleneksel müziğimizde, daha da fazla olarak, halk müziğimizde bu çeşit çarpıtmalara yer yer raslanmaktadır. Halk şiirindeki imge ve çağrışım oyunları “Bakışsız bir kedi kara”ya (sic.) pek uzak sayılmaz.²⁹



Örnek 1: "Mısra'yım" parçasında şiirin okunuşuyla ortaya çıkan ezgisel hat.³⁰

²⁵ Daha ayrıntılı bir müzikal analiz "*Bakışsız Bir Kedi Kara, Kareler ve Şenlikname* Adlı Yapıtları Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Müzik Dilinin Çağdaş Türk Şiiriyle İlişkisi" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasında bulunabilir. Evrim Hikmet Özler, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

²⁶ Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 172.

²⁷ (Bkz. 23) BENK- USMANBAŞ, 14.

²⁸ Paul GRIFFITS, *Encyclopaedia of 20th-Century Music*, 171.

²⁹ (Bkz. 23) BENK- USMANBAŞ, 14.

³⁰ Nota örneklerinin tamamı bestecinin el yazısı ile hazırlanmış ve yayımlanmamış partisyondan alınmıştır.

Konuşma türlerinin kullanımı ve bunların müziksel etkileri ile ilgili bir örnek olarak “Mısrâyım” parçası verilebilir. Parçada eşiksiz, hızlı ve sürekli bir konuşmanın yarattığı ezgi, şiiri müzikselleştirir.

Farklı konuşma biçimlerinin kullanımına ilginç bir örneği de “Kargabüken” parçası oluşturur. Parçada şiir metni, yer yer uzatmalarla kesilen eşit ritimli, ağır bir konuşma ile seslendirilir ve bu yorum parçaya “tallavâri” bir karakter katar. Ayrıca “Kargabüken”de piyanonun bir vurmalı çalgı gibi kullanılması (piyano partisi parmak uçları, tırnaklar, eklem kemikleri ve yumruk ile piyanonun kapalı kapağı üzerine vurularak seslendirilir), tellala eşlik eden bir davulu çağrıştırmaktadır. Bir anlamda, şiir metninin seslendirilme olanaklarına ilişkin bir araştırma parçasının tüm müziksel yapısını belirlemiş olur.

Parçalara özgü karakteristikler, çoğu kez şiirlerin çağrıştırdığı imgelemlerin müzikal ortama taşınmasından kaynaklanır. Buna göre, bazı parçaların karakteri ya da kullanılacak ses malzemesi doğrudan şiirin getirdiği çağrışımlardan türetilmiştir. “Kılıç” parçasında, sıklıkla tekrarlanan “Ey!” ünleminin uzun sesler ve melizmatik bir söyleyişle (heceler üzerinde uzamalarla) müziklendirilmesinin yarattığı uzun hava etkisi buna örnektir:

“Ey serseriliğin denizleri!/ Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya mutsuzluğun! [...] Ey batık gemiler! /Ey sürgün karaltıları!”

Besteci, “Kılıç” parçasında şiirin müzikle bütünleşmesine ilişkinse şunları söyler: “Burada müzik biçim kazanmak için metnin genel akışını yakından izliyor ya da onu yorumluyor ve onu bir ‘biçim’ haline getiriyor. [...] Metindeki cümleler müziğin de cümleleri olmuştur. Ne var ki sözcükler oldukça eğilip büzülür, çarpıtılır; anlaşılması güçleşir ama müziksel bir içerik kazanır.”³¹

Benzer şekilde, “İki Tekerlekli At” parçasında hâkim olan kanonik yapı da, şiirin ilk dizeleri “Oğlum ve arkadaşı Bünyamin”de yer alan “ikileşmeden” kaynaklanır. Piyanist, kanonun ikinci (taklit) partisini söylemek üzere vokal icraya katılırken, piyano partisi de vokal partiyi taklit ederek üçüncü bir kopyayı çıkartır³². Bestecinin ifadesiyle, “iç içe üç metin vardır, birbiri üzerine çekilmiş, fakat kaymış kopyalar gibidir.”³³ Bu parçada şiirin seslendirilmesi doğala yakın bir konuşma ile gerçekleştiğinden, piyano partisi de kendi taklidinde konuşmanın vurgularından türemiş bir ezgiyi seslendirmiş olur; böylece parçasının müziksel evreni doğrudan metinden türetilir.

Örnek 2: “İki Tekerlekli At” parçasında vokal partisi ve piyano partisi arasında oluşan taklitli yazı.

“Kargabüken”de örneklendiği gibi, sadece vokal partide değil, piyano partisinde de geleneksel icranın dışına taşan uygulamalara yer verilmiştir. Bu uygulamalar kimi zaman teatral bir anlatıma da dönüşür ve söz konusu uygulamalara yapıt içinde yoğunlaşır ve çeşitlenir (el çırpımlar vs.).

³¹ İlhan USMANBAŞ, “Şairlerim / Müziklerim ve Bazı Yanıtsız Sorular”, 42.

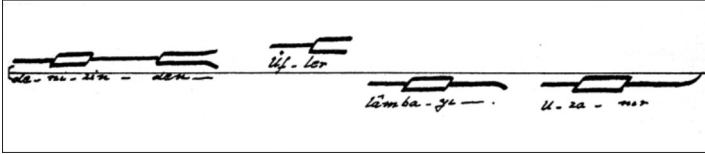
³² İlhan Usmanbaş, 27 Mayıs 2007 tarihinde yaptığımız görüşmede, konuşmanın doğal olarak içerdiği ezgisel tonlamayı, çalgı partisinde taklit etme fikrini, Afrika yerlilerinin plağa alınmış bir icrasından esinlendiğini dile getirmiştir.

³³ Bkz. (30) USMANBAŞ, 43.

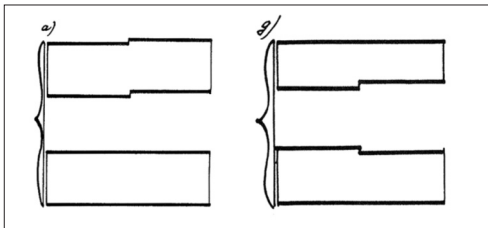
Tonal-fonksiyonel gelişme çizgisinin ortadan kalktığı bir yapıtta, önemli sorulardan biri yapıtta bütünlüğün ne şekilde kurulabileceğidir. Dokuz şiirin, dokuz ayrı parça halinde müziklendiği *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da, bütünlük sorunsalı iki düzeyde karşımıza çıkar: Parçalar arasında bütünlüğün kuruması ve partiler arası ilişkiler.

İlk düzeyde, her bir parçanın bağımsızlığı, parçanın kendine özgü bir biçimde yapılandırılması ve farklı malzeme kullanımı (ya da var olan bir malzemenin farklı kullanımı) dikkat çeker. Yukarıda da söz edildiği gibi, bunda diziye oluşturan şiirlerin birbirinden bağımsızlığının ve her bir şiirin, müziklenmesinde metnin yol göstericiliğinin etkisi açıktır. Ancak parçaların bağımsız karakterlerine rağmen bir bütün oluşturduklarına kuşku yoktur. Her şeyden önce şiir metinlerine paralel şekilde, parçalar arası göndermeler göze çarpar. Daha geniş anlamda ise, ses malzemesinin (kullanılan aralıklar gibi) giderek çeşitlenmesi ve teatral öğelerin yoğunlaşması ile belirginleşen dramatik kurgu, yapıtın bütünlüğüne dikkat çeker. Usmanbaş'ın deyişiyle: “Bir ögenin giderek daha zengin biçimde ele alınması geliştirim tekniğidir. Ne var ki buradaki gelişimin her basamağı müziğin sınırlarını biraz daha zorlamakta, onun dışına doğru itilmektedir. Metnin de giderek yoğunlaştığını, daha baş döndürücü olduğu”³⁴ görülmektedir.

Bütünlük sorunsalının ikinci bir boyutu, vokal ve piyano partilerinin ilişkisi bakımından sorgulanabilir. Usmanbaş, *Bakışsız Bir Kedi Kara*'yı, vokal ve piyano partilerinin birbirlerinden bağımsız devindiği bir yapıt olarak tanımlamıştır. Ancak partiler arası ilişkileri yakından incelediğimizde bu görüş tartışmaya açık hale gelmektedir. Yapıtın hemen hiçbir parçasında şarkıcının, entonasyon ve merkezi sesler bakımından piyano partisine bağımlı olmaması ya da bazı parçalarda geleneksel partiyon düzeninin dışına çıkılarak piyano ve ses partilerinin ayrı sayfalar üzerine yerleştirilmiş olması açısından bir bağımsızlıktan söz edilebilirse de, parçaların büyük bölümünde iki parti arasında farklı parametrelerde ortaya çıkan kimi organik ilişkiler, bağımsızlıktan çok, homojenliğin altını çizer. Bu bütünlük, kullanılan aralıkların ortaklığı (“Bakışsız Bir Kedi Kara” ve “Fıravun”); iki partinin birbirlerini tamamlaması (“Kargabüken”); partiler arasında yankılama ya da dönüştürerek taklit etme ilişkileri (“İki Tekerlekli At” ve “Ey Kanatsızlık”) ile örneklenebilir.



Örnek 3a: “Bakışsız Bir Kedi Kara”nın vokla partisinde yorumcuya verilen seçme yapılar k2 aralığı içinde devinmektedir.



Örnek 3b: Aynı parçanın piyano partisinde verilen seçme yapılar yine aynı aralık ilişkilerini gözetmektedir.

İlhan Usmanbaş, kullandığı ses malzemesi bakımından da yine Ece Ayhan'ın şiirindeki “zorlamaya” koşut bir tutum benimser. Yapıtta kullanılan ses malzemesi, nadiren görülen modal etkilerin yanı sıra, kromatik dizinin tamamını kapsamakta, hatta vokal partideki ses kaydırma-larıyla tampere sistemin ötesine geçerek mikrotonal alana yayılmaktadır.

Gerek mikrotonal ses alanının kullanıma açılması, gerekse yorumcuya kendi seçimlerini yapma olanağı veren raslamsal uygulamalar, yeni bir notalamayı da beraberinde getirmiştir. Bazı raslamsallık uygulamaları geleneksel notasyona eklenen bazı yeni işaretler aracılığıyla ifade edilebildiği gibi, kimi uygulamalarda son derece geniş bir çeşitlilik gösteren grafik notasyon yeğlenir. Usmanbaş, *Bakıssız Bir Kedi Kara*'da, vokal partideki belirsiz ses yükseklikleri, belli bir ritmik değer göstermeyen (ama yaklaşık bir süre içinde gerçekleşen) notalar, yorumcunun tercihiyle bağlı olarak herhangi bir yöne yapılacak ses kaydırmaları gibi raslamsal uygulamaları yazıya dökerken, hem bazı özel işaretleri hem de grafik notasyonu kullanmıştır. Buna ek olarak, bu özel notalamayı anlaşılır hale getirmek için, yapıtın besteci tarafından hazırlanan partisyonunda her parçanın piyano ve ses partileri için verilen ayrıntılı yönergeler kullanılır. Besteci 1972 tarihli bir söyleşisinde kendisinin ve çağdaşlarının müziğinde grafik notasyonun kullanımından bahsederken, bu çağdaş uygulamanın yorumcular tarafından nasıl karşılandığına da değinir:

Şu sırada bir besteci için pek sorumlu olmayan ama öylesine zevkli bir iş yapıyorum; bir süre önce yazmış olduğum iki yapıtı temize çekiyorum. Biri ses ve piyano için Ece Ayhan'ın 'Bakıssız bir kedi kara'sı; öbürü, sesler, konuşmacılar, ve çalgılar için Behçet Necatigil'in 'Kareler'i. Biliyorsunuz, çağdaş müzikte notalama, nota yazısının yeni yeni anlatım yolları araması ve bulması oldukça önemli bir rol oynuyor bugün. Beş çizgili klasik porte ve üzerine yazılmış sekizlikler, onaltılıklar neredeyse ortadan kalktı. Her partitur yepyeni bir buluş oluyor şimdilerde. Resim yapar gibi çalışmaya başladık. Özellikle benim için ayrı bir zevk böyle bir çalışmayı yapmak. Ama müzikçiler çok korkuyor bu yeni işaretlerden. Daha bir süre de korkacaklar, alışınca kadar. Hem bir şey söyleyeyim, çelişki gibi görünecek ama; müzik sanatı müzikçilere, çalgıcı ve şarkıcılara rağmen ilerlemiştir. Önceleri hep karşı gelinir, sonraları alışırlar, göklere çıkarılır. Bir sürü nedenleri var bunun; ama başlıca nedeni yaratıcı sanatçının topluma göre çok ileri oluşu buna karşılık öğretim kurumlarının çok tutucu oluşları. Hani, yeni bir çelişki söylemiş olmak istemem ama konservatuarlar olmasaydı müzik çok daha ileri atılımlar yapardı diyeceğim.³⁵

Sonuç Yerine

Türkiye'de çoksesli müzik üretiminin ikinci kuşak temsilcilerinden İlhan Usmanbaş, kendi kuşağının diğer bestecileri gibi, çağının güncel müzikal uygulamalarına yönelirken, kendi müzik dilinin karşılığını yine çağdaşı şairlerde bulur. Bu karşılaşma, bestecinin 1950'lerin sonlarından beri farklı düzeylerde ve ses ortamlarında kullandığı raslamsallığı yoğun biçimde vokal düzeye taşıma olanağını beraberinde getirir.

Şenlikname, *Bakıssız Bir Kedi Kara* ve *Kareler*'de ortaya çıkan olanaklar, her bir yapıtta şiir metninin dile getirdiği yeniliklere paralel olarak giderek daha belirgin ve özgün bir şekilde kullanılmıştır. *Bakıssız Bir Kedi Kara*'da Usmanbaş, Ayhan'ın okuyucuya "açık" okumalar yapma olanağı sağlayan şiirlerinden yola çıkarak, raslamsal uygulamaları vokal düzeyde çeşitlendirir; bir yandan şiirlerin imgelem dünyasına göndermeler yaparken, aynı zamanda şiiri müziğin yapısal bir ögesine dönüştürür.

Usmanbaş, *Bakıssız Bir Kedi Kara* adlı yapıtında, şairin dili yeni baştan kurarken sergilediği tavırla müziksel bağlamda ilişki kurmuş; şairin verili dilsel sistematüğünü bir yanıyla koruyup, diğer yanıyla yıkmaya, hatta yerle bir etmeye odaklı tutumunu kendi müzik diline taşımıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, İlhan Usmanbaş'ın 1970 yılında verdiği ürünler, aynı tarihsellikten beslenerek, aynı estetik arayışlara yönelmiş olan çağdaş şiir ve müzik arasında, kurulması mümkün ilişkileri ortaya koymak, dil-müzik ayrımını sorgulayarak, yüzyıllar önce kopmuş bir ilişkiyi yeni olanaklar çerçevesinde yeniden kurmak bakımından önemli bir katkıdır.

³⁵ Cavidan SELEK, "İlhan Usmanbaş'la Konuşma", *Ankara Filarmoni*, sayı 68, 1972, s.10.



Kaynaklar

- AYHAN, Ece (1987), “İlhan Usmanbaş’la Atonal Müzik Üzerine”, *Gergedan*, 8, Ekim: 98-99.
- AYHAN, Ece (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BATUR, Enis (7 Haziran 1998), “İlhan Usmanbaş”, Cumhuriyet Gazetesi.
- BENK, A.-USMANBAŞ, İ. vd. (1982), “İlhan Usmanbaş’ın Özgürlüksüz Özgürlükleri”, *Çağdaş Eleştiri*, 6, : 6-29.
- DOĞAN, Mehmet (1969), “İkinci Yeni Şiir”, *Papirüs*, 41, Kasım: 1-14.
- ECO, Umberto, (2001), *Açık Yapıt*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.
- ERDOST, Muzaffer İlhan (1997), *İkinci Yeni Yazılan*, Şahin Matbaası, Ankara.
- FUAT, Memet (1993), *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınları, İstanbul.
- GRIFFITHS, Paul (1992), *Encyclopedia of 20th-Century Music*, Thames and Hudson, New York.
- İLYASOĞLU, Evin (1977), “İlhan Usmanbaş İle Bir Söyleşi”, *Soyut*, 102, Nisan: 53-62.
- İLYASOĞLU, Evin (2000), *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KAHYAOĞLU, Orhan (1997) , “İkinci Yeni Şiirinin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri” *Ludingirra*, 1, Mart: 98-107.
- NEMUTLU, M. - MANAV, Ö. (2012), *Müzikte Alımlama*, Pan Yayınevi, İstanbul.
- ÖĞÜT, Evrim Hikmet (27 Mayıs 2007), İlhan Usmanbaş’la kişisel görüşme.
- ÖZLER (ÖĞÜT) Evrim Hikmet, “Bakışsız Bir Kedi Kara, Kareler ve Şenlikname Adlı Yapıtları Bağlamında İlhan Usmanbaş’ın Müzik Dilinin Çağdaş Türk Şiiriyle İlişkisi” (yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.
- SELEK, Cavidan (1972), “İlhan Usmanbaş’la Konuşma”, *Ankara Filarmoni*, 68, Nisan: 10-13.
- TURA, Yalçın (1971), “Ellinci Yaşdönümünde İlhan Usmanbaş İçin”, *Orkestra*, 103, Ekim: 3-7.
- USMANBAŞ, İlhan (1971), “Yapıtlarım Ve Öyküleri”, *Orkestra*, 103, Ekim: 8-26.
- USMANBAŞ, İlhan (1987), “Özgürlükler”, *Gergedan*, 9, Kasım: 47-49.
- USMANBAŞ, İlhan (1991), “Şairlerim/Müziklerim Ve Bazı Yanıtsız Sorular”, *Sanat Dünyamız*, 43, 39-43.