

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ**  
**AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE**  
ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



YIL: 9 - Sayı: 24 / Mayıs – Ağustos 2021  
YEAR: 9 - Number 24 / May - August 2021

**Baskı ve Cilt / Printing and Binding**

HAT BASKI SANATLARI  
Maltepe Mah. Litos Yolu Sk. Matbaacılar Sit. D: A Blok ZA5  
Zeytinburnu / İSTANBUL

**Adres / Address**

Cami Mahallesi  
Şehitler Caddesi, No: 14 - TUZLA / İSTANBUL

Tel: +90 532 732 00 21 (Türkçe İletişim)

Tel: +90 533 578 27 54 (For English)

Tel: +90 545 933 24 14 (Pour le Français)



**TUZLA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI**  
**TUZLA MUNICIPALITY CULTURAL PUBLICATIONS**

Uluslararası Hakemli Dergi, 2021 - Yıl: 9 / Sayı: 24  
International Refereed Journal, 2021 - Year: 9 / Number: 24

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT  
DERGİSİ**

**AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE**

ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



**İmtiyaz Sahibi / Publisher**  
Dr. Şadi YAZICI

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**  
Mustafa ÖZDEMİR

**Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial**

Mustafa ÖZDEMİR  
Doç. Dr. Salim DURUKOĞLU  
Dr. Serdar Deniz ÖZDEMİR  
(Yabancı dil editörü)  
Kübra ONÜŞGÜN  
(Dil editörü)

**Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs**

Doç. Dr. Necdet TOZLU  
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN

**e-mail:** akrajournal@gmail.com  
[www.akrajournal.net](http://www.akrajournal.net)

**Sanat Danışmanları**

Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI  
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN  
Cengiz BAHŞİ

**Genel Koordinatör**

Selami GÜLİRMAK

## YAYIN VE DANIŐMA KURULU

**Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK**

Fırat Üniversitesi

**Prof. Dr. MUSTAFA ALICI**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Prof. Dr. ERDAL AKPINAR**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Prof. Dr. FUZULİ BAYAT**

Milli Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

**Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ**

Lefke Avrupa Üniversitesi - Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

**Prof. Dr. YELENA ÇEKUŐKİNA**

Churagh Devlet Üniversitesi – ÇuvaŐistan

**Prof. Dr. AHMET KARA**

İnönü Üniversitesi

**Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA**

Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi - Kazakistan

**Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN**

Medeniyet Üniversitesi

**Doç. Dr. NECDET TOZLU**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Doç. Dr. OĞUZ HACİYEV**

Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

**Dr. Öğr. Üyesi SALİM DURUKOĞLU**

İnönü Üniversitesi

**Doç. Dr. BİLAL GENÇ**

İnönü Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAŐBOĐAOĐLU**

İnönü Üniversitesi

**Dr. MARGARETA ARSLAN**

Universitatea BabeŐ-Bolyai – Romanya

**Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU**

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

**Dr. LÜTFÜ ÖZŐAHİN**

Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi

**Dr. LÜTFÜ ŐEHSUVAROĐLU**

Emekli Akademisyen

**Dr. SALİH DİRİKLİK**

Yönetmen-Senarist

**ÜZEYİR GÜNDÜZ**

Çocuk Edebiyatçısı

## **BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWER**

- Prof. Dr. Hatice İÇEL** / Ömer Halisdemir Üniversitesi  
**Doç. Dr. Fidan GASIMIOVA** / Azerbaycan Millî İlimler Akademisi  
**Doç. Dr. Süleyman Kaan YALÇIN** / Fırat Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Sefa DEMİR SARI** / Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Ekber Şah AHMEDİ** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
**Prof. Dr. Kemal POLAT** / Anadolu Üniversitesi  
**Prof. Dr. Ali Rafet ÖZKAN** / Kastamonu Üniversitesi  
**Doç. Dr. Aysin GÜRBÜZ** / Trakya Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Cenk SEZER** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
**Doç. Dr. Mümtaz Levent AKKOL** / Yozgat Bozok Üniversitesi  
**Çağrı ASLAN** / Gaziantep Üniversitesi  
**Arş. Gör. Ayşe SEZER** / Marmara Üniversitesi  
**Prof. Dr. Erol BULUT** / Marmara Üniversitesi  
**Arş. Gör. Hüseyin CAN** / Sakarya Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Oktay BAŞAK** / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
**Dr. Arş. Gör. Saliha TANIK** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
**Doç. Dr. Serap ÜNAL** / Süleyman Demirel Üniversitesi  
**Doç. Dr. Buket ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Oğuz DOĞAN** / Bitlis Eren Üniversitesi  
**Doç. Dr. Terane Turan REHİMLİ** / Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatı  
**Dr. Öğr. Üyesi Fatih ERBAY** / Akdeniz Üniversitesi  
**Prof. Dr. Mustafa KARABULUT** / Adıyaman Üniversitesi  
**Öğr. Gör. Dr. Asuman GÜRMAN ŞAHİN** / Ege Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Mine DEĞİRMENCİ AYDIN** / Ordu Üniversitesi  
**Öğr. Gör. Elif ANBARPINAR** / Sinop Üniversitesi  
**Doç. Dr. Cemile AKYILDIZ ERCAN** Atatürk Üniversitesi  
**Dr. Öğr. Üyesi Neriman NÜZKET ÖZEN** Namık Kemal Üniversitesi  
**Prof. Dr. Faruk GÜRBÜZ** / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi  
**Prof. Dr. Nurullah ULUTAŞ** / Bitlis Eren Üniversitesi



## İÇİNDEKİLER

### DOSYA: 1

**HAKEMLİ YAZILAR**..... 7

### ARAŞTIRMA

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT

*Türk Kültüründe Geleneksel Şamandan Neo-şamana* .....9-41

Dr. MEHMET FURKAN ÖREN

*Bilginin İslamileştirilmesi: Eleştirel Bir Yaklaşım*.....43-62

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

*Ana Hatlarıyla Postmodern Yahudi Felsefesi*.....63-91

Öğr. Gör. Dr. AHMET UZUNER

*Sanat Pratiklerinde Portre Denemeleri*.....93-115

ECEM HAZAL ÖKSÜZÖMER BARLAK

*COVID-19 ile Sanatın*

*Dijital Dönüşümü: Sanatın Sürdürülebilirliği*.....117- 123

TANSU TEKŞEN

*Bilim ve Sanat İlişkisi Bağlamında Biyo Sanat*.....125-134

Prof. Dr. ÜMRAN BULUT

Dr. Öğr. Üyesi GÖRKEM UTKU ALPARSLAN

*Descartes ve Modern Resmin Tinselliği* .....135-148

ÖMER EROĞLU

*Erbil'de Yer Alan Osmanlı Kışlaları* .....149-163

Prof. Dr. SIDIKA SEVİM /

Öğr. Gör. ZEYNEP BASKICI KAPKIN

*Seramik Albarelloların*

*Teknik ve Dekor Özellikleri Açısından İncelenmesi*.....165-181

NOORULLAH SAİFİ

*Afganistan Türkmen Edebiyatında*

*Önemli Bir Şahsiyet: Abdülkerim Bahman*.....183-190

Dr. ÇETİN ARSLAN

*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında*

*Kadın-Erkek İletişiminde Bohçacı Kadının Rolü*.....191-213

Dr. Öğr. Üyesi AZİZE REVA BOYNUKALIN

*Sanatta Toprak İmgesi ve Yaşam Döngüsü*.....215-224

DİLBER TAHİROĞLU <i>Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait</i> <i>Faik Abasıyanık Romanı Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım.....</i>	225-242
Doç. Dr. FUNDA KIZILER EMER / FATMA NUR YILMAZ <i>Belgesel Yazın Örneği Olarak Heimrad Bäcker'in Tutanak Adlı Metni.....</i>	243-260
<b>İNCELEME</b>	
Doç. Dr. NECDET TOZLU <i>Bir Sosyal Medya Şairi: Adil Refik Veyisoğlu,</i> <i>Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelenmesi.....</i>	261-286
<b>DOSYA: 2</b>	
<b>KÜLTÜR- SANAT-EDEBİYAT.....</b>	<b>287</b>
Doç. Dr. AİDA BABUTCU <i>İki Şair ve İki Şiir Üzerine.....</i>	289-295
NAFİZ NAYIR <i>Karabağ'ı Düşününce.....</i>	296
İSMAİL BİNGÖL <i>Şeb-i Yelda.....</i>	297
ŞABAN ÇETİN <i>Kar/a Sevda.....</i>	298
AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYATDERGİSİ YAYIN İLKELERİ.....	299

**Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**  
**SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /**  
**BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS**  
**tarafından dizinlenmektedir.**

**SOBIAD**

**Academic  
Resource  
Index**  
ResearchBib



**İSAM**  
İSTANBUL AKADEMİK SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ  
İSTANBUL AKADEMİK SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ

**DRJI**

**BASE**  
Bielefeld Academic Search Engine

**CiteFactor**  
Academic Scientific Journals

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

**INDEX COPERNICUS**  
INTERNATIONAL

CİLT: 9-SAYI: 24 – Mayıs-Ağustos 2021  
VOLUME: 9-NUMBER: 24-May-August 2021

**DOSYA: 1**  
HAKEMLİ YAZILAR



## TÜRK KÜLTÜRÜNDE GELENEKSEL ŞAMANDAN NEO-ŞAMANA

**Prof. Dr. Fuzuli BAYAT\***

**Öz:** XX. yüzyılın sonlarında Batı'da ve Sibiry'a, Amerika'da ve Afrika'da çeşitli düzeylerde ve farklı versiyonlarda temsil edilen uluslararası Neo-şamanlık adı ile bilinen bir fenomen ortaya çıktı ancak şamanlık geleneği olmayan halklarda ortaya çıkan bu Neo-şamanlık gerçeği, şaman geleneğinden tam kopmamış Sibiry Türklerinin modern şamanlığından farklı bir boyut sergiliyor. Onları birleştiren tek nokta yeni şamanların eğitilmiş, farklı mistik akımları, büyüleri ve özellikle de şamanlık geleneğini iyi öğrenen insanlar olmasıdır. Neo-şamanların çoğu psikoloji, nöroloji vb. alanlarda yetişmiş bilim adamlarıdır ayrıca antropoloji ve sosyoloji uzmanlarıdır. Neo-şamanizm yeni bir biçimlenmedir, eski tasavvurların ve ritüellerin yeni bir yorumudur.

Modern Türk şamanları genelde ruhlar tarafından "seçildikleri", şamanlık görevine "çağrıldıkları" için geleneksel şamanlığı canlandırmaları ile bilinirler. Bunun dışında kalan şamanlık uygulamaları ise farklı bir Neo-şamanlıktır. Bu türden şamanlar, hem Türk neo-şamanlığına ait şaman sırlarını, kamlık ritüellerini, trans hâllerini topluma açmakla yeni bir dönem başlatmış oldular hem de şaman derneklerinde, tedavi merkezlerinde birleşerek örgütlenmiş oldular.

Türk neo-şamanları; fiziksel ve ruhsal hastalıkları iyileştirenler; toplumsal ritüelleri gerçekleştirenler; geleceği görenler, davulsuz kamlık yapanlar şeklinde kategorilere ayrılırlar. Dinlere, inançlara saygılı davranan Türk neo-şamanları tıpkı ecdatları gibi her zaman yeniliğe açıktırlar. Buna örnek olarak şaman-lama, şaman-papaz, şaman-molla ilişkilerini gösterebiliriz. Özetle modern çağın Türk Neo-şamanlığı hem felsefesi, hem ritüeli hem de aksesuarları ile modifikasyona uğramış bir şamanlıktır.

**Anahtar Kelimeler:** geleneksel şaman, neo-şaman, Sibiry Türk modern şamanları, şamanlığı canlandırmak

### FROM TRADITIONAL SHAMAN TO NEO-SHAMAN IN TURKISH CULTURE

**Abstract:** In the late twentieth century, a phenomenon known as international neo-shamanism emerged, represented in the West and Siberia, in America and Africa in various planes and in different versions. However, neo-shamanism, which emerged in peoples without a shamanic tradition, exhibits a different dimension from the modern shamanism of the Siberian Turks, who are not completely detached from the shamanic tradition. The only point that unites them is that the new shamans have well-educated, different mystical currents, witches, and especially people who are well versed in the future of shamanism. Most of the neo-shamans are scholars trained in the fields of psychology and neurology, as well as anthropological and sociological experts.

ORCID ID : 0000-0002-0811-5852

DOI : 10.31126/akrajournal.835988

Geliş tarihi : 05 Aralık 2020 / Kabul tarihi: 30 Aralık 2020

\*Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü Bölüm Başkanı.

Neo-shamanism is a new format, a new interpretation of old ideas and rituals.

Modern Turkish shamans are generally known for reviving traditional shamanism because they are "chosen" by spirits and "called" to the task of shamanism. This is a different neo-shamanism. Turkish neo-shamanism has started a new era by revealing shamanic secrets, kamlik rituals and trance states to the public. They were also organized in shaman associations and treatment centers.

Turkish neo-shamans fall into several categories, such as those who heal physical and mental illnesses; those who perform social rituals; those who see the future, those who lack drums, etc. consists of. Turkish neo-shamans, who respect religions and beliefs, are always open to innovation, just like their ancestors. Examples of this are shaman-lama, shaman-papaz, shaman mullah relations. In short, modern Turkish neo-shamanism is a shamanism that has been modified with both philosophy and rituals and accessories.

**Key Words:** traditional shaman, neo-shaman, Siberian Turkish modern shamans, revive shamanism

## 1. Giriş

XX. yüzyılın sonları ile XXI. yüzyılda ilmi literatürde Neo-şamanlık, deneysel Şamanlık, temel Şamanlık, Post Şamanlık adları ile bilinen yeni bir olgu çıktı. Oldukça farklı biçimlenme ile oluşan bu yeni Şamanlık olgusu, medeni dünyanın büyük bir kısmını etkisi altına aldı. Yeni Şamanlık, geleneksel kültürlerinde Şamanlık olan, ancak objektif ve sübjektif sebeplerden dolayı Şamanlığın yok olduğu veya yok olmakta olduğu kültürlerde ortaya çıktığı gibi, Şamanlıkla hiçbir bağlantısı olmayan veya bağlantısı kalmayan halklarda da görülmeye başlandı. Birincisi, özellikle Türk, Buryat, Moğol, Kızılderili, Afrika ve Avustralya yerlileri arasından çıkan ve kendi kültürel değerlerini ihya etmeye çaba gösterenler, ikinciler ise son dönemlere kadar Şamanlık geleneğini yaşatan halklardan şaman tekniklerini, metotlarını, ritüellerini öğrenmekle şaman olanlardır. Bu ise diğer halkların geleneksel Şamanlığının orijinal biçimlerinden, şaman tekniklerini ve metotlarını kullanmakla ortaya çıkan Neo-şamanlıktır. Neo-şamanlık artık uygarlığın bir parçası hâline gelmiş küresel bir kültür fenomenidir.

Modern Şamanlık Batı'da ve Sibiry'a'da, Amerika'da ve Afrika'da çeşitli düzeylerde ve farklı versiyonlarda temsil edilen uluslararası bir fenomen hâline gelmiştir. Yeni Çağ'ın kendisi olan Neo-şamanlık genel olarak psikolojik ve psikoterapötik çalışma yöntemlerini bir dizi Şamanik metotlarla birleştirmekle iyileştirmekte, fala bakma, kehanette bulunma, manevi bunalımı ve fiziki ağrıları gidermeye çalışan, aidiyeti bakımından farklı kültüre sahip insanları birleştiren bir fenomen olup iki etmenle birbirine bağlıdır.

Birincisi eğitimli, farklı mistik akınları, büyüleri ve özellikle de Şamanlığı öğrenen antropolog, yazar, psikolog, tıp doktoru vs. insanların kendilerini şaman olarak adlandırması.

İkincisi, istisnasız olarak bu insanların hepsinin, ruhlar tarafından vergi olarak verilen Şamanlığı bir öğretmen, bir usta konumunda olan şamanın kıla-

vuzluğunda kitaplardan ve deneyimlerden öğrenenlerdir. Oysa geleneksel şamanların kanısına göre Şamanlık öğrenilmez verilir, şaman olunmaz, şaman doğulur. Doğal olarak neo-şamanları şartlı olarak bin yılların geleneğini bozup, yeni gelenek yaratanlar olarak adlandırmak doğru olacaktır.

Neo-şamanlığın ortaya çıktığı XX. yüzyılın sonları ile XXI. yüzyılı “küreselleşme”, “dijitalleşme”, “bilimsel ve teknolojik ilerleme”, “yüksek teknolojiler çağı”, “elektronik çağ”, “nanoteknoloji asrı” terimleriyle karakterize etmek mümkündür. Bu olumlu olanlar ne yazık ki kendisiyle beraber olumsuz tanımlamaları örneğin “dünya görüşü gerilemesi”, “arkaikleştirme”, “erime, yok olma”, “ahlaki dejenerasyon”, “millî-manevi değerlerin yıpranması” vs. adı verilen süreçlerin başladığı gerçeğini de ortaya çıkarmıştır.

Neo-şamanizm yeni biçimlenmedir, eski tasavvurların ve ritüellerin yeni bir yorumudur. Neo-şamanizm New-Age<sup>1</sup> (Yeni Çağ) hareketinin bir çıkış, kurtuluş kodudur. Burada Neo-şamanlığın postmodern kültürün açıklayıcı bir fenomeni olduğunu ve post-endüstriyel uygarlığın koşulları ve teknolojileri ile belirli bir simbiyoz<sup>2</sup> giren arkaik dinî inançlar ve kültürlerden bir şeyler alarak ortaya çıktığını da hatırlatmak gerekir.

---

1. New Age (Yeni Çağ) - senkretik yapıya sahip bir grup gizli hareket olup, ruhsal konulara ilişkin bireysel eklektik yaklaşımla nitelendirilen çağdaş Batı Kültüründe yirminci yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve sınırları ve alt gruplarıyla geniş bir uygulama ve inanç alanına işaret eden ve alternatif ruhsal hareketlerin üst başlığı ve türsel bir terimdir. Herhangi bir değişmez, mutlak kutsal metin, dinî kurum ve din adamları hiyerarşisinden uzak olduğundan din sosyolojisinde New Age'in geleneksel din ile arasındaki farkı ortaya koymak için akademik literatürde New Age'e, yarı dinî veya dinleyici/izleyici kültü ve kült çevresi/ortamı şeklinde tanımlar getirilmiştir.

Yeni Çağ hareketinin XX. yüzyılın sonunda en az 100 milyon taraftarı (yarısından fazlası Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşıyor; Rusya'da, çok doğru olmayan tahminlere göre yaklaşık 1 milyon) olduğu varsayılır. Ana eğilimler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra teosofi temelinde oluşturuldu. Şimdi en az 5 bin farklı hareketi ve mezhebi birleştiriyor; bunların başlıcaları Teosofi, Antroposofi, Swedenborgianizm, Spiritüalizm, Liberal Katoliklik, Agni Yoga, Ben'im, Yeni Akropolis, Üniversalizm'dir. New Age, özellikle şifa üzerinde durur. İnsanın içinde onun fiziksel ve psikolojik sorunlarının üstesinden gelmesini sağlayan kozmik bir güç vardır. Aynı güç evrende çeşitli güç merkezlerinden de enerji hatları yayılmaktadır. İnsanların bilinçlerinde gelişmeyle içlerindeki bu gücün farkına varacaklar, böylelikle herhangi bir dışsal otoriteye (dinî kurum, hiyerarşi, rehber vs.) ihtiyaç duymadan bu güçlerini kullanacaklardır.

2. Simbiyoz veya ortak yaşarlık, iki canlının tek bir organizma gibi birbirleriyle yardımlaşarak bir arada yaşamaları. Simbiyoz veya simbiyozis, “ortak yaşama” anlamındadır. Birden fazla canlı türünün, belirli koşullar altında bir arada yaşaması, simbiyozis olarak tanımlanır. **Simbiyoz**, genel olarak canlılar arası bir ilişki türü olmakla birlikte, bu ilişkiye katılan (ortak olan) tüm canlıların fayda görmesi sonucu oluşur. “Simbiyoz” kelimesi genellikle, iki veya daha fazla türün karşılıklı fayda durumunda olduğu; madde, enerji veya bilgi alışverişinin olduğu doğadaki ilişkisiyle ilişkilendirilir. Endüstriyel simbiyoz, şirketlerin bir arada endüstriyel işbirliği içinde olduğu, birinin atığının diğeri için hammadde olduğu bir aracılık yapısıdır.

## 2. Şaman Araştırmaları veya Neo-Şamanlığın Temel Bileşenleri

Altaylılar kendi neo-şamanlarını modern zamanda sadece “bilgili insanlar” olarak adlandırır. Bu kategori kendi arasında “görenler”, “duyanlar”, “şifacılar”, “gelecekte haber verenler” ve “koruyucular” adı altında daha küçük gruplara ayrılır ki her birinin kendine özgü toplumsal işlevi ve rolü, yeteneği ve yeri vardır. Eski zamanlarda bütün bu sadalanan kategorileri tek başına geleneksel şaman yerine getirirdi. Türk şamanı “Öteki dünya olarak betimlenen ruhların veya gözle görülmeyen varlıkların dilini bilen, dolayısıyla iletişim sağlamak için tercümanlık yapan ve bin yıllarca biriken ve zamanla unutulmağa yüz tutan kozmik hafızada saklı olan gizli bilgileri topluma üstü kapalı simgelerle ötüren bir ruh bilicisidir. O hâlde şaman; öteki dünyanın bu dünyadaki temsilcisi, unutilan gizli bilgilerin kaynağıdır, kutsal bilgileri veya karşılıklı istekleri (ruhların insanlardan, insanların da ruhlardan istediklerini) ileten ara bulucudur.

Şamanın esas fonksiyonu *görmek* → *anlamak* → *iletmektir*. Bu üçlü fonksiyonu gerçekleştiren şaman, toplumun özel statüye sahip bireyidir. Hem de şaman yalnız toplumun fiziki sağlığı için değil, aynı zamanda manevi dünyası için de mesuldür (Bayat, 2006: 22-23). Geleneksel şamanın görevi insanları ve hayvanları iyileştirmekten, kayıp eşyaları bulmağa, ölen birisinin ruhunu öteki dünyaya yola salmaktan kurban sunmaya, temizlik ritüeli yapmaktan avın bol olmasını sağlamaya, kısırlığı gidermeye kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu kadar çok kamusal görev üstlenmiş şamanlar kendi aralarında bir hiyerarşiye tabidirler.

Nitekim Kumandin şamanı Makar Vaslyeviç Kastarakov ilk önce şamanların hiyerarşisinden bahseder, onları büyük şaman (Uluh kam) ve küçük şaman (Irbıkçi kam), orta şaman (Orto Kam) ve yeni başlayan şamana (Kıçi Kam) ayırır. Sonra Kastarakov, “gizli uygulama ve becerilere bağlı” uzun bir listeden alıntı yapıyor: İrimçi-talgah (nöbet ve eziyetlerle geleceği gören, öngören) ve falcılardan masaj terapistlerine ve kiropraktörlere kadar bir bölge yapıyor. Başka bir Telengit şamanı O. K. Askanakov “bilgili insanlar” hiyerarşisine ilişkin görüşlerini anlatarak onları iki büyük gruba ayırıyor: kam ve yarlıkçı. Bir şaman gibi Askanakov, yarlıkçı kelimesini farklı bir şekilde kullanarak “Beyaz inanç” (Ak yang) hakkında kendi yorumunu veriyor. Askanakov’a göre, yarlıkçılık kategorisi, davulu olmadan çalışan ve çoğu zaman, yeteneklerini ve becerilerini kalıtsal olarak değil, eğitim yoluyla elde eden tüm bilgili insanları kapsar. O. K. Askanakov, hiyerarşisinin en alt seviyelerine yetenekleriyle ruhlara ilişkilendirilen, şarkılar söyleyen (kojongçı), masal anlatan (çörçökçi) ve şairleri yerleştirir. Ardından, ruhları ve ölüleri açıkça “gören”, ancak gördüklerini etkileyemeyen kösmçökçi gelir. Öğrenimini geliştirdikten



sonra, kösmçökçi daha yüksek seviyelere yükselebilir, örneğin bir kürek kemiği veya artış ardıcı ile fala bakabilir. Tüm şamanlar bir tür profesyonel temel olarak kösmçökçinin yeteneklerine sahiptir. Buraya kösmçökçi ve yarıncılardan (fala bakanlar) daha üst yerde yerleşen ve faaliyetleri daha önemli olan geleneksel halk şifacıları (emçiler) da dahildir. Daha üstte davulsuz şaman, yani yarlıkçı vardır ki eğer ruhlar ona bu konuda yardım ederse sonraki en yüksek seviyeye yükselebilir (Доронин, 2013: 91-92).

Buna rağmen Uzak Kuzey halklarında durum farklıdır. Nitekim bu halkların arasında herhangi birinin şaman olabilme yeteneğine sahip olduğuna inanılır. Bunun için sadece kendini şaman ilan etmek yeterlidir. Şaman unvanı nihayet, yeni şamanın faaliyetinin gerçek sonuçlarına dayanarak toplumdaki insanlar tarafından pekiştirilir. Ancak her ne olursa olsun ister soyla geçen şamanlık olsun, isterse de kendini şaman ilan etmekle şaman olunsun, fark etmez, kimin şaman olup olmayacağına karar vermek hakkı yine de ruhlara bırakılmıştır. Çünkü adaya gerçek şaman gücünü sadece ruhlar verebilir. Türk şaman memoratlarını, Çukçi, Kamçatka şaman efsaneleriyle kıyasladıkta da bunu rahatlıkla görmek mümkündür. O nedenle Türk toplumunda kendi isteğiyle şaman olmanın neredeyse imkânsız olduğunu şaman efsane ve memoratları da kanıtlıyor:

*“Bundan iki yıl önce bir yaz mevsiminde Byurtyuntsah’da bir adam yakında şaman olacağını bildirdi ve kendine ormanda bir ev yapılmasını söyledi. Ev çok büyük bir ağacın üstüne kuruldu. Bu ağaç, şamanların kamlık ettikten sonra oraya bıraktıkları küçük heykelciklerle dolu idi. Bu evi evlenmemiş bekar gençler yapmalıydı. Şaman olmak isteyen kırk yaşlarındaki bu adamın adı Mikail Savviç Nikitin’di. O ev bitince oraya gitti ve üç gün boyunca yeni evinde uzandı. Mikail Nikitin kendi kendine:*

*- Ben ölü gibi yatıp, parçalanmaya maruz kalırım, üçüncü gün ben dirilmeliyim, derdi.*

*Üçüncü gün için o meşhur şaman Taapp’in oğlu Şaman Böçyukee’yi, şamanın kaldırılması veya eğitim merasiminin yapılması için davet etmişti... Davetli şaman gelince evin etrafına bu merasimi seyretmek için insanlar toplandı. Ben de bu merasimi izlemek için oraya gittim.*

*Davet edilen şamanın elinde davulu vardı. Şaman olmak isteyen Mikail Nikitin ise yalnız şaman cübbesi giymişti. Merasimi yönetecek şaman, yardımcı ruhlarını överek ve onlarla istişare yaparak:*

*- Şimdi yazın ortasındayız. Otların tam yeşerdiği, ağaçların yapraklarının yeterince büyüdüğü bir aydır, bu yüzden de şamanı kaldırma merasimi yapmak bu ayda olmaz. Kaldırma merasimi ancak ilkbaharda ve sonbaharda yapılır, dedi. Bunu söyledikten sonra o kamlık yapmayı bıraktı. Şaman olmak isteyen*

*Mikail Nikitin, bugüne kadar gerekli şekilde kamlık yapamıyor. O yalnız davulsuz, tokmaksız, kendine çektiği küçük ruhların aracılığıyla dualar eder ve önemsiz hastalıkları iyileştirir. O hâlen şaman olma süreci içindedir.*” (Ксенофонтов, 1930: 42-43).

Kısaca değinmiş olursak, şaman olmada adayın töslere (ruhlar) yakın iletişimi esastır. Ruhlar tarafından seçilmiş aday, acılı, ağrılı bir hâl yaşar ki buna Altaylılar, Teleütler “tös/töz pasyat”, Hakaslar “hamnı tözi pasça” (şamanı kendi tosü ezer) derler. Güney Sibiry şamanlığının en iyi araştırmacılarından biri olan N.P.Direnkova’ya göre şaman hizmetine çağrı, Teleütler arasında ruhun zorlaması anlamına gelen “tös pasçat” (ruh ezir) terimi ile yorumlanan özel bir “şaman hastalığı” saldırısıyla ortaya çıkar. Bu dönemde şamana “paskin kam”, yani “zorlanmış, ezilmiş şaman” derler (Дыренкова, 1949: 109). Şaman efsane ve memoratlarında hastalıkla bağlı çok sayıda anlatılar vardır:

*“Şaman adayları dokuz, bazıları ise yedi yaşından itibaren sinir hastalığına tutulurlar. Bu ruhi hastalık üç yıldan yedi yıla kadar devam eder. Bazılarında hastalık krizlerle, nöbetlerle, bayılmalarla ve kısa aralıklı kendine gelmelerle devam eder.*

*Bu sırada onlar her türlü mundarlıktan, kötülükten çekinmeli, zamanları dolana kadar kamlık etmemelidirler. Bu zaman içinde gelecek şamanların gözlerinin açıldığını, dualar söylediklerini ve gelecekte haber verme gibi yeteneklerinin oluştuğunu söylerler.”* (Bayat, 2019: 108).

Şaman hastalığı ölen şamanın kendi soyundan birinin içine girmesi gibi anlaşılır. Adaya azap veren de onun ağzıyla şarkılar söyleyen de ölmüş şaman akrabasının ruhudur.

Türk geleneksel Şamanlığının ritüelleri, kamlık sistemi, şaman vergisi, şaman hastalığı, şaman giyim-kuşamı iyi araştırılmıştır (Вербицкий, 1893; Анохин, 1924; Трощанский, 1903; Ксенофонтов, 1992; Дыренкова, 1930: 261-291; Дыренкова, 1949: 108-190; Попов, 1947: 282-293; Попов, 2008; Иванов, 1954; Потапов, 1991; Алексеев, 1975; Алексеев, 1984; Басилов, 1992; Кенин-Лопсан, 1987; Кенин-Лопсан, 1999; Сатлаев, 1974; Бутанаев, 2006; Новик, 1984; Сагалаев, 1984; Функ, 1997; Шаманизм народов Сибири, 2006; Баскаков, 1973: 108-113; Вайнштейн, 1961). Özellikle XIX. Yüzyılın başlarından zorla Hristiyanlaştırılan Altay ve Yakutların Sovyetler Birliği’ne kadarki geleneksel kültürün üst köşesinde yer alan, millî dünya görüşünün özü olan Şamanlık antropolog, etnolog, folklorist ve din tarihçilerinin araştırma objesi olmuştur.

Geleneksel Şamanlık özel bir yetenektir, farklı bir algı, farklı bir ruh hâlidir. O nedenle şamanların durumu sinirbilim tarafından büyük ilgi görmektedir. Nitekim bir taraftan transa grime, diğer taraftan trans hâlinde de kendini kontrol etme becerisi nadiren görülen yetenektir ki bunu şamanlarda görürüz.

Başka bir bilinç seviyesine ulaşmak için, beynin bazı fonksiyonlarını engelle-yebilmek ve duyularını yönlendirebilmek için şamanlar birtakım özel uygulama-lar kullanmaktadırlar, ki bunların başında psikoaktif maddeler içeren bitki ve mantarların kullanılması, arakı denilen alköllu içecekler ve mestedici tütün-lerden yapılan sigaraların içilmesi, davulun düşük frekanslı seslerinden ve bo-ğaz şarkılarından, hırıltılardan istifade, şaman dansı adlandırılan keskin ritmik hareketler, zıplamalar, şamanın özel giysilerini, başlığını süsleyen metal lev-haların ve saçakların titreşimlerinden vs. yararlanmak gelir. Ayrıca klasik bir şaman, sıradan bir insanı kolaylıkla transa sokabilir ki insan bunun farkında olmayabilir. Bunun üzerinde bir kişinin bilincinin ruhlar dünyasıyla temasa geçmesi, yani sözde sihirli hipnoz süreci de uygulamalar arasındadır. O ne-denle kamlık seansa katılanların gözünde şaman kolaylıkla bir veya birkaç hayvana dönüşebilir. Ritüele katılanlar, şamanın nasıl kurda, ayıya veya kuşa dönüştüğünü görüyorlar, hatta koku alıyor ve sesleri duyuyorlar. Burada ilginç olan, seansa sonradan katılanın, şamanı her zamanki hâliyle gördüğünü söyle-mesidir.

Aslında “şaman, kendine has bir icraata ve bu icraatı gerçekleştirmek için özel tekniklere sahip (trans hâlleri, oyunculuk, iluziyon vs.) olan ve belli me-rasimleri yapan, genelde kötü ruhlar diye nitelendirilen varlıklara hüküm ede-bilen aracıdır. O, insan psikolojisini iyi bilen, korku ve inamin, saygı ve sevin-cin kaynağı üzerinde bir uzman gibi serbest davranan kişiliğe sahiptir. Din adamlarından (kahin, rahip, keşiş, molla, lama) farklı olarak şamanlar, esrime (extase) tekniğinden istifade ederek ruhlarla samimi bir ilişkiye girerler.” (Ba-yat, 2006: 25).

Sibirya Türk neo-şamanları da selefleri gibi bu özel şaman uygulamaların-dan yararlanmaktadırlar. En azından eski şamanlar gibi transa geçmeseler de bütün bu aksesuarların varlığı onların şamanlık konusunda ne kadar deneyimli olduklarını kanıtıyor. Ancak neo-şamanın giysisi, davulu, tokmağı, başlığı klasik şamaninkinden farklı olarak herhangi bir koruyucu ecdat ruhunun tali-matı ile yapılmaz. Bu giysi, davul ve diğer aksesuarlar rastgeledir ve neo-şa-manın fantezisine, bireysel düşüncesine bağlı şekilde yapılır. Bununla beraber neo-şaman da belli bir eğitim sürecinden geçmiştir. Çünkü gerekli eğitimden geçmeyen, hazırlığı olmayan birinin zor ve tehlikeli ruhsal çalışma olan Şa-manlığa soyunması kötü sonuçlar doğurabilir. Genel olarak Sibirya halkları et-nik terkibine bakmaksızın geleneği inşa etmek veya geleneksel Şamanlık üze-rinde Neo-şamanlık denilen yeni şamanlık kurmak eğilimindedirler.

Şamanlıkta özel olarak yapılan mabet, tapınak yoktur, taşlar, ormanlar ve nehirler arasında açık havada kamlık yapmak, tapınağın, doğanın ta kendisi olduğunu kanıtıyor. Burada son dönemlerde Buryat şamanlarının mabet yap-

mak için girişimde bulunmaları, bunu Japon, Kore Şamanlığında tapınak olduğu düşüncesine dayatarak geliştirmek çabalarını da belirtmek gerekir. 2013'den başlayan, 800 adamın yerleşebileceği, uzunluğu 8m ve 8 köşeli "Gök Mabedi" (Tengeri ordon) adlanan şaman mabedinin inşası tamamlanarak 26 Mayıs 2020'de açıldı (<https://nazaccent.ru/content/29870-pervyj-v-rossii-shamanskij-hram-otkroetsya.html>; <https://ulan-ude.sm.news/pervyj-v-rossii-shamanskij-xram-chto-eto-znachit-4704/>). Budizmin ilkel varyantı olan mabet yapmak şamanlığı duvarlar arasına hapsedmektir. O bakımdan Sibirya Türk şamanları, hatta Batı neo-şamanları da bu fenomeni mabet veya tapınağa habis etmek istemiyorlar. Geleneksel Şamanlığı inşa etmeye çalışan Altaylı ve Yakutyalı kent neo-şamanları icraatlarını belli bir yerde, odada, tedavi merkezlerinde veya kendi evlerinde yapıyorlar. Artık doğanın her köşesinin kamlık yeri olması, yerini tapınak olmasa da lokalize edilmiş kapalı mekanla değiştirmiştir. Bazı Yakut, Tuva, Hakas köylerinde doğa hâlen de tapınak görevini yerine getirir. Toplumsal karakterli ritüeller ise doğada yapılır.

Animistik düşünceyle Şamanlık arasındaki yakın ilişki Şamanlığı bir doğa kültü olarak algılamaya olanak tanır. Nitekim Şamanlık aslında animistik bir ideolojidir ki esas karakteristik teknik özelliği ekstaz durumuna girmekle geleceği görmeğe dayanır. O nedenle de Sibirya Türk şaman felsefesi tıpkı doğada olduğu gibi ölüp dirilme ideolojisine esaslanır. İki veya üç-dört defa doğulmayan şaman Türk Şamanlık inancına göre şaman değildir. Ölüp yeniden ve yeni statüde dirilen şaman aynı zamanda ölümler dünyasıyla diriler dünyası arasında bir arabulucudur, ölümlerin ruhlarına öteki dünyaya kadar refakat eder. Şamanın kaostan çıkması onun yeniden dirilmesidir ve şaman bu dünya ile öteki alem arasındaki "antlaşmayı" gerçekleştiren kişidir.

Şaman bu olağanüstü yeteneği ölüp dirilme sırasında çektiği azaplara, parçalanıp yenilmeye, iç organlarının, gözlerinin ve kulaklarının yenilenmesine borçludur. Ölüp dirilme olgusunda birtakım simgesel eylemler ve fiziksel edimler aracılığıyla, şaman adayına yeni bir yaşamda "doğmak" üzere "öldüğü" duygusunu aşlamak telkin edilir:

*"Bir zamanlar iki kardeş vardı: Bunlardan biri 30, obürü 20 yaşındaydı. Onların babaları ve anneleri çoktan ölmüştü. Bir gün abisiyle yaşayan küçük kardeş evlendi... Aynı yılın sonbaharında küçük kardeş hastalanarak öldü. Ancak ölüm döşeginde yatarken o, etrafında konuşulanların, olup bitenlerin hepsini duyuyordu, ancak ne kalkabilir, ne de bir şeyler söyleyebilirdi. Onun için tabut yapıldığını ve mezar kazıldığını işitti. Uzanmış hâlde o kendi kendine düşünüyordu, ne var ki dirilebileceğine şansı olduğu hâlde onu gömdüler. Onu tabuta koyup, mezara gömdüler ve üstünü toprakla örttüler.*

*Mezarda yattığı yerde birilerinin mezarı kazıldığını duydu. Sevinçle düşündü ki bu onun abisidir. Onun ölmediğini anlayıp mezardan çıkarmağa gelmiştir.*

*Sonunda tabutun kapağını açtılar. O, önceleri hiç görmediği dört siyah adam gördü. Adamlar onu kaldırıp ikiye büktüler ve bu vaziyette yüzünü evine döndürüp tabutta oturtular. Evin damından duman çıkıyor, pencereden yanan ocağın ateşi görünüyordu. Yerin derinliklerinden boğa sesi gelmeye başladı. Boğanın böğürtüsü yavaş yavaş yaklaşıyordu. Toprak sallandıkta o çok korktu. Onun mezarından boynuzları bir birine çok yaklaşmış siyah renkli bir boğa çıktı. Boğa tabutta oturan adamı boynuzları arasına alıp geldiği delikten de geri döndü.” (Bayat, 2019: 59-60).*

Hatta bazı şamanların iki veya üç defa, hem de bazen cinsiyet değiştirerek doğması olayı vardır ki bu inisiyasyonunu genellikle şamanın yeniden yararlanma sürecinin mikrokozmosunu temsil ettiği düşünülür. Bir Yakut şaman efsanesinde şöyle denilir:

*“İnanca göre çok meşhur şamanlar üç defa doğarlar. Tarkaylı şaman Aaca Oyun hakkında derler ki öldükten sonra Solong Tunguzlarının içinde Kısıltay Udağan adlı kadın şaman olarak doğmuştu. Onun, üçüncü kez doğacağını da söylerler.” (Bayat, 2019: 63).*

Bu ezoterik içerikli inisiyasyonun ölüp dirilme adlanması da ikinci veya üçüncü doğuşla ilgilidir. Bu olgu reenkarnasyon da değildir. Nitekim şaman genelde kendi vücuduyla dirilir, başka bir vücutta hayat bulamaz. Bu kural genel olarak Türk Şamanlık kurumu için daha çok geçerlidir (Bayat, 2006: 50-51). Türk şamanlarının ruhlar tarafından parçalanması, dolayısıyla ritüel ölüm-den geçmesi bir doğa olayını yansıtır:

*“Şamanların anlattıklarına göre güçlü şamanların vücudu üç kez, zayıf şamanlarınkine ise bir kez parçalanmaya maruz kalır. Parçalanma sırasında, şaman ölüm kalım mücadelesi vererek cansız bir hâlde yatar. Bu esnada ruhların toplandığını söylerler. Parçalanma sırasında şamanın başını kesip bir direğe geçirirler. Vücudunu küçük parçalara ayırıp orada bulunan ruhlara verirler. Toplananlardan hangisine ayak eti gelirse şaman ayak hastalıklarını iyileştiren güce sahip olur. Eğer ruhlardan birisi kulak etini yerse şaman kulak hastalığını iyileştirir. Etinden, toplanan ruhlardan birine veya bir kaçına gelmezse şaman o ruhlar için kamlık yapamaz. O, yalnız etini yiyen kötü ruhlarla mücadele edebilir. Yeni şamanın dünyaya gelmesine onun akrabalarının ölmesi eşlik ediyor.” (Ксено-фонтов, 1930: 56-57).*

Sibirya Türk Şamanlığında üç defa ölüp üç defa dirilen şamanların daha güçlü olduğu inancı vardır ki burada da şaman kendi vücudunda dirilir. Ölüp yeniden kendi vücudunda doğmak Türklerde reenkarnasyon olayının olmadığını ispat eder. Bununla beraber öldükten sonra başka halkın bireyi veya başka bir cinsin ferdi gibi doğuma hâlleri de vardır ki burada ruhun bir bedenden diğerine göçü olayıyla karşılaşırız.

Ayrıca şaman ritüelleri, hedefe ulaşmak için şamanın geleneksel “sanal yollarını” kullanarak iyi bilinen “senaryoya” göre, ulus/toplulukta ata tanrılara ve/veya ruhlara yıllık/mevsimlik kurbanlar şeklinde gerçekleştirilir. Bu da kendi başına doğa kültürünün ve ölüp yeniden dirilmenin simgesel açılımıdır. “Şamanın ölüp dirilme olarak bilinen ezoterik inisiyasyonu aslında “dışarıdaki, yabancı, bigâne ve bilgisiz” adayın “içeri” – ezoterik bir kurum olan Şamanlık dünyasına alınması, dolayısıyla şaman dünyasına mahrem kılınması, Şamanlığın hizmetçisi durumuna getirilmesi ve ezoterik bilgi ışığına kavuşmasıdır. O hâlde ölüp dirilme, şaman adayının varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçidini ruhsal olarak gerçekleştirmesinden başka bir şey değildir (Bayat, 2006: 51).

Şamanın hem ölüp dirilmesi hem de birbirinin üzerinde olan dünyalar arasında kozmik seyahat yapabilmesi mitolojik kültürel kahramanın (medeni kahraman) işlevleriyle yapısal semantik bağlamda ayniyet oluşturur. Bu ayniyet hem yapısal hem de tematik anlamda gözlemlenir. Bu ayniyetin kökeni sosyotarihsel koşullarda ortaya çıkan olgularla ve bu olguların mitolojik anlamıyla alakalıdır. Nitekim kültürel kahraman, toplumun yararı için yukarı ve aşağı dünyalara giderek oradan gerekli nesneyi getirir. Bu işlevin masalsi varyantı özellikle halk biliminin çeşitli türlerinde yaygındır. Şamanlar da toplumun koruyucularıdır ve onların yukarı ve yer altı dünyasına seyahatleri kendi çıkarları için değil sosyal görev içindir.

### **3. Yeni Bir Şamanlık Geleneği veya Batı Neo-Şaman Kavramından Farklı Bir Yorum**

Orta Asya ve Sibiry Türklerinin yeni bir Şamanlık anlayışı içinde olduğunu ilk müşahede edenlerden biri de N. Basilov oldu. Basilov’un, Şamanizmin yeni Neo-şamanlık formunda ortaya çıkma olasılığı hakkındaki görüşlerine göre, Şamanizmin yeni biçimlerde ortaya çıkabilmesi o kadar da şaşırtıcı değil – bu biçim geleneksel temelde değil, mistisizm tutkusunu içinde kendini gösterir (Басилов, 1984: 189). Ancak daha önce de zengin şaman geleneğinden çok az şeyin kaldığını A. Anohin de müşahede etmiştir. O Sagay ve Kaçın Şamanlığı üzerinde apardığı müşahedelere dayanarak 1911 yılında şöyle yazırdı: “Ancak bir bütün olarak Şamanizm mevcut değildir. Şamanlık şimdiki durumunda zengin Şamanizmin sadece acınaklı bir kalıntısıdır.” (Бутанаев, 2006: 4). Onu da vurgulamak gerekir ki bazı bilgilere göre geleneksel Şamanlık az veya çok derecede Tuva’da, Moğolistan’da korunmaktadır. Şöyle ki geleneksel şaman kültürünün çok az taşıyıcısı kalmıştır. Çarlık döneminde Hristiyanlaştırma, Sovyet döneminde zulüm ve kamplar Şamanlığı bitirmiştir. Şu anda, Şamanizm sadece Tuva’da tam olarak temsil edilmektedir ve bunun nedeni sadece bu cumhuriyetin Sovyetler Birliği’nin terkiğine geç bir dönemde

1944’de dâhil olmasıdır. Bu da onların 1930’larda şamanlara yapılan zulüm-den kısmen kaçabilmelerine sebep olmuştur (<https://magicbom.ru/things/shamany-altaya-i-drugih-regionov-sibiri-nastoyashchie-shamany.html>).

Sadece Tuva’da değil, Uzak Doğu’da geleneksel Şamanlık daha iyi korunmuştur. Şöyle ki Sovyet döneminde Habarovsk Bölgesi’ndeki Nanay şamanları hâlâ eski ritüelleri yerine getirmekteydiler. Bunu onlar toplumdan uzakda, doğanın koynunda veya evlerin perdeli pencerelerinin arkasında gerçekleştirilmekteydiler (<https://russian7.ru/post/za-chto-v-sssr-khoteli-unichtozhit-shamano/>). Ancak şamanlar da mevcut durumun farkındadırlar. Mesela şaman Dimitriy İlin’e göre “Çarlık döneminde var olan klasik Şamanizm, Sovyet yönetimi altında öldü. Çoğunlukla şamanlar yok edildi. Hakasya’da, XX. yüzyılın sonunda, tek bir şaman bile kalmadı. Orada kabile şamanlarından bahsetmeye gerek yok. 2012’de, Atlas örgütü kaç şaman ya da şu ya da bu ölçüde Şamanist fikirlere inananları saymaya çalıştı. % 1.5, yani doğada ruhlara inandıklarını söyleyen yaklaşık bir buçuk milyon insan vardır.

Tuva’da, Moğolistan’da, Buryatya’da, Uzak Doğu’da, Yakutya’da geleneksel Şamanlığı yaşatanlar hakkında bazı varsayımlar mevcuttur. Mesela, A.Alekseyev’in de vurguladığı üzere bugün Yakutya’da, belki sadece hakiki iki veya üç şaman kalmıştır. Bunlar: Vilyuy ulusunun Jemkon köyünden Fedot İvanov, Verhoyansk ulusunun Batagay kasabasından Anna Sofroneva ve geçen yıl ölen, manevi adı Şaman Savey olan büyük şaman Semyon Stepanoviç Vasilyev’dir. Şaman Savey, İengra’dan olup Yakutların en güçlü şamanı olarak bilinirdi (<https://magi-cbom.ru/things/shamany-altaya-i-drugih-regionov-sibiri-nastoyashchie-shamany.html>).

Hakiki şamanların varlığı hakkında bilgiler mevcut olsa da, bu hiç de gerçek klasik Şamanlık demek değildir. Çünkü ister Türk toplumunda ister Rusya’nın kuzeyinde isterse de Kızılderililerin kültüründe yaşatıldığına inanılan geleneksel şamanlık bir mit olarak mevcuttur. Başka bir deyişle klasik şaman hatta var olduğuna inanılan halklarda dahi kültürel programın bir parçası olarak mevcuttur. Oysa Neo-şamanizm geleneksel Şamanlığın katı kurallarına kayıtsız kalması nedeniyle, kişinin kendi egosunun sınırlarının ötesine geçmesine olanak tanır. Neo-şamanizm geleneksel şaman tekniklerini zamana uyarlayarak, onlara yeni anlamlar ve yorumlar katarak yeniden canlandırmıştır.

Sibirya Türk Şamanlığının canlanması/canlandırılmasının birkaç sebebi vardır ki onlardan biri de geçmiş Sovyetler Birliği’nde 1980’lerden başlayan halk hekimliğinin yeni bir ivme kazanması ile gündeme gelmesidir. İlk dönemlerde halk tabipleriyle neo-şamanların faaliyeti paralel şekilde gidiyordu. Bazı şamanlar halk tabipleri gibi faaliyet göstermek için diplomalar veya sertifikalar alır, hatta bazıları psikoloji, parapsikoloji, nöroloji alanında tez savunarak doktorluk payesi kazanıyordu. Neo-şamanların da büyük çoğunluğu tıp alanında



eğitim görmüş, diplomalı, doktoralı insanlardı ve onlar hukuki bakımdan kayıt altına alınmış dernekler ve merkezlerde çalışıyorlar. Neo-şamanların bir kısmı üniversite hocası, bir kısmı hastanede doktor vs. gibi görevler taşıyorlar. Onların kendi saytları, Şamanlık konusunda verdikleri seminerleri var. Sibirya neo-şamanları internette kendi web sitelerini kurdular ve bu sitelerin yardımıyla kendi vatanlarında, hatta dünyanın çeşitli “kutsal” bölgelerinde etnokültürel faaliyetlerini geliştirmeye başladılar. Özellikle tanınmış modern Şamanik uygulayıcılar ya doğdukları kendi topraklarında ya da başkentte ya da Rusya’nın diğer büyük şehirlerinde ya da anavatanlarının dışında şaman merkezlerinde çalışıyorlar. Ancak sade halk hekimliğinden farklı olarak neo-şamanlar pratik tedaviyle yanaşı, ruhsal bir tedavi de uyguluyorlar. Neo-şamanlar bilimsel ve çoğunluğu popüler sempozyumlara, konferanslara, toplantılara katılarak bildiri sunmaktadırlar.

Halk hekimliği o kadar geniş yayıldı ki zamanla şamanları geleneksel tıpla ilgilenen tıbbi eğitim görmüş insanlarla bir tutmaya başladılar. O nedenle de bütün Sibirya aborijenlerinin problemlerini çözmek için Kanada’da yaşayan ve çalışan Yakutyalı Aleksandra Grigoryeva “Dünya Yurdu” adlı Uluslararası Yerli Halklar Kamu Örgütünü kurdu ve kendisi de onun başkanı oldu. A.Grigoryeva şamanların kurultayında iştirak ederek geleneksel halk hekimliği konusunda bildiriler sundu.

Rus ve sonraki dönemin Sovyet araştırmacıları Şamanlığın daha çok halk hekimliği konusuna dikkat verdiklerinden Sovyetlerin çöküşünden sonra ortaya çıkan Neo-şamanlık geleneksel tıp ile ilgiliydi. Diğer taraftan özerk cumhuriyetlerde, özellikle de Saha Cumhuriyeti (Yakutya), Tuva ve Buryat cumhuriyetleri, Şamanlığı geleneksel din olarak ilan etmekle halk şifa yöntemini şamanın en önemli işlevi hâline getirdi. O bakımdan hem geleneksel Şamanlığın hem de Neo-şamanlığın halk tababeti Şamanizmle ilişkilendirilebilecek tüm diğer uygulamaları biraz geride bıraktı ve bu nedenle ilk Şamanist örgütler hastaları iyileştirici bir yönelime sahip oldular. XX. yüzyılın 90’lı yıllarının başında aktif olarak halk tedavi ve geleneksel tıbbın ilk merkezleri ortaya çıktı.

Halk hekimliğiyle Şamanlığı sentez eden Türk neo-şamanlarına örnek olarak Altaylı D. Mamıyev’i, Yakut V. Kondakov’u, Hakasyalı V. Topoyev’i ve T.Kobejikova’yı (Bu sonuncu Kenin-Lopsan’dan şaman eğitimi almıştır.), özellikle baş şaman adlandırılan Tuvalı M. Kenin-Lopsan’ı ve tanınmış Tuvalı kadın şaman Ay-Çurek’i, Buryat B. Rinçinov’u göstermek mümkündür. Bunların çoğu üniversitelerde, araştırma kurumlarında çalışan bilim adamlarıdır. Örneğin Valeriy Topoyev, psikolojik bilimler doktoru, Hakasya Araştırma Enstitüsü’nde (Abakan) etnopsikoloji laboratuvarı başkanıdır, hem de 20 yıldan fazladır ki pratik neo-şamandır.



Ancak unutmamak lazımdır ki Neo-şamanlık her ne kadar geleneksel tıpla temsil olursa da buna ek olarak, ulusal kültürlerin canlanmasına ve geleneksel dinlerin şekillenmesine aynı oranda yoğunlaşmıştır. Diğer taraftan Türk neo-şamanlarını farklandıran önemli faktörlerden birisi de onların toplumsal etkinliklerde faal iştiraki, resmî tören ve bayramların (örneğin İsiyah, Tigir tayı, temizlik ritüelleri vb.) baş aktörü olmasındadır.

Türk Neo-şamanlığının en başlıca ve seçici özelliği onun eski bir gelenek üzerinde yeniden yapılanmasıdır. Buna Şamanlığın inşası demek daha doğru olardı, ancak biz bu fenomeni Türk Neo-şamanlığı olarak öğreniyoruz. Çünkü burada geleneksel Şamanlığın inşası ile yanaşı dünya Şamanlığının tecrübesi, okültizm öğretilerinin teorik ve pratik uygulaması, tıbbi ilimlerin tatbiki, yeni magik bilgilerden yararlanma, ezoterizm vs. kendini gösterir. Türk neo-şamanları da Batı dünyasının neo-şamanları gibi genelde şehirlerde ve belli bir dernek veya merkezde toplanıp, tedavi uygulaması yapmakta, bunu hem geleneksel Şamanlık-tan hem de modern tıptan öğrenerek uygulamaktadırlar. Onların başlıca bilgi kaynağı Batı Şamanlığında olduğu gibi geniş şaman literatürüdür.

Şamanlığın canlandırılması beraberinde yeni bir faaliyet alanı olan halk şifa merkezlerinin genişlemesine neden oldu. Bu halk hekimliği de kendi uygulamalarını şaman geleneğinin üzerinde inşa etti. Özellikle vurgulamak lazımdır ki Sibiryaya Türk şamanlığı perestroyka<sup>3</sup> ile birlikte bir canlanma sürecine girdi. Bu eskiden var olanın yeni şartlar ve koşullar dahilinde ihyasıdır. Hristiyanlık ve Lamaizm gerileme yaşadığı bir zamanda buna paralel olarak Şamanlığın yeniden inşa süreci başlamış oldu. Bunu Tuva'da dinî kuruluşların faaliyetleriyle ilgili bir raporda da görmek mümkündür. Özetle, 1981'de Tuva'da 24 şaman vardysa, 1989'da bu rakam 43'e yükseldi (Хомушка, 1998: 103-106). Aynı durum diğer Sibiryaya Türk halkları - Teleütler, Çelkanlar, Altaylılar, Şorlar vb. için de geçerlidir (Батъянова, 1999: 309-323; Батъянова, 2005: 150-164; Сыченко, 2000: 114-127; Сыченко, 2002: 69-65; Сыченко, 2004: 73-101; Харитоновa, 2003: 130-140). Hatta Burhanizm'in Şamanlığı sıkıştırıp çıkarttığı Hakasya'da da yeni-yeni "vergi alan şamanlar" ortaya çıktı. Bu ise tipik Türk neo-şaman geleneğinin şekillenmesi anlamına gelir.

3. Rusça bir terim olan perostroyka (перестройка), Türkçeye "yeniden yapılanma, reform" adı altında çevrilebilir. 1980'li yıllardan itibaren gerçekleştirilen ekonomik ve siyasi sistemi yeniden yapılandırma ve reform hareketlerine verilen ad olarak perostroyka 1979'da dönemin devlet başkanı L. Brejnev tarafından önerilmiş, ancak esasen M. Gorbaçev tarafından gerçekleştirilmiştir. SSCB'de sosyalizmin artık işlemez hale gelmesi üzerine ekonomiyi biraz serbestleştirerek devletin bütünlüğünü korumaya çalışan Gorbaçev, tam aksine devletin parçalanmasına sebep olmuştur. Ekonomi ve devlet yönetimine daha liberal bir yaklaşımla devlet mekanizmasını hantallıktan kurtarmağı hedefleyen perostroyka devlet kurumları ve işletmelerine özerklik vermiş, bir çok alanda bakış açısının değişmesine neden olmuştur.

Türk Neo-şamanlığını Batı Neo-şamanlığından ayıran temel noktalardan biri de “şaman hastalığı” adı altında “vergi almak veya göreve çağrılmak”tır. Neo-şamanlar da geleneksel Şamanlıkta olduğu gibi ecdat şaman ruhu tarafından bu göreve çağrılır. Her ne kadar neo-şamanın klasik şaman gibi parçalanması, etinin ruhlar tarafından yenilmesi, iç organlarının temizlenmesi, kulaklarının delinmesi ve gözlerinin yenilenmesi olayı olmasa da (veya yaygın olmasa da) seçilmişlik, kalıtsallık ön plandadır.

O hâlde Türk Neo-şamanlığının en belirgin özelliği onun bu veya diğer formda kendini seçilmişlik kategorisiyle nitelemesidir. “Ruhlarla kalıtsal olarak ve çoğu zaman zayıflatıcı bir hastalık yoluyla iletişim kurma yeteneğini elde eden “ruhlar tarafından seçilmiş kişi”, kendisi ve soyundan gelenler için olumsuz sonuçlara yol açmadan, yolundan vazgeçemezdi. Şamanik yol, bir Altay şamanının yaşamına sıradan bir insanın yaşamından çok çok elverişsiz olan bazı kısıtlamalar ve sorumluluklar getirdi. Sıradan bir insan, öğrenmekle şaman olamazdı. Sıradan bir insanın yaşamı ile Şamanik bir “mesleğe” kalıtsal olarak önceden adanmış bir insan arasında neredeyse aşılmaz bir çizgi vardı. Bu nedenle, geleneksel toplumda “profesyonel bir şaman” olma arzusu neredeyse yok gibiydi (Доронин, 2013: 86).

Okumakla, eğitim sürecinden geçmekle, şaman pratiği yapmakla kendini şaman addedenler her ne kadar kendilerini vergi almış bilseler de geleneksel Şamanlığın dışında kalmaktadırlar. Ancak onlar buna makul bir argüman getirirler: Herhangi bir geleneksel şaman da kendisine ritüel uygulama becerilerini öğreten bir akıl hocasına sahip olmadan kamlık yapamaz. Tüm bu varsayımların sonucunda Kañçır-oolun başkanlığında Tuva’da şaman okulu “Hattıg-Tayga” adlı manevi eğitim kurumu açıldı. Oraya bir “seçim yarışması” temelinde giren ilk kız öğrenciler ortaya çıktı: Radyoda şamanların okula alınmasıyla ilgili bir duyuru duyduktan sonra, oldukça iyi konumda bulunan insanlar, bürokratik aygıt, eğitim alanında çalışanlar bu okula akıştılar (Харитонов, 2006: 170). Bu da kendi hâlinde şaman geleneğinin hızlı bir biçimde canlanmasına neden oldu. Neo-şamanlık ya geleneksel şaman pratiğinin evrimi ya bir bütün olarak gelenek, doğal canlanma formunda ya da şamanlığın yeniden inşası şeklinde kendini gösterdi. Ancak modernize edilmiş Türk Neo-şamanlığı bu veya diğer şekilde geleneksel Şamanlığın tamamen yozlaşmasına neden olur, aksine bu süreç doğal bir gelişimin sonucudur ve modern dünyada Şamanlığı yaşatmanın tek yoludur.

Amerika, Afrika, Avrupa, Orta Asya ve Sibiryada dahil modernleştirilmiş Şamanlık veya Neo-şamanlığın muasır biçimlerinin neler olduğu, bu yeni fenomenin özellikleri ve en önemlisi de bölgeden bölgeye farklılık göstermesi Şamanizm üzerine yapılan son iki disiplinler arası uluslararası kongrede tartışıldı. Bunlardan biri 7-12 Haziran 1999’da A. V. Anohin’in, N.P. Dırenkova’nın, S.

M. Şirokogorov'un anısına adanmış “Şamanizm ve diğer geleneksel inançlar ve uygulamalar” adı altında Moskova’da gerçekleşen kongre, diğeri de 9-21 Temmuz 2001’de “Ekoloji ve geleneksel dinî ve büyü bilgisi” adı altında Rusya: Moskova-Abakan-Kızıl – üçgeninde yapılan sempozyum oldu. Bu sempozyumda şaman ve biosfer, Şamanlık ve ekoloji problemler, şaman ve psikoloji vs. gibi konular ele alındı. Bu iki bilimsel platformda dünyanın çeşitli yerlerinden gelmiş bilim adamları (bazıları hem bilim adamı hem de pratisyen şamandı) Neo-şamanlığın bütün taraflarını konu edinen bildirimlerle meseleye geniş perspektiften bakmaya çalıştılar.

Sibirya Türk geleneksel Şamanlığı başka halkların Şamanizminden farklı olduğu gibi Neo-şamanlık kavramı da Türk şamanları için göreceli, farklı bir anlam taşıyor. Şaman geleneğinin kesintiye uğradığı ve zaten tamamen unutulduğu yerlerde klasik Şamanlığın hem iç yapısının hem de mitolojisinin yokluğu, doğadaki Şamanik kontrolün artık mevcut olmaması, herkesi bağımsız olarak şaman yapabilmektedir. V. Haritonova'nın da vurguladığı gibi, soy üyeleri şamanlarının çoğunluğu toplumda yaygın olmasalar da, bilgilerini ve yeteneklerini Sovyet rejiminden saklayan gizli Şamanlık yapanlar da vardı. Şu anda bu varsayımların doğruluğunu kontrol etmek kolay değildir, ancak (neo) şamanlar bile bunu yapmaya çalışmaktadır, örneğin Buryatya’da. Şamanik mesleğin kalıtsal bir mesele olduğu fikri yaygın olduğu için, o zaman tüm neo-şamanlar soylarında ata-şaman ruhu bulmaya çaba göstermektedirler. Tüm bunlar şu anki “son”un kim olduğunu merak ediyor: onlar geleneksel şamanların izinden giden, onların yollarını tekrar etmeye çalışan, bilgi ve becerilerini kaybetmemeye çalışan takipçiler mi, yoksa şamanlardan sonra ortaya çıkıp, görevlerini ve işlevlerini miras alanlar mı (Харитоновa, 2006: 8).

Sibirya Türk Şamanlığının yeniden canlanması, aslında şaman geleneğinin doğal evriminden ve aynı zamanda yeniden canlanmış unsurlarından başka bir şey değildir. Şamanlık onsuz da Sibirya'nın bütün bölgelerinde vardı. Burada söz konusu olan günlük işlerle uğraşan şamanlardı. Klasik anlamda inisiyeden geçmiş şamanlar bazı Türk kavimlerinde, örneğin Hakaslarda ve Şorlarda tarihe karışmıştı. Şaman yeteneklerinin soyla geçtiğini savunan şimdiki Hakas, Şor şamanları bu yeteneklerini çoğu zaman komşu akraba halklardan, örneğin Tuvalılardan, Altaylı kişilerden öğreniyorlar.

Neo-şaman olarak kabul edilenler Şamanik uygulamaya, geleneksel Şamanlığı öğrenmekle yöneldiler. Bunların bazılarının atalarından kalma şaman ruhları ve çocukluktan keşfedilen yeteneklerinin olduğu görüldü. Bunlardan birçoğu psikoteröpic, bazıları modern psikoteknik yöntemleri öğrenmek için çeşitli kurslarda eğitim aldılar. Şimdi Sayan-Altay Türkleri şamanlarının bazıları Tuva’da Şamanik tekniklerin geliştirilmesi yönünde eğitim alırlar.

Tuva’da şaman yetenekleri olanlara ve eğitim kursunu geçenlere Kenin-Lop-san sertifika vermekle, onları belgeli şamanlar yapmaktadır.

Buna ek olarak, Sibirya Türklerinde “Neo-şamanizm” terimi ve neo-şaman adı altında çalışan insanları başka bir sınıfa ait etmek mümkündür. Yukarıda da denildiği gibi Neo-şamanizmin öncelikle Sibirya Türkleri ve Kuzeydoğu halkları arasında az da olsa canlılığını koruyan geleneksel Şamanizm varyantları temelinde yeniden şekillenmeye başladığı bir gerçektir. Bu anlamda, Sibirya Şamanlığını entelektüel insanların suni şekilde geliştirdiği Şamanlıktan ayırmak lazımdır (Харитонова, <https://postnauka.ru/video/48994>). Neo-şaman, bugün geçmişte ve hatta XX. yüzyılın başında az da olsa mevcut olan geleneksel şamandan çok uzaktır. Neo-şamanlar genç, yüksek eğitilmiş, seküler bir işe sahip ve kariyer yapmış modern insanlardır. Ancak bu onların şaman olmalarına engel değildir, çünkü onlar “ruhlar tarafından seçilen” birkaç nesil şaman geleneğine sahip, soyunda şamanlar olanlardır. Örneğin bugün bir çok ülkede tedavi seansları gerçekleştiren Altaylı kadın şaman Alla Gromova soyunda birkaç şaman olduğunu iddia eder.

Sibirya Türk ve gayri-Türk halkalarının Neo-şamanik hareketinin kesintisiz izlerini bulmak için diğer kültürlerle karşı bir direniş ve kendini koruma mekanizmi olduğunu da söylemek gerekir. Çünkü yakın denilebilecek bir tarihte Rusya’dan ithal edilen kültürlerin, dinlerin baskısıyla bu halklar kişisel ruhani yollarını kaybetmek tehlikesiyle yüz yüze kalmışlardı. Ayrıca, XX. yüzyılın sonları ve XXI. yüzyılda bir uyanış yaşayan Sibirya Türkleri, aynı zamanda diğer küçük halklar da hızlı bir şekilde kendi geleneklerine yöneldiler. Hatta eski dinî inançlarını yeniden inşa etmek yolunu tuttular. Şamanlığın gelişmesinin altında yatan etmenlerden biri ve birincisi de bu olsa gerek.

XXI. yüzyılda artık örgütlenmiş şamanlar, toplantılar düzenliyor, kendileri de bilimsel toplantılara katılmakla bildiri sunar, kamlık yapar, tedavi seansları geçirirler. Sibirya şamanları Tuva’nın başkenti Kızıl’da 10 Haziran 2018’de düzenlenen uluslararası katılımlı Birinci Tüm Rusya Şamanlar Kurultayı’nda Sibirya, Moğolistan, Avrupa ve diğer ülkelerden gelmiş şamanlar (aslında neo-şamanlar) bir araya geldiler. Bu kurultayda Sibirya Şamanlığı ile beraber Filipin, Kore, Japon, Avusturya, Amazon, Meksika, Orta Asya, hatta Gürcüstan vb. ülkelerde şaman geleneği, Neo-şamanlığın problemleri, magiya, din, halk hekimliği, parapsikoloji, neröfizyoloji, değişen bilinç durumu vs. ele alındı. Bir dizi problematik konularla beraber bu kurultayda Rusya’nın en büyük şamanını da seçtiler. Oylama gizli yapıldı, ancak sayım halka açıktı. Tuvali şaman Kara-Ool Dopçun-Ool büyük bir farkla kazandı. Rusya’nın Yüce Şamanı böyle seçildi.

Uluslararası katılımlı İkinci Tüm Rusya Şamanlar Kurultayı, 14-16 Haziran 2019 tarihleri arasında yine Tuva’nın başkenti Kızıl kentinde düzenlendi. Dün-

yanın çeşitli yerlerinden gelmiş bilim adamları ile yanaşı bu kongrede Tuva'nın merkezi dinî şaman örgütü, yerel dinî Şamanik – “Adıg-Eeren”, “Boru-Eeren”, “Tos Geyiği”, “Monge Geyiği”; Buryatya Cumhuriyeti şaman örgütleri: “Boo Darkhan”, “Deezhi”, “Şarvay”; Rusya'nın en büyük şamanı - Dopçun-ool Kara-ool Tülüşeviç ve Rusya'nın her yerinden St. Petersburg, Perm, Yekaterinburg, Novosibirsk, Krasnoyarsk, İrkutsk, Ulan-Ude'den şamanlar katıldı. Beyaz Rusya ve Moğolistan'dan şamanlar da hazır bulundu.

Sovyetlerin çökmesinden sonra ateist baskıdan kurtulan Sibiryalı Türkleri eski şaman inancına dönmekle beraber yeni dinî konfesiyalar da kurdular. Hristiyan olanlar, Rus nüfusla beraber Hristiyanlığı yeniden güçlendirmek için derneklerde, kilise örgütlerinde toplandılar. Buna örnek olarak Ortodoksluk, Eski İnananlar, Protestan ve neo-dinî hareketleri göstermek mümkündür. Lamaist olanlar da Buda tapınaklarından dışarıda yeni dinî konfesiyalarda birleştiler. Öğreğin Krişnacılık, Yoga öğretileri vs. Ancak Şamanlık yeni bir çağa ayak basmasına rağmen hâlen de dinî konfesiyalar karşısında çok zayıf kalmaktadır. Nitekim Hristiyanlık ve Lamaizm bir din olarak algılanırken, tiyatral gizemleri ile Neo-şamanlık, tam olarak ruhsal kültürün bir parçası olarak canlanma gösterir. Hatta bazı bölgelerde, örneğin Hakasya'da Şamanlığın canlanması çok zayıf hızla gitmektedir. Bu ise büyük ölçüde bu bölgede Stalin Kızıl teröründen sonra geleneksel şamanlardan sağ kalanının olmamasıyla ilgilidir.

Özetle Sibiryalı Türk Neo-şamanlığı yakın tarihe kadar var olan güçlü şaman gelenğinin yeniden canlandırılmasıyla yeni teknik ve etkileşimleri bünyesine almakla karakterize edilir. O nedenle de ister geleneksel şamanın isterse de neo-şamanın edebi imajı yazılı edebiyatta, sinemada, tiyatrodada ve hatta resim eserlerinde, fotoğraflarda sık sık görülmeye başladı. Nitekim modern kültürde Batı rasyonalitesinin bir antipodu ve alternatif bir maneviyat örneği olarak var olan bir şaman imgesi, sanatsal kültürde aktif olarak kullanılmaktadır. Sibiryalı halklarının ulusal edebiyatı şamanların görüntüleri, ritüel sahneleri, faaliyetleriyle ilgili olay örgüleriyle doludur (Непомнящих, 2016: 76-80; Непомнящих, 2019: 180-186). Sibiryalı şamanının imajı edebiyattan resime, sinemadan sahneye kadar taşındı.

Sovyet literatüründe şamanlar genellikle olumsuz karakterler, düşmanlar, kötülükler, çeşitli hileler yapan ve bu hilelerin yardımıyla kendi soydaşlarını korkutan, bir kural olarak açgözlü, fakirlerin son mülkünü ele geçirmeye çalışın tehditkâr varlıklar olarak tasvir edildi. Bunları, 1960'ların, 1970'lerin edebiyatı da takip etti. Örneğin A. Passard'ın, J. Troşev'in eserleri. Bu gelenek hatta 1980-1990'ların edebî eserlerinde de devam etti. Hatıra edebi türünde, yazarların gençlik yıllarında şaman kamlığında iştirakları, şamanların olağanüstü tavırları ele alındı. Bunlardan Aliteta Nemtuşkina'nın “Göksel geyik düşlerim” (1987), Galina Kaptuke'nin “Küçük Amerika” (1991) ve Yeremeya

Aypina' nın "Sönmekte olan ocakta" (1998) adlı eserlerini örnek olarak göstermek olur (Непомнящих, 2019: 181-182).

Eski Sovyetler döneminden farklı olarak şamanlar, hem edebiyatta hem sinemada hem sahne sanatlarında hem de resim sanatında olumsuzluk sendromundan kurtulmuş oldular. Az da olsa (neo)şamanın bazen olumsuz taraflarını konu alan eserlere rastlamak mümkünse de bu genel perspektifte o kadar da önemli değildir. Ayrıca şamanın davulu, kostümü, diğer gereçleri, şaman mitolojisi hem yerli hem de yabancı sanatçıların resimlerinde sunulmaktadır. Bu ressamlardan Vladimir Nikişini, Timofey Stepanovu, Azat Minnekayev'i, Luis Tamani'yi, Pablo Amaringo'yu, Susan Seddon Boulet'i, Norval Morisso'yu ve diğerlerini göstermek mümkündür.

Diğer taraftan şaman davulunun ses-ritmik bileşeni, şaman müziği diğer müzikal geleneklerle birleşerek yeniden sahnelendi ve modern müzik kültürünün bir parçası hâline geldi. Buraya bazı şamanların müzisyenlik yetkisini, şarkıcılığını, sanatçılığını da ilave etmek mümkündür. Ayrıca şaman motifleri sadece, icracı olan şamanların değil, hem de diğer müzisyenlerin müzikal yaratıcılığında yer almağa başladı. Tek kelimeyle XXI. yüzyılda Neo-şamanlık konsepti iletişimsel ve aksiolojik<sup>4</sup> yönleriyle öne çıkmış oldu.

#### **4. Sibirya Türk Neo-Şamanları veya Şamanlığın Modifikasyonu**

Sibirya Türk geleneksel inanç sistemini geliştirmekle Neo-şamanlığa yeni bir anlam katan XX. yüzyılın şamanları genelde daha ziyade şehir merkezlerinde, şaman dernek ve topluluklarında, şaman vakıflarında örgütlendiler. Bugün Tuva Şamanlığını yaşatan ve koruyan Monguş Kenin-Lopsan buna canlı örnektir. Kenin-Lopsan'ın faaliyetlerinin çok yönlülüğü, bir de onun gerçek şaman uygulamaları yapması Z.Samdan'ın da yazdığı gibi Tuva'nın kendisinde ve sınırlarının çok ötesinde bilinmektedir. O, birkaç on yıldır ihtiyacı olan herkese yardım ediyor. Köylerden, küçük yaşayış yerlerinden ve Tuva Cumhuriyeti'nin şehirlerinden sonsuz bir ziyaretçi akışı - Şamanistler ve Budistler, öğretmenler ve araştırmacılar, yazarlar ve sanatçılar, ziyaretçiler ve gezginler - hepsi yardım, tavsiye ve kendini kurtarmak için ona geliyorlar (Самдан, 2019: 168).

Aynı şekilde Yakutya'da da geleneksel Şamanlığın bazasında yeni bir Şamanlık (Neo-şamanlık) kurulmuştur. Nitekim kendini ak şaman (ayrı oyun) adlandıran ve insanları tedavi eden Vladimir Alekseyeviç Kondakov aynı

4. Felsefi bir terim olan aksioloji Yunanca olup değerler teorisini (insani değerleri) öğrenir ve etik (ahlaki değerler) ve estetik (güzellik anlayışı) olmak üzere ikiye ayrılır. Aksiyoloji, doğal değerler, bunların gerçeklikteki yeri ve dünyanın değer yapısı, yani farklı değerlerin kendi aralarındaki sosyal ve kültürel faktörlerle ve kişilik yapısı ile ilişkisini inceler. Aksioloji Sokrates'ten yüzyü beri felefenin önemli bir bölümüdür.

zamanda bir şaman araştırmacıdır. O kendisini en yüksek şaman kategorisine ait ediyor. Kondakov, “Ürüng Aar Toyon” adlı Geleneksel Tıp Derneği’ni ve geleneksel tıp sorunları ve inançları üzerine araştırma kuruluşunu kurdu ve ölümüne kadar (2019) bu organizasyonun başkanı olarak kaldı. Yakutya’nın modern şamanları, udaganları (kadın şamanları) ve şifacıları onun etrafında birleşmiş oldular. Tıp ve psikoloji alanlarında doktor unvanı almış profesör Kondakov tıpkı M.Kenin-Lopsan gibi bilim adamı, yazar ve pratisyen-şamandır. Eserlerinin ana teması şifa ve Şamanizm üzerinedir (Hata! Köprü başvurusu geçerli değil.).

Türk Şamanlığı için özgü olan bir durum da şaman ananesinin taşıyıcılarının araştırmacı olmasıdır. Bu kendi kültürünü araştıran ve kendisi de bir şaman olan araştırmacıları hermenötik<sup>5</sup> cazibeden kaçmaya imkân veren esas olgudur. Bu tip araştırmacıların çalışmaları, dikkati kendi kültürünün ezoterik alanlarının incelenmesine çevrmediği sürece etkili kalacaktır. Her şaman kendi kültürünü bir araştırmacıdan ve neo-şamandan daha net bilmektedir ve onların bilgisi güvenilir sayılabilir. Şamanlığın ezoterik bilgisini az çok bilenler yalnızca şamanlarla yakın iletişim kurma şansı olan ve kendisi de bu bilgini şamanlardan alanlardır. Kendileri şaman olmayan ve kültürün taşıyıcısı olmayan insanlar bir dış gözlemciden başka birisi değildir. Kısacası, Kızılderili Şamanlığını, Afrika Şamanlığını ve nihayet Türk Şamanlığını öğrenmekle onun iç yapısına vakıf olmak mümkün değildir. Oysa bu konuda bir Teleüt, Altaylı, Hakas, Tuva, Yakut, Şor araştırmacı neo-şamanı daha şanslıdır. Burada söz konusu olan rastgele herhangi bir neo-şaman değil, kültürün içinden çıkmış, soyunda ve aile geleneğinde şaman olan araştırmacı pratisyen şamandır. Ancak Türk Şamanlığı Sovyet döneminde ağır baskılara maruz kaldığından nüfus sayı az olan Türk toplumlarında Şamanlık geleneği oldukça zayıflamıştır.

Rusya’nın Kemerova vilayetinde yaşayan ve bugün sayıları 17-20 bin civarında olan Şorlar (ayrıca Altay’da, Hakasya’da ve diğer bölgelerde de Şorlara rast gelmek mümkündür) eskilerde güçlü şaman geleneğine sahip olsalar da Sovyet rejimi zamanında bu gelenek hemen hemen yok olup gitmiştir. Otantik şaman geleneğinin modifikasyona uğrayan varyantı, 2000’lerde başlayarak Dağlık Şorya’da kayda alınmıştır. L. N. Arbaçakov tarafından yürütülen saha araştırması, davulu olmayan birkaç sözde şaman tanımladı, ancak

5. Hermenötik Yunanca olup yorumcu (yorum sanatı) anlamına gelir ve ilkin Hristiyan teolojisi alanındaki yorum tartışmalarından ortaya çıkan bir disiplindir. Ancak sonralar bu terim genel anlamda yorum araştırmalarıyla ilgili felsefi bir disiplin hâline gelmiştir. Felsefi disiplin olarak XX. yüzyılda edebî metinlerin yorumu sonucunda ortaya çıkmıştır. Hermenötik akım Yunan Tanrısı Hermes’le bağlansa da aslında onunla hiçbir ilgisi yoktur. Esas kurucusu Alman filozofu Wilhelm Dilthey (1833-1911) olarak bilinir.



şaman vergisi alma geleneğinin hâlen de korunduğu tespit edildi. Şorların modern şaman geleneğinde, birkaç tür ritüel işlev vardır: Şifa ritüelleri (özel bir ismi yoktur), alas temizleme ritüeli, kabaran ruhunu yakalamak, merhumun ruhunu öteki âleme yola salmak, kovayla kamlık yapmak ve terk edilmiş eski yurt yerine gezi düzenlemek ( <https://www.culture.ru/objects/452/obryad-ochisheniya-shorskoi-shamanki-a-o-kuspekovoi>). Bugün az da olsa Şamanlık kültürünün korunduğu yer Novokuznetsk kentinde yerleşen Şor kültür merkezi olan “Aba-Tura” ve Novokuznetsk bölgesinin Sosnova köyünde kurulan “Altın Çer” adlı halk topluluğudur. Şorların tanınmış davulsuz şamanı 1930 doğumlu Akulina Kuspekova’dır. Davulsuz kamlık yapsa da Kuspekova şaman sanatına diğer Şor şamanları gibi, şaman hastalığından sonra başlamıştır. Kendisinin anlattığına göre ruhlar ona “Ya öleceksin ya da şaman olacaksın”, diyerek hastalık gönderdiklerinde, o Şamanlık yapmak zorunda kalmıştır (Арбачаков Александр Никитич (2004: 26-28). Modern Şor şamanlarından biri de İgor İdimeşev (Kam İrgaş) dir.

Değiştirilmiş şaman versiyonunda şamanların pratik uygulamaları bir çok hâlde davul olmadan kayın ağacından yapılmış süpürgeleri, yabani gül veya alıç, arçın dalları, eşarplar, bıçaklar, tavalar ve hatta ikonalarla (Hristiyan azizlerinin tasviri) hayata geçirilmeye başladı. Bazı şamanlar kamlık ritüelinde topşur (telli müzik aleti); komus; orbo çırpıcı; kamçı; yayık bantları; meşale; kömürler; eski bronz bıçaklar ve taş aletler; şekillerinde vücut parçalarına benzeyen taşlar; hayvan organlarında bulunan taş oluşumları; geyik veya çiftlik hayvanların diz kapağının kemikleri; kuzu omuzu vs. gibi aletlerden de yararlanırlar. Bunlar kendilerini şaman adlandırdıkları gibi toplum da onlara çoğu kez şaman der, tedavi ve başka işler için onlara baş vurur. Genel kanaate göre davulsuz şamanlar orta ve zayıf şamanlardır. Ancak davulsuz şamanların büyük bir kısmı zamanla kendilerine davul yaparak hakiki şaman statüsüne geçmiş olurlar.

Sibirya Türk şamanlarının, özellikle Sayan-Altay şamanlarının modernlik adına davulsuz kamlık yapmaları onlara ruhların davul yapma izni vermedikleri, bu yararlanan eşyaların davuldan önce var olduğu, davulun Sovyet döneminde yasaklanması vb. sebeplerle izah edilir. S. P. Tühteneva bu durumu şöyle izah eder: “... Altay Şamanizmi (geniş anlamda L. P. Potapov tarafından kullanıldığı şekliyle ve dar anlamda Altaylıların geleneksel dinî ve ideolojik sistemi olarak) modernize edildi ve dönüşümünün sonucunda şöyle bir manzara ortaya çıktı - şamanlar var, ancak Şamanizm yoktur (Тюхтенева, 2004: 267).

Davulsuz kamlık yapan şamanlar Sibirya, özellikle de Türk şamanlarını Batı dünyasının neo-şamanlarından ayıran başlıca etmenlerden biridir. Modifikasyona uğrayan Hristiyan Sibirya Türk şamanlarından bazıları ikonayla



kamlık yapar, teşhis koyarlar. Nitekim bazı vaftiz edilmiş şamanların uygulamasında Ortodoks dualarıyla karşılaşılır. Bu sadece tüm dinleri eşit kabul eden modern inisiyeler arasında değil, aynı zamanda eski neslin şamanları arasında da bulunabilir. V. Haritonova Hakasya’da, yaşlı bir bayan olan Tadi’nin davulsuz, ancak Hristiyanların Tanrının anası adlandırdıkları Meryem’le bebek İsa’nın tasviri olan ikonayla “Babamız” duasını okuduğunu, sonra tedavi seansına başladığını yazır (Харитоновa, 2003: 130-140).

Sibirya Türk Şamanlığını Batı Neo-şamanlığından ayıran bir nokta da Hristiyanlaşmış toplumun neo-şamanlarının kamlık zamanı kilise duaları okumaları, Meryem’i, İsa’yı yardıma çağırmalarıdır. Bu örnek tek olmayıp Altaylı şamanların bir çoğunun Hristiyan Ortodoks dualarını bildikleri ve bundan Şamanlık zamanı yararlandıkları teziyle de desteklenir. Örneğin kadın şaman Sargon’un sabah ve gece vakti Ortodoks mezhebi duaları okuduğu bilinir. Aynı zamanda Budist bölgelerinde her ne kadar kural olarak, şamanların ve lamaların işlevlerinin ayrılmasına dair bir fikir varsa da, her iki dinsel geleneği uygulayan özel bir şaman/lama kategorisinin varlığı da bilinmektedir.

Müslüman yerleşim bölgelerinde de inançların ve dinî ibadetlerin Şamanlıkla bir karışımının olduğu görülür. Mesela, Omsk bölgesinin Korjas köyünde 1977’de İshak mollanın atalara ait mezarlıkta kurban törenini nasıl gerçekleştirdiği buna örnek olabilir (Харитоновa, 2006: 132). Bu değiştirilmiş şaman tedavi seansını uygulayıcıları genelde davulsuz ve özel kostümsüz olur.

Müslümanlar arasında benzer bir şaman törenine ben, 1989 yılında Özbekistan’da kadın bakışların Müslüman duaları okuduktan ve İslam büyüklerinden yardım diledikten sonra kamlığa başladıklarına şahit oldum. Hatta Orta Asya şamanları, Müslüman geleneklerini de şaman gösterileri içine katarak çiltan olarak adlandırdıkları kırkların ruhuna kamlık yaparlar. Hem de kamlık zamanı ne davuldan ne de özel giysisinden yararlanırlar (Bayat, 2006: 239). Şamanlıkla İslam, Orta Asya’da iç içe yaşadığından şamanlar, birtakım zorlu anlarda Müslüman evliyalarını yardıma çağırır, merasime başlamadan önce “Bismillah” der, bazen Şamanlık vergisini İslam mukaddeslerinin kabirleri üzerinde yatmakla alırlar. Orta Asya etnografik malzemelerinin en iyi derleyicilerinden ve bilicilerinden biri olan A. Divayev de bu durumu gözlemlemiştir. Onun yazdıklarına göre Kazaklar, hastalarını tedavi etmek için, hem şamanları, hem de Cehriye kolunun kalenderlerini davet ederler. Şamanlar da bazen hastaları mollanın yanına gönderirdiler (Диваев, 1902: 80). Tek kelimeyle Sibirya Türklerinde Hristiyanlık’la, Lamaizm’le Şamanlık yan yana yaşıyorsa ve etkileşim hâlindeyse, Orta Asya’da İslam’la Şamanlık iç içeydi. Bu durumda Türk Neo-şamanlığının başlangıçtan farklı bir gelişim sergilemekte olduğu ve za-

manla modifikasyona uğradığı açıktır. Ancak bazı Müslüman bakışlar (şamanlar) sopayla, değnekle, tokmakla da kamlık yapır, bu gereçleri tedavi aracı olarak kullanırlar.

İslamlaşma Orta Asya ve Kazakistan Şamanizmini özel bir fenomen hâline getirdi. O nedenle de Orta Asya Şamanlığı Sibiry Şamanizmiyle karşılaştırıldığında bir çok farklı noktaların olduğu görülür. V. Basilov, derlediği materyalin analizinde hem Orta Asya'da hem de Kazakistan'da ve Sibiry'da ortak şaman geleneğinin izlerinin olduğu kanaatine varır (Басилов, 1992: 201). Buna rağmen Orta Asya bakışlarının (falbin, perihan) davul veya her hangi müzik aletinden yararlanmadığını söyleyebiliriz.

V. Basilov karşılaştırmalı tipolojik karaktere sahip çalışmalarında İslamiyet'in Şamanlığı transformasyona uğrattığını, ancak bu sonuncunun da halk sufizminin oluşmasına katkı sağladığını belirtir. Doğal olarak Şamanlığın geleneksel kültürün esas figürü olduğu Türk halklarıyla dinî-sosyal hayatta esas yönlendirici ideolojinin İslam olduğu bir topluluğun Şamanlığı arasındaki farkların büyük olacağı kaçınılmazdır. E. Revunenkova İslam'la Şamanlığın münasebeti ve Müslüman ülkelerinde Şamanlığın farklı durumu hakkında yazarken Basilov'un fikirlerinin ne kadar önemli olduğunu şöyle değerlendiriyor: "Yazar, Orta Asya ve Kazakistan Şamanizminin nasıl önemli bir İslamlaşma geçirdiğini ve İslam'ın mitolojisini ve ritüel özgüllüğünü nasıl benimsediğini gösteriyor. Buna karşılık, Müslümanlık öncesi gelenekleri asimile eden İslam, ısrarla onları doktrinin ruhuna uygun bir biçime dönüştürdü. Ancak aynı zamanda şaman gelenekleri hayatta kaldı ve Müslüman dininin çeşitli alanlarına nüfuz etti. Sufi ritüelleri, özellikle şaman gelenekleri açısından zengindi. Sufi ayinine katılanların kendilerini bir coşku hâline getiren sufi şevki (veya trans hâli) - zikir tasvirleri çok etkileyicidir." (Ревуенк-ова, 2012: 34). Hem Basilov hem de Revunenkova doğru olarak şamanlığın transformasyon geçirdiğini vurgulamaktadırlar.

A. Yarıkapov bir makalesinde geçen yüzyılın sonundan, tıbbi uygulamaların ağırlıklı olarak mollaların elinde yoğunlaştığını yazar. Onun kanaatine göre otacılar, şifacılar küçük ruhsal bozuklukların, yaralanmaların ve morlukların tedavisi zamanı devreye girerler. Ruhlar üzerindeki güç, mollalara ve özellikle de "yinli molla" kategorisine girmelerine izin veren özel bir kitabı olan mollara verildi. İlginç bir efsane, bu kitabın kökenini açıklıyor. Allah'ın dilemesiyle, Süleyman Peygamber sadece insanlar üzerinde değil, aynı zamanda daha önce göksel melekler tarafından mağlup edilen ve yerleşik dünyanın dış kesimlerine sürülen vahşi hayvanlar, kuşlar ve yin ruhları üzerinde de güç kazandı. Yenilgiden sonra bile ruhlar gururlarından kurtulamadılar ve esas olarak da çeşitli hastalıklar göndermekle insanlığa zarar vermeye devam ettiler. Eğer bir kişi

hastalanırsa, Süleyman tüm yinleri bir yere toplayarak tehditkâr bir şekilde onlardan hangisinin hastalığa neden olduğunu sorardı. Hastalığa neden olan yin, hastanın nasıl iyileştirilebileceğini bu korkunç kral peygamber önünde cevaplamak zorunda kalırdı, aksi takdirde Süleyman, ruhu ateşte yakmakla tehdit ederdi. Süleyman, ruhların tüm cevaplarını tek bir kitapta topladı ki özel yetenek sahipleri kitaba bakarak, Tanrı'nın izniyle, insanları iyileştirebilsinler (Ярлыкапов, 2012: 333).

Nogayların inancına göre yin, küçük boyutlu antropomorfik bir yaratık olarak bilinir. Bir insandan ancak dikkatli bir inceleme ile ayırt edilebilir: Yinin el ve ayak parmaklarında eklem olmadığı gibi burunlarının da iç zarı yoktur, yani bir burun deliği vardır (Ярлыкапов, 2012: 333). Yinler adı ile bilinen varlıklar İslam'ın cin olarak adlandırdığı varlıklardır. Yinli molla, Cinci hoca veya üfürükçü ile aynı anlama gelmektedir.

Olga Gorşunova 80'lerin sonunda - 90'ların başlarında Özbekistan, Kırgızistan, Tacikistan'da, kısmen de Kazakların yaşadığı bölgelerde şaman ve tabiilerle ilgili saha çalışmalarında bir dizi etnografik materyaller derleyerek bu iki geleneksel kurum hakkında bazı tespitlerde bulunmuştur. Ona göre şamanların (bakşi) ve tabiilerin faaliyetleri, yalnızca gerçekleştirdikleri işlevler açısından değil, uygulamada kullandıkları yöntemler bakımından da benzerdir. Hem bakşılar hem de tabiiler aynı muskaları (tümarlar), büyüleri (kulauzlar) vb. kullanırlar. Belirli durumlarda, bir şamanı şifacıdan ayırmak zor olabilir, çünkü onlar kendilerini belirli bir kategori ile tanımlamazlar. Buna bakmayaarak bunların arasında farklar da vardır. Gorşunova'ya göre, şamanların aksine, şifacılar "seçilmiş kişiler" değiller, ruhlarla ilişkileri ve etkileşimleri daimi hem de dramatik bir bağlantı ile gerçekleşmez. Oysa şaman ve onu "seçen" ruhlar arasında aralıksız bir ilişki mevcuttur. Şifacılar, tıpkı şamanlar gibi, bazen, amacı profesyonel statünü pekiştirmek olan bir geçiş ayininden geçerler. Şaman için, inisiyasyon ayini aynı zamanda ruhlarla bir uzlaşma eylemidir ve bu esnada şaman ile bir ruh veya bir grup ruh arasında bir tür anlaşma yapılır. Ancak adı geçen araştırmacı-etnografin bunu veya bu varsayımı belirli bir kategoride sınıflandırmasına imkân veren temel fark, failin "bilgi" alırken hangi durumda olduğu ve ne tür bir "bilgiye" sahip olduğudur. Mesela bir uzmandan belirli tekniklerin bilinçli olarak özümsemesi veya kendisi deneysel olarak edindiği becerilerin bir sonucu olarak elde edilen yöntemlere güvenirse, bu durumda söz konusu bir tabiptir. Bunun aksine, şaman, trans hâlinde, rüyada, yani değişmiş bir bilinç durumunda, bilgisinin ana kısmını değilse de önemli bir kısmını almış olur (Горшунова, 2001: 26).

Orta Asya şamanlarının, özellikle kadın şamanlarının rüyada veya her hangi bir sarsıntı hâlinde (kocası tarafından dövülme vs.) sonra vergi alması dikkati çekiyor. Bu ruhlar arasında Sarı kız (bir tür albastı), kara albastı, çiltanlar, diğer

demonik ruhlar görülmektedir. Tuva ve Hakas şamanlarına göre de albastı, şamanı seçen baş ruhlardan biridir. Hatta Hakas şaman inancına göre en güçlü şamandan da yukarıda albastı ruhu vardır. V. Basilov da Orta Asya’da şamanın kendi karyerasını albastıyla hayali görüşten sonra gerçekleştirdiğini bildirir. Halk arasında bu durum şamanın (bakşının) albastı üzerindeki gücüyle açıklanır. Şöyle ki, bakşı bir zamanlar albastıyı gördükten sonra, sözde onu yenmeyi başarmış ve saçını kendisi için almıştır (Басилов, Кармышева, 1997: 55). Albastının yakasına iğne geçirmekle kendine tabii etmek gibi bir inanç Azerbaycan Türkleri ve Doğu Anadolu Türkleri arasında da çok yaygındır ve bununla bağlı çok sayıda memorat vardır. Orta Asya Müslüman Şamanlığına dönmüş olursak bu bakşı adlı şaman kurumu bir çok taraflarıyla Sibiry Şamanlığından ayrıcalık oluşturur. Bu ise kendine özgü bir Neo-şamanlık formudur ki, eski bakşı, falbin, perihan geleneğinin yeni dinî sistem ortamında varlığını sürdürmesidir.

XX. yüzyılın sonları ve XXI. yüzyılın başlarında Altay’da canlanmağa başlayan Şamanlık veya şaman adı altında faaliyet gösteren farklı tabakalardan insanları görmek mümkündür. Bunlardan bazıları daha teosofik ve ezoterik termi-noloji, “temas kuramları” kavram ve yöntemlerini kullanırsa, bir diğeri Budist tekniklere yönelir, bazıları psikik veya “sertifikalı bir halk şifacısı” olarak çalışır. Çoğunluğu ise geleneksel Altay şaman kavramlarına ve tekniklerine dayanarak tedavi ve temizlik işleri, kehanet ve dualar yapmaktadırlar. Ancak kendini şaman addedenler mutlaka soyunda şaman olduğunu söyleyerek bunu “kanıtlamak” zorundadırlar.

Hatta Şamanlık geleneği olmayan Rusya’nın merkezi şehirlerinde Moskova’da, St. Petersburg’da, Sibiry’nin büyük şehirlerinde (Novosibirsk, Barnaul, Kızıl, Novokuznetsk vb.) olduğu gibi şaman örgütlerine, şifa merkezlerine rast gelmek mümkündür. Bunların bir kısmı Sibiry kökenli insanlarsa, diğerkleri de şehirde yaşayan, Şamanlık ve geleneksel tıp konusunda deneyimli olan Rus kökenli insanlardır. Bundan başka Rus kökenli bazı psikotör-apeftler de Sayan-Altay şamanlarının kurumlarına üye olur, hem Rusya’nın merkezi şehirlerinde (Moskva, Petersburg), hem de Sibiry’da çalışırlar. Örneğin, Tuva’nın başkenti Kızıl’da (“Tos Deer” ve “Düngür” adlı şaman derneklerinde) sık sık Moskvalı V. A. Gubanov, ki ataları arasında Slav sihirbazları bulunur, transpersonal pratikleri ve şaman tekniklerini uyguluyor. Onun ve diğerk bazı meraklıların sayesinde, bir tür “şaman turizmi” geliyor: Moskova’dan şaman uygulamalarıyla ilgilenen bir grup insan genellikle Kızıl’a geliyor ve şamanlardan birini yanlarına alarak tayga-ya - ritüellerin geçirildiği “güç yerlerine” gidiyorlar. Aynı ile Moskvalı N. M. Dobıno Tuvalı şaman Ay-Çurek’ten şaman eğitimi alarak bir kaç yıldır ki Tuva’da çalışıyor (Харитоновa, 2006: 312).

Türk kökenli olmayan üniversite diplomasına sahip başka bir psikolog Vera Sajina, hastalıkları bilimle değil, büyü kullanarak iyileştirmekle ilgilendiği için önce Amerika'ya gitti ve burada yerel şamanlarla çalıştı. Şamanizm geleneklerinin iyi korunduğu Tuva Cumhuriyeti'nde, Sajina becerilerini daha da geliştirdi ve ölümlerin ruhlarıyla iletişim kurma yeteneği kazandı. "Yerli Amerikalılar ve Tuva bozkırları bana gökyüzüne nasıl dua edileceğini öğretti. Moskva yakınlarındaki çam ormanları bana kurt radyosunun dalgasını nasıl ayarlayacağımı öğretti. Kırım Denizi bana derin bir meditasyon hâlinde şarkı söylemeyi öğretti" diyor Sajina. Sajina yılın yaz yarısı Tuva'da, kış yarısı için Moskva'daki evinde müşteri kabul ediyor. Bu neo-şaman kadın hatta 2001'de Şaganar'da bir ev satın alarak orada "Uş Mөөрүк" adlı merkez kurmuş ve orasını pratisyen şamanların ihtiyarına vermiştir (<https://inosmi.ru/social/20160805/237451383.html>).

Sibirya Türk Şamanlığı Batı'ya açılmakla, orada konferanslar vermekle Neo-şamanlığa yeni ivme kazandırdılar. Tuvalı Monguç Kenin-Lopsan'ın, Amerika da dahil olmakla bir çok Batı ülkesinde verdiği konferanslar ve şaman uygulamaları buna örnek olabilir. V.Haritonova bu konuda şöyle bir tespitte bulunur: "Yabancıların kendileri, yabancı gazeteciler ve yabancı araştırmacılar buna katkıda bulundular, neo-şamanlarımızı bilimsel konferanslara aktif olarak aldılar. Bu şamanlar çeşitli ülkelere yerleşti - örneğin, İtalya'da kendi kutsal yerini yaratan Tuvalı Ay-Çurek adlı harika bir şaman var ve bu kutsal yer hâlâ Aosta Vadisi'nde korunuyor. 2014 yılında orada bir antropoloji okulu yapıldı ve antropoloji okulumuz yurtdışındaki neo-şamanlarımızı hatırlayarak bu kutsal yeri ziyaret etti (<https://postnauka.ru/video/48994>).

Aynı ile Yakut Vladimir Kondakov da verdiği konferanslarla, yazdığı kitaplarla Batı şaman dünyasını etkilemektedir. Bu ise Sibirya şamanlığının neden bu kadar popüler olduğu fikrini akla getirir. Bu konuda Altaylı kadın neo-şaman Alla Gromova'nın tespitleri ilginçtir: "Sibirya Şamanizmi neden bir mucizeye benzer, bu kadar güçlü bir etkiye sahiptir ki, bir insanın problemlerinin bir anda çözülmesini sağlar? Çünkü bu, dünyanın ilk Şamanizmidir. Şamanizm insan tarafından icat edilmedi, Sibirya'nın ruhu tarafından verildi. Bu çok güçlü bir ruhtur. Binlerce yıl önce bilgisini ilk insanlara aktardı ve onları şaman yaptı. Yavaş yavaş insanlar farklı yönler dağıldı, farklı halklar, etnik gruplar, ırklar oluştu. Şamanlarıyla birlikte kabileler yeni topraklara taşındığında, Sibirya'nın ruhu ile bağlarını kaybettiler ve Şamanik bilgiyi soyla, babadan oğula aktarmaya başladılar. Örneğin, bazı kabileler Baykal Gölü'ne gitti ve sonuçta Buryat şamanizmi ortaya çıktı. O zamanlar savaşlar vardı ve Şamanizmin en şiddetli yönü, yani koruyuculuğu ön plana çıktı. Geri kalanı o anda talep edilmedi, bu yüzden şamanlar unutuldu ve sonuç olarak Buryat Şamanizmi şu anda var olduğu formda ortaya çıktı. Bazen buna - savaş Şamanizmi

de denir. Her millet, kendi Şamanizm yönünü kurmuştur. Sonuç olarak, ayrı bir Afrikalı, ayrı bir Meksikalı, ayrı bir Perulu Şamanizmi ortaya çıktı. Carlos Castaneda kitaplarında Kızılderili Şamanizminin atalarının Sibiryalı olduğunu yazdı. Bir noktada gerçek Şamanlık yok olup gitti. Ancak Sibirya'nın ruhu, bilgiyi aktaracakları adayı yeniden buldu. Şimdi her şey yolundadır. Hangi ülkeye, hangi kıtaya gidersem gideyim - Brezilya, Meksika, Avustralya, Afrika - yerel şamanlarla tanıştığım da birbirimizi anlıyoruz, çünkü her unsur benim tarafımdan biliniyor (Громова, 2018).

Modifikasyona uğramış Türk şamanlarının ve neo-şamanların uygulamalarının başında:

- Birinin talimatına göre Şamanik yeteneklere sahip olmak gelir. Örneğin, erken çocukluktan itibaren şu anda Neo-şamanlık yapan Feodora İnnokentiyevna (Dora) Kobyakova'nın (ana taraftan dedesi büyük şamanmış) "vücudunun açılmasına" şahit olduğu ortaya çıktı. Bu ise ona kuşların ve hayvanların konuşmalarını duyma, ruhların astral dünyasını görme ve onlarla iletişim kurma yeteneğini verdi.

- Özel olarak "halk şifası" Yakutya Geleneksel Tıp Derneği'nin ve şifa kurslarının bitiminden sonra ortaya çıkan neo-şamanlarla izlenildi.

Tabii ki Şamanlığın canlanmasıyla birlikte, Şamanlık geleneklerinde ciddi dönüşümlerin yaşanması az ya da çok derecede kaçınılmazdır (Колодезникова, 2011: 12).

Bugün Yakutya'da, Şamanlığın özellikle geleneksel tıp alanında ve değişik ritüel eylem biçimlerinde olmak üzere, çeşitli tezahür varyantlarında yeniden canlanması süreci tamamlanmak üzeredir. Buna Şamanlığın yeniden canlanması veya Neo-şamanlık da demek mümkündür. Geleneksel kültürün, Şamanlık da dahil olmak üzere canlandırılması için Sibirya Türk halkları arasında bir çok girişimlerde bulunulur. Ancak bu süreçte Şamanlığın, yerli halkların yaşamındaki rolü bir çok hâlde gereksiz yere abartılır. Tümüyle alternatif tıp, tedavi şekilleri, büyü, magik uygulamalar bir çokları tarafından din adlandırılan Şamanlığa mal edilir. Destan anlatıcılarını, halk sanatçılarını yok sayarak şamanları eski kültürün hem yaratıcısı hem de koruyucusu adlandıranlar da vardır. Bütün bu olumsuz "yeniliklere" bakmayarak Sibirya Türklerinin geleneksel Şamanlığı ihya etmek çabaları takdire şayandır.

Ancak tarihî gerçeklik Neo-şamanlığın, geleneksel Şamanlığın bu veya diğer şekilde deformasyon süreci üzerinde inşa edildiğini inkâr edilemez şekilde ortaya koymaktadır. Nitekim Sibirya'nın bir çok bölgesinde şaman adaylarının deneyim kazanabilecek geleneksel Şamanlığın yokluğu, şaman ritüellerinin geçirilmemesi, tek kelimeyle Şamanlıkla ilgili arka plan bilgisinin ortadan kalkması, geleneğin yıkılmasındaki en güçlü faktörlerden biri oldu. Ve neo-şamanların bazıları şaman olmak için kendi kendine çalışmak zorunda

kaldılar. Aynı zamanda geleneksel toplumlardaki Şamanlık da dönüşmeye ve düzleşmeye başladığı için eğitim ve öğretim süreçlerinde de bir çok değişimler söz konusu oldu. Bu varsayım Şamanlığın tamamen kaybolmadığı Tuva’da, Yakutya’da, Altaylı kavimlerde farklı bir süreçle eş anlamlı olgu sergiledi. Yani adları zikredilen Türk bölgelerinde Neo-şamanlık geleneksel unsurların restore edilmesi formunda ortaya çıktı ki buna genel anlamıyla Şamanlığın modifikasyonu demek daha doğru olacaktır.

Özetle Sibirya Türk Şamanlığı hem 1) geleneği yeniden dirçeltmek, 2) hem de geleneksel Şamanlıktan bir şeylerin kalmadığı bölgelerde (Mesela, Hakasya’da, Şorya’da) yenisini oluşturmakla karakterize edilir.

XX. yüzyılın sonu XXI. yüzyılın başlarında Yakutya Neo-şamanizminin karakteristik bir özelliği Şamanik gösteriydi. Neo-şamanın belirli bir psikofizyolojik duruma girmedi ve yardımcı ruhlara dönmede istifade ettiği metot “teatral” ritüeldir. Bu teatral gösterinin içeriği yeni olup şaman tarafından parasal bir ödül için gerçekleştirilir, örneğin evde, idari yerlerde temizlik ritüeli vb. gibi olayları göstermek olur.

Onu da kaydetmekte yarar vardır ki Neo-şamanlıkla yanaşı geleneksel Şamanlık konusunda direnen, onu yaşatmaya çalışan Yakut şamanları da vardır. Bunlar Yakut Şamanlığını araştıranların yekdil fikrine göre geleneği doğrudan korumakla yükümlü Evenk asıllı Yakut şamanı Savey Vasilyev ve Yakut F. F. İvanov ve diğerleridir ki başarılı ve aktif bir uygulamaya öncülük ediyorlar.

Türk neo-şamanlarının bir modifikasyon özelliği de onların bazı sosyal görevler almasıyla alakalıdır. Hatta Sibirya’nın bazı bölgelerinde, üniversitelerde ders veren, vekil olan, devlet organlarında, toplumsal işlerde görev alan şamanlar da vardır. Ancak bu insanlar kendilerini bilen kişi adlandırılır ve Şamanlık yapsalar da şamanlardan farklı olduklarını dikkate çattırırlar.

Yakutların, Hakasların, Tuvalıların, Altaylıların arasında yaranan şaman dernek ve tedavi merkezleri de çoğu kez tedavi seansları, arındırma ritüelleri yapmakla, geleceğe bağlı bazı tespitlerde bulunma eylemi gerçekleştirmekle tanınıyorlar. Bunu yeni yaranan Şamanlığı yaşatma adına kurulan örgütlerin varlığı da göstermektedir. Nitekim Hakasya’da “Ak çayan”, “Han-Tiger” gibi şaman dernekleri, Tuva’da “Düngür” adlı dernek, “Adıg Eeren” adlı şaman merkezi (2017 verilerine göre Tuva’da 7 şaman merkezi var), Yakutya’da “Kut-sür”, “Ayı balagana” gibi şaman örgütleri veya şaman toplulukları kurulmuştur. Bundan başka Buryatlar arasında “Baykal”, “Tengeri” gibi dernekler, “Deeje” adlı bir dinî örgüt, “Bo-Darhan” ve “Lusad” gibi kurumların büyük çoğunluğu genelde XXI. yüzyılda kurulmuştur.

Modifikasyona uğrayan Sibirya Türk Şamanlığı biraz siyasileşmiş, biraz finans sektörüne girmiş, bir az etnoturizmle uğraşan, bazı devlet idarelerinde görev alan insanlardan oluşmaktadır. Zaten şaman merkezlerinin yaranması



kendi başına millî, kültürel, sosyal dirçelişin neo-şamanlırsız ötüşemeyeceği sinyallerini vermektedir. Bundan başka neo-şamanlar siyasi olaylara da aktif tepki vermektedirler. Nitekim Nikolay Oorjak yönetiminde “13 Şamanın Çağırısı” adlı Uluslararası Etnik Festivali her yıl Tuva’da düzenleniyor. 2014 yılında bu etkinliğin amacı “Savaşın eşiğinde insanlığın geleceği ile ilgili Göklerin iradesini istemek” idi.

2018 yılında festivale Ekvador, Meksika, Peru, Moğolistan, Tuva, Hakasya ve Yakutya’dan şamanlar katıldı. Festivalin organizatörü Nikolay Oorjak, boğazda şarkı söyleme ustası, müzisyen, halk şifacısı, Kara Gökler klanından kalıtsal Tuvalı şaman, Geleneksel Tıp Derneği Sorumlu Üyesi, manevi ve sağlığı iyileştirme sistemi (Un-Kun (Güneşin sesi) kurucusu olarak bilinen birisidir. Festivalin 2019 hedefleri “Toprak Ana’nın arındırılması, genel refah ve kalkınma” olarak ilan edildi. 2020 yılı 25 Haziran’dan 30 Haziran’a kadar, Büyük Kozmik Döngü sırasında, gezegenin en güçlü 13 şamanı, çok günlük Şamanik gizemler sırasında dokuz dünyanın ruhunu çağırarak olan dünyamızın merkezinde toplanacak. Ortak manevi uygulamalar Toprak Ana’yı, evrensel refahı ve gelişimi, temizliği amaçlamaktadır (“Зов 13 шаманов”).

Aynı ile Hakasya’da da düzenli olarak her yıl (bir kez de 2015’te Novosibirsk’te) Tuva, Altay, Hakasya, Novosibirsk bölgesi şamanlarının katıldığı “Tüm canlıların yararına” Hayırsever Şaman Gizemi düzenleniyor. 2019’da Abakan’daki gizemin organizatörü, “Tengri-Üger” derneğinin başkanı Svetlana Butusova idi. Buryatların “Tengeri”, Sibirya halkları temsilcilerinin, ABD, Almanya, Çin ve Moğolistan’dan yabancı konukların katıldığı Olhon Adası’nda (Baykal Gölü) her yıl uluslararası bilimsel ve pratik konferanslar düzenlemektedir. 2002’de Olhon’da uluslararası konferans, toplu bir ritüel olan “Barış, iyilik ve sevgi için” adı altındaki organizasyonla sona erdi (Елинская, 2020: 79-80). Dünyanın, insanlığın kaderiyle ilgili bu tür organizasyonların düzenlenmesi Neo-şamanlığın toplumsal hayatta aktif rolünden haber verir.

### **5. Sonuç veya Bir Soruya İki Cevap**

Sibirya Türk Şamanlığı tarihinin en eski çağlarından bugüne değin bir soruya iki cevap vermekle özdeştir: 1) Şaman olunur sorusuna geleneksel Şamanlığın cevabı; şaman olunmaz, şaman olarak doğulur, şeklidir. 2) XXI. yüzyıl neo-şamanının bu soruya cevabı ise; şaman olunur türündendir. Birinci cevapta şaman olunmaz, çünkü bu bir seçilmişliktir, vergidir, eğitimle, istekle bağlı değildir, kuralı yatar. İkinci cevapta şaman olunur, çünkü bu isteğe bağlıdır, kendini geliştirmekle, gerekli alt yapıyı hazırlamakla, deneyimlerle mümkündür. Bir sorunun iki cevabından çıkarılan sonuca göre, Şamanlık kut-sallıktan, gizlilikten, sırlı olmaktan çıkarak sekülerleşmiş, ortada sır adına bir



şey kalmamıştır. Şamanlık ezoteriklikten egzoterikliğe geçmiştir ve yeni dünyanın yeni şamanı ortaya çıkmıştır. Ancak bizim bildiğimiz sırlar hâlen de Şamanlığın iç dünyasını açmaktan çok uzaktır.

Ve sonda tıpkı Batı dünyasında olduğu gibi Sayan-Altay ve Yakut neo-şamanı genellikle daha yüksek bir eğitime sahiptir, bazıları tıbbi, bazıları psikoloji sahasında eğitim görmüş, Şamanlık hakkında okumuş, hatta Budizm, Hristiyanlık, İslam gibi dünya dinleri ile tanışmış, modern bilimsel teorilerin temellerine aşina insanlardır. Şamanlığın ruhunu içten, geleneksel kültürden alıp onu, farklı unsurları barındıran eylem ve metotlarla zenginleştirmekle yeni bir çağ başlattıkları kuşkusuzdur. Buna “temel Şamanlık” veya “Neo-şamanlık” veya “Şamanlığın yeniden canlandırılması” denilmesinin hiçbir farkı yoktur. Asıl olan Şamanlığın kendini hem iç dinamikleri hem de dış etmenleri sayesinde yenilemesidir. Neo-şamanların sayesinde bugün Şamanlığın hemen hemen gizli-saklı bir yanı kalmamış, sır gibi tutulan kamlık ritüeli, ayin sırasındaki teknikleri, tedavi yöntemi, kozmik seyahati, ruhlarla iletişimi, transa geçmesi – bir sözle her şey açılıp gösterilmiştir (Сарангэрэл, 2003; Федоров, 2003).

XXI. yüzyıla gelindiğinde bütün dünyada Sibiryaya Türk Şamanlığına ilgi o kadar artmıştır ki bir çok bilim adamları Sibiryaya’dan göç eden neo-şamanlara büyük merkezler, tedavi kurumları açmış, kendileri de defalarla Sibiryaya’ya seyahat etmiş, yerli halkın şaman ve halk hekimliği geleneğini öğrenmeğe çalışmışlardır. Özellikle belirtmek gerekir ki Batı dünyasının M. Harner metodlu Neo-şamanlığı, Sibiryaya için fazla bir değere sahip değildir ve Türk Şamanlığı bir dirçelme, canlanma, yeniden kurulma temelinde Neo-şamanlığın doğuş sancılarını çeker. Küreselleşen Şamanlığa Sibiryaya Türk Şamanlığının katkısı (seminer, konferans, çalışma vs. formunda) inkâr edilemez. Ve nihayet bugüne kadar şamanın ne olduğu ve olmadığı ya da içinde gelişmekte olduğu ortamı neyin oluşturduğuna dair tutarlı bilgimiz olmadığı hâlde bir de ortaya Neo-şamanlık adı altında bir dizi kompleks magiko-deneyimsel özelliğe sahip olgu çıktığını da dikkate almalıyız.

Tüm verilere dayanarak Sibiryaya ve Orta Asya Türk Neo-şamanlığını 3 grup altında toparlamak mümkündür:

1. Geleneksel Şamanlığın varisi rolünde Neo-şamanlığı yaşatanlar. Buraya Tuva ve kısmen Altay Türk şamanlarını ait etmek olur. Nitekim bu bölgenin şamanları genelde kendilerinin ata şaman ruhundan vergi aldıklarını belirtirler.

2. Geleneksel Şamanlığı canlandırmak yoluyla kendilerini soyla geçen şamanlar adlandıran, ancak usta şamanlardan Şamanik teknikleri öğrenenler ki buraya Yakut şamanları, şartlı olarak Hakas, Şor şamanları dahildir. Bu iki sonuçları geleneksel şamanlığın yok olma eşiğine geldiği ve Şamanik uygula-

maları bilen büyük şamanların kalmadığı toplulukta ortaya çıkan Neo-şamanlık adlandırmak mümkündür. Hatta bazı Hakas şamanlarının şamanik teknikleri öğrenmek için Tuva şaman merkezlerine, Altaylı şamanlara baş vurdukları da bilinmektedir.

3. Hem İslam'ın hem de ateist propagandanın güçlü olduğu Orta Asya bakışları 1990'ların başından itibaren Müslümanlıkla Şamanik uygulamaların iç içe olduğu, karma bir şaman geleneği inşa etmişlerdir.

#### KAYNAKÇA

- Bayat Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken
- Bayat Fuzuli (2019). *Türk Şaman Metinleri. Efsaneler ve Memoratlar*. 3. Basım, İstanbul: Ötüken
- Алексеев Николай Алексеевич (1975). *Традиционные Религиозные Верования Якутов в XIX-начале XX в.* Новосибирск: Наука
- Алексеев Николай Алексеевич (1984). *Шаманизм Тюркоязычных Народов Сибири*. Новосибирск: Наука
- Анохин Андрей Викторович (1924). *Материалы по Шаманству у Алтайцев, Собранные во Время Путешествий по Алтаю В 1910—1912 Гг. По Поручению Русского Комитета Для Изучения Средней и Восточной Азии*. Сб. МАЭ. Л., Т. 4, вып. 2
- Арбачаков Александр Никитич (2004). *Шаманы Горной Шории*: Этнографические Очерки и Тексты Камланий. Новокузнецк: Кузнецкая крепость
- Басилов Владимир Николаевич (1984). *Избранники Духов*. Москва: Политиздат
- Басилов Владимир Николаевич (1992). *Шаманство у Народов Средней Азии и Казахстана*. Москва: Наука
- Басилов Владимир Николаевич, Кармышева Б.Х. (1997). *Ислам у Казахов (до 1917 г.)*. Москва: Наука
- Баскаков Николай Александрович (1973). “Душа в Древних Верованиях Тюрков Алтая: (Термины, Их Значение и Этимология)”, *Советская Этнография*. № 5, s.108-113
- Батъянова Елена Петровна (1999). “Представления Телеутов о Природе Шаманского Дара”, *Материалы Международного Конгресса “Шаманизм...”*. Ч. 1. s.309-323
- Батъянова Елена Петровна (2005). “К Портретам Сибирских Шаманов”, *ПИ ИЭА РАН*. 2003. Москва, s.150-164
- Бутанаев Виктор Яковлевич (2006). *Традиционный Шаманизм Хонгорая*. Абакан: Хакасского государственного университета им. Н.Ф.Катанова
- Вайнштейн Севьян Израилевич (1961). *Тувинцы-Тоджинцы. Историко-Этнографические Очерки*. Москва: Издательство Восточной Литературы
- Вербицкий Василий Иванович (1893). Алтайские инородцы: Сборник этнографических статей и исследований алтайского миссионера, протоиерея В. И. Вербицкого. Москва: Т-во скоропечатни А.А.Левенсон
- Горшунова Ольга Вениаминовна (2001). "Образы Духов-Покровителей Среднеазиатских Шаманов (Бахши): К вопросу о Психоментальном Аспекте в Этнографическом Исследовании", *Материалы Международного Интердисциплинарного Научно-Практического Симпозиума «Экология и Традиционные Религиозно-Магические Знания» Москва-Абакан – Кызыл 9-21 Июля 2001 Г. Этнологические Исследования по Шаманству Иным Традиционным Верованиям и Практикам*, Т.7, Часть 2. Москва: Институт Этнологии и Антропологии Российская Академия Наук, s.22-33

Громова Алла (2018). *Сибирская Шаманка. Вам Поможет Сила Рода*. Москва: ООО Издательство АСТ, <https://www.litres.ru/alla-gromova/sibirskaya-shamanka-vam-pomozhet-sila-roda/chitat-onlayn/> (Erişim tarihi 03.06.2020)

Диваев Абубакир (1902). “Киргизские болезни и способы их лечения”, *Туркестанские Ведомости* № 80

Дыренкова Надежда Петровна (1949). “Материалы по Шаманству у Телеутов”, *Сборник Музея Антропологии и Этнографии Акад. Наук СССР*. Т.10. s.108-190

Дыренкова, Надежда Петровна (1930). “Получение Шаманского Дара по Воззрениям Турецких Племен”, *Сборник Музея Антропологии и Этнографии Акад. Наук СССР*. Вып. 9. - s.261-291

Доронин Дмитрий Юрьевич (2013). “Политик? Лекарь? Шаман? Современные Шаманы Алтая”, *Эпическое Наследие и Духовные Практики в Прошлом и Настоящем. Этнологические Исследования по Шаманству и Иным Традиционным Верованиям и Практикам*. Т.15, ч.1. Москва: Российская Академия Наук Институт Этнологии и Антропологии имени Н.Н.Миклухо-Маклая, s.85-101

Доронин Дмитрий Юрьевич (2013). “Политик? Лекарь? Шаман? Современные Шаманы Алтая”, *Эпическое Наследие и Духовные Практики в Прошлом и Настоящем. Этнологические Исследования по Шаманству и Иным Традиционным Верованиям и Практикам*. Т.15, ч.1. Москва: Российская Академия Наук Институт Этнологии и Антропологии имени Н.Н.Миклухо-Маклая, s.85-101

Елинская Янина Алексеевна (2020). *Культурные Практики Неошаманизма Сибири И Дальнего Востока России: Коммуникативный И Аксиологический Аспекты*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Комсомольск-на-Амуре

“Зов 13 шаманов”. <http://13shamans.com/> (Erişim tarihi 05.08.2020)

Иванов Сергей Васильевич (1954). *Материалы по Изобразительному Искусству Народов Севера*. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР

Кенин-Лопсан Монгуш Борахович (1987). *Обрядовая Практика и Фольклор Тувинского Шаманства. Конец XIX нач. XX века*. Новосибирск: Наука

Кенин-Лопсан Монгуш Борахович (1999). *Тувинские Шаманы*. Москва: Мaska;

Колодезникова Любовь Дмитриевна (2011). “Возрождение Шаманизма На Стыке Веков”, *Научный Журнал КубГАУ*, №73(09), s.613-627

Ксенофонтов Гавриил Васильевич (1930). *Легенды и Рассказы о Шаманах: У Якутов, Бурят и Тунгусов*. Москва: Безбожник

Ксенофонтов Гавриил Васильевич (1992). *Шаманизм. Избранные Труды*. Якутск: Творческо-производственная фирма Север-Юг

Непомнящих Наталья Алексеевна (2016). “Сюжеты о Шаманах в Литературах Народов Сибири: К Постановке Проблемы”, *Северо Восточный гуманитарный вестник*. № 2(15), s.76-80

Непомнящих Наталья Алексеевна (2019). “Литература и вопросы этнокультурной идентичности: тема шаманизма и сюжеты о шаманах в творчестве писателей Сибири”, *Сибирский филологический журнал*. № 4, s.180-186

Новик Елена Сергеевна (1984). *Обряд и фольклор в сибирском шаманизме*. Москва: Наука

Попов Андрей Александрович (1947). “Получение “Шаманского Дара” У Вилюйских Якутов”, *Труды Института Этнографии*, 1947, s.282-293

Попов Андрей Александрович (2008). *Камлания Шаманов Бывшего Вилюйского Округа*. Новосибирск: Наука

Потапов Леонид Павлович (1991). *Алтайский Шаманизм*. Ленинград: Наука

Ревуненкова Елена Владимировна (2012). “Владимир Николаевич Басилов и современные исследования шаманства”, *«Избранники Духов» – «Избравшие Духов»: Традиционное Шаманство и Неошаманизм. Памяти В.Н. Басилова (1937–1998). Сборник Статей. Изд. 2-Е, Перераб. и Доп. Этнологические Исследования По Шаманству И Иным Традиционным Верованиям И Практикам.* Т. 17, Москва: Институт этнологии и антропологии Российской академия наук, s.31-42

Сагалаев Андрей Маркович (1984). *Мифология и Верования Алтайцев. Центрально-Азиатские Влияния.* Новосибирск: Наука

Самдан Зоя Баировна (2019). “Модификация архетипического образа тувинского шамана в творчестве М. Б. Кенин-Лопсана” [*Электронный ресурс*] *Новые исследования Тувы.* № 3, <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/872> (Erişim tarihi 25.10.2019)

Сарангэрэл Гарькавый Александр Д. (2003). *Зов Шамана: Древние Традиции и Духовные Практики.* Москва: Фаир-Пресс, Гранд

Сатлаев Феофан Александрович (1974). *Кумандинцы (Историко-этнографический очерк XIX - первой четверти XX века).* Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного изд-ва

Сыченко Галина Борисовна (2000). “Ульгень, Тъажин, Кыргыс и другие ... (заметки о чалканском шаманстве)”, *Челканцы в исследованиях и материалах XX века.* Москва, s.114-127

Сыченко Галина Борисовна (2002). “Корреляция вербальной и музыкальной структур шорского шаманского текста”, *Гуманитарные науки в Сибири.* № 4. s.69-65

Сыченко Галина Борисовна (2004). “Поэтика и структура чалканского шаманского текста”, *Языки коренных народов Сибири.* Новосибирск. Вып. 15: Чалканский сборник. s.73-101

Трошанский Василий Филиппович (1903). *Эволюция чёрной веры (шаманства) у якутов.* Казань: Типо-литогр. императ. ун-та, 1903

Тюхтенева Светлана Петровна (2004). “Современные Представления о Сакральном у Алтайцев”, *Сакральное в Традиционной Культуре: Методология Исследования, Методы Фиксации и Обработки Полевых, Лабораторных, Экспериментальных Материалов. Материалы Международного Интердисциплинарного Научно-Практического Семинара-Конференции.* Москва – Республика Алтай: 6–15 июля 2003 г. Москва: ИЭА РАН, s.265-269

Федоров Владимир (2003). *Тайны Вуду и Шаманизма. Во Власти Потусторонних Сил.* Москва: Вече

Функ Дмитрий Анатольевич (1997). *Телеутское Шаманство: Традиционные Этнографические Интерпретации и Новые Исследовательские Возможности.* М.: РАН Институт Этнологии и Антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая

Харитонов Валентина Ивановна (2003). “Шаманы Без Бубнов”, *ВК. № 3(14).* s.130-140

Харитонов Валентина Ивановна (2006). *Феникс из Пепла? Сибирский Шаманизм на Рубеже Тысячелетий.* Москва: Наука

Харитонов Валентина *об Исследованиях Майкла Харнера, Народном Целительстве и Городских Шаманах,* <https://postnauka.ru/video/48994> (Erişim tarihi 05.09.2019)

Хомушку Ольга Матпаевна (1998). *Религия в истории культуры тувинцев.* Москва: Наука

*Шаманизм народов Сибири* (2006). Этнографические материалы XVIII-XIX вв.: Хрестоматия. Составивел. Т.Ю.Сем; СПб.: Филолог, фак. СПб. гос. ун-та.

Ярлыкапов Ахмет Аминович (2012). “Феномен Йинли Молла в Духовной Культуре Ногайцев”, *«Избранники Духов» – «Избравшие Духов»: Традиционное Шаманство и Неошаманизм. Памяти В.Н. Басилова (1937–1998). Сборник Статей. Изд. 2-Е, Перераб. и Доп. Этнологические Исследования по Шаманству и Иным Традиционным Верованиям и Практикам.* Т. 17, Москва: Институт Этнологии и Антропологии Российской Академии Наук, s.331-340

#### **İnternet Kaynakları**

- <http://pnbglaz.narod.ru/psakha/kondakov.html> (Erişim tarihi 23.12.2019)  
<https://360tv.ru/news/tekst/shaman-king/> (Erişim tarihi 04.08.2020)  
<https://inosmi.ru/social/20160805/237451383.html> (Erişim tarihi 07.11.2019)  
<https://magicbom.ru/things/shamany-altaya-i-drugih-regionov-sibiri-nastoyashchie-shamany.html> (Erişim tarihi 26.02.2020)  
<https://nazaccent.ru/content/29870-pervyj-v-rossii-shamanskij-hram-otkroetsya.html> (14.07.2020)  
<https://postnauka.ru/video/48994> (Erişim tarihi 08.02.2020)  
<https://russian7.ru/post/za-cto-v-sssr-khoteli-unichtozhit-shamano/> (Erişim tarihi 20.07.2020)  
<https://ulan-ude.sm.news/pervyj-v-rossii-shamanskij-xram-cto-eto-znachit-4704/> (14.07.2020)  
<https://www.culture.ru/objects/452/obryad-ochisheniya-shorskoi-shamanki-a-o-kuspeko-voi> (Erişim tarihi 23.12.2019)
-



## BİLGİNİN İSLAMİLEŞTİRİLMESİ: ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM

Dr. Mehmet Furkan ÖREN\*

**Öz:** Bu çalışmada bilginin İslamileştirilmesi tezi çeşitli açılardan kritik edilmektedir. 18. yüzyılda İslam coğrafyasının siyasi, askerî ve iktisadi açıdan Batı'nın gerisinde kalması, İslam çerçevesinde kalem oynatan düşünürleri kimi arayışlara sevk etmiştir. Bu arayışlardan bir tanesi de yeni bir bilgi paradigması ihtiyacıdır. Zira tarihin çeşitli dönemlerinde Batı'yla yüzleşen İslam coğrafyasının 18. yüzyılda başlayan ve günümüzde de devam eden karşılaşması, ciddi kırılmaların yaşanmasına neden olmuş/olmaktadır. Bilginin İslamileştirilmesi tezleri kendi çerçevesi içerisinde bu soruya bir cevaptır. Batı'ya alternatif oluşturabilecek bilgi uğraşları çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bilginin İslamileştirilmesi tezi, hem modern hem de postmodern özellikler taşımaktadır. Bu tezin, giderek güçlenen ve küresel bir etki kazanarak, dünyanın çeşitli medeniyet havzalarını etkisi altına alan Batıcı bakış açısı ve bilgi hegemonyasına karşı nasıl bir karşılık vereceği önem kazanmaktadır. Bugün Batı, küresel bir etki kazandığına göre ona alternatif olacak epistemik inşanın da küresel bir hitap taşıması elzemdir. Bu çalışmada bilginin İslamileştirilmesi tezinin böyle bir imkâna sahip olup olmadığı tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Bilginin İslamileştirilmesi, bilgi sosyolojisi, güç, Batı

### THE ISLAMIZATION OF KNOWLEDGE: A CRITICAL APPROACH

**Abstract:** In this study, the thesis of the Islamization of knowledge is criticized from several perspectives. The fact that the Islamic geography lagged behind the West in terms of politics, military and economy in the 18th century led some thinkers who working in the framework of Islam to some searches. One of these searching is the need for a new information paradigm. Because the encounter of the Islamic geography, which started in the 18th century and continues today, caused serious turning points and is still happening. The theses on the Islamization of knowledge are in their own framework an answer to this question. The thesis of Islamization of knowledge, which should be evaluated within the framework of efforts to reach information that can be an alternative to the West, has both modern and post-modern features. On the other hand, it becomes important how this thesis will respond to the Western perspective and knowledge hegemony, which is getting stronger and gaining a global effect, and has influenced various civilization basins of the world. Today, the fact that the West has gained a global influence requires an alternative epistemic construction to have a global address. In this study, it is discussed whether the thesis of the Islamization of knowledge has such an opportunity.

**Key Words:** Islamization of Knowledge, sociology of knowledge, power, West.

ORCID ID : 0000-0002-7568-4166

DOI : 10.31126/akrajournal.816366

Geliş tarihi : 26 Ekim 2020 / Kabul tarihi: 10 Aralık 2020

\*İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü.

## Giriş

Bilginin ne olduğu ve nasıl oluştuğu önemli problem alanlarından birisidir. İnsanlar doğduğu andan itibaren çevresini anlamaya ve nesnelere tanımaya çalışırlar. Bilginin oluşumu, hem insanın kendi kişisel uğraşı hem de içinde yaşadığı sosyal ortamla ilgili bir durumdur. Bilgi inşa süreci belli ölçüde kültürlenme faaliyetidir. İnsanlar önceki nesilden devraldıkları bilgi birikimini ve kültürü sonraki nesle aktarmak isterler. Yapısı gereği insan, içinde yetiştiği kültürden, ortamdaki bir şeyler öğrenir, onun renklerinden izler taşır ve belli ölçülerde onu kanıksar. Bilgi oluşturma süreçlerinde toplumsal ve sosyal etkiler de etkili olduğu için her toplumun eğitim-öğretim faaliyeti ve birey yetiştirme biçimi farklılık arz eder. Bugün Batı merkezli paradigma küresel boyut kazanmasına rağmen dünyanın çeşitli bölgelerinde uygulanmakta olan eğitim müfredatları farklılık gösterebilmektedir. İnsani özellikler düşünüldüğünde bu durum normaldir. Çünkü insanların ürettikleri düşünceler de insanlar gibidir. Sosyal, kültürel ve coğrafi durumlardan izler taşırlar.

Belli ölçülerde farklılık gösteren, kendi içerisinde anlamlı örüntüler oluşturan medeniyet ve kültürel havzalar için 18. yüzyıl, dramatik hikâyenin/hikâyelerin başlangıç yüzyılıdır. Bu yüzyılla birlikte sanayi toplumuna geçiş süreci, Batı dışı toplumlar ve kültürler için kimi açılardan sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanayi süreci Batı'nın diğer medeniyetlere nazaran yükselişini ifade eder. Modern tarih, bir yönüyle Batı merkezli siyaset, iktisat, bilgi ve ideolojilerin diğer toplumlara sirayet etmesi tarihidir. Bu yüzyılla birlikte modern Batı'nın paradigması yayılarak dünyanın çeşitli bölgelerine nüfuz edecek ve yerel pek çok kültürün ortadan kalkmasına zemin hazırlayacaktır. Küreselleşme süreciyle birlikte ivme kazanan bu durum Batı'nın her yerleşmesiyle sonuçlanacaktır. Bugün Batı, İstanbul'da, Mekke'de, Pekin'de, Tokyo'da, Delhi'de ve Tahran'dadır.

Batı merkezli düşünce, siyaset ve bilginin yükselişi, kimi yerel duruş ve dirençlerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Avrupa odaklı okumalara karşı direnç gösteren önemli havzalardan birisi, İslam bilgi anlayışının merkezi olan İslam coğrafyasıdır. Batı'yla ilk karşılaşmalardan itibaren İslam düşünceleri çeşitli yönleriyle modern/seküler kültüre cevap olabilecek birtakım bilgi pusulaları ve çerçeveleri oluşturma gayretine girmişlerdir. Bilginin İslamileştirilmesi savunusu da Batı merkezli okumalara karşı ortaya atılan ve Batı paradigmasına alternatif olmayı hedefleyen girişimlerden birisidir. Bilginin İslamileş(tiril)mesi çalışmalarının en büyük motivasyonu İslam düşünce biçimini Batı'nın epistemik hegemonyasına karşı bir çıkış yolu olarak sunmaktır. Daha çok epistemik ve entelektüel tartışmalara göndermede bulunan bilginin İslamileştirilmesi düşüncesi, bilgiye dönük kimi soru/sorunların ortaya çıkma-



sına da yol vermektedir. Bu çaba bir biçimiyle “bilgi nedir ve nasıl oluşmaktadır?” şeklindeki sorunlara da göndermede bulunmaktadır. Kültürlerin, siyasal kompartımanların, ideolojilerin ve coğrafi havzaların üstünde mutlak ve objektif bir bilgi biçiminin olup olmayacağı bu çerçevede önemli sorun alanlarından birisidir. Buradaki temel sorun, İslamileştirilecek bilginin çerçevesinin nasıl çizileceği meselesidir. İslamileştirilecek bilgi hangisidir? Bilgiyi İslamileştirecek aktörler kimlerdir? Neticede bilgi kim veya kimler tarafından İslamileştirilecekse İslamleştirilsin, ortaya çıkan bilgi; sosyal, siyasal ve kültürel alanın parçası olan öznenin/öznelerin ürünüyse bu bilgide bir çeşit yanlılıkta olacaktır. Dolayısıyla İslamileşecek bilginin tespiti ve ortaya konması önemli sorun alanlarından birisidir.

Bilginin İslamleştirilmesi tezi yakın tarihli bir süreç olarak göze çarpsa da kökleri eskilere dayanan bir tartışmadır. Nihayetinde Batı karşısında İslam vurgusu yapan tüm çıkışların ortak noktası bir yönüyle epistemolojidir. İslam’a dönmek, İslami bir iktisat, siyaset, eğitim ve bilgi anlayışını meydana getirmek böylece Batı anlayışına karşı yeni bir kaldıraç ortaya koyma hedefinde olan bilginin İslamleştirilmesi tartışmaları, küreselleşmenin konuşulduğu günümüzde önemini korumaktadır. Bu yazıda bilginin İslamleştirilmesi tezi etrafında ortaya çıkan kimi soru/sorunlar tartışılmakta, tezin Batı bilgi anlayışına alternatif olup olmayacağı irdelenmekte ve tez bağlamında ortaya çıkan kimi ilişkiler analiz edilmektedir.

### 1. İslam ve Batı: İki Kritik Karşılaşma

İslam ve Batı tartışmaları kökleri eskiye dayalı olan bir tartışmadır. Bu ayırım, Doğu ve Batı kavramlarının ihtiva ettiği geniş anlamları indirgemeci bir takım doneler taşısa da, İslam ve Batı denildiğinde İslam’ın din, Batı’nınsa daha çok Greko-Hristiyan toplumunu imlediği söylenebilir.<sup>1</sup> Batı kültürü sadece Hristiyanlık merkezli bir kültür değildir. Aynı zamanda Yunan ve Roma kültüründen oluşmaktadır.<sup>2</sup> Batı kültürünün önemli bir ögesi olan Hristiyanlık daha ilk dönemlerde İslam paradigmasını kendisine rakip bir oluşum olarak görmüş ve mücadele edilmesi gereken bir çerçeveye oturtmuştur.<sup>3</sup> Aynı geleekten gelen iki inanç olarak İslam ve Hristiyanlık arasındaki ayırım tarih boyunca pek çok savaşın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu realiteye rağmen İslam, Hristiyanlıktaki pek çok figürü kutsal olarak kabul etmekte Hz. İsa’yı peygamber olarak görmektedir.<sup>4</sup> Bu açıdan İslam paradigmasının bir inanç

1. İbrahim Kalın, *İslam ve Batı*. (İstanbul: İsam Y., 2015).

2. Örneğin Kalın Batı’nın iki ana kaynağının olduğunu altını çizmektedir: “*Greko-Roman kültürü ve Yahudi-Hristiyan geleneği*”, İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, (İstanbul: İnsan Y. 2018), 39.

3. Kalın, *İslam ve Batı*. 45.

4. Nitekim İslam çerçevesinde Ehl-i Kitap olarak tanımlanan Yahudi ve Hristiyanlar kimi

biçimi olan Hristiyanlıkla karşılaşmasının epistemik açıdan daha az sancılı olduğu ifade edilebilir. Nihayetinde önemli farklılıklara rağmen İslam ve Hristiyanlığın evreni epistemik açıdan ontolojik konumlandırmaları paralellikler taşıdığı ileri sürülebilir.<sup>5</sup>

Ancak İslam'ın Batı kültürünü diğer ögesi olan Yunan düşüncesi ve felsefiyle karşılaşması fikri açıdan ciddi tartışmaların ve dönüşümlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İslam epistemik anlayışının Batı'nın önemli kültür ayağı olan Grek düşüncesiyle karşılaşmasında iki kritik dönemin öne çıktığı söylenebilir. İki dönemde de fikri, kültürel, siyasal ve teolojik etkileşimlerin hız kazandığı ifade edilebilir Birinci dönem Abbasiler dönemi ve sonrasındır. Bu dönemde Yunan kültürüne ait eserler Arapçaya çevrilmiş<sup>6</sup> Aristo ve Platon'un fikirleri İslam dünyasınca tartışılmaya başlanmıştır. Dönemin Hristiyan düşünürleri ile Müslüman düşünürleri "Beytü'l Hikme"de çeşitli tartışmalar yapmıştır.<sup>7</sup> İslam toplumunun o dönemde siyasi, iktisadi ve entelektüel açıdan güçlü olması, Batı kültürünün de temeli olan Yunan kültürü ve bilgi birikiminin İslam düşüncesini radikal bir şekilde dönüştürmesini engelleyici bir faktör olmuştur. Yunan düşünce geleneği, İslam düşüncesini kısmen etkilese de Müslümanların kendi birikiminden, tarzından ve kendi vahiy geleneğine bakışında ciddi bir değişikliğe neden olmamış, aksine İslam kültürü dönemin Avrupa'sını etkilemiştir.<sup>8</sup>

Avrupa'yla ikinci karşılaşma 18. yüzyıl ve sonrasında olmuştur. Elbette ki ortaya çıktığı andan itibaren İslam ile Batı bir şekilde ilişki içerisinde olagelmıştır. Ancak gerek Abbasiler döneminde ve gerekse 18. yüzyıldaki karşılaşmanın önemli farkları vardır. Bu iki karşılaşma sürecinde paradigmatik, düşünsel ve kültürel etkileşimler diğer dönemlere göre nispeten fazladır. Abbasiler döneminde Müslümanlar, Yunan kaynaklarını tercüme etmekle kalmamışlar aynı zamanda telif etmişler ve katkı sunarak zenginleştirmişlerdir. Batı felsefesinin yükselişinde Endülüslülerin yadsınamaz bir katkısı vardır.<sup>9</sup> Aslında iki karşılaşma döneminde de İslam, Batı'nın Hristiyan olmayan yüzüyle tanışmıştır.

açılardan farklı kategorilerde değerlendirilmiştir. Bak. Remzi Kaya, "Ehl-i Kitap", *TDV DİA*, cilt: 10, (Ankara: Diyanet Y.,1994), 516-519.

5. Pek çok kaynakta İslam, Hristiyanlık ve Yahudiliğin "ilahi din" kategorisinde değerlendirilmesi bile bu duruma işaret sayılabilir. Bir örnek için bk. Nermin Öztürk, "İlahi dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık, İslamiyet) yemin, keffaret ve kurban". *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

6. Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, 84.

7. Mahmut Kaya, "Beytü'l Hikme". *Diyanet İşleri İslam Ansiklopedisi*, C. 6, (Ankara: Diyanet Y., 1992), 88-90.

8. Bu etkiyi Endülüs özelinde yapan bir gözlem için bk. Mehmet Özdemir, "Endülüs". *Diyanet İşleri Ansiklopedisi*, c.11. (Ankara: diyanet, Y., 1995), 219-224.

9. Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, 133-137.

Özellikle 18.yüzyıldaki karşılaşma Batı'nın Hristiyan olmayan yüzünün belirginlik kazandığı bir yüzyıldır. Bu yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın kaderini değiştiren kültür sanat devrimi olan Rönesans, iktisadi ve üretim devrimi olan sanayi, siyasi açıdan yeni örgütlenme biçimine yol açan Fransız devrimleri gerçekleşmiş, Yunan düşüncesi yeniden revize edilerek modern Batı dünyası meydana gelmiştir.<sup>10</sup> Bu dönem, teolojiye ontolojik itirazların yapıldığı ve seküler argümanların taraf bulduğu bir dönemdir.<sup>11</sup> Modern dönem Batı'nın sadece radikal dönüşümünün tarihi değil, aynı zamanda kendi dışındaki coğrafyaya hâkim olma, kolonileştirme, sömürge hâline getirme dönemidir.<sup>12</sup> Avrupa'nın iktisadi, askerî ve teknoloji bakımından başta İslam coğrafyası olmak üzere kendi dışındaki coğrafyaya göre bariz bir şekilde üstün konuma gelmesi diğer toplumların siyasi, iktisadi ve fikri olarak Batı'nın etkisinde kalmasıyla sonuçlanmıştır.<sup>13</sup>

Modern dönemde Batı'da meydana gelen değişim ve dönüşümler aynı zamanda sekülerleşme sürecidir.<sup>14</sup> Batı'nın seküler "kimlikli" bir çerçevede yükselişi Batı dışında kalan toplumların iki belirgin çizgiyle ayrışmasıyla sonuçlanmıştır. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine denk gelen bu süreç bir taraftan Batı "karakterli" aydın tipi, diğer taraftan yerel ve muhafazakâr karakterli aydın biçiminin ortaya çıkmasına yol vermiştir.<sup>15</sup> Ortaylı'nın ifadesiyle "19. yüzyıl düşünür ve yöneticisi gerekli reformları yarı İslamcı ve yarı Batıcı bir dilemma (ikircikleme) içinde yürütmeye çalışmıştır."<sup>16</sup> Üstelik bu husus sadece Osmanlı coğrafyası için değil, diğer Müslüman toplumlar içinde geçerli bir durumdur.<sup>17</sup> İronik bir şekilde hem Abbasiler döneminde hem de Osmanlıların son döneminde düşünsel karşılaşmada tercüme faaliyetleri kritik rol oynamıştır. Abbasiler döneminde Aristo ve Platon gibi düşünürlerin çalışmalarının Kindi'nin başında bulunduğu bir ekipçe Arapçaya çevrilmesi özelde İslam felsefesinin gelişmesine/etkinleşmesine önemli katkılar sunmuştur.<sup>18</sup> Benzer şekilde Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde de tercüme odasının, Batı

10. Modern Batı'nın doğuşuna ilişkin detaylı bir gözlem için bk. Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*. çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 9. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Y., 2014).

11. Döneme ilişkin bir değerlendirme için bk. Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, 245-286.

12. Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, 287-288.

13. Luraghi, Raimondo. *Sömürgecilik tarihi*. çev. Halim İnal. (İstanbul: E Yayınları 1975).

14. Bk. Charles Taylor, *Seküler Çağ*. çev. Dost Körpe. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014).

15. Bedri Gencer, *İslam'da Modernleşme: 1839-1939*. (Ankara: Lotus Y., 2008), 171-215.

16. İlber Ortaylı, *Osmanlı'da Aile*. (İstanbul: Kronik Y., 2018), 182.

17. Ortaylı, *Osmanlı'da Aile*, 182.

18. Ömer Türker, "İslam'ın Metafizik Geleneği", *İslam Felsefesi Geçmiş ve Günümüze Dair Bazı Meseleler*, içinde(43-54), (Köln: Plural Y., 2017), 44-47.

görüş ve düşüncelerinin Osmanlı'ya sirayet etmesinde önemli etkisi olmuştur. Nihayetinde tercüme faaliyetiyle uğraşan düşünürler, sadece tercüme yapmamış aynı zamanda tercüme ettikleri kaynaklardan da etkilenmişlerdir.<sup>19</sup>

Batı'nın etki alanının hızlı bir şekilde İslam coğrafyasına nüfuz etmesi, İslamcı entelektüel ve düşünürlerin çeşitli arayışlara girmesine de neden olmuştur. Bu düşünürler çeşitli biçimleri ve boyutlarıyla Batı düşüncesine karşı koymak, İslam medeniyetinin altını çizmek ve "İslamcı" bir çerçeve oluşturmak için gayret etmişlerdir. Güncel anlamda daha çok Attas ve İsmail R. Faruki'yle anılan bilginin İslamlaştırılması meselesi bu açıdan eski bir tartışma alanıdır. Bu alanın modern Batı'nın bilgi tekelciliğine karşın İslam medeniyetine vurgu yapan İslam karakterli düşünce biçimlerinin ortak noktası olduğu söylenebilir. Bilgiye dönük bu tartışmalar ve karşı okumalar, kimi açılardan güç, iktidar ve yönetmeyle ilgili bir durumdur. Nitekim klasik çalışması olan "*Oryantalizm*"de Edward Said, Batı'nın genelde diğer medeniyetler ve özelde İslam toplumu üzerinde hâkimiyet kurması için nasıl bir söylem ve epistemik çerçeve oluşturduğunu örneklerle tahlil etmektedir.<sup>20</sup> Bu yönüyle bilgiyi güç, iktidar ve yönetme istenciyle beraber ele almak önemlidir. Bilginin İslamlaştırılması tezi, Batı merkezli epistemik hegemonyaya karşı alternatif bir çıkış önerisi açısından anlamlıdır.

## 2. İktidar ve Bilgi: Foucault Penceresinden Bilginin İslamlaştırılması

Kökleri geçmişe dayalı olan Doğu Batı tartışmaları 18. yüzyılda Batı'nın yükselmesiyle birlikte daha görünür hâle gelmiştir.<sup>21</sup> Buradaki tartışmaların ana gündemi Batı'nın nasıl olup da sosyal, siyasal ve kültürel olarak geliştiğiyle ilgilidir. Batı, askerî, siyasal ve ekonomik olarak nasıl güçlendi? İslam toplumunun geri kalmasının altındaki faktörler nelerdir? Bu yükseliş ve düşünün altında yatan epistemik çerçeve nedir? Bu dönemde pek çok Batılı düşünür, Batı'nın yükselişini sahip olduğu medeniyet perspektifine bağlamaktadır.<sup>22</sup> Bu bakış açılarına göre Batı dışı toplumların geri kalışı, bu toplumların

19. Bk. S. Akşin Somel, "Osmanlı Reform Çağında Osmanlılık Düşüncesi (1839-1913) "*Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tanzimat ve Meşruyet'in Birikimi*, İçinde (88-97), C. 1, (İstanbul: İletişim Y., 2014), 93; Cemil Koçak, "Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet "*Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tanzimat ve Meşruyet'in Birikimi*, İçinde (72-81), C. 1, (İstanbul: İletişim Y., 2014), 77.

20. Ayrıntı için bk. Edward Ayrıntı için bk. Edward W. Said, *Oryantalizm (doğubilim) : Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. Çev. Nezih Uzel. (İstanbul : Pınar Y., 1982).

21. Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, 84.

22. Örneğin Max Weber kapitalizmin Batı'da yükselişini burada ortaya çıkan Protestanlığın kültürel kodlarına bağlamaktadır. Detay Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu*, çev. Zeynep Gürata, (Ankara: Ayraç Y., 2009). Benzer görüşler Marx'ta da bulunmaktadır. Detay Karl Marx ve Friederich Engles, *Doğu Sorunu*. çev. Yurdakul Fincancı, (Ankara: Sol Y.,

sahip olduğu medeniyet çerçevesinin uygun olmayan özelliklere sahip olmasıyla ilgilidir.

Buradaki tartışmalar bir biçimiyle güç ve iktidarla ilgilidir. Batı toplumunun epistemik alt yapısı güçlü olduğu için mi Batı güçlendi, yoksa Batı zaten güçlendiği için mi epistemik çerçevesi güçlü görülmektedir? Michel Foucault'un tezleri bu sorulara ilişkin önemli ipuçları taşımaktadır. Foucault'u bilginin İslamileştirilmesi tezleri bağlamında önemli kılan husus, onun bilgiyle iktidar arasında kurmuş olduğu diyalojik ilişkidir. Buna göre güç, kendisiyle birlikte yeni bir bilgi biçimi, yeni bilgi biçimi de kendisiyle beraber yeni bir iktidar ve yönetim şeklini meydana getirir.<sup>23</sup>

Onun "*Deliliğin Tarihi*"<sup>24</sup>, "*Hapishanelerin Doğuşu*"<sup>25</sup>, "*Cinselliğin Tarihi*"<sup>26</sup> gibi eserleri cinsellik, suç ve delilik gibi kavramların dönemselsel olarak iktidarlar tarafından nasıl konumlandırıldığıyla ilgili çeşitli analizlerden oluşmaktadır. Foucault, "*Deliliğin Tarihi*" adlı eserinde gücün var olabilmesi için hem kendi hem de karşıdaki muhalefetle ilgili nasıl bir epistemolojik çerçeve inşa ettiğini akılla delilik arasındaki diyalojik ilişkiyle açıklar: "*Delilik, ama aklın çabası içinde güç, buna karşılık esaslı bir andır; akıl görünüşteki zaferlerinde bile kendini onun aracılığıyla göstermekte ve başarılı olmaktadır. Delilik onun için yalnızca canlı ve gizli bir güç kaynağından ibarettir. Delilik yavaş yavaş silahlarını kaybetmiş ve aynı zamanda yer değiştirmiş; akıl tarafından kuşatılmış, onun tarafından kabul edilmiş ve onun içine alınmıştır. Böylece, onu sınırlandıran biçimlerin ve onu inkâr eden güçlerin iyice bilincinde olan şu kuşkucu düşüncenin veya daha doğrusu, aklın ikircikli rolü işte böyle olmuştur: Deliliği kendi biçimlerinden biri olarak keşfetmektedir.*"<sup>27</sup> Bu çerçevede delilik, aklın kendine güç atfetmesinin, kendini güçlü göstermesinin ve kendisiyle ilgili kavramsal bir örüntü oluşturmasının fonksiyonel bir biçimidir. Akıl ancak deliliğin var olduğu, dışlandığı, yönetilebilir olduğu bir çerçevede kendini anlamlandırabilir. Bu akıl, iktidarla bezenmiş, kendi dışındaki kavramları ve görüşleri yönetebilme ve yönlendirme hakkını kendinde bulmuş bir akıl biçimidir.

Ona göre kontrol etme, yönlendirme, etkileme, yönetilebilir hâle getirme

1977). Yine bu iki düşünürün doğuya bakışını karşılıklı analiz eden bir çalışma için bk. Lütfi Sunar, *Marx ve Weber'de Doğu Toplumlari*. (İstanbul: Ayrıntı Y., 2012).

23. Michel Foucault, *Özne ve İktidar*. çev. Işık Ergüden& Osman Akınhay, (İstanbul: Ayrıntı Y., 2014), 64.

24. Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi I*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Y., 1992).

25. Michel Foucault, *Hapishanelerin Doğuşu*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Y., 1992).

26. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*. çev. Hülya Uğur Tanrıöver, (İstanbul: Ayrıntı Y., 2007).

27. Foucault, *Deliliğin Tarihi I*, 61.

epistemik bir inşayı gerektirmektedir. Bu epistemik inşanın en iyi örneklerinden birisi tımarhanelerdir. Foucault'un deyişiyle: "*Homo medicus tımarhanede bir bilgin olarak değil de, bir bilge olarak otorite kazanmaktadır. Tıp mesleğinin davet edilmesinin nedeni, onun bilim olmasından değil de, hukuki ve ahlaki güvence olmasından ötürüdür. Yüksek vicdana sahip, tüm erdemleri kendinde toplayan ve uzun bir tımarhane deneyinden geçmiş başka biri de bal gibi onun yerine geçebilirdi. Çünkü tıbbi çaba, tımarhanede yerine getirilmesi gereken ve hastanın iyileşmesini sağlayabilecek yegane yol olan muazzam bir ahlaki ödevin bir parçasından ibarettir: 'Delileri barındıran bütün kamusal ve özel kuruluşların yönetimine ilişkin bir yasa manyağın, hem kendinin, hem de başkalarının güvenliğini sağlamak üzere geniş bir özgürlük tanıma; ona uygulanacak baskının sapmaların vahametini ve tehlikesine oranlanma ...hekimî tedavi konusunda aydınlatacak tüm olguların toplanma; âdetler ve karakterlerdeki farklılıktan özenle inceleme ve nihayet gösterilecek muamelenin biçimini belirleme olanağı vermek zorunda değil midir?'"<sup>28</sup> Dolayısıyla tımarhane aklın kendinde gördüğü gücü konsolide etmenin, çeşitli kanun ve yönetmelikler marifetiyle biçimlendirmenin bir yöntemidir. Bu çerçevede güç, bilgiyi, paradigmayı ve epistemik şablonu şekillendirir ve yeni bir söylem alanı inşa eder. Foucault'un bilgi ve iktidar perspektifini yansıtan şu ifadesinde vurguladığı gibi iktidar; "*Bireyi kategorize ederek, bireyselliğini belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor."*<sup>29</sup> Bilgiyi iktidardan ayırmak ne kadar zor ise iktidarı da belli bir bilgi çerçevesi dışında tutmak o kadar imkân dışıdır. İktidarlar yeni bilgi biçimleri, yönetilen ve kontrol edilen özneler ve olgularla ilgili belli bir bakış açısı geliştirebilmektedir. Bu açıdan iktidar bir çeşit akıl, deli ise "muhalefeti" temsil eder. Delilik bu yönüyle iktidarın kendinden menkul bir şekilde ürettiği bir bilgi şekli, yönetim stratejisi, epistemik okuma ve enformasyon biçimidir. Bir olgunun akıllı olarak telaki edilmesi için karşısında akıl dışı olan bir şeylerin olması da gerekmektedir. Akıl, organize edilmiş, kendi dışına itilmiş, kendinden bağımsızlaştırılmış bir delilik okumasıdır. Diğer bir ifadeyle akıl, delilikten hareketle kendini okuma ve anlam çerçevesi oluşturma, deliliği kendisinin güçlü bir göstergesi olarak anlama biçimidir.*

28. Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi III*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Y., 1993), 219-220.

29. Foucault, *Özne ve İktidar*, 64.

Modern dönem Batı merkezli epistemik inşa, Foucault'un bu tezlerini çağrıştırmaktadır. Modernite Batı'nın bir biçimiyle "akıl", diğer toplumların "deli" olma sürecine evrilmesi sembolize eder. Batı merkezli bilginin üstünlüğüne, diğer toplumlarınsa yönetilmeye muhtaç gruplar olduğuna dayalı olan Batı epistemik çerçevesi, kendi dışındaki toplumlarla ilgili çeşitli kabuller de üretmektedir. Foucault'an da etkilendiği anlaşılan<sup>30</sup> Edward Said'in "*Oryantalizm*" başlıklı çalışması bu konuda doyurucu bilgiler vermektedir. Said oryantalizmi: "*Doğu'nun meselelerini bir sınıf, bir mahkeme, bir hapisane, bir el kitabı açısından ele alan, analiz eden, inceleyen, yargılayan, gözetilen ve yönetilen bir Doğu bilimi.*"<sup>31</sup> şeklinde tanımlamakta ve bu bilgi biçiminin Batı tarafından üretilen "akıl" konsepti çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir faaliyet olduğunu düşünmektedir. Batı'nın kendisini üstün görmesi, bilgi organizasyonu, bilgi örüntüsü ve ötekiyle ilgili oluşturulan epistemik çerçevenin sonucudur. Bu yönüyle Batı tıpkı bir tımarhane konsepti gibi öteki medeniyetleri ıslah etme, medenileştirme, yola getirme ve yönlendirme çerçevesinde hareket eder.

İktidar ötekine yönelik bilgi konsepti ve çerçevesi olduğu gibi, ötekilik de iktidarla ilgili bir bilgi çerçevesi ve konseptidir. Batı'nın güçlenmesi onun öteki toplumlarla ilgili bilgi konseptine işaret ettiği gibi, ötekilerin Batı'yla mücadelesi de bilgi konseptini ve çerçevesini gerektirmektedir. Bu anlamda Bilginin İslamlaştırılması düşüncesi kendi içinde çelişkiler taşıyan ve olgunlaşmamış bir çaba gibi durmakla birlikte, Batı bilgi hegemonyası karşısında duruş sergilemesi bakımından önemlidir. Bilginin İslamlaştırılması tezi bu anlamda bir çeşit Batı okuması ve Batı merkezli bilgi anlayışına konulan bir rezervdir. Modern Batı'nın epistemik şablonu onun sosyal, siyasal ve kültürel şartlarından etkilenerek oluşmuş ve onun iktidarına hizmet ediyorsa bu kapsamda evrensel ve objektif olarak kabul edilemeyecekse, diğer medeniyetler için kendi bağlamlarına uygun bilgi üretmesin ve bununla paralel olarak İslam toplumu da kendi dokusuna uygun İslami bir bilgi ortaya koymasın? Bu anlamda Bilginin İslamlaştırılması Batı bilgi hegemonyasına ve iktidarına "muhalefet" şekli olduğu gibi aynı zamanda hegemonik bir bilgi ve iktidar olma talebidir.

Ne var ki Batı bilgi paradigmasının küreselleştiği bir zeminde saf ve Batı etkisinde kalmamış bir bilinçle İslamlaştırmanın nasıl yapılacağı önemli bir sorun alanıdır. Harari'nin yerinde tespitiyle modern dönemde "*Avrupa şemsi-*

30. Bu etkilenmeyle ilgili bk. Yücel Bulut, "Oryantalizmin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bazı Değerlendirmeler," *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi [Bilimsel Birikim]*, cilt: II, sayı: 3 (2002), 13-38.

31. Edward Said, *Oryantalizm*. çev. Nezih Uzel, (İstanbul: İrfan Y., 1998), 65.



yesi altında yeni bir küresel düzen yeni bir kültür ortaya çıktı. Bugün tüm insanlar-itiraf etmek istemeseler bile-giyim kuşamda, düşünce ve zevkte Avrupalıdır. Söylem de çok katı Avrupa karşıtı olabilirler ama gezegendeki neredeyse herkes siyaset, tıp, savaş ve ekonomiyi Avrupa'nın gözlerinden görüyor, Avrupa melodileriyle yazılmış ve Avrupa dillerinden söylenen müzikleri dinliyor. Yakın bir gelecekte küresel boyutta üstünlüğünü kurmaya aday günümüzün gelişen Çin ekonomisi bile Avrupa tipi bir üretim ve finans modeli üzerine kuruludur.”<sup>32</sup> Bu çapta ekili olan bir aklın alternatifi bir akıl olduğunu iddia eden bilginin İslamlaştırılması tezinin, küresel bir zemin kazanmış Batı bilgi hegemonyasını kırarak bilgiyi hangi bilinçle, hangi bilince aktaracağı önemli bir sorun alanıdır.

### 3. Bilginin İslamlaştırılmasının İmkânı

Öyküleriyle ön plana çıkan Yahya Kemal Bayatlı, Tevhid-i Efkâr gazetesinin 23 Nisan 1922 sayısında kaleme aldığı “Ezansız Semtler” başlıklı metninde “Frenk hayatının gecesinde sabah namazına kalkılır mı?” diye sormaktadır.<sup>33</sup> Bu ifade hayatın tüm alanlarını kuşatan Batı merkezli modernleşmenin içerisinde Müslüman bir duruşun zorluğuna işaret etmektedir. Hegemonik bir zemin kazanmış Batı merkezli modern çerçeve karşısında alternatif paradigmalara ortaya çıkması önemlidir. Bilginin İslamlaştırılması tezi bu açıdan anlamlıdır. Ancak Batı bilgi sisteminin bu kadar yaygınlaştığı günümüzde İslami bilgiyi sistemleştirecek/anlamlandıracak bilincin bu hegemonyadan nasıl beri olacağı, anlamlandırdığı bilgiyi Batı bilgi sistemi tarafından kuşatılmış kitlelere nasıl aktaracağı önemli sorun alanlarından birisidir.

Bilgi ve sosyal kontekst arasındaki ilişkiyle ilgili çalışmalar yapan Peter Berger ve Thomas Luckmann içinde yetiştiğimiz sosyal çevrenin, kültürel yapının, popülist yaklaşımların ve egemen kabullerin bilincimizi ve hakikate yönelik yaklaşımlarımızı nasıl etkilediğiyle ilgili detaylı analizler sunmaktadır.<sup>34</sup> İnsan bilinci tarihseldir. İçinde yaşadığı zamanın bir kesitine nüfuz edip belli bir olgunun kısmi bir çerçevesine vakıf olabilir. Bu vukufiyet de kendi döneminden aldığı bilgi ve birikimle olan bir şeydir. Modernleşme üzerinde çalışmaları olan Abdurrahman Arslan'ın ifade ettiği gibi: “Müslüman zihin sekülerleşen bu modern kültür içerisinde yeniden şekillenmektedir. Bundan dolayı o zihin, dünyaya Müslümanca bakmamakta/ bakmamaktadır.”<sup>35</sup> Buradaki

32. Harari'nin bu değerlendirmeleri kimi genellemeler taşısa da önemli bazı gerçeklere de işaret etmektedir. Yuval, N. Harari, *Sapiens*. çev. Ertuğrul Genç, (İst: Kolektif, 2016), 278-279.

33. Yazının güncel hali için bk. <https://www.dunyabizim.com/alinti/yahya-kemalin-unutulmaz-metni-h1414.html>

34. Peter Berger ve Thomas Luckmann. *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)*. çev. Vefa S. Öğütle, (İstanbul: Paradigma Y., 2008).

35. Abdurrahman Arslan, *Nehri Geçerken*. haz. Asım Öz, (İstanbul: Beyan Y., 2010), 232.



realite “*Tezkiye edilmemiş, arınmamış bir zihin yani kirli bir zihin dünyaya Müslümanca bakama*”<sup>36</sup> durumunun zorluğudur. Buradaki temel mesele Batı etkisinde kalmış, bir şekilde sanayi toplumuna geçmiş ve modern eğitim süreçleriyle oluşmuş modern bir bilincin nasıl olup da kendi zamanından soyutlanabileceğidir. Nihayetinde insan bilinci ve onun eğitilme şekli üzerinde çalışmalar yapan düşünürler onun kendi zamanının bilgi ve doğrularından etkilendiğinin altını çizerekler.<sup>37</sup> Bu anlamda Bilginin İslamlaştırılması konusunun iki temel problem alanı vardır. Birincisi referans aldığı kaynakların kim veya kimlerce hangi bilinçle yorumlanacağı meselesidir. İslamlaştırılacak bilgi hangi bilgi ve hangi İslam anlayışı esas alınarak İslamlaştırılacak? Şayet burada kastedilen İslam ehl-i sünnet anlayışının kabul ettiği İslam geleneği ise burada temel iki kaynak olan Kur’an ve sünnet nasıl yorumlanmalıdır? Bilgi Kur’an’dan hareketle üretilecekse üreticiler kim olmalıdır? İkincisi ve bize göre en önemlisi yaklaşık 1500 yıl önce inen bir vahyin, günümüz bireylerine nasıl aktarılacağı meselesidir. Bilginin İslamlaştırılması faaliyetinin çıkmazı, bunca uzaklığa rağmen, tarihe dönmek istemesi ya da tarihi unsurlar taşıyan referansları çağımıza getirmeye çalışmasıdır. Burada ister zaman ve zemin Kur’an’a göre okunsun, isterse Kur’an zaman ve zemine göre okunsun, iki durumda da kritik rol yorumcudur. Oysa insani özellikler düşünüldüğünde yorumcunun güncel bağlamdan bağımsız bir düşünceye sahip olamayacağı ortadadır. Fransız tarihçi Marc Bloch’un ifade ettiği gibi “*İnsanlar ebeveynlerinden çok yaşadıkları zamanın çocuklarıdır.*”<sup>38</sup> Onu zamanından soyutlamak zordur.

İranlı düşünür Daryus Şahyegan’ın belirttiği üzere ister modern ister klasik düşünce de olsun İslam kulvarında fikir yürüten İslam düşünürlerinin çoğunluğu modern bir bağlama oturan kurumlarda yetişmişlerdir. Dolayısıyla bilinçleri moderndir. Modern bir bilincin klasik bilgiye nüfuz etmesi ciddi bir uğraş istemektedir.<sup>39</sup> Elbette ki bu sorun Kur’an merkezli tartışmalara da göndermede bulunmaktadır. Kur’an İslami bir çerçevenin ortaya konulmasının temel “metnidir”. Bu metnin nasıl yorumlanacağı, yorumlayacak bilincin kendisiyle metin arasındaki ilişkiyi düzenleyecek ne tür bir yöntem geliştireceği girift bir tartışma alanıdır. Öyle ki Gadamer gibi kimi düşünürler bireyi içinde yaşadığı zamandan soyutlayabilecek bir yöntemin bile imkânsız olduğunu

36. Arslan, *Nehri Geçerken*, 232.

37. Bk. Peter Berger ve Thomas Luckmann. *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)*, 2008.

38. Akt. Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*, çev. Aysel Bora, (İstanbul: Yapı Kredi Y., 2004), 86.

39. Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. çev. Hal-dun Bayrı, (İstanbul: Metis Y., 2010).

düşünmektedir.<sup>40</sup> Gadamer'in yönetime karşı çıkmasının nedeni yöntemin bireyle bilgi arasında bir çeşit bağımsız gözlemci olarak kodlanması dolayısıyladır. Nihayetinde bireyin bilinci içinde yaşanan dönemin şartlarından etkileniyorsa, Fransız düşünür Mark Bloch'un deyiimiyle her birey kendi zamanının çocuğuyorsa, o zaman yöntemin de içinde çıkılan zaman ve zeminin bir parçası olduğunu kabul etmek gerekir. Bu anlamda hakikat bireyden bağımsız ve uzakta olmadığı gibi, hakikate ulaşmak için kullanılacak yöntem de bireyden bağımsız değildir. Buna göre bireysel ön yargı ve onun sosyal bağlamının göz ardı edilmesi de gereksiz bir çabadır. Zira zaten bizim anlamamızı sağlayan ve bizim bilgi elde etmemiz için bize güç veren şey, içinde yaşadığımız sosyokültürel yapının bize kazandırdığı bilgi ve ön yargıdır. Bireyin hayatı anlamlandırmasını sağlayan kültürel ortamdan kurtarmak, onun olguları anlamlandırmasını sağlayan arka planı ortadan kaldırmaktır. Dolayısıyla matematiksel bir formülasyon gibi, hakikate ulaştıracak metod belirlemek ciddi bir iddiadır. Zira ön yargularla bezenmiş birey tarafından oluşturduğu için metodun kendisi de bir parça yanlıdır. Burada gözden kaçmaması gereken şey, yorumsal farklılığın, yorumcunun içinde yetiştiği sosyal bağlam ve iktidar ilişkisinden etkilendiği/kaynaklandığı gerçeğinin göz ardı edilememesi gerektiğidir.

Bireyin bilişsel olarak zaman ve zeminin bir parçası olması aynı zamanda üretilen bilginin yaşadığı zemine hitap etmesi açısından da önemlidir. İnsanlar uzaydan gelmezler, belli bir zamana, zemine ve kitleye göre bilgi üretirler.<sup>41</sup> Bu husus bilginin meşruiyeti bakımından da önem arz etmektedir. Bilgi etrafında bir gücün meydana gelebilmesi, sunulan bilginin toplumca kabul edilmesi ve bu bilginin içinde yaşanan çağ ve zeminde meşruiyetini bulmasıyla da ilgilidir. Sosyal olarak kabul görmemiş bilgi, meşru olmayan bilgidir. Bu bağlamda İslamileştirilecek bilginin modern bilgi hegemonyası etkisinde kalan bireye, nasıl ve ne şekilde sunulacağı hususu, zor bir konudur.

Elbette bu, İslami referans kaynaklarının demode olduğu anlamına gelmiyor. Ne var ki hayatın her alanına yönelik bir anlayışı benimseyen bir dinin, aksiyomatik, siyasal ve kültürel bağlamı dikkate alınmadan kimi yönlerinin alınıp İslami bilgi diye sunulması eklektik bir yaklaşım olur. Zira bilginin İslamileştirilmesi, beraberinde devletin, hukukun, gündelik hayatın ve tüm yaşam tarzının İslamleşmesini ima eder. Bu çerçevede daha çok geleneksel bağlama oturan "İslam Devleti", "Şeriat", "Halifelik" kavramları da tartışmanın içine girmektedir/girmelidir. Eğer bilginin İslamileştirilmesi İslami bir dünya görüşünü merkeze alacaksa, zaten geçmişte yaşamış ve çokça örnekleri olan İslam toplumunun en azından ilk üç jenerasyonu örnek almayı gerektirir. (Ki

40. Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* I, 252.

41. Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. çev. Aziz Yardımlı. (İstanbul: İdea Yayınevi, 2004).

alanın kuramcıları da böyle düşünmektedir.)<sup>42</sup> Dolayısıyla öncelikli olarak bilgiden neyin kastedildiği ve bu bilginin şemsiyesi altına gireceği İslam'ın birey, devlet, toplum, hukuk... vb. alanlarda ne söylediğinin netleştirilmesi bunların günümüz bağlamlarıyla örtüşen ve çelişen yerlerinin tespit edilmesi önem kazanmaktadır.

Bilginin İslamlaştırılması projesi, alternatifini olduğunu düşündüğü Batı bilgi anlayışına karşı paradigmatik bir değişikliğe sebep olacaksa anlamlıdır. Batı iktidarına hizmet eden ve onun gücünü konsolide etmesini sağlayan bilgiye karşı kullanılan bilginin, gücü belirleyen ve onun tarafından kullanılan bilgi karşısında sağlam dayanaklarının olması önemlidir. Üretilen bilgi, gücü elinde bulunduran iktidarların paradigması karşısında kabul görmeyen bir bilgiyse bu bilginin zemin bulması zorlaşacaktır. Diğer bir ifadeyle hegemonik bilgiye karşı alternatif oluşturacak bilginin, hegemonyanın sahasında yer alan alana hitap etmesi etkinlik kazanması açısından önemlidir. Batı epistemik çerçevesi karşısında konumlanan yeni epistemik çerçevenin küresel bir çerçevede hareket etmesi ve diğer medeniyet havzalarında kabul görmesi güç kazanması açısından gereklidir. Diğer bir ifadeyle Batı paradigması küreselleştiği için onun alternatifini olan düşüncenin de küresel bir perspektife sahip olması elzemdir. Alternatif bilgi paradigması küresel durumlara cevap ürettiği ölçüde güçlenecektir. Sonuç olarak bilginin İslamlaştırılması projesinin Batı paradigmasına dayanan çağdaş değerlerden bağımsız bir metodolojiyi nasıl oluşturacağı meselesi önemli bir problem alanıdır. Asr-ı saadet İslam'ının ve otantik referansların modern zihin tarafından nasıl ve hangi yöntemle yorumlanacağı, bilginin ne şekilde elde edileceği çerçevesi çizilmemiş bir problemdir.<sup>43</sup> Diğer bir ifadeyle bilginin İslamlaştırılması tezi, kendisini küresel bir etki kazanmış Batı'ya karşı konumlandırmakta ve söylemleri belirgin bir şekilde yerel durmaktadır.

#### 4. Teorik Açmazlar

Öze dönüş arayışı olarak "Bilginin İslamlaştırılması" fikrini ortaya atan ilk kişilerden biri S. Nakip Attas'tır.<sup>44</sup> Attas bilginin Batı'nın hegemonyasından

42. Bilginin İslamlaştırılması projesi ve bu görüşü savunan düşünürlere ilişkin bir kaç değerlendirme için bk. Mevlüt Uyanık, *Bilginin İslamlaştırılması ve Çağdaş İslam Düşüncesi*, (Ankara: Ankara Okulu Y., 1999); Alparslan Açıkgöç, *Kavram ve Süreç Olarak Bilginin İslamlaştırılması*, (İstanbul: Nesil Y., 1998).

43. İslamcılığın "ev" olarak kodladığı asr-ı saadet dönemine ilişkin bir değerlendirme için bak. Yasin Aktay, "İslamcılık ve Bir Modern Melankoli: Eve Dön(eme)mek", *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 5/5 (Eylül-Aralık 2008), 13-50.

44. S. Nakip Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, çev. Mahmut Erol Kılıç, (İstanbul: İnsan Y. 1995), 162.

kurtulması gerektiğini düşünmekte ve bunun için paradigma değişikliğinin şart olduğuna inanmaktadır.<sup>45</sup> Ona göre Müslümanlar İslam kaynaklarına yeniden dönmeli ve İslam medeniyetinin öngördüğü şekilde, yeni bir okuma yapılmalıdır. Bu anlamda başta eğitim olmak üzere tüm bilişsel faaliyetler, yeniden organize olmalıdır.<sup>46</sup>

Esasen bu yaklaşımı 19. yüzyılın başlarına götürmek mümkündür. 19. yüzyılda İslam coğrafyasının sömürgeleştirilmesi ve Müslümanların güçsüzleşmeleri din adamlarını çeşitli arayışlara sevk eder.<sup>47</sup> Bunların içinde dikkat çeken Muhammed Abduh, Cemalettin Afgani, Sör Ahmed Han, Mehmet Akif Ersoy gibi düşünürler, bir taraftan Batı endeksli bilgiyi ve eğitim anlayışını takip etmekte, öte yandan İslami bilgilerin ve kaynakların yeniden okunmasını ve anlamlandırılmasını savunmaktadırlar. Buradaki temel problem, Batı'nın reddedilen bilgi anlayışı yerine, İslami bilgi anlayışının nasıl konulacağı meselesidir.<sup>48</sup> Bu düşünürlerin, Mehmet Akif'in "*Doğrudan Kur'an'dan alarak ilhamı, asrın idrakine sunmalıyız İslam'ı*"<sup>49</sup> mısrasında özetlenen yaklaşımları, kendini Nakib Attas'ın çalışmalarında da göstermektedir. Attas, bir taraftan bilginin Batılı olmayan bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini savunurken, öte yandan İslam geleneğinin Kur'an'ı yanlış yorumladığını ve gaflete düştüğünü ifade etmektedir.<sup>50</sup> Bu çerçevede Attas, doğrudan sünnet ve Kur'an'a başvurulması gerektiğini düşünmektedir.

Öte yandan modernistleri eleştiren Attas'a göre, "*Gerçekte bu modernistlerin düşüncelerinin temelini İslam oluşturuyordu. Onlar İslam'ta, kendi ideallerine uydurmaya çalışıyorlardı.*"<sup>51</sup> Ona göre bilgi "*insanoğlunda bir kimlik olarak fitraten vardır ama toplumda, devlette ve ümmette yoktur.*"<sup>52</sup> Oysa modernistler devlet, ümmet ve sosyal olgularla ilgileniyordu. Modernistlerin bireyi ihmal ettiğini düşünen Attas, bireyin önemli olduğunu, bilginin kaynağının birey olduğunu ifade ederken,<sup>53</sup> öte yandan toplum mühendisliğine varıncasına yaklaşımlar sergileyerek kendisiyle çelişir gözükmektedir. Bireyin, potansiyel olarak bilgiyi öğrenebilecek kapasitede olduğu gerçeği doğru olmakla

45. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 163.

46. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 191.

47. Albert Hourani, *Çağdaş Arap Düşüncesi*, çev. Latif Boyacı, Hüseyin Yılmaz, (İstanbul: İnsan Y. 2000), 41-43.

48. Modern dönem çeşitli tartışmalara ilişkin görüşler için güzel bir çalışma için bakınız. İbrahim M. Ebu-Rabi, *Çağdaş Arap Düşüncesi*, (İstanbul: Anka Y. 2005).

49. Fatma Bostan Ünsal, "Mehmet Akif Ersoy", *İslamcılık*, Cilt, 6. içinde (İstanbul: İletişim Y. 2004), 85.

50. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 138.

51. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 139.

52. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 140.

53. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 140.

beraber, bu bilgilerin nasıl edindiği/edineceği konusu muğlaktır. Attas'a göre birey, kendi kendine öğrenemez, dinî metinleri yorumlayamaz, bu anlamda dinî kaynaklar ancak ehliyet sahibi kişilerce bireye aktarılır.<sup>54</sup> Ne var ki ehliyet sahibi olmanın ölçüsü net değildir. Kimler veya kim ehliyet sahibidir? Ehliyet sahibi olduğuna inanılan birisinin dinî referansları doğru okuduklarını, objektif olduklarından nasıl emin olmalıyız? Attas'ın açılımında bu sorular cevapsız kalmaktadır.

Bilginin İslamileştirilmesini savunan düşünürlerin Batı bilgi sistemi yaklaşımlarında postmodern unsurlar varken, kendi istekleri ve kurguları moderndir. Örneğin Attas, " *Bilginin yansız bir şey olmadığı ve basitçe bir içerik ve yapıyla sanki bilgiymiş gibi bir libas altında sunulabileceğini vurgulamamız gerekmektedir.*"<sup>55</sup> der ve devam ettirir. " *Burada kastettiğimiz bilgi, formüle edilip yayılmasında anahtar rol oynayan bir uygarlığın prizmasından, yani dünya görüşü, zihniyeti ve psikolojik algılayışı zaviyesinden açıklama getirilmiş bir bilgidir.*"<sup>56</sup> Ne var ki bilginin sosyal ve kültürel kodlar taşıyabileceğinin kabulü, Attas'ın tüm bilgilerin böyle olduğunu kabul ettiği anlamına gelmez. O, sosyal olguların etkisinde kalan bilgileri yanlış olarak görür. Attas, mutlak hakikat tasavvurunun, bireysel ve sosyal olgulardan bağımsız olması gerektiğini düşünmekte, ancak hakikati yorumlama işini, insani otoritelere havale ederek kendisi ile çelişmektedir.<sup>57</sup> Buradaki problem, bireyin içinde yetiştiği sosyo-kültürel kontekstin etkisinde, hangi ölçüde kaldığı ya da kalmadığı sorunudur. Bu anlamda vahyi yorumlayacak otoritelerin, sosyal kontekstin etkisinde kalıp kalmadığının, en azından Attas'ın tarif ettiği otoritelerin(entelektüel), niçin sosyo-kültürel unsurların etkisinde kalmayacağı sorusunun cevabı yoktur.

Yaklaşım tarzı Attas'tan farklı olsa da benzer çelişiklere düşen isimlerden biri de, İsmail R. Faruki'dir.<sup>58</sup> Faruki bir kaç açıdan Attas'tan farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Attas, Batı bilgisini tamamen reddederken, Faruki Batı biliminin de öğrenilmesi gerektiğini düşünmektedir. Ayrıca Faruki, konuyu daha çok eğitim çerçevesinde ele almaktadır.

Faruki'nin bilgiyi İslamileştirme çabası, Batı karşısında "geri kalmış" İslam medeniyetini tekrar canlandırma amacına matuftur. Ona göre İslam toplumu milletler merdiveninin alt basamağında yer almaktadır.<sup>59</sup> Yükselmenin yolu ise, İslami öze dönmek ve bilgiyi İslami perspektifte yeniden yapılandırmaktır.

54. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 148.

55. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 162.

56. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 162.

57. Attas, *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*, 162-164.

58. İsmail R. Faruki, *Bilginin İslamileştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*. çev. Fehmi Kuru, (İstanbul: Risale Y., 2014), 16.

59. Faruki, *Bilginin İslamileştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*, 19.

Aslında İslamcı söylemin/söylemlerin dayanak noktası benzerdir. Burada göze çarpan ortak özellikler, iki şekildedir. Birincisi Batı teknolojik, askerî ve siyasi yönde ileridedir İslam toplumu ise teknolojik, siyasi ve ekonomik yönden geridedir.<sup>60</sup> İkincisi bu gerilemenin nedeni ontolojik anlamda İslam'da değil, onu yanlış kavrayan ya da kavrayamayan İslam toplumundandır. Dolayısıyla İslam geleneği içinde oluşmuş olan yaklaşımlar kenara bırakılmalı, Kur'an ve sünnet yeniden yorumlanmalıdır. İslam, ontik anlamda üstün olduğuna göre bilgi ve bilim İslamileşirse, İslam toplumu da güçlü olacaktır. Bu açıdan İslamsız bir bilgi, İslam toplumunu başarıya götürmeyecektir. Örneğin Faruki'ye göre "*İslam olmaksızın Batı eğitimini almış, Müslüman öğreticiler bilginin bütünselliğine erişmezler.*"<sup>61</sup> Bu anlamda Faruki, eğitimin Batı ve Doğu şeklinde ayrıştırılmasına karşı çıkmaktadır. Ona göre eğitim, İslam ideolojisini yansıtacak şekilde birleştirilmelidir.<sup>62</sup> Ne var ki İslam ideolojisinden neyin kastedildiği net değildir. Bu durumda kesin olan bir şey vardır ki bu ideoloji, salt Kur'an ve sünnet değildir. Diğer bir ifadeyle Faruki'nin kastettiği ideoloji Kur'an ve sünnetin insan yorumundan geçmiş hâlidir. Bilginin İslamleştirilmesi insani bir yorum sürecinin bütünsel bir adıyla, bu bilgiye İslami demenin ölçüsü nedir? Sorusunun cevabı belirsiz bırakılmaktadır. En azından bugünkü İslam coğrafyasında, pratikte İslam'a yaklaşımda çok farklı değerlendirmeler vardır. Bu çeşitliliğin içinde, neyin ve hangi yorumun bizzat İslami olduğu sorusu cevabını bulamamaktadır.

Bunun sebebi, Attas gibi Faruki'nin yaklaşımında da özcü bir anlayışın olmasıdır.<sup>63</sup> Bu özcülük İslam toplumunda Asr-ı saadet olarak ifadesini bulur. Bu dönem peygamberin varlığından dolayı problemlerin az olduğu, İslam toplumunun "mutlu" olarak kabul edildiği dönem olarak, pek çok İslamcı düşünürün özlediği ve romantik hayranlık beslediği dönemdir. Bilgi açısından bu dönemin önemsenmesi, dönemin saf ve temiz olarak kodlanması, farklı kültürler, toplumlar ve anlayışlarla karışmamış/etkilenmemiş olarak görülmesindedir. Buna göre fetihler çoğalınca ve Helen kültürü ile tanışınca İslam bilgi anlayışı saf ve otantik özelliğini belli ölçülerden kaybetmiş ve diğer kültürlerle etkileşimden belli unsurlar almıştır.<sup>64</sup> Öyle ki idealize edilen Asr-ı saadet İslam'ı, neredeyse insani ve sosyolojik boyutunu kaybetmekte, tamamen özcü belki de aşkın bir yaklaşımla ele alınmaktadır.<sup>65</sup> Bu yaklaşıma göre bilginin

60. Faruki bu gerilemeyi siyasi, ekonomik ve kültürel yönde olduğunu düşünmektedir. Faruki, *Bilginin İslamleştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*, 20-22.

61. Faruki, *Bilginin İslamleştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*, 29.

62. Faruki, *Bilginin İslamleştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*, 31.

63. Faruki, *Bilginin İslamleştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*, 46.

64. Faruki, *Bilginin İslamleştirilmesi (Genel Çalışma Plan ve İlkeler)*, 46.

65. Buna ilişkin bir değerlendirme için bk. Seyyid H. Nasr, "*Kötü Niyet: Anti-Özcülük.*"

İslamileştirilmesi anlayışı, bilgiyi insanın heva ve hevesine, kişisel yaklaşımına göre değil, hakikati (objektivite) bulmak için zaruri kuralları koyan, felsefi, stratejik ve lüzumlu vasıtalarla bu kuralları evrensel bir olgu yapmayı hedefleyen bir arayıştır.<sup>66</sup> Oysa bugün evrensel bir nitelik kazanan Batı bilgi paradigması Batı'nın sosyal ve kültürel kodlarını taşıyıp bir yorum ve bakış biçimi ise, mutlak hakikat olmuyorsa, evrensele hitap eden İslami bir yorum biçimi hangi ölçütlere göre objektif ve evrensel olur? Sorusu bilginin İslamileştirilmesi bağlamında yeterince tartışılmadığı için bu anlayış, baştan itibaren objektif bilgi arayışına ket vurmaktadır.

Özetle bilginin İslamileştirilmesi tezinin Batı merkezli bilgiye eleştirel olma bakımından postmodern kendi inşa süreçlerinde modern bir yaklaşım sergilediği ileri sürülebilir. Bu tez, Batı bilgi paradigmasının bu coğrafyanın sosyal, kültürel, siyasi ve iktisadi özelliğini yansıttığını düşünür ve bireysel bilginin sosyal, kültürel, iktidar bağlamına göre değişebileceğini ima etmektedir. Oysa İslamileştirilecek bilginin neden yanlı olamayacağı sorusu belirsiz bırakılarak “hakikat”/objektif bilgi aranmaktadır. Diğer bir ifadeyle bu yaklaşımı savunanlar, bir taraftan modern bir tavır sergileyip İslam merkezli bir hakikat arayışına girerken, öte yandan Batı bilgisinin sosyal, kültürel ve siyasal ortamdaki etkilediğini imleyerek göreceliliğe kapı aralayan birtakım düşünceler ileri sürüp, Kur'an ve sünnet yorumunun da nihayetinde insani bir faaliyet olabileceği gerçeğini yeterince tartışmadıkları için zayıf bir iddia olarak kalmaktadır.

### Sonuç

Bu çalışmada çeşitli biçimleriyle bilginin İslamileştirilmesi tez irdelenmeye çalışıldı. Güncel olarak bilginin İslamileştirilmesi tezleri daha çok İsmail R. Faruki ve Nakib Attas'la anılsa da kökleri eskiye dayanan bir tartışmadır. Aslında tarih boyunca İslam düşüncesi karşılaştığı her yeni bilgiyi kimi açılardan “İslamileştirerek” telif etmiş, kimi zamanda kendi bünyesine uymadığı için reddetmiştir. Bunun tarihsel bir örneği Abbasiler döneminde kurulmuş olan Beytü'l Hikme'dir. Burada hem Müslüman hem de gayrimüslim olan düşünürler çalışmış ve modern Avrupa'nın önemli bir parçası olan Grek kaynakları Arapçaya tercüme edilmiştir. Nitekim İbn-i Sina, Kindi ve Farabi gibi düşünürler; Aristo ve Platon gibi düşünürlerin fikirlerini yeni bir okumaya tabi tutarak İslami bir epistemik kanala kanalize etmişlerdir. Tarihsel olarak İslam medeniyetinin epistemik olarak gerilimli süreçleri Avrupa kimliğinin önemli bir

*Evensellik ve İslâmcılık*. çev. Nuh Yılmaz, *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim*, Cilt: 9/18 (2000), 71-87.

66. Tâha Câbir el-Alvâni, *Dünden Bugüne Bilginin İslamileştirilmesi*, (İstanbul: Kobal Y., 1995), 27.



parçası olan Greko-Roma yönüyle karşılaşması dönemlerinde olmuştur. Nitekim Abbasiler döneminde fikirsel tartışmaların alevlenmesine neden olan durum, Yunan kaynakları dolayısıyla ortaya çıkmıştır.

18. yüzyıla gelindiğinde Batı medeniyetinin önemli bir parçası olan Hristiyan kültürü gerilemiş Grek kaynakları revize edilerek yeni bir çerçeve olan modern bir epistemoloji ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bu yüzyıl hem Batı hem de diğer toplumlar ve medeniyet havzaları için önemli bir kırılmaya yol açmıştır. Batı’da yükselen seküler bilginin hegemonya aracında dönüşmesi yaklaşık 300 yıldır İslam periferisindeki düşünürlerin çıkış arayışlarının ana temasıdır. Hem modern hem de post modern unsurlara sahip bilginin İslamlaştırılması projesi, bu hegemonyaya bir rezerv koyma arayışının bir parçasıdır. Foucault’cu bir bakışla bilgiyi iktidarın sağlamlığı için kullanan bir gücün epistemik tasavvurlarına karşı yeni bir epistemik okuma anlamlı/önemlidir. Bilginin İslamlaştırılması tezi, Batı bilgi sistemine yönelik sorgulayıcı ve eleştirel bir yaklaşım sergileyerek, İslam toplumunun kendi dinamiklerinden hareketle yeni bir bilgi felsefesi ve anlayışını geliştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Ne var ki Batı merkezli bilginin küreselleştiği ve her yerleştiği günümüzde bu bilgi paradigmasına alternatif olabilecek bilgi biçiminin hem herkese hitap etmesi, hem de kendisini bu hegemonik çerçevenin dışında tutması önem arz etmektedir. Oysa bireyin kendisini içinde yaşadığı zaman ve zeminden bağımsızlaştırması güçtür. Zaman ve zemin kavramının Batılı bir paradigma çerçevesinde organize edildiği günümüzde bilgiyi İslamlaştıracak düşünürlerin kendisini bu etkilerden nasıl soyutlayacağı önemli bir sorun alanıdır. Bilginin İslamlaştırılması tezinin çıkış itibarıyla postmodern bir bakış olduğu söylenebilir. Çünkü Batı merkezli bilginin objektif değil, yanlı olduğunu, İslam medeniyetinin objektif olmayan bu bilgi biçimi peşinden koşmaması gerektiğini savlar. Aslında alternatif bir paradigma önermek, alternatif hakikat ve gerçeklerin olabileceğini imlemektir. Nitekim “Batı” bilgi sistemi şeklinde bir okuma bu yönlü bir okumadır.

Kendi mantıksal çerçevesi içerisinde Batı merkezli bilginin Batı’nın iktidarına hizmet ettiğini düşünen öte yandan objektif ve hakiki bilginin peşinde koştuğunu iddia eden bir bilgi sistemi iddiasının kendisinin nasıl yanlı olacağı durumu önemli bir sorun alanıdır. Batı bilgi sistemini eleştirirken postmodern, kendi bilgi projeksiyonlarını oluştururken modern bir bilgi anlayışı benimseyen bilginin İslamlaştırılması tezinin bu açıdan olgunlaşmamış bir tartışma biçimi olduğu ileri sürülebilir. Nitekim daha çok yerel/lokal bir çerçeve sunduğu için etkisi sınırlı ve kısa süreli olmuş, İslamlaşmayı savunanalar kendi aralarında belli bir bilgi konsensüsü üzerinde uzlaşmamışlardır.



### KAYNAKÇA

- Açıkgeçenç, Alparslan. *Kavram ve Süreç Olarak Bilginin İslamileştirilmesi*. İstanbul: Nesil Y., 1998.
- Aktay, Yasin. “İslamcılık ve Bir Modern Melankoli: Eve Dön(eme)mek”, *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve mitoloji Araştırmaları Dergisi*. Cilt: 5/5 (Eylül-Aralık 2008).
- Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*. çev. Aysel Bora, İstanbul: Yapı Kredi Y.,2004.
- Arslan, Abdurrahman. *Nehri Geçerken*. Haz. Asım Öz, İstanbul: Beyan Y., 2010.
- Attas, S. Nakib. *Islam and Secularism*. Delhi: Hundistan Publication, 1984.
- Attas, S. Nakib. *The Consep of Education in İslam*. Malesya: İnteronal Institute of Islam Thought and Civilization, 1980.
- Attas, S.Nakib. *İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi*. çev. Mahmut Erol Kılıç, İstanbul: İnsan Y., 1995.
- Berger, Peter-Thomas Luckmann. *Gerçekliğin Sosyal İnşası(Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)*. çev. Vefa S. Öğütle, İstanbul: Paradigma Y., 2008.
- Bulut, Yücel. “Oryantalizmin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bazı Değerlendirmeler,” *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi [Bilimsel Birikim]*, , cilt: II, sayı: 3 (2002), 13-38.
- Ebu-Rabi, İbrahim M. *Çağdaş Arap Düşüncesi*. İstanbul: Anka Y., 2005.
- El-Alvâni, Tâha Câbir. *Dünden Bugüne Bilginin İslamileştirilmesi*. İstanbul: Kobal Y., 1995.
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*. çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Y., 2007.
- Foucault, Michel. *Deliliğin Tarihi I*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Y., 1992.
- Foucault, Michel. *Deliliğin Tarihi III*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Y., 1993.
- Foucault, Michel. *Hapishanelerin Doğuşu*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Y.,1992.
- Foucault, Michel. *İktidarın Gözü: (seçme yazılar)*. çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Y., 2003.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar*. çev. Işık Ergüden& Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Y., 2014.
- Gadamer, Hans-Gorge. *Hakikat ve Yöntem*. çev. Vefa Saygın Öğütle, İstanbul: Paradigma Y., 2013.
- Gencer, Bedri. *İslam'da Modernleşme: 1839-1939*. Ankara: Lotus Y., 2008.
- Harari, Yuval N. *Sapiens*. çev.Ertuğrul Genç, İstanbul: Kolektif Y., 2016.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2004.
- Hourani, Albert. *Çağdaş Arap Düşüncesi*. çev. Latif Boyacı,Hüseyin Yılmaz, İstanbul: İnsan Y., 2000.
- Kalın, İbrahim. *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, İstanbul: İnsan Y., 17.bs. 2018.
- Kalın, İbrahim. *İslam ve Batı*, İstanbul: İsam Y., 2007.
- Kaya, Mahmut. “Beytü'l Hikme”. *Diyanet İşleri İslam Ansiklopedisi*, C. 6,(88-90). Ankara: Diyanet Y., 1992.
- Kaya, Remzi. “Ehl-i Kitap”, *TDV DİA*, cilt: 10, Ankara: Diyanet Y.,1994, s. 516-519.
- Koçak, Cemil. “Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet “ *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*, İçinde (72-81). C. 1, İstanbul: İletişim Y., 2014.
- Marx, Karl ve Friederich Engles. *Doğu Sorunu*. çev. Yurdakul Fincancı, Ankara: Sol Y., 1977.
- Nasr, Seyyid H. “Kötü Niyet: Anti-Özcülük, Evrensellik ve İslâmıcılık”. çev. Nuh Yılmaz, *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim*, Cilt: 9/18. ( 2000), 71-87.
- Ortaylı, İlber. *Osmanlı'da Aile*. 19.bs. İstanbul: Kronik Y., 2018.

- Özdemir, Mehmet. "Endülüs". *Diyanet İşleri Ansiklopedisi*, c.11. (211-224). Ankara: diyanet, Y., 1995.
- Öztürk, Nermin. "İlahi dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık, İslamiyet) yemin, keffaret ve kurban". *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Raimondo, Luraghi. *Sömürgecilik tarihi*. çev. Halim İnal. İstanbul: E Yayınları 1975.
- Said, Edward W. *Oryantalizm (doğubilim) : Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. Çev. Nezih Uzel. İstanbul : Pınar Y., 1982.
- Said, Edward. *Oryantalizm*. çev. Nezih Uzel, İstanbul: İrfan Y., 1998.
- Shayegan, Daryush. *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Y.,2010.
- Somel, S. Akşin. "Osmanlı Reform Çağında Osmanlılık Düşüncesi (1839-1913)" *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tanzimat ve Meşruiyet'in Birikimi*, İçinde (88-97). C. 1, İstanbul: İletişim Y., 2014.
- Sunar, Lütfi. *Marx ve Weber'de Doğu Toplumları*. İstanbul: Ayrıntı Y., 2012.
- Taylor, Charles. *Seküler Çağ*. çev. Dost Körpe. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Touraine, Alain. *Modernliğin Eleştirisi*. çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 9. bs. İstanbul: Yapı Kredi Y., 2014.
- Türker, Ömer. "İslam'ın Metafizik Gelenekleri", *İslam Felsefesi Geçmiş ve Günümüze Dair Bazı Meseleler*, içinde (43-54), Köln: Plural Y., 2017.
- Uyanık, Mevlüt. *Bilginin İslamileştirilmesi ve Çağdaş İslam Düşüncesi*, Ankara: Ankara Okulu Y., 1999.
- Ünsal, Fatma Bostan. "Mehmet Akif Ersoy", *İslamcılık*, cilt: 6 (içinde). İstanbul: İletişim Y., 2004.
- Weber, Max. *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. çev. Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç Y., 2009.

## ANA HATLARIYLA POSTMODERN YAHUDİ FELSEFESİ

**Prof. Dr. Mustafa ALICI**

**Öz:** Yahudi postmodernizminin şekillendirmiş olduğu dört önemli felsefi eğilim ortaya çıktı; a. Rabbinik Yahudiliğin Hermenötik ile ahlak ve hukuksal yeniden okunmasını sağlayan felsefe b. Yahudi modernizminin sağlamış olduğu paradigmlar ile tüm insanların evrensel hakları ve bunun İsrail ahdi içindeki evrensel değerleri ve Rabbinik öğretilerinin rasyonelliğini öne çıkaran felsefe c. Modernizmin savunduğu insan aklının bağlam- özelliğinin nihai olmayışı veya beşeri ahlak ve adalet kavramlarının fani oluşunun hayal kırıklığını öne çıkaran felsefe d. Metinsel akıl yürütme neticesinde meydana gelen post Hermenötik felsefe.

**Anahtar Kelimeler:** Yahudilik, Yahudi felsefesi, postmodernizm, modernizm, hermenötik

### POSTMODERN JEWISH PHILOSOPHY IN MAJOR THEMES

**Abstract:** In Jewish Postmodernism four main philosophical trends has emerged; a. The philosophy that provided with re-readings of hermeneutical Talmudic Judaism in the ethical and juridical contexts b. a philosophy with the paradigms set by Jewish modernism, emphasizing the pluralist values in the Israeli covenant and the rationality of its Rabbinic teachings c. A kind of philosophy that emphasizes the disappointment of the impermanence of the contextual specificity of the human reasoning or the transience of the concepts of human morality and justice, which modernism defended. d. Philosophy shaped by post-Hermeneutic tendencies resulting from textual reasoning.

**Key Words:** Judaism, Jewish Philosophy, Postmodernism, Modernism, Hermeneutics

### Giriş

Bir insan modeli olarak Yahudi dünya zamanlarının her anındadır; âlemin başlangıcında, insanlığın açısında (Babil ve diyaspora sürgünlerinde) şaşalı dönemlerinde (Davud ve Süleyman krallıklarında) ve son olarak son günlerde (Siyonun parlak geleceğinde) olacakların tam ortasındadır. Rabbinik Yahudi külliyatı Talmud (Talmud Bavli: Sanhedrin 90), başlangıçların Yahudiler adına daima savaş trajedileri, talihsizlikler temelsiz nefretler ve meşakkatlerle çevrili olduğunu ama orta zamanlarda bilgi, hikmet, mülk ile kaplı ihtişamın aniden bastırıldığını en sonunda ise bütün milletlere baskın ve üstün bir tahakküm dolu Siyon günlerinin geleceğini müjdeliler.

ORCID ID : 0000-0002-8070-8425

DOI : 10.31126/akrajournal.885729

Geliş tarihi : 23 Şubat 2021 / Kabul tarihi: 02 Mayıs 2021

\*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Dinler Tarihi Ana Bilim Dalı.

Yahudilik, *sui naturis* olarak metafiziğin inşa ettiği bir dünyayı onaylayan, etnik, tarihsel inanca sahip olan ve beşerî yorumlara önem veren bir inançtır (Lambert, 1999: 303-33). Gelecekte, inşa edilecek dünyadan ve kalpten ziyade akla ve bedene ve maddi âleme önem vermektedir. Fiziksel dünyayla beraber her dünyevi şeyin ortadan kalkacağına inanan Yahudiler, Tanrı'nın rızasını kazanmak üzere insanın varlığını kutsayan, bu yönde geleceği inşa eden emir ve yasaklarla değil seçilmişlik öğretisi ile hareket etmektedir. Tanrı ile yakın ilişkiyi düzenleyen ahdi, yani yakın ortaklığı vurgulayan, son olarak tüm insanlık ile kopan Tanrı'nın yakın alakasını yeniden onarmak istemektedirler (Krasner, 2013: 486).

Modern öncesi dönemde dış dünyaya kapalı karakterdeki Yahudilik, en geniş anlamıyla geleneksel Rabbinik Yahudilik formunda idi. Bu anlamda onun düşünce sistemi, basit bir felsefe değil etno-teolojiye dayalı olarak karmaşık bir tarzda millî ve dinî kimliğe bağlı kalarak Yahudiliğe ait ortaya çıkan bir felsefeydi. Aslında bu felsefe başlı başına bir paradokstur. Zira Yahudi felsefesi, burada kendini her bağlamda Yahudi olarak sınırlayacaktır. Bu açıdan bu felsefe, saf akıldan değil Yahudi kutsal kitabı, *Mişna* ve *Talmud* gibi metinlerin yorumlarının da dâhil olduğu dinî tecrübelerden ortaya çıkan hem insanlığı kuşatıcı hem de özel bakış açıları sunan bir tarzda olacaktır.

Böylece çelişki olarak hem çeşitli ırk, renk, inanç ve cinsiyet kategorilerine sahip olan insanlığı kuşatacak hem de özel, dışlayıcı, mutlak anlamlar taşıyan Yahudi olmayı anlamlandıracak bir felsefe, günümüzde gittikçe daha boyutlu hâle gelerek tenkitçi ahlak, cinsiyet ve çok-kültürlülük gibi postmodern konuları da kapsamaya başlamıştır.

Tarafsız olamayan Yahudi felsefesi, farklı teori ve metotlarla ortaya konan yaklaşımlara sahip olsa da ortak nokta olarak tümünü Yahudiliğin halk unsuru olarak temel kesişme noktalarında buluşturarak ve Yahudi olmayan unsurlarla da donanarak zengin Yahudi tarihsel geleneğini yorumlamak ister. Normatif Yahudi teolojisi, ahit, seçilmişlik ve *monoteist vahiy* gibi hakikat olarak gördüğü dinin temel yapı taşlarını inanılan ve uygulanan dogmalar ve inançlar olarak rasyonel açıdan inceler. Yahudi felsefesi ise rasyonel bir tartışma hakkında sunulan bir öneriyi tespit etmek üzere eleştirel ve sistematik bir yaklaşımla söz konusu dinî hakikatlerin doğasını spekülâtif açıdan açıklamayı amaçlar (Samuelson- Hughes, 2015: IX- XI).

Dinlemeyi esas alan bir gelenek olan Yahudilik yabancı tesirler karşısında ihtilaf ve çatışma yerine daima uzlaşmayı öne çıkarmıştır. Söz gelişi Orta Çağ'da *Saadya Gaon* ve *Moşe Maimonides* gibi etkili Yahudi filozofları, Aristo ve onun Arap yorumcularının sistematik düşüncesine yönelirlerken kendilerini asla yabancı fikirleri Yahudiliğe sokanlar olarak görmemişlerdir. Aksine onlar, kadim dönemde Greklerin bile hikmeti kendilerinden çaldıklarını iddia ederek Yahudi geleneğinin felsefinin asıl kaynağı olduğuna inanarak kendilerini “*ıslah edici ve doğru yola getirciler*”

olarak betimlemiş böylece felsefeye meşruluk ve geçerlilik kazandırmışlardır (Samuelson- Hughes, 2015: XII).

Modern dönemde ise *Hermann Cohen*, *Hirsch Kant* ve *Heidegger* gibi filozofların görüşleri Yahudi fikir ve değerlerine uygulanmıştır. Çağdaş dönemde ise Yahudi filozofu olmayan ama Yahudi kökenli olan *Henri Bergson*, *Edmund Husserl* ve *Karl Popper* gibi düşünürlerin gelenek içindeki etkileri de hissedilmektedir.

Neticede tarihten günümüze kadar Yahudiliğin düşünce sisteminin kalbine sokulan yabancı fikirlerle geçerlilik ve meşruluk elde eden Yahudi filozofları, çağdaş çok kültürlülük ve sosyal çoğulculuk üzerinde geniş tesirleri olan ve şüpheli bireyselcilik, sübjektif realizmi ve çoklu perspektivizmi esas alan postmodern dönemde kendilerince uzlaşma veya ihtilaf ortamları yaratmıştır. Bir anlamda Yahudiliği ifsat etmek yerine onu mükemmelleştirmeye, güncel gerçek anlamına kavuşturmaya veya ıslah etmeye çabalamaktadırlar.

### **1. Rasyonel Modern Yahudi Felsefesinden Eleştirel Anti-Rasyonel Postmodern Yahudi Felsefesine Dönüşümler**

Modernizm, onu hararetle savunan *Jürgen Habermas*'a göre, XVIII. asrın aydınlanmacı filozofları tarafından formüle edilen bir proje olarak kendi mantıkları içinde *objektif bilim*, *evrensel ahlak* ve *bağımsız sanat* üçlemesiyle hareket eden bir düşünce biçimidir (Habermas, 1981: 9).

Modernizm ilk ortaya çıktığında, Yahudi düşünürlerce insan zihninin yaratıcı melekesine ait yenilikçi bir tarzda teolojik, felsefi ve ahlaki sistemler inşa etme çabası görülmüştü. Bunun alternatifi olanlar ise beşer aklını, hermenötik açıdan kabul görmüş bilginin tenkitçi, yorumcu ve editörü olarak anladı. Postmodern Yahudi filozofu *Borowitz*'in deyimiyle Yahudi modernizmi denen şey, başlangıçta bir boyutuyla sosyo-politik durum olup epistemolojik ve ahlaki iddiaların bir sonucu olarak bin yıllık baskı, şiddet, dışlanma ve zulümden sonra Batı'nın Fransız Devrimi'yle politik bir dönüşüm meydana getirerek Yahudi halkına tanıdığı özgürlük (*emancipazione*) ile başlamıştır. Batı'nın tanıdığı özgürlükle aydınlanmaya maruz kalan Yahudiler, maneviyatta ve felsefede devrim niteliğinde dönüşümler yaşamış nihayetinde XIX. yüzyıldan itibaren Batı toplumu, kültürü ve akademisiyle entegre olmuş ve gittikçe modernleşmeye ve buna bağlı olarak sekülerleşmeye meyletmişlerdir (Ochs, 2000: 13).

Bilhassa Yahudi dünyasının karşılaştığı ayırımcılık ve zulümlerin neticesinde elde edilen büyük özgürlük havası ile Yahudi toplumsal hayatında vahiy, gelenek ve kutsal kavramlarının yönlendirdiği bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Bilhassa din, çağdaş kabul edilme de özel bir yer edinmişti. Bunun neticesinde Yahudiler, kimliklerinin ne anlama geldiğini modern kavramlarla sorgulamaya başlamış ve böylece modern Yahudi düşüncesini kendi dönemlerine ait teorilerle kültürel açıdan inanılır,

teolojik açıdan güven verici ve ikna edici olumlu cevaplar vermeye çalıştılar (Borowitz, 1991: 3-4).

Bu yönde postmodern Yahudi filozof *Wyschogrod* Yahudi postmodernizmini modern varoluşçuluktan ayırıştırırken temel ölçüt olarak âlem-metin arasındaki sınırların çözümlemesiyle ortaya çıkan bir dünya olarak betimlemektedir. Bu postmodern dünya, ona göre, Rabbinik tefsir geleneğinde hâlihazırda var olan ve varlığın anlamını analiz etmek yerine dil ve varlık açısından radikal olumsuzlamaların, kırılmaların, çatlak ve kusurların işaret ve izlerini süren bir metin bütünselliğini öne çıkarmaktadır. Bu metin bütünselliğinde öznellikler ve başkalık öncelenmekte ve bütünlükler veya bağlar arasındaki karşılıklı ilişkiler yerine parçacıkların ve açıklık yerine muğlaklıkların öne çıktığı *Martin Buber* (1878-1965) tarafından önerilen ben-sen dikotomisinin çoklu parçacıklarını esas almaktadır. *Wyschogrod*, *Holokot*'un modernite ile postmodernite arasındaki boşluğu daha da genişleterek gerçeğin objektifliği yerine dağınıklığını esas alarak aklın varoluşçu tenkitini esas almaktadır (*Wyschogrod*, 1993:130-134).

*Wyschogrod*, postmodern felsefenin öncüsü olan liberal Yahudi felsefesinin lokomotifinin Kant ve Neo-Kantçı Yahudi filozofların (bilhassa *Martin Buber*, *Hermann Cohen*, *Franz Rosenzweig*, *Emanuel Levinas*) felsefeleri olduğunu iddia etmektedir. Ona göre söz gelişi Kant'ın çağdaşlarından Yahudi filozof *Moses Mendelssohn* (1729- 1786) Yahudiliğin, Tanrı'nın varlığına ve evreni idaresine dair öğretilerini Kantçı görüşlerle uyumlu bir şekilde aklın gerektirdiklerine uygun hâle getirmeye çabalamıştı (*Ochs*, 2000: 15). Yine Neo-Kantçı düşünce bağlamında 19 ve 20. yüzyılın etkili Yahudi modernist filozoflarından *Hermann Cohen* (1842-1918), Kant'ın ahlak felsefesini liberal Yahudi teolojisine sokarak *ahlaki monoteizm* adını verdiği bir yaklaşımla modernizmin ışığında ortaya çıkan felsefi tanrı fikrinin aslında İsrail'in Tanrısından başkası olmadığını öne sürmüştü (*Borowitz*, 1991:13- 14).

Ancak modern dönemde Yahudi kitleleri, sekülerleşmenin sonucunda sadece kendilerine empoze edilen gettolardan kaçmakla yetinmeyip aynı zamanda kendilerini asırlarca düşünmekten ve hareket etmekten men eden veya kısıtlayan eski Rabbinik uygulamalardan, Yahudi sosyal adetlerinden, eğitim ve hukuk (*halakah*) sisteminden de uzaklaşmak istediler. Böylece bir ikilem ortaya çıkmıştı: Din, ferdin özel alanına hapsedilirken, kamusal alanda ise bilimsel aklın, modern politik durumun, bireysel hakların ve evrensel ahlakın hâkimiyeti söz konusu idi. Dahası batıda yaşayan Yahudiler, tarih boyunca ezilmişliklerini giderici araç olarak modernizmi bilhassa modern devlet anlayışının mucizevi bir şekilde onlara sağladığı demokratik özgürlükleri bilhassa toplumsal eşitlik anlamına gelen oy hakkını görmeye başlamışlardı (*Ochs*, 2000: 14).

Bunların neticesinde başka milletlerle yaşamak Yahudiler için modern dönemde Rabbinik öğretileriyle çelişmek anlamına gelecekti. Bu yüzden pek çok Yahudi, modernitenin onlara öğrettiği iki önemli rasyonel tavrı aldı. Hem bir insan olarak var

olmak hem de Yahudi kalmayı başarmak için kendi rasyonel akıllarına uygun olan seküler bir dünya görüşünü ortaya koymak.

Postmodern Yahudi düşüncesine göre modern Yahudilik, Yahudi olmanın özel oluşlarını kaybedip soyut evrensellik içinde kaybolmuştu. Yine modern Yahudilik kurtuluşu, devrimci modern ideolojilerde ararken Yahudiliği ahlak ve rasyonellik ile yer değiştirmek istemişti. Dahası modern Yahudilik, otonomi sahibi Yahudi benliğini, sırasıyla yasa, cemaat, kült ve gelenek gibi Yahudi değerlerinin üzerine çıkarırken farkında olmadan onların değerini düşürdü. Böyle yaparak modern Yahudilik, yeni Yahudi modelleri yaratma niyetiyle eski gördüğü her şeyi yok etmeyi amaçladı. Modern Yahudi filozoflar, eski Yahudi anlayışını keşfettiler. Böylelikle Modern Yahudi felsefesi bir tür baskılama, kötüleme ve tahrif edip yok etme eylemleriyle inşa edildi. Uzun yıllar anti-semitik cemiyetlerde baskı altında azınlıkta kalanlarda gözlemlenen bu tür tavırların bilhassa aşırı milliyetçi veya Siyonistlerde ortaya çıktığını söyleyebiliriz (Kepnes, 1998: 25).

Bu bakımdan Kantçı modern Yahudi felsefesi, eşyanın özünü bilmesek de bilgimizin sınırları konusunda ve ahlaki alanda neyin doğru neyin yanlış olduğu konusunda kesin ve emin olabileceğimizi savunmuştu. Buna karşın postmodern Yahudi felsefesi ise ahlakla ilgili endişeleri evrensel kanunlarda keşfetmek yerine başlarıyla ilişkilerimizde ortaya çıkarmayı amaçlar. Böylece postmodern felsefe, büyük anlatılar veya kavramlar üzerinden değil, dinamik tecrübeler ile kol kola yürümektedir (Wyschogrod, 1993:129- 130).

Eleştiri ve güncellemeyi aynı anda yapan postmodern filozoflarının modernizmin evrensellik, mega anlatılar, sömürgecilik ve emperyalizm gibi temel pratik aygıtlarına karşı ortaya koydukları şiddetli eleştiriler, aynı zamanda postmodern Yahudi felsefesinin ana hatlarını ortaya çıkaracak ve büyük katkılar sağlayacak güçtedir. Söz gelişi postmodern Yahudi filozoflarının başvuru rehberleri olan *Martin Buber* veya *Emmanuel Levinas* gibi düşünürler, kendi kendine var olma fikrine dayalı egosentrik ahlak anlayışı veya gerçekliğin sadece kendisini gözlemleyene aşikâr olacağını ve bilginin kendini ifşa etme işlevi olduğunu öğreten metafizik fikri gibi rasyonel modern yaklaşımları şiddetle eleştirdiler. Hatta postmodern filozoflara göre modernistlerin aksine bilmek aynı zamanda yorumlamaya da yol açabilmektedir. Hatta onlara göre dil, yegane bilme aracı değil bilakis insan için en iyi bilme araçlarından sadece biri olduğundan dil olmadan da bilgiye ulaşmak mümkündür. Yahudi filozoflar aynı zamanda seküler hermenötüğü benimseyen liberal edebî tenkitçilerden, pragmatik kültürel değerleri öne çıkaran Amerikan neo-pragmatistlerden, modern felsefi temelcilik fikrine veya bireyselciliğe karşı çıkan Amerikan süreç teologlarından, Protestanlığın öğretilerini postmodern anlayışla yeniden güncelleyen Hristiyan post-liberal teologlardan da etkilenmektedirler (Ochs, 2000:10-12).

Postmodernizm, Yahudi filozoflarca *tarihsel bir dönemden* ziyade kavramsal bir safha olarak anlaşılan, bir düşünme yöntemi kabul edilen bir anlayıştır. Buradaki



tarihsellik modernizmin savunduğu kavram olup Yahudi kutsal metinlerinin meydana geldiği tarihleri kastetmemektedir. Zira bu anlamda Yahudilik, *Mısır'dan Çıkış*, *Sina*'daki durum, Tanrı'nın sonraki dönemlerdeki tarihe müdahaleleri veya günah ve fidye gerilimlerinin yaşandığı *Babil Sürgünü* hatta *Responsa* geleneği gibi Rabbinik kültürde Yahudilerin tarihsel varoluş meseleleri gibi hermenötik tarih anlayışları sunmaktadır (Kepnes-Ochs vd., 1998: 41).

Böylece postmodern Yahudi felsefesinde tarihsel Yahudi olmak çok daha fazla ön plana çıkmaktadır. Bir başka ifadeyle Yahudi filozof, Yahudi olmanın gereği olan uygulamaları (*praxis*) mesela, Yahudi kimliğini, cemaatini, dua ve inanç sistemini yerine getirerek canlı ve dinamik bir Yahudi olma fikrini düşünce merkezine yerleştirmektedir.

Bunun yanında postmodern felsefe filozoflarının modern olandan farkı belirgin hâle gelmektedir:

1. Öncelikle postmodernizm sayesinde Yahudiliğe ait normatif disiplinler diyalogik ve plüralist bir çehre kazanmakta başlıca hasım ve temel problematik mesele prototip olarak modern felsefe olmaktadır.

2. Modernist filozofların Kartezyen modelle bilgiye dayalı geleneğe ulaşma fikri yerine garantisi olmayan ve tehlikeli gördükleri her türlü iddiaya karşı tenkitçi yöntemini uygulayarak bireysel akıl yürütme fikrini benimser.

3. Yahudi postmodern filozoflar aynı zamanda diğer genel postmodern filozoflardan da farklıdır; Yahudi filozoflar, daha derinlemesine modernizm eleştirisi içinde olup postmodern Heideggerci filozofların aksine varoluş olgusu veya sıfatları yoluyla bir şeyi tanımlamak yerine varlığın mutlak ile olan yakın ilişkisi açısından akıl yürütme betimleme içindedirler. Bu açıdan Yahudi filozofları, özel bir lengüistik, kültürel ve dinî pratik alanıyla özel bir ilişki içindedirler. Bu tür dinî uygulamalar, ilk prensipler olarak hemen kabul edilmez aksine Tanah, Rabbinik literatür ve diğer gelenek yorum ve cevapları çerçevesinde anlamlı hâle getirilip güncellenmektedir. Bu yönüyle modern rasyonelliğine sınır koyan, onun güvenilirliğini sorgulayan ve sonunda nihai hakikat konusundaki iddialarını reddeden postmodern felsefe, akılcılıktan uzaklaşmadan ona kutsal metinleri okumada, yorum yaklaşımlarına katılmada ve akıl yürütme konusundaki bağlamsal özel yolları önemsemeye önem veren çoklu yöntemler geliştirmektedir.

4. Postmodern filozof bunun yanında aynı görüşte olmayan ama geleneğe mensup farklı ekoldeki filozofların dinî uygulamalar hakkındaki görüşlerine itibar etmede ve yeni bakış açıları keşfetmekte yeteneklidir. Ancak onların aksine filozoflar, daha fazla geri bildirim ve tekrarlanan okumalarla hermenötik aygıtları çalıştırmak istemektedirler. Postmodern filozoflar bu konuda birincil metinlerin kelimelerine ilgi duymada daha etkindirler. Bu noktada Orta Çağ ve modern Yahudi filozoflarından farklı olarak hem davranış açısından hem de epistemolojik açıdan kelimelerin



otoriter yönlerine vurgu yaparken muğlak veya kesin olmayan hatta çok anlama gelebilen kelimeleri veya tam olmayan veya doğru anlamları elde etmek istemektedirler. Filozoflara göre bu faaliyet, metnin hem dindar hayatındaki yerini hem de gerçek tanımlara ulaşma işidir (Ochs, 1998: 18-20).

5. Neticede modernizmin inançta aklın kanunlarına uyması yerine postmodern düşüncedeki şüphecilik gelmiş ve böyle felsefe ve kültür, epistemolojik açıdan yapı-sökümcü bir tarza bürünerek yepyeni yorumlayıcı stratejilere sahip olmuştur (Wyschogrod, 1998: 128).

Modern Yahudilik ve onun meydana getirdiği felsefenin bu yıkıcı faaliyetlerine karşın ortaya çıkan postmodern Yahudi felsefesinin vahye ve teolojiye bir geri dönüş, onarım, iyileştirme ve güncelleme içinde olduğunu söyleyebiliriz. Modern ve otonomi sahibi bir Yahudilikten postmodern alacakaranlığına doğru yol alan Yahudi felsefesi, konuşma oyunları, metinsellik, yorumlama gibi temalara veya kendini ifşa, rasyonel, liberal ve evrensel benlikten uzaklaşmalara maruz kaldıkça kendine güvenini yetiren bir ben ile karşılaşmakta; sonuçta başka insanlarla karışmak ve yakınlaşmakla kendini bulacağını düşünmektedir (Kepnes, 1998: 24- 25).

*Robert Gibbs*, *Yudith Greenberg*, *Steven Kepnes* ve *Peter Ochs* gibi postmodern Yahudi felsefesinin öncülerinin 1992 yılında yapmış olduğu diyalojik bir atölye çalışmasında Yahudilik açısından bir düşünce biçimi, bir akıl yürütme faaliyeti bir süreç olarak postmodern düşünce ve teolojisinin mahiyetini çizmektedirler. Söz gelişi *Steven Kepnes*'e göre postmodern düşünce öncelikle diyalojik olup hep ilişki içinde olan ve bir sonrasını düşünen Hegelci diyalektik yerine ilişki ve diyalog ile farklılıkları koruyan bir yapıdadır. Totalize etmeyen bu yüzden evrensel olmayan, her şeyi kuşatıcı bir rolde veya hikâye peşinde olmayan bir anlayıştadır. Bunun yerine hiçbir zaman evrenselleştirilmeyen çoklu özel ve mahalli hikâyelerle onlardan çıkarılan gerçekliklerle sevinen bir görüştedir. Aynı yönde bir başka filozof olan *Peter Ochs* ise daha basit bir tanımlamayla postmodern düşünceyi anlamlandırmaktadır: Ona göre mantıksal açıdan bir düşünür iddia ve bakışında gelenek/modernlik, Siyonizm /diaspora, Holokost/İsrail, teizm/ateizm gibi dikotomi içindeyse modernist değilse postmodern'dir. Bu yönüyle ona göre genel felsefe tenkitsel ve olumsuzlama içinde hareket ederken postmodern felsefe bir adım daha ileri giderek tenkitsel olumsuzluğa onarımcılık rolü yükler (Kepnes- Ochs vd., 1998: 11).

Postmodern felsefe genel olarak bir ideoloji ve bir durum olmaktan çıkarak artık entelektüel dünyada bir düşünce alanı olmaya başlamıştır. Bu yönde çağdaş Yahudi düşünürleri de bu durum içindeki Batı felsefesi içinde eğitilmektedirler. Ancak çağdaş Yahudi felsefesinin temel mantık, ahlak, metafizik, epistemolojisi Modern Batı felsefesinin baskın paradigmalarıyla artık şekillenmemektedir. Modern Batı felsefesinin temel paradigmalarını *Descartes*, *Kant*, va-

roluşçu filozoflar, fenomenologlar ve Anglo-Amerikan analitik filozoflar oluşturmaktadır. *J. Derrida'dan J. Kristeva ve L. Irigay'a* kıta Avrupa'sına ait postmodern akademik ve edebî teorisyenlerin varlığı da inkâr edilemez.

## 2. Diyalojik Postmodern Yahudi Felsefesinin Temel Aygıtları

Çağdaş Yahudi filozofu *Steven Kepnes*, modern dönem felsefenin diyalojik karakterde olmadığını bu yüzden de pozitif vahyi kavrama konumunda olmayacağı öne sürmektedir (Kepnes, 1998a: 48). Diyalojik bir mantıkla örülen postmodernizm çatısına Rabbinik geleneğin metinlerinden formlar ören postmodern Yahudi felsefi, parçalı unsurlara önem veren bir yapıdadır.

### 2.1. Gettocu, Dışlayıcı Yahudi Kimliğinden

#### İnsanlık ile Yol Arkadaşlığına: Yeni Yahudi Olmak

Postmodern Yahudi düşüncesinde temel meselelerden biri dindarın bireysel kimliğidir. Filozoflara göre *Çıkış Kitabı*, 3. Bapta Musa, Tanrı'ya “*Ben kimim diye sorar?* Tanrı ise “*Ben seninleyim*” (3/11-12) diye cevap vererek Musa'ya kendi varoluşu meselesini Tanrı ile beraber olmakla çözmektedir. Aslında tarih boyunca İsrail halkı, bir anlamda Tanrı ile beraber olmayı topraksız olsa da var olabilme garantisi görecektir. Zira “*Tanrı, kendisiyle beraber yürüyen* (Levililer, 26/12) *İsrail'e karşı daima iyidir.*” (Mezmurlar, 73).

Böylece postmodern Yahudi düşüncesinde Tanrı, Yahudiler ve âlem soyut bir düşünce değil aksine *Yasa'nın* metni aracılığıyla tarih boyunca dinamik ve canlı olarak yaşanmış, tecrübe edilmiş şeylerdir. Zaten burada *Yasa* (Torah) derken, İbrani kutsal kitap külliyatı, Talmudlar ve bunlar hakkında tarih boyunca oluşturulan tüm tefsirler anlaşılmalıdır. Bu bakımdan postmodern Yahudi'nin varoluşu *Yasa'nın* Tanrı ve âlem hakkındaki hermenötik açıdan işaretlerini içermektedir (Kepnes, 1998e: 4- 5). Yahudi olmak, dolayısıyla kimlik olarak kutsal kitap külliyatında *Midraş'ta*, Talmud'ta ve Orta Çağ felsefesi ve yorumlarında potansiyel olarak mevcut olan ama uygulamalarda da yansıtılan ve yaşanan bir gerçekliktir.

Bu açıdan düşünüldüğünde postmodern Yahudi felsefesi için Yahudi oluş dışlayıcı bir kalkış noktası değil insanlık ile bir yol arkadaşlığı/yoldaşlık demektir. Bu Yahudi oluş aslında kendini çoklu ve parçalanmış dilsel formlarla ifade edebilen bir öznellik olup aynı zamanda kişiler arasında olan ve Yahudi metinleriyle sürekli etkileşim hâlinde talep eden bir cemaat vazifesiyle karşı karşıyadır. Yahudi benliği bir tür postmodern hermenötik aygıtlarla kuşatılmış olduğundan metinleri yorumlarken kendini kaybedip yeniden bulmakta ve böyle bir metinsel diyaloglar sürecinde kendini çağdaş cemiyet ve tarihsel gelenekle entegre etmektedir. Benliğini merkezden uzaklaştıran Yahudi, bu Hermenötik süreç sayesinde Yahudi metinlerini güncellenen vurgularla merkeze alacak böylelikle *Yasa*, Yahudi varoluşunun etrafında döndüğü çekirdek hâline gelecektir (Kepnes vd., 1998c: 24).

## 2.2. “Merhametli Modern Haskala’dan Acı Çeken Post Modern Holokost (Şoah) ” Yüzleşmesine

Postmodern Yahudi filozof *Emmanuel Levinas*, düşünce olarak acıyı fenomenini prensip olarak ötekinin acısı olarak anlamaktadır. Ona göre acı çekme, verdiği sızı yüzünden mutlak bir boyun eğme/ pasifliktir. Bir bilinç eylemi olmayan acı çekme, aynı zamanda bir teslimiyet hatta sürekli bir teslimiyet içinde olmaya teslim olmak demektir. Bu bakımdan ahlaki bir duyarlılık adına, modern zamanın gayr-i insaniliğine karşı komşu olarak ötekinin acısını paylaşma yerine haklı çıkarma ise ahlaksızlıkların kaynağıdır. Bu bakımdan acı çekerek kötülük tanımlanamaz aksine kötülüklerin ortaya çıkması vasıtasıyla acı çekme tam anlaşılıp tasvir edilebilir. *Levinas*’a göre acı, karşılaştığı her nesneye teslimiyet içinde hareket eden insanın özgürlüğünü, kendi bilincinden bile ödün verme noktasına kadar sınırlandırılabilir. Acının kaynağı kötü, acı çekenin insanlığını ezdikçe ezer. Bu bakımdan acı içindeki mutlak pasiflik içindeki bir insanı acımasızca suçlamayı en önemli modern egoist tavır olarak gören *Levinas*, ötekinin lehine olacak ve onunla yakın ilişki içinde hareket edilecek her tavrın kalkış noktasının bu sübjektifliğin ortadan kaldırılmasından geçeceğini; bu yüzden başkasının acısını duymanın en büyük samimiyet testi kabul edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (*Levinas*, 1988:157-163).

Bu noktada *Levinas*, “öteki” kavramına da açıklık getirmektedir: Ona göre öteki kişi, metafizik gerçekliğin tam mekânında bulunmakta olup insanın Tanrı ile olan yakın ilişkisinde vazgeçilmez değerdedir. Ancak *Levinas*’a göre öteki aracılık rolü üstlenmez. Yine karşıdaki kişiyle konuşan ötekinin çehresi canlı bir varoluşu gösterdiğinden bir ifade olarak kabul edilmelidir. Kendini gösteren yüz bir ifşa hâlinde olduğundan her öteki kişi, yüz yüze iken Tanrı’nın ete-kemiğe bürünmüş hâli olmasa da onu ifşa eden ve yüceliğini ima eden bir yerde bulunmaktadır (*Levinas*, 1969: 37-38).

Postmodern Yahudi felsefesi, en somut acı çekme terimi olarak Holokost (Şoah) kavramını kendileri için önemli bir işaret olduğunu, Yahudi düşüncesinin tarihten koparılamayacağı en büyük göstergesi olduğunu; dahası onun Yahudi modernitesinin sonunu ve başarısızlığını kesin olarak gösterdiğini iddia etmektedir. Ancak onlar gene de kendi dönemlerini Post-Holokost olarak daraltıcı bir dönem olarak isimlendirmeyi yararlı görmezler. Hâlbuki *Irving Greenberg*, *Emil Fackenheim* gibi modernistler, post-holokost kavramını Yahudi teolojisinin merkezi meselelerini değerlendirmek için kullanmaktadırlar. Bunun yerine postmodern filozoflar, modern Holokost felsefi söylemlerinden sonra geldiklerini düşünmektedirler (*Greenberg*, 1998: 67- 75).

*Zygmunt Bauman* bir keresinde şöyle demişti: “*Holokost, medeniyetimizin en yüksek safhasında ve kültürümüzün zirvesindeyken modern rasyonel bir cemiyette doğdu ve infaz edildi. Bu yüzden bir cemiyet, medeniyet ve kültür sorunudur.*” (*Bauman*, 1991: X). Böylece çoğu Yahudi düşünür, Yahudi geleneğinde kötülük verici,

zulmedici ve suç akımı formundaki antisemitik Holokost (Şo'ah)'un, acı verici her türlü totalitarizm, dogmatik rasyonalizm, evrenselcilik ve sekülerizm gibi modernitenin zayıflık, tutarsızlık ve güvensizlikler içeren argümanlarının sonuna ve Yahudi postmodern zamanlarının doğuşuna işaret ettiğinde hemfikirdir. Hatta böyle bir postmodern dönemin varlığını kabul etmeyen Yahudi düşünürler bile post-holokost dönem diyerek bu yeni devri radikal bir dönüm noktası, köklere yeniden sarılış ve geleneği aktüelleştirme anları olarak betimlemektedirler. Her iki kesimin dışında kalan üçüncü bir Yahudi düşünür grubu ise *Nietzsche*'nin Batı (Hristiyan) metafiziğinin ve modern düşünce sisteminin değerlerini yitirmesini gösteren önemli bir motosu olan “*Tanrı öldü*” cümlesini esas almaktadırlar. Bu üçüncü grup Yahudi için yeni motto “*Artık Tarih'teki Tanrı yok!*” cümlesi olup bu da tamamen seküler bir söylemle Yahudiler için ilahi mucizelerin imkânsızlığını ve sonunu ilan etmektedir (Falk, 1994- 1995: 480- 482). Bir başka söylem ise Yahve'nin artık “*Postmodern Tanrı'ya*” dönüştüğü yani artık her şeye gücünün yettiğini ve sonsuz iyilik sahibi olduğunu izhar etmeyen Post-Holokost bir Tanrı olduğudur (Bauman, 1991:158).

Postmodern düşüncenin mitolojiyi bir anlatıya dönüştürme gayreti bilinmektedir. Klasik dönemin mutlak hakikatler içeren mitler artık postmodern dönemde bireye veya topluma hizmet eden ve daha çok bilişsel yönleri öne çıkan politik bir otorite yaratıcı, bir aldatma, sanal bir gerçeklik, kurgu ve sıradan bir olaya dönüşebilmiştir (Mete, 2020: 86- 90).

Bu doğrultuda postmodern Yahudi filozoflarına göre modern düşünürler, Yahudiliğin tüm kutsal hikâyelerle örülü kurtuluş tarihinin dönüm safhalarına yaptıkları gibi mega anlatılar olarak değerlendirdikleri Holokost'u ve zulüm görmeyi tecrübe etmelerine rağmen Yahudiliğin en önemli teolojik anahtar kavramlarından olan acı çekme kavramı konusunda ilgisiz kalmışlardı. Zira postmodernizm, modernizmin aksine totalize olmuş bir benlik anlayışının baskı ve zulüm görmesini öne çıkarmaktadır (Kepnes vd., 1998a: 29-30).

Holokost Yahudi düşüncesinde olumlu ve olumsuz boyutlarıyla Yahudiliğe etki eden açık bir alan olarak karşımızdadır. Söz gelişi olumlu düşünenlere göre Holokost, kronolojik tarih yerine fenomenolojik tarihe inananları haklı çıkaran bir dönem olarak *Teodise* hakkındaki geleneksel Rabbinik görüşlere geri dönüşü temsil etmektedir. Daha önce kısmi örnekleri olan ama bir bütün olarak benzeri görülmemiş bir ontolojik meydan okuma olarak Holokost, aynı zamanda Modern Batı'nın, ortaya çıkan radikal ve form verici kötülüğü önlemedeki başarısızlığını açıkça göstermektedir. Bu bakımdan postmodern düşünceye göre Yahudiliğin emir ve yasaklarını yerine getirmek basit bir dille *vahye kulak vermek* değil aynı zamanda *Auschwitz*'den yükselen feryatlara da olumlu yanıt vermek ve helak edici kudretteki Tanrı'nın İsrail ile olan birlikteliğindeki olumsuz anlamdaki ret ve inkâr demektir. Bu anlayış, aynı zamanda Holokost'u kutsal kitaplarda haber verilen apokaliptik bir olay ve dindarda ortaya çıkan “*titretici bir kutsallık*” (*tremendum*) ve Yahudi dünyasında sonucunda

veya öncesinde meydana gelen büyük olayların habercisi anlamında “*bir fetret dönemi (ceasura)*” görmektir (Cohen, 1981: 55- 56).

Acı çekme bağlamında bir başka boyut ise teolojiktir. Vahiydeki kesinti olmasına rağmen Tanrı ile beraber olan ama bu beraberlikleriyle hâlâ acı çeken Yahudiler, Mezmurlar 91/15’te dediği gibi Tanrı’nın, dert ve ızdırap içindeyken bile İsrail ile beraber olduğunu bilmektedir. Böylece Yahudi Rabbinik kültürü, Tanrı vahyini acı çeken halkına yardım sunmaya gelen bir olgu olarak gördüklerinden acı çekmeye odaklanmanın aynı zamanda Yasa okumanın en önemli karakteristiklerinden biri olarak kabul etmektedir.

Bu bağlamda postmodern Yahudi felsefesi ile İsrail’in acı çekme eylemi birleşmekte ve özel bir kavim olarak vahyin en önemli ve en karizmatik boyutu açığa çıkmaktadır. Hâlbuki modern Yahudi düşünürleri tek taraflı hareket ederek acı çekmeyi ihmal ederek genel olarak gelenekte onları baskı altına alan şeylerle haşır neşir olmayı tercih etmişlerdir. Sonuçta modernistler Tanrı’nın hem söyleme fiile dayalı olarak mazlumları, zalim ve baskıcı sistemlerin pençesinden kurtararak acıyı paylaştığını ifade ederler. Ancak postmodern Yahudi filozofları, Tanrı’nın acı çekmeye cevabının her durumda kurtarıcı bir boyutta olduğunu; bu noktada çift taraflı olumsuz bir vahiy algısına sahiptir. Bir taraftan Yahudi vahyi, hem acı bir şeyin ne olduğu hakkında olumlu ve yapıcı bir bilgi sunmanın imkânsızlığını hem de acının anlam değerini (fenomenolojisini) yaparak Rabbinik geleneğin yorumlayıcı işaretlerine ilgi duyarak diyalojik bir yaklaşım sergilerler (Kepnes vd., 1998a: 46-48).

Neticede postmodern Yahudi filozofları, dışarıdan gelen bu düşünsel faktörlerin yanında bir de Yeni Çağ’daki Yahudi özgürleşme çabalarının, Haskala (Yahudi aydınlanma hareketleri), Siyonizm, Holokost ve post-holoskt gibi içeriden ortaya çıkan ve hassas öznel Yahudi tarihsel kimliğini şekillendiren düşünce süreçlerinin katkılarını da inkâr edemezler. Modern dönemdeki Holokost’u postmodern argümanlarla yeniden düşünmek ve onu postmodern Yahudi düşüncesinin bir işaret taşı veya başlangıç noktası kabul etmek mümkündür. Ancak gene de bu gibi dışarıdan ve içeriden katkıların elit Yahudi inancının zihinsel etno-teopolitik dışlayıcılığı nedeniyle postmodern Yahudi felsefesindeki yerinin kısmi ve yüzeysel olabileceği söylenebilir (Kepnes vd., 1998d: 15).

### **2.3. Torahim Derekh Eretz (Dünyanın Her Yoluna Uyan Yasa): Postmodern Yahudi Hermenötiği**

Postmodern Yahudi felsefesinin çığır açan en önemli özelliklerinden biri de Rabbinik gelenek ile postmodernizm arasındaki uzlaşıdan hareketle ortaya çıkan postmodern Yahudi hermenötiğidir.

Modernizmden kopan Yahudi filozofları üç önemli açılım ile postmodern hermenötik ile yakın çalışmak istemektedirler:

a. Modern hermenötiğin çokça başvurduğu soyut kavramlar veya karşılığı olmayan teorilerden uzaklaşıp ötekilerle, yani “başka insanlarla” ilişkilere önem veren ahlaki dönüşümlere göre yorum ve anlama teorileri geliştirmek.

b. Hermenötik açıdan modernistlerin yaptığı gibi bu âlem ile metin arasındaki sınırın meydana getirdiği sefih durumları betimlemeyi ve anlamayı bırakıp Rabbinik gelenekte de uygulama izleri mevcut olan ve postmodern hermenötiğin çabaladığı gibi parçalanmış ama bir bütünlük içinde çoklu metinselliklere inanmak.

c. Modern Hermenötik filozofların yaptığı gibi varoluşun anlamını tahlil etmek yerine postmodern hermenötiklerin yaptığı gibi dilde ve varoluştaki radikal ret ve inkarın, kırıkların, çatlakların veya inceliklerin izini sürmek (Wyschogrod, 1993:130).

Postmodern Yahudi Felsefesine göre yanan çalıda en somut sembolik formuyla Sina Vahyi, iki taraflı bir ilişki sunmakta ancak onu alan insan tarafından yorumlama talep eden yönü daha ağır basmaktadır. Bu bakımdan vahiy, Tanrı hakkındaki salt bilgilendirme değil yorumlama gerektiren ilahi bir şoklamadır. Bu noktada Alman Yahudisi filozof Rosenzweig (1886-1929), emir ve yasaklar, müdahale edip beşeri hayatı böldüğü (*Gesetz*); Yasa'nın ise durağanlaştırdığı (*Gebot*) iki durumdan bahsetmektedir. Ona göre emir ve yasaklar, yorumlama işi olmadığı takdirde tamamlanmaz hatta onlarda bile beşerî bilgilendirme ihtiyacı mevcuttur (Rosenzweig, 1971: 177).

Postmodern vahiy modeli buradan hareket ederek Modernist Yahudi düşünürlerin geleneksel metinlerle bağını koparan bir bağlam yerine, negatif bağlamsalcılığı öne çıkararak iki seviyeden yapı-sökümcü hatta yeniden yapıcı bir yöntem uyguladılar:

a. Moderniteyi negatif vahyin bağlamı kabul etmek; söz gelişi modernitenin inşa ettiği putlara, kaidelere, mutlaklara ve özlere karşı çıkıp reddetmek.

b. Bu gibi modern dogmalar yerine sonsuzluğu gerektiren ve pozitif karakterleşmeye imkân tanıyan anlayışlar geliştirmek.

Bu tavırlarla postmodern Yahudi felsefesi klasik kaynakları kendi yaklaşımlarıyla çok rahat okuyabilecektir. Söz gelişi kutsal kitap hikâyeleri İsrail'in dönemsel yıkımları olarak okunurken aynı zamanda İsrail'in benliğini anlamak için birer araç olarak görülebilecektir. Yine bu felsefeye göre sefaletten yola çıkarak İsrail'in Tanrı'dan izahlar ve yardım dilemesi bunun karşılığında yasalar alması ve sonuçta kendini aktüel olarak hatta kabuk değiştirerek yenilemesi şöyle önemsenmektedir: Mısır'daki kölelik, Mısır'dan çıkıştaki tasvirler, destansı kahramanlıklarla dolu dönemsel liderlikler, başarısızlıklar ve dua. Böylece Mısır'dan çıkış, Tanrının İsrail'e, atalara ve nesillere iyilik verip onun çığılığını işitmesi gibi tüm olumlamalara rağmen, ilk elden onları kendi kötü kaderlerine yollaması açısından negatif bir vahiydir. Yaratıcı, Kurtarıcı ve Yıkıcı İsrail Tanrısı, böylece İsrail tarihinde bir devinin

hâlinde hem yaratım hem de yeniden yaratım olarak tahrir eyleminde. Postmodern anlayışa göre Tanrı, Yasa bağlamında dil sisteminin sınırlarını test ederek onu tahrir edip yeniden inşa ederek yeni bir düzen inşa etmektedir (Kepnes vd., 1998a: 50-58).

Postmodern dönemde Yasa, modern Yahudi benliği yerine merkezde olunca, Yahudi düşüncesinin temel konuları da hermenötik bir anlam kazanacak ve fenomenolojik veya psikolojik değerinden uzaklaşacaktır. Ama burada ortaya çıkacak sorun, “*ben kendimi nasıl anlamalıyım?*” formundan ziyade “*Yasa metnini nasıl anlamalıyım?*” olmalıdır. Bu şekilde metni anlamak, dil öğrenmek yoluyla retorik, kıssa ve metafor gibi hermenötik aygıtlara sahip olarak binlerce senelik tefsir geleneğini öğrenmektir. Bir başka ifadeyle kişi bütün kutsallığıyla Yasa’yı merkeze koymadığı takdirde Yahudiliğin kitap, söz ve insan anlayışlarını anlayamaz. Zira kitabı merkeze koymak demek, Yahudi benliğini metin ile Tanrı ile ilişki içinde görmek demektir (Kepnes vd., 1998c: 24-25).

Postmodern Yahudi felsefesine göre Yahudilik aslında kitabi, metinsel hatta metinler arası bir inançtır. Hermenötik açıdan Yahudilik, potansiyel açıdan kitaplarda mevcut olan ve kitapların okunmasıyla anlaşılacak ve en erken katmanlardan itibaren kümülatif olarak aktarılan bir anlayıştır. Kitapların sosyal açıdan yorumlanmasıyla anlaşılacak dinamik Yahudilik, farklı yorumlarla, farklı okumalarla, çeşitli metinler ve kitap külliyatlarıyla çağlar boyunca Yahudilerin acılarını sevinçlerini, başarısızlıklarını veya özgürlüklerini canlı bir şekilde yorumlamaktadır. Bir metin geleneği olarak kitaplardaki acıların pratiktekilerle benzeşmesi, kitap ile toplum arasında dinamik bir mantık etkileşimini doğurmakta ve okuyucular ile yazarları, peygamberler ile ilim adamlarını aynı pota içinde eriterek koruyup aktarmaktadır. Bu bakımdan Yahudi metinselliği, Yahudiliğin diğer seslerinden gafil olmamayı hedefleyen çekirdek bir kelimedir. Bu metinlerle dostluk kurmak, böylece empatinin de ötesinde bir tür *Halakah*’ın otoritesi hakkında bir yargılamada bulunmak değil Yasa’nın yeniden öğretilip okunmasına tamamen ve bütün boyutlarıyla açık olmak demektir. Bu bakımdan söylersek postmodern Yahudi felsefesi için metin merkezli gelenek olmak, gerçek ve meşru bir gelenek olmakla aynı anlamda olup Yahudi kutsal kitap külliyyatını çalışmak Yahudi toplumuyla el ele gitmek ve karşılıklı bakış açılarını müzakere ederek Yahudi halkının anlaşılmasını sağlayan yönlerini aydınlatmak demektir (Gibbs, 1998: 22- 24).

Postmodern Yahudi düşüncesi ise Yasa ile âlem arasında karşılıklı zenginleştirici ve eleştirel anlamda karşılıklı ilişkilere dayalı bir çabayı anlamaktadır. Yasa hakkındaki Yahudi düşüncesi ancak zengin edebî teoriler, hermenötik aygıtlar ve semiyotik anlayışlar yoluyla derinleşebilir ve çok boyutlu hâle getirilebilir. Bu noktada bir iş bölümü de olabilir. Yahudi ibadetlerine dair değerlendirmeler, sosyo antropolojik yaklaşımlarla anlaşılabilirken peygamberlerin dikteleriyle veya *Yahudi sadaka hukukuyla (halakah tsadakah)* kuralları belirlenen ahlaki faaliyetler, Levinas’ın ahlaki



kurallarıyla çok boyutlu hâle dönüştürülebilir. Dahası Kutsal Kitap hakkındaki akıl yürütme eylemleri tüketim ahlaki, narsizm, feminist yaklaşımlar veya ideoloji kitiği gibi çok geniş yelpazeye yayılmış çoklu anlayışlarla dinamik hâle getirilebilir (Kepnes vd., 1998e: 6-7).

### **3. Rabbinik Yasa Merkezçiliğinden Postmodern Locı Significatio (Anlam Konumu) Olarak Kutsal Metinler**

Postmodern Yahudi filozofu *Kepnes*, vahyi canlı kılmak adına güncelleştirici kültürel /tarihsel lengüistik bir anlayışla kendi hermenötik anlayışını geliştirmektedir. Ona göre vahyi, klasik bir tarzda ikiye ayırıp sözlü ve yazılı Yasa olarak görerek onu statik hâle getirip Musa'ya Sina'da verilenler olarak anlamak yerine *Cemaat-Yasa- Metin* üçlemesiyle vahyin bağlayıcı ve içselleştirici doğasına vurgu yapmak istemektedir. Bu anlayış aynı zamanda onu sadece psikolojik, mistik veya bireysel boyutlardan kurtarmakla kalmayacak onu sosyal, lengüistik ve rasyonel terimlerle anlaşılabilir bir teolojiye dönüştürecektir. Postmodern insanın istediği mutlak hakikatten uzaklaşma bu modelle mümkündür. Kepnes'e göre postmodern Yahudi felsefesi bu normatif olmayan hermenötik bakış ile kendine ait hakikat değeri ile başka dinlere ait hakikat anlayışlarına beraber hitap edebilecektir (Kepnes vd., 1998c: 26- 27).

Hermenötik açıdan postmodern Yahudi felsefesinin Yahudi kutsal kitaplarına anlam yeri (*loci significatio*) olarak kabul etmesi ve dili şeffaf bir araç olarak görmeyi reddetmesi önemli bir dönüşümdür. Bu anlamda metnin dünyası ortaya çıkabilecektir. Kutsal metne imtiyaz vermek, ona bir anlam alanı olarak bakmak ve sonsuz yorumlama olasılıklarına açık olmak demektir. Dolayısıyla seküler postmodern Batılı düşünürler bunu kabul etmeseler de Musa Yasası ile var olan Yahudiliğin postmodern felsefi yorumuna göre metin, kendi dünyasını doğurur. Bir başka ifadeyle bir anlam yeri olarak metne önem ve ayrıcalık vermek, aslında, düşüncede sözün üstünlüğünü savunan (logosentrik) postmodern filozof *Derrida*'nın da iddia ettiği gibi metnin dışında bir şeyi tanımamak değil, metni yeni ufuklara götürecektir şekilde anlama, yorumlama ve anlatmanın merkezine yerleştirmektir. Bu durum postmodern Yahudi düşünürlere göre aslında Talmud geleneğine aykırı değildir. Zira Rabbi'lere göre Yahve, âlemi yaratma eyleminde metin olarak var olmadan öncede mevcut olan Yasa'ya danışmakta. Böylece yazılı Yasa, hermenötik süreçlere bağlı olarak Talmud ve sonraki Rabbinik literatürde açıklanmayla ancak çözülebilen yoğunlaşmış bir hâlde ilk formuyla duruyordu. Bu yaklaşımla postmodern Yahudi hermenotiği, bir anlamda *Midraşim*'in seküler versiyonu sayılmaktadır (Wyschogrod, 1993: 127).

Bu anlayışa Batı postmodern düşüncesi yabancı olsa da Rabbinik düşünce asırlar boyunca bu anlayışın alt yapısını hazırlayarak Yasa merkezli bir anlayışla Tanrı Yahve'nin Yasa'ya danışarak âlemi yaratma niyetinden bahsetmekteydi. Postmo-



dem öncesi Rabbi düşüncesine göre âlemin yaratılışından önce de metin vardı. Dahası Yahudi geleneğince yazılı Yasa, aşırı bir hakikat yoğunlaşması ve özeti olarak görüldüğünden ondan süzülen ve beşer için gerekli özlerin Talmud metinlerinde veya sonraki dönemlerdeki Rabbinik metinlerde hermenötik süreçler içinde ortaya çıktığına inanıldı. Bu süreçte ortaya çıkan yorumlanacak şeyler ile bizzat yorum arasındaki sınır bulanıklığı geniş ölçüde şerhlerle giderilmeye çalışıldı. Rabbilerin bu yorumlayıcı anlayışı ile postmodern hermenötik arasındaki benzerlik, çoğu çağdaş edebî teorinin merkezindeki kural olduğundan Rabbinik olmayan yorumcular bile ortaya çıkardıkları yaklaşımlarla Midraşim'in seküler türünü ortaya koymaya başlamışlardır (Wyschograd, 1993: 135).

### **3.1. Yazar- Metin Merkezli Yasa Okuma Yerine Metin Olarak Sen: “Sonsuz Ben” Karşısındaki “Fani Sen” Olarak Kutsal Metinler**

Anlam konumu gibi birçok boyutlu bakış açısıyla postmodern kutsal metin anlayışı, metni daha canlı forma sokarak postmodern benlik ile özdeş hâle getirmeyi denemektedir. Ancak bu benlik, *İlahi Ben* kelimesini anlamlandıran Yahve'nin literal anlamının muhatabı olarak İsrail'i “*sen*” olarak anlayacaktır. Zira Yahudi toplumdaki Yasa okumasının gerçekleşmesi ancak Tanrı'nın doğrudan İsrail'e konuşmasının en somut ifadesi olan kutsal metinler, “*sen*” kelimesiyle form kazanmaktadır (Kepnes vd., 1998a: 59- 60).

Bu açıdan bakıldığında kutsal metnin önemli işlevi, Tanrı ile toplum arasındaki araç oluşu ilke hâline dönüştürmek, bir anlamda eşsiz bir şekilde gelişen bir ilişkiyle İsrail'i Tanrı'ya yeniden bağlamaktır. Bilhassa ayin metinleri (liturji) özellikle Yahudi metinleri olan Yasa'yı gerektirdiğinden bu aynı zamanda Yahudi okuyucuyu bizzat gerektirecektir demektir. Aslında Yahudi metinleri doğal olarak dinledikleri sürece Yahudi olmayana da konuşmaktadır. Burada metnin gerçek müellifi olan Tanrı, onu anlayacak bir yorumlayıcıya ihtiyaç olduğunu söylemekte ve Yasa Vahyi İsrail, *sonsuz ben ile fani*, beşeri ve fiziksel dünyadaki muhatabı olarak “*sen*” şeklindeki hitabına malik olmaktadır. Dolayısıyla Yahudi düşüncesi için ancak metin sebebiyle Tanrı ile yakınlaşmak ve ona muhatap olmak mümkündür. Bu fikir, aynı zamanda postmodern Yahudi düşüncesinin metin okunduğunda ortaya çıkan ve Tanrı'nın İsrail içindeki kutsal mevcudiyeti olarak kabul edilen “*İlahi Sekine* (Shakinah)” anlayışıdır (Kepnes vd., 1998a: 60).

### **3.2. Postmodern Ahit, Post-Tora ve Post-Talmud Kültür: Yenilenmiş Ahit ile Yasayı Çoklu Yeniden Okumak veya Çok Sesli Gelenek**

Postmodern Yahudi dindar için yenilenmiş bir ahit sunması gereken bir felsefe peşinde olan ve akıl- din ilişkisi yerine, geleneği korumak ile bireyin özgürlüğü arasındaki tercih meselesine yoğunlaşan Borowitz gibi çağdaş Yahudi filozofları bulunmaktadır (Borowitz, 1991: 254). Bu filozoflar, Yasa'nın artık tek başına okun-

mamasını aksine mutlaka çoğulcu ve yaratıcı yeni anlamlar peşinde olan postmodern bir zihinle, başkasıyla veya Tanrı ile beraber okunmasını öne çıkarmaktadır. Bir başka ifadeyle postmodern okumada başkasıyla, başkasının gözüyle yeniden okumayarak zengin ön anlamlarla metnin yorumlarında genişlik kazandırarak metne yeniden sahip olmak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle Yahudi postmodern kutsal metin okuması, modern olandan ayrışırken, başkasıyla beraber okunmayı bilhassa Tanrı ile beraber bir beşer olarak okumayı (*ehyeh imach*) öne çıkarmaktadır.

Bunun yanında dinin kutsal kitabının tam ve literal aktarımını sağlayan, böylece formel yönleri öne çıkararak Yahudi geleneği, Yahudi öğretilerini kutsal yazı ve onların Rabbinik yorumlarından oluşturmada ama bu iki alanı birbirinden kesin çizgilerle ayırtmamaktadır. Bilhassa modern dönemde hermenötik bu iki arasındaki dinamik araç olarak göze çarpmaktaydı. Modern yaklaşımda metinsel yorumlar Yahudi geleneğini sağlamlaştırmakta bu özellikleriyle diğer inanç sistemlerinden ayrılan Yahudi geleneği, Yahudiliği kitap merkezli bir inanç olarak inşa etmekteydi. Modern düşünürlere göre hiçbir kutsal metin, ister Rabbinik ister felsefi ister Yasa'nın özgün, tek ve eşsiz anlamı olmayacağını sonsuz yeni anlamlar kazanmaya devam edeceğini öğreten gizemli mistik (kabalist) olsun yorum olmadan anlaşılabilir kabul edilmekteydi (Levy, 2009: 83- 89).

Ancak postmodern Yahudi felsefesi için *gelenek* (*massoret* veya *massorah*), "yeni" gelenek anlamında olup, çoklu anlamlar ve değerler taşıyan, ama daha çok yıkıcı eleştirel araştırmalar isteyen metinlerden oluşan külliyatla temsil edilir. Onlara göre zamanla muğlak ve soyut hâle dönüşen gelenek, geçici bir dönem değil bir yorumlama tarzı, bir yaşam görüşü ve geçmişin taşıyıcı bir sistemidir. Böylece her dönemde bir Yahudilik, geleneğin bir yönünü yeniden keşfetmekteyken diğer bir Yahudilik ise geleneğin o yönünü ihmal etmektedir. Geleneğin inşası açısından bakıldığında tıpkı *Mişna* tenkitçiliğinin ortaya koyduğu Talmud tenkidi gibi veya kutsal kitap tenkitçiliğinin yapmış olduğu *Mişna* eleştirisi veyahut Orta Çağ Yahudi felsefesinin klasik dönem Rabbinik geleneğini eleştirel yorumlaması gibi postmodern Yahudi felsefesi de, modern Yahudiliğin görmeyi başaramadığı bir bütün dönemlerdeki Rabbinik metinleri yeniden değerlendirmesidir. Postmodern dönemde Kutsal Kitap Yahudiliği artık metin içi tenkitçilik ile çok yakın ilişki içinde bulunmakta olup modernistlerin tenkit ederek bağları kesme eylemleri yerine, yorumlayıcı diyaloglar yoluyla Yahudiliğin farklı zamanlardaki farklı formları arasındaki bağları onarmayı öne çıkarmaktadır (Kepnes vd., 1998: 31- 34).

Yahudi düşünürlere, Yahudi özneliği ve metinselliği adına çok canlı bir kavşak noktası gördükleri postmodern felsefeyi yeniden okuyarak ve cemaatlerine uygun hâle dönüştürerek, kaçınılmaz şekilde Yahudi formuna sokarak işlerler. Postmodern Yahudi filozofların Yahudi oluşlarındaki en büyük faktörün *Torah* olduğu açıktır. *Torah* onların Yahudiliğe olan sadakatlerini ortaya çıkarmaktadır. *Torah*'a sadakat

ise Musa Yasası'na ait inanç ve kurallar hakkındaki Klasik Rabbinik yorumların literatürde esas alınmasını gerektirir. Bir başka ifadeyle postmodern filozoflar, Yasa hakkındaki Rabbinik yorumlarını postmodern semiyotik, hermenötik, fenomenoloji ve tenkitçilik temellerinde güncellenmekte yani yeniden okunmasını, yorumlanıp postmodern bir kurgu ile hermenötik anlaşılmasını yapmakta böylece postmodern Yahudi felsefesi ortaya çıkmaktadır. Çağdaş dönem Yahudi felsefesine hem bir temel hem de bir çatı kavuşturan postmodern dönem, mevcut baskın felsefeler ile Yahudi pratikleri arasındaki açık uçlu diyalojik düşünceyi de işaretlemektedir. Böylece Yahudi filozoflar, rölatif veya emperyalist olmayan ama daha çok, tanımlayıcı, çok sesli ve çoğulcu karakterde olan postmodern düşünceden yararlanarak klasik dönem rabbiler gibi kafa yormak istemektedirler (Kepnes vd., 1998e: 1-2).

Postmodern Yahudi felsefesinin kimliğini ortaya çıkaran canlı bir söylem olarak çok sesli ve çoğulcu karakteri nispi seslerin radikal bağımsızlığı anlamına geldiğinden Talmud hermenötüğü bağlamında Yasa hakkındaki farklı okuyucuları öne çıkaran başkasının farklılığına değer vererek tek sesli söylemlere karşı durmak ve uyumlu birçok sesliliğe taraftar olmak anlamındadır. Bu anlamda postmodern Yahudi felsefesi vizyon genişleterek bir anlamda Post-Talmudik kültür meydana getirme peşinde olup zamanla kaybolmuş klasik çok sesli Talmud modelini tekrar yakalamak üzere yapı-bozumcu ve yeniden değerlendirici bir anlayış içindedir. Bu doğrultuda postmodern filozoflar, Talmud bilgilerinde zaten var olan şifahi geleneğin çok sesliliğini postmodern döneme yansıtmak isterler. Zira Babil Talmud geleneğine göre (Nedarim 38a) Tanrı'dan kişisel bir hediye olarak Yasa'yı yazarak alma emrini alan (Çıkış, 34/27) Musa Peygamber, gene de cömertliğinin bir nişanesi olarak kendisine özel bir not defteri (*megillat setarim*) hükmündeki bu yazılı Yasa'yı, tüm İsrail'e ve tüm dünyaya açıklık içinde Yahudi bilgiler ile paylaşmıştı. Bu sır (*mysterium*) ile yazılı Yasa, çok sesli bir şekilde Midraş, Mişna ve Talmud gibi çoklu karakterdeki bir şifahi Yasa'ya dönüştürülecek aygıtlarla aktarılmıştı. Bunlar ise sonuçta Yahudi bilgelerinin tartışmaları yoluyla sayılamayacak kadar çok yazılı tefsirlerin ortaya çıkmasına yol açmış ve nihayetinde geleneksel olarak sözlü söylem, yazılı yorumdan önce olacağından şifahi söylemin çok sesli karakteri yazılı Yasa'nın teksesliliğini ortadan kaldırmıştı (Bruckstein, 1998: 106- 107).

Bu bakımdan çağdaş Yahudi düşünürlerine göre postmodern Yahudi felsefesi, ana hatlarıyla klasik Yahudi geleneğine, metinlerine ve inanç sistemine, modernitenin sunduğu sahte kurtuluş modellerden yola çıkmadan, yeniden dönüş, yeniden okuma yapmak üzere post-hermenötik bir bakış daha önemlisi izi silinen veya kaybedilen İsrail ile yapılan özel ahdin yollarını daha kişisel ve yakın ilişkiler bağlamında postmodern duruma göre yenileyip güncellemek demektir (Ochs, 2000: VII). Bir başka ifadeyle postmodern Yahudi felsefesi, Tanrı, Torah ve İsrail üçlemesi hakkında geliştirilen İsrail ahidini oluşturan emir ve yasaklar, İsrail halkı, kötülük gibi öğretilerin modern açıdan rasyonelleşmemesi veya toptan terkedilmesi süreci değil

aksine modernizmin disipline edilmiş bir tarzda eleştirilerek daha bilişsel bir alanda ve daha maneviyatçı bir tarzda bireysel ahlaki aygıtlarla, transnas-yonel veya transkomünal akıl ölçütleriyle bu öğretilerin yeniden okunup iyileştirilmesi ve yenilenmesi çabasıdır. Bu güncellenme eyleminin kapsamında Holokost, kavramsal emperyalizm, yapı-bozumculuk, feminizm, plüralizm gibi çoklu anlamlara, form verici veya meydan okuyucu değişikliklere açık hatta genel öğretilere aykırı tanımlara götüren postmodern meselelerle bağlantılıdır (Ochs, 2000: 3- 6).

Gene de postmodern felsefe Mışna diye bilinen Rabbinik hukuk ve meşru felsefe külliyatına ait pasajlardan oluşan Talmud'un bilgilerinin ortaya koyduğu içtihatları tanımlamada çeşitlilik, yaklaşımda çok boyutluluk, geleneği çoklu güncellemelerle aktarırken Yazılı Torah diye bilinen İbrani Külliyatı ile olan ilişkisini korumak zorundadır. Bu bağlamda denebilir ki postmodern dönemde tek bir Yahudi felsefesi yoktur aksine felsefeleri vardır. Bu felsefelerin temel kuralı "*çoklu mantık (polilogos)*", "*eleştirel akıl (ratio critica)*" ve "*Musa Yasası (Torah) 'nı*" üçlü diyaloji ile kullanmaktır. Bu açıdan bakıldığında bu formdaki felsefe doğal olarak çoklu seviyelerdeki sesler, temalar ve stillere sahip olacaktır (Kepnes vd., 1998d: 3).

Yahudi oluşu temel kalkış noktası olarak gören ve Yahudi öğretilerini yoldaş kabul eden postmodern Yahudi filozoflar, eleştirel ve şüpheli tarzda hareket etmelerine rağmen kutsal metinlerin Yahudi hayatındaki merkezi oluşunun farkındadırlar. Hegelci anlayışla tarihsel dönemlerin devamını koparan veya belli bir geleneği alıp genelleştiren ve hayal kırıklığı yaratan modernist ermenötlerin aksine postmodernistler, önceki Rabbinik metinleri alçakgönüllü ve dikkatli bir şekilde yeniden okuyup yorumlama eğilimindedirler. Böylece yeni paradigmalara ile tekrar okunan metinlerle sıcak temas kuran filozoflar, çoklu göstergeli okumalara odaklanarak tarihsel dönemler ile metinler arasındaki devamlılığa odaklanırlar. Neticede metinlere yeniden önem vererek benliği mutlaklaştıran modernistlerin aksine mutlak olanı benliğin dışında bir yere söz gelişi metne yerleştirmeye girişirler (Greenberg, 1998: 70).

Plüralist, çoksesli karakterdeki Post-Talmud kültürü bağlamındaki Yahudi felsefesi:

a. Post-Talmud kültür olarak metin ve tefsirlere yaklaşırken çoğulcu, yenilikçi, eleştirel ve yorumlayıcı düşünce ile bakabilmektir.

b. Bu felsefe, izole olmuş, otonomi sahibi kendi kütüphanesinin dışına çıkmayan modern bireylerin düşüncesi değil aksine *Martin Buber*'in ifadesiyle hem yatay olarak filozofun filozofla canlı sohbetleri hem de dikey olarak Tanrı hakkındaki metin ve tefsirler yoluyla gerçekleşen diyalojik konuşmalardır.

c. Bu felsefe, aynı zamanda düşünmeyi doğası icabı olumlamadan ziyade olumsuzlama eylemi olarak *Franz Rosenzweig*'in ifadesiyle konuşma-düşünme sentezi şeklinde özetlenebilecek felsefi konuşmalar yoluyla Yahudiler hakkında yine Yahudilerin yüz yüze veya birbirleriyle olan zengin, karmaşık, heyecan verici ve çoklu düşüncesidir (Kepnes vd., 1998e: 5).

Böylelikle Talmud geleneğinin Yasa'nın sözlerine yeni yorum ve anlamlar katanların göksel bir ilhama sahip olacağı şeklindeki övmesinden (Hakimler, 5/8; Seder Eliyahu Rabba 11) yola çıkan postmodern Yahudi felsefesi Talmud ve Midraş ile kendini mutlu ve huzurlu hissederek her türlü dogmatizmden ve duygusal tarafgirlikten uzak bir yaklaşımla Post-Talmud hermenötüğünü uğraş edindir. Bu felsefeye göre bunun için eleştirel akıl yürütmeyi korumak ve putperestliğe götüren her türlü olumlama karşı durmak esastır. Zira Neo-Kantçı Alman Yahudisi filozof *Hermann Cohen* (1842-1918)'in tabiriyle, İsrail'in en bätünü özü, özeleştiriyeye açık olmak ve farklılaştırıcı seslere açık kapı bırakarak beşerin çile ve ızdıraplarına duyarlı olmasıdır. Bu anlamıyla Post-Talmud hermenötüğün çoğulcu ve çok sesli karakterini koruyarak yeni düşüncelere doğru yönelmek ve kaynakların sonsuzluğuna inanmak temelinde Post-Talmud kültür, kişisel bilimsel yöntemlerin çokluğuna dayanarak sübjektif rölativizm gibi modern bir tuzaga düşmeden Yahudi hakikatlerini doğrulamaya çabalar. Bu bakımdan bu yaklaşım aynı zamanda sadece *Talmud uğruna Talmud çalışmak* gibi sığ bir çaba değil, tüm insanlık aşkına Talmud çalışmak, demektir. Bunu son tahlilde Cohen'ci cümlelerle söylersek; “ Gelenek boyunca İsrail'in Yasa'ya dair her meşgalesinin temelinde aslında İsrail'in tüm insanlık lehine duyduğu derin endişeleri bulunmaktadır. Ne savunmacı teolojiye ne de asimile edici bir felsefeye sığınan tüm insanlık lehine kaygı ve sorumluluk taşıyan Post-Talmud kültürünün temelinde Yahudi özel ve seçkinliğini çağdaş insan kültürü bağlamında geliştirerek insanlığın sorunlarını felsefi açıdan değerlendiren anlayış bulunmaktadır.” (Bruckstein, 1998: 117- 118).

### 3.3. Teşuvah: Hermenötik Dönüşüm

Hermenötik açıdan aynı zamanda *öze dönüş* (*teşuvah*) olarak ortaya çıkma iddiasındaki postmodern Yahudi felsefesi, *Tanah* gibi belli başlı birinci kutsal metinlere ve Rabbinik literatür gibi geleneğin meydana getirdiği metinlerin ve yorumların ve cevapların etrafında organize olmak niyetindedir. Bu arzuyla felsefe, kendi yaklaşımı bağlamında tanımlayıcı ve özgün bir akıl yürütme formuyla bu metinleri okuma yolu olarak belirginleşir (Kepnes vd., 1998a: 35).

Böylece postmodern Yahudi düşüncesinde *Teşuvah* (geri dönmek) aynı zamanda postmodern Yahudi felsefesini betimleyen anahtar terimlerdenidir. Aslında Yahudi modernizmi Yahudilikten baskın bir şekilde sapma anlamında bir dönüşü ifade ederken bir onarım ve iyileştirme anlayışını betimleyen *Teşuvah* ise Yahudiliğe geri dönüşü anlatmaktadır. Bu geri dönüş, Yahudi vahyi ve teolojisi daha iyi anlama anlamında Rabbinik Yahudiliği bilhassa modern öncesi Rabbi öğretilerini yeniden değerli görmek demektir. Bu yaklaşımla postmodern Yahudi filozofları, gettolaşmış Yahudiliğin öteki kültürel ve dinî sistemlerden izole ettiği anlayışı yerine kültürler arası ve dinî çoğulculuk bağlamında ortaya konan bir Yahudilik anlayışına

geri dönmeyi amaçlamaktadırlar. Zira bu filozoflar, gittikçe farklılaşan dünya görüşlerinin hoşgörüle karşılandığı bir evrende kendilerini yetişip daha kucaklayıcı bir politik sistem içinde yaşamaktadırlar. Bu yönüyle postmodern Yahudi felsefesi, Yahudiliği yeniden diriltmek ve iyileştirme uğruna başka kültür ve inanç modellerini karalama gibi bir modern yöntemi asla benimsememektedirler. Dahası modern Yahudilerin evrensel olan herkesle ilişki içine girmelerinin aksine, daha radikal olarak postmodern Yahudiler, daha zengin çoğulcu ortamlarda bulunup Hristiyan, Müslüman Hindu ve binlerce türüyle seküler insanlarla ilişki içinde olmayı tercih etmektedirler (Kepnes, 1998c: 25- 26).

Neticede *teşuvah*, diyalojik bir yeniden entegre eylem modeli sunmakta ve geleceğe yeniden eklenmektedir. Geleneğe ait tarih algısı burada bir pişmanlık tarihine dönüşmekte ve geçmişin günahlarının bile özdeşlenerek günah kabul edildiği onların kabul edildiği ve itiraf edilip bağışlanma dilendiği bir süreç hâline gelmektedir. Bu anlamda Yahudi postmodernizmi modernizmi terk etmeyiip onu reforme etmek eğilimindedir (Kepnes vd., 1998a: 39).

#### **3.4. Tiqqun ha Olam veya “Dünyayı Onarma Uğruna” Yeni bir Nuh Kanunları Okuması**

Klasik Talmud döneminde insanlığın putperestlikten kurtulması ve mono-teizme yönelik tamirinin gerçekleşmesi amacıyla Tanrı'nın putperest milletler içindeki şahitleri ve ışığı olarak İsrailoğullarının gösterdiği gayretleri içeren *Tiqqun ha Olam (dünyayı onarmak)* kavramı bulunmakta idi (Scherman, 1985:162).

Bu anlamda daha liberal, daha çoğulcu, daha hoşgörülü, öteki oluş, acayiplik ve farklılığın haklarına daha fazla dikkat eden bir postmodern zihinle (Hendel, 2014: 428) hareket eden Yahudi felsefesinin amacı, aslında dışlayıcı bir şekilde Yahudi vazife, düşünce, metin veya uygulamaların dogmatik, savunmacı veya polemikçi bir analizi değildir. Aksine daha hetorejenliklere, farklılıklara ve çoğulcu bir bakışla Yahudi bağlamıyla ve Yahudi doğasıyla postmodern düşünceyi yorumlamak ve insanlığın lehine çaba göstererek hep beraber onarılmayı gerçekleştirmektir (Gibbs, 1998: 22).

Böylece hem gelenek âlemine ve Yasa'nın metnine girmek gibi iki kollu bir anlayış, hem Yahudi normatif Midraş'ını aktif hâle getirecek hem de Yahudi olmayan dünyaya genişlemeyi mümkün kılacaktır. Böylece dışlamacı olmayan aksine çoğulcu karakterde olan, pragmatik, onarıcı ve yapı-söküm-cü, muğlaklığı veya ucu açık mantığı öne çıkaran postmodern Yahudi hermenötüğün düşüncesi sadece Yahudi filozoflar arasında değil aynı zamanda kutsal kitap ve Talmud araştırmaları yapan diğer akademisyenler arasında da güçlü bağlar ve zenginleştirici uygulama alanları kuracaktır (Kepnes vd., 1998e: 7).

Bu anlamda ekolojiye duyarlı olan, sosyo-kültürel çoğulculuğa yönelik olarak dışlayıcı bir karakterde olmayan Yahudi postmodernizmi, Heretikler, Samiriler, Sadukiler, Müslümanlar, Hristiyanlar gibi başka din mensuplarını da kapsayan, Rabbi kültürü dışındaki görüşlere de itibar eden, azınlık kültürlerin hakları dâhil kültürel çeşitliliklere, farklı dünya görüşlerine ilgi duyabilen, göçmenlerin asimile olmadan entegre olmasını açık olan bir eğilim göstermektedir. Yine bu anlayış, insani ilişkilerde barış ve alçak gönüllüğü teşvik eden, ben- benim ve beni şeklindeki bencil tavırlara karşı duruş sergilemektedir (Falk, 1994- 1995: 488-497).

Postmodern Yahudi felsefesi İsrail'in seçilmesini yeniden güncelleyip açıklamak üzere insanüstü oluşu veya beşeri ilişkiler alanında onun milletlerden ayrıcalıklı olması anlamında anlamaz aksine bu imtiyazı, Tanrı ile kendisi arasındaki samimi ilişkilerin bir sonucu olarak görmektedir. Yasa'yı dar bir millet zeminine yerleştirmeyen aksine ona evrensel bir boyut kazandıran bu yaklaşım, sevgi, barış, adalet, doğruluk gibi beşeri ilişkilerde gerekli aygıtlar ile Yahudi olmayanlarla denk etkileşimlere sahip olmasını amaçlamaktadır (Novak, 2003: 254- 255).

Çağımızda *David Novak* gibi Yahudi düşünürler, Talmud'ta geçtiği üzere (Sanhedrin, 56a) yaklaşık on sekiz asırdan beri Yahudi olmayanları Nuh'un evrensel yedi kanununa göre (putperestlik, kafirlik, cinsel ahlaksızlık, kan dökmek, hırsızlık ve canlı bir hayvandan et koparmak gibi günahlardan uzak durmak) minimum sınırdaki kuralları yerine getirmekle maksimum ilişkiler için olmazsa olmaz temel şartlardan görmektedirler. Klasik Rabbinik kültürün (bilhassa Maymonides'in Nuh kanunlarını kendi doğası açısından en uygun kurallar görmesini öne çıkaran Yahudi felsefesi, modern dönemde *Moses Mendelssohn*'un bu kanunları yeniden yapılandırmasını, *Hermann Cohen*'in onları dinî kuraldan ziyade sivil kanun görmesini önemsemekte ve kendi aygıtlarıyla onları âlemin onarılması, insanlık ve doğa, ahlaki ve hukuki normların içeriği, minimal dinî inanç ve uygulama ölçütleri, insan hayatının tanım ve kutsiyeti, insan varlığının hedefleri gibi başlıklarla yeniden değerlendirmektedir. Bu bağlamda postmodern dönem Yahudiliğinin dış âlemle ilişkisi bağlamında Yahudiler için sınırı iki açıdan hâlâ Nuh kanunları belirlemektedir. Tüm insanlığa yönelik Tanrı vahyinin imkânı ölçütü ve Tanrı bilgisi hakkında insanlığın potansiyel yeteneği ölçütü (Novak, 1998: 224- 243).

Neticede çoğulcu bir Yahudilik peşindeki Yahudi düşünürler, öteki insanları da kuşatırken onların özgürlüğünü önemserken kendi gelenek kitaplarından hareket ederler. İnsanlık adına ortaya çıkan bu dünya onarımı aynı zamanda farklı bir anlayışla öteki hikmetlere de açık olmayı ve hikmetin her yerde olma gerçeğini vurgular. Bu hâliyle postmodern Yahudi düşüncesi klasik



ve modern dönemde olmayacak bir şekilde hikmet arayışında ötekiindeki bilgiyi paylaşmaya razı olacak hatta ötekinin kendi gizem ve kutsal bilgeliklerine nüfuz etmesine izin verecektir (Breslauer, 1996: 12).

#### 4. Postmodern Yahudi Felsefeleri

##### Postmodern Eleştirel Aklın Katkısı veya Yeni Eklektik Eğilimler

Postmodern Yahudi felsefesi ana hatlarıyla çoklu yaklaşımlara ve eklektik bakış açılara sahiptir. Bu bakımdan postmodernizm, tek bir Yahudi felsefesi değil pek çok felsefeler hâlinde ortaya çıkar. Burada başlıca yaklaşımlardan bahsedecektir.

##### 4.1. Kültürel-Lengüistik Yaklaşım Modeli

Postmodern Yahudi filozoflarından *Steven Kepnes*, kültürel-lengüistik bir Hermenötik yaklaşım modeli geliştirmektedir. O, Yahudilerin Yasa'nın kendileri için ne anlama geldiği kadar diğer milletlerin ve dünya dinlerinin Yasa/metin anlayışlarını tanımanın gerekli olduğunu savunmaktadır. O, kendi yaklaşım modelini inşa ederken *Wittgenstein* gibi postmodern filozoflardan, *Clifford Geertz* gibi kültür antropologlarından ve *George Lindbeck* gibi kültürel-lengüistik din teorisyenlerinden etkilenerek her dinin dışlayıcı bir tavırla kendi dil-oyununu icat ederek özel dünyasını inşa ettiğini savunmaktadır. Bu yüzden ona göre postmodern din bilginleri artık kendi geleneklerine geri dönerek yeniden okumaları, yeniden öğrenmeleri ve böylece öncelikle geçmişte kalan unutulmuş değerleri güncellemeleri gerekir. Bu modele göre Yahudilik, karmaşık semboller ve hukuki bir sistem olarak hem kültürel hem de lengüistik açıdan özel formlar içermektedir. Bu açıdan cemaat kültürüne önem veren Yahudilik spontane bakış açılarıyla veya kişisel dinî tecrübelerle hareket etmemektedir. Bundan dolayı modernizmin savunduğunun aksine Yahudilik her Yahudi tarafından yeniden icat edilen bir sistem değil, halihazırda var olan, bilinen, her bireyin içselleştirmek zorunda olduğu nesnelleşmiş bir dindir. Buradaki temel postmodern paradigma, Pesah hikâyesini içselleştiren ve böylece kölelikten özgürlüğe yürüyen İsrail oğulları içinde kalan her bir Yahudi bireyin inancını odağa almaktadır. Postmodern kültürel-lengüistik perspektiften bakıldığında çoğu modern Yahudi filozof tarafından terkedilmiş olan bu çok eski Yahudilik öğretisi artık postmodern Yahudi felsefesi için dinamik vahyi anlamak için gerekli rekabetçi bir çatı olarak ortaya çıkmaktadır (Kepnes, 1998c: 26).

*Kepnes*'e göre bu yaklaşım postmodernite içinde Yahudiliği yorumlamak için elverişli olmasına rağmen bazı kusurlardan azade de değildir:

1. Bu model, statik bir din- kültür ilişkisi sunma tehdidi altındadır.
2. Bu model, Yahudi geleneği içinde sürekli müzakere edilip tartışılan genelleştirici ve yaygınlaştırıcı kuralları minimize etmeye meyillidir.
3. Bu yüzden bu yaklaşım, Yahudi uygulamalarındaki ihtilaf, aykırılık ve heterojenliği öne çıkaran unsurları hafife alabilir (Kepnes, 1998c: 27).



#### 4.2. Her Dönemin Yahudiliği ile Diyalojik İlişki İçinde Olan Eleştirel Model

Postmodern Yahudi filozofu *Steven Kepnes* gibi tenkitsel açıdan ardışıl bir ilişki peşindeki postmodern Yahudi felsefesini savunanlar, evrimsel ve diyalojik bir yaklaşım ile her çağda ortaya çıkan Yahudilik formunu sadece kendinden sonraki form ile diyalojik ilişkide görmez aynı zamanda öncesinden de beslenerek geliştiğini savunurlar. Kepnes'e göre aslında tek bir Yahudiliğin değil her felsefi safhanın kendine özgü bir Yahudilik anlayışının inşa edildiğini savunan diyalojik model, bu Yahudilikler arasında bir kopukluk yerine ardışıl devamlılıkları vurgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında bu yaklaşım modeline, Yahudiliğin farklı formları arasındaki bağları onarabilen yorumlayıcı diyalog yaklaşımı da denebilir (Kepnes vd., 1998a: 34- 35).

Bir diğer filozof *Peter Ochs* ise hem diyalojik hem de eleştirel karakterdeki bir anlayış sayesinde Yahudi felsefesinin, geleneğin güncel tanımlanmasını, yenilenmesini ve iyileştirilmesini gerçekleştirebileceğini savunur. Ona göre bu tür diyalojik model sayesinde daha eleştirel ve acılara karşı daha duyarlı hâle gelen filozoflar, aynı zamanda Yahudi geleneği ile bağını koparmadan daha tikelci bir düşünüş, yorumlama ve yaşam anlayışı geliştirebileceklerdir (Kepnes vd., 1998a: 35).

Postmodern Yahudi filozofu *Yudit Kornberg Greenberg*, diyalojik felsefeyi savunan bir diğer düşünürdür. *Greenberg*, kendi yaklaşımının ana hatlarını şu şekilde listelemektedir:

a. Metodolojisi, ana hatlarıyla diyalojik ve metinsel akıl yürütmeye dayalı olan yeni bir felsefe topluluğu yaratmayı amaçlayan bir anlayıştır. Böylece diyalojik olan bir felsefe, daha sosyo-politik eylemlere fiilen girişecek alternatif bir entelektüel söylem ve cemiyet yaratımı kolaylıkla ortaya çıkacaktır. Buradaki temel ilham kaynağı ortak paylaşılan metinleri okumaya odaklanmış bir cemiyetin meydana gelmesidir.

b. Logosentrik bir bakışla postmodern yaklaşımda olan (Greenberg, 1996: 24) Franz Rosenzweig'in konuşma-düşünme yaklaşımının model olarak üstünlüğüne inanmaktadır. Söz gelişi Rosenzweig, modernistlerin yaptığı gibi demitolojizasyon içinde değil yaratma, vahiy, kurtuluş gibi kavramların kutsal kitaplar ve midraş bakış açısıyla yeniden mitleştirilme sürecine uygulanması taraftarıdır.

c. Ötekilerin acısını hissetmeyi ve korumayı hedefler.

d. Mitlerin teoloji içindeki entegrasyonunu savunarak ortaya çıkan felsefi kavramların felsefede özümsemesini sağlar.

e. Böylece postmodern Yahudi Felsefesi, bir boyutuyla bir "*tikkun formunda*" yani geçmişin yaralarını ve hiyerarşik her türlü düşüncüyü iyileştiren ve yeniden köklü değişiklikler hedefleyen bir anlayıştır (Greenberg, 1998: 67- 75).

### 4.3. Felaket İçinde Kurtuluş Vaat Eden Yeni Kantçı Eleştirel Ahlaki Yaklaşım Modeli

Yahudi asıllı postmodern filozof E. Levinas, çok sık bir şekilde Yahudiliğin eşsizliğinin Tanrı'nın aşkınlığında yattığını açıkladıktan sonra bu eşsizliğin Tanrı bilinci ve dindarın kendi bilincine dayalı ahlaki ilişki ile güçlendirildiğini belirtir. O, Yahudi ahlakının bir vizyona yani gördüğümüz her şeyin Tanrı'dan olduğunu, duyduğumuz ilahi söz hakkındaki her şeyin insana ahlaki boyutlar kattığını öğrettiğini açıklar. Böylece ona göre en özel ve sınırlayıcı kabul edilen Yahudi ahlakının evrensel bir bakış açısı getirdiğini ifade eder (Levinas 1990: 16- 17).

Bu anlayış aslında postmodern eleştirel ahlaki anlayıştaki Nietzsche'nin metafiziğinin etkisini göstermektedir. Alman düşünürün etkisindeki metafiziğe göre Sonsuz olan, kendini yok ederek beşerâ ve dünyevi bir iyileştirebilen kudret için kendi soyut sonsuzluğunu bir kenara bırakan bir Tanrı formuna kavuşacaktır. Bu ahlaki modeldeki Tanrı, hem yok edici hem de kurtarıcı kisvesinde olup felaket içinde kurtuluş vaat eden böyle bir Tanrı ile olan ahlaki ilişki, tarih boyunca İsrail'in tecrübe ettiği ve yakın ilgi adını verdiği ilişkiyi ima etmektedir. Bu kurtarıcı yıkımın tek bir kelimeyle değil tek bir tarihsel olgu ile anlamını İsrail tarihinde görebilmekteyiz. Bu ilahi durum, Hint geleneğinde kurtarıcı Brahma, Yıkıcı Şiva ile anlatıldığını, İslam düşüncesinde *Cemal* ve *Celal* olarak var olduğunu söyleyebiliriz (Wyschogrod, 1998: 132).

Yine postmodern Yahudi felsefesi için kutsala duyulan açlık sadece öğrenmenin değil aynı zamanda Yahudi ahlak anlayışının da bir alt metni teşkil etti. Rosenzweig, Buber ve Levinas gibi Yahudi filozoflarının Yeni Kantçıların ahlaka ilgisiz kalan düşüncelerine bağlı olarak öteki fikrinden yoksun bir ahlak fikri çok muğlak kalmıştı. Hâlbuki postmodern Yahudi ahlak felsefesi, etkin olmak ile ilgisiz olmak arasındaki gerilimi yükseltmekte ve aşmak için ahlaka yoğunlaşmaktadır. Bir başka ifadeyle postmodern Yahudi felsefesi, ahlaki endişeleri, özgün sorunları tahlil etme veya evrensel kanunları keşfetme meselesi olarak görmez aksine onları parçalanmış öznel dünyanın yine öznel ilişkiler yoluyla ötekilere bağlanmasında bulur (Wyschogrod, 1998: 132).

Yahudi ahlak filozofu *Zygmunt Bauman* ise modernizmin ahlaka ait kuralları tahrip ettiğini veya farklı ahlaki kültürlere izin vermeyip onları tek bir tipler batı ahlakında erittiğini iddia ederek bu anlayışa isyan eden postmodern ahlaka yol bulmaktadır. O, postmodernizmin yapay oluşan ahlak kanunlarını özgürleştirdiğini öne sürmektedir. Söz gelişi postmodern çoklu ahlak tercihleri, kişisel sorumluluk eylemlerini öne çıkarmakta böylelikle mutlak boyun eğme veya zaruri görev gibi katı bir anlayıştan nefes alanlarını çoğaltarak daha esnek bir anlayışa götürmektedir. Ona göre içinde bulunduğumuz çağ, aynı zamanda ahlaki müphemliğin en fazla hissedildiği dönemdir. Böylece ahlaki açıdan özgürlüğün sınırlarını zorlayacak şekilde pek

çok seçenek sunması yüzünden -postmodern ahlaki kriz denen bir çıkmaz da bulunmaktadır. Ona göre-postmodern ahlakın gün batımı mı gün doğumu mu olacağını zaman gösterecektir (Bauman, 1993: 34- 35).

Neticede ortak bir nokta olarak -postmodern Yahudi ahlakçıları, etik hakkındaki endişelerini, özgün birer sorun hâline getirmeden veya evrensel kanun keşifleri olarak tanımlamadan diğerleriyle öznel ilişkiler yoluyla özgün ve dar dünyanın kırılmasına yerleştirirler. Ahlakî bir endişe alanı olarak öteki, her türlü anlamının ötesinde olup özgün bir kavram veya hikâye değil ahlakî yanıtlar empoze eder. Bu yönde pratik akıldaki evrensel ve yargısal tortuların bıraktığı her türlü zorluktan kaçmak isteyen Yeni Kantçı felsefe, önerdiği sağduyu (sensus comunis) fikriyle hareket ederek toplumsal açıdan güzel ve iyi olan her şeyin ahlakî olarak iyi olanı da sembolize edeceğini ve nihayetinde ahlak alanının koruması altına gireceğini iddia eder (Wyschogrod, 1998: 131).

#### 4.4. Şefkatli Postmodern Yahudi Felsefesi Modeli

Çağdaş Yahudi filozof *Peter Ochs*, kendi anlayışını zihinsel olarak acı veren modernitenin türünü olan Kant'ı modern felsefeyi ve Neo-Kantçı çağdaş Yahudi felsefesini hermenötik okuyan ve modernitenin teklif ettiği çözümleri eleştiren; böylece acı vermek yerine acı duyan şefkatli postmodern Yahudi felsefesi olarak açıklar (Ochs, 1997: 74).

*Ochs*, aynı zamanda elem duymanın ve şefkatli olmanın Yahudi kültüründe izleri olduğunu zira İsrail'in maddi ve manevi elemlerini işiten şefkatli Tanrı'nın işlerinin Yahudi geleneğinde anahtar terimler olduğunun altını çizmektedir. Buradan hareketle *Ochs*, bazı postmodern Yahudi Rabbilerin kendi yorumlarında Midraş geleneğinde bulunan "*Benim sözüm ateş gibi değil mi? Kayaları paramparça eden balyoz gibi değil mi?*" (Yeremya, 23/29) şeklindeki pasaj yorumlarında Tanrı sözünün tek bir anlamı olmadığını bir rahmet olarak farklı anlamlarının da bulunduğunu, aynı zamanda Mısır'dan çıkarken İsrail oğullarından yükselen feryatları işiten şefkatli Tanrı'nın İsrail kavminin acılarını hafifletip yüklerini azaltacak pek çok şefkatli kurtarıcı fırsatlar ve anlamlara sahip olduğundan (Çıkış, 2 ve 3. Bablar) hareketle Tanrı'nın kendi ismi adına kavmini kurtarmaya söz verdiğini belirtmektedir (Ochs, 1997: 74- 75).

*Ochs*, şefkat terimini modern Yahudi filozofu Hermann Cohen'den almıştır. Şefkat kelimesini basit bir kelime olarak değil Yahudi dünya görüşünün motive edici gücü olarak gören Cohen, Tanrı'nın şefkati olmazsa, insanın Tanrı'nın adaletinden, iyiliğinden ve kaderinden umudunu keseceğini açıklar. Bu yüzden Cohen, acı çeken İsrail'e karşı peygamberlerin göstermiş olduğu şefkat anlayışlarını anlatırken onların insanlığın zihninden daha çok değer verdikleri kalbine hitap ettiklerini ve uyarıcı ıstırapla orantılı bir farkındalık biçimi olarak *şefkati* [*rachamin*] betimlediklerini zira İbranicenin bu mizacı anlatan ve ana rahmi ile özdeş gördüğü harika bir isim olan

*rechem* kelimesine sahip olduğunu İsrail kutsal kitabının ise “*Rahim Tanrı'nın fakirlere şefkatle merhamet etmesini*” öne çıkardığını açıklar (Cohen, 1971: 71).

Ochs'a göre şefkatli postmodern Yahudi felsefesi, moderniteye çok yeni bir ilave veya farklı bir bakış yapmayan ama onu güncelleyip daha canlı ve dinamik hâle sokan donmuş modern endişeleri ısıtan böylece hermenötik açıdan zamana uygun bir kurtarıcı okuma uygulamasıdır. Bu yaklaşımda yeni olan şey umut verici anlamların bireyselliğine odaklanmaktır. Neticede Ochs'a göre Yahudi felsefesi, bilgiyi yeniden toparlayan, çoklu anlamları olan, yaratıcı bir zenginlikle donanmış hermenötik onarım peşinde olan ama daha önemlisi modern Yahudi felsefesinin şikayet ettiği ama çözüm sunmadığı meselelere yanıt veren icracı bir düşüncedir (Ochs, 1997: 77-78).

### **Sonuç**

Yahudilik içindeki güncel tartışmaların dil, ben-öteki ve metinsellik bağlamında felsefi açıdan kutsal kitap ve hermenötik yorumlamaları arasında gerçekleşirken teolojik açıdan ise aynı konuların vahiy ile gelenek arasında ortaya çıktığı görülebilir.

1960'lardan itibaren Yahudi düşüncesi, Holokost sonrası dönemde kültürel ve entelektüel yeniden yapılandırma işlerini postmodernitenin sağladığı aygıtlarla halletmeye çabalamaktadır. Bu açıdan postmodern Yahudi felsefesi aynı zamanda modernite ile soyutlanmış ilim adamlarının ifa ettiği objektifliğe veya Talmud'u salt akademik bir metin gören yaklaşımlara alternatif olarak zihinsel açıdan yenileyici ve yeniden okunan bir kaynak görmektedir. Postmodern okuma, farklı okuma hatta farklı bir şekilde yeniden okumadır. Bu yönüyle bu anlayış Talmud'u aydınlatıcı hatta kurtarıcı bir kapasiteye sahip bir metin olarak anlayıp ona post kritik umutlar besleyen bir anlayış geliştirmektedir. Böylece Talmud hakkında felsefi bir inceleme dönüşen postmodern Yahudi felsefesi; metnin yapı, form ve estetiğinin de ötesinde onun aktüel içeriğine ve bu içeriğin yaşayan ve yaşanan dinamiklerle ilgisine dikkat çeken bir anlayış sergilemektedir.

Holokost gibi acı çekme olayını kendisi için dönüm noktası seçen postmodern Yahudi felsefesine göre kutsal kıssalarda anlatılan âlemi kendi iradesiyle ifa eden, İsrail'i seçilmiş halk yapan, kavmi imtiyazlı Mesihanik ve öte dünya geleneğine hazırlayan özel metin külliyatında kodlanmış olan ilahi emir ve yasaklar gönderen aşkın Tanrı hakkındaki anlatıların yeniden yorumlanması gerekmektedir.

Teolojik aklın yerine eleştirel seküler aklın egemen olduğu bir felsefi dille anti-teodise sürecine bağlı kalan bir teolojik duyarlılıkla hareket eden postmodern Yahudi felsefesi, Tanrı ile Yahudi halkı arasındaki ilişkide yeni bir teknik kavram olan anti-teodise gibi bir olumsuzlama yöntemine başvurmaktadır. Bu terimin en önemli felsefi temeli şudur: İsrail'in Tanrı'dan acı çekme ve nimete kavuşma zincirleme eylemleri klasik anlamda Tanrı'nın İsrail ile olan yakın birlikteliğini gösterirken sü-

rekli acı çekmeler, ilgi ve sevgisini alışılmadık bir tarzda göstermek isteyen postmodern Tanrı'ya dönüşen *Yahve*'nin tarihe müdahaledeki uzun suskunluğunu, mutlak pasifliğini ve vahiydeki kesintiyi hatta başka şekilde kendini ifade edebileceğini işaretlemektedir. Daha açık bir dille postmodern felsefe için teslimiyetçi bir acı çekme, İsrail için vahyin kesilmesi ile eşanlamlıdır.

Bu anlamda bilhassa postmodern Yahudi felsefesi, Rabbinik Yahudiliği salt postmodern görmez. Zira filozoflar, bu geleneği kendi teorilerine dönüştürmek yerine orada kendi diyalojik anlayışları için pek çok ortak nokta veya partner bulabilirler. Bu anlamda postmodern felsefenin, herhangi bir akıma veya harekete mensup olmayan filozofun ızdıraplarına en iyi yanıtları verebildiği söylenebilir. Zira postmodern Yahudi filozofu için ardışıl olarak Batı'nın Yahudilere tanıdığı özgürlükler, Haskala, Holokost ve Siyonizm bu ızdırapların neticesidir.

Postmodernite kanunlarına yapışan çağdaş Yahudi felsefesi, doğru düşünce ile doğru yaşam arasındaki karmaşık ilişkiyi, klasik Rabbilerin anladığı anlamda metin, yorum ve eylem üçlemesiyle yeniden çözmeyi amaçlamaktadır. Bu çözümleme olduğu takdirde yenilenen, güncellenen ve zamana uygun hâle gelen bir Yahudi ahdi ve metafiziği gerçekleşmiş olabilecektir. Bu açıdan çağdaş Yahudi düşüncesi, Rabbinik Yahudiliği, değişen yeni şartlara uygun olarak "*Sitz im Volksleben bir inanca*" yani sosyal hayata dâhil olan bir dine dönüştürmek istemektedir.

Neticede postmodern olarak adlandırılan Yahudi felsefesinin kültürel, eleştirel, şefkatli ve metinsel çoklu yaklaşımları, sosyal veya dinî uygulamalardaki sorunlara duyulan kaygılarla şekillenmiş ve hem olumlu hem de olumsuz baktığı modernitenin ikiye bölmüş olduğu, indirgeyici modellerinin ortak bir kaygıyla teşvik edilen, kökleri klasik Rabbinik kültürdeki bir felsefedir. Bu düşünce tarzı, modern felsefesinin yürüncesine girme gibi sorunlara yeterli yanıt sunmayı da teşvik etmez. Şimdilik postmodern diye isimlendirilen bu felsefe, Batı felsefesi tarafından cesaret verilen insan deneyimlerine yönelik açık uçlu araştırmaya katılmakta ancak bu tür deneyimlerin tüm yorumlarını, bağlamlara özgü yorum paradigmalarına yönlendirmeye çalışmaktadır. Postmodern olarak adlandırılan Yahudi filozofların tercih ettiği paradigmatik bağlamlar arasında vahiy metin dünyası olarak kutsal kitap, Yahudi metin yorumlamasının oluşturduğu prototip topluluklar/cemaatler ve Yahudi cemaatlerinin sosyo-entelektüel uygulamaları gibi postmodern başlıklar sayılabilir. Bu yaklaşımlarıyla Yahudi felsefesi, Batı Hristiyan düşüncenin postmodern form kazanmasından sonra kendini başarılı bir şekilde yeni döneme uygun bir tarz ve stille izah edebilmektedir. Ama ilahi kökenli inanç sisteminin oluşturduğu Müslüman felsefe ise Orta Çağ'dan beri hâlâ suskunluğunu korumakta klasik düşünce aygıtlarıyla hareket etmeye devam etmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Breslauer, S. Daniel. "The Postmodern Moment in the Jewish Ethics: De-Signing a Postmodern Jewish Morality". *Shofar* 14/4 (1996), 1-17.
- Braiterman, Zachary. *(God) After Auschwitz-Tradition and Change in The Post-Holocaust Jewish Thought*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Borowitz, Eugene. *Renewing the Covenant: A Theology for the Postmodern Jew*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1991.
- Bruckstein, Almut Sh. "Joining the Narrator A Philosophy of Talmudic Hermeneutics", *Reasoning After Revelation-Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*, ed. Steven Kepnes - Peter Ochs - Robert Gibbs. 105-121. Oxford: Westview Press, 1998.
- Cohen, Arthur. *The Tremendum: A Theological Interpretation of the Holocaust*. New York: Crossroad, 1981.
- Fackenheim, Emil L. *God's Presence in The History-The Commanding Voice of Auschwitz*. New York-London: Harper Publishers, 1972.
- Faur, Jose. *Golden Doves with Silver Dots- Semiotics and Textuality in Rabbinic Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Gibbs, Robert. "Postmodern Jewish Philosophy". *Reasoning After Revelation- Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes - Peter Ochs - Robert Gibbs. 21-24. Oxford: Westview Press, 1998.
- Greenberg, Yudit Kornberg. *Better Than Wine: Love, Poetry and Prayer in the Thought of Franz Rosenzweig*. Atlanta Scholar Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Toward a Dialogic Postmodern Jewish Philosophy". *Reasoning After Revelation- Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes - Peter Ochs - Robert Gibbs. 67-75. Oxford: Westview Press, 1998.
- Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity". çev. Seyla Ben-Habib. *New German Critique* 22 (1981), 3-14.
- Hendel, Ronald. "Mind the Gap: Modern and Postmodern in Biblical Studies". *Journal of Biblical Literature* 133/2 (2014), 422-443.
- Kepnes a, Steven vd. "Dialogical Practices". *Reasoning After Revelation-Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes vd. 29-64. Oxford: Westview Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. b. "Holocaust". *Reasoning After Revelation- Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes vd. 40-42. Oxford: Westview Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. c. "Postmodern Jewish Thinking". *Reasoning After Revelation-Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes vd., Oxford: Westview Press 1998, 24-27.
- \_\_\_\_\_. d. "Initial Conversation". *Reasoning After Revelation-Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes vd. 11- 27. Oxford: Westview Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. e. "Introduction". *Reasoning After Revelation-Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Steven Kepnes vd. 1- 8. Oxford: Westview Press, 1998.
- Krasner, David. "The Homecoming and Postmodern Jewish Philosophy". *Modern Drama* 56/4, (2013), 478-497.
- Lambert, Yves. "Religion in Modernity as a New Axial Age: Secularization or New Religious Forms?". *Sociology of Religion* 60/3 (1999), 303-333.
- Levinas, Emmanuel. *Difficult Freedom: Essays on Judaism*. çev. Sean Hand. Baltimore: The Athlone Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Totality and Infinity*. çev. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquensne University Press, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Useless Suffering". *The Provocation of Levinas*, ed. Robert Bernasconi - David Wood. çev. Richard Cohen. 156-167. London: Routledge, 1988.

Levy, Ze'ev. *From Spinoza to Levinas*. ed. Yudiith Kornberg Greenberg. New York: Peter Lang Publishing, 2009.

Metev, Duygu, "Eskilerin Masalları: Klasik ve Modern Mitolojiden Postmodern Anlatıya Din Bilimlerinde Mitoloji", *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 21/8 (2020), 75- 93.

Novak, David. *The Image of the Non-Jew in Judaism. An Historical and Constructive Study of the Noahide Laws*. Edwin Mellen Press, New York: 1983.

Ochs, Peter. "Compassionate Postmodernism: An Introduction to Postmodern Jewish Philosophy". *The European Legacy: Toward New Paradigms* 2/1 (1997), 74-79.

\_\_\_\_\_. "Preface". *Reviewing the Covenant- Eugene B. Borowitz and the Postmodern Renewal of Jewish Theology*. ed. Peter Ochs. New York State University of New York Press, 2000.

\_\_\_\_\_. "Postmodern Definitions". *Reviewing the Covenant-Eugene B. Borowitz and the Postmodern Renewal of Jewish Theology, Reasoning After Revelation-Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*. ed. Kepnes vd. 17-21. Oxford: Westview Press, 1998.

\_\_\_\_\_. "The Emergence of Postmodern Jewish Theology and Philosophy". *Reviewing the Covenant-Eugene B. Borowitz and the Postmodern Renewal of Jewish Theology*. ed. Peter Ochs. 3-34. New York: State University of New York Press, 2000.

Rosenzweig, Franz. *The Star of Redemption*, çev. William W. Hallo. Boston: Beacon Press, 1971.

Samuelson, Hava Tirosh, Aaron W. Hughes. "Editors's Introduction to the Series". *Michael Fishbane-Jewish Hermeneutics Theology*. ed. Hava-Tirosh Samuelson - Aaron W. Hughes. IX-XV. London: Brill Publishing, 2015.

Wyschogrod, Edith. "Trends in Postmodern Jewish Philosophy". *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 76/1 (1993), 129-137.





## SANAT PRATİKLERİNDE PORTRÉ DENEMELERİ

Öğr. Gör. Dr. Ahmet UZUNER\*

**Öz:** Bu çalışmada portre konusunun yüzyıllardır sanatın en önemli konularından biri olması sebebiyle bu olgunun sosyolojik, felsefik, psikolojik, ekonomik, kültürel vb. kavramlar üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Günümüzde sanat, kendisine ait alanların yanında diğer farklı alanlarında içine katıldığı disiplinler arası bir yapı olarak öne çıkmaktadır. Bu disiplinler arası sanatçılara farklı tekniklerde eser üretmelerine olanak sağladığı görülmektedir. Sanatçılarda günümüz sanatı içinde portre, natüromort, manzara... gibi konuları farklı sanatsal alanlar ile psikoloji, sosyoloji, edebiyat,... gibi alanları içine katarak yapıtlarını oluşturdukları görülmektedir. Yapıtlarda bilgisayar programları, resim, heykel, grafik gibi farklı sanatsal alanların yanında kolaj, asanblaj, rölyef ve üç boyutlu nesne gibi farklı teknik ve malzemenin kullanılmasıyla değişik özelliklere sahip portre görüntüleri elde edilmiştir. Portre yapıtları sanatsal alanlarla birlikte psikoloji, sosyoloji, edebiyat, antropoloji,... gibi farklı alanların etkisiyle zenginleştirilmektedir. Bunun yanında bu kavramlarla iletişime geçerek teknik, biçimsel ve içeriksel yönden değişimler geçirdiği yapılan araştırmalar sonucunda anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** portre, çağdaş sanat, disiplinler arasılık, çoğulculuk.

### PORTRAIT ESSAYS IN THE ARTISTIC PRACTICES\*

**Abstract:** As the portraiture has been one of the most significant artistic subjects for centuries, this study is intended to analyze this phenomenon in terms of sociological, philosophical, economical, cultural and other concepts. Today art has been featured as an interdisciplinary structure covering the different fields as well as its own fields. This interdisciplinarity is seen to allow the artists to produce their works in different techniques. Today's artists have created their works on the subjects like portrait, nature mort and landscape by merging different artistic fields with the fields like psychology, sociology and literature. The subject was discussed with its corporate structure in the section of practices herein and the findings from the thesis are tried to be synthesized in harmony and turned into the works. Portrait images with different characteristics were produced by using the different techniques and materials like collage, assemblage, relief and three dimensional objects as well as the different artistic fields like software programs, painting, sculpture and graphics. It follows from the researchers conducted that works are enriched with the effect of artistic fields of the portrait as well as the different fields like psychology, sociology, literature and anthropology and that they are transformed technically, formalistically and contextually in interaction with the abovementioned concepts.

**Key Words:** portrait, contemporary art, interdisciplinarity, pluralism.

ORCID ID : 0000-0003-4509-9844

DOI : 10.31126/akrajournal.808907

Geliş tarihi : 11 Ekim 2020 / Kabul tarihi: 15 Aralık 2020

\*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü.

## 1. Giriş

Portre yüzyıllardır resim sanatının en önemli konularından biri olarak süregelmiştir. Geçen yüzyıllar içinde portrenin biçim ve anlamı; coğrafyaya, sosyo-ekonomik duruma, psikolojiye, dine ve politikaya göre değişiklik göstermiştir. Bu değişimin en belirgin yanları sanatçılardan, sanat eleştirmenlerinden, sanat tarihçilerinden ve bilim adamlarından öğrenilmektedir. Rönesans'a kadar resim sanatında portre, genellikle kutsal kişileri (Meryem, İsa ve azizleri) ve önemli şahsiyetlerin (krallar, soylular, burjuvalar ve devlet adamları) resimlerini temsil etmiştir. Rönesans'la birlikte portre, bireysellik kazanarak günümüze kadar gelmiştir. 15. yüzyılın portreleri dinin ruhani yanı ile birlikte soyluların da devleti temsil eden gücünü gösterirken 16. yüzyılda portreler bu teamülden kilisenin ruhani tavrını kaldırarak dinî ve dünyevi gücü temsil etmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde portreler, gündelik yaşamdan sahneler olarak görülmeye başlanmıştır. Portre, 18.yüzyılın ortalarına kadar zarafeti ve sevgililerin şımarık yanını temsil ederken 18. yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar portrelerle, soyluluğu ve asaleti temsil etmeye başladılar. 19. yüzyılda ise portreleri oluşturan sanatçılar; hiçbir gücün etkisinde kalmamışlar ve özgür bir ortam içinde, sıradan, gündelik olayları resimlerinde yansıtmaya başlamışlardır. Portreler bu gündelik yaşam içinde dinsel olmaktan çıkıp gerçekçi bir anlayış içinde aktarılmaya başlanmıştır. Bu gerçeklik, toplumsal yapı içerisinde nesnel bir niteliğe bürünerek yüzey üzerinde yeni ve farklı anlatım biçim arayışına öncülük etmiştir. Bunun sonucunda artık portre konusu; Natüralizm, Romantizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm Kübizm vb. sanat akımlarında ya da eğitimlerinde farklı bir şekilde incelenmeye başlanmıştır. Modernizm ve sonrasında portreler, değişen teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel olarak gelişimini sürdürmüştür. Günümüze gelindiğinde portre, gelişen teknolojik ve bilimsel gelişmelerin etkisiyle farklı biçimlerle ve anlamlarla ifade edilmeye başlanmıştır. Postmodern olarak adlandırılan bu dönemde sanatın konuları çeşitlenmiş ve bu konular farklı sanatsal alanlarla birlikte psikoloji, sosyoloji, antropoloji... gibi alanların etkisiyle eserler çok disiplinli bir görünüm kazanmıştır. Bu değişim, daha önceki dönemlerde olduğu gibi sanatta portredeki temsil anlayışı gündeme gelmiştir. Kavramsal sanat içinde portre temsil anlayışı; beden, enstalasyon, video, performans, fotoğraf, etnik ve feminist sanatla yorumlanmaya başlanmıştır. Sanattaki bu başkalaşma, portrelerde sanatçıların bazılarının kendi bedenlerine çizdikleri şekillerle ifade edilmeye çalışılırken diğer sanatçılar da fotoğraf ve video sanatı gibi görüntüleme tekniklerini kullanarak yansıtmaya çalışmışlardır. Sanattaki bu değişimler sayesinde her türlü malzeme kullanımı gündeme gelmiştir. Bu değişim beraberinde farklı alanların birbiriyle ilişki kurmasına ya da kaynaşmasına sebep olmuştur.

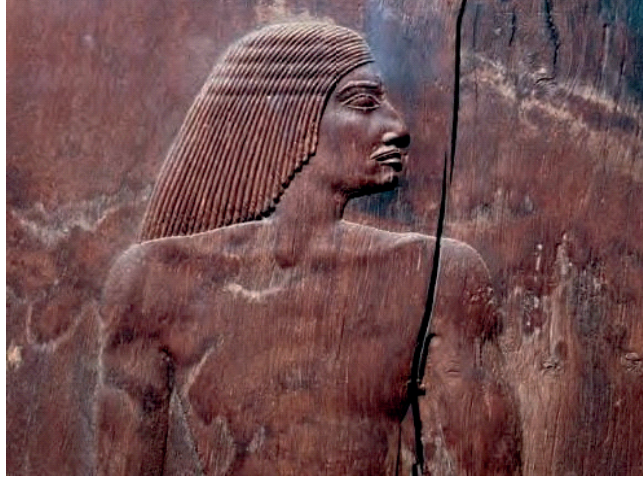
## 2. Geçmişten Yirminci Yüzyıla Kadar Olan Süreç İçinde Resim Sanatında Portre

Portre; bir insanın desen, resim, fotoğraf ve benzeri yollarla tasviri olarak öne çıkmaktadır. Portre konusu, insanın farklı teknikler arayıcılığıyla kendini veya bir başka kişiyi görselleştirmesidir. Portre veya otoportre; İlk Çağ'dan günümüze kadar farklı tekniklerde, üsluplarda değişim geçirerek gelişimini sürdürmüştür ve resim sanatının her zaman önemli konuları arasında yer almıştır. Tarihte bilinen en eski portre, 2006 yılında Fransa'nın Angouleme şehri yakınındaki Vilhaneur Mağarası içinde bulunan ve 27.000 yıllık geçmişe sahip olduğu tespit edilen bir duvar resmidir (Görsel 1).



**Görsel 1:** "İlk Portre Örneği ", Vilhaneur Mağarası, Angouleme, Fransa.

Bu örnekte görüldüğü gibi mağaraların duvarlarına yapılan bu resimleri / portreleri, tarih öncesi insanların kendi belirledikleri biçimlere göre yaptıkları görülmektedir. Portreler şematik ve çizgi hâlinde ele alınmakta ve insan başı oranları ilk zamanlarda gövdeye ve boya oranla çok küçük resimlenmektedir. İlkel insanların resimleri / portreleri ilerleyen zaman sürecinde başın/vücudun orantısız yapıldığı görülmektedir (Turani, 2004: 11). İlkel dönemden Mısır uygarlığına gelindiğinde ise portre biçimi daha çok yandan (profil) şematik bir biçimde resmedilmişlerdir (Görsel 2). Sanatçıların bu resimleri, önemli kişilerin (kralların ve kraliçelerin) öldükten sonra yaşamlarına devam edecekleri inancını yaşatmak amacıyla yaptıkları görülmektedir. Yapılan bu eserlerdeki portreler, gerçekte oldukları gibi değil de çizimi yaptıran kişinin olmak istediği (ideal) şekilde tasvir edilmiştir. Mısır resminde genellikle figürlerin / portrelerin yüzleri profilden, gözleri ise badem şeklinde önden tasvir edilmiştir. Omuzlar; genişliğini göstermek için önden verilirken, gövdenin geri kalan kısmı dörtte üçlük yana doğru dönmüş vaziyette betimlenmiştir. Kalça, baldırlar ve ayak kısımları da profilden resmedilmişlerdir (Brever ve Teeter, 2011: 213).



**Görsel 2:** “Hesire’nin Portresi”, gömütün tahta kapısının bir bölümü.  
İÖ, 2700, Kahire Müzesi, Mısır.

Mısır uygarlığında bu sanatsal gelişim sürecinde devam eden diğer bir uygarlık da Yunan’dır. Yunan uygarlığı sanatı üç dönemde incelenmektedir: Arkaik Dönem, Klasik Dönem ve Helenistik Dönem. Sanatsal oluşum bu üç dönemde gelişim göstererek devam etmiştir. Yunan uygarlığında portre iki şekilde tasvir edilmiştir. İlki, antik vazoların üzerine yapılan resimlerde ve ikincisine de Antik Yunan heykellerinde rastlanmaktadır. Antik vazo resimlerinde anlatımcı stilize edilmiştir ve insan figürleri/portreleri dikkat çekmektedir (Görsel 3).



**Görsel 3:** Kırmızı figürlü Yunan vazo resminden bir detay, “Pentheus’un Ölümü”, MÖ,420.

Roma döneminde her ne kadar özgünleşme çabaları söz konusu olsa da resim sanatı, Yunan sanatının etkilerini taşımaya devam etmiştir. Özellikle Yunan’ın Helenistik dönemi, Roma sanatında etkisini sürdürmüştür. Roma dönemi resim sanatı, daha çok duvar resminde betimlendiği bilinmektedir (Görsel 4). Bu

resimlerde Roma-Helenistik karışımı bir kompozisyon şekli göze çarpmaktadır (Turani, 1999: 199).



**Görsel 4:** Sanatçısı bilinmiyor, “Yemek Odası”, duvar freski (ayrıntı), MÖ, 60-50, 162 cm, Pompei, İtalya.

Roma sanatında sanatçıların, daha çok duvar resmi tekniğini kullandıkları görülmektedir. Bunun yanında duvar resmi kadar yaygın kullanılmayan mozaik ve bal mumu tekniğiyle yapılmış resimlerde görülmektedir. Bal mumu ile yapılan bu resim tekniği daha sonraları Bizans'ta ve Hristiyan ikonalarında görülmeye başlanmıştır (Turani, 1999: 200). Bu çeşitlilik, Bizans sanatının değişik açılardan sunulmasına sebep olmuş ve sanatta da bu biçimde yansıma olanağı bulmuştur. Bizans sanatında özellikle de resim alanında konu olarak din ön plana çıkmıştır. Dinin ön plana çıkması ve başka inançları terk edip tek inanç doğrultusunda gelişim gösteren dinî söylemler resim sanatında uygulama alanı yaratmıştır. Bizans resim sanatındaki görsel öğelere bakıldığında ise tek din olan Hristiyanlık inancının alegorik betimlemeleri görülmektedir. Bu betimlemelerin mozaiklerde, ikonalarda ve yontu tekniklerinde olduğu bilinmektedir. Özellikle de mozaik tekniği geniş bir alanı kapsamıştır (Görsel 5-6).

Bizans sanatından sonra Romanesk ve Gotik üslup gelmektedir. Bu üsluplarda genellikle din konusu önemli bir yere sahip olmuştur. Her iki üslupta sanatsal biçim, daha çok mimari yönde gelişim göstermiştir. Romanesk sanatında resim alanında sadece vitray tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (Görsel 7). Gotik sanatta; özellikle resim alanında vitray, kitap resimleme, minyatür ve altar panosu üzerine guaj/tempera tekniği ile yapılan çalışmalar dikkat çekmektedir (Görsel 8).

Rönesans'a gelene kadar resim sanatı dinin etkisinde kalmış ve bu doğrultuda gelişim göstermiştir. Erken Rönesans ile birlikte portre gerçekçi bir anlayışla betimlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde portrelerin ilk örnekleri profilden resimlendiği görülmektedir. Bu portrelerde kişilerin psikolojik durumları ya da ruh hâllerinin yansıtılmaya başlandığı dikkati çeker (Uysal, 2009: 109). Rönesans'la birlikte Batı'da, portrenin önem kazandığı ve en çok ilgi gören türlerden biri olduğu bilinmektedir.



Portre konusuna daha erken dönemlerde rastlansa bile portrenin yaygın kullanımı şüphesiz Rönesans'la tarihlendirilebilir. Rönesans Dönemi; farklı ülkelerdeki gelişimi sayesinde, konu çeşitliliğin artmasına ve özellikle de portre konusunun Rönesans sanatçıları tarafından incelenmesine neden olmuştur. Bu popülerlik boyutu ve kullanımı portreyi etkilemiş ve çeşitli tarzlarda (ekoller) çalışma imkânı sağlamıştır. Rönesans sanatçılarının yapmış oldukları portrelerde, sanatçıların çizimlerine katkı sağlayan modellerin idealize edilmiş yüz formları dikkat çekmektedir. Sanatçılar, betimlemiş oldukları eserlerde bireysel kimliğin yansıtılması çabası içinde olmuşlardır. Sanatçıların bu çabası da portrelerde “eşsiz bireysel kimlik düşüncesinin” ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yüzyılda portre konusunu inceleyen pek çok sanatçı, kendi bireysel çalışmalarını yapmıştır ( Görsel 9-10).



**Görsel 7:** Sanatçısı bilinmiyor, Aziz Daniel, vitray tekniği, (Roman dönemi) Bayern, Almanya.

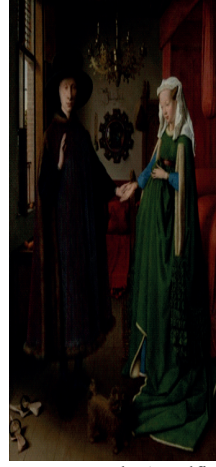


**Görsel 8:** Sanatçısı bilinmiyor, Belle Verriere, vitray tekniği, Gotik Dönem), 1180-1220 Chartres Katedrali, Paris, Fransa.

Bu yüzyıl içinde Rönesans'a karşı bir hareket olarak gelişen üslup Maniyerizmdir. Rönesans'ın ideal, uyumlu biçim anlayışı ve gerçeklik arayışının karşısında olan düşünce yapısının görselleşmiş bir şekli olarak bu resimlerde sanatçılar, mistik ve sembolik bir anlatımla kendi iç dünyasına yönelmişlerdir (Şentürk, 2012: 122). Bu üslubun resim anlayışı, deforme edilmiş figürler (portreler), resimsel mekânın belirsizliği, dikey-yatay hareketler dışında kavisli ya da yuvarlak hareketlerle şekillenmektedir. Ayrıca bu sanat hareketinde, yer çekimi, perspektif ve mekân kavramı önemini yitirmektedir ( Görsel 11-12 ).



**Görsel 9:** Giotto De Bondone, Mahşer, Duvar Resmi  
14.Yüzyıl, Ulusal Bargello Müzesi, Floransa, İtalya.  
Ağacından Pano Üzerine, Londra Ulusal



**Görsel 10:** Jan Van Eyck, Arnolfini'nin  
Evlenmesi, 1434 59,7 x 81,8 cm, Meşe  
Galerisi, İngiltere.



**Görsel 11:** El Greco, Aleve Üfleyen  
Çocuk, Ahşap Üzerine Yağlı boya  
Özel Koleksiyon .



**Görsel 12:** Giuseppe Arcimboldo, Sebze Adamı/  
Tabak, 157,1570-1575, Tuval Üzerine  
Yağlı boya, Civico Müzesi, Cremona, İtalya.





**Görsel 13:** Rembrandt Van Rijn, Dilenci Olarak Kendi Portresi, 1630, Gravür, 7x11,6 Rijks Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

On yüzyılda portre sanatçıları daha çok psikolojik gerçeğe önem vermeye başladılar. Bu yüzyılda, *barok dönemde* portre anlayışı dönemin sanatsal gelişimi içinde değerlendirilir. Barok dönemdeki resim anlayışında gerçeklikten çok düş gücünün önem kazandığı, abartılı duyguların üzerinde durulduğu ve teatral özelliklerin figürlere (portrelere) yansıdığı biçimdedir. Bu sanatçılar idealleştirme ve dekoratifleştirme yanısıra bireysel özellikleri de betimlemeye çalıştılar ( **Görsel 13**).

17. yüzyılda, rokoko portre sanat anlayışında sanatı destekleyen kralların yerini burjuva almıştır. Bu sanat biçiminde küçük kıvrımlar, yuvarlak biçimler ve bazen aşırı süslemeler görülmektedir. Işık kullanımı her yana yayılan zengin bir süsleme anlayışına dayandırılmaktadır ( **Görsel 14** ).

Sanat alanındaki gelişim, beraberinde yeni yaklaşımların doğuşuna sebep olmakta ve bu oluşumlar da sanat alanında farklı dönem ve tarzların görülmesiyle sonuçlanmaktadır. Neoklasisizm, akıl ve dünyanın akıl yoluyla kavranmasını öncelik olarak gören aydınlanma görüşüyle ortaya çıkar ( **Görsel 15** ).



**Görsel 14:** Antoine Watteau. "Gilles" 1718-19, tuval üzerine yağlı boya, 149x184cm, Louvre Müzesi, Fransa.



**Görsel 15:** Auguste Dominique Ingres, Otoportre, 1804, yağlı boya, 61x78cm, Conde Müzesi, Oise, Fransa.





**GörSEL 16:** Francisco Goya, Dr. Arrieta'la Kendi Portresi Tuval Üzerine Yağlı boya, 79,1 x 115,6 cm, Minneapolis Sanatlar Enstitüsü, Minneapolis, Amerika.

portre konusunda görülen yüzlerin doğal hâlleriyle betimlendiğidir. Bu dönemde yer alan sanatçılarda eserlerini, toplumsal yapıya göre oluşturdukları bilinmektedir ( GörSEL 17).

Realizmin bitişiyle birlikte arkasından devam eden sanat akımı izlenimciliktir. İzlenimcilik sanatı içinde oluşan resimsel plastik değer; gün ışığının, rengin ve gölgenin güçlü bir etki bırakmasını sağlamıştır. İzlenimciler rengi belirgin ve parlak renklerle kullanmayı tercih etmişlerdir. Portre de bu akımın plastik özelliklerine göre şekillendiğidir (GörSEL 18).

İzlenimcilik akımının devamında gelişim gösteren *art-izlenimcilik*, *sembolizm*, *fovizm*, *dışavurumculuk*, *kübizm*, *fütürizm*, *dadaizm*, *yeni nesnelcilik*, *gerçeküstücülük* ve devamında gelişim gösteren, *pop-art*, *foto gerçekçilik*, *yeni gerçekçilik* gibi akımlar / üsluplar dikkati çekmektedir. Görüldüğü gibi portrenin sanatçılar tarafından farklı yorumlanmaları dikkat çekmektedir. Modernizm'e kadar ki süreçte portre konusunun birbirini takip eden

Figür ve portre Antik Çağ'a ve alegorik özelliklere göre biçimlenmektedir. 18. yüzyılda konu olarak peyzajlar, portreler, çıplak (nüeler) ve mitolojik konular işlenmiştir. Bu sanat akımı içinde resimler ve özellikle de portreler doğru anatomik ve optik gözleme dayanmaktadır. Portrelerde katı bir desen ve soğuk renkler egemendir. Her yönden gelen ışık ön planda olmuştur.

Klasisizmin katı sanat anlayışına karşı çıkan *romantizm döneminde* sanatçılar toplumsal ve siyasal olayları kendine özgü bir dil ile konu edindikleri görülür. Bu dönemde coşkulu konular, ışık-gölge temeline dayalı resimler öne çıkmaktadır. Portre konusu da duygusal yönünü belli eden yüz biçimleri olarak kendini göstermektedir (GörSEL 16).

Romantizmin duygusal ve coşkucu yönüne tepki olarak doğan akım realizmdir. Bu sanat akımında gerçekçi tarzda portre vb. konuların işlendiği görülmektedir. Bu akımın içinde



**GörSEL 17:** Gustave Courbet, Oto-portre, 1844 Tuval Üzerine Yağlı boya, 45 x 55 cm, Özel Koleksiyon.

sanatsal gelişmeler doğrultusunda olduğu anlaşılmıştır. 20.yüzyıla gelindiğinde ise birden fazla sanat akımlarının / üsluplarının portre konusuna yeni kullanım alanları yarattığı görülmüştür.



**Görsel 18:** Pierre- August Renoir,  
İki Kız Kardeş, 1881, Tuval Üzerine Yağlı boya  
80.9 x 100.4 cm, Chicago Sanatlar Enstitüsü, ABD.

### 3. 20. Yüzyılda Sanatta Portre

Biçimciliğe karşı durmanın ötesinde minimalistlerin, yeni dadacıların ve pop sanatçıların önermelerini sorgulayan eğilimler 20. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni anlayışla üretilen uygulamalar; resim, heykel, fotoğraf, mimari, tasarım gibi tek disiplin ile açıklanamadığı için artık bu tür disiplinlerin sınırları yumuşamış, neredeyse yok olmuştur. Zira bu, yeni bir dönemin alanıydı. Plastik sanatların içinde yer alan disiplinlerin birbirleriyle ya da diğer sanat alanları ile yaşadıkları etkileşim sonucunda ortaya çıkan bu muğlaklık ile disiplinler bir başka disiplinden rol kapmaya başlamıştır. Bunun sonucunda çok sesli, çoğulcu ve multidisiplinli yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

Yeni dönemdeki yapıtlar, resim ve heykel gibi bilindik geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak oluşturulmuşlardır. Bu farklılık, sanat pratiklerinde geniş yelpazeler açılmasına katkı sağlamıştır. Hem kullanılan malzemede sanatçının tercihleri çeşitlenmiş; hem de Felsefe, Sosyoloji, Mühendislik gibi tüm bilim dallarından faydalanılarak hayat ve sanatın aynı pota da buluşturulma olanağı sağlanmıştır. Bu bağlamda, sanat-toplum ilişkilerinde iyileşmeler yaşanmış ve toplumun (izleyicinin) sanata ilgisi ve sanata karşı sorumluluğu da değişmiştir. Artık izleyici sanat nesnesinin üretim süreci itibarıyla işin

içine girmiş ve onun doğrudan bir parçası hâline gelmiştir. Böylelikle sanat nesnesi, sanatçı ve izleyicinin rolü yeniden biçimlenmiştir. Bu gelişmeler eşliğinde Yerleştirme (Enstalasyon), Eylem sanatı, Yoksul sanat, Vücut sanatı, Arazi sanatı, Oluşumlar (Happening), Kavramsal sanat, Süreç sanatı, Gösteri sanatı vb. farklı sanatsal oluşumlar meydana gelmiştir. Yeni sanatsal ifade biçimleriyle birlikte sadece izleyicinin rolü değişmemiş, aynı zamanda konvansiyonel estetik anlayış yerini “ilişkisel estetik” anlayışına bırakmıştır. Sanatçının kutsandığı modernist anlayışın yerine, “Herkes sanatçı olabilir.” felsefesiyle sanat nesnesinin üretim süreci kutsanmış, bağlam ve uzama dair sorgulamalar önem kazanmıştır. Böylece sanat “beyaz küp”ün sınırlarının dışına çıkmıştır. Sanat eserinin sergilendiği mekân bakımından; yapıt, sanatçı ve küratöryal anlamda dönüşümler meydana gelmiştir. Çünkü Robert Smithson’ın binlerce metre karelik alanı kaplayan *Spiral Jetty* eserini sergileyebileceği bir beyaz küpü bulması neredeyse imkânsıza yakındı. Ancak burada önemli olan, böylesi devasa bir çalışmayı sergilemek için mekânın bulunmasından ziyade mental anlamda yaşanan gelişmelerdi.

Disiplinler arası doğultusunda 20. yüzyılda özellikle 1960’ların sonunda, tüketimi çekici hâle getirmek için; reklamlar, renkli afişler, hatta resimli dergiler ve romanlar kullanılmaya başlanmıştır. Buna benzer malzeme kullanımını pop sanatının, dada sanatının benzer yönlerini/yöntemlerini kullanmasında görülmüştür. Bu dönemde kolaj ve asamblaj tekniği tekrardan gündeme gelmiş ve pop art sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Kitle kültürü özelliklerine göre biçimlenen bu sanat akımı, geniş kitlelere ulaşabilmek için hem medyayı hem de farklı sanat güçlerini de bir arada kullanmıştır. Bu bira adalık disiplinler arası kullanımıyla gerçekleşmiştir. “Pop sanatta, klasik sanat diline yabancı olan malzemeler kullanılarak; teksir, baskı, resim, fotoğraf, kolaj ve üç boyutlu yapıtlar üretilmiştir. Sanatçılar örneğin; Roy Lichtenstein çizgi roman kareleri çizmiş, Andy Warhol da önemli ikonların (popüler kişilerin) tüketim mallarının ve gazete kupürlerinin imgelerini kullanarak serigrafilerini yapmış, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns ise tüketim toplumunun sembollerini kullanarak resim ve heykeller biçimlendirmiştir” (Yılmaz, 2015: 1008).



**Görsel 19:** Andy Warhol, “Kamuflej Otoportre”, tuval üstüne serigrafî mürekkebi ve sentetik polimer boya, 1970, 208,3x208,3 cm. Metropolitan Müzesi, New York, ABD.

Bu sanatçılar içinde özellikle; ressam, film yapımcısı, yönetmen, prodüktör, yazar, pop-art ve popüler kültürün en önemli ikonu Andy Warhol'dur. Warhol; döneminin politikacılarını, yazarlarını ve modern tüketim kültürü içerisinde yer alan ünlülerin veya sıradan insanların portrelerini görselleştirmiştir. Sanatçının farklı disiplinleri ve malzemeleri kullanarak oluşturduğu "Kamufraj Otoportre" adlı eser iyi bir örnektir (Görsel 19). Bu örnek çalışmada Warhol, yaşamı boyunca çalışmalarında kendi yüzünü birçok kere betimlemiştir. Sanatçının tuval üzerine serigrafik baskı tekniğiyle yapmış olduğu ikili ve dördütlü setler hâlinde grup portreleri yanında sentetik polimer zemin üzerine sanayi boyası ile oluşturduğu tekli ve ikili ünlü otoportreleri de bulunmaktadır (Thompson, 2014: 376).

Disiplinlerarasılığın etkin uygulamalarını gördüğümüz dönemin diğer önemli sanatçısı da Robert Rauschenberg'tir. Sanatçı, sanatı ve bilimi bir araya getirerek çalışmalar yapmıştır. Rauschenberg çalışmaları sırasında bilim insanlarıyla birlikte hareket etmiştir. Bu bilim adamlarından biri olan Billy Kluver, Rauschenberg ile birlikte Sanat ve Teknolojide Deneyler (EAT) adlı bir organizasyon kurarak çalışmalarda bulunmuşlardır. Böylelikle sanatçılarla mühendislerin birlikte meydana getirdikleri eserlerin uygulamayla ve yaratıcılıkla



**Görsel 20:** EAT, Robert Rauschenberg, Open Score, 9. Akşam, Tiyatro ve Mühendislik Ortak Çalışması, 1966.

harmanladığı yeni bir ürün olarak ortaya çıkmıştır. Farklı disiplinlerdeki çok seslilik diğer sanatçıların ilgisini çekmiş ve farklı alandaki insanlarla ortak çalışmalar yapma fikrinin önemi artmıştır. Örneğin; 9. Akşam adlı yapıt, görsel sanatçıların, dansçıların ve müzisyenlerin farklı meslekteki insanların ortak çabaları sonucunda oluşturulmuştur (Görsel 20).

Bu çalışma; estetik ve teknik yönden tam bir başarı elde edilmemesine karşın, sanatçılarla mühendislerin bir arada yapabilecekleri fikri bu etkinlikte açıkça fark edilmiştir. Yapılan çalışmalar, sanat ve teknolojinin birleşimiyle

sonraki yıllarda görülecek olan Happening ve Performans diye adlandırılacak sanat biçimlerinde daha geniş uygulama alanı bulmuştur (Şahiner, 2015: 91-93).

Resim, fotoğraf vb. alanlarda incelenen konular (portre, manzara, natüremort vb.) yaşamdaki gerçeğin aynısı değil, dönüştürülmüş veya değiştirilmiş görüntüleridir. Resimde veya fotoğrafta ise konular, resmi yapanın ya da fotoğrafı çekenin yorumuyla oluşmaktadır. Bu konuların işlenişi hem teknolojik hem de malzeme yönünden değişiklik göstermektedir. Sanattaki farklılığın özellikle teknolojik gelişim sayesinde sürdüğü görülmektedir. Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte, bu çeşitliliğin sanat alanlarında değişik tekniklerde veya yöntemlerde yansıdığı gözlenmektedir.

Söz ya da sözcüklerde bu disiplinlerarası sanat içinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu sanat şeklinde yapılan çalışmalar, söz ve sözler görsel etkiyi izleyicinin düşünmesine/anlamlandırmasına bağlı olarak gelişim göstermektedir. “Bunun içindir ki farklı disiplinler içinde gelişim gösteren kavramsal sanat her gün karşılaştığımız şeylerle, onlara uygun gelen durumları bir araya getirerek farklı şekilde sunmaktadır. Disiplinler arası sanatta kavramsal bir çalışma, metin ve nesnel bir biçim olarak tasvir edilmemiş olsa da farklı araçlar (baskı tekniğiyle, ses manipülasyonlarıyla, dijital miksajla) yardımıyla yeni bir yapıtın karşımıza çıktığı görülür. Burada sanat biçiminde gördüğümüz kadarıyla fikirlerin de tek başlarına bile sanat eseri niteliğinde olabileceği gerçeği sunulmaktadır. Bu kavramsal sanat yapıtlarının anlamları derin ve karmaşık olduğu gibi sıradan da olabilmektedir.” (Yılmaz, 2015: 1009).

1950’lerden itibaren sanattaki teknolojik gelişmeler hızlı bir sürecin oluşmasına sebep olmuştur. Bu hızlı gelişimle birlikte sanat alanları ile diğer alanlar birbiriyle bir etkileşim içinde olmaya başlamıştır. Belirtildiği gibi disiplinler arası sanat bu etkileşimin sonucu olarak ortaya çıktığı belirtilmektedir. Disiplinler arası sanatı birden fazla sanat akımını/üslubunu barındırdığı için tek sanatsal bir bakışla çözümlenememesi olanaksızdır. Çünkü disiplinler arası anlam, çok kültürlü ve geleneksel estetik kurallarına ya da geleneksel resim ve heykel anlayışının dışında kalır.

Örneğin performans sanatı kompozisyon, oran-orantı, leke, çizgi, doku, ışık-gölge vs. kriterlerine uydurulamaz ve bu geleneksel kurallar üzerinden okunamamaktadır. Her şeyden önce doku uyumsuzluğu ortaya çıkar. Bu, B kan grubu taşıyan bir hastaya A grubu kandan vermek gibidir (Görsel 21). Performans sanatının uygulanış biçimi, sanatçının yaşamsal deneyimleri (politika, psikoloji ve gündemde olan diğer meseleleri) kendi bedenini kullanarak izleyiciye aktarmasıdır. Bu gösterim; hazırlıklı veya doğaçlama, dans edilerek, şarkı söyleyerek, pandomim gibi tiyatral biçimleri kullanılarak ifade edilmek-





**Görsel 21:** Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, 1965, Yaklaşık 120 dk. Süren Performans Çalışma, Schmela Galeri, Almanya.

tedir (Hodge, 2014: 184). Bu performans sanatı tekrarlanmadığı için ya fotoğraflanmakta ya da videoya çekilerek kayıt altına alınmaktadır. Performans gösterisi; iki veya üç eşya parçası, az bir dekor ve gösterime uygun olan bir kostümle bir mekân içinde veya dışında yapılmaktadır. Bu performans gösterisinde sanatçı, gösterinin ana oyuncusu ve gösterinin merkezinde yer almaktadır (Carlson, 2013: 27).

Performans sanatında görüldüğü gibi uygulama alanının çok geniş olduğu görülmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, performans sanatçıları yapmış oldukları çalışmalarını genellikle videoya kaydederek veya fotoğrafa çekerek arşivledikleri bilinmektedir.

Görüldüğü gibi bu sanat biçimi de farklı malzeme, araç-gereç, internet, bilgisayar, fotoğraf ve teknoloji gibi farklı disiplinlerden yararlandığı göze çarpmaktadır.

Bir önceki konuda da video gibi teknolojik gelişme başka bir sanat eğiliminin ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu sanat biçimi de video sanatıdır. Video sanatı, çok yeni olan bir teknolojik gelişmedir ve bu gelişme 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış ve 1980'lerin ortalarında da önemini yitirerek etkisini kaybetmiştir. Video bu dönemde hem kitle iletişim aracı hem de filmlerde, tiyatro oyunlarında, gösterilerde ve birçok sanatsal etkinliklerde kullanılmıştır.



**Görsel 22:** Peter Campus, “Üç Geçiş (Three Transition)”, video kamera, 1973.

Bu sanatsal gelişim özellikle 1980 ve sonrası yeni sanat şeklinin bir habercisidir (Altunay, 2013: 5) ( Görsel 22).

Disiplinler arası yaklaşımın video sanatında kullanıldığı gibi enstalasyon sanat biçiminde de kullanıldığı bilinmektedir. Bu sanat şeklinde her türlü malzemenin kullanıldığı görülmektedir. Çalışmalar; resim, heykel, video, ışık vs. gibi farklı sanatsal biçimleri kullanılarak oluşmaktadır. Bu eserler, sadece farklı malzeme kullanımından doğan görsel etkiyle kalmayıp insanın farklı du-yular tarafından algılanmasını sağlamaktadır. Bunun yanında da enstalasyon sanatında mekân önemli bir yere sahip olmuştur. Mekân, sanatsal düzenleme içinde veya bağımsız bir şekilde yer almakta ve bunun sonucunda eser-mekân bütünlüğü elde edilmektedir. Bu sanat biçiminde mekân mimari bir öge olarak öne çıkmaktadır. Enstalasyon çalışmalarına bakıldığında bu bütünlük açıkça görülür.

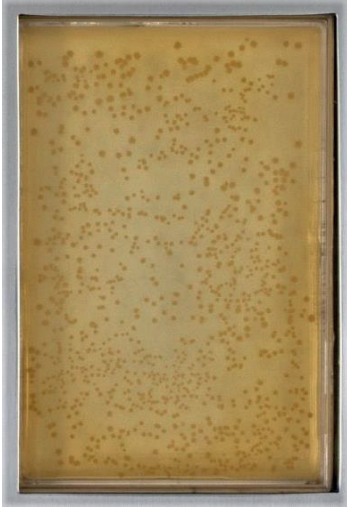
Görüldüğü gibi bu sanat biçiminde de farklı disiplinlerin kullanıldığı (heykel, mimari) göze çarpmaktadır. Bu farklı disiplinlerin kullanımı yeni bir sanat dilinin kullanım şeklini göstermektedir. Disiplinler arası sanatın modern sanat üsluplarının kullanımına bakıldığında, bu sanat biçimlerinin disiplinler arası sanatı beslediği ve yeni bir sanat dilinin oluşumuna katkı sağladığı görülmektedir. Disiplinler arası yaklaşımlarla geniş yayılma alanı bulan farklı malzeme kullanımı, günümüz sanatı (Postmodernizm) içinde yer alan farklı disiplinlerin birbiriyle kaynaşarak oluşturduğu bir görüntü vermektedir.

Postmodern sanat birbiri ile aynı olmayan çoğulcu temel biçimlerden oluşmaktadır. Sanatta temsil, doğadan koparak kavramsal temsil biçimlerine dönüşmüştür. Bu dönüşüm temsil biçimini değiştirmiş; tuval, boya ve geleneksel malzeme yerine her türlü malzeme kullanılmaya başlanmıştır. Her nesne sanat yapıtı olma özelliğini kazanmıştır. Popüler, kitch ve gündelik olan sanat nesnesi ya da konusu, temsil özelliği elde etmiştir. Sanatın estetik kriterleri bulanıklaşmış, yaşam estetikleşince estetiğin ne olduğu ya da olmadığı tartışma konusu olmuştur (Alp, 2013: 58).

Postmodern sanata bakıldığında artık sanat biçimlerinin veya pratiklerinin birbiriyle kaynaştığı görülür. Yapılan çalışmalarda; resimde, heykelde, enstalasyonda, mimaride vb. sanatsal formların karışımı melez bir görüntü verdiği ve bu görüntünün belirli bir sanat formunda sınıflandırılmayacağı bilinmektedir. Bununla birlikte resim ile heykelin bildiğimiz terimlerle tanımlanmasının oldukça güç duruma geldiği görülmektedir (Whitham, 2013: 111). 1960'larda yeni gerçekçilik; performans, video sanatı gibi sanatsal eğilimlerde görülen çoklu sanat anlayışı, 1980'lerle birlikte yaygınlaşarak resim, heykel, grafik, seramik, fotoğraf vb. alanlarla etkileşimi ile daha yoğun bir noktaya ulaşmıştır. XX. yüzyılda yaşanan toplumsal olaylar, konu çeşitliliğinin artmasına da sebep olmuştur. Bu konulardan biri olan portre, sanatçıların farklı ifade biçimlerine

olanak sağlamıştır. XX. yüzyılda sanatçılar portreleri; kimlik, cinsiyet, siyaset, psikoloji, sosyoloji, antropoloji vb. konular üzerinden incelemeye başlamışlardır. Bu konuları eserlerinde inceleyen pek çok sanatçı olmuştur. Bu sanatçılar arasında; *Marc Quinn, Wim Delvoye, Kerry J. Marshall, Yasumasa Morimuro, Marlene Dumas, Jenny Saville, Tony Oursley ve Zhang Huan, Kader Attia, Orlan, John Stezaker, Wangechi Mutu, Annegret Soltau, Fred Tomaselli, Ellen Gallagher, Vik Muniz, Banksy, Benjamin Edwards ve Harold Cohen* gibi isimler sayılabilir. Yukarıda bahsedilen sanatçılar içinde 1960’lardan itibaren eser vermeye başlayan ve günümüze kadar devam ettiren sanatçılar da bulunmaktadır.

Bu sanatçılardan ilki Marc Quinn’dir. Sanatçının yapmış olduğu Sir John Sulston adlı portre çalışması ilgi çekicidir. (Görsel 23). Bu portre; Sir John Sulston’un DNA’sından oluşan bir çalışma olarak ön plana çıkmaktadır.



**Görsel 23:** Marc Quinn, A Genomic Portrait: Sir John Sulston 2001, Paslanmaz Çelik, Polikarbon Agar Jel, Bakteri Kolonileri İnsan İnsan DNA’sı.

Çalışma, DNA-kimlik ilişkisinin vurgulandığı kavramsal bir yapıt olarak görülmektedir. Bu portre yapıtı bilinen biçimsel şekliyle değil, biyolojik verilere dayalı soyut bir görüntüdür ve bu soyut görüntü o kişiyi temsil etmektedir. Marc Quinn’in DNA portreleri, laboratuvar ortamında DNA klonlama yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Sanatçı buna benzer portre çalışmalarında, fiziksel olarak her insanın birbirine benzediğini ama küçük bir oran yüzdesiyle insanların birbirinden ayrıldığını ifade etmekte ve bunu da her insanı diğer insanlardan ayıran bir özelliğinin olmasıyla açıklamaktadır (Yılmaz, 2018: 232-233). DNA konusunu farklı teknik yönden ele alan başka bir sanatçı da Heather Dewey Hagborg’ tur. Sanatçının yapmış olduğu 3D’li portre çalışmaları dikkat çekicidir (Görsel 24-25).

Bu portrelerde Hagborg’un; sokaklardan toplamış olduğu sigara izmaritlerini, tırnak parçalarını, sakız ve saç gibi insanların genetik kanıtlarından analiz ederek; bu nesnelere genetik kodlarını bularak o kişilerin gerçek ölçekte üç boyutlu modelini veya büstünü yaptığı görülmektedir. Sanatçının DNA portreleri, genellikle suçlu insanları veya kötü ün yapmış kişileri temsil etmektedir. Sanatçının 2012 ve 2013 tarihleri arasında yapmış olduğu “Tuhaf Görünüşler ( Stranger Visions )” adlı yapıt, suçluları veya kötü üne sahip insanların





**Görsel 24-25:** Heather Dewey Hagborg, Portre ve New York'tan numuneler: Örnek 4, 1/6/13 12:20 Myrtle ave. And Himrod St. Brookly, NY MtDNA Haplogroup: T2b (Avrupalı) SRY Geni: Yok Cinsiyet: Kadın rs12913832: AA Muhtemel Göz rengi: Kahverengi rs4648379:CT Biraz daha küçük burun boyutu rs6548238:TT Obezite için düşük oran

yüzlerini göstermektedir. Yapılan bu çalışma proje kapsamında ele alınmış ve neticesinde kamusal alana taşınmıştır. Kamusal alanda gerçekleştirilmiş olan bu çalışma ile suçlu insanların 3D baskıları yoluyla kimliklerinin ifşa edilmesi ve sınıflandırılması olasılığını gündeme getirmiştir. Sanatçının yapmış olduğu DNA portreler çalışmalarından sonra özel bir şirket saç, göz, deri rengi, yüz morfolojisi, cinsiyet ve genetik ataları tanımlayan “ snapshot ” isimli bir yazılım geliştirmiş ve bu yazılımda hukuki uygulamalara hizmet vermeye başlamıştır (Yılmaz, 2018: 234-235).



**Görsel 26:** John Stezaker, İhanet / Film Portreleri Serisi) Kolaj Çalışması, 21,6 x 26,6 cm, 2007-08.

Modern sanat akımları içerisinde kübizm ve dadaizm ile kullanılan kolaj tekniğinin postmodernizm içinde gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Günümüzde etkisini devam ettiren kolaj tekniği, farklı malzeme kullanımıyla çeşitlilik kazanmıştır. Günümüz sanatında kolaj tekniğini kullanan pek çok sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılardan biri de John Stezaker'dir. Sanatçının yapmış olduğu çalışmaların, esrarengiz ve biraz rahatsız edici görsel imgelerden oluştuğu söylenebilir. Sanatçı; yapıtlarında eski kartpostalları, dergileri ve basılı argümanları kullanmıştır. Bu farklı malzeme kullanımına örnek olarak sanatçının yapmış olduğu “ İhanet (Film Portreleri Kolajı) ” isimli çalışma dikkat çekmektedir (Görsel 26).



**Görsel 27:** Banksy, Sarı Çizgili Çiçe, 2008, Yaklaşık 250 cm Yüksekliğinde, Duvar Üzerine Graffiti Tekniği, Bethnal Green, Londra, İngiltere.

Daha önce ifade edildiği gibi post-modern sanat, farklı malzeme kullanımı çeşitli sanatsal tekniklerin ortaya çıkışını veya gelişimini sağlamıştır. Özellikle 1980'lerden itibaren bu gelişim açıkça fark edilmektedir. Bu gelişimi sürdüren sanat biçimi sokak sanatıdır. Sokak sanatının ilk oluşumuna bakıldığında grafiti tekniğiyle başladığı görülür. 1960'larda görülen bu grafiti tekniği, kamusal alanlara yazılan kalın harfli yazılar olarak ortaya çıkmıştır. Bu gelişim süreci içinde grafitinin; özellikle sprej boyanın kullanımıyla, çok renkli ve karmaşık kaligrafik tasvirlerle dönüştüğü görülür. Bu tasvirler, toplu ulaşım araçlarına ve şehirlerin metrolarına çizilmişlerdir. Bu ilk grafiti çizimlerde popüler kültürden ve animasyon

çizimlerinden yararlanıldığı dikkati çekmektedir. Grafiti tekniğiyle oluşan eserler, şehirlerin sosyal ve estetik kültürünü ortaya çıkarmıştır. Bu tekniğin zaman içinde önemini yitirmesiyle birlikte sanatçılarda alternatif yeni sanatsal biçimler ve yönelimler geliştirmeye çalışmışlardır. Bu yönelimler, sokak sanatının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Farthing, 2012: 552-553) ( Görsel 27).

Sokak sanatının bu kadar geniş kitlelere hitap etmesi, ilişkisel bir yapıda olmasıyla açıklanabilir. Çünkü bu ilişkisellik, galeri alanının dışına taşan (sınırlı bir alanda olmayan) geniş kitlelere yayılan ve toplumsal gündemin amaçlandığı bir merkez olarak görev yapmaktadır. Bu yeni form, birçok sanatsal biçimin birleşimiyle (Arazi, Grafiti, Resim, Fotoğraf vb.) oluşan melez bir yapı olarak görmek daha doğrudur (Witham, Pooke, 2013: 198). Yeni biçimle oluşan eserler, zamanımızın sanatsal görsel dili olarak var olmaktadır. Bu görsel dil teknolojik gelişmelerle birlikte günümüz sanatına yeni açılımlar ve farklı mekânsal boyutlar kazandırdığı anlaşılmaktadır.

Yeni teknolojik uygulama günümüz sanatı içinde *dijital sanat* olarak adını almıştır. Dijital sanatı, eserlerinde yansıtan pek çok sanatçı kullanmaya başladığı görülmektedir. Bu sanatçılardan biri de Harold Cohen'dir. Cohen, kendi tasarladığı bilgisayar programı sayesinde (AARON) sanatsal görüntüler oluşturmuştur. Sanatçının 1970'li yıllarda başladığı bilgisayar çizimlerini günümüze kadar ki süreç içinde geliştirdiği görülmektedir. Cohen, bilgisayar çizimlerinde ilk olarak siyah beyaz olarak baskılarını yapmış, daha sonra programın

geliştirilmesiyle renkli baskılar yapılmaya başlanmıştır. Öncelikle bu çizimler basit şekillerden oluşmuştur. Daha sonra, programın yenilenmesiyle insan, bitki, obje ve iç mekân gibi suluboyayı andıran resimsel görüntüler elde edilmiştir (Görsel 28-29). Bu program sayesinde oluşturulan eserlerin yapay zekâ



**Görsel 28:** Harold Cohen, Bilgisayar Çizimi Resim Yapımı, 1995, Bilgisayar Müzesi, Boston Amerika.



**Görsel 29:** Harold Cohen, AA-RON Tarafından Üretilen Resim, Plotter Baskı, Kağıt Üzerine Pigment Bilgisayar Görüntüsü, 2003 25 x 25 cm, Courtesy Harold Cohen Arşivi.

ile sanatın yaratıcılığın tasarım boyutunun uyumlu birlikteliği göze çarpmaktadır. Sanatçının yapmış olduğu çalışmalarla bu noktaları iyi özümlediği ve bu yolla da yeni bir sanatsal bakış geliştirdiği görülmektedir (Tuğal, 2018: 163-167).

Dijital çağ olarak adlandırılan 21. yüzyılda bilgi, hızlı ve etkili bir şekilde yaşamın her alanına nüfuz etmektedir. Bu yeni dönemin sanatçısı; sanatı, toplumu, doğayı, teknolojiyi kendi akıl süzgeci içinde tasarlamakta ve günümüz teknolojik uygulamalarla yapıtını oluşturmaktadır. Bunun yanında yapıtın estetik kriteri temsil anlayışından, bilgi üreten ve iletişim alanı yaratan bir eyleme dönüşmüştür. Sanatçılar; sonuçtan çok sürece odaklanmakta ve sanatı belirli bir sosyal grup için üretilmiş, meta değeri ile sınırlı nesne olmaktan çıkarp, daha geniş bir sosyal bağlama işaret eden bir süreç olarak ele almaktadırlar. Günümüzde dijital sanat, fotoğraf, video, televizyon, bilgisayar, baskı, görüntü ve ses teknolojisinde yaşanan yeni gelişmelerin etkisiyle artık farklı disiplinlerin bir arada ve çok sayıda kombinasyonların kullanımı göze çarpmaktadır. Bu nedenle; tek kategoride ele alınamayan dijital sanat pratikleri, çeşitli uygulama alanları içinde barındıran melez mecralar adı altında ele alınmaya başlanmıştır.

Örneğin; *dijital heykel, enstalasyon, sanal gerçeklik, performans-müzik-ses sanatı, veri tabanı, yazılım, oyun sanatı* gibi kategoriler melez (hybrit) yaklaşımlar olarak öne çıkmaktadır (Yücel, 2012: 29, 32, 37).

### **Sonuç**

Portre konusu, ilkel dönemlerden Rönesans'a kadar toplumsal, sosyolojik, politik ve dinî değişimlere paralel olarak gelişim göstermiştir. Rönesans'tan itibaren gelişen bilimsel, teknolojik ve düşünsel boyut sanatçılara yeni kapılar aralamaya başlamıştır. Aydınlanma çağı olarak adlandırılan Rönesans dönemi, sanatçılara özgür bir ortam yaratmıştır. Bu ortam içinde sanatçılar, portre yapıtlarını günlük yaşamın içinde yer alan insan yüzlerinden oluşturmaya başlamışlardır. Bu dönemde portre konusu çok sık işlenmiş ve bunun neticesinde sanatçıya iyi bir geçim kaynağı oluşturmuştur. Günümüze gelindiğinde ise portre, kavramsal bir boyut kazanarak öznenin bir temsili olarak öne çıkmıştır. Bu temsil ise, sanatçıya farklı sanatsal arayışlara doğru gidişi sağlamıştır. Sanattaki sunum şekilleri değişmiştir. Sanatçılar istedikleri her şeyi sanat nesnesi olarak kullanmaya başlamışlardır. Günümüz sanatında olan bu değişikliklerin temelinde bilimsel-düşünsel ilerlemenin büyük bir payı olduğu düşünülmektedir. Bu ilerleme insana, Rönesans'tan hatta İlk Çağ'dan beri devam eden bir şeyi merak etme olgusu olarak gelişim göstermiştir. İnsanoğlu tarafından geliştirilen bilimsel çalışmalar uzayın keşfi gibi farklı mekân-boyut keşfedilmiş ve keşfedilen bu yenilikler, sosyal yaşam içine taşınmaya başlanmıştır. Sanatçılarda, yaşanan bu yeni gelişmeleri eserlerine yansıtma çabası içine girmişlerdir. Sanatçıların eserlerini, günümüz sanatı olarak adlandırılan postmodernizmin temel özelliklerine göre şekillendirdikleri gözlenmiştir. Bu temel özellikler olan parodi, pastiş, ironi, melezleşme, küreselleşme, eklektizm, parçalanma, yapı söküm ve kültür gibi kavramlar, sanata ve sanatın konularına (natürmort, peysaj, figür, portre vb.) farklı biçimlerde veya anlamlarda yansıma olanağı bulmuştur. Portrenin plastik sanatların birbiri ile geçirdikleri etkileşimin yanı sıra başka alanların (felsefe, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, bilim, teknoloji vb.) etkisiyle sanat çok anlamlı – biçimli bir yapıya dönüşmüştür. Portre konusunun da sanattaki bu oluşuma paralel gelişim gösterdiği anlaşılmıştır. Portrelerde konular psikolojik, sosyolojik, kültürel, teknolojik ve bilimsel yönden ele alındığı görülmüştür. Portreler ağlayan, gülen, kızgın ve üzgün gibi duygu şekilleri psikolojik yönünü; işçi hareketleri, şiddet, kaza ölümleri belirten eleştirel yaklaşımlar sosyolojik yönünü; farklı kültürlere ait semboller kültürel yönüne; bilgisayar programlarıyla yapılan (hologramlar, yapay zeka ile yapılmış çizimler, 3D... gibi) portreler teknolojik yönüne; uzayın keşfi, farklı mekânsal boyutlar ve genetik buluşlar portrelerin bilimsel yönüne vurgu yapmaktadır. Bunun sonucunda elde edilen portreler izleyen kişiye çok anlamlı ve

katmanlı okuma olanağı sağlamıştır. Portrelerin, özellikle sanat tarihinde önemli yapıtların ele alınması, eskiden olduğu gibi bugün de devam ettiği ve geçmişi geleceğe taşıma rolünü üstlendiği gözlenmiştir.

#### KAYNAKÇA

- Alp Ö. Kafiye. (2013). Sanatın Temsili ve Post Modern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergi*, 12, 58.
- Altunay, D. Alper. (2013). *Sanatın Ortamında Video*, (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Brewer, J.D ve Teeter E (2011). *Mısır ve Mısırlılar*, (Çev. N. Uzan). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Carlson M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş*, (Çev. B. Güç Bilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: bk. Yayıncılık.
- Farthing S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. G. Aldoğan, F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Şahiner R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, (1.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şentürk V. L. *Analitik Resim Çözümlenmeleri*, (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Thompson J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi (Eserin orijinali 2006’da yayımlandı).
- Tuğal, A.S. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*, (1. Baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*, (10. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uysal A. (2009). Yüzün Ötesi- Portre Kurmak Üzerine, *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 107-122.
- Whitham G, Pooke G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayıncılık.
- Yılmaz O. (2015). Sanat Akımları Üzerinden Gelişen Disiplinlerarası Sanat, *International Periodical for the languages, Literature, and History of Turkish*, (10), 1003,1008
- Yılmaz, T.S. (2018). Çağdaş Sanatta Portre-Kimlik İlişkisi: DNA, *Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (83), 227-237.
- Yücel D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*, (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayın No; 166.

#### GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1. <https://www.deseret.com/2006/6/4/19956863/ancient-skeleton-art-found-in-french-cave/> (Erişim Tarihi:08.07.2020 ).
- Görsel 2. [http://archaic.totalarch.com/pyramids\\_and\\_mastabas\\_michalowski\\_dziewanowski/](http://archaic.totalarch.com/pyramids_and_mastabas_michalowski_dziewanowski/) (Erişim Tarihi:08.07.2020 ).
- Görsel 3. <https://www.history.org.uk/primary/resource/8683/teaching-the-ancient-greeks>(Erişim Tarihi:08.07.2020 )
- Görsel 4. <https://arkeofili.com/pompeinin-freskleri-antibiyotikle-temizlendi/>(Erişim Tarihi:08.07.2020 )
- Görsel 5. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Detail\\_of\\_Koimesis\\_Mosaic\\_at\\_](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Detail_of_Koimesis_Mosaic_at_)

- Chora\_Church.jpg ( Erişim Tarihi:08.07.2020 )  
Görsel6.<http://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/between-human-and-divine-cimabue-and-the-santa-trinita-maesta> ( Erişim Tarihi:08.07.2020 )  
Görsel7.[https://yandex.com.tr/gorsel/search?p=8&text=Aziz%20Daniel%2C%20vit-ray%20tekni%C4%9Fi&pos=264&rpt=si-image&img\\_url=https%3A%2F%2Fwww.wga.hu%2Fart%2Fzgothic%2Fstained%2F12c%2F1%2F00g\\_1100.jpg&from=tabbar](https://yandex.com.tr/gorsel/search?p=8&text=Aziz%20Daniel%2C%20vit-ray%20tekni%C4%9Fi&pos=264&rpt=si-image&img_url=https%3A%2F%2Fwww.wga.hu%2Fart%2Fzgothic%2Fstained%2F12c%2F1%2F00g_1100.jpg&from=tabbar) ( Erişim Tarihi: 08.07.2020 )  
Görsel 8. [http://www.medievalart.org.uk/Chartres/030a\\_pages/Chartres\\_Bay030a\\_Panel20.htm](http://www.medievalart.org.uk/Chartres/030a_pages/Chartres_Bay030a_Panel20.htm)( Erişim Tarihi:09.07.2020 )  
Görsel 9.<https://yandex.com.tr/search/?text=gi-otto%20dante&lr=103888&clid=21866171622.jpg> ( Erişim Tarihi:09.07.2020 )  
Görsel 10. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg) ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 11. [https://www.hoocher.com/El\\_Greco/El\\_Greco.htm](https://www.hoocher.com/El_Greco/El_Greco.htm) ( Erişim Adresi: 10.07.2020 )  
Görsel12.[https://yandex.com.tr/gorsel/search?from=tabbar&text=arcim-boldo&p=4&pos=122&rpt=simage&img\\_url=https%3A%2F%2Fwww.maximitalia.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2Fvan-dyck-e1542198512244.jpg](https://yandex.com.tr/gorsel/search?from=tabbar&text=arcim-boldo&p=4&pos=122&rpt=simage&img_url=https%3A%2F%2Fwww.maximitalia.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2Fvan-dyck-e1542198512244.jpg) ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel13.<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=slave+rembrandt>  
""[https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=slave+rembrandt&p=3&ps="ps=12&st=Objects&ii=7#RP-P-OB-410,31](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=slave+rembrandt&p=3&ps=) ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 14. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pierrot-formerly-known-gilles> ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 15. <https://domainedechantilly.com/en/accueil/chateau/the-art-galleries/selected-works/> ( Erişim Tarihi:10.07.2020 )  
Görsel16.<https://useum.org/artwork/Self-portrait-with-Dr-Arrieta-Francisco-de-Goya-1820> ( 10.07.2020 )  
Görsel17.[https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=gustave%20courbet%20self%20portrait&from=tabbar&pos=4&img\\_url=https%3A%2F%2Farthistoryproject.com%2Fsite%2Fassets%2Ffiles%2F10671%2Fgustav\\_courbet\\_-\\_the\\_desperate\\_man\\_1844-45\\_45x55cm\\_pc.jpg&rpt=simage](https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=gustave%20courbet%20self%20portrait&from=tabbar&pos=4&img_url=https%3A%2F%2Farthistoryproject.com%2Fsite%2Fassets%2Ffiles%2F10671%2Fgustav_courbet_-_the_desperate_man_1844-45_45x55cm_pc.jpg&rpt=simage) ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 18. <https://www.artic.edu/artworks/14655/two-sisters-on-the-terrace> (Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 19. <https://i.pinimg.com/originals/fd/53/1d/fd531d64a08e3a3290d69049076d91d1.jpg> ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 20. [https://static1.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05280\\_0.jpg](https://static1.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05280_0.jpg) ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 21. <http://o-glavnom.rosizo.ru/wp-content/uploads/2018/09/1-lec.-joseph-beuys-how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-1965.jpg> ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 22. <https://i.ytimg.com/vi/zjoEzDv5rPs/hqdefault.jpg> ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel23.<https://yandex.com.tr/search/?text=%20Marc%20Quinn%2C%20A%20Genomic%20Portrait%3ASir%20John%20Sulston&lr=103888&clid=2186617> ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )  
Görsel 24-25. <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions> ( Erişim Tarihi: 10.07.2020 )



- Görsel 26. <https://i.ppinimg.com/originals/84/54/bd/8454bd972f2292b9d417b288ddbe92e0.jpg> ( Erişim Adresi: 10.07.2020 )
- Görsel 27. <https://c8.alamy.com/comp/ANA8XP/banksy-yellow-line-flower-painting-and-painter-with-a-roller-on-a-ANA8XP.jpg> ( Erişim Adresi: 11.07.2020 )
- Görsel 28. [https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=harold%20cohen%20aaron&from=tab-bar&pos=0&img\\_url=https%3A%2F%2Fcdn2.techbang.com%2Fsystem%2Fimages%2F455090%2Foriginal%2Fd54d5202ad425198af41eca48605570d.jpg%3F1534479380&rpt=simage](https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=harold%20cohen%20aaron&from=tab-bar&pos=0&img_url=https%3A%2F%2Fcdn2.techbang.com%2Fsystem%2Fimages%2F455090%2Foriginal%2Fd54d5202ad425198af41eca48605570d.jpg%3F1534479380&rpt=simage) (Erişim Adresi:11.07.2020 )
- Görsel 29. <https://www.studiointernational.com/index.php/delving-into-coding-the-art-of-harold-cohen-aaron-computer-generated> ( Erişim Adresi: 11.07.2020 )





## COVID-19 İLE SANATIN DİJİTAL DÖNÜŞÜMÜ: SANATIN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ

Ecem Hazal ÖKSÜZÖMER BARLAK\*

**Öz:** 21. yüzyılın henüz ilk yarısında yer aldığımız bu dönemde içerisinde yeni bir “Küresel Deneyim” içerisinde bulunmaktayız. Bahsi geçen bu küresel deneyim bu defa bir salgın olarak karşımıza çıkmaktadır. 17 Aralık 2019 tarihinde ilk vakası Çin’de görülen COVID-19 zamanla küresel hareketlilik sebebi ile tüm dünyayı tesiri altına almıştır. Pandemi süreci tüm dünyanın işleyiş biçiminde küresel değişikliğe sebep olmuş bulunmaktadır. İnsanlık her zaman olduğu gibi bu zaman diliminde de hayatta kalmak adına yeni girişimler ve sürdürülebilir değişimleri takip etmektedir. İnsan varlığını sürdürdüğü müddetçe onunla beraber güncel hayat ve rutinde işleyişini devam ettirecektir. Bu yeni düzen ile hayatımızın tüm alanlarında dönüşüm başlamıştır, bu alanlar; okul, iş, aile ve sosyal hayatlarımızdır. Bu dönüşümün merkezinde dijitalleşme yer almaktadır. Bu makalede COVID-19 ile sanatın dijitalleşmesi üzerinden; sanatın sürdürülebilirliği özelinde yola çıkılması amaçlanmıştır. Belki ilk başlarda birçok kişi “Böyle bir zamanda sanatı nasıl düşünebiliriz?” sorusunu aklına getirmiş olsa da insan varlığının neye ihtiyacı olduğu zamanla gün yüzüne tekrar ortaya çıkmıştır: Dijital dönüşüm ve en az diğer alanlarda olduğu kadar sanatta sürdürülebilirlik.

**Anahtar Kelimeler:** COVID-19, dijital dönüşüm, sosyal mesafe, küreselleşme, sürdürülebilir

### THE DIGITAL TRANSFORMATION OF ART WITH COVID-19: SUSTAINABILITY OF ART

**Abstract:** We are in a new "Global Experience" in this period when we are only in the first half of the 21st century. This global experience is emerging as an epidemic this time around. COVID-19, whose first case was seen in China on December 17, 2019, has affected the whole world over time due to global mobility. The pandemic process has caused global change in the way the whole world operates. Humanity follows new initiatives and sustainable changes to survive in this time period as always. As long as the human existence continues, she/he will continue to function in daily life and routine with her/his. With this new order, transformation has begun in all areas of our lives. school, work, family and social lives. Digitalization is at the center of this transformation. In this article through the digitalization of art with COVID-19; we will set out on a special road to the sustainability of art. Perhaps at first many people asked "How Can We Think of Art at a Time Like This?" Even though it brought to mind the question, what human existence needs has reappeared with time: digital transformation and sustainability in art as well as in other fields.

**Key Words:** COVID-19, digital transformation, social distance, globalization, sustainability

ORCID ID : 0000-0002-5615-2279

DOI : 10.31126/akrajournal.827745

Geliş tarihi : 18 Kasım 2020 / Kabul tarihi: 18 Aralık 2020

\*FMV Işık Üniversitesi Doktora Öğrencisi.

## Giriş

COVID-19, bu yüzyılın başa çıkmaya çalıştığı tüm dünyayı tesir altına almış olan salgın bir hastalıktır. İnsanların hareketliliği sebebi ile bir noktadan başlamış olsa da geniş kapsamlı bir salgına dönüşmesi çok uzun zaman almamıştır. Salgın ile beraber önlemler doğrultusunda kısıtlamalar gelmiş bazı noktalarda hareketlilikleri önlemek adına tüm sosyal hayat kesilmiştir.

Evlere kapanmak zorunda kalan toplumlar teknolojik gelişmeler ile berber hayatın içinde olmak tekrar dahil edilmektedir. Dijital dönüşüm varlığını insan ile beraber devam ettirmektedir, insan bu dönüşümün kaynağı ve parçasıdır. İnsanların sosyal hayatını devam ettirebilmek adına fiziki mesafeyi kullanarak ve küreselleşmenin de nimetlerinden yararlanarak sanatın sürdürülebilirliğini arttırmak hedeflenmiştir.

Bu amaçla makalede dijital dönüşüm ve COVID-19'un dönüşümdeki payı anlamlandırılarak sıra dışı zamanlar olarak nitelendirilen bu dönem küreselleşme ve sosyal mesafe kavramları ile detaylandırılacaktır.

## 1. Dijital Dönüşüm ve COVID-19'un Dönüşümdeki Payı

Günümüzde dijitalleşme tüm hatları ile çevremizi sarmış durumdadır. Hatta dijitalleşmeyi büyük bir çember olarak nitelendirirsek bizler o çemberin içerisinde yer alan ve çemberi etkileyen, etkilerken genişlemesini sağlayan dinamikler olarak yer almaktayız.

Dijital dönüşüm, dijital teknolojinin tüm alanlara entegrasyonudur. Dijital dönüşüm düzeni temelden değiştirir ve çevreye tesiri son derece etkindir. İşin özünde küresel bir kavram olmasının yanı sıra kültürel alanda da bir dönüşümdür. Burada bahsi geçen dijital kültürdür. Dijital kültür, yeni ve karmaşık bir kavramdır. Çağın bize getirdiği, alıştığımız, hayatımıza yansıyan değişimlerin tamamıdır. Günümüzde dijital trendler, kültür ve sanat dünyasıyla giderek daha fazla iç içe geçmekte, kültürlerin, medyanın ve bilgi teknolojilerinin yaklaşmasının farklı yönlerini kapsamakta ve yeni iletişim biçimlerini etkilemektedir (Uzelac; 2008: 7-21).

COVID-19 pandemisi bahsetmiş olduğumuz yaşam tarzımızın ve alışkanlıklarımızın temelden değişimini başlatmıştır. COVID-19, dünya çapında sağlık hizmetlerini yetersiz bırakmış, ancak kamu makamlarının faaliyetlerini tamamen veya kısmen çevrimiçi hâle getirmek zorunda kalmasıyla, kamu hizmeti sunumunun tüm alanlarını daha geniş bir şekilde etkilemiştir (Agostino-Arnaboldi-Diaz Lema; 2020: 1-4). Yaygın hâle gelen çevrimiçi kamu hizmetleri birçok alanda daha fazla insana ulaşmakta önemli bir rol üstlenmekte ve evinden çıkamayan insanlara yüz yüze hizmet vermeyi bırakan kamusal sektörler zamanı ve mekânı kendi lehlerine kullanmayı prensip hâline getirmişlerdir.

Bazı kavramlar var ki onlar hepimiz için çok yenidir. Bu dönemde, onlardan en önemlisi ve en çok kullandığımız “*sosyal mesafe*” kavramıdır. Alanların ve paylaşımın son derece daraldığı bu zaman bizleri mesafemizi korumaya itmiş bulunmaktadır. COVID-19’un açtığı mesafe metrelerle ölçülemeyecek kadar geniş olsa da hayatımız uzun bir zaman 1.50-2.00 metrelik mesafeler arasında varlığını sürdürecektir gibi görünmektedir. Durum baki kaldığı sürece dijital dönüşüm sürdürülmeye devam edecek; kavramlar ve insanlar da takipçisi olacaktır. Amaç hayatımızın hızını ve hareketliliğimizi bir nebze azaltmak ile beraber alışmış olduğumuz standartların yeni sürdürülebilir çözümlerle devamlılığını sağlamaktır.

## 2. “Sosyal Mesafe” ile Sanatın Dijital Dönüşümü

İnsanlar yaşamak için “*alan*” kavramına ihtiyaç duymaktadırlar. Bu alan iç içe geçmiş kümelerle benzerdir. Mahrem alan, kişisel alan, sosyal alan ve genel alan olarak çemberden merkeze doğru genişlemektedir. Bahsi geçen bu alanların bedensel ve ruhsal sağlığımız üzerinde etkisi azımsanmayacak ölçüde fazladır.

COVID-19’un ortaya çıkışı ile beraber günümüzde en çok kullanılmaya başlanan sosyal mesafe kavramı “*fiziksel mesafe*” olarak da adlandırılan, kendimizle insanlar arasında güvenli bir alan sağlamak anlamına gelmektedir. Güvenli alan yaratmak ise toplumsal kademeleri temsil eden kişilere bir vasıf olarak yüklenmiştir. Yaratılan güvenli alan sadece kişisel değil geniş kapsamda toplumun her kesimine; sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal alanların tümüne uyarlanması gereken bir konsepttir.

Pandemi (COVID-19) ile tüm dünyada artan vaka ve ölüm sayıları sonucunda çoğu ülkede yaşanan karantina önlemleri ile beraber alternatif çevrimiçi gelişmeler insan hayatının normalliğini koruyabilmek adına ilerleme göstermeye başlamıştır. İyi vatandaşlığın şu andaki ayırt edici özelliği olan sosyal mesafe, sanatçıları, karantina için webde arama yapan kitlelere ulaşmak için teknolojiye yönelmeye yönlendirmektedir. Sanatçılar, sağır edici taleplere yanıt vermekte ve çoğunlukla çevrimiçi ortamlara rağmen duygusal karmaşıklıkla yayan ücretsiz, büyüleyici, derin ve komik performanslar için çalışmaktadırlar (Bonin-Rodriguez; 2020: 3-7).

“Dışarıda yeni bir dünya var!” dememiz aslında hiç abartılı değildir. COVID-19 belki de çok uzun bir süredir dışarı ile etkileşim şeklimizi değiştirmiş bulunmaktadır. “Sosyal Mesafe“ sanata nasıl uyarlanabilir diye sorduğumuzda aslında sosyal zaten sanatın net bir şekilde parçası iken mesafe zaman ile çevrimiçi etkinliklerin geliştirilmesi sonucu oluşturulmuştur. “Sosyal mesafenin sanatı” fikri, aslında sanata hem yakın olmamız hem de bu yakınlık dururken mesafemizi de koruyabilmemizdir.

Stratejik planlar ve öncelikler değişim göstermiş, planlanmamış girişimler işte bu noktada ortaya çıkmış bulunmaktadır. Çoğu sanatsal aktivite çevrimiçi platformlar üzerinden yürütülmektedir. Bu platformlar Microsoft Teams, Zoom ya da başka yazılım programlarıdır. Sanatsal ifadesi, yukarıdan aşağıya hükümet anlatılarına bir alternatif sunarak, insanlara salgın sırasında kendi deneyimleri etrafında anlatılar oluşturma ve paylaşma araçlarına erişim sağlayarak, halkın krizi devlet medyasının yaydığı perspektiften farklı bir şekilde anlamasına olanak tanımaktadır (Feng; 2020:1-6). Müzeler, sanat galerileri ve sanat konuşmaları teknolojiye uyum sağlamak zorunda kalmış bulunmaktadır. Canlı insan etkileşimi ana parçadır. Dijital platformlardan faydalanılarak bu etkileşimin sağlanması hedeflenmiştir. Her şey dijitalleşme üzerinde kurulu gibi dursa da bu dijitalleşmeyi gerçekleştirebilmenin de maddi ve manevi yükleri olduğu unutulmamalıdır. Finansal problemler ya da teknik yetersizlikler bu yüklere örnektir.

### **3. Küreselleşme ve Sıra Dışı Zamanlarda Sanatın Sürdürülebilirliği**

Küreselleşme kavramı 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Bu tarihten sonra daha belirgin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Belirgin hâle gelen bazı etkileri vardır. Teknolojik gelişmelerin hızlanması, bu etkilerin başını çekmektedir (Rosenau; 1996: 247-262). Küreselleşmenin başlıca özellikleri; tüketici alışkanlıklarının değişmesi ve tüketici davranışının değişimi üretimin, pazarlamanın, dağıtımın, kaynak tüketiminin ulusal boyuttan uluslararası ölçeğe dönüşmesi, ticaret ve ekonominin dijitalleşmesi, bilgi ve iletişim teknolojinin gelişimidir. İleri teknolojinin mal ve hizmet üretiminde kullanılması, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra iki kutuplu dünyanın (sosyalizm ve liberalizm) parçalanması, ekonomik duvarların yükselmesi, küresel değişim, esnek, dinamik, değişken, hızlı tempolu çevrelerin ve piyasaların ortaya çıkışı küreselleşmeyi hızlandırılmıştır. Hızlı gelişen teknoloji, dijital devrim, artan rekabet, inovasyon, artan bilgiye paralel olarak bilinmeyenlerin artması, araştırma ve geliştirme faaliyetlerinin artması, insan kaynakları alanındaki köklü değişimler, ekonomik dinamizm ve temel yenilikler, ticaretin serbestleşmesi, kademeli genişleme ve güçlenmiş finansal piyasalar küreselleşmenin diğer özellikleri olarak sıralanabilir (Özdemir; 2012: 122-130).

Küreselleşme, çeşitli nesnelere ve deneyimlerin dünyanın tüm yerleşim yerlerinde insanlara dağıtılması sürecini tanımlamaktadır. Bu çizgide "küresel" kavramı, "dünya çapında" ve "her yerde" anlamlarına gelmektedir (Scholte; 2005: 84). Küreselleşme, en basit anlamıyla, dünyanın farklı yerlerinde yaşayan insanlar, toplum ve devletler arasındaki iletişim ve etkileşimin

derecesi olan "karşılıklı bağımlılık" kavramı olarak tanımlanabilir. Küreselleşme, ticaret ve kültürel alışveriş yoluyla çok daha bağlantılı bir dünya kuran bir süreç türüdür ve pek çok disiplinle ilişkisi vardır.

Küreselleşme yeni bir kavram değildir. Ancak yüzyılın etkisiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Tarihsel çerçeveye baktığımızda, bugünün küreselleşmesi daha önceki senaryoları tekrar etmektedir. Küreselleşme gibi benzer anlamları olan dört kavram vardır. Bunlar; uluslararasılaşma, liberalleşme, evrenselleştirme ve Batılılaşma kavramlarıdır. Bu kavramların her birinin büyük resimle bağlantısı vardır. Bu büyük resim de Küreselleşmedir.

Küreselleşme kavramı daha çok kültürle ilgilidir ve aynı zamanda, yer ve zaman arasındaki ilişki artmaktadır. Dolayısıyla dünyanın küçüldüğü ve küresel bir köy hâline geldiği son derece anlaşılır bir hâle gelmektedir. Bunun anlamı, mesafelerin yakın olduğu ve uzaklık kavramının olmadığıdır. Bu küçülme, dünya ile ortak bir kültür duygusu yaratmaktadır.

Küreselleşme boyutunda olaya baktığımızda COVID-19 jeopolitik sınırları görmezden gelmekte ve aynı zamanda yeni bir gerçekliğe giden yolu açmış bulunmaktadır. Uzakların yakın olması sebebi ile yenilik yapılması gerekmektedir. Tüm dünyanın birlikte sürdürülebilirliği yakalayabilmek adına hareket etmesi şarttır. Çünkü bu salgının şu an bu aşamalara gelmesinin sebebinde küresel hızlı hareketlilik, geç önlem alma ve en temelinde dürüst olmama gibi kavramlar yer almaktadır (Goffman; 2020: 48-52).

“Böyle bir zamanda sanatı nasıl düşünebiliriz?” Bu soru çoğu kişinin kafasında dolaşmakta olsa da asıl böyle bir zamanda sanat da düşünülmelidir. Sanatın devamlılığı ve sürdürülebilirliği sağlanmalıdır. Sosyal ve çevresel sürdürülebilirlik arasındaki bağlantıyı kavramak, sanat organizasyonlarının üstlendiği işi anlamak için çok önemlidir. Fiziksel olarak ortamda bulunularak yapılan çoğu toplu etkinlik artık interaktif düzene ve bireysel katılıma yönlendirilmiştir. Sanat organizasyonlarının birçoğu çevrimiçi kanallar üzerinden bazen bireysel bazen ise çoklu düzende sanal ortamda gerçekleştirilmektedir. Yakın tarihte çevrimiçi platformlarda gerçekleşen ve gerçekleşmesi planlanan birçok sanat etkinliği vardır; tiyatro oyunları, konserler, caz festivalleri, film festivalleri, sanal müze turları, sanal eğitimler (dil, yeme-içme, tasarım vb.). Bu dönem içerisinde yurtdışına çıkma süreçleri çoğu ülke de durdurulmuş olmasına rağmen o çok görmek istediğimiz müzeyi görmemize engel olmayacaktır. Çünkü günümüzde “Londra British Museum” bile bir sanat tarihçisi ile beraber çevrimiçi bir program üzerinden gezilebilmektedir. İşte bu çetrefilli süreçte hayattan fiilen uzak kalsak da bir ekranın ardından da olsa aynı hayatın sürdürülebilirliğini yakalamamız mümkündür. Bu noktada “kavramsal olarak sürdürülebilirlik nedir?” ve “sanatın sürdürülebilirliği beraberinde devamlılığı getirecek midir?” soruları sorulmalıdır.

Sürdürülebilirlik üzerine araştırma yaptığımızda genellikle ekonomi ile olan ilişkisi üzerine durulmaktadır. Ancak sürdürülebilirlik çok daha geniş bir kavramdır ve ekonomi haricinde yaşam, gezegen, şehir ve sanat ile de kullanılmaktadır. Sürdürülebilirlik refahı uzun bir süre boyunca sürdürmek olarak da tanımlanmaktadır (Kuhlman- Farrington; 2010: 3436-3448).

Mevcut durumu devam ettirmek olarak tanımlanmasının yanı sıra günümüzde mevcut durumdan farklı ama katkı ve yarar sağlayabilen bir kavram olarak tanımlanabilmektedir. Buna ek olarak yenilenebilir olmasına vurgu yapılmaktadır. Bu zamana kadar sanat, sürdürülebilir kalkınma ile yalnızca tematik düzeyde etkileşime sahip iken şimdi bu ilişki temadan öte bir duruma sahiptir yani sadece sanatın konusu değil bu konuya etki eden dinamik olarak gözümüze çarpmaktadır. Mevcut şartlar altında COVID-19 sanata konu olmaktan ziyade duruş olarak bu salgından etkilenen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kültür-sanat alanı, küresel düzeyde yaşanan bu krizde, toplumsal kalkınmanın temel bileşenlerinden biri olduğunu bir kez daha göstermiştir. Şimdi, normalleşme süreciyle birlikte alanın geleceğini tasarlarken birlikte düşünebilmek için yeni yollar açmanın ve farklı paydaşlar arasında iş birliğini güçlendirmenin tam sırasıdır. Ancak bu sayede kültür-sanatın sağaltıcı, kapsayıcı ve dönüştürücü gücünün görünür olması ve geniş kitlelere ulaşması mümkün olacaktır (Ece; 2020: 882-887).

### **Sonuç**

COVID-19 salgınının ortaya çıkması ile beraber bu defa yaşanacakların 21. yüzyılın şartları içerisinde farklı bir yerde olacağı anlaşılabilir olmuştur. Nitekim dünyanın 11 aydır, Türkiye'nin ise 8 aydır mücadele ettiği bu yeni salgın içerisinde toplumsal olarak yeni oluşumlar içerisinde de yer alınmıştır. Temelde küreselleşmenin etkisi de son derece büyüktür. Çünkü dünyanın büyük bir küre hâline gelmesi ile Çin'de yaşanan bir hastalığın insan hareketliliği ile tüm dünyaya yayılması mümkün olmuştur. Nitekim şu an yaşadığımız virüsün ve insan hareketliliğinin sonucudur. Virüsün ortaya çıkması ve yaşanan salgının kapsamının büyüklüğünün anlaşılması ile beraber yöneticiler toplu alanları kapatmış hem ulusal hem de yerel önlemler alınmıştır. Hareketlilik sadece ülkeler arasında değil toplum içerisinde de gerçekleşmiştir.

Toplumsal anlamda yaşanan dönüşüm aynı zamanda dijital dönüşümdür. Özellikle pandeminin ilk zamanlarında evlerine kapanan insanlar iş ve sosyal hayatlarını bir ekranın ardından sürdürmeye başlamışlardır. Sosyal mesafeli olarak yaşamaya başladığımız bu zamanlar yaşanan mesafe fizikseldir. Özünde sosyallığımız henüz çevrimiçi de olsa devam etmektedir.

Alınan eylem planları sanatın sürdürülebilirliği üzerinedir. Yani tekrar yapılanma, bir sızıntı bulup kendine yeni bir yol açarak yeniden bir kaynak yaratma girişimidir. Çünkü varlığın sanat ile devam etmesi oldukça mümkün hatta elzemdir. İnsanların yemek yemeden, su içmeden, nefes almadan yaşamaları mümkün olmadığı gibi sanatsal anlamda beslenmeden yaşamaları da mümkün değildir. Burada bahsi geçen sadece fiziken yaşamak değil ruhen de yaşamaktır.

Sanat, yaşanan dönüşüm ile birlikte farklı mecralarda daha fazla insana ulaşarak, daha fazla fiziksel mesafe ile sürdürülmektedir. Elbet bu düzenin değişmesiyle tekrar eski az mesafeli günler gelecektir ama yeni açılan bu yol değişimi de beraberinde getirecek daha fazla insana ulaşabilmek adına dönüşümü farklı eksenlerde sürdürmeye devam edecektir.

#### KAYNAKÇA

Uzelac, Aleksandra; "How to understand digital culture: Digital culture a resource for a knowledge society?", ResearchGate. Cilt Sayısı; (12), 2008, s. 7-21.

Agostino, Deborah-Arnaboldi, Michela-Diaz Lema, Melisa; "New development: COVID-19 as an accelerator of digital transformation in public service delivery", Taylor&Francis, Cilt Sayısı; (online), 2020, s. 1-4.

Rodrigues-Bonin, Paul; "Arts Entrepreneurship Internationally and in the age of COVID-19" ARTIVATE, Cilt Sayısı; (9), 2020, s. 1-8.

Feng, Xiaodan; "Curating and Exhibiting for the Pandemic: Participatory Virtual Art Practices

During The COVID-19 Outbreak in China", SAGE, Cilt Sayısı; (Online), 2020, s. 1-6.

N. Rosenau, James; "The Dynamics of Globalization: Towards an Operational Formulation", SAGE, Cilt Sayısı; (27-3), 1996, s. 247-262.

Özdemir, Abdullah; "Key Role in the Globalization Process: Energy Policies", Ankara Ticaret Odası, Cilt Sayısı; (online), 2012, s. 843-855.

Scholte, Jan Aart; "Chapter 2: Defining Globalization: In Jan Aart Scholte, Globalization a Critical

Introduction". New York, 2005, s. 84.

Goffman, Ethan; "In the wake of COVID-19, is globalization our sustainability future", Taylor&Francis, Cilt Sayısı; (16:1), 2020, s. 48-52.

Kuhlman, Tom, Farrington John; "What is Sustainability?", ResearchGate, Cilt Sayısı; (2:11), 2010, s. 3436-3448.

Ece, Ö. "Pandemi Sırasında ve Sonrasında Kültür-Sanat", TRTAKADEMİ, Cilt Sayısı (6:10), 2020, s. 882-887.





## BİLİM VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİYO SANAT

Tansu TEKŞEN\*

**Öz:** Teknolojik gelişmelerin yön verdiği bilimsel gelişmeler doğrultusunda sınırlarını genişleten sanat günümüzde hiç alışık olmadığımız farklı bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır. Biyo sanat, bilimin ve sanatın birbirine entegre olduğu bir çağdaş sanat yaklaşımıdır. Günümüzde bilimsel araştırmalar ve teknoloji doğrultusunda gelişim gösteren biyolojik sanatın örneklerine Türkiye’de pek rastlanmamaktadır. Dünyada incelenmesi gereken ve oldukça ilgi çeken örnekleri bulunmaktadır.

Doğada var olan ve gözle göremediğimiz bazı formların sanatta gözle görünür hâle getirildiği çeşitli enstalasyon, heykel çalışmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok sanatçı ise canlı yapılarını direkt sanatta kullanmaya başlamıştır. Alışık olmadığımız genetik ve doku kültür oyunmalarının yapıldığı biyolojik sanatta insanları şaşırtan örneklerle karşı karşıya gelmekteyiz. Bütün bu çalışmalar Teknoloji, bilim, sanat ekseninde gerçekleşmiştir. Bu çalışmada biyoteknolojik uygulamalar, sanatçı, eser incelemesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** teknoloji, bilim, sanat, biyosanat, süreç.

### BIO ART IN THE CONTEXT OF SCIENCE AND ART

**Abstract:** Art, which expands its boundaries in line with scientific developments driven by technological developments, appears with a different understanding that we are not used to today. Bio art is a contemporary art approach where science and art are integrated. Today, scientific research and is not uncommon in Turkey to art shows examples of biological technology development in the direction that should be studied in the world and are quite interesting examples.

Various installations, in which some forms that exist in nature and cannot be seen with the naked eye are made visible in art, appear as sculptures. Many artists, on the other hand, started to use their living structures directly in art. We come across with examples that surprise people in biological art where we are not accustomed to genetic and tissue culture manipulations. All these studies have been realized in the axis of technology, science and art. In this study, biotechnological applications, artist, work were examined.

**Key Words:** technology, Science, Art, Bioart, Process.

### 1. Giriş

Bilim teknoloji ekseninde ortaya çıkan biyolojik sanat teknolojik gelişmelerin bilime sağladığı imkânlar dâhilinde sanatında sınırları ortadan kalkmış-

ORCID ID : 0000-0002-0548-357X

DOI : 10.31126/akrajournal.833934

Geliş tarihi : 02 Aralık 2020 / Kabul tarihi: 05 Ocak 2021

\*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi.

tır. Sanatçı yaşadığı dönemin bütün olanaklarından faydalanarak kendi bakış açısıyla döneminin aynası olarak görebileceğimiz eserler üretmektedir. Günümüzde sanatın sınırları kaldırılıp farklı disiplinlerle entegre çalışmalar ortaya koymaktır. Biyolojik sanat bilim ve sanatın birbirine entegre olarak ortaya yeni eserlerin çıkarıldığı bir çağdaş sanat yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu yaklaşım yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Alışık olmadığımız görüntülerle karşı karşıya kaldığımız biyolojik sanatta doğada hâlihazırda var olan fakat gözle göremediğimiz birtakım görüntülerin sanat eseri olarak izleyiciye sunulması hiç de alışık olunmayan bir durumdur. Biyolojik sanatla beraber izleyiciyi şaşırtan eserler ortaya konurken sanatta mekân anlayışının değişiminde söz konusu olmaktadır. Baktığımız zaman sanat eseri, atölye, sergi, mekân, alışık olduğumuzun dışındadır.

Biyolojik sanat ile beraber canlı yaşamının sanata dâhil edildiğini örneklerini görmekteyiz. Bilim bu yolda teknolojik gelişmeler ile beraber sanata ışık tutmuştur. Teknolojinin bilime sağladığı imkânlarla bilim insan yaşamında önemli bir yer alırken sanatçılar bütün bu imkânlardan kendini geri çekmemiştir. Bilimsel araştırmalarda yararlanabileceği fikriyle bu iki farklı disiplini birbirine girift bir şekilde üretimine devam etmiştir. Genetik oynamalar, doku kültür, bakteri oluşumu gibi bilimin temelini oluşturan birtakım gelişmeler sanatın materyali hâline gelmiş. Sanatçılar canlı üzerinde genetik oynamalar ve farklı oluşumlar peşine düşmüştür. İnsanın varoluşunu sorgulayan, sorgulatan eserler ortaya konulmuştur.

## 2. Teknolojik ve Biyolojik Gelişmelerin Sanata Yansıması

İnsanlığın başlangıcından bu yana değişen dünya düzeninde değişen toplumsal değerler, gelişen teknoloji insanoğlunu etkilemiştir. Teknoloji-bilim-sanat üçgeninde beklenmedik etkileşimler alışık olmadık değişime sebep olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde yaşanan gelişmeleri sanatı ve sanatçıyı beklenmedik yerlere getirmiştir. Sanatçılar ilk başta bir makinenin kendi yerlerini almasına karşı çıksalar da zamanla bu teknolojik gelişmeler ışığında kendilerini geliştirmişler ve yaşadıkları dönemin imkânlarından yararlanma kabul etmişlerdir. Çağdaş sanatçıların birçoğu geleneksel yöntemlerin aksine radikal değişiklikler yapmaya cesaret ederek alışık olmadık biyolojik sanata, disiplinler arası etkileşime izin vermişlerdir.

Bir taraftan yeniliğin içinde bulunma isteği, diğer taraftan ise bu yeniliğin insan ve toplum üzerinde bıraktığı olumsuzlukları hissetmek insana özgü bir durumdur. Ancak sanatçı bu ikilemi yaşarken yaşananlara bir sanatçı gözüyle bakmalı; konuya öz, biçim, devinim gibi tinsel ve düşünsel boyutlarda öneriler sunmalıdır (İnel, 2000:114).

Bilimin sanata etkisi konusunda daha ilginç bir ilişki türü ise, bilimin kendisinin sanatsal obje üretmeye başlamasıdır. Sanat dünyası giderek kendi üzerine kapanırken, bilim sanatın eski görevlerinden –bakanın gözünde mucize duygusu, ustalığa karşı bir şaşkınlık ve hayranlık yaratmak- istifa ediyor sanki. Bu boşluğu bilimin ürettiği imajlar dolduruyor. İftar programlarından Kubrick filmlerine, Frank Zappa’dan Tuluyhan Uğurlu’ya giden skala boyunca galaksi resimleriyle böylesine sıklıkla karşılaşılıyor olunması, bilimin ürettiği görsel malzemeyi anlamak açısından anlamlıdır (Ekici, 2004: 187). Hubble uzay teleskobunun, elektron mikroskoplarının, matematiksel objelerin verdiği heyecanı muhtemelen zamanında Vermeer’in resimlerinden devşiriyordu insanlar (Ekici, 2004: 187).

Gelişen teknoloji, bilim ve beraberinde değişim yaşam şartlarını beraberinde getirmiştir bundan etkilenen sanatçılar yeni teknikler, yeni malzeme, araç gereçler kullanarak farklı anlatım biçimleri ortaya koymuşlardır. Baktığımız zaman artık geçmişteki sanat anlayışından çok daha farklı biçimsel formlar ve teknikler görmekteyiz. Estetik kaygısının ortadan kalktığı bambaşka arayışlar peşinden koşan sanatçılar karşımıza çıkmaktadır. Yeni bir çağın başlangıcı umulmadık şaşırtıcı bir sanat biçimi ortaya koymaktadır. Bunun beraberinde izleyicinin algılama biçimi, düşünce yapısı da değişime uğramıştır.

Teknolojik gelişmeler, bilimsel gelişmeler, değişen toplumsal değerler ve bütün bunların bireylere olan yansıması hem sanatçıya hem de izleyiciye farklı deneyimler yaşatmaktadır. Sanat, izlenirlik durumundan, izleyici tarafından kurgulanabilir ve içinde aktif şekilde izleyiciye de yer açan bir esere dönüşmüştür.

### **2.1. Bilim ve Sanat İlişkisi**

Bilim uygarlık tarihi boyunca insanın öğrenme istemine karşılık veren ve sistematik olarak düzenlenen ve öğrenilen bilgilerden oluşur. İnsanlık gelişimini bilime borçlu olsa dahi söz konusu olan bilim sadece olgusal bilgiden ibaret değil bilişsel, duygusal, felsefi vb. alanlarda insanın gelişimini kapsamaktadır. Alexandre Koyré’e göre insanlığın gelişimini yansıtan bilim tarihi sadece mantık ve akıl süreçlerinden ibaret olmayıp aynı zamanda bilim dışı öğeler olan metafizik, din, büyü, sanat ve felsefeyi de kapsamaktadır (Aktaran Bozkurt, 2004).

Sanat ve bilim birbirinden ayrılmayan sürekli birbirleri ile etkileşim hâlinde olan insan etkinliğidir. Üretim sürecinde birbirlerine benzer yöntem ve aşamalardan geçerek etkileşim hâlinde olduklarını da gözlemlemekteyiz. Bilim, insanların hayatta kalmalarını yaşam kalitelerini arttırmayı hedeflerken aynı zamanda da yok edebilen gelişmelerle de karşımıza çıkabilir. Sanat, etrafımızda

olan gelişmeleri yaratıcı bir dille bize aktarmak, geçmişimizi ve bu günümüze ışık tutmak için üretimler yapıyor.

Sanat ve biyoloji arasındaki diyalog yirminci yüzyıl boyunca biyoteknolojinin, canlı malzemelerle yapılmış sanatı “biyosanat” olarak tanımlamasına kadar neredeyse birebir devam etmiştir. “Biyosanat” pratisyenleri, biyolojide “form” görüşünü statik bir varlık olarak değil, yaşayan ve yaşayan olmayan varlıklar arasındaki kinetik etkileşimler sistemi olarak görür. Biyomerkezcilik (biocentrism) ve biyosanat, “yaşam” kavramını, asimetrik olarak birbirine bağlı deneyimlerde ortaya çıkan bir nedensellik ve cevaplar toplamı olarak ele alır. Bu sonuç bilimsel uygulama üzerine eleştirel ve çağdaş bilgi kültürlerini destekleyen felsefeye yeni bir bakış açısı getirir (Aktaran Azamet, 2019: 37).

Bilim ve sanat üzerine çalışmaları incelediğimizde bilimin teknolojik gelişmeler ile beraber sanata yön verdiğini görmekteyiz. Teknolojinin hızlı bir şekilde gelişmesi insan hayatında birtakım değişikliklere yol açmıştır. Bu doğrultuda bilim ve teknolojinin verdiği imkânlarla sanatçılarda kayıtsız kalmayarak sanat eseri üretim sürecinde bundan faydalanarak birbiri ile etkileşim hâline girmişlerdir.

Bilim, teknoloji destekli bir şekilde evreni ve doğayı tanımlarken çeşitli üretimler gerçekleştirmiştir. Bu süreçte teknoloji oldukça önemli bir rol oynamakta ve insan yaşamında çok büyük sosyal ve yaşamsal değişikliklere yol açmaktadır. Bu gelişmeler ışığında bilim, birtakım yeni bilgiler ve çözümler oluştururken sanat bu bilgiler doğrultusunda eserler üretme çabasıdadır. İnsan varoluşundan bu yana yaşadığı dünyayı, kendisini tanıma tanımlama yolculuğunda devamlı bir şekilde bilim ve sanatla uğraşmıştır.

Uzun yıllardır bilimle sanatın birbirinden ayrı birer dal olarak görülmesinden dolayı yaşadığımız bu çağda bu iki ayrı disiplinin bir arada kullanılması toplumun bazı kesimleri tarafından biyolojik sanatı çeşitli eleştirilere maruz bırakmıştır. Bilim ve sanat ayrı ayrı değerlendirildiği için bu iki dal arasındaki aykırılık üzerine düşünceler çarpıştırılmıştır. Her ne kadar ayrı olarak düşünülse de sanatçı bilimin sağladığı bilgileri ve imkânları kullanarak ilerlerken, bilim ise sanattan elde ettiği farklı bakış açısı ile bilimsel keşiflere farklı gözle bakmaya başlamıştır. Günümüzde artık sanatsal bakış açısından bilim insanları kendilerine fayda sağlamaktadır. Ülkemizde örneğine pek rastlanmamakla birlikte dünyada bu iki disiplinin bir arada yürütüldüğünü görmekteyiz.

Dünyada biyoteknoloji, genetik mühendislik gibi çeşitli alanlarda araştırma çalışmalarının yapıldığı ve sanat eseri olarak üretimde bulunan laboratuvarlar bulunmaktadır. Bilimin sağladığı olanaklar ve metotlardan yararlanılarak üretim yapılan üniversiteler ve laboratuvarlar hâlihazırda üretim hâlinindedir. Avustralya’daki SymbioticA laboratuvarı biyo sanat alanındaki ilk çalışmaları yapan laboratuvarlardandır.

## 2.2. Biyo Sanat

Biyolojik sanat, bilim ve sanatın birbirine entegre olduğu iki farklı disiplinin birleştiği bir çağdaş sanat yaklaşımıdır. Biyolojik sanat teknolojik gelişmeler ile beraber bilimsel araştırmaların ve materyallerin sanatta kullanım örneklerinin karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Biyo sanat günümüzde karşımıza sıkça çıkmaktadır baktığımız zaman dünyada örneklerini daha sık gördüğümüz bu sanat anlayışı çağdaş sanat ile beraber yeni yeni kabul görmektedir. Geçmişten günümüze gelen sanatın içine dâhil olduğu bu süreç bir canlının sanat nesnesi olarak kullanımını sanattaki sınırların kaldırılıp sanatçının kendini dönemin teknolojik bilimsel gelişmelerin etkisine kaptırıp kendini özgürleştirilmesi ile gerçekleşmiştir. Biyolojik sanat sanatçı için doğayı yeniden keşfetme sürecini kapsamaktadır. Bu bağlamda sanatçı üretim sürecinde doğada var olan canlı yapılar üzerinde genetik birtakım değişimler yaparken, aslında var olan fakat gözle göremediğimiz formlara ulaşarak onları, sanat üretim sürecine dâhil etmişler ve sanat teknolojik gelişmeler ışığında bilimle bütünleşmiştir.

Biyo sanatı tanımlama safhası oldukça uzun zaman almıştır. Farklı araştırmalarda çok farklı tanımlamalar bulunmaktadır. Özellikle genetik ve transgenik tekniklerinin bir sanat tekniği olup olmadığı büyük tartışmalar yaratmıştır. Biyo sanatı diğer sanat çalışmalarından ayıran en büyük farkı üretilen eserin bir canlı varlık olarak hayatını sürdürmesidir. Bu durum beraberinde sanatta etik kavramının da tartışılmasına sebep olmuştur. Vaage'ye göre, biyo sanat her dönem bilimsel prosedürler, protokoller ve etik kavramı ile tartışma içinde olan bir sanat dalıdır. Bununla birlikte biyo sanatı melez bir sanat uygulama alanı olarak tanımlamak mümkündür (Vaage, 2016; akt. Erçel, 2019). Ancak bazı kaynaklarda biyo sanatın temellerinin; Darwin'in evrim teorisi, Freud'un bilinçaltı teorileri ve biyologların doğayı keşfetmesine dayandığından bahsedilmektedir. Bu gelişmeler ile alışlagelmiş bilginin yeniden sorgulanmasının temelleri atılmıştır. Jens Hauser, biyo sanatı, 'biyoteknoloji ile geleneksel bitki ve hayvan yetiştiriciliğinin genetik mühendislik olanakları doğrultusunda değiştirilen yaşam formları' olarak ifade eder (Gessert, 2010; akt. Azamet, 2019).

Biyo sanat son dönemde ülkemizde de galerilerin ve sanat eleştirmenlerinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Biyoloji-teknoloji-sanat üçgeninde üretilen bir çok eseri kapsamına alınan yeni bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihe baktığımız zaman bilim ve sanat yan yana pek görünmese birbirini etkilemiştir. Sanat alanında yapılan birtakım anatomik çalışmalar da bilimle ilintili olarak yürütülmüştür. İlk Çağlardan bu yana biyolojik sanatın varlığını gözlemlemekteyiz. Günümüzde sanatçının sınırlarının genişlemesiyle beraber bunu daha iyi anlamlandırılabilir hâle geldik. Teknolojinin ve bilimin gelişimi sanatta araç, malzeme değişikliği olarak yansırken sanatçıyı düşünsel olarak

insanoğlunun varlığını ve evrensel birtakım sorgulamalara itmiştir. Biyo sanat birtakım bilimsel bilginin kullanımı ile sanatta farklı oynamalara imkân tanıran deney gözlem yöntemi ile bir süreç dahilinde sanatçıya da farklı deneyim imkânı tanımaktadır.

### 3. Biyo Sanat Örnekleri

Biyo sanat denince ilk akla gelen isim Eduarda Kac'tır, Eduardo Kac, Brezilyalı yeni medya sanatçısı ve Chicago'da sanat ve teknoloji bilimleri profesörüdür. Biyo sanatın öncülerindendir. Yaptığı işlerle adından çokça söz ettirmiş ve fazlaca tepki toplamış bir sanatçıdır. 2000 yılında Eduardo Kac "GFP Bunny" isimli mavi ışık altında yeşil parlayan tavşanı üretmiş, eşi ve kızı transgenik tavşana "Alba" ismini takmıştır (Kac, 2000; akt. Azamet, 2019) Kac'ın kullandığı bu teknolojik gelişme birçok maksatla kullanılmış hatta üç bilim adamı; Osamu Shimomura, Martin Chalfie ve Roger Tsien, 2008 yılında Nobel Ödülü almıştır (Yalçın, 2011).

Kac, genetik mühendisliğinden faydalanarak gen aktarımı yöntemi ile okyanusta bulunan bir deniz anasının genini Alba adındaki bu tavşana aktarmıştır. Floresan özelliği gören ve karanlıkta yeşil olan bu tavşan transgenik işlem uygulanarak ortaya konmuştur. Bu gen değişimi işlemi canlı yaşamını olumsuz etkileyebileceği göz önünde bulundurularak izleyiciyi şoka sokarken etik tartışmasını ortaya çıkarmıştır.

Alba, transgenik tavşan hiç kuşkusuz biçimsel ve genetik benzersizliğinin GFP Bunny sanatının bir bileşeni olduğu konusunda doğada bulunmayan kimerik bir hayvanın yaratılmasıyla başlayan karmaşık bir sosyal olaydır. Birçok disiplinin (sanat, bilim, felsefe, hukuk, iletişim, edebiyat, sosyal bilimler) uzmanları ile genetik mühendisliğinin kültürel ve etik uygulamalarını içermektedir (Kac, 2008).

Daro Montag, doğada bulunan bitki, çalı, mikroorganizmalar gibi bir çok canlıyı da kullanarak çeşitli çalışmalar üretmiştir. Mikroskobik görüntülerden yararlanarak eserler ortaya koyan önemli sanatçılardandır. Eserlerini üretme sürecinde doğadan ilham alan sanatçı doğada bulunan



Şekil 1: Eduardo Kac (Ekac, 2019).





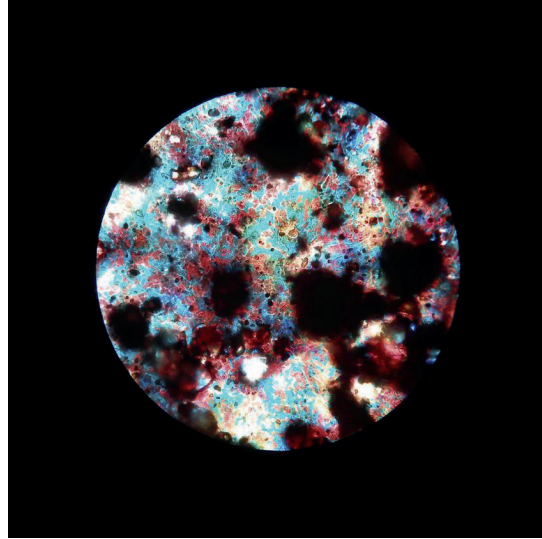
**Şekil 2:** Eduardo Kac, "GFP BUNNY" 2000 (Ekac, 2019).

birçok canlıyı eserlerine dahil edip doğada olup biten birçok doğa olaylarından etkilenmiştir. Doğanın kendisin ve doğada yaşamını sürdüren birçok canlının üretkenliğini incelemiş bu çerçevede içerisinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Montag, beş farklı filme meyve parçaları içeren jelatinler yerleştirip bunu toprağa gömerek çeşitli canlılar ve mikroorganizmalar tarafından tüketilmesi sonucu elde ettiği görüntüyü kullanarak bir çalışma ortaya koymuştur. Sanatçı bu çalışmada doğanın yardımı ile ortaya farklı renkler ve desenleri içeren farklı bir çalışma çıkarmıştır.

Selin Balcı yurt dışında aldığı eğitimin etkisi ile biyolojik canlıların incelenmesi ve bunların sanata entegre edilmesi üzerine çalışmalar üretmiştir. Aldığı biyoloji eğitimini sanatla birleştirerek ortaya farklı çalışmalar çıkarmıştır. Yaptığı çalışmalarda daha çok küf, bakteri ve mantarları kullanan sanatçı bu organizmaların oluşturduğu renklere paletinde yer vermektedir.

2014 yılında Selin Balcı "Bordered World" çalışmasını üretmiş ve bu kapsamda mantarlar ve küfleri kullanmıştır. Balcı, çalışmasında çevresel kaynakları sınırlı tutmuş ve mikroorganizmaların sınırlı kaynaklar içerisindeki gelişim süreçlerini gözlemlemiştir (Bakerartist, 2015).

2014 yılında Selin Balcı "Bordered World" çalışmasını üretmiş ve bu kapsamda mantarlar ve küfleri kullanmıştır. Balcı, çalışmasında çevresel kaynakları sınırlı tutmuş ve mikroorganizmaların sınırlı kaynaklar içerisindeki



**Resim 3.** Daro Montag, The Earth,2006.



Şekil 4: Selin Balcı'nın "Petri Dish Installations" isimli çalışması, 2015 (Balcı, 2019).

gelişim süreçlerini gözlemlemiştir (Bakerartist, 2015).

Balcı yapmış olduğu çalışmalarda sosyal sorunlara değinmiştir. Geleneksel olmayan malzeme kullanımı ile eser üretim sürecine izleyiciyi de dahil edip interaktif bir çalışma ortaya koymuştur. Saç, tırnak, deri parçaları, üzerindeki kıyafetlerden ve ceplerinden ufak parçalar toplanarak petri kabının üzerine ka-



Şekil 5: Selin Balcı'nın "Bordered World" isimli çalışması, 2015 (Bakerartist, 2019).

tılımcının ismi ve tarihi ile aynı laboratuvardaki gibi etiketlemiştir. Birkaç gün sonra mikroorganizmalar paylaştığı alanda desenler oluşur. Birkaç hafta sonra ise renkler gövdenin pigmentlerine göre değişmeye başlar.195 Sanatçı bu eserinde doğayı diğer canlılarla paylaştığımızı vurgulamak istemiştir. Bunun için

de üzerimizde yaşayan mikroorganizmaları kullanmıştır. Bu çalışma sayesinde izleyicide eserin yaratım sürecine dâhil olmuştur.

Bilimin sınırı olmadığı gibi sanatında sınırı yok olmuştur, sanat bilimdeki gelişmelerle birlikte farklı bir yönelim içine girmişti. Sanatın geleneksel yöntem malzemelerinin yerini petri kabı, mikroskobik canlılar, bakteriler, küf mantarlar almıştır. Bilimsel gelişmeler sanata yeni alanlar açmış ve keşfedilmek için yeni bir alan sunmuştur.

### **Sonuç**

Teknolojinin gelişmesiyle beraber bilim alanında köklü değişimler ve yenilikler meydana gelmiştir. Bu yenilikler beraberinde sanatı etkisi altına alacak değişimlere yol açmıştır. Bir bakıma bilimin sınırlarının genişlemesi sanatın sınırlarının ortadan kaldırılmasına sebep olmuştur. Bir canlının sanat eserinde kullanımı ve bu eserin üretim sürecinden diğer tüm süreçlerine dâhil edilerek sanatta alışılmadık estetik değerlerin görülmesine sebep olmuştur. Bilimsel temele dayalı olan biyo sanat çalışmaları bilim adamlarının araştırmalarına göre yönelimlerde bulunsa dahi bilimi anlayarak duygulara, hislere hitap etmektedir.

Biyo sanatın en ünlü çalışması GFP Bunny olmuştur. Bu çalışma Eduardo-Kac tarafından izleyiciye sunulduğunda izleyicilerin bir kısmı hayranlık duyarken bir kısmı buna öfkelenmiştir. Bir canlının yaşamını transgenik bir işlem uygulayarak değiştirmek etik bulunmayıp ağır eleştiriye maruz kalmıştır. Eduardo Kac yaptığı açıklamalarda tavşanın sağlığının yerinde olduğunu söyleyip yaptığı işlemin tavşana herhangi bir zarar vermediğini söylemiştir.

Teknolojinin gelişimi bilim alanına sağladığı yönlendirme ile bir canlının yaşamını etkileyecek genetik birtakım oynamalarla değişimi veya yine bir canlının vücudundaki birtakım yaşamsal organlarının yapay olarak üretilip canlının vücuduna eklenmesi gibi çeşitli deneyimlerin yapılabilmesi ve bunların duygulara, hislere hitap edebilecek şekilde izleyiciye sunulması söz konusu olmuştur.

Bilimin sınırı olmadığı gibi sanatında sınırı yok olmuş, sanat bilimdeki gelişmelerle birlikte farklı bir yönelim içine girmiştir. Sanatın geleneksel yöntem malzemelerinin yerini petri kapları, mikroskobik canlılar, bakteriler, küfler ve mantarlar almıştır. Bilimsel gelişmeler sanata yeni alanlar açmış ve keşfedilmek için yeni bir alan sunmuştur. Bu araştırmada biyo sanatın öne çıkan sanatçıları, eserleri bilim ve sanat kapsamında araştırılmıştır.

### KAYNAKÇA

- Azamet, A. (2019). *Bilim Ve Teknoloji Ekseninde Sanatın Paradigmatik Devrimi: Biyosanat* (Yayımlanmış doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İzmir.
- Bozkurt, N. (2004). *Bilimler tarihi ve felsefesi. Bilimler tarihi ve felsefesi içinde İstanbul: Morpa Kültür Yayınları*, 9-20
- Ekici, A. (2004). *Bilim ve Sanat: Aklın Halleri. Sanat Dünyamız*, 60, s. 184-190.
- İnel, B. (2000). "Bilgi Çağında 2000'li Yıllarda, Resim Sanatı ve Teknolojinin Yeni Sentezi", *Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu*, Ankara.
- Bakerartist (2015). *Bordered World*. Erişim Aralık 23, 2019, <https://bakerartist.org/portfolios/selin-balci> adresinden edinilmiştir.
- Kac, E. (2008). *Transgenic art. Telepresence&bio art: networking humans, rabbits, & robots içinde* (s. 236-248). United States of America, Michigan: The University of Michigan Press.
- Nadarajan, G. (2003). *Specters of the animal: the transgenic work of Eduardo Kac*. S. Britton ve D. Collins (Ed.). *The eighth day: the transgenic art of Eduardo Kac içinde* (s. 44-50). Arizona: The Institute for Studies in the Arts Herberger College of Fine Arts Arizona State University.
- Terranova, C. N. (2017). *The epigenetic landscapes of art and science c. 1950*. C. N. Terranova ve M. Tromble (Ed.). *The Routledge companion to biology in art and architecture içinde* (s. 263- 285). New York: Routledge.
- Terranova, C. N. ve Tromble, M. (2017). *Introduction*. C. N. Terranova ve M. Tromble (Ed.). *The Routledge companion to biology in art and architecture içinde* (s. 1- 12). New York: Routledge.
- Tromble, M. (2017). *A longing in our hearts: interspecies communication in contemporary art*. C. N. Terranova ve M. Tromble (Ed.). *The Routledge companion to biology in art and architecture içinde* (s. 467-481). New York: Routledge.
- Yalın, Ç. (2011, 28 Aralık). *Bir tavşanı nasıl yeşil yeşil parlatırız?*. Erişim Aralık 21, 2019, <http://www.acikbilim.com/2011/12/dosyalar/bir-tavsani-nasil-yesil-yesil-parlatiriz.html> adresinden edinilmiştir.

### GÖRÜNTÜ KAYNAKÇASI

- Şekil 1. Kac, E. (2000). *GFP Bunny*. 25.11.2020 tarihinde <http://www.ekac.org/gfp-bunny.html> adresinden erişildi.
- Şekil 2. Kac, E. (1998). *Genesis*. 25.11.2020 tarihinde <http://www.ekac.org/geninfo.html> adresinden erişildi.
- Şekil 3. (2006). *The Earth*. 25.11.2020 tarihinde (Kaynak: [https://78.media.tumblr.com/tumblr\\_m6i67nqmFA1r8rb8oo1\\_500.jpg](https://78.media.tumblr.com/tumblr_m6i67nqmFA1r8rb8oo1_500.jpg), erişim: 7-3-2016 ) adresinden erişildi.
- Şekil 4. Balcı (2015). *Bordered World*. 25.11.2020 tarihinde <https://www.selinbalci.com/petri-dish-installations/1> adresinden erişildi.
- Şekil 5. Bakerartist (2015). *Bordered World*. Erişim Aralık 23, 2019, <https://bakerartist.org/portfolios/selin-balci> adresinden erişildi.

## DESCARTES VE MODERN RESMİN TİNSELLİĞİ

**Prof. Dr. Ümran BULUT\***  
**Dr. Öğr. Üyesi Görkem Utku ALPARSLAN\*\***

**Öz:** Tarihte, sanat ve felsefe sürekli etkileşim hâlinde bulunmuştur. Özellikle klasik dönem sanatına baktığımızda Aristotelesçi bir anlayışın egemen olduğunu görmekteyiz. Aristotelesçi sanat anlayışı, temelde doğayı inceleyip; onda gizil hâlde bulunan içkin gerçekliği görünür kılma çabasıdır denilebilir. Modern sanata baktığımızda; daha çok tinsellik çerçevesinde gelişen bir anlayış görmekteyiz. Bu durumun nedeni düşünce ve felsefe ile aranabilir. Bu bağlamda sanat felsefesi alanına giren bu çalışmadaki temel amaç; modern resmin temel özelliği olan tinselliğe, René Descartes'ın etkisinin incelenmesidir.

Bu çalışmada ilk olarak Descartes'ın çeşitli eserlerinden yola çıkılarak onun yöntemsel kuşku ve metafiziği incelenmiştir. Daha sonra onun Dioptrique adlı yapıtında görme ile ilgili görüşleri incelenmiş ve onun bu görüşleriyle metafiziğinin uyduğu bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu resim anlayışının temeli şöyledir: 1. Sanat bilim değildir, 2. Sanat özgürlükle ilintilidir, 3. Sanat tinsel gerçeklik ile ilintilidir. Bu çalışmanın sonucu olarak Descartes'ın öğretileri ile özgürlük temelli modern resim anlayışları arasında bağlantının ortaya çıktığı ifade edilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Descartes, modern resim, tinsellik

### DESCARTES AND THE SPIRITUALITY OF MODERN PICTURE

**Abstract:** In history, art and philosophy have always interacted. Especially when we look at the art of the classical period, we see that an Aristotelian understanding is dominant. Aristotelian art understanding, basically examining nature; It can be said that it is an effort to make the inherent reality visible in it hidden. When we look at modern art; we see an understanding that develops mostly within the framework of spirituality. The reason for this situation can be searched with thought and philosophy. In this context, the main purpose of this study, which entered the field of art philosophy; The main feature of modern painting is the study of the effect of René Descartes on spirituality.

In this study, the methodological suspicion and metaphysics of the Descartes are examined firstly based on his various works. Later, his views on vision were examined in his work called Dioptrique, and an understanding of painting emerged with his metaphysics. The basis of this understanding of painting is as follows: 1. Art is not science, 2. Art is related to freedom, 3. Art is related to spiritual reality. As a result of this study, it can be stated that there is a connection between the teachings of Descartes and modern understanding of painting based on freedom.

**Key Words:** Descartes, modern painting, spirituality

ORCID ID : 0000-0002-5114-9986\* / 0000-0002-5491-2916 \*\*

DOI : 10.31126/akrajournal.844483

Geliş tarihi : 21 Aralık 2020 / Kabul tarihi: 07 Ocak 2021

\*Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.

\*\* Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.

## 1. Giriş

Tarihte sürekli sanat ve düşünce birbiriyle bağlantılı olmuş ve birbirlerini etkilemiştir. Antik Yunan döneminde filozoflar sürekli sanat ya da güzellik konularına değinmişler ve ayrıca yine bu konulardan etkilenerek; esinlenmişlerdir. Sanat üzerine düşünme çabalarından doğan sanat felsefesi alanının modern resmin düşünsel temelleriyle ilgili sorunsalı bu çalışmanın ana uğraş alanıdır. Bu bağlamda bu çalışmada René Descartes'ın ve modern resmin tinselliği arasındaki bağlantı incelenecektir. Ancak öncelikle sanat felsefesi ve modernizm kavramlarına değinmek yararlı olacaktır.

Sanat felsefesi, Mengüsoğlu'na göre; sanat adını alan varlık alanı anlamak amacıyla (Mengüsoğlu, 2010: 213). Albayrak'a göre sanat yapıtlarıyla ilgili olarak ortaya çıkan kavramların çözümlenmesi ve sorunsallarıyla uğraşan felsefe disiplini (Albayrak, 2012: 27). Carroll'a göre sanat felsefesinin amacı sanat yapmayı ve sanat üzerine düşünmeyi önemli kılan kavramları araştırmaktır (Carroll, 2012: 25). Bu tanımlardan yola çıkarak sanat felsefesi ile ilgili varacağımız sonuç, bu disiplinin sanatı düşünce ile açıklama çabasına dayandırılmıştır.

Modernizm; us ve bilim temelli, insanı ve mutluluğunu merkeze alan, huralara yer vermeyen bir ideolojidir. Biçimsel olarak modernizm, genelde derinleşme, biçencilik, içe dönme, teknik gösteriş ve gelenekçiliğe karşı gelmek olarak tarif edilir. Sanatta modernizm genelde, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemi kapsamaktadır.

Modernizmle bağlantılı olan modern resim konusu sanat felsefesinin önemli uğraş alanlarından ve bu bağlamda birçok sorunsalı içermektedir. Bu sorunsalların başında modern resmin başlangıcı gelmektedir. Bu çalışmadaki amaç, modern resmin başlangıcının içinde bulunduğu muğlaklığın ortadan kaldırılması adına bir çaba ortaya koymaktır. Bundan ötürü modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Descartes bu sorunsalın aydınlanmasına yardımcı olmak adına önemli bir filozof olarak görülebilir. Aristoteles ve skolastiğin dogmalarını yıkan; kuşkuculuğu ile doğru bilinen yanlışların ortadan kaldırılmasına olanak sağlayan Descartes, ortaya koyduğu prensiplerle modern sanat felsefesine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, çalışmada Descartes'ın "gerçeklik" anlayışı temel alınarak, modern resmin tinselliği açıklanmaya çalışılmıştır.

## 2. Descartes ve Gerçeklik

Descartes'ın gerçeklik anlayışına değinmeden önce onun temel felsefesine değinmek gerekmektedir. Descartes'ın felsefesi üç ana düşünceye dayanmaktadır: 1. Ruh cisim ikiliği, 2. Matematik, 3. Cogito ergo sum (düşünüyorum öyleyse varım) önermesi (Gökberk, 2011: 244). Descartes'ın bu önermesine



yöntemsel kuşku ile varmıştır. Böylelikle öncelikle kendi varlığını, sonra Tanrı'nın varlığını kanıtlamış ve felsefesinin merkezine Tanrı'yı koymuştur.

Descartes'a göre bir filozofun görevi yanlışla düşmemek için her şeyden kuşkulandırmaktır. Ancak buradaki kuşkunun tutsağı olmamak çok önemli bir noktadır (Saltoğlu, 2019: 10). Descartes'ın kuşkuculuğu sistemini üzerine inşa edeceği sağlam temeli bulduğu yerde bitecektir.

Descartes kabaca, felsefe geleneği, duyular ve mantığa yöntemsel kuşku yöntemini uygular. Filozof, felsefe geleneğini kendi içinde ihtilaflı, duyuları yanıltıcı bulur. En sonunda mantığa da aynı yöntemi uygulayan Descartes; mantıksal kanıtları da ilke olarak, ilk kanıt dizisinin yanılabilir olacağından bu kanıt dizisinden de kuşkulandılabileceğini ifade eder (Skirbekk ve Gilje, 2014: 249 – 250).

Hataya düşmemek ve metafizik tümdengelimli sistemini oluşturmak için sürekli her şeye yöntemsel kuşku yöntemini uygulayan Descartes, en sonunda sağlam bir önermeye ulaşır. Bu önerme: “Cogito ergo sum” yani “düşünüyorum öyleyse varım” prensibidir. “Şüphe ediyorum” diyen Descartes, kuşkulananın düşünmek olduğu sonucuna varmış ve en sonunda düşündüğünden kuşkulananmamıştır (Weber, 2015: 232). Bu bağlamda Descartes *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı kitabında bu prensiple ilgili şunları söylemiştir:

*“Sonunda uyanırken zihnimde bulunan bazı düşüncelerin, hiçbiri doğru olmamakla birlikte, uyurken de aklıma gelebildiğini görerek, o zamana kadar zihnime girmiş olan tüm şeylerin düşlerimdeki yanlışları kadar doğru olabileceğini varsaymaya karar verdim. Ama hemen sonra, böylece her şeyin yanlış olduğunu düşünmek istediğim sırada, bunu düşünen "ben" in zorunlu olarak herhangi bir şey olması gerektiğini gördüm. Düşünüyorum öyleyse varım doğrusunun kuşkucuların tüm aşırı varsayımlarıyla sarsılmayacak kadar sağlam ve güvenli olduğunu belirlerken, bu doğruyu, araştırdığım felsefenin ilk ilkesi olarak hiçbir kuşkuya düşmeden alabileceğime karar verdim.”* (Descartes, 1998: IV).

En sonunda da metafizik tümdengelimli sistemini kurgulamak için aradığı anahtarı bulan Descartes daha sonra bu anahtarıyla Tanrı'nın ve dış dünyanın varlığını kanıtlamaya koyulur (Saltoğlu, 2019: 10). Bu bağlamda Descartes, bir fikrin daha üstün bir gerçekliğe işaret edebileceğini savunur. Örneğin dağ fikrinin dağın varlığına dayandığını ifade eder. Yani Descartes'ın Tanrı fikri; her fikrin daha gerçek bir nedeni olduğu düşüncesine dayanır (Descartes, 1942: 40 – 44). Böylelikle Tanrı özelinde, Tanrı fikrinin kaynağı Tanrı'nın varlığı; dış dünya hakkındaki fikirler de dış dünyanın varlığına kanıttır denilebilir.

Merkeze Tanrı'yı koyan ve sistemini bu gerçekliğe göre kurgulayan Descartes'a göre, her gerçeklik ve kesinlik Tanrı'ya bağlıdır (Descartes, 1942:



185). Tanrı sonsuz töz, özdek (madde) sonlu tözdür. Özdek fiziksel yer kaplayan sonlu bir varlıktır, bir makinedir ve düşünceden bağımsız işleyebilir. Özdeği matematik temelli fizik açıktır. Zihin ise özgür ve düşünen bir varlıktır. Sonsuz töz bilimlerin konusu değil, teolojinin konusudur (Saltoğlu, 2019: 12 – 13).

Tüm bu sistem ışığında denilebilir ki, Descartes Tanrısal gerçekliği değil de onun bir basamak altındaki töz olan özdeğin gerçekliğini ve işleyişini açıklamada bilimlere önermektedir. Tanrısal – tinsel gerçeklikler – daha üst gerçeklikler – bu yasalardan bağımsızdır. Kaldı ki bu yasalar insani özdeksel sınırlılıklardır. Gerçeklik aynı zamanda sonsuz özgürlüktür. Gerçekliğin özgürlük ile olan ilişkisi de aslında estetik ile doğrudan ilişkilidir.

### 3. Descartes ve Aristotelesçi Estetik

Descartes ve Aristoteles'in düşünceleri ve estetik anlayışları, sanat yapıtlarını ve akımları önemli ölçüde etkilemiştir. Bu iki filozofun ayrılıklarının temelinde özdek ve duyular konusu vardır. Aristoteles özdeğe için gerçekliği "form özdeğe içkindir" anlayışı çerçevesinde savunurken, Descartes tinsel beensiz var olabileceğini savunur (Weber, 2015: 82 – 83). Yani Descartes, üst gerçeklik olan tinsel gerçekliği özdekten bağımsız olarak düşünür. Özdeği tinsellik ve ilahi olanla bağlantılı gören Aristoteles, özdeğin aşama aşama kusursuzluğa yönelme amacıyla olduğunu ifade eder (Skirbekk ve Gilje, 2014: 103). Buna karşılık Descartes, özdek ve tini ayırarak özdeği makineye benzetmiştir.

Aristoteles ve Descartes'ın ayrıldığı bir diğer önemli nokta duyulardır. Aristoteles duyulara güvenirken, Descartes duyulara güvenmemiştir. Ayrıca Aristoteles ruhun da ölümlü olduğunu ifade ederek gözünü tam anlamıyla doğaya yöneltmiştir. Bu bağlamda önce Aristoteles'in estetik anlayışında doğa ve duyular önemli bir yer tutar. Bu anlayış çerçevesinde değerlendireceğimiz başlıca akımlar Rönesans ve baroktur.

Rönesans resmi temelde Aristotelesçi doğayı incelemeye dayanan bir anlayışa sahiptir. Çünkü Aristoteles olgun bir sanat formunu, bilim olarak ifade edebileceğimiz mantıklı bir bilgi birikimi olarak tanımlamıştır (Doorly, 2019: 212). Böylelikle Aristoteles doğayı inceleyerek, nesneye için gerçekliğin yansıtılması gerektiğini savunmuştur (Cömert, 2013: 78). Bu yansıtma sürecinde taklit temelli bir anlayış öne süren Aristoteles, insanların taklit isteğine sahip olduklarını ve taklitlerden hoşlandıklarını savunarak, sanat anlayışını taklit temelli olarak oluşturmuştur (Aristoteles, 2013: IV). Temel felsefesinde de form ile özdeği birbirine bağlı olarak gören Aristoteles, sanatsal yapıtlarda da özdeksel formun kusursuzluğunu arar (Öndin, 2016: 14).

Güzelliği de yine form – özdek birlikteliğinde arayan Aristoteles, vücudun oranları bağlamında bir güzellik anlayışı geliştirmiş ve bunu özdekten yola çıkarak matematik yardımıyla ulaşılabilecek bir şey olarak belirtmiştir. Onun bu tutumu klasik resimde kendisini göstermiş ve özellikle insan bedenlerinde form – nesne birlikteliğine dayanan bir anlayışla ideal forma dayalı güzellik aranmıştır (Castelli, 2013: 176). Aristoteles’in bu görüşleri çerçevesinde resimler yapan Giotto di Bondone Rönesans resminin öncüsü olmuş ve Leon Battista Alberti kuramsal açıdan Rönesans sanatına önemli katkılar sunmuştur.

Rönesans resminin öncüsü Giotto’da amaç, doğaya yaklaşma yönünde ilerlemiş ve perspektif gelişmiştir. Resimde doğal oranlara uyma çabası göze çarpmaktadır (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972: 31 – 32). Giotto’ya büyük saygı duyan Vasari, onun yaptığı resimlerin özdeğe yönelik başarılı öykünmeciliğini şu sözleriyle ifade etmektedir:

*“Giotto, Cimabue’nin atölyesinde henüz bir delikanlıymış. Cimabue’nin yaptığı figürlerin birinin burnuna bir sinek resmi yapmış, sinek o kadar canlı görünüyormuş ki Cimabue geri gelip de tekrar işinin başına geçtiği zaman eliyle birkaç defa sineği kovmaya çalışmış, gerçek sanmış, yanıldığını sonra fark etmiş.”* (Vasari, 2013: 70 – 71).

Giotto’nun Vasari’den övgüler alan Aristotelesçi taklit anlayışını destekler nitelikteki Alberti’nin resim ve perspektif ile ilgili görüşleri de bütünüyle görünen doğaya öykünme bağlamındadır. Alberti, De Pictura (Resim Üzerine) adlı yapıtında doğanın incelenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ayrıca duyulara da önem veren Alberti, perspektifin matematiksel yasaları üzerine bazı açıklamalarda bulunmuştur (Bulut, 2003: 26).

Alberti’nin öğretileri paralelinde Aristotelesçi bir anlayışla doğayı inceleyen ve perspektif ilkelerine uyan Leonardo Da Vinci, doğaya içkin hakikati arayarak titiz ve doğaya sadakatle bağlı bir biçimde çalışıyordu (Vasari, 2013: 222). Da Vinci en nihayetinde sanatsal üretimlerini bilimsel araştırmayla birleştirmiştir (Alparslan, 2017: 50). Bu da Aristoteles’in sanatı bilim ile özdeş görmesi ile tutarlıdır.

Rönesans resmi ile Aristoteles arasında önemli anlamda bağlantılar olduğu yukarıda irdelendi. Rönesans, elle tutulan ve gözle görülen duyular dünyasının bir sanatıydı. Rönesans özdekçiliğine tepki gösteren Rönesans – sonrası Maniyerist tinsellik, özdeksel gerçeği aşmak istese de aşamamıştır. Tintoretto ve Greco’da rastlanan hayalcilik, özdeksel gerçeklikten ayrılmamıştır. Onların yaptığı özdeksel ve rastlanılabilen biçimleri temel alan, tinselliği ve hayal gücü içeren bir gerçeklik kurgulama çabasıdır (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972: 91 – 92). Barok sanatta da aynı şekilde bir durum söz konusudur. Barok amaçları tarafından psikolojik, araçları bakımından özdekçidir (Read, 2014: 70). Barok

ressamların resimlerindeki temel biçim yine özdek temellidir ve onu dönüştürmek gibi bir kaygısı yoktur.

Barok dönem filozofu olan Descartes, *estetik* başlığı altında bir kitap yazmamıştır. Ancak gençlik döneminde *Müzik Özeti* (1618) adlı çalışmasında matematik ve oran orantı yardımıyla duyumsanabilir zevkin ve güzelin koşullarını aramayı denemiştir. Ancak Descartes bu çabasında başarısız olmuş ya da bu konu üzerine fazla eğilmemiştir (Albayrak, 2012: 202). En nihayetinde “güzelin ve hoşun kesin bir ölçütü yoktur” diyerek nesnel bir estetik doktrin ortaya koyamamıştır (Jimnes’ten aktaran Albayrak, 2012: 202).

Aslında Descartes’ın bu başarısızlığı kabul edilebilir. Çünkü Descartes zamanında modern resim diye bir şey yoktu ve kendisi de estetikçi değil, bir matematikçiydi. Nitekim Descartes, sanatı usun dışına bir yere konumlandırmış ve duyum ile duygu ile ilişkilendirmiştir. Hayal gücünü de usun denetiminde olmadığı sürece zararlı bulmuştur (Polat, 2019: 165). Onun bu ifadelerini, kendi döneminin klasik sanatı temelinde bir değerlendirme olarak düşünebiliriz. Yani Descartes sanat ile ilgili ifadeler kullanırken döneminin sanatını temel almıştır denilebilir. Zaten onun sözlerinden de anlaşılacağı üzere, modern resimden de haberi olmadığı için, klasik resim ile ilgili görüş bildirmiştir. Bu bağlamda onun modern resme etkisi, sanat ile ilgili görüşlerinden ziyade bütünüyle felsefesinden ve görme ile ilgili çalışmalarından kaynaklanır.

Descartes ışığın kırılmasını incelediği *Dioptrique* adlı araştırmasında bizlere çok önemli estetik ipuçları vermektedir. Bu çalışmasında önce fiziksel sonra duysal boyutlarıyla görüşün nasıl gerçekleştiğini araştırmıştır. Dördüncü bölümde genel olarak görme duyusuna bedensel değil ruhsal hissediş olarak yaklaşır:

“*Duyum, cisimlerden edinilen imgelerin bilgilerle beyne taşınmasında tahmin etme gibi eklentileri gerektirirken ruhsallık imgelerin farklı algılanmasını sağlayacaktır. Beyne ulaşım dediğimiz şey sadece dışsal bir bilgidir. Oysa düşüncelerin herkesçe farklılığı örneğin tablolar karşısındaki hissedişlerin değişkenliği, düşüncelerin kolayca etkileniliyor oluşunu; bir anlamda ruhsallığı açıklar. Sadece çizilmiş ya da boyanmış cisimler canlılanmışçasına yani görüntüler sadece görünen hâllerinin ötesine geçebilirler. İmgelerin temsil ettikleri nesnelere az da olsa benzemeleri yeterlidir; ya da çoğunlukla imgelerin yetkinliği, temsil ettikleri nesnelere tam olarak benzememelerine bağlıdır. Kâğıt üzerinde bir oyma baskıya adeta serpiştirilmiş mürekkep lekeleri bir orman, şehirler, insanlar, savaş ya da fırtınaları çok farklı nitelikleriyle yansıtabilir. Öyle ki çoğu zaman görüntü kalitesinde daha mükemmel olmak ve bir nesneyi daha iyi temsil etmek için, ona benzememeleri gerekir.*” (Descartes, 1632).

Descartes, perspektifi insani bir sınırlılık olarak görmektedir ve sonsuz tözün yani Tanrı'nın ve tinin perspektif gibi bir eksikliği yoktur. Perspektif insani algının güçsüzlüğünün bir sonucudur (Farago, 2006: 106). Perspektifi insani bir sınırlılık olarak gören Descartes zaten la Dioptrique'teki; "Öyle ki çoğu zaman görüntü kalitesinde daha mükemmel olmak ve bir nesneyi daha iyi temsil etmek için, ona benzememeleri gerekir." ifadesiyle perspektifi feda etmeyi kastettiği ileri sürülebilir. Bu bağlamda Descartes'ın gerçekliği daha iyi gösteren görüntü anlayışı; perspektifin feda edilmesine dayalı bir görüntü anlayışıdır. Bu bağlamda Descartes'ın felsefesi ve görme anlayışıyla uyuşabilecek olan sanat; metafizik bir gerçekliğe işaret edecek olan sanattır.

Descartes'ın bilimleri metafiziğin dışında tutması; eğer sanat da metafiziğe işaret etmeliyse – ki o kanıdayız – sanatın da bilimin dışında olduğunu, bu anlayış çerçevesinde, bize gösteriyor. Onun bu tavrı da yine Aristoteles'in sanatı bilimle ilişkilendirmesinin tam karşıtı bir anlayış ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ana hatlarıyla üç maddede Descartes'ın modern resmi beslediğini ifade edebiliriz: 1. Sanat bilim değildir, 2. Sanat özgürlükle ilintilidir, 3. Sanat tinsel gerçeklik ile ilintilidir.

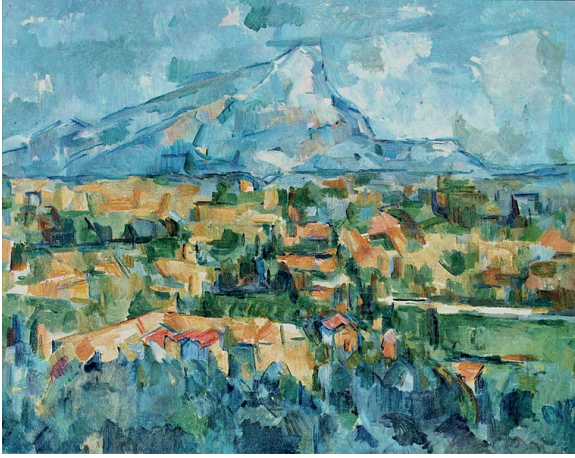
#### 4. Modern Resmin Başlangıcı ve Descartes

Skolastikle iç içe geçmiş Aristotelesçi felsefeyi yıkıp, modern felsefeyi başlatan Descartes (Timuçin, 2004), bunun yanında Aristotelesçi özdek ve duyu temelli resmin de yerini modern resme bırakmasının yolunu açmıştır. Burada en önemli kaynak, görme üzerine yazdıklarıdır. Aristotelesçi resmin özdeğe bağlı olduğunu ifade etmiştik. Descartes'ın modern resmi tinsellik çerçevesinde özgürleşme bağlamında etkilediğini de belirttik. Ayrıca Descartes'ın resmi, Aristoteles'in aksine, bilimsel alanın dışına çıkmasında da etkisi olduğu ortaya çıktı. Yalnız burada modern resmin bilimle bağlantısının hiç olmadığı anlamı çıkmamalıdır. Burada yalnızca bilimin birebir etkisi yoktur denilebilir. Şimdi bu çerçevede modern resmin başlangıcına değinebiliriz.

Descartes'ı usu duyuyla türetilen bilgiye tercih etme konusunda Platon'a kadar dayandırabiliriz (Doorly, 2019: 70). Kaldı ki Platon modern resmin düşünce ressamlığının başlamasında önemli bir etkiye sahiptir (Alparslan, 2019: 149). Platon ve Descartes'ın yanında Kant ve Fichte'de modern resmi, dünyanın insanın bir tasarısı olması düşüncesiyle etkilemişlerdir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2009: 30). Ancak burada düşüncesiyle, Aristotelesçi resmi felsefesiyle birlikte dönüştüren filozofun Descartes olduğu ifade edilebilir. Onun görme ile ilgili çalışmaları ve felsefesi, Giotto'dan beri gelen tek bakış noktasının kırılmasına etki etmiştir.

Bu anlayışların sanat yaşamına girmesi Ard – İzlenimcilerle (Post – Empresyonistlerle) olmuştur. Bu kişilerin aksine romantizm ve izlenimcilik akımları temelde Aristotelesçidir. Romantizm akımı dış doğayı ortadan kaldırmaz, insanın coşkularına bir vesile kılar (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972: 120). Böylelikle romantizm akımının özdekten bağımsız ve onu dönüştüren bir biçimsel dili yoktur. İzlenimcilik ise olguculuğa (pozitivizme) dayanır (Bayav, 2008: 26). David Hume olguculuğu Aristoteles’te olduğu gibi gözleme ve duyulara dayanır. Ancak öznelliğe yönelip, nesnel bilgiye yani tümele ulaşmada başarısız olduğu için ciddi anlamda eleştirilmekte ve aydınlanma mücadelesine zarar verdiği söylenmektedir (Koray, 2013: 92 – 94). Bu bağlamda aydınlanma ile bağlantılı bir kavram olan modernizm ile olguculuğun arasındaki bağlantının tartışılmalı olduğunu ifade edebiliriz.

Foucault’a (2018) göre izlenimci *Manet* gelenekten kopuş çerçevesinde değerlendirilmeli ve bütün XX. yüzyıl resmini bu bağlamda etkilediği düşünülmelidir (Faucault, 2018: 10). Ancak bu söyleme modern resim anlamında katılmak biraz zordur.



**Resim 1:** Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1904, Tuval Üzerine Yağlı boya.

Çünkü Manet’in duyulardan ve doğadan bağımsız, tinsel bir anlayışa sahip olduğunu ifade edemeyiz. İzlenimci ressamlar resmi ışığa dayalı duyulara dayalı duyuların kompleks biçiminde anlamışlar ve anlık duyularını resme aktarmışlardır (Tunalı, 2008). İzlenimcilikte salt duyulara güven ve ışığın duyularla olan ilişkisi üzerine bir

anlayış vardır. Bu da öznel duyumu öne çıkaran bir anlayıştır ve Aristotelesçi bir yaklaşımdır. Bu anlamda Aristotelesçi olan romantizm ve izlenimciliğin; Descartesçi modele göre modern resme girmediğini söyleyebiliriz.

Ard – İzlenimcilik ise doğayı us ve tin çerçevesinde dönüştürmüştür. Bu bağlamda bilinen tek bakışlı perspektif ilkelerini de parçalama ve dönüştürme yoluna gitmiştir. Bu akımın en önemli ressamlarından olan Paul Cézanne, öğrencisi Emile Bernard’a yazdığı “Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir nesnenin, bir düzlemin her



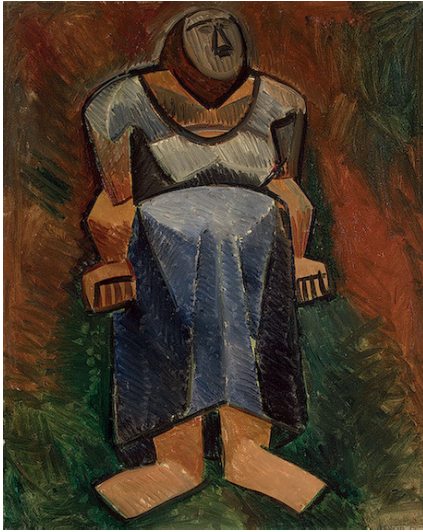
yanı bir merkez noktasına götürsün.” (Bernard, 2001: 55-56) mektubuyla, resimde doğayı Descartesçı bir anlayışla dönüştürme fikrini ortaya koymuştur. Cézanne’ın bu görüşü aslında Platon’a kadar götürülebilir (Alparslan, 2019: 149). Bu anlamda salt özdeğe öykünmeciliğin gerçekliğe götürmediği düşüncesinde Platon ve Descartes’ın uzlaştığı görülebilir.

Cézanne’ın 1904 tarihli *Sainte-Victoire Dağı* adlı resminde (bk. Resim 1) bizim gördüğümüz en önemli biçimsel özellik; doğanın tinsellik çerçevesinde dönüştürülmesidir. Bu bağlamda Descartes’ın da dediği gibi, tinsel gerçekliğe aykırı olan ve insani bir sınırlılık olan perspektifin yerini, tinsel biçimler almıştır. Burada ressam doğaya karşı etkin bir rol oynamış ve tinsel gerçekliğe yönelmiştir. Cézanne’ın özdeğe yönelik tavırları kübist ressamalara da esin vermiş ve Platon, Descartes ve Kant öğretilerini – bilerek ya da farkında olmayarak – resimlerinde uygulamışlardır. Bu öğretilerin temelinde duyular yerine tin ön plana çıkmaktadır.

Cézanne’ın ussal ve tinsel temelli resim anlayışını geliştirerek özdeği bütünüyle düşüncenin yanında önemsizleştiren akım Pablo Picasso ve George Braque’ın kurduğu kübizm olmuştur. Kübist ressamlar düşünce ressamlığı yapmışlardır. Kübizm akımının büyük ustalarından olan Juan Gris, “Çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam.” demiştir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2009: 31). Bu anlayış temelinde bu ressamlar Platon’dan beri gerçekliğe giden

yolda önemsenen geometriyi resimlerinde uygulamışlardır. Zaten matematik ve geometri kavramı Aristotelesçi resimde kompozisyon kurgusu anlamında, kübist resimlerde ise daha çok biçimsel anlamda önemsenmiştir.

Ayrıca bilim ve doğadan bağımsızlığını da kübizmle kazanan resim, bilimin uzam ve zaman ile ilgili görüşlerine de Cézanne’ın sözlerinden de yararlanarak kendi anlayışı çerçevesinde yorum getirmiştir (Apollinaire ve Eimert, 2010: 29). Picasso’nun kübizmi başlatan Avignon’lu Kızlar resminin mantığında olan *Çiftçi Kadın* adlı resmi de söz konusu ilkelerin görüldüğü önemli bir resimdir (bk. Resim 2). Resimde biçim doğadaki gibi görünmez. Nesnelerin ele alınışı bilime ve felsefeye kendi çapında yanıtlar içeren bir



**Resim 2:** Pablo Picasso, *Çiftçi Kadın*, 1908, Tuval Üzerine Yağlı boya.

dile sahiptir. Ayrıca bu resimde geometri dışında zenci plastiği de görülmektedir. Ancak zenci plastiği kübizmi doğuran bir etken değil, parçalanmış doğalcı sanatın bir sonucu olarak değerlendirilmelidir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2009: 29 – 30).

Picasso'nun *Ambroise Vollard'ın Portresi* adlı resminde de Cézanne'dan itibaren gelişen belli bir mantık silsilesi içindeki resimsel evrimin bir sonucunu görmekteyiz (bk. Resim 3). Bu resimde, Descartes'in sözünü ettiği "insani sınırlılık" olan perspektifin kırıldığı bariz bir biçimde görülmekte ve tinsel – ussal kurgu ön plan çıkmakta görme yasaları çoklu perspektif ve geometri kullanılarak aşılmaktadır.



**Resim 3:** Pablo Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, 1910, Tuval Üzerine Yağlı boya

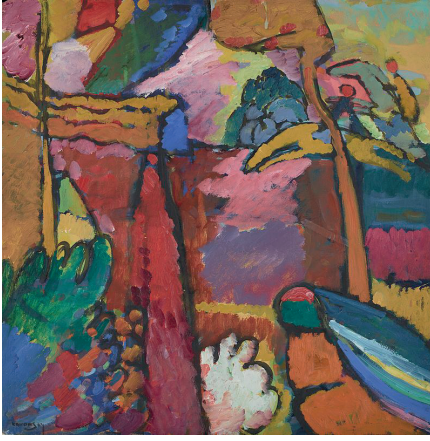
Cézanne'nın biçimsel olarak etkilediği kübizimde doğa ile bağlar tam kopmasa da özdek önemsiz bir hâl almış ve yalnızca biçim içerisinde bir unsur olarak kullanılmıştı. Soyut resimde ise özdek ya bütünüyle yerini tinsel ve düşünsel biçimlere bırakmış ya da tüm özelliklerini yitirerek kurgu içinde bulunan bir öge hâlini almıştır. Burada Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç önemli soyut ressam olarak değerlendirilebilir.

Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı yapıtında özdekçiliğe (materyalizme) karşı çıkarken, sanatta içsel gerçeklikleri önemsemiş ve bu bağlamda şu tümceleri yazmıştır:

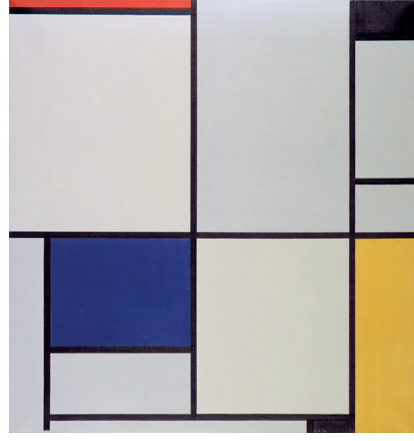
*“Sanat ruhsal yaşantının en kuvvetli unsurlarından biridir ve ruhsal yaşantı, ileri ve yukarı doğru giden, karmaşık fakat ayırt edilmesi kolay ve belirgin bir harekettir. Hareket, deneyimin hareketidir. Farklı biçimler alabilir, fakat aslından aynı içsel düşünce ve amaca dayanmaktadır”* (Kandinsky, 2015: 30).

Kandinsky'nin söz konusu görüşleri, Descartes'in tinselliği ile uyuşmakta ve bu bağlamda onun gibi gerçekliği özdekten daha üstün olan tinsellikte aramaktadır. Bu bağlamda ressamın 1910 tarihli Doğaçlama Çalışması adlı resmi tinsellik kökenli doğaçlama düşüncesiyle yapılmıştır (bk. Resim 4). Burada her hangi bir matematiksel anlayış yoktur ve bu anlamda resmin temele tinin özgürlüğü çerçevesinde oluşturulduğu söylenebilir.



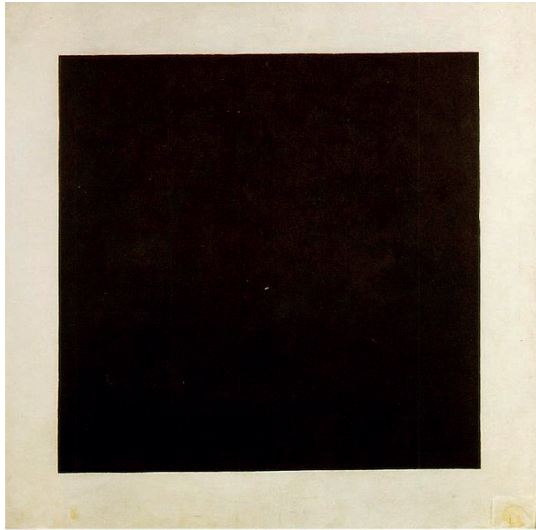


**Resim 4:** Wassily Kandinsky, *Doğaç-lama Çalışması*, 1910, Kağıt Hamuru Üzerine Yağlı Boya.



**Resim 5:** Piet Mondrian, *Tablo I*, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Mondrian'ın sanat ile ilgili temel düşüncesi nesnel ve evrensel dengeyi bulmaktır. Düşünce – özdek, evrensel – bireysel ve nesnel – öznel gibi karşıtlıkların savaşımı dengeyi bozuyordu. Bu bağlamda Mondrian, doğanın, bu dengeyi bulmada en büyük engel olduğunu ifade etmiştir. Çünkü doğada düşünce



**Resim 6:** Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

– özdek karşıtlığından özdek ağır basıyordu. Bu düşünce çerçevesinde doğadan bütünüyle kopulması gerekir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2009: 52). Mondrian'ın bu düşünceleri çerçevesinde yaptığı *Tablo I* adlı resmi, bütünüyle doğadan ayrı bir resimdir. Nesnel ve evrensel denge ve resim oluşturma amacıyla yapılan bu resim us – tin temelli bir anlayışla oluşturulmuş ve denge yine özdekten ve duyulardan ayrı bir şekilde aranmıştır (bk. Resim 5).

Cézanne'dan itibaren gelişen süreç içine göz attığımızda adım adım özdekten kopuş görmekteyiz. Bu kopuş Maleviç'te zirveyi görmüş ve bütünüyle düşünceye kaymıştır. Maleviç'in *Siyah Kare* adlı resimde gördüğümüz, aslında Descartes'ın de etkisiyle özdekten kopmaya başlayan ve tinselliğe yönelen modern resmin çeşitli arayışlar sonunda, Platon'a ve geometriye de tam anlamıyla dönüşüdür (bk. Resim 6). Platon, *Devlet* adlı kitabında özdeği bütünüyle küçümseyerek a priori bilgiyi önemsemmiştir. A priori bilgi ise kusursuz olandır, geometridir (Platon, 2001). Bu anlayışı ile Descartes'a da katkı sağlayan Platon, Descartes ile birlikte modern resmin düşünsel temellerinin atılmasında önemli katkıları olmuştur.

### Sonuç

Modern düşünceyi yöntemsel kuşkusu sayesinde oluşturduğu metafizik tündengelimli sistemle, Aristoteles'i dogma edinen skolastik felsefeye karşı çıkan Descartes, Aristotelesçi resmin yerine modern resmin konulmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda onun ruh – beden ikiliğine dayanan felsefesi, özdekle tinselliği ayırarak modern resme metafizik bir temel oluşturmuştur. Söz konusu temel, onun görme üzerine yazı yazdığı la Dioptrique adlı eserindeki, perspektif karşıtı söylemlerle pekiştirilmiştir. Buradaki temel düşüncesi duyuları değil tinsellikte eş olan usu güvenilir bulmasıdır.

Descartes, bu düşüncelerinin yanında sanat ile ilgili bir estetik doktrin ortaya koyamamıştır. Estetik ve sanat ile ilgili yazıları ve düşünceleri sınırlıdır. Kendi döneminin Aristotelesçi sanatını usa uyduramadığı için bu konuda bir tasavvur geliştirmemiş olabilir. Elbette ki Descartes modern resmi görmemişti ve onun neye benzediği hakkında bir fikri de yoktu. Ancak Descartes'ın prensipleri, modern resmin tinselliğini ve bilimden bağımsızlığını beslemiştir diyebiliriz.

Modern resmin başlangıcı, Descartes'ın ortaya koyduğu prensipler doğrultusunda doğayı dönüştüren ard – izlenimci sanatçılarla başladığı açıklık kazanmaktadır. Özellikle Cézanne, doğayı tinsellik bağlamında dönüştürmüş, doğaya karşı edilgen kalmamıştır. Buna diğer ard – izlenimci ressam da girer. Ancak romantizm ve izlenimcilik akımları doğaya, yasalarına, zamana ya da duylulara dayalı olarak tam bir tinsel özgürleşme sağlayamamışlardır. Bu bağlamda modern resme dâhil edilmeleri – zaten tartışmalı bir konudur – Descartesçi anlayışa göre zordur.

Peki, neden resimde gerçekliği ararken özdek ve duylulardan kopma yönünde bir tutum alınmıştır? Bu soru önemlidir ve üzerinde çalışılması gerekir. Buna verilecek yanıt anamalcı (kapitalist) düzende aranabilir. En nihayetinde dünyeviliğe dayanan anamalcılık, insanların gereksinimlerini karşılamakta ve

onları mutlu etmekte yetersiz kaldığı yönünde çok sayıda görüş vardır. Bu mutsuzluğun ve oluşan toplumsal yapıların insanları tinsel arayışlara yönelttiği öne sürülebilir. Bu arayışlar da insanın önemli estetik deneyimler kazandığı sanata özgürlük çerçevesinde yansımış ve insanların nefes aldığı bir alan olmuştur.

Sonuç olarak Descartes'ın ışığında bir modern resim anlayışı kurulacaksa; temelde kuralsızlığı içermeyen özgürlüğe dayalı, tinsel gerçekliği ya da gerçeklik yorumunu içeren ve doğaya karşı edilgen olmayan bir çerçevede kurulmalıdır.

#### KAYNAKÇA

- Albayrak, M. (2012). *Estetik'in Serüveni*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alparslan, G. U. (2019). *Platoncu Mimesis ve Kübizm*. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art. 9, 141 – 151.
- Apollinaire, G., & Eimert, D. (2010). *Cubism*. New York: Parkstone International.
- Aristoteles. (2013). *Poetika*. (çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınevi.
- Bayav, D. (2008). *Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık*. Sanat Dergisi. 14, 23-27.
- Bernard, E. (2001). *Cezanne Üzerine Anılar*. (çev. Kaya Özsezgin). İstanbul: İmge Yayınları.
- Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Castelli, P. (2013). *Rönesans Estetiği*. (çev. Durdu Kundakçı). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Cömert, B. (2013). *Estetik*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Descartes, R. (1998). *Yöntem Üzerine Konuşma*. (çev. Afşar Timuçin ve Yüksel Timuçin). İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Descartes, R. (1632). *La Dioptrique*. Leyde: Ian Marie.
- Descartes, R. (1942). *İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler*. (çev. Mehmet Karasan). Ankara: Maarif Matbaası.
- Doorly, P. (2019). *Sanatta Hakikat*. (çev. Aydın Çavdar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (çev. Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Faucault, M. (2018). *Manet, Velazquez ve Estetik Modernizm*. (çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökberk, M. (2011). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, M. Ş., Eyüboğlu, S. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (çev. Gülin Ekinci). İstanbul: Altıkkırbeş Yayın.
- Koray, S. (2013). *Türk Devrimi'nde Aydınlanma ve Pozitivizm*. Kalayioğulları, İ. (Ed.), Neden Geri Kaldık? İçinde (s.91 – 99). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2010). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Platon, (2001). *Devlet*. (çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polat, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (çev. Nuşin Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Prof. Dr. ÜMRAN BULUT  
Dr. Öğr. Üyesi GÖRKEM UTKU ALPARSLAN

- Saltoğlu, R. (2019). *Bilim Devrimi'nde Descartes ve Gassendi'nin Mekanik Doğa Felsefeleri*. Bilim ve Gelecek Dergisi. 185, 4 – 19.
- Skirrbek, G., Gilje, N. (2014). *Felsefe Tarihi*. (çev. Emrah Akbaş ve Şule Mutlu ). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Descartes Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*. (çev. Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayınları.
- Weber, A. (2015). *Felsefe Tarihi*. (çev. H. Vehbi Eralp). İstanbul: Kabalcı Kitabevi.
- Görsel Kaynakçası**
- Resim 1: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne\\_Sainte-Vic-toire,\\_par\\_Paul\\_C%C3%A9zanne\\_108.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne_Sainte-Vic-toire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg) (Erişim Tarihi: 26.04.2020).
- Resim 2: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/farm-woman-1908-1> (Erişim Tarihi: 26.04.2020).
- Resim 3: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/portrait-of-ambroise-vollard-1910>
- Resim 4: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily\\_Kandinsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky) (Erişim Tarihi: 26.04.2020).
- Resim 5: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet\\_Mondrian](https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian) (Erişim Tarihi: 26.04.2020).
- Resim 6: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Malevi%C3%A7](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevi%C3%A7) (Erişim Tarihi: 26.04.2020).

## ERBİL’DE YER ALAN OSMANLI KIŞLALARI

Ömer EROĞLU\*

**Öz:** Günümüzde Irak Cumhuriyetine bağlı Federal bir yapının merkezi olan Erbil, ülkenin kuzeyinde bulunmaktadır. Bölge 1056 yılında Tuğrul Bey’in Abbasi halifenin daveti üzerine Bağdat’a girmesiyle Türk hâkimiyetine geçmiştir. Merkezi Selçuklu idaresi, 1157 yılında Sultan Sencer’in ölümü üzerine Atabeklerin kontrolüne girmiştir. Kanuni Sultan Süleyman’ın Irak Seferi sırasında (1535) Erbil, Bağdat’la birlikte Osmanlı topraklarına katılır. Erbil, Birinci Dünya Savaşına kadar Osmanlı kontrolünde kalır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında bir müddet Büyük Britanya egemenliğinde kalan bölge daha sonra Arapların egemenliğinde Irak Cumhuriyeti olarak bugünkü idari yapısına kavuşmuştur. Türk egemenliğinde uzun tarihsel bir süreç geçiren bölgede çok sayıda Türk dönemi yapılanması gerçekleşmektedir. Bu çalışmada Osmanlı mimari yapısına ışık tutmanın yanı sıra klasik bir Osmanlı şehrinin izlerini taşıdığını göstermesi bakımından da önem arz etmektedir. Söz konusu yapılanmanın Osmanlı evresine ait Erbil’de bulunan dört kışla değerlendirilmiştir.

Kışla Türkçe *Kışlak*’tan türetilmiş olup, askerî birliklerin kış mevsimini geçirdikleri mimari birimlerden meydana gelen yapı topluluğudur. Bugünkü mimari formunu II. Mahmut döneminde (1808-1839) kazanır. İncelemeye konu olan *Erbil Kışlası*, *Güver Kışlası*, *Mahmur Kışlası* ve *Koysancak Kışlası* İstanbul Kışlaları ile karşılaştırılmayacak kadar küçük boyutlu olmalarına rağmen ana formları ile bazı benzerlikler de gösterir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı, Irak, Kışla, Erbil, Kültürel Miras.

### A GROUP IN ERBIL LAST OTTOMAN PERIOD BARRACKS

**Abstract:** Being centre of a Federal structure dependent on Republic of Iraq today, Erbil is located in the north of the country. When Tugrul Khan, Seljukian Sultan, came to Bagdat upon an invitation by khalif, the region entered into the domination of Turks. It came under domination of Ottoman after During the Iraq campaign of Suleiman the Magnificent (1535), he joined the Ottoman territories with Baghdad. the Stern and remained under control of ottoman until WWI. Central Seljuk governance entered under control of Atabegs due to death of Sultan Sencer in 1157. Having remained under domination of Great Britain for a while, the region reaches to current governing structure as Republic of Iraq under domination of Arabs. Many Turkish-period structurings have been materialized in the region undergoing along and historical process under domination of Turks. In this study, four barracks and two inner city houses belonging to the Ottoman period of aforementioned structuring in Erbil have been evaluated.

ORCID ID : 0000-0002-3840-1286

DOI : 10.31126/akrajournal.841963

Geliş tarihi : 16 Aralık 2020 / Kabul tarihi: 18 Ocak 2021

\*Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Doktora Öğrencisi.

Kışla (Barrack) is derived from “Kışlak” in Turkish and is a structure group consisted of architectural units where troops spend their winter. It gained its current architectural form during Mahmud II dynasty.

**Key Words:** Ottoman, Iraq, barrack, Arbil, cultural heritage.

## 1. Giriş

Orta Asya’dan kalabalık kitleler hâlinde sürekli olarak batı istikametinde göç eden Türkler Ön Asya’da kendilerine yurt edinmek için çeşitli girişimlerde bulundular. Başta kendi güvenliklerini sağlamak için askerî alanda teşkilatlandırıldı. Kendi askerî tecrübe ve birikimlerini karşılaştıkları diğer yerli halkların askerî düzen ve sistemlerini de özümseyerek yeni ve düzenli ordu birlikleri oluşturdular (Z. Ç. Doğdu, 2002: 178).

Osmanlı Beyliği ilk kurulduğu zaman düzenli bir orduya sahip değildi. Savaş gidilecek zaman tellallar vasıtasıyla gazilerden oluşan tamamı atlı olan aşiret kuvvetleri toplanırdı. Savaş bitince de bu kuvvetler dağılırdı. Fethedilen yerlerin artması ile hâkimiyet zorlaşınca anılan kuvvetler zamanında toplanamıyordu. Bu yüzden düzenli ve hazırda bulunması gereken askerî birliklere ihtiyaç duyuldu. Bu amaç doğrultusunda Orhan Gazi zamanında Bursa Kadısı Çandarlı Kara Halil Paşa’nın gayretleriyle yaya ve atlı askerî birlikler oluşturuldu. Bu düzenli birliklerin kış aylarını geçirebilmeleri için barınma yerlerine ihtiyaç duyuldu ve “kışlağ” adı altında barınma yerleri inşa edildi.

“Kışlağ” kelimesinin günümüz Türkçesinde “kışla” biçiminde söylenişi olup kışın oturlan yer anlamına gelmektedir. Kışlalar, koruma ve askerleri topluca barındırma işlevini yerine getirmek amacıyla inşa edilen büyük binalardır. Bu durumlarıyla kışlalar, Roma askerî örgütlenmesinin savunma amaçlı yaptığı “*castrum*” adlı etrafı arazi ile çevrilmiş binaları hatırlatmaktadır. Diğer yanıyla da kışla odalarının geniş bir avlunun etrafında sıralanması Osmanlı medrese planlarını, Horasan ve Türkistan’daki konut tiplerini anımsatmaktadır (Kubilay, 1994: 7-8).

Osmanlılar döneminde ilk kışlalar İstanbul’un fethinden önce Bursa ve Edirne’de yapılmıştır. Ancak bu kışlalar hakkında yeterli malumata sahip değiliz. Bugünkü anlamda kışla diyebileceğimiz ve ordu birliklerini devamlı barındırabilecek çok sayıda bina, yeniçeri teşkilatı kurulduktan sonra yapılmıştır. İstanbul’da yapılan ilk kışlalar Fatih Sultan Mehmet döneminde (1451-1481) ve daha sonraki dönemlerde yapılmıştır. Fatih döneminde Acemi Oğlanı Kışlası, Topçular Kışlası, Top Dökümhanesi ve Tersane gibi binalar yapıldı. İstanbul’un fethinden sonra biri Şehzadebaşı’nda, diğeri Aksaray’da yeniçeriler için iki kışla yapıldı. Birincisine *Eski Odalar*, ikincisine de *Yeni Odalar* denirdi.

Yeniçeri kışlaları kendi içlerinde her orta ve bölüğe mahsus “oda” denilen

birimlere ayrılmıştır. Yeni Odalarda talimhane, orta camii, mutfak, tekke, çardak, et meydanı, kerevet ve imalathane gibi birimler de vardı.

18. yüzyılda Avrupa ile ilişkilerin sıklaşması sonucu oluşan değişimler giyim kuşamda, mimaride, askerî alanda ...vb. görülmeye başlandı. Askerî alanda yapılan yeniliklerin birisi de modern anlamda kışlaların yapılmasıydı. Bu dönemde yapılan Selimiye Kışlası ek binaları ile kendi içinde âdeta bir şehir görünümündeydi.

Biçimsel açıdan ne barok ne de neorönesans üslupları kullanılmıştır. Kendine has ve modern tarzda yapılan kışlalar sağladığı avantajlarla yeni yerleşim alanları üretmiş ve şehrin genel peyzajını ve silüetini de değiştirmiştir. Aynı zamanda inşaları hem devletin hem de ordunun prestijini yükseltmek amacı taşımaktadır. Yapımları ise lokal olarak sınırlı kalmamış İmparatorluğun gerekli bölgelerinde inşa edilmiştir. Kışlaların inşa edildiği kentlerden birisi de günümüzdeki Irak Cumhuriyeti'nin sınırları içinde olan tarihî Erbil kentidir. 18. yüzyıldan sonra Erbil'de de Erbil Kışlası, Güver Kışlası, Koysancak Kışlası ve Mahmur Kışlası yapılmıştır.

Erbil kışlaları da işlev bakımından diğer kışlalarda olduğu gibi bölgeyi korumak, gözetlemek, bölgeden geçen askerî konvoyların dinlenmesi için askerî amaçla yaptırılmıştır. İnşa edilen kışlalar genel görünüm açısından gösterişli ve süslü olmadığı, dış görünüşün güzelliğinden ziyade, sağlamlık, dayanıklılık ve düşük maliyet arandığı görülmektedir. Dikdörtgen ve kareye yakın bir plan şeması ile yapılan kışlalar büyük ve kalın düz duvarlara sahiptir. Koysancak kışlasını diğer kışlalardan ayıran özellik ise her köşesinde dört büyük kulesi-bulunmasıdır. Kışlalar sadece ön cepheleri iki katlı olarak yapılmıştır. Erbil, Güver ve Koysancak Kışlaları tek girişten oluşmakta; Mahmur Kışlası ise iki girişten oluşmaktadır. Kışlaların girişleri ön cephe duvarında bulunmaktadır. Avluları genellikle geniş bir şekilde yapılmıştır. Odalar avlunun dört bir yanına dağıtılmış olup, ölçüleri hemen hemen aynıdır. Odalarda genel olarak sağır nişler ve pencereler bulunmaktadır. İkinci katları eyvan şeklinde yapılmış olup, doğu ve batı taraflarında odalar yapılmıştır. Yapı malzemesi olarak genelde taş, tuğla, mermer, ahşap ve kırmızı toprak kullanılmıştır.

### **1.2. Erbil'in Coğrafi Konumu ve Kısa Tarihi**

Erbil, Irak Cumhuriyeti'nin kuzeyinde Zağros Dağlarının batı eteklerinde Büyük ve Küçük Zap Nehirlerinin arasında, Musul-Bağdat yolu ile Anadolu ve İran'dan gelen kervan yollarının birleştiği askerî ve ticari yolların kesiştiği noktadadır. Doğusunda Süleymaniye, batısında Duhok ne Ninova, güneyinde Kerkük, kuzeyinde Türkiye ve İran ile çevrilidir.

MÖ, III. bin yıldan itibaren çivi yazılı tabletlerde adına Uru-Abra'il, Akadça "dört tanrı şehri" olarak adlandırılan Erbil, Kuzey Mezopotamya'nın



en eski ve en önemli kült merkezlerinden biridir. Özellikle aşk tanrıçası İhtar ile olan ilişkisini Hristiyanlığın ilk yıllarına kadar sürdürmüştür. (Sakkar, 1995: 272).

Erbil, ilk zamanlar küçük bir tarım köyü iken, sonralarda büyük gelişme gösteren Erbil, Tarihî süreç içerisinde farklı devletlerin egemenliği altında kalmıştır. Yazılı kaynaklardan öğrenildiğine göre ilk olarak Akad Devleti, Büyük Sargon (MÖ; 2334-2279) Erbil'i ele geçirir. Akadlardan sonra Erbil'i MÖ, 2649 yılında Kuzey Mezopotamya'yı ele geçiren Gutiler bölgeye hâkim olurlar. Dolayısıyla Erbil Gutilerin egemenliği altına girer (Arguşî, 2010: 9-10).

Daha sonraki yıllarda bölgeye Asurlular (MÖ; 1950-612) egemen olurlar. MÖ, 331 yılında Makedonya Kralı Büyük İskender ile Pers Kralı Darius arasında yapılan Gaugamela Savaşı'nı İskender kazanınca Erbil İskender İmparatorluğu'na katılır. İskender'in MÖ, 323 yılında ölmesi üzerine imparatorluk komutanları arasında paylaşılmış ve bu paylaşımında Erbil I. Seleukos'un egemenlik alanı içinde kalmıştır (MÖ, 312). III. yüzyılın ilk çeyreğinde ise Sâsânî İmparatorluğu'nun eline geçmiştir (Sakkar, 1995: 272).

Miladi 641'da Ukaba İbni Farkad tarafından Erbil fethedilir ve daha sonra Emevi ve Abbasilerin hâkimiyetinde kalmıştır. Irak, Selçuklularının idaresinden sonra (M.1144) tarihinden itibaren Baytekin Hanedanının ve Erbil Atabeklerinin önemli bir merkezi olmuştur. Muzafferî döneminde (M.1136-1190) imar edilen Erbil, iki kısımda gelişmiştir. Aşağı Erbil nehir kenarında, geniş bir vadide yayılırken, Yukarı Erbil tepe üzerinde kale içine sıkışmış kalmıştır. Kalenin surları, eski kalıntıları üzerine Kökböri döneminde yeniden yaptırılmıştır (İsmail, 1971: 83-84). Kökböri'nin varisi olmadığından, vasiyeti üzerine Abbasî halifesine kalan Erbil, Moğol istilâsından sonra uzun müddet karışık ve sıkıntılı dönemler yaşamıştır.

Erbil, Safevî egemenliğinden sonra Kanuni Sultan Süleyman'ın Irak Seferi esnasında (M.1535) Bağdat'la birlikte Osmanlı topraklarına katılır. Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin yenilmesi sonucunda galip devletler Osmanlı Devleti'nin Arap vilayetlerini San Remo Konferansı'nda (19-26 Nisan 1920) aralarında paylaştılar. Aynı yıl İngilizler Irak'ta manda yönetimi kurarak beş asır süren Osmanlı hâkimiyeti Irak'ta sona erdi. Dolayısıyla Erbil de İngilizlerin egemenliği altına girmiş oldu (M. F. Sluglett / P. Sluglett, 1999: 95)

## **2. Erbil'de Yer Alan Osmanlı Kışlaları**

### **2.1. Erbil Kışlası ve Mimari Özellikleri**

Erbil'in merkezinde yer almaktadır. Halk arasında Süvari Kışlası olarak bilinmektedir. Kışla askerî amaçla yapılmıştır. Yapılış tarihî kesin olmamakla

birlikte, diğer Osmanlı kışlalarıyla karşılaştırıldığında 20. yüzyılda yapıldığı anlaşılmaktadır.

Kışla dikdörtgen bir plana sahip olup, ana girişi kuzeydedir. Kışlanın dış duvarı kalın ve büyük tutulmuştur. Yüksekliği 5 metredir. Kışla kapısı ahşap-tan yapılmış olup, iki kanatlıdır. Kapı açıklığı ise üst üste dört ayrı şekilli kemerle süslenmiştir. Kışlanın en güzel bölümünden biri olma özeliği taşımaktadır (Görsel 2). En altta yuvarlak kemer, üstünde kaş kemer, onun üzerinde dilimli kemer ve en üstte ise sivri bir kemer ile bu kemerler kuşatılmıştır. İlk kemerin alçak, son kemerin yüksek görünümünde olduğu 1 metrelik kapı açıklığı kuzey duvarından dışa doğru yapılmıştır. Kışla içten üç bölümden oluşmaktadır. Kuzey bölümü girişin bulunduğu yerdir (Görsel.3). Girişin doğu ve batısında birkaç oda kalıntısı bulunmaktadır (Görsel. 4,5). Güney bölümünde ise ölçüleri 6x4 metre ve kemerlerle bölünen (Görsel. 6) 10 adet oda vardır (Görsel.8). Kışlanın avlusu ise dikdörtgen şeklinde yapılmış olup askerleri eğitmek için kullanılmıştır (Görsel.7). Avlunun bazı bölümleri kaçak yapılaşmaya maruz kalmıştı. Üst örtüsünde tuğla, taş mermer, ahşap ve kırmızı toprak kullanılmıştır.

## 2.2. Güver Kışlası ve Mimari Özellikleri

Güver ilçesinin kuzey doğusunda ve Zap Nehri'nin yakınında yer almaktadır. Kışlanın üç tarafı (kuzey, doğu, batı) caddeye bakmaktadır. Kışla , Osmanlı askerî birliklerinin dinlenmesi, konaklaması ve Musul-Kerkük yolunun emniyetinin sağlanması amacıyla yapılmıştır. Kışlanın yapımına 1880 yılında başlanmış 1886 yılında ise tamamlandığı söylenmektedir. Ancak Kasım Muhammed Gardi'nin verdiği bilgiye göre Kışla 1903 yılında tamamlanmıştır (Rafiq, 2012: 4-6).

Kışla dikdörtgen tabanlı olup, uzunluğu kuzeyden güneye kadar 24.90 m, genişliği doğudan batıya 22.10 m'dir. İki kattan oluşmaktadır. Emniyet amacıyla kışlanın tek bir girişi bulunmaktadır (Görsel.10). Giriş açık eyvan şeklinde yapılmış iki kemerden oluşmaktadır (Görsel.11). Kışlanın ikisi doğuda diğer ikisi batıda olmak üzere dört odası bulunmaktadır. Batı tarafında bulunan iki oda dikdörtgen tabanlıdır (Görsel.12,13).

Kışlanın kuzeyinde bulunan merdiven ile ikinci kata çıkılmaktadır (Görsel.11). İkinci katta bir eyvan bulunmakta olup (Görsel.14) doğu ve batı tarafında birer büyük oda mevcuttur (Görsel.14). Kışla duvarları kalın ve yüksek tutulmuş olup birinci katın duvarlarının yüksekliği 5,05 m, kalınlığı ise 0,83 m'dir. İkinci katın yüksekliği 3,14 m, duvar kalınlığı ise 0,67 m'dir. İkinci katın duvarlarının birinci katın duvarlarından daha ince olmasının nedeni ise binanın yükünü azaltmak içindir.

Kışla'nın ön tarafı kuzeye bakmakta olup iki katlıdır. Kışla'nın doğu ve batı tarafında üç adet pencere yer almaktadır. Arka cephe duvarının uzunluğu 22,10 m, yüksekliği 5,05 m, kalınlığı ise 0,67 'dir. Doğu ve batı duvarlarının ölçüleri aynıdır.

Kışla'nın ana girişi iki yarım daire kemer şeklinde yapılmış olup, genişliği 2,40 m, yüksekliği ise 2,90 m'dir. Kapısı orijinal olmayıp demir malzeme kullanılarak sonradan yapılmıştır. Kışla geçidinin uzunluğu 1,77 m, genişliği ise 2,80 m'dir. Geçitte üç adet kemer bulunmaktadır. Geçidin doğu ve batı tarafında ikişer olmak üzere dört oda vardır. Avlu dikdörtgen tabanlı olup, uzunluğu 14,45 m, genişliği ise 13,00 m'dir.

Kışlanın batı tarafında da iki oda bulunmaktadır. Odaların uzunluğu 10,00 m, genişliği 3,94 m, yüksekliği ise 3,50 m'dir. Odalarda yarım daire şeklinde kemerler mevcuttur. Önceden kubbe şeklinde olan çatılar, sonradan yapılan tamiratlarla kubbeler kaldırılmış yerlerine düz çatı yapılmıştır. Kemerlerin uzunluğu 0,77 m, derinliği ise 0,30 m'dir. Dört tane de pencere bulunmakta olup, ikisi ön tarafa bakmakta diğerleri de batıya bakmaktadır. Pencerelemin yüksekliği 0,65m genişliği 0,55 m'dir.

Kışlanın arkası güneye bakmaktadır. Küçük saray şeklinde iki yapı yapılmıştır. Uzunluğu 2,80 m, genişliği 2,00 m, yüksekliği ise 3,25 m'dir. Üzeri kubbe örtü ile kapatılmıştır.

Kışlanın doğu tarafı ise dışarıdan ana caddeye bakmaktadır. İçeride ise iki oda bulunmakta olup, ölçüleri batıda yer alan odalar ile aynıdır. İkinci kata da bir merdiven ile çıkılmaktadır. Karşılıklı birer merdiven yapılmış olup, küçük bir balkon şeklini anımsatmaktadır. Günümüzde sadece birisi sağlam kalabilmiştir. Mevcut merdivenin uzunluğu 3,40 m, yüksekliği 1,90 m, genişliği ise 1,88 m'dir. 9 basamaktan oluşmakta ve uzunlukları 1,88 m, genişlikleri 0,35 m, basamak yüksekliği ise 0,10 m'dir.

İkinci katta yer alan eyvanın uzunluğu 4,35 m, genişliği 2,88 m, yüksekliği ise 3,90 m'dir. Eyvanın iki tarafında birer oda mevcuttur. Odaların uzunluğu 5,14 m, genişliği 3,75 m, yüksekliği 4,00 m'dir. Çatıları kubbe şeklinde, dört adet pencere ve nişler bulunmaktadır. Kışla'nın yapımında taş, tuğla, ahşap malzeme ve alçı kullanılmıştır.

### 2.3. Mahmur Kışlası ve Mimari Özellikleri

Kışla, Mahmur ilçesinin merkezinde yer almaktadır. Mahmur, Erbil'in 56 km güneybatısında, Dicle'ye karışan Büyük Zap ve Küçük Zap Irmaklarının sınırladığı alan içinde yer almaktadır. Mahmur bulunduğu coğrafi konum itibarıyla stratejik bir öneme sahiptir (Hassan, 2007: 8).

Mahmur Kışlası, çevreyi koruma ve çevre güvenliğini sağlamak amacıyla 1907 yılında Osmanlılar tarafından yapılmıştır.

Kışla iki kattan oluşmaktadır. Dikdörtgen tabanlı yapılmış olup, boyutları 24x37 m' dir. Yüzölçümü ise 888 m<sup>2</sup> dir. Kuzey (Görsel.16) ve güney (Görsel.17) olmak üzere iki giriş kapısı bulunmaktadır. Güney girişinin daha büyük olmasından dolayı diyebiliriz ki güney girişi ana girişidir. Girişten hemen sonra bir geçit önümüze çıkmaktadır. Geçidin uzunluğu 10 m'dir. Doğu ve batısında birer oda bulunmaktadır (Görsel.18).

Avlunun her dört tarafında odalar ile çevrilidir. Avlunun ölçüsü ise 13x18 m'dir (Görsel.20). Birinci kat, kuzey ve güney bölümü olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kuzey bölümü ise geçit şeklini yansıtmaktadır. Bölümün iki tarafında karşılıklı ikişer oda mevcuttur (Görsel.18). Kuzey bölümde de ise üç oda iç içe yapılmıştır. İlk oda dikdörtgen şeklinde yapılmış olup, uzunluğu 4,95 m, genişliği 3,72 m, yüksekliği ise 3,56 m'dir. Çatısı kubbe şeklinde olup, üç adet pencere ve iki adet niş bulunmaktadır. Pencerelerin genişliği 1,10 m yüksekliği içten 1,65 m'dir.

Günümüzde ölçülerde bozulmalar meydana gelmiştir. Diğer oda ise ilk odadan daha küçük yapılmıştır. Uzunluğu 5,18 m, genişliği 2,23 m, yüksekliği ise 3,36 m'dir. Çatısı da kubbe şeklindedir. Odada iki niş ve üç adet açıklıklar mevcuttur. Nişlerin genişliği 0,81 m, yüksekliği 1,36 m, derinliği ise 0,63 m, açıklıklar ise yüksekliği 0,20 m, genişliği ise 0,17m olarak ölçülmüştür. Kuzey cephenin ikinci katı ise eyvan şeklinde yapılmış olup, iki tarafında karşılıklı ikişer oda vardır (Görsel.19).

Kuzey bölümünde ise güney bölümü gibi geçit şeklinde yapılmıştır. Uzunluğu 6,00 m'dir. Geçidin iki tarafında karşılıklı birer büyük salon bulunmaktadır (Görsel.17). Salonlar içten kemerle ayrılmış ve sadece birer küçük pencereyle aydınlatılmışlar. Kışlanın doğu (Görsel. 21) ve batı (Görsel. 22) bölümünde karşılıklı olarak ikişer oda mevcuttur. Yüz ölçümleri 4x14.m'dir. İkinci katta bir eyvan bulunmaktadır. Eyvan kışlanın kuzey tarafına bakmaktadır (Görsel.17). Eyvanın uzunluğu 4,53 m, genişliği 2,88 m, yüksekliği ise 3,09 m'dir.

Eyvanın iki tarafında karşılıklı ikişer oda bulunmaktadır. Odaların uzunluğu 5,41 m, genişliği 3,57 m, yüksekliği ise 4,08 m'dir. Çatıları kubbe şeklinde yapılmıştır. Odalarda dört adet pencere ve niş bulunmaktadır. Kışla taş, tuğla ve alçı malzemeler kullanılarak yapılmıştır.

#### **2.4. Koysancak Kışlası ve Mimari Özellikleri**

Erbil'e bağlı Koysancak ilçesinin merkezinde yer almaktadır. Kışlanın yapılış tarihi için farklı görüşler bulunmaktadır. Bazılarına göre Memlukler zamanında ve diğerlerine göre ise Bağdat Valisi Mithat Paşa tarafından 1869-1872 yılında yaptırılmıştır. Kışlanın mimari tarzına bakıldığı zaman ikinci görüşün doğru olma ihtimali daha yüksektir (Celal, 2011: 74).

Kışlanın yapımında düzgün bir işçilik kullanılmıştır. Yüksek duvarlarla dört yönden çevrilmiştir. Doğu cephesi iki kattan oluşmaktadır (Görsel. 27) ve köşelerinde ise kuleler mevcuttur. Ana giriş doğu cephesinde yer almaktadır (Görsel. 26). Ana girişten kuzey doğu kulesine kadar olan mesafe 43,30 m, güneydoğu kulesine kadar olan mesafe ise 38,00 m'dir.

Duvardaki desteklerin (Görsel.28) genişliği 0,90 m'dir. Desteklerin yapılış amacı ise duvarlara sağlamlık kazandırmak içindir. Doğu cephenin alt kısmında 178 adet mazgal bulunmaktadır. Yükseklikleri, 7,30 m, genişlikleri 0,75 m'dir. Güney cephesi duvarı güneydoğu kulesinden güneybatı kulesine kadar mesafesi 87,10 m, yüksekliği 6,30 m, genişliği ise 1,20 m'dir. Duvardaki pencerelerin üst kısmı yarım daire şeklinde olup ölçüleri 0,58x0,58 m'dir. Duvarın alt kısmında ise 16 adet mazgal vardır. Ölçüleri 0,52x0,20 m'dir. Üst kısımda ise 135 adet mazgal mevcuttur. Batı cephesi duvarının güneybatı kulesinden kuzeybatı kulesine kadar olan mesafesi 86 m, genişliği 1,15 m, yüksekliği ise 5,20 m'dir.

Kuzey cephesi duvarı kuzeydoğu kulesinden kuzeybatı kulesine uzunluğu 81 m, yüksekliği 6,25 m, genişliği mazgalların olduğu yerlerde 0,80 m, üst kısmı ise 0,85 m'dir. Alt kısmında 35 adet mazgal bulunmakta olup, 7 tanesi mihrap şeklinde yapılmıştır. Ölçüleri 0,80x0,65 m'dir. Diğerleri ise dikdörtgen şeklinde olup ölçüleri 0,20x0,12 m'dir.

Kışlanın kuleleri de, güney, doğu, batı ve kuzey olmak üzere kışlanın köşelerine dağıtılmıştır (Görsel. 29). Kulelerin üst kısımları daire şeklinde olup, dört top atma yerleri mevcuttur. Her top mekânı arasında beş adet mazgal bulunmaktadır. Üçü dikdörtgen, ikisi de mihrap şekliindedir. Kulelerin üst duvarların genişliği 1,05 m'dir. Bu kuleler kışlanın dört yönünü korumak ve gözetlemek için yapılmıştır.

Kışlanın tek ana girişi vardır. Girişin iki tarafında iki niş mevcuttur. Kışlanın doğu bölümdeki eyvanın iki tarafında aynı ölçüde yapılmış odalar bulunmaktadır. Eyvanın kuzey ve güney tarafında sivri kemerlerle başlayan dört geçit vardır. Yüksekliği 2,40 m, uzunluğu 6,05 m, genişliği 4,20 m ve her geçidin sonunda nişler yer almaktadır. Kışlada sekiz açık kemer mevcut olup, genişliği 0,68 m, yüksekliği 2,70 m'dir. Kemerler arasında dokuz tane niş bulunmaktadır. Nişlerin genişliği 2,5 m, yüksekliği 1,70 m, derinliği 1,10 m'dir.

Kışlanın kuzey bölümünde, kuzeybatı kulesinden kuzeydoğu kulesine kadar büyük ölçülü 18 adet niş bulunmaktadır (Görsel.31). Batı yönünde ise aynı şekilde nişler mevcuttur. Batı yönü üst katı açık balkon şeklindedir (Görsel. 32). Kışlanın güney cephesinde askerlerin barınması için odalar bulunmaktadır (Görsel. 33).

Kışlanın ikinci katına merdivenle e çıkılmaktadır. Merdivenlerin alt kısımlarında nişler bulunmakta olup, yükseklikleri 1,55 m, genişlikleri 1,40 m, derinlikleri 1,75 m'dir. İkinci kat eyvan şeklinde yapılmış olup, kuzey ve güneyinde karşılıklı birer büyük oda yapılmıştır. Ayrıca eyvanda iki geçit bulunmaktadır. Güney geçidi uzunluğu 4,35 m, kuzey geçidi uzunluğu ise 3,35 m'dir.

Kışla hâlen de tarihî öneme sahiptir. Her yıl binlerce kişi tarafından ziyaret edilmektedir.

### 3. Sonuç

Asurlular zamanında Arba-İlu, Arbela eski İran kaynaklarında Arbira olarak geçen ve gelişmiş bir kent olan Erbil, Büyük ve Küçük Zap suları arasında kurulmuştur. Musul, Altın köprü, Bağdat-Basra yollarının kavşak noktasında bulunan şehir, Irak Selçukluları idaresinden sonra 1144 tarihinden itibaren Baytekin Hanedanının ve Erbil Atabeklerinin başkenti olmuştur. Moğol istilâsından sonra uzun müddet karışık ve sıkıntılı dönemler yaşamıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Irak Seferi esnasında (M.1535) Bağdat'la birlikte Osmanlı topraklarına katılan Erbil, Birinci Dünya Savaşı'na kadar Osmanlı egemenliğinde kalır.

Osmanlı eserleri Erbil'de hâlâ canlı bir şekilde durmaktadır. Tarih boyunca da konuşulacak ve geçmişten geleceğe izler taşıyacaktır. Kışlalar dikdörtgen tabanlı olup ortalarına avlu olarak inşa edilmiştir. Çoğunlukla iki katlı olup arazinin eğimine uygun olarak kimi kısımlarında üç veya dört kat yapılmıştır. Plân tipleri incelendiğinde uzun koridorların bir tarafına dizilmiş odalar yer almaktadır. Koridor orta avluya bakar ve genelde simetrik pencerelerle aydınlatılır. Zaman zaman simetrisinin dış cephede bozulmaması için özellikle odalar da duvarlar pencereye yaklaştıkça yönünü değiştirerek, pencere simetrisini bozmayacak şekilde planlanmıştır. Sürekli hareket hâlinde olan Osmanlı ordusu kale, kışla, tabya, karakol, hastane, cephanelik ve istihkâm gibi geniş bir yelpaze içerisinde mimari eserler inşa etmiştir.

### KAYNAKÇA

- Bilal, Z. (2009); *Tarihte Erbil*, Erbil Ansiklopedisi, C. 3, Beyrut.  
 Bradosti, Z. (2011); *Erbil Kışlası*, Subartu Dergisi, Sayı 4,5, Erbil.  
 Celal, M. (2011); *Koysancak Büyük Cami Süslemesi*, Erbil Selahaddin üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış, Yüksek Lisans Tezi, Erbil.  
 Doğdu, Z. Ç. (2002); *Kışla Mimarisi*, Türkler, Yeni Türkiye Yayınları C. 12, Ankara, s.178.  
 Hassan, S. (2007); *Mahmur Kışlası ve Restoresi*, Subartu Dergisi, Sayı 1, Erbil.  
 İbrahim, M. (2009); *Erbil Tarihi ve Adı*, Erbil Ansiklopedisi, Cilt:3, Beyrut.  
 İsmail, Z. (1971); *Erbil'deki Tarihi Yerler*, Erbil Belediye dergisi, sayı: 4,5, Erbil. 83-84  
 Kubilay, A. Y. (1994), *Kışlalar*, İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, C. 5, İstanbul, s.7-8.



Muhammed, Y. (2010); *Erbil Kalesindeki Kültürler Evler*. Muta üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış, Yüksek Lisans Tezi, Ürdün.

Rafiqo, H. (2012); *Güver Kışlası*, Erbil Selahaddin üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış, Bitirme Tezi, Erbil.

Ramazan, M. (2011); *Erbil Kalesindeki Kültür Evleri Ve Musul Kültürler Evleri ile Süsleme Açısından Karşılaştırılması*, Erbil Selahaddin üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış, Yüksek Lisans Tezi, Erbil.

Sakkar, Sami Es (1995); Erbil, DVIA, Diyanet Vakfı Yayınları, C.11, İstanbul, s. 272.

Sluglett, M. F. / Peter Sluglett (1999); Irak, Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Diyanet Vakfı Yayınları, C.19, İstanbul.

## GÖRSELLER



**Görsel 1:** Erbil şehrinin genel görünümü



**Görsel 2:** Erbil Kışlasını kapı aralığı



**Görsel 3:** Kışlanın koridor ve iç kemeri.





**Görsel 4:** Kışlanın doğu tarafı.



**Görsel 5:** Kışlanın batı tarafındaki oda



**Görsel 6:** Kışlanın odalarını ayıran kemer.



**Görsel 7:** Kışlanın avlusu.



**Görsel 8:** Kışlanın batı odası



**Görsel 9:** Odalardaki nişler



**Görsel 10:** Güver Kışlasının dış görünümü.



**Görsel 11:** Güver Kışlasının kuzey cephesinin görünümü.



**Görsel 12:** Kuzey doğu cephesindeki odalar.



**Görsel 13:** Kuzey batı cephesindeki odalar.



**Görsel 14:** Kışlanın ikinci katının görünümü.



**Görsel 15:** Odanın iç görünümü.



**Görsel 16:** Mahmur Kışlasının kuzey cepheden cephe görünümü.



**Görsel 17:** Mahmur Kışlasının güney cepheden görünümü.



**Görsel 18:** İlk katın kuzey cephe odaları.



**Görsel 19:** İkinci katın cephe odaları.



**Görsel 20:** Kışlanın avlusu



**Görsel 21:** Kışlanın doğu cephe odaları.





**Görsel 22:** Kışlanın batı cephe odaları.



**Görsel 23:** Odalardaki pencere örneği



**Görsel 24:** Odalardaki niş örneği



**Görsel 25:** Odalardaki kemer örneği.



**Görsel 26:** Koysancak kışlanın doğu cephesinin dış görünümü.



**Görsel 27:** Koysancak Kışlasının doğu cephesinin içgörünüümü.



**Görsel 28:** Duvar destekleri.



**Görsel 29:** Kışla kulelerinden biri.



**Görsel 30:** Kışlanın avlusu.



**Görsel 31:** Kışlanın kuzey cephesi



**Görsel 32:** Kışlanın batı cephesi.



**Görsel 33:** Kışlanın güney cephesi.



## SERAMİK ALBARELLOLARIN TEKNİK VE DEKOR ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Prof. Dr. Sıdıka SEVİM\*

Öğr. Gör. Zeynep BASKICI KAPKIN\*\*

**Öz:** İnsanlık tarihinde köklü bir geçmişe sahip olan seramik, insanlığın yerleşik yaşama geçmesi ile birlikte günlük ihtiyaçları karşılayacak birçok eşya yapımında kullanılmıştır. Seramik eşyalar, öncelikle ihtiyaçlar doğrultusunda üretilmiş ve ardından estetik kaygıları barındırarak zaman ve kültür farklılıklarına göre değişim ve gelişim göstermiştir. İnsanın temel ihtiyaçlarından en önemlisi sağlık ve buna bağlı olarak kullanılan ilaçlardır. Kullanılan ilaçları muhafaza etmek için çeşitli malzemeler kullanılmış ve bu malzemelerden birisi de seramik olmuştur. Bu süreç içerisinde üretilen seramik eşyalardan birisi de 'Albarello' isimli ilaç kaplarıdır. Albarello, içerisinde kuru ecza malzemelerinin, ilaçların ve yağların muhafaza edildiği bir tür seramik kavanozdur. İlk olarak 15.yy'da İtalya'da üretilen bu ilaç kaplarının tercih edilmesinin sebebi; seramik malzemenin dayanıklılığı, üretim kolaylığı ve hijyenik olmasıdır. Albarelloların formları silindirik ve yüzeyleri sır içi dekor tekniği olarak bilinen mayolika dekor tekniği ile dekorlanmıştır. Üretiminin başladığı dönemden itibaren formlarında büyük değişiklikler yapılmayan albarelloların üretim süreci boyunca yüzeylerine çeşitli dekorlar uygulanmış ve sürekli dekorlar değişim göstermiştir. Bu kapların dekorları, üretildiği coğrafi bölge ve üreten zanaatçıya göre farklılık gösterirken çoğu zaman toplumsal statü farklılığının da göstergesi haline gelmiştir. Albarellolar günümüzde sadece sınırlı sayıda ve dekoratif ürün olarak üretilmektedirler. Bu makalede albarelloların tarihi, formunun işlevselliği ve dekor tekniği incelenecek, bunula birlikte form üzerindeki dekorlar, teknik ve resimsel anlatımları ile araştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** albarello, mayolika, dekor, seramik.

### ANALYSIS OF CERAMIC ALBARELLOS IN TERMS OF TECHNICAL AND DECORATIVE PROPERTIES

**Abstract:** Ceramics, which have a deep-rooted history in human history, have been used in the production of many articles that meet daily needs since humanity switch to domestic life. Ceramic articles were first produced in line with the needs and then developed concerning aesthetic according to time and cultural differences. The most important of humans' basic needs is health, and drugs used accordingly. Various materials, which of those were ceramics, were used to preserve the drugs. One of the ceramic articles produced in this process is the drug containers called 'Albarello'. Albarello is a type of ceramic jar in which dry pharmaceuticals, medicines,

ORCID ID : 0000-0001-7378-0227X\* / 0000-0002-3299-0606\*\*

DOI : 10.31126/akrajournal.836845

Geliş tarihi : 07 Aralık 2020 / Kabul tarihi: 28 Ocak 2021

\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Seramik Ana Sanat Dalı

\*\*Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık Tasarım Fakültesi Temel Tasarım Eğitimi Bölümü.



and oils are kept. Albarello drug containers, which were first produced in Italy in the 15th century; were made out of ceramics due to the material's durability, ease of production, and hygienic properties. The forms of Albarello are cylindrical and their surfaces are decorated with majolica known as in-glaze decoration technique.

Albarello, whose form has not been changed since the beginning of its production, can be quickly diversified with its decor. While the decors of these containers differ according to the geographical region in which they were produced and the craftsman producing them, they often became an indicator of social status. Albarello is only produced as a limited-edition decorative product today. In this article, the history of the albarello, the functionality of the form, and the decor techniques that has been used will be examined. moreover, the technical and pictorial expressions of decors on the form of albarello will be explored.

**Key Words:** albarello, majolica, decor, ceramic.

## 1. Giriş

Bu araştırma makalesinin konusu; 15.yy İtalya'da örnekleri görülen ve mayolika dekor tekniğinin gelişiminde önemli bir rolü olan seramik ecza kabı olan *albarellolar*dır. Albarello eczacılıkta kullanılan, içerisine yağ, ilaç ve çeşitli bitkilerin konulduğu sırlı seramik kavanozdur. Albarelloların tarihsel gelişimi incelendiğinde; ilk örneklerine Arap çömlekçiliğinde rastlandığı anlaşılmıştır. Ardından Sicilya'dan ticaret yoluyla İtalya'ya girmiş olan seramik ilaç kapları burada çok hızlı bir şekilde yayılmış ve İtalya'nın mayolika dekorlu seramik ürünlerinin sembolü hâline gelmiştir. En iyi örneklerini İtalya'da gördüğümüz albarelloların dış yüzeylerini kaplayan mayolika dekoru, yapan ustasına, üretildiği atölyeye ve döneme ait ipuçları taşıdıkları gözlemlenmiştir. Aynı zamanda neredeyse sabit bir forma sahip bir ürünün dekor yapılarak endüstriyel (seri üretim), ardından da artistik bir ürüne dönüşümüne dikkat çekilmekte ve seramik sanatında dekorun önemine değinilmektedir. Albarellolar ile birlikte mayolika dekor tekniğinin tanımı ve özelliklerine yer verilmektedir. Makale kapsamında günümüzde albarelloların üretimi, kullanımı ve kullanım amacı, çağdaş seramik sanatında albarelloların yeri ve bu ilaç kaplarından etkilenen sanatçılara değinilmektedir.

## 2. Albarello Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Albarello kapları seramik sanatı tarihinde formları, dekor teknikleri ve aynı zamanda dekor desenleri ile oldukça önemli bir yere sahiptirler. 15. ve 18. yüzyıllarda kullanım eşyası olarak üretilen seramik ürünler arasında, form ve dekor özellikleri ile önce çıkan ve dikkat çeken ürün olmayı başarmışlardır.

Albarello, eczacılıkta kullanılan, içerisine ilaç yapmak için gerekli olan bitkisel ürünler, yağlar ve tozlar gibi tıbbi malzemelerin konulduğu seramik kavanozlardır. "Eczacıların merhemlerini ve kuru ilaçlarını tutmak için tasarlanmış, mayolika dekorlu tıbbi seramik kaplardır." ([www.wikipedia.org/wiki/Albarello](http://www.wikipedia.org/wiki/Albarello)). İlk örneklerinin Arap çömlekçiliği ile ilişkili olduğu düşünülmeye rağmen Arap çömlekçiliğinde bu kapların örnekleri çok azdır. Daha sonra Arap

ve Avrupalı tüccarlar tarafından seyahatler sırasında İtalya'ya getirilen örnekler dikkat çekmiş ve İtalyan ustalar tarafından sahiplenilerek üretilmeye başlanmıştır (Alaybek, G., 2008:12-38). Albarellolar kısa sürede İtalya'ya özgü bir form olarak anılmıştır.

En parlak dönemini 15. yüzyılın ilk yarısından 18. yüzyılın sonlarına kadar yaşayan albarellolar, döneminin bazı envanterlerinde 'Albareghi Damaschini' olarak adlandırılmış ve 'eczacılar tarafından kurutulmuş tıbbi ilaçları, iksirleri, losyonları ve pişirme otlarını saklamak için kullanılan form' olarak tanımlanmışlardır (www-01.glendale.edu). Albarello kelimesinin etimolojisi tam bilinmemekle birlikte, bazı akademisyenler Latince "albaris" kelimesini "beyazımsı" anlamında düşünürken, bazı kaynaklarda ise 'bir yüzeye sıva yapmak' olarak kullanılmaktadır (www.britannica.com/art , www.wikipedia.org). Zeki Tez, '*İlaç ve Parfümün Sihirli Dünyası*'(2010:189) isimli kitabında Arapça "al-barniya" kelimesinin "ilaç kavanozu" anlamına geldiğinin ve albarello kelimesinin buradan türetilmiş olduğunu ifade etmektedir.



**Resim 1:** 12. yüzyıl albarello, İran, h:12.4cm. İngiltere'de özel bir koleksiyonda [www.christies.com/lotfinder/lot/an-intact-kashan-pottery-albarello-central-iran](http://www.christies.com/lotfinder/lot/an-intact-kashan-pottery-albarello-central-iran), Erişim: Mayıs 2020

**Resim 2:** Albarello, 15.yüzyıl, Guimet Muzesi, Fransa [wikipedia.org](http://wikipedia.org), Erişim: Nisan 2020

Albarelloların seramikten tercih edilmesinin sebebi malzemenin dayanıklılığı, hijyenik olması ve üzerine desenler yapılabilmesidir. Aynı zamanda albarello kapları için ahşap, tenek (kalay), kurşun kalay karışımı ve gümüş gibi malzemelerde kullanılmış fakat bilinen toksik ve zararlı etkileri nedeniyle çok tercih edilmemişlerdir (Tez, Z. 2010:165-170). Albarellolar kırmızı çamur ile tornada şekillendirilmiş silindirik formlara sahiptir, form özellikleri yıllar boyunca neredeyse hiç değişmemiştir ve genellikle ürünlerin boyları 10cm ile 40cm arasındadır (www-01.glendale.edu, Erişim; Nisan 2020). Albarello kapları şekillendirildikten ve bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra üzerine yapılacak olan dekoru daha net göstermek için örtücü beyaz bir sırla sırlanmıştır. Silindirik formları ürünün orta kısımlarından iç bükey olarak şekillendirilmiş ve

kulpsuz olarak tasarlanmıştır. Kulpsuz olma özelliği, albarellolara raflarda kolaylıkla yan yana istiflenebilme imkânı tanımaktadır ve böylece iç bükey olmalarından dolayı, yan yana sıralandıklarında aralarında küçük boşluklar kalmaktadır. İç bükey yerlerin yan yana geldiklerinde oluşturduğu boşluklar, albarelloları raftan alıp tekrar geri koyma anında ve elde tutma sırasında kolaylık sağlamaktadırlar. Albarelloların ağız kısımlarına kapak görevi gören bir parşömen veya işlenmiş deri kapatılmaktadır. Bu kapak bir başka deri ya da parşömen parçası ile gövdeye bağlanabilmektedir. Bu yöntemle kavanozun içindikleri, ortamın toz ve neminden korumak hedeflenmiştir. Kapakların parşömen veya deri tercih edilmesinin sebebi; kavanozların içlerinde bulunanları kapak yüzeyine kolaylıkla yazılabilmesi ve mühürlenemesidir.



**Resim 3:** 15.yüzyıl, bir albarello nun farklı açılardan görünümü,  
Yükseklik: 26cm, Çap:14.5cm  
www.hampel-auctions.com, Erişim:Nisan 2020

17.yüzyıldan itibaren yavaş yavaş albarello kaplarının üretiminde hem kalite hem de işçilik olarak düşüş görülmeye başlanmıştır. Albarello üretimi ilk başlarda düşük dereceli kırmızı çamur ile tornada şekillendirilerek yapılmış ve derecesine uygun mayolika dekor boyaları ve sır kullanılmıştır. Bu üretim şekli 18. yüzyıl sonuna kadar devam etmesine karşılık, devam eden yıllarda yüksek dereceli çamurun bulunmasıyla beraber üretim çoğu atölyede yüksek dereceli seramiklere ya da porselen benzeri seramiklere yapılmıştır. Albarello

kaplarının bünyesini oluşturan seramik çamurundaki değişim albareloların dekorlarında da kalitenin kaybolmasına neden olduğu görülmektedir. 19. yüzyılda yapılan albarelolarda ilk dönem mayolika etkisi yakalanmaya çalışılmış fakat istenilen sonuca ulaşamamıştır. Birçok kaynakta albarello üretiminde en parlak dönemin 15. yüzyıl ilk yarısından 18. yüzyılın sonlarına kadar olduğu kabul edilse de son yüzyılda kaliteli albarello üretimi gittikçe yavaşlayarak günümüze kadar gelmiştir.

### 3. Albareloların Teknik ve Dekor Özellikleri

Albarelolar 15. yüzyılın ilk yarısı İtalya’da, mayolika dekorlarının oldukça yalın silindirik form yüzeylerde hayat bulması ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Albarelolar kısa sürede mükemmel dekor desenleri, kusursuz işçilikleri ve oldukça zarif formlarıyla sıradan ürün (nesne) olma özelliğinden, dekor teknikleri ve üretim biçimleri yönlerinden estetik değeri yüksek harika ürünlere dönüşmüşlerdir. 15. ve 18. yüzyıllarda kullanım eşyası olarak üretilen seramik ürünler arasında dikkat çeken bir ürün olmayı başarmıştır.

Ecza malzemelerini saklamak için üretilen albarello kapları, kırmızı çamur kullanılarak çömlekçi tornalarında şekillendirilmiştir. Boyları 10 cm ile 40 cm arasında değişen iç bükey silindirik kapların dış yüzeylerine dekor uygulanmıştır. Albarello yapımında kullanılan kırmızı çamur yüzeyi genellikle kalay oksitten elde edilen örtücü beyaz bir sırla sırlanıp, sır pişirimi yapılmadan ham sır üzerine mayolika dekor boyları ile istenilen dekorlar yapılmıştır. Bu işlemin sebebi, kırmızı çamur yüzeyi yerine beyaz zeminde üzerine, mayolika dekor boylarının daha net renk vermesidir. Böylece yapımı oldukça zor olan ve hata kaldırmayan mayolika dekorları, albarelolar ile bütünleşmiştir.

Mayolika dekorları İspanya’nın Mayorka Adası’nda başlamış olmasına rağmen, İtalyan ustalar bu tekniği benimseyip kullanım eşyaları ve duvar kâroları üzerinde kullanmaya başlamışlar ve ardından albarello kapları ile birleştirmişlerdir. Böylece hem mayolika dekorlarının hem de albareloların gelişimini sağlayan İtalyan ustalar, albarelolara yeni bir estetik kimlik kazandırmışlardır. Mayolika dekorlarının gerek alberello kaplarında gerekse seramik tarihinde çok önemli bir yeri olduğundan başlık hâlinde bu konuya aşağıda yer verilmiştir.

Albarelollar, İtalyan ustaların renk kullanımı, kompozisyondaki becerileri ve iyi işçilikleri ile oldukça kaliteli bir biçimde üretilmiştir. Albarello kaplarının bilinen ilk örneklerinde mavi, yeşil, sarı ve kahverenginden oluşan basit geometrik desenler, bitki ve hayvan figürlü dekorlar görülmektedir.

Kısa süre içerisinde sınırlı renk seçenekleri ve basit geometrik kompozisyonlar yerini, çok daha fazla renk seçeneklerine ve daha yoğun tasarlanmış



**Resim 4.** 16. yüzyıl albarello serisi, İtalya.

[www.marhamchurchantiques.com/antique/set-of-albarello-drug-jars/](http://www.marhamchurchantiques.com/antique/set-of-albarello-drug-jars/), Erişim: Mayıs 2020

seçeneklerine ve daha yoğun tasarlanmış kompozisyonlara bırakmışlardır. İşçiliği oldukça iyi ve kaliteli albarellolar lüks kullanım malzemesi ve statü göstergesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. “G. Ballardini, Corpus della Maiolica adlı eserinde 15. yüzyıl mayolikalarını; ... Yeşil Aile, Rölyef Kobalt Mavi, İtalyan-Morisko, Gotik-Çiçek Desenli, Tavus Kuşunun Göz Tüyü, Fars Palmeti, Öyküsel Üslup ve Grotexler olarak sınıflandırmıştır.” (Meriç, 2016: 7). Mayolika dekorlarında yapılan bu sınıflandırma aynı şekilde ve sırasıyla albarellolarda da görülmüştür. G.Ballardini'nin 16. ve 17. yüzyıl için yapmış olduğu sınıflandırmalara; Güzel Üslup, Raffael Stili Üslup eklenmiştir.



**Resim 5:** 15. yüzyıl Yeşil Aile Üslubu, Tavus Kuşu Dekorü.

[www.ponteonline.com/en/auctions/lot-details/313-4/](http://www.ponteonline.com/en/auctions/lot-details/313-4/), Erişim: Nisan 2020

**Resim 6:** 15. yüzyıl (1540-1570) Albarello, Fars Palmeti Üslubu Massa Marittima Müzesi-İtalya.

[it.wikipedia.org/wiki/Famiglia\\_a\\_palmetta\\_persiana](http://it.wikipedia.org/wiki/Famiglia_a_palmetta_persiana) Erişim: Nisan 2020

**Resim 7:** 15. yüzyıl İtalyan Moriska Üslubu Albarello Örneği

[www.pandolfini.it/it/asta-0046/albarello.asp](http://www.pandolfini.it/it/asta-0046/albarello.asp), Erişim: Mayıs 2020

**Resim 8:** 15. yüzyıl Grotex Üslup Albarello Örneği.

[www.catawiki.com](http://www.catawiki.com), Erişim: Nisan 2020





**Resim 9:** 15. yüzyıl albarello Gotik, Çiçekli Desenli Üslup, Victoria & Albert Müzesi-İngiltere

[it.wikipedia.org/wiki/Famiglia\\_gotico\\_floresale](https://it.wikipedia.org/wiki/Famiglia_gotico_floresale) Erişim:Nisan 2020

**Resim 10:** 15. yüzyıl Albarello Öyküsel Üslup, Metropolitan Museum of Art – New York [www.docplayer.biz.tr](http://www.docplayer.biz.tr), Erişim Mayıs 2020

Albarello kaplarının dekorlarında; geometrik desenler, zengin ailelerin armaları, bitki süslemeleri, yapraklı ve çiçekli dallar, ağaç ve örgü/geçme motifleri, kuş, balık gibi çeşitli hayvan ve insan figürleri kullanılmıştır. Hayvan figürlerinin net ve tanımlı hâllerinden zamanla fantastik karakterlere geçiş olmuş ve tüm motifler bir arada kullanılmaya başlanmıştır. İnsan figürlerinde portreler, savaşçılar, atlı askerler ve dansçıların yanı sıra Osmanlı dönemine ait portreler de görülmüştür. Aynı zamanda albarellolarda, tanınmış aile armalarının yanı sıra şehir amblemleri ve armalarına da rastlanılmaktadır.

Albarellolar, mayolika dekorları ile birlikte Osmanlı dönemi çini sanatı ve Çin'deki mavi beyaz porselenleri ile etkileşime girmiş ve bu üsluplar İtalyan albarellolarında görülmüştür. Çin'de mavi beyaz üslup etkisinde bitkisel süslemeler, tekneler, denizler, deniz hayvanları ve deniz kabukları gibi bezemelere rastlanırken, Osmanlı çini sanatı etkisinde bitkisel öğeler, Rodos işi, Haliç işi, Rumi, Hatayi, kıvrık yaprak ve dallar, stilize çiçekler, üzüm salkımları, düğümlü şeritler gibi tasvirler görülmüştür (Meriç, 2016: 7-28). Özellikle 16. yüzyıl sonlarında İtalya'nın dış ticaret etkisiyle, seramik sanatında Osmanlı etkisinde kaldığı düşünülmektedir ve Albarellolarda alışılmış olan desenler ve tasvirler yerini daha çok Osmanlı figürlerine bırakmıştır. Bu figürler genellikle başları sarıklı, sade bir kıyafet giyimli ve bir madalyon şeklinde arma içerisinde resmedilmişlerdir (İlcalı, 2013: 60-66).

İlk zamanlarda sarı, yeşil, mavi ve kahverengi tonları ile az sayıda renk ile dekorlanmaya başlanan albarellolarda, zaman geçtikçe kobalt mavi, turkuaz, kurşuni, kırmızı, turuncu, siyah ve bu renklerin tonları da mayolika dekor boyaalarına dâhil edilerek çok çeşitliliğe geçilmiş ve bu renklerin parlak tonlar da kullanılmıştır.

Prof. Dr. SIDIKA SEVİM  
Öğr. Gör. ZEYNEP BASKICI KAPKIN



**Resim 11, 12:** 16. yüzyıl İznik çinileri etkisinde Albarello örnekleri, İngiltere British Museum – İngiltere Victoria & Albert Museum  
[www.amirmohtashemi.com/media/MohtashemiMedia/publications/publicationsDocuments/636561052643217494.pdf](http://www.amirmohtashemi.com/media/MohtashemiMedia/publications/publicationsDocuments/636561052643217494.pdf), Erişim: Mayıs 2020



**Resim 13:** 16. yüzyıl Osmanlı etkisinde albarello örneği, Venedik Sevr Müzesi  
[docplayer.biz.tr/116144307-Akademik-sosyal-arastirmalar-dergisi-yil-6-sayi-82-kasim-2018-s.html](http://docplayer.biz.tr/116144307-Akademik-sosyal-arastirmalar-dergisi-yil-6-sayi-82-kasim-2018-s.html) Erişim: Mayıs 2020

**Resim 14:** 16. yüzyıl Osmanlı etkisinde albarello örneği  
[www.wikiwand.com/en/Talk:Islamic\\_contributions\\_to\\_Medieval\\_Europe/Archive\\_1](http://www.wikiwand.com/en/Talk:Islamic_contributions_to_Medieval_Europe/Archive_1), Erişim: Mayıs 2020

### 3.1. Mayolika Dekorları

Mayolika dekorları, henüz yüksek dereceli seramik çamurunun bulunmadığı dönemlerde düşük dereceli kırmızı seramik çamurun pişme rengini gizlemek amaçlı kullanılan bir sıriçi dekor tekniğidir. Mayolika dekorlarını diğer sıriçi dekor tekniklerinden ayıran özellik; mayolika dekorunun sadece kırmızı



çamur yüzeyine uygulanırken, sıriçi dekor tekniğinin farklı çamur yüzeylere de uygulanabiliyor olabilmesidir (Sevim, 2007: 39). Bir başka deyişle, bisküvi pişirimi yapılmış kırmızı çamur üzerine örtücü beyaz bir sır ile sırlama yapıp, ham sır üzerine sırn yapısına uygun boyalar ile dekor işlemi uygulanmasına mayolika dekor tekniği denir.



**Resim 15:** 13. yüzyıl mayolika dekorlu çanak, Metropolitan art Museum, New York

**Resim 16:** 13. yüzyıl mayolika dekorlu sürahi, Faenza (Alaybek, 2008:6)



**Resim 17:** 14.yüzyıl kobalt mavi dekorlu mayolika, Floransa (Alaybek, 2008:9)

**Resim 18, 19:** 16.yüzyıl mayolika dekorlu karolar, İspanya.

[www.anca-aste.it/it/asta-0034](http://www.anca-aste.it/it/asta-0034), Erişim: Mayıs 2020

Mayolika dekorları; başlarda iki boyutlu karolar, duvar tabakları ve panolarının üzerine uygulanırken; ardından vazo, sürahi ve albarello kapları gibi üç boyutlu formlar üzerine uygulanmaya başlanmıştır. Üç boyutlu bu kaplar kullanım eşyası olma özelliklerinin yanı sıra, estetik düzeyi yüksek dekor desenleri ile iç dekorasyonda kullanılmaya başlanmışlardır. Kırmızı seramik çamu-

runun sırlı ve dekorlu pişirim sonucu ham bünyenin sır ve dekor boyası renklerini kısıtlaması sebebiyle mayolika dekorları ortaya çıkmıştır. Ham sır üzerine uygulanan bu yöntem oldukça zor ve zahmetli olması ile beraber, hatayı telafi etme şansı olmamasından dolayı uygulayan ustanın oldukça beceri sahibi olmasını gerektirmektedir. “Mayolikalılar, Avrupa seramik tarihinde sanata dönüşmüş farklı özelliklerinden dolayı dikkatleri üzerine çekmiş tek dekor tekniğidir. Ham sır üstü resim tekniği olması, tüm doğa koşullarına karşı dayanıklı ve kalıcı olması bu dekor tekniğinin en önemli özelliğidir.” (Sevim, 2007: 40). Mayolika dekorlu seramikler kısa süre içerisinde güzellikleri ile buldukları ortamlarda dikkat çekmeyi başarmıştır. Zamanla süs eşyası olarak daha çok tercih edilen mayolika dekorlu seramikler, statü belirleyici olarak üst düzey ailelerin evlerinde yerlerini almışlardır.



**Resim 20, 21:** 15. yüzyıl, Luca della Robbia'nın ayları ve çalışan insanları tasvir eden iki mayolika diski.  
Victoria & Albert Museum London. (Alaybek, 2008:32)



**Resim 22:** Geniş bir kase, Bargello Müzesi, Floransa. (Meriç, 2017:22)

**Resim 23:** 14-15.yüzyıl, duvar karosu, İtalya.  
[www.metmuseum.org/art/collection](http://www.metmuseum.org/art/collection), Erişim:Mayıs 2020



**Resim 24:** 16.yüzyıl, mayolika dekorlu tabak, Metropolitan Museum of Art, New York [www.metmuseum.org/art/collection](http://www.metmuseum.org/art/collection), Erişim: Mayıs 2020

**Resim 25:** 16.yüzyıl, mayolika dekorlu tabak, Metropolitan Museum of Art, New York [www.metmuseum.org/art/collection](http://www.metmuseum.org/art/collection), Erişim: Mayıs 2020



**Resim 26:** 17-18.yüzyıl mayolika duvar panosu, Virgin Mary With Jesus, İtalya [www.trocadero.com/stores/101antiques/items/1347555/Antique-17-18th-century-Italian-Majolica](http://www.trocadero.com/stores/101antiques/items/1347555/Antique-17-18th-century-Italian-Majolica). Erişim: Mayıs 2020

Mayolika dekorlarının “15. yüzyılda Kuzey Afrika ülkelerinden İspanya’ya, oradan da İtalya ile diğer Avrupa ülkelerine...” geçtiği bilinmektedir (Ayta, 2017: 74). İlk olarak İtalya’da ‘mayolika’ olarak adlandırmıştır. “Bu adlandırmanın iki sebebi şöyle açıklanmıştır: Malaga’dan gelen lüsterli seramikleri ifade eden Malaga işi yani *obra de malica* tanımlaması, mayolika ke-

limesinin türetildiği düşünülen ilk ifade olmuştur. Ancak daha yaygın kullanıma sahip ikinci, ... ifadenin ise İspanya'nın Mayorka Adası isminden türetildiği düşünülmektedir." (Meriç, 2016:6). Mayorka Adası tüm Avrupa ülkeleri gibi İtalya için de ticari açıdan oldukça önemli bir yerdir. 15. yüzyıl başlarında İtalya'ya ilk girişi Mayorka Adası üzerinden yapılan dekorlu seramikler kısa süre içinde mayolika adı ile isimlendirilmiştir. Mayolika dekorlarını çok hızlı bir biçimde benimseyen ve sahiplenen İtalyan ustalar, kısa süre içinde fırça kullanım hâkimiyetleri ve desen kabiliyetleri ile anılarak, mayolika dekorlarını 15. yüzyıl başlarında altın çağını yaşatmışlardır. "15. yüzyıl sonları, 16. yüzyıl başlarında Rönesans etkisiyle mayolika dekorlarında değişimler görülmüştür. Geleneksel motiflerin yerini klasik şekillerden esinlenen desenler almıştır. Bu arada figürler desen olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu sürede resim sanatının giderek mükemmelleşmesi mayolika dekorlarına da yansımıştır." (Sevim, 2007: 42).

15. ve 16. yüzyıllarda oldukça başarılı üretilen mayolika dekorlu seramiklerde, 16. yüzyılın sonları 17. yüzyılın başları arasında hem kalite hem de işçilik olarak düşüş görülmeye başlanmıştır. Bu gerilemenin nedeni, çeşitli sebeplerle İtalya'yı terk eden seramik atölye sahiplerinin mayolika dekor tekniğini ve ustalıklarını da yanlarında götürmüş olmalarıdır. Aynı tarihlere denk gelen yüksek dereceli çamurun bulunması ve İtalya'da denenmeye başlanması mayolika dekorlarının gerilemesine sebep olmuş, yüksek dereceli sır ve bünye üzerinde boyaların kalitesinin bozulduğu düşünülmüştür. Güney İtalya'da üretim devam etmesine karşılık, Kuzey İtalya'da üretim porselen benzeri seramiklere dönmeye başlanmış, mayolikaların kalitesi kaybolmuştur. 19. yüzyıla kadar yeni açılan seramik atölyelerinde ilk dönem mayolika kalitesi yakalanmak istenmiş ama istenilen sonuç alınamamıştır. Mayolikalar, Rönesans dönemi İtalya'sındaki üretim kalitesini ve etkisini kaybetmiş olsalar da günümüzde hâlâ ilk dönem örneklerinin etkisini yaşatmak amacıyla üretilmeye devam edilmekte ve buna ek olarak hediyeelik eşya sektöründe önemli bir yere sahip oldukları da bilinmektedir.

#### **4. Günümüzde Albarellolar**

Albarelloların üretilmeye başlandığı ilk zamanlardan günümüze kadar form özelliklerinde çok değişiklik görülmemiştir. Oldukça zahmetli ve özverili üretimi olan albarellolar, İtalyan ustalar tarafından Sanayi Devrimi'ne kadar incedelikli üretimlerini devam ettirebilmişlerdir. 15. ve 18. yüzyıllar arasında seramik çamur tornasında elle şekillendirilen albarellolar, Sanayi Devrimi'nin teknolojik getirilerinden etkilenerek değişim sürecine girmiştir. Bu süreçte endüstri üretimlerinin artması ve hızlanması ile birlikte zaman ve işçilik hassasiyeti göz

önünde bulundurulunca, albarello kaplarının üretimleri azalmaya ve kalitesizleşmeye başlamıştır. En parlak dönemini yaşadığı günlerde sanat eseri gibi dikkat çeken, statü ifadesi olarak mekânlarda yerini alan albarellolar, zamanla nitelik kaybederek kullanım eşyası olarak görülmüştür. Bu zahmetli ve oldukça maliyetli üretim, albarello çalışan ve üretimi yapan atölyeler için maddi sıkıntılar yaratmaya başlayınca, hem kaliteli üretim yapmak hem de ekonomik yünden üretimin devam edebilmesi için atölyeler iki tip üretim yapmaya başlamıştır. Öncelikle kaliteli ürünler üretip albarelloları gerçekliği ile yaşatmak, ikincisi ise bu kapları daha düşük maliyetlerde seri üretime uygun üreterek daha çok yere ulaşmasını sağlayıp maddi kaygıları azaltmak olmuştur. Böylece albarello kapları hediyeelik eşya piyasasında yerini almaya başlamıştır.



**Resim 27:** Seramik kapaklı albarello örnekleri,  
www.picbabun.com.tr, Erişim: Mayıs 2020.

Albarello üretimi 20. yüzyılda seri üretime uygun bir biçimde yapılmasına rağmen mayolika dekorları ile birlikteliğinden dolayı sektörde diğer ürünlerden her zaman farklı bir konumda yerini almış ve almaya devam etmektedir. Albarello üretim hızını arttırmak için 15. yüzyıllardaki uygulamalardan farklı olarak çamur tornada elle şekillendirmek yerine kalıp kullanarak şekillendirme yöntemi devreye girmiştir. Kalıpla seri üretim yönteminde de formları neredeyse hiç değişmemiş fakat ilk dönem örneklerinde kullanılan deri ya da parşömen kapaklar yerine seramik kapaklar daha sıklıkla tercih edilmiştir. Seramik kapakların tercih edilmesinin sebebi kullanım kolaylığı ve içerisinde saklanan malzemelerin ecza malzemelerinin aksine hava ile temas problemlerinin olmamasıdır. 15. yüzyılda içlerinde çeşitli ot ve ilaçların saklandığı ecza kabı olarak üretilen albarellolar zamanla ecza malzemelerinden farklı diğer birçok malzemeyi saklamak amaçlı ya da dekoratif ürün olarak kullanılmaya başlamıştır. Mayolika dekor tekniği ile üretilen bu kapların dekor tekniği hiç değiş-



memiştir. Ancak, sadece hediyelik eşya sektöründe daha çok görünür olabilmek için dekor yapma süresinin kısaltılması hedeflenerek birbirine benzer desenler işlenmeye başlanmıştır. Günümüzde albarellolar form ve dekor tekniği özelliklerinde hemen hemen hiç değişiklik göstermeden az sayıda da olsa üretilmeye devam edilmektedir.



**Resim 28:** Yazar Arşivi

Albarellolar, eczacıların içlerinde çeşitli ilaç malzemelerini istifledikleri ya da kişiye ve ailelere özel ilaç kabı olarak üretilirken hediyelik eşya sektörüne geçmesinin ya da dekoratif ürün statüsüne girmesinin bir diğer nedeni de ilaç piyasasındaki değişimlerdir. İlaç ve eczacılık alanındaki değişimleri ilk etkileyen, tıpta yapılan araştırmalar ve başarılarıdır. Hastalıkların tespit edilmesi ve tedavi yollarının bulunması ile beraber, ilaç ve ilacın üretiminin yapıldığı maddelerin saklanma koşulları ve ilaç üretim yerlerinde değişimler olmuştur. İlaçlar, eczacılar tarafından üretilmek yerine büyük laboratuvar araştırmalarını içeren fabrika ortamlarına aktarılmıştır.

19. yüzyılda eczacılık alanında tedavi edici maddeler, bu maddeleri içeren bitkiler, hayvanlar, mineraller ve bu maddelerin kaynağından ayrılıp elde edilmesi ile modern farmakoloji<sup>1</sup> bilim dalının gelişimi başlamıştır. Bu gelişme ile beraber ilaç üretiminin kişiye özel olması bırakılıp hastalık ve şikâyet semptomlarına göre sınıflandırılmaya başlanmıştır. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) “ilacı; fizyolojik durumları ya da patolojik olayları alanın yararı için değiştirmek, incelemek amacıyla kullanılan veya kullanılması öngörülen bir madde ya da ürün” olarak tanımlamaktadır. Tespit edilen fizyolojik ya da patolojik duruma göre yapay bileşimleme yani sentez yoluyla elde edilen ilaçların tek kullanımlık dozlar hâlinde üretilmesine karar verilmiş ve tek doz için saklama kapları araştırılması başlamıştır. Araştırmalar doğrultusunda blister ve seri

1. İlaçlar konusunda araştırmalar yapan, ilaçların etkisini ve kullanışlarını konu alan bilim dalı.

üretim basit plastik ya da cam şişeler ortaya çıkmıştır. Blister; plastik vakum ambalaj. Tek kullanımlık ilaçları tek tek muhafaza etmek için vakum ile üretilmiş ambalaj. Basit plastik ya da cam şişe; özelliği olmayan sıradan, tek kullanımlık preslenip tablet hâline getirilmiş ilaçları bir arada muhafaza etmek için kullanılan küçük kavanoz benzeri şişelerdir. ([https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/akaraagac/20181128153249979\\_4c107330-8f97-49ff-8deb-5442de7203a9.pdf](https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/akaraagac/20181128153249979_4c107330-8f97-49ff-8deb-5442de7203a9.pdf), Erişim: Mayıs 2020). Bu kaplar, tek kullanımlık ilaçları hijyen özelliklerine uygun, kuru ve hava ile temas etmeden saklamalıydı. Blister ve plastik/cam şişelerin ihtiyaç duyulmasının asıl sebebi tıp sektöründeki gelişimler ile hastalık tedavi yöntemlerinde stabil bir yaklaşım ve ölçek olmasıdır. İlaç üretimi ve saklanması gibi yaşanan tüm gelişmeler ve değişimler doğrultusunda albarello kaplarının kullanımı gittikçe azalarak, kişiye özel ilaç kabı üretiminden uzaklaşmıştır.

### 5. Sonuç

Seramik sanatı tarihinde formları, dekor teknikleri ve desenleri ile oldukça önemli bir yere sahip ecza alanının vazgeçilmez bir ürünü olan albarellolar; eczacılık tarihinde de oldukça işlevsel önemli bir yere konumlandırılırlar. Seramik ecza kabı Albarelloların öncelikli üretim amacı içerisinde ecza malzemeleri saklamak olsa da zamanla tarihi belge ve estetik değerleri ile sanat objesi olarak mekânlarda, özel koleksiyonlarda ve müzelerde yerini almıştır. İlaç yapım malzemelerini eczanelerde istiflemek amaçlı kullanılan oldukça zarif bu seramik kaplar, aynı zamanda kişilere ve ailelere özel olarak tasarlanıp şekillendirildikten sonra dekorlanarak aile bireylerinin kullandıkları ilaçları saklamak amaçlı da üretilmişlerdir. Bu durum genellikle statü göstergesi olarak yorumlanmıştır.

En parlak dönemi 15. ve 18. yüzyıllar arası olan seramik albarellolar İtalyan ustaların kusursuz mayolika dekorları ile bütünleşerek en önemli seramik kullanım eşyalarından birisi olmuştur. Uygulaması oldukça zahmetli olan sıriçi mayolika dekorları ecza kapları ile birleşerek albarellolar gibi estetik objelere dönüşmüşler ve bir nebze de olsa hastalık ve ilaç kullanım durumuna çözüm odaklı destek olmaya çalışmışlardır.

19. yüzyılda farmakoloji alanındaki gelişimler, tıp alanındaki araştırmalar ve başarılar, kullanılan tedavi yöntemlerine ve albarellolar gibi tedavi yöntemlerinde kullanılan estetik objelerin değişimine sebep olmuştur. İlaç sanayisinde yaşanan değişimler, ilaç kullanımını kişiye özelden çıkarıp genelleyerek stabil hâle getirmiş, ilaç yapımını eczanelerden çıkartıp daha büyük laboratuvar merkezlerine taşınmasına neden olmuştur. 19. yüzyılda tıp, ilaç ve eczacılık alanındaki ilerlemeler, Endüstri Devrimi ile beraber seramik saklama kabı olan albarelloların üretimini ve kullanılabilir olma durumunu olumsuz etkilemiştir. Bu



durum ecza kabı olarak üretilen albarelloların, hediyeelik eşya, süs objesi statüsüne girmesine ve ilaç kabı olma özelliğini kaybetmeye başlamasına neden olmuştur. Kısa süre içerisinde ecza raflarında sadece estetik süs eşyası olarak görülmeye başlanan albarellolar, blister ve sıradan plastik/cam şişelere yerlerini teslim etmişlerdir. Her biri sanat eseri olarak nitelendirebileceğimiz büyük emeklerle üretilen albarelloları kullanarak ilaç almak zorunda olan hastalar, kısa süre içerisinde blister kullanmaya başlamışlar ve estetik açıdan oldukça zengin bir ürün yerine seri üretim plastik ambalaj ile baş başa kalmışlardır.

#### KAYNAKÇA

- Ayta, T. (2017). *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri.
- Sevim, S.S. (2007). *Seramik Dekor ve Uygulama Teknikleri*, İstanbul: Yorum Sanat.
- Tez, Zeki. (2010). *İlaç ve Parfümün Sihirli Dünyası*, İstanbul: Hayykitap.
- Alaybek, G. (2008). “*Sicilya Bölgesi Rönesans Dönemi Mayolika Dekorlarının İncelenmesi ve Uygulanması*”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Meriç, Z.A., (2016). “*XIV-XIX Yüzyıl İtalyan Seramikleri ile Osmanlı Seramikleri Arasındaki Etkileşimler*”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Ege Üniversitesi.
- İlcalı, Ö.C., (2013). “*XV-XVII. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması*”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi anabilim Dalı, İstanbul Üniversitesi.
- Çoraklı, B. (2016). “*İtalyan Mayolika Seramiklerinde Osmanlı Figürleri*”, VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi Kitabı, C. 2., Konya.
- Çoraklı, B. (2019). “*İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları*”, Akdeniz Sanat Dergisi, C. 13, Sayı:24 (S:29-46).
- Okçuoğlu, T., İlcalı, Ö.C., (2017). “*İtalyan Mayolika ve İznik Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması (XV.-XVII. yüzyıllar)*”, Art-Sanat, Sayı: 8/2017 (S: 219-249).
- Öztürk, Ç., Baysal, Z., (2018). “*Çini Sanatının Medeniyetler Arası Etkileşimdeki Rolü*”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:6, Sayı:82, Kasım 2018, (S:269-301)
- Sevim, S., Hakan Dönmezer, S. vd. (2017). “*İspanya Talavera Seramikleri ve Kütahya Çinileri Karşılaştırılarak Kültürel Yaklaşımla Değerlendirilmesi*”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:7, Sayı:1(S:20-43)
- [it.wikipedia.org/wiki/Famiglia\\_gotico\\_flo reale](http://it.wikipedia.org/wiki/Famiglia_gotico_flo reale), Erişim:Nisan 2020
- [it.wikipedia.org/wiki/Famiglia\\_a\\_palmetta\\_persiana](http://it.wikipedia.org/wiki/Famiglia_a_palmetta_persiana), Erişim:Nisan 2020
- [www-01.glendale.edu](http://www-01.glendale.edu), Erişim; Nisan 2020
- [www.amirmohtashemi.com/media/MohtashemiMedia/publications/publicationsDocuments/636561052643217494.pd](http://www.amirmohtashemi.com/media/MohtashemiMedia/publications/publicationsDocuments/636561052643217494.pd), Erişim: Mayıs 2020
- [www.anca-aste.it/it/asta-0034](http://www.anca-aste.it/it/asta-0034), Erişim: Mayıs 2020
- [www.britannica.com/art](http://www.britannica.com/art), Erişim: Mayıs 2020
- [www.catawiki.com](http://www.catawiki.com), Erişim: Nisan 2020
- [www.docplayer.biz.tr](http://www.docplayer.biz.tr), Erişim Mayıs 2020
- [https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/akaraagac/20181128153249979\\_4c107330-8f97-49ff-8deb-5442de7203a9.pdf](https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/akaraagac/20181128153249979_4c107330-8f97-49ff-8deb-5442de7203a9.pdf), Erişim: Mayıs 2020
- [www.hampel-auctions.com](http://www.hampel-auctions.com), Erişim: Nisan 2020

[www.metmuseum.org/art/collection](http://www.metmuseum.org/art/collection), Erişim: Mayıs 2020  
[www.pandolfini.it/it/asta-0046/albarelo.asp](http://www.pandolfini.it/it/asta-0046/albarelo.asp), Erişim: Mayıs 2020 [www.wikipedia.org/wiki/Albarelo](http://www.wikipedia.org/wiki/Albarelo), Erişim: Mayıs 2020  
[www.picbabun.com.tr](http://www.picbabun.com.tr), Erişim: Mayıs 2020  
[www.ponteonline.com/en/auctions/lot-details/313-4/](http://www.ponteonline.com/en/auctions/lot-details/313-4/), Erişim: Nisan 2020  
[www.trocadero.com/stores/101antiques/items/1347555/Antique-17-18th-century-Italian-Majolica](http://www.trocadero.com/stores/101antiques/items/1347555/Antique-17-18th-century-Italian-Majolica), Erişim: Mayıs 2020  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Erişim: Mayıs 2020



## AFGANİSTAN TÜRKMEN EDEBİYATINDA ÖNEMLİ BİR ŞAHSİYET: ABDÜLKERİM BAHMAN Noorullah SAİFİ\*

**Öz:** Abdülkerim Bahman, günümüz Afganistan Türkmen edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olmakla beraber, yeterince tanınmış bir şahsiyet değildir. Kaynaklarda onun hayatı ve şiirleri hakkında maalesef yeterli denebilecek bilgi de yoktur. Bu bakımdan çeşitli kaynaklardan dağınık olarak ulaştığımız bilgilerin yanında daha çok kendi ağzından hayatıyla ilgili edindiğimiz bilgilerle çalışmamızı oluşturduk.

Çalkantılı bir hayat süren Bahman, şiir ve hikâyelerini bu ortamda kaleme almıştır. Her ne kadar 54 eser kaleme alsada bunlardan sadece 14'ü yayımlanarak okuyucusuyla buluşmuştur. Bu bakımdan Abdülkerim Bahman üretken bir şahsiyettir, diyebiliriz.

Ülkemizde Abdülkerim Bahman üzerine yazılmış müstakil bir çalışma bugün için mevcut değildir. Yaptığımız çalışmayla Abdülkerim Bahman ile eserlerinin tanıtılmasının onun üzerine ülkemizde ilk yayın olması bakımından önemli olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca Abdülkerim Bahman'ın hayatı hakkındaki en geniş ve en derli toplu bilgiyi de çalışmada bulabileceğinizi umuyoruz.

**Anahtar Kelimeler:** Abdülkerim Bahman, Afganistan Türkmen Edebiyatı, Afganistan

### AN IMPORTANT PARTICIPATION IN AFGHANISTAN TURKMEN LITERATURE: ABDÜLKERİM BAHMAN ABSTRACT

**Abstract:** Although Abdülkerim Bahman is one of the important representatives of Afghanistan Turkmen literature, he is not a well-known figure. Unfortunately, there is not enough information about his life and poems in the sources. In this regard, besides the information we have obtained scattered from various sources, we have created our work with the information we have obtained from our own mouth.

Bahman, who leads a turbulent life, wrote his poems and stories in this environment. Although he wrote 54 works, only 14 of them were published and met with their readers. In this respect, we can say that Abdülkerim Bahman is a productive person.

There is no independent study written on Abdülkerim Bahman in our country today. We think that the introduction of Abdülkerim Bahman and his works is important in terms of being the first publication on him in our country. We also hope that you will find the widest and most compact information about Abdülkerim Bahman's life in the study.

**Key Words:** Abdülkerim Bahman, Afghanistan Turkmen Literature, Afghanistan

ORCID ID : 0000-0003-4613-7750

DOI : 10.31126/akrajournal.831043

Geliş tarihi : 25 Kasım 2020 / Kabul tarihi: 01 Şubat 2021

\* SÜ SBE Türk Dili ve Edebiyatı ABD Doktora Öğrencisi.

## 1. Afganistan Türkmenleri

Bugün Afganistan’da en fazla nüfusa sahip millet Peştunlardır. Onları Türkler takip etmektedir. Afganistan Türklerinde ise en büyük nüfus Özbeklere aittir. Sayı olarak Özbeklerden sonra Türkmenler gelmektedir. Afganistan Türkleri üzerine yapılacak çalışmalarda Türkmenlerle ilgili yapılacak yayınlar önem taşımaktadır.

Afganistan Türkmenleri diğer Türk boyları gibi Afganistan’ın kuzey bölgelerinde yaşamaktadır. Bugün itibarıyla sayıları bir milyon civarındadır. Tarım ve hayvancılıkla uğraşan Türkmenler ürettikleri halılarıyla da Afganistan ticaretine önemli katkı sağlamaktadır (Temizyürek ve diğ. 2016:160). Afganistan Türkmenleri kendilerini “*oturumdar*” (daha önce yerleşik düzene geçmiş) ve “*vatanî*” (göçebe) olarak iki kısma ayırırlar. Oturumdar Türkmenler, vatanî Türkmenlerden önce bu topraklarda yerleşmiş olan Türkmenlerdir. Bin yılı aşkın süredir bugünkü Kuzey Afganistan’da yaşayanlar oturumdar Türkmenler, 20. yüzyılın başından itibaren yavaş yavaş Afganistan’da yerleşik hayata geçmişlerdir. Afganistan’da bugün yerleşik hayata geçmiş olsalar bile yaylalarda yurt denilen göçebe çadırlarını kurarak yarı göçebe bir hayat tarzını sürdüren küçük Türkmen toplulukları da bulunmaktadır. Afganistan Türkmenleri Mezar-ı Şerif, Kunduz, Faryab ve Cevizcan’a bağlı pekçok bölgede yaşamlarını sürdürmektedirler (Öztürk, 2009: 1805-1806; Şahin, 2016: 1147- 1148; Şahin, 2014: 140-141).

## 2. Abdülkerim Bahman

### 2.1. Hayatı

Üstat Abdülkerim Bahman Afganistan Türkmenlerinden Ersarı/ Çakarkara Koyunlu boyuna mensuptur. Babası Kurban Serdar, Türkmen büyüklerinden biri olup 1867 yılında bugünkü Türkmenistan’ın Lebab ilçesi Çogpate köyünde doğmuştur (Seraciddin Bahman, 2017). Okuma yazması olmayan, çobanlık ve çiftçilikle meşgul olan Kurban Serdar, Lebab’ta hayatını sürdürürken Rusların Türkistan’a saldırdıkları çağlarda vatanını ve İslâm dinini savunmak için Ruslarla yıllarca savaşmıştır. Bu savaşlar sonunda kendisine “*Serdar*” unvanı verilmiştir. Buhara, Semerkand, Fergana, Harezmi ve Çarcoy illeri Ruslar tarafından işgal edildikten sonra Türkistan’daki Türkmenler Afganistan’a göç etmek zorunda kalmıştır. Kurban Serdar’ın da diğer Türkmenler gibi bütün ailesi ile beraber Afganistan’a gelip Faryab’ın Andhoy ilçesinde yerleşmek zorunluluğu ortaya çıkmıştır (Aymaral, 2020).

Abdülkerim Bahman 1930 yılında Faryab ili Andhoy ilçesinin Bağbostan köyünde dünyaya gelmiştir (Bahman, 1391: 1). Babası onu 1941 yılında yeni açılan Kurgan İlkokuluna kaydettirir. Bahman, zevkle derslerine başlamış ama

1943 yılında babasının vefatıyla onun bakım mesuliyeti büyük abisi Hodaybi-ren ve yaşlı annesi Bibi Sultan üzerine kalmıştır (Seraciddin, 2017). Bahman bu senede yalnız baba acısını yaşamaz, sert kış nedeniyle kendilerine ait bütün hayvanlar telef olmuş ve ailesi ekonomik krize düşmüştür (Rasih, 2014:1). Bu yıllarda Bahman'ın annesi diğer Türkmen kadınları gibi halı dokuyarak çocukların geçimini sağlamıştır.

Üstat Bahman, zor yıllarını şu şekilde anlatır: “Çocukluk dönemim zorluklarla geçti, zorluklara rağmen bir gün, bir saat bile dersten geri kalmadım. 1946 yılında Muhammed Kâmil Münevver okulumuza öğretmen olarak geldi. Hocamızın gelişyle Kurgan bölgesi eğitimde yeni bir anlayış kazandı. Okulda şiir okumayı çocuklara sevdirdi, sabah ve akşamları şiir okurduk. Başarılı çocukların, Enis ve İslah ile ülkenin diğer gazete ve dergilerine yazı göndermelerini istedi. Ben de beşinci sınıftayken Enis ve İslah gazetelerine yazılarımı göndermeye başladım. Hem de zevkle bu gazetelerde yayımlanmakta olan yazıları takip ettim. Bunun sayesinde okumam gelişti, diyebilirim.” (Rasih, 2014: 2)

Üstat Bahman 1948 yılında Kurgan İlkokulunu bitirmiştir. Onun sonraki eğitimi için Hulm Ortaokuluna kaydettirilir ama Bahman ekonomik sıkıntıdan dolayı eğitimini devam ettiremeyip 1949 yılında Andhoy Ticaret Şirketi'nde çalışmaya başlamıştır. İki sene boyunca bu şirkette çalışmıştır. 1951 yılında şirket kapatılınca Üstat Bahman işsiz kalmıştır. Bu senede bölgenin ileri gelenleri ve aksakallar Faryab Maarif Müdürlüğünden Üstat Bahman'ın Kurgan İlkokuluna hoca olarak atanmasını talep etmişlerdir. Maarif Müdürlüğü aksakalların talebini kabul edip Üstat Bahman'ı 10 Eylül 1951 tarihinde Kurgan İlkokuluna hoca olarak gönderir (Seraciddin Bahman, 2017). Üstat Bahman, öğretmenliği sevmiştir ve hayatının sonuna kadar bu sevdiği mesleğin peşini bırakmamıştır. 1949 yılına gelindiğinde ise Üstat Bahman'ın ilmî makalesi ilk defa “*Stori*” dergisinde yayımlanır. Bu tarihten sonra yayınları artarak devam edecektir. 1954 yılında Andhoy Ortaokuluna geçiş yapmış, ancak bu dönemden sonra bir ara Derzab'a gönderilse de 1961'de tekrar Andhoy Ortaokuluna geri dönmüştür.

Faryab şehrindeki ileri gelenlerden biri olan merhum Muhammed Geldi Durdili, 1961'de okul yönetiminde olduğu sırada Üstat Bahman, Muhammed Geldi ve diğer hocaların yardımıyla Andhoy'da eğitimle ilgili göze görünür faaliyetlerde bulunmuştur. Bu yıllardan sonra 1964-1965 yılları arası Abu Obayd Cevizcani Lisesinde görev yapmış, 1965 yılında parlamento seçimlerinde aday olsa da seçilememiştir. Bunun kırıngınlığıyla Bahman 1966 yılında tekrar Andhoy Ortaokuluna geçiş talebinde bulunmuştur. 1969-1970 yıllar arası Meymene'deki Cernil Gavsiddin İlkokulunda görev yapmış ve 1971'de Kadıbaba Murat İlkokuluna müdür olarak atanmıştır. 1978-1996 yıllar arası

Şibirgan Ticaret Lisesi, Kabil Sana-i Lisesi, Kabil Üniversitesi Yurdu, Mezar-ı Şerif'teki Şehit Belhi Lisesi ve Buhdi Kız Liselerinde görev yapmıştır (Bahman, 2012: Kapak). Üstat bu yıllarda görevini hakkıyla yerine getirdiği için birçok madalya, hediye ve takdir belgeleri almıştır. 2005 yılında tekrar parlamento seçiminde aday olur ama bu defa da yeterli oy alamadığı için yine vekil olamamıştır (Rasih, 2014). Bu hareketli yıllardan sonra Üstat Abdulkerim Bahman 83 yaşında 26.07.2013'te Mezar-ı Şerif'te vefat etmiştir (Radyo Azadi, <https://da.azadiradio.com/a/25057776.html> 10.02.2020).

### 2.1.2. Evliliği

Üstat Bahman 22 yaşında iken Tüccar Mola Abdülşükür'ün kızı Akbibi ile evlenmiştir. Bu evlilikten Muhammed İshak, Seraciddin, Necibullah, Azizullah, Oğuz Han, Yıldız ve Ülker isimlerinde yedi çocuğu olmuştur. Bahman Afganistan'ın bir memleketinden bir memleketine öğretmenlik aşkı ile hizmet ederken evlatlarını yetersiz olan öğretmenlik maaşı ile büyütmiştir. Üstat Bahman, erkek ve kız evlatlarının arasında ayırım yapmamış, bütün evlatlarına aynı eğitim imkânını sağlamıştır. Kız çocuklarının okumasının ayıp sayıldığı dönemde büyük çaba ile kız evlatlarını da okutmuştur. Bugün evlatlarının hepsi toplumun birer yararlı bireyleri olarak çalışmaktadırlar (Seraciddin Bahman, 2017).

### 2.2. Eserleri

Üstat Bahman, 54 eseri kaleme alsada ancak bunlardan sadece 14'ü yayımlanabilmiştir (Bahman, 2012). Yayımlanan eserleri şunlardır: *Tarihte Türkmen Görünüşü*, *Bağbostan*, *İl Dostu Dostum*, *Ak Yol*, *Ana Sevgisi*, *Türkmenler Cevizcan Vilayetinin Şani*, *Boğulan Sesler*, *Dört Gül*, *Yürek Derdi*, *Kurban Sarder*, *Yaşlı Kalem*, *Kalem Sesi*, *Sabak*, *İyiliklerden Hikâyeler*, *Afganistan'daki Türk Kabilelerin Adlandırma Nedeni* ve *Türkmen Dilinde Şiir* (Najibullah Bahman, 2020).

Üstat Bahman'ın eserlerini iki bölüme ayırmak mümkündür. İlk olarak sosyal, eğitime teşvik, toplumla ilgili problemler, halkın ekonomisi ve eleştiri konuları içeren yazıları sayılabilir. Üstat Bahman yukarıdaki saydığımız konuları nesir diliyle makale ve kitap şeklinde yazmıştır. İkincisi ise onun manzum eserleridir. O, Türkmence ve Farsça dillerinde şiirler kaleme almıştır. Farsça şiirleri "*Nale-i Kalem*" adlı eserinde okuyucusuyla buluşmuştur (Rasih 2014).

Farklı konular onun şiirlerinde yer bulmuştur ancak şiirlerinin çoğunluğu eğitimle ilgilidir. Üstat Bahman'ın şiirlerinde erkinlik, barış, devletin görev ve mesuliyetleri, dinî merasimler, ana makamı, ilim ve fennin faydaları, toplumun gelişmesinde insanın rolü, vatan sevgisi, kanunlara uyma, adaletin sonucu, ilim ve tekniğin önemi ve diğer sosyal - kültürel konuları eserlerinde ele almıştır. Üstat'ın dili sade ve halk diline yakındır. 1978-1979 yıllarında şiir yazmaya



başlayan Üstat'ın eserleri, dost ve yakınlarının yardımıyla yayımlanmıştır. Daha önce bahsettiğimiz gibi Üstat'ın yayımlanmamış eserleri olup gelecekte yayımlanması beklenmektedir (Rasih, 2014).

Üstat Bahman son yıllarında kitap yazma hevesinin yanında toplumsal faaliyetlere de aktif olarak katılmaya çalışmıştır. “Ulus” dergisinin müdürü olarak görev yapmasını bu kapsamda değendirebiliriz. Derginin düzenli yayımlanması ve dağıtılması hususunda Üstat'ın rolü büyüktür. Bu işinin yanında kültürel faaliyet yürüten derneklere de üyelikleri bulunmaktadır. Mahtumkuli Firagi Kültür Derneği Üyesi, Mir Ali Şir Nevai Kültür Derneği Üyesi, Afganistan Türkmenlerinin Şura Üyesi, Mirza Uluğbek Derneği Üyesi olarak dikkat çekici toplumsal ve kültürel işler başarmıştır. Bu faaliyetlerinin yanında Üstat Bahman, Afganistan Maarif Bakanlığında bir yıl süreyle Türkmençe kitapların basımı ile ilgilenerek müşavir olarak görev yapmıştır (Aymaral, 2020).

Bahman, manzum eserlerinde olduğu gibi nesir alanında da usta bir yazardır. Türkmenlerin tarih ve edebiyatıyla ilgili birçok nesir eseri ortaya koymuştur. Mensur çalışmalarından olan hikâyelerinin bir kısmını “*Yahşılıklardan Kıssalar*” adlı eserinde toplamıştır.

### 2.3. Edebî Şahsiyeti

Kurban Serdar'ın oğlu Abdülkerim, “*Bahman*” mahlasını seçer. Bahman'ın anlamı “*çiğ*” (kar) demektir. Bu mahlası seçmesinin sebebi; Bahman'ın kendi yaşadığı dönemde Türkmenlerin büyük oranda ilim değerlerinden uzak kalan halkın arasından, bilgisizliği ve cehaleti *çiğ* gibi götürmek istemesidir (Seraciddin Bahman, 2017). Okuma yazmayı seven Üstat Bahman, hep milletin iyiliğini düşünerek onları cehaletten kurtarmaya çalışır ve şiirlerinde millete şöyle hitap eder:

#### Yollan Türkmenim

*Yegrim biriñ asri geldi râz saçıp  
Gafil yatma sen hem uyan Türkmenim  
Geliyor tilsimleriñ râzlarını açıp  
Tur yeriñden sen hem gorcan Türkmenim*

*Bu asırda aşık bulup irfana  
Sen hem meñzap istidatlı insâna  
Barlığıñni bildir sen hem cahana  
Tur gâflattan uykaniban Türkmenim*

*Eger bilseñ basiñ dolu remzi israr  
Baksañ başa aylar seni kamgar  
Eger etseñ zamaniñni muşkzar  
Tapın sen hem ilim ve irfan Türkmenim*

#### Uyan Türkmen'im

*Yirmi birinci asır geldi sır saçıp  
Gafil yatma sen de uyan Türkmen'im  
Geliyor kuvvetlerin sırlarını açıp  
Kalk yerinden sen dediklen Türkmen'im*

*Bu asırda âşık olup irfana  
Sen de benze istidatlı insana  
Varlığını bildir sen de cihana  
Uyan gâfletten ey uyanık Türkmen'im*

*Eğer bilsen başın dolu sırlardan  
Eğer baksan geçmişe ikbal senindir  
Eğer etsen zamanını misk bahçesi  
Sen de ilim ve irfan bul Türkmen'im*

*Bu cahaniñ iyesisdir adamzad  
Eger etse ilim yolida ictihad  
Ger bulmasa adamlık şanıñ berbat  
Tur uykudan geriniban Türkmenim*

Bu cihanın sahibidir ademoğlu  
Eğer etse ilim yolunda içtihat  
Eğer olmasa adamlık şanın berbat  
Kalk uykudan gerinip Türkmen'im

*Bu asırda adam şanın tapmana  
Belli bağlap aşık bulğın irfana  
İlim bilen sen hem gir adam sana  
Bahman pendin işitip yollan Türkmenim<sup>1</sup>*

Bu asırda adam şanın bulmaya  
Belini bağlayıp âşık ol irfana  
İlim ile sen de halk içine gir  
Bahman öğüdünü işitip uyan Türkmenim

Üstat Bahman'ın hayatı, edebiyat ve yazılarıyla kuşatılmıştır. İlk edebî eserleri 1950 yılında Faryab'ın Stori dergisinde yayımlanmıştır. Çok kısa zamanda şiir ve edebî eserleri ile okuyucunun dikkatini çekmiş ve çevresini etkilemiştir. Bahman kendisini geliştirmek için Babür Şah, Ali Şir Nevayî ve Mahdum Kulu Firagi'nin eserlerini okumuş ve Mahdum Kulu'dan etkilenmiştir. O, bir şiirinde Mahdumkulu'nı şöyle dile getirir:

*Mahdumkuli şanlı şair assalam  
Dabaralı maqamiñe ihtiram  
Hurmet bilen bugün siniñ adına  
Senseletli bayram tutyurus adña  
Kuvanmızdan göge yeten başlarımız  
Bayram tutyurs bugün kolay daşlarımız  
Nabi daltnı ama kitabıñ bartı  
Iradañı ilmu aŋkarıñ yartı  
Türkmenleriñ sensiñ fazil şairi  
Altın bilen demir işiñ mahiri  
Şiirleriñ felsefeden can alan  
Manalari fikirlere can salan  
Sensiñ Türkmen dilde şiiri yollan  
Şiirleriñ bilen sensin Türkmeni şandan  
Şairlikte, alimlikte mümtaz sen  
Adáb bilan hıdmet yolda piştaz sen  
Türkmenleriñ kuvancısen Firaki!  
Fıraķı Şanıñ bilen bugün şükür afaķı  
Mayuslarıñ göngüllerini kaldırıyor  
Damaķlarına balu şerbet damdırıyor  
Perişana yıkılana poştiban  
Natavanu meriğlara derd derman*

Mahdum Kulu şanlı şair selam  
Görkemli makamıñihtiram  
Hürmet ile bugün senin adına  
Senseletli bayram yaşıyoruz adına  
Sevinçten göge yetiştirdi başlarımız  
Bayram yaşıyoruz yakın uzaktakilerimiz  
Nebi değildin ama kitabın vardı  
İradene ilim ve efkar yardı  
Türkmenlerin sensin erdemli şairi  
Altın ile demir işinin mahiri  
Şiirlerin felsefeden can alan  
Anlamları fikirlere can salan  
Türkmen dilinde şiiri sen yönlendirdin  
Şiirlerin ile sen Türkmenleri şandırdın  
Şairlikte, âlimlikte mümtazsın  
Edeple hizmet yolda öncüsün  
Firaki! Türkmenlerin sensin sevinci  
Şanın ile bugün şükür afaki  
Ümitsizlerin gönüllerini sevindiriyor  
Damaklarına bal ile şeker damlatıyor  
Perişana yıkılana yardımcı olan  
Çaresiz ve hastaların dertlerine derman olan

1. Bahman, Abdulkarim (2001), "Türkmen Dilinde Şiir" Peşavur:Albiruni, s. 41.

Gafilleri gâflatından uyatıyor  
 Derilikte sağu solun körsetiyor  
 İtifaklık yolda birib pendleri  
 Çözdün u ki, kine çigen bendleri  
 Şiirleriñ Türkmen barlı illerde,  
 Aylanmıştır kette küçük dillerde.  
 Bahşileriñ pineleriñ katları  
 Çilnip davlañşiirleriniñ hatları  
 Kuvanıyorus saña diñe gökkan del  
 Türkmen bari saña beriyorlar celal  
 Şiirleriñ dotar sazına oralan  
 Onyettiüz otuz üçte dünyanı  
 İtib ettiñ ferheñ bilen Nurani  
 Onyettiüz toksanda ham yoğaldiñ  
 Gam ğubariñ Türkmen cahâna saldiñ  
 Maħdumğuli öleniñ yok sen barsiñ  
 Bahar yani mudâm anbar nisarsıñ  
 Öleniñ yok şiiriñ geziyor il bile  
 Tarlar bile, neyler bile, dil bile  
 Maħdumğuli adın ğalan câvidân  
 Yatğın mudâm kuvanıbu şâdmân  
 Makamuña hamma etmiş iftiħâr  
 Şâmu seher ruhiña durru nisar  
 Hudavanda Ğudavandi mehrabân  
 Firaki'niñ cayin etgin ğülistân  
 Maħdumğuli ruhiñ şâdman bulsun  
 Mavañ mudâm a'tru enberden dolsun  
 Bahman seni şiirlerinde maħtân  
 Her şâm aylap ruhiña durud nesar<sup>2</sup>

Gafilleri gafletinden uyandırıyor  
 Hayatta iken sağ ve solu gösteriyor  
 Birlik yolunda öğütler verir  
 Kine tutan düğümleri çözdün  
 Şiirlerin Türkmen olan illerde  
 Dolanmıştır büyük küçük dillerde  
 Bahşilerin beyinlerinin katları  
 Çizilip dolanan şiirlerinin (hat) satırları  
 Sadece sana seviniyorlar ...  
 Türkmenlerin hepsi sana veriyorlar celal  
 Şiirlerin tutar sazına sarılan  
 On yedi yüz otuz üçte dünyayı  
 İnip ettin ferheng (sözlük) ile nûrâni  
 On yedi yüz doksanda ham gittin  
 Gam ve kaygıyı Türkmen alemine bıraktın  
 Maħdumkuli! Sen ölmedin, dirisin  
 Her daim bahar gibi kokarsın  
 Ölmedin şiirlerin halk arasında geziyor  
 Tarlar ile, neyler ile, dil ile geziyor  
 Maħdumkuli adın kalmış cavidan  
 Daim uyu sevinç mutlu cavidan  
 Makamına herkes etmiş iftiħâr  
 Gece gündüz ruhuna duru nisar  
 Ey Allah, ey şefkatli Allah  
 Firaki'nin yerini cennet eyle  
 Maħdumkuli ruhun şad olsun  
 Yerin sürekli amber kokusuyla dolsun  
 Bahman seni şiirlerinde övdü  
 Her akşam ruhuna durud nisar etti

Üstat Bahman, Maħdumkuli Firagi ile ilgili ayrı bir şiir daha yazmıştır ama yazdığı eser bugüne kadar yayımlanmamıştır (Aymaral, 2020). Maħdumkuli'nin yanında diğer şair ve yazarların eserlerini de okumuş, onlardan da etkilenmiştir. Bahman'ın şiirleri farklı temalarla örüldüğü için zengindir. Onun şiirlerinde başlıca temalar; vatan, vatan sevgisi, tarih, halk, savaş, savaş acıları, şehitler, merhamet, barış, hayat ve in san sevgisidir. En çok işlenen temalar

2. Ses kaydından aktarılmıştır. Ses kaydı için bakınız: Ses kaydı için bakınız: <https://www.youtube.com/watch?v=je7wuSGqBJA>(17.02.2020)

ise vatan ve barıştır. Bahman'ın şiirlerinde işlenen barış arzusu ve vatan sevgisi, onun vatan şairi olduğunu ispat etmektedir (Rasih, 2014).

### 3. Sonuç

1930 yılında Faryab ili Andhoy ilçesinin Bağbostan köyünde dünyaya gelen Abdülkerim Bahman şiirleriyle Afganistan Türkmen edebiyatına damga vurmuş şahsiyetlerden biridir. Şiirlerinde işlediği vatan sevgisi konuları onun ülkesine ve vatanına ne kadar sevdalı olduğunu göstermektedir. Onu, hayatını ve şiirlerini vatan sevgisi üzerine oturtmuş bir aydın olarak görebiliriz. Eserlerinde kendisi gibi Türkmen olan Mahdumkulı Firagi'den etkilenir. Yoğun ve güçlü bir şiir diline sahiptir. Ancak o sadece şiir alanında da eser vermemiş, hikâyeler de kaleme almıştır.

Bu çalışmada Afganistan Türkmen aydını Abdülkerim Bahman tanıtılmaya çalışıldı. Çalışmada bize en çok desteği Üstat Abdülkerim Bahman'ın çocukları Nacibullah Bahman (43), Seraciddin Bahman (46) ve torunu Aymaral Bahman (25) vermiştir. Bu konuda kendilerine teşekkür ederiz.

#### KAYNAKÇA

- Bahman, Abdülkerim (2001), *Türkmen Dilinde Şiir*, Peşavur: Albiruni.  
 Bahman, Abdülkerim (2004), *Yaşlılıklardan Kıssalar*, Mezar-ı Şerif: Nami İntişarat.  
 Bahman, Abdülkerim (2009), *Ak Yol*, Mezar-ı Şerif: Mirza Ulugbek Yayınevi.  
 Bahman, Abdülkerim (2010), *Boğulan Sesler*, Yayın Yeri Yok  
 Bahman, Abdülkerim (2010), *Kalem Nalesi*, Yayın Yeri Yok  
 Bahman, Abdülkerim (2012), *Türkmenler Cevizcan Vilayetinin Şanıdır*, Mezar-ı Şerif: Nami İntişarat.  
 Öztürk, Rıdvan (2009), "Afganistan Türkmenlerinin Ferhengi Encümeni ve Güneş Dergisi" Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/3 Spring 2009, s. 1804-1818  
 Rasih, Salih Muhammed (2014), "Üstad Abdülkerim'in Hayatı ve Edebî Kişiliği", *Üstad Abdülkerim'in Vefatının İkinci Yıldönümü Etkinliği*, Mezar-ı Şerif.  
 Şahin, Savaş (2014), "Ersarı Ağzına Dayalı Afganistan Türkmen Türkçesinin Kısa Grameri", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* Sayı: 3/1 2014 s. 138-152, Şahin, Savaş (2016), "Afganistan'daki Türkmen Varlığı ve Kültürü Üzerine", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 5/3, s. 1144-1160.  
 Temizyürek, Fahri ve diğ. (2016), "Afganistan'ın Dil Politikası ve Afganistan'da Türkçe Eğitimi Tarihi", *Türkbilgi*, 2016/32: 155-168.

#### İnternet Kaynakları

- <https://www.youtube.com/watch?v=je7wuSGqBJA> (17.02.2020)  
<https://da.azadiradio.com/a/25057776.html> (10.02.2020).

#### Kaynak Kişiler

- Aymaral Bahman (25), Bursa, Türkiye, 2020.  
 Nacibullah Bahman (43), Belh, Afganistan, 2020.  
 Seraciddin Bahman (46), Kabil, Afganistan, 2017.

## TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ROMANINDA KADIN-ERKEK İLETİŞİMİNDE BOHÇACI KADININ ROLÜ

Dr. Çetin ARSLAN\*

**Öz:** Türk romanının teşekkülünde aşk maceralarının Batı romanındaki gibi işlenmesi hep büyük bir sorun oluşturmuştur. Kaçgöçün hâkim olduğu bir toplum olarak Osmanlıda kadınla erkeğin iletişimleri genellikle aracılar sayesinde gerçekleşmiştir. Genel olarak görücü kadınların şekillendirdiği görüşme işinde bireylerin seçme hürriyeti es geçilmiştir. Birey olmanın gereği olarak eşini seçebilme isteği içine giren Osmanlı insanı yekdiğerine ulaşabilmek için birbiriyle iletişim kurmaya çalışmıştır. Bu iletişimde olumlu veya olumsuz yönleriyle bohçacı kadınlar etkili olmuştur. Çünkü onlar istedikleri eve girip çıkabilme yetkisine sahiptirler. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan devrede kaleme alınan yüzlerce eser içinde bohçacı kadınları anlatan romanlar kadın erkek ilişkisi yönüyle iki elin parmaklarını geçmez. Bu durum yazarların hayatı yansıtırken ne derece ona dönük olduklarını gösterir. Şüphesiz geleneksel hayatı eleştirip onu olması gerektiği gibi düzenlemek için bohçacı kadınlar üzerinden yapılabilecek değerlendirmeler çok faydalı olabilirdi. Ancak konuyla alakalı romanlarda işlenen bohçacı kadınların, aileye ve aile kurmaya faydalı bir işlevi olmadığı görülür. İncelenen romanlarda bohçacılar kişiler arasındaki iletişimden ziyade ailenin mahremiyetini ifşa edip yuvalarını yıkarlar. Hâlbuki romanların anlatmak istediği aşk maceralarında Osmanlı toplumu gibi bir toplumda bohçacı kadınlar önemli bir işlev görebilirdi. Hayata her iki anlamda ayna tutan (yansıma ve yansıtma) bir türün mevcut hayat şartlarına uygun bir tarzda geliştirilebilmesi yerli ve millî bir romanın oluşabilmesi açısından büyük bir fırsat olmasına rağmen tam olarak değerlendirilememiştir. Bu makalede bohçacı kadınların kadın erkek iletişimindeki rolü değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** bohçacı, roman, iletişim, mektup.

### ROLE OF THE PEDDLER WOMAN ON FEMALE AND MALE COMMUNICATION IN TURKISH NOVEL FROM TANZİMAT TO REPUBLIC

**Abstract:** The processing of love adventures as in the Western novel has always been a big problem in the formation of Turkish novel. As a society dominated by "kaçgöç" male and female communication in Ottoman usually accors thanks to the mediators. In the interview work, which is generally shaped by seer women, individuals freedom of choice is bypassed. The Ottoman man who wanted to choose his wife as an individual has tried to communicate with each other to reach each other. In this communication, with negative and positive sides, peddler women have been affective as they have authority to come in and out every house they want. Among hudes of work written in the period from the Tanzimat to the Republic, the

ORCID ID : 0000-0001-7988-7692

DOI : 10.31126/akrajournal.869892

Geliş tarihi : 28 Ocak 2021 / Kabul tarihi: 27 Şubat 2021

\* MEB, Giresun Kız İmam-Hatip Lisesi'nde Öğretmen.

novels about peddler women is thin on the ground in terms of the relationship between women and men. This situation shows how much the authors are oriented towards it while they are reflecting the life. Undoubtedly, evaluations that could be made through peddler women would be very useful to criticize traditional life and arrange it properly. But it is seen that peddler woman in novels related with the topic hasn't a useful function on family in the analyzed novels. Peddler women reveal the privacy of the family and destroyed it rather than communication. Whereas, in love adventures that the novelist want to tell, peddler women could also have a significant function like ottoman society. Although it is a great opportunity to realize genre that mirrors life in both sense in a way that is suitable for current life conditions, it can't be evaluated fully. In this article, it is evaluated the role of peddler women on female to male communication.

**Key words:** peddler, novel, communication, letter.

### Giriş

Bohça kelimesi MEB'in Örnekleriyle Türkçe Sözlük'ünde "Basmadan v.b. kumaştan değirmi olarak yapılip içine çamaşır ve öteberi konulan büyücek sargı." (1995: 363) şeklinde tanımlanır. Valiz, bavul, çanta gibi eşyaların henüz yaygınlaşmadığı dönemlerde bohça, eşya taşıma işini yapan bir araçtır. Osmanlı Dönemi'nde kadınlar özel eşyalarını bohçalarla taşırlar. Kızlar genellikle sırmalı kumaş bir bohçaya sahiptirler (Musahipzade Celal, 1946: 7). Kadınlar yeni doğum yaptıkları zaman da bebek için bohça yapıp kibleye karşı duvara asarlar (Musahipzade Celal, 1946: 20). Dolayısıyla Osmanlı toplumunda bohça, kadınların kullandığı gündelik eşya arasında olduğu gibi, özel günlerde de kullanılır. Geçmişten bugüne gelen bir gelenek olarak kızların gelin oldukları zaman yapmak zorunda kaldıkları bohça âdeti bugün de geçerliliğini sürdürmektedir.

Osmanlı'da bohçanın içine çamaşır gibi eşyalar konularak uçları bir araya getirilir ve bağlanır. Bohçalar, kumaşlarına ve içine yerleştirilen eşyaların çeşidine göre adlandırılır. "Şal bohça, Ahmediye bohça, basma bohça, yazma bohça, parçalı bohça, mendil bohçası, çamaşır bohçası, hamam bohçası gibi." Bohçacıların sattıkları kumaşların çeşidi, onları alan bireyin ekonomik durumunun göstergesidir. Nitekim kaliteli ve ağır kumaştan olan bohça zenginliğin işaretidir. Türk hanelerindeki çamaşırlar, elbiseler ve diğer muhtelif eşyalar özel bohçalar içinde korunur. Osmanlı'da evlenen kızlar, kayınbaba, kaynana, kayın, görümce gibi evlendikleri erkeğin yakın akrabasına bohça gönderirlerdi. Pakalın, bohçayla ilgili ilginç bir bilgi de verir. Osmanlı'da bohçasız sokağa çıkan kadınları "yeniçeriler hafifmeşrep diye kaldırırlardı." Bu sebeple "namuslu kadının ya elinde bohçası yahut kucağında çocuğu olurdu." Osmanlı'da alışverişe giden kadınların da bir bohçası olur. Çünkü elbise için kumaş alındığı zaman paket verilmez, bunlar bohçaya konur. Satıcılar sattıkları kumaşları kâğıda sarmazlar. Ayrıca "Akçe bohça" gayrimeşru hediye, rüşvet anlamına gelir (Pakalın, 1993: 238).

Bohçacı kelimesi ise bohçasında eşya taşıyan ve bu işi yapan kişiyi özel-

likle de kadını tanımlar. Nitekim MEB Sözlük'te bohçacı, “Bohça içinde eşya gezdirip satan (kadın)” (1995: 364) olarak ifade edilir. Burada parantez içindeki kadın ibaresi bohçacılık işinin genellikle kadınlar tarafından yapıldığını gösterir. Bu sebeple hareme girmeleri kolaydır. Ayrıca Osmanlı haremde çalışan bohçacı kadınlar olduğu da bilinmektedir (İpşirli, 1997: 136). Bu dönemde sahaflar kitapseverlerin evlerine götürdükleri “kitapları bohçaya sarıp taşıdıkları için bunlara bohçacı da denilirdi” (Erünsal, 2008: 509).

Bohçacı kadınlar genel olarak çerçi sınıfına dâhil edilir. Çerçiler, “Köy köy dolaşarak ufak tefek tuhafıye eşyası satan gezginci esnaf” (MEB, 1995: 516) şeklinde tanımlanır. Bu tanım Anadolu'da “seyyar satıcı, seyyar bakkal” (Tozlu, 2014: 24) olarak daha geniş bir alanı kapsar. Dolayısıyla bohçacı kadınlar, çerçi esnafının bir koludur. Bohçacılar yukarıda belirttiğimiz gibi kadınlardan oluşur. Malzemelerini bohçaya sarıp şehirde sattıkları gibi kırsalda da satarlar. Konakladıkları herhangi bir evin önünde eşyalarını açıp sergilerler. Genel olarak genç kızlara, “ince işçilikli çeyiz ürünleri pazarlarlar.” Ayrıca fal bakarlar. “Altınlarını sileyim, bileziklerini parlatayım”, “gel gezmeye gidelim” tarzında ifadelerle yeni evlenen kızların ve zengin hanımların değerli eşyalarını çaldıkları tarzında hikâyeler de anlatılmaktadır. Bu tür olumsuz davranışlardan dolayı bohçacılar, çok güvenilmeyen kişilerdir. “Ancak haber getirip götürme, yavukluların birbirlerine yazdıkları mektupları taşıma gibi ulvi bir görevi de üstlendiklerini itiraf etmek gerekir. Bu iş de bohçacılara ayrı bir gelir kapısıdır” (Tozlu, 2014: 29-31).

Osmanlı Dönemi'nde bohçacı kadınlar evlere sadece eşya satmak için gitmezler. Yukarıda da değinildiği gibi haber taşıma, sevgililer arasındaki mektuplaşmayı sağlama gibi görevler de üstlenirler. Dışa kapalı içe açık bir yapı olan Osmanlı hanelerine isteyen kişi elini kolunu sallayarak giremez. Özellikle kadınların bulunduğu harem kısmına girmek neredeyse mümkün değildir. Oralara girebilmek için kadın olmak ve ev sahibinden mutlaka izin almak gerekir. Bohçacı kadınlar eve dışarıdan alınan kişiler grubuna dâhildir. Elbise ve diğer eşyaları satmak için eve alınan bu kadınların görevleri arasında “laf taşımak” da vardır (Uğurcan, 1983: 564).

Gerard de Nerval, *Doğuya Seyahat* (2012) adlı eserinde İstanbul'da gördüğü olayları ve yaşamları anlatır. Bir gün Karagöz oyunu izlediğini, oyunun arasında “İki Dul Kadının Kocası” adlı bir oyunun gerçek aktörlerle sergilenmeye başladığını anlatır. Bu oyun bir orta oyundur. Piyeste üç kadın ve bir erkek vardır ama kadın yerine erkekler kılık değiştirerek sahnededir. Bu erkek oyuncular çok başarılı bir şekilde kadınları taklit ederler. Oyunun başlaması ile birlikte, çeşitli süs eşyaları satan ve içine girebildikleri evlerdeki kadınların entrikalarına aracılık eden bir bohçacı Yahudi kadının sahneye çıktığı görü-



lür.” Kadın o günkü kazancını hesaplar ve “yeni bir işten başka bir çıkar sağlamayı” düşünür. Osman adındaki genç Türk, zengin bir dula âşıktır ve ona ulaşmak ister. Bu dul kadına, Yahudi bohçacı kadın vasıtası ile değişik anlamlar içeren çiçekler yollar. Bohçacı Yahudi kadın Osman’ı eve damat olarak sokmak için çok uğraşır. Bunda iki amacı vardır: Birincisi yaptığı tehlikeli işten bir an önce kurtulmak; ikincisi ise elde edeceği paralara kavuşmaktır. Para kazanma işi Yahudi bohçacı kadın için daha önemlidir (Nerval, 2002: 57-58). Buradan Yahudi bohçacı kadınların kadın erkek ilişkilerinde önemli bir rol oynadığı, aynı zamanda onların ne kadar paragöz oldukları ortaya çıkar. Aşağıda değerlendirilen romanlarda da Yahudi ve Hristiyan kadınların menfaatleri için her şeyi yapmaya hazır oldukları görülür.

Osmanlı’da bohçacıların oynadığı rolü Suraiya Faroqhi de açıklar. Lady Montagu’nun<sup>1</sup> mektuplarında Osmanlı’da gönül işleri hakkında detaylı bilgi verdiği ifade eden Faroqhi, Lady Montagu’nun bu mektupları İngiliz arkadaşlarının isteği üzerine yazdığını belirtir. Faroqhi, Montagu’nun verdiği gizli aşk hikâyeleri hakkındaki bilgilerin sağlıklı olmadığını iddia ederek “Pekâlâ bu bilgileri Lady Montagu’yu memnun etmek isteyen dostlarının, evleri dolaşarak zengin ailelerin haremlerine “ziynet, kumaş, hatta cariye getiren bohçacı kadınlardan” almış olabileceğini belirtir. Bohçacı kadınların bazısının gayrimüslim olması, Montagu’nun verdiği bilgilerin sağlamlığını düşündürür (2010: 185). Kitapta vurgulanan asıl husus, Osmanlı haremine girmenin kolay olmadığı, haremde alınan bilgilerin bu evlere kolayca girip çıkabilen Hristiyan ve Yahudi bohçacılardan alındığıdır. Yahudi bohçacılar, Osmanlı’nın son dönemine kadar etkinliğini sürdürür. Ester Kira adında bir bohçacı Yahudi kadının, İstanbul’da bu işin ilklerinden olduğu, sonradan Müslüman olarak Fatma adını aldığı da rivayet edilir. Ester Kira (Fatma) 1600 yılında sipahiler tarafından öldürülmüştür (Davis, 2006: 163). Davis’in eserinde de bohçacılar, mahremiyeti ihlal eden unsurlar olarak görülür. Osmanlı’da Yahudi, Hristiyan, Ermeni ve Türk bohçacılarla birlikte çingeneler de bohçacılık yaparlar (Altınöz, 2013: 268). Ancak incelenen romanlarda çingene bohçacılara rastlayamadık.

### **1. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Romanında Bohçacı Kadınların Kadın Erkek İletişimindeki Yıkıcı Rolü**

Kadınla erkeğin haberleşmesini sağlayan bohçacı kadınlar, Osmanlı top-

1. Lady Montagu 1717-1718 yılları arasında İngiltere’deki arkadaşlarına gönderdiği mektuplarla Osmanlı yaşamına dair izlenimlerini aktarır. Misafir olduğu evlerde gördüklerinden ve zaman zaman Osmanlı kadın kıyafeti giyerek gezdiği pazarlardan edindiği bilgileri de yazmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. *Türkiye Mektupları 1717-1718*, çev. Aysel Kurutluoğlu. Kervan Kitapçılık, İstanbul 1970, 208 s.

lumunda önemli bir işlev görürler. Bu haberleşme sadece mektup taşıma değil, aynı zamanda bilgi paylaşma, âşıkları uygun bir ortamda buluşturma, kötü yola düşürme, tertipler kurma şeklinde gerçekleşir. Meşrutiyet Dönemi romancılarından M. S. müstearıyla eserler kaleme alan bir yazar, *Alafranga Bir Hanım* (1329/1913) adlı eserinde bohçacıların yıkıcı tesirine değinir. Romandan çok hikâyeye yakın olan eserde Cazibe adlı kızın Zue adlı bir mürebbiye nedeniyle alafranga yaşama tutulup bekâretini kaybetmesi ve intihar etmesi anlatılır. Yazar, mürebbiyelerin ve bohçacıların olumsuz etkisini, “Öteden beri İstanbul kadınlarının ahlakını bozan şeylerden en mühimi bu kabil mürebbiyeler ve bir de bohçacı Hristiyan karıları olduğu malum olup” (M. S., 1329/1913: 14) diyerek açıklar. Bohçacı kadınların olumsuz etkisinin birçok insan tarafından bilindiğini de ekler. Bu eserde özellikle Hristiyan bohçacı kadınların genç kızları zehirlediği vurgulanır.

Batı etkisinde gelişen romanların ilk örnekleri tercümelerdir. Bu çeviriler genellikle Batı ailesini ve kadın erkek ilişkilerini anlatan, Osmanlı aile yapısı ve kadın erkek münasebetlerine uygun olmayan romanlardır. Tercüme romanlar bir bilgi birikimi oluşturduktan sonra “esinlenme-taklit” tarzında kaleme alınan romanlar ortaya çıkar (Yuva, 2017: 66). Taklit veya özentî romanlar, Batılı eserlerin sadece yapısal ve kurgusal unsurlarının alınması tarzında değil, o romanlardaki konu ve izleklerin de olduğu gibi kopyalanması şeklinde tezahür eder. Fatih Andı romandaki yabancılaşmayı Osmanlı’da romanın dünyasını meydana getiren yani “sınıflar ve fertler arasında -problemlî- çatışmalı ve huzursuz” bir yaşamın olmayışı şeklinde yorumlar. Öte yandan kadın erkek görüşmelerindeki mahremiyet sınırlarının katılığı ve sevgililik durumunun yaşanmaması yani “hayatımızın roman olmaması” (Andı, 2013: 23) romanın yerleşememesine neden olmuştur, der. Özentinin membaı Avrupa, özellikle Fransa, olduğu için romanların içerik hususları da onlarınkini taklit olmuştur.

Genellikle Tanzimat Dönemi eserlerinde görülen bohçacı kadınlar Servetifünun romanlarında görülmez. Sema Uğurcan’ın kapsamlı doktora tezinde bu döneme dair bohçacı kadın yoktur (1983: 563). Bu, Servetifünun romanının Osmanlı geleneksel hayatına çok eğilmediğini, yazarların hayatı yansıtan eserlerden ziyade hayatı yapan eserler ortaya koymaya çalıştıklarını gösterir (Tevfik Fikret, 1993: 136). Hâlbuki romancıların anlatmak istediği aşk maceralarında Osmanlı toplumu gibi bir toplumda bohçacı kadınlar önemli bir işlev görebilirdi. Hayata her iki anlamda ayna tutan (yansıma ve yansıtma) bir türün mevcut hayat şartlarına uygun bir tarzda geliştirilebilmesi yerli ve millî bir romanın oluşabilmesi açısından büyük bir fırsattı. Romancıların bu fırsatı değerlendirebildiklerini söylemek zordur (Arslan, 2020: 361).

Bohçacı kadınlar, Sema Uğurcan'ın yaptığı *Türk Romanında Çalışan Kadın Tipleri-Tanzimattan Cumhuriyete* (1983) adlı doktora tezinde emekçi yönleriyle ele alınır. Uğurcan, *Yeryüzünde Bir Melek, Vah, Muhabbet-i Mâderane, İstanbul'un İç Yüzü* ve *Sabir Efendi'nin Gelini* romanlarında “saklanılmak istenen aşk münasebetleri için, erkeklerle, haremde kapalı kadınlar arasında haberleşme vasıtası olurlar” (1983: 564) diyerek buradaki bohçacı kadınların üstlendikleri çöpçatanlık rolüne işaret eder. Ayrıca Namık Kemal'in *İntibah*, Nabizade Nazım'ın *Zehra*, Hüseyin Rahmi'nin *İffet* romanında da bohçacı kadınlar olduğu Uğurcan'ın çalışmasında tespit edilmiştir. Bu makalede Uğurcan'ın bahsettiği romanlar sadece kadın erkek ilişkilerinde üstlendikleri role göre değerlendirilmiş, bu romanlara ek olarak bohçacı kadınların önemli kişiler olduğu, Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* ve Ahmet Reşat'ın *Bohçacı Kadınlar* adlı romanları değerlendirilmiştir. Burada ele alınan romanlarda bohçacı kadınlar evli kişilere getirdikleri mektuplarla onların ailelerinin dağılmasına sebep olmuştur. Bunlardan sadece *Muhabbet-i Mâderane* romanında bekâr olan kahramanlara mektup getiren ve onların evlenmesine vesile olan bir bohçacı kadın vardır.<sup>2</sup> Bu makaleyi oluştururken Sema Uğurcan'ın yukarıda geçen çalışmasıyla birlikte *Mahremiyetin Tahribi Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında Çok Evlilik ve Metres* (1870-1923) adlı kitaptan da yararlandık. Her iki çalışma da Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen dönemde yazılan yüzlerce romanı değerlendiren çalışmalardır.

Tanzimat'la birlikte gelişmeye başlayan roman türü yaşanan hayatın unsurlarını ihtiva etmesi yönüyle gerçekçilik iddiasındadır. Bu iddiasını güçlendirmek için yazarının yaşadığı toplum hayatını bünyesinde barındırır veya onu yansıtır. Ancak romanın ana memleketi Batı'da, Osmanlı'ya etkisi bakımından Fransa'da, kadın erkek ilişkisinde sınırlar çok katı değildir. Batı romanına özenilerek üretilen Türk romanında kadın erkek ilişkilerini anlatabilmek çok zordur. Bunun için yazarlar birtakım yollar denemişlerdir. Romanın en önemli konusu aşktır. Bu aşk ise kadınla erkek arasında cereyan eder. Kadınla erkeğin birbirini görmesinin neredeyse imkânsız olduğu bir toplumda aşkı anlatabilmek ciddi problem oluşturur. Özellikle Tanzimat Dönemi yazarları roman için sıkıntı yaratan bu durumu aşmak için kendi kültürel gerçeklerine uygun çözümler bulmuşlardır. Bu çözümleri Fazıl Gökçek şöyle sıralar: Cariyelerin başkalarına görünmesinde sıkıntı yoktur. Bu sebeple ilk dönem romanlarda sıkça kullanılırlar. Yabancı kadınlar, gayrimüslim Osmanlı kadınları da yaşam tarzı

2. Halide Nusret Zorlutuna'nın *Aydınlık Kapı* (1974) romanında Şerife Hanım adlı bir bohçacı kadın mal satmaya geldiği konaktaki Lerzan'a getirdiği aşk mektubuyla onun kocaya kaçmasına vesile olmuştur. Şerife Hanım, bohçasında erkek fotoğrafları saklar ve bunları evdeki genç kızlara gösterir. Ayrıca o mahallede kim ne yapıyor haberdardır. Anlatıcı onun “kılavuzluk” (Zorlutuna, 1974: 30) diye tarif ettiği kızlara koca bulma işini de yaptığını belirtir.

itibariyle erkeklerle rahat bir şekilde görüşebilmektedirler. Resim-fotoğraf ve mektuplar da kadınla erkeğin birbirini görebilmesi için tercih edilmiştir. Kılık değiştirme de kadınla erkeğin görüşebilmesi için tasarlanmıştır. Dürbün vesilesi ile âşık olma da mevcuttur (Gökçek, 2012: 79-93). Gökçek'in yukarıdaki tasnifine ek olarak bohçacı kadınlar da eklenmelidir. Çünkü bu kadınlar haremlere girebilirler, evin kızıyla görüşüp ona mektup veya haber getirebilirler.

## 2. Osmanlı Romanında Bohçacı kadının Aileye Olumsuz Etkisi

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* (1296/1879) adlı romanında çocukluk aşkını unutamayan ama başkasıyla nikâhlı bir kadının içinde bulunduğu ruhsal buhranları anlatır. Roman kahramanı Raziye, babası tarafından eğitilen Şefik adlı gence âşıktır. Fakat bu aşkı kimse bilmemektedir. Raziye'nin babası, yetiştirdiği Şefik'in tabip olmasını arzulamaktadır. Bunun için onu Paris'e gönderir. Şefik, Paris'teyken Raziye'nin pederi mutlu olması için kızını İskender Bey namında pasif biriyle evlendirir. İskender Bey'le babasının arzusu neticesinde evlenmeye razı olan Raziye, çocukluk aşkı Şefik'i hiç unutamamıştır. Onun aşkı gönlünde kök salmıştır. Öbür taraftan kocası İskender Bey'in, Raziye'nin his dünyasında bir karşılığı olmadığı için Raziye çocukluk sevdasına kalben daha da bağlanmış ve herhangi bir yakınlık hissetmediği adamdan hemen bıkmıştır. Bu bıkkınlık veya sıkılma bilindiği gibi Bovarizm'in ayırt edici özelliğidir ve Raziye böylesi Bovarist bir hastalığa duçar olmuştur.

Şefik, Paris'te tıp eğitimini bitirip ülkeye döner. Döndüğü zaman eski sevgilisini arar. Tamamen saf bir aşkla yüreğinin dediklerine uyararak çocukluk aşkı Raziye'yle buluşma planları yapar. Bunun için endişeli ve tereddütlüdür. Başkasıyla nikâhlı biriyle görüşmenin hiçbir medeniyete göre doğru olamayacağını düşünür. Osmanlı toplumu gibi kapalı bir toplumda nikâhlı bir kadının nikâhsız ya da yakını olmadığı başka bir erkekle aleni ya da gizli görüşmesi, arada “aşk gibi hafifletici sebep” olsa dahi hoş mazur görülebilecek bir olay değildir. İletişim için bir bohçacı bulur. Yeni Cami avlusunda uçkur, çevre, takke satan bu kadını alıp onu güzelce giydirir ve eline bir de bohça tutuşturur. Kadın, Raziye'nin evine girer. Raziye önce onu istemese de “bezci kadın mektubu gösterip de Raziye dahi Şefik'in yazısını tanıyınca” (Ahmet Mithat Efendi, 2000b: 57) onu içeri alır. Burada mektubun esrarı kadar onu gönderen kişinin kimliği de etkilidir. İlk teşebbüsten sonra eski âşıkların muhaberesi bu bezci/bohçacı kadın vasıtasıyla sağlanır. İlk buluşma cumba altında gerçekleşir.

Ancak işler bir müddet sonra tersine döner. Çünkü Arife adlı kadın, bohçacının aklını çelip Şefik'i kendine çağırarak için onu kullanır. Şefik işin aslını öğrendiği zaman bohçacıyı kovar ve dadı kalfa vasıtasıyla iletişimi sağlar.

Bohçacı yakalandığı zaman çocuklarının geçimini sağlamak için fazla para verenin işini yaptığını belirtir (Uğurcan, 1983: 73). Arife, Şefik’le gençlik yıllarında birlikte olan bir hayat kadınıdır. Şefik tarafından terk edilmeyi kabullenmediği için ondan oç alma arzusuyla kavrulmaktadır. O, bohçacıyı satın alarak Raziye ile Şefik’in münasebetlerini ve onların görüşme yerlerini öğrenir. Bununla yetinmeyip Raziye’nin yaşadığı semte onun iffetsiz bir kadın olduğu dedikodusunu yayarak semt halkının buluşma mekânlarında âşıkları basmasına sebep olur. Buluştukları yerde basılan âşıkların isimleri süratli bir şekilde zamanının muhabere vasıtalarıyla her yere dağılır. Bu olay üzerine yalnızca adıyla romanda bulunan İskender Bey, vakayı iştince aşırı derecede üzülp istemeden karısını boşar.

Romanda evinin geçimi için çalışan bezci kadın bohçacı kılığına girer. Burada da bohçacı kadın ekonomik kaygılarla haberleşmeyi sağlar. Arife *İntibah*’ın Mehpeyker’i gibi eski oynaşından intikam almak için bohçacı kadını daha fazla para vererek ele geçirir. Bu sebeple mektupların içeriği değişir. Durumu anlayan Şefik onu kovar. Bu noktada buradaki bohçacının sadece geçimini düşündüğü görülür. Onun olayların yönlendirilmesinde sadece aracılık rolü vardır.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Vah* (1299/1882) romanı, cazibeli ve hoş bir kadın olan Ferdane’nin, Talat adında çirkin ve kıskanç bir eşle nikâhli olması ve bu tezaadın getirdiği uyumsuzluklar üzerine oluşturulmuştur. Behçet Bey ve Necati Efendi aynı muhitte ikamet ettikleri için gemide seyahat sırasında tanışarak arkadaşlık etmeye başlamışlardır. Behçet Bey yanlış Avrupai bir hayat algısına sahip Felatun’a benzer alafranga bir şıktır ve mirasyedir. Fikrinde evlilik düşüncesi olmayan Behçet Bey gönül eğlendirmek için kadınları birer oyuncak olarak görür ve onlara karşı tamamen cinsel zaafa sahiptir. Necati Efendi ise tıpkı Rakım Efendi gibidir ve onun tam zıddıdır. Bir gün vapurda Ferdane’yi gören Behçet onu Hoca Kutbettin Efendi’nin evine kadar takip eder.

Behçet Bey vapurda görüp beğendiği ama iletişim kuramadığı Ferdane’ye ulaşabilmek için Petraki adlı gayet uyanık “hezâr fen itlakına” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 335) sahip bir çocuktan bilgi toplama işini üstlenmesini ister. Petraki bu işi kendi kız kardeşi Despino’nun yapabileceğini söyler. Despino “mükemmel bir bohçacı”dır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 337). Avrupa modasına dair eşyalar sattığı gibi mücevher de satmaktadır. Anlatıcı, her türlü telaklığı yapmadığını bildirdiği Despino’nun bohçacı olduğunu bildirdikten sonra “Bohçacı kadınların ne kadar namuslu ve müstakim olabilmeleri mümkün ise Despino o kadar istikamet sahibi bir kadındır” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 337) şeklinde bir açıklama yapar. Bu açıklama Despino’nun namuslu

bir kadın olduğunu tescil içindir. Despino otuz beş yaşından fazladır ve süslenmeyi sevmez. Oturmasını kalkmasını bilir. En kibar konaklara girebilecek kadar güzel giyinir.

Behçet Bey'den bilgi almak için onun evine geldiği zaman şakacı tavırlarıyla dikkat çeker. Ferdane Hanım hakkında bilgi vermeye başlar. Ferdane Hanım'a "bir bohçacı kokona Despino bir hanımın konağına nasıl giderse" (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 341) öyle gittiğini, mallarını ona gösterdiğini ama Ferdane'nin bu mallara muhtaç olmadığını anlatır. Ferdane Hanım'ın, gördüğü kadınların en güzeli olduğunu da haber verip uzun uzun onun fiziksel özelliklerinden bahseder. Despino, Ferdane ile tanışmaktan son derece memnundur. Behçet Bey bu kadar güzel bir kadın da olsa onunla evlenemeyeceğini söyleyince Despino, onun zaten evli olduğunu haber verir. Bu haber Behçet Bey'i şaşırtmaz. Ayrıca Ferdane'nin hem kültürlü hem serbest hem de namuslu biri olduğunu ekler. Behçet Bey asıl şaşırtan şeyin bir kadının tek başına Üsküdar'dan vapura binip Fındıklı'ya kadar "tavr-ı serbestî ve cüretle" gitmesidir. Despino "Bir kadın süslü ve serbest olmakla perhizkâr olmamak dahi lâzım gelmez. Ne kadar serbest kadınlar var ki gerçekten ehl-i ırzdırlar. Ne kadar sinsî kadınlar vardır..." (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 348) diyerek namusun ölçüsünün süs ve serbestlikle alakalı olmadığını ifade eder. Despino habercilik hizmetinden dolayı Behçet Bey'den bir lirayı alır.

Romanın bundan sonraki büyük bir kısmı Despino'nun Ferdane'nin hikâyesini anlatması şeklindedir. Ferdane Hanım tiyatro izlemeye gittiği bir günde üç hovarda alafranga tarafından sözlü tacize uğrar. Tesadüfen o gün tiyatro izlemeye gelen Necati Efendi, taciz vakasını görünce dayanamaz ve tacizcilere kavga ederek engel olur. Meydana gelen arbede neticesinde Necati Efendi, tacizci şıkların başına eline geçirdiği sandalyeyle vurur ve mahkemelik olur. İş mahkemeye intikal edince Ferdane'nin kocası Talat, olayın aslını öğrenmeden Necati Efendi'den şikâyetçi olur. Vakanın esasını anlaşılınca Necati Efendi salıverilir. Ferdane Hanım, yardımını gördüğü Necati Efendi'ye kibarlık alameti olarak şükran mektubu gönderir. İşte bu mektubu da götüren Despino'dur. Necati Efendi de Ferdane'ye kısa bir cevap yazar. Mektup yazışma olayı sadece bu kadardır. Ancak Despino her iki kahramanı da tanıdığı için onları birbiriyle buluşturma hevesine kapılır. Bu noktada Despino sadece bohçacı olarak değil, hem haber taşıyıcı hem hikâye anlatıcı hem de Ferdane Hanım'ın en yakın sırdaşı olduğu için yasak aşkın ileticisi de olur. Bunu tamamen dostane duygularla yapar: "Despino, Ferdane'yi ne kadar sevmişse Ferdane dahi Despino'yu o kadar sevmişti. Zira Despino dahi o kadar safveti kalb sahibi bir kadındır ki sevdiği kimselerin değil a hiç sevmediği adamların bile saadet-i hali ile kendisi mesut ve felaket-i hali ile kendisi müteessir olurdu." (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 383).

Despino Necati Efendi'ye mektubu götürdükten sonra onun ne kadar kaliteli bir adam olduğunu anlar ve gizlice Ferdane Hanım'ın resmini alıp Necati Efendi'ye götürür. Bu noktada onun Talat Efendi gibi bilgisiz ve çirkin bir adamla evli kalan ve evliliği gereksiz bir kıskançlıkla sarsılan kadını kurtarma düşüncesi içinde olduğu görülür. Despino aynı zamanda Behçet Bey'e haber götürmektedir. Ama ona götürdüğü haberler Necati Efendi'ye götürdükleri gibi değildir. Behçet Bey Despino ile otururken Necati Efendi'nin Ferdane'ye gönderdiği mektubu ele geçirmek için plan kurar. Perde düşmesi esnasında oluşan kargaşada mektubu ele geçirir. Mektubun içinde Ferdane'nin fotoğrafı da vardır. Mektubu ve fotoğrafı gören Behçet Bey, mektuptaki yazıları kopyalayarak Ferdane ile Necati namına mektuplar yazar. Mektuplara fotomontajla değiştirdiği Ferdane'nin resmini de ilişitir. Bu mektupların Talat'ın eline geçmesi sonucu boşanma olayı gerçekleşir. Boşanma olayı gerçekleşmeden evvel Talat'ın eline geçen ve Behçet Bey tarafından gönderilen sahte mektuplar olayın vahametini artırır. Talat Bey meydana gelen bu aldatma olayında çerçi kadın olarak tanımladığı Despino'yu sorumlu tutar. Kapı arkasında onun bohçacı kadınlar aleyhine "işte bu hanımların terbiyelerini bozan bu çerçi karılar oldu. Böyle edepsiz karıları her kim hanesine uğratırsa ahmak oldu. Neler söyledi neler ki aynen kaydı mümkün olsa ciltler dolar" (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 452) der. Böylece genel olarak bohçacı kadınların olumsuz bir etkiye sahip olduğunu ifade eder.

Despino romanın en önemli kişilerden biridir ve olayların dolaşımında çok etkindir. Onun Behçet Bey'le başlayan muhabere işlevi yalnız bir kadın olan Ferdane Hanım'la dostluğa evrilmiş, yanlış bir adamın postacılığından kurtularak doğru bireye doğru yönelmiştir. Necati Efendi'yi tiyatrodaki olay üzerine tanıyan ve ona mektup yazan Ferdane'nin mektubunu ona ulaştırdığında kişiliği mükemmele yakın olarak tasvir edilen adamla hayranlık uyandıran bir kadın olan Ferdane arasındaki iletişimi sağlamaya karar verir. Bunu yaparken Bovary sıkıntısı (Okay, 2008: 435) içinde olan Ferdane'yi kurtarmayı hedefler. Bu hedefleyişte tespit ettiği mağdurla konuyu konuşmaz. Kurguladığı bütün olaylar tek taraflı alınan kararlar neticesindedir. Ancak işler istediği gibi gitmez. Romanın hovarda alafrangası Behçet Bey'in mektubu ve fotoğrafı ele geçirmesi vakaları istenmeyen bir noktaya getirir. Sonuçta dolaylı da olsa Despino'nun, ailenin mahremine girip tanıdığı ve asla Ferdane'ye yakıştıramadığı Talat'tan Ferdane'nin kurtulması gerçekleşir. Bu istenildiği gibi romantik bir buluşturma olmaz. Boşanmanın gerçekleşmesi ardında çirkinleşmiş bir suret bırakır. Nitekim Ferdane yüzüne kezzap dökerek rekabette mesul tuttuğu güzelliğini cezalandırır. Ferdane'nin yüzüne kezzap dökmesi olayı Necati Efendi'ye Despino tarafından ulaştırılınca onun amaçladığı duygusal kavuşma



gerçekleşir. Necati Efendi tüm sıra dışılığına rağmen ruhundaki ve kültüründeki ulviyeti gördüğü Ferdane'yi şefkatli kollarına alıp onu karısı yapar. Burada Despino oluşturduğu üçgenle arzulan nesnenin farklı bir boyuta girmesine engel olup onun doğru noktaya ulaşmasını sağlar. Behçet Efendi ise surete hayran olduğu için bu çirkinliğin bulunduğu mekâna asla bulaşmaz. Ferdane'nin suretinin bozulması onu etrafındaki erkek tazyikinden kurtarıp gerçek aşka ulaştıran bir unsurdur. Bu unsurun taşıyıcısı da “fazla akıllı ve becerikli olmayan” (Uğurcan, 1983: 109) bohçacı ve çerçi kadın olarak Despino'ya düşer. Despino *Yeryüzünde Bir Melek* romanındaki bohçacı/bezci kadın gibi kötü niyetli değildir. İyi niyetli olduğu için çok istediği âşıkları buluşturma işini dolaylı yoldan gerçekleştirir.

Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* (1307/1890) adlı eserinde yasak aşkın habercisi bohçacı kadın anlatılır. Öksüz ve yetim büyümüş iki kız kardeşle birlikte halasının evinde büyüyen Nedim, kızlardan Nadire ile çocukken yakın arkadaş olmuştur. Arkadaşlık, gençlerin ergenlik dönemine doğru şehvi hislerin refakatinde bir aşka dönüşür. Akriba olmanın kolaylaştırdığı ilişki cinsel bir vaka ile neticelenir. Sevişme vakasından sonra Nedim, tıpkı *Yeryüzünde Bir Melek*'te olduğu gibi okula gider. Birbirinden dört yıl ayrı kalan sevgililer kendilerine yeni bir hayat kurar. Hayatını rahat bir şekilde yaşamak isteyen ve bunun için evlenmek zorunda kalan Nadire, çocuk sahibi olursa da çocukluk aşkını unutmaz. Çocukluk aşkı tıpkı Raziye'nin yaşadığı gibi hafiflemişse de tamamen sönmemiş, yeniden harlanmayı beklemektedir.

Nedim okuldan mezun olduktan sonra bir süre sefahat hayatına dadanır. Bir süre sonra bu âlemlerin sıradanlığından usanır ve halasının icbarı neticesinde istemeden de olsa evlenir. Eşi ona bir çocuk doğurduktan sonra vefat eder. Çocuğun bakımını Nedim'in halası üzerine alır. Boşta kalan Nedim, mesire alanlarının müdavimi hâline gelir. Gezinti mekânında kız avcılığı yapan Nedim'in gözüne bir gün ıhlamur ağacının altında piknik yapıp sohbet eden iki kadın ilişir. Nedim bunlardan birinin çocukluk aşkı Nadire olduğunu anlar. Onların yanına gitmeye yeltenince kızlar yerlerinden hemen kalkarak arabayla mesire alanından uzaklaşırlar. Nadire oradan uzaklaşsa da ilk sevgilisini görünce eski aşkı depresir. Buna rağmen ilk etapta kendini duyguların eline bırakmaz. Sönmeye başlayan ama bitmeyen Nadire'nin çocukluk aşkı, mesire yerinde yeniden alevlenmeye başlar. Nadire, mesire mekânında Nedim'i başka bir gün yeniden görür. Bu kez Nedim, Nadire'nin yanına gelerek eskiden birbirlerini unutmayacaklarına ant içtiklerini hatırlatır. Bu ifadeler nedeniyle şiddetli bir duygu coşkuluğuna kapılan Nadire, hanesine geldiğinde hâlâ Nedim'in yukarıda söylediği ifadelerin etkisi altındadır.

Yaşadığı duygusal gelgitler eve gelen bohçacı kadının getirdiği mektup vesilesiyle daha da şiddetlenir. Korkarak mektubu açınca Nadire, eski sevgilisi

Nedim'in sitem dolu ifadeleriyle karşılaşır. Bu mektup vesilesiyle çocukluk aşkının tekrar nefesini yakından hisseder. Mektubu okuyup bitirince "kendisini ilk defa kucaklayan o iki elin vücuduna temas ediyormuşçasına te'sîrâtını" (Ahmet Rasim, 1307/1890: 31) anımsar. Bu mektup onda mutluluğun kapısını açacak olan anahtarımış düşüncesi oluşturur. Eski sevgilisine döneerse mutlu olabileceğini tahayyül eder. Bohçacı kadın, burada sadece mektup taşıma rolünde değildir. Aynı zamanda getirdiği mektuptaki duyguları pekiştirici bir role bürünür. Nadire'nin aşk duygularını uyarıcı ifadelerle konuşarak Nadire'ye, Nedim'den vazgeçmemesi gerektiğini şu ifadelerle söyler: "-Kızım! Bunda sıkılacak ne var? O seni seviyor, sen de onu seviyorsun. Sakın sözlerime darılma. Ben de senin gibi idim. Bak şu ihtiyar zamanıma kadar onunla yaşıyorum. Ah! Sizin başınızı yakanların başı kurusun" (Ahmet Rasim, 1307/1890: 32). Bu sözler bohçacı kadın diliyle aşkın ulviliğini gösterir. Bu noktada evlilik ve mahremiyet umursanmaz. Çünkü hiçbirisi aşktan daha ulvi değildir. Nadire, eşi ve çocuğu olduğunu ifade eder. Ancak bohçacının konuşması Nadire'de sönmeye yüz tutmuş duyguların yeniden depreşmesine vesile olur. İlk sevginin dayanılmaz dönencesi onu etkisine alarak başını döndürür. Nadire'nin gönlünde harlanmaya başlayan aşkın üfürükçüsü bohçacı kadındır. Bundan sonra bohçacı kadın, sık sık mektuplar getirir. Bohçacının her gelişinde getirdiği mektuplar, Nadire'nin gönlünde gittikçe baskısını artıran aşkı iyice derinleştirir ve nihayetinde Nadire, kocasından ayrılmak için çareler aramaya başlar. Bu sebeple eşine karşı anlamsız tahrikler yapar. Anlatıcı, bohçacının buradaki rolünü "efkâr-ı melanet" (Ahmet Rasim, 1307/1890: 36) olarak tanımlar.

Bohçacının, Nadire'yi kandırmaları semeresini verir. Nadire, Nedim'le yıllar sonra tekrar görüşmeye başlar. Buluşmalar arttıkça aşk da artar ve sevgililer birlikte kaçarlar. Hizmetçi kız, Nadire'nin kocasına bir mektup verir. Mektupta Nadire eski aşkı için evden kaçtığını yazmıştır. Büyük bir bunalıma giren Nadire'nin kocası, kendisini evin tavanına asarak intihar eder. Polisler Nadire'yi cinayet cürmü sebebiyle hapse atarlar. Nedim hırsızlık yapmaktadır. Hırsızlık için girdiği bir evin duvarından atlarken ayağı kırılır ve topal olur. Hapse düşen Nadire'nin çocuğuna kaynanası sahip çıkmıştır. Nadire hapisanede üç ay kadar kalır. Hapisten çıktıktan sonra sığınacağı dostu yoktur. Etrafta pejmürde bir şekilde dolaşırken aşkını tetikleyici role sahip olan bohçacı kadına rastlar. Bohçacı kadın ona merhametle davranır ve onu fuhuşhane<sup>3</sup> olarak kullandıkları eve götürür ama Nadire bunu bilmez. Nadire'yi götürdüğü evde kadınlar ve

---

3. Mithat Cemal Kuntay *Üç İstanbul* (1938) adlı romanında Bohçacı Hayriye ve Melahat'in umumhane görevini üstlenen evlerinden bahseder. Bu kadınlar kendi iş yerlerini işleten bire patroniçedir.

erkekler vardır. Bohçacının, evladı olarak tanıttığı erkekler ve kızlar müzikli eğlence yaparken Nadire'nin kaldığı odaya gelen bir genç Nadire'yi fuhuşhanenin elemanı yapar. Bir süre sonra Nedim de hapisten çıkar ve bu “Darü’z Zina”ya uğrar. Orada Nadire’yi yanında bir erkekle görünce ani bir hareketle hem onu hem de yanındaki adamı bıçaklar. Bıçakladığı kişi ölür. Nadire ise sol avurdunu kaybeder. Altı ay gibi bir süre hastanede yattıktan sonra taburcu edilir. Taburcu olduktan sonra gideceği evi olmadığı için dilencilığe başlar. Kazandıklarıyla balıkçı barınaklarından birini kiralayarak orada yaşamaya başlar. Nedim de dilencilığe başlamıştır. Nadire gizlice Nedim’i takip eder ve onu boğup öldürür. Kendi de onunla beraber ölür. Sabaha doğru doğan güneş yani “eş’ia-i hurşit, bir gün içinde iki lâşenin üzerinde tesirini göster[ir].” (Ahmet Rasim, 1307/1890: 101).

Bu romandaki bohçacı kadın, âşıklar arasında sadece mektup ve haber taşıma görevini yapmaz. Aynı zamanda haber getirdiği kişileri ikna etmeye çalışır. Bu romanda bohçacının diğer bir işlevi ise fuhuş evi işletmesidir. Nitekim bohçacı kadın, Nadire hapisten çıktıktan sonra onu kendi evine götürüp fahişe yapar. Nadire'nin dâhil olduğu ev romanda “Darü’z Zina” olarak tanımlanır. Buna benzer bir olay Halit Ziya Uşaklıgil’in *Sefile* romanında da vardır. Bu romanda da düşmüş ve çaresi kadına merhametle yaklaşan kadınlar onları sermaye olarak kullanırlar. *İlk Sevgi* romanındaki bohçacı kadının da şefkati, sermayesine eklemek içindir. Bohçacı kadının iknacı oluşunun arkasında yaşadığı tecrübe vardır. İşlettiği fuhuşhaneye düşen kızların hayat hikâyeleri ona bu tür kızlara nasıl yaklaşması gerektiğini öğretmiştir. Bu noktada onun dilini ikna edici tarzda kullanması, aşkı öne çıkararak kızları teşvik etmesi sermayesine eleman katması için önemli bir unsurdur.

Mehmet Celal’in *Muhabbet-i Mâderane* (1309/1892) adlı eseri yazarın diğer roman ve hikâyeleri gibi aşırı duygusal bir muhtevaya sahiptir. Eserde, kızına aşk derecesinde düşkün bir anne ile kızının düştüğü acıklı durum anlatılır. Romanda ölüm vakaları çok fazla vardır ve eser neredeyse tüm kahramanların öldüğü bir trajediye benzer. Kızını dışarıdan ve dış dünyanın tehlikelerinden korumaya çabalayan bir annenin aşk karşısında çaresizlikle kızını istemeden Fikri ile evlendirmesi, kızıyla ölecek kadar ona tutkun olması yüceltilmiştir. Zaten eserin ismi de bunu imler: Anne Sevgisi. Fikri, evlenme arzusuyla Fahriye’ye devamlı mektuplar yazar ve bu mektupları “mendil satmakla iştilal eden bir Hristiyan” (Mehmet Celal, 1309/1892: 10) kadın bohçacı vasıtasıyla gönderir. Bohçacı kadın diğer örnekleri gibi getirdiği mektuplar sayesinde maddi menfaat elde edecektir. Bu kadın, Fahriye’ye sadece mektup getirmekle kalmaz aynı zamanda onu Fikri ile evlenmesi için *Vah* romanındaki Despino veya *İlk Sevgi* romanındaki bohçacı kadın gibi teşvik eder. Bohçacı kadın getirdiği mektupların neden cevapsız kaldığını sorar. Fahriye, Fikri’den gelen aşk

mektuplarına cevap vermez. Bohçacı kadın “Lakin çok garip...” (Mehmet Celal, 1309/1892: 13) ifadesiyle şaşkınlığını belirtir. Fahriye’yi ikna etmek için uzun uzadıya konuşmaz. Ancak mektupları sürekli hatırlatarak onları kızın gündeminde tutar. Bu taktik işe yarar. Kızını kötülüklerden korumak isteyen anne, bohçacı kadının getirdiği mektupları keşfedince bayılır ve ardından onu evden kovar. Bohçacı kadının getirdiği mektuplar kızın fikrini çeldiği için onu aşka düşürmüş, büyük bir aşkla evlenen Fahriye daha sonra kocası tarafından aldatılmıştır. Bohçacı kadın olmasaydı Fahriye sefih bir adamla evlenmeyecek ve hayatı mahvolmayacaktı (Uğurcan, 1983: 325). Burada da bohçacı kadın farkında olmadan genç bir kızın hayatının kararmasına neden olur. Ana kız aldatıldıklarını öğrenince birlikte intihar ederler.

Tanzimat Dönemi roman yazarı Nabizade Nazım’ın *Zehra* (1312/1894) romanında Hristiyan bir bohçacı kadın vardır. Zehra odalıkla evlenen kocasından ayrıldıktan sonra ölümcül bir kadın (femme fatale) olmuştur ve tek gayesi ondan intikam almaktır. Eşinden öç almak için Nazikter ve Habibe Molla’dan istediği verimi alamayan Zehra’nın karşısına Marika adlı çerçevi/bohçacı bir kadın çıkar. Bu kadın satış yapmak için Zehra’nın evine de gelir. Kocasını elinde tutmak için akılcı çareler düşünmeyen Zehra ondan intikam almak için “şu çerçevi karısından istifade edebilmek” (Nabizade Nazım, 2010: 113) umuduna kapılır. Ona ikramlarda bulunur. Başta isteksiz gibi duran ama aslında Zehra’nın istediği gibi işlerin ustası olan Marika, kazanacağı paraların hayaliyle intikama yardım etmeyi kabul eder. Marika, Ürani adlı fahişeyi Suphi ile tanıştır. Kadınlar, Suphi’nin iş yerine gelip Suphi’yi nazlar ve cilvelerle kendilerine çekmeye, Suphi’de bitmez fakat ilk anda tüm kadınlara karşı pasif olan cinselliği tahrik etmeye uğraşırlar ve bunda da muvaffak olurlar.

Bu romanda çerçevi kadın Marika, kocasından intikam almak için çırpınan Zehra’nın can simidi olmuştur. Marika’nın bunu yaparken tek hedefi diğer bohçacı kadınlar gibi, kesesine dolduracağı paralardır. Onun asli görevi Suphi’yi âşık etmek ve gelişen olaylardan Zehra’yı haberdar etmektir. Bunu da büyük bir maharetle yapar. Onun karakterinin hareket noktası kazanacağı paralardır. Zehra’ya, Suphi’nin Ürani’yi öldürdüğünü de Marika haber verir. Zehra, Marika’nın “delâlet-i muaveneti” (Nabizade Nazım, 2010: 158) ile gelişen bütün olaylardan haberdar olur. Marika, yaşanılanlar karşısında duygularından tamamen sıyrılmış, sadece işine yani haberleşme ve iletişime odaklanmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Nimetşinas* (1319/1912) romanında Neriman adında hizmetçi bir kızın, evin hanımına nimetşinas (Nimetin değerini bilen) olduğu için hanımının kocası Nihat Bey’e cinsel ya da duygusal olarak teslim olmayıp namusunu korumasının destanı anlatılır. Neriman ve annesi bu direnişten sonra evden ayrılıp başka bir eve çalışmak için giderler. Ama ondan

vazgeçmek istemeyen Nihat Bey bir bohçacı kadın vasıtasıyla Neriman'a mektup gönderir. Aldatma arzusu taşıyan mektuptaki istekler Neriman tarafından reddedilir. Burada da bohçacı kadın yasak aşkın haberini taşıyıcı rol üstlenmiştir. Ama o, ne taşıdığını, taşıdığı şeyin ne tür sonuçlar doğuracağı düşünmez. Sadece alacağı paraya odaklanır. Romanda bohçacı kadın sadece bir yerde bu mektup vesilesi ile geçer. Bunun dışında herhangi bir bilgi yoktur.

Ahmet Reşat<sup>4</sup> *Bohçacı Kadın* (1329/1913) adlı romanında çalıştığı evde işgal edilen bir kadının bohçacı olmasını ve yaşadığı maceraları anlatır. Ahmet Reşat'ın eserlerinde genellikle benzer vakaların olduğu görülür. Bu eserlerde ya bir erkek tarafından tecavüze uğrayıp fuhşa düşürülen kızlar (*Melahat* (1327)) ya da bir kız vesilesiyle mağdur edilen kişiler (*Yakıcı Kadın* (1329)) vardır. *Bohçacı Kadın*'da evli bir kadının hizmetli olarak çalıştığı evin yaşlı beyi tarafından tecavüze uğrayıp hamile kalması ve nafakasını kazanmak ve yaşamını devam ettirmek için bohçacılık yaparak ahlakını yitirmesi sonucu yaşadıkları anlatılır. Eşlerini aldatan erkekler ve aynı derecede kocalarına ihanet eden kadınlar romanın asıl kişisi bohçacı Necibe'nin yönlendirmeleri ile davranırlar. Romanda dul bir kadınla (Bohçacı Necibe) nikâhsız yaşayan bireyin kahramanlaştırıldığı görülür. Bu kahraman (Salih) aldatma eylemine çanak tutuktan sonra dul bir kadını işgal eden adama ahlak dersi verip onun düzelmesini sağlar.

Romanın girişinde Salih ve Sait adlı gençler, mezarlık tarafında gezinirken bir mezardan bebek sesi geldiğini işitirler. Sesi duydukları mezarı açtıklarında oraya yeni doğmuş bir bebeğin canlı canlı gömüldüğünü anlarlar. Buradaki kurgu masalları hatırlatır. Salih adlı genç bebeği alıp eve getirir ve beraber yaşadığı Necibe'ye yaşadıklarını hikâyeye eder. Hikâyeyi dinleyen Necibe, heyecanlı bebeğin ona ait olduğunu, doğarken ölü gibi olduğunu, bu vakayı sevgilisi Salih'ten sakladığını anlatır ve geçmişte yaşadıklarını Salih'e hikâyeye eder: Necibe, ilk eşi İsmail'le beraber yoksul bir hayat yaşar. Ev ekonomisine katkı olsun diye tuhafiyeci Halil Efendi'nin hanesine hizmete gider. Halil Efendi'nin eşi Hasna Hanım evde yokken Halil Efendi Necibe'yi taciz eder. Ona beşi bir yerde hediye eder. Böylece Necibe'yi kendine ram etmeyi düşünür. Halil Efendi, Necibe'ye, "Senin namuslu bir kadın olduğunu biliyordum. Fakat kendi kendime Necibe keşke adi bir kadın olsa idi de beni benim gibi, benim istediğim gibi sevse ve her arzuma muvafakat etse idi diyordum" (Ahmet Reşat, 1329/1913: 43) diyerek namussuz bir kadın olsaydı, Necibe'ye daha kolay ulaşabileceğini iddia eder. Halil Efendi, gerekmesi durumunda karısından

4. II. Meşrutiyet Dönemi roman yazarlarından. *Melahat Yahut Afif Bir Kadın Dereke-i Mezellete Nasıl Düşer!* (1327), *Mezar İçinde Zifaf* (1327), *Gül Kadar Nazlı* (1327), *Yakıcı Kadın* (1329) ve *Altın Kuvveti* (1331) adlı eserleri vardır.

boşanıp Necibe'yle evlenebileceğini bile garanti ederek tüm servetini ona verebileceğini de ilave eder. Bu muhavere anlatıcının dediğine göre yarım saat devam eder.

Bohçacı Necibe'nin zihninde, sadakat-ihanet, dürüstlük-sahtekârlık düşünceleri bir süre çatışır. Necibe, Halil Efendi'den aldığı teklif üzerine önce orayı terk etmek istediğini fakat yoksulluk nedeniyle işe muhtaç olduğunu, bu sebeple evde çalışmaya devam ettiğini söyler. Öte yandan Halil Efendi'nin zaafını kullanıp ondan para alabileceğini de düşünür. Önce duygusal olarak Halil Efendi'yi tahrik eder. Onun karşısında ağlayarak evli bir kadının iffetini zedelememesi gerektiğini, kendinin başka uşaklar gibi olmadığını söyler. Necibe'nin esas gayesi Halil Efendi'nin ona karşı ilgisini devamlı canlı tutarak kesesini doldurmaktır. Onun bu sözleri karşısında Halil Efendi, Necibe'ye beşi bir yerde vererek "Bunların hatırı için beni sev..." (Ahmet Reşat, 1329/1913: 47) der. Necibe hedefini gerçekleştirmiştir. İşe her gidişte armağanlar çoğalmaktadır fakat Necibe, "Zevcimle Hasna Hanım'ı da düşünerek hiçbir fenalık etmediğim hâlde yine hicap ediyordum." diye bir açıklama yapar. Kadınlığı sebebiyle verilen armağanları alıp Halil Efendi'nin koynuna girmemekle namuslu kalılabileceğini düşünür. Salih'e, "Ben şimdi namuslu bir kadın değilim. Fakat namusumu istemeye istemeye verdim" (Ahmet Reşat, 1329/1913: 49) der. İffetini kaybediş hikâyesini ise şöyle anlatır: Kocasının köye bir müşteri götürdüğünü, gece geri gelmeyip köyde kaldığını, aynı akşam Hasna Hanım'ın da bir dostuna yatılı ziyarete gittiğini anlatarak yatacağı esnada kapının çalındığını, gelen kişinin Halil Efendi olduğunu söyler. Halil Efendi zorla Necibe'nin evine girer, o, "Erkeksiz bir eve nasıl giriyorsunuz... Komşulardan gören olursa ne derler..." (Ahmet Reşat, 1329/1913: 50) diye karşı koyar. Halil Efendi sadece Malatya pekmezi ikram etmek istediğini, pekmezden içtikten sonra gideceğini ifade eder. Malatya pekmezinden tadan Necibe bayılır ve yere düşer. Uyandığında Halil Efendi'yi karşısında bulur. İşte, mezarda Salih'in bulunduğu çocuk bu pekmez şerbeti neticesinde doğar ve bunu Necibe "Onun ve benim netice-i denaetimiz." (Ahmet Reşat, 1329/1913: 51) şeklinde tarif eder. Bu vakadan sonra köyden dönen Necibe'nin kocası yatağa düşer ve hayatını kaybeder.

Anlatıcı bu vakayı naklettikten sonra hikâyeyi okuyanların suçlu olarak kendilerini görmeleri gerektiğini, suçu başkasına yüklemenin manasız olduğunu ifade eder. Kocasından başka kadınlarla aldatılan, tecavüze uğrayan, nişanlandıktan sonra iffeti lekelenen, âşık olduğu erkeğe kaçtığı için katledilen ve izdivaç sözleriyle aldatılan genç kızların günahının cemiyet olarak herkese ait olduğunu iddia eder ve şöyle açıklamalarda bulunur:

*"Netice-i iğfal ile zevcinden ayrılarak iki yetim veya yetimesiyle sefil ve perişan kalıp nâna muhtaç bir valide.*

*Zaten meyyal olduğu fuhşiyata birinin iğfaliyle düşerek ihaneti meydan-ı aleniyete çıkıp da hane-i zevciyetinden tard edilmiş şimdi sokaklarda sürünerek müsebbibi tarafından iltifat ve muavenet göremeyen yine mağdure-i ihanet ve evlatlarına hasret bir valide!..” (Ahmet Reşat, 1329/1913: 53).*

Yukarıda değinilen menfi özelliklerin erkeklerce gerçekleştirildiğini söyleyen anlatıcı, erkeklerin bu tür vakaları yapıp sonra da nefislerini aklamaya gayret ettiklerini belirtir. Anlatıcıya göre bütün alçaklığı ve zinayı yapan bir erkek, cari kanunlar icabı nefisini aklamakta çok zorlanmaz. “Çünkü beşer ve beşeriyetin zümre-i mütegalibesindensiniz!..” diye tavsif ettiği erkekleri zayıf yapıdaki kadınları istismar etmekle suçlar. “Arzu ve hevesâtınıza hizmet ettirmek ister sonra da birer tekme ile ya bir girdab-ı felakete ve mezellete itip yuvarlayarak mahveyley veyahut neticesini düşünmeksizin cinnet ve hıyanetinizle sefil ve perişan edersiniz...” (Ahmet Reşat, 1329/1913: 55) der. “Cemiyet-i beşeriyede” tüm çirkinlikleri icra eden erkeğin suçsuz olarak görülmesine karşılık onların esasında mahkûm ve günahkâr olduklarını da ekler. Buna mukabil kızların ise erkeklerin oyalandıkları bir oyuncak olduklarını beyan eder. “Cemiyet-i beşeriyeye” kavramı Mehmet Celal ve Ahmet Rasim gibi romancıların eserlerinde çokça geçen bir kavramdır.

Necibe’nin başından geçenleri dinleyen dostu Salih, Halil Efendi’yi bir kahvede otururken görür ve onu Necibe’yle birlikte yaşadıkları eve getirir. Necibe, Halil Efendi’nin karşısına bebeğiyle birlikte çıkar ve çocuğun babasının Halil Efendi olduğunu açıklar. Bu haberi duyan ve şaşırın Halil Efendi, gerçek eşinden bir evladı olmadığını söyleyerek gayrimeşru da olsa bir çocuğu olmasını sevinçle karşılayarak bebeği kucaklar, öper ve çok mutlu olur. Bunun üzerine Necibe, çocuğun nafakasını sağlaması gerektiğini, bebeğe bir sütanne bulacağını Halil Efendi’ye söyler. Halil Efendi, Necibe’nin bütün arzularını zorunlu olarak kabul eder. Bebeğin ihtiyaçları dışında Halil Efendi’nin, iş yapması için Necibe’ye destekçi olması şartını da eklerler. Buna göre Halil Efendi, tuhafiyeye dükkânından Necibe’ye mal verecek, o da bu mallarla bohçacılık yapmaya başlayacaktır.

Halil Efendi’nin mecburi finansmanlığında bohçacılık yapmaya başlayan Necibe, zengin evlerine girip çıkmaya başlar. Bu evlerden biri Sıtkı Bey’in evidir. Sıtkı Bey’in karısı Nadide ile dost olan Necibe onun sırlarına da vakıf olur. Onunla yaptığı sohbetlerde bohçacı bir kadın olarak değil, hayatın çemberinden geçmiş tecrübeli biri olarak görünür. Nadide, Necibe’ye kocasının onu aldattığını söyler. Bilmez ki aldatma eyleminin başrolünde Necibe vardır. Sıtkı’nın yaşadığı aşk macerasında organizatör olan Necibe, Nadide’ye “Senin gibi bir kadının üzerine gül koklayanın hâli, encamı işte böyle olur. Pek iyi



yapıyorsun zevkine bak...” (Ahmet Reşat, 1329/1913: 158) diye tavsiyede bulunur. Çünkü Sıtkı Bey’in karısına sadakat göstermediğini bilmektedir. Sadık olmayan kocaya sadakat edilmemelidir. Zaten “Zevkine bak” diyerek de bunu imler.

Nadide’nin kocası Sıtkı Bey, dul bir kadın olan Melek Hanım’a ulaşmak istemektedir. Burada da iletişimi sağlayacak kişi Necibe’dir. Bohçacı Necibe, Melek Hanım’a ulaşamaz ama onun gittiği terziyi öğrenir. Bunun üzerine onları terzi Roza’nın dükkânında buluşturmayı kurar. Çünkü Melek Hanım, haftada bir gün bu mekâna gelip prova yapmaktadır. Sıtkı Bey, Necibe’den aldığı fikri uygulamaya geçer. Roza’dan dükkânı Melek Hanım’ın geldiği gün ona bırakmasını ister. Roza buna başta itiraz ederse de para karşılığında kabul eder. Bohçacı Necibe, buluşma günü gelince dükkânın dış güvenliğini de sağlar. Sıtkı Bey Melek Hanım’ı terzi dükkânında iğfal eder. Ahmet Reşat’ın *Yakıcı Kadın* adlı eserinde kızları içirdiği içkiyle sarhoş edip tecavüz ettiren Sahire adlı bir kahraman vardır. *Bohçacı Kadın* romanında Halil Efendi pekmezle, Sıtkı Bey de psikolojik tazyikle etkisiz hâle getirdikleri kızlara tecavüz ederler. Bayıldıktan sonra tecavüze uğrayan genç kızların *Yakıcı Kadın* romanında iyice yoldan çıktığına şahit olunurken, bu romanda Melek Hanım’ın tecavüze uğramasına rağmen iffetinden ödün vermediği ve çocuğu için direndiği görülür.

Öbür taraftan Sıtkı Bey’in eşi Nadide, kocasının en yakın arkadaşı Şevki ile görüşmektedir. Bu görüşmelerde de başrolde hem aracı hem teşvik edici yine Bohçacı Necibe’dir. Nadide’ye kocası Sıtkı Bey’in arkadaşı tarafından gönderilen aşk mektuplarına, “zavallıya hiç merhamet etmiyorsun...” (Ahmet Reşat, 1329/1913: 159) diyerek cevap vermesi şeklinde tavsiyede bulunur. Sıtkı’ya aldatıldığını haber verme işi Necibe’nin birlikte yaşadığı Salih tarafından ulaştırılır. Sıtkı bu haber üzerine karısını tehdit edince Salih ona ders verir.

Burada değerlendirilen romanlarda bohçacılar genel olarak romanın tali kişilerindedir. Ahmet Mithat Efendi’nin *Vah* romanında Despino tamamen iyi niyetle olayların içindedir ve romanın iç anlatıcısı hükmündedir. Burada ise Necibe, bohçacı olduktan sonra ahlakını neredeyse tamamen kaybeder. “Necibe’nin zaten biraz bozuk ahlakı büsbütün bozulmuş şimdi şimdi onda zengin, para sahibi olmak hevesleri uyanmıştı.” (Ahmet Reşat, 1329/1913: 77). Necibe bohçacı olduktan sonra herkesin huyuna göre bir tavır geliştirdiği için çok müşteri elde eder ve kendini herkese sevdirebilir. Birçok zengin evlerine bu sayede rahat rahat girer çıkar. Necibe, girdiği zengin evlerindeki ihtişama özenerek çok para kazanma hevesine kapılır. Zengin biri olan Sıtkı Bey’in eşini aldatmak için kurguladığı olayda aracı odur. Aynı zamanda para için namuslu dul bir kadın olan Melek Hanım’ı terzi dükkânında kurguladığı olayla Sıtkı Bey’e

iğfal ettirir. Sıtkı Bey'in eşi Nadide'yi de ayartan yine Necibe'dir. Eşinin kendini aldattığını öğrenen Nadide, kocasının arkadaşı Sıtkı Bey ile görüşür. Onların görüşmelerinde aracı hatta teşvik ve tahrik ettirici yine Necibe'dir. Çünkü Sıtkı Bey'in Melek Hanım'a sahip olmak istediğini bilir. Bunu Nadide'ye anlatamasa da onu aldatma konusunda cesaretlendirir. Burada bir nevi misilleme yapmayı tavsiye eder. Dikkati çeken nokta bohçacı kadının sır saklama konusundaki maharetidir. Kocasını aldatan kadını, karısını aldatan erkeği bilmesine rağmen onlara sırrını açıklamaz. Yaptığı işi tamamen zengin olmak için yapar. Çok uzun ifadelerle müşterilerini ikna etmeye çalışmasa da yukarıda belirtildiği gibi bazı tahrik edici sözlerle onları harekete geçirir.

Refik Halid Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* (1336/1920) adlı romanında eserin başkarakteri ve aynı zamanda anlatıcısı İsmet adlı bir kadındır. Romanda iki bohçacıdan bahsedilir. Bunlardan biri o dönemin mankenliği olarak bohçacılık yapan Fevziye Hanım'dır. Diğeri ise Yahudi karısı Madam Aldiyado'dur. Fevziye Hanım kadın erkek arasındaki haberleşme işinde yoktur. Onun yaptığı bohçacılık bugünkü mankenliğin ilk sürümüdür. Terzinin diktiği güzel elbiseleri giyerek düğünlerde ve toplantılarda sergiler.

“Harp Devrinin Hanımları” bölümünde İsmet'in tanıttığı kadınlardan biri Yahudi karısı Madam Aldiyado adında eskiden bohçacılık yapan bir kadınmiş. Madam Aldiyado, İsmet'in genç kızlık döneminde onların evine bohçasıyla gelir, neşesiyle evi şenlendirirmiş. O, eve geldiği zaman konağın bütün kadınları onun başına toplanırmış. Herkesin ona borcu olduğunu bildiren İsmet, bohçacıların sonradan ortadan kalktığını biraz esefle ifade eder. Bohçacı kadınların rolünü “eski konakların ve eski muşakaların bu bohçacı kadınlar ehemmiyetli bir rüknü idi. Onları bile gözüm arıyor” (Karay, 2017: 153) şeklinde tarif eder.

Burada İsmet, geçmişe özlem duyan bir kadındır. Harp dönemi, insanların karakterlerini bozmuştur. Nitekim bohçacı Aldiyado da İsmet'e göre sahte bir vatanseverlik kimliğine bürünür. Her konuşmasında vatanseverliğini vurgulayan ifadeler kullanır. Onun vatani sevmesinin semeresi Osmanlı Bankası'na kocasının müdür olmasıyla görülür. Dolayısıyla harpten önce bohçacılık yaparak geçinen Yahudi karısının harbi fırsata çevirip zenginleştiği görülür. İsmet eski zaman bohçacılarının samimiyetini arar olur. Romanda Madam Aldiyado'nun kadın erkek arasındaki iletişime dair örnek olayı yoktur. Anlatıcının eski bohçacıların muşakalarda muhabere görevine dair ifadeleri vardır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in oğlu Ercüment Ekrem, *Sabir Efendi'nin Geline* (1922) namındaki romanında bohçacı kadından bahseder. İstanbul'un meşhur tüccarlarından olan Sabir Efendi, çok zengin biridir. Karısı Güleendam Hanım'la mesut bir izdivaçları vardır. Sabir Efendi'nin Güleendam'dan dört erkek

çocuğu olmuştur. Küçük oğlu Veli eğitim almamış, babasının yanında çalışmaktadır ve ağabeyinden evvel teyzesinin kızı, iyi eğitilmemiş, kötü huylu Huriye ile evlenmiştir. Sabir Efendi'nin birinci gelini olan Huriye çocukken çok zayıf ve hastalıklı bir şekilde büyüdüğü için şımartılmış ve bu sebeple okutulmamıştır. Çocukluğu devamlı surette kendinden yaşça büyük kadınların arasında geçmiş, onlardan da “hırs, haset, bedhahlık, dedikodu, iftira, hıyanet, mugayir-i tabiat huzûzâta meyl, esâfil ile ülfet” (Ercüment Ekrem, 1922: 17) gibi kötü şeyleri öğrenmiştir. Böyle olumsuz bir şekilde büyüyen Huriye, kendinden sonra evlenen eltisi Belkıs'tan hiç hoşlanmaz. Çünkü Belkıs kültürlü, okumuş alafranga bir kadındır. Ama ölçülüdür. Huriye, eltisine karşı anlamsız bir kine sahiptir. Sadece kinle kalmaz. Elinden ne tür kötülük geliyorsa hepsini Belkıs'a karşı kullanmaya çalışır. Evde kâhya kadın Eda ile Rum hizmetçi Sofî, Huriye'nin maşaları rolündedirler. Sofî ve Eda Kalfa, Belkıs'tan hiç hoşlanmadıklarından Huri'yi Belkıs'a karşı sürekli doldururlar. Buradaki tepkinin asıl nedeni ise Belkıs'ın itidalli bir alafranga olması hasebiyle onlardan farklı olmasıdır.

Huriye eltisini tuzağa düşürmek için mahalledeki Saim Bey'e, Belkıs'ın ağzından aşk mektupları yazar ve bunları Sofî ile gönderir. Saim Bey akıllı bir tiptir. Mektubu yazanın kim olabileceğini yaptığı tahkikat sonucu anlar ve dönemin çöpçatan tipi olarak kullanılan bohçacı kadın vasıtasıyla ona buluşma daveti gönderir. Bohçacı, direkt Huriye'yi bulup ondan cevap yazmasını ister. Huriye, Saim Bey'e mektup yazdığını ilk etapta inkâr eder. Ama Bohçacı İfakat güngörmüş kurnaz bir kadındır ve ona şöyle der: “A kızım bana emniyetin yok mu? Ben senin gibi ne civanların sırrını bilirim. Bana Mefalı [*Vefalı olmalı*] İfakat derler. Ser veririm yine sır vermem. Saim Bey'e mektup yollamadın da, ne diye kâğıdı elimden kaptın?” (Ercüment Ekrem, 1922: 100). Saim Bey'in davet mektubunu başta reddeden Huriye, Sofî'nin teşvikiyle onunla ilişkiye girmeyi kabul eder. Böylece Belkıs'ı düşürmek istediği seks tuzağına bizzat kendisi düşer. Kocasını aldattığı için kendince mazeretler uydurursa da zaten o, böyle bir ilişkiye düşmeye meyillidir.

Buradaki bohçacı kadın, âşıklar arasında taşıdığı haberleri herkesten gizlediğini, birçok gencin sırrını bildiğini ifade ederek kadın erkek muhaberetlerinde önemli bir fonksiyon üstlendiğini belirtir. “Ser veririm sır vermem” diyerek yasak aşkların gizlice yürütülmesinde bir nevi garantörlük yapar. Bohçacı kadının sadece mektup götürmediği aynı zamanda ilişkinin gelişmesi için bireyleri ikna etmeye çalıştığı görülür. Bundaki amacı para kazanmaktır. Çünkü sevgililer arasında mektuplaşma ve haber sıklığı arttıkça geliri de artacaktır. Nitekim bohçacı kadın sadece erkeklerle kadınlar arasında iletişimi sağlamaz aynı zamanda “evini birtakım gizli aşk münasebetlerine” açarak bohçacılıktan ziyade parayı bu çeşit işlerde kazanır (Uğurcan, 1983: 461).

### Sonuç

Osmanlı toplumu kadın erkek ilişkilerinde Batı toplumuna benzemez. Bu durum Batı'dan alınan ve macerası genellikle aşk olan roman için sıkıntılıdır. Çünkü kadın erkek ilişkilerindeki geleneksel kısıtlamalar âşıkların veya âşık edilen bireylerin birbirine ulaşmasını zorlaştırır. Özellikle Tanzimat Dönemi yazarları bu çıkmazdan cariye veya yabancı kadınları kullanarak çıkarlar. Servetifünun Dönemi yazarları ise kadın erkek kahramanları akrabalar arasından seçer. Bu da onların Osmanlı sosyal hayatına karşı ne denli duyarsız olduğunu gösterir.

Geleneksel Osmanlı hayatının en önemli unsurlarından biri olan bohçacılık müessesesi sadece evlere elbise ve diğer eşya satıcılığı işi yapmaz. Aynı zamanda kadın erkek ilişkilerinde aracılık işlevi de görür. Hayatı anlatan veya anlatması gereken romancı için böyle bir fırsat önemlidir. Zira kapalı bir toplumda dışarıdan içeri ulaşabilen ender insanlardan biri bohçacıdır. Nitekim Osmanlı hayatını dışarıdan gözlemleyen yabancı seyyahlar ve eski Osmanlı'yı anlatan kitaplar bu durumu teyit eder.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan devrede kaleme alınan yüzlerce eser içinde bohçacı kadınları anlatan romanlar kadın erkek ilişkisi yönüyle iki elin parmaklarını geçmez. Bu durum yazarların hayatı yansıtırken ne derece ona dönük olduklarını gösterir. Geleneksel hayatı eleştirip onu olması gerektiği gibi düzenlemek için bohçacı kadınlar üzerinden yapılabilecek değerlendirmeler çok faydalı olabilirdi. Ancak romanlarda işlenen bohçacı kadınların aileye ve aile kurmaya faydalı bir işlevi yoktur.

Bu romanlarda bohçacı kadınlar, girdikleri evlere huzur veren haberlerden ziyade yıkım getiren haberler ulaştırırlar. Yukarıda değerlendirilen romanlar içinde hiçbirisi hayırlı bir haber getirmez. Aksine ailenin köküne dinamit koyarlar. Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Marika, intikam almak isteyen Zehra'nın habercisi ve olayların tertipçisidir. Ahmet Reşat'ın *Bohçacı Kadın* romanında Necibe iğfal edildikten sonra ahlakını kaybedip yuva yıkıcı bir rol üstlenir.

Getirilen haberler genellikle evli olan veya zorla evlendirilen kişilerin aile hayatlarını altüst eder. İster yerli bohçacılar (Necibe, Vefalı İfakat) isterse yabancılar olsun (Marika, Aldiyado) sadece para için hareket ederler ve bunun için aileyi yıkmaktan sakınmazlar. Bu romanlarda bohçacılar birbirini seven bekâr gençlere genellikle haber götürmezler. Sadece Mehmet Celal'in *Muhabbet-i Mâderane* romanında bohçacı kadın, bekâr bir kızla erkeği buluşturmak için aracı olur. Orada da evlilik ölüm getirir. Bunun dışında Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* romanında Despino iyi niyetle birbirine denk gördüğü Necati ile Ferdane'yi buluşturmaya çalışır.

Bu yıkım işi yazarların aşkı örnelemesiyle alakalıdır. Evlilikte romantik birlikteliği önemseyen bu romanlar, aşkın her şeyin üstünde kutsal bir duygu olduğunu ifade etmeye çalışırlar. Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* romanında eski âşıkların tekrar buluşmasına vesile olan bohçacıdır. Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* romanında da aynı olay hâkimdir. Burada da gençken birbirini seven kişiler ayrılmak zorunda kaldıktan yıllar sonra evli oldukları hâlde tekrar buluşurlarken aracı yine bohçacıdır. Aynı bohçacı ortada kalan roman kahramanı kadını umumhanesine sermaye eder.

#### KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi (2000a); *Bütün Eserleri Romanlar VIII Vah*, (haz. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.
- Ahmet Mithat Efendi (2000b); *Yeryüzünde Bir Melek*, *Bütün Eserleri VI*, (haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.
- Ahmet Rasim (1307/1890); *İlk Sevgi, Bâb-ı Âli Caddesi 38 Numaralı Matbaa*, İstanbul.
- Ahmet Reşat (1329/1913); *Bohçacı Kadın*, Keteon Bedrosyan Matbaası, İstanbul.
- Altınöz, İsmail (2013); *Osmanlı Toplumunda Çingeneler*, TTK Yayınları, Ankara.
- Andı, M. Fatih. (2013); *Roman ve Hayat*, Hat Yayınevi, İstanbul.
- Arslan, Çetin. (2020); *Mahremiyetin Tahribi-Türk Romanında Çok Evlilik ve Metres (1870-1923)*, Hece Yayınları, Ankara.
- Davis, Fanny (2006); *Osmanlı Hanımı 1718'den 1918'e Bir Toplumsal Tarih*, çev. Bahar Tırnakçı, YKY, İstanbul.
- Erünsal, İsmail E. (2008); "Sahaf", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 35, s. 504-510, Ankara.
- Faroqhi, Suraiya (2010); *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam-Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, çev. Elif Kılınç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Gökçek, Fazıl (2012); *Küllerinden Doğan Anka Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1319/1902); *Nimetşinas, İkdâm Matbaası, Dersaadet*.
- İpşirli, Mehmet (1997); "Osmanlı Devleti'nde Harem", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 16, s. 135-138, Ankara.
- Kuntay, Mithat Cemal (1983); *Üç İstanbul*, Sander Yayınları, İstanbul.
- Mehmet Celâl (1309/1892); *Muhabbet-i Mâderane*, Kasbar Matbaası, İstanbul.
- M. S. (1329/1913); *Alafranga Bir Kadın*, Artin Asaduryan ve Mahdumları Matbaası, İstanbul.
- Montagu, Lady (1970); *Türkiye Mektupları 1717-1718*, çev. Aysel Kurutluoğlu, Kervan Kitapçılık, İstanbul.
- Musahipzade Celal (1946); *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Basımevi, İstanbul.
- Nabizade Nazım (2011); *Zehra-Karabibik*, (haz. Özlem Fedai), Özgür Yayınları, İstanbul.
- Nerval, Gerard De (2002); *Doğuya Seyahat*, çev. Muharrem Taşçıoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Karay, Refik Halid (2017); *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Okay, Orhan (2008); *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Örnekleleriyle *Türkçe Sözlük* (1995), c. 1., MEB Yayınları, Ankara.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1993); *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, MEB Yayınları, İstanbul..

Tevfik Fikret. (1993); Dil ve Edebiyat Yazıları, (haz. İsmail Parlatır), TDK Yayınları, Ankara.

[Talu], Ercüment Ekrem (1922); Sabir Efendi'nin Gelini, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

Tozlu, Necdet (2014). Kültürümüzde Çerçicilik ve Çerçi Esnaflığının Bayburt Gümüşhane Erzincan Yöresi Örneği, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, VIII-II, Erzincan, s. 23-36.

Uğurcan, Sema (1983); Türk Romanında Çalışan Kadın Tipleri-Tanzimattan Cumhuriyete, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Yuva, Gül Mete. (2017); Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları, İletişim Yayınları, İstanbul.

Zorlutuna, Halide Nusret (2019); Aydınlık Kapı, Panama Yayıncılık, Ankara.





## SANATTA TOPRAK İMGESİ VE YAŞAM DÖNGÜSÜ

**Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva BOYNUKALIN**

**Öz:** İlk Çağlardan bugüne, varlıkların ilkesi kabul edilmiş dört unsurdan biri olan toprak, insanlığın dünyayı anlamlandırmasına aracılık etmiştir. Felsefe, mitoloji, dinler tarihi, kimya, fizik, psikoloji ve kozmoloji alanlarında araştırmaların konusu olan toprak unsuru, sanatsal ifadede de sembolik anlam çeşitliliğiyle önem taşımaktadır. Toprak unsuru, mitoloji ve sanatta ana tanrıça idolleriyile, doğurganlığın, bereketin ve koruyuculuğun temsili olmuştur. Toprağın felsefe evrenin oluşum aşamasının ayrılmaz bir parçası olması ya da tüm evrenin ve canlıların topraktan gelip toprağa gideceği inancı sanat eserlerinin içeriğini de etkilemiştir. Araştırmada toprak unsuru, tüm anlam katmanlarının birleştiği noktadan ve yaşam döngüsüne katkısı açısından ele alınacaktır. Topraktaki fiziksel dönüşüm ve değişimin, evrenin oluş halinin ve bu yaşam döngüsünün felsefe, mitoloji ve sanat eserlerini nasıl etkilediği araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu çalışmada sanatta geç Gotik dönemden modernizm sonrasına kadar toprağın sembol olarak belirleyici olduğu çalışmalar, nitel araştırma yöntemiyle incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** toprak, felsefe, mitoloji, sanat, resim, yerleştirme

### THE EARTH IMAGE AND LIFECYCLE IN ART

**Abstract:** From the primeval era the earth element, which is one of the four elements admitted as the principle of creatures has intervened humankind to understand the world. The earth, which is the subject of philosophy, mythology, history of religions, chemistry, physics, psychology and cosmology, is important for artistic expression in terms of various symbolic meaning. Earth, with mother goddess idols, represents the fertility, plenty fullness and conservation. The earth being the inseparable part of the universe during the formation phase in philosophy or the belief that living creatures came from earth and go back to it, has effected context of artworks. In the research, the earth will be discussed from the point where the whole meaning layers came together, in terms of contribution to lifecircle. The aim of the study is how the physical transformation and change of earth has effected the universe's being and how lifecircle has effected philosophy, mythology and artworks. The works which are determined by earth element symbolically from the late Gothic to after modernism, will be analysed by qualitative research method.

**Key Words:** earth, philosophy, mythology, art, paint, installation

### 1. Giriş

İnsanlık tarihi ile su, hava, toprak, ateş unsurlarının tarihi iç içedir. Bu dört

ORCID ID : 0000-0002-6978-3854

DOI : 10.31126/akrajournal.892963

Geliş tarihi : 08 Mart 2021 / Kabul tarihi: 23 Mart 2021

\*Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim-İş Bölümü.

unsur Eski Çağlardan itibaren maddi ve manevi varoluşun temeli olmuş, keşfedilmeye çalışılmış, tartışılmış, bilim, sanat ve teknolojinin ilerlemesinde öncülük etmiştir. Su ,hava, ateş ve toprak insanlara yakın olduğu kadar uzak maddelerdir, atomaltı parçacıkları açısından anlaşılması güç olmakla beraber günlük yaşamın temelini oluşturmaktadırlar. Yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan su, hava, toprak ve ateş, medeniyetlerin kuruluşunu temelden etkilemiştir. Dört unsur da fiziksel, kimyasal ve felsefi açıdan birbirlerine bağımlı, oluşum ve devinim içinde maddelerdir. Gün doğumunu izlediğimiz ya da gökyüzünde yıldızları seyre daldığımız her an, elementlerin oluşum sürecine de tanıklık etmekteyiz.

Dört temel unsurun içerisinde toprak, bizlere en yakın olan ve varlığını en fazla hissettirendir. Toprak, sağlamlığın ve özümüzün temel maddesidir. Yaşam alanımızı üzerinde oluşturduğumuz toprak, alt katmanlarına inildiğinde bambaşka âlemleri içinde barındırmaktadır. Dünyanın merkezine doğru inildikçe sıcaklık artmakta ayaklarımızı bastığımız toprağın altındaki ateş de gezegenimizin donarak katılaşmasını önlemektedir. Merkeze inildikçe artan bu sıcaklık yerkürenin yüzeyinin yavaş yavaş yeniden şekillenmesini sağlayan enerjiyi de tedarik etmektedir.

Dört temel unsuru ilk keşfeden Yunanlılar, her bir maddenin pozitif yönleri olduğu kadar negatif yönleri olduğunu da düşünmektedir. Su, seller ve tsunamilerin; hava, kasırgaların; ateş ise ormanları yakıp kül eden yangınların sebebidir. Ancak bu temel unsurların öfkelerinin yanında toprağın sabit, hareketsiz bir kaya olması onu sağlam, ağır ve güvenilir kılmıştır. Eski medeniyetlerde toprağa psikolojik yakınlığı olan insanlar güvenilir ancak inatçı olarak nitelendirilirler ve bu insanların sabırlı, düzenli ve sağlam ilişkiler kurabilen kişiliklerde olduğu düşünülmektedir. Dört ana unsur içinde en sabit ve katı görünen toprak, inanışların aksine yaşayan bir organizma olması sebebiyle hiçbir zaman durağan ve hareketsiz olmamış, aksine tüm evren gibi sürekli bir hareket ve oluş hâlinindedir. Ancak bu hareket etme eylemi o kadar yavaştır ki bazen birkaç milyon yıl sürebilir. Öte yandan, bu ağır hareketler bazen büyük felaketlere de yol açabilmektedir.

Depremler, eski Japonlara göre devasa bir yayın balığının kuyruğunun sallanması; Moğollara göre ise dünyayı alttan destekleyen kocaman bir kurbağanın ayaklarının tökezlemesi sonucu oluşuyordu . Kızılderililer, depremlerin suçunu öfkeli tanrıların üzerine atıyor; Eski Yunanlılar ise bunları , öfke nöbetine tutularak üç çatal mızrağını deniz tabanına vuran Poseidon'a bağlıyorlardı. Sonuç her halükarda aynıdır: Yerin şiddetli biçimde sallanması ve beraberinde insanoğlunun onun üzerine diktiği hemen her şeyin yıkılmasıdır. Can kaybı ise korkunç boyutlara ulaşabilir (Rupp, 2005: 289).

Toprak; bilim, teknoloji, sanat, mimari, askerî ve sanayi de kullanılmanın yanında tarımın da başlangıç sebebidir. Verimli topraklar koruyucu yuva ve besin kaynağıdır. İklim değişikliği ve yanlış tarım uygulamaları, medeniyetlerin sonunu getirebilecek felaketlere yol açabilmektedir. “Toprak erozyonu ve toprağın verimsizleşmesi, Yunanistan'ın gücünü kaybetmesine, Mayaların çöküşüne, Amerika'nın güneybatısındaki eski Pueblo (Kızılderili) kültürünün yok olmasına sebep olmuştur” (Rupp, 2005: 301). İnsanlık tarihi boyunca toprağa atfedilen önem inanç sistemini de şekillendirmiştir. Eski bir Çin atasözüne göre; “Toprak her şeyin anasıdır”. İncil’de ise, “Topraktan geldik ve toprağa gideceğiz.” cümlesi geçer. Ölümünden sonra insanları bekleyen başka bir dünya olduğu inancı, ölümlerin toprağa gömülmesinde çok önemli bir etkidir. Kendilerini ölümden sonraki yaşama hazırlamakla takıntılı boyutta ilgilenen eski Mısırlılar, piramitler ve Krallar Vadisi'nin sarp kayalıklarındaki gizli mezarlarda bir sonraki yaşamlarında kullanacakları sayısız nesnelere saklamışlardır. Roma’da ölümleri doğru biçimde gömmek de son derece önemlidir. Çünkü “Ölümlerin bedenleri gerektiği gibi gömülmediğinde ruhların yürüdüklerine inanılıyordu; bu yüzden eski insanlara göre cenaze törenleri, bir saygı ifadesi olmasının yanı sıra, ciddi bir güvenlik önlemiydi. Ölümlerin uygun biçimde gömülmesi Hristiyanlığın doğuşuyla birlikte yeniden dirilmenin ön şartı olarak görülmeğe başlamıştı.” (Rupp, 2005: 303-304). Toprak unsuru farklı kültür ve medeniyetlerde yaşam döngüsünün temel maddesi olarak başladığımız ve geri döneceğimiz yeri işaret eder.

Eski Çağlardan itibaren su, hava ve ateş, insanlığı tahmin yürütmeye ve hayal kurmaya teşvik ederken toprak, kimyanın temel maddesi olarak bilimsel araştırmaların kaynağını oluşturmuştur. Tarih öncesi dönemlerden itibaren altın, gümüş ve bakır değerli madenler olarak kabul edilmiş, simyacılık ise, altın arama girişimi olarak başlamıştır. Kuzey Irak'ta yapılan arkeolojik kazılarda toprağın altından 10.000 yıllık bakır boncuklar çıkarılmıştır (Rupp, 2005: 298). Platon, altının suyun katılmış hâli olduğunu düşünür. Bu görüş Thales'e kadar uzanmaktadır hatta jeoloğlara göre, sıcak su pınarlarının ağzında görülen mineral çökeltiler bu görüşe dayanarak araştırılmıştır. Aristo ise dört temel unsuru sıcak, soğuk, nemli ve kuru gibi niteliklerle kategorize etmiş, toprağın sıcak ve kuru permütasyonlarının kayaları ve taşları, oluşturduğunu iddia etmiştir (Rupp, 2005: 299).

Yunanlı doğa filozoflarının dört temel unsuru, geleneğin ve zamanın maddeleridir. Dört unsurdan biri sayılan toprak da, insan aklına iki bin yıldan fazla suredir hükmetmiştir. Toprak unsuru zamanla felsefenin de sınırlarını aşarak dinler tarihine, simyadan, fizik ve kimyaya, edebiyata, tasavvufa, psikolojiden kozmolojiye kadar farklı düşünce sistemlerinde ve disiplinlerde varlık türlerini ve de insanın kökenini temsil eden temel unsur hâline gelmiştir.

## 2. Sanat, Felsefe ve Mitolojide Toprak İmgesi

Felsefe tarihinin en önemli doğa filozoflarından Şair Empedokles'in doğa üzerine geliştirdiği görüşleri kendisinden önceki İonia'lı düşünürlerin görüşlerinin bir sentezidir. Thales su, Anaksimenes hava, Ksenophanes toprak ve Herakleitos da ateş unsurunun dünyanın oluşumundaki temel unsur olduğunu savunmuştur. Empedokles bu düşünürlerin fikirlerinden yola çıkarak dört unsur kuramını oluşturmuştur. Dolayısıyla, Empedokles için su, hava, toprak ve ateşin her biri evrenin kökleridir. Bu dört unsur bitkilerin, hayvanların, insanların yani tüm canlıların varlık sebebidir. "Ona göre bu dört öge birbirine örülül olarak vardır, hepsi bir aradadır, birbiriyle hemhal olmuştur. Dünyadaki çeşitlilik bu karışımın, bu bütünlüğün bir eseridir."<sup>1</sup>

Heraklitos'un felsefesinde ise geçiciliğin sürekliliği yani değişimin kaçınılmazlığı düşüncesi öne çıkmaktadır. Bu savını Heraklitos "değişmeyen tek şey, değişimdir" sözüyle açıkça belirtmiştir. Ayrıca "aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz" sözü de zamanın geçişiyle birlikte, ırmağa giren kişinin ve de ırmağın aynı kalamayacağını belirtmektedir. Heraklitos'un değişimin kaçınılmazlığı konusundaki görüşü dört madde için de geçerli olmuştur. "Heraklitos'a göre dünya önce suya, ardından da toprağa dönüşmüş olan ateşten meydana gelmiştir. Sırasıyla toprak sıvılaşarak su olmuş, su da bir kez daha ateşe dönüşmüş ve böylece, durmadan tekrarlanan bir döngü içerisinde olaylar devam etmiştir." (Rupp, 2005: 16).

Herakleitos varlığın hiçbir şey, oluşun ise her şey olduğu görüşündedir. Evrenin bütün oluşum hikâyesinin temeli zıtların birliği ve mücadelesine dayanmaktadır. Evrende her şey sürekli bir oluşum ve değişim hâlinindedir. Sabit ve değişmez olan hiçbir şey yoktur. Bunun nedeni ise her şeyin kendi zıttı ile sürekli mücadele içinde olmasından kaynaklanmaktadır (Weber,1998: 36). Herakleitos varlığın sürekli etkide bulunarak, oluş hâlindeki durumunu "oluştan başka bir şey görmüyorum." (Nietzsche,2015: 27) diye açıklamıştır. Herakleitos evrene bir canlılık izafe etmekle değişimi bir kader olarak addetmekte ve beraberinde kozmosun ateşten meydana geldiğini ve tekrar ateşe dönüşeceğini savunmuştur. Ateş değişerek su olur; su, toprağa, toprak tekrar ateşe dönüşür ve bu hâl tekrar eder (Kranz,1976: 50).

Eski Yunan doğa filozoflarından Thales suyu, Anaksimenes havayı ve Heraklitos da ateşi öne çıkaran görüşler belirtirken, Ksenophanes toprağı tercih etmiştir. Aslında şair olan Ksenophanes diğer doğa filozofları gibi jeoloji ve doğa bilimleriyle ilgilenmiştir.

1. [https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20\\_21\\_Guz/ilkcag\\_felsefesi/9/index.html](https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/ilkcag_felsefesi/9/index.html)

Ksenophanes, bazen dağ başlarında neden fosilleşmiş deniz kabuklarının olduğu sorusunu düşünerek, dünyanın değişmez olmadığına, ama uzun zaman dilimleri boyunca yavaş yavaş değiştiği sonucuna varmıştı. Bu yüzden, bugün dağ gördüğümüz yerlerde bir zamanlar okyanus vardı; sert kabuklar da, çok önce çamura gömülmüş olan eski deniz yaratıklarının kalıntıları olmalıydı, diye düşünüyordu. Dünyanın şekli kaysa, değişse, asıklaşsa, yassılaşırsa, şişse ve yeniden şekillense bile, özü aynı kalır; tıpkı kilin şekillendirilip pişirildikten sonra çömlek olmasının ardından çömleğin özünde kilin olması gibi. Bu nedenlerle Ksenophanes, bütün maddelerin temel unsurunun toprak olduğunu varsaymıştı (Rupp, 2005:17).

Ksenofanes tüm evrenin su ve topraktan meydana geldiğini ve yine ona döneceği düşüncesini savunmaktadır. Hatta Ksenofanes evrenlerin sonsuz olduğunu ve her daim değişim ve dönüşüm içinde olduklarını belirtir. “Bulutlar, güneş’in tesiriyle oluşan su buharlarının havaya toplanmasından hasil olur. Yıldızlar, ateşten bulutlardır. Fosiller, her şeyin balçık hâline geldiği zamandan kalma izlerdir.” (Kranz, 1976: 42).

İslam filozofu İbn Sînâ ise Kitâbu’l-hudûd eserinde toprak unsurunun “yukarıdan aşağıya inerek merkeze doğru hareket eden, kuru, soğuk bir yapıya sahip, basit” (İbn Sînâ, 2013:46) olarak tanımlamıştır. İbni Sina’ya göre toprakla karışan her cisme kuruluk ilişir. Toprağın doğasında soğukluk vardır. Toprağı ısıtan Güneş topraktan izole edilirse, doğası hâline bırakıldığında toprak soğur. Toprağın ısınması, dışardan bir etken sebebiyle gerçekleşir. İslam filozoflarının genel görüşlerine bakıldığında doğası itibariyle toprak kuru, soğuktur ve mutlak olarak ağırdır. Bu yüzden merkezi temsil eder. Toprağın ağırlık merkezi, dünyanın ağırlık merkezi demektir. Toprağın nitelikleri duyuyula algılanır. İbn Sînâ ana unsurların gözlem yoluyla anlaşılacağını savunur. Çünkü gözlem sonucunda toprakta oluşan canlıların toprak, hava ve sudan belirli bir miktarda birleşerek yaşam döngüsünü devam ettirdiği anlaşılabilir. Bu oluşumda toprak birleştirici özelliğiyle cisimlerin şekil ve düzenini korumaya yardımcı olur (Şahin, 2019: 80-89).

Toprak; kültürler, inançlar, fikirler doğrultusunda taşıdığı anlam katmanlarını genişletir ve pek çok edebî eserin anlam derinliğine katkıda bulunur. Mitolojik eserlerin çoğunda toprak, tüm canlı varlıkların anası, üretici güce sahip olan kutsal ve dışı paradigmasını temsil eder. Zaman geçtikçe toprak yaşlanır, ancak bu sefer de “yer ana” şeklinde yerel düşüncenin figürü olur. “Dünya mitolojilerinde kozmogoni ve etiyoloji mitlerinin birçoğunda toprak kaostan kozmosa geçişin tanrısız simgesi olmuştur. Hemen bütün mitolojilerde yaratma eyleminin başlatıcısı genelde tek bir Tanrı’dır. Toprak kaostaki dinginliğe, belirsizliğe ilk hareketi verendir.” (Taş, 2002: 13).

Dünya mitolojilerinin genelinde özellikle de yaratılış mitlerinde hikâyenin merkezinde yine toprağın bulunduğu görülmektedir. Topraktan yaratılma miti Babil mitolojisinin kaynağı olan Gılgamış Destanı'nda, Mısır ve Sümer mitolojisinde kendini göstermektedir. "Ahura Mazda, topraktan Mashya ve Mashyanak'ı yani Âdem ve Havva'yı yaratmıştır. Çin mitolojilerinde Nugua ve Yeni Zelanda yerli mitolojisinde çamurdan yaratılmış ve Tanrı ona yaşam soluğu üflemiştir. Yunan mitolojisinde en güçlü ve akıllı titan olan Prometheus, çamurdan ölümlü insanı yaratmıştır."<sup>2</sup> Mitolojilerde toprak, canlılığı devinimi ve değişen mevsimleri ile doğadaki tüm canlıların yeniden dirildiği inancının da temelini oluşturmuştur. Roma mitolojisinde aşk tanrıçası Venüs, mart ayında geceyi aydınlatmaktadır. Mart ayı doğanın yeniden dirilişinin, baharın ve yaşamın başlangıcı olarak kabul edilir. Asya mitolojilerinde bereket bolluk tanrısı Tammuz, yılın altı ayı toprağın altında diğer altı ayı da toprağın üstünde yaşamını sürdürmesi ile yeniden diriliş döngüsünü temsil eder. Tammuz tam 21 Mart'ta gece ile gündüzün eşit olduğu gün toprak üstüne dışarı çıkar ve sevgilisi İştâr ile birlikte olur. Bu birleşme sayesinde toprak tohumla buluşur, filizlenir ve doğa canlanır (Aça, 2018: 30).

Toprağın yaşayan bir unsur olma özelliği ilkel toplulukların inanışlarında da kendini gösterir. Yaşamsal faaliyetleri enginliği, sağlamlığı, içinde barındırdığı bitki örtüsü ve canlılarının çeşitliliğiyle pekiştirilir ve canlı, etkin kozmik bir bütünü temsil eder. Toprak, kozmik bütünü içinde barındırması ve doğurma, besleyip büyüterek koruma ve iyileştirme özelliklerine sahip olması sebebiyle toprak ana çağrışımıyla eşleşmektedir. Birçok mitolojide yeni doğmuş çocuk toprağa ananın (toprak ana mı?) kucağına konulmaktadır. Ayrıca kadınların toprak üstünde doğurmasının da bereketi arttıracığına inanılan adetlerdendir. Mordovlar bir çocuk evlat edinecekleri zaman çocuğu koruyucu tanrıça ve yeryüzü ana kabul ettikleri topraktaki bir çukura koymaktadırlar. Böylece çocuğun yeniden doğacağına inanmaktadırlar. Bu doğum çocuğun gerçek annesinin, yani toprağın kucağına verilmesiyle gerçekleşir (Eliade, 2003: 251). Mitolojilerde toprak unsuru yaşayan, bereketli dişil bir canlı olarak yer almaktadır. Dünya mitolojilerinde tarla ile kadın arasında benzerlik ilişkisi de bu özelliklere bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Ekilmiş bir tarlanın verimiyle kadının üretkenliği arasındaki dayanışma, tarım toplumlarının en önemli özelliklerinden biridir. Batı Avrupa, Mezopotamya ve Hindistan'da toprağa tohumun doğurgan kadınların elleriyle atılması, Hindu kadınlarının kuraklık dönemlerinde tarlaları sabanla çırılçılak sürmeleri ayrıca Almanya'da hamile kadınların to

2. <https://abrakadavra.wordpress.com/2012/07/18/camurdanyaratilisin-tarihi-kokenleri/> (Erişim: 22.08.2017)

humları ekmesi, toprak ile kadın arasındaki benzer mistik ilişkiyi açıkça göstermektedir (Eliade, 2009: 257-326).

Mitolojik hikâyelerde kadının toprakla özdeşleştirilmesine bilinen bir örnek olarak Yunanlıların Gaia ve bolluk bereket tanrıçası Demeter verilebilir. Bu mitolojik hikâye Demeter'in Persephone isimli kızının yeraltı tanrısı tarafından kaçırılmasıyla Demeter'in topraklardan tüm yaşamsal faaliyetleri çekip almasını anlatır. Yeşil çiçeklerle kaplı topraklar bozkıra döner ve buzlarla kaplanır. MS, I. yüzyılın sonlarına doğru Roma dönemi rölyeflerinde Demeter'in sembolize edildiği kadın figürleri kızına kavuşmuş onu emzirirken kompoze edilmiştir. Geç Gotik döneme ait İtalya'da Sienna duvar süslemelerinde toprak tanrıçası Gaia'nın rölyefi mermer bir blok üzerine oturtulmuş ve kucağında bir kitap ile sahnelenmiştir. "Gotik dönemden İngiliz sanatçı Robert de Lhle 1295 tarihinde bir kitap resminde İsa'nın çarmıha geriliş sahnesinde, çarmıhın hemen yanında yer alan Adem figürü ile toprağı simgelemiştir." (Pallatino, 1962: 384). Rönesans ve Barok dönemi eserlerinde de toprak alegorileri sıkça rastlanan konulardandır. Hans Van Aechen'in 1592 tarihli "Baco, Ceres ve Cupido" isimli eserinde toprak tanrıçası Ceres'i, Bachus ve Cupid ile aynı sahnede göstermiştir. Aechen'in eserinde Cupid kucağındaki meyve tabağı, Bachus sol elindeki üzüm salkımı ve Ceres elindeki bir kadeh şarap ile toprağın verimliliğini vurgulamaktadır." (Der Osten, 1992: 307).

Dört unsur ve dört mevsim konuları üzerine eserler üreten diğer bir sanatçı Giuseppe Arcimboldo'dur. II. Rudolph döneminde saray ressamı olarak bulunmuş ve sarayın bahçesinde nadir bulunan flora ve fauna koleksiyonuna erişmiştir. "Vertumnus" ismini verdiği II. Rudolph'un portresinde karakterin tüm uzuvları çeşitli meyve, sebze, çiçek ve köklerden oluşturulmuştur. II. Rudolph'un çok çeşitli egzotik bitkilerden oluşan temsili, aslında siyasi bir stratejinin görsel temsilidir. "Vertumnus" resmi II. Rudolph'un egemenliğindeki topraklardaki zenginliği ve dolayısıyla da onun gücünün ve kudretinin büyüklüğünü aktarmayı amaçlamaktadır. "Resimde dört mevsime ait çiçek, meyve ve sebze ahenkle açar. Bu yönüyle II. Rudolph, bahçelerin hamisi ve doğanın tanrısıdır. Doğanın dinamizmi ve canlılığı onda mevcuttur. Eser yalnızca Rudolph döneminin barış ve ahengini müjdelemekle kalmaz, aynı zamanda, Rudolph'un idaresinde yeni altın çağın ebedî baharının geleceğini müjdeler." (Leppert, 2009: 228-231).

Archimboldo Dört Unsur serisi ise Hava, Ateş, Toprak ve Su isimli dört resimden oluşmaktadır. Bu serideki "Toprak" isimli resimde toprak alegorisini yansıtan portrede aslan, geyik, deve, leopar, at, fil, maymun gibi ormanda yaşayan bir çok hayvan bulunmaktadır. Archimboldo antik döneme ait bir kozmolojiyle toprağı sonbahar dönemine ait, soğuk ve kuru bir madde olarak nitelendirmiştir. Bu analogi çerçevesinde evrenin temel yapı taşlarını oluşturan



bu dört unsur ile insan ve kâinatın çeşitli unsurları arasında benzerlikler ve bağlantılar kurulmuştur.

Amerikan modernizminin öncülerinden sanatçı Georgia O'Keeffe, 4. yüzyıl Hristiyan manastırlarında görülen “içgüdüsel inzivaya çekilme” davranışını araştırarak “yalnızlık ve reddetme” kavramlarını sorgulamıştır. Sanatçının çöl manzarası tablolarında toprak, toz ve ölü bedenlerin bir madde olarak bulunduğu boş bir arazi olarak betimlenmiştir. Sanatçı için toprak, içinde hayali kaktüsleri, sürünen sürüngenleri ve egzotik kuşları barındıran bir mucizeler tiyatrosudur. Arabistan, Afrika, Çin Amerika, Rusya ve Antarktika Çölleriindeki göçmen insanları ve uyum süreçlerini inceleyen Georgia O'Keeffe'nin toprakları, çarpıcı renkler ve harikulade formlarla ruhsal olana işaret eder (Ronberg, 2010:116-117). Yaşantımızda, hislerimizde, kendi olma sürecimizde çeşitli aşamaları bize öğretip anlatan toprak unsuru, bütün bir kâinatı açıklayan yaşam enerjisi olarak var olmaktadır.

Alman sanatçı Anselm Kiefer “Seraphim” isimli resminde kültür ve kolektif tarih totemlerine atıfta bulunarak mit ve hafıza konularını analiz etmektedir. Kiefer'in geniş kapsamlı referansları arasında Kara Orman, Richard Wagner'in Halka Döngüsü ve Caspar David Friedrich'in Romantik manzaralarının yanı sıra Kabala mistisizmi, Soğuk Savaş siyaseti, Ulusal Sosyalist mimari ve Paul Celan'ın Holokost sonrası şiiri yer almaktadır.<sup>3</sup> “Seraphim” ölü toprak manzarası ile heba olmuş, yanmış, yıkılmış, tahrip olmuş Alman topraklarını anlatmakta, yer ile gök arasındaki boşlukta yer alan merdiven ile dirilişi ve umudu ifade etmektedir. Resimde yerin hem altında hem üstünde yer alan merdiven yer ve gökyüzünü bağlar konumdadır. Bilinçlenme, yükseliş ve biçim değiştirmenin metaforu olarak merdiven, gökyüzüne doğru ilerleyen kısmıyla merkezdeki tanrısalığa, toprak altına ilerleyen kısmı ile de bilinçaltına işaret eder. Ayrıca, merdivenin hemen yanı başında, toprağa çöreklenmiş yılanın, deri değişimi, yenilenme ve deviniminin habercisi olduğu söylenebilir. Yılan, toprakla iç içe yaşayan bir canlı olarak onun gerçek sahibidir. Toprağın hayat vericiliğine, bereketine, genişliğine ve doyuruculuğuna sıkı sıkıya bağlıdır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Land Art, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat, Performans gibi sanatsal hareketler toprağa ve doğaya daha duyarlı olunması konusunda yeni bakış açıları ortaya koymuştur. Bu hareketler içinde farklı çalışmalar üreten sanatçılar, kimi zaman kendi bedenlerini heykel gibi kullanarak doğanın silüetlerini yansıtmaya çalışmış kimi zaman da organik malzemelerle toprağın değişim ve dönüşüm niteliğini vurgulayan yerleştirmeler yapmışlardır. Land Art sanatçılardan Walter De Maria, modern insanın do

3. <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-seraphim>

ğayla ilişkisine odaklanan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçının, 1977 yılında, deniz seviyesinden 2.190 m yükseklikte boş bir araziye özel olarak hazırlanmış 400 paslanmaz çelik direğini belli aralıklarla yerleştirdiği “Şimşek Tarlası” isimli çalışması gökyüzünü kontrol etme amacını içerir. Spesifik bir doğa eylemi gerçekleştiren sanatçı, kendisini Yunan tanrısı Zeus ile özdeşleştirir. Toprağın, yani bu gizemli ekin tarlasının güzellik ve estetik duygusundan ziyade korku ve belirsizlik duygusunu uyandırdığı görülmektedir. Walter De Maria’nın diğer bir çalışması ise galeri mekânında doğadan ham hâlde aldığı malzemelerle oluşturduğu “New York Toprak Odası” yerleştirmesidir. “197 metrekairelik bir mekâna 300 kilo toprağın yere serilmesinden oluşan bu yerleştirmeyi izleyiciler yalnızca kapı aralığından görebilmektedir. Duvarlarla çevrili galeri mekânın içinde insanlara ham toprak kokusunu duyumsatan sanatçı, kent yaşamının doğadan uzaklığını sessiz bir yorumla sunmuştur.” (Antmen, 2014: 254).

### 3. Sonuç

Toprak, Antik Mısır ve Antik Yunan döneminden itibaren doğa filozoflarının kozmolojik teorilerinde evrene hâkim olan dört temel unsurdan biridir. Coğrafya, fizik, kimya, astroloji ve sanat gibi pek çok disiplin bu dört unsur teorilerinden etkilenmiştir. Toprak hem varoluş hem de yok oluş felsefesini kendi yaşam döngüsünde barındırır. İnsanlığa yaşam kadar ölmeden önce ölme deneyimini sunabilir. Toprak ana, mitolojilerde bereketin ve verimliliğin sembolü olarak hem yaşam bahşederken hem de ruhsuz bedenlere şefkatle ev sahipliği yapmaktadır. Böylece insanlara doğum ve ölüm bilgeliğini öğretip te vazuya davet eder. Dünya mitolojilerinde ve inanışlarında kadın, üreme özelliği yaşam döngüsünde canlıların yaşam kaynağı, koruyucusu, kollayıcısı konumundaki toprak ana ile özdeşleştirilir.

Sanatta ve mitolojide temel simgelerden biri olan toprak anaya atfedilen anlam katmanları, farklı kültür ve coğrafyalardan kaynaklansa bile benzerlik göstermektedir. Toprak yaratılış tasavvurlarında, bereketin, doğurganlığın, iyilik, temizlik ve arınmanın simgesi olarak kendini göstermektedir. Felsefi metinlerde ve plastik sanatlarda bir imge olarak yeniden doğuşun ve doğum, büyüme ve ölüm gibi yaşam döngülerini temsil eder. Sanatın içinde dinî olayların betimlenmesinden bilimsel gelişmelere kadar toprak, yaşam kaynağının temel maddesi olarak baş gösterir. Evreni ve onu oluşturan temel unsurları işlevsellikleri açısından değerlendirip anlamlar yükleyen geleneksel dünya görüşü, 20. yüzyıldan sonra değişiklik göstermiştir. Antik çağlardan itibaren yaşamın kaynağı olarak kutsanan toprak, sanayileşme çabalarıyla beton ve çelikle donatılmıştır. Modernizm sürecinde topraksız alanlarda yaşamaya başlayan ve

toprakla temasını bütünüyle kesen insanlık karşısında sanat da kendi argümanlarını üretmiştir. Ekolojik sanat, Land Art, Performans gibi sanat hareketleri doğaya dönüşün ve toprağa koşulsuz gereksinimimizin hatırlatılmasına katkı sağlamıştır.

#### **KAYNAKÇA**

Aça, Mustafa; "Dünya Mitolojilerinde Toprak Simgeçiliği", Kültür Araştırmaları Dergisi, Aralık 2018, S.1, s.73-104.

Antmen, Ahu; *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

Aydoğan, Şükran (2017), *Resim Sanatında Dört Element Su Hava Ateş ve Toprak*,(Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.

Der Osten, Gert Von; *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands : 1500-1600*, Pelican History of Art 1992.

Eliade, Mircea; *Dinler Tarihine Giriş*, (çev: Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003  
Kranz, Walther; *Antik Felsefe - Metinler ve Açıklamalar*, (çev: Suat Baydur), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1976.

Leppert, Richard; *Sanatta Anlamların Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi* (çev:İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009.

Nietzsche, Friedrich; *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Say Yayınları, İstanbul 2015

Pallotino, Massimo; *Encyclopedia of World Art*, c.6, Greece Hardcover, 1962.

Ronnberg, Ami; *The Book of Symbols*, Taschen, China 2010.

Rupp, Rebecca; *Dört Element*, (çev: Hasan Kaya), Profil Yayıncılık, İstanbul 2007.

Sina, İbni; *Tanımlar Kitabı: Kitâbu'l-hudûd*, (çev: İclal Arslan), Elis Yayınları, Ankara 2013.

Şahin, Nur Muhammed (2019), *İbn Sina'nın Doğa Felsefesinde Dört Unsur*,( Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

Taş, İsmail; *Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji*, Kömen Yayınları, Konya 2002.

Weber, Alfred; *Felsefe Tarihi*,(çev: Vehbi Eralp), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1998.

#### **İnternet Kaynakça**

[https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20\\_21\\_Guz/ilkcag\\_felsefesi/9/index.html](https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/ilkcag_felsefesi/9/index.html)

<https://abrakadavra.wordpress.com/2012/07/18/camurdanyaratilisin-tarihi-kokenleri/>

<https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-seraphim>

## YALNIZ HATTA YAPAYALNIZ BİR SAİT FAİK ABASIYANIK ROMANI ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM

Dilber TAHİROĞLU\*

**Öz:** Özlem Esmegül'ün "*Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*" 2018 yılında Destek Yayınları etiketiyle yayımlandı. Eserin tamamı Sait Faik'in biyografisine dayanmaktadır. Bu biyografik roman yayımlandığı günlerde Sait Faik severlerinin büyük ilgisini toplayarak oldukça popüler olmuştur. İşte bu çalışmada adı geçen eserdeki kurguda yer alan kişilerin neredeyse tamamının Sait Faik'in hikâyelerinden alınmış olması, fakat bunun belirtilmemesi; bazı kısımlarda kurguyu oluşturan olay ve kişilerin başka kaynaklardan doğrudan alınıp kaynağının gösterilmemesi; eserin şahıs kurgusunun kusurlu olması, eserde fazlaca yer alan sözcük ve cümle hataları gibi hususlar üzerinde durulmuştur. Bu hususlara değinilirken biyografik roman, belgesel roman, metinler arasılık, intihal gibi kavramlar da gündeme gelmiştir ve bu kavramlar üzerine gidilerek bunlar da tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Özlem Esmegül, Sait Faik Abasıyanık, metinler arasılık, biyografik roman, intihal

### A CRITICAL APPROACH TO YALNIZ HATTA YAPAYALNIZ BİR SAİT FAİK ABASIYANIK ROMANI

**Abstract:** Özlem Esmegül's novel named as *Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı* was published in 2018 by Destek Yayınları. The whole work is based on Sait Faik's biography. In the days of its publication, this biographical novel became very popular as it overwhelmingly attracted the attention of Sait Faik's fans. In this study, it is emphasized that almost all of the people in the mentioned fiction is taken from Sait Faik's stories, but this is not stated; in some parts, events and people that constitute the fiction are taken directly from other sources without stating the sources; the people in the fiction are found to be unsatisfactory; and abundant mistakes are ascertained regarding words and sentences. While discussing these issues, certain concepts such as biographical novel, documentary novel, intertextuality and plagiarism have also come to the fore and these concepts have been addressed and discussed.

**Key Words:** Özlem Esmegül, Sait Faik Abasıyanık, intertextuality, biographical novel, plagiarism

ORCID ID : 0000-0002-6314-1789

DOI : 10.31126/akrajournal.890768

Geliş tarihi : 03 Mart 2021 / Kabul tarihi: 21 Nisan 2021

\* Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi.

## Giriş

Bir eser okunmaya karar verildiğinde şüphesiz hiç kimse o eseri eleştirmek veya noksanlarını tespit etmek için okumaz. Bir eseri okuyan kişi -özellikle edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler- okudukları eseri birçok yönüyle inceler ve eleştirirler. Buradan hareketle söylenecekler sadece söz konusu eserin eleştirisi değildir. Aynı zamanda günümüz Türk edebiyatında eleştiri eksikliği ve eleştirmen kıtlığı sorunuyla birlikte gelen "sanat ve edebiyat" ortamındaki verimsizliğe de dikkat çekmek amaçlanmıştır. Çünkü belli bir emek sonucunda ortaya çıkan her eserin okuyucuya en sağlıklı hâliyle ulaşması beklenir. Bu görevi kısmen editörler üstlenmektedir fakat işin bir de bilgi ve eleştiri kısmı vardır. Türk basınında seviyeli edebiyat eleştirisi ortamının bulunmayışının getirdiği sorunların başında şu hususlar gelmektedir: Özensiz baskılar, baştan savma bir dil kullanımı ve intihale varan yayınlar vb...

Özlem Esmergül'ün *Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*<sup>1</sup> (2018) adlı eserini de konusuyla dikkati çektiği için okuma ihtiyacı duyduk. Eser biyografik ve belgesel roman özelliği taşımaktadır. Eser dikkatle incelendiğinde okuyucu metinler arasılık, biyografik roman, belgesel roman, popüler roman ve intihal terim ve kavramlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu kavramların ışığında esere yaklaşmak yerinde olacaktır:

Nurullah Çetin, metinler arasılık hakkında şu bilgileri vermektedir:

*Başka metinlerle yararlanma, eleştirme, alaya alma, çağrıştıurma gibi değişik amaçlarla ilişkiler kurulur. Edebî ya da edebiyat dışı başka kaynaklardan metin parçaları alınır, onlara değişik şekillerde göndermeler yapılır, isimlerine çağrıştırmalar yapılır vs.*

*(...) İç içe geçmiş farklı edebî metinlere yer verme anlamındaki metinler arasılık, belirgin bir kurgusal özelliktir. Bundan kasıt da aslında her edebî metnin ötekinden tamamen bağımsız ve bağlantısız olmadığını kanıtlamaktır (2013: 99).*

Esmergül'ün eserine baktığımızda bu yöntemden fazlasıyla yararlandığını görmekteyiz. İşte bu noktada bir sorunla karşı karşıya gelmekteyiz: Bu da alıntı yapılan kaynağa atıf yapıp yapmama sorunudur. Çünkü Esmergül'den beklenen yararlandığı diğer metinlere atıfta bulunmasıdır. Ancak yazar, biyografik ve belgesel romanında bu konuda nasıl davranmıştır? Buna bakmalıyız:

Esmergül, eserinin sonunda yararlandığı kaynakların kimisini verdiği hâlde kimisine hiç değinmemiştir. Kanaatimizce bu eser biyografik bir roman biçiminde yazılmış olsa da yararlanılan kaynakların tümüne değinilmesi gerekirdi.

1. Bu çalışmada Özlem Esmergül'ün yayımladığı *Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık romanı* (2018) adlı eseri esas alınmıştır ve çalışmamızda geçen sayfa numaraları bu esere aittir.

Bazı kaynakları belirtip bazılarını belirtmemek bize etik gelmemektedir. Bu hususla ilgili tespitler aşağıda ayrıntılarıyla örneklendirilecektir. Yine Çetin, yaşam öyküsel roman (biyografik roman)'ı da şöyle tanımlamaktadır:

*Bir yazarın başka bir kişinin hayatını konu edindiği roman. Gerçekten yaşamış birisinin hayatının gerçek bilgi, belge ve bulgulara bağlı kalarak gerçekçi bir biçimde roman kurgusu içinde anlatıldığı eserlere denir.*

*(...) Yazar, gerçek belgeleri ve bilgileri arka arkaya sıralamakla yetinmez, bununla birlikte bu malzemeyi olaylara, kurguya dönüştürür, bir vaka çerçevesi içinde yerleştirir, dram ve gerilim öğelerini, duygu, düşünce ve heyecan unsurlarını saymaca bir düzlemde canlı hayat sahnelerine dönüştürür. Romanı yazılan kişilerin yaşantılarının anlamlı ve önemli noktalarına vurgu yapılır. Bu tür romanlar yazılırken yazar, kişinin gerçek hayat hikâyesine bağlı kalmaya özen gösterirken aynı zamanda bazı seçme ve elemeler de yaparak romancı kimliğiyle bazı şahsî tasarruflarda da bulunur. Böylece eser, tamamen gerçek bir hayat hikâyesi olmaktan çıkıp aynı zamanda roman olduğunu da hissettirir. Bunun için yazar, bazen kişilerin gerçek isimlerini değiştirir, bazen romanına hayatlarını anlattığı insanların gerçekle hiçbir ilgisinin bulunmadığı notunu ekler... (2004: 235).*

Esmergül'ün eserinin sonunda da belirttiği üzere, bu çalışmayı ortaya koymadan önce Sait Faik Abasıyanık'ın biyografisinden, dönemin sanatçılarıyla olan anılarından alıntılar yapmış, eserinin kurgusunu da tamamen bu kaynaklara dayandırmıştır. "*Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*" çeşitli anılardan alıntılarının bir araya getirilmesi suretiyle ortaya konmuş biyografik bir romandır. Fakat yazar, yine bu konuda da kaynaklarının kimisine hiç değinmemiştir.

Esmergül, eserini çeşitli kaynaklara dayanarak yazdığını eserin sonunda ifade etmektedir. O hâlde belgesel romanın ne olup olmadığına bakmak gerekir.

Çetin'in belgesel roman tanımı şöyledir:

*Gazete haberi, röportaj, anket, mektup, özgeçmiş, hatıra, tutanak, sözleşme, resim gibi belgelerden yararlanılarak belli olaylar dizisi şeklinde kurgulanmış, gerçek hayat hikâyelerine ve olaylara dayanan romanlara "belgesel roman" denir. Bu tür romanda romancının hayalinden çok, belgelerin gerçekliği önemlidir. Romancı, bu belge ve bilgileri başı sonu belli ve düzenli olaylar bütünü şeklinde sunmaya çalışır (2004: 238).*

"*Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*" adlı eserde de Esmergül'ün kaynaklarının arasında gazete haberleri, röportaj, mektup ve hatıraların yer aldığı görülmektedir. Ancak problem, yine kaynakların bazılarının belirtilmemesidir. Burada söylenenler ister istemez intihal sorununu da beraberinde getirmektedir. İntihalin ne olduğu herkesçe malumdur. İntihal, *aşırma*

demektir. Özellikle bilim ve sanat alanında başkasına ait bilgi ve belgeleri atıf yapmaksızın alıp kullanma. Bilim ve sanat etiğine aykırı tutum ve davranıştır. Esmergül'ün böyle bir tutum içinde olup olmadığına okuyucu karar verecektir. Biz eserde gördüğümüz bazı özensizlikleri ve tespit edebildiğimiz kadarıyla hiç kaynak zikretmeden yapılan alıntılarını aşağıda sıralamaya çalıştık.

Bu doğrultuda eserin bazı özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Yazım hataları,
2. Dil bilgisi hataları,
3. Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinden doğrudan alınan isimler ve kurgu ile ilgili hatalar,
4. Sait Faik Abasıyanık'ın kaynaklarda adı geçen ve münasebette bulunduğu kişilerle ilgili isimlerdeki karışıklıklar,
5. Başka eserlerden kaynak gösterilmeden alınan kısımlar (intihal).

"*Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*" Sait Faik'in hikâyeleri, Sevengül Sönmez'in hazırladığı *Karganı Bağışla* (2004), *A'dan Z'ye Sait Faik* (2007), Salah Birsell'in *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* (2016), Ara Güler'in *Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun* (2005), Yusuf Solmaz'ın *Elveda Panco* (2002), Aziz Nesin'in *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim* (2017), Mehmet Kemal'in *Acılı Kuşak* (1977) ve yararlanıldığı hâlde ismi zikredilmeyen Mîna Urgan'ın *Bir Dinozorun Anıları* (2014) vb. gibi eserlerden parçaların bir araya getirilmesi sonucunda yazılmış derleme bir eserdir.

Esmergül, elbette Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinden yararlanabilir, Sait Faik Abasıyanık ile aynı dönemde yaşamış isimlerin anılarından da yararlanabilir, fakat yararlandığı kaynakları göstermek veya zikretmek etik açıdan bir zorunluluktur. Çünkü "*Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*" adlı eser, yukarıda ismi zikredilen eserlerden alıntılarının bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmış bir eserdir. Yazar, eserinin sonunda yararlandığı anı türünden eserlerin bazılarının isimlerini zikretmiş, bazılarını ise hiç değinmemiştir. Örneğin, Mîna Urgan'ın *Bir Dinozorun Anıları* adlı eserinden yararlandığı hâlde bundan hiç bahsetmemiştir.

Esmergül'ün eserinde yukarıda da bahsettiğimiz bazı özellikler aşağıda sırasıyla ele alınarak değerlendirilmiştir:

### 1. Yazım Hataları

"Savcının hamlelerinin fakrındaydı..." (Esmergül, 2018: 27).

"İkisinin konuşmaları gurunu okşuyordu Sait'in..." (Esmergül, 2018: 27).

"Başka zaman olsa Peyami'nin içmekten kızarmış yüzünün arka yerine bir yumuk patlatırdı..." (Esmergül, 2018: 80).

"Tıkanyor gibi derin bir nefes alıp kaktı yerinden..." (Esmergül, 236).

"Sait'in peşinden gezip tozarak, ayaklığı alıacağı..." (Esmergül, 251).



"Lakin ararlarındaki onca mesafeye..." (Esmegül, 2018: 268).

"Hiçbir otelde içki parası ödeyemeye yetmezdi..." (Esmegül, 286: 269).

"İki yaşında olmalıydı Mehmet..." (Esmegül, 2018: 96).

Bu örneklerdeki gibi yazım yanlışlarının birkaç nedeni olabilir. Yazardan kaynaklı olduğu gibi yayınevinden kaynaklı da olma ihtimali her zaman vardır. Bu gibi hatalar aşırı derecede ise eleştirilmeye değer. Yoksa tashih hataları yerine göre hoş görülebilir.

## 2. Dil Bilgisi Hataları

"Seninki gelenekçilik diye cevap Orhan hiç düşünmeden..." (Esmegül, 2018: 70).

"Kızlı erkekleri bir grubun..." (Esmegül, 2018: 75).

"Senin dini imanını..." (Esmegül, 2018: 183).

gibi gramer kurallarına aykırı örnekler çoğaltılabilir. Sait Faik gibi ünlü bir hikâyecinin romanını yazan bir yazarın dile hâkimiyet sorunu mudur yoksa yayınevini tashih hatası mıdır? Tartışılmalıdır.

## 3. Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinden

### Doğrudan Alınan İsimler ve Kurgu ile İlgili Hatalar<sup>2</sup>

Sait Faik'in "*Eleni ile Katina*" (Havada Bulut 2016:81-84) "*Karidesçinin Evi*" (Havada Bulut 2016: 41-52), "*Yorgiyanın Mahallesi*" (Havada Bulut 2014: 53-64) hikâyelerinin kişi ve olayları Esmegül tarafından neredeyse olduğu gibi alınmıştır. Bu alıntılar, Esmegül'ün Sait Faik'in biyografisini anlattığı eserinde kurgunun temelini oluşturmuştur.

Yine Mercan Usta tipi, Sait Faik'in *Gün Ola Harman Ola* (Son Kuşlar, 43-47) hikâyesinden alınmıştır. Ancak Mercan Usta tipi Esmegül tarafından genişletilerek daha farklı bir kişiliğe büründürülmüştür.

Ayrıca Esmegül'ün eserinin çerçeve vakasını oluşturduğu metin halkaları Yusuf Solmaz'ın "*Elveda Panco*" (2002 197-200) romanının "*Ne Yaptılar Yavrum Sana?*" bölümünden alınmış ve genişletilerek kurgulanmıştır. Metin şöyledir:

*"Eleni'yi sevgilisi bir çocukla yüz üstü bırakıp gitmişti. Geçinebilmek için işe, paraya gereksinimi vardı. Beyoğlu'nun barlarında birtakım insan tacirlerinin oyuncağı olmuştu. Bedenini satmasının yanı sıra, yediği dayakların, duyduğu küfürlerin haddi hesabı yoktu. Birkaç kez kendini öldürmeye kalkmış, ancak çocuğunu düşünerek yapamamıştı. Aynalarda her geçen gün biraz daha çirkinleşen yüzünü artık istemiyordu. Nefret ettiği bir yüzü, bir bedeni yıllarca*

2. Örneklerin çok olması nedeniyle Sait Faik'in hikâyelerinden alınan örnekler, hacmi genişleteceği için burada vermek mümkün olmayacaktır. Merak edenler için hikâyelerin isimleri ve sayfa numaraları verilmeyle yetinilmiştir.

boşu boşuna taşımakla cezalandırılmıştı sanki. Bir şişe şaraba, bir lokma ekmeğe birçok zaman kendini satmak zorunda kalmıştı. İçinde fareler dolaşan pis bir evde son derece kötü bir yaşam sürüyordu. Uzun zamandır ağzına bir lokma koymayan çocuğu hastaydı. Barlarda bulunduğu müşterilerinden aldığı para çocuğunun ilaç parasına bile yetmiyordu. Belki Sait ona yardımcı olabilirdi ancak artık onu da arayamazdı. Kendinden utanıyordu. Bu halinden; bu paçavraya dönmüş halinden nefret ediyordu. Nasıl çıkacaktı Sait'in karşısına bu görünümüyle... Üstelik kaç kez Beyoğlu'nda rastlamıştı da, Sait onu tanımamıştı. Böyle, annesi bile görse onu tanıyamazdı. Eski uzun saçlarının yerinde, adi bir peruk vardı şimdi. Bedenini satabilmek için yüzüne sürdüğü makyaj malzemesinin haddi hesabı yoktu. Kimi zaman çok sarhoş olduğunda Sait'e yaptığı haksızlıklar geliyordu usuna. Hiç kimse onu, bugüne kadar Sait gibi sevmemişti. Yüreğinde ve gözlerinde olup bitenlerle yalnızca o ilgilenmişti. Seni seviyorum, diyen ya da parası olan herkes bir süre vücudunu kullandıktan sonra, tekme indirilmiş sırtına: "Hadi şimdi defol" demişti. Sait'se o koca yaşında ona bakarken bir çocuk gibi sevinçten utanır, titrerdi. Belki de bütün bu başına gelenlerin nedeni bu aşka haksızlık etmiş olmasaydı. Ancak artık iş işten geçmişti. Bir akşam barların birinde karşısına iki sarhoş müşteri çıktı. Adamları bir otele götürecektir, ücretini alacak, işi bitince de onlardan ayrılacaktı. Anlaşıp birlikte dışarı çıktılar. Karanlık bir sokak aralığından geçerken ikisi birden üstüne saldırdı. Tekme tokat vurmaya başladılar. Bir süre avazı çıktığı kadar bağırdıysa da sesini duyuramadı. Bayılıp yere yıkılınca adamlar sırayla üstünden geçti... (Solmaz 2002: 197-198).

Bu kısım okunup ardından Esmergül'ün eseri okunduğu takdirde Esmergül'ün çerçeve vakayı aynen buradan aldığı görülecektir.

Bunun yanı sıra Esmergül, Sait Faik Abasıyanık'ın Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlarından çıkan hikâye kitaplarının sonlarında yer alan açıklayıcı notları ve anıları da eserine aynen alarak kullanmıştır. Örneğin, *Havada Bulut* hikâye kitabının sonunda yer alan Rıfat Ilgaz'ın Sait Faik ile anısı "*Sait Faik Pinti miydi?*" (2016: 121-125) adlı metin ile Esmergül'ün metni arasındaki ilişkiyi örneklendirmek için aşağıya alıyoruz:

(...) Severdi annesini. Onun kendisi üzerindeki yargılarına çok önem verirdi. İşsiz adam, para kazanmayan adam durumuna düşmesi, annesince böyle nitelenmesi üzerdi onu, çoğu zaman. (...) Sait'le hemen her gün bulduğumuz günlerden birindeydi. Babiâli'nin ünlü dergicisi Mahmut Zeki, merdiven başındaki düzeltme odasında kısırdı beni:

"Abi!" dedi, "Zambak adlı bir magazin çıkarıyorum, yazı isterim senden!"

(...) "Yazarım Zekiciğim!" dedim. "Hele işin avansı da varsa bir aylığını birden yazarım! Yeter ki dergi çıksın!"

"Sen yazarsın yazmasına da... Şeye yazdırabilir misin?"

"Orhan Kemal'e mi?"

"Canım, o da kolay... İş Sait Faik'ten hikâye koparmakta... Bir denesen belki verir. Ben istersem, vermez!"

"Yani ben mi isteyeceğim?"

(...) "Peki Sait Faik'e ne vereceksin önce söyle !..."

"Yaşar Nabi'den on kâğıt alıyor, değil mi?"

"Evet, ama senin dergin yarı çıplak... Üstelik de imzasıyla yazacak."

(...) "Sen otuz beş yap da bir ellilik ver bana, on beşi de bana kalsın!"

Hava tam güvertelikti. Burgaz'a kadar ne torik pilakisi kaldı ne Mutuk şarabının sarhoşluğu... Sait'i yakası yamalı balıkçı gömleğiyle olta bağlarken yakaladım, köşkün bahçesinde. Çevremizde hurlayıp duran köpeğini susturduktan sonra:

(...) "Bak Saitciğim, Zeki var ya, Mahmut Zeki, yazı istiyor senden, bir dergi çıkarıyor da."

"Hastirsin ordan, ne yazısı!"

"Canım, hikâye istiyor!"

(...) "Ama hikâyene Yaşar Nabi gibi on liradan paha biçmiyor. Sana tam otuz beş lira yolladı benimle!"

"Hem de peşin öyle mi?"

Çıkardım otuz beş lirayı cebimden. Elli lirayı bozdurmuş, onunkini içe koyup hazırlamıştım.

"Al!" dedim. "Güle güle harca! Hikâyeyi de hemen ver. Al da gel dedi bana!"

Elini uzatıp parayı almıyordu.

(...) "Şimdi yemeğe çağıracaklar," dedi. "Bir de annemin misafiri var. Al-dırma sen!.. Otururuz masaya... İçki yok ha!.."

"Yok, peki ama... Sen şu parayı alsan da..."

"Dur patlama!... Şu hikâye işini sen yemekte yeniden aç! Parayı çıkar, masanın üstüne koy! Yeni çıkacak bir dergi için hikâye istiyoruz, diye başla!"

"Anladım Saitciğim! Hiç merak etme!"

"Dur sana hikâyeyi getireyim önce... Yeni yazdım!"

Gitti getirdi. Adı, "Kırlangıç Yuvasındaki Kız". ("Kırlangıç Yuvasındaki Kadın")

"Yahu bu eski harflerle!" dedim.

"Canım yeni harflere çevirir, öyle verirsin sen de!"

Yemeğe oturduk. İlk yemeği bitirip de hizmet eden evlatlık ikinci tabağı önüme koyunca:

"Saitciğim," diye başladım, "beni yeni çıkacak olan bir derginin patronu gönderdi, selamları var. Bu ilk sayı için bir hikâye rica ediyoruz. Eğer kırmayıp da verirsen..."

*Utana sıkıla cebimden parayı çıkarıp masanın üstüne koyarken:*

*"Otuz beş lira gönderdi buyur!"*

*Tam o sırada öyle bir öksürük gırtlığıma yapıştı ki... Sanatoryumdan yeni çıktığım halde öksürük kesilmemişti. Mendil aradım, cebimde yok... Kalkmak istedim, ikinci yemek yeni konmuştu önüme, kalkamazdım. Zor tuttum kendimi. Bir daha da ağzımı açmadım, konuşmak için.*

*Yemekten sonra bahçede kahvelerimizi içerken:*

*"Aferin!" dedi. "On numara! Doğrusu iyi kıvırdın! Çok güzel! Anlasın oğlunun bir baltaya sap olduğunu artık! Yazılarımın para getirdiğini! Annem çok beğenmiş seni! ... (Abasıyanık, 2016: 121-125).*

*Esmergül ise bu anıyı alarak eserine şu şekilde eklemiştir:*

*"Rıfatçığım!" dedi sevinçle. Ayaklandı hemen. "Hoş geldin! Nereden çıktın böyle? Çok mu özledin yoksa beni?"*

*(...) Yeni bir magazin çıkarıyor Mahmut Zeki. Senden de imzalı yazı istiyor."*

*"Hastirin" dedi Sait. "Ne yazısı be!"*

*"Hikâye işte canım, ne isteyecek?"*

*"Hem de imzalı öyle mi? Mecmuasına yazayım da iyice kepaze olayım..."*

*"Bu sefer başka ama... Yıldız kapaklı bir mecmua olacak. Şık bir iş merak etme. Mecmuada biraz sanata da yer verecek."*

*"Ne mecmuasıymış bu, adı neymiş?"*

*"Zambak..."*

*"Hah bak işte gördün mü? İyi ki Kaymak Tabağı değil... Yazı mazı yazmam ben o mecmuaya. Sen onu bırak da balığa çıkalım..."*

*Rıfat, başını sallıyordu laf anlatamamaktan yorulmuş gibi...*

*"Hemen öyle kestirip atma" dedi. "Mahmut Zeki, senin Yaşar Nabi gibi hikâyelerine öyle on lira değer biçmiyor. Tam otuz beş lira yolladı benimle."*

*(...) "Alsana şunu yahu!" diye çıkıştı Rıfat. "Ne bekliyorsun anlamadım ki?"*

*"Koy şunu cebine koy" dedi Sait. Bakışları köşkün salon pencerelerine gidip geldi. "Annem görmesin. Cebine koy bunları."*

*Sait'in inadının tuttuğunu düşündü Rıfat. Hikâye vermeyeceğini sandı bir an.*

*Ne var ki onun derdi başkaydı.*

*"Yemeğe çağıracaklar birazdan" dedi. "Hep beraber oturalım masaya. Sen de gel. İçki yok ama ona göre."*

*"Olur tabi.. Ama parayı neden almıyorsun ki?"*

*"Dur patlama Rıfatçığım! O parayı yemekte herkesin içinde çıkarıp ver bana. Annem de görsün. Yeni çıkacak bir mecmua için senden hikâye istiyorlar de. Çok mühim de. İlle de senden istediler de. Parayı masanın üstüne koy herkes görsün..."*

(...) "*Saitçiğim*" dedi. Gülesi geliyordu bazen, zor tutuyordu kendini. "Biliyor musun? yakında yeni bir mecmua çıkıyor. Patronunun sana hürmetleri var. Beni buraya sırf senin için yolladı. Sait Faik'e git rica et, dedi. İlk sayı çok mühim biliyorsun. Patron senden ilk sayı için hikâye istiyor. Eğer kırmayıp da bir hikâye lütfedersen çok makbule geçecek."

(...) "*Patron sana otuz beş lira gönderdi*" dedi.

(...) "*Al bakalım*" dedi. "*Eski yazı ama sen temize çekersin artık.*"

(...) "*Aferin*" dedi Sait, Rifat'ın omuzuna dokunarak. "*Çok iyi kıvrıdın Rıfatçığım. Anlasın oğlunun bir baltaya sap olduğunu. Yazılarımın artık para ettiğini görsün. Annem seni çok beğenmiş. Çok mahçup çocuk dedi...*" (Esmergül, 2018: 333-336).

Görüldüğü gibi metinler arasında neredeyse fark yok ve bu durum sadece bu örnekle sınırlı değil. Buna benzer örneklerin tamamını olduğu gibi burada vermek mümkün olmayacaktır. Ancak Esmergül'ün yukarıda adı geçen hikâye kitaplarından aldığı diğer anı ve anekdotların kitabına yansımalarını şu şekilde listelemek daha pratik olacaktır:

Ara Güler, 2005:41-42. - Esmergül, 2018: 306-307.

Ara Güler, 2005: 43. - Esmergül, 2018: 303.

Ara Güler, 2005: 42-43. - Esmergül: 2018: 321-323.

Sait Faik Abasıyanık, Havuz Başı 2016: 141-143. - Esmergül, 2018: 300-302.

Mehmet Kemal, 1977: 72-73. - Esmergül, 2018: 67-68.

Sait Faik'in gönderdiği ve aldığı mektuplar, davetiyeler, kartlar Sevengül Sönmez tarafından 2004 yılında "*Karganı Bağışla*" adı altında bir araya getirilerek edebiyat dünyasına kazandırılmıştır. Özlem Esmergül' de Sait Faik'e gönderilen birkaç mektubu bu çalışmadan almış ve kaynak göstermeden sadece italik olarak vermekle yetinmiştir.

Sönmez, 2004:143. - Esmergül, 2018: 20-21.

Sönmez, 2004:149. - Esmergül, 2018: 30-31.

Esmergül, yine eserinin bazı metin halkalarını Yusuf Solmaz'ın *Elveda Panco* adlı romanının *Ne Yaptılar Yavrum Sana?* bölümünden alarak kurguladığı yukarıda belirtildi. Bunun dışında Esmergül'ün bu eserden aldığı kısımların künyesi de şöyle sıralanabilir:

Solmaz, 2002: 197-200. - Esmergül, 2018: 5-12, 56-61, 110-113, 139-145, 187-189, 219-223, 281-283,309-310.

Solmaz, 2002: 24-26. - Esmergül, 2018: 146-148.

Solmaz, 2002: 27-28. - Esmergül: 2018: 207-208.

Solmaz, 2002: 64. - Esmergül, 2018: 159.

Esmergül'ün ayrıca bunun dışında Salah Birsal ve Aziz Nesin'den kaynak belirtmeden alıntılacağı kısımlar da şöyle sıralanabilir:

- Birsel, 2017: 149. - Esmergöl, 2016: 257.  
Birsel, 2017: 150. - Esmergöl: 2018: 325.  
Birsel, 2017: 151-155. - Esmergöl, 2017: 84-89.  
Birsel, 2017:157-159. - Esmergöl, 2018: 153-156.  
Birsel, 2017: 158. - Esmergöl, 2018: 129-130.  
Nesin, 2017: 395-398. - Esmergöl, 2018: 237-243.  
Nesin, 2017: 400-401. - Esmergöl, 2018: 250.  
Nesin, 2017: 398. - Esmergöl, 2018: 252.  
Nesin, 2017: 402-403. - Esmergöl, 2018: 280.

Bu tespitlerin dışında asıl söylenmesi gereken husus şudur: Sevengül Sönmez'in hazırladığı *A'dan Z'ye Sait Faik* adlı biyografi oldukça titiz bir bilimsel yaklaşımla hazırlanmış olup 2007 yılında yayımlanmıştır. Özlem Esmergöl de Sait Faik'in hayatını anlatan *Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı* adlı eserinin neredeyse tamamını bu çalışmanın üzerine oturtmuştur. İkisi arasındaki en önemli fark yazı biçimidir. İlki bilimsel bir biyografidir, ikincisi ise bu çalışmanın romana dönüştürülmüş hâlidir. Özlem Esmergöl'ün, Sevengül Sönmez'in eserinden alıntılardığı kısımlara dair şu örnek verilebilir (Sönmez'in eserinden bir paragraf):

(...) *Kararını kesinleştirmeden önce, Aleksandra'yı bir kez daha sınamak isteyen Sait Faik, Sabahattin Kudret Aksal'la söz birliği ederek Aleksandra'ya bir oyun oynamış. Sabahattin Kudret, bir akşam Sait'ten gizli Aleksandra'ya bir oyun oynamış. Sabahattin Kudret, bir akşam Sait'ten gizli Aleksandra ile buluşmak isteyecek ve o, bu teklifi kabul ederse Sait Faik, Aleksandra'nın kendisini sevmediğini anlayacakmış. Neler olup bittiğini bilmeyen Aleksandra, bu teklifi kabul etmiş; bunu duyan Sait Faik, o kadar sinirlenmiş ki Ada'da oldukları bir gün Aleksandra'nın üzerine yürümüş* (Sönmez, 2007: 36).

Esmergöl ise yukarıda verilen bilgiyi alarak roman kurgusu içinde genişletip şu şekilde sunmuştur:

(...) *Bunun üzerine bir fikir geldi Sait'in aklına. Aleksandra'yı Burgazada'ya davet edecek, aynı vapura Sabahattin'i bindirecekti. "Vapurda ona buluşma teklif edeceksin" dedi Sait. "Kabul ederse, bir daha yüzünü görmem. Kolumu keser kurtulurum."*

*"Olmaz" dedi Sabahattin. "Mümkün değil böyle bir şey yapmam, çıkar aklından."*

(...) *Sonunda 1943 yılının temmuz ayında bir gün saat iki yirmi beş vapuruna Sabahattin'i de yerleştirdi Sait...*

(...) *Sabahattin verdiği söz üzerine usul usul yanaştı vapurda. Geleceğinden Sait'in haberi yokmuş gibi görünmek için Büyükkada'ya gittiğini söyledi önce.*

*Kızla zaten tanıştık oldukları için kolay kaynaştılar. Aleksandra mutluydu. Hayatı değişecekti bundan sonra, arsaları, tarlaları olacaktı. Keyfine diyecek yoktu kenar mahalle kızının.*

*(...) Çok geçmeden kızın da aklını karıştırmaya başlayan Sabahattin. "Sen çok güzelsin Aleksandra" dedi. "Benimle buluş. Yakında Avrupa'ya gideceğim. Orada yaşayacağım. Gel benimle."*

*"Olmaz vre" dedi Aleksandra. "Sait duyursa parçalar beni.*

*"Nereden duyacak, yapamaz öyle şey."*

*"Olmaz!"*

*"Bir kerecik buluşalım. İlk gördüğüm günden beri aklımda hep sen varsın..."*

*Aleksandra'nın hoşuna gidiyordu genç bir adamın böyle romantik sözler söylemesi. Avrupa'ya gitmek de fena teklif sayılmazdı hani. İster istemez zihni bulanmıştı kızın.*

*Sonunda dayanamayıp "Tamam" dedi. "Ama buluşacak yer yok. Sait herkesi tanıyor. Her semti biliyor. Öldürür beni."*

*(...) Birlikte indiler vapurdan. Sabahattin, kızın maskesini düşürdüğü için vicdanen memnundu aslında. Sait'in bir kazaya kurban gitmesine engel olacağından ötürü dostluk görevini yerine getirmiş hissediyordu kendini. Fakat buna karşı yine de açıklaması güç bir üzüntü de duyuyordu. Sait'in yaşayacağı yıkımı tahayyül bile edemiyordu.*

*Bütün bu olanları nasıl anlatacaktı ona?*

*Neyse ki tek bir söz etmesine bile gerek kalmadı. Sabahattin'in yüzündeki çaresizlik, her şeyi anlattı Sait'e.*

*(...) Mayosunu giyinsin diye Aleksandra'yı soyunma kabinine götürüp kendi de peşinden girdi Sait. Kapıya sırtını verip kesti önünü... Derken bir çığlık koptu. Aleksandra'nın yüzü bembeyaz fırladı kabinden (Esmergül, 2018: 153-155).*

Esmergül'ün Sönmez'den alıntıladığı tespit edilebilen diğer kısımların künyeleri de karşılıklı olarak şu şekilde sıralanabilir:

Sönmez, 2007: 26-27. - Esmergül, 2018: 261-263.

Sönmez, 2007: 34-37. - Esmergül, 2018: 153-157.

Sönmez, 2007: 34-35. - Esmergül, 2018: 116-117.

Sönmez, 2007: 37. - Esmergül, 2018: 383.

Sönmez, 2007: 56. - Esmergül, 2018: 362-365.

Sönmez, 2007: 64-65. - Esmergül, 2018: 17-18-19.

Sönmez, 2007: 74-75. - Esmergül, 2018: 371.

Sönmez, 2007: 79-80. - Esmergül, 2018: 261-263.

Sönmez, 2007: 97. - Esmergül, 2018: 330.

Sönmez, 2007: 113. - Esmergül, 2018: 146-148.



- Sönmez, 2007: 113-114. - Esmergöl, 2018: 272-273.  
Sönmez, 2007: 116-119. - Esmergöl, 2018: 231-234.  
Sönmez, 2007: 133-134. - Esmergöl, 2018: 196-198  
Sönmez, 2007: 134. - Esmergöl, 2018: 315-317.  
Sönmez, 2007: 147-148. - Esmergöl, 2018: 66-68.  
Sönmez, 2007: 183. - Esmergöl, 2018: 324-327.

#### **4. Sait Faik Abasıyanık'ın Kaynaklarda Adı Geçen ve Münasebette Bulunduğu Kişilerle İlgili İsimlerde Karışıklıklar**

Esmergöl, kaynaklarda adı geçen Sait Faik'in münasebette bulunduğu bazı kişi adlarını da birbirine karıştırmıştır. Bu durum belki alana hâkim olmayışla açıklanabilir.

"*Utangaç bir tavırla da olsa arkadaşlarını tanıttı hemen. "Bunlar Salah ve Sabahattin" dedi (...) Salâh ve Birsal'in burada olmaktan şikâyetleri yokmuş gibi görünüyordu.*" (Esmergöl 2018: 85-86). Buradaki "Salâh ve Birsal" şeklindeki hataya dikkat edilmelidir.

Bir başka örnek:

"(...) *Katina'nın gelebileceğini düşünerek izin isteyip kalktı Sait. Degüstasyon'a yürürken Sabahattin Kudret'i aldı yanına (...) Sen bu kıza şimdiye kadar kaç para harcadın Sait? diye sordu Salâh. Doğru söyle...*"

"Kırk bin papel" dedi Sait.

Kırk bin papel ha! diyerek sesini yükseltti Sabahattin. Kocaman açılmıştı gözleri. "Kırk bin papel! Vay anasını vay!" alıntı italik olacak (Esmergöl 2018: 151-152).

Bu metinde de yine Esmergöl, bir isim karışıklığı yapmıştır. Çünkü Sait Faik'in yanında olan kişi Sabahattin Kudret olduğu hâlde, anlatıya Salâh (Birsal) diye devam etmiştir. Sonra tekrar Sabahattin diye devam etmiştir.

#### **5. Başka Eserlerden Kaynak Gösterilmeden Alınan Kısımlar (intihal)**

Esmergöl'ün eserinde yer alan fakat kaynağı gösterilmeyen kısımlar da mevcuttur. Esmergöl, eserinin sonunda yararlandığı kaynakları zikrederken örneğin, Mina Urgan'ın *Bir Dinozorun Anıları* adlı eserinden hiç söz etmemiştir. Üstelik yazarın yararlandığı diğer kaynaklarda da bu eserdeki bilgiler yer almamaktadır. Urgan'ın eserinden alınan kısımlardan biri şöyledir:

*Sevdiği kızlardan Eleni ile ilgili iki öykü aktarmak istiyorum şimdi: Sait, Eleni, Cahit ve ben Bohem meyhanesinde oturuyorduk bir akşam. Sait, kıskançlık denilen duyguyu hiç anlamadığını anlatıyordu bana. "Senin âşık olduğun kadına o da tutulduğu için, bir erkeğe nasıl düşman kesilirsin, nasıl kıskançlığa kapılırsın?" diyordu. "Seninle aynı duyguları paylaşan adam, sana en yakın insandır, senin can kardeşindir" diyordu. Kıskançlığın çirkinliğini,*

öyle ince bir duyarlılıkla, öyle bir içtenlikle, öyle güzel anlatıyordu ki, fena halde duygulanmışım, ağlamak üzereydim neredeyse. Derken birdenbire sözünü kesip, ayağa fırladı "Ulan pezevenk! Benim karıma neden bakıyorsun!" diye bağırdı. Küfrettiği masada, izbandut gibi beş herif oturuyordu. Sait'i de, Cahit'i de çiğ çiğ yiyebilecek güçteydiler beşi de. Üstelik, Eleni'ye baktıkları filan da yoktu. Bunu Sait'e anlatmaya çalıştık. Hatta tedirginliği geçer umuduyla, Eleni'yle ben yer değiştirdik. Derken Sait, hiçbir şey olmamış gibi, kıskançlığı ne çirkin bir duygu saydığını, aynı içtenlikle anlatmayı sürdürdü. Ne var ki ben, düşünceyle uygulama arasındaki uçurumu gördüğüm için, onu kös dinliyordum artık. Anlattı. Sonra ansızın gene ayağa fırlayıp, "pezevenk! sana karıma bakma demedi miydin?" diye avaz avaz bağırdı yeniden.

İşte o zaman, çocukluğumun kısa komik filmlerinde görülen durum oldu meyhanede: Hesapça, yalnızca izbandutların masasındakilerle bizim masamızdakilerin dövüşmesi gerekirken, herkes dövüşmeye başladı. Masalar devrildi, iskemleler devrildi, tabaklarla bardaklar şangır şungur kırıldı, erkekler küfürler etti, kadınlar çığlıklar attı. Bu hengâme, başladığı gibi bitiverdi ansızın. Sanki biraz önce birbirlerine girmemişler gibi, herkes yerine oturdu, yemeğe içmeğe devam etti.

Uzun boylu, kara kuru, maşa gibi denilen türden, ama çekici bir kız olan Eleni, ancak o zaman harekete geçti. Elinin tersiyle bir sağ yanağına, bir sol yanağına tokatlar atarak, yakasından yakaladığı Sait'i, geri geri yürütüp, meyhanenin arka kısmına itti. Orada, kafasını üç kez, küt küt duvara vurdu. Sonra basıp gitti. O beş izbandutla da, meyhanedeki bütün erkeklerle de dövüşmeye can atan Sait, onu döven sevgilisine el kaldıramayınca benim yeniden gözüme girdi. Bu yaman Rum kızını aramak için, üçümüz de yollara döküldük. Ama o gece Eleni'yi bulamadık Beyoğlu'nda (Urgan, 2014: 234-235).

Özlem Esmegül, Mina Urgan'ın burada verdiği bilgileri olduğu gibi alarak aşağıdaki şekilde eserine yerleştirmiştir:

"(...) Sohbetin bir yerinde mevzu nasıl olduysa dönüp dolaşıp kıskançlığa geldi. "Kıskançlık denen duyguyu anlamıyorum" dedi Sait.

"(...) Senin âşık olduğun kadına öteki adam da tutuldu diye o erkeğe neden düşman kesilir ki insan, neden kıskançlığa kapılır? Nihayetinde seninle aynı duyguları paylaşan adamdır o. Aslında senin can kardeşindir. Çirkin şey kıskançlık... İncitici... En çok da sevdiğin kadını incitici bir his... Doğru bulmuyorum."

"Sana ziyadesiyle katılıyorum" dedi Mina. "Bir kadını fazlasıyla incitir erkeğinin yabani kıskançlığı. Ben de nazik ve doğal bulmuyorum. İlkelce bir his... Düşük bir ruh seviyesi.."

*Mina, öylesine etkilenmişti ki Sait'in kıskançlık meselesiyle ilgili fikirlerinden, duygulanmıştı adeta. Onun ne kadar da zarif ruhlu bir adam olduğunu düşünüyordu.*

*... Ne var ki içtikçe aklının pusulası da şaştı Sit'in. Durup dururken yan masadaki adamlara dalaşmaya başladı.*

*"Ne bakıyorsun ulan pezevenk!" diye bağırdı içlerinden birine. Adamlar yanlış duymuşlar gibi önce birbirleriyle bakışmışlar, sonra üstelemeyip sohbetlerine geri dönmüşlerdi ki Sait bu kez daha anlaşılır ve daha yüksek perdeden bir sesle "Ulan pezevenk!" diye bağırdı. Ayağa kalkarken masadaki boş rakı şişesini de aldı eline. "Ulan sen benim karıma mı bakıyorsun ayı? Senin dini imanını..."*

*"Yavaş gel" diyerek ayaklandı ikisi. Diğer üçü saldırmaya hazır bekliyorlardı masada.*

*Kimse Sait'in böyle durup dururken celallenmesine bir anlam veremedi. Hepsinin eli ayağına dolaştı. Cahit bir hışımla ayaklandı Sait'in peşinden. Koldan yakalayıp masaya çekti.*

*Dalaştığı adamlar cüssesinin iki katı neredeyse. Hepsi irikiyim... Üstelik de sarhoşlar... İki yumrukla Sait'i de Cahit'i de yere seriverirlerdi. Bunlarla dalaşmaya gelmezdi ki bunun için zaten bir sebep de yoktu ortada. Kimse Eleni'ye bakmamış, onu rahatsız edecek bir söz söylememişti.*

*"Rüya mı görüyorsun Sait?" dedi Mina. "Kimsenin bir şey yaptığı yok. Ne bu böyle şimdi? Yakışır mı?"*

*Sait işitmiyor gibi elinde şişeye bir kez daha kalktı masadan.*

*"Senin gözlerine tükürürüm pezevenk" dedi birine. "Sen kimsin de benim karıma bakıyorsun?"*

*Adamların da tepesi atmıştı iyice. İçlerinden biri gözünü korkutmak için alnını dayadı Sait'in alnına. "Kapa çeneni" dedi. "Ölünü alırlar elimden."*

*Cahit araya girerek bu kez adamı tuttu. "Rica ederim yapmayın" dedi. "Sarhoşluğuna verin, ne yaptığının farkında değil. Biz şimdi alıp götürürüz onu."*

*Adamlar burunlarından soludukları halde Cahit'in bu kibarlığı karşısında masalarına oturdular yine. Mina, Eleni'yle yer değiştirmiş, kızı adamların görüş açısından uzaklaştırarak Sait'in içini rahatlatmaya çalışmıştı ama olmadı. Sait, coşmuştu bir kere. Zıvanadan çıkmıştı çoktan. Kim bilir ne fırtınalar kopuyordu içinde... Onu bir lokmada yiyip yutabilecek adamlara nedensiz yere dalaşarak kendinde alt edemediği hangi canavara kurban etmek istiyordu kendini?*

*(...) İçindeki vahşi atlar şaha kalkmıştı artık. Dizginlenemez bir öfkeyle, üstelik sevgilisinin gözleri önünde dayaktan öldürülmeyi bile göze alarak rakı şişesiyle adamların arasına daldı Sait. "Pezevenkler!" diye bağıırıyordu kafa-*

larına şişeyi geçirdikçe. Ortalık bir anda savaş alanına döndü. Masalar, sandalyeler havada uçuşuyor, kırılan tabakların, kadehlerin sesi duvarlarda patlıyordu.

Üst üste fena yumruklar yemişti Sait. Cahit de nasibini almıştı ister istemez. Kimin kime vurduğu, kimin kimi ayırdığı belli değildi artık. Küçücük meyhanede herkes birbiriyle dövüşüyordu.

Eleni bir telaş içinde kalktı masadan. Sait'i kalabalığın arasından çekip çıkardığı gibi duvara yasladı var gücüyle. Ellerini Sait'in saçlarına dolayıp defalarca çarptı duvara. Sonra okkalı bir şamar patlattı yüzüne. Neye uğradığını şaşırıyordu Sait. Adamlardan bile bu kadar dayak yememişti. Eleni hırsını alamayıp darbelerden iyice afallamış olan Sait'i son defa yakasından tutup meyhanenin bir köşesine fırlattı. Masaların üzerine boylu boyunca serdi adamı, sonra arkasına bile bakmadan çıkıp gitti.

(...) Cahit hesabı ödeyince üçü birlikte çıktılar meyhaneden, Kasımpaşa'dan Beyoğlu'na kadar her yerde Eleni'yi aradılar ama yok. Evini de bilmiyordu ki Sait, dayansın kapısına. Bütün Dolapdere'yi kolaçan ettiler ama Eleni'nin ayak izine bile rastlamak mümkün olmadı. (Esmergül 2018: 182-186).

Mina Urgan'ın *Bir Dinozorun Anıları* adlı eserinden alınan başka bir örnek:

Bir kış gecesiydi. Boğazım fena ağrıyordu, ağır bir grip geçiriyordum, ateşim vardı. Ve tesadüfen yalnızdım evde. Gece yarısından bir hayli sonra, apartmanın zili çalındı. Kapıyı açınca, Sait'i karşımda gördüm. Yüzü gözü kan içindeydi ve kanlı ellerinde Rum kızının paltosuyla çizmelerini taşıyordu. Onu hemen içeri alıp, ne olduğunu sordum. Ama konuşabilecek halde değildi; zangır zangır titriyor, bir şeyler kekeleyordu. Toparlansın diye, ona biraz konyak içireyim dedim. Birkaç yudum içer içmez, ağızındakileri püskürttü, öğürmeye başladı. Şaşkınlıkla, ona konyak değil, boğazımın ağrısı için kullandığım gargara ilacını vermişim meğer. Ama durumun komikliğine gülecek halde değildim; çünkü Sait'in, Rum kızını öldürdüğü kanısına varmıştım. Tek düşüncem, onu saklamak, polislin elinden kurtarmaktı. Her şeyden önce, suç kanıtlarını ortadan kaldırmam gerekiyordu. Sait, Hayat apartmanının altı kat merdivenini bitkin çıkarken, ikide birde ışıklar sönmüş, elektrik düğmesini aradığı sırada, kanlı elleriyle duvarlarda izler bırakmıştı. Onu bir divana yatırdım. "Sakin buradan kıpırdama" dedim. Kapıyı Sait'in üstüne kilitleyip, elimde sabunlu su dolu bir kova ve bir bezle, bacaklarını tir tir titreyerek, duvarları sildim, kan lekelerini yok ettim.

Bir süre sonra, Sait kendine geldi: Kızı öldürmemiş. Kavga etmişler sadece. Eleni, onun yüzünü gözünü tırnaklamış. Sait de, evin camını çerçevesini indirmiş. Yüzündeki ve ellerindeki kanlar bundanmış. Sevgilisinin paltosunu ve çiz-

melerini almasının nedeni de, verdiği armağanları başka erkeklerle gezip tozarken giymesini engellemek içinmiş. Sait'in katil olmadığını anladım böylece (Urgan, 2014: 235-236).

Esmegül, bu bilgiyi alarak aşağıdaki şekilde yine atıf yapmadan kurgulamıştır:

*Sait kucığında Eleni'nin pembe mantosu ve çizmeleri yere kapaklanmış yatıyordu kanlar içinde.*

*(...) Neden sonra Mina'nın Parmakkapı Sokak'taki apartmanı önünde buldu kendini. Hayat Apartmanı... Zili çaldı uzun uzun. Hayra alamet bir gürültü değildi bu. Fecenin bir yarısı Mina'ya da çıkarmıştı hasta yatağından. Eli ayağına dolanmış titriyordu kız. Altıncı kattaki evinin penceresinden aşağıya bakarken yerde can çekişen yaralı hayvanı fark etti. Koşup otomatiğe bastı hemen. Sait kanlar içinde duruyordu karşısında. Kucığında kadın kıyafetleri...*

*"Eyyvahlar olsun Sait!" diye bağırdı Mina. "Öldürdün mü yoksa kızı?"*

*Heyecandan fazla yüksek sesli konuştuğunu fark edip hemen kısıt sesini. "Gel hadi!" dedi. "Milleti uyandıracağız gece gece."*

*Hiçbir soruya cevap verecek takati yoktu Sait'in. Uçurumdan düşercesine üzerindekiyle yuvarlandı içeri. Antrenin bir köşesine yığıldı. Daracık yerde kapıyı güçlüklerle kapattı Mina.*

*"Eleni'ye bir şey mi yaptın?" dedi fısıldayarak. "Öldürdün mü kızı Sait?"*

*(...) Bu sarsıntıyı biraz yatıştırabilmek için biraz kanyak içirmenin iyi geleceğini düşünüp, salondaki radyonun yanında ağzı açık bekleyen kahverengi şişeyi kapığı gibi geldi. Sait'in kilitlenmiş dudaklarına dayayarak bir iki yudum döktü. Ne var ki umduğu gibi olmadı.*

*İçtiği yakıcı sıvıdan sonra iyice fenalaştı Sait. Hem titriyor, hem de ciğerlerini yırtarcasına öğürüyor, büyük bir gürültü ile öksürüyordu. Soğuk terler boşaltıyordu sırtından. Kollarının arasında ölüp gitmesinden korkuyordu Mina. Ne yapacağını bilememek sinirlerini bozmuştu iyice. Ağladı ağlayacaktı. Belki de bir kriz geçiriyordu Sait, doktora götürmeliydi onu.*

*Elindeki şişeyi ayakkabılığa uzatırken fark etti yanlış şeyi içirdiğini. Hay aksi şeytan... Ağrıyan boğazı için aldığı gargarayı dökmüş adamın ağzına kanyak diye.*

*(...) Sait, altıncı kata çıkana kadar apartmanın ışıkları ikide bir sönünce neredeyse her katta otomatiğe dokunmuş, kanlı parmak izlerini bırakmıştı sağa sola.*

*Bir kovaya su doldurup içine arapsabununu boca ederek ıslak bezle apartmanın duvarlarını silmeye başladı Mina. Merdivenlerde terlik tıkrıtları çıkarmamak için çorapla attı kendini dışarı.*

*Neyse ki henüz kurumamış kan lekeleri, çabuk temizlendi. Gecenin bu vakti herkesin derin uykuda olması büyük şans sayılırdı.*

(...) "İyi misin?" Diye sordu Mina, yanına oturup ateşini yoklayarak.  
"İyiyim..." dedi Sait. "İyiyim..."

"Ne yaptın kıza? Neden paltosu, çizmesi sende? Söz veriyorum saklarım seni. Polise teslim etmem."

"Kavga ettik" dedi Sait. "Onu başkasıyla görmeye dayanamadım. Karşılıklı hayallerimizi taşıladık sadece. Birbirimizi yaraladık hepsi bu." (Esmegül, 2018: 213-216).

Görüldüğü gibi bu kısım neredeyse Urgan'ın eserinden aynen aktarılmış ve üstelik bu eserden hiçbir şekilde söz edilmemiştir.

Sait Faik'in Mark Twain ödülünü aldığı bilgisinden bahsedilen kısım oldukça sorunludur. Sevengül Sönmez'in *A'dan Z'ye Sait Faik* eserinde sözü edilen bu husus, şu kaynaklara dayanmaktadır: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlarından çıkan ve sonunda Sait Faik ile Ara Güler'in anılarına yer verilen *Şahmerdan* (2013 135-143) adlı eserin sonunda yer almaktadır.<sup>3</sup> Ancak bu kaynaklarda Sait Faik'in bu ödülü aldığıyla ilgili fikirlerini kime anlattığına yer verilmemiştir. Oysa Özlem Esmegül, Sait Faik'in bu konu ile ilgili düşüncelerini yukarıda adı geçen kaynaklardan doğrudan almıştır. Ayrıca bu röportajın Yaşar Kemal ile yapıldığını da ilave etmiştir. Hâlbuki "yararlandım" dediği kaynakların hiçbirinde böyle bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Bu bilgi sadece Yaşar Kemal'in *"Bu Diyar Baştan Başa I"* adlı kitabında yer almaktadır (Yaşar Kemal 2009: 258-260).

### Sonuç

Türk edebiyatında biyografik ve belgesel niteliğinde son yıllarda kaleme alınmış eser örnekleri az da olsa bulunmaktadır. Attilâ İlhan'ın Atatürk'ün hayatını anlattığı *Gazi Paşa* (2007) ve *O Sarışın Kurt* (2007), Beşir Ayvazoğlu'nun Y. Kemal Beyatlı'nın hayatını anlattığı *Bozgunda Fetih Rüyası* (2001) belgesel biyografik romanlara örnek eserlerdir. Esmegül, Türk edebiyatının bu seçkin örneklerini incelemiş olsaydı çok daha ciddi bir eser ortaya çıkarabilirdi.

Yukarıda görüldüğü üzere imla hataları, dil bilgisi hataları, kurgu hatası (Özellikle kişilerin kurgusundaki çelişkiler), yararlanılan eserlerin kaynaklarının gösterilmemesi gibi sorunlar eser içerisinde başlı başına bir problemdir.

Başka eserlerden alınan parçaların bir araya getirilmesiyle meydana gelen ünlü bir yazarın biyografisi şeklinde kurgulanmış olan bu eser, beraberinde daha pek çok sorunu da getirmektedir. Bu çalışma ile anlaşıldı ki, Türk edebiyatında Sait Faik gibi ünlü bir hikâyecinin biyografisini roman kurgusu biçiminde verme gayretiyle yazılmış bu roman, gerek edebî gerekse etik bazı

3. Aslında burada verilen bilginin birincil kaynağı Ara Güler'in *Bir Devir Böyle Geçti Kallanlara Selam Olsun* (2005) adlı eseridir.

sorunları da gündeme getirmiştir.

Bu eserin edebî anlamda gündeme getirdiği sorun, biyografi ile roman türünün sınırlarının ve niteliklerinin birbirine karıştırılmış olmasıdır. Eğer Esmergül'ün eseri bir roman ise roman türünün çerçevesinde kalınmalıydı. Oysa yazar, kaynakçada gösterildiği üzere Sait Faik biyografisini çok çeşitli kaynaklardan derleyip yazmaya çalışmıştır. Bunu yaparken roman da olsa kaynaklarını göstererek belgesel bir nitelik de kazandırmalıydı. Yok eğer eser bir roman değil, biyografi türü içinde değerlendirilecekse yine biyografinin kuralları gereği etik kurallar içinde kalmalıydı ve yararlandığı kaynakların künyeleri dışında sayfa numaralarına kadar vermeliydi. Hâlbuki eser; gayet dağınık, edebî ve etik ciddiyetten uzak bir şekilde kaleme alınmış görünmektedir.

Sonuç olarak yukarıda ayrıntıları ortaya konulan özellikler şunlardır: Bu eser, tamamen başka başka eserlerden alıntılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş biyografik bir romandır. Dolayısıyla Abasıyanık ile ilgili anılardan yararlanılması gayet normaldir. Ancak yayın etiğine uyulmadığı açıktır. Çünkü başka eserlerden toplanan anılar, yer yer doğrudan alınarak bu eser ortaya çıkarılmıştır. Fakat yararlanan bütün kaynaklar zikredilmemiştir. Zannederiz Türk edebiyatında bu şekilde kurgulanmış başka bir örneğe rastlamak güçtür. Kısaca edebiyat dünyasının ve araştırmacıların, yukarıda anlatmaya çalıştığımız problemlerden hareketle Sönmez'in eserine yönelerek Türk edebiyatında nereye konulması gerektiğine karar vermeleri temenni edilir.

#### KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, (2004), *Karganı Bağışla*, (Hazırlayan: Sevgül Sönmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Abasıyanık, Sait Faik, (2013), *Şahmerdan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Abasıyanık, Sait Faik, (2016), *Havada Bulut*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Abasıyanık, Sait Faik, (2016), *Havuz Başı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Abasıyanık, Sait Faik, (2016), *Kumpanya*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Abasıyanık, Sait Faik, (2016), *Son Kuşlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ara Güler, (2005), *Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir, (2001), *Bozgunda Fetih Rüyası*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Birsel, Salâh, (2017), *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Esmergül, Özlem, (2018), *Yalnız Hatta Yapayalnız Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı*, Destek Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Atillâ, (2007), *Gazi Paşa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Atillâ, (2007), *O Sarışın Kurt*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Mehmet Kemal, (1977), *Acılı Kuşak*, Çağdaş Yayıncılık, İstanbul.
- Nesin, Aziz, (2017), *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim* (Derleyen: Ali Nesin), Nesin Yayınevi, İstanbul.
- Solmaz, Yusuf, (2002), *Elveda Panco*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Sönmez, Sevgül, (2007), *A'dan Z'ye Sait Faik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Urgan, Mîna, (2014), *Bir Dinozorun Anıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yaşar Kemal, (2009), *Bu Diyar Baştan Başa I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.



## BELGESEL YAZIN ÖRNEĞİ OLARAK HEIMRAD BÄCKER'İN *TUTANAK* ADLI METNİ

Doç. Dr. Funda KIZILER EMER\* / Fatma Nur YILMAZ\*\*

**Öz:** Bu çalışmada, 20. yüzyıl Avusturya yazınının önemli temsilcilerinden sayılan Heimrad Bäcker'in *tutanak (nachschrift)* adlı metni, belgesel yazın türü bağlamında analiz edilmiştir. Bäcker'in bu sıra dışı metni, siyasal yazın veya belgesel düzyazı olarak da tanımlanan "belgesel yazın" türüne girer. Belgesel yazın, ilk olarak 1920'li yıllarda ortaya çıkıp 1960'lı yıllarda hızlı bir yükselişe geçen ve 1990'lı yıllarda medya ve iletişim kavramları ile kaynaşarak gelişen bir yazın türüdür. Avrupa'da, özellikle siyasal özgürleşme hareketlerinin ivme kazandığı 1960'lı yıllarda gelişen bir tür olan belgesel yazın, birçok yazarın politik-ideolojik düşüncelerini eleştirel olarak ifade edebilmesine olanak tanıyan yapısından ötürü popüler bir tür haline gelmiştir. Bireysel gereksinimler yerine kolektif gerekliliklere yönelen ve toplumsal, siyasal, hukuksal, ahlaksal gerekliliklerin ihlal edildiği gerçeklikleri örneklemeler aracılığıyla somutlaştırmayı amaçlayan belgesel yazın, estetik ve edebi kaygıları art alana çekip çarpık gerçeklikle çarpıcı biçimde yüzleştirecek sarsmak istediği okura doğrudan bir aktarım sunar. 1990'lı yıllardan itibaren ileri derecede gelişmiş bilgi ve teknoloji dünyasında nicelik ve nitelik yönünden artan bir çeşitlilikle farklı medyalara aktarılan resmi belgeler ve arşivler, yazın dünyasını da etkilemiştir. Bu süreçte disiplinler arası bir nitelik kazanan belgesel yazın türü, belgesel tiyatro ile birlikte yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Belgesel yazın türünün Alman dilindeki en yetkin örneklerinden biri olan Bäcker'in *tutanak* adlı metni, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde suç mekanizmalarının yargılandığı uluslararası ceza mahkemesi olan Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi'nde sunulan soykırım tutanaklarının, estetize edilmeksizin metin evrenine aktarıldığı bir eserdir. II. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası'nda işlenen soykırım suçunu (Holokost) konu edinen bu metni belgesel yazın türü bağlamında analiz etmeyi amaçlayan bu çalışmada, dış dünyaya dönük eleştiri yöntemleri kullanılmıştır. Yapılan araştırmalar neticesinde, ilgili eserin daha önce herhangi bir çalışmada, özellikle belgesel yazın örneği çerçevesinde ele alınmadığı saptanmıştır. Bu noktada çalışma belgesel yazın bağlamında özgün bir çalışma olmakla birlikte, Türkiye'de *tutanak* eserinin belgesel yazın örneği ile ele alındığı ilk çalışmadır.

**Anahtar Kelimeler:** Heimrad Bäcker, *tutanak*, belgesel yazın, Holokost, kolektif bellek.

### AS AN EXAMPLE OF DOCUMENTARY LITERATURE HEIMRAD BÄCKER'S TEXT NAME OF *TUTANAK*

**Abstract:** In this study, the text of Heimrad Bäcker, who is considered to be one of the important representatives of the 20th century Austrian literature, named *tutanak (nachschrift)* was analyzed in the context of documentary literature. This extraordinary text of Bäcker falls

ORCID ID : 0000-0003-2204-3063\* / 0000-0002-0049-6988\*\*

DOI : 10.31126/akrajournal.903085

Geliş tarihi : 25 Mart 2021 / Kabul tarihi: 24 Nisan 2021

\*Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü.

\*\* Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü.

into the "documentary literature" genre, which is also defined as political literature or documentary prose. Documentary writing is a type of literature that first emerged in the 1920s and started a rapid rise in the 1960s and developed in the 1990s by blending with the concepts of media and communication. Documentary literature, which was a genre that developed in Europe in the 1960s, when political emancipation movements gained momentum, has become a popular genre due to its structure that allows many writers to express their political-ideological ideas critically. Documentary literature, which focuses on collective necessities rather than individual needs and aims to concretize realities in which social, political, legal and moral requirements are violated, through samples, presents a direct transfer to the reader that it wants to shake by pulling aesthetic and literary concerns into the background and confronting distorted reality. Since the 1990s, official documents and archives, which have been transferred to different media with an increasing variety in terms of quantity and quality in the world of advanced information and technology, have also affected the world of literature. Documentary literature, which gained an interdisciplinary character in this process, started to become widespread with the documentary theater. One of the most competent examples of documentary literature in German language, Bäcker's text *tutanak* is a work in which the reports of genocide presented at the Nuremberg Military Criminal Court, the international criminal court where criminal mechanisms are tried in the post-World War II period, are transferred to the text universe without being aestheticized. In this study, which aims to analyze this text, which deals with the crime of genocide (Holokost) committed in Nazi Germany during the Second World War, in the context of documentary literature, methods of criticism towards the outside world were used. As a result of the researches, it has been determined that the relevant work has not been handled in any previous study, especially in the context of documentary literature. While working on an original documentary study of the literature together at this point, it is the first study dealt with the documentary record type example of work in Turkey.

**Key Words:** Heimrad Bäcker, *tutanak*, documentary writing, Holokost, collective memory.

### Giriş

Bu çalışmada çağdaş Avusturya yazınının önemli temsilcilerinden olan Heimrad Bäcker'in (1925-2003) 1986 yılında yayımlanan *tutanak* (*nachschrift*) adlı eseri, "belgesel yazın" bağlamında incelenmiştir. Bäcker'in bu metni aslında iki ayrı kitaptan oluşur, ikincisi *tutanak 2.* (*nachschrift 2.*) adıyla 1997'de yayımlanmıştır, ancak bu makalede yalnızca ilk kitap ele alınmıştır. Friedrich Achleitner'a göre *tutanak*, "somut şiirin<sup>1</sup> başyapıtıdır ve ayrıca bunun yöntemlerinin, gerçekliğin aktarımında betimleyici yöntemlerden çok daha etkili olabileceğinin bir kanıtıdır." (Achleitner'den aktaran: Zeyringer, 1989: 161).

Heimrad Bäcker'in *tutanak* adlı metni, II. Dünya Savaşı sonrasında, savaşta işlenen soykırım suçunun (Holokost) yargılanması için kurulan uluslararası Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi'nde sunulan türlü resmî belge ve tutanak

1. Somut şiir (Konkrete Poesie), "1930'lardan beri 'somut sanat' olarak bilinen güzel sanatların bünyesinden Mondrian, Kandinsky çevresinden koparıp alınan ve 1955 yılında Eugen Gomringer tarafından yürürlüğe sokulan bir akımdır." Susku, kolaj, ironi, oyun vb. teknikleri yoğun kullanımıyla ırasallaşan somut şiir, her açıdan anarşist ve statüko karşıtı olup "dil eleştirisini ve toplum eleştirisini öne çıkarır" (Sarı, 2006: 355-356). \* Tarafımızdan çevrilmiştir.

aracılığıyla bu çarpık mekanizmayı deşifre etmeye yönelir. Yaklaşık altı milyona varan Musevinin toplama kamplarında türlü işkencelerle katledildiği bu-soykırım, diğer adıyla Holokost olgusunun yarattığı dehşeti belgeleyen çeşitli kayıtların; uygulanan akıl almaz işkence ve deneylerin, işlenen toplu cinayetlerin resmi belgeleri ile tutanaklarının, estetize edilmeksizin metin evrenine aktarıldığı bir metin olarak, belgesel yazın türünün Alman dilinde yazılmış en yetkin örneklerinden birini sunar. Yazar metnini tümüyle faillerin, kurbanların, müşteki ve sanıkların söylemlerinden yaptığı türlü alıntılarla örerek yapılandırmıştır (Zeyringer, 2008: 161-162). Bu çoğul bakış açısıyla soykırım mekanizmasını aydınlatmaya çalışan *tutanak* adlı metin, tarihsel bellek yitimine karşı bir anımsatma ve uyarma işlevi taşır.

“Belgesel yazın” (İng. documentary literature, Alm. die “Dokumentarliteratur”) temel yazınsallık ölçütü sayılan kurmacayı (İng. Fiction, Alm. die Fiktion) tümüyle yadsıyıp dışlamasa da, olabildiğince art alana iterek, çarpıcı ve çıplak bir gerçeği estetize etmekten kaçınan yalın bir dille aktarmayı temel düsturu edinmiştir. Wilpert onu “bilinmeyen, unutulmuş ya da bastırılan bir gerçeği, siyasal bir bilinç oluşturacak bir anlatım tarzı ve kuru bir dille gözler önüne sermeyi” amaç edinen bir yazın türü olarak tanımlar (Wilpert, 1989: 201).

Kökeni 1920’li yıllara kadar uzanan belgesel yazın; protokoller, tutanaklar, raporlar, banka dokümanları, fotoğraflar, video ve ses kasetleri gibi pek çok farklı belgeyi odak noktasına yerleştirerek, dönemin toplumsal ve siyasal sorunlarını dolaylı olarak eleştiren yazınsal metinleri kapsar (Weiss, 1971: 91). İlk defa 1920’li yıllarda gazete yazılarında öne sürülen varsayımları kanıtlamak amacıyla kullanılan resmî belgeler, belgesel yazının kendini temellendirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönemlerde belgesel yazına yönelik çalışmalar yapılmış olsa da, türün gerçek anlamda hayata geçirilmesi ve popülerlik kazanması 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Rolf Hochhuth’un kaleme aldığı *Der Stellvertreter* (1963) adlı eser, belgesel yazının hayata geçirildiği ilk metin olarak kabul edilir. Hochhuth’un bu metni ve belgesel yazın üzerine kaleme aldığı birçok eseri, dönemin yazarlarına ilham kaynağı olup öncülük etmiştir. Bu dönemde Almanca yazında özellikle Heinar Kipphardt’ın ve Peter Weiss’in tiyatro türünde kaleme aldıkları belgesel yazın örnekleri öne çıkar. Weiss’in *Notizen zum Dokumentarischen Theater* (1968) adlı kitabında yer alan belgesel tiyatro ve belgesel yazının kapsamı ve amacını detaylı olarak irdelediği deneme yazıları, belgesel yazının tanımlanmasında belirleyici olmuştur (Porombka, 2000: 269).

1960’ların siyasal özgürleşme hareketlerine koşut olarak yükselişe geçen belgesel yazının, 1990’lı yıllarda hızla güçlenen medya sektörüyle iç içe geç-

mesi gelişmesine büyük bir ivme kazandırmıştır. Medya ve kitle-iletişim teknolojilerinin ileri derecede gelişmesiyle birlikte kanıtlanabilir, gerçekçi kaynakların sayısı artmış ve belgesel yazın açısından nicelik ve nitelik açısından büyük bir kaynak zenginliği söz konusu olmuştur. Bu da, gerçek dünyadaki aksaklık ve çarpıklıkları ortaya koyan bu belge ve kaynakların, metin dünyasına transfer edilerek işlenmesinde ve belgesel yazının gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Heimrad Bäcker'in 1968-1985 yılları arasında kaleme aldığı *tutanak* (*nachschrift*) adlı eseri, özellikle 1960'lı ve 1990'lı yıllar arasında ivme kazanan belgesel yazın türünün kült metinlerinden sayılır. Her iki dönemin etkilerini içeren ve dönemleri birbiri ile bütünleşik olarak ilişkilendiren Bäcker'in somut şiir tekniklerinin yanı sıra medyacılık deneyimlerinden yararlanarak kaleme aldığı *tutanak*, İkinci Dünya Savaşı'nda işlenen soykırım suçuna dair orijinal belgeleri kaynak olarak sunan, gerçek dünyadaki çarpık gerçeklikleri kurmaca metin düzlemine taşıyan bir eserdir. Bu çalışmanın amacı, Bäcker'in *tutanak* adlı eserini belgesel yazın türüne yetkin bir örnek oluşturması bağlamında analiz etmektir. Çalışmada, araştırma nesnesine uygun olarak seçilen diş dünyaya dönük eleştiri yöntemlerinden yararlanılmıştır.

### 1. Belgesel Yazın Üzerine

Belgesel düzyazı, belgesel edebiyat ya da belgesel yazın; belgeleri eserlerin merkezine koyan, gerçeklik dünyasında gerçekleşen gerçek (real) nitelikteki olgulara dayanan ve yazarın kurgu stratejilerine bağlı olarak yazınsallaştırılan, belgelerin kurgu ile kaynaştığı bir türdür (Bağ, 2014: 41). Stephan Porombka belgesel yazını "operative Literatur" ("uygulamalı edebiyat") olarak tanımlar. "Operative Literatur" tanımlaması ile kastedilen; burada estetik kaygıların ya da duyguların kısmen arka plana atılarak, alımlayıcı konumundaki okurların belgeler aracılığıyla düşünüp sorgulamaya yönlendirildiği bir edebiyat türünün söz konusu olduğudur. Belgesel yazının tarihsel gelişim süreci şu şekilde özetlenebilir:

- a) 1920- Agitatorische Literatur (çalkantılı edebiyat)
- b) 1960- Politische/Operative Literatur (politik/uygulamalı edebiyat)
- c) 1990- Massenkommunikationsorientierte Literatur (kitle iletişim odaklı edebiyat) (Porombka, 2000: 278).

Genellikle Alman yazını ile özdeşleştirilen bir tür olan belgesel yazın 1920'li yıllarda ortaya çıkmış, 1960'lı yıllarda savaş sonrası döneme dair mevcut belgeler ve kaynaklardan beslenmiş, 1990'larda ise medya kavramı ile iç içe geçmiş bir türdür. Belgesel yazın türünün gelişim sürecinde periyodik olarak yaklaşık otuz yıl kadar duraklama dönemleri olduğu gözlemlenmektedir. Bu durumun asıl nedeni; belgesel yazının kurgu ile kaynaşması

noktasında mutlaka geniş bir dokümantasyona ve kronolojik olarak arşivlenmiş belgelere ihtiyaç duyulması ile ilintilidir.

Belgesel yazının temelleri ilk olarak 1920’li yıllarda günlük olarak yayımlanan bir gazete aracılığıyla atılmıştır. İlgili gazetede yer alan haber niteliğindeki yazılarda, özellikle ekonomik ve politik bağlamda meydana gelen gelişmeler hususunda okura zengin dokümanlarla kanıtlanan bilgiler sunulmuştur. Ayrıca o dönem yayımlanan Alfons Paquet’in *Fahnen* (1924) adlı eseri de siyasal tiyatro ve belgesel yazın üzerinde oldukça etkili olmuştur. Dramatik roman türünde kaleme alınmış olan bu eserde, dönemin sosyal ve siyasal düzeni, sunulan belgeler aracılığıyla kanıtlanarak eleştirilmiştir. Belgesel yazın ve belgesel tiyatro açısından önemli sayılan bir başka eser de Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator’un *Das politische Theater* (1929) adlı metnidir. Piscator aracılık, sentez, belge ve sanat olmak üzere dört temel kavram üzerine odaklanan eserinde tiyatroya, işlenen konulara ilişkin belgelerin okura aktarılmasında aracılık işlevi verip türlü kurgu yöntemleri ile belgeleri esere entegre etmiştir. Tiyatro, aktarılmak istenen politik arzuların vuku bulduğu ve sosyal düzenin dolaylı olarak eleştirildiği bir platform konumundadır. Sentez kavramı ise okura ve onun alımlama eylemlerine bağlı olarak gelişen bir ektendir. Okur, sunulan verileri kendi bilgi ve deneyimlerine bağlı olarak alımlayıp imgeselleştirmektedir ki bu, okur odaklı eleştiri yöntemlerinden biri olan alımlama estetiği (Rezeptionsästhetik) ile örtüşmektedir. Alımlama, okurun ne ölçüde ve nasıl algıladığına bağlı olarak şekillenir. Bu durumda okur, eserin merkezine konulmakta ve düşünerek sorgulamaya teşvik edilmektedir. Piscator’un, politik tiyatro poetikasında üzerinde durduğu diğer nokta ise yazarın, tek bir konuya bağımlı kalmayıp çeşitlilik arz eden belgelerden yararlanmasıdır. Belgelerin çeşitliliği kurgu ile bütünleştirilerek, eserin birden fazla bakış açısından ele alınması sağlanır. Tiyatro, edebiyat ve politika gibi farklı alanların tek bir eserde birbiriyle kaynaştırılmasıyla da eser çok boyutluluk kazanır (Porombka, 2000: 267).

Dönemin siyasal içerikli belgesel yazını bu şekilde biçimlenir. Bu yıllarda orijinal ürünler ortaya koyma amacıyla olan yazarlar için sanat; başta edebiyat ve tiyatro olmak üzere birçok sanat alanını kurgu düzleminde siyasetle bir araya getirmektir. Klasik ve modern sanat anlayışlarını ortak noktada buluşturmamak da birçok yazarın ortak amaçlarından; bu buluşmayı sağlayan materyaller ise öncelikli olarak raporlar, tutanaklar, protokoller ve fotoğraflar olur. Başlangıç yıllarında yazarları belgesel yazın türünde eser kaleme almaya teşvik eden temel husus, yazarların klasik sanat anlayışının dışına çıkma arzusu ile ilişkilidir. Klasik sanat anlayışında estetik ve edebi kaygılar ön planda olup ağırlık noktasında birey(sellik) bulunur; yani kolektif hafızayı ve bilinci etkileyen konular onun sanat anlayışıyla çok örtüşmez. Belgesel yazın türünde

kaleme alınmış eserlerde ise tam tersine bireysel ihtiyaç ve arzular arka plana atılarak; tarihsel, toplumsal, politik ve kolektif nitelikteki konular ön plana çekilir. Yazar Egon E. Kisch de *Der rasende Reporter* (1924) adlı eserinin Önsöz'ünde belgesel yazın için esas ilkenin "tarafsızlık" olduğunu belirtir. Ayrıca belgelerde ayrıntılı olarak incelemeyi gerektiren hususların bulunduğunu ve gerçeklik kavramına tek yanlı ve yüzeysel bir bakış açısı ile yaklaşılması gerektiğini vurgular (Porombka, 2000: 267-269).

Belgesel yazın, aradan kırk yıl geçtikten sonra, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndaki soykırım eylemlerini somutlaştırmaya yönelik çalışmalarla hız kazanmıştır. 1960'lı yıllarda birçok yazar tarafından ilgi ile karşılanan belgesel çalışmalar edebiyat ile bütünleştirilmiştir. Bir önceki dönemde tiyatro ve diğer sanat türleri ile kaynaşan belgesel yazın, bu dönemde tamamen edebiyat ile iç içedir. Doğrudan aktarım yöntemi ile toplumu ve sosyal düzeni etkileyen her türlü olgu kurgu aracılığıyla okura aktarılmaktadır. Bastırılmış veya ötekileştirilmiş her türlü duygu ve düşünce yazarın kurgulama teknikleri ile gün yüzüne çıkarılmakta ve okurun geçmişi ile hesaplaşması sağlanmaktadır. Bu dönemde kaleme alınan ilk belgesel yazın çalışması Rolf Hochhuth'un *Der Stellvertreter* (1963) adlı eseridir (Bağ, 2014, s. 41). Bu eser belgesel yazının ilk temsilcilerinden sayılmakla birlikte, tiyatro ve edebiyatın iç içe dokunduğu disiplinler arası bir yaklaşım sergilemektedir. Bir Hristiyan traje-disi olan bu eserde, Yahudi soykırımına (Holokost) karşı müdahalede bulunmayan Papa Pius XII dolaylı olarak eleştirilmektedir. Ayrıca 60'lı yıllarda Heinar Kipphardt'ın *In der Sache J. Robert Oppenheimer* ve Peter Weiss'in *Die Ermittlung* eserleri belgesel yazın ve belgesel tiyatro bağlamında oldukça mühim eserlerdir (Miller, 1985: 100). Yazarların amacı mevcut eserlerden ve çalışmalardan çok da farklı olmayacak şekilde ilgili gerçeklikleri yansıtmaktır. Gerçekliklerin ve bilinmezliklerin aydınlatılmaya çalışıldığı bu süreçte belgeler esas araçlardır. Belgeler aracılığıyla okur sorgulama eylemine yöneltilmektedir.

Belgesel yazının detaylı olarak ele alındığı ve belgesel tiyatroya dair önemli tanımlamaların yapıldığı çalışmalardan biri Peter Weiss'in 1968 yılında yayımlanan *Notizen zum Dokumentarischen Theater (Belgesel Tiyatro Üzerine Notlar)* adlı çalışmasıdır. Weiss, bu çalışmasında belgesel tiyatronun genel çerçevesi hakkında bilgiler sunmaktadır: "Belgesel tiyatrodaki belgelerle şekillendirilmiş oyun türlerini ele almaya yönelik girişimlerde bulunulmuştur ve bu nedenle belgesel tiyatro olarak adlandırılmıştır." (Weiss, 1971: 91). Weiss'in bu tanımlamasından hareketle, belgesel tiyatrodaki eserlerin şekillendirilmesi hususuna katkı sağlayan esas materyallerin belgeler olduğu vurgulanmaktadır. Belge olarak nitelendirilen öncelikli materyaller; raporlar, protokoller, istatis-

tik tablolar, banka dokümanları, fotoğraflar, kasetler ve yetkili kurumlar tarafından ibraz edilmiş her türlü dokümantasyon ifade edilmektedir: “Belgesel tiyatro bizlere kitle iletişim araçları tarafından aktarılan, kamusal yaşamın temel unsurudur” (Weiss, 1971: 92). Belgesel yazında okur, kitle iletişim araçları ile son derece ilişkilidir; bu araçların okura sunduğu bilgiler kapsamında birey, belleğindeki olguları imgeselleştirir ve oluşan imgelerin izdüşümlerini eserde arar. Belgesel yazının bu işlevinden ötürü Peter Weiss onu “toplumsal protestonun bir aracı” (Weiss, 1971: 94) olarak tanımlar.

Aslında ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren medya ile son derece ilintili olan belgesel yazın, özellikle 1990’lı yıllarda ileri bir düzeye erişen medya ve kitle iletişim araçları teknolojileriyle kaynaşması sayesinde büyük bir ivme yakalamıştır. Belgesel yazın bu dönemde yalnızca protokoller, tutanaklar ve raporlar gibi yazılı belgeler ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda fotoğraflar, videolar, kasetler ve ses kayıtları gibi görsel-işitsel kaynaklarla da desteklenmiştir. Böylece gerçekliğin kurgu ile iç içe girdiği belgesel yazında kullanılabilecek kaynaklar zenginleştirilmiş ve gerçekliği belgeleyen bilgilerin birçok bağlamda ele alınması sağlanmıştır (Porombka, 2000: 278-279).

Sunulan bu bilgilerden yola çıkılarak belgesel yazın; yazarların dönemin çarpık gerçekliklerini eleştirip kendi siyasal görüşlerini aktarması hususunda aracılık görevi gören, gerçeklikleri birebir kanıtlayıcı nitelikte birçok belge ve materyali, yazınsal kurgu stratejisi ve teknikleriyle birleştirerek gerçek ve kurmacayı iç içe geçiren bir tür olarak tanımlanabilir. Nitekim burada belgesel yazın türüne örnek bir metin olarak incelediğimiz Avusturyalı yazar Heimrad Bäcker’in *tutanak (nachschrift)*<sup>2</sup> adlı eseri de okuruna, – yazınsal açıdan somut şiir tekniğinden yararlanarak – II. Dünya Savaşı’nda toplama kamplarında işlenen insanlık suçlarını ortaya koyan son derece geniş bir belge arşivi sunar.

## 2. Heimrad Bäcker ve *Tutanak*

Heimrad Bäcker 9 Mayıs 1925 tarihinde Hitlerin de doğduğu yukarı Avusturya olarak adlandırılan bölgede doğmuştur. Çocukluğunu ve gençliğini Viyana’da geçiren Bäcker, çok erken yaşta, henüz 14 yaşında iken, savaş ve savaşın gerçeklikleri ile iç içe büyümüştür. Savaşın etkileri hayatının her alanına nüfuz etmiş olması nedeniyle bir dönem ortaokul eğitimine ara vermek durumunda kalmıştır. Ortaokul eğitimine ara verdiği dönemde Tuna Bölgesi’nde Hitler rejiminin halkı Yahudilere karşı kışkırtmak, nefret ve kin beslemek amacıyla yürütmüş olduğu provokasyonlarda yer almıştır. Bu noktada bu eylemlerde yer almış olmasını Heimrad Bäcker hayatının telafi edilmez hatası olarak tanımlamakta ve bu vicdan azabından yalnızca öldüğünde

2. Bäcker Heimrad, *tutanak* (çev. Erhan Altan-Selda Saka), İstanbul, Dünyadan Çıkış Yayınları, 2004.



arınabileceğini ifade etmiştir. Her ne kadar savaşın pek çok olumsuzlukları ile iç içe bir yaşam sürmüş olsa da eğitimine uzun vadeli aralar vermemiştir. Üniversite eğitimi Felsefe, Sosyoloji ve Etnoloji üzerinedir. Heimrad Bäcker'in üniversite öğrenimine başladığı dönem savaşın şiddeti giderek artmıştır. Her zaman edebi bağlamda bir kariyer planlaması yapan Heimrad Bäcker, bu dönemde de edebi kariyeri bağlamında çalışmalarına ara vermeyerek ilk şiirlerini yayımlamıştır (Bäcker, 2004: 148).

Edebî kariyerine yönelik pek çok girişimde bulunmuş olan Bäcker için kariyerinin asıl dönüm noktasını medya sektöründeki deneyimleri teşkil etmektedir. Bir dönem medyacılık ile yakından ilgilenmiş ve çeşitli basın gruplarında görev almıştır. Özellikle dergi ve gazete yayıncılığı yapan basın grupları ile çalışmış olması, Heimrad Bäcker'in belgesel yazın eserlerinin temellendirilmesi ve tarafsızlık ilkesini benimsemesi hususunda önemli katkıları mevcuttur. Bu noktada Bäcker'in belgesel yazına dair ilk deneyimleri medya sektöründeki deneyimlerine bağlıdır. Metin evrenini hayatının her alanına dâhil etmiş bir isim olarak Bäcker, iç içe büyüdüğü savaş ve savaş sonrası kavramlarına ilgi duymuştur. Böylelikle savaş sonrası dönem üzerine yoğunlaşmış ve Frankfurt-Auschwitz duruşmalarına katılarak mahkemeye dair 42.000 sayfalık protokoller, tutanakları, raporları, mahkûmlara ve askerlere ait pek çok belgeyi okumuştur. Bu durumda edebî kariyerine belgesel yazın üzerinden yön vermek isteyen yazar, kariyerinin dönüm noktasını teşkil eden, 1986 yılında ilk kez Droschl Verlag aracılığıyla okura sunduğu *tutanak (nachschrift)* eserini yayımlamıştır. *Tutanak* eseri belgesel yazın türünde kaleme alınmış, gerçekliklerin ilgili belgeler aracılığıyla kurgulanarak sembolize edildiği bir eserdir. Eserde ilgili belgeler, somut şiir kurgulama teknikleri ile yeniden şekillendirilmiş ve derleme olarak okura sunulmuştur.

Heimrad Bäcker çocukluğunu ve gençliğini savaş döneminde geçirmiş bir isim olarak savaşa gerek sosyolojik gerekse de politik bağlamda oldukça aşinadır. Ayrıca bir dönem Nazi rejimi ile işbirliği içerisinde olmuş olmasının edebi kariyeri üzerinde yadsınamayacak etkileri bulunmaktadır. Nazi rejimi ile kurduğu ortalık neticesinde hem Nasyonal sosyalist suç mekanizmasının sistematik düzenine hem de uyguladığı stratejilere oldukça hâkimdir. Tüm bu ideolojik deneyimlerin izdüşümlerine eserlerinde rastlamak ise oldukça mümkündür. Bu bağlamda savaşa ve suç mekanizmalarına dair tüm izdüşümlerin gerek tanıkların gerekse de sanıkların bakış açısı ile tarafsız olarak somutlaştırıldığı, belgesel yazın türü için oldukça mühim bir eser olan *tutanak* eserinde gözlemlenmektedir. Ayrıca Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi'nin devamı niteliğinde olan Frankfurt-Auschwitz duruşmalarının ve duruşmalarda kullanılan belgelerin esasen *tutanak* eserinin şekillenmesi hususunda oldukça önemli etkileri vardır. Heimrad Bäcker duruşmalarda yer almış, savaşa ve savaş suçlularının

nasıl bir platformda yargılandığına somut olarak tanıklık etmiştir. Yazarın tanıklık edip içselleştirdiği tüm bu olayların tesirleri eserde açık olarak gözlemlenebilmektedir.

### 3. Nürnberg Askeri Ceza Mahkemelerine Dair Bir Ara Söz

İkinci Dünya Savaşı'nın 2 Eylül 1945 yılında son bulmasıyla başlayan savaş sonrası dönemde savaşın yıkımlarını gerek maddi gerekse de manevi olarak telafi edebilmek amacıyla birçok adım atılmıştır. Savaş sonrası dönemde söz konusu mağduriyeti gidermek maksadıyla kurulan uluslararası Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi bu bağlamda oldukça ehemmiyetlidir. Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi 20 Kasım 1945 tarihinde müttefik devletler (ABD, Fransa, İngiltere ve Sovyetler Birliği) öncülüğünde savaş suçlularını yargılamak amacıyla kurulan ve 1 Ekim 1946 tarihine kadar devam etmiş uluslararası bir ceza mahkemesidir. Esasen uluslararası ceza hukuku ilkeleri kapsamında kurulmuş bir mahkeme olsa da Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi'ni diğer uluslararası mahkemelerden ayıran birçok etmen söz konusudur. Öncelikle Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi *savaşa, barışa ve insanlığa karşı suçlar* ilkelere hareket ederek savaş suçlularını yargılamak için birçok yargılama usulü benimsemiş bir mahkemedir.

*Savaşa karşı suçlar* ilkesi uluslararası savaş politikalarının ve anlaşmalarının ihlallerini içeren bir ilkedir. Ülke yönetimindeki yetkilileri çeşitli etnik gruplara işkence, soykırım ve fuhuş uygulamak ve böylelikle uluslararası politikaları ihlal etme suçları kapsamında yaptırım uygulamayı amaç edinen bir ilkedir. *Barışa karşı suçlar* ilkesi kısmen savaşa karşı suçlar ilkesi ile ilintilidir. Savaşa karşı suçlar ilkesinde uluslararası politikaları tehlikeye sokan her türlü eylem yargılanırken, barışa karşı suçlar ilkesinde tehlike arz eden eylemleri planlamak, uygulamak ve bu eylemleri gerçekleştiren örgütler ile işbirliği yapmak gibi temel suçlar yargılanmıştır. Bu noktada savaşa ve barışa karşı suçlar ilkelerini birbirinden bağımsız görmemek gerekir. Söz konusu ilkeler arasında soykırım eylemlerine ilişkin oldukça ehemmiyetli olan ve uluslararası Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi'ni özel kılan esas ilke *insanlığa karşı suçlar* ilkesidir. İnsanlığa karşı suçlar ilkesi tamamen soykırım eylemlerinin cezalandırılması amacıyla ilgili devletler ve yasaları kapsamında oluşturulmuş, başta Yahudiler olmak üzere çingeneler, engelliler ve eşcinseller gibi etnik gruplara din, ırk ve ulus gibi farklılıklar nedeniyle köleleştirme, hapsedme, fuhuş, işkence ve tıbbi deney gibi pek çok suçu yargılamak amacıyla oluşturulmuştur (bk. Parlak, 2015: 48-49).

Nürnberg Mahkemeleri yaklaşık bir yıl devam etmiş ve pek çok sanığın yargılandığı bir mahkeme olmasıyla birlikte savaş dönemine önemli ölçüde ışık tutmuş başat ögedir. Savaş dönemine ait pek çok bilinmezlik ve gerçeklik

bu mahkemede ilgili belgeler ve kaynaklar aracılığıyla aydınlatılmıştır. Bu noktada ilgili sanıkların yargılanması ve soykırım faaliyetlerine yönelik gerçekliklerin açıkça ifade edilebilmesi hususunda Nürnberg Askeri Ceza Mahkemesi'nde yer alan belgeler aktif rol oynamıştır. Belgeler yalnızca ilgili sanıkların yargılanmasına katkı sağlayan kaynaklar değil, aynı zamanda savaş sonrası edebiyatının belgesel yazın bağlamında gelişim göstermesine katkı sağlamış temel unsurlardır. Belge kavramı yalnızca kanıtlanabilir ve gerçeği yansıtan bir unsur olarak özümsememelidir. Nihayetinde belgeler oldukça karmaşık olarak kabul edilen her olayın ya da olgunun aydınlatılmasına ve ilgili kaynaklara bağlı olarak çözümlenmesine önemli ölçüde katkı sağlayan özel ve yardımcı unsurlardır. Belgeler ilgili suçların kanıtlanması hususunda önemli olmakla birlikte, ayrıca suçluların hangi eylemlerde ne ölçüde yer aldığını açıkça ortaya koymuştur. Bu noktada savaşa ve failere yönelik ortaya konulan bir çok gerçeklik belgeler aracılığıyla kanıtlanabilir kılınmış ve söz konusu belgeler ise belgesel yazının temellendirilmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

#### 4. Belgesel Yazın Örneği Olarak *Tutanak*

Belgesel nitelikte olan ve somut şiir örneğinde kaleme alınmış olan *tutanak* eseri dört bölümden oluşmaktadır. Orijinal belgelerin kurgulanarak sunulduğu öz kısmı, “Notlar ve Kaynakça”, “Tutanak Üzerine” ve “Heimrad Bäcker’le Söyleşi”. Belgelerin düzyazı biçiminde aktarıldığı öz kısmı eserin esas bölümüdür. Bu bölümde orijinal belgelerden esinlenerek kurgulanmış belgeler yer alır. Ayrıca okurun gerçek ve kurgu kavramlarını bütünleşik olarak gözlemlediği, alımladığı ve yorumladığı kısımdır. Eser esasen gerçeklik kavramı çerçevesinde şekillenmiş olması nedeniyle, eserde yer alan hiçbir belge kurgulanmış ya da hayal ürünü değildir. Mutlaka her bir belgenin esinlendiği orijinal bir kaynak mevcuttur. Bu noktada söz konusu orijinal kaynakların okura açıklandığı bölüm “Notlar ve Kaynakça” bölümüdür. Okur burada kurgulanmış metinlerin asıl kaynaklarına ulaşabilmektedir. Böylece eserin yalnızca kurgulanmış bir ürün olmadığı, tarihsel arka planı olan gerçekliklere dayandığı açıkça saptanmaktadır. “Notlar ve Kaynakça” kısmı I ve II olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. I numaralı kısımda okurun ilgili metinleri çözümleyebilmesi hususunda kolaylık sağlayan yardımcı kaynaklar ve ek açıklamalar yer almaktadır. II numaralı kısım ise orijinal kaynakların açıklandığı kısımdır. Bu noktada ise *orijinallik* (Originalität) ilkesi *tutanak* eseri için esas prensiplerdendir. “Tutanak Üzerine” adlı bölüm, çevirmen *Erhan Altan* öncülüğünde hazırlanmış, esere yönelik genel bir bakış açısının sunulduğu bilgi içerikli bölümdür. Bu bölümde Altan, eserin genel olarak aydınlatılması hususunda önemli açıklamalarda ve yorumlamalarda bulunmaktadır. Eserin son bölümü olan “Heimrad

Bäcker’le Söyleşi” bölümü, gazeteci Judith Veichtlbauer ve Stephan Steiner tarafından düzenlenmiş, Heimrad Bäcker ile yapılan röportaj yazılarının derlemesi olarak okura sunulduğu kısımdır. Bu bölümde Heimrad Bäcker’e yöneltilen sorular ve yazarın sorulara verdiği yanıtlar yer almaktadır.

Eserin Nazi suç mekanizmalarına yönelik gerçeklikleri açıkça ifade etmek amacıyla belgeler çerçevesinde şekillendirilmiş olmasının yanı sıra ayrıca eserde kullanılan üslup ve dilsel özellikler de oldukça dikkat çekicidir. Özellikle eserde kullanılan dilsel özellikleri zenginleştirmek amacıyla kullanılan anlatım tekniklerinin bu bağlamda rolü oldukça önemlidir. Heimrad Bäcker eserinde kullandığı dilsel özellikleri şu şekilde tanımlamaktadır:

*“[...] Yönetimin şiddet tasarrufu olarak dil, kendi formülasyonlarını tekrar tekrar üreterek faille kurbanı gizler. Bu dil bir kitabın metni haline geldiğinde, yeni bir düzende, içine sokulduğu ilişkiler ağında, gösterilmek istenmediği haliyle, radikal bir kandırmaca olarak çıkabilir karşımıza. Olumsuzlamayı olumsuzluyorum ve sonuç, metnin maskesinin düşmesi oluyor (eğer başarılı olunmuşsa). İfadelerin kabukları kırılır, [Nazi idealleriyle] yabancılaştırılmış olay serbest kalır, duruş belirginleşir ve yapı görünür hale gelir” (Bäcker, 2004: 10).*

Eserde aktarım işi montaj ve fragmentar anlatım tekniklerinden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Montaj tekniği birçok farklı kaynaktan yararlanılarak elde edilen metinlerin ve içeriklerin yazarın kurgulama tekniklerine bağlı olarak mevcut kaynakların özgünleştirildiği bir anlatım tekniğidir (Eder, 1998: 22-23). Bu bağlamda *tutanak* eserinde kullanılan orijinal metinler yalnızca tek bir kaynaktan edinilen belgeler değildir. Belgeler yazarın uzun süreli araştırma ve inceleme çalışmaları neticesinde arşivlerden temin edilmiş kaynaklardır. Fragmentar anlatım tekniği ise aktarılan olayların dolaylı olarak, kapsamlı olmayacak biçimde yalnızca aktarılan metinlerin özüne bağlı kalarak aktarım yapmayı amaç edinmiş bir anlatım tekniğidir (Eder, 1998: 23). Eserde belgesel yazın ile ilişkilendirilerek kullanılan fragmentar anlatım tekniğinde asıl mühim olgu, gerçeklik ve kurmaca çerçevesinde aktarılan olayların özden bağımsız olmaması gerektiğidir. Bu bağlamda fragmentar anlatım tekniğinin izlerine eserde kullanılan kısa, özden uzak olmayan ve doğrudan gerçekleştirilen aktarımlarda rastlamak oldukça mümkündür.

*“auschwitz telefonları  
no. 18 / no. 45 / no. 17 / no. 33 / no. 21 / [...] / no. F III / no. 32 / no. 62” (Bäcker, 2004: 29).*

Verilen örnekten hareketle, fragmentar anlatım tekniğinin kullanıldığı açıkça görülmektedir. Yalnızca aktarım sağlanmak istenen husus üzerine endeksli bir yaklaşım söz konusudur. Dolaylı olarak bir anlatım eserde tercih

edilmemektedir. Her ne kadar kurgu ile içselleşmiş bir eser olsa da esasen gerçekçidir. Bu durumda ise belgeler aracılığıyla gerçekleştirilen aktarım doğrudan gerçekleşir.

Belgesel yazının esas ilkelerinden biri tarafsızlıktır. Belgesel yazında mağduriyeti yaşayan tarafın bakış açısı ile olayları tarafsız olarak aktarmak amaçlanmaktadır (Bkz. Bağ, 2014: 42). *Tutanak* eseri ile soykırımı uğrayan Yahudiler, engelliler, çingeneler ve eşcinseller içselleştirilmiştir. Aktarılan her bilgi onların yaşadığı mağduriyeti tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermektedir.

*“kararname ile mallara el koyma işlemleri hukuken idari yoldan genişletilmiş mallara el koyma konusunda salahiyyetli bir talimat uyarınca mallara el koyma ile görevli ait mallara el koyma kararını icra etmeden önce mal sahibinin tespitini dosya, ifade ve aynı değerler listelerinin eklenmesiyle dilekçe ile bildirmesi kararnamenin hükümlerinin tespit kararı [...]”* (s. 18).

Üçüncü Reich’in 1934 yılında iktidara geçmesiyle soykırım eylemlerinin temeli ilk olarak Yahudilere yönelik uygulanan kısıtlamalar ile başlamıştır. Mal varlıklarına el konulmuş, devletin sunduğu birçok sosyal haktan faydalanmaları ve alman ırkına mensup bireyler ile evlenmeleri yasaklanmıştır. Tüm kısıtlamalara yönelik bilgi veren Heimrad Bäcker, gerçeklikleri ortaya koymak ve bilinmezlikleri netleştirmek amacıyla birçok kaynak temin etmiş ve bu kaynaklara eserinde yer vermiştir. Yazarın bu yaklaşımı ise gerçeklik kavramı ile doğrudan ilintilidir.

*“almanya’dan göç ettirilen yahudilerden,”* (s. 19).

*“bu soğukkanlılıkla yerine getirme mecburiyeti, sakin faaliyet, bu dün ya görüşü önünde nöbet tutma, bu kararlı olma mecburiyeti, tavizsiz olma mecburiyeti,”* (s. 88).

Belgesel metinlerde edebî metinlerde olduğu gibi uzun betimlemelere ve anlatımlara rastlanılmamaktadır. Bu anlatım tarzı yerini kolektif bellekte soyut olarak atfedilen unsurları somutlaştırma amacına bırakmaktadır. Bu noktada ise okur aktif olarak rol oynamakta ve esere dâhil edilmektedir. Okurun bilgi ve deneyimlerine bağlı olarak eserde tamamlanmamış, eksik ve boş bırakılan kısımlar okurun alımlama eylemlerine bağlı olarak tamamlanmaktadır. Bu bağlamda eserde yer alan virgül ile tamamlanmamış olarak bırakılan eksiklikleri tamamlamak okurun görevidir.

Belgesel yazında olayların kronolojik olarak vuku bulma zorunluluğu bulunmamaktadır. Birincil kaynakların belgeler olması ve belgelerden hareketle bir derleme ve kurgulamanın gerçekleştirilmesi nedeniyle yazarın tercihiyle bağlı olarak kronolojik bir anlatım tercih edilmekte veya edilmemektedir. *Tu-*

*tanak* eserinde ise yazar Heimrad Bäcker'in tercihinine bağlı olarak metin, gerçeklikteki gibi kronolojik olarak devam eden olaylar dizisi biçiminde yapılandırılmıştır. Olayların kronolojik sıralaması şu şekildedir:

- a) Nazilerin iktidara gelmesi
- b) Yahudilere özel olarak uygulanan kısıtlamalar (sosyal kısıtlamalar, ırk yasaları vb.)
- c) Tutukluların toplama kamplarına sevk edilmesi
- ç) Kampta var olan yaşam üzerine (mahkûmlara ve askerler ait notlar)
- d) Ölümler (gaz odaları, krematoryumlar, kara duvar vb.)

Nazilerin iktidara geçmesiyle yürürlüğe giren birçok yasa ile ilgili kısıtlamalar meşru sayılmıştır. Eserde kronolojik olarak ilerleyen akış ilk olarak ilgili orijinal belgeler aracılığıyla kristal gece hakkında yapılan açıklamalarla başlamaktadır.

*“ve schiffamt sokağındaki, neue welt sokağındaki, tempel ve stumber sokaklarındaki tapınalardan, untere viadukt sokağındaki, schmalzhof sokağındaki [...] ve turner sokağındaki sinagoglardan alevler yükseldi”* (s. 14).

*Tutanak* eserinde Yahudilere uygulanan kısıtlamalara yönelik mevcut olan metinlerin rolü oldukça büyüktür. Soykırım eylemlerine kadar uzanan bu sürecin ne gibi temellere dayandığını açıkça ortaya konulmaktadır.

*“yanmakta olan soba varsa, bir daha üzerine yakacak eklenmeyecek. Söz konusu çini olan veya benzeri (uzun süre yanan) bir soba ise, ateşin, siz Yahudi evindeyken sönebilmesi için sobanın kapağı kapatılacaktır. evi terk ettiğinizde ateşin sönmüş olması gerekmektedir”* (s. 17).

Yukarıda yer alan örnekte uygulanan kısıtlamalar açıkça görülmektedir. Özel yaşam başta olmak üzere Yahudilerin sosyal hayatlarına kadar uzanan birçok alanda kısıtlamalar uygulanmıştır. Ayrıca metinlerde dilsel açıdan eksiklikler bulunmaktadır. Yazım kurallarına yönelik ihlaller söz konusudur. Bu durum ise mahkûmların kamp koşulları altında, kâğıt parçalarına tuttukları, acele ve özensiz biçimde kaleme alınmış notların orijinal halleri ile okura aktarma arzusu ile ilintilidir.

*“mir viln nisht shtarbn”*<sup>1</sup> (s. 30).

*“TOT HET BITTERE EINDE”*<sup>2</sup> (s. 36).

Bu örneklerde dil bilgisi kurallarının yazarın tercihinine bağlı olarak göz ardı edildiği saptanmaktadır. Yahudilerin Almanca telaffuzlarına bağlı ifadeler kullanılmıştır.

1. Ölmek istemiyoruz.

2. Ölümün acı bir sonu vardır

“1. Sevkiyat 20.10.1939 cuma günü 22:00’de aspanya istasyonundan yola çıkıyor” (s. 20).

Toplama kamplarına tutukluların sevk edilmesi önemlidir. Eserde sevkiyat tarihlerinde ve saatlerinde açık bilgiler söz konusudur. Eserde kamp yaşamı üzerine bilgiler genellikle mahkûmların tuttukları notlar aracılığıyla okura sunulmaktadır. Notlarda mevcut durumlar ve koşullar hakkında kimi zaman net bir bilgi aktarımı söz konusuyken kimi zaman ise mahkûmların duygu ve düşüncelerini ifade ettikleri gözlemlenmektedir.

“4

*her kapıda bir eşi bulunan gözetleme deliği iç taraftan nispeten hızla buğulandı*

5

*ölüler hala ayakta duruyor, bazalttan kuleler gibi; ne yere yığılabildiler ne de devrilebildiler” (s. 35).*

*“ bunlar chelmno gestaposu’nda çalışmış olan son Yahudiler. bunlar hayatımızın son günleri. bildiriyoruz” (s. 63).*

Ayrıca İkinci Dünya Savaşı Holokost eylemleri ile kolektif bellekte yer edinmiş bir savaş olması nedeniyle eserde yer alan belgelerin birçoğu bu eylemlere ait bilinmezlikleri aydınlatmak amacıyla yer almaktadır.

*“Sıcaklık neresinden bakılsa 1500 ila 1800 derece kadardı. işte orada, mesela porselen fabrikalarındaki gibi yani eskiden porselenleri fırınladıklarında, gaz yüzünden bir iki metre alev çıkardı ya, orada da öyleydi.” (s. 46).*

Görüldüğü üzere, tutanak eseri estetik ve edebî kaygılardan tamamen arındırılmış, yalnızca konu ile ilgili bilgi verme amacıyla kaleme alınmış bir eserdir. Savaş sonrası dönemde yeni bir başlangıcın ilk adımlarının atıldığı bir süreçte duygular bastırılarak yalnızca gerçeklikleri aydınlatmaya endeksli bir yaklaşım söz konusudur. Böylelikle gerçeklik odaklı bir yaklaşım birçok yazarın edebî tutumlarını belirleyen başat öge olmuştur. Tıpkı bu metinde gözlemlendiği gibi, belgesel yazında bireysel arzular tamamen geri planda bırakılarak, esas olarak toplumu ilgilendiren, kolektif bellekte yer edinmiş olaylara değinmek birçok yazarın ortak amaçlarından olmuştur. Bu noktada ise eserde dilsel determinizmin tesirleri ile karşılaşmaktadır. Dilsel determinizm, kolektif gereklilikleri esas alan, dilsel algıların ise kültürel ve toplumsal bağlamda ve öz dilsel sınırların toplumun gereklilikleri doğrultusunda şekillendiğini savunan determinizmin bir alt disiplini (Güven, 2012, s. 56). Eserde dilsel determinizmin etkileri geçmişle hesaplaşma (Vergangenheitsbewältigung) kavramı ile ilintilidir.

Savaşın ardından savaşa dair var olan birçok gerçeklik bir dönem ötekileştirilmiş ve edebî eserler geçmişte yaşanan acıları anımsattığı gerekçesi ile yasaklanmıştır. Bu bağlamda Paul Celan’ın rolü oldukça önemlidir. Bireylerin



göz ardı ettiği ve anımsamaktan kaçındığı Holokost gerçekliklerini şiirleri ile içselleştirmiş ve böylelikle onların geçmişle ve gerçeklerle hesaplaşabilmelerine katkı sağlamıştır. Ayrıca Paul Celan'ın bu tutumu birçok yazarı Holokost kavramını eserlerinde kurgulamaya teşvik etmiştir. Bu bilgilere paralel olarak söz konusu durumların etkileri *Tutanak* eserinde mutlaka gözlemlenmektedir.

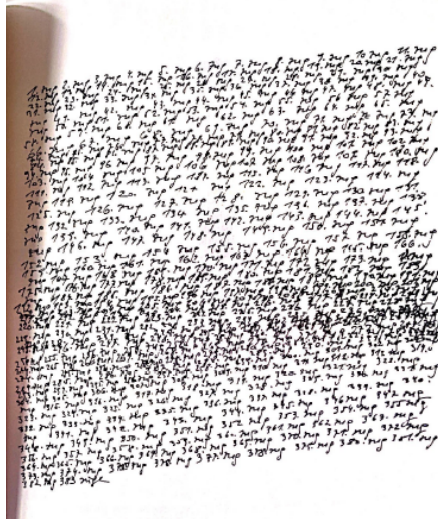
Esere ait gerek dilsel gerekse de biçimsel özellikler dikkate alındığında, eserin somut şiir formunda yapılandırıldığı görülmektedir. “Somut şiir, şiirin sözcüklerinin sadece imgesel olarak değil, görsel olarak da kullanılmasını amaçlayan bir şiir anlayışıdır” diyen Gökalp, somut şiirin “desen şiir”, “şekilli şiir” ve “görsel şiir” gibi türleri olup “dilin sadece anlamsal ve kavramsal boyutlarını değil, görsel-çizgisel boyutlarını da araştır(dığı)” (Gökalp, 2005: 3) belirtir. Somut şiir esasen yalnızca ilgili konu hakkında bilgi sunmakla sınırlandırılmamaktadır. Somut şiir örneğinde olan bir eserde mutlaka okurda bazı uyarılar verecek imgeler ve simgeler bulunmaktadır. İmgeler aracılığıyla okur bilgi ve deneyimlerine bağlı olarak belgeleri somutlaştırmakta ve belleğinde sürekliliği sağlamaktadır. Görsel uyarıcılar ise bu noktada aktif rol oynamaktadır. Franz Mon somut şiiri genel çerçevesi ile şöyle tanımlar:

*“Yatay zincirin kaybolmaya başlamasıyla birlikte sözcük havuzu düşey zinciri ortaya çıkarır ve dikkati odaklar, sözcüğün bilinen kullanımları bitmez tükenmez bir sürü halinde yansımaya başlar (...) sözcüğün öncesi sonrası yoktur, o artık sadece sürekli yansıyarak ifadeler üreten bir harekete dair bir yönlendirmedir (...) uçsuz bucaksız bir ilişkiler, anlamlar, anular denizinde küçücük bir girdabın eş zamanlı, arka arkaya, iç içe ve kendini bastırarak çağırdıkları...” (Mon'dan aktaran: Bäcker, 2004: 12).*

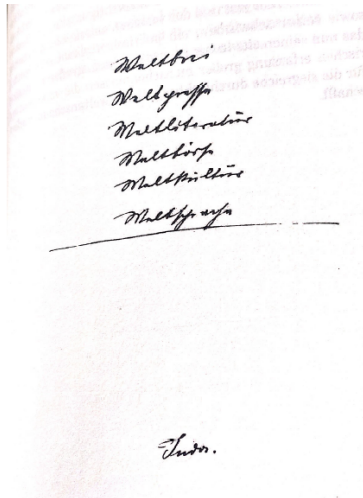
Bu bağlamda somut şiirin esas amacı okurda ilgili imgeler ve çağrışımlar aracılığıyla izdüşümler birliği sağlamaktır. Verilen görsel araçlar mutlaka okurda olayları birbiriyle ilintilemeli ve olaylar arasında ortaklıklar kurulabilmesi hususunda katkı sağlamalıdır. Bu ortaklıkların kurulmasında ise belgeler ve görseller önemli rol oynar. *Tutanak* eserinde yer alan el yazması belgeler bu durumu somutlaştırmaktadır.

El yazması belgelerde ilk olarak dikkat çeken temel husus belgelerin rastgele, oldukça özensiz bir biçimde kaleme alınmış olmasıdır. Bu belgeler ise Nazi rejiminin belge düzenleme gibi resmî işlerde ne denli özensiz ve ciddiyetsiz olarak belgeleri hazırladıklarını temsil etmektedir. Ayrıca el yazması belgeler, belgelerin gerçekliği net olarak yansıtmadığını da açıkça ortaya koymaktadır (Huber, 2008: 79).

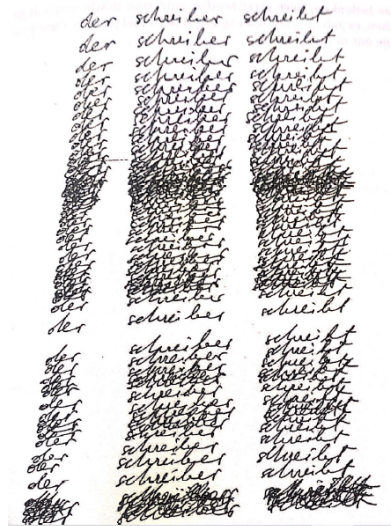
*Tutanak* adlı bu metin; gerçekliği ispatlayan belgelerin, imgesel ve görsel araçların, somut şiir poetikası teknikleriyle dokunarak gerçeklik ve kurmaca ilişkisi çerçevesinde bir araya getirildiği bir eserdir. Oldukça kapsamlı olarak



Resim 1  
(Bäcker, 2004: 31)



Resim 2  
(Bäcker, 2004: 93)



Resim 3  
(Bäcker, 2004: 119)

ele alınmış eserde yer alan metinler çok yönlüdür. Tarihsel arka planında Holokost gibi tüm insanlığı ilgilendiren büyük bir soykırım suçunun yer aldığı *tutanak*, hem belgesel yazın türüne son derece başarılı bir örnek teşkil etmekte, hem de onu somut şiirin teknik olanaklarıyla iç içe geçirerek çok yönlü kılmakta ve derinleştirmektedir.

### **Sonuç**

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sosyal yaşam başta olmak üzere yaşamın birçok alanında etki ve sonuçlarının şiddetle hissedildiği savaş sonrası dönemin etkilerine metin evreninde de rastlanılmaktadır. Özellikle savaş sonrası dönemde bireysel arzuların yerini tamamen kolektif gerçekliklere bıraktığı dönemde belgesel yazın sıklıkla tercih edilen bir tür olmuştur. Belgesel yazın yalnızca savaş sonrası dönem ile sınırlandırılan bir tür değildir. 1920'li yıllara kadar uzanan belgesel yazın tarihçesi, ilk ürünlerini bu dönemde vermiş ve sonraki dönemde kaleme alınmış çalışmalara birçok açıdan yön vermiş bir yazın türüdür. Belgelerin esas materyaller olarak kullanıldığı, var olan gerçekliklerin orijinal kaynakların refere edilerek aktarıldığı belgesel yazın türünde asıl husus, gerçekliklere dair bilinmezlikleri açığa çıkarmak ve bireyin alımlama eylemlerine bağlı olarak ilgili temada var olan soyut ve eksik kalmış hususları tamamlamak ve somutlaştırmaktır. Etki ve sonuçlarını genellikle gerçeklik kavramı çerçevesinde şekillendiren birçok yazar söz konusu temayı özgün kurgulama teknikleri doğrultusunda eserlerinde işlemişlerdir. Gerçeklik ve kurgu alanlarının bütünleşik olarak örtüştüğü eserlerde okur, kurgudan öte gerçeklik kavramını özümsemektedir.

Belgesel yazının özellikle 1990'lı yıllardan itibaren medya kavramı ile kaynaşarak büyük güç kazandığı dönemin ürünü olan Heimrad Bäcker'in *tutanak* adlı bu metni, oldukça önemli bir yere sahiptir. Medya sektörü ile uzun süreli olarak ilgilenmiş bir isim olarak Bäcker, yayıncılık deneyimlerine bağlı olarak kaleme aldığı eserinde, savaş sonrası dönemde savaş suçlularının yargılandığı Frankfurt-Auschwitz Mahkemelerinde kullanılan raporları, protokolleri ve tutanakları özgün kurgulama teknikleri doğrultusunda işlemiştir. Pek çok özgün el yazması belgeler gibi görsel araçlar içeren metin, okurun belleğinde var olan imgeleri ilgili görseller aracılığıyla canlandırarak iz düşümler birliği yaratmakta ve bellekte söz konusu temanın sürekliliğinin sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. Sonuç olarak burada göstermeye çalıştığımız gibi, Heimrad Bäcker'in tarihsel bellek yitimine karşı bir anımsatma işlevi taşıyan *tutanak* adlı bu metni tüm bu özellikleriyle yalnızca belgesel yazın türüne başarılı bir örnek oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda onu somut şiir biçiminde kurgulayarak türe yeni bir perspektif de kazandırmayı da başarmıştır.

**KAYNAKÇA**

- Achleitner, F. (2008); Über die Beschreibbarkeit des Unbeschreibbaren oder Versuch eines Nachworts zur nachschrift. *Bäcker nachschrift*. içinde K. Zeyringer, Österreichische Literatur seit 1945 (s. 131-132). Studien Verlag, Innsbruck.
- Bäcker, H. (1986); *nachschrift*. Linz, Wien: Edition Neue Texte.
- Bäcker, H. (2004); Tutanak. (E. Altan , & S. Saka, Çev.), *Dünyadan Çıkış Yayınları*, İstanbul.
- Bağ, Ş. (2014). Belgesel Yazın Üzerine. *Humanitas* (3), 39-46.
- Eder, T. (1998). Sprachskepsis in der Literatur? Zu einigen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen im. *Modern Austrian Literature* , 31 (3), 19-34.
- Gökalp, G. (2005). Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir. *Türkbilig Dergisi* , 10, 3-16.
- Güven, A. (2012). Toplumsal Dilbilimin Kapsam Alanı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (13), 55-62.
- Huber, F. (2008). Wie anzweigen? Anmerkungen zum Dokumentbegriff von nachschrift. *Modern Austrian Literature* , 41 (4), 76-81.
- Miller, N. (1985). Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. *The Journal of English and Germanic Philology* , 84 (1), 99-103.
- Porombka, S. (2000). Die Widerkehr zum Dokumentarischen. *Literatur der Jahrtausendwende* , 267-279.
- Sarı, A. (2006). *Türk Alman Poetikasının Kitabı*. Konya: Salkımsöğüt Yayınları.
- Weiss, P. (1971). Notizen zum dokumentarischen Theater. P. Weiss içinde, *Rapporte 2* (s. 91-104). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag .
- Wilpert, G. v. (1989). *Sachwörter der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Zeyringer, K. (2008). *Österreichische Literatur seit 1945*. Innsbruck: Stu

## BİR SOSYAL MEDYA ŞAİRİ: ADİL REFİK VEYİSOĞLU, HAYATI VE ŞİİRLERİNİN TEMATİK İNCELENMESİ

Doç. Dr. Necdet TOZLU\*

**Öz:** Gelenek, günümüzde üzerinde en çok müzakere edilen konulardan biridir. Geleneğin tartışmaya açılmasının temelinde kuşku yok ki modernleşme vakası vardır. Ayvazoğlu geleneği, bir kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenileme şuuruyla devam ettirme gücü olarak tanımladıktan sonra, yenileşme geleneğin tabii fonksiyonlarından biridir ve bir kültürün sağlığı, modernlik, yenilik diye sunulanlara karşı gösterdiği mukavemetin derecesiyle ölçülmelidir (Ayvazoğlu 2000: 7) der. Bu bağlamda Veyisoğlu'nun şiirleri, Türk halk şiir geleneğinin modern tarzda günümüzdeki devamıdır denebilir. 1951'de Erzincan'da dünyaya gelen Veyisoğlu, lise yıllarında başladığı şiir yazma uğraşını günümüze kadar sürdürmüş, sosyal medya aracılığıyla da okurla buluşmuştur. Veyisoğlu'nun şiirlerinden yapılan bir seçki ile yüz yirmi şiir incelememize esas alınmış, on sekiz ana başlıkta inceleme ve bir değerlendirme yapılmıştır. Şiirleri özgün olmakla birlikte Abdurrahim Karakoç, Ali Akbaş, Erdem Bayazıt, hemşehrisi Metin Tombul gibi bir dönem önceki şairlerinden izler taşımaktadır. O, ağırlıkta halk şiirinin şekil özellikleri içinde; (sade bir dil, hece ölçüsü, dörtlük birimi, kafiye örgüsü, mecazları ve söz sanatlarını yerinde kullanarak) az da olsa serbest nazım tarzında yazdığı şiirleriyle insan, millî ve manevî değerler ile güncel temaları bütün boyutlarıyla işlemeye çalışmıştır. Şair, şiirlerinde geleneği günümüze taşımış ve geleceğe kapı aralamıştır. Sosyal medyada yayımlamaya başladığı şiirleri tanınmasına, ilgi görmesine ve övgülere mazhar olmasına sebep olmuştur. Özgün bir söylem geliştirmeyi başaran şair, şiirlerinde taklide düşmemiş, orijinal olmayı başarmıştır. Tematik incelemede; aşk, sevgi, milli duygular, memleket sevgisi, din duygusu ve maneviyat, umut/umutsuzluk, özlem, yoğunlukta işlenirken; düşlere sığınma, sitem, gerçek hayat, yozlaşma, toplumsal aksaklıklar ve yalan, gurbet, nasihat, ayrılık, yokluk ve ölüm temalarının sayıca daha az işlendiği görülmüştür. Başta aşk olmak üzere pek çok bireysel tema ve bir kısım sosyal tema şiirin dokusunu oluşturmuştur. Bu çalışma, toplum ve ülkenin mevcut gerçeklerine hâkim, özgür, objektif ve rahat söylemiyle kendi tarzını meydana getiren şair Veyisoğlu'nun ve şiirlerinin tanınması amacıyla yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Veyisoğlu, sosyal medya, Tema, Halk şiiri

### A SOCIAL MEDIA POET: ADİL REFİK VEYİSOĞLU, HIS LIFE AND THEMATIC ANALYSIS OF HIS POEMS

**Abstract:** Tradition is one of the most discussed topics today. Undoubtedly, the case of modernization is the basis of the discussion of tradition. Ayvazoğlu says tradition is one of the natural functions of the tradition, after defining the tradition as a culture's self-preservation reflex and the power to maintain its existence with a constant consciousness of renewal, and the health of a culture should be measured by the degree of its resistance to what is presented as modernity and innovation (Ayvazoğlu 2000: 7). In this context, it can be said that Veyisoğlu's poems

ORCID ID : 0000-0002-0466-1290

DOI : 10.31126/akrajournal.854255

Geliş tarihi : 05 Ocak 2021 / Kabul tarihi: 04 Mart 2021

\*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü Öğretim Üyesi.

are the current continuation of Turkish folk poetry tradition in modern style. Born in Erzincan in 1951, Veyisoğlu continued his poetry writing work, which he started in high school, until today, and met with readers through social media. With a selection made from Veyisoğlu's poems, one hundred and twenty poems were taken as the basis of our analysis, and an examination and evaluation was made under eighteen main titles. Although his poems are original, they bear traces of previous poets such as Abdurrahim Karakoç, Ali Akbaş, Erdem Bayazıt and his fellow countryman Metin Tombul. It is mainly in the shape features of folk poetry; He tried to cover all aspects of human, national and spiritual values and current themes with his poems (using plain language, syllabic meter, quatrain, rhyme pattern, metaphors and rhetoric), even if a little in free verse style. The poet carried the tradition to the present in his poems and opened the door to the future. His poems that he started to publish on social media caused him to be known, attracted attention and praised. The poet, who succeeded in developing an original discourse, did not imitate his poems, but managed to be original. In thematic review; While love, affection, national feelings, love of homeland, sense of religion and spirituality, hope / despair, longing are intensely processed; It has been observed that the themes of taking shelter in dreams, reproach, real life, corruption, social disruptions and lies, expatriate, advice, separation, poverty and death are less in number. Many individual themes, especially love, and some social themes formed the texture of the poem. This study was carried out with the aim of recognizing the poet Veyisoğlu and his poems, who created his own style with his free, objective and comfortable discourse, dominating the current realities of the society and the country.

**Key Words:** Veyisoğlu, social media, poem, theme, folk poetry.

## 1. Giriş

Yirminci yüzyılın başından itibaren iletişim araçlarındaki gelişmenin aksine halk şiirinde bir yorgunluk ve gerileme sezilmektedir. Günümüzde bu alanda bir heyecanın olmadığı, daha açıkçası halk şiirinin geçmiş yüzyıllardaki altın çağını yitirmiş olduğu görünmektedir. Çoğu halk şairi usta malı şiirler söylemiş ya da onları taklit etmekten ileri gidememiştir. Her yüzyılda toplumlar hayatı anlayış ve yaşayış açısından farklı yorumlarlar. Gerçek olan bir şey var ki şiir, kendi çağı içerisinde yeni imkânlarla farklı söylemlere ulaşmak zorundadır.

Türkçenin köklü bir şiir geleneği var ve bu gelenek yeni aşularla geleceğe doğru yol almaktadır. Modern Türk şiirinin üç ayrı imkândan; divan edebiyatı, halk edebiyatı ve Batı edebiyatından yararlanarak geliştiği bilinmektedir (Macit 2005: 1). Türk şiirinin beslendiği bu kaynaklardan ilk ikisi gelenek kavramıyla karşılanıp sunduğu imkânlarla günümüz modern şairlerine yol gösterici olmaktadır. Modern Türk şiirinde gelenekle ilişkisini sürdüren şairlerin bir kısmı halk şiiri tali çizgisinde ilerlemektedir. Halk şiiri ve folklordan yararlanan şairler arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Külebi, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Abdurrahim Karakoç, Ali Akbaş, Yavuz Bülent Bakiler gibi şairler sayılabilirler. Bu şairler, modern halk şiirinin ses, söyleyiş, hayal dünyası, dil zevki; ölçü ve nazım şekilleriyle geleneği devam ettirdiğini söyleyebiliriz.

Aynı gelenekten yola çıkan Veyisoğlu, halk şiirinin geçmiş tecrübe, birikim ve imkânlarını kullanarak yeni söylemlere ulaşmış, modern halk şiiri diyebileceğimiz bu tarzı sürdürmüştür. Şiirlerini, içinde yaşadığı toplumun sosyal, siyasi, maddi, manevi temalarına kayıtsız kalmadan evrensel değer yargılarıyla örtüşür biçimde oluşturmuş ve tüm okur kitlesine hitap etmiştir.

Veyisoğlu şiirle yolculuğunda son yetmiş yılın tanığı, bugünün sesi olmuştur. Onun şiir evreninin önemli bir yanı da iç dünyasında yaşadığı duyguları dış dünyayla bütünleştirerek başarıyla dile getirmesidir. Günün gerçekleriyle yüzleşmeyi bilen şair, tema zenginliğini ve çeşitliliğini şiirin dokusuna sindirmiştir. Özellikle Türklük ve Müslümanlıkla ilgili yoğun duygulara hâkim olan şair, millî duygular, aşk, umut ve umutsuzluk; gurbet, yokluk, kahramanlık; ayrılık, ölüm, din duygusu; sevgi, gerçek hayat ve yozlaşma temalarına yer vermiş, geleneğin geleceğe yön vermek için bir hareket noktası olduğu şuuruyla hareket etmiştir. Onun şiirlerinin Türk şiiri ummanına bir katre ekleyeceği ve geniştir bir okuyucu kitlesine ulaşabileceği söylenebilir.

### 1.1. Adil Refik Veyisoğlu'nun Hayatı

Adil Refik Veyisoğlu, 1950'de Erzincan'da doğdu. Ev hanımı bir anne ve Cumhuriyetin ilk öğretmenlerinden Turan Ahmet Veyisoğlu'nun beş çocuğu içinde tek erkek evladıdır. Erzincan'da Cumhuriyet İlkokulu, Merkez Ortaokulu ve Erzincan Lisesi edebiyat bölümünü bitirdikten sonra (1970), Atatürk Üniversitesi Temel Bilimler İngilizce Bölümünden mezun oldu (1974). Başta Erzincan Lisesi olmak üzere Erzincan'da çeşitli okullarda İngilizce öğretmenliği yaptı. Daha sonra Ankara'da değişik okullarda öğretmen ve müdür yardımcısı olarak çalıştı. 1990'da Millî Eğitim Bakanlığı Bilgi İşlem Dairesine atandı. Liseler için Bilgisayar 1 ve Bilgisayar 2 adlı ders kitapları yazdı, çeşitli görevler yürüttü. Millî Eğitim Bakanlığı Personel Genel Müdürlüğünde Şube Müdürlüğü görevinden emekli oldu (2001). Emeklilik sonrası bir özel sektörde bilgisayar programcısı ve yazılım uzmanı olarak on yıl daha çalıştı. Melek Hanım ile evli olan Veyisoğlu 4 çocuk babasıdır KK.<sup>1</sup>

### 1.2. Veyisoğlu'nun Şiir Hakkındaki Görüşleri ve Bir Değerlendirme

Veyisoğlu'nun şiirle olan yakınlığı lise sıralarında başlar. Sevgi ve saygıyla yâd ettiği edebiyat öğretmeni Atilla Güner Bey, benliğinde şiir merakını uyandıran ve şiir yazması için onu yüreklendiren hocasıdır: *“Daha lise 1. sınıfta bazı derslerde “yeni şiir var mı?” diye sorar, yazılan şiiri dinler, yeni şiirler için teşvik ederdi”* der. Sonraki yıllarda da devam eden şiir yazma çabası, etkilendiği konularda yazdığı şiirlerin eşe dosta okunmasından öte geçmemiştir. Asıl şiir yazma işi, emekli olduktan sonra başlamış ve giderek yoğunlaşmıştır.

1. KK; A. Refik Veyisoğlu ile görüşme 08.08.2020.



Şiirle arasındaki bağı şu cümlelerle açıklar Veyisoğlu: “Şiiri severim, özellikle duygusal ve ritmi olan şiirleri. Duygu yoğun güzel şiirler etkiler beni, hatta hüznülendirir, güldürür ya da ağlatır... Hece veya serbest, uyaklı ya da uyaksız olmuş, fark etmez. Yeter ki okunduğunda bir etkisi olsun, insanın içini titretsin. Bu tür şiir bazen hiç beklenmedik yerden veya kişiden gelir. O yüzden şu şair, bu şair diyemeyeceğim. Ünlü veya ünsüz her şairin güzel, etkili şiirleri olabiliyor. Okuduğunuzda şiir sizi başka bir boyuta alabiliyorsa, o şiir güzeldir. İçeriği ve biçimi ne olursa olsun. Ben buna üçüncü boyut diyorum. Sizi üçüncü boyuta alan her şiir, söz ya da yazı güzeldir ve sanattır.” (KK, Veyisoğlu: 2020).

İyi bir öğretmen, iyi bir dost, iyi bir baba, bir vatanperver, tevazu sahibi ve tanıdığım örnek şahsiyetlerden biri olan Veyisoğlu, şiir ve şairliğine dair görüşlerini ise şöyle özetler: “Ben edebiyatçı değilim, şair olduğumu iddia edemem, böyle bir iddiam da yok. Sadece içimden geçenleri mısralara dökmeye çalışırım, o anda içimden nasıl gelirse. Hayatımda baştan sona kadar okuduğum şiir kitabı pek yok, maalesef. Dergilerde bulduğum şiirleri okur, kimini beğenir kimini beğenmem kendimce. Çok kitap okudum ama bunların çoğu şiir kitabı değildi. Ara sıra bir şiir antolojisinden rastgele şiirler seçer okurum. Şairden çok şiiri seçerim. Han Duvarları, Çoban Çeşmesi, Kaldırımlar, Nokta Noktam, Güneylim Benim (Rıza Polat Akkoyunlu), Annabel Lee, Gizli Seva, Bayrak, Malazgirt Destanı gibi şiirler bende iz bırakan şiirlerdir.” (KK, Veyisoğlu: 2020).

Sağlam bir Türk milliyetçisi ve samimi bir Müslüman olan Veyisoğlu şiirlerinde, vatan, millet, din, bayrak, sevgi konularını yoğun bir şekilde işlemiştir. Onun şiirleri Türk toplumunun sadece ülkemiz içindeki yaşayışlarını değil, Türkiye dışındaki tüm Türk ve Müslüman topluluklarını da kapsayan Türk kültürü ve tarihine bir yolculuktur. Özellikle Asya'nın farklı coğrafyalarında bağımsızlık arayışında olan Türk toplulukları, dünyanın başka yerlerinde çile çeken Müslümanlar da şiirinde yer bulmuştur. Romantizmin derin izleri yanında, halk kültürüne yakınlığı ve masal dünyasına kapı aralandığı görülür. Bunları yaparken adalet ve liyakat kavramları, insan ve toplum ilişkileri hep ön planda tutulmuştur.

Veyisoğlu'nda ideal düşünüş ve güçlü bir kişilik vardır. Onun bir ideolojiye mensup olduğu satır aralarından hissedilse de hitap ettiği kitle toplumun tüm katmanlarıdır. Millî ve evrensel değerler şairin önemle üzerinde durduğu ve beslendiği kaynaklar olarak gözükmemektedir. Bireysel duyguların geniş yer bulduğu mısralarda zaman zaman şair hatıraların kucağına sığınmıştır. Hemen herkesin yaşayıp da dile getiremediği, yazıya hele de şiire dökemediği gönül çalkantılarını topluma bir ayna tutmuşçasına mısralarına ilmek ilmek işlemiştir.

Veyisoğlu, halk şiirinin imkânlarını kullanan modern bir şairdir. O, insanın iç dünyasını, doğup büyüdüğü yerlere duyduğu özlemi, Munzur Dağlarını ve onu çevreleyen tabiatı, kültür coğrafyamızı ve halk kültürünü, Türk toplumunun değer yargılarını yansıtanın yanında çağının meselelerine de en can alıcı şekilde değinmiş, günceli yakalamıştır. İnsana ve insanlığa dair ne varsa şairin yüreğini titretmiş ve mısralarına girmiştir. Sevda, hüznün, ayrılık, gariplik, sâhipsizlik, adaletsizlik, yiğitlik, mertlik, dostluk, vefa, yoksulluk, hasret ve mazi şairi etkileyen öncelikli temalardır. İnanç, Türk kültürü, vatan, tarih ve millî meseleler ise, şairde hassasiyetin doruğu, tavizsiz, vazgeçilmez temalar olmuştur.

## 2. Veyisoğlu'nun Şiirlerine Tematik Bakış

Grekçeden gelen ve bir müzik terimi olan tema (theme) bir sanat eserinde işlenen temel düşünce ya da duygu olarak tanımlanabilir. Tema, bir eserin bütününe dayalı olarak yaşamı bütün yoğunluğuyla duyumsadığımız bir ana belli belirsiz bir tat katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bir ad olarak verilmektedir (Aktaş; Gündüz 2009: 355). Şiirde bireysel ve sosyal olmak üzere hayata dair ne varsa tema olarak karşımıza çıkabilmektedir. İnsanlığın değişmeyen ortak temaları; aşk, ayrılık, gurbet, kin, sevinç, ölüm korkusu, kıskançlık, güven, umut vb. duygular yanında toplumsal sorunlar, hürriyet, vatan, savaşlar, felaketler, sömürü, işgal gibi bitmeyen temalar şairlerin duyarlığına konu olmuştur.

Bir şiirin temasını bulmak için gösteren durumundaki yapı ve anlatımdan yola çıkmak, bu yapıyı oluşturan birimleri neyin bir araya getirdiğini, birimler arasındaki ilişkiyi sorgulamak ve düşünmek gerekir. Öyleyse yapıyı meydana getiren birimlerin kesiştiği, birleştiği anlam değerinin en kısa ve yalın ifadesi temadır, bu da soyuttur. Bu soyut anlam metinlerin merkezindedir, onlarla vardır, onların varlığında somutluk kazanır (Aktaş 2009: 31-32). Aynı temayı işleyen pek çok şiir yazılmış, ama hepsinin etki gücü aynı olmamıştır. Temanın şair tarafından ele alınışı, işlenme biçimi, kelime seçimi, etki gücü onu diğer şairlerden farklı kılan tarafıdır.

Veyisoğlu'nun şiirlerinden yapılan bir seçki ile yüz yirmi şiir incelememize esas alınmıştır. Bu şiirler üzerinden on sekiz ana başlıkta tematik inceleme yoluna gidilmiştir.

### 2.1. Aşk

Evensel bir tema olan aşk, Veyisoğlu'nun şiirlerinde önemli bir yekûn tutar. Çevresine sevgiyle bakan, hasbi ve sınırsız seven şair; suları kurutacak, dağları yürütecek güçte bir aşka sahiptir:

*Sana olan şu aşkı,  
Suya saldım, su kurudu,*

*Hiç bitmeyen şu sevgimi,  
Dağa saldım, dağ yürüdü (29/1).<sup>2</sup>*

Dokusunu efsanevi halk hikâyelerinden, halk inanışlarından, tarihî maceralarımızdan alan mısraların şair duyarlılığıyla işlendiği görülür. Halk hikâyelerinin ölümsüz aşk kahramanlarını şiirine taşır. Aştan söz ederken Asuman'ın Zeycan'a; Ferhat'ın Şirin'e duyduğu aşka göndermeler yapar:

*Kim diyor sevdalar güzeldir diye?                      Ferhat'ın dağları deldiği yerde,  
Ondaki hicranı isteyen mi var?                      İnsanlar ağlamış çektiği derde,  
Asuman Zeycan'a varmadı diye,                      Sevdaların boy attığı gönülde,  
Çektiği hasreti bilmeyen mi var?                      Dinmeyen acıyı görmeyen mi var (30/1-2)*

Aşkın, ilk insandan günümüze kadar ulaştığını peygamberleri tanık göstererek anlatır. Kutsal kitaplarda yer alan ve aşkın en doruk noktası olarak düşünülen Yusuf ile Züleyha aşkına atıfta bulunarak aşkın temelinden, derinliğinden hatırlatmalarda bulunur:

*Aşk bir bilinmezdi ta en başında,  
Âdem'in gönlüne girmişte gelmiş.  
Ağlatarak Züleyha'yı düşünde,  
Yusufun yüzüne sinmişte gelmiş (31/1).*

Aşkın filizlendiği mekânlar ve tabiat unsurları sevgilinin özelliklerini hatırlatır. Munzur'dan esen rüzgâr kokusunu, güller beyaz gülüşünü hatırlatmada, hayali sokaklarda dolaşmakta, kaldırımlar ayak izlerini saklamaktadır. Şair unutamadığı sevgiliyi o şehirde olmadığını bile bile sokaklarda aramaktadır:

*Biliyorum bu şehirde yoksun.  
Ama...  
Munzur'dan esen rüzgâr,  
Kokun gibidir.  
Şehrin kırmızı gülleri utangaçlığın,  
Beyazları ise gülüşündür.  
Ayak izlerin hala durur,  
Akasya kokulu kaldırımlarda.  
Sessizce dolaşır hayalin,  
Dört yola çıkan sokaklarda.  
Güzel gözlüm,  
Erzincan yüzlüm,  
Her şey sanki dün gibi.  
Seni unutmak mı?*

2. Şiirler Veyisoğlu'ndan temin edilmiştir. Basılı hali mevcut değildir.

*Erzincan beni unuttur da,  
Seni unutmak ne mümkün (34/...).*

Veyisoğlu “Bir Gün Olur Da” adlı şiirinde kavuşamadığı sevgiliye sitem ederek duygularını dizelere dökmüştür. Şair; gerçek sevenin kendisi olduğunu belirterek “*aşığtı sadık benem Mecnunun ancak adı var*” dercesine sevgiliden ilgi beklemektedir:

*Evet, bir gün olur da...  
Gözlerinde iki damla yaş,  
Ve sisli hatıralar ötesinden,  
Seni öyle çok, öyle çok seveni,  
Düşünür düşünür de,  
Hiç üzülür müsün (36/5).*

Sevgiliye “gitme” diye seslenen âşık, öncesinde birlikte yaşanmış sevdayı hatırlatarak ayrılığın olmaması için sevgiliyi ikna çabasında görülür:

*Bilirsin öksüzüm sevdadan yana,  
Sakın ha adımı çizip te gitme.  
Yüreğim takılmış bir defa sana,  
Sevdalı gönlümü ezip de gitme.*

*Seni gördüğümde aklım karıştı,  
İçimde kavgalı küsler barıştı,  
Rüyalar renklendi güne erişti,  
Aklımda fikrimde gezip de gitme.*

*Sevda işte dönemem ki sözümden,  
Adın geçse bir şey kopar özümden,  
Şu derdimi anla artık yüzümden,  
Gönül deryasında yüzüp de gitme.*

*Umutlar beslerdik senle ikimiz,  
Masallar gibiydi her bir günümüz,  
Değişmesin şimdi alın yazımız,  
Bağlanmış düğümü çözüp de gitme.*

*Uzaklaşma sakın yabancı gibi,  
Sanmam unutasın ömrünce beni,  
Leylanın Mecnuna yaptığı gibi,  
Böyle kaş altından süzüp de gitme.*

*Hasret gömleğini giyme sırtına,  
Laf dinlemez içimdeki fırtına,  
Bu sevdanın vebalini boynuna,  
İnci kolye gibi dizip de gitme.*

*Ben sensiz olamam, artık imkânsız,  
Bu sevda bitemez böyle zamansız,  
Yanacak içimiz külsüz, dumansız,  
Beni böyle derin üzüp de gitme.*

## 2.2. Dua

Dua kelimesi “çağırarak, seslenmek, istemek, talep etmek” anlamlarına gelir (Doğan 2011: 425). Allah’ı; kâinatın yaratıcısı, yüce, her şeye kadir kabul eden kul, sıkıntılı hâlinde, zora düştüğünde bu durumdan kurtulmak için Allah’a yönelerek aczini, zayıflığını, zaaflarını ve kusurlarını samimiyetle itiraf edip Allah’tan yardım ister. Bu talep, Allah’la kul arasında iletişim kanallarının oluşturulması ve insanın kulluk etkinliğinin temel ögesidir.

Non zamanda moda hâline gelen cuma mesajları ve kutlama ritüelleri toplumun bir kesimince alabildiğince köpürtülmüştür. Öyle ki, annesini, babasını

huzur evine atıp dönüp arkasına bakmayan kişinin cuma kutlama mesajına muhatap olmak son derece düşündürücüdür. Samimiyetinden en ufak şüphe duymadığım Veyisoğlu; “*Cuma Dileği*” adlı şiirinde ellerini semaya açarak dua etmekte ve Yaratan’a müjdeli, sevindirici bir haber vermesi için yalvarmaktadır.

*Yeni bir cumaya daha ulaştık,  
Sabırla dost olduk sessiz, sedasız.  
Acılarla beklemeye alıştık,  
Gece ve gündüzler sanki vicdansız (8/1).*

İçinde dilek ve temenniye de barındıran dua, Allah’a sunulacak olan taleplerin ifadesi ve gönlün Allah’a doğru evirildiği bir irfan hâlidir. Umutlarının yeşermesi için dualara başvuran şair; temennilerini dile getirirken güzelliklerin ve mutlu sonların yaşanması isteğindedir:

*Allah’ım her cuma olduğu gibi,  
Bu cumanın da bir muştusu olsun.  
Kerem’in Aslı’yı bulduğu gibi,  
Gülsün yüzler, gönüller mutlu olsun (8/2).*

İslamiyet ve Türklüğü mecz etmiş, yurt kutsallığına ve soyuna vefa duygusunu derinden göndermelerle dile getiren şair; “*Yakarış*” adlı şiirde hainlere neslimizi ezdirmemesi için Yüce Yaratan’a elini açıp rahmet deniziyle kuşatılmayı diler:

*Allah’ım rahmetin kuşatsın bizi,  
Geçmesin hainin yurdumda sözü,  
Dilerim zalimin kör olsun gözü,  
Ezdirme neslimizi soysuza bizim (53/3).*

### 2.3. Ayrılık

Halk şiirinde en çok işlenen temalardan biri de ayrılıktır. “*Gitme Gülüm*” şiirinde ayrılığın zorluğuna işaret edilerek Ankara’nın yas tutacağı belirtilir. Ayrılığın gönülde derin yaralar açacağını, insanı içten içe kemireceğini haykırır:

*Sakin gitme gülüm, gitme bu ilden  
İnan ki yokluğun bana çok koyar  
Yas tutar Ankara sensizliğinden  
Çok zordur ayrılık, insanı oyar (45/4).*

Ayrılık anını tasvir eden şiirin son dizesinde, ayrılık acısının ömür boyu süren bir iç acısı olduğu anlatılır:

*İki tutam gözyaşı, acı bir gülücük,  
Bir de alına konan sımsıcak bir öpücük,  
Bin bir endişe içinde söylenen sözler*

*Gitme der gibi boşluğa uzanan eller.  
Tarihi yok ki, bir garip durumdur bu an  
Ömür boyu bitmez bu kör olası hicran (13).*

#### 2.4. Yoksulluk

İnsanlık tarihi kadar geçmiş olan yoksulluk kavramı, günümüzde de insanlığın ortak sorunudur. Kişinin hayatını devam ettirebilmesi için gıda, giyim, barınma, ısınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayamaması, onurunun kırılması, hâlin perişanlığıdır.

“Bahar” adlı şiirde; kışın, soğğun perişan ettiği yoksulların hâlinde yağın karın utandığı söylenir. Karın kalkması baharın gelmesine değil de yoksullardan utanma sebebine bağlanır:

*Kış boyunca yağın kar,  
Utanarak yoksullardan,  
Kayboldu azar azar (4/1).*

“Yoksulun Hakkı” adlı şiir zekâtın açılımı mahiyetinde olup zengin-fakir ikilemini sorgular. Allah için toplum yararına yapılan bu ibadet İslam’ın üçüncü şartıdır. Zenginlerin malının üzerinde yoksulların hakkı vardır. Allah bize maddi zenginlikler lütfeder ve aynı zamanda onları başkaları ile paylaşmakla mükellef kılar. Zekâtla sosyal dayanışma güçlenir, muhtaç olanlara imkân sağlanır (<http://www.xn--die-dritte-sule-clb.de/tr/zekat-nedir/>).

*Oysa her güçlüde zayıfın hakkı vardır,  
Böyle diyordu Allah kendi ilmince.  
Bu saltanat sizlere bir imtihandır,  
Yardım et çaresize yere düşünce (67/5).*

*Adalet yoklukla sırdaş,  
Aş yerinde kayıyor taş,  
Neredesin Ömer yoldaş,  
Yanıyor içim yanıyor.*

#### 2.5. Ölüm

Veyisoğlu’nun imaj dünyasında ölüm de yerini almıştır. Yer yer dinî ve metafizik anlamda yorumlanan ölüm; genelde dünyevi hayata bağlı, yaşamaktan tat alan bir insanın endişesine dönüşmektedir. Somut olarak yaşadığı ve hissettiği yalnızlaşma, dostların bir bir gidişi, çaresizlik ve korku hâlinde söz edilmekte. Ölüm karşısında uysal, kabullenici ve üzüntülüdür. Ölümü ayrılık görmekte, sevdiğimiz aramızdan ayrılmadan bizi yaşanan sırlı anların kıymetini bilmeye çağırılmaktadır. Sevdiklerinize sıkı sarılın, görüşün, konuşun, sevişin yaşamının tadını çıkarın çünkü ölünce hiçbir şeyin kıymeti kalmıyor düşüncesi öne çıkmaktadır.

*Sarılın sevdiklerinize sıkı sarılın,  
Ayrılıklar bir bir gelmeden önce.  
Kıymetini bilin sırlı anların,  
Kıymeti kalmıyor insan ölünce (119/1).*

Dinî musikinin cami musikisi formlarından biri olan salâlar aynı zamanda ölüm duyurularıdır. Cenaze salâsı bir nevi ölüm ilanı manasını taşımakta ve ardından ölenin kimliğinin bilinmesine de imkân sağlamaktadır. Salâların art arda okunması, ölü sayısının çokluğu şairi etkilemektedir. Zira “*Her nefis ölümü tadacaktır*” (Al-i İmran, 3: 185) ayetinden hareketle ölüm karşısındaki çaresizlik teslimiyete dönüşmekte ve elden bir şeyin gelmediği, dostların ve dalaşamadan göçtüğü tasviri yapılmaktadır. Bu durumu Cahit Sıtkı: “*Neylersin ölüm herkesin başında/ Uyudun uyanamadın olacak*” diye ifadelendirmiştir. Bu teslimiyet karşısında kalanların bir duadan başka yapabilecekleri başka bir şeyin olmadığı, insanın ölüm karşısında aciz kaldığı belirtilmektedir:

*Salalar susmuyor ne çok giden var  
Ölüme çare yok elden ne gelir  
Elveda demeden gidiyor dostlar  
Bir duadan başka dilden ne gelir*

Ölüm salâsı hüznün verici bir makam olan “sabâ” makamıyla okunur. Salânın uzunluğuna göre makam geçkileri yapılır. Şair, ölüm salâsının nağmesindeki hicran ve hüznü duyumsayarak dünyalık sözün kıymetinin kalmadığını belirtir. Her cenazede yenilenen salânın kopan bir hayatın ardından yükseldiğini, giderek ölümün yaklaştığını ve elden bir şey gelmeyeceği anlatılır:

*Salanın nağmesi hicran ve hüznün  
Kalmıyor kıymeti dünyalık sözün  
Her salada teli kopuyor sazın  
Biter bir gün teller elden ne gelir*

## 2.6. Umut/Umutsuzluk

Umut, ummaktan doğan güven duygusudur. Kişilerin karşılaştığı olaylar ve durumlar karşısında olumlu sonuçlar çıkabileceği ihtimaline dair duygusal inancıdır. İnsanın, geleceğe dair yüreğinde beslediği olumlu beklentileridir. Umutsuzluk ise; bir olay karşısında duyulan beklentilerin olumsuz yönde olması veya beklentilerin olumsuz yönde gittiği sanıdır.

Veyisoğlu'nun şiirlerinde dolaylı-dolaysız bu temanın işlendiği görülür. O, yaşadığı hayattan umduğunu bulamamış, saadete erememiş olduğu düşüncesindedir. “*Akşamlar*” adlı şiiri bu hissiyatına tercümandır:

*Akşamları bir gariplik çöker içime,  
Bilmem ki niçin, neden?*



*Habersizim ben bu dünyada,  
Milyonların sürdüğü saadetten (1/1).*

“*Sonbahar Umudu*” adlı şiirinde; öldürülen, yitirilen, biçare kalan düşlerini mısralara dökmüştür. Sevdiğinin gelmemesi, yitip giden düşler, sonbahar, ölüm, soğuk, ıssız, kelimeleri umutsuzluğun çağrışımlarıdır.

*Bak...  
Sarardı yapraklar dağ başlarında,  
Bir sonbahar daha geldi apansız,  
O yemyeşil çayırlar, baharda açan güller,  
Hepsi öldüler.  
Kuru rüzgârlar esecek bu şehrin sokaklarında,  
Beklenen hep sen, yine sen olacaksın,  
O ıssız dolmuş duraklarında (2).*

“*Hayat Neye Sığar?*” adlı şiirde, günceli yakalamanın yanında, savaşlar, kurşunlar, bir o kadar tesirli yıkıma yol açan iftiralar, çaresizlik içinde suskunluğa mahkûm edilen kalpleri ve dudakları umutsuzluğa gömen duygulara tercümandır. İftiraya, zulme uğrayanların dua ve beddua gibi bir kalkanları vardır. “*Top ahi inkisara payidar olmaz yine/Kişveri cahun nice sengin hisarın görmüşüz*” diyen Nabi'nin anlatımıyla, âh topunun sağlam sanılan kaleleri yerle bir edişini hatırlatmaktadır. Titrek bir dua, ya da âh edişle umut ve umutsuzluk bir arada eve sığmaktadır.

*Meselâ,  
Patlayan bir bombanın  
Ucuna sığın hayat,  
Hiç eve sığmaz mı?  
Ya da bir kahpe kurşuna,  
Ya da bir iftiraya,  
Bazen bir yalana,  
Bazen bir yatağa,  
Bir çaresizliğe,  
İki dudak arasında kalan,  
Bir kelimeye,  
Değilse bir suskunluğa,  
Veya bir titrek duaya,  
Ya da bir aha,  
Sıkışıp kalan o hayatlar var ya,  
Hiç koskoca evlere sığmaz mı (5/...).*

Şair, yukarıda verilen dizelerde belirttiği gibi hayatı eve sığdırmış, umutsuz olanlara umut aşılamaş, üç beş ay salgın hastalıktan dolayı evlere kapanmanın gerekliliğine işaret etmiştir. Ancak, iftiranın üç beş ayla sınırlı olmadığı, ömür

boyu sürmesi hâlinde kahredici, koronadan daha acı verici olduğuna işaret etmiştir. İnsanın neresi ağırırsa canı oradan çıkarmış, derler. Şairin sık sık temas ettiği iftira konusu belirgin bir şekilde ağırlık teşkil etmektedir. Satır aralarından anlaşılan dolaylı-dolaysız bir iftiraya uğrama sorununun yaşandığı, şairin zihninin bir yerinde devamlı onu rahatsız ettiğini düşündürmektedir:

*Şimdi bir korona,  
Diyor ki artık durun.  
Haydi gidin eve,  
Uslu uslu oturun.  
Ev dediğin ne ki kardeşim  
Mahpushane değil ya.  
Saray.  
Süresi üç beş ay.  
...  
Ama meselâ iftira öyle mi?  
Bir ömür.  
Demesi kolay (5/...).*

## 2.7. Özlem

Veyisoğlu'nun şiirlerinde özlem "Sevgiliye Duyulan Özlem" ve "Geçmişe Duyulan Özlem" olarak karşımıza çıkmaktadır. Özlem, bazen arkadaşça, bazen bir mekâna, bazen de davranışlara karşı duyulmaktadır.

### 2.7.1. Sevgiliye Duyulan Özlem

Veyisoğlu'nun özlem duyduğu sevgili beşerî sevgilidir. Şair; şiirlerinde sevgiliyi bazen sonbaharla özdeşleştirirken, bazen de çok uzaklarda gurbette, saklanılan dağların ardında aramaktadır. Sevgiliyi kâh Mecnun kâh Leyla yerine koymakta, bazen de sevgilisini gördüğü güzel rüyadan uyanmayı hiç istememektedir. Veyisoğlu, sevgiliye duyulan özlem temalı şiirlerinden bazılarında da sevgiliyi mor dağlarda arayan bir deli divane gönül olarak anlatmıştır:

*Seni bir sonbaharda,  
Tanıdım.  
Başka bir sonbaharda,  
Kaybettim.  
Bende doğduğun ay Eylül'dü,  
Gittiğin gün ise Ekim.  
Benim içimde,  
Sonbahar demek sen demek.  
İşte bu yüzden,  
Her sonbaharda,  
Düşen yapraklar gördüğümde ben,  
Gülümserim,*

*Ağlarım,  
Ve...  
Özlerim (15/...).*

Şair, yukarıda verilen dizelerde “Sonbahar” kelimesini özellikle seçmiştir. Çünkü sonbaharda sevgilisini tanımış ve yine bir sonbaharda kaybetmiştir. Sevgiliyi, adeta sonbaharın yerine koyan şair karışık duygular içindedir.

### **2.7.2. Geçmişe Duyulan Özlem**

Doğup büyüdüğü ve kalbini besleyen topraklardaki hatıraları, eski bayramlar ve çocukluğu şairin bugünkü düşünce ikliminin merkezini oluşturmaktadır. Hatıralar arasında geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmaktadır. “*Ah bu Erzincan Var Ya!*” diye başladığı şiirinde şair; dostlarına, çocukluğuna, gençliğine duyduğu özlemi şu dizelerde özetler:

*Dostlarını,  
Çocukluğunu,  
Gençliğini,  
Sevdanı.  
Dikersin gözlerini Munzur'a,  
Usulcacık, çaktırmadan ağlarsın (20/3).*

*Yani beyim,  
Erzincan sevdadır.  
Ya özlersen,  
Ya bu dertten gidersen (20/4).*

Alfred Adler, geçmiş ve gelecek arasında bağ kurarak, kişilerin hatıralarını yâd etmelerini şöyle yorumlar: “Hatıralar olmadan gelecek konusunda ihtiyatlı davranmak mümkün olmaz. Geçmişe dair tüm hatıraların kendi içlerinde bilinçsiz bir amacı olduğu sonucuna varabiliriz. Bunlar tesadüfi olgular değildir, ancak teşvik eden ya da uyarıda bulunan bir yönleri vardır. Gereksiz ya da anlamsız hatıra yoktur.” (Adler; 2004: 57). Üniversite tahsilini yaptığı, hatıralarla dolu tarihi kadim şehir Erzurum şairin özlemleri arasında ilk sıralardadır. Burada kalan dostluklar, hasretler, sevinçler, kederler; velhasıl yaşanmışlıklar...

### **Erzurum Yılları**

*Bugün Erzurum'a daldı gözlerim      “Dadaş nedirsen” diye sorardık,  
Anılar içimde kördüğüm oldu,      Hemşinde çok koyu sohbet ederdik,  
Akdağ'ın fırını hala özlerim,      Mülenruj önünde ne hoş gezerdik,  
O fırında çok hayaller kuruldu.      Gönlümüz dostlara bir bir vuruldu.*

*Uzun yıllar geçti, hayat yolunda,  
Herkes bir tarafta kendi halinde,  
Eski fotoğraflar şimdi elimde,  
Baka baka sanki mazi dirildi (24/7).*

Şair; “*Emekli Öğretmen*” adlı şiirinde de geçmişte verdiği derslere, öğrencilere, sıralara, okula, kısacası meslek hayatında yaşadığı, şimdi her birinin bir yerlerde olduğu öğrencileriyle geçirdiği günlere özlem duyarak onları dizelelerine taşımıştır.

*Özledim toz kokan koridorları, Şimdi büyüdüler hepsi bir yıldız,  
Kafamda zil sesi "gel hocam" diyor Ülkemin aydınlık umut yüzleri  
Mavi beyaz renkli o duvarları Onlar bizim zafer nişanlarımız,  
Bir ilahi arzu beni eziyor. Bu zaferler mutlu eder bizleri (25/15).*

*Dostlar da özlenmektedir:  
Bende sen gibi garip  
Bir umut bekliyorum  
Eski günlerde olan  
Dostları özliyorum (26/4).*

## 2.8. Erzincan

Kişinin hayatında doğup büyüdüğü yere karşı özel bir ilgisi ve sevgisi vardır. Şairlerin ilham kaynaklarından biri de çocukluk yılları ve doğup büyüdüğü yerlerdir. Yahya Kemal’in “Açık Deniz” şiirinde: “*Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum/Her lahza bir alev gibi hasretti duyduğum... Aldım Rakofça kırlarının hür havasını/Duydum akıncı cedlerimin ihtirasını...*” mısraları, şairin doğduğu ve çocukluğunun geçtiği Üsküp’e özlem mısralarıdır. Ve-yisoğlu’da Erzincanlı olması hasebiyle bir Erzincan sevdalıdır ve şiirlerinin hatırı sayılır bir kısmı Erzincan üzerinedir.

### **Bu Şehir**

*İstasyondan dört evlere yol gider. Her köşede eski günler söyleşir,  
Akasyalar kokar kaldırımlarda, Geçtiğim her sokak farklı heyecan.  
Pür neşe hayaller benimle gezer. Güzel gülüşünle bu kent değişir,  
Söylenir türkümüz bu sokaklarda. Allanır pullanır gamlı Erzincan (23).*

Hafızanın önemli bir prensibi ilk öğrenilenlerin en son unutulmasıdır. Yaşlıların çocukluk anılarına dönmesi de bundandır. Erzincan, şairin doğup büyüdüğü çocukluğunun geçtiği yerdir. Gençliğinin bir bölümü ve öğretmenlik mesleğinin ilk yılları da bu şehirde geçmiş, Erzincan Lisesinde öğretmenlik yaparken sevdalanmış ve bu şehirde evlenmiştir.

*Bu kentte büyüdük, hatramız var,  
Dağdaki kar, yollardaki taş bizim.  
Dostumuz, sevdamız, yıllarımız var  
Kalpte hüznün, gözlerdeki yaş bizim (23/2-3).*

İlk kavgalar, ilk gönül kıpırtıları, ilk aşklar, ilk arkadaşlıklar, ilk “Ocak” serüveni burada yaşanmıştır. Ayrıca, aile çevresi, yakınların kabirleri, akrabalar, dostlar, komşular sevgi ve güven içinde kurulan güzel ilişkiler, adım başına hatıralar bu kente aittir.

*Amca, teyze, hala, dayım,  
Daha hangisini sayım,  
Her yerinde var bir payım,  
Mezarında ölüm kaldı (28).*

Şair, Erzincan temalı şiirlerinde her ne kadar kendi duygularını ifade etse de aslında tüm gurbetteki Erzincanlıların duygularına tercüman olmuş gibidir. Yaz aylarında caddeleri gurbetçilerle dolan şehir, güz geldiğinde onların kentten ayrılışını üzüntüyle izler. Aşağıdaki şiir buruk yüreklerin, hissiyatına tercüman olmaktadır:

*Ah bu Erzincan var ya beyim,  
Gelirken güler oynarsın,  
Ayrılırken için cız eder.  
Bir hüznün kaplar her yanı.  
Gözlerin dolar bıraktığında,  
Dostlarını,  
Çocukluğunu,  
Gençliğini,  
Sevdanı.  
Dikersin gözlerini Munzur'a,  
Usulcacık, çaktırmadan ağlarsın (20).*

Doğduğu, büyüdüğü yerlere duyulan derin özlem, şiirin alt okumalarında kuvvetli bir tabiat sevgisini ve o yörenin coğrafyasına olan bağlılığı da gün yüzüne çıkarır. Munzur Dağları, Kazankaya, Fırat, Selüke, Ekşisu, Çağlayan, Dörtüol, akasyalar... can can diye seslenen bu tabiat unsurlarından bazılarıdır.

*Derse biri Erzincan  
Birden durur hayat  
Can can diye seslenir  
Çiçek böcek kâinat*

## 2.9. Millî Duygular

Türk milleti; vatani için, bayrağı ve hürriyeti için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamıştır. O, millî birlik ve beraberlik içerisinde her türlü güçlüğü yenmiştir. Veyisoğlu taşıdığı Türk kimliğiyle iftihar eden, tarih şuuruna sahip bir şairdir. Gerçek mekânlar yanında masal ve mitolojik unsurların da yer aldığı zaman ve mekânlar iç içe girerek şiirin atmosferini oluşturmuş ve millî bir zevke dönüşmüştür:

*Deli bozkurtlar  
Bir deli adamlardı  
Toprağın üstünde  
Seller gibi geldiler  
Rüzgâr gibi estiler  
Gelişleri Hazardı*

*Varişları Viyana  
Şimşek gibiydiler  
Zalime korku  
Mazluma umut oldular  
Allah'tan gayrı  
Kimseden korkmadılar  
Adıldılar  
Kul hakkı yemediler  
Krallar önlerinde  
Saygıyla eğildiler  
İşte onlar Türk'tüler.*

Günceli, yakın tarihi ihmal etmeyen şair, kader çizgisinde yer alan 12 Eylül tutukluluğunu ve "Seksen İhtilali" ni şiire taşımıştır. Türk milletinin geleceğine yönelik büyük heyecan ve ülkülerle yüklü milletinin maddi ve manevi bütünlüğünü fiilen savunan bir hareketin içindedir. Milletini yoksulluktan kurtaracak refah seviyesini artıracak muasır medeniyet seviyesinin üstüne taşıma sevdası içinde, geçmişine layık olma hedefindedir. Tarihine ve kültürüne bağlı milletinin gelecekte ulaşmak istediği uzak ve yakın hedeflere ulaşmak gayesi gütmektedir. Hayatlarını vatan, millet, bayrak uğuna adanmış bu gençler "12 Eylül" şiirinde anlatmaktadır. "Kan kustuk kızılılık şerbeti içtik" dizesi can alıcı özetir:

*Oysa biz...  
Bir avuç ülkücüydük,  
Vatan millet sevdalı,  
Müslümandık ve Türk'tük.  
O gün Allah'tan gayri,  
Zindanda Yusuf misali,  
Kimsemiz yoktu (47/3).*

"Sarıkamış Şehitleri" unutulmamış, şairin mısralarına taşınmıştır:

*İşte şimdi biz,  
Her 22 Aralık'ta,  
Onlar için,  
Dua ederiz.  
Üzülürüz.  
Üşürüz.  
Ve konu Türkiye ise,  
Yetmiş bin daha ölürüz (48/4).*

"Deli Bozkurtlar" şiirinde şair, Çin Sarayı'nı basan Kürşat'tan, Viyana'ya varan kuşatmaları mısralara taşır.

*Doludizgin koptu ufuktan,  
Beyaz yelesi bir at.*

*Zamanla yarıştı,  
Toprağa inat,  
Uçtu önümüzden bir baş, dörtnal,  
Yeleleri sanki kanat.  
Üstünde yiğitler yiğidi,  
Kırk çerili Kürşat.  
Yürekleri intikam,  
Dillerinde dualar,  
Bakışları hoyrat,  
Ellerinde pusat.  
Geçtiği yolları sorma!  
Sanki sırat.  
Ne yol bitti  
Ne yolun iti  
Ne de yiğitler yiğidi  
Kırk çerili Kürşat (50/...).*

“Şehitlere” adlı şiirde; yaşamını yitiren binlerce şehidin hatırası önünde eğilir, onların unutulmazlığını vurgular:

*Hiç bakmayız üçe beşe,  
Devlet başa, kuzgun leşe.  
Gözler döne, aklın şaşsa,  
İnan buna gücümüz var (51/4).*

Yavuz Bülent Bakiler, Âşık Veysel için: “*Veysel, Türklüğünü dünya saltanatıyla bile değiştirmeyeceğini söyleyen yürekli bir Türk şairidir.*” (Bakiler 2011: 76) der. Türk olmanın büyük bir şeref olduğunu vurgulaması Veyisoğlu’nu Veysel’e yaklaştırır.

*Avrupa’dan Çine kadar,  
Türk’tür, Türkçe konuşurlar,  
Uygur, Özbek, Türkmen, Tatar,  
Hakka tapar, Türk değil mi (52/11).*

## 2.10. Yozlaşma

Yalnız günümüzün değil tarih boyunca toplumların yaşadığı ve şikâyetçi oldukları bir bahistir yozlaşma. Kurumların, adalet sisteminin, ahlakın, dilin, sanatın ve değerlerin yozlaşması şairlerin üzerinde durduğu temalardandır. Toplumun duyarsızlığını ve çarpıklığı anlatan “*Sıhhiye Köprüsü*” şiiri, Yavuz Bülent Bakiler’in aynı duyarlılıkla yazdığı “*Sivas’ta Yoksul Çocuklar*” şiirini çağrıştırmaktadır.

*Garipler Pazarı’nda körpe çocuklar  
Yorgunluktan güzelim yüzleri al...  
Öldüren bir çığlık dudaklarında:  
-Boş hamal! boş hamal! boş hamal!*



*Nane satan su satan yetim çocuklar  
Şarkı söyleyemediler güneşe aya...  
Biliyorum ne masal dinlemeye doydular  
Ne oyun oynamaya...(Bakiler: 2010).*

*Hava soğuk mu soğuk  
Sihhiye köprüsünün altında  
Üşümüş minik elleri  
Buzlu bakıyordu gözleri  
Ayakları çıplak,  
Yırtık entarisi,  
Yavrucak (57/1).*

*Sihhiye köprüsünün altı,  
Mahvetti öyle beni,  
Okşadım saçlarını,  
Amcam dedi "bir selpak?"  
Hey canımın içi yavrucak,  
Senin halin n'olacak  
Ya da senden utanmayan,  
Bu şehrin vicdansızları,  
Karnınız ne zaman doycak (57/5).*

Toplumsal çürümüşlük, şairin mısralarında yerini alır:

*Elde tespih, dili günah içinde,  
Yalancılar sebil ahlak dağıtmış,  
Cahil ilim satmış pazar yerinde,  
Helal haram birkaç pula satılmış (59/1).*

“Casus Kelimeler”de Türkçenin yozlaşmasına yabancı kelime istilasına karşı bir çıkış vardır:

*Kuaför, restoran, reyon, market necedir?  
"Ben Türküm" diyorsan elbet dilin Türkçedir (68/1).*

“Dünyada Zulüm” şiirinde, bir başka toplumsal sorun ele alınmış ezilenin, ezenin dininin, dilinin, ırkının önemi olmadığı vurgulanmıştır:

*Zulüm zulümdür,  
Ezilen Müslüman gavur da olsa.  
Ve yine zulüm zulümdür,  
Ezen Müslüman gavur da olsa.  
Yani kısaca; konu zulümse,  
Bütün zalimler eşittir.  
Zalimler içinse,  
Yaşasın cehennem (73/...).*

## 2.11. Din Duygusu ve Maneviyat

İnsanoğlu; hayatı yaşanılır kılmada, zorlukları aşmada, iyilikleri çoğalt-

mada dinden ve maneviyattan güç alır. Manevi dünyasını sağlıklı yollarla besledikçe gerilim ve çatışmadan uzaklaşır. Veyisoğlu aşırılığı olmayan samimi bir Müslümandır. Dinin şekilciliğinden ziyade ruhunun yaşanmasını ister. Mehmet Akif'e benzer bir din anlayışıdır. Kutsal mekânlara, dünya Müslümanlığının sorunlarına duyarsız kalmaz. Şair, “Kudüs’e” adlı şiirinde Mescidi Aksa'nın sahipsiz olmadığını; tüm Müslümanlar için kutsal olan bu yerin hiçbir şeyle değiştirilemeyeceğini belirtir:

*Gün olur...  
Gözler çakmak çakmak olur.  
Alp yiğitler kudurur.  
Zulüm durur.  
Kudüs yerini bulur (74/5).*

“Oruç” adlı şiirde; Allah'a olan inancını özetleyen şair, “Allah var, gam yok” demektedir:

*İnanç yoksa aç beklemek akıllıca iş değil,  
Allah'a saygıdır bu, gayrı yok, kul ol ve eğil.  
Yalnız O'na inanmak ne kadar güzel ve hoştur,  
Gerçek olan Allah'tır, gerisi hiçtir ve boştur (78/5).*

Yahya Kemal'in “Süleymaniye'de Bayram Sabahı” şiiri unutulmaz şiirlerimizden biridir. Veyisoğlu'nun “Sabah Ezanı” şiiri de bu şiiri ve atmosferini hatırlatır. Yüreklere dokunan saba makamındaki ezan sesinin etkileyciliğine vurgu yapar:

*Ankara'da sabah ezan okunur,  
Pencereler bir bir yanar sokakta.  
Ezan sesi yüreklere dokunur,  
Acı, sabır, keder, hepsi ayakta.  
Ezan sesi ince ince dağılır.  
Ezanla birlikte hüznün yayılır (82/1).*

Ve teslimiyet. “Kelebek” şiirinde yalnız Allah'a güvenip sadece ona bağlanmak gerektiği, gerisinin boş olduğu hatırlatılmaktadır:

*Güvenme sen leylağa,  
Leylak rüzgârdan yana,  
Kalırsın yapa yalnız,  
Bu yalancı dünyada,  
Güven yalnız Allah'a,  
Hey şey onun sözünde (85/4).*

## 2.12. Gerçek Hayat

Gerçek hayat, şairin de şiirlerinde işlediği gibi, bilmiş olduklarımızla çelişmeyen, herkesin hemen hemen her gün yaşadığı hayattır. Bizi eline alıp gir-

dapların, çalkantıların içine salan, albenisiyle de büyüleyen, umutlandıran, ya-sama sevinci veren hayat.

Gerçek hayat; ölümün, haksızlığın, dayağın, derdine derman olunamayan hastalıkların, tecavüzlerin, yoksullukların, yoksunlukların, doğuştan çaresiz olanların-kaybedenlerin, faili meçhullerin en önemli sorumlusu görülür. O güzelliklerle dolu olan hayatın arka cephesinde, bilmediğimiz; ya da bilip de bilmezlikten geldiğimiz art niyet, kötülük yatar. Fakat siz eliniz kolunuz bağlı hiçbir şey yapamazsınız; çünkü gerçek hayat size bunları yapmanız için pembe umutlarda bazen de emirlerde bulunur. Şairin “*Gerçek Ne Ki?*” şiiri bu tema üzerine kuruludur. Gerçek hayatı özetlemiş, hayal ettiklerimizle istediklerimiz arasındaki farkları gün yüzüne sermiştir:

*Dünya malının sevgisi,  
Süslü gösterildi bizlere,  
Çoluk, çocuk, mal, mülk derken,  
Yuvarlanıp gidiyoruz,  
Bilinmeyen bir yerlere (88/1).*

“*Hastahaneler*” şiiri, acılar, feryatlar, umutsuzluklar, umutlar, bekleyişler, sabredişler, dualar, ağlayışlar, yalvarışlar ve ölümlerin anlatımıdır:

*Bir telaş, bir korku, sessiz bekleyiş,  
Ölümlerle sınır bu hastahaneler.  
Yüreklere ezer her bir inleyiş,  
Acılara şahit kirli sedyeler (89/1).*

Şairin “*Evde Kal*” şiiri gerçekte hayatımızın pamuk ipliğine bağlı olduğunu haykıran bir şiirdir. Ana tema küçük bir virüsten dolayı insanların ne kadar çaresiz olduğudur.

*Dışarda virüsler, sinsî mi sinsî,  
Nasıl bir nesnedir, bilinmez cinsî,  
Her yer tehlikeli, sen en iyisi,  
Evde kal kardeşim, çıkma evde kal (90/1).*

### 2.13. Sitem

Şair, “*Sanatın Kibri*” adlı şiirinde kibrin, böbürlenmenin, kendini beğenmenin olumsuz çağrışımlarına işaret eder:

*Kibir yapma şairim, hâl senin değil, Beyhude büyüklenme üstadım diye,  
Sana gelen ilhamı, sen mi yarattın? Gerçek usta olanı görmezsin diye  
Varsa bir özelliğin, şükret ve eğil, Hikâyeler, masallar yazmışsın diye,  
Bu sanatı kendine kendin mi kattın? Övündüğün o akli kendin mi yaptın (92/1-2).*

“*Sitem*” adlı şiirinde de şair; sevgiliye duyduğu özlemi, onun vefasızlığını bir şekilde dile getirir:

*Küsmüşüm çok öncesinden yılların,  
Adını yâdımdan silebilmişim.*

*Gereği yok sahte günaydınların,  
Sensiz de selamlar alabilmişim (93/1).*

“*Taşlama*” ve “*Dertli*” şiirleri de, toplumsal aksaklıklara sitemdir:

*İlim yok, fikir yok, kitap kaçkını, Anlamadım bu dünyanın felini,  
Kafa esarete, zekâ düşkünü, Yılan gibi zehir saçan dilini,  
Öğreteyim desen mevsim kış günü, Kirk fırıldak fitne fesat halini,  
Akli almaz dangalağın, yaz gelir (95/2). Yaşamakla bitmiyor ki neyleyim (96/1).*

#### 2.14. Düşlere Sığınma

Kirlenilmiş, bozulmuş bir büyük şehirde bunalan emekli bir şairin geçmişe gitme, düşlere sığınma isteği çıkış yolu gibi gözükmektedir. Bu sıkışmışlıktan usanan şair, bakir tabiata, yaylalara, köye, geçmişe sığınma isteğiyle karşımıza çıkar. Şairin “*Eskici*” şiiri geçmişin çerçi esnafına bir göndermedir. Kaybolmaya yüz tutmuş bir kültürü, onunla özleşen çocukluğunu, gençliğini hatırlatmaktadır:

*Ey eski günlerin gezgin esnafı,  
Bağırdığın günler mutlu günlerdi.  
Şimdi kimselerin yoktur insafı,  
Eskiden her selam ömre değerdi (100/4).*

“*Kendime Şiir*” de şair; görebileceği güzel bir düşün mısralarına taşımıştır. Kin, haset, zulüm olmayan sokaklarında Leylaların dolaştığı bir masal dünya düşler. Kötülüklerin, sıkıntıların, mutsuzlukların yaşandığı mevcut zamandan kaçarak muhabbetin, güzelliklerin koynuna girmek ister.

*Al beni güzellikler al beni,  
Devran-ı muhabbete götür,  
İçinde olmasın kin haset zulüm,  
Leylalar dolaşsın sokaklarında... (103/1).*

#### 2.15. Sevgi

Veyisoğlu'nun şiir evreninde sevgi çok boyutlu ele alınmıştır. Memleket sevgisi, anne sevgisi, baba sevgisi, kardeş sevgisi, evlat sevgisi, bayrak sevgisi, tabiat sevgisi vb. Her ne kadar “doğduğun yer değil, doyduğun yer memleketindir” dense de doğup büyüdüğü, ilk hatıralarının başladığı, ilk arkadaşlıkların ve dostlukların köklendiği yere duyulan sevgi bir başkadır. Şair bütün bunların yanında birde ülküdaşlarını ilk edindiği yer olarak şehrini sevmektedir. “*Erzincan'a*” adlı şiirde memlekete duyulan Yunusça sevgiyi tüm boyutlarıyla dile getirmiştir:

*Bir tutam sevgi buldum,  
Yunusun yuvasından,  
Ektim, suladım durdum,  
Erzincan havasından (104/1).*

Şairin “*Gediyem Erzincan’a*” adlı şiirinde memleket sevgisi o kadar doruklara ulaşmıştır ki âdeta gitmeden kendisini Erzincan’da hissedercesine yöresel ağızla duygularını dile getirmiş, dizelerdeilmekilmek işlemiştir:

*Duydum orda bahar olmuş,  
Çiçek, böcek gelmiş cana,  
Gün ağarmış, güller açmış,  
Ben gediyem Erzincan’a (105/1).*

Türk kültürünün temeli olan aile yapısı ve aile bağıllığı derin bir anlam boyutuyla karşımıza çıkar. Şair, “*Cennet annelerin ayakları altındadır*” hadisinden hareketle anne sevgisi üzerinde durur. Annelerin fedakârlıkları, şefkati, merhameti, koruyuculuğu gibi olumlu değerleri ve duyguyu mısralarına taşımıştır. Bu büyük sevgiyi bir duayla Allah’tan annesinin dileklerinin yerine getirilmesi yönünde seslendirmektedir:

*Allah’ım anamın dileği olsun,  
Her iki âlemde bahtiyar olsun,  
İyiler, melekler yoldaşı olsun,  
Gönlünde bunu isteyesi belli (106/6).*

Çocuk hafızasında kalan şekliyle baba izleği onun kahramanıdır. Güç, kudret, hâkimiyet, koruma ve bereket sembolü olarak görünür. Cumhuriyetin ilk öğretmenlerinden olan babasını mesafeli ama içten sevmektedir. Çünkü şairin çocukluk dönemi günümüzün sulandırılmış, laubali baba-evlat ilişkisi gibi değildir çocukluk dönemi günümüzün sulandırılmış, laubali baba-evlat ilişkisi gibi değildir. Sevgiyi gösterme, sevme biçimi seviyelidir. “*Babama*” adlı şiirde onun yokluğunu kabullenme çabasıdır:

*Babalar hep bizle yaşar sanırdım,  
Meğerse onlarda ölmüş bir gün.  
Ağaçlar kuşları korur bilirdim,  
Sonunda onlarda kururmuş bir gün (107/1).*

Kardeş sevgisi sevgilerin en sadesi ve en içtenidir. Ayrılığı kaçınılmaz ve acıdır. Şairin “*Bacım*” adlı şiirinde tema kardeş sevgisi üzerine kuruludur. Hep güzel temennilerin yer aldığı şiirde kardeşe duyulan sevgi duaya dönüşmektedir:

*Kader oynamasın sana bir oyun,  
Helalinden gelsin ekmekle suyun,  
Değişmeden kalsın o güzel huyun,  
Biz seni hep sevdik bilesin bacım (108/5).*

İhtimaldir ki, evlilik sebebiyle evden ayrılıp yeni bir yuva kuran kız kardeşe güzel huyunun devam etmesi, helal kazançla beslenmesi, bir aksilik yaşamaması duası edilmektedir.

Çocuklar, dünyanın en masum, en temiz, en saf varlıklarıdır. Onlar yeryüzündeki günahsız meleklerdir. İçlerinde zerre kadar kötülük olmayan masumluktadırlar. Çünkü onların dünyasında kötülüğe, zulme, dedikoduya, öldürmeye yer yoktur. Bilinmelidir ki onların dünyası oyun, eğlenme, mutluluk ve arkadaşlık üzerine kuruludur. Çocuk imgesi, insanlığın ilk ve bozulmamış bir evresi olarak algılanmıştır:

*Bakma öyle çok ciddi durduğuma  
Gözümde nurumsun içimde sızım  
Dayanamam tek saat yokluğuna  
Ömrümün neşesi ay yüzlü kızım*

Kinsiz, günahsız ve menfaatsiz dünyanın en güzel sevgisi çocuk sevgisidir denebilir. Şair de “Ayşem” adlı şiirinde bu duygulardan yola çıkarak çocuk dünyasına zarar verenleri yermekte ve o dünyayı yıkanlara beddua etmektedir:

*Neşene göz koyanlar,  
Seni mahzun yapanlar,  
Buna ortak olanlar,  
Huzur görmesin Ayşem (110/5).*

## 2.16. Nasihat

*“Dinle sana bir nasihat edeyim  
Hatırdan, gönülden geçici olma  
Yiğidin başına bir iş gelince  
Anı yad ellere açıcı olma”*

Diyanet İşleri Başkanlığı dâhil pek çok halk şairinde “Dinle sana” diye başlayan nasihat şiirleri yazılmıştır. “Saf, halis olmak, kötülük ve bozukluktan uzak bulunmak; iyi niyet sahibi olmak ve başkasının iyiliğini istemek” anlamlarındaki nush kökünden türeyen nasihat kelimesi “başkasının hata ve kusurunu gidermek için gösterilen çaba; iyiliği teşvik, kötülükten sakındırmak üzere yapılan öğüt; gösterdiği gayret” manalarında kullanılmaktadır (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2006: 408). Veyisoğlu’nun şiirlerinde bu temanın da ihmal edilmediği görülür. “Nasihat” başlıklı şiirde, imamın şahsında toplum hedef kitledir:

*Dinle hocam sana bir çift sözüm var,      Süslü cübbelerle büyük olunmaz,  
Ardında kimseyi hor görme sakın.      Ses güzel olunca ilim bulunmaz,  
Kul bilemez ama Yaradan sorar,      Arif kişilere karşı durulmaz,  
Ali’yi Veli’den ayırma sakın.      Millet cahil deyip övünme sakın.*

*Camide müminler uyar imama,  
İnsanlar arkanda durur divana,  
Senin sözlerinle başlar selama,  
Mümini mümine kayırma sakın.*

*Sanma ki her zengin iyi mümindir,  
Allah bilir sır ülkesi kimindir,  
Sen bilmezsin Allah kimden emindir,  
Lüzumsuz sanıp ta hor görme sakın.*

*Gör ki herkes bir Allah'a inanır,  
Ancak ondan ister O'na güvenir,  
Her kulun duası arşa dayanır.  
Haddini bilip de şımarma sakın.*

Oğlunun şahsında gençlere seslenen şair bilgece konuşmaktadır:

*Hakkı bilip, hakkı desin dillerin,  
Albızlardan ayrı kalsın yolların,  
Kötü işe uzanmasın kolların,  
Allah 'ın zikriyle durasın oğul.*

### 2.17. Gurbet

Türk toplum hayatında gurbet çok önemli bir yer işgal eder. Zorunlu sebeplerle kişilerin doğup büyüdüğü yurtlarından uzaklara göçmesi, kentlerinden ayrı yaşamasının ifadesi olan gurbet bünyesinde; garipliği, hüznü, özlemi barındırır. Halk şairlerinin temel temalarından biri olan gurbet, sözlüklerde “gariplik, yabancılık, yabancı bir yer, yâd el” olarak açıklanmaktadır (Köse; 1997: 11).

Erzincan halkı, deprem acılarıyla yoğrulan, bu yüzden her deprem sonrası büyük bir nüfusun yurdunu yuvasını terk edip gurbete çıkması sorununu yaşayan bir halktır. İşsizlik, geçim kaynaklarının kıtlığı özellikle genç nüfusun gurbete çıkmasına sebep teşkil eder. Onun için Erzincanlı'nın şiirinde, türküsünde, manisinde gurbet temi sıklıkla işlenmiştir. Veyisoğlu'nun kendisi de gurbette yaşayan bir şair olarak bu temayı da şiirine taşımıştır:

*Gurbetlik alın yazımız, Kader bırakmıyor bizi,  
Bitmez Erzincan sözümüz, Hasret çalar gurbet sazı,  
Sılada kaldı gözümüz, Gönlümüzde derin sızı,  
Kovanlarda balım kaldı. Ocağında külüm kaldı.*

### 2.18. Toplumsal Aksaklıklar ve Yalan

Şair toplumu ilgilendiren konularda duyarlı davranmış, gerektiğinde tenkit etmekten geri durmamıştır. Özellikle, topluma yön veren siyasilerin yapmış oldukları yanlışlıkları eleştirmiştir. “*Haramzade*” isimli şiirinde; toplumdaki aksaklıkları ve kronik sorun hortumcuları hicvedildiği görülür. Tevfik Fikret'in “*Yiyin efendiler yiyin, bu han-ı iştiha sizin, doyunca, tıksırınca, çatlayınca kadar yiyin!*” diyerek tasvir ettiği hâlin hala devam ettiği hatırlatılır.



*Dedim beyim nedir bu hâl  
Nasıl oldu bu para, mal  
Oysa pek kötüydü ahval  
Diyor musun şükür olsun (118/1).*

Halkı aldatan, yanlış yola sapanlar tenkit edilir. Milletiyle övünen şair, öğüt vererek yanlış yapılmamasını hatırlatır:

*Türkiye Türk yurdudur, Saf, temiz Türkleriz biz,  
Aksi hesap yapmayın, Müslümanız çok şükür.  
Bekçileri bozkurttur, Kim aldatırsa bizi,  
Yanlış yola sapmayın. Sahte yüzüne tükür (115/13-17)*

...

“Usandım” Şiirinde toplumsal sorunlar, karakter erozyonu şiire taşınmıştır:

*Bıktım, yoruldum hayat denen savaştan,  
Her virajda terk edip kaçan yoldaştan,  
Ardımızdan fııldak yapan dindaştan,  
Söz verip, geri dönen yardan usandım (117/4).*

Şairin “Yalan” başlıklı şiiri “Yıldandan korkmam yalandan korktuğum kadar” sözünün açılımıdır:

*Bir yalan bir yılan diyorlar amma,  
Yılan çok iyidir, kahpedir yalan.  
Bir yılan belki de öldürmez amma,  
Koskoca orduyu batırır yalan (116/1).*

### Sonuç

1951’de Erzincan’da dünyaya gelen Veyisoğlu, lise yıllarında şiir yazmaya başlamış sosyal medya aracılığıyla okurla buluşarak kendisinden söz ettirmiştir. İki yüzü aşkın şiirinden bir seçki yapılarak yüz yirmi şiir incelememize esas alınmış, bir değerlendirmeden sonra on sekiz ana başlıkta tematik inceleme yapılmıştır.

Veyisoğlu, Halk şiiri tükendi diyenlere inat, halk şiirinin imkânlarını kullanarak özgün bir söyleyiş yakalamıştır. Onun şiirlerine âdeta halk şiirinin kül-lerinden yeniden doğuşu, tükenmişliğe bir direniş, bir başkaldırı olarak bakmak mümkündür. Veyisoğlu, halk şiirinin imkânlarını kullanan modern bir şairdir. O, insanın iç dünyasını, Türk toplumunun değer yargılarını yansıtmının yanında çağının meselelerine de en can alıcı şekilde değinmiş, günceli yakalamıştır. İnsana ve insanlığa dair ne varsa şairin yüreğini titretmiş ve mısralarına girmiştir.

Temalarında umut ön planda tutulmuştur. Yer yer umutsuzluk görülse de inaç ekseninde yeniden umuda sarılış vardır. Özlem ağırlıkta işlenen diğer bir

temadır. Sevgiliye duyulan özlem, geçmişe, geçmiş günlere duyulan özlem, memlekete duyulan özlem, çocukluk yıllarına duyulan özlem başlıcalarıdır. Özellikle memleket özlemi şiirlerinde sıkça işlemiştir. Her Erzincanlı gibi gurbette yaşayanların yürek ağrısı olan bu özlem, şairin dizelerinde bir bitmez sancıdır. Bu özlem Erzincan sevdasına dönüşmektedir. “*Gardaş, Erzincan'ı unuttuk sanma/Kalbimizde yeri çok çok özeldi/Erzincan şimdi de çok güzel amma/Galiba eskiden başka güzeldi*”. Bu mısralar, özlemi, hasreti, geçmişi, çocukluk yıllarını duyumsaması bakımından çok anlamlıdır.

#### KAYNAKÇA

- Adler, Alfred (1927), *İnsan Doğasını Anlamak*, İlya Yayınevi.  
Aktaş, Şerif; Gündüz, Osman (2009), *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, Ankara: Akçağ Yayınları: 357.  
Aktaş, Şerif (2009), *Şiir Tahlili*, Ankara: Akçağ Yayınları: 954.  
Ayvazoğlu, Beşir (2000), *Geleneğin Dirilişi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.  
Bakiler, Yavuz Bülent (2011), *Aşık Veysel*, Sivas: Buruciye Yayınları.  
Bakiler, Yavuz Bülent (2010), Harman, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 12.bs.  
Doğan, D. Mehmet (2011), *Doğan Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara: Yazar Yayınları.  
Filiz, Mehtap (2010), *Abdurrahim Karakoç'un Şiirlerinin Tematik Açısından İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi, Kars.  
Köse, Nesrin (1977), *Türk Halk Hikâyelerinde Gurbet*, İzmir: Milli Folklor Yayınları.  
Levend, Ağâh Sırrı (2017), “*Divân Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler*”, İstanbul: Dergâh Yayınları.  
Macit, Muhsin (2005) *Gelenekten Geleceğe*, İstanbul: Kapı Yayınları: 41.  
Özön, Mustafa Nihat (2012), *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.  
Pala, İskender (2004), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.  
TDV. “İslam Ansiklopedisi (2007), 34. Cilt”, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.  
TDV. “İslâm Ansiklopedisi (1991) : 4.Cilt”, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.  
Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (I-II), (1998), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.  
KK, Adil Refik Veyisoğlu, 1950 Erzincan doğumlu, Ün. Mezunu, Emekli Öğretmen, Ankara’da yaşıyor.

#### Diğer Kaynaklar:

- (<http://www.xn--die-dritte-sule-clb.de/tr/zekat-nedir/>). Erişim: 13.11.2020.  
1. KK; A. Refik Veyisoğlu ile görüşme 08.08.2020.  
2. Şiirler Veyisoğlu’ndan temin edilmiştir. Basılı hâli mevcut değildir.

**DOSYA: 2**  
KÜLTÜR-SANAT-EDEBİYAT



## İKİ ŞAİR VE İKİ ŞİİR ÜZERİNE

Doç. Dr. Aida BABUTCU\*

“Haritayı biz kendimiz çizerdik.”  
Osman Yüksel Serdengeçti

Dünya kültür manzumesi içerisinde Türk ulusunun ürettiği edebî metinlerin tarih boyunca her türlü engelleri aşarak etkileşimde olduğu görülüyor. Zira millî parçalanma ve sömürge faciamız başladığı günden millî mücadele harekâtımız da ortaya çıkmış, zamanla askeri-siyasi müstevide\*\* olduğundan daha çok kültürel-edebî müstevide mücadelemiz devam etmiş, Atayurt-Vatan uğruna millî birliğin en nadir örnekleri cihana sergilenmiştir. Özümüzü tanımak ve tanıtmak için sözlü, yazılı ve amelî çırpınışlarımızın esas göstergesi millî edebiyatımızdır. Burada “*millî*” dediğimiz, coğrafi sahalara atfen bölünmüş “*millî*” değil, milletçilik fikri ve amili ile kavradığımız “*bütün bir medeniyetin menşeyi*”dir. Dolayısıyla Türk mütefekkeri M. E. Resulzade`nin tabirince söylersek, millî medeniyet bir zarftır, esas mazruf ise millî edebiyattır.

Yazımızda ele aldığımız konu güzel ve görklü yurdumuzun iki evladı – millî şerefi edebî şahsiyetleri ile örtüşen *Elmas Yıldırım`ın* (1907-1952) “*Mukaddes İhtilal*” ve *Osman Yüksel Serdengeçti`nin* (1917-1983) “*Bir Kahraman Bekliyourz*” şiirlerini ihtiva ediyor. Kardeş edebiyatları temsilen her iki şairin hayatı ve eserleri araştırmacılar tarafından değişik konularla ele alınmış, edebî sanatlar, mevzu ve mefkure bakımından incelenmiştir. Aralarındaki on yıllık kısa bir süre göze alınmazsa, bu şairleri birleştiren kader, millî vicdan, edebî düşünce ve ifade benzerliği onların eserlerinin karşılaştırmalı edebiyat bilimi yöntemleriyle, esasen de metinler arasılık kuramı ile izlenilmesi ve işlenilmesi zaruretini ortaya çıkarmıştır. Elmas Yıldırım ve Osman Yüksel Serdengeçti eserleri arasındaki edebî etkileşim-ilişki millî edebiyat tarihimizde mirasvaris, halef-selef görüşü ile incelenmeli, yaşadıkları coğrafyalarda millî haysiyeti yıkıcı, çökertici dönemlerin baskı ve şiddetine rağmen, muhafazakâr düşüncenin oluşumu ve devamlılığının sağlanmasında edebî tutumları, eski ve yeni arasında ne derecede köprü oldukları eserlerinden örneklerle

\*Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Kayseri, aidababutcu@erciyes.edu.tr

\*\***Müstevi:** 1. Üzeri düzgün, pürüzsüz, her tarafı aynı olan. 2. İki ölçüsü olan yüzey.

aydınlatılmalıdır. Bu iki şairi iki ifade ile özetleyecek olursak, Elmas Yıldırım için “Boğulmayan ses”, Osman Yüksel için “Toros yüzlü adam” (Rasih Yılmaz) tabirleri daha muafiktir.

*Elmas Yıldırım anılırsa, bir kardeşin sesi:  
Harap olmuş Buhara'sı, Başkenti,  
Matem tutmuş Semerkant'ı, Taşkent'i,  
Kendi söyler, döker gözden yaş kendi,  
Ne ozan var, ne yazan, ne şaman hey!  
Koca Türk'ün düştüğü dert yaman hey! – diye seslenir.*

Osman Yüksel Serdengeçti anılırsa, başka bir kardeşin sesi:  
*Sürüler dağılmış, yaylamaz olmuş,  
Irmaklar kurumuş, çağlamaz olmuş,  
Ozanlar, şamanlar söylemez olmuş,  
Nerede benim Ural-Altay dağlarım?  
Akşam olur sabah olur ağlarım. – diye yankılanır.*

Her iki şair benzerlik boyutu ve ayırt edici özellikleriyle vezin ve cümlesine hâkim şairlerdir, ikisinde de fazlasıyla benzerliği zorlayıp aşacak kertede çağrışımlar, anıştırmalar var. Kader ortağı – mücadelecilik ruhundan madde-sine kadar işlemiş iki şair, şartlar ne olursa olsun, serden geçmiştir. Her ikisi varlıklı sayılabilecek ailenin evlatları gibi şairliğe yaşının erken dönemlerinde başlamış, klasik edebiyatı iyice benimsemiş, Türk ve dünya düşünürlerini mütalaa etmiş, milliyetçi görüşleri sebebiyle üniversiteden ihraç edilmiş, gazetecilik yapmış, Türklük gurur ve şuuru ile devamlı, yılmaz faaliyetlerde bulunmuş, “kuzeyden gelen yadların” – solcu görüşlerin tedbirli baskılarına gözü-söz üpek direnişleri ile, “kızıl dünyanın köleler cenneti”ne ağıtları ile, bazen coşkulu, bazen esprili mizaçları, cesur tavırları ile “pusuda bekleyen ideolojiler”in (Cemil Meriç) karşısında siper olmuşlar. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Elmas Yıldırım daha çok münevver bir edebiyat insanı, Osman Yüksel ise daha çok fikir insanı – “tavizsiz bir dava adamı” (Ahmet Doğan İlbey) idi. Eserlerinin başlıklarına bakılırsa bunu görebiliriz: *Esir Azerbaycanım, Kara Destan, Allah Namine, Ben Kimim, Yiğitlere Çağırış, Gençlere Ümidim Var* ve b. (Elmas Yıldırım) / *Gülünç Hakikatler, Cenk Türküsü, Türk ve Tanrı, Mabetsiz Şehir, Bir Millet Neden Ağlar, Kara Kitap, Ayasofya Davası* vb. (Osman Yüksel Serdengeçti) şiirleri karşılaştırılırsa, her iki şairin öne çıkan ortak mevzuları *Türk birliği-kardeşliği* ve *İşyan- İhtilal* olarak görülüyor. Elbette, bu mevzular iç içe perçimlenmiş izleklerde kaleme alınmıştır; Türk birliği – Türk tarihi, Türk kimliği, Türk coğrafyası, Türk yurtla-

rının tabiat manzaraları ve bu gibi birlik kavramını tamamlayacak görüşleri, aslında şairlerin buna yönelik hayal ve tesevvürlerini, bilgilendirmelerini terennüm ediyor. Burada şiirler destansı epik edası ile yüce tarihimizi beyan eder, görk misali türklüğü överek gözler önünde canlandırır. Örneğin, E. Yıldırım'ın *Ben mi, Kara Destan, Ben Kimim, Yurt Hasreti, Kafkas, Amuderya* vb., O. Y. Serdengeçti'nin *Ayasofya, Türklüğün İlahisi, İmparatorluğa Mersiye, Ağıt* vb. şiirleri. Edebî zevk ve üslup açısından bu şiirlerde en önemli çizgi sembolik terennümdür. Dikkat edilirse, esasen millî düşünce taşıyan yazarlarımızda görülen bu ince hususiyet, hem tabiat manzaralarını mısralara nakşederken metaforik ve metonimik ifadelerle bolca yer verilmesi, hem de şiire canlılık, akıcılık katan ses tabakalarının ritimle oynaması - yarım ve tam kafiyeyle, redifle oluşan uyak düzenidir. Yerin bağrından nida gibi dikilen dağlar, Güneşe gebe bulutların dağılışı, yağmur öncesi gerginliği, alevi parçalayan rüzgârın esintisi, kıvrılan yollarla hasbihâl eden yeşillerin söyleşileri ve bunun gibi nice tabiat seyirleri Elmas Yıldırım ve Osman Yüksel için sıradan seyirler değildir, yaşantısı yazdıklarının neredeyse birebir aynası olan her iki şairin düşüncelerini meşgul ve mağşuş\* eden millî mukaddesatın muhtevası, izlenimleridir. Bu nazarla, Elmas Yıldırım şiirde idolü- "Gökgöl" yazarı Ahmed Cevad'ın, Osman Yüksel ise Akif'in, Yunus'un edebî varisidir. Kısa bir örnek:

*Nerde keskin kayaları çatlatan o kanatlar?  
Benmiyim kırbaçlayan Garb'ın ufuklarını?  
Benmiyim ölü, durgun bir deniz gibi böyle?!*

(Ben Kimim, Elmas Yıldırım)

*Kırılınsın artık halkalar,  
Vurulsun leşte kargalar,  
Bahr-i Hazarda dalgalar  
Atar türklük deyu deyu.*

(Türklüğün İlahisi, Osman Yüksel Serdengeçti)

Aynı özellikleri her iki şairin isyan-ihtilal mevzulu şiirlerinde de görebiliriz. Çağırış-haykırı türünün isyan-ihtilal mevzusu adeta millî birlik namına labüd\* görünen son tezahür olarak ana izlekte yer alıyor; şöyle ki, farklı coğrafyalarda milletimizin yaşadığı hezimetler, sarsıntılar aslında bizi birleştiren harç malzemesidir ve millî şuurun canlı, kuvvetli kalmasında ciddi katkıda bulunuyor, bu güç buluşun neticesi olarak isyan-ihtilal kaçınılmazdır..

\***Mağşuş**: Karışık.

\***Labüd**: 1.Yerine getirilmesi, yapılması zaruri, mutlak olan, mukakkak. 2. Mecbur, çaresiz, ister istemez mecburiyet karşısında.



Özellikle, Azerbaycan Türk halkının bugünlerde kendi topraklarını savunma gayreti, Garabağ`da savaş heyecanı, şehadet hüznüleri, ayrıyeten kardeş ülkelerin düşmana taş çatlatırcasına birbirine destek yarışı bu iki deli-dolu şairin mevzubahsiyle iki şiirine bizi yönlendiriyor. Elmas Yıldırım`ın “*Mukaddes İhtilâl*” şiiri muhaciret dönemlerinin (1930`lu yıllar) edebî ürünüdür, nazım şekli beşlik (ababb, cccbb), 7+7 durgulu olup 14`lü biçimdedir.

*Karanlıkta gözlerim dikilmiş ufuklara,  
Bir fırtına sesi var, bulutlar gökte dal dal,  
Açmış Doğu bağırını sökecek şafaklara,  
Kop ey deli fırtına, râşeni gönlüme sal,  
İhtilâl istiyorum, mukaddes bir ihtilâl!..*

Şair aliterasyonun verdiği dolgunlukla, tam zengin kafiyelerin hâkimane katkısı ile dile getirdiği karışık duygular – endişeler içerisinde: anayurt Azerbaycan`da yeni Sovyet rejimi toplu arındırmalara, Doğu`ya, Sibiryaya`ya sürgünlere başlamış, vatan ölüm kampına dönüştürülmüştür. *Karanlıkta ufuklara dikilen şair gözleri bu fırtınanın düşünceleri ile hayallerini dallandırıyor*, bir titreyiş, isyan içerisinde kıvranıyor. Tarihe dönerek anımsamalar çağrışımlar yapıyor: “*bir akın velvelesinde kan köpüklü kısrakları*” arzu ederken, ani taarruzları ile düşmanı paramparça eden has Türk askeri birliklerini akıncı beylerini ve onlara sadakatle yarenlik etmiş atlarını arıyor.

*Doğan güneşle kopsun bir akın velvelesi,  
Görünsün kan köpüklü kısrakların yelesi,  
Bitsin esir Türklüğün, bitsin artık çilesi,  
Ne zincirli bir Kafkas, ne kan kusan bir Ural,  
İhtilâl istiyorum, mukaddes bir ihtilâl!..  
Savrulsun ummanlara gövde, bacak, bilek, baş;  
Yere geçsin Kremlin, kalmasın taş üstüne taş,  
Hür İnsanlık uğruna başlasın katl u savaş,  
Vakit gelmiş ey zaman, bir ölüm şarkısı çal,  
İhtilâl istiyorum, mukaddes bir ihtilâl!..*

Kafkasları zincirden kurtaracak, Ural`ın huzurunu geri getirecek, Türklüğün çilesini bitirecek *Güneşin doğuşunda* ise şair o dönemlerde kendisinin de sığındığı, yenice kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti`ni sembolize etmektedir. Elmas Yıldırım “*zincirli Kafkas*” derken aslında bir teessürle Azerbaycan Halk Cumhuriyeti`nin başından geçenleri ifadeye kalkışmış ve eskinin özlemindedir, fakat şairin Türklük, hür insanlık tarihinde yeni sayfalar açacak mukaddes devrimin kardeş Türkiye Cumhuriyeti vasıtası ile mümkünlüğüne inancı bu mısralarında aşikârdır. Şiirde dikkat gerektiren diğer bir husus, *ih-*

*tilal* kelimesinin yalın değil, *mukaddes ihtilal* ifadesi ile belirgin biçimde dile getirilmesidir. Elmas Yıldırım yıkıcı, bozucu, kanunlara aykırı bir devrim bekleyişinde asla değildir, aksine “*nerde yeşil dileğim, nerde benim amacım*” seslenişine kuvvetle, burada kutlu davanın bir milletin inancı gereği neticesi – mukaddes ihtilali söz konusudur. Oysa yine de Elmas Yıldırım kızıl emperyalizmin kurşunları arasında dinî hassasiyetini muhafaza etmiş Türk-Müslüman gençliğini temsilen karşımızdadır.

Ortak duyguları benzer sanatkarlıkla Osman Yüksel Serdengeçti`nin dillere destan “*Bir Kahraman Bekliyoruz*” şiirinde de görüyoruz. Klasik şiir üslubunda, mesnevi biçiminde (aa, bb, cc) aksamasız bir edebî dille kaleme alınmış şiirde ihtilal değil, hakikat isteniyor, aranıyor. Burada mukaddes ihtilale karşılık *bir fetih sevdası* konulmuş, Türk hakkı, hukuku söz konusu olup eski ve yeni arasında kahraman hilkat arayışı, inceleyişi yapılmıştır. Şiir iki katmanlıdır, ilk anlam tabakası Türk tarihi içinde kahramanlık seyirlerini ve şairin bekleyişlerindeki esas manalı objeyi ihtiva ediyor. Daha ilk mısralardan kartal benzetmesi ile Selçuklu yadigarı Osmanlı portresinin çizildiğini görüyoruz. Kartal Türk kültüründen adaletin, koruyucu ruhun, iyi talihin, bozkır ve antlaşmanın simgesi, güç unsuru gibi biliniyor. Ayrıyeten, “*Göklere zaferimizi çizsin vahşi bir kartal!*”- derken şair ilahi adaletin yer yüzünde kırbacı vasfıyla Türk hukukuna işaret etmiştir, çünkü Türk`ün savaşı ve zaferi hem de yanında selameti, kaideli düzeni getirmiştir. *Savletiyile Doğu`yu, Batı`yı titreten, zaferleriyle şanları, şerefleri selama durduran* Osmanlı`yı *Allah`ın ebedi saltanatı* olarak cesurca teşbihlendirirken Serdengeçti kelime seçimlerini seslere kadar indirgeyen titizlik sergilemiş, söz sanatlarının, güzelim Türkçemizin sınırlarını kendi karakterine yakışıklılıkla zorlamıştır:

*Kal'a gibi dik başın bulutlarla yarışsın,  
Dalga dalga saçların rüzgarlarla karışsın!  
Adını nakşedelim, eski-kadim surlara  
Sesini haykıralım asırdan asırlara...  
Savletinle titresin yeniden doğu-batı,  
Ve kurulsun Allah`ın ebedi saltanatı...  
Ufukları kaplasın bayraklarımız al, al,  
Göklere zaferimini çizsin vahşi bir kartal! ..  
Kahramanlar büyüsün masalda dev misali,  
Eğilsin öpsün gökler, canım nazlı hilali.  
Ordularım yeniden Tuna'ya akın etsin!  
Bir Yıldırım çaksın da uzağı yakın etsin!  
Selam dursun karşısında bütün şerefler, şanlar!  
Namını tebcil etsin,yıldızlar, kehkeşanlar.*

Buradan sonra şiirin ikinci katmanı ile esas fikir yükü ortaya çıkar – şairin bedii amacı derinleşerek dinî mahiyeti ile gerçek anlamına kavuşur. Osman Yüksel'in hakikati fetihtir! Hakikati yayacak hilkat – beklenen kahraman ise fetih ordusudur! Ehl-i erenler için fetih imanın özüdür, zalime yavuz, mazluma umuttur, gençliğin kalbini Türk-İslam gerçeklerine açmak, fütuhatını zinde tutmak için mukaddes mihraktır, “büyük nehirlere ve büyük denizlere varma” (*Oğuz Destanı*) ülküsünde ilâ-yi kelimetullahın tezahürüdür. Şiirin bu ikinci anlam tabakasında Osman Yüksel bir muvahhit ve mücahit olarak karşımızdadır.

*İçimde hiç sönmeyen bir fetih sevdası var.  
Yavuz gibi diyorum: Bu dünya insana dar!  
Bir sada duymak için sahralara düşeyim.  
Helal olsun bu yolda, varım yoğum herşeyim! ..  
Volkan gibi lav atmış, ne susmuş ne sönmüşüm.  
Ben bu iman uğruna çılgınlara dönmüşüm.  
Bir deha bekliyoruz, gençliğe mihrap olsun,  
Ruhları tutuşturan bir ateş mihrak olsun.  
Sinesinde birleşsin sağa sola sapanlar,  
Kahrolsun Hak dururken zorbalara tapanlar!*

Özellikle, şairin Hz. Musa Aeyhisselam'ın Tûr hadisesini anması, onun *fetih sevdasının* mahiyetini daha da netleştirmiştir. Malumdur ki, Tûr-i Sînâ Türk şiirinin tasavvufî muhteva esasına dayalı olarak anlam dünyası içerisinde sembolik derinlikleri, ilişkili olduğu kavramlarla çok yaygın kullanılmıştır. Evvela, Sina Çölü'nde bir dağın özel adı olan *Tûr* kelime olarak “dağ veya gayb âleminden şehadet âlemine *tayeran eden*” (*bizim şairimiz için ikincisi – A.B.*) anlamına geliyor, diğer yandan Hz. Musa Aleyhisselam'ın Rabb'inin Zat'ını görmek niyazı üzerine Allahu Azimuşşan'ın Tûr Dağı'na tecelli etmesine dayanamayan dağ paramparça olmuştu. Osman Yüksel'in “*Çık, neredesin*” “*Tecelli et de Tura*” diye zuhurunu beklediği çağrışımının esasında Türklerin türeyiş destanı “Ergenekon”da büyük ateş yakarak dağı eritip atalarının intikamını almak için Altay Dağlarından yol alışı hikâyesi duruyor ki, şair tarafından Tûr hadisesi üzerinden sembolik anlatılmıştır. Cihanın nura garkoluşu - kurtuluşu Türk'ün fetihleriyle tecelli etmeli, şehadetiyle meşrulaşmalıdır. “Ve tarih bir gün, acz içinde kıvrana kıvrana şehadete susamış bir vatan sevdalisinden daha müthiş bir silahın keşfedilemediğini yazmak zorunda kalacaktır.” (*Seyyid Ahmed Arvasi*)

*Çık, neredesin, zuhur et! Biz seni bekliyoruz.  
Yıllardır yollarında yorgun emekliyoruz..*

*Musa ol! Hakka yüksel! tecelli et de Tura.  
Zulmet yıkılsın gitsin! Cihan garkolsun nura!  
İstiyorum yeniden bir hilkat istiyorum,  
Ne hayal, ne kuruntu hakikat istiyorum.  
Hakikat, hakikat, hakikat istiyorum!..*

Bu noktada Osman Yüksel'in intikam - fetih özdeşi Elmas Yıldırım'ın isyan-ihtilal kavramı ile birebir hedefe yönelmiştir: Türklük özüne dönmeli, Türk halkları tarihî-medeni ata mirasını birlikte sahiplenmeli, gerekirse bunun için mukaddes fetihleriyle hakikatini kanı pahasına berkarar etmelidir.

Bu mukaddes dava uğruna Elmas Yıldırım ailesi ve canı pahasına sürgünleri, Osman Yüksel ise emsalsiz duruşu ile hâpishaneleri sırtında taşıdı (*Yavuz Bülent Bakiler*), her ikisi inançsız, idealsiz nesillerin yetiştirilmesine karşı dimdik durdu. Allah, vatan, millet uğruna Türk gençliği yinedir aynı çilenin savaşçısıdır. Tarihin merhametsiz seyri içerisinde müşterek düşmanın çizdiği sınırlarla birbirinden uzaklaştırılmış, âdeta yabancılaştırılmış Türk milletinin münevver gençlerinin esas vazifesi Türk-İslam kimliğini ve millî medeniyetimizi iyice benimsemek, sahiplenmek, millî birliğimizi muhafaza etmektir.

## **KARABAĞ'I DÜŞÜNÜNCE**

*Karabağ'da karşılasak bu yazı  
Budur, milletimin Hakk'tan niyazi  
Hocalı'da kılıp cuma namazı  
Hankendi'ne gireceğiz bilinsin*

*Orduları karşı dağları tutsa  
Toplar ejder olup insanı yutsa  
Kırılrsa silahlar mermimiz bitse  
Yumruklarla vuracağız bilinsin*

*Unutmasın o insanlık kasabı  
Hazır artık cezasının nisabı  
Kapanmadı Hocalı'nın hesabı  
Bu hesabı soracağız bilinsin*

*Kalbimizde yaktık yurt ateşini  
Sürüp gideceğiz düşman peşini  
Tuttuğumuz yerde üçü beşini  
Teker teker kıracağız bilinsin*

*Çıkınca oradan kirli mahlukat  
Rahata erecek cümle tabiat  
Şükür namazına ikişer rekât  
Hep beraber duracağız bilinsin.*

İsmail BİNGÖL

## ŞEB-İ YELDA

*Âşık için şeb-i yeldadır ki bütün geceler  
Zülfüyle eritirdi onu sevgili bir vakitler*

*Bu gece yeni bir fırtınaya tutuldu kalbim  
Onu uzak rüzgârlara teslim ettim  
Yoruldu cananın umuduyla oyalanmaktan  
Ayrılıkla yanan bu manzarayı ateşimle yok ettim  
Vurdum kavgaya dalmış ruhumu enginlere  
Sürükledim bir eski macerayı hüznümle emelimle*

*Duymak için zalimler eliyle bağrıları delik deşik olmuşların  
Matemleri ayyuka çıkanların insanlıkla yoğrulmuş feryatlarını  
Ellerine dünyayı bile verseniz vazgeçmeyecek yiğitlerin  
Zariflikle hemhal olmuş ruhlarından dökülen ıstıraplarını*

*Uzayıp gittikçe hepsi de birer şeb-i yelda olan gecelerde  
Dilimin söyleyemedikleri için ah ederek yandım yakıldım*

*Umutsuz sevdaların közünde pişmiş gönülleri  
Bin bir yalvarış eşliğinde ruhuma tercüman kıldım  
Acıları dinsin sözleri hükümsüz kalmasın  
Umutları yanmasın dilekleri kabul olsun diye  
Yalnızlığın garipliğin yoksulluğun suçluluğu altında  
Derin bir matemın ellerinde ezilerek ağladım da ağladım*

**KAR/A SEVDA**

*Göğü saran bulutlar saçınca inci mercan  
Rüzgâr gönül dalını senden yana eğince  
Ak ellerin usulca kar örtüye değince  
Reva mı, bu terkibe nasıl dayanır bu can?*

*Sis çökmüş gözlerine içinde irem saklı  
Zülüflerin teline tutunmuş kar tanesi  
Sıcak bir ocak gibi tüter gönlüm hanesi  
Yüzün bir ay, dolanır, takar peşine aklı*

*Bazen mavi göklerden bembeyaz yağıyorsun  
Örtüyor güzelliğin bahtımın karasını  
Sonra kanatıyorsun sinemin yarasını  
Buğulanıp yeniden göklere ağıyorsun*

*Ne olur, masal gibi hep benimle kışlasan?  
Upuzun gecelerde raks eylesen rüzgârla  
Bırakmasan olmaz mı kalbimi ah u zarla?  
Toprağı ilmek ilmek baharla nakışlasan*

*Olsun gel şeb-i yelda muradımız otağı!  
Kar toprağı öperken başlasın şeb-i arus  
Serim azat eylesin, terk eylesin onu us  
Gel beraber aşalım başı dumanlı dağı!*



## AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar ocak, mayıs ve eylül aylarıdır. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'ne makale göndermek için zamanla ilgili bir sınırlama yoktur, makale her an gönderilebilir.

2. Derginin Türkçe kısa adı "AKRA DERGİ" İngilizce kısa adı ise "AKRA JOURNAL"dir.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmî, hukukî vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.

6. Gönderilen yazılarda yazı sahibinin adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz'ü ve Türkçe öz'ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevî, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltilme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

## GÖNDERİLEN YAZILARDA UYULMASI

### GEREKEN KURALLAR

1. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.
2. **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.
3. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.
4. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış, olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.
5. Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi..).
6. Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.
7. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.
8. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (\*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.
9. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.
10. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.
11. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.
12. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.
13. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimedenden az, 250 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz'ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)
14. Anahtar kelimeler dört kelimedenden az, on kelimedenden fazla olmamalıdır
15. Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.
16. Gönderilen yazılar yirmi beş (25) sayfayı geçmemelidir.

## ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

### A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association )

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlelerin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atfın sonuna konmalıdır.

#### Örnekler:

#### I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

**Ör:** Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâğata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

#### II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâğata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

**Ör:** Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

#### III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan

#### Eserlerden Yapılan Alıntılarının Kaynak Olarak Gösterilmesi

**Ör:** Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin

içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)...şeklinde gösterilmelidir.

**IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikici (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

**Ör:** Tosun, Mebrure - Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

**V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

**Ör:** Kaynakçada; Pekolcay, Necla - Selçuk Eraydın - Mustafa Tahralı - Mustafa Uzun- M. Hüseyin Subaşı (1981); *İslâmi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

**VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

**Ör:** Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

**VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan**

**Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Adivar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

**Ör:** Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye’de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyuş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

**VIII. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Orhanoğlu, 2009: 73-104).

**Ör:** Kaynakçada; Orhanoğlu, Hayrettin; “Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

**IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

**Ör:** Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

**X. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

**Ör:** Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

**XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

**Ör:** Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay’ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

**B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME**

(CMS-Chicago of Manuel Style)

**I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu

olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

**Ör:** Abdurrahman Güzel; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

**Ör:** Güzel, Abdurrahman; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

## II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

**Ör:** Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemeli.

**Ör:** Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

## III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılarını sıra izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

**Ör:** Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

**Ör:** Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

**NOT: vd'nin açılımı:** ve devamı; ve diğerleri.

## IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılı ve sayfa numarası gösterilmez.

**Ör:** Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014.

## V. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, dergini yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapılyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

**NOT:** Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

#### **VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

**Ör:** Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez

**Ör:** Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

#### **VII. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

**Ör:** Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

#### **VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden**

##### **Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriye sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

**Ör:** Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

**Ör:** Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

#### **VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkpetro, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

#### **IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

**Ör:** Yiğitbaş, Maksut-Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, [tyb.org.tr](http://tyb.org.tr), SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

#### **X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi**

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.**, (adı geçen makale); **agt.**, (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age.**, **agm.**, **agt.**, kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalıcık, *age*.

b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalıcık, *age*.

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age*.

### C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

#### Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C.
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1.Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S.
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.









