

yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

YEDİ, TÜBİTAK / ULAKBİM Sosyal Ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı ile EBSCO Publishing Veri Tabanları tarafından indekslenmektedir.

YEDİ hakemli bir dergidir; dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, yazarın kimliğini bilmeyen uzman hakemler tarafından değerlendirilir.

YEDİ, yılda iki kez, Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır. Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Yayımlanmak üzere dergiye gönderilecek yazılar için uyulması gereken kurallar, derginin son sayfalarında belirtilmiştir.

Sahibi	: DEÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Halil YOLERİ
Koordinatör	: Prof. Nesrin ÖNLÜ, Yard. Doç. Dr. Faik KARTELLİ
Yayın Kurulu	: Doç. Dr. İ. Yavuz YÜKSELSİN, Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ, Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR, Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR, Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT, Yrd. Doç. Beyhan ÖZDEMİR, Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel KAVRUK, Araş. Gör. Emrah Suat ONAT, Yard. Doç. Korkut ÖZTEKİN, Yrd. Doç. Arzu ATIL, Öğr. Gör. Yalçın MERGEN,
Editör	: Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS
Konu editörü	: Yrd. Doç. Dr. Feyzi Korur
Yazı İşleri Müdürü	: Uzm. Sergül BULUT
İngilizce Düzelti	: Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR
Tasarım ve Baskıya Hazırlayan	: Yrd. Doç. Tuğcan GÜLER, Şerafettin DEDEOĞLU
Kapak Tasarımı	: Korkut ÖZTEKİN
İletişim	: YEDİ Dergisi Yayın Koordinatörlüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4 Balçova 35320 – İZMİR (0232) 412 9008
Baskı Adedi	: 1.000
Basım Tarihi	: Temmuz 2011
Basım Yeri	: DEÜ Matbaası, DEÜ Sağlık Yerleşkesi Mithatpaşa Cad. No:1606 Balçova 35340 İzmir Tel: 0(232) 412 33 40 Fax: 0(232) 412 33 39

H A K E M K U R U L U

Oğuz ADANIR, Prof. Dr. *
Dilek ALPAN, Prof. *
Lale ANDIÇ, Prof. Dr.*
Arzu ATIL, Yard. Doç.
Reşat BAŞAR, Prof. M.
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.
Şefika Şehvar BEŞİROĞLU, Prof.
Gören BULUT, Prof.
Cengiz ÇEKİL, Prof.
Semih ÇELENK, Prof. Dr.
Çiğdem ÇİNİ, Doç.
Sevim ÇİZER, Prof. *
Bekir DENİZ, Prof.
Sıtkı ERİNÇ, Prof. Dr. *
Hasan ERKEK, Prof. Dr.
R. Hakan ERTEP, Doç. Dr.
Adem GENÇ, Prof. Dr.
Doğan GÜNAY, Prof. Dr.
Binnur GÜRLER, Prof. *
Barbaros GÜRSEL, Prof.
Faruk KALKAN, Prof. Dr.
Kerem KARABOĞA, Doç. Dr. *
Recep KARADAĞ, Prof. Dr. *
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.
Bedri KARAYAÇMURLAR, Prof.
Faik KARTELLİ, Yard. Doç. Dr.
Meltem KAYA ERTL, Prof. Dr.

Hande KURA, Prof.
Gülseren KURUMER, Prof. Dr.
Huriye KURUOĞLU, Prof. Dr.
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.
Oğuz MAKAL, Prof. Dr. *
Aynur MAKTAL, Yard. Doç. *
Hilmi MAKTAV, Yard. Doç. Dr.
Hülya NUTKU, Prof. Dr. *
N. Selda ÖNDÜL, Doç. Dr.
Hakkı ÖNKAL, Prof. Dr.
Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Doç.
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr. *
Lerzan ÖZER, Yard. Doç.
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr. *
Korkut ÖZTEKİN, Yard. Doç. *
H. Yakup ÖZTUNA, Prof. Dr.
Suhandan ÖZAY DEMİRKAN, Prof. *
İsmail ÖZTÜRK, Prof.
Mümtaz SAĞLAM, Prof.
Berrak TARANÇ, Prof.
Orhan TEKELİOĞLU, Doç. Dr.
Murat TUNCAY, Prof. Dr. *
Murat ÜNAL, Yard. Doç. Dr.
Ertan YILMAZ, Prof. Dr. *
Nuray YILMAZ, Prof.
İbrahim Yavuz YÜKSELSİN, Yard. Doç. Dr.
Emre ZEYTİNOĞLU, Yrd. Doç. Dr. *

* BU SAYININ HAKEMLERİ

S U N U Ő

Deęerli Okurlar

Dokuz Eylöl Üniwersitesi Güzel Sanatlar Faköltesi Yedi Dergisi'nin altıncı sayısı ile karşınızdayız. Dergimizde Güzel Sanatların birbirinden farklı disiplinleri üzerine odaklanan metinler yer almaktadır. Deęerli yazarlarımızın kaleme aldıkları bu makale ve yazıların ilgili alanlara ışık tuttıklarına inanıyoruz.

Öğretim Elemanlarımızdan oluşan Yayın Kurulunun katkılarıyla dergimiz, bu sayımızla birlikte daha da güçlenerek yayın hayatını sürdürecektir.

Bilimsel yayın kriterlerine uygun olarak hazırlanan altıncı sayımıza katkıda bulunan yazarlarımıza, hakemlerimize, dergi koordinatörlerimiz Prof. Nesrin Önlü ve Yard. Doç. Dr. Faik Kartelli'ye, Yazı İşleri Müdürümüz Uzm. Sergöl Bulut'a, dergiyi yayına hazırlayan Grafik Bölümü Yüksek Lisans öğrencisi Őerfettin Dedeoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Dergimizin editörlüğünü yine büyük bir özveri, özen ve disiplinle yürüten Yard. Doç Dr. Özlem Belkıs'a, bu sayının editörlüğünün yanı sıra yazıların İngilizce düzeltmelerini titizlikle yapan Yard. Doç. Dr. Feyzi Korur'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Ocak 2012'de çıkacak yedinci sayımızda yayınlanmak üzere 'Güzel Sanatlar'ın her alanı ile ilgili yazılarınızı bekliyoruz. Çağın gereksinimlerini yaratıcı düşünce ve yetenekleriyle karşılayabilecek ve geleceğe ışık tutabilecek sanatçı ve tasarımcılar yetiştirme hedefindeyiz. Bu nedenle; 'Katkılar Bölümümüz'ün konu başlığı bir sonraki sayımızda da 'Sanat ve Tasarım Eğitimi' olarak devam edecektir.

Prof. Halil Yoleri

Dekan

S A Y I E D İ T Ö R Ü N D E N

SANAT EĞİTİMİNDE UYGULAMA-KURAM İLİŞKİSİ

Herhangi bir alanda sistemli ve programlı bir eğitim faaliyeti yürütebilmek için her şeyden önce o alana ait ana kavram, ilke ve unsurları bağlantılı düşünce ve kavramlar bütünü içersinde açıklayan düşünsel bir çerçeveye, tutarlı bir kurama gereksinim vardır. Böylesi bir kavrayışa giden yol felsefi düşünceden geçer. Bir sanat eğitimcisinin tutarlı ve bütünlüklü bir felsefesinin, sanatın ne olup olmadığına dair temellendirilmiş açık bir bakış açısının olması önemlidir. Bu anlamda sanat eğitiminde, uygulamalar ile bunları yönlendirecek kuramsal çerçeveyi belirleyen temel kavrayışlar birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.

Kavramsal çerçeveye böylece vurgu yaptıktan sonra dikkat edilmesi gereken önemli nokta sanatla kuramın, felsefenin, sosyolojinin, psikolojinin, antropolojinin vb., birbirine karıştırılmaması, sanatın bilimden ve felsefeden farklı bir biçimde konumlandırılmasıdır. Sanat ne felsefedir, ne psikoloji ne de sosyoloji. Sanatsal bilgi uygulamalarla gelişir ve bir bilgi olmak bakımından kavramsal ve soyut olsa da özde diğer bilgi türlerinden farklıdır. Sanatta kavramsallaştırma bilimde olduğu gibi genellemeyle değil “tikel bir sanat eserinde özelleşen” bir soyutlamayla gerçekleşir. Dolayısıyla “Kuram”la karıştırılmamalıdır. Ancak günümüzde Türkiye’de sanat öğrencileri pek çok farklı alana ait hali hazırda kavramsallaştırılmış bilgiyi, kurgusal bir yapıta örnekmeye, sanatı her türden kavramsallaştırmanın bir aracı olarak görmeye teşvik edilmektedirler. Çağdaş Sanat pratiği de bunu talep eder görünmektedir ve bunun önceki yüzyılda sanatın izlediği yolla yakından ilişkisi vardır.

Bu anlamda “Sanat Eğitimi”nin en can alıcı meselelerden birisi kuramsal içeriğin ve sanatsal uygulamanın belirgin şekilde ayrıştırılıp, kendi alanlarında konumlandırılmalarıyla ilgilidir.

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR

İ Ç İ N D E K İ L E R

MAKALELER

(Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.)

Değişen Tarih ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram – 2 : tarihten oto/biyografiye, oto/biyografiden drama Halide Edip örneği	9
<i>Ashhan Ünlü</i>	
Boyarmadde Endüstrisinin Öncüsü: bir bilim adamı ve Entelektüel olarak Sir William Henry Perkin	23
<i>Özlenen Erdem İşmal</i>	
Devrim Sonrası “İlk Sovyet Modası'nın” Oluşturulmasına Popova ve Stepanova'nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi	31
<i>Leyla Yıldırım – Jovita Sakalauskaite</i>	
Ekim Devrimi'nin Porselenleri	41
<i>Buket Acartürk</i>	
Bergama Karaosman Sebili ve Süslemeleri	47
<i>Gül Güney</i>	
“Başlangıç” (2010) Filminde Psikanalitik Ögeler ve Rüya Olgusu	55
<i>Okan Ormanlı</i>	

KATKILAR

Disiplinlerarası Sanatsal Eğilimlerde Öze Dönüş ve Demokratikleşme Süreci	65
<i>Rasim Özgür</i>	
“Yedi” Dergisi Yazım Kuralları	72

MAKALELER

Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.



Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –II: Tarihten oto/biyografiye, oto/biyografiden drama Halide Edip örneği

Aslıhan ÜNLÜ*

Özet

Biyografik dram değişik yöntemlerle tarihsel kişileri ve tarihi ele almanın, sorgulamanın aracıdır. Halide Edip yaşadıkları, kişiliği ve yazdıklarıyla Türk tarihinde önemli bir figürdür. Değişik oyunlarda farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu çatışmalı figür, Bilgesu Erenus'un **Halide** oyununda da bütün boyutları ile ele alınır. Oyun, tarihe ve öznesine yaklaşımıyla metadramatik biyografik bir oyundur.

Anahtar Kelimeler: Tarih, biyografi, biyografik dram, Halide Edip, Bilgesu Erenus.

BIOGRAPHICAL DRAMA IN THE CHANGING UNDERSTANDING OF HISTORY AND TEXT - II

Case of Halide Edip from history to auto-biography, and to drama

Summary

Biographical drama is a tool by which to consider and question history and historical figures via different methods. Halide Edip is an important figure in Turkish history with her life, personality, and works. She manifests herself in different ways in different plays. This conflicting figure is elaborated comprehensively in the play "Halide" by Bilgesu Erenus. Halide is a metadramatic biographical play in terms of its approach to history and its subject.

Key Words: History, biography, biographical drama, Halide Edip, Bilgesu Erenus.

Tarihe bakış son yüzyılda değişime uğramış, tarihin metinselliği ve aslında bir yeniden yaratım süreci olduğu üzerinde durulmuştur. Biyografi de benzer bir şekilde, granit kadar sağlam, gökkuşağı gibi uçucu-renkli bir gerçeklik/düşsellik düzleminde çalıştığının farkına varmıştır¹. Modern biyografi tarihin ve insan doğasının içinden geçerek kırıldığı bir prizma etkisi yaratır; gerçek olaylardan çok, bunların algılanma şeklini belirleyen söylemler, inanç sistemleri, ideolojik ön kabuller önem kazanır, algının iç işleyişi bu yolla açığa vurulur². Biyografi yazarı, aynı tarih yazımında olduğu gibi kalabalık arşiv belgelerinin karşısında ilk sınavını verir. Çünkü bunlar, her ne kadar gerçek addedilseler de, birer metin olarak var olduklarından temelde yorumlanmışlardır ve halının altına süpürülmüş ayrıntıları göstermezler. Leon Edel'in ünlü tanımlamasıyla biyografi halıyı kaldırmalı, gizlenmiş olanı, yararsız ve pis sanılanı ortaya çıkarmalı-

dır. Biyografi gerçekler geçidinden, kişinin yaptıklarının resmedilmesinden fazla bir şey olmalıdır. "Keşfettiğimiz gerçeklikten kaçınmamalıyız; tenin ve efsane-nin ardındakinin farkına varmalıyız"³ der Edel. İşte bu fark ediş, ancak ve ancak arşivin ve gündelik olanın ardındakinin yorumlanmasıyla ortaya çıkabilir. Tarihinin yaptığı gibi her biyografi ve biyografik dram yazarı aynı malzemeyi farklı şekillerde okuyarak, onu her seferinde yeniden yaratır. Burada biyografik özne kadar, biyografi yazarının da hikayesi gizlidir. Buna bir de kimliği her gün değişen okurun/izleyicinin hikayesi eklendiğinde okuma biçimleri sonsuz sayıda çoğalır. Ancak, her okuma biçiminin kültürel-toplumsal-siyasal söylemlerle kurulduğu/kurgulandığı unutulmamalıdır. Hele ki kadınlar söz konusu olduğunda, neredeyse tüm kimlik halının altına süpürülür ve sadece 'erkek' söylemin biçimlendirdiği sahte kimliğin görülmesine izin verilir. Güçlü kadınlar söz konusu

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi.

olduğunda tarihsel belgeler onların da adlarını anarlar, ama kadınsı olan düşünce biçimleri gereksiz, hatta tehlikeli addedildiği için halının üstünde onlara yer yoktur.

Biyografik Özne Olarak Halide Edip

Nazan Aksoy otobiyografi-kadın-cumhuriyet ilişkisini Halide Edip, Sabiha Sertel, Semiha Ayverdi, Halide Nusret Zorlutuna, Cahit Uçuk ve Mîna Urgan'ın otobiyografileri üzerinden sorgularken, bu kimliklerin hepsinin iyi eğitim almış meslek sahibi, ayrımcılığa uğramamış kadınlar olduğunu, 'mağdur' kadınların yaşam öyküsünün yazılmadığını belirtir. Kadınları kendi hikâyelerini yazmalarına iten temel nedenlerden biri Aksoy'a göre "kurulan ulus-devletin yaşatılması ve temel ilkelerinin korunması kaygısıdır"⁴. Cumhuriyetin kuruluş süreci, bu uğurda yapılanlar, toplumsal ve kültürel değişim bu metinlerin tümünün arka planını oluşturur. Çünkü çelişkili bir şekilde, bireyselleşme ancak ulus-devletin kuruluşuyla olanaklı hale gelmiştir. Hangi kimliklerin, hangi ölçütler içinde tarihsel ve kültürel bellekte yer alacağını da ulus-devlet geri planı belirginleştirecektir.

Özellikle Halide Edip'in otobiyografisinin ikinci cildi, yani **Türk'ün Ateşle İmtihanı** adından da anlaşılacağı gibi tarihe ışık tutmak, kendini de bu tarihin yapıcıları arasında hak ettiği yere yerleştirmek amacıyla yazılmıştır. Birinci cilt Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcına kadar olan süreçte, daha çok çocukluk anılarının, bireyselliğin gelişme aşamalarının, sosyal ve psikolojik ipuçları eşliğinde anlatıldığı **Mor Salkımlı Ev**'dir. Mor salkımlı evden çıkan Halide, ikinci ciltte kurtuluş savaşının kahramanlarından biri olan Halide Onbaşı'ya dönüşerek resmi tarihin içinde eriyecektir. Fatmagül Bertay zamanını temsil ettiğine inanan erkek ile tarih ya da dönemle özdeş değil farklı, bütünlüklü değil parçalı kadın otobiyografi yazarı arasında yaptığı ayrımında, bazı kadın otobiyografi yazarlarının başkalarına örnek olma misyonuyla hareket ettiğini ve bu yüzden erkek özyaşamöykülerine yaklaştıklarını belirtir⁵. Bu anlamda Halide Edip'in otobiyografisinde hem tarihten silinmek istenen 'öteki'nin direncini, hem de bütünlüklü, dönemini yansıtan misyon sahibi bir anlatıyı, kadın ve erkek otobiyografik anlatıyı bir arada bulabiliriz.

Halide Edip farklı kaynaklara göre 1882 ya da 1884 yılında dünyaya gelir. Küçük yaşta annesini kaybeder. Abdülhamit'in sarayında yüksek düzeyde bir katip olarak çalışan babası Edip Bey'in eğitimine

önem vermesi sonucu Amerikan Kız Koleji'nden mezun olan ilk Türk öğrenci olur. Küçük yaşta iyi öğrendiği İngilizce, çevirmen ve yazar olarak olduğu kadar siyaset sahnesinde de hayatında belirleyici olacak, bu sayede Anadolu'daki yabancılarla yakın ilişki kuracak, onların yaşam ve görüşlerindeki özgürlükten etkilenecektir. Mezuniyetinden sonra hocası matematikçi Salih Zeki Bey ile evlenir ve ondan iki oğlu olur. Bu yıllarda daha çok geleneksel ve kapalı bir hayat sürer, bir yandan da yazı çalışmalarına devam eder. 31 Mart olayı sonrası kısa bir süre çocuklarıyla Mısır'a, oradan da İngiltere'ye gider. 1910'da Salih Zeki Bey'in kendisiyle nikahlıken yeniden evlenmesi üzerine eşinden boşanır. 1912'de kurulan Türk Ocağı'nda görev alır ve aynı dönemde Balkan Savaşı'ndan çok etkilenir. 1916'da okullar kurmak üzere Suriye'ye gider ve bu arada vekaletle ikinci evliliğini Dr. Adnan ile yapar. 17 Mayıs 1919'da Fatih'te, 22 Mayıs 1919'da Sultanahmet Meydanı'nda halka seslenerek onları hürriyet mücadelesine çağırır. 1919 seçimlerinde, kadınlar aday olmadığı halde, sandıklardan ona atılmış oylar çıkar. İstanbul'un işgal edildiği gece, eşiyle birlikte kılık değiştirerek Özbekler Tekkesi'ne sığınır, oradan da tehlikeli bir yolculukla Anadolu'ya geçer. İstanbul'dan ayrılırken akrabalarına emanet ettikleri oğullarının daha sonra Amerika'ya gitmeleri sağlanır. Halide Edip ve Adnan Bey, İstanbul hükümetinin gıyaplarında idama mahkûm ettiği Mustafa Kemal'in dahil olduğu altı kişi arasında yer alırlar. Adnan Bey, cumhuriyetin ilk kabinesinde sıhhiye bakanı olur, milletvekili ve Meclis ikinci başkanı olarak görev yapar. Halide Edip de bir yandan yazın çalışmalarını sürdürmekte, diğer yandan da hemşire olarak hastanelerde, onbaşı olarak savaş meydanında, Tekti-i Mezalim Kurulu Başkanı olarak savaşın zulmünü yaşayan halk arasında değişik görevler yapmaktadır. Adnan Bey'in 1924'te ilk muhalefet partisi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kurucularından olması, gitmek zorunda kalacakları bir sürgünün ilk habercisi olur. Adnan Bey İzmir suikastına adı karıştığı iddiasıyla gıyabında yargılanıp aklanır. Halide Edip ve Adnan Adıvar çifti 1926'da yurt dışına çıkar; Amerika, İngiltere ve Fransa'da yaşadıkandan sonra ancak Atatürk'ün ölümünden sonra 1939 yılında ülkeye dönerler. Bu sürede Halide Edip Amerika'da çeşitli konferanslar verir. 1940'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi kürsüsünü kurar ve on yıl boyunca profesör olarak burada çalışır. 1950'de Demokrat Parti milletvekili olarak meclise girer, ancak 1954'te istifa ederek üniversitedeki görevine geri döner. Adnan Adıvar'ın 1955'teki ölümü

sonrasında çok yalnızlık çeken Halide Edip 9 Ocak 1964'te ölür. Hayatının son günlerinde bazı mektuplarını ve yazılarını yaktığı belirtilir. 1970'te Sultanahmet Meydanı'na dikilen büstü açıldıktan bir gece sonra dinamitlenmiş ve yerlerde sürüklenmiştir⁶. Halide Edip siyasi kimliğiyle olduğu kadar, hatta daha da fazla yazar kimliği ile tanınır. Başta **Sinekli Bakkal**, **Ateşten Gömlek**, **Vurun Kahpeye**, **Handan** gibi çok sayıda romanı, hikayeleri, tiyatro eserleri ile Türk edebiyatının en önemli temsilcilerinden biridir.

Halide Edip anılarını önce İngilizce olarak kaleme alır ve ilk cilt 1926'da **Memoirs of Halide Edip**, ikinci cilt 1928'de **Turkish Ordeal** adıyla Londra'da yayınlanır. 1917'ye kadar olan anıların Türkçe çevirisi, 1955 yılında Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edilir ve tüm anılar iki cilt olarak 1962 yılında yayınlanır. Çeviri sırasında yapılan kimi değişiklikler dilin yazıya etkisini de net bir şekilde ortaya koyar. İngilizce yazarken daha içten ve açık sözlü olan yazar, Türkçede kendini sansürler. Bu sansür, kimi yerde sosyo-politik nedenlere dayanırken kimi yerde de yazarın kendini Türk okuruna göstermek istediği imajın etkisinde oluşur. Birinci yöneliş rejime ve Mustafa Kemal'e dair eleştirinin dozunu azaltır, ikinci yöneliş Halide Edip'in kadınsı yönlerini törpüler. Erkek otobiyografi, cinselliğin ve kadına özgü görülen evlilik, duygusal yaşam, annelik gibi alanların geri plana itilmesiyle ve "kahraman kadın"ın ön plana çıkartılmasıyla kendini gösterir.

İkinci cildin kaleme alınma nedeninin 1928'de Atatürk'ün Nutuk'ta Halide Edip'i Amerikan mandacılığıyla suçlayan ifadeler kullanması olduğu belirtilir⁷. Ancak Halide Edip anılarını İngilizce olarak yazmaya, 1920'de Mustafa Kemal ile çiftlikte baş başa sohbetlerinde yaşadıkları üstü kapalı ama gerilimli bir tartışmanın ertesi günü başlar. Bu tartışmanın konusu, Mustafa Kemal'in emirlerine koşulsuz şartsız itaat istemesi, Halide'nin ise bunu kabul etmemesi, her emri kendi akıl süzgecinden geçirmek arzusudur. Zaten Halide Edip de "*Ertesi gün (...) hatıralarımı İngilizce olarak yazmaya başladım*"⁸ diyerek bu kırılma noktasının ayırıcılığı olduğunu gösterir. Ancak Türkçe anılarda Mustafa Kemal'e inandığını vurgulayıp anıları yazma kararı almasının satır arasına kaydırılmış anlam, İngilizce'de açık açık ifade edilmiştir:

"Türkiye tarihinin bu son derece sıkıntılı dönemini kendi yaşadıklarımı aynen kayda geçirmek suretiyle ölümsüz kılacaktım. Türkiye'nin başından geçenleri, günün birin-

de tüm dünyanın okuyabilmesi için –tarihsel bir kayıt ya da siyasi bir incelemeden çok, o günleri benimle birlikte yaşayan kadınlarla erkekleri ele alan insani bir belge olarak- tıpkı bir çocuk gibi basit ve içtenlikli bir biçimde kaleme alacaktım ve bunu kendiminkinden çok daha geniş kitlelere seslenebilecek bir dilde yazacaktım"⁹.

Böylece Halide Edip, yazılacağı o günden kendini gösteren bir resmi tarihin karşısına alternatif bir tarih çıkartma kararı alır. Bu tarihin alternatifliği sadece göz ardı edilecek gerçekleri değil, gözden çıkarılabilecek insan hikayelerini de barındırması olacaktır. Mîna Urgan, çevresine, özellikle de çevresindeki erkeklere hep hakim olmuş Halide Edip'in ilk kez bir erkek karşısında gerilemesinin sorun oluşturduğunu söyler¹⁰. İnci Engin'ün ise bunu, "*bir kadının romantik davranışına karşı, bir ölüm-kalım mücadelesinin eşliğinde olduğunu hiçbir zaman unutmayan bir devlet kurucusunun realist tutumu karşısında kırılışını gösterir*"¹¹ diye yorumlar. Kimsenin aklına Halide Edip'in inandığı doğruyu ve mutlak itaat emri karşısında bireyselliğini savunduğu gelmez. İngilizce yazmak daha geniş kitlelere ulaşmak, belki de dünya kamuoyunu yanına çekmek istemesinin yanı sıra hem somut hem de bilinçaltı anlamda saklanma, oto-sansürden, belki de anadilin düşüncesi de belirleyen hakimiyetinden kurtulma ihtiyacından kaynaklanır.

Halide Edip her ne kadar bir iddia, bir savunu olarak kendini ortaya koysa da yığınların onun hakkındaki bilgisi daha çok resmi ideolojiye uygun gelişmiştir. Yandaşları milli mücadele sırasındaki hizmetlerinin ve yapıtlarının değerine vurgu yaparken, karşıtları onu başta mandacılık olmak üzere pek çok suçla itham etmişlerdir. Mandacılık suçlamasının temelinde Halide Edip'in İngiltere, Fransa, İtalya gibi Türk bağımsızlığını tehdit eden düşmanlara karşı, Wilson Prensipleriyle halkların kendi geleceklerini tayin hakkını kabul etmiş olan Amerika'yı, emperyalist olmayan bir devlet ve ordusu dağılmış Türk halkının bir kurtarıcısı olarak görmesi vardır. Zekeriya Sertel anılarında bu tavrı Halide Edip'in romantizmi ve samimiyetiyle, siyasetten anlamamasıyla bağdaştırır¹². İstanbul'dan Mustafa Kemal'e de gönderdiği 1919 tarihli mektup onun mandacı düşüncelerinin ispatı olarak sunulur¹³. Bu mektubu Yunus Nadi'nin de içinde bulunduğu pek çok kişi imzalamıştır ama içlerinden sadece Halide Mandacılıkla suçlanır. Üstelik mandacı suçlamaları daha Milli Mücadelenin içinde oldu-

ğu yıllarda başlar. 1921'de yayınlanan, İstanbul gençlerini cepheye çağırın mektubuna başta Falih Rıfkı ve Necmettin Sadık olmak üzere Milli Mücadele yanlısı pek çok isim ve gazete alaycı bir şekilde yaklaşır ve bir zamanlar Amerikan mandası lehine çalışan Halide Edip'in istiklal namına söz söyleyemeyeceğini belirtirler¹⁴. Bu alaycı ifadeler, sadece görüşlerine değil aynı zamanda Halide'nin kadın olmasına da vurgu yapar. Mandacılık bir tarafa en başta kadın olarak ne haddinedir savaşı sahiplenmek. Cephedeki zorluklarına bir erkek gibi göğüs gerdiğinde ise hakkında çirkin dedikodular çıkartılacaktır. Sonraki süreçte Halide Edip'e yöneltilen suçlamalar bununla da kalmaz. Babasının Yahudi olduğu söylenerek, Mustafa Kemal'e duyduğu iddia edilen kin buraya temellendirilir¹⁵. Savaş sonrası görev beklentisinde olduğu düşünülerek eleştirilir(!). Osmanlı'da da, savaşta da, cumhuriyetin kuruluşunda da kadına biçilen roller bellidir ve Halide bunların dışına çıktıkça sevilmeyen kişi olacaktır. Cepheye gider ama ateş etmeyi reddeder, şiddetten ve halkların düşman edilmesinden nefret eder, hayatta ve siyasette tek sesliliğe karşıdır, her şeyden önemlisi de hiç susmaz, yazarak ve söyleyerek hep fikrini savunur.

İnci Engin'ün, *"Halide Edip'in Türk kamuyunda ve basın yayın dünyasındaki imajı iki yönlüdür. Birincisi, örnek Türk kadını, Türk kadınlarının kurtuluşunda öncü bir kadındır. İkincisi ise demonik bir karakter ve Atatürk devrimine ihanet eden, iktidar hırsı olan bir kadındır"*¹⁶ der. Burada, aklımıza hemen Şerif Mardin'in, hem ortodoks İslam hem de Osmanlı kültüründe "daemon"un şeytanla bir tutulduğu, yaratıcı gücün yok sayıldığı, bu nedenle Abdülhamit dönemi melodramlarından başlayarak çağdaş Türk edebiyatına uzanan bir yoksulluğun oluştuğu, tragedyanın algılanamadığı görüşü gelir. *"Toplumla özdeşleşememe ya da Batı'yı sindirmenin zorluğu, yani topluma yönelik bir sorunsal, dramın bizdeki birinci çizgisidir. Dramın ikinci çizgisi de bunun bir uzantısıdır: cefa, eziyet, kötülük, haram..."*¹⁷ Oyun kişileri ancak bu düzlemlerde algılanacak, çatışmalarının farkında olan ve içte/dışta aksiyona yönelen karakter yaratmak güçleşecektir. Hele bir de tarihi özneler söz konusuysa bu durum iyice belirginleşecektir.

Biyografik Dram Kişisi Olarak Halide Edip

Halide Edip, Bilgesu Erenus'un biyografik dram olan **Halide** adlı oyunundan başka daha önce başka yazarlar tarafından tarihi bir figür olarak kullanılmıştır. Orhan Asena'nın **16 Mart 1920**'sinde, Recep

Bilginer'in **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya**'sında, Güngör Dilmen'in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'nde Halide Edip ile karşılaşırız¹⁸. Bu üç oyun da çoğunlukla geleneksel, kimi açılardan yenilikçi tarihsel oyun kapsamında değerlendirilebilir ve Halide Edip, Mustafa Kemal ve Kurtuluş Mücadelesini odağına yerleştiren tarihin izin verdiği ölçüde, oyunlarda ikincil konumda yer alır. Yine Orhan Asena'nın yazdığı **Candan Can Koparmak** da tarihsel bir süreci izler. Halide Edip yine ikincil bir kişi olarak görünür ama bu oyun, Çerkez Ethem üzerine kurulu olmasıyla diğer iki oyundan ayrılır ve tarihsel oyun ile biyografik oyun arasında "karanlık bir bölge"ye yerleştirilebilir. Son olarak Selim İleri'nin **Alahısmarladık Cumhuriyet**'in de Halide Edip, Latife Hanım ve Afife Jale ile birlikte bir biyografik oyun kişisi olarak ele alınır.

Orhan Asena'nın **16 Mart 1920** oyunu adından da anlaşılacağı gibi, Milli Mücadele'nin bir dönüm noktası olan müttefik devletlerin İstanbul'u işgal gününü, öncesinden, 13 Mart 1920'den ele alarak, 16 Mart günü bir grup inanmış insanın Anadolu'ya geçişine kadar anlatır¹⁹. 16 Mart aslında ikili bir anlam taşır; bir yandan müttefik devletler Milli Mücadele'nin baskısını gidermek için bir atılım yapmış, Mustafa Kemal ve arkadaşlarını zora sokmaya çalışmıştır. Diğer yandan da İstanbul hükümetinin sonunun geldiği, 19 Mayıs 1919'da başlamış sürecin ulaştığı başarı bu yolla ispatlanmıştır. Oyun, tarihsel bir olaya günü gününe eğilirken, yazarın düşüncesi doğrultusunda önemli durumlar seçilir, sıralanır ve canlandırılır. Oyunda, başta Mustafa Kemal olmak üzere İsmet Bey, Yunus Nadi Bey, Adnan Bey, Kara Vasıf Bey, Rauf Bey, Manastırlı Hilmi gibi Milli Mücadele'nin önemli kişileri kullanılır. Kişiler listesinden pek çoğu daha sonra tarih tarafından hain olarak ilan edilecektir. Asena, oyunda önce karşı tarafta olan sonra davaya inanan Nami Bey adında hayali bir kişi yaratarak "hain"lerin o kadar da "hain" olmadıklarını dolaylı yolla anlatır²⁰.

Halide Edip, Adnan Bey ve ablası Mahmure ile Anadolu'ya geçmeden önceki gece evlerinde ve buluşmanın adresi Özbekler Tekkesi'nde olmak üzere iki kez karşımıza çıkar. İlk sahnede mecliste bulunma sözünü tutmak için İstanbul'da kalmak isteyen Adnan Bey'i, bu hareketin anlamsızlığına ve Anadolu'ya geçmenin aciliyetine ikna etmeye çalışır. Her ikisi de cesurdur ama Adnan *"bir ortaçağ kahramanı gibi davranmanın güzelliği,gösterişli bir jest, ...bir anlık sürecek büyük bir gösteri"* ile büyülenmişken, Halide onu *"gösterişsiz bir yiğitliğe"* çağırılmaktadır²¹.

Adnan Bey'in tavrı duygusalken Halide'nin tavrı akıldır ve tarihsel perspektife sahiptir. Bu tartışma sonrası, çocuklarını yatılı okulda bırakmanın burukluğuna rağmen, sevinçle Anadolu'ya geçmeye karar verirler. Halide Edip'in görüldüğü ikinci sahne, aynı zamanda oyunun son sahnesidir. "Bizi İsa yolladı!" parolasıyla girilen Özbekler Tekkesi, Anadolu'ya geçenlerin buluşma noktasıdır ve Naim Bey'in de taraf değiştirerek onlara katıldığı yerdir. Diğerlerinin kuşkulu ve kızgın tavrına rağmen Halide Edip öne çıkarak Naim Bey'e elini uzatır. Naim Bey kendini, hayatını tehlikeye atarak diğerlerinin kaçmasına fırsat sağlamak için orada kalıp askerleri oyalayarak ispat edecektir. Ona ilk güvenen Halide Edip, Naim Bey kadar herkesin de andan ana değiştiğini bilir ve diğerlerinin kuşkularını şöyle gidermeye çalışır: "İçinde bulunduğumuz andan ilerisini ya da gerisini göremiyoruz"²². Bu söz, çizgisel ve amaçlı bir tarih anlayışının etkisiyle kurulan tarihyazımının ve buna uygun tarihsel kurguların arasına sızarak kırılma noktasını, halının altındaki, kaidenin devrilmesini, maskenin ardındaki, yani yeni oto/biyografinin ve biyografik dramın şimdi'ye önem veren anlayışını tanımlar gibidir adeta.

Bu olayların ve kişilerin hemen hepsine Halide Edip, anılarının ikinci cildinde, **Türkün Ateşle İmtihani**'nda yer vermiştir. Böylece daha ilk andan, usta bir oyun yazarı olan, ele aldığı konunun tarihsel kaynaklarını dikkatle inceleyen Orhan Asena'nın yorumu ile olaylara-kişilere birincil elden tanık olan, olayların öznesi olan Halide Edip'in yorumu arasındaki farkı görme imkanına kavuşuruz. İlginç olan oyunun, Cumhuriyetin 50.Yılı nedeniyle Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmış bir oyun olmasıdır. Dolayısıyla tarihe bakış, daha baştan devlet politikaları tarafından koşullanmıştır. Asena'nın ne ölçüde bu koşullanmayla ortak düşünce yapısında olduğunu ya da ne ölçüde kendini bağımsız hissettiğini bilmek için bir tarihçi gibi yorumda bulunmak gerekir. Ancak Halide Edip'in de anılarını yazmaya Mustafa Kemal ile tartışması sonrası başladığı ve **Türkün Ateşle İmtihani**'nin yazılmasında Nutuk'ta çizilmiş resmine karşı çıkma amacının ateşleyici olduğunu dikkate alırsak hiçbir tarih-yazınsal üretimin ideolojiden bağımsız olamayacağını anlamış oluruz.

Biri oyun, diğeri ise otobiyografi yazan iki elin seçimleri ve türlerin kendilerine has kuralları karşılaştığımız bu iki versiyonun belirleyicileridir. Orhan Asena, yaptığı bir konuşmada "Düşlem elbette öznel bir olgudur. Tarihin nesnellik kuralı burada ne ölçüde geçerli

olabilir? Sağlam, doğru bir kişileştirme, sağlam doğru bir oyunun ilk koşuludur"²³ der. Tarih değil oyun yazdığının farkındadır. Tarihçi olsa idi Naim Bey'i yaratamazdı, zira klasik bir tarih anlayışına göre zaten yaratma eylemi değil, aktarma eylemi söz konusudur. Ama Asena oyun yazarı olduğu için "Naim Bey karakteri yoluyla bize değişimin, dönüşümün öyküsünü verir"²⁴; kurgulayabilir, böylelikle tarihte olduğunu belgeleyemediğimiz ama olması olası olan, ya da tarihin simgesel değerini somutlaştıran bir figür oluşturabilir. Hülya Nutku, Asena'nın oyununu yarı tarihsel yarı biyografik olarak nitelendirir. Kişilerin gözünden ve onların çelişkilerine de yer vererek anlatılmaktadır tarih. Ancak geleneksel, yenilikçi, metadramatik ve postmodern yöntemlerden hangisinin kullanıldığına karar vermeye gelince iş biraz zorlaşmaktadır. Tarihe ve kişiye bakışta geleneksel bir yöntemi tercih eden Asena, kurgusal karakterler yaratmasının yanı sıra sahne dili ve konuşma örgüsünde yenilikçidir. Telgraf görüşmesini simültane sahne düzeniyle, sahne değişimlerini perdelerin kalkmasıyla (ki bu gerçeğin perdelerinin kalkması anlamına da gelir) anlatır, kişiler ortak bir destansı dille ve günümüzün konuşma kalıplarıyla konuşurlar. Dolayısıyla olduğu biçimiyle tarihin ve yaşandığı haliyle biyografinin dışına çıkılır. Ancak oyun vurgusu yapılmadığı, sahne dilinin imkanları kurguyu belirlemediği için metadramatik bir anlayışa geçilmez. Bu anlamda yazının birinci bölümündeki sınıflama doğrultusunda, **16 Mart 1920**'nin geleneksel/yenilikçi tarihsel bir oyun olduğunu söylenebiler.

Recep Bilginer **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** adlı oyununda, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in Kuruluşu'nun destansı olayları karşısında o denli büyülenir ki onların hiçbirini feda etmek istemez ve tutarsız bir kurgu çerçevesinde neredeyse hepsini ele alır²⁵. Oyunun ilk kısmı Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra Mustafa Kemal'in Latife Hanımlarda ikamet ettiği İzmir günlerinde geçer; burada yaşananları ve bir gece Mustafa Kemal'in Latife'ye anlatımıyla geçmişin canlandırılışını kapsar. Bu canlandırılış bittiğinde kalındığı yerden tarih akmaya devam edecek, Mustafa Kemal'in evliliği, Latife Hanım'ın değişen yüzü ve ülke gündeminin olayları organik olmayan bir şekilde ardı ardına dizilecektir. Oyunda hem karakterizasyon hem de dil abartılı ve değişkendir. Bilginer, Mustafa Kemal'e hayranlığı dışında, kişiler hakkında karar verememekte, bir yerde onları sadık diğer yerde hain olarak tanımlamaktan, dillerini ve tavırlarını buna göre kurmaktan

kaçınmamaktadır. Bu belki de tam da resmi ideolojinin tarihe ve aktörlere bakışını tanımlar. Kişilerin bireyselliklerini, farklılıklarını ilan edip söz sahibi olmak istemeleri devlet gibi, oyun yazarı eliyle de engellenir. Böylece, yaşamayan kişiler, yaşanan olayları anlatmaya çalışırlar. Bu durum hem oyunun hem tarihin inandırıcılığını bozacak, iletilmek istenen mesajı yabancılaştıracaktır. İdeolojinin tarihi de dramı da ezip çektiği andır bu.

Oyun feminist okuma açısından ise son derece verimli olabilir. Çünkü oyunun tüm kadınları Zübeyde Hanım, Makbule, Fikriye ve en çok da Latife, Mustafa Kemal'e koşulsuz şartsız hayran ama onu zaptedmeye çalışan figürlerdir. Evlenene kadar Paşa'sına büyük bir aşkla bağlı olan Latife masum ve idealist genç kız iken, evlendikten sonra fettan kadına dönüşür. Üstelik bu dönüşümün duygusal alt yapısı da yoktur. Karagöz'ün değişik versiyonları gibi biri gitmiş diğeri gelmiştir. Asena'nın oyununda, 16 Mart'a uzanan sürecin aktörlerinden biri olarak yer almış olan Halide Edip, bu oyunda sadece tablonun tamamlayıcısı olarak görünür. Halide Edip, ilk olarak Latife Hanım'ın evinde karşımıza çıkar, ikinci olarak Fikriye'nin Avrupa'ya senatoryuma gönderilmesi öncesinde Mustafa Kemal'in evinde görülür. İşlevi diğer kadınlardan biraz farklıdır; Latife ve Fikriye'nin Mustafa Kemal ile ilişkisini yorumlamak için bir araç olarak kullanılır. Belki de bu yorumu bir erkek yerine kadına yaptırmak, erkeği bir kez daha temize çıkar-maktır.

Oyunun kadınları duygusal ya da art niyetli iken, oyunun erkekleri Mustafa Kemal'in ne denli sağduyulu ve akıllı olduğunu göstermeye vesile olan kişiler, büyüklüğünü göstermek için yanında duran küçük kuklalar olarak belirirler. Böylece bir kez daha resmi tarihyazımının yöntemi izlenir ve kimi zekası, kimi becerisi, kimi cesareti ile Cumhuriyet'in Kurucusu olan özneler yok sayılır. Kurtuluş Mücadelesi ve Cumhuriyet Mustafa Kemal'e indirgenirken, hiç şüphesiz en büyük haksızlık da ona yapılır. Yazar idealize ettiğini dondurur ve öldürür. Tüm bu değerlendirmeler ışığında, oyunun türsel sınıflamasını yapmak, neredeyse imkansızlaşır. Tarihsel oyundur ama tarihe de, kişilere de kalıplı bakılmaktadır. Geleneksel bir bakış açısı hakimdir ama oyunun savrulan yapısı, okur tarafından ironik bir şekilde ele alınırsa postmodern bir görünüm bile arz edebilir(!).

Halide Edip'in olayların izin verdiği ölçüde görüldüğü bir başka oyun da Güngör Dilmen'in

Hakimiyet-i Milliye Aşevi adlı oyunudur²⁶. Dilmen, konu, mekan, zaman ve kişiler düzeyinde tarihe bağlı kalırken, bir oyun yazarı olarak seçimini insan hikayelerinden yana kullanır ve Anadolu'da başlayan isyanların zora soktuğu Ankara'yı ve Meclisi, milletvekillerinin yemek yedikleri, konuk ağırladıkları ve pek çok bağlantıyı kurdukları bir aşevinden/meyhaneden anlatır. Döneme ait algımızda, ülke sorunlarının yemek masalarında konuşulduğu, böylesi mekanların dışarıdaki olaylara tanıklık etmenin iyi bir aracı olabileceği vardır. Dilmen kurgusunu böyle bir mekan çevresinde öreerek biçimsel açıdan klasik tekniklere bağlı kalsa da, tarihe ve insana yönelik açıdan yenilikçi bir bakışla, gerçeği kurgunun içine yedirir. Oyunun atmosfer, dil ve kişileştirmesi de hem dönemi ve karakterler özelliklerini yansıtır hem de dramatik kurallara bağlıdır, ilginçlik ve inandırıcılık dengesi gözetilmiştir. Olağanüstü bir uzak açığa sahip İsmet Bey'in, daha empatik olsa da aynı akılcılığı koruyan Halide Edip'in, Yunus Nadi'nin, Çerkez Ethem'in ağabeyi Reşit Bey'in tarih yapıcılıkları ve tarihe tanıklıkları bazı gerçek ve kurgusal kişilerle dengelenir: Olaylara ironik bakan evrak müdür yardımcısı Tevfik Bey, eşeğini kaybeden köylüye meclise bakmasını söyleyen, sonradan Komünist Partinin kurucuları arasında yer alacak Hakkı Behiç gibi tarihi kişilerle ve yasak olduğu halde, emniyet müdürünün formülüyle rakı yapan aşçı İlyas Usta, Mustafa Kemal'e annesinden mektup getiren komşu çocuğu Agapios* gibi hayali kişilerle. Bazen de tam da kurgunun gerçeğe dönüşümüyle etkiler bizi oyun kişileri. Başlangıçta mecliste iş aramaya gelmiş sıradan bir Anadolu çocuğu olarak tanıdığımız Hıfzı'nın, bir süre sonra, Hıfzı Veldet olduğunu anlarız. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'nin de **16 Mart 1920** gibi yenilikçi yanı olan bir tarihsel dram olduğunu söyleyebiliriz; ancak tam ters nedenlerle. **16 Mart 1920** içerik açısından geleneksel olmakla birlikte kullandığı sahne dilinin kimi özellikleriyle yenilikçi iken; **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** sahne dilinde yenilikçi unsurlara yer vermemekte ancak içerikte kurgu-gerçek dengesini kuruşuyla yenilikçi olabilmektedir. Ne var ki bu durum sadece oyunun ilk perdesi için geçerlidir. İkinci perdede aksiyon, zaferin kazanılmasından sonraki görüş ayrılıklarına, özellikle de saltanat ve halifelik yanlıları ile karşıtlarının çatışmalarına ayrıldığı için durağanlaşır ve oyun dili tarihyazımının egemenliğine girer.

Güngör Dilmen'in Halide Edip'i güçlü, girdiği mekanda ağırlığını hissettiren bir aydın olmasının yanı sıra, bir kadın olarak da olay ve kişilere empa-

tik yaklaşabilen birisidir. Bu, oyun kişisi olarak şimdiye kadar karşımıza çıkan en yaşam bulmuş Halide'dir. Ama hala kişisellikten uzaktır, anlatılan tarih kesitinin genel planında duran bir figürdür. Oyunun üçüncü sahnesinde cepheye gitme hazırlığı yaparken duygu ve düşünce dünyasını bir parça da olsa açar Halide:

*"Milletimin içinde erimek, onu kendi gövde de duymak istiyorum. Biraz tasavvuf kokuyor değil? Ya da şöyle söyleyeyim: Tarihin odak noktasında bulunmak istiyorum"*²⁷.

Ama bunları söylerken bile daha çok bir düşüncenin sözcülüğünü yapmaktadır, halen biyografik özne olmanın uzağındadır. Kişiselliğe daha çok yaklaştığı tek an, bir kadın olarak karşısındaki erkekten etkilendiği andır. Ne yazık ki derin siyasi çözümler yapan İsmet Bey'in sadece "parlak" gözlerini görmesi onun kişilik boyutlarını daraltır. Hele bir de Adnan Bey'in buna içerlemesi ve Halide'nin tavrının Türkiye'deki kadın özgürlüğünü ifade ettiğini eklemesi, erkek egemen bakışı iyice güçlendirir.

Oyunda dikkat çeken ama görünmeyen bir başka tarihi kişi de Çerkez Ethem'dir. Daha ilk sahnede halkın ona yaptığı tezahüratı ve onun için söylenen marşı duyarız. Mustafa Kemal'in meclis üzerinde mutlak iktidarı sağlanmış, şimdi sıra düzenli orduya geçmeye gelmiştir. Merkezileşen iktidar ve askeri güç, çeteleri, en başta da Ethem'in çetesini tedirgin etmektedir. Ethem'in düşünceleri sahneye ağabeyi Reşit aracılığıyla yansıtılır. Bu anlamlıdır çünkü Reşit, aslında kahraman ve saf bir kişi olan Ekrem'i yönlendirmekte, bilmeden idama giden yolun taşlarını döşemektedir. Ethem politikadan uzaktır, Reşit ise güç arayışındadır. Çerkez Ethem olayı, bir kez de Orhan Asena'nın yazdığı, biyografik oyun olmayı deneyen, **Candan Can Koparmak**'da işlenecektir²⁸. Her iki oyunda da bu konu, tarihyazımında olduğu gibi ikirciklidir. Çünkü Ethem ve yandaşları hem kahraman hem hain, hem haklı hem haksız, hem cani hem kurbandırlar. Tarih gibi oyun yazarları da onlar hakkında net bir karara varamaz. Ama oyun yazarı, tarihten farklı olarak iyi bir dramatik söylem içinde her birinin hakkını verebilir. Çünkü tarih gibi karar vermek zorunda değildir. Onun işi açıklama yapmak değil soru sormaktır. Dilmen, **Hakimiyet'i Milliye Aşevi**'nde ağabeyi Reşit Bey'in ağzında Ethem'e dair belki de en doğru resmi çizir: Zaten o gün gerçekleşen olay da polisin aşırı müdahalesi nedeniyle yaşanmıştır.

"Asıl sorun kişilik sorunudur. Ethem Bey'in

*kişiliği. Siz Osmanlı paşaları, halk içinden çıkan bir kahramanın önünü kesmeye çalışıyorsunuz. (...) Başarıları Ethem Bey'i şımarttı diyorsunuz. (...) Her başarı onu daha da içine kapar, daha sessiz ama gergin kılar. En büyük kusuru da budur ya enayinin. Şımartı ha? Sizden gelip rütbe mi istedi? Herkes bilir, başçavuştur onun rütbesi. Hangi rütbeyi verebilirsiniz ona, o ve siz güllünç düşmeden? Şımartı ha? İsteseydi elindeki gücün şöyle bir yarısıyla silip süpürürdü bütün Osmanlı beylerini, paşalarını ve bütün Meclis'i ve beni. En büyük kusuru da, bunu yapmamış olmasıdır enayinin!"*²⁹

Bu sahnenin sonunda Yunus Nadi, dehşet ve şaşkınlık içinde, Ethem Bey'in Yunanlılara sığındığını bildirecektir. Dilmen, bir kez daha kurgusal olanın gerçeğin özüne nasıl indiğini, geçmişini değerlendirirken geleceğe nasıl ışık tuttuğunu gösterir.

Ancak son tahlilde resmi tarihe kapılan yazar, onun söylemini benimseyebilir. Bu kendini en çok, dengesi bozulmuş dramatik yapı ve karakterizasyonda belli eder. Asena'nın oyununun bir repliği olan "candan can koparmak" sözü, devrimin kendini korumak için, değişen dengeler doğrultusunda, kendi kahramanlarını yemesini, feda etmesini anlatır. Daha baştan kangren olmuş organı kesip atan, bunu yaparken doğruyu yaptığını bilen ama bir insanı yarım bırakmanın sıkıntısını yaşayan doktora hak verdiğimiz gibi devrime de hak veririz. Ancak bu kez doktor kararsızdır, bir tahlil ona organı hemen kesmesini söylerken, diğer tahlil temiz çıkar. Bir sahnede Ethem kahraman, diğer sahnede saf, bir diğer sahnede hain olarak çıkar karşımıza. Üstelik bu sadece değişen fon önündeki duruşundan kaynaklanmaz. Her an kişilik ve dil değiştiren, karakter bölünmesine uğramış bir oyun kişisidir Ethem. Bu durumda en iyi açıklama olan çevresinin etkisinde kaldığı açıklaması bile yetersizdir. Ethem'in biyografisi ve aynı dönemin tarihsel olayları çevresinde gelişen **Candan Can Koparmak**, bu nedenle biyografik oyunla tarihsel oyun arasındaki karanlık bölgede durur. İkisi de olamadığı için, içerik ve biçim açısından sınıflandırılması olanaksızlaşır.

Bu oyunda Halide Edip, yine atmosferin tamamlayıcısıdır, konuyla olan tarihsel ilgisi dolayısıyla belirmez. Oysa Halide Edip'in anılarında Çerkez Ethem Olayı önemlidir. Çünkü Halide, Mustafa Kemal'den onların asılmayacağı sözünü almış, bu sözün tutulmaması üzerine onunla tartışmıştır. Kendisi

için de benzer bir manevi darağacı hazırlanınca, otobiyografisinde vurgulanan olaylardan biri haline gelir Çerkez Ethem Olayı. Böylece Halide Edip başka figürlerde, Ethem'de, Adnan'da, Kazım Karabekir'de, Ali Fuat Paşa'da ve benzerlerinde kendi imgesini yansıtır. Oyunda ise Halide Edip iki yerde karşımıza çıkar: İlk olarak anılarında da geçen başka bir tarihsel olay bağlamında, Anadolu Ajansı'nın kuruluşunda gösterilir. İkinci kez onbaşı Halide olarak karşımıza çıkar ve Çerkez'in savaşçılığına hayranlığını belirtir. Halide'nin açısının tarihi boyutlandırmasına izin verilmezken, Halide de boyutsuz kalır.

Halide Edip bu oyunlarda, aksiyonun belirleyicisi değil, atmosferin ve tarihin tamamlayıcısıdır. İlk kez aksiyonun belirleyicisi olarak Selim İleri'nin **Alahısmarladık Cumhuriyet'**inde karşımıza çıkar³⁰. Zaman ve mekanların iç içe girdiği oyunda, Cumhuriyet'in çağdaş kadınının üç temsilcisi Halide Edip, Afife Jale ve Latife Hanım dönemin terzisi Galip'in zaman zaman farklı erkekleri canlandırmasıyla bir araya gelir, kendi hikayelerini anlatırlar, oyunsu atmosferde, zamanlar-üstü bir şekilde iletişime geçerler. Afife'nin canlandırmasıyla onlara Fikriye de katılır.

İlk dekor açıklamasında İleri, bir yandan belirsiz, hatta günümüze yakın bir atmosfer oluşturmak istediğini belirtir ancak diğer yandan 1930'ların şarkılarını, kostümlerini, eşyalarını kullanarak dönemi çizer. Bununla birlikte oyunun şimdiki anında Halide Edip artık ölüdür, o nedenle bütün yaşamının bilgisine sahiptir, Latife inzivaya çekilmiştir, Afife (Fikriye) akıl hastanesindedir. Yani her biri başka bir yıldan bakar ve yorumda bulunurlar ya da farklı yaşlarına giderek olayları, duyguları yansıtır. Bu yapılırken çoğunlukla flashback yöntemine başvurulmaz, şimdi ve geçmiş arasında dinamik geçişler sağlanır. Bu geçişlerin sağlanması mekanın ruhuyla mümkün kılınır. Çünkü burası gerçek mi kurgusal mı olduğunu bilemediğimiz Terzi Galip'in atölyesidir. Galip oyundaki tüm erkekleri canlandırırken aslında tek bir erkeği açığa vurur, resmi ideoloji, resmi tarihyazımıdır o. Terzi olması anlamlıdır, kadınların güzellik arayışından, imaj yaratma arzularından yakalar; onları saran, belirleyen, hap-seden, erkek gözlerde yansıyan birer imaja dönüştüren giysileri diker; onları kimi kez cehennem, kimi kez vatan, kimi kez bilinçaltı olan terzihanesine çeker. Postmodern dramda olduğu gibi açıktan söylenese de, metadramatik dramda olduğu gibi bir oyunda olduğumuzu anlarız. Ancak illüzyon devreden çıkmaz, şairene bir şekilde, bu oyuna dışarıdan bakma-

mız değil dahil olmamız, kapılmamız istenir. Metadramın yenilikçi dramla kesiştiği bir atmosfer yaratılır. En çok da oyunun son sözünde ortaya çıkar bu kesişim. Selim İleri tarihsel gerçekleri düşsel bir kurguya yerleştirirken kişilerinin dünyalarını, korku ve beklentilerini de ele alır. Ancak cumhuriyetin öncü kadınlarının birer kurbanı dönüşmesi fikri, oyunun kişilerine biyografik bir figür olarak odaklanılmasını engeller ve kişiler, kendi hayatlarının çatışmalarını değil, bu düşüncesinin gerilimini yansıtır. Ne zaman kendilerine biraz fazla odaklansalar, yerlerini bir diğerine bırakmaları gerekir. Bir türlü bütünlenmiş bir özne olamazlar, fikrin, ulusları uğruna kendilerini feda ettikleri fikrinin parçası olurlar. Kişinin imgeye indirgenmesi, Galip'in/sistemin zaferini göstermek için seçilen bilinçli bir yöntem midir; yoksa İleri'nin söylemi de bu sistemce biçimlendiği için bilinçsiz bir aşikâr etme olarak mı ortaya çıkar? Yanıtlamak çok zor.

Bir Metabiyografik Dram Örneği: Halide

Frances Kazan, Halide Edip'in anılarının özellikle ilk cildini, "*açığa vurulan kişisel gizler, düşsel ile gerçek arasında bir yeredir. Gerçeğin ve ayrıntıların böylesine ileri düzeyde kişisel bir yoldan sunulması, bellek ve yorumun kendine özgü gizli dünyasının sonucudur*"³¹ diye tanımlar. İşte bu, düş ve gerçek, anılar ve yorum arasındaki alan, oyuna, Bilgesu Erenus'un Halide'sine en uygun alandır. Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunu, hem bir oyun kahramanının sunduğu çeşitlilik hem de oyunda denenilen teknikler açısından biyografi türünün ve biyografik dramın iyi sorgulanabileceği bir örnektir³². **Halide** oyununu, tarihe ve drama yaklaşımla metatarihsel bir oyun olarak nitelendirebiliriz. Tarihin yerleşik algısı sorgulanmakta, geçmişin olayları içindeki ve şimdideki birey kurgusal bir zeminde değerlendirilmekte, onun iç çatışmaları, zihin bulanıklıkları, korkuları, düşleri şimdiye yapısını vermekte, kronolojik anlatım bu yolla, zamanın genel algılanışıyla bozulmakta (yoksa geçmişin olaylarında kronolojiye sadık kalınmakta), tasarımda simgeci bir anlatıma gidilmekte ve anakronizmden yararlanılmaktadır.

Bilgesu Erenus oyunu, otuz sahneden oluşan ve çocukluğundan Anadolu'ya geçişe kadar olan süreci kapsayan ve on altı sahneden oluşan Anadolu'ya geçiş yolculuğundan savaşın kazanılıp İzmir'e girilmesine uzanan iki perdede kurgulanmıştır. Bu kurguda Halide Edip'in otobiyografisine sadık kalındığı söylenebilir. İkinci perdenin sonu hızlı bir

geçişle Adnan Bey ile birlikte ülkeyi terk etme kararı aldıkları 1926 yılına dek uzanır. Anıların ve oyununun paralel okuması bize hangi olayların seçildiğini, nele- rin dışarıda bırakıldığını ve dolayısıyla bu seçimin nedenlerini de gösterir. Benzer bir seçimi, tarihsel olaylar ve bunların aktarılma biçimi ile Halide Edip otobiyografisinde yapmıştır. Bu doğrultuda Halide Edip’in otobiyografisi sadece olayların bulunduğu bir anılar deposu değildir, aynı zaman da yazarının düşünce biçimini, duygularını, çelişkilerini ve bunları örgütleyen altta yatan, bazen birbiriyle çatışan söylemleri de içermektedir. İşte bu “geri planda yatan”ın ve “anlatıma yön veren”in açığa çıkartılması, oyun malzemesinin seçimi ve kurgulanması ile gelir.

Ancak oyun, sadece tarihsel olayların kronolojik sıra ile canlandırılması tekniğine dayanmaz. İlk olarak, erkek egemen söylemin/geleneksel tarihin/biyografinin/tarihsel-biyografik dramın araçlarından olan çizgisel zaman ve buna koşut sabit mekan algısının parçalandığı görülmektedir. Oyunun şimdiki zamanlar üstü bir sahne zamanıdır. Burası hem henüz hiçbir şeyin başlamadığı, hem de her şeyin olup bitmiş olduğu bir yerdir. Hiçbir şey başlamamıştır, nasıl olduğunu, geliştiğini, merak unsurunu da getiren kronolojik bir seri olay bize gösterecektir. Ama aynı zamanda her şey olup bitmiştir, bir kimlik tüm çatışmalarıyla yaşanmıştır. Bunun görülmesini de, geçmişin olayları dışındaki oyunun şimdiki zamanı sağlayacaktır. Geçmişin yaşanıp bittiği izlenimi, anakronizmle, o tarihsel olay yaşanırken henüz gerçekleşmemiş olana vurgu ile de sağlanır. Örneğin Anadolu’ya giden Halide’nin dudaklarından henüz yazılmamış *Kurtuluş Savaşı Destanı*’nın dizeleri dökülecek, bunların diline nereden dolandığını bilemeyecektir. Bir yandan da gelecekte toplumun Halide’yi nasıl anacağı, toplumun yaşayacağı değişimler dile getirilmiştir. Bilgesu Erenus bu iki zaman arasındaki geçişleri, yani sahnenin zamansız şimdiki ile geçmiş arasındaki geçişleri, şimdinin kesintiye uğrayıp geçmişin canlandırıldığı klasik flashback yöntemiyle kurmaz. Şimdiden geçmişe gidilmez, geçmiş şimdinin içine akar, şimdinin yani Halide’nin içindedir geçmiş, onu yapan şeydir. Şimdiki zaman benzer şekilde mekansızdır, geçmişin mekanları ise bu geçiş çözümlerine uygun bir şekilde küçük değişimlerle, sahne dilinin olanaklarıyla yansıtılmaktadır. Dolayısıyla aslında oyun her ne kadar tarihsel olayları anlatsa da, zamansız/mekânsız/sahnesel şimdikle dikkatini kişinin korkuları, çatışmaları ve kurulmuş/kurgulanmış benliğinin açılmasına üzerine odaklanmıştır.

Erenus, ışığı, sesi, dekor, kostüm ve aksesuarları anlamı belirginleştirecek şekilde, çoğunlukla da simgesel bir şekilde kullanır. Bunun en etkin örneklerinden birini Mustafa Kemal’in deniz feneri ışığının sahneyi yalamasıyla canlandırılmasında bulabiliriz. Zaten Halide Edip anılarında, daha ilk karşılaşmalarında onu bir deniz fenerine benzettiğini yazar. Önemli bir ses-ışık kullanımı oyunun hemen hemen tüm geçişlerinde kararına yerine kullanılan “şimşek” efektidir. Şimşeğin çakıp sönen aydınlığında, sonraki sahne için gerekecek birkaç dekor parçası yerine konulur. Bu dekor parçaları bazen oyuncular tarafından yerleştirilir ya da yerinden alınır. Dekor değişimlerinin bazıları için metinde bir saptama yapılmamış, bazılarının ise bir önceki ya da sonraki sahnede yer alan kişilerce değiştirileceği vurgulanmıştır. Kişiler zaman zaman Halide’nin giyimindeki değişimi de gerçekleştirirler.

Bu zamansız/mekânsız/sahnesel şimdiki zamanın taşıyıcıları, Halide ve Cüce’dir. Cüce Halide’nin bütün korkularının, ikilemlerinin, kimi zaman da statükonun temsilcisidir. Rüzgârın uğuldadığı, koyu bir karanlıkta başlayan oyunun ana mekanı sahneyi doldurmuş kullanılıp atılmış insan ve eşyalar- dan oluşan bir depodur: anılar deposu... Halide Cüce’yi yakalamış, hesaplaşmak için bu depoya, kendi tanımıyla “çocukluk mabedine” sürüklemektedir; “tüm acılar, dostluk, aşk, din ve düşünce... Yıkılan birer mabeddir sonuçta”³³. Cüce ise ona direnmekte, “çıktık açık alınla” marşını söyleyerek bayrama gitmeleri gerektiğini, düzenin çoktan oturduğunu, sanayileşme- nin başladığını, bir anlamda hesaplaşma zamanı olmadığını anımsatmaktadır. Halide, Cüce’nin bütün karşı koyuşuna rağmen kararlı bir şekilde oyunu kurar. Geçmişini yeniden kurgulamak, şimdi durulan noktadan bir kez daha bakmak, korkularla yüzleşmek için amacı. Halide Edip hayatının pek çok anında çevresine hakim oluşunu yansıtan imalı bir söz olarak büyücü tanımlamasıyla karşılaşmış, buna da anılarında yer vermiştir. Oyunu da pelerinini savuruşuyla bir büyücü olarak kurar. Oyunun sonuna doğru göreceğimiz gibi, Mustafa Kemal’in, İzmir’de serin bir akşamüstü Latife Hanım’ın evinden ayrılırken Halide Edip’e verdiği kendi pelerinidir bu. Halide’nin çocuklarına miras bırakacağını söyleyerek sarıldığı, kurtuluş savaşının tozunu, kanını üzerinde taşıyan bu pelerin, olumlu ve olumsuz, bağlılık ve uzlaşmazlığı bir arada barındırır. Halide hem onunla sarmalanmakta, hem de onun altında kaybolmaya direnmektedir.

Cücenin de aynı şekilde, Halide Edip’in

hayatında ikili bir anlamı vardır. Birincisi çocukluk anılarından fırlayıp gelen bir korku figürüdür cüce. Babasını ziyarete gittiği bir gün makamında bir cüceyi otururken bulmuş ve muzip cüce onun gelişiyile evden atılan ağabeyi olarak kendini tanıtır Halide'nin aklına kazınmıştır³⁴. Cüce'nin Halide Edip'in hayatındaki ikinci karşılığı da otobiyografisinde kendisini, uzun, yapılı erkeklerin arasında, siyahlar giyinmiş bir cüceye benzetmesinde görüldüğü gibi toplumsal baskıların, kişisel komplekslerin bir yansıması olmasıdır.

Cüce tüm oyun boyunca Halide'ye eşlik edecektir. Bu eşlik, kendi kimliğine uygun kişilerin maskelerini takarak olur. Simgesel değil gerçek anlamda maskeler takılmasını ister Erenus: Abdülhamit, Jön Türk oğulları için yardım isteyen baba, evi gözetleyen casus Kız Ali, Fatih Mitingi sonrasında Padişahı görmek isterken onları karşılayan Yaver Paşa, onları ağırlamaktan tedirgin olan evin sahibi, Anadolu'ya giden Halide'yi taşıyan korkak arabacı bu kişilerden bazılarıdır. Bazen cücenin rol değişimi maskelerle değil küçük aksesuarlarla sağlanır. Bazen de Halide'nin gözünde iç çatışmalarının somutlanması olarak kendi çocuklarının, Adnan Bey'in ilk evliliğinden olan oğlunun yerine geçer. Bu canlandırmaların içinde en ilginç Cüce'nin Mustafa Kemal'i seslendirmesidir. Erenus, Mustafa Kemal'i sadece çizme ve kalpakla, bazen de bunlara eşlik eden eliyle oyuna dahil eder. Bu seçim Mustafa Kemal'in Halide için taşıdığı anlamı vurguladığı kadar bir tabunun, bir kez tabulaştırılarak kırılmasına da karşılık gelir. Anılar dışına çıkılıp oyunun şimdiki zamanına geçildiğinde ise Cüce sorgulayıcı, zorlayıcı, bazen de yardımcı olan bir karşıt kişi olarak Halide'nin yanındadır. Sistemin temsilcisi olarak seslenir Halide'yi uyarır, korkutur, idam giysisi giydirir, cesaretini kırmaya çalışır, küçümser, yüceltir, meydan okur, yargılar ve oyunun sonunda korkunun egemenliğini ilan etmeye çalışır.

Otobiyografinin birinci ciltte çocukluk, gençlik ve birey olarak kendini oluşturma aşamalarına, ikinci ciltte ise kurtuluş savaşı sürecinde daha çok askerlere, siyasete ve bu ortamdan etkilenen insanlara odaklanan anlatımı oyuna da hakim olmuştur. Birinci perde daha çok Halide'nin kendini yaratması yönünde iç enerjinin açığa vurulmasıyla gelişirken, ikinci perde tarihsel yapı ağırlık kazanır. Bu yüzden de birinci perdede çatışmalı bir ilişki içinde ele alınan Cüce, ikinci perdede çatışmasını dolaylı yoldan, yüklendiği kimlikler ve söylemlerle hissettirecektir.

Biyografi malzemesi sahne dilinin ola-

naklarıyla yeniden yaratılırken her şeyin birebir anlatılmasına gerek yoktur, çünkü amaç bütün biyografiyi gözler önüne sermek değil, onun özüne inmektir. Anılarda az yer kaplayan bir şey bazen büyüyüp oyuna yayılacak, bazen de uzun uzun anlatılan bir olaya ya hiç verilmeyecek ya da oyunun şimdisini etkilediği oranda kendine yer bulacaktır.

Bu konulardan biri de Halide Edip'in otobiyografisinin iki cildinde de sık sık söz edilen, toplumda kadınların durumu ve kendisinin de hem babasından, hem kocasından yana muzdarip olduğu poligamidir. Anılarında, belki tarihçi titizliği göstermek için, belki de feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi kadınlığını ikinci plana attığı, özel hayattan söz etmenin bireyselliğinin önemine gölge düşüreceğini düşünmesi sonucu, anlatmayı "*imkan dairesinde kısa keseceğim*"³⁵ dediği evliliğini bitirini de hiçbir yorum katmadan, çok mesafeli bir dille anlatır. Türkçede sansürlen kadınsı duygular ve durumlar İngilizce anılarda yer alır. Oyunda kadın ve erkek kimlikleri arasında yaşanan karşıtlık, özellikle entelektüel dünya ve hayat görüşü açısından ele alınır. Bu anlamda önemli bir sahne, anılarda da yer bulan Halide Edip'in Hamlet çevirisi yaptığı sahnedir. Oyunda pek çok sahnede, az sözü edilen anılar, altlarında yatacak anlamı ortaya çıkartacak şekilde açılmakta ve genellikle çok yakın, bazen de uzak olaylarla birleştirilerek verilmektedir. Halide'nin anneliği de anılarda görece az yer bulur, Türkçe anılarda daha da az.... Oyunda çocuklarının doğuşu, yine çift zamanlı bir anlayışla "*Halide'nin Doğurduğu ve Doğurmadığı Oğullar*"³⁶ başlığı altında verilir. Şöyle der Bilgesu Erenus'un dilinden Halide: "*Oğullarım, Pasteur, Shakespeare, Madam Curi, Tevfik Fikret, oğullarım, Marx, Engels, Jön-Türkler. (...) Dede Efendi, Sartre, Ehrenburg, Lenin, İttihat Terakki, Allende, Mustafa Kemal, İsa. (...) Doğurmadıysam da rahmimde çılgılığınızı duydum hepinizin*"³⁷. Sadece iki oğlunun anası değildir o, fikirleriyle, bedenleriyle savaşan ve üreten herkesin anasıdır. Onları doğurmuştur, çünkü onlardan doğmuştur.

Kadınlık durumu, ikinci ciltte halktan kadınların fedakarlıkları, kahramanlıkları üzerine odaklanır. Burada tarihsel ve entelektüel bir bakış devreye girdiğinden yorum yapmaktan kaçınılmaz. Buradaki açık sözlülüğün bir diğer nedeni ise hem kendine hem de savaşta rol alması başka kadınlara tarihsel konumlarını geri vermektir. Nazan Aksoy, onun kadın sorununa yaklaşımının fikirleri düzeyinde Batılı feministlerden farklı olduğunu, İslamın Arap

uygulamasının ıslah edilmesi gerektiğini, anneliğin yeni kuşaklar yetiştirmek adına milli bir vazife olduğunu düşündüğünü belirtir. Ancak bir yandan da oto-biyografisinde ulus devletin kuruluşunda yer alan kadının, iç çatışmalarının, erkek dünyada var olma mücadelesinin verildiğini de söyler³⁸. Oyunda resmi tarihin adlarını unuttuğu Binbaşı Nazım gibi kahramanlar kadar adsız kadınlar da vurgulanır. Örneğin, Halide'nin köylü kadınlarıyla karşılaşmasını anlatan "Bu Ülkenin Kahrını Çekerse Kadınlar Çeker" adlı sahne, temel fikirlerini anılardan alan ama tamamen kurgusal olan bir sahnedir³⁹.

Bilgesu Erenus'un Halide'si kendine ve topluma karşı sözünü esirgememektedir. Zamansız/sahnesel şimdiki zamanda Halide tepkisini, iç çatışmalarını net bir şekilde anlatabilmektedir. Erenus'un bu temel kurgusu ve oyunun finalinde yaptığı vurgu Halide'ye bakışını güçlendirir. Oyunun finalinde başta söz edilen bayram gününe gidilerek zamanlar hızlı bir şekilde iç içe girer. Latife ve Mustafa Kemal'in Halide'yi uğurlaması, Mustafa Kemal'in ona pelerinini vermesi ile başlayan sahne, Cüce'nin doğurmadıysa da rahminde çığlıklarını duyduğu oğullarından biri olan Nazım Hikmet'in şiirinden onu mandacılıkla suçlayan bir bölümü okuması ve Adnan Bey'in girip yurt dışına gitmeleri gerektiğini söylemesi ile devam eder. Bu arada çocukluk mabedi Cüce'nin mekanına dönüşmüştür. "Birazdan sıcaklığımı, gümüşümü, rahatlığımı, törenlerimi yaşayacağız burada. Bugün bayram! Az sonra konukların gelir zaten. Burada kalmak istiyorsan, sana düşen, yalnızca onaylamak bizi"⁴⁰ der Cüce. Sahneye 1923'ten, oyunun yazılma tarihi olan 1985'e uzanan tavır ve giysilerle bayram kalabalığı girer. Bu kalabalık hem geleceğin bilgisini verecek, Halide'nin Atatürk'ün ölümünden sonra yurda döndüğünü, meclise girdiğini söyleyecek, hem de Halide'ye karşı suçlamaları dile getirecek, onu çirkinlikle, hırslı, inatçı olmakla, kolejli olmakla, Çingene sütü emmekle ve defalarca mandacılıkla suçlayacaktır. Halide onları "Hayır, hayır, benim oluşuma katıldığım tarih bu değil, olamaz!"⁴¹ diye durdurarak ülkenin her on yılda bir yaşadığı çalkantıları anımsatacaktır. (Burada anılarda yer almayan sürgün ve yurda dönüş yıllarına gidersek, Halide Edip'in 1939'da Beyazıt Meydanında ilk kez bir Cumhuriyet bayramı izlerken duyduğu rahatsızlık ve milli mücadelenin asker botlarıyla değil çarıklerle kazanıldığını yazması akla gelir. Bu rahatsızlığı İpek Çalışlar "29 Ekim'in militer havasını eleştirirken kutlama için yaratılan Milli Mücadele atmosferinin gerçeği zedelediğine dikkat çekiyordu Halide. Rap rap seslerinin giderek artacağını fark

etmiş(ti)"⁴² diye yorumlar.) Cüce onu altmış dörtte öldüğünü söyleyerek durdurmaya çalışırsa da, ölümün mutlak dinginliği gelmemişken, bunca soru yanıtlanmamışken ölmüş olduğuna inanmaz Halide. Bir miting edasıyla dikilip, kendisini dinleyen kalabalık gazino müşterisi edasında olmasına karşın, uyarılarının hala geçerli olduğunu belirtecek bir şekilde Fatih ve Sultanahmet mitinglerindeki sözlerini tekrarlar.

"Günışığı en yakındır, gece en karanlık ve ebedi görüldüğünde... (...) Şimdi benimle yemin ediniz, tekrarlayınız! İnsanlık ve adalet esaslarına bağlı kalacağız! (...) Herhangi şartlar altında olursa olsun hiçbir kuvvete boyun eğmeyeceğiz!"⁴³.

Sözlerinin yerine ulaşmadığını gören Halide seyircilere yönelir, üzerindeki giysileri (tüm oyun boyunca giydiklerinin bir kolajıdır), idam gömleğini, etekliğini, kolejli bluzunu, çizmelerini, tüm kimliklerini tek tek çıkarır. Sadece Mahmure Ablası'nın Anadolu'ya giderken boynuna taktığı muska kalmıştır. Seyirciye "Hadi yargılayın beni"⁴⁴ diye seslenir. Kollarını iki yana açar. Son sözü Anadolu'ya geçerken kullandıkları Özbekler Tekkesi'nin parolasıdır: "Beni İsa yolladı!"⁴⁵. Çarmıha gerilmeye hazırdır artık o.

Sonuç:

Ayşe Durakbaşa, "tartışmalı hayatı resmi Türk tarihinin dışında tutulmuştur"⁴⁶ dediği Halide Edip'i bir tarihsel şahsiyet olarak ele almanın, Cumhuriyet tarihine alternatif bir bakışın getirilmesine de hizmet edeceğini belirtir. Genellikle kadınların çizildiği gibi Cumhuriyete şükran duyan pasif bir aktör değildir Halide Edip. Tam tersine bu tarihi yapan kişilerden biridir, bu anlamda genel milliyetçi ideolojiden ayrılmaz ama onu eleştirecek denli de muhaliftir, özellikle devrimlerin ve laikliğin Türk halkında yaşattığı sarsıntı ve Mustafa Kemal'in idealizasyonu eleştirisinin ana unsurlarıdır. Ancak onun söylemlerinde de bastırılmış kadınlık izleri alt metinde bulunmaktadır⁴⁷.

Halide Edip, dönemi içinde ayrıcalıklı yere sahip kadınlardan biridir. Amerikan Koleji'ne giden ilk Türk kızlarından biri olmuş, iyi bir eğitim almış, buna rağmen baba ve koca figürlerinde, ev hayatında geleneksel kadın rolüyle çatışmış, bunun içinden bireysel seçimleriyle çıkabilmiş, poligamiye karşı olduğu için ilk eşinden ayrılmış, ikinci eşinin yanında değil bazen onu bile unutarak tarihsel roller üstlenmiş, bu rolleri anneliğinin önüne koymuştur. Ancak buradaki bireysellik, rejime kimi zaman muha-

lif olsa da rejimin kaidesi üzerine inşa edilir. Türk edebiyatı içinde önemli yer tutan Halide Edip, tarih içindeki rolünü de otobiyografisiyle sabitler. Anılarda Doktor Adnan anlayışı, insancılığı, arabuluculuğuyla neredeyse kadınsılaştırken, Halide Edip erkekleşip 'kahraman kadın'a dönüşür. Otobiyografi Halide Edip'in gerek kendine gerek ülkeye ait tarihi ve tüm duygu, düşüncelerini hiçbir süzgeçten geçirmeden sunduğu kayıt defteri değildir. 1928'de ülkesinden sürgün edilmiş bir aydının, o günün duygu ve düşüncelerinin etkisiyle, geriye bakarak kendini yeniden kurgulamasıdır. "Halide Edip 'yitik Halide'yi, 'kayda geçmemiş Halide'yi bulmak ve yeniden kurmak için geçmişe doğru bir iç yolculuk"⁴⁸ yapmaktadır. Yani Halide Edip bir anlamda anılar arasında seçimler yapıp sıralayarak bir olay dizisi oluşturmakta, kendi kimliğini bilinçli ve bilinçdışı olarak yeniden kurup karakterizasyon yapmakta, mekanları tanımlayarak sahneyi kurmakta ve her şeyden önce çoğu ona düşman olan çağdaşları ve gelecek nesiller tarafından okunacağını bilmekte, yani izleyicisine yönelmektedir.

Tarih, oto/biyografi ve dram söz konusunu olduğunda aynı malzemenin farklı yazarlarca (Asena (iki kez), Dilmen, Bilginer, İleri, Erenus, Halide Edip ve Kurtuluş Savaşı olayları/kişileri düşünüldüğünde daha pek çokları) yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Tarih, her seferinde başka başka amaçlarla (iyi bir tarihsel oyun yazmak, iyi bir biyografik oyun yazmak, dramın yeni imkanlarını kullanmak, tarihe tanıklık etmek, kendini yüceltmek, unutulmaya karşı çıkmak, övmek ya da yermek vb.) yeniden yazılır. Oto/Biyografik özne ve dram kişisi olarak birden çok Halide çıkar karşımıza. **Allahaısmarladık Cumhuriyet**'te sorduğu "Oysa ne çok Halide var? Hangisiyim?⁴⁹" sorusuyla baş başa bırakır bizi. Onun anılarından ve muhtemelen başka okumalardan yola çıkan Bilgesu Erenus, **Halide**'de, aynı tarihe, biyografik öznesinin iç ve dış çatışmalar çerçevesinde oluşturduğu kimliğini açımlayarak bakar. Sahnenin şimdiki zamanını kullanarak Halide'yi tarihsel süreç algısının içine yerleştirir, öte yandan Cüce ile oluşturduğu karşıtlıkta bir birey olarak ele alır. Anılarda da ağırlıklı yer tutan tarihimizin önemli olayları fonu oluştururken, bu olayların ele alınışı anıların alt metninin okunmasıyla gerçekleşir. Alt metindeki Halide Edip'in kendini olayların içine yerleştirerek tarihselleştirmesi, çocukluğundan itibaren kendini kurmasının aşamaları, çatışmaları, insanlığa bakışı oyunda odaklanılan yerdir. Bir tarihsel oyundan farklı olarak olaylar bu odağı açılmak için kullanılır. Bilgesu Erenus, biraz gönüllü,

biraz zorunlu oturduğu, oturtulduğu kaidelerden onu bu yolla iter. Heykel parçalanır, içinden tüm korkularıyla yüzleşmiş, seyirciyi kendininkilerle yüzleşmeye çağırın insan çıkar. Zamansız mekânsız sahnede, tarih ve birey yeniden kurgulanır.

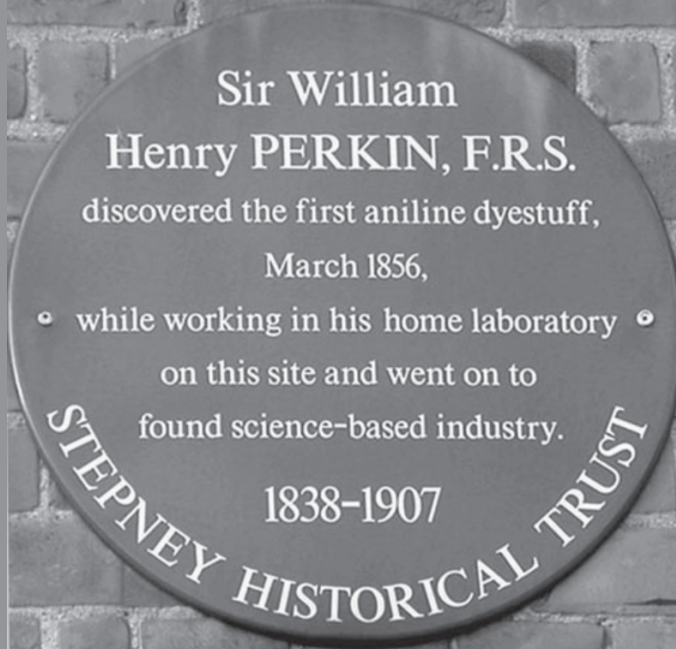
NOTLAR

1. Bkz.; Virginia, WOOLF, "The New Biography", **Granite and Rainbow**, The Hogart Pres, London, 1960, s.149-155.
2. Bkz.; Aslıhan ÜNLÜ, "Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –I: Kuramsal Bir Çerçeve", **Yedi**, Sayı: 4, s.9-17.
3. Leon EDEL, "The Figure under the Carpet", **Biography As High Advanture: Life-Writer Speak On Their Art**, Stephen B. Oates (ed.), The University of Massachusetts Press, US, 1968, s. 31.
4. Nazan AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İletişim Y., İst., 2009, s.209.
5. Fatmagül BERKTAY, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Y., İst, 2010 (3.baskı), s.173.
6. Bkz.; İnci ERGİNÜN, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, MEB Y., İst., 1995, s.98-99.
7. N. AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler**, s.84.
8. Halide Edip ADIVAR, **Türkün Ateşle İmtihanı**, Can Y., İst., 2009 (3.baskı), s.160.
9. Halide Edip ADIVAR, **The Turkish Ordeal**, The Century Co., NY-London, 1928, s.190, aktaran: İpek ÇALIŞLAR, Halide Edip: Biyografisine Sıgmayan Kadın, Everest Y., İst.2010, s.225.
10. Bkz.; MİNA URGAN, **Bir Dinozorun Anıları**, Y.K.Y., İst.,1998, s.204.
11. İ. ENGÜNÜN, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, s.73.
12. Zekeriya SERTEL, **Anımsadıklarım**, Gözlem Y., İst., 1977, s.93-95, aktaran: Ayşe DURAKBAŞA, Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm, s.247.
13. Bkz.; İ. Erginün, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, s.65.
14. Bkz.; İpek ÇALIŞLAR, **Halide Edip: Biyografisine Sıgmayan Kadın**, Everest Y., İst.2010, s.253.
15. Bkz.; İ. ERGİNÜN, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, s.89.
16. A. DURAKBAŞA, **Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, s.152.
17. Şerif MARDİN, "Aydınlar ve Ülgener", **Toplum ve Bilim**, sayı 24, kış 1984, s.15.
18. Bkz.; Mustafa ÖZCAN, "Tiyatro Eserlerinde Halide Edip Adıvar", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 17, Bahar 2005, s.163-185.
19. Orhan ASENA, **16 Mart 1920**, Şiir Tiyatro Y., Ank., 1980.
20. Bkz.; Hülya NUTKU, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Kültür Bakanlığı Y., Ank., 1998, s.93.
21. O. ASENA, **16 Mart 1920**, s.24
22. A.g.e., s.68.
23. Orhan ASENA, DEÜ GSF Dünya Tiyatrolar Günü Kutlama

- Haftası, AKM, İzmir, Mart 1998; aktaran; Hülya NUTKU, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, s.94.
24. H. NUTKU, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, s.95.
25. Recep BİLGİNER, **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997.
26. Güngör DİLMEN, **Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Toplu Oyunları 6**, Mitoş Boyut Y., İst., 2003.
- * Güngör Dilmen'in isim seçimine dikkat! Daha yaygın Rum adları varken, eylemine uygun bu adı seçmesi tesadüfi değildir. Figürasyonun bile araştırma gerektirdiği yaratım sürecine hayranlık duymamızı sağlar. Agapios: Fatih zamanında tanrıların verdiği tahta kılıcı önce Bizans'a götüren ama burada hoş karşılanmadığı için Fatih'e verip İstanbul'un düşmesine yardımcı olan keşiş.
27. A.g.e., s.243.
28. Orhan ASENA, **Candan Can Koparmak**, yayınlanmamış oyun teksti, Devlet Tiyatrosu Arşivi.
29. G. DİLMEN, **Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Toplu Oyunları 6**, s.240-241.
30. Selim İLERİ, "Allahaismarladık Cumhuriyet", **Cahide-Ölüm ve Elmas**, Y.K.Y., İst., 1995.
31. Frances KAZAN, **Halide Edip ve Amerika**, çev: Bernar Kutluğ, Bağlam Y., İst., 1995, s.14.
32. Bilgesu ERENUS, **Halide**, Mitoş Boyut Y., İst., 2000.
33. A.g.y., **Halide**, s.6-7.
34. Halide Edip ADIVAR, **Mor Salkımlı Ev**, Can Y., İst. 2008 (3.baskı), s.73.
35. A.g.y., s.141.
36. Bkz.; B. ERENUS, **Halide**, 21-22.
37. A.g.e., s.24.
38. N. AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler**, s.82-84.
39. Bkz.; B. ERENUS, **Halide**, 54-55.
40. A.g.e., s.119.
41. A.g.e., s.121.
42. İ. ÇALIŞLAR, **Halide Edip: Biyografisine Sığmayan Kadın**, s.407-408.
43. B. ERENUS, **Halide**, s.122.
44. A.g.e., s.123.
45. A.g.e., s.123.
46. A. DURAKBAŞA, s.30.
47. Bkz.; A.g.e., s.30-32.
48. A.g.e., s.173.
49. Selim İLERİ, "Allahaismarladık Cumhuriyet", **Cahide-Ölüm ve Elmas**, s.70.
- DİLMEN, Güngör, **Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Toplu Oyunları 6**, Mitoş Boyut Y., İst., 2003.
- DURAKBAŞ, Ayşe, **Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, İletişim Y., İst., 2007 (3.baskı).
- EDEL, Leon, "The Figure under the Carpet", **Biography As High Advantage: Life-Writer Speak On Their Art**, Stephen B. Oates (ed.), The University of Massachusetts Press, US, 1968, s.18-31.
- ERENUS, Bilgesu, **Halide**, Mitoş Boyut Y., İst., 2000.
- ERGİNÜN, Prof.Dr. İnci, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, MEB Y., İst., 1995.
- İLERİ, Selim, "Allahaismarladık Cumhuriyet", **Cahide-Ölüm ve Elmas**, Y.K.Y., İst., 1995.
- KAZAN, Frances, **Halide Edip ve Amerika**, çev: Bernar Kutluğ, Bağlam Y., İst., 1995.
- ÖZCAN, Mustafa, "Tiyatro Eserlerinde Halide Edip Adıvar", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 17, Bahar 2005, s.163-185.
- MARDİN, Şerif, "Aydınlar ve Ülgener", **Toplum ve Bilim**, sayı 24, kış 1984, s.13-15.
- NUTKU, Hülya, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Kültür Bakanlığı Y., Ank., 1998.
- URGAN, Mina, **Bir Dinazorun Anıları**, Y.K.Y., İst.1998.
- ÜNLÜ, Aslıhan, "Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –I: Kuramsal Bir Çerçeve", **Yedi**, Sayı: 4, s.9-17.
- WOOLF, Virginia, "The New Biography", **Granite and Rainbow**, Tha Hogart Pres, London, 1960, s.149-155.

KAYNAKÇA

- ADIVAR, Halide Edip, **Türkün Ateşle İmtihanı**, Can Y., İst., 2009 (3.baskı).
- , **Mor Salkımlı Ev**, Can Y., İst., İst., 2008 (3.baskı).
- AKSOY, Nazan, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İletişim Y., İst., 2009.
- ASENA, Orhan, **16 Mart 1920**, Şiir Tiyatro Y., Ank., 1980.
- BİLGİNER, Recep, **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997.
- ÇALIŞLAR, İpek, **Halide Edip – Biyografisine Sığmayan Kadın**, Everest Y., İst., 2010.



William Henry Perkin anisna

Boyarmadde Endüstrisinin Öncüsü: bir bilim adamı ve entelektüel olarak Sir WILLIAM HENRY PERKIN

Özlenen ERDEM İŞMAL*

Özet

19. yüzyıl ortalarına kadar tekstil boya ve baskı işlemlerinde kullanılan başlıca renklendiriciler doğal boyarmadde-lerdi. İngiliz Sir William Henry Perkin 1856'da ilk sentetik organik boyarmaddeyi (mauveine) keşfettiğinde ve üret-tiğinde 17 yaşında idi. Mauveine'in rengi antik dönemin "Kraliyet moru"na (Tyrian purple) benzemektedir. Dehası ve bilim tarihindeki önemli yerinin yanısıra, Perkin çok yönlü bir kişiliğe sahipti. Tüm Perkin ailesi müzik ile ilgiliydi ve William piyano, keman ve kontrbas çalmayı öğrenmişti. Yağlı boya, çizim, fotoğrafçılık, seyahat ve bahçivanlık ile yaşamı boyunca çok ilgilenmiştir. Perkin'in bir üniversiteden hiç bir zaman bir derece ile mezun olmaması çok ilginç olmakla birlikte birçok üniversite tarafından doktora derecesi ile onurlandırılmıştır. Çok sayıda, ödül, nişan, madalya ve bilimsel makalelere sahipti. Bu makalede, bir bilim insanı olarak William Henry Perkin'in kişiliği, yaşam öyküsü ve entelektüel yanları ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: William Henry Perkin, mauveine, sentetik boyarmadde, aniline boya

The Pioneer of Dyesuff Industry: Sir WILLIAM HENRY PERKIN as a Scientist and Intellectual

Summary

Up to the middle of the 19th century natural dyes were the main colorants available for textile dyeing and printing processes. The Englishman Sir William Henry Perkin was only 17 years old, when he discovered and manufactured the first synthetic organic dye (mauveine) in 1856. Mauveine's shade was similar to "Royal purple" (Tyrian purple) of antiquity. Besides his genius and essential place in the history of science, Perkin had a versatile personality. All the Perkin family was interested in music and William learned to play the piano, the violin and the double bass. He was also very interested in oil painting, drawing, photography, travelling and gardening during his life. It is very interesting that Perkin never formally graduated with a degree from a university, but he was awarded honorary doctorates by many universities. He was the recipient many awards, medals and honours and had great number of scientific papers. In this paper, personality, life story and intellectual sides of William Henry Perkin as a scientist were discussed.

Key words: William Henry Perkin, mauveine, synthetic dyestuff, aniline dye

Tekstillerin boya ve baskı teknikleriyle renklendirilmesinin tarihi incelendiğinde, 19. yüzyıla kadar olan dönemde, çeşitli kaynaklardan elde edilen doğal boyarmaddelerin kullanıldıkları görülmektedir. Bazı doğal kökenli boyarmaddeler elde edilmeleri zor ve pahalı olduğu için ancak zengin kimseler tarafından kullanılabilirdi. Örneğin mor renk elde edilmesi için kullanılan purpura adlı deniz hayvanının 8000 kadarından 1 gram boyarmadde çıkartılabiliyordu (1). Bu durum 19. yüzyılda anilin esaslı boyarmaddelerin

sentetik olarak elde edilmesiyle birlikte değişmiştir.

Bu yüzyıldaki boya araştırmalarının var-dığı son aşama anilin boyarmaddelerinin sentezidir. İlk sentetik boyarmadde planlı bir laboratuvar çalışmasıyla değil tesadüfen elde edilmiştir. 19. yüzyılın sonu organik kimya açısından yapılan çok sayıda sentezin yarattığı bir gelişim dönemi boyarmadde kimyası açısından ise yeni bir çağın başlattığı özel bir dönemdir. William Henry Perkin, 1856 yılında sıtma hastalığının

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğretim üyesi.

tedavisi için kinin elde etmeye çalışırken tesadüfen ilk organik sentetik boyarmaddeyi sentez yoluyla keşfetmiş ve yeni bir endüstrinin doğmasına yol açmıştır.

Bu makalede, Perkin'in bilimsel ve araştırmacı dehasının yanı sıra onu bilim tarihinde önemli bir yere taşıyan kişilik özellikleri, onu destekleyen insanlar (aile bireyleri, öğretmenleri), başarılarıyla paralel giden sanatsal ilgileri ve entelektüel yanları, özel yaşamı ele alınmıştır.

Dönemin en iyi bilim adamlarından olan öğretmenlerinin yönlendirmeleri ve aile desteği, onun araştırmacı, gözlemci ve girişimci dehası ile birleştiğinde hem bilim hem endüstri tarihinde çığır açan bir buluş ortaya çıkmıştır. Bu bileşenlerden birisinin bile eksik olması durumunda, ortaya böyle bir porte çıkabilir miydi, tartışılabilir. Başarının elde edilmesine giden yolda, yetkin öğretmenler tarafından yönlendirilmiş, aile desteği görmüş sanat ve entelektüel ilgilere beslenmiş olmasının etkisi Perkin'in yaşamında görülmektedir. Başarısı aslında tesadüf değildir. Buluşunu yapma sürecindeki öğretmeni zamanın önemli bilim insanlarından Profesör Hofmann'ın Perkin'in başarılarındaki katkısı yadsınamaz. Aslında zincirleme bir etkileşim olduğunu söylemek olasıdır. Gene zamanın en önemli bilim insanlarından olan ve Almanya'nın kimya alanında söz sahibi olmasını sağlayan Profesör Justus von Liebig'in de öğrencisi Profesör Hofmann'ın yetişmesi ve başarılarındaki katkısı ortadadır.

Perkin'in buluşunu tesadüfen yapmış olması durumun önemini azaltmamaktadır. Zira onun yerine, gözlem yanı zayıf, meraksız ve dikkatsiz bir araştırmacı olsaydı, elinde tesadüfen oluşan yapışkan, koyu renkli maddeden bir sanayinin doğmasına yol açması mümkün olamazdı. Kinini elde edemediğini düşünerek bu maddeyi çöpe göndermesi yüksek bir olasılıktı. Girişimci yanı olmasa bu önemli buluşunu ticari şekle dönüştürme cesaretini bulamazdı, ailesinin maddi katkısı olmasaydı cesaretini gerçekleştirmek için fabrika kurma olanağı bulamazdı, aile bireylerinin manevi destekleri ve paylaşımları olmasaydı gene amacına tam olarak ulaşması mümkün olamazdı. Bilim ve sanat tarihinde, aslında çok yetenekli olup da maddi ve manevi olanaksızlıklar nedeniyle çalışmalarını/buluşlarını zamanında değer bulamamış başarılı sanatçı ve bilim adamı örnekleri vardır. Tüm bu etkiler dikkate alındığında, başarının aslında çeşitli bileşenlerin bir araya gelmesiyle oluşabildiğini ve yerini bulduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz.

Mauveine'in Keşfinden Önce, 1856 Öncesinde İlk Sentetik Boyarmaddeler

Sentetik boyarmadde endüstrisinin öncüsü olan W.H.Perkin, taş kömürü katranından boyarmadde elde edildiğini ilk keşfeden ve üreten kişi olmakla birlikte "mauveine" ilk sentetik boyarmadde değildir. Sentetik boyarmaddelerin elde edilmesine kadar olan süreç incelendiğinde, organik kimya ile ilgili bilgilerin de yetersiz olmasının etkisiyle, sistematik olmayan araştırmaların yapıldığı ve bu konudaki başarılı sonuçların tesadüfen elde edildiği gözlenmektedir. 1648'de taş kömürünü damıtan ve taş kömürü katranı damıtma ürünlerini inceleyen ilk kimyacı olan Johan Rudolph Glauber olduğuna inanılmaktadır. Tekstil boyacıları bu isme boyamacılıkta yaygın olarak kullanılan Glauber tuzu (sodyum sülfat) nedeniyle daha aşınadır. İsveç'te eczacılık yapan Alman Carl Scheele 1769-1786 arasında doğal kökenli çeşitli organik bileşikler saf olarak ayırmak için önemli çalışmalar yapmıştır (2).

1856'da ilk anilin boyarmaddesinin W.H. Perkin tarafından tesadüfen bulunmasından önce, orchil, indigo sülfat (Saxe mavisi), pikrik asit ve müreksid gibi bazı sentetik boyarmaddeler sınırlı şekilde kullanılmıştır. 1856'da atomların yapısı ve nasıl bağlandıkları hakkında bilimsel bir fikir yoktu. 1771 yılında P. Woulfe indigoya nitrik asit etki ettirerek "pikrik asit" elde etmiştir. Bu madde ipeği parlak sarı renklere boyamak için kullanılmıştır. Pikrik asit, Laurent tarafından da 1842'de fenolden ve 1855'de taşkömürü katranından elde edilen fenolden üretilmiştir. Robert Rumney 1850'lerde Ardwick'de, gübreden elde edilen ürik asitten yapılan ve mor renkli mordan boya olan "Müreksid"i üretmiştir. Alman Friedlieb Ferdinand Runge (1795-1867), ilk violet, mavi ve kırmızı sentetik boyalar ile anilin siyahı, atropin ve kafeini ilk keşfeden kişi olarak kabul edilmektedir. 1834'de karboksilik asitten kırmızı renk veren "Aurin"i elde etmiştir. Runge, yaşamı yoksulluk içinde geçmiş, çabalarının karşılığını maddi ve manevi olarak görememiş çok yönlü bir kimyacı idi. Maddi yetersizlikler, Runge'yi buluşlarını ticari hale getirmekten alıkoymuş, organik kimyaya katkılarının değeri ne yazık ki tam olarak ölümünden sonra anlaşılmıştır.

1856-1857 yıllarında Lyon'da bir boyahane üretilen Fransız moru olarak adlandırılan ve likenden elde edilen renk özel olarak dikkat çekmekteydi. Daha önce hiç böyle parlak ve haslığa sahip olarak elde edilemeyen bu mor renk Paris ve Londra'nın moda evlerinde hızla popüler hale gelmiş, İmparatori-

çe Eugénie ve Kraliçe Victoria'nın da gözdesi olmuştu. Ancak tüm bu renklerin modası kısa sürmüştü. Pikrik asit çabuk soluyordu, müreksid kirli ortama sahip yerleşim yerlerinde renk değiştiriyordu, Fransız moru ise rakip olarak Perkin'in anilin moruna kurban gitmişti.

Aydınlatmada kullanılan gaz üretiminin bir yan ürünü olan taş kömürü katranı yeni ve heyecan verici renkler için sınırsız bir kaynaktı. Perkin ve diğerlerinin buluşları inorganik boyaların kullanımının neredeyse sonunu getirerek yeni bir organik sentetik boyarmaddeler çağını başlattı. Diğer bir İngiliz J. Lightfoot 1863'de anilin siyahını ve iki Fransız Croissant ve Brittoniere 1873'de ilk sülfür boyarmaddeğini keşfetti.

Sentetik boyarmaddeler çağı İngiltere'de başlamakla birlikte gelişmiş bir kimya endüstrisini ortaya çıkaran Almanya olmuştur. Almanlar I. Dünya savaşına kadar endüstriyel organik kimya konusunda dünyayı yönetmişlerdir(3).

Perkin'in Yaşamı Ve Sanata Olan İlgisi

William Henry Perkin, 12 Mart 1838'de Büyük Britanya ve İrlanda Kraliçesi Victoria'nın taç giymesinden üç ay önce dünyaya geldi. İnşaat işleri ve marangozluk ile uğraşan George Fowler Perkin'in yedinci çocuğu ve üçüncü oğludur. William ilk eğitimini evinin yakınındaki özel Arbour Terrace School'da almıştı. Ailesi Shadwell'in, emrinde uşaklar çalışan en zengin ailelerinden birisiydi. Perkin ilgi alanları değişik ve geniş olan bir öğrenci idi. Bunlardan birisi 12 yaşında başladığı fotoğrafçılıktı. Eldeki ilk fotoğrafı, 14 yaşındayken kendi çektiği kişisel portresidir (4).



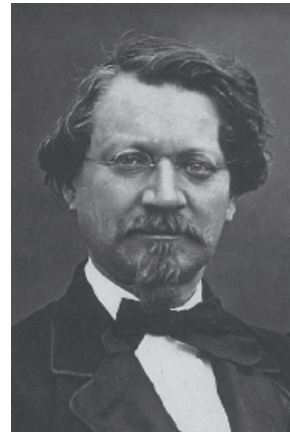
Resim 1: Perkin'in 14 yaşındayken (1852) kendi çektiği fotoğrafı (Edelstein Collection, Hebrew University) (5)

Doğasında son derece gelişmiş bir sanatsal yan vardı. Çizim ve yağlı boya resim ile ilgilenmiş ve onun mimar olmasını isteyen babası için planlar

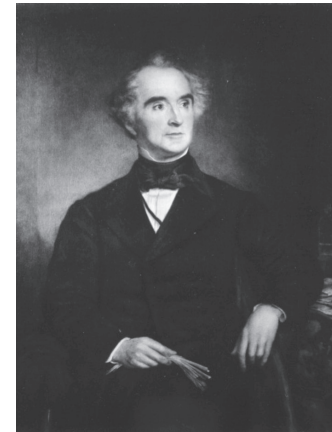
çizmiştir. Resim ve müzik ile ilgisi yaşamı boyunca sürmüştür. Perkin ailesi müzikle iç içeydi ve William hem keman hem kontrbas çalmayı öğrenmişti. Abisi Thomas Dix Perkin ve iki kız kardeşi ile gezici müzik dördlüsü oluşturmuşlardı.

Kaderi onüçüncü yaş gününden az bir zaman önce, bir arkadaşının kimyasal maddelerle bazı basit deneyler yapmasıyla değişmişti. Perkin deneyleri harika olarak nitelendirmiş ve kimya o ana kadar karşılaştığı diğer tüm konulardan daha üstün gelmişti. Bu duygularını daha sonra, "Yeni buluşlar yapma olasılığı beni çok fazla etkiledi. Mümkün olan her zaman şişelerce kimyasalı bir araya getirip deneyler yapmaya karar verdim" diye ifade edecektir(6).

William on üç yaşındayken City of London School'a gitmesi onun için bir şans olmuştu. Çünkü bu okul, İngiltere'de pratik kullanımı çok az olan bir alan olarak görülen kimya konusunda dersler verilen az sayıdaki okullardan biriydi. Hofmann'ın daha önceki öğrencisi olan öğretmeni Thomas Hall, William'ı derslerin deneylerinin hazırlanması için yardımcı yapmıştı ki, bu onun için harika bir fırsattı. William, bilim insanlarının en önemlilerinden birisi olan Michael Faraday'a mektup yazarak 1852'de Royal Institute'daki ünlü derslerine katılmak için izin almıştı. Babası kimya ile uğraşması için ikna olduğunda, öğretmeni Hall'un desteğiyle, Perkin onbeş yaşındayken Londra'da Oxford Caddesindeki Royal College of Chemistry'ye girdi. Burada ünlü Alman kimyacı Profesör August Wilhelm von Hofmann'ın araştırma asistanı oldu.



Resim 2: Perkin'in Royal College of Chemistry'deki öğretmeni Profesör August Wilhelm von Hofmann (1818-1892) (7)



Resim 3: Profesör Justus von Liebig (1803-1873), Almanya'daki Giessen Üniversitesi'nin kimya alanında çok önemli araştırmaları olan dünyaca ünlü profesörü ve August Wilhelm von Hofmann'ın öğretmeni (8)



Resim 4: Justus von Liebig'in 1840 yılında Giessen Üniversitesi'ndeki kimya öğretim laboratuvarı (9)

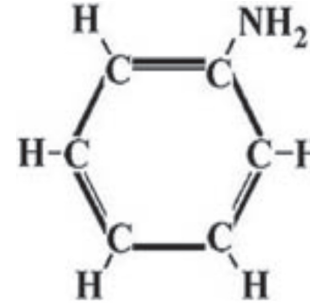
Justus von Liebig'in Giessen Üniversitesi'ndeki kimya öğretim laboratuvarı türünün ilk örneği idi. Baron von Liebig'in öğretimdeki yenilikleri Almanya'da ve daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim modeli olmuştu. Liebig'in Almanya'nın 19. yüzyılın sonuna kadar kimya konusunda önde gelmesindeki etkisi de önemlidir. Kimyayı laboratuvarından tıp, halk sağlığı, gıda ve tarım (kimyasal gübreleri keşfi) gibi alanlardaki buluşları ile halka taşıması ve zamanının en ünlü bilim adamı olmuştu(10).

Giessen'deki (Almanya) kimya laboratuvarında dünyanın her yerinden çektiği öğrencilerine eğitim veren Justus von Liebig'in gözde öğrencisi olan Hofmann, anilinin yapısını çözen kişidir(11). 19.yüzyılın en önemli organik kimyacılarından birisi olan öğretmeni Justus Von Liebig'in önerisi üzerine Prens Albert tarafından 1845 yılında atanan Hofmann, İngiltere'deki bu ünlü okulun ilk profesörü idi. Taş kömürü katranı ürünleri üzerinde uzman olup bu maddenin kimyasal yapısının kinin ve anilin ile aynı olduğunu tespit etmişti. Hofmann'ın yönetiminde çalışması Perkin'in diğer araştırma projeleri içinde yer almasını sağladı. Kimyaya olan büyük ilgisi o derece yüksekti ki, ailesiyle birlikte yaşadığı evinin arkasında küçük bir laboratuvar kurmuştu.



Resim 5: August Wilhelm von Hofmann ve öğrencileri. Royal College of Chemistry, London, 1855 civarı. William Henry Perkin arka sırada sağdan beşinci (Edelstein Collection.) (12)

Kırım Savaşına (1854-1856) katılan İngiliz askerleri arasında sıtma hastalığı yaygındı. Profesör Hofmann, sıtma hastalığının tedavisinde gerekli ve pahalı bir doğal ekstrakt olan kininin sentetik olarak üretilmesi konusunda üzerinde duruyordu. Anilinin taş kömürü katranından ve mavi renk veren doğal indigo boyarmaddesinden nasıl elde edilebileceği biliniyordu.



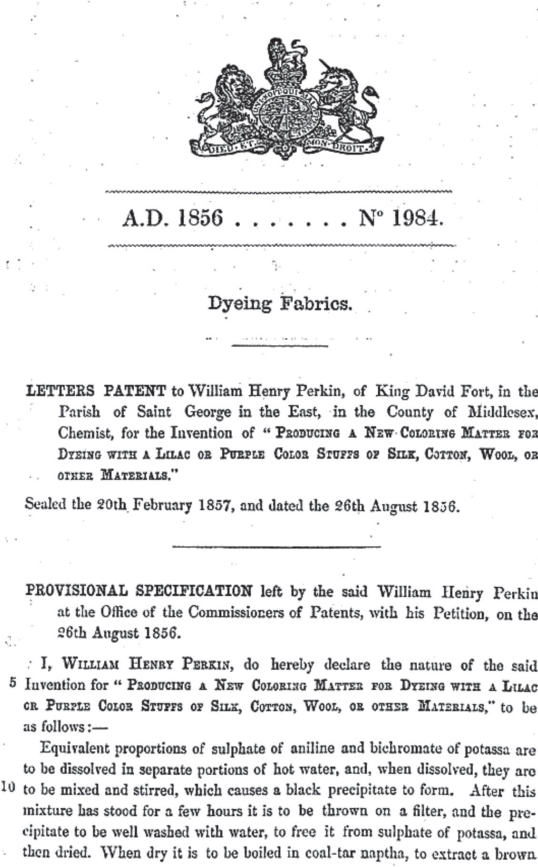
Resim 6: Anilin

Perkin, evindeki basit laboratuvarında akşamları ve hafta sonları da çalışmaktaydı. Aynı kimyasal yapıdan bir çok kimyasal yapılar elde edilebileceğini biliyordu ve 1856'nın Paskalya tatilinde taşkömürü katranından elde edilen renksiz bir aromatik yağ olan anilin ile deneyler yapıyordu. Anilini potasyum bikromat ile okside etmeye çalışırken siyah bir çökelti oluştuğunu fark etti. Bu madde potasyum bikromat ile saf olmayan anilinin karışımı idi. Rengi yok etmeye çalışırken bu çökeltiyi alkol (etanol) ile işleme soktuğunda elde ettiği çözeltinin ipeği mora boyadığını keşfetti. Perkin bu renge "Mauve" ve boyaya "Mauveine" adını verdi. Bu adı verirken hatmiçiçeğinin Latince ismi olan "Malva" dan esinlenmişti.



Resim 7: Anilin boya "Mauvine" (13)

Bu buluşunun önemini kavramakta gecikmeyen Perkin kolejdeki çalışmalarına ara verdi ve anilin morunu ticari olarak üretme kararı aldı. 26 Ağustos 1856'de de bu önemli buluşu için patent aldı. Daha sonraki adımı ise boyamacı ve baskıcıların dikkatini bu buluşuna çekmekti. Ancak, tekstil ticareti ve büyük ölçekli kimyasal üretimi hakkında yeterli deneyimi yoktu (14).



Resim 8: William Henry Perkin'in 1856'da sentetik boyarmadde buluşu için aldığı patent, Edelstein Collection, Hebrew University. (15)

Mauveine'in rengi Tyrian moruna (antik çağın kraliyet moru) benziyordu. Çok moda olan bu renk İngiltere'de Perkin moru olarak anılmıştır. 1857 sonlarına doğru III. Napoleon'un eşi İmparatoriçe Eugénie "Mauve" renk giymek istemesi, İngiltere ve Fransa'da bu rengin en gözde moda olması Perkin için gene bir şans oldu. 1862'de Londra'da düzenlenen Uluslararası Kraliyet Sergisinde yeni renklerle boyanan kumaşlar büyük ilgi gördü. Profesör Hofmann, parlak renklerle boyanmış güzel ipeklerin, kaşmirlerin

ve tüylerin yanına "Siyah, yapışkan, berbat kokulu, gaz üretiminin can sıkıcı yan ürünü yarı sıvı madde, katran"ı koyarak, daha önce bitkisel ve hayvansal kaynaklardan elde edilen bütün renklerin gelecekte kattanandan elde edileceğine inandığını belirtmiştir(16). Kraliçe Victoria, bu sergiye mauveine ile boyanmış ipek bir giysi ile katılmıştı. Kızının düğününde de bu renk giyinmişti. Imperial College Chemistry arşivinde 1850'lerde elde edilen original boyarmadde ile boyanmış yaklaşık 5 x 10 cm boyutunda ipekli kumaş örneği vardır (17).

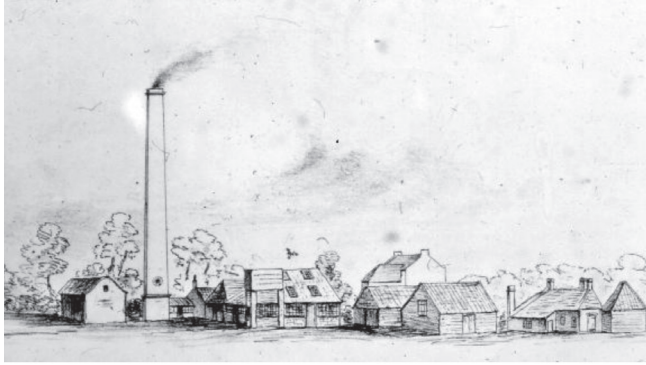
Perkin'in içindeki deha, göze çarpan karakterinde ve kişiliğinde yatıyordu. Elindeki probleme odaklanmakta şüphe götürmez bir yeteneğe sahipti. Renklendirici maddenin boyarmadde özelliklerini taşıdığını ve bundan yapılan boyamaların ışık etkisine dayanıklı olduğunu ortaya koyması da bunun bir göstergesidir. İlk boyama deneyini kız kardeşlerinin dolabından aldığı bir parça ipek ile yaptığı söylenmektedir (18).

Yeterli bir dikkate ve meraka sahip olmayan sıradan bir araştırmacı bu ayrıntıyı gözden kaçırabilirdi. Szent-Györgyi'nin ünlü sözü gibi "Buluş herkesin gördüğü, kimsenin düşünmediği" idi ve Perkin bu görüşün doğruluğunun baş örneğiydi(19). Bahçesindeki barakasında yaptığı deneylerden sonra kardeşi Thomas Dix Perkin'in yardımıyla anilin moru boyasının ayrıştırılmasını ve üretimini gerçekleştirmiştir. Daha sonra Perkin, erkek kardeşinin arkadaşından, çok saygın bir İskoç boyahanesi olan Perth'deki J. Pullar & Son firmasından Robert Pullar'ın adını alarak kendisine mektup ve boyanmış ipek numuneleri göndermiş ve fikrini sormuştur. Perkin bu boyahaneyi ziyaret de ederek boyama için uygun malzemeleri bulmak ve mauve'i kaliko baskıda kullanmak için denemeler yapmıştır. Ocak 1857'de, Robert Pullar, Perkin'e Londra Bethnal Green'de ipek boyacılığı yapan Thomas Keith ile bağlantı kurmasını önermişti. Keith, denemelerden sonra Perkin'i üretime devam etmesi için cesaretlendirmiştir. Perkin'in babası oğlunun kararından ikna olarak işi kurup üretime başlaması için sermayesinin büyük bir kısmını riske atmış, Abisi Thomas Dix Perkin ise iyi inşaat bilgisi ve iş yeteneği ile destek olmuş ve işin ticari kısmını üstlenmişti. Perkin&Sons firması modern kimya üretim işletmesinin öncüsü olarak Sudbury, Middlesex yakınındaki Greenford Green'de kurularak Haziran 1857'de çalışmaya başladı.

1858-59'da ise Hofmann, fuşyanın parlak

mavi-kırmızı rengine benzerliğinden ötürü fuksin veya magenta olarak bilinen anilin kırmızısını keşfetti. Bunu anilin mavisi ve yeşili izledi (20).

Perkin&Sons tarafından “Mauveine” üretimi bir organik bileşiğin çok adımlı olarak ilk endüstriyel üretimi ve modern kimya endüstrisinin temelidir. Perkin’in sentetik boyarmadde üretim devrimi İngiltere, Fransa, Almanya, İsviçre ve Amerika’da hızla yayılmış, yirminci yüzyılda da Japonya, Hindistan ve Çin’e kaymıştır.



Resim 9: William Henry Perkin’in kendi çizimi ile “Perkin & Son’s Greenford Green İşletmesi”, 1858. Edelstein Collection, Hebrew University. (21)



Resim 10: Greenford Green’de 1874’den önce çekilmiş bir grup fotoğrafı, (Soldan sağa doğru); Thomas Dix Perkin (W.H.Perkin’in abisi), R. Williamson ve dördüncü sırada William Henry Perkin; diğer iki kişi (üçüncü ve beşinci) kimyacılar Brown ve Stocks olabilir. (22)

Perkin’in Endüstriyel Üretimden Emekliye Ayrıldıktan Sonraki Yaşamı Ve Çalışmaları

Perkin işletmesini 1 Ocak 1874’de satıp, 36 yaşında iken üretim işinden emekliye ayrılarak buradan sağladığı kazançla hayatının sonuna kadar kendi

ni tamamen ilk aşkı olan bilimsel araştırmalarına adadı. Sudbury’deki evini laboratuvar haline getirerek organik kimya araştırmalarında ikinci kariyerine başladı ve bahçesinin yanına daha büyük bir ev inşa etti. Perkin’in dokuz İngiliz Patentinin yanı sıra 48 kadar boyarmaddelerle ilgili yayını, alanındaki farklı konulardaki araştırmaları ile ilgili 124 yayını vardır. Perkin endüstriye girdiği zamanda bile asla araştırma yapmaktan vazgeçmemiştir. İlk makalesi 1856’da son makalesini ise öldüğü yıl olan 1907’de yayınlamıştır. 17 yaşında iken Journal of Chemical Society’de yayınlanan 30 makalede katkısı vardır. Boyarmadde üreticisi olduğu 1857-1873 yılları arasında araştırma laboratuvarında organik bileşiklerle ilgili olarak çalıştı. Perkin’in boyarmadde dışındaki önemli katkılarından birisi de 1868’de taşkömürü katranından elde ettiği “Kumarin”, ilk sentetik aromatik parfümdür. Bu madde daha sonraları, şekerlemelerde ve tütünde aroma olarak ve sabunlarda koku verici olarak kullanılmıştır.

W.H.Perkin,17 yaşındaki boya üretimi süresince değişik konularda yazılmış 30 kadar makale yayınladı. Aynı zamanda, denemeler yapmak için Glasgow, Bradford, Macclesfield ve Londra bölgesindeki bir çok boyahane ve baskı işletmelerini ziyaret ediyordu. Aslında boya ve baskıcılara teknik servis kavramını da başlatmış ve bu daha sonra Alman boya üreticileri tarafından da uygulanmıştır(23). Perkin&Sons tarafından üretilen anilin boyalarından en önemlileri “Mauve”, “Britanya violet” ve “Perkin yeşili” idi.

Perkin’e yaşamı boyunca bilimsel kuruluşlardan çok sayıda ödüller, madalyalar ve 1906’da buluşunun 50.yılında “Sir” unvanı verilmiştir. Çalışmaları birçok üniversite tarafından tanınmıştır. Perkin’in hiçbir zaman resmi olarak bir dereceyle mezun olmaması ilginçtir. Ancak çok sayıdaki üniversite tarafından fahri doktora ile onurlandırılmıştır (24) :

University of Würzburg	1882 (PhD)
University of St Andrews	1891 (LLD)
Victoria (Manchester)	1904 (DSc)
University of Heidelberg	1906 (PhD)
University of Munich	1906 (Dr Ing)
Oxford	1906 (DSc)
Leeds	1906 (DSc)
Columbia	1906 (DSc)
John Hopkins University	1906 (LLD)



Resim 11: William Henry Perkin, 1906, (E. Chickering)(25)

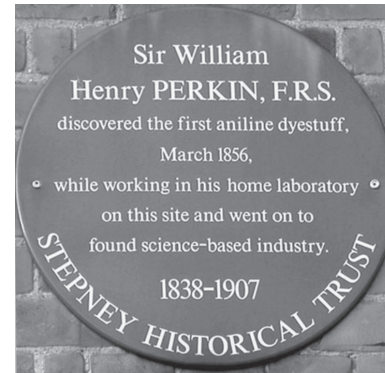
Perkin'in mirası olarak organik kimyasalardan kaynaklanan modern kimya endüstrisinin ürünleri günlük yaşamın her alanının kuşatmaktadır. Sentetik organik boyarmaddeler ve pigmentler, parfümler, baskı mürekkepleri, polimerler, yapıştırıcılar, kaplama maddeleri, vernikler, kozmetikler, deterjanlar, tarım ilaçları, eczacılık ürünleri, patlayıcılar gibi modern yaşamda yer alan bir çok ürünün başlangıcı Perkin'in öncü endüstriyel çabalarına dayanmaktadır.

Perkin'in Karakteri, Özel Yaşamı Ve Sanata Olan İlgisi

Perkin'in güçlü gözlemciliğinin, özgür düşüncesinin, amaçlarındaki ve girişimciliğindeki kararlı yapısının hem bilimsel hem endüstriyel çalışmalarında önemli rol oynadığı görülmektedir. Perkin iki kez evlendi. 1859'da evlendiği ilk eşi Jemima Harriett Lissett, 1860'da William Henry Perkin junior ve 1861'de Arthur George Perkin'i dünyaya getirdi. Perkin iki oğluna daha sonraları sistematik kimya eğitimi vermişti. William Henry Perkin junior İngiltere'de Manchester ve Oxford üniversitelerinde önemli bir organik kimyacı olarak çalışmıştır. Arthur George Perkin ise profesör olarak boya yapım endüstrisinde ve Leeds Üniversitesinin Renk Kimyası ve Boyama Bölümünün başkanı olarak çalıştı. Eşi 1861'de tüberkülozdan öldükten sonra Perkin, 1866 da Alexandria Caroline Mollwo ile evlendi. Bu evliliğinden bir oğlu (Frederic Mollwo Perkin) ve dört kızı (Sascha, Lucy, Annie, Helen Mary) doğdu. Frederic 1897'de Borough Polytechnic Institute'da Kimya bölümünün başkanı oldu ve bir süre babasının Sudbury'deki laboratuvarlarında

çalıştı. Düşük sıcaklıkta karbonizasyon, yakıt yağları, dumansız yakıtlar konularında bir öncü olarak kabul edilmektedir ve elektrokimya konusunda önemli deneyime sahipti.

Dört kızı W.H.Perkin'e sosyal yaşamında yardım etmişti. Hobileri arasında nadir egzotik kuşların bulunduğu kuşhane de vardı. W.H.Perkin bisiklete binen, çizim ve resim yapan, fotoğraf ve müzikle uğraşan, seyahat eden mutlu bir baba idi. Aynı zamanda büyük bir bahçıvandı ve bu özelliği çoğu çocuğuna geçmişti. Doğal boya bitkisinin yok olmaması için büyük bir alandaki kökboya (*Rubai tinctorum* L.) bitkisini bahçesinde senelerce korumuştur. Tüm Perkin ailesi müzisyendi. William Henry perkin piyano, keman ve kontrbas çalmakta yetkindi. Abisi Thomas Dix Perkin ise iyi keman çalmasının yanı sıra "Stradivarius" ve "Guarnerius" kemanları da içeren yaylı çalgılar koleksiyoneri idi. Cumartesi günleri aile toplanarak hep birlikte müzik yaparlardı. 1906'da buluşunun 50. yılı nedeniyle yapılan jübile kutlamaları nedeniyle yaptıkları dış seyahatler Sir W.H.Perkin ve eşini yordu. Temmuz 1907'de hastalandı ve dört gün sonra zatürre ve apandisitlen 14 Temmuz 1907'de 69 yaşında iken öldü. Kendi kurduğu boya fabrikasının olduğu yer olan Greenford Green'den birkaç mil ötede Roxeth, Harrow'da toprağa verildi (26).



Resim 12: William Henry Perkin anısına (27)

NOTLAR

- 1) İnci Başer, Yusuf İnanıcı, **Boyarmadde Kimyası**, Marmara Üniversitesi Yayın No: 482, Teknik Eğitim Fakültesi Yayın No:2, 1990, İstanbul.
- 2) Anon, **Organic Chemistry at the Dawn of Perkin's Discovery of Mauve and Thereafter**, Colourage, May 2000, 41-42.
- 3) Anon, **Shades of the Past: A History of Synthetic Organic**

- Dye Industry**, AATCC, Vol.1, No 26, 1969, 38-40.
- 4) Ian Holme, "Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy", **Coloration Technology**, 2006, 122, 235-251.
 - 5) <http://colorantshistory.org/HistoryInternationalDyeIndustryRev1/HistoryInternationalDyestuffIndustryFirefox/dyestuffs.html> (Ocak 2011)
 - 6) Ian Holme, **Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy**, **Coloration Technology**, 122, 235-251
 - 7) <http://www.rod.beavon.clara.net/hofmann.htm> (Şubat 2011)
 - 8) <http://www.general-anaesthesia.com/images/justusvonliebig.html> (Ocak 2011)
 - 9) <http://www.brown.edu/Courses/UC14/> (Ocak 2011)
 - 10) A.g.y.
 - 11) Anthony S. Travis, **William Henry Perkin: A Teenage Chemist Discovers How to Make the First Synthetic Dye from Coal Tar**, Textile Chemist and Colorists, August 1988, 13-18.
 - 12) <http://64.202.120.86/upload/image/personal-column/tony-travis/19th-century-high-tech/august-wilhelm-hofmann-and-.jpg> (Mart 2011)
 - 13) <http://pharmgesch-bs.de/wahl07/Chinin/bilder/Mauvein.jpg> (Ocak 2011)
 - 14) Ian Holme, **Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy**, **Coloration Technology**, 122, 235-251.
 - 15) <http://colorantshistory.org/HistoryInternationalDyeIndustryRev1/HistoryInternationalDyestuffIndustryFirefox/dyestuffs.html>
 - 16) Joyce Storey, **Manual of Dyes and Fabrics**, 1992, Thames and Hudson, London, 192 sayfa, 73-74.
 - 17) <http://www.ch.ic.ac.uk/perkin.html> (Şubat 2011)
 - 18) Ian Holme, **Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy**, **Coloration Technology**, 122, 235-251.
 - 19) A.g.y.
 - 20) Joyce Storey, **Manual of Dyes and Fabrics**, 1992, Thames and Hudson, London, 192 sayfa, 73-74.
 - 21) <http://colorantshistory.org/HistoryInternationalDyeIndustryRev1/HistoryInternationalDyestuffIndustryFirefox/dyestuffs.html>
 - 22) Ian Holme, **Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy**, **Coloration Technology**, 122, 235-251
 - 23) A.g.y.
 - 24) A.g.y.
 - 25) <http://www.mosi.org.uk/media/33871452/sirwilliamhenryperkin.pdf> (Şubat 2011)
 - 26) Ian Holme, **Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy**, **Coloration Technology**, 122, 235-251
 - 27) <http://uh.edu/engines/epi2059.htm> (Şubat 2011)
- <http://colorantshistory.org/HistoryInternationalDyeIndustryRev1/HistoryInternationalDyestuffIndustryFirefox/dyestuffs.html> (Ocak 2011)
 - <http://www.rod.beavon.clara.net/hofmann.htm> (Şubat 2011)
 - <http://www.general-anaesthesia.com/images/justusvonliebig.html> (Ocak 2011)
 - <http://www.brown.edu/Courses/UC14/> (Ocak 2011)
 - Anthony S. Travis, **William Henry Perkin: A Teenage Chemist Discovers How to Make the First Synthetic Dye from Coal Tar**, Textile Chemist and Colorists, August 1988.
 - <http://64.202.120.86/upload/image/personal-column/tony-travis/19th-century-high-tech/august-wilhelm-hofmann-and-.jpg> (Mart 2011)
 - <http://pharmgesch-bs.de/wahl07/Chinin/bilder/Mauvein.jpg> (Ocak 2011)
 - Joyce Storey, **Manual of Dyes and Fabrics**, 1992, Thames and Hudson, London, 192.
 - <http://www.ch.ic.ac.uk/perkin.html> (Şubat 2011)
 - <http://www.mosi.org.uk/media/33871452/sirwilliamhenryperkin.pdf> (Şubat 2011)
 - <http://uh.edu/engines/epi2059.htm> (Şubat 2011)

KAYNAKLAR

- İnci Başer, Yusuf İnanıcı, **Boyarmadde Kimyası**, Marmara Üniversitesi Yayın No: 482, Teknik Eğitim Fakültesi Yayın No:2, İstanbul. 1990
- Anon, **Organic Chemistry at the Dawn of Perkin's Discovery of Mauve and Thereafter**, Colourage, May 2000.
- Anon, **Shades of the Past: A History of Synthetic Organic Dye Industry**, AATCC, Vol.1, No 26, 1969.
- Ian Holme, "Sir William Henry Perkin: a review of his life, work and legacy", **Coloration Technology**. 2006.

Devrim Sonrası “İlk Sovyet Modası’nın” Oluşturulmasına Popova ve Stepanova’nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi

Leyla YILDIRIM*, Jovita SAKALAUSKAITE**

Özet

Sanayi devriminin ardından, Avrupa’da yaşanan sosyo-ekonomik olaylar, değişen dünya görüşü ile birlikte birçok ülkede değişim ve dönüşümlerin sinyallerini vermiştir. 20. yüzyıl başlarında bu değişimin algılama biçimlerine olan etkisi sanatta kendini göstermiş ve birçok sanat hareketinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatçılar natüralist üslubu reddederken ilerici olmak ve kendi çağının anlayışını ortaya koymak için makineleşmeden ilham almışlardır. Ekim Devrimi, üretim biçiminin değişmesini, üreten sınıfın örgütlenmesini beraberinde getirirken; değişen ideolojiye bağlı olarak toplum her alanda yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Kapitalist dünya görüşünün kalıntıları olarak eski düzene ait ne varsa reddedilerek, makineye dayalı üretimi öne çıkaran yeni bir düzenin gücü vurgulanmaya çalışılmıştır. 1920’li yıllardaki bu yeniden inşa sürecinde “İlk Sovyet Modası” olarak bilinen tasarımları üreten Popova ve Stepanova ise Konstrüktivist yaklaşımlarını tekstil tasarımlarına uygulayarak, Sovyet tekstil tasarımlarında önemli bir dönüm noktası oluşturmakla kalmamış baskı desen tarihine ideolojik yaklaşımla üretilmiş tekstil baskı tasarımları kazandırmışlardır. Tekstil baskıcılığındaki desen birikimi, 20. yüzyıl başlarına kadar gelenekten ilham alınan, çoğunlukla da Doğu’ya özgü desenlerin tekrar üretilmeleri ile oluşturulmuştur. Bu desenlerin tekstil tarihine kazandırılmasında ressamların katkıları oldukça fazla olmakla birlikte, tasarımcıdan çok fabrikaların isimlerinin öne çıktığı görülmektedir. 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başlarına gelindiğinde ise çağdaş sanat hareketlerinin, tekstil baskıcılığını etkilediğini ve dönemin avant-garde sanatçılarının kendi anlayışlarını tekstil tasarımlarına da yansıttıkları izlenmektedir. Bu çalışmada sanat yaşamlarına birer ressam olarak başlayıp, “İlk Sovyet Modasının” oluşturulmasında moda ve tekstil tasarımcıları olarak çalışan Popova ve Stepanova’nın, Konstrüktivist sanat anlayışlarını yansıttıkları çalışmalarına değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Konstrüktivizm, İlk Sovyet Modası, Popova, Stepanova

Influence of Constructivistic Approaches of Popova and Stepanova on "First Soviet Fashion" After Revolution

Summary

Socio-economic developments in Europe following Industrial Revolution signalled renovations and transformations as well as changing mentalities in many nations. Influence of such changes on ways of perception was reflected in arts, causing a variety of artistic movements to appear. Rejecting naturalistic styles, artists were inspired by mechanization to be progressive and express their own contemporary understanding. October Revolution brought about organisation of working class and transformation of way of production, beginning to reconstruct community in every field based on the changed ideology. Whatever remained following ancient capitalist teachings was entirely turned down and power of the new system based on output of machinery was emphasized. Applying their Constructivist approaches to textile designs, Popova and Stepanova who performed the designs called "The First Soviet Fashion" not only became an important milestone in Soviet textile designing but also created textile printing designs produced by ideologic approach to printing history. Inspired by tradition which survived until early 20th century, collection of textile printing designs were formed by reproduction of patterns unique to Orient. Although such patterns were added to textile history by precious efforts of artists, names of textile factories appeared much more than titles of artists. Late 19th and early 20th centuries witnessed that contemporary artistic movements influenced textile printing designing and avant-garde artists projected their approaches upon such textile printing works. The study touches on the works that Popova and Stepanova expressed their Constructivist art concepts who started their career as artists and then worked as fashion and textile designers in creating "The First Soviet Fashion".

Keywords: Constructivism, First Soviet Fashion, Popova, Stepanova

Giriş:

Sovyet tekstil tasarımının geleneksel desen ve modellerden daha çağdaş yorumlara doğru olan değişimi ve sanatçıların bu değişime yaptıkları katkıları anlamak için, öncelikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki sosyo-ekonomik olayları, altında yatan sebepleri ve bunların toplumsal yaşantıdaki sonuçlarını iyi irdelemek gerekmektedir. Endüstri Devrimi'ne bağlı olarak üretim biçiminin değişmesi, toplumsal yaşamda büyük sancılı da beraberinde getirmiştir. Bu sancılı dönem, tarımsal üretime dayalı ekonomik sisteme sahip Rusya'da kökten değişime neden olmuş ve tüm toplum yeni ideoloji çerçevesinde yeniden inşa edilmeye çalışılmıştır. Keten üretimine dayalı Rus tekstil endüstrisinde pamuk, 18. yüzyılın sonlarına doğru önem kazanmış ve Avrupa ülkelerinde olduğu gibi ülkenin sanayileşmesinde itici gücü oluşturmuştur.

1700'lü yılların ortalarında Rusya'daki pamuklu tekstil ticareti, kumaşları dokuyup basan birkaç küçük atölyeden ibaret olup Astrakhan'da yoğunlaşmıştı. Rusya'da gerçek anlamda bir pamuk endüstrisinin başlangıcı, 1753 yılında St. Petersburg'un banliyösündeki Krasnoe Selo'da, Cuzzins ve Chamberlain adlarındaki iki İngiliz'in pamuk baskı fabrikası kurma iznini almalarıyla başlamıştı. On yıl sonra da Lehmann adında bir Alman, Schlüsselburg yakınlarındaki bir başka baskı fabrikasını kurma izni almış ve her iki fabrikaya da gümrüksüz makine ve kumaş ithal etme izni verilmiştir. Endüstri Devrimi'nin itici gücünü oluşturan tekstil üretimi, pamuk baskıcılığının el üretiminden, makine üretimine doğru geçişini zorunlu hale getirmiş ve bu işte öncü olan ülkeler farklı ülkelerin kaynaklarına yönelmiştir. Rusya'da tekstildeki makineleşmenin 1817 yılından sonra St. Petersburg'daki iki baskı fabrikasının silindirli baskı makinesini on yıllığına kullanma hakkını almasıyla başladığı kabul edilse de; 1849 yılına kadar Rusya'daki baskıcılığın başkenti olarak bilinen Ivanovo'daki pamuk baskıcılığının % 61'i elle yapılmaktaydı(1).

Şehirlerdeki belli kesim bu fabrikaların Fransız taklidi natüralist üsluptaki çiçekli basmalarını giyerken; soylular daha çok dokuma ve nakışlarla süslenmiş, neredeyse yapımı bir yıl süren giysi siparişleri vermiş, halk ise çok daha basit, sade giysilerini kendi üretmiştir. Özellikle köylüler arasında beyaz zemin veya ağartılmamış kumaşın üzerine kil, vitriol ve bir yapıştırıcıdan oluşmuş, vapa denilen rezerve maddeyle* baskı yapılan, indigo ile boyanmış tekstiller yaygın olarak kullanılmış ve köylü kadınların birçoğu

kendi perde, mendil, yastık gibi evsel ihtiyaçlarını üretmek için birkaç tahta baskı kalıba sahip olmuştur (2).

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde Doğu ile yapılan ticaretten elde edilen sermaye ve bilgi birikimi Avrupa'daki baskı teknolojisi ve tasarımlardaki değişimlerin yolunu açmıştır. Dekoratif sanatlarda naturalist tarzda baskılı tekstillerin üretimi ise Arts&Craft ve Art Nouveau tarzlarıyla en son son noktasına varmıştır. Oysa 20.yy başındaki bilimsel ve teknolojik gelişmeler farklı bir çağın habercisi niteliğindedir.

Soyut Sanata Doğru: Konstrüktivist Anlayış

20. yüzyılın başlarında gelişen soyut sanat, dönemin bilimsel ve felsefi düşüncesi ile yakından ilgiliydi. İmpresyonistlere kadar gelen dönemde obje merkezli bir bakış açısı söz konusu iken, fizikteki gelişmeler, madde ve zamanla ilgili görüşleri değiştirmiş, farklı bir evren yorumuna gidilmesine neden olmuştu.

Çağın sanatının soyut bir sanat olarak ampirik gerçekliği değil de, ampirik gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel-soyut bir varlığı obje olarak almasına paralel, aynı dönemin felsefesinde de aynı yönde, duyu üstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çaba görülmekteydi. Sanat, aradığı duyu üstü, zaman mekan dışı mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu(3). Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgisi olmayan "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılıyordu. Dolayısıyla sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyon'u (analitik kübizm) olmuş, daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal (speculativ-konstrüktivist) bir sanata dönüşmüştür(4). Sanattaki bu soyut doğru gidiş, Soyut Ekspresyonizm, De Stijl, Suprematizm gibi akımlarda da kendini gösterir. Dönemin soyutlaştırmaya doğru giden felsefi düşüncesinin bir başka yansıması ise Konstrüktivizmdir. Rus sanatçıların önderliğinde bu yaklaşım, dinamik, elektrik, ışık ve ses elemanlarının kullanıldığı otomasyonlarda kendini bulur. Dolayısıyla konstrüktivizm sadece geometrik biçimleri konu edinen bir resim anlayışından çok daha fazla kavramı ifade etmektedir. Endüstri Devrimi'nden itibaren bilimin ve teknolojinin, sosyal alandaki etkilerinin felsefeye yansımasının sanattaki göstergelerinden biri olarak da düşünülebilir. Konstrüktivist sanatçı, tekniği ve makineleşmeyi yüceltme-

si açısından bir anlamda fütüristik bir yaklaşım da sergilemektedir. Yenilikçi, çağı yakalamaya çalışan, topluma giren bir sanat ile yaratma özgürlüğüne kavuşulacağına inanan Konstrüktivist sanatçı, bu açıdan devrimin ilk yıllarında öncü olarak kabul edilmiştir.

İlk Sovyet Modası

I.Dünya Savaşı ardından devrim ve iç savaş nedeniyle Sovyet Rusya'nın diğer ülkeler ile iletişimi kopmuş ve bir zamanlar binlerce işçi çalıştıran Moskova, Leningrad ve Ivanovo kentlerindeki tekstil fabrikaları, hammadde, kalifiye işgücü ve yakıt kıtlığı nedenlerinden dolayı üretime devam etmekte çok büyük zorluklarla karşılaşmıştı. Yeni atanan komiserler tarafından işletilen fabrikalar, küçük miktardaki üretimleriyle devam etmekte zorlanırken, tasarımlar ikinci planda kalmaktaydı(5). Yeni kurulan devlet için tamamen farklı bir estetik anlayışın oluşturulmasında, avant-garde hareket içinde yer alan sanatçıların görevlendirilmeleri düşünülmüştür.

Boris Arvatov'un raporuna karşılık Stepanova, nitelikli tasarımlar üretmek için baskı fabrikasının tasarım bölümünün, üretim ve pazarlama bölümlerinden ayrılması, ayrı bir sanatsal çalışma ortamının yaratılması ve tüketici ihtiyaçlarının göz önünde bulundurulması gerektiğini bildirmiştir. Tekstil sektörünün durumunun saptanması ve yapılacak işlerin planlanmasından sonra göreve gelen sanatçılar, tasarım çalışmalarına başlamışlardır. Sanat eleştirmeni, J. Tugencholyed 1923 yılında, artık yabancı modelleri taklit eden tasarımlar yerine kendi tasarımlarımız var derken; sanat tarihçisi F. Roginskaya bunu "*İlk Sovyet Modası*" olarak tanımlayacaktı. Rusya'dan sonra Sovyetler Birliği olarak kurulan devlet, kendi moda anlayışını göstermiş oluyordu. Yeni kimlik altında üretilen Popova ve Stepanova'nın baskılı tekstilleri bu açıdan tarihsel bir öneme sahip olmakla birlikte, geleneksel çiçekli kumaşların dışında geometrik yaklaşımlarıyla da farklılıklarını ortaya koyuyorlardı. Aleksandra Ekster modanın işlevselliği ve basitliğini vurgularken Varvara Stepanova dönemin ruhunu yansıtacak baskılı kumaş tasarımları üzerinde duruyordu. Çizginin sanatsal ifadedeki önemi konusunda yoğunlaşan Popova, ritmik düzenlemeler, belirgin geometrik şekiller ve parlak renklerden oluşan resim anlayışını, tekstil tasarımlarına da yansıtmaya çalışıyordu(7).

Endüstrideki tasarım problemlerinin ortaya konuluşu ilk değildi. Bundan çok daha önceleri, İngiliz Sir Robert Peel, 1832 yılında Avam Kamarası'na

Ulusal Galeri kurma teklifini getirdiğinde yine aynı sorun için çözüm aranıyordu. Güzel sanatların desteklenmesi ve makine üretiminin daha estetik hale getirilmesi imalatçılar açısından önemliydi. Sovyet'lerdeki endüstriyel üretimin geliştirilmesi ise özel sektör için değil, bizzat halkın, daha işlevsel ve estetik ürünlere sahip olması için düşünülmekteydi. Benzer sorunların gündeme gelme zamanlarına bakılarak, ülkelerin aynı konudaki konumlarının değerlendirilmesini yapmak tarihi gelişim açısından bir fikir verebilir.

19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başındaki sancılı dönem ardından gelen sembolizm, neo-primitivizm, süprematizm, konstrüktivizm ve fütürizm gibi sanat hareketleri, geleneksel Rus sanatının değişiminde önemli rol oynarken, sosyalist görüşü benimseyen sanatçılar, sanatta yapılacak köklü değişikliklerle ülkede büyük dönüşümlerin yaşanacağına inanmışlardı. Biraz ütöpik sayılabilecek bu düşünceden hareket eden sanatçılar; çalışmalarında, eski düzenin yıkıntıları üzerine kurulmuş, daha dinamik ve refah bir hayata dair olan düşüncelerini yansıtmayı amaç edinmişlerdi. Konstrüktivist resmin özellikleri arasında olan, asimetrik düzen, geometrik yapı, fotomontaj teknikleri ve bunlarla oluşturulan renk uygulamaları, Popova ve Stepanova ile tekstil tasarımlarına yansıtılmış, asimetri ile ritm ve hareket öne çıkartılarak mekansal bir genişleme duygusu yaratılmaya çalışılmıştır. Düz ve eğik çizgi, daire, kare gibi geometrik yapılar tekstil tasarımlarında yeni görsel dilin oluşturulmasında önemli rol oynamışlardır.

Tekstil baskıcılığı, 20.yüzyılın başlarına kadar geleneksel tekstil üretiminin etkisinde, bitkisel motifleri yoğun bir şekilde kullanırken; yüzyılın başındaki çağdaş sanat hareketlerinden etkilenmiş, geometrik, soyut desen anlayışları yenilikçi bir yaklaşım olarak görülmüştü. Konstrüktivizmi benimseyen sanatçılar da çağın bu yaklaşımından uzak değillerdi.

Popova'nın, resimlerinin karakteri, iç içe geçen daireler, çizgiler ve bunların hareket etkisi yaratan kompozisyonlarıyla belirlenmişti. Bazı formlar tualin bir kenarından diğerine, tablodan çıkıyormuş hissi uyandıracak şekilde düzenlenmiş, kontrast renkler ustaca kullanılarak perspektif kuvvetlendirilmişti(8). Konstrüktivist resmin bu dinamik yapısı, Sovyetler Birliği'nin resmi ideolojisine paralel olarak, tekstil tasarımlarında bir güç gösterisine dönüşmüştür. Bu dinamizmi destekleyen en önemli unsurlardan biri geometrik yapı içinde optik etkilerin kullanılması olmuştur(9). Popova ve Stepanova, farklı sanatsal ve

kültürel alt yapıdan gelmiş olmalarına karşın, sürekli titreşen etkileri ile op-art'a özgü kabul edilse bile Konstrüktivizm'den başka hiçbir yerde bu kadar açık bir şekilde görünmeyen geometrik tasarımlar yapma konusunda ortak görüşü paylaşmışlardır(10).

1889 yılında Moskova yakınlarında (Ivanovo), zengin ve kültürlü bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve iyi bir sanat eğitimi alan Popova, Kubist akım ile Avrupa'ya yaptığı seyahatleri sırasında, Henri Le Fauconnier ve Jean Metzinger gibi Kubist ressamın atölyelerinde tanışmıştır. Doğduğu yerin pamuk baskı merkezlerinden biri olmasının ve babasının tekstil ticareti ile uğraşmasının, tekstil tasarımına yönelmesinde önemli etkileri olduğu düşünülebilir. Ayrıca çağdaşı olan Sonia Delaunay gibi, erkek egemenliğindeki sanat ortamından, kendini daha iyi ifade edebileceği tekstil ve moda yönelmek istemesi, dönemin genel bir eğilimi olabilir.

Popova'dan beş yaş küçük Stepanova, onun kadar köklü bir eğitim almamış, Kazan'daki Sanat okulunda okuyup, 1913 yılından sonra Moskova'ya taşınmıştı. Geleneksel fügüratif tarz üzerindeki yorumları, onun resimden çok tekstil tasarımı-



Resim 1: Varvara Stepanova ve Liubov Popova, 1924, Fotoğraf, Aleksandr Rodchenko

na daha yatkın bulunmasına neden olmuştur.

Popova ve Stepanova'yı İlk Devlet Tekstil Baskı Fabrikası'na davet etme girişimi, 1923 yılının Haziran ayında fabrikaya yönetici olarak atanan Alexander Arkhangelsky tarafından başlatılmış, bu görüşmede kimyacı ve tekstil eksperisi olan Profesör Petr Viktorov da aktif bir rol oynamıştı. Sanatçılar fabrikaya geldiklerinde tasarım ve üretim açısından yapılacak birçok işle karşılaşmıştı. Deneyimli çalışanlardan yalnızca küçük bir bölümü geri dönmüş, Paris ve numune tedarikçileriyle olan bağlar kopmuştu(11). Ülkede-

ki mevcut sanatsal düşünce temelinde üretimin yeniden oluşturulması gerekiyordu. Sovyetler Birliği'nin yapılanma süreci, endüstriyel üretimin artırılması ve avant-garde bir hareket olan Konstrüktivizmin bakış açısı, zamansal ve düşünsel açıdan örtüşmüş ve "İlk Sovyet Modası"nın oluşturulmasında önemli bileşenler olmuşlardır.

Popova ve Stepanova, görevlerinin gereği olarak uygulamalı sanatlarda süsleme ve dekorasyonun oluşturulmasının, endüstride karşılaşılan problemlerin başında olduğunun farkına varmıştır (12). Bu durumdan kaçınmak ve kendi görevlerini netleştirmek için, her ikisi de fabrika yönetimine, tüm üretim ve pazarlama süreçlerini kapsayan organizasyon ve teknik görünüşlerle ilgili kendi düşüncelerini ve bu süreçlerde yer alamak istediklerini belirten bir yazı hazırlamışlardır. Bu yazıda:

1. Üretimin her aşamasında, ürünlerin estetik yanları ile ilgili olan her sürece katılmak, işe alınacak kişiler, tasarımların kabul edilmesi, model ve üretim planlarının onaylanması ile ilgili kararlarda yer almak,
2. Renklendirme süreçlerini yönetmek için kimya laboratuvarında gözlemci olarak bulunmak,
3. Kalıp baskılı kumaşlar için kendi talep ve görüşleri doğrultusunda tasarımların üretilmesini sağlamak,
4. Dikiş atölyeleri, moda evleri ve dergileri ile iletişim kurmak,
5. Fabrika için basın ve dergi ilanları ile ajitasyonel çalışmalar yapılmasını ve aynı zamanda mağaza vitrin düzenlemesini sağlamak

gerekliliğini vurgulamışlardır(13). Endüstriyel tasarımın kurulması için sanatçılar tarafından yapılmış bu planlama, alt yapı yetersizlikleri ve yerli sanayinin yeterince destek olmaması gibi nedenlerden dolayı, istenilen başarıya ulaşamamış ve tarihsel bir öneme sahip hareket olarak kalmıştır.

Popova ve Stepanova'nın Tekstil Tasarımları

Popova'nın yönetimindeki fabrikanın tasarım stüdyosunda Stepanova, yaklaşık yirmi kadarı basılan yüz elli tasarım yapmanın yanı sıra tekstil üretimindeki işlemler konusunda da bilgi sahibi olmaya çalışmış ve tasarımlarının hemen hemen hepsinde çember, üçgen ve dikdörtgen gibi üç temel elemanı

kullanmıştır. Pergel ve cetvel kullanarak üst üste, yarı-transfer, etkilerde bir iki renk ile Kaleidoskopik görüntüler yaratmıştır. Resim anlayışlarındaki az renkle etkili görüntüyü yakalama isteği, baskı tasarımlarındaki estetik ve maliyet dengesiyle uyum göstermektedir.

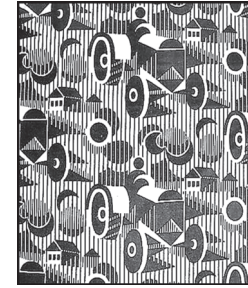
Devrim öncesinde Emil Tsindel'e ait Moskova Nehri kıyısındaki büyük ve ünlü bu fabrika, devrimden sonraki yeni ismine rağmen Popova ve Stepanova da dahil olmak üzere birçok kişi tarafından Tsindel'in fabrikası olarak anılmıştır(14). Devrimle beraber her şeyin materyalist düşünce sistemine göre yeniden oluşturulmasında, kapitalist sisteme ait bir unsur olarak görülen moda ile uğraşmak, değiştirilmesi gereken bir alan olarak Konstrüktivist sanatçıları cezbetmiştir. Özellikle moda, burjuva değerler sistemi içinde, tüketimi destekleyici bir unsur olarak büyük kitlelere hitap ettiğinden, yeniden oluşturulması gereken bir alan olarak düşünülmüş ve yeni giyim kültürünün yapılandırılmasında öncelikli görülmüştür. Yeni düzenin kurucuları, alt yapıdan üst yapı kurumlarına kadar, kendi görüşleri doğrultusunda toplumu yeniden inşa etme sürecine girmişler, Batı'ya özgü desen ve modeller yerine, emeğe dayalı toplumun ihtiyaçları doğrultusunda yeni desen ve modellerin üretilmesini esas almışlardır. Bu yönden bakıldığında 1890-1930 yılları, seri üretimdeki sorunların çözülmesi açısından Rus avant-garde hareketindeki sanatçıların büyük çabalarının ve en önemli gelişmelerinin yaşandığı bir süreç olarak görülebilir.

1920'lerde Sovyet tekstil tasarımı, Konstrüktivist/üretim esaslı ve süslemeye dayalı olmak üzere iki bölüme ayrılmıştı. Konstrüktivist/üretim esaslı tasarımın öncüleri avant-garde sanatçılar olup, tasarımlar bu sanatçıların düşüncelerini yansıtmaktaydı. Diğer tasarımlar endüstri, bina inşaaası, traktör gibi elemanlarla yeni süreci vurgulamaktaydı. Özellikle fabrika ve ulaşım gibi konularla kolektifleştirmeyi öne çıkarıyorlardı. Soyut ve geometrik Konstrüktivist tasarımların aksine propoganda elemanlarını içeren bu tekstiller *tematik* olarak adlandırılıyorlardı. Ve bu tasarımlar, Sanat ve Endüstriyel Tasarım Enstitüsü, Tekstil Fakültesi'nde (Vkhutemas, Textile Faculty of the Institute of Arts and Industrial Design), Varvara Stepanova'nın verdiği dersler doğrultusunda öğrencileri D. Preobrazhenskaya, S. Burylin, V. Maslov ve diğer mezunlar tarafından yapılmışlardı. Sosnev Amalgamated, Ivanovo-Voznesensk ve Trekhgornaya Manufaktura gibi büyük fabrikalar tarafından fazla sayıda üretilen bu tasarımlar, Sovyetler Birliği'nin tüm

vatandaşlarına siyasi propoganda ve ajitasyon aracı olarak satılmışlardır. Üç renk ve üç elmandan fazla tasarım öğesi içermeyen bu tasarımlarda buğday başağı, orak, çekiç gibi amblemler de kullanılmıştır(15). Vkhutemas'da Stepanova ve Popova'nın yanı sıra Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, Lazar El Lissitzky



Resim 2: V. Stepanova tasarımı, 1924



Resim 3: S. Burylin, 1930



Resim 4: L. Raitser, 1933

gibi sanatçılar da ders vermiştir.

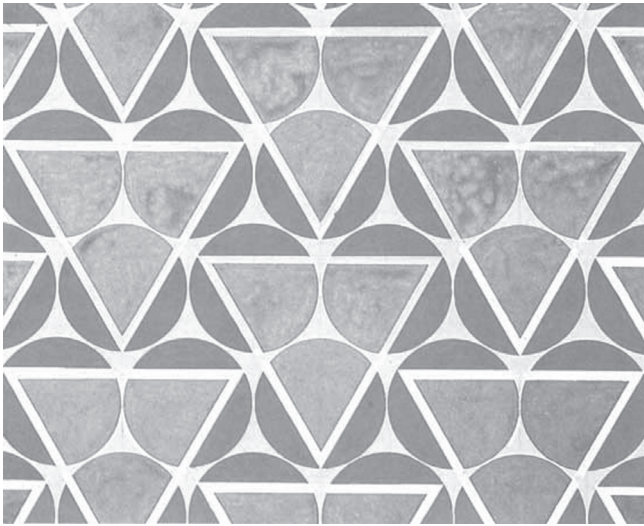
Burjuva değerlerini reddeden yeni tekstil ve moda tasarım anlayışının oluşturulması için güzel sanatların devreye sokulmasıyla beraber, hem eğitmen hem de fabrikada tasarımcı olarak çalışan Popova ve Stepanova "İlk Sovyet Modası'nı" oluşturmuş, 1928 yılında ise mezun olan ilk tekstil tasarımcıları çalışmalarını sunmaya başlamışlardır. Tarihi bir öneme sahip, propoganda amaçlı bu baskılı kumaşlardan ve giysilerden az sayıda örnek günümüze kadar gelmiştir. Bu tekstillerde süslenme ve güzel görünmeden çok, mekanize olmuş güçlü bir devlet yansıtılmaya çalışılmıştır. 1923 yılında Stepanova, "The Dress of Our Times: The Overall" - "Günümüzün Elbisesi: İş Tulumudur" adlı makalesinde özellikle giysilerin anonimliği, basitliği, işlevselliği, verimliliği ve en radikal çıkış olarak da toplumsal rolü konusunda ısrarla durmuştur(16).

"Sanat toplum içindir" anlayışından yola

çıkan sanatçı, emekle özdeşleşmiş işçi tulumunu yüceltmıştır. Yeni sistemde giysi: “burjuva değerlerinin bir göstergesi olarak değil, toplumun örgütlenmesinde işlevsel bir unsur olarak yer almalıdır” düşüncesi vurgulanmıştır.



Resim 5: Kumaş örnekleri, Lyubov Popova, 1923-1924, State Tretiakov Gallery, Moscow



Resim 6 : Kumaş tasarımı, Stepanova, 1924



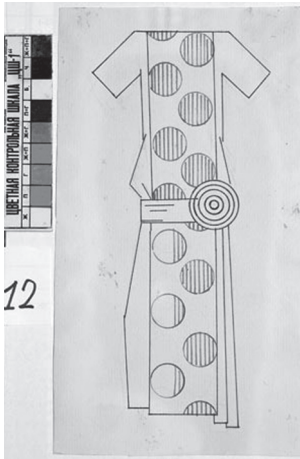
Resim 7 : Stepanova Sahne kostümü, "Tarelkin'in Ölümü", 1922

1921 yılında Bolşevikler iç ve dış rakiplerine karşı galip geldiklerinde kendi sosyal ve kültürel programını oluşturacak olanaklardan yoksundular. 1921 yılında Lenin'in onayıyla Yeni Ekonomik Politika (NEP) oluşturulmuştu. Bu politikaya göre özel mülkiyet ve girişimciliğin yeniden tanınması burjuva yaşam tarzına dönüşün sinyallerini vermişti. 1923'te kurulan Moskvochvey adlı tekstil şirketi, tasarımcı Alexandra Exter'in aracılığıyla Moda Atölyeleri'ni kurmuştur. Kurulma amaçları arasında seri imalat için prototiplerin üretilmesi ve özel müşterilere sipariş üretim yer almış ve Exter yeni burjuvalar için özel, lüks kıyafetler üretmeye başlamıştır(17). Yeterli donanımdan yoksun olan bu atölyeler seri imalata prototip üretme konusunda pek başarılı olamamış, daha çok özel sipariş çalışmak zorunda kalmıştır. Endüstriyel problemlerin çözülmesinde görüşlerine başvuru Rus Avant-garde sanatçıları, Avrupalı çağdaşları gibi Kübizm ve Fütürizm'den etkilenmişler, alışılmışın dışında yenilikçi yaklaşım sergilerken bir yandan da seri üretim problemlerine sanatçı gözüyle bir çözüm getirmeye çalışmışlardır. Dönemin ruhunu yakalamaya çalışan ve çağdaşları ile paralel eğilimler gösteren, Konstrüktivist sanatçıların çalışmaları, 1925 Paris Sergisi'nin ardından, Sovyet otoriteleri tarafından kapitalist estetiğin bozulmuş hali olarak kabul edilen Kübist çalışmalarla benzerlik gösterdiğinden gittikçe daha fazla şüphe ile karşılanmıştır(18). Oysa her dönemin sanat-

çısı, çağının, sosyo-ekonomik ve teknik şartları doğrultusunda belli noktalarda ortak paydada buluşmakta ve bu noktadan hareketle özgün çalışmalar yapmaktadır. Ütopik bir yaklaşım ve sanatçı duyarlılığı ile devrimi kucaklayan sanatçılar bu açıdan hayal kırıklığı yaşamışlardır.

Lenin'in 1921'deki "Yeni Ekonomi Politikası" ile kültür politikasının yönü birdenbire değişmiş ve devrimin tabanı olan işçi sınıfıyla beyni olan aydınlar arasında sürtüşmeler başlamıştır. O zamana kadar devrimci sayılan Konstrüktivistler, "Biçimciler" diye küçümsenmiş ve tutuculukla suçlanmıştır (19).

Sanatın günlük yaşamın her alanında olması gerektiğini savunan bu sanatçılar, resim ve tekstil dışında sahne tasarımı gibi alanlarla da uğraşmışlardır. Popova, 1921 yılında tiyatro oyunları için yaptığı sahne ve kostüm tasarımlarında, hareketli sahne ile oyuncuya daha fazla yer bırakarak oyun ve seyirci arasında ilişki kurulmasını sağlamıştır(20). Bu uygulaması, Brecht'in epik tiyatrodaki seyirci-oyuncu yaklaşımından esinlendiğini ve seyirciyi düşündürmeye yönelik oyuna dahil etme anlayışından hareket ettiğini çağrıştırmaktadır.



Resim 8: Liubov Popova, giysi tasarımı, SMCA. Via The Guardian



Resim 9: Popova, manto tasarımı, 1923-24

Dönemin Art Deco havasını yansıtan Resim 9'daki manto tasarımında olduğu gibi Popova'nın tasarımlarıyla, çağdaşı Sonia Delaunay'ın tasarımları arasındaki paralellik, sanatçının uluslararası moda eğilimlerini takip ettiğini göstermektedir. Sonia Delaunay *haute couture* üretim yaparken; Popova herkes için üretmeye çalışmış ve yeni ulus adına yeni tarzın oluşması için büyük çaba göstermiştir(21). Bu durumda teknolojik, ekonomik ve sosyolojik olarak

değişim içinde olan dünyaya direnilemeyip, biraz ütöpik de olsa; değişimin dünya görüşü ile uyumlu bir hale getirilmesinin çabalarını görmek mümkündür. Her iki sanatçının çalışmalarında olduğu gibi; Konstrüktivist yaklaşımda oldukça sık kullanılan optik etkiyi yaratmak için, mantıksal olarak aynı yönde ilerleyen tüm dikey çizgiler, çemberler arasında beyazdan renkli olan şeritlere doğru yer değiştirmiş, kumaşın dokuma ve örgüsünden kayanaktan bir etki ile ritim kazanarak hareket etkisi sağlanmıştır.

Stepanova'nın bu optik etkiyi yaratmayı bir amaç edinmesini, onun 1925 yılındaki Vhute-mas'daki Tekstil Fakültesi'nde öğrencilerine vermiş olduğu derslerinde "çok renkli efekt oluşturmak için bikromatik bir tasarım planı yapılması ve renkli bir tasarım oluşturulması" adlı ders planından da anlaşılmaktadır(22). Popova, siyah, mavi ve krem renkleri birlikte kullanarak kendine özgü bir tarz yaratırken, gölge efekti verecek mavi ve siyah, kırmızı ve pembe gibi açık ve koyu tonları yanyana kullanmaktan kaçınmış, kontrastlıkla dinamik etkiler yaratmaya çalışmıştır(23). Estetik yaklaşımın nesne merkezinden, nesnesiz bir konuma kayması, yuvarlak hatların yerine sert köşeli geometrik biçimlerin gelmesi, optik yaklaşımla titreşen, dinamik etkilerin yakalanması çağın teknik, felsefi ve ekonomik yorumunun bir yansıması olarak düşünülebilir.

1924 yılında L. Popova'nın ani ölümünün ardından Lef Dergisi, sanatçıya ayırdığı özel sayısında geometrik tasarımlarından birini kapak yaparken derginin editörü, Rus Avant-garde akımının, alışılmışın dışında, hareketin temelini oluşturan kadın sanatçılarının öne çıkmasıyla ünlü olduğunu yazmıştır(24).

İlk Devlet Baskı Fabrikası için ürettiği, günümüze kadar çağdaşlığını kaybetmeyen kumaş tasarımları, erken yaşta ölen sanatçının son çalışmaları olmuştur.



Resim 10: Popova Kumaş tasarımı, Lef Dergisi Kapağı, no.2, 1924

Popova'nın ölümünden sonra tekstil tasarımındaki konstrüktivist yaklaşım gittikçe önemini yitirmeye ve tasarımlar değişmeye başlamıştır. Simetrik ve düzenli tekrarlardan oluşan Konstrüktivist tasarımların çoğu 1920'li yıllara kadar Popova ve Stepanova tarafından üretilmiştir. Zamanının kumaş tasarımları ile karşılaştırıldığında Popova ve Stepanova'nın tekstil tasarımları, oldukça dinamik görülmektedir. Günümüzde olağan gelen, Popova'nın grafik etkili az renkli resimleri, üretim açısından uygun olmakla birlikte dönemin tekstillerindeki yaygın estetik anlayış bakımından alışılmadık bir biçimde karşılanılmışlardır. Tekstil baskıcılığı, konstrüktivist estetiğin seri üretime geçmesinde önemli bir teknik olurken; tekstiller, avant-garde bir çıkışın sözcülüğünü yapmışlardır. Kısa bir sürede, alışılmışın dışında bir estetik anlayışta, makine ile üretilen bu tekstiller Sovyet tekstilleri açısından olduğu kadar, tekstil desen tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir.

20.yüzyıl başında avant-garde hareket içinde yer alan birçok kadın sanatçı, gerek ekonomik gerekse toplumsal rolleri gereği, bir kadın uğraşı olarak kabul edilen tekstil üretimine yönelmişlerdir. Modern hareket içinde yer alan Sonia Delaunay, Anni Albers gibi Popova ve Stepanova'da tekstil üretimi ile ilgilenmiş fakat içinde buldukları şartlar gereği tekstil tasarımını onlardan farklı boyutlara taşımışlardır. Bu sanatçılar, günümüz tekstil tasarımının bir meslek olarak gelişmesinde, modern sanat kavramları doğrultusundaki sanatsal yaklaşımlarını tekstil zanaatına yansıtarak, tekstil tasarımına yeni bir soluk getirmişlerdir.

SONUÇ

1920'li yıllarda Sovyetler Birliği'nde konstrüktivist sanatçılar tarafından, endüstriyel üretimde yeni estetik anlayışın oluşturulması için hazırlanan baskılı kumaşlar ve giysiler, aynı zamanda "İlk Sovyet Modası" olarak kabul edilmektedir. Avrupa'da uygulamalı sanatlarda etkisini gösteren Art Deco'nun izlerini taşımakla uluslararası bir özellik gösteren bu tekstiller, işlevselliği ve kolektivizmi öne çıkaran kendine özgü yorumlarıyla tekstil tarihinde farklı bir yere sahip olmuşlardır. Seri üretimdeki problemlerin çözülmesi için L. Popova ve V. Stepanova gibi avant-garde sanatçılardan destek alınması ise ilerici bir yaklaşım olmakla birlikte, ütöpik bir çaba olarak kalmıştır.

Burjuva değerlerin reddedilerek; teknolojinin, modernleşmenin ve bunlara sahip olan devletin gücünü yansıtacak unsurların kullanıldığı bu tekstil-

lerde, işlevselliğin ve propagandanın öne çıkması, tasarımı oluşturan diğer faktörlerin geride kalmasına neden olmuştur. Bu çıkış, üretim açısından çok fazla bir başarı gösterememekle beraber, tasarım probleminin çözülmesi ve uygulamada karşılaşılabilecek problemlere yaklaşım açısından büyük bir çabayı içermektedir. Endüstriyel Tasarım alanında Sovyetler Birliği'nde ilk örneği oluşturan bu çalışmalar, tekstil desen tarihine de tematik yaklaşımlarıyla yeni bir yorum getirmişlerdir. Sanat ve estetiğin bir ürün üzerinde birleştiği alan olan tekstil baskıcılığında, ideolojik yaklaşım ve avant-garde hareket, seri üretim sorununu bir noktaya kadar çözerken, tekstil üretimine ve endüstriye ait diğer parametrelerin de önemi göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla baskılı tekstiller, bir tablo olmaktan öte, ekonomik kurallar ve moda gibi çok karmaşık bir olgunun denetiminde şekillenmektedirler. Bu unsurlara bilimsel ve teknolojik gelişmelerin üretim teknolojisine getirdiği yenilikleri ve değişen mantaliteyi de eklediğimizde, kapalı sistemlerin uzun soluklu bir başarı elde edemeyeceği görülmektedir.

NOTLAR

1. Dave Pretty, **The Cotton Textile Industry in Russia and the Soviet Union**, National Overview Russia and the USSR Textile Conference IISH, 11-13 November 2004, Winthrop University, Rock Hill, SC 29733 <http://www.iisg.nl/research/russia.doc>
* Kumaşın beyaz kalması istenen bölümlerine, boyamadan önce bir kalıp yardımıyla rezerve maddesi basılarak bu bölgelerin boyanması engellenir ve daha sonra kumaş indigo ile boyanır. Rezerve maddesi basılmış kısımlar boya almaz ve kumaş rezerve maddesinden arındırıldığında bu bölgeler beyaz kalarak mavi-beyaz desenli kumaş elde edilmiş olur.
2. Bkz. Alison Hilton, **Russian Folk Art**, Indiana University, 1995, p.94-95
3. İsmail, Tunali, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 1996, İst. s.143
4. Y.a.g.e. s.175
5. Bkz. Sveta Renitent, **Soviet Textile Designs**, <http://www.rebellogblog.com/text/blog/959/959-01.htm>
6. Christina Lodder, **Liubov Popova: From Painting to Textile Design**, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/10autumn/lodder02.shtm>Tate's Online Research Journal, ISSN 1753-9854
7. Sveta Renitent, **Soviet Textile Designs**, <http://www.rebellogblog.com/text/blog/959/959-01.htm>
8. живопись xx века, jivopis.org - русская и мировая живопись, великие произведения изобразительного искусства <http://jivopis.org/popova-lyubov-sergeevna-prostranstvenno-silovoe-postroenie/>
9. Christina Lodder, **Liubov Popova: From Painting to Textile**

- Design**, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/10autumn/lodder02.shtm>
10. Cristina Kiaer, **The Russian Constructivist Flapper Dress** <http://www.wcas.northwestern.edu/arhistory/documents/Kiaer%5B2%5D.pdf> p.201
 11. Adaskina Natalia, **Constructivist Fabrics and Dress Design**, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Russian/Soviet Theme Issue Vol. 5, (Summer, 1987), pp. 144-159
 12. Cristina Kiaer, **The Russian Constructivist Flapper Dress** <http://www.wcas.northwestern.edu/arhistory/documents/Kiaer%5B2%5D.pdf> p.188
 13. Adaskina Natalia, **Constructivist Fabrics and Dress Design**, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Russian/Soviet Theme Issue Vol. 5, (Summer, 1987), pp. 144-159
 14. Cristina Kiaer, **The Russian Constructivist Flapper Dress** <http://www.wcas.northwestern.edu/arhistory/documents/Kiaer%5B2%5D.pdf> p.192
 15. Sveta Renitent, **Soviet Textile Designs**, <http://www.rebellogblog.com/text/blog/959/959-01.htm>
 16. **Clothing and Fashion Encyclopedia**, <http://angelasancartier.net/communist-dress>
 17. <http://queensofvintage.com/lyubov-popova-her-textile-and-dress-designs/3>
 18. Bkz.Lesley Jackson, **20th Century Pattern Design Textile & Wallpaper**, Mitchell Beazley, 2004
 19. Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İst.,1993 s.78
 20. **живопись xx века**, jivopis.org - русская и мировая живопись, великие произведения изобразительного искусства <http://jivopis.org/popova-lyubov-sergeevna--prostranstvenno-silovoe-postroenie/>
 21. <http://queensofvintage.com/lyubov-popova-her-textile-and-dress-designs/3>
 22. Cristina Kiaer, **The Russian Constructivist Flapper Dress** <http://www.wcas.northwestern.edu/arhistory/documents/Kiaer%5B2%5D.pdf> p.201
 23. <http://queensofvintage.com/lyubov-popova-her-textile-and-dress-designs/3>
- Wint hrop University, Rock Hill, SC 29733 <http://www.iisg.nl/research/russia.doc>
- HERBERT Read, **Sanat ve Endüstri**, Çev. Nigan Beyazıt, İ.T.Ü Matbaası, İstanbul, 1973.
 - İSMAİL, Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İst. 1996.
 - Lesley Jackson, **20th Century Pattern Design Textile & Wallpaper**, Mitchell Beazley, 2004.
 - NAZAN İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İst.,1993 s.78
 - SUSAN Meller, J., Elffer, **Textile Designs**, Harry N. Abrams Inc.,1991
 - SVETA Renitent, **Soviet Textile Designs**, <http://www.rebellogblog.com/text/blog/959/959-01.htm>
 - **живопись xx века**, jivopis.org - русская и мировая живопись, великие произведения изобразительного искусства <http://jivopis.org/popova-lyubov-sergeevna--prostranstvenno-silovoe-postroenie/>
 - YULIA Popova, **"Невиданные вещи- Görünmeyen şeyler"** : № 6-7 [26] Июль-август 2008-№ 6-7 [26] Temmuz-Ağustos 2008, www.epr-magazine.ru
 - <http://www.incorm.eu/Biogs/Popova.pdf>
 - http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/rodchenkopopova/images/roomguide/X24223_lg.jpg
 - http://www.russianavantgard.com/Artists/stepanova/stepanova_fabric_design_e3.jpg
 - <http://www.weareprivate.net/blog/wp-content/uploads/Barbara-Stepanova-The-Death-of-Tarelkin-1922.-Costume-design-for-Tarelkin.jpg>
 - <http://artobserved.com/2009/08/go-see-thessaloniki-greece-rodchenko-popova-defining-constructivism-at-the-state-museum-of-contemporary-art-through-september-20-2009>
 - <http://www.queensofvintage.com/wp-content/uploads/2009/04/12.jpg>

KAYNAKÇA

- ALISON Hilton, **Russian Folk Art**, Indiana University, 1995, s. 94-95
- CHRISTINA Lodder, **Liubov Popova: From Painting to Textile Design**, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/10autumn/lodder02.shtm>, Tate's Online Research Journal, ISSN 1753-9854
- CHRISTINA Kiaer, **The Russian Constructivist Flapper Dress** <http://www.wcas.northwestern.edu/arhistory/documents/Kiaer%5B2%5D.pdf>
- **Clothing and Fashion Encyclopedia**, <http://angelasancartier.net/communist-dress>
- DAVE Pretty, **The Cotton Textile Industry in Russia and the Soviet Union**, National Overview Russia and the USSR Textile Conference IISH,11-13 November 2004,



Mikhail M. Adamovich, 'Lenin Portreli Tabak', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s 32

EKİM DEVRİMİNİN PORSELENLERİ

Buket Acartürk *

Özet

Politika ve sanat tarih boyunca yakın ilişki içinde gelişmiştir. Seramik ise malzemenin sağladığı olanaklar sayesinde siyasetin dili olmayı başarmış, birçok savaşı, zaferi ya da devrimi halka anlatmak konusunda başvurulan bir sanat dalı olmuştur. Örneğin 18.yüzyılda Rus-Türk savaşları Emperyal Porselen fabrikası tarafından birkaç seramik figürle gösterilmiştir. Napolyon'a karşı yapılan 1812 savaşındaki başarılarından dolayı Kutuzov, Platov ve diğerlerinin portreleri bazı Rus fabrikalarının ürettiği vazo, tabak ve kaplarda görülmüş, Fransa'da da devrimden sonra politik olaylar ve duygular seramiğe yansımıştır. Fransa'da birçok seramik fabrikası devrimin sembolü olan üç renk kurdeleyi farklı şekillerde tasarlayıp seramiklerini dekorlamış, fakat 1917 Ekim devriminden sonra porseleni sistematik bir biçimde propaganda aracı olarak kullanma fikri ilk olarak Sovyet liderlerinden çıkmıştır. Bu makalede, Sovyetler Birliği'nde 1917-1927 yılları arasında Ekim Devriminin propagandası amacıyla üretilmiş seramikler araştırılmış ve örneklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Propaganda, Seramik, Porselen, Propaganda Seramikleri

PORCELAINS OF OCTOBER REVOLUTION

Summary

Throughout the history, arts and politics have developed in close relationship. Due to the possibilities of the material, ceramic art has succeeded in becoming the language of politics, and was used to tell people about wars, victories or revolutions. For example, some ceramic figures were produced by the Imperial Porcelen factory representing the wars between Russia and the Ottoman Empire in the 18th century. Again, the portraits of some Russian generals such as Kutuzov and Platov were represented on the ceramic pots, plates, and vases produced by certain Russian factories to commemorate their success in the 1812 war against the armies of the French emperor Napoleon. Also, in France the events of the Great Revolution were represented on ceramic materials. This paper studies ceramics used as a means of propaganda to promote 1917 October Revolution in Russia.

Key Words: Propaganda, ceramics, porcelain, propaganda ceramics.

Üretim ilişkilerinin paylaşımı tarih boyunca toplumların gelişimini ve ekonomik ilişkiler başta olmak üzere toplumun genel anlamda uygarlık düzeyini belirlemiştir. Çünkü uygarlık her şeyden önce maddi gelişme bilincidir. Toplumsal gelişmenin geldiği düzey ya da üretim ilişkilerinin gelişimi o toplumun kültürünü de belirler.

Kültür, sınıfsal bir olgu olmakla birlikte uygarlık koşullarına göre öğrenilmiş, toplumsal yaşayış tarzının bir yansımasıdır. Bir toplumda üretim

araçlarının mülkiyetine sahip olan sınıf, kendi çıkarlarını korumak ve egemenliğini sürdürmek için üretim ilişkilerini kendine göre belirlemek, biçimlendirmek ister. Bu hedefi gerçekleştirmek için kendi ideolojisinden kaynaklanan bir yaşayış tarzı oluşturur ve bu yaşam tarzını topluma nüfuz ettirmek ister ki, işte bu kültür olarak tanımlanabilir. Bu sebeple kültüre, öğrenilmiş yaşayış tarzı demek de mümkündür. Bu yaşam tarzı, toplumdaki toplumsal inançların, düşüncülerin, duyarlılıkların ve toplumsal davranışların bütünü-

* Yard. Doç., Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü Öğretim Üyesi

den oluşur.

Maddi gelişme bilinci birbirine benzeyen ülkelerin, tarihsel olaylarındaki farklılıklar, kültür ve sanatlarında da farklılıkların oluşmasına neden olmuştur. Maddi gelişmeyi kapitalist ve özel girişimci bir yolla gerçekleştiren ülkelerde bireycilik gelişmiştir. Bu nedenle kültür ve sanatta atılan her yeni adım ve başarı, ya sanatçının kişisel yeteneğine ya da her biri kendi alanında tekel olan ileri teknoloji ile endüstriye sahip fabrika işletmelerine mal edilmiştir.

Sosyalist ülkelerde ise üretim araçlarının paylaşımı kollektif olduğundan, sanat da dâhil olmak üzere tüm toplumsal üretimlerin başarısı ya da başarısızlığı, tek tek bireylerin veya işletmelerin değil; sistemin nasıl işletildiği ile ölçülebilir.

Bu işleyişin somut örneği Rusya'da 19.yüzyılın ikinci yarısında seramik seri üretiminin yapıldığı ve en eski çömlekçilik merkezlerinden sayılan Gzhel bölgesidir. "Gzhel porselenleri kendine özgü desenleri, biçimleri ve kobalt mavisi alt sıyrıyla bezenmiş heykelticileri, sürahileri, çaydanlıkları, kupaları v.s ile tanınmaktadır. Doğa ile birliktelik duygusu uyandıran Gzhel bölgesi porselenlerindeki başarı hem kendi ülkesinde hem de yurtdışında geniş kitlelerce beğenilmektedir."(1)

Yüzyılın sonlarına gelindiğinde Rusya'nın Gzhel Bölgesi ve diğer seramik üretim merkezlerinde yaşanan tekelleşme sonucu seramik endüstrisi, üretimini büyük oranda durdurmak zorunda kalmıştır. Bu durum 1917 Sosyalist Ekim devrimine kadar bu şekilde sürmüştür. 1919'dan itibaren Bolşevik Parti 18. Kongresi'nde el sanatlarını geliştirmek ve sanatçıların terfilerini sağlamak için bir dizi karar almış; aynı yıl el sanatları ve endüstriyel sanatlar için ilk 'bütün Rusya Konferansı' toplamıştır. 1920'de ise seramik endüstrisinde çalışan işçiler Moskova Konferansı'nda toplanarak el ve halk sanatlarını geliştirmek için yeni ekonomik ve sosyal dernekler kurmuşlardır. Devrimden sonra tüm sanat dallarına, özelinde ise seramik sanata ve endüstrisine sağlanan devlet desteği sayesinde, Gzhel Bölgesi ve diğer birçok seramik üretim merkezi tekrar üretime başlamıştır. Bolşevik Parti tarafından Gzhel, Petersburg ve Moskova'da bulunan çok sayıda geleneksel seramik üretimi yapan merkez desteklenirken, aynı zamanda Çarlık Rusya'sında seramik fabrikası olarak üretim yapan birçok işletme de bir dizi yeni yasa ile yeniden düzenlenmiştir.

Rusya coğrafyasının çok büyük olması ve iletişim araçlarının yetersizliği sebebi ile Bolşevik hükümeti, devrimin kazanımlarını ve amaçlarını anlat-

mak için tüm olanaklarını kullanmıştır. Sanat alanlarında, özellikle seramik üretimi alanındaki tüm bu yeniliklerin en önemli sebeplerinden birisi budur. Yeni dönemin yapılandırılması, ekonomik ve sosyal kalkınma projeleri, devrimin kazanımları ve sosyalist yaşam biçiminin tanıtılması gibi bir dizi konuyu halka aktarmak amacı ile Rusya'nın her tarafında propaganda kampanyaları başlatılmıştır.

"Yönetim, eğitim ve sanattan sorumlu, Halkın Aydınlatılması Komitesinin başkanı olan Anatolii Lunacharsky, sanatçılardan halkın aklına ve gönüllerine seslenmelerini istemiştir. Lunacharsky, hem Bolşevik parti üyesi hem de yetkin bir entellektüeldir. Bu dönemde sanatçılar ve sanatsal projeler koruma altına alınmış; Ekim devrimini anlatan ve yücelten sokak gösterileri, 1 Mayıs ve Ekim devrimi kutlamaları için dekorasyonlar yapılmıştır. Trenler, gemiler ve kamyonlar dekore edilmiş ve bu etkinlikler bütün ülkeye sistematik olarak duyurulmuştur. Her trende küçük bir kütüphane, Lenin'in söyleveleri için bir gramofon ve toplantılar için kullanılmak üzere bir vagon ayrılmıştır. Bu vagonlarda kısa propaganda filmleri gösterilerek; hayatlarında hiç film görmemiş olan ve çoğu okuma yazma bilmeyen köylüler bilinçlendiriliyorlardı. Bazı filmler özellikle onlara hitap ediyor, filmlerde gelişmiş tarım yöntemleri gösteriliyor, okuma yazma öğrenmeleri teşvik edilerek, hastalıklardan korunmaları için aşı olmaları gerektiği anlatılıyordu. Yazarlar ve sanatçılar daha önce ülkelerinin sorunları ile hiç bu kadar ilgili olmamışlar, devrimden sonra politik konularda karar alıp uygulamaya başlamışlardır. Yeni yönetim çeşitli politik inançlara sahip sanatçılar için birçok olanak sunmuş, Şairler devrimi yüceltip düşmanı aşağılayan şiirler yazmıştır. Evlerin duvarlarına son olaylarla ilgili dikkat çekici resimler yapılmış, posterler asılmıştır."(2)

"Nisan 1918'de Lenin 'Anıtsal Propaganda' planını açıkladı. Şehirlerde ve köylerde insanlara devrimi ve kazandırdıklarını anlatan heykel ve anıtların yapılmasını istedi. Marx, Gogol, Garibaldi ve Robespierre gibi ayrı çağları temsil eden kişilerin heykelleri yapıldı."(3)

Propaganda Seramikleri

Rusya'da sanatın; özelinde de seramik

sanatının propaganda amaçlı kullanılması, 1917 Ekim Devrimi'nde doğmasına rağmen kökleri daha eskilere dayanmaktadır. Bu kaynaklardan biri 17.yy başlarına dayanan Lubok'tur. Lubok resimlerinin konuları din, politika, sosyal sorunlar, alkolizm, fakirlik ve kadınların sorunlarıdır. Diğer bin yıllık gelenek olan Rus ikon boyamacılığıdır. Bir diğer kaynak ise gazete ve dergilerdeki grafik desenler, hiciv niteliğindeki yazılardır. "Örneğin II. Catherina 18.yüzyılda Rus İmparatorluğu'nun halkını temsil eden bir dizi figür çalışmasını Emperyal seramik fabrikasına ismarlamıştır. Bu fabrikada üretilen porselen figürler basit, gerçekçi ve oldukça sevimli biçimlerde üretilmiştir."(4) Rusya'da 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren karikatüristler, bu dönemde baskıcı yöneticileri eleştiren hiciv nitelikli resimler yapmışlardır. Resim ve karikatürlerin konuları genellikle Çar, komutanlar ve başkanlardır. Demokratik düşüncelerin gelişmesini teşvik eden bu dönem birçok sanat için eğitici özelliğe sahiptir.

"Chekhonin de bizzat bu hicivlere katılmış ve 1917 Ekim devriminden sonra üzerinde devrime katılanların imzalarının bulunduğu imza tabağını yapmıştır."(5) (Resim 1)

Ekim devriminin önderlerinin imzalarının bulunduğu bu büyük servis tabağında, 1917 tarihi göze çarpmaktadır. Tabağın ortasında çok renkli, Krill harfleriyle yazılmış imzalar vardır. Alt kısımda ise orak, çekiç ve yarım dünya ile dekore edilmiş meşe yaprakları ve kıvrımlı kırmızı kurdeleler ile çevrelenmiştir.



Resim 1: Sergei V. Chekhonin 'İmza Tabağı', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s. 51

Tüm bu deneyimlerden sonra Bolşevik hükümetinin propaganda kapsamında karşılaştığı en önemli sorunlardan birisi de materyallerin yetersizliğidir. Fakat bu durum söz konusu seramik malzeme olduğunda geçerli değildir. Çünkü Eyalet Porselen fabrikasında Çarlık döneminden kalan çok sayıda ilk pişirimi yapılmış, yemek servis takımları, tabaklar, çaydanlıklar, bardaklar, fincanlar, vazolar stoklanmış; devrim sonrası bu parçalar dekorlanarak propaganda amacı ile kullanılmıştır.

"Eyalet porselen fabrikası Leningrad'ın güneyinde 18. yüzyılın ilk yarında açılmış, 1917'de bu ismi almış, 1925'de ise büyük bilim adamlarından Mikhail Vasilievich Lomonosov'un ismini alarak 'Mikhail Vasilievich Lomonosov Porselen Fabrikası' olarak ismi değiştirilmiştir. Fabrika Ekim Devrimi'nden sonra Tarım Bakanlığı'na devredilmiş, çalışanlar eski görevinde kalmış ancak fabrika, işçi kontrol komitesinin yönetimine geçmiştir. Sergei Chekhonin fabrikadaki sanat danışmanlığı görevine seçilmiş, çok tecrübeli bir sanatçı olduğundan seramik ve resim dallarını bağdaştırmada hiç güçlük çekmemiştir. Fabrikada resim bölümünde 12, toplamda ise 100 işçi çalışmıştır. Chekhonin fabrikasının sanat bölümüne Mikhail Adamovich, Vasili Timorex, Varuara Freze, Yelizaveta Rozendor, Elena Danko, Maria İvashintsova ve birçok sanatçıyı almıştır. Bu sanatçılar 1920'ye kadar olan dönemde fabrikada çalışmışlardır. Natan Altman, Veniamin Beklin, Mstislav Dujinsky, Vladimir Lebedev, Vasili Kandinsky ve Valentin Sherbakov Eyalet Porselen Fabrikası için tasarımlar üretmişlerdir. Chekhonin'in önderliğinde bu sanatçılar, seramik dekorları için sloganlar, amblemler, çiçekli motifler tasarlamışlar ve bu tasarımlarını porselen tabaklara, çay setlerine vb. ürünlere fırça ile uygulayarak resmetmişlerdir."(6)

Propaganda Seramiklerinde İşlenen Konu ve Sloganlar

Eyalet Porselen Fabrikası'nda üretilen porselenlerde işlenen konular, devrimin öngördüğü yaşam biçiminden, fakirlik, alkolizm, kadın sorunları gibi sosyal problemlerden, ikon sanatından ve büyük oranda devrimin öngördüğü yeni yaşam anlayışından oluşmaktadır. Dekorlar çeşitlilik göstererek, Marksist sloganların yanı sıra Rus Halk Sanatları ve geleneklerinin etkileri ile klasisizmi konu almıştır. Ana konular arasında gazeteler ve afişlerde yer alan sloganlar, sınıflar arası çatışmalar, yeni devrimci ahlak ve dönemin teknolojik konuları yer almıştır. Sanatçılar, Lenin'in konuşmalarından, Çiçero, Dostoyevsky, Tolstoy ve Gospel gibi ünlülerin sözlerinden yararlanarak, seramikleri dekorlamışlardır. 'Çalışmayan Yiyemez' sloga-

nının yer aldığı tabakların yanı sıra, Lenin'in portresi, orak-çekiç desenleri ve çeşitli sloganları içeren porselemler üretmişlerdir.



Resim 2: Mikhail M. Adamovich, 'Kızıl Yıldızlı Lenin', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s 36

"Kızıl Yıldızlı Lenin" olarak bilinen fincan takımı Lenin'in portresi, askerlerin yürüyüşü, 25 Ekim 1917 tarihi, orak, çekiç ve büyük kırmızı bir yıldızın kompozisyonundan oluşur. El sabanı ve çekici kapsayan beş köşeli kırmızı yıldız (kırmızı orduda işçi ve köylüleri temsil eder).(Resim 2)



Resim 3: Mikhail M. Adamovich, 'Lenin Portreli Tabak', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s 32

Adamovich'in birçok tasarımında yer almaktadır. Adamovich'in bu tabağında yarım bir şah, kartal, karne, Lenin yazısı ve Krill harfleri ile 'Çalışmayan Yiyemez' sloganı yer almaktadır.(Resim 3)



Resim 4: Rudolf F. Vilde, '1 Mayıs Tabağı', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s 70

1 Mayıs İşçi Bayramı'nın kutlanmasını simgeleyen bu tabakta 'Çalışanı Kutlarız', 1 Mayıs 1920 sloganı ve ortasında ise kerpeten ve çekici kapsayan çok renkli bir buket çiçek ve kırmızı kurdeleler ile tamamlanan bir kompozisyon yer almaktadır.(Resim 4)



Resim 5: Alisa R. Golenkina, 'Meşale Taşıyan Adam', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s 51

Eski ile yeni çatışması en çok işlenen konular arasındadır. Elinde meşale tutan bir atlı, geçmiş temsil eden yıkık anıtların üzerinden kanatlanırken; altın dekor ile yapılmış huzmeler onu duman bulutlarından korumaktadır. Tabağı çevreleyen sloganda ise '3. Enternasyonalin tutuşan ateşi ile dünyayı kuracağız.' yazmaktadır. (Resim 5)

1920-1921 yılları arasında yaşanan Tifüs hastalığını, salgını ve aç kalan halka yardım amacıyla hazırlanan bir dizi seramikte, Açlara Yardım ibaresi, ölümü kovalayan bir işçi ile oldukça güçlü bir biçimde ifade edildi. (Resim 6, 7)



Resim 6: Rudolf F. Vilde, Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s 71



Resim 7: Sergei V. Chekhonin, Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s: 48

Tabakta, Azrail, elinde silahı ve balyozu bulunan işçi tarafından yenilgiye uğratılmak istenmektedir. 'Volga bölgesinde çok açlık var, yardım edin' sloganı ile çevrenmiştir. (Resim 6)

Açlık ve hastalıkların anlatıldığı bir dizi çalışma içerisinde konuyu en çarpıcı biçimde betimleyen seramik parçalardan birisidir. Sanatçının sır üstü dekor tekniklerini uyguladığı eser, tek parça olarak üretilmiştir. (Resim 7)

18. ve 19.yüzyıllarda Emperyal Porselen Fabrikası'nda, tabak ve fincanların yanı sıra bir dizi porselen biblo da üretilmiştir. Bu çalışmalara 'Rusya'nın İnsanları' adı verilmiştir. Biblolarda işçi sınıfı oldukça güçlü; tüccar, toprak sahibi ve papazlar ise esprili figürler ile tasvir edilmiştir.



Resim 8: Natalia Y. Danko, 'Bayrak İşleyen Kadın'-'Tüfek Tutan İşçi', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s: 95

'Selam Rus Gücü' sloganını bayrak üzerine işleyen kadın figürü ile yarım küre üzerinde duran işçi figürlerinin konu alındığı porselen biblolardır. (Resim 8)

Danko'nun 'Kırmızı ve Beyazlar' isimli satranç takımı bu serinin belki de en gözde parçalarından birisidir. Satranç takımında Kızıl ordu ile Beyaz ordu oldukça ayrıntılı biçimlerde tasvir edilmiştir. (Resim 9)



Resim 9: Natalya Y. Danko, 'Kızılar ve Beyazlar', Nina Labanov-Rostovsky, Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927, Londra, 1990, s: 47

Porselen beyazlığının sonsuzluğu simgelediğini düşünen Kazimir Malevich, Nikolai Suetin ile birlikte Eyalet Porselen Fabrikası'nda çalışmışlardır. Vasili Kandinsky'de 1920 de Eyalet Porselen Fabrikası'nda çalıştı. Daha sonra Bauhaus'a katıldı. Bu sanatçılar, yer çekimine meydan okur hissi uyandıran, beyaz fon üzerine güçlü renkler ile geometrik desenler çalışarak, süprematizmin etkisini porselen malzemeler üzerine başarıyla taşımışlardır. (Resim 10,11)



Resim 10: Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı', Nina Labanov-Rostovsky, *Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927*, Londra, 1990, s: 139

SONUÇ

Sovyet Ekim Devrimi'nden sonra propaganda seramiklerinin üretilmesindeki esas amaç, işçilere ve köylülere devrimin amaçlarını anlatabilmektir. Ne var ki bu seramikler işçi ve köylülerden çok koleksiyoncular ve yabancılar tarafından satın alınmışlardır. Yüksek fiyatlarının etkisiyle bu seramikler halkın evine nadiren girebilmiş; buna rağmen Moskova, Leningrad'daki özel dükkânlarda, Sovyet'lerde ve Avrupa'da, nerede sergilenirse sergilenir canlı renkleri, alışılmamış tasarımları ile herkesi etkilemeyi başarmışlardır.

Üretildikleri dönemden itibaren, yerli ve yabancı sanatseverlerin yoğun ilgisini çeken Sovyet Propaganda Seramikleri; Berlin'deki Van Diemen Galerisinde 'Birinci Rus Sanatları Sergisi' ismi ile 1922'de ilk kez sergilenmiştir. Sonraki yıllarda ise birçok Avrupa ülkesinde defalarca sergilenmiştir. Bu yoğun ilgi sayesinde 1970'lerden sonra taklitleri üretilmeye başlanmış

ve Avrupa ülkelerinin birçoğunda satışa sunulmuş, yüksek fiyatlarına rağmen alıcı bulmuştur. Günümüzde ise bu porselenler özel koleksiyonlarda ve müzelerde yer almaktadır.

Notlar

1. T.I.Grigoreva, N. S. Astrakhantseva, T. L. Loginov, V. M. Dulkina, *Gzhel Ceramics, 18.th-19.th Centuries, Ceramics 20 th Century*, Moscow, 1989, s 71
2. Nina Labanov-Rostovsky, *Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927*, Londra, 1990, s 10
3. A.g.y., s 12
4. Robert J. Charleston, *World Ceramics An Illustrated History*, Printed in Yugoslavia, Hamlyn, 1968, s 296
5. N. Labanov-Rostovsky, *Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927*, s 50
6. A.g.y., s. 24

Kaynakça

- Charleston,RJ, *World Ceramics An Illustrated History*, Printed in Yugoslavia, Hamlyn, 1968
- Labanov-Rostovsky, N, *Revolutionary Ceramics-Soviet Porcelain 1917-1927*, Londra, 1990
- T.I.Grigoreva, N. S. Astrakhantseva, T. L. Loginov, V. M. • Dulkina, *Gzhel Ceramics, 18.th-19.th Centuries, Ceramics 20 th Century*, Moscow, 1989

Bergama Karaosman Sebili ve Süslemeleri

Gül GÜNEY*

Özet

Bergama tarih boyunca Anadolu'da çeşitli medeniyetlerin beşiği olmuş bir beldemizdir. Osmanlı dönemi de Bergama'nın geleneksel mimari dokusunu oluşturmada etken olan medeniyetlerden biri olmuştur. Gerek sivil, gerekse dini mimaride bu dönemde çeşitli yapılar inşa edilmiştir. İnşa edilen bu yapılar toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde planlanmıştır. Geçmişte sosyal birliği sağlayan çeşme ve sebil yapıları da önemli yapılar arasındadır. Bergama'da yer alan Karaosman Sebili de halk için bölgenin ileri gelenleri tarafından inşa ettirilmiş önemli su yapıları arasındadır. 19.yüzyıl yapısı olan Karaosman Sebili mermer kabartma Barok- Rokoko üslubunun etkisi altında yapılmış süslemelere sahiptir. Makalede Karaosman Sebili ve mimarisi anlatıldıktan sonra, süslemeleri üzerinde analitik yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Süsleme, su, çeşme

THE KARAOŞMAN SEBİL AND ITS ORNAMENTATION

Summary

The city of Bergama has been a cradle of many civilizations throughout the history. The Ottoman period has also contributed to its architectural structure with its peculiar style. Many civic and religious buildings were erected in accordance with the needs of the society, such as public fountains and other public architecture dedicated by the prominent members of the society that served to strengthen the social unity. One of such structures, the Karaosman Public Fountain built in the 19th century with its ornamentations done in baroc and rococo styles will be the subject of our present study.

Key Words: Ornamentation, water, fountain.

Anadolu'da tarih boyunca çeşitli medeniyetler yer alır. Bu medeniyetlerin yer aldığı ilçelerden biri olan Bergama'da Osmanlı'nın varlığı yadsınamaz ölçüde önemlidir. Bu döneme ait pek çok dini ve sivil yapı günümüze kadar gelmiştir. Bu eserler içerisinde yer alan "sebiller" önemli yer teşkil eden su yapıları arasındadır. Arapça "yol, büyük cadde" anlamına gelen Sebil(1) kelimesi Anadolu su mimarisinde belli bir fonksiyonu olan kuruluşlara isim olmuştur. Doğan Kuban sebili "*Vakıf sahiplerinin hayır için su dağıtmak amacıyla, tek başına veya bir külliye'nin parçası olarak yaptıkları, ekseriya kubbeli küçük yapılarıdır. Cephelerini işlemeli demir parmaklıklar süsler ...*"(2) şeklinde tanımlamıştır.

Günlük su ihtiyacını karşılamak için şehrin belli yerlerinden su temin edildiği dönemlerde, taşınan suların kullanma yerinde muhafazası için var olan küpler ve tekneler sebil mimarisinin esasını teşkil eder. İlk örneklerini XIII. yüzyılda gördüğümüz sebiller daha çok cami, medrese, han gibi yapıların ana yola ve meydana bakan cephelerinde duvar içine yerleştirilmiş bir su haznesi ile bunun üstünde tabanı hazneye açılan bir nişten ibaret olarak şekillenir. Bu yapıları çeşmelerden ayıran en önemli özelliğinin taşıma su ile halka hizmet etmesidir. Aynı zamanda bazı vakfiyelerde ifade edildiğine göre sebillerden sade su yerine, buzlu su veya şerbet verildiği de bilinmektedir.(3)

* Yard. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Ana Sanat Dalı, öğretim üyesi

Bergama Karaosman Sebili de geç dönemlere ait bir yapıdır. Kitabesinden (4) anlaşıldığına göre H.1229/ M.1814 tarihlidir.(5) II. Mahmut dönemi eserlerinden olan sebil Karaosman-zâde Hacı Ömer Ağa tarafından yaptırılmıştır. Eser Bankalar caddesinde Yeni Cami karşısındadır. Sebilin bulunduğu sokak Sebil Sokak no: 4 olarak geçmektedir.



Resim 1: Bergama Karaosman Sebili Genel Görünüşü

Ancak İnci Kuyulu'nun "Kara Osman Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler" adlı kitabında bu kitâbe için Çağatay Uluçay'ın "yapıyı Hacı Ömer Ağa adına oğulları yaptırmıştır." (6) değerlendirmesini kaydettikten sonra, kendi görüşünü de, "Kitabesinin "Cenab-ı hazret-i velî ede müstağrak-ı rahmet" yazılı satırından da sebilin inşa ettirildiği tarihte Hacı Ömer Ağa'nın hayatta olmadığı anlaşılmaktadır." şeklinde ifade etmiştir. Aynı zamanda bu satırdaki "Mevlâ" kelimesi "Veli" şeklinde okunmuştur. Ancak kitabe iyi incelendiğinde bunun "Mevlâ" olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca "Sebilin inşa ettirildiği tarihte Hacı Ömer Ağa'nın hayatta olmadığı anlaşılmaktadır" yargısına katılmak mümkün değildir. Çünkü kitabeye göre, ilk dört satırında "Hacı Ömer Ağa adlı Kara Osman Ağa Zâde'nin, bu sebili güzel bir hayır eseri olarak Allah'ın kulları için tam yerinde yaptığı" ifade edilmektedir. "Kıldı" ve "etti" yüklemelerinin öznesi "Karaosmanoğlu Hacı Ömer Ağadır" Öte yandan "müstağrak-ı rahmet" deyimini "ölye rahmet dilemek" şeklinde anlamak ilmi gerçeklerle uyuşmamaktadır. Burada "rahmet" kelimesi; merhamet, lutuf, ihsan gibi anlamlar ifade eder ki o da "Hz. Mevla, yani Cenab-ı Allah, onu lutuf ve ihsanlarına gark eylesin, bol bol sevap versin" demektir. Kelimenin ölümle bir ilgisi yoktur.



Resim 2: Bergama Karaosman Sebili Kitabesi

19. yy başı olarak tarihlediğimiz Karaosman Sebili dörtgen planla zemine oturmuştur. Yapı dış cephelerdeki kırılma hareketleri ile beşgen bir plana dönüşmüştür. Tüm yüzeyi mermer kaplı olan sebilin cephesi sütunlarla birbirinden ayrılmıştır. Yerden yaklaşık 70 cm kadar boyunda bir yükseklikten sonra, çıkma yapan yivli sütunlar cephe kırılmalarını sağlamaktadır. Sütunlar kıvrımlı bitkisel süslemeli başlıklarla son bulur.



Resim 3: Karaosman Sebili Sütun Başlıkları

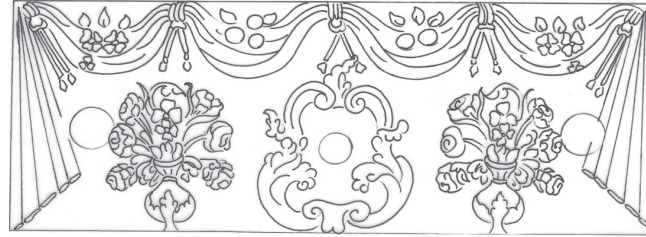
Yapının üç cephesinde bu sütunlar arasında kalan alanlarda yuvarlak kemerli pencereler bulunmaktadır. Her üç cephede de pencere iskeletinin oturduğu ve bezemenin yer aldığı birer dikdörtgen pano görülür. Şu an demir parmaklıklarla örtülü pencere çerçevelerinin yenilendiği tespit edilmiştir. Aynı zamanda dış cephede, pencere etrafında, mermer üzerinde yer alan deliklerden burada daha önceleri demir veya mermer şebekelerin olabileceği düşünülmektedir. Demir parmaklıkların ise daha sonra takıldığı tahmin edilmektedir. Pencerelerden sonra, yapı cephesi yatay silmelerle bir üçüncü bölüme ayrılmıştır. Burada da kabartma mermer bezemenin yer aldığı dikdörtgen panolar bulunmaktadır. Yine bu panolar, yapının beden duvarlarının alt kısmında yer alan, sütunların devamı ile birbirinden ayrılmıştır. Daha sonra sebil, kiremitlerle örtülü bir çatı ile son bulmuştur. Yapılan tespite göre çatı yenilenme sırasında sistemin omurgasında çatı ile orantılı olmayan kaymalar saptanmıştır. Aynı zamanda kiremitlerin günümüz üretiminde yapıldığı, orjinal kiremitlerin yenilendiği kanaatine varılmıştır. Yapının güney cephesinde bir giriş kapısı bulunmaktadır. Yine yivli sütunlarla iki yandan sınırlanan giriş açıklığı bir demir kapı ile örtülmüştür.

Yapıya genel olarak bakıldığında, süsleme programında sadelik ve simetrinin ön planda olduğu görülmektedir. Duvar yüzeylerinin bölünmesiyle oluşan dikdörtgen panolar yapıda çerçeveleri oluşturmaktadır. Yüzeylerin düzenlenmesinde bağlı kalınan simetri süslemede de kendini göstermektedir. Genelde bitkisel motiflerin kullanıldığı yapının süsleme programında Barok- Rokoko (7) üslubunu görmekteyiz. Bu üslupta kullanılan motif ve kompozisyon özellikleri söz konusu yapının beden duvarlarındaki dikdörtgen panolarda kendini göstermektedir. Özellikle beden duvarlarının alt kısmında yer alan dikdörtgen panolarda bu üslup daha çok ön plana çıkar.



Resim 4: Karaosman Sebili Beden Duvarlarının Alt Panosu

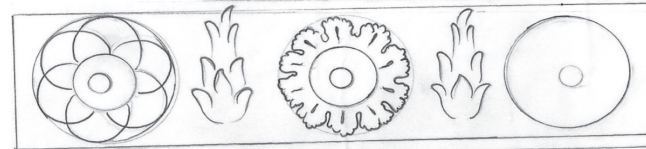
Tek başına ele alındığında bir lahit süslemesini andıran dikdörtgen pano ½ oranında simetri bir düzen içinde işlenmiştir. Panonun sağında ve solunda yer alan vazoda içinde gül motifleri(8) ve yapraklar dönemin taş ustalığını yansıtmaları açısından oldukça güzel bir örnektir. ½ oranında simetrik olarak vazoya yerleştirilen gül motifleri, ortada yer alan gül motifinin hareketi ile bozulmak istenmiştir. (Resim) Ayrıca çiçeklerin üstten ve alttan görünüşleri ile bir ahenk sağlanmıştır. Aynı zamanda orta alandaki akanthus yapraklarından (9) oluşan madalyon(10) formunun ½ oranındaki simetrisi çemberin üst kısmında yer alan yaprak hareketi ile bozulmaya çalışılmıştır. Burada da gözün simetriden kurtulmasına izin verilmiştir. Ayrıca panoyu üç taraftan saran perde kıvrımları ve saçakları yine barok-rokoko üslubunun etkisi altındadır. Panonun üst kısmında yer alan perde kıvrımlarının arasına gül ve yapraklardan oluşan demetler yerleştirilmiştir.



Resim 5: Karaosman Sebili Beden Duvarlarının Alt Pano Deseni (Vazo içinde yaprak ve gül motifi, barok helezonik yapraklardan oluşan madalyon ve perde kıvrımları, Ölçek :1/20)

Dikdörtgen panonun sağında ve solunda yer alan deliklerde demir çubukların kesildiği görülmektedir. Bunların sebile su almaya gelen insanların hayvanlarını bağlamak için yapılan demir halkalar olabileceği düşünülmektedir. Bu dikdörtgen pano yapının üç cephesinde beden duvarlarının alt kısmında ve aynı motif ve kompozisyonla yer almaktadır.

Yapıda süsleme gurubunun yer aldığı diğer bölüm ise, pencere çerçevelerinin oturduğu dikdörtgen mermer panolardır.



Resim 6: Karaosman Sebili Pencerelerinin Oturduğu Pano Deseni (Gülbezek ve selvi motifi, Ölçek :1/20)

½ oranında simetrik olarak süslenen panolarda iki yanda aynı, ortada farklı olmak üzere üç adet gülbezek motifi görülmektedir. Panonun sağında

ve solunda yer alan, gülbezek motifi dilimsiz yapraklarla, ortada yer alan gülbezek motifi (11) ise dilimli yapraklardan oluşmaktadır. Aynı zamanda bu gülbezeklerin arasında dilimli yapraklardan oluşan selvi ağacı(12) diğer motiflerde olduğu gibi kabartma tekniğinde(13) işlenmiştir. Gülbezeklerin göbeklerinde ise halka su verebilmek için musluk delikleri açılmıştır. Ancak takılan muslukların orjinal olmadığı tespit edilmiştir.

Sebilin doğu cephesinde pencere çerçevelerinin oturtulduğu dikdörtgen panodaki gülbezek motiflerinin göbek kısmında işler durumda musluklar yer almaktadır. Aynı şekilde yapının güney cephesinde de musluklar vardır. Güney-doğu cephesinde ise daire madalyonların göbek kısmında musluk takılı değildir. Ancak orjinalinde her üç daire madalyonun göbeğinde de musluk olduğu tesbit edilmiştir.

Karaosmanoğlu Sebili'nin pencerelerinin köşelerinde görülen süsleme programı birbirine benzese de aralarında bazı farklar bulunmaktadır. Her üç cephede de $\frac{1}{2}$ oranında simetrik kabartma bitkisel motifler kullanılmıştır. Yapının doğu cephesinde yer alan pencere köşelerinde akantus yaprakları arasında, vazo içerisinde gül motifleri(14) işlenmiştir. Güney-doğu cephede ise bu yaprakların arasında "maşallah" ibareleri bulunur. Sebilin güney cephesinde ise yapraklar arasında vazo kullanılmadan gül motiflerine yer verilmiştir.



Resim 7, 8 : Karaosman Sebili Pencere alınlıkları süslemeleri

Yapının güney cephesinde bir giriş açıklığı vardır. Dendanlı yuvarlak kemerle nihayetlenen girişin köşelerinde, diğer cephelere benzer bir süsleme programı kullanılmıştır. Kapının üç tarafında yapraklardan oluşan ince bir bordür görülmektedir.



Resim 10 : Karaosman Sebili Kapı Alınlığı Süslemesi (Barok gül ve yapraklardan oluşan kapı alınlığı ve Barok yapraklardan oluşan bordür süslemeleri, Ölçek :1/20)

Aynı zamanda kapının üstünde yatay silmelerden sonra yer alan dikdörtgen panoda yapraklarla madalyona benzer bir çember meydana getirilmiştir. Bu çemberin ortasında altı köşeli yıldız motifi (15) kullanılmıştır. Osmanlı döneminin çeşitli dönemlerinde bu motif pek çok yapının taş süslemelerinde görülmektedir.



Resim 11: Beden Duvarlarının üst Bölümünde yer alan Panolar (Barok yapraklardan oluşan madalyon ve altı köşeli yıldız formunda gülbezek)

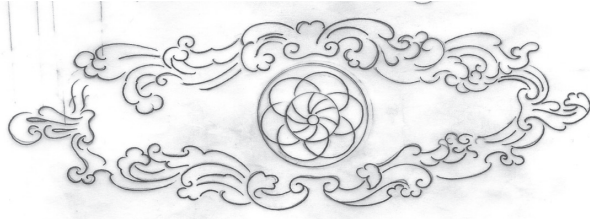
Yapının diğer cephelerinde, çatı ile nihayetlenen alınlık kısmında ki dikdörtgen panolarda ise birbirine benzeyen kompozisyonlar görülür.



Resim 12 : Beden Duvarlarının üst Bölümünde yer alan Panolar



Resim 13: Beden Duvarlarının Üst Bölümünde Yer Alan Panoların Deseni (Barok yapraklardan oluşan madalyon ve altı köşeli yıldız formunda gülbezek, Ölçek :1/20)



Resim 14 : Beden Duvarlarının Üst Bölümünde Yer Alan Panoların çizimi, Ölçek : 1/20

Her üç cephede de yer alan bu dikdörtgen panolar, cephelerin köşelerinde kısa sütunlarla birbirinden ayrılmıştır. Sütunlar ise süsleme programına aykırı düşmeyecek bir tarzda bezenmiştir.

SONUÇ

Bir bina strüktürü olarak gelişen sebil yapıları gerek mimari gerekse süslemeleri açısından dönemin sosyal-ekonomik ve kültürel yapısını ortaya koymaktadır. Her dönemin kendine özgü mimari yapısı ve bununla birlikte gelişim gösteren süsleme özellikleri, her tür yapıda önemli farklılıklarla kendini göstermektedir. 18. ve 19. yüzyıl da Batı'nın etkisi altında gelişen(16) üslupların yer aldığı bir dönemdir. Özellikle süsleme programında, gerek dini gerekse sivil yapılarda, çiçekler, yapraklar, rozetler, oval madalyonlar, perde ve püskül motiflerinin bolca kullanıldığı Barok ve Rokoko üsluplarını görmekteyiz. Doğan Kuban önceki yüzyıllardaki sebil ve çeşme yapıları ile 18. yüzyıl kıyaslandığında, bu yüzyılda olağanüstü bir motif bolluğu ile bezemenin yer aldığını, çeşme yüzeyinde kullanılan motiflerde Fransa'dakine benzer bir evrimin olduğu, bu evrimin 19.yüzyılda Ampir üslubuna kadar dayandığını da dile getirir (17). Bir 19. yy yapısı olan Karaosman Sebil'inde Fransız Ampir (18) üslubun ve barok-rokoko tarzın karışımı bir süsleme programı izlenmiştir. Üslupta yalın antik çağ biçimlerinin kullanılması, düz yüzeylerde alçak kabartmaya yer verilmesi, sütun başlarında kullanılan dor ve iyon tarzı süslemenin görülmesi, ampir tarzı süslemenin delilleri olarak gösterilebilir.

19. Yüzyıl'dan günümüze gelebilen Karaosman Sebili şu an ayakta durmaya çalışan yapılar arasındadır. Yapılan tesbitlere göre bazı değişikliklerle yapının orjinalitesine müdahale edilmiştir. Oysa yapılması gereken olduğu gibi korumaktır. Bu yapının her üç cephesinde gözle görülen kirlilikler tesbit edilmiştir. Bu kirlilikler yapının malzemesine zarar vererek yüzeyde yer alan kabartma, mermer süslemelerin de yok olmasına neden olacaktır. Çatıdan akan su köşe-

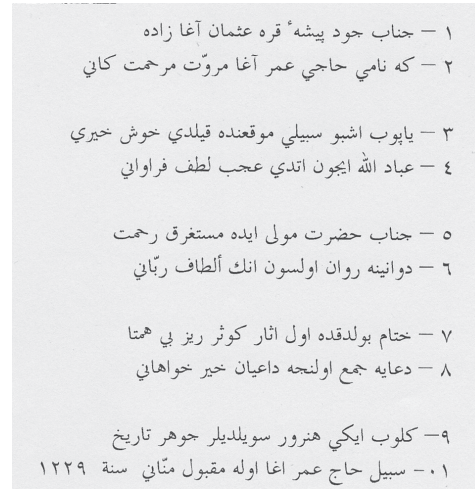
lerde yuvalanarak dış yüzeyde büyük bir kirliliğe yol açmıştır. Aynı zamanda çeşitli sebeplerden dolayı mermer yüzeyinde görülen kırılmalar zamanla daha büyük boyutlarda yapıya zarar verecektir. Bu bozulmalar tesbit edilerek temizlenmeli ve daha sonra sağlamlaştırma yönünde çalışmalar yapılmalıdır. Restorasyon adı altında, yapının orjinalitesine yanlış yapılan müdahaleler engellenmelidir.

Dikkati çeken bir başka problem ise, çevre düzenlenmesi yapılırken, yapının orjinal kod yüksekliği dikkate alınmayarak, anayol ve çarşıya yapılan yeni yolların kodlarının farklı olmasından dolayı, binanın sokak ilişkisini kuran kaldırım yapısında bozulmalar görülmektedir. Ayrıca sebil etrafında yer alan şehir tabelaları ve tam sebilin önüne dikilmiş olan direk, tarihi eserin önünde görsel bir kirlilik yaratmaktadır.

Modern dünyanın yeni yaşama düzeni ile birlikte, eski işlevlerini kaybettiği için gündün güne sayıları azalan, atıl durumda, var olanların ise dekoratif birer süs öğesi olmaktan öteye gitmediği bu yapıları, yüzyıllara göre konumlandıkları yerler itibari ile kentlerin tarihi süreç içindeki gelişme alanları hakkında bizlere bilgi vermektedir. Bu gelişmeyi gözler önüne seren yapılarımızı gelecek kuşaklara aktarabilmemiz için çeşitli disiplinlerle korumaya yönelik çalışmalar yapılmalıdır.

NOTLAR

1. Ferit Devellioğlu: **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitapevi yayınları Ankara 1993, s.925
2. Doğan Kuban : **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, Kent Basımevi, İstanbul 1981, s.200
3. Yılmaz ÖNGE ; **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997, s. 19
- 4.



Karaosman Sebili Kitabesinin Transkripsiyonu

- 1- Cenab -ı cud -i pişe -i Karaosman Ağa Zade
- 2- Ki namı Hacı Ömer Ağa mürüvet -i merhamet kani
- 3- Yapub iş bu sebili mevkî'inde kıldı hoş hayri
- 4- İbadullah için itdi aceb lutf - i feravani
- 5- Cenab - ı Hazret -i Mevla ide müstagrak - ı rahmet
- 6- Devanine revan olsun anın eltaf - ı Rabbani
- 7- Hitam uldukda ol asar - i kevser - riz bi - hemta
- 8- Du'aya cem olunca da'ıyan -ı hayr- hahani
- 9- Gelüp iki hünerver söylediler *cevher-i tarih
- 10- Sebil - i Hacı Ömer Ağa ola makbul- i Mennani sene 1229

Eserin tarihi kitabe metninin dokuzuncu satırında cevher tarihi ile de düşürüldüğü ve onuncu satırda da tarih düşürme beyiti olarak yazıldığı görülmektedir.

***Cevher tarihi** : Tarihi veren mısraların sadece noktalı harflerin hesaplanmasıyla ortaya çıkan tarihlere denir. Fakat onuncu satırda ki noktalı harflerin toplamı 1227 ediyor. Dokuzuncu satırda "Gelüp iki hünerver söylediler cevher - i tarih" cümlesinde geçen "iki" kelimesinden iki sayısının eklenmesi vurgulandığı düşünülmektedir.

Bakınız : Özkan Birim : "Bergamadaki Osmanlı Dönemi Çeşme Kitabeleri" **Osman Bayatlı Anısına Bergama Sempozyumu**, İzmir /Bergama 2002(Basılmamış Bildiri)

5. Özkan BİRİM ; **Bergama Kitabeleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir 2000 s.61

6. İnci KUYULU ; **Karaosmanoğlu Ailesine Ait Mimari Eserler**, Türk Tarih Kurumu Basımevi Ankara 1992, s.146

7. Bakınız : "Barok Maddesi" **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 5, İstanbul 1992, s.81-83, Filiz Yenişehirlioğlu: "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Altan matbası İst.1993, s.57-67, Flavio CONTI : Barok Sanatını Tanıyalım, Anka Ofset Basımevi, İstanbul 1978

8. **Gül** : Osmanlı bezeme sanatında oldukça yaygın olarak kullanılan gül motifi doğada görünümü ve stilize edilmiş hali ile taş, çini, kumaş ve kitap sanatları gibi çeşitli alanlarda uygulanmaktadır. Bakınız : Yıldız DEMİRİZ: **Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler**, Acar Matbaacılık, İstanbul 1986, s. 346-348, **Vazo** : 19 yüzyıl Barok-Rokoko üslubunda vazo içinde gül motifi oldukça sık kullanılan motifler arasındadır. Helezonik çizgilerle oluşturulan vazo motifi genelde sivri yapraklarla süslenir. Alt tarafı daha ince üst tarafa doğru kalınlaşan bir forma sahiptir. Bu motif söz konusu dönemde kitap sanatlarında da oldukça kullanılmıştır. Bakınız :Yıldız DEMİRİZ ; **Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler**,Yorum Sanat, İstanbul 2005.

9. **Akantus** : Antik çağ bezeme örgesi olarak kullanılan kalın etli ,yapraklı bitki. Antik Yunan sataında kullanılmış, Avrupada 19. yy'ın sonuna kadar uygulanması sürmüştür. Bakınız : Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994, s.15, Yıldray ÖZBEK: **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002, s.532, Doğan HASOL : Mimarlık Sözlüğü, Yem yayın, İstanbul 1993, s.249

10. **Madalyon** : Genellikle bir çerçeve içinde sınırlandırılmış, daire,çokgen yada oval biçimli örge. Mimari bezemede kabartma yada boyama tekniği ile oluşturulan madalyon içi boş bırakılmış bir çerçeve görünümünde olduğu gibi, bir figür yada bezeme ile de doldurulabilir. Bakınız: Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994, s.151, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: Madalyon Maddesi, cilt 2, Yem

yayın, İstanbul 1997, s.1138

11.**Gül Bezek** : Gülçe, rozet yada "rozaz" da denilir. Bir merkezin çevresinde düzenlenen çeşitli çiçek yaprakları ile oluşturulmuş, yuvarlak ve stilize edilmiş gül biçiminde, yüzeysel yada alçak kabartma bezeme ögesi. Bakınız: Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994, s.95, Yıldız Demiriz : İslam Sanatında Geometrik Süsleme, Lebib Yalkın Yay.A.Ş, İstanbul 2000, s.380-387

12. **Selvi** :Hayat ağacı simgesi olarak kabul edilen ağaçlardan birisi ve en önceliklisi selvidir. Tüm mevsimlerde yeşilliğini devam ettiren, uzun ömürlü bir ağaçtır. Bu yüzden pek çok uygarlık sanat yaratımlarında bu motifi kullanmıştır. Metal, cam, ahşap, taş gibi pek çok objede kabartma veya boyama şeklinde bu motife rastlamaktayız. Bakınız : Gönül Öney : "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", **Vakıflar Dergisi**, Sayı8, İstanbul 1968, s.29, Güran Erbek : "Hayat Ağacı Motifi I" , Antika Dergisi, Sayı 15, 6/1986 s.26-31

13. Yıldray ÖZBEK : **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002, s.508

14. Bakınız : Yıldız DEMİRİZ: **Osmanlı Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler**, Acar Matbaacılık, İstanbul 1986, s.346

15. İslam inancına göre altı köşeli yıldız "Mühr-i Süleyman adı da verilmektedir. Bu motif İslam süsleme sanatında, metal, ahşap, taş, dokuma gibi pek çok dalda süsleme ögesi olarak kullanılmıştır. Bakınız : Yıldız Demiriz : **Osmanlı Mimari Süsleme**, İstanbul 1979, s.29. İslam Sanatında Geometrik Süsleme,

16. Bakınız : Nuran Kara Pilehvarian : "Osmanlı Çeşme Mimarisinde XIX yüzyıl Değişimleri" **IV. Eyüp Sultan Sempozyumu**, Tebliğler , İstanbul 2000

17. Doğan Kuban :**Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1995, s.293

18. Bakınız : "Empire" Maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 11, İstanbul 1995, s.159163

KAYNAKÇA

- ARIK Rüçhan: **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**,Mas Matbaası, Ankara1988
- BAYATLI Osman; **Bergama Tarihinde Türk İslam Eserleri**, Anadolu Matbaası İzmir 1996, " Bergama belediyesi Kültür yayınları No: 21 "
- BİRİM Özkan ; **Bergama Kitabeleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir 2000
- BİRİM Özkan: "Bergamadaki Osmanlı Dönemi Çeşme Kitabeleri" **Osman Bayatlı Anısına Bergama Sempozyumu**, İzmir, Bergama 16 Nisan 2002, Basılmamış Bildiri.
- DEMİRİZ Yıldız: **Osmanlı Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler**, Acar Matbaacılık, İstanbul 1986
- DEMİRİZ Yıldız: **Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler**,Yorum Sanat, İstanbul 2005.
- DEMİRİZ Yıldız: **Osmanlı Mimari Süsleme**, İstanbul 1979, s.29. İslam Sanatında Geometrik Süsleme,
- DEMİRİZ Yıldız: **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, Lebib Yalkın Yay.A.Ş, İstanbul 2000
- DEVELLİOĞLU Ferit : **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitapevi yayınları Ankara 1993
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi "Ampir" Maddesi, cilt I, yem yayın İstanbul 1997 **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**:

- Madalyon Maddesi, cilt 2, Yem yayın, İstanbul 1997
- ERBEK Güran: "Hayat Ağacı Motifi I", **Antika Dergisi**, Sayı 15, 6/1986
 - HASOL Doğan: **Mimarlık Sözlüğü**, Yem yayın, İstanbul 1993
 - **İslam Ansiklopedisi**: "Empire" maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 11, İstanbul 1995
 - **İslam Ansiklopedisi** : "Barok" Maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 5, İstanbul 1992
 - KUBAN Doğan: **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, Kent Basımevi, İstanbul 1981
 - KUBAN Doğan: **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Kanaat Matb. İstanbul 1995
 - KUYULU İnci; **Karaosmanoğlu Ailesine Ait Mimari Eserler**, Türk Tarih Kurumu Basımevi Ankara 1992, "Kültür Bakanlığı /1431, Sanat tarihi/21
 - Neslihan SÖNMEZ: **Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü**, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 1997
 - ÖNGE Yılmaz; **Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997
 - ÖZBEK Yıldırım: **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002
 - ÖNEY Gönül: "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", **Vakıflar Dergisi**, Sayı8, İstanbul 1968, s.29,
 - PİLEHVARIAN Nuran Kara: "Osmanlı Çeşme Mimarisinde XIX.yyDeğişimleri" **Tarihi kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüp Sultan Sempozyumu**, Tebliğler ,5-7 Mayıs 2000,
 - PİLEHVARIAN Nuran Kara, URFALIOĞLU Nur, YAZI CIOĞLU Lütfi: **İstanbul Başkenti İstanbul'da Çeşmeler**, İstanbul 2004
 - SÖZEN Metin, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994
 - TURANI Adnan: **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Ankara Üni. Basımevi, Ankara 1966
 - URFALIOĞLU Nur: "Osmanlı Sebil Mimarisi",IV.Eyüp Sultan Sempozyumu, Tebliğler, İstanbul 200
 - YENİŞEHİRLİOĞLU Filiz : "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, 17-18 Aralık 1992, Altan Matbaası, İstanbul 1993, "Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını"

Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler Ve Rüya Olgusu

Okan Ormanlı*

Özet

İnsan beyninin bir ürünü olan rüya olgusu birçok sanat dalını olduğu gibi sinema sanatını da etkilemiştir. Çoğu zaman, sinema sanatının rüyalardan etkilendiği ya da sinemanın kendisinin bir rüya fabrikası olduğu yorumları yapılmıştır. Rüya olgusunun bilimsel ve kapsamlı bir biçimde ele alınması ancak 19.yüzyılın sonunda bilim adamı Sigmund Freud ve onun psikanaliz kuramıyla mümkün olmuştur. Freud'un rüya yorumları alanında ağırlık verdiği, kişisel bilinçaltıyla ilgili görüşleri birçok kuşağı derinden etkilemiştir. O tarihten günümüze neredeyse her rüya çalışması, yorumu veya analizi, Freud'a yapılan referanslarla gerçekleştirilmiştir. Freud sonrası çalışmalarda da çok sayıda anti tez ileri sürülmüş ve Freud sıkça eleştirilmiştir. Bu çalışmada 2010 yılı Hollywood yapımı Başlangıç filmi ve filmdeki rüya olgusu ele alınacaktır. Bu bağlamda film üzerinden sinema-rüya ilişkisi sorgulanacak, eser psikanalitik çözümleme yöntemiyle irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Psikanaliz, rüya, sinema

PSYCHOANALYTIC ELEMENTS AND THE SUBJECT OF DREAM IN THE MOVIE INCEPTION

Summary

Dreams, which are a product of the human brain, have had a great impact on many branches of art, including cinema. Moreover, the art of cinema has been claimed to be a dream-producing factory. The scientific and comprehensive study of dreams became possible only towards the end of the 19th century with the psychoanalytic theories of Sigmund Freud. Freud mainly concentrated on the human unconscious, and his writings had a great influence on generations that followed. From that period on, nearly all studies, analyses, and interpretations done on dreams have mentioned and referenced Freud. After Freud, there have been many antitheses to his theories and he has been widely criticized. In this study, the relationship between cinema and dream will be examined through a psychoanalytic analysis of the Hollywood movie "Inception" (2010).

Key Words: Psychoanalysis, dream, cinema.

Giriş

Bu çalışmada Christopher Nolan tarafından yönetilen *Başlangıç* adlı film ve filmde hâkim olan rüya teması irdelenecektir.

Rüya olgusu genellikle Avusturyalı bilim adamı Sigmund Freud tarafından geliştirilen "psikanaliz" kuramı ile birlikte ele alınmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında, sinema sanatıyla aynı dönemlerde gelişen

psikanalizin ana çalışma alanlarından biri de bilinçaltıdır. Freud'a göre bilinçaltının en kapsamlı ele alınabileceği alan rüyalardır. Rüyalarda zihnin ve bedeninin oto-kontrol mekanizması zayıflar, geçmişten gelen sorunlar ortaya çıkar. Freud hastalarına rüyalarını anlatırarak tedavi etme yöntemini geliştirmiş ve bu bağlamda birçok sorunun kökenini aile içi ilişkilere ve bastırılmış cinselliğe bağlamıştır.¹ Freud'un kişisel bilinçaltı adını verdiği bu olguyu genelleştirip evrensel

* Yard. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Ana Sanat Dalı,

bir kalıba sokması yaklaşık 100 yıldır tartışılmakta ve çeşitli kesimlerce Freud'un öğretilerine yönelik karşı argümanlar getirilmektedir.

2010 yılı yapımı **Başlangıç** adlı film de rüya olgusunu bilinçaltı düzeyinde ele alıp Freud'un tezlerine karşı tezler üretip bir senteze ulaşmayı deneyen bir çalışmadır. Bu bağlamda büyük bütçeli Hollywood filmlerinde karmaşıklıkları ve zorlukları nedeniyle pek ele alınmayan; bellek, beyin, zihin ve bilinçaltı gibi öğeler söz konusu filmde kapsamlı bir biçimde işlenmektedir. Filmin yapım aşamasında çeşitli bilim adamlarından ve ilgili kuruluşlardan akademik destek alındığı görülmektedir. Bu film aynı zamanda sıkça tartışılan sinema-rüya ilişkisini (benzerlik-farklılık, birbirinden etkilenme vb) ele almaktadır.

Çalışmada ilk önce psikanaliz, rüya olgusu ve bağlantılı kavramlar ele alınacak, daha sonra da sinema-rüya ilişkisi incelenecektir. Son olarak da **Başlangıç** filmi psikanalitik açıdan çözümlenecektir. Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi / analizi, özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunu açıklamaya çalışır. Aynı zamanda da filmleri bir düş süreci gibi değerlendirerek filmlerin açık içeriğinde gizli olan örtük içeriği çıkarmaya amaçlar.²

Psikanaliz ve Rüya Olgusu

Psikanaliz ve rüya olgularını irdelerken bir takım terimleri kavramsal olarak ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda bu bölümde; beyin, bellek, bilinç, bilinçaltı ve rüya gibi olgular açıklanacaktır.

Beyin; merkezi sinir sisteminin kafatası içinde bulunan kısmıdır. Her türlü bedensel etkinliğin koordinasyonundan, duyu organlarından gelen bilgilerin yorumlanıp uygun motor komutlarının verilmesine, duyu düşünce süreçlerine kadar birçok işlevi yerine getiren ve son derece karmaşık olan beyin, anatomik olarak kabaca sağ ve sol yarımküreler olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.³

Bellek ise, bilgiyi (görülen, işitilen, düşünülen, hissedilen vb. şeyleri) algılama, düzenleme, kodlama, saklama ve hatırlamayla/tanımayla (kullanmayla) tanımlanan bilişsel süreci kapsamaktadır.⁴

Freud ve ardıllarınca sıkça ele alınan bilinç konusu, diğer canlılarda olmayan insanın kendinin farkında olma becerisidir. Diğer anlamı ise psikanalitik teoride, kişinin belli bir anda ayırımına vardığı şeylerin tamamını kapsayan ruh durumudur.⁵

Bilinçaltı; kişinin daha önceden bildiği ve doğrudan doğruya belli bir andaki bilinçsel faaliyetinin konusu olmadıkları halde o faaliyetle ilgili bulunan ruhsal süreçlerdir ve gerektiğinde bilince çağrılabilirler.⁶

Rüya ise çeşitli biçimlerde tanımlanmaktadır. Bazı bilim adamlarına göre REM (Rapid Eye Movement) uykusu sırasında, ancak diğer zamanlarda da gözlenen öykümsü imajlar ve algılar dizisidir. Rüya hakkında çeşitli genellemeler yapılmaktadır: Dışarıdan verilen uyarıcılarla rüyaların tetiklenebildiği, diğeri ise rüyaların kişinin o gün veya yakın bir zamanda yaşadıklarıyla yakından ilgisi olduğudur. Başka bir yaklaşım ise rüya sırasında yaşananların gerçekmiş gibi algılanmasıdır. Rüyaların oluşumu ve ortaya çıkışı konusundaki birçok kuram arasında en ünlülerinden biri Freud'un rüya kuramıdır. Freud, rüyaların kişinin derin ihtiyaçlarını arzularını ve bunların doyumlarını dile getirdiğini varsaymıştır. Ancak bu arzu ve dürtüler yasak oluşlarından dolayı bastırılmaktadır ve rüyalarda gerçek halleriyle gözlemlenemezler. Söz konusu arzu ve dürtüler daha çok yoğunlaşma, yer değiştirme, dönüştürme gibi süreçlerle tanınmaz hale gelmişlerdir. Rüya yorumunun temel amacı, rüyanın açık içeriğindeki sembollerin gerçek anlamlarını deşifre etmektir. Ağırıklı olarak Freud tarafından oluşturulan psikanalitik kuramda rüya çözümlemesinde genellikle çeşitli sembollere başvurulur. Bu kurama göre çeşitli nesnelere çeşitli dürtü ve arzuları sembolize etmektedir. Ancak rüya sembollerinin büyük bir kısmı kişiseldir. Yani kişinin geçmiş yaşantılarından türetilmiştir ve sadece kişiye özgüdür. Dolayısıyla standart "rüya tabirleri" çalışmalarına dayanarak bir rüyayı yorumlamak imkansızdır. Herhangi bir rüyanın tam anlamıyla anlaşılması ancak rüyayı gören kişinin kendine özgü sembolizminin deşifre edilmesiyle mümkün olabilmektedir.⁷

Başka bir kaynaktan ise düşlerin psikanalitik açıklaması yapılırken, uykudaki öznel yaşantı ve düş olgusu, bu süreçteki (uyku) bilinçdışı zihinsel işleyiş vurgulanmaktadır. Uyku sırasında uyuyanın anımsadığı ya da anımsamadığı bilinçli yaşantıya "görülen düş", bu süreç içindeki içeriğe ise "görülen düş içeriği" denmektedir. Bununla birlikte uyuyanı uyandırılmayla tehdit eden bilinçdışı düşünce ve isteklere de "gizli düş içeriği" denmektedir. Düş sırasında düş görenin bilinçdışı olarak süregelen günlük yaşantı, uğraşları, dertleri ve düşünceleri düş içeriğine dahil edilmektedir.⁸

Arapçada rüya kelimesi görüş anlamındadır ve Batı dillerindeki karşılıklarından daha geniş kapsamlıdır, uyanık durumdaki düşümelere de karşılık gelmektedir. Türkçedeki düş terimi ise Batı dillerindeki anlamlarından çok, Arapça rüyaya karşılık tutulmuştur.⁹

Beyin ve fonksiyonları alanında uzman olan Türk bilim adamı Erol Başar, "Body-Mind in the Nebulous Cartesian System" adlı eserinde başta beyin ve zihin olmak üzere bu alanlarla ilgili çeşitli bilgiler vermekte ve alanın önemli bilim adamlarından faydalanmaktadır. Fuster'a göre rüya kortikal hafıza ağlarının harekete geçmesiyle oluşur. Bu alanda bilimsel çalışmalar yapan bilim adamları, gerçekliği olanaklı kılan koşulların ve yerine getirilmesi düşünülen özel işlevin titiz bir şekilde çözümlenmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte rüyada harekete geçen hafıza bir yandan değişime uğrarken diğer yandan da dikkatli bir biçimde hazırlanmıştır. Ancak rüya, genellikle uykudan uyananın kendisine açıklayamadığı bir durumdur. Rüya genellikle geçmiş deneyimleri içerirken, aynı zamanda günümüzden de izler taşır. Erol Başar adı geçen eserinde ayrıca Amerikalı psikiyatrist J.Allan'a da değinmektedir. Hobson'a göre rüya görmek REM (Rapid Eye Movement) uykusuyla benzer kökenlere sahiptir. Bu uykuda göreceli olarak kaotik sinyaller üretilir. Ön beyin aktif hale gelir. Dış dünyadan gelen düzenli ve gürültülü girdiler engellenmeye çalışılır.¹⁰

Eğer uyuyana bilerek bir duyuşsal uyarın verilebilir ve onda bu uyarana uygun bir düş üretilebilirse uyarınla düş içeriği arasındaki benzerliğe dayanan görüş güc kazanır. Maury'nin deneylerinde; tüyle gıdıklananların düşünde işkence gördüğü, çimdiklenenlerin kendisine hardal verildiği, sıcak ütü yaklaştıranların ayaklarını mangala sokulduğu, su damlatılanların terleyip şarap içtiği, mum ışığı verilenlerin hava ve sıcağa ilişkin bir düş gördüğü saptandı.¹¹ Pek çok kişide benzer bir içerikle ortaya çıkan tipik rüyaların yorumu üzerinde oldukça fazla görüş birliği vardır. Bunlar; yüksek bir yerden düşme, dişlerin dökülmesi, uçma ve çıplak ya da yarı çıplak olduğu için utanma gibi bilinen düşlerdir. Düşleri ancak uyandıktan sonra belleğimizde kalanlardan biliriz. Sık olarak bir düşün kısmen anımsandığı ancak geceleyn daha fazlasının olduğu duygusu hakimdir. Bunun yanı sıra rüyada yaşanan garip olaylar rüya sahibine saçma gelmez. Uyanırken de çok sayıda duyumsama ve algı düzenli olarak unutulur, çünkü çok zayıftırlar ya da bunlara eklenen zihinsel uyarılma çok hafif ve etkisizdir.¹²

Düşler çoğunlukla uyanma anına kadar bekledikleri için, oldukça düşük yoğunlukta çalışıyor gibi görünmektedirler. Bununla birlikte bir kişi eğer derin uykudan ansızın uyandırılacak olursa genellikle düşünde bir şeyler gördüğünü açıklar. Bu gibi durumlarda ilk görülen şey düş-işlemi tarafından biçimlendirilen algısal içeriktir.¹³

Freud zihni mükemmel bir nörolojik makina gibi tarif etmeye çalışırken, nöronları işlevsellik şekillerine göre üç olası gruba koymuştur. İlk iki grup dışarıdan gelen uyarılar (external stimuli) ve içsel heyecanlar (internal excitations) ile meşguldüler. Bu bağlamda nicelik bazında çalışma söz konusudur ve organizma bu uyarıların derecesine ve büyüklüğüne bağlı tepkiler vermektedir. Üçüncü grup ise, bilinçsel duygululukları ve hisleri ayırdedebilen ve nitelik üzerine çalışan bir varlıktı. Freud bu grubu, gerçeklik hissini algılanması, düşünme süreci, rüya görme ve nörotik rahatsızlıkların oluşumu ile ilgili fizyolojik değişiklikleri için sorumlu tutmuştu.¹⁴

Sinema ve Rüya İlişkisi

Sinema filmleri çoğu zaman rüyalarla karşılaştırılmaktadır. Robert Cury "Film ve Rüyalar" başlıklı çalışmasında rüyaların günlük yaşamımıza göre daha sinematik olduğunu ifade etmektedir. Cury ayrıca filmleri ve rüyaları karşılaştırmaya yönelik çalışmaların genellikle film doğasını anlamaya yönelik çalışmalara dönüştüğünü belirtmektedir. Rüyalardan konuşmak ya da onları çözümlenmeye çalışmak zor bir süreç olduğundan, rüyalar filmlerle karşılaştırılarak durum daha basite indirgenmektedir. Rüyalar da filmlere benzer şekilde zamana ve mekâna dayalı kesintiler içermektedir. Rüyada da filmlerde olduğu gibi herhangi bir yerden veya durumdan başka bir yere ve duruma geçilmektedir. Rüyalar ve filmlerle ilgili ileri sürülen diğer bir benzerlik ise hem sinema seyircisinin hem de rüya gören kişinin içinde bulunduğu ortamda bir nevi gözlemci olmasıdır.¹⁵ Cury ayrıca, bazı insanların rüyada olduklarının bilincine vararak rüyalarını yönlendirdiklerini belirtmektedir. Bu durumda basitçe açıklanamayacak ve muhtemelen sonuçlandırılmayacak bir paradoks ortaya çıkmaktadır. Bu da rüya gören kişinin ikili mevcudiyetidir. Rüya gören kişi bir yandan rüyanın içindeyken bir yandan rüyada kendini görmektedir.¹⁶

Sinemanın doğuşu ile Freud'un psikanaliz kuramı aynı döneme 1895-96 dönemine denk gelmektedir. Her iki olgu da 20.yüzyıla damgasını vuran ve derinden etkileyen değıştiren olgulardır ve ortak bir

çıkış noktasına (benzer kültürel iklim) sahiptirler. Sinema ve psikanaliz 19.yüzyılın sonundaki bir toplumun deneyimlerini ve beklentilerini yansıtırken, farklı nedenlerle insana ait dram da içermektedir. Psikanaliz kişisel rüyaları açıklamaya çalışırken, sinema ise kendini halkın rüyalarını yansıtmaya adanmıştır.¹⁷

Rüya analizi, psikiyatriyi ele alan filmlerde sıkça kullanılmaktadır. Bunun nedenleri arasında rüyaların sinemasal harekete ve sanatsal yaratıcılığa olanak sağlamasıdır. Rüya ile ilgili herhangi bir başarılı yorum her zaman çekici olmuştur. Rüya analizi, karakterin gizli ve tekin olamayan yönlerini ortaya çıkarabilir ve bir kara filmi (film noir) daha karanlık ve kasvetli hale getirebilir. Karaktere derinlik kazandırabilir ve onun ani tepki ve çıkışlarını anlamlı bir biçime sokabilir. Filmin aslında bir rüya sahnesi olduğuna dair çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bazı sinemacılar için sinema, perdedeki rüyadır. Bazı akademisyenler sinemanın seyirciler üzerindeki bu büyük etkisini önemli bulmuş ve bundan etkilenerek çeşitli çalışmalara yönelmişlerdir. Bu görüşler zamanla farklı görüşlerle yer değiştirmiş ve 1970'lerde ciddi üniversitelerde sinema üzerine ciddi çalışmalar ön plana çıkmıştır. Sinema üzerine çalışan akademisyenler önceki 50 yıldaki konulardan uzaklaştılar. Bu dönemde feminist film kuramları ağırlık kazandı. Psikanalitik çalışmalar gözden düştü, bu nedenle rüya ile sinema arasındaki çapraz ilişki üzerine yapılan çalışmalar da azaldı.¹⁸

“Başlangıç” Filminin Çözümlemesi

Film genel olarak iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde ana karakter Cobb ve ekibi tanıtılmakta ve rüyalar hakkında çeşitli savlar ortaya atılmaktadır. Filmde genellikle rüyalarla gerçek dünya içiçe geçmektedir. Seyirciler de rüyayı görenler gibi kendilerini rüyaların içinde bulmakta ve ancak rüya bittiğinde rüya olduğunu fark etmektedirler.

Başlangıç filminde, rüyalar konusunda deneyimli ve uzman birisi olan Cobb, ekibiyle birlikte para karşılığında insanların rüyalarına girmekte, onların düşüncelerini öğrenmeye, gerekirse değiştirmeye çalışmaktadır. Zengin bir işadınının ona teklif ettiği işi başarır, yasal olarak ayrı bırakıldığı çocuklarını görebilecektir. Bu amaçla Fisher adlı bir işadınının zihnine girilerek şirketini dağıtması sağlanacaktır. Cobb bununla birlikte yaptıklarından dolayı vicdan azabı çekmekte, rüyalarında sürekli geçmişiyile ve karısıyla yüzleşmektedir. Karısı üzerinde de çeşitli deneyler yapmış, bunun sonucunda karısı gerçeklik duygusunu yitirerek intihar etmiştir.

Bu aşamada akla Jean Baudrillard'un simülasyon kuramı gelmektedir. Jean Baudrillard'un simülasyon kuramı, temelde Batı uygarlığından yola çıkmaktadır. Koymuş oldukları hedef ve amaçları aşip geçen ve illüzyonlarını yitirmiş Batı toplumları hangi yöne gideceklerini bilemezler. Kendi etraflarında dönerek kısır döngüye girerler. Simgesel anlamını yitiren Batı, maddi anlamda sahip olduklarını yitirmemek için bu bitmişliğini yadsımaya ve gizlemeye gayret etmektedir. Simülasyon evreni bu bitmişliğin gizlenmeye çalışıldığı bir evrendir.¹⁹

Gerçeklik, Freudçu kuramda da önemli yer tutmaktadır. Freud kişilik üzerine yaptığı çalışmaların hemen hemen hepsinde id (altbenlik), ego (benlik) ve süpereo (üstbenlik) gibi kavramları kullanmaktadır. İnsan kişiliğinin gerçekliğe en yakın olan yanı egodur. Daha çok bilinçle özdeşleşen ego, dış gerçekliğin, dış çevrenin ve toplumsal yapının önemini kavramış ve buna göre hareket etmektedir. Böylece kişiliğin ilkel yanı olan id'e (altbenlik) ait “haz ilkesi yerini, ego'ya (benlik) ait olan “gerçeklik ilkesine” bırakır.²⁰ Bu bağlamda ele alınan çalışmadaki ana karakterler (Cobb ve karısı) egolarının kontrolünden çıkıp gerçeklik ilkesinden uzaklaşmışlar ve id'in dolayısıyla haz ilkesinin etkisine girmişlerdir. Böylece bilinçaltı dürtüleri ortaya çıkmış, zamanda ve mekanda sınır tanımadan kendi evrenlerini yaratmışlardır.

Film her ne kadar Anti-Freudyan gibi gözükse de genellikle onun kuram ve buluşlarından faydalanılmaktadır. Rüya ve bilinçaltı ilişkisi, dış etkilerin rüyayı etkilemesi, rüyada bilincin savunmasız olması vb. Indick, bireyin bilinçdışı sorunlarla ego savunma mekanizmalarından bahsederken bilgisayar kullanıcısı ile sabit sürücüyü karşılaştırmaktadır. Ego savunma mekanizmaları egoyu çeşitli ustaca yöntemlerle nevrotik çatışmadan ve libido enerjisinin baskısından kurtararak savunmaktadır. Libido enerjisi azaltıldığında ya da kontrol altına alındığında suçluluk duygusu azalır ve nevrotik çatışmanın neden olduğu kaygı geçici olarak hafifler. Nevrotik çatışmayı çözmenin tek yolu onu analiz etmek, bilinçli bir şekilde anlamak ve kökünden koparmaktır.²¹

Freud “*Psikanaliz Üzerine*” adlı eserinde benzer bir konuya değinmektedir. Düş bilinçle algılandıktan sonra bir hazırlık süreci başlar. Bu süreçte de rüya gören kişi, söz konusu algının karşısında başka algıların karşısında yaptığı gibi hareket eder. Bu bağlamda orada bulunan boşlukları doldurmaya, bağlantıları kurmaya çalışır.²² Filmde rüyalara girecek eki-

bin eğitiminde ve rüya süreçlerinde benzer öğeler sıkça vurgulanmaktadır.

Filmde, dış etkilerle ve rüyayı görenin uyanmasıyla rüya çökmektedir. Rüyadan uyanmanın en etkin yollarından biri düşmektir, düşüşle uyanılır ve rüya sona erer. Filmdeki karakterler de bunu sıkça kullanmaktadır. Rüyalardan beraber uyanmak için diğer bir yöntem ise harekete geçirici bir dış uyandır. Bu bağlamda Edith Piaf'ın "Je Ne Regret Rien" adlı şarkısı kullanılır. Bütün karakterler olup bitenlerin farkında ve rüya gördüklerinin bilincindedirler.

Freud'un düş çalışması, düşleri hatırlama ve yorumlamanın psikanalitik işlemidir ve basit bir mantığa sahiptir. Hasta açık içeriği hatırlar. Daha sonra analist ve hasta, düşü yapı çözüme uğrattırılır ve her öğeyi-yeri, olayı, kişiyi ve nesneyi analiz ederler. Analist basit bir figürün, nesnenin ya da olayın hastanın bilinçdışındaki çok daha önemli bir sorunu simgeleyebileceği inancıyla hastanın tüm bu öğelerle olan kişisel ilişkilerini söylettirir. Bu ilişkileri analiz ederek ve bunların ardındaki psikolojik imgeleri yorumlayarak, analist ve hasta düşlerin gizli içeriğini açığa çıkarırlar. Freud düş çalışmasıyla aklın iç işleyişine erişilebileceğini savunmaktadır.²³

Sinema-rüya ilişkisi benzerliğinde "ayık rüya görmek" anahtar kelimedir. Bu aşamada Hollywood'a ve dolayısıyla sinemaya atfedilen rüya fabrikası (dream factory) nitelemesi akla gelmektedir. Sinemadaki karanlık ortam, uyku ortamına benzemekte, seyirci/uyuyan kimse bir takım görsel uyaranlarla karşı karşıya gelmektedir. Filmde rüyalarından rüyalara geçilirken zaman ve mekan değişmekte, rüya içinde rüya algısı film içinde film olgusuna dönüşmektedir. Seyirci de bütün bunların bir film olduğunu bilmekte ve saçma olmadıklarını kabullenmektedir. Rüya da rüyayı gören kişi çoğu zaman bunun bir rüya olduğunu anlar ve olup bitenler ona saçma gelmez.

Yukarıdaki görüşü destekleyen bir kaynakta ise, Nolan'ın bilinçaltına yolculuğa ait bir öyküyü anlatırken, dramatik yapıyı göz ardı etmeden, renkli psikodelik anlatım yerine, güçlü bir biçimde kurgulanmış bir yapıda ve farklı anlatım düzlemlerini kullandığı ifade edilmektedir. Eleştirmen Martin Schwickert Matrix'den beri böylesine akıl dolu ve karmaşık bir ana akım sineması görmediğini ifade etmektedir. Film benzer efektlere sahip filmlerden farklı olarak klasik sinema filmi materyalleriyle orijinal mekanlarda çekilmiştir. Bu bağlamda dijital efektler çekimlerden sonra kullanılmıştır. Böylece yönetmen

Christopher Nolan ana akım sinema ve arthouse sinema arasında dolaşmaktadır. Yönetmen bilinçaltını ana eksen olarak farklı film türlerinden anlam düzlemlerine ustaca geçmekte, bunu yaparken film hem rüyaların mimarisi hem sinemanın kendisi hakkında bir filme dönüşmektedir. *Başlangıç*'ta ayrıca sinemanın tüm görsel üstünlükleri sunulurken aynı zamanda görüntülerin güvenilirliği üzerine derin bir güvensizlik ortaya konmaktadır.²⁴

Cahiers du Cinema dergisinde *Başlangıç* filmine değinilirken, filmin başarısının düşsel duyguyu görsellerle değil, kurgu ile vermesinden geldiği ileri sürülmektedir. Kullanılan minimal görsel efekt seyircinin gözünde görsel bir şovdan çok daha etkili olmaktadır. Rüyaların değişen seviyeleri, aynı zamanda değişen türlere örnektir. Amaç burada sanki rüyaların dünyasını göstermek değil, Hollywood imgeleriyle oynamaktır.²⁵ Filmde sıkça vurgulanan bir diğer öğe de rüyada beynin hızlı çalışması ve zamanın yavaş ilerlemesidir. Gerçek dünyada 5 dakika, rüyada bir saate karşılık gelmektedir. Rüya da zaman görecelidir ve filmde yer verilen rüyalarındaki zaman da görecelidir. İlk seviye bir hafta, ikinci seviye altı ay, üçüncü seviye ise on yıl sürmektedir. Filmdeki "kimyacı" karakteri tarafından hazırlanan kimyasallar, ortak düş görenlerin beynini hızlandırmaktadır. Bu bağlamda kimyacı üç aşamalı ve daha derin rüya için güçlü bir yatıştırıcı hazırlar. Cobb ve ekibi Freud'un düş yorumu / düş çalışmasında yaptığı gibi hedefin / hastanın zihninin ve bilinçaltının derinliklerine iner, yani psikanaliz yöntemi kullanılır. Fisher karakterinin babasıyla olan sorunları üzerinden aşama aşama onun bilinçaltına ulaşmak amaçlanmaktadır. Ekip onun zihnine girdiğinde ise Indick'in daha önce bahsettiği gibi ego savunması devreye girer.

Filmde içiçe geçen ya da ayrı ayrı gerçekleşen çok sayıda rüya ortamı bulunmaktadır. Ana karakterler kendi rüyalarından başkalarının rüyalarına girmekte ve o ortamın bir parçası olmaktadır. Bu bağlamda rüyadakiler bir yandan belirli hedeflere ulaşmaya çalışmakta diğer yandan da bilinçaltlarına inerek kendilerini tedavi etmeye çalışmaktadırlar. Daha önce belirtildiği üzere bilinçaltında ortaya çıkan arzu ve dürtüler daha çok yoğunlaşma, yer değiştirme, dönüşürme gibi süreçlerle tanınmaz hale gelmektedir. Burada aynı zamanda rüya gören kişinin hayal gücüne bağlı olarak zamanda ve mekanda göreceli bir bağımsızlık, fizik kurallarının dışına çıkmak da söz konusudur. Ele alınan filmde bu duruma denk gelen çok sayıda örnek bulunmaktadır. Sinemanın kendi zama-

nını ve mekanını yaratması gibi filmde rüya gören kişiler zihinsel kapasiteleri ve bilinçaltındakilerin zenginliği derecesinde belli olay ve olgulara yoğunlaşmakta ve ortamları değiştirmektedir. Freud'un rüyaların içeriği ile ilgili çalışmalarında sıkça vurguladığı yer değiştirme simgesel olarak da değerlendirilebilir. Ancak bu yer değiştirme daha çok bilinçaltının belirli olguları, olayları, kişileri ve mekanları kendi mantığı içinde değiştirmesine karşılık gelmektedir. Bu bağlamda *Başlangıç* filmindeki rüya sahnelerinin neredeyse tamamında Freud'un yukarıdaki tanımlamalarına uygun biçimde yoğunlaşma, yer değiştirme ve dönüşüm gibi olgulara yer verilmektedir.

Freud, **Psikanaliz Üzerine** adlı çalışmasında benüstü (süperego) olgusunu anne ve babanın çocuk üzerindeki baskısıyla ilişkilendirmektedir. Süperego, onların (ebeveyn) dayatmalarını yansıtan gücün sahipliğini elde ederek, hem onların halefi hem de kalıtıcısı olur.²⁶ Bu bağlamda ölmekte olan babasının işlerinin doğal mirasçısı oğul Fisher karakterinin, aldığı eğitim ve maruz kaldığı disiplin süreci sonrası, baba Fisher karakterine benzer bir kişiliğe dönüşmesi beklenmektedir. Ancak genç Fisher her ne kadar babasına benzemeye çalışsa da, rüya kapsamındaki psikanaliz süreci sonrası aslında başka bir kişiliğe sahip olduğunu fark eder.

Sigmund Freud dışında, psikanalizin önde gelen isimlerinden biri de Jacques Lacan'dır. Lacan'ın diğer kuramcılara göre özgün yanı psikanaliz ile yapısal dilbilim arasında kurduğu ilişkidir. Tüm yaşamı boyunca Freud savunucusu olduğunu iddia eden Lacan, Freud'un "Oidipus Kompleksi (Karmaşası)" kuramına da farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu kuramda erkek çocuk annesine duyduğu cinsel arzular nedeniyle saldırgan duygularını babasına yansıtır ve babası tarafından erkeklik organı kesileceği kaygısına kapılır.²⁷ Oidipus'taki fallus simgesi aslında Babanın imgesidir ve bu simge Babanın Adıyla devreye girer.²⁸ Filmdeki Fisher karakterinin babasıyla olan ilişkisine Lacan'cı açıdan bakıldığında uzun bir süre güçlü, otoriter, baskıcı kural koyucu bir babanın (Babanın Adı) baskısı altında yaşayan ve ona karşı direnmeyen / direnemeyen kastrasyon korkusu içinde genç bir karakterle karşılaşmaktadır.

Psikanalizin amaçlarından biri de, çocukluğun ilk yıllarına ilişkin amnezi örtüsünü kaldırmak ve bilinçli anılara ulaşmaktır.²⁹ Finalde ekibin asıl hedefi olan Fisher ve babası arasındaki baba-oğul yüzleşmesi gerçekleşir ve sorunlar çözülür. Fisher ile

babası arasındaki sorunlara bilinçaltı aracılığıyla ulaşılmış ve bir anlamda uzun süren bir psikanaliz seansı başarıyla tamamlanmıştır. Bunun yanı sıra ana karakter karısıyla ve geçmişiyle bağlantılı sorunlarla yüzleşmiş ve bir anlamda rüyalar kendi kendini tedavi etmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada 2010 yılı bir Hollywood yapımı olan ve Christopher Nolan tarafından yönetilen **Başlangıç** adlı film ve filmdeki hakim tema olan rüya olgusu irdelenmiştir. Söz konusu film ana akım ticari sinemanın, karmaşıklığı nedeniyle pek fazla ele almadığı bir konu olan bilinçaltı olgusuna ve ona paralel kavramlara değinmektedir.

Sinema-rüya ilişkisi uzun zamandan beri çeşitli kuramcılarının ve bilim adamlarının çalışma alanları içinde yer almaktadır. Rüya olgusunun kapsamlı ve ciddi bir biçimde ele alınması 19. yüzyılın sonlarında Sigmund Freud tarafından ortaya konan psikanalitik yaklaşımla mümkün olmuştur. 20.yy başlarında sinema kuramıyla ilgilenen araştırmacılar ve psikoloji disiplindeki bilim adamları bu olguyu irdeleyen çalışmalar üretmişlerdir.

Rüyaların çoğunlukla uzak veya yakın geçmişten izler taşıdıkları ve rüya sahibinin dışı vurmadığı çeşitli sorunlarını yansıttığı / dışı vurduğu hakkında çok sayıda çalışma ve bulgu söz konusudur. Bir anlamda rüyalar modern toplumun çeşitli baskı ve kurallarına karşı insanoğlunun nadir özgürlük alanlarından biridir. Sinema ise rüyalar gibi görsel imgelerle dolu bir sanat ve bilim dalıdır. Her ne kadar rüya, üzerine çok sayıda bilimsel çalışma da olsa, zihne ve beyne ait imgesel bir ürünü olması, kısalığı, genellikle unutulması herhangi bir şekilde içeriğinin görsel olarak kaydedilememesi gibi sorunlar nedeniyle hakkında hala bir çok soru işareti olan bir olgudur. Değişik disiplinlerden gelen birçok yazar-araştırmacı ve bilim adamı ise sinema filmini gündüz görülen düş (daydream) olarak ele almış ve çeşitli eserler üretmişlerdir. Sinema-rüya ilişkisini gündeme getiren kuramsal çalışmaların çoğu, üretilmiş olan sinema filmlerinden yola çıkmaktadır. Psikanalitik eleştiri yöntemi de böyle bir çabanın sonucudur ve yönetmenlerin ürettikleri filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz şekilde değindiği ve çoğunlukla bilinçaltının dışavurumu olarak ortaya çıkan konular ele almaktadır. Rüya olgusunun baskın görsel içeriği sinema sanatının baskın ve hareketli görselliği ile işlenerek somut ve kalıcı hale gelmiştir. Bu bağlamda yönetmenlerin çoğunluğu, kendilerinin ve

başkalarının rüyalarını kaydeden ve arşivleyen “rüya üretici” ve “rüya kaydediciler” olarak nitelendirebilir.

Başlangıç filminde temel olarak, rüyalar konusunda uzman bir ekibin ticari ve manevi kaygı ve motivasyonlarla, kendilerinin ve başkalarının rüyalarında dolaşarak bir takım sonuçlara ve çözümlere ulaşma çabaları ele alınmaktadır. Söz konusu film rüyaları hem bir çıkış noktası hem de bir metafor olarak değerlendirirken, rüyalarda olduğu gibi değişken mekanlarda ve belirsiz bir zaman diliminde geçmektedir.

Yönetmen Nolan, bilinçaltı, zihin ve rüya gibi karmaşık konuları ele alan bir filmi gerçekleştirirken; kendi duygu, düşünce ve bilgilerinden olduğu kadar, çok sayıda bilim adamı ve akademisyenin bulgularından ve görüşlerinden faydalanmaktadır. Rüya ve bilinçaltıyla ilgili her çalışma doğal olarak Sigmund Freud’un psikanaliz kuramına ve rüya çalışmasına çıkmaktadır. Bu filmde de Freud’un birçok bulgusuna yer verilirken, Anti-Freudyen yorumlar da dile getirilmekte, böylece Nolan, diyalektik bir yaklaşımla, tez-anti tez yöntemiyle bir senteze ulaşmaktadır. Bu bağlamda rüyalardan, rüyalara geçmek, ayık rüya görmek, rüyalarda sanal dünyalar yaratmak, zamanın göreceliği ve simülasyon kuramına kadar birçok konu hakkında yenilikçi ve farklı yaklaşımlar getirme çabası filmin ağırlık verdiği bir durumdur.

Yönetmen Nolan, daha önce belirtildiği üzere, rüyayla ilgili birçok alandan beslenerek, bir yandan rüya olgusu üzerine bir çeşit manifesto sunarken, diğer yandan da filmdeki karakterler üzerinden bir takım kişisel veya evrensel rüya tiplerini seyirciye yansıtmaktadır. Böylece seyirci bir anlamda kendi kaydedilmiş rüyalarına tanıklık ederek rüyalarının içinde gezinmekte ve karakterlerle özdeşleşmektedir.

Başlangıç filmi yenilikçi ve farklı yaklaşımlar getirmeyi deneyen, çıkış noktası ve vardığı sonuçlarla uzun bir psikanaliz plan-sekansına benzeyen bir çalışmadır. Bu bağlamda hedeflere ulaşmak için çözümlenmesi gereken sorunlar bilinçaltındadır. Sorunların çoğunluğu ailevi kökenlidir ve sorunlarına kökenine inilerek karakterler tedavi olmakta / edilmektedir. Sonuç olarak *Başlangıç* filmi tüm olumlu veya olumsuz öğelerine rağmen; insan beyni, zihin, bilinçaltı ve rüya gibi olgulara cesur ve sıra dışı yaklaşımlar içeren, sinema ve rüya ilişkisini başarılı bir biçimde tartışılır hale getiren bir filmidir.

NOTLAR:

1. Sigmund Freud, **Düşlerin Yorumu I**, Emre Kapkın (çev.), Payel, İstanbul, 2009.
2. Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, Afa Sinema, İstanbul, 2000, s.152.
3. Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.126.
4. A.g.y. s.121.
5. A.g.y. s.132.
6. Orhan Hançerlioğlu, **Ruhbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.65.
7. Budak, s.643-644.
8. Charles Brenner, **Psikanaliz Temel Kavramlar**, Işık Savaşır, Yusuf Savaşır (çev.), Hyb Yayıncılık, Ankara, 1998, s.160-162.
9. Hançerlioğlu, s.130.
10. Erol Başar, **Brain-Body-Mind in the Nebulous Cartesian System: A Holistic Approach by Oscillations**, Springer, New York, 2011, s.369.
11. Freud (2009), s.73-78.
12. A.g.y., s.90-96.
13. Sigmund Freud, **Düşlerin Yorumu II**, Emre Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul, 2010, s.296.
14. İsmail Ersevimi, **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Assos Yayınları, İstanbul, 2008, s.497-498.
15. Robert Cury, “Films and Dreams”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol.33, No:1, ss. 83. (Autumn, 1974). <http://www.jstor.org/stable/428950?seq=1> (Erişim Tarihi: 14.04.2011)
16. A.g.y. s.86.
17. Sharon Packer, **Dreams in Myth, Medicine and Movies**, Westport, Conn.: Praeger, 2002. (E-Book)
18. A.g.y.
19. Oğuz Adanır, **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, s.22.
20. Sigmund Freud, **Metapsikoloji**, Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (çev.), Payel, İstanbul, 2002, s.34-35.
21. William Indick, **Senaryo Yazarları için Psikoloji**, Yeliz Taşkan, Ertan Yılmaz (çev.), +1 Kitap, İstanbul, 2007 s.54.
22. Sigmund Freud, **Psikanaliz Üzerine**, A. Avni Öneş (çev.), Say Yayınları, İstanbul, 1994, s.36.
23. Indick, s.70.
24. Martin Schwickert, “Inception”, **Epd Film**, 2010/8, ss.36.
25. Cyrill Béghin, “Inception La Stratégie de la Toupie”, **Cahiers du Cinema**, September 2010, vol.659, ss.69-70.
26. Freud (1994), s.82.
27. Saffet Murat Tura, **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, Kanat Kitap, 2007, İstanbul, s.57.
28. A.g.y. s.186.
29. Freud (1994), s.44.

KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz, **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.
- BAŞAR, Erol, **Brain- Body-Mind in the Nebulous Cartesian System: A Holistic Approach by Oscillations**, Springer, New York, 2011.
- BÉGHİN, Cyril, “Inception: La Stratégie de la Toupie”, **Cahiers Du Cinema**, September 2010, vol.659, ss.69-70.
- BRENNER, Charles, **Psikanaliz Temel Kavramlar**, Işık Savaşır, Yusuf Savaşır (çev.), Hyb Yayıncılık, Ankara,

- 1998.
- BUDAK, Selçuk, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005.
 - CURRY, Robert, "Films and Dreams", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol.33. No.1 (Autumn,1974). <http://www.jstor.org/stable/428950?seq=1> (Erişim Tarihi: 14.04.2011)
 - ERSEVİM, İsmail, **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Assos Yay. İstanbul, 2008.
 - FREUD, Sigmund, **Metapsikoloji**, Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (çev.), Payel, İstanbul, 2002.
 - FREUD, Sigmund, **Psikanaliz Üzerine**, A. Avni Öneş (çev.), Say Yayınları, İstanbul, 1994.
 - FREUD, Sigmund, **Düşlerin Yorumu I**, Çev: Emre Kapkın, Payel, İstanbul, 2009.
 - FREUD, Sigmund, **Düşlerin Yorumu II**, Çev: Emre Kapkın, Payel, İstanbul, 2010.
 - HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Ruhbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
 - İNDİCK, William, **Senaryo Yazarları için Psikoloji**, Çev: Yeliz Taşkan, Ertan Yılmaz, +1 Kitap, İstanbul, 2007.
 - NOLAN, Christopher (Yönetmen), **Inception (Film)**, ABD. Warner. 2010.
 - Özden, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Sinema, İstanbul, 2000.
 - PACKER, Sharon, **Dreams in Myth, Medicine, and Movies**, Westport, Conn.: Praeger, 2002.
 - SCHWICKERT, Martin, "Inception", **Epd film**, 2010/8, ss.36.
 - TURA, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap, 2007, İstanbul.

KATKILAR

Disiplinlerarası Sanatsal Eğilimlerde Öze Dönüş Ve Demokratikleşme Süreci

Rasim ÖZGÜR *

ÖZET: Bu bildiri, disiplinler arası sanatın entelektüel çıkışlarındaki bulguları tartışarak, sanatta yaratım süreçlerini estetik kıstaslar ve değer yargılarının bütünlüğü açısından sorgulamayı amaçlar. Yaratıcılığın özüne ilişkin esaslarının belirlenmesine yönelik bu sorgulama, burada irdelenecek eserlerin düşünce düzeyindeki evrelerinden bağımsız yapılamaz. Özellikle hazır nesne kullanımında gündeme gelen bu yaklaşım sanat alanlarında yaygınlaşan demokratikleşme sürecini de aydınlatacaktır.

Anahtar sözcükler: disiplinler arası sanat, hazır nesne, demokratikleşme süreci, öze dönüş

RETURN TO ESSENCE AND THE PROCESS OF DEMOCRATIZATION IN INTERDISCIPLINARY ART

ABSTRACT: This paper aims at questioning the creative process in art in terms of the unity of aesthetic criteria and value judgments, through a discussion of intellectual findings emerging from interdisciplinary art. This inquiry into the principles of creativity will illuminate the process of democratization in various fields of art, and cannot be done independently of the artistic ideas underlying the works to be examined here, which gave rise to the use of ready-made in art.

Keywords: Interdisciplinary art, ready-made, process of democratization, return to essence.

"...Kapıyı çalan Marcel Duchamp olduğunda her seferinde şaşırırız ama işte içeri girmiştir bile ve çok kalmasa da o ilk ziyaretinden sonra ev hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır..." (O' Doherty, s. 8.)

Resim ve heykel alanında olağanüstü deneyimiyle Michelangelo; "Resim ne kadar heykele benzerse o kadar iyi, heykel ise ne kadar resme benzerse o kadar kötüdür" der. Plastik amacı doğrultusunda sınıflandırmayı amaçlamadan sınır belirleyen bu saptama, her iki disiplinin de kıstaslarını karşıtlık içinde tanımlar.

Bir iletişim aracı olarak sanatın tanımı, iletişim araçlarının ayrışımıyla yapılmıştır. Bu tanımlamaya göre bilim kavramla, sanat ise imgeyle betimlenir. İmgenin ayrışımıyla (renk, hacim, ses) yapılan en

yalın sınıflandırma, pür sanatlarda görülür (resim, heykel, müzik). Hareket, vücut dili ve edebiyatla karışan karma sanatların morfolojik özbelirginliği pantomim ve şiirde yalınlaşır. Görüntü ve ses üzerinden algı eşliğine dayandırılan imgenin görsel ortaklığı zihinde tamamlanır. Bu durumda imge; görsel sanatlarda doğrudan, müzikte çağrışımlı, kavramda anlaşılabilir anlaşılabilir algılanır. Dil üzerinden ayrışmalarına karşın ortak özellikleriyle de gruplaşan disiplinlerin amaca yönelik tanımı tarihsel bağlamda belirlenir. Sanatın tanımına ilişkin analogik yorum ve sınıflandırmalar

* Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğretim üyesi

Antik Yunan'da başlar, Rönesans döneminde geliştirilir ancak modern yorumuna 18.yy'da ulaşmıştır. Kant estetiğine göre sanat eseri, kendi amacının dışında hiçbir amaca hizmet etmeyen eserdir.

Tarihsel süreç içinde gelişen kültürün, değer bütünlüğünü etkileyen gelişmeleri tartışma amacıyla yapılan bu sınıflandırma, sanatı araç konusunda sınırlamaz. Algı eşliğinde ayrılan iç ve dış dünyanın mahiyetini duyularla tasarlayıp duyulara sunan sanat, tarihsel bağlam ve özgöndergeliğini oluşturan amacı doğrultusunda yaratım süreciyle tanımlanır. Hayranlık ve isyan arasında bilinçaltının derinliklerinde gizemini koruyan yaratıcılık, disiplinlerin kendine has ifade araçlarıyla gerçekleşir. Maddeye nüfuz eden bu sessiz görünümüyle uygarlık, yıpranmayan eserleriyle bütüncül ve güdümsüzdür görünüşte. Ancak uyum ve tezatlık içinde uygarlığın geçmişte kalan bu görüntüsü, sanıldığı kadar güdümsüz değildir. Emeğin saygınlığıyla sınıflanan meslekler arasında sanatın ayrıcalığı, el ve akıl emeğinin ayırımında düğümленir. Sanatın ideolojik vasfını gizleyen bu düğüm çözülünce kaynak olan alt yapının soğurma görevinde desteklenen sanat Kant'ın tanımından da anlaşıldığı gibi estetik alanda sınırlanır. Salt sanatı öneren bu tanımlama Hegel'in diyalektik görüşüyle tarihsel derinliğinde geliştirilmiştir. Öncelikle Estetik kavramını Sanat Felsefesiyle sınırlayan Hegel, ideolojik bağlamda sanatın en yüksek görevini ereksel amacında bulur. Dolayısıyla sanat, nihai amacına yönelik tarihsel işlevinde, ideolojiktir. Dini, politik, estetik, etik ve hukuki görüşlerin işbirliğiyle gerçekleşen ideoloji, değer yargılarının gücüyle kültürel değer bütünlüğünü belirleyen en önemli etkidir. Tematik bağlamda bu sınırlar içinde özgürlük, Hegel'e göre, öznenin en yüksek kaderidir:

Her şeyden önce, tamamen biçimsel yönünde özgürlük, öznenin karşısına çıkan şeyde yabancı hiçbir şeyin bulunmamasından ve bu şeyin sınırlama veya bir engel olmamasından ibarettir, bunun tersine özne onda kendisini bulur. Bu biçimsel özgürlük tanımında bile, her acı, her talihsizlik gözden kaybolup gitmiş, özne dünya ile uzlaştırılmış, dünya içerisinde doyurulmuş ve her karşıtlık ve her çelişki çözülmüştür. Fakat daha yakından bakılırsa, özgürlük içeriği olarak, genelde akılsal olana sahiptir; örneğin eylemde ahlaklılık, düşüncede hakikat. Fakat özgürlük başlangıçta yalnız öznel olduğu ve fiili olarak kazanılmış olmadığı için, özne özgür olmayanla, doğanın zorunluluğu

olarak tamamen nesnel olanla karşılaşır ve burada derhal bu karşıtlığın uzlaştırılması baş gösterir (1).

Ancak özgürlüğün bu tarifinde Hegel, zorunlu üretim üzerinde durmaz. Çünkü elit sanatın ereksel amacı ihtiyacı aşmakla başlar. Diyalektiği tarihsel bağlamda geliştiren Marx, özgür koşullarda gerçekleşen bireysel üretimi, sanatsal yaratıcılığa benzetir. Marx'a göre yaratıcılığı engelleyen yabancılaşma, toplumsal iş bölümüyle derinleşen üretim ilişkilerinin olumsuz bir neticesidir. Emeğin sınıflanmasıyla ayrılan meslekler arasında özgür seçim ve özgünlüğünü koruyan sanat; *tasarı, deney ve haz* bütünlüğünde ürünle özdeşleşir. Buna karşın el ve akıl emeğinin bölünmesiyle üretim ve tüketim ilişkilerinin çelişkisinden doğan yabancılaşma, kutuplaşan bir dünya yaratır.

Yaratıcı Eylem olarak Genişletilmiş Sanat Kavramı'yla Beuys'un gündeme getirdiği bu sorun, *yeni-dadacılık* ve *anti-sanat eğilimlerine* karşı duran Disiplinlerarası Sanat tartışmalarında açıklık kazanır. Sanatı profesyonellikten çıkarıp yaşam sürecinde arayan Beuys, *hazır nesne* konusunda Duchamp'tan aldığı *spesifik stratejilerle* Duchamp'ı eleştirdiği gibi Marks'ın devrimci görüşlerini de Marx'a karşı kullanır.

Disiplinlerarası Sanat

Kosuth'a göre *"Kendini kavramsal sanatçı olarak tanımlayan kişi, dadaizm'den doğan ve 1960'lı yıllarda neo-dadaist ve hepining ile birlikte yeni bir atılım yakalayan bütün ifade biçimleriyle birlikte, anti- sanatı reddeder"* (2).

"Dada" sözcüğünün ilk kez 1916 Şubat'ında Zürih'te kullanılmış olduğuna bakarak, bunun kendiliğinden bir içedoğuşun ürünü olduğu sonucu çıkarılmalıdır. Aslında, dadacı devrim, sadece, bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında varolan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duyusunun en katıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir...

Akımanın gerçek düşünürü 1916'dan itibaren, bütün bir Zürih dönemi boyunca yazılarında, yeni dadacı doktrini daha önceki ya da çağdaş, başka avangard hareketlerden ayırttırmaya çalışan Hugo Ball olacaktır. Bugün bize temel öğeler olarak görünen kimi kavramlar, ilk kez onun güncesinde dile getirilmişlerdir: İlkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğin-

denlik, sanattaki tat ve imalatçılık anlayışına muhalefet, sanatçının kendisini çevreleyen dünyaya duhulü ve özellikle sanatçının kişisel ve kolektif deneyimi içinde dile atfedilen başat önem...

Dil, toplumsal örge olarak, yaratıcı süreç herhangi bir sıkıntıya düşmeksizin tahrip edilebilir. Hatta görünen odur ki yaratıcı sürecin bundan yalnızca kazancı olacaktır.

1. Dil tek ifade aracı değildir, içimizin en derinindeki deneyimleri iletmez.
2. Konuşma örgeininin tahribi kişisel bir disiplin haline gelebilir. İlişkiler koptuğunda, iletişim kesildiğinde, kendi içine doğru dalış, dingin-kopuş, yalnızlık gelişecektir
3. Sözcükleri tükürmek: Toplumun boş, aksayan, sıkıcı dili. Kara suratlı alçak gönüllülüğü ya da deliliği oynamak. İçindeki gerginliği korumak. Anlaşılmaz erişilmez bir küreye ulaşmak.(3)

Yabancılaşma, gerilim ve mistisizmi yadsıyan bu görüşler savaş psikolojisinin etkisiyle nefret kusan bir içtepiye dönüşür. Ekspresyonizmle başlayan bu tepkinin sonucunda gerçekliğin irdelenmesinde izlenimcilerin bıraktığı renk dünyası dekoratif bulunmuştur ve I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle yükselen bu sosyalleşme sürecinde sanat, sezgisel tedirginliğiyle politik sorunların nabzını taşır gündeme. Andre Breton'a göre:

"...Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm siyasal bir hareket; Dada ise bir anlayıştır. Birini öbürünün karşıtı olarak ileri sürmek cahilliği ya da kötü niyeti gösterir. Din konusunda özgür düşüncenin bir kiliseyle hiçbir benzerliği yoktur. Dada da sanat konusundaki özgür düşüncedir..." (4)

Sınırları aşan bu özgürlük tutkusuyula II. Dünya Savaşı'ndan sonra eyleme geçen sanat, plastik dilin morfolojisine yönelik yeni bir sorgulamayla gelir gündeme. Tarihsel bağlamda demokratikleşme ve öze dönüş sürecinde disiplinlerin sınırlarını zorlayan bu gelişme izleyiciye yöneliktir. Çünkü sanatın tarihsel işlevi izleyicinin katılımıyla tamamlanır. Ancak Duchamp'ın adıyla özdeş hale gelen ve sanattaki demokratikleşme sürecinin varacağı son ve belki de tikanma noktası olarak görülebilecek hazır-nesne kul-

lanımıyla ilgili olarak karşımızda önemli bir sorun bulunmaktadır.



M. Duchamp, Bisiklet Tekerleği

Beuys'a göre, hazır nesne teşhirinde Duchamp, ne politik ne de estetik bir amaç izler ve yaratıcılığa ilişkin demokratik göndermeden yoksun bu tutumuyla, binlerce kişinin icadını hiçe saymıştır. Bu yüzden hazır nesne kavramına özenle karşı çıkan Beuys *Genişletilmiş Sanat* kavramıyla, plastik dilin morfolojisine yönelik yaratıcı eylem ve düzenlemeleleriyle, sanatsal ifadeyi kültür öncesi temellerine dayandırır.



J. Beuys, Performans, ölü bir tavşana resimleri açıklarken

Ancak primitivist eğilimlerin sezgiselliğine karşı Disiplinlerarası Sanatta, yaratıcı kendiliğindenlik gibi kavramlar bile algı psikolojisinin merceğinde incelenir. Bilgi yöntemlerinin doğrultusunda başlayan bu yaklaşım, soyut sanatla evrimini tamamlayan modern dönemde, analitik çözümlerle çoğalan yapı bozumculuğun aksine yapısal sorunlardan ziyade içerik olarak bağlama odaklanır. Kültürel değer bütünlüğünü kökten sarsacak bu gelişmelerde içerik olarak bağlam eylemin amacına ilişkin araçlarla irdelenir ve eylemden kalan tortu, çöp gibi artıklar ideolojik amaçla gelir gündeme. Müzelerin loşluğunda folklorik duruma itilen sanatsal mirasa gelince, medyanın desteğiyle el değiştirecek sermayeyi bekleyen bu yapıtlar, devşirildikçe yeniden sınıflanacaktır.

Bu koşullar altında anti-sanat eyleminde Duchamp'ı anlamak mümkündür. Nesil değişmeden devir değiştiren bu dönemde radikal görüşleri eşitleyen ironi, zamanla sözün çirkinini devrimci sanata atfedecektir. Hâlbuki akıp giden bu sürecin içinde hiçbir şey tarafsız yorumlanmaz; eğitim açısından önem teşkil eden bu sorun bir sağlık sorunudur aslında. Freud'a göre; *Sağlıklı insan, sevebilen ve üretebilen insandır*. Ancak tüketime dayalı bir; *Uygarlığın sonu nevrozdur*. Belli ki bu sonuca göre, doğaya, sanata ve dolayısıyla kendine yabancılaşan bilgi toplumunun, bilinçaltı sorunları artacaktır. Bu tek yönlü bilgi donanımında çoğunluk, riskli bulunduğu spontane girişimlerden kaçınır ancak hayatın seyrinde bu monotonluğu bozan, bir çılgın olacaktır mutlaka. Kuyuya taş atmak gibi bir şeydir bu, ne var ki deli meşhur olunca taş atanlar çoğalır, dolayısıyla çığırından çıkan her olay gibi hazır nesne teşhiri, Duchamp'ı bile şaşırtacaktır. Çünkü yaratım sürecini belirleyen ilke ve kıstasları formüle dönüştüren bu yaklaşım, amacını aşmıştır. Ancak Duchamp'ın ironik tavrını belirleyen isyan, dilin ve kültürün ortak paydalarına dayanarak tarihsel bağlamda sanata kavramsal veya demokratik bir açılım sağlamaktan uzaktır. Genişletilmiş sanat kavramıyla Beuys'un izlediği bu amaç Antik dönemden beri asal sanatlar üzerinden analojik yorum, ilke ve yöntemlerle tanımlanan disiplinleri yadsımakla başlar. Çünkü savaşın buhranında kültür katmanlarını yüze çıkararak sarsıntı, etkileşim sayesinde yaşayan sanatın tarihsel işlevini yeniden hatırlatmıştır. Sanatı morfolojik bağlamda sorgulayan Beuys'un bu tartışması, izleyiciyi yönlendirme açısından gereklidir. Çünkü Duchamp'ın tıkanıp gittiği noktada ifade araçlarını birleştirmekle yorumu, anlam üzerinden düşünsel bağlama

çeken sınırsız bir açılmadır söz olan. Demokratik bir eğilim gösteren bu sentezden hareketle *her insan bir sanatçı, hazır nesne de anonimleşmiş bir icattır*. Dolayısıyla Beuys, nesneyi dönüştürmekle değil, nesnenin göstergeleriyle kavramsal bir amacı takip etmiştir. Bu durumda spesifik stratejiler ve benzer araçların teşhirinde amaç, değer bütünlüğünü sağlayan ilke ve kıstaslar açısından önemsizdir ve anlam geçişmesinde klasik bir örneğe dönüşen bu vaka, muhtemelen uzun süre tartışılacaktır. Çünkü temsilin bu spekülatif yorumunda, sanatın hiçbir anlamı kalmaz.

NOTLAR:

- (1) G. W. Hegel, **Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler** çev: Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul, 1994, s. 97.
- (2) France, Farago, **Sanat**, çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, s. 263.
- (3) Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi, Hazırlayan Enis Batur, Editör: Aslı Kayabal, 3. Baskı, YKY, İst, ss. (4) A.g.y., s. 319.

KAYNAKÇA:

- FARAGO, France, **Sanat**, çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- HEGEL, G. W. **Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler** çev: Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul, 1994.
- **Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi**, Hazırlayan: Enis Batur, Editör Aslı Kayabal, 3. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,
- O'DOHERTY, Brian, **Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi**, çev: Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.

“YEDİ” (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi) Dergisi’nde yayınlanmak üzere gönderilecek makalelerle ilgili yazım kuralları:

YEDİ, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin yayın organıdır. Tüm bilim insanı, sanatçı ve sanatseverlerimizin, sanatla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olan yazıları, dergimizde yayınlanabilir.

YEDİ Dergisi hakemli bir yayındır; her yıl Temmuz ve Ocak aylarında yayınlanır. Gönderilen makaleler yayın kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı en az iki hakeme gönderilir. Makaleler hakemlerin değerlendirmesi ve olumlu raporlardan sonra yayınlanır. Gerekirse makaleler daha fazla sayıda hakem değerlendirmesine tabi tutulabilir veya raporlardan biri olumlu diğeri olumsuz ise üçüncü hakem değerlendirmesine başvurulur.

Yazım işleyiş kuralları:

1. Makaleler 20 sayfayı geçmemelidir.
2. Makaleler bilgisayar ortamında Microsoft Word programıyla hazırlanmalıdır.
3. Makale metni, A4 kâğıt kullanılarak sayfa kenarlarından üst 4 cm, alt 3 cm, sol 4 cm, sağ 2 cm boşluk bırakılacak şekilde yazılmalıdır.
4. Makale metni Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 12 punto ve 1,5 satır aralığı kullanılarak, dipnotlar yine Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto büyüklüğünde ve 1 satır aralığı kullanılarak yazılmalıdır.
5. Yazarın (yazarların) adı makalenin başlığı altına yazılmalı, varsa akademik unvan(lar)ı ve çalıştığı kurum ad(lar)ı belirtilmelidir.
6. Yazar (ya da yazarların) iletişim adresi, telefon numarası ve e-posta adresleri bulunmalıdır. Birden fazla yazarın olduğu makalelerde iletişimin hangi yazarla sürdürüleceği ayrıca belirtilmelidir. Yazar ve dergi arasındaki iletişim ağırlıklı olarak e-posta üzerinden yürütülecektir.
7. Metnin içerisinde tablo kullanılacaksa tablolar MICROSOFT Word kullanılarak hazırlanmalıdır. Excel ya da başka yazımlarda hazırlanan tablolar, Word ortamında yeniden hazırlanarak yollanmalıdır.
8. Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi’da (300 pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli; ayrıca taranan belgelerin orijinallerinin tamamı da yollanmalıdır. İnternette indirilen görsellerin de yukarıdaki 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.
9. Makalelerin İngilizce ve Türkçe özeti bulunmalıdır.(100 – 200 sözlük arası)
10. Makalelere en az üç, en çok beş adet Türkçe ve İngilizce anahtar sözlük yazılmalıdır.
11. Kaynaklar makale sonunda bilimsel standartlara uygun şekilde verilmelidir.
(Yazar Adı Soyadı, Yapıt Adı, çeviren, yayınevi, yayınlandığı şehir, yayın yılı)

12. Referans kullanımında seçilen geçerli yöntem dipnot şeklinde olmalıdır. Dipnotlar makale metninin sonunda elle numaralandırılarak eklenmelidir.

(Yazar Adı Soyadı, Yapıt Adı, çeviren, yayınevi, yayınlandığı şehir, yayın yılı, sayfa no (s.))

Dipnot yazımında daha önce kullanılmış kaynaklar için 'A.g.y.' (Adı geçen yazı / yapıt) belirteci kullanılmalıdır.

13. Yayın kurallarına uymayan ve büyük değişiklik gerektiren yazılar, uyarılarla birlikte yazarlarına geri gönderilecektir. Yayınlanan yazıların tüm sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazıların kesin yayın tarihi, dergi içeriği göz önüne alınarak belirlenir. Yayın kuruluna ulaşma tarihi belirleyici değildir.

14. Dergide basılacak makalelere telif hakkı ödenmeyecektir. Makalenin yayım aşamasında telif haklarının YEDİ dergisine devredildiğine dair bir sözleşme tarafımızdan yazara gönderilir.

15. Gönderilen yazıların, özgün, daha önce yayınlanmamış olması, halen başka bir yayın organında yayım aşamasında olmaması gerekmektedir.

16. Makaleler ve görsel malzeme posta yoluyla aşağıdaki adrese veya e-posta ile ulaştırılabilir.

Üniversiteler Yayın Yönetmeliğinin 6. Maddesi uyarınca makalelerin bilim ve dil sorumluluğu yazarlarına aittir.

Gönderi Adresi: "YEDİ" Dergisi Yayın Koordinatörlüğü
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Göldeste Sokak No: 4
Balçova 35320-İZMİR

Editör ile İletişim için: ozlem.belkis@deu.edu.tr sergul.bulut@deu.edu.tr
