ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

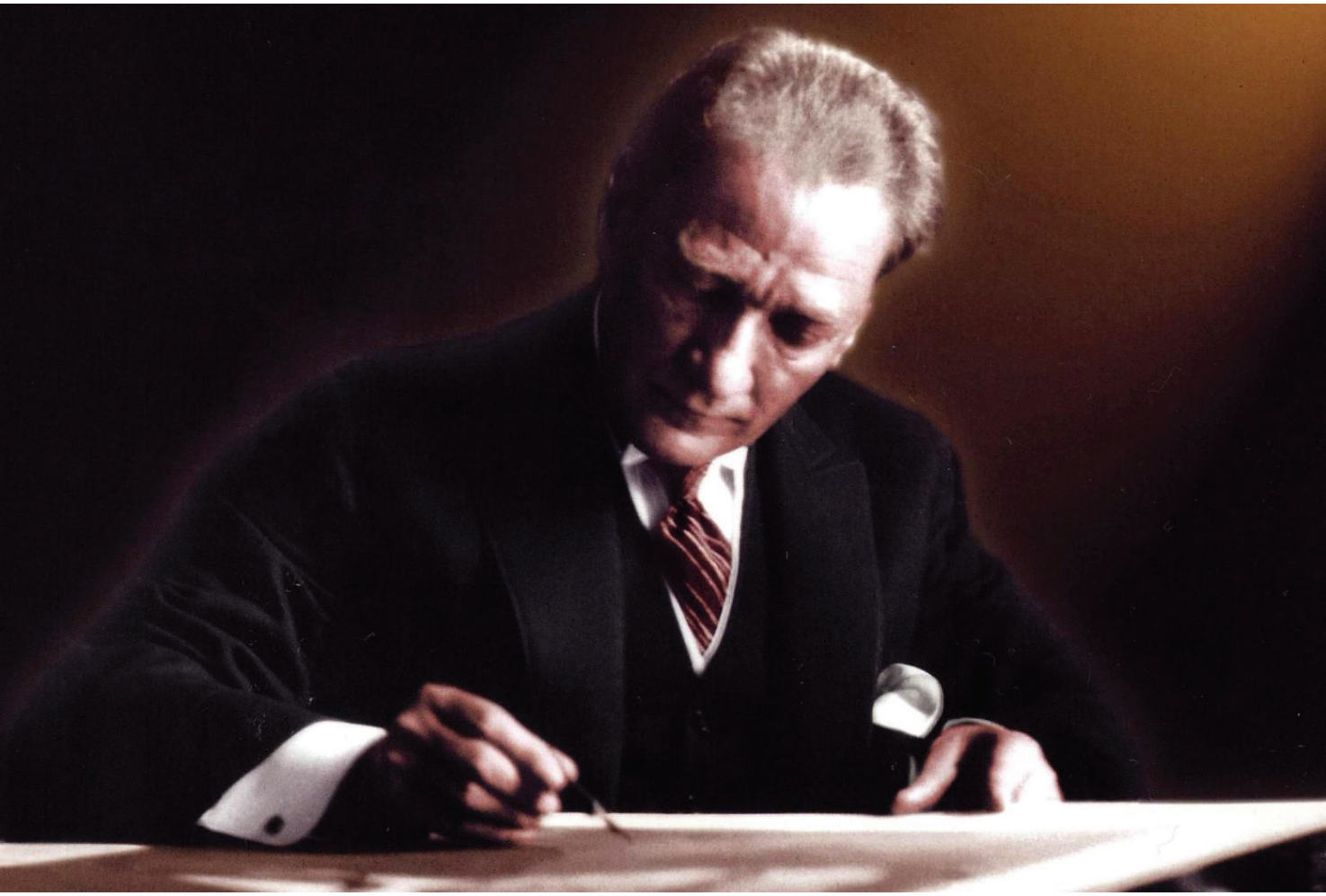
ISSN 1302- 2938

ARALIK 2016

SAYI 30

Sanat

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
JOURNAL OF FINE ARTS FACULITY



Güzel Sanatlarda başarı, bütün inkılâpların
başarıldığının en kesin delilidir.

Gazi M. Kemal Atatürk

Yayımlayan / Published
Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Adına Sahibi
Prof. Dr. Mustafa BULAT

Yayın Kurulu Başkan / Editör
Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR

İngilizce Editörü / Foreign Language Editör
Yrd. Doç. Dr. Sezgin TOSKA

Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Yrd. Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Yrd. Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Yrd. Doç. Safiye SARI
Yrd. Doç. Yılmaz KAHYAOĞLU
Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN
Yrd. Doç. Dr. Ferruh HAŞILOĞLU

Yazı İşleri / Editorial Secratary
Hilal EREN
Orhan DURMUŞ

Kapak ve Sayfa Tasarımı / Cover and Page Design
Yrd. Doç. Ferruh HAŞILOĞLU

Baskı/Press
MEGA OFSET MATBAACILIK
SAN. LTD. ŞTİ.
K.KARABEKİR İŞ MERKEZİ
ZEMİN KAT NO.27
ERZURUM
TEL : 0442 234 60 76 - 233 96 94
FAKS : 0442 234 41 13
megaofset@gmail.com

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT DERGİSİ
"Uluslararası Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"
Mayıs ve Kasım Aylarında Olmak Üzere
Yılda İki Sayı Olarak Yayımlanır.

Dergimiz TÜBİTAK / ULAKBİM
Sosyal Bilimler Veri Tabanınca
taranmaktadır.

Makalelerin bilim ve dil sorumluluğu
yazarlarına aittir.

ERZURUM-2017

İÇİNDEKİLER

Ercan EROL **5**
Sembolik Fotoğrafta Metaforik Bağlamın Değişimi
ve Nazif Topçuoğlu Örneği

Orhan TAŞKESEN **15**
Yerelden Evrensele Sanatta Disiplinler Arası
Bir Yaklaşım Uygulaması

Ayfer KARABIYIK **28**
Eşyanın Politikası; Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanılması

Tamer TEMEL **40**
İspanyol Oyun Yazarı Federico Garcia Lorca'nın Kırsal
Tragedy Alarında "Gölge Kadınları"

Doç.Dr. Yunus Berkli - Yrd. Doç.Dr. Gülten GÜLTEPE **44**
Sanat Metafor ve Dönüşüm

Duygu Toksoy ÇEBER **52**
Yapısalcı Yöntem Açısından "Kadınlar da Savaşı Yitirdi"
Oyun Metninin Görsel Düzenlemesi

Ceren KARACA **62**
Bir Hıristiyan Tutsak Gözüyle Müslüman Kadınlar

Cem İÇYAR **68**
Köy Seyirlik Oyunları'nın Yapısal Özellikleri

Muhammet Lütfü KINDIĞILI **73**
Gülabeyi Camii Işığında Kemah Camilerine Genel Bir Bakış

Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR **91**
Bakü Belediye Binasındaki Armaların İkonografisi

Hakem Kurulu

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR
Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN
Prof. Dr. Aydın AYAN
Prof. Dr. Basri ERDEM
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY
Prof. Dr. Emre BECER
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK
Prof. Dr. Gönen BULUT
Prof. Dr. Güler AKALAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. Lale ANDİÇ
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI
Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Nesrin ÖNCÜ
Prof. Dr. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Sabri YENER
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ
Prof. Dr. Semih ÇELENK
Prof. Dr. Semiha AYDIN
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR
Prof. Dr. Suat KARAASLAN
Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU
Prof. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Pınar ARAS
Prof. Yasemin YAROL
Doç. Dr. Ahmet DALKILIÇ
Doç. Dr. Erol KILIÇ
Doç. Dr. Esra SAĞLIK
Doç. Dr. Mehtap Aydıner UYGUN
Doç. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
Doç. Dr. Nurettin KARABULUT
Doç. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Yrd. Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Yrd. Doç. Dr. Koray ÇELENK
Yrd. Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Yrd. Doç. Dr. Murat Han ER
Yrd. Doç. Dr. Nevin AYDUSLU
Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR
Yrd. Doç. Dr. Safiye SARI
Yrd. Doç. Dr. Tamer TEMEL
Yrd. Doç. Dr. Tülay KAYABEKİR
Yrd. Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN
Yrd. Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN
Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU
Yrd. Doç. Dr. Zafer LEHİMLER
Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ

SEMBOLİK FOTOĞRAFTA METAFORİK BAĞLAMIN DEĞİŞİMİ ve NAZİF TOPÇUOĞLU ÖRNEĞİ

THE TRANSFORMATION OF METAPHORICAL CONTEXT IN SYMBOLIC PHOTOGRAPHY AND AN EXAMPLE OF

Ercan EROL
Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü
ercan.erol@deu.edu.tr

Öz

19 yüzyıl sonlarında ortaya çıkan sembolizm, fotoğraf sanatında da karşılığını bulur. Sanatçının öznel duygu durumlarının ifadesinde etkin bir anlatım dili haline gelir. Resim sanatının etkisi ile başlayan fotoğrafta sembolizm, fotoğrafta anlamın yüzeydeki ton ve ışık değerlerinde belirlenmesi ile karşılık bulur. Anlam, tarihsel süreçte figür ve mekanın öznel bir tutumla bütünde muğlaklaşarak değişim gösterir. Bu türden bir değişim teknik olanaklar, fotoğraçıların konusunu ele alışının değişimi ve düşünce bazlı fotoğrafik üretimlerin yoğunlaşması ile ilişkili değerlendirilebilir. Fotoğrafta sembolizm günümüzde tam bir akım özelliği göstermese de çağdaş fotoğrafik kompozisyonlarda tamamen veya kısmen varlık gösterir. Sembolik etkilere sahip Nazif Topçuoğlu'nun fotoğrafları Joel Peter Witkin ile benzerlikler gösterir. Witkin'in fotoğrafları bilinçdışına ilişkin metaforlar sunarken, Topçuoğlu'nun fotoğrafları Rönesans kompozisyonlarını yerel hikayeler ve feminist söylem ile birleştirir. İki yaklaşımda da metaforik bağlamlar sembolizmin önceki dönemlerine göre daha yoğundur. Metaforik bağlamlar sanatçının estetize etme kaygısından bilgiyi aktarma süreçlerine güncel olanla ilişki kuracak düzeyde rol üstlenir. Fotoğrafta Sembolizmin gelişiminin bir diğer yönü nesne, mekan ve kurgunun metaforik bağlamı oluşturma etkinliği olarak öne çıkar. Metaforik bağlam tarihsel süreçte ton ve ışık değerlerinden; nesne, mekân ve kurguya bağlı değişim göstererek çağdaş fotoğraf kompozisyonlarının sembolik etkilerini belirler.

Anahtar Kelimeler Sembol, Fotoğraf, Metafor

Abstract

Symbolism, which emerged at the end of 19th century, also corresponds to the art of photography. It becomes an effective expression language in the expression of the subjective mood of the artist. Symbolism in photography starting with the effect of the painting art corresponds to the determination of the meaning in photograph in surface tone and light values. Meaning changes with the overall ambiguity of the figure and place in a subjective manner in the historical process. Such a change can be evaluated in association with the technical facilities, photographers' changing the way of handling their subject and concentrating on the thought-based photographic productions. Although symbolism in photography does not completely exhibit a movement property today, it completely or partially exists in contemporary photographic compositions. Photographs by Nazif Topçuoğlu with symbolic effects are similar to that of Joel Peter Witkin. While photographs by Witkin offer unconscious metaphors, photographs by Topçuoğlu combine Renaissance compositions with local stories and feminist discourse. Metaphorical contexts are more intense in both approaches than the previous periods of symbolism. Metaphorical contexts take a role from the aesthetic concern to the information transferring process of the artist at a level of making a connection with what is contemporary. Another aspect of the development of symbolism in photography comes to the forefront as the activity of object, place and fiction to create metaphorical context. Metaphorical context determines the symbolic effects of the contemporary photography compositions with the change of tone and light values based on the object, place and fiction in the historical process.

Keywords: Sembol, Fotoğraf, Metafor

Giriş

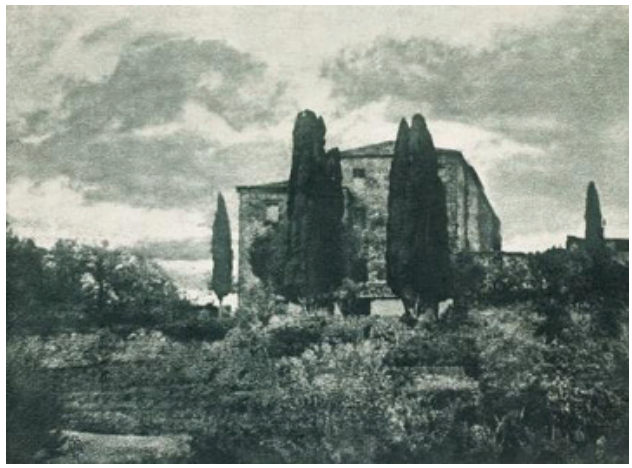
Sanatın tarihsel örnekleri modernizm ve sonrasında bir takım ayrışmalar, parçalanmalar yaşar. Toplumsal yapının, ekonomik araçların, kültürel dönüşümlerin sanattaki yansıması olarak değerlendirebileceğimiz bu parçalanmalar geleneğin reddi ve yeni ifade olanaklarının araştırılması amacını taşır. Sembolizm geleneksel hikayeleri konu edinmekle birlikte konu, araç, malzeme veya teknik olarak kendi estetik ayrışmasını üretir. Sembolizm resim, heykel, grafik, dekoratif sanatlar, mimari ve müzikte 19 yy. sonlarında ortaya çıkar. 20. yy. başlarında fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesi ile fotoğraf sanatında da karşılığını bulur. Bu makalede sembolizm sanat akımı bağlamında fotoğrafta sembolizm ele alınacaktır. Sembolizm araç ve biçim olarak sanat disiplinlerinde farklılık göstermekle birlikte konuları ele alış biçimi ile benzerlikler gösterir. Fotoğrafta sembolizmin tarihsel süreçteki dönüşümleri değerlendirildiğinde sembolizm konu, araç ve biçim olarak diğer türlerden ayrışır. Bu makalede sembolik sanat akımı doğrultusunda fotoğrafta sembolizmin dönüşümleri konu, biçim ve bağlam açısından değerlendirilecektir.

Sembolizmin Ortaya Çıkışı

Toplumsal yapının, ekonomi araçlarının, kültürel dönüşümlerin gerçekleştiği Modenizm aynı zamanda Sanatı da dönüştürmektedir. Sanat kendi iç sorgulamalarını ve dönüşümlerini dönemin konu, araç, biçim ve teknik yeterlilikleri doğrultusunda gerçekleşir. Casou'ya göre geleneksel resmin etkilerinden kopma eğilimi gösteren Avrupa sanatında ilkel kaynaklara yöneliş ile birlikte masalsı ortaçağ simgeleri kendine yer bulmaya başlar. Sembolik sanatçılar soyut kişilikleri, güç anlaşılır eserleri, yapay özgünlükleri ile çıktığı dönemde eleştirilir. Sembolizm konu olarak ortaçağın masalsı atmosferini alarak güç anlaşılır bir sanatçı karakteristiği yaratır. Üretimleri soyut ve yapay bir özgünlük taşımakta bu yönden geleneksel sanattan ayrılarak avangard özellik ler göstermektedir. İzlenimcilik akımı duyuların öznel izlenimleri taşımasını ararken sembolizm içsel anlama yoğunlaşır. Sembolizm bilinmeyeni ve kavranamayanı göstererek nesnelerin anlamlarının bir zihin durumunu uyandırmasını amaçlar. Sembolizmin fotoğrafta bilinemeyen ve kavranamayan bir zihnin öznel yorumları olarak karşılık bulur. Metaforik bağlam nesnelerin yarattığı duygu ve düşüncelerin beyinde anlamlandırılması ile oluşur. Sembolist fotoğrafçılar dalgalı deniz, bulutlar ve bitki formlarını değişik duygu ve düşünceler ile metaforik bağlamı oluşturmaktadır (Ertan, 1991: 31). Sembolistlerin kendini soyutlaması, anlaşılmaz yapısı, özgünlüğündeki yapaylıklar ve garipliklerı eleştirilmekle beraber aynı dönemde kendi ifade dilini oluşturmayı amaçlayan fotoğraf sanatını etkiler. Sembolist resimden etkilenen fotoğrafçılar -çağdaşı ressamlara atıfta bulunan- sembolik fotoğraflar üretir. Fotoğrafçılar öznel yorumlarını konu, biçim ve bağlam olarak dönüştürür, nesneleri metaforik düzeyde ele alır.

Şekil 1: Arnold Böcklin-Isle of Deaths (Ölüler Adası), 1883

Şekil 2 : Hugo Henneberg, Villa Falconieri (Falconieri Villası), 1918



Şekil 3 : Hugo Henneberg, Italienische Villa Im Herbst (Bitkiler İçinde İtalyan Villası), 1918

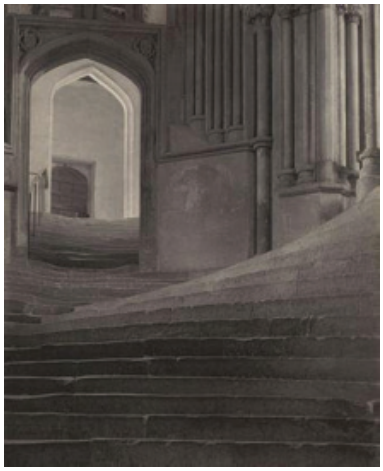
Sembolizmin Fotoğrafa Yansıması

Fotoğrafta sembolizm mistik, alegorik, ortaçağ hikayeleri ve öznel dışavurumları konu alır. Biçimsel olarak değerlendirildiğinde 19 yy sonlarına doğru fotoğraf baskı tekniklerinin gelişmesi ile teknik, anlatımı dönüştürür. Ressamların resimde yağlı boya ile biçimlendirdiği anlam fotoğrafta geniş ton, ışık ve gölge değer geçişlerine imkan veren Gum bikromat tekniğinin gelişmesi ile karşılığını bulur.

Heinrich Kühn (1866-1944), Hans Watzek(1848-1903), Hugo Henneberg (1863-1918) 1898'de kurulan Viyana Secession'un dergisi Ver Sacrum'da büyük boy gum bikromat baskıları ile yer alır. 1907'de Kühn, Watzek, Henneberg, Theeodor Hofmeister (1868-1943), kardeşi Oscar Hofmeister, Alfred Stieglitz (1864-1946)'in gum bikromat baskılardan oluşan işleri Photo-secession'un küçük galerisinde sergilenir. Kühn, çalışmalarını ton değerleri çalışması olarak adlandırır. Bu çalışmalar sembolik anlatıyı ton geçişleri üzerinden belirliyordu. Işık ve gölge arasındaki ton geçişleri üzerinden öznel duygu ve düşüncelerin ifade edildiği düşünülüyordu. 1902 yılında Photosecession'un kurucu üyelerinden olan Gertrude Kasebier (1852-1934) romantik etkiler içeren fotoğraflar üretir. Kasebier fotoğraflarında resimsel bir yaklaşımla, biçimsel kompozisyonlar oluşturarak hristiyanlık ile ilgili konulara atıfta bulunan sembolist bir anlatı oluşturur. Döneminin estetik duyarlılığına koşut olan bu çalışmalar mistik, dini, romantik konularda metaforik bağlamlar içerir.

Şekil 4 : Gertrude Kasebier, Road to Rome (Roma Yolu),1902

Frederick H. Evans(1853-1943)'ın 1903'te çektiği ''A Sea of Steps:Wells Cathedral''(Adımlar Denizi; Wells Katedrali) isimli fotoğrafında iki kat arasındaki merdivenlerin dalga hissi yaratan bir denize dönüşmesi hristiyanlık ile ilgili göndermeler içerir. Nesnedeki vurgu ile özel anlamlar içeren ifade oluşmaktadır (Frizot,1998 : 308). Gum bikromat tekniğinin plastik etkilerinin yanında mimari tasarım unsurların fotoğrafçının ışık kullanımı ve kadraj seçimi yorumlanması biçimsel estetiği belirler.



Şekil 5 : Frederick H. Evans, A Sea of Steps, Wells Cathedral (Adımlar Denizi, Wells Katedrali),1903

Şekil 6 : Clarence H.White, Morning (Sabah), 1908

Aynı dönemlerde Coburn ve Kasebier ile birlikte Photosecession'un kurucularından olan Clarence H. White (1871-1925) fotoğraflarında dünyayı temsil etmek için saydam bir balon kullandı. Alvin Langdon Coburn (1882-1966) bulutları şiirsel semboller gibi kullanarak yarı soyut fotoğraflar çeker (Kanburoğlu, 2002:79). Nesne olarak balon metaforik bir anlam yüklenerek dünyayı temsil eder. Konular günlük yaşamın içinde ve duygusal bir atmosferdedir. Sembolik fotoğraf günlük yaşamın nesnelerine yönelir.

Şekil 7 : Clarence H.White, Stil Life , 1907

Şekil 8 : Alvin Langdon Coburn, Station Roofs (İstasyon Çatıları), 1910

Amerikalı fotoğrafçı Alfred Stieglitz (1864-1946) American Amateur Photography, Camera Club of New York, Camera Notes ve Camera Work dergilerinin editörlüğünü yaptı. 1917 yılında kurucu üyelerinden olduğu Photo-secession galerisini kapattı. Duygusal ve psikolojik bir anlam taşıyan –Kuhn'un ton değerleri çalışmasına atıfla- "equivalents" (eşdeğerler) adlı bulut fotoğraflarını üretmeye başladı (Rosenblum, 1997:335). Stieglitz'e göre "eşdeğer" bulut fotoğrafları üretildiği andaki sınırsız ve aşkın duyguya yoğunlaşıyordu. Bu açıdan "eşdeğerler" sembolist fotoğrafın manifestosu olarak düşünülebilir (Warren (Ed.), 2006:734). Günlük yaşama dahil olan sembolik fotoğraf biçimsel bir sadeleştirme içerir.

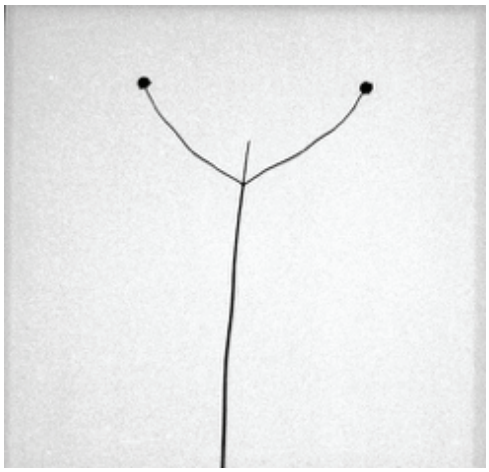
Şekil 9 : Alfred Stieglitz, Equivalents (Eşdeğerler), 1926

Kuhn ve Henneberg'in çalışmalarında biçimsel etkiler, ışık ve gölgede zengin ton değerleri ile elde edilir. Kasebier, Watzek ve Evans'ın çalışmaları ortaçağın masalsı ve karmaşık simgelerinin sembolist fotoğraftaki yansımasıdır. Stieglitz, White, Coburn'un çalışmalarında sembolizm konu, biçim ve bağlam olarak günlük yaşamın etkisindedir. Duygusal yoğunluk ve sadelik etkindir. Nesneler metaforik bağlam üstlenirler. Konular geçmişin hikayelerinden kopar, hayatın içinde kendine yer bulur. Stieglitz, Coburn ve Clarence H. White'ın çalışmaları ise sembolist fotoğrafın manifestosu niteliğinde örneklerdir. Sembolizmin öznel duyumsaması nesnelerin metaforik bağlamları üzerinden biçimlenmektedir.

1960'lı yıllarda sembolist fotoğraf tekrar gündeme geldi. Minor White'ın Aperture dergisinde White, Wynn Bullock (1902-1975), Clarence J. Laughlin(1905-1985), Ralph Eugene Meatyard(1925-1972), Harry Callahan(1912-1999), Duane Michals (1932)ve Lee Friedlander'in(1934) sembolist çalışmaları yer aldı. Harry Callahan'ın (1912-1999) "Detroit" fotoğrafı anlık bir duyumsamanın eseri olan fonda görünen bir dal parçasıdır. Konular günlük yaşamın tam olarak içinde olmakla birlikte fotoğrafçılar daha geniş coğrafyalarda çalışmalar üretmektedir. Konu, biçim ve bağlam olarak belirgin bir sadeleştirme mevcuttur. Bu türden bir sadeleştirme ile geçmişin karmaşık mistik ve dini hikayelerinin sembolik fotoğrafta etkinliği azalır.

Şekil 10 : Minor White, 3/3, 1957

Frederick H. Evans(1853-1943)'ın 1903'te çektiği ''A Sea of Steps:Wells Cathedral''(Adımlar Denizi; Wells Katedrali) isimli fotoğrafında iki kat arasındaki merdivenlerin dalga hissi yaratan bir denize dönüşmesi hristiyanlık ile ilgili göndermeler içerir. Nesnedeki vurgu ile özel anlamlar içeren ifade oluşmaktadır (Frizot,1998 : 308). Gum bikromat tekniğinin plastik etkilerinin yanında mimari tasarım unsurların fotoğrafçının ışık kullanımı ve kadraj seçimi yorumlanması biçimsel estetiği belirler.



Şekil 5 : Harry Callahan, Detroit, 1948

Minor White'ın öğrencisi olan Jerry Uelsmann (d.1934) rüyalar ve bilincaltı hakkındaki sürrealizm akımından etkilenir. Uelsmann kurgusal fotomontajlarında metaforik bağlamlar oluşturur.Uelsmann'ın doğum, yeniden doğum, canlandırma konularını işlediği kurgusal fotomontajları ile kendine özgü anlatısını kurar. Uelsman'ın kompozisyonlarındaki lekesel etkiler sembolik anlatım dilinin belirginlik gösteren bir diğer yönüdür. Uelsman'ın fotoğraflarında nesnelerin metaforik bağlamları belirsizdir. Anlam izeyenin öznel yorumuna bağlıdır. Öte yandan Uelsman 1960'lar sembolizminin konu, biçim ve bağlam olarak sadeleştirmeye dayanan yaklaşımını tam tersi yönde dönüştürür. Tek başına metaforik bağlam içeren nesneler bütün içerisinde kurgusal bir kompozisyonda yer alarak yeni bir yapı oluşturur. Sembolizm akımının etkisi ile kendine dil arayan sembolik fotoğraf teknik ve estetik dönüşümlerden geçerek kurgusal kompozisyonlarda varlığını sürdürür.

Şekil 12 : Jerry Uelsmann, Poet's House (Şairin Evi),1965

Şekil 13 : Jerry Uelsmann, Meditation Mystery (Meditasyon Sırrı) , 2001

Joel Peter Witkin'in (d. 1939) fotoğrafları insan anomalileri, ampüt vücut parçaları, ölü hayvanlar, kadavralar, still life obje düzenlemelerini içerir. Çalışmalarında Yahudi mistisizmi, Katolik doktrini, dinsel dogmalar, maneviyat, keder, ölüm, çarmıha germe konuları Rönesans, barok ve diğer dönemlerdeki tabloları taklit ederek işlenir (Warren:197). Erken dönem sembolist fotoğrafçıların dini temaları Witkin'in fotoğraflarında mevcuttur. Witkin'in çalışmaları biçimsel düzenlemeler, nesnelerin özgünlüğü, kompozisyonların kurgusu ve barındırdığı metaforlar ile zengin bir sembolist anlatı içermektedir. Witkin'in çalışmaları sembolik fotoğrafın karakteristik özelliğini göstermekle birlikte günlük politik konulara referans içerir. Theodore Gericault 1819 tarihli "Raft of the Medusa" (Medusa'nın Salı) resmini "The Raft of George Bush" ismiyle yorumlayan Witkin, bu çalışmasında Amerikan politik yaşamının eleştirisini yapar (Biles, 2008 :2). Sembolik fotoğraf günlük yaşamda muhalif bir söylem aracı haline gelmektedir. Bunun yanında metaforik bağlam nesnelerden insanlara geçmektedir.

Şekil 14 : Joel-Peter Witkin, The Raft of George Bush (George Bush'un Salı),2006

Şekil 15 : Joel-Peter Witkin, Las Meninas (Nedimeler), 1987

Chicago Sanat Ensitüsünde fotoğraf eğitimi gören Nazif Topçuoğlu'nun (d. 1953) fotoğraflarında genç kızlar canlı iç mekanlarda, dokulu kumaşlar ve ahşap mobilyalar arasındadır.

Şekil 16 : Nazif Topçuoğlu, Is ıt for real? (Bu gerçek mi?) 2006, (Caravaggio , Incredulity of St Thomas, 1601 resmine nazire)

Estetik etkiler Gericault, Rembrandt ve Caravaggio gibi ressamların konu, ışık ve kompozisyonları ile elde edilmektedir. Caravaggio'nun Incredulity of St Thomas
(Tomas'ın Kuşkuları) resminde İsa'nın havarileri bilimsel bir şüphecilik ile İsa'nın yarasına dikkatle bakmaktadırlar. Topçuoğlu'nun fotoğrafında ise havariler empati ve endişe ile bakmakta havarilerinden biri İsa'nın dirseğinden şefkatle tutarak onun yarasına bakmaktadır (Rosen, 2015: 213).Topçuoğlu hıristiyanlık hikayelerini ve resmini genç kız modeller ile iç mekanlarda yeniden canlandırır. Bu yönüyle hıristiyanlık dinindeki erkek egemen yapıya yönelik eleştiri metaforik bağlamlar ile betimlenir.

Şekil 17 : Nazif Topçuoğlu,Hunger (Açlık), 2011,

Osman Hamdi Beyin Kaplumbağa Terbiyecisi adlı resmini konu alan the Hunger (Açlık) fotoğrafında genç kızlar elinde üflemeli bir çalgı bulunan kırmızı giysili modele dikkatle bakmaktadır. Sembolik fotoğrafın karakteristik özelliği olan geçmişin sanatına ve mistik hikayelerine gönderme bu fotoğrafta osmanlı resim sanatına ve kültürüne referans yapan bir biçime dönüşmektedir. Kompozisyon düzenlemelerinin geçmişin sanatına gönderme yapan ışık ve kurgu düzenlemeleri, modellerin anormal jest ve mimikleri ile Topçuoğlu'nun öznel uslubunu biçimsel olarak sembolik fotoğrafta konumlandırmaktadır.

Topçuoğlu sembolik öznel uslubu ile iktidar ilişkileri, bellek ve nostalji konularını işler. ''kadınlar ezilen cinsiyettir. daha eğitimli ve bilgili olacaklar böylece kendi hak ve talepleri için savaşabilecekler'' ''kızlar eğitimlerini tamamladı, büyüdü ve bir diğerinden farklı olduğu noktaya geldi. onların bazıları sisteme karşı daha asi veya sisteme itatkar oldu.'' (Çopuroğlu, 2010 :26). Fotoğraflarının genelinde görülen iktidar ilişkilerinin genç kız modeller ile temsil edilmesi kadını ezilen cinsiyet olarak tanımlaması ile ilişkilidir. Kompozisyonlar detaylı incelendiğinde modeller arasındaki gerilimler görülmekte, tek fotoğraflarda ise gerilimler modelin anormal duruş ve tavırları ile belirginleşmektedir. Topçuoğlu'nun belirttiği üzere kadınların hak ve talepleri için savaşmaları gerekmektedir. Gerilimlerin savaşma eylemini, kütüphane ve kitapların bu savaşlar için bilgiyi temsil eden metaforlar olduğu düşünülebilir.

Topçuoğlu'nun sembolizm bağlamında fotoğraf estetiği Witkin ile benzerlikler gösterir. Fotoğrafları Witkin gibi sanat tarihi, mistik hikayeler, iktidar ilişkileri, siyasi konularda metaforik bağlam içeren görsel kompozisyonlar içerir. Witkin ve Topçuoğlu'nun fotoğraflarında nesnelerin metaforik bağlamı modellerin kurgusal bir kompozisyonda metaforik bağlamlar içermesine dönüşür. Geçmişin sanatı referans alınır, hayatın içinden modeller gündelik konulara eleştiri getirecek kurgusal kompozisyonlarda yer alır. Nesnelerin ve modellerin düzenlenmesi, metaforik bağlamları, kurgusal kompozisyonları ile Topçuoğlu'nun sembolik fotoğrafta bir olgunluk dönemi olduğu düşünülebilir. Bunun yanında sembolizmin öznel anlatısı bağlam içeren bileşenlerin bütünde muğlak bir anlam oluşturması şeklinde gelişir. Çağdaş sanat ve güncel sanat toplumsal ve politik anlamlar içerebilir (Whitham2013 :213). Witkin ve Topçuoğlu fotoğraflarının politik metaforlar içeren yapısı düşünüldüğünde çağdaş sanatta sembolik fotoğrafın etkinliği değerlendirilmesi gereken bir konu olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç

Doğrudan fotoğrafın betimleyici, tasvir edici etkisi, Sembolik yaklaşımda fotoğrafçıların öznel yorum ve duygularının dışavurum biçimine dönüşür. Sembolik fotoğrafın ilk örneklerinde anlam, ton değerleri üzerinden oluşur. 1960'lı yıllarda nesne ve sadeleştirmeler ile metaforik bağlam sembolik fotoğrafta belirgindir. Sonrasında Uelsman nesneleri kurgusal düzenlemeler ile ele alarak sadeleştirmeyi kurgusal bir düzeyde estetize ederek dönüştürür. Nesneler kurgusal kompozisyonda metaforik bağlamlar kurar. Anlam nesnelerin parçalı yapısına metaforik bağlamlar kurarak muğlak bir düzeyde oluşur. Witkin ve Topçuoğlu örneğinde ise nesne, model ve mekan düzenlemeleri geçmiş ile günceli içeren yoğun bir kurguda metaforik bağlamlar birlikteliğine dönüşür. Bu yönüyle sembolist fotoğrafçının öznel dışavurumu anlamın bütünde muğlaklaşmasına dönüşür. Bu durumu sağlayan metaforik bağlamların nesne, model ve mekan ile değişen kurgusudur. Sembolik fotoğrafın 1960'lardaki sadeleştirmeye dayalı anlamı Witkin ve Topçuoğlu örneğinde bütünde muğlaklaşarak değişim gösterir. Baskı tekniklerinin gelişmesi ile kendine yer bulan sembolik fotoğraf tarihsel süreçte dönüşümlerden geçerek günümüzün kurgusal fotoğraf kompozisyonlarında tamamen veya kısmen devam etmektedir. Metaforik bağlamın nesne, mekan ve kurguya bağlı olarak değiştiği; zamanın politik, bilimsel olgularına, fotoğraf ve baskı tekniklerine; fotoğrafçının öznel yorumlarına göre geliştiği görülebilir. Günümüzde sembolist estetiğe sahip bir fotoğrafı tanımlamak için geçmişin sanatı ile biçimsel, teknik ve estetik ilişkisi; kurgusal kompozisyondaki konular ve üretilen anlam; nesne, figür ve mekanın metaforları; metaforların içeriği (duygu, bilgi vb.) değerlendirilmelidir. Witkin ve Topçuoğlu fotoğraflarının politik bağlamları düşünüldüğünde Sembolik fotoğrafın çağdaş sanattaki etkinliği değerlendirilmesi gereken bir diğer yönüdür.

KAYNAKÇA

Barret, Terry (2014), Sanatı Eleştirmek, Günceli Anlamak (Çev. Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Cassou, Jean (1987), Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Evrim Matbaası İstanbul
Frizo, Michel (1988) A New History of Photography, Könemann, Köln

Mulligan, Therese- Wooters, David (Ed.) (1999), A History of Photography From 1839 To The Present, Taschen Gmbh, Berlin

Pooke, Grant- Whitham, Graham (2013), : Çağdaş Sanatı Anlamak (Çev.Tufan Göbekçin) Optimist Yayınevi, İstanbul
Rosen, Aaron (2015),Art and Religion in the 21st Century, (Thames & Hudson), London,
Rosenblum, Naomi (1997), A World History of Photography, Abbeville Press Publishers, New York
Warren, Lynne (Ed.), (2006), Encyclopedia of 20-Century Photography, Routledge Taylor&Francis Group, New York

Süreli Yayınlar

Metafor ve Sembolizm, (1991) Refo Fotoğraf Sanat Dergisi, S.20/21

Kanburoğlu, Özer (2002), "Fotoğrafta Sembolizm ve Haber Fotoğrafına Yansımaları", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, S. 15, İstanbul

İnternet Yayınları

Jeremy Biles: The Poetics and Politics of Horror: The Photography of Joel-Peter Witkin, Illinois, 2008 https://www.academia.edu/7554151/The_Poetics_and_Politics_of_Horror_The_Photography_of_Joel-Peter_Witkin (15.07.2015)

YERELDEN EVRENSELE SANATTA DİSİPLİNLER ARASI BİR YAKLAŞIM UYGULAMASI

A PRACTICE OF INTERDISCIPLINARY APPROACH FROM LOCAL TO UNIVIRSAL

Orhan TAŞKESEN
Erzincan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Resim İş Bölümü
orhantaskesen@erzincan.edu.tr

Öz

Bu çalışmanın amacı, yerel ölçekte mevcut olan bir zanaatın bilimsel ve kültürel veriler ışığında sanatsal tasarımlara dönüştürülebilme olanaklarının araştırılmasıdır.

Araştırmanın Yöntemi, Uygulayıcının yeni bilgiler, beceriler ve deneyimler kazanmak ve kendi uygulamalarına karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmesine yardımcı olmak amacı güdülen özgürleştirici/geliştirici/eleştirel eylem araştırmasıdır.
Araştırmada Erzincan ilinin doğal zenginliklerinden endemik çiçek türleri ve kültürel eserleri veri olarak kullanılmıştır. Bitki türleri ve tarihi eserler zanaat ve sanat birlikteliği ile yorumlanarak ilin kültürüne katkısı sanatsal bir yaklaşımla sorgulanmaya çalışılmıştır. Sanatsal araştırmada, zanaat ve sanatın birlikteliği ile ortaya çıkan ürünün evrensel çalışmalara dönüşebilme olasılığının bulunduğu, zanaat, sanat ve bilim beraberliği ile daha özgün, estetik ve kültürel yapıtların ortaya çıkabileceği, bilimsel ve sanatsal bir bakışla zanaat ürünü olan yerel eserlerin el işçiliğinden öte daha sanatsal bir dile kavuşturulabileceği yönünde bulgular elde edilmiştir.

Bilimsel verilerin de kullanılması ile yerel zenginliklerin doğru kaynaklardan alınarak kültürel mirasın, gelecek nesillere görsel bir eser olarak aktarılma olanaklarına kavuşabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler Sanat, Zanaat, Erzincan Bakır İşlemeciliği, El Teklisi, Endemik Bitkiler

Abstract

Aim of this study is to search the possibilities of transforming an existing craft on a local scale into artistic designs in the light of scientific and cultural data.

Method of study is liberating/developer/critical action research in which goal of helping practitioner obtain new knowledge, skills and experiences and improve a critical point of view to his/her practices is pursued.

Natural riches, endemic flower types and cultural works of Erzincan were used as data in the study. It is tried with an artistic approach to question the contribution of flower types and historical artifacts to city culture by interpreting them with the unity of craft and art.In the artistic study some findings were found as such; work that appear with the unity of craft and art could transform to universal one, more original, aesthetic and cultural work could come to light with the unity of craft, art and science, local craft works could have an artistic language rather than hand-workmanship with a scientific and an artistic point of view.

It was concluded that with the use of scientific data it could be possible to transfer cultural heritages to next generations as a visual work of arts by taking local richness from correct sources.

Keywords Art, Craft, Erzincan Copper Smithing, Copper Engraved Plate, EndemicPlants

Giriş

Bugün neyin sanat olduğu, neyin sanat olarak kabul edilmemesi gerektiği üzerin kafa karışıklıklarının yaşandığı yadsınamaz bir gerçektir. Shiner' in deyimiyle bugün neredeyse her şeye "sanat" diyerek işin içinden sıyrılabiliriz ve sanat sayılan şeylerdeki bu patlamanın sebeplerinden biri, bizzat sanat dünyasının "sanat"la "hayat"ın yeniden birleştirilmesi hakkındaki eski bir temayı gündeme almış olmasındandır (2013:19). İngilizce'deki "art" sözcüğünün, her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince ars ve Yunanca techne sözcüklerinden türetilmiş olmasından (Arda ve ark., 2013:149; Shiner, 2013:22) bu ilişkinin geçmişinin çok eski çağlara dayandığını anlayabiliriz. Beceri ve zerafetin insan etkinliğinde birleştirildiği bu eski sanat anlayışın günümüzde artık unutulmuş bir yaklaşım olduğu bir gerçektir. Bilindiği üzere "sanatçı" kelimesi XVI ve XVII. Yüzyıllardan önce ayakkabıcılar, kuyumcular yerine de kullanılırken, XVIII. yy.dan sonra sanatçı güzel sanatlar eserlerinin yaratıcısı, "zanaatçı" ise faydalı şeyler yapan birisi olmuştur. Bugün geldiğimiz noktada Shiner (2013:32) " Sanat diye bir şeyin olmadığını... yalnızca sanatçıların olduğunu" söyleyerek modern güzel sanatlar düşüncesinden yakamızı kurtaramayacağımızı; çünkü bağımsız bir yaratıcı kimse olarak modern sanatçı kavramının ta kendisinin XVIII. Yüzyıldaki güzel sanatlar ve zanaat kutupsallığının yerleştirilmesinin bir parçası olduğunu ifade etmiştir. Oysa ki tüm disiplinlerin birbirinden faydalandığı günümüzde, çıkış noktasının aynı olduğunu bildiğimiz beceri ve zerafetin birbirinden uzaklaştırılması manasızdır. Sanat ve sanat eğitimi üzerinde taşıdığı evrensel sorumlulukların gereği, tüm disiplinlerden beslenmesi gerektiği kadar, beceri ile arasındaki bağa da yabancılaşmamalıdır.

Bu bağlamda sanat çalışmalarında ve sanat eğitiminde gittikçe unutulan sanat ve hayatın ilişkilendirilmesi kaygısını yeniden yaşatmak doğru olmaz mı? Görsel kültür, görsel ve estetik deneyim, gelenek ve farklı disiplinlerden beslenmek hayatı sanatla birleştirmekle kalmaz aynı zamanda geçmişle de bağlarının kurulması ile tarihsel ve kültürel zenginliği de sağlamış olur. Bu kaygılarla yapılmış çalışmalar belki başlangıçta yerel ve geleneksel olarak değerlendirilen çalışmaları evrensele taşıyabilir.
Burada özellikle disiplinler arası çalışmalara dikkati çekmek gerekebilir. Arapoğlu' nun deyimiyle çokdisiplinliliğin bir adım ötesi olarak kabul edilen disiplinlerarasılık, belirli bir biçimde "gerçek dünyanın" sistem sorunlarına işaret etmeye odaklanmakta ve konu edinilen sorun ile ilgili olarak çok çeşitli disiplinlerden katılımcıları yeni bir bilgi yaratmak için sınırları aşmaya zorlamaktadır.

"Disiplinlerarası" teriminin sözlük manası, iki veya daha fazla akademik disiplinin ya da inceleme alanının birleştirilmesi ya da kapsanmasıdır. Dolayısıyla disiplinlerarasılık, geleneksel akademik disiplinlere göre yapılandırılmış bir bilgi düzenlemesinin kullanımını varsayar. Disiplinlerarası kavram olarak, iki veya daha fazla disiplini birleştirmek ve kapsamak anlamına gelir (Cluck, 1980; Kline, 1995).Disiplinleri birleştirmeyi amaç edinen yaklaşım aslında sanat tarihinde yeni sayılmaz. 20. Yy. başlarında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ve savaşların getirdiği yıkımlarla estetik anlayıştaki yeni eğilimleri göz ardı etmemek gerekir. Aslında bu dönem de bahsedilen zanaat, bilim, teknoloji ve sanat, yani hayata can veren tüm hayati organların birlikteliği belki de savaşların verdiği yıkıma direnme adına bir araya geliyordu. Özelliklede Cezanne ile başlayan ve Picasso, Braque gibi sanatçılarla devam eden sanata bilimsel anlayışın uygulanması fikri ile sanata bilimsel bir bakış açısı sağlanmış oluyordu. Bu ortamda sanat eğitiminde bir çığır olarak görülen Bauhause okulu 1919 yılında Almanya'da kuruldu. Bauhause anlayışı, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırarak her iki uğraş alanının karşılıklı etkileşmesine bir ortam hazırlamıştır (Erkmen, 2009: 17). Bu yaklaşımla açılan okullardan biri olan Ulm Tasarım Yüksek Okulu, Bauhause düşüncesinin üzerine

pedogojik açıdan, tasarım eğitimine bilimselliği katmanın yanı sıra Alman endüstrisiyle yoğun bir ilişki içine de girmiştir (Celbiş, 2002009:177)Bauhause'un kurucusu WalterGropius kuruluş manifestosunda: "Mimarlar, Heykeltraşlar, Ressamlar biz hepimiz zanaata dönmeliyiz. Çünkü sanat mesleği diye bir şey yoktur. Öz olarak sanatçı zanaatkarın yücelmesidir. Öyle ölçüsüz ve sınırsız bir zanaatkarlar loncası oluşturmalıyız ki, sanatçı ve zanaatkar arasındaki ayrılık ortadan kalksın. Geleceğin yeni yapısını hep birlikte istemeliyiz, düşünmeliyiz ki, bütün (sanatsal) unsurlar bir bütünde vücut bulsun" diyordu. (Bingöl, 1993: 6-7). Gropius' a göre, her sanatsal öğretim, el sanatlarını, desen çizimini ve resim boyamayı ve bu arada bilimsellik ve kuramsallığı da kapsamaktadır (Yada, 1990: 28). Gropius'a göre (1965:28) amaç sanatı yaşama entegre etmektir.

Yine 1917 yıllarında mimar, ressam, yontucu bir grup sanatçı Hollanda'da TheovanDoesburg'un çevresinde toplanarak "De Stijl" dergisini çıkarmaya başladılar. De Stijlciler halka dayanmayan sanatın yaşama giremeyeceğine inanıyorlardı. Doesburg De Stijl dergisinde yayınlandığı bir yazısında "Sanatla yaşamın ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık"diyor. Geleneksel sanat seyirlik sanattı ve yeri müzeydi yeni sanatın yaşama girmesi ve insanın çevresini oluşturması bekleniyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 69).

Zanaatın değilse de hayatın sanata montajını yapan aynı yıllarda Kurt Schwitters'dir. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları ve yaşama dair her türlü nesne Schwitters'inkolaj yaparken kullandığı değerlerdendir.Schwitters bu resimlere "Merz" resimleri diyordu. "Schwitters, Merz yapıları üzerine yaptığı açıklamada, yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor"(İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 77).

Sanat tarihinde farklı tekrarlarla karşımıza çıkan bilim, zanaat ve hayatı sanatla birlikte düşünme yaklaşımının yeni bir anlayış ve teknikle yeniden sorgulanması bu araştırmada amaçlanmıştır. Araştırmada yerel ölçekte uygulanan bir zanaatın bilimsel bir disiplinle ortaklığının ortaya çıkardığı ürünler sanat eseri olarak sorgulanmıştır.

Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesinde orta ölçekli bir il olan Erzincan' ın zanaatının (el teklisi) bir sanatsal bir teknik ve doğal, kültürel zenginliklerinin ise, bir sanat nesnesi olarak kullanılması olanaklarının araştırılması bu araştırmanın ana problemini oluşturur.

Yöntem

Bu araştırma, uygulayıcının yeni bilgiler, beceriler ve deneyimler kazanmak ve kendi uygulamalarına karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmesine yardımcı olmak amacı güdülen özgürleştirici/geliştirici/eleştirel eylem araştırması niteliği taşır. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2011:297) bu eylem araştırması uygulayıcının kendi uygulamalarını bir problem çözme süreci olarak görecek ve sürekli olarak bu süreç içindeki kendi rolünü sorgulayacaktır. Uygulayıcının uygulamalarına eleştirel bir gözle bakabilme anlayışını geliştirebilecek bu yaklaşımda uygulayıcının mesleğinde daha yetkin hale gelmesi, kuram ile uygulamayı bütünleştirme becerisi kazanması ve kendi alanı ile ilgili politikalara ilişkin de görüşler geliştirmesi olasıdır.

Verilerin Toplanması

Yıldırım ve Şimşek (2011:297) uygulayıcının aynı zamanda araştırmacı olduğu yaklaşımda araştırmayı sürdürürken aynı zamanda belirlediği soruna ilişkin tutulan notlar, ses kayıtları, bir meslektaşın gözlemi, dokümanların incelenmesi gibi veri toplama yöntemleri ile çalışabileceğini ifade etmektedir. Bu araştırmada araştırmacının tuttuğu notlar meslektaş görüşleri, doküman incelemesi araştırmanın veri toplama araçlarını oluşturmaktadır.

Verilerin Analizi

Araştırma' da zanaat' ın sanat çalışmaları ile birlikte uygulandığı yaklaşım ve çalışmalar araştırılmıştır. Mevcut literatür bilgilerinden yola çıkılarak bilimsel yaklaşımla elde edilen Erzincan'a ait endemik bitki türleri biyoloji alan uzmanı ile görüşülüp elde edilmiş ve bu bitki türlerinin sanatsal tasarıma ve zanaat uygulamasına uygun olanları estetik ve teknik analiz ile belirlenerek bu bitkilerin desene dönüştürülme araştırmaları başlamıştır. Desene dönüştürülen bu bitkilerin farklı tarihsel yapı ve ya figürlerle birlikte kullanılma araştırılmaları yapılmıştır. Estetik teknik ve bilimselliğin birlikte kullanılmasının denendiği bu araştırma sonucunda ortaya çıkan ürünler izleyici, meslektaş, esnaf ve öğrenci görüşleri alınarak araştırmacının farklı açılardan kendisine yönelen eleştirilerden eleştirel bir bakış açısı geliştirmesi sağlanmıştır. Bu dil geliştirilirken aynı zamanda ortaya çıkan ürünlerin yörenin kültürüne, sanatına ve zanaatına teknik, estetik ve ekonomik katkıları sorgulanmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Sanat projesi başlangıcında Erzincan iline ait yaklaşık 50 bitki türünün fotoğrafları alınarak içerisinden desene dönüştürmeye uygun biçim, karakter ve dokuda olanlar tespit edilmiştir. PsephellusRecepiiismi ile bilinen çiçek ilk desene dönüştürülmüş olan bitkidir. Bir taraftan bitkinin desene dönüştürülme çalışması yapılarak diğer taraftan desene dönüştürülen bitkinin bakırın üzerine el teklisi olarak isimlendirilen ve sadece Erzincan iline özgü bir bakır işleme tekniği ile bakıra işlenmesi gerçekleştirilmiştir. Bitki deseninin bakıra işlenmesi süreci uzun ve yorucu bir süreçtir. Bitki öncelikle yöre esnafının tavsiyesi ile 0,7 mm bakır levhaya işlenmiş, sonrasında sac makası ile kesilmeye çalışılması bakırın daha ince levha olması gerektiğini göstermiştir. Dolayısıyla diğer tasarımlardan 0,5

mm kalınlıkta bakır levhalar tercih edilmiştir. Üzerine bitki desenleri işlenen bakır levhanın figür ile kompozisyona sokulması olanakları araştırılmış ve birçok eskiz yapılmıştır. Eskizlerle şekillenen bakır işlemenin kullanıldığı levha tuval yüzeyine yapıştırılmak suretiyle monte edilmiştir. Bu aşamada tuval şasesine gerilen bezin bakır levhanın ağırlığını taşımadığı görülmüş ve tuval bezi yerine mdf olarak bilinen ahşap malzemenin daha uygun olacağı kanısına varılmıştır. Çalışmada bir uygulama da sert mdf üzerine figürün uygulanması aşamasıdır. Mdf yüzey üzerine uygulanan zift malzemenin kontraplak tarafından emildiği ve kazıma ile ortaya çıkan sanatsal çizgi ve leke hareketlerinin bu malzeme üzerinde mümkün olmayacağının anlaşılmasından sonra beyaz lake malzeme kontraplak malzeme üzerine yapıştırılarak zift uygulaması bunun üzerine yapılmış ve uygulamada başarıya ulaşılmıştır.

Bakırın el teklisi tekniği ile işlenmesi ile sanatsal elemanların aynı tasarımda kullanılması projesinin ilk ürünü tasarımcı açısından birçok sorunu ve soruyu da beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkan yapıt sergilenmiş alan uzmanlarının, izleyicilerin beğenisini almıştır. İlde özellikle bakır işleme tekniklerinden haberdar olan kişilerce bakır işlemesinin bu yeni seyahatinin birçok projeye kaynaklık edebileceği yorumları yapılmıştır.

Örneğin bu konuda Erzincan bakırcı esnafından M. Uçar (kişisel iletişim, 10 Eylül 2015) bu konudaki düşüncelerini;

"Erzincan bakırı Erzincan ekonomisinde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Erzincan'da el teklisi olarak bilinen işleme tekniği Erzincan zanaatında ayrı bir yer tutmaktadır. Uzun yıllar boyunca bakır işleme zanaatı insanların geçim kaynağı olmuştur. Aynı zamanda şehir ve ülke ekonomisine büyük katkısı olmuştur. Ekonomiden ziyade Erzincan'ın yurtta ve yurt dışında tanıtımına da büyük katkılar sağlamıştır. Ama ne yazık ki zaman içerisinde yenilikler konusunda bir gelişme sağlanamadığı için bakır işleme zanaatında bir gerileme yaşanmaya başlamıştır. Yani ürün ve farklı işleme tarzı gelişmediği için insanlarda bir bıkkınlık belirtisi başlamıştır. Alttan yetişen eleman bulmak büyük sıkıntı olmaya devam etmektedir. Erzincan'ın yöneticilerinin ne yazık ki bu konudaki çabaları yetersiz kalmaktadır. Örnekleri zevkle seyrettiğimiz bu yeni çalışmalar bu zanaatın hak ettiği yere gelmesini sağlayabilecek niteliktedir. Bu da bize bir moral kaynağı olmuştur. İnşallah çalışmaları bakırın gerçek değerini bulması yönünde hayırlı olur. Çalışmaları ile bize verdiği destekten dolayı teşekkür ediyor ve çalışmalarının kendisine ve biz bakırcı esnafına bir yön ve hayat vermesini diliyoruz" şeklinde ifade etmiştir.

Bakır satan bir diğer esnaf İ.Taş (kişisel iletişim 7 Ekim 2015) ise kendisi ile yapılan söyleşide çalışma ile ilgili görüşlerini;

" Öncelikle şunu belirtmek gerekirse Erzincan'da bakır işlemeciliğin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Dönem dönem bakır işleme sanatı zirve yapmış, yurt içi ve yurt dışı büyük pazarlara ulaşmıştır. Bu sanattan binlerce aile geçim sağlamıştır. Şu anda eski günlerdeki kadar olmasa da yine de bir kültür olarak bakırcılık devam etmekte birçok aileye geçim sağlamaktadır.

Bakır zanaatı yıllardan beri aynı işleme usulleriyle çok da ilerleyemeden amatörce kalmıştır. hocamız tablo resimle bakır el teklisini birleştirerek bu konuda çok önemli bir adım atmıştır. Önce bu işin nasıl olacağı konusun da tereddütlerimiz vardı. Eser ortaya çıktıktan sonra heyecanlandığımızı söylemeliyim. Bakır el işi sanatının resim tablo sanatı ile buluşması, bakır işleme sanatının değerini artırdığı bir gerçektir. Nasıl ki bir tablo yüzyıllar geçse de değeri artıyorsa ben inanıyorum ki tablonun içine yerleşmiş bakır el teklisi (tamamen elişi) de en az resim sanatı kadar değerli kalacaktır.

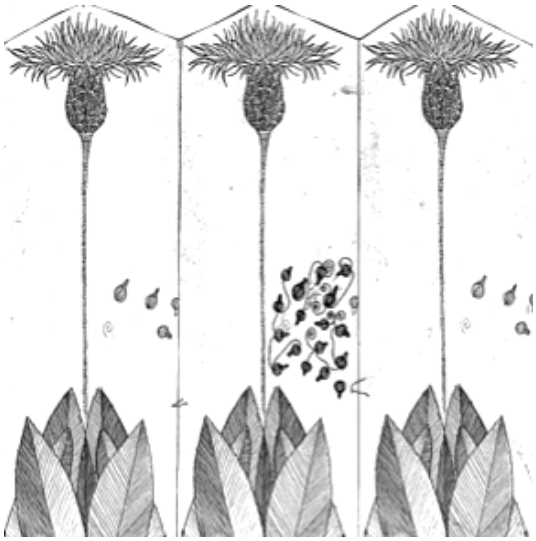
Demek istediğim şu ki; nasıl resim tablosunda ciddi bir emek varsa bakır el işlemede de en az resim tablosu kadar emek vardır. Tablonun içindeki bakır işleme tamamen el sanatıdır. İşleme kalemi dışında en ufak bir yardımcı sanayi grubu bir malzeme kullanılmamıştır. Ben bu birleşmenin çok ciddi bir iş olduğunu düşünüyorum. Bakır işlemenin hak ettiği yere değere ulaşacağına inancım tamdır Bakır işlemenin bu şekilde değerlendirilmesi bakır da yeni ufuklar açacak, sanat değeri çok daha iyi anlaşılacaktır. Bir yöresel kültür mirası olan bakır işleme sanatı, bu şekilde tüm dünyada daha iyi tanınacak, kültürümüze önemli bir katkı sağlayacaktır". şeklinde ifade etmiştir.

Bakırcı esnafının çalışmaya ilişkin olumlu düşüncelerine rağmen tasarımda eksik olan bir taraf da yok değildi. Örneğin bitki motiflerinin resimde kullanılan figürlerle organik bir bağ kurması sağlanamamış gibi görünüyordu. Bitki desenleri resmin dekoratif tamamlayıcısı gibi durması istenmeyen bir durumdu. İkinci çalışmada bu olumsuzluğu ortadan kaldıracak bir çözüm gerekiyordu.

Aşağıda eserin üretilme sürecindeki aşamalara ilişkin resim ve fotoğraflara yer verilmiştir.

Fotoğraf 1 : Psephellus recepii

Fotoğraf 2 : Sonchus Erzincanicus



Resim 1 : Psephellus Recepii çiçeğinin desene dönüşümü

Resim 2 : Sonchus Erzincanicus çiçeğinin desene dönüşümü

Resim 3 : Erzincan endemik bitki türü deseni ile kompoze edilmiş çalışma

İkinci çalışmada Erzincan ilinin Kemah ilçesinde yetişen Psephellusaucherianus isimli bitkinin desene dönüştürülüp bakıra işlenmesi çalışması yapılmıştır. Arka plana ise Kemah ilçesinin tarihi değeri olan Selçuklu mimarisinin bir örneği Sultan Melik Türbesi yüzey üzerine zift ile uygulanmıştır. Uygulanan resmin üzerine el teklisi tekniği ile işlenen bitki yapıştırıcı ile yapıştırılmıştır.. Bitki desenleri resmin dekoratif tamamlayıcısı gibi durmasını engellemek için bu resimde Erzincan ilinin Kemah ilçesinde görülen bitkinin bakıra işlenmesinden sonra, arka planına bir coğrafik bağ kuran türbe çalışılmıştır. Selçuklu mimarisinin örneklerinden biri olan bu yapının arka plana çalışılması ile figür desen ilişkisinin zayıflığı giderilmeye çalışılmıştır. Bunda nispeten başarılı olunmuş, fakat bu şekli ile de çalışmanın daha çok geleneksel ve yöresel bir nitelik kazandığı gözlenmiştir.

İkinci resimdeki işlenen bölümün dış hatları hareketli olduğundan bakırın kesilme olanaklarının araştırılması zorunluluğu doğmuştur. Bakırın işlendikten sonra kesilmesi ya da sanatsal formlara uygun bir biçimde kesilme olasılıkları araştırılırken, CNC sistemi ile bakırın istenilen biçimlerde kesilmesi fikri doğmuştur. CNC ' de kesim denemesinde ilk kesimlerin düzgün olduğu, birkaç kesimden sonra CNC'nin kesici ucunun kısa sürede körlendiğikesimleri makul düzgünlükte çıkaramadığı görülmüştür. Dolayısıyla bir çalışmayı gerçekleştirebilecek kesimler yaptırılabilse de kesim fazlalığı gerektiren işlerde sorun CNC'nin elmas olan ucu sıklıkla değiştirilerek ancak sorun çözülebilir.

Fotoğraf 3 : Sultan Melik Türbesi (Kemah)

Fotoğraf 4 : Psephellusaucherianus

Zift uygulamasının bakır ile renk ve leke bağı kurmasının çalışmanın bir avantajı olduğu açıktır. Fakat bu yaklaşım aslında çalışmanın sınırlılığı olduğu da düşünülebilir. Bu sınırlılığı aşmanın yolu çalışmada rengi denemek olacaktır. Birinci çalışmada her ne kadar renk var gibi değerlendirilse de kullanılan bu renk sadece arka plan rengi olarak kalmıştır. Resmin içinde bir eleman olarak yer almamaktadır. İkinci çalışmada ise, renk hiç kullanılmamıştır.

Resim 4 : Psephellusaucherianus bitkisinin desene dönüşümü

Resim 5 : Sultan Melik Türbesi ve Psephellusaucherianus çiçeğinin tasarım aşaması

Resim 6 : 6. Psephellusaucherianus bitkisinin bakıra işlenmiş biçimi

Resim 7 : Sultan Melik Türbesi ve Psephellusaucherianus çiçeği ile kopoze edilmiş çalışma

Bakır işleme ve sanatsal yaklaşımının bir arada kullanılması projesi için Erzincan'a ait bitki görsellerini projede paylaşan öğretim üyesi Dr. A. Kandemir'den proje fikri ve ortaya çıkan eserleri değerlendirilmesi istendi. A. Kandemir (kişisel iletişim, 17 Ekim 2015)yaptığı değerlendirmede Erzincan'ın (Türkiye) bitkiler açısından sadece Türkiye'nin değil dünyanın en ilginç yerlerinin başında geldiğini, İlde 2400 çeşit bitki doğal olarak yaşamını sürdürürken bu çeşitlerden 450 tanesi Türkiye' ye özgü (endemik) çeşitler olduğunu ve 450 çeşit bitki içinde 52 tanesinin ise, dünyada sadece Erzincan'da bulunduğunu ifade ederek, bu bitki zenginliğinin sadece botanikçiler tarafından bilindiğini belirtmiştir. Kandemir' e göre bu zenginlik dünyanın ortak zenginliğidir ve Erzincan yetişen bu bitki çeşitlerinin korunması botanikçilerin çabaları yanında toplumsal desteklerle mümkün olabilir. Bu zenginliğin botanikçilerin dışındakilere tanıtılması, yok olmasının önüne geçilmesi, zenginliklerden sürdürülebilir bir şekilde yararlanılması, bu alandaki bitkilerin toplumla paylaşılmasıyla mümkün olabilir ki, bunun en önemli yollarından biri sanattır.

Kandemir Erzincan'da kültürel, sanatsal ve ekonomik açıdan önemli bir yer tuttuğunu, bakır süslemelerinde yıllardan beri değişik motifler kullanmasına karşın yöreye özgü motiflerin bu süslemelerde kullanılmadığı, çoğu zaman da gerçeğinden oldukça farklı olarak ifade edildiğini vurgulamıştır. " Kanaatimce bakır süslemelerine yansıtılan motifler toplumun sahip olduğu zenginliklerin bir parçasını da içermeli ve daha sonraki nesiller için o topluma özgü bazı kesitleri barındırmalıdır. Şu an ilde bakıra yansıtılan süslemelerin Erzincan'ın geçmişine ait figürler taşıdığını söylemek oldukça zordur". (A. Kandemir ile kişisel iletişim, 17 Ekim 2015)

Kandemir bu bağlamda Erzincan'a özgü bitki çeşitlerinin bakıra işlenmesi çalışmalarını oldukça özgün bulduğunu, ilin sahip olduğu bir zenginliğin tanıtılmasında etkili bir yol olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Kandemir, ayrıca günümüz insanının ziyaret etmiş oldukları şehirlerde her yerde bulabileceklerini değil, o ile özgü değerleri görmeyi ve bu konuda para harcamayı tercih ettiklerini, dolayısıyla bu gibi projelerin yaygınlaştırılmasının ilin tanıtılmasına ekonomisine de katkı sağlayabilecek nitelikte çalışmalar olduğunu ifade etmiştir. Bu projenin taklit figürler yerine yöreye özgü bir zenginliği içermesi, sanatın dışındakilere sanatın toplumdan soyut bir kavram olmadığını vurgulaması açısından da önemli olduğunu belirtmiştir.

Üçüncü çalışmada ilk çalışmalarda görülen plastik eksikliklerin giderilmesine çalışıldı. Bu amaçla öncelikle çalışmaya rengin sokulmasına çalışılması gerekirdi. Üçüncü çalışmada ayrıca bitki yerine yörede kültürel bir figür olan ve yörede yarım asır öncesine kadar devam eden mezar koç başlı mezar taşı geleneğinin bir örneğinin kullanılması düşünülmüştür. Bu düşünce doğrultusunda İl Kültür ve Turizm Müdürlüğünde yöreye ait farklı köylerden getirilen mezar taşları fotoğraflanmış ve bakıra işlenmek üzere desene dönüştürülmüştür. Buradaki mezar taşları Anadolu' nun birçok yerinde görülmekte olan bir geleneğin Erzincan' daki örneklerini teşkil eder. Koç başlı mezar taşlarının üzeri simgesel anlamlara sahip Türk kültürünün zamanımıza taşıdığı figürlerle (At, Bağlama, Hayat ağacı, Kuş) işlenmiştir. "Erzincan Kültür ve Turizm Müdürlüğü avlusunda bulunan 1888 tarihli koç biçimli mezar taşının arkadan başa doğru sağ yüzündeki üç kuştan iki tanesi, sol yüzündeki beş kuştan ağacın üstündeki ikisi ve ayrı yerdeki üç kuştan ikisi karşılıklı işlenmişlerdir"(Çal, 2011:225). Çal'a göre (2011:238) diğer örneklerle beraber Erzincan örnekleri de binlerce yıllık bir kültürün son temsilcileridir ve 1970' lerden sonra bu tür mezar taşı yapımları bitmiştir. Koç başlı mezar taşları geleneğine ait bilgileri geleceğe taşımak ve sanat tarihi disiplini ile de disiplinler arası bir ilişki kurmak amacıyla seçilen koç başlı mezar taşı desene dönüştürüldükten sonra bakıra işlenmiş ve gümüş suyu ile bakır gümüş rengine dönüştürülmüştür. Özellikle kuş figürleri mezar taşı için çok önemli bir figürdür. "Orta Asya inanışlarına göre kuş ve kartal şamanın öbür dünyaya yolculuğunda yardımcı kuşlardır. Ölünün ruhu kuş şeklinde göğe uçar" "(Çal, 2011:226). Koç başlı mezar taşının üzerindeki kuş figürlerinin aslına bağlı kalınarak desenleri çizilmiş ve işlenmiş olan koç başlı mezar taşı ile beraber kompozisyonu sağlanmaya çalışılmıştır. Bu aşamada CNC teknolojisi ile kuşların kesimleri yapılmış. Bakır işlemenin tablo yüzeyine dahil edilmesindeki bir problem daha çözülmüştür. Fakat daha önce de belirtildiği gibi CNC teknolojisi uzun ölçülü figürlerin kesiminde kesici ucun körlenmesi ile yetersiz kalmaktadır.

Yeni çalışmada yapılan bir diğer değişiklik ise, renkli yüzey oluşturma fikriydi. Bunun için boya ve renkli kağıt parçacıkları yüzeye yapıştırılarak, üzerine zift sürülmek suretiyle, farklı doku ve yer yer zift ile gizlenmiş boyalı alanlarla istenilen arka plana ulaşılmış olduğu düşünülmüştür. İşlenen koç başlı mezar figürü ve kuş figürleri bu yüzey üzerine kompoze edilmiştir.

Fotoğraf 5 : Koç figürlü Mezar Taşı tasarımı

Resim 8 : Kuş figürlerinin bakır üzerine

Resim 9 : Koç Figürlü Mezar Taşı Figürünün El Teklisi ile Bakıra İşlenmesi

Resim 10 : Koç Figürlü Mezar Taşı Figürünün bakıra işlenmesi ile oluşturulan çalışma

Yapılan çalışmaların eleştirisi değerlendirilmesi için alan uzmanlarının görüşüne baş vurulmuştur. H. Öznülüer (kişisel iletişim Ekim 2015) deneysel tasarımlar için, bölgenin değerine eski poülerliğinin sanatın gücü ile kazandırılması olarak değerlendirdiği sözlerinde çalışmaların gelenekseli çağdaşla buluşturarak geçmişle günümüz arasında bir bağ kurma olanaklarının olduğunu, eserlerde plastik değeri artırmak için resmin arka planında ziftle birlikte farklı materyallerin doku değerini artırabileceğini, bunun yanı sıra bakıra şekil verirken sadece el teklisinin kullanılmayıp, kabartma (Rölyef) tekniklerinin de kullanılabileceğini, bu çalışmalara üç boyutlu eser araştırmalarının da eklenebileceğini ifade etmiştir.

Çalışmalarla ilgili T. Kınay Gör (kişisel iletişim Ekim 2015) ise, ön plana çıkan imgelerin zemin ile bütünleşmediğinin, bunun bilinçli bir tercihi olabileceğini düşündüğünü, bu araştırmaların ayrı tutulmak istense de geleneksel olanla çağdaşla ayrılmaz bütün olduğunun göstergesi olduğunu söylemiştir. Pentürle oyma sanatını birleştirerek yeni bir dil oluşturulduğunu, geleneksel ile çağdaş olanın birleştirilerek günümüz sanatına katkıda bulunulduğunun söylenebileceğini ifade etmiştir.

G. Demir (kişisel iletişim Ekim 2015) ise, yörenin el sanatına dikkat çekmesi açısından önemli olduğunu, özel bir zanaatin sanatla ilişkilendirilip bir bütün olarak ele alınmasının eserlere özgün bir yorum kattığı, çalışmalarda sembolik çağrışımların bulunduğu fakat allegorik aktarımlara gidilmediği, sanat ve zanaatin bir potada eritildiği çalışmada izleyiciye yeni bir teknik bütünü sunulduğunu, yalınlık ve sadelikle doğallığa vurgu yapıldığı kanaatini paylaşmıştır.

Sonuç olarak bakırcı esnafı, sanat eğitimcileri, biyologlarında içinde bulunduğu kişiler ve zanaat tekniği ile sanatsal tasarımın birlikte kullanıldığı çalışmalar toplu olarak değerlendirildiğinde; bakır işlemesinin sanatsal eleman ve ilkelerle kullanılmasının özgün çalışmalar olarak nitelendirilebileceği; bakırın el teklisi ile işlenmesinin, yöreye ait bitki türlerinin ve tarihi değerlerin kullanılmasının bakırın zamana dayanıklılığının da göz önüne alınarak gelecek nesillere sanatsal, tarihsel ve kültürel miras bırakma potansiyelinin yüksek olduğu, yöreye ait doğal ve kültürel zenginliklerin ifadesi ile yöresel ekonomiye ve ticarete katkılarının olabileceği, sanatın yöresel ve tarihsel bilgilerin toplumsal paylaşımı sağlayan en iyi yöntemlerden biri olduğu, yerel olanın evrensel olma sürecine sanatın sağladığı katkıların diğer tanıtım yöntemlerinden daha etkili olduğu, bu çalışmalarla özellikle il esnafının şikayeti olan il yöneticilerinin duyarsızlığına bir tepki oluşturabileceği ve dikkatlerini çekeceği düşünülmüştür.

Ayrıca deneysel çalışmanın geçirdiği süreçle ilgili olarak ise; İşlemenin yanında bakırın daha renkli arka planlarla verilmesi araştırmalarının yapılması gerektiği, bakırın kesilme güçlüğünün getirdiği sınırlılıkların giderilmesi ile çalışmaya yeni olanaklar ve ifade biçimleri kazandırabileceği, bakırda kullanılan figürlerle dışında kullanılan figürlerin bağ kurma güçlüklerinin hala giderilemediği, figürlerin benzer renk doku ve leke gibi elemanların ortak kullanılması ile bu bağın kurulabilmesi olanaklarının araştırılmasına devam edilmesi gerektiği, kullanılan figürlerin hikayelerinin biçimsel özelliğe yardımcı bir unsur olarak kullanılmasının daha etkili sonuçlar verdiği, çalışmalarda ziftle kullanılan lekesel etkilerden ziyade renkli tasarımların da çalışılmasının renk ve bakır zenginliğine farklı boyutlar katabileceği, kullanılan figürlerden ayrı insan figürünün de kullanıldığı figüratif çalışmaların denenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Arpaoğlu, F. (2013), Sanatta Disiplinlerarasılık ya da Disiplinlerarasılık. http://www.akbanksanat. com/detay/21-11-2013/sanatta-disiplinlerarasilik adresinden 20. 08.2015 tarihinde ulaşılmıştır.

Bingöl, Y. (1993), "Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri". Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu, 20-23 Mayıs, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara

Celbiş, Ü. (2009), "Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri". Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. İletişim Yayınları, İstanbul

Cluck, N.A. (1980), Reflections Inthelnterdisciplinary Apporachtothe Humanities, Liberal Education. 66 (1): 67-77.

Çal, H. (2011), Erzincan Çayırlı İlçesi Mezarlarında Kuş Motifi, Millî Folklor, 23(89)

Erkmen, N. (2009), "Bauhaus ve Maramara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi", Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, İstanbul

Esin, E. "Sultan Melik Türbesi" http://izlerveyansimalar.blogspot.com.tr/2009/08/sultan-melik-turbesi.html adresinden 8.10.2015 tarihinde ulaşılmıştır.

Gropius, W. (1965), Die neue Archtekture und das Bauhaus, Berlin

İpşiroğlu, N.-İpşiroğlu, M. (2011), Sanatta Devrim, Hayalperest yayınları, İstanbul

Yada, S. (1990), Tatbiki Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyoları, Matbaacılık A.Ş., İstanbul

Shiner, L. (2013), Sanatın İcadı. Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Yıldırım, A.- Şimşek, H. (2011), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara

EŞYANIN POLİTİKASI; SANDALYENİN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI

THE POLICY OF OBJECT; USE OF CHAIR AS ART OBJECTS

Ayfer KARABIYIK
Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
ayferkrbk@gmail.com

Öz

Bu Çalışmada, her gün karşımıza çıkan gündelik kullanım nesnesi olan sandalyenin sanatçılar tarafından nasıl birer sanat nesnesine dönüştürüldüğü sorusuna odaklanılarak, seçilmiş sanat eserleri üzerinden yorumlanacaktır. Nesnenin sınırı onun görünen yüzeyinde midir? Nesnenin kendiliğinden kurulu ilişkileri, onun farklı işleyişleri ve ona yakın olan diğer nesneler ve varlıklar da hesaba katılmalı mıdır? Böylelikle nesne, diğer maddi varlıklarla olan karşılıklı ilişkiler ve bağlantılar ağı vasıtasıyla, kendi fiziksel ve maddi hatlarının ötesine aşmış olur. Nesnenin eyleminin nerede gerçekleştiğini, nesnelerin derinliklerinin ve hakikatin kendi başına nesneler tarafından değil, süreçler, olaylar, vb. tarafından saptandığını sanat pratikleri bağlamında açığa çıkarmak mümkündür. Sanat tarihsel anlatılardan oluşan ve sıklıkla sanat nesnelerinin özünde var olduğu addedilen sembolik nesneye dair, bilinenlerden yola çıkarak bilinmeyene yönelmek bu çalışmanın asıl niyetidir.

Anahtar Kelimeler Sanat Nesnesi, Sandalye

Abstract

In this Work, focused on the question of how everyday-object-chair are transformed into an art object by the artists. This question will be interpreted on selected art works. Is the boundary of the object on its visible surface? Should the account involve the self-established associations, its different functions and other objects and entities close to it? Thus, the object transcends its physical and material lines through its network of connections and connections with other tangible assets. It is possible to make it clear in the context of the art practices, Where the action of the object is realized, the depths and truth of the objects are not the objects themselves, but the processes, events, and so on. It is the intention of this work to move from the known to unknown, about the symbolic object, which is composed of art historical narratives and which is often regarded as the essence of art objects.

Keywords Art Object, Chair, Ready Made

Giriş

Marcel Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesneler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik, var olan geleneksel kalıpları kabul etmeyen, deneysel ve araştırmacı bir sistem yaratmıştır. İlk hazır-yapımı Amerika'ya gitmeden önce Paris'te yaptığı bir bisiklet tekerleği ve bir tabure ile iki nesneden oluşan 'Bisiklet Tekerleği' (Bicycle Wheel) adlı çalışmadır. Bu çalışmada ironik de olsa heykele özgü bir terminoloji kullanılır. Bu nesne, kaide ile heykeli oluşturan nesne arasındaki hiyerarşik ayrılığa itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek Dada Hareketinden Kavramsal Sanata kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Hazıryapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. Duchamp'dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldır (Kosuth, 1980). Joseph Kosuth, 'Felsefeden Sonra Sanat' (Art After Philosophy) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth'a göre Kavramsal Sanatın en arı tanımı, sanat kavramının temellerinin irdelenmesi idi. Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelerin fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan biçimcileri eleştirmiştir. O'na göre Duchamp'ın hazır yapımlarından sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır. Kosuth sanat yapıtlarını, geçerliliği içerdikleri göstergelerin tanımına bağlı çözümsel önermeler olarak tanımlamıştır. Önermeleri, gerçeklerle ilgili bilgileri içermekten çok, sanatçının, belli bir sanat yapıtını, bir sanat tanımı olarak görme niyetini ortaya koyan totolojiler olarak var olmuşlardır. Kosuth'a göre, sanatın kavramsal gelişmesiyle ilgilenen ve sanat önermelerinin bu mantıksal gelişmeyi nasıl izlediği üzerinde yoğunlaşan sanatçının önermeleri dilbilimsel bir nitelik kazanır. Kosuth, sanatın, kendi iç koşullarına dayalı bir dil olduğu kadar tıpkı dilbilimsel felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceğine inanır (Atakan, 2008). Duchamp ile birlikte sanat, zanaat-teori terazisinde teoriye doğru kaymıştır. Yani sanatçı merkezli modern zamanlarda, sanatçının sihirli bir değenek gibi dokunup içeriğine düşünce kattığı her şey sanat(!) haline gelmiştir. Sıradan bir obje sanatçının onu değerlendirmesiyle bambaşka anlamlara bürünüp sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Duchamp, müzeye Pisuar koymak suretiyle sanat kurumlarıyla dalga geçme cesaretini göstermiş; şekli anlamda, sanatı sosyal grupların güdümünden kurtarmak isterken özü itibariyle, sanatçıyı, sanatın bir 'sanat ihtiyacından doğma' boheminden kurtararak retinal olandan beyinsel olana yönlendirmiştir. (Atalan, 2012)

Duchamp ile estetikten soyutlanmış ve işlevsizleşmiş hazır-nesne, Çağdaş Sanat'la birlikte ya Pop Sanat'taki gibi 'kitsch'in kutsanmasına ya da Kavramsal Sanat'taki gibi nadire kabinelerinin büyülü tefekkür objelerine dönüşür. Duchamp'ın hazır-nesnesiyle çağdaş sanatçının hazır-nesnesi arasındaki kritik fark estetiktir. Estetik yalnızca seçilen nesnede değil mekânın kendisinde de aranmalıdır. Duchamp bugün Çağdaş Sanat çevresinin ağzından düşürmediği "temsile / estetiğe karşı savaş" misyonunu gerçekleştirmeye çalışırken yalnızca sanattaki temsil estetiğine değil, onu sergileyen mekânın estetik aurasına karşı da savaş açmıştı (Yılmaz, 2016). Nicolas Bourriaud, Çağdaş Sanat'ın hazır-nesne kullanımını postprodüksiyon kavramının içinde değerlendirir. Aslında bu kavram, kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemi (montaj, görsel / işitsel eklemeler, altyazı ve ses bindirmeleri, özel efektler vb.) tanımlamak için kullanılır (Bourriaud, 2004). Sanatta postprodüksiyonun anlamı ise, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren sanatçıların temellük / alıntılama yöntemiyle kültürel ürünleri, popüler ikonları, markaları, daha önce yapılmış sanat eserlerini vb. yeniden üretimini / kullanımını içerir. Bourriaud'nun tanımıyla, kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve ori-

jinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynamaktadırlar (Bourriaud, 2004). Çağdaş sanatın hazır-nesnesi, ne sahiplendiği Dada'nın anti-sanat olma arzusunu ne de Fluxus'un gelip geçiciliğini pratikte yansıtır. Onun için hazır-nesne, Pop'un 'kitsch' ve "kışkırtıcı"lığının, Yeni Gerçekçilik'in "ifade repertuarı"nın, Kavramsal Sanat'ın "basit düşünce"sinin post-prodüksiyon mantığıyla sürekli üretimidir. Nesneye hangi misyonu (politik, güncelvb.) yüklerse yüklesin onu estetik ve seyirlik bir beğeni objesi olarak sunar. Bu bağlamda sorun, sanatta hangi malzemenin neden ve niçin kullanıldığı meselesi değildir; sorun malzemenin (hazır-nesnenin) 100 yıl öncesiyle aynı misyonu taşıdığını, reaksiyoner biçimde aynı ya da benzer gerekçelerle savunmakta yatar (Yılmaz, 2016). Artık müze / galeri mekânının estetik aurası dâhi, izleyicinin sanat olan hazır-nesne ile sanat olmayan nesneyi ayırt etmesinde belirleyici olamamaktadır. Duchamp (neo-Dadacılara kıyasla) her ne kadar estetiğe savaş açma niyetinde olmuş olsa da, Jean Baudrillard'ın dediği gibi, ironik bir biçimde bütün gerçekliği estetiğe dönüştüren kişi de yine o olmuştur. Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş makalesinde belirttiği gibi aslında bu "özgürleştirme", ikisinin (yani gündelik olanla sanat olanın) birbirine endekslenmesinden ibarettir ve sanatla gerçek dünyanın birbirlerinin yerine geçmesi ikisi açısından da öldürücü olmuştur. Gündelik yaşamda işlevi olan ancak işlevinden soyutlanarak hazır-nesne haline getirilen şey artık bir nesne değil, nesne idesi halini alır ve biz artık burada sanattan değil, sanat idesinden haz almaya başlarız (Yılmaz, 2016).

Eşyanın Politikası: Sanatçı Tarafından Seçilmiş Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı:

Sanat tarihinde pentürel anlamda bilinen en ünlü sandalye çalışması Wincent Van Gogh'un iki sandalyesidir. Vincent Van Gogh'un sandalyeleri, sanat tarihinde, analizi en çok yapılmış çalışmalarının başında gelir. Vincent Van Gogh hem kendisi hem de arkadaşı Paul Gauguin için iki sandalye resmetmiştir. Bu birbirine eşlik eden iki resim, sembolik göstergeler nedeniyle her zaman oldukça dikkat çekici bulunmuştur. Bir çok kaynakta, bu iki sandalye resminden yola çıkılarak, sık sık çatışan iki ressam arasındaki çalkantılı ilişkinin çözümlemesi yapılmaktadır. 'İki sandalyenin renk şeması gece ve gündüz gibi birbirine karşıt bir anlam üretir. Van Gogh'un sandalyesi güneş ışığını ima eden aydınlık renklerle yapılmışken (Şekil 1) Gauguin'in sandalyesi daha kasvetli karanlık tonlarla gösterilmiştir (Şekil 2). William Hardy, Van Gogh: The History And Techniques Of The Great Masters isimli kitabında V. Van Gogh'un pipolu sandalyesinin resimsel değerlendirmesini yapmıştır. Ona göre; "bu çalışmanın renk kompozisyonu -mavi ve turuncu, kırmızı ve yeşil- kontrast renklerin birbirleriyle olan ilişki varyasyonlarına dayanmaktadır. Bu kontrastlıklar, en saf haliyle kompozisyonu vurgulayan bazı pasajlarda görünür. Böylece sandalyenin altındaki zemindeki pür kırmızı alan, sandalyenin bacağındaki yeşille dengelenir. Böylece dış hatları vurgulayarak saf resmin yapısını vurgulamayı amaçlar. Bu güçlü yapı imajın etkisini artırır fakat aynı zamanda çizgi ve renk arasında bir gerilim yaratır. Sandalyenin bacağı ve zeminin perspektifindeki bozukluk Van Gogh'un kendi bakışının öznelliğini yansıtarak kendi kişiselliğini açığa çıkartır. Pipo, mendil ve tütün soğuk ve sıcak tonların merkezindeki nötr beyazla açtığı alan resimsel anlatı açısından resme bir odak noktası kazandırır. Sandalyede kullandığı mavi ise resmin soğukluk hissini artırır." (Hardy,1997)

Van Gogh'un kendi sandalyesi olan kırmızı zemin üzerine resmedilmiş saman sandalye, sade, oldukça gösterişsiz bir şekilde gösterilir. Diğer yandan Gauguin'in sandalyesi çok daha gösterişlidir. Bu nedenle, Van Gogh'un sandalyeleriyle, kendini nasıl algıladığını izleyiciye gösterdiği kadar Gauguin'e karşıtlığını da gösterdiğini söylemek mümkündür.

Şekil 1 : Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888

Şekil 2 : Van Gogh, Gauguin'in Sandalyesi, 1888

Gauguin ile Vincent'in ilişkisi son derece çalkantılıdır ve V. Van Gogh'un kulağını yaralama olayı ile feci halde son bulur. Fakat Van Gogh ve Gauguin, Vincent'in ölümüne kadar ara sıra da olsa mektuplaşmaya devam ederler. Harold P. Blum, Van Gogh'un Sandalyesi isimli yazısında Van Gogh'un Gauguin' ile olan ilişkisinin karmaşıklığından bahseder; Van Gogh'un Gauguin'e karışık duygular beslediğini söyler. "Gauguin, Van Gogh'tan beş yaş büyüktür ve çok daha tecrübeli bir sanatçıdır, kibirli ve tepeden bakan tavırlara sahiptir. Van Gogh onu büyük sanatçı ve entellektüel olarak dikkate alır. Yine de Van Gogh onunla büyük bir çatışma içerisindedir ve Gauguin'in sanat eleştirilerini kabul etmez, sanatsal olarak eşit olduklarını iddia eder. Her iki sanatçının birbirleriyle olan ilişkileri göz önüne alındığında, Van Gogh'un cinsel olarak Gauguin'e yönelimine de işaret eder." (Blum, 1956) Harold P. Blum, psikanalitik çözümlemesinde Gauguin'in başarılı aile yaşantısı, sosyal yaşamda kadınlarla kurduğu ilişkiler dolayısıyla Gauguin Van Gogh için güçlü bir baba figürü olduğundan bahseder. Yine Albert Lubin, Van Gogh'un hayatını psikanalitik bir çerçeveden araştırdığı 'Stranger on the Earth: A Psychological of Vincent Van Gogh.' İsimli kitabında bu iki resmin sembolik analizini sunar. Onun yorumuna göre; Vincent, arkadaşının sembolik portresini yaptığı 'Gauguin'in Sandalyesi'nde onun hem kadınsı hem erkeksi yönü göstermiştir. Sandalyenin genişleyen kavisli beşik kısmı, Van Gogh'un 'Madame Roulin Beşik Sallarken' isimli çalışmasındaki sandalyeye benzer bir şekilde gösterilmiştir. (Şekil 3)

Şekil 3 : Vincent van Gogh 1889

Fakat burada bir tezat vardır; 'Gauguin'in Sandalyesi'nde, erekte olmuş fallusu simgeleyen yanan bir mum ve yanında iki modern roman vardır. Eğer bu resimlerin beden imajları olduğu tezini sürdürürsek, sandalyenin satır aralarında ifadesini bulan Gauguin'in kadınsılığı, kudretli erkekliğini gizleyen bir paravan olur ve Gauguin çift cinsiyetli olarak tasvir edilir... Bu çözümleme bir adım ileri götürüldüğünde, Gauguin; Babaya güçlü eşcinsel eğilim gösteren ve kadın korkusu yaşayan erkek hastaların psikanalitik çözümlemelerinde sıkça karşılaşılan sevilen-korkulan-nefret edilen tehlikeli fallik anne olarak sembolize edilmiş olabilir" (Lubin,1996). Lubin'in Gauguin'in Sandalyesi çözümlemesinde Van Gogh'u hem annesinden nefret ettiği hem de Gauguin'e eşcinsel bir yönelimi olduğunu söyler fakat Lubin'in bu iddasını destekleyecek hiç bir biyografik kanıt olmadığını da söylemek gerekir.

Kavramsal sanatın belki de tanımlayıcı eserlerinden Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' (One and Three Chairs), adlı çalışmasında, sandalyeyi; üretilmiş bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı, sandalyenin sözlük tanımı olarak izleyiciye sunar. Enstelasyon, bir imaj bir obje ve kelimelerin bir araya getirilmesinden oluşur (Şekil 4). Kosuth, bir sandalye üretmez, bir fotoğraf çekmez ya da bir tanımlama yazmaz. O zaten var olan şeyleri bir araya getirir. "Sanatta bu gelenek Duchamp'ın ready-made kavramını ortaya atması ile başlamış ve 1917 yılında reddedilen eser için (Çeşme, 1917) yazılan savunma ile somut bir hal almıştır (anonim olarak gönderilen bu savunmanın Duchamp tarafından yazıldığı düşünülmektedir). Duchamp "Bay Mutt (eserin sözde yaratıcısı) bu eseri kendi elleri ile ortaya çıkarmış olup olmamasının bir anlamı yoktur, SEÇMİŞTİR. Hayatın sıradan bir objesini almış, işlevselliğini değiştirmiş, ona yeni bir başlık vermiş ve yeni bir anlam yüklemiştir." (Mutlu, ?)

Sandalye fotoğrafı, onun ağaçtan yapılmış taklidinin, iki boyutlu temsilidir. Ancak, fotoğraf taklit ettiği sandalyeden başka bir varlıktır. Gerçek denilen sandalye kadar gerçek, ama aynı zamanda gerçek olan sandalyenin temsilidir. Fotoğraf tek başına, kendisi ile aynı boyda olan başka bir fotoğrafın kopyası olabilir ancak. Bu fotoğraf bize bir şeyin aynı anda hem gerçek, hem taklit, hem de kopya olabileceğini gösterir. Önemli olan bakış açısıdır. Sağda sandalye sözcüğünün tanımı yer almaktadır. Herkesin okuduğunda aklında canlandırabileceği görüntünün harf dizilimidir. Sandalyenin zihindeki resmidir. Sözcüklerin zihnimizde doğru bir görüntü oluşturabilmesi için, sözcükler ve dilin hiçbir karışıklığa neden olmayacak şekilde mükemmel olması gerekir. (Yılmaz, 2006). Bu uygulama biçimiyle Kosuth "sanatta ileten anlam ve imgelerin hiçbir şekilde yalnızca görsel algıya bağımlı olmadıklarını, sandalye hakkında okuduğumuz bir açıklamanın da sandalyeyi bize tanıtabileceğini, sanata bir anlam verebilmek için görsel yöntemin ötesinde birçok farklı yöntemlerin de olduğunu göstermiştir (Crandell, 1998).

Kosuth, sanatın en iyi aktarımının sözel dil olduğuna inanan 1960'lı yıllardaki "Sanat ve Dil" gurubunun da bir üyesidir. Bu gurup analitik felsefe yöntemlerini kullanarak kavramsal sanatta yazının kullanımının bir düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olduğunu ortaya koymuştur. Yapısalcı düşünür Saussure'in dili bir gösteren ve gösterilenden oluşan geniş ve soyut bir göstergeler sisteminden oluştuğu düşüncesinden yola çıkarak Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" çalışmasını incelemiş, duvara asılı fotoğrafın gösterilen, duvara asılı sözcüğün ise paradoksal bir biçimde gösteren rolünü oynadığını belirtmiştir. F. Farago (2006),

Şekil 4 : Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye' 1965

Doris Salcedo Çalışmalarında çoğunlukla gündelik kullanım nesnelerinden seçer. Ancak neredeyse evrensel ve hemen anlaşılabilecek çağrışımları olan malzemeler kullanarak daha yaygın düzeyde kabul görebilecek alegoriler yaratmak adına doğduğu yere doğrudan gmnderme yapmamayı seçer (Wilson,2015). Sanatçı 2002 yılında, Bogota Adalet Sarayı'nda sandalyelerle bir yerleştirme yapmıştır. 280 sandalyeyi Adalet Sarayının çatısından aşağıya sallandırır (Şekil 5-6-7-8). '6-7 Kasım' (Noviembre 6 y 7) isimli bu enstelasyon, M-19 gerillalarının 17 yıl önce 1985 yılında Adalet Sarayını kuşatmaları ve hükümetin karşı atağı sonucu gerillalar ve rehinelerin öldürülmelerini konu edinir. Salcedo'nun sandalyeleri, kuşatmanın sürdüğü süre olan 53 saat boyunca teker teker binanın cephesinde farklı noktalarda görünmeye başlar. Ve böylece bu unutuş alanını yeniden harekete geçirecek bir -hafıza eylemi- "act of memory" gerçekleştirilir.

Şekil 5 - 8 : Doris Salcedo, 6-7 Kasım, 2002

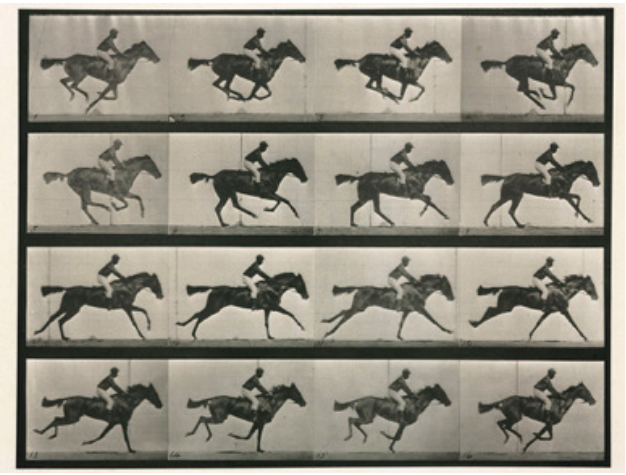
Sanatçı bu çalışması için " ben sadece bazı sandalyeleri aldım ve saldırıda ölen her bir insanın otopsilerinde belirtilmiş ölüm saatlerinde, çatıdan aşağı sallandırmaya karar verdim" der (Karabıyık, 2008:12).

Salcedo'nun benzer bir kamusal alan müdahalesi, 8. İstanbul Bienali için hazırladığı Untitled (İsimsiz) başlıklı yerleştirmedir (Şekil 9-10-11-12). Enstelasyon, Karaköy Yemeniciler Caddesi'ndeki iki bina arasına sıkıştırılmış 1550 kadar ahşap sandalyeden oluşur. Salcedo bu çalışmasıyla, İstanbul'daki göç ve yer değiştirme meselelerine odaklanır. bu çalışma, ilk bakış sonrasında bir çok soruyu açığa çıkartır. Sandalye yığını, küresel ekonomiye dayanan kimliği belirsiz göçmen yığınlarını çağrıştırır. Sanatçı, burada, korkunç bir şeyi tanıdık hale getirir ve böylece bizim kırılgan belleğimizdeki boşlukları doldurur. Sanatçı sandalye gibi her gün karşılaşılan ve kullanılan bir nesneyi medyum olarak seçerek eşsiz bir duygulanım yaratır.

Şekil 9 - 12 : Doris Salcedo, İsimsiz, 2003

Micheal Wilson, 'Çağdaş Sanat Nasıl Okunur' isimli çalışmasında Salcedo'nun bu çalışmasını şöyle yorumlar; 1550 sandalyeden ibaret yapıt, garipti, dikkat çekiciydi ve nihayetinde hüzünlü bir görüntüye sahipti. Neredeyse üç kat yüksekliğindeki bu gerçeküstü yığın, mahalledeki hırdavatçıların, demircilerin ve nalburların arasında daha çok dikkat çekiyordu. Unutulmaz imgesiyle Doris Salcedo'nun bu mekana özel yerleştirmesi –yapıtlarının çoğunda olduğu gibi- hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde yaşanan sayısız "kayboluşu" akla getiriyordu. Yok olmaya ve terk etmeye zorlanmakla ilgili çarpıcı çağrışımları bakımından Auschwitz' mahkumlarından alınan gözlüklerden ve diğer öteberiden oluşan yığınların fotoğraflarıyla güçlü bir bağı vardır (Wilson, 2015).

William Kentridge'in '2. El Okuma' (Second-hand Reading, 2013) isimli çalışması "flow motion" tekniği ile yapılmıştır. Bu teknik, basit biçimiyle sinemanın başlangıç yıllarına dayanmaktadır: 1870'lerde popüler bir soru olan, üzerine bahisler oynanan "Bir at dört nala koşarken dört ayağı birden yerden kesilir mi?" sorusunu cevaplamak isteyen Eadweard Muybridge'in (1830-1904) geliştirdiği bir sistemdir (Şekil 13). Muybridge atın hareketli görüntüsünü saptayan phenakistoscope'u geliştirerek, ardından zoopraxiscope'u yapacaktır.



Şekil 13 : Eadweard Muybridge, The Horse in Motion, 1882

Teknik, William Kentridge'in çalışmalarında önemli bir yerde durur. Sanatçı görmeye ve kaydetmeye ilişkin teknik aletleri çalışmalarının üretiminde çokça kullanır. "flow motion" tekniğiyle üretilmiş '2. El Okuma' isimli video çalışmasının bir bölümünde, sanatçının kendisinin, sandalyeler üzerine inip çıkarak gerçekleştirdiği yürüme performansı, 2014 yılında 'Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam' (A Man Walks Over a Chair) isimli çalışmasına referans olur (Şekil 14). 'Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam', Oxsford sözlüğü sayfaları üzerine yapılmış bir dizi desenden oluşur (Şekil 15). Bu desenlerde bir sandalyenin üzerine çıkarak inerek ilerleyen Wiliam Kentridge'in kendisini çizdiğini görürüz.

Şekil 14 : William Kentridge, '2. El Okuma', 2013

Şekil 15 : William Kentridge, Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam, 2014

Resim ve fotoğraf sanatında hayatın çeşitli evrelerinde yer alan nesne, kişi ya da olayların 'hareket' olgusunu nasıl yansıttıklarını, iki sanat dalı arasındaki anlatım biçim ve araçları aracılığıyla nasıl gerçekleştirdiklerini bu iki örnekte rahatlıkla görmekteyiz. Jacques Ranciere (2008) bunu şu biçimde betimlemektedir: "Bir medium 'has' bir araç ya da malzeme değildir. Bir dönüşüm (conversion) yüzeyidir: farklı sanatların yapma tarzları arasında bir eşdeğerlik yüzeyi, bu yapma tarzları ile onlara nasıl bakılabileceğini ve düşünülebileceklerini belirleyen görülürlük ve anlaşılırlık formları arasındaki ideel (kavramsal) eklemlenme uzamı. Temsili rejimin yok edilmesi, sanatın sanat olarak nihayet bulunmuş özünü tanımlamaz. Sanatların estetik rejimini tanımlar ve bu rejim, pratikler, görülürlük formları ve anlaşılırlık kiplerinin bir başka eklemlenmesidir" (Ranciere, 2008).

Bir medyanın sadece bir araç bir malzeme olmadığının aynı zamanda bir dönüşüm yüzeyi olduğunun göstergelerinden birisi de Ai Weiwei'in Documenta 12 için hazırladığı 'Peri Masalı' isimli çalışmasıdır (Şekil 16, 17, 18). 'Peri Masalı' Üç katmanlı bir projedir. Ming ve Qing Hanedanı dönemine ait her biri seyahat edemeyen bir Çin vatandaşını temsil eden 1001 sandalye ile bir yerleştirme yapmıştır. Sanatçı, 'Peri Masalı' isimli çalışmasında, İki obje – pencere ve sandalye- temelli yerleştirmesinin yanı sıra, çalışmanın bir diğer parçası olarak 1001 sandalye ile aynı rakamlarla numaralandırılan 1001 Çin vatandaşını Almanya'ya davet eder ve onların ziyaretleri öncesinde ve ziyaretleri boyunca gereksinim duyacakları yaşamsal aktivitelerin organizasyonuyla ilgilenir. Turistik ve eğitim aktivitelerini planlanması, uygun yaşam alanları ve sağlık koşullarının yaratılması, aşçı-fotoğrafçı-video yapımcısı gibi personelleri ayarlamak, vize işlemleri, uçak biletlerini satın almak ve seyahat sigortalarını yaptırmak gibi birçok işlemi içeren devasa bir süreci başlatır.

Bu sanat projesi global ve yerel bağlamda çok katmanlı okunabilecek, oldukça politik ve kışkırtıcı bir çalışmadır. Küreselleşme, Çin halkı için, hem ulusal düzeyde hem bireysel düzeyde eşsiz fırsatlar anlamına gelir. "yurt dışına seyahat" Çin halkı için özelikle batı ülkelerine referans verir ve birçok Çinli için bir rüyayı temsil eder. Bu söz öbeği batı-merkezleşme ideolojisini yansıtan oldukça popüler bir modern zaman terimidir. Bu rüya (yurtdışına seyahat) aynı zamanda kişisel ekonomik durumun bir göstergesidir. Günümüzde, Batı ülkelerinde satın alım gücü yüksek olan Çinli turistik grupları görmek mümkündür. Ancak bu rüya Çin'in kırsalında yaşayanlar için hala bir peri masalı olabilir. Çin'deki bu çelişkili durum, zengin ve fakir arasındaki bu büyük boşluğu gösterir ve sebep olduğu uyumsuzlukları açığa çıkartır. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği diğer meselelerden birisi de göç olgusu ve kimlik sorunudur. Bir Çin vatandaşı yurt dışına çıkmadan önce vize almakla yükümlüdür.

Vize başvuru süreci oldukça karmaşıktır çünkü batı ülkeleri Çinli seyahatçileri en baştan göç eğilimli varsayar. Birkaç gün içerisinde 1001 Çin vatandaşı için vize alma işlemleri Pekin'deki Alman Konsolosluğu için bir tür panik yaratan provakatif bir eylem olur. Küreselleşme bize bir özgürlük alanı açar ama bu özgürlük katı kısıtlamalara da sahiptir. Bunun arkasında her zaman işleyen bir sistem vardır. Bu vize uygulama süreci, -erkek ya da kadın- bir Çinli olmanın ne anlama geldiğini açığa çıkartır. 'Peri Masalı', sistemi tehdit ve tahrip eden bir ima olduğu kadar sistemi sorgulayan ve ona meydan okuyan jestüel bir eylem olmuştur.

Şekil 16 - 19 : Ai Weiwei, 'Peri Masalı' 1001 Sandalye, 2007

1001 sandalye Documenta 12 süresince farklı sergi mekanlarına yayılan bir enstelasyondur. Bu Proje, peri masalının kavramsal ve hikayemsi karakteristiği dahilinde coğrafik ve kültürel yer değiştirme meselelerine odaklanır. Bu tür hikayelerin çoğunda olduğu gibi, objeler ve ev mobilyaları transformasyonların ve tekinsiz yer değiştirmelerin mekanı olur.

Bu performastan dört yıl sonra, Ai Weiwei'in Çin hükümeti tarafından tutuklanmasıyla birlikte, sanatçının sandalyeleri, Çin hükümetinin eylemlerine karşıt olarak sanatçılar ve aktivistlerin barışçıl protestolarının sembolü olur, dünya çapında Çin büyük elçiliklerine ve konsolosluklarına sandalyelerini getirerek oturma eylemi yaparlar. Ve 2013'te Stokolm Film festivaline jüri olarak davet edilen sanatçı, yurt dışına çıkma yasağı olduğundan; festivale, onun yokluğunun sembolü olarak üzerine oturmanın mümkün olmadığı bir sandalye tasarlar ve gönderir (Şekil 20).

Şekil 20 : Ai Weiwei, "katılamayan İçin Sandalye", 2013

Şair, ressam, heykel sanatçısı gibi çok yönlü (sanatçının bizzat kendisi film yapımcısı olmadığını söylemesine rağmen Broodthaers bir çok kaynakta film yapımcısı olarak gösterilir) olan Marcel Broodthears 40'lı yaşlarına kadar öncelikle şairdi. Sanatçı, şiir, heykel, resim, film, sanatçı kitabı ve baskıresim gibi medyumlar arası çalışarak dile form vermenin yollarını aramıştır. Sanatçıya göre üç boyutlu işleri ve filmleri dilin bir uzantısıdır. Yazı (şiir) –obje (üç boyutlu herhangi bir şey) ve imaj (film) bu üç element arasında armoni kurmak oldukça zordur. "An Interview With Marcel Broodthaers by the Film Journal Trépied" (January 30, 1968) reprinted in Benjamin HD Buchloh ed., October 42 (Cambridge, MA : MIT Press, 1987), pp. 36.

Broodthaers,-sanatsal çalışmalarına başladığında- samimiyetten uzak bir şeyler yapmak istediğini dile getirmiştir. Samimiyetten uzak olmak, bu bağlamda, tüm beğenilerin ötesinde –hatta kişinin kendi beğenisinin de ötesinde- bir sanatsal üretim yapmak anlamına gelir (Groys, 2014). Marcel Broodthaers, estetik medyumun modernist indirgeyici tanımını reddeden, sanatçılarla birlikte modern sanatın alternatif bir anlatısı içerisinde konumlandırılır. Broodthaers'ın çalışmalarının odağında Müze kavramı vardır, sanatçı bir bakıma kendi dilsel müzesini inşa eder. Kullandığı malzemeler çoğunlukla gündelik kullanım nesneleridir. Broodthaers, nesne üreten bir sanatçı olmaktan çok akut bir gözlemcidir. Onun çalışmalarında tutkal ve plaster kullanımı yerine sorgulama formülasyonlarını çalışmalarına nasıl entegre ettiği görülebilir.

"Yumurtalı Eflatun Sandalye" (Lilac Chair With Eggs) (Şekil 21) isimli çalışmasında bir yemek odası sandalyesini yumurta kabuklarıyla kaplar pembe beyaz boya ile boyanmış bu asamblaj fikri ile izleyici, her gün karşılaşılan nesnelerin umulmadık bir imajı ile karşılaşır. Benzer bir yaklaşımla Papa isimli çalışmasında da sandalyeyi umulmadık bir biçimde gösterir. (Şekil, 22)

Şekil 21 : Marcel Broodthaers, Yumurtalı Eflatun Sandalye, 1965.

Şekil 22 : Marcel Broodthaers, Papa, 1966

Broodhaers, üzeri kabuklarla kaplanmış sandalyeler, bir kase içinde istiflenmiş nesneler, kafesler, plastik ya da karton kutular içinde yığınlanmış nesneleri çokça kullanır, harf formları ve kelime oyunlarına ilgi duyar. Fiziksel objelerden oluşan textürü sever. Sanatçıya göre; "Herşey yumurtadır. Dünya, büyük bir yumurtadan meydana gelmiştir. Büyük sarı güneş. Kırılmış yumurta kabukları, Ay. Yumurta tozu, Yıldızlar. Her şey ölü yumurta."

Onun çalışmalarında, çoğunlukla yumurta ve istiridye kabukları tabaklardan kutulardan ev eşyalarından dışarıya taşar.

KAYNAKÇA

Atakan, N. (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir
Atalan, O. (2012), Ready Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi, Yedi, DEÜ gsf dergisi, S.7, 23- 29
Blum, Harold P.(1956), American Imago; a Psychoanalytic Journal for the Arts and Sciences, S. 307
Crandell, G. (1988), "One and Three Landscapes (after Joseph Kosuth)", Land Form
Farago, F. (2006), Sanat, (çev. Özcan Doğan), Doğu Batı yayınları, İstanbul
Groys, B. 2014, Sanatın Gücü, S.9
Kosuth, J.(1980), Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı. Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayımları, İstanbul
Lubin, A. "Stranger on the Earth: A Psychological of Vincent Van Gogh", S.167-68
Mutlu, R. İdealar Dünyasına Bir Yolculuk: (Yeni)-Platonculuk Işığında Kavramsal ve Minimal Sanatı Anlamak.
Ranciere, J. (2008), Görüntülerin Yazgısı, Versus Kitap, İstanbul
Yılmaz, E. (2016), "Çağdaş Sanatın Hazır-nesneyle İmtihanı"
Yılmaz, M. (2006), Modernizmden Postmodernizme sanat, Ütopya Yayınları, Ankara, S.228
William H. (1997), Van Gogh: The History And Techniques Of The Great Masters, S.43
Wilson, M. (2015), Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, S. 322

İSPANYOL OYUN YAZARI FEDERİCO GARCİA LORCA'NIN KIRSAL TRAGEDYALARINDA "GÖLGE KADINLAR"

"SHADOW WOMEN" IN TRAGEDY OF COUNTRYSIDE BY SPANISH DRAMATIST FEDERICO GARCIA LORCA

Tamer TEMEL
Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü
tamertemel@atauni.edu.tr

Öz

Bu çalışmada, İspanyol Tiyatrosu'nun en önemli oyun yazarlarından olan Lorca'nın kırsal tragedya olarak değerlendirilen; Bernarda Alba'nın Evi, Yerma ve Kanlı Düğün adlı oyunlarındaki kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyet rollerinin biçimlendirdiği kısıtlamalar sonucunda doğal ve toplumsal olan arasında yaşadıkları çatışmaya odaklanılmıştır. Çalışmanın amacı; Endülüs coğrafyasında doğup büyüyen Lorca'nın oyunlarında; ataerkil, erkek egemen toplum yapısını simgesel düzeyde getirdiği eleştiriyi açığa çıkarmaktır. Bu oyunlardaki kadın karakterlerin hemen hepsi kamusal alandan uzaklaştırılarak törel baskılar sonucu ev içine hapsedilmiş, birey olamayan gölge karakterlerdir. Yazar bu durumu simgesel bir dille, aşk, tutku, doğum ve ölüm temaları üzerinden aktarır. Çalışmamız, Lorca'nın kırsal tragedya oyunlarının hepsinde görülen Endülüs geleneklerinin katı, muhafazakâr töre anlayışının neden olduğu birey olamama sorunsalına odaklanmıştır.

Anahtar Kelimeler Lorca, kırsal tragedya, toplumsal cinsiyet, birey

Abstract

In this study, it is focused on the conflict which the female characters in "The House of Bernarda Alba", "Yerma" and "Blood Wedding" regarded as tragedy of countryside by Lorca, one of the most significant dramatists in Spanish Theatre experienced between natural and social as a result of the restrictions that social gender roles shaped. The aim of the study is to reveal the criticism by Lorca, who grew in Andalusia geography, against the structure of patriarchal, male dominant society symbolically in his plays. Almost all of the female characters in these plays are the shadow characters who cannot be an individual and who are confined to the house by being distracted from public space due to conventional oppressions. The writer conveys this situation through love, passion, birth and death with a symbolic language. Our study concentrates on the problem of deindividuation caused by strict and conservative understanding of convention of Andalusia traditions existing in all the tragedy of countryside by Lorca.

Key Words the tragedy of countryside, social gender, individual

1 Bu makale, 19-22 Mayıs 2016 tarihleri arasında İspanya'nın Madrid şehrinde düzenlenen "1. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi"nde sunulan sözlü bildiri metninden oluşmaktadır.

İspanyol şair ve tiyatro yazarı olarak Türkiye'de büyük bir tanınırlığı olan Federico Garcia Lorca, kısacık ömrüne rağmen dünyaca kabul edilen ve pek çok tiyatro sahnesinde yıllardır sahnelenen oyunlarıyla önemli bir oyun yazarıdır aynı zamanda. İspanya tarihinin krallıktan cumhuriyete, geleneksellikten modernliğe evrilen dönemine tanıklık eden Lorca'nın, oyunlarında da bu geçiş sürecinin sancılarını yoğunlukla işlediği dikkat çekmektedir.

"her tiyatro, döneminin dramlarını, kavgalarını, acılarını, duygulanımlarını içinde barındırarak, döneminin ritmiyle yürüyerek tiyatro olmayı sürdürecektir. Tiyatro yaşanan zamanın tüm dramını barındırmak zorundadır." (Karaboğa, 2002: 74).

Tiyatronun bu yapısı Lorca'nın oyunları için birebir örtüşmektedir. Lorca da, İspanya'da yaşanan geçiş sürecinin birebir tanığı olarak oyunlarında sıklıkla bu drama yer vermiştir. Koyu Katolik inancının hüküm sürdüğü İspanya kırsalı, dönem itibariyle, pek çok batı-dışı toplumda olduğu gibi; modernleşirken zor ve sancılı bir geçiş süreci yaşamıştır. Endülüs coğrafyasında doğup büyüyen Lorca; Granada'nın kırsal geleneği içinde biçimlenirken, bir yandan da burjuvazi ile büyük toprak sahiplerinin, muhafazakar ve faydacı Avrupalılaşma ideolojilerinin çatışmalarına tanıklık etmiş ve bu çatışma alanının içerisinde oyunlarını üretmiştir. Elhamra bahçelerinin ortasından geçen modern yollar ve geçmişte Mağribilerin, sonrasında ise yoksul işçilerin yaşadığı geleneksel mahallerin yerini alan tek tip mimariyle yapılmış yüksek binalar arasında büyüyen Lorca'nın tiyatro düşüncesini biçimlendirerek, oyunlarında hem tematik hem de atmosfer bakımından etkili olmuştur.

Kısa ömrünün bir kısmını Granada'da, bir kısmını da Madrid'de geçiren Lorca; cumhuriyetin ilanından hemen önce Granada'ya tekrar döner. Ancak kendisini bekleyen trajedinin henüz farkında değildir. 1898 yılında doğan şair ve oyun yazarı Lorca, 1936 yılında doğup büyüdüğü topraklarda kurşuna dizilerek öldürülür. Granada'daki darbeciler tarafından katledilen Lorca; tüm eserlerinde, politikada ve ahlak anlayışında modernliğin savunucusu olmuştur. Ancak eşcinsel olması ve sistem karşıtı söylemleriyle Katolik kilisesinin tepkisini çekmiştir.

"Lorca'nın öldürülüşü sonradan sağ basında söylendiği biçimiyle, iç savaşın kargaşası içerisinde istenmeden gerçekleştirilmiş bir kaza ya da birkaç gözü dönmüş caninin işi değil, kendi içinde oldukça tutarlı ve sistemlice işlenmiş bir cinayettir. Öldürülen kişi, Granada'ki "İspanyanın en aşağılık burjuvazisiyle" sürekli alay eden bir los putrafectos, maço İspanyol değerleriyle uyum kuramayan bir eşcinsel, Çingeneler, Mağribiler, Zenciler gibi aşağılık kesimlerin destekçisi, kutsal Katolik inançlarına ve aile kurumuna dil uzatan bir şair ve sol düşünceyi savunan bir aydın, yani darbeyi gerçekleştirenlerin ve onların Granada'daki destekçilerinin kafa yapılarının keskin bir düşmanıdır. Dolayısıyla, onu ortadan kaldırmanın faşist darbenin karakteri açısından sembolik bir değeri olduğu şüphe götürmez." (Karaboğa, 2002: 91).

Oyunları ülkemizde de pek çok kez sahnelenen Lorca'nın tiyatro düşüncesine baktığımızda özellikle öne çıkan tema; erkek egemen toplumda kadının "görünmeyen", "silüet" olan konumudur. Kanlı Düğün, Yerma ve Bernarda Alba'nın Evi adlı üç tragedyasıyla dünyaca bilinen Lorca bu oyunlarında da kadın sorunsalına eğildiği görülmektedir. Bu oyunlarda öne çıkan sorunsal katı Katolik inancının biçimlendirdiği töre baskısıdır. Bu baskı ise kadını egemenliği altına alan ataerkil yapılanma ve erkek egemen bakış açısının oluşturduğu cinsiyetçi ötekileştirmeyi açığa çıkarmıştır. Oyunlarını genellikle gerçek olaylardan yola çıkarak kurgulayan Lorca, içinde doğup büyüdüğü topraklardaki cinsiyetçi yapılanmanın boyutunu şu sözleriyle betimler: "Komşumuz olan bayan Bernarda beş kızını dayanılmaz bir şekilde gözeten yaşı ilerlemiş bir duldu. (...) Asla onlarla konuşmadım. Onları birer gölge gibi, hep sessiz ve siyah giysiler içinde geçerken görürdüm."

Anlaşıldığı üzere komşusu Bernarda'ya ait gözlemlerinden hareketle yazdığı Bernarda Alba'nın Evi adlı oyunu, dönemin ve yaşanılan coğrafyada hüküm süren törelerin oluşturduğu trajediyi anlatmaktadır. Oyunda ana izlek otorite ve özgürlük çatışması üzerinden ilerler ve baskıcı törelerin altında ezilen kadının trajedisi anlatılır. Katı törelerin savunucusu ve otoritenin temsilcisi olarak oyunda yer alan Bernarda, babalarının ölümü sonucu kızlarına sekiz yıllık yas tutma zorunluluğu getirir.

Bernarda: Sekiz yıllık yas süresince, sokaktan hava sızmayacak içeri. Kapılar, pencereler tuğlayla örülmüş gibi davranacağız. (Lorca, 2010: 154)

Erkeğe kamusal alanı kadına ise özel alanı, yani haneyi uygun gören erkek egemen anlayış; Bernarda'nın bu sözleriyle bu oyunda yeniden üretilerek törelerin "değiştirilemez" dogmatik yapısına dolaylı bir eleştiri getirir. Böylece Bernarda sekiz yıllık yas ilanıyla törelerin kuşaktan kuşağa aktarılan ve sorgulanmaksızın kabul eden nesnesi konumunda simgeleştirilir. Bernarda'nın oyun boyunca elinde taşıdığı otoritenin simgesi olarak kullanılan bastonunu yere vurarak; "Babamın evinde de böyle olmuştur... dedemin evinde de.." (Lorca, 2010: 129). Sözleri verili ideolojinin yeniden üretimine somut bir kanıt niteliği taşımaktadır. Katı törelerin boyunduruğu altında dış dünyayla her türlü bağı keserek evde yaşayan kız çocuklarını adeta manastıra hapseden Bernarda, ailesini bekleyen trajik sonun farkında

değildir. Her türlü özgürlükten yoksun bırakılan evdeki kızlar doğaları ve kurmaca töreler arasında sıkışmaktadır. Evdeki en küçük kız olan Adele dışında hiç birisi herhangi bir özgürlük arayışı içerisine girmez. Ancak oyunda Adele'nin özgürlüğe yönelik başkaldırısının ölümle sonuçlanması manidardır. Büyük ablasının nişanlısı olan Pepe El Romanay'la yaşadıkları aşk sonucu hamile kalan Adele yine törelerin "değişmez kuralları" gereği intihar edecektir. Adele evdeki diğer tüm kadınlardan farklı olarak kendisini kuşatan her tür otoriteye, baskı ve dayatmalara başkaldırarak bireysel bir tutum sergiler. Kendisiyle özgürlüğe ulaşacağına inandığı sevdiği adam Pepe El Romana'nın öldüğünü zannettiğinde hiç düşünmeksizin intihar eder. Bu tavrı geride kalanlara bir uyarı olarak da değerlendirebiliriz. Belki de Adele ölüme yürüyerek bir şeyleri, katı olan töreleri bozmak isteğindedir. Diğer oyun kişilerine asla yanlarında olmayacağının en uç kanıtını gösterir ölümü seçmekle, ancak Adele'nin intiharı hiçbir şeyi değiştirmez, düzen aynı şekilde devam eder. Bernarda gerçekler karşısında öylesine kördür ki, hala kızı Adele'nin bakire olarak öldüğünü savunur ve Alba'ların evindeki yas katlanarak devam eder.

Lorca'nın kırsal tragedyaları içinde ele alacağımız ikinci oyunu ise Yerma'dır. Yerma adlı oyununda yazar, Yerma karakteri üzerinden kadının erkek egemen toplum yapısı içerisinde edilgen bir konuma itilerek nasıl nesnelleştirildiğini anlatmaktadır. Yerma, babası tarafından istemediği halde, sevmediği bir erkekle Juan'la evlendirilir. Başlarda "kaderine razı" olarak mutlu olmaya çalışan Yerma zaman geçtikçe çocuk sahibi olamamasının nedenini sevmediği bir erkekle evli olmamasına bağlar, kocasına ihanet etmeyecek kadar da iffetlidir. Ancak oyunun sonunda sevgisizlik ve anne olamama gibi içgüdüsel tepkilerin yoğunluğuyla kocasının katili olacaktır. Aslında bu eylemiyle istenmeden yapılan ve hiç başlamamış olan bu sevgisiz evliliğe bir son vermiştir. Kocasını öldürerek aynı zaman da kendi yaşamına, beklentilerine, sevgi ihtiyacına ve en önemlisi çocuk hasretine son vermiştir.

Üçlemenin son oyunu olarak değerlendireceğimiz Kanlı Düğün, benzer trajediye sahne olan bir başka kadının "dramını" anlatır. Bu oyunda da aşkla sınanan bir kadın çıkar karşımıza; Gelin! Yine istenmeden yaptırılan bir evlilik ve yine ölüm çıkar bu oyunda da karşımıza. Gelin evli ve çocukları olan bir başka adamı Leonardo'yu sevmektedir. Diğer oyunlarda da olduğu gibi doğal olan ile kurmaca törelerin sıkı çatışması içine düşer kadın. Düğün günü Leonarda'yla kaçan gelin, Damat ve Leonardo'nun kanlı düellosuna neden olmakla suçlanacaktır. Düello sonucu Damat ve Leonardo ölmüştür. Ancak bu ölümlere neden olan Gelin midir? Değiştirilemeyen, sorgulanmaksızın kabul edilen töreler mi? Elbette töreler sonucu yaşanan bu ölümler yalnızca ölüp gidenleri değil geride bıraktıkları ailelerini de adeta yok etmiştir.

Bir üçleme özelliği taşıyan bu kırsal tragedyalarda ortak özellik her üçünün de otorite temsilcilerinin en yakınındaki kadınlara karşı kurdukları baskıcı anlayışlarını, onur ve ahlak adına yaptıklarına inanarak, kendi yakınlarının ölümü pahasına törel tutumlarından vazgeçmemeleridir.

Bernarda'nın hoşgörüsüzlüğü ve kızları üzerinde kurduğu baskı, onları o evden tek kurtuluş yolu olan bir evliliğin hayalini kurmaya iter. Bernarda için sosyal sınıf büyük önem taşır. Bulunduğu sosyal sınıfla gurur duyar ve altını çizerek kızlarına bulacakları eşlerin de kendi sınıflarından biri olması gerektiğini hatırlatır. Aksi taktirde evliliğe izin yoktur. Hatta kızlarından Martirio'nun nişanlanmasını bile delikanlı daha alt sosyal sınıftan olduğu için engellemiştir. Bernarda çevresindekilere hiçbir sevgi kırıntısı serpmez. Beş bekar kızının ve bir hapishaneye dönüştürdüğü evinin gardiyanıdır. Kızlarını bekleyen geleceği ise yarı deli büyükanne Maria Josefa yansıtmaktadır. Bernarda Kanlı Düğün'de Ana'nın Yerma'da ise Yerma'nın kocası Juan'ın taşıdığı onur, sosyal uzlaşma ve gelenekçilik özelliklerini kendisinde en yoğun şekilde bulunduran karakterdir. (Yener, 2009: 68)

Oyunlarında doğal olanla geleneksel ve törel olan arasındaki çatışmanın merkezine kadın sorunsalını koyarak, kadının toplumsal yapı karşısında erkeğe oranla daha fazla kuşatılıp sıkıştırıldığını ele alan Lorca, oyunlarındaki kadın karakterleri çok yönlü işleyerek baskın anne figüründen edilgen, nesneleşmiş eş figürüne kadar farklı kadın portreleri çizmektedir.

Sonuç olarak Lorca bu kırsal tragedyalarda; ezilen, yenik düşen ve toplumsal ideolojilere boyun eğen kadınlar için çıkışsız bir dünya öngörür. Lorca'ya göre kadınlar; ne kadar karşı çıkarsa çıksın erkek egemen toplum yapısının dayatmalarına boyun eğmek zorundadır ve ataerkil düzenle uzlaşmak zorunda kalacaklardır. Elbette buradan Lorca'nın ataerkil düzenin sözcülüğünü veya savunuculuğunu yaptığını çıkarmamalıyız. Zira, İspanya İç Savaşı'nda erkek egemen bir zorbalığın şiddetine maruz kalan ve öldürülen Lorca'nın, her türlü özgürlüğe olan sarsılmaz inancını hatırlatarak, (Yanıkkaya, 2006: 64) son sözümü Lorca'dan bir alıntıyla tamamlamak istiyorum, Lorca diyorki; "... Halk Cephesi'ne olan desteğimizi yalnız birey olarak değil, İspanya aydınlarının bir grup temsilcisi olarak tekrarlıyoruz. Ve bunu, özgürlüğe saygı gösterilmesini, hayat koşullarının iyileştirilmesini ve kültürün İspanyol halkının en geri kitlesine götürülmesini istediğimiz için yapıyoruz..."(Lorca, 2002: 93).

KAYNAKÇA

Karaboğa, Kerem, (2002), "Tiyatrolu Şair Lorca", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi, S.1, İstanbul

Lorca, Federico Garcia, (2010), Bütün Oyunları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Lorca, Federico Garcia, (1990), İstanbul Boğaziçi Oyuncuları, "Lorca ile Oyunları Üzerine" (Çev. Gül Demiriz), Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, S. 3

Yanıkkaya, Zerrin, (2006), "Federico Garcia Lorca'nın Oyunlarında Toplumsal Cinsiyet", İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirisi ve Dramaturji Bölümü Dergisi, (Kasım), İstanbul

Yener, Ebru (2009), "Lorca Tragedyalarında Otorite-Özgürlük Çatışması", İ.Ü. Litera Dergisi, C.21 S.2, İstanbul

SANAT METAFOR VE DÖNÜŞÜM

ART METAFOR AND TRANSFORMATION

Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
yberkli@atauni.edu.tr

Yrd. Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
ggultepe@ksu.edu.tr

Öz

İnsanoğlunun betimlemelerinin ilk öncelleri primitif dönemden mağara, taş, kaya gibi doğanın yapısında bulunan, çeşitli organik nesneler üzerinde, figüratif veya sembolik işaretlerin sahnelendiği tasvirler olarak ortaya çıktığı bilinir. Tasvirler, insanın doğa karşısındaki mücadelesini ve hayvan dünyasını büyülü bir biçimde aksettiren çalışmalardır. İlkçağlardan itibaren süre gelen insanoğlunun doğa karşısındaki varoluşunun kökeninde, benzetmelerin (Metafor) veya benzetmelerden yola çıkılarak farklı dönüşümlerden ilham almış olması gerektir. İnsanın bir büyücü edasıyla doğa nesnesinin; bir ağaç parçası, bir kemik ya da bir taş parçasını belli bir örneğe benzeterek o şekle dönüştürmesiyle, işaretler, adlar, kavramların oluşabileceği gibi bu oluşumlar neticesinde insanın kendisi dahi hayvandan insana veya insan-hayvan karışımından melez bir dönüşüm metaforu olarak da biçimselliğini kazanmış oldu. XX. yüzyılın görsel ve sanatsal metaforları ise çağın mekanik bir dil yaklaşımına evrildiğini, artık bir tür hayvanın bir tür mekanik parçayla oluşturulan yeni melez bir bütünden bahsedilebileceğini de göstermiştir. XX. yüzyılın sanat realiteleri, insanla doğa arasına giren teknik, dünyanın biçimsel algısını yeniden tasarlamıştır. Öyle ki endüstriyel çağın yaratıları, yapay bir dünyanın görünümlerinden başka bir şey değildir.

Anahtar Kelimeler Sanat, Metafor, Sembol, Arketip, Dönüşüm

Abstract

The first precursors of humankind's paintings are known from the primitive period as depictions of figurative or symbolic signs on various organic objects found in the nature of cave, stone, rock, and nature. Tasks are works that reflect man's struggle against nature and the animal world in a magical way. The existence of human beings that have been in existence since the early ages must have been inspired by different transformations at the root of the existence of nature versus the metaphors or analogies. Man is a creature of the nature of the object; Such as signs, names, concepts can be formed by the transformation of a piece of wood, a bone or a piece of stone into a specific example, such marks, names, and concepts can be formed as a form of metamorphosis as a hybrid metamorphosis of man himself or a mixture of man and animal. XX. The visual and artistic metaphors of the nineteenth century also showed that the age had evolved into a mechanical language approach and that a kind of animal could now be spoken of as a new hybrid set of mechanical parts. XX. The artistic realities of the twentieth century redesigned the formal, perception of the world, which lies between man and nature. So much so that the creation of the industrial age is nothing more than the appearance of an artificial world.

Keywords Art, Metaphor, Symbol, Archetype, Conversion

1 Bu makale, İspanya Madrid'te düzenlenmiş olan (19-22 Mayıs 2016), "Sanat Metafor ve Dönüşüm", 1st International Scientific Researches,Congress – Humanity and Social Sciences Sunulan Bildirinin Genişletilmiş Halidir.

Giriş

İnsanoğlunun betimlemelerinin ilk öncelleri primitif dönemden mağara, taş, kaya gibi doğanın yapısında bulunan, çeşitli organik nesneler üzerinde, figüratif veya sembolik işaretlerin sahnelendiği tasvirler olarak ortaya çıktığı kabul edilir. Tasvirler, insanın doğa karşısındaki mücadelesini ve hayvan dünyasını büyülü bir biçimde aksettiren çalışmalardır. Ritüel içerikli petrogrifler, etnik ve kültürel kimliğin sembolü olan damgalar ifade gücü yüksek son derece özgün betimlemelerdir (Fotoğraf 1). Eylemsel ifade tarzları, bir olayı anlatma veya hikaye etme bu dönem insanının bakış açısıyla örtüşmektedir. İfade ettikleri ise mistik duyguların ve düşüncelerin yansımaları olarak belirmektedir (Alyılmaz, 2015: 41). Dolayısıyla sanatın kaynağı, insan ruhunun tabii mistik yapısı, duygu, düşünce ve hayal gücü bu tür tasvirlerin oluşumunda ve dışavurumunda önemli unsurlar olarak kabul edilmektedir (Mülayim, 1994: 191) (Fotoğraf 1-10). Tarih öncesi dönemlerden günümüze ulaşabilen resimsel örnekler, majik olanın estetik olana dönüşmesi, kültürün daha çok ikonografik yapısı ile bağlantılıdır (Mülayim, 2006: 65). Çizgisel bir üslupla soyutlamaya varan resimler, adeta kavramsal bir nitelik taşırlar (Fotoğraf 3-10). Tarih öncesi farklı zaman ve katmanlardan gelen kaya resimleri, Mezopotamya ağırlıklı vurgu stilleri görülmesine karşılık, Orta Asya'dan batıya gelen Türk boylarının da biçimsel karakterlerini taşıyan resimler bulunur. İnsanlık tarihinin gizemli ve bilinmeyenlerle dolu bir sürecini içerseler de Anadolu'nun özellikle güneyinde yer alan kaya resimleri, Asur, Sümer, Urartu kültürlerinin prehistorik bir kökene dayandığı belirtilmektedir (Somuncuoğlu, 2011: 30). Kaya resimlerinde çok çeşitli teknikler kullanılarak oluşturan mevcut figürler genelde o bölgenin hayvan tipini yansıtan ayrıntılar da içermektedir (Somuncuoğlu, 2012: 300, Mert, 2007: 234-235). Farklı coğrafyalarda yayılma alanı gösteren kaya betimlemeleri, Türk sanatının kültürel özelliklerini açıklayan belgeleyici çalışmalardır. Çeşitli malzemeler ve teknikler kullanılarak oluşturulan eserler, halı, kilim, tekstil, madeni kaplar kısacası küçük el sanatlarında benzer tasvirlerin görülmesi Türk sanatının geçmişten gelen gerek özdeksel gerek manevi açıdan üslup birliğini kanıtlamaktadır. Türk sanatının karakteristik özelliği, Atlı Bozkır Türk Kültür Üslubunun av kültürünü ve sembolizmini yansıtan sahneler bilinçaltı dünyasının metaforik yaratılarıdır (Berkli, 2007: 65-74, Erzen, 1992: 13-14). Bazı yerlerde hayvan mücadele sahnelerinin ilk öncellerine, savaş veya çiftleşme sahnelerine yer verilmiştir (Çoruhlu, 2007: 146). İlkel kavimlerin, kaya resimlerinde, yontularında veya heykellerinde görülen arkaik biçimlendirmeler, XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan sanatsal gelişmelerde de gözlemlenmiştir (Antmen, 2013: 34).

1-METAFOR

"Metafor özü itibariyle, soyut ilişkileri anlamak veya formüle etmek üzere somut bir imgenin kullanılmasında yatmaktadır" (Draaisma, 2014: 34).Tözün (totem) nesneye dönüşümünde de benzer düşünce sisteminden hareketle formüle edilmesi söz konusudur (Fotoğraf 14). Metaforlar, sözcük ve görüntüden oluşan, somut bir nesneye göndermede bulundukları için görsel araç olarak işlev görürler (Draaisma, 2014: 28, Ziss, 2016: 176). Kültürlerin sanatsal deneyimlerini belirleme, saf biçimler, motifler, imgeler, hikayeler ve alegorilerin temel ilkelerinin ortaya çıkışı metaforun benzetme teorisiyle özdeş, kavramsal bir boyut kazanmaktadır. Kolektif temsiller veya kavramlar, arketipler veya ilk örnekler (Lakoff-Johns, 2010: 101-104, Herzfeld, 2012: 251) bağlantısı, kültürün ve toplumun içinde gerçekleşen dil ve düşünce yapısıyla değişkenlik göstermiştir. Tabiat ve tabiatüstü varlıklar, sembolik anlamlara sahip hayvan veya bitkiler, dinsel inançlara ve gündelik hayata işaret edebilecek sahneler, damgalar veya yazıya benzer işaretler, doğada mevcut nesneler üzerine aksettirilmiş orijinal betimlemelerdir. Geometrik formlar, daire veya dikdörtgen şekiller, dört ana yönü temsil eden işaretler ve güneş tasvirleri de kültürlerin din ve inanç değerleri etrafında şekillenmiş ve benimsenmiştir (Çoruhlu, 2007: 146) (Fotoğraf 1-10).

2-TASVİR

Tarih öncesi devirlerden ses (Fonogram), yazı (İdeogram) ve basitleştirilmiş (Piktogram) veya minimalist tarzdaki resimler, insanoğlunun doğayı, sembol ya da motiflere indirgeyerek benzetmeler (Metafor) yoluyla ifade edebilecek göstergeleri oluşturmalarına neden olmuştur. Bazı motiflerin içerik değerleri, ongun veya totemik anlamların neticesi olarak Türk sanatında, boy ve şahıs damgası şeklinde çeşitli sanat eserlerinde yer bulmuştur. Göktürk kağan sülalesinin damgası olduğuna inanılan ve benimsenen, dağ keçisi piktogramının, M. Ö. VIII. yüzyıllara kadar geri gittiği hakkında bilgiler mevcuttur (Esin, 1978: 5, Mannay-Ool, 2003: 169-180).Tarih içerisinde başkalaşımlar geçiren dilin esas yapısı metaforlarla anlam genişliğini fark ettirmektedir. Dolayısıyla im sesin, yazı ise sözün eğretilemesi olarak ortaya çıktığı kabul edilir (Harmancı, 2012: 27, Rifat, 2014: 12-14). Orta Asya coğrafyasında hüküm süren Türkler ve komşu kültürler, kainatın ve varlığın ontik yapısını kozmolojik bir sistem etrafında tasavvur etmişlerdir. İdeogram ve piktogramlarla ifade edilen şekiller veya simgeler meydana getirmişler, kozmik tasavvurların betimi, tek çizgiler, çift çizgiler ve noktalar gibi işaretlerle, Çincede kua, Türkçede ırk, denen kriptografi (gizli yazı) sistemini geliştirerek yansıtmışlardır (Esin, 1978: 6, Esin, 2004, 26-38).

2-1- Tasvirlerde Kozmik Unsurlar

Kozmik yapının esas unsuru, kaosla iç içe olmuştur. Kozmosu yaratan kaos mitolojiye göre kozmosun başlangıcı olmaya devam eder. Kozmosun kaostan oluşma düşüncesi, dünyanın sürekli yaratılış ve yenilenme halinde olduğu gerçeğini gündeme getirmektedir (Beydili, 2015: 334-335). Kültürlerin mitolojik destansı düşüncelerinde, tabiat ile insan özdeşleştirilerek kozmolojik aşamada bunların birbirleriyle olan bağlantıları ortaya konulmuştur. Sümer, Mısır, Akad, Babil, Yunan ve Hint mitolojilerinde kozmogonik ve kozmolojinin negatif betimlerini görmek mümkündür.Arkaik toplumların insanı, hayvan, bitki ve kozmik nesne gibi varlık kökeninin bilinmesi, bir tür sihirli üstünlük ile elde edilmiş kazanımla sağlanmıştı (Taş, 2011: 16-19). "Asya kökenli dinler içinde, mitin ritüel özellikler içermesi, dini bir davranışı doğrulayan ve ilham veren bir külte bağlılığından ileri gelmektedir" (Eliade, 2015: 87-90). Dini karaktere sahip mitin ritüel veya mistik boyutu dolayısıyla plastik sanatların üretiminde de işlevsel bir rol oynamaktadır. Kültürlerin mitolojik karakterleri veya göstergeleri, bir şeyin nasıl varlık haline geldiğini anlatmaktadır. Dünyanın kozmogonik, insanın, bir hayvanın, tabiat veya tabiatüstü varlığın kozmolojik açıdan oluşumunu açıklamaktadır. Esas öncellik, dünyanın yaratılışının yani evren doğumun her şeyden önce geldiği düşüncesiyle kozmogoninin ön sıralarda yer almış olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Kozmogonik mitoloji, hayvanların, bitkilerin ya da insanın yaratılması, kısacası bir dünyanın varlığını gerekli kıldığı için bütün mitolojilere modellik oluşturmaktadır (Eliade, 2015: 87-90). Mircea Eliade; "Sanat dünyası ile din dünyası hemen hemen bütün tarihsel süreç boyunca kıyaslanabilmektedir. Sanat realitelerinin ne manaya geldiği üzerinden tartışmalar, dini veriler ışığında veya kutsalın bizlere verdiği referanslar doğrultusunda anlam kazanmaktadır" (Eliade, 2015: 21).

2-1-1- Kozmik Hayvan Tasvirleri

Altay tasvirlerinde çok sık rastlanılan, hayvan ile yıldızların özdeşleştirilmesi ve hayvanlardan kehanetler edinme alışkanlığı, hayvanların gökbilimsel bir özellik kazanmasına yol açmıştır. Hayvanların üstün özelliklerine olan inanç, yaşayan her şeyin hayvan biçimli olarak düşünülmesi, takımyıldızların, gezegenlerin ve yıldızların hayvan biçimindeki tasvirleri ve bu şekilde öngörülen ifadeler, farklı kültürlerin özelliklerinde de görülmüştür (Roux, 1972: 85-86) (Fotoğraf 9-10). Eski çağlarda, Sibirya halklarına özgü olan ve Gök Tanrının kozmik bir hayvan biçiminde (geyik, at) olduğuna inanılan görüşler bazı günlük ifadelerde de korunmuştur (Potapov, 2012: 318). Mağara veya kaya tasvirleri, resim ve çeşitli oymalarla süslenmiş yerler, bulunduğu bölgenin tören ve dinsel inançları hakkında bilgiler sunmaktadır.

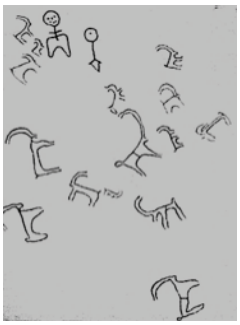
2-1-2-Kozmik İnsan Tasvirleri

Tasvirlerin hareketli dünyası, kaya sanatının av ve avcılığa dair sahnelerin, insan figürlerin güncel veya zoomorfik biçimde yansıtan betimleri oldukça geniş bir alan içermektedir. Bu tür ifadeleri anlamlandırmak karışık uzuvlara sahip insan tasvirlerin, insan köklerinin hayvan ata düşüncesine bağlamaktadır (Fotoğraf 8). Tabiat kültlerine olan inanç, totemik figürlerin gelişimi açısından önemli referanslar içermektedir. Antropolojide totemizm olarak adlandırılan dinsel sistemin özünü açıklayabilen, tabiat varlıkların kutsal ile dünyevi olan arasında mevcut imgelerin temsilleri, yaşam ve kültürel geleneklerin soyut somut unsurlarını sunmaktadır (James, 2013, 153-154). Doğada ya da hayatta birbirinden ayrı tutulamayan oluşumlar, tarih kökenli bağlantılarıyla ilişki kurulabilmekte veya deneyimlenebilmektedir. İnsanların tabiat elemanlarıyla olan sıkı diyaloğu, çizimler arasında insan-hayvan veya hayvan-insan şeklinde beliren tasvirlerin yardımcı ataların koruyucu veya yol gösterici olduğuna dair maskeli ya da kozmik ifadelere sahip stilistik kompozisyonlarıyla belirlenebilmektedir (Berkli, 2014: 73, Hoppal, 2014: 64-68, Bindokat, 2006: 60-61, Çaycı, 2008: 276-277). (Fotoğraf 8).Tasvirler içerisinde yer alan hayvan maskeli insan figürleri, paleolitik dönemden itibaren bilinmekte ve literatürde boynuzlu tanrılar, büyücüler ya da şamanlar olarak adlandırılmaktadır (Bindokat, 2006: 60-61). Arkaik simgeleri, kaya çizimleri veya yontuları andıran eserler, XX. yüzyıla gelindiğinde, modern sanat içerisinde ilk öncellerine atfen, arketip kavramına paralel gelişmiştir. Totemik formlara benzer bir dili anımsatan yapıtlar, geçmişin primitif formlarına olan aşinalığını gündeme getirmiştir (Fotoğraf 14). İmgenin manevi bir güç taşıdığına ve çevrenin gelecekle ilgili haberler ilettiğine inanan ilkel insanın, doğa ve biçim eğretilemeleriyle özdeş, kavramsal boyut kazanan eserler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla çevresel gerçeklik nesnel alemin öznel tasarımını yansıtabilmiştir. Tabiatın formları, Eliade'ye göre; tohum, emriyon gibi temel oluşumlara indirgemeyi hedef almıştır. Diğer bir ifadeyle, sanat tarihinin klasik formlarını ortadan kaldırıp, arkaik insanın dünyayı ilk defa gördüğü anı, mitolojik düşüncede, sembolik ve saf bir varlık haline dönüşü ele alınmak istenmiştir (Eliade, 2015: 82, Jung, 2011: 412-416). İlkçağlardan itibaren süre gelen insanoğlunun doğa karşısındaki varoluşunun kökeninde, benzetmelerin (Metafor) veya benzetmelerden yola çıkılarak farklı dönüşümlerden ilham almış olması metaforun modern sanat içerisinde de varlığını teyit etmektedir. İnsanın bir büyücü edasıyla doğa nesnesinin; bir ağaç parçası, bir kemik ya da bir taş parçasını belli bir örneğe benzeterek o şekle dönüştürmesiyle, işaretler, adlar, kavramların oluşabileceği gibi bu oluşumlar neticesinde insanın kendisi dahi hayvandan insana veya insan-hayvan karışımından doğan, melez bir dönüşüm metaforu olarak da ortaya çıkmış oldu (Fischer, 2010: s. 34, Gültepe, 2015: 602-605). (Fotoğraf 11-14).

Sonuç

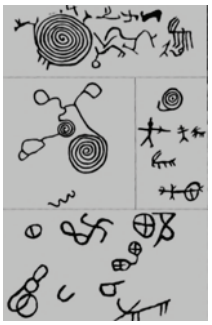
Sanatsal ifadelerin ilk göstergeleri, insanın doğayla iç içe geçen bir süreçle devam eden çeşitli özdeşleştirmelere yönelik biçimsel oluşumlarla netlik kazanmıştır. Tabiatın mevcut konumundaki nesnel alemi, gerçek veya gerçeküstü anlatım tarzlarıyla kültür tarihinin önemli bir bölümünü oluşturmuştur. İnsan, nesne arasındaki bağlantılar, dünyanın değişken bir biçim olarak yansıtıldığı sanatsal ifadeler pek çok görsellerde yer bulmuştur. Dil ve düşünce yapısının dışa vurulduğu ve işlevsellik kazandığı çeşitli işaretler vasıtasıyla betimlendiği ilk örneklerden türetilen soyutlamalarla karşılaşılır. Tarih öncesi insanın tabiatla olan sıkı diyaloğu benzerliklerden ilham alınan bir üst tabiat olgusunu meydana getiren melez dönüşümlerle açıklanmaktadır. Arkaik simgeleri, kaya çizimleri veya yontuları andıran eserler, XX. yüzyıla gelindiğinde modern sanat içerisinde ilk öncellerine paralel özellikler taşıyan arketipin, endüstri çağın mekanik malzemesiyle yapılandırılan kavramsal özdeşlikler meydana gelmişti. Sanatsal realiteler değişen yüzyılın deneyim türlerini, modern hareket üzerinde biçimin kaynağını, bilinçdışının sadece bireysel değil daha ziyade kolektif doğası üzerinde etkiler taşıyan yaratışlardan söz edilmesini gerekli kılmıştır. İlk örneklerin büyülü veya mistik betimleri, artık değişen ve dönüşen çağın, mekanik bir dil yaklaşımına evrildiğini niteleyen biçimsel işaretleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğraf 1 : Gobustan Kaya Resimleri, M. Ö. 9-3 Bin Yıl, Azerbaycan (İlham Enveroğlu)



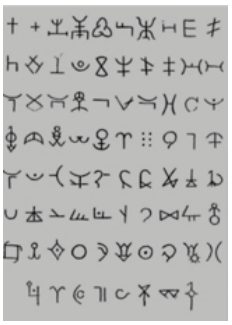
Fotoğraf 2 : Gobustan Kaya Resimleri, M. Ö. 9-3 Bin Yıl, Azerbaycan (İlham Enveroğlu)

Fotoğraf 3 : Göktürklere AtfedilenKudirge Mezarında Kaya Üstüne Çizilmiş Dini Bir Merasim, V.-VI. Yüzyıl (Emel Esin)



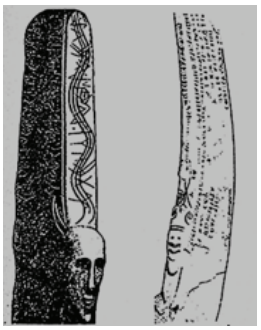
Fotoğraf 4 : Gemikaya Tasvirlerinden Damga Örnekleri, M. Ö. 4-1. Bin Yıl, Azerbaycan (Enveroğlu)

Fotoğraf 5 : Sibirya Kaya Resimleri, M. Ö. 2000 (MihalyHoppal)

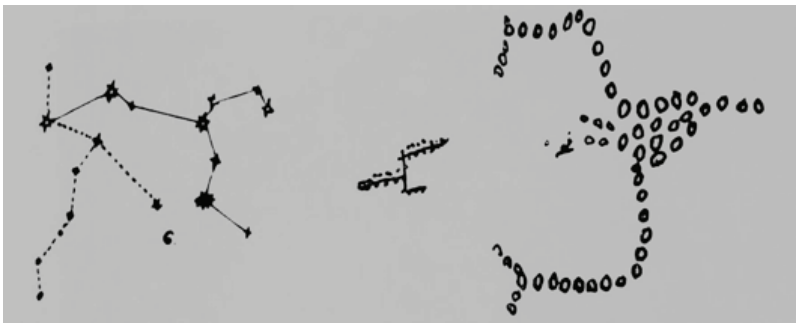


Fotoğraf 6 : Göktürk Dönemine Ait Taş ve Kayalar Üzerindeki Damgalar (Enveroğlu)

Fotoğraf 7 : Güneş Başlı ve Dans Eden Figürlerin Betimlendiği Kaya Resimleri, Kazakistan (Hoppal)



Fotoğraf 8 : Kök Türk Harfleriyle Yazılı Mezar Kitabesi, VIII.-IX. Yüzyıllar (Esin)

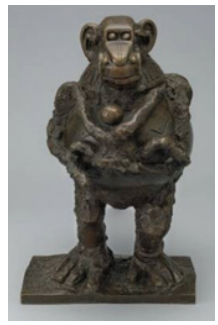


Fotoğraf 9 : Aslan Yıldız Kümesi (Gombrich)

Fotoğraf 10 : Bir Miriti-tapuyo Yerlisi ile Bir Kobeua Yerlisine Ait Betimlemeler (Gombrich)

Fotoğraf 11 : MaxErnst, Kraliçe ile Oynayan Kral, 1944, 97.8 x 83.8 x 52.1 cm, Bronz

Fotoğraf 12 : Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s.,36.6 x 19.5 cm



Fotoğraf 13 : Pablo Picasso, Habeş Maymunu ve Yavrusu, 1951, Bronz

Fotoğraf 14 : JoanMiró, Anıt, 1956, Sırlı Seramik Taban Üzerine Monte, 67.4 x 35.6 x 19.1 cm

1 http://www.moma.org/collection/works/81359?locale=en(Erişim Tarihi, 02. 06. 2016).
2 http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=50&sp=F&sp=Scollection&sp=I12081(Erişim Tarihi, 29. 08. 2015).
3 http://www.moma.org/collection/works/81119?locale=en(Erişim Tarihi, 25. 08. 2015).
4 http://www.moma.org/collection/works/81906?locale=en(Erişim Tarihi, 01. 07. 2015).

KAYNAKÇA

Alyılmaz, C. (2015), İpek Yolu Kavşağının Ölümsüzlük Eserleri,
Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara
Antmen, A. (2013), Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık, İstanbul
Berkli,Y. (2007), "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri", Ekev Akademi Dergisi, S.30, ss.65-74.
Berkli,Y. (2014), "Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi", Atatürk Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.18(1), ss. 61-88.
Beydili, C. (2015), Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük, (Çev. Eren Ercan), Yurt Kitap-Yayın, Ankara
Bindokat, A. P. (2006), Tarihöncesi İnsan Resimleri Latmos Dağları'ndaki Prehistorik Kaya Resimleri. (Çev. Işıl Işıklıkaya), Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul:
Çaycı, A. (2008). Selçuklularda Egemenlik Sembolleri, İz Yayıncılık, İstanbul
Çoruhlu, Y. (2007), Erken Devir Türk Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
Draaisma, D. (2014), Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi, (Çev. Gürol Koca), Metis Yayınları, İstanbul
Eliade, M. (2015), Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu, (Çev. Mehmet Aydın), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul
Erzen, A. (1992), Doğu Anadolu ve Urartular, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
Esin, E. (1978), İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cild I/'den Ayrı Basım), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul
Esin, E. (2004), Türk Kozmolojisine Giriş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
Fischer, E. (2010), Sanatın Gerekliliği, (Çev. Cevat Çapan), PayelYayınevi, İstanbul
Gültepe, G. (2015), "Türk Kültür ve Medeniyetinde Oyun-İnanç ve Maske", Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi Bildiriler Kitabı (7-8 Mayıs). 602-605. Erzurum
Harmancı, M. (2012), İslam Felsefesinde Metaforik Üslup, Hece Yayınları, Ankara
Herzfeld, M. (2012), Antropoloji Kültürde ve Toplumda Teorik Uygulama, (Çev. Bülent Toksöz), Say Yayınları, İstanbul
Hoppal, M. (2014), Avrasya'da Şamanlar, (Çev. Bülent Bayram, Hüseyin Şevket Çağatay Çapraz), Y.K.Y. İstanbul
James, W. (2013), Törensel Hayvan Yeni Bir Antropoloji Portresi. (Çev. Sevda Çalışkan), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
Jung,C. G. (2011). "Arketip", Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. Sabri Gürses), (Ed. Charles Harrison, Paul Wood), Küre Yayınları, İstanbul
Lakoff G. - Johns M. (2010), Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil, (Çev. Gökhan Yavuz Demir), Paradigma Yayıncılık, İstanbul

Mannay-Ool, M. H. (2003). "Tuva'da Eski Dağ Keçisi Tasvirleri", (Çev. Sinan Dinç, Leyla Dervişyeva), Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.21, 169-180.
Mert,O. (2007), "Kemaliye'de Eski Türk İzleri: Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.34,234-235.
Mülayim, S. (2006), Bilim Olarak Sanat Tarihi Aklın İzleri. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
Mülayim, S. (1994), Sanat Tarihi Metodu, Bilim ve Teknik Yayınevi, İstanbul
Potapov, L. P. (2012), Altay Şamanizmi. (Çev. Metin Ergun), Kömen Yayınları, Konya
Rifat, M. (2014), Göstergebilimin ABC'si, Say Yayınları, İstanbul
Roux,J.-P. (1972), "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı", Türk Kültürü El Kitabı, (Cilt: II- Kısım I, a,),
İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar. ss. 85-86. İstanbul
Segal, R. A. (2012), Mit, (Çev. Nursu Örge), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
Somuncuoğlu, S. (2012), Damgaların Göçü-Kurgan Ankara Güdül Kaya Resimleri, Ac Yapı, İstanbul
Somuncuoğlu, S. (2011), Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler. Atok Yayınları, İstanbul
Taş, İ. (2011). Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji, Kömen Yayınları, Konya
Ziss, A. (2016), Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, (Çev. Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul
http://www.moma.org/collection/works/81359?locale=en(Erişim Tarihi, 02. 06. 2016).
http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?
service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.
$TspTitleImageLink.
link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=
Sdetail&sp=0&sp=
T&sp=0&sp=SdetailList&sp=50&sp=F&sp=Scollection&sp=l12081(Erişim Tarihi, 29. 08. 2015).
http://www.moma.org/collection/works/81119?locale=en(Erişim Tarihi, 25. 08. 2015).
http://www.moma.org/collection/works/81906?locale=en(Erişim Tarihi, 01. 07. 2015).

YAPISALCI YÖNTEM AÇISINDAN "KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ" OYUN METNİNİN GÖRSEL DÜZENLEMESİ

Duygu Toksoy ÇEBER
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
toksoyduygu@hotmail.com

Öz

Yapısalcı yöntemle oyun metninlerinin görüntüsel/ikonik göstergelerinin araştırılması, oyunların görüntü üretimlerinin hakim görme biçimleri ve bu görme biçimlerinin altında yatan görünmez ideolojileri ortaya çıkarmak anlamında faydalı bir kaynak sunar. Bununla birlikte oyun metinlerinde görüntüsel/ikonik gösterge ile sözel gösterge arasındaki ilişkilerin ve dengelerin incelenmesi sanatta görüntü üretmenin sanıldığının tersine hiç de saf ve kendiliğinden olmadığının ortaya çıkarılması için de imkan sağlar. Bu makale bahsi geçen savların araştırılması için "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyunu incelemektedir.

Anahtar Kelimeler Yapısalcı yöntem, Görüntüsel/İkonik göstergeler.

Abstract

The aim of this study is to analyse visual/iconic signs in the dramatic texts of the play "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" by using the structuralist approach. Such structuralist research of visual/iconic signs contribute to make appear the productions of visual image, the dominant forms of seeing and ideologies beneath the forms of seeing in the plays. Besides, the analysis of the relationship and the balance between the visual/iconic signs and the linguistic signs in the dramatic texts allows the existing of the production of visual images is not pure and natural constitution, which is considered to be vice versa in art.

Keywords Structuralist approach, Visual/Iconic signs.

Yapısalcı yaklaşımın önemli duraklarından biri olan biçimciler, "yazın"ı diğer türlerden ayıran özelliklere yoğunlaşarak yazının temel konusunun yazın değil yazınsallık olduğuna, yazınsallığın metnin dışındaki dünyada değil, yazının kendi içerisinde aranması gerektiğine dikkat çekerler. Viktor Şklovski, "Teknik Olarak Sanat" makalesinde sanatın "imgeleri yaratmaktan çok, imgeler düzenlemek" olduğunu söyler. (Şklovski, 2010:73) Böylece düzenleme fikri, yapıtın ne söylediğine değil de nasıl söylediğine ve yapıtın nasıl düzenlendiğine dikkat çeker. Materyal katmanın temel önemi, yazınsallığın yazının kendi oluş biçimlerini araştıran bir girişime dönüşmesine imkan sağlar. Yazın ürünlerinin alışkanlığı kırması yaşamı yansıtma gücünden değil, kendi biçimlendirme düzeninden ileri gelir. "Bir yazın yapıtının yapısı ancak yapıtın işleme biçimini belirleyen bir kuram kapsamında ortaya çıkarılabilir; böyle bir kuramı oluşturmak da poetika'nın görevidir." (Yüksel, 1995: 48) Tahsin Yücel de benzer şekilde yapısalcılığın temel yönelimlerinden ilkinin "ele alınan nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelenmesi olduğunu ifade eder. (Yücel, 1999:13) Yazınsallık terimi tiyatro için tiyatrallik kavramına denk düşer. Tiyatrallik, tiyatronun bir yandan edebiyatın ikincil bir alt kolu olmasından, diğer yandan kendi araçlarına yönelerek dış gerçekliğin bir yansıması olmasından kurtarılması demektir. Yapısalcı yöntemin tiyatro üzerinden yapılan incelemeleri de aynı biçimde, tiyatral olanın dış gerçeklik yerine tiyatronun kendi araçlarında aranması anlamına gelir. Erika Fischer-Lichte, yapısalcı yöntemin tiyatral uygulaması için bir formül geliştirir; "S'nin önünde X'i canlandırabilmek için A belli bir biçimde davranır (1), belli bir görünümle (2), belli bir uzamda hareket eder (3)". (Kocabay, 2008:45) Oyuncu, izleyici, rol, oyun kişisi, uzam, görüntü ve tiyatroya özgü pek çok kavramı incelemeye oldukça elverişli olan bu formül, yazınsallık ile tiyatrallik arasındaki ilişkiye dikkati yöneltir. Esen Çamurdan yazılı bir oyun metnine veya sahnelenen bir oyuna yapısalcı bir yaklaşımda bulunmak için önerilerini şöyle sıralar;

Metnin/sahnenin çeşitli okuma katmanlarını ve anlam örgütlenmesini çözümlemek, göstergelerin isleyişini, plastik malzemenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasını saptamak, gözlemlemektir. Yine aynı bağlamda, kişi ve uzam ilişkileri boyutunda, uzamın kullanımı, oyuncu ve nesnelerin seçilmişi olan uzamda dağılımı, seyircinin konumu da gözden kaçırılmaması gereken önemli noktalardır. Bunların değerlendirmesi yazar/yönetmen denklemini ortaya çıkarırken, metnin/sahne denkleminin de altını çizmiş olacaktır. (Çamurdan, 1996: 45-46)

Bu anlamda Charles Sanders Peirce'in üçlü gösterge tasnifinde yer alan görüntüsel gösterge/ikon sınıflandırması tiyatronun tiyatroya özgü özelliklerinin araştırılması konusunda faydalı bir kaynak sunar. Peirce'in bu gösterge üçlüğü, belirti (indices), görüntüsel gösterge (icon) ve simge (symbol)dir. Bu tasnif içinde görüntüsel gösterge/ikon, "belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır". (Rifat, 1992; 18) Bir resim veya bir fotoğraf bir görüntüsel gösterge/ikondur. Görüntüsel göstergenin gerçeklikle olan bağlantısı ise tartışma konusudur. Umberto Eco'nun bu tartışmaya getirdiği yorumu dikkate değerdir; görüntüsel gösterge "bize gönderim nesnesini çağrıştırmak için benzerlik alanında yeterli ipuçları taşıyan göstergedir...dünyadaki nesneleri algılarken de tüm ayrıntıları algılamayız, belli ana çizgiler bizde o nesnenin çağrışımını oluşturmaya yeter." (Erkman, 1987;63) Biçimcilerin yazınsallık önermesiyle birlikte tiyatralliği yapısalcı yaklaşım eşliğinde düşündüğümüzde, tiyatralliği oluşturan temel değerlerden biri olan görüntüsel/ikonik göstergenin dış gerçekliği benzerlik ilişkisiyle temsil eden bir kavram olmadığını söylemek gerekir. Burada daha önemli olan tiyatroda görüntüsel/ikonik göstergelere Şklovski'nin sanatsal imgelerin bir düzenleme konusu olduğu fikri doğrultusunda yaklaşmaktır. Bununla birlikte tiyatroda ve tiyatro metninde görüntü veya imge üretimi sadece görüntünün varlığıyla açıklanabilir bir şey değildir. Tiyatroda görüntü Fischer-Lichte'in önerdiği gibi özellikle sahne ile izleyici ilişkisi ve bu ilişkinin gerçekleştiği uzam etmenlerini de içerir. Sahne ile salon yeri arasındaki ilişkide görüntüsel/ikonik gösterge, oyunun izleyiciye sunduğu bakış açısı veya bakış açıları ile doğrudan ilgilidir. Böylece görüntüsel/ikonik göstergeye sadece dış dünya ile olan bağlantısıyla değil de onun sahnede üretilen bir şey olduğunu unutmadan yaklaşmanın yanı sıra, görüntüsel/ikonik göstergeye bu göstergenin izleyiciye sunduğu bakış açısı veya bakış açıları noktasında da yaklaşmak gerektiği ortaya çıkar. İzleyici fikrinin yanı sıra tiyatroda görüntüsel/ikonik gösterge aynı zamanda sözel göstergeler-

le de bir ilişki içerisindedir. Tiyatro, görüntünün temel bir yere sahip olduğu bir sanat olmakla birlikte, sözel gösterge açısından da baskın bir türdür. Tiyatronun sahne yönergelerinde veya oyun kişilerinin diyaloglarında ortaya çıkan sözel göstergelerin baskınlığı özellikle gerçekçi oyunlarda görüntünün söz ve söylem karşısında ikincilleşmesine yol açar. Sözel göstergelerin görsel göstergelere nazaran daha baskın oluşlarının özellikle gerçekçi tiyatroda yer bulmasının nedeni ise gerçekçi tiyatronun dış gerçekliği yansıtma iddiası ve izleyiciyi içine aldığı yanılsamadır. Bu tiyatroda izleyici sahneyi bir yanılsama içinden görür ve izleyicinin görüntüyle karşılaşmasına çeşitli uzlaşımlar eşlik eder. Gerçekçi tiyatroda izleyicinin görüntüsel göstergeleri algılama biçimi öncelikle sahnenin dış gerçekliğin bir kopyası, yansıması veya temsili olduğu fikrinde temellendirilir. Esen Çamurdan tiyatroda görüntüsel/ikonik göstergenin kullanımını açıklarken aslında bu göstergenin yanılsamacı tiyatroda kullanımını özetlemiş olur:

Görüntüsel göstergede göndergeyle nedenli ve birebir bir benzerlik ilişkisi vardır. Bir başka deyişle, ikonik ilişkide gönderge göstergeyle özdeşleşir, bir portrenin modelini tam olarak yansıtmasında olduğu gibi, onunla çakışır. Görüntüsel gösterge, modeli seyirciye olduğu gibi, somut olarak yansıtır. Bu durumda oyuncu canlandırdığı kişiye benzer, dekor ise gerçek yaşamdakinin aynısıdır. Doğalcı ve gerçekçi tiyatro anlayışının temel özelliği ikonik ilişkiye önem vermesidir. (Çamurdan, 1996:42)

Çamurdan, görüntüsel göstergelerin modelini olduğu gibi yansıttığını söyleyerek aslında gerçekçi-doğalcı tiyatronun izleyiciye sunduğu yanılsama içinde görme modelini açıklar. Sanat yapıtlarında görüntü/imge yaratmanın aslında bir düzenleme konusu olduğu düşünülürse, görüntülerin hiç de anıldığı gibi saf biçimler olmadığı, neredeyse her zaman belirli manipülasyonun içerisinden geçerek izleyiciye ulaştıkları söylenebilir. Tiyatro sanatı söz konusu olduğunda ise görüntüsel göstergeleri belirleyen bu manipülasyonun yanı sıra sözün görüntüyü manipüle etme süreçleri de söz konusudur.

Curzio Malaparte'nin 1954 tarihli "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyunu görüntü üretme konusunda yanılsamacı bir üretim içerisindedir. Görsel yönü kuvvetli gibi görünen bu oyun, yanılsamacı tutumla birlikte söz ve söylemin ağırlığını taşır. Oyunun olay dizisi şu biçimde özetlenebilir: Oğlu Hans'ı Rus cephesinde yitirmiş olan Madam Emma'nın kızları Lilly, Clara ve gelini Enrica ile birlikte yaşadığı Rus ordusunun işgali sırasında Viyana'daki bir burjuva evinin oturma odasında geçen oyun, savaşın getirdiği yitimin kadınlar üzerindeki yıkımını altı kadın karakter etrafında ele alır. Madam Emma, Komiser'in Graber ailesinin kadınlarının vesika karşılığında çalışmaları gerektiğine dair getirdiği düzenlemeyi gelini Enrica için uygun bulur. Kocasını cephede kaybeden Enrica ise Clara ve özellikle de Lilly bu duruma düşmekten alıkoymak için vesika ile çalışmak konusunda kendisini sorumlu hisseder. Böylece Enrica vesika karşılığında bedenini Rus askerlere satarak evin yiyecek ve içeceklerini karşılamaya başlar. Enrica, Lilly ve Clara'nın aksine Madam Emma, alışkın olduğu burjuva yaşantısına erişebilmenin yarattığı aç gözlülükle bu durumdan pek de etkilenmez görünür, ancak oyunun sonunda onun da vicdani bir acı çektiği görülür. Oyunun ikinci perdesinde ise Enrica'nın ziyaretçilerinde biri olan Andrei savaşın erkekler üzerindeki yıkıcı etkisini gösterir; kazanan taraftan olmasına rağmen Andrei savaştan acı çeken bir erkektir ve Enrica'dan dilediği yardımı alamayınca da intihar eder. Yan oyun kişileri olan kapıcı Madam Charlotta ve alt katta yaşayan eski kapıcı Madam Lena da savaş çıkmazında yaşayan kadınlardır. Oyun Andrei'nin intihar haberiyle son bulurken oyundaki tüm kadınlar için umudun ancak saklı bir gelecekte, savaşın acılarının unutulmamasıyla mümkün olduğu dile getirilir.

I.Perde

Uzam

Sahne, küçük bir burjuva oturma odası biçiminde düzenlenmiştir. Ortada giriş kapısı, yanlarda iç odalara açılan iki kapı vardır. Oturma odasında burjuva yaşantısını gösteren oturma odasında içerisinde yemek takımlarının olduğu bir vitrin ve bir de piyano bulunur. Yıpranmışlık ve eskilik göze çarpar. Metnin, sahne için öngördüğü görsel düzenleme bir zamanlar varsıl olan bir hayatın şimdilerde çökmeye yüz tutmuş yoksulluğunu çağırır. Evin böyle bir göndergeye sahip oluşu, evi tek başına bir görüntüsel/ikonik göstergeye dönüştürür. Ev, içinde yaşayan insanlar gibi işgale maruz kalmış, yoksulluk ve dağınıklığı, dolayısıyla savaşın tahribatını gösteren bir görüntüsel/ikonik göstergedir. Oyunun başlangıcındaki sahne yönergesinde verilmemekle birlikte Lilly sahneye geldiğinde verilen sahne

yönergesinde bahsi geçen "porselen tabakların bulunduğu vitrin" de oyun kişileri arasında kurulan bakışımlılık açısından önemli bir görsel/ikonik göstergedir. Bu vitrindeki 1878 yapımı, on iki kişilik "pembe Meissen takımı" Graber ailesinin savaştan önceki burjuva hayatının görüntüsel/ikonik göstergesidir. Madam Emma'nın eski burjuva hayatını gözler önüne sermek için bu takımın değerinden bahsederek Komiser'e "Sizde de hala böyle porselenler var mı?" sorusunu yönelttiğinde, Komiser "Vardı ama askerleriniz başkalarının evinde porselen kırmakta birinci" karşılığını alır. Böylece sahnenin görsel yapısına ait vitrin ve içerisindeki tabaklar, savaşın somut anlamdaki yıkıcılığını da veren bir görüntüsel/ikonik gösterge haline gelir ve oyunun önemli bir önermesi olan 'savaşın kazananı yoktur' önermesini bir destekler. Böylece savaşın yalnızca tarafların askeri güçleri arasındaki yenme-yenilme savaşımı olmadığı, bundan daha fazlası olarak tarafların bütün yaşamlarına el koyan ve bu yaşamları kökten sarsan bir olgu olduğudur. Bununla birlikte pembe yemek takımı Lilly'dir ve kadına biçilen toplumsal rollerin bir görüntüsel/ikonik göstergesidir. Lilly karakteri için oyunun biçtiği ideal rol, yemek takımı ile evlenerek mutlu bir ev kadını olmasıdır, oyuna göre pembe yemek takımı savaşla birlikte yıkılan Lilly'nin ideal kadın umutlarının bir görüntüsel/ikonik göstergesidir. Sahnenin görsel düzenlemesinde göze çarpan bir diğer görüntüsel/ikonik gösterge Emma'nın "elinin uzanabileceği bir mesafede" olan sehpaların üzerindeki "ipek kordon"lardır. Bu kordonlardan "soldaki sokak kapısını açar, sağdaki de dairenin iç kısmındaki bir çıngırağa bağlıdır". Emma sağdaki kordonu çektiğinde iç odalarda yankılanan "çıngırak sesi duyulur". Bu düzenek, Emma'nın ev üzerindeki ve evde yaşayan diğer kadınlar üzerindeki hakimiyetini gösteren görüntüsel/ikonik bir göstergedir. (Malaparte, s.95)

Birinci perdede oyunun sahne dışına ait olan mezarlık, imgesel bir uzam olarak yer bulur metinde. Enrica'nın savaşa ölen kocası Hans için gittiği mezarlık, "Savaş dulları hep bir başkasının mezarı başında dua eder" şeklinde savaşın yıkımını gözler önüne seren imgesel bir mekandır ve izleyici/okurun zihninde imgesel bir görüntü üretir. Bu perdede sahne dışına ait olan bir diğer imgesel uzam asker geçididir. Lilly, Clara'nın pencereden gördükleri farz edilen asker geçidi, izleyicinin bakışına kapalı olmakla birlikte, izleyicinin imgesel hayal gücüne yönelir ve oyun kişilerinin tasvirleri ve bu geçide ait seslerle desteklenir.

Lilly: Müziğe ayak uydurarak yürüyorlar... Hans'ın onların arasında olabileceğini düşünüyorum. (Alnını pencerenin camına dayar. Yaklaşmakta olan bando sesi gittikçe belirlenir) Askerler birbirlerine benzerler hep, değil mi Enrica?" (s.110)

Kadın Bedeni ve Güzelliği

İlk olarak sahnede gördüğümüz oyun kişisi olan Madam Emma, "gri-siyah saçları taranmamış, dağınık" olan, "üstünde koyu renk bir ev elbisesiyle" karşımıza çıkar. Elli yaşlarında olan Emma, yazarın sahne yönergesinde "biraz bozulmuş" bir kadın olarak tasvir edilir. Bu tasvir, oyun metninin kadını erkek egemen bir bakış açısından değerlendirdiğini açık eden bir göstergedir ve izleyiciyi de Emma'yı aynı bakış açısından görmeye davet eder. Emma'nın tasvirinin aksine, kızları Clara ve Lilly genç ve güzel kadınlar olarak tarif edilirler. Clara "oldukça zarif giyinmiş bir genç kız"dır, Lilly "sarışın, zayıf, soluk tenli, mavi gözlü, dalgın dalgın gülümseyen bir genç kız"dır. (s.102) Emma'nın gelini Enrica ise benzer biçimde "henüz genç, uzun boylu, zayıf, sarışın, uzun saçlı bir kadın" olarak tasvir edilir ve bir dul olarak üzerinde "gri bir etek ve siyah bir kazak" taşır. (s.104) Graber ailesinin yaşadığı apartmanın kapıcısı olan Madam Carlotta ise "orta yaşlı, kısa boylu, şişman bir kadın" olarak tasvir edilir. Bu kadın tasvirleri, erkek egemen bakış açısı doğrultusunda kadınlar arasında karşıtlıkların kurulmasına yol açar. Bu karşıtlığa göre Emma yaşlı, bakımsız, çirkin, dağınık, kaba ve hakimiyet sahibi 'yaşı geçkin kadın' imajını sahnelerken Madam Carlotta, Madam Emma ile karşıtlığın aynı tarafında yer alır. Bu iki kadının karşıt tarafında ise genç, güzel, zarif ve hakimiyetten yoksun kadınlar olan Clara, Lilly ve Enrica vardır. Böylece tek başına kadının görselliği bir gösterge niteliği taşır oyunda; genç kadınların güzellikleri vurgulanırken yaşlı kadınlar çirkin olarak sunulur. Güzellik, "kadınlara biçilen kadın olma rolünün en gerekli özelliği"dir ve kadın buna göre "[g]üzelliğin yitimiyle beraber, artık erkekler için bir aşk, arzu nesnesi değildir." (Özsoysal, 2008: s.41)

Çirkin, yaşlı kadınlar
Madam Emma, Madam Carlotta

Genç, güzel kadınlar
Clara, Lilly, Enrica

Bununla birlikte Enrica kadından beklenen toplumsal kalıpları kıracak bir biçimde kendini tanımlar; "28 yaşındayım. Dulum. Kocam Hans Graber savaşta, Rus cephesinde öldü. Çocuğum yok. Boyum 1.62., saçlarım sarı, tenim beyaz, dişlerim sağlamdı. Özel durum. Açım." (s.104)

Kadına yöneltilen erkek egemen bakış açısı Enrica'nın vesika karşılığında çalışırken kendisini ziyaret eden askerlerden hediye almaması konusu etrafında bir kadınlık ön kabulü olarak oyunda yer bulur. Enrica, bir kadının bir erkekten hediye almasının "normal bir kadın"lık hali olduğunu ifade eder: "Normal bir kadın, küçük de olsa, sevgilisinin kendine verdiği bir hediyeyi almazlık edemez. Ancak böylece bir kadın olarak kalır; hediye isteyerek ya da kabul ederek" der Enrica. (s.106)

Böylece metin, kadın ve savaş arasında kurduğu çatışmada kadının tarafını tutarken toplumsal roller bakımından kadını önceden belirlenmiş toplumsal kalıplar etrafında tanımlar. Metin, savaşın kadın üzerindeki tahribatına ışık tutmayı hedeflerken, kadın ve kadın bedeninin toplumsal cinsiyet kalıpları etrafında tanımlar ve bu kalıpları yeniden üretir.

Oyun ruj, pudra, tarak, ayna, çiçek, şal, eşarp gibi ilk elden kadına dair toplumsal rolleri simgeleyen görüntüsel/ikonik göstergelere başvurur. Ayrıca savaşta kazanılan madalya, savaşta bir kadının bedeninde bir utanç işareti biçiminde yorumlanır. Bu tersine simge kullanımı madalyayı erkek için şeref ve onur nişanesi olarak işaretlerken kadın için aşağılayıcı bir işarete dönüşür. Oyunda madalya imgesel bir görüntü sunar. Kadını aşağılayan bir diğer görüntüsel/ikonik gösterge vesikadır; Enrica, eve gelen Komiser'in emri doğrultusunda vesika karşılığı çalışmak zorunda bırakılır ve vesika eve gelen gölge askerin elinde "yeşil bir kart" (s.113) olarak görselleştirilir.

Bu perdede iki erkek oyun kişisinden biri olan Komiser, takım elbiseli ve nötr bir tonda çizilirken, aynı biçimde eve gelen askerin de "yalnız çizmeleri" görünür. Bu perdede kadınların oldukça ayrıntılı fiziksel görünümlerinin aksine erkekler stilize bir üslupla görselleştirilmiştir.

Yoksulluğun Göstergeleri

Oyun metninin anlamlaması konusunda önemli bir yer tutan sigara bu perdede izmarit biçiminde görselleştirilir. Bu haliyle bir yandan savaşın yarattığı yoksulluğu ve savaşta çekilen sefaleti gösterirken diğer yandan Madam Emma'nın tamahkar karakter özelliğini de vurgular. Emma burjuva alışkanlıkları nedeniyle eski zevklerine özlem duyan bir kadındır, sigara ve şarap onun daha sonra işleyeceği 'mecburi suç'un önemli gerekçeleridir. Enrica'nın sigara ve şarap içmemesinin tersine Emma bu türden zevklere düşkün bir kadın olarak çizilir. Bu durumda oyun, Emma'nın yozlaşmasına yol açan maddi zevkleri ile Enrica'nın idealleşmesine yol açan 'manevi' değerler arasında da bir karşıtlık oluşturur. Böylece güzel ve genç kadın ile çirkin ve yaşlı kadın arasındaki ikili karşıtlıkta oyun metni, Emma'nın onursuzluğu ile Enrica'nın onuru arasında çatışmaya dönüşerek ikili karşıtlıklar çerçevesinde genç ve güzel kadının aynı zamanda iyi kalpli, çirkin ve yaşlı kadının aynı zamanda kötü kalpli olduğunu söyleyen kadınlık mitini yeniden üretir. Özellikle Enrica'nın Komiser'den aldığı sigarayı yere atarak ağladığı sahnede, Emma'nın yerdeki sigara izmaritini alarak Enrica'nın acılarına karşı umursamaz tavrı, kadına yöneltilen toplumsal kalıpları destekler; 'güzel kadın iyi ve saftır, çirkin kadın kötü ve çıkarcıdır!'

Metinde kürk görüntüsel/ikonik göstergesi kürkün satılma hikayesi etrafında ele alınarak Graber ailesinin burjuva yaşantısından giderek uzaklaşarak yoksulluğun içine düştükleri anlamını doğurur biçimde kullanılır. Enrica kürkünü satamaz, burjuva sınıfının göstergesi olan kürkün satılmaması bu sınıfın artık 'para etmediği'ni de gösterir.

II.Perde

Birinci perde ile ikinci perde arasında bir aylık bir zaman dilimi geçmiştir; bu sürede Enrica vesika karşılığında bedenini satmaya devam etmiştir.

Uzam

Bu perdede salonun havası değişmiştir. Vazoda bir çiçek, masanın üzerinde şarap ve bira şişeleri bulunur. Gramer ailesi çeşitli yiyecek ve içecekleri edinmeye başlamıştır. Böylece, sigara, şarap, çikolata göstergeleri bu perdede maddi yoksulluk ile manevi yoksulluk arasında çatışmanın güçlenmesini sağlar biçiminde konumlandırılır. Birinci perdedeki sigara izmariti görüntüsel/ikonik göstergesi kaliteli, Amerikan sigarasına dönüşür. Şarap satın almak artık mümkündür.

Ev sahibi Dr. Ludwig'in Enrica'ya ziyaretçilerini evde değil de dışarda bir yerde kabul etmesini isteyen notunu Enrica'ya ileten Madam Charlotta ve buna itiraz eden Enrica arasında geçen konuşma

Viyana'nın sokakları hakkında da imgesel bir görüntüsel/ikonik gösterge sunar. Viyana'nın kaldırımlarını "maluller, sığıntılar, kaçaklar" doldurur. Burjuva evlerinin dışındaki dünya "sefiller, aç çocuklar, bir parça ekmeğe kendilerini satan kadınlar... yarı çıplak uyuyan zavallı çocuklar, sokak başlarında el açan maluller ... iskeleti çıkmış dilenciler" ile doludur. (s.119).

Kadın Bedeni ve Güzelliği

İkinci perdedeki kadının görünüşüne dair ilk görüntüsel/ikonik gösterge Madam Emma'nın fiziksel değişimleri üzerindedir: "Tuhaf bir zarafet içinde, ağzında sigarası" olan Emma'nın "gri karışık siyah renkte olan saçları şimdi kızıl kahverengidir. Yüzü makyajlı, tırnakları ojelidir" ve omuzlarında bir kürk durur. Metin Madam Emma'nın bu değişimini "bayağı ve göz tırmalayan sahte bir zarafet" biçiminde tasvir eder. (s.114) Metin 'geçkin' bir kadın olan Emma'nın güzellik belirtilerini başka tür bir çirkinlik olarak yorumlar. Bu perdede Lilly'nin de fiziksel görünümünün değiştiği vurgulanır: "Yüzü pudralı, dudakları rujlu, saçları ondülelidir, saçlarına bir çiçek takmıştır". (s.115-116) Enrica ise bu perdede "Üzerinde gri eteği ve siyah kazağı" ile "üzüntülü ve yorgun" görünür. (s.118) Enrica'nın ikinci perdede tarif edilen yorgun ve üzüntülü görünümü ile Madam Emma'nın "bayağı ve göz tırmalayan sahte zarafeti" arasında kurulan karşıtlık nedeniyle izleyicinin davet edildiği bakış değişmez; Enrica yorgun görünümü altında yine de güzel ve iyi bir kadın, Emma bütün bakımına rağmen çirkin ve kötü kadın olarak görülmeye devam eder. Bu durum, sahnede üretilen görüntülerin bütünüyle olduğu gibi görünmedikleri fikrini destekler; görüntülerin ifade ettikleri söz ve söylemle desteklendiğinden görüntü artık sadece göründüğü kadarı değildir. Bu anlamda metninde söz ve söylem ile yarattığı anlamın sahnedeki görüntünün önüne geçmesi, bu metinde görüntü ve görselliğin aslında söz ve söylem ile sağlandığını kanıtı olarak okunabilir. Oyunu takip eden izleyici için bir süre sonra görsel/ikonik göstergeler sözel göstergelerin yol açtığı görme biçimleriyle görülmeye başlar. Bu perdede Clara'da da değişimlerin olduğu bilgisi verilir; "üzerinde dekolte bir elbise vardır. Eliyle tuttuğu ipek bir eşarp çıplak omuzlarını örtmektedir." Bununla birlikte metin, Clara'da "ne olduğu bilinmeyen iç gıdıklayıcı ve utangaç bir yan" olduğunu da söyler. (s.120) Böylece Clara'nın bu sahnedeki görüntüsel/ikonik göstergesi bir femme fatale işaretine dönüşür. Bu kadınlık kodu, "dişil gücünü kullanan, tehlikeli, tehditkar, bilinmez, kendisinin tüm oyunlarının farkına varan erkek kahramanı baş döndürücü güzelliğinden dolayı elinde oynatan fakat yine şefkat uyandıracak denli masum görünüşlü" bir kadınlık portresidir. (Özdemir, 2003:52) Birinci perdede güzellik ve kadının kişiliği arasındaki ilişki bu perde de özellikle Gramer ailesinin alt katında oturan Madam Lena üzerinden kurulur; Madam Lena topal bir kadındır ve vesika karşılığında bedenini satmasına dair bir 'emir' almamasına rağmen bedenini askerlere satar. Kapıcı Madam Charlotta, Madam Lena ile Lilly'i karşılaştırırken kadına yüklenen güzellik ve iyi kalplilik arasındaki doğru orantıyı da özetler: "Lena'nın sizden çirkin olup olmadığını sordunuz bana. Söyleyeyim öyleyse, siz ondan bin kat güzel, bin kat iyisiniz; Madam Lena'nın yanında siz bir meleksiniz." (s.117) Böylece kadınlık kodları şeması şu biçimi alır:

Güzel kadın= İyi kadın=Melek (Lilly ve Enrica)

Çirkin kadın= Kötü kadın=Cadı (Madam Emma, Madam Lena)

Masumiyetin Göstergeleri

Madam Charlotta, ikinci perdenin başında Lilly'e bir ruj hediye etmek ister. Ruj görüntüsel göstergesi böylece kadının cinselliği üzerine bir masumiyet ve masumiyetin yıkımını gösteren bir değer edinir. Lilly'nin almayı kabul etmediği ruj, birinci perdede Madam Emma'nın ziyaretçi askerin gelişinden hemen önce Enrica'nın dudaklarına sürdüğü ruj, Emma ve Clara'nın ikinci perdede süründüğü ruj kadının masumiyet eşiğini gösterir. Ruj kadının masumiyeti ve iffeti konusunda fikir veren görüntüsel/ikonik bir göstergedir; ruj süren kadının iffetini koruyamadığına dair bir fikri açık eder ve izleyici ruju bu anlam ekseninde görmeye davet edilir. Bununla birlikte bu perdede ruj sürünmüş ve dekolte bir elbise içine girmiş Clara, omuzlarına Lilly'nin eşarbını almıştır. Enrica, Clara'dan bu eşarbı Lilly'e geri vermesini ister. Masumiyetin göstergesi olan Lilly'nin eşarbı, Clara'nın dekolte elbisesinin üzerinde kirlenmesi söz konusudur. Metin bu anlamda, ruj ve eşarp ile kadının 'iffeti', 'kirlenmişliği' ve 'masumiyeti' konusunda önemli anlamlar verir. Bu anlamlar kadına yüklenen eril bakış açısının ürünüdür;

Ruj= kirlenmiş kadın

Enrica'nın vesika karşılığında askerlerle birlikte olması bir aşağılanma biçimiyken, aynı zamanda yine aynı bakış açısı gereği bir kirlenmedir de. Enrica Clara'ya "kendini kirletmek istiyorsun" (s.121) der. Zaten bundan sonra oyun Enrica, Emma, Clara ve Lilly üzerinden kirlenmek ve temiz kalmak çatışmasına yönelecektir. Bununla birlikte metinde kadın, Batı metafizik tarihini sırtlanmış olan ikili karşıtlıklar üzerinden tarif edilir. Bu anlamda metin kadının ikili karşıtlıklar şemasına göre tanımlanması çerçevesinde birbirinden türeyen bir ikili karşıtlıklar geçidine dönüşür. Aşağıda verilen oyun ilerledikçe birbirini türeten ikili karşıtlıklar listesi uzatılabilir.

Güzellik	X	Çirkinlik
İyi	X	Kötü
Genç	X	Yaşlı
Melek	X	Cadı
Saf	X	Bilgiç
Masum	X	Utanmaz
Bakire	X	Dul
İffetli	X	İffetsiz
Manevi	X	Maddi
Ruh	X	Beden
Fedakar	X	Çıkarcı
Makyajsız	X	Makyajlı
El değmemiş	X	El değmiş

Sınıfsal Kodlar

Metinde kadın üzerinden üretilen karşıtlıklar, erkekler üzerinden de devam ettirilir. Bununla birlikte erkeklik kodları sınıfsal bir boyut kazanır. Bu durum özellikle Andrie oyun kişileriyle vurgulanır. Öncelikle Andrie, "otuz beş yaşlarında, uzun boylu, zayıf, koyu sarı saçlı, soluk gözlü" bir askerdir ve "üstündeki basit asker üniforması temiz ve iyi tutulmuştur". (s.122) Daha önce sadece çizmeleri ile vurgulanan asker gölgesinin aksine Andrie ayrıntı olarak tasvir edilir. Ayrıca Andrie'nin üniformasının temiz oluşu oyunu besleyen ikili karşıtlıkları erkeklik kodları açısından da destekler. Andrie'nin çizdiği namuslu erkek şeması diğer gölge askerler ve Komiser arasındaki karşıtlıkları vurgular biçiminde seçilmiştir.

Temiz erkek	X	Kirli Erkek
İyi erkek		Kötü Erkek
Üzüntülü		Duygusuz
Yumuşak başlı		Sert

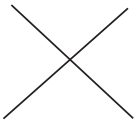
Bunun dışında Andrie, işçi sınıfına mensuptur. Burjuva yaşantısının bütün kokuşmuşluğuna karşı bir işçi olarak Andrie umut taşır.

Bu sınıfsal durum alt katta yaşayan Madam Lena için de geçerlidir. Lena'nın topal oluşu özellikle vurgulanmakla birlikte, yoksul bir kadının ancak çirkin olabileceğine dair de bir kanıya neden olur. Lena, "henüz genç, ama boyalı taşra berberlerinin vitrinlerindeki büstler gibi boyandığı için vaktinden önce yaşlanmış görünen bir kadındır". Ayrıca Lena'nın daha ayrıntı tasvirinde ise açıkça çirkin bir kadın olarak çizildiği göze çarpar; "zayıf yüzünde ruj lekeleri, sıtmalı gözleri, kırmızı dudakları, geniş bir ağzı vardır. İpek entarisine karışan zavallı bir yoksul kadın hali, kaygılı bir ifadesi vardır". (s.126) Madam Lena, çirkinlik ve kötülük etrafında çizilmiş olan Madam Emma ile aynı sınıftan bir kadın değildir, alt sınıfın bir üyesidir ve savaştan önce ve hemen sonra fabrikalarda işçi olarak çalışmıştır. Metin, Lena'yı iş gücü zayıflığı nedeniyle sınıfı için de bir 'çöplük' olarak nitelendirir, metne göre Lena ancak bedenini satarak hayatta kalabilir. Metin, böylece kadınlar arasındaki ikili karşıtlığı kadının sınıfsal özellikleriyle yeniden biçimlendirir. Güzel ve çirkin kadın arasındaki ikili karşıtlık baki kalmakla birlikte, bu karşıtlığa Lena'nın çirkinliği ve özellikle vurgulanan fiziksel kusuru, alt sınıf üyesi olması, bir işçi olması dolayısıyla daha önce oyunda sağlam bir zemine oturan kadın şemasını bozar. Lena'nın durumu karşıtlık şemasına yeni bir karşıtlık ekler.

Burjuva/Hanımefendi		Alt Sınıf/Hizmetçi
çirkin, yaşlı, kötü kadın Madam Emma	güzel, genç, iyi kadın Enrica, Clara, Lilly	çirkin, ezilen Madam Lena

Madam Lena'nın görüntüsel/ikonik göstergesi özellikle topal oluşu ile vurgulanır. Kadının çirkinliği gibi bedensel 'kusuru' da rahatsız edici bir görüntü sunar. Bununla birlikte oyunun gösterilen bölümünde yer almayan sadece adı geçen ev sahibi Dr. Ludwig ile Madam Lena arasında sınıfsal ve ahlaksal bir çatışma kurulur. Bir burjuva beyefendisi olan Dr. Ludwig, burjuva ahlakına özgü ikiyüzlülüğe sahiptir, vesika karşılığında kadınların çalıştırılmasına değil, kadınların burjuva evlerinde vesika karşılığında çalıştırılmalarına karşı çıkar. Dr. Ludwig'in ahlakı Madam Emma'da olduğu gibi kendisi ve kendi ailesi için sakındığı şeylerin başkaları için normal kabul eden ikiyüzlü bir ahlaktır. Metin böylece kadın kodları üzerinden devam eden çatışmasına sınıfsal bir çatışma ekler;

İkiyüzlü burjuva ahlakı
Madam Emma ve Dr. Ludwig



Alt sınıfın ezilmesi
Madam Lena

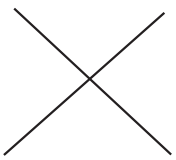
Oyunda umudu temsil eden Andrie, "Elimden gelse kendimi daha da aşağılara kaymaya bırakırdım. Kurtulmanın tek çıkar yolu bu" (s.123) der, bu söz metnin sözel gösterge boyutunda alt sınıfı desteklediğini açık eder. Kendini aşağılara bırakma eylemi, başkalarına acı çektirmek değil başkaları adına acı çekmek anlamına gelir. Böylece Enrica'nın eylemi metin tarafından onaylanmış olur. Bununla birlikte Enrica'nın acı çekerek özgürleşme eylemi, toplumsal cinsiyet rolleri açısından eleştirel bir tutumu da hak eder. Andrei, Enrica'dan kendisine isyan etmesi değil acımasını ister ve bu isteğin karşılanma gerekçesini Enrica'nın kadınlığıyla gerekçelendirir: "Andrei; Kadının içgüdüsünde isyan değil, acımak vardır". Enrica'nın acı çekişi ideal bir kadın eylemi biçiminde ortaya çıkar; ideal kadına düşen isyan etmek değil acımaktır. Böylece Enrica vesika karşılığında bedenini satmasına rağmen hiçbir zaman kirletilemeyecektir. Kadın ve erkekliğin ruhsal yapısı ikili karşıtlıklar içinde bir önyargı şemasına dönüşür. Bu şemada "erkeklerde; saldırganlık, zeka, güç ve etkenlik, kadınlarda ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, "iffet" ve etken olmayış" vardır: "Her cinsin davranış, hareket ve tutumu etraflı ve değişmez biçimde belirleyen cinsel rol diye tanımlanan ikinci öğe de, bu temeli pekiştirir." (Millett, 1987:49)

III. Perde

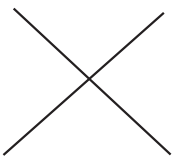
Uzam

Üçüncü perde Lilly'nin elindeki çiçekleri eve gelen Asker'e uzatmasıyla, Lilly'nin savaştan uzak, hayal dünyasını veren bir bakış açısıyla açılır ve hemen ardından askerin Lilly'e saldırmasıyla bir karabasan havasına dönüşür. Metin Lilly'e saldıran Asker'i "kısa boylu, perişan bir genç" olarak tasvir eder. Aynı zamanda bu Asker'in saldırgan hareketleri için metin, "Gerçek bir Rus köylüsünün küstah ve çılgın haliyle" sahne direktifini verir. (s.131) İşçi sınıfı üyesi Andrei'nin ve üst sınıfa ait Komiser'in aksine bu asker bir gerçek bir Rus köylüsüdür! Andrei ve Komiser müzikten dolayısıyla 'ince duygular'dan anlarlar, Andrei işçilere ders veren bir müzik öğretmenidir zaten. Asker ise Lilly'nin piyona çalma isteğine karşı umursamazdır, 'ince duygular'a sahip olmayan bir köylüdür! Böylece oyun Andrei ve Lena ekseninde geliştirdiği alt sınıf üyelerine verdiği umut ışığını geri çeker. Hatta Andrei, Asker ile karşılaştırıldığında üst sınıf/burjuva yaşantısına daha yakın bir şemada yer bulur. Böylece oyunun sınıfsal düzeni yeniden biçimlenir:

Üst Sınıf
Komiser / Dr.Ludwig
Kibar
Duygusuz
Ezen



Üst Sınıfı
Andrei
Kibar
Acı çeken
Ezilen



Köylü
Asker
Saldırgan
Saldırgan
Ezen

Kadın bedeni ve güzelliği

Üçüncü perdede Madam Emma, sarhoş ve bitkin haldedir. Kendisini yıkılmış ve aşağılara düşmüş hissetmektedir. Madam Emma, Clara'nın söylediği gibi "gerçek bir hanımefendiydi; bugün ise bir yıkıntıdan başka bir şey değil"dir. (138) Ayrıca oyunun sonunda Andrei'nin intihar ettiği ve Lena'nın ise düşkün durumunda bir şeyin değişmediği ortaya çıkar. Sorun bir çözüme bağlanmaz oyunun bitiminde yalnızca geleceğe doğru bırakılır: "Unutursak eğer, insanlar umutlarını büsbütün yitirirler". (s.142)

Oyun, ilk perdedeki askeri geçit törenini anına geri dönerek bir tekrarla sonlandırılır. Bu tekrarla metnin söyleminde gelecekte bir zamana atfedilen umut, oyundaki altı kadın için imkanlı değildir. Oyunun sonunda tekrarın görüntüsel/ikonik göstergesi altı kadın için yitirilen umudu gösterirken, oyunun sonunda gerçekleştirilen konuşmaların sözel göstergesi umudu uzak bir geleceğe havale eder. Böylece görüntüsel/ikonik gösterge boyutunda kadına biçilen tekrar ve yitim, sözel gösterge boyutunda kadınları kapsamayan bir umut potansiyeline dönüşür. Oyunun finali bu kadınlar için bir eylem ya da değişim imkanı taşımazken, insanlık için imkan vardır. Bu durumda görüntüsel/ikonik gösterge, sözel göstergeler tarafından ikincilleştirilir ve oyun biterken izleyicinin zihninde sözel göstergelerin yarattığı umut vaadi güçlendirilir. Çünkü, "geleneksel dişil tarzın bekleyişe ilişkin olduğu" düşünülür. "Kadının hayatı ilerleyen bir çizgi, çizgisel bir değişim ve "kazanım" izlemez; daha çok tekrara dayalı, döngüsel, durağandır." (Donovan, 2001:239)

Sonuç yerine

Yapısalcı yöntemle bir oyunun görüntüsel/ikonik göstergelerinin incelenmesi gerçekliği saf veya olduğu gibi sunduğunu iddia eden görüntü üretimlerinin hakim görme biçimleri ve bunların altında yatan görünmez ideolojilerin ortaya çıkarılması için faydalı bir kaynaktır. Bu anlamda "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyun metninin görsel düzenlemesinin yanılsamacı oyun yapısına sahip olduğu, söylem olarak kadınlardan yana bir tavır göstermekle birlikte daha derin bir katmanda yarattığı görüntü düzenlemesiyle kadınlık ve erkekliğe dair kodları kabul ettiği ve yeniden ürettiğini söylemek doğrudur. Enrica vesika ile çalışmak zorunda bırakılan ancak onurunu yitirmeyen ya da oyunda söylendiği gibi hiçbir zaman kirletilemeyecek olan bir kadın modeli sunar. Bununla birlikte oyun, izleyiciye sunulan bakış açısından Enrica'nın başka türlü bir eylemi gerçekleştirme seçeneklerini baştan eler. Masalların pasif, bekleyen kadınlarında olduğu gibi kurtarıcı bir erkeği bekler gibidir, ancak bu erkeği (Andrei) 'kaçırarak' umudunu bütünüyle yitirir. Oyun, özellikle kadınların güzelliklerine ve gençliklerine yönelerek toplumsal cinsiyet ideolojisini yeniden üretir. Oyun metninin kullandığı görüntüsel/ikonik göstergeler gerçeklikle ilişkisini benzerlik üzerinden tanımlayarak kendiliğinden görüntüler ile "kendiliğinden ideoloji"yi (Özsoysal, 2008: 24) doğurur.

Oyunun görüntüsel/ikonik göstergelerinin pek çoğu kadınların bedenleri ve kadının güzellik ölçütlerine yönelerek görüntüsel/ikonik gösterge ile sözel göstergeler arasındaki denge, oyunun düşünsel boyutunu etkileyecek bir biçimde dengeden yoksundur. Kadının savaş sırasında yaşadığı yıkımı ve yitimi göstererek kadınların 'tarafında' durduğu iddiasını taşıyan "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyun metni, görüntüsel/ikonik göstergeleri kadının toplumsal cinsiyet rollerini onaylayan bir biçim kullanarak aslında kadının 'tarafında' değil, erkek egemen bakış açısının 'tarafında' olduğunu açık eder ve izleyiciyi de aynı görme pozisyonuna davet eder.

KAYNAKÇA

Çamurdan, E, (1996), Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
Donovan, J. (2001), Feminist Teori, İletişim Yayınları, İstanbul
Erkman, F. (1987), Göstergebilime Giriş, Alan yayıncılık, İstanbul
Kocabay, Kalkan, H. (2008), Tiyatroda Göstergebilim, e yayınları, İstanbul
Malaparte, C. Kadınlar da Savaşı Yitirdi, Devlet Tiyatrosu oyun arşivi.
Millett, K. (1987), Cinsel Politika, Payel Yayınları, İstanbul
Özdemir, Tan, S. (2003), Kara Filmler, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul
Özsoysal, F. (2008), Oyunlarda Kadınlar, e yayınları, İstanbul
Şklovski, V. (2010) "Teknik Olarak Sanat", Todorov, Yazın Kuramı, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, İstanbul
Yücel, T. (1999),Yapısalcılık, YKY, İstanbul
Yüksel, A. (1995), Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M.Cevdet Anday Tiyatrosu, Gündoğan yayınları, İstanbul

BİR HIRİSTİYAN TUTSAK GÖZÜYLE MÜSLÜMAN KADINLAR

MUSLIM WOMEN FROM THE PERSPECTIVE OF A CHRISTIAN CAPTIVE

Ceren KARACA
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi
İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
ckaraca@gmail.com

Öz

Türkçeye Kanunî Devrinde İstanbul ve Türkiye'nin Dört Yılı isimleriyle kısmi olarak çevrilen Viaje de Turquía hakkında yayımlanmamış bir doktora tezi çalışması ve konuya ilgi duyanların yazdığı az sayıda makale dışında Türkiye'de pek önem verilmemiş bir eserdir. Eser, Kanunî Sultan Süleyman dönemdeki Osmanlı İmparatorluğu hakkında önemli bilgileri bir yabancının gözünden aktardığı için araştırmacılar için vazgeçilmez bir kaynaktır. İspanya'nın Altın Çağı olarak adlandırılan 16. ve 17. yüzyıllarda Akdeniz'deki hâkimiyet mücadelesinden dolayı sık sık Türklere yer verilmiştir. Dönemin ünlü yazarlarının kaleme aldığı eserler kimi zaman gerçekte olan olayları aktarırken, kimi zaman da gerçeklerden yola çıkarak yazılmış kurmaca eserlerdir. 1557 yılında yazılan ve yazarı hakkında bir türlü fikir birliğine varılamayan Viaje de Turquía'nın gerçekten Türklere esir düşmüş bir İspanyol tarafından mı yoksa Osmanlı İmparatorluğu topraklarına hiç ayak basmamış biri tarafından mı yazıldığı hala açıklık kazanmamıştır. 20. yüzyıla kadar basılmayan eserin başkahramanı Pedro de Urdemalas Türklere esir düşmüş bir İspanyol'dur. Pedro Türkiye'de bulunduğu dört yıl içinde doktor olduğunu söyleyerek sınırlı bir özgürlüğe kavuşur, dönemin önemli kişilerini muayene edip, tedavi uygulaması sayesinde gerek sosyal yaşantı gerekse idari işleyiş hakkında önemli bilgiler edinir. Bu bilgileri arkadaşları Juan Devoto a Dios ve Mátalas Callando'ya anlatır. Bu çalışmada Pedro de Urdemalas'ın Müslüman kadınlar hakkındaki gözlemleri ele alınacak ve gerçekle tutarlı olup olmadıkları ortaya koyulacaktır.

Anahtar Kelimeler Viaje de Turquía, Müslüman kadınlar, İspanyol Altın Çağı, esaret

Abstract

Partially translated into Turkish as "Kanuni Devrinde İstanbul and Türkiye'nin Dört Yılı", Viaje de Turquía (1557) is an underrated book which didn't get any significant attention in Turkey, other than few articles published by the ethusiasts and an unpublished thesis. The book is an indispensable resource for the researchers as it gives vital information about the Ottoman Empire during the reign of Suleyman I, through the eyes of a foreigner. Turks are often mentioned in the literary works of Spanish Golden Age (16th and 17th century), due to the battle over the control of the Mediterranean. Works of well-known writers of the period, sometimes depict actual events, however in some other cases, they depict fictional stories based on actual events. To this day, there is still no consensus on the true identity of Viaje de Turquía's writer. It is still unclear that whether the book was written by a real captive Spaniard or someone never set foot in the Ottoman Empire. Viaje de Turquía wasn't published until the 20th century and its protagonist Pedro de Urdemalas, was a Spaniard who fell captive to the Turks. During his 4 year residency in Turkey, Pedro de Urdemalas was given restricted freedom after saying that he was a doctor. He examined and treated the important people of that time, accordingly he gained vital information about the social life and administrative tasks. He shared this information with his friends Juan Devoto a Dios and Mátalas Callando. In this study, Pedro de Urdemalas' observations about muslim women will be studied and examined in order to see whether they are coherent with the reality or not.

Keywords Viaje de Turquía, muslim women, Spanish Golden Age, captivity

1 20-21 Mayıs 2015 tarihinde İstanbul'da düzenlenen IV. Uluslararası İspanyol Edebiyatı ve Dilbilim Günlerinde (IV Jornadas Internacionales Hispánicas De Literatura Y Lingüística) sunulan ve Tebliğler kitabında özeti basılan "Bir Hıristiyan Tutsak Gözüyle Müslüman Kadınlar" başlıklı bildirinin tam metnidir.

*Araş. Gör. Dr, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ckaraca@gmail.com.

16. yüzyıl, Doğu Akdeniz'in neredeyse tamamında hüküm süren Osmanlı İmparatorluğu ile Kuzey Afrika'nın önemli merkezlerini kontrol eden İspanya Krallığı arasında Akdeniz'de hâkimiyeti sağlamak için yapılan pek çok savaşa sahne olur. Osmanlı ve İspanyol donanmaları Akdeniz sularında sık sık karşı karşıya gelir ve galip taraf kaybedenleri esir alarak ya köle pazarlarında satar ya da kürek mahkûmu olarak kullanır. 16. yüzyılın ikinci yarısında köleliğin artmasının en önemli sebeplerinden biri Avrupa'ya Amerika'dan getirilen madenlerin bu dönemde ekonominin değişmesine neden olmasıdır:

Avrupa'da fiyatların ve ücretlerin yükselmesi Osmanlı Devleti'ni de etkiler. 1450-1550 döneminde şaşılacak derecede istikrar gösteren fiyatlar, dış talebin arttığı 1550'den sonra, narha ve değişmezliğe dayanan Osmanlı ekonomisinin çerçevesinde korkunç sayılabilecek bir tempoyla yükselmektedir (Cem, 1977, s.163).

İspanyol edebiyatının Altın Çağı olarak kabul edilen 16. yüzyılda, Akdeniz'deki bu çekişmenin bir yansıması olarak esaret teması tiyatro oyunlarına, şiirlere ve romanlara hakim olur. Esaret edebiyatı başlığı altında toplanabilecek bu tür eserlerin yazarları ise Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega, Tirso de Molina gibi dönemin öne çıkan isimleridir. Bu yazarlardan bazıları eserlerini kaleme alırken kendi tecrübelerinden yararlanırken, bazıları da Akdeniz'deki savaşlarda bulunan ya da Osmanlı topraklarına esir düşmüş insanların anılarından yola çıkarlar. Modern romanın ilk örneği sayılan Don Quijote'nin yazarı Miguel de Cervantes, Türklere karşı mücadelede İnebahtı Deniz Muharabesinde yer almış ve hatta Türklere esir düşerek, 5 yıl Osmanlı denetimindeki Cezayir'de esir hayatı yaşamıştır. Bu sebeple Cervantes'in eserlerinde sık sık Türk karakterlerle ve esaret temasıyla karşılaşılır . Öte yandan dönemin önemli oyun yazarlarından Lope de Vega ise Türklerle yapılan mücadeleye hiç katılmamış olsa da Türklere ve esaret temalarına oyunlarında sık sık yer verir. İspanyol toplumu bu oyunlar sayesinde Türklerle yapılan savaşlarla ve Türklerin yaşayışlarıyla ilgili bilgi sahibi olur (Karaca, (2014). Lope de Vega Tiyatrosu'nda Türkler. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Osmanlı İmparatorluğu'nda esir ticaretinin büyük önem taşıdığı bir dönemde 1557 – 1558 yılları arasında kaleme alınan Viaje de Turquia, Esaret Edebiyatı'nın en önemli eserleri arasında yer alır. 20.yüzyıla kadar yayımlanmamış olan bu eser, Pedro de Urdemalas isimli bir İspanyol'un Türklere esir düşmesini ve Osmanlı İmparatorluğu hâkimiyetindeki İstanbul'da esir olarak yaşadığı dört yılı konu eder. Eser Pedro'nun, Juan Devoto a Dios ve Mátalas Callando adlı iki arkadaşıyla yaptığı bir sohbetten oluşur. Eserin Pedro ile yapılan bir röportajmış gibi yazılması, okurun merak edebileceği soruların yerinde ve zamanında sorulması sayesinde eser ayrıntılı bir Osmanlı tahliliine dönüşür. Eserin bir memoir mı yoksa kurmaca mı olduğu konusunda tartışmalar sürerken, yazarının kim olduğu hakkında çeşitli çalışmalar yapılmışsa da henüz bu konuda bir fikir birliği sağlanamamıştır. Ancak iki isim üzerinde durulmaktadır: Andrés Laguna (Bataillon (1956: 2) ve Cristóbal de Villalón . Eserin bir memoir mı yoksa kurmaca olduğu konusundaki tartışma ise kurmaca olduğu yönünde ağırlık kazanmıştır. Atıfta bulunulan her iki yazarın da Osmanlı topraklarında hiç bulunmamış olmasından dolayı, eserde yer alan ayrıntılar özel bir önem kazanır. Osmanlı topraklarına ayak basmadan bu kadar ayrıntılı bir tahlilin yapılması şaşırtıcı görünmektedir. Konu hakkındaki varsayımlara göz atılacak olursa, bunların tamamı bu kitabın Osmanlı topraklarında esaret hayatı yaşamış kişilerce aktarılan bilgilerden derlenmiş olduğu yönündedir; eserin karşılıklı konuşma şeklinde yazılmış olması ve bazı yerlerde metnin bütünlüğünün kopması da bu fikri onaylar niteliktedir.

Eser, yazıldığı dönemdeki Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki bilgileri birinci ağızdan ve bir yabancının gözüyle aktardığı için önemli bir kaynak olarak kabul edilebilir. Öte yandan eser Batı'nın Doğu'yu icat ettiğine dayanan Şarkiyatçı yaklaşımın anlaşılması açısından da önemlidir. Şark'ın Avrupa'nın kültürel rakibi, aynı zamanda da sık sık başvurduğu bir öteki imgesi olduğunu ifade eden Said'e göre, Avrupa kendi kimliğini oluştururken, Şark'ın karşısında bir yer belirler, böylece Şark'a atfedilen özellikler, Avrupa'nın karşıt imgeleri, düşünceleri, kimliği olarak ortaya çıkar (Said).16. yüzyıl boyunca Türklerle ilgili eserlerde yüce ahlaklı, cesur Hıristiyan kahramanların karşısında sıkça düşük ahlaklı Türk/Müslüman karakterler bulunur. Eserlerde sadece Türk /Müslüman erkeklere değil, kadınlara da yer verilir. Ataerkil sistemin içinde bir öteki imgesi olarak kurulan "kadın", Müslüman kadın imgesiyle bir altöteki olarak inşa edilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kapalı yapısı sebebiyle sosyal hayatta kendine yer bulamayan Müslüman kadınların yaşayışı ile ilgili bilgiler kısıtlıdır. Bu sebeple eser, Müslüman kadınlar hakkında az da olsa bilgi vermesi sebebiyle de ayrı bir önem kazanır.

1 Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Ceren Karaca (2009). Miguel de Cervantes'in esaretinin eserlerine yansıması. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi; Hale Hacıbanoğlu, "La influencia de sus años de cautiverio en la Comedia La Gran Sultana: Doña Catalina de Oviedo de Miguel de Cervantes Saavedra", II. Uluslararası Dil, Kültür ve Edebiyat Çalıştayı, 8-10 Haziran 2016 Bildiri Kitabı, Damla Kırtasiye, Antalya, 2016, 288-291; Prof. Dr. Ertuğrul Önalp (2009). Türklerin Esiri Cervantes: XVI. Yüzyıl Akdeniz Dünyasından Bir Kesit. Ankara: Tiydem Yayıncılık.

2 Antonio García de Solalinde bkz. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-de-turquia--0/html/000423ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

İki bölümden oluşan eserin ilk bölümünde Pedro'nun hayatı ve Türklere nasıl esir düştüğü anlatılır. İkinci bölümde ise Pedro'nun Osmanlı'da gündelik hayata ve devlet yapısına değinir. Bu bölümler eserde net bir çizgiyle birbirinden ayrılmazlar ve her iki bölümde de Osmanlı'da sosyal yaşantı ile ilgili önemli bilgiler mevcuttur.

Eserin iç zamanı iki gündür; Birinci gün Osmanlı donanmasının esirleri nasıl ele geçirdiğine, onlara nasıl muamele ettiğine ve esirlerin İstanbul'da nasıl karşılandığına yer verilir. Pedro daha sonra kendi yaşantısı ile ilgili bilgiler verir. İnsanlar tarafından nasıl bir muamele gördüğünü, mesleğini nasıl ilerlettiğini, kendisine karşı olanlarla nasıl mücadele ettiğini ayrıntılı bir şekilde anlatır. Ertesi gün ise Osmanlı İmparatorluğu'nda sosyal yaşantı, adalet sistemi, gelenek ve göreneklerinden söz edilir. Pedro'nun Osmanlı kadınına değindiği bölümler ikinci gün içerisindeki anlatısında yer alır.

Pedro, eserin başında doktor olduğunu söylediği için efendisinin ona serbestlik sağladığını ifade eder. Diğer kölelerden çok daha özgür bir biçimde hareket ettiğini ve doktor olduğu için kölelerin giremeyeceği pek çok yere girip çıkabildiğini belirtir. O dönemde kölelerin maruz kaldığı davranış çoğunlukla sahiplerinin kim olduklarına bağlıdır (Friedman, 1983, s.73). Fidyeleri yüksek olan önemli kişiler devlete ait olan büyük zindanlarda kalırdı. Bunlar çalışmak için dışarı çıkarılmadıkları zamanlarda zindanda kalırlardı. Kurtuluş umudu olmayan köleler ise daha çok özgürlüğe sahiptirler. Sokağa rahatlıkla çıkıp, istedikleri işlerle uğraşabilirlerdi (Friedman, 1983, s.61). Kölelerin aile içindeki statüleri de değişiklik gösterirdi, köleler aile ile aynı çatı altında yaşar ve kimi durumlarda, mirasçı ya da eş statüsüne kadar bile çıkabilirlerdi (Şen, 2007, s.18-19).

Eserdeki bazı bölümlerden, Pedro'nun arkadaşları Juan ve Mata'nın İslam dini hakkında bilgi sahibi olmadıkları çıkarmak mümkündür. Osmanlı kadınına çok fazla değinilmemesine karşın Pedro'nun anlattıkları bir tutarlılık sergiler. Pedro, Osmanlı kadınına ilk olarak sünnetten geleneğinden bahsederken değinir (ed.Garcia Salinero, 1980:388) . İspanyol toplumunun sünnet geleneğinden haberdar olduğunu ancak kadın erkek ayrımı yapılıp yapılmadığını bilmedikleri görülür. Pedro arkadaşlarının sorusu üzerine bu konuya açıklık getirerek, sadece erkeklerin sünnet olduğunu, kadınların sünnet olmadıklarını ifade eder (388).
Pedro kadınların camide ibadet etmesinin zor olduğuna dikkat çeker. Juan'ın kadınların kiliseye girip girmedikleri sorusunda, kiliseden kastedilen değil camidir. Pedro kadınların camiye girmesi hakkında şunları söyler: hafifmeşrep kadınlar ve evli olmayan kadınlar camiye giremezler. Evli kadınlar dışında bakireler ve beş ayı dolduran dullar girebilirler. Ancak ayrı bir bölmede ve kapalı olarak, onları kimsenin görmeyeceği bir yerde bulunurlar (392). Pedro'nun bu tespiti ile günümüzde hala geçerlidir. Pek çok camide kadınlar için kadınlar mahfili adı verilen özel bir bölme bulunur. Özel bölme olmayan camilerde ise kadınlar en arkada namaz kılar.

Pedro Türklerin evlenme adetlerine ilişkin bilgileri de okurla paylaşır. Bu konuda şunları ifade eder: Kendisinin Eulemet olarak ifade ettiği "evlenmek" İspanya'daki usulün tam tersidir;
çünkü erkek kadına çeyizini verir, onu alan erkektir. Kadının ebeveynleri erkeğe, miras kalacaklar ve kadının kendi sahip oldukları dışında hiçbir şey vermez. Evlilik gerçekleşene kadar erkek kadını göremez ve damadın kayınpederine bütün çeyiz parasını kız evden çıkmadan vermesi gerekir. Kızın babası da bu parayla kıza kıyafetler ve mücevherler alır. Kızın annesi ise ev ev dolaşarak düğün için kadınları toplar. Gelinin evinde toplanan kadınlar hep beraber damadın gönderdiği hediyeleri karşılarlar, ertesi gün ise gelinle birlikte yemek yemek için döner çünkü damat hiçbir kutlamada orada bulunmaz, hep evindedir.

Ziyafet bittikten sonra kadınlar gelini hamama götürürler ve onu güzelce yıkarlar, saçlarına kına yakarlar. Aynı kına ile gelinin ellerini ve ayaklarını da kınalarlar. Kadınlarda başparmaklarını ve ellerinin kıyafetlerinin dışında kalan bölümü olan yarısını kınalarlar. Bir saat sonra kına çıkarıldığı zaman altın gibi bir renk almış olur. Hamamdan döndükten sonra kadınlar gelini ortalarına alıp şarkılar söyleyerek müzik aletleri çalarlar. Bütün bu eğlencede hiç erkek yoktur çalgıcılar bile kadınlardır. Bu çalgılı eğlence gece yarısına kadar devam eder. Horozun ötüşünü duyunca kadınlar evden ayrılıp yatmaya giderler. Ertesi gün damadın en yakın akrabası olan sağdıcın gelip gelini almasını beklemek üzere eve dönerler.

Sağdıç yanında atlı eşlikçileri ile birlikte gelin evine gelir ve güzel süslenmiş ve uysal bir tane boş atı yanında getirir. Gelini alır ve aralarında erkeklerin ve kadınların bulunduğu eşlikçileri ve çalgıcılarla birlikte yola çıkar. Gelini eve bırakırlar ve gece dönmek üzere ayrılırlar. Gece döndüklerinde sağdıç damadı, bir kadın da gelin soyar ve onları yatağa sokarlar. Gelinin üzerinde çok fazla düğüm uçkurlu bir iç çamaşırı vardır, damat hediye vaat etmezse bu uçkurları çözmesine izin vermez (407-408).

1 Esere yapılan bütün atıflar GARCIA SALINERO, Fernando (ed.), Viaje de Turquia, Catedra, Madrid, 1980 baskısından yapılmış olup, çevirileri bana aittir. Makale içinde sadece sayfa numaraları verilmiştir.

Bu geleneklerin büyük bir çoğunluğu özellikle kırsal kesimde hala devam uygulanmaktadır. Erkek tarafının kız tarafına hediyeler alması, kına gecesi düzenlenmesi, gelinin hamama götürülmesi ve gelinin atla evinden alınıp damat evine götürülmesi bu geleneklerden bazılarıdır. Pedro'nun bu gelenekleri bu kadar yakından tanıması da ilginç bir noktadır. Muhtemelen gördüğü düğünleri ve etraftan duyduklarını aktardığı bu bölüm şaşırtıcı derecede gerçekleri yansıtmaktadır. Özellikle Pedro hibe olarak adlandırdığı başlık parası olarak bilinen bir miktar paranın, gelinin babasına verildiğini bilmesine kadar ayrıntıya inmesi, Türk kültürüne duyduğu ilginin ve merakın bir yansımasıdır.

Pedro dini nikâh hakkında da bazı bilgiler vermektedir; kadının bir çeyiz kâğıdı vardır. Kadı şu kişi şu günde çeyiz için şu kadar "hediye" (ağırlık/mehir) vermiştir yazılı bir kâğıt verir ve karşılığında para alır. Akrabalar da yeni evlilere biraz para ya da giyecek yardımında bulunurlar (408).

Osmanlı Devleti'nde diğer adalet işlerinin yanı sıra evlenme-boşanma ve evlat edinme işleri de kadılar tarafından yapılırdı. Evlenmek isteyen kişiler önce mahkemeye başvururlardı, günümüzde olduğu gibi kişilerin evlenmelerinde herhangi bir engel olup olmadığı araştırılırdı. Herhangi bir engeli bulunmayan çiftlerin nikâhı kıyılırdı. Ancak erkeğin halk arasında "ağırlık" olarak bilinen "mehr-i müeccel" adı verilen bir miktar parayı ölüm ve boşanma gibi durumlarda ödemek üzere kabul etmesi gerekirdi. Kadınlar mahkemeye gelmeden de kendilerinin tayin ettiği bir vekil aracılığı ile evlenme ve mehir yaptırabilirdi. Evlenme işlemlerini kadıların izin verdikleri imamlar da kıyabilirlerdi (Arık, 1997: 52).

Pedro boşanma hakkında ise şunları söyler; Erkek, kadının gelirken getirdiği bütün çeyizi beraberinde götürmesi şartıyla, kadını boşayabilir. Ancak eğer tekrar aynı kadınla evlenmek isterse kadına tekrar çeyiz vermek ve kadın ondan önce başka biriyle evlenmek zorundadır (408).
Osmanlı Devleti'nde boşanma durumunda da kadılara başvurulurdu. Boşanmanın gerçekleşeceği durumlarda kadıların mehir, nafaka, kişisel malları ve haklarına dikkat edilirdi. Bir kadının boşanma işleminden sonra tekrar evlenebilmesi için "iddet" adı verilen belirli bir süre beklemesi gerekiyordu (Arık, 1997: 52). Bu durum, Bakara Suresi 230. Ayet'te şu şekilde belirlenmiştir:

Eğer erkek karısını (üçüncü defa) boşarsa, kadın, onun dışında bir başka kocayla nikâhlanmadıkça ona helal olmaz. (Bu koca da) onu boşadığı takdirde onlar (kadın ile ilk kocası) Allah'ın koyduğu ölçüleri gözetebileceklerine inanıyorlarsa tekrar birbirlerine dönüp evlenmelerinde bir günah yoktur. İşte bunlar Allah'ın, anlayan bir toplum için açıkladığı ölçüleridir (Bakara 2/230).

Aynı surenin 232. Ayeti'nde ise şu ifadeler yer almaktadır: Kadınları boşadığınız ve onlar da bekleme sürelerini bitirdikleri zaman kendi aralarında aklın ve dinin gereklerine uygun olarak güzellikle anlaştıkları takdirde, eşleriyle (yeniden) evlenmelerine engel olmayın (Bakara 2/232).

İslam Hukukunda bain talak olarak adlandırılan evliliğin üç boşama hakkının da kullanılarak evlilik akdinin sona ermesi durumunda, kadın bir evlenme engeli ile karşı karşıya kalır ve hukuki şartların uygun gördüğü yeni bir evlilik ya da boşanma gerçekleştirmediği sürece ne yeni bir kişiyle ne de eski eşiyle tekrar evlenemez (Dağcı, 2000:170). Pedro'nun İslam hukukuna dayanan bu bilgilere yer vermesi yazarın bu konu hakkında ayrıntılı bir inceleme yaptığını gösterir.

Osmanlı İmparatorluğu hakkında az bilgiye sahip olan İspanyollar, Osmanlı kadını hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir. Sosyal hayatta neredeyse hiç görünmeyen kadın, İspanyollar için görünmezdir. Bu sebeple Mata Türkiye'de kadınların olup olmadığını sorar. Pedro bu soruya alaylı bir şekilde erkeklerin mantar gibi yerden bittiklerini söyleyerek cevap verir (437).

Bunun üzerine, daha önce Türk kadınları hakkında hiçbir şey duymamış olan Mata ve Juan Pedro'dan Türk kadınlarından bahsetmesini isterler. Pedro Türk kadınlarının beyaz tenli ve güzel olduklarını söyler (437). Pedro'nun bu açıklaması, İspanya'da Türk ve Arap ayrımının yapılamamasından kaynaklanır. İspanyollar bütün Müslümanları kapsayacak şekilde hem Türklere hem de Araplara moro diyorlardı. Moro kelimesi aslında Mağripli anlamına gelir ve İspanya'da ve diğer yerlerdeki Müslüman Arapları niteler . Kuzey Afrika'nın Türk hâkimiyetine geçmesiyle moro kelimesi Türkler için de kullanılmaya başlar. Bu sebeple Pedro Türk kadınlarının Hintler ya da Araplar gibi koyu esmer olduklarını düşünen arkadaşlarına Türk kadınları için beyaz tenli olduklarını İstanbul'un enlem ve boylam koordinatlarına vererek ispatlamaya çalışır. Bu şekilde Türk kadınlarının İspanyol kadınları gibi beyaz tenli olmalarının normal olduğunu göstermek arzusundadır.

Pedro, kadınların sokakta ne giyindikleri hakkında, Hıristiyan kadınlardan çok daha süslü olduklarını ancak kapalı oldukları için yolda yürürken kocaları ve kardeşleri de dâhil kimsenin onları tanımayacağını söyler. Hepsinin rahibeler gibi bir örnek giyindiklerini, her ne kadar rengi ya da kumaşı farklı olsa da kıyafetlerinin birbirine benzediğini belirtir (439).

Osmanlı Devleti şeriata dayalı bir hukuk anlayışını benimsediği için Müslüman kadınların örtünmeleri gerekirdi. Böyle bir uygulamadan haberdar olmayan İspanyollar için Türk kadınının giyim kuşamını açıklamanın en kolay yolu tek örnek giyinerek vücutlarının belli bölgelerini kapatan rahibelerle kıyaslamaktır. Öte yandan Pedro kadınların örtünmedikleri zamanlarda giydikleri kıyafetlerden de bahseder ve Müslüman kadınların Hıristiyan erkeklerin yanında örtünmeye gerek görmediklerini de belirtir.

Daha önce ifade edildiği gibi evlerde yaşayan köleler ailenin bir ferdi olarak kabul edilirdi, dolayısıyla evin içinde serbestçe hareket edebilirlerdi. Öte yandan köleler, İslam Hukukunda da farklı bir konuma sahip olduklarından erkekten sayılmazlardı. Bu konuya Cervantes de El Gallardo Español isimli eserinde yer verir:

ARLAXA. Korkmadan yüzünü açabilirsin;
Eğer bilmiyorsan söyleyeyim,
Müslüman kadınlar Hıristiyan erkeklerin karşısında kaç göç etmezler.
Bir köle adamdan sayılmaz;
Endişelenmen için bir neden yok" (Cervantes Saavedra: 1990: 260).

Sonuç olarak, Pedro'nun "sözde" Türkiye'de bulunduğu dört yıl içinde gerek sosyal yaşantı gerekse idari işleyiş hakkında topladığı bilgileri Viaje de Turquia'da aktarır. Kurmaca olduğu varsayılan eserdeki bilgilere ulaşmak için titiz bir çalışma yapılmış olması gerekir. Yazar eserin atıf bölümünde eseri düşmanın daha yakından tanınması için kaleme aldığını ifade etse de, Türklere düşmanca bir yaklaşım sergilememesi ve nesnelliği eserin yıllar boyunca gizli kalmasında bir etken olarak kabul edilebilir.

Pedro toplumun içine nüfuz etmiş bir köledir, bu sebeple Türk kadınları, kadınların yaşantısı, çeşitli gelenekler ve giyim kuşam hakkında verdiği bilgiler gerçeğe uygundur. Eserin kurmaca olduğu varsayıldığında yazarın rolü daha da önem kazanır. Yazar hem bu bilgilere ulaşmış hem de Pedro gibi bir karakter yaratarak onu Osmanlı toplumunun içine yerleştirmiştir. Yazarın dünyası ile sınırlı kalmayan ve gerçeğe bu kadar uygun olan bir anlatı olan Viaje de Turquia bugün bile 16. Yüzyıl Osmanlı toplumu hakkında çalışma yapan araştırmacıların vazgeçilmez bir kaynaktır.

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. M.A. de Bunes Ibarra (1989) La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: Los carácteres de una hostilidad. Madrid: CSIC.

KAYNAKÇA

ARIK, F. Şamil, (1997), "Osmanlılarda Kadılık Müessesesi 1". OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi) S.8:1-71.
Bataillon, Marcel, (1956), "Andrés Laguna, auteur de Viaje de Turquia" BH. LVIII: 2.

BUNES IBARRA, M.A. de (1989). La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: Los carácteres de una hostilidad. Madrid: CSIC.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1990). Obras Completas. Cilt 1. Madrid: Aguilar.

Dağcı, Şamil, (2000), "İslam Aile Hukukunda Evlenme Engelleri- II (Geçici Evlenme Engelleri)". Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. Cilt 41: 175- 237.
Friedman, Ellen G. (1983), Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
Fernando, Garcıa Salınero, (ed.)(1980), Viaje de Turquia. Madrid, Catedra.
Hacıbanoğlu, Hale, (2016), "La influencia de sus años de cautiverio en la Comedia La Gran Sultana: Doña Catalina de Oviedo de Miguel de Cervantes Saavedra", (II. Uluslararası Dil, Kültür ve Edebiyat Çalıştayı, 8-10 Haziran 2016 Bildiri Kitabı), Damla Kırtasiye, Antalya
Saıd, Edward W. (2004), Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları. Metis, İstanbul
Karaca, Emine C. (2009), Miguel de Cervantes'in esaretinin eserlerine yansıması. (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara
Karaca, Emine C. (2014), Lope de Vega Tiyatrosu'nda Türkler, (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara
Önalp, Ertuğrul, (2009), Türklerin Esiri Cervantes: XVI. Yüzyıl Akdeniz Dünyasından Bir Kesit, Tiydem Yayıncılık, Ankara
Şen, Ömer, (2007), Osmanlı'da Köle olmak, Kapı Yayınları, İstanbul
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-de-turquia--0/html/000423ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI'NIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

STRUCTURAL CHARACTERISTICS OF SHOW GAMES IN VILLAGE

Cem İÇYAR
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Sanat Dalı
Cem.icyar@atauni.edu.tr

Öz

İnsanlığın varoluşundan beri insan yaşamını destekleyen tiyatro sanatı, günümüze kadar bu desteği sürdürmeye devam etmiştir. Birçok türü olan tiyatro, dünya üzerinde toplumlara yol göstermiştir. Yaşamsal gerçeklere göre şekillenen, çağın gerekliliklerini göz önünde bulundurarak, inanç, gelenek, iklim şartları ve coğrafi özellikleri malzeme alarak topluma ışık tutar. Bu durum da tiyatroya yansır.

Ortaya çıkışı çok eski olana Köy Seyirlik Oyunları binlerce yıl öncesinden başlayarak günümüze kadar ulaşan önemli bir tiyatro türüdür. Çok tanrılı dinler döneminden günümüze ulaşan Köy Seyirlik Oyunları, köylünün tarım ve hayvancılık alanında bereketin artması için oluşturdukları ritüellerin dramatik şekle bürünmesidir. Köylü bu ritüelleri gerçekleştirdiğinde tanrıların onlara bereket sunacağını umut eder.

Köy Seyirlik Oyunlarının Teknik Özellikleri birkaç ana başlık altında toplanılabilir. Bunlar, Köy Seyirlik Oyunlarında Metinlerin yapısı, Oyunların Oynanışı-Yönetici, Oyun Yeri, Sahne Etmenleri, müzik ve Dans.

Belirli bir izlekte oynanan ancak yazılı metni olmayan Köy Seyirlik Oyunları, seyircinin de bildiği konuları ele alarak ve seyirciyi de aktif hale getirerek oyunun içine çeker.

Oyuncuları profesyonel olmayan, taklit ve öykünün var olduğu Köy Seyirlik Oyunları, köyde bir alanda, köy evinde ya da uygun bir yerde seyirci ortasında oynanır. Dönem şartlarına göre basit olan kostüm, aksesuar kullanılır. Abartılı makyaj ile oyuncular ilkel ancak pratik yöntemlerle seyirci karşısına çıkar. Köy Seyirlik Oyunları dramatik kavramları içinde barındıran, müziğin ve dansın etkin olarak kullanıldığı oyun türüdür.

Anahtar Kelimeler Türk Tiyatrosu, Köy Seyirlik Oyunları,

Abstract

The art of theatre which has been supporting the human life since the existance of monkind, has continued to montain this support. The theatre that has mony kinds of it, has been leading the societies on the world. İt is shoped according to vital truths. İt leads the way to the society by taking the necessities of the age into consideation and using belief, tradition, cilimate conditions and geogrophic features as stuff.

The theatrical village plays whose existance go back a long way are one of the most important theatre types that have survied until today. The theatrrical village plays reaching the present day from the period of polytheistic religions, are the dramatic forms of rituals composed by villagers to increase plentifulness both agriculture and stockbreeding scobe. The villaggers anticipate that God and Godnesses will fecundate them when they act these rituals.

The technical features of the theatrical village plays can be collected under the same title. These are the structure of the texts, the acting of plays-producer the play area, stoge factors, music and dance.The performersof the plays are not professionel.

The theatrrical village plays are acted on an area in the village, in a village house or in a suitable place in front of the oudience.According to the conditions of the period, simple costumes and accessaries are used. Wearing an exaggerated make up, the performers front the audience with primitive but pratical methods. These plays use the music and dance efficiently and they contain the dramatic notions in.

Keywords Türk Theatre, Village Plays,

Köy Seyirlik Oyunlarına geçmeden önce, "Seyirlik Oyun" Kavramına değinmek yararlı olacaktır. Seyirlik Oyun, sözlük anlamıyla, seyredilmek için oynanan oyun demektir. Türk Seyirlik Oyunları (Nutku, 1972: 77-139). Selçuklu'dan ve Osmanlı'dan günümüze kadar gelebilmiş oyunlardır. Seyirlik Oyun kapsamında yer alan dramatik gösterimler; Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu, zamanla Halk Tiyatrosu geleneği içinde yer almıştır. Halkın kahvelerde, açık alanlarda izlediği bu gösterimler Geleneksel Tiyatromuzun da temel öğelerini oluştururlar.

Seyirlik ve Köy Seyirlik Oyunları, içinde ritüel barındıran, ritüellerin kaynaklık ettiği ve zamanla eğlence amaçlı ve taklide dayalı hal almış oyunlardır. Tabii ki konumuz dramatik niteliği olanları kapsamaktadır. Bu yüzden de en az kendinden başka birini canlandırma ereği aranması koşulu olacaktır.

Köylü Tiyatrosu geleneği, işlevleri bakımından kut törenlerden kaynaklandığından, Halk Tiyatrosu geleneğinden ayrılır. Halk Tiyatrosu profesyonel oyuncularca oynanırken, Köylü Tiyatrosunun böyle bir sorunu yoktur, ritüele dayanır, yapı olarak göstermecidir, topluca oynanır ve oyuncular amatördür (Tekerek, 2007: 67).
Cumhuriyet döneminden sonra Halkevleri ve Halkbilimcileri tarafından araştırılan Köy Seyirlik Oyunları'nın özgün metinleri, bugün de araştırma ve inceleme konusu olmaktadır (AND, 1975: 6. ; 1977: 49).

Köy Seyirlik Oyunları düğünlerde, bayramlarda, ya da yılın belirli günlerinde köylülerimizin genellikle "Oyun yapma- Oyun çıkar→ma" adı altında yarattıkları bir tiyatro olayıdır (And, 1983: 365). Bu oyunlara aydın→larımızın kimisi "Köy Tiyatrosu (Kazmaz, 1983: 170), Köy Seyirlik Oyunları (Düzgün, 1999: 6) ,(Karadağ. 1978: 180). Köy Temsilleri- Köy Ortaoyunu" adını vermişlerdir. Köylülerimiz atalarından miras kalan bu oyunları yazın meydanlarda, kışın odalarda sürdürmektedirler. Önceleri köylüler, bu oyunlara kendi yaşantılarının daha verimli olması için zorunlu ve bilinçli olarak katılırlardı. Yüzyılların geçmesiyle doğanın pratik deneylerle çözümlenmesi sonucunda, zorunluluk kendiliğinden yavaş ya→vaş yitmiş; yaşamdaki değişim, yeni ilişkileri gerektirdiğinden Seyirlik oyunlar bir eğlence aracı olarak tanımlanmaya başlamıştır.

Köy Seyirlik Oyunları, köylünün kendi olanaklarıyla biçimlenmiştir. Oyun alanı seyirciyi de, oyuncuyu da içine alabilecek, yeterli büyüklüktedir. Köylü oyunun nerede, ne zaman oynanacağını bilir ve hazırlıklı gelir. Metin, ezber, prova derdi olmadığı gibi; gişe, bilet derdi de yoktur. Seyirci oynanmakta olan oyunun konusunu bilmektedir ve o anda tepki vererek, üretici duruma girmektedir oyunlarda salon, sahne, dekor, ışık ve efekt gibi öğeler çok az kullanılır. Fakat bu oyunlarda müzik, dans, oyun eşyası, giyim, makyaj önem kazanmıştır. Olay, taklit öğesi, oyuncu ve seyirci, Seyirlik Oyunların vazgeçilmez öğeleridir. Bu özellikler onun dramatik oyun karakterini yansıtırlar (Karadağ, 1978: 83). Kısacası Köy Seyirlik Oyunları " belirli metinleri olmayan ve belirli günlerde köy çevrelerinde köylüler tarafından geleneksel bir takım tiyatro kurallarına uyularak yürütülen gösteriler, eğlencelerdir"
(Baykurt, 147).

Köy Seyirlik Oyunları köylünün büyü yapmak amacıyla yani tanrılara olan şükranını sunmak, bolluk ve bereket olması dileğiyle bir tür tapınma eylemidir. Bu tapınma eylemi ilkel insanın avlanmasının taklidinden, doğadaki yırtıcı ve parçalayıcı hayvanların postuna bürünmesinden ve bunu belli bir ritm ve tartım eylemliğiyle maskeli olarak anlatmasından doğar. Ritüel kaynaklıdır. Prof. Dr. Özdemir Nutku **"Dünya Tiyatro Tarihi"** adlı eserinde şöyle aktarıyor:

" Tiyatronun kaynağında büyü gösteriyi ortaya çıkaran bir araçtır, ilkel av törenlerinde gördüğümüz büyü, maske ve dansla gelişen oyun insanoğlunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar insanlar arasındaki duygusal bağların gelişmesine de yol açıyordu...(Karadağ, 1978: 121). Seyirlik oyunların özü, gerek metin yapısı gerekse oynanış tarzı köylünün düşünce yapısı ve olanaklarıyla biçimlenmiştir.

Köy Ortaoyunu: Ortaoyunu, İstanbul'da gelişmiş ve İstanbul dışın→daki kentlerde pek görülmemiş bir Halk Tiyatrosu türüdür.(...) Köy→lerde "orta yerde" oynandığı için, benzetmeden hareketle böyle bir adın verilmesi yanlıştır. Prof.Dr. Şükrü Elçin, Köy Ortaoyunu sözünü kullanmaktadır. Ortaoyunu oyuncuları profesyonellerden oluşur. Köy temsillerinde buna rastlanılmaz. Bu konu için bkz. Metin And, "Türk Tiyatrosu'nun Evreleri", Turhan Kitabevi, Ankara 1983, ss: 17-18.

Köy Seyirlik Oyunlarında Metinlerin Yapısı

Köy Seyirlik oyunlarında yazılmış bir oyun metni yoktur. Sadece belirli bir çatısı vardır. Bu çatıya bağlı olarak oyuncuların yeteneği ve seyircinin özelliği ve o anki tepkisi ve katılımıyla doğ→maca- tuluat olarak oynanır.

Belirli günlerde oynanan töresel ya da büyüsel oyunların metin yapılarında büyük benzerlikler vardır. Buna zorlayan değişmez kalıp özellikleri→dir. Dramatik çatıda bir değişime rastlanmaz. Yüzyıllardan gelen mirası köylü korumaktadır. Toplum koşulları değiştikçe oyun→larda değişim gözlenecektir. Fakat yine de yaşamı kolaylaştırmak ve doğa ile barışık olmak için oynanmaya devam edecektir.
Sadece eğlence için oynanan oyunların metin yapıları deği→şecektir. Amaç eğlenmektir. Bu tür oyunlarda değişen toplum koşullarına koşut düşen özellikler, sorunlar ele alınacaktır. Değişim biçim sorununa da yansıyacak, köylünün düşünce yapısı ve becerisiyle uyum gös→terecektir. Yeni yeni oyunlarla karşılaşmak olanaklı olacaktır.

Müzikli, danslı, sözsüz ve türkülü oyunların çatıları diğer oyunlara göre ayrıcalık gösterir. Oyunlarda metin iyice belirlenmiştir. Oyun figürleri, türkü sözleri, ezgiler o toplumun ürünü olarak iyice yerleşmiş ve benimsenmiştir. Bu yüzden de müzikli, danslı, sözsüz ve türkülü oyunlar doğmaca oyunlar kapsamına girmez.

Türkülü oyunlar sözleri açısından toplum yaşantısına ışık tutarken, sözsüz oyunlarda müzik ve figürle toplumun olaylarından çok doğa olayları yansılanır. Bu özellikler yansılama niteliğindeki halk danslarımızın çoğunda görülür.
(Karadağ, 1978: 122-132).

Oyunların Oynanışı

Köy Seyirlik Oyunlarında Yönetici

Köy Seyirlik Oyunlarında yönetici ya da bir başka deyişle yönetmen, gerçekte gelenek ve görenektir. Yönetici, köylünün atalarından miras kalan oyunların özüne uygun bir yorumla Tanrı biliciliğe soyunur, oyunun ruhuna uygun oynanmasını sağlar. Ancak bazı yörelerde toplumsal değişim hızlı olduğundan görenekler de bu değişimi, kendine yaklaştır→makta, kendi koşullarına göre biçimlemeye başladığından, yöneticinin yavaş yavaş oyunlarda yer edinmeye başladığı görülür (Tuncay, 1984: 129-136).

Köylerde, oyun yö→neticisi, yönetim işinde sadece eskiye bağlı kalmayı gözetir. Eskinin en iyi şekilde uygulanmasını ister. İlk büyücünün ya da ilk din adamının görevini sürdürür. Bu yorum altında oyuncusunu seçer, onlara yapacakları şeyleri gösterir. Makyaj ve kostümlerine dikkat eder. Hatta oyunun eski biçimde yürümesini denetler. Hatta kendisi bunu istemese bile seyirci onu buna zorlar. Seyirci oyundan tatmin olmazsa eleştirir. Hatta bu tip yörelerde yöneticiye bile gerek duyulmaz. Çünkü herkes ne yapacağını iyi bilir (Tuncay, ,1984: 132-133).

Köylerin dışında oynanan oyunlarda ise yönetici kişiliği belirlenmeye başlamıştır. Geleneğin getirdiği eski sağlam kalıplar yerini değişime bırakmış ve bu yüzden boşlukta kalan bazı ara noktalar ortaya çıkmıştır. "Yönetici" denilebilecek oyuncu yeni işlevler üstlenmek zorundadır. Seyircinin kabul edeceği durumları ve sözleri önceden saptayac ak ve rol dağıtımı yapacaktır (Tuncay, 1984: 133). Bu saptamayı yapan Murat Tuncay, yönetici için "Delikanlı başı", "Köse", "Meydancı", "Oyuncubaşı", "Oyun babası" gibi adlar aldığını belirterek oyunda en ağır rolü üstlendiğine işaret eder. Hatta çalgıcıların nerede gireceğini ve çıkacağını ayar→lamak bizzat onun işidir, demektedir. Murat Tuncay yönetmenin bu yönelişini Tuluat tiyatrolarının oyun yönetimiyle ilişkilendirmekte ve çağdaş Batı tiyatrosunda görülen Happening vb. modern sahne uygu→lamalarına yönetsel açıdan benzer işaretler bulunduğunu ileri sürmektedir (Tekerek, 2008: 135).

Oyunculuk Açısından :

Köy Seyirlik Oyunları'nın oyuncusu, köyün istekli ve yete→nekli kişilerindendir. Gündüz işinde olan kişi gece düğündedir. Yaptığı iş görevseldir. Diğer kişilerden bir ayrıcalığı yoktur. Kahve ve camiye gider, aynı kıtlığı ve bolluğu paylaşır tüm köylüler gibi. Giyimi kuşamı, tavrı, davranışları, duygusu, düşüncesi diğerlerinden ayrı değildir. Aynı toplumun, aynı koşulların kişisidir.

"Saya Gezme", "Hasat Sonu" gibi belirli günlerde oynanan törensel ya da büyüsel oyunları tapınma, kutsal bir geleneği yerine getirme inancı içinde oynar. Eylemi inançsaldır, bir tür büyüdür.

Eğlence amaçlı çıkarılan oyunlarda oyunculuk farklılıklar gösterir. Çağdaş tiyatro oyuncusuna çok yakındır. Oyuncu bu tür oyun→larda inancıyla değil, bilinci ile oynar. Amacı seyircisini eğlendirmektir, kendisinin hoşça vakit geçirmesidir. Töresel kalıplar yoktur. Seyircinin kaldırabileceği her tür şakayı, espiriyi ve taşlamayı ya→par; oldukça özgürdür. Kişisel yetenek, büyüsel oyunlardaki oyunculuğa göre daha ön plandadır. Zaten seyirci de oyuncuyu bu anlamda değerlendirir. Eğlence amaçlı oyunların çatısını seyirci bilse bile oyunun içinde anında yaratma vardır ve oyuncu imzasını orada atacaktır.
(Artun, 2008: 14-15).

Bazı illerde oyun çıkaran gruplar profesyonel nitelik gös→terirler. Bu uğraş onların Ekmek kapılarıdır artık. Ayrıca düğünlerde davul işlerini de sorumluluklarına alırlar. Oyunlarını daha önceleri prova ederler, giderek ustalaşmışlardır. Makyaj, kostüm, aksesuar önceden hazırdır. Oysa diğer oyuncular hemen oyun öncesi yaparlar.

Genellikle bütün yörelerde erkeklerin hazırladığı oyunlar→da kadınları erkekler, kadınların hazırladığı oyunlarda erkekleri ka→dınlar oynarlar. Bu işlem bir kostüm değişikliği ve hafif bir makyajla sağlanır. Hazırlıklar seyircinin gözü önünde yapılır.

Seyirci:

Köy Seyirlik Oyunları'nın seyircisinin tümü köylüdür. Bir meydan→da ya da odada çıkarılan oyunu izlerken en sağlam bağları kurarlar. Oyuna katılım yüksektir. Fakat her zaman toplu olarak izlemenin önünde çeşitli engeller vardır. İslami etkinin çok yoğun olduğu yerlerde kadın, erkek ve çocuklar birlikte oyun izlemezler. Kadınlar pencere kenarından ya da dam üzerinden izlerler. Oyuna organik olarak katılmazlar. Çocukların çıkardıkları oyunu daha çok çocuklar izler. Kadınların çıkardıkları oyunları erkekler izleyemez. Erkeklerin çıkardıkları oyunları da kadınlar izleyemezler (Yücel, Çetin, Yakıcı, 1999: 142-143).

Büyüsel ve törensel nitelikli oyunlar yediden yetmişe herkesin katıldığı, bolluk ve bereket olması için tanrılarla iyi geçinmek daha iyi bir yaşamın gerekliliğinden dolayı bir zorunluluk duyulur. Yapılan iş kutsaldır (Tekerek, 137).

Seyirciler kimi kez oyunların aksesuarı ve dekoru olurlar. Öndeki seyircilere ağır şakalar yapılır, sopa bile atılır.

Eğlence için çıkartılan oyunlarda seyircinin oyuna katılma→sı biçimsel olarak aynıdır. Duygu alış-verişi atmosferi değişir. Seyirci oyuna, doğa kendisine yandaş olsun diye katılmaz. Büyüsel amacın dışında tamamen hoşça vakit geçirecektir. Seyirciler, oyuncularla kişisel yeti ve özellikleri ölçüsünde, köyün sosyal durumunun elverdiği ölçüde oyuna katılır, söyleşir, hatta gerekirse oyunu bozabilir. Ancak törensel oyunlarda bunu yapamaz.

Törensel ve büyüsel oyunların sonunda ya da bunların bozul→muş şekillerindeki oyunların sonunda seyirci oyuncuları ödüllendirir. Yiyecekler verilir, istenirse topluca yenir yiyecekler. Oyuncuların kutsallığı Antik Yunan'da Dionissos'un elçisi oyuncuları hatırlatmaktadır. Halk onlara kutsal gözlerle bakmaktadır.

Eğlence amaçlı oyunların sonunda böyle bir gelenek yoktur. Bu gelenekler varlığını odalarda, meydanlarda sürdürmektedir (Ka→radağ, 134).

Oyun Yeri :

Köy Seyirlik Oyunlarının oyun yeri yazın meydanlarda, kışın odalarda sürer. İstediği yer ve mekânda gerçekleştirilir. Dere kenarı, orman, köy meydanı, avlu, dam, oda vs. sayılabilir (Elçin, 1977: 69).

Köy Seyirlik Oyunları'nda yer seyirciyi ve oyuncuyu alabile→cek kadar yeterli genişliktedir. Oyuncu, seyircisi ile dairesel bir yerleşim veya bir odanın içine göre; yani her yandan sarılmıştır. Böylece çerçeveye oturtulmuş oyun en ileri bağı kurar. Karşımıza göstermeci özelliğe uy→gun bir mekân çıkmaktadır. Dekor, ışık vb. teknik fazla sorunları olmadığından her şey o mekânda anında çözümlenir. Gündüz, gece lüks ışığın→da ya da ortada yanan ateş çevresinde oynanabilir. İtalyan çerçeve sahnesine benze→mez. Böyle bir mekânda seyirciyle en yüksek bağın kurulmasını sağlayan yalnızca oyunculuğun düzeyinden değildir. Oyuncunun dekor, kostüm, aksesuar, efekt, makyaj gibi sahne etmenlerini ustaca birleştirebiliyorsa o bağ ileri düzeyde kurulur. (Elçin, 1977:75)

Sahne Etmenleri :

Köy Seyirlik Oyunlarında belirli bir dekor anlayışı yoktur. Kimi zaman hiç gerek duyulmaz. Ya da oyuncunun sözle nerede olduklarını belirtmeleri yeter olur (Tekerek,140).

Dekorun olmadığı ya da zayıf bırakıldığı durumlarda kostüm, büyük önem kazanmıştır. Stilize ya da gerçekçi parçalardan oluşturulan kostümler yine göstermeci olarak kullanılırlar, kadın kılığına giren erkek bir entari giyer, saçlı sakallı olması önemsizdir, yabancılaş→mayı sağlar. Kadınlar da erkeği oynadıklarında saçını toplayıp bir şapka ve bir ceket giyip kömür ya da isle bıyık yapması yeterlidir (Yücel, 126).
Köy Seyirlik Oyunlarında aksesuar üç türlüdür. Yalancı, gerçek ve canlı aksesuarlar. Oyunlarda gerçek olan tüfek, bıçak, kesici alet kullanıldığı görülmüştür. Fakat köylünün olanağı yoksa onların yerini bir sopa ya da bıçak gibi bir tahta parçası aynı işlevi görmektedir.

Canlı aksesuar ise insandır. Çoğu kez seyircinin iskemle olduğu; masa, kütük vb. olduğu bilinir.
Oyunlarda kullanılan bir diğer sahne etmeni ise efekttir. Oyuncuların ağaç kesme sahnesinde bıçkı sesi, balta sesi çıkardıkları göstermeci oyunculuğu pekiştirdikleri görülmektedir (Yücel, 140-142).

Köy Seyirlik Oyunlarında makyaj ilkel fakat pratik yöntemle çözülür; sakal ve bıyıkların koyun postundan yapılırken odun isi, tencere karası gibi maddelerden sözgelimi Arap makyajı çıkarılabilir. Ak kişiler ise yüzlerini unla beyaza boyarlar.

Murat Tuncay, Köy Seyirlik Oyalarının bu özellikleriyle Grotowski'nin öncülüğünde başlatılan **"Yoksul Tiyatro"** hareketi arasında süslü, pahalı şeylerden arındırılmış bir oyunculuk anlayışıyla seyirci - oyuncu bağının güçlendirilmesi arasında benzerlikler bulunduğunu belirtir (Tuncay, 136).

Müzik Ve Dans :

Köy Seyirlik Oyunlarında müzik ve dans, bu oyunların vazgeçilmez unsurlarıdır. Büyüsel ve törensel özellikleri olan oyunların müzik dansları önce topluca yapılır, söylenmeli bölümler ardından gelir. Sonra topluca yeniden yapılır. Müzik ve dans bir motif olmasının ötesinden inançsal ve töreseldir. Bolluk ve bereket gelecektir bir tür ibadettir.
(Tekerek,106-124)

Eğlence amaçlılarda da aynı özellikleri görürüz. Orada inançsal, dinsel perde kalkmış, eğlence hedef alınmıştır. Müzik ve dansın geçerli olduğu sözsüz ve türkülü oyunları belirli olayları anlatan, taklit eden halk oyunları ve halk türküleri Köy Seyirlik Oyunlarında da önemini apaçık gösterir.

Geçmişi binlerce yıla dayanan çok dinli, çok kültürlü ve birçok coğrafyadan etkilenmiş Köy Seyirlik Oyunları, günümüzde geleneksel tiyatromuz içinde var olmakta ve araştırmacıların gayretleriyle arşivlenmektedir. Yazılı metni olmadığı için Modern Tiyatro olarak nitelendirilmeyen Köy Seyirlik Oyunları, köylünün gelenekselci yapısı ile birlikte zor da olsa varlığını sürdürmektedir. Ancak başlangıcında olduğu gibi bugün mitler ve tinsel durumlardan uzak biraz daha eğlence amaçlı sürdürülmektedir. Bertolt Brecht'in Epik tiyatrosuna kaynaklık ettiği düşünülen ve başka tiyatroların içinde varlığı hissedilen bu tiyatro anlayışı günümüz tiyatrocularının uzak durması ve yeterince anlamaması nedeniyle gücünü yitirmiş yok olma süreci içine girmiştir. Değerli araştırmacıların gayret ve destekleriyle varlığı sürdürülmeye çalışılmaktadır. Dramatik öğelerin hepsini içinde barındıran bu tiyatro anlayışının günümüz Türk Tiyatro dünyası tarafından sahip çıkılması, anlaşılması, irdelenmesi ve çağdaş tiyatronun içine sokularak yaşatılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

And, Metin, (1972), Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara

And, Metin, (1975), "Dramatik Köylü Oyunları Açısından Muharrem, Aşure ve Taziye", Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, Ankara

And, Metin, (1983), Türk Tiyatrosunun evreleri, Turhan Kitabevi, Ankara

And, Metin, (1985), Geleneksel Türk Tiyatrosu, İnkılap Kitabevi, İstanbul

Artun, Erman, (2008), Seyirlik Köy Oyunları Ve anonim Halk Edebiyatı Araştırmaları T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul

Baykurt, Şerif, (1976), Türkiye'de Folklor, Kalite Matbaası, Ankara

Düzgün, Dilaver, (1999), Erzurum Köy Seyirlik Oyunları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Elçin, Şükrü, (1977), Anadolu Köy Ortaoyunları (Köy Tiyatrosu), Ankara

Karadağ, Nurhan, (1978), Köy Seyirlik Oyunları, Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara

Nutku, Özdemir, (1972), IV. Mehmet'in Edirne Şenliği, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara

Tekerek, Nurhan, (2008), Köy Seyirlik Oyunları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Tuncay, Murat, (1984), "Köy Seyirlik Oyunlarına Tiyatrobilimsel Bir Yakla→şım" Halk Kültürü, Edebiyat Cephesi Gazetesi, İstanbul

Yücel Ayşe-Çetin İsmet-Yakıcı Ali, (1999), Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

GÜLABİ BEY CAMİİ IŞIĞINDA KEMAH CAMİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

DETERMINING THE CHARACTERISTICS OF THE MOSQUES IN KEMAH BY SPECIFICALLY ANALYZING THE GULABI BEY MOSQUE

Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü
muhammet.kindigili@gmail.com

Öz

İMengücekliler'in başkenti Kemah'ta ilk inşa edilen caminin kalede olması kuvvetle muhtemeldir. Ancak bu cami ya da camiler hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi kayıtlı değildir. Kalede bir caminin varlığı ilk olarak XVI. yüzyıla ait Osmanlı kayıtlarında karşımıza çıkar. Bahsi geçen bu yapının Mengücekli döneminden kalıp kalmadığı ise bilinememektedir. XVII. yüzyıla gelindiğinde kaledeki ibadethanelerden bahseden en önemli eser Evliya Çelebi'ye ait Seyahatname'dir. Kaledeki kazılarla temel seviyesinde ortaya çıkarılan Bey Camii'nin Mengücekliler döneminde inşa edildiği düşünülmektedir. Bey Camii'nin Kemah'taki ilk cami olma ihtimalinin oldukça yüksek olmasına rağmen, Kemah ve çevresi için ilk akla gelen örnek hiç şüphesiz Gülabi Bey Camii'dir. Ahşap destekli ve ahşap örtülü bu cami, ilçe geneli için adeta bir model olmuştur. Kemah'ın köylerindeki neredeyse bütün camiler Gülabi Bey Camii'nin küçük ölçekli çeşitlemeleridir. Çalışmamda Kemah'taki cami mimarisinin genel özelliklerini Gülabi Bey Camii'nden yola çıkarak özetlemeye çalıştım. Makale metni tarafımın hazırladığı "Ortaçağdan Günümüze Kemah ve Köylerindeki Kültür Varlıkları adlı Doktora tezinden derlenmiştir.

Anahtar Kelimeler Erzincan, Kemah, Gülabi Bey Camii

Abstract

It is possible to argue that the first mosque built in Kemah which was the capital of Menguceks was in the castle. However there is no recorded information on this mosque or others. The Ottoman records date back to XVI century mentions about a mosque in the castle. But it is not known that the mentioned mosque was built by Menguceks or not. Seyahatname written by Evliya Çelebi in XVII. century is the most significant work which gives information on the places of worship in the castle. It is suggested that the Bey Mosque was built in Menguceks' period according to excavation results that make the foundation of the mosque distinguishable/visible. Although Bey Mosque is high probability the first mosque in Kemah, Gülabi Bey Mosque is the well-recognized for Kemah and its surrounding. This Mosque having wooden post and wooden overlay was an example for the district. Almost all the other mosques in the villages of Kemah are the small scale variations of Gülabi Bey Mosque. In this article I try to generalize the mosque architecture in Kemah based upon the Gülabi Bey Mosque. The text of the article is produced out of my Ph.D. dissertation titled as From Medieval Age to Today Cultural Heritage in Kemah and its villages.

Keywords Erzincan, Kemah, Gülabi Bey Mosque

Gülabi Bey Camii , Erzincan'ın Kemah İlçesinde Çarşı Mahallesi'nde yer almaktadır (Foto: 1). Yapının tarihi ile ilgili bilgi veren beş yazıt, caminin değişik yerlerinde halen varlığını korumaktadır. Bu kitabelerden ikisi caminin dışında, doğu cephenin güney ve kuzey ucunda, üçüncüsü harim girişinin sağında, dördüncüsü harim girişinin üzerinde ve beşincisi de mihrabın üzerinde yer almaktadır . Doğu cephenin güney ucunda yer alan Arapça I. kitabe, Celi sülüs hatla iki satır halinde yazılmıştır. Kitabe ve Türkçe karşılığı şu şekildedir:

Fî eyyâmi devleti Nûyan-i a'zam ibni's-sultan Süleyman mekân Şeyh Hasan Nûyân zîdet devletuhû Bağdâd Şâh ve Dilşâd Sultân zîdet saltanatuhumâ. hâzihî imâratü'l mübâreketü rüsime Nûyânzâde-i a'zam a'del el-Civânbaht hû Sürûr Beg esbata'llâhu devletehû fî't-târîhi rebîi'l-âhir sene semânin ve erbaine ve seb'amie bi beldet-i Kemah (?)

Anlamı: Sultan Süleyman makamında bulunan Büyük Nuyan devleti döneminde Şeyh Hasan Nuyan –devleti büyüsün-Bağdat Şah ve Dilşad Sultan –saltanatları artsın-. Bu mübarek imaret büyük, adaletli Nûyânzâde Civanbaht Sürur Bey döneminde -Allah onun deletini devam ettirsin - 748 yılının rebîi'l-âhirinde Kemahh'ta (?) yapıldı.

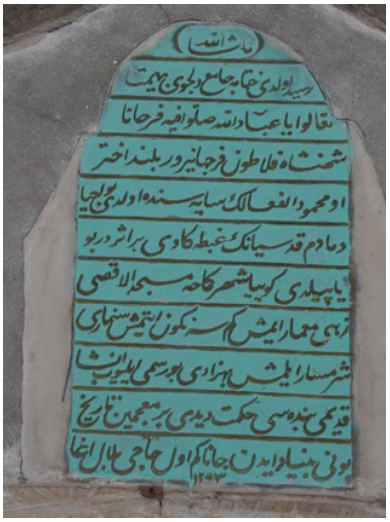
Kitabeden caminin 1347 M yılında Civanbaht Sürur Bey tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. T. E. Şahin, 870 H/1465 M tarihli bir inşa kitabesinden bahseder. Ancak bu kitabenin varlığı, Şahin'in belirttiği kitabenin inşa kitabesi olmadığını gösterir. Şahin, bahsettiği kitabenin camiye ait olmadığını ve nereden getirildiğinin bilinmediğini de ifade etmektedir ki bu bilgi Ali Kemali tarafından da tekrar edilmektedir (Aksüt, 276). Doğu cephenin kuzey ucunda yer alan II. kitabe, günümüzde iki parça halinde olup okunamayacak durumdadır. Sülüs hatlı kitabe üzerinde "el-mecd Kemahi", "ehaddü'l 'ummal", "vehüve'l-ummal", "mîr", "fe 'aleyhi Lânetullahi ellezi" ve "bi Hakkı", "zaleme" ibareleri okunabilmektedir.

1 Cami, Erzurum KVKBK'nın 10.01.1977 gün ve 311 sayılı kararı ile taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir.
2 Kitabe metinlerinin okunması ve değerlendirilmesinde yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ ve Prof. Dr. Nevzat Hafis YANIK hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.
3 es-sultan ibaresi Gündoğdu, 158'de yer almamaktadır.

Harim girişinin sağındaki III. kitabe, Celi sülüs hatla Arapça olarak dört satır halinde yazılmıştır. Kitabe metni ve Türkçe karşılığı şu şekildedir:

Hâzâ zikrü mâ veda'a ve refe'a el-Emîr Gülâbî Bîk medde (?) sıbğate zillihi ve refe'ahû
Hüve'l-müsemma ... min zikri (?) ve min ehli beledi Zekerû (üzkürû) hâzâ vadaa ve rafaa el-emir Külâbî Bey...
Lemmâ hüve bi-müsemmâ... beldeti Kemâh ve seb'atü derâhim min ra'sin
Küllü vahidin min erâmineti... el-beldeti'l-mezkûra...ummâl...
Fealeyhi la'netu'llahi ve'l-melâiketi ve'n-nâsi ecmâine...sene...tis'îne ve semânimie .....
Anlamı: Bu Emir Gülabi Beyin –Allah onun egemeliğini uzatsın (?) ve onu yüceltsin- koyduğu ve kaldırdığı kuralların zikridir. Kemah beldesinin ehlinden ...Adı geçen beldenin Ermeni ahalisinin herbir kişi için yöneticilerin aldığı yedi dirhem ... ... (kim bu miktardan fazlasını alırsa (?))Allah'ın, meleklerin ve bütün insanların laneti üzerine olsun. 870'de (1465-1466) yazıldı

Harim girişinin üzerindeki IV. kitabe, Talik hatla Osmanlıca olarak oniki satır halinde tâlik hatlı olarak yazılmıştır. Kitabe metni şu şekildedir:



Maşâallâh

1 Şahin, 475'te caminin inşa tarihi, "esas kitabe" olarak adlandırılan bu yazıta dayandırılarak 870 H/1465 M yılı olarak gösterilmekte ve bânisinin de Akoyunluların Kemah idarecisi olarak belirtilen Gülabi Bey olduğunu kaydedilmektedir. Aynı yazar kitabeyi şu şekliyle okumuştur:
"Kadzalammu sigare feta lamma hüvel mensiü şebihi min tefgea zû merasile belde-i Kemah sebali minhül fe aleyhi Lanetullahi vel melaniketivernasi. Acmeia harrererina aleyhi senatin sebine ve semane mie"
Gündoğdu, 159'da ise aynı kitabenin tarihinin 890 H/1485 (?) M olduğu, cami ile ilgili olmadığı ve içeriğinin Gülabi Bey'in Kemah ve çevresinde yaptığı idari düzenlemeler hakkında olduğu ifade edilmiştir. Kitabe bu kaynakta şu şekliyle okumuştur:
Zekerû (üzkürû) hâzâ vadaa ve rafaa el-emir Külâbî Bey... Lemmâ hüve bi-müsemmâ... beldeti Kemâh ve seb'atü derâhim min ra'sin
Küllü vahidin min erâmineti... el-beldeti'l-mezkûra...ummâl... Fealeyhi la'netu'llahi ve'l-melâiketi ve'n-nâsi ecmâine...sene...tis'îne ve semânimie

Resid oldi hıtame câmi-i dil-cûy-i bî-hemta
Te'âlev yâ 'ıbâda'l-lâh sallû fîhî ferhânâ
Şehinşâh-ı Filatonfer cihanperver bülend ahter
O mahmudü'l fi'âlin sayesinde oldi bu ihyâ
Demâdem kudsiyânın gıptakâvi bir eserdir bu
Yapıldı gûyiyâ şehr-i Kemah'a Mescidü'l-Aksa
Zehî mimar imiş kim sernigûn itmiş Sinmar'ı
Şerm sâr eylemiş Behzâd'i bu resmi eyleyüb inşâ
Kadîmi bendesi Hikmed didi bir mü'cemîn târîh
Buni bünyâd iden cânâ kim ol Hacı Bilâl Ağa
1253

Bu kitabeden caminin 1837 M. yılında Hacı Bilal adlı bir kişi tarafından onartıldığı anlaşılmaktadır. Mihrabın üzerindeki V. kitabede, "Ya Fettah" lafzı müsemma tarzında sülüs hatla yazılmıştır. Yazının üst bölümünde "Allah" lafzı, altında ise "1171" tarihi yazılıdır.

Maşâallâh
Resid oldu hakka bir câmi-i dil-cûy-i bî-hemta
Te'âlû yâ 'ıbâdu'l-lâh sallû fîhî Ferehânâ
Şehinşâh-ı Kalaton (?) fercâyezver bülend ehter
O mahmud'l-fü'âlin sayesinde oldu ihyâ
Demâdem kudsiyânın ğıptagâverî bir eserdir bu
Yapıldı gûyâ şehr-i Kemah'a Mescidi'l-Aksa
Zehî mimar imiş kimesne gûn itmiş senemâri
Şerr mesârr eylemiş behzâdi bu resmi eyleyüb inşâ
Kadîmi bendesi Hikmed didi bir mü'cemin tarih
Bunu bünyâd iden cânâ kim ol Hacı Bilâl Ağa
1253

Bu yazıttaki tarih ibaresinden, kitabenin 1757/1758 M yılında yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu noktadan hareketle 1837 yılında Hacı Bilal tarafından yaptırılan onarımda mihraba dokunulmadığı veya bu yazıtın korunduğu kanaatine varmak mümkündür. Yapının Koçgiri İsyanı sonrasında yenilendiği halk arasında söylense de bu yenilenmeyi kanıtlayacak herhangi bir kayıt mevcut değildir. Ancak, mimari yapısındaki farklılıklar yapının XIX. veya XX. yüzyılda esaslı bir onarım geçirdiğini de ortaya koymaktadır.

1 P harfinin üç noktasından birinin, kitabe boyanırken boya altında kaldığı ya da kırıldığı kanaatindeyiz.
2 Havernak Sarayı'nı inşa eden mimarın adı.
3 Kitabe metni, Gündoğdu, 160'ta şu şekilde verilmiştir:

Kemah merkez ve köylerinde bulunan camiler içerisinde ölçüleri itibari ile gurubunun en büyüğü olma özelliğine sahip olan cami, ahşap direkli ve ahşap tavanlı olarak inşa edilmiştir (Çiz. 1). Caminin kuzeyinde 17.90 X 10.45 m ölçülerinde son cemaat yeri bulunmaktadır (Foto2-3), (Çiz. 2). Son cemaat yerine kuzey cephe ortasında açılan 1.85 m genişliğindeki ahşap kapıdan girilmektedir. Mekânın üst örtüsü kuzeyde son cemaat yerinin kemerlerini de taşıyan bağımsız dört ahşap direğe, güneydoğuda duvara bağımlı iki ahşap direğe, doğu, batı ve güneydoğu yönlerde duvarlara, ortada ise bağımsız sekiz ahşap direğe oturtulmuştur. Taşıyıcıların birbirlerine ve duvarlara olan mesafeleri 3.00 m ile 3.76 m arasında, çapları ise 0.29 m ile 0.33 m arasında değişmektedir. Ahşap direkler, her kenarı 0.40 m olan kare planlı taş kaidelere oturmaktadır. Mekânın ahşap örtüsü başlıksız olan bu taşıyıcıların üzerinde kuzey-güney istikametinde atılan tek parça halindeki ahşap kirişlerle beş bölüme ayrılmıştır. Bu kirişlerin arasına doğu-batı istikametinde ahşap direkler yatay olarak yerleştirilmiş ve araları mertek denilen tahtalar ile kapatılmıştır. Orta alan yanlara göre yaklaşık 2.80 m daha geniş ve yaklaşık 0, 20 m daha yüksektir. Üzeri üç yöne meyilli kiremitten kırma bir çatı ile kapatılan son cemaat yerinin doğu ve batı yönleri moloz taş malzemeli duvarlarla kapatılmıştır. 0.53 m kalınlığındaki bu iki duvarda 1.32 m genişliğinde birer pencere açılmıştır. Son cemaat yerinin kuzey yönü, ahşap malzeme ile meydana getirilen beş yuvarlak kemerle oluşturulmuş ve bu kemerlerin içlerinin ahşap çerçeveli camlarla kapatılmıştır. Kuzey cephedeki bu kemerler iki yanda duvarlara, ortada ise bağımsız dört ahşap direğe oturtulmuştur. Son cemaat yerinin batısı, boydan boya ahşap paravanla kapatılarak 3.39 m genişliğindeki imam odası haline getirilmiştir. Bu bölümün güneyindeki 3.39 X 3.29 m ölçülerindeki alan ayrıca bir ahşap paravanla ayrılarak müştemilat meydana getirilmiştir. Müştemilatın hemen doğusunda her kenarı 2.89 m olan kare planlı ve kesme taş malzemeli minare kaidesi yer almaktadır. Kaidenin doğu yüzünde 2.00 m yükseklikte açılmış olan minare girişine aynı yöndeki beş basamaklı merdivenle ulaşılır.

Son cemaat yerinin güney duvarı ortasında açılan giriş ile harime ulaşılır. Eyvan tarzındaki taç kapının dilimli formuyla dikkat çeken kemeri, iki yanda basit, yatay profillerle meydana getirilmiş başlıkları olan ve gövdeleri boş bırakılmış sütuncelere oturur. Taç kapı, dıştan ters "U" biçimindeki kademeli profillerle sınırlandırılmıştır. 1. 89 m genişliğindeki asıl giriş açıklığının yuvarlak kemeri de yine profillerle hareketlendirilmiştir (Foto: 4), (Çiz. 3).

Harimin doğu-batı yönündeki ölçüsü güneyde 19.63 m iken kuzeyde 19.46 m, kuzey-güney yönündeki ölçüsü doğuda 20.09 m iken batıda 19.76 m'dir (Foto: 5-6). Harim, bu ölçüleriyle yaklaşık kare planlı bir alanda, ahşap direkli ve ahşap tavanlı olarak inşa edilmiştir. Harimin üzerini kapatan ahşap tavan, ortada üç sırada dörderden toplam oniki bağımsız ahşap direğe, diğer yerlerde ise beden duvarlarına oturtulmuştur. Taşıyıcıların birbirlerine ve duvarlara olan uzaklıkları 2.90 m ile 5.93 m arasında değişmektedir. Ortalama 0.35 m çapındaki ahşap taşıyıcılar, 0.20 m yükseklikte ve ortalama 0.40 m çapında olan yuvarlak planlı taş kaidelere sahiptirler. Ahşap direklerin üzerine dik atılan küçük yivlerle başlık formu verilmiştir. Bu bölümün hemen üzerine ise kare planlı ahşap plakaların üzerine oturan ahşaptan kemerler atılmıştır. Yuvarlak formlu bu kemerler, kuzey ve güney yönde duvar içerisinde kalan konsollara oturtulmuştur. Ahşap örtü, kuzey-güney istikametinde atılan bu kemerler ile beş sahına ayırmıştır. Bu sahınlardan ortadaki yan sahınlara göre daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Harimin zeminden tavana olan yüksekliği ortada 6.56 m iken yanlarda 6.26 m'dir. Harimin kuzeyindeki mahfil, harimdeki bağımsız dört taşıyıcıdan kuzeyde yer alan taşıyıcılar üzerine oturtulmuştur. Mahfile, harim girişinin hemen doğusundaki ahşap merdivenle ulaşılır. Ahşap korkuluklarla kuzey sınırı çizilen mahfilde üç adet yarım daire şeklinde harime taşıntı yapan cumbalara yer verilmiştir. Mahfili taşıyan ahşap direklerden batı yöndekilerden dördüncüsünün kuzey yönünde "Durşakoğlu (?) Mustafa" yazılıdır.

1 Şahin, 1985, 475' son cemaat yerinin sonradan ilave edildiği belirtilmektedir. Son cemaat yerinin harimden 1,56 m daha dar olması, harimden yaklaşık 2,50 m alçak olması ve son cemaat yerinin kuzeybatı ve kuzeydoğu köşleri ile iki yandaki pencerelerin çevresinde kullanılan kesmetaş malzeme bu iddayı doğrılamaktadır. Çünkü son cemaat yeri ile harim arasında bahsedildiği üzere hem ölçü hem de doku farklılıkları mevcuttur. Kemah ve çevresindeki benzer örneklerden hareketle, son cemaat yerinin orijinalde de var olması gerekmektedir. Bu noktadan yola çıkarak hiç olmayan bir son cemaat yerinin sonraki dönemlerde eklenmiş olabileceği iddası yerine; zaten var olan bu bölümün XVIII. veya XIX. yüzyıllardaki onarımlardan birisinde elden geçirilmiş olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Kıble duvarında, yarım yuvarlak planda mihrap nişi bulunmaktadır (Foto: 7), (Çiz. 4). 2.36 m genişliğindeki mihrabın niş bölümünün derinliği 0.53 m, genişliği ise 1.67 m'dir. Dokuz sıra mukarnaslı bir kavsaraya sahip olan mihrap, ters "U" biçiminde profillerle çerçeve içerisine alınmıştır. Mihrabın üzerinde, beden duvarının yüzeyinde bir de tepelik meydana getirilmiştir (Çiz. 5). Tepeliğin ortasında "Ya Fettah" lafzı müsemma tarzında yazılmıştır. Yazının üst bölümünde "Allah" lafzı, altında ise "1171" tarihi yazılıdır. Mihrabın iki yanındaki bakır şamdanlardan her ikisinin de üzerinde kimin tarafından vakfedildiklerini belirten sülüs hatlı yazıtlar vardır. 17 Temmuz 1893 M tarihli soldaki şamdan üzerindeki kitabe metni şu şekildedir:

Sahibü'l Hayrat ve'l Hasenat
Acemzâde el-Hac
Mahmud Ağanın
Vakfı şamdanıdır.
Sene 1311
Mim
3

1989 M tarihli sağdaki şamdan üzerindeki kitabe metni ise şu şekildedir:

Acemzâde Hacı Mustafa Ağanın
Haramı Nesliha (?) Hanımın
Şamdanıdır.
Sene 1410

Mihrabın sağında XIX. yüzyıl eklemesi olduğu anlaşılan ahşap minber yer alır Foto: 8), (Çiz. 6). Minber kapısı, iki yanda boydan boya dik atılan ve profillerle vurgulanan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Minberin korkuluğu iki kuşak halinde ele alınmıştır. Korkuluktaki bu iki kuşak, birbirinden profilli ahşap bir kuşakla ayrılmıştır. Aynalık, iki yanda yatay üç kuşak halinde bölümlendirilmiştir. Süpürgelikle minberin yan yüzeylerinin süslemesi tamamlanmaktadır. Köşk altı bölümünde olması beklenen geçiş, aynalık yüzeyinde açılmıştır. İki yan yüzde de yuvarlak kemerli olan bu açıklık, minberde asimetrik bir görüntüye sebep olmuştur. Yuvarlak kemerin hemen üzerindeki üçgen alan, iki yatay süsleme kuşağı ile değerlendirilmiştir. Köşk altı bölümü, külaha kadar iki yanda boydan boya dik atılan, profillerle vurgulanan ve sekizgen başlıkları olan ahşap sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Sütuncelerin sınırlarını çizdiği bu iki bölüm, sekiz pano halinde bölümlendirilmiştir. Minberin köşk bölümü iki yanda yukarıda bahsedilen sekizinci panolar ve tepelikler ile sınırlandırılmıştır. Külahın doğrudan yerleştirilmiş olması, bu kısımda basık bir görüntünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Köşk, kuzey yönde kemerli bir düzenlemeye sahiptir.

Caminin vaaz kürsüsü son yılların ilavesi olup herhangi bir sanatsal özellik taşımamaktadır. Kürsünün üzerindeki küçük bir niş ise dikkat çekmektedir. Bu niş içerisinde Hz. Muhammed'e ait "Sakal-ı Şerif" muhafaza edilmektedir. Kemah Kalesi Kazı ekibi tarafından Soğukpınar Camii'nin mihrabının sağında asılı iken caminin terkedilmiş olması sebebiyle yerinden alınarak getirilen sülüs ve nesih hatlı bir levha, vaaz kürsüsünün arkasına asılmıştır. Amentü'nün yazılı olduğu bu levha, 1296 H/1879 M tarihlidir.

Caminin minaresi son cemaat yerinin içerisinde, harim girişinin hemen batısında yer alır (Foto: 9). Kare kaideli, çokgen gövdeli ve tek şerefeli olan minare, kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. Cami içerisindeki konumu ve malzemesi dikkate alındığında minarenin caminin geçirdiği son onarımlardan birinde ilave edildiğini söylemek mümkündür. Minarenin kaidesi, her kenarı 2.89 m olup kare planlıdır. Kaidenin doğu yüzünde ve yaklaşık 2.00 m yükseklikte açılmış minare girişine doğusundaki beş basamaklı merdivenle ulaşılır. Kesme taş malzemeli merdiven, zeminde 1.12 m uzunluğa sahiptir. Kare kaide, saçak seviyesinde köşelerde pahlanarak sekizgene dönüştürülerek pabuçluk bölümü meydana getirilmiştir. Gövde bölümü çokgen olup bezemesizdir. Şerefe altındaki dört yatay kuşak minarenin tek bezemeli bölümüdür. Bu kuşaklardaki prizmal üçgenlerin içerisine çam kozalaklarını hatırlatan geometrik motifler kabartma olarak işlenmiştir. Şerefe korkuluğu ise kesme taş malzemeli dikdörtgen levhalardan meydana getirilmiştir. Her bir parçanın orta bölümü yine dikdörtgen şeklinde vurgulanmıştır. Petek bölümü gövde ile aynı düzenlemededir. Peteğin üzerindeki külah ve alem ile de minare son bulmaktadır.

Gülabi Bey Camii, dış mimarisiyle oldukça sade bir yapıdır. Doğu, batı ve güney cepheler dışarıda dikdörtgen ikişer dayanak kulesiyle desteklenmiştir. Bu dayanaklar herbir cepheyi kendi içerisinde üç bölüme ayırmıştır. Doğu cephenin güney ve kuzey köşelerindeki kitabeler, duvar örgüsü dışındaki tek uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son cemaat yerinin güney duvarı ortasında açılan giriş eyvan tarzında olup taç kapı formuna sahiptir. Taç kapı, dıştan ters "U" biçimindeki kademeli profillerle sınırlandırılmıştır. Taç kapının dilimli kemeri, iki yanda yatay profillerle meydana getirilmiş başlıkları olan ve gövdeleri boş bırakılmış sütuncelere oturur. Asıl giriş açıklığı da yine profillerle hareketlendirilmiştir.

Harimdeki ahşap direklerin üzerine dik atılan küçük yivlerle başlık formu verilmiştir. Bu bölümün hemen üzerine ise kare planlı ahşap plakaların üzerine oturan ahşaptan yuvarlak kemerler atılmıştır. Ahşap örtüde orta alanın kaplamasında farklılık görülmektedir. Örtü, yan sahınlarda kuzey-güney yönünde boydan boya tahtalar ile kaplanırken orta sahında kuzey-güney yönde üç bölüme ayrılmıştır. Bu üç bölümden kuzeydeki ve güneydeki çıtalarla kasetlenmişken, dikdörtgen orta alan ise çıtalarla eşkenar dörtgenler meydana getirecek şekilde kaplanmıştır. Bu bölümde bir de tavan göbeğine yer verilmiştir. Daire şeklindeki tavan göbeği, ahşap çıta parçaları ile çarkıfelek motifi meydana getirecek şekilde süslenmiştir (Foto: 10-13).

Dokuz sıra mukarnaslı bir kavsaraya sahip olan mihrap nişi, ters "U" biçiminde profillerle çerçeve içerisine alınmıştır. Bu profillerden en içte olanı üstte düğüm yapmakta olup iki yanında rozetlere yer verilmiştir. Onarımlarda orijinal haliyle korunduğu düşünülebilecek olan mihrabın niş kısmı, XVIII.-XIX. yüzyıldaki müdahalelerde ters "U" biçiminde olan alçı kabartma bir bezeme kuşağı ile ayrıca vurgulanmıştır. "S" ve "C" kıvrımları ile Barok tarzda motiflerle meydana getirilen süsleme, sarı renkle boyanarak renklendirilmiştir. Aynı süsleme mihrabın üzerinde, beden duvarının yüzeyinde de uygulanarak bir de tepelik meydana getirilmiştir. Üstte hilal şeklinde son bulan bu bölümün altta iki köşesinde görülen püskül motifleri Ampir üslup özelliği olarak görülmektedir. Tepeliğin ortasında, caminin geçirdiği onarımla ilgili olarak kaydedilen yazı, müsemma tarzıyla aynı zamanda süsleme unsuru olarak da kullanılmıştır.

Caminin en yoğun süslemesi minberi üzerinde görülmektedir. Minber kapısı, iki yanda boydan boya dik atılan profillerle vurgulanan ve sekizgen başlıkları olan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Sütunceler, bakır malzemeli hilal motifleri ile son bulur. Kapının üst bölümü, yuvarlak kemerli olarak değerlendirilmiştir. Kabartma tekniğinde ve ters "U" biçiminde örgülü geçme motifli bir bordürle sınırlandırılan kemerin köşeliklerinde oyma tekniğinde altı kollu yıldız motifinin işlendiği rozetlere yer verilmiştir. Kapının tepelik bölümü, sütünce başlıklarının arasına yerleştirilen ahşap plakanın işlenmesiyle meydana getirilmiştir. Yarım daire motiflerinin geçmeler yaparak sınırladığı tepeliğin merkezindeki daire içerisinde müsemma tarzında "Muhammed" ismi yazılmıştır. Yazı, üstte yarım daire hattında iki yandan ortaya doğru küçülen altı şemse motifiyle, iki yanda ise merkezde çok kollu bir yıldız motifinin ışınsal olarak işlenmesiyle merkeze alınmıştır. Üstteki şemse motifleri, yazının altında iki yanda da tekrarlanmıştır. Tepelik, üstte sütuncelerde olduğu gibi bakır malzemeli hilal motif ile son bulur.

Minber kapısının yan yüzeyleri de süslemeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki yüzeyde de aynı süslemeler tekrar edilmiştir. Dört kare panoya bölünmüş panolar, zeminlerini meydana getiren ahşap plakaların üzerine aplike edilen ahşap parçalar ile süslenmiştir. En alttaki panoların zemini üzerine, iki yanda oyma tekniğinde eşkenar dörtgenler ve yanlarında küçük daire motiflerinin işlendiği parçalar eklenmiş olup kompozisyon bir kemer içerisine alınmıştır. Alttan ikinci panolarda üçgen motiflerini hatırlatan süslemelere yer verilmiştir. Bu motifler, köşeleri yumuşatılarak, altta ve üstte karşılıklı birbirlerine bakar insan başı figürlerini hatırlatır haldeki geometrik motiflerle birbirlerine bağlanmışlardır. Yan yüzeylerdeki üçüncü panolar, kırık hatlarla sınırları belirlenen ve pano içerisine dik olarak yedi sırada yerleştirilen şemse motiflerini hatırlatır halde bezenmişlerdir. Yan yüzeylerde en üstte yer alan panolar, üstte bir yuvarlak kemer formu işlenerek süslenmişlerdir. Kemer üzerinde zikzak, köşeliklerinde ise çeyrek daire motiflerine yer verilmiştir. Çeyrek daire motiflerinin içerisindeki profiller, ışınsal olarak yerleştirilmişlerdir. Yan yüzeyler, kapıda olduğu gibi birer tepelikle son bulmaktadırlar. İçleri üçgen şeklinde boşaltılan yarım dairelerin yan yana sıralanmasıyla sınırları çizilen tepeliğin merkezindeki altı kollu yıldız motifi, bir rozet içerisinde değerlendirilmiştir.

Minberin korkuluğu iki kuşak halinde ele alınmış olup üstteki kuşakta, kapının iki yanındaki yüzeylerden üçüncü panoda görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Korkuluğun alttaki ikinci kuşağı ise kapının iki yanındaki yüzeylerden alttan ikinci panoda görülen kompozisyon, daha basık olarak tekrar edilmiştir. Minberin aynalık bölümü iki yanda yatay üç kuşak halinde bölümlendirilmiştir. Her üç kuşaktada da kapının iki yanındaki yüzeylerden üçüncü panoda ve korkuluğun üstteki kuşağında görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Ancak, kırık hatlarla sınırları belirlenen motifler, bu kuşaklarda yatay olarak yerleştirilmiştir. Süpürgelik bölümü ile yan yüzeylerin süslemesi tamamlanmaktadır. Süpürgelikte, kapının iki yanındaki yüzeylerden alttan ikinci panoda ve korkuluğun alttaki ikinci kuşağında görülen kompozisyon tekrar edilmiştir.

Aynalık yüzeyinde açılan geçiş, iki yan yüzde de yuvarlak kemerli bir açıklık meydana getirir. Bu kemerler iki yanda küçük sütunce başlıklarına oturmakta olup, yüzeyleri içleri boşaltılmış olan yarım daire motiflerinin iç içe geçmesiyle süslenmiştir. Kemer köşeliklerindeki çok kollu yıldız biçimindeki rozetler de içleri boşaltılmış olarak kullanılmıştır. Yuvarlak kemerlerin hemen üzerindeki üçgen alan ise iki yatay süsleme kuşağı ile değerlendirilmiştir. Üstteki kuşakta ortada çarkıfelek ve çevresinde eşkenar dörtgen motifleri işlenmiştir. Eşkenar dörtgen motiflerinin çevrelerinde daha küçük eşkenar dörtgen motifleri tekrarlanmıştır. Motifler, içleri boşaltılmış olarak değerlendirilmiştir. Alttaki ikinci kuşakta; kapının iki yanındaki yüzeylerden üçüncü panoda, korkuluğun üstteki kuşağında ve aynalık bölümünün iki yandaki yatay üç kuşakta görülen kompozisyon tekrar edilmiştir.

Köşk altı bölümü, külaha kadar iki yanda boydan boya dik atılan, profillerle vurgulanan ve sekizgen başlıkları olan ahşap sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Sütuncelerin sınırlarını çizdiği bu iki bölüm, sekiz pano halinde bölümlendirilmiştir. En alttaki birinci pano; kendi içerisinde iki kare panoya bölünerek içleri boş olmak üzere kemerli olarak değerlendirilmiştir. İkinci pano; kapının iki yanındaki yüzeylerden alttan ikinci panoda, korkuluğun alttaki ikinci kuşağında ve süpürgelikte görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Üçüncü panoda ise çıtalarla meydana getirilmiş yatay altı, dikey beş kuşak meydana getiren ve içleri boşaltılmış olan daire motifleri kullanılmıştır. Dördüncü panoda yanyana dik olarak sıralanmış ve içleri boşaltılmış, şamdan motifini hatırlatan altı geometrik motif görülmektedir. Beşinci panoda; minber kapısının iki yanındaki yüzeylerden üçüncü panoda, korkuluğun üstteki kuşağında, aynalık bölümünün iki yandaki yatay üç kuşağında ve aynalıktaki kapının üstündeki ikinci kuşakta görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Altıncı pano; tek parça bir ahşap levhanın içerisine yerleştirilmesiyle süslenmiştir. Bu levhanın yüzeyi, yatay ve dikey sekiz kuşak meydana getirecek şekilde içleri boşaltılmış daire motifleriyle hareketlendirilmiştir. Daire motiflerinin aralarında kalan boşluklar da matkapla açılan daha küçük daire motifleriyle dolgulanmıştır. Yedinci pano; kapının iki yanındaki yüzeylerden alttan ikinci panoda, korkuluğun alttaki ikinci kuşağında, süpürgelikte ve bu bölümün ikinci panosunda görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Sekizinci pano; altıncı pano ile aynı kompozisyondadır. Sekizinci pano sonrasında tepelik bölümü ile yan yüzeylerin genel kompozisyonu tamamlanmıştır. Tepelik; tek parça halinde ve yarım daire şeklindeki ahşap bir levhadan meydana getirilmiştir. Yarım dairenin kenarları, dilimli olarak değerlendirilmiştir. Bu dilimlerin her birinin içerisine içleri boşaltılmış damla motifleri yerleştirilmiştir. Tepeliğin ortasına ve alt iki köşesine yine içleri boşaltılmış olan çok kollu yıldız motifleri işlenmiştir. Bu motiflerin çevresi de dilimlerin içerisinde olduğu gibi içleri boşaltılmış damla motifleriyle dolgulanmıştır.

Minberin köşk bölümü iki yanda yukarıda bahsedilen sekizinci panolar ve tepelikler ile sınırlandırılmıştır. Köşk, kuzey yönde kemerli bir düzenlemeye sahiptir. Köşkaltı bölümünün sınırlarını belirleyen ahşap sütuncelerden kuzeydekilerin arasına atılan kemerle bu görüntü verilmiştir. Kemer yayı, siyaha boyanmış olan bir profille vurgulanmıştır. Yuvarlak kemerin köşeliklerinde, içlerinde sekiz kollu yıldızların olduğu daire motifleri yerleştirilmiştir. Kemer yayının hemen üzerinde ise ortada büyük, altta ve üstte küçük olmak üzere yatay üç kuşakta eşkenar dörtgenler işlenmiştir. Kemerin üzerinde tepelik bölümü yer alır. Tepelik; tek parça halinde ve yarım daire şeklindeki ahşap bir levhadan meydana getirilmiştir. Yarım dairenin kenarları, dilimli olarak değerlendirilmiştir. Bu dilimlerin her birinin içerisine içleri boşaltılmış damla motifleri yerleştirilmiştir. Tepeliğin ortasına, zemini kırmızı renkte olan daire içerisine Hz. Muhammed'in ismi müsemma olarak beyaz renkle yazılmıştır. Tepeliğin iki alt köşesinde altı kollu yıldız motifleri görülür. Köşk bölümü sekiz ahşap parçadan meydana gelen sekizgen bir pramidal külahla son bulur. Külahı meydana getiren ahşapların dağılması, ortada yatay olarak atılan yine ahşap bir bilezikle önlenmiştir. Külahın bitiminde, en üstte ise bakır bir alem yer alır.

Cami minarede, pencere ve harim girişi çevresinde kesme taş, diğer bölümlerde moloz taş malzeme ile inşa edilmiştir.

Harimdeki ahşap direklerin üzerine dik atılan küçük yivlerle başlık formu verilmiştir. Bu bölümün hemen üzerine ise kare planlı ahşap plakaların üzerine oturan ahşaptan yuvarlak kemerler atılmıştır. Ahşap örtüde orta alanın kaplamasında farklılık görülmektedir. Örtü, yan sahınlarda kuzey-güney yönünde boydan boya tahtalar ile kaplanırken orta sahında kuzey-güney yönde üç bölüme ayrılmıştır. Bu üç bölümden kuzeydeki ve güneydeki çıtalarla kasetlenmişken, dikdörtgen orta alan ise çıtalarla eşkenar dörtgenler meydana getirecek şekilde kaplanmıştır. Bu bölümde bir de tavan göbeğine yer verilmiştir. Daire şeklindeki tavan göbeği, ahşap çıta parçaları ile çarkıfelek motifi meydana getirecek şekilde süslenmiştir (Foto: 10-13).

Dokuz sıra mukarnaslı bir kavsaraya sahip olan mihrap nişi, ters "U" biçiminde profillerle çerçeve içerisine alınmıştır. Bu profillerden en içte olanı üstte düğüm yapmakta olup iki yanında rozetlere yer verilmiştir. Onarımlarda orijinal haliyle korunduğu düşünülebilecek olan mihrabın niş kısmı, XVIII.-XIX. yüzyıldaki müdahalelerde ters "U" biçiminde olan alçı kabartma bir bezeme kuşağı ile ayrıca vurgulanmıştır. "S" ve "C" kıvrımları ile Barok tarzda motiflerle meydana getirilen süsleme, sarı renkle boyanarak renklendirilmiştir. Aynı süsleme mihrabın üzerinde, beden duvarının yüzeyinde de uygulanarak bir de tepelik meydana getirilmiştir. Üstte hilal şeklinde son bulan bu bölümün altta iki köşesinde görülen püskül motifleri Ampir üslup özelliği olarak görülmektedir. Tepeliğin ortasında, caminin geçirdiği onarımla ilgili olarak kaydedilen yazı, müsemma tarzıyla aynı zamanda süsleme unsuru olarak da kullanılmıştır.

Caminin en yoğun süslemesi minberi üzerinde görülmektedir. Minber kapısı, iki yanda boydan boya dik atılan profillerle vurgulanan ve sekizgen başlıkları olan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Sütunceler, bakır malzemeli hilal motifleri ile son bulur. Kapının üst bölümü, yuvarlak kemerli olarak değerlendirilmiştir. Kabartma tekniğinde ve ters "U" biçiminde örgülü geçme motifli bir bordürle sınırlandırılan kemerin köşeliklerinde oyma tekniğinde altı kollu yıldız motifinin işlendiği rozetlere yer verilmiştir. Kapının tepelik bölümü, sütünce başlıklarının arasına yerleştirilen ahşap plakanın işlenmesiyle meydana getirilmiştir. Yarım daire motiflerinin geçmeler yaparak sınırladığı tepeliğin merkezindeki daire içerisinde müsemma tarzında "Muhammed" ismi yazılmıştır. Yazı, üstte yarım daire hattında iki yandan ortaya doğru küçülen altı şemse motifiyle, iki yanda ise merkezde çok kollu bir yıldız motifinin ışınsal olarak işlenmesiyle merkeze alınmıştır. Üstteki şemse motifleri, yazının altında iki yanda da tekrarlanmıştır. Tepelik, üstte sütuncelerde olduğu gibi bakır malzemeli hilal motif ile son bulur.

Minber kapısının yan yüzeyleri de süslemeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki yüzeyde de aynı süslemeler tekrar edilmiştir. Dört kare panoya bölünmüş panolar, zeminlerini meydana getiren ahşap plakaların üzerine aplike edilen ahşap parçalar ile süslenmiştir. En alttaki panoların zemini üzerine, iki yanda oyma tekniğinde eşkenar dörtgenler ve yanlarında küçük daire motiflerinin işlendiği parçalar eklenmiş olup kompozisyon bir kemer içerisine alınmıştır. Alttan ikinci panolarda üçgen motiflerini hatırlatan süslemelere yer verilmiştir. Bu motifler, köşeleri yumuşatılarak, altta ve üstte karşılıklı birbirlerine bakar insan başı figürlerini hatırlatır haldeki geometrik motiflerle birbirlerine bağlanmışlardır. Yan yüzeylerdeki üçüncü panolar, kırık hatlarla sınırları belirlenen ve pano içerisine dik olarak yedi sırada yerleştirilen şemse motiflerini hatırlatır halde bezenmişlerdir. Yan yüzeylerde en üstte yer alan panolar, üstte bir yuvarlak kemer formu işlenerek süslenmişlerdir. Kemer üzerinde zikzak, köşeliklerinde ise çeyrek daire motiflerine yer verilmiştir. Çeyrek daire motiflerinin içerisindeki profiller, ışınsal olarak yerleştirilmişlerdir. Yan yüzeyler, kapıda olduğu gibi birer tepelikle son bulmaktadırlar. İçleri üçgen şeklinde boşaltılan yarım dairelerin yan yana sıralanmasıyla sınırları çizilen tepeliğin merkezindeki altı kollu yıldız motifi, bir rozet içerisinde değerlendirilmiştir.

Minberin korkuluğu iki kuşak halinde ele alınmış olup üstteki kuşakta, kapının iki yanındaki yüzeylerden üçüncü panoda görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Korkuluğun alttaki ikinci kuşağı ise kapının iki yanındaki yüzeylerden alttan ikinci panoda görülen kompozisyon, daha basık olarak tekrar edilmiştir. Minberin aynalık bölümü iki yanda yatay üç kuşak halinde bölümlendirilmiştir. Her üç kuşaktada da kapının iki yanındaki yüzeylerden üçüncü panoda ve korkuluğun üstteki kuşağında görülen kompozisyon tekrar edilmiştir. Ancak, kırık hatlarla sınırları belirlenen motifler, bu kuşaklarda yatay olarak yerleştirilmiştir. Süpürgelik bölümü ile yan yüzeylerin süslemesi tamamlanmaktadır. Süpürgelikte, kapının iki yanındaki yüzeylerden alttan ikinci panoda ve korkuluğun alttaki ikinci kuşağında görülen kompozisyon tekrar edilmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

Kemah ve köylerinde kültür varlığı kapsamında 44 cami bulunmaktadır. Bunlardan biri XIII. yüzyıla, biri XIV. yüzyıla, biri XV. yüzyıla, biri XVI. yüzyıla, biri XVII. yüzyıla, dördü XVIII. yüzyıla, onaltısı XIX. yüzyıla ve ondokuzu XX. yüzyıla aittir. Bu camiler şunlardır: Kemah Kalesi Bey Camii (XIII. yüzyıl), Gülabi Bey Camii (1347), Doğanbeyli Köyü Camii (1468 (Onarımı 1966)), Gölkaynak Köyü Camii (XVI. yüzyıl), Ayranpınar Köyü Camii (XVII. yüzyıl), Aşağı Gedik Mahallesi Camii (1711-1832), Ilgarlı Köyü Camii (1732), Muratboynu Köyü Camii (1787-1788), Mektepönü Camii (XVIII. yüzyıl), Koçkar Köyü Camii (1805), Dedek Köyü Camii (1820), Yukarı Mahalle Camii (1834-1835), Tan Köyü Camii (1861), Taşbulak Köyü Camii (1867), Seringöze Köyü Camii (1871), Eskibağlar Köyü Camii (1874), Kemeryaka Köyü Camii (1875 (Onarımı 1975)), Yücebelen Köyü Camii (1876), Bozoğlak Köyü Camii (1877), Kömür Köyü Camii (1897-1898), Karga Camii (XIX yüzyıl), Pöhrenkbaşı Mahallesi Camii (XIX yüzyıl), Eriç Köyü Camii (XIX. yüzyıl), Parmakkaya Köyü Camii (XIX yüzyıl), Soğukpınar Mahallesi Camii (XIX. yüzyıl sonları), Boğaziçi Köyü Camii (1903), Çirgişin Mahallesi Camii (XX. yüzyıl başları), Dedeoğlu Köyü Camii (1936), Dutlu Köyü Camii (1944), Tandırbaşı Köyü Camii (1938), Ağaçsaray Köyü Camii (1944), Elmalı Köyü Aşağı Mahalle Camii (1944), Gülbahçe Köyü Camii (1952), Alp Köyü Camii (1957), Ahır Mahallesi Camii (1962), Hakbilir Köyü Camii (Kilisesi) (XI. yüzyıl (Camiye Çevrilişi 1963)), Elmalı Köyü Aşağı Mahalle Köyü Camii (1964), Kedek Köyü Camii (1965), Karadağ Köyü Camii (1968), Cevizlik Köyü Camii (1971), Koruyolu Köyü Camii (1971), Özdamar Köyü Camii (1974), Akbudak Köyü Camii (1979), Dolmabahçe (Vank) Mezrası Kilisesi (Camii) (X. Yüzyıl (Camiye Çevrilişi XX. yüzyıl)), Bu camilerden günümüze sağlam bir şekilde ulaşan en eski örnek Gülabi Bey Camii'dir.

Kemah ve köylerindeki camilerin tamamı ahşap destekli ve ahşap tavanlı camiler grubunda yer almaktadır. Cevizlik Köyü Camii, Doğanbeyli Köyü Camii, Karadağ Köyü Camii ve Özdamar Köyü Camii ise tek kubbeli planlarıyla istisna ve geç tarihli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Karga Camii, Mektepönü Mahallesi Camii, Yukarı Mahalle (Derebaşı) Camii, Ayranpınar Köyü Camii, Parmakkaya Köyü Camii ve Taşbulak Köyü Camii Kemah'taki fevkani olarak inşa edilmiş camiler içerisindedir (Tablo 1).

İlk cami örneği olarak Mescid-i Nebevi'den itibaren uygulanan ve günümüze değin örneklerini görebildiğimiz ahşap direkli ve ahşap tavanlı cami plan tipinin örneklerini Anadolu'nun hemen her yerinde bulmak mümkündür. Konya Sahip Ata Camii (1258), Beyşehir Eşrefoğlu Camii'dir (1299), (O. Aslanapa, 1973: 8). Kastamonu-Kasabaköy'deki Candaroğlu Mahmut Bey Camii (1366) ve Ankara Arslanhane Camii (1290), (ÖNEY, 1998, 10-11; Aslanapa, 36-38). bu plan tipindeki en bilindik camilerin başında gelmektedirler. Kemah ve köylerinde XIII. yüzyıldan XX. yüzyıl sonlarına kadar görülebilen bu plandaki örnekler daha çok yakın tarihlerdeki onarımlarla günümüze ulaşabilmişlerdir. Bu örnekler arasında sahın düzenine sahip tek örnek Kemah merkezindeki Gülabi Bey Camii'dir. Diğer camiler ise sahın düzeninde olmayıp, ahşap tavanları ahşap kirişlerle mihraba dik ve paralel olarak bölümlendirilmiş ya da doğrudan beden duvarlarına oturtulmuştur.

Sahın düzenine sahip olan Gülabi Bey Camii, yaklaşık 400 m2 olan harim ölçüsüyle Kemah'taki en büyük camilerin başında gelmektedir. Yaklaşık kare planlı bir alanda, ahşap direkli ve ahşap tavanlı olarak inşa edilen caminin harimi, kuzey-güney yönünde atılan ahşap kemerler ile beş sahına ayrılmıştır. Bu bölümlenmede orta alan yanlara göre daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Kemah'taki Gülabi Bey Camii dışında kalan diğer ahşap direkli camileri, örtülerinin mihraba dik ve paralel olarak bölümlendirilmesine ve doğrudan beden duvarlarına oturmasına göre üç grupta toplamak mümkündür.

Örtüleri Mihraba Dik Olarak Bölümlendirilmiş Camiler: Bu gruptaki camilerin örtüleri mihraba dik iki, üç ve dört bölüme ayrılmış olarak görülmektedir. Örtüleri Mihraba Dik İki Bölümlü Camiler; Bu gruptaki camilerin örtüleri, taşıyıcılar üzerine kuzey-güney istikametinde atılan kirişlerle iki bölüme ayrılmıştır. Akbudak Köyü Camii, Dutlu Köyü Camii, Gülbahçe Köyü Camii, Ilgarlı Köyü Camii ve Yukarı Mahalle (Derebaşı) Camii kendilerine bu grup içerisinde yer bulmuşlardır. Örtüleri Mihraba Dik Üç Bölümlü Camiler; Kemah'taki ahşap direkli camilerin büyük bir bölümü bu başlık altında toplanmaktadır. Bu gruptaki camilerin örtüleri, taşıyıcılar üzerine kuzey-güney istikametinde atılan kirişlerle üç bölüme ayrılmıştır. Ağaçsaray Köyü Camii, Alp Köyü Camii, Aşağı Gedik Mahallesi Camii, Ayranpınar Köyü Camii, Bey Camii, Boğaziçi Köyü Camii, Bozoğlak Köyü Camii, Cevizli Köyü Camii, Dedek Köyü Camii, Dedeoğlu Köyü Camii, Elmalı Köyü Aşağı Mahalle Camii, Elmalı Köyü Yukarı Mahalle Camii, Eskibağlar Köyü Camii, Kedek Köyü Camii, Koçkar Köyü Camii, Mektepönü Camii, Muratboynu Köyü Camii, Soğukpınar Mahallesi Camii, Tan Köyü Camii, Tandırbaşı Köyü Camii, Taşbulak Köyü Camii ve Yücebelen Köyü Camii bu grubun temsilcileridir. Örtüleri Mihraba Dik Dört Bölümlü Camiler; Bu gruptaki camilerin örtüleri, taşıyıcılar üzerine kuzey-güney istikametinde atılan kirişlerle dört bölüme ayrılmıştır. Bu anlamdaki tek örnek Seringöze Köyü Camii'dir.

Örtüleri Mihraba Paralel Olarak Bölümlendirilmiş Camiler: Bu gruptaki camilerin örtüleri mihraba paralel iki bölüme ayrılmış olarak tek bir başlık altında toplanmaktadır. Örtünün taşıyıcılar üzerine doğu-batı istikametinde atılan kirişlerle iki bölüme ayrıldığı bu grubun temsilcileri Çirgişin Mahallesi Camii ve Eriç Köyü Camii'dir.

Örtüleri Doğrudan Beden Duvarlarına Oturan Camiler: Bu gruptaki camilerin örtüleri, taşıyıcı kullanılmadığından doğrudan beden duvarları üzerine oturtulmuştur. Kemeryaka Köyü Camii, Koruyolu Köyü Camii ve Kömür Köyü Camii örtüleri doğrudan beden duvarlarına bindirilmiş örneklerdir. Küçük ölçekli olmaları ve daha çok fonksiyonellikleriyle ön plana çıkan bu türdeki cami örnekleri Anadolu'nun hemen her yerinde bulmak mümkündür.

Üst Örtü Elemanları ve Taşıyıcı Direkler: Kemah'taki ahşap destekli camiler, kalınlıkları kalınlıkları 0.75 m ile 1.10 m arasında değişen ve hatıllar ile desteklenmiş moloz taş malzemeli beden duvarlarıyla inşa edilmişlerdir. Ahşap örtü, yine ahşap olan taşıyıcılara ve bu beden duvarlarına oturtulmuştur. Kemeryaka ve Kömür Köyü Camilerinin orijinal örtüleri son onarımlarla betonarme malzeme ile yenilenmişlerdir. Taşıyıcı gövdeleri çoğunlukla silindirik olarak kullanılmıştır. Taş kaidelerde ise hem kare hem de silindirik plan görülebilmektedir. Taşıyıcıların üzerinde atılan ahşap kirişlerle örtünün bölümlenmesi sağlanmıştır. Bu kirişlerin arasına ahşap direkler yatay olarak yerleştirilmiş ve araları mertek denilen tahtalar ile kapatılmıştır. Camilerin harimlerinin zeminden tavana olan yükseklikleri 3.20 m ile 6.56 m arasında değişmektedir. Harim yüksekliğinin en düşük olduğu cami Tan Köyü Camii (3.20 m), en yüksek olduğu cami ise Gülabi Bey Camii (6.56 m)'dir.

Son Cemaat Yerleri: Gülabi Bey Camii, kuzeyindeki 17.90 x 10.45 m ölçülerine sahip son cemaat yeri ile Kemah'taki en büyük son cemaat yerine sahiptir. Karga Camii, Mektepönü Cami, Soğukpınar Camii, Ayranpınar Köyü Camii, Boğaziçi Köyü Camii, Dedek Köyü Camii, Eskibağlar Köyü Camii, Kemeryaka Köyü Camii, Koçkar Köyü Camii, Muratboynu Köyü Camii, Tan Köyü Camii, Tandırbaşı Köyü Camii, Taşbulak Köyü Camii, Alp Köyü Camii, Koruyolu Köyü Camii, Bozoğlak Köyü Camii, Seringöze Köyü Camii, Dedeoğlu Köyü Camii, Doğanbeyli Köyü Camii, Ilgarlı Köyü Camii, Kedek Köyü Camii, Eriç Köyü Camii, Yücebelen Köyü Camii son cemaat yeri uygulamasının görüldüğü yapılardır. Bu camilerin dışındakilerde son cemaat yerine rastlanılmamıştır. Doğanbeyli Köyü Camii'ndeki üç gözlü uygulama dışındaki diğer son cemaat yerleri düz örtü ile kapatılmışlardır.

Minareler: Kemah ilçe merkezinde Bey Camii ve Gülabi Bey Camii dışında minaresi olan cami bulunmamaktadır. Kemah'taki minareler arasında en eski tarihlisi XIII. yüzyıla verilen Bey Camii minaresidir. Caminin kuzeybatısında, kesme taş kaplaması büyük ölçüde dökülmüş olan kare kaideli ve gövdeli minare bulunmaktadır. Minarenin alt kesimindeki kesme taşlar birbirine 0.16 m uzunluğunda demir kenetlerle bağlanmıştır. Minare günümüze yaklaşık 11 m yüksekliğiyle ulaşabilmiştir. XIV. yüzyıl eseri olan Gülabi Bey Camii minaresinin XVIII. veya XIX. yüzyıllardaki onarımlarda yenilendiği ya da ekendiği söylenebilir. Minare, yapı içerisine dahil edilmiş halde son cemaat yerinin içerisinde, harim girişinin hemen batısında yer alır. Kare kaideli, çokgen gövdeli ve tek şerefeli olan minare, kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. Cevizlik Köyü Ahır Mahallesi Camii, Akbudak Köyü Camii, Alp Köyü Camii, Boğaziçi Köyü Camii, Cevizlik Köyü Camii, Dedeoğlu Köyü Camii, Dedek Köyü Camii, Dutlu Köyü Camii, Elmalı Köyü Aşağı Mahalle Camii, Elmalı Köyü Yukarı Mahalle Camii, Gülbahçe Köyü Camii, Ilgarlı Köyü Camii, Kedek Köyü Camii, Kömür Köyü Camii, Tandırbaşı Köyü Camii, Taşbulak Köyü Camii ve Yücebelen Köyü Camii betonarme malzemeden kaideleri olan ve gövdesi sac malzemeden meydana getirilmiş minarelere sahiptirler. Bu minarelerin tamamı birkaç yıl öncesinde bu camilere ilave edilmişlerdir. Ağaçsaray Köyü Camii, Bozoğlak Köyü Camii, Doğanbeyli Köyü Camii, Eskibağlar Köyü Camii, Hakbilir Köyü Kilisesi (Camii), Karadağ Köyü Camii, Kemeryaka Köyü Camii, Koçkar Köyü Camii, Koruyolu Köyü Camii, Muratboynu Köyü Camii, Seringöze Köyü Camii, Özdamar Köyü Camii ve Tan Köyü Camii kargir malzemeli minarelere sahiptirler. Ancak bu minareler de sac malzemeli minareler gibi yakın tarih ilaveleridir. Tuğla malzemesi ve silindirik gövdesi olmasıyla Parmakkaya Köyü Camii minaresi diğer örnekler arasında dikkat çekicidir.

Mihraplar: Kemah'taki mihraplar arasında en eski tarihlisi XIII. yüzyıla verilen, kesme taş malzemeli ve beş köşeli olan Bey Camii mihrabıdır. Aşağı Gedik Mahallesi Camii mihrabı yedi köşeli olmasıyla tek örnek olarak görülür. Çirgişin Mahallesi Camii mihrabı yarım yuvarlak planlı ve fayans kaplıdır. Kemah'taki camilerin mihraplarında genellikle yarım yuvarlak plan tercih edilmiştir. Yarım yuvarlak planlı bu mihraplardan Ağaçsaray Köyü Camii, Akbudak Köyü Camii, Cevizlik Köyü Camii, Dedeoğlu Köyü Camii, Doğanbeyli Köyü Camii, Eskibağlar Köyü Camii, Ilgarlı Köyü Camii, Özdamar Köyü Camii ve Taşbulak Köyü Camii mihrapları yakın tarihte çini kaplanmıştır. Gülabi Bey Camii, Karga Camii, Mektepönü Camii, Tandırbaşı Köyü Camii, mihrapları kesme taş malzemelidir. Ayranpınar Köyü Camii, Boğaziçi Köyü Camii, Bozoğlak Köyü Camii, Cevizlik Köyü Ahır Mahallesi Camii, Dedek Köyü Camii, Dolmabahçe (Vank) Mezrası Kilisesi (Camii), Dutlu Köyü Camii, Elmalı Köyü Aşağı Mahalle Camii, Elmalı Köyü Yukarı Mahalle Camii Gölkaynak Köyü Camii, Eriç Köyü Camii, Gülbahçe Köyü Camii, Hakbilir Köyü Kilisesi (Camii), Kedek Köyü Camii, Kemeryaka Köyü Camii, Koçkar Köyü Camii, Kömür Köyü Camii, Parmakkaya Köyü Camii, Tan Köyü Camii, Seringöze Köyü Camii, Soğukpınar Mahallesi, Yukarı Mahalle (Derebaşı) Camii ve Yücebelen Köyü Camii mihrapları ise alçı sıvalıdır Üç köşeli olarak düzenlenen Muratboynu Köyü Camii mihrabı alçı sıvalıyken Alp Köyü Camii mihrabı ise fayans kaplanmıştır. Koruyolu Köyü Camii mihrabı dikdörtgen bir niş halinde olup alçı sıvalıdır.

Minberler: Ağaçsaray Köyü, Akbudak Köyü, Alp Köyü, Eriç Köyü, Gülabi Bey, Hakbilir Köyü (Camii), Koçkar Köyü, Seringöze Köyü, Taşbulak Köyü, Soğukpınar Mahallesi ve Yücebelen Köyü Camilerinde minberler mihrabın hemen sağına yerleştirilmiş olup tamamı son dönem eklemeleridir. Diğer camilerdeki mihraplar harimin güneybatı köşesinde yer almaktadırlar. Bu minberler de diğerleri gibi son dönem eklemeleridir. Tarihi ya da sanatsal bir özelliğe sahip olmayan bu minberlerde her hangi bir usta adı kayıtlı değildir. Sadece Taşbulak Köyü Camii minberi hakkında rivayetler bulunmaktadır. Taşbulak Köyü muhtarı Hasan Akbulak, bu minberin Molla Yusuf'un babası Hüseyin usta tarafından yaptırıldığını belirtmiştir. Gülabibey Caminin minberinin de aynı usta tarafından yaptırıldığı ifade edilmektedir. Hüseyin ustanın oğlu Yusuf, torunları Şaban, Mustafa, Mehmet ve Şerif ile torunu Şaban'ın oğlu Hüsamettin ile torunu Mustafa'nın oğlu Ömer aynı şekilde minber ustalığında çalışmışlardır.

Vaaz Kürsüleri: Kemah camileri içerisinde tarihi ya da sanatsal bir özelliğe sahip vaaz kürsüsü örneği bulunmamaktadır. Dedek Köyü Camii'nindeki harimin kuzeydoğu köşesinde son onarımda ilave edilen vaaz kürsüsünün üzerinde beden duvarında asılı olarak duran ve 1.21 x 1.89 m ölçülerindeki figürlü halı dikkat çekmektedir.

Mahfiller: Kemah'taki mahfiller arasında en eski tarihlisi XIII. yüzyıla verilen, Bey Camii mahfilidir. Harimin kuzey doğusunda 4.50 X 6.00 m ölçülerinde, harim zemininden yaklaşık 0.20 m yüksekliğe sahip olan sekinin mahfil olabileceği üzerinde durulmaktadır. Ağaçsaray Köyü Camii, Boğaziçi Köyü Cami, Bozoğlak Köyü Camii, Çirgişin Mahallesi Camii, Dedeoğlu Köyü Camii, Dolmabahçe (Vank) Mezrası Kilisesi (Camii), Dutlu Köyü Camii, Eriç Köyü Camii, Elmalı Köyü Aşağı Mahalle Camii, Eskibağlar Köyü Camii, Gülabi Bey Camii, Gülbahçe Köyü Camii, Hakbilir Köyü Kilisesi (Camii), Karadağ Köyü Camii, Koçkar Köyü Camii, Kömür Köyü Camii, Mektepönü Mahallesi Cami, Muratboynu Köyü Camii, Özdamar Köyü Camii, Seringöze Köyü Camii, Soğukpınar Mahallesi Cami, Tan Köyü Camii, Tandırbaşı Köyü Camii, Taşbulak Köyü Camii ve Yücebelen Köyü Camii mahfili olan örneklerdir. Gülabi Bey Camii'nde ve Murat Boynu Köyü Camii'nde mahfiller ortada cumba şeklinde harime doğru taşıntı yapmaktadır. Seringöze Köyü Camii'de ise dikkat çeken, müezzin mahfiline yer verilmiş olmasıdır. Tamamı ahşap malzeme ile yapılmış mahfillerde süslemeye yer verilmemiştir. Mahfiller, onarımlar esnasında büyük ölçüde yenilenmiştir.

Kemah ve çevresindeki camiler, genel olarak oldukça sade ve süslemesiz yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Var olan süslemeler de dış cephelerden ziyade giriş kapısı, minber ve mihrapta yoğunlaşmıştır. Mevcut süslemelerin tamamı yakın tarihlerdeki onarımlarda gerçekleşmiştir. Bu süslemeler, yerel bir üslup oluşturmaktan uzak olup daha çok XVIII. ve XIX. yüzyılda Anadolu'da sıkça uygulanan kompozisyonlar olarak kendilerini gösterirler.

1 Bu bilgi köy muhtarı Hasan Akbulak'tan alınmıştır.

Kemah'taki camiler arasında en eski tarihli süslemeler Bey Camii kazılarında ortaya çıkarılmıştır. Kazılarda alçı süsleme kuşağı parçaları (XIII. yüzyıl), tek renk sırlı seramikler (13.-14. yüzyıl), boyalı kazıma tekniğinde seramikler (13.-14. yüzyıl), İznik üretimi seramikler (15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl ilk yarısı), sırsız seramikler (19.-20. yüzyıl), ithal (Kütahya) seramikler (18.-19. yüzyıl), İstanbul (Ebruli) seramkler (18.-19. yüzyıl), lüleler (18.-19. yüzyıl) bulunmuştur. Ancak bu buluntular, caminin süsleme programının tam olarak çıkarılmasında kesin ipuçları vermemektedirler.

Ahşap Süsleme: Aşağı Gedik Mahallesi Camii hariminin örtüsünü taşıyan ahşap taşıyıcıların kaide ve başlık bölümlerinde basit süslemeler görülmektedir. Gülabi Bey Camii'nin hariminde ahşap direklerin üzerine dik atılan küçük yivlerle başlık formu verilmiştir. Bu bölümün hemen üzerine ise kare planlı ahşap plakaların üzerine oturan ahşaptan yuvarlak kemerler atılmıştır. Ahşap örtüde orta alanın kaplamasında da farklılık görülmektedir. Örtü, yanlarda kuzey-güney yönünde boydan boya tahtalar ile kaplanırken ortada yanlardan farklı kaplama uygulanmıştır. Bu alanın tavanı, kuzey-güney yönde üç bölüme ayrılmıştır. Bunlardan kuzeydeki ve güneydeki bölümler birer, ortadaki ise iki kemer genişliğinde tutulmuş olup kuzey ve güney bölümler çıtalarla kasetlenerek kaplanırken, dikdörtgen orta alan ise çıtalarla baklava dilimleri meydana getirecek şekilde kaplanmıştır. Bu bölümde bir de tavan göbeğine yer verilmiştir. Daire şeklindeki tavan göbeği, ahşap çıta parçaları ile çarkıfelek motifi meydana getirecek şekilde süslenmiştir. Gülabi Bey Camii'nin en dikkat çeken unsurlarından birisi ahşap süslemesiyle minberidir. XIX. yüzyıldaki eklemesi olduğu anlaşılan ahşap minberin hemen her yüzeyinde soyut bitkisel ve geometrik motifler ajur tekniğinde görülür. Zaman zaman birbirinin tekrarı olan bu motiflerin yanısıra yazı da süslemede tercih edilmiştir. Kapı kanatları olmayan minber kapısı, ağırlıklı olarak oyma ve kabartma tekniğinde geometrik motiflerle ve yazı ile süslenmiştir. Kapı, genel görüntüsüyle bir taç kapının minyatür edilmiş haldedir. Minber kapısının her iki yan yüzeyi dört kare panoya bölünmüştür. Bu panolar, zeminleri meydana getiren ahşap plakaların üzerine eklenen ahşap parçalar ile süslenmiştir. Panolarda eşkenar dörtgenler, daire, çeyrek daire, zikzak, altı kollu yıldız, rozet ve üçgen motiflerin köşeleri yumuşatılarak altta ve üstte karşılıklı birbirlerine bakar insan başı figürlerini hatırlatır haldeki geometrik motifler ile kırık hatlarla sınırları belirlenen ve pano içerisine dik olarak yedi sırada yerleştirilen şemse motifleri işlenmiştir. Minberin yan yüzeylerinde korkuluk, aynalık, süpürgelik, köşk altı ve köşk bölümlerinde ajur tekniğinde süslemeler görülür. Bu yüzeylerde kapının iki yanındaki süslemeler genel olarak tekrarlanmıştır. Bu süslemelerin dışında panolar ve kuşaklar içerisine daire, yarım daire, çok kollu yıldız, çarkıfelek, eşkenar dörtgen, şamdan, damla ve geometrik motifler işlenmiştir. Boğaziçi Köyü Camii'nde oldukça basit, kazıma ahşap süsleme yer alır. Taşıyıcıların kaideleri ve başlık bölümleri kare planlı olup bu bölümlerde basit süslemeler görülmektedir.

Taş Süsleme: Gülabi Bey Camii harim girişi, eyvan tarzındaki taç kapısıyla dikkat çeker. Taç kapının dilimli formuyla dikkat çeken kemeri, iki yanda basit, yatay profillerle meydana getirilmiş başlıkları olan ve gövdeleri boş bırakılmış sütuncelere oturur. Taç kapı, dıştan ters "U" biçimindeki kademeli profillerle sınırlandırılmıştır. Gülabi Bey Camii'de taş süslemenin görüldüğü diğer bir yer de mihrabıdır. Yarım yuvarlak plandki mihrap nişi dokuz sıra mukarnaslı bir kavsaraya sahip olup ters "U" biçiminde profillerle çerçeve içerisine alınmıştır. Bu profillerden en içte olanı üstte düğüm yapmakta olup iki yanın da rozetlere yer verilmiştir. Onarımlarda orijinal haliyle korunduğu düşünülebilecek olan mihrap, XVIII.-XIX. yüzyıldaki müdahalelerde yine ters "U" biçiminde olan alçı kabartma bir bezeme kuşağı ile ayrıca vurgulanmıştır. "S" ve "C" kıvrımları ile Barok tarzda motiflerle meydana getirilen süsleme, sarı renkle boyanarak renklendirilmiştir. Aynı süsleme mihrabın üzerinde, beden duvarının yüzeyinde de uygulanarak bir de tepelik meydana getirilmiştir. Üstte hilal şeklinde son bulan bu bölümün altta iki köşesinde görülen püskül motifleri Ampir üslup özelliği olarak görülmektedir. Tepeliğin ortasında "Ya Fettah" lafzı müsemma tarzında yazılmıştır. Yazının üst bölümünde "Allah" lafzı, altında ise "1171" tarihi yazılıdır.

Alçı Süsleme: Bozoğlak Köyü Camii'nde pencere çevrelerine son yıllarda işlendiği anlaşılan meandır motifleri geç tarihli de olsa dikkat çekicidir. Böyle bir süsleme sadece bu camide görülmektedir. Alçı süslemenin görüldüğü bir başka örnek ise Seringöze Camii mihrabıdır. Mihrap, üç yönden dikdörtgen panolar içerisindeki yazı kuşaklarıyla sınırlandırılmıştır. Her bölümün içerisinde Kelime-i Tevhid yazılmıştır. Kelime-i Tevhid'in yazılı olduğu her bölümde ayrıca ay-yıldız motiflerine de yer verilmiştir. Mihrabın iki yanındaki bu yazı kuşaklarından sonra nişin üstteki iki köşesine ay-yıldız motifleri işlenmiştir. Bu motifler de Kelime-i Tevhid'in yazılmasıyla meydana getirilmiştir. Köşelerdeki bu ay-yıldız motiflerinin ortasına gelecek şekilde yatay dikdörtgen bir kartuşta Besmele yazılmıştır. Besmelenin yer aldığı kartuşun hemen altında ikinci bir yatay kartuş içerisine Ayet-i Kerime yazılmıştır. Mihraptaki yazılar Kırıkkaleli Molla Hasan adındaki hattat tarafından yakın tarihlerde yazılmıştır .

Kalemişi Süsleme: Kalemişi süslemenin olduğu tek cami, Yücebelen Köyü Camii'dir. Üst örtüde kirişlerin üzerinde tavana geçmeden hemen önce verevine yerleştirilen ahşap kuşak boydan boya kare panolara bölünmüştür. Bu panoların içerisinde kalemişi süslemeler görülmektedir. Aynı uygulama mahfilin harime bakan tarafında taşıyıcıların arasında da uygulanmıştır. Kare panolarda selvi, hayat ağacı, vazodan çıkan çiçek gibi bitkisel motifler ve ibrik, güneş kursu gibi geometrik motifler işlenmiştir. Orta bölümde güneydoğudaki bağımsız taşıyıcının hemen kuzeyinde yer alam panoda ise "Ma'mur İbrahim-Maşallah-1294" ifadesi üç satır halinde olarak yazılmıştır.

Aşağı Gedik Mahallesi Camii, Gülabi Bey Camii, Mektepönü Mahallesi Camii ve Muratboynu Köyü Camii moloz taşla beraber beden duvarlarının köşelerinde ve açıklıkların çevrelerinde kesme taş malzemenin kullanıldığı yapılardır. Doğanbeyli Köyü Camii ise tamamıyla kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Bu örnekler dışındaki bütün örnekler moloz taş malzemeyle inşa edilmişlerdir. Bu camilerin de nerdeyse tamamı son yıllarda çimento harcı ile sıvanmış ve boyanmış haldedir. Camilerin beden duvarlarının Kemah'taki sivil mimaride olduğu gibi orijinalde kerpiç sıvalı olduğu düşülebilir. Camilerinin taşıyıcılarında, tavanlarında ve mahfillerinde ahşap malzeme kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

Aksüt, A.Kemali, (1932), Erzincan Tarihî, Coğrafî, İçtimaî, Etnoğrafî, İdarî, İhsaî Tetkikat Tecrübesi, Resimli Ay Matbaası Ticaret Limited Şirketi, İstanbul

Aksüt, A. Kemali, (2013), Erzincan Tarihi, Coğrafi, Toplumsal, Etnografik, İdari, İstatistiki İnceleme, 3. Baskı, İstanbul

Arık, R, (1973), Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii, Ankara

Aslanapa O.-Diez, A.-E. (1955), Türk Sanatı, İstanbul

Aslanapa, O. (1991), Anadolu'da ilk Türk Mimarisi, Ankara

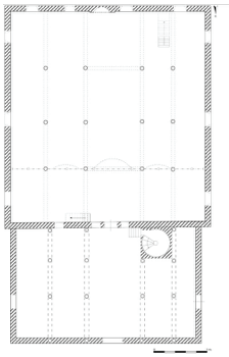
Gündoğdu H. -A. A. Bayhan-A. M. Aktemur vd., Kültür Varlıkları ile Kemah, Kariyer Matbaacılık, Ankara

Öney, G, (1998), Ankara Arslanhane Camii, Ankara

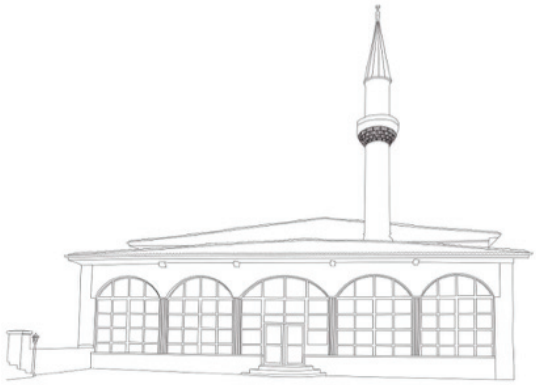
Şahin, T. Erdoğan, (1985), Anadolu'nun Tarihi Akışı İçerisinde (Siyasi, Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Açıdan) Erzincan Tarihi, I, Erzincan Hayra Hizmet ve Dayanışma Vakfı Yayını, Erzincan

Şahin, T. Erdoğan, (1985), Anadolu'nun Tarihi Akışı İçerisinde (Siyasi, Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Açıdan) Erzincan Tarihi, II, Erzincan Hayra Hizmet ve Dayanışma Vakfı Yayını, Erzincan

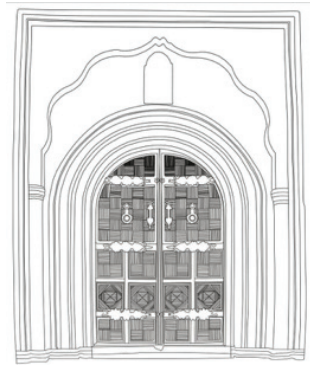
1 Bu bilgi Sezai Bilgin'den alınmıştır.



Çizim 1 : Gülabi Bey Camii



Çizim 2 : Gülabi Bey Camii, Kuzey Cephe



Çizim 3 : Gülabi Bey Camii, Harim Girişi

Çizim 4 : Gülabi Bey Camii, Mihrap

Çizim 5 : Gülabi Bey Camii, Mihrap Tepelik Bölümü

Çizim 6 : Gülabi Bey Camii, Minber

Foto. 1 : Gülabi Bey Camii

Foto. 2 : Gülabi Bey Camii

Foto. 3 : Gülabi Bey Camii, Son Cemaat Yeri

Foto. 4 : Gülabi Bey Camii, Harim Girişi

Foto. 5 : Gülabi Bey Camii, Harim

Foto. 6 : Gülabi Bey Camii, Harim ve Mahfil

Foto. 7 : Gülabi Bey Camii, Mihrap

Foto. 8 : Gülabi Bey Camii, Minber

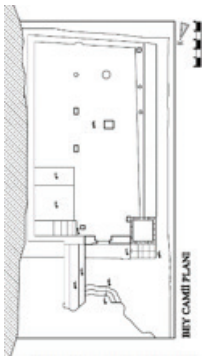
Foto. 9 : Minare

Foto. 10 : Orta Sahın Tavanı

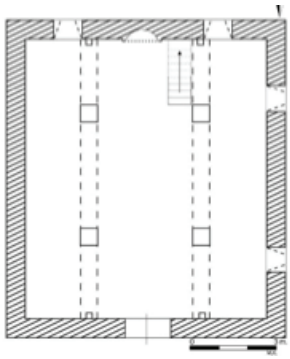
Foto. 11 : Orta Sahın Tavan Göbeği

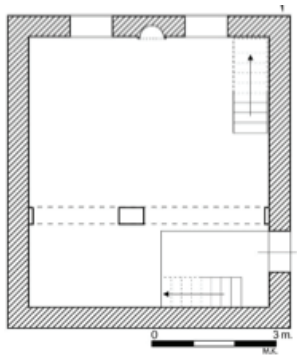
Foto. 12 : Orta Sahın Kasetlenmiş Tavan

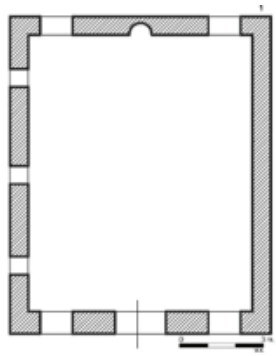
Foto. 13 : Gülabi Bey Camii, Yan Sahın Tavanı

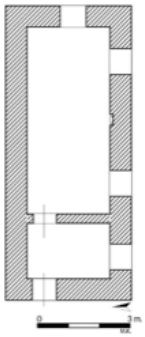


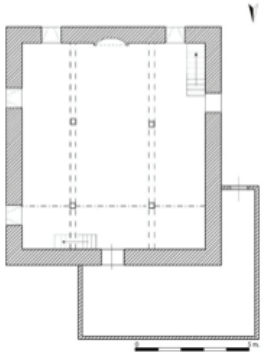
Bey Camii (KK Arşivi)

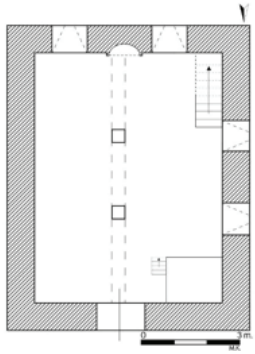

Aşağı Gedik Mahallesi Camii

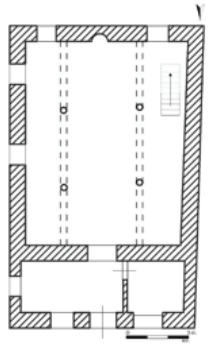

Çirgişin Mahallesi Camii

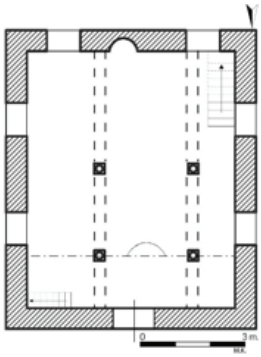

Karga Camii

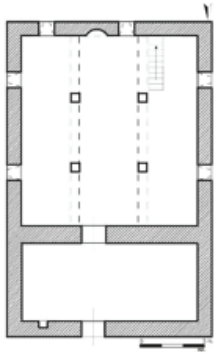

Mektepönü Camii, Alt Kat

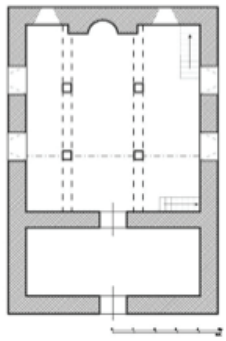

Mektepönü Camii, Üst Kat

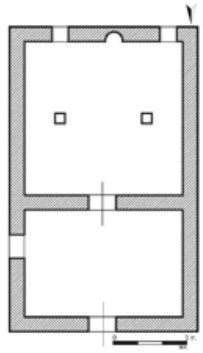

Yukarı Mahalle Camii

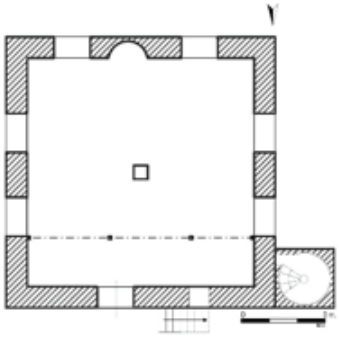

Ayranpınar Köyü Camii

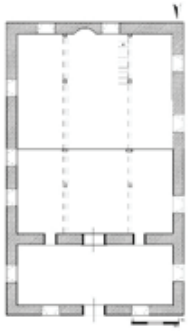

Boğaziçi Köyü Camii

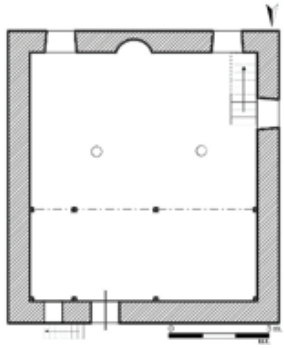

Dedek Köyü Camii

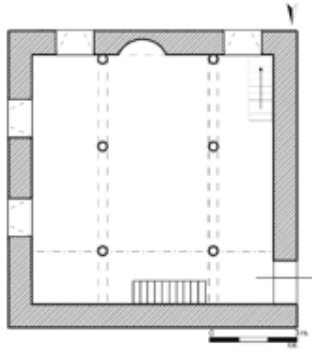

Eskibağlar Köyü Camii

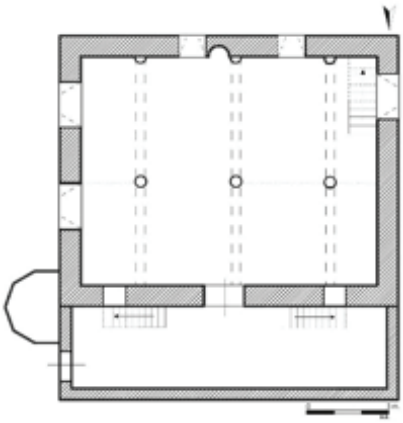

Gölkaynak Köyü Camii


Kemeryaka Köyü Camii

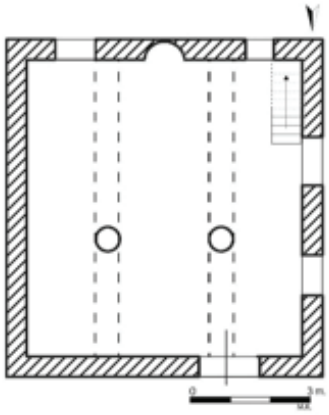

Koçkar Köyü Camii


Kömür Köyü Camii

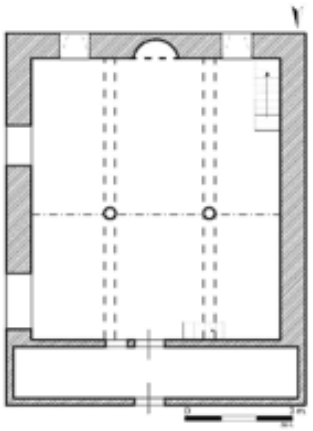

Bozoğlak Köyü Camii



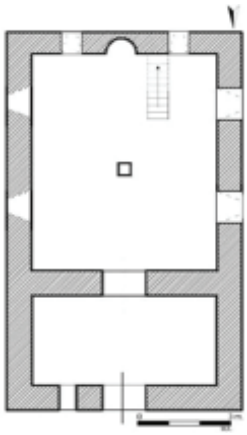
Seringöze Köyü Camii



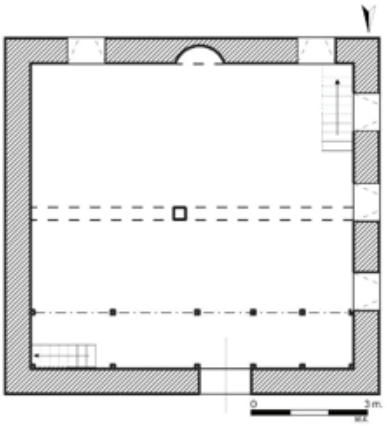
Ahır Mahallesi Camii



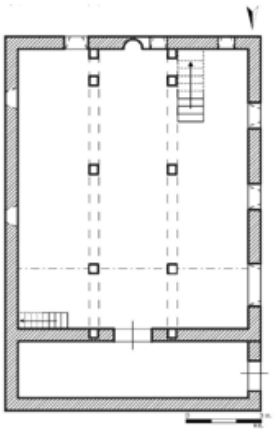
Dedeoğlu Köyü Camii



Ilgarlı Köyü Camii



Eriç Köyü Camii



Yücebelen Köyü Camii

Tablo 1: Kemah ve Köylerindeki Camilerin Planları

BAKÜ BELEDİYE BİNASINDAKİ ARMALARIN İKONOGRAFİSİ

ICONOGRAPHY OF ARMS ON CITY HALL IN BAKU

Prof.Dr. Ali Murat AKTEMUR
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü
murataktemur@atauni.edu.tr

Öz

İstiklaliyet caddesi'nde yer alan 1870 tarihli Belediye Binasının mimarı aslen Polonyalı olan İ.V. Goslavski'dir.
Meclis Binası, Belediye Binası gibi adlarla anılan bu yapı, genel olarak değerlendirildiğinde, Neo-Barok ve Art-Nouveau üsluplarında ve XIX. yüzyılda Bakü'ye hakim olmaya başlayan Avrupai tarzda yapıldığı görülür.
Pencere alınlıklarındaki kabartma şeklinde işlenmiş armaların ikonografisine genel olarak baktığımızda; sağlık ve tıbbın, işgücü ve üretimin, eğitim ve ilmi araştırmaların, dünyayı ilmi araştırmalarla tanımanın, doğanın önemine vurgu yapıldığı, tüm bunların insan yaşamı ve medeniyeti için vazgeçilmez olduğunun üzerinde durulduğu görülür.

Anahtar Kelimeler Bakü, Belediye Binası, Arma, İkonografi

Abstract

The architecture of the Municipality Building of 1870, located at the Istiklal Caddesi, was originally a Polish I.V. Goslavski.

This structure, which is generally referred to by names such as the Assembly Building and the Municipal Building, is evaluated in Neo-Baroque and Art-Nouveau styles and XIX. It is seen that it was made in the European style which started to dominate Baku in the century.
When we look generally at the iconography of the bracelet-shaped arcs in the window pedestals, It is seen that the importance of nature and medicine, labor and production, education and scientific researches, the recognition of the world by scientific investigations are emphasized and all these are indispensable for human life and civilization.

Keywords Bakü, City Hall, Rigging, Iconography

İstiklaliyet caddesi'nde yer alan 1870 tarihli Belediye Binasının mimari aslen Polonyalı olan İ.V. Goslavski'dir. Yapı, simetrik düzeni ile Neo-Kalsik, süslemeleri bakımından ise Neo-Barok ve Art – Nouveau üsluplarında inşa edilmiştir. İç mekanda merdivenlerde kullanılan mermer malzemeler ve cephedeki kırmızı renkli tuğlalar İtalya'dan sipariş edilmiştir. Halihazırda Belediye binası olarak hizmet veren yapı,1918-1920 yılları arasında kısa süreliğine meclis binası olarak kullanılmıştır.

Belediye Binası

Belediye Binası, Saat Kulesi Şeklinde Tasarlanmış Giriş Bölümü

Cephelerde yatay ve dikey hatlardan oluşan aksiyal görüntü ve simetrik düzen Neo-klasik bir karakter yansıtırken, yüzeyden aşırı taşkın ve plastik bir şekilde işlenmiş kalın profilli kuşakların, iç-içe profillerden oluşan ve yüzeyden ileri fırlayan yuvarlak kemer formundaki pencere alınlıklarının, alınlık tablalarındaki aşırı plastik bir şekilde işlenmiş figürlü ve bitkisel unsurlardan oluşan armaların ve giriş bölümündeki aşırı hareketli mimari anlayış sergileyen saat kulesinin cephede yarattığı ışık –gölge kontrastı, hareketlilik ve gösteriş Neo-barok mimari tarzın yapıya egemen olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, aşırı plastik şekilde işlenmiş floral ağırlıklı süs unsurları da Art-Nouveau tarzı mimari cephe anlayışının özellikleri olarak dikkati çeker. Dolayısıyla yapıda; Neo-Barok, Art-Nouveau ve az da olsa Neo-klasik mimari üsluplarının kaynaşımından oluşan, eklektik bir cephe düzeni söz konusudur.

Yapının en dikkat çekici özelliği, girişinin zemin üstü üç katlı bir saat kulesi olarak tasarlanmış olmasıdır. Beden duvarıyla organik bir bütünlük oluşturan saat kulesi biçimindeki girişin alt katı, iç-içe kalın profillerden oluşmuş ve yüzeyden taşkın geniş yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanan, kare kesitli dört ayak üzerine oturmaktadır. Kemer kilit noktalarını oluşturan ve alttan ve üstten zıt yönde volüt biçiminde kıvrım yapan kilit taşları üzerine, bekçi ,koruyucu, nazarlık hüviyetinde aslan maskları rölyef tarzında işlenmiştir. Buradan kenger yapraklarıyla bezeli ve volüt biçimindeki konsollara oturan ve üç yöne açılan, balkon çıkıntılarına geçilir. Bu balkonlar, kulenin zemin üstü birinci katına aittir. Kulenin birinci katında da, kare kesitli kalın ayaklara bitişik nizamda işlenmiş silindirik gövdeli ve iyon başlıklı plasterleri bağlayan iç-içe profilli yuvarlak kemerler, zemin üstü birinci katı cephelere açmaktadır. Bu katta, kemer kilit noktalarında aslan maskları, kemer köşelik tablalarında ise gövdeleri kanatlı aslan başları ejder şeklinde düşünülmüş, antik dönemin kanatlı aslan gövdeli kartal başlı grifonlarını anımsatan efsanevi nitelikte karmaşık figürler, kare kesitli kalın ayakların kemer üzengi noktalarına denk düşen köşeliklerinde de, teknoloji ve doğa ürünlerinin birleşiminden oluşan stilize Art-Nouveau anlayışındaki süs amaçlı armalar görülür. Buradan aşırı plastik kenger yapraklarının dekore ettiği konsollar üzerine binen, zemin üstü ikinci katın kalın profilli ve öne taşkın saçağına geçilir. Kulenin zemin üstü ikinci katı; teknoloji ürünü çivi başı motiflerine tutturulmuş ve aşırı plastik şekilde işlenmiş çiçek ve meyve motiflerinden floral ağırlıklı askı çelenk motifleri, kare kesitli ve korint başlıklı plasterleri, saatler için düzenlenmiş iç-içe kalın profillerden oluşan yuvarlak madalyon biçimli açıklıkları, cephelere açılan yuvarlak kemer alınlıkları, alınlık tablalarındaki floral ağırlıklı Art Nouveau süslemeleri ve ışık-gölge kontrastına müsait hareketli cephe düzenlemesiyle dikkati çeker. Kulenin zemin üstü üçüncü katı, iyon başlıklı plasterlerin taşıdığı, yuvarlak kemerli açıklıklar ile cephe açılır. Zemin üstü üçüncü katı kulenin örtü kısmı takip eder. Örtüden sonra yuvarlak kemerli açıklıklar şeklinde düzenlenmiş ve adeta üçüncü katın maketi biçiminde tasarlanmış alem kısmı gelir. Kulenin örtüsü Rus soğan kubbesi şeklinde tasarlanmıştır.

Belediye Binası, Saat Kulesi Şeklinde Tasarlanmış Girişten Ayrıntı.

Girişte Yer Alan Aslan Masklarından.

Saat Kulesinin Örtü Kısmı.

Saat Kulesinin Zemin Üstü İkinci Katı.

Cephede Yer Alan Pencerelerden.

Yapı cephelerine Neo-barok karakter kazandıran en önemli unsurlar hiç şüphesiz, korint başlıklı plasterler üzerine, iç-içe profillerden yuvarlak kemer alınlıklı ve her bir alınlığın tabla kısmında farklı içerikte ve rölyef karakterinde işlenmiş, Neo-barok ve Art-Nouveau üsluplarını kaynaştıran armaların yer aldığı, dikdörtgen formlu pencerelerdir.

Belediye Binası, Pencere Alınlıklarında Yer Alan Armalardan.

Pencere alınlık tablalarına işlenmiş armalar arasında en dikkat çekicilerinden biri, açık ağızlı bir aslanın ağzı içerisinde yer alan madalyondur. Kabartma heykel tarzında ele alınan bu armada, bir meşale etrafına karşılıklı dolanmış kanatlı yılan figürlerine yer verilmiştir.Bu yılanlı arma, sağlık ve tıp sembolü olarak, Türk ve dünya kültür tarihinde önemli yer tutar.Armanın çevresini saran aşırı plastik bitkisel dekorasyon,bu süslemeye Neobarok ve Art-Nouveau karakter kazandırır.

Belediye Binası, Pencere Alınlıklarında Yer Alan Armalardan.

Pencere alınlıklarındaki bir başka armada, yine bir aslanın açık ağzı içerisinde , gemi çapası, gemi halatı, meyve kaseleri içerisinde meyve ve çiçek demetleri,kurdale motifleriyle birlikte teknoloji ürünleriyle doğa ürünlerinin kaynaşımını yansıtan Art-Nouveau üslubunda bir süsleme tarzı söz konusudur.Bu motiflerin yüzeyden kabarık ve heykelsi biçimde işlenişleri cephede aşırı ışık-gölge kontrastına ve hareketli görünüme sebep olduğu için, aynı zamanda Neo-barok bir süsleme tarzı da ortaya çıkmaktadır.

Belediye Binası, Pencere Alınlıklarında Yer Alan Armalardan.

Bir başka pencere alınlığında; gemi dümeni,çekiç ve balta motiflerinin oluşturduğu arma, aslan maskının açık ağzı içine işlenmiş, çevresi ise aşırı plastik yaprak ve meyve motiflernden oluşan floral bir süslemeyle kuşatılmıştır. Neo-barok ve Art-Nouveau karakterli işleniş tarzına sahip bu armada yer alan gemi dümeni motifi genellikle denizcilik işletmeleriyle ilgili binalarda sembolik amaçlı olarak yaygın biçimde kullanılmıştır.

Belediye Binası, Pencere Alınlıklarında Yer Alan Armalardan.

Alınlıklardan bir diğerinde, aslanın açık ağzında bu kez iletki, gönye gibi geometride kullanılan araçlarla, çekiç ve kazma gibi işgücünde kullanılan araçlar bir araya getirilerek adeta, eğitimli sınıfla işçi sınıfının her ikisinin de önemine bir arada vurgu yapılmış, hem eğitimin ve ilmi araştırmaların hem de işgücü ve emekle çalışıp üretmenin değerli olduğunun altı çizilmeye çalışılmıştır.Bu arma da, çevresindeki floral süslerle Art-Nouveau karakteri kazanmıştır.

Belediye Binası, Pencere Alınlıklarında Yer Alan Armalardan.

Alınlık kabartmalarından bir diğeri, bitki dal ve yaprakları arasından süzülen karşılıklı iki yılanın, bir kase içerisine zehirlerini (derman) akıtışını konu alır. Çevresi doğa kaynaklı bitkilerle kuşatılmış bu armada; sağlık ve tıp sembolü yılanların doğadan aldıklarını bir kasede biriktirmeleri, ikonografik olarak doğanın ve doğadaki bitkilerin, insan sağlığının ve tedavide kullanılan ilaçların kaynağı olduğunu vurgulamaktadır.

Belediye Binası, Pencere Alınlıklarında Yer Alan Armalardan.

Cephedeki pencere alınlıklarından bir diğerinde, yine açık ağızlı aslan kabartması, dört köşesinde aslanın dört ayağının işlendiği armanın ortasında ise; bir küre ve altında kitap kabartması yer almaktadır. Küre ve kitap, özellikle Yahudi kültüründe dünyayı ilmi araştırmalarla tanıma ve keşfetmenin sembolü olarak kullanılmıştır. Yine Avrupa kültür ve sanatında da örneklerine rastlanır.

Cephedeki Süslemelerden Ayrıntı.

Cephedeki Süslemelerden Ayrıntı.

Bina Üzerinde Yer Alan Kitabe.

Saat Kulesi Formunda İşlenmiş Çatı Saçağı Alınlığı.

KAYNAKÇA

Aktemur,A.M., (2007), "Art Nouveau Üslubunun Önemli Bir Temsilcisi: Ziraat Bankası İstanbul-Karaköy Şubesi Hizmet Binası",Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S.XIX, Erzurum, S.1-22.

Aktemur, A.M., (2013), "Tarihi Frej Apartmanı'nın Cephe Düzenlemesi", Türk Kültürü Araştırmaları Armağan Dizisi,Ahmet Bican Ercilasun Armağanı, Ankara S.81- 92.

Aktemur,A.M., (2009), Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul – Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari, Erzurum.

Aktemur,A.M., (2016), Bakü'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimarlık Örneklerinde Cephe Düzeni,Erzurum.

Aslanoğlu, İ., (1982), "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", Yeni Boyut, No:1/3, Ankara S. 17-23.

Barilleri, D.-Godoli, E., (1997), İstanbul 1900: Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları, (Çev. A.Ataöv), İstanbul.

Bozkurt, N., (2004), Sanat ve Estetik Kuramları,Bursa.

Durudoğan, S., (1998), XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Nicoletti, M.,(1973), Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing, Londra.

Özakpınar, Y., (2003), Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi, İstanbul.