

7/2013

Enformellik ve Cinsiyet Eşitsizliği Dolayımında  
İşgücü Piyasası Katmanlaşması  
Cihan Cinemre

Bir Kent Planlamak:  
Siyasi İktidarın Yüzleri Olarak Peyzaj Alanları  
Rumeysa Çavuş

Roma Dönemi Duvar Resmi ve Mozaiklerde  
Akhilleus Skyros'ta Sahnesi: Efes, Pompei ve Zeugma Örneği  
Şehnaz Eraslan

Çağdaş Fotoğraf Sanatında Sinematografik Anlatı ve  
Gregory Crewdson Fotoğrafı  
Tuna Uysal

Türk Resminde Sembolist Eğilimler  
Özlem Üner

B. Zaytsev'in "Keşiş Kronid" Öyküsünde Etkileyici Anlatım  
Larisa Zakharova Yeter

ÇEVİRİ: Wilhelm Barthold'un Makaleleri  
Çev. Janyl Myrza Bapaeva

ISSN 1309-4815



9 771309 481203

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ SAYI 7 BAHAR 2013

sosyal  
bilimler  
7/2013



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

# SOSYAL BİLİMLER

## **SOSYAL BİLİMLER**

### **Bu Sayının Hakemleri**

- Prof. Dr. Ali Akay MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
- Prof. Melih Zafer Arıcan Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü
- Prof. Dr. Altan Aykut Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık (Rusça) Bölümü
- Prof. Dr. Handan İnci MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
- Prof. Dr. Birsen Karaca Ankara Üniversitesi, DTCF, Kafkas Dilleri ve Kültürleri Bölümü
- Prof. Caner Karavit MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
- Prof. Dr. Nilüfer Öndin MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
- Prof. Dr. Ahmet Taşağıl MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
- Prof. Dr. Uşun Tükel İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
- Prof. Dr. Lale Uluç Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
- Prof. Dr. Fatma Ürekli MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
- Doç. Dr. Şükrü Aslan MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
- Doç. Ozan Bilgiseren MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü
- Doç. Dr. Zeynep Koçel Erdem MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü
- Doç. Çetin Ergand MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü
- Doç. Dr. Firdevs Gümüşoğlu MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
- Doç. Esra Alıçavuşoğlu Karaveli Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
- Doç. Dr. Nilüfer Öndin MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
- Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
- Doç. Dr. Kutluk Kağan Sümer İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, Ekonometri Bölümü
- Doç. Dr. Besime Şen MSGSÜ, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
- Doç. Dr. Nalan Türkmen Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Alpaslan Aşık MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Solmaz Bunulday Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Erdem Erbaş MSGSÜ, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Aylın Dikmen Özarıslan MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Funda Sezgin İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, Ekonometri Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Örgen Uğurlu Kocaeli Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Hakan Yücel Galatasaray Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi Bölümü
- Yrd. Doç. Dr. Emre Zeytinoğlu MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü

# Sosyal Bilimler

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı 7 / Bahar 2013



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü



## **SOSYAL BİLİMLER**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

**Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**

Sayı: 7, Bahar 2013

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

ISSN 1309-4815

Kod: MSGSÜ-SBE-013-06-D<sub>1</sub>

**Sahibi:** Sosyal Bilimler Enstitüsü adına

Prof. Fatma Refika Tarcan

Müdür

### **Yayın Kurulu**

Prof. Refika Tarcan

Prof. Kemal Can

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır

Prof. Dr. Nilüfer Öndin

Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak

Prof. Dr. Handan İnci Elçi

Doç. Dr. Muharrem Kaya

Doç. Dr. Firdevs Gümüsoğlu

Doç. Mehmet Nemutlu

Doç. Dr. Şükrü Aslan

Yrd. Doç. Dr. Emre Zeytinoğlu

Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat

**Editör:** Doç. Dr. Muharrem Kaya

**Kapak Tasarımı:** Prof. Caner Karavit

**Grafik Uygulama:** Nadir Geçeroğlu

Haziran 2013, 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

**Enformellik ve Cinsiyet Esitsizliği Dolayımında İşgücü Piyasası Katmanlaşması | 7**  
Cihan Cinemre

**Bir Kent Planlamak: Siyasi İktidarın Yüzleri Olarak Peyzaj Alanları | 21**  
Rumeysa Çavuş

**Roma Dönemi Duvar Resmi ve Mozaiklerde Akhilleus Skyros'ta Sahnesi: Efes, Pompei ve Zeugma Örneği | 34**  
Şehnaz Eraslan

**Çağdaş Fotoğraf Sanatında Sinematografik Anlatı ve Gregory Crewdson Fotoğrafı | 43**  
Tuna Uysal

**Türk Resminde Sembolist Eğilimler | 51**  
Özlem Üner

**B. Zaytsev'in "Keşiş Kronid" Öyküsünde Etkileyici Anlatım | 64**  
Larisa Zakharova Yeter

**ÇEVİRİ:**  
**Wilhelm Barthold'un Makaleleri | 72**  
Çev. Janyl Myrza Bapaeva



# Enformellik ve Cinsiyet Eşitsizliği Dolayımında İşgücü Piyasası Katmanlaşması

Cihan CİNEMRE\*

## Özet

Türkiye’de kapitalist gelişmenin 2000’li yıllardaki yönelimi tüm toplumsal yaşamda eşitsizliklerin açığa çıkmasına neden olmuş ve işgücü piyasası da eşitsizliklerin yoğun olarak yeniden üretildiği alanlardan biri haline gelmiştir. Bu süreçte belirgin bir örgütlü toplumsal muhalefetin yokluğunda burjuvazi egemenliğini farklı araçları harekete geçirerek, daha çok alanı kapsayacak ve daha çok ilişkide ifade bulacak şekilde daha yoğun biçimde tesis etmiştir. Bunun yanında birikime erken ve geç başlayan bireysel sermayelerin rekabet stratejilerinin büyük ölçüde farklılaşması, iki grup arasındaki eşitsiz ve bağımlı ilişki tarzının kendisini muhtelif yollarla yeniden üretmesiyle sonuçlanmıştır. Bu iki süreçle bağlantılı olarak iki sermaye kesiminin farklı emek denetim mekanizmalarının daha ayırt edilebilir hale gelmesiyle işgücü piyasasında katmanlaşmanın daha da belirginleştiği bir süreç açığa çıkmıştır. Bu çalışmada işgücü piyasası katmanlaşması enformellik ve cinsiyet eşitsizliği dolayımında ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İşgücüne katılım, İşgücü, İşgücü piyasasında katmanlaşma, Enformel istihdam

## Stratification of the Labour Market in the Account of Informality and Inequality of Genders

### Abstract

The general tendency of the capitalist development in the first decade of the millenia in Turkey, caused the inequalities to come to surface in the social life and the labour market became one of the areas where inequalities are reproduced intensively. During this process, at the absence of a prominently organised social opposition, bourgeoisie heavily established his dominance by deploying different tools, covering more areas and expressing himself in more affairs. In addition to this, differentiation of the competition strategies of the individual capitalists those who have started capital accumulation at an early stage and at a late stage resulted in the reproduction of the unequal and dependent relationship between these two groups. Related with this process, along with the different labour control mechanisms becoming more distinguishable, stratification of the labour market has become more evident. In this study, stratification of the labour market is handled in the account of informality and inequality of genders.

**Key Words:** Labour force participation, Labour force, Labour market stratification, Informal employment

\* Öğr. Gör. Dr., MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü, cihano1cinemre@gmail.com



## 1. Giriş

Türkiye’de 2001 Krizi sonrasında hızlı bir toplumsal dönüşüm süreci başlamıştır. Bu dönüşüm sürecini tanımlayan unsurlar, toplumun tüm maddi ve kültürel ihtiyaçlarının sermayenin değerlendirileceği alanlar olarak mübadele ilişkisine tabi hale getirilmesi, üretim sürecinin esnekleştirilmesi söylemi altında işçi sınıfının kazanılmış haklarının tırpanlanması ve para sermayenin üretken faaliyetlere yönlendirilmesine yönelik gösterilen gayrettir. Bu gelişmelerin sonucunda bireysel sermayeler arasında çeşitli boyutlarıyla farklılaşma belirginleşmeye başlamış ve bu farklılaşma işgücü piyasasında derinleşen katmanlaşmada karşılık bulmuştur. İşgücü piyasasının formel/enformel katmanlaşması çok belirgindir ve bu katmanlaşmayı cinsiyet bağlamından soyutlayarak ele almak yanlış olur. Bu bağlamda bu çalışmada, Türkiye’de kadınların işgücü piyasasındaki durumları incelenerek özellikle işgücüne katılma oranlarındaki düşüklüğün nedenlerinin araştırılması amaçlanmıştır. Çalışmada üzerinde durulacak diğer bir konu da Türkiye’deki enformel istihdamdır.

## 2. Enformel İstihdam

İşgücü piyasasında katmanlaşmayı derinleştiren unsurlardan biri Türkiye’de enformel işletmelerin ve enformel istihdamın yaygınlığıdır. Kapitalist ve işçi arasında gerçekleşen spesifik bir ilişki tarzı olarak ‘enformel’ en başta istihdam ilişkisinin hiçbir yasal düzenlemeyle dolaylandırılmaksızın vuku bulması ile tanımlanır. Yani işçi maddi yaşamının yeniden üretilme sürecinin hiçbir aşamasında iş hukuku ve işgücü piyasası düzenlemelerinin koruması altında bulunmamaktadır. Kapitalistin bu yasal düzenlemeleri atlatarak işçinin ücretini asgari düzeyin de altına çekmesi, işçinin sosyal güvenlik ödemelerini yapmaması, işgününi uzatması ve yoğunlaştırması, iş güvenliği ve işçi sağlığıyla ilgili yükümlülüklerini yerine getirmemesi onun el koyduğu artı değer miktarını artırmak için izlemeye muktedir olduğu yegâne birikim stratejisini biçimlendirir. Çünkü enformel üretim süreçlerini örgütleyen kapitalistin kaynaklarının yetersizliği ve bireysel birikime dayalı olması girişimin zorunlu olarak kısıtlı bir başlangıç sermayesiyle kurulmasına yol açar. Bu nedenle enformel ilişkiler üzerine kurulu üretim süreçleri küçük ölçeklidir, emek yoğunudur ve hem fiziksel hem de değer olarak düşük miktarda ve teknolojik olarak arkaik sabit sermaye yatırımıyla gerçekleştirilir. Emek süreci belirgin bir yetenek ya da beceri gerektirmeyen rutin işlerin tekrarından ibarettir, üretim süreci örgütlenmesi gevşek ve işbölümü de belirsizdir. Aynı kısıtlılıkların bir de pazarlama faaliyetlerinde ifade bulması enformel girişimlerde el konulan artı değer gerçekleştirilmesini büyük ölçüde daha büyük üretken ve ticari sermayelere bağımlı kılar. Daha büyük bireysel sermayelerin belirleyiciliğinde kurgulanan bu eşitsiz ilişkide enformel işletmeler büyük bireysel sermayelerin krizleri atlatma stratejileri doğrultusunda işlevselleşmişlerdir. Yani talebin düştüğü zamanlarda daha gelişmiş bireysel sermayelerin buna, kendisine bağımlı olan bireysel sermayelerle olan ilişkilerini askıya alarak ve burada üretilen mal ve hizmetlere aktarılan kaynakları keserek yanıt vermeleri enformel işletmelerde artı değer üretim sürecini düzensizleştirir ve geçicileştirir.

Enformel üretim süreçlerinin düzensizliği ve geçiciliğinin doğal bir sonucu enformel istihdam ilişkilerinin de aynı özellikleri taşıması olmuştur. Bu ilişkilerin düzensizlik, geçicilik ve güvencesizlike tanımlanmakta oluşu işçi ve ailesinin hayatta kalma stratejisinin bir parçası olarak belirli bir mekânda yaşamlarını yeniden üretme koşullarının tehlikeye girmesi halinde kırsala dönmeleriyle ya da daha önce işgücüne katılmayan aile bireylerinin de artı değer üretim süreçlerine katılmak zorunda kalmasıyla sonuçlanır. Bu dinamikler Türkiye’de kapitalist gelişme sürecinde kayıt dışı istihdamın ve tarım istihdamının toplam içerisindeki paylarının azalması sürecinin 2008 Krizi ile birlikte kesilmesinde ve işgücüne katılım oranının krizle birlikte belirgin biçimde artmasında ifade bulmuştur.





Tablo 1’de gösterildiği gibi resmi işsizlik oranı 2008 yılında yüzde 11’den 2009 yılında yüzde 14’e yükselirken, tarım dışı işsizlik oranı daha hızlı yükselmiş ve yüzde 13,6’dan yüzde 17,4’e çıkmıştır. Bu nedenle yaşamlarını kentte üretme koşulları tehlikeye giren işçi sınıfı hayatta kalmak için tekrar kırsala dönmek zorunda kalmıştır; 2004 yılında toplam istihdam içerisindeki payı yüzde 29,1 olan tarım istihdamının toplam istihdam içerisindeki payının 2008 yılında yüzde 23,6’ya düşmesi ve 2009 yılında yüzde 24,7’ye yükselmesi izleyen yıllarda da yükselme eğilimini sürdürmesi bu zorundalığı ifade etmektedir. Aynı hayatta kalma stratejisinin başka bir ifadesi 2004 yılında toplam tarım dışı istihdamın yüzde 34’üne karşılık gelen kayıt dışı istihdamın 2008 senesinde yüzde 29,7’ye gerilemesi ve 2009 yılında yüzde 30’a çıkmasıdır. Ayrıca 2008 ve 2009 yılları arasında resmi tarım dışı işsizlik hemen hemen 4 puan artarken tarım dışı kayıtsız istihdam binde üç artmıştır. Yani hem kriz sırasında formel süreçlerdeki istihdam olanaklarını kaybeden ve gelir kaybı yaşayan işçinin bunu telafi etmek için enformel emek süreçlerine dahil olarak yaşamını yeniden üretme koşullarını tekrar oluşturma gayreti, hem de işçi ailesinin daha önce işgücüne katılmayan bireylerinin de gelir kaybını telafi etmek için artı-değer üretim süreçlerine dahil olmak zorunda kalması, tarım dışı işsizliğin arttığı süreçte tarım dışı kayıtsız istihdamı yükseltmiştir.

	2004	2008	2009	2010	2011	2012
Toplam istihdam (000)	19.652	21.194	21.277	22.594	24.110	24.821
Toplam kayıt dışı istihdam (000)	5.843	9.220	9.328	9.772	10.139	9.686
Toplam kayıt dışı istihdam oranı (%)	50,0	43,5	43,9	43,3	42,1	39,0
İşsizlik oranı (%)	10,8	11,0	14,0	11,9	9,8	9,2
Tarım dışı işsizlik oranı (%)	14,2	13,6	17,4	14,8	12,4	11,5
İşgücüne katılım oranı (%)	46,3	46,9	47,9	48,8	49,9	50,0
Tarım istihdamı (000)	5.713	5.016	5.254	5.693	6.143	6.097
Tarım istihdam oranı (%)	29,1	23,6	24,7	25,2	25,4	24,6
Tarım dışı kayıt dışı istihdam (000)	4.708	4.814	4.825	4.970	4.988	4.588
Tarım dışı kayıt dışı istihdam oranı (%)	34,0	29,7	30,0	29,1	27,8	24,5

**Tablo 1:** İşgücüyle İlgili Önemli Göstergeler

Kaynak: TÜİK (2011b). *Hanehalkı İşgücü İstatistikleri 2010*, s.4.

TÜİK (2012). *Hanehalkı İşgücü İstatistikleri 2011*, s.7.

TÜİK (2013). *Haber Bülteni, Sayı 13455*, s.1.

Tarım dışı kesimde enformelliğin bu denli yüksek olmasının en temel nedeni 1980 sonrası süreçte Türkiye’de işgücü piyasasının yapısal bir özelliği haline gelmiş olan aşırı yüksek kentsel işsizliktir. 2008 yılında yüzde 12,8 olan kentsel işsizlik oranı 2009 yılında yüzde 16,6, 2010 yılında yüzde 14,2 (TÜİK, 12 Ocak 2011, s.1), 2012 yılında yüzde 11,9 (TÜİK, 2012, s.7) olarak gerçekleşmiştir. Bu rakama çalışmaya hazır, ama iş aramayan nüfusu ve eksik istihdamı da eklediğimizde oran yüzde 26,6’ya çıkmaktadır. Özellikle 1980’lerden sonra nispi tarımsal fiyatların düşürülmesine yönelik iktisat politikalarının küçük üreticilerin kırsalda yaşamlarını yeniden üretmelerini olanaksız kılması nedeniyle kırdan kente göçün hızlanması, kentsel işgücünü genişletmiş ve bu işgücünün istihdam edilebileceği işlerin yetersizliği onları geçici enformel istihdam ilişkilerine girmeye zorlamıştır.

### 3. Enformellik ve İşgücüne Katılım

Türkiye'deki işgücü piyasasının belirgin özelliklerinden biri işgücüne katılım oranının oldukça düşük olmasıdır. Sözgelimi, OECD ülkelerinde ortalama yüzde 68-70 düzeyinde olan işgücüne katılım oranı Türkiye'de ortalama yüzde 50 düzeyindedir. 2004 ve 2008 yılları arasında yüzde 46,3'ten yüzde 46,9'a çıkan bu oran önemsiz bir yükselişle 2009 yılında yüzde 47,9 ve 2011 yılında yüzde 49,9 olarak gerçekleşmiştir. Bu oranın düşük olmasının nedenlerinden birisi kırsal alandan kente göçtür<sup>1</sup>. Kırsal nüfusu kente iten nedenlerin belli başlıcaları; hızlı nüfus artışı, yetersiz toprak, doğal afetler, tarımda makineleşme sonucu ortaya çıkan açık işsizliktir.

"Ülke İçinde Yerinden Edilmiş Kişiler Küresel Araştırması"nın 2002'de yapılmış olan ikinci baskısında istem dışı göç edenlerin sayısının yaklaşık 3 milyon olduğu, bunlar arasında bir milyon kadarının zorla göçe maruz kaldığı belirtilmektedir (Global IDP Project and Norwegian Refugee Council (2002, s.165)'den aktaran Yılmaz, 2007, s.208).

Zorla göç ettirilenler için yaşamın kentte yeniden üretilmesi kırsalda maddi yaşamın yeniden üretilmesindeki olanaksızlıklar nedeniyle göç edenlere göre daha çetrefillidir. Çünkü kentlere yeniden üretim imkanlarını iyileştirmek için göç edenler çoğunlukla göç ettikleri kentte dini mezhep, akrabalık ve hemşehrlikle dolayımlandırılan mevcut sosyal dayanışma örgütlenmeleriyle ilişkiler kurarak istihdam, beslenme ve barınma gibi sorunların bir ölçüde üstesinden gelebilirler. Ancak göçe zorlama genellikle aynı mekânda yaşamını sürdüren toplulukların kitlesel olarak maruz kaldıkları bir uygulama olduğu için, işçi ve ailesinin göç etmek zorunda kaldığı kentle olan bağlantıları son derece kısıtlıdır. Ayrıca göçe zorlananlar aynı zamanda mülksüzleştirildikleri için kente yerleşmek zorunda kaldıklarında bunu herhangi bir birikimleri olmaksızın başarmak durumundadırlar. Göçe zorlananların kentteki yaşamlarını yeniden üretim koşullarının yetersizliğiyle tüm toplumsal alanlarda karşılaştıkları etnik ve mezhepsel ayrımcılık nedeniyle yeniden üretilir ve işçinin yaşamının yeniden üretim koşulları üzerinde doğrudan belirleyici olan işgücü piyasası da etnik ve mezhepsel ayrımcılığın açığa çıktığı ve yeniden üretildiği alanlardan biri olmuştur (Lordoğlu, 2011; Kaygalak, 2001).

Göç Edenler Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği'nin yaptığı ve Mehmet Barut'un araştırma ve rapor analizini gerçekleştirdiği "Zorunlu Göç Araştırması"na göre en yüksek oranda iç göç alan İstanbul'a zorunlu olarak göç edenlerin yüzde 91,6'sı düzenli iş bulamadıklarını-işsizlik sorunu yaşadıklarını belirtmişlerdir (Barut, 2002, ss.190-195).

Sermaye birikim sürecinin sürekli olarak muhtelif ölçek ve kapsamdaki krizlerle kesilmesi, değerlendirme süreçlerinin örgütlenme kurgusunun, aynı süreçteki muhtelif faaliyetlerin farklı donanımdaki bireysel sermayeler tarafından üstlenilmesi prensibiyle tanımlanması ve bu süreçte daha donanımlı bireysel sermayeler ile kurdukları bağımlı ilişkilerle eklenen bireysel sermayelerin bu ilişkideki eşitsiz konumlarının bu prensip çerçevesinde yeniden üretilmesi enformel üretim süreçlerinin sermaye birikim sürecindeki ağırlıklarını korumalarına neden olmuştur. Buna paralel olarak yoksulluğunun ve güvencesizliğinin bireyin ve çevresinin yaşamlarını ve kimliklerini tanımlamakta belirleyici hale gelmesi, muhafazakâr ve gelenekçi değerlerin bireylerin sembolik-kültürel dünyalarının şekillenme sürecinde ağırlık kazanması enformelliği hem işgücünün belirli bir bölümünün hayatta kalma stratejisi olarak vazgeçilmez kılmış hem de sermayenin azımsanmayacak bir bölümünün çatışmasız bir emek denetim mekanizması oluşturma sürecinin temel bir parçası haline getirmiştir.

Kapar'ın (2004, s.6) vurguladığı gibi göçlerle;

*Öncelikli olarak gelir güvencesizliği geniş toplum kesimleri için kalıcı, uzun süreli ve yaygın bir gerçek olarak belirginleşmiştir. Aynı zamanda, işgücü piyasasında eğreti işlerde çalışanlar, işsizler ve dışlanmışlar artarken, bu gruplarda yer alanların tam zamanlı, düzenli ve korunmuş bir istihdam ilişkisine katılmaları olanağı azalmaktadır.*

<sup>1</sup> 2000 yılında kırsal nüfus oranı yüzde 41,2 iken, 2002'de yüzde 40'a, 2009'da yüzde 30,9'a düşmüş 2012 yılında yüzde 25 olarak gerçekleşmiştir.



Bu çerçevede enformellik çerçevesinde kurulmuş olan toplumsal konumlar, bu konumlardaki özneler tarafından birbiriyle bağlantılı dört biçimde yeniden üretilmektedir.

1. Bireyin ve ailesinin kentte hayatta kalma stratejilerinin bir parçası olarak enformel istihdamın iş sırasında işçiye herhangi bir mesleki beceri ya da yetenek kazandırmayan emek süreçleriyle bağlantılı yapısı bu işgücünün istihdam olanaklarını enformel ile sınırlamaktadır.

2. Yoksulluk ve güvencesizliğin toplumun giderek büyüyen bir bölümü için gerçeklik halini alması, en başta sermayenin tüm maddi ve kültürel yeniden üretim süreçlerine nüfuz ederek eşitsizliklere yol açması ve devletin sosyal güvenlik harcamalarını kısması sonucunda toplumun formel bir sosyal güvenlik koruması altında bulunan kesimi küçülmüştür. Bir başka deyişle, toplumun büyüyen bir bölümünün modernliğe ait kategoriler olarak vatandaş ya da işçi olmaktan doğan haklarının ortadan kalkması, onları yaşamlarını başka kimlik ve ilişkilerle örgütlenen ağ ve örgütler aracılığıyla yeniden üretmeye yöneltmiştir.

3. Söz konusu ağ ve örgütlerde, onları oluşturan bireylerin birbirlerine karşı konumlanışlarında ve aralarındaki ilişkinin şekillenmesinde, siyasal iktidarın hedefleriyle de örtüşecek şekilde modernlik öncesi muhafazakâr ve geleneksel değerler belirleyicidir. Bu çerçevede kurulan bağimli ve eşitsiz konumlar güçsüzün itaati, sadakati ve minneti üzerinden tanımlanan topluluksal davranış kalıplarıyla tesis edilmiştir ve yeniden üretilmektedir. Hiyerarşinin altında konumlanan toplulukların eşitsiz güç ilişkilerini bu çerçevede anlıyor oluşu istihdam ilişkisinin biçimlenme tarzında da belirleyici olmuştur.

*Sanayi sitelerinde yer tutan KOBİ sahipleri bir yandan mal üretimini mahallelerdeki atölyelere ve ev-içine kadar genişleyen bir evrene yayarak örgütlerken, bir yandan da dinsel-etnik cemaat ağları, akrabalık ilişkileri gibi geleneksel-kültürel bağları, değerleri, dayanışma örüntülerini ücretli ve/veya yoksul emekçi kesimlerin gündelik yaşamlarına daha yoğun empoze etmektedir. Bunun dolaylı sonucu da buralardaki kentsel nüfusun önemli bir kısmı açısından yaşamın bütün olarak bir emek sürecine dönüşmesi olmaktadır (Doğan, 2007, s.92).*

4. Yaşamları yoksulluk ve güvencesizlikle tanımlanan hanehalklarının kentsel rantın düşük olduğu çöküntü bölgelerinde konumlanması onların maddi yaşamlarının mekânsal üretimini olumsuz etkiler. Ayrıca yaşamlarını enformel ilişkiler yoluyla yeniden üreten toplulukların aynı mekânda izole olması onların arasında formel işler için uygun görülmemeyen ve ayrımcılığa gerekçe oluşturan alışkanlıkların, algıların ve davranış kalıplarının yeniden üretilmesine yol açar.

Yılmaz'ın (2007, s.210) saptadığı gibi;

*Bu dönemin başat özelliklerinden biri olan artan mekânsal ayrışma da toplumda sınıfsal ve mekânsal kutuplaşmaları ivmelendiren bir etmendir. ... Bu yoksullaşma/yoksunlaşmaya bir de, daha önce görülmemiş ölçüde bir etnik temelli ayrımcılık ve mekânsal ayrışma da eşlik etmektedir ve toplumsal dışlanma bütün bu boyutları ifade etmektedir.*

Muhtelif nedenlerle kente göç etmek durumunda kalmış olan işgücü, eğitim seviyesinin düşüklüğü, imalat sanayiindeki spesifik bir işleve karşılık gelecek bir mesleki formasyona sahip olmaması, işgücü piyasasında etnik ya da mezhepsel ayrımcılığa maruz kalması ve kentsel yaşamın her alanında açığa çıkan eşitsizlikler ve güvencesizlik nedeniyle enformel istihdam ilişkilerine girmek zorunda kalmıştır. Bu ilişkiye giren işgücünün herhangi bir yasal düzenlemeye tabi olmaksızın çalışması, enformel üretim süreçlerinin teknik ve örgütsel özelliklerinin arkaikliği ve herhangi bir vasıflandırma sürecini içermemesi, işgücü denetiminin modernlik öncesi değerlerin harekete geçirilmesiyle tesis edilmesi, bu ilişkiye giren işçinin kişisel ve mesleki nitelikleri nedeniyle işgücü piyasasındaki dezavantajlı konumlanışının daha da belirginleşecek biçimde yeniden üretilmesine neden olur.

#### 4. Cinsiyete Göre İşgücü Piyasasında Eşitsizlik

Bireyin maddi ve kültürel yaşamının enformel ilişkiler aracılığıyla yeniden üretilmesi kadının yaşamındaki bir gerçeklik olarak ifade bulduğu anda işgücü piyasasında beliren eşitsizlikler ve dezavantajlı konumlanış daha baskın biçimde hissedilir.



Kasnakoğlu ve Dayıoğlu (1997, s.19) kadın için işgücü piyasasında oluşan eşitsizliğin açığa çıkışını şöyle vurgulamaktadırlar;

*Enformellik ve onun bireyin yaşamının tüm alanlarında neden olduğu güvencesizlik, yoksulluk ve yoksulluk haline kadınlar daha fazla maruz kalmaktadır. Ücretli işlerde çalışan kadınların ortalama maaşlarının erkeklerinkinden daha düşük olması ve sosyal güvenlik sistemi dışında istihdam edilme oranının da daha yüksek olması, kadın işgücünün genel özellikleridir.*

Bireyin maddi yeniden üretim koşullarının ve konu olduğu denetim mekanizmalarının enformellik üzerinde şekillenmesi nedeniyle oluşan dezavantajlı konumlanışa, kadın söz konusu olduğunda bir de cinsiyet eşitsizliği ve güncel olarak yaygınlaşan ve tüm kültürel yeniden üretim süreçlerinde belirleyici olmaya başlayan geleneksel ve muhafazakâr kültürel pratiklerin yoğun erkek egemen içeriği bu eşitsizliklerin çok daha şiddetli biçimde açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Erkek ile kadın arasında kurulan eşitsiz ataerkil ilişkiler tüm toplumsal alanlarda açığa çıkar ve bu alanlarda maddi ve sembolik-kültürel olarak yeniden üretilir. Bu alanlardan herhangi birinde açığa çıkan eşitsiz ataerkil ilişki biçimi aynı egemenlik ilişkisinin diğer toplumsal alanlarda yeniden üretilmesinde de belirleyici olur. Dolayısıyla kadın, onun ücretli emek olarak maddi yeniden üretiminin koşullarını belirleyen alan olarak işgücü piyasasına girdiği anda daha önce aile içinde, okulda ya da mahallede karşı karşıya kaldığı ataerkil ilişkiler yığınının belirleyiciliğinde konumlanır. Farklı alanlarda yeniden üretilen ataerkil baskının öncelikli hedefindeyse kadının ev dışındaki yaşamının kısıtlanması bulunur. Bu doğrultuda, baskıyı uygulayan aktör olarak kadının yaşamındaki erkek figürü, başta onun eğitim seviyesinde olmak üzere onun emeğini sarf etme biçimi üzerinde belirleyici olur. Daha somut ifade etmek gerekirse; kadının eğitim düzeyi, işgücüne dahil olup olmayacağı, işgücüne dahil olması durumunda hangi işte çalışmasının uygun olacağı ile ilgili tüm kararlar erkek tarafından alınır ve kadın ideolojik olarak bu karara rıza göstermesi için biçimlendirilir. Kadın ve erkek arasındaki tüm ilişkilerin bu çerçevede gerçekleşmesiyle kadının erkeğe bağımlılığı tesis edilir. Kadın ve erkek arasındaki bağımlı ilişki en başta kadının maddi yaşamının yeniden üretilmesinin fiziksel koşullarının erkeğin elinde toplanması ve onun kontrolünde bulunması yoluyla biçimlenir. Böylece toplumsal işbölümünde kadının rolü çocukların yetiştirilmesi<sup>2</sup> ve erkeğin emeğinin maddi yeniden üretiminin koşullarını oluşturmak olarak belirlenir. Kadının işbölümündeki rolü bu şekilde belirlendiği andan itibaren onun bir birey olarak özgürleşmesinin, emek gücünün ve onun dönüştürücü gücünün farkına varmasının ve bu gücü gerçekleştireceği yetenek ve becerileri kazanmasının temel koşullarını oluşturacak olan eğitim sürecine erişimi ataerkil zihniyet tarafından kısıtlanır. Böylece kadın, ataerkil zihniyet tarafından ev kadını olarak tanımlanan rolünü aşmaya çalışsa bile daha önce onun yaşamında konu olduğu eşitsiz cinsiyet ilişkisi nedeniyle bir meslek sahibi olmaması, istihdam ilişkisinin düzensizliği ve bir işi erkek kadar başarılı gerçekleştiremeyeceği yönündeki toplumsal önyargı kadının işgücü piyasasında dezavantajlı konumlanışına yol açar.

#### 4.1. Kadın ve Erkek İstihdamının Meslek Gruplarına Göre Dağılımı

Kadının işgücü piyasasındaki dezavantajlı konumunun göstergelerinden biri de kadın ve erkek istihdamının meslek gruplarına göre dağılımıdır. Tablo 2'den de görüleceği gibi birçok meslek grubunun kadın ve erkek istihdamındaki payları arasında ciddi farklılıklar bulunmaktadır. 2011 yılında büro ve müşteri hizmetleri, hizmet ve satış, nitelikli tarım, hayvancılık, ormancılık ve su ürünleri ve spesifik bir mesleki formasyon gerektirmeyen işlerde çalışan kadınların toplam kadın istihdamı içerisindeki payı yüzde 71, aynı işlerde çalışan erkeklerin toplam erkek istihdamı içerisindeki payı yüzde 47'dir.

<sup>2</sup> TÜİK'in 2006 yılında 0-5 yaş grubu çocukların bakımı ile ilgili anket çalışması bu yaş grubu çocukların yüzde 92,1'inin anneleri tarafından bakıldığını göstermektedir.



Yıl	Cinsiyet	Meslek Grubu*								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
2011	Kadın	3	10	7	10	10	33	6	4	18
	Erkek	10	6	6	5	13	16	17	13	14

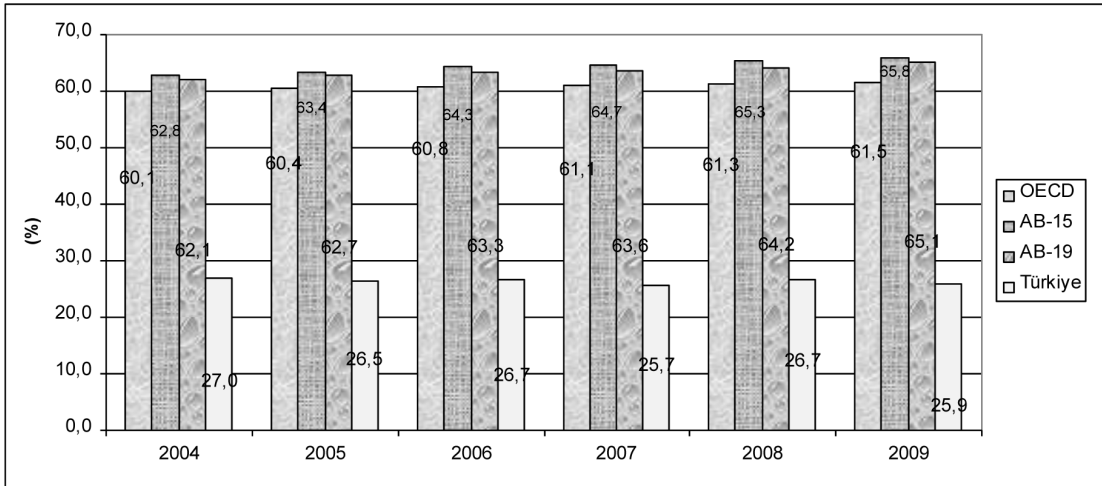
Tablo 2: Meslek Grubuna Göre İstihdam (Kadın-Erkek) (%)

Kaynak: TÜİK (2012), s.46'dan tarafımızca hesaplanmıştır.

Dedeoğlu (2004, s.265), kadının güncel ihtiyaçlara uygun yetenek ve becerilerle donatılmasının engellenmesi nedeniyle onun için oluşan işgücü piyasası sonuçlarının olumsuzluğunu; "Bu grubun ücretli iş piyasasında fırsatları, ancak sanayideki emek yoğun üretime dayanan düşük ücret ödeyen, monoton veya evde yapılan parça başı işler olmakta, ya da hizmet sektöründe kötü çalışma koşullarında yapılan işlerle sınırlı kalmaktadır." şeklinde vurgulamaktadır.

## 4.2. Kadınların İşgücüne Katılım Oranı

Türkiye'de ataerkil zihniyetin ve buna paralel olarak kadının erkeğe bağımlı kılınmasının kadının yaşamını yeniden üretiminde neden olduğu sınırlılığın en çarpıcı göstergesi kadınların işgücüne katılım oranıdır.



Şekil 1: Ülkelere Göre Kadınların İşgücüne Katılım Oranı

Kaynak: Zanran, 3 Eylül 2011, s.1.

Türkiye'de kadınların işgücüne katılım oranı 2008 yılında yüzde 24,5'tir, oysa aynı oran yukarıdaki şekilde gösterildiği gibi OECD ülkelerinde yüzde 70,8 ve AB-15'te yüzde 72,9'dur. 2010 yılı için de bu değerler fazla değişiklik göstermemiş ve sırasıyla yüzde 27,6, 70,7 ve yüzde 73 olarak gerçekleşmiştir. Türkiye'de kadınların işgücüne katılım oranının bu denli düşük olmasının biri kültürel ve ideolojik diğeri maddi olmak üzere iki temel nedeni bulunmaktadır.

Bunlardan ilki ataerkil zihniyet çerçevesinde, kadının toplumsal işbölümündeki konumunun ev işleriyle uğraşmak ve çocuk yetiştirmek olarak tanımlayan anlayışın egemenliğini devam ettir-

\* Meslek grupları şöyledir: (1) Kanun yapımcılar, üst düzey yöneticiler ve müdürler, (2) Profesyonel meslek mensupları, (3) Yardımcı profesyonel meslek mensupları, (4) Büro ve müşteri hizmetlerinde çalışan elemanlar, (5) Hizmet ve satış elemanları, (6) Nitelikli tarım, hayvancılık, ormancılık ve su ürünleri çalışanları, (7) Sanatkarlar ve ilgili işlerde çalışanlar, (8) Tesis ve makine operatörleri ve montajcılar, (9) Nitelik gerektirmeyen işler.



mesidir. Bunun en çarpıcı göstergelerinden biri yüksekokul mezunu kadınların işgücüne katılım oranının yüksekokul mezunu olmayan kadınların işgücüne katılım oranından dramatik biçimde yüksek (ortalama yüzde 40) olmasıdır. 2010 yılı itibariyle 15 yaş üstü kadın nüfusunun yalnızca yüzde 8'i, 2011 yılı itibariyle de yalnızca yüzde 8,5'i yüksekokul mezunudur. İşgücüne katılım oranı her iki yıl için yaklaşık yüzde 71 olan bu grup toplam kadın işgücünün yüzde 21'ine karşılık gelir. Yüksekokul mezunu olmayan kadın nüfus için işgücüne katılma oranıysa 2010 yılı için yalnızca yüzde 23, 2011 yılı için yüzde 24,8'dir. (TÜİK, 2011b, s.22, TÜİK, 2012, s.25). Bu, kadının yaşamının başlangıcında ataerkil baskının zayıf olması ve eğitime erişimde erkekle eşit koşullara sahip olması halinde onun bir meslek sahibi olmasının daha olanaklı hale geldiğini ve böylece kadının yaşamını erkekten bağımsız olarak yeniden üretme olanağına sahip olabildiğini gösterir.

Koç'un (2010, s.15) da vurguladığı gibi; "... ekonomik özgürlük lazım olduğu anda birden edilebilen bir durum değil, dolayısıyla bir kadınlık ideali olarak küçük yaşta, en azından gençlikte edinilmeli" dir.

Kadının yaşamının bu kurallar çerçevesinde kurgulanması asıl olarak kentli kadının işgücüne katılımını büyük ölçüde kısıtlar. Zira kırsaldan farklı olarak kentsel çevrenin kontrolü çok daha zordur ve bu nedenle erkeğin kadının ev dışındaki yaşamını denetleme imkanları çok daha sınırlıdır. Dolayısıyla kadının işgücüne katılımı, ancak onun üzerindeki ataerkil denetimin asıl odağı olan erkeğin denetim yeteneğini temsil edecek başka bir denetim yeteneğinin mevcut olduğu mekânlarda mümkün olmaktadır.

Dedeoğlu (2009, s.116) kadın üzerinde kurulan ataerkil denetim uğraklarının çoğalmasa sürecini şu şekilde ifade etmektedir;

*Türkiye'de konfeksiyon üretimi 'kadınlar için uygun' olarak adlandırılacak işler yaratmaktadır; özellikle de genç kızlar için. Çünkü küçük atölyeler genellikle mahalle içlerinde kurulur ve çoğunlukla da mahalleden tamdik birisi tarafından işletilir. Hal böyle olunca, genç kızlar ilk işlerine bu atölyelerde başlarlar. Genç kızların çalıştıkları atölyelerde sıkı bir disiplin ve yakın bir takip altında çalışmalarını, baba ve ağabeyler tarafından çalışmalarına müsaade edilmesini koşullandırır. Anneler, kızlarına iş ararken atölye sahipleri ve işleticileri tarafından kızlarının davranışlarının yakından takip edileceğinden emin olmak isterler. Atölye sahipleri, iffetli davranmadıkları zaman ailelerin şikayet edilecekleri konusunda atölye sahipleri tarafından uyarılırlar ... böylece, genç kızlar üzerinde kurulan ataerkil kontrol aileden topluma geçmiştir olur. Ataerkil kontrol, sadece özel alanda değil kamusal alanda da yaşanır.*

Bunun sonucunda kentli kadınların işgücüne katılma oranı 2008, 2009, 2010, 2011 yılları için sırasıyla yüzde 20,8, yüzde 22,3, yüzde 23,7 ve 24,8 olarak gerçekleşirken kırsaldaki kadınların işgücüne katılma oranı aynı yıllar için sırasıyla yüzde 32,9, yüzde 34,6, yüzde 36,3 ve yüzde 37,5 olarak gerçekleşmiştir (TÜİK, 2011b, s.4; TÜİK, 2012, s.24). Burada dikkatten kaçırılmaması gereken en önemli husus, kadının kırsal alandaki işgücüne katılımının azalmasına karşın<sup>3</sup>, kentsel alandaki işgücüne katılım oranının artış eğilimi içinde olmasıdır Ülkelere Göre Kadınların İşgücüne Katılım Oranı<sup>4</sup>.

Ataerkil baskının kadının işgücüne katılımına engel oluşunun daha spesifik bir göstergesi de kadınların medeni durumlarına göre işgücüne katılım oranları üzerinden izlenebilir. 2010 yılı itibariyle kentlerde 15 yaş üstü kadınlar için hiç evlenmemiş olanlarda işgücüne katılım oranı yüzde 38, boşanmış olanlarda yüzde 49, evli olanlarda yalnızca yüzde 20'dir (TÜİK, 2011b, s.22). 2011 yılı itibariyle bu değerler sırasıyla 36,5, 49,1, 28,1'dir (TÜİK, 2012, s.25). 2011 yılı itibariyle en yüksek artış evli kadınlarda görülmekle birlikte, evli kadınların bekar emsallerine göre işgücüne daha az katıldıkları aşikardır. Daha önce de toplumun önemli bir kesimi tarafından paylaşılan

<sup>3</sup> 2001, 2002, 2003'de sırasıyla 41,7, 41,4, 39,0.

<sup>4</sup> 2001, 2002, 2003'de 17,4, 19,1, 18,5.



muhafazakâr eğilimlerin son on yılda güçlenmesiyle beraber ataerkil anlayışın kadınların yaşamında daha da belirleyici olmaya başlamasıyla bu olgu daha şiddetli biçimde açığa çıkmaktadır. Koç (2010, s.17) muhafazakârlık tarafından dolayımlanan ataerkil zihniyetin kadın üzerinde kurduğu egemenlik biçimlerini şöyle vurgulamaktadır;

*Egemen dinsel yorumlara dayanan geleneksel dirençli-mutaassıp değerler; kadınlar için tek başına seyahate çıkmamak, denize girememek, kendi dininden ve mezhebinden olmayan biri ile arkadaşlık etmemek, ağbi ve babanın lafından çıkmamak, kısa etek giymemek, kocanın rzasını almayan davranışlarının sana ahrette sorulacağını bilmek, evlenmeden sevişmemek, evlenmeden yaşamamak, kendi cinsinden birine aşık olmamak, kocandan geç eve gelmemek, yabancı erkeklere kapıyı açmamak, din büyüklerinin lafından çıkmamak, içine doğduğun topluluk ne yapıyorsa ona uymak anlamına gelebilir. Daha fenası bu kurallara uymamanın sonuçları kadınlar için dışlanma, azar, dayak, ölüm olabilir; oluyor da.*

Kentli kadının işgücü piyasasına katılımının düşük olmasının ve işgücü piyasasında karşı karşıya kaldığı dezavantajların ikinci nedeni ise onun ücretsiz ev emeğinin ailenin yaşamının yeniden üretilmesi için artan önemidir. Aile yaşamını kentte sürdürmeye başladığı ve kırsalla olan bağlantıları zayıfladığı ölçüde kendine yeterli üretimin koşulları ortadan kalkar ve ailenin maddi yeniden üretimi mübadele ilişkisi tarafından koşullandırılır. Dolayısıyla ailenin maddi yeniden üretimi erkeğin ücretli emek olarak eve getirdiği gelire bağımlı hale gelir. Öte yandan, günümüzde sermayenin değerlenme süreci için geçerli paradigma olarak esneklik yaygınlaştığı ölçüde işçi sınıfının istihdam güvenliğine ve sosyal güvenliğe erişimi daha da kısıtlı hale gelmektedir. Buna paralel olarak işçi ve ailesi her an maddi yeniden üretim koşullarını kaybetme ve yoksulluk tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle kadının ücret almaksızın ailenin yaşamını yeniden üretmek olarak belirlenen işlevi ve bu doğrultuda daha fazla emek sarf etmesi ailenin hayatta kalma stratejisinin bir parçası olarak daha fazla önem kazanır ve kadın, zamanının daha büyük bölümünü ev işine ayırmak durumunda kalır. Böylece kadın bir taraftan çocuk yetiştirirken diğer taraftan ailenin maddi yeniden üretiminin maliyetini düşüren ücretsiz emek olarak rolü daha belirgin hale gelir. 2011 yılı itibarıyla işgücüne dahil olmayan yaklaşık 14 milyon kentli kadının yüzde 63'ü işgücüne katılmama gerekçesi olarak ev işleriyle meşgul olmalarını, yüzde 8'i de ailevi ve kişisel nedenleri göstermektedir (TÜİK, 2012, 94).

Dahası kadın işgücüne katılmak istese bile bir meslek sahibi olmadığı için bulabileceği iş yüksek olasılıkla enformel sektörde olacaktır. Bu sektörü tanımlayan en önemli unsurlardan biriyse oldukça uzun çalışma saatleridir. Bu konuda DİSK araştırmacıları tarafından yapılan bir çalışma, iş saatlerinin 1988'den başlayarak sürekli arttığını ve 1988'de haftada ortalama 50 saatten fazla çalışanların toplam çalışanlara oranı yüzde 29'un altındayken 2008 yılında bu oranın yüzde 47'ye yaklaştığını göstermektedir (DİSK Sosyal İş, 2010). İş saatlerinin uzunluğu<sup>5</sup> kadının işgücüne katılımı üzerinde caydırıcı bir etki yapmaktadır (Buğra, 2010, s.19). Türkiye'de kentli kadın işgücünün yüzde 73'ü haftada en az 40 saat çalışmaktadır (TÜİK, 2012, s.49). Dolayısıyla bir yandan kadının işgücüne katılması durumunda işgününün oldukça uzun olması ve diğer yandan ailenin maddi yeniden üretimini sağlamak için evde daha fazla emek sarf etmek durumunda kalması onun işgücüne katılımı önünde engel teşkil eder.

Bunlara ek olarak 2008 yılında yürürlüğe giren 5763 Sayılı "İş Kanunu ve Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun" başlıklı yasa değişikliğiyle beraber işyerinde kreş açma zorunluluğunun tamamen ortadan kaldırılmasıyla kadının istihdam olanakları daha da fazla sınırlanmıştır. Çünkü bir taraftan kente göç sonucunda çocuk bakımını üstlenebilecek akrabalarla olan fiziksel mesafenin artması, diğer taraftan kadının işgücüne katılmasıyla elde edeceği

<sup>5</sup> Türkiye Kamu-Sen Araştırma Geliştirme Merkezi'nin, OECD'nin İyi Yaşam Endeksi üzerinden yaptığı çalışmaya göre OECD ortalamasının %8,76 olduğu, haftalık çalışma süresi 50 saat ve üzerinde olan çalışanların toplam çalışanlara oranı Türkiye'de %46,1 olarak belirlendi. [http://www.kamusen.org.tr/haber\\_goster.php?id=7381](http://www.kamusen.org.tr/haber_goster.php?id=7381)

ücretin çocuk bakımını onun yerine üstlenecek birini istihdam etme maliyetini karşılayacak ölçüde olmaması kadının çocuğun bakımını üstlenecek yegâne aile bireyi olmasına yol açar.

Bu durum “yetersiz katılım çıkmazı” olarak tanımlanan duruma neden olur (Taymaz, 2010, s.16). Buna göre kentli kadınların eğitim düzeyleri düşük olduğu için büyük olasılıkla enformel işlerde çalışacaklardır. Bu işler düşük ücretli olduğundan kadın yemek yapmak, temizlik, çocuk bakımı gibi ev işlerinin yapılması için başka birini istihdam edecek anlamlı bir kazanç elde etmez. Bu nedenle meslek sahibi olmayan kentli kadınların işgücüne katılımı ciddi biçimde azalır. Bu durumda belirli bir düzeyin altında eğitim getirisinin kentli kadınlar için oldukça düşük olması aileleri kadının eğitime yeterli ölçüde yatırım yapmalarını engellemektedir. Herhangi bir mesleki eğitim almayan kadının istihdam olanakları tekrar yeniden düşük ücretli işlerle sınırlanmış olur. 2006-2007 eğitim yılında ilköğretime devam etmeyen 1.111.000 çocuğun yüzde 60'ının kız çocukları olması (Tan, Ecevit, Sancar ve Acuner, 2008, s.35) bu eğitime işaret etmektedir.

Kadının toplumsal işbölümünde ücretsiz ev emeği olarak konumlanması, onun işgücü piyasasındaki faaliyetlerini büyük ölçüde kısıtlar, düzensizleştirir ve kadın bu nedenle sermaye birikiminin hızlanması ve sermayenin organik bileşiminin yükselmesi nedeniyle oluşan ve Marx'ın kapitalist temele dayanan zenginliğin gelişiminin zorunlu bir ürünü olarak tanımladığı artı-nüfus ya da yedek sanayi ordusunun en önemli parçalarından biri haline gelir. Bu yedek sanayi ordusunun işgücü piyasasıyla ilişkisi düzenli değildir, çünkü eski üretim kollarının pazarının genişlemesi veya yeni üretim kollarının açılması durumunda istihdam edilirler (Marx, 2004, s.649) ya da ailenin hayatta kalma stratejisinin bir parçası olarak ek gelir elde etmek için işgücü piyasasına katılırlar. Kapitast kâr oranını artırmak ve özellikle kriz dönemlerinde ayakta kalmak için üretim süreci izin verdiği ölçüde mutlak sömürü oranını artırmaya gayret eder ve sömürü karşısında daha savunmasız olan işçi topluluklarının istihdamına yönelir. Böylece kapitalist üretim tarzının gelişmesiyle ve emeğin üretken gücündeki gelişmeyle beraber aynı miktarda değişen sermaye ile her biri daha fazla sömürülebilecek daha fazla emeği harekete geçirmek mümkün olur. Bu nedenle kapitalist vasıflı işçiyi vasıfsızla, yetişkin işçiyi çocuk ve genç işçiyi ve erkek işçiyi kadın işçiyi ikame eder (Marx, 2004, s.652). Bu ikame eğilimi günümüzde kapitalist gelişmeyi tanımlayan paradigma olarak esnekliğin belirginleşmesiyle güçlenmektedir. Bu çerçevede özellikle dezavantajlı işçi toplulukları için istihdam güvencesi ve sosyal güvenlik birer hak olmaktan çıkarken çalışma koşulları da giderek kötüleşmiştir. Türkiye’de bu sürecin daha ileri bir aşamaya taşınmasıysa son 10 yılda çıkarılan muhtelif yasalarla “kısa-sürelili çalışma”, “evden çalışma” ve “çağrı üzerine çalışma” gibi düzensiz istihdam ilişkilerinin ve alt sözleşme ilişkilerinin yaygınlaştırılmasıyla olmuştur. Böylece belirli bir işyerinde belirsiz süreli istihdam, işgücünün giderek küçülen bir kesimi için geçerli bir istihdam tipi olarak kalmış ve kapitalistlerin istihdamı talep seviyesine göre ayarlamak için olanakları artmıştır.

Bu eğilimler özellikle kriz dönemlerinde daha belirgin olarak açığa çıkar. Örgütsüz işçi sınıfı için kriz koşulları, işsizlik, çalışma koşullarında kötüleşme ve ücretler üzerinde oluşan baskı olarak tezahür eder. Bu çerçevede işçi ailesinin maddi yeniden üretim koşulları zorlaştığı ölçüde kadın ev dışında emek sarf etmek zorunda kalır ve bu nedenle işgücü piyasasına katılır. Ancak kadının işgücü piyasasına entegrasyonu yetersiz olduğu için iş seçenekleri son derece kısıtlıdır ve genellikle erkekleri ücret ya da çalışma koşulları yönünden tatmin etmeyen işleri kabul etmek zorunda kalır. Bu her eğitim düzeyinde çalışan kadınların ortalama aylık brüt kazançlarının erkek işgücünün kazancından ortalama yüzde 20 daha düşük olmasıyla sonuçlanmıştır. Yapılan çalışmalar, özel sektörde bu farkın yüzde 50'nin de üzerine çıktığını, eğitim ve iş deneyimi gibi faktörler sabitlendiğinde bile kadınlarla erkekler arasında yadsınamayacak ücret eşitsizliklerinin var olduğunu ortaya koymaktadır. Tablo 3’de gösterdiği gibi eğitim seviyesi düştükçe aradaki fark daha da açılmaktadır.



	2006		2010	
	Erkek	Kadın	Erkek	Kadın
İlkokul ve altı	10.731	8.496	12.597	10.519
İlköğretim ve ortaokul	11.087	8.374	12.571	10.470
Lise	13.453	12.619	15.531	13.969
Meslek Lisesi	19.517	13.152	19.442	15.647
Yüksek Okul ve Üstü	32.852	27.037	33.574	28.184

**Tablo 3:** Cinsiyet ve Eğitim Durumuna Göre Ortalama Aylık Brüt Kazanç

Kaynak: TÜİK (2009e). *Kazanç Yapısı Araştırması 2006*, s.99.

TÜİK (2011c). Haber Bülteni Sayı: 10718.

Dedeoğlu'nun (2009, ss.113-114) Gaziosmanpaşa'da enformel konfeksiyon atölyesi çalıştıran iki farklı aile üzerine gerçekleştirdiği araştırmada, ataerkil denetim yoluyla gerçekleştirilen kadın işgücü sömürüsü ve kadının ev işleri ve çocuk bakımıyla da yükümlü olması nedeniyle artı değer üretim süreciyle olan ilişkisinin düzensizleşmesi şöyle ifade edilmektedir;

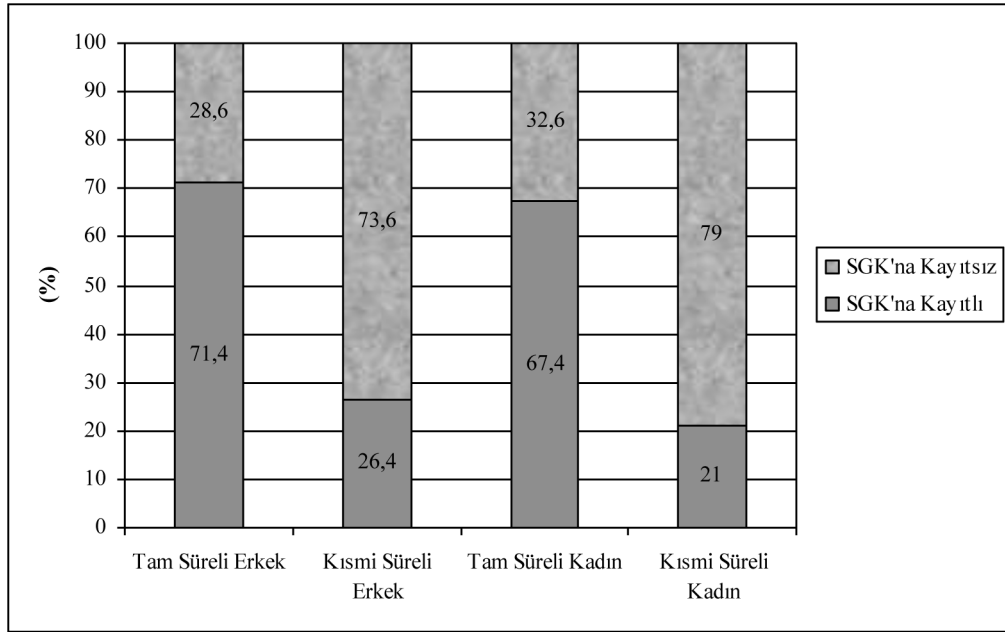
*Üretimin esnek yapısına uyum sağlamayı kolaylaştıran aile ve akrabalarından oluşan sadık ve güvenilir bir işgücü havuzu, her iki atölye için de merkezi öneme sahiptir. Bu tür işgücü hem güvenilir hem de sadıktır; hiç kimsenin çalışmak istemediği saatlerde, bazen tüm gün boyunca çalışabilirler. İşte bu nedendir ki, aile üyesi kadınların emekleri her iki atölye için de yaşamal öneme sahiptir. Ücretsiz aile üyesi kadın emeğini kullanmak önemlidir; çünkü bu kadınlar atölyede iş olmadıkları zamanlarda kolayca evlerine ve çocuklarında dönebilirler.*

Kadın işsizliğin yüksek oluşu- 2010 yılında Türkiye genelinde yüzde 13, kentlerde yüzde 18,7- kadının toplumsal işbölümünde erkek emeğinin ücretsiz yeniden üreticisi olarak konumlanışını güçlendiren muhtelif nedenler, kadının çocuk yetiştirme sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda kalması ve istihdam olanaklarının erkek tarafından kısıtlanması kadının işgücü piyasasına yeterli düzeyde entegre olmamasının en temel nedenleridir. Bu nedenle kadının işgücü piyasasıyla kurduğu ilişki geçici ve düzensizdir. Ücretli kadınların yüzde 49,5'inin kıdemleri bir yıl ya da daha kısarken erkeklerin bir yıl ya da daha az kıdemli olanların oranı yüzde 45,5'tir (TÜİK, 2009, s.13). Ayrıca kısmi süreli çalışan erkeklerin toplam içerisindeki payı yüzde 3,4 iken kadınlar için bu oran yüzde 8,4'tür (Karadeniz, 2011, s.100). Özel sektörde ücretli çalışan kadınlardan tam süreli çalışanlardan yüzde 32,4'ü SGK'ya kayıtlı değilken, kısmi süreli çalışanlarda kayıt dışı çalışma oranı yüzde 79'a yükselmektedir. Aynı oranlar erkekler için sırasıyla yüzde 28,6 ve yüzde 73,6'dır. Sosyal güvencesiz (kayıt dışı) çalışma oranı hem tam süreli, hem de kısmi süreli çalışan kadınlar arasında daha yüksektir (Karadeniz, 2011, s.101).

Yani kadın, genellikle işgücü piyasasına belirli bir kariyer planının parçası olarak değil ailenin hayatta kalma stratejisi doğrultusunda zorunlu olarak katılır. Dolayısıyla bu stratejinin bir parçası olarak kadın, en düşük ücretli, güvencesiz ve en zorlu çalışma koşullarına sahip işlerde çalışmak zorunda kalır. İzdeş'in (2010, s.27) vurguladığı gibi;

*İş güvenliği açısından kadınlarla erkekler arasında hiyerarşik bir yapı mevcuttur. Daha niteliksiz işlerde çalışan, daha az mesleki eğitim alan, iş dönüş hızlarının yüksek olması nedeniyle kademsiz ve örgütsüz olan kadın işgücü, kolay işten çıkarılabilen, esnek bir işgücüdür.*

Ayrıca, Şekil 2'de gösterildiği gibi hem kısmi süreli istihdam edilen hem de tam süreli istihdam edilen kadınların kayıtlılık oranları erkeklere göre belirgin biçimde düşüktür.



Şekil 2: Özel Sektörde Ücretli ve Maaşlı Tam ve Kısmi Süreli Çalışanların Cinsiyete Göre SGK'na Kayıtlılık Durumları (2009)

Kaynak: Karadeniz, O. (2011). Türkiye'de Atipik Çalışan Kadınlar ve Yaygın Sosyal Güvencesizlik. *Çalışma ve Toplum*. 2, s.101.

2000'lerde yoğunlaşan kırdan kente göç ile 2008'e dek düzenli biçimde düşen kadınların işgücüne katılma oranı toplumun muhafazakârlaşmasına rağmen 2008 kriziyle beraber başlayan süreçte, düşük olma özelliğini korumakla birlikte, düzenli olarak artmıştır. Bunun en önemli nedeni, kriz sonucunda meydana gelen işten çıkarmalar ve erkeklerin düzensiz istihdama ya da alt sözleşmeli olarak çalışmaya zorlanması nedeniyle ailenin yeniden üretiminin sağlanması için kadının işgücü piyasasına girmek zorunda kalmasıdır. 2008 ve 2010 yılları arasında erkek işgücü yüzde 4 artarken aynı dönemde kadın işgücü yüzde 17 artmıştır. Kadın işgücündeki bu artışın büyük bölümü lise altı eğitime sahip kadınların işgücüne katılması sonucunda gerçekleşmiştir. Bu dönemde 15 yaşından büyük lise altı eğitilmiş kurumsal olmayan kadın nüfus artışı yüzde 3 olurken işgücü artışı yüzde 21 olmuştur (TÜİK, 2011a, s.131). Kadınların işgücüne katılım oranları eğitimin artması ile birlikte kademeli olarak artmakta ve yüksek öğrenim diploması olanlar için doruk noktasına ulaşmaktadır.

Tüm bu gelişmeler enformel işlerde çalışanların ve hayatta kalma stratejilerini enformellik gerçekliği temelinde şekillendiren toplulukların işgücü piyasası içerisindeki hareketliliğinin git-tikçe kısıtlanmasına yol açmıştır ve bu gerçeklik, bu topluluklar içerisindeki daha dezavantajlı gruplar için daha da şiddetli bir biçimde tezahür eder. 1980 yılında 24 Ocak Kararları ve 12 Eylül Darbesi ile başlayan tüm toplumsal ihtiyaçların ve emek gücünün metalaşması sürecinin son yıllarda hız kazanması ve kendisini daha fazla toplumsal ilişkide göstermeye başlaması işgücünün bu kesiminin yaşamlarının neredeyse mutlak bir yoksulluk ve güvencesizlikle tanımlanmasına neden olmuştur. Bu süreçle eşanlı olarak iktidar ve onun doğrudan temsil ettiği birikime geç başlayan sermaye kesimi tarafından harekete geçirilen muhafazakâr ve geleneksel kültürel pratikler iki biçimde enformelliğin yeniden üretilmesini mümkün hale getirmiştir. Öncelikle söz konusu kültürel-sembolik pratikler emek-sermaye ilişkisinin çelişkili varoluşunun işçi tarafından algılanış biçimini muhtelif modernlik öncesi değerleri bu ilişkiye uyarlayarak dönüştürmüştür. İkinci olarak bu ilişkideki konumların daha da eşitsizleşmesi nedeniyle emek gücünün daha fazla metalaşması ve bu nedenle işçi ve ailesinin yaşamlarının güvencesizleşmesi ve yeniden üretilme



koşullarının kötüleşmesini telafi edecek muhtelif mekanizmalar da aynı modernlik öncesi değer ve ilişkiler temelinde oluşturulmuştur. Bu iki dinamikle burjuvazinin işçi sınıfı üzerinde kurduğu denetim belirgin biçimde sıkılaştırmış ve işçi sınıfının kapitalist üretim biçimi karşısındaki mücadele gücü zayıflatılmıştır.

## 5. Sonuç

Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de emek piyasaları katmanlıdır ve bu katmanlaşma kadınlar için bir dezavantaj yaratmaktadır. Örneğin, kadınlar düşük gelir getiren ve emek yoğun işlerde erkek işçilere oranla daha düşük ücretlerle çalışmaktadırlar. Bunun yanında Türkiye’de kadınların işgücüne katılım oranları, AB ve OECD standartlarına göre oldukça düşüktür. 2008 yılı bakımından yüzde 24,5 olan bu oran AB-15 ülkelerindeki yüzde 72,9 ve OECD ülkelerindeki yüzde 70,8 oranına kıyasla çok düşüktür. Söz konusu oran 2012 yılında hafif bir yükseliş göstererek yüzde 30,6 olarak gerçekleşse de hala çok düşüktür. Kentsel alanlardaki işgücüne katılım oranı 2001 yılında yüzde 17,4’ten 2006 yılında yüzde 19,9’a, 2010’da yüzde 23,7’ye, 2012’de ise yüzde 25,9’a yükselmiştir. Türkiye’de kadınların işgücüne katılımının incelenmesinden elde edilen diğer bir önemli bulgu ise, kırsal alanlardaki azalan işgücü katılım oranlarıdır. 2001 yılında kırsal alanlarda yüzde 41,7 olan kadın işgücü katılım oranı 2010 yüzde 36,3’e, 2012 yılında ise yüzde 30,1’e kadar düşmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden birinin kırdan kente yaşanan göç olduğu söylenebilir. Beklendiği gibi, evli kadınların, hem kırsal hem de kentsel alanlarda daha düşük bir katılım oranına sahip olduğu belirlenmiştir. Bu durum, emek piyasasındaki talep faktörlerinden, sosyal değerlere, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ideolojiden, aileye kadar çeşitli değişkenlerle açıklanabilir. Çalışmadaki diğer bir bulgu, her eğitim düzeyinde kadınların ortalama kazançlarının erkeklerin ortalama kazançlarından daha düşük olmasıdır. Bu eşitsizlik özellikle özel sektörde çalışan kadınlarda daha dikkat çekicidir. Kadının işgücü piyasasındaki dezavantajlı konumunun göstergelerinden biri de kayıtdışlıktır. Türkiye’de istihdam edilen kadınların yaklaşık yarısı kayıtdışı çalışırken, bu oran erkekler için yaklaşık yüzde 30’dur.

## Kaynakça

- Barut, M (2011). *Zorla Yerinden Edilenler için Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Haklar Araştırma Raporu*. Mersin.
- Buğra, A. (2012) Toplumsal Cinsiyet, İşgücü Piyasaları ve Refah Rejimleri: Türkiye’de Kadın İstihdamı, TÜBİTAK Proje No: 108K524
- Dayıoğlu, M ve Z. Kasnakoğlu (1997), Kentsel Kesimde Kadın ve Erkeklerin İşgücüne Katılımları ve Kazanç Farklılıkları, *ODTÜ Gelişme Dergisi*, 24,3, 329-361. Ankara.
- Dedeoğlu, S. (2009). Ataerkillik ve Enformel Emek: Konfeksiyon Atölyelerinde Ücretsiz Aile İşçileri. *Praksis*. 20, 105-118. İstanbul.
- Dedeoğlu, S. (2004). “Sindrella’nın Pazara Yolculuğu. Neoliberalizmin Tahribatı, Türkiye’de Devlet ve Burjuvazi: Alternatif Bir Okuma Denemesi. Balkan, N., S. Savran (der.). *Sürekli Kriz Politikaları Türkiye’de Sınıf, İdeoloji ve Devlet* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 254-274.
- DİSK Sosyal İş. (2010), *1 Mayıs’ın Doğuşundan Bugüne kadar Değişmeyen Talep: İnsanca Çalışma Süresi*, Disk Sosyal İş, İstanbul.
- Doğan, A. E. (2007). Mekân Üretimi ve Gündelik Hayatın Birikim ve Emek Süreçleriyle İlişisine Kayseri’den Bakmak. *Praksis*. 16, 91-122. İstanbul.
- DPT ve DB (2009). *Türkiye’de Kadınların İşgücüne Katılımı: Eğilimler, Belirleyici Faktörler ve Politika Çerçevesi*. No. 48508-TR.
- İzdeş, Ö. (2010). Krizler Karşısında Kadın İstihdamının Esnekliği. *İktisat Dergisi*. 514, 27-34.
- Kapar, R. (2004). *Gelir Güvencesizliği Karşısında Koruma ve İşgücü Piyasasında Bölünme*. Sosyal Araştırmalar Vakfı İşçi Sınıfının Değişen Yapısı ve Sınıf Hareketinde Arayışlar, Deneyimler Sempozyumu (16-17 Ekim 2004 İstanbul).

**Kaygalak, S.** (2001). Yeni Kentsel Yoksulluk, Göç ve Yoksulluğun Mekânsal Yoğunlaşması: Mersin/Demirtaş Mahallesi Örneği. *Praksis*. 2, 124-172. İstanbul.

**Koç, H.** (2010). Milletin Adamları, Kadınlar ve Muhafazakârlık. *İktisat Dergisi*. 514, 11-20.

**Lordoğlu, K.** (2011). *İşgücü piyasalarında Etnik Ayrımcılığa Dair Görüşme Notları ve Yorumlar*. kuvvetlordoglu.com/yazilar/bildiriler/icopec\_sunum.pdf. [14 Ocak 2012].

**Marx, K.** (2004). *Kapital, Kapitalist Üretim Eleştirel Bir Tahlili, Birinci Cilt*. Yedinci Baskı. A. Bilgi (çev.). Ankara: Sol Yayınları (orijinal baskı tarihi 1867).

**Tan, M., Y. Ecevit, S. Sancar ve S. Acuner** (2008); *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği: Sorunlar, Öncelikler ve Çözüm Önerileri*. TÜSİAD- KAGİDER, İstanbul.

TÜİK (2011b). Hanehalkı İşgücü İstatistikleri 2010.

[http://www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab\\_id=135](http://www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab_id=135). [12 Ocak 2012].

TÜİK (2011a). İstatistik Göstergeler 1923-2010.

TÜİK (2011c). Haber Bülteni Sayı: 10718.

TÜİK (2009). Kazanç Yapısı Araştırması 2006.

[www.zanran.com/q/Labor\\_Force\\_Participation\\_Rates\\_by\\_Country](http://www.zanran.com/q/Labor_Force_Participation_Rates_by_Country). [3 Eylül 2011].

TÜİK (2012). Hanehalkı İşgücü İstatistikleri 2011.

TÜİK (2013). Haber Bülteni Sayı 13455.

**Yılmaz, B.** (2007). Hayatta Kalmak Yaşamak Değildir. *Mülkiye Dergisi*. 31.255, 203-225.



# Bir Kent Planlamak: Siyasi İktidarın Yüzleri Olarak Peyzaj

Rumeysa ÇAVUŞ\*

## Özet

Modern siyaset biçiminin ayırt edici tarafının tahakkümcü olmayıp, özellikle beden üzerinden işleyen bir düzenlemeler toplamına dayalı “iktidar ilişkileri” olduğu Michel Foucault’dan beri aşına olduğumuz bir bakış açısıdır. Siyasi erkin kent düzenlemesinde, ekseriyetle parklar ve bahçeleri düzenlerken, insan bedeni ve dolayısıyla yaşamını düzenlediğini ifade edebiliriz. İktidar ilişkileri dediğimizde tahakkümü bilhassa kastetmiyoruzdur ki bu da ilişkinin öbür tarafını, yani modern kentli özneleri de okumayı gerektirir. İşte tam da bu noktada Michel de Certeau’nun ‘strateji’ ve ‘taktik’ kavramları işe dahil oluyor. Bu toplamdaki hareketle, bu makale, siyasi erkin, bedeni kent içindeki düzenleme ‘strateji’sine, insanlar tarafından tek tek ‘taktik’ler geliştirildiğini iddia etmektedir. Söz konusu iddia, Başakşehir Sular Vadisi örneğinde insanların düzenlenmiş ‘doğa’da kendi açılarından bir karşı-düzenleme gayreti içinde oldukları göz önüne alınarak, bu örnek durum içerisinde açıklanacaktır

**Anahtar Kelimeler:** İktidar, iktidar ilişkileri, kentin düzenlenmesi, peyzaj, strateji, taktik.

## Planning a City: Landscape as the Visage of Political Power

### Abstract

That the distinctive aspect of modern politics is not domination, but “power relations” which are based on the sum of regulations which operates especially over the body is a familiar idea since Michel Foucault. In the course of regulation of the city, notably the parks and gardens, it can be asserted that the political power regulates the body and life. We do not mean the dominance deliberately by power relations, which presupposes another reading from the people’s side. Right at this point the concepts “strategy” and “tactics” by Michel de Certeau get into the play. From this point on, this article maintains that the people are developing tactics against the regulation strategy of the political power. This argument is to be delineated in this article in the example of Başakşehir Sular Vadisi where the people are engaged in a tactic which might be called counter-regulation.

**Key Words:** Power, power relations, regulation of the city, landscape, strategy, tactics

Kent meydanları tarih boyunca önemli işlevlere sahip açık alanlar olmuşlardır. Meydanlar, kentlerin kimlik ve aidiyetlerinin temsilinin sağlanması noktasında kısmen başarılıdırlar. Genellikle meydanlar belirli mesajın taşıyıcısıdır. Bu açıdan muhataplarına vazifeli bir aktarım yapmaktadırlar. Bu sebeple tasarımlarında belirli bir temaya ihtiyaç duyarlar. Bu özellikleri bakımından meydanlar, modern devletin kentte üretmeye çalıştığı vatandaş tipine, kimlik yüklemesinin yapıldığı ideal merkezler olarak tercih edilmeye çalışılmaktadır. Kent meydanları; sosyal, kültürel, siyasal ve ticari amaçlar için kullanılan açık alanlardır. Kent meydanları,

\* MSGSÜ, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Yüksek Lisans Programı, rumeysacavus@gmail.com



kullanım şeklinin ve amacının belirlenmesi ayrıca geçmiş, şimdi ya da geleceğe dair sembolik anlam alanları barındırır. Ayrıca kurguladığı bedensel pratikler sayesinde kimlik ve aidiyet yüklemesi de yapmaktadır. Bu özelliği sebebiyle de diğer bir açıdan modern devlet tarafından, vatandaş üretimine katkı sağlayan bir aygıt olarak kullanılmaktadır.

Modern devletin 'strateji'sine uygun bir şekilde düzenlenen, sosyal, kültürel aktiviteler, kutlamalar veya anma törenleri de yine bu meydanlarda yapılmaktadır. Kentin başat öğeleri arasında olan meydanlar, sosyal karşılaşmalara da ev sahipliği yapmaktadır. Meydanlarda kullanılan saat kuleleri, ulaşım araçları ve geçmiş aidiyetlere yönelik sembolik anlamlar kentin dokusuna yönelik ip uçları verirken, mekanı düzenleyenci hakkında da fikirler sunmaktadır. Modern devletin yükselişe geçtiği dönemlerde, meydanların aktif bir şekilde kullanıldığını biliyoruz. Bu dönemde modern devlet, kurguladığı vatandaşın kimliğini meydanlarda kurgulamayı amaçlamaktaydı. Meydanlarda yapılan benzer kutlamalar, yine benzer kimliklerin üretilmesi için kullanılmaktaydı. Devletlerin kahramanlık öyküleri, köklere dair atıflar da yine aynı mekanlarda anılmakta ve yeniden üretilmektedir.

Modern devlet 'strateji'sine uygun olarak dizayn edilen kurmaca alanlar olarak meydanlar, peyzaj düzenlemelerinin örneği niteliğindedir. Bu düzenlemeler, kentin kurgusunu vatandaş üretimi için ideal bir üs olarak belirlemiştir. Kurgulanan bu kent vatandaş üreten bir fabrika niteliğindedir. Türkiye özelinde de durum bu şekildedir. Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra yatırımlar yoğun olarak kent merkezlerine yapılmaya başladı. Bu yatırımlarla sanayi ön plana çıkarken tarım alanları geri plana itildi. Kentte yaşam siyasi iktidarın mekanizmaları tarafından özendirilerek idealize edildi.

Türkiye'de sanayileşme süreci ve kentte yaşamın mecbur edilişi ile beraber, nüfus kırsal kesimden kentlere doğru kaydı. Bu hareketlilik, kent merkezlerine yapılan göçün motivasyonunu sağlamış oldu. Yoğun göçün yaşandığı kentlerden biri de İstanbul'dur. Göç ile nüfus artışı zamanla kentin merkezinin silüetinde mimari olarak sıkışma meydana getirdi. Bu sıkışma ile beraber, farklı yaşam pratikleri de ortak merkezlerde buluştu. Hatta farklı yaşam pratikleri bazı bölgelerde iç içe geçmiş oldu. Kent merkezi göç ile beraber var olanın dışında bir mimari ve farklı alışkanlıkların karşılaşma alanı haline gelmekteydi.

Hali hazırda devam eden kentin bu başkalaşımı modern devlet tarafından iki şekilde kullanılmaktadır. Kentin koordinasyonunu ve göç akışını pompalayan siyasi iktidar mekanizması, başlangıçta süreci ucuz emek ve kentte ideal vatandaşın üretimi açısından destekledi. Ucuz emek getirisini sürecin tamamında sağlayan iktidar, yücelttiği kent merkezinde ideal vatandaşın üretimi hususunda pek de başarılı olamamıştır. Öncelerde modern ayin mekânları olarak meydanlarıyla, kutsallaştırdığı kent merkezini, şimdilerde mimari ve kültürel sıkışma, buluşma ve karşılaşma durumlarını, güvenlik sorunu, risk gibi olumsuz örnek ve sorun olarak tanımlamıştır. Tanımda kullanılan bu argümanlar, kentin çeperinde yeni yaşam alanlarının oluşması dolayısıyla, ideal vatandaş üretiminin sürecini dönüştürürken aynı zamanda ekonomik anlamda emlak piyasasına da yeni bir soluk getirmiştir.

Şimdilerde meydanların da içinde bulunduğu kent merkezini niteleyen olumsuz sıfatlar, aynı zamanda çeperdeki adacıkların pazarlanmasındaki dilin iskeletini kurgulamıştır. Yoğunlukla merkezin dışında kalan, kimi zaman dokunulabilir kimi zaman dokunulamaz ama varlığı hissedilebilir duvarlar ardından potansiyel sakinlerine 'doğa' ile iç içe, steril ve hijyenik bir 'yaşam' vaat etmektedir. Vaat edilen bu yaşam ise belirli peyzaj düzenlemelerini gerekli kılmaktadır. Bu gereklilikten de modern devlet 'strateji'sinin ekonomik ve vatandaş üretimine dair fikrinin evrimi fark edilmektedir. 'strateji'deki bu kayma; önceleri vatandaşın üretimi ve kimliğin yüklenmesi peyzaj düzenlemeleri olarak meydan ve aktiviteler yoluyla yapılırken şimdilerde buna ek olarak kentin çeperinde inşa edilen yaşam adacıklarındaki minyatür meydanlar aracılığıyla aidiyetlerin yüklemesi yapılmaktadır.



Bu çalışmanın da odaklandığı uzam olarak Sular Vadisi ve Başakşehir Belediyesine ait meydan özelliği taşıyan mekanlar modern devletin meydan aygıtına yüklediği anlamın evrilmiş bir biçimi olarak kabul edilebilir. Kısaca meydan ve peyzaj düzenlemeleri arasındaki benzerliği göstermesi bakımında birkaç örnek vermek yerinde olacaktır. Başakşehir Belediyesi sınırları içerisinde ekonomik açıdan sivrilen bölgeler Başakşehir ve Bahçeşehir'dir. Başakşehir'de Sular Vadisi ve Bahçeşehir Gölet'te Ramazan etkinlikleri düzenlenmektedir. Sular Vadisi ve Gölet Belediye tarafından düzenlenen etkinliklere ev sahipliği yaparken aynı zamanda bir aygıt olarak modern devletin meydanlara yüklediği misyonu yüklenmektedir. Etkinlikler aynı belediye tarafından düzenlenmektedir. Fakat aralarında kısmi farklılıklar vardır.



*Bahçeşehir Gölet (İstanbul Belediyesi, 2013a)*

Konser başlığı altında hazırlanan etkinlikte Başakşehir'de halk dinine mensup ve Türklüğe önem veren sanatçılar ön plandayken Bahçeşehir'e geniş kitleler tarafından yıllarca bilinen ve tercih edilen şarkıcılar davet edilmektedir. Etkinliklerde sakinlerin tercihlerine yönelik seçimler yapılır. İki mekanın da ortaklığı aynı siyasi iktidar tarafından düzenlenen aktivitelerin yapılmasıdır. Aynı mekanlarda yapılan ve belirli paralellikler taşıyan etkinlikler ortak siyasi iktidar tarafından tasarlanırken, iktidar kendi gücünü ve meşruiyetini her iki mekanda sağlamlaştırmaktadır. Bu bakımdan modern devletin peyzaj düzenlemesi olarak meydanlarda yapılan ortak zamanlardaki kutlamalar, anma törenleriyle şimdilerin kent yönetimi farklı frekanslarda da olsa belirgin paralellikler göstermektedir.

Böylece kent içi yeni kentlerde tasarlanan minyatür meydanlar yine siyasi iktidar tarafından belirlenen vatandaşın üretimine katkı sağlamaktadır. Peyzaj düzenlemelerinin meydanlar ardından temalı alanlarda kullanılması birbirinden apayrı bir pratik değildir. Yine vatandaş ya da kentli üretimi esas alınırken aynı zamanda ekonomik olarak da peyzaj sayesinde katkı sağlanmış olmaktadır. Bu çalışmada; meydanlar yerine kent çeperinde inşa edilen yeni yaşam alanlarının peyzaj düzenlemelerinin, gündelik hayat pratiklerine yönelik etkileri, mekanın yeniden tasarımı ve tasarımlar arasındaki soyut gerilim incelenecektir. Bu etkiler sakinler ve peyzaj alanının karşılıklı etkileşiminden hareketle bire bir mülakatların yardımıyla özelde Başakşehir Sular Vadisi üzerinedir.

Önceleri yeri geldiğinde ölümün kutsandığı mekanlar olan meydanlar aracılığıyla modern devlet tarafından oluşturulmak istenen vatandaş tipi, şimdilerde yaşama çağrı olan peyzaj, temsili mekânlar ile üretilmek istenmektedir. Böylece belirli bir formu kuran tasarımcı, oluşturduğu peyzaj düzenlemeleri yani 'temsili mekânları' ile mekanı sahip olduğu 'strateji'nin pratik edilebilmesi için bir 'üs' olarak kullanır. Oluşturulan peyzaj alanları yani üs sayesinde sakinlere belirli değerler iletmeye çalışılır. Ek olarak sitelerde bulunan peyzaj düzenlemeleri yaşama müdahale çabaları ile kısmen 'biyo-iktidar' olarak kabul edilebilir. Bu haliyle sitelerin temalarının oluşturulması ideal vatandaş üretimi ideolojisi ile paraleldir. Şimdi kısaca kentin çeperinde yükselen Başakşehir ve site içi peyzaj düzenlemesi olarak Sular Vadisi'nin inşa süreci aktarılacaktır. Sonrasında hem çalışmada kullanılan kavramlardan hem de Sular Vadisinin özelliklerinden bahsedilecektir.





*Başakşehir Belediye Amblemi (İstanbul Belediyesi, 2013b)*

kültürel faaliyetlerin merkezi olmuştur. Sular Vadisi Başakşehir'deki emlak piyasasında önemli bir işlev görmektedir. Dairelerin kiralanması ya da satılması sürecinde, tanıtımlarında “Vadi manzaralı” oluşu vurgulanmaktadır. Dairelerin fiyatları vadi manzarasına yakın olmasıyla değişkenlik göstermektedir.

2010 yılından bu yana hizmet veren Sular Vadisi içerisinde kafeteryalar, çocuklar için oyun-eğlence alanları, amfi tiyatro, özel günlerin düzenlenebileceği salonlar mevcuttur. Belirli ritüellerin ve kutlamaların yapılmasının yanı sıra bu alan sağlıklı yaşam adına sakinlerinin spor ve yürüyüş için kullandıkları da bir alandır. Kimi zaman vadi üzerinde belediye desteği ile pilates dersleri de verilmektedir. Bu alan Başakşehir belediyesinin etkinlikler düzenlediği bir merkez olmasının yanı sıra sivil toplum kuruluşlarının da etkinlikleri için işlevsel ve aktif bir merkezdir.

4. ve 5. Etap arasında kalan coğrafi olarak da bir vadi olan Sular Vadisi sitenin merkezi konumundadır. Bu merkez her ne kadar hakim ‘strateji’ tarafından tasarlanmış olsa da kısmen sakinlerin yeniden tasarımına ev sahipliği yaparak sakinlerin mekanı yeniden şekillendirmelerine atif yapmayı zorunlu kılmaktadır. Ara mekanlar olarak nitelendirdiğim kafeteryalarda Sular Vadisine yakın bir konumdadır. Bu kafeteryalar sakinlerin iradesiyle oluşturulması bakımından farklı yapılarıdır. Vadiye yakın olan kafeteryalar sitenin inşası sürecinde kafeterya olmaları hesaplanan mekanlar değildir. İhtiyaca binaen sakinler tarafından oluşturulmuştur. Bu kafeteryalar konut olarak kullanılması planlanan villalardır. Sakinlerin mekanı kendilerine özgü bir şekilde yeniden tasarlamalarının bir örneği niteliğindedir. Site içerisinde Sular Vadisine yakın bir konumda bulunan kadın kafeteryaları sürece uyumlu bir deneyimin örneğini taşır. Site içinde yaşayan bireyler yapıyı kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirmişlerdir. Ara mekan olarak nitelendirdiğim kafeteryalar mekan içi yeni mekanların örneğidir. Bu girişimin de kadınlar tarafından başarılı bir şekilde kurulması, devam etmesi farklı bir dayanışma örneğidir.



*Vadiye geçişlerin kolayca yapılabildiği kafeteryalar. Bloklar arasında villa tipi yapı, Shesha Cafe*

İstanbul Başakşehir konutları amblemindeki başaksembolünden de anlaşılacağı gibi ilk olarak 1995’li yıllarda Refah Partisi döneminde inşasına başlanan yarı ve tam kapalı-kapılı bir sitedir. 4. Etap görünür görünmez sınırlar ile çevrilirken 5. Etap somutlaşmış duvarlar ve kapılardan oluşmaktadır. Toki (Toplu Konut İdaresi) sonrasında Kiptaş (İstanbul Konut İmar Plan Sanayi ve Ticaret A.Ş) tarafından imarına devam edilmiştir. Başakşehir, yapımından itibaren belirli sosyal kültürel aktivite alanlarıyla sakinlerinin gündelik hayatlarının düzenlenmesi noktasında etkin rol oynamaktadır. 4. ve 5. Etları arasındaki vadi projesi, peyzaj düzenlemesi yapılarak,

Kadın kafeteryaları, gündelik yaşamında kadının tüm ihtiyacına cevap vermektedir. Kadın kafeteryaları içinde kuaför hizmeti, takı tasarımı, ikram bölümü vardır. Ayrıca evlere yemek ve ikram servisinin yanı sıra kadınların özel davetleri de bu kafeteryalarda yapılmaktadır.

Bir peyzaj düzenlemesi olan Sular Vadisine yakın olması ve sakinlerin yaşam alanını yeniden tasarlamalarının bir örneği olarak 2003 yılında açılan bir kadın kafeteryası sahibi Güzin T.’nin hikâyesini inceleyelim.



*Sular Vadisine sınır olan villa tipi konutların, ara mekanlar olarak kafeteryalara bireyler tarafından dönüştürülmesi. Resimde görünen villalar hem konut hem kafeterya olarak kullanılmaktadır.*

“Burası, Başakşehir’li hanımlara uygun, kendilerini rahat hissedebilecekleri bir ortam. dokuz yıldır hizmet veriyorum, burası benim ikinci evim gibi burada da bir ailemiz oldu. Sürekli gelen arkadaşlarımız var. Beraber ağlıyoruz, gülüyoruz, stres atıyoruz burada. Akşamları da açgözlü, güzel dostluklar edindiğimiz bir kadın mekânı. Yardımlaşma Başakşehir genelinde yaygın olduğu gibi buradaki kadınlar için de çok önemli. Dayanışma çok yüksek, buraya gelince pozitif enerji ve bir güzellik sarıyor insanın içini. Biri, birinin eksikliğini mutlaka tamamlıyor. Kimin, Anadolu’nun neresinden olduğu hiç önemli değil. Eğitiminiz de önemli değil. Bir dini cemaatten olsanız bile önemli değil hepimiz aynı şeylere iman ediyoruz. Bu kafeteryaya girebilmek için yalnızca kadın olmanız yeterli. Bazı geceler hep beraber eğleniyoruz burada özel davetler oluyor. Kadınların tüm ihtiyaçlarına bu mekânda cevap verebiliyoruz. Bu da beni günden güne mutlu ediyor. Dokuz yıl, kolay değil tabii.”<sup>1</sup>

Sular Vadisine yakın alanların yeniden tasarımı üzerine verdiğim bu örnek, mekan üzerinde sakinlerin kısmi bir iktidarını sembolize eder. Fakat sitenin mimari tasarımı üzerinde sakinlerin tasavvuru ve yeniden tasarımı söz konusu değildir. Sosyal ilişkilere, yaşamın kendisine, boş zaman algısına dair fikirler ister istemez mimari alanların uygun gördüğü ‘strateji’de şekillenmektedir. Bu iki bakış vasıtasıyla düşünüldüğünde; kalın ve sert bir şekilde hakim ‘strateji’nin rolünün sabit olduğunu söyleyemeyizken sakinlerin de kendi isteklerine göre mekânı her anlamda yeniden şekillendirdiğini söylemek yanlış olur. Zira hakim ‘strateji’ tarafından peyzaj alanı olan Sular Vadisi üzerinde tasarlanan alanlar ve isimleri belirli bir aidiyet ve kimlik yüklemesi yaparken, aynı zamanda sınırları belirli olan site ve peyzaj alanında nasıl yaşanacağına dair yazısız alışkanlıklara dayalı detaylar barındırmaktadır.

Başakşehir Belediyesinin resmi internet sitesinde Sular Vadisi tanıtımı yapılırken kullanılan argümanlar; kent merkezine dair özellikleri barındırırken seçilen isimler ve tanıtımda kullanılan dil, belirli aidiyet ve gündelik hayat pratikleri yüklemesi yapmaktadır. Böylece Peyzaj düzenlemesi vasıtasıyla, bir Başakşehir sakininin alışkanlıkları, ikna olduğu tercihlerinden hareketle ideal bir sakin prototipine gönderme yapılmaktadır. Arkeolojisini yaptığımız bu mekanizma; Türkiye tarihinde modern devletin, makbul vatandaş üretiminde kullandığı metotlarla da paralellik göstermektedir.

<sup>1</sup> Kafeterya sahibi Güzin T.



Vadinin kuzey bölgesinden bir görüntü. Bu görüntüde havuza yakın konumdaki açık alan olan kafeterya dikkat çekmektedir.

“Başakşehir’in Alâmet-i Fârikası

Sular Vadisi yaklaşık 20 bin 600 metrekareyi bulan yürüyüş yolları, 45 bin 723 metrekarelik bir alanı kaplayan yeşil alanları ve çim sahalarıyla şehrin ortasında tabiatın içinde bir alan. Yeşillikler içindeki Kamelyalı kafeteryası, sedirli oturma alanlarıyla Revan Köşkü, eski çağlardan günümüze kadar gelen 1.200 kişi kapasiteli Amfi Tiyatrosu, 1.000 kişi kapasiteli havuz başı düğün, toplantı ve etkinliklerinize ev sahipliği yapacağımız kafe ile göz dolduruyor. Sular Vadisi, Başakşehirililere

gezme, eğlenme, dinlenme mekanı olarak İstanbul’da farklı ve ayrıcalıklı bir alternatif sunuyor.”

(Başakşehir Belediyesi, 2013c)

Tanıtmıda kullanılan her bir sıfat yada özel alanlara verilen isimler tartışılacaktır. Ancak öncelikle bir fikir vermesi ve adım olması açısından, peyzaj düzenlemesi olarak Sular Vadisini bir siyasi iktidarın alanı olarak değerlendirelim.

## İktidar Alanı Olarak Sular Vadisi

İktidar tahakkümden farklı olarak karşılıklı bir etkileşim, ilişkinin adıdır. İktidar özgürlük üzerinden yürüyen, devam eden bir yapıya sahiptir. Öyle ki siyasi iktidar yalnızca özgür özneler üzerinde ve yalnızca özgür oldukları sürece işleyebilir. (Foucault, 2005, s.21) İktidar tek taraflı değil, görünür görünmez bir alan üzerinde yaşanan etkileşim olarak gerçekleşir. Bir güç ilişkisi olması dolayısıyla iktidar, kendiliğinden var olan sahip olunabilen ve uygulanmayı bekleyen değildir. Özerk, kendi başına baskın bir güç de değildir. İktidarın bizzat kendisi, ilişki ve eylemin kendisi konumundadır. Foucault’a göre bir ilişkinin iktidar ilişkisi olabilmesi için her iki tarafında sonuna kadar eylemde bulunabilecek durumda olması ve bu ilişkide bir tepki ve cevap alanının var olması gerekir. (Foucault, 2005, s.20)

“...bireyi temel bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın etki alanına aldığı ya da cezalandırdığı çoğul ve atıl bir şey olarak; iktidarı da bireyleri böylece bastıran ya da parçalayan bir şey olarak düşünmemek gerekir. Aslında bir beden, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir.” (Foucault, 2000, s.107)

Güç, Klasik çağdan bu yana hukuk ve söylem düzleminde kendini baskın ve otorite olarak gösterirken, yeni iktidar modelinde üretken, yaşamı destekleyen, yaşamın sağladığını sınırlamaya değil arttırmaya yönelik pozitif bir biçim almıştır. İktidarın bu yeni biçimine Foucault biyo-iktidar demektedir. (Keskin, 1997, ss. 30-44) Kentlerde iktidar ilişkisinin yansıması da güç mekanizmasının kent merkezini; kaos, suç, kirlilik, beden, statünün güvenliğini tehdit eden olarak göstermesi ve çeperde konuşlanan, belirli temaları peyzaj düzenlemeleri olan “yaşam” alanlarına bireylerin yönlendirmesi şeklinde kendini gösterebilir. Kent merkezinden ayrıştırılan, koparılan “yaşam” alanları, bireylerin bedenlerinin, beğeni ve tercihlerinin de üretildiği müşahhas adacıklardır. Bu üretimler bireyler üzerinde tasarruf hakkına dayanmamaktadır. Bunun yerine, sınırları belirli olan ayrı alanlarda, düzenlediği peyzaj mekanlarında bireyler üzerinde sürekli gözetlendikleri hissi uyandırır ve hayatlarını düzenleyen bir mekanizma görevini üstlenir.

İktidar, boyun eğdirdiği güçlere karşı daha farklı bir politika gütmektedir. Tasarruf hakkı, bu iktidar ilişkisinin merkezi olmaktan çıkmıştır. Tasarruf hakkını elinde tutan yegâne güç konumundan koparak, boyun eğdirdiği eylem kümesine karşı güçlendirme, denetleme, gözetleme, çoğaltma ve düzenleme işlevlerine sahip olan parçalar içinde bir parça haline

dönüştürmüştür. Ölüm hakkı o andan itibaren, yaşamı yöneten bir iktidarın gerektirdiklerine doğru kaymaya ya da en azından bunlara dayanmaya ve bunların taleplerine uymaya yönelecektir. (Foucault, 1993, ss.140-149) Buradan da anlaşılacağı düzenleme olarak kendine yaşamın kendisini seçen iktidarın, o yaşamı düzenleyici ve denetleyici bir takım mekanizmalara ihtiyacı vardır. Bu düzenleme modern denetlemeyi oluşturan normlar sayesinde yapılır. Biyo-iktidar, normalizasyon toplumu oluşturur ve toplumu oluşturan bireyleri normlara uymaya örtük bir şekilde, bireylerin rızası ile “zorlar”. (Foucault, 2005, s.18)

Öncesinde ölüm üzerinden, sonrasında yaşam ile ilgili tasarruf yapan yeni iktidar ilişkilerinin kurguladığı siyasi iktidar alanları vardır. Bu alanlar kimi zaman görünmez alanlar üretse de her ikisinin de ortak özelliği eylem kümeleri arasında geçen iktidar ilişkisini bir mekan üzerinden oluşturmaktır. Bu özelde mekan, iktidar ilişkilerinin kurgulanmasını sağlayacak mimari özellikleri içinde barındıran bir siyasi iktidar alanıdır. İktidar alanı olarak kurumları inceleyen Foucault hastahaneler, tımarhaneler, hapishanelerin mimari yapısı üzerine odaklanmış ve onları birer dispoitif olarak nitendirmiştir. Dispoitifler olarak mimari yapılar, bilgi ve iktidarla arasındaki söylemsel veya söylemsel olmayan biçimler olarak kendini gösterir. (Foucault, 2000, ss. 115-122) Dispoitifler; deneyimler, deneyimleri kuran hakikat oyunları, bu hakikatlerin oluşturduğu kimlik, kimliğin dayattığı sınırlar iktidar ilişkilerinin elindedir.

Modern dönemde yaşamın kendisine müdahalede bulunan eylem kümesi ile failer (agency) arasında geçen iktidar ilişkilerinin izlerini yaşam alanlarında, gündelik hayat pratiklerinde görmek mümkündür. Yaşamın kendisini normalleştirmeye, idealize etmeye yönelik çalışan eylem kümesi, failer için düzenlenmiş belirli normalizasyon mekanizmaları (dispoitifler) geliştirirler. Bunlar kimi zaman kurumlar, gündelik hayattaki deneyimler, kutlamalar, sembolik anlamlar, işlevselliği açısından özel bir mekanın kendisi olabilir. Bu bakımdan peyzaj düzenlemesi olan Sular Vadisini, sahip olduğu özellikleri yaşamı regüle etme çabaları ve belirli kimlik yüklemeleri ile bir dispoitif olarak düşünebiliriz.

İşlevselliği açısından özel bir mekan olarak Başakşehir sınırları içerisindeki Sular Vadisi tecrübesi bu şekilde değerlendirilebilir. Gündelik hayat pratikleri içerisinde direk olarak gündelik yaşamın kendisine yönelik, doğrudan bir tecrübe ve deneyimler dizini sunmaktadır. Bu dizinlerle beraber Sular Vadisi failerin “boş zaman” algılarını kurgulayan ve aynı zamanda kurgulanan bu boş zamanlarının nasıl kullanılabileceğini düzenleyen, belirli bir disipline sokmaya çalışan eylem kümesi toplamıdır. Böylece siyasi iktidar alanı olan Sular Vadisi yoğun kullanım zamanları, kullanım çeşitleri -ki bunlar Sular Vadisi üzerindeki sosyo ekonomik politliğini, yeme-içme, eğlenme, kültürlenme süreçlerinin bütünü oluşturmaktadır- eylem kümesinin failer üzerinde ikna yöntemiyle kullandığı bir normalleştirme politikası olarak kabul görebilir. Burada normalden kasıt, failerin Başakşehir’e özgü kurgulanmış kimliği sular vadisi etkinlikleriyle pratik ederek alımlamaları, benimsemeleri ve bunun üzerinden aidiyet kurmalarına tekabül etmektedir.

Peyzaj düzenlemeleri; yaşamın kendisine, ideal olana, normal olana, olması-yapılması gerekene işaret edebilir. Böylece karşı eylem kümesindeki failer rıza göstererek kendileri için en doğru seçeneği işaretlediklerini düşünmüş olurlar. İktidar alanı üzerindeki yaşamı regüle edici güç ile failer kendilerinin boş zamanlarını yada artakalan anları geçirebilecekleri ideal mekanizmaların içerisinde yer almış olurlar.

Bu süreç içerisinde failer isimlerinden de anlaşılacağı gibi edilgen yada belirli bir tahakkümün altında ezilmiş değıllerdir. Yaşamı regüle eden güç ve failer kümelerinin, yaşanan iktidar ilişkilerinde, iki tür yol haritası vardır. Mekan üzerinde değıştirmeye dönüştürmeye kuvveti yeten, yaşamı regüle eden küme mekanın mülkiyetini elinde bulunduran olarak bireyler üzerinde belirli ‘strateji’lerin sahibidir. Bu belirli ‘strateji’ karşısında ise failer mekanın mülkiyetine sahip olamamaktan ileri gelen hesaplı bir eyleme girişirler. (Certeau, 2009, ss. 55) Bu eylem hali, iktidar ilişkilerinin siyasi iktidar alanında yaşandığının kanıtıdır. Failler mekan





üzerinde değişiklikte bulunamalarında hesaplı eylem ile kendine özgü oyunu kurmaya başlar. Bu oyunun kurgulanmasında failer kendilerine özgü ‘taktik’leri kullanırlar. (Certeau, 2009, ss. 53-56) Kullanılan bu yol haritalarında özelde ortak bir kimlik üretimi vardır. ‘strateji’ ile karşılaşan bireyler kendine özgü kimi ‘taktik’ler geliştirerek siyasi iktidarın alanını kendilerine göre kısmen kullanılabilir hale getirirler.

Başlangıçta ara mekanlar olarak belirtilen kadın kafeteryaları, bireylerin bu alanı kendilerine göre kullanılabilir kılmasına örnektir. Ya da belirli dönem aralıkta yapılan kültür sanat etkinlikleri, konserler veya söyleşilerde bireylerin termosları ve halılarıyla birlikte çimenlerde piknik yaparak etkinliğe katılmaları örnek olarak verilebilir. Peyzaj düzenlemesi olarak Sular Vadisi aslında çimenler, oturulacak alanlarla ilgili belirli kurallara sahiptir. Fakat dönemsel olarak bu kurallar çiğnenmektedir. Böylece mekana kısmen de olsa yeniden şekil verilebilir ve kurallar kırılabilir. Peyzaj alanı olarak Sular Vadisi aslında böyle bir durumda, tepki alanının kendisi olmaktadır. Failer, peyzaj alanına özgü ‘taktik’ler geliştirerek alanı yeniden düzenlerler, bu düzenlemeler mimarinin yeniden kurgulanmasını içermemektedir. Fakat belirli normların dönüştürülmesi konusunda etkin rol oynarlar. Çimenlerde piknik yapmak, semaver yakmak gibi.

De Certeau’nun bakış açısıyla düşündüğümüzde, eylem ve tepki alanı dolayısıyla iktidarın bu özgürlüğün içinde varolması, ‘strateji’ karşısında hesaplı bir eylem olarak taktiği doğurmuştur. (Certeau, 2009, s. 54) Kurgulanan bu ‘taktik’ler, mekanın, yaşamı regüle eden gücün, kısacası eylem kümelerinin özelliklerini barındırmaktadır. Uygulanan ‘strateji’ ve bireylerin kasıtlı olarak geliştirdiği taktikler bir kimlik haline dönüşür. Belirli sınırlar içerisindeki mekana özgü kimlik bir süreç içerisinde kurgulanır ve bireylere çeşitli pratiklerle aktarılır.

Bireyler ve karşılaştıkları peyzaj düzenlemeleri karşılıklı olarak birbirlerini yeniden inşa ederler. Bu süreç içerisinde bireylerin kısmen dahil olmasıyla karşılıklı bir etkileşim sonucunda hem peyzaj alanının normları bireyler tarafında uygulanabilir olur, hem de bireyler peyzaj alanında çeşitli değişimler gerçekleştirir. Peyzaj alanı olan Sular Vadisi ile etkileşime geçen, karşılaşan bireyler kendileri için belirli taktik zincirlerinden oluşan, alışkanlıkları ve kimliği yeniden inşa eder. Alışkanlıklarını, gündelik hayattaki pratiklerini ve söylemlerinde kullandıkları dilin dönüşümü Sular Vadisi pratiği ile değişmektedir. Birkaç mülakattan da bu kolaylıkla fark edilmektedir.



Vadinin güneyindeki çocuk oyun alanı, arka tarafta görünen konutlar 4. Etap'a aittir.

“Sıcak havalarda burada evde oturulmuyor. Dört duvar sıkılıyorz zaten, komşulara bi telefon termosumuzda çayımızla iniyoruz vadiye. Tertemiz mis gibi bir yer hem güvenli de...”  
 “Belirli programlar oluyor katılıyorz, bu çok önemli bence. Etkinlikler ayağınıza geliyor.<sup>2</sup>  
 Kent merkezinde böyle bir şey yok. Olsa bile gidemezsin çantam mı çalındı çocuğa mı bi şey oldu aklın hep başka yerde olur. Burada etkinlik alanları güvenli herkes Başakşehirli çünkü”<sup>3</sup>

## Etkinlikler Bağlamında Sular Vadisini Okumak

Sular Vadisi belirli zaman aralıklarıyla özellikle yaz aylarında sakinlerine hizmet veren kültür sanat merkezi konumundadır. Dolayısıyla nitelendirdikleri gibi kültürel faaliyetler sebebiyle yaz ayları daha hareketlidir. Bu yaz programlarının açılışı belediye başkanı Mevlüt Uysal tarafından yapılmıştır. Açılış konuşmasında Sular Vadisinin bir kültür sanat merkezi olacağı vurgusu geniş yer tutmuştur. Böylece konserler, söyleşiler, etkinlikler her yaştan bireyin beğenisine ‘sunulmuştur’. Sınırlar ile çevrilmiş çeperde konumlanan bu adacıkta ise bireyler kendilerine gelenin hizmet olduğunu düşünmektedir. Sular Vadisi üzerinden Başakşehir konutları ise tanıtımını yenilemektedir.

Sular Vadisi, merkez iddiası taşıması ve birçok aktivitenin yapılabildiği, boş vakitlerin geçirilebileceği alandır. Sürekli bir hareketin sahibidir. Bireylere yeni alışkanlıkların yüklemesini yaparken aynı zamanda bireyler tarafından şekillenmektedir. Bunun bir örneğini Vadinin peyzajının düzenini korumakla yükümlü bir güvenlik görevlisiyle yaptığımız mülakattan değerlendirebiliriz.

“Yaz aylarında gün içinde çimenden kaldırdığım adam sayısını sayamıyorum. Bir de bankları taşıyorlar. Mesela hanımlar çay partisine gelmişler civardaki bütün bankları taşıyorlar oturdukları yere. Halbuki kafeler de var ama seviyorlar açıkta oturmayı demek. Geçenlerde kuzusunu otlatan bile gördüm buralarda. Olacak iş değil ama oluyor işte. Gördüğünü uyarırsın ama yine de onlar yaşıyor burada ben ne diyebilirim ki.”



*Mavi kubbesi olan mekan, kutlamaların yapılacağı ve davetlerin verilebileceği bir alan olarak imar edilmiştir. Kırmızı ve gri olarak düzenlenen alanlar sırasıyla yürüyüş yolu ve bisiklet yolu olarak tanzim edilmiştir. Bununla beraber düzenlemesi yapılan yeşil alanda kullanılan ağaçların üzerine latince isimleri ve menşeleri yazılmıştır.*

<sup>2</sup> Ashı G. Başakşehir sakini.

<sup>3</sup> Havva T. Başakşehir sakini



Peyzajın korunmasından sorumlu güvenlik görevlisi aslında pratikte yapıyı failerin anlık da olsa nasıl şekillendirdiğinin ipuçlarını dile getirmektedir. İnsanlar arasındaki belirli ilişkileri tahayyül ederek belirli aralıklarla konulmuş banklar yerlerinden edilerek aynı merkeze toplanmaktadır. Vadi üzerindeki düşünülen sosyal ilişki pratikleri böylece bir anda değişmektedir. Vadi üzerindeki kafeteryalar yerine çeşitli zahmetlerle bankların taşınması da ilgi çekici diğer bir nokta. Bununla beraber peyzaj alanındaki çimenlerin kuzunun beslenmesi için değerlendirmesi, yapının kullanım alanının failer tarafından nasıl yorumlanabildiğine diğer bir örnektir. Peyzajın güvenliğini sağlayan görevli açısından durum bu şekildeyken denetlenen sakin Osman K. açısından bu serüvenin mülakatını değerlendirelim.

“Çimeni yapmışlar gel otur diyor, koştuk oturduk... Aslında böyle çimenlerde oturmak, semaver yakmak yasak önceden güvenlik uyarıyordu. Ama şimdi kutlamalar, etkinlikler kalabalık olduk. Baksana çimenler insan dolu hangi birini uyarsın. Artık onlar da pes ettiler demek ki. Keyif bizde.”

Peyzajın müdafaasını sağlayan ve peyzajın anlık, kısmi de olsa dönüşümüne sebep olan iki tarafın iktidar ilişkisine şahit oluyoruz. Tasarımında en azından çimenlerle olan ‘strateji’den anlık zaman dilimlerinde galip çıkan ‘taktik’lerin sahibi failer, bu açıdan nispeten de olsa Vadiyi değiştirmektedir. Fakat yine de peyzajın yaratılması için gerekli motivasyonun, kent merkezindeki “kaos”tan alındığını unutmamak gerekir. ‘strateji’, peyzaj düzenlemeleri ile site içindeki gözetim ve denetimi arttırmıştır. Muhataplarına sunduğu aktivitelerle belirli bir kimliği kurgulamaktadır. Bedene, gündelik hayata sosyal ilişkilere dair de belirli kalıplar sunmaktadır.

Henri Lefebvre’ye göre de mekan üç başlık altında karakterize edilebilir. Bunlar; Üretim olarak, praksis olarak ve gündelik yaşam olarak mekanlardır. Üretim olarak mekan fiziki olana evren ve doğaya gönderme yapmaktadır. Praksis olarak düşünsel olana atıf vardır. Gündelik olarak ise toplumsal olanın mekanıdır. Böylece mekanı anlamlandırılma, tasarım ve yaşanma süreçleri iç içe geçmektedir. Bu süreçler ise Lefebvre tarafından üçlü bir değerlendirmeye tabi tutulur. Bunlar mekansal pratik, mekanın temsili ve temsilin mekanıdır. (Lefebvre, 1991, s.38-39) Mekansal pratik, toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminin sağlandığı ayrıca aktörlerin bilgi birikim ve hayata karşı konumlanışlarını uygulayabilecekleri ve karşılığını bulabilecekleri pratiğe dair olandır. (Lefebvre, 1991, s. 50) Mekanın temsili ise durum biraz daha farklılaşarak bilgi ve iktidarın esareti altında tasarlanan mekanlar olarak Lefebvre tarafından kabul görmektedir. Bilim insanları, toplum mühendisleri, şehirciler teknokratlar tarafından kent mekanına verilmek istenen bir disiplini anlatmaktadır. Ayrıca mekanın temsili soyut mekan kurgularında sözel ve grafik simgeler dizinini kullanırlar. ‘strateji’nin (iktidar) belirli anlayış ve düşüncesine göre değişken bir formdadır. Temsilin mekanlarıysa belirli bir mekanda hakim olan hal, davranış ve çıkarların kendini ortaya koyma biçimidir. Bu haliyle yaşayan bir mekandır. (Lefebvre, 1991, s.38-39) Rob Shields’ e göre ise temsilin mekanları “mekanın söylemi” diye adlandırılır. Böylece gündelik hayatın kendisi ile tarihten gelen referanslar, ütopyacı unsurlardan beslenmektedir. (Shields,1999, s. 164-168) Lefebvre, mekanın aktörlerce yada iktidarlarca üretiminde dikkat çekmek istediği nokta ideolojinin önemli etkisidir.

Aktörlerin mekan üzerinde kısmen de olsa değişiklikleri belki bir açıdan mekanı üretmeleri yada yeniden üretmeleri olarak görülebilir. Ama mekanın tasarımı kullanılan nesnelere, simgeler zamanın belirli bir parçasına yada belirli parçalardan seçilen simgeler tarafından hakim bir şekilde oluşturulmaktadır. Bu tasarımın içerisinde yer alan bireyler farklı alışkanlıklarını mekana yansıtabilir fakat bu tam anlamıyla mekanı aktörlerin ürettiği anlamına gelmez. Mekana sahip olan ‘strateji’ ve aktörlerin taktikleri mekanı yeniden keşfederek yeniden dizayn edebilir. Bu da De Certeau’nun failerin mekana sahip olamamaları üzerinden ürettikleri taktiklerle mümkün olmaktadır. De Certeau’ya göre taktik zayıfın sanatıdır. Yani hakim ‘strateji’nin mağduru tarafından oluşturulan ve dönüştürme yetkisi bulunandır. Şimdi başlangıçta vadinin tanıtımında geçen bu kalıpların değerlendirmesine geçeceğim. Tanıtımda kullanılan argümanları hatırlayarak hakim ‘strateji’nin atıf yaptığı zamanları ve geçmiş şimdi ve geleceği kristalleştirdiği peyzaj olan Sular Vadisinin referanslarını inceleyeceğim. Bu materyale Başakşehir belediyesinin projelerin tanıtımları bölümünden ulaşılmıştır.



“Başakşehir’in Alâmet-i Fârikası Sular Vadisi yaklaşık 20 bin 600 metrekareyi bulan yürüyüş yolları, 45 bin 723 metrekarelik bir alanı kaplayan yeşil alanları ve çim sahalarıyla şehrin ortasında tabiatın içinde bir alan. Yeşillikler içindeki Kamelyalı kafeteryası, sedirli oturma alanlarıyla Revan Köşkü, eski çağlardan günümüze kadar gelen 1.200 kişi kapasiteli Amfi Tiyatrosu, 1.000 kişi kapasiteli havuz başı düğün, toplantı ve etkinliklerinize ev sahipliği yapacağınız kafe ile göz dolduruyor. Sular Vadisi, Başakşehirirlilere gezme, eğlenme, dinlenme mekanı olarak İstanbul’da farklı ve ayrıcalıklı bir alternatif sunuyor.” (Başakşehir Belediyesi, 2013d)

Tanıtımda kullanılan bilgi öncelikle nicel anlamda metrekare ölçüleridir. Bu ölçülerle Sular Vadisinin genişliğine dikkat çekilmek istenmektedir. Bununla beraber sınırları belirginleştirme işlevi de görmektedir. Bu ölçüler sayesinde Sular Vadisinin ve dolayısıyla Başakşehir sınırları dışarısında kalan öteki alandır. Sınırların belirlenmesinin işlevi aynı zamanda ayırılmış olan bu mekanın dışında kalan bölgelerin nelere sahip olmadığını da Sular Vadisinin sahip oldukları üzerinden aktarılmaktadır. Yani vadinin değerinin arttırılması kent merkezinde olmayanlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu da kentin bütününe tasarlama yetkisi elinde bulunan ‘strateji’ tarafından kasıtlı bir hareket olabilir. Kentin çöküntü bölgelerinin olabilmesi bir karşılaştırma sonucunda ulaşılabilecek bir sonucu içermektedir. Böylece vadinin süksesi kent merkezindeki kaosa muhtaçtır.

Bir diğer vurgu da kentin içinde olması ve yeşil alan vurgusudur. Kent merkezinin kirlilik ve beton yığınları üzerinden tasvir edilmesi yeşil alan vurgusunu yüceltirken, aynı zamanda ayırılmış mekanın dışında kalan bölgelerin tahrip edilmesini ve yalnızlaştırılmasını da meşru kılmaktadır.

“...Yeşillikler içindeki Kamelyalı kafeteryası, sedirli oturma alanlarıyla Revan Köşkü...” (Başakşehir Belediyesi, 2013e)

Sınırların belirlenmesi, ekolojik yeşil alan vurgusu sonrasında geçmiş referanslarla da peyzaj yaratısı belirli bir mekan kimliğini üretmektedir. Kamelyalı kafeteryası, sedirli oturma alanına sahip olması ve Revan köşkü ile Osmanlı bahçelerine atıf yapmaktadır. Klasik Osmanlı mirasının simgesel ve isim anlamında yeniden bir canlandırma simülasyon niteliği taşımaktadır. Geçmiş dönemlerin nostaljisinin şimdide yaşanması ve gelecek ile köprü kurması belirginleşmektedir.



Kamelyalı kafeterya.



Peyzaj düzenlemesi olan Sular Vadisi düzenlemesinde ikiye ayrılmış bir vadidir. Vadinin ortasından su akışı sağlanmaktadır. Bu peyzaj düzenlemesi hem görsel hem de işitsel olarak kendini sunmaktadır. Su akıntılarının üzerine yapılan köprüler suyun akışını yakından izleme olanağını sunarken ikiye ayrılmış vadi yolları arasında geçiş sağlanmaktadır.



Revan Köşkü. Sular Vadisinde bulunan havuzların iki tanesinde Revan Köşkü vardır. Osmanlıcadaki revan kelimesi yürüyen anlamındadır. Osmanlı bahçe düzenlemesinde kullanılan hali bu değildir. Fakat burada sembolik olarak minyatür bir şekilde sunulmuştur. Geçmiş, şimdiki ve geleceği kristalleştirmiş bir simge olarak muhafaza etmektedir. Bireyler tarafından burası hatıra fotoğrafı çekilmek için kullanılmaktadır.



Sular Vadisi, Amfi Tiyatro

“...eski çağlardan günümüze kadar gelen 1.200 kişi kapasiteli Amfi Tiyatrosu...” (Başakşehir Belediyesi, 2013f)

Osmanlı dönemi bahçelerine atıflar yapılırken aynı zamanda bir zamanlar modernitenin de atıf yaptığı antik dönemlere de gönderme yapılmaktadır. Amfi tiyatro geçmişte kullanılan amfi tiyatroların birebir canlandırılmış halidir. Bu alanda belediye konserler, söyleşiler, çocuklar için tiyatrolar düzenlemektedir. Bu da öğretici tiyatrolarla halkın disiplin edilmesini bizlere çağrıştırabilir. Zira gösterimdeki tiyatrolar belirli formasyona

sahip, vazifeli bir mesajın taşıyıcısı ve aktarıcısı konumundadır.

Aynı zamanda Başakşehir Belediyesi için Sular Vadisi ekonomik bir gelir kaynağıdır. Zira Sular Vadisi içerisinde nezih, temiz düzenli bir alanda özel davetler verilebilmektedir. Bu seçenekler sayesinde Başakşehir sadece barınma ihtiyacının karşılandığı ayrılmış bir alan olmaktan çıkar. Sular Vadisi ile temalı bir alana dönüşür. Farklı birçok ‘ihtiyaca’ cevap verebilir hale gelir. Sakinler ise kendilerine sunulan seçenekleri, alışkanlıkları doğrultusunda revize ederler ya da aynen alırlar. Fakat yine de hakim ‘strateji’ uygun gördüğü sakın prototipinin üretilmesi gayesi taşımaktadır. Bunu da yaşamın kendisine yönelik müdahaleleri ile yapmaktadır. David Harvey’in deyimiyle hakim ‘strateji’ veya düzenlemeyi yapan mimar, o mekanı pratik edecek olanlara, tasarladığı mekan ile değerlerini iletmeye çalışır. (Harvey, 2010, s.231)

Sonuç olarak kente dair hakim ‘strateji’nin değişen motivasyonu ve ekonomik kazanç kapısı olarak çeperdeki adacıklar giderek önemli bir boyut kazanmıştır. Kent mekanlarının üretilmesi hakim ‘strateji’den bağımsız değildir. Önceleri kimi zaman ölümün kutsallaştırıldığı peyzaj alanlarıyla ideal vatandaş üretme hedefinde olan ‘strateji’, artık kentin çeperinde yeni konut alanları inşa ederek farklı alanlarda yaşayan fakat benzer pratiklere sahip topluluklar üretmeyi amaçlamaktadır. Burada dikkat çekilmek istenen nokta; ne salt, arı anlamda hakim ‘strateji’nin bu gayesini gerçekleştirebileceği ne de sakinlerin tamamıyla mekanı yeniden tasarlayabileceğinin imkansızlığı üzerinedir. Mekan ve mekansızlık üzerinden karşılaşan iki taraf, aslında aynı zaman içerisinde farklı dönüşümlere misafirperverlik yapmaktadır. Bu misafirperverliğin mekan üzerine yansması bazı kuralların ‘ihlal’ edilmesidir. Ara mekanlar olarak nitelendirilen villa kafeler, hakim ‘strateji’nin çatlaklarından faydalanmış denemeler olarak gösterilebilir.

Dolayısıyla mekan, sabit ve yalnızca bir erkin yönetimi altındaki alan değildir. Geniş anlamda zamanın üzerinde hayat bulan eylem kümelerinin az veya çok belirleyiciliğidir. Belirleyiciliğin diğer dikkat çeken noktası ise; hakim ‘strateji’nin zamana karşı sabitliğini ve yıkılmazlığını mimari ile koruma çabasıdır. Peyzaj da zamanın yıkıcılığına karşı, zamanı durdurmayı amaçlayan bir düzenleme olarak karşımıza çıkar. Ağaçların, çimlerin, çiçeklerin hep aynı şekilde budanması, düzenlenmesi zamanın eziciliğine karşı bir debelenmedir. Zamanı mimari alanda bir nebze görmezden gelmenin ta kendisidir. Bu açıdan da tasarımcı, mekanın sahibi ve zamanı durduran bir misyon üstlenerek zamanı değersiz kılmaya çalışmaktadır. Bu yönüyle peyzaj bir yapıttır da. Tüm zamanları aşkın bir eser yaratarak nesiller boyu bunu koruma gayretidir. Bu konuda başarısızlığı kısmen mümkündür. Zira yukarıda bahsi geçen örneklerle de zamanın değiştirici, dönüştürücü dehşeti aktörlerin kendilerine has ‘habitusları’ (Wacquant,2004) alışkanlıkları, beğeni, tercih ve zevkleri kısacası taktikleri karşısında hakim ‘strateji’ yegane şekil verici özelliğini bazı zaman aralıkları yani çatlaklarda kaybetmektedir. Güvenlik ile peyzajı korumaya çalışmak, bahçıvanlar yardımıyla yeşilin boyutlarına hükmetmek ‘zamanın dehşeti’ne (Harvey, 2010, s.233) karşı derinlemesine bir savunmadır. Bu makalede Foucault’un dispoitif üzerine yoğunlaşarak, sanki failerin görmezden geldiği anlamına gelmemektedir. İktidar Foucault nezdinde bir

ilişki biçimidir. Bu ilişki biçimi ise Michel De Certeau'nun 'strateji' ve taktik kavramlarıyla detaylandırmaya çalışılmıştır. Sonuçta ne failler mekanın bizzat temsilcisi ve hükümranı ne de 'strateji' bu hükümranlılığın esas sahibidir. Mekanın kullanılması hususunda 'strateji'lerin sahip olduğu yöntem ve dil evrilmiştir. Yaşam odaklı ve kent merkezinin olumsuzlanması söylemi üzerinden bir tanıtım yükselmektedir. Böylece peyzajlı konut alanlarını tercih eden bir kamuoyu oluşturulur. Tercihi bu doğrultuda olan bireyler, zaman zaman içinde buldukları mekana yeni formlar kazandırabilmektedirler. Yani mekan üzerindeki "ortak pratikler ve gösterimler, beden, mekan ve zamanın yapılanmış organizasyonu arasındaki ilişki aracılığıyla belirlenmiş olur" (Harvey, 2010, s. 242). Dolayısıyla mekan ve birey arasındaki ilişki, pratiklerle beraber her birinin dönüşmesi ile -mekanın da kendi koşullarının elverdiği ölçüde- bir başkalaşma sürecine girmiş olur. Bu süreç ise iktidar ilişkisi olması sebebiyle özgürlüğü gerekli kılarken aynı zamanda belirli çarpışmaların da yadırganamayacağı bir konumdadır.

Hali hazırda meydanlar, kent merkezlerinde hayatlarına devam ediyor olsalar da geçmiş pratiklerini yoğun bir şekilde yaşayamamaktadırlar. Çeşitli peyzaj düzenlemelerine sahip olan konut alanları, yaşam alanlarının ortasında şimdinin meydanları olmaktadır. Öyle ki bu alanlarda meydanlarda yapılabilen pratikler yapılmaktadır. Hem sakinlerin tamamına hem de bireysel yaşamlarına bu alanlar sayesinde çeşitli aidiyet yüklemeleri kolaylıkla yapılabilmektedir. Sonuç itibarıyla kent merkezindeki alanlardan farklı olarak, konut alanlarındaki peyzaj düzenlemeleri, 'yeşil' alana, hijyene, sağlığa vurgu yaparak 'düzenli' siteleri cazibe mekanı haline getirmektedir. Bu karşılaştırmayla, her ne kadar sitelerdeki peyzajın, meydanların yerini almaya başladığını belirtmiş olsak da, şunu eklemekte fayda görüyoruz: Meydanlardaki pratiklerde olduğu gibi bu alanlar da, belirli ortaklıklara sahip bireylerin üretilmesi için aygıt olarak kullanılmaktadır.

## Kaynakça

- Foucault, M. (1993). *Cinselliğin Tarihi 1*. (H. Tufan, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Foucault, M. (2000). *Entelektüellerin Siyasi İşlevi*. (F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault M. (2005). Seçme Yazılar 2: Özne ve İktidar. F. Keskin içinde, *Özne ve İktidar* (s. 18). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2010). Postmodernliğin Durumu. (S.Savran, Çev.) İstanbul:Metis Yayınları
- Keskin, Ferda. (1997, Yaz). Foucault'da Öznellik ve Özgürlük. *Toplum ve Bilim* (73), s. 30-44.
- Lefebvre, H. (1991[1974]) *The Production of Space*, (D. Nicholson-Smith. Çev) Oxford: Blacwell Publishers.
- Michel Certeau. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi-I*. (L. A. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Shields, R., (1999), *LeFebvre, Love, and Struggle: Spatial Dialectics*, London: Routledge.
- Wacquant, L. (2004) *Habitus, International Encyclopedia of Economic Sociology*, (ed.) Milan Zafirovski, Londra: Routledge
- Başakşehir Belediyesi. (09.12.2013a). <http://www.basaksehir.bel.tr/icerik/116> web sitesinden alınmıştır.
- Başakşehir Belediyesi. (09.12.2013b). <http://www.basaksehir.bel.tr> web sitesinden alınmıştır.
- Başakşehir Belediyesi . (09.12.2013c). <http://www.basaksehir.bel.tr/icerik/2099?open=580> web sitesinden alınmıştır.
- Başakşehir Belediyesi. (09.12.2013d). <http://www.basaksehir.bel.tr/icerik/102> web sitesinden alınmıştır.
- Başakşehir Belediyesi. (15.12.2013e). <http://www.basaksehir.bel.tr/icerik/2099?open=580> web sitesinden alınmıştır.
- Başakşehir Belediyesi. (15.12.2013f). <http://www.basaksehir.bel.tr/foto/663?open=534> web sitesinden alınmıştır.



# Roma Dönemi Duvar Resmi ve Mozaiklerde Akhilleus Skyros'ta Sahnesi: Efes, Pompeii ve Zeugma Örneği

Şehnaz ERASLAN\*

## Özet

Yunan Klasik ve Hellenistik Dönemde çeşitli sanat eserlerini süsleyen mitolojik konular Roma sanatında da öncelikli olarak tercih edilmiştir. “Akhilleus Skyros'ta Sahnesi” bu mitolojik konulardan biridir. Pompeii ve Efes antik kentinde bu konunun betimlendiği duvar resimleri bulunmuştur. Ayrıca İmparatorluğun hakim olduğu tüm bölgelerde bu konunun tasvir edildiği mozaik panoları da ele geçmiştir. Özellikle Zeugma'da bulunan mozaik ikonografik özellikleri nedeniyle Pompeii ve Efes örneğiyle benzerlik göstermektedir. Bu çalışmada da Pompeii, Efes ve Zeugma'da bulunan Akhilleus Skyros'ta temalı eserlerin birbirleriyle olan sanatsal ilişkisi üzerine değerlendirmeler yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Roma, Akhilleus, Duvar resmi, Mozaik

## Roman Period Scene of Achilles at Skyros in Mosaics and Mural Paintings: Ephesus, Pompeii and Zeugma Examples

### Abstract

Mythological subjects adorning arts in Classical and Hellenistic era were chosen as priority in Roman art. Achilles at Skyros was one of the mythological theme in Roman art. Wall paintings depicted these issue were found in Ephesus and Pompeii. Also mosaics depicted these issue were found in all parts of the Empire. Mosaics of Zeugma is similar to wall paintgs of Ephesus and Pompeii in terms of iconographic aspects. In this paper the artistic relation between the works themed Achilles at Skyros in Pompeii, Ephesus and Zeugma are handled.

**Key Words:** Roman, Achilles, Wall painting, Mosaic

## Mitolojide ve Betimleme Sanatında Akhilleus Skyros'ta Sahnesi

Hellen mitolojisinin en önemli kaynaklarından olan Homeros'un İlyada'sında, Peleus ve deniz tanrıçası Thetis'in oğlu olarak bilinen Akhilleus, Troia Savaşı'nda Hellenlerin en büyük savaşıncısı olarak yer almıştır. “Akhilleus Skyros'ta ” Akhilleus'un Troia savaşı ile ilgili mitolojik temalarından biridir.

İlyada'ya göre, Akhilleus'un Troia savaşına katılırsa öleceğini bilen Thetis, oğluna kendisini bekleyen kaderi önceden bildirir: “İki ayrı kader götüreceğim seni ölüme: Burada kalır, savaşsam Troia çevresinde, tükenmez bir ün var, dönüş yok. Dönersem yurduma, sevgili baba toprağına, ünüm olmasa da çok yaşayacağım, ölüm öyle çabucak gelip çatmayacak”<sup>2</sup>

\* Dr. Arkeolog, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara, erinonaz@hotmail.com

<sup>1</sup> Homer. *Il.* i. 538, xviii. 35.; Hesiod. *Theog.* 244.

<sup>2</sup> Homer. *Il.* IX, 411 vd.



Akhilleus Troia savaşına giderse parlak bir üne kavuşacak fakat hayatı kısa sürecektir. Homeros'a göre Akhilleus Troia savaşına gitmeyi tercih etmiştir. Fakat Homeros'tan sonraki şairler, özellikle tragedya yazarları bu gidişi farklı anlatmaktadırlar. Bu yazarlar, Thetis'in, Akhilleus'u Troia savaşına katılmasını önlemek için Skyros adasına, Kral Lykomedes'in sarayına gönderdiğinden söz etmektedirler<sup>3</sup>.

Ovidius'un Metamorphosis'sinde anlatılan mitolojik anlatımların birinde de Akhilleus'un Skyros'ta Kral Lykomedes'in sarayında tanınmamak için kadın kıyafetleri giydiği bildirilmektedir: “Örtüyle gizlemiş oğlunu, geleceği önceden bilen ana, Ölümü gören becerisiyle. Kollamış hepsi, bunlar arasında Ajax'ı saklamış yapay kılıklar altında. Bense, kımıldatmak için erlik gücümü, kadın takılarıyla gizledim pusatlarımı, kalkan gibi kargı gibi; yakalandı, Yiğit atmamışken üstünden kadınsı giysileri daha, Dedim ki: ey tanrıçanın oğlu, Pergamus'un yıkımıdır seni bekleyen, kuşkun yok mu güçlü Troia'nın yıkılacağından?”<sup>4</sup>.

Geç dönem Grek ve Latin edebiyatında ise, Odysseus'un Diomedes ile birlikte, Akhilleus'u diğer kadınların arasından ayırt etmek için, birlikte bir plan düşündükleri de söylenir: Lykomedes'in sarayında birdenbire savaşın habercisi olan trompet sesleri duyulmaya başlar, bu durumda kadınlar kaçışırken Akhilleus silahlara sarılır ve böylece kimliğini açığa çıkarmış olur<sup>5</sup>. Ovidius, Akhilleus'un Odysseus tarafından ikna edilerek Troia savaşına katılmak üzere Akha ordusu ile birlikte Euboia'da Aulis'e gittiklerini anlatmaktadır: “Akhilleus'un tanınmasına yarayan pusatlardan, benim istediğim şudur: yaşarken verdiğim, ölünce geri aldığım. Euboiada Aulis bin gemiyle dolmuştu, o gün, Ne karşıtı, ne de uygun bir yel esmişti donanma için.”<sup>6</sup>.

Odysseus'un Akhilleus'u Skyros'ta Kral Lykomedes'in sarayında, kadınların arasında bulduğu anın örnekleri sanatın çeşitli dallarında mevcuttur<sup>7</sup>. Fakat bu mitolojik temanın Roma Dönemi duvar resimleri ve mozaiklerinde özellikle Efes, Pompeii ve Zeugma'da tercih edilen bir tema olduğunu tespit etmekteyiz. Bu örneklerde, Akhilleus, Kral Lykomedes'in kızları arasında genellikle kadın kıyafetleri içinde görülmektedir. Tüm eserlerde Akhilleus ve Odysseus sahnenin merkezinde, Deidamia, Kral Lykomedes ve kızları ise kalabalık bir grup içinde onların etrafında yer almaktadırlar. Örneklerde, Odysseus genellikle kash ve güçlü, Akhilleus ise kadınsı vücut hatlarıyla tasvir edilmiştir.

## Akhilleus Skyros'ta Sahnesi- Efes (Duvar Resmi)

Roma İmparatorluğu döneminde Asya eyaletinin başkenti olan Efes'te yüksek kalitede duvar resimleri bulunmuştur. Bu resimler, genellikle zengin Efeslilerin villalarının duvarlarını süslemişlerdir. Duvar resimlerinde işlenen konularda çoğunlukla mitolojik ve günlük hayattan kesitlerin tercih edildiğini görebilmekteyiz. Efes duvar resimleri, Roma resim sanatının Anadolu'da ki en dikkat çekici örnekleridir. Bu resimlerde, Anadolu'nun M.S.1-6.yüzyıllarını aydınlayabilecek belge niteliği taşıyan, sosyal yaşam ve mimarisinin anlatılmış olması Efes duvar resimlerini ayrıcalıklı kılmaktadır.

Efes'te Teras Ev 2'de, 75'ten fazla mekan duvar resimleriyle süslüdür; bunlara yıkıntılar içinde ele geçmiş ve tavanlarla üst kat mekanlarına ait çok sayıda fragman eklenmektedir. Bugüne kadar elde edilen Efes duvar resimlerinde ağırlıklı olarak mitolojik konular, tanrılar, musalar, filozoflar, peyzaj resimleri ve ayrıca hizmet eden veya avlanan Eros örnekleri bulunmaktadır<sup>8</sup>. Efes duvar resimlerinin tarihi geç Hellenistik dönemden Bizans dönemine kadar uzanmaktadır. Konumuzun içeriğini oluşturan Roma Dönemi duvar resimleri 'Teras Ev 2' de bulunmaktadır.

<sup>3</sup> Stat, *Achil* 1. 25 – 396; *Pseudo-Hyginus, Fabulae* 96 ;*Pseudo-Apollodorus, Bibliotheca* 3. 174

<sup>4</sup> Ovid, *Met.*13.162-170

<sup>5</sup> Hygin. *Fab.* 96; Stat. *Achil.* ii. 200.Erhat 1989:27; Grimall 1997:43

<sup>6</sup> Ovid, *Met.*13.180-185

<sup>7</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. LIMC “Achilleus” 95-182.

<sup>8</sup> S. LADSTATTER, *Ephesos Yamaç Ev 2*, çev. Selma Gün, Ege Yayınları, İstanbul, 2012, s.135.





**Fotoğraf 1:** Akhilleus Skyros'ta Sahnesi, Duvar resmi, Efes.

Efes'te mitolojik konular arasında yer alan "Akhilleus Skyros'ta" sahnesi 4 no'lu evin peristilinin güney koridorunda in situ olarak görülebilmektedir (Fotoğraf 1)<sup>9</sup>. Resim çok fazla hasar görmüştür. Fakat yine de efsaneye uygun olarak resmedilen panoda, Akhilleus kadın kıyafetleri içerisinde görülebilmektedir. Solunda ise Akhilleus'un kimliğini açığa çıkaracak olan asker trompeti üfleemektedir. Resimde zemin yeşil, figürler ise kahverenginin tonlarıyla oluşturulmuştur. Figürlerin tasvirinde kullanılan koyu ton ile zemin arasında ton kontrastı oluşturulmuş ve görsel bütünlük sağlanmıştır. Resimde ışığın etkisi parlak ve gölgeli alanlarda kendini göstermektedir. Figürler sert ve koyu renkte kontur çizgileriyle belirginleştirilmiştir. Koyu konturlardan formların iç bölgelerine doğru koyuluk dereceleri yavaş yavaş açılmış ve açık renk bölümler ışık almış gibi görünmüştür. Bu da figürlerin üç boyutlu formunu ortaya çıkarmıştır.

### Akhilleus Skyros'ta Sahnesi –Pompeii (Duvar Resmi)

M.Ö.2.yüzyıl ile M.S 1.yüzyıl arasına tarihlendirilen Pompeii resimlerinde mitolojik konular, manzara, günlük yaşam, natürmort, tarihi konular ve portre gibi konular resmedilmiştir<sup>10</sup>.

Roma Döneminde üç yüzyıldan daha kısa bir süre varlığını sürdüren kent, M.S. 79 yılında Vezüv yanardağının patlaması sonucu volkanik küllerin altında kalarak yok olmuştur. 1748'den itibaren yapılan çeşitli kazılarda ortaya çıkarılan evler ve içlerinde bulunan malzemelerin korunmuş olması arkeoloji bilimi için yenilikler de sağlamıştır. Özellikle evlerin duvar resimleri ve mozaikleri Hellen ve Roma kültürlerine ait pek çok verinin elde edilmesi açısından da önemlidir. Pompeii evlerinin duvarlarını süsleyen resimler hakkında ilk çalışmayı Alman Arkeolog August Mau "Geschichte der derokativen vandmalerei in Pompeji" adlı eserinde yapmıştır. Mau, bu eserinde duvar resimlerini dört stile ayırmıştır: I. stilde sıva üstüne çeşitli renklerle yapılan dikdörtgen panellerde mermer levha imitasyonları, II. stilde ışık ve gölge tekniği kullanılarak gerçeğe yakın yapılmış mimari yapılar, III. stilde yatay ve dikey olarak üç bölüme ayrılan duvarın orta kısmına yerleştirilen figüratif temalar, IV. stilde ise perspektif olarak etkileyciliği bulunan mimari elemanların yapımının tercih edildiğini bildirmektedir<sup>11</sup>.

Pompeii'de evlerin duvarlarında Akhilleus Skyros'ta temasının resmedildiği yaklaşık dokuz duvar resmi ele geçmiştir. Bu duvar resimleri Epigrams Evi'nin triclinium, Dioscuri Evi'nin tablinum, Apollo Evi'nin bahçesi, Vetti Evi'nin triclinium, Modestus Evi'nin atrium, Hunt Evi'nin tablinum, Postumii Evi'nin triclinium, Eros Fountain Evi'nin triclinium, Achilles Evi'nin peristil bölümlerinde bulunmuştur<sup>12</sup>.

Antik dönem yazarlarından Plinius, "Akhilleus Skyros'ta sahnesini" M.Ö.4.yüzyılın sonlarında meşhur olan ressam Maronealı Athenion'un tablolarında yaptığını belirtmektedir<sup>13</sup>. M.Ö. 4. yüzyılın sonlarına doğru Maronealı Athenion gibi ressamlar renk ve ışık uyumunun birlikteliğini resimlerine başarıyla uygulamaya başlamışlardır<sup>14</sup>.

Hellen ve Roma resim ve mozaiklerde Akhilleus Skyros'ta sahneleri, Maronealı Athenion'un eseriyle bağlantılı olmalıdır. Bu resimlerde Odysseus'un, kadın kılığına giren Akhilleus'u açığa çıkarttığı anın sahneleri tasvir edildiği gibi, Akhilleus'un kadın kılığına girmeden sadece omzunu ya da bacaklarını örten bir kumaşla betimlendiği sahneler de bulunmaktadır. Kompozis-

<sup>9</sup> N. ZIMMERMANN-S.LADSTATTER, (2011) *Wall Painting in Ephesos, from the Hellenistic to the Byzantine Period*, İstanbul: Ege Yayınları, İstanbul, 2011, s.84, fig.127.3. Akhilleus Skyros'ta sahnesi Antik sanatta oldukça popüler olan mitolojik temalardan biridir. Akhilleus'un kahraman imajı Efes halkını etkilemiş ve bu nedenle Akhilleus'u konu alan resimler halkın kullandığı villaların duvarlarında da yer almış olmalıdır.

<sup>10</sup> C.L.RAGGHIANI, *The Painters of Pompeii, Milan* : Edizioni del Milione 1968, s.110

<sup>11</sup> N. ZIMMERMANN-S.LADSTATTER, *Wall Painting in Ephesos, from the Hellenistic to the Byzantine Period*, İstanbul: Ege Yayınları, İstanbul, 2011, s. 10,11

<sup>12</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. S. DELBARRE- M.FUCHS-C.A.PARATTE, " Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting" 2007,35-42. The Proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye. The Mosaic Bridge From Past to Present = IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri. Gecmisten Günümüze Mozaik Korpusu Uludağ University Press, Gaziantep, 2007, s.35-42

<sup>13</sup> Plinius, *HN* 35.40.132

<sup>14</sup> J.CHARBONNEAUX-R. MARTIN-FVILLARD *Hellenistic art (330-50 B.C.)*, (çev. Peter Green), Thames & Hudson, London, 1973. s.125



Fotoğraf 2: Akhilleus Skyros'ta Sahnesi, Duvar resmi, Pompeii.



yonlarda elinde savaş aletleriyle Kral Lykomedes'in kızları arasında, yanında ya da arkasında Odysseus ile birlikte<sup>15</sup>.

Pompeii'de Dioscuri Evi'nin *tablinum* bölümüne ait duvarlarından birinde Akhileus mitolojik temaya uygun olarak kadın kıyafetleri içerisinde resmedilmiştir. Napoli Milli Müzesi'nde sergilenen resmin merkezinde Akhileus, sağında Odysseus, solunda Diomedes; Arka planda ise solda Kral Lykomedes, ortada bir asker, sağ köşede de Akhilleus'un sevgilisi Deidameia yer almaktadır<sup>16</sup> (Fotoğraf 2).

Gelişmiş bir stile ve kompozisyon uyumuna sahip olan bu duvar resminden geriye kalanlar, Hellen Dönemindeki orijinalinin ne derece etkileyici olabileceğini göstermektedir. Resimde, Odysseus ve Diomedes ellerindeki silahları birbirine vurarak çıkardıkları seslerle genç kahramanın savaşçı içgüdülerini uyandırmaya çalışmaktadırlar. Akhilleus ise bu durumdan rahatsız olarak uzaklaşmaya çalışmaktadır. Akhilleus'un sevgilisi Deidameia şaşkınlık içinde resmedilirken, Kral Lykomedes kendinden emin ve hareketsiz olarak tasvir edilmiştir.

Sıradan bir çerçeve içinde, soğuk tonların tercih edildiği resimde, beyaz, gri koyu kahverengi renk kullanımı hakimdir. Akhilleus'un üzerindeki kadın kıyafetleri gri tonlarında resmedilmiştir. Resim gerçeği o kadar yansıtmaktadır ki, Akhilleus'un gözlerindeki ışıltıyı dahi fark edebilmekteyiz. Akhilleus'un kadınsı vücudu, Odysseus ve Diomedes'in erkeksi vücutlarıyla tezat oluşturmaktadır. Ressam, Odysseus'un koyu renk teniyle, Deidameia'nın ten rengi arasında kontrast oluşturmuş ve böylece uyum ve kontrastı meşhur bir resimde bir araya getirmeye çalışmıştır.

Dioscuri Evi'nin sanatçısı ya da sanatçıları, renklerdeki ışık ve gölge geçişlerini kullanarak, gerçeğe yakın tasvir edilmiş figürlerle, sahnenin natüralizmini yaratmayı başarmışlardır<sup>17</sup>.

Pompeii örneği de Efes örneğindeki gibi, resmin zemini açık, yeşil ve açık kahverengi tonlarına ışık efektlerinin ilave edilmesiyle oluşturulmuştur. Akhilleus'un her iki yanındaki figürler daha koyu renklerle yapılarak Akhilleus ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca insan figürlerinin dikey ve hareket halindeki duruşlarına karşın; önde ve arkada kalkanların yatay hareketleri ile yön kontrastlığı oluşturulmuştur. Bu durum kompozisyondaki önemli bir ritim unsurunu oluşturmaktadır.

## Akhilleus Skyros'ta Sahnesi-Zeugma (Mozaik)

Arkaik, Klasik ve Hellenistik Dönemlerde çeşitli sanat eserlerine esin kaynağı oluşturan mitolojik konular, Roma sanatında da önem kazanmışlardır. Bu mitolojik temalar duvar resimlerinde olduğu kadar, evlerin tabanlarını süsleyen mozaiklerde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle M.S. 1. yüzyıldan itibaren mitolojik temaların tasvirlerini Roma Döneminin mozaik panolarında sıkça görmekteyiz<sup>18</sup>.

Akhilleus Skyros'ta mitolojisini konu alan M.S.2. ve 4.yüzyıl arasına tarihli yaklaşık 15 mozaik bulunmuştur. Bu mozaikler Türkiye (Zeugma), İspanya (Pedrosa), Kuzey Afrika (El Jem), Moritanya (Cherchel, Tipasa), Galya (Saint-Romain-en Gal) veya Almanya'ya (Orbe) kadar imparatorluğun tüm bölgelerinde karşımıza çıkmaktadır<sup>19</sup>.

Zeugma'da 2000 yılında başlayan Gaziantep Arkeoloji Müzesi'nin Birecik barajı nedeni ile kenti gölet sularından kurtarmak için yapılan kurtarma kazıları sonucunda bir grup mozaik bulunmuştur. Zeugma antik kentindeki mozaiklerde daha çok Hellen stili mitolojik sahneler dikkat

<sup>15</sup> Akhilleus'un kadın kılığına girmeden betimlendiği duvar resimleri ve mozaikler için bkz. S. DELBARRE- M.FUCHS-C.A.PARATTE, "Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting" 2007,35-42. ü Uludağ University Press, Gaziantep,2007,s 38,fig.6,7,8,9

<sup>16</sup> A. MAIURI, *La Peinture Romaine*, Geneva: Skira.1953,s.73,74.

<sup>17</sup> W. DORIGO 1971, *Late Roman Painting*, Praeger Publishers, New York,1971:s,45.

<sup>18</sup> K.M.D., DUNBABIN, *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press 1999: s,162.

<sup>19</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. S. DELBARRE- M.FUCHS-C.A.PARATTE, "Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting" 2007,35-42. The proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye. The Mosaic Bridge From Past to Present = IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri. Gecmisten Günümüze Mozaik Korusu Uludağ University Press,Gaziantep,2007,s,35-42.; R.LING, *Ancient Mosaics*, London: British Museum Press ,1998:s, 73.



**Fotoğraf 3:** Akhilleus Skyros'ta Sahnesi, Mozaik, Zeugma.

çekmektedir. Bu mitolojik sahnelerin yer aldığı mozaik panolarından birinde de Akhilleus Skyros'ta mitolojisini konu alan sahne betimlenmiştir (Fotoğraf 3). Poseidon Evi'ndeki sığ havuzun zeminini süsleyen mozaik M.S. 3.yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir<sup>20</sup>.

Zeugma Mozaik Müzesinde sergilenen mozaik, uygulanan mitolojik konunun tasviri açısından Efes ve Pompeii'nin duvar resimlerini hatırlatmaktadır. Bordürü dalga motifi ile çevrelenmiş mozağin merkezinde Akhilleus'un, Skyros'ta kral Lykomedes'in sarayında, Odysseus tarafından bulunduğu an resmedilmiştir. Odysseus, savaşın habercisi olan trompet seslerini duyurmaya başlar bu durumda kadınlar kaçıırken Akhilleus silahlara sarılır ve böylece kimliğini açığa

<sup>20</sup> M.ÖNAL „Mosaics of Zeugma, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2002, s.22; “Zeugma bölgesinde, 1992 ile 2000 baharı arasında yapılan kazılarda 28 adet mozaik bulunmuştur. Bunlara ilaveten 2000 yılı yaz mevsiminde ortaya çıkarılan 48 yeni taban mozaığı ilave edilmiştir. Bulunan mozaiklerin birçoğunun, evlerin mimari yapılarına ait olduğu anlaşılmaktadır. Mozaiklerin bulunduğu evin, batı etkisinde kalmış bir mimaride olduğu anlaşılmaktadır. Akhilleus temalı mozağın bulunduğu evin yapısında, bekleme odası vazifesi görmekte olan Atrium'un duvarları çiçekli bahçe resimleriyle boyanmıştır. Evde çok az sayıda bulunan arkeolojik bulgularından yola çıkarak M.S.3. yüzyılın birinci yarısında inşa edildiği düşünülmektedir”. Bkz.C. ABADIE-REYNAL “Les maisons à décors mosaïqués de Zeugma” Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 146- N. 2, 2002. s 743-771.

çıkarmış olur. Panelde, Akhilleus kendinden emin, Odysseus, Deidamia ve Kral Lykomedes ise tedirgin bir durumda tasvir edilmiştir.

Panelin arka planında çift sıra dor sütunlarıyla çevrilmiş mimari bir yapı, ikinci aşamada Kralın kızları olduğunu düşündüğümüz figürler ve izleyiciye en yakın kısımda ise solda Kral Lykomedes, ortada Deidamia ve Akhilleus, en sağda ise Odysseus bulunmaktadır. Akhilleus, sol elindeki kalkanını savunma pozisyonu alır gibi yukarıya doğru kaldırmış, sağ elinde de yine yukarıya doğru kaldırdığı bir mızrak tutmuştur. Mozaik ağırlıklı olarak toprak renkleriyle oluşturulmuş ancak figürlere ait konturları belirtmek amaçla yer yer siyah renk kullanılmıştır. Paneldeki en açık renkler figürlerin kıyafetleri ile arka fon, en koyu renkler ise elbiselerde uygulanan gölgelelendirmelerde görülmektedir. Mozaik sanatçısı Akhilleus'un savaşçı ve kahraman kimliğini mızrak ve kalkanla seyirciye aktarabilmiş ve mitolojik bir temayı mozaığe ustaca uygulayabilmiştir.

Zeugma mozaığında, figürlerin vücut oranlarının gerçeğe uygun olduğu göze çarpmaktadır. Tessera malzemelerinin seçiminde kireçtaşı, cam ve mermer parçalarının tercih edildiği, renk tonlarında ise kahverengi, krem, yosun yeşilinin sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Renk geçişlerindeki ışık ve gölgenin varlığı sağlanmış ve figürlere perspektif ve üç boyutlu formlar kazandırılmıştır. Hellenistik resimlerde olduğu gibi figürler gerçeğe uygun yapılmış ön plan ile arka plan ayırımı sağlanmıştır.

Sonuç olarak ele aldığımız üç eserin de birbirleriyle hem sanatsal hem de ikonografik açıdan benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu benzerlik daha çok kumaşlardaki ışık –gölge kontrastı, Akhilleus'un kadınsı vücut hatları, figürlerdeki hareketlilik ve üç boyut yaratma çabasında göze çarpmaktadır. İkonografik olarak da benzerlikler açıkça görülebilmektedir. Özellikle mozaik panosuna uygulanan mitolojik konunun Maronealı Athenion'a ait tabloların örnek alınarak yapıldığını düşündürmektedir. Bu üç eseri, İmparatorluğun diğer yerlerinde betimlenmiş duvar resmi<sup>21</sup> ve mozaiklerden<sup>22</sup> ayıran ortak özellikleri, Akhilleus'un kadın kılığında resmedilmiş olmasıdır. Dolayısıyla Roma Döneminde resim ve mozaiklerde Hellen mitolojik anlatımlarına bağlı kalarak kadın kılığında resmedilen Akhilleus'un Efes, Pompeii ve Zeugma'da tercih edilmiş olması aralarında sanatsal bir bağ olduğunu düşündürmektedir.

Ayrıca, İmparatorluğun tüm bölgelerinde özellikle Antoninler-Severuslar (M.S. 2-3.yüzyıl) döneminde Akhilleus betimleri sevilen bir kompozisyonudur. Kompozisyonların merkezindeki kahraman imajı, onun Romalıların virtus (erdem) ve savaşçı ruhuna model olmasına neden olmuştur. Bu durum Akhilleus Skyros'ta betimli mozaiklerin İmparatorluğun her yerinde neden bu kadar yaygın resmedildiğini açıklar niteliktedir.

## Kaynakça

ABADIE-REYNAL,C “Les maisons à décors mosaïqués de Zeugma” Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 146- N. 2, 2002. s .743-771.

CHARBONNEAUX,J-MARTIN,R.-VILLARD,F., *Hellenistic art (330-50B.C.)*, çev. Peter Green), Thames & Hudson, London, 1973.

DELBARRE,S- FUCHS,M- PARATTE,C.A “ Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting”, *The proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye. The Mosaic Bridge From Past to Present = IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri. Gecmisten Günümüze Mozaik Korusu* Uludağ University Press,Gaziantep,2007,s,35-42.

<sup>21</sup> Akhilleus'un yarı çıplak sadece omuzlarını ya da bacaklarını örten bir kumaşla betimlenen duvar resimleri Pompeii'de Epigrams Evi'nin *triclinium*, Apollo Evi'nin bahçesi, Vetti Evi'nin *triclinium*, Modestus Evi'nin *atrium*, Hunt Evi'nin *tablinium*, Postumii Evi'nin *triclinium*, Eros Fountain Evi'nin *triclinium*, Achilles Evi'nin *peristilbölümlerinde bulunmaktadır*. Bkz. S. DELBARRE- M.FUCHS-C.A.PARATTE, “ Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting”, *The proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye. The Mosaic Bridge From Past to Present = IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri. Gecmisten Günümüze Mozaik Korusu* Uludağ University Press,Gaziantep,2007,s,35-42.

<sup>22</sup> Akhilleus'un sadece omuzlarını ya da bacaklarını örten bir kumaşla betimlenen mozaik örnekleri Saint-Romain-en Gal, El-Jem, Pedrosa de la Vega, Domus Aurea bulunmaktadır. Bkz. S. DELBARRE- M.FUCHS-C.A.PARATTE, “ Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting”, *The proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye. The Mosaic Bridge From Past to Present = IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri. Gecmisten Günümüze Mozaik Korusu* Uludağ University Press,Gaziantep,2007,s,35-42.



DUNBABIN,K.M.D., *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge University Press. Cambridge,1999.

DORIGO, W., *Late Roman Painting*, Praeger Publishers,New York,1971.

ERHAT, A., *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitapevi,İstanbul, 2004.

GRIMAL,P., *Mitoloji Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar,İstanbul,1997

LADSTATTER, S, *Ephesos Yamaç Ev 2*,( çev. Selma Gün),Ege Yayınları, İstanbul, 2012.

LING,R., *Ancient Mosaics*, British Museum Press London,1998.

MAIURI,A. *La Peinture Romaine*, Geneva : Skira, 1953.

ÖNAL, M., *Mosaics of Zeugma*, A Turizm Yayınları,İstanbul, 2002.

RAGGHIANI, C.L.,(1964). *The Painters of Pompeii*, Milan : Edizioni del Milione

ZIMMERMANN, N. ,LADSTATTER, S., *Wall Painting in Ephesos, from the Hellenistic to the Byzantine Period*, Ege Yayınları,İstanbul, 2011.

## Resim Kaynakları

Fotoğraf.1. Akhilleus Skyros'ta Sahnesi, Efes, (Zimmermann-Ladstatter: 2011: 84, fig.123,3)

Fotoğraf 2. Akhilleus Skyros'ta Sahnesi, Pompei, (Maiuri,1953: 73)

Fotoğraf 3. Akhilleus Skyros'ta Sahnesi, Zeugma, (Önal, 2002: 22)



# Çağdaş Fotoğraf Sanatında Sinematografik Anlatı ve Gregory Crewdson Fotoğrafı

Tuna UYSAL\*

## Özet

Çağdaş Fotoğraf sanatının önemli temsilcilerinden Gregory Crewdson, işlerinin çoğunu film setlerine benzer sahnelerde oluşturmuştur. Sanatçının işlerinin “Sinematografik” olarak adlandırılması, onların sinema filmine benzer, dramatik bir atmosfere sahip aydınlatma biçiminden ve kompozisyonlarından ileri gelir. Bu atmosfer yapısı sanatçının kurgulanmış sahneler ile oluşturduğu fotoğraflarına anlatımcı bir tarz kazandırır. Crewdson’ın birçok işi, *Alfred Hitchcock*, *David Lynch*, *Steven Spielberg* ve *Todd Haynes* gibi sanatçıya ilham kaynağı olmuş yönetmenlerin, daha önce kendi filmlerinde yaptıklarına benzer biçimde, modern insanın endişelerini konu alır. Sanatçı, “*arada kalmış*” ve “*dondurulmuş*” anları tekrar yarattığı eserlerindeki yaratım sürecini “*bir ruhu yakalamak*” olarak tanımlar. Kendisi daima yakalanması zor, gösterişli ve gizemli olanın peşinden koşar. Sinematografik detaylar, yarattığı sahnelerin inandırıcılığını güçlendirmesi dolayısıyla önemlidir. Yaratılan sahneler gündelik hayattan alınmış olmasalar da, eserlerin sahip olduğu ışık ve renk, izleyeni kendi yarattığı gündelik gerçekliğe davet eder. Dramatik gücü yüksek olan bu sahneler, bizleri, kendilerinin gündelik hayattan yakalanmış fotoğraflar olduğuna ikna etmeye çalışmazlar. Kurgusal öğelere sahip bu görüntüler, gerçekliğe tanıklık etmezler.

Anlatı kavramı fotoğraf alanında, onun ilk keşif yıllarından itibaren bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Fakat “*Postmodernizm*” çerçevesi altında oldukça köklü bir değişime uğramıştır. Fotoğrafta kullanıldığı anlamıyla anlatı, köklerini klasik tablolardan alır. Fakat postmodernist dönemde, esin kaynağı için herhangi bir sınırlama yoktur. Postmodern sanatçı, farklı disiplinlerden ve farklı dönemlerden edindiği referansları, kendini en iyi biçimde ifade edebilmek için kullanabilir. Crewdson’ın kendi eserlerinde kullandığı gibi, özellikle yeni medya, televizyon, sinema ve video sanatından esin kaynaklarını bulabilir. Postmodern sanatçı, referans vermek istediği disiplinin iletişim kodlarını kullanırken, farklı bir biçimde hikaye yaratma peşinde olduğu kadar, aynı zamanda referans verdiği disiplinin sahip olduğu metod, mesaj ve kodlar aracılığı ile genel bir eleştiri yapmanın peşinde olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sinematografik, postmodernizm, anlatı, çağdaş fotoğraf

## Cinematographic Narratives on Contemporary Art Photography and Gregory Crewdson Photography

### Abstract

Gregory Crewdson is one of the most influential Contemporary Photography artist and his most work created in a film like stages. What makes this works called “Cinematographic” is because of their dramatic atmosphere of light and composition. This atmosphere brings narrative

\* Arş. Gör, MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, mailtotunausyal@gmail.com



*Hitchcock, David Lynch, Steven Spielberg and Todd Haynes* done before, and already became inspiration of Crewdson's work. He creates "in-between" and "frozen" moments, which he also describes the whole process as "catching a spirit". He always tries to catch something elusive, beautiful and mysterious in the world. Cinematographic details important for strengthen the persuasiveness of the image. Even there is no scene which captured from real-life action, still the images have a light and color key to pitch the human eye to its own reality. This highly dramatized enlightened scenes not tries to convince us into believing that these are snatched from everyday life. Images that contains elements of fiction do not witness reality.

Narration on photography has been a form of expression since the early years of its invention. But it has been deeply changed in the terms of "Postmodernism". Narration on photography lies its roots to classical paintings. But in the Postmodernist era, there are no limitations for inspiration. The artist can make reference on different disciplines and different periods whatever she/he needed to express herself/himself. Especially inspirations come from new media, television, cinema, video etc., like Crewdson inspired for his work. And while they are using the communicational codes of the discipline which they want to make a reference to, they are not only try to create a new tone of telling a story but also make a criticizing through the methods, messages and codes of the discipline.

**Key Words:** Cinematographic, postmodernism, narrative, contemporary photography

Postmodern dönemin ilk sanatsal örnekleri arasında gösterilen, *fotoğrafçı Cindy Sherman'ın, "İsimsiz Film Kareleri" (Untitled Film Stills, 1977-1980)* başlıklı erken dönem eserlerinde oluşturduğu sahneleri, sinematografik değerlerden esinlenerek tasarladığı bilinmektedir. Fotoğraf sanatı bu dönemin başlamasıyla, ilk keşif zamanlarında olduğu gibi, farklı referans alanlarından beslenmenin yolunu tekrar bulmuştur. Daha ilk geliştirildiği yıllarda bir sanat biçimi olmaktan çok bir kayıt yöntemi olarak düşünülen fotoğraf, birtakım öncülerin onu bir sanatsal yöntem olarak kullanmasıyla beraber, kendini sanatsal üretim sahasına kabul ettirmiştir. Bu dönemde resmin gramerini kullanan fotoğraf sanatı, daha sonraki zamanlarda yaygınlaşmasıyla ve teknolojik açıdan gelişmesiyle, kendine özgü bir anlatı biçimine sahip olmuştur. Ancak sanatı postmodern döneme hazırlayan süreçlerden biri olan kavramsal sanat, fotoğrafı da içine alacak şekilde, sanatçıların düşünsel dünyası üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bunun sonucu olarak, sanatın farklı alanlarının sahip olduğu farklı plastik biçimler birer araç, geleneksel kodlar birer kelime haline gelmiş, bütün bunların eklektik biçimde birbirleriyle birleşmesi ortaya yeni bir cümle biçimi koymuş, ve ortaya çıkan sanat eserini de bir anlatı haline getirmiştir.

Çağdaş fotoğraf alanını en fazla etkileyen süreç *Sherman'ın* eserleri ile başlayan postmodernizm süreci olmuştur. Fotoğrafın, toplumsal anlamda kültürün yayılmasında üstlendiği önemli rol, insanlığın kültür mirasının geniş ölçekte yayılmasına ve sanatsal üretim sahasındaki farklı referans alanlarının tanınmasına yol açmıştır. Endüstri devrimi başlayan süreçte, modernizme kadar ve ondan sonrasında yaşanan büyük çaptaki toplumsal olaylar, kültürlerin ve politikaların değişmesine yol açtığı kadar, sanatın da sahip olduğu ideolojik yapıyı değiştirmesine yol açmıştır. Bütün bunlara ek olarak, kavramsal sanatın üretim sahasına getirdiği değişiklikler ve kültürel kodların yaygınlaşması, çağdaş sanatçıların farklı üretim sahalarının ortaya koyduğu farklı referans kodlarını kullanmasına yol açmıştır.

Böyle bir sanatsal ortama tanık olan *Gregory Crewdson*, günümüzde çağdaş fotoğraf sanatının etkileyici temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Fotoğraflarında sinematografik anlatı kodlarını en iyi biçimde kullanan sanatçı postmodern dönemin yeni hikaye anlatıcılarından biri olarak kabul edilir. Birleşik Devletler'in New York kenti'nde fotoğrafçı ve eğitmen olarak çalışmalarına devam eden sanatçı, ilgi alanını sadece fotoğraf sanatı ile sınırlamamış, aynı zamanda 80'lerin New York Avangard müzik sahnesinde yerini almıştır. Fotoğraf eğitimi almak için müziği bırakan sanatçı, "SUNNY Purchase"den lisans derecesini almaya hak kazanır. Sanatçı lisansüs-



tü çalışmalarını, halen eğitmen olarak görev yaptığı “Yale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü”nde tamamlamıştır. Çağımızın önde gelen fotoğraf sanatçılarından biri olan Crewdson, “White Cube” galerisi tarafından temsil edilen sanatçılar arasında yerini almıştır.

Crewdson kurgusal kompozisyonlarını bir sinema filminin sahip olduğu estetik hassasiyetle oluşturmuştur. Aynı zamanda bu önceden tasarlanmış sahneleri yapım anlamında da bir sinema filminin sahip olduğuna benzer şekilde kurulmuş setlerde en baştan oluşturmuştur. Çünkü tasarladığı sahneleri gerçekleştirmek için oluşturduğu fotoğraf setlerinde, aktör, aktris ve set çalışanlarından oluşan geniş bir ekip ile çalışmaktadır. Sanatçı tasarladığı sahneleri aydınlatmak için film setlerinde kullanılan sürekli ışıklardan faydalanmış ve bu ışıkları kullanan ekiplerle çalışmıştır. Aynı zamanda bu kurgusal sahnelerden büyük boyutta baskılar alabilmek için, onları en iyi kalitede ve en yüksek çözünürlükte kaydetmek amacıyla “20x25cm” boyutunda filmlere kayıt yapan “Büyük Format” bir kamerayı tercih etmiştir. Setlerinde kullandığı ışıklandırma mantığına benzer şekilde, bu kameranın kontrolünü de sinema filmlerinde olduğu gibi bir “görüntü yönetmenine” teslim etmiş olan Crewdson, uzun yıllardır profesyonel sinematograf Rick Sands ile çalışmaktadır.

Sanatçı aynı zamanda yine bir film ekibinin yaptığı gibi, “ön hazırlık” dönemine vakit ayırır. Crewdson, tasarlamış olduğu fotoğrafın akatarma peşinde olduğu hikayenin ruhuna en yakın sahneyi bulmak için, arabasıyla özellikle şehir içinde mekan araştırmasına girişmiştir. Bunun nedenini, yaratılan görüntünün sahip olduğu dokunun, hala en az fotoğrafın içinde anlatılan hikayenin kendisi kadar önemli olmasına bağlar. Crewdson, birçok projesinde fotoğraflarında ihtiyaç duyduğu garipliği ve tekinsizliği elde ettiğini düşündüğü banliyöleri tercih etmiştir.

Sanatçının eserlerinin “Sinematografik” kurguya sahip olduğunu söyleyebilmek için, yapım aşamasında yapılan tercihleri açıklamak kadar, fotoğrafların sahip olduğu dramatik ışık ve kompozisyon değerlerine de bakmak gerekmektedir. Bu atmosfer durumu, kurgulanmış fotoğrafa değişik hikaye anlatısı stilleri katmıştır. Crewdson fotoğraflarına ilham kaynağı olan, Alfred Hitchcock, David Lynch, Steven Spielberg ve Todd Haynes’in, filmlerinde kendisinden önce yaptıkları gibi, genellikle şehirli ve modern insanların yaşamlarını, korkularını ve endişelerini konu almış-



**Fotoğraf 1:** Cindy Sherman, “Untitled Film Stills #21”, 1978, MoMA, New York



**Fotoğraf 2:** Gregory Crewdson, Görüntü Yönetmeni Rick Sands ile birlikte sette çalışma sırasında.



**Fotoğraf 2:** “Beneath the Roses” serisinden, “Dead Calm” (2007) başlıklı eserinin kamera arkası görüntüsü.





**Fotoğraf 4:** Gregory Crewdson'ın, "Beneath The Roses" başlıklı serisinden, "Ophelia" (2001) isimli çalışmanın setinden kamera arkası görüntüsü



**Fotoğraf 5:** "Beneath The Roses" serisinden, "Ophelia" (2001) başlıklı eser



**Fotoğraf 5:** "Beneath The Roses" serisinden, "Untitled (Boy With The Hand in the Drain)" (2001); Sanatçı bu eserde gençlik zamanlarında babası ile olan ilişkisine gönderme yapar. Eserlerine konu olan sıradan insanların garip anlarının kaydı ve sürrealist yaklaşım bu ilişkiden kaynaklanır.

tır. Fakat bu yönetmenlerin filmlerinden önce kendisine en çok ilham veren kimse psikoterapist olan babası olmuştur. Bazı röportajlarında yapmış olduğu eserlerin köklerinin, babasının hastalarıyla gerçekleştirdiği psikoanalitik seanslara dayandığını söylemiştir. Daha küçük bir çocukken kulak misafiri olduğu bu konuşmaları, üst kattaki odasından dinlediğini açıkça belirtmiştir; *"Muayenehanesinin evimizin içinde olduğu gerçeği bir anlamda daima gizli ve kaçamak olanı çağrıştırmıştır"* Ve bir başka röportajında ise şöyle söylemiştir; *"Onun psikoanalist olduğu gerçeği benim hayalgücüm için daima kuvvetli bir kaynak oluşturmıştır"*

Edebiyat, Film Teorisi ve Fotoğraf konularındaki üçlü uzmanlığı ve psikoanalitik seanslardan aldığı ilham, çağdaş fotoğraf sahnesindeki özgün yerini almasında ona önemli derecede yardımcı olmuştur. Fotoğrafçı, *"arada kalmış"* veya *"dondurulmuş"* kelimeleri ile tanımlandığı anlardan oluşan özgün kompozisyonlarını oluşturduğu işlemin tamamını *"ruh yakalama"* olarak da tanımlar.<sup>3</sup> Crewdson, fotoğrafın kendisini *"arada kalmış"* anları seçmeye zorlamasından hoşnuttur, çünkü bu kendine özgü anlatı stilini geliştirebilmesi için onu motive eden tek özelliktir. Daima kendi fotoğraflarının *"film benzeri"* sahneler olmadığı konusunda ısrarcıdır, çünkü hiçbir zaman yarattığı anın öncesinde *"ne olmuştur"* ya da sonrasında *"ne olacaktır"* gibi sorularla ilgilenmemiştir. Öncesinde veya sonrasında ne olduğu konusu ile izleyici ilgilenir. Bu durağan görüntüler izleyicinin aklında daima bir soru işareti olarak kalacaktır. Bu da izleyicinin Crewdson'ın anlatısının içine girmesine, ona dahil olmasına yol açtığı gibi, sanatçının eserlerindeki gizemi açıklamaktadır.

Sanatçı *"mükemmel görüntü"*nün peşinde koşarken, akla gelebilecek tüm yaratım tekniklerini tek bir anı oluşturmak için kullanabileceği fikrini savunur. Tüm serileri, bir çeşit psikolojik gerilim taşıyan anları somutlaştırır. Herkesin gözlemleyebileceği üzere sanatçının fotoğrafları teknik açıdan mükemmeldir, fakat hala bitmemiş bir şeyler içermektedir; *"Benim*

<sup>1</sup> Kenneth Fletcher, "Gregory Crewdson's Epic Effects", Smithsonian e-mag., Haziran 2008 (<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/gregory-crewdson.html>)

<sup>2</sup> Edward Hellmore, "The Witching Hour", Article History of The Guardian, Ekim 4, 2006 (<http://www.guardian.co.uk/artand-design/2006/oct/04/photography>)

<sup>3</sup> Anna Holtzman, "Interview with Gregory Crewdson", "Cinematic; David Company", MIT Press, 1.Baskı, Londra, 2007, S/168-171

fotoğraflarımın, mükemmel görüntüyü yaratma isteğim ile bu görüntüyü yaratmanın imkansızlığı arasında var olan bir gerilime sahip olduğumu düşünüyorum. Birşeyler hep başarısız olur, daima bir problem vardır, sonuçta kaçınılmaz olarak fotoğraf başarısız olmuştur. Bu durum çok sınırlandırıcıdır... Aynı zamanda sizi öteki fotoğrafları yapmaya iten şey budur.”<sup>4</sup> Sanatçı kendi tabiriyle, daima dünyada yakalanması zor, güzel ve gizemli olanın peşinden koşar. Fakat Crewdson için güzellik yetersizdir, onun için önemli olan tüm bunların altında yatan endişe, tecrit ve korkunun peşinde koşmaktır.

Sinematografik detaylar, görüntünün inandırıcılığını arttırmak için önemlidir. Sanatçının eserlerinde gerçek hayattan bir sahne fotoğraflanmıyor olmasına ve tasarlanan sahnede herşeyin kontrol altında olmasına rağmen, izleyici yine de birçok sanat disiplininde olduğundan daha fazla miktarda gerçekliğe dair kodlar algılamaktadır. Sanatçı, izleyenin algısını kendi standartlarına taşımak için, yaratılan görüntülerde daima kendine has bir ışık ve renk skalası olmasına özen gösterir. Eserlerin içinde var olan şok etkisini, dehşeti ve çöşkuyu, yine eserin sahip olduğu plastik değerler gerçek kılar; “Resim durağan olmasına rağmen izleyene hala dayanılmaz derecede bir ızdırıp verir; orada çığlık yoktur, kan da yoktur. Fakat hala korkmaya devam ederiz.”<sup>5</sup>

Sanatçının yaratmış olduğu bir hayli dramatize edilmiş sahneler, bizleri onların günlük hayattan kaydedilmiş görüntüler oldukları konusunda ikna etme peşinde değildirler. Kurgusal öğeler içeren bu görüntüler, gerçekte var olan bir ana tanıklık etmezler. Naratif özellikler taşıyan bu fotoğraf türüne ait eserlerini en iyi Susan Bright’ın şu sözleri açıklar; “Bu görüntüler, daha önceden tasarlanmış sahte bir dünyayı imal eder ve sunarlar. Yapay ve sıklıkla rahatsızlık verici düzenlemeler ile sinematografik hassasiyet, izleyicinin fantezi ve yapaylık içeren bir gerçekliğe dahil olduğunu farketmesine yardımcı olur.”<sup>6</sup>

Sanatçı eserlerinde baştan tasarladığı bu “arada kalmış” anlar ile yaratmak istediği tekinsiz atmosfer için fon olarak genellikle şehrin çeperlerinde yer alan “banliyö” hayatını seçmiştir. Banliyöler, sakin ve sessiz atmosferlerinin getirdiği düzen ve güvenlik ile hala orta sınıf için cazibedici yaşam alanlarıdır. Fakat Crewdson için bu mekanlar hala biraz garip ve açıklanamaz olayların kaynağıdır. Banliyöleri konularına fon olarak seçmesinin bir diğer sebebi ise bu mekanların izleyene herhangi bir yer veya hiçbir yer duygusu vermesidir. Bu tekinsiz hissiyat Crewdson’un çalışmalarının geneline yayılır. Genellikle eserlerini oluştururken gerçekleştirdiği ön yapım



**Fotoğraf 7:** Sanatçının “Beneath The Roses” serisinden, “Untitled” (2004) başlıklı eser. Bu fotoğraflarda görülen, oluş anı sonrası konusundaki bilgi eksikliği, eserin sürreal atmosferini destekleyerek, sahip olduğu gerilimi artırır.



**Fotoğraf 8:** Crewdson’ın “Twilight” serisinden, “Untitled” (2001) başlıklı eseri. Sanatçı burada seçmiş olduğu banliyö evleri, alacakaranlık vakti ve sınırlı aydınlatmalar ile bir atmosfer yaratmaya çalışırken, aynı zamanda sol üst köşeden gelen ışık hüzmeleri ile, Hollywood bilimkurgu filmlerinde sıkça görülen “Uzaylılar tarafından kaçınılma” öğesini, eserin gerilimi arttıran bir gösterge olarak kullanmıştır.

<sup>4</sup> Susan Bright, “Art Photography Now”, Thames & Hudson, 1.Baskı, Londra, 2005, S/83

<sup>5</sup> A.M. Homes, “Dream of Life:Gregory Crewdson”, Art Forum, Nisan 1993

(<http://www.thefreelibrary.com/Dream+of+life%3A+Gregory+Crewdson.-a013905162>)

<sup>6</sup> Susan Bright, “Art Photography Now”, Thames & Hudson, 1.Baskı, Londra, 2005, S/15





**Fotoğraf 9:** Crewdson, “Hover” başlıklı serisinden, “Untitled” (1997).başlıklı eseri Sanatçı, sinematografik kompozisyon öğelerinden üst açıyı kullanmış, sahnenin geneli ile ilgili detayları vermiştir. Bir kaza ve bunun nedeni olan “vahşi hayvan-insan” karşılaşması, ilk planda ne kadar garip ve gerçeküstü gözüксе de, kendine banliyö hayatını konu alan sanatçının “doğal yaşam ve kapitalizm” üzerine bir sorgulaması olarak karşımıza çıkar.

“için yaşıyorum.”<sup>8</sup> Sanatçı, bu sözleri ile fotoğraflarında bolca kullandığı alacakaranlık saatlerinin sihirli havasına olan hayranlığını ortaya koyar. Alacakaranlık saatlerindeki ışığın, yapay ışıkla ahenkli karışımı, iç mekan ışıkları ve gökyüzünden gelen ışıklar, banliyö yaşamının açıklanamaz atmosferinin garipliğini bir kat daha güçlendirir. “Tate Modern Müzesi” için yazmış olduğu “Yabancılaştırmanın Estetiği” adlı makalesinde sözleri, ışığın kullanım amacı konusunda fikirlerini ortaya koyar; “Orada bunun gibi birçok sırada durum vardır, ışık hikayeyi açığa vurmak için naratif bir kod olarak kullanılır. Aynı zamanda bu görüntülere teatral bir anlam kazandırarak, sıradam dönüşüme uğratmanın bir aracı olur.”

Crewdson alacakaranlık zamanında, fonunu banliyö olarak belirlediği fotoğraflarında, tüm bu öğeleri bir yönetmen mantığında, film ekibi yardımı ile oluştururken, eserlerinin plastik niteliklerini anlatacağı konu çerçevesinde sağlam bir zemine oturtmuştur. Sanatçı, tekinsiz ve gizemli olarak niteleyebileceğimiz bu atmosferde yatan paranoid korkular, fanteziler ve endişeler ile ilgilenir. Bu mekanların ve mekan sakinlerinin sinir bozucu huzurları, onların etrafında gerçekleşen olaylar ile çoğu zaman uyuşmuyordur. Bu tekinsiz atmosfer izleyenleri bu sessizliğin fırtına öncesi sessizlik olduğuna inanmaya sürükler. Robert Ayers bu konu hakkında şöyle bir açıklama yapar; “Bu düzenlemeler ile anlatmak istediği ana konu, insan ilişkilerinde doruk noktalarıdır-ki bu fotoğraflarda karşımıza çıkanlar genelde bu durumu tarif etmeye yetmezler.”<sup>9</sup>

Naratif yaklaşım, fotoğrafın keşfedildiği ilk yıllardan beri kullanılagelen bir ifade yöntemidir. Fakat “Postmodernizm” sonrası tanımı derinden değişmiştir. Fotoğrafta naratif yöntemin kökleri klasik tablolara kadar dayanır. Fakat postmodern çağda ilham kaynağı için bir sınırlandırma yoktur. Sanatçılar kendilerini ifade etmek amacı ile farklı disiplinlere ve farklı dönemlere referans verebilirler. Bu yeni ilham kaynaklarından bir tanesi, Crewdson’un da yapmış olduğu gibi, “sinematografi” olabilir. Sanatçılar, esinlendikleri bu yeni disiplinin iletişimsel kodlarını kullanarak hikaye anlatma konusunda yeni bir tarz peşinde koşarken, aynı zamanda referanslarını kullanmış oldukları bu farklı disiplinin sahip olduğu metodlar, kodlar ve mesajlar üzerinden eserleri üzerinde bir sorgulama yapılmasını da mümkün kılarlar.

sürecine ait mekan araştırmalarında, şehrin banliyölerinde dolaşır. Sanatçı; “Tasarladığım eser ile ilgili ilk dürtüm, o güne kadar yaptığım en iyi iş olmasıdır. Fakat daha sonra daima işin altında yatanlarla ilgilenirim. Tamamen psikolojik terimlerle düşünürüm. Mükemmel bir yüzey ve bu yüzeyin altında yatanlar. Tekinsiz olan ile çok ilgiliyimdir ve daima gündelik hayata dair gizemli ve korkunç bir şeyler bulmaya bakarım.”<sup>7</sup> şeklinde düşüncelerini açıklar.

Crewdson, eserlerindeki dış planları fotoğraflamak için, genellikle tüm ışık karakterinin değişken olduğu “alacakaranlık” saatlerini tercih eder. İç planlarda ise aynı kuvvetli dışavurumu yaratabilecek karmaşık bir aydınlatma sistemi tercih eder; “Ben, ışık şartları konusunda durağanlığa tutkun olduğum kadar alacakaranlığa da tutkunum. Bu bir mükemmellik amdır, o ana aşığım, aslında sadece o an

<sup>7</sup> Susan Bright, “Art Photography Now”, Thames & Hudson, 1.Baskı, Londra, 2005, S/80

<sup>8</sup> HELLMORE, Edward, “The Witching Hour”, Article History of The Guardian, Ekim 4, 2006 (<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/04/photography>)

<sup>9</sup> Robert Ayers, “Gregory Crewdson Interview”, ARTINFO e-mag., Louise Blouin Media, Mart 21, 2006 (<http://de.blouinartinfo.com/news/story/13525/gregory-crewdson>)

Daha önce bahsedildiği üzere *Cindy Sherman*'ın "İsimsiz Film Kareleri" başlıklı fotoğraf serisi de buna benzer bir yöntemin ilk örneklerinden olarak görülmektedir. 50'li ve 60'lı yıllarda, kadın kimliğine Amerikan toplumunun bakışı, Hollywood filmlerindeki benzer bir bakış açısıyla yorumlanmıştır. *Sherman*'ın işlerinden ilham alan bir sanatçı olarak *Crewdson* da modern insanın korku ve endişelerini yine Hollywood filmlerinin bakış açısından değerlendirerek anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı bu metodu kullanarak izleyenin kendi korkularıyla yüz yüze gelmesini sağlamaya çalışmaktadır. Özellikle sıradanın içinde barındırdığı garipliği günyüzüne çıkarma niyetinde olan sanatçı, eserleri ile tekinsiz olanın yanibaşımızda veya içimizde olduğunu belirtir ve estete eder.

Bu fotoğraflarda görülen açıklanması güç ve tekinsiz atmosferi sağlayan tüm sinematografik hassasiyet, aydınlatma, bakış açıları, detaylılık, aktörler/aktriserler vb., *Crewdson*'un sonuç görüntüde ihtiyacı olan psikolojik gerilimi inşa ederler. Fotoğrafa konu olan olayların öncesi ve sonrası çözülmemiş bir soru olarak kalır. Bu belirsizlik, izleyicide endişe ve tedirginlik yarattığı kadar, onların kendi tecrübeleri doğrultusunda eser ve sanatçı ile iletişim kurmalarını ve esere dahil olmalarını sağlayan sürecin başlamasını sağlar. Bu cezbedici ve şok edici eserleri *A.M. Homes* şu şekilde tarif eder; "*Crewdson*'un görüntüleri her şeyin gerçekten olabileceği, hayal edilebileceği veya düşlenebileceği, gizemli ve sihirli bir bilinmeyeni inşa eder."<sup>10</sup>

*Crewdson*, zamanı ve mekanı altüst ederken, aynı zamanda izleyenin gündelik hayatında veya geçmişinde yaşadığı tecrübeler üzerinden onların endişelerini ve korkularını uyandırmaya çalışır. Sanatçı, izleyeni sanat eserinin içine dahil olmaya davet eder. Geçtiğimiz yıllarda insanoğlunun yokoluşunu anlatan sayısız sinema filmi çekildi. Bu hikayeler popüler kültürün gelir amaçlı defalarca ele aldığı konuların başında gelir. Ancak *Crewdson* bu konuları izleyenlerine sunarken onları korkutmak ya da onlardan fayda sağlamak niyetinde değildir. Daha çok insanları korkuları ile yüz yüze getirerek, bugün içinde buldukları durumu sorgulamalarını sağlamak, asıl niyetidir.

Son olarak tekrar *A.M. Homes*'un *Gregory Crewdson* hakkında yapmış olduğu bir yorum onun eserlerini oluştururken izlediği yol konusunda bizleri bilgilendirecektir; "*Aynı anda hem baştan çıkarcı hem de şok edicidir, onun işleri en özel psikolojik anı resmeder, tiksintinin cazibeye, korkunun arzuya dönüştüğü anı...*"<sup>11</sup>



**Fotoğraf 10:** Crewdson, "Hover" serisinden, "Man Sodding Street" başlıklı eser (1996). Sokağı mahalle sakinlerinin ve polislerin meraklı bakışları önünde, çimle kaplayan adam, bir cinnet anının yeniden yaratılarak görütülenmesini konu alan eserde başrolde.



**Fotoğraf 11:** Fotoğraf-11:Gregory Crewdson, "Twilight" serisinden, "Untitled" (2001-2) başlıklı eseri

<sup>10</sup> A.M. Homes, "Dream of Life:Gregory Crewdson", Art Forum, Nisan 1993 (<http://www.thefreelibrary.com/Dream+of+life%3A+Gregory+Crewdson.-a013905162>)

<sup>11</sup> A.M. Homes, "Dream of Life:Gregory Crewdson", Art Forum, Nisan 1993 (<http://www.thefreelibrary.com/Dream+of+life%3A+Gregory+Crewdson.-a013905162>)

## Kaynaklar

**FLETCHER, Kenneth**, “Gregory Crewdson’s Epic Effects”, Smithsonian e-mag., Haziran 2008 (<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/gregory-crewdson.html>)

**HELLMORE, Edward**, “The Witching Hour”, Article History of The Guardian, Ekim 4, 2006 (<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/04/photography>)

**HOLTZMAN, Anna**, “Interview with Gregory Crewdson”, “Cinematic; David Company”, MIT Press, 1.Baskı, Londra, 2007, S/168-171

**BRIGHT, Susan**, “Art Photography Now”, Thames & Hudson, 1.Baskı, Londra, 2005, S/15, S/80, S/83

**HOMES, A.M.**, “Dream of Life:Gregory Crewdson”, Art Forum, Nisan 1993

(<http://www.thefreelibrary.com/Dream+of+life%3A+Gregory+Crewdson.-a013905162>)

**AYERS, Robert**, “Gregory Crewdson Interview”, ARTINFO e-mag., Louise Blouin Media, Mart 21, 2006 (<http://de.blouinartinfo.com/news/story/13525/gregory-crewdson>)



# Türk Resminde Sembolizist Eğilimler

Özlem ÜNER\*

## Özet

Sembolizmin anlam ve düşünceye önem veren yapısı biçimselliği aşarak kavramsal sanata giden yolun açılmasına sebep olmuştur. Böyle bir akımın Türk resmindeki yansımalarını analiz eden bu çalışmada öncelikle sembolizmin gelişim süreci ve akımın önde gelen sanatçıları irdelenmiş, devamında da Türk resminde var olan sembolist ressamlar araştırılarak bu akımın ülkemizdeki durumu ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sembolizm, Türk Resmi, Kavram, Anlam.

## Symbolist Tendencies in Turkish Painting

### Abstract

The nature of Symbolism, which emphasis on meaning and idea, rather than formalism, leaded the way through Conceptual art. This study, which analyses the situation of Symbolism in Turkey, begins with the progression and leading figures of the movement in Europe, afterwards surveys the situation of the movement in Turkey by examining Turkish Symbolist artists.

**Key Words:** Symbolizm, Turkish Painting, Concept, Meaning

### Giriş

Sembolizm, 1870'li yıllarda öncelikle edebiyat alanında ortaya çıkmış, sembollerle kurgulanan bir ifade biçimini temsil eden bir akımdır. Derin ve karmaşık anlama sahip olan sembol, kökeni latince "symbolum" kelimesine dayanır. Birleştirmek, açıklamak anlamına gelen "sumbolon", Eski Yunan'da ikiye bölünmüş özdeksel nesnenin parçalarından birini ifade eden bir adıdır.<sup>1</sup> Diğer bir deyişle sembol bir madde ve bir anlam birlikteliğinden oluşan, gerçek ve gerçektışı alanların bireşimidir. Bu bağlamda sembol, bir bütünleştirme ya da form oluşturma durumudur.

Sembol oluşturma insana has olan düşünme eyleminin ve zihnin temel akdidir.<sup>2</sup> İnsan zihni algıladığı şeylerden öncelikle imgeleri, imgelerden de sembollerini oluşturur. Erich Fromm'un bakış açısıyla sembol, rastlantısal, geleneksel ve evrensel olarak üç farklı etkiden doğar. İnsanoğlu doğduğu andan itibaren çevresini algılamaya başlar ve semboller oluşturarak kendi dünyasını kurar. Erich Fromm'a göre bu tür semboller rastlantısal sembollerdir<sup>3</sup> ve bilinçaltıyla ilgilidir. Fromm'un geleneksel semboller olarak tanımladığı semboller ise bir topluma ait olan ve o toplumun kültürel yapısıyla ilişkili sembollerdir. Örneğin; Anadolu kültüründe gelinlik üzerine takılan kırmızı kuşağın bekareti simgelemesi gibi kültürel değerlerle harmanlanmış semboller geleneksel sembollerdir. Evrensel semboller ise asırlar boyu süre gelen, tüm insanlığa mal olmuş sembollerdir ve kolektif bilinçle alakalıdır. C. Gustav Jung'a göre kişisel bilinç altından daha

\* Yrd. Doç. Dr., MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ozuner@gmail.com

<sup>1</sup> Türkdil Dergisi/Yazın Akımları Özel Sayısı, Sayı 349, Yıl:30, s.218.

<sup>2</sup> E.Cassier-S.K.Langer, Sembolik Form Olarak Sanat, Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1977, s.5-104.

<sup>3</sup> Eric From, Rüyalar, Masallar, Mitoslar, Arıtan yayınevi 3.Basım, İstanbul, 1995, s.168.



derinlerde yer alan kolektif bilinç, kalıtımla kuşaktan kuşağa aktarılan bir düşünme biçimidir ve sembollerle algılamayı sağlar.<sup>4</sup>

İnsanoğlunun sembolik davranışlarıyla geliştirdiği en önemli kültürel etkinlikler dil, mitos ve sanattır. İlk insanların doğadaki sesleri taklit ederek geliştirdikleri işaret ve simgeler, ilkel insanın masal, büyü ve mitos gibi kültürel imgelerinden türemiştir. Mitoslar insanın düşünce dünyasına, imgelem ve düş gücüne dayanır. Ortaya çıkışındaki en önemli etken dindir. Çoğunlukla gerçeküstü bir olayı ya da bir ritüeli anlatan mitoslarla insanoğlu kendini yüceltmeye çalışırken yaşamın en üst yaratımı olan sanatın da oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Mitoslar ve sanat, insanın sembolleştirme yetisiyle ortaya çıkan düşünce dünyasının bir form ya da sistem olarak dışa yansımalarıdır. Bu açıdan sanat, taşıdığı imge ve içeriğinden dolayı sembolik bir form olabilir keza sanatın kendisi bir sembol değildir; çünkü sanat kendisinden başka bir şeyi göstermez.<sup>5</sup> Bu nedenle sanatta kullanılan her imajın sembolik bir değeri vardır. Örneğin, günbatımı faniliğin sembolü olarak düşünülebilir. Böyle bir anlatımda semboller taşıdığı anlamla benzeşerek bütünleşir; bu direkt sembolizmdir. İn-direkt sembolizmde hem açıklayıcı hem de gizleyici olan örtülü bir anlatım söz konusudur.<sup>6</sup> Günlük dilde kullandığımız mecazlar buna güzel bir örnektir; otobüs durağında beklediğiniz birine “nerede kaldın, ağaç oldum” dediğinizde ağaçla benzeşim kurarak kişinin geciktiğini ve beklemekten yorulmuş olduğunuzu ifade etmiş olursunuz. Burada benzeşim ve çağrışım (metafor) yoluyla oluşmuş edebi bir ifade söz konusudur.

Resim sanatında yaygın olarak kullanılmış olan in-direkt semboller, Tanrı'nın bir kuzu ya da buluttan çıkan bir el olarak, kutsal ruhun da bir kuğu olarak tasvir edilişi gibi metaforiktir. Nitekim, Ortaçağ Batı resminde benzeşim ve çağrışım dayanan edebi anlatımlar çoktur. Rönesans ve Barok resimlerinde de çıplak kadın figürünün Venüs'ü simgelemesi gibi örnekler oldukça fazladır.<sup>7</sup> Doğu resminde ise motif ve minyatür sanatı bütünüyle sembollerden oluşur. Ölümü simgeleyen Selvi ağacı, cenneti simgeleyen nar gibi sembolik motifler yanında dinsel öykülerin sembollerle görselleştirilmesi geleneği de vardır.<sup>8</sup>

## 1. Avrupa Sanatında Sembolik Formun Gelişimi

Hegel, sanat formunu Sembolik, Klasik ve Romantik olarak üç grupta inceler. Sanat yapıtında sembolik form anlayışı, ideanın ve formun bütünleştirilmesini ön görür. Amaç, ifade ettiği maddenin kendisi değil arkasındaki anlamdır. Klasik formda idea formun kendisidir. Bu yüzden görülebilir, yetkin ve nettir. Romantik form ise ideanın kendisini dış dünyaya ait bir nesneyle gerçekleştiremediği durumda ortaya çıkar. Ancak romantik form sembolik formda olduğu gibi anlamı taşıyan bir değer değildir, anlam formu aşar.

Hegel her dönemin ideasının kendine uygun formu bulunduğunu ifade eder.<sup>9</sup> Avrupa sanatında Sembolizm'in ortaya çıkışı 1870'li yıllarda Fransa'da edebiyat alanında görülür. Bu dönem iç ve dış savaşların bittiği, barış rüzgarlarının estiği ve toplumda sınıfsal kaynaşmanın yaşandığı bir dönemdir ve kültür, sanat alanında bir sentez ortaya çıkmıştır. Bu sentezin oluşmasında, 1867 yılında kendilerini Parnasse'cılar olarak tanıtan edebiyatçı bir grup etken olmuştur. Romantizm karşıtı fikirleri ile ortaya çıkan Parnasse'cılar, Romantizm ve Sembolizm arasındaki bir süreci temsil eden, en önemlisi Sembolizm'in doğmasına sebep olmuş bir şairler grubudur.<sup>10</sup> Parnasse grubu öncelikle romantizmin kişiselliğine karşı çıkararak nesnel olanı önemsemiş, bilimin ve sanatın kaynaşması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Onlara göre sanat sanat içindir ve hiçbir çıkar gözetmeyen bir uğraştır, “*Sanatçının tek tanrısı güzelliştir, ölümsüz olan tek gerçek güzelliştir. Bi-*

<sup>4</sup> Carl Gustav Jung, Anılar, Düşler, Düşünceler, Can Yayınları, 2001, s. 236.

<sup>5</sup> E.Cassier-S.K.Langer, Sembolik Form Olarak Sanat, Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1977, s.174.

<sup>6</sup> Grove, The Dictionary of Art, 30.Cilt, Macmillan Publisher Ltd. 1996, s.164.

<sup>7</sup> Agy., s.166.

<sup>8</sup> Asian Art, Worldwide Publications Ltd., London 1995, s.397.

<sup>9</sup> E.Cassier-S.K.Langer, Sembolik Form Olarak Sanat, Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1977, s.41.





çim ve teknik şarttır; bir yapıt ne kadar yoğun bir teknik çalışmanın ve aşılmış güçlüklerin ürünü ise o kadar güzeldir.”<sup>11</sup> Ancak bir zaman içinde bazı grup üyeleri plastik güzelliğe ve somut nesneliliğe tepki gösterirler. Öz ve biçim arayışında olan, gerçeğin, doğanın ve bilinçaltının seslerini arayan bu şairler sembolizmin filizlenmesine yol açmış olan Baudlaire (1821-1867), Malarme (1842-1898), Verlaine (1844-1896) ve Rimbaud’dur (1854-1891). Malarme’nin şu sözleri onların Sembolizm’i nasıl hazırladıklarını bize açıklar:

*“Bir nesneyi adlandırmak, şiirin azar azar bulup ortaya çıkarmak mutluluğundan oluşan kıvancının dörtte üçünü yok etmektir, nesneyi esinlemek, işte düş budur. Sembolü oluşturan bu gizem en yetkin bir biçimde şöyle kullanılabilir: Bir ruh halini göstermeliyiz, ya da, tersine, bir nesneyi seçip, bir dizi çözümlerle, bu ruh durumunu ortaya çıkarmak için, nesneyi azar azar çağrıştırmalıyız”.*<sup>12</sup>

Malarme, Baudelaire ve diğerleri ülkücülüğü ve sezgiciliği savunarak gerçeğin yalın, sade, açıkça değil, sembollerle gösterilmesini, okurun şiire sezgileriyle yaklaşmasını istiyorlardı. Sanatçı, duyular arasındaki iletişim ağını sembollerle, imgelerle kurarak gerçeğe ulaşmalıydı. Baudelaire’in “İletişimler” adlı şiiri gelecekte doğacak akımı adeta özetler:

*“Bir tapınaktır doğa, direklerinden akan  
Anlaşılması güç, karışık sesler duyulur  
Ve kişi tanıdık gözleriyle ona bakan  
Simgе ormanlarından geçip yola koyulur...”*<sup>13</sup>

## 2. 19.Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Sembolizm

Sembolizm terimini plastik sanatlar alanında ilk kez Jean Moreas adlı Fransız bir araştırmacı kaleme almıştır. Moreas, Sembolizm adlı bildirisinde, Sembolizm’i gerçeğin yerini ideanın alması olarak tanımlamıştır. Bu da soyut dünya ve tasvir dünyası arasında mistik, okült, psikolojik vb. olguların estetik değerlerle oluşturduğu bir yapı olarak ortaya çıkar. Ezoterik fikirler, ruhsal dünya, psişik deneyimler, hipnoz, rüya, bilinçaltı vb. gizemli konular gündeme gelir. Bu yaklaşım aslında, dönemin aşırı nesnelleşen ortamına bir tepkidir. Bilimselliğin yaygınlaştığı bu dönemde ortaya çıkan diğer bir akım olan Empresyonizm’le Sembolizm’i kıyasladığımızda, Empresyonizm’in duyuları kullanan ancak, bilimsel verileri baz alarak sadece gözün gördüğü gerçeği amaçladığını, Sembolizm’in ise Empresyonizm ‘in aksine görünen dünyanın arkasındaki realiteyi amaçladığını görebiliriz. Empresyonizm duyuları doğrudan aktarır, Sembolizm ise betimseldir, tanımlayıcıdır. Duyuların zihinsel süreçten geçmiş durumudur. Sembolizm ‘in gelişmesinde etkili olan bu yaklaşım, imgelerin tanımlanması değil, imgelerle oynayarak asıl anlatılmak istenen derin bir “anlamın” dolaylı anlatımını gerekli kılar. Bu türden bir anlatım sanat tarihi boyunca var olmuştur elbette. Örneğin; alegori, soyut bir düşüncenin somut bir imge aracılığıyla ifade edilmesi olarak sembolik bir ifadedir. Sembolizmin alegoriden farkı düşünce ve imgenin bir anlam çerçevesinde bütünleşmesidir. Bu açıdan sembol yorumsaldır, değişkenleri vardır, alegori ise çözümlenebilir olandır ve düşüncenin net, basit bir yansımasıdır.<sup>14</sup> Örneğin; Gotik eserler simgesel olurken Rönesans yapıtları alegoriktir.

Avrupa resim sanatında Sembolizm ‘in ilk öncüleri, 1848 yılında İngiltere’de ortaya çıkmış olan Pre-Raphaelite Brotherhood grubudur. Pre-Raphaelite’ler, Raphael sonrasında sanatın yozlaştığını savunmuşlardır. Bu gruba etkileyen ve çağın önemli düşünürlerinden biri olan Ruskin, nesnelere taşıdığı anlamın sanatçı tarafından sembolize edilerek gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesi gerektiğini ve resimdeki her ayrıntının simgesel bir anlam taşıdığını öne süren düşünceleriyle grup üzerinde etkili olmuştur.<sup>15</sup> Grup üyelerinden William Holman Hunt (1827-1910),

<sup>11</sup> Agy., s.18.

<sup>12</sup> Agy., s.23.

<sup>13</sup> Agy., s.24.

<sup>14</sup> Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1984, s.374.

<sup>15</sup> Huri Kiriş, Sembolizm Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış, Yüksek Lisans Tezi, MSGSU Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, 2007, s.96.





**Resim 1.** John Everett Millais, Lorenzo ve Isabella, 1849, Tuval Yğb., 103x142 cm., Walker Art Gallery Liverpool.

John Everett Millais (1829-1896) ve Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Ruskin'in simgesel gerçeklik ve doğaya bağlılık ilkeleri doğrultusunda birleşerek üsluplarının temelini oluşturmuşlardır. Pre-Raphaelite'lerin resimlerindeki yazınsal ve şiirsel özellikler yanında tarihsel konulara, mäsallara, alegorilere yer vermeleri de simbolist anlayışın önemli bir özelliğini oluşturur. Ayrıca İngiltere'de Victoria döneminin "sanat için sanat" görüşünü de savunarak güzellik ve estetik değerleri ön planda tutmuşlardır. Ayrıntıları kaçırmayan ince ve titiz işçilik bu yaklaşımın devamı olarak ortaya çıkar. Buna rağmen Millais'in "Lorenzo ve Isabella" adlı resminde örneğini görebileceğimiz gibi perspektif ve hacimle ilgili aksamaları önemsemeksizin biçimsellikten ziyade anlama önem vermiş olduklarını görmekteyiz. Resimde dikdörtgen bir yemek masası etrafında dizilmiş olan figürlerin birbirine sıkışık bir şekilde konumlandırılmaları ve masanın mesafesiyle olan orantısızlıkları göze çarpar. Bu hal resme arkaik bir hava katarak Sembolizmin tarihselliğine, geçmişe dönük özelliğine katkıda bulunmaktadır. Resim, temasını John Keats'in Isabella adlı bir şiirinden almıştır. Öykünün esası Boccaccio'ya (1313-1375) aittir. Alt sınıfa ait olan Lorenzo, soylu Isabella ile aşk içindedir. Isabella'nın ağabeyi Lorenzo'yu ormana götürerek öldürecektir. Millais bu resimde Isabella'yı ailesiyle karşı karşıya getirmiştir. Sağ tarafta oturan Isabella, Lorenzo'nun kendisine vermek istediği kan portakalına uzanmıştır. Kan portakal tutkunun sembolüdür. Ağabey, Isabella'ya sokulmuş duran, masumiyetin ve sadakatin simgeleyen köpeği tekmelemektedir. Elindeki ceviz kıracağı ile öfkeli bakışları Lorenzo'yu öldüreceğinin işaretidir.<sup>16</sup> Son derece açık ve net bir anlatımla çizgiselliğin ön plana çıktığını gözlemlediğimiz resimde, renkler canlı ve parlak kullanılarak ışık-gölge etkisinden arındırılmıştır. Pre-Raphaeliteler'de gördüğümüz açıklık ve netlik simbolistlerin karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkacaktır.

<sup>16</sup> <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/about/collections/pre-raphaelites/lorenzo/>

19.yüzyılda fotoğraf makinesinin keşfi, maddeselliği ve nesnel bakışı arttırmıştır. Böyle bir ortamda bazı sanatçılar maddenin fiziksel boyutuyla beraber zihinsel tarafını yansıtan algı ve imgeleri kullanmayı, diğer anlamda tinsel olana yönelerek görünen gerçekliğin arkasındaki gizemli dünyayı ifade etmeye çalışırlar. Bu etkilerle o dönemde bir çok sanatçı egzotik kültürlerde kendini aramaya yönelmiştir. Bunlardan biri olan Paul Gauguin (1848-1903), Tahiti resimlerinde yeni gerçeklik arayışlarıyla, görüntünün ötesine geçen ve sembolizmin işaretlerini veren bir ressamdır. Paul Gauguin, hayatı boyunca tüm çalışmalarını hayal gücü ile yapmış, imgeleri renk yüzeylerine dönüştürerek dekoratif bir üslup geliştirmiş ve natüralizmden tamamen uzaklaşarak yanlısına yaratan teknikleri bırakmıştır. Bu özellikleri yanında ikonografik temaları ve güzel Tahiti’li kadınları onun sembolizmini yansıtan en belirgin özelliklerdir.<sup>17</sup> Gauguin’in yüzeysel biçimselliği ve pür renk anlayışı bir öğreti gibi yaygınlaşarak bir çok ressamı etkilemiş ve sembolist öncülerin doğmasına sebep olmuştur. Albert Auer adlı sanat kuramcısı, Mercure de France adlı dergide Gauguin ve Resimde Sembolizm adlı makalesinde bu akımın beş temel kuralını tanımlamış ve Sembolizm’i resmin ideası olarak tanımlamıştır (1892).

Auer’e göre; “1- Sanatın tek ülküsü düşüncenin ifadesi olmalıdır. 2- Düşünceyi sembolik biçimlerle dile getirmelidir. 3- Bireşimsel olmalıdır, çünkü biçimleri ve imgeleri genel bir anlayışın biçimine göre gösterecektir. 4- Öznenin algıladığı im olarak öznel olacaktır. 5- Bir sonuç olarak dekoratif olmalıdır.”<sup>18</sup> Bu belirlemeler sembolist bir resmin özelliklerini tanımlamak için elbette yeterli değildir. Çünkü, bu özellikleri barındıran ama sembolist olmayan bir çok yapıt vardır ya da bu özellikleri barındırmayan farklı eğilimlerde sembolist yapıtlar vardır. Gauguin’in etkisiyle oluşan yeni eğilimde Maurice Denis (1843-1970), Puvis de Chavannes (1824-1898), Felix Vallaton (1865-1925), Max Klinger (1857-1920) gibi ressamlar, sıklıkla ele aldıkları kadın ve doğa tasvirleri, saf renk ve yalın armonileri, ikonografik ve mistik içerikleri ile Fransız Sembolizm’inin erken öncülerini olmuştur. Yapıtlarında ağırlıklı olarak alegori kullanan Puvis de Chavannes, The Poor Fisherman/Fakir Balıkçı (1881) adlı tablosunda ikonografik bir içeriği tasvir eder. Fakir bir ailenin sefaletini sunan resim, gerçekte İsa’nın çarmıha gerilmesine gönderme yaparak kutsal aile temasını vurgular. Kayıkta ellerini karnında birleştirmiş, başı öne bükülmüş olarak çaresiz duran figür İsa’nın çarmıha gerilmeden önceki dua halini ima eder. Bunu destekleyen diğer semboller, kayığın direği ve geri plandaki kara parçasının kesişmesiyle oluşan çarmıh görüntüsü, balıkçının sopası, kayığın karaya bağlandığı kazık gibi bir çok eleman sayılabilir. Geri planda yer alan kadın ve çocuk figürü, İsa’nın geçmişiyile ilişkilendirilebilir; ancak Pierre Puvis de Chavannes’e göre, bu figürler annesini kaybetmiş bir bebek olarak kendisi ve onu yetiştiren yetişkin ablası olabilir.<sup>19</sup> Resmin sade ve yalın biçimselliği ile sefaletin yarattığı sessizlik ya da İsa’nın ölümden önceki teslimiyetini yansıtan sükuneti arasında oluşan mükemmel bir bütünsellikten söz edebiliriz. Pierre Puvis de Chavannes kendine has üslubu ile dönemin ressamlarını kendine hayran bırakmış ve Sembolizm’in lideri olarak görülmüştür.

Bütün bu öncüllere rağmen ilk gerçek Sembolist olan ve bu akımın özelliklerini belirginleştiren kişi Gustave Moreau’dur (1826-1898). Daha 1870’lerde sergilediği, içsel duyuları önemseyen



Resim 2. Pierre Puvis de Chavannes, The Poor Fisherman / Fakir Balıkçı, 1881, Tuval Yğb, 155x192cm. Dorsay Müzesi, Paris.

<sup>17</sup> Par Rene Huyghe, Gauguin, Flammarion, Paris 1967, sf.48

<sup>18</sup> J.Cassou, P.Brunel, F.Claudon, G.Pillement, L.Richard, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s.52.

<sup>19</sup> <http://ezinearticles.com/?His-Most-Famous-Painting-%28The-Poor-Fisherman%29---Pierre-Puvis-De-Chavannes&id=2830353>



**Resim 2.** Gustave Moreau, The Apparition / Hayalet, 1874-76, Tuv. Yğb, 142x103cm. Gustave Moreau Müzesi, Paris.

de, gerek peri güzelliğinde, gerek ölüm meleği olarak ele alınması sembolizmin belirgin bir özelliğidir, yalnızca ressamın tarzları farklıdır. Örneğin; Moraue'nun resimlerinde sıkça karşılaştığımız, Hıristiyan tradisyonunda baştan çıkarıcı ve tehlikeli bir kadın olan "Salome", onun için erkeksi özellikleri olan bir kadın tipi iken, Felicien Rops'da satanik, Franz von Stuck'da cinselliği öne çıkan bir kadına dönüşür.

Rops'un konuları daha çok erotik vurgulu semboller içerirken, Stuck'da belli bir oranda erotizm içermekle birlikte duyguya yönelik hikâyemsi anlamlar dikkati çeker. Biçimsel olarak daha çok ışık-gölge kullanan Stuck, Moraue'ya göre daha az dekoratif ve sade kompozisyonlara sahiptir. Rops'da daha açık ve net diyebileceğimiz çizgisel bir form anlayışı vardır. Diğerlerine göre daha klasik üsluba sahip olan Delville'de ise ressamın inancını yansıtan, ruhsal ve ilahi konuları ima eden temalarla karşılaşırız. Örneğin; The School of Plato / Plato Okulu adlı yapıtında çevresindeki on iki öğrencisiyle merkezde yer alan Plato, İsa ve on iki havariyi ima eder. Plato kumaşlarla sarılı bedeniyle bilgi yayan kişidir. Çıplak olarak resmedilmiş olan öğrenciler hermafrodit görünümündedir. Bunun anlamı onların saflığı ve ruhaniliğe doğru gelişmeleridir. Plato'ya göre ilkel insan hermafroditdi ve bu tiplerin daha ruhani oldukları sanılmaktaydı.<sup>21</sup>

Sembolistlerin aşk ve kadın olgusu yanında ana temalarından biri de ölümdür. Ayrıca hayal, düş, rüya gibi bilinçaltı olgular, efsaneler, öteki dünyaya ait gizemli bir alemin arayışı da ön plana çıkmaktadır. Odilon Redon (1840-1916), Fernand Khnopf (1858-1921), Carlos Schwabe (1866-1926), Giovanni Segantini (1858-1899), Ferdinand Hodler (1853-1918), Xavier Mellery (1845-1921) gibi diğer ünlü sembolist ressamalarda ölüm ve doğa temaları ağırlıktadır. Bu ressamalarda ilgi çeken bir nokta olarak ölüm temasının kadın üzerinden işlenmesi; belki de ölümün kadın ve aşkla bağdaştırılması bunun kaçınılmaz bir son olduğunun simgesidir. Schwabe'nin Deat of

fantastik tavrı ile çağdaşı Empresyonistlerden çok farklı bir yolda tek başına özgün resimler üretmektedir. Resimlerindeki kasvetli ve melankolik atmosfer, boya ve renk kullanımı gibi teknik özellikleriyle modern dünyaya karşı çıkmaktadır. O'nun biçimselliği, boyanın dokusunu hissettiğimiz, koyu tonların hakim olduğu, yoğun ve ağır bir tarzıdır. Edebiyattan, İncil'den ve klasik mitolojiden seçtiği temalarla gerçeküstü, düşsel bir dünya kurmakta, görkemli, lirik ve dekoratif anlatımıyla sembolizmi formüle etmekteydi.<sup>20</sup> Bu özellikler içinde en çok dikkat çeken; hoş görünlü, efeminen bir genç adam, melankolik bir kahraman ya da tutkulu, tuhaf giysiler içinde şeytani bir kadın figürüdür. Salome Dancing/ Salome'nin Dansı, The Apparition/ Hayalet gibi resimlerinde görebileceğimiz gibi gerçekten de kötü kadın (femme fatal) modelinin sembolist ressamalarda sıkça işlenecek bir tema haline gelecek Jean Delville (1867-1953), Franz von Stuck (1863-1928), Felicien Rops (1833-1898), Otto Greiner (1869-1916) gibi Sembolizm 'in önde gelen ressamlarında farklı boyutlara ulaştığını gözlemleriz. Gerek kötücül bir cazibe için-

<sup>20</sup> Michael Gibson, Conception: Gilles Neret, Symbolism, Taschen, Köln, 1995, s.3.

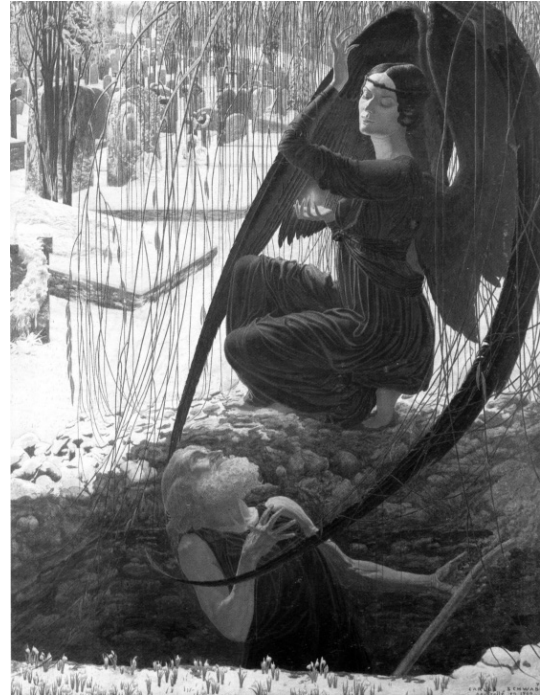
<sup>21</sup> <http://www.theosophical.org/publications/1447>



The Gravedigger/Mezarcının ölümü, Xavier Mellery'nin Eternity and Death/Sonsuzluk ve Ölüm, Jacek Malczewski'nin Thanatos I /Ölüm I gibi yapıtlarında görebileceğimiz gibi ölüm meleği olarak sunulan figür, kadının ve ölümün bilinmezliğini, gizemini yansıtır biçimde siyahlar içinde resmedilmiştir. Bu ressamların ortak özelliği açık-seçik formların kullanımı, yüzeysellik ve biçimselliktir. Diğerlerinden farklı olarak Hodler ve Segantini de renkli bir anlayış dikkatimizi çeker. Hodler, Segantini ve Malczewski, diğer sembolistlerde pek rastlamadığımız modülasyon yöntemini kullanmışlardır.

Sembolizm 'in köklerinden bahsederken Nazeren'ler olarak adlandırılan Alman bir grubu da anmak gerekir. Johann Fredrich Overbeck (1789-1869), Franz Pforr (1788-1812), Peter von Cornelius (1783-1867) grubun öncüsü olarak temalarını Tevrat ve İncil'den almış, hem biçimsel hem de içerik olarak geleneğe bağlı kalmışlardır. Romantik karakterlerine rağmen sembolist özellikleri ile bu akımın gelişmesinde etkili olmuşlardır. Nazeren'lerle aynı dönemi paylaşan Alman Philipp Otto Runge (1777-1810) ve Caspar Friedrich David (1774-1840) romantik, lirik tarzları yanında, taşıdıkları mistik atmosfer ve temalarıyla sembolist potansiyelleri olan ve akımın işaretini veren önemli sanatçılardır.

1880'lerde kendinden önceki Alman sanatında var olan tinsel etkiyi taşıyan Arnold Böcklin (1827-1901), önemli sembolistlerden biridir. Onun resimlerinde görünmeyen varlıklar ve insan arasında bir birliktelik kurmaya çalışan gizemli bir sembolizm söz konusudur.<sup>22</sup> Romantiklere özgü atmosferik ve kasvetli yapısı içinde, simgesel anlamlar içeren yapıtlara imza atmıştır. 1880 yılına ait "Ölümler Adası" adlı yapıtında ortasında Selvi ağaçları bulunan, kayalıklar içine oyulmuş, anıt mezar tarzında mimari elemanlar içeren ıssız bir ada ve bu adaya yavaşmakta olan içinde biri, beyazlar giyinmiş hayalete benzeyen, diğeri kürek çeken iki figür bulunan bir kayık görmekteyiz. Resimde yer alan öğelerin hemen hemen tamamı ölüme dair anlamlar içerir. Selvi ağaçları, adanın ıssızlığı, virane anıt mimari ölümün sembolüdürler. Kayıktaki figürün beyazlar içinde bir gölge olarak işlenmesi, beden maddeselliğinden kurtulmuş bir ruhtur. Kayıkçı ise Yunan mitolojisinde ruhları, Akheron ırmağını geçirecek yeraltına götüren Kharon'la özdeşleştirilebilir.<sup>23</sup> Böcklin, bu yapıtta olduğu gibi mitolojinin ve görünmeyen gerçekliğin bir araya geldiği bir dünyayı kurgular. Bir çok sembolist ressam gibi doğanın ruhunu ve gizemini çağrışımlara ve sembollere başvurarak melankolik bir atmosfer içinde resmeder. Bunlara rağmen onun bazı yapıtlarında dünyayı alaya alan bir yanı olduğunu da gözlemlemek mümkündür. Böcklin'in, çağdaşı Max Klinger'le (1857-1920) olan yakınlığı dikkat çekicidir. Kompozisyon kuruluşu, renk armonileri, biçimsellikleri bakımından benzer özelliklere sahiptirler. Aralarındaki en belirgin fark Klinger'in yüzeyselliği ile Böcklin'in atmosferik gizemciliğidir.



Resim 4. Carlos Schwabe, Death of the Gravedigger / Mezarcının Ölümü, 1895, Suluboya ve Guaj, 75x55cm., Louvre Müzesi, Paris.

<sup>22</sup> J.Cassou, P.Brunel, F.Claudon, G.Pillement, L.Richard, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 36 - 44.

<sup>23</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/ölüler\\_adası](http://tr.wikipedia.org/wiki/ölüler_adası)





**Resim 5.** Arnold Böcklin, The Isle of the Dead / Ölüm Adası, 1827-1901, Panel Yğb, 71x122cm., Kunstmuseum Basel.

Sembolizm ‘in temelini oluşturan duyumsallık, düşlerin ve hayallerin anlatımı, ayrıca nüturalizme olan tepkisi, bu akımı biçimsel olmaktan çok düşünsel kılar; sanatçının iç dünyasını işaret eden, öznel bir anlatıma olanak sağlar. Bu nedenle sembolist sanatçıların her biri farklı kişilikleriyle dikkat çeker. Jean Cassou Sembolizm’i “belli bir kişisel ve devredilemez derinlik”<sup>24</sup> olarak açıklar. Bu anlamda Sembolizm mekanik bir dünyada insanın kendi benliğine ve en içsel duygularına dönme çabasıdır.

### 3. Türk Resminde Sembolist Eğilimler

Türk resminde Sembolizm akımını ilk kez 1914 kuşağından Avni Lifij’in (1886-1927) resimlerinde görmekteyiz. 1914 kuşağı ve Cumhuriyet dönemi ressamı olarak bilinen, İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Nazmi Ziya (1881-1937), Hikmet Onat (1882-1977) gibi sanatçılar Empresyonist eğilimler içindeyken çağdaşları olan Avni Lifij sembolist bir üslup geliştirmiştir. Yapıtları ifadeci, romantik, lirik ve sembolik okumalar yapabileceğimiz bir anlayışa sahiptir.

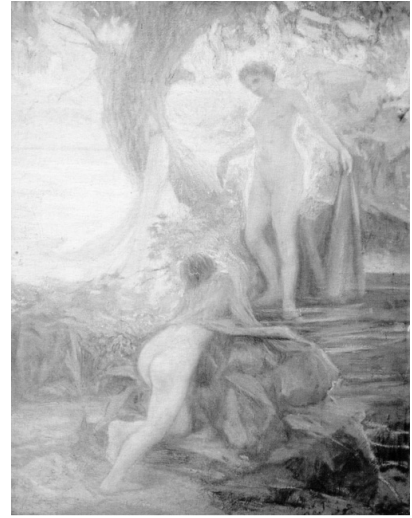
Aldığı eğitimin etkisi olsun, öznel eğilimi olsun Avni Lifij’in eserleri genellikle çok figürlü kompozisyonlardan oluşan, klasik resim geleneğine bağlı, çıplığa yer veren, tarihsel ve alegorik eserlerdir. Sanatçının “Kara gün” adlı tablosu bunun en güzel örneklerinden biridir. Kurtuluş savaşında yakılıp, yıkılmış bir köy ortasında parçalanmış giysilerinden tecavüze uğramış olduğu anlaşılan çıplak bir kadın figürünü gösteren resimde, kilimler, beşik, siyah kartal gibi elemanlar sembolik anlamlar taşımaktadır. Sefaleti, acıyı ve dramı ima eden yıkım, kadın figürünün çıplak bedeni ve çizgisel üslup Sembolizm ‘in en belirgin özellikleridir.<sup>25</sup> Avni Lifij’in alegori içeren

<sup>24</sup> Umur Işıl Sağbaşı, Türk Resminde Sembol Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Aydın Ayan, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994, s.17.

<sup>25</sup> Seyfi Başkan, SDÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2007, sayı:15, s. 91-110.



**Resim 6.** Avni Lifij, Karagün, 1923, Tuval Yğb., 93x118cm., Ankara Resim Heykel Müzesi.



**Resim 7.** Avni Lifij, Allegori, 1922, Tuval Yğb., 45x36cm., Sabancı Koleksiyonu.

çalışmaları, masalsi atmosferi, renk armonisi ve biçimselliği onu sıkı bir sembolist yapmakta, bu özellikleriyle de Puvis de Chavannes, Maurice Denis gibi sembolistlerden etkilendiğini işaret etmektedir. Diğer yandan ressamın şiir ve edebiyatla olan yakın ilgisi de karakterindeki sembolizmi yansıtmaktadır. “Nefi devrinden bir sahife” adlı eseri onun edebiyatla ilişkisinden doğan bir çalışmasıdır. Avni Lifij’in üslup farkı gösterdiği çalışmaları vardır; yine de çağdaşlarının taşıdığı Empresyonist etkilerden farklı olarak gösterdiği düşünsel yaklaşım nedeniyle Avni Lifij sembolist ressamlar kategorisinde yer almaktadır.

Türk resminde 1960'lara kadar sembol kullanımı yerellik arayışında olan, soyutlayıcı tarzdadır. Bu dönemden sonra Türk resminin o güne değin etkisinde kaldığı Batı anlayışı ve buna karşıt olarak gelişen yerellik arayışlarının dışına çıkılarak sembolist ve fantastik eğilimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin, Cihat Burak (1915-1994) toplumsal gerçekçiliğini fantastik ve düşsel bir tavırla yansıtan, içerikli resmin başlamasında etkili olmuş bir ressamdır. Bu nedenle Cihat Burak ile Sembolizm arasında kurulabilecek bir bağdan söz edilebilir. Ancak gerçeküstü, gizemli ve edebi bir anlatıma sahip olan resimleri, halk sanatının motifli süsleme geleneğine ve hayal dünyasına dayanmaktadır. Cihat Burak gizemli ve duygusal dünyasını motiflerle yansıtmaya rağmen Batı sanatı anlamında bir sembolist değildir.

Bu yıllarda şiirsel, tinsel ve kurgusal yaklaşımlarla sembolik anlatıma sahip bazı sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ressamlar kuralları aşan, aykırı ve çarpıcı etkilerle, farklı gerçeklikleri tuvallerine aktarmaya başlamışlardır. Yapıtlarında Sembolizm'in özelliklerini görebileceğimiz ressamlarımızdan Komet (1941-) Alaaddin Aksoy (1942-) ve Utku Varlık (1942-), bu akımın düşsel, duygusal ve içselliği yanında, plastik ve biçimsel özelliklerini de taşımaktadırlar. Utku Varlık'ın resimlerinde hayali ya da düşsel atmosferler içinde insan yüzleri, gölgeler ve tarihsel yapılarıyla özgün bir dünya söz konusudur. Birçok resminde var olan romantik ve gizemli kadın portreleri Batı sembolistlerinde pek rastlamadığımız platonik aşkın simgesi gibidir.

Ressamın “Giz Bahçeleri” adını verdiği son dönem işlerinde karanlıklar içindeki puslu, aydınlık efektler yaratılarak esrarengiz bir atmosfer elde edilmiştir. Tül perdelerin arkasında, kimi zaman eski bir ikon, kimi zaman bir anıt harabe, kimi zaman da Rönesans resminden bir ayrıntının bir araya geldiği, parçaların yoğun bir ışık-gölge ile bütünleştirildiği kompozisyonlar teknik anlamda bir ustalık sergilemektedir. Utku Varlık'ın resimlerinde imgeler adeta dile gelecek seyirciye seslenen, zaman ve mekan ilişkilerini zorlayan, gizemli ve derin bir dünyaya davet



**Resim 8.** Utku Varlık, Üçüncü Göz, 1993, Tuval Yğb., 140x114cm., T.C Merkez Bankası Koleksiyonu.



**Resim 9.** Komet, İsimsiz, 1987, Tuval Yğb., 73x92cm., Özel Koleksiyon

eder niteliktedir.<sup>26</sup> O'nun sembolizmi Batı'dakilerden farklı olarak hikayenin tanımlanamadığı, çağrışımlardan öteye geçmeyerek izleyeni kendi algısı ve iç dünyasıyla baş başa bıraktığı bir özellik taşır.

Resimlerinde Sembolizm'in bir çok özelliğini taşıyan Komet de tıpkı Utku Varlık gibi atmosferik bir yapı ön plana çıkar. Ancak onun dünyası puslu ve loş olmakla birlikte Utku Varlık'ın sisli belirsizliğine göre masalsi ve tanımlanabilir öykülere gönderme yapar. Tıpkı masallardaki gibi Komet'in resimlerinde kurmaca bir etki vardır. Loş ışıklı, çok figürlü monokrom resimlerinde kurduğu dünya, düşle gerçek arasında bir yerde durmaktadır. Mekanın belirsizliği, figürlerin donukluğu, hiçbir yere ve hiçbir zamana ait olmadıklarını düşündürürler. Komet'in resimlerinde de esas figür bütün sembolistlerdeki gibi kadındır. Ancak onun kadın figürleri cinselliği içermeyen, sevgiyi ve şefkati işaret eden bir öğretmen ya da anne gibidir. Belki de ana tanrıçadır ve varoluş mücadelesini ima ederek baba ve aile imgesine dair fikirler verir. Komet'in masalsi dünyası onun çağdaşı olan ve sembolist özellikler taşıyan Alaaddin Aksoy'da daha fantastik ve ironik bir dünyaya bürünmüş olarak karşımıza çıkar. Aksoy'un kurgusal mekanları kimi zaman yeryüzünden, kimi zaman da gökyüzünden bir kesiti çağrıştırır. Deforme edilmiş figürler kimi zaman yer çekiminden bağımsız havada uçmaktadır. Bu türden absürtlüklerle ironik bir dünyayı temsil eden Alaadin Aksoy, son derece şiirsel bir üsluba sahiptir. Komet gibi onun da resimlerinde dikkat çeken kadın figürlerdir. Aksoy'un kadınları abartı ve deformasyonlarla ifade bulan, güçlü ve doğurganlıklarıyla var olan, biraz da hüznü kadınlardır. Aksoy'un kurduğu dünyada figürlerin jestleri onlar hakkında bilgi verir. Adeta yaşamın komik ve reel yanlarını bir arada taşırlar. Titiz ve detaycı işçiliği Aksoy'un resimlerinin teknik özelliğidir.<sup>27</sup>

Türk resminde sembolist özellikler taşıyan diğer ressamlarımız Aydın Ayan (1953) ve Yalçın Karayağzı'dır (1960). 1970 sonrası Türk resminde özgün bir yeri olan Aydın Ayan'ın resimlerindeki siyasal ve toplumsal içerik, evrensel ve kavramsal olana doğru yönelen bir süreç geçirmiştir. Sanatçının, "Sonsuz Barış" (1976), "Sonsuz Barış ve Dostluk (1982), "İnsanın insana ettiği" (1983), "Bir Memleketin Simgesel Portresi" (1981) adlı resimleri, Sembolizm'i en belirgin olan resimleridir. Bu dört resimde de öne çıkan öğeler güvercin ve mezar taşlarıdır. Mezar taşları ölümün sembolüdür, aynı zamanda da dönemin siyasal ortamını, iktidarın belirsizliğini ve sonluluğunu ima etmek için de kullanılmıştır. Güvercinin sembolü olduğu özgürlük ve barış, mezar ile

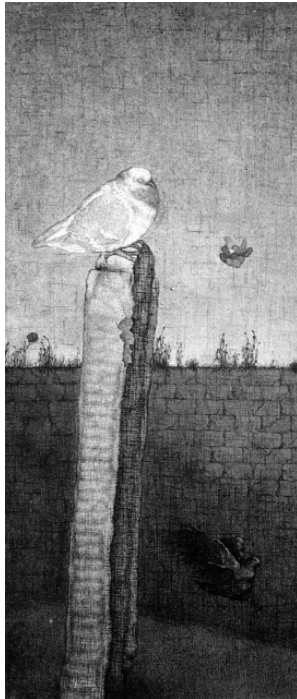
<sup>26</sup> Gülseli İnal, Utku Varlık, Bilimsanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1995, s.56.

<sup>27</sup> Ahmet Oktay, Komet, Galeri Nev Sanat Dizisi No:1, İstanbul, 1995.

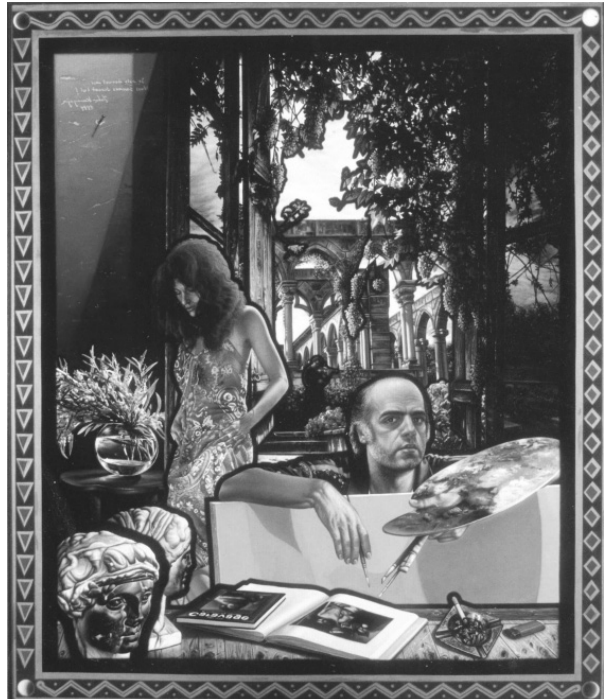




**Resim 10.** Alaaddin Aksoy, Anımsama, 1992, Tuval Yğb., 130x162cm., Özel Koleksiyon.



**Resim 11.** Aydın Ayan, Sonsuz Barış, 1976, Tuval Yğb. 110x50cm., T.C Kültür Bakanlığı, Güzel Sanatlar Galerisi Koleksiyonu



**Resim 12.** Yalçın Karayağız, Je suis devant moi, Nous sommes devant Lui / Ben kendi karşımdayım, biz O'nun karşısında, Tuval Yğb., 145x125cm. Özel Koleksiyon.

tezat oluşturarak yaşam ve ölüm arasındaki aşılabilir mücadeleyi yansıtır. “Sonsuz Barış II” adlı resimde de mezar taşları üzerinde yer alan bahar dalı ve arka plandaki kelebek, umudu ve sürüp gitmekte olan yaşamın sembolüdürler.<sup>28</sup>

Yalçın Karayağz'ın resimlerinde romantiklere, sembolistlere ve Pre-Raphaelite'lere olan ilgi açıkça gözlemlenmektedir. İlk çalışmalarından itibaren başlayan bu ilgide sembolik nesne kullanımı, mitolojik temalar ve klasik üsluba yakınlık dikkatimizi çeker. Resimlerinde yer alan tarihi mekanlar, gizemli anlatım, hatta resimlerin dekoratif çerçevesi dahi sembolizmi işaret eder. Ayrıca resmin belirli alanlarının siyah konturla çevrelenmesi, hem parçalanma, hem de bütünleştirme sağlarken ritim oluşturan, bir etki yaratır. Bu siyah bantlar aynı zamanda bir yabancılaştırma ögesi olarak seyirciyi uyarır. Sanatçı çoğu zaman içinde bulunduğu çevreyi konu ederken hayranlık duyduğu fotoğraf ve sinemadan da faydalanır. “Yangından Sonra” ve “Tarkovski'ye Saygı” adlı resimleri örnek olarak gösterilebilir. Sanatçının geçmiş kültürlerle olan ilgisini gösteren antik döneme ait elemanlar “Yabancı Cennet Arayışı” resminde dikkatimizi çeker.<sup>29</sup> Resim, nostaljik bir etki yaratan genç kadın figürü, şeffaflığı, kırılganlığı ve nesneliliği ile cam kase, içindeki su ile saflık, açıklık, metal kül tablası ve sigara izmaritleri ile tüketilmiş tutkular ve ölüm gibi bir çok sembolik anlamı barındırır. Karayağz'ın resimleri teknik anlamda detaycı ve titiz işçiliğiyle Batı sembolistlerine yaklaşan bir özelliğe sahiptir.

## Sonuç

Batı kültüründe Yunan Mitolojisinin ve Hıristiyan ikonografisinin resim sanatı aracılığıyla insanlara ulaştırılması ve yaygınlaştırılması geleneği, yapıt okuma ve algılama gibi birikimlerin kültürel bir özellik olarak gelişmesine sebep olmuştur. Diğer yandan, Rönesans ve Reform gibi Avrupa'da yaşanmış önemli sosyal olaylar, araştırma, keşfetme, yeniliğe açık olma, bilimsellik, akılcılık, demokratik düşünce gibi kavramların gelişmesini ve asırlar süren bir kültür evrimi geçirmesini sağlamıştır. Toplumunu yerleşik değerlerden koparan, merak denen okuma ve araştırma gerektiren bir dürtünün gelişmesini sağlayan toplumsal bu olaylar Avrupa'da köklü değişimlere ve yüzyılları içinde barındıran bir birikime de olanak tanımıştır. Ayrıca akıl ve bilimsel bilginin devrimi olan aydınlanma çağı, bütün bu birikimin ortaya çıkabildiği bir ortamı yaratmıştır. Elbette başka sebepler de vardır, ancak bir toplumun inanç sistemi onun diğer özelliklerini birebir şekillendiren çok önemli bir etkidir. Bu bağlamda, Türk resminin köklerinde var olan İslam dinindeki resim yasağı bu sanatın geç gelişmesine sebep olmuş ve yapıtlarda insan figürü kullanımına karşı bir mesafe olarak yansımıştır. İnsanlar figür resminden kaçınmış, evlerine asmaya yanaşmamışlardır. Türk ve İslam sanatlarının kökenlerinde var olan motifsel semboller ise mecazi anlamlar içermeyen işaret sembollerdir ki, bu türden sembol kullanımı resim geçmişimizde var olan bir yapıdır fakat Batı Sembolizm'i türünde bir oluşumun görülmemesi sözünü ettiğimiz türden bir inanç ve kültür geleneğiyle doğrudan ilişkilidir.

## Kaynakça

- ALKAN Erdoğan, Sembolizm, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006.  
 ARSEVEN Celal Esat, Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.  
 CASSİER Ernst - Susanne K LANGER., Sembolik Form Olarak Sanat, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1977.  
 CASSOU J., BRUNEL P., CLAUDON F., PİLLEMENT G., RICHARD L., Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1987.  
 FROM Eric, Rüyalar, Masallar, Mitoslar, Arıtan yayınevi 3.Basım, İstanbul, 1995.  
 GROVE, The Dictionary of Art, 30. Cilt, Macmillan Publisher Ltd. 1996.  
 GIBSON Michael, Conception: Gilles Neret, Symbolism, Taschen, Köln, 1995.

<sup>28</sup> Ahmet Oktay, Aydın Ayan, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1997, s.34.

<sup>29</sup> Aydın Ayan, Yalçın Karayağz, Bilimsanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2002, s.48.





- GERHARDUS Maly and Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau*, Phaidon, Londra, 1979.
- GÖREN Ahmet Kamil, *Avni Lifi, YapıKredi Yayınları*, İstanbul, 2001.
- HAUSER Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi Yayınları*, İstanbul, 1984.
- İNANKUR Zeynep, *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, Kabalıcı Yayınevi*, İstanbul, 1997.
- JUNG Carl Gustav, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, Can Yayınları, 2001.
- LEPPERT Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı Yayınları*, 2002.
- RAPETTİ Rodolphe, *Symbolism, Flammarion, Paris*, 2005.

## Makaleler

- ERGÜVEN Mehmet, “Sembolizm ve Psikanaliz”, *Cogito*, 9, Güz:193-1199, İstanbul, 1996.
- HİRSH Sharon, “Symbolist Art and Literature”, *Art Journal*, 45,no:2, College Art Associate Yaz:1985.
- HAND H. Marla, “Carlos Schwabe’s Poster fort he Salon de la Rose+Croix: A Harald of the Ideal in Art”, *Art Journal*, 44, no:1, College Art Associate, Bahar:40-45 .
- HELLER Reinhold, “Concerning Symbolism and The Structure of Surface”, *Art Journal*, 45, no:2, College Art Associate, Yaz:146-153.

## Tezler

- Cemal B.H. Gharbia, *Sembolik Yansımalar, Sanatta Yeterlik Tezi, Danışman: Prof. Devrim Erbil, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988 .*
- ERYAMAN Hale, *Resim Sanatında Görsel ifadeye Anlam Kazandıran İşaret ve Semboller, Yüksek Lisans Tez Çalışması, Danışman: Yrd.Doç. Güngör Taner, MSÜSYB, İstanbul, 1993.*
- Kiriş Huri, *Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış, Danışman; Yalçın Karayağız, MSGSU Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.*
- SAGBAŞ Umut Işıl, *Türk Resminde Sembol Kullanımı, Yüksek Lisans Tez Çalışması, Danışman: Doç.Aydın Ayan, MSÜSYB, İstanbul, 1994.*

## Dergiler ve Ansiklopediler

- İNAL Gülseli, *Bir Işık Senyörü:Utku Varlık, Türkiyede Sanat, Mart/Nisan Sayı:13., İstanbul, 1994.*
- OKTAY Ahmet, *Komet, Galeri Nev Sanat Dizisi No:1, İstanbul, 1995.*
- EDGÜ Ferit, *Komet Resim Segisi Kataloğu, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul, 1999.*
- STEVENS Maryanne, *Symbolism in Europe 1860-1910, The Burlington Magazine*, 118, no:875, Şubat:120+122+124.
- BAŞKAN Seyfi, *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs sayı:15 ss,91-110, İstanbul, 2007.*
- ECZACIBAŞI ANSİKLOPEDİSİ, *Yem yayınları, İstanbul, 1997.*

## Web Adresleri

- <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/about/collections/pre-raphaelites/lorenzo/>
- <http://ezinearticles.com/?His-Most-Famous-Painting-%28The-Poor-Fisherman%29---Pierre-Puvis-De-Chavannes&id=2830353>
- <http://www.theosophical.org/publications/1447>
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/ölüler\\_adası](http://tr.wikipedia.org/wiki/ölüler_adası)

# B. Zaytsev'in "Keşif Kronid" Öyküsünde "Etkileyici Anlatım" (Expressivity)

Larisa ZAKHAROVA YETER\*

## Özet

Bu çalışmada, B. Zaytsev'in "Keşif Kronid" öyküsündeki "etkileyici anlatım"(expressivity) yaratan faktörler saptanıp çözümlenmektedir. Makalede "etkileyici anlatım" (expressivity) sağlayan bütüncül unsurlar (örneğin, dil birimleri, gerçekliğin ve yazarın bakış açısının yansımaları gibi) ele alınmıştır. Yazarın, sonsuzluk, zamanın ve baharın tekrarlanması, doğadaki herşeyin eşitliği konusundaki düşünceleri, öykünün önemli bölümlerini öne çıkaran dilbilgisi unsurlarında, yazara özgü mecazlarda, benzetmelerde ve antitezlerde hayat bulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** etkileyici anlatım, kompozisyon, mecaz, benzetme, antitez

## Expressivity of the Story of B. Zaytsev "Priest Kronides"

## Abstract

The nature of Symbolism, which emphasis on meaning and idea, rather than formalism, leaded the way through Conceptual art. This study, which analyses the situation of Symbolism in Turkey, begins with the progression and leading figures of the movement in Europe, afterwards surveys the situation of the movement in Turkey by examining Turkish Symbolist artists.

**Key Words:** expressivity, plot, metaphor, comparison, antithese

Boris Zaytsev (1981-1972), empresyonizm etkisinde öyküler yazan ve Türk okurlarca az bilinen bir Rus yazardır. Yazar, 1917'de Sosyalist Devrimi'ne katılmadığından ve bolşevikler ile fikir ayrımı yaşadığından Fransa'ya göç etmek zorunda kaldı. B.Zaytsev, Çarlık Rusyasındaki yaşama hayranlık duyan ve devrimden önceki köy yaşantısının güzelliklerini ön plana çıkartan entellektüel üstadlarından biridir. Bu yüzden de onun sanat mirası uzunca bir süre Sovyetler Birliği'nde yasaklanmıştır. Rus dilbiliminde, özellikle de günümüzdeki edebiyat araştırmalarında yurt dışındaki Rus yazarların ve daha çok da B. Zaytsev'in eserlerine karşı artan bir ilgi gözlemlenmektedir. 20. yüzyılın 90'lı yıllardan itibaren bu yazarın eserlerinin tarihî-edebeî, ideolojik-felsefî, ahlakî-etiksel açılardan incelenmesi sürmektedir. B.Zaytsev'in eserlerindeki yazınsal sanatlar, tür-biçim özellikleri, bölgesel faktörler ve başka yazarlar arasındaki yeri incelenmiştir<sup>1</sup>. Fakat günümüzde B.Zaytsev'in eserlerindeki "etkileyici anlatımın" dilbilim analizi kullanılarak birçok faktör açısından ele alındığı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu da araştırmamızın önemini göstermektedir. İncelememizi, dilbilimcilerin ve edebiyat eleştirmenlerinin çalışmalarında nadiren yer verdiği, B. Zaytsev'in ilk öykülerinden biri olan "Keşif Kronid'e" odaklanmaktadır.

\* Yrd. Doç. Dr., Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık (Rusça) Bölümü, lzaharova@yandex.ru

<sup>1</sup> Çubayeva, Tatyana İvanovna, *Metafora v proizvedeniyah B.K.Zaytseva: Doemigrantskiy period*, Moskova Pedagoji Devlet Üniversitesi Yayınları, Moskova, 2003, 192s; Dragunova, Yuliya Albertovna, *Proza B.K.Zaytseva 1901-1922 godov*, Tver Devlet Üniversitesi Yayınları, Tver, 1997, 253s; Gluşkova, Natalya Borisovna, *Palomniçeskiye 'hojdeniya' B.K.Zaytseva (osobennosti janra)*, Moskova Pedagoji Devlet Üniversitesi Yayınları, Moskova, 1999, 196s; Mihaylov, Oleg Nikolayevič, *Literatura russkogo zarubejya*, Prosveteniye Yayınları, Moskova, 1995, 452s; Usenko, Leonid Vladimiroviç, *İmpresyonizm v russkoy proze načala XX veka*, Rostov Üniversitesi Yayınları, Rostov-na-Donu, 1988, 256s; Zakharova, Viktoriya Trofimovna, *İmpresionistiçeskiye tendentsii v russkoy proze načala XX veka. Uçebnoye posobiye*, Moskova Pedagoji Üniversitesi Yayınları, Moskova, 1993, 363s.



"Keşis Kronid" köy konulu öyküler arasında yer alır ve eserde köylülerin günlük yaşamları anlatılmaktadır. Bu tip öykülerde doğanın yüceltilmesiyle neşeli bir etki yaratılır, insan ise bu renkli manzaranın yalnızca bir parçasıdır. İncelediğimiz "Keşis Kronid" öyküsünde Rus köylerindeki Hristiyanlığa ve putperestliğe ait törenlerle ilgilenen bir köy keşişinin hayatı izlenmektedir. B.Zaytsev, Rus kültürünün yabancılar tarafından pek anlaşılmayan özellikler betimlenmiştir.

Makalenin amacı, "Keşis Kronid" öyküsündeki yazara özgü "etkileyici anlatım" unsurlarının belirlenmesidir. Makale B. Zaytsev'in öykülerini inceleyen tüm dilbilimcilere ve ayrıca dilbilim fakültelerinin "Rus dili ve edebiyatı" ve "Rusça çeviri" bölümlerinden mezun, klasik Rus edebiyatının Türkçe çevirileriyle ilgilenen Türk öğrencilere yöneliktir.

Dilbilimde "etkileyici anlatım" uzun zamandır incelenmektedir ve üzerine çeşitli teoriler oluşmuştur. Empresyonizm'in ve dil birimlerinin etkilerinin artırılmasını sağlayan "etkileyici anlatım", farklı bilim adamları tarafından biçimsel, anlamsal, işlevsel ve işlevsel-anlamsal açıdan yorumlanmaktadır. V. N. Teliya'nın fikrine katılarak "etkileyici anlatım" oluşturan, metnin işlevi, yazarın niyeti ve biçimsel özelliklerin birleşimi olarak kabul etmekteyiz<sup>2</sup>. V.N.Telya, "etkileyici anlatımın" imgesellik, yoğunluk, değerlendirme, duygusallık ve biçimsel özellik gibi birçok bileşenden oluştuğunu varsaymaktadır. "Etkileyici anlatım" dil birimlerinin bir niteliğidir, fakat onları bir yazar tarafından metinde kullanılmadan ve okur tarafından algılanmadan ortaya çıkarmamaktadır.

"Etkileyici anlatımın" incelenmesine (yan anlam üzerinde de olsa) doktora tezimde yüzeysel olarak değinilmişti<sup>3</sup>, fakat o çalışmadaki araştırmanın konusu bu değildi. B. Zaytsev'in "Keşis Kronid" öyküsündeki "etkileyici anlatımın" incelenmesi bu makalede birkaç açıdan ele alınacaktır. "Etkileyici anlatım", dört unsurdan oluşan çok yönlü bir olgu olarak incelenecektir. Bunlardan ilki metnin gerçeklikle olan ilişkisi, yani eserdeki verilerin objektif bir gerçeklikle yansıtılmasıdır. İkincisi, metnin yazarla olan ve metindeki kompozisyon, edimsel özellikler ve düşünme tarzı içeren anlatım düzenlemesine yansıyan bağıdır. Makalemizde yer almayan üçüncü bir unsur da, V.A.Maslova'nın<sup>4</sup> araştırmalarına göre, yazarın okurla olan ilişkisinin yansımasıdır. Dördüncü unsur ise eserin edebî kurgusunu oluşturan farklı düzeylerdeki tüm dil birimlerinin metnin dil ile ilişkisidir. Çalışmamızda etkileyici anlatımın daha çok ikinci ve dördüncü unsurları üzerinde durulmuş, fakat bu makalenin amacına dahil olmayan diğer unsurlara da değinilmiştir. B.Zaytsev'in "Keşis Kronid" öyküsündeki "etkileyici anlatım", olay akışının bağlamsal çözümleme tekniği ve yazarın iç dünyasının, dil düzeneklerinin anlam bileşeninin çözümleme yöntemle yorumlanması üzerinden incelenecektir.

Araştırmacılar, içinde geleneksel edebi bir bağlamda "karakter" ve "somutluk" bulunmadığı için "Keşis Kronid" öyküsünün mesel (fabl) olduğunu öne sürmektedir<sup>5</sup>. Fakat öyküde eğitici unsurlar bulunmamaktadır; (döngüsel ve tekrar edici de olsa) eylemin yapıldığı yere ve zamana dair göstergeler vardır. Bu yüzden, bizce, bu öykü aslında bir mesel değildir; bol betimlemeli estetik bir girişe sahip eğitici bir meselden, kahramanlar ve hayatlarına dair betimlemeler içeren gerçekçi bir öyküye geçiş yapmaktadır.

Yazar eserin konusunu ve anlatım şeklini seçmekte özgürdür, ama düşünceleri yansıtırken kullandığı dil birimlerini bilinçsizce seçer. B.Zaytsev, düşüncelerini belirtirken bilinçsizce seçilen dil birimlerine değer, duygusallık, yoğunluk ve imgesellik katar. B. Zaytsev kendi söz varlığından onun fikirlerine yalnızca en uygun düşecek sözcükleri seçmektedir. Birkaç plandan oluşan olay akışı ve gerçeklikle olan bağın incelenmeye başlayalım. Konusunda aksiyon içeren bir eser geleneksel anlamda etkileyici sayılabilir, fakat "Keşis Kronid" öyküsü, ilk bakışta, konusuzdur;

<sup>2</sup> Teliya, Veronika Nikolayevna, 'Mehanizmi ekspressivnoy okrasni yazikovih yedinits', *Çeloveçeskiy faktor v yazıke. Yazıkoviye mehanizmi ekspressivnosti*, Nauka Yayınevi, Moskova, 1991, s.38.

<sup>3</sup> Zakharova, Larisa Nikolayevna, *Lingvokulturniye konnotatsii v yazıkovoy kartine mira*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2006, s.44-47.

<sup>4</sup> Maslova, Valentina Avraamovna, 'Parametri ekspressivnosti teksta', *Çeloveçeskiy faktör v yazıke. Yazıkoviye mehanizmi ekspressivnosti*, Nauka Yayınevi, Moskova, 1991, s.188.

<sup>5</sup> Maslova, Valentina Avraamovna, 'Parametri ekspressivnosti teksta', *Çeloveçeskiy faktör v yazıke. Yazıkoviye mehanizmi ekspressivnosti*, Nauka Yayınevi, Moskova, 1991, s.188.

bu da türünün özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bir eserin başka bir dile çevirisinde aktarılan en önemli bileşenin konusu olduğu söylenebilir. Buradan da çevirmenin neye odaklanması gerektiği ve çeviriyi okuyanlara öykünün ilgi çekici gelip gelmeyeceği sorusu ortaya çıkmaktadır. “Keşiş Kronid” öyküsünün ikili kurgusu dikkat çekmektedir: 1) Ana kahraman olan köy keşişinin hayatından kesitlerin betimlenmesi (konunun temelini onun bazı Hıristiyan bayramlarıyla bağlantılı olan mesleği oluşturmaktadır); 2) Doğa döngüsü, yani köylü takvimine göre tarla işlerinin evreleridir. Kronid’e de burada, mesleği ve kökenlerinden ötürü bağlayıcı bir rol düşmektedir. Başka bir ifadeyle, tarlada yapılan her iş Hıristiyan bayramlar ile ilişkilendirilmektedir. Keşiş ise hem köylülerin günlük hayatı ile ilgilenmekte, hem de dinsel törenleri düzenlemektedir. Öyküde, ağırlıklı olarak üçüncü şahıs anlatımı kullanılmıştır. Ana kahraman Peder Kronid’in içsel diyalogları ve düşüncelerinin betimlemelerinden dolayı bir düzyazının klasik unsurlarına (giriş, gelişme, düğüm, çözüm) rastlamak çok zordur. Fakat bu olaysız bir betimleme değil, Büyük Perhiz’in sonlarında başlayıp Troitsa ile sona eren ve köy hayatında bu süreçle ilişkili gelişen olayların anlatıldığı bir betimlemedir. Öykü katı bir yapı bütünlüğüne sahip değildir ve sonsuza dek sürebilme potansiyeli taşımaktadır.

Eserde betimlenen döngüsellik, yani olayların tekrarlanması, hem o an gerçekleşen olaylar hem de geniş zamanı ifade eden şimdiki zamanın bitmemeşlik görünüşü ile vurgulanmaktadır (*bıvayet* – ‘oluyor’, *vıpadayet* – ‘düşüyor’, *jıvyot* – ‘yaşıyor’, *deystvuyet* – ‘gerçekleşiyor’, *rabotayet* – ‘çalışıyor’, *uvajayut* – ‘saygı duyuyorlar’, *hodit* – ‘gidiyor’ vb.). Bu tip yapıların yanında süreklilik göstergeleri ve isim cümleleri gibi özel işaretler de yer alır: ‘Hâlâ’, ‘sık sık’, ‘senelerce’, ‘yine de’, ‘bazen’, ‘yıldan yıla’, ‘Büyük Perhiz zor bir dönemdir’, ‘hayat zordur’ vb. Buna ek olarak metnin iki bölümünde (Kronid’in anıları ve göl sahnesi) zamanın yavaş aktığı etkisini yaratan ve “bu bölümü yakın çekimde gösteren”<sup>6</sup> geçmiş zamanda bitmemiş görünüşlü fiillere de rastlanmaktadır.

Başlangıçta yazar, klasik Rus edebiyatında alışlagelenin aksine dış görünüşüyle olmamakla birlikte, ana kahramanı betimlemektedir; vurgu onun gücüne (‘kuvvetli’ sıfatıyla) ve hayatın temposuna yapılmaktadır, bu da tek bir özneye bağlı ve fiillerle (*hodit* – ‘gider’, *vozvraşayetsya* – ‘döner’, *vençayet* – ‘evlendirir’, *horonit* – ‘mevlut okur’, *zvonit* – ‘çan çalar’, *vedyot* – ‘yol gösterir’) ifade edilmiştir. Daha ilerilerde “olayların hızı”, betimlemeye dinamiklik kazandıran Kronid’in “mesleki” fiilleriyle desteklenmiştir: ‘çalışan (kişi)’ (*çelovek raboçiy*), ‘gerçekleşiyor’ (*deystvuyet*), ‘sağlıyor’ (*dostavlyayet*), ‘gitmek’ (*yehat*), ‘çalışıyor’ (*rabotaet*), ‘çıkıyor’ (*vıyezjaet*) vb.

Eserin başlarında gerçek bir zamanın, B.Zaytsev’in ‘kolay değil’ ve ‘zor bir dönem’ tamlamalarıyla nitelediği Büyük Perhiz’in sonları üzerine kuruludur. Üstüne bir de bu anlam ‘pejmürde köylüler’ (*rvanoye mujiçyo*) mecazı ile pekiştirilmektedir. Bu düzenek aşağılayıcı değil, Kronid’in görev yaptığı köy halkı ve oradaki hayatını nitelemek için kullanılmıştır. Bu yüzden yazarın tinsel ve fiziksel güç ve keşişin bilgeliği ile ilgili düşünceleri defalarca tekrarlanan ‘şikayet etmez’ (*ne jaluyetsya*) fiilinde, ‘hızla’ (*bıstro*) ve ‘basitçe’ (*prostıo*) (ayın yapmaktadır) tamlayanlarında ve ‘köyde alışlageldiği gibi’ (*kak uçit derevnya*) benzetmesinde gelişmekte ve hayat bulmaktadır.

Öyküye hakim anlatım türü betimlemedir. Bu yüzden baş kahramanın içsel diyalogları ve anılarının anlatımında kullanılan yazım tekniği de etkileyicidir. Böylece öykünün başında betimlemeler yerini Kronid’in keşiş atalarıyla ilgili olan ve keşişin gücünün kaynağı, neslinin sürekliliği ve hayatının sağlam bir temele sahip oluşunun imgesini oluşturan anılarına bırakmaktadır. Bu süreklilik ebedidir ve bunu Kron’un oğullarıyla ilgili düşüncelerindeki mecazlar kanıtlamaktadır: ‘Hepsi meşe gibi sağlıklı ve iyi çocuklar’ (*vse zdoroviye, horoşiye dubı*), ‘atalarına çekmişlerse sıkı papazlar olacaklar’ (*vıydot li v svoih, budut li tvyordımı popami*). Bu son mecaz, Kronid’in Rusya’daki köy keşişini idolleştirdiği bir kavram olarak nitelendirilebilir.

<sup>6</sup> Nikolina, Nataliya Anatolievna, *Filoloğiceskiy analiz teksta*, Akademiya Yayınları, Moskova, 2003, s.77



Kronid'in bu düşüncelerinde öykünün ikinci planı, yani hayatın doğası ve aralıksızlığı şu sözcüklerle ifade edilmektedir: 'Çoğalacaklar' (*budut ploditsya*) ve bir de lirik kahramanının söylediği 'beş tane iki ayaklı' (*pyatero dvunogih*), 'ilkbahara özgürce atılmak istiyorlar' mecazlar (*im hoçetsya ... porjat na vesenney svobode*). İlk mecazın, cümledeki 'ise' bağlacıyla antitezde gösterildiği de belirtilmelidir (Kron, Paskalya için şehirden yola çıkan, ilkbaharın puslu yollarında 'ihtiyar köy atları' üzerinde oğullarının yaptığı teslimatın zorluklarını düşünüyor, 'Beş tane iki ayaklı ise bekliyor: Onlar da eve gitmek istiyor, ...evde paskalya çörekleri pişiriliyor; anaları, çayır ve kilise bekliyor'). Kronid'in takipçileri olan oğullarının tiplerini 'beş yeniyetme bas' (*pyatero naçinayuşih baskov*) kinayesi ve 'ayını söyledikleri şarkılarla güçlendiriyorlardı' (*davali notu silh slujbe*) mecazlarının defalarca kullanılmasıyla güçlenmektedir, çünkü farklı dil birimleriyle ifade edilen anlatımlarda duygu yoğunluğu iki katına çıkar. Kronid onları onun 'genç ordusu' (*molodaya armiya*) olarak adlandırmaktadır. Bu öyküdeki "etkileyici anlatım" süreklilik ve sonsuzluk fikrini vurgulayan mecazlar yardımıyla oluşmakta ve aynı zamanda Peder Kronid'in düşünceleri ve şüphelerinin özetini içermektedir.

Keşişin hayatı gücü ve dayanıklılığı, öykünün tüm konusunu yaşamın gücü ve sürekliliği fikirleri çevresinde anlamsal açıdan toplayan, sürekli olarak tekrarlanan 'verimli ana' (*plodononaya matuşka*), 'paskalya çörekleri cesurca kabarıyor' (*moguşestvenno vzduvayutsya kulıçı*), 'kuvvetli ana' (*matuşka vsesilnaya*), 'Paskalya'nın tüm hazırlıklarını üstleniyordu' (*odolela vse zaboti pashi*) mecazlarıyla da desteklenmektedir.

Peder Kronid'in ve diğer aile bireylerinin faaliyeti paralel olarak doğa şu mecazlarla açıklanan zorlu süreçlerden geçmektedir: 1)'gölet ... paramparça buz yığıntılarıyla kaplıydı' (*prud ... izgromojdyon nhlım ldom*); burada fazlalık, bir şeyin normalden çok miktarda olduğu anlamı 'yığılmak' (*gromozdit*) fiiline 'iz' öneki getirilerek oluşturulan, halk ağzına ait bir sözcükte hayat bulmaktadır; 2)'tepeler ışıkla çayır çayır ıslanıyor' (*vzgorya goryaço moknut v svete*); burada doğa elementlerinden ateş, ısı ve verdikleri ışığın beklenmedik birleşimi 'ıslanmak' (*moknut*) fiilinin anlamsal bileşeniyle etkileşime geçip ısıya, ışığa batmak anlamını oluşturmuştur; 3) 'bitmeyen dereler uğulduyor' (*gudyat veçniye potoki*); 4) 'yıldızlar kadifeli siyah gökyüzünde yüzüyor' (*v nebe pılayut zvyozdı na çornom barhate*).

Öyküde kronolojik olarak giden olayların ikincisi Paskalya'dır. Paskalya betimlemesinde doğa ve doğaüstü arasında kurulan antitez olağanüstü dikkat çekmektedir. Yumurtalar 'zafer renklerine' boyanmıştır. Bu mecaz, zaferin bir şeyi kazanmak olarak algılanmasına dayanmaktadır. Zafer renkleri, sonsuzluğu ve yaşamın ölümü yenişini kutlamayı sembolize eden, aynı zamanda Paskalya'nın B. Zaytsev için taşıdığı esas anlamı gösteren parlak bir renk olabilir. Paskalya günü öyküde 'hayatın zirve noktası' (*verhnyaya toçka jizni*) olarak adlandırılmaktadır, kilisede 'çok eski bir ayın' (*drevnee slujeniye*) yapılmakta, doğa ise ona uyum sağlamaktadır. Yazar burada benzetme tekniği kullanmıştır. Karşılaştırılan birinci ögenin ikinciye benzetildiğinin göstergesi, benzeştirilen nesnelere arasında yer almakta ve onlardan yazara özgü bir işaretle (virgül) ayrılmaktadır: 'Görkemli bacalar gibi, tok bir tonda, akarsular uğulduyor' (*gudyat ruçyi polnim tonom kak moguçiye trubı*). Yıldızlar 'ufuktan yükseliyor, karanlığı dolduruyorlar...' (*vstayut ot gorizonta, zapolnyayut tmı*), gece ayını sırasında 'kiliseden marş eşliğinde çıkılıyor, sanki aydınlık bir dalga kasvetli kilisenin çevresini üç kere dönüyor' (*vıstupayet iz zerkvi hod s gimnom, kajetsya, çto svetlaya volna trijdi opoyasıvayet vo mrake zerkov*). Sonuncu mecaz 'aydınlık bir dalga kasvetli kilisenin çevresini üç kere dönüyor' bilişsel düzeyde bir çekicilik taşımaktadır. Aydınlık burada temizlik ve yücelik anlamına gelmektedir, üç kez oluşuysa Ortodoksluktaki Kutsal Üçlü inancından kaynaklanmaktadır (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh). Bu şekilde yazar, Paskalya'nın yüce, aydınlık, temiz, tinsel, insanlardan ve doğadan daha üstün bir şey olduğu şeklindeki fikrini somutlaştırmaktadır.

B. Zaytsev, kutlamalara hazırlanan insanları biçimsel olarak indirgenmiş ve duygusal bileşenler içeren sözcükler ve yazınsal sanatları ile betimlemiştir: 'devasa köylü topluluğu tek vücut



halinde kıpırdanıyor' (*gromadneyşee vsemujitskoye telo kopoşitsya*), 'taşıyor' (*taşit*), 'boyunlarını bir çapa parçasıyla kazıyorlar' (*skoblyat şeyu oblomkom kosi*). Yoğun bir duygu anlam nüansı taşıyan konuşma dilinde kullanılan kopoşitsya, yani 'kıpırdanmak, aranmak'<sup>7</sup> sözcüğü telaş etkisi yaratmaktadır. 'Beden' (*telo*) öznesiyle bir araya geldiğinde ise zar zor algılanan, insandan çok hayvana ait bir hareketi anlatırken kullanılan asıl anlamını ortaya çıkarmaktadır. Kendi başına kullanıldığında 'aşırı ebatlarda olan' anlamına gelen 'devasa' (*gromadny*) sıfatının en üst derecesi, sözlüksel anlamının dilbilgisel anlamından türemiştir ve etkileyicilik sağlamaktadır. Yazarın kullandığı özel bir sözcük olan 'köylülerin ortak' (*vsemujitskiy*) sıfatı ise 'toplumsal, kamusal, tüm halka ait' anlamına gelen *vsenarodny* sözcüğünün türeme modeline göre oluşturulmuştur. Ayrıca sıfatın kökü olan, canlı bir şekilde ifade edilmiş küçümseyici bir nüans taşıyan 'köylü' (*mujijskiy*) sözcüğü 'beden' (*telo*) adıyla bir araya geldiğinde ifadeye hem olumsuz bir duygu vermekte hem de köylü topluluğu imgesinin yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Ancak B. Zaytsev'i köylülere olumsuz hisler beslemekle suçlayamayız, çünkü 'kazımak' (*skoblit*) fiili 'tırış olmak' anlamına gelmektedir ve köydeki hayat şartlarını yansıtan bu kullanımı daha çok kaba-alaycı sayılabilmektedir. 'Çok uzakta kalan köylerinde hamamı hazırlıyor; taş fırına aynı solucanlar gibi dar bir ağızdan girerek yıkıyorlar' (*topyat bani, gde pogluşe, moyutsay pryamo v peçkah, zalezaya v uzkoye jerlo, kak çervi*) benzetmesi, oluşturulan antitezin ikinci bileşeni olan sıradanlığı (köylü hayatını) yüce olana, yani kutsal Paskalya ile karşı karşıya getirmektedir.

Betimlenenler, Paskalya kutlamalarına bağlı geleneklerin yalnızca bir kısmını oluşturmaktadır. Konu şunları kapsamaktadır: Ana kahramanın hep merkezinde bulunduğu ve düzenlediği gece ayini, 'haraç için' (*za danyu*) şeklinde bir sözcük oyunuyla anlatılan malikanelere yolculuğu ve her köyde gerçekleştirilen 'ikonaların geçidi' töreni. Bu bölümlerde Peder Kronid'in dış görünüşünün ve "psikolojik" portresi betimlenmiştir. Yazar, keşişin gücü ve dayanıklılığının defalarca altını çizmiştir. 'Dimdik' yani sağlam bir şekilde 'at arabasında oturuyor' (*proçno sidit v telejke*) zarfının kullanımı da bunu desteklemektedir. Dış görünüşünün betimlenmesinde dahi benzer bir anlam taşıyan 'kuvvetli' (*kreпкиye*) kaşlar ve psikolojik portresine dair 'şefkatli sakal' (*laskovaya boroda*) tamlamaları da aynı amaca hizmet etmektedir. Paskalya'dan sonra soylu toprak sahiplerinin malikane evlerindeki öğle yemeğinde herkes 'içiyor, ama Kron etkilenmez' (*vse vıpvayut, no Kron neuyazvim*) sözcük öbeğinin önemli bir ögesi eksik (yani neyden etkilenemez) olduğundan onu anlamak bir hayli zordur. Fakat "Keşiş Kronid" öyküsünün bütünü daha ayrıntılı incelendiğinde ve fiile bağlı olan sözcüklerin anlamları çözümlendiğinde Peder Kronid'in çoğunluğun yaptığı yapmak istemediği sonucuna varılmaktadır. Keşiş, soylu toprak sahiplerinin duydukları saygıdan mesleği nedeniyle değil, 'metanet için, akıl için' (*za osnovatelnost, za um*) yararlanmaktadır. Kronid malikane evine, daha önce de belirtildiği üzere, 'haraç için' (*za danyu*) gitmiştir. Bu sözcük oyunu çok anlamlılık üzerine kuruludur. Bu sözcüğünün her iki anlamı da öykü bağlamında yer almaktadır: 1) "Vergi, maddî ya da manevî yükümlülük, öşür; fethedilmiş bir toplumun fatihlerine yaptığı sabit ödeme", burada "yükümlülük, gereklilik" anlambirimini en öne çıkan anlamdır ve 2) "getiri, hediye, armağan ya da minnettarlık ve saygı göstermenin herhangi bir yolu", burada fark yaratan anlambirimi "gönüllülük"tür. Soylu toprak sahipleri her Paskalya'da, ihtiyacı olan kiliselere bağışta bulunuyorlardı, bu bir gelenek haline gelmişti. Kronid'in onları düzenli ziyaret edişi bu sözcük oyunuyla anlatılmıştır.

B. Zaytsev, öykünün konu bütünlüğünü sağlayan bir başka bölüm olan "ikonaların geçidi"ni doğanın Paskalya sırasındaki bahar dönüşümü betimlemesine ustalıklı yerleştirmiştir. 'Sakin ve ışıldayan ilkbahar' (*vremya tihoy pılayuşey vesni*) Rusya'nın orta kuşağına ancak bu kutsal günden sonra gelmektedir. Bu sıfatların duygusal yükü hem yazarın bakış açısının mecazlarla anlatımından hem de baharda gerçekleşen değişimlerin farklı yönlerini yansıtan, aralarındaki karşıtlıktan kaynaklanmaktadır. B. Zaytsev'e göre ilkbaharın sakinliğinin sebebi karların kalkması, akarsuların ve erimiş suların gürültü yapmıyor oluşudur. Işıldaması ise oluşan görüntü ve

<sup>7</sup> Dal, Vladimir İvanoviç, *Tolkovny slovar jivogo velikorusskogo yazıka. V 4-h tomah*, C.2, Diamant Yayınları, Moskova, 1996, s.28.



renkleri ön plana çıkarmaktadır. Öyküdeki çamlar tinselleştirildikleri için, 'hüzünlülerdir' (*ugryumı*), fakat üzerlerindeki filizler aykırı renklerinden ötürü ve Rus dilbilgisi kurallarına rağmen, canlılara özgü niteliklerle anlatılmıştır: 'Nefes alabilen' (*jivodışaşiye*). Benzer bir tiplleme, kayın ağacı korusunda 'menekşe rengi başlarını güneye yöneliyorlar' (*obraşayut k yuğu fialoviye golovki*) şeklinde ve hayvanlar gibi 'yaşayan' (*vodyatsya*) menekşeler için de kullanılmıştır. Kuşlar da ormanda birbirlerine seslenen insanlar gibi, kaybolmamak için 'inliyorlar' (*stonut*).

Öykünün olay akımı Yorgi (Gregoriy) Günü ile devam etmektedir. Şehir sakinlerine ve günümüz okurlarına çok tanıdık gelmeyen ve Peder Kronid'in köylü hayatının bir sonraki aşamasını kutsadığı bu gün öyküde "Yorgi Günü" ya da Bahar Aziz George Günü olarak geçmektedir. Çok eski Slav dönemlerinde Mayıs ayının bu zamanında otlığa ilk sığır salınmaktadır. Anlatımdaki hayvan betimlemelerinde kullanılan kişileştirme mecazlarının sayıca fazla oluşu ve köylü kadınların atlara benzetiliyor olması dikkat çekmektedir. Evcil sığırın bu özel durumu, 'ineklerde içtenlik var' (*v korovah est zaduşevnost*) ve atların 'sakin ve ciddi' (*pokoymı i vajni*) oluşu şeklinde sahiplerine aktarılmaktadır. Bu bağlantılı mecazlar, atların 'iyi işçilerle' (*s dobrnmi rabotnikami*), köylü kadınların da atlarla ikili olarak karşılaştırılmasıyla güçlenmektedir: 'Dişlerinin, atlarda olduğu gibi, tam yarısı kadar aşınmıştı' (*zubı styorti napolovinu rovno, kak u loşadey*). Bu da doğadaki her şeyin; hayvanların, bitkilerin ve insanların eşit tutulduğu çıkarımının yapılmasını sağlamaktadır.

B. Zaytsev öyküde Peder Kronid'i cemaatiyle pek karşılaştırmamıştır. Kronidi, balıkların gevşek hareketlerinin Kronid ona yaşını anımsattığı gölette geçen bölümde ve ekonomik konularla ilgili düşünceli görmekteyiz. Ayrıca atik bir yönetici ve toprak sahibi, köylülere doğumdan ölüme kadar yol gösteren bir papaz olarak kendini gösterdiğinde tiplemesi canlı bir insan formu kazanmıştır. B. Zaytsev'e göre ölüm korkutucu değildir, hayatın doğal akışıdır: 'Küçük tabutları mezarlıkta kolayca ve hızla taşıyorlar' (*malenkiye grobiki legko i bistro taşat na kladbişe*), 'hızla tabutu indiriyorlar ve son buluyor' (*skoro opuskayut grobik – i konets*), 'Kron'un yaşamı boyunca birçok kırışmış yaşlı ölmüştü, ...ve o hepsine köyün ardındaki mezarlıkta basit ve güzel bir şekilde dua okumuştur' (*mnogo starih, morşinistih starikov peremerlo na Kronovom veku, ... i vseh on prosto i horoşo horonil, na kladbişe za selom*), mezarlıkta ise 'yerden göğe özgürce esen bir rüzgâr' (*volnıy veter ot zemli do neba*), 'rüzgâr sakince geçiyor' (*spokoyno hodit veter*).

Öyküdeki konu bütünlüğü, Paskalya'dan sonraki ellinci günde kutlanan ve ilkbaharın son zaferini temsil eden Troitsa (Kutsal Üçlü) kutlamaları ve ardından gelen panayırın betimlenmesiyle tamamlanmaktadır. Yazar bu süreci "neşeyle" özdeşleştirmektedir, bu yüzden düşünceleri 'neşeli Troitsa' mecazı gibi çeşitli düzeneklerle süslenmiştir. Neşenin rengi ise anıların zaman içinde ne kadar uzakta kaldığını ifade etmek için kullandığı ana etki bileşeni 'asırlar önce' (*ujasno*) ile ifade edilmiştir: 'Gökyüzü neşe mavisi, tıpkı asırlar önce uzaklıktaki çocukluğumda olduğu gibi' (*nebo radostno sine, kak bilo ujasno davno v detstve*). Bunun dışında, Troitsa sırasında gerçekleşen olayları yazar düzeneklere başvurmadan, çocukluk anıları yardımıyla aktarmıştır: 'Pencereden gelen esinti ağaç dallarını kımıldatıyor, çocukluk zamanlarından bu çalılardan kaçışan kızgın keneleri anımsatıyor' (*veterok çerez okoşko şevelit vetki, a iz rebyaçih vremyon vspominayutsya serditiye kleşuki, çto raspolzalis s prazdniçnih kustov*), 'yavrucaklar ovalarda alacalı kukuşka otunu arıyor, ...' (*detişki işut v nizinah pyostruyu travu kukuşku*). Bu yazım biçimi özel bir anlam taşımaktadır: Özellikle çocukluk anıları ve bir çocuğun çevresini algılayış şekli dahiyane, olağandışı, mükemmelce ve bu nedenle, etkileyicilik içermektedir.

Troitsa zamanındaki doğanın betimlemesi Aziz George Günü'nde de olduğu gibi bol miktarda bitki ve hayvan kişileştirme mecazları içermektedir: 'Birçok ot uzamıştı' (*mnogo travı otraslo*) (benzetme; otlar için 'büyür' (*vırostayet*), insan saçları ve tırnakları için ise 'uzar' (*otrostayut*) fiili kullanılır), 'sığır gezerken daha neşelidir' (*skotu veselee hodit*). Çoban ise mantara benzetilir: 'Tıknaz, iyi bir mantar gibi' (*korenastıy, kak horoşiy borovik*). Öyküdeki en etkileyici betimlemeler ise yağmurla ilgili yapılanlardır; bunlar bu doğa olayının dokunsal, 'toprağı boğuyor' (*duşit*



*zemlyu*); görsel, ‘heybetli yağmur’ (*moguçiy dojd*), ‘alevden yılan’ (*ognennaya zmeya*) ve işitsel, ‘sağır edici darbeler havayı yarıyor’ (*slepyaşiy udar razrıvayet vozduh*) imgelerinden oluşmaktadır.

B.Zaytsev, panayırda geçen olaylarla, Kronid’in o kesimin rahipleri ve polis memurlarına oranla ne kadar güçlü olduğu düşüncesini somutlaştırmak istemiştir. Peder Kron doğa yoluyla, onunla bütünleşmiş bir şekilde betimlenmekte, çalışma ve yaşama gücünü ondan alıyor: ‘Kron... ve yağmura güllüyor’ (*Kron ... i posmehayetsya na dojd*), ‘başını şapkasız olarak yağmura çıkarıyor’ (*bez şlyapı vistavlyayet pod dojd golovu*). Diğer keşişler acınası görünmektedir: ‘Bir tanesi hepsinden daha da zavallı’ (*jalobnee vseh odin*), ‘göğsü dar, cüppesi karışıyor’ (*grud uzka, ryasa putaetsya*). “Keşiş Kronid” öyküsünde kişileştirilen rüzgâr elementi diğer keşişlere karşıdır: ‘Düz göğüslü pederin beynini ve ruhunu neredeyse dışarı estirecek’ (*vot-vot bıduet duşu i mozg iz ploskogrudogo otsa*). Polis memuru ise esprili bir şekilde, ‘toz içinde ve yaşlılıktan kurumuş’ (*v pli i sohlas ot starosti*) ‘köy polisi’ (*selskoy politsiyey*) olarak adlandırılmıştır. Aynı fikir öykünün sonunda da yer almaktadır: Kron yollardadır, doğa yağmurdan sonra sıcak yaz arifesinde büyük bir mutluluğa bürünmüştür. İlk defa, yazar Kronid’i köyün tepesinde cemaatin üstünde duran bir papaza benzetmektedir. Bu pederden, öykünün en şiirsel bölümünde, tarlada yaban tavşanı ile karşılaşması sırasında samimi bir şekilde ‘pederciğim’ (*batyuşka*) olarak söz etmektedir. Bahsedilen bölümde anlatımı yavaşlatan, şimdiki zamanın tamamlanmamış fiilleri hakimdir. Öykünün sonunda kahramanın karşılaşmasında kullanılan kompozisyon unsuru (çözüm) B. Zaytsev’in önceki öykülerinde gelenekselleşmiştir, ancak bu sefer masum bir hayvan olan tavşan ile karşılaşması kaleme alınmıştır. Tavşanın masumiyeti, “şahıs davranışı” anlamı içeren ekleme sahip sözcüklerle (‘tavşancık’ (*zayçik*), ‘neşe dolu hızlıcacık koşup çıktı’ (*vıbejal vesyolım galoptsem*), ‘arka patıcıkları’ (*zadniye lapki*), ‘zayıfcacık gövdecığı’ (*slabenkoye teltse*), ‘tavşancık’ (*zayçışka*)) ve ‘kutsal bir merakla doluydu’ (*polno svyatogo lyubopıtstva*) biçimindeki kişileştirme mecaziyla ifade edilmiştir. Bu dil düzeneklerinin yoğunlaşmasıyla yazar, peder (*batyuşka*) Kronid’in kalbinin, düşüncelerinin ve dış görüntüsünün temiz (en ürkek hayvan dahi ondan korkmamaktadır) ve doğal olan her şeyle bütünlük içinde olduğuna okuyucuların dikkatini çekmektedir.

“Keşiş Kronid” öyküsü üzerinde gerçekleştirdiğimiz bu çalışmanın başında belirtilen amaç şu yöntemler uygulanarak gerçekleştirilmiştir: bilimsel betimleme, eserin öğelerine eşdeleşme, bağlamsal çözümleme, farklı dil birimlerinin anlamlarını yorumlama ve dil birimlerin anlamsal çözümlemesidir.

Öngörüldüğü üzere, “etkileyici anlatımın” metnin gerçeklikle, yazarla, dille ve okurla ilişkisi açısından farklı yönlerini ayrı ayrı incelemek mümkün değildir. “Keşiş Kronid” başlığı öykünün kurgusuna, yani doğanın ve insanlığın (Ortodoksluk) kesişimini oluşturan ana kahramana dikkat çekmektedir. Öyküde gerçeklik yansıtılırken etkileyici anlatım aksiyon içeren bir anlatımla değil, ilkbaharın gelişini ve kutlanmasını sembolize eden olayların ve doğanın durumunun izlenimci betimlemeleriyle gerçekleştirilmiştir. B.Zaytsev’in düşünceleri, Peder Kronid’in içsel diyalogları, anıları ve düşüncelerinin betimlemelerinde can bulmaktadır. Bu betimlemeler okuyucunun “Keşiş Kronid” öyküne duyduğu ilgiyi canlı tutmak için gerekli olan kilit unsurdur. Yazara göre en göz alıcı bölümler, baharın geçişini işleyen sahneler, onlara denk gelen Hristiyan bayramları ve köy hayatı Rus dilinin çeşitli etkileyici anlatım yazınsan sanatlarıyla ifade edilmiştir. Bunların önde gelenleri arasında B. Zaytsev’in dünya algısını yansıtan ona özgü mecazlar (sekiz sayfalık metinde 126 tek öğeli ve çift öğeli mecaz bulunmakta), benzetmeler (21 defa), güzel sıfatlar ve antitezler yer almaktadır. Öykünün pozitif etkisini yansıtan ve en sık kullanılmış mecazlar ‘neşeli’ ve ‘aydınlık’ sözcükleridir. Sadece B.Zaytsev’in öykülerinde karşılaşılan yazınsal sanatların bolluğu ise, konuya ulaşmakta çaba harcayacak olan yabancı okurlar ve çevirmenler için metnin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bu nedenle çalışmamızın kapsadığı yorumlar olmadan dil içi ve diller arası sözlüklere başvurmak kayda değer bir sonuç doğurmayacaktır.



Eserin kilit noktalarını ve ana kahramana karşı tutumunu yazar kendi dil birimleri arasından seçtiği yöntemlerle ifade etmiş ve okurda ilgi ve estetik duyguları uyandırmaya çalışarak olayları kendi bakış açısıyla nitelendirmiştir. Öyküdeki her bir aşamanın betimlemesinin, farklı parçalardan oluşan aynı şemaya uyum gösterdiği saptanmıştır: Doğadaki değişimler, kutlama törenleri (Büyük Perhiz, Paskalya, sığır kutsaması, Troitsa) ve Peder Kronid'in "faaliyeti". Bu yüzden B.Zaytsev'in duruşu ve ana kahramanın betimlemesine biçtiği değeri anlamak, ortaya antitezler çıkaran dikkatli bir bağlamsal çözümleme gerektirmektedir: "Kutsanmış ve sıradan", "köylü ve sığırı", "Peder Kronid'in ve diğer keşişlerin imgeleri". Yazarın dil birimlerindeki seçimi; köylü, hayvan ve bitki özellikleri ve doğasının bütünlüğü ve eşitliğine bağlı olduğu fikrini oluşturur. Bunu da ancak kayıtsız olmayan ve dikkatli bir okuyucu algılayabilir. Öykünün sakin ve büyüleyici sonunu, yazım planlamasındaki betimlemeler (ilkbaharın sonu) tamamlamaktadır. Peder Kronid'den korkmayan masum zayıf varlıkla gerçekleşen beklenmedik karşılaşmalarının anlatımı sayesinde ana kahramanın görüntü canlanmakta ve bir bütün haline gelmektedir.

Anlatımda basit cümlelerin ağırlıklı olması, aralarında çok anlamlılığa yol açan bitmemeşlik görünüşlü şimdiki zaman fiillerinin tercih edilmesi (anlık gerçekleşen olaylar için kullanılan şimdiki zaman ve geniş zaman) ve öykünün sonunda da Kronid'in yola koyulması, yazarın, bahar döngülerini tekrarladığı ve yaşamın sona ermediği düşüncesinde olduğu çıkarımını yapmamızı sağlamaktadır.

## Kaynakça

Çubayeva, Tatyana İvanovna, *Metafora v proizvedeniyah B.K.Zaytseva: Doemigrantskiy period*, Moskova Pedagoji Devlet Üniversitesi Yayınları, Moskova, 2003, 192s.

Dal, Vladimir İvanoviç, *Tolkovny slovar jivogo velikorusskogo yazıka. V 4-h tomah*, Diamant Yayınları, Moskova, 1996.

Dragunova, Yuliya Albertovna, *Proza B.K.Zaytseva 1901-1922 godov*, Tver Devlet Üniversitesi Yayınları, Tver, 1997, 253s.

Gluşkova, Natalya Borisovna, *Palomniçeskiye 'hojdeniya' B.K.Zaytseva (osobnosti janra)*, Moskova Pedagoji Devlet Üniversitesi Yayınları, Moskova, 1999, 196s.

Maslova, Valentina Avraamovna, 'Parametru ekspressivnosti teksta', *Çeloveçeskiy faktör v yazıke. Yazıkoviye mehanizmi ekspressivnosti*, Nauka Yayınevi, Moskova, 1991, ss.186-199.

Mihaylov, Oleg Nikolayeviç, *Literatura russkogo zarubejya*, Prosveşeniye Yayınları, Moskova, 1995, 452s.

Nikolina, Nataliya Anatoliyevna, *Filologiçeskiy analiz teksta*, Akademiya Yayınları, Moskova, 2003, 186s.

Sokolov, Aleksey Georgiyeviç, *Sudbi russkoy literaturnoy emigratsii 1920-h godov*. Moskova Devlet Üniversitesi Yayınları, Moskova, 1991, 184s.

Teliya, Veronika Nikolayevna, 'Mehanizmi ekspressivnoy okraski yazıkovih yedinit's', *Çeloveçeskiy faktor v yazıke. Yazıkoviye mehanizmi ekspressivnosti*, Nauka Yayınevi, Moskova, 1991, ss.37-49.

Usenko, Leonid Vladimiroviç, *İmpressionalizm v russkoy proze naçala XX veka*, Rostov Üniversitesi Yayınları, Rostov-na-Donu, 1988, 256s.

Zakharova, Viktoriya Trofimovna, *İmpressioniçeskiye tendentsii v russkoy proze naçala XX veka. Uçebnoye posobiye*, Moskova Pedagoji Üniversitesi Yayınları, Moskova, 1993, 363s.

Zakharova, Larisa Nikolayevna, *Lingvokulturniye konnotatsii v yazıkovoy kartine mira*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2006, 157s.

## Wilhelm Barthold'un Makaleleri

### IV

## Sistan, Afganistan'ın Güney Kısmı ve Belucistan<sup>1</sup>

Herat'ın henüz kuzey ticaret yolu üzerinde bulunduğu dönemde Sistan ve İran'ın güney bölgeleri ile birlikte bir ticaret merkezi olduğunu gördük. Makdisî'nin sözlerine göre Gerirud'da bir ateşperest Horasan'da<sup>2</sup> eşi benzeri bulunmayan bir köprü kurar. Timurlular döneminde köprü bugünkü adıyla پل مالان (İsfizarî'ye göre), İngiliz kitaplarında Pul-i-Malun, Ferrier'de Peul-Malane<sup>3</sup> olarak anılır. XIX. yy.da köprü Yar Muhammed tarafından onarılır. Yanmış kerpiçten kurulan ve 26 kemerden<sup>4</sup> oluşan böyle bir köprü Ferrier'e göre Avrupa'da sıradan bir olguydu, Afganistan'da ise herkesi hayrete düşürüyordu; köprüyü selden korumak için etrafında kum torbalarından set örülmüştü.

X.yy.da bahçeler Herat'tan güneye doğru 1 fersah daha uzandı<sup>5</sup>; şehirden 3 günlük yolda Herat bölgesine bağlı, toprağı verimli ve 4 kasabadan oluşan İsfizar<sup>6</sup> ili bulunuyordu. Kasabalardan birinin ismi Adresken idi; bu adı günümüzde Herat'tan iki geçit uzaklıkta Adreskend köyü ve Hamun gölüne dökülen Harud çayı taşır. 3 geçit büyüklüğündeki bu alanda işletilmemiş toprak yoktu. Kısaca Sebzevar ve Sebzar<sup>7</sup> olarak bilinen İsfizar şehri Adreskend'den güneye doğru 1 geçitlik uzaklıkta yer alıyordu. Şehir sakinleri Timur'a karşı ayaklanıp vekilini öldürdükleri için şehir 1383 yılında Herat'tan beter yağmalanmıştır. Şehir alındıktan sonra Timur'un emriyle eli-ayağı bağlı 2000 kişi üst üste yığılarak ve bunların üzeri toprak ve kerpiç ile kapatılmak sureti ile bir kule yapılır<sup>8</sup>. Sürekli isyanlar ve bunların kanlı bir şekilde bastırılmasından dolayı İsfizar, Herat'ın aksine Timur'un vekilleri döneminde kendini toparlayamadı. Mu'in ad-din İsfizarî vatan tasvirlerinde sadece şehirlerin ve kalelerin harabelerinden bahseder. Ferrier'e göre<sup>9</sup> XIX. yy.da bölge Herat ve Kandagar hâkimleri arasındaki muharebelerden muzdarip olur; sadece yıkıntılar ve kurumuş kanallar şah Abbas'ın dönemindeki (XVI. yy. sonu – XVII. yy. başı) eski

\* Çeviren: Janyl Myrza Bapaeva, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Edebiyatı Programı doktora öğrencisi, jenyacik@gmail.com

<sup>1</sup> V. V. Barthold, İran'ın Tarihî Coğrafyası ve Tarihi Üzerine Çalışmalar, Rusya İlimler Akademisi, Doğu Edebiyatı Yayınları, Moskova, 2003, s. 83-101.

<sup>2</sup> Makdisî, 330.

<sup>3</sup> Ferrier, *Voyages*, t. II, p. 29. «Barthold'ın ilavesi» Holdic (*The Indian borderland*, p. 174), köprü Herat'tan 3 İngiliz Mili uzaklıkta idi.

<sup>4</sup> «Barthold'ın ilavesi» Karşılaştırmamız: Vasifi, taş baskı, 86a: Hanıkov (*Mémoire*, p. 126) 23 kemer olduğunu söylüyor.

پل مالان که در یک فرسنگی شهر هرات است و آن معریست که مشتمل است بر بیست و هشت طاق که عمر هاست که معمار فلک از بری رود مجره نمونه قالب یک طاق او خیال می کند و از ماه نونکه یک پهلوی دیگرش میسر نمی شود و آن طاقها کاهی بمشابه پر آب می گردد که آب را مجال گذشتن نمی ماند یک پهلوی طاق را خراب کرده می گذرد

<sup>5</sup> İstahrî'ye göre (266) Sistan'a giden yolda bahçeler 1 geçitlik mesafeye kadar uzanıyordu.

<sup>6</sup> Yakut'ta «Mu'cam, I, 248» اسیفز ar aynı şekilde İstahrî, 267.

<sup>7</sup> Herat'ın yüksekliği 2600 funt, Sebzevar'ın 3550, Farah'ın 2500; Herat'tan Kandagar'a kadar 360 mil, Farah-Giriş 150, Giriş-Kandagar 70. İsfizar için bkz: *Le Strange, The Lands*, p. 412; *Hudūd el-Âlem*, çev. Minorski, 199, 327

<sup>8</sup> Şerefeddin Yezdî, I, 360.

<sup>9</sup> *Voyages*, t. II, p. 37.





ihtişamın izini taşır. Herat'ı Özbeklerden alan Abbas'a Herat'ın güneyinde Kandagar yolundaki birkaç kervansarayın inşaatı atfedilir. Ferrier'in<sup>10</sup> tasvir ettiği harabe binalar arasında büyük Saba kalesi geçer; yerliler İsfizâr'dan yarım saat uzaklıkta bir dağın tepesinde bulunan bu kaleyi Büyük İskender'in kurdurduğuna inanırlar. Bu yıkıntılar İsfizârî'de Muzaffar-kuh<sup>11</sup> kalesi olarak geçmektedir. İsfizârî'nin bahsettiği camiye bakılacak olunursa İslami dönemde iskan edilmiş. İsfizârî'dan önce kalenin kurucusu olarak Alp-Gazi diye birisi zikredilmektedir.

Yol, hareket için mani teşkil etmeyen sıradağlardan geçer ve Sîstan veya Secestan bölgesine götürür. Sîstan orta çağda, 1872 yılındaki anlaşmayla İran ve Afganistan arasında paylaşılan bölgeden çok daha büyük bir alandı. X. yy. coğrafyacıları Secestan'ın Herat bölgesiyle komşuluğundan bahsetmekle birlikte sınırlar konusunda hemfikir değiller. İstahrî bir yerde<sup>12</sup> Dere köyünü (İsfizâr'dan iki geçit güneyde) Herat bölgesine, diğer yerde ise<sup>13</sup> Secestan'a sadece Dere köyünü değil, 1 geçit daha kuzeyde yer alan Kustan köyünü de dâhil eder. Her halükarda o dönemde Secestan'ın Dere köyünden 1 geçit daha güneyde bulunan Farah şehrine bağlı olduğu kabul edilir. Ferrier'e göre Farah'ın sakinleri şehirlerini artık Sîstan'a bağlı olarak görmüyorlar. 1383 yılında Farah'ın yöneticisi kendi isteğiyle Timur'un hâkimiyetini kabul eder. Farah, Farah-Rud nehrinin sol kıyısında bulunur. X.yy.da şehir, ırmağın her iki kıyısında da yer alıyordu. Ferrier'e göre<sup>14</sup> nehirden yarım saat uzaklıkta üç tarafı dağlarla çevrili vadide bulunan harabeler en eski Farah'ın kalıntılarıdır. Bilim adamı eski şehrin Büyük İskender seferinden çok önce kurulduğunu öne sürer, fakat delil göstermez. M. Ö. I. yy.da Haraklı İsidor'un eserlerinde Fra şehri geçer, fakat yeri net belirtilmez. Bugünkü Farah şehri, Herat şehir planına göre inşa edilmiştir; sadece ebatları küçük ve yığma duvarla çevrilidir<sup>15</sup>.

Curzon'un<sup>16</sup> ifadesine göre Sîstan, mevsime ve su seviyesine göre sırayla göl, sazlık ve çorak toprak olmak üzere üç şekle bürünmektedir. Harud-Rud, Farah-Rud, Haş-Rud ve Hilmend ırmakları Hamun-i Farah (ilk ikisinin döküldüğü yer) ve Sevaran (diğer ikisinin döküldüğü yer) adlı iki göl veya sazlık oluşturur. İki göl arasındaki alan Neyzâr ismini taşır ve sık çalılıktır. Sular taşıdığı göller birleşir ve Neyzar'ı sular altında kalır; nadiren görülmekle birlikte suların biraz daha yükselmesi ve güneye doğru uzanması sonucunda Hamun vadisi sular altında kalır, üçüncü aşamada ise Zereh'i su basar. Bu durumu en son İngiliz sınır belirleme komitesi üye rince 1885 yılında duymuştur. Buna göre su baskını çağdaş yerliler döneminde olmamıştır. Genel olarak, dolu göletlerden çok kurumuş nehir mecralarına daha sık rastlanır. Bölge, yağışların azlığına veya çokluğuna bağlı olarak sık değişime maruz kalıyor: göller ya sularla doluyor, ya da kuruyor, ya da tamamen kayboluyorlardı; nehirler mecra değiştiriyor; bazen ise Orta Asya'nın diğer bölgelerinde olduğu gibi yapay bir kanalla belli bir yere yönlendiriliyordu. Bu durumda yapay kanallar hızlıca doğal kanal görünümünü kazanıyordu. Nehirlerle getirilen toprak bölgeyi çok verimli kılıyordu; fakat çok sık olan seller şehirleri ve köyleri terk etmeyi mecbur kılıyordu. Curzon'un fikrine göre başka hiçbir yerde bu kadar şehir ve köy kalıntısına rastlamak mümkün değildi. X.yy. coğrafyacıları sadece bir gölden -30 fersah uzunluğunda ve 4-8 fersah genişliğinde olan Zereh gölünden- bahsederler<sup>17</sup>. Bu göle yukarıda adı geçen dört nehir dökülürdü. Gölün büyüklüğü daha o dönemlerde sürekli değişiyordu.

<sup>10</sup> İbid., p. 363.

<sup>11</sup> İsfizârî, üniversite nüshası, taş baskı 19b ve ilerisi.

<sup>12</sup> İstahrî, 282.

<sup>13</sup> a.g.e., 249.

<sup>14</sup> Voyages, t. II, p. 278.

<sup>15</sup> «Barthold'n ilavesi» şimdi şehir sakinleri tarafından terk edilmiştir, sadece askerler kalmıştır. (Yate, *Khurasan and Sistan*, pp. 15-16). Şehrin güneyindeki eski kale, قلعه دختر, şehirden 3 mil uzaklıktadır. Nehrin diğer kıyısında, kalenin karşısında eski şehrin harabeleri bulunur. Bununla birlikte Farah ahali tarafından terk edilmiştir bkz: *Imperial Gazetteer*, V, p. 75 ('almost deserted, the governor and his escort being the principal inhabitants'), Oysa ki Farah Afganistan'ın en büyük altı vilayetinin biri olarak geçer (İbid., p. 79: Kabul, Kandagar, Herat, Farah, Badahşan, Afgan Türkistanı). Dames İA'de 'Farâh' maddesinde Vendidat'ta Farah-Rud nehri Fradâtha şeklinde geçer. Dames'a göre şehir kötü vaziyette olsa da verimli toprakları ve Sîstan ile Hilmend kervan yollarının kesiştiği noktada bulunuyor olması nedeni ile merkezi bir vilayet olarak önemini korur.

<sup>16</sup> *Persia*, vol. I, p. 226.

<sup>17</sup> İstahrî, 243.

Bölgenin en verimli kısmı Hamun ile Hilmend'in sol kıyısı arasındaki ve günümüzde Sekuhe<sup>18</sup> ve Nusretâbâd (Nâsirâbâd) şehirlerinin bulunduğu alandır. Orta çağda Sicistan'ın başkenti Zerenc, Hilmend'in sağ kıyısında idi<sup>19</sup>; bu şehrin adında Drangiana bölgesinin ve Σαράγγαι halkının<sup>20</sup> ismi geçer. Zerenc'in harabeleri Nad-Ali ve Zâhidân-Cihanâbâd şehirleri arasında bulunur<sup>21</sup>. Sicistan ismi bilindiği gibi Sakalar'ın ülkesi Sakistan'dan gelir. Haraklı İsidor'da ise Σαχαστηνή; İsidor bu bölgeyi Drangiana ile değil Paretakena (Drangiana ile Arakhosia veya Beyaz Hindistan arasında) ile bağdaştırır. Buradan, ilk başta Sakaların bugünkü Sîstan'ın güney kısmında yaşadıkları anlaşılır.<sup>22</sup> Sîstan'ın yerlisi olduklarını vurgulamak için, Bellûciler ve diğer göç edenlerden farklı olarak, günümüzde Sîstânî terimi kullanılır; orta çağda Sekezî terimine de rastlanır. Rollinson'a göre<sup>23</sup> Sîstânîler «Persler saf Ari tipidir», hatta Herat Cemşîdleri İran'daki Ari ırkının en eski temsilcileridir. Öyle ki Ahamenişler döneminde dil ve tiplerini en iyi onlar korumuşlardır<sup>24</sup>.

İstahrî'nin<sup>25</sup> de belirttiği gibi, ülke şiddetli rüzgârlara rağmen ılıman iklimi ve verimli toprakları ile diğerlerinde ayrılmaktadır. O dönemde rüzgâr değirmenlerin kullanıldığı bilinir. İngiliz Sınır Belirleme Komitesi'nin üyesi Holdich'in ifadesine göre<sup>26</sup>, Sîstan'da Kasım ayında esen kuzey-batı rüzgârı o kadar şiddetli ki, ona kıyasla İngiltere'de esen Nord-East hafif bir esinti sayılabilir. Rüzgârın savurduğu kum bulutu tarlalar için sürekli tehlike teşkil eder; insanlar bu musibete karşı ağaçtan duvar kurarlardı<sup>27</sup>. Sîcistan'ın başkentinin inşasında, İstahrî'nin belirttiğine göre Orta Asya'nın başka şehirlerinde olduğu gibi, ahşap kullanılmadı; çünkü ağaç böceklerle yem olduğu için dayanıksızdı; bu yüzden evler topraktan kemer şeklinde yapılırdı<sup>28</sup>. Ferrier'in tasvirine göre<sup>29</sup> bugün Sîstan'daki evler kalın toprak katmanıyla kaplı ince kamış ve ilgın ağacının (Tamarix) dallarından yapılır, yani Orta Asya barınak tipinden farklı değildir<sup>30</sup>.

Bölgenin en önemli nehri Hilmend o dönemde de büyük sayılmazdı, fakat Ferrier<sup>31</sup> onun Dicle ile Hind arasındaki alanda tek büyük nehir olduğu ve şayet Avrupalıların elinde olsaydı vapurlar için yol olarak kullanılacağı görüşündedir. İstahrî zamanında Büst (şimdiki Kale-i Bîst) ve Zerenc

<sup>18</sup> «Barthold'un ilavesi» Sekuhe, Wormal hesaba alınmazsa en güney yerleşim merkezi (bkz: Yate, *Khurasan and Sistan*, p. 91).

<sup>19</sup> «Barthold'un ilavesi» İstahrî'nin Zerenc tasviri (239–240): ikisi batı tarafta olmak üzere beş kapı; güney kapısına yakın mahalleler ise en kalabalık olanlardır; kale kuzey-doğu köşesinde yer alır; «*şehre su sağlayan*» kanallar batı ve güney kapılarının yanından geçer; iç şehrin batı kapısından dış şehrin batı kapısı arasındaki mesafe 0,5 farsahtır. «Karşılaştırmız: *Le Strange, The Lands*, pp. 335–337».

<sup>20</sup> Yunanca Σαράγγαι kelimesi Ahameniş yazıtlarında da geçen doğu İranlıların Zranka bölgesine (ve halkına) verdikleri ismi çağrıştırmaktadır.

<sup>21</sup> Tomaschek, *Zur Historischen Topographie*, II, s. 207; Yate, *Khurasan and Sistan*, p. 113. «Barthold'un ilavesi» Zerenc'in bugünkü yeri Ali Han Sancarâni tarafından kurulan yeni kalenin yanındadır. Tate'in şehir tasviri için bkz: *Seistan*, «pt III», p. 199 sq. *Bina-i Kaj'*ın ekteki planı. Plana göre dış şehir çaprazdan 3,5 İngiliz mili, iç şehir ise 1 milden biraz fazla. İkisinin batı kapıları arasındaki mesafe 1,5 mil. 'London of the East' (Kale-i Feth'ten Lam Cüveyn'e kadar 86 mil) için bkz: Landore, *Across coveted lands*, vol. II, p. 194. Zahidan, Timur ve Timurular devrine ait şehrin harabeleri. «*Drangiana'nın eski başkenti Sistan'ın yeri ile ilgili farklı bilgiler İtalyan arkeologlarca teklif edilmiştir. Bkz: Sceratto, Exvacations.*»

<sup>22</sup> «Barthold'un ilavesi» Karşılaştırmız: Huart, *La Perse antique*, p. 48, Kiros hakkında: 'Il soumit les Sacés, déjà installer dans la Sacastène, le Sistan actuel'; p. 130 – M. Ö. II.yy., Yüecjiler ve Yunan-Baktriyan Krallığı hakkında: 'C'est la même époque que l'on voit les Sacés (Saka) s'installer dans le Nord de la Dragiane et donner au pays le nom de Sakastâna (Sistan actuel)'. «Sakaların Drangiana ve komşu bölgelerde yerleşmesi hakkında bkz: Herzfeld, *Sakastân*; Debevoise, *A political history*, p. 60 sq.; Masson-Romodin, *İstoria Afganistana*, c. I, s. 134 ve ilerisi; Daffinâ, *L'immigratione. Sistan'da İslam öncesi mimari eserler için bkz: Vandenberghe, Archéologie de l'Irân ancien*, pp. 15-17, 145; Koşelenko, *Kultura Parfii*, s. 98-106; Samadi, *Sîstân*; Gullini, *Architettura.*»

<sup>23</sup> Curzon, *Persia*, vol. I, p. 232.

<sup>24</sup> Sîstânî dili yeni Farsçanın bir lehçesidir (bkz: Grünberg, *Seistanskiy dialekt*; Weryho, *Sistani-Persian folklore*). Ortaçağ kaynaklarında (özellikle Farsça açıklamalı sözlüklerde) sagzi terimiyle sadece Farsçanın bir lehçesi belirtiliyordu (karşılaştırmız: Gauthiot, *Grammaie*, pp. VII-VIII).

<sup>25</sup> İstahrî, 242.

<sup>26</sup> *Afghan Boundary Commission*, p. 162.

<sup>27</sup> İstahrî, 242.

<sup>28</sup> A.g.e., 241.

<sup>29</sup> *Voyages*, t. II, p. 317.

<sup>30</sup> «Barthold'un ilavesi» İlgün ağacı git gide yok olmaktadır. (Yate, *Khurasan and Sistan*, p. 112). Binaların tipi bugün de basittir. Nüfusun durumu için bkz: İbid., pp. 83-84: 'The cultivators and people of Sisan generally were in a wretched state poverty... There were no landowners in Sistan. All the land and water belonged to the Government, who took a third share of the produce'. Çiftçilerin öküzleri yok, Nezar çeşebelerinden ödünç alırlar. Toprak mülkünün olmaması; kiracıların ve eskiden mirasçı kethudaların hükümetin istediği şekilde değiştirilmesi. Göz hastalaıkları için makaleye bkz: A. Miller, «*Proşloe i Nastoyaşçee Seistana*», *Jivaya Starina* (1906).

<sup>31</sup> *Voyages*, t. II, p. 339.



arasında Senarud kanalında gemiler sadece sular dolunca geçebiliyorlardı<sup>32</sup>. Zerenc'in yukarı-sında bir geçitlik mesafede Hilmend'den geçirilen kanalların döküldüğü baraj duvarı vardı. Orta çağda Bend-i Rüstem olarak bilinen ve Sicistan'lı Rüstem'e atfedilen duvar, muhtemelen bu duvardır; efsaneler barajın İslam öncesi dönemde kurulduğunu gösterir. Baraj duvarı 1383 yılında Timur, daha sonra Şahruh tarafından yıkılır; şimdi ise Kuhek ormanında Sekuha'ya bağlanan kanala su yönlendirmek için ılgın dallarından ve topraktan yapılan bir duvar var.

İslam'ın ilk asırlarında Sicistan, Haricîlerin barınağı idi; onlar buradan isyanlarını ve komşu Horasan şehirlerine yağmalarını yönetiyorlardı<sup>33</sup>. Haricîlere karşı mücadelede düzenli ordunun yanı sıra din için savaşan gönüllüler de - المطوعة - yer alıyorlardı; bu zümreyi hayatlarında meslek edinmeyenler, bir işe yaramayanlar oluşturuyordu. Bu sınıftan Seferîler hanedanı çıktı; hanedan kurucusu Yakup, zekâ ve kabiliyetlerini kullanarak askerlerin başına geçti, Haricîleri yendi veya kendi tarafına çekti, yabancı hanedanı ortadan kaldırdı ve Sicistan'ın tek hâkimi oldu. Bundan sonra Yakup bugünkü Afganistan topraklarını, İran'ın güney bölgelerini ve Horasan'ı ele geçirdi. 873–900 yılları arasında Yakup ve kardeşi Amr, İslam dünyasının doğusunda en güçlü hükümdarlar haline geldiler. Yakup ve Amr hiçbir zaman anayurtlarını unutmadılar, buna Zerenc'de kurdurdukları binalar<sup>34</sup> delildir. X. yy. coğrafyacılarının bahsettikleri köprü ve diğer yapıların mevcudiyeti Seferîlerin faaliyetleriyle ilgilidir. Hilmend'de Bûst'un (şimdiki Kale-i Bîst) yakınlarında gemilerden inşa edilen bir köprü<sup>35</sup>, Zerenc'den kuzeye doğru giden ve Cüveyn şehrinde geçen yolda bir köprü, Farah<sup>36</sup> ve nihayet Zerenc'den Bûst'a giden yolda<sup>37</sup> ve Haşrud üzerinde yer alan bir köprüden<sup>38</sup> bahsedilir. Neyzâr'ın kuzeyinde Pişaveran harabeleri büyüklüğüyle ilgi çeker. XIX. yy. seyyahı Konolli'nin seyahatnamesinde geçen ve Zerenc'in güneyinde bir geçitlik mesafede bulunan Tak kalesi de dikkate değer. Tak, X.yy. coğrafyacılarında bir kasaba olarak anılır; XI. yy.da ise güçlü bir kaledir ve 1003 yılında Gazneli Mahmud tarafından çetin mücadelelerle alınır. Kale yedi sıra duvarla çevriliydi ve çevresine derin bir çukur kazılmıştı ki üzerinden sadece kaldırmalı köprüyle geçilebilirdi<sup>39</sup>.

Sicistan'dan çıkan Seferî hanedanının hâkimiyeti uzun sürmedi, fakat halkın hafızasında derin iz bıraktı; yeniçağa kadar onlardan sonra gelen hükümdarlar halkı kendi tarafına çekmek için Yakup, Amr veya kardeşlerinin soyundan geldiklerini öne sürdüler. Ortaçağ ve yeniçağın başına kadar bölge bu tarz hanedanların egemenliği altında kaldı; gerçek ve sözde temsilcileriyle birlikte Seferî hanedanı başından Moğol ve Timur istilalarını geçirdi. Moğollar 1222 yılında bölgeyi yerle bir ettiler, 1229 yılında tamamen ele geçirdiler, fakat yerli hanedanın yetkisine son vermediler; tarih 1383 yılında Timur ile tekerrür etti. İsfizâr gibi Sicistan da halkın desteğine dayanan yerli yöneticilerin devamlı ayaklanmalarından dolayı Timur'un vekilleri döneminde kendini toparlayamadı. XVI. yy.dan itibaren yerli yöneticiler Safevîlerin, daha sonra Nadir Şah'ın, XVIII. yy. ikinci yarısında Afganistan'ın vekilleri oldular. XIX. yy.da Sîstan için Herat ile Kandagar hükümdarları mücadele ettiler<sup>40</sup>. 1846 yılında, Ferrier'in orada bulunduğu dönemde, bunların arasında sınır Haş-Rud idi. Afganistan'ı birleştiren ve 1863 yılında vefat eden Dost-Muhammed'den sonra Sîstan için İran ve Afganistan savaştı. 1872 yılında General Goldsmith başkanlığında İngiliz Sınır Belirleme Komitesi, İran ve Afganistan arasında sınır çizer ve Hilmend'e kadar bölgenin en iyi bölümü Farslara geçer.

Herat'tan Hindistan'a ana yol şimdi Farah'tan Bakva ve Zemindaver bölgelerinden geçer. Zemindaver X.yy.da Gurlar ve aralarında Halac Türklerinin de bulunduğu bağımsız halklar ile sınır

<sup>32</sup> İstahrî, 243.

<sup>33</sup> IX-XIII. yy. Sistan tarihi için esas kaynak *Ta'rih-i Sîstân ve İhyâ' Al-Mulûk*

<sup>34</sup> İstahrî, 241. (Seferîler için bkz: Barthold, *Zur Geschichte der Saffâriden*)

<sup>35</sup> Makdisî, 304.

<sup>36</sup> İstahrî, 248.

<sup>37</sup> *Barthold'un ilavesi* şimdi Taht-ı pul. Bkz: Yate, *Khurasan and Sistan*, p. 118; Barthold, *Zur Geschichte der Sarrâriden*, S. 183; Tate, *Sistan*, p. 205 sq., burada resmi de var.

<sup>38</sup> İstahrî, 249.

<sup>39</sup> Utbî, elyazması, taş baskı 72.

<sup>40</sup> *Barthold'un ilavesi* Kain'den fetih; (XVII. yy.da Kain'in emirleri olan) Arap Huzeym kabilesinden Mir Alem Han (1891'de ölmüştür). Onun büyük oğlu Sistan'da, küçüğü ise Kain'de idi (Yate, *Khurasan and Sistan*, p. 66).



idi. Bu kavim adının okunması Reşideddin ve başka Türk müelliflerinde<sup>41</sup> geçen خلیج kelimesinin etimolojisine dayanır. Hindistan'da bu kavimden خلیج Hilc hanedanı çıkar. Hilciler daha sonra Afgan diline geçerek Afganların arasında eridiler ve şimdi onların içinde en kalabalık kabiledirler<sup>42</sup>. Zemindaver'de Gurluların baskınlarına karşı koruma bölükleri vardı; Gazneli Mahmut, Gur seferlerini buradan düzenliyordu<sup>43</sup>. Zemindaverliler savaşıklık ve fanatıklığı ile ünlüdürler.

X.yy.da ana ticaret yolu daha güneyden, Hindistan yolunun depo mekânlarından birisi olan Bûst'tan geçer. Bûst ile Zerenc arasından Hilmend'e geçişler hakkında daha az bilgiye sahibiz. 1885 yılında İngiliz Sınır Belirleme Komitesinin bazı üyeleri nehir yönünden Hoca Ali'den Hamun'a geçerler. Onların verdiği bilgiye göre<sup>44</sup> Landi ile Kale-i Fetih arasındaki alan kale, köy ve eski sulama kanallarının yıkıntılarıyla doludur. Efsaneye göre Kale-i Fetih, Şehnâme'de methedilen Keyanî hanedanının başkentidir. Sadece bir köy -Rudbar- Arap istilasındaki hikâyede<sup>45</sup> şimdiki adıyla geçer. Bu yer Garsmir ('Ilık Ülke') olarak bilinir. Curzon'a göre Afganistan'ın hiçbir bölgesi insan ihtirasından bu kadar azap çekmemiştir. Curzon, diğer araştırmacı Bellow'un sözlerine de yer verir: Bellow, toprağın verimliliğinden ve suyun bolluğundan bahseder ve ülkeye eski ihtişamını geri kazandırmak, Sicistan'a kadar nehrin kıyısını büyük bir bahçeye çevirmek için sadece kuvvetli ve âdil iktidar kurmak gerektiği görüşündedir<sup>46</sup>.

Bûst civarında Hilmend'e Argendab dökülür. Argendab kıyıları, eski Arakhosya, her zaman ticari ve stratejik öneme sahipti; burada Batı Asya'dan Hindistan'a giden iki yol birleşir: Pencab'a giden kuzey-doğu yolu ve Multan'a giden güney-doğu yolu. X. yy.da bölge Yunanların Arakhosya olarak değiştirdikleri eski adına<sup>47</sup> benzer الرخج (bazen الرخدخ) ismini taşır. Kandagar'dan Herat'a giden yolda Hilmend üzerinden geçidi koruyan Girişk kalesi ve Kandagar'ın kendisinin stratejik konumu bu bölgede şehirlerin çok eski zamanlardan beri var olduğunu, ancak adlarını daha sonra ortaya çıktığını düşündürür. X. yy.da Girişk'in yerinde Bûst'tan Zemindaver ve Gazne'ye<sup>48</sup> giden yolda ilk istasyon Fîruzvand şehri vardır. Kandagar adına X.yy. coğrafyacılarında rastlanmaz; onlara göre Kandagar, Hind'de Gandharu bölgesidir ve Kabul'un ağız civarında bulunur; sadece Belâzûrî, Ya'kûbî ve Mes'ûdî gibi bazı müellifler Kandagar şehrini şimdiki adıyla<sup>49</sup> anarlar. X. yy. coğrafyacıları Rûhhaç'ın önemli şehirleri olarak Pencevay ve Teginabad'ı belirtirler. Tengibad, Pencivay'dan Gazne yolunda bir geçitlik uzaklıktadır. Teginâbad, Gazneliler tarihinde güçlü bir kale olarak ön plana çıkar ve Anderson'un fikrine göre<sup>50</sup> Kandagar'da yer almaktadır. Kandagar XVIII. yüzyıla kadar bugünkü şehir ile Argendab kıyısı arasında yüksek ve keskin kayaların ortasında birbiri üzerinde yer alan üç teras üzerine yerleşmişti. Nadir Şah şehri biraz batıya kaydırmaya çalıştıysa da onun kurduğu Nadirâbad kısa sürede yıkılmıştı. Yeni şehir Afgan devletinin kurucusu Ahmet Şah<sup>51</sup> tarafından kurulur ve plan olarak Herat'tan farklı değildir. Dağlarla çevrili vadide yer alan şehir, stratejik önem açısından eski Kandagar ile karşılaştırılmaz.

<sup>41</sup> Radloff, *K voprosu ob uyğurah*, s. 26, 35, 51.

<sup>42</sup> Marquart'a göre (*Ērânšahr*, S. 251–253) خلیج olarak okumak gerek. «Barthold'un ilavesi» Minorski'ye göre Halacistan, Tahran'ın batısı ve Sava'nın doğusundadır. Halaçların büyük kısmı Farsçanın bir lehçesinde, bazıları ise Türkçe (Türkmençe) konuşurlar. «Halaçlar için bkz: Barthold, *Khaladj*; Haig, *Khaldjî*; *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski, 347–348; Minorski, *The language of the Khalaj*; Togan, *Die Bedeutung*»

<sup>43</sup> Beyhakî, Morley baskısı, 123. «Zamindaver için bkz: Marquart-De Groot, *Das Reich Zâbul*, S. 285; *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski, 345»

<sup>44</sup> Holdich, *Afghan Boundary Comission*, p. 161.

<sup>45</sup> Belazûrî, 434.

<sup>46</sup> «Barthold'un ilavesi» Karşılaştırmız: Bellew, *Record*.

<sup>47</sup> Marquart'a göre (*Ērânšahr*, S. 37), Harachwat: Le Strange, *The Lands*, p. 345; Makdisî, 304, 18, خردوی nehri. «Eski Farsça Harahuvatî, Avesta'da Haraxvaitî, etimolojisi ve الرخج ile karşılaştırma için bkz Eilers, *Demawend*, S. 275, 279.

<sup>48</sup> İstahrî, 248, 250; Marquart, *Ērânšahr*, S. 255, 280; «kaynaklarda Fîrûzkand, bkz: Le Strange, *The Lands*, p. 344; *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski».

<sup>49</sup> Marquart, *Ērânšahr*, S. 270–272. «Barthold'un ilavesi» Kandagar; Aleksandropol, Pencevay, Teginabad; Nadir Şah'ın döneminde vadide şehrin kuruluşu. «Kandagar'ın tarihi ve tarihî kaynakları için bkz: Dames, *Kandahâr*; Fischer, *Kandahar*; Fussman, *Notes* ve orada belirtilen edebiyat. Gazneliler devri Teginabad ve Pencevay için bkz: Gardizî, Muhammed Nazım baskısı, 14; *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski, 332»

<sup>50</sup> *Seestan*, p. 374.

<sup>51</sup> «Barthold'un ilavesi» Abdülkerim Buharî'de ve demir paraların üzerinde (Dames, *Afghânîstân*, S. 179) şehir احمدشاهی olarak geçer. Ahmet Şah'ın babası Zeman Han, defin yeri باغ دوضه (Herat'ın güneyinde, Abdülkerim Buharî, 39). «Ahmet Şah ve varisleri için bkz: Gankovskiy, *Nezavisimoe Afganskoe gosudarstvo*; aynı yazar, *İmperiya Durrani*»





Pencevay'dan X.yy.da Gazne'ye giden kuzey-doğu ve bugünkü Bellûcistan'ın kuzey-doğu tarafına giden güney-doğu yolları vardır. Bugünkü yıkıntılara göre uzun süre kullanılmadığı anlaşılan ve şimdi İngilizler tarafından yeniden yapılandırılmaya çalışılan Sistan'dan Garmsir üzerinden Belucistan'a giden ticarî yol X.yüzyıl eserlerinde geçmez. X.yy. coğrafyacıları sadece Bûst'tan Pencavay'a ve oradan İsfendcay ve Sîvi (bugünkü Sibi)<sup>52</sup> şehirleri ile birlikte Balis bölgesine giden yolu bilirler. Bellûcistan'ın kuzey-doğu kısmı o dönemde Tûran adını taşıyordu; onun başkenti bugün de ismini koruyan Kusdar şehriydi. Günümüzde Kusdar ülkenin başkenti Kelat şehrine bağlı küçük bir Bellûcistan hanlığı Calavan'ın başkentidir. Muhtemelen X.yy.da Kusdar, bugün Kelat'ın sahip olduğu önemi taşır. Kusdar'ın hükümdarı halifenin dışında hiç kimsenin iktidarını tanımıyordu. XI. yy. da Sultan Mahmut, Kusdar ile çetin savaşlar yaptı. Kusdar'ın önemi, Hindistan yolu ile Batı İran yolunun güney Kerman ve bugün ki İran ve Bellûcistan sınırındaki Calk şehrinde geçmesidir. Kusdar'da ticarî vergiden elde edilen yıllık gelir milyon dirheme<sup>53</sup> ulaşıyordu. Tûran bölgesine Balis'den Kusdar'a giden yolda Kandabil (bugünkü Gandava) şehrine -genelde taşlık ve kumluk Bellûcistan'ın en verimli yerine- girer. Kuç-Kandava hanlığı bir istisnadır ve İngiliz araştırmacılarının sözlerine göre iyi işletilseydi bütün Bellûcistan'ı beslerdi. Kandabil'e alış-veriş yapmak için göçebe ve putperest البدهة<sup>54</sup> halkından insanlar gelirdi. Muhtemelen bu ad altında Brahuye (muhtemelen البرهه diye okumak gerek) halkını anlamak lazım. XVII. yy. da Brahuyeler hâkimiyeti Bellûcilerin elinden alırlar ve Bellûcistan'ın hâkim halkı haline gelirler. Onlar, Bellûciler ile birlikte sadece Afganistan ve Hindistan'dan göç eden yerleşik topluluklardan alınan vergilerden muafldı<sup>55</sup>. X. yy. da bu kavim ağırlıklı olarak devencilikle uğraşır ve Horasan ve İran için damızlık sağlıyorlardı. Bellûcistan'ın kıyısında kısmen liman görevi yapan birkaç köy vardı. Arap coğrafyacıları döneminde bu koylar, ticarî öneme sahip değildi; ticaret işleri, Hind'in (bugünkü Lar-i Bender) batısında yer alan Deybul limanında yürütülürdü.

Tarihte Bellûcistan'a<sup>56</sup> göre Afganistan'a güney-doğu kısmı daha büyük öneme sahip; burası çağdaş Afgan devletinin çekirdeğidir. Pencevay'dan Gazne ve Kabul'e giden yol vardı; iki şehir de Hint mallarının deposu olarak kullanılıyordu. İslam öncesi ülkenin siyasî konumu belirsizdir; aynı coğrafyacılar bir yerde Gazne'yi Sicistan'a, diğer yerde Bamiyan hükümdarına bağlarlar<sup>57</sup>. Her halükarda Kabul ve Gazne'de özel yerel yöneticiler vardı, üstelik Kabul'un yöneticisi Kabul Şah unvanını taşıyordu.

Araplar, Hindukuş'un ötesine ilerleyemiyorlardı ve Kabul Şah ve başka hükümdarlardan vergi alıyorlardı<sup>58</sup>. Ülkeyi IX. yy. da Seferîler hanedanının kurucusu Yakup kendi topraklarına katar; Gazne'den Hindistan yolunda kadar bir geçitlik mesafede<sup>59</sup> bulunan Gardiz'de<sup>60</sup> bir Müslüman hükümdarın adı geçer. Seferîlerin düşüşünden sonra Gazne ve Kabul'de tahta tekrar yerli yöneticiler geçer<sup>61</sup>. X. yy. da Samanî ordu başı Alp Tekin, hükümdarla arası açılır ve Hindukuş'u

<sup>52</sup> İstahrî, 244, 252. «Balis için bkz: Markwart, *Wehrot und Arang*, S. 124; *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski, 346.»

<sup>53</sup> Makdisî, 485.

<sup>54</sup> İstahrî, 176.

<sup>55</sup> «*Barthold'un ilavesi*» Brahuyular Dravid ırkına mensuplar. Bkz: Hultzsch, ZDMG, Bd LXV, S. 149; 'tamamen kaybolması sadece zaman meselesi olan' Brahuy dili Dravid dil grubuna ait. «Brahuyuların bugünkü durumu için bkz: Gankovksi, *Narodî Pakistana*, s. 235; Pîkulin, *Bragui*; Brahuy dili için bkz: Emeneau, *Brahui and Dravidian comparative grammar*.»

<sup>56</sup> «*Barthold'un ilavesi*» Bkz: Geiger, *Die Sprache der Balûtschen*, S. 232, Belucilerin iki büyük ağzı –kuzey-doğu ve güney-batı (Mekran)- ile ilgili. «Beluci dili ve ağzlarıyla ilgili en yeni çalışma: Frolova, *Beludjskiy yazık*; Gankovskiy, *Narodî Pakistana*.» X.yy. da Belucilerin evleri İstahrî'ye göre (164) Kerman'ın güney-batısındadır. Fakat Hordabdeh'e göre مقاطعة البلوص , الفهرج 'dan Mekran üzerinden فنزبور yolundadır. مقاطعة البلوص 'dan الفهرج 'ya 102 fersahlık mesafe var; buradan فنزبور kadar 28 fersah; Kusdar'a kadar 50 fersahtır. Fahrac, çölün kenarında, Nermaşir'den 4 fersah uzaklıktadır. Bugün Beluciler İran'ın güney-doğu kısmında yaşarlar, fakat Horasa'nın kuzeyinden merkezine kadar onlara rastlanır. «Bkz: Pîkulin, *Beludji*; Oranskiy, *Vvedenie*, s. 323–326; Gankovskiy, *Narodî Pakistana*.». Belucistan halkları içinde dillerine en çok sadık olanlar Afganlar, en az Brahuyular idi (*Census of India*, vol. IV, p. 128). Bkz: İmperial Gazetteer, V, p. 30 Zikrii veya Daii tarikati hakkında. Mekran'da Caunpur'dan mehdiye inanırlar. Hacca gittikleri Kâbeleri Turban'ın yakınlarında Kuh-i Murad'dır.

<sup>57</sup> Karşılaştırınız: İstahrî, 239 ve 280.

<sup>58</sup> «Ebü'l Valid Muhammed el Azrakî'nin 'Mekke Yıllıkları'nda verilen bilgiye göre Kabul ve Kandagar 812–813 yıllarına kadar fethedilmişti. Bkz: Mihaylova, Novie epigrafiçeskie dannie; Masson-Romodin, *İstoriya Afganistana*, c. I, s. 222»

<sup>59</sup> Makdisî, 349.

<sup>60</sup> Gardizî, Cambridge nüshası, taşbaskı, 84b.

<sup>61</sup> «*Barthold'un ilavesi*» Nadir Şah döneminde: Kandagar Afganlara; Gazne ve Kabul Hintlilere aitti; aralarında sınır bugünkü Mukur. Mehdi Han, Ta'rih-i Nâdirî, 115 (1738 olayları): چشمة ماخور که حد مملکت ایران و هند است

geçer, Gazne'yi ele geçirir ve Gazneliler hanedanının temelini atar. Mahmut'un hükümdarlık döneminde (998–1030) Gazne, muazzam bir devletin başkenti, ilim ve sanat merkezidir; bu şehrin harabeleri çağdaş Gazne'nin yaklaşık 25 versta<sup>62</sup> kuzeyindedir. Şehir birkaç kere yağmalanır; ilk ve en büyük yağmayı 1148 yılında Alâeddin Hüseyin'in öderliğinde Gurlular yaparlar; bunun için Alâeddin Hüseyin'e 'Cihansuz'<sup>63</sup> lakabı verilir. Cengiz han 1221 yılında esir olarak götürdüğü zanaatkârlar<sup>64</sup> dışında Gazne sakinlerinin hepsini dövdürür. 1326 yılında şehir, Çağatay Hanı Tarmaşirin'in ordusunu yenen İran Moğolları tarafından yağmalanır, Mahmud'un türbesi yıkılır, türbede görevli olanlar esir alınır, Kuran ve dinî kitaplar yakılır<sup>65</sup>. Bugünkü Gazne, yaklaşık 10 000 kişilik küçük nüfusuna rağmen Hindistan'a giden kervan yolundaki konumundan dolayı ticarî önemini korur<sup>66</sup>. Gazne ve Gardiz'in üzerinde yer aldığı ırmaklar Âb-ı İstade gölüne dökülürler; bu göl, Hind sistemi yolunda son iç havuzdur.

Hind ve Hilmend ve Âb-ı İstade havuzları arasında bulunan dağlık ülke Süleyman dağları olarak bilinir; bu ülkenin sınır sıradağlarına İngilizler Doğu ve Batı Süleyman dağları derler. Bu dağlarda tarih öncesinden beri İran soylu Afganlar yaşar. Afganlar kendilerine *puhtun* veya *puştun* derler, *puştana* veya *puhtana*'nın<sup>67</sup> çoğul şekli, Herodot'un *pakti*'si<sup>68</sup>. İlk kez XI. yy. tarihçi Utbî'nin Gazneli Mahmut'un Afganlar üzerine seferini anlatan hikâyede geçen *Afgan* adının menşei belli değil<sup>69</sup>. Bu ulaşılmaması zor dağlık ülkede Afganlar uzun süre Müslüman hükümdarlarının siyasî hâkimiyetine ve İslam kültürünün etkisine karşı koydular. XIV. yy. sonunda Timur seferleri sırasında Afganların çoğunluğu putperestti<sup>70</sup>. Araplar Hind'den Multa'a kadar alanı güneyden işgal ettiler, Kabul ve Gazne arasındaki dağlık ülke fethedilmemişti. Makdisî'nin<sup>71</sup> verdiği bilgiye göre dağlıların saldırıları bu iki ülke arasında ticarî ilişkileri çok zorlaştırmıştı; Gazne'den Multan'a yolculuk bazen 3 ay sürüyordu<sup>72</sup>. Mahmut birincilerden olarak Hindistan'a batıdan sefer düzenlemeye başladı ve Pencab'ı aldı. Buna rağmen Afganlar Gazneliler ve Gurîler sırasında bağımsızlığını korudular. Moğollar Gazne'yi yıktıktan sonra Afganlar hiçbir engelle karşılaşmadan komşu bölgelere saldırıyorlardı. XIV. yy. gezgini İbn Battuta Kabul'daki Afganlardan bahseder; Kabul Derya havzası haricinde onlar Hilmend havzasına yerleşmeye başladılar. XIV. yy.da Afganların ülkesini belirtmek için *Afganistan* terimi kullanılmaya başlar. Afganlar yayılma sürecinde başka kavimlerle karıştılar; daha sonra çoğunluğun dilini benimseyen bu azınlık halklar içinde (yukarıda sözü geçen) Hilcî Türkleri<sup>73</sup> girer. Kandagar, Kabul ve Gazne, Timur ve Timuruların devletinin sınırları içine girer. Bâbü, 'Büyük Moğol' devletinin temellerinin atıldığı Hindistan seferini Kabul'den düzenler. XVI. yy.da Kandagar, İran Sefevî devletinin içine girer, fakat zaman zaman Büyük Moğol devletinin hâkimiyetine geçiyordu. Afganlar, XVIII. yy.da iki ülkenin zayıflamasından faydalanarak hızlıca yükseldiler, XII. yy. da Gur'un dağlıları gibi. 1709 yılında Hilcîlerin önderi Mir Veyis, Kandagar'ı ele geçirir. 1722 yılında oğlu Mahmut İran'ı fetheder ve Fars şahı olur. 1729 yılında Mahmut'un yeğeni Eşref, Nadir Şah tarafından İran'dan kovulur.

<sup>62</sup> «Barthold'un ilavesi» Dames'e göre «*Ghazna*; S. 162» yaklaşık 4 km., *İmperial Gazettee*'ye göre, V, p. 63 3 mildir.

<sup>63</sup> «Barthold'un ilavesi» Gazne, 1661'den beri Gurluların elinde sayılırdı.

<sup>64</sup> Barthold, *Turkestan*, b. II, s. 480.

<sup>65</sup> *Zeyl-i Câmî'at-Tevârih*, taşbaskı, 508.

<sup>66</sup> «Barthold'un ilavesi» Makale: Dames, *Ghazna*; Vigne, *Ghazni and Afghanistan*; Hanıkov «Ritter, *İran*», s. 573, 579. Gazne'nin tarihi ve tarihî eserleri için bkz: Bosworth, *Ghazna* (bibliyografya ile); Wilber, *Annotated bibliography*, No 973, 1010, 1013, 1036, 1048, 1051, 1052; Bosworth, *The Gaznavids*; Masson-Romodin, *İstoria Afganistana*, c. I; Puğaçenkova, *İskusstvo Afganistana*, s. 163–165.

<sup>67</sup> «Barthold'un ilavesi» Ana lehçeler: kuzey (h «pahto» Kabul, Peşaver, Svat) ve güney (ş «pašto»). Afgan dilinin lehçeleri ve yayılma alanlarıyla ilgili bkz: Morgenstierne, *An etymological vocabulary*; idem, *The Wanetsi dialect*; idem, *Archaisms and innovations*; Oranskiy, *Vvedenie*, s. 304–306; Dvoryankov, *Puštu dili*.

<sup>68</sup> «Barthold'un ilavesi» Dames, *Afghânistân*, s. 158'de ş'li şekiller h'li şekillerden daha eskidir, o yüzden o, paştun ve paktiylerin bir olduğu görüşünü reddeder.

<sup>69</sup> Bkz: Tumanski nüshası «*Hudûd el-âlem*», taşbaskı 16a, «Barthold, *Vvedenie*, s. 21; *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski, 252 ve 349; Afganlar hakkında *Hudûd el-âlem* VI-VII. yy. da Hint ve Çin kaynaklarında olası bilgiler için bkz: Morgenstierne, *Afghân*; Masson-Romodin, *İstoriya Afganistana*, c. I, s. 211–212.»

<sup>70</sup> Karşılaştırınız: Masson-Romodin, *İstoriya Afganistana*, c. I, s. 305–313.

<sup>71</sup> Makdisî, 486. Mansur'dan Kusdar üzerinden Gazne'ye giden yol tasvirine de mevcut.

<sup>72</sup> Biruni'nin İnd-Gazne yolunun tasvirini bkz: *İndiya*, çev. Zahau, I, 206; Ganhara'nın başkenti Vayhind; Purşavar 14 farsah; Dunpur 15 farsah; Kabul 12 farsah. «Bu yollar için bkz: *Hudûd el-âlem*, çev. Minorski, 251–254»

<sup>73</sup> Aristov, *Anglo-indiyskiy 'Kavkaz'*, s. 25.



Nadir Şah'ın başarıları belli bir süre için Afganların yayılmasını önler. Nadir Şah, Afganistan'ı tekrar ele geçirir ve Hindistan'ı parçalar. Nadir Şah, Afgan ordusunun başına, Hilcilerin önemini kırmak için, başka Afgan kabilesinin –Abdaliler- reislerini getirir. 1747 yılında Nadir Şah'ın ölümünden sonra Abdalilerin önderi Ahmed Farslardan ayrılır, Kandagar'ı ele geçirir ve bağımsız bir devletin temelini kurar. Ahmed Şah 1773 yılında Kandagar'da vefat eder<sup>74</sup>. Onun türbesi bu şehrin en güzel mimarî yapılarından biridir. Ahmet'in vekili Timur Şah (1773–1793)<sup>75</sup> başkenti Kabul'e taşır; Kabul, halen Afganistan'ın başkentidir. Devletin sınırları sık sık değişikliğe uğradı<sup>76</sup>; devlet sınırları içine bir süreliğine Kaşmir, Pencab'ın bir kısmı ve Sind girdi. Afganların Hindistan'daki hâkimiyeti uzun sürmedi; çağdaş Afganistan'ın sınırları içine Afgan halkının çoğunun yaşadığı ana yurtları girmez. Rus araştırmacı Aristov'un<sup>77</sup> fikrine göre Afganların nüfusu 4,5–5 milyondur, onların içinden emirin hâkimiyeti altında sadece 2 milyon civarındadır<sup>78</sup>. Süleyman Dağında yaşayanlar sözde İngiltere'nin 'kontrolü' altındadır; Aristov'un fikrine göre İngilizlere dağlıları ele geçirmek Ruslara Kafkasya'yı ele geçirmekten daha pahalıya patlar.

Afganistan'ın merkezini oluşturan dağlık bölgede nüfusun büyük çoğunluğu Afgan olmayan halklardır. Ortaçağda Gur bölgesinden tarihte önemli rol oynayan güçlü Gurlular hanedanının çıktığını görmüştük. Ârî asıllı ve Fars dilli olmalarına rağmen Türkçe *Aymak* (*uyamak* 'soy', 'kabile')<sup>79</sup> genel adıyla bilinen birkaç göçebe halk, muhtemelen, Gurlulardan gelir. Bu göçebelilerin gelenekleri ve konuştukları ağız yerleşik parsivanlardan (پارسی زبان 'Farsça konuşan') farklıdır. Aymaklar kendi içinde birkaç alt gruba -Cemşiler, Teymenler vs.- ayrılır; bu toplulukların adlarına orta çağ yazma eserlerde rastlanmaz; Afganistan'ın tarihi o kadar az araştırılmıştır ki, bunların tarih sahnesine ne zaman çıktıklarını söylemek imkânsız. Tirbend-i Türkistan'ın iki yamacında ve Gerirud vadisinde Firuzkuhlar yaşar. *Firuzkuh* adı başkentin adı Gur'dan değil, İran'ın Mazanderan sınırında Firuzkuh kalesinin isminden gelir. Kale 1404 yılında Timur tarafından alınır ve üs Herat'a taşınır. Bu ülkenin en kalabalık ve güçlü halkı, sıradağların kuzeyi ve güneyinde yaşayan Hezarîlerin dili Farsça, menşei Moğol'dur. Hezarîlerin adı Farsça هزاره 'bin' kelimesinden gelir. Bu kelimenin Arapça çoğul هزارجات şeklini Farslar, Moğol ordusunun ana bölümlerinden birini tanımlamak için kullandılar; muhtemelen bu terim Moğollar tarafından benimsendi. Moğollar bu dağlık ülkeyi ve Gurluların kalelerini zorluklarla aldılar ve işgal edilen yerlerde Moğol bölükleri yerleştirdiler; bu yabancı unsurlar zamanla yenilenlerin dilini benimzediler. Bunlara sonraki yüzyıllarda bölgeye gelen ve önderlerinin adlarını taşıyan Moğol bölükleri katılır. Bölgeye XIII. yy.da yerleşen ve Çağatay şehzadesi Nikuder'in askerleri olan Nikuderîlerin adı tarihte sık geçer. İlk başta İran'ın fatihi Hulagu'nun ordusunda bulunan Nikuder daha sonra ona ihanet eder. XVI. yy.da Bâbü döneminde<sup>80</sup> Kabul'un batısında dağlarda yaşayan Hezarîlerin ve Nikuderîlerin bir kısmı Moğolca konuşurdu. Herat ve Kandagar arasında bir yerde hâlâ

<sup>74</sup> «Barthold'un ilavesi» *Ta'rih-i ba'd- Nadiriyye*, 148: Ahmed Şah, 1885 II. Cumad'ın sonunda (1771 Ekim'in başı) vefat etmiştir; EI, I, S. 180 «Dames, *Afghânistan* - 1773'te (H. 1187); Abdülkerim Buharî, 9 – 1185. Bkz: EI, I, S. 216 «Dames, *Ahmed Shah*» Durranelerin başka Afgan kabilelerini kontrol etmesi. Durrani adı Ahmed-Şah tarafından Abdali yerine kabul edilmiştir.

<sup>75</sup> *Ta'rih-i ba'd- Nadiriyye*, s. 155. Timur Şah'ın hükümdarlık döneminin başlangıcından bir sahne.

<sup>76</sup> «Barthold'un ilavesi» H. 1276/ M. 1859-60'ta yazılan *Ta'rih-i Şîrâz*'ın müellifi محمد جعفر حسینی خورمجي sözlerini karşılaştırmız و این مملکت افغانستان که در حقیقت جزو و رعیت قدیمه دولت علیه ایراند رعیت قدیمه

ایران است قریب بصد سال است که ناحه از آن بتصرف یکی از خوانین افغانستان دولت انگریز بملاحظه حفظ هندستان و مصلحت ملکی خود ساعی و جاهد است که این مملکت را دولت جداگانه سازد و عند القدرت بانجام تمنا و مقصود خود پردازد دولت علیه ایران البته در صورت امکان در خیال احقاق حق خود نیز خواهند بود تا در این میان خواسته خداوند جهان چه باشد نقل yerini tasvir ederken bahseder. «*Eser-i Caferî* olarak da bilinen) *Ta'rih-i Şîrâz* ve *Hakâyik'ül ahbâr-i Şîrâz* müellifi Muhammed Cafer Hurmucî için bkz: Storey, *Persian Literature*, vol. I, pp. 343–344, 352»

<sup>77</sup> *Anglo-indiyskiy 'Kavkaz'*, s. 50.

<sup>78</sup> «Barthold'un ilavesi» Mack Gregor farklı istatistik verileri sunar «Narrative» Afganlar 3,5 milyondur: içinden 1080931 İngiliz sınırları içinde, 2359000 ise Afganistan'da. Afganların Afganistan ve Pakistan'da yerleşimi için bkz: *Narodî Peredney Azii*, s. 56; *Sovremenny Afganistan; Afgânistân; Statistical digest of Pakistan*; Spain, Borderland.

<sup>79</sup> «Barthold'un ilavesi» Çor-aymak: Cemşiler, Hazarlar, Firuzkuhlar ve Teymenler. Teymenler, muhtemelen, Timur'un döneminde. Afganistan'da (Kandagar, Herat ve Kabul arasında yaşayan) Moğollar için bkz: Ramsted, *Otçet*, İRKSA, 1903, No 2; Barthold, «*K Voprosu o kaytakah. O mogoloh Afganistana*», *Etnograficeskoe obozrenie*, 1910, No 1–2, s. 44 ve No 3–4, Barthold, «*Popravka*»; *Narodî Peredney Azii*, s. 107–133, 555; Schurmann, *The Mongols of Afghanistan*; Ferdinand, *Etnographical notes*; Bacon, *The inquiry*; Jarring, *On the distribution of Turk tribes*; diller için bkz: Yefimov, *Yazık afganskîh hazara*; Ligeti, *Recherches*, ve bu çalışmalarda belirtilen edebiyat.

<sup>80</sup> *Bâbur-nâme*, İlminski baskısı, 161.

Moğolca konuşan bir kabile var. 1838 yılında teğmen Leech Bengal Asya Derneği dergisinde bu kabilenin dilinin sözlüğünü yayımlar<sup>81</sup>. Gabelentz, bu ağzın söz varlığı ve gramer yapısı bakımından Moğol dillerine girdiğini ispat eder<sup>82</sup>. Muğrab'ın yukarısında Moğol olduklarını söyleyen, fakat Farsça konuşan bir kabile yaşar. Ferrier'e göre<sup>83</sup> bu topluluk komşuları tarafından *seherâhi* (Arapça صحارا çoğulu صحراً 'bozkır', 'çöl'). Timur ve Timurlular Hezarîlere karşı sefer düzenliyorlardı. Afgan hükümdarlar, özellikle Heratlı Yar Muhammed tarafından Hezarîlere boyun eğdirmek için çaba gösterildiyse de XIX. yy. ortasında Ferrier'in seyahati sırasında onlar bağımsızdı, sadece kendi önderleri, serdarlara itaat ederlerdi.

İslam'a henüz tam geçmemiş Hindukuş'un dağlıları ayrı önem arz eder. X. yy. da Hindukuş üzerinden geçen ana yollar Kabul'un kollarından biri olan Pencşir vadisine<sup>84</sup> götürürdü; bunun yanı sıra Bedaşan'dan 'Tibet'e', yani Tibetlilerin yaşadığı Hind'in yukarı bölgelerine giden yoldan bahsedilir. Günümüzde bu bölgede İngilizlere tâbî Gilgit, Kancut ve Ladak bulunur. Bu yollarda İslam etkisinin yayılması söz konusu olsa da iki yol arasında bulunan geniş dağlık ülke bu etkinin dışında kalıyordu. Yöneticisi İran mehter unvanını taşıyan ve 1895 yılında İngilizler tarafından işgal edilen Müslüman Çitral (Çitral) hanlığı bile nispeten geç dönemde İslam'a geçti. Bâbü XVI. yy. başında Katur'u, yani Çitral'i Kâfiristan'a dâhil eder. چترار adı XVII. yy. da Mahmut İbn Velî'de<sup>85</sup> geçer. Çitral'in hükümdarı Şah Bâbü, Buhara hanı İmam Kuli'ye boyun eğdi. Çitral'de, ortaçağda Gur'da olduğu gibi her köy küçük bir kale gibidir; köy sahipleri aynı zamanda ordu komutanlarıydı ve mehter vekili olarak savaşlara belli sayıda askerle katılıyorlardı. Çitral'in önemi, burada Badaşan'dan Gilgit ve Kaşmir'e giden yoldan güneye giden iki yolun ayrılmasında yatar: 1) Dir ve Malakand geçidinden Peşaver'e giden yol; 2) Kunar üzerinden Celalabad ve Kabul'e giden yol. Zorluklarıyla tanınan bu yollarda kışın hareket imkânsızdır. Pencşir ve Kunar arasındaki ülkeye, emir Abdurrahman tarafından işgal edilen Kâfiristan'a geçmek daha zor. Bu ülkenin insanlarına kâfirin yanı sıra *siyahpuş*<sup>86</sup> (siyah kıyafetten dolayı) denir. Siyahpuşlar kendilerine bolor derler; 'bolor' terimi M.S. birinci yüzyıllarda Çinli tarihçilerde geçer. XVI-II. yüzyıla kadar Çinli tarihçilerde, Müslüman müelliflerde (mesela, XVI.yy. ortasında Muhammed Haydar<sup>87</sup>) 'Bolor' ve 'Boloristan' terimi Kabul vadisinden kuzey-doğuya Kaşmir, Yarkend ve Kaşgar'a kadar bütün ülke için kullanılır<sup>88</sup>. Artık 'bolor' terimi siyahpuşların kendileri tarafından nadir, sadece Müslümanlara karşı kendilerini tanımlamak için kullanılır. Biddulf'un<sup>89</sup> kaydına göre 'Kappra' adı Arapça كافر kelimesinin bozulmuş türevidir. Siyahpuşların ülkesi Hindukuş yamaçlarının en ulaşılmaz kısımlarıdır. Muhammed Heydar'ın tasvirine göre 'Dağ, vadi ve dağ geçitleriyle kaplı Boloristan'da bir farsah büyüklüğünde düzlüğün olmadığını söylemek abartı olmaz'. Kâfiristan'da 10 ay geçiren doktor Robertson'un<sup>90</sup> ifadesine göre hızlı akarsularla kesilen Boloristan vadileri çoğu yerde geçilmez dar geçitlerden ibaret. Düz yol nadir bulunur; yollar kaya ve uçurum kenarlarından, kavis çizen taşlı patikalardan ibaret. Bazen nehirlerde bir kıyından öbür kıyıya atılan ağaç gövdeleri şeklinde köprülere rastlanır; köprülerin uçlarında uzun sırtıklara yontulmuş hayvan kafaları saplanmıştı. Akıntı üzerine yerleştirilen bir-iki ağaç gövdesi veya yıkılmış ağaçtan ibaret köprülere daha sık rastlanır. Yılın büyük kısmında vadiler arasında iletişim olmaz. Böyle bir ülkede nüfusun ne millî ne siyasî birliği söz konusu olabilir. Siyahpuşların

<sup>81</sup> *Bâbur-nâme*, İlminski baskısı, 161.

<sup>82</sup> Gabelentz, *Über die Sprache*.

<sup>83</sup> *Voyages*, t. I, p. 431.

<sup>84</sup> *Barthold'un ilavesi* Hindukuş burada Yidga lehçesi hariç Fars lehçeleri arasında bir sınırdır (Geiger, *Kleinere Dialekte*, S. 291); Muncan ve İncigan vadisi, Dorah geçidinin güneyindedir. «Muncan dili ve Yidga lehçesi için bkz: Zarubin, *K karakteristike*; Morgenstiere, *The name Munjan*; idem, *İndo-İranean frontier languages*, vol. II.»

<sup>85</sup> *Bahr al-asrâr*, v. 276b.

<sup>86</sup> Siyahpuşlar, Kafirlerin bir bölümüdür; diğerleri ise Vayguli (Waiguli, «Waigeli») ve Presunguli (Presunguli, «Presun, Prasan»). Katiler (Kati), Siyahpuşların bir bölümüdür. Eski inanç unsurlarını en temiz şekilde koruyan Presunlar Müslümanlarda Wiron olarak geçer. «Kafirler için bkz: Vavilov-Bukiniç, *Zemledeleşkiy Afganistan*; *Narodı Peredney Azii*, s. 133-148, 555; Masson-Romodın, *İstoria Afganistana*, c. I, s. 301-304; Snoy, *Die Kafir*; Sch. Jones, *The political organization*; Sch. Jones, *Bibliography*'de verilen edebiyat

<sup>87</sup> Muhammed Haydar, 384-386 «Karşılaştırmız: *Kafiristan v XVI v.*»

<sup>88</sup> *Barthold'un ilavesi* Dard kabilesi ve Dardistan ülkesi.

<sup>89</sup> *Tribes*, p. 128.

<sup>90</sup> Robertson, *Kâfiristan*, ayrıca bkz: idem, *The Kafirs*; Robertson, *Kafir Gindukuşa*.





dili Ârî dillerinin Hind grubuna girer, fakat birbirinden çok farklı ağızlar var ki, farklı kabilelerin temsilcileri birbirlerini hiç anlamadıkları durumlar görülmüştür<sup>91</sup>.

Muhammed Haydar'ın zamanında olduğu gibi XIX. yy. sonunda da Siyahpuş kabileleri arasında büyük çatışmalar oluyordu ki, onların yanında kâfirler ile Müslümanlar arasındaki muharebeler çok küçük kalır. Ağırlıklı olarak atlılardan oluşan Müslüman işgalcilerin bölükleri ülkede kesin başarı sağlayamazlardı; Timur, Bâbü ve Muhammed Haydar kâfirlerin ülkesine sadece yağma amaçlı saldırılar düzenleyebildiler. Timur, Hindistan'a giderken 1398 yılında ticarî şehir Anderab'ın sakinlerinin kâfirlerin saldırılarıyla ilgili şikâyetleri üzerine Siyahpuşlara karşı sefere çıkar. Timur, ülkeye kuzeyden, Havak geçidi üzerinden girer; orada harabeye dönmüş kaleyi tadilattan geçirir<sup>92</sup>. Timur'dan sonra Kâfiristan'a bu taraftan ne askerler ne gezginler girer. Kafirler, Şefereddin'e<sup>93</sup> göre ne Farsça, ne Türkçe, ne Hintçeye benzeyen farklı bir dilde konuşuyorlardı ve çoğunluğu kılık-kıyafetsiz çıplak dolaşır. Önderleri عرا veya عراشو unvanını taşırdı; şimdi ise Kâfir önderleri *caştam* veya *castam*<sup>94</sup> olarak adlandırılırlar.

Kafiristan'a kuzey-batının yanı sıra kuzeyden Badahşan'dan, güneyden Kabul vadisinden ve doğudan Çitral'den girmeye çalışılmıştır. Ülkeye doğudan girmek nispeten kolaydı; ülke, Çitral'le sıkı ekonomik ilişkiler içindeydi; bazı Siyahpuş kabileleri siyasî açıdan Çitral hükümdarına bağlıydılar<sup>95</sup>. Müslüman tüccarlar ülkeye güvenlik açısından bir kâfirin refakatinde girebiliyorlardı; bazı meraklılar, Çitral'e gelen Kâfirlerle birlikte onların yurtlarını ziyaret ediyorlardı ve yabancıların meşhur misafirperverliğinden faydalanıyorlardı. Avrupalılar Kâfiristan'a nispeten geç girdiler. 1885 yılında Çitral'den Kâfiristan'ı kendi misyonuyla Lokhart, 1889 yılında yukarıda adı geçen Robertson<sup>96</sup> ziyaret eder. Sadece Afganistan emiri Abdurrahman Kâfiristan'ı kendine bağlayabildi. Kâfiristan'a ilk saldırı 1895/96 kış aylarında General Gulâm Heyder önderliğinde düzenlendi. Genelde yay ve okla silahlanmış (kaba tüfekler henüz yeni giriyordu ülkeye) Kâfirler Afgan topçularına karşı koyamadılar. Ordunun arkasından İslam'ı yaymak için mollalar girdi. Nihayet, Abdurrahman her işgalcinin uyguladığı yöntemi uyguladı: Kâfirlerin aileleri Afganistan'ın iç kısımlarına, onların yerine ise Afgan dağlıları yerleştirdi. Böylece, üç tarafından Afgan topçularıyla, doğuda ise İngiltere'ye tâbî Çitral vadisiyle çevrili ülke kısa sürede Afganistan'ın içine girer<sup>97</sup>.

<sup>91</sup> Kafir dilleri için bkz: Edelmann, *Darskie yaziki* (bibliyografya ile birlikte).

<sup>92</sup> *Barthold'un ilavesi* Timur dâhil, insanlar geçitten urgan ipe inerler. Kale, nehir, dağ, yazıt.

<sup>93</sup> Şerefeddin Yezdi, II, 22.

<sup>94</sup> «Kâfir toplumunda ataerkil yapı için bkz: Herrlich, *Beitrag; Narodı Peredney Azii*, s. 139–142.»

<sup>95</sup> *Barthold'un ilavesi* Hunza halkı (Kancut bölgesi) ve (Buriş-Verşik) dili için bkz: Zarubin, *Verşikskoe nareçie*; Lorimer, *The Burishaski Language*. N. Marr'ın Kancut dilini 'Yafes' dillerine dâhil etmesiyle ilgili bkz: Zarubin, *N. J. Marr i kandjutskiy yazık*.

<sup>96</sup> *Barthold'un ilavesi* Robertson, 1890-91 yıllarında orada bulunmuştur; kitabı *The Kafirs* (1896).

<sup>97</sup> Abdurrahman tarafından işgal edildikten sonra Kafiristan'ın adı Nûristan olarak değiştirilir. Bkz. Niedermayer, *Afghanistan*, s. 30.



## VI

Kumis ve Cürcan<sup>1</sup>

Günümüz Abbasabad ve Lasgird yerleşimleri arasındaki ana yolun bir bölümünü Arap coğrafyacıları Kumis bölgesine dâhil ederler; Haraklı İsidor'da Κομισσηνή adı ile geçer. X.yy.da Kumis, Buîlerin toprakları içine giriyordu. Buîler, bu ve komşu Rey bölgesinden elde edilen gelirin bir kısmını (200 000 dinar) Samanîlere ödüyorlardı. Bu siyasî sınır muhtemelen sunî idi, çünkü sıkça değişime uğruyordu. Arap istilası devrinde Kumis'in doğu kısmı Horasan'ın içine giriyordu; Yakubî, Damgan'ı Horasan'ın ilk şehri olarak tanımlar<sup>2</sup>.

Kumis'in doğu kısmında, Abbasabad ve Şahrud arasında hiçbir zaman önemli yerleşim merkezleri olmamıştır. Burada vadiye doğru Horasan dağlarının yamaçları iner; yol dağ eteğinden geçer. Sırayla alçalan tepeler Türkmenlerin saldırıları için müsait bir yol oluşturuyordu; bu saldırılar Etek'in Rusların eline geçmesiyle sona erer. O zamana kadar bu yolu konvoysuz geçmek tehlikeli idi; Şahrud'dan doğuya ve Mezinan'dan batıya doğru ayda iki kere küçük askeri bölükler yola çıkardı. Bu ekipler, Büyük Abbas tarafından kurulan eski kervan sarayın ve yanmış tuğladan kale şeklinde kurulan yeni kervan sarayın bulunduğu Miyandeşt köyünde nöbet değiştirirlerdi.

Bir sonraki verimli yer, Elburs'un bir dalı olan ve Hazar Denizinin kıyısı İran platosundan ayıran, bu bölgede 13000 futa (çev. notu: 1 fut, 30.4 sm'dir) ulaşan Şak Kuh karlı dağlarından akan Şah Rud nehrinin kıyısında yer alan bir yerdir. Şahrus şehri tarihte büyük öneme sahip değildi ve posta istasyonunun Bedeş'te<sup>3</sup> olduğunu yazan X.yy. coğrafyacılarının eserlerinde adına rastlanmaz; Frezer<sup>4</sup>, Bedeşt köyünün Şahrud'un 3,5 İngiliz mili doğusunda yer aldığını belirtir. Şahrud'un biraz yukarısında, aynı nehrin boyunda verimli bir vadide yer alan Bistam şehri daha büyük tarihî öneme sahipti. Şehrin VI. yy.da Horasan, Kumis, Gürgen ve Taberistan'ın emiri ve istikrarsızlıktan istifade ederek tahta geçmek isteyen Bistam tarafından kurulduğu varsayılır<sup>5</sup>. IX. yy.da burada ilk sufi şeyhlerden Bayezid (Ebu Yezid) Bistamî<sup>6</sup> yaşamıştır; X.yy.da Arap coğrafyacıları Bistam'ın küçük ve gelişmiş bir şehir olduğunu belirtirler<sup>7</sup>. Hayattayken Bistamlılar tarafından on iki kere şehirden kovulan şeyh Ebu Yezid'in türbesi şehrin şöhretini artırır; şeyh, şehirden her kovulduğunda 'Kâfir Bayezid'in bulunduğu şehir ne mutlu şehirdir!' dediği anlatılır. Sani' ad-Daule<sup>8</sup> esefle 'Onlar, şeyhin erdemli şahsiyetiyle muhattap olmaktan mahrum kaldıkları için taş ve topraktan mezarıyla sıkı bağ içindeler, türbesine ibadet ederler', der: *قبر وتربت اویند - واین از آنست که ایشانرا دارند باشخص شریف او مجالستی نبود اما با قابر او که سنک وکالوخ است مناسبت تمام واکنون همه معتقد*.

Şeyhin türbesi, Bistam'ın diğer eski binaları gibi XIV. yy. aittir. Sani' Ad-Daule binayı ayrıntısıyla tasvir eder ve resmini verir<sup>9</sup>. Binanın içinde bir bölümden diğerine geçişte duvarda kuruluş tarihi –H. 702 (M. 1302)<sup>10</sup>– yazar. Güney-batı köşesinde mezarın bulunduğu avluya başka yapılar da birleşir: XVI. yy.da kurulan Alevî Muhammed bin Cafer'in türbesi ve Bayezid'in türbesinden daha eski olduğu düşünülen mescit. Mescidin minaresi, tepesinde birinin bulunduğu durumda

<sup>1</sup> V. V. Barthold, İran'ın Tarihî Coğrafyası ve Tarihi Üzerine Çalışmalar, Rusya İlimler Akademisi, Doğu Edebiyatı Yayınları, Moskova, 2003, s. 122-129.

<sup>2</sup> Yakubî, *Kitâb Al-Buldân*, 276. «Damgan tarihi ve tarihî eserleri için bkz: İkbâl Yagmaî, *Cogrâfiyyâ*; Wilber: *Dâmghân*».

<sup>3</sup> İbn Rüste, 170; Makdisî, 371.

<sup>4</sup> *Khorasân*, p. 345.

<sup>5</sup> Marquart, *Ērânšahr*, S. 71. «Bistam ve tarihî eserleri için bkz: Streck, *Bistâm*; Herfeld, *Khorasan*, S. 168–169; İkbâl Yagmaî, *Bistâm*».

<sup>6</sup> «Barthold'un ilavesi» Bayezid'in biyografisi için bkz: Feriduddin Atar, *Tezkiretü'l Evliya*, I, 194 ve ilerisi; karşılaştırmız: *Keşfü'l Mahcûb*, çev. Nicholson, 106 ve ilerisi, 184 ve ilerisi. «Bayezit için bkz.: Nicholson, *Al-Bistâmî*; Bertels, Proishojdenie sufizma, s. 32-34; Bertels, *Nur al-'ulum*; Bedevî, *Şatahât*».

<sup>7</sup> İstahrî, 211; Makdisî, 356.

<sup>8</sup> *Matla' Aş-Şams*, I, 78–79.

<sup>9</sup> *Matla' Aş-Şams*, I, 69.

<sup>10</sup> «Barthold'un ilavesi» Yazıt ve binanın tasviri Sani' ad-Daule'de vardır



hareket etmesiyle meşhurdur. Frezer<sup>11</sup> bunu kulenin çok ince kerpiçten inşa edildiği ve biraz yana eğik olmasıyla açıklar; bu durum, yapının sağlamlığını etkilemez. Kabrin yanında kurumuş bir mumyanın bulunduğu bir bina yer alır; Frezer'e bu mumyanın şehrin kurucusu Bistam Mirza olduğu söylenmiştir. Avludan medreseye bir geçiş var; burada üzerinde H. 713 (M. 1313) kuruluş tarihinin yazıldığı güzel kemerli kapı var<sup>12</sup>. Şehrin eski yapıları içine cami (H. 716) da girer.

İbadethanelerine rağmen Bistam zamanla yerini Şahrud'a bırakır; Şahrud, Batı İran'dan Doğu İran'a giden ana yol ile kuzeyden gelen bütün yolların kesiştiği noktada yer alır. Şahrud, Astrabad ve Hazar Denizinin güney-doğu kıyısından aralarında yüksek vekolay geçişli geçitler bulunan dağlarla ayrılır. Şahrud'dan Bistam, Horasan'ın kuzey bölgesi, Cacerem ve İsfereyin vadisi üzerinden yol geçer; İsfereyin bölgesinde ortaçağda aynı adı taşıyan<sup>13</sup> ve 1381'de Timur, 1731'de Afganlılar tarafından yıkılan bir şehir vardı, günümüzde ise Yate<sup>14</sup> tarafından tasvir edilen Şehr-i Belkis veya Şehr-i Seba'nın yıkıntılarıdır. İsfereyin'de bu yol, Nişabur'dan Gürgen'in kıyısına, Bistam'a bir yol ile bağlanan eskiden Girkanya'nın başkenti Gurgan şehrine giden yol ile birleşir. Bistam'dan Cacerem üzerinden Horasan'ın kuzey sınırına, Atrek'in kıyılarına, Kürt hanlıkları Bucnurd, Kuçan ve Deregez'e giden yol var; Frezer'de<sup>15</sup> bu hanlıklar Kürdistan adı altında anılır. Böylece, Aryanların İran'a göçlerinin Etek ve Gürgen havzası üzerinden geçtiği düşünülürse Bistam ve Şahrud civarında bu yol bugünkü ana yol ile birleşmeliydi. Curzon<sup>16</sup> ordunun Astrabad, Bistam ve Şahrud'u ele geçirmekle Horasan'ı Batı İran'dan tamamen kestiği görüşündedir.

Eskiden Girkanya sınırları içine bugünkü Mazanderan'ın doğu kısmı giriyordu; fakat Arap coğrafyacıları devrinde Taberistan (Mazanderan) ve Curcan (Gurgan) arasındaki sınır Astrabad'ın biraz batısından geçiyordu. İklim şartlarına göre Elburs, Gürgen ve Hazar Denizi kıyısı arasında kalan bölgenin bitki dünyası Horasan'dan farklıdır; buraya İran'ın diğer Hazar kıyısı bölgeleri gibi çok yağmur yağdığından ülke çimenlik ve ormanlıklarla kaplıdır<sup>17</sup>. Bucnurd'dan Gürgen'in kıyısına doğudan geçen Frazer<sup>18</sup> gördüklerinden izlenimlerini edebî ifadelerle dile getirir: Horasan binalarının toprak duvarları ve yassı toprak çatıların yerini ahşap duvarlar ve zeminler alır; ev eşyası da ahşaptan yapılır. Diğer taraftan, ormanlarda toplanan nem ülke iklimini sağlık için zararlı kılar. Ülke kuzeyden göçebelere büsbütün açıktır; Sasaniler devrinde göçebelere karşı kaleler yapılır.

Araplar Gurgan'ı Horasan'dan çok daha geç ele geçirdiler (H. 717). Gurgan'ın fethinden önce Kumis üzerinden geçen yol güvenli sayılmazdı, hatta halife tarafından tayin edilen Horasan'ın yöneticileri Güney İran ve Kerman üzerinden geçen yolu kullanıyorlardı; sadece Kuteyba ibn Muslim H. 705'te Rey ve Kumis üzerinden yolculuk yapar<sup>19</sup>. Arap coğrafyacıları devrinde Gurgan yerli Ziyarîler hanedanının başkentiydi; hanedanın kurucusu Merdavic bin Ziyar (928–935) İran'ın bir bölümünü ele geçirir ve Sasaniler hanedanının yeniden kurulmasını hayal ederken kendi köleleri tarafından öldürülür<sup>20</sup>. Onun mirasçıları Builer, Gazneliler ve Selçuklulara boyun eğerler; XI. yy. ikinci yarısında hanedan İsmayilliler tarikatı (Haşhaşçılar) mensupları tarafından öldürülür. Böylece, Merdavic'den sonra Gurgan şehrinin siyasî bir önemi kalmaz, fakat Arap coğrafyacılarının tasvirlerine bakılırsa Hazar Denizi kıyısı şehirleri arasında en büyük şehir olarak kalır. İstahrî bölgenin verimliliğini hayranlıkla tasvir eder<sup>21</sup>. Gurgan, Taberistan ile birlikte ipeğiyle meşhurdur.

<sup>11</sup> *Khorasân*, p. 337.

<sup>12</sup> «Barthold'un ilavesi» tarih bildiren yazıt; yapıyı kurduran şeyhin (محمد بن فضل الله بن بايزيد) ve ustanın adı (محمد بن الحسن الحصاص) 'alçı yapan usta'. Karşılaştırınız: Sani' ad-Daule'nin *Matla' Aş-Şams*, I, 74.

<sup>13</sup> «Barthold'un ilavesi» Karşılaştırınız: Cüveynî, Sebzevar'dan kuzey yönünde İsfereyin hakkında.

<sup>14</sup> *Khorasan and Sistan*, pp. 378–380.

<sup>15</sup> *Khorasân*, p. 249.

<sup>16</sup> *Persia*, vol. I, p. 189.

<sup>17</sup> «Barthold'un ilavesi» Gürgen ile dağların ortasındaki vadi yemyeşil güz ormanlarla kaplı, iklimi daha sağlıklı, toprağı daha verimlidir. Derin mecrada akan nehrin sadece güney kıyısındaki kalan topraklar işletilir. «Gurgan'ın İslam öncesi tarihî eserleri için bkz: Vanden Berghe, *Archéologie de l'Îrân ancien*, pp. 7–14, 142–144; bölgenin tarihi için bkz: *Ta'rih-i Curcân*, Nizameddin baskısı»

<sup>18</sup> *Khorasân*, p. 610.

<sup>19</sup> Taberî, II, 1322.

<sup>20</sup> İbn Al-Asir, Tornberg baskısı, VIII, 226.

<sup>21</sup> İstahrî, 213.

Nehir, Gurgan şehrini (Araplarda Curcan) ikiye bölüyordu<sup>22</sup>: Şahrîstan ve Bekrabad<sup>23</sup>; sağ kıyıda Şahrîstan ile sol kıyıda Bekrabad<sup>24</sup> arasında köprü vardı. X.yy.da şehir, Samanîler ve Bu-idler arasındaki sürekli savaşlardan dolayı zayıflar. Bu mücadele sırasında Ziyarîler zafer kimdeyse ona bağlı oluyorlardı. H. 397/ M. 1006–07<sup>25</sup> tarihli Kâbus bin Vaşmgîr'in mezarı Ziyarîler devrine aittir; bu yapıt Frezer<sup>26</sup>, Yate<sup>27</sup> ve Poslavski<sup>28</sup> tarafından ayrıntılı tasvir edilmiştir. XII.yy. müelifi Sam'anî'nin<sup>29</sup> mezarı ziyareti sırasında gördüğü Kufî yazısı bugün net olarak okunabilir. Bugünkü Gümüş Tepe köyünün yerinde ve muhtemelen Gürgen nehrinin ağızında bulunan Abeskun, Gurgan'ın deniz limanıydı. Onun yanında bulunan Astrâbad günümüzde olduğu gibi ticarî değil, sanayi merkezi olarak anılır; sakinleri ipek kumaş ustaları olarak tanınırlardı. Şimdi ise Astrabad'da yün halı<sup>30</sup> dokumalarının anı sıra ortaçağda henüz olmayan sabun ve barut üretimi de yapılır.

Abeskun'dan daha kuzeyde, Hazar Denzinin doğu kıyısında sadece bir yerleşim merkezi vardı; Abeskun'dan 6 günlük mesafede bulunan Dihistan. Burası Müslüman toprakları ile göçebe Türk boyu Guzların toprakları arasında sınırı teşkil eder; bu yüzden sınır askeri bölüğü anlamında *rabat* bulunurdu. Dihistan'ın Partlar tarafından kurulduğu varsayılır; Avrupalı bilim adamları Dihistan kelimesini klasik coğrafyacıların verdikleri bilgiye göre Hazar Denzinin doğusunda yaşayan *Dahae* halkının adına yaklaşırlar. Taberî'ye göre Dihistan'dan 5 farsahlık mesafede bir Türk beyinin yaşadığı bir ada<sup>31</sup>, daha doğrusu, (X. yy. Fars coğrafyacısına göre) yarımada<sup>32</sup> bulunur. İstahrî<sup>33</sup> ve İbn Hevkel<sup>34</sup> Dihistan'ı deniz kıyısında küçük bir balıkçılar köyü<sup>35</sup> olarak bilirler; diğer taraftan Makdisî'ye göre Dihistan X.yy.da 24<sup>36</sup> civarında köyden oluşuyordu; bölgenin merkezi, sınır rabatına giden yolun sağ tarafında yer alan Ahur şehri idi. Rabat eskiden duvar ile çevriliydi, daha sonra hükümetin talimatıyla duvar yıkılır ve askerî bölge içinde birçok mescit ve pazarların bulunduğu güzel bir köye çevrilir; Makdisî bu mescitlerin arasında Hanefilere değil Şafilere ait ahşap sütunlu eski ve minareli iki mescitten ayrıca bahseder. Hazar Denzinin doğu kıyısının sınırı son binyılda ne kadar değiştiği meselesi çözüme ulaşmadan bu sınır bölüğün yerini tam tespit etmek imkânsızdır. Bölge ile ilgili tarihî kaynaklar çok az; Dihistan'ın varlığının ne zaman sona erdiği ve burada Fars kültürünün ve şehir hayatının izleri ne zaman yok olduğu ile ilgili bilgiye sahip değiliz. Atrek'in<sup>37</sup> çizgisinde büyük sulama mekanizmalarının izleri var, fakat Poslavski gibi çağdaş araştırmacılar burada sunî sulama sisteminin Atrek, Sumbar ve Çandır'da suların günümüze kıyasla ölçülemeyecek derecede çok ve acı-tuzlu tada<sup>38</sup> sahip olmadığı halde mümkün olduğunu öne sürer. Atrek'in mecrasının değişimini 'Mısırlıların şehit edildiği yer' anlamına gelen Meşhed-i Mısıriyân (haritalarda 'Mestorian' olarak da geçer) şehrinin harabelerinin

<sup>22</sup> «Barthold'un ilavesi» İbn Havkal'da «273» doğu ve batı tarafları. Arap istilası sırasında Gurgan şehri henüz yoktu – Taberî, II, 1324, 13. Eski ve ortaçağ şehirleri için bkz: Forbiger, *Handbuch*, Bd II, S. 571.

<sup>23</sup> «Barthold'un ilavesi» Ebu Muslim Tartusi hakkında romanda محلہ بکر اباد, Az. Müzesi elyazması, 280 ae, taşbaskı 11a, orada

<sup>24</sup> İbn Havkal, 273.

<sup>25</sup> «Barthold'un ilavesi» Sykes'ta (A History of Persia, vol. II, p. 93) yanlış yazılmış 375=997y. (!).

<sup>26</sup> *Khorasân*, pp. 612–614.

<sup>27</sup> *Khorasan and Sistan*, pp. 240–242.

<sup>28</sup> *İz poezdki*, s. 184–190; Barthold, *Başnya Kabusa*; Godard, *Gunbad-i Qâbûs*.

<sup>29</sup> *Turkestan*, b. I, s. 63. «Barthold'un ilavesi» Kufî yazısı; İA, I, S. 407 (Moritz, Arabische Schrift): İran'da tarihî eserler yoktur; Erzurum'da *Çifteh Minaret* yazısı apokrifliktir (351=962/ 63 y.) Kufî yazısıyla en eski eserler: Yusuf ibn Kuseyir'in mezar taşı (H. 557/ M 1162. y) ve Nahçıvan'da (!) Mümin Hatun türbesi (H. 582/ M. 1106–07). «Karşılaştırmamız: Barthold, *Başnya Kabusa*, bu yay., C. IV, s. 263 ve not 12»

<sup>30</sup> Astrabad'da artık dokuma halı üretilmiyor; dağ köylerinde halılar kalın ve yumuşak yün kumaşlardan yapılıyor. Astrabat civarında çok sayıda kurgan var. Şehrin içinde birbirine yeraltı geçitle bağlanan iki gözetleme kalesi var. «Astarabat için bkz: Streck, *Astrâbâdh*; Rabino, *Mazandaran*; Frye, *Astârabâdh* ve orada belirtilen edebiyat»

<sup>31</sup> Taberî, II, 1323.

<sup>32</sup> *Hudud el-âlem*, taşbaskı 5b.

<sup>33</sup> İstahrî, 219.

<sup>34</sup> İbn Havkal, 277.

<sup>35</sup> (Le Strange, *The Lands*, p. 379 dâhil) hata: Dihistan rabatı ve Dihistan Sûr adlı yer birbiriyle karıştırılmıştır. Bkz: Barthold, *Oroşenie*, s. 33; Ebu Muslim Tartusi hakkında romanda دهستان و بازر adları geçer, Az. Müz. elyazma, 280 ae, taşbaskı 229a.

<sup>36</sup> Makdisî, 358–359.

<sup>37</sup> «Barthold'un ilavesi» Atrek (Mahmut Kaşgarlı, I, 93) Guzca bir kelime olup الرال الشقرمين 'al, güzel, kızıl' olarak nitelendirilir.

<sup>38</sup> Dihistan'da sunî sulama M.Ö. II. Binyılın ortasında ortaya çıkıp, M.Ö. I. Binyılın yarısında gerilemiş olsa gerek. Bkz: V. Masson, *Arheologičeskie raboti*, s. 67 (harita); V. Mason, *Margiana*, s. 97.





yerine bağlı olarak açıklarlar<sup>39</sup>. Harabelerin tasvirini XIX. yy. 30'lu yıllarında seyahatçi Conolli<sup>40</sup> verir; Konşin'in<sup>41</sup> de plan ile birlikte şehrin ayrıntılı tasvirini sunar. Şehir 120 *desyatina*'lık (çev. notu: 1 desyatina, 1,0925 hektara eşittir) alanda, yanmış kerpiçten beşgen şeklinde duvarla çevrili, güney tarafında tabyaları vardı. Ortada iki yüksek minareli ve sıvalı cami vardı. Onun her iki tarafından mavi kiremit ile süslü kemer şeklinde yüksek kapıların izleri görünür; bunlar günümüzde İran'da hükümdar saraylarında görülür. Doğu giriş kapılarının yanında da iyi korunmuş beyaz bir mescit bulunurdu. Yerli halk şehri XVI. ve XVII. yy.da buralara gelen Kalmukların yağmaladığını anlatır. Şehre *Atrek*'ten 50 verst uzunluğunda kanal geçirilmişti. Yıkıntılar bugünkü deniz kıyısından o kadar uzakta ki, onların X.yy.da birkaç şehir grubundan oluşan ve merkez köyün deniz kıyısında bulunduğu<sup>42</sup> Dihistan'a ait olup olmadığını söylemek zor. Binaların yıkıntıları tasvirlerden görüldüğü gibi nispeten yakın döneme ait<sup>43</sup>; Dihistan şehrinin ne zaman yok olduğu ve gerçekten de Kalmuklar tarafından yıkılıp yıkılmadığı konusunda tarihî kaynaklar bilgi vermez<sup>44</sup>.

X.yy.da Kumis'te üretilen keten ve yün kumaşların çok yaygın olmasına rağmen büyük şehirler yoktu. En büyük şehir olan Damgan'ı Makdisî 'küçük şehir'<sup>45</sup> olarak değerlendirir. Damgan ve Semnan şehri arasında günümüzde olduğu gibi ortaçağda da iki yol vardı; İbn Rüste bugün de posta ulaştırma yolu olarak kullanılan ve Ahuan<sup>46</sup> geçidinden geçen direk yol, İstahrî<sup>47</sup> ve X. yy. diğer coğrafyacıları ise Fırat köyünden geçen çevre yolundan bahsederler. Damgan ve Semnan'da mimarî yapısı olarak Hosrucird minaresine benzer ortaçağ minareleri (ikisi Damgan'da<sup>48</sup> ve biri Semnan'da<sup>49</sup>) vardır. Burası eski Parthia'nın 'yüz kapılı' anlamında Σχατόμυλος adıyla bilinen başkentinin bulunmasıyla ünlüdür. Bu şehrin yerinin tam olarak nerede bulunduğu meselesi tartışmaya açıktır; Tomaşek<sup>50</sup>, Schindler gibi şehrin Damgan şehri, Fırat ve Guşe köylerinin oluşturduğu üçgenin ortasında olduğu görüşündedir.

<sup>39</sup> 'Barthold'un ilavesi' Mahdi Han'da مشهد مصریان, Ta'rih-i Nâdirî, 67, 1732 olayları hakkında.

<sup>40</sup> *Journey*, pp. 76–77.

<sup>41</sup> Razyasnenie, s. 152–153. 'Meşhed-i Misriyan'ın yıkıntıları için bkz: Barthold, *Oroşenie*.

<sup>42</sup> Yukarı bkz.

<sup>43</sup> 'Barthold'un ilavesi' Üzerinde Harzemşah Muhammed'in (1200–1220) yazısı olan mescit, bkz: Semenova'nın makalesi, *Nadpisi na portale*.

<sup>44</sup> 'Karşılaştırmamız: Barthold, *Oroşenie*.

<sup>45</sup> Makdisî, 355.

<sup>46</sup> İbn Rüste, 169–170.

<sup>47</sup> İstahrî, 215–216.

<sup>48</sup> 'Barthold'un ilavesi' İkinin görüntüsü için bkz: Sefer-i Horâsân, 203–204; biri مسجد چهل ستون (Muaviyye'nin inşa ettiği bina?) biri مسجد جامع; Jackson, *From Constantinople to the home of Omar Khayyam*, pp. 147, 167 sq., 172.

<sup>49</sup> Semnan'da Fethali Şah'ın yapıtı مسجدشاه (Sefer-i Horâsân, 213); ark و عمارت شاهین oğlu بها الدولة tarafından kurulmuştur (a.g.e., 212); pazanın tasviri (213), çevrenin tasviri (210), Kumis'in tasviri (207). Damgan-Mirabad yolunun yanısında کالعه گزگوه kalesi görünür (bkz: *Sefer-i Horâsân*, 204, 206–207). Mirabad-Guş yolunda da kale gözüktür. Cüzcanî zamanında kale henüz fethedilmemişti (bkz. Cüzcanî, çev. Raverti, II, 1208–1211). Kale hakkında daha fazla bilgi için bkz: Reşideddin, *Kartmer* baskısı, 212, 278. (Kartmer'e göre, 212, 1256 yılından sonra daha 20 yıl kale İsmayililerin elinde kalır). Semnan-Damgan yolu için bkz: Jackson, *From Constantinople to the home of Omar Khayyam*, p. 153; Kramers, *Semnân*.

<sup>50</sup> *Zur historischen Topographie*, I, S. 223. (Şehir hakkında klasik kaynakların mecmuası için bkz: Mordtmann, *Hekatompylos*).

## VIII

Kuhistan, Kerman ve Mekran<sup>1</sup>

Medlerin bu yöndeki göçlerine rağmen İran'ın güney bölgeleri Arîler tarafından mesken edilmiştir. Herodot (I, 125) güney bölgelerde yaşayan İranlıları Medlerin aksine, Farslar genel adı altında toplar; Farslara Gedrosia'nın güney-doğusundaki Mekran ve Kerman bölgelerine isimlerini veren Δηρουσιατοι ve Γερμάνιοι kabileleri de dâhil edilir. Bu göç, muhtemelen, doğudan batıya doğru ilerledi; İranlıların kuzey kolundan bu Arîler, muhtemelen, Horasan'da ayrıldılar, Sistan'a geçtiler, Herodot'un *Saranglar* dediği kabile orada kalır; sonradan Ζαράγγοι (Arrian), *Zarangae* (Plinius) ve Δράγγαι (Arrian, Strabonus), *Drangae* (Plinius) ve Δραγγιανή, *Drangiana* daha sık kullanılır; bu ad ortaçağda bölgenin başkenti *Zerenc* adında karşımıza çıkar. Kipert<sup>2</sup> de Arîlerin Sistan üzerinden güneye doğru ilerledikleri görüşündedir.

Sistan'dan hareket eden Arîler ilk önce çöl üzerinden bugünkü Kerman'ın kuzey-doğu bölgesine ulaşmış olmalıdır; Kerman bölgesi, jeolojik yapısı ve kuzey-batıdan güney-doğuya bakan yönü ile Zagroş sistemine girer; Zagroş, İran ile bazı sıradağlarla parçalara bölünen düzlük arasında batı sınırını oluşturur. Tarihî devirde Sistan'dan Bam'a giden yolun önemi büyüktü. Burada kültür çizgisi Sistan'dan bozkır ile ayrılır; bu bozkır kuzeye yayılan geniş stepten küçüktür. Habis şehrine götüren tepeler bozkırı ikiye –Deşt-i Kevir ve Deşt-i Lut- böler; Arap coğrafyacıları bu iki alanı Horasan bozkırını (مغزة خراسان)<sup>3</sup> adı altında birleştirirler. Kevir kelimesinin menşei belli değil; Tomaşek bu kelimenin eski Farsçadaki *gaw* (cavitas)<sup>4</sup> türevi *gawer* (کویر) olduğunu düşünür; bu terimin Arapça قفر kökünden çoğul قفار veya قفور kelimesinden gelme ihtimali daha yüksektir; manası 'susuz, bitkisiz çöl'. Kevirlerin dış özellikleri: düzlük, siyah kil toprak, yeşil su balçıkları ve stepte beyaz lekeler veya uzaktan buzdu andıran ve ayaklar altında çıtırdayan, geniş alanı ince beyaz örtü gibi kaplayan bol miktarda tuz. Yağmur döneminde kevir kirli saz, hatta denize dönüşür. 'Horasan bozkırını' Arap coğrafyacılarına Arabistan ve Kuzey Afrika çöllerine nispeten aşırı verimsizlik izlenimi bırakır. İstahrî, Arabistan ve Kuzey Afrika'da bazı küçük alanlar hariç tüm steplerin otlak olduğunu ve göçebe kabileler arasında paylaşıldığını, Horasan stepinde ise kimse'nin yaşamadığını, sadece yol üzerinde belirli aralıklarla posta istasyonlarının görüldüğünü<sup>5</sup> yazar. Fakat aynı coğrafyacının sözlerinden burada göçebelerin bulunduğunu öğreniyoruz: kervanlar sadece doğa afetlerinden değil, eşkıyaların saldırılarından da zarara uğrarlardı<sup>6</sup>. Çöl ile sınır topraklar çeşitli hükümetlere bağlıydı ve bir hükümetin takibinden kaçan eşkıyaların diğerinde sığınabiliyor olmaları bu duruma müsaade ediyordu. Yağmalar, Kerman'ın güneyinde yaşayan Beluciler ve Kufisler (القفس) tarafından yapılıyordu. Makdisî'nin sözlerine göre<sup>7</sup> Buî Adud Ad-Daule (949–983) bu halkları mağlup eder, 80 genci rehin alır; rehinler Şiraz'da sürekli zindanda bulunduruyorlardı ve aynı sayıda rehin karşılığında azat ediliyorlardı. Bundan sonra eşkıyalar

<sup>1</sup> V. V. Barthold, İran'ın Tarihî Coğrafyası ve Tarihi Üzerine Çalışmalar, Rusya İlimler Akademisi, Doğu Edebiyatı Yayınları, Moskova, 2003, s.140-151.

<sup>2</sup> Lehrbuch, § 67, No 2. «Barthold'un ilavesi:» Bu göçün olup olmadığı şüphelidir.

<sup>3</sup> «Barthold'un ilavesi» Taberî, II, 1637, Horasanlı Asad döneminde مغزة 'te ایوبات yapısı hakkında.

<sup>4</sup> Tomaschek, *Zur historischen Topografie*, II, s. 582.

<sup>5</sup> İstahrî, 227–228.

<sup>6</sup> «Barthold'un ilavesi» کوفجان saldırıları için bkz: Nasir-i Hüsrev, *Sefer-Nâme*, Tahran, taşbaskı, 250. Kovard'ın yağmalara son vermesi için bkz: RTHS, I, 5 sq., 10 sq; Sykes, *Ten thousand miles*, p. 416 sq; kuleler için bkz. p. 418; Nasir-i Hüsrev'in Nain ve Tebes çöllerinden geçen yolun tasvirini için bkz. a.g.e. s. 250-251 (İsfahan'dan Tebes'e kadar 110 fersah; Nain'den کرمة'e kadar 42 fersah, oradan ise çöl başlar; bu çöl yolunda her iki fersahta bir کنبدکما inşa edilmiştir; hareket eden kumlar; ;(olarak adlandırılan ی مارم طاب (مدین طاب) Tabas, aynı eser, 252). Oradan kuzeye doğru 40 fersahta Nişapur, çöl üzerinden güneye doğru 40 fersahta Habis, doğuya doğru کوهو محکم. Hükümdar نین محمد کیلی.

<sup>7</sup> Makdisî, 489.

sultan Adud Ad-Daule'den rehberin refakat ettiği kervanlara dokunmazlardı; sadece Samanîlerin toprakları ve kervanları hedef alınıyordu.

Kerman ile Horasan'ın güneyindeki dağlık bölge olan Kuhistan arasında birkaç yol vardı, özellikle Raver ve Neybend vahasından Hur'a ve Habis üzerinden Husp'a giden yollar sık anılır. İran tarihinde Kuhistan bölgesinin büyük önemi yoktur; X. yy. da köyler birbirinden geniş alanlarla ayrılır, burada sadece göçebeler yaşayabilirdi; bölgede nehirler yoktu, sadece kuyu ve yer altı kaynakları<sup>8</sup> vardı. Kuhistan'ın güneyinde palmyeler yetişiyordu; diğer bölgeler ise 'soğuk topraklar' idi. Tomaşek<sup>9</sup> Kuhistan'a bakarak dağ minarelerinin kuruması ve rüzgârın etkisiyle şekil değiştirme süreçlerinin neticesinde İran'ın birçok binyıllar sonra nasıl şekil alacağına belirlenebileceğini söyler. Şehirler arasında Kain<sup>10</sup> ve Tun<sup>11</sup> büyük öneme sahipti, bu yüzden Marko Polo<sup>12</sup> bölgeye Tunokain der. Kain, ticarî öneme sahipti ve Makdisî<sup>13</sup> burası 'Horasan mallarının deposu ve Kerman'ın hazine mahfazası' ( *غرضه خرسان وخرزنه کرمان* ) der. Bunun yanı sıra, bölgede çok sayıda dağ kalesi olduğundan Kuhistan XI. yüzyılda İsmayililer tarikatının merkezlerinden biri haline gelir<sup>14</sup>.

Kerman, Mekran ve Sind'in çölleri Horasan çölüne göre daha az verimsizdi ve göçebe boylar tarafından mesken edilmişti. Dağların eteğindeki topraklar tarım ve bahçecilik için elverişliydi ve insanlar burada yerleşik yaşam tarzına erken geçtiler; Herodot Kermanlıları İran'ın yerleşik kabileleri arasına dâhil eder. Araplar, yetiştirilen bitkilere göre toprakları soğuk ve sıcak (Farsça سرد ve گرم kelimelerinden سرد و گرم) olarak ikiye ayırırlardı. Kerman'da bölgenin dörtte birini oluşturan kuzey bölgeler sıcak, diğerleri ise soğuk olarak değerlendirilir. Soğuk toprakların bitkileri güney bölgelerde yetiştirilemezdi, bunun tersine bazen rastlanırdı<sup>15</sup>. Güneyin en yaygın bitkisi hurma palmyesi, Tumanski'ye göre<sup>16</sup> Kerman'dan güneye doğru kayboluyor; fakat Tumanski daha kuzeyde, Yezid'den Tahran'a giden yolda Akde köyünde<sup>17</sup> birkaç küçük boylu palmyeye rastlanır. Kerman'da topraklar Fars'ta olduğu gibi her yerde değil belirli alanlarda işletiliyordu.

Arap coğrafyacılarının eserlerinde geçen Kerman şehirlerinin bir kısmı eski adlarını korumuştur, mesela Bam, Habis, Zerend, Mahan v.b. Mahan'da Ahamenîş zamanından kalma ve Kerman'da tek olan abide bulunur: XV. yüzyılda yaşamış ve *Nimetullahî* derviş dergahının kurucusu aziz Nimetullah Veli'nin türbesinde dörtgen temelli bir piramit var; piramitte üç dilde (Farsça, Asurca ve Suzian dilinde)<sup>18</sup> 'Ben, Dara, yüce kral, kralların kralı, toprakların kralı, yurdun kralı, Giştasp'ın oğlu, Ahamenîş' yazısı vardır. Bu abidenin nereden getirildiği bilinmez<sup>19</sup>. X. yüzyılda Arap coğrafyacıların eserlerinde geçen şehirlerin bazıları günümüzde içinde buldukları vilayetlerin adını taşır: mesela, Narşemir, Bardasir, Ciruft ve v.b. Kerman'ın başkenti olarak Araplar Sircan'ı

<sup>8</sup> İstahrî, 274-275.

<sup>9</sup> *Zur historischen Topografie*, II, s. 572.

<sup>10</sup> *Barthold'un ilavesi* Yate, *Khurasan and Sistan*, pp 63-64. Kain için: duvarın iç kısmında birkaç ev, pazar, mescit var; şehrin büyük kısmı ise duvarın dışındadır. Mescit 1368'te kurulmuştur (yazıya göre). Ticarete malların 2/3 Bender Abbas'a, 1/3 Meşhed ve Sebzevar'a gider. Kalelerden birinin yıkıntıları şehrin güney, diğerinin ( *قلعه دختر* ) ise doğu tarafında yer alır. Kain'in nüfusu sadece 4000 (Sykes, *Ten thousand miles*). Şimdi başkent Bircend'in nüfusu 25000 kadar, bkz: Yate, *Khurasan and Sistan*, p. 69. Kain'in idarecisinin unvanı *حکمران*; Kain sınırları güneyde Bandan'a, yani Sistan sınırına kadardır (ibid., p. 74). *قاینات* terimi.

<sup>11</sup> *Barthold'un ilavesi* Nasir-i Hüsvrev'in *Sefer-Nâme'sine* (Tahran, taşbaskı 253) göre Tebes ile Tun arasında 12 fersahlık mesafe vardır. Tun'un tasviri aynı eserde 253-254 sayfalarında yer alır. Tun ile Kain arasında 18 fersahlık mesafe; Kain'in tasviri eserinin 255. sayfasındadır. Kain'den kuzey-doğu yönünde 18 fersahlık mesafede *زوزن*, güneye doğru 30 fersahlık mesafede Herat bulunur.

<sup>12</sup> Çev. Minaev, 45-46, 56-57.

<sup>13</sup> Makdisî, 321.

<sup>14</sup> *Barthold'un ilavesi* *Tabakat-i Nâsirî*'ye göre Kuhistan'da 105 kaleden 70 İsmayililere aittir, Cüveynî'ye göre (bkz: Reşideddin, *Katrmer* baskısı, 174) ise Kuhistan'da 110. Orada *محتشم* unvanı hakkında bilgi verilir.

<sup>15</sup> İstahrî, 159.

<sup>16</sup> *Ot Kaspiyskogo morya*, s. 129.

<sup>17</sup> *Barthold'un ilavesi* D. D. Belyaev'in mektubundan: Kerman şehrinin bulunduğu dağ platosu burun gibi Deşt-i Kevir, Bafk vs. düzlüklerin içine girer. Akde'deki palmyeler Bafke'deki palmyelerin devamıdır, normal boyutlarda ve çok verimli olurlar. Bafke'deki büyük palmyeler için bkz: Sykes, *Ten thousand miles*, p. 264. Bam ve aşağı komşusu Habis'in iklimi için bkz: D. Belyaev, *Otçet*, b. I, s. 37.

<sup>18</sup> Eski Farsça, Akkadça ve Elamca.

<sup>19</sup> *Barthold'un ilavesi* Heykel Petersburg'da idi. Weisbach'ın makalesi, *Die sogennante Inschrift von Kerman*, İAN, 1910. Akkad metninin görüntüsü için bkz: Jackson, *Persia Past and Present*, p. 184 sq. «Söz konusu, üzerinde I. Dara'nın yazısı taş toptur. Önce Asya Müzesinde bulunan bu eser şimdi Ermitaj'dadır. Yazı ile ilgili çalışmalar için bkz: Kent, *Old Persian*, p. 114.»

gösterirler; muhtemelen o, bugünkü Sircan vilayetinin başkenti Seyidabad'ın yerinde değil, onun kuzey-doğusundaki başkenti Behramabad olan Rafsincan vilayetinde bulunuyordu, çünkü Arap coğrafyacılar Sircan'dan Zerend'e kadar sadece 2 günlük yol sayarlar<sup>20</sup>.

Tomaşek'in fikrine göre<sup>21</sup> Sircan Araplar döneminde başkent olur; o zamana kadar Sasanî hanedanının kurucusu Ardaşir tarafından kurulan ve Veh Ardaşir (Araplara Bardasir şeklinde değiştirildiler) adını alan Kerman başkent idi. X. yy. sonunda bölgenin askeri ve idari merkezi olan Bardasir'in tasviri Makdisî<sup>22</sup> tarafından yapılmıştır. Arap işgali tarihinde görüldüğü gibi Sircan İslam öncesi dönemde de Kerman'ın başkenti idi; Ardaşir tarafından temeli atılan şehir sadece askerî bir kamptı; ancak X. yy. ikinci yarısında Buîlerin döneminde bölgenin ana şehri haline gelir ve burada XI ve XII. yüzyılda hâkimiyet kuran Selçuklular hanedanı sırasında da önemini korur. Bu hanedan hakkında geniş bilgiyi, kendisinden önceki kaynaklara<sup>23</sup> dayanarak XVII. yy. müellifi Muhammed bin İbrahim verir. Selçuklu hükümdarları yılın yedi ayını Bardasir'de, beş ayını güneyde Ciruft'ta geçiriyorlardı. Selçukluların bu kolunun kurucusu sultan Alparslan'ın ağabeyi Kavard idi. Ağırıklı olarak çöl üzerinden seyahati kolaylaştıran kervan saray ve başka yapıların inşaatıyla ilgilenen Kavard'ın yanı sıra birçok yapının inşaatı zalim, ama aynı zamanda din adamları sınıfını himayesi altına alan I. Muhiseddin Muhammed'e (1141–1156) atfedilir. O, Bardasir ve Ciruft'ta birkaç mescit, medrese, rabat ve hastane kurdurur; Bardasir'de camide çeşitli ilimlere göre 5000 ciltlik kütüphane oluşturur<sup>24</sup>.

Eski şehrin yıkıntıları ve rivayetler XIV. yüzyılda Guvaşir adını taşıyan Bardasir'in bugünkü Kerman şehrinin yerinde bulunduğunu tasdikler. Şehrin planı Hanıkov'un kitabında<sup>25</sup> mevcut. Binaların en eskisi halk arasında Melikşah (1072–1092) tarafından kurulduğu anlatılan Melik mescididir; tarihî bilgiye göre<sup>26</sup> o, yerli yönetici Turanşah (1085–1097) tarafından bu devirde oluşan rabatta kurulmuştur. Cami XIV. yüzyılda Muzafferiler hanedanı döneminde kurulmuştur; kuruluş tarihini gösteren yazı (1 Şevval 750/ 13 Aralık 1349) zamanımıza kadar gelmiştir. Makdisî'ye göre X. yüzyılda Bardasir'den Mahan'a kadar sıra sıra bahçeler vardı<sup>27</sup>; Hanıkov'a göre şimdi bu alan Deşt-i Lut<sup>28</sup> gibi verimsiz bir çöldür.

X. yüzyılda Kerman'ın şehirleri İran'ın ve Orta Asya'nın diğer şehirlerinden pek farkı yoktur ve 4 kapılı duvarla çevrilerdi; sadece başkent Sircan'ın 8 kapısı olduğu söylenir<sup>29</sup>. Arap coğrafyacıların verdiği malumata göre İstahrî ağaç yetersizliğinden dolayı evler kubbe şeklindeydi<sup>30</sup>. Bu tip evler Kerman'da günümüzde de var; burada 1894'te bulunan Tumanski<sup>31</sup> Negar köyü hakkında şöyle der: 'Avluların çoğunun damları kubbe şeklindeydi ki bu ormanların az olduğunun göstergesidir'<sup>32</sup>. Büyüklük bakımından Sircan'dan sonra bölgenin sanayi merkezi Bam<sup>33</sup> şehri gelir; burada üretilen keten kumaşlar çok dayanıklı olup Mısır'a kadar tüm İslam alemine ihraç ediliyordu; bu kumaşlardan yapılan kıyafetler beş ila yirmi beş yıl arası giyiliyordu. O dönemde Bam'da üretim günümüzde de meşhur Kemran şalları üzerinde yoğunlaşmıştı; İbn Havkal'in sözlerine göre<sup>34</sup> bir şalın fiyatı 30 dinara (150 ruble) kadar ulaşıyordu. Bugün şalların yanı sıra Kerman halıları da ünlüdür; X.yy. coğrafyacıları bu zanaattan bahsetmezler, fakat dokumacılık sanatı türü XIV. yüzyılda Timur döneminde mevcuttu; Fars ve Kerman ustaları Timur'un Semerkand'da kurduğu

<sup>20</sup> Le Strange, *Kirmân*, p. 289.

<sup>21</sup> *Zur historischen Topografie*, I, s. 176.

<sup>22</sup> Makdisî, 461.

<sup>23</sup> Ebu Hamid Muhammed bin İbrahim için bkz: Barthold, *Turkestan*.

<sup>24</sup> RTHS, I, 32–33.

<sup>25</sup> «Khanikoff, Mémoire»

<sup>26</sup> RTHS, I, 20–21.

<sup>27</sup> Makdisî, 462.

<sup>28</sup> Khanikoff, Mémoire, p. 199. «Barthold'un ilavesi» Kerman'ın planı için Sykes, *Ten thousand miles*, p. 188. Şehrin nüfusu 50 000 kişi. Şehrin alanı batıdan doğuya bir mil, kuzeyden güneye ise biraz fazladır. Kerman'da Lütif-Ali ve Ağa Muhammed arasındaki mücadelede 70 000 kişinin gözleri oyulmuş, 20 000 kadın ve çocuk köle olarak satılmıştır.

<sup>29</sup> Makdisî, 464.

<sup>30</sup> İstahrî, 167.

<sup>31</sup> *Ot Kaspiyskogo morya*, s. 126.

<sup>32</sup> «Barthold'un ilavesi» Başka bir sebep, toprağın özelliğidir; burada toprak kumludur.

<sup>33</sup> «Barthold'un ilavesi» Bam ve yeni kale, görüntü için Sykes, *Ten thousand miles*, p. 218.

<sup>34</sup> İbn Havkal, 223.





Bibi Hanım camisi<sup>35</sup> için ipek halılar götürürler. Kerman'ın kuzeyi Kubenan'da Yakut<sup>36</sup> ve Marko Polo'nun<sup>37</sup> verdikleri bilgiye göre çinko oksit işleniyordu; çinko oksit göz hastalıklarına karşı ilaç olarak başka ülkelere ihraç ediliyordu.

Kerman'ın güneyindeki 'sıcak ülkelere' (garmsir) İranlılar kuzeye göre daha geç geldiler ve buranın yerli halkı hâlâ İranlı işgalcilerden farkı koruyorlar. Coğrafya açısından bu yerler yeterince araştırılmamıştır; İran'ın iç havzalarının nerede bittiği ve Hint Okyanusu havzasının nerede başladığı meselesi net çözüme ulaşmamıştır. Ciruft bölgesi Halilrud (bazı seyahatçilerde Haliri) çayı tarafından sulanır; Tomaşek<sup>38</sup> XIX. yy. başının seyahatçisi Floyer'in<sup>39</sup> bu çayın denize döküldüğü fikrini reddeder ve onun kumlarda<sup>40</sup> kaybolduğunu öne sürer; fakat 1894'te Tumanski<sup>41</sup> onun denize döküldüğünü duymuştur.

Kerman'ın kuzey-doğu bölgelerinden Ciruft, Bariz (şimdi Cebal Bariz<sup>42</sup>) dağlarıyla ayrılıyordu. Bu dağların halkı İslam'a Abbasîler döneminde geçtiler ve ancak Safarîler sırasında, IX. yy.da Müslüman hükümdarların hâkimiyetlerini kabul ettiler<sup>43</sup>. Kerimabad köyünün yakınlarında bulunan Ciruft şehrinin yıkıntıları Moğol öncesi devirde İslam dünyasının en zengin şehirlerinden biriydi. Burada Basra körfezinden Ormuz koyundan (bugünkü Bender-Abbas'ın yakınında) gelen yol ile Hindistan'dan Calk<sup>44</sup> üzerinden gelen yol birleşir; burada Hindistan'dan getirilen mallar İran'ın diğer bölgelerine dağıtılıyordu. X. yüzyılda şehir büyüklük açısından Sircan ve Bam'dan<sup>45</sup> sonra gelir; fakat refahı Kerman'ın Selçuklu hükümdarları sırasında artar ve Bardasir ile birlikte devletin iki başkentinin biri olur. Yabancı tüccarlar Kamadin adlı yerde otuyorlardı; Muhammed bin İbrahim'in<sup>46</sup> sözlerine göre Kamadin 'zenginlerin hazinesi, şark ve garptan gelen malların mahfazası idi': *وغرب خزينة متمولان وگنجخانه رباب بضایعی شرق*.

Kamadi adıyla Ciruft Marko Polo'da<sup>47</sup> geçer; o dönemde şehir tamamen yağmalanmıştı.

Ciruft'tan denize giden yol Rudbar üzerinden geçiyordu. Rudbar ve deniz kıyısı arasında, dağlarda, yolun doğusunda Kufis halkı (قفص Farslarda گوج veya گوفج) yaşıyordu; Kufisler özel bir dilde konuşurlar; İstahrî'ye göre<sup>48</sup> halk Arap menşelidir. Ülkede yedi sıradağ vardı ve her birinin yöneticisi vardı; dağlarda 10 000'e yakın erkek vardı. Bu dağlıların atları yoktu ve yağmalarını yaya yapıyorlardı, buna rağmen Kerman, Fars ve Sicistan'ın sınır bölgelerine dehşet saçıyorlardı. Şii topluluk Fatimî halifelerinin hâkimiyetini kabul etmişlerdi<sup>49</sup>. Buî Adud Ad-Daule'nin hükümdarlığı döneminde onların yağma hareketlerine son verilir, ancak XI. yy. başında Buîlerin zayıflamasıyla bu dağlılar Kerman'ın güney kısmı ve Ciruft'u ele geçirirler; Kerman Selçuklularını hanedanının kurucusu Kavard hileyle bu toprakları kendi sınırları içine katar<sup>50</sup>. Tomaşek<sup>51</sup> قفص halkının ülkesinin bugünkü Beşakird vilayeti olduğu görüşündedir; Beşakird altı eyalete bölünür; yönetici Anguran şehrinde oturan sultana bağlıdır; İran hükümetinin idaresi kabul edilmez.

<sup>35</sup> Abdürrezak, elyazma, taşbaskı 18a.

<sup>36</sup> Mu'cam, IV, 316.

<sup>37</sup> Çev. Minaev, 56.

<sup>38</sup> *Zur historischen Topografie*, I, s. 183.

<sup>39</sup> *Unexplored Baluchistan*

<sup>40</sup> *Barthold'un ilavesi* Caz Morian sazlık gölünün uzunluğu 50 MİLDİR, Sykes, *Ten thousand miles*, p. 143. Yazın gölün tamamı veya büyük kısmı kurur (ibid., pp. 306–308). Schwarz (*İran im Mittelalter*, T. III, 217) eserinde İbn Havkal'ın (220, 12) Kerman'da göl olmadığına dair sözlerine yer verir.

<sup>41</sup> *Ot Kaspiyskogo morya*, s. 124.

<sup>42</sup> *Barthold'un ilavesi* D. Belyaev, *Otçet*, b. I, s. 68, Celal Bariz'in okyanustan esen nemli rüzgârlara karşı ilk ciddi engel olduğunu yazar.

<sup>43</sup> İstahrî, 164.

<sup>44</sup> A.g.e., Makdisi, 486.

<sup>45</sup> İstahrî, 167.

<sup>46</sup> RTHS, I, 49.

<sup>47</sup> Çev. Minaev, 49. *Barthold'un ilavesi* aynı yakınlaştırma Sykes, *Ten thousand miles*, p. 267. (Kamadin, Ciruft'un semti olarak), orada Houtum-Schindler'in, *Notes* makalesine atıf vardır. Bu makalede, s. 495: 'Camadi is a contraction of Khun-i Muhammedi, the canal of watercourse of Muhammed'. Sykes'a göre, yıkıntılar Sercaz civarında, Halil Rud vadisinde, sağ kıyıda yatar. Kale dörtgen şeklindedir, her tarafı 286 YARD (*Ten thousand miles*, p. 267). Harabeler için bkz: D. Belyaev, *Otçet*, b. I, s. 85 ve ilerisi. Sercaz Yate'nin haritasında Sykes'in haritasında Kamadin'in olduğu yerdedir.

<sup>48</sup> İstahrî, 164.

<sup>49</sup> İbn Havkal, 221.

<sup>50</sup> RTHS, I, 5–8.

<sup>51</sup> *Zur historischen Topografie*, I, s. 190.

Ülkeye ulaşım zordur, ancak yerli cins eşekler kullanılır. Ülkenin nüfusu en fazla 2000 kişi; hâkim Farslar ve Belucülerin yanı sıra köle konumunda olan Dravid kabilesi yaşar; Tomaşek bu kabilenin قاص kavminin torunları olduğu görüşündedir. Ülke, denize yakın olmasına rağmen az araştırılmıştır ve kültürün en alt basamağında bulunuyorlar<sup>52</sup>.

İran'ın deniz kıyılarından sadece Basra Körfezi kıyısının tarihî önemi vardı, hâlbuki müsait koylar daha doğuda da var. Körfezi okyanustan ayıran Ormuz boğazı adını XIV. yüzyılda kıtada, bugünkü Bender-Abbas limanından daha güneyde bulunan meşhur limandan almıştır. Ormuz ve balıkçıların yaşadığı ve Fars-Ormuz yolunun<sup>53</sup> geçtiği Suru köyü arasında bir günlük mesafe vardı. X. yüzyılda Ormuz çok kalabalık nüfusa sahip olmasa da Kerman'ın koyu sayılırdı<sup>54</sup>. Neticede Hindistan ile deniz ticareti iki yerde yoğunlaştı: Ormuz ve Basra Körfezinde Kış adası (şimdiki Keys)<sup>55</sup>. Ticari rekabetin neticesinde Kış ile Ormuz hâkimleri kendi aralarında mücadele ediyorlardı; her biri rakibine engel çıkartıyor, gemilerini durduruyordu; bunun neticesinde ticaret büyük zararlara uğradı<sup>56</sup>. XII. yy. sonunda Kerman'ı Dinar'ın önderliğinde<sup>57</sup> Guzların eline geçer ve Kış'in hâkimi Dinar'dan her sene 100 000 dinar ve 50 Arap atı<sup>58</sup> karşılığında Ormuz'u ona vermesini ister.

Ormuz ve Kış'in ticarî önemi Moğolların döneminde de devam eder. Marko Polo'ya göre<sup>59</sup> Kış, Ormuz ve Hindistan'ın diğer yerlerinden Hindistan malları karşılığında genelde atlar ihraç edilirdi. Marko Polo'ya göre<sup>60</sup> Ormuz'un hâkimi Kerman yöneticisinin vekiliydi, fakat belirlenmiş vergiyi ödemiyor ve onunla savaşıyordu. O aynı zamanda Arap kıyısı ve Maskat'tan güney-doğuda<sup>61</sup> bulunan Kalhat limanına sahipti ve Kerman maliki ordu gönderdiğinde ve Basra Körfezine giden gemileri esir aldığı anda oraya sığınuyordu. Kerman maliki zarara uğradığından barış anlaşması yapmak zorunda kalıyordu. Muhtemelen, burada Arap hanedanı söz konusudur, çünkü kurucusunun ismi Mahmud Kalhati'dir<sup>62</sup>. Orta Asya Arıları hiçbir zaman deniz korkusunu yenemediler, Arap deniz kıyı bölgesi Oman'da yaşayanlar ise her zaman cesur deniz eşkıyaları idi. Özellikle A'dud Ad-Daule başta olmak üzere Moğol öncesi devirde Builer gibi İran'ın güçlü hükümdarları ve Selçuklular Oman'ı hâkimiyetine alabildiler.

XIV. yy. başında Kerman'da Moğolların yağmaları Ormuz'un malikini şehri Zeraun, veya Ceraun (şimdiki Ormuz) taşımaya mecbur eder. Burada Eski Ormuz'dan 3 fersahlık mesafede Yeni Ormuz kurulur<sup>63</sup>. Şehir Arapların elinde kalmaya devam eder<sup>64</sup>; XVI. yy. başında maliki

<sup>52</sup> «Barthold'un ilavesi» Beşakird için bkz: Sykes, *Ten thousand miles*, pp. 304–309: nüfusu 8000; 4 ilçesi var: Sinderk, Cekdan, Anguhran, Marz; her biri senelik 40 FUNT vergi ödüyordu. «bkz: Spooner, *Küch u Balüch*; Geshevitch, *Travels*.)

<sup>53</sup> İstahrî, 167, 170.

<sup>54</sup> a.g.e., 166.

<sup>55</sup> «Barthold'un ilavesi» Vassaf'ta (Mumbai baskısı, s. 170 ve ilerisi) Melik Sultan'ın sırasında adanın atabek Ebu Bekir tarafından işgal edilmesine kadar 300 yıl orada hâkimiyet sürdüren جزیره قیس tarihine yer verilir.

قیصر قیس و امام سعد الدین ارشد که امامت و تقدم قیس هنوز بر اولاد او مقرر است تاریخ ملوک بنی قیصر ساخته ...  
جزیره قیس اگر چه از معظمت جزائر خلیج فارس است بایر و غایر مسکون است دولخانه قیس

<sup>56</sup> Barthold, *Turkestan*, b. II, s. 425.

<sup>57</sup> «Barthold'un ilavesi» Dinar için H. 584/ M. 1188'de Afzal Kermanî'nin tarihi oluşturulur, 1876'da Tahrân'da taşbaskısı yapılır. Bu eser için bkz: Sykes, *Ten thousand miles*, p. 48, n. 3; Rozen, ZVORAO, c. II, s. 182 ve Rieu katalogu, *Suppl. Pers.*, 90-91 «(Or. 2887, Or. 3584; karşılaştırmız: Storey, *Persian Literature*, vol. I, pp. 357, 1297).

<sup>58</sup> RTHS, I, 160–161.

<sup>59</sup> Çev. Minaev, 261. «Reşideddin, *Mukâtabât*, Şafi' baskısı, 196 ve ilerisi»

<sup>60</sup> Çev. Minaev, 308. «Barthold'un ilavesi» Bahreyn adası için bkz: Ta'rîh-i Şiraz; H. 663 (M. 1235–06) onu atabek Ebu Bekir ele geçirir, 8 sene sonra Katif ve Lahs'ı toprakları içine katar. Atabekler ve Moğollar döneminde ada Fars'ın hâkimiyeti altındadır, سلاطین تورکمانیه döneminde ise Ormuz'un malikine aitti; I. Abbas sırasında yeniden Fars topraklarına katılır; son Safevîler sırasında onu Fars ve Laristan kıyı çizgisinde yaşayan Araplar ele geçirir; Nadir Şah zamanında tekrar Fars'a katılır; H. 1209'da (M. 1794–05) onu بنو عبته ta isyancı Araplar işgal eder. «Karşılaştırmız: Wilson, *The Persian Gulf*.)

Bahreyn'de inci avı için bkz: Sykes, *Ten thousand miles*, p. 241; Hamdullah Kazvinî, *Nuzhat al-kulûb*, Le Strange baskısı, I, 138; en çok inci Harak adasında çıkartılır. «Harak adası için bkz: Le Strange, *The Lands*, p. 261; Celal Ali Ahmed, *Dürr-i yetim*; Grishman, *Ile de Kharg*; Bahreyn için bkz: Bodyanski, *Bahreyn*; Rentz-Mulligan, *al-Bahrayn*.)

<sup>61</sup> «Barthold'un ilavesi» Kalhat ve eski şehrin yıkıntıları için bkz: Wellsted, *Reisen*, Bd I, S. 32 sq; Schliefer, *Kalhât* makalesinin kaynakçasına bkz.

<sup>62</sup> Marko Polo, Yuka-Kordye baskısı, I, 113.

<sup>63</sup> «Barthold'un ilavesi» Karşılaştırmız: Forbigier, *Handbuch*, Bd II, S. 553–554; Sykes, *Ten thousand miles*, pp. 85, 302; (eski Ormuz'un yıkıntılarının bulunduğu Minbae hakkında) karşılaştırmız: Le Strange, *The Lands*, p. 318, Schwarz, *İran im Mittelalter*, T. III, S. 243 sq; Stübe, *Zur Geschichte*; idem, *Ormuz*.)

<sup>64</sup> «Barthold'un ilavesi» Timur'un Ormuz'u alması hakkında bkz: Klaviho, Sreznevski baskısı, 178 ve ilerisi. Çin'den Ormuz'a kadar 10 gün karada ve 10 gün denizde süren yol hakkında fantastik izlenim.

Kişim adasını da alan Portekizlere teslim olmak zorunda kalır; 1622'de Portekizler her iki yerden de şah Abbas tarafından kovulurlar. şah Abbas'ın ölümünden sonra ada önemini kaybeder ve Gombrun (şimdi Bender-Abbas)<sup>65</sup> şehri ticari liman haline gelir. Hem ada, hem kıtada iklim Avrupalılar için son derece uygun değildir<sup>66</sup>; Arap kıyısı kadar olmasa da rutubet ve toz karışık kavurucu sıcaklık vardır. Burada ve Mekran kıyısında deniz ticareti Arapların elindedir; Farslar tarımla uğraşan çiftçi tabakayı oluştururlar. Nadir şah'tan Nasreddin'e kadar Bender-Abbas ve bazı kıyı noktaları siyasî açıdan Arap sultanı Maskat'a bağlıydı; fakat Nasreddin'in döneminde burada Farslar hâkimiyeti alırlar.

şimdi Mastak'ın sultanı veya imamı denizin kuzey kıyılarında sadece havan ve Belucistan sınırları içinde Gvadur bölgesine sahiptir.

Arîler sahil çizgisine Kerman'dan sonra yerleşmiş olmalıdırlar. Bölge Gedrosia adını Herodot'ta Δηρουσιατοι şeklinde geçen Fars halkının bir dalından alsalar gerek. şimdiki Mekran adı ise bilim adamlarına göre bir Arî kavmi tarafından değil, Dravid menşeli bir halkın adından gelir; bu kavim Yunanlarda Μάχαι veya Μόχαι, çivi yazılarında ise Maka veya Masiya<sup>67</sup> olarak geçer. Yunan coğrafyacısı Bizanslı Stephanos'a göre Μαχαρηνή bölgesini adına rastlanır; Müslüman coğrafyacılarında ise Mekran ile birlikte Makuran<sup>68</sup> şekli de geçer. Bölge halkı kültürel anlamda eskiden Nearhos'un gördüğü 'ihtifog'lardan pek farklı değildir. Nüfusun ağırlıklı olarak balıkla beslendiğine Arap coğrafyacılar da işaret ederler. Fakir ülke ve kötü iklimden dolayı Mekran'ın sahili balıkçılar için cazip değildi ve bu bölgenin tarihine şatt Al-Arab ve İnd ağzında arasındaki canlı deniz ticareti yansımaz. Ormuz ve Deybul koyu arasındaki alanda sadece bir uğrak yeri vardı: Mekran'ın kıyısında Tiz adası<sup>69</sup>; Tiz koyu Çah-bar adıyla bugün de mevcut<sup>70</sup>. Araplar Mekran'da yaşayan, muhtemelen Hint menşeli الزظ veya الجت halktan bahsederler. Mekran'ın önemli şehirleri her zaman ülkenin tarıma elverişli bölgelerinde yer alır; İbn Havkal'e<sup>71</sup> göre ülkenin en büyük sorunu su yetersizliği idi, bu yüzden göçebeler ağırlıktaydı. Nehirlerin sayısı çok olmakla birlikte yılın büyük kısmında mecraları kurudur. Araplardan önce Mekran'ın başkenti Pencpur idi; şimdi Marquart'a göre Belucistan'da, İnan sınırında<sup>72</sup> Pencgur eyaletinde Diz. Arapların gelmesiyle Kec, Arap coğrafyacılarında كيج veya ortaçağda bölgenin başkenti konumunu koruyarak كيج yükselişe geçer; XIII, XIV ve XV. yy. müelliflerin bu bölgeyi tanımlamak için مکران terimini kullanırlar; bu yüzden Marko Polo<sup>73</sup> Hindistan'a<sup>74</sup> ait gösterdiği bu bölgeyi Kesmakoran olarak adlandırır. Kec artık Belucistan sınırları içindedir<sup>75</sup>; Mekran ve Fars Belucistanı'nın başkenti Bampur<sup>76</sup> olup, burada yaşayan yönetici Kerman'ın yöneticisine bağlıdır.

<sup>65</sup> *Barthold'un ilavesi* Pietro della Valle'de «Gombrun yerine» Combù ve Combrù (Pietro della Valle, *The Travels* 1892, vol. I, pp. 3, 8).

<sup>66</sup> *Barthold'un ilavesi* Zeraun adasında su yok; su, Kişim'den gemilerle getirilir (İskender Munşi, elyazma, taşbaskı 318b); aynı yerde بندرعبا سي, eski adı بندر كميرو; 1622'de savaşta Farsların önderi; şah Abbas o zaman Kandagar'ı kuşatır ve Ormuz'un düşüşü haberini aldıktan 2-3 gün sonra şehri alır (taşbaskı, 320a).

<sup>67</sup> Eski Farsçada Maka-, Maçiya-, bkz. Kent, *Old Persian*, p. 201.

<sup>68</sup> Marquart, *Erânşahr*, s. 31.

<sup>69</sup> *Barthold'un ilavesi* Tiz'den Deybül'e kadar kıyı tasviri için bkz: Birünî, *İndia*, çev. Zahau, I, 208-209 (Tiz, Hint Okyanusunun başlangıcı sayılır). Karşılaştırınız: Zarudny, *Otçet*, s. 153 ve ilerisi; Sykes, *Ten thousand miles*, pp. 131, 356.

<sup>70</sup> *Barthold'un ilavesi* Zarudny'a göre (a.g.e., s. 160) Çahbar'da 300 civarında ev ve 30 civarında tezgah vardır. Sykes'a göre (*Ten thousand miles*, pp. 90, 110) ise bir köydür. Tiz'in konumu daha iyidir.

<sup>71</sup> İbn Havkal, 235.

<sup>72</sup> *Barthold'un ilavesi* Pencgur, Mekran'ın en güzel ve verimli bölgelerinden biri, halkı son derece medenîdir (Hughes, *Balochistan*, p. 157); Pencgur şehri ve ticarî önemi (ibid., p. 161); Kelat-i Mekran terimi (ibid, passim).

<sup>73</sup> Marko Polo, çev. Minaev, 290.

<sup>74</sup> *Barthold'un ilavesi* كيج و مکران bölgesi XVII. yy.da, 1621 yılına kadar Hindistan'ın içine giriyordu (Büyük Moğollar Devleti), bkz: İskender Munşi, elyazma, taşbaskı 306b.

<sup>75</sup> *Barthold'un ilavesi* Kec «günümüzde» bir şehir değil, birkaç kale ve köyün birleşmesidir; eskiden 3000 ev, Kelat, şikarpur, Gvattar ve Çahbar limanları ile ticaret gerilemiştir (Hughes, *Balochistan*, p. 158); Kelat'ta vergi toplayan memurun konakladığı yer; Kec ve Kelat hanı.

<sup>76</sup> *Barthold'un ilavesi* Sykes'a (*The thousand miles*, p. 122) göre Bampur'un nüfusu 200 ev civarındadır. Bampur ve Fahrac için bkz: Sykes, *Ten thousand miles*. Mekran ve tarihî eserleri için bkz: Stein, *An archaeological tour*; Stein, *Archaeological reconnaissances*; Vanden Berghe, *Archéologie de l'İran ancien*, pp. 17-18, 145-146; Dames, *Balöcistân*.

## MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi altı ayda bir yayımlanan hakemli bir dergidir.
2. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazılar daha önce yayınlanmamış, bilimsel nitelikte özgün makale, araştırma, inceleme, saha derleme yazıları, çeviri, kitap tanıtımı/eleştirisi olmalıdır.
3. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı İmla Kılavuzu'nun son baskısı esas alınması tavsiye edilir.
4. Dergiye gönderilen yazılar Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça yazılabilir. Türkiye'de yayınlanan bir dergi olduğu için yazının Türkçe olması tercih sebebidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar, yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir, raporların olumlu gelmesi halinde yayımlanır. Yayım kararının alınmasından sonra yazının yayımlanacağı yazar(lar)a bildirilir.
6. Dergiye gönderilen çalışmalar dört kopya halinde (üç kopyasında yazar(lar)ın adı, soyadı ve diğer kişisel bilgileri bulunmayacak şekilde) yazılı metin olarak hazırlanmalıdır. Yazılı metinler virüs taramasından geçirilmiş yeni bir disket/CD ve yazar(lar)ın çalıştıkları kurum(lar), bölüm(ler), ve anabilim dal(lar)ı belirtilmiş, kısa özgeçmişlerinin ve irtibat sağlamak için kullanılacak telefon, faks, elektronik posta adresinin yer aldığı imzalı bir dilekçe ile birlikte, dergi yazışma adresine ve derginin elektronik posta adresine gönderilmelidir. Dilekçede, gönderilen çalışmaların başka bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olduğu belirtilmelidir. Tezlerden veya kongre, sempozyum, panel bildirilerinden üretilen makalelerin bu durumu metinde bir açıklama notuyla belirtilmelidir.
7. Türkçe özgün makaleler için özet yapılan dilde başlık ve Abstract, Resume, Zusammenfassung başlıkları altında 100 kelimeyi geçmeyen İngilizce, Fransızca, Almanca dillerinden birinde özet verilmelidir. (Önce makalenin Türkçe başlığı ve Türkçe özeti 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Sonra makale dilinde 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına çeviri başlık, özet ve anahtar kelimeler eklenmelidir.)
8. Yayına kabul edilmeyen çalışmalar yazar(lar)a iade edilmez.
9. Yazar(lar)a, kendi yazısının yayımlandığı dergiden telif ücreti olarak 2 nüsha ve 20 ayrı basım verilir.

## YAZIM KURALLARI

1. Yazılar IBM ve uyumlu bilgisayarlarda Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinde şekil, tablo, resim vb. Kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış şekiller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 400 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Şekiller birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her şeklin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır.
4. Dipnotlar sayfa altına numaralandırılarak verilmelidir. Dipnotlarda kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Adı, Soyadı, *Kitap Adı*, Yayınevi, kaçınıcı baskı olduğu, basıldığı yer, yıl, sayfa numarası. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Adı Soyadı, "Makale Adı", Kitap veya Dergi Adı, cildi, sayısı, Yayınevi, baskı yeri, yılı, alıntı yapılan yerin sayfa numarası. İnternette alınan makale ise yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", Derginin Adı, sayısı, yayın tarihi, internet adresi ve erişim tarihi yazılmalıdır. Aynı şekilde internette alınan kitap, rapor gibi kaynaklarda da aynı bilgiler gösterilip sonuna tam internet adresi ve erişim tarihi eklenmelidir.
5. Kaynakçada ise yazar soyadı başa alınmalı, diğer bilgiler aynı şekilde verilmelidir. Kullanılan kaynak makale ise makalenin ilk ve son sayfası belirtilmelidir.

