

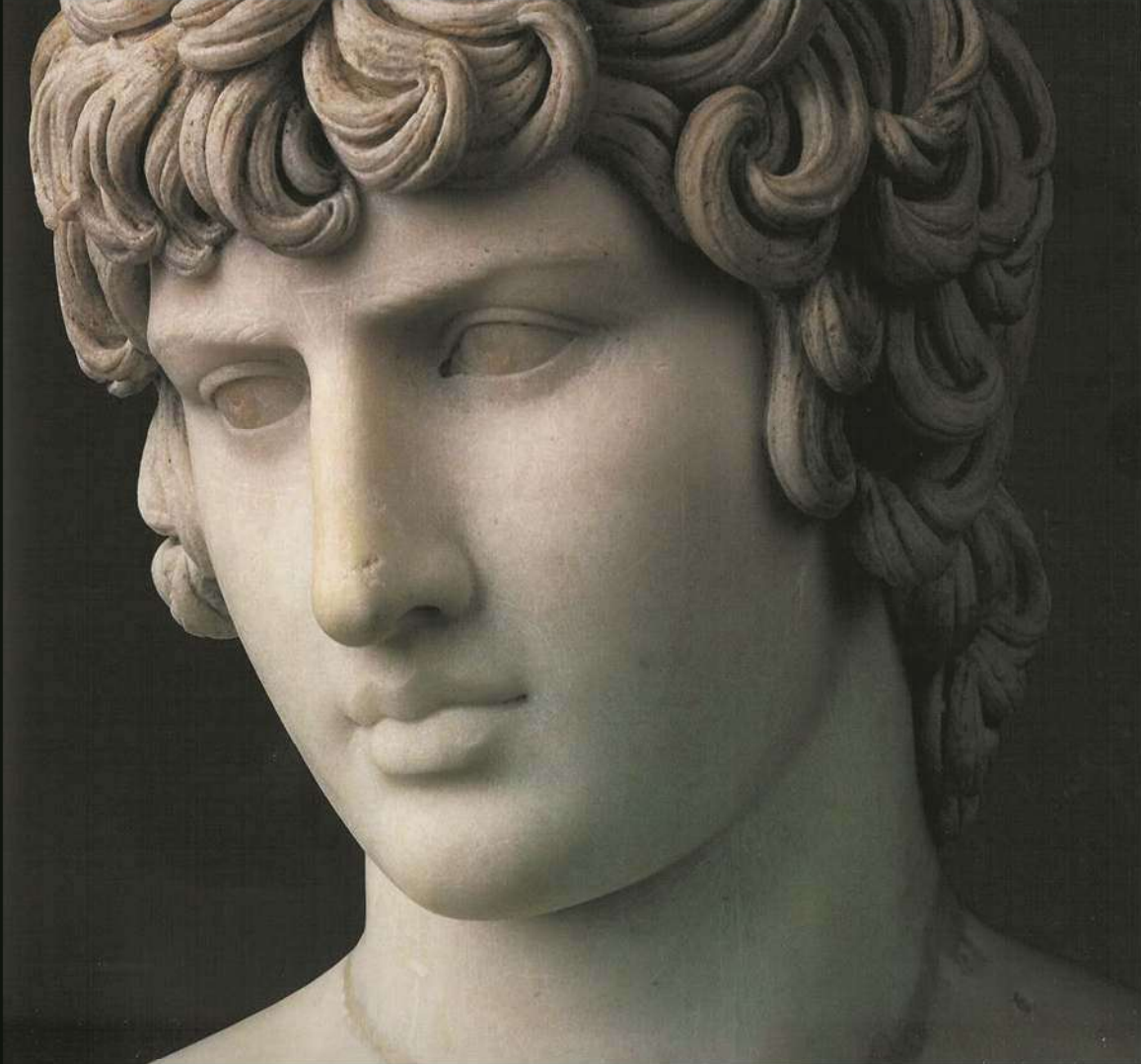


ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TÜRKOLÖGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

ART SANAT

8/2017



2017
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
ISSN: 2148-3582



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

ART SANAT

8/2017

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark, ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark, ULAKBİM Journal Systems

Yayın Sahibi/Publication Owner

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Director of Research Institute of Turkology of Istanbul University
Prof. Dr. Fikret Turan

Dergi Kurucusu/Founder of Journal

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Editörler/Editors in Chief

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü

Yazı İşleri Müdürleri/Managing Editors

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü

Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator

Dr. Hande Günözü

Grafik, Mizanpaj, E-Dergi Yöneticisi /Graphic, Layout, E-Journal Director

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Türkçe Redaksiyon/Turkish Redaction

M.A. Burcu Atalas Hergül

M.A. Çağlayan Hergül

İngilizce Redaksiyon/English Redaction

M. A. Nazlı Miraç Ümit

Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence

Institute Secretary Gülcan Balcı Başkaya

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın,
Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Baha Tanman,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Dr. Fikret Turan, Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Gönül Uzelli,
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü,
M.A. Nazlı Miraç Ümit, M.A. Burcu Atalas Hergül, M.A. Çağlayan Hergül

Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board

Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Ufuk
Kocabaş, Prof. Elif Özer, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Gülsün Umurtak,
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Assoc. Prof. Emine Naza Dönmez, Assoc. Prof. Şevket Dönmez, Assoc. Prof. Sedat
Çokay-Kepçe, Assoc. Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, Assoc. Dr. Tarkan Okçuoğlu
Assoc. Prof. Simge Özer Pınarbaşı, Assoc. Prof. İnci Yakut, Assoc. Prof. Anıl Yılmaz, Assist. Prof. Seda Ayyazoğlu,
Assist. Prof. Cenk Berkan, Assist. Prof. Gülberk Bilecik, Assist. Prof. Csilla Balogh, Assist. Prof. Ahmet Vefa Çobanoğlu,
Assist. Prof. Belgin Demirsar Arlı, Assist. Prof. Hatice Günseli Demirkol, Assist. Prof. Elif Varol Ergen,
Assist. Prof. Meltem Gündoğdu, Assist. Prof. Işıl Özsaıt Kocabaş, Assist. Prof. Görkem Kutlu,
Assist. Prof. Alev Erkmen Özhekim, Assist. Prof. Ayça Tiryaki, Assist. Prof. Filiz Adıgüzel Toprak,
Assist. Prof. Seda Yavuz, Assist. Prof. Burhan Yılmaz, Assist. Prof. Serap Yüzgüller, Assist. Prof. Mehmet Fevzi Uğuryol,
Dr. Hande Günözü, Dr. Kazım Abdullaev, Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz, M.A. Suna Canan Aydın Altay, M.A. Nazlı Miraç Ümit,
M.A. Gülseren Dikilitaş, M.A. Çağlayan Hergül, M. A. Seda Tulgar, Lect. Lola Kadirova Kızıl, Lect. Ramazan Yılmaz

İletişim/Contact

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Horhor Cd. Kavalalı Sk. No.5/4 Fatih, İstanbul/Türkiye, artsanatjournal@gmail.com,
http://turkiyat.istanbul.edu.tr/?p=6551
+90 212 440 00 00 / 26658, +90 212 440 20 72

Yayın Yeri/Publication Place

TÜBİTAK-ULAKBİM, DergiPark, ULAKBİM Dergi Sistemleri
TÜBİTAK-ULAKBİM, JournalPark, ULAKBİM Journal Systems
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Yasal Sorumluluk/Legal Responsibility

Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Authors are responsible for content of articles that were published in Journal.

Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover

Antinous Farnese'nin Başı, Mermer Heykel, M.S. 130-138, Napoli Arkeoloji Müzesi.

Head of Antinous Farnese, Marble Statue, 130-138 CE, Naples Archaeological Museum.

İndeksler/Indexes

Art-Sanat Dergisi, Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR), Akademik Araştırmalar İndeksi (Acar index),

Arastirmax, ASOS Index, EBSCOhost, the Emerging Sources Citation Index (ESCI/Web of Science),

Index Copernicus, International Medieval Bibliography (IMB),

Islamic World Science Citation Center (ISC), JournalTOCs, ResearchBib, SOBIAD, Türk Eğitim İndeksi (TEİ) ve

Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) tarafından indekslenmektedir.

The Art-Sanat Journal is indexed by the Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR), the Akademik Araştırmalar Index (Acar index), the
Arastirmax, the ASOS Index, the EBSCOhost, the Emerging Sources Citation Index (ESCI/Web of Science), the Index Copernicus, the
International Medieval Bibliography (IMB),

the Islamic World Science Citation Center (ISC), the JournalTOCs, the ResearchBib, the SOBIAD,

the Türk Eğitim Index (TEİ) and the ULAKBİM.

Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.

Art-Sanat is a International Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

- 1-7** **Toğrul HALİLOV**
Nahçıvan'da Tunç Çağı Seramiklerinin Desen Motifleri (Drawing Motifs of the Bronze Age Ceramics in Nakhchivan).
- 9-34** **Barış MUTLU**
Platon'da Ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis (Mimesis in Plato And Pre-Platonic Writings)
- 35-50** **Nuri ERDEM**
Arkeolojik Amaçlı Harita Ölçüm Uygulamaları: Neronias-Eirenopolis Kurtarma Kazısı Örneği (Archaeological Surveying Applications: A Case Study in Neronias-Eirenopolis Rescue Excavation).
- 51-72** **H. Meltem GÜNDOĞDU, M. Korhan ÖZKÖK**
Antik Kentlerde Fonksiyonel Yapılanma Özellikleri İle Mekânın Biçimlenme Özellikleri Arasındaki İlişki: Pompei Kenti Örneği (The Relationship Between Functional Structural Properties And Spatial Configuration Properties in Ancient Cities: The Case of Pompeii City).
- 73-89** **Hüseyin Onur ERDEM, Evin CANER**
Koruma Onarım Çalışmaları Öncesi Bozulmaların Teşhisine Bir Örnek: Hierapolis Kuzey Nekropolü 175 Nolu Anıtsal Mezar (Diagnostic Studies Before Conservation And Restoration Works: A Case Study-Hierapolis Northern Necropolis Monumental Tomb No: 175).
- 91-111** **Özgür GÜLBUDAK**
Dura Europos'ta Bulunan Bir Musa Tasvirinin İkonografik Yönden Analizi: Hz. Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması (Iconographic Analysis of A Depiction of Moses in Dura Europos: Moses Striking Rock For Water).
- 113-137** **Dilek Maktal CANKO**
Sikkelerin Işığında Bizans'ta İmparatoriçe İmgesi '780-1204' (Empress Image in Byzantium According to Coins '780-1204')
- 139-151** **Namık KILIÇ**
YK 3 Batığına Ait İleri Derecede Bozulmuş Bir Grup Suya Doymuş Ahşabın Konservasyonu (Conservation of a Group of Highly Degraded Waterlogged Wood from YK 3 Shipwreck).
- 153-179** **Hande GÜNÖZÜ**
Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kaya Kiliseleri Duvar Resimlerinde Ticari Ve Ticari-Olmayan Enjeksiyon Harçlarının Performans Problemleri Üzerine Analitik Bir Değerlendirme (An Analitic Overview of Performans Problems For Commercial And Non-Commercial Injection Grouts At Cappodoccia Region Rock Cut Churches Lime Based Byzantium Wall Paintings).
- 181- 197** **Gönül UZELLİ**
Vladimir Panteon'unda Yer Alan Pagan Tanrılar (Pagan Gods in the Vladimir Pantheon).
- 199- 218** **Sema Gündüz KÜSKÜ**
Saruhanlı Beyliği Dönemi Manisa Kent Kurgusu Üzerine Düşünceler (Thoughts on Manisa City Urban Planning During the Time of Saruhanlı Principality).

- 219- 249 Tarkan OKÇUOĞLU, Ömer Cenker ILICALI**
İtalyan Mayolika Ve İznik Seramiklerinin Teknik, Motif Ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması 'XV.-XVII. Yüzyıllar' (Comparaison of Italian Maiolica And Iznik Ceramics in the Context of Technical, Design And Style 'XV. -XVII. Centuries').
- 251- 260 M. Nilüfer Kızık KİRAZ**
Bir El Yazmasının Restorasyonunda Tümleme Yönteminin Seçimi Ve Seçilen Yöntemin Yırtılma Direncinin Hesaplanması (Selection of Mending Method For the Restoration of A Manuscript And Calculation of Tearing Resistance of the Selected Method).
- 261- 289 Mehmet UĞURYOL**
Yıldız Sarayı Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin Özellikleri Ve Korunmuşluk Durumu (Features And State of Preservation of the Garden of Şehzade Residences at Yıldız Palace).
- 291- 306 İlona BAYTAR**
Bir Temsile Dönüşen Hane Ve Hoca Ali Rıza'nın Resimleri (Paintings of Hoca Ali Rıza as a Symbol of Turkish House).
- 307- 319 Selami Mete AKBABA**
İki Richard Wagner Tablosu: Nietzsche'nin Çöküş Çağının (Dekadans) İdeal Tipi ve Barzun'un Sanattaki Devrimcisi (Two Richard Wagner Portraits: Nietzsche's Ideal Type of Time of Decadence And Barzun's Revolutionist in Art).
- 321-331 Nejla YILDIRIM**
Rus Halk Sanatı: Vernikli Objeler (Russian Folk Art: Lacquered Objects).
- 333- 342 Nurbanu Aytekin ZEYTİNCİ**
Omuzluk Kullanımında Kemancının Anatomik Yapısının Belirleyici Etkisi (Adaptation of Shoulder Rest Use According to Person).
- 343- 355 Sabina GANIÖĞLU**
Tüm Dünyaya Örnek Olan Rus Folklor Dans Toplulukları (Russian Folk Dance Company Models Throughout The World).
- 357- 376 İlkay Canan OKKALI**
Kıyafetlerin Ve Mekânların İzinde: Şeref Akdik'in Resimlerinde Moda Ve Mekân Çözümlemesi (On The Track of Outfits And Households: An Analysis of Fashion And Living Spaces in The Paintings of Şeref Akdik).
- 377- 403 Deniz BAYAV**
20. Yüzyılın İlk Yarısında Tarihi Değiştiren Liderler Ve Portreleri (Leaders that Changed History in the First Half of the 20th Century And Their Portraits).
- 405-423 Simge Özer PINARBAŞI**
Mimar Sinan'ı Romanlarla Tanımak (Getting to Know Sinan the Architect Through Novels).
- 425- 435 Işık SEZER**
Türk Fotoğrafında Manzara Yorumları (Landscape Reviews in Turkish Photograph).
- 437-449 Şeyma Büşra GÜNCÜ**
Moda Sektöründe Art Nouveau Etkisi (Art Nouveau Effect in Fashion Sector).
- 451-470 Tuğba ELMACI**
Türk Sineması'nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya: Kadın Emegi Meselesi: Zerre Film Örneği (Issues For Working Woman From Weaving Women to New Cinema in the Turkish Cinema: Example of Zerre Film).

- 471-483 **Gülçin KARACA**
Yeni Tip Kamusal Sanat Ve Kadın (New Genre Public Art And Woman).
- 485-498 **F. Egemen OKUTUR**
Çağdaş Türk Seramik Karolarında Tarihselci Yaklaşım Üzerine Bir Değerlendirme
(An Overview of Historicism in Contemporary Turkish Ceramic Tiles).
- 499-519 **Bora ÖZEN, Gökhan EKEN**
Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy (Hidden Artist of Street Art, Banksy).
- 521-535 **Özlem DERİN**
Tiyatro Ve Aşk (Theatre And Love).
- 537-552 **Mustafa KABATAŞ**
Retracted Article: Music Preferences of the Faculty of Fine Arts Students
(Geri Çekilen Makale: Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerinin Müzik Tercihleri).
- 553-571 **Koray DEĞİRMENÇİ**
The Ontology of Digital Photographs And Images (Dijital Fotoğraflar Ve Görüntülerin Ontolojisi).
- 573-587 **Sibel TUĞAL**
0 Ve 1'le Şekillenen Dünya (The World Shaped By 0 And 1).

ÇEVİRİ/TRANSLATION

- 589-609 **Nazlı ÜMİT**
Kenneth Macgowan, *Notes on the Turkish Theatre / Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar*
(İngilizceden Türkçeye Çeviri/Translation From English to Turkish).

TRANSKRİPSİYONLAR/TRANSCRIPTIONS

- 611-643 **Ahmet GEDİK**
İctihad Mecmuasındaki Guyau İle Alakalı Abdullah Cevdet Tercümelerinin
Transkripsiyonu/ The Transcription of Abdullah Cevdet's Translations Related
With Guyau in The Journal İctihad.
- 645-653 **İdris ÇAKIROĞLU**
Necip Asım, "Dilimiz Musikimiz", Türk Yurdu, S. 5, İstanbul, Mayıs, 1334, S. 221-225
(Osmanlıcadan Çeviri/Translation From Ottoman Turkish).

TANITIM/INTRODUCTION

- 655-662 **Banu AKGÜN**
Dieter Rams'ın Tasarım Anlayışı (Design Mentality of Dieter Rams).

ELEŞTİRİ/REVIEW

- 663- 672 **Ömür KARSLI**
Vesna Madzoski, *Küratörlük: Koruma Ve Kapatmanın Diyalektiği*, Çev. Mine
Haydaroğlu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, 150 S., ISBN: 978-605-9389-
07-5
- 673-674 **YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI/PUBLICATION PRINCIPLES AND
WRITING RULES**

NAHÇIVAN'DA TUNÇ ÇAĞI SERAMİKLERİNİN DESEN MOTİFLERİ

TOĞRUL HALİLOV
Doç, Dr., AMEA, Nahçıvan Bölümü
Tarih, Etnografi ve Arkeoloji Enstitüsü
x.toqrul@gmail.com

ÖZ*

Tunç Çağı'nda seramiklerin süslenmesinde çizme, basma, fırçalama vb. gibi teknik yöntemler kullanılmıştır. Kapların süslenmesinde "S", "M", boynuz, vb. gibi çeşitli işaretler, spiral, zikzak, svastika, açılar, dalgalı, düz çizgili, üçgen, dörtgen vb. gibi geometrik desenler kullanılmıştır. Bunlar bazen tek, bazen diğer süslemelerle birlikte çizilerek basit ve bileşik konuludur. Süslemede kullanılan her bir desende, seramikçilerin sanatkarlık yeteneğinin yanısıra zevki ve dini-ideolojik görüşleri önemli yer tutuyordu ve derin anlamları bulunuyordu. Desenlerin hem yerel özellik taşıdığı, hem de diğer kültürlerle benzerlik oluşturduğu görülür. Konuyla ilgili yapılan bilimsel araştırmada, Nahçıvan'ın Tunç Çağı seramikleri üzerindeki desenlerin iki gruba ayrıldığı belirlenmiştir. Süslemede kullanılan desenlerin bir grubu yerel özellik taşıyor. Bir grup desen ise çok yaygındır.

Anahtar Kelimeler: Tunç Çağı, Nahçıvan, motif, simge.

DRAWING MOTIFS OF THE BRONZE AGE CERAMICS IN NAKHCHIVAN

ABSTRACT

In the Bronze Age in the decoration of ceramics technical methods have been used "S", "M", horn, etc. Various signs, spiral, zigzag, swastika, angles, wavy, straight line, triangle, quadrilateral and so on. Geometric patterns are used. They are sometimes simple, sometimes compounded by drawing together with other pictures. In each design used in decoration, ceramics have a profound meaning as well as artistry ability, taste, religion-ideological views are important place. Patterns have both local characteristics and similarities with other cultures. During the scientific research on the subject, the patterns on Nakhchivan `in the Bronze Age ceramics were divided into two groups. A group of patterns used in decorate is a local feature. A group of patterns spread widely.

Key Words: Bronze Age, Nakhchivan, ornaments, symbol.

* Bu çalışma Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı himayesindeki Bilimin Gelişmesi fonunun mali yardımı ile gerçekleştirilmiştir – Grant № EIF-KETPL-2-2015-1(25)-56/47/5

Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti, Azerbaycan Cumhuriyeti sınırları içinde özerk bir devlettir. Kuzeyde ve doğuda Ermenistan (246 km), batıda ve güneyde Türkiye (11 km) ve İran İslam Cumhuriyetleri ile (204 km) komşudur. Özerk Cumhuriyetin Ermenistan doğal sınırını, esasen Zengezur ve Dereleyiz dağları, Türkiye ve İran sınırını ise Aras nehri oluşturmaktadır. Arazisi kuzeybatıdan güneydoğuya doğru 158 km uzanmaktadır. Nahçıvan Özerk Cumhuriyetinin topraklarındaki Tunç Çağı yerleşimlerinden çok sayıda seramik bulunmuştur. Bunlar çeşitli teknik yöntemlerle süslenmiştir. Süslemelerde seramikçilerin sanatkarlık yeteneklerinin yanısıra derin anlamları da bulunmaktadır. Bunların anlamının ve yayılma alanlarının incelenmesi, Azerbaycan arkeolojisinde önemli yer tutmaktadır. Belirtilen konu şimdiye kadar genel bir biçimde araştırılmadığından, bu konu tarafımızdan incelenmiştir. Araştırma sırasında Nahçıvan'daki Tunç Çağı yerleşimlerde bulunmuş seramiklerin üzerindeki desenler sistematize edilmiş ve karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

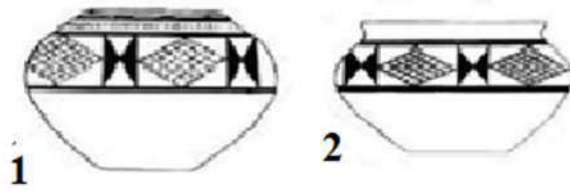
SERAMİKLERİN DESEN MOTİFLERİ

Tunç Çağı'nda diğer sanat alanları gibi seramikçiliğin gelişmesi sonucu seramik ürünlerinin çeşitlerinde, pişirilmesinde ve süslenmesinde de değişiklikler olmuştur. Seramiklerin süslenmesinde çeşitli desenler kullanılmıştır. Boyasız seramiklerde desenler çizme, basma, kesme, kazıma, dövme, kabartma vb. gibi teknik yöntemlerle yapılmıştır. Boyalı seramiklerin üzeri fırçayla çeşitli boylarla süslenmiştir. Desenler kapların gövde kısmına, boğazına çekilmiştir. Süslemelerde geometrik, zoomorfik, nebati, antropomorfik vb. desenler kullanılmıştır. Bunlar basit ve karmaşık kompozisyonlu olarak yapılmışlardır. Süslemede kullanılan her bir desenin derin anlamı bulunmaktadır.

Nahçıvan'ın Tunç Çağı yerleşimlerinden bulunan seramik ürünleri üzerindeki geometrik desenler üçgen, aç, daire, dalgalı, düz çizgiler ve diğer resimlerden oluşur. Bu süsler basit ve bileşik kompozisyonunda uygulanmıştır.

Üçgen Deseni

Üçgen, Nahçıvan'ın Tunç Çağı seramikleri üzerinde en yaygın geometrik desendir (tab. I). Bunlar tek ve birbirine bitişik biçimde yapılmıştır.



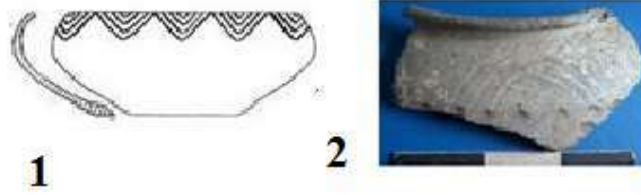
Tablo I. 1- Kızılburun 2- Kültepe II (Bahşeliyev, 2004)

A.A.Vayman, üçgen deseninin Sümer kültüründe kadın sembolü olduğunu (Eneolit SSR, 1982: 60), A.Bullinq zikzaklar gibi onun da dağları sembolize ettiğini belirtmişlerdir (Evsyukov1988: 16). Kaynaklarda birbirine bitişik iki üçgenin sağlığı, ucu yukarı ve aşağı olan iki üçgenin kadını, suyu, yeraltını, hükümdarlığı, erkeği, ilahi güçleri, birbirine geçen üçgenlerin ilahi kuvveti, ateşle suyun birleşmesini sembolize ettiği hakkında bilgiler bulunmaktadır (Mifi narodov mira, 1991: 272-273; Rıbakov 1966: 25). Güney Kafkasyadaki

arkeolojik yerleşimlerde bulunan üzerinde üçgenler bulunan seramikleri üzerinde B.Kuftin Ortadoğu boyalı seramiğinin etkisi olduğunu belirtmiştir adlandırmıştır (Kuftin 1941: 136). Bu tip süslemeli boyalı seramikler, Boğazköy'de bulunan Hitit kültürüne ait seramiklerin üzerinde de bulunmaktadır (Zaxarov, 1927: 147). Üçgen süslemesi, Türk mitolojisinde önemli bir yeri olan Umay Anayı simgeleyen sembollerden biridir (Qurbanov, 2013: 161). Halıcılıkta bu desen "elibeline", "nazarlık" anlamındadır. Birbirine bitişik biçimde yapılmış üçgen süslemesi, prototürk kültürünün yaygın olduğu topraklarda çok sayıda bulunmuştur. Gemikaya (Bahşeliyev, 2002: resim 34; Müseyibli, 2004: 248, 191), Göyce gölü (Qurbanov, 2013: 67) petrogliflerinde, Kültepe II, Kızılburun (Bahşeliyev, 2004: 118, şekil. 28, 3, 10), Erzurum, İran seramiklerinde, Sümer, Elam işaretinde (Elimirzeyevv, 2011: 189), Tripolye kültüründe (Qurbanov, 2013: 67), Orhun-Yenisey alfabesinde birbirine bitişik ve ayrı biçimde yapılmış üçgen resimleri bulunmaktadır. Orhun-Yenisey alfabesinde bu işaret "k", "u" harfini bildirir (Recebli, 2009: 45; Gülensoy, 1989: 7).

Yarım Konsentrik Daire Deseni

Nahçıvan'ın Tunç Çağı seramik ürünleri üzerinde yapılmış olan ilginç desenlerden bir kısmını yarım konsentrik daire resimleri oluşturur. Çalhankale, Karaçuk, Şahtahtı (Bahşeliyev, 2004: 106, şekil 16, 3-7), İliklikaya yerleşimlerinde bu tip seramikler bulunmuştur (tab. II).

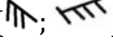


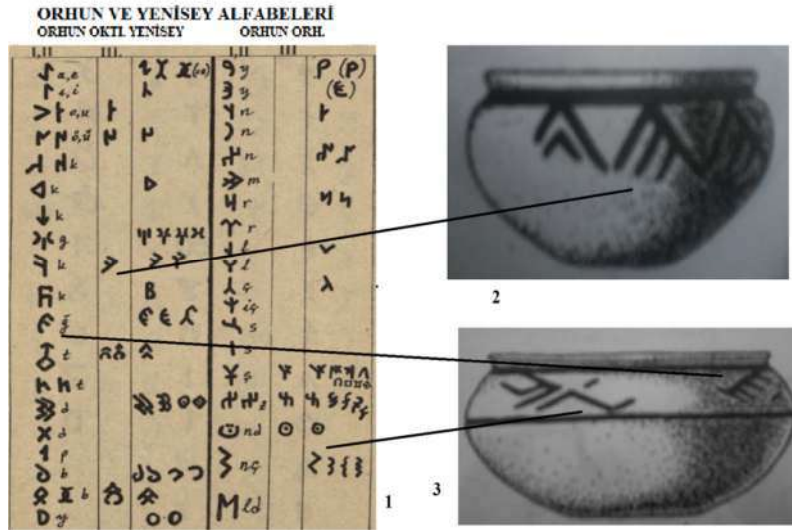
Tablo II. 1- Karaçuk (Bahşeliyev, 2004) 2- (T. Halilov)

Bu resmin anlamı ile ilgili yapılan araştırma sırasında desenin gök kuşağına benzer olduğunu görürüz. Bu yüzden de astral süsleme olarak düşünülebilir. Yarım konsentrik desenin yayılma alanı ile ilgili yapılan araştırma sırasında, en eski örneklerinin Sümer, Elam işaretlerinde (piktogramlarında), Tripolye kültüründe (M.Ö. VII -VI binyıllar) (Qurbanov, 2013: 67), Bulgaristan'daki kaya üstü tasvirlerinde (Yengi, Tuncay, 2013: 77) olduğunu görürüz. Kaşgarlı Mahmud'un "Divan-Lugat-it Türk" eserinde Oğuzların Karabölükler ve Çuvaldarlar (Xelilov, 2009: 20, 21) boylarının damgaları bu şekilde verilmiştir.

Nahçıvan'ın Tunç Çağı kil kapları üzerinde yapılan ilginç desenler arasında yer alan açılardan kombinasyonundan oluşan süslemeler de bilimsel açıdan önemlidir. Culfa nekropolünde bulunmuş Son Tunç Çağı'na ait seramiğin kaidesine uygulanmış açılardan kombinasyonundan oluşan desenin yayılım alanına bağlı yapılan araştırmada, benzerlerinin Gemikaya petrogliflerinde (Müseyibli, 2004: 221), Tel Mağzaliye (Munçayev 1980: 487), Mingeçevir (Aslanov 1959: 191 c., tab. XLI, 11), İran seramiklerinde, Türkmenistan halılarında yapıldığını görürüz.

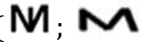

Tarak Biçimli Desen

Tarak biçimli desenler () Nahçıvan bölgesinin Son Tunç Çağı seramikleri üzerindeki ilginç geometrik desenlerdendir (tab.III). Şahtahtı nekropolünden bulunan çanak-çömlek kapların üzerinde bu tip desenler çizilmiştir (Aqayev, 2002:tab. XV, 4; tab. XVIII, 11). Bu desen dünyanın birçok yerlerinde yaygındır. Benzeri Orhun-Yenisey alfabesinde (Gülensoy, 1989: 7), Gobustan, Göyçegölü (Qurbanov, 2013: 67) Gemikaya çevresi petrogliflerinde (Xalilov, 2013: 175, şekil 1, 6) bulunmaktadır. Bunlar sadece desen gibi kullanılmamış, ayrıca mantıksal anlam da taşımaktadır. Düşüncelerimizi kanıtlamak için kaynaklara baktığımızda "yüksek hakimiyet ve vassallar", "vassallık" bildiren han, baltavar, ilteber vb. gibi damgaların bu türlü olduğunu görürüz (Qurbanov, 2013: 49). Orhun-Yenisey alfabelerinde bulunan tarak biçimli işaretlerden biri, ince ünlü harflerde kullanılan "g", diğeri "k" sesini bildirir (Gülensoy, 1989: 7). Talas alfabesinde "g" sesini bildiren işaret, Kırgızlarda ve Avşarlar'daki damgalar da bu şekildedir. Damga işaretleri sırasında "kuray", "ney" adlanır (Gülensoy, 1989: 68; 81). Oğuzların "düker"/ " döger (Ebulqazi, 1974: 50; Gülensoy, 1989: 62) boyunun, Kırgızların (Gülensoy, 1989: 68) damgaları da aynı biçimde yapılmıştır.



Tablo III. 1- Orhun-Yenisey alfabeti (Gülensoy, 1989) 2, 3- Şahtahtı nekropolü (Aqayev, 2002).

"M" Biçimli Desen

Nahçıvan bölgesinin Son Tunç Çağı seramikleri üzerindeki ilginç geometrik desenlerden bir diğeri de "M" () ve dablyu () biçimlidir. "M" biçimli olanların benzerleri Erken Tunç Çağı seramiklerinde de yapılmıştır (tab. IV). Kültepe I yerleşiminde bu tip desenli seramik örnekleri bulunmuştur (Abibullayev 1982: 291, tab XI, 10; 302, tab. XXII, 9). Ə Kültepe ile Babaderviş, Amiranskora (Кушнарева vb., 1994: 26, 68), Kültepe II (Bahşeliyev, 2004: 164, şekil. 36, 2), Culfa (Aliyev, 1968: tab, 1, 9) vb. yerleşimlerin seramikleri üzerinde de bu tip geometrik desenler tespit olunmuştur. Kaynaklara baktığımızda küçük ayı burcundan olan kutup yıldızının da bu türlü olduğunu görürüz (https://az.wikipedia.org/wiki/Qüt_b_ulduzu). Culfa nekropolünden bulunan

KAYNAKLAR

- Abibullayev O.A. 1982. *Eneolit i bronza na territorii Naxçivanskoy ASSR*, Baku: Elm.
- Aliyev V.H. 1968. "Culfa arxeoloji tapıntıları", *Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Haberləri, Tarih, felsefə və hüquq seriyası*, Bakü: Az SSR EA, 3: 72-86.
- Aqayev Q.Q. 2002. *Şahtatı v épohi pozdney bronzi i ranneqo jeleza*, Bakü-Moskova: Aqrıdaq.
- Aslanov Q.M., Vaidov R.M., İone Q.İ. 1959. *Drevniy Minqeçaur*, Baku: AN, Az. SSR
- Bahşeliyev V.B. 2002. *Gamikaya tasvirlerinin poetikası*. Bakü: Elm.
- Bahşeliyev V. B. 2004. *Nahçıvan'ın qadim tayfalarının manevi medeniyeti*. Bakü: Elm.
- Ebulgazi B.H. 1974. *Şecere-i Terakime Türklerin Soy Kutugu*, Tercüman 1001 Temel Eser 33, haz.M. Ergin, İstanbul: Tercüman.
- Ebulgazi B.H. 2002. *Şecereyi-Terakime (Türkmenlerin soy kitabı)*, Bakü: Azərbaycan Milli Ansiklopedisi.
- Elimirzeyev A. N. 2011. Erken Elam cemiyyəti: iqtisadi-siyasi münasibətlər və yazı tarixi (e.a. IV-III minilliklər), Bakü.
- Ençlopediya .1991. "Mifi narodov mira", T.I., Moskva.
- Evsyukov V.V. 1988. *Mifolojiya kitayskoqo neolita. Po materialam raspisney na keramike kulturu yanşau*. Novosibirsk: Nauka.
- Gülensoy T. 1989. *Orhun'dan Anadoluya türk damğaları (damğalar, imlər, enlər)*, 51, İstanbul: T.D.A.V.
- Kuftin B.A. 1941. *Arxeolojiçeskie raskopki b Trialetti*, Tblisi: İzdatelstvo, AN QSSR.
- Kuşnareva K.X., Markovin V.İ. 1994. *Epoxi bronzi Kavkaza i Sredney Azii. Ranneya i Sredny Bronzi Kafkaza (Oçerednoy tom mnoqotomnoqo fundamentalnoqo izdaniya po arxeologii)*, Moskva: Nauka.
- Qurbanov A. 2013. *Damğalar, remzler, menimsemeler*. Bakü: Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Yanında Strateji Araştırmalar Merkezi.
- Munçayev R.M. 2004. "İssledovaniya hjseleniy Tel Mağzaliya i Yarımtepe III v Mesopotomii", *Arxeolojiçeskie otkritiya 1979*, Moskva: Nauka, 487-489.
- Müseybli N.E. 2004. *Gemikaya*, Bakü: Çəşioğlu.
- Recebli E. 2009. *Eski türk yazısı anıtları*, I, Bakü.
- Rıbakov B. A. 1966. "Reliqiya i miroponimaniya pervix zemledelçev Yuqa Vostoçnoy Ebropi (IV-III tısaçaletya do n.e.)" *Mejdunarodnaya konqres do istorikov i proistorikov, dokladi i soobşeniya arxeoloqov*, Moskva, 20.25
- Seriya Arxeolojiya SSR. 1982. "Eneolit SSR", Moskva: Nauka.
- Xelilov T. F. 2013. *Son Tunc-Erken Demir dövründe Naxçıvanın ekinçi-maldar tayfalarının medeniyeti*, Bakü: Elm və təhsil.
- Xelilov B. 2009. *Mahmud Kaşğarının "Divani lüğət-it-türk" əsərində etnonimlər*, Bakü: Garisma MMC.

Yengi M., Tuncay B. 2013. *Kür-Araz medəniyyəti və türk damğaları: Damğadan yazıya keçid*, Bakı.

Zaxarov A.A. 1927. "Xettskaya keramika iz Boğazköya i nekotoriye zakafkazskiye paraleli", *İzvestiya obşestva Obsledovaniya i izuçeniya Azerbaydjana*, 5: 144- 152.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Tevârih-i_Âl-i_Selçuk

https://az.wikipedia.org/wiki/Qüt_b_uldzu

<http://azerbaijani-studies.blogspot.com>

PLATON'DA VE PLATON ÖNCESİ METİNLERDE *MİMESİS*

BARIŞ MUTLU
Yrd. Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi
Felsefe Bölümü
barismutlu.79@yahoo.com

ÖZ

Estetiğin önemli kavramlarından biri Greklerde karşılaştığımız *mimesis* ve Greklerde bu kavramın geniş bir kullanımı vardır; yani salt estetik bir içerikte karşımıza çıkmaz. *Mimesis* ve mimetik etkinlikleri, örneğin şiiri önemli bir felsefi tartışma konusu yapan ise birçok konuda olduğu gibi Platon olmuştur. Çünkü Platon için birçok şey *mimesis* ile ilgilidir, kelimeler, sözler, yasalar v.s.nin *mimesis* ile bir şekilde ilişkisi vardır. Hatta *mimesis* karakterle de ilgilidir; örneğin bir mimetik etkinlik olan şiir, insanın karakterini etkileyen, şekillendiren bir güce sahiptir. Bu nedenle Platon *Devlet*'in 2. ve 3. Kitabında şiirin iyi bir eğitim yolunda kullanılması gerektiğini düşünür. Ama 10 Kitaba geldiğinde şairleri ideal şehirden sürgün eder. Ancak Platon'un şairleri bu sürgün edişi, mimetik etkinlikleri değersiz gördüğü anlamına gelmez; çünkü Platon'un diyalogları da bir tür mimetik etkinliktir, bu diyaloglarda Platon bir şair olarak karşımıza çıkar ve duyusal dünyada yaşayan bir filozof olarak duyusal etkinlikler içerisinde hakikat ile ilişki kurar. Platon bu gergin ilişki ile felsefesini örür ve bu felsefe içerisinde *mimesis* hakikat ile, ideal dünyanın formları ile özsel bir ilişki içerisine sokmaya çalışır. O halde onun için sorun *mimesis* ve mimetik etkinliklerle değil, *mimesis* hakikatle bağlayacak bir erdeme, bilgiye sahip olmakla ilgilidir. Kişiler *mimesis* iyi ve kötü diyebileceğimiz, iyileştirici ve hasta edici yollarla ele alabilir, işleyebilirler. Platon'un *mimesis*e yönelik değerlendirmeleri özellikle bu ikili ilişki içerisinde karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimeler: *Mimesis*, moralite, karakter, şiir.

MIMESIS IN PLATO AND PRE-PLATONIC WRITINGS

ABSTRACT

One of the important concepts of aesthetics is *mimesis* which we encounter in Greeks and it has a wide usage for them; that is to say, it does not come up only in a pure aesthetic content. *Mimesis* and mimetic activities, such as poetry, have been made an important philosophical argument by Plato, which is same for many subjects. Because for Plato many things are related to *mimesis*, words, laws, etc. have somehow a relation with *mimesis*. Even *mimesis* is about character; for example, poetry, as a mimetic activity, possesses a power affects and shapes the character of a person. For this reason, Plato thinks that poetry should be used for a good education in *Republic* Book 2 and 3; but then in 10th Book, the poets are expelled from the ideal city. But Plato's exile of poets does not mean that he sees mimetic activities worthless; for Plato's dialogues are also a kind of mimetic activity, in which Plato confronts us as a poet, and as a philosopher living in the sensory world, interacts with reality within sensory activities. Plato embodies his philosophy with this tense relationship, and in this philosophy, he tries to bring *mimesis* into an essential relation with truth and the forms of the ideal world. The problem for him, then, is not about *mimesis* and mimetic activities, rather not having a virtue, knowledge, which will really connect *mimesis* with truth. People can handle *mimesis* in good and bad ways, healing and sick ways. Plato's arguments on *mimesis* are particularly opposed in this dual relationship.

Key Words: *Mimesis*, morality, character, poetry.

Kadim Grek kültürü, birikimi ve kavramsal hazinesi çağdaş etik, siyaset, estetik gibi birçok alanda tartışmalarımıza rehberlik etmeye devam ediyor. Örneğin üzerinde duracağımız *mimesis* kavramı, 'estetik tarih'i anlamamızda özsel ve hayati bir rol oynamaktadır (Halliwell 2002: VII-VIII, 7 v.d.). Estetiği anlamamız yolunda kökene, başlangıca bu geri gidişimizin özel anlamı ise şudur: Estetik "otonomi"sini modernlere borçlu olabilse de kimi bakımlardan takibini yapmamız gereken bir öncesi, kökeni, başlangıcı vardır; geçmişe bağlı, "bağımlı"dır; otonomisi mutlak değildir, mutlak bir kendine-yeterliliği yoktur (Halliwell 2002:8 v.d.).¹ Estetik bu bağlılığı adında bile taşır; Grekçe *aisthánomai* yani "hissetmek/duyarlı olmak (sense) ya da algılamaktan/kavramaktan/fark etmekten" (perceive) gelir (Destree and Murray 2015: 2; Peters 2004: 20).

Elbette kimilerimiz Greklerde estetiğin yerinin modernlerdeki kadar güçlü olmadığını söyleyebilir; en azından Aristoteles'e kadar sistemli bir estetik, sanat felsefesi değerlendirmesi ile karşılaşmadığımızı belirtebilir (Destree and Murray 2015: 2 v.d.). Aristoteles'in *Poetika'sının* sanat üzerine ilk felsefi inceleme olması kuşkusuz doğrudur (Curran 2016: XVI). Ancak şunu unutmamız gerekir: Aristoteles'i hazırlayan (çok farklı yollarda olsa da) Platon'dur ve Platon'un estetik ile ilgili değerlendirmeleri bugün dahi dikkatle tartışmamızı gerektirecek denli önemlidir. Örneğin gerçeklik nedir, sanat gerçekliği ne denli yansıtır, çarpıtır? Estetik beğeni ile etik arasında nasıl bir ilişki vardır? Sanat, estetik ne denli karakterlerimizi etkiler ve şekillendirir? Estetik ne denli otonomdur? Estetik beğeni ne denli içerikten bağımsızdır? Estetik içerik ve biçim arasında nasıl bir ilişki vardır?

Platon'un *mimesis* ve sanat ile ilgili saptamaları doğrudan ya da dolaylı olarak bu sorulara yönelik kimi önemli açıklamalar verir. Örneğin bu açıklamalar içerisinde belki de en göze çarpanı sanat-etik, *mimesis*-karakter arasında Platon'un kurduğu güçlü ilişki, sanatın moralite üzerindeki gücünü fark ettirmesidir. Ona göre Homeros ve tragedya şairleri adil, iyi bir yaşam yolunda ciddi bir tehdittir; çünkü bu şairler bilgisizlikleri ile (*Savunma* 22b-c, *Ion* 534a) irrasyonelliği büyütmede (*Devlet* 605c), yanlışları (337-391) yaymakta, evrenselden uzak bir bireysellik üzerinde durmakta (*Protagoras* 347c-e), gerçeği, hakikati, iyi bir karakteri v.s. doğru bir şekilde sunmamaktadırlar (Pappas 2001: 16). Platon'un kendi poetik diyalogları ise böyle değildir; *mimesisi* hakikat ile ilişkisi içerisinde ele alır. Dolayısıyla kimi yorumcular, Platon'un *mimesisi*, "iyi- kötü", "iyileştirici-hasta edici/zehirli" diyebileceğimiz bir ikilikte ele aldığını düşünür (Tate 1928: 16-21; Melberg 1995: 14 v.d.).

Şimdi bu çalışmamızda *mimesisin* Platon'a gelmesi kadarki kullanımlarını, Platon ile birlikte geçirdiği dönüşümü göstermeye çalışacağız.

¹ Halliwell'in açıklamalarından faydalanarak yorumu yapıyoruz.

PLATON ÖNCESİ *MIMESIS*

Günümüzde yorumcular *mimesisi* “temsil etme”, “taklit” (imitation) olarak çevirebilmekte ya da çevirmeden bırakabilmektedirler. Bu çeviri farklılıklarının kelimenin etimolojik geçmişine dair kimi yorumlardan kaynaklandığını söyleyebiliriz; çünkü kimi yorumcular *mimesis*in dans ve müzikle ilgili kökenlerine, kimileri geniş kullanımına dikkat ederek *mimesisi* farklı kelimeler ile çevirmeyi ya da çevirmeden bırakmayı tercih etmişlerdir. Kelimenin kökenlerine dair araştırmalar ise H. Koller, G. Else, G. Sörbom ile başlamış, R. McKeon, V.J. Verdenius, L. Golden gibi uzmanlar ve filozoflar ile derinleşerek ilerlemiştir.² Örneğin Koller’in tespitine göre, Grekler’de *mimesis* ya da *mimēsthai* kökensel olarak müzik ve dans ile ilgili *mousikēn*in “ifade edici gücü” (expressive power) ile ilgilidir. Çünkü belli gruplar, kutsal hikayelerini temsil etme ile yeniden deneyimlemek için bir araya gelmiştir ve bu gruplar hikayelerini başarılı bir şekilde temsil etmek, deneyimlemek amacıyla ritim flütü (*bombykes*), el zili (*kotylai*) ve telli enstrüman (*psalmos*) gibi demonik ses gücüne sahip çalgıları kullanmışlardır (Else 1958: 74). Koller bu gibi olgulara, temsil etmenin ilk örneklerine dikkat ile *mimēsthain* (to imitate), “müzik ve dans vasıtasıyla temsil etmek” (to represent through dance/durch Tanz zur Darstellung bringen), “temsil etme” (representation/Darstellung) ve “ifade etme”ye (expression/Ausdruck) karşılık geldiğini belirtmiştir. Koller bu karşılıkları kullanırken temsil etme, ifade etmenin dans ve müzik performanslarıyla gerçekleşiyor olması üzerinden “kopya etme” (copying/Nachahmung) anlamından özellikle uzak durmuştur; çünkü “kopya etme”de fotografik bir anlam vardır, doğrudan bir kaydetme, taklit vardır; dolayısıyla “*mimemata*”yı gerçekliğin mekanik, fotografik anlamında “kopyalar”, “*mimēsthai*”ı ise “kopya etmek” olarak düşünmemiz yanlıcı olacaktır (Sörbom 1966: 12-16). Koller bu temel tespitler ile birlikte çalışmasında nihai olarak şu noktaları ön plana çıkarır ve vurgular: *Mimesis* ya da *mimēsthai* “kökensel anlamıyla ‘taklit etme’ (imitation) değildir”, “kadim birliği içerisinde *mousikēn*in ifade edici gücünü belirtecek bir şekilde, müzik ve dans ile sınırlı”dır. Kelimenin “taklit etme” (imitation) anlamı sonradan gelişmiş, resim yapma (painting) gibi alanlarda kullanımı söz konusu olmuştur. Kadim anlamı genişleten/yayan Damon ve 5.y.y. Pythagorasçılar olmuştur, bunlar kelimenin anlamını Platon ve Aristoteles’in benimseyip çarpıtacakları bir şekilde, “müziğin terapik (kathartik) ve eğitimsel kullanımları”na genişletmişlerdir (Else 1958: 73).

Koller’in *mimesis* ile ilgili bu ilk tespitlerine ve değerlendirmelerine kimi ilk eklemeler ve itirazlar ise G. Else’den gelmiştir. Else’nin belirttiğine göre;

A- Koller sınırlı sayıda fragman ile hareket ettiği için *mimesis*in 5.y.y.’da ender kullanıma sahip olduğunu görememiştir. Bu dönemde daha sıklıkla karşımıza çıkan “*mimēsthai*”

² Bu uzmanların *mimesis* ile ilgili tartışmayı yürüttüğü eserleri şunlardır: Vardenius, W. J. 1949. *Mimesis: Plato’s Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*. Leiden: E.J. Brill; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Berne; Else, G. F. 1958. “Imitation’ in the Fifth Century”. *Classical Philology*. Volume LIII, Number 2; G. F. Else. 1986. *Plato and Aristotle on Poetry* (ed. with int. and Notes P. Burian). London: The University of North Caroline Press; Sörbom, G. 1966. *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm: Svenska Bokförlaget; McKeon, R. 1952. “Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”. *Critics and Criticism, Ancient and Modern*. (ed. R. S. Crane). Chicago: The University of Chicago Press; Golden, L. 1975. “Plato’s Concept of Mimesis”. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 15 (2).

fiildir ve bu fiil ise “*mîmos*”a dayanır. *Mîmos* ise -Koller’in belirttiği gibi- kutsal hikayenin temsilini yapan, kült dramadaki aktör, “aktörler değil (Else 1958: 76-77)³ taklit edimidir”; insanın ya da hayvanın dışsal görünüşünü, seslerini/konuşmalarını (utterence) ve hareketlerini jest-bedenle taklit etme anlamına gelir. Yani taklit, salt ritüel danslar ve koro performansıyla, şarkı ve dans araçları, kült efsaneleri (*dromenon/legend*) ile sınırlı değildir, insanların karakteristik konuşmaları ve hareketleri de bir taklittir. Örneğin Aiskhylos’un *Khoephoroi*’sinde Delian kızları misafirlerini etkilemek için onların aksanlarını ve danslarını taklit ederler, bu açık bir taklittir ve bu taklittteki dansların, şarkıların kutsal bir hikaye ile ilgisi yoktur (Else 1958: 76-77). Bu tarz fiziksel taklitleri dönemin birçok fragmanında görürüz, hatta kimi fragmanlarda *mîmema* bir şeyin “replika”sı, “kopya”sı, “imaj”ı, “suret”i/“tasvir”i (effigy) anlamlarına gelebilmektedir (P. Oxy. XVIII 2162. Aiskhylos) (Else 1958: 78-79). Else metinlerde bulunduğu *mimesis* ile ilgili kelimelerin bu gibi anlamlarını, şu şekilde sınıflandırarak verebileceğimizi düşünür:

1- “*Rol Yapma*” (*miming*): hayvanların ya da insanların (men) konuşma, şarkı ve/ya dans etme (dramatik ve öndramatik/protodramatic anlamda) vasıtası ile hayvanların ya da insanların (men) görüşlerini, eylemlerini ve/ya seslerini/söyleyişlerini doğrudan temsil etmedir: Arist. Poet.1 [1447b10] ve Frag. 72R.; Hom. Apoll. 163; Aisk. Kho.564; Pindar. Pyth.12.21; Frag. 94; Frag. 107a

2. “*Taklit*” (*Imitation*): Genel anlamda bir kişi tarafından birinin eylemlerini, aktüel rol yapmadan (etik anlamda) taklit (*Theogonia* 370).

3- “*Replik*” (*Replication*): Maddi bir formda (yalnızca *mimema*) bir kişinin ya da şeyin bir imajı ya da tasviri/sureti (effigy): Aisk. Frag. 364 N.; P Oxy. 2162. ...(1) anlamı ile bu terimlerin (rol yapma/*miming*) temel anlamı ve iki doğal genişlemesi (2) doğrudan fiziksek rol yapma olmadan insanların insanlar tarafından taklidi ve (3) cansız bir vasıtada kişilerin ya da şeylerin taklidi. (2) anlamı ile (1) anlamdan kolay bir adımdır; çünkü, rol yapma, fiziksel vasıtalar ile gerçekleşse de anlamını ve etkileyiciliğini; karakteristik yüzle ilgili (facial) ifade, mimik, hareket, ses tonunu yani sadece fiziksel değil etik de olan bir canlandırmadan alır. (3) öte yandan bu anlamıyla ise canlıdan cansız olan vasıtaya eş ölçüde doğal bir geçişi temsil eder. Örnekler yığını, üç yazardan Aristophanes, Euripides ve Herodotos’tan gelir; Aristophanes (1) ve (2) anlamları, Euripides üçünü, Herodotos ise yalnızca (2) ve (3) örnekleri içerir. Türlerin en zengin yükünü Euripides taşır (Else 1958: 79).

Else bu sınıflama ile Platon-öncesi metinlerde *mimesis* ile ilgili kelimelerin kullanımlarını ve anlamlarını saptamaya çalışır.

³ Koller’in iddiasını dayandırdığı metinde (*Edonoi* 10. 16 [470f] Aesch. Frag. 57) müzik aletlerini çalan hiçbir aktörün adı, hatta boğa-sesi çıkaran boruların adı bile geçmez; sadece etkisine, bir boğa gibi ses çıkarmasına yer verilir. Metin “taklitçi”den (imitator) çok “taklit etme” (imitation) üzerinde durmakta, yani boğadan gelmeyen ama ona benzeyen, taklit eden sese dikkat etmektedir. Bu taklit edimi ise (Koller’in Platon’dan önce bulamadığını söylediği) kasıtlı (deliberate) bir aldatmaca yansıtan bir benzerlik (mimicry) ile gerçekleşir. Örneğin oyunda Kral Lykurgos, Dionysos’un gerçekleştirdiği mucizeleri aldatıcı bulur; çünkü kral (Dionysos’a ve koronun kadınlarına (votaries) suçlamasında belirttiği gibi) kendisini aldatılmış hisseder ne yaparsa yapsın Dionysos’un mucizeleri karşısında direnemez, tüm çabası boşunadır, şehrin insanları, yani Edoniler bile Dionysos ile birlikte hareket ederler.

B- Son olarak Else, bu dönemde Koller'in ileri sürdüğü "Pythagorasçı-Damoncu taklit teorisi"nin (Pythagorean-Damonian theory of imitation) var olduğunu ve Platon'a taşındığını düşünmez. Koller özellikle Damon'un açıklamalarına dikkat ile müzik, ritim ve ruh arasındaki ilişkiye odaklanır ve Platon'un *mimesis* açıklamalarını bu ilişki üzerinden okur. Else'nin belirttiği gibi, Pythagorasçı-Damoncu teori, müziğe ve matematiğe eşsiz bir önem verir, müzik ve ruh arasında bir benzerliğe (likeness/*homoiotêtes* ya da *homoiómata*) inanır, müziğin etik ve kathartik kullanımları"na sahiptir, hatta bu teori Platon'u da güçlü bir şekilde etkilemiştir. Ama bu teoride müziği, dramalara doğru genişleten herhangi bir açıklama yoktur, *mimesisi* epik ve dramaya ilk uygulayan Platon'dur, zaten Platon'un kendisi de bunu söyler, "kelimenin epik ve dramaya uygulamasının yeni ve alışılmadık" olduğunu belirtir (*Devlet*, 400b). Sonuç olarak Else'ye göre, *mimesis* kelimesi 5. y.y.'da nadiren karşımıza çıkar; ikinci yarısında Herodotos, Demokritos, Aristophanes ile birlikte bu kelimeyi görürüz. *Mimesis* 5.y.y.'dan sonra İonya-Attika geleneği içerisinde hayat bulur; öncesinde diğer kelimeler bağlamında bir hayvanı ya da insanı ses, mimik v.s. ile "taklit etme" iken (miming, mimicking) sonrasında resimler, heykeller ve benzeri materyallerin "imajları"na da genişlemiştir (Else 1958: 87).

Diğer bir yorumcu Sörbom'a geldiğimizde ise 5. y.y. ve 4. y.y.'da *mimesis* kelime ailesi ile ilgili tespit ettiği 63 pasaj (19'u estetik bağlamda geçer) üzerinden şu değerlendirmeleri yapar: Koller'e göre Else⁴ daha haklı argümanlar ortaya koyar, *mimesis*in etimolojisi ile ilgili kimi belirsizlikler olsa da ilk *mîmos* (aktör ya da dramatik performans) ile karşılaşırız. Söz konusu *mîmostan* ise fiil *mimēsthai* ile *mimesis*, *mimema* ve *mimetes* [bu üçü de 4.y.y. kadar gözüküyor] türer, *mimetikos* ise *mimēsthai*dan.⁵ Bu kelime grupları da Koller'in iddia ettiği gibi kökensel olarak Dionysosçu kült ve dramalar üzerinden Grek topraklarına gelmiş değildir, kökeni Dorik bir sferin içerisindeki Sicilya'dır. "Rol" (*mime*) ise muhtemelen dinsel festivaller yerine zengin insanların eğlencelerine (banguets) ve seküler olaylara dayanır ve sıklıkla aşağı kesimden, aristokratik olmayan insanları ele alır ve bu yaşamı da "olduğu hali ile" (as it is) karşımıza çıkarır; yani tragedyalar ve komedyalar gibi insan dünyasının sınırlarını aşan kahramanların eylemlerini ele almaz. Rol için seçilen fenomenler, bireyin değil türün genel karakteristik özelliklerini, niteliklerini yansıtır; model ve temsil arasında en önemli olgu,

⁴ Sörbom da kendinden önceki yorumculara, Koller ve Else'ye şu itirazları yapar: 1-Koller *mimēsthai* "dans vasıtasıyla temsil etmek", *mimesisi* "temsil etme" ve "ifade etme" ile karşılarken ifade ve temsil ile ne demek istediğini ve aralarındaki ayrımları-benzerlikleri ortaya koymaz. Oysa temsil ile ifade farklıdır, bir sanat eseri ile mutlu bir adamın temsilini yapmak ile ondan mutlu bir izlenim edinmek aynı şey değildir. 2-Else'in ise yukarıda alıntılıdığımız sınıflamayı yapmasına gerek yoktur, bu sınıflama yanlış yönlendirici olabilir; çünkü bu kavramlar 5. ve 4. y.y.'da ortaya çıktıysa böyle bir ayrıma gerek yoktur. Ayrıca *mimēsthai*-grubu içerisinde *mimeme* kadar *mimēsthai* de üçüncü anlamı ile kullanılabilir (örneğin Herodotos, 2.78 ve 2.86.2), *mimemanın* taklitin maddi şeyi kadar ikinci anlamına işaret edip etmeyeceği belirsizdir. Diğer bir sorun ise Greklerin, *mimema* (taklit etkinliğinin sonucu) ve *mimemata* (niteliklerin temsili) arasındaki ayrımı, bizler gibi ele almaları pek de mümkün değildir, yani aslında üçüncü kadar birinci ve ikinci anlamlar arasında da ayrım yapmaya gerek yoktur. Dolayısıyla 5. ve 4. y.y. ait pasajları böyle ayrımlar ile ele almak doğru olmayacaktır (Sörbom 1966: 19-21).

⁵ Fiil *mimēsthai* bildiğimiz gibi "taklit, temsil ya da portre etkinliğini gerçekleştirmektir", "*mîmos* ve *mimetes* bu etkinliği gerçekleştiren kişilerdir" (*mîmos* dramatik performansı da belirtebilmektedir), "*Mimema* taklit etkinliğinin sonucudur", "*mimesis* taklit etkinliğini belirten isimdir", "*mimetikos* ise bir şeyin taklit edilebilmesine ya da taklit edilebilirliğine işaret etmektedir." (Sörbom 1966: 12-13).

seçilen karakteristik nitelikleri iyi bir şekilde temsil edebilmektir ve seyirciler üzerindeki etkisini arttırmak için müzik ve ritim de kullanılır.

Sörbom pasajlar üzerinden bu tespitlerinde *mimēsthai*-grubuna ait kelimelerin, özellikle karakterlerin canlı betimini ortaya koyduklarını belirtir (Sörbom 1966: 22-27). Örneğin Aiskhylos'un *Khoephoroi*'sinde Orestes yoldaşı ile Aigisthos'u öldürmek amacıyla bir mesajcı kılığında düşman bölgesine sızmaya çalışır ve şöyle bir konuşma yapar: "Bir yabancı kılığında, ayrıca tam-kuşanmış bir şekilde dış kapıya ulaşmalıyım-ve Pylades de benim ile olacak...Her ikimiz de Parmassoslar'un şiveleri ile, Phokian dilinin telaffuzunu taklit ederek (imitating/*mimouméno*) konuşacağız." (akt. Sörbom 1966: 28). Sörbom, bu pasajı şu eş şekilde verebileceğimizi belirtir: "Hadi her ikimiz de Parmassin aksanı ile konuşalım, rol (*mime*) aktörlerinin yapacak oldukları gibi belli bir Phokian ağız ile hareket edelim." Sörbom, bu pasajda temsilin, "Phokian lehçesinin karakteristik özelliklerini (traits)" yansıttığını, onların rol karakteri gibi belli bir temsil ile hareket ettiklerini belirtir. (Sörbom 1966: 28). Euripides'in *Rhesos*'undan bir başka pasaj ise şudur:

Kurt postunu giyeceğim sırtıma, /hayvanın açık çenesini geçireceğim başıma. /Önayaklarını bağlayacağım ellerime, bacaklarını: kurdun dört-ayaklı yürüyüşünü ise bacaklarıma. /Böylece düşmanlarımızı şaşırtacak bir şekilde rol yapacağım (mimic/mimésomai)./Hendeğe, gemilerin sınırına yaklaştığımda ise, تنها bir alanda ayaklarımın üzerine kalkacağım, yürüyeceğim iki ayağımla (208-v.d.) (akt Sörbom 1966: 28).

Sörbom için bu pasajda Aiskhylos'un bir önceki pasajı gibi, yani bir lehçenin özelliklerini temsil etmek gibi, kurdun dışsal niteliklerinin açık ve canlı bir temsili söz konusudur. Kahramanın kurdun karakteristikleri ile ortaya koyduğu bu pasaj ise şu eş anlamda verilebilir: "Rol (*mime*) aktörlerinin yaptığı gibi [ya da rollerde (*mimes*) olduğu gibi] düşmanlarımızı şaşırtacak şekilde, kurdun dört-ayaklı yürüyüşünün karakteristik niteliklerini temsil edeceğim." (Sörbom 1966: 28-29)

Doğrudan temsil, rol ile sınırlı olan bu örnekler yanında, iyi yaşama ulaşma yolunda iyi nitelikleri temsil etme ile ilgili pasajlar da vardır. Örneğin Ksenophanes'in *Memorabilia*'sında Sokrates Perikles'e şunu söyler:

O halde, şimdi eski erdemleri tekrardan geri kazanmaları (recover) nasıl olabilir?/ Düşündüğüm gibi, bu konuda hiçbir gizem yok. Eğer atalarının geleneklerini keşfederler (find out) ve onların yaptığı gibi pratik ederlerse onların oldukları gibi iyi olacaklardır, ya da aksi durumda, ihtiyaç duydukları şey, şu an üstün olan (pre-eminence) kişileri taklit etmeleri (mimoúmenoi) ve geleneklerini pratik etmeleridir ve eğer onları gözlemlemede eşit olarak dikkatli olurlarsa onların oldukları kadar iyi olacaklardır ve ne kadar dikkat ederlerse o kadar iyidir (III.5.14) (akt Sörbom 1966: 34).⁶

⁶ Sörbom'un bu okumasını desteklemek için kullandığı diğer bazı pasajlar şunlardır: (Aristophanes, *Ekklesiazuai*, 275-279 satırlar; 544-546 satırlar; *Kurbağalar*, 109 satır, 108-111 satırlar, 42-47 satırlar; Ksenophanes *Memorabilia* (1.7.2; III.5.14; 1.2.2-3), Aeskines *On Embassy* satır 153, Herodotos, 4.170, 3.32.4 Thukidides II.37.1. VII 63.3; Demokritos, *Fragman* 39. Bkz. (Sörbom 1966: 30-37).

Sörbom bu pasajlara dikkat ile artık şu sonuca ulaşır: Belli bir tür edim (acting) ya da performansı ya da bunu yapan kişiyi belirten *mîmosun* fiil olarak anlamları: “*mimeyi/rolü gerçekleştirmek*”, “bir rol/*mime* aktör gibi davranmak”, “insanların rollerde yaptıkları gibi davranmak”tır (Sörbom 1966: 37). Sörbom, bu pasajlarda rolü gerçekleştirmenin teknik bir sanatsal anlama değil, geniş ve serbest bir kullanıma sahip olduğunu belirtir.

Estetik eserler ile ilişki içerisindeki pasajlara geldiğimizde ise, pasajlarda “modeller”in temsilleri “yaşıyorlarmış gibi” (as if they were living) sunulur. Bu dönem heykelciliğinde de kendini gösteren bir değişimdir. Heykeller arkaik dönemde (yani klasik dönemden önce) ideal, kendinde, hareketsiz, belli soyut örüntülerde ve geometrik formlarda yansıtılırken, dönemin sonlarına doğru ve klasik döneme geçişle birlikte, sanatçıları kendine yeter olmaktan çıkar, bireyler kendine yeter olmaktan uzak, hareket halindedirler. İşte bu yenilik Aiskhylos ve çağdaşlarında da karşılığını bulur; fragmanlar yeni bir türde, yaşamı, deneyimleri daha canlı anlatmaya başlar, temsilin içeriği yaşama daha sokulur, örneğin bir atlet idealarla değil yaşayan insanın temsili olarak şekil kazanır, parçalar arasında ilişki ön plana çıkar, tek ayağın üzerinde duran bir atletin pozisyonu vücudun diğer kısımlarını da etkileyecek gibi temsil edilir (Sörbom 1966: 41-52). Ancak Sörbom’a göre böyle bir değişim içerisinde cisimleşen sanatsal metinler bile *mimēsthai* grubuna ait kelimelerin daha önceki kullanımlarına göre karakteristik bir farklılık göstermez, yani bu kelimelerin herhangi bir estetik kullanımı yine söz konusu değildir (Sörbom 1966: 78). Kısaca sanat metinlerindeki pasajlar da bizi benzer sonuca götürür: taklit, yani *mimesis*’in kökeni *mîmos*, taklit etme fiilinin ise, “bir taklit aktörü gibi davranmak” ya da “bir taklitle-benzer karakter gibi bir şey vermek”tir.

Taklit’in sanatsal, estetik kullanımı ise ilk defa Ksenophanes’in *Memorabilia*’sında (III.10.1-8) ortaya konur, bu pasaj plastik sanatlar ile sınırlı olsa da *mimēsthai* ilk defa sanatsal bir anlamda karşımıza çıkar (Sörbom 1966: 78-80). Pasaj özetle şöyledir:

O halde, Parrhesios resim yapma, gözlerimiz ile gördüğümüz şeylerin bir imaj-yaratımı (in image-making/eikhasía). Her durumda, siz (ressamlar), renkler vasıtasıyla imajları (apeikházontes) yarattığınız zaman bedenleri, yüksek ve alçak, ışıktaki ve gölgede, sert ve yumuşak, yuvarlak ve düz, genç ya da yaşlı temsil ediyorsunuz değil mi? /Doğru. /Sen güzel figürleri (aphomoiountes) benzettiğin zaman her birinde en güzel olan şeyi birçok bireyden topluyorsun; çünkü kusuru olmayan her şeye sahip birini bulmak kolay değil ve bu yolla bedenleri tümüyle güzel gösteriyorsun. /-Evet bu şekilde yaratırız. /-O halde, ruhun en çok kazanan, hoşça giden, dostane, memnun istidadını da temsil ediyorsun ya da bunu (benzerlikler vasıtasıyla) temsil etmek imkansız mıdır? /-Kesinlikle Sokrates; çünkü ne oranı ne rengi, şimdi tam da belirttiğin herhangi bir şeyi olmayan ve görülmesi bile mümkün olmayan böyle bir şeyi (aleni benzerlikler vasıtasıyla) nasıl temsil edebilirsin ki? /-Ancak, birinin başka birine dostça ve ara sıra hasmane bakması söz konusudur değil mi? /-Elbette./-Sence hoşlanırsanız da hoşlanmasanız da dostların iyi ve hasta olmaları (ill-faring) durumunda aynı yüze (ifadeye) sahip değiller mi?/- Aman Tanrım. /Elbette değiller, iyi olduklarında neşeli, hasta olduklarında üzgün yüzleri vardır. /Pekala, bunu temsil eden imajları (apeikházein) yapmak mümkün müdür? /-Tabii ki.../[Sokrates heykeltıraş Kleiton ile

diyaloğa başlar]/ -Yarattığın koşucuların, güreşçilerin, boksörlerin ve dövüşçülerin güzeller, görüyorum ve bilirim de. Ancak yaşamın görünümü (sight), yani görünüşü (appearance) ile insanların ruhlarını böylesine güçlü bir şekilde etkileyen heykellerini nasıl yapıyorsun?.. Heykellerini daha canlı göstermek için mi yapıyorsun, çünkü çalışmanı yaşayan varlıkların şeklinden yaratıyorsun. /-Aynen böyle./-Pekala, pozisyonlarına göre bedenlerin kısımlarını aşağı ve yukarı doğru, büzülmüş ve genişte açık, esnek ve gevşek (imajlarında/apeikázon) temsil ettiğin zaman gerçek figürlere daha fazla benzer (omoiótera/similar) kılıp daha ikna edici olmaz mısın?/- Evet, elbette olur./-Bazı eylemlerle ilgili olan bedenlerin hislerinin temsili (apomimeísthai) de izleyicilere belli bir keyif vermez mi?/-Dediğin oldukça doğru./-O halde, heykeltraş ruhun dışavurumunu (sanat çalışmalarında olduğu gibi) (modellerin) dış görünüşüne benzer kılmalıdır (akt Sörbom 1966: 83-87).

Sörbom'un belirttiği gibi Sokrates bu pasajda, öncelikle sanatçıları faydalı bulur ve resim yapmayı bir imaj ya da benzerini-yapma (likeness-making), ressamı ise göstermek ve sergilemek amacıyla renkleri kullanıp form veren, bir şeye benzeyen kişi olarak karakterize eder. Resim onu bir şeye benzetmemiz, resmin renk gibi bileşenlerini ise "gözlerimiz ile algılayabilmemiz" sayesinde, yani bir şeyle ortaklığından önce bu fenomen ön plana çıkar, resmin bir şey ile ortak nitelikleri olmayabilir. Sanatçı bu ortaklık derdi ile hareket etmez, sahip gözüktüğü nosyon ya da mental imaj ile resmini yapar (Sörbom Ksenophanes'in ideaların sanat çalışmasında rolünü fark ettiğini düşünür). Ancak Sörbom bu mental imajın disk atan bir adam gibi belli genel türde bir imaj olduğunu, bireysellik ile ilgili olmadığını belirtir, mental imaj genel ve somut olmalıdır. Örneğin heykeltraş genel ve somutluk içerisinde güzeli ele alır; güzel olan aristokratik koşucuları ve güreşçileri inceler. Sanatçı bu incelemesinde "benzerlik nitelik"i (lifelike quality) üzerinde durur; yaşamın tamlığını (full of life) bu şekilde temsil etmeye çalışır; ayrıca geneli, bireysel özelliklerle ve detaylara girmeden somut bir şekilde verir.

Sörbom, kısaca betimsel bir açıklamasını verdiği bu pasajın nihai olarak şuna işaret ettiğini belirtir: Sanatçı, "temsil etmek istediği bir şeyin 'mental imaj'ı ile sanat eserine hayat verir; yani "mental imaj", sanat çalışması ve sanat modelleri ile karşılıklı bir ilişki içerisinde" karşımıza çıkar. Sokrates'in (Parrhesios'tan farklı olarak) belirttiği gibi, zihin durumu bile sanat çalışmalarında etkili olabilir; yüzler, bedensel pozisyonlar tarzında araçlar zihin durumunu temsil edebilir.⁷ Zihin durumu ile temsil arasındaki bu ilişki ise, 1-resim ve temsil ettiği şeyi benzer bir değerlendirme ile ele almaya izin verir; 2-seyircilerin/izleyicilerin (beholders) temsildeki zihin durumunu fark edip temsilden keyif (enjoyment) almalarını sağlar (Sörbom 1966: 87-94).⁸

⁷ Sörbom yeni artistik yaklaşımı Sokrates'in keşfetmiş olup olmadığı konusunda spekülasyon yapılabileceğine dikkat çeker. Evet metin bu tartışmanın gerçek (real) olup olmadığı konusunda en ufak bir şey söylemese de bu konuşmayı Ksenophanes ya da başka birinin türetmiş (invention) olma ihtimali yanında, onların bu tartışmaları duyup bir araya getirmiş olması da muhtemeldir. Ksenophanes, Sokrates ile ilgili tarihsel bir doğruyu anlatıyor olabilir; çünkü Sokrates genç iken babası Sophroniskos gibi bir heykeltraşmış (Diog. II. 18-19). (Sörbom 1966: 91-95).

⁸ Sörbom'un belirttiği gibi Ksenophanes burada, resmin olaylar hoş olmasa da onları iyi bir şekilde işleyebileceğini, salt forma dayalı temel estetik değerlerin olabileceğini göz önüne almaz. (Sörbom 1966: 92)

Buraya kadar söylediklerimizi Halliwell yardımı ile toparlarsak Platon öncesi *mimesis* ile ilgili beş kategorinin olduğunu söyleyebiliriz: “görsel temsil etme” (visual representation), “davranışsal taklit” (behavioural imitation), “kişiselleştirme” (impersonation), “ses taklidi” (vocal imitation) ve “metafiziksel *mimesis*” (metaphysical *mimesis*) (Halliwell 1986: 111).

PLATON'DA MİMESİS

Platon'a geldiğimizde ise *mimesis* Platon'un kendi felsefi taslağına uygun, geniş bir kullanım içerisinde karşımıza çıkar, “tek bir spesifik anlamı ya da uygulaması olan bir terim değildir.” (Golden 1975: 120). Platon'un *mimesisi* belli bir tartışma konusu içerisinde ele alıp değerlendirdiği başlıca diyaloglar ise öncelikle *Kratylos*, *Devlet*'in 2.3. ve 10. Kitabı, *Sofist*, *Yasalar*⁹ olmak üzere *Büyük Hippias*, *Meneksenos*, *Gorgias*, *Phaidon*, *Sempozyum*, *Phaidros*, *Timaios* gibi diyaloglardır. Bu diyalogların bazılarında *mimesis* (*Büyük Hippias* 287a, 292c, *Meneksenos* 248e, *Protagoras* 326a, *Gorgias* 511a, *Phaidon* 105b, *Phaidros* 264e, *Timaios* 41c, 42e, 51b, 69c), Platon öncesi gördüğümüz “diğer bir kişiyi taklit etme” anlamını taşıyabilmektedir. Ancak Platon *mimesisi* salt bu anlam içerisinde sınırlı tutmaz, ilk defa Ksenophanes'te karşımıza çıkan estetik anlamıyla da ele alır ve diyaloglarında *mimesisin* estetik anlamı ön plana çıkmaya başlar. *Mimesisin* estetik anlamının ağırlığını hissettirmesiyle birlikte, önceleri bir şeyi “yapmak” (making) anlamına gelen *poieîn* ise eski sözcükler grubu içerisindeki genel anlamından ayrılarak edebiyat metinleri yaratmak, yazmak anlamlarına gelir. Artık diyaloglarda *mimesis* ağırlıklı olarak bu estetik yaratma, taklit etme anlamları ile ilgilidir, dolayısıyla *mimesisi* bu estetik ilişki içerisinde düşünmemiz gerekir. Örneğin Platon'un *Sofist*'te “*mimesis* benzerini-yaratan” (likeness-making) (265B) ifadesi, *Devlet*'te “*mimētēs* [imitator b.m.] benzerini yaratandır” demesi, Homeros'u *mimētēs eidolon* (imajların taklitçisi) (401b, 599a-b, 599d, 601b) olarak nitelendirmesi tamamen estetik bir içeriğe sahiptir (Sörbom 1966: 100-102; Plato 1997: 599d-e).¹⁰

Platon'un *mimesise* dair bu estetik kullanımları içerisinde ilk dikkat çekmemiz gereken şey *mimesisi*, kendi felsefi öğretisi temelinde “iyi” ve “kötü” anlamlar yükleyerek ele almasıdır. Platon'un *mimesisi* bu şekilde moral olarak değerlendirmesi gerçek [İdealar/Formlar] ya da intelligible ve empirik [duyusal] dünya ayrımına dayanır. Platon her şey gibi *mimesisi* de bu ayrım temelinde ele alır; bir yerde gerçek, hakiki dünya ve hepimizin bir zamanlar içinde olduğu kusursuz bir dünya, diğer yanda ise içine düştüğümüz empirik ya da duyusal dünya vardır ve bu empirik dünya da hakiki dünyanın kopyaları, imajları, görünenleri, gölgeleri ve taklitleri durumundadır. Platon imajlar, kopyalar, gölgeler dünyası olan bu duyusal dünyaya güvenmememiz gerektiğini, salt bu dünyanın bilgisi ile hareket etmenin yaşamlarımıza düzensizlik, hastalık getireceğini düşünür. Yaşamlarımıza düzen getirecek ve bizi birçok hastalıktan kurtaracak adım;

⁹ Sörbom, bu diyaloglarda *mimesisin* kullanımlarını ayrıntılı olarak ele alır. Bu diyaloglardaki *mimesisin* ayrıntılı değerlendirmesi için bkz (Sörbom1966: 106 vd.). Ayrıca Else'nin Platon'un *Devlet*'ten önceki erken dönem diyaloglarındaki *mimesis* kullanımlarına dair değerlendirmeleri için bkz. (Else 1986: 2-16).

¹⁰ Eserin Türkçesi olarak Platon. 2010. *Devlet*. (çev: S. Eyüboğlu&M. A. Cimcoz), İstanbul: İş Bankası baskısını kullanacağız.

yönümüzü gerçek, intelligible olan rasyonalitenin dünyasına çevirmekle başlar (Golden 1975: 120-124; Melberg 1995: 10 vd.).

Platon empirik, ontolojik, etik, siyasal, sanatsal v.s. birçok tartışmayı bu minvalde yürütür; siyasetin açmazları, sıradan insanların yaşam ile ilgili değerlendirmelerinde empirik ya da duyusal dünyanın gerçeklikten uzaklığını, aldatıcılığını görmemizi ister. Salt bu aldatıcı dünya ile hareket eden sıradan insanlara ve sanatçılara itibar göstermez. Dolayısıyla bu şekilde hareket ettiğini düşündüğü Homeros'u *mimétés eidólon* (bir imaj yaratıcısı/maker on an image) (601b) olarak nitelendirmesi olumsuz, kötü bir içeriğe sahiptir. Homeros'un İdealdan, dolayısıyla gerçeklikten uzak olduğunu, salt imajlar ile iş gördüğünü düşünür ve *mimesis* ile ilişkisini "tehlikeli", "zehirli" bulur ve ilerledikçe nedenlerini daha iyi anlayabileceğimiz bir şekilde argümanlarının onu zorladığı noktaya, yani şairleri "ideal şehir/*polis*"ten (*kallipolis*) uzaklaştıracak noktaya gitmek zorunda kalır (595b, 605b, 607b) (Plato 1997).

Ancak Platon'un *Devlet*'teki değerlendirmeleri onu *mimesis* düşmanı yapmaz,¹¹ yukarıdaki açıklamalarımız *mimesis*'in "kötü" yönlerine işaret etse de, *mimesis*'in yine gerçeklik, hakikat ile ilişkisi bağlamında zorunlu "iyi", "panzehir" bir yönü de vardır. Platon'un farklı diyaloglarda *mimesis*e dair yüklediği birçok iyi ve olumlu anlam *mimesis*'in ikili bir yönünün olduğuna işaret eder, hiyerarşik bir gerçeklik yapısı içerisinde *mimesis*'in iyi yönünü bize sunar. Örneğin *Timaios*'ta dünyayı ilahi bir sanat çalışması olarak görür (*Timaios* 28a-29a, 37c), Tanrının dünyayı kendine benzer yarattığını (*Timaios* 29e-30d) söyler ve bir çok "görsel" metafor kullanarak ilk yaratıcıyı "bir resim artisti gibi" sunar. Zamanı ise "eternallığı taklit etme" olarak karşımıza çıkarır, "yaratım ve köken arasındaki 'benzerlik' üzerinde durur. İmajlardan oluşan dünyamız zamana tabi olarak sürekli değişen bir "akış" (flux) içerisinde olsa da "ebediliğin hareket eden bir imajı (37d) olarak kökenin izlerini taşır", "ebedi olanın bir imajı (*eikóna*)" (37d) durumunda olduğunu ve bu haliyle dünyanın mutlak varlığa benzemekte ve onun eternallığını taklit etmekte" (39e) olduğunu söyler. Gökyüzündeki yıldızların aynı döngü içerisinde yinelediği "görsel" kanıt bile eternal ile değişim halinde olan dünyamız arasındaki bir bağı, benzerliği bize verir. *Devlet*'te yine görsellik ve hakikat arasındaki güçlü ilişkiye işaret edecek bir şekilde Sokrates, "'görme yetisi' felsefi-diyalektik sürecin bir 'taklit'idir", der. (532a) ve felsefi eğitimi, yani görsel-olmayan varlığı görmek için gerekli olan eğitimi, ışığa alışacağımız görme kapasitesine benzetir (Melberg 1995: 22 v.d; Vardenius 1949: 13-14; Halliwell 1986: 117-120; Golden 1975: 132-135).¹²

Platon'un *mimesis*e yüklediği olumlu anlam *Sofist*'te çok açıktır; bu diyalogunda *mimesis*'in insan ve tanrılar ile ilgili iki türünün olduğunu belirtir (265a-266a). Örneğin ilahi ürünler, bir tanrının yarattığı, doğal olarak varlığa gelen insanlar, diğer canlılar, ateş, su gibi şeyler ve bunların kopyalarıdır. Platon'un ifadesi ile bu kopyalar gölgeler,

¹¹ Bkz. Tate, J. 1928. "Imitation in Plato's *Republic*", *Classic Quarterly*, XXII; Tate, J. 1932. "Plato and 'Imitation'", *Classic Quarterly*, XXVI; McKeon, R. "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", Golden, L. "Plato's Concept of *Mimesis*"; Melberg, A. *Theories of Mimesis*.

¹² Melberg'in dikkat çektiği gibi Platon formlara dair açıklamalarında rasyonel argümanlardan çok duyusal ile ilgili görme, ışık, ayna, su v.s. üzerinden açıklamalar verir. Bu yolla görünenlerde, görünenlerden daha fazla bir şeyin olduğuna işaret eder; varlığı çok katmanlı bir şekilde karşımıza çıkarır (Melberg 1995: 23).

refleksiyonlar ve görünüşlerdir. İnsanlarla, onların uzmanlığı ile ilgili ürünler ise, ev yapımı, resim gibi (266b-266) etkinliklerin ürünleridir. Platon bu ürünlerin kendinde ve kopya olarak ikiye ayrıldığını söyler (Plato 1997a) ve şunları ekler:

Ziyaretçi: Tıpkı diğer durumlarda olduğu gibi, insan eserinin ürünlerinin de kısımları vardır, yani kendinde ve kopya. Theaitetos: Şimdi daha iyi anlıyorum, ilahi ve insani olarak ayrılan iki eserin iki türü var. Bir türü kendinde şeyleri üretirken diğer türü onlara benzer şeyleri üretir. Ziyaretçi: O halde tekrardan hatırlayalım, kopyasını-yapmanın/yaratmanın bir kısmı benzerini-yaratmadır. Diğer türü ise görüneni-yaratma olacaktır... Ziyaretçi: O halde hadi tekrardan görüneni-yaratmayı ikiye ayıralım. Theaitetos: Nasıl? Ziyaretçi: Bir türü aletler ile yapılan ve diğeri ise görüneni yapan kişinin alet olarak kendi kendini kullandığı yaratma. Theaitetos: Ne demek istiyorsun? Ziyaretçi: Biri kendi bedenine ya da sesine benzer (similar) bir şeyi yaratmak için kendi bedenini ya da sesini kullanıyorsa görüneni-yaratmanın bu kısmına denecek en iyi şeyin "taklit etme" (imitating) olduğunu düşünüyorum. Theaitetos: Evet... Ziyaretçi: Bazı taklitçiler taklit ettiği şeyi bilirken bazıları bilmez. Hangi ayırım, cahillik ve bilgi arasındaki ayırmadan daha önemlidir? Theaitetos: Hiçbiri. Ziyaretçi: Az önce bahsettiğimiz taklit bilgi ile ilgili olan türde değil miydi? Seni ve karakterini tanıyan biri seni taklit edebilir değil mi? Theaitetos: Elbette (266d-267c); (266d-267c) (Plato 1997a).

Daha sonra tartışma, taklit ettiği şeyi bilen ile Sofistler gibi bilmeyip salt taklit eden, "bilgiyle donanmış taklit" (informed mimicry) ile budalaca olan "inanca dayalı-taklit" (belief-mimicry) ayırımının ortaya konması ile son bulur (267d-268a) (Plato 1997a). Burada Platon bilgiye dayalı taklit ile bilgiden uzak inançla ilgili taklit arasında bir ayırım yaparak, bilginin taklit ile ilişkisinin önemini vurgular, bir anlamda *mimesisi* "iyi" ve "kötü" ele alabileceğimiz bir ayırım yapar.

İmdi Platon'un *mimesis*in bu kullanımları içerisinde dikkat etmemiz gereken şey şudur: Platon'da *mimesis* özellikle *Devlet*'te şiire, şairlere yönelik yorumları bağlamında yaygın kabul gördüğü gibi salt olumsuz bir içeriğe sahip değildir. J. Tate'in belirttiği gibi, Platon'un şairleri ideal şehirden kovması şairin *mimesis* ile ilgili salt belli bir ilişkiye, onların felsefi olmayan, erdemsiz stillerine, cahil (ignorant) oluşlarına dayanır gözükür (Tate 1928: 16-21) ve *mimesis* bu temelde iyi ve kötü iki anlama sahip olabilir (Tate 1932: 161); şiirin *mimesis*inde *mimesisi* aşan başka bir iyi yön olabilir (Melberg 1995: 11; Tate 1932: 161-162).¹³ *Mimesisi* iyi ve kötü olarak değerlendirilebileceğimiz belki de asıl ilgi çekici olgu; R. McKeon ve L. Golden'in harika bir şekilde tespit ettikleri gibi, Platon'un tüm diyaloglarında derin mimetik süreçler ile, taklidin üç genel türü olan "metaforik dil", "mit" ve "diyalog" ile ilerliyor olmasıdır (Golden 1975: 124 v.d.; McKeon 1952: 149 v.d.). Örneğin *Sempozyum*'da Alkibiades Sokrates'in derinliğini Silenus ve şehvetli figürler ile anlatır, *Theaitetos* ise öğretmen ve filozof olarak Sokrates'in prosedürlerini ebeninkine benzetir, *Devlet* ve *Phaidon* ise etkileyici mitler, metaforlar ve karakterler ile ilerler. *Phaidon* mitleri, metaforları, diyalogları ve betimlemeleri ile içerisinde tragediyaları

¹³ Açıkçası Platon'un *Devlet*'inde şiirin iyi bir modelin taklidi anlamında şiiri dışlamadığını söyleyebiliriz. Ama sanki Platon daha derin bir şeye işaret eder, şiirde *mimesis* kadar mimetik olmayan bir yönün olduğunu düşündürür.

aratmayacak bir poetik eser olarak karşımıza çıkar, “artistik *mimesis*in üstün bir örneği” durumundadır. Yine Sokrates’in ölümü sırasındaki diyaloglar, tasvirler, metaforlar gerçekliğin hiyerarşik yapısını açığa çıkaran bir örüntü ile ilerler (Golden 1975: 124-130).

McKeon’un dikkat çektiği üzere Platon’da “bilgi için zorunlu üç şey vardır; “ad” (*ónoma*), “söylem ya da akıl” (*logos*) ve “imaj” (*eidólon*) (Gademer 2013: 423 v.d.; Melberg 1995: 3 v.d.). *Mimesis* ya da taklit de bu bilgi alanları içerisinde farklı ve derin anlamlar içerisinde karşımıza çıkar. Hatta Platon bu terimi (*Sofist*’te gördüğümüz gibi) insani, doğal, kozmik ve ilahi süreçleri kapsayacak bir şekilde kullanır (McKeon 1952: 149; Halliwell 1986: 117-120).

*Şiir ve analogi etkinlikleri ile sınırlandırıldığı zaman bile taklit kavramı genişleyebilir ve daralabilir. Şiirin bir parçasını ya da tüm şiiri ya da felsefeyi bile kucaklayabilir. Tüm insan etkinliklerine kadar genişleyebilir...Ya da taklit terimi şiirden başka bir yönde genişleyebilir. Diyalogları içeren tüm sözel açıklamalar, taklitlerdir...Şiirlerin, söylemlerin ve diyalogların tamamlayıcı (component) kısımları taklitlerdir [Kratylos 423c-424b]. Kelimeler, müzik ya da tasarımdan ayrı bir tarzda şeyleri taklit eder, kelimelerin tamamlayıcıları olan harflerin kendileri de taklidin vasıtalarıdır (means). Harfler ve hecelerden yasa yapan (lawgiver) her bir şey için bir işarete (semeion) ve bir ada (*ónoma*) form verir ve adlardan taklit yoluyla tüm geri kalanı birleştirir. [Kratylos 423e-424b]. Şeylerin doğaları harfler ve heceler ile taklit edildiğinde, kopya (*eikón*) uygun olan her şeyi düzenlediğinde iyidir, bazı şeyleri ihmal ettiğinde ise kötüdür [Kratylos, 431b].*

*Yalnızca sanatlar değil felsefe, söylem (discourse) de taklittir. İnsan kurumları da listeye eklenmek zorundadır. Bütün hükümetler hakiki yönetimin taklitleridir [Devlet Adamı 293e, 297c] ve yasaların kendileri, hakiki yönetimin kaynağı, mümkün olduğunda bilen kişilerin yazımı ile oluşturulan hakikatle ilgili tikellerin (particulars) taklitleridirler [Devlet Adamı 300b-c, 274a]. Ancak ‘taklit’ kelimesinin genişlemesi nisan ürünlerinin, eylemlerinin, erdemlerinin ve kurumlarının ötesine geçer; şeylerin kendisine genişler. Tüm şeyler, bütün evrende meydana gelen şeyi taklit ederek ve sürdürerek değişir ve taklit kavram, ortaya çıkma/üreme (generation) ve beslenmede bile modelini uygular (conform) [Devlet Adamı, 274a]. Evren üç temel forma ayrılır: model form (*paradeigmatos eidos*), modelin takliti (*mimeme paradeimatos*) ve Varoluşun gerçekleştiği Uzam (Space) ya da Kap (Receptacle). Figürler, Kaba girer ve çıkarlar, eternal figürlerin taklidi içerisinde, ilgiyle biçimlenen, harika bir biçim içerisinde şekilleri yapılan bir altın kütle gibi (McKeon 1952: 152-154).*

Platon’un böylesine geniş bir uygulama alanı içerisinde kullandığı “taklit” ya da “*mimesis*”; yazılı yasalar, kelimeler, şiir, resim, müzik, dans v.s. hepsine uzanır (*Devlet*, 596e; *Sofist* 234b; *Kratylos* 431c, 423d, *Yasalar* 655b, 668a-b, 816a, 798d-e; 812c) hatta “evrenin kendisi bile yapısal olarak mimetik bir ilkeyi yansıtır.”

Açıkçası Platon, ruhumuzun bedenden uzaklaşınca kadar gerçekliğin altında yer alan söz konusu “imajlar”a, “kopyalar”a maruz kalmasını kaçınılmaz görür. McKeon’un dikkat çektiği gibi Platon, “evrenin kendisinin bile intelligible olanın bir kopyası” olduğunu, dolayısıyla taklit ile yaşamak zorunda olduğumuzu bilir ve gerçekliği bilmemiz için mimetik süreçleri gerekli görür. Örneğin diyaloglarda mimetik süreçlerin hayati

önemine işaret edecek bir şekilde, imajları ve kopyaları “ayna”daki ve “su”daki “yansımalar” ile birlikte ele alır ve “birinin doğrudan güneşe bakmasının gözlerine zarar vereceğini, öncelikle sudaki kopyalar/yansımalar ile hareket etmesi gerektiğini belirtir. Dil ve düşünce arasında bile buna paralel bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz; dudaktan akıp giden isimler, fiiller düşünceyi hakikate yöneltecek yansımalar olarak görülebilir (*Phaidros* 250b, *Timaios* 29b, 71b, 72c, 92c, *Sofist* 239d-240a, *Devlet* 402b-c516a-b, 596d-e, *Phaidon* 99d, *Theaitetos* 206d) (McKeon 1952: 155-156). O halde Platon için imajlar (*eidólon*) ve kopyalar (*eikón*) tatmin edici bir ikame (substitute) sağlamasa da gerçek ve gerçekliği anlamamız için gerekli ve zorunludurlar.

Ancak takibini yaptığımız yorumcular üzerinden söylediklerimiz *mimesis* ile gerçeklik arasındaki şiddetli gerilimi hafifletmemelidir; Platon tam anlamıyla bir *mimesis* sevici olarak karşımıza çıkmaz, *mimesis* ile ilişkisi zorunlu, acı verici bir iyi gibi görünür. Tüm söylem benzerle, tüm şeyler taklitler ile ilişkili olsa da imajdan, taklitten, kopyadan uzak durmamız gerekir. Asıl önemli olan, ahenkli bir yaşam sürmemizin yolunu açacak ve sudaki ya da aynalardaki harflerin kopyalar olduğunu anlamamızı sağlayacak olan (*Devlet*, 402b-c) “köken”, “form”, “idea”dır; örneğin ılımlılığın, cesaretin, özgürlüğün formlarını bilmemizdir. Söz ettiğimiz mimetik etkinliklerin iyisi tam da bu bilgi sürecinde ortaya çıkar; bu süreç taklitler ve onlar ile kurduğumuz ilişkileri, onların “iyi”, “köken”, “hakikat” bakımından ne denli ayrıldıklarını belirler (McKeon 1952: 156-158). Örneğin *mimesis*-hakikat ilişkisi içerisinde örülen bu süreçte Platon’un çok güçlü bir poetik dile sahip ve bir şekilde taklit olan diyaloglarının “öz”ü ile yine taklide dayanan tragediyaların özü bir değildir; çünkü biri form ve görünen ayrımı temelinde hakiki iyi ve güzeli açığa çıkarmaya çalışırken diğeri ise salt görünen, imajlar ile hareket eder (Golden 1975: 120-123; Melberg 1995: 10; McKeon 1952: 158-159). Yani bir filozof ve şair olarak Platon’un poetik dili ile diğer şairlerin poetik dili bir değildir, esin ve hakikat olarak farklı aşamalara karşılık gelir. Bu farklılığı McKeon etkileyici bir şekilde ortaya koyar:

Eğer biri insanlar ile ilgili masallar, kendileri vasıtasıyla adaleti öğrenebileceği masallar peşinde koşacaksa Devlet’in kendisi tam da böyle bir masaldır, adaleti izah etmek için yazılan uzun bir diyalektik şiirdir... Rekabet şiirin taklit karakteri ile ilgili değil, onu aşağı bir durumda bırakan hakikat ve bilgiden yoksunluğudur. Homeros ve tüm poetik kabile, erdem ve diğer şeylerin imajlarının taklitçileridirler (mimetai eidōlōn aretēs) ancak onlar hakikate tutunamazlar (Devlet, X. 600e). Şiir, ilahi bir sanatla ya da ilham ya da gizemler tarafından arınma (purification) sanatı ile ya da tanrılarınki gibi öz, formsuz, renksiz, fiziksel maddi olmayan (intangible) hakiki bilgiyi temaşa ettiği/seyrettiği (contemplate) zaman, ruhu yakalayan daha yüksek delilik ile karşılaştırılabilir olan bir delilik türüdür. Ancak bize şu söylenir: Ruh böyle bir temaşadan/seyirden (contemplation) uzaklaştığı zaman ilk olarak bir filozofa ya da bir aşığa; ikinci olarak bir krala ya da savaşçıya; üçüncü olarak bir ev sahibine ya da para kazanan birine, dördüncü olarak bir jimnastikçiye, beşinci olarak bir kahin ya da mistiğe, altıncı olarak bir şair ya da taklitçiye düşer ve ruhun bu ilerleyen bozulmasında (degradation) toplam dokuz aşama vardır (Phaidros 244a-245a; 248c-e). Şiir yorumcusu gibi şair de ilahi bir hediye ile esin bulabilir; ama şairin devlet adamınıninkine benzer olan bir esin ile sahip olduğu tek şey bilgi konusunda

yeterli olmayan doğru bir kanıdır (Menon, 99a-e) ve şiir yorumcusu Ion gibi şair de sürekli olarak esin ve adaletsizlik arasında coşkun (rhapsode) bir final seçim ile karşı karşıya kalır (Ion 542a) (McKeon 1952: 159).

O halde *Devlet* diyalogu bir *mimesis* olsa da temel tartışma konusu olan adaleti, Sofistlerden ve şairlerden farklı bir esin ile ele alır, hakikat ile ilişkisi daha güçlü ve esin doludur.

Melberg, Platon'un *mimesis*inin şairlerin *mimesis*inden farklı olan bu yönünü "dramatik"¹⁴ bir okuma ile göstermeye çalışır. Ona göre Platon'da *mimesis*, Heidegger'in dikkat çektiği gibi, olanlara dair bir temsil (Nachahmung), taklit etme değil, "hakikate belli bir uzaklıkta (distance) olan ama yine de ona yönelen" bir karakterdedir; "bir sonradan yapma" (doing after) ile ilgilidir, yani H.G. Gadamer'in vurguladığı tarzda "bilgi ve hakikat ile üretici bir ilişkiye" sahiptir (Melberg 1995: 3-4).¹⁵

Melberg'in bu okumasında öncelikle dikkat çektiği husus; Platon'un "adalet" (*dikaionês*) tartışmasını yürütürken sürekli olarak dramalara gitmesi ve Homeros'u, Hesiodos'u, tragedya şairlerini sürekli suçlamasıdır. Platon'a göre şairler, tanrıları aldatici bir şekilde sunmak, yalanlar ile hareket etmek gibi moral hatalar ile ilerlerler. Melberg, çıkmakla birlikte, aslında diyalogun ana tartışma konusu olan adalet tartışmasının bir parçası olarak "görsel yan anlamlar" (visual connotations) [ışık, su v.s.] ile sürdürüldüğünü belirtir. Platon'un *mimesis* ve sanata dair bu gibi değerlendirmelerinin doğrudan 3. ve 10. Kitap'ta karşımıza Platon adalet tartışması sırasında, ışık, su, ayna v.s. gibi görsel kullanımlar ile *mimesis*in gerçek/real doğasını adım adım açar ve son kitap olan 10. Kitap'ta mimetik şiiri reddeder, daha doğrusu "taklitçi (imitative/*mimétique*) olan birçoğunu" (so much of it that is imitative [*mimétique*])¹⁶ reddetmek ile haklı olduğunu belirtir.

Şimdi Melberg söz konusu bu ifadenin, "taklitçi olan birçoğunu" ifadesinin şiirin, *mimesis*in parçası olarak hepsi olmayacağına işaret ettiğini ve belki de diğer parçanın [Platon'un poetik diyaloglarının] şiirin bir tedavisi, şiirin mimetik baştan çıkarıcılığının (seduction) "panzehir"i, "*phármakon*"u olarak görülebileceğini iddia eder. Ona göre şair Platon, şiirin poetik bir reddini yaparken *mimesis*i gördüğümüz çoklu anlamlar içerisinde ele alır ve kelimenin etrafını da "imaj" (*eidōlōn*) "oyun" (play/*paidia*), "ilaç ya da panzehir" (*phármakon*) gibi kelimeler ile çevirir. Platon böyle kelimeler örüntüsü içerisinde

¹⁴ Melberg, Platon'da *mimos/mimeïsthai/mimetikous/mimesis*in yaklaşık en az 10 anlamı olduğunu belirtir ve bu farklı anlamları çerçevesinde, birbiriyle çatışan paradoksal kimi ifadelerin içerisinde Platon'un metinlerinin Stanley Rosen'in önerdiği gibi sadece felsefi olarak değil ironik, poetik okumasını takip eder; Platon'u filozof kadar şair olarak ele alır (Melberg 1995: 12-13, 30).

¹⁵ Heidegger bu tespitlerini *Nietzsche* çalışmasında, Gadamer ise *Truth ve Method*'da yapar.

¹⁶ Melberg bu kilit ifadede Loeb serisinden çıkan Shorley çevirisini kullanıyor. Bu çeviri şöyledir: "Gerçekten" dedim "devlet düzenleyişimizde tümüyle haklıysak birçok diğer değerlendirmeler, bence özellikle şiir sorunuyla ilgili olanlar beni ikna ediyor. O da "Ne konuda?" dedi. Onun [şiirin] çoğunu taklit olarak ufacıkta olsa kabul etmeyi reddetmekle bence; bu konuda açık bir şekilde kabul edilmeyen şey, ruhun birçok kısmını ayırtığımız zaman çok daha fazla belirgin oldu." (Plato 1942). Reeve'in revize ettiği Grube çevirisi şöyledir: "...Taklit olan herhangi bir şeyi kabul etmedik. Şimdi ruhun ayrı kısımlarını saptadığımız noktada bu daha bile açık hale gelmiştir. Bence, böyle bir şiir bütünüyle uzaklaştırılmalıdır." S. Eyüboğlu ve M.A. Cimcoz çeviri ise şöyledir: "Şiirde benzetmeye dayanan her şeyi atmak. Bunun ne kadar yerinde olduğu, insanın içindeki güçleri birbirinden ayırdıktan sonra bütününe ortaya çıktı."

Homeros ve tragedya yazarlarını suçlar, onların *phármakon*un zehirli yönünü açığa çıkaran bir poetikaya sahip olduğunu düşünür. Çünkü Homeros'un *Ílyada*'da sunduğu Tanrı resmi, onları "umursamaz tanrılar" şeklinde betimler, bu şairler, "imgelemsel temsillerin mimetik yarı-dünyası"nda, "hakikat ve yanlış (Varlık ve Hiçlik) arasında gizemli bir iletişim kuran dünya"da, yalan şairlik yaparlar. Oysa Sokrates için "Tanrılarda yalan şiir yoktur" (382d) ve Platon böyle bir şiir yazar, *phármakon*'un tedavi edici yönü ile diğer zehirli yönün, yani Homeros tarzı şiirin panzehiri olmak ister (Melberg 1995 :10-18).¹⁷ Kendisi *mimesis* selfi dönüştürecek bir karakterde karşımıza çıkarır (Melberg 1995: 24-25).

Bu yorum çizgisinde ilerlediğimizde, Platon'un "şairler söylediği şeyi bilmez" (*Savunma* 22bc, *Menon* 99cd, *Timaios*72a, *Yasalar* 801bc), bilgeliklerinin irrasyonelliği nedeniyle kelimelerinin gerçek, real anlamlarını bilmediklerini (*Hippias Minor* 365d, *Protagoras* 347e), yorum yapmaktan uzak durmalarının bilgece olacağını (*Lysis* 214b, *Phaidros* 252b, *Devlet* 331e) belirtmesinin anlamı, onların *mimesis*in pasif, negatif, kötü yönü ile ilişki kurmalarındır. Filozoflar ise *mimesis* ile farklı ilişki kurarlar, formlar bağlamında kendilerini taklitlere çok fazla kaptırmazlar, imajların en aşağı seviyede gerçekliği olduğunu bilirler (*Devlet*, 596a-597e) ve sanatın ne denli zihinleri yozlaştırabilecek riskler taşıdığı gerçeğini (*Devlet*, 595b) (Vardenius 1949:6-7, 16-23) ölçü, ritim ve harmoni gibi yollar ile kelimelerini süsleyerek ve renklendirerek birçok duygumuzu canlandırıp bizi hakikate dair içgörüden uzaklaştıran bir illüzyon yaratabileceğini kavrarlar (Marrison 1982: 5-6).

Pekala Platon, Homeros'un ve diğer tragedya yazarlarının, genel olarak şiirin *mimesis* ile ilişkisini tehlikeli bulup şairleri şehirden niye uzaklaştırmak ister? Açıkçası bu sorunun cevabı, E. A. Havelock'un dikkat çektiği, Platon'un şiir reddinin, şiirin eğitim müfredatı ile olan güçlü bağı içerisinde verilebilir. Çünkü Platon'un şiire sansür uygulaması (2. ve 3. Kitaplar), şairi filozofların düşmanı olarak nitelendirmesi (5. Kitap) ve son noktada ideal şehirden uzaklaştırması (10.Kitap) "hakikat" ve "moralite" temelinde karşımıza çıkardığı eğitim müfredatına dayanır. Kendi eğitim müfredatını Grek geleneğinin eğitim müfredatı, dolayısıyla onun merkezinde yer alan şiir anlayışının karşısına çıkarır; çünkü Platon'a göre Grek eğitim müfredatı ve bu müfredatta anahtar olan şiir, adil bir yaşama uygun olan gerekli ruh uyumunu, ahengini koruyacak bir

¹⁷ Melberg'e göre Platon bu gibi diyaloglarında bu gibi ikililikler ile hareket eder, *Devlet*'te Sokrates ağzından *mimesis* kötülerken kendi ağzı ile sanki *mimesis* övebilmektedir, *Sempozyum* diyalogunun *logos*u olan sevgi (love) ve ölümsüzlük (immortality) arasındaki ilişki, farklı hatırlamalar üzerinden "yaklaşık", "bunu gibi" (something like) ortaya konur. *Phaidros*'ta Sokrates'in iki farklı konuşması vardır. Diyaloglar algılanmanın ve yaratmanın her zaman hareket halinde olduğu, sabitlikler ve farklılıklar arasında sürekli yer değiştirme ile ilerler. Tam anlamıyla güven duyamayacağımız, paradokslarla ilerleyen bir yapıya sahiptirler. Örneğin *Phaidros*'ta Sokrates ikinci konuşmasını şehrin dışına çıkarak yapar, esine (inspiration), deliliğe (madness), parodi ve paradoksa yakın bir erotik atmosfer içerisinde konuşmasını gerçekleştirir, paradokslar taşıyan bir "oyun"a bizi davet eder. Konuları, ruh, sevgi, hakikat ve hafıza olan bu oyunda, ruhun hakikate, *ousiaya* yaklaşması sevgi, sevginin kanatları ile gerçekleşir (247c). Filozof bu hatırlamayı en iyi yapacak kişi iken şair ise 6. sırada (248d-e) yani *Devlet*'teki sırası olan üçüncü sıradan daha aşağı bir seviyede yer alır. Platon bu gibi paradokslar içerisinde Heidegger'in Batı düşüncesi ile ilgili olarak söz ettiği kavramsal anıtlar inşa eder. Açıkçası *mimesis* de böyle bir anıtsal inşadır ve Platon bu inşayı söz konusu paradokslar içerisinde sürdürür; *mimesis*in farklı yönlerine dikkat eder, *phármakon* imajının ikili yönüne, iyileştirici ve zehirleyici yönüne işaret ederek ilerler (Melberg 1995: 28- 35).

moraliteden yoksun ve hatta moral olarak tehlikeli bir karaktere sahiptir (Havelock 1963: 3-6, 10-14). Örneğin Hesiodos ve Homeros adaleti yanlış bir şekilde, sonuçları ve yol açtığı yüksek itibar/şöhret, Hades'e gidip gitmeme gibi nedenlerle överler. Bu şairlerin söyledikleri arasında en harika olanı ise, tanrılar ve erdemlerle ilgili olarak, "tanrıların birçok iyi insana bahtsızlıklar (misfortune) ve kötü bir yaşam", "kötü insanlara ise bunun karşıtı bir yazgı (fate)" getireceklerini belirtmeleridir (363a- 364c) (Plato 1997).¹⁸

Platon şairlerin taklitlerini bu şekilde kötü ele almalarını, onların kötü olmasına bağlar; sorun *mimesis*ten daha çok onların erdemsiz oluşları; gerçeklik ve *mimesis* ile doğru bir bağ kuramamalarıdır. Bu bağı kuracak olan iyi bir eğitim ile bireyin *mimesis* ilişkisi şehre zarar vermeyecek uyumlu bir dengeye oturabilecektir. Kanaatimizce Platon, *mimesis*i ve şairlere dair değerlendirmelerini bu ilişki içerisinde şekillendirir. Özellikle 2.3. ve 10. Kitaplarda *mimesis* ile ilişki kurmamızın yollarını adım adım göstermek ister; mimetik etkinliklerde nereden nereye kadar ileri gideceğimize ve eğer gidersek ne gibi sorunlara yol açabileceğimize ve rasyonalitenin belirlediği moral sınırlar içerisinde mimetik etkinlikleri pekala sürdürülebileceğimize işaret eder.

İlgili Kitaplara baktığımızda bu düşüncemizi destekleyen açıklamalar ile karşılaşırız. Örneğin Platon 2. ve 3. Kitaplarda yine adalet tartışması temelinde şiir etkinliğinin belli sınırlar ve kurallar içerisinde sürmesi gerektiğini düşünür. Biraz daha açarsak, Platon 2. Kitap'ta adalet-şehir ve şiir ilişkisi bağlamında bir tartışma yürütür; şehrin, bireyin "kendine yeter-olmak"tan (self-sufficient) yoksun olması (369b-d) neticesinde varlığa geldiğini ve farklı zanaat dallarına ihtiyaç duyulması ile birlikte geliştiğini belirtir. Şehirde, insanlar yaratılışları gereği doğalarına uygun ve birbirinden farklı işleri yaparlar; biri çiftçi, biri ev ustası, biri dokumacı, biri ayakkabı tamircisi (cobbler), biri tıbbi yardım sağlayıcı v.s. olur ve bu kişiler sadece kendi işlerini yaptıkça daha ustalaşır, işlerini daha kolaylıkla yürütürler (369d-370c, 374b-d). Doğası gereği bu işe daha uygun olanları, özellikle işleri daha önemli olan muhafızları seçmek ve iyi eğitmek şehrin varlığı için hayattır (374e). Örneğin bu eğitim, muhafızların insanların bir köpek gibi kendi insanlarına kibar, yabancılara karşı cesaretli/ateşli (spirited) olacak bir doğayı sürdürmesini sağlamalıdır (375b-e, 376a).

Söz konusu eğitimin ilk aşaması ise beden için fiziksel idman, ruh için müzik ve şiirdir. Eğitimin müzik ve şiir kısmında dikkat edilecek ilk şey Homeros'un, Hesiodos'un, tragedya şairlerinin yalan hikayeleri (stories) üzerinde durmak ve bu şiirlerin içeriğini belli sınırlar ve yasaklar içerisinde tutmaktır. Örneğin Tanrıları olduğu gibi, yani iyi, erdemli ve güzel olarak sunmak (379a-b, 381b-d) onları birbiriyle savaşıyor olarak (378b-d), kötülüğün nedeni olarak (379b, 380b-c) tasvir etme yalanlarından uzak durmak "kural" olarak benimsememiz gereken şeylerdir. Çünkü, "gençler alegorik olanı alegorik olmayandan ayıramazlar ve bu yaşta özümstedikleri (absorb) kanıları silmek zordur ve değişmez olmaya yatkındırlar." (378d-e).

¹⁸ Platon bu ifadelerin devamında Melberg'in okumasını destekler bir şekilde, şöhret gibi başka bir şey için değil kendisi için değerli, iyi olan adaleti yine kendisi için iyi olan işitme, bilme, sağlıklı olma gibi, doğası gereği bereketli (fruitful) olan şeylere benzetir. Adaleti duyularla ilişkilendirmekten ve duyularla ilgili edimlerimize benzetmekten uzak durmaz (367d).

Platon *Devlet*'in 3. Kitabı ile şiire, özellikle Homeros'a saldırısını devam ettirir ve kitabın hemen başında Homeros'tan duymamamız gerektiğini söylediği kimi pasajları alıntılar ve bunları atmamız gerektiğini belirtir (386b-389b). Çünkü şairler, düz-yazı yazarları önlem almamız gereken bir yolda tanrılar ve insanlar ile ilgili kötü ve yanlış şeyler söylemektedirler; örneğin birçok adil olmayan insanı mutlu, birçok adil insanı zavallı/sefil (wretched), yine adaletsizliği fayda getiren adaleti ise diğerine iyi ama kendisine kaybettiren bir şey olarak sunabilmektedirler (392a-b). Ancak Platon şiire dair tüm bu eleştirileri ile birlikte yine şaşırtıcı bir şekilde Homeros'taki gibi kimi yanlışların hakikatle ilgilenenler bakımından insanlara fayda sağlayacak bir ilaç işlevi görebileceğini belirtir; önemli olan bu ilacı yalnızca doktorların [yani filozoflar b.m.] kullanabilmesi (389b-d), ilacın yanlış ellere geçmemesidir.

Platon 3. Kitapta, 2. Kitap gibi şiire içerik olarak itirazlarını sürdürdükten sonra ve yine kimi sınırlamalara, yasaklara işaret ettikten sonra şiiri, "biçim" yönünden ele alır. Şiirin biçimine yönelik değerlendirmelerinde *mimesis* ya da taklit (imitation) kavramına dair kimi önemli açıklamalar, saptamalar yapar. Öncelikli saptaması şiirin anlatılarını yalnızca anlatı, taklit ya da her iki yolla ortaya koyabilmesidir (393d). Örneğin Homeros *İlyada*'nın başlangıcında, Khryses'in Agamemnon'a kızını bırakması için yalvarmasını doğrudan kendi ağzıyla anlatır, konuşan kendisinden başkası değildir. Ama sonra Homeros kendisini Khryses'in yerine koyar ve bize konuşanın kendisi değil Khryses olduğunu düşündürür, onun gibi yapar, "kendisini ses ya da görünüş olarak başka birine benzetir", yani onu taklit eder. Homeros'un böyle bir taklit ile amacı, anlatılarını etkili kılmaktır (393b-d). Öte yandan şairler kendini gizlemeden de yani taklidi kullanmadan anlatımını yapabilirler(394d-394b). Şairler bu iki temel anlatım tarzları içerisinde hareket ederler; bazen yalnızca taklidi, bazen yalnızca anlatımı bazen ise her iki tarzı kullanabilirler. Platon'un cümleleri ile tekrarlırsak;

... şiirin ve hikaye-anlatımının bir türü sadece taklit ile iş görür- söylediğim gibi bunlar tragedya ve komedir. Diğer türü ise sadece şairin kendi anlatısı ile iş görür- bunu da bilhassa dithyramboslarda buluruz. Üçüncü bir tür ise her ikisini de kullanır- epik şiir ve birçok başka yerlerde olduğu gibi (394c) (Plato 1997; Curran 2016: 56; Rockmore 2013: 59).

İmdi Platon, Havelock'un da dikkat çektiği gibi şiirin taklit ile ilişkisine dair daha ileri açıklamalar vermez (Havelock 1963: 23-24). *Mimesis*e dair bu kısa açıklamalardan hemen sonra Sokrates Adaimantos'a tragedya ve komedilere şehirde izin verip vermeyeceklerini, muhafızların taklitçiler (imitators) olup olmayacaklarını sorar (394d-e). Sokrates için sorunun cevabı evettir, yani muhafızların taklit etmesine izin verir, ancak belli sınırlar içerisinde bu taklidi onaylar. Muhafızlar, bireyin (individual) işinde başarısız olmaması ve güzel bir şeyi yapması yolunda tek bir şeyi taklit etmesi gibi çocukluktan itibaren yalnızca kendilerine uygun olan şeyleri taklit etmelidir; eylemlerinde aşağılık (slavish) ya da utanç verici olmayan, cesur, öz-kontrollü (self-controlled), dindar, özgür olacak bir şekilde taklit etmek zorundadırlar (394e-395e); çünkü Sokrates'in belirttiği gibi, "...gençlikten itibaren pratik edilen taklitler doğanın parçası olur ve mimik, ses ve düşüncenin alışkanlıklarına yerleşirler/ yol açarlar (settle into)" (395d).

Görüleceği gibi Platon, haklı bir şekilde, taklidin, karakter üzerinde derinlere giden, karakteri belirleyen, kişiliği değiştiren bir gücü olduğuna düşünür ve daha önce belirttiğimiz gibi taklidin bu gücü karşısında hassas/iyi tutumlara sahip bir adamın (gentleman) bir şeyi nasıl söyleyeceğini ve anlatacağını bilmesi gerektiğini söyler. Yani iyi bir adam iyi bir şeyi taklit etmeye çalışır, taklidinin konularını iyi seçer, onları iyi yansıtır. Örneğin ılımlı bir adam, iyi birinin kelimelerine ve eylemlerine dair anlatımını iyi ve istekli bir şekilde, taklit eder iken değersiz (unworthy) bir karakteri taklit etmeye isteksiz yaklaşır, bundan utanır; çünkü böyle biri taklit etme konusunda pratikten yoksun olmasına ve böyle birinin yerine kendini koymasına katlanamaz (396b-d). Stil olarak anlatımında Homeros gibi taklide ve diğer anlatım türlerine başvurur; ama rüzgar, dolu, trampet, flüt seslerini, köpek, koyun ve kuşların taklitlerini bile ciddi bir şekilde yapar (396e-397b). Bu kişi taklitlerini pek fazla varyasyonu olmayan bir yolda gerçekleştirir, müzik tarzını (mode) ve ritmini buna uygun kullanır, diğer bir tür gibi karışık, çok fazla varyasyon içeren tarzlar ve ritimlere başvurmaz (397b-d). Platon'a göre insanlar karışık stilden daha fazla hoşlanabilir; çocuklara, öğretmenlere, birçok insana bu karışık stil daha keyif verebilir. Ama şehir için asıl önemli olan uyum/harmoni olduğu için, yani herkesin tek bir işi yapacağı bir uyum önemli olduğu için, saygın (decent) insanın saf (pure) taklitçiliğini benimsemek gerekir (397d-e). "Kendi iyiliğimiz için daha ciddi, daha az haz veren, saygın bir insanın konuşmasını taklit edecek olan ve askerlerimizin eğitimine ilk olarak giriştiğimiz zaman, hikayelerini şart koştuğumuz kalıplara (patterns) uygun anlatacak olan şaire ve hikaye anlatıcısına iş vermeliyiz." (398b).

Platon, şiir ve taklit arasındaki kurduğu bu ilişkinin; kelimeler, harmonik makam (harmonic mode) ve ritim bileşenlerinden oluşan şarkı (song) için geçerli olduğunu belirtir (398c) (Plato 1997). Sörbom'un belirttiği gibi Platon'da şarkı ve *éthos* arasında güçlü bir bağ vardır; şarkılar ağıtsal, yumuşak, gevşek (lax) gibi algılanabilir nitelikte sahip belli bir *éthos* duy(g)ularımıza (senses) iletebilecek bir güce sahiptir (Sörbom 1966: 126-127). Şarkılar tam da bu güçleri nedeniyle şiirler gibi bireyin yaşamında iyi, dengeli bir eğilim/istidat (disposition) yaratmayı amaçlamalı, bileşenlerini uyumlu (harmonious), hoş (graceful), iyi ritimde karşımıza çıkarmalıdır (401a-b). Örneğin bu uyum yolunda kelimelerini yakarışlar (dirges) ve ağlayışlardan (lamentations), makamlarını sarhoşluk, yumuşaklık ve aylaklıktan uzak tutmalı; cesur bir insanın (örneğin savaştaki şiddetli ve cesur davranan birinin) ve huzurlu (peaceful), zora dayanmayan, iradi eylemle meşgul, ılımlı ve öz-kontrollü insanın ton ve ritmini taklit etmelidirler (398d-399d) (Plato 1997).¹⁹ Dolayısıyla böyle bir amaca uzak düşen üçgen luthları, harpleri, çok kademeli, çok armonili enstrümanları yapanlara şehirde yer yoktur, flüt yapanlar ve çalanlar ise şehre faydalı oldukları müddetçe kalabilirler (399c-d) (Plato 1997).

Platon tüm bu açıklamaları içerisinde müziğin gücünü yadsımaz, müziği şiir gibi belli ölçüler içerisinde ele alarak iyi bir yola kanalize etmek ister, müziğin ve şiirin *éthos* üzerindeki gücünü kullanmayı amaçlar. Örneğin müziği ve şiiri, eğitimin başına koyar

¹⁹ Bunu yapacak kişi ise yine şiirdeki gibi iyi istidada sahip biri olabilir; çünkü Platon'a göre şarkının iyisi ve kötüsü konuşanın ruhuna, yani kişinin iyi karakterli olup olmamasına bağlıdır (400 c-d), "güzel sözler, harmoni, zarafet ve ritim basitçe karakteri izler" (400d-e).

(401d-403c) ve sonrasında beden eğitimini devreye sokar (403c). Bu ikili eğitimin amacı, ruhu ılımlı ve bedeni sağlıklı kılmak yoluyla (404e) erdemi, ahlaki bozukluğu (vice) tanıyan, iyi yargılamada bulunan erdemli insanları yetiştirmek ve büyütme (409d-e). Şehirde üreyebilecek yozluğun (licentiousness) ve hastalığın önüne geçebilecek tek yol böyle bir eğitim ile inşa edilebilir (405a) (Plato 1997).

Platon, gördüğümüz gibi, 2. ve 3. Kitapta belli kurallar içerisinde şiiri, müziği, genel olarak sanatı mimetik bir etkinlik olarak dışlamaz, onların etkileyici güçlerini iyi yola kanalize etmeye çalışır. Ancak Platon 10. Kitap ile birlikte, Havelock'un belirttiği gibi, şiirin mimetik yönü ile moralite arasında daha güçlü bir ilişki kurarak hedefini büyütür ve argümanlarının akışı içerisinde mantığın gerektirdiği yere kadar giderek şiiri şehirden uzaklaştırır (Havelock 1963: 20-22). Açıkçası Platon'un şiiri şehirden dışlayacak, sürgün edecek noktaya ulaşması, sanki şunu işaret eder: Şiirin tehlikeli, zehirli gücü karşısında aklın sadeliği ve iyiyi talep eden mücadelesinin galip gelmesi gerçekten çok zordur, radikal adımlar atmak gerekir. Platon bunu ima edecek bir şekilde şiirin saygın insanları bile yozlaştırabileceğini belirtir (605c-d), ayrıca yukarıda da vurguladığımız gibi karışık, çok sesli ritim ve melodinin birçok insanın daha fazla hoşuna gideceğini kabul eder (397d-e). Platon'un moral kaygılar içerisinde şiiri şehirden uzaklaştırmasının elbette başka nedenleri de vardır; ama özellikle şu iki neden ön plana çıkar:

1- Farklı gerçeklik aşamaları içerisinde şairler, tragedya yazarları bir ressam gibi gerçekliğe en uzak olanlardır, gerçekliğe iki kat daha uzak dururlar. Gerçeklik, bir yatak üzerinden düşünürsek, değerce üç farklı düzeye sahiptir: İlk ve en önemli gerçeklik olarak yatak, bir yapan/yaratıcı (real maker) olarak tanrının yaptığıdır; gerçek ve doğası gereği tektir; daha aşağıda yer alan diğer bir gerçeklik olarak yatak ise, marangozun tanrının yarattığı yatağa benzer olarak yaptığı/yarattığı yataktır; en son ve en aşağı düzeyde bir yatak ise ressamın yaptığı gibi marangozun yatağına benzer, onun görünüşünü (appearance) resmeden, taklit eden yataktır. Burada ressam marangozun yaptığı şeyin, görünenlerin taklitçisidir ve hakikatin değil görünenlerin bir taklitçisi olarak her bir şeyin küçük kısmına, sadece imajına dokunur (596e-598c). İşte tragedya şairleri tam da böyle bir taklitçiye benzerler:

Bir marangoz bir yatağın yapıcısıdır değil mi? /-Evet/-Bir ressam da zanaatkar ve bu tür şeylerin bir yapıcısı mıdır? /-Pek de değil? /O zaman bir yatağı yaptığı zaman ne düşünürsün? /- Onu taklit eder. Diğerlerinin yaptığı şeyin bir taklitçisidir. Bana göre, en makul şey ona bu adı vermektir. /- Tamam. Bu durumda sen, ürünü doğal bir şeyden üç adım uzak birine bir taklitçi demez miydin? /-Kesinlikle derdim. /-O halde bu bir tragedyacı için de doğru (true) olacaktır, eğer cidden bir taklitçi ise. /- O doğası gereği kraldan ve hakikatten (the truth), tüm diğer taklitçiler gibi üç adım uzaktır. /- Böyle görünüyor. /- O halde taklitçiler konusunda anlaştık... (597d-e) (Plato 1997).

Demek ki Platon'a göre resimdeki ve şiirdeki taklit, hakikate en uzak olandır (598b-c) (Plato 1997). Bu taklitçiler temsil ettikleri modelleri hakkında yazdıkları şeylere dair düşünüldüğünün aksine bilgi sahibi değildirler, hakikatin bilgisi olmaksızın, hakikatten üç

adım uzak bir şekilde, salt imajlar ile ürünlerini ortaya koyarlar. Zaten böyle bir taklitçi, taklit ettiği şeyin hakiki anlamda bir bilgisine sahip olsa, eylemlerin taklitlerine değil bizzat kendisine yönelir, eylemleri ile övülme gayreti, ciddiyeti içerisinde hareket ederdi (598e-599b). Bu durum salt bir taklitçi, imajların belli bir zanaatkarı, yapıcısı durumunda olan Homeros için de geçerlidir ve o imajlarla boğuşan bir bilgisizlik ile erdemler ile ilgili hakikate uzak olduğundan, özel ve kamusal yaşamda insanları iyi kılacak herhangi bir beceriden yoksundur (599c-d, 601b) (Plato 1997). Tüm bu taklitçilerin, şairlerin ürünleri salt benzerini-yaratma (likeness-making) ya da başka bir ifade ile artistik *eidola* düzeyindedir ve bu *eidola* da bilgiden yoksun fenomenlerin/görünüşlerin temsillerinden başka bir şey değildir, Platonik idealar ile hiçbir ortaklıkları yoktur (Sörbom 1966: 138, 145).

2- Şairler ruhun hesaplama (calculating), ölçme (measuring) ve tartma (weight) ile ilgili en iyi kısmı olan rasyonel kısmına fazlasıyla uzak ürünler ortaya koyarlar (602e-603a), insanları iradi ve zorlama altında taklit ederken salt haz ve acı deneyimleri üzerinde dururlar (603c), ruhu çatışmalarla dolu ele alırlar (603d). Ayrıca şairler, insanı yaygın bir şekilde yas halinde, bahtsızlıklar karşısında ağlayan sızlayan bir çocuk gibi gösterirler; rasyonel ve sessiz karakterleri ele almak yerine taklidi daha kolay olan bu tür heyecanlı, çok renkli karakterlerle ilgilenirler ve bu sayede de çoğunluk arasında iyi bir şöhet edinirler (604b-605b). Oysa her şeyi en iyi belirleyecek olan akıl, düşünüp taşınma, rasyonel hesaplama ile hareket ettiğimiz takdirde kimi bahtsız durumlar karşısında sessiz durur, bahtsızlıklara daha iyi katlanır, çocuk gibi ağlamak sızlamak yerine hastalığımızı mümkün olduğunca çabuk iyileştirme peşinde oluruz (603e, 604b- 605b). Ancak taklitçi olan şairler ruhun bu rasyonel tarafını değil; zayıf olan irrasyonel tarafını beslerler. Ruhun bu irrasyonelliğini besleyerek her bireyin ruhuna kötü bir bünye (constitution) yerleştirirler ve en iyi yurttaşları ortadan kaldıracak bir şekilde kusurlu/kötücül (vicious) kişileri güçlendirirler (605b). Daha da tehlikeli olanı ise, saygın insanları yozlaştırabilecek olmalarıdır; örneğin Homeros ve diğer tragedyacıların taklitlerini dinleyen saygın biri, onların kahramanları yas içinde göstermesinden, ağıt yakışlarından, göğüslerine vuruşlarından keyif alıp kahramana sempati duyabilir, acılarını ciddiye alabilir ve bu etkiyi uyandırdığı için bir şairi, iyi bir şair olarak övebilir (605c-d). İşte bu iki nedenle Platon şaire iyi-düzenlenmiş bir şehirde yer vermez (605b), argümanının onu bunu yapmaya zorladığını (607b) belirtir. Ancak ilginç bir şekilde şiire karşı tüm bu sert itirazlarına rağmen, şu istisna durumları da belirtmeden edemez:

Tanrılara hymnler (ilahiler) ve iyi insanlara methiyeler şehrimize kabul edebileceğimiz tek şiidir (607a), ... Eğer hazzı ve taklidi amaçlayan şiire iyi-düzenlenmiş bir şehirde bir yer vermek gerektiğini kanıtlayan, ileri süren herhangi bir argümanları varsa en azından bu argümanı kabul etmekten mutlu olurduk; çünkü şiirin uygulamalarındaki cazibenin pekala farkındayız... Dolayısıyla böyle bir şiir, ister lirik ister diğer herhangi bir vezin türünde olsun, kendini başarıyla savunduğunda şehre sürgünden dönmemeli midir?- Kesinlikle (607c-d) (Plato 1997).

Farkedileceği gibi burada Platon, Melberg'in üzerinde durduğu ikili durumları yine karşımıza çıkarır. İlginç bir şekilde, şiire, şairlere karşı en keskin cümleleri arasına böyle

bir ara söz açabilmektedir, sorunun *mimesisten* çok kişinin hakikat ile ilişkisi ve karakter formasyonu olduğunu sürekli hatırlatmaktadır.

Acaba Platon'un şiir eleştirisi diğer bütün sanatlar için geçerli midir? Bu soruyu sormamızın nedeni Platon'un şiirle birlikte müzik de olmak üzere tüm sanat formlarını aynı temelde değerlendirir gözükmesi; yani hepsinin gençlere hakikat sevgini kazandırması, hakiki güzelliğe benzemeleri gerektiğini düşünmesidir (401d, 402a) (Tate 1928: 16). Platon bu anlayış doğrultusunda-gördüğümüz gibi- şiir ve *éthos* arasındaki ilişkinin bir benzerini müzikle kurar ve her ikisini de eğitim müfredatının başına koyar. Gelgelelim şiir ve müziğin *éthos* ile ilişkisini görebilmek kolay iken, bu ilişkiyi resim gibi sanatlarda görmek pek kolay değildir. Öte yandan Platon 10. Kitaba geldiğinde, şiir ve resim arasında bir benzerlik de kurar ve her ikisinin gerçekliğe üç adım uzaklıkta olduğunu belirtir. Bu durumda resim acaba nasıl bir tehlike oluşturur, resmi tehlikeli kılan ne olabilir?

Bu soruya cevap vermeye çalışan ve aslında Tate'in değerlendirmelerinden daha farklı ilerleyen ve belki de tek istisna oluşturan okuma A. Nehamas'ın okumasıdır. Nehamas'ın temel tezine göre Platon 3. ve 10. Kitap olmak üzere diyalogda yalnızca şiire saldırır ve sanatçıları, örneğin *mimesis* ya da taklit sanatı olarak "resmi" ve "güzel" sanatı şehirden uzaklaştırılmaz (Nehamas 1982: 47). Nehamas'a göre, 10. Kitapta "hiç bir şekilde onların çoğunu taklit olarak [şehrimizde] kabul etmiyoruz" (595a5) (in no way are we admitting [in our city] as much of it as is imitative) ifadesinde taklit olarak kabul ettiği ve itiraz ettiği aynı kitabın hemen başında ve birkaç satır sonra belirttiği salt tragediyalar ve benzer türde taklitlerdir (Nehamas 1982: 48); çünkü bu tür taklitler, "onların dinleyicilerinin-en azından bu şeylerin gerçekten ne olduğu bilgisinin panzehrine (antidote) sahip olmayan kişilerin- aklı (*dianoia*/reason) bakımından tehlikelidir" (595b6-7) (akt. Nehamas 1982: 48). Yani Platon'un bu taklitlere temel itirazı dinleyicilerin ruhu için tehlikeli ve zarar verici olmasıdır.

Nehamas'ın diğer iddiası ise, Platon'un şiire karşı eleştirileri içerisinde, ruh için iyi ve kötü olan (595a5, 602c1-606d8) taklit gibi bir ayırım ile hareket etmiyor olmasıdır. Nehamas da diğer yorumcular gibi Platon'un taklit ile ilgili açıklamalarında bir gerilimin, kimi çelişkili durumların olduğunu kabul eder. Örneğin Platon 10.Kitapta "hiçbir taklit şiiri (*hosé mimétiké*) şehirde kabul edilmez" (595a5) derken 2. ve 3. Kitaplarda ise "katıksız/halis iyi karakter taklitçisi" (*ton tou epieikous mimétén akraton*/the unmixed imitator of good character) (397d4-5) tarzında bir ifade ile taklidi iyi nitelendirebilmektedir. Hatta gördüğümüz gibi şiire en sert eleştirileri getirdiği 10. Kitapta şiirin, tanrılara ilahiler ve erdemli insanlara övgüler getirmesi gerektiğini, bu durumda şehrin ona izin vereceklerini belirtir (607a3-4).

Nehamas'a göre belli bir gerilim ve tutarsızlık yaratan bu gibi açıklamalar, Tate gibi ikili *mimesis* ayırımı ile hareket edilerek çözülemez; çünkü 3. Kitapta iki tür taklidi ortaya koyabileceğimiz bir temel yoktur (*Devlet*, 394-397). Örneğin 3. Kitapta genç muhafızlara izin verilen taklit de çok sınırlıdır, taklidin birçoğu yasaktır. Genç Muhafızların hikayeleri/öyküleri basit bir dinleme ve konuşmadan öteye geçmez ve bu hikayeler de iyi

karakterleri ya da iyi eylemleri taklit etmek zorundadır. Nehamas açısından Platon'un bu düzeyde bir öğrenmeye, okumaya izin vermesinde şaşılacak ve büyütülecek, yani burada iyi bir taklidin varlığının işaretine dair önemli bir şey yoktur. Çünkü bu durumu hepimiz makul değerlendiririz, hatta sanatın gücünü düşündüğümüz zaman Platon gibi çocukların yetişmesinde sansürü bile uygun buluruz. Açıkçası Platon'un kendisi, birçoğumuzun kabul edeceği bu temel ve basit olgu karşısında çok radikal bir adım atmaz ve bu düzeyde bir taklide sorun etmeden izin verir. Nehamas için bu basit durum 10. Kitapta sonuca ulaşacağı temel amaçtan, şiiri ideal şehirden uzaklaştırma amacından bir sapma değildir, kısaca 3. Kitap ile 10. Kitap arasındaki görünen bu tutarsızlığı *mimesis*in ikili ayrımı ile aşamayız, Platon'un "taklitçi şiiri şehirde kabul etmeyi reddetmesi hangi taklidi kabul edebileceği arayışında olmamızı gerektirmez". Platon bu denli parçalı ilerlemez (Nehamas 1982: 48-52).

Çocuklar taklitten öğrenseler bile şehrin yetişkin sakinlerinin buna maruz kalması gerekmez. Bu Platon'un öncelikli meselesidir; 10. Kitapta argümanının ana hedefi bununla ilgili olarak şehirde şiiri kabul etmeyi reddetmesi ile ilgilidir; taklit eden (imitative) şiirin kabul edilmemesi gerektiğini yazdığı zaman hangi taklidin kabul edileceği (ya da zaten kabul edildiği) gibi bir diğer anlamı aramamız gerekmez. 2. ve 3. Kitap Devlet'in bütünü içerisinde şehir yaşamında tamamlayıcı bir öge (component) olarak şiiri, herhangi bir gönderimi terk etmenin temellerini kurar ve 10. Kitap bu terk etmenin neden yapıldığını açıklar... Dolayısıyla 10. Kitap şu an 8. Kitap ile başlayan ruhun ve şehrin ayartılmalarına dair uzun tartışmanın bir parçası olarak görülebilir: Şiir ruhta, aşırı zenginliğin ya da yokluğun bilge insan "ile ilgili yapıyı/birlikteliği" (tén en hautó politeian) yıkabileceği bir şekilde, kötü bir yapı/birliktelik (kakén politeian, 605b7-8) yaratır. 2. ve 3. Kitaplar mükemmel bir şekilde tutarlı olmasa da 10. Kitap bu iki kitabın tükenmiş görüldüğü bir konuya basitçe anlaşılabilir bir dönüş değildir; çünkü işlevinin hayati kısmı şehrin yetişkin sakinlerinin yaşamından-2. ve 3. Kitapta ele alınmayan bir konu- şiiri uzaklaştırmayı gerekçelendirmektir. Dolayısıyla Devlet'in 10. Kitabı ne bir "konudan ayrılma" (digression) ne bir "final" (coda) ne bir "apendix" ne bir "geçmiş bakış"tır (retrospect). Daha ziyade, ruhun daha az mükemmel olabileceği ve dolayısıyla adalete dayanan yaşamın ödülünü kaybedeceği- ki Platon'un 10. Kitabın son kısmında anlamlı bir şekilde döndüğü son bir açıklama- yolların dikkatli bir şekilde inşa edilmiş tasvirinin bir adımıdır (Nehamas 1982: 53-54).

Nihai olarak Nehamas'a göre Platon, adım adım kurduğu argümanlar ve özellikle ruh doktrini üzerinden şiiri şehirden uzaklaştırmak ister. Ancak Nehamas, Platon'un şiiri şehirden uzaklaştırması durumunun, 10. Kitapta ele aldığı ve şiir ile benzerlik kurduğu "resim" sanatı için geçerli olmadığını düşünür. Platon'un şiir ile resim arasında ileri sürdüğü benzerlik, ikisinin pratiğinin taklide dayanması ve bizi, taklit ettikleri şeyleri gerçek gibi ele alma eğilimi içerisine sevk etmelerinden öteye gitmez. Nehamas için Platon iki sanat arasında salt bu düzeyde bir benzerlik kurduktan sonra ilgili benzerliği sürdürmez ve şiiri farklı bir zeminde ele alır. Örneğin Platon resim değerlendirmesinde nesnesini gerçek gibi sunan etkisini gündeme getirir, şiiri ise ele aldığı nesnesi ile tartışmaya başlar ve şiire dair bu tartışmasını ruh doktrini temelinde ilerletir. Bu

doktrinde şiiri, resimden tehlikeli kılan ve şehirden uzaklaştırılmasını gerektiren şey ise şiirin ruhun rasyonel kısmını değil daha aşağı düzeyde irrasyonel kısmını; yani iştahsal (appetite), şevksel (spirit) tarafını büyütmesidir. Yani şiirin gerçeklikle ilişkisi inandırmanın (compelling) ötesine geçer, irrasyonel ve yabani (bestial) olanı besler; insanın kişiliğini (personality) etkileyecek, en iyilerimize bile zarar verecek yönlere sahip olduğunu gösterir. Resim ise böyle değildir, eğlence/oyun(*paidia*) ve oyalanmandan ibrettir ve *mimesisi* “belli bir tür oyun, ciddi olmayan” (*paidián tina kai ou spoudén/some sort of game and nothing serious, 602b8*), şehirden uzaklaştırılması gerektirmeyen bir etkiyle sınırlıdır.

Kısaca Nehamas açısından Platon’da taklit “her şeyi tasarlar, çünkü küçük kısmı (part) içerisinde her şeye dokunur- bu bir imajdır.” (598b6-8). Ama resim ile şiir arasında taklit olarak fark vardır, resim gerçekliğin değil “görünenin taklididir” (imitation of appearance) ve resmin taklidinde, nesne ile taklidin ürünü tarz olarak benzerdir. Örneğin bir “ressam nesnesinin yüzeyini kaldırır ve resme aktarır”, imaj nesnenin yüzeyi ile ressamın ürünü olarak hayat bulur, yani ressam nesnenin yüzeyini (surface) resme aktarmak yoluyla bu ufak *dokunuşu yapar* (*ephaptesthai/touches*), taklidi gerçekleştirir. Bu taklit de bir tür oyun, ciddi bir şey değildir ve nesnesi ile ilişkisi bakımından da kişi üzerindeki etkisi tehlikeli değildir. Şiirin taklidi, dokunuşu ise resim gibi değildir, ruhun irrasyonelliğine seslenen, ciddi bir tehdit oluşturan bir dokunuştur, tehlikeli bir şekilde “görünüşleri üretir” (*phantasmata poioussin*) (598b4-5) ve “bir imaj yapıcısı” (*eidōlou dēmiourgos*) (599d3) olarak Homeros’u tehlikeli kılan da budur (Nehamas 1982: 58-69).

SONUÇ

Mimesise dair tüm bu değerlendirmelerimizde dikkat çekici olan olgu, *mimesisin* kökensel anlamının estetikten çok farklı bir kullanıma sahip olmasıdır. *Mimesisin* estetik bir anlam kazanması ilk defa Ksenophanes, özellikle de Platon ile gerçekleşir. Ancak Platon’un *mimesis* ile ilişkisi, kendi felsefi öğretisi içerisinde iyi ve kötü anlamlar kazanacak çoklukta karşımıza çıkar. Halliwell, *mimesis* ile ilgili bu çoklu anlamları 10 maddelik bir liste halinde gruplandırır:

(a) *Linguistik*: dil şeylerin özünü yansıtır. (b) *Felsefi*: filozofun düşüncesi hakikatin bir kopyasını- eternal modelin *mimesisini*- sağlamaya can atar. (c) *Kozmik*: materyal/maddi dünya eternal modeller ile *mimetik* bir ilişkiye çeşitli yollarla katılır. (d) *Görsel (visual)*: ressamın *mimesisi* şeylerin görünüşlerini resmeder. (e) *Mimik (mimicry)*: ses ve beden, hayvanların ve doğal dünyanın belli özelliklerini üretmek için kullanılabilir. (f) *Davranışsal*: sıradan taklit ya da benzeme/öykünme (*emulation*). (g) *Kişiselleştirme*: bir rolün (*artistik olmayan*) edimi. (h) *Poetik*: Platon genellikle şiiri, poetik *mimesise* belirgin (*specific*) olmayan referanslardan ayrı olarak, ya sözel bir imaj-yaramanın sanatı ya da (*g’nin*) belirgin bir durumu, yani dramatik kişiselleştirme olarak ele alır. (i) *Müzikal (musical)*: müzikal kipler ya da yapılar belli insan eylemlerine ya da deneyimlerine ifade verirler... (j) *Koreografik*: Dansçılar insan yaşamın temsillerini canlandırırlar (Halliwell 1986: 121).²⁰

²⁰ Örneğin; Linguistik: *Kratylos* 423ff; Felsefi: *Devlet*, 500c-501b; Kozmik: *Timaios*, 28c, 42e69c, 88d, *Phaidros*, 252c-d-, 253b, *Yasalar* 713e; Görsel: *Devlet*, 596 -v.d., *Kratylos* 430-v-d, *Sofist* 233d-6c, 265-8, *Yasalar* 667-70;

Mimesis kelime gruplarının bu kadar farklı kullanımları içerisinde Platon'un *mimesis* ile ilişkisi farklı bir derinlikte ve düzeyde gerçekleşir. Platon'un bir şair-filozof olarak *mimesisi* ele alması diğer şairlerden ayrılacak bir şekilde eternal hakikatler ile sıkı bir ilişki içerisindedir; diyalogları, analogileri, kelimeleri hakikate uzanır; *mimesisi* hiyerarşik ve amaçlı bir kavram olarak zihni daha yüksek bir gerçekliğe, metafizik hakikate ulaştırır. Yani *mimesis* felsefi ve teolojik anlamı aktif bir şekilde taşır, sürdürür (Halliwell 1986: 117-120). Belli bir tür *mimesis* olan düşüncelerin ve argümanların, kelimelerin, seslerin, zamanın, yasaların, görsel figürlerin hakikatle bir bağı vardır (Vardenius 1949: 16-17). Oysa Homeros'un, tragedya şairleri ve diğer sanatçıların *mimesisi* hakikate yönelmez; varlığın ebedi, maddi ve mimetik zincirinin salt mimetik sınırları içerisinde kalırlar. Hakikate olan bu uzaklıkları, bilgisizlikleri ile yaratıcı, mimetik etkinliklerini tehlikeli kılarlar; yarattıkları eserler ile sıradan, saygın insanların ruhunu bile zehirleyebilirler.

Nihai olarak Platon, *mimesisi* farklı anlamlar ve derinliklerde karşımıza çıkarır. İdeal dünyanın bilgisi, güzelliği ve hakikatiyle ilişki kurmayan *mimesisi* zehirli ve tehlikeli bulur, kendi gibi bir filozofun, daha doğrusu şair bir filozofun *mimesisini* ise, toplum ve bireyi iyi ve güzel bir şekilde dönüştürecek bir panzehir olarak görür.

(e) Mimik: *Devlet*, 397a-b, *Kratylos* 422e-v.d.; Davranışsal: *Phaidros* 252d, 264e, *Protagoras* 326a, *Phaidon*, 105b, *Yasalar* 830b, e865b; (g) Kişiselleştirme: *Sofist* 267a, *Yasalar* 836e; Poetik: Genel *Phaidros* 248e, *Devlet* 595b, 596e, *Timaios* 19d-e, *Yasalar* 668b-c, 719c; görsel sanatlarla ilgili *Devlet* 596-v.d., *Kratylos* 423d, *Polit.* 288c 306d, *Yasalar*, 669a; dramatik ile ilgili *Devlet* 392d-v.d., *Yasalar* 798d-v.d.,] (i) Müzikal: *Devlet*, 399a-c, 400a, *Yasalar* 655d-v.d. 798d-v.d.] (j) Koreografik: *Yasalar*, 655d, 656 c 4-v.d., 669b2-v.d., 800d2, 814e, 840c1. Halliwell *mimesisi*sin yukarıdaki liste ile ilgili kullandığı yerleri veriyor (Halliwell 1986: 121, 331-336).

KAYNAKLAR

- Curran, A. 2016. *Aristotle and the Poetics*, London & New York: Routledge.
- Destree, P. and Murray, P. 2015. "What Is 'Ancient Aesthetics'?", *A Companion to Ancient Aesthetics*. ed. Pierre Destree and Penelope Murray, Oxford: Blackwell.
- Else, G. F. 1958. "'Imitation' in the Fifth Century", *Classical Philology*, LIII (2).
- Else, G. F. 1986. *Plato and Aristotle on Poetry*, ed. with Int. and Notes P. Burian, London: The University of North Caroline Press.
- Gadamer, H. G. 2013. *Truth and Method*, tran. revised by J. Weinsheimer and D. G. Marshall, London, New York: Bloomsbury.
- Golden, L. 1975. "Plato's Concept of Mimesis". *The British Journal of Aesthetics*, 15(2).
- Halliwell, S. 1986. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.
- Halliwell, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Havelock, E. A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Marrison, K.F. 1982. *The Mimetic Tradition of Reform in the West*, Princeton: Princeton University Press.
- McKeon, R., "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity". *Critics and Criticism*, Ancient and Modern. ed. R. S. Crane, Chicago: The University of Chigago Press, 1952.
- Melberg, A. 1995. *Theories of Mimesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nehamas, A. 1982. "Plato on Imitation and Poetry in Republic 10", *Plato on beauty, wisdom and the arts*, ed. J.M.E., Moravcsik, P. Temko, Totowa, N.J.: Rowman&Littlefield.
- Pappas, N. 2001. "Aristotle". *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. B. Gaut and D. M. Lopes, London&New York: Routledge.
- Peters, F.E. 2004. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, haz. ve Çev. H. Hünler, Paradigma: İstanbul Yay.
- Plato. 1942. *The Republic*, tr. P. Shorey, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Plato. 1997. *Republic*, tr. G. M. A. Grube; revised by C.D.C. Reeve, *Complete Works*, ed. int. and notes J. M. Cooper and ass. ed. D.S. Hutchinson, Indianapolis: Cambridge &Hackett Publishing içinde.
- Plato. 1997a. *Sofist*, tr. N. P. White, *Plato: Complete Works*.
- Platon. 2010. *Devlet*. çev. S. Eyüboğlu-M. A. Cimcoz, İstanbul: İş Bankası.
- Rockmore, T. 2013. *Art and Truth after Plato*, Chicago: University of Chicago Press.
- Sörbom, G. 1966. *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm: Svenska Bokförlaget.
- Tate, J. 1928. "Imitation in Plato's Republic". *Classic Quarterly*, XXII.
- Tate, J. 1932. "Plato and 'Imitation'". *Classic Quarterly*, XXVI.
- Vardenius, W. J. 1949. *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden: E.J. Brill.

ARKEOLOJİK AMAÇLI HARİTA ÖLÇÜM UYGULAMALARI: NERONİAS-EİRENOPOLİS KURTARMA KAZISI ÖRNEĞİ

NURİ ERDEM

Yrd. Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Mühendislik Fakültesi, Harita Mühendisliği Bölümü
nurierdem@osmaniye.edu.tr

ÖZ

Anadolu toprakları çok eski tarihlerden günümüze kadar pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu uygarlıkların arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılması sırasında yapılması gereken harita ölçüm mühendislik işleri, önemli bir zenginliğimiz olan tarihi ve kültürel mirasın korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmada, Osmaniye İli Düziçi İlçesi Neronias-Eirenopolis kurtarma kazısı alanında, kazı başlangıcından itibaren yapılan tüm harita ölçüm çalışmaları ve kullanılan yöntemler detaylı bir şekilde açıklanmış, bu gibi çalışma alanlarında uygulama yapan haritacıların dikkat edilmesi gereken hususlar belirtilmiş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arkeolojik kazı, harita ölçüm, tarihi ve kültürel mirasın korunması, Düziçi, Neronias, Eirenopolis.

ARCHAEOLOGICAL SURVEYING APPLICATIONS: A CASE STUDY IN NERONIAS-EIRENOPSIS RESCUE EXCAVATION

ABSTRACT

The Anatolian lands have been home to many civilizations from ancient times today. The survey engineering work that must be done during the uncovering of these civilizations with archaeological excavations is one of great importance in terms of preservation of the historical and cultural heritage which is an important richness. In this study, all survey engineering works and methods used from the beginning of the excavation were explained in details in the field of rescue excavation of Neronias-Eirenopolis in Osmaniye Province Düziçi District, and the necessary points to be paid attention to the surveyors who made the application are mentioned and suggested in such work areas.

Key Words: Archaeological excavation, survey engineering, protection of historical and cultural heritage, Düziçi, Neronias, Eirenopolis.

Arkeoloji; geçmişte yaşamış insan topluluklarını, kültürlerini, toplumsal düzenlerini ve siyasi münasebetlerini günümüze kadar gelen maddi kaynaklara dayanarak inceleyen ve yorumlayan bilim dalıdır (Özdoğan, 2011: 23). Eski Yunan kökenli olan bu sözcük eski anlamına gelen “arkhaios” ve bilim anlamına gelen “logos” sözcüklerinden türetilmiştir. Geçmişten günümüze kalan her çeşitte maddi eseri inceleyen bilimdir (Saltuk, 1989: 29). Arkeoloji insanların geçmişi öğrenmelerini sağlayan bir Bilim dalıdır. Yazılı tarihten önce yaşamış insanlara ilişkin bilgi verir. Arkeologlar çalışmalarını çoğunlukla eskiden insanların yaşadıkları varsayılan yerlerde kazılar yaparak yürütürler. Tarih boyunca yıkılan her kentin üstüne yenisi yapılageldiğinden eski yerleşim alanları genellikle toprağın altında kalır (Sarı, 2016).

Ülkemiz, arkeolojik anlamda eski tarihlerden günümüze kadar birçok evrelere sahiptir. Anadolu toprakları; en eski yerleşim tarihinden başlamak üzere günümüze kadar küçük büyük birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu nedenle yapılan tüm arkeolojik araştırmalar hem ülkemizin hem de insanlık tarihi gerçeklerinin ortaya çıkarılması açısından büyük önem taşımaktadır (Ozulu vd., 2012: 1).

Demirkesen vd, (2005)'de; *“İnsanlık açısından büyük önem taşıyan tarihi ve kültürel değerlerin korunması sürecinde bu değerlere ait jeoinformasyon arşivinin oluşturulmasında, hukuki ve teknik bilgilerin oluşturulmasında; uzaktan algılama, mimari fotogrametri, coğrafi bilgi sistemleri (CBS), küresel konum belirleme sistemi (GPS) ve yersel ölçme tekniklerinin kullanılması açısından harita mühendislerine büyük sorumluluk ve görevler düşmektedir”* denmektedir. Arkeolojik kazı çalışmalarında harita ölçüm uygulamaları genel olarak; arkeolojik kalıntının yakından incelenmesi, belgelenmesi, mimarlık tarihi açısından değerlendirilmesi ve restorasyon projeleri hazırlanabilmesi için mevcut durumunun ölçekli çizimlerle anlatımıdır (URL_1). Böylece arkeolojik kazı alanlarının ülke sisteminde oluşturulan haritalarda yer almaları sağlanmakta, mekânsal ve zamansal analizleri yapılabilmektedir (Capra vd., 2002: 93-94).

Bu nedenle arkeolojik kazı alanlarında harita ölçüm mühendislik uygulamalarının yapılması gerekmektedir. Bu haritalama işlemleri günümüzde çoğunlukla total stationlar, uydu bazlı global konum belirleme sistemleri (GNSS) ve diğer yöntemler kullanılarak yapılabilmektedir. Total stationlar kullanılarak yapılan ölçüm işlemlerine başlamadan önce üç boyutlu (X,Y,Z) koordinatları hassas olarak belirlenmiş olan nirengi veya poligon noktalarına ihtiyaç duyulmaktadır (Hayakawa ve Tsumura, 2009). 2000'li yıllardan bu yana kullanımı hızla artmakta olan GNSS ile arkeolojik kazı alanlarının haritalanması çok daha hızlı ve doğru bir şekilde yapılabilmektedir (İlçi ve Ozulu, 2016: 3).

KAZI ALANI: OSMANİYE İLİ DÜZİÇİ İLÇESİ

Osmaniye, Doğu Akdeniz Bölgesinde; Çukurova'nın doğusunda Ceyhan Nehri'nin doğu yakasındaki verimli topraklarda yer almaktadır. Doğuda Gaziantep, güneyde Hatay, batıda Adana, kuzeyde ise Kahramanmaraş illeri ile çevrilidir. Uluslararası karayolu (D-400) ve Gaziantep-Tarsus otoyolu (TEM) ve hatta demiryolunun geçtiği güzergâh binlerce yıldan beri "Maraş Yolu" olarak kullanılmıştır. Bu güzergâh Çukurova ile doğu arasında bir köprü olmuştur. 1933 yılında ilçe yapılarak Adana'ya bağlanan Osmaniye, 24.10.1996 tarihinde Türkiye'nin 80. ili olarak yeni idari yapısına kavuşmuştur (URL_2).

İlin yüzölçümü 3222 km² olup, deniz seviyesinden 121 m. yükseklikte ve Akdeniz'e 20 km mesafededir. Osmaniye coğrafi alan itibariyle Türkiye'nin 67. büyük ilidir. Osmaniye kuzey yarımkürede 35° 52' - 36° 42' doğu boylamları ile 36° 57' - 37° 45' kuzey enlemleri arasında yer almaktadır. Osmaniye İli'nin en güneyi ve en kuzeyi arasındaki kuş uçuşu mesafe 88 km, en doğusu ile en batısı arasındaki kuş uçuşu mesafe 74 km, il coğrafi çevresi 303 km'dir (Fig. 1).

Osmaniye İli Düziçi İlçesinde yapılan tarihi kazılarda Hitit uygarlığına ait eserlere rastlanmıştır (URL_3). Bugünkü Haruniye, yeni ismi ile Düziçi, Büyük Abbasi Halifesi Harun Reşit'in uç beyi olan Faraç Bey tarafından 699 yılında kurulmuştur. Düziçi bölgesinin 8. asırda adı, Maraş ile Anazarbus arasında bulunan Şuguru Saimiye idi. Eski ismi ile Harunabat olan Haruniye, ismini Büyük Abbasi Halifesi Harun Reşit'ten almaktadır. Haruniye sırasıyla Bizanslılar, Hamdaniler, Haçlılar ve Selçuklular idaresinde kalmış olup, 1516 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı İmparatorluğuna katılmıştır (URL_4).



Fig. 1: Osmaniye İli Düziçi İlçesinin konumu URL_3

Düziçi ilçesi kendi ismini aldığı Düziçi ovasının kenarında kurulmuş olup, etrafı dağlarla çevrilidir. Yeryüzü bakımından Düziçi ovasının dışında her yer dağlık ve engebedir. İlçenin yüzölçümü 460.90 km² dir. Doğal bitki örtüsü maki olup 700-800 metreden sonra çam ve yayvan yapraklı ağaçların oluşturduğu ormanlarla karşılaşılır. İlçenin kuzey ve batısını çizen Ceyhan nehri en büyük akarsuyudur. İlçenin kuzey-batısında Kadırlı, kuzeydoğusunda Kahramanmaraş ilinin Andırın ilçesi, doğusunda Amanos Dağları ve Bahçe ilçesi, güneybatısında ise Osmaniye ili yer almaktadır. Osmaniye il merkezine 32 km. mesafede olan Düziçi ilçesindeki önemli yapılar Harun Reşit kalesi, Saman kalesi ve Kurtlar kalesidir. Düldül dağı eteğinde Haruniye kaplıcası ilçenin en önemli termal turizm merkezidir (URL_4). Dağlık ve ovalık olmak üzere iki farklı bölümden oluşan Kilikia'nın çoğunlukla ovalardan meydana gelmiş verimli topraklara sahip olan kesimi Kilikia Pedias olarak adlandırılır. Antik Dönem'in Ovalık Kilikia'sı -Kilikia Pedias- neredeyse bugünün Çukurova'sı ile örtüşür. Seyhan ve Ceyhan nehirlerinin suladığı ovalar, Toroslar, Amanos Dağları, Amanos ve Kilikia geçitleri ile coğrafi bir çeşitliliğe sahiptir (Fig. 2), (Gerçek ve Yastı, 2016: 3).

Tarihte birçok kentin kaderi iktidarın gücüyle beslenmiştir. Neronias-Eirenopolis de bu kentler arasındadır. Roma İmparatorluğu'nun gücü ve himayesi altında varlığını sürdüren Neronias-Eirenopolis, diğer özelliklerinin yanı sıra birçok farklı sikke tipiyle bile kültürel zenginliğini göstermektedir. Tarihsel süreç içinde değişen politik koşullar nedeniyle de kent zamanla eski önemini kaybetmiştir. Yeni başlatılan kurtarma kazısı uzun zamandır devam eden yüzey araştırmalarının bilgileriyle birleştirildiğinde kent hakkında yeni bilgiler sunacaktır (Gerçek ve Yastı, 2016: 4).

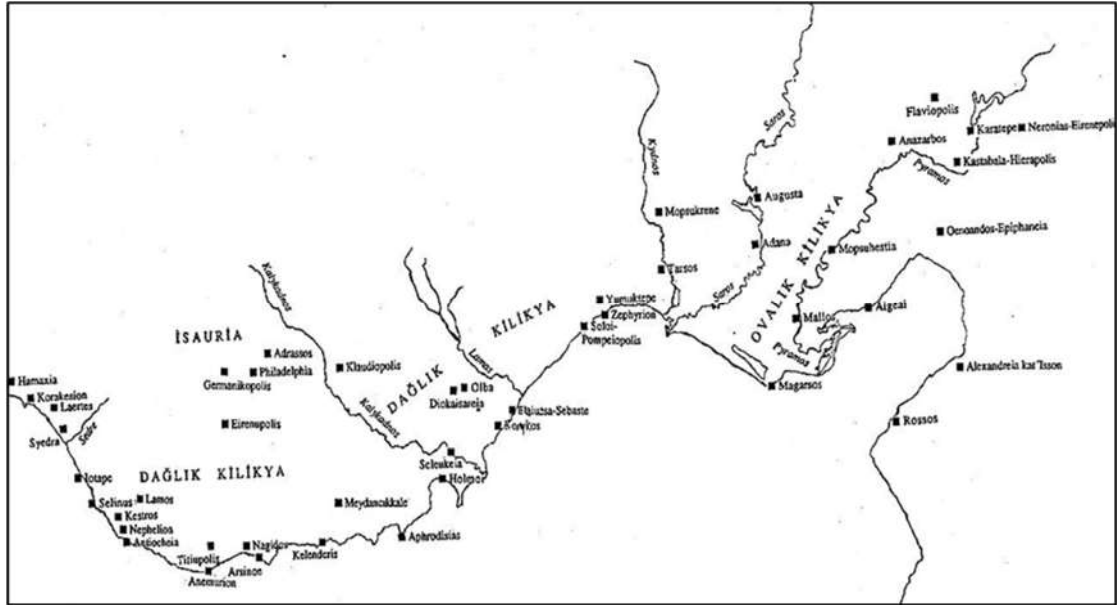


Fig. 2: Kilikia Bölgesi Antik Kentleri (Sayar, 1999: Levha 63; Gerçek ve Yastı, 2016: 12)

Neronias-Eirenopolis, Osmaniye ilinin 27 km kuzeyinde yer alan Düziçi İlçesinde bulunmaktadır. Eski adıyla Haruniye Ovası, günümüz idari yapılanmasındaki adı ile Düziçi, Osmaniye'nin kuzeyinde 350-400 m. rakımda ve Toroslar ile Amanoslar'ın kesişiminde yer alan yüksek ve düz bir ovadır (Ege ve Kortuk, 2015; Gerçek ve Yastı, 2016). Yapı kalıntılarının modern yapıların altında kalması nedeniyle Neronias-Eirenopolis de yerleşim devamlılığı gösteren tüm merkezler ile aynı kaderi paylaşmakta, yerleşimle ilgili tabakaların anlaşılması zorlaşmaktadır (Aykaç ve Bilgin Altınöz, 2009: 52-61; Gerçek ve Yastı, 2016: 5).

KURTARMA KAZISI ALANINDAKİ HARİTACILIK FAALİYETLERİ

2016 yılında Osmaniye Müze Müdürlüğü, Düziçi Cumhuriyet Mahallesi Harap Mevkii'nde, bir kurtarma kazısı gerçekleştirmiştir. Düziçi'nde yapılan yüzey araştırmaları sonucu başlanan çalışmalarda Neronias- Eirenopolis'e ait bir yapıyı günümüz araştırmacılarına sunmak hedeflenmiştir (Gerçek ve Yastı, 2016: 6).

Sarı (2016)'a göre; *“Yerleşim alanlarıyla ilgili arkeolojik kazılarda kullanılan sistemlerin başında plan-kare (grit) sistemi gelmektedir. 1930'larda bir İngiliz arkeologu Sir Mortimer Wheeler tarafından uygulanmış bir kazı tekniğidir. Bu teknikte ana amaç tabakalanmayı ortaya koyabilmek için yapı katlarını keserek, dikine boyutu inceleyebilmektir. Bu sisteme göre kazı alanı, aralarda 0.50 m. paylar bırakmak kaydıyla 10x10 m. veya 5x5 metrelik karelere ayrılır. Kazı bu sınırlı alan içinde sürdürülür (Daha titiz çalışma gerektirdiği durumlarda ise bu karelerin boyutları daha küçük tutulabilir). Her bir parselden birine plan-kare denir. Bu ölçülerek belirlenen noktalara çiviler çakılarak sabitlenir. Bu sabit noktalardan rölevede de faydalanılır. Bir sıfır çizgisi belirlenir. Grit noktaları da buna göre kodlanır. Elde edilen kareler harflendirilip numaralandırılır. Bu sistemin en önemli yanı buluntuların hangi seviyeden ve nereden çıktığını göstermesidir. Bu sistemdeki dezavantaj ise karelerin arasında oluşturulan payların bir duvar gibi kazılmadan bırakılmasıdır.”*

Neronias- Eirenopolis kurtarma kazısında da yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı *plan-kare (grit) sistemi* tercih edilmiştir. Öncelikle bölgeye ait daha önceden yapılmış 1/1000 ölçekli N36-C-04-B-2-B isimli hâlihazır haritası (Fig. 3) ve imar paftası (Fig. 4) Düziçi Belediyesi'nden temin edilmiştir. Mevcut haritanın kot (Z) değerleri olmadığından, kazı alanının ilk halini yansıtmayı için yeniden kotlu bir ölçüm yapılması gerekmiştir. Bu iş için mevcut poligonlar kullanılmadığından, bölgeye yakın RS noktalarından dayalı nivelman yöntemiyle kot taşınmıştır (Fig. 5). Kazı alanına yakın P.2985 ve P.1560 nolu poligon noktaları ve röperleri arazide mevcut olmaması, röper krokilerinin çok önceden alınmış olması ve günümüz halihazır durumunu yansıtmamasından dolayı CORS-TR (Continuously Operating Reference Stations) yöntemiyle yeniden eski poligonların tesis edilmesi gerekmiştir. Ancak kazı bölgesinde GSM hatlarının çekim alanı dışına çıkılması nedeniyle, statik GNSS (Global Navigation Satellite System, Uydu Bazlı Global Konum Belirleme Sistemleri) yöntemine göre daha hızlı ve cm seviyesinde doğruluk elde edebilen

diğer bir GNSS ölçüm tekniğı olan Real-Time kinematik (RTK) ölçü yöntemiyle poligonlar aplike edilmiştir. Ayrıca, ilerideki ölçme çalışmalarında kullanılmak üzere üç adet yeni kot ve koordinatı bilinen noktalar da (P.1, P.2, P.3) tesis edilmiş ve röperleri alınmıştır (Fig. 6). Önceden bölgede bulunan P.2985 ve P.1560 nolu poligon noktaları ve yeni tesis edilen geçici noktalara dayalı olarak arazinin üç boyutlu (X,Y,Z) kotlu alımı total station ölçü aletleri yardımıyla yapılmıştır (Fig. 7). Parseller üzerinde meyve ağaçları ve evlerin olmasından dolayı bu kotlu ölçüm sırasında GNSS alıcıları kullanılmamıştır (Fig. 5).

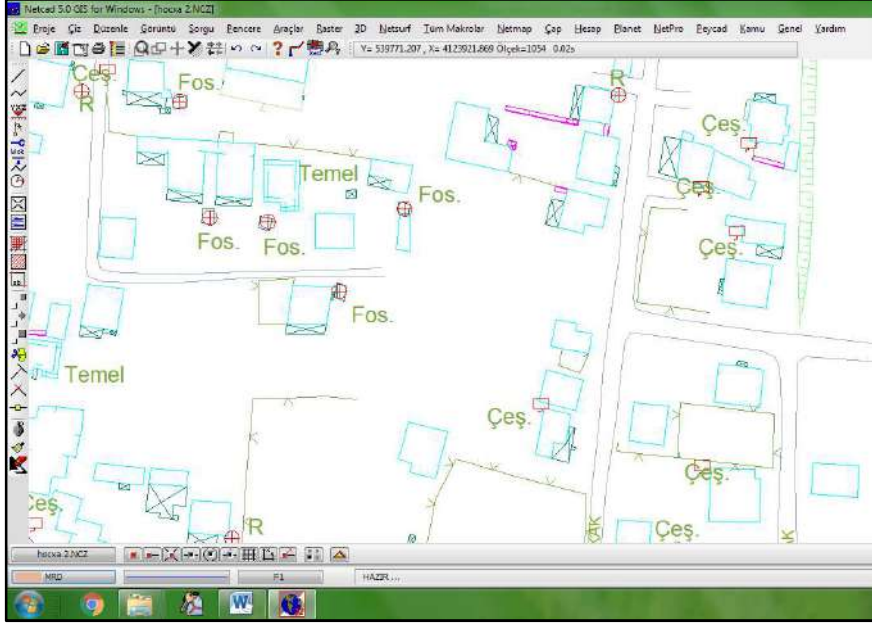


Fig. 3: Bölgeye ait halihazır harita.

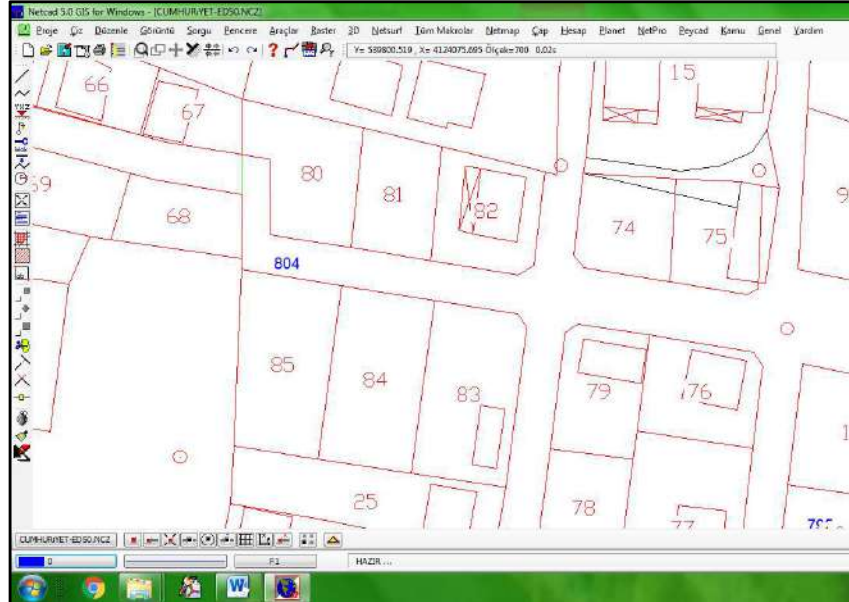


Fig. 4: Bölgeye ait 1/1000 ölçekli imar planı paftası.



Fig. 5: Kazı bölgesinde yapılan ilk arazi ölçüm çalışmaları.

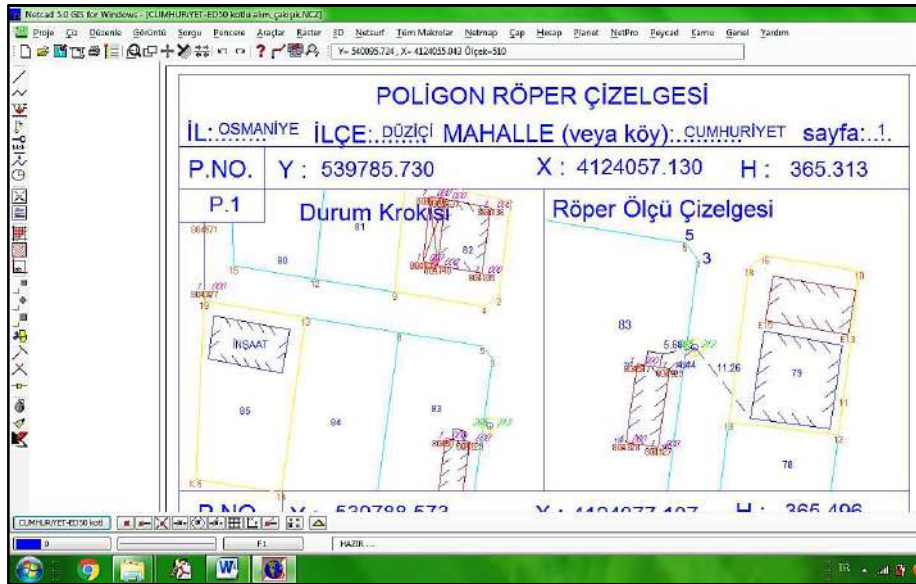


Fig. 6: Kazı bölgesinde oluşturulan yeni poligon noktalarının röper ölçü krokileri.

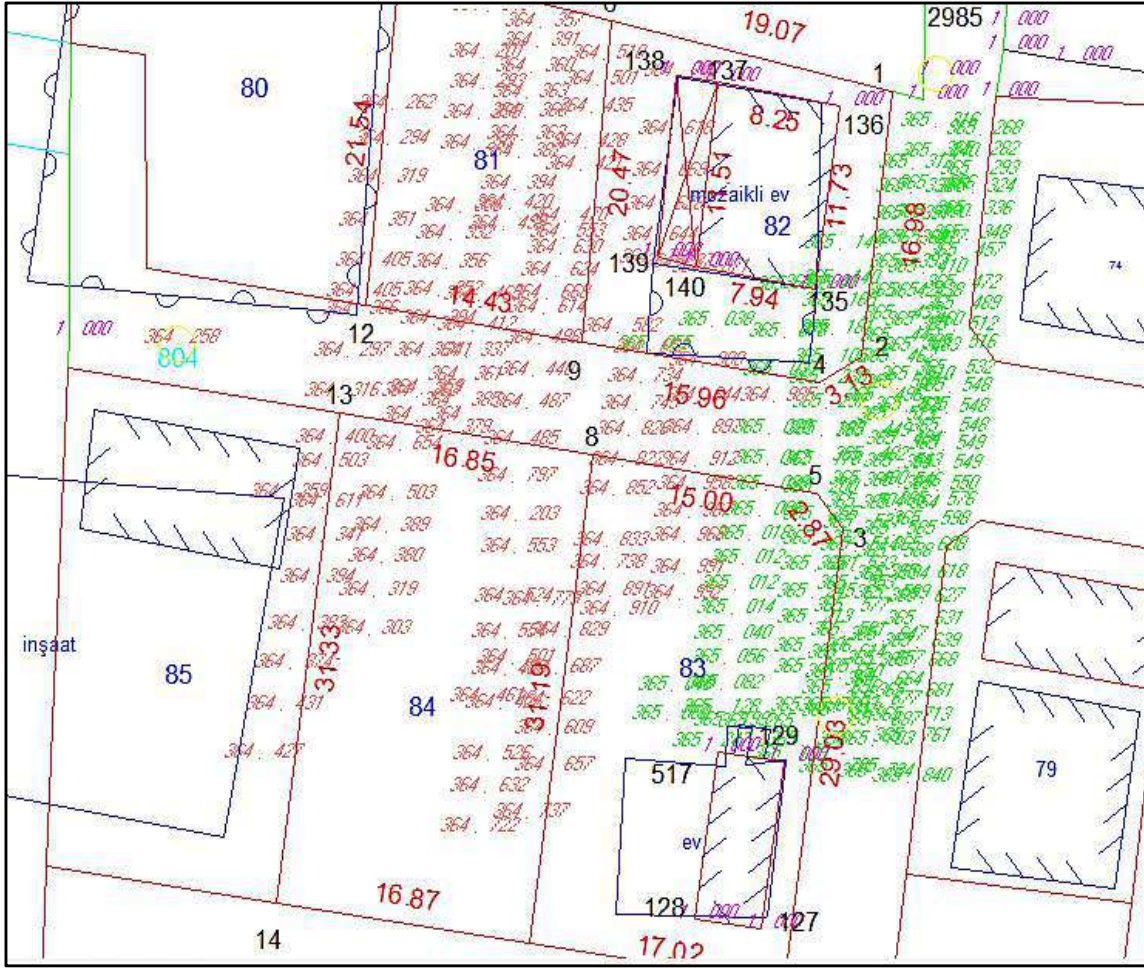


Fig. 7: Kazı bölgesinin ilk halinin kotlu alımı.

Mevcut imar paftasındaki 804 ada 80-85 dâhil arasındaki parsellerin ve diğer detayların (bina, gölgelik, çeşme vb.) araziye aplikasyonu ve kenar kontrolleri için Nectad harita çizim programında kenarları ölçülandırılmıştır. Ayrıca tüm parsel köşe noktaları ve detay kırıkları numaralandırılmış ve koordinatları alınmıştır (Fig. 8).



Fig. 8: Parsellerin ve diğer detayların Netcad ortamındaki kenar ölçü değerleri.

Kazı bölgesindeki çalışmalar için Netcad harita çizim programında 5x5 m.'lik karelajlar oluşturulmuş, her karelaj arasında çıkan toprakların taşınması ve ulaşımda kullanılması amacıyla 50 cm.'lik yollar bırakılmıştır (Fig. 9). Yolların orta çizgilerinin kesim noktalarına birer numara verilmiş ve karelaj aplikasyonları da bu noktaların koordinatlarına göre yapılmıştır. Aplikasyon noktalarına 50-60 cm. uzunluğunda ahşap/demir kazıklar çakılmıştır. Çalışmalar sırasında Düziçi Belediyesi teknik cihaz ve personel desteği sağlamıştır. Karelajlar kuzeyden güneye harf, batıdan doğuya doğru da numara verilerek tanımlanmıştır. Örneğin A1 karelajı, kazı bölgesinin kuzey batısında yer alan ilk karelajdır (Fig. 10). Elde edile sayısal değerler araziye bir GNSS ölçü aleti yardımıyla aplane edilmiştir. Karelaj kenar uzunluklarının kontrolü çelik şeritmetre yardımıyla yapılmıştır. Bütün kontroller tamamlandıktan sonra kurtarma kazısı çalışmalarına başlanmıştır (Fig. 10).

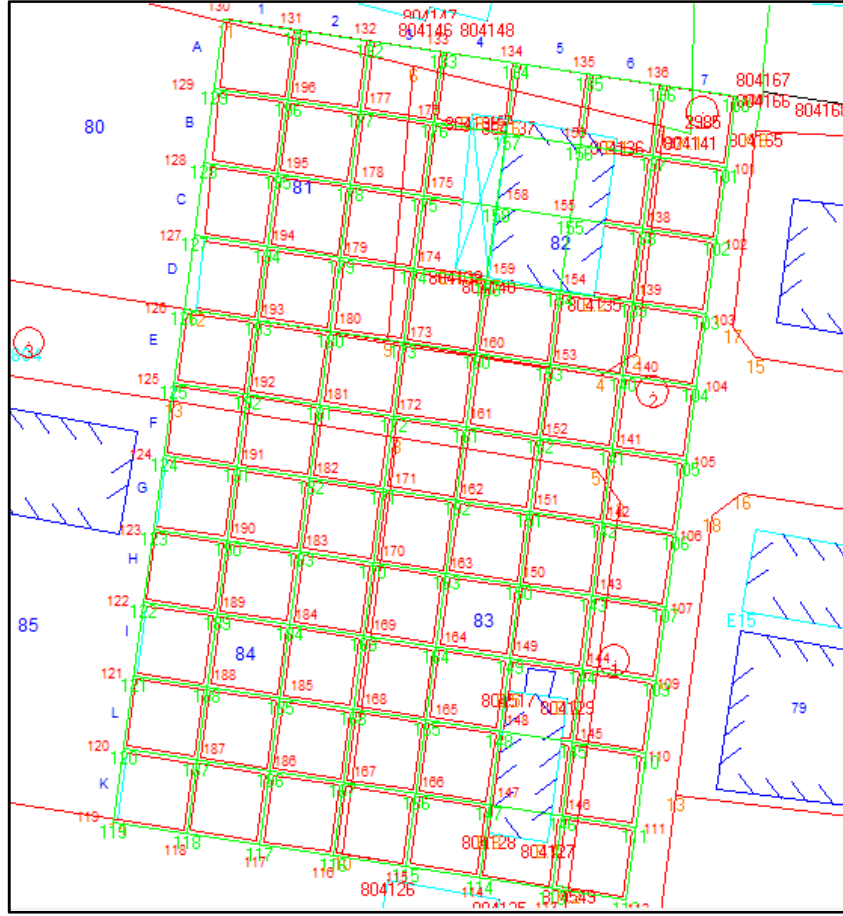


Fig. 9: Kazı alanında plan-kare sistemiyle oluşturulmuş Netcad ortamındaki kareajlar.



Fig. 10: Kazı alanında plan-kare sistemiyle oluşturulmuş kareajların aplikasyonu.

Ölçüm ve aplikasyon uygulamalarından sonra arazide kazı çalışmalarına başlanmıştır. Plan-kare yöntemine göre arazide işaretlenen ve köşelerine kazıklar çakılan 5x5 m.'lik karalajların açılması sonucu, tarihi ve kültürel değeri olan arkeolojik miras gün ışığına çıkmaya başlamıştır (Fig. 11).



Fig. 11: Kazı alanında plan-kare sistemiyle oluşturulmuş karelajlar.

Gerçek ve Yastı (2016: 7)'a göre; yapılan çalışmalar sonucunda kuzey-güney doğrultusunda 16,50 m uzunluğunda ve 11,00 m genişliğinde tabanı opus tessellatum tekniğinde mozaikle döşenmiş ve kısmen korunmuş bir yapıya ait kalıntılar açığa çıkartılmıştır. Yapının içerisinde sağlam durumda korunagelen mozaiklerin toplam ölçüsü 30 m² dir (Fig. 12). Yapı güneyde büyük bir mekân, kuzeyde ise ortasında derinliği 0,35 m olan bir havuz ve havuzun doğu ve batısında yer alan iki mekân olmak üzere dört farklı bölümlle dizayn edilmiştir. Yapının genişlikleri 0,60 m. ve 0,45 m. arasında değişen duvarları moloz taş ile örülmüştür (Fig. 13-14). Yapının kuzeyindeki havuz, 1,05 m x 1,31 m olarak ölçülmüştür (Fig. 15-a). Yapının güneyinde, 6,50 m x 6,30 m boyutlarındaki büyük mekânda yazıtlı ve figürlü bir mozaik yer almaktadır (Fig. 15-b). Bu mekândaki mozaik döşemenin en önemli bulgusu ise eksiksiz bir şekilde bugüne kadar korunmuş olan 10 satırlık Yunanca yazıttır (Fig. 16).

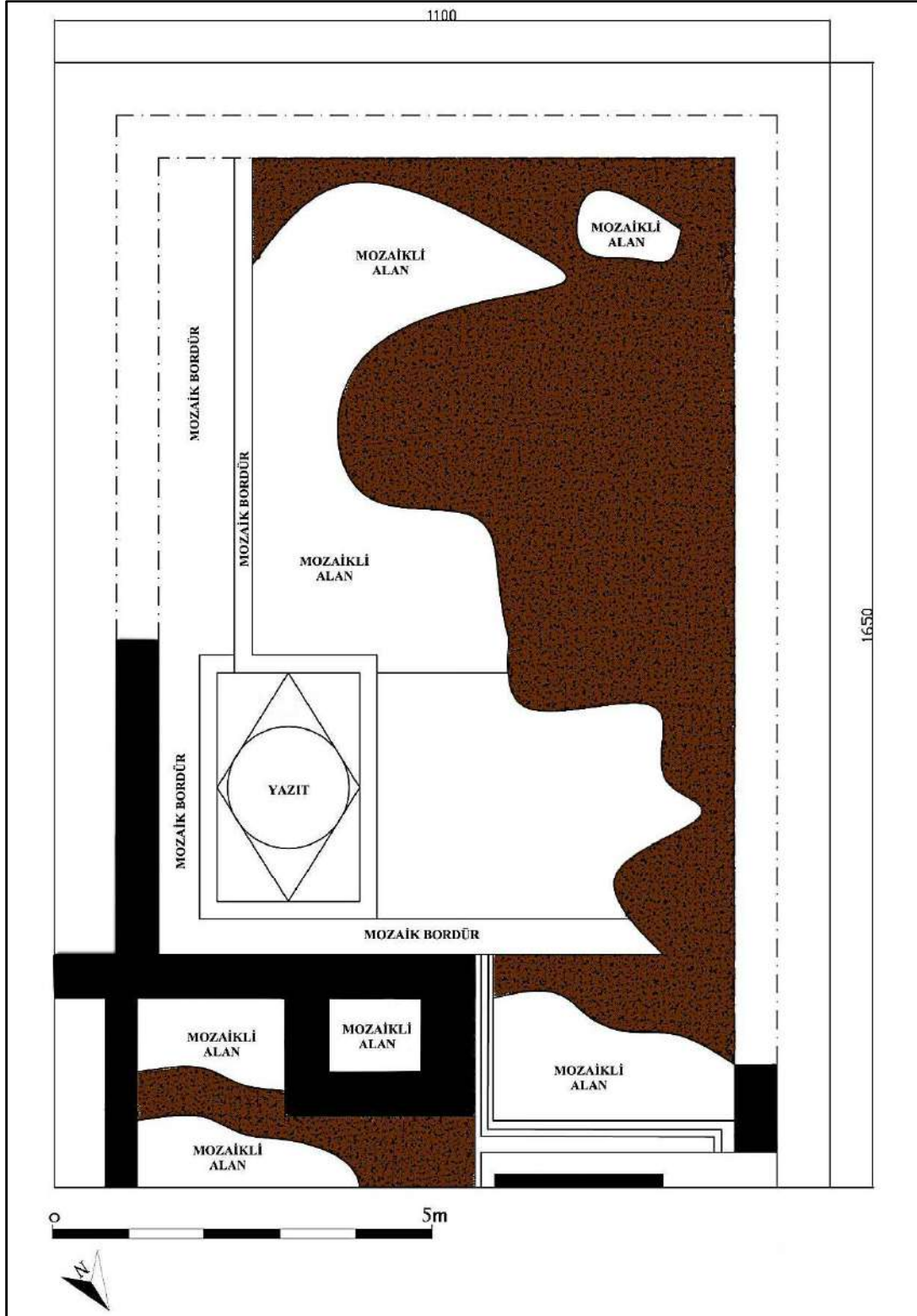


Fig. 12: Mozaikli Yapı mevcut durum planı (Çizim: Aydın Kosovalı; Gerçek ve Yastı, 2016: 14).



Fig. 13: Kazı alanının genel görüntüsü (Osmaniye Müzesi Arşivi; Gerçek ve Yastı, 2016: 15)



Fig. 14: Kazı alanının ve mozaiklerin kuzeyden görünüşü (Osmaniye Müzesi Arşivi; Gerçek ve Yastı, 2016: 15)



(a)

(b)

Fig. 15: a) Mozaik tabanlı havuz, b) Figürlü mozaik (Osmaniye Müzesi Arşivi; Gerçek ve Yastı, 2016: 16)



Fig. 16: Yazıtlı mozaik (Osmaniye Müzesi Arşivi; Gerçek ve Yastı, 2016: 17)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Anadolu toprakları çok eski tarihlerden günümüze kadar pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu uygarlıkların arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılması sırasında yapılması gereken harita ölçüm mühendislik işleri, önemli bir zenginliğimiz olan tarihi ve kültürel mirasın korunması ve insanlık tarihinin gerçeklerinin ortaya çıkarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmada; Osmaniye İli Düziçi İlçesi Cumhuriyet Mahallesi Harap Mevkii'nde yapılan kurtarma kazıları haritacılık faaliyetleri açısından incelenmiştir. İnceleme sonucuna göre;

- Arkeolojik kazı alanlarındaki çalışmalar uzun yıllar sürebilen uygulamalardır. Çıkarılan eserlerin dikkatli bir şekilde incelenmesi ve korunması gerekmektedir. Bu çalışmaların ve eserlerin takibinin yapılması için her aşamasının haritalanması ve buna bağlı olarak iki (X,Y) veya üç boyutlu (X,Y,Z) görselleştirilmesi gerekmektedir.
- Kazı çalışmalarına başlamadan önce yapılması gereken tüm haritacılık faaliyetleri kontrol edilmiş doğru nirengi veya poligon noktaları üzerinde inşa edilmelidir.
- Kullanılacak ölçme teknikleri, veritabanı yapısı ve teknik cihaz altyapısı önceden belirlenmeli ve hazır edilmelidir.
- Kazı alanlarında genellikle plan-kare sistemi tercih edilmektedir. Bu sistemde oluşturulan karelajlar arasında en az 50 cm.'lik paylar bırakılmaktadır. Böylece kazılan toprağın atılması ve diğer karelajlara ulaşım rahatlıkla sağlanabilmektedir. Böylece çalışmalar sırasında eserlere zarar verilmemekte ve diğer karelajlardaki çalışmalar engellenmemektedir. Ancak bu sistemin bir dezavantajı olarak, kazı bölgesindeki eğer varsa büyük bir eserin tümünün tam olarak görülmesi mümkün olamamaktadır. Bu nedenle kazı bölgelerinde amaca uygun kazı yöntemi önceden belirlenmelidir.
- Bu çalışmada olduğu gibi kazı alanlarındaki klasik harita ölçme işlerinin yanında, bölgenin (ağaçlık, yüksek bina, GSM hatlarının çekim alanı dışına çıkılması) durumuna göre GNSS ölçü yöntemleri ve cihazlarının kullanılması, hem ölçü maliyetini azaltacak ve hem de bu uygulamaların hızlı bir şekilde sonuçlanmasını sağlayacaktır.

BİLGİLENDİRME VE TEŞEKKÜR

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 29.03.2016 tarih ve 60066 sayılı izni ile gerçekleştirilen kazı çalışmaları 31 Ağustos-31 Aralık 2016 tarihleri arasında yürütülmüştür. Osmaniye Müze Müdürü M. Nalan Yastı, Arkeolog Ahmet Türkmenoğlu ve Müze Araştırmacısı Halil Coşar ve Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'nden Yrd. Doç. Dr. Ayça Gerçek'in katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Alanın ilk ölçümleri Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Harita Mühendisliği Bölümü'nden Yrd. Doç. Dr. Nuri Erdem tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar Düziçi Belediyesi'nin desteği ile sürdürülmüştür. Düziçi Belediyesi'ne desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

- Aykaç, P. ve Bilgin Altınöz, G. 2009. "Tarsus Kenti Tarihsel Katmanlarının Açığa Çıkartılması", *Mersin Sempozyumu 19-22 Kasım 2008*, I, ed. Y. Özdemir-A. Arslan, Mersin: Mersin Valiliği Sempozyum Dizisi: 1, 52-61.
- Capra, A., Gandolfi, S., Laurencich, L., Mancini, F., Minelli, A., Orsini, C., and Rodríguez, A. 2002. "Multidisciplinary Approach for Archeological Survey: Exploring GPS Method in Landscape Archeology Studies", *Journal of Cultural Heritage*, 3(2): 93-99.
- Demirkesen, A.C., Özlüdemir, M.T. Demir, H.M. 2005. "Kapadokya Örneğinde Tarihi ve Kültürel Mirasın Korunması ve Bu İşlemlerde Harita Mühendislerinin Yetki ve Sorumlulukları", *Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı, 28 Mart-1 Nisan, Ankara TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası*, 10.
- Ege, İ. ve Kortuk, İ. 2015. "Düziçi Ovası (Düziçi/Osmaniye) ve Yakın Çevresinin Jeomorfolojisi", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 33: 295-313.
- Gerçek, A. ve Yastı, M. N., 2016. "Neronias-Eirenopolis Kurtarma Kazısı: İlk Bulgular", *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, 2 (2): 14-31.
- Hayakawa, Y. S. and Tsumura, H. 2009. "Utilization of Laser Range Finder and Differential GPS for High-Resolution Topographic Measurement at Hacituğrul Tepe, Turkey". *Geoarchaeology*, 24: 176-190.
- İlçi, V., ve Ozulu, İ. M. 2016. "PPP Yönteminin Arkeolojik Amaçlı Ölçme Uygulamalarında Kullanabilirliği: Şapınuva Kazı Alanı Örneği", *Harita Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 8 (3).
- Kurt, M. 2011. "Ovalık Kilikya'da M. Ö. I. Yüzyıl Roma Yönetim Olgusu ve Tarkondimotos Krallığı", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31: 429-446.
- Ozulu, I.M., Süel, M., Tombuş, F.E., Coşar, M. and Şahin, M. 2012. "The Importance of Maps at the Archaeological Excavations Works", *FIG Working Week 2012, 6-10 May, Rome, Italy*.
- Özdoğan, M. 2011. *Elli Soruda Arkeoloji*, Yedi Renk Basım Yayın ve Filmcilik Ltd. Şti.
- Saltuk, S. 1989. *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitap Evi.
- Sarı, E. 2016. *Arkeoloji Bilimi*, Antalya: Nokta E-Book Publishing, Net Medya Yayıncılık. Web: <http://www.noktaekitap.net>, <http://www.noktaekitap.com>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- Sayar, M. H. 1999. "Antik Kilikya'da Şehirleşme", *XII. Türk Tarih Kongresi*, I. Ankara, 193-216.
- URL_1: <http://www.vtnharita.com/arkeolojik-kazi/47/> Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2017
- URL_2: <http://www.osmaniyekulturturizm.gov.tr> Erişim Tarihi: Ocak 2017
- URL_3: <https://www.google.com.tr/maps/> Erişim Tarihi: Mayıs 2017
- URL_4: <http://www.osmaniyekulturturizm.gov.tr/TR,160953/duzici-ilcesi.html> Erişim Tarihi: Nisan 2017

ANTİK KENTLERDE FONKSİYONEL YAPILANMA ÖZELLİKLERİ İLE MEKÂNIN BİÇİMLENME ÖZELLİKLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ: POMPEİİ KENTİ ÖRNEĞİ

H. MELTEM GÜNDOĞDU

Yrd. Doç. Dr., Kırklareli Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
gundogdumeltem@hotmail.com

M. KORHAN ÖZKÖK

Arş. Gör., Kırklareli Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
metekorhanozkok@gmail.com

ÖZ

Bu yazı, kent planlama ilkeleri ve arkeolojik verilerin birlikte değerlendirilerek, antik kentlerde fonksiyonel yapılanma özellikleri ile mekânın biçimlenme özellikleri arasındaki ilişkinin, mekânsal yapılanma özellikleri arasında karşılaştırmalı inceleme imkânı veren Mekân Dizimi (Space Syntax) analiz yöntemi ile araştırılması üzerine kurgulanmıştır. Çalışma alanı olarak, iyi korunmuş antik kentlerden biri olan ve günümüzde kazı çalışmaları ile büyük ölçüde açığa çıkartılmış Roma İmparatorluk dönemi, Pompeii kenti seçilmiştir. Çalışma kapsamında, Pompeii kenti özelinde mekân dizimi yöntemi ile mekânsal okumalar yapılacak ve kent planı altlık olarak alınarak fonksiyonel yapılanma özellikleri ve mekânın biçimlenme yapısı incelenecektir. Sonuç olarak, antik kentlerin mekân organizasyon yapısının okunmasında, arkeolojik çalışmalarda da faydalanılabilecek bir matematiksel model olan mekân dizimi analiz yönteminin kullanılabilirliği tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Antik kentler, Pompeii, fonksiyonel yapılanma özellikleri, mekânın biçimlenme yapısı, mekân dizimi, analiz yöntemi.

THE RELATIONSHIP BETWEEN FUNCTIONAL STRUCTURAL PROPERTIES AND SPATIAL CONFIGURATION PROPERTIES IN ANCIENT CITIES: THE CASE OF POMPEII CITY

ABSTRACT

This article is based on the investigation of the urban planning principles and archaeological data together with the analysis of the spatial structure features of the ancient cities with the space syntax (Space Syntax), which provides a comparative study between the features of the spatial structure. For the study area, one of the best well-preserved ancient cities and have been unearthed largely by the excavations today, the Roman Imperial Period city of Pompeii was selected. In this context, spatial readings in Pompeii ancient city with space syntax model will be done and functional structure characteristics and spatial configuration will be examined based on city plan. As a result, for the reading of the ancient cities spatial organizational structure also can be used in the archaeological studies; a mathematical model of space syntax analysis method of availability will be discussed.

Key Words: Ancient cities, Pompeii, functional structure characteristics, spatial configuration, space syntax.

Arkeolog ve şehir plancılarının ortak ilgi alanlarının başında geçmiş dönemlere ait kentlerin gelişimini etkileyen faktörler ve mekansal yapılanma özellikleri gelmektedir. Bugün yaşanan kentlerin planlanmasında uzun dönemli, birikimli bir bakış açısının oluşturulabilmesi için, eski çağ kentlerine ilişkin mekan organizasyon yapılarının okunarak, kentleşme tarihine yönelik bilgilerin üretilmesi çok önemlidir. Bu kapsamda arkeolog ve kent plancılarının birarada çalışarak bilgi üretmesi zorunludur.

Kentsel mekanların anlamlı bütünler oluşturma sürecinde bir araya gelmelerindeki en önemli nokta “ilişkisel” yapılarıdır. Bu mekansal ilişkiler, kentin düzenli veya düzensiz yol ağı şebeke özelliğine ilişkin biçimlenme yapısı ile açıklanabilmektedir (Hillier ve Hanson, 1984:54). Bu özellik kentsel mekanların okunmasında bazı planlama ilkelerini ön plana çıkarmaktadır.

-Kullanıcıların mekanı kullanma eğilimleri ve mekanın biçimlenme özellikleri arasındaki etkileşim, kentin fonksiyonel yapılanmasını belirleyen “mekânsal organizasyon şemasının oluşumuna” doğrudan etki eder. Bu hareket ve mekansal biçimlenme yapısının fonksiyonel yapılanma yer seçimindeki etkisini göstermektedir.

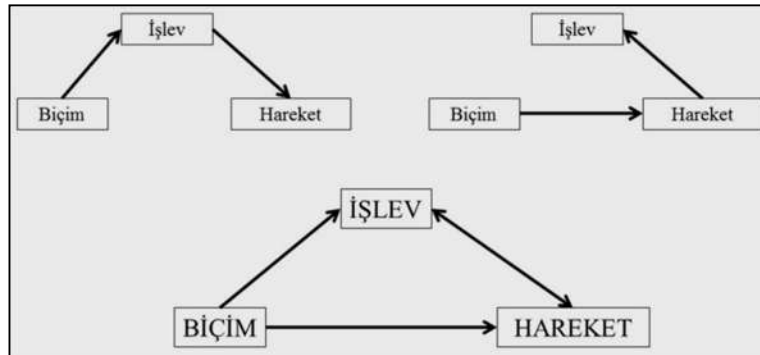
-Bir kentsel alanın biçimlenme yapısı ve form özellikleri doğrudan erişilebilir yolları ortaya koyar. Bu kentsel biçimlenme ile erişilebilirlik arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır.

-Kentnin form özelliklerine bakıldığında, insanların konveks alanlarda toplandığı, akslar boyunca hareket ettiği, kentlerin mekansal olarak, doğal geometrik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

-Hareket yoğunluğuna bağlı olarak, fonksiyon yer seçiminin genel planlama içindeki yeri etkilenmektedir. Daha çok geçilen ve tercih edilen bölgelerde ticaret fonksiyonunun yer alması gibi.

-Kentsel fonksiyonun türüne göre yerleşeceği biçimlenme özellikleri de farklılaşma göstermektedir. Bir ilkökul alanının konut alanlarına yakın, doğrudan erişilebilir bir alanda yerleşimi yada ticaret alanlarının lineer ve sürekliliği olan akslar boyunca erişilebilir güzergahlar üzerinde yer seçmesi gibi.

Biçim - işlev ve hareket arasındaki bu ilişki, şekil 1’de görülmektedir.



Şekil 1. Biçim – İşlev - Hareket ilişkisi (Hillier ve Hanson, 1984: 82).

Bu şekil; mekânsal yapılanma ile oluşan fonksiyonel dağılım şemasının, biçimsel yapılanma ile ortaya çıkan “hareket” yoluyla belirlenmesini anlatmaktadır. Biçim-işlev hareket arasındaki etkileşim, biçim-hareket-işlev arasındaki etkileşim, biçimsel özelliklerin hareket ve işleve doğrudan etkisini aynı zamanda işlev ve hareket arasındaki karşılıklı ilişkiyi göstermektedir. Basit bir anlatımla, mekânsal form yapılanması, farklı işlevsel potansiyeller sunar ve “hareket yolu ile bazı mekanları diğerlerine göre daha ayrıcalıklı ve tercih edilir kılar. Bu bir kentteki arazi kullanım özellikleri ile mekansal biçimlenme özellikleri arasındaki ilişkinin varlığını göstermektedir. Mekanın biçimlenme özellikleri, kullanıcıya doğrudan erişilebilir yolları sunarak, şehrin formunu fonksiyonuna bağlar. İşlevlerin şehrsel mekanın biçimleme özelliklerine göre dağıtılması rasyonel işleyişi sağlayacaktır.

Bu kapsamda, arkeolojik araştırmalarla ortaya çıkan bulguların, kent planlama ilkeleri ile birlikte değerlendirilmesi önemlidir. Arkeolojik çalışmalara bakıldığında genelde bölgesel düzeyde ilişkileri anlamaya yönelik üst ölçekli çalışmalarla, yapı-bina özelinde incelemelerin yapıldığı alt ölçekli çalışmalar ön plana çıkmaktadır. Kent plancıları ve arkeologların temel ilgi alanları baz alındığında “antik kentlerin mekan organizasyon ilişkilerini” ele alan çalışmaların çok sayıda olmadığı görülmektedir. Ayrıca kentleşme tarihi antik dönem kentleri anlatılırken bu döneme ilişkin yapı ve yapı özellikleri yanı sıra mekansal organizasyon şemalarının oluşumunda fonksiyonel yer seçiminin neye göre ve ne şekilde olduğuna dair verilerde yetersiz kalmaktadır.

Bu yazı, kent planlama ilkeleri ve arkeolojik verilerin birlikte değerlendirilerek, antik kentlerde fonksiyonel yapılanma özellikleri ile mekânın biçimlenme özellikleri arasındaki ilişkinin, mekânsal yapılanma özellikleri arasında karşılaştırmalı inceleme imkânı veren Mekân Dizimi (Space Syntax)" analiz yöntemi ile araştırılması üzerine kurgulanmıştır. Çalışma alanı olarak belirlediğimiz Pompei kenti Avrupa'nın en ünlü arkeolojik alanlarından biridir. Pompei'deki tecrübeler, modern mimari ve kent planlama ilkelerinin belirlenmesinde öncü nitelik taşımaktadır. Ve bunlar dolaylı olarak Batı Avrupa'nın 20.yy. modern şehirlerindeki yaşamlara da tecrübe kazandırmıştır. (Laurence,1996:15). Pompei'nin sadece geçmişte değil, günümüzde de varlığını sürdüren bir şehir olması çalışma alanı seçiminde önemli bir etkidir.

Antik kentlerin mekân organizasyon biçimlerinin okunabilmesi ile kent tarihine yönelik mekânsal verilerin üretilmesi amacıyla ele alınan bu yazı, “Antik dönem kenti özelliklerini anlatırken yapı ve yapı özelliklerinin yanında, mekânsal organizasyon şemalarının oluşumunda fonksiyonel yer seçimlerindeki tercihleri tahmin edilebilir hale getirebilir miyiz?”, “Antik kentlerde fonksiyonel yer seçimleri için bulguların ötesinde belirli ilkeler geliştirebilir miyiz?” şeklindeki araştırma soruları ile geliştirilmiştir. Analiz çalışmalarının bütününde bu araştırma sorularına Pompeii kenti üzerinden yanıt aranmaktadır. Pompeii antik kentinde yapılan bu çalışmanın, antik kentlerde daha sonra yapılacak araştırmalara altlık oluşturması ve yönlendirici nitelikte olacağı öngörülmektedir.

Bu kapsamda, öncelikle mekan dizimsel özelliklerin kent planlama ve arkeolojik çalışmalardaki önemine ilişkin kavramsal çerçeve, Pompeii antik kenti mekansal yapılanma özellikleri ile ilgili inceleme ve ardından mekan dizimi analiz teknikleri ile Pompeii antik kentinin mekan organizasyon yapısının okunması çalışması ele alınmıştır. Sonuçta, elde edilen bulgular üzerinden antik kentlerin mekân organizasyon yapısının okunmasında, mekân dizimi analiz tekniklerinin kullanılabilirliği değerlendirilmiştir.

KENTSEL MEKANIN ANLAŞILMASINDA MEKAN DİZİMSEL ÖZELLİKLERİN ROLÜ

Kentlerin anlaşılmasında; “Lynch sistem parçalarının birbirine geçmiş biçimlenme kalıplarının organizasyonu ve düzeninin anlaşılmasında okunabilirlik “legibility” kavramını tanımlamıştır (Lynch,1960). Lynch’e göre eğer şehir okunabilirse, görsel olarak düzenlenebilir ve sembollerin ilişkili kalıpları olarak anlaşılabilir. Lynch, kenti okunabilir yapan fiziksel yapı ve elemanların tanımlanmasında, 5 öge kategorisini ortaya çıkartmaktadır. Yollar, sınırlar, bölgeler, odaklar ve nirengiler. Kentsel sistemde bu ögeler bağımsız tek başlarına bir şey ifade etmezler. Bunlar birbirleri ile bir bütün içinde ele alındıklarında tamamlanırlar. Rapoport’a göre insanın varolan biçimlenme kalıplarından haberdar olabilmesi mekanın kolay okunabilirlik değerlerine sahip olmasına bağlıdır. Rapoport’a göre, okunabilirlik, mekanda algılanabilir farklılıkların optimum olduğu durumlar olarak ifade edilmektedir. Algılanabilir farklılıkların hareket kuramındaki gibi, süreklilikler, kesintiler yada sınırlar içinden geçerek, hareket halinde iken anlaşılabilirliği mümkündür (Rapoport,1982). Garling mekansal yönelmede, algılama ve kavramaya, tercih edilen mekansal formların bir modelinin oluşturulmasıyla etki edilebileceğini savunmuştur. Garling’in çalışması, okunabilirliğe ilişkin, mekansal biçimlenmenin sistematik tanımlaması için yapılan önemli bir çalışmadır. Bu çalışma; mekansal formun analitik ve objektif tanımlamasından çok, etkili ve çıkarımcı özelliklerini vurgulayan bir yaklaşımdır (Garling ve diğ.,1991); Hillier ve Hanson’ın Social Logic of Space kitabında; mekan görünümüleri ile şehrin biçimlenme yapısını belirleyen, mekanların bir araya gelmesindeki ilişkilerin açıklanmasında, “ortak bir dilin” varlığından bahsedilmektedir. (Hillier ve Hanson, 1984). Bu her dilin bir gramer yapısı ve sözcükleri bir arada tutan belli kuralları olduğu gibi, yapılanmada her kültürün biçimlendirdiği mekan dizileri içinde belli kuralların olduğu gerçeği ile birebir örtüşmektedir.

Hillier; yapı çevrelerinde, mekansal biçimlenmenin rolü üzerine şekillenen bu kitapta, Mekan Dizimi analiz modelinin kuramsal çerçevesi ile, bahsedilen çalışmalardan farklı olarak, okunabilirlik kavramı yerine kavranabilirlik “intelligibility” kavramını getirmektedir. Hillier sayısal ve analitik olarak mekansal formu tanımlamak için, mekanın dizimsel özelliklerinin analizini önermektedir. Şehirselleme kavranabilirliğinin; mekansal biçimlenmenin şebekenin parçalarından nasıl görüldüğü ve bütün şebeke içindeki yeri arasındaki ilişkinin analizi ile ölçülebileceğini savunmaktadır. Bu mekansal bütünleşmenin dağılımı olarak tanımlanmaktadır. (Hillier 1996a:50,1996b:82)

Hillier'e göre, şehirler; yapı elemanlarından oluşan makro sistemler ve sosyo-ekonomik mekansal değerlerle doğru ilişkiler içindeki ağlar bütünüdür (Hillier,2001). Bütünde oluşan karmaşık gelişimler mekansal dönüşümlere ve farklılaşmalara neden

olmaktadır. Şehirler mekansal, fiziksel ve fonksiyonel olarak düşünüldüğünde, şehirsal alanlar ve yapılar bütünü ilişkiler mekana ilişkin, ekonomik, sosyal, çevresel ve kültürel süreçler ise işleve ilişkindir. Bütünde mekansal ve işlevsel şehir, araç - amaç sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Araç; Fiziksel Yapı, Amaç ise; İşlevsel yapıdır. En önemli konu araçlar ve amaçlar arasındaki ilişkinin eksiksiz olarak anlaşılmasıdır (Hillier,1996a:52). Bu doğrultuda, yapısal ve dinamik karmaşıklıkları ile şehirleri, fiziksel ve mekansal bütünlükte araçlar-amaçlar sistemi olarak kabul eden şehirsal bir model oluşturmak, başlangıç noktasıdır (Hillier,1996a:52). Fiziksel şehrin görsel olarak açıklanabilmesi ve etkili bir model yaratmada; bir kentin mekansal yapılanmasındaki iki büyük problem göz önüne alınmalıdır.

1. Problem; Çoklu İşlevselliktir. Kent formunun fiziksel ve işlevsel biçimlenmesinin her görünümü, birçok disiplinde çalışır. (İklim – ekonomi - sosyal özellikler - estetik vb.) İşlevsel değişimler hızlı olurken, şehirsal bütündeki değişimler yavaş olur.

2. Problem ise Parça–Bütün ilişkisidir; Gerçekte birçok şehirde, mekanların bütün oluşturmasıyla bir parça ile diğeri arasındaki anlaşılır biçimsel farklılığı elde etmek zordur (Hillier,1996a).

Kentsel alan ve hareketin birbirleri ile karşılıklı ilişkileri, etkileşimleri, mekan hareket ilişkisi ile etkilenen yapı yoğunlukları ve arazi kullanımı farklılaşmasından doğan çoklu etkiler kente kendi karakteristik yapısını verir. Alanın biçimlenme özelliklerinin modellenmesinin yapılması şehirsal şebeke farklılaşmasını anlamak için gereklidir. (Hillier,1996a:53, Hillier ve diğ., 1993:42).

Kenti karakterize eden mekansal yapılanma özellikleri şehrin formunu fonksiyonuna bağlar. Bir alandaki hareket oranı, hem mekansal formun tanımlanması, hem de mekansal formun etkilerini açıklar (Hacking,1983:68). Bu nedenle kentsel yol ağı yapılanmasında, hem yaya hem araç olarak şehirsal hareketin ilk üreticisi olarak mekansal biçimlenme özellikleri alınmalıdır.

Mekan dizimi analiz modelinde; yapılar ve şehirler üzerinde yapılan çalışmalarda, mekanın geometrik düzenlerinden, geometriden çok topolojiye yakın olan mekan-fonksiyon şebekesi üzerinde durulmaktadır. Bu, geometrik sezgiden çok, günlük alan kullanımı ve hareketi ile kendilerini açıklayan şehirsal şebekenin tanımlanması anlamına gelmektedir. Analiz modelinin teorik yapısı ile, gerçek dünyadaki insan, form, fonksiyon, mekan kavramları arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmaktadır. (Hillier,1993:54).

Şehirler ve yapılar maddeden kültüre, sosyal çevrelerin tam tersine olarak, gerçek yaşadığımız dünyaya tanımlanamayan ilişkiler verilen yerlerdir. Mekan Dizimi analiz modeli tanımlanamayan mekansal ilişkileri tanımlanabilir yapma amacı ile ortaya atılmıştır. Tanımlanamayan Düzenler Tekniği olarak ta bilinen bu yaklaşım, bir şehirsal alandaki ilişkiler bütünlüğünde, kentsel mekanın biçimlenme özellikleri üzerine kurulmuş bir model önermektedir (Gündoğdu, 2005: 12).

MEKAN DİZİMİ ANALİZ TEKNİKLERİ VE ARKEOLOJİ

İnsanların yaşamsal faaliyetleri ile yapı çevre arasındaki ilişki 19.yy.da kültürel evrim kuramlarının ortaya çıktığı bir dönemde önemsenmeye başlandı ve yıllar boyunca bu konuda çeşitli açıklamalar yapıldı. Bu açıklamalar birçok disiplinin ortak konusu olarak günümüze kadar çevresel determinizmden toplumsal gelişime, toplumdan bireysel sorumluluğa kadar farklı şekillerde kabul edilmiştir. Farklı bakış açılarına rağmen arkeolojik teorilerin çoğu da, insanların yaşama alanlarını inşa etme, örgütlenme ve düzenleme yollarının, sosyal kültürel politik ve hatta sembolik yapılanmaya yansıdığını kabul etmektedir (Cutting 2003:16). Mekan dizimi analiz teknikleri de temel prensipleri ile, insan topluluklarının, yaşam alanlarındaki sosyal yapılanma özelliklerinin, mekanı kullanım ve biçimlenme özellikleri ile ifade edilebileceği fikrine dayanmaktadır. (Stöger 2011:661)

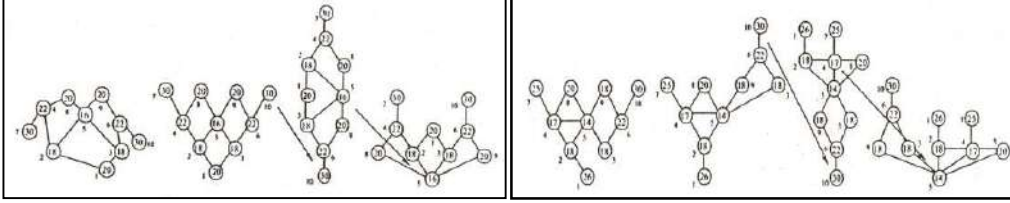
Mekan dizimi analiz teknikleri, mimarların yapıların ve açık alanların tasarımlarının sosyal etkilerini araştırmak ve mekânsal biçimlenme özellikleri ile amaçlı hareket arasındaki ilişkiyi anlamak için bir planlama aracı olarak geliştirilmiş (Cutting 2003:17) olmakla beraber, kısa sürede hem yeni mimari, hem de tarihi mekanlarda kullanılmaya başlanmıştır. (Hillier ve diğ.:224) Günümüzde birçok disiplinde bilimsel çalışmalarda bir analiz modeli ve tekniği olarak kullanımı devam etmekte olup, arkeolojik çalışmalarda da kullanılmaktadır (Gündoğdu, 2014: 254).

Mekan dizimi analiz teknikleri; mekânın biçimlenmesinde mekânsal kalıpların özelliklerini tanımlama, karşılaştırma ve yorumlama tekniklerini içerir. Kantitatif ve niteliksel olarak mekânın biçimlenme özelliklerini yakalayabilen ve insan hareketi ile mekân kullanımı arasındaki ilişkileri gösteren araçlar bütünüdür. Craane'e göre bu özellikleri ile teknik, kent planlama ve arkeolojik çalışmalarda yararlanılabilecek üç analitik çözüm üretmektedir.

- 1- Yapıların yerleştirilmesi, gruplandırılması ve yönlendirilmesi ile oluşan mekânsal ağ olarak şehirleri analiz etme,
- 2- Bu mekânsal ağların, hareket-arazi kullanımı-alansal farklılaşma-güç kalıpları-toplumsal refah - suç oranları vb. işlevsel kalıplarla nasıl bir ilişki içinde olduğunu gözleme,
- 3- Kentsel mekânsal ağlarla şekillenen ve etkilenen sosyal, ekonomik ve bilişsel faktörlerle, mekânsal biçimlenme özelliklerine ilişkin teorilerin üretilmesi (Craane,2013: 21).

Mekan dizimi analiz teknikleri mekânların dışsal özelliklerine, iç boyutları ne olursa olsun birbirleri ile nasıl bağlı olduklarına odaklanır. Topolojik kalıplar objektif analiz ve yerleşim yerlerinin karşılaştırılmasını mümkün kılar. (Bafna 2003:17-19) Mekan dizimi uygulamasının ana amacı kamusal mekânların mekânsal konfigürasyonunu ve bunların özel alanlarla nasıl ilişki kurduklarını analiz etmektir. Bu ilişkinin nasıl kurulduğu ise, sosyo- ekonomik faaliyetleri de etkilemektedir. Model teknikleri çalışılırken çok özel bir ilişki özellik olan "konfigürasyon" kavramı açıklanmaktadır. Konfigürasyon, yapının

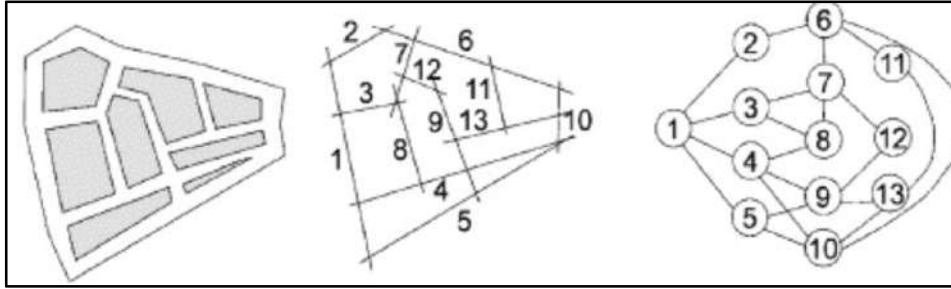
kendi karakteristik formlarının soyut ilişkisel düzenlerini tanımlar (Hillier B.,Hanson J.,1997:01.3). Yani sadece basit ilişkileri değil, her elemanın birbirleri ile olan karmaşık ilişkilerini de tanımlar, birçok ilişkinin yapılanmasından fazlasını anlatır. İki anahtar özelliğe sahiptir.



Şekil 2 (a-b).Mekansal Yapılanma Özellikleri (Hillier ve diğ,1993:53).

Şekil 1’de görülen farklı noktalardan bakıldığında biçimlenme farklılaşması, görülmektedir. Mekansal yapılanma özellikleri şekil 2a’da görüldüğü gibi farklı yönlerden bakıldığında farklı biçimlenme özelliği ve elemanların birbirlerine göre derinlik farklılaşması, şekil 2b’de görüldüğü gibi mekanı oluşturan elemanlardan birinin yeri değiştirildiğinde yada koparıldığında bütüne ilişkin farklı biçimsel özellik göstermektedir.

Bu özelliklere göre model şehrsel şebeke görünümü, birbirini kesen-birbirine bağlanan ‘hat ağı örüntüsü’ olarak kabul edilir. Gerekli olan gösterim, biçimin kendi geometrisinden daha az ayrıntılı olmalıdır. Model ile, ağ yapılanmasının süreklilik özelliğine ve düzensiz oluşumlarına, geometrik düzenlilikle karşılaştırma yapılarak yaklaşılmaktadır (Hillier ve diğ.,1993:57). Yol ağı yapılanmasının düzensiz oluşumları göz önüne alınarak oluşturulan “konveks alan” haritası ve “eksensel hat” haritası biçimlenme parametrelerinin hesaplanmasında kullanılmaktadır.



Şekil 3 (a-b-c) Konveks Alan Haritası - Eksensel Hat Haritası - 1 nolu hatta göre bağlanma dereceleri (derinlik) şeması (Tencer 2015:5, fig.2).

Birçok antik kentte kent sisteminde bulunan işlevlerin çoğu arkeolojik kalıntılardan yakalanamamaktadır. Ancak mekânsal düzenleme ilkeleri bilindiği takdirde, kullanım ve işlevler hakkında tahmin edilebilir bilgiler elde edilebilir. “Konveks alan” haritası ile kentsel bağlamda yerel alanda neler olduğunu bulmak için mekânsal sistem, konveks alanlar ve dış bükey boşluklar açısından incelenebilir (Şekil 3a).

Kentin konveks alanlarından doğrudan geçen eksensel hatlar, yerleşme içinde hareket etmekte olan bir kişinin, bir mesafeden çeşitli yönlere baktığında en uzun görüş mesafesinin ne uzunlukta olduğunu saptamamıza yarar. Bir yerleşmenin, kamuya ait tüm

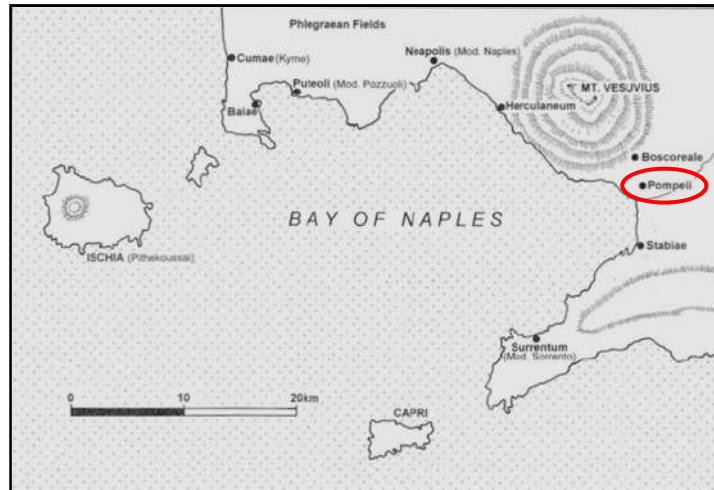
açık alanlarının içinden, hiç kesilmeksizin geçen en uzun ve minimum doğruları elde edecek şekilde çizilir. Buna “eksensel hat” haritası denir (Şekil 3b). Biçimlenme parametreleri eksensel harita altlığı üzerinden geometrik değil, topolojik düzlemde “derinliğin” hesaplanması ile bulunmaktadır (Şekil 3c).

Arkeolojik çalışmalarda sokak ağı analizleri için en uygun yöntem eksensel hat analizidir. Çünkü arkeolojik alanlarda kentsel çevreyi analiz edebilmek için topolojiye odaklanarak soyutlanmış görüntüyü yaratmamız gerekir. (Vaughan ve Hillier 2007: 215) Bu, kentsel alanın tüm kamusal alanlarından geçmesi için gereken en uzun ve en kısa hatların bütünüdür. (Griffiths 2005: s. 657) Basitleştirilmiş gösterim tekniği daha sonra bir çizginin bir düğüm olarak görüldüğü ve çizgiler arasındaki kesişimlerin düğümler arasındaki bağlantılar olarak gösterildiği bir grafik haline dönüştürülebilmektedir (Bafna 2003: s. 23).

Arkeolojik bir alanda trafik akışını göremememiz, hareket oranını ölçemememiz yada harekete dair sayım yapamamamız, insanların algıları ile ilgili çalışmaların yapılamaması, farklı meslekler ve aktiviteler için kullanılan zamanın ölçülememesi, arkeolojik bir bağlam hakkındaki bilgilerimizin kendi zamanımızda işleyen bir bağlam hakkındaki bilgilerimiz kadar ayrıntılı ve kesin olamayacağı gerçeği, arkeolojik çalışmalarda karşımıza çıkan önemli bir sorundur. Bu nedenle, antik bir kentteki ilişkiler bütünlüğünün, tanımlanamayan ilişkileri tanımlanabilir yapma amacı ile geliştirilen mekan dizimi analiz teknikleri ile okunması, arkeolojik çalışmalarda mekansal organizasyon yapısının anlaşılması ve tahmin edilmesinde yol gösterici olacaktır.

POMPEİİ ANTİK KENTİ TARİHSEL GELİŞİM VE MEKANSAL YAPILANMA ÖZELLİKLERİ

Pompeii antik kenti, Napoli kentinin yakınında ve Napoli kıyısında konumlanmaktadır. Kent, kıyı ticaretinin önemli bir durak noktasını oluşturan denize yakın bir noktada kurulmuştur (Şekil 4).



Şekil 4. Napoli Kıyı Şeridi (Gates, 2011:357).

M.Ö. 6. Yüzyılın sonunda, kentteki üçgen forumda bulunan Dorik Tapınak doğrultusunda kıyı şeridinde görülen gelişimin Pompeii kentinde de etkilerinin oluşmaya başladığı bilinmektedir (Gates, 2011). Kentte bu dönemde Yunanlıların yaşadığı belirtilmekte, M.Ö. 5. Yüzyıla beraber bölgedeki Yunanlılar sınır dışı edilerek, Etrüsklerin kente geldiği, özellikle ana forumda bulunan Etrüsk seramiklerinin bu duruma yönelik bir kanıt sunduğu Gates (2011: 356) tarafından belirtilmektedir. M.Ö. 290 yılında ise Romalıların kenti fethederek, bir Roma kenti olarak İmparatorluğa dahil ettikleri kentin esas gelişiminin ise M.Ö. 80 yılları ile beraber başladığı bilinmektedir (Gates, 2011). M.S. 1. Yüzyılda, Pompeii kenti incelendiğinde; 10.000-20.000 kişi arasında nüfusa sahip olan, orta ölçekli bir tarım ve ticaret kenti niteliği taşıdığı görülmektedir. M.S. 62 yılında gerçekleşen depremler sonucunda kent büyük ölçüde zarar görmüş ve M.S. 72 yılında gerçekleşen Vezüv yanardağı patlaması sonucunda ise kent volkanik malzeme altında kalarak yok olmuştur (Gates, 2011).

Kente ait halihazır haritalar incelendiğinde, diğer birçok Roma kentinde de olduğu gibi planlı bir kent özelliği taşıdığı görülmektedir (Şekil 5). Metin içinde de kullanılacak planlı kent dokusu kavramının günümüzde planlama süreçleri ve şehir planlama ilkelerinden farklı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Günümüzde şehir planlama; sosyal-ekonomik ve mekânsal birçok sorunun geri beslemeli ve bütüncül bir şekilde çözümlenmesini öngören bir sistematığı sunarken; antik kentlerde görülen plan çalışmalarının ise temelde “kent/mekân düzenlemesi” kaygısı taşıdığını söylemek mümkündür (Laurence, 1996). Bu bakımdan, planlı kent dokusu ile anlatılmak istenen düzenlenmiş bir kent dokusunun varlığıdır.

Pompeii kentinde de düzenlenmiş kent dokusu ile bağlantılı olarak, sokakların ve kamusal alanların geometrik hatlara sahip olduğu ve kendi içinde bir hiyerarşi taşıdığı görülmektedir. Tarihsel gelişim sürecine dair incelemeler yapıldığında; kentin ilk güneybatı bölgesinde - forumun çevresinde- kurulduğu bilinmektedir. Forumun çevresinde bulunan kısa ve sürekliliği az sokaklar, ızgara plan sisteminden önce ilk gelişimin burada olduğuna dair bilgileri sunmaktadır. M.Ö. 4. Yüzyıldan sonra ise, kıyı şeridinde artan ticaret ile birlikte nüfus hareketliliklerin başlaması neticesinde kentsel gelişim süreçleri hızlanmış, Pompeii kenti de gelişme ve mekânsal büyüme sürecine girmiştir. Kentsel gelişim sürecinde ise, birçok Yunan ve Roma kentinde olduğu üzere ızgara (grid) plan modelinin kullanıldığı görülmektedir. ızgara plan dokusu çok basit hatları ile, doğrusal hatların kesişimleri sonucunda oluşturulan ve bu kesişimler ile meydana gelen kare veya dikdörtgen biçimli adalarda mekânsal gelişimin yönetildiği bir dokuyu ifade etmektedir. Bu bakımdan incelendiğinde; ızgara plan dokusu mekânsal gelişimin ve ulaşımın yönetilmesinde ve denetlenmesinde kolaylık sunan bir modeli de ifade etmektedir (Tümer, 2007).

Roma kentlerindeki ızgara doku incelendiğinde ise, Yunan kentlerinden farklı olarak sokak hatlarında hiyerarşinin yaratıldığı görülmektedir. Kuzey-güney yönünde “cardo” olarak adlandırılan, doğu-batı yönünde ise “decumanus” olarak adlandırılan ana caddeler ise akışları ve kentsel hareketi yönlendirici bir etki yaratmaktadır. Pompeii kenti özeğinde de kentsel okumalar yapıldığında, ızgara doku ve cardo-decumanus ilişkisi

ÇALIŞMA YÖNTEMİ VE SÜRECİ

Analiz çalışmalarında, arkeolojik bulguların planlama ilkeleri ile birlikte değerlendirilebilmesini sağlayan Mekan dizimi teknikleri, Pompeii antik kentinde, mekansal organizasyon şeması ve biçimlenme özelliklerinin anlaşılması, tercih edilen ve yoğun olarak bulunan mekansal bölgelerin okunabilmesi için kullanılmıştır. Pompeii planlaması yollar ve kamusal alanların geometrik hatlar boyunca devam ettiği mekan organizasyonu genelde düzenli bir plan şeması vermekte olup, çalışma kapsamında, Pompei kenti özelinde mekân dizimi teknikleri ile, depthmap x 3.1 versiyonu kullanılarak, mekânsal okumalar yapılmıştır. Kentin son halihazır durumu (Laurence 1996:15) altlık olarak alınarak fonksiyonel yapılanma özellikleri ve mekânın biçimlenme yapısı karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Mekan Dizimi analizlerinin yapılmasında kullanılan Depthmap yazılımında biçimlenme parametrelerinin okunması sıcak renklerden soğuk renklere devam eden bir skala ile görülebilmektedir.

Çalışma, Pompeii antik kenti halihazır haritası konveks alan haritası oluşturularak, bu konveks alanlardan geçen “eksensel harita”nın hazırlanması süreci ile başlamıştır. Daha sonra antik Pompeii kentinin biçimlenme yapısının anlaşılmasında kullanılan Global-Lokal Bütünleşme değerleri, kavranabilirlik ve görsel bütünleşme parametreleri Depyhmap X yazılımı ile hesaplanarak harita ve grafik sunuma dönüştürülmüştür.

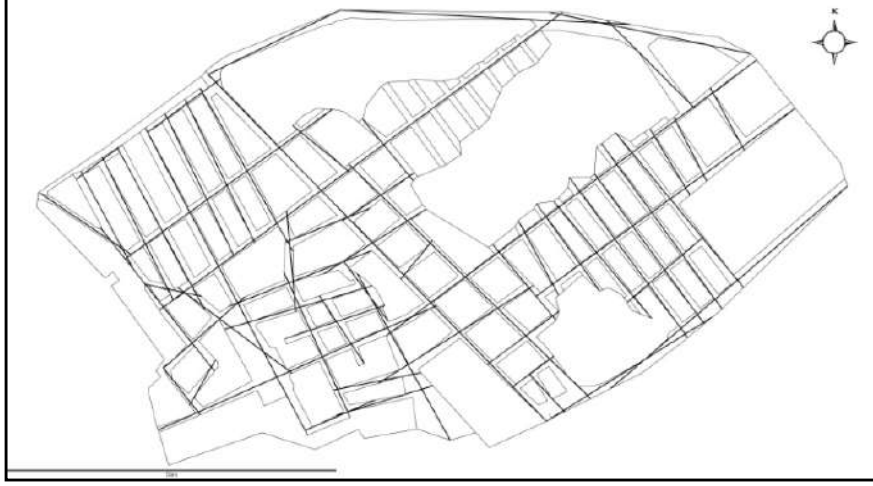
Kentin okunabilmesinde önemli olan biçimlenme parametreleri ile ilgili detaylı bilgiler yapılan analiz çalışmaları ile birlikte değerlendirilmiş olup, bu parametrelerin Pompeii antik kenti için neyi ifade ettiği ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

POMPEİİ ANTİK KENTİ MEKAN ORGANİZASYON ŞEMASININ MEKAN DİZİMİ ANALİZ TEKNİKLERİ İLE OKUNMASI

Kentsel mekanın biçimlenme yapısının anlaşılmasında, onu oluşturan “hat ağı”nın özelliklerini bilmek önemlidir. Hat ağı özelliklerinin bilinmesi ile o yerleşmenin mekan ve işlevi arasındaki ilişki analiz edilebilmektedir. Mekan dizimi analizlerinde biçimlenme parametrelerinin hesaplanmasında kentlerin düzensiz oluşumları göz önüne alınarak oluşturulan “eksensel harita” kullanılmaktadır. Birbiriyle kesişerek tüm konveks alanların içinden geçerek çizilen bu çizgiler bir anlamda kentsel mekanda hareket eden kişinin potansiyel olarak en uzağa erişen göz hizasıdır. Eksensel hatlar yada “bakış aksları” dediğimiz bu doğrular hareket alanları ile maksimum görüş mesafesindeki alanların çakıştırıldığı bir gösterim şeklidir (Hillier ve diğ.,1993:58).

Eksensel haritanın özelliğine göre hatların süreklilik veya devamsızlık özellikleri farklı potansiyeldeki hareket ile farklı işlevsel yapılanmaya izin vermektedir (Hillier, B., 1993). Eksensel haritanın analizi, kentteki gelişim ve organizasyon derecesinin araştırılmasının yollarını sunar. Eksensel harita hat yapılanmasıyla ilgili çalışmalar; şehirsal alan bütününe ilişkin eksensel haritayı oluşturan sürekliliği olan uzun hat sayısının yüksekliği, hatların birbirini kesme açılarının 90 C’ye yakın olması, doğrusallık göstermesi gibi özelliklerin mekansal form yapılanmasında erişilebilir ve tercih edilen bölgeleri de ortaya çıkardığını göstermektedir (Hillier, 2001: 4). Bir kent dokusunda

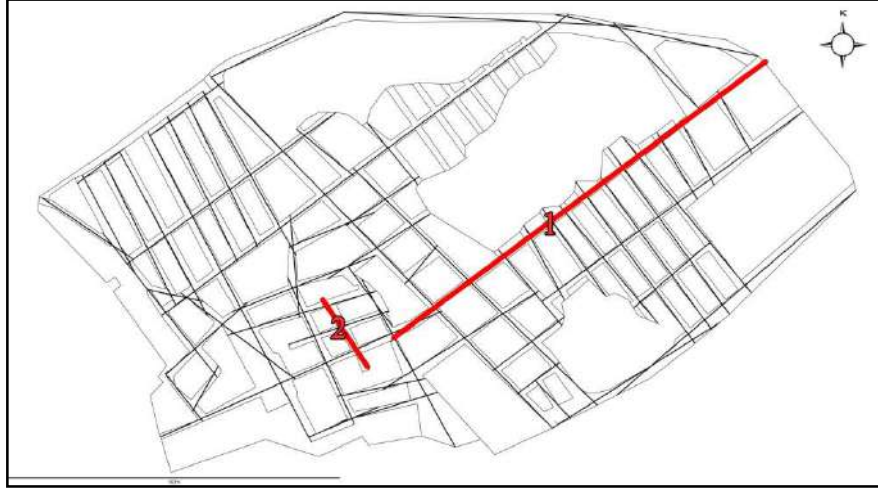
sürekliliği olan, devam eden, uzun ve lineer hatların varlığı, hatların birbirlerini dik açıyla kesme özelliği şehrsel sistemin kolay okunması ve şehrsel alanın anlaşılabilirliğinin de önemli yapılanma şartlarını da oluşturmaktadır.



Şekil 8. Pompeii Eksensel Haritası.

Yukarıdaki değerlendirmeler doğrultusunda Pompeii Antik kenti “Eksensel haritası” incelendiğinde; genelde birbirini dik kesen ızgara sistemi biçimlenme yapısı görülmektedir. Bu hat yapılanması, kent bütününe kavranabilir bir yapıda olduğunun da göstergesidir. Kentin güneydoğusundaki daha kısa ve düzensiz hatlardan oluşan bölge, ilk yerleşim alanı ve forumun olduğu alandır. Roma plan şemalarının genelinde bulunan akışları ve kentsel hareketi yönlendirici nitelikte olan Kuzeydoğu-güneybatı yönündeki “cardo” ve güney doğu-kuzey batı yönündeki “decumanus” hatları plan şemasında nerdeyse tüm hatların bağlanarak erişildiği ana caddeler olarak görülmektedir. Bu hatlar doğrudan erişilebilir ve kentin omurgasını oluşturan, kullanıcıların en çok geçtikleri ve aktivitelere ulaştıkları hatlar olarak biçimlenme yapısını anlatan önemli hatlardır. Cardio-decumanus hatlarının erişilebilirliği ile forum, önemli ticari, idari ve dini donatıların bu kamusal alanlara yakın çevrede yer seçtiği görülmektedir (Şekil 7). Bu özellik biçimsel yapılanmanın, ana aktivite alanlarının yer seçimindeki etkisinin Pompeii antik kentindeki görünümüdür.

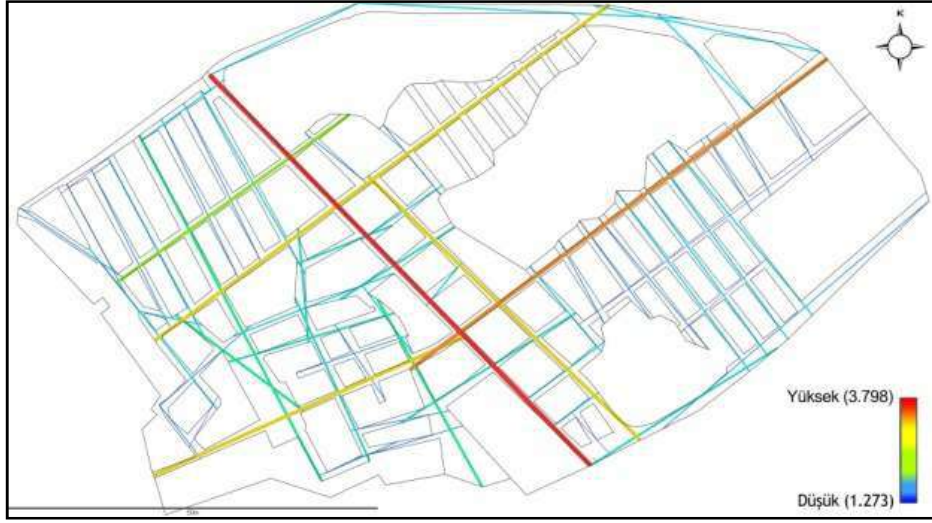
Şehrsel hat ağı özellikleri şehrin global yapılanmasındaki bütüne ilişkin, en önemli veridir. Basit bir gözlem yapıldığında, hatların diğer hatlara göre derinliğinde farklılıklar olduğu görülür. Sistem içindeki harekette şebekenin etkisini yöneten bu farklılıklardır. Diğerine göre daha az derin olan daha çok hareket (1 nolu hat bkz. Şekil 9), daha çok derin olan daha az hareket (2 nolu hat bkz. Şekil 9) çeker. Buna hat mantığı denilmektedir (Hillier, 2001: 02.3).



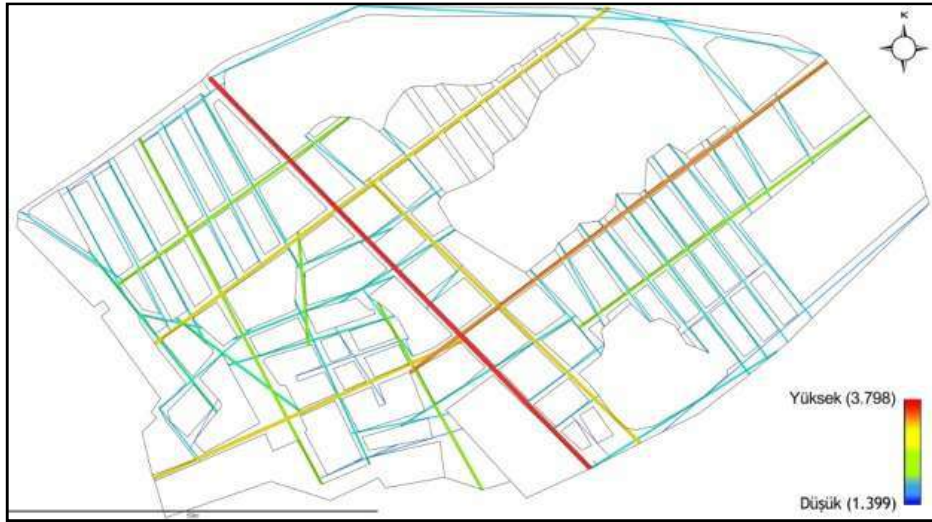
Şekil 9. Eksensel Hat Mantığı.

Bu derinlik, bütüne ilişkin en önemli biçimlenme parametresi olan “bütünleşme” değerini verir. Bütünleşme haritalarında, içinden en çok geçilen mekanlar “bütünleşik”, az geçilenler ise “ayrışmış” olarak adlandırılır. Başka bir deyişle en entegre hatlar yüksek hareket seviyeleri ile korelasyona sahiptir. Bütünleşik mekanlar bir yerde yaşayan ya da orda herhangi bir nedenle bulunan tüm insanları bir araya getirme potansiyeli taşır. En bütünleşik mekanlar ise başka bir yere gitmek için bile içinden geçme olasılığı bulunan mekanlardır.

Bütünleşme (integrasyon) değeri; her hattın sistemdeki tüm hatlardan (n) ortalama derinlik değerinin hesaplanması ile bulunur. Bu, alanın tamamına ilişkin “global bütünleşme” (R-n) değeridir. Ayrıca en önemli lokal değer, bir şehirsal alan içinde her hattın kendine 3 hat derinlikte olan hatlarla ilişkisini tüm yönlerde veren “lokal bütünleşme (R-3)” değeridir. Biçimlenme analizinde global bütünleşme (R-n) değeri; hatların genel biçimleniş içindeki yerini ve genel sistemle bütünleşme derecesini tanımlayan değerdir. Bütünleşme değerleri yapı sistemlerinde global ve lokal görünümünün biçimlenme yapısını göstermektedirler (Hillier,1984). Teknik, global bütünleşme ile, alan bütününde hareketi sadece bu alanı sürekli kullanan değil aynı zamanda kısa süreli bu alanda bulunanları da göz önüne alarak, ne kadar bütünleşik ne kadar ayrışmış olduğunu, lokal bütünleşme ise, daha mahalli ve küçük alanlarda, orada sürekli bulunanların birbirleri ile karşılaşma olanağını ve daha küçük alanların kullanılıp kullanılmadığının değerini verir.



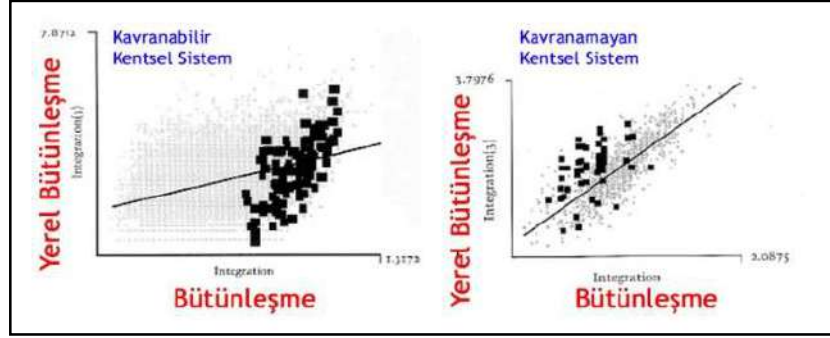
Şekil 10. Pompeii Antik Kenti Global Bütünleşme (R-n) Haritası.



Şekil 11. Pompeii Antik Kenti Lokal Bütünleşme (R-3) Haritası.

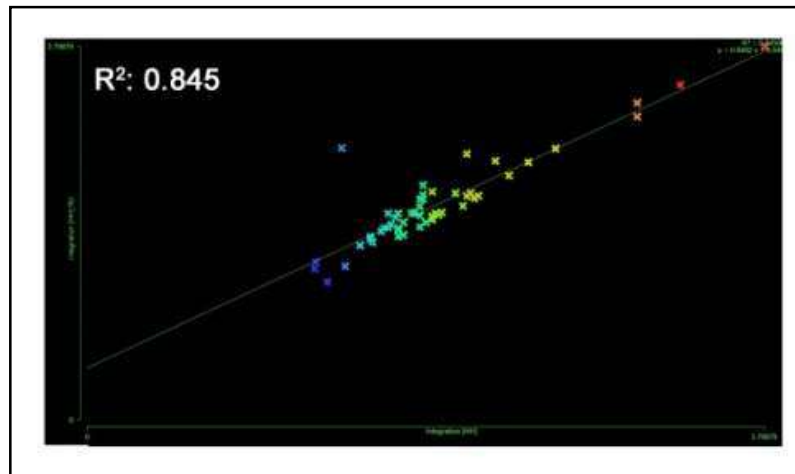
Yukarıdaki değerlendirmeler doğrultusunda Pompeii Antik kenti “Bütünleşme haritaları” incelendiğinde; kent bütününde global ve bütünleşme hatları değerlerinde (en yüksek 3.798 ve en düşük 1.399-1.273) çok büyük farklılık görülmemekle birlikte, kentin güney doğu yönündeki cardo hattına paralel hatların ve batı yönündeki decumanus hattına paralel hatların lokal bütünleşme değerlerinde yükselme olduğu göze çarpmaktadır. Ana bütünleşik hat olarak cardo ve decumanus hatları yüksek değerlerle ön plana çıkmakta olup, hem kent bütününde hem de lokal olarak en çok kullanılan ve içinden geçilen hatlar olarak belirgindir. Lokal bütünleşme değerleri ile farklılaşan ve artan bütünleşmenin olduğu hatlar ise özellikle iki forum bölgesi ve ana aktivitelere erişilebilirlik sağlayan en çok kullanılan hatlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu sonuç olarak, lokalde kullanıcıların yoğun olarak bulunduğu ve etkileşimde olduğu bölgeleri göstermektedir.

Biçimlenme parametrelerinin birbirleri arasındaki korelasyonla “mekanın biçimsel algısı” açıklanabilmektedir. Bir mekanın “kavranabilirliği (intelligibility)”; mekansal biçimlenmenin sistemin parçalarından nasıl görüldüğü ve bütün sistem içindeki yeri arasındaki ilişkinin analizi ile ölçülebilmektedir. Bu bütünleşmenin dağılımı olarak tanımlanmaktadır. Hillier, mekansal biçimlenmenin lokal ölçüsü (R-3) ile global ölçüsü (R-n) arasındaki korelasyonla “kavranabilirlik” için bir metrik cetvel geliştirmiştir (Hillier vd., 1987: 218).



Şekil 12. Kavranabilirlik Analizi (Kim, 2000:49.21).

Şekil 12’de Global Bütünleşme değerleri ile Lokal Bütünleşme Değerleri arasındaki yüksek ve düşük korelasyon değerlerinin anlatıldığı grafik görülmektedir. Bu iki değer yukarıda grafiklerle anlatıldığı şekli ile, aralarında yüksek korelasyonun bulunması “mekanların kavranabilirliğini”, insanların bir araya gelme olasılığının, kamusal mekanlarda daha yüksek olacağını da bir göstergesidir. Kavranabilirlik sadece böyle bir sosyal mekan oluşturma potansiyelini tanımlamakla kalmaz aynı zamanda kentin kullanıcılar tarafından okunabilirliğinin yüksek olduğunu, burayı kullananların mekanda kaybolma olasılığının daha düşük olacağını ve mekanın kolayca bulunabileceğini de anlatır.



Şekil 13. Pompeii Antik Kenti Kavranabilirlik Saçılım Grafiği

Tüm bu çıkarımlar tablo 1 ve tablo 2’de özetlenmiştir.

Tablo 1- Pompeii Antik Kenti Eksensel Hat Analizleri

Eksensel Hat Analizleri			
Analiz Türü	En Düşük Değer	Ortalama Değer	En Yüksek Değer
Global Bütünleşme (Integration R)	1,273	1,958	3,798
Lokal Bütünleşme (Integration R3)	1,399	2,188	3,798
Görsel Bütünleşme (Visual Integration)	2,141	4,172	7,417
Toplam Hat Sayısı: 40			

Tablo 2-Pompeii Antik Kentinin Biçimlenme Parametreleri ile Değerlendirilmesi

Biçimlenme Parametreleri	Genel Anlamda ifade ettikleri	Pompeii Antik Kenti için İfade ettikleri
<i>Global Bütünleşme</i>	<i>Bir bölgenin veya şehrin ekonomik faaliyetlerinin nerede yer seçtiği ile bir hattın toplam yön değişikliği sayısı açısından bir kentsel çevredeki diğer tüm hatlara erişilebilirlik derecesini</i>	<i>Antik kentin mekansal özellikleri incelendiğinde görülen fonksiyonel yapılanması, idari, dini ve ticari yapıların cardo - decumanus hatları ve ilk forum çevresinde olduğu, bu nedenle bu hatlarda bütünleşme değerinin yüksek olması, çevre ve sınırlara yakın konut alanlarında ise düşük olması öngörülmektedir.</i>
Yüksek Değerler	Kentsel bir alanda ana alışveriş caddesinin mekansal potansiyeli ve merkezi alanlara erişilen hatları	Sürekliliği olan cardo-decumanus ve bunlara paralel kentin tüm bölgelerine erişilebilir hatlarda yüksek bütünleşme değerleri çıkmıştır.
Düşük Değerler	Çoğunlukla bir şehrin kenarlarında bulunan konut alanları ve sessiz sokakları	Düşük bütünleşme değerlerinin ise fonksiyonel yapılanma açısından konut alanlarının yer seçtiği şehrin kenarlarında daha yoğun bir şekilde olduğu görülmüştür.
<i>Lokal Bütünleşme</i>	<i>Bir şehirde veya bölgede çeşitli yerel merkezlerin potansiyel hatlarının nerede olduğunu</i>	<i>Antik kent yapılanmasında altlık olarak kullanılan son halihazır ve hatların sınırlı sayıda çok karmaşık olmaması lokal ve global ölçekte erişilebilirlikte çok farklılıklar yaratmamaktadır.</i>
Yüksek Değerler	Bir hattın farklı yönlerdeki en az üç sayıdaki hatlara erişilebilirlik derecesini, komşu alışveriş ve çevre ana erişilebilir hatları	Global bütünleşme değerlerinden çok farklı hatları ifade etmemekle birlikte, kentin Lokal bütünleşme değerlerinin ile farklılaştığı ve arttığı hatlar özellikle iki forum bölgesi ve ana aktivitelere erişilebilirlik sağlayan en çok kullanılan hatlar olarak ortaya çıkmıştır
Düşük Değerler	Sessiz konut alanlarını	Düşük değerler antik kent sınırlarına doğru artmaktadır.
<i>Kavranabilirlik</i>	<i>Kamusal mekanlarda insanların bir araya gelme olasılığı, sosyal mekan oluşturma potansiyeli ve kentin okunabilirliğini</i>	<i>Lokal ve global değerlerin birbirlerine yakın ve uyumlu olması kentte algılanabilirlik açısından güçlü mekansal ilişkilerin varlığı öngörülmektedir.</i>
Yüksek Değerler	Aktif ve sosyal mekanların varlığı, kentin anlaşılabilir özellikte olduğunu	İki değer arasındaki yüksek korelasyon kamuya ait mekanların (en çok geçilen ve kullanılan yollar, ticaret alanları ve forumlar) kullanımının aktif olduğunu
Düşük Değerler	Aktif ve sosyal mekan azlığı ve kentin anlaşılabilirliğinin az olması	Antik kent düşük korelasyon değeri göstermemektedir.
<i>Görsel Bütünleşme</i>	<i>Kent türlerini ayırt etme, insanların görünür alan içerisinde nasıl hareket ettiklerini veya etkileşim yoğunluklarını anlama</i>	<i>Kentin güney doğu ve güney bölgesindeki forum alanları ile en bütünleşik ana hatlar olan cardo ve decumanus hatları görsel bütünleşmede en yüksek değerlerle ön plana çıkmaktadır. Buda bu alanların aktif ve etkileşim içinde olunan en çok bulunulan alanlar olduğunun bir göstergesidir.</i>

SONUÇ VE BULGULAR

Antik kentlerde fonksiyonel yer seçimleri için, bulguların ötesinde belirli ilkeler geliştirilebilmesi, kent planlama ilkeleri ve arkeolojik verilerin birlikte değerlendirilmesini zorunlu hale getirmektedir. Bu yazıda ele alınan, mekan dizimi analiz teknikleri ile Pompeii antik kenti özelinde yapılan analiz çalışmaları, antik kentlerde fonksiyonel yapılanma özellikleri ile mekânın biçimlenme özellikleri arasındaki ilişkinin anlaşılmasında kullanılmıştır. Analizler sonucunda çalışmanın ana hedefi için aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

1. Analiz sonuçlarında, Pompeii kenti mekansal yapılanmasında omurga niteliğinde olan ve plan şemasının oluşumunda ana prensipleri ortaya koyan Cardo-decumanus hatları tanımlı bir halde çıkmaktadır.
2. Bütünleşik - entegre hatların en yüksek çıktığı alanlar, cardo-decumanus hatlarının kesişiminde olan dini, ticari yapıların ve forumun bulunduğu bölge olarak belirlenmiştir.
3. Mekansal gelişim ile birlikte cardo-decumanus hattının gelişimi de değişmekte yeni gelişim bölgeleri oluşurken yeni cardo-decumanus hatları tanımlanmıştır. Bütünleşme değerleri de bunu desteklemektedir.
4. Kentte ana tercih edilen yol hatları cardo-decumanus hatlarıdır.
5. Kavranabilirlik saçılım grafiği incelendiğinde, Pompeii antik kentinin kavranabilir mekânsal doku ve kavranabilir kentsel sistemine sahip olduğu görülmüştür. Bu sonuç aktif sosyal hayatın ve kullanıcıların birbirleri ile etkileşim içinde olduklarını destekler niteliktedir.
6. Kamusal alanların/tüm adaların görsel bütünleşme düzeyine ilişkin bir sorgulama yapıldığında;
 - 6a. Görsel bütünleşmenin en fazla
 - forum, hamam, tapınaklar, tiyatro, stadyum, ticaret birimleri, amfiteyatrosu, jimnasyum, meydanlar ve bu donatıların yakın çevrelerindeki konut alanlarında çıktığı,
 - 6b. Donatıların cardo-decumanus hatlarının kesişim noktalarında yer seçtiği,
 - 6c. Kamusal alan olarak en çok geçilen ve tercih edilen kentin ana giriş ve çıkış hatlarını oluşturan cardo-decumanus hatlarında, donatılarının yoğunlaştığı görülmüştür..
7. Kentin tarihsel gelişimi ile doğu yönünde büyüdüğü, kentin büyüme sürecinde doğu kesiminde ikinci bir cardo hattı açıldığı, 2.cardo-decumanus hattı kesişiminde yeni bir forumun yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu gelişim global bütünleşme değerleri ile de desteklenmektedir.

Pompeii antik kenti özelinde yapılan bu çalışmada elde edilen bulgular, antik kentlerde daha sonra yapılacak araştırmalara yönlendirici niteliktedir. Bu yazının ele alınmasındaki ana hedef olan, antik kentlerin mekân organizasyon biçimlerinin okunabilmesi ile kent tarihine yönelik mekânsal verilerin üretilmesinde, bundan sonra yapılacak çalışmalarda yardımcı bir araç olarak mekan dizimi analiz tekniklerinden yararlanılabileceği önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Hillier B., Hanson J. 1984. *The Social Logic of Space*, Cambridge University Press: Cambridge.
- Laurence, R. 2007. *Roman Pompeii: Space and Society (2 edition)*, London -New York: Routledge.
- Lynch K. 1960. *The Image Of the City*, Cambridge: MIT Press.
- Rapoport, A. 1982. *The Meaning of The Built Environment A Nonverbal Communication Approach*, Beverly Hills: Sage Publications,.
- Garling T., Gary W., Evans G. W. 1991. "Environment, Cognition and Action: The Need for Integration, Environment", *Cognition and Action*, Plenum Press, 2-13.
- Hillier B. 1996a. "Cities As Movement Economies", *Urban Design International*, 1: 41-60.
- Hillier, B., 1996b. *Space is The Machine*, Cambridge: Cambridge Universty Press.
- Hillier B., Penn A., Hanson J., Grojeski I., J.X.U. 1993. "Natural Movement Or, Configuration And Attraction In Urban Pedestrian Movement", *Environment & Planning B: Planning & Design*, 20: 29-66.
- Hacking I., 1983. *Representing And Intervening*, , Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, B., 1993. "A Note On The Intuiting Of Form; Three Issues In The Theory Of Design", *Environment And Planning B: Planning And Design*, 2: 52-56.
- Cutting, M. 2003. "The Use Of Spatial Analysis To Study Prehistoric Settlement Architecture", *Oxford Journal of Archaeology*, 22 (1): 1-21.
- Stöger, H. 2011. *Rethinking Ostia: A Spatial Enquiry Into The Urban Society Of Rome's Imperial Port-Town*, Leiden: Leiden University Press.
- Turner, A. 2003. "Analysing The Visual Dynamics Of Spatial Morphology.", *Environment and Planning B: Planning and Design*, 30 (5): 657 – 676.
- Hillier B., W. R. G., Hanson, J. & Peponis, J. 1987. "Syntactic Analysis Of Settlements", *Architecture Et Comportement/Architecture And Behaviour*, 3 (3): 217-231.
- Gündoğdu, 2014. "Mekan Dizimi Analiz Yöntemi Ve Araştırma Konuları (Space Syntax And Researching Issues)", *Art Sanat* 2: 251-274.
- Gündoğdu, M. 2005. *Galata Pera Bölgesi Mekansal Morfolojik Özellikleri İle Arazi Kullanımı Arasındaki Etkileşim*, Basılmamış Doktora Tezi.
- Craane, M., L. 2013. *Spatial patterns; the late-medieval and early-modern economy of the Bailiwick of 's-Hertogenbosch from an interregional, regional and local spatial perspective* PhD, Rotterdam.
- Bafna, S. 2003. "Space Syntax: A Brief Introduction To Its Logic And Analytical Techniques", *Environment & Behavior*, 35 (1): 17-29.
- Hillier B., Hanson J. 1997. "The Reasoning Art: Or, The Need For An Analytical Theory Of Architecture", *Space Syntax First International Symposium*, London, 1-6.
- Tencer T. 2015. "Space Syntax and/in Archaeology" *Odborná jazyková příprava pro DSP*.

Vaughan, L. and Hillier, B. 2007. “*The Spatial Syntax Of Urban Segregation*”, *Progress in Planning*, 67 (3): 205–294.

Griffiths, S. 2005. “Historical Space And The Practice Of” Spatial History”, *The Spatiofunctional Transformation Of Sheffield 1770-1850*, 655–668.

Gates, C. 2011. *Ancient Cities: The Archaeology of Urban Life in the Ancient Near East and Egypt, Greece and Rome*, Abingdon-Oxon-New York: Routledge.

Tümer, G. 2007. *Hippodamos.*, <http://v3.arkitera.com/k198-hippodamos.html>, Son Erişim Tarihi: 06 06. 2017.

Hillier B., 2001. “A Theory Of The City As Object Or How Spatial Laws Mediate The Social Constructions Of Urban Space”, *3rd International Symposium on Space Syntax*, Brazil, 1-9.

Kim Y. O., 2000. “The Role of Spatial Configuration in Spatial Cognition”. *3rd International Symposium on Space Syntax*, Brazil.

Turner, A. (2003): “*Analysing The Visual Dynamics Of Spatial Morphology*” *Environment and Planning B: Planning and Design*, 30(5): 657 – 676.

KORUMA ONARIM ÇALIŞMALARI ÖNCESİ BOZULMALARIN TEŞHİSİNE BİR ÖRNEK: HIERAPOLIS KUZEY NEKROPOLÜ 175 NOLU ANITSAL MEZAR

HÜSEYİN ONUR ERDEM

Araş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
herdem@pau.edu.tr

EVİN CANER

Yrd. Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
ecaner@pau.edu.tr

ÖZ

Tarih boyunca doğal taşlar kullanılarak inşa edilen mimari eserler günümüzde taşınmaz kültürel mirasın büyük bir kısmını oluşturmaktadır (Sabbioni ve Diğerleri, 2012: 74). Ancak bu yapılar zaman içerisinde malzeme bozulmaları da dahil olmak üzere bir çok farklı sebebe bağlı olarak tahrip olmaktadır (Doehne ve Price, 2010: 16; Fitzner, 2004: 677). Bozulmaya neden olan etkenlerin ve bozulma süreçlerinin belirlenmesi için yapılacak “teşhis” çalışmaları koruma yaklaşımının oluşturulmasındaki en önemli aşamadır (Paoletti ve Diğerleri, 2012: 116; Güleç, 2012: 61, Cardell ve Diğerleri, 2003: 165).

Bu çalışmada, uygun koruma ve onarım uygulamalarının ortaya konulabilmesi için gerekli teşhis çalışmalarından görsel bozulmaların haritalandırılması ve spot tuz testleri kullanılarak Phrygia Hierapolis’i Kuzey Nekropolünde bulunan 175 Nolu anıtsal mezar yapısı ele alınmıştır. Bozulmaların çeşitleri ve dağılımlarının görsel analizleri ve spot tuz testleri sonucunda; yapıda bozulmalara neden olan öncelikli etkenlerin nem, tuz ve önceki onarım malzemeleri kaynaklı oldukları tespit edilmiştir. Bozulmaların durdurulması ve yapı üzerinde bozulmaya sebep olan etkenlerin ortadan kaldırılması için önerilerde bulunulmuştur. Bu çalışma; tüm tarihi taş yapılar için, uygulanacak koruma onarım müdahaleleri öncesinde teşhisin önemine bir örnek teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Taş bozulmaları, teşhis çalışmaları, görsel bozulma haritaları, Hierapolis.

DIAGNOSTIC STUDIES BEFORE CONSERVATION AND RESTORATION WORKS: A CASE STUDY-HIEARAPOLIS NORTHERN NECROPOLIS MONUMENTAL TOMB NO: 175

ABSTRACT

Buildings and monuments built using natural stone throughout the history constitute an important part of immovable cultural heritage (Sabbioni et al., 2012: 74). However various factors including material deterioration cause considerable damage to these buildings (Doehne and Price, 2010: 16; Fitzner, 2004: 677). Diagnostic studies for the determination of factors and processes causing material deterioration are important before the selection of proper conservation practices (Paoletti et al., 2012: 116; Güleç, 2012: 61, Cardell et al., 2003: 165).

In this study, monumental tomb no: 175 in Northern Necropolis of Hierapolis was investigated by visual decay mapping and soluble salt spot tests for the diagnosis of deterioration problems before the selection of proper conservation practices. Based on the visual analysis of the type and distribution of decay forms and results of spot tests, main factors causing material deterioration were found to be dampness, soluble salts and incompatible materials used in former repairs. At the end of the study some recommendations were proposed for the elimination of deterioration sources to prevent further decay. This study represents an example for the importance of the diagnostic studies before the conservation interventions.

Key Words: Stone deterioration, diagnostic study, visual decay mapping, Hierapolis.

Binalar, anıtlar ve sanat eserlerinin yapımında doğal taşların kullanılması, insanlık tarihi kadar eskidir (Fitzner ve Heinrichs, 2001: 12). Bu nedenle taş koruma da, koruma alanında eski ve çok çalışılan konulardan birisi olmuştur (Caner, 2011: 2; Sabbioni ve Diğerleri, 2012: 74). Yapılan çalışmalarda, taş malzemenin korunması için ölçülebilir ve takip edilebilir teşhis çalışmalarının gerekliliği belirlenmiştir (Tabasso Laurenzi, 1993: 54). Son yıllarda yapılan disiplinlerarası araştırmalar ve teknolojideki gelişmeler ile teşhis, koruma basamakları arasında önemli bir yer edinmiştir (Fitzner ve Heinrichs, 2001: 22). Ancak taş koruma uygulamaları, sıklıkla teşhis çalışmaları yapılmaksızın belirlenmiş ve uygulanmışlardır. Bu tür uygulamaların büyük çoğunluğunun taşa zarar verdiği ve hemen hiçbirinin bozulma süreçlerini durdurmadığı belirlenmiştir (Ahunbay, 1996: 38; Torraca, 1976: 217-316). Bozulmaların kaynaklarının, türlerinin ve dağılımlarının tespit edilmemesi durumunda koruma ya da onarıma yönelik yapılan müdahaleler başarısız olacaktırlar. Başarılı müdahalelerin belirlenmesi için bozulmaların, çeşitlerinin, derecelerinin ve dağılımlarının tespit edilmesi gerekmektedir. Teşhis çalışmaları, kültür varlıklarında görülen bozulmaların ortaya çıkma nedenlerinin, derecelerinin ve derinliklerinin; çeşitli analizler ile elde edilen verilerin değerlendirilmesiyle tespit edilmesini sağlar (Caner Saltık, 2003: 190; Paoletti ve Diğerleri, 2012: 116).

Bozulmaların teşhisi yapılırken kullanılan yöntemler, tahribatsız analizler ve laboratuvar analizleri olarak iki ana gruba ayrılır. Son bilimsel gelişmeler ile birlikte tahribatsız tekniklerin, kültürel mirasın korunması için gerekliliği kesinleşmiş; malzemenin özellikleri, görülen bozulmaların tespiti, yapılacak müdahalelerin etkinliğinin değerlendirilmesi ve malzeme uyumluluğunun değerlendirilmesi için vazgeçilmez olmuştur (Moropoulou ve Diğerleri, 2013: 1222). Bozulmaların teşhisinin sağlıklı sonuçlar vermesi için gerektiği durumlarda laboratuvar analizleri de yapılmalıdır.

Bu çalışmada yararlanılan, tahribatsız analiz yöntemlerinden biri olan görsel bozulmaların haritalandırılması; taş tiplerinin ve görülen bozulma türlerinin kesin olarak tayin edilmesine, belgelenmesine ve değerlendirmesine yardımcı bir tekniktir (Fitzner ve Heinrichs, 2001: 22). Bozulma türlerinin haritalandırılması; laboratuvar verileri ile saha verilerinin arasındaki sentezin kurulması ve araştırmadan elde edilen bilgilerle gerekli koruma aktivitelerinin geliştirilmesi için, kullanışlı ve pratik çözümler sağlayan güçlü bir araçtır (Rodrigues, 2015: 271). İncelenen yapı için haritalandırmalar yapılarak bozulma nedenleri, dereceleri ve dağılımları ile ilgili veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında uygulanan görsel bozulmaların haritalandırılması tekniği ile elde edilen verilerin desteklenmesi amacıyla laboratuvar analizlerinden, suda çözünebilir tuzların tayini yapılmıştır. Suda çözünebilir tuzların tespiti için çeşitli yöntemler kullanılabilen olup, malzeme üzerinden alınan ve toz hale getirilen bir birim numunenin belirli birim suda çözdürülmesi sayesinde tuzun cinsi ve miktarı saptanabilir (Martinho ve Diğerleri, 2014: 347). Bu doğrultuda spot testler yapılarak incelenen malzemelerdeki tuzların cinsleri, bozulma nedenlerinin anlaşılabilmesine destek amacı ile belirlenmiştir.

175 NOLU MEZARIN KONUMU, TANIMI VE TARİHİ

Hierapolis Antik Kenti; Denizli İli şehir merkezinin yaklaşık 18 km kuzeyinde, Pamukkale İlçesi içerisinde yer alır. Kent antik çağlarda Phrygia Bölgesi olarak adlandırılan alan içerisinde yer alan Lykos Vadisi kentlerinden biridir (Sevin, 2001: 203; D'Andria, 2003; 9). 175 Nolu Anıtsal Mezar; Phrygia Hierapolis'i kuzey nekropolünde bulunan ve yerel traverten cinsi taştan inşa edilmiş bir anıtsal mezar yapısıdır.

Hierapolis nekropolünün karakteristiği olan düz çatılı, dikdörtgen planlı, büyük ve düzgün bloklardan oluşan duvar örgülü olup; ev tipi mezar tipolojisi ile ilişkilidir (Ferrero, 1994: 349) (Fot. 1). Masif bloklardan oluşan bir steirobat üzerine inşa edilen yapı, iki basamaklı podyuma sahiptir. Podyumun üzerinde ince yonulu, sade profilli bir toikhobat ve üzerinde izodomik olmayan ince yonulu masif bloklardan oluşan duvar örgüsü bulunmaktadır. Mezar girişi kuzey cephede toikhobatin hemen üzerinde, cepheye ortalı bir pozisyonda yer almaktadır. Önceki dönem onarımlarında mezarın girişi devşirme malzeme olan amorf taşlar ve harç ile kapatılmıştır. Yapı, duvarların üzerini örten yatay geison ve profilli sima ile tamamlanmıştır. Üst örtüsü düz dam biçimindedir. Çatı üzerinde lahit yerleştirilmesi için bir kaide yer almaktadır (Ferrero, 1995: 98).

M.S. 2. ve 3. yüzyıllar Roma imparatorlarının da destekleriyle kentin büyük gelişim gösterdiği bir dönem olup, kentin en parlak dönemidir (Sevin, 2001: 203; Gür, 2007: 220; Akurgal, 1988: 390). 175 No'lu anıtsal mezar da aynı tarihlerde, M.S. 2. ve 3. yüzyıllar arasında inşa edilmiş ve uzun süre kullanılmıştır (Ferrero, 1995: 98).



Foto. 1: 175 No'lu Mezar kuzey cephesi.

175 NOLU MEZARIN ONARIM TARİHÇESİ

Hierapolis kuzey nekropolünde farklı dönemlerde çeşitli onarım faaliyetlerinde bulunulmuştur. Bu çalışmalar; 1957-1969, 1984-1989,1990-1991 ve 1992-1994 yılları arasında yapılmıştır (D'Andria: 2003: 18-19). 175 No'lu mezar ile ilgili onarım geçmişi araştırılmış ve Daria De Bernardi Ferrero yönetiminde 1993 yılında yapılan çalışmalar kapsamında onarım geçirdiği tespit edilmiştir (Ferrero, 1994: 346). Mezar yapısı üzerine yapılan görsel incelemelerde tespit edilen onarım malzemeleri ve yaklaşımlar, söz konusu dönemde yapılan çalışmalarla bire bir örtüşmekte ve daha önceki dönemlerde bir modern onarım geçirmediği düşünülmektedir.

Ferrero, 1993 yılında mezar yapısı için; kısmen yıkılmış, blokların bazılarının parçalanmış ve bazılarının eksik olduğunu ve başta çatı kısmı olmak üzere, binayı oluşturan blokların pozisyonlarında kaymalar olduğunu bildirmiştir (Ferrero, 1994: 350). Parçalanmış ve yıkılmış bloklarının, yerinde kalan parçalarıyla birleştirilebilmesi adına özgün yerinde bulunan parçalar da indirilmiş; paslanmaz çelik vidalar, çelik barlar, Araldite AV138M ve sertleştirici HV988 kullanılarak tümlemesi yapılmıştır (Ferrero, 1994: 350) (Fotoğraf 2). Bu işlem taşıyıcı duvarların ve üst örtünün kısmen ya da tamamen yeniden konumlandırıldığını düşündürmektedir. Ayrıca özgün yerlerinde olmayan kenetler, paslanmaz çelik kullanılarak yenilenmiştir (Ferrero, 1994: 350) (Fotoğraf 3). Kenetlerin yenilenmesi işlemi için, ilgili blokların üst sıralarının tamamen indirildiği düşünülebilir ki bu durum yapının taşıyıcılarının ve üst örtüsünün yeniden konumlandırıldığı düşüncesini desteklemektedir.

Tamamı eksik blokların yerine travertenden yenileri üretilmiş, bir kısmı eksik olan ya da kırık olanlar için çift örgülü duvarlar inşa edilmiş ve içleri çimento ve çakıl karışımıyla doldurulmuştur (Ferrero, 1994: 350) (Fotoğraf 4).



Foto. 2: Blokları birbirine bağlayan çelik barlar.



Foto. 3: Paslanmaz çelik kenetler



Foto. 4: Eksik bloklar yerine üretilen traverten bloklar ve çimentolu harçla örülen çift sıra duvarlar.

175 NOLU MEZARDA BOZULMALARIN TEŞHİSİ

Yapının cepheleri üzerine yapılan görsel analizler neticesinde beş farklı bozulma türünün varlığı izlenmiştir. Bunlar; biyolojik bozulmalar, çatlak oluşumları, malzeme kayıpları, parçalar halinde ayrılmalar ve renk değişimleridir.

Biyolojik bozulmalar; likenler, yosunlar, gelişmiş bitkiler ve hayvansal atıklar olmak üzere dört ayrı türde varlık göstermektedir. Yapılan haritalandırmalar neticesinde biyolojik bozulmaların yoğunluğunun cepheler arasında farklılık gösterdiği anlaşılmıştır. En yoğun etki kuzey cephede iken en az etki güney cephede gözlemlenmiştir (Figür 1).

En yaygın görülen biyolojik bozulma etkeni likenlerdir. Likenler tüm cephelerde bulunmakla birlikte, beyaz ve sarı renkli olmak üzere iki türü gözlemlenmiştir. Yaygın olarak beyaz renkli likenler, nadiren sarı renkli likenler biyolojik bozulmalara neden olan etkenlerdendir. Likenler, içinde nem bulunan taş yüzeylerde kolaylıkla yayılım gösterirler (Koç, 2014: 14). Yapının cephelerindeki yayılım alanları incelendiğinde; zemine yakın ve çatıya yakın blok sıraları üzerinde yoğunluk gösterdikleri belirlenmiştir. Bu nedenle bu kısımlarda nem probleminin olduğu düşünülmektedir.

Yosunlar; en yaygın görülen ikinci biyolojik bozulma etkenidirler. Hazırlanan yayılım haritası incelendiğinde; kuzey cepheden güney cepheye doğru yoğunluklarının azaldığı görülmektedir. Ayrıca tüm cephelerde geçerli olmak üzere; zemine yakın blok sıraları ve çatıya yakın blok sıraları üzerinde yoğunlaştıkları görülmektedir. Yaşamak için likenlere oranla daha fazla suya ihtiyaç duyan yosunların (Koç, 2014: 13-14) bu bölgelerde bulunması, taş malzemede doğrudan nemin varlığını işaret etmektedir.

Gelişmiş bitkiler; diğer biyolojik bozulma etkenleriyle benzer şekilde, kuzey ve batı cephede daha yoğun olmak üzere tüm cephelerde görülmektedirler. Bu tür bitkilerin cephelerdeki yayılımı incelendiğinde; tamamına yakınının zemin hizasındaki blok sıraları üzerinde buldukları görülmektedir. Gelişmiş bitkiler yaşamak için diğer biyolojik etkenlere göre daha çok suya ihtiyaç duyarlar. Zemine yakın blokların, toprakta bulunan neme maruz kalmaları bu bitkilerin gelişmesinde bir etken olarak değerlendirilmiştir. Bu bitkilerin inceleme sırasındaki durumları itibarı ile yapıyı ciddi derecede tehdit edecek boyutlarda olmadıkları değerlendirilmiştir.

Hayvansal atıklar; kuş dışkıları ve güney cephesinde yer alan bir kuş yuvasından oluşmaktadır. Söz konusu atıkların barındırdıkları fosfat cinsi tuzlar nedeniyle yapı malzemesinde tuz problemleri oluşmasına imkan sağlayabileceği değerlendirilmiştir. Yapılan spot tuz testleri neticesinde; hayvansal atıkların en yoğun görüldüğü güney cephesinin, fosfatlı tuzların en yoğun görüldüğü cephe olması ve ilgili tuz nedeniyle oluşan beyaz renkli lekelenmelerin söz konusu atıklarla aynı alanlarda bulunması; fosfatlı tuzların kaynağının hayvansal atıklar olabileceğini göstermektedir.

Biyolojik bozulmalar; malzeme yüzeyinde patinalanma, renk değişimleri, kabuk oluşumu ve pul pul dökülme gibi bozulmalar oluşmasına neden olabilir (Marano ve Diğerleri, 2016: 67). Bu yönüyle yapıda görülen biyolojik bozulmaların, renk değişimlerine neden oldukları belirlenmiştir. Ayrıca; mikroorganizmalar ve bitki toplulukları kimyasal ve fiziksel bozulmalara neden olurlar (Öcal ve Dal, 2012: 110). Varlığı tespit edilen bu tür biyolojik bozulmaların; çatlak oluşumları ve yüzey kayıpları oluşmasına katkı sağladıkları değerlendirilmektedir.



Fig. 1: Cephelerde yapılan görsel biyolojik bozulma haritaları.

Çatlak oluşumları ve parçalar halinde ayrılmalar; mezar yapısında tespit edilen yapı için en ciddi tehdit oluşturan iki bozulma türüdür. Bu iki bozulma türünün cephelerdeki yayılım alanları incelendiğinde yoğunlukla aynı yatay blok sırası üzerinde yer aldıkları görülmektedir (Figür 2, Figür 3). Bu nedenle oluşmalarındaki etkenlerden en önemlisinin statik kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, ilgili blok sıralarının çoğunlukla duvar örgüsündeki yüksekliği en düşük sıralar olması ve üzerine binen basıncın dağılımında, diğer blok sıralarına oranla daha az alana sahip olmaları olmalıdır. Ayrıca bu bloklar, cephelerde çimentolu onarım harcının en yoğun kullanıldığı bloklar arasındadır. Cephelerde görülen parçalar halinde ayrılmaların tamamına yakını, kılcal ve orta genişlikteki çatlakların büyük kısmı bu bloklar üzerinde görülmektedir. Bu nedenle çimentolu onarım harçlarının da bu bozulma türlerinin kaynaklarından biri olduğu düşünülmektedir. Tüm cepheler için; her iki bozulma türü ve onarım malzemeleri için ayrı haritalandırmalar yapılmış ve bir araya getirilmiştir. Haritalar üzerinde, söz konusu iki bozulma türünün, çimentolu onarım harçları ile birebir örtüşen sınırlara sahip olduğu görülmüş ve bu düşünce desteklenmiştir. Çimento içerisinde bulunan sülfat cinsi tuzların bu bozulma türleri ile ilişkisi değerlendirilmelidir. Tuz kristalleşmesine bağlı oluşan mekanik stres, çatlakların oluşmasına neden olan en önemli etkenlerdendir (Rothert ve Diğerleri, 2007: 193). Bu nedenle, harcın kullanıldığı bir blok üzerinden alınan numuneler laboratuvarında tuz testlerine tabi tutulmuş ve SO_4^{2-} türü suda çözünebilir tuzların varlığı tespit edilmiştir. Bu durum, çimentolu onarım harcı ile örtüşen bozulma türlerinin; çimento ve taş arasındaki genleşme ve direnç farklarından kaynaklı etkiler ile çimento kaynaklı tuzların etkileri neticesinde oluştuğunun bir göstergesi olmalıdır.

Çatlaklar; yapıya kapilarite ile nem taşınmasına (Torraca, 1982: 17; Yıldırım, 2007: 27), buna bağlı olarak biyolojik bozulmalara, donma-çözünme döngülerine ve tuz kristalleşmesi döngülerine neden olurlar (Dal, 2010: 49). Nem ile yapı malzemesine nüfuz eden tuzlar, parçalar halinde ayrılmalara ve malzeme kayıplarına neden olabilirler

(Steiger ve Charola, 2011: 264). Çatlaklar ve kapilarite nedeniyle yapı malzemesine nüfuz eden nem ve suda çözünebilir tuzların; biyolojik bozulmalar, renk değişimleri, parçalar halinde ayrılmalar ve malzeme kayıplarına neden olduğu değerlendirilmiştir.

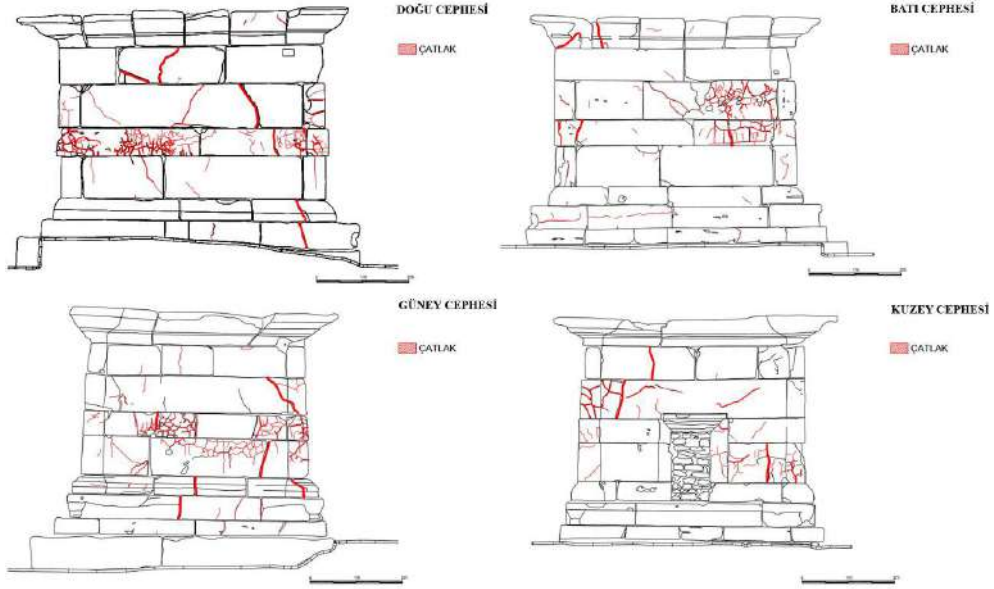


Fig. 2: Cephelerde yapılan çatlak oluşumu haritaları.

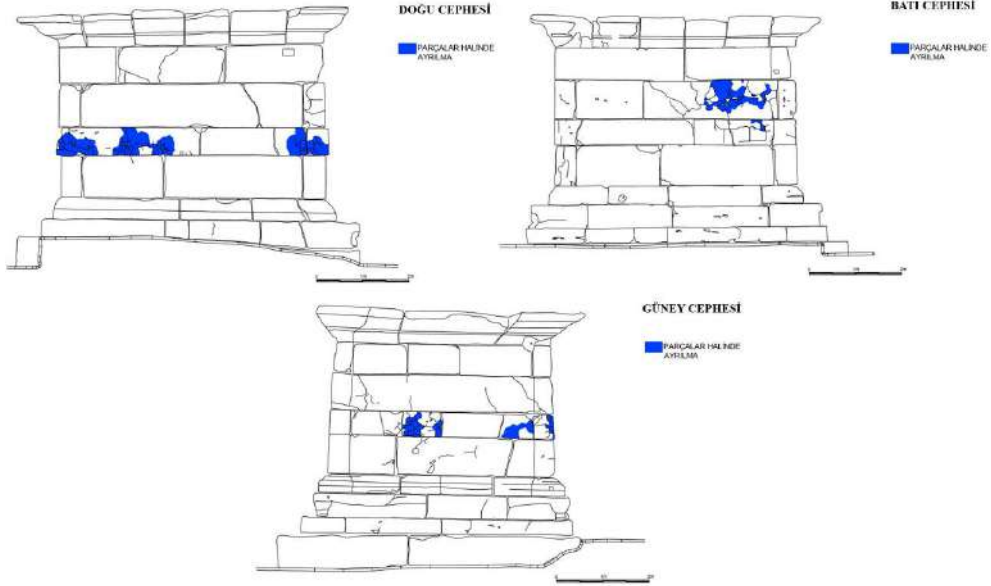


Fig. 3: Cephelerde yapılan parçalar halinde ayrılma haritaları.

Renk değişimleri; yapının tüm cephelerinde oldukça yaygın görülen ve kendi içerisinde dört ayrı türde varlık gösteren bir bozulma türü olarak değerlendirilmiştir. Bunlar; biyolojik lekelenmeler, gri lekelenmeler, siyah lekelenmeler ve beyaz lekelenmelerdir.

Biyolojik lekelenmelerin oluşumuna neden olan etkenler; yosunlar, likenler, gelişmiş bitkiler ve hayvansal atıklardır. Yosunlar ve gelişmiş bitkiler yeşil ve kahverengi tonlarında, likenler beyaz ve sarı tonlarında, hayvansal atıklar kahverengi tonlarında lekelenmelere neden olmaktadır. Oluşturulan renk değişimi haritalarında, biyolojik lekelenmelerin cephelerdeki dağılımları incelenmiş; yoğun olarak zemine yakın ve çatıya yakın blok sıraları üzerinde buldukları anlaşılmıştır (Figür 4). En büyük yoğunluk kuzey cephesindedir. Kuzey cephenin güneş ışınlarına daha az maruz kalması nedeniyle daha geç kuruması ve daha nemli kalması biyolojik bozulma ve lekelenmelere uygun ortam sağlamıştır.

Gri lekelenmelerin yayılım alanları, renk değişimi haritaları üzerinde incelenmiş ve tamamının zemine yakın blok sıraları üzerinde görüldüğü anlaşılmıştır. Bu nedenle zeminden yükselen nem ile taşınan yabancı maddelerin ve suda çözünebilir tuzların, gri lekelenmelerin oluşmasında etkili olduğu düşünülmüştür. Bu doğrultuda kuzey ve güney cephelerden numuneler alınarak spot tuz testlerine tabi tutulmuştur. Tespit edilen NO_2^- ve Cl^- gibi suda çözünebilir tuzların, gri lekelenmelerin oluşumunda neden oldukları belirlenmiştir.

Benzer şekilde siyah lekelenmelerin haritalar üzerindeki dağılımı incelendiğinde, tamamının çatı ve çatıya yakın blok sıraları üzerinde görüldüğü anlaşılmıştır. Yayılım şekilleri incelendiğinde; çatıdan zemine doğru etki alanının ve yoğunluğunun azaldığı görülmektedir. Bu nedenle oluşumdaki ana etkenin gri lekelenmelerde olduğu gibi çatıda biriken ve cepheye etki eden nem, taşıdığı yabancı maddeler ve suda çözünebilir tuzlar olduğu değerlendirilmiştir. Çatıya yakın alanlarda görülen siyah lekelenmeler ile biyolojik lekelenmelerin tamamının çakışık durumda olması, biyolojik türlerin yaşaması için suyun gerekliliği; siyah lekelenmelerin oluşumunda nemin etkisini gösterir bir durumdur.

Beyaz lekelenmeler yapıda görülen renk değişimlerinden en az yoğunlukta olanıdır. Özellikle güney cephede yoğunluk gösterir. Haritalar üzerinde yayılım alanları ve şekilleri incelendiğinde, diğer tüm renk değişimlerinin ve bozulma türlerinin aksine diğer bozulma türleri ile bütünleşik bir yayılım göstermedikleri görülmektedir. Bu nedenle oluşmalarına neden olan etkenin, yüzeyde oluşan bir yabancı madde veya tuz birikimi olduğu değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda kuzey ve güney cephelerde beyaz lekelenme görülen alanlardan numuneler alınmış ve spot tuz testlerine tabi tutulmuştur. Yapılan testler neticesinde yüzeyde biriken maddenin SO_4^{2-} ve PO_4^{2-} türü suda çözünebilir tuzlar olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle beyaz lekelenmelere neden olan etkenin çiçeklenme olduğu anlaşılmıştır.

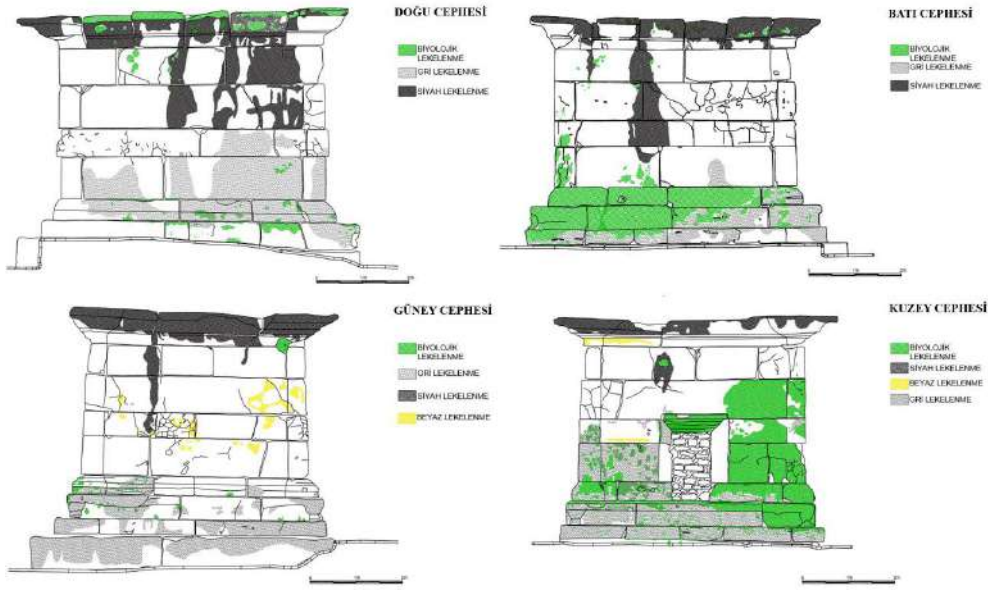


Fig. 4: Cephelerde yapılan renk değişimi haritaları.

Malzeme kayıpları; yapıyı tehdit eden önemli bozulma türlerinden biri olarak tüm cephelerde görülmektedir. Yapıda; parça kopması ve yüzey kaybı olmak üzere iki ayrı türde malzeme kaybı görülmektedir.

Her bir cephe için hazırlanan malzeme kaybı haritalarında; parça kopmalarının yoğunlukla çatıyı oluşturan bloklar üzerinde görüldüğü ve zemine inildikçe yoğunluklarının azaldığı görülmektedir (Figür 5). Tüm bozulma türlerinin bir arada gösterildiği haritalarda, parça kopmalarının yoğunlaştığı çatı bloklarında yoğunluk gösteren iki farklı bozulma ön plana çıkmaktadır. Bunlar; siyah lekelenmeler ve biyolojik bozulmalar/lekelenmelerdir. Çakışık alanlarda bulunan bu iki bozulma türü ile parça kopmalarının birbirlerini tamamlar durumda oldukları görülmektedir. Nem; hem renk değişimlerinin oluşmasına neden olan yabancı maddelerin ve suda çözünabilir tuzların taşınmasına (Fitzner ve Heinrichs, 2001: 24) hem de biyolojik türlerin yaşamasına imkan sağlayarak biyolojik bozulmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Koç, 2014: 13-14). Malzemeye nüfuz eden nem ve çözünabilir tuzların, atmosferdeki ısı değişimleri nedeniyle donma veya buharlaşmaya bağlı hacim genişlemesi sonucu oluşturdukları tahribat, zamanla yüzeyden parça kopmasına sebep olur (Rodrigues, 2015: 268; Gomez Heras ve McCabe, 2015: 5). Bu nedenle; parça kopmalarına neden olan etkenlerden birinin nem ve çözünabilir tuzlar olduğu düşünülmektedir. Ferrero, 1993 yılında yapının kısmen yıkılmış ve başta çatı kısmı olmak üzere, blokların pozisyonlarında kaymalar olduğunu bildirmiştir (Ferrero, 1994: 350). Blok düşmeleri ve yıkılmalar, parça kopmalarının oluşumuna neden olabilecek bir diğer etken olarak düşünülmektedir.

Yüzey kayıpları; yapıda genellikle duvar örgüsünü oluşturan bloklar üzerinde, çatlaklarla ve parçalar halinde ayrılmalara yakın ilişki içerisinde gözlemlenirler. Buna ek olarak; yüzey kayıplarının çoğunlukla bulunduğu bloğun diğer bir blokla birleştiği kenarlar ve köşeler üzerinde yer aldığı anlaşılmıştır. Bu durumun nedeni duvar

örgüsündeki yük dağılımının eşit olmamasından kaynaklı, fazla basınç olarak düşünülmektedir. Buna neden olan faktör; 1993 yılında yapı onarılmadan önce duvarlarda konveks ve konkav biçimli eğilmelerin varlığının bildirilmesi ile ilgilidir (Ferrero, 1994: 350). Onarımdan önce duvar örgüsünde oluşan bu durum, basıncın eşit dağılmamasına ve bu nedenle blokların birbirine temas ettiği kenar ve köşelerde kırılmaların oluşmasında etkili olmalıdır.



Fig. 5: Cephelerde yapılan malzeme kaybı haritaları.

SONUÇ

Yapıda görülen bozulma türlerinin yanı sıra tüm cepheler için onarım malzemelerinin dağılım haritası çıkarılmıştır (Figür 6). Tüm cepheler için; hazırlanan biyolojik bozulmalar, renk değişimleri, çatlak oluşumları, parçalar halinde ayrılmalar, malzeme kayıpları ve onarım malzemeleri haritaları bir araya getirilmiş ve bozulmaların türleri, kaynakları ve dağılımları incelenmiştir (Figür 7). Bu incelemeler sonucunda tüm bozulmalar için uygulanması gereken müdahaleler adına önerilerde bulunulmuştur.

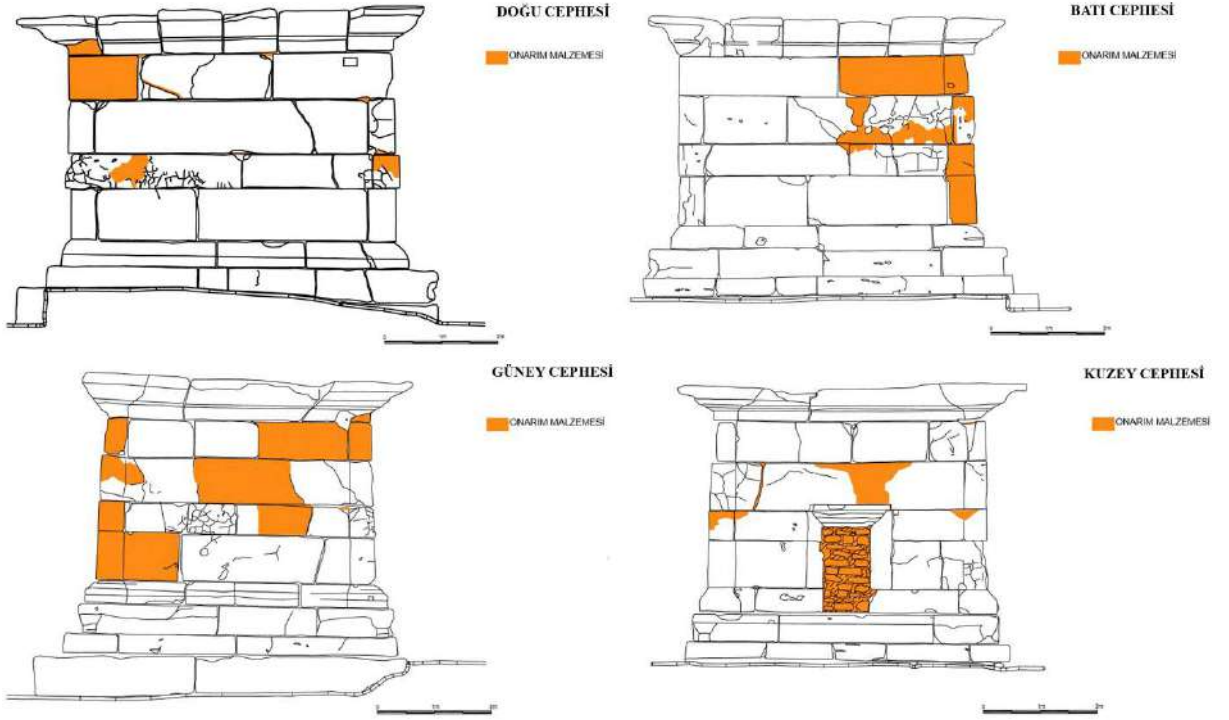


Fig. 6: Cephelerde yapılan onarım malzemeleri haritaları.



Fig. 7: Cephelerde görülen bozulma türleri ve onarım malzemeleri haritaları.

Parçalar halinde ayrılmalar ve çatlak oluşumları; yapıda önemli derecede varlık gösteren ve yapıyı ciddi derecede tehdit eden bozulma türlerindedir. Oluşumlarına neden olan etkenler; onarım malzemesi kaynaklı ve dış kaynaklı suda çözünbilir tuzlar, yapı malzemesinde biriken nem, duvar örgüsündeki bozukluklar nedeniyle oluşan basıncın eşit dağılmaması durumu ve biyolojik bozulmalar olarak belirlenmiştir. Bu

etkenlerin önlenmesi adına planlanacak bir onarım faaliyetiyle; yapının duvar örgüsünde bulunan ve çimentolu harç kullanılan blokların indirilmesi ve çimentolu harcın temizlenmesi gerekmektedir. Buna ek olarak çatlak oluşumlarının yoğun görüldüğü yüzeylerde, seçilecek tahribatsız bir metot ile tuz temizliği yapılması faydalı olacaktır. Daha sonrasında yapılacak yeni onarım müdahalelerinde, yapının özgün taşı olan traverten ile fiziko-mekanik özellikleri uyumlu malzeme/malzemesler kullanılması uygun olacaktır. Ayrıca sağlamaştırma adına; traverten ile uyumlu fiziko-mekanik özelliklere sahip bir kireç harcı hazırlanarak, bozulmaların görüldüğü alanlara enjeksiyon yapılması önerilmektedir.

Renk değişimleri; yapının tüm cephelerinde yoğun varlık gösteren bir bozulma türüdür. Tespit edilen dört farklı renk değişimi türüne neden olan etkenler; yapı malzemesine nüfuz eden nem, nemin taşıdığı suda çözünebilir tuzlar(NO_2^- , Cl^- , SO_4^{2-} ve PO_4^{3-}), su ve rüzgar vb doğal yollarla taşınan ve yüzeyde birikim yapan yabancı maddeler, biyolojik bozulmalar olarak belirlenmiştir. Gri lekelenmeler ve siyah lekelenmeler için kağıt hamuru ve kil gibi malzemelerle uygulanacak tahribatsız bir teknik ile yüzey temizliği yapılması gerekmektedir. Bu tür bir uygulama yüzeyde oluşan tuz kaynaklı renk değişimlerinin temizlenmesi ve farklı bozulma türlerinin durdurulması için de faydalı olacaktır.

Yapıda yaygın görülen bozulma türlerinden olan biyolojik bozulmaların özellikle likenler ve yosunlar nedeniyle ortaya çıktığı belirlenmiştir. Yayılımı oldukça fazla olan ve tahribatsız temizliği zor olan likenlere müdahale edilmemesi, yosunların ise seçilecek tahribatsız bir kimyasal ya da fiziksel yöntemle temizlenmesi uygun olacaktır.

Yapıda görülen tüm bozulma türlerinin oluşumuna neden olan etkenlerin tamamı nem ile ilişkilidir. Bu nedenle söz konusu bozulmaların durdurulması için fazla nemin yapı malzemesinden uzaklaştırılması gerekmektedir. Nem; zeminden yükselen nem ve çatıdan ve cepheden yapıya etki eden nem olmak üzere iki farklı yolla yapıya ulaşır. Bu iki kaynağın engellenmesi için, çatıya basit bir drenaj sistemi uygulanması ve zemindeki nemli toprak ile olan ilişkinin azaltılması gerekmektedir. Bu sebeple; yapının üzerine inşa edildiği anlaşılan masif steirobat bloklarının etrafındaki toprak tabakanın kısmen kaldırılması önerilmektedir. Bu işlem nedeniyle, statik açıdan oluşabilecek tehditlerin önüne geçmek adına yapının zemine oturumunun incelenmesi faydalı olacaktır. Bu inceleme sonunda steirobat bloklarının yapıyı taşıyacak konumda ve dayanımda olduğu sonucunun ortaya çıkması halinde, yapının etrafındaki toprak tabakasının kaldırılması uygun olacaktır. Çatıdan ve cepheden gelen nem için; öncelikle yapıdaki orijinal drenaj sisteminin onarılması gerekmektedir. Onarım kapsamında düz çatılı olan yapının çatısına doğal bir onarım malzemesi ile kaplama yapılması ve derin çatlaklar bulunan sima bloklarında gerekli alanlara dolgu yapılması önerilmektedir. Daha sonrasında basit bir drenaj sistemi eklenerek yağışlarla etki eden suyun tahliyesi sağlanmalıdır.

Bu müdahaleler ile hem zeminden gelen nem hem de çatıdan ve cepheden yapıya ulaşan nemin etkileri mümkün olduğunca azaltılmış olacaktır. Nem kaynaklarının önüne geçilmesi halinde, nem ile birlikte birçok bozulma türüne doğrudan neden olan suda

Çözünebilir tuzların yapıya nüfuz etmesinin de önüne geçilecek ve yapıda görülen bozulma türlerinin ilerlemesi ve yenilenmesi engellenecektir.

Önerilen tüm müdahalelerin uygulanması sonrası, yapı yüzeylerinde görülen bozulma türleri için kireçli bir solüsyon ile sağlamlaştırma yapılması önerilir. Bu uygulama, bozulan yapı yüzeylerinin çevresel faktörlere olan direncini arttıracaktır.

Tüm tarihi taş yapılar için, yapılacak her türlü müdahale öncesinde bu tür bir teşhis çalışmasının yapılması koruma onarım çalışmalarının başarıya ulaşması için gereklidir.

KAYNAKLAR

- Ahunbay, Zeynep. 1996. *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, İstanbul: Yapı- Endüstri Yayınları.
- Akurgal, Ekrem. 2007. *Anadolu Uygarlıkları*, İstanbul: Net Turistik Yayınlar.
- Caner, Evin. 2011. *Limestone Decay In Historic Monuments And Consolidation With Nanodispersive Calcium Hydroxide Solutions*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
- Caner Saltık, Emine. 2003. "Malzeme Koruma Laboratuvarlarının Koruma Uygulamalarındaki Yeri: ODTÜ Örneği", *Her Dem Yeşil Yapraklı Bir Ağaç*, ed. N. Şahin Güçhan, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 189-217.
- Cardell, Delalieux, Roumpopoulos, Moropoulou, Auger and Van Grieken, Rafael. 2003. "Salt-induced decay in calcareous stone monuments and buildings in a marine environment in SW France", *Construction and Building Materials*, 17: 165-179.
- D'Andria, Francesco. 2003. *Hierapolis (Pamukkale): Arkeoloji Rehberi*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Dal, Murat. 2010. "Trakya Bölgesi Tarihi Yapılarında Kullanılan Karbonatlı Taşların Bozulma Nedenleri", *Vakıflar Dergisi*, 34: 47-59.
- Doehne, Eric and Clifford A. Price. 2010. *Stone Conservation An Overview Of Current Research*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, Getty Publications.
- Ferrero, De Bernardi D. 1994. "Frigya Hierapolisi 1993 Kazı ve Restorasyonları", *XVI. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı DÖSİMM Yayınevi, 345-360.
- Ferrero, De Bernardi D. 1995. "Excavations And Restorations During 1994 in Hierapolis of Phrygia", *XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı DÖSİMM Yayınevi, 95-106.
- Fitzner, Bernd and Kurt Heinrichs. 2001. "Damage diagnosis at stone monuments-weathering forms, damage categories and damage indices", *ACTA-Universitatis Carolinae Geologica*, 1: 12 - 59.
- Fitzner, Bernd. 2004. "Documentation And Evaluation Of Stone Damage On Monuments", *10th International Congress On Deterioration And Conservation Of Stone*.
- Gomez Heras, Miguel and Stephen McCabe. 2015. "Weathering of stone-built heritage: A lens through which to read the Anthropocene", *Anthropocene*, 11: 1-13.
- Güleç, Ahmet. 2012. "Nuruosmaniye Camii'ne Ait Malzemelerin Nitelik Ve Problemlerinin Analizi", *Vakıf Restorasyon Yılığ*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 5: 60-75.
- Gür, Selçuk. 2007. *İlk İnsandan Selçuklu'ya Anadolu Uygarlıkları ve Antik Şehirler*, İstanbul: Alfa Yayınları.

- Koç, Hasan H. 2014. *Escherichia Coli ve Bacillus Thuringiensis Türlerinin Bazı Mermer Çeşitleri Üzerindeki Canlı Kalım Sürelerinin Belirlenmesi*, Niğde Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Niğde.
- Martinho, Dionisio, Almeida, Mendes and Grangeia, Carlos. 2014. "Integrated geophysical approach for stone decay diagnosis in cultural heritage", *Construction and Building Materials*, 52: 345-352.
- Moropoulou, Labropoulos, Delegou, Karoglou and Bakolas, Asterios. 2013. "Non-destructive techniques as a tool for the protection of built cultural heritage", *Construction and Building Materials*, 48: 1222-1239.
- Öcal, Ali D ve Murat Dal. 2012. *Doğal Taşlardaki Bozunmalar*, Kırklareli: Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi.
- Paoletti, Ambrosini, Sfarra and F. Bisegna, Fabio. 2013. "Preventive thermographic diagnosis of historical buildings for consolidation", *Journal of Cultural Heritage*, 14: 116-121.
- Rodrigues, J. Delgado. 2015. "Defining, mapping and assessing deterioration patterns in stone conservation projects", *Journal of Cultural Heritage*, 16: 267-275.
- Rothert, Eggers, Cassar, Ruedrich, Fitzner - Siegesmund, Siegfried. 2007. "Stone properties and weathering induced by salt crystallization of Maltese Globigerina Limestone", *Geological Society Special Publications*, 271 (1): 189-198.
- Sabbioni, Brimblecombe ve Cassar, May. 2012. *The Atlas Of Climate Change Impact On European Cultural Heritage Scientific Analysis And Management Strategies*, London: Anthem Press.
- Sevin, Veli. 2001. *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Steiger, Charola and Katja Sterflinger. 2011. "Weathering and deterioration", *Stone In Architecture*, Springer Berlin Heidelberg, 227-316.
- Tabasso Laurenzi, Marisa.1993. "Materials for stone conservation", *Congres International sur la Conservation de la Pierre et autres Materiaux, ACTES*, 54 - 58.
- Torraca, Giorgio. 1976. "Treatments of Stone in Monuments: A review of principles and Processes", *The Conservation of Stone, Proceedings of the International Symposium*, ed. R. Rossi-Manaresi, 217-316.
- Torraca, Giorgio. 1982. *Porous Building Materials - Materials Science For Architectural Conservation*, California: ICCROM.
- Warscheid, Thomas ve Joanna Braams. 2000. "Biodeterioration of stone: a review", *International Biodeterioration & Biodegradation*, 46: 343-368.
- Yıldırım, Neşe. 2007. *Kireçtaşlarında Tuzların Yıkıcı Etkilerinin Araştırılması*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

DURA EUROPOS'TA BULUNAN BİR MUSA TASVİRİNİN İKONOĞRAFİK YÖNDEN ANALİZİ: HZ. MUSA'NIN KAYAYI DELEREK SU ÇIKARMASI

ÖZGÜR GÜLBUDAK
Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
ozgurblk2777@gmail.com

ÖZ

Çalışmanın konusu, günümüze ulaşan en eski Tevrat temelli duvar resimlerinin bulunduğu, Suriye Dura Europos'taki "Hz. Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" adlı resmin ikonografik bağlamda analizidir. Üç kutsal kitapta da geçen konu, Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi" esas alınarak irdelenmiştir. Yapılan çalışma ile eserin kaynak ve kökeni ortaya çıkarılarak, kutsal metinlere olan bağlılığı belirlenmeye çalışılmıştır. Konu, Ortaçağ'dan itibaren Hıristiyanlık içerisinde kendine özgü bir anlatıma ve forma kavuşmuş, Kuran-ı Kerim'de de kompozisyona kaynaklık eder biçimde betimlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Musa, resim, ikonografi.

ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF A DEPICTION OF MOSES IN DURA EUROPOS: MOSES STRIKING ROCK FOR WATER

ABSTRACT

The subject of the work is the analysis in the iconographic context named "Moses Striking Rock for Water" in Syria Dura Europos, where the oldest murals based on Torah are found. The matter in the three holy books was also examined based on Erwin Panofsky's "Method of Iconographic and Iconological Criticism". By studying the source and origin of the work, it was tried to determine the sacred scriptures commitment. Since the Middle Ages, the subject has become a unique narrative and form in Christianity and is also described as a source of composition in the Qur'an.

Key Words: Moses, painting, iconography.

Belirli toplumlar için tarihi anlamda özel bir yere sahip çok sayıda sanat eseri vardır. Bunlar arasında resim alanına ait eserler oldukça dikkat çekicidir. Çünkü görsel anlatıma dayalı bu sanat dalı, yapıldığı dönemin kültür, ekonomi, siyaset, sosyoloji ve gelenekleri gibi birçok alana dair izler taşır. 16. yüzyılda yaşamış olan İtalyan mimar, ressam, yazar ve sanat tarihçi Giorgio Vasari'den beri, bu tarihi resimler ve üreticileri araştırılmaktadır. Çağımızda ise Erwin Panofsky'in "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi, resimleri analiz etmek için uygulanan önemli metotlardan birisidir. Panofsky'nin metodu, hocası Heinrich Wölfflin'in sanat yapıtının biçimsel çözümlemesi için geliştirdiği fikre karşıt olarak, eseri biçim, konu ve içerik açıdan inceleyen ve günümüz sanat tarihi yönteminin temelini teşkil eden üçlü inceleme düzeyine göre tasarlanmıştır (Akyürek 1995: 12).

Panofsky kullandığı aşamalardan ilkinin "ön-ikonografik inceleme" olarak adlandırır. Yönteme göre bir yapıtta görülen biçimleri, kişinin tanıdığı nesnelere benzeterek; bu biçimler arasındaki ilişkileri belirterek, yani bu biçimlerin hangi hareketler içinde olduğunu ortaya çıkararak olgusal anlam elde edilir. Belirli nesnelere benzetilip isimlendirilen biçimlerin ifade ettiği hareketler saptanarak eserin ifadesel anlamına ulaşılabilir. Çevresel etmenlerin insan üzerinde sevgi, acı hüznün, nefret ve korku gibi farklı duygusal yoğunluklar oluşturduğu bir gerçektir. Tüm bu duygular ifadesel nitelikler olarak tanımlanmaktadır. Araştırmacı olgusal ve ifadesel anlamların analizi sayesinde "doğal anlam"ı tanımlayabilir (Cömert 2010: 15).

Panofsky, ikinci inceleme aşamasını "ikonografik tanımlama" şeklinde sunmaktadır. Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ oluşturulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin belirlenmesi işlemidir (Akyürek 1995: 12). Panofsky, eserin ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik tecrübelerle açıklanamayan anlamına "uzlaşmalı anlam" der. Bu anlamı bulmak için gündelik deneyimlerin dışına çıkmak ve onları ekstra bilgilerle geliştirmek gerekir (Cömert 2010: 15). Panofsky'e göre bir azizin atribüsü¹ sayesinde onun kimliğini belirleme işlemi kolaylaşabilir. Buna karşın Wölfflin'in "biçimsel analizi", motiflerin bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyonların bir analizidir. Yani biçimsel analiz, katı biçim takıntısı ile duygu ve ifadesel anlatımlardan sakınır (Panofsky 2014: 29).

Son olarak üçüncü inceleme aşaması ise "içsel anlam veya içerik"tir ve bu seviye yöntemin en üst aşaması olarak dikkat çekmektedir. Panofsky bunu sanat yapıtının "içeriği" olarak adlandırmaktadır. Bu aşamada, sanat yapıtının olduğu dönemdeki kültürel seviye, sanatçının karakteri ve yaşadığı ortamda ortaya çıkan eserin içerdiği "anlam" incelenmelidir (Akyürek 1995: 13). Panofsky'e göre; bir eserin anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi görüşün temelini açığa çıkaran asıl ilkeler araştırılarak anlaşılabilir. O halde, ikonografi ne kadar çözümlenmeye dayanıyorsa, ikonoloji de o kadar birleştirme yöntemi etrafında şekillenmektedir (Panofsky 2014: 29).

¹ Antik heykellerde bir heykelin hangi tanrı ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamamıza yarayan ayrıntı, giysi veya aksesuara verilen genel addır. Örneğin, Hermes'in atribüsü kanatlı sandaletleri ve elinde tuttuğu para kesesi, Athena'nın ise baykuş, mızrak ve kalkandır (Sözen ve Tanyeli 2011: 39).

GENEL ANLAMDA YAHUDİLİK

Günümüzde varlığını sürdürmekte olan en eski dinlerden birisi Yahudiliktir. 3500 yıldan daha fazla bir süre önce Levant Bölgesi'nde Yahudi halkının inançlarından gelişen din, Yahudilerin tarihiyle de yakından alakalıdır. Kutsal kitapta sadece Tanrı'nın dünyayı yaratması değil ayrıca Yahudilerle arasındaki özel ilişki de detaylı biçimde anlatılmaktadır (Kolektif 2013: 166). Yahudilik ve Yahudiler üzerine yapılan en erken çalışmalar antik dönemde başlamıştır. Sonraki döneme ait apokrif² ve pseudepigrafik³ metinler hariç tutulduğunda, Yahudiliğe ait en erken örnekler M.Ö. I. yüzyıla ait Yahudi yazarların kaleme aldığı Grekçe eserlerdir (Gürkan 2003: 226).

Yahudileri tanımlamak için birçok terim kullanılmaktadır. Bunların başında İbrani, İsrail ve Yahudi kavramları gelmektedir. Yahudi kavmini ifade etmek için kullanılan bu kavramların üçü de belli bir şahıs veya kavimle bağlantılıdır ve belli bir soya bağlı topluluğu ifade etmek için kullanılır. Yani Yahudilik milli bir dindir. *"Yahudiler kendilerinin İbrani Abram'dan (İbrahim) geldiklerine inanmakta, kutsal kitaplarının diline İbranice denilmekte, dinlerini ve milliyetlerini adlandırırken Yahudi terimi kullanılmakta, diğer taraftan İsrailoğulları diye bilinmekte ve Filistin'de 1948'de kurdukları devlet İsrail diye adlandırılmaktadır"* (Harman 2013: 130).

Yahudilik, Tanrı ile Tanrı'nın Yasası'na uyması gereken İsrailoğulları arasında Hz. İbrahim tarafından başlatılmış, Hz. İshak, Hz. Yakup, Hz. Yusuf tarafından da yenilenmiş ve Hz. Musa döneminde de onaylanmış bir antlaşmaya dayanan, tek tanrılı bir dindir (Dumortier 2007: 24).

Yahudilerin kutsal kitabının genel adı Tanah'tır (Tanakh) ve İslami inanca benzer olarak kitap dinin merkezinde yer almaktadır. Bu isimlendirme ise Yahudi kutsal kitabını oluşturan Tora, Neviim ve Ketuvim bölümlerinin baş harflerinden oluşturulmuştur. Tanah'a batı dillerinde "Old Testament", Arapçada "Ahdü'l-Kadim", Türkçede ise "Eski Ahit" denilmektedir. Kitabın içerisindeki en önemli bölüm olan Tevrat'tan dolayı Tevrat olarak adlandırılmaktadır. Yahudi tasnifine göre yirmi dört kitaptan oluşurken, Hıristiyan geleneğine göre ise otuz dokuz kitaptan oluşan zengin içeriğe sahip bir kitaptır. Yazımı belli bir dönemde gerçekleşmediğinden ve yüzyıllar içerisinde farklı kişiler tarafından yazıldığı için üslup açısından farklılıklar göstermektedir (Harman 2013: 197).

Tevrat beş bölümden oluşmaktadır. Bunlar vahiye dayandırılan ve geleneksel sırasıyla Tekvin (Bereşit/Yaratılış), Çıkış (Şemot), Levililer (Vayikra), Sayılar (Bemidbar), Tesniye (Dıvarim/Yasanın Tekrarı)'dir. Bu kitaplar yaratılıştan Hz. Musa'nın vefatına kadar geçen dönemde gelişen olayları kronolojik olarak anlatmaktadır. Ayrıca Yahudi toplumuna dinsel, hukuksal ve ahlaki anlamda nasıl yaşamaları gerektiğini ayrıntılı bir biçimde sunan bir yaşam kılavuzudur (Adam 2012: 41).

² Apokrif: Dini metinlerin doğruluğunun şüpheli olduğu durumları tanımlamak amacıyla kullanılır. (Charlesworth 2003: 385-411).

³ Daha sonradan yazılmış veya yaratılmış bir esere başka bir döneme aitmiş izlenimi verilmesi yani sahte eser, belge, evrak oluşturulması durumuna verilen isimdir (Sezgin 2008: 7).

Yahudi toplumunun bir arada ibadet etmek, halkı eğitmek ve kültürel kimliklerini koruyabilmek amacıyla toplandıkları yere sinagog adı verilir. Yahudi dini literatüründe “dua ve ibadet evi” manasındaki sinagog kelimesi Grekçe kökenli olup “sunagoge”den gelmektedir. Sinagog’un İbranice karşılığı “keneset”tir. Arapçadaki karşılığı “kenise” iken Türkçede ise “havra” kelimesi kullanılmaktadır (Güç 2013: 209).

Yahudilik yeryüzündeki ilahi dinler arasında en eski dindir, buna karşın en az mensuba sahip olanıdır. Günümüzde Yahudiliği din olarak benimseyenlerin sayısının 18-20 milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. Bunların 4,4 milyonu İsrail’de, 6 milyonu ABD’de, geri kalanı Avrupa’da ve dünyanın çeşitli yerlerinde ikamet etmektedir (Tümer ve Küçük 2002: 85-86).

YAHUDİLİKTE TASVİR VE DURA EUROPOS ÖRNEĞİ

Genel anlamda Yahudiliğin tasvir yasağı İslami düşünceyle de örtüşmektedir. Tevrat’ın Çıkış Bölümü’nde yer alan 20. bapta Tanrı’nın Musa’ya verdiği “On Emir”den bahsedilmektedir. Tevrat’taki tasvir yasağının temellendirildiği bu buyruklar şu şekildedir;

“Benden başka tanrın olmayacak” (Çıkış:20;3).

“Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın” (Çıkış:20;4).

“Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın. Çünkü ben, Tanrının RAB, kıskanç bir Tanrı’yım. Benden nefret edenin babasının işlediği suçun hesabını çocuklarından, üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım” (Çıkış:20;5).

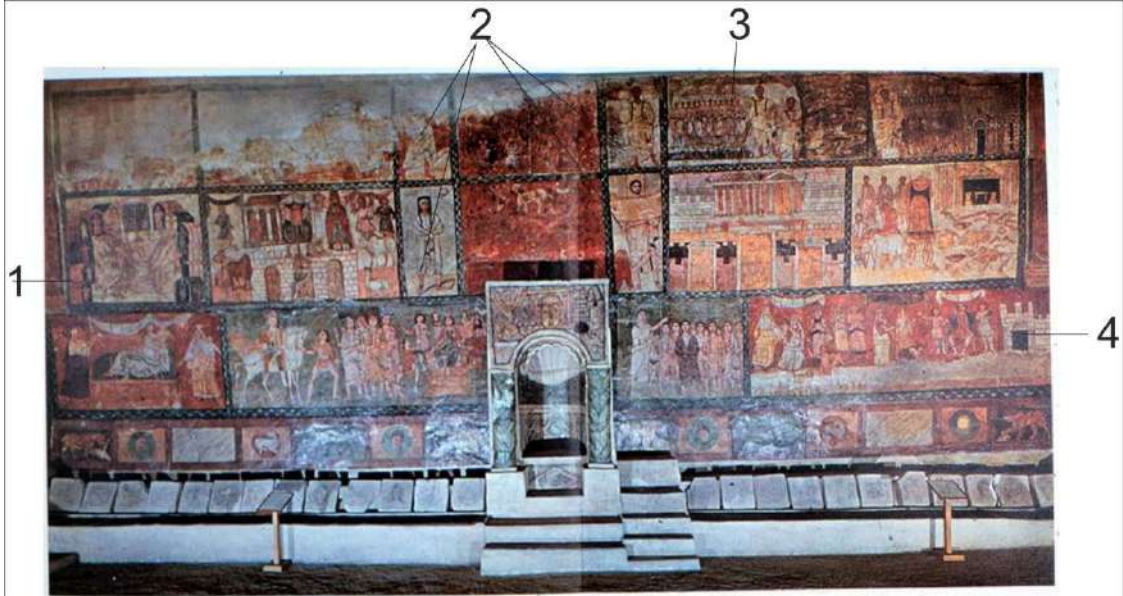
Yahudi yasaları putperestliğe yol açar korkusuyla imge yapımını yasaklamıştır (Mülayim, 1994: 171). Tüm bu katı kurallara karşın, inananları eğitmek amacıyla, kutsal öyküleri imgeleştirmeyi öğrenen doğu dinlerinden biri Yahudiliktir. Musevi toplulukları sinagoglarının duvarlarını Eski Ahit öyküleriyle süslemiştir. Şüphesiz Tevrat’ın en önemli karakteri olan Musa’nın yaşamına dair günümüze ulaşmış Tevrat temelli tasvirlerin en erken örnekleri, bugün Suriye sınırları içerisinde yer alan ve M.S. 244-256 civarına tarihlendirilen Dura Europos’ta bulunmaktadır (Eco 2014: 729; Stokstad ve Cothren 2011: 223) (Figür 1).

Fırat Nehri’ne yakın bir konumda kurulan kentin keşfi insanlık tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. 1932 yılında gün yüzüne çıkarılan Dura Europos sinagogunun ressamaları, gerçekleştirilen araştırmalardan anlaşıldığı kadarıyla, Helenistik ve Romalı sanatçılar tarafından uygulanan natüralist teknikleri dikkate almamışlardır. Ayrıca duvar yüzeylerinin bölümlenerek üzerine resim yapılacak alanlar oluşturulmasına da çaba gösterilmemiştir. Bu nedenle sahneler odanın bütününe ve görsel tasarımına uyumlu görünmemektedir. Sinagogun duvarlarında görülen figürler modellere bağlı olmayan, gölgesiz, cepheden resimlenmiş ve hareketsizce yan yana durur vaziyettedir. Sinagog duvarındaki figürler arasındaki bağlantı ve Tevrat olayları konuyu ve karakterleri tanımaya yardımcı olan yegâne unsurdur (Honour ve Fleming 2016: 294).



Figür 1: Dura Europos Kenti, Suriye.

Sinagogun duvarlarında görülen resimler teknik açıdan fresk olarak değerlendirilmemektedir. Çünkü tasvirler yaş siva üzerine değil de daha çok düz ve kuru yüzeyler üzerine uygulanmıştır. Burada Musa'nın konu edindiği çeşitli duvar resimlerinde, "Musa'nın Bulunması" (4), "İsrailoğullarının Kızıldeniz'i Geçişi" (3), "Yanan Çalı" (2), "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" (1) ve çeşitli Musa portreleri (2) gibi ikonografik açıdan Tevrat'tan esinlenerek oluşturulduğu anlaşılan resimler yer almaktadır (Figür 2).



Figür 2: Sinagogun batı duvarı, M.S.244-256, Duvar Resmi, Suriye, Şam Ulusal Müze.

KUTSAL METİNLERDE MUSA'NIN KAYAYI DELEREK SU ÇIKARMASI

Konunun yer aldığı kutsal metinler içerisinde en detaylı anlatım doğal olarak Tevrat'ta yer almaktadır. Çünkü bu Yahudi sinagogundaki tasvirlerin Tevrat'a dayanarak resmedildiği konusunda şüphe yoktur. Bunun bir diğer nedeni ise Tevrat'ın bir yönüyle de Musa'nın hayatına dair bilgilerin en geniş tutulduğu kutsal kitap olmasıdır.

Çıkış 15: “Musa İsrailileri Kızıldeniz'in ötesine çıkardı. Şur Çölü'ne girdiler. Çölde üç gün yol aldılarsa da su bulamadılar. Mara'ya vardılar. Ama Mara'nın suyunu içemediler, çünkü su acıydı. Bu yüzden oraya Mara'fi adı verildi. Halk, 'Ne içeceğiz?' diye Musa'ya yakınmaya başladı. Musa RAB'be yakardı. RAB ona bir ağaç parçası gösterdi. Musa onu suya atınca sular tatlı oldu. Orada RAB onlar için bir kural ve ilke koydu, hepsini sınıdı. 'Ben, Tanrınız RAB'bin sözünü dikkatle dinler, gözümde doğru olanı yapar, buyruklarına kulak verir, bütün kurallarına uyarsanız, Mısırlılara verdiğim hastalıkların hiçbirini size vermeyeceğim' dedi, 'Çünkü size şifa veren RAB benim.' Sonra Elim'e gittiler. Orada on iki su kaynağı, yetmiş hurma ağacı vardı. Su kıyısında konakladılar” (Çıkış:15;22/27).

Çıkış 17: “RAB'bin buyruğu uyarınca, bütün İsrail topluluğu Sin Çölü'nden ayrıldı, bir yerden öbürüne geçerek Refidim'de konakladı. Ancak orada içecek su yoktu. Musa'ya, 'Bize içecek su ver' diye çıktılar. Musa, 'Niçin bana çıkıyorsunuz?' dedi, 'Neden RAB'bi deniyorsunuz?' Ama halk susamıştı. 'Niçin bizi Mısır'dan çıkardın?' diye Musa'ya söylendiler, 'Bizi, çocuklarımızı, hayvanlarımızı susuzluktan öldürmek için mi?' Musa, 'Bu halka ne yapayım?' diye RAB'be feryat etti, 'Neredeyse beni taşıyacaklar.' RAB Musa'ya, 'Halkın önüne geç' dedi, 'Birkaç İsrail ileri gelenini ve Nil'e vurduğun değneği de yanına alıp yürü. Ben Horev Dağı'nda bir kayanın üzerinde, senin önünde duracağım. Kayaya vuracaksın, halk içsin diye su fışkıracak.' Musa İsrail ileri gelenlerinin önünde denileni yaptı. Oraya Massa ve Meriva adı verildi. Çünkü İsraililer orada Musa'ya çıkmış ve 'Acaba RAB aramızda mı, değil mi?' diye RAB'bi denemişlerdi” (Çıkış:17;1/7).

Sayılar 20: “İsrail topluluğu birinci ay Zin Çölü'ne vardı, halk Kadeş'te konakladı. Miryam orada öldü ve gömüldü. Ancak topluluk için içecek su yoktu. Halk Musa'yla Harun'a karşı toplandı. Musa'ya, 'Keşke kardeşlerimiz RAB'bin önünde öldüğünde biz de ölseydik!' diye çıktılar, 'RAB'bin topluluğunu neden bu çöle getirdiniz? Biz de hayvanlarımız da ölelim diye mi? Neden bizi bu korkunç yere getirmek için Mısır'dan çıkardınız? Ne tahıl, ne incir, ne üzüm ne de nar var. Üstelik içecek su da yok!' Musa'yla Harun topluluktan ayrılıp Buluşma Çadırı'nın giriş bölümüne gittiler, yüzüstü yere kapandılar. RAB'bin görkemi onlara görüldü. RAB Musa'ya, 'Değneği al' dedi, 'Sen ve ağabeyin Harun topluluğu toplayın. Halkın gözü önünde su fışkırması için kayaya buyruk verin. Onlar da hayvanları da içsin diye kayadan onlara su çıkaracaksınız.' Musa kendisine verilen buyruk uyarınca değneği RAB'bin önünden aldı. Musa'yla Harun topluluğu kayanın önüne topladılar. Musa, 'Ey siz, başkaldıranlar, beni dinleyin!' dedi, 'Bu kayadan size su çıkaralım mı?' Sonra kolunu kaldırıp değneğiyle kayaya iki kez vurdu. Kayadan bol su fışkırdı, topluluk da hayvanları da içti. RAB Musa'yla Harun'a, 'Madem İsraililerin gözü önünde benim kutsallığımı sayarak bana güvenmediniz' dedi, (İnanişâ göre Musa kayaya iki kez vurarak itaatsizlik etmiş ve Tanrı'nın gerçekleştireceği mucizeye inançsızlık göstermiştir) 'Bu topluluğu kendilerine vereceğim ülkeye de götürmeyeceksiniz.' Bu sulara Meriva suları denildi. Çünkü İsrail halkı orada RAB'be çıkmış, RAB de aralarında kutsallığını göstermişti” (Sayılar:20;1/13).

İncil

Korintlilere I. Mektup: 10: *“Kardeşler, atalarımızın hepsinin bulut altında korunduğunu ve hepsinin denizden geçtiğini bilmenizi istiyorum. Musa’ya bağlanmak üzere hepsi bulutta ve denizde vaftiz edildi. Hepsi aynı ruhsal yiyeceği yedi; hepsi aynı ruhsal içeceği içti. Artlarından gelen ruhsal kayadan içtiler; o kaya Mesih’ti. Ne var ki, Tanrı onların çoğundan hoşnut değildi; nitekim cesetleri çöle serildi”* (I. Korintliler:10;1/5).

Kuran-ı Kerim

Bakara 60: *“Hani, Mûsâ kavmi için su dilemişti. Biz de, “Asanı kayaya vur” demiştik, böylece kayadan on iki pınar fışkırmış, her boy kendi su alacağı pınarı bilmişti. “Allah’ın rızkından yiyin, için. Yalnız, yeryüzünde bozgunculuk yaparak fesat çıkarmayın” demiştik”* (Bakara:60).

A’râf: 160: *Biz onları on iki kabile hâlinde topluluklara ayırdık. (Tih sahrasında susuzluktan sıkılan) kavmi Mûsâ’dan su istediğinde biz ona, “Asânı taşa vur” diye vahyettik. (Vurunca)Taştan on iki pınar fışkırdı. Herkes (kendi) su içeceği yeri bildi. Üzerlerine bulutu da gölgelik yaptık ve onlara kudret helvası ve bıldırcın indirdik. “Size rızık olarak verdiğimiz şeylerin iyi ve temiz olanlarından yiyin” (dedik). Onlar bize zulmetmediler, fakat kendi nefislerine zulmediyorlardı”* (A’râf:160).

Musa’nın Kayayı Delerek Su Çıkarması Tasviri

Ernst Hans Gombrich Sanatın Öyküsü adlı kitabında “Musa’nın Kayayı Delerek Su Çıkarması” resmini şu şekilde tanıtmaktadır; *“Resim, büyük bir sanat eseri sayılmasa da M.S. 3. yüzyıldan kalan ilginç bir belgedir. Üslubun kabalığı ve sahnenin hemen hemen derinliksiz ve ilkel olmasına rağmen ilgi çekicidir (Figür 3). Burada, Musa’nın kayadan su fışkırtması görülüyor. Söz konusu olan, yalnızca Kutsal Kitap’tan bir öykünün resimlenmesi değil, Kutsal Kitap’ın öneminin resimlerle Yahudi halkına açıklanmasıdır. İşte belki bu yüzden Musa, Kutsal Sandığın saklandığı Kutsal Çadırın önünde ayakta duran yüksek bir figür olarak betimlenmiştir. Yedi kollu şamdanı da görüyoruz burada. Sanatçı, her İsrail kabilesinin payına düşen mucizeli suyu aldığını göstermek için, her bir çadırın önünde duran küçük bir figüre tek tek akan yedi küçük dere resmetmiştir. Bu basit yöntemlerinden de anlaşıldığı gibi, sanatçı pek öyle usta birisi değilmiş. Belki gerçeğe çok benzeyen figürler çizmek endişesi duymuyordu sanatçı. Bu figürler, gerçeğe ne kadar benzerse, imgeleri yasaklayan emre karşı o kadar günah işlemiş olacaktı. Onun başlıca amacı, Tanrı’nın gücünü gösterdiği durumları seyirciye anımsatmaktı. Sinagogdaki bu iddiasız duvar resmi ilgimizi çekiyor, çünkü Hıristiyan dini, doğudan yayılırken aynı düşünceler sanatı etkilemeye başladı ve sanatı kendi hizmetine aldı”* (Gombrich, 2007: 81).



Figür 3: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, M.S.244-256, Duvar Resmi, Suriye, Şam Müzesi.

Tanrı'nın zor duruma düşen İsrailoğullarını kurtardığı, kutsal metinlerden ilham alınarak oluşturulmuş kompozisyonlar vardır. Bunlar; Kızıldeniz'i geçiş, manın toplanması, kayadan fışkıran su, tunç yılan gibi konulardır. Sinagogun batı duvarının en sol-orta bölümünde görülen kompozisyon gerçekçi bir anlatımdan ziyade ilkel ve sembolik bir ifade biçimine sahiptir. Dalga motifiyle çerçeveselendirilmiş resmin merkezinde izleyicinin dikkatini üzerine toplayan yuvarlak bir cisim, bu cismin hemen solunda diğer tüm tasvirlerle oranla daha büyük resmedilmiş bir erkek figürü vardır. Ortadaki yuvarlak cisim vesilesiyle ikiye bölünmüş sahnenin sağında ve solunda altışar dikdörtgen biçimli yapı, önlerinde de yine altışardan toplam 12 küçük boyutlu insan figürü görülmektedir. Merkezdeki cisim üzerinden kare yapılara doğru çekilmiş kıvrımlı 12 hat göze çarpmaktadır. Sağa ve sola serpiştirilen iki grubun orta-üst kısmında üçgen alınlığı korint başlıklı iki yivli sütun ile desteklenmiş bir yapı bulunmaktadır. Yapı cepheden resmedilmiş olup diğer 12 çadıra oranla daha büyük resmedilmiş bir çadırıdır. Hemen önünde de yedi kollu şamdan vardır.



Figür 4: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması Konulu Duvar Resminin Çizimi.

Resmin merkezinde görülen yuvarlak cisim bir kayadır. Onun yanındaki resme hâkim erkek figürü ise Hz. Musa'dır. Orta yaşlardaki kısa saçlı ve sakallı Musa, sağ elindeki asasını ortada bulunan yuvarlak şekilli kayaya uzatmıştır. Musa'nın sağında ve solunda 12 İsrailoğulları kabilesini sembolize eden 12 çadır ve önünde de bu kabilenin reislerini gösteren 12 erkek vardır. Duvar resminin üst bölümünde ise Musa'nın Buluşma Çadırı (Kutsal Çadır) ve hemen dibinde de Yahudiler için kutsal sayılan menorah bulunmaktadır (Figür 4).

Dura Europos'ta yer alan tüm tasvirlerinde Romalı bir senatör gibi giydirilmiş Musa, elindeki asayı kayaya vurup su çıkarmış ve susuzluktan kıvranan 12 kabile için ayrı bir pınar ortaya çıkmıştır. Konu, İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışı ve uzun süre çöllerde susuz kalmalarının ardından, Tanrı'nın mucizesi ile Musa'nın kayayı delerek Kenan'a giden Yahudi halkı için su çıkarmasını canlandırmaktadır. Ortadaki beyaz kostümlü Musa, tıpkı pagan ve doğu dinlerinde görülen tanrıları andırmaktadır. Buluşma Çadırı'nın önünde görülen menorah Yahudiler için özel bir yere sahiptir. Yahudiler sinagoglarda ibadet etmeye başladıkları günden itibaren menorah, bu ibadet mekânlarının vazgeçilmez litürjik malzemelerinden birisi olmuştur. Şamdanın sembolize ettiği konular arasında Musa'ya peygamberliğinin bildirildiği yanan çalı önde gelmektedir.

Musa sadece "Kayayı Delerek Su Çıkarma"da değil, diğer sahneler içerisinde de yanındaki figürlere oranla iri resmedilmiştir. Bunun nedeni burada çalışan sanatçıların Yakın Doğu ile Klasik Yunan ve Roma tanrı betimlemelerinden etkilenmeleri olabilir.

Mâide 12: *Andolsun, Allah İsrailoğullarından sağlam söz almıştı. Onlardan on iki temsilci - başkan- seçmiştik. Allah, şöyle demişti: “Sizinle beraberim. Andolsun eğer namazı kılar, zekâtı verir ve elçilerime inanır, onları desteklerseniz, (fakirlere gönülden yardımda bulunarak) Allah’a güzel bir borç verirsiniz, elbette sizin kötülüklerinizi örterim ve andolsun sizi, içinden ırmaklar akan cennetlere koyarım. Ama bundan sonra sizden kim inkâr ederse, mutlaka o, dümdüz yoldan sapmıştır” (Mâide:12).*



Figür 5: İsrailoğullarının Kızıldeniz'i Geçişi, M.S. 256 Öncesi, Duvar Resmi, Suriye, Dura Europos.

Mâide suresinde, İsrailoğullarından seçilen 12 kabile reisine ve içinden ırmaklar akan cennetten bahsedilmektedir. Sinagogun batı duvarının sağ üst köşesinde bulunan tasvirde, Musa ve İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışının hemen ardından, firavun ve ordusu tarafından takip edilmesi, İsrailoğullarının düşmanlarının Kızıldeniz'de boğulmaları canlandırılmıştır (Figür 5). En sağda görülen Musa'nın ardında Mısır'ı sembolize eden açık bir kent kapısı bulunmaktadır. Sağ elini yukarı kaldırmış olan Musa, asası vesilesiyle Kızıldeniz'i yarmaktadır. Ortada görülen Musa ise Kızıldeniz içerisinde görülen Mısırlıların üzerine denizi dökmekte ve onları alaşağı etmektedir. En solda ise firavun belasından kurtularak “Vaad Edilen Topraklar” a doğru yola çıkan Musa ve kalabalık İsrailoğulları vardır. Bu kalabalığın üstünde belirgin 12 erkek figürü yer almaktadır. Bu daha özellikli insanlar, İsrailoğullarının 12 kabilesini temsil etmektedir. Musa ise yine diğer tüm figürlere oranla daha iri ve güçlü resmedilmiştir. Sinagogun çeşitli yerlerinde olduğu gibi burada da İsrailoğullarına yardım eden Tanrı'nın varlığı, gökyüzünden inen eller vasıtasıyla belirtilmiştir.

AVRUPA RESMİNDEN ÖRNEKLER

Hıristiyanlığın Avrupa sınırları içerisinde yayılmasıyla, Hıristiyanlar bir takım ibadet ve cenaze işlemleri için geniş alanlara ihtiyaç duymuştur. Roma'nın baskıcı politikası, Hıristiyanların dini yükümlülüklerini gizlice gerçekleştirmek zorunda kalmalarına neden olmuştur. Böylece Hıristiyanlar, yaşadıkları şehirlerin etrafına, özellikle de kolay şekil verilebilen alanlara katakomplar⁴ inşa etmeye başlamıştır (Honour ve Fleming 2016: 292-293). Katakompların içerisindeki mezarlar sadedir. Fakat bazen varlıklı kişiler için duvar

⁴ Etrüksler ile ilk Hıristiyanların Ön Asya, Sicilya, Roma ve Napoli civarında ölümlerini gömdükleri yeraltı mezar mağaralarıdır. (Turanî 2015: 68)

resimleriyle süslü özel mezar bölmeleri de inşa edilmiştir. Erken dönemde yapılan katakomplarda figüratif süslemelerden kaçınılmıştır. Bunun nedeni, Eski Ahit yasaklarından çok pagan kültürüne duyulan öfke ve Hıristiyanlarda uyandırdığı çağrışım nedeniyle olmalıdır.

3 ve 4. yüzyılda inşa edilen katakomplarda, tasvir konusundaki çekince ortadan kalkmaya başlamış ve duvarlarda Eski ve Yeni Ahit sahneleri canlandırılmıştır. Bunun bir sonucu olarak “Musa’nın Kayayı Delerek Su Çıkarması” konulu en erken Hıristiyan resimleri burada görülmektedir. Marcellinus ve Peter, Anapo, Domitilla ve Callixtus katakompları bu tarz tasvirlerle ünlü Roma katakomplarıdır (Honour ve Fleming 2016: 293).

Marcellinus ve Peter Katakompı’nda yer alan Musa tasviri oldukça sade bir görünüme sahiptir ve tek başına resmedilmiştir. Anatomik yönden sorunlu bir izlenime sahiptir. Çünkü Musa figürünün elleri ve ayakları vücuduna göre orantısızdır. Üzerinde bol dökümlü bir kıyafet ile resmedilmiş Musa, sol eliyle dökümlü elbisesini tutmakta, aynı anda sağ elindeki asasını da kayaya doğru uzatmaktadır (Figür 6).



Figür 6: Musa’nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, M.S. 4. Yüzyıl, Duvar Resmi, Marcellinus ve Peter Katakompı, Roma.

Callixtus Katakompı’nda yer alan Musa tasviri, görünüm ve duruş itibarıyla Marcellinus ve Peter Katakompı’ndaki Musa figürünü andırmaktadır. Kırmızı çerçeve ve içersindeki sahnenin tam ortasında Musa betimlenmiştir. Ama Marcellinus ve Peter

Katakompu'ndan farklı olarak, burada Musa'ya iki figür daha eşlik etmektedir. Sağ bölümdeki genç erkek tasviri, Musa'nın kayayı delmesinin ardından su içer şekilde, soldaki erkek karakter ise yaşanan mucizevî olayı izler biçimde gösterilmiştir (Figür 7).



Figür 7: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, M.S. 4. Yüzyıl, Fresko, Callixtus Katakompı, Roma.

16. yüzyılın başlarında Martin Luther'in Eski Ahit çalışmaları (Bazin 2015: 309), Hıristiyanlığın İbrani köklerine yönelmesi ve değişen dünya düzeni sanatsal anlamda yaşanan kırılmayı da beraberinde getirmiştir (Bell 2009: 203). Böylelikle hümanist Rönesans insanı, Reform hareketleriyle kilisenin baskısından sıyrılarak, daha özgürlükçü ve bağımsız şekilde sanatını icra edebilmeyi başarmıştır. Önceden dini figürlerin resmedilmesinde karşılaşılan zorluklar ortadan kalkmış ve sanatçı güçlü karakterler üzerinden dini veya toplumsal mesaj verebilen bir konuma ulaşmıştır.

Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönem resimlerinde, dini ve sanatsal boyutta Musa tasvirleri ön plana çıkmaktadır. Filippino Lippi ve öğrencilerinin resmettiği eserde kaya resmin merkezinde, kayanın hemen solunda da Musa yer almaktadır (Figür 8). Musa elindeki asa ile kayayı delerek suyu çıkarır vaziyettedir. Sandro Botticelli etkili figürleriyle dikkat çeken sanatçı, sağ bölümde susuzluktan kıvranan İsrailoğullarını arka bölümde ise kamp alanlarını tasvir etmiştir.



Figür 8: Filippino Lippi ve öğrencileri, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1500, Ahşap Üzerine Tempera ve Yağlı Boya, 78,1 x 137, 8 cm, Londra National Gallery.

Konunun sanat tarihindeki en gösterişli anlatımlarından birisi, kendine özgü bakış açısıyla sahneye güçlü bir perspektif katan Jacobo Tintoretto (1518-1594)'nın Venedik San Rocco'daki eseridir (Figür 9). Eser, "Manın Toplanması" ile beraber Sala Superiore Salonu'nun tavanında yer almaktadır. Tintoretto'nun burada resmettiği, hayal ile gerçek arası kompozisyonlardan birisi olan "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması", oldukça karışık biçimde resmedilmiştir.

Resmin merkezinde Musa yer almaktadır. Ön kısımdaki kalabalık insan topluluğu, o yöne doğru gelen suların altında konumlandırılmıştır. Son derece berrak işlenmiş olan su birkaç koldan fışkırmaktadır. Öykü, Hıristiyan dünyasında insanın kilise yoluyla tinsel canlanışının simgesi olarak yorumlanmıştır (Tükel ve Yüzgüller 2014: 50).



Figür 9: Jacobo Tintoretto, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1577, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 550 x 520 cm, Scuolo Grande di San Rocco, Venedik.

Abraham Bloemaert'ın 1593'te yeniden yerleşmeye karar vermiş olduğu kent olan Utrecht'in kültürel bağlamı, 1596 tarihli "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" adlı tablosu için önemli bir zemin oluşturur (Figür 10). Yakın zamana kadar eser özel koleksiyonlarda tutulmuştur. Ancak 1972 yılında Metropolitan Sanat Müzesi tarafından satın alınmıştır. Eser, müze koleksiyonunda yer alan ilk Hollanda Maniyerist resmi olması yönüyle özeldir (Quodbach 2007: 59). Sanatçının 1611'de resmettiği ve günümüzde özel koleksiyonda yer alan aynı konulu bir tablosu daha vardır (Roethlisberger, 2000: 161).



Figür 10: Abraham Bloemaert, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1596, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,7 x 108 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Kayalık peyzajın her tarafına dağılmış olan onlarca figür, Musa'nın çölde kayayı delerek su çıkarma olayını temsil için bir araya gelmiştir. Muhtelif duruşları benimsemiş olan ressam, bazıları çıplak, bazıları ise çeşitli giysilerle örtünmüş yaklaşık iki düzine insan figürü ve at, köpek, deve, inek gibi çeşitli hayvan figürleri resmetmiştir. İsrailoğullarının abartılı jestleri susuzluk yüzünden çektikleri acılarını ve su içme arzusunu temsil etmektedir. Resmin tamamında, insanlar suyun kayalardan dışarı süzülmesi ile ihtiyaçlarını karşılamak için suya akın etmektedir. Bloemaert geniş renk paleti kullanarak heykelimsi özellikler gösteren, çeşitli figürler boyamış ve bununla resme Maniyerist bir ifade katmayı başarmıştır.

Nicolas Poussin (1594-1665)'in çeşitli dönemlerde resmettiği kompozisyon (Figür 11), zaman zaman Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde yer alan Marah'ın acı suları konusu ile karıştırılabilmektedir. Günümüze ulaşan bilgilere göre Poussin, bu eseri arkadaşı Jacques Stell için 1649 yılında resmetmiştir (Gertrude 1984: 24).

Kırmızı ve kahve tonlarındaki kıyafetiyle, resmin solunda görülen Musa, sağ elindeki asa ile kayaya vurmaktadır. Susuz günler geçiren İsrailoğullarının Tanrı'nın mucizesiyle suya kavuşma anı resmedilmiştir. Sol arka bölümdeki piramitler, topluluğun uzun yolculuğa başladığı Mısır'ı, sağ kısımdaki manzara ise gitmekte oldukları "Vaad Edilen Topraklar"ı yansıtmaktadır.



Figür 11: Nicolas Poussin, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1649, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122,5 x 191 cm, St. Petersburg, Hermitage Museum.

Poussin, kompozisyondaki insanları üç gruba ayırarak, anlatı için önemli bölümleri ortaya çıkarmıştır. Sağda gösterilenler susuzluktan umutsuzluk içinde ölen yaşlı, kadın ve çocuklardır. Poussin burada toplumların savaş, göç, yoksulluk dönemlerinde en çok acı çekenlerin kadın, çocuk ve yaşlıların olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Sanatçı, ölümü daha net gösterebilmek için ölenleri solgun renklerde resmetmiştir. Ortada erkekler ve savaşçılar gösterilmektedir. Bu insanlar ellerindeki bardak, testi, çanak ve hatta kasklara su toplamaktadır. Burada suya bir an önce ulaşma gerginliği doruğa ulaşmaktadır. Bu gerginlik ise kişisel çıkarların, insanlar arasındaki hoşgörüsüzlüğü ve umursamazlığı ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Son olarak, resmin sol tarafında, Musa ve İsrailoğullarının ile gelenleri, ölümden dönmelerini sağlayan mucize için Tanrı'ya övgüler dizmektedir. Poussin'in en iyi eserleri arasında sayılan bu resim, sanatçının çağdaşları tarafından çok beğenilmiştir. Eserin kopya ve gravürlerinin bolluğu bu büyük beğeniye işaret etmektedir (<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36480/?lng=tr>). Kişiler ve kıyafetleri, Klasik Barok üslubuna göre verilmiştir.

Jacob Jordaens, fikirlerini yeniden işleme ve yaşadığı sorunlara yeni çözümler bulma alışkanlığıyla tanınmaktadır. Yaklaşık 30 yıl önce denediği, günümüzde Karlsruhe Müzesi'nde sergilenen konuyu tekrar resmetmiştir (Figür 12). Burada olduğu gibi, Kalvinist Jordaens sıklıkla adanmış dini resimler yerine öğretici resimler yapmıştır. Jordaens'in en önemli eserleri arasında yer alan tabloda, oldukça fazla sayıda figür işlenmiştir. Adeta İsraililer dramatik bir Eski Ahit mucizesini izlemek için toplanmış gibidir.



Figür 12: Jacob Jordaens, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1645-1650, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 270 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Jacob Jordaens, sahnenin dramını enerjik bir hareket ve tekrarlılıkla aktarmaktadır. Barok karakteristik yatay kompozisyonu kullanarak, insan figürlerini ve hayvanları, Musa'nın tiyatrosu için, soldan sağa doğru bir friz gibi zahmetsizce dokumuştur. Kullanılan oranlar ve ince rakursi⁵ örnekleri, Jordaens'ın resme aşağıdan bakılmasını amaçladığını göstermektedir.

⁵ Resim sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, derinlik duygusu verecek biçimde betimlenmesi anlamına gelmektedir. Kısaltım olarak da adlandırılan bu teknikte betimlenen nesneye ya da figüre belli bir uzaklıktan ya da alışılmadık bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan biçim bozmalar olduğu gibi ya da yumuşatılarak tuvale aktarılır (Erzen 1997: 1005).

SONUÇ

Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde yer alan ve Musa'nın su mucizesi ile ilgili bir fikir veren iki bap yer almaktadır. Bu su mucizelerini anlatan iki babın konuları tamamen birbirinden farklıdır. 15 ve 17. baplar içerisinde Musa'nın kayayı delerek su çıkarması olayı 17. bap içerisinde yer almaktadır. 17. baptaki kayayı delme hadisesi, Sayılar 20. bapta da yer almaktadır. Fakat Çıkış 17 ve Sayılar 20'deki anlatım içerisinde, Musa'nın kayayı delmesi sonucu, 12 kabileye verilen 12 su pınarından kesinlikle bahsedilmemektedir. 12 pınarın geçtiği tek yer Çıkış 15. baptır. Fakat buradaki anlatım sadece Elim'de yer alan 12 su kaynağı biçimindedir. Ama bu baptaki su kaynaklarının Musa'nın kayayı delmesi veya Musa'nın herhangi bir icraatıyla ortaya çıkması mevzu bahis değildir. Ayrıca su kaynağının bir pınar biçiminde kabilelerin her birine ayrı biçimde ulaştığını ifade eden herhangi bir iz görülmemektedir.

Konunun İncil'de geçtiği Korintoslulara I. Mektup'ta ise sadece Tevrat'ın Çıkış Bölümü'ne bir gönderme söz konusudur. Ortaçağ'da Hıristiyanlar Eski Ahit metinlerini tipolojik olarak yorumlamıştır; Yani kutsal metinlerin tarihsel anlamının yanı sıra, bir ya da daha fazla gizli anlamının da bulunduğu düşünülmektedir. Bunlar arasında Kilise açısından sadece ön anlamı önemli olmuştur. Buna göre, zaten Yeni Ahit olaylarının Eski Ahit olaylarının içinde olduğuna inanılıyordu. Dolayısıyla Ortaçağ zihninde, "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "Âdem'in Kaburgasından Havva'nın Doğuşu", Yeni Ahit'te İsa'nın çarmıhta ölümünün ardından, askerlerin bir mızrakla Mesih'in böğrünü delmesini canlandırmıştır.

Bakara 60 ve A'râf 160. ayetlerde, Musa ve 12 kabile üyesi, Dura Europos'ta yer alan "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" kompozisyonlarında görüldüğü gibi bire bir örtüşmektedir. Her iki surede de Musa'nın bizzat kayayı delerek 12 kabile için 12 pınar ortaya çıkardığı gayet nettir. Ayrıca 12 Yahudi kabilesinin konakladığı alanda görülen çadırlar da A'râf'ta yer alan "bulutu da gölgelik yaptık" ifadesini karşılamaktadır.

E. H. Gombrich eseri, "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" olarak adlandırmaktadır. Fakat bu basit ama Yahudilik adına en eski duvar resmi, temellendirildiği Tevrat baplarından farklı bir kurguyu barındırmaktadır. Ayrıca Gombrich'e ek olarak, Erwin R. Goodenough'ın kaynaklık ettiği Yale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi resim arşivindeki kaynakta ise eser, Tevrat'tan Çıkış:17;1/7, Sayılar:20;1/13 ve İncil'den Korintoslulara I. Mektup:10;1/13'e dayandırılarak sunulmuştur. Buna karşın üç bapta da 12 kabile reisi ve 12 pınar adı veya çağrışımı geçmemektedir.

Rönesans Dönemi'nden itibaren Hıristiyanların İbrani köklerine yönelmesi ve matbaanın keşfi gibi buluşlar insanların okuma yazma oranının artmasını sağlamıştır. Böylece sanatçılar da Tevrat konulu resimleri, kutsal kitabı okuyarak ve kendi yorumlarını katarak yapabilme özgürlüğüne kavuşmuştur. Avrupalı sanatçıların resmettiği "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" konusu, her ne kadar farklı dönemlerde sanatçılara ait bir takım ifade biçimleri taşısa da, eserler kurgu bakımından Tevrat'a bağlı görünmektedir. Dikkat edilirse Avrupa resminde yer alan örnekler içerisinde, Tevrat'tan yararlanılarak oluşturulan kompozisyonların hiç birinde 12 su pınarı ve 12 kabile reisi ile alakalı bir

görsel anlatım yer almamaktadır. Buradan hareketle, konunun en eski örneği ve Hıristiyanlığın ilk yıllarından itibaren resmedilen diğer örnekler arasındaki fark göze çarpmaktadır. Tüm bu ayrıntılar birleştirildiğinde bir takım sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Bunlardan ilki; Ernst Hans Gombrich'in eseri "*ilkel ve büyük bir sanat eseri değil*" biçiminde tanımlamasıdır. Bu görüş ilk bakışta doğru gelebilir. Fakat bu resimleri yapan sanatçılar, kayadan fışkıran su sonrası 12 kabileye giden 12 su pınarını kendileri kurgulamış olabilir. Bunu yapmak üslup açısından eseri ve sanatçı veya sanatçıları özgün kılmakta ve eserin de değerini arttırmaktadır. Bununla beraber sanatçının M.S. 3. yüzyılda resmettiği bu eseri temellendirdiği Tevrat'ın 16. yüzyıl Avrupa resimlerinde görülen örneklerden farklı bir metinden yararlanılarak yapılması da ihtimaller dâhilindedir. Eğer Dura Europos'taki duvar resmi ve Avrupa resminde karşılaşılan tablolar aynı metne bağlı kalsaydı, mutlaka aralarında 12 kabile ve 12 su pınarı ile ilgili bir bağlantı sağlanabilirdi. Bu nedenle Dura Europos'taki örneğin, günümüze ulaşmamış bir metinden yararlanılarak yapılmış olma olasılığı kuvvetle muhtemeldir.

Eser İslami açıdan incelendiğinde ise, kompozisyon günümüze ulaşan Tevrat'ın değiştirildiği veya tahrip edildiği görüşünü destekler niteliktedir. Çünkü Kuran-ı Kerim'de yer alan Bakara 60 ve A'râf 160. ayetlerinin, 3. yüzyılda Yahudi kutsal kitabına göre yapılmış kompozisyonun öğelerini ve kurgusunu birebir karşılıyor olması, bir tesadüften çok daha fazlasını ifade etmektedir.

KAYNAKLAR

- Baki, A. 2012. "Tevrat" *İSAM Dergisi*, 21: 41-45.
- Akyürek, E. 1995. *Erwin Panofsky ve "İkonografi ve İkonoloji Üzerine"*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Bazin, G. 2015. *Sanat Tarihi*, çev. Selahattin Hilavcı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Bell, J. 2009. *Sanatın Yeni Tarihi*, çev. U. Ceren Ünlü-Nurcan İleri-Rana Gürtüna, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Charlesworth, J.H. 2003. "Eski Ahit'in Apokrif Kitapları", çev. Muhammed Tarakçı, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12.2: 385-411.
- Cömert, B. 2010. *Mitoloji ve İkonografi*, De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Dumortier, B. 2007. *Dinler Atlası-İnançlar, İbadetler ve Ülkeler*, çev. Özgür Adadağ, Ntv Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. 2014. *Ortaçağ-Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*, çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Basım Yayım, İstanbul.
- Erzen, J. N. 1997. "Kısaltım", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2: 1005, İstanbul.
- Gombrich, E. H. 2007, *Sanatın Öyküsü*, çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güç, A. 2013. "Yahudilik", *İSAM Dergisi*, 43: 207-212.
- Gürkan, S. L. 2003. "Yahudi ve İslam Kutsal Metinlerinde İnsanın Yaradılışı ve Cennetten Düşüş", *İSAM Dergisi*, 9: 226-232.
- Harman, Ö. F. 2013. "Yahudilik I", *Yaşayan Dünya Dinleri*, 128-153.
- Harman, Ö. F. "Yahudilik", *İSAM Dergisi*, 43: 197-201.
- Honour, H. ve Fleming, J. 2016. *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Hakan Abacı, Alfa Basım Dağıtım, İstanbul.
- Kolektif. 2013. *Dinler Kitabı*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Kur'an-ı Kerim Meali. 2011. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kutsal Kitap-Eski ve Yeni Antlaşma. 2008. Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, S. 1994. *Sanat Tarihi Metodu*, Bilim ve Teknik Yayınevi, İstanbul.
- National Gallery of Art. 1980. *Gods, Saints & Heroes-Dutch Painting of Age of Rembrandt* (Tanrılar, Azizler ve Kahramanlar), National Gallery of Art, Washington.
- Nichols, T. 1999. *Tintoretto Tradition and Identity* (Tintoretto Geleneği ve Kimliği), Reaktion Books, Londra.
- Panofsky, E. 2014. *İkonoloji Araştırmaları-Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, çev. Orhan Düz, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

- Dewil, R. J. P. 2001. *A Visual Journey Into The Bible; Moses* (İncil'e Görsel Bir Yolculuk; Musa).
- Roethlisberger, M. G. 2000. "Abraham Bloemaert: Recent Additions to His Paintings" (Abraham Bloemaert: Günümüzde Onun Yaptığı Keşfedilen Resimler), *Artibus et Historiae*, 21.41:101-169.
- Rosenthal, G. 1984. "New Light on Poussin's 'Moses Sweetening The Bitter Waters of Marah'" (Poussin'in 'Musa Marah'ın Acı Sularını Tatlandırıyor' Tablosu Üzerine Yeni Bir İşik), *The Burlington Magazine*, 126.970:24-27.
- Scott, K. ve Warwick, G. 1999. *Commemorating Poussin, Reception and Interpretation of The Artist* (Poussin'in Anısına, Sanatçının Tanıtımı ve Yorumlanması), Cambridge University Press. Cambridge.
- Sezgin, F. 2008. *İslam'da Bilim ve Teknik*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. 2011. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Stokstad, M. ve Cothren, M. W. 2011. *Art History* (Sanat Tarihi), Prentice Hall Publishing, New Jersey.
- Turanî, A. 2015. *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tümer, G. ve Küçük, A. 2002. *Dinler Tarihi*, Ocak Yayınları, Ankara.
- Tükel, U-Yüzgüller Aarsal, S. 2014. *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, Kabcacı Yayıncılık, İstanbul.
- Zucca, A. M. 2002. *Images of Moses and Sixteenth-Century Venice* (16. Yüzyıl Venedik'i ve Musa Resimleri), Warwick University, Doktora Tezi, Coventry.

İnternet Kaynakları

- <http://www.bible-archaeology.info/catacombs.htm> (08.03.2017).
- <http://divdl.library.yale.edu/dl/OneItem.aspx?qc=Eikon&q=4130> (10.03.2017).
- <http://divdl.library.yale.edu/dl/OneItem.aspx?qc=Eikon&q=4758> (08.03.2017).
- <http://www.getty.edu/art/collection/objects/687/jacob-jordaens-moses-striking-water-from-the-rock-flemish-about-1645-1650/> (15.09.2016).
- <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36480/?lng=tr> (15.03.2017).
- <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435680?pos=5> (10.03.2017).
- <http://www.scuolagrandesanrocco.org/home-en/tintoretto/chapter-room/> (15.03.2017).
- http://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/3b/2upper/1/02moses.html (15.09.2016).

SİKKELERİN IŞIĞINDA BİZANS'TA İMPARATORİÇE İMGESİ (780-1204)

DİLEK MAKTAL CANKO
Araş. Gör. Dr. Ege Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
dilek.m.canko@ege.edu.tr

ÖZ

İdeolojide kadının ikinci sınıf vatandaş olarak algılandığı Bizans toplumunda doğuştan asil, güzel, dindar, doğurgan, erdemli, şefkatli imparatoriçeler; her zaman önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahip olmuşlardı. Bu kadınlara imparatorlukta önemli görevler verilmiş ve saraydaki önemli görevlerinin yanında resmigeçitlere, bayramlara ve devlet törenlerine imparatorluk görevlisi olarak katılmaları sağlanmıştır. İmparatoriçe imgesi, bir iktidar imgesi olarak imparatorluğun dışı tarafını sembolize ederken imparatorluk ideolojisini tamamlıyordu. Bu bağlamda, imparatoriçe tasvirleri de imparatorluk gücünün ve imparatoriçenin resmi görevinin bir sonucuydu. Bu tasvirler; iktidarı ve hakimiyeti tüm imparatorluğa yaymayı amaçlarken, imparatorluk otoritesini, prestijini ve statüsünü sağlamlaştırmıştır. Sikke gibi devletin resmi sanatı üzerinde yer alan imparatoriçe tasvirleri ise onların otoritesini anlamada anahtar role sahiptir. Sikkeler üzerinde yer alan tasvirlerde imparatoriçe; imparatorun yanında augusta, küçük oğlunun naibi anne imparatoriçe ya da tek olarak yer alırken topluma önemli mesajlar da verilmek istenmiştir. Bu makalede 780-1204 yılları arasındaki Bizans sikkeleri üzerindeki imparatoriçe tasvirlerinin yaşanan siyasi ve sosyal olaylar ile bağlantısı ve sikkelerin Bizans'ta imparatoriçe imgesini anlamadaki rolü ve önemi incelenmiştir. Sonuç olarak; sikkeler üzerindeki imparatoriçe tasvirlerinin bir iktidar imgesi olarak kullanıldığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bizans imparatoriçeleri, imparatoriçe imgesi, Bizans sikkeleri, iktidar imgesi.

EMPRESS IMAGE IN BYZANTIUM ACCORDING TO COINS (780-1204)

ABSTRACT

Natural noble, beautiful, religious, fertile, virtuous and compassionate empresses were always significant and privileged in Byzantine society where woman was perceived as a second class citizen in ideology.. These women had important tasks in the empire and were ensured to attend in parades, feasts and state ceremonies as an imperial official in addition to their fundamental duties in the palace. The empress image symbolized the feminine side of the empire as a power image and completed the empire ideology. In this context, empress depictions were the result of empire power and official duty of the empress in Byzantine society. These depictions reinforced the authority, prestige and status of the empire while aiming to spread the power and domination throughout the empire. Empress depictions on official art of the state like coins had a key role in understating their authority. While the empress took place as agusta beside the emperor, as regent mother empress of her little son or alone on the coin depictions, it was objected to give significant messages to the society. In this article Byzantine coins dating between 491 and 1453 have been examined and determined the ones with empress depictions, the connection of these depiction types with political and social events, and the role and importance of coins in the meaning of empress image in Byzantium. As a result, it has been determined that empress depictions on coins were used as a power image.

Key Words: Byzantine empress, empress image, Byzantine coins, power image.

Erkek egemen bir toplum olan Bizans'ta ideoloji; kadınların erkeklerin belirlediği oranda sosyal hayatta yer alabilmesine izin verirken; onların mütevazı, inzivaya düşkün, ailesine, ev işlerine ve dini vazifelerine bağlı ancak; zayıf, güvenilmez, çabuk kandırılan, şeytanın oyuncağı, kötülüklerin nedeni olduklarını belirtmiştir.¹ Ancak ideolojilerin genellikle olması gerekeni sunmalarından dolayı gerçeği belirlemek için arkeolojinin ve sanat tarihinin sağladığı verilere yüzümüzü çevirmemiz gerekmektedir. Bizans'tan günümüze ulaşan maddi kültür kayıtları aslında Bizanslı kadının sosyal yaşamının ideolojiden farklı olarak geliştiğini ispatlamaktadır.²

Bu bağlamda; doğuştan asil, güzel, dindar, doğurgan, erdemli, bereketli, merhametli, şefkatli, ailelerine sahip kadınlar olan imparatoriçelerin Bizans toplumunda her zaman önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahip oldukları görülmektedir. İmparatoriçeler, kendi maiyetleri ve özel gelirleri ile imparatorluğun kamusal yaşamında önemli rollere sahip olmuşlardır. Bu rollerinin bir sonucu olarak imparatoriçe tasvirleri imparatorluk ikonografisinde yer almıştır. İmparatoriçelerin tasvirlerinin sanat eserleri üzerinde bulunması kadınları ikinci sınıf vatandaşlar olarak gören Bizans toplumunda bir paradoks yaratmasına karşılık; bu paradoks, Bizanslıların bu tasvirleri bir kadın tasviri olarak değil de, imparatorluk gücünün ve imparatoriçenin resmi görevinin sonucu olarak gördüklerini bildiğimizde aşılabilir (James 2001: 144-145).

İmparatoriçe tasvirlerinde ana amaç; politik güç yaratmak ve imparatoriçe imgesinin hafızalarda yer etmesini sağlamak olduğu için tasvirler politik çağrışımlarının en yoğun olacağı yerlere yapılırdı. İmparatorluk hakimiyetini ve politikasını imparatorluk topraklarında yaymanın geleneksel yöntemlerinden biri olan sikkelerin³ üzerindeki imparatoriçe tasvirleri, onların politikadaki etkilerinin ve iktidardaki güçlerinin kanıtıydı (Nilsson 2009, 11). Kadın iktidarının önemli kanıtları olarak karşımıza çıkan imparatoriçe tasvirli sikkeler, kamuya önemli mesajlar iletmenin en etkili yöntemlerinden biri idi.

Erken Hıristiyanlık döneminde, Helena başta olmak üzere sikke bastıran Flaccilla, Eudokia, Eudoksia, Phulkeria, Verina, Ariadne gibi imparatoriçelerin sikkelerinin ön yüzlerinde taç ve takı takan, imparatorluk giysisi giyen profil büstleri⁴, onların

¹ Hesiodos'un tanımıyla, "erkek soyunu baştan çıkaran, insanoğlunun baş belası, zengin avcısı, doymak bilmeyen ve erkeği sömüren" kadın; tüm insanlığın suçlarının kaynağıdır. Kadın aynı zamanda, erkekleri doğuran annedir ve Ana Tanrıça'dır. Tanrı'nın ilk emrine uymayan ve erkeği de kandıran Havva'nın kızları, şeytanın aracıdır. Bakire, saf, el değmemiş, masum Meryem ise Tanrı'nın annesidir. Antik Çağ'da tüm suçların kaynağı kadın ile Ana Tanrıça arasındaki ikilem, Bizans'ta şeytanın aracı kadın ile Tanrı Anası arasında kendine yer bulmuştur. Bu ikilem arasında sıkışan Bizans kadınının, Havva'nın kızı olduğu için ataerki Bizans devleti tarafından toplumsal rolü kısıtlanırken; Tanrı Anası Meryem'in soyundan geldiği için de yüceltilmesi dikkat çekicidir (Canko 2016, 401).

² Bizans kadınlarının sosyal yaşamları ve sanattaki izleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Canko 2016.

³ Bizans sikkeleri imparatorluk ideolojinin görünümü ile ilgiliydi ve sikke üzerindeki tasvirler onların devletin simgesi olduğunu gösteriyordu ve bu yüzden de hükmetme iddiasına işaret ediyordu (Howgego 2013, 85). Bizans sikkeleri ve imparatorluk politikası arasındaki ilişki hakkında daha fazla bilgi için bkz: Bellinger 1956, 70-81.

⁴ Theodosian imparatoriçeleri ile birlikte ön yüzde profil büst tasviri verilmesi standartlaşmıştı ve bu profil büst, hanedanlığın istikrarının ve güvenliğin bir sembolü haline gelmişti. Profil büstün bu dönemdeki tek istisnası Eudoksia'nın sikkelerinde görülmekteydi. Eudoksia'nın bazı *solidus*larında ön yüzde *khlayms* giyimli cepheden büstü, arka yüzde tahta oturmuş kendisi veya imparator ile birlikte tasviri bulunmaktaydı. (Kotsis 2012, 190-191). Bu tasvir Bizans ve Roma sikkeleri karışımı bir ikonografi sunmaktaydı.

Hıristiyanlığın yaygınlaşmasındaki dinsel rolleri ile birlikte imparatorluk üzerinde önemli ölçüde güçlendiklerini kanıtlamaktadır.⁵ 565-641 yılları arasındaki beş imparatorluk çiftinin⁶ hükümdarlığında ise, hiç bir imparatoriçenin ön yüzde tek başına tasvir edildiği görülmemiştir. Buna karşılık bu dönemde imparatoriçeler, imparator ile birlikte ön yüzde eşit ölçekte tahta otururken veya ayakta tasvir edilmişlerdir. Sadece Heraklios'un (610-641) ikinci karısı Martina ön yüzde imparator ve ortak imparator ile birlikte veya arka yüzde tek başına betimlenmiştir. Bizans sikke sisteminin hiyerarşik düzenlemesine uygun olarak⁷ bu sikkelerde imparator sol, imparatoriçe ise sağ tarafta betimlenmiştir. Ancak diğer bir statü belirleyen özellik olarak yaşça ve hiyerarşik olarak büyük olanın diğer figürlerden ölçek olarak biraz daha büyük tasvir edilmesi burada uygulanmamış imparator ve imparatoriçe aynı hizada ve ölçekte tasvir edilmiştir. Bu tasvir imparatoriçenin imparatorluk politikası ve mali politikada önemli rolü olduğunu; imparator ile birlikte kamu gücünü ve statüsünü paylaştıklarını ve imparatorluğun yönetiminde imparatoriçenin de ortak olduğunu vurgulamaktadır.

Bizans sikke sisteminde imparatoriçe Martina'nın tasvirlerinden sonra (641-780 arası) imparatoriçe tasvirleri açısından büyük bir kırılma yaşanmıştır. İkonoklazmayı sona erdiren ilk imparatoriçe olan İrene'ye kadar (780) hiçbir imparatoriçe sikkeler üzerinde tasvir edilmemiştir. Bu kırılmanın imparatoriçe ve *augusta* olan kadınların konularından kaynaklanan yeni rollerin ve sorumlulukların oluşturulmasıyla bağlantılı olduğu söylenebilir.

Isauria Hanedanlığı'nın ilk imparatoru III. Leon (717-741) tarafından ikonalara karşı bir imparatorluk fermanı yayınlanmasıyla başlayan ikonoklazma döneminden itibaren imparatorluk ikonografisindeki imparatoriçe imgesinin farklılaşması sikkeler üzerindeki tasvirlerden okunabilmektedir. İkonaların savunucusu olarak Bizans tarihine damgasını vuran imparatoriçeler Irene ve Theodora'nın bu dönemde sikkeler üzerlerinde yer almaları küçük yaşta imparatorlara sahip imparatorluğun naip imparatoriçeleri olarak Bizans iktidardaki güçlerinin kanıtı olarak yorumlanmalıdır. Kocası imparator IV. Leon'un sikkeleri üzerinde tasvirine yer verilmeyen imparatoriçe İrene'nin naipliği (780-797) ve kendi hükümdarlığı (797-802) dönemindeki sikkelerin tüm çeşitlerinde bulunan tasviri, imparatorluğun güvencesi olarak imparatoriçe imgesini sunar. İmparatoriçe Ariadne'den beri ilk defa bir imparatoriçenin tasviri altın sikkede yer almaktadır ve daha önceki tasvirlerden çok farklıdır.⁸

⁵ Erken Hıristiyanlık dönemi imparatoriçelerinin siyasi etkileri ve sikkeler üzerindeki tasvirleri ile ilgili daha fazla bilgi için bkz: Langa 2006.

⁶ II. Iustinos (565-578) ve Sophia, II Tiberios (578-582) ve Anastasia (Ino), Mavrikios Tiberios (582-602) ve Konstantina, Phokas (602-610) ve Leontia, Heraklios(610-641) ve ikinci karısı Martina.

⁷ Bizans sikkelerinde imparator ortak imparator ya da imparatoriçe ile birlikte tasvir edilmişse figürler belli bir hiyerarşiye göre dizilirdi. Üç figür olduğunda hiyerarşik olarak büyük olanı yani asıl imparator ortada yer alırdı. İkinci önemli figür ortadakinin sağında (izleyici açısından sol tarafta), üçüncüsü de sol tarafında (izleyicinin sağında) yer alırdı. Sikkede sadece iki figür bulunursa hiyerarşik olarak büyük olanı sol tarafta tasvir edilirdi. İki figür aralarında bir asa veya benzeri bir figür tutuyorsa büyük olanın eli iktidarın sahibi olarak üstte gösterilirdi (Tekin 1999, 30).

⁸ Sikkeler üzerinde imparatoriçe İrene'nin tasviri ve anlamları hakkında daha geniş bilgi için bkz: Kotsis 2012, 185-215.

780-790 yılları arasında oğluna naiplik yaptığı dönemdeki sikkelerde, Konstantinos ve Irene *solidus*un ön yüzünde büst olarak birlikte tasvir edilirler (Fig. 1). *Khlyms*⁹ giyimli sakalsız, haç motifli tacı ile tasvir edilen VI. Konstantinos sağ elinde *globus cruiger*¹⁰; *loros* giyimli, *pendialih* taçlı İrene ise sol elinde *haçlı asa*¹¹ tutarken tasvir edilmiştir. Aralarında haç¹² bulunmaktadır. Arka yüzde, taçlı ve *khlayms* giyimli ataları V. Konstantinos, III. Leon ve IV. Leon üçü de sakallı cepheden tahtta otururken tasvir edilmişlerdir.¹³ 790 yılında on dokuz yaşında olmasına rağmen hala sikkelerde sakalsız tasvir edilen VI. Konstantinos *basileus* veya *despotes*; İrene ise *augusta* unvanı ile etiketlenmektedir. Genellikle arka yüzden başlayıp ön yüzde sonlanan yazıda İrene'nin ismi her zaman ön yüze denk gelmiştir (Brubaker ve Tobler 2000: 587-588). Bununla birlikte İrene'nin *loros* giymesi, zenginliğini, ihtişamını vurguladığı gibi; kendisinin Tanrı'nın yeryüzündeki savunucusu olduğu¹⁴ ve VI. Konstantinos'tan hiyerarşik olarak daha üstte olduğu mesajını iletmektedir.



Fig. 1: VI. Konstantinos ve Irene, V Konstantinos, III Leon, IV. Leon, *solidus*, 780-790 (Yapı Kredi Koleksiyonu 1999, 34)

İrene, sikkeler ile gücünü pekiştirip iktidarını sağlamlaştırırken; VI. Konstantinos'un otoritesini ise zayıflatmayı amaçlamaktadır. 792 yılında *solidus* ve *folles*in ön yüzünde *augusta* olarak etiketlenen imparatoriçe tasviri yer alırken, VI. Konstantinos'un tasviri arka yüze yerleştirilir.¹⁵ VI. Konstantinos, yaşına rağmen (26) hala sakalsız¹⁶ olarak tasvir

⁹ Sağ omuzda *fibula* ile tutturulan ve omuzu açıkta bırakan uzun pelerin olan *khylams*, Bizans'ta geleneksel sivil kostümdür. Erguvanî renkte olanı imparatorun taç giyme töreni ile ilişkili olduğu için rütbe işaretinin de önemli bir göstergesidir. (Kazhdan ve Sevcenko 1991: 424).

¹⁰ Dünyayı ve Hıristiyanlığı sembolize eden haç küre olan *globus cruciger*, Roma dönemi boyunca zafer kazananlar veya Roma ve Konstantinopolis şehirlerinin kişileştirilmelerinde kullanılan güç ve kadın ile bağlantılı önemli bir atribüdür. (James 2001: 141).

¹¹ Asa iktidarın simgesidir, egemenliği ve egemenlik hakkını simgelemektedir (Tekin 2009, 27).

¹² Roma İmparatorluğu'nun 313 yılında Hıristiyanlığı tanınması ile birlikte arka yüzün ana tipi olarak seçilen haç motifi, Bizans sikke sanatında önemli bir rolü üstlenmiştir (Morrisson 2002, 50).

¹³ Örnekler için bkz: DOC 3.1. 1973: 340, Cat: 1.1.-2b.; 344, Cat: 5.1.-6.5.; Sear 1974: 260, Cat: 1591; Tekin 1999: 157, Cat. 144; Atak 1988: 70, Cat: 666-667.

¹⁴ Deriden yapılan, ağır, uzun ve dar dikdörtgen bir atkı olan konsül kıyafeti *loros*, İsa'nın kefenini ve dirilişini sembolize ettiği için giyen kişinin Tanrı'nın yeryüzündeki savunucusu olduğu mesajını iletmektedir (Gökalp 2009: 25).

¹⁵ Örnekler için bkz: DOC 3.1. 1973: 341, Cat: 3a.1.-3c.2; 345, Cat: 7.1-7.15; Sear 1974: 260, Cat: 1594; Atak 1988: 70, Cat: 662-662-665, 669.

¹⁶ Genelde imparatorların sakallı resmedilmeleri yaşlı olan ile genç olanın ayırt edilebilmesi içindi. Bir sikke üzerinde iki veya üç figür var ise sakal hiyerarşik olarak büyük olanın diğerinden ayırt edilmesi için kullanılıyordu (Tekin 1999: 30). Bununla birlikte sakal bir bilgelik ve hiyerarşi sembolü olarak tek başına betimlenen imparator tasvirlerinde de kullanılmıştı.

edilir (Fig. 2). Bu da imparatorun iktidara sahip olacak kadar bilge olmadığına ilişkin bir göndermedir. İrene'nin *loroslu*, taçlı ve *pendilialalı* tasvir edilip sağ elinde *globus cruiger* sol elinde hükümdarlık asası tutması iktidardaki gücünü sembolleştirir.¹⁷



Fig. 2: Ön yüzde İrene, arka yüzde VI. Konstantinos, solidus, 792-797

(<http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins> 30.12.2016)

797 yılında anne ile oğlun arasındaki sürtüşme VI. Konstantinos'un hayatına mal olurken; İrene de imparatorluğu vekaleten değil kendi başına yöneten ilk kadın hükümdar olur (797-802)¹⁸. Bu dönemde Konstantinopolis'te basılan sikkeler artık her iki yüzde de sağ elinde *globus cruiger*, sol elinde *haçlı asa* tutan, *loros* ve *haçlı pendilialalı* taç giyimli, görkemli ve ayrıntılı bir şekilde işlenmiş Irene'nin tasvirini sunmaktadır.¹⁹ Sikkeler üzerinde Irene artık *basilissa* olarak etiketlenir. Bu unvan sikkeler üzerinde ilk kez görülmektedir (Brubaker ve Tobler 2000, 589-590). Naipliği süresince sikkelerde *augusta* unvanını kullanırken kendi hükümdarlığında *basilissa* unvanını kullanması sikkeler ile nasıl mesaj verileceğinin önemli bir örneğidir: O artık sikkelerde imparatoriçe olarak değil *dindar hükümdar* olarak tasvir edilmektedir (Kakavas 2013, 88).

İkonoklazma döneminde sikkeler üzerinde tasvirine rastladığımız ikinci ve son imparatoriçe Amorion Hanedanlığı'na mensup imparator Theophilos'un (829-842) karısı imparatoriçe Theodora'dır. Theophilos, babası Amorionlu II. Mikhail'in (820-829) aksine bilim, estetik ve sanat düşkün bir aydıdı. Hocası Ioannes Grammatikos'tan iyi bir eğitim almıştı (Ostragorsky 2015, 193). Kuşkusuz eğitiminin de ona kattıklarının etkisiyle döneminin *solidus*larında ikinci ikonoklazma dönemini sona erdirecek olan karısı Theodora'nın tasvirine ek olarak kızlarının da tasvirine yer vermişti (Fig. 3).

¹⁷ Bu sikke ile daha önceki imparatoriçe tasvirlerinden çok farklı bir ikonografi ile karşılaşmaktadır. İmparatoriçenin tek başına betimlenmesinin fikir babasının kim veya ne olabileceğine ilişkin Kotsis'in görüşü, imparatoriçenin kendisinden 350 yıl kadar önce imparatoriçe olan ve sikkelerinde kendi ismini ve ön cepheden portresini betimleyen Luciana Eudoksia'nın sikkelerini görmüş ve bu tasviri ortaya çıkarmış olabileceğidir (2002: 195).

¹⁸ Bizans İmparatorluğu'nda imparatorluğun kurulduğu zamanlardan beri imparator eşleri *augusta* unvanını almaktaydılar. Eşler kocalarının erken ölümlerinde çocukları küçük ise naip sıfatıyla imparatorluk yetkilerine haiz oluyorlar, ancak bu yetkileri çocuğu adına kullanıyorlardı. Bizans tarihinde kocasına etki edebilen diğer imparatoriçeler her zaman devlet işlerinde söz sahibi oldular ancak diğeri de oğulları veya erkek kardeşleri adına devleti yönettiler. İrene tam otorite ile kendi adına devleti yöneten ilk imparatoriçe oldu (Vasilev 2016, 274).

¹⁹ Örnekler için bkz DOC 3.1. 1973: 349, Cat: 1a.1.-1.c., 350, 3-4; Sear 1974: 262, Cat: 1599; Atak 1988: 70, Cat: 670-672.

İmparatorların oğulları veya ortak imparatorlar ile birlikte tasvir edilmeleri olağan bir durumken; bir imparatorun kızları ile tasvir edilmesi alışılmamış ve nadir bir örnektir.



Fig 3: İmparator Theophilos ortada, kızı Tekla solda, karısı Theodora sağda; arka yüzde kızları Anna ve Anastasia, 837-838 (tarihleyen Dikigoropoulos 1964, 361, fig: 11)

Sikkenin ön yüzünde ortada *khlyms* giymiş, haçlı taç takmış İmparator Theophilos; sol tarafta *loros* giyimli, *pendilialalı* ve taçlı kızı *augusta* Thekla, sağında *loros* giyimli ve *pendilialalı* taçlı karısı imparatoriçe Theodora görülmektedir. Arka yüzde diğer kızları *augusta* Anna ve *augusta* Anastasia her biri *loros* giyimli, *pendilialalı* ve taçlı tasvir edilmiştir.²⁰ Heraklios'un sikkelerinde karısı Martina'nın olması gibi burada da Theophilos'un karısı ve kızları ile tasvir edilmesinin en önemli nedeni imparatorun onlara duyduğu sevgi olmalıdır (Grierson 1993: 12). Bununla birlikte, Theophilos ve Theodora'nın küçük yaşlarda ölen Konstantinos isimli erkek çocuklarının haricinde beş kız çocuğuna sahip olmaları, bu kızların genellikle prenseslere verilmeyen bir mevkiden yararlanmış olmalarını sağlamıştı (Ostrogorsky 1986, 204, dip not: 1). Eğitimli ve aydın bir kişi olan Theophilos'un kızlarını tahtın varisi olarak göstermek ve bunu sikkeler yoluyla kayıtlara geçirmek istediği açıktır. Roma sikkeleri üzerinde yalnız imparatorların betimi yerine imparator, imparatoriçe ve ailesinin tasvirlerinin tercih edilmesinin nedeni istikrar ve mutlu dönemlerin güvencesi (Franke 2007, 14), Bizans sikkelerindeki imparatoriçe ve ortak imparator tasvirlerinin de en önemli nedeni olmuş gibi görülmektedir.

İmparator Theophilos döneminde ortak imparator olan oğlu Mikhail, babası öldüğünde çok küçük yaşta olduğu için annesi Theodora'nın naipliğinde III. Mikhail (842-867) olarak tahta çıktı.²¹ Theodora ilk basılan *solidus*larda iktidardaki hakimiyetini göstermişti. Ön yüzünde *despota* unvanlı *loros* giyimli, taçlı, *pendilialalı* bir elinde *globus*

²⁰ Örnekler için bkz: DOC 3.1. 1973: 428, Cat: 4.; Sear 1974: 274, Cat: 1656. Theophilos'un beş kızı olduğu bilinmektedir. Kızları Phulkeria ve Maria burada tasvir edilmemiştir. Phulkeria'nın henüz doğmadığı ya da henüz *augusta* unvanı almadığı için burada tasvir edilmediği düşünülmektedir. İmparatorun oğlu III. Mikhail de henüz doğmamıştır (Grierson 1993, 407). En büyük kızı Maria'nın öldüğü için mi evlendiği için mi burada bulunmadığı tartışmaları sonuçsuz kalmıştır. Maria'nın sikkede bulunmaması üzerine yapılan tartışmalar için bkz: Dikigoropoulos 1964, 361. III. Mikhail'in ne zaman doğduğuna ilişkin tartışmalar için bkz: Mango 1967, 253-258.

²¹ Mikhail'in iki veya üç yaşında olması Theodora'nın istediği şekilde devleti yönetmesine imkan tanımıştır. Bir ikonoklast olan kocasının ölümü zaten düşünce olarak zayıflamış olan ikonoklazmayı bitirmesi için çok önemli bir fırsat olmuştur. Theodora bir yıl içinde konsil toplayarak İrene'nin yaptığı İznik Konsili'nin kayıtlarını kabul edip ikonalara eski konumunu iade etmiştir. Dini ayini 11 Mart 843 yılında Ayasofya'da gerçekleştirilerek bu tarihin bayram olarak kutlanmasına imkan vermiştir (Vasiliev 2016, 332).

gruiger bir elinde *haçlı asa* tutan Theodora, arka yüzünde sol tarafta *khlayms* giyimli, elinde *globus gruiger* tutan III. Mikhail ve *loros* giyimli ve haç ile sonlanan taç takmış elinde *haçlı asa* tutan kız kardeşi Thekla unvansız olarak tasvir edilmiştir (Fig. 4).²² Kız kardeş Thekla'nın ismi *miliaresion*larda da annesi Theodora'nın altında görünmektedir.²³ Theodora ve Mikhail ile birlikte Thekla'nın sikkelerde yer alması Thekla'nın da imparatorluk işlerinde yasal olarak söz sahibi olduğunu düşündürmektedir (Grierson 1993: 12). Thekla'nın *loros* giymesi ve kardeşinden biraz daha büyük ölçekte tasvir edilmesi, imparatoriçenin oğluna bir şey olması durumunda kızının iktidarını meşrulaştırmaya çalışmasının imgesel sonucu olmalıdır.



Fig. 4: Ön yüzde Theodora, arka yüzde III. Mikhail ve Thekla, solidus, 842-843.
(<http://wildwinds.com/coins/sb/i.html> 05.01.2017)

İmparatoriçe Theodora'nın 843 yılında ikonoklazmayı sona erdirmesinin ardından dini tasvir yasağının kalkması, sikkelerde İsa tasvirinin yeniden görünmesini sağlamıştı.²⁴ İsa tasvirinin sikkenin ön yüzünde yer alması imparator ve imparatoriçe tasvirlerinin arka yüzde betimlenmesine neden olmuştur. III. Mikhail dönemine tarihlenen bir *solidus*un ön yüzünde İsa tasviri arka yüzünde solda sakalsız, *khlyms* giyimli ve haçlı taç takmış III Mikhail ve sağda ölçek olarak biraz daha büyük tasvir edilmiş *loros* giyimli, haçlı taç takmış ve *pendilialalı* Theodora'nın büstü görülmektedir (Fig. 5).²⁵ III. Mikhail'in annesi Theodora ile birlikte görüldüğü sikkelerde sakalsız ve *khlyms* giyimli tasvir edilmesi onun iktidarın bilgeliğine ulaşmadığına vurgu yaparken; Theodora'nın *lorosu* ve ölçek olarak biraz büyük tasvir edilmesi iktidarın gerçek sahibinin kendisi olduğuna işaret eder. III. Mikhail aslında yasal imparatordur o nedenle solda tasvir edilmiştir, ancak söz sahibi hala annesi naip imparatoriçe Theodora'dır.

²² Grierson 1993: 12. Örnekler için bkz: DOC 3.1 1973: 461, Cat: 1a.1.-1f.; Atak 1988: 76, Cat: 743-745.

²³ Örnekler için bkz: DOC 3.1. 1973: 465, Cat: 5.1.-5.9. Atak 1988: 76, Cat: 748, 751.

²⁴ Sikkelerde İsa tasviri ilk kez II. Iustinianos (685-695, 705-711) döneminde görülmektedir. Bizanslılar İsa figürünü paraların üzerinde kullanmaktan çekinmişlerdi ancak II. Iustinianos bu politikayı tersine evirerek İsa'yı sikkelerin ön yüzüne yerleştirdi kendi tasvirini ise arka yüze koydu. İsa gerçek hakimdi ve imparator da onun dünyadaki vekili ve takipçisiydi (Gregory 2008: 176-177). Sikkeler üzerindeki İsa tasviri ikonoklazma döneminde dini tasvirlerin yasaklanması nedeniyle kaldırılmıştı. Theodora'nın ikinci ikonoklazma dönemini sona erdirmesinden hemen sonra İsa tasviri ilk kez II. Iustinianos'un kopyası olarak III. Mikhail dönemi *solidus*larında görülmüştür (Grierson 1999: 9). Sikkelerdeki İsa tasviri hakkında daha fazla bilgi için bkz: Ünal 2015: 17-50.

²⁵ Örnekler için bkz: DOC, 3.1. 1973: 463, Cat: 2.1.-2.6; Atak 1988: 76, Cat: 735-741.



Fig. 5: Ön yüzde İsa, arka yüzde III. Mikhail ve Theodora, solidus 843-856.
(<http://wildwinds.com/coins/sb/i.html> 05.01.2017)

İmparatoriçe Theodora, oğlu Mikhail'in yapısı gereği devlet işleriyle pek ilgilenmek istememesini de fırsat bilerek 856 yılına kadar imparatorlukta asıl söz sahibi olmuştu. Ancak hakim olmak istediği sadece devlet işleri değildi, oğlunun hayatına da kendi karar vermek istiyordu. Oğlunun Eudokia Ingerina isimli bir sevgilisi olmasına karşın bir *gelin tanıtma töreni*²⁶ düzenleyerek oğlunun Eudokia Dekapolitissa ile evlenmesini sağladı. Ancak Mikhail, Eudokia Ingerina'den hiç ayrılmadı ve onunla metres hayatı yaşamaya devam etti. 855 yılında III. Mikhail artık tahtın sahibi olacak yaşa gelmişti ve annesinin her şeye hakim olma arzusundan çok bunalmıştı. Annesini bir suikast ile tahtan indirdi ve bir manastıra sürgüne gönderdi (Ostrogorsky 1986: 208; Gregory 2008: 208). İmparator artık sikkeler üzerinde *loros* giyimli ve sakallı betimi ile imparatorluğun tek hakimi olarak yalnız bir şekilde tasvir edilebilirdi (DOC 3.1 1973: 464, Cat: 3.1.-4).

III. Mikahil'in annesinin isteğiyle evlendiği ve hiçbir zaman sevmediği imparatoriçe Eudokia Dekapolita'nın tasviri, sikkeler üzerinde görülmemiştir. III. Mikhail'in derin bir sevgi ile bağlı olduğu metresi Eudokia Ingerina da imparator ile ilişkisi yasal olmadığı için sikkelerde bulunmaz ancak bir sonraki imparator I. Basileios'un sikkeleri Eudokia'nın tasvirini günümüze ulaştırmıştır.

III. Mikhail'in ölümü ile sonlanan Amorion Hanedanı'ndan sonra Bizans İmparatorluğu'nun ikinci altın çağı olarak nitelenen Makedonya Hanedanlığı dönemi başlamıştır. Hanedanın kurucusu I. Basileios (867-886) da sikkelerinde imparatoriçenin tasvirine yer veren imparatorlardan biriydi. Nadir görülen bir *solidusun* ön yüzünde imparator; *lorosu*, haç ile sonlanan tacı ve sağ elinde *globus cruiger*, sol elinde *akakia*

²⁶ *Gelin gösterisi* ya da *gelin tanıtma töreni* olarak adlandırılan bu tören hakkında bilgiler, 788 yılı sonrasında gelmektedir. Bu tarihten önce imparatorluğa ait böyle bir törenden bahseden herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Bir rekabet yoluyla oğluna en iyi ve en güzel gelin adayının bulunması için Irene'nin imparatorluğun dört bir tarafına adamlarını yollayıp gelin adayı olmaya uygun kızların bulunmasını sağlaması gelin gösterisinin başlangıcı oldu. (Herrin 2001, 132-133.) İmparatorluk memurları imparatorluğun dört bir köşesini dolaşarak imparatora uygun özelliklerde kızları bulmaya çalışırlardı. Uygun bulunan kızlar yarışma için Konstantinopolis'e çağrılır imparatora sunulacakları törene katılması istenirdi. Finale kalan genç kız grubu imparatorun karşısına çıkartılır, imparator da kızlardan en çok beğendiğine evlenme teklifi yerine geçen altın bir elma verirdi. Elmayı alan kız imparatorun eşi ve imparatoriçe olurdu. Bu şekilde yapılan eş seçimi; imparatorun müttefiklerden birinin kızıyla evlenme geleneğine karşı çıkararak, ülke içinden kız almak amacını gütmekteydi. (Gregory 2008, 206-207). Theophilos'un üvey annesi Euphrosyne, büyükannesi imparatoriçe Irene tarafından başlatılan geleneğe uyarak 830 yılında 17 yaşındaki oğlu için bir gelin gösterisi düzenledi. Ayrıntılı bilgi için bkz: Treadgold 1975, 327; Treadgold 1979, 402-403.

tutarken; arka yüzde ise sağ tarafta *loros* giyimli haçlı tacı ve *pendilialası* ve elinde haç asası ile Eudokia Ingerina'nın²⁷ yanında biraz daha küçük ölçekte, elinde *globus cruiger* tutan, sakalsız, *khlyms* giyimli ve haçlı taç takmış olan I. Basileios'un ilk karısı Maria'dan olma oğlu Konstantinos tasvir edilmiştir (Fig. 6).²⁸



Fig. 6: Ön yüzde I Basileios, arka yüzde Eudokia Ingerina ve Konstantinos, solidus, 882
(<http://wildwinds.com/coins/sb/i.html> 05.01.2017)

İmparatoriçenin arka yüzde ortak imparator ile betimlenmesi çok nadir bir uygulamadır. Eudokia ve Konstantinos örneğinin haricinde tek örnek Theophilos'un karısı Theodora ve oğlu III. Mikhail'in *solidus*udur. Ancak burada neden anlaşılabilir. Theodora, III. Mikhail'in naibidir ve sikkelerde birlikte tasvir edilmektedirler. Tasvir yasağını sonlandıran imparatoriçe olarak sikkelerinde İsa'nın tasvirini kullanmasıyla birlikte imparatoriçenin oğlu ile birlikte arka yüzde tasvir edilmesi tek seçenek olmuştur. Eudokia ve Konstantinos *solidus*u için ise olasılıklar söz konusudur. *Solidus*un 868'deki taç giyme törenini temsilen ya da 882 yılında Eudokia'nın ölümünden sonra I. Basileios'un sevdiği iki kişiyi anmak için hatıra sikkesi olarak basılmış olabileceği düşünülmüştür (Grierson 1993: 481). Bu olasılıklar mümkün iken bir diğer olasılık ise imparatorun oğlu ve 869 yılında ortak imparator olarak taç giymiş olan Konstantinos ile imparatoriçe Eudokia Ingerina arasındaki güç dengesini sağlama çalışmasıdır. Konstantinos, Eudokia'nın çocuğu değildir ve Eudokia'nın tahta aday üç oğlu vardır. Konstantinos'un tahta çıkması kendisinin ve oğullarının hayatını tehlikeye sokabilecektir. Ayrıca en büyük oğlu VI. Leon'un bir önceki imparator III. Mikhail'in olduğu doğruysa tahtın asıl sahibi olarak oğlunu görmesi muhtemeldir. Ayrıca imparatoriçenin imparator ile birlikte *loros*

²⁷ Eudokia İngerina, III. Mikhail'in metresi idi. Karısı Eudokia Despolitissa'nın yaşıyor olması evlenmelerini engelledi, ancak imparator ölene kadar metresi ile görüşmeyi sürdürdü. Hatta eş imparator ilan ettiği Basileios (I. Basileios)'un Eudokia Ingerina ile evlenmesini isteyerek metresini skandal yaratmadan saraya getirmeyi bile başardı. Ancak bu evlilik kendisinin de sonunu getirdi. Basileios, bir gece suikast düzenleyerek imparatoru öldürdü ve eş imparator olarak tahtı ele geçirdi. Zaten karısı olan Eudokia İngerina ise artık bir imparatoriçeydi. Çocukları ve daha sonradan tahta çıkacak olan 19 Eylül 866 tarihinde dünyaya gelen Leon (VI. Leon)'un I. Basileios'un mu yoksa III. Mikhail'in mi oğlu olduğu Bizans tarihçileri arasında bir süre tartışma konusu olmuştur ve sonunda III. Mikhail'in oğlu olduğu kabul edilmiştir (Ostrogorsky 2015: 218, dip: 1).

²⁸ Örnekler için bkz: Sear 1974: 281, Cat: 1703; DOC 3.2. 1973: 489, Cat: 3.1.-4.; Atak 1988: 76, Cat: 757. İmparator I. Basileios, ilk karısı Maria'dan olan oğlu Konstantinos'u çok sevdi ve ona hanedanın geleceği olarak bakardı. Bir önceki imparator III. Mikhail'in oğlu olduğu düşünülen Leon'a ise nefretini her fırsatta gösterirdi. Gözdesi oğlu Konstantinos'un 879 yılı Eylül ayında aniden ölmesi Basileios'u depresyona sokmuştur. (Norwich 2013: 89)

giymesi²⁹ ve elinde asa tutması buna karşılık Konstantinos'un *khlyms* giyerken elinde imparator gibi *globus gruiger* tutması ve sol tarafta betimlenmesi tasvirde bir güç dengesi gözetildiğini düşündürmektedir.

Bununla birlikte I Basileios, çeşitli zamanlarda tahta ortak olan üç oğlunun da sikkelerde tasvirine yer verirken³⁰, imparator Heraklios gibi karısı Eudokia İngerina'ya oğlu Konstantinos'un yanında yer vermesi ve iki imparatoriçenin de halk tarafından kabul görmemesi önemlidir. İmparatorlar ortak imparatorlar ile imparatoriçelerin tasvirlerini birlikte sunarak imparatoriçelerin statüsünü kabul ettirmeye çalışıyor olabilirler.

I.Basileios'tan sonra tahta geçen VI. Leon (886-912)'un çok sevdiği karısı evlendikten sonra *augusta* unvanı alan imparatoriçe Zoe Karbonopsina'nın tasviri sikkeler üzerinde görünmez. Bunun nedeni muhtemelen VI. Leon'un dördüncü evliliğini yapmış olması dolayısıyla Patrik Nikolaos Mystikos ile aralarında yaşadığı olumsuzluklar³¹ ile Zoe'nin ve çocuğunun kilise ve halk tarafından meşru olarak görülmemesidir.

İmparator VI. Leon'un 912 yılında ölümünün ardından tahta çıkan amcası Aleksandros sadece bir yıl tahta kalmıştı. Makedonya Hanedanlığı'nın tek temsilcisi olarak 7 yaşındaki VII. Konstantinos Porphyrogennetos (913-959), tahta çıktığında annesi Zoe Karbonopsina bir yıl sonra naiplik görevini alıp tahta ortak olabilmışti³². Zoe, bir süre devlet yönetimini eline geçirse (914-919) de yanlış politikaları nedeniyle başarısız olarak görülmüşti. Bu süreçte general Romanos Lekapenos kızı Helena'yı VII. Konstantinos ile evlendirerek ortak imparator olmuş ve tüm yetkileri üzerine almıştı (Gregory 2008, 225-226).

²⁹ I. Basileios dönemine tarihlenen diğer sikkelerde imparator ortak imparatorlarla betimlenirken loros giyimli, ortak imparatorlar *khlyms* giyimli tasvir edilmişlerdir. Sadece Konstantinos ile birlikte betimlendiği sikkelerde her ikisinin de *loros* giyimli olduğu görülmektedir. İmparatorun oğlu Konstantinos'a verdiği önemi bildiğimiz için *loros* giyimli olarak betimlenmesi olağandır. Ancak burada imparatoriçenin *loros* giyimli olarak tasvir edilmesi bir çekişme ve üstünlük gösterisi olarak değerlendirilebilir.

³⁰ İlk eşi Maria'dan olma oğlu Konstantinos ve Eudokia Ingerina'dan olma VI. Leon ve Aleksandros. I. Basileios ve Eudokia'nın en küçük oğulları Stephanos sikkelerde görünmez.

³¹ Bizans'ta tek eşlilik geçerliydi. İkinci evlilik yasalarla kısıtlanmıştı. Buna rağmen ikinci evliliğini yapanlara evlilik tacı takılmıyordu. Üçüncü evlilikte çift kilise tarafından afazoz ediliyor ve dördüncü evlilik ise sayılmıyordu. Bu kurallara rağmen VI. Leon'un dört kez evlenmesi kilise ile devleti karşı karşıya getirmiştir. Leon, Theophano Martinakiou ile, onun ölümünden sonra eski metresi Zoe Zaoutzaina ile evlenmiş, onun da ölümünden sonra üçüncü evliliğini Eudokia Baiane ile yapmıştı. Büyük bir şansızlık yaşayan imparator üçüncü eşini de genç yaşta kaybedince Zoe Karbonopsina ile metres hayatı yaşamaya başlamıştı. 905 yılında Zoe'den bir erkek çocuk sahibi olunca tahtın varisinin meşruluğunu sağlamak için kilise ile aralarında bir antlaşma yapmak zorunda kalmıştı. Leon, metresini terk edecek bunun karşılığında bebek, kilise tarafından vaftiz edilecekti. Ancak vaftiz edilmesinin ardından Leo'nun Zoe ile evlenmesi devlet ile kilisenin arasının açılmasına neden oldu (Ostrogorsky 1986: 241-242).

³² İmparator Aleksandros 913 yılında ölüm döşeğindeyken varisi olarak Makedonya Hanedanı'nın tek temsilcisi 7 yaşındaki Konstantinos'u göstermiş ancak kral naipliği konseyine Patrik Nikolaos'un başkanlık etmesini istemişti. Bizans İmparatorluğu'nda ilk kez bir imparatorun annesi ve taç giymiş bir *augusta* kral naipli konseyinin dışında bırakılmıştı. Kral naipli olduğunda Patrik'in yaptığı ilk iş ise İmparatoriçe Zoe'nin saçlarını kazıtarak Azize Euphemia manastırına göndermek olmuştu. Ancak bir süre sonra, Kral naipliği konseyi üyeleri, küçük imparatorun sarayda annesini arayarak gün boyunca ağlamasına dayanamayarak Patrik'i imparatoriçeye yaptıklarından dolayı suçlamışlar, Kral naipliği konseyini dağıtmışlar ve Zoe'yi manastırından geri çağırılmışlardır. (Norwich 2013: 112-113).

İmparatoriçe Zoe'nin oğlu VII. Konstantinos'a naiplik yaptığı dönemin (914-919) *solidus* ve *follis*lerinde imparator ve imparatoriçe, aralarında uzun patrik haçı tutarak tasvir edilmişlerdir (Whitting 1973: 189).³³ *Solidus*ların ön yüzünde çok nadir görülen göğsünde çocuk İsa'yı madalyon içinde taşıyan (*episkepsis*) Meryem³⁴ veya daha çok kare arkalıklı tahta oturan İsa tasviri yer alırken; arka yüzde sol tarafta sakalsız, *klayms* giyimli ve haç motifli taç takmış VII. Konstantinos, sağ tarafta *loros* ve *pendilialalı*, haç motifli taç giyimli imparatoriçe Zoe görülmektedir (Sear 1974, 290, Cat: 1740) (Fig. 7). Bazı *solidus*larda Zoe'nin elinin imparatorun elinin üstünde olması³⁵ ve ölçek olarak imparatoriçenin biraz daha büyük tasvir edilmesi ve *loros* giyenin imparatoriçe olması iktidarın sahibinin imparatoriçe olduğuna işaret eder. Ancak bazı *solidus*larda kompozisyon aynı olmakla beraber küçük imparatorun eli üste çıkmıştır. Bu ayrıntı, elin üste olması ile ilgili bir kararsızlık yaşandığını veya imparatorun da iktidarda söz sahibi olduğu mesajını iletmektedir. *Follis*lerde ise; ön yüzde *solidus*larla aynı tasvir yer alırken, arka yüzde isimlerinin geçtiği lejand bulunmaktadır (Sear 1974, 292, Cat: 1758). VII. Konstantinos'un *loros* giymesi ve asayı tutan elinin imparatoriçenin üstünde yer alması küçük olmasına rağmen Konstantinos'a hak ettiği saygının ve onurun verildiğine işaret eder. Arka yüzde her ikisinin unvanı da '*Basileus Romanos*' olarak belirtilirken, geleneklere uygun olarak oğlunun ismi imparatoriçeden önce gelmektedir. Tarihsel kayıtlar; İmparatoriçe Zoe'nin hiçbir zaman İrene veya Theodora kadar hırslı olmadığını, kararlarında yumuşak ve alçakgönüllü davrandığını göstermektedir³⁶. Sikkeler de iktidar hırslı olmadığını veya ihtiyatlı davrandığını kanıtlamaktadır.



Fig. 7: VII. Konstantinos ve Zoe, solidus 914-919

(<http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins> 30.12.2016)

³³ Örnekler için bkz: DOC 3.2. 1973: 541, Cat: 1.-2.2; 560, 22.1-22.23; Gökalp 2009: 100, Cat: 449-450; Ünal 2012: 65, Cat: 147, Atak 1988: 80-82, Cat: 804, 821-823.

³⁴ Sikkelerde Meryem tasviri ilk kez VI. Leon'un (886-912) *solidus*larında görülmüştür. VI. Leon'dan sonra ise İsa'dan sonra en fazla betimlenen kutsal kişi olarak birçok tipinde tasvir edilmiştir. Bu tiplerinden birisi de *episkepsis Meryem* tipidir. Bu tip, ilk defa bu sikkede görülür. Göğsünde Çocuk İsa'nın figürü olan bir madalyonla orans pozisyonundaki Meryem tasviri olan *episkepsis Meryem* tipinin *Blakhernitissa İkonası*'ndan türediği düşünülmektedir (Ševčenko 1991a: 2170). Meryem tipleri ve Bizans sanatında kullanımı hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: Canko 2016: 142-218. Sikkelerdeki Meryem tasvirleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Ünal 2015: 51-95.

³⁵ Örnekler için bkz: DOC 3.2. 1973: 542, Cat: 2.1., 2.2; Atak 1988: 80, Cat: 804.

³⁶ 913 yılında oğlu yedi yaşında tahta çıkarken, imparatoriçe naiplik olmasına rağmen manastıra kapatılmasına itiraz etmeden boyun eğmişti. 914 yılında oğluna ve tahta kavuşmuş ancak 918 yılında yeniden naipliği sona erdirilerek manastıra gönderilmek istenmiş, oğlu VII. Konstantinos'un yalvarmaları sonucunda sarayın kadınlara ayrılan bölümünde kalmasına izin verilmişti (Norwich 2013 2: 111-118). İmparatoriçe Zoe, muhtemelen oğlunun hayatı için itiraz etmemiş ve olanları kabullenmişti. Romanos Lakapenos kızını evlendirerek tahtı ele geçirdiğinde bile tahtın yasal sahibi olarak oğlu VII. Konstantinos'un ortak imparator yapılmasına tepki göstermemişti.

VII. Konstantinos'tan sonra tahta çıkan oğlu II. Romanos'un (959-963) genç yaşta ölümü üzerine dul kalan eşi Theophano (Anastaso), sonradan ikisi de imparator olacak olan II. Basileios (976-1025) ve VIII. Konstantinos'un (1025-1028) naibi olarak tahta çıkmıştı (15 Mart-16 Ağustos 963). Theophano'nun saltanat vekili olarak sikkelerin üzerinde tasvirinin yer almamasını açıklamak çok zordur. Grierson'nun imparatoriçenin naip olarak çok fazla tahta kalamayacağını anlamış olması ve ardından evlendiği II Nikephoros Phokas'ın (963-969) da hükümdarlığının uzun sürmeyeceğini planlaması durumunda sikke kalıbı hazırlatmak zahmetine girmek istememesini neden olarak sunmuş olması (1993: 12), Theophano gibi hırslı bir kadına pek uygun bir davranış olmamaktadır. Atinalı İrene'ye karakter olarak benzerliği sonucunda Theophano, Kumandan Çimiskes ile bir komplo planlayarak imparator Phokas'ın öldürülmesine yardım etmiştir. Ioannes Çimiskes (969-976) ise imparatorluk tahtına oturunca Patrik Polyeuktos'un isteğini kabul etmiş ve tahta çıkmasına yardım eden imparatoriçe Theophano'yu saraydan uzaklaştırmıştı (Ostrogorsky 2015, 265-272). II. Romanos'un kendisine iki tane oğlan çocuğu vermiş olan, Nikephoros Phokas'ın ise imparatorluk tacı giymesine neden olan Theophano'nun tasvirini sikkeleri üzerinde bulundurmaması dikkat çekicidir. Bu durum "az bulunur bir güzellikte olmasına karşın, ahlak düşkün ve ölçsüz derece haris bir yapıya sahip" (Ostrogorsky 1986, 265) olması nedeniyle toplum tarafından da benimsenmemiş imparatoriçeye ilişkin imparatorun da çekincelerine işaret ediyor olabilir. Bu durum imparatorun sikkeleri üzerinde imparatoriçenin tasvirine yer vermemesine neden olmuş olmalıdır.

I. Ioannes Çimiskes'in ardından ortak imparatorlar II. Basileios (976-1025) ve VIII. Konstantinos (1025-1028) tahta çıktılar. Ancak gerçek hakimiyet büyük kardeş II. Basileios'un elindeydi. II. Basileios'un ölümünün ardından tahta tek başına oturan Makedonya Hanedanı'nın son üyelerinden VIII. Konstantinos ölürken erkek çocuğu olmadığı için kızı Zoe'yi şehrin valisi Romanos Argyros ile evlendirdi. Sırasıyla evlendiği ve imparator olmasını sağladığı eşleri III. Romanos (1028-1034), IV. Mikhail (1034-1041) ve IX. Konstantinos Monomakhos (1042-1055) dönemlerinde Zoe'nin *porphyrogennetos* olmasına rağmen sikkelerde tasviri görülmez. Zoe'nin tek başına iktidar olduğu birkaç gün (10-13 Aralık 1041) veya haklarının dikkatlice korunduğu evlatlığı V. Mikhail Kalaphates ile iktidarı paylaştıkları döneme (13 Aralık 1041-21 Nisan 1042) ait sikkelerde tasvirine rastlanır. 1042'nin başlarında hazırlanmış olması gereken ve Zoe'nin yalnız tasvir edildiği bir *histamenon* ve bir *tetarteron* örnek bulunmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan tek *histamenon* örneğinin ön yüzünde Antiphonetes İsa tasvirinin arka yüzünde abartılı kostümü ile bir elinde *globus gruyer*, diğer elinde patrik asası tutan İmparatoriçe Zoe tasvir edilmiştir (Grierson 1993: 727-729; DOC 3.2. 1973: 729, Cat. 1).

İmparator V. Mikhail Kalaphates'in kanlı ölümü³⁷ sonrasında kısa bir süre *porphyrogennetos* Zoe ve Theodora (21 Nisan-12 Haziran 1042) kardeşler birlikte tahta paylaşmışlardı. Tahta uzun ve zorlu bir yolla ulaşan iki imparatoriçenin iktidarda oldukları bu dönemin sikkelere yansması da imparatoriçelerin birlikte tasviri şeklinde olmuştur. *Histamenonun* ön yüzünde *episkepsis* Meryem tasviri, arka yüzünde *basilissa* olarak etiketlenen, taçlı, *pendilialalı* ve abartılı süslü kostümleri ile iki kardeş, aralarındaki *labarumu*³⁸ tutarken betimlenmişlerdir (Fig. 8).³⁹ Psellos'un fiziki farklılıklarına tanıklık etmesine rağmen (94-95), iki kardeş bu nadir basılan sikkede birbirlerine benzer tasvir edilmişlerdir. Zoe'nin sol tarafta yer alması ve *labarumdaki* elinin üste olması iktidarın asıl sahibinin kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Keza, Psellos da iki kardeşin de imparatoriçe olarak tahtta eşit hakları olmasına rağmen; Theodora'nın ablası Zoe'nin üstün durumunu kabullendiğini ve ablasına göre aşağı seviyede kaldığını söylemektedir (90).



Fig. 8: Ön yüzde Meryem, arka yüzde Zoe ve Theodora, Histamenon, 1042.

(<http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins> 30.12.2016)

Bu kısa birlikte iktidarın ardından İmparatoriçe Zoe, yeniden evlenerek (IX. Konstantinos Monomakhos ile) kardeşini iktidardan uzaklaştırdı. Ancak Zoe'nin diğer kocalarında olduğu gibi üçüncü kocasının döneminde de sikkelerde tasvirinin görünmemesi iktidarda söz sahibi olmadığını mı göstermektedir? Psellos'a göre imparatoriçe Zoe ihtiraslı bir kadındı; ancak, imparatorluğun idaresini tamamıyla IX. Konstantinos'un (1042-1055) eline bırakmıştı ve idari işlerde hiçbir sorumluluk almamıştı (147). Ayrıca, imparatoriçe bir *porphyrogennetos* idi, kendini sikkeler yoluyla halka hatırlatmasına veya kabul ettirmesine gerek yoktu. Halkın gönlünde zaten tahtın asıl sahibiydi.

³⁷ İmparatoriçe Zoe'nin 1040 yılında evlat edindiği Mikhail Kalaphates, 1041 yılında amcası IV. Mikhail'in ölümü sonrasında V. Mikhail olarak taç giymişti. V. Mikhail, tahta çıkmasının ardından imparatoriçe Zoe'yi her fırsatta aşağılamaya başlamış, saray hazinesini kullanma hakkını elinden almıştı. İmparatoriçeyi kendisini zehirlemeye çalışmayla suçlayarak saraydan sürgün etti. Zoe, saçları keşiş kadınlara özgü biçimde kesilmiş olarak 18 Nisan 1042 akşamı Prinkipo (Büyükkada)'ya doğru yola çıktı. 19 Nisan'da Konstantine Forumu'nda okunan Mikhail'in konuşmasında Zoe'yi kendisini zehirleme teşebbüsüyle suçlaması ve Zoe'nin sürgüne gönderildiğinin söylenmesi sonucunda bir isyan başladı. Sesler "Kalaphates'le devam etmek istemiyoruz, bizim koruyucumuz ve annemiz Zoe" diye yükseldi. Kadın ve çocukların da katıldığı isyan bir anda ortalığı sardı. İmparator, Zoe'yi apar topar manastırdan geri getirip halka gösterse de halk inanmadı, güvenmedi ve tahtın diğer varisi Theodora'yı bulunduğu manastırdan getirdiler. Bu olaylar olurken akıbetini sezen İmparator Studios Manastırı'na sığındı. Theodora'dan gelen gözleri oyulsun emri ile meydanda herkesin gözü önünde İmparator ve amcasının gözleri oyuldu ve keşiş kıyafeti giydirilerek sürgüne gönderildiler. (Psellos 1992, 73-84, Attaleiates 2008, 29-32)

³⁸ Labarum zafere giden yolu gösteren bir simgedir (Tekin 2009, 26).

³⁹ Örnekler için bkz: Sear 1974, 308, Cat: 1827; DOC 3.2., 732, Cat: 1; Atak 1988, 90, Cat: 911-912.

IX. Konstantinos Monomakhos'un ölümünün ardından Zoe'nin kız kardeşi Theodora, yetmiş dört yaşına rağmen tahta oturmuştu. İmparatoriçe Irene'den sonra tek başına hükümdar olan ikinci ve son kadın olan İmparatoriçe Theodora (11 Ocak 1055-31 Ağustos 1056), sadece bir tip *histamenon* ve *tetarteron* bastırmıştı. Her iki sikke tipinin üzerindeki tasvirinde imparatoriçenin imparatorluk kostümlerinin detayları dikkat çekicidir (Grierson 1993: 748). Bütün devlet işlerinde otoritesini kullanan ve imparatorluğu refaha kavuşturup şanını şöhretini arttırmış olan Theodora (Psellos 1992: 161-162; Norwich 2013: 257); dokuz aylık kısa hükümdarlık süresince özgürce bastırdığı altın sikkelerinde (*histamenon* ve *tetarteron*) *augusta*, *miliaresion*larında ise *despoina* unvanını kullanmıştı (Grierson 1993: 11; Kakavas 2013: 90).

Tetarteron sikkelerin ön yüzünde pantokrator İsa, arka yüzde tek iktidarının kanıtı olarak sol elinde *globus cruciger*, sağ elinde imparatorluk asası ile hükümdarlık kıyafeti giyimli, *pendialı* ve haç motifli tacı ile cepheden imparatoriçe Theodora tasvir edilmiştir.⁴⁰ İmparatoriçenin yüzü, yaşadığı onca zorluktan sonra babası ve amcasının mirası olan asayı tek başına taşıyor olmanın gururunu yansıtmaktadır.

Histamenon sikkelerinde ise farklı bir ikonografi görülmektedir. Ön yüzünde İsa *Khalkites*⁴¹ figürünün bulunduğu *histamenonun* arka yüzünde İmparatoriçe Theodora ve Bakire Meryem aralarındaki *labarumu* tutarak boydan tasvir edilmişlerdir (Fig. 9).⁴² Sol tarafta bulunan Theodora; başı taçlı, üzeri mücevherlerle süslenmiş *loros* ve *divition* giyimlidir. Hemen yanında sağda nimbuslu Meryem *tunik* ve *marphorion* giyimlidir. Her ikisinin de duruşu aynıdır. Sol ayakları biraz önde, ellerinden biri ile asayı tutarken diğerini göğüslerinde tutmaktadırlar. Asa üzerinde Meryem'in eli imparatoriçeninkinin üzerinde olması Meryem'in üstünlüğünü simgelerken, imparatoriçenin de sol tarafta olması önemine işaret eder. Ön yüzünde *Tüm Hükümdarların Kralı İsa*'nın bulunması da imparatoriçenin güçlü statüsünün altını çizmektedir (Gittings 2003, 62). İlk defa bir imparatoriçe sikkeler üzerinde Meryem ile yan yana tasvir edilmektedir.



Fig. 9: Ön yüzde İsa, arka yüzde İmparatoriçe Theodora ve Meryem, *histamenon*, 1055-56. (Tekin 2011, 48, res. 22)

⁴⁰ Örnekler için bkz: Sear 1974: 311, Cat: 1838; DOC 3.2. 1973: 752, Cat: 2.1.-2.14.; Atak 1988: 90, Cat: 925.

⁴¹ Başında hale olmaksızın sadece haç motifli veya nimbuslu tam boy İsa tasviri. I. Romanos'un ender basılan *solidus*, Theodora'nın *histamenonu* ve X. Konstantinos ve Eudokia'nın *folles*lerinde görünmektedir (Ünal 2015, 25-26).

⁴² Örnekler için bkz: Sear 1974: 311, Cat: 1837; DOC 3.2. 1973: 750, Cat: 1a.1.-1d.; Atak 1988: 90, Cat: 925-933.

Makedonya Hanedanı'nın son ferdi İmparatoriçe Theodora'nın ölümünün ardından, Dukas Hanedanı'nın ilk imparatoru X. Konstantinos Dukas'ın (1059-1067) karısı Patrik Mikhail Kerullarios'un yeğeni Eudokia Makrembolitissa da iktidardaki gücünü sikkeler yoluyla imgeselleştirmiş imparatoriçelerden biri olmuştur.

Augusta Eudokia Makrembolitissa, *miliaresion*⁴³ ve *follislerin*⁴⁴ bazılarında imparatora eşlik etmektedir. *Miliaresionun* arka yüzünde üç basamaklı kaide üzerindeki haçın yan kollarının altındaki boşluklarda yer alan iki büst, imparator ve imparatoriçeye aitti (Fig. 10). Ön yüzünde imparatoriçenin isminin de geçtiği 5 basamaklı yazı yer almaktaydı (Gökalp 2010: 159). Aynı ikonografi VII. Mikhail (1071-1078) ve III. Nikephoros Botaniates'in (1078-1081) *miliaresion* sikkelerinde de görülmektedir. Her ikisi de eşleri Maria'yı bu ikonografide sikke tasvirine dahil etmişlerdir.



Fig. 10: X. Konstantinos Dukas ve Eudokia, miliaresion, 1059-1067.
(<http://wildwinds.com/coins/sb/i.html> 05.01.2017)

Ön yüzde *Khalkites* İsa figürünün bulunduğu *follislerde* ise, arka yüzde imparator ve imparatoriçe ayakta cepheden tasvir edilmişlerdi. Her ikisi de *pendilialalı*, taçlı ve *loros* giyimlidir. Aralarındaki üç basamaklı kaide üzerinde bulunan *labarumu* tutmaktadırlar. Her ikisinin de diğer elleri göğüslerine götürülmüştür (Fig. 11). Bizans sikke ikonografisinde hiyerarşik olarak büyük figürün sikkeye bakanın solunda tasvir edilmesi geleneğinin tek istisnası Eudokia ve X. Konstantinos Dukas *follislerinde* görülmektedir. Bunun nedeni imparatoriçenin eşinden sonra en rütbeli kişi olması (Gökalp 2009, 209) ya da imparatorun imparatoriçeyi onurlandırmak ve kendisine saygı duyduğunu göstermek (Ünal 2011, 706) olarak açıklanabilirken, Eudokia'nın iktidardaki etkisi ile ilgili olduğu kesindir. Eudokia, hiyerarşik olarak en üsttekinin bulunması gereken yere yerleştirilmiş olmakla birlikte *labarumu* tutan eli altıdadır. Bu da hiyerarşik olarak imparatorun altında olduğunu sembolize etmekteyken, bir denge gözetilmiş olması dikkat çekicidir.

⁴³ Örnekler için bkz: Sear 1974: 315, Cat: 1850; DOC 3.2. 1973: 771, Cat: 4.; Atak 1988: 94, Cat: 972.

⁴⁴ Örnekler için bkz: Sear 1974: 315, Cat: 1853; DOC 3.2. 1973, 774, Cat: 8.1.-8.32.; Tekin 1999: 189, Cat: 278-181; Gökalp 2009: 121-123, Cat: 823-859; Ünal 2012: 87-88, Cat: 304-312; Atak 1988: 94, Cat: 974, Ireland 2000: 116, Cat: 4390-4511.



Fig. 11: Ön yüzde İsa, arka yüzde X. Konstantinos Dukas ve imparatoriçe Eudokia, follis, 1059-1067. (Ünal 2011, 709, levha 2, fig. 4)

İmparatoriçe Eudokia Makrembolitissa, İmparator X. Konstantinos Dukas'ın Mayıs 1067 yılındaki ölümü nedeniyle küçük oğulları Mikhail, Andronikos ve Konstantinos'un naibesi olarak tahta çıktı (Zonaras, 2008: 120; Bryennios, 2008: 36, Psellos 1992: 219, Attaleiates 2008: 100). Çok akıllı bir kadın olan imparatoriçe, bütün idareyi bizzat kontrolüne almıştı. Psellos, büyük oğul Mikhail'in imparatorluk idaresi hakkında yorum yapacak yaşta olmasına karşın tüm idareyi annesine bırakmasına anlam veremediğinden bahsetmektedir (221). İktidarı sırasında darp edilen *tetarteron*larda⁴⁵ imparatoriçe Eudokia, oğlu Mikhail ile birlikte; *histamenon*larda⁴⁶ ise oğulları ortak imparatorlar Mikhail ve Konstantinos ile birlikte tasvir edilmiştir. Ön yüzde *episkepsis* Meryem tasvirinin bulunduğu *tetarteron*ların arka yüzünde *loros* giyimli, *pendilialalı* ve haçlı taç takmış Eudokia ve Mikhail, aralarındaki uzun asayı tutmaktadırlar. Eudokia'nın sol tarafta olması ve asayı tutan elinin üstte olması hiç kuşkusuz iktidardaki hakimiyetinin sembolüdür. Ön yüzünde tahta oturan İsa tasvirinin yer aldığı *histamenon*ların ise arka yüzünde Eudokia iktidarın gerçek sahibi olarak ortada ve ölçek olarak büyük betimlenirken, solunda Mikhail sağında Konstantinos tasvir edilmiştir (Fig. 12). Her biri *loros* giyimli, *pendilialalı* ve haç motifi süslü taç takmışlardır (Sear 1974: 317, Cat: 1857). Eudokia'nın ayaklarının altında kare tabure statüsünün önemini vurgularken, sağ elinde hükümdarlık asası bulunmakta, sol elini ise göğsüne götürmüş olarak tasvir edilmiştir. Mikhail ve Konstantinos ise ellerinde *globus cruiger* ve *akakia*⁴⁷ tutmaktadırlar.



Fig. 12: İmparatoriçe Eudokia ve oğulları Mikhail ve Konstantinos, histamenon, 1067 (çukur) (<http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins> 30.12.2016)

⁴⁵ Örnek için bkz.: DOC 3.2. 1973: 784, Cat: 2.

⁴⁶ Örnekler için bkz.: DOC 3.2. 1973: 783, Cat: 1.1.-1.6.; Atak 1988: 96, Cat: 976-981.

⁴⁷ İçinde ölümü simgeleyen toz bulunan erguvan renkli ipekten silindirik kese. Törenlerde imparator ellerinde *akakia* taşıyarak ölümsüz olmadığının farkında olduğunu ifade ediyordu.

Yedi aylık kısa saltanatı sonucunda imparatoriçe, imparatorluğu çembere almaya çalışan düşmanlarla savaşmak için bir generale ihtiyaç duyduğunu düşünerek kocasına verdiği evlenmeyeceğine dair yemini bozmuş⁴⁸, General Romanos Diogenes (1068-1071) ile evlenmiş ve onu tahta çıkarmıştı (Zonaras, 2008: 121-122, Attaleiates 2008, 109). Ancak Eudokia'nın evlendikten sonra iktidarı bırakmaya niyeti olmadığı, bu dönemde basılan sikkelerden okunmaktadır. IV. Romanos'un tahta çıkmasından sonra basılan bir sikkenin ön yüzünde Eudokia, arka yüzünde Romanos tasvir edilmesine karşın, Eudokia için *basilissa* unvanı; Romanos için ise *basileos* yerine *despotes* unvanı kullanılmıştı (Grierson 1993, 787).⁴⁹

Bu dönemin *tetarteron*ların ön yüzünde göğsünde madalyon içinde çocuk İsa'yı takdim eden Meryem büstü, arka yüzünde haçlı taç takmış imparator ve imparatoriçe aralarındaki uzun *globuslu* haç ile cepheden tasvir edilmişlerdir (Stearns ve Hall 1953: 15).⁵⁰ Dönemin *histamenon*ları ise, farklı bir ikonografi ile iktidarın asıl sahibine dikkat çekilmektedir *Histamenonun* ön yüzünde ortada ortak imparatorlardan Mikhail, sağ elinde *labarum* sol elinde *akakia* tutmaktadır. Mikhail'in solunda Konstantinos sağında Andronikos bir ellerinde *globus cruiger*, diğer ellerinde *akakia* tutarak ayakta cepheden *loros* giyimli tasvir edilmişlerdir (Whitting 1973: 198). Her birinin ayaklarının altında yastık bulunmaktadır. Arka yüzde ise merkezde kare tabure üzerinde İsa, ellerinde *globus cruiger* tutan, *pendilialalı* ve *loros* giyimli sol taraftaki İmparator IV. Romanos Diogenes'i ve sağ taraftaki imparatoriçe Eudokia'yı taçlandırmaktadır (Fig. 13).⁵¹ Evlilik sikkeleri ikonografisini⁵² sunan bu tasvirde verilmek istenen mesaj: İsa, Eudokia ve kocası Romanos'a iktidar gücü vermektedir, ancak Eudokia'nın imparatorluğu bekleyen oğulları tahtın asıl sahibidir.

⁴⁸ Psellos sağlam karakterli ve asil ruhlu bir hanımefendi olarak nitelediği Eudokia'nın kandırıldığını belirtir (1992: 222).

⁴⁹ Örnek için bkz: DOC 3.2. 1973: 792, Cat: 4., Sikke kalıbından oluşturulmuş bronz madalyon için bkz: Atak 1988: 97, Cat: 996.

⁵⁰ Örnekler için bkz: Sear 1974: 319, Cat: 1861; Atak 1988: 96, Cat: 982-986.

⁵¹ Örnekler için bkz: DOC 3.2. 1973: 789, Cat. 1.1-2.9.; Gökalp 2009: 125; Atak 1988: 96, Cat: 988-991.

⁵² Evlilik sikkeleri, imparatorluk düğünlerini duyurmak veya kutlamak için darp edilirdi. Bu sikkelerde gelin ile damadın arasında genellikle İsa bulunurdu. Ancak II. Theodosios'un kızı Licinia Eudoksia ve Batının imparatoru III. Valentinian'ı tasvir eden 437 tarihli sikkenin üzerinde İsa'nın yerine mevcut imparator tasvir edilmiştir. İmparator Roma imparatorluğundan miras alınan ikonografiyi tekrar ederek yani gelin ve damadı el ele tutuşturarak onlara evlilik şahitliği yapmaktadır. Bundan sonra darp edilen evlilik sikkelerinde imparator yerine İsa yer almıştır. (Walker 2010, 852-853) İmparator Zenon 491 yılında öldüğünde Ariadne, Anastasios ile evlenerek onu ikinci kocası olarak tahta çıkardı. Arka yüzde imparatorluk çiftinin İsa'nın iki yanında yer almasının nedeni, Ariadne'nin *augusta* olarak evlilik yoluyla Anastasios'u *agustus* yapmasını İsa'nın kutsamasının sembolü olduğu düşünülmektedir (Brubaker ve Tobler 2000, 5581-582). 451'de Marcianus ve Pukheria'nın ve 491'de I Anastasios ile Ariadne'nin sikkelerinde görülen bu ikonografi (Whitting 1973, 98-99) imparatorun hükümdarlığını kabul ettirmenin bir yolu olarak görülmektedir.



Fig. 13: IV. Romanos Diogenes, histamenon, 1068-1071 (Yapı Kredi Koleksiyonu 1999, 46)

IV. Romanos Diogenes'in 1071'de Malazgirt'te Selçuklu Türklerine yenilgisinin ardından Eudokia Makrembolitissa'nın oğlu Mikhail, VII. Mikhail Dukas (1071-1078) ismiyle annesinin naipliğinde tahta çıkmıştı. Ancak, kısa bir süre sonra Eudokia manastıra kapanmaya zorlanmış ve VII. Mikhail tek başına tahta oturmuştu. Mikhail'in annesini kısa sürede saf dışı bırakmasının nedeni büyük ihtimalle imparatoriçenin iktidar hırsıydı.⁵³ Psellos'un İmparator VII. Mikhail için mali ve ekonomik konular hakkında çok bilgili olduğundan bahsetmesi; döneminde altın sikkenin alım gücünün çeyrek miktar düşmesi nedeniyle imparatora 'parapinakes" (çeyrek miktar yürüten) gibi alaycı bir lakabın verilmesine neden olması ile tezat oluşturmaktadır (Tekin 1999, 79-80).

VII. Mikhail *tetarteron*larında karısı **Maria** ile birlikte aralarındaki uzun haç asayı tutarken tasvir edilmişlerdir (Fig. 14).⁵⁴ Geleneklere uygun olarak imparator sol tarafta ve asa üzerindeki eli üstte, Gürcistan Kralı IV. Bagrat'ın kızı olan imparatoriçe Maria ise sağ tarafta tasvir edilmiştir. *Miliaresion*ların ön yüzündeki büyük hacin kollarının altındaki boşluklarda da imparator ve imparatoriçenin küçük büstleri betimlenmiştir (Fig 15).⁵⁵ Psellos kendi yetiştirdiği imparatorun son derece zeki, bilgili ve eğitilmiş olduğunu belirtir ve ayrıca karısına karşı olan sevgisine de değinir (239-242). Muhtemelen imparatoriçe Maria'nın sikkelerdeki tasvirinin nedeni VII. Mikhail'in karısına duyduğu büyük sevgisidir.



Fig. 14: VII. Mikhail ve Maria, tetarteron, 1071-1078 (Ünal 2015, 75, Sotheby's 1998, 549)

⁵³ VII. Mikhail, annesinin ablasına verdiği sözü tutmayarak evlenmesine ve kendi hakkı olan tahtı başka birisiyle paylaşmasını istemesine içerlemiş de olmalıdır. Annesinin evleneceğini açıkladığı ve yeni imparatoru tanıttığı gün hiç bir şey söylemeden kabullenışı (Psellos 1992: 224) Eudokia'nın iktidar üzerindeki etkisini ve hırsını göstermektedir. Bu nedenlerle tahta çıktığı zaman annesini saf dışı bırakmak istemesi olasıdır.

⁵⁴ Örnekler için bkz: Sear 1974: 321, Cat: 1870; DOC 3.2. 1973: 807, Cat.: 3.1.-5d.2.; Atak 1988: 98, Cat: 998-1003.

⁵⁵ Örnekler için bkz: Sear 1974: 322, Cat: 1874; DOC 3.2. 1973: 811, Cat: 6a.2-6c.; Atak 1988: 98, Cat: 1008.

1078 yılında askeri aristokratlar tarafından Anadolu'da ve Balkan Yarımadası'nda patlak veren isyanlar, VII. Mikhail'in tacını terk ederek Studios Manastırı'na çekilmesiyle sonuçlanmıştı. İsyanın sahiplerinden biri Nikephoros Botaneiates, 24 Mart'ta Konstantinopolis'e girerek Patrik tarafından taçlandırıldı ve III. Nikephoros Botaneiates (1078-1081) olarak tahta sahip oldu. Daha önceleri tahtı gasp yoluyla ele geçiren kişiler önceki imparatorun çocuklarını tahta ortak etmelerine karşılık; Bataneiates, VII. Mikhail'in dört yaşındaki oğlunu tahta ortak etmediği gibi bir de imparator ölmediği halde imparatoriçe Maria⁵⁶ ile evlenmişti. Bu nedenle Bizanslılar, Botaneiates'i hiçbir zaman kabul etmemişlerdi (Norwich 2013, 35). İmparatorun bu dönemde sikkelerdeki tasvirinde imparatoriçe Maria ile tasvir edilerek kendisini halka kabul ettirmeye çalışması mümkündür. Bu döneme tarihlenen *miliaresion* sikkelerde VII. Mikhail-Maria *miliaresion*lardaki tasvirin aynısı görülmektedir (Fig. 16).⁵⁷ Sikkelerin hızlı değişime ayak uyduramaması ve genellikle de sikke kalıplarını hazırlayanların yeteneklerinin de her zaman büyük sanatın düzeyine ulaşamamış olması düşüncesi (Karwiese 2004, 36) büyük ihtimalle aynı ikonografinin farklı imparatorların dönemlerinde devam etmesinin nedeni olmuştur.



Fig 15: VII. Mikhail ve Maria, malierasion. **Fig 16:** III Nikephoros Botaniates ve Maria, miliaresion. (<http://wildwinds.com/coins/sb/i.html> 05.01.2017)

Bozulan ekonominin daha kötüye gitmesi ve yaşlı imparatorun başarılı olamaması, Bizans siyasi hayatında uzun zamandır varlık gösteren Komnenos kardeşlerin bu dönemde etkin olmasına neden olmuştur. İmparatoriçe Maria da Aleksios Komnenos'u evlat edinerek niyetini belli etmiştir. 14 Şubat 1081 günü Aleksios kardeşlerin darbesi ile taht ele geçirilir ve Aleksios Komnenos imparator ilan edilir.⁵⁸ I. Aleksios Komnenos (1081-1118), ilk önceleri karısı İrene Doukaina ve ailesini saraya yerleştirmemesi imparatoriçe Maria ile aralarındaki ilişkiye bağlanır. Ancak kocasından bir hafta sonra genç imparatoriçe İrene'nin de taç giymesi söylentileri önler. İmparatoriçe İrene Dukaina ve imparator uzun ve mutlu bir yaşam sürerler (Komnena 1996: 97-100). I. Aleksios, karısına o kadar bağlıdır ki, seferlere çıkarken bile karısını yanında götürmektedir (Komnena 1996: 366-367).

⁵⁶ Marianın dillere destan güzelliği hakkında bilgi için bkz: Komnena 1996, 98-99.

⁵⁷ Örnekler için bkz: Sear 1974: 325, Cat: 1886; DOC 3.2. 1973: 829, Cat: 6.; Atak 1988: 100, Cat: 1022.

⁵⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz: Komnena 1996: 61-94.

İmparator Aleksios Komnenos dönemi sikkelerinde karısı imparatoriçe İrene bir sikke tipinde görülmektedir *Aspron trachy nomismada*, ön yüzde II. Ioannes'i taçlandıran İsa⁵⁹ veya sakalsız II. Ioannes ve Aziz Demetrios tasvirleri yer alırken⁶⁰; arka yüzünde ise, cepheden ayakta tasvir edilen imparator I. Aleksios ve karısı İrene aralarındaki uzun patriklik esasını tutmaktadırlar. İmparatorun eli üsttedir. Sol tarafta betimlenmiş imparator ve sağ taraftaki imparatoriçenin her ikisi de mücevherli *loros* giymiştir. İmparator sağ elinde *anexikakia* tutmaktadır. 1092-1093 yılları arasına tarihlenen (Hendy 1999: 224) bu sikke muhtemelen 1092 yılında Ioannes'in doğumunun şerefine veliahtlık haklarının kendisine geçtiğini vurgulamak amacıyla basılmıştı (Grierson 1982, 215). Burada başrol Ioannes'indir, İrene'nin değil. Komnenos sikkelerinde yukarıda bahsedilen örnek dışında imparatoriçe tasvirlerine rastlanmaması dikkat çekicidir. İmparatoriçe İrene sikkelerinden itibaren kesintilere uğramasına rağmen sürekli devam etmiş olan imparatoriçe imgesinin, askeri duyguların yoğun olarak işlendiği bu dönemde kesintiye uğraması; sikkelerde imparatoriçe imgesinin yerini asker aziz imgesinin alması ile sonuçlanmış olmasını düşündürmektedir.

SONUÇ

Toplumların çoğunda sanat eserleri üzerindeki tarihsel kişiliklerin tasvirleri, sadece o kişilerin tasvirleri değildir. Bu tasvirler, kişiyi hem yaşarken hem de öldükten sonra hafızalarda özel ve ölümsüz kılmayı amaçladıkları için toplumdaki bireyler üzerinde genellikle güç ve hakimiyet oluşturmak için kullanılmıştır. Bir imparatorluk tasviri sadece imparator ya da imparatoriçe olsun bir kişiyi göstermez, resmiyeti ve gücü de yansıtır. Bu durumda imparatoriçenin tasviri de sadece bir kadın değildir, bulunduğu yerde politik bir güç olarak da var olmaktadır.

Genel olarak sikkeler üzerinde tasvirleri yer alan imparatoriçeleri üç kategoriye ayırabiliriz: Tek başına hükümdar olanlar (İrene ve Zoe, Theodora kardeşler), naip imparatoriçeler (VI. Konstantinos'un naipi İrene, III. Mikhail'in naipi Theodora, VII. Konstantinos'un naipi Zoe Karbonopsina, VII. Mikhail'in naipi Eudokia Makrembolitissa) ve imparator eşleri (Theodora, Eudokia Ingerina, Eudokia Makrembolitissa, Alanyalı Maria, Irene Dukaina).

Tek başına hükümdar olanlar, sikke üzerindeki tasvirlerle kendileri karar verip uygulamışlardır. Naip olanlar da çoğunlukla imparator veliahdının küçük olması dolayısıyla sikke ikonografisine kendileri karar vermişlerdir. İktidar hırsları çocuklarını öldürecek kadar gözlerini bürümüşken (İrene) sikkenin ön yüzünde tek başlarına tasvir edilmişler ya da çocuklarının iyiliği için manastıra kapanmaya bile razı olacak kadar (Zoe Karbonopsina) kendilerini yok sayarken asayı tutan eli altta kalmıştır. Ayrıca iktidar belirlemede *loros* giymenin önemi de Zoe'nin oğlu ile birlikte olduğu sikkelerdeki tasvirinde görülür. İmparatoriçeler imparator ile birlikte veya yalnız tasvir edilirken genellikle ihtişamın temsilcisi *loros* giymişlerdir. Zoe'nin imparator ile birlikte *labarumu* tutan elinin üstte olduğu *solidus*larında *loros* kıyafeti, elinin alta geçtiği *follis*lerde yerini

⁵⁹ Örnekler için bkz: Sear 1974: 336, Cat: 1914; DOC 4.1.: 224, Cat: 21.

⁶⁰ Örnekler için bkz: DOC 4.1: 234, Cat: 37.1-37.6.

khlmys giymesi dikkat çekicidir. Bu örnek *loros* kıyafetin iktidarı işaret etmede bir sembol olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Sikke ikonografisindeki semboller göstermektedir ki, naip imparatoriçeler ve küçük yaşta imparatorlar arasında bir iktidar savaşı olmuş ve bu savaşı çoğunlukla kadınlar kazanmıştır. Sikke ikonografisinde imparatoriçenin eş olarak bulunmasında onurlandırma, saygı gibi nedenlerin yanında imparatorluğun istikrarının güvencesi olarak imparatoriçe imgesinin kullanılması Bizans döneminde de sürmüş gözükmektedir. Bizans İmparatorluğu'nda imparatorun yokluğunda kadınların da tahta çıkabilmeleri veya gelecek imparatoru belirleyebilmeleri iktidarın asıl sahibi olmalarına yol açmış ve bu durum sikke ikonografisine de yansımıştır.

Tüm bu örneklerle baktığımızda onların sikkeler üzerindeki tasvirlerinin nedeni onurlandırma ve saygı gibi duygusal nedenler olabileceği gibi imparatoriçenin politikadaki aktif rolü ve iktidardaki gücünün de olabileceği söylenebilir. Ancak sikkeler üzerindeki imparatoriçe tasvirlerinin (tek başına iktidar olanlar hariç) en önemli nedeninin Bizanslıların bu tasvirleri imparatorluğun istikrarlılığının güvencesi olarak görmeleri olduğu belirtilmelidir. Erkek egemen bir toplum olan Bizans İmparatorluğu, imparatoriçelerin sikkeler üzerinde yer alarak bir iktidar imgesi olmasına ve kamu otoritesini sağlamada etkin rol almalarına imparatorluğun istikrarının güvencesi nedeniyle olanak sağlamıştır. Sikkeler üzerindeki tasvirlerde imparatoriçeler birer sembol olarak kullanılarak kadın iktidarı, imgeleştirilmeye çalışılmıştır.

Bizans Sikkelerinde Tasviri Olan İmparatoriçeler Listesi (780-1204):

İrene – VI. Konstantinos (780-797) naip olarak

İrene (797-802) – iktidar sahibi

Theodora – Theophilos (829-842) – eş olarak

Theodora – III. Mikhail (842-867) naip olarak

Eudokia Ingerina – I. Basileios (867-886) – eş olarak

Zoe Karbonopsina – VII. Konstantinos (913-959) naip olarak

Zoe – V. Mikhail Kalaphates (1034-1041) – iktidar ortağı

Zoe ve Theodora (1042) – iktidar sahibi

Teodora (1055-1056) iktidar sahibi

Eudokia Makrembolitissa – X. Konstantinos Dukas (1059-1067) – eş olarak

Eudokia Makrembolitissa (1067) naip olarak

Eudokia Makrembolitissa – IV. Romanos Diogenes (1068-1071) – eş ve iktidar ortağı olarak

Alanyalı Maria – VII. Mikhail (1071-1078) – eş olarak

Alanyalı Maria – III. Nikephoros Botaniates (1078-1081) – eş olarak

Irene Dukaina – I. Aleksios Komnenos (1081-1118) – eş olarak

KAYNAKLAR

- Atak E. 1988. *Antik Bizans Sikkeleri Kataloğu*. İstanbul: Antikite Yayınları.
- Attaleiates M. 2008. *Tarih*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bellinger A.R. 1956. "The Coins and Byzantine Imperial Policy". *Speculum* 31/1: 70-81.
- Beubaker L. ve Tobler H. 2000. "The Gender of Money: Byzantine Empress on Coins (324-802)". *Gender & History* 12/3: 572-594.
- Bryennios N. 2008. *Tarihin Özü*. Çev: B. Umar. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Canko, D. 2016. *Bizans Dünyasında ve Sanatında Kadının Yeri*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayımlanmamış doktora tezi.
- Dikigoropoulos A. 1964. "The Constantinopolitan Solidi of Theophilos". *DOP* 18: 353-361.
- DOC 3.1.-3.2. 1973. Bellinger A. R., Grierson, P. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. III: Leo III to Nicephorus III, 717-1081, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- DOC IV. 1999. Hendy M.F. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol: IV. Alexius I to Michael VIII (1081-1261), Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Franke P.R. 2007. *Roma Döneminde Küçükasya Sikkelerin Yansımasında Yunan Yaşamı*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Gittings, E. 2003. "Histamenon of the Empress Theodora". *Byzantine Women and Their World*. Ed: I. Kalavrezou. Yale University Press: 62.
- Gregory T.E. 2008. *Bizans Tarihi*. Çev: E. Ermert. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grierson P. 1982. *Byzantine Coins*. Los Angeles: California Univesity Press.
- Grierson P. 1993. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. III: Leo III to Nicephorus III, 717-1081, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Grierson P. 1999. *Byzantine Coinage*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Gökalp Z. D. 2009. *Yalvaç Müzesi Bizans Sikkeleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Gökalp Z. D. 2010. "Malatya Arkeoloji Müzesindeki X. Konstantinos Sikkeleri". *Bizans ve Çevre Kùltürler Prof. Dr. Yıldız Ötüken'e Armağan*. Ed: S. Doğan, M. Kadirođlu, Ankara.
- Herrin J. 2001. *Women in Purple, Rulers of Medieval Byzantium*. England: Princeton University Press.
- Hendy M.F. 1999. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. IV: Alexius I to Michael VIII 1081-1261, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Howgego C. 2013. *Sikkelerin Işığında Eski Çağ Tarihi*. Çev: O. Tekin. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Ireland S. 2000. *Greek, Roman and Byzantine Coins in the Museum at Amasya*. London.

- James, L. 2001. *Depicting the Public Body, Empresses and Power in Early Byzantium*, New York: Leicester University Press. 133-147.
- Kakavas G. 2013. "Coins". *Heaven & Earth Art of the Byzantium from Greek Collections*. Ed: A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta. Athens. 84-92.
- Karwiese S. 2004. *Antik Nümizmatik Giriş*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kazhdan, A. ve Ševčenko, N.P. 1991. "Chlayms". *The Oxford Dictionary of Byzantium 1*. Ed: A. Kazhdan, A.M. Talbot, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Sevchenko. New York: Oxford University Press. 424.
- Komnena, A. 1996. *Alexiad*. Çev: B. Umar. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kotsis K. 2012. "Defining Female Authority in Eighth-Century Byzantium: The Numismatic Images of the Empress Irene (797-802)". *Journal of Late Antiquity* 5/1: 185-215.
- Langa L.A. 2006. *The Political Face of Late Roman Empresses: Christian Symbols on Coins from the Late Fourth and Early Fifth Centuries*. USA: Florida State University theses.
- Mango C. 1967. "When Was Michael III Born?". *DOP* 21: 253-258.
- Morrisson, C. 2002. *Antik Sikkeler Bilimi Nümizmatik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Nilsson C. 2009. "Perspectives of Power: Byzantine Imperial Women". *The Graduate History Review* 1: 4-13.
- Norwich J.J. 2013. *Bizans C: 2*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ostrogorsky G. 1986-2015. *Bizans Devleti Tarihi*. Çev: F. Işıltan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Psellos 1992. *Mikhail Psellos'un Khronographia'sı*. Çev: I. Demirkent. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sear D.R. 1974. *Byzantine Coins and Their Values*. London.
- Ševčenko N.P. 1991. "Virgin Blachernitissa". *The Oxford Dictionary of Byzantium 3*. Ed: A. P. Kazhdan, A.Talbot, A.Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko. New York: Oxford University Press. 2170-2171.
- Stearns J.B. ve Hall V. 1953. *Byzantine Gold Coins From the Darmouth College Collection*. Hanover: Darmouth College Library.
- Tekin, O. 1999. *Bizans Sikkeleri Yapı Kredi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin O. 2009. "Antik Sikkeler ve Simgeler". *Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 13-27.
- Tekin O. 2011. "Lydia Krallığından Osmanlı İmparatorluğu'na Anadolu'da Sikke Darbı". *Anadolu'da Paranın Tarihi*. Ed: Bülent Arı. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları. 33-49.
- Treadgold, W.T. 1975. "The Problem of Marriage of the Emperor Theophilos". *Greek, Roman and Byzantine Studies* 16: 325-346.
- Treadgold, W.T. 1979. "The Bridge Shows of the Byzantine Emperors". *Byzantion* 49: 395-413.

Ünal, C. 2011. "Byzantine Empress Eudokia Makrembolitissa Cooper Follis of Konstantine X. Doukas From Kuvayi Milliye Museum and Manisa Museum". *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 9/2: 704-713.

Ünal C. 2012. *İzmir İli ve İlçelerinde (Bergama, Efes, Ödemiş Müzeleri) Örnekleri ile I. Dönem Bizans Sikkeleri*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Rektörlük Matbaası.

Ünal C. 2012. *Manisa Müzesi Bizans Sikkeleri*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.

Ünal, C. 2015. *Bizans Sikkelerinde Kutsal Kişi Tasvirleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Vasiliev A.A. 2016. *Bizans İmparatorluğu Tarihi*. İstanbul: Alfa Tarih.

Walker A. 2010. "Numismatic and Metrological Parallels for the Iconography of Early Byzantine Marriage Jewelry". *The Question of the Crowned Bride, Travoux et Memories* 16: 849-863.

Whitting P.D. 1973. *Byzantine Coins*. New York.

Yapı Kredi Koleksiyonu 1999. *Akdenizin Mor Binyılı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zonaras I. 2008. *Tarihlerin Özeti*. Çev: B. Umar. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

YK 3 BATIĞINA AİT İLERİ DERECEDE BOZULMUŞ BİR GRUP SUYA DOYMUŞ AHŞABIN KONSERVASYONU

NAMIK KILIÇ
Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
Genel Koruma ve Onarım Anabilim Dalı
namikkilic@yahoo.com

ÖZ

Bu çalışmada 1000-1300 U_{max} ile 0,07-0,09 g/cm³ arasında ortalama yoğunluk değerlerine sahip YK 3 batığına ait ileri derecede bozulmaya uğramış suya doymuş ahşapların konservasyon uygulamaları değerlendirilmiştir. Batığa ait eğrileri oluşturan söz konusu suya doymuş ahşapların konservasyon çalışmaları *Kauramin* yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma ile benzer bozulma derecesine sahip diğer suya doymuş ahşapların konservasyon çalışmalarının tamamlanabilmesi için YK 3 batığına ait ileri derecede bozulmuş eğriler üzerinden bir vaka incelemesi gerçekleştirilerek değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yenikapı batıkları, suya doymuş ahşap, Kauramin, konservasyon, yoğunluk.

CONSERVATION OF A GROUP OF HIGHLY DEGRADED WATERLOGGED WOOD FROM YK 3 SHIPWRECK

ABSTRACT

In this study, conservation work was carried out on highly degraded waterlogged woods from YK 3 shipwreck, with U_{max} values ranging between 1000 and 1300 and densities were between 0,08 and 0,5 g/cm³. The conservation of the highly degraded frames from the YK 3 shipwreck was carried out with *Kauramin* treatment. For the completion of the other conservation work on the other waterlogged woods with similar degrees of degradation, a case study was carried out using the highly degraded frames from the YK 3 shipwreck; and assessments were made based on this case study.

Key Words: Yenikapı shipwrecks, waterlogged wood, Kauramin, conservation, density.

MS 10. yüzyıla tarihlendirilen YK 3, büyük bir yük gemisi olup, batığın belirlenen boyu 9,12 m, karinasının en geniş yeri ise 2,28 m'dir (Fig.1) (Özsait-Kocabaş, Kocabaş, 2012: 152). 2006 yılında araziden kaldırma çalışmaları gerçekleştirilen batığa ait ahşaplardan özellikle çoğunluğu çınar ağacına ait ahşapların yerinden kaldırma çalışmalarında ahşap elemanların zarar görmeden hareket ettirilebilmesi için özel desteklerden faydalanılmıştır (Fig. 2).



Fig. 1 YK 3 batığı.



Fig. 2 YK 3 eğrilerinin özel desteklerle kaldırılma çalışmaları.

Suya doymuş olarak isimlendirilen YK 3 ahşapları bozulmamış, yeni ahşaptan oldukça farklıdır. Söz konusu ahşabın su altında geçirdiği süre boyunca kimyasal ürünlerinde bir değişim yaşanmakta ve ayrılmaya uğrayan ahşabın yapısındaki boşlukların yerini su almaktadır. Bu değişim gemi ahşabını olumsuz derecede etkileyerek

ahşabın yapısını bozup, onu mikrobiyal saldırılara maruz bırakabilmektedir. Ahşabın yaşadığı bu fiziko-kimyasal süreç bozulmayı hızlandırmaktadır (Jong, vd., 1982: 9; Grattan, Clarke, 1987: 164). Bu aşamadan sonra ahşap hücresinde bulunan suyun alınarak, bir kimyasal malzeme ile değiştirilmesi oldukça önemlidir. Aksi takdirde kuruma sonrasında hücre lümenindeki serbest su ve hücre duvarındaki bağlı suyun uzaklaşması ile ahşapta çekme ve çökmeler yaşanmaktadır (Schnell, Jensen, 2007: 50). Dünyanın en geniş ortaçağ batık gemi koleksiyonunu oluşturan Yenikapı batıklarının konservasyon çalışmalarında söz konusu problemlerin yaşanmaması ve batık ahşaplarının müze ortamında sergilemeye hazır hale gelebilmesi için polietilen glikol ön emdirme-vakumlu dondurarak kurutma yöntemi ile *Kauramin* yöntemi kullanılmaktadır (Kocabaş, 2015: 5). Yenikapı batıklarında *Kauramin* uygulaması özellikle ileri derecede bozulmaya uğramış batık ahşaplarında tercih edilmektedir.

Çalışma kapsamında kullanılan *Kauramin*, melamin formaldehit reçinesi olup, düşük molekül ağırlıklı (400-700 g/mol) bir malzemedir. Bu özelliği *Kauramin*'in ahşaplara emdirilmesini kolaylaştırmaktadır. YK 3 batığına ait eğrilere emdirme işlemi oda sıcaklığında ve saf su içerisinde %25 (v/v) konsantrasyonda *Kauramin* reçinesi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca çözeltiye, ahşaplara esneklik kazandırabilmek amacıyla %10 trietilen glikol, daha akışkan bir çözelti elde ederek emilimi desteklemek amacıyla %5 üre ve çözeltinin pH değerini yükseltmek için %0,5 trietanolamin ilave edilmiştir. Trietanolamin ilavesi ile çözeltinin pH'ı 8-9'a kadar çıkmakta olup, zamanla 7 ve altına düşmektedir. Polikondansasyon ile katılaştıran çözelti, çapraz bağlanma sonrasında ahşap içerisinde geri dönüşümü olmayan katı ve sert bir polimer oluşturmaktadır (Hoffmann, Wittköpper 1999: 164; Gregory, v.d., 2012: 144). Sıcaklık, karbondioksit, asitlik çözeltinin emdirilebilmesi ve kürleşmesi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Emdirme işlemi ahşabın bozulma durumu ve kalınlığına göre değişmekte olup, bozulma oranı yüksek ahşaplarda daha iyi sonuç elde edilmektedir. Emdirme sonrasında ahşap yüzeyindeki fazla *Kauramin* temizlenmekte, ahşap yüzeyi ıslak kağıt havlu ve plastik folyo ile sarılarak kürleşme öncesi suyun buharlaşması önlenmekte ve ahşap polikondansasyon için hazırlanmaktadır. Melamin formaldehitin polikondansasyonu 50-55°C sıcaklıkta gerçekleştirilmekte olup, Yenikapı'da bu işlem için 10 m boyunda fırın kullanılmaktadır (Fig. 3). Fırınlama süresi ahşapların kalınlığına göre 9 ile 14 gün arasında değişmektedir (Kılıç, 2015a: 206).



Fig 3 Kağıt havlu ve plastik folyo ile sarılarak fırına yerleştirilen YK 3 ahşapları.

MATERYAL VE METOT

YK 3 batığına ait eğrilerin bozulma durumlarının anlaşılabilmesi için ahşapların farklı bölümlerinden atım burgusu ile 1-1,5 g ağırlığında örnekler alınmıştır. Alınan örnekler üzerinde gerçekleştirilen çalışmalara göre elde edilen veriler kullanılarak ahşapların maksimum su içeriği (U_{max}) ve yoğunluk analizleri aşağıdaki formüller kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

$$\%U_{max} = [(A - B) / B] \times 100$$

A: Islak örneğin kütlesi,
B: Kuru örneğin kütlesi.

$$BD = md/V_w$$

BD: Yoğunluk (g/cm^3),
md: Kuru örneğin kütlesi (g),
Vw: Suya doymuş örneğin hacmi (cm^3) (Babiński, v.d, 2014: 374).

Bozulma durumları tespit edilen batık ahşaplarında, tuzdan arındırma çalışmaları sonrasında, emdirme çalışmaları *Kauramin* ile gerçekleştirilmiştir. Kurutma aşamasında İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Araştırma ve Uygulama Laboratuvarında bulunan 10 m uzunluğundaki kurutma fırını kullanılmıştır. Konservasyon işlemi tamamlanan ahşaplarda, *Kauramin*'in dağılımının anlaşılabilmesi için D 12 numaralı ahşaptan alınan

örnekler, İstanbul Üniversitesi Kimya Mühendisliği Bölümünde bulunan FEI Quanta 450 FEG-EDS model SEM (Taramalı Elektron Mikroskobu) ile incelenmiştir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Ahşaplar üzerinde yapılan ilk değerlendirmelerde ahşapların oldukça bozulmuş ve su çekmiş olduğu anlaşılmıştır. Ahşapların el ile dokunulan bölümlerinde ezilmelerin olduğu izlenmiş ve ahşapların su içerisinde depolandığı esnada bile dağılmaya başladığı gözlemlenmiştir. Ayrıca ahşapların daha önce kırık olan kesitlerine bakıldığında tüm yüzeylerinin renk ve doku bakımından değerlendirildiğinde homojen olduğu, bozulmanın tüm yüzeylerde eşit bir şekilde devam ettiği tespit edilmiştir. Ahşaplar yerlerinden hareket ettirilemediği için çizim çalışmaları yapılamamış olup, söz konusu çalışmaların konservasyondan sonra gerçekleştirilmesi planlanmıştır. *Kauramin* yönteminde maksimum su içeriği 200'ün altında olan ahşaplarda emdirme tam olarak gerçekleştirilememekte, uygulama sonrası ahşaplarda çatlaklar meydana gelmektedir. Bu açıdan emdirme öncesi suya doymuş ahşabın maksimum su içeriğinin ve yoğunluğunun belirlenmesi oldukça önemlidir. Ahşaplar üzerinde gerçekleştirilen maksimum su içeriği ve yoğunluk analizleri, batık ahşaplarının ileri derecede bozulmaya uğradığını göstermiştir (Tablo 1). Elde edilen sonuçlar, ahşapların el ile müdahalede bulunulamayacak kadar hassas olmasını açıklamıştır.

Örnek	Ahşap cinsi	Yoğunluk (g/cm ³)	Maksimum su içeriği (% w/w)
D5	Çınar	0,07	1308
D9	Çınar	0,07	1296
D12	Çınar	0,08	1144
D16	Çınar	0,09	1088
P5	Dişbudak	0,09	989
P7	Çınar	0,08	1200
P11	Dişbudak	0,09	993
P13	Çınar	0,08	1246
P18	Çınar	0,08	1221

Tablo 1 YK 3 suya doymuş ahşaplarının yoğunluk ve maksimum su içerikleri.

İleri derecede bozulmaya uğramış çınar ve dişbudak¹ ağaçlarından elde edilmiş batık ahşaplarının hızlı bir şekilde konservasyon çalışmalarının gerçekleştirilebilmesi için *Kauramin* yönteminin kullanılmasına karar verilmiştir. Tuzdan arındırma çalışmaları tamamlanan ahşaplarda emdirme işlemine başlanmıştır. Emdirme aşamasında emdirme çözeltisine trietanolamin ilavesi ile başlangıçta 8,6 olarak ölçülen pH, emdirme işleminin sonlarına doğru 6,8'e düşmüştür. YK 3 eğrileri gibi görece kalın ahşaplara emdirmenin 4-6

¹ YK 3 batığına ait cins teşhisleri İÜ Orman Fakültesi Orman Mühendisliği Bölümü Orman Botaniği Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Ünal Akkemik tarafından gerçekleştirilmiştir.

ay arasında sürdürülmesi planlandığından, emdirme çözeltisinin bu duruma olanak sağlayabilmesi için pH'ın 7,7 olarak ölçüldüğü 3. ayın sonunda çözeltiye %0,5 oranında tekrar trietanolamin ilave edilmiştir. Bununla çözeltinin kürlenmeye başlaması engellenerek ahşapların daha uzun süre emdirme çözeltisinde beklemesi sağlanmış olup, YK 3 eğrilerini de 6 ay boyunca çözeltide tutmak mümkün olmuştur. Bu durumda, emdirme çözeltisinin kürlenmeye başladığı çözeltinin saf su içerisine damlatılması sonrasında bulanıklaşması ile anlaşılmıştır. Ayrıca Yenikapı'da daha önce gerçekleştirilen çalışmaların sonuçlarına bakıldığında, pH'ın 7,2 olarak ölçüldüğü durumlarda da çözeltinin bulanıklaşmaya başladığı gözlemlenmiştir. Söz konusu durum bu konuda yapılan farklı deneylerle de ortaya konmuştur (Tjaša, v.d.,2017: 108). Bu açıdan değerlendirildiğinde pH'ın 7,5'in altına düşmesi ile çözeltinin sürekli gözlem altında tutulması gerektiği aksi takdirde polikondansasyon ile katılaşmaya başlayan çözeltinin ahşap üzerinde temizlenmesi mümkün olmayan bir tabaka oluşturabildiği anlaşılmıştır. Bu uygulama dışında özellikle karanlık ve serin koşullarda emdirmenin gerçekleştirildiği uygulamalarda bazen kürlenmenin gerçekleşmesi 10-12 ayı geçebilmektedir. Bu aşamada ise çözelti içerisine gliserol diasetat ilave edilerek pH düşürülmekte ve çözeltinin kürlenmeye başlaması sağlanmaktadır. Ancak YK 3 ahşaplarında kürlenme kendiliğinden gerçekleştiği için böyle bir uygulamaya gidilmemiştir.

Çözelti içerisine ilave edilen %10'luk trietilen glikol ile ahşaplara esneklik kazandırılmıştır. Yenikapı'da bu alanda yapılan çalışmalar, trietilen glikolün ilave edilmediği durumlarda ahşapların oldukça sert olduğunu ve ahşap yüzeyinde kılcal çatlakların meydana geldiğini, zamanla bu kılcal çatlakların daha büyük çatlaklara dönüştüğünü göstermiştir. Ancak YK 3 ahşaplarında emdirme aşamasında çözeltiye eklenen trietilen glikol ile ahşaplara dokunulduğu zaman da anlaşılabilen bir esneklik elde edilebilmiştir.

Çözelti içerisine %5 üre ilavesi ile viskozitenin düşmesi ve penetrasyonun desteklenmesi amaçlanmıştır (Hoffmann, Wittköpper, 1999: 164). Yenikapı'da gerçekleştirilen çalışmalardan da elde edilen sonuçlar, üre ilavesi ile çözeltinin viskozitesinin düştüğünü, daha akışkan bir çözelti elde edilebildiğini göstermiştir. Yaklaşık 6 aylık emdirme sürecinin ardından kürlenmenin başlaması ile YK 3 ahşapları emdirme çözeltisinden çıkarılıp, kağıt havlu ve plastik folyo ile sarılarak 55°C sıcaklıkta kurutulmuştur. Ahşapların sarılmasındaki amaç fırınlama esnasında serbest suyun buharlaşmasını önlemek ve ahşaptan sızan *Kauramin*'in tekrar ahşap üzerinde birikmesini engellemektir. Yenikapı'da söz konusu işlemin yapılmadığı ahşapların yüzeyinde katılaştıran *Kauramin*'den kaynaklanan sert bir tabaka meydana gelmiştir.

YK 3 eğrilerinin kalınlıkları 5 cm ve üzerinde olduğundan kurutma işlemi 14 günde tamamlanabilmiştir. Bu süre, daha önce Yenikapı'da gerçekleştirilen diğer *Kauramin* uygulamalarına ait sürelerle karşılaştırıldığında, elde edilen sonuçlar ahşapların kalınlıklarının artması ile kurutma sürelerinin de uzadığını ortaya koymuştur. 2 cm kalınlığındaki ahşaplarda kurutma işlemi 9 günde tamamlanırken, 4 cm ve üzerindeki ahşaplarda bu süre 12 ile 14 gün arasında değişmektedir. Fırınlama sonrasında YK 3 ahşapları hava almayacak şekilde plastik folyo ile sarılarak 6 ay boyunca oda sıcaklığında

depolanmış ve sonuçlar bu aşamadan sonra değerlendirilmiştir. Bu işlemin yapılmadığı ahşapların yüzeyinde çatlaklara rastlanmıştır.

Konservasyon çalışmaları sonrasında D 12 numaralı çınar ağacından elde edilmiş ahşap üzerinde gerçekleştirilen SEM görüntülemeleri ile hem ahşaptaki bozulma fiziksel olarak anlaşılmaya çalışılmış hem de *Kauramin*'in ahşaptaki dağılımı tespit edilmeye çalışılmıştır (Fig. 4). Bu kapsamda örnek, ahşap yüzeyinin yaklaşık olarak 2,7 cm derinliğinden alınmıştır. SEM ile örnekten elde edilen görüntüler incelendiğinde, *Kauramin*'in ahşapta bulunan trahelerde ve lif hücrelerinde dağılım gösterdiği anlaşılmıştır. Ayrıca aynı SEM görüntüsünden ahşapta bozulma sonrası derinlere doğru inen ayrılmalar da tespit edilmiştir. Ahşap mikroskobik olarak da değerlendirildiğinde ahşapta meydana gelen bozulma anlaşılabilmiştir.

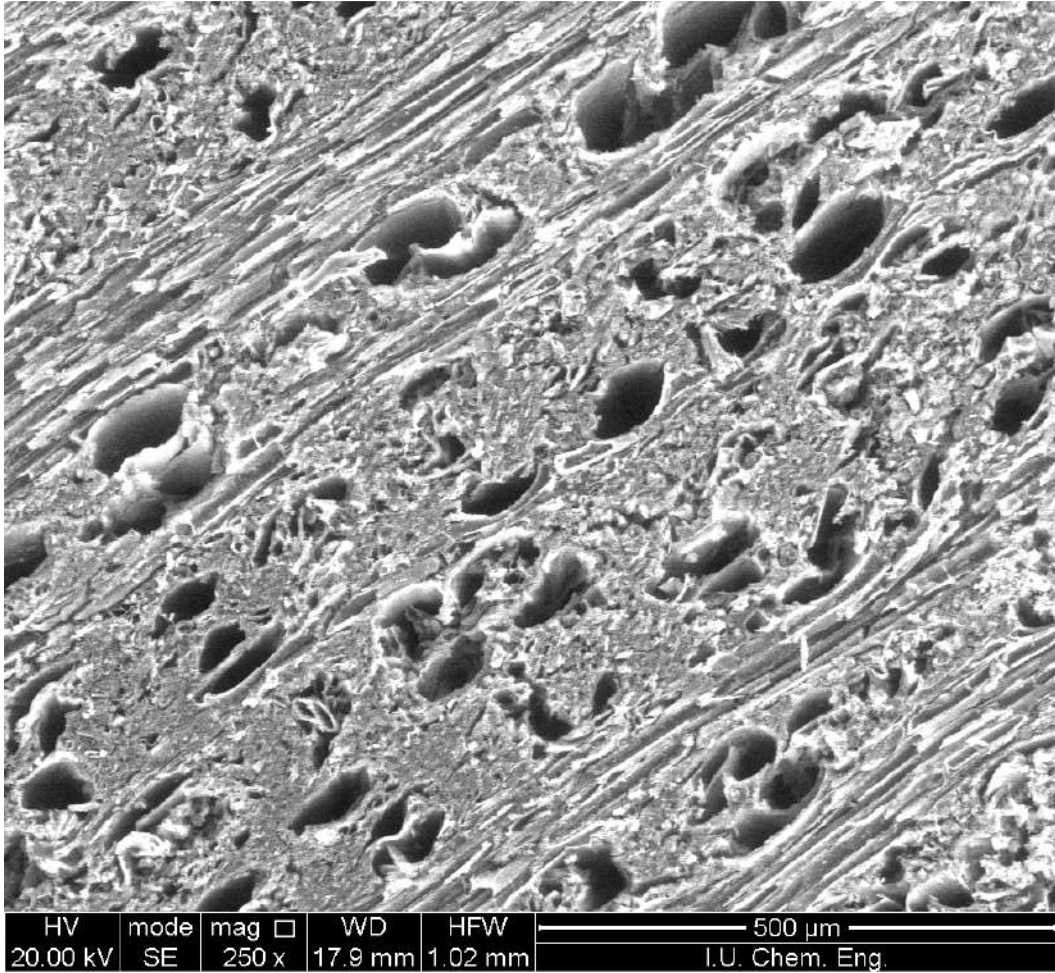


Fig. 4 YK 3-D 12 numaralı çam ağacından elde edilmiş, %25 *Kauramin* emdirilmiş ahşapta enine kesit SEM görüntüsü.

Konservasyon çalışmalarının tamamlanmasının ardından YK 3'e ait eğriler üzerinde yapılan ilk değerlendirmelerde ahşaplarda herhangi bir boyutsal deformasyon tespit edilememiştir. Daha önce arazide gerçekleştirilen batığa ait *in situ* çizimlerinden faydalanılarak yapılan karşılaştırmaların ardından da ahşapların boyutlarında bir deformasyon olmadığı anlaşılmıştır. Yöntem boyutsal durağanlığı sağlama konusunda başarılı olmuştur. Ahşaplar üzerinde gerçekleştirilen gözlemler sonrasında suya doymuş ahşap konservasyonunda en sık karşılaşılan problemlerden olan yatay çatlaklara rastlanmamıştır. Bunun dışında ahşaplarda boyuna yönde çatlaklar da gözlemlenmemiştir. Ahşaplar üzerinde gerçekleştirilen maksimum su içeriği ve yoğunluk deneylerine göre bir değerlendirme yapıldığında oldukça yüksek su içeriğine sahip, yoğunluğu düşük çınar ve dişbudak odunlarından elde edilmiş YK 3 ahşaplarında yöntem boyutsal durağanlığı sağlamıştır. Ayrıca buradan elde edilen veriler değerlendirildiğinde, benzer bozulma değerlerine sahip diğer suya doymuş ahşap eserlerin konservasyon çalışmalarının da *Kauramin* yöntemi kullanılarak gerçekleştirilebileceği anlaşılmıştır.

Uygulama sonrasında ahşaplar, uygulama öncesindeki görüntüleri ile karşılaştırıldıklarında ahşapların renklerinde açılma olduğu tespit edilmiştir. Ancak bu görüntü ahşapların üzerinde daha önce anlaşılamayan ayrıntıların fark edilmesini sağlamıştır. Özellikle suya doymuş koyu görüntüden dolayı konservasyon öncesi ahşap üzerinde tespit edilemeyen alet izi gibi detaylar, konservasyon sonrasında rahatlıkla anlaşılabilmiştir. Burada verilen bilgiler ahşaplara ait konservasyon öncesi ve sonrası fotoğrafların karşılaştırılmasıyla daha kolay fark edilebilir (Fig. 5-6-7-8-9-10-11-12-13). Ahşaplar, konservasyon uygulamasından sonra rahatlıkla el ile müdahalede bulunmaya imkan tanımış, yerlerinden herhangi bir destek kullanmadan hareket ettirilebilmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde konservasyon sonrasında *Kauramin*, ahşapların mekanik olarak daha dayanıklı hale gelmesini sağlamıştır. Ahşapların yüzeyinde gerçekleştirilen incelemelerde de herhangi bir parça kopması tespit edilmemiş, konservasyon sonrası bu alanlarda da konsolidasyonun sağlandığı anlaşılmıştır.

YK 3 ahşaplarında kullanılan *Kauramin* uygulaması süre bakımından değerlendirildiğinde diğer konservasyon yöntemlerine göre oldukça kısa sürmüştür. Bununla beraber yöntem diğer uygulamalara göre daha ekonomiktir. Bunların dışında özellikle polietilen glikol ile konservasyon çalışmaları tamamlanan eserlerde uygun iklimlendirme yapılmadığı takdirde bir takım problemlerin ortaya çıktığı bilinmektedir (Kılıç, 2015b). Ancak *Kauramin*, suya doymuş ahşap konservasyonunda kullanılan pek çok kimyasal gibi neme karşı aşırı duyarlı bir malzeme olmadığından, iklimlendirme koşulları sağlanmamış ortamlarda sergilenecek suya doymuş arkeolojik eserlerin konservasyonunda değerlendirilmesi gereken bir uygulama olmalıdır. Ayrıca emdirme aşamasında kullanılan *Kauramin*'in hazırlanmasında diğer çapraz bağlanma ile katılan uygulamalarda olduğu gibi alkol, aseton vb. yanıcı ve parlayıcı kimyasal malzemelere ihtiyaç bulunmadığından, söz konusu uygulama özellikle büyük boyutlu ahşap eserlerin korunmasında daha az tehlike oluşturmaktadır. Ancak bu uygulamanın geri dönüşümünün olmadığı unutulmamalıdır.



Fig. 5 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- D 5 numaralı eğri.



Fig. 6 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- D 9 numaralı eğri.



Fig. 7 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- D 12 numaralı eğri.



Fig. 8 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- D 16 numaralı eğri.



Fig. 9 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- P 5 numaralı posta.



Fig. 10 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- P 7 numaralı posta.



Fig. 11 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- P 11 numaralı posta.



Fig. 12 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- P 13 numaralı posta.



Fig. 13 Konservasyon uygulaması öncesi (üst) ve sonrası (alt) YK 3- P 28 numaralı posta.

TEŞEKKÜR

Bilimsel yardımları ve destekleri için başta Yenikapı Batıkları Projesi Başkanı Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ olmak üzere Araş. Gör. Gökçe KILIÇ ve tüm Yenikapı Batıkları Projesi ekibine teşekkür ederim. Yenikapı Batıkları Projesi, İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmektedir (Proje no: 2294, 3907, 7381, 12765, SDK-2016-3777, SDK-2016-3776).

KAYNAKLAR

Babiński, L., D. Izdebska-Mucha, B. Waliszewska, 2014. "Evaluation of the State of Preservation of Waterlogged Archaeological Wood Based on its Physical Properties: Basic Density vs. Wood Substance Density", *Journal of Archaeological Science*, 46: 372-383.

Grattan, D.W., R.W. Clarke, 1987. *Conservation of Waterlogged Wood*, Ed. C. Pearson, Butterworth, Conservation of Marine Archaeological Objects, 164-206.

Gregory, D., P. Jensen, K. Strætkevorn, 2012. "Conservation and In Situ Preservation of Wooden Shipwrecks From Marine Environments", *Journal of Cultural Heritage*, 13: 139-148.

Hoffmann P., M. Wittköpper, 1999. "The Kauramin Method for Stabilizing Waterlogged Wood", *X. Hiron, P. Hoffmann, Proceedings of the 7.th ICOM-CC Working Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*, ed. C. Bonnot-Dicconne, 163-166.

Kılıç, N. 2015a. "Preservation of Yenikapı Shipwrecks", *City Ports From the Aegean to the Black Sea, Medieval-Modern Networks*, ed., F. Karagianni, U. Kocabaş, Ege Yayınları, 203-208, İstanbul.

Kılıç A. G. 2015b. "From underwater to museum: Presenting underwater cultural heritage", *City Ports From the Aegean to the Black Sea, Medieval-Modern Networks*, İstanbul: EgeYayınları, 209-213.

Kocabas U. 2015. "The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: a preliminary report and inventory of the 27 wrecks studied by Istanbul University", *IJNA*, 44 (1):5-38.

Özsait-Kocabaş, I., U. Kocabaş, 2008. "Technological and Constructional Features of Yenikapı Shipwrecks: a Preliminary Evaluation/Yenikapı Batıklarında Teknoloji ve Konstrüksiyon Özellikleri Bir Ön Değerlendirme", *The 'Old Ships' of the 'New Gate'/Yenikapı'nın Eski Gemileri*, ed. U. Kocabaş, 103-176, İstanbul.

Schnell, U., P. Jensen, 2007. "Determination of Maximum Freeze Drying Temperature for PEG Impregnated Archaeological Wood", *Studies in Conservation*, 52 (1): 50-58.

Tjaša, T., T. Danevčič, K. Kavkler, D. Stopar, 2017. "Melamine Polymerization in Organic Solutions and Waterlogged Archaeological Wood Studied by FTIR Spectroscopy", *Journal of Cultural Heritage*, 23, 106-110.

KAPADOKYA BÖLGESİ BİZANS DÖNEMİ KAYA KİLİSELERİ DUVAR RESİMLERİNDE TİCARİ VE TİCARİ-OLMAYAN ENJEKSİYON HARÇLARININ PERFORMANS PROBLEMLERİ ÜZERİNE ANALİTİK BİR DEĞERLENDİRME

HANDE GÜNÖZÜ
Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi,
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
handegunozu@gmail.com

ÖZ¹

Kapadokya bölgesinde 1973 yılından günümüze dek, duvar resmi koruma çalışmaları devam etmekte; birçok ticari ve ticari-olmayan enjeksiyon harcı kullanılmış ve kullanılmaktadır fakat bu enjeksiyon harçlarının, özellik ve performans açısından dezavantajları bulunmaktadır. Kireç bağlayıcılı enjeksiyon harçları ile yapılan uygulama geri dönüşümsüzdür. Bu sebeple kullanılan harcın kimyasal, fiziksel özellikleri, orijinal malzemeyle uyumu ve performansı önem arz etmektedir.

Bu çalışma; geçmiş dönemde Kapadokya bölgesinde, Bizans Dönemi duvar resimlerinin korunmasında kullanılan ticari ve ticari olmayan enjeksiyon harçlarında karşılaşılan uygulama ve performans problemlerinin nedenlerini laboratuvar ortamında gerçekleştirilen performans analizleri ve testleriyle ortaya koyarak, henüz koruma çalışması yapılmamış İhlara Vadisi Kaya Kiliseleri kireç bağlayıcılı duvar resimlerinin konsolidasyonunda kullanılmak üzere “ideal” enjeksiyon harcı üretiminin gerekliliğini açığa çıkartmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bizans dönemi duvar resimleri, Kapadokya, İhlara Vadisi, duvar resmi konservasyonu, malzeme bilimi, kireç bağlayıcılı duvar resimleri, kireç bağlayıcılı enjeksiyon harçları, enjeksiyon harçları performans testleri.

¹ Bu çalışma, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı, Koruma Yenileme Restorasyon Bilim Dal'ında Prof. Dr. Ufuk Kocabaş danışmanlığında 2014 yılında hazırlanmış olan *Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Duvar Resmi Sıvalarının Korunmasında Kullanılan Enjeksiyon Harçlarının Araştırılması ve Geliştirilmesi* başlıklı doktora tezimin bir bölümünden alınmıştır. Bu doktora tezi projesi Getty Konservasyon Enstitüsü Bilim Bölümü (Amerika Birleşik Devleti-Los Angeles) tarafından desteklenmiş ve Türk-Amerikan İlmî Araştırmalar Derneği (ARIT) İlse Hanfmann, George Hanfmann ve Machteld J. Mellink Bursları tarafından Nisan 2012 tarihinde ödüle layık görülmüştür.

AN ANALITIC OVERVIEW OF PERFORMANS PROBLEMS FOR COMMERCIAL AND NON-COMMERCIAL INJECTION GROUTS AT CAPPODOCCIA REGION ROCK CUT CHURCES LIME BASED BYZANTIUM WALL PAINTINGS

ABSTRACT

Since the year 1973 the work to conserve the wall paintings in Cappadocia region has been in progress and in this process various types of commercial and non-commercial injection grouts have been used and are being used. The commercial and non-commercial injection grouts that are presently used in the conservation of wall paintings may have some disadvantages both in terms of their properties as well as performances.

Injection grouts are irreversible for this reason, it is required to take care in regards to the chemical, physical properties of the grout used as well as its performance and consistency with the original material. This study aim to reveal the grouting and performans problems by means of performans analyses and tests of the injection grouts used in the conservation of wall paintings from Byzantine Era in Cappadocia region and therefore the ideal injection grouts that can be evaluate for to be used in grouting of the lime based wall paintings in the Rock Cut Churches of Ihlara Valley that have not yet been included within the scope of conservation efforts.

Key Words: Byzantium wall paintings, Cappodoccia, Ihlara Valley, wall paintings conservation, material sicence, lime-based wall paintings, lime-based injection grouts, injection grouts performans analyses.

Kapadokya Bölgesi Göreme Açık Hava Müzesi'nde Bizans Dönemi kaya kiliselerinde duvar resmi konservasyon çalışmaları; 1971 yılında Türkiye Cumhuriyeti Hükümetinin, **ICCROM**² Genel Kurulu'na başvurması sonucu başlatılmıştır (Schwartzbaum, 1986: 52).

Proje ile Göreme Vadisi'nde yer alan duvar resmi bulunan erken dönem Bizans Kiliseleri'nin restorasyon-konservasyonu ve ülkemizde görev yapan konservatörlerden oluşturulan ekibin spesifik olarak bu duvar resimleri üzerinde uzmanlaştırılmasını hedef almış ve gerçekleştirilmiştir. Proje kapsamında ilk olarak Tokalı Kilise Konservasyon projesi 1973 yılında başlatılmış ve 1980 yılında konservasyonu tamamlanmıştır. Tokalı Kilise de konservasyon projesi gerçekleştirilirken; Elmalı Kilise, Kılıçlar Kilisesi ve Karanlık Kilisede konservasyon çalışmaları eşzamanlı yürütülmüştür. Bu konservasyon projesinde sıva ve taşıyıcı katmanı arasında kullanılan harç, kayıtlara kalsiyum kazeinat enjeksiyon harcı olarak geçmiştir. Kalsiyum kazeinat maddesi, katkı olarak kullanıldığından dolayı harca adını vermiştir. Kalsiyum kazeinat enjeksiyon harcı raporlar doğrultusunda 1973-1980 yıllarına Tokalı Kilise, 1978-1978 yıllarında Kılıçlar Kilisesi kurtarma projesinde ve 1978-1980 yılları arasında Karanlık Kilisede sıva ve taşıyıcı arasındaki boşluklara uygulanmıştır. Kazein harcı dışında **ICCROM** enjeksiyon harcı yerel malzeme ile hazırlanarak yapısal enjeksiyon olarak kullanılmıştır. Kalsiyum kazeinat adı verilen harç bu çalışmada analiz sonuç kodlamasına göre "**C1**" olarak adlandırılmıştır. Bu enjeksiyon harcının yapımında kullanılan malzemeler ve hazırlanışı T.C Kültür Bakanlığı Tokalı Kilise raporunda geçtiği biçimiyle tabloda belirtilmiştir (Tablo 16).

Göreme projesiyle ilgili yapılan diğer bir yayımda ise;

"Sıva tabakasının birleştirilmesinde; kalsiyum kazeinat, kireç ve kazein %10'luk Polivinil asetat emülsiyonu karışımıyla enjekte edilmiştir." şeklinde geçmektedir (Schwartzbaum, 1986: 55). Yayımda malzemeleri miktarları belirtilmemiştir. Bu sebepten dolayı Kültür Bakanlığı'nın raporlarında miktar ve uygulama şekli ayrıntılı olarak anlatıldığından harcın hazırlanması ve test edilmesinde tabloda belirtilen miktar ve üretim biçimi dikkate alınmıştır (Tablo 16). Sadece bu kaynakta bahsi geçen Polivinil Asetat'ın ismi "**Vinavil**" olarak geçmektedir. Döneminde malzeme, İtalya'dan temin edilmiş ve firma adı kayıtlara geçmemiştir. Enjeksiyon harcının üretiminde kullanılan her malzeme ve miktarı; harcın performans analiz sonuçlarını etkilemektedir. Bu sebeple ürüne ulaşılmaya çalışılmış; İtalya'da ve Avrupa'da günümüzde PVA üretimi yapan ve Vinavil adıyla satan firmalarla bağlantıya geçilmiş ve malzemenin Vinavil 59 isimli CTS firmasının ürettiği vinil asetat homopolimer dispersiyonu olduğu sonucuna varılmıştır. 1970 ve 1980'li yıllarda Vinavil 59 vinil asetat homopolimer dispersiyonu konservasyonda yaygın olarak kullanılmaktadır.

CTS firmasının ürettiği Vinavil 59, Getty Konservasyon Laboratuvarı Bilim Bölümü Malzeme Referans bölümünden temin edilmiştir. Bu malzeme 1970'li yıllardan günümüze zamanla bozulma riski göz önüne alınarak kullanılmamıştır. Bu malzemenin yerine benzer kimyasal içerikli ve aynı dönemlerde kullanılan fakat günümüzde üretimi devam eden Jade

² ICCROM: International Center for Conservation of Rome

403 Adhesive isimli A.B.D. Talas firması tarafından temin edilen ve teknik bilgide modifiye edilmiş polivinil asetat emülsiyonu olarak tanımlanan malzeme kullanılmıştır.

Enjeksiyon harcının yapımında kullanılan kaymak kireç 1970-1980'li yıllarda bölgeden temin edildiğinden aynı malzemenin temini imkânsızdır. Bu malzeme yerine, U.S. Heritage Group firması tarafından üretilen kaymak kireç kullanılmıştır. Kalsiyum kazeinat ise Kremer Pigment Inc. Firmasından temin edilmiştir (Tablo 17).

KAZEİN ENJEKSİYON HARCİ (C1) PERFORMANS TESTLERİ

Kazein Enjeksiyon Harcı (C1) performans testleri 2012 yılında GCI Bilim bölümü Laboratuvarı'nda Beril Bicer Şimşir ve Prof. Dr. Giacomo Chiari gözetiminde tarafımdan gerçekleştirilmiştir.

Performans analizlerinin gerçekleştirilmesinde doğru enformasyon sağlamak için, ticari olmayan enjeksiyon harçlarının hazırlanmasında, test edilen malzeme ile orijinal malzemenin performans farkı riski azaltılarak standartlaşması sağlanmalıdır. Ticari olmayan enjeksiyon harçlarının üretiminde enjeksiyon harcının hazırlanmasında;

- Orijinal enjeksiyon harcının yapımında kullanılan malzemeler temin edilmeli ve aynı miktarlarda kullanılmalı.
- Hazırlanma prosedürü aynı adımlarla uygulanmalı (karıştırma hızı, süzme aşaması v.b.).
- Malzemenin ağırlıkça (w%) miktarları hesaplanarak harcın standartlaşması sağlanmalıdır. C1 enjeksiyon harcının %H₂O miktarını saptamak için T.L.C. kullanılmıştır. T.L.C. analizi GCI Bilim Bölümü'nden Kimya Mühendisi Dr. Michael Schilling tarafından gerçekleştirilmiştir ve %59 H₂O miktarı sonucu alınmıştır (Grafik 1). C1 enjeksiyon harcı performans testlerinde kullanılmak üzere, yukarıda ki hususlar göz önüne alınarak standartlaştırılması sağlanmıştır (Tablo: 18).

TİCARİ ENJEKSİYON HARÇLARI PERFORMANS TESTLERİ

Duvar resimlerinin korunması açısından ticari enjeksiyon harçları değerlendirildiğinde bir çok üretici firmanın kimyasal içerik ve performans özellikleri hakkında yeterince enformasyon sağlamadığı görülmekte bu da enjeksiyon harçlarının kullanımında sakınca doğurmaktadır (Tablo 11-12). Konservasyonda kullanılan malzemelerin kimyasal ve fiziksel özelliklerinin bilinmesi konservasyon malzemesi seçiminde en önemli kriterdir. Ticari enjeksiyon harçlarının içeriğindeki malzemelerin miktarları ticari kaygılarla açıklanmayabilir fakat ürünün kimyasal ve fiziksel özellikleri ve dizaynında kullanılan malzemelerin ileride istenmeyen bir etkiye yol açıp açmayacağını belirlemek ancak bu özelliklerin bilinmesiyle mümkündür. Tarihi duvar resimlerinde kullanılan enjeksiyon harçlarının, malzeme enformasyonu standardının sağlanması ve her firmanın buna uygun şekilde veri sağlaması gerekmektedir. Her duvar resmi ve bozulma biçimi ünik olduğundan, malzeme enformasyonun standartlaşması, korumada kullanılacak malzemeyi ve etkilerini belirlemek açısından yararlı olacaktır. Üretici firma; enjeksiyon harçlarının, orijinal eserde bozulmaya yol açıp açmayacağına dair bilgi edinmemizi sağlayacak yeterli veri sağlamıyorsa bu malzemeler göz ardı edilmeli ya da yeni yapılacak test ve analizlerle enformasyon edinilmelidir.

Harçların test edilmesinde üretici firma tarafından tavsiye edilen miktar kullanılmıştır. Üretici firma tarafından kullanılacak su miktarı belirtilmemişse genleşme ayırışma testiyle FB %4 ya da <FB %4 referans alınarak su miktarı belirlenmiştir. Üretici firmalar ağırlıkları %v (hacimce) vermektedir. Hacimce alınan ölçümlerin hataya yol açmaması için %v, %w (ağırlıkça) çevrilerek standartlaşması sağlanmıştır (Tablo 1). Herculaneum Projesi kapsamında test edilen ticari enjeksiyon harçları ve performans testi sonuçları tablolar halinde gösterilmiştir (Tablo 2-9). Bresciani Malta 6001 ve Tecno Edile Ledan serisine ait harçlar Göreme Açık Hava Müzesi Bizans Dönemi kireç bağlayıcılı duvar resimlerinin korunmasında kullanıldığından çalışma için performans sonuçları referans oluşturduğundan ayrıntılı olarak incelenmiştir (Tablo 20-21-22).

2008-2009 yıllarında stajyer olarak görev aldığım, GCI Bilim ve Saha Projelerinin Bölümlerinin ortaklaşa yürüttüğü, Mimari Yüzeylerde Kullanılan Enjeksiyon Harçlarının Araştırılması ve Geliştirilmesi Projesi ve GCI Bilim Bölümü Herculaneum Projesi kapsamında; günümüzde kullanılan ticari ve ticari olmayan enjeksiyon harçları için performans analizlerinin modifikasyonu ve performans analizleri, GCI laboratuvarlarında yukarıda belirtilen projeler kapsamında gerçekleştirilmiştir. Toplam olarak 11 adet ticari enjeksiyon harcının performans testleri yayımlanmıştır (Şimşir, Rainer: 2014).

Kapadokya, Göreme Açık Hava Müzesi Karanlık, Tokalı ve Elmalı Kiliseleri'nde yapılan duvar resmi koruma çalışmalarında, 1999-2003 yılları arasında Brescianni Firması'nın ürettiği Malta 6001 ve Tecno Edille Firması'nın ürettiği Ledan serisinden enjeksiyon harçlarının kullanıldığı fakat yeterli performans alınamadığı için %40-%50'lik Primal AC 33 enjeksiyonu yapıldığı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Restorasyon Merkez Laboratuvarı Müdürlüğü raporlarında belirtilmektedir. Primal enjeksiyonu uygulanmasının nedeni, ticari harçlar ile sıva-sıva ve sıva-duvar arası katmanlarda enjekte edilebilirlik sağlanamamasıdır.

Primal AC 33 emülsiyonu bir enjeksiyon harcı (dolgu malzemesi) değildir, duvar resimlerinin konsolidasyonunda adezyon arttırıcı ajan olarak kullanılmaktadır. Taşıyıcı-sıva ve sıva-sıva arası boşluklarda enjeksiyon harcı yerine kullanımı kısmi ve geçici adezyon sağlamanın ötesine geçememektedir ve dolgu malzemesi olmadığından enjeksiyon harçları sınıfında bir malzeme olarak değerlendirilemez. Bu çalışma kapsamında kireç bağlayıcılı enjeksiyon harçlarının performansları ve modifikasyonu incelendiğinden Primal AC 33 emülsiyonu bu kapsama alınmamıştır. Primal AC 33 emülsiyonunun enjeksiyon harcı ya da onarım harçları içerisinde adezyon arttırıcı katkı maddeleri sınıfında değerlendirilmesi mümkündür.

Malta 6001 (Art. 31051) Firma Enformasyonu

Malta 6001 enjeksiyon harcı İtalya' da bulunan **Bresciani, Materials and Equipments for the Restoration and Conservation Firması** tarafından üretilen ve 20 yılı aşkın süredir duvar resmi konservasyonunda Avrupa ülkeleri ve İtalya'da rağbet gören bir enjeksiyon harcıdır.

Üretici firmadan temin edilen teknik data'da (Bresciani TDS ver. 1/09. Malta 6001) ürününe dair enformasyon şöyledir;

Malta 6001; fresko yüzeyi ve taş eserlerin üzerindeki boya tabakasının mukavemetinin arttırılmasında kullanılan en fazla 5 mm ölçülerindeki çatlak ve boşlukların konsolidasyonunda kullanılması önerilen enjeksiyon harcıdır (Tablo 11). Malta 6001 enjeksiyon harcının firma tarafından verilen bilgilerinde; önceden sıvı absorbe edilmesine gerek kalmadan mükemmel akışkanlık, kimyasal ve fiziksel özellikleri hidrolik kireçlere benzer, düşük mekanik stabiliteye sahip, tozmayan, hacmi plastik halde ve duvar tarafından tamamen absorbe edildiğinde değişmeyen özelliklerde enjeksiyon harcıdır. Teknik datada Malta 6001'in kimyasal içeriği şu şekilde tanımlanmıştır; *major ve minor maddeler; kimyasal olarak stabil kimyasal bağlayıcı ajan komponentleri, az miktar tuz, silika, mikro dolgu, akışkanlık arttırıcı, su azaltıcı*. Bu malzemelerin içeriklerine dair bilgi verilmemiştir. Malta 6001 enjeksiyon harcı üretici firma tarafından, kireç içerikli bağlayıcı ajan olarak tanımlanmaktadır. Uygulanma aşamasında fresko için 10kg/8L ve sıva altı aplikasyonlar için 10 kg/12L şeklinde 6-8 dakika (700 rev/min) karıştırılması önerilmektedir. <5°C ile >35 °C' de çalışılması önerilmemektedir. Firma tarafından teknik data da yeralan analiz sonucu bilgileri, tabloda gösterilmiştir (Tablo 19).

Malta 6001 (Art. 31051) Enjeksiyon Harcı Performans Testi Sonuçları

GCI Bilim Bölümü, Herculeum Projesi kapsamında İtalyan firmaları tarafından üretilen 11 adet kireç-bağlayıcı enjeksiyon harcının performansını test edilmiştir. 2008-2009 yılları arasında enjeksiyon harçlarının test edilmesinde, şahsen görev aldığım projeni sonuçları 2014 yılında yayımlanmıştır (Şimşir, Rainer, 2014).

Herculeum Projesi kapsamında Bresciani Firması Malta 6001 enjeksiyon harcının performansının değerlendirilmesinde, genleşme ve ayrışma testi, enjekte edilebilirlik, rötire, yarmada çekme dayanımı, çözülebilir tuz miktarı, su emme kapasitesi, su buharı geçirgenliği testleri yapılmıştır. Performans özelliklerinin anlaşılması ve spesifik uygulamalar için enjeksiyon harçlarının özelliklerin tanımlanmasında ise tamamlayıcı testlerden kuru ve ıslak ağırlık testi, bağlanma dayanıklılığı testi ve sülfat direnç testi yapılmıştır (Tablo 20).

Tecno Edile Ledan Enjeksiyon Harçları

Ledan serisi İtalya'nın Toscana ilinde bulunan Tecno Edile firması tarafından üretilmiştir. Ledan serisine ait iki enjeksiyon harcının performans testleri GCI bilim bölümü tarafından gerçekleştirilmiştir (Tablo 21-22).

Kazein Harcı (C1), Brescianni/Malta 6001, Tecno Edile/ Ledan Serisi Enjeksiyon Harçlarının Performans Testleri Sonuçlarının Değerlendirilmesi

Göreme Açık Hava Müzesi Kaya Kiliseleri Duvar Resimlerinin konservasyonunda kullanılan Kazein Harcı (C1), Brescianni Malta 6001, Tecno Edile Ledan serisi enjeksiyon harçlarının performansları sıvı, prizlenme ve katı halde incelenmiştir (Tablo 20-21-22-23). Göreme Açık Hava Müzesi'nde bulunan Bizans Dönemi kireç bağlayıcı duvar

resimleri ile Ihlara Vadisi Bizans Dönemi kireç bağlayıcılı resimleri yapım tekniği ve bozulma parametreleri açısından son derece benzerlik göstermektedir. Bu harçların performans testi enformasyonu; avantaj ve dezavantajların saptanması ve elde edilen verilerin değerlendirilmesiyle, uzun vadeli koruma için Ihlara Vadisi Bizans Dönemi kireç bağlayıcılı duvar resimlerinde "ideal" enjeksiyon harcının dizayn edilmesi aşamasında limitlerin belirlenmesinde, bu çalışmanın ilk adımını oluşturması bakımından son derece önemlidir.

Sıvı Halde: Kazein Harcı (C1), Malta 6001, Ledan Serisi Performans Test Sonuçlarının Değerlendirilmesi

Enjeksiyon harcının sıvı hali; belirtilen ya da belirlenen miktarlarda tüm enjeksiyon harcı malzemesinin (kuru ya da sıvı halde) belirlenen ya da belirtilen karıştırma hızı ve yöntemiyle karıştırıldıktan sonra süzme işleminin yapılarak harcın kullanıma hazır hale getirildiği haldir. Enjeksiyon harcı sıvı halde iken karıştırma hızı ile açığa çıkan ısının enjeksiyon harcının performansına etki edip etmediğinin anlaşılması için sıvı-termometresiyle ölçülmesi ve not edilmesi önemlidir. Bu enjeksiyon harçlarının performans test sonuçları ve GCI kireç bağlayıcılı enjeksiyon harçları performans testi limitleri için bkz (Tablo 20-21-22-23-10).

Anti-Sedimentasyon Genleşme ve Ayrışma Testi; sıvı halde enjeksiyon harçlarında ayrılan su miktarının belirlenmesinin yanı sıra segregasyon ve genleşme miktarının belirlenmesi amacıyla uygulanan testtir. Doğru miktar ve malzeme kullanarak formüle edilmiş bir enjeksiyon harcı ayrışma, segregasyon ve genleşmeye uğramamalıdır. Final ayrışma miktarı (**%FB**) **%0.4**'ü geçmemelidir. Ayrışma ya da segregasyon harcı performans özelliklerini olumsuz olarak etkiler ve enjektörün tıkanmasına yol açarak enjeksiyon işlemini zorlaştırır. Genleşme ise uygulandığı alanda yarattığı basınç nedeniyle mukavemeti etkileyerek ayrılma ve kopmalara neden olabilir. Genleşme miktarının (**CE%**) ise **0.5%**'ten fazla olduğu durumlarda duvar resmi sıva katmanlarında mikro ya da makro lokal kayıplara neden olabileceğinden kullanımları önerilmemektedir (Şimşir, Rainer, 2014:9).

Kazein Enjeksiyon Harcı (C1) ve Ledan Ital B2 ve Ledan TB1 ICR enjeksiyon harçlarının F.B%. 0.0 ve CE% 0.0'dır (Tablo 23-21-22). Bresciani Malta 6001 enjeksiyon harcı F.B. % 0.1, **CE% 1.6'dır** (Tablo 20). Bresciani Malta 6001 harcı %CE miktarı öngörülen limitin üzerinde olduğundan kullanımı mukavemeti düşük ve bozulmaya uğramış sıva katmanlarında fiziksel bozulmaları tetikleyerek kopma, ayrılma mikro ve makro çatlaklarda ilerleme gibi sonuçlara neden olabileceği gibi bu bozulmaların oluşmasına da neden olabilir. Ayrıca yarattığı basınç ile sıva katmanını iterek şişmesine ve yüzey alanının genişlemesine neden olarak ince sıva ve boya katmanlarında ki flaking, tozuma gibi fiziksel bozulmaları tetikleyecektir.

Enjekte edilebilirlik testi (basınç altında) enjeksiyon harcının enjektörden geçerek, dahili mikro çatlak ve boşlukları kapiler doldurabilme potansiyelini ölçmekte kullanılır. Tarihi eserlerde sıva özellikleri ve bozulma durumu ünük olduğundan, enjekte edilebilirlik

performans değerlendirmesi kriterleri enjeksiyon harcının uygulandığı alanın özelliklerine göre belirlenmelidir.

Genel konservasyon uygulamalarında tavsiye edilen enjekte edilebilirlik limitleri; **T/D (traverten kırığı dolu kolon), F (feasible): T/W (su absorbe edilmiş traverten kırığı dolu kolon) E (easy): B/D (tuğla kırığı dolu kolon) >D₁₀₀ (difficult/ kolonda enjeksiyon harcı seviyesi 100 mm ve >100mm): B/W (su absorbe edilmiş tuğla kırığı dolu kolon) F**, olarak kabul edilmektedir (Tablo 10).

C1 harcının enjekte edilebilirlik test sonuçları, dört testte de kolay enjekte edilebilir (E) sonucunu vermiştir (Grafik 2-3-4-5). C1 harcının enjekte edilebilirlik grafiğine bakıldığında T/W E⁵⁸'dir (Grafik 3). Bu veri su absorbe edilmiş traverten kırığı dolu kolon içerisinden geçip, mezürü 1ml doldurma hızınının 58 saniye olduğunu göstermektedir. T/D E¹³¹, bu veri traverten kırığı dolu kolon içerisinden geçip, mezürü 02 dakika 11 saniyede doldurduğu; B/W E⁷⁷ ise, su absorbe edilmiş tuğla kırığı kolon içerisinden harcın geçip, mezürü 1ml doldurma hızınının 01 dakika 17 saniye olduğu ve B/D E⁷¹⁸ tuğla kırığı dolu kolon içerisinden harcın geçip 1ml mezürü doldurma hızınının 11 dakika 58 saniye olduğunu göstermektedir (Grafik 2-3-4). GCI bilim bölümünde günümüze dek yapılan ticari ve ticari olmayan enjeksiyon harçları enjekte edilebilirlik (basınç altında) testleri sonuçları ile karşılaştırıldığında, dört testte birden bu denli kolay enjekte edilebilirlik sonucuna ulaşan harç bulunmamaktadır. TC verileri kontrol edildiğinde **WWL% 59** sonucu, su miktarının harcın toplam ağırlığına oranla çok yüksek olduğunu göstermektedir (Grafik 1).

Enjekte edilebilirliğin bu denli "kolay" oluşu sıvı miktarınının toplam ağırlığa oranla fazla oluşu, harcın içerisindeki katkı maddeleri sebebiyle segregasyona uğramaması ve kazeinin süper-plastikleştirici özelliği ile viskoziteyi düşürmesi nedeniyledir. Diğer performans sonuçlarıyla karşılaştırıldığında bu maddelerin doğru oranda kullanılmaması nedeniyle harcın performansına olan olumsuz etkisi değerlendirilecektir.

Malta 6001 enjekte edilebilirlik sonuçları ise şöyledir; T/D (traverten kırığı dolu kolon), D₁₄₀: T/W (su absorbe edilmiş traverten kırığı dolu kolon) D₂₀₀: **B/D** (tuğla kırığı dolu kolon) **D₅₀**: B/W (su absorbe edilmiş tuğla kırığı dolu kolon) F., enjekte edilebilirlik limitlerinin altında kalan tek sonuç B/D **D₅₀**'dir (Tablo 20).

Ledan ITAL B2 enjeksiyon harcının enjekte edilebilirlik performans sonuçları ise: T/D (traverten kırığı dolu kolon), E: T/W (su absorbe edilmiş traverten kırığı dolu kolon) E: B/D (tuğla kırığı dolu kolon) E: B/W (su absorbe edilmiş tuğla kırığı dolu kolon) E, Enjekte edilebilirlik limitlerinin altında kalan sonuç bulunmamakla beraber, harcın enjekte edilebilirlik performansı oldukça iyidir (Tablo 21).

Ledan TB1-ICR enjekte edilebilirlik test verileri ise: T/D (traverten kırığı dolu kolon), E: T/W (su absorbe edilmiş, traverten kırığı dolu kolon) E: B/D (tuğla kırığı dolu kolon) D₁₂₅: B/W (su absorbe edilmiş, tuğla kırığı dolu kolon) E'dir. Enjekte edilebilirlik limitlerinin altında kalan sonuç bulunmamaktadır (Tablo 23).

Prizlenme Halinde Kazein Harcı (C1), Brescianni/ Malta 6001, Tecno Edile/ Ledan Serisi Enjeksiyon Harçlarının Performans Testi Sonuçlarının Değerlendirilmesi

Prizlenme halinde ve kuruma aşamasında enjeksiyon harçlarının hacim değişimi Rötire Testi (Rötire%-S) ile ölçülmektedir. Test günümüze dek **shrinkage, rötire büzülme, çekme** testi gibi isimlerle adlandırılmıştır fakat bu test hacim değişimini ölçmeye dayalı bir testtir ve enjeksiyon harcının hacminin azalma miktarı, hacminin fazlalaşma (genleşme) miktarı ya da hacminin stabilitesine dair veri sağlar. Bu sebeple test bu çalışmada **hacimsel değişim** testi olarak adlandırılmıştır ($\%H^{D}$) Test edilecek enjeksiyon harcı plastik standart kalıplarda ve aynı miktarlarda kurutulularak ilk kuruma hacmi alınır. Final hacmi ise; örneğin, atmosfer basıncında ve kerosene içerisine daldırılarak ağırlıklarının alınması ve bu ağırlıkların arasındaki farkın hesaplanmasıyla oluşturulur. Hacimsel değişim yüzdesi ise ($\%H^{D}$) ilk ve son hacim arasındaki fark hesaplanarak elde edilir.

Enjeksiyon harçlarında prizlenme süresi ve kuruma aşamasında hacminin stabil olması duvar resmi tabakaları arasında adezyon sağlanması ve mikro-makro çatlak ve boşluklarda tam dolgu işleminin tamamlanmasıyla sürekli mukavemet oluşması açısından önemlidir. Bu test ile ayrıca su miktarının ve katkı maddelerinin enjeksiyon harcının stabilitesine etki edip etmediğine dair veri elde etmemizi sağlar. Bu metod ile ölçülen hacimsel değişimin $\%H^{D-4}$ ya da bu miktardan az olması tercih edilir.

Kazein Harcı (C1)'in $\%H^{D-57.70}$ 'tir. $\%57,70$ oranında bir hacimsel küçülme enjeksiyon harçlarında kabul edilen limitin ($\%H^{D-4}$) çok yüksek oranda üstündedir (Tablo 10-23). Kazein harcı mikro-makro çatlak ve boşluklarda ve sıva-duvar, sıva-sıva katmanları arasında dolgu ve adezyon sağlayarak sürekli mukavemet sağlamadığından, enjeksiyon harcı olarak kullanımı önerilmemektedir. Kazein harcının (C1) toplam miktarına oranla su miktarının fazlalığı kuruma aşamasında hacmin küçülmesine neden olmuştur. Kazein harcı (C1) modifikasyonu sonrasında yeniden değerlendirmeye alınabilir. Kazein harcının (C1) duvar resmi koruma malzemesi olarak uygulanması önerilmemektedir.

Brescianni Malta 6001 enjeksiyon harcının $\%H^{D-3}$ 'tür, Ledan Ital B2 $\%H^{D-1.8}$, Ledan TB1 ICR $\%H^{D-2.7}$ 'dir. Malta 6001, Ledan Ital B2 ve Ledan TB1 ICR enjeksiyon harçları kabul edilen hacim değişimi limitlerine ($\%H^{D-4}$) uygundur fakat Malta 6001 harcının $\%CE$ değeri 1.6'dır, $\%CE$ değeri ıslak halde ölçülmektedir, prizlenme ve kuruma halinde harcın hacmi stabil hale gelmektedir (Tablo 10-20-21-22). Malta 6001 harcını sıvı halde enjekte edildiğinde ve perküsyon testi ya da herhangi bir görüntüleme metodu ile harcın duvarın boşluklarını doldurma durumunu kontrol etme aşamasında harç boşluklara dolmuş görünecek fakat kuruma sonrası hacmi stabil hale dönerek boşluk içerisinde hacmi küçülecektir. Hacimsel olarak sıvı, prizlenme ve katı-kuru halde enjeksiyon harçlarının değişime uğramaması gereklidir. Malta 6001 harcının hacimsel küçülme değerleri limitlerin altında olmasına rağmen, prizlenme halinde genleşmeye uğradığından ve uygulama aşaması ve sonrasında birçok olumsuzluğa sebep olabileceğinden kullanımı önerilmemektedir.

Katı/ Kuru Halde Kazein Harcı (C1), Brescianni /Malta 6001, Tecno Edile/ Ledan Serisi Enjeksiyon Harçlarının Performans Testi Sonuçlarının Değerlendirilmesi

Katı halde uygulanan performans testlerinde ilk sırayı basınç dayanımı testleri almaktadır. Enjeksiyon harçlarının mekanik direncini ölçmede, basınç dayanımı testi yaygın olarak uygulanmasına rağmen yarmada çekme dayanımı ve kesme mukavemeti, basınç dayanımından önemlidir (Şimşir, Rainer, 2014: 12). Onarımda kullanılan enjeksiyon harçlarının mukavemetinin orijinal malzemede gerilme yaratmaması için mukavemetinin orijinal malzeme ile aynı ya da daha az olması gereklidir.

Kazein harcının (C1) % $H^D-57.70$ olması ve bu sebeple kuruma esnasında, toplam hacminin yarısından fazlasını kaybederek büzülmesi sebebiyle katı halde yapılacak testler için masif örnek oluşturmak mümkün olmamıştır. Bu sebeple kazein harcının (C1) yarmada çekme dayanımı testi ve diğer tüm masif örnek gerektiren performans testleri iptal edilerek "**F**" (**failure**) olarak kaydedilmiştir (Tablo 23).

Genel uygulamalarda enjeksiyon harçlarının yarmada çekme dayanımının iki aylık testlerde **0.30-0.60 MPa** arasında olması ve iki yıllık testlerde **1.5 MPa**'ı geçmemesi gereklidir (Tablo 10). Malta 6001 enjeksiyon harcının yarmada çekme dayanımı, iki aylık testlerde (0.63 MPa), Ledan ITAL B2 (0.38 MPa), Ledan TB1-ICR'nin ise iki aylık test sonucu (0.59MPa), iki yıllık test sonucu ise (1.02 MPa'dir.). Ledan ITAL B2 ve TB1-ICR' nin referanslara uygun olmasına karşın Malta 6001 kabul edilen limitin çok azda olsa üstündedir, iki yıllık yarmada çekme dayanımı testlerinin yapılarak limitin üzerinde artış olup olmayacağı kontrol edilmelidir (Tablo 20-21-22).

Duvar resimlerinin korunmasında kullanılan enjeksiyon harçlarında çözünebilir tuz miktarı, bozulmaya yol açarak orijinal malzemeye zarar vermemesi için mümkün olduğunca az olmalıdır. Enjeksiyon harçlarında çözünebilir tuz miktarı limitleri; **Na⁺, K⁺ ve SO₄²⁻ iyonları 5 meq/100 g ya da bu miktardan az: Cl⁻ ve NO₃⁻ anyonları için 1 meq/100g'dan az: Ca²⁺ katyonları için 100 meq/ 100 g'dan az olmalıdır** (Tablo 10). Malta 6001 ve Ledan ITAL B2 ve TB1-ICR enjeksiyon harçları bu limitleri karşılamamaktadır (Tablo 10-20-21-22).

Katı halde enjeksiyon harçlarının su emme kapasitesi; enjekte edildiği alanda orijinal malzeme ile denk ve uyumlu davranabilmelidir. Su, nem ve bunların neden olduğu tuz hareketleri gibi bozulmaları en aza indirmek için enjeksiyon harcının su emme kapasitesinin düşük olması önemlidir. Su emme kapasitesi testinde limitleri sıva katmanlarının su emme kapasitesi değerleri belirler fakat taşıyıcının su emme kapasitesi son derece önemlidir. Referans değer belirlenirken, taşıyıcı ve sıva katmanları değerlendirilip maksimum su emme miktarına göre, referans belirlenmelidir. Kapadokya Bölgesi'nde şu ana dek yapılan çalışmalarda, taşıyıcı duvar haricinde su emme kapasitesi testleri sonuçlarına dair enformasyon yayımlanmamıştır. Bu nedenle su emme kapasitesi referans değerleri (limitleri) belirlenememiştir. Su emme kapasitesi için gerekli olan örnek miktarı temin etmek neredeyse boyanmamış hiç boş yüzey alanı bulunmayan Kapadokya Bölgesi Bizans dönemi duvar resimlerinde koruyucu bir yaklaşım değildir. Ayrıca kaba sıva tabakası düzgün bir profil oluşturmadığından ve kohezyon kaybı

olduğundan su emme kapasitesi testini gerçekleştirmek ve sağlıklı enformasyon sağlamak zordur. Bu nedenle GCI tarafından tavsiye edilen limitler referans alınmıştır (Simşir, Rainer, 2014: 9) limitlere göre, su emme kapasitesi "A" ile gösterilir ve $A=0.055 \text{ g.cm}^{-2}.s^{-1/2}$ ile $0.085 \text{ g.cm}^{-2}.s^{-1/2}$ arası değer kuru-katı halde enjeksiyon harçlarında olması gereken limittir (Tablo 10). Malta 6001 enjeksiyon harcı $A=0.015 \text{ g.cm}^{-2}.s^{-1/2}$, Ledan ITAL B2 $A=0.039 \text{ g.cm}^{-2}.s^{-1/2}$, Ledan TB1 ICR $A=0.048 \text{ g.cm}^{-2}.s^{-1/2}$ 'tür (Tablo 20-21-22). Bu enjeksiyon harçlarının üçü de kabul edilen su emme kapasitesi limitleri dahilindedir.

Enjeksiyon harçlarının su buharı geçirgen olmalıdır. Su buharı geçirgenliği çözünebilir tuzların ara katmanlarda kristalize olmasını engelleyerek nem ve tuzların taşınması yoluyla oluşabilecek bozulmaların engellenmesini sağlar. Orijinal materyal ile enjeksiyon harcının su buharı geçirgenliğinin uyumlu olması ise katmanları arasında su buharının bariyer yaratmasını engeller. Su buharı geçirgenliğinde (WVP) limit **WVP=9.0E-05 g.Pa⁻¹.h⁻¹.m⁻¹'ye eşit ya da WVP=9.0E-05 g.Pa⁻¹.h⁻¹.m⁻¹ 'den büyüktür**. Malta 6001 enjeksiyon harcı **WVP= 6.0 E-05 g.Pa⁻¹.h⁻¹.m⁻¹**, **Ledan ITAL B2 WVP=1.1E-04 g.Pa⁻¹.h⁻¹.m⁻¹** ve **Ledan TB1 ICR WVP=7.6E-05 g.Pa⁻¹.h⁻¹.m⁻¹'dir** (Tablo 10). Üç harcında WVP değerleri, kabul edilen limit dâhilinde değildir (Tablo 20-21-22).

Enjeksiyon harçları uygulandıkları alanın ağırlığını arttırmaları; bu sebeple sıvı-halde ağırlıkları mukavemeti düşük alanlarda kopma, ayrılma ve çatlaklarda ilerlemeye yol açabilir. Zamanın getirdiği bozulmalarla mukavemeti düşük olan duvar resimlerinin konservasyonu için enjeksiyon harcı dizayn edilirken; mümkün olduğunca hafif (**light weight**) malzemelerin seçimi son derece önemlidir. Bir enjeksiyon harcının hafif olması performans kriterlerinde, ilk sıraları diğer önemli bileşenlerle paylaşır. Enjeksiyon harçlarında genel sıvı hal ağırlık limiti, $\rho_{\text{wet}}=1.14-1.89 \text{ g.cm}^{-3}$ arası olarak kabul edilmektedir (Tablo 10). Islak ağırlık $\rho_{\text{wet}} (\text{g.cm}^{-3})$ olarak gösterilir. Kazein Harcı (C1) $\rho_{\text{wet}} = 1.18 \text{ g.cm}^{-3}$; Malta 6001 $\rho_{\text{wet}} = 1.63 \text{ g.cm}^{-3}$; Ledan ITAL B2 $\rho_{\text{wet}}=1.14 \text{ g.cm}^{-3}$, Ledan TB1 ICR $\rho_{\text{wet}} = 1.36 \text{ g.cm}^{-3}$ ' tür. Bazı performans testi sonuçları dair enformasyonu olan Ledan SM 02 $\rho_{\text{wet}} = 1.24 \text{ g.cm}^{-3}$ 'tür. Bu enjeksiyon harçları, hafif enjeksiyon harcı limitleri dahilindedir. **Kazein (C1) harcı**, Herculaneum Projesi için GCI da performans testleri gerçekleştirilen ticari ve ticari olmayan enjeksiyon harçları ıslak ağırlığı verileriyle karşılaştırıldığında **ıslak ağırlığı en düşük** harç konumundadır (Tablo 23).

Enjeksiyon harçlarının bağlanma dayanımı tavan tonozlardaki geniş sıva katmanı ayrılımlarında, tavan ve tonozlarda harcın bağlanma oluşturabilmesine dair veri sağladığından önemli bir parametredir. Tarihi duvar resimlerinde, bağlanma dayanımı taşıyıcı ve sıva katmanlarının basınç dayanımından yüksek olmamalıdır. Orijinal sıva katmanlarının ağırlık ve yarmada çekme dayanımı verilerinin karşılaştırılmasıyla, bağlanma dayanımı limitleri oluşturulmaktadır. İlk yapılan çalışmada 6 aylık testlerde bağlanma dayanımı limitleri **100-350 kPa** arası olarak belirlenmiştir (Tablo 10). Kazein harcı (C1) altı aylık bağlanma dayanımı testleri enjeksiyon harcı %57.70 oranında rötreye yaparak hiç bağlanma oluşturmaması nedeniyle yapılmamıştır. Analiz kayıtlarında kazein harcının bağlanma dayanımı **"F" (failure)** olarak geçmiştir (Tablo 23). **Malta 6001** harcının bağlanma dayanımı **52 kPa**: Ledan ITAL B2 345 kPa: **Ledan TB1 ICR 817 kPa** ve **Ledan SM 02 85 kPa**'dır (Tablo 20-21-22). Bu enjeksiyon harçları içerisinde referans

limitlere dahil olan Ledan ITAL B2'dir. Kapadokya bölgesinde duvar resmi sıvalarına ait basınç dayanımı verilerine dair yayın bulunmamaktadır. Basınç dayanımı testleri için örnek almak tarihi dokuya zarar vereceğinden konservasyon etikleri ile uyuşmamaktadır. Mukavemet verileri ölçülmediği halde gözlemlere dayanarak mukavemetin çok düşük olduğu göz önünde bulundurulursa yüksek bağlanma dayanıklılığı verisine sahip enjeksiyon harçlarının kullanılması önerilmemektedir. Herculaneum duvar resmi sıvaları Göreme duvar resmi sıvaları karşılaştırıldığında dönem ve yapım tekniği nedeniyle Herculaneum harçlarının mukavemetinin daha yüksek olması beklenmektedir. Herculaneum harçlarının basınç dayanımı ve yarmada çekme dayanımı verilerine göre **100-350 kPa** bağlanma dayanımı limiti belirlenmiştir. Bu veri dikkate alınarak Göreme de kullanılan enjeksiyon harçlarının bu limitin aşağısında olması gerektiği öngörülmektedir.

Sülfata Dayanım Testi sonuçlarına göre ise, Ledan TB1 ICR 25 devir dayanım göstermiş olup ağırlık kaybı %90'dır. Malta 6001 ve Ledan SM 02 13 devirden önce kürlenme esnasında başarısız olmuştur (Tablo 20-21). Ledan ITAL B2 ise 4 devir dayanım göstermiştir. Sülfat dayanım testinde ağırlık kaybı ne kadar yüksekse bozulma o oranda yüksek olacaktır. Ledan TB1 ICR asidik tip sülfat atağından, en fazla etkilenen enjeksiyon harcıdır. Bu tür etki diğer test edilen enjeksiyon harçlarında **F** olarak geçer ve yüzeyde genleşme, çatlak oluşturma değil yumuşama, soyulma şeklinde kendini gösterir (Tablo 22).

SONUÇ

GCI tarafından standart ve standartlara uygun bir şekilde test edilen 11 farklı enjeksiyon harcının performans özelliklerine bakıldığında bir çok dezavantajları bulunmasına rağmen duvar resmi uygulaması bozulma ile paralel ilerlediğinden; bozulma ve orijinal malzemenin kimyasal ve fiziksel özelliklerine göre uygun olanlar kullanılabilir. Bu çalışma İhlara Vadisi Kaya Kiliseleri Kireç Bağlayıcılı Duvar Resimlerinin Konservasyonunda kullanılacak enjeksiyon harçlarını kapsadığından; ticari-enjeksiyon harçları bu yapılarda korumaya, performans sonuçlarıyla uygun ya da uygun olmayan olarak değerlendirilmektedir.

Günümüze kadar Kapadokya'da tutulan konservasyon raporlarında ve bölgede çalışan konservatörlerle yapılan istişarelerde, Kazein Harcı ve Malta 6001 harcı dışında kullanılan kireç bağlayıcılı enjeksiyon harçlarından, enjekte edilebilirlik performansı alamadıklarını belirtmişlerdir. Bu iki harcın performans özelliklerine bakıldığında enjekte edilebilirliği ve su tutma kapasiteleri yüksektir. Bir enjeksiyon harcı yüksek su tutma kapasitesine sahip ise taşıyıcının sıvı absorbe etme durumuna en yüksek direnci göstererek daha ileri noktalara akacaktır. Yoğun malzemelerde kütlece su emme potansiyeli ile porozite değerlerinin birbirine yakın olması, bu malzemelerin içinde mevcut olan gözeneklerin nerdeyse tamamının suyla dolduğunu göstermektedir (Özdemir, 2002: 23). İhlara Vadisi Kireç bağlayıcılı duvar resimlerinde belirlenen üç pilot yapıda sıva tabakalarının porozite değerleri %P (m) 16.38-41.13 arasında değişmektedir (Tablo 28). Hacimce porozite değerleri ise %P (V) 32.43-50.14 arasında değişmektedir. Taşıyıcı duvar ignimbirit ise su içerisinde kohezyonunu kaybettiğinden %P değerleri

ölçülememiştir ve "F"³ olarak kayıtlara geçmiştir. Fakat taşıyıcı duvar ignimbiritin su içerisinde kohezyonunu kaybetmesi enjeksiyon harçlarının uygulanma zorluğu için çok önemli bir veridir. Taşıyıcı duvar ve sıva katmanları yüksek absorvatiftir ve taşıyıcının su ile kısmen de olsa kohezyon kaybetme özelliği vardır. Enjeksiyon harcından segregasyon yoluyla ayrılan H₂O taşıyıcıda, kohezyona yol açmakta ve kohezyon nedeniyle ignimbiritten ayrılan maddeler enjeksiyon kanalını tıkamaktadır. Bunların yanı sıra enjeksiyon harcı öncesi yapılan su-alkol karışımı ile duvarın suya doyurulması işlemi ignimbiritte kohezyona yol açarak kopan mikro parçaların yerçekimi kuvveti yönünde birikmesine yol açacaktır. Bu nedenle İhlara Vadisi Kaya Kiliseleri kireç bağlayıcılı duvar resimlerinde enjeksiyon harcı uygulamadan önce su absorbe etme işlemi yapılmamalıdır. Kullanılacak enjeksiyon harcının %CE ve %FE oranlarının "0" olması ve hiç segregasyona uğramaması gereklidir, su tutma kapasitesi "0" olmalıdır.

Şu ana dek uygulanan harçlar içerisinde kolaylıkla enjekte edilebilen harç kazein harcıdır (C1), bu enjeksiyon harcının su tutma kapasitesi %97.30 ve %FB oranının "0.0" dır. Ledan ITAL B2 ve Ledan TB1 ICR %FB 0.0 Malta 6001 %FB 0.1'dir (Tablo 23-21-22-20). Bu da Kapadokya Kaya Kiliselerinde su tutma kapasitesi yüksek olan enjeksiyon harçlarının enjekte edilebilir olduğunu ortaya koymaktadır fakat enjekte edilebilirlik bir enjeksiyon harcını belirlemede "uygulamanın yapılabilir olması" ilkesi gereği ilk sırada tercih edilse de uzun vadeli ve etkin koruma için enjeksiyon harcının diğer performans özellikleri de uygun olmalıdır. Kazein Harcı (C1) enjekte edilebilir olması ve su tutma kapasitesinin uygun normlarda olmasına karşın hacimsel küçülmesi **)]%H^{D-57.70})** %57.70'tir ve bu değer enjeksiyon harçlarının kabul edilen Hacimsel küçülme limitlerin **(%H^{D-4}) <%4** çok üzerindedir (Tablo 23-10). Enjeksiyon harçlarında prizlenme süresi ve kuruma aşamasında hacminin stabil olması duvar resmi tabakaları arasında adezyon sağlanması ve mikro-makro çatlak ve boşluklarda tam dolgu işleminin tamamlanmasıyla sürekli mukavemet oluşması açısından gereklidir.

Kazein Harcının (C1) prizlenme ve katı hal performans analizleri, harcın çok fazla hacimsel küçülmeye uğraması nedeniyle örnek oluşturma işlemini dahi gerçekleştirilememiş ve kayıtlara "F" olarak geçmiştir (Tablo 23). Kazein Harcı (C1), prizlenme süresi ve kuruma aşamasında hacminin stabil olmaması nedeniyle duvar resmi tabakaları arasında, adezyon sağlanamamasına yol açarak ve mikro-makro çatlak ve boşluklarda dolgu işlemini gerçekleştirilemeyerek, limitler dahilinde mukavemet sağlayamadığından kullanımı önerilmemektedir.

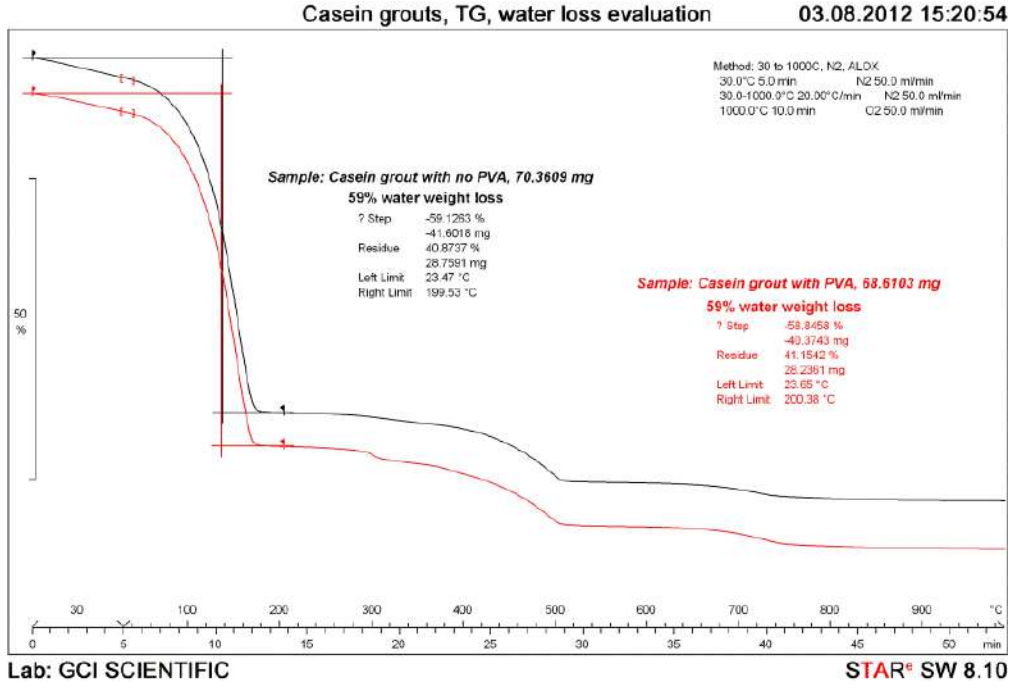
Performans sonuçları açıklanan ticari enjeksiyon harçları içerisinde performans özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, CTS firmasının ürettiği PLM I tüm zorunlu testleri kabul edilen limitler dahilinde geçmiştir (Tablo 9-10). Yardımcı testlerden Sülfat Direnci Testi sonuçları ise **25 (-60%)'** tir ve buda asidik tip sülfat atağından etkilenebileceğini ortaya koymaktadır, asidik tip sülfat atağı enjeksiyon harcının yüzeyinin yumuşaması ve pul pul dökülmesine yol açarak mukavemetini kaybetmesine neden olur.

³ "F": Failure: Analiz ve testlerde örnek hazırlama prosedürü tamamlanamayan ya da analiz esnasında doğru enformasyon alınmasını engelleyebilecek miktarda bozulmaya uğrayan enjeksiyon harcı örneği.

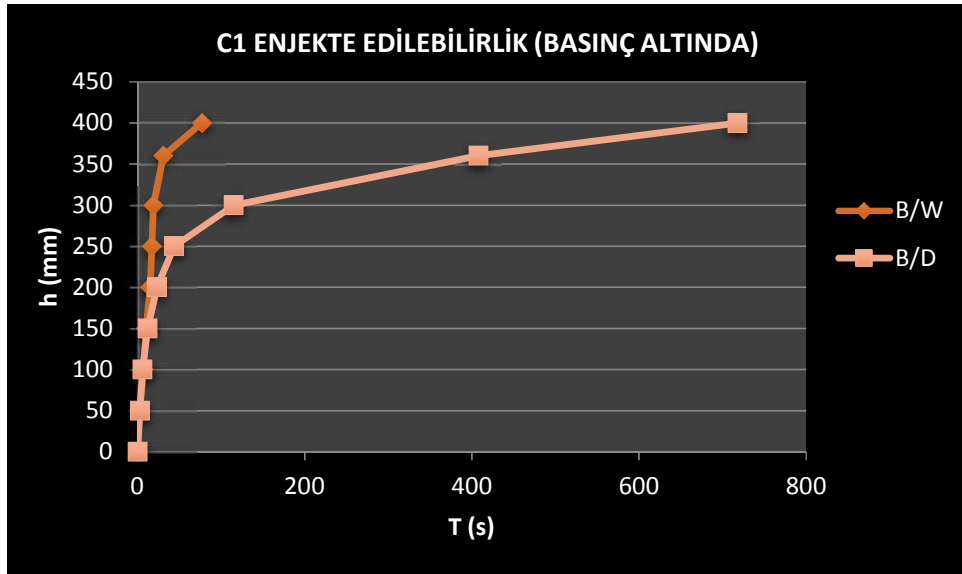
Ihlara Vadisi Kaya Kiliseleri kireç bağlayıcılı duvar resimlerinde yapılan ESEM-EDX, XRD-XRF ve FTIR analizlerinde sıva tabakalarında gypsum $\text{Ca}(\text{SO}_4)(\text{H}_2\text{O})_2$ dedekte edilmiştir. Bu durum duvar resminin sülfat atağına uğradığının göstergesi olabileceği gibi harcın içerisine karıştırılmış ya da kontaminasyon olabilir. Sülfat direnci olmayan PLM I enjeksiyon harcının bünyesinde sülfat bulunan bir duvar resmine uygulanması malzemenin bozularak mukavemetini kaybetmesi riskini taşıdığından Ihlara Vadisi kireç bağlayıcılı $\text{Ca}(\text{SO}_4)(\text{H}_2\text{O})_2$ detekte edilmiş, duvar resimlerinde uygulanması önerilmemektedir. Ledan TB1 ICR enjeksiyon harcı da sülfat atağına direnci olmayan 25 (-90%) enjeksiyon harcı grubundadır.

Ticari Enjeksiyon Haçları içerisinde Ihlara Vadisi Duvar Resimlerinin konservasyonunda enjeksiyon harçlarının uygulanabilir olma birincil performans kriterlerine PLM I dışında yaklaşan diğer harçlar ise Ledan ITAL SM2, Ledan TB1 ICR, Malta 6001'dir. Su buharı geçirgenliğinde (WVP) limiti $\text{WVP}=9.0\text{E}-05 \text{ g.Pa}^{-1}.\text{h}^{-1}.\text{m}^{-1}$ 'ye eşit ya da $\text{WVP}=9.0\text{E}-05 \text{ g.Pa}^{-1}.\text{h}^{-1}.\text{m}^{-1}$ 'den büyüktür. Malta 6001 enjeksiyon harcı $\text{WVP}= 6.0 \text{ E}-05 \text{ g.Pa}^{-1}.\text{h}^{-1}.\text{m}^{-1}$, Ledan TB1 ICR $\text{WVP}=7.6\text{E}-05 \text{ g.Pa}^{-1}.\text{h}^{-1}.\text{m}^{-1}$ 'dir. İki harcında WVP değerleri, kabul edilen limit dâhilinde değildir. Bunların dışında Malta 6001 ($\text{Na}^+ 6$) Ledan TB1 ICR ($\text{Na}^+ 6, \text{SO}_4^{2-} 9$) ve Ledan ITAL B2 ($\text{Na}^+ 26, \text{SO}_4^{2-} 6$) enjeksiyon harçlarının çözünebilir tuz limitleri yüksektir. Bescianni Malta 6001 enjeksiyon harcının ise CE %1.6 'dır, prizlenme halinde genleşmeye uğramaktadır. Prizlenme halinde genleşmeye uğrayan bir harcın enjeksiyon aşamasında kontrolü çok zordur ve sıvı-prizlenme ya da katı halde genleşmeye uğraması harcın uygulanabilirliğinde bir dezavantajdır. Ihlara Vadisi Kireç Bağlayıcılı Duvar Resimlerinde uygulanabilir kriterlerini yaklaşan fakat dezavantajları bulunan harçlar içerisinde PLM I A 0.069 ($\text{g.cm}^{-2}.\text{s}^{-0.5}$) dışında su emme kapasitesi limitlerine uygun harç bulunmamaktadır. Bir enjeksiyon harcının çözünebilir tuzlar barındırmasının yanı sıra, su emme kapasitesi sonuçlarının çakışması ileride taşıyıcı ve sıva katmanlarda nem ve su yoluyla ortaya çıkabilecek tuzlanma probleminin bir göstergesidir.

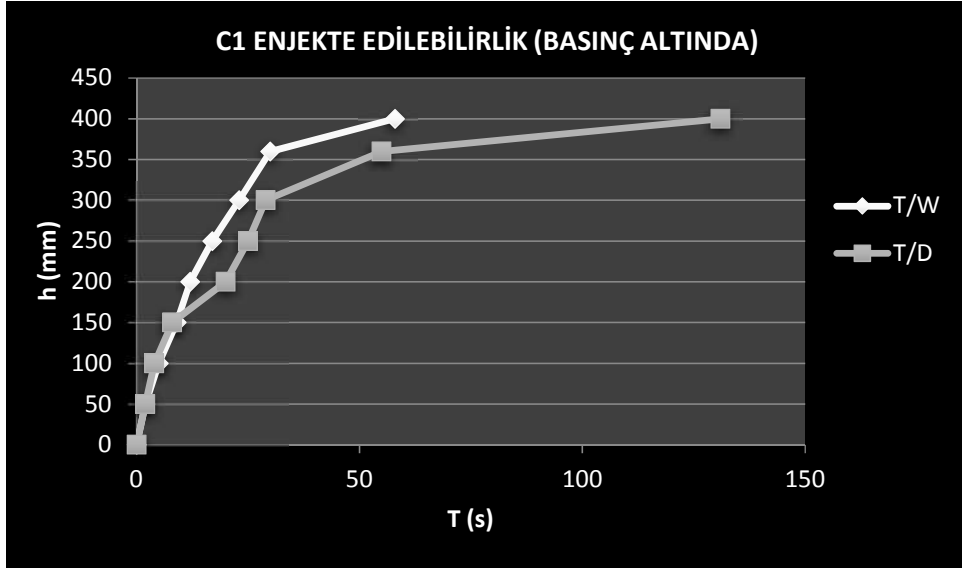
Tüm sonuçlar bir araya getirildiğinde ticari harçlar içerisinde Ihlara Vadisi Kaya Kiliseleri kireç bağlayıcılı duvar resimlerinin konservasyonunda kullanılacak performans özelliklerine en yakın olan enjeksiyon harcı CTS firmasının ürettiği PLM I 'dır fakat sülfat dayanımı testlerini geçemediğinden ve orijinal malzeme sülfat barındırdığından kullanımı uygun görülmemiştir. Bu da her tarihi duvar resmi ve bozulma prosesinin ünik olduğu ve orijinal materyale uygun ve uzun süreli koruma sağlayabilecek enjeksiyon harçlarının idealize edilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.



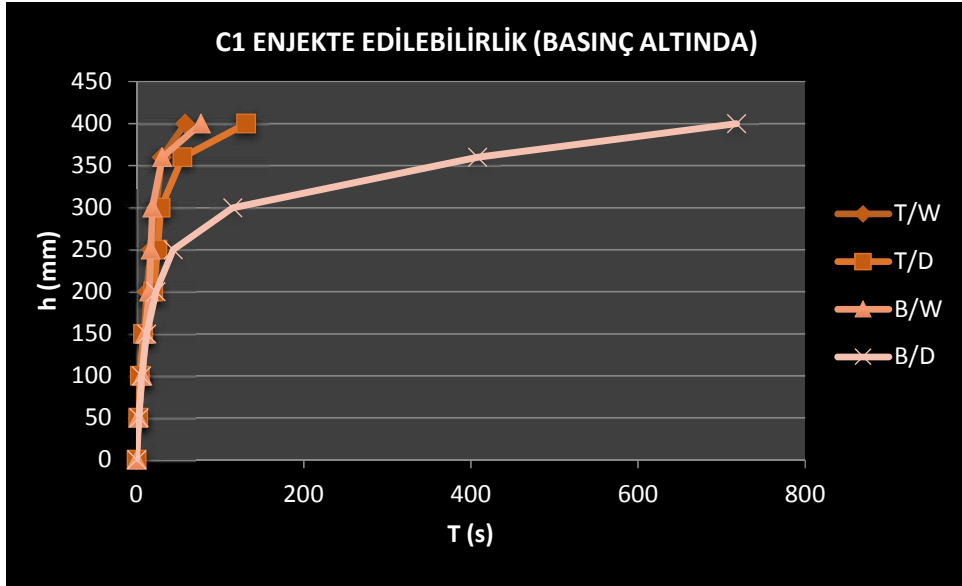
Grafik 1: Kazein Harcı (C1) TC Verileri.



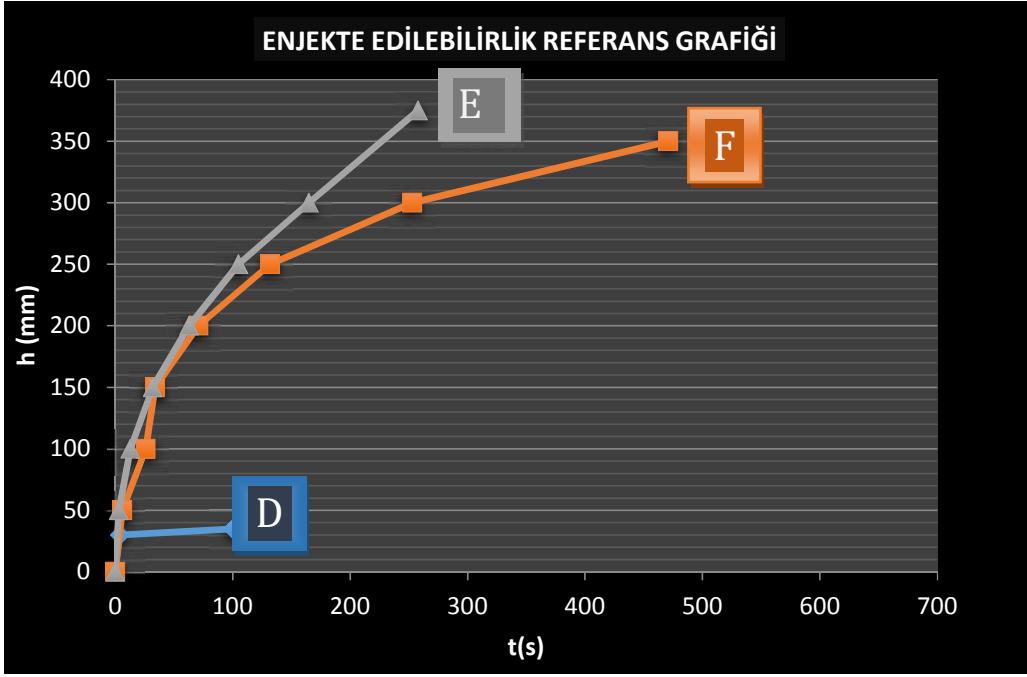
Grafik 2: Enjekte Edilebilirlik (Basınç Altında) B/W, B/D



Grafik 3: Kazein Harcı (C1) Enjekte Edilebilirlik (Basınç Altında) T/W,T/D



Grafik 4: Kazein Harcı (C1) Enjekte Edilebilirlik (Basınç Altında) B/W, B/D-T/W, T/D Karşılaştırma Grafiği



Grafik 5: Enjekte Edilebilirlik Testi (Basınç Altında) Referans Limitleri Grafiği.

TABLO 1: GCI TİCARİ ENJEKSİYON HARÇLARI TERKİPLERİ

(w%)

ENJEKSİYON HARCİ	KURU MALZEME(g)	SU (g)
Bresciani Malta 6001	100	64
Bresciani Malta 6002	100	94
Ledan ITAL B2	100	180
Ledan TB1-ICR	100	79
LEIT	100	90
LEIT 01	100	120
MAPE-Antique F21	100	125
MAPE-Antique I	100	123
PLM A	100	79
PLM AL	100	100
PLM I	100	66

TABLO 9: GCI								
PLM I PERFORMANS TEST SONUÇLARI								
%CE	%FB	%H ^{±D}	ENJEKTE EDİLEBLİRLİK					
0.0	0.0	-2.6	Kolon Adı (Klasifikasyon)					
YARMADA ÇEKME DAYANIMI (MPa)			Traverten	Traverten (Su Absorbe Edilmiş)	Tuğla Kırığı	Tuğla Kırığı (Su Absorbe Edilmiş)		
2 AYLIK	2 YILLIK							
0.42	1.06		E	E	D ₁₀₀	E		
A (g.cm ⁻² .s ^{-0.5})	WVP (g.Pa ⁻¹ .h ⁻¹ .m ⁻¹)		ÇÖZÜNEBİLİR TUZ MİKTARI (Meg/100g)					
0.069	9.3E-05		Na ⁺	K ⁺	Ca ²⁺	Cl ⁻	NO ₃ ⁻	SO ₄ ²⁻
			3	1	64	0	0	5
DANSİTE (g.cm ⁻³)			BAĞLANMA DAYANIKLILIĞI (kPa)		SÜLFAT DAYANIMI (25 DEVİRDE F) / (%WL)			
Sıvı Halde		Katı Halde	271		25 (-60%)			
1.58		1.13						

TABLO 10: GCI KİREÇ BAĞLAYICILI								
ENJEKSİYON HARÇLARI İÇİN PERFORMANS TESTİ LİMİTLERİ								
%CE	%FB	%H ^{±D}	ENJEKTE EDİLEBLİRLİK					
<0.5	<0.4	<-4.0	Kolon Adı (Klasifikasyon)					
YARMADA ÇEKME DAYANIMI (MPa)			Traverten	Traverten (Su Absorbe Edilmiş)	Tuğla Kırığı	Tuğla Kırığı (Su Absorbe Edilmiş)		
2 AYLIK	2 YILLIK							
0.30-0.60	<1.5		F	E	>D ₁₀₀	F		
A (g.cm ⁻² .s ^{-0.5})	WVP (g.Pa ⁻¹ .h ⁻¹ .m ⁻¹)		ÇÖZÜNEBİLİR TUZ MİKTARI (Meg/100g)					
0.055-0.085	>9.0E-05		Na ⁺	K ⁺	Ca ²⁺	Cl ⁻	NO ₃ ⁻	SO ₄ ²⁻
			<5	<5	<100	<1	<1	<5
DANSİTE (g.cm ⁻³)			BAĞLANMA DAYANIKLILIĞI (kPa)		SÜLFAT DAYANIMI			
Sıvı Halde		Katı Halde	100-350		-			
-		-						

TABLO 11: TİCARİ ENJEKSİYON HARÇLARI ÜRETİCİ FİRMA ENFORMASYONU-1

ENJEKSİYON HARCİ	ÜRETİCİ FİRMA	ÜRÜN İÇERİĞİ	KULLANIM ALANLARI
Bresciani Malta 6001	Bresciani, İtalya	Düşük tuz içerikli hidrolik bağlayıcı Silika Akışkanlaştırıcı, su azaltıcı ve hava sürükleyici ajanlar.	Sıva, boyalı sıva, seramik ve taş stabilizasyonunda büyük boşlukların doldurulması.
Bresciani Malta 6002	Bresciani, İtalya	Düşük tuz içerikli hidrolik bağlayıcı Silika Akışkanlaştırıcı, su azaltıcı ve hava sürükleyici ajanlar	Tonozlarda bulunan fresko ve mozaiklerin stabilizasyonu Büyük boşlukların doldurulması(3-4cm) Hafif ve düşük mekanik dayanımlı enjeksiyon harcı.
Ledan ITAL B2	Tecno Edile Toscana, İtalya	Doğal kireç ve hidrolik bağlayıcılar Puzolan Perlit Akışkanlaştırıcı, su azaltıcı ve hava sürükleyici ajanlar	Çatlak ve büyük boşlukların doldurulması
Ledan TB1-ICR	Tecno Edile Toscana, İtalya	Doğal kireç ve hidrolik bağlayıcılar, İnert silika, Kayağan taşı Puzolan Akışkanlaştırıcı, su azaltıcı ve hava sürükleyici ajanlar	Kohezyon kaybı olan yüzeylerin ön-konsolidasyonu, Duvar resmi taşıyıcısının sıva tabakasıyla birleştirilmesi
LEIT	Phase, İtalya	Düşük tuz içerikli hidrolik bağlayıcı Silika Kayağan taşı Puzolan Akışkanlaştırıcı, su azaltıcı ve hava sürükleyici ajanlar	Fresko sıvasının taşıyıcıyla birleştirilmesi.

TABLO 12: TİCARİ ENJEKSİYON HARÇLARI ÜRETİCİ FİRMA ENFORMASYONU-2

ENJEKSİYON HARCİ	ÜRETİCİ FİRMA	ÜRÜN İÇERİĞİ	KULLANIM ALANLARI
MAPE- Antique F21	MAPEI, İtalya	Puzalonik reaksiyona giren hidrolik bağlayıcılar Dolgu Su Azaltıcı Özel Katkılar	Tuğla tuf ve taş çatlak stabilizasyonu duvarlarda bulunan boşlukların enjeksiyonu.
MAPE- Antique I	MAPEI, İtalya	Çimento barındırmayan kireç ve eko-puzolan hidrolik bağlayıcı Doğal ultra-ince kum Özel katkıları	Mimari elemanların stabilizasyonu
PLM A	CTS, İtalya	Düşük tuz içerikli doğal kireç İnert materyaller ve reoloji düzenleyiciler	Taşıyıcıdan ayrılmış fresko ve duvar resmi stabilizasyonu
PLM AL	CTS, İtalya	Düşük tuz içerikli doğal kireç Düşük özgül ağırlıklı inert materyaller Reoloji düzenleyiciler	Freskoların stabilizasyonu tonozlarda bulunan duvar resimleri Atan ağırlıklı olmayan duvardan ayrılmış her türlü sıva
PLM I	CTS, İtalya	Düşük tuz içerikli doğal kireç İnert materyaller Katkı maddeleri	Taşıyıcıdan ayrılmış duvar resmi sıva katmanlarının stabilizasyonu

TABLO 16: T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI GÖREME AÇIK HAVA MÜZESİ DUVAR RESMİ KONSERVASYON PROJESİ RAPORLARINA GÖRE KALSİYUM KAZEİNAT HARCİ TERKİBİ HAZIRLANIŞI (C1)

MALZEMELER	AĞIRLIK (g)	TEMİN EDİLEN FİRMA	HAZIRLANIŞI
Kazein	100 g	Yerel	100 g kazein 12 saat suya doyurulur, kalan su akıtılır
Söndürülmüş Kireç (Kireç Kaymağı)	900 g	Yerel (bölgede ki kireç kuyularından ve arazide açılan kireç kuyusundan temin edilmiş)	Kazeine 900g sönmüş kireç eklenir ve karıştırılır, 12 saat bekletilir. Tülbentten süzülür. 100 g (PVA) Vinavil eklenir.
Polivinil Asetat	100 g	Vinavil-Firma Belirtilmemiş.	Manuel olarak karıştırılır

TABLO 17: KAZEİN ENJEKSİYON HARCİ (C1) MALZEMLERİNİN TEMİN EDİLDİĞİ FİRMALAR

MALZEMELER	TEMİN EDİLEN FİRMA	TEMİN EDİLEN FİRMA/LINK
Kazein	KREMER PIGMENTE	http://shop.kremerpigments.com/en/mediums--binders-und-glues/water-soluble-binders/mediums-und-natural-gums/casein-63200:.html
Söndürülmüş Kireç (Kireç Kaymağı)	U.S. HERİTAGE GROUP	http://usheritage.com/contact-us/
Jade 403 Polivinil Asetat	TALAS	http://talasonline.com/

TABLO 18: KALSİYUM KAZEİNAT HARCİ (C1) HAZIRLANIŞI

Malzemeler	Ağırlık (g)	Temin Edilen Firma	Hazırlanışı
Kazein	11.11g	Kremer Pigmente	11.11 g Kazein 12 saat suya doyurulur, kalan su akıtılır. Kazeine 100g sönmüş kireç eklenir ve karıştırılır 12 saat bekletilir. Tülbentten süzülür. 11.11 g (PVA) Jade Adhesive 403 eklenir. Manuel olarak karıştırılır.
Söndürülmüş Kireç (Kireç Kaymağı)	100g	U.S. HeritageGroup	
Polivinil Asetat (JadeAdhesive 403)	11.11g	Talas	
Distile Su	34.26g	G.C.I.	

TABLO 19: BRESCIANI MATERIALS AND EQUIPMENTS FOR THE RESTORATION AND CONSERVATION FİRMASI MALTA 6001 (ART. 31051) ANALİZ SONUÇLARI

MEKANİK DAYANIM	
Basınç Dayanımı	120 kg/cm ²
Eğilme Mukavemeti	41 kg/cm ²
Çekme Dayanımı	11 kg/cm ²
KİMYASAL ANALİZ SONUÇLARI	
SiO ₂	50.3%
CaO	44.2%
Al ₂ O ₃	2.4%
Kızdırma Kaybı	2.1%
Diğerleri	1.0%
ÇÖZÜNEBİLİR TUZLAR	
Na ₂ O	Yok
K ₂ O	Yok
Cl	0.1%
SO ₄	Yok
DİĞER ENFORMASYON	
Su Karışım	80-120%
Hacimce Ağırlığı v/w	1.2
Porozite	6.1%
Çalışma Zamanı	40'

TABLO 20: GCI HERCULENEUM PROJESİ BRESCIANI MALTA 6001 TEST SONUÇLARI							
Bresciani Malta 6001			Bresciani Malta 6001 Su Miktarı				
Kuru Karışım Miktarı (g)			(g)				
100g			64g				
%CE	%FB	%H ^{D±}	ENJEKTE EDİLEBLİRLİK				
1.6	0.1	-3.0	Kolon Adı (Klasifikasyon)				
YARMADA ÇEKME DAYANIMI (MPa)			Traverten	Traverten (Su Absorbe Edilmiş)	Tuğla Kırığı	Tuğla Kırığı (Su Absorbe Edilmiş)	
2 AYLIK		2 YILLIK					
0.63		-	D ₁₄₀	D ₂₀₀	D ₅₀	F	
A	WVP	ÇÖZÜNEBİLİR TUZ MİKTARI					
(g.cm ⁻² .s ^{-0.5})	(g.Pa ⁻¹ .h ⁻¹ .m ⁻¹)	(Meg/100g)					
0.015	6.0E-0.5	Na ⁺	K ⁺	Ca ²⁺	Cl ⁻	NO ₃ ⁻	SO ₄ ²⁻
		6	3	119	0	0	3
DANSİTE (g.cm ⁻³)		BAĞLANMA DAYANIKLILIĞI (kPa)			SÜLFAT DAYANIMI (25 DEVİRDE F)/ (%WL)		
Sıvı Halde	Katı Halde	52			F		
1.63	1.21						

TABLO 21: GCI HERCULENEUM PROJESİ TECNO EDİLE LEDAN ITAL B2 PERFORMANS TEST SONUÇLARI							
Tecno Edile Ledan Ital B2			Tecno Edile Ledan Ital B2 Su Miktarı				
			(g)				
100g			180g				
%CE	%FB	%H ^{D±}	ENJEKTE EDİLEBLİRLİK				
0.0	0.0	-1.8	Kolon Adı (Klasifikasyon)				
YARMADA ÇEKME DAYANIMI (MPa)			Traverten	Traverten (Su Absorbe Edilmiş)	Tuğla Kırığı	Tuğla Kırığı (Su Absorbe Edilmiş)	
2 AYLIK		2 YILLIK					
0.38		-	E	E	E	E	
A	WVP	ÇÖZÜNEBİLİR TUZ MİKTARI					
(g.cm ⁻² .s ^{-0.5})	(g.Pa ⁻¹ .h ⁻¹ .m ⁻¹)	(Meg/100g)					
0.039	1.1E-0.4	Na ⁺	K ⁺	Ca ²⁺	Cl ⁻	NO ₃ ⁻	SO ₄ ²⁻
		26	4	90	0	0	6
DANSİTE (g.cm ⁻³)		BAĞLANMA DAYANIKLILIĞI (kPa)			SÜLFAT DAYANIMI (25 DEVİRDE F)/ (%WL)		
Sıvı Halde	Katı Halde	345			4		
1.14	0.59						

TABLO 22: GCI HERCULENEUM PROJESİ TECNO EDİLE LEDAN TB1 ICR PERFORMANS TEST SONUÇLARI								
Tecno Edile Ledan TB1 ICR			Tecno Edile Ledan TB1 ICR Su Miktarı (g)					
100g			64g					
%CE	%FB	%H ^{D±}	ENJEKTE EDİLEBLİRLİK					
0.0	0.0	-2.7	Kolon Adı (Klasifikasyon)					
YARMADA ÇEKME DAYANIMI (MPa)			Traverten	Traverten	Tuğla Kırığı	Tuğla Kırığı (Su Absorbe Edilmiş)		
2 AYLIK	2 YILLIK			(Su Absorbe Edilmiş)				
0.59	1.02		E	E	D ₁₂₅	E		
A	WVP		ÇÖZÜNEBİLİR TUZ MİKTARI					
(g.cm ⁻² .s ^{-0.5})	(g.Pa ⁻¹ .h ⁻¹ .m ⁻¹)		(Meg/100g)					
0.048	7.6E-05		Na ⁺	K ⁺	Ca ²⁺	Cl ⁻	NO ₃ ⁻	SO ₄ ²⁻
			6	1	21	0	0	9
DANSİTE (g.cm ⁻³)			BAĞLANMA DAYANIKLILIĞI (kPa)		SÜLFAT DAYANIMI (25 DEVİRDE F)/ (%WL)			
Sıvı Halde	Katı Halde		817		F			
1.36	1.0.96							

TABLO 23. KAZEİN HARCİ (C1) PERFORMANS TEST SONUÇLARI

%CE	%FB	%H±	ENJEKTE EDİLEBLİRLİK			
0.0	0.0	-57,70	Kolon Adı (Klasifikasyon)			
YARMADA ÇEKME DAYANIMI (MPa)			Traverten	Traverten (Su Absorbe Edilmiş)	Tuğla Kırığı	Tuğla Kırığı (Su Absorbe Edilmiş)
2 AYLIK	2 YILLIK					
F	F		E	E	E	E
DANSİTE (g.cm ⁻³)			BAĞLANMA DAYANIKLILIĞI (kPa)			
Sıvı Halde		Katı Halde	F			
1.18	1.12					

F: Failure, hacimsel küçülme dolayısıyla örnek oluşturma aşaması başarısız olan testler.

TABLO 28: IHLARA VADİSİ KİREÇ BAĞLAYICILI DUVAR RESMİ SIVALARI POROZİTE TAYİNİ SONUÇLARI

ÖRNEK	HACİMCE SU EMME	KÜTLECE SU EMME	GÖRÜNÜR YOĞUNLUK
	% P (V)	% P (m)	Δh (g/cm ³)
SNG3A	32.43	20.97	1.55
SNG3B	28.31	16.38	1.73
SNG4	29.56	17.70	1.67
SNG5	50.14	41.13	1.22
SNG7	45.21	36.22	1.25
DK3	49.35	40.23	1.23
DK4	36.47	23.68	1.54
DK5	39.37	27.20	1.45
DK6	43.63	31.78	1.37
BHT1	46.60	37.50	1.24
BHT2A	46.92	37.10	1.26

KAYNAKLAR

- American Society for Testing Materials. 1992 ASTM C294-92 (R1991) Standard Descriptive Nomenclature of Constituents of Natural Mineral Aggregates. Philadelphia: ASTM.
- American Society for Testing Materials. 1996 ASTM C1180-96 Standard Terminology of Mortar and Grout for Unit Masonry. Philadelphia: ASTM.
- American Society for Testing Materials. 2008 ASTM C476-08 Standard Specification for Grout for Masonry Philadelphia: ASTM.
- Asp, Misa. 2001. "Tests of Injectable Mortars in Laboratory and Field: Conservation of Mural Paintings", *National Heritage Board*, Ulf Lindborg, Stockholm, 39-44.
- Baglioni, P., L. Dei, F. Piqué, G. Sarti, E. Ferroni. 1997. "New Autogenous Lime-Based Grouts Used in the Conservation of Lime-Based Wall Paintings", *Studies in Conservation*, 42 (1): 43-54.
- Baldi, Pio., Tharros Oristano, Sardinia. 1981. "Preservation of the Punic Ditch: Methodological Consideration, Mortars, Cements and Grouts Used in the Conservation of Historic Buildings = Mortiers, ciments et coulis utilisés dans la conservation des bâtiments historiques", *Symposium*, 3-6.11.1981, Rome: ICCROM, 249-53.
- Ballantyne, Anne. "Stabilising the Substrate: Grouting: the Options; Anne Ballantyne's Contribution on 28th October 1995", *Conservation News* 60: 43-45.
- Bicer-Şimşir B., Griffin I., Palazzo-Bertholon B., Rainer L. 2009. "Lime-Based Injection Grouts for the Conservation of Architectural Surfaces", *Reviews in Conservation* 10: 3-17
- Bicer-Şimşir., Rainer Leslie. 2013. *Evaluation of Lime Based Hydraulic Injection Grouts for the Conservation of Architectural Surfaces: A Manuel of Laboratory and Field Test Methods*, The Getty Conservation Institute, CA, U.S.A.
- Bicer-Şimşir B., Rainer Leslie. 2014. *Evaluation of Injection Grouts for the Conservation of Wall Paintings and Plasters in Herculaneum*, The Getty Conservation Institute, CA, U.S.A.
- Binda, Luigia, Mario Berra, Giulia Baronio, Alberto Fontana. 1990. "Repair of Masonries by Injection Technique: Effectiveness, Bond and Durability Problems. in Structural Conservation of Stone Masonry", *International Technical Conference*, Athens, 31.X.-3.XI.1989 = *Conservation structurelle de la maçonnerie en pierre: Conférence internationale technique*, 31.X.-3.XI.1989, Athènes,. Rome: ICCROM, 431-441
- Bryagin, D. E. 1975. "Some Experiments on Strengthening of Ancient Wall Painting Supports With Lime-Casein Solution", *ICOM Committee for Conservation 4th Triennial Meeting: Venice*, October 1975, Vol. 1, 75-1/12-1 to 75-1/12-9, Paris: International Council of Museums, 13-16
- Carturan, Giovanni, Gian Domenico Sorarù, Fabiano Vulcan. 1993. *Relazione Tecnica Sulle Malte PLM-A, PLM-AL, PLM-I, PLM-M, PLM-SM e Sul Legante Per Stuccature PLM-S Della Ditta C.T.S. s.a.s Altavilla Vicentina (VI). Technical Report*, Università Degli Studi de Trento, Dipartimento di Ingegneria dei Materiali.
- Ferragni, D., M. Forti, J. Malliet, J. M. Teutonico, G. Torraca. 1983. "In-situ Consolidation of Wall and Floor Mosaics by Means of Injection Grouting Techniques", *Mosaics: Conservation In-Situ*, Aquileia, Rome: ICCROM., 3: 83-101.

Henriques, Fernando, Elena Charola: "Comparative Study of Standard Test Procedures for Mortars": *Proceedings of the 8th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone*, 30 Sept.- 4 October 1996, Berlin, ed. J. Riederer, III: 1521-1528, Berlin, Germany: Möller Druck und Verlag.

Özdemir, Adnan. 2002. "Bazı Yapı Malzemelerin Kapiler Su Emme Potansiyelleri, Capillary Water Absorption Potentials of Some Building Materials": *Selçuk Üniversitesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü, Konya; Jeoloji Mühendisliği*, 26 (1): 19

Karaveziroglou, M. 1986. "Traditional Mortars Grouts: Anasteloseis Vyzantinon Kai Metavyzantinon Mnemeion", *Praktika Tou Diethnous Symposiou Thessalonikes*, 11-13 Dek. 1985 = *Restoration of Byzantine and Post-Byzantine Monuments: Proceedings of the International Symposium of Thessaloniki*, 11-13 December 1985, Thessalonike, ed. P. Astrinidou, 403-14.

Karaveziroglou, M. 1986. "Traditional Mortars Grouts: Anasteloseis Vyzantinon Kai Metavyzantinon Mnemeion", *Praktika Tou Diethnous Symposiou Thessalonikes*, 11-13 Dek. 1985 = *Restoration of Byzantine and Post-Byzantine Monuments: Proceedings of the International Symposium of Thessaloniki*, 11-13 December 1985, Thessalonike, ed. P. Astrinidou, 403-414.

Zajadacz, Karina, Stefan Simon. 2006. "Grouting of Architectural Surfaces: The Challenge of Testing. Theory And Practice in Conservation", *International Seminar*, 1st, ed. J. Delgado Rodrigues, and J. Manuel Mimoso, Lisbon: National Laboratory of Civil Engineering, 509-17.

VLADİMİR PANTEON'UNDA YER ALAN PAGAN TANRILAR

GÖNÜL UZELLİ
Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü
guzelli@istanbul.edu.tr

ÖZ¹

Slav mitolojisi, Slav halklarını belli bir kültürel – dini zeminde birleştiren özgün bir arkaik düşünce ve inanç sistemidir. Bu inanç sisteminin temelini ise paganizm oluşturur. Paganist inanç, Kiyev Knyazı Vladimir tarafından kurulan panteonda siyasi, toplumsal birliği korumak ve güçlendirmek için kullanılır. Bu çalışmanın amacı da Vladimir panteonunda yer alan Perun, Hors, Dajdbog, Stribog, Smargl, Makoş gibi tanrıların paganist Rus kültüründe sahip olduğu anlamları incelemek ve Knyaz Vladimir'in söz konusu panteonu kurarken güttüğü amacı açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Slav Mitolojisi, Paganizm, Vladimir Panteonu, Perun, Hors, Dajdbog, Stribog, Smargl, Makoş

PAGAN GODS IN THE VLADIMIR PANTHEON

ABSTRACT

Slavic mythology is a unique system of archaic thought and belief that unites the Slavic peoples at a certain cultural-religious site. The foundation of this belief system is paganism. Paganist belief, in the pantheon, founded by Vladimir, is used to protect and strengthen political, social unity. The purpose of this work is to examine the meaning of gods, taking part in the pantheon such as Perun, Khors, Dazhbog, Stribog, Simargl, Makosh in the paganist Russian culture and to explain the intentions of Vladimir in establishing this pantheon.

Key Words: Slavic mythology, paganism, Vladimir pantheon, Perun, Khors, Dazhbog, Stribog, Simargl, Makosh

¹ Çalışmada kullanılan figürlerin telifleri Gönül Uzelli'ye aittir.

Yaklaşık olarak 962-1015 yılları arasında yaşayan Knyaz Vladimir, Kiev Rus devletinin kurucularından biri olarak kabul edilirken, aynı zamanda paganist Rus toplumunun da son yöneticisidir. 988 yılında Hristiyanlığın kabul edilmesinden önce Knyaz Vladimir pagan tanrılara olan inanç olgusu üzerinden egemenliğini güçlendirmeye çalışır.

İnanç olgusu, hem bireysel hem de toplumsal bir gereksinim olarak ilkel çağlardan günümüze kadar varlığını sürdüren bir olgudur. İnsanın yaşamını, yaşamın anlamını, nerden gelip nereye gideceği gibi soruları anlamlandırmasının bir aracı olan inancın, bu bireysel anlamının yanı sıra toplumsal anlamı da oldukça önemlidir. İnanç birliği; bir toplumun birliğinin, bütünlüğünün simgesi olarak siyasi, ekonomik vb. pek çok anlam ve işleve sahiptir. Bu doğrultuda söz konusu dönemde Rus kültüründe hâkim olan inanç sistemi paganizmdir. Paganizm terimi önde gelen Rus kültür araştırmacılarından B.A.Rıbakov'a göre oldukça belirsiz bir kavramdır ve Hristiyanlığa kadar olan tarihsel dönemi, Hristiyanlık dışı inançları tanımlamak üzere kilise çevrelerinde ortaya çıkmıştır. (Rıbakov, 1987: 3). Paganizm, genel teolojik düşüncede ise tek bir tanrıya inanmayan, çok tanrılı halklar için kullanılan bir kavram olarak açıklanır. (Yablokov, 2006: 285.) Nitekim sanat tarihçisi E.L.Madlevskaya, *Rus Mitolojisi (Russkaya mifologiya)* adlı yapıtında pagan dininin özelliğinin çok tanrılı bir yapı sergilediğini şöyle açıklar:

“Tek Tanrıya değil, çok Tanrılılığa ve her biri hiyerarşik sistemin içindeki değişik derecelere ait mitolojik yaratıklara inanılır. Toplumun ekonomik, askeri, hukuki, dinsel v.b. olmak üzere en önemli hayati faaliyetlerine cevap veren Tanrılar en yüksek mertebede sayılır. Pagan anlayışında Tanrılar güç ve iktidar sağlayanlardır, kişinin refahı Tanrılara bağlıdır. Bu nedenle karmaşık ve önemli durumlarda Tanrıya dualarla seslenilir ve yardım istenilir. ‘Tanrı’ kelimesi tüm Slavlarda tesadüfî bir şekilde sadece ‘Tanrı’ olarak değil, aynı zamanda nasip, kismet, zenginlik olarak da bilinir. Örneğin, Rusça ‘zengin’ anlamına gelen ‘bogaty’ sözcüğü, ‘bog’ yani ‘Tanrı’ sözcüğünden türemiştir ve ‘iyi nasip veren’ anlamına gelir” (Madlevskaya, 2006: 93).

Paganizm, Türkçede daha çok putperestlik olarak bilinse de son derece kapsamlı bir inanç sistemidir. Bununla beraber paganizm, eski çağ toplumları içerisinde kabul görmüş en önemli inanç sistemlerinden biridir. Paganizm doğa varlıklarının Tanrılaştırılmasını ve böylelikle eski dönem insanların zihinlerinde soru işaretlerinin kalmamasını sağlayan bir kaçışı da içeren inanç sistemidir. Ancak bu dinin çıkış noktasında insanın hayatını sürdürebilmesine ilişkin maddi beklentiler yatar. Paganizm içerisinde kabul görmüş olan Tanrıların en önde gelenlerinin bölge halklarının iktisadi beklentilerine en fazla yanıt veren doğal varlıkların Tanrılaştırılmış halleri olduğu görülebilir. Bu durumda eski çağ dinlerinin temellerinde iktisadi bir olgunun var olduğu bir ölçüde de olsa kabul edilmeli ve dinin fiziksel olarak uygulamaya döküldüğü tapınaklarda da maddiyat ve bu maddiyatın gücün getirmiş olduğu siyasi bir yönün olduğuna dikkat edilmelidir (Demirel, 2014:1-8).

Yaratılan mitler doğayı anlamının ötesinde, toplumu belli kurallar çerçevesinde bir arada tutmanın ve yönetmenin bir aracı olarak da işlev görür. Toplumsal kurallara uyumun bozulması, otoriteye itaatsizlik, çeşitli doğa olayları ile Tanrıların kızgınlıklarını dışa vurduklarına dikkat çekilerek siyasi otoriteye itaat sağlanmaya çalışılır. Çoğu dinsel

nitelikli bu mitlerde, dinsel güç ile dünyevi siyasal güç arasında bir bağ, bir ilişki kurarak siyasal otoriteye koşulsuz rızanın zemini oluşturulmaya çalışılır.

Nitekim Kiyev Knyazı Vladimir'in kurduğu panteon da toplumsal, dini ve siyasi olmak üzere belli amaçlar üzerine kurulur. Vladimir, 978 yılında Kiyev tahtına oturduğunda hâkimiyetini sağlamlaştırmak ve korumak adına bir takım çalışmalarda bulunur. Birlik ve beraberliği sağlamanın temel koşullarından biri yukarıda sözünü ettiğimiz üzere dini inanç sistemidir. Bu durum inancın toplumsal boyutunu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Vladimir, paganist inanç sistemi içinde her bir tanrının belli bir bölgede daha güçlü olması durumunun yarattığı kopukluğu aşmak adına tüm tanrıları bir merkezde toplamaya karar verir. Böylece Kiyev'de Vladimir Panteonu olarak adlandırılan Perun, Hors, Dajdbog, Stribog, Smargl ve Makoş² gibi tanrıların yer aldığı bir yapı oluşturulur (Figür 1).



Figür 1. V.Korolkov, Kiyev tepeleri, Özel koleksiyon, k.a.

Slavların pagan inançları hakkında bilgilere Eski Rus elyazmalarında ve kitaplarında da rastlanır. Nestor, *Geçmiş Yılların Öyküsü (Povest vremennyh let)* adlı çalışmasında Vladimir panteonunda yer alan pagan Tanrılarıyla ilgili olarak şöyle yazar:

“Tek başına iktidarda olan knyaz Vladimir, putları saray bahçesinin dışındaki tepeye; Ahşaptan yapılmış, başı gümüşten, bıyıkları altından olan Perun’u, arkasından Hors-Dajdbog’u, Stribog’u, Simargl’ı ve Makoş’u koydu.” (Nestor 2014: 111).

Vladimir panteonunda yer alan tanrılardan ilki Perun’dur (Figür 2). Perun kültü ilk çağlardan beri bilinir, Slavlar arasında da oldukça yaygın olmasına rağmen, bazı bilim adamlarına göre ona dair bilgiler, yazılı kaynaklarda ilk kez VI. yüzyılda Bizanslı Prokopi

² Söz konusu tanrılar ve Slav mitolojisine dair detaylı bilgi için bkz. Gönül Uzelli, *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*, YKY, İstanbul, 2016.

Kesarski tarafından aktarılmıştır. Prokopi Kesarski, şimşeklerin yaratıcısı Perun hakkında şu bilgileri verir:

“Güney Slavlara göre Perun sadece bir Tanrı, doğa olaylarının yaratıcısı, herkesin sahibidir, boğalar ve diğer hayvanlar ona adak olarak adanır. Slavlar kaderlerinin sonunun ne olacağı hakkında bilgi sahibi değildirler. Buna karşılık Perun’a inanmaya devam ederler, çünkü onun etkisinin halk üzerinde çok büyük olduğuna inanılır. Hastalıklardan iyileştiklerinde, savaşta zafer kazandıklarında Perun’a adaklar adayacaklarına söz verirler. Diğer taraftan nehirlere, ruhlara inanmaya ve adaklar adamaya devam ederler” (Stoynev 2006: 234).



Figür 2. A. Klimentko, Perun, İlk Slav Mitolojisi Müzesi, Tomsk, 1999-2007, t.y.

Perun hakkında ortaçağ kaynaklarında daha kapsamlı bilgilere ulaşılır. Perun adı, sık sık tek bir fikir ya da “Yüce Tanrı” düşüncesi ile bağdaştırılır. Nestor’un aynı adlı yapıtında ve eski Slav edebiyatı araştırmacısı Emine İnanır’ın *Rusların Gözüyle İstanbul* adlı yapıtında Perun’a dair şu bilgiler karşımıza çıkar: “911 yılında Knyaz Oleg, Bizanslılarla barış anlaşması imzaladığında silahının, Perun ve Volos gibi Tanrıların üzerine yemin eder. Eğer yapılan anlaşmanın kurallarını yerine getirmezse, her iki Tanrının lanetinin üzerinde olması ve kendi silahıyla ölmek üzerine yemin eder (Nestor 2014: 75; İnanır 2013: 20). Knyaz Oleg’in Bizanslılarla yaptığı anlaşma ölümünden sonra bozulur. Bizanslılar ve Ruslar arasında yoğun diplomatik görüşmeler başlar. Bizanslı elçiler Kiyev’i ziyarete giderler ve Knyaz İgor’u Tsarigrad’a (Konstantinopol) davet ederler (Figür 3).

945 yılında Knyaz İgor, boyarları ve birlikleri ile birlikte Bizans’ın başkentine gelir ve barış anlaşması imzalar. Yapılan anlaşmada her iki taraf Yüce Tanrılarına, vaftiz edilmemiş olanlar ise Perun üzerine yemin ederler. Anlaşma bozulursa her iki tarafın üzerinde Yüce

Tanrının ve Perun'un yardımıyla ölümlerinin kendi silahlarından gelmesi ve her iki Tanrının lanetinin de üzerlerinde olması için yemin ederler (Nestor 2014: 87). Aynı kaynakta 971 yılında Knyaz Svyatoslav'ın Bizanslılarla yaptığı barış anlaşmada, diğer anlaşmalarda olduğu gibi Yüce Tanrıya, inandıkları Perun ve Volos üzerine yemin ettiği belirtilir. Bu anlaşmada da sözlerinden döndükleri takdirde Yüce Tanrı, Perun ve Volos tarafından lanetlenerek kendi silahlarıyla ölmek için and içerler (Nestor 2014: 106)



Figür 3. B. Olišanskiy, *Tsarigrad'a Yürüyenler*, İlk Slav Mitolojisi Müzesi, Tomsk, 2013, t.y.

Farklı halklarda Yüce Tanrı'nın adı Perun'a karşılık gelir. Perun adı Hintlilerde Parjanya-İndra, Hititlerde Perua-Pırva, Keltlerde Perkunya, Arnavutlarda Perinda, Litvanyalılarda Perkunas, İskandinavlarda Fiorgun olarak geçer. Bazı Hint-Avrupa halklarında Perun'un adı haftanın günlerinden biri olan Perşembe gününe verilir (Rıbakov 1994: 417). Perun, yağmurlar yağdıran aynı zamanda gıda veren Tanrı olarak adlandırılır.

Perun'un ilk imgesi, Puruşa ile ilgili Vedik efsanesine bağlıdır. Puruşa, ilk insandır ve kozmosun elementlerinin ondan türediğine inanılır. Araştırmacı Belyakova, Slav Mitolojisi (Slavyanska mifologiya) adlı çalışmasında, araştırmacı N.R. Guseva'nın incelemesine göre Antik Aryan mitolojisinde Rıdra Tanrısının önemli bir yer tuttuğundan söz eder. Bu Tanrı bir taraftan fırtına, gökyüzü ve şimşek Tanrısı iken diğer taraftan ulu bir Tanrıdır (Belyakova 1995: 69). Kırmızı ve kan gibi sözcükler de Perun'un adı ile ilişkilendirilir. Hristiyan geleneğinin ortaya çıkmasıyla İlyas peygamberin Perun'un yerini aldığı anlatılır. İlyas Peygamber simgelerinde her zaman ateş kırmızısı bir fonla betimlenir.

Araştırmacı M. Yeremenko'ya göre Perun, Svarog'un oğludur. Svarog'un oğlu Perun'un başlıca özellikleri ise şunlardır: Gökyüzü ateşi olarak gök gürültüsünün ve yıldırımın Tanrısıdır, askerlerin ve prenslerin koruyucusudur, hükmeden, kural koyucu, yasaların uygulanmasını sağlayan, gerektiğinde ceza veren Tanrıdır, doğrunun, gerçeğin koruyucusudur, erkeklik gücü veren Tanrıdır (Yeremenko 2011: 69). Elinde taşıdığı şimşek sembolüdür. Bu sembol şeytandırnağı olarak adlandırılır (Bıçkov 2000: 137).

Perun 'un silahları taş, ok ve gürz olarak kabul edilir. Perun yere taşlar ve oklar fırlattığında fırtına çıktığına inanılır. XX. yüzyılın ikinci yarısında bile açıklık alanda düşen yıldırımın, gökyüzünden yeryüzüne atılan taştan ok olduğuna inanılır. Herhangi bir uzun taş bulunduğunda bunun yıldırım olduğu düşünülür. Günlerden Perşembe olduğu gibi hayvanlardan at, ağaçlardan ise meşe ağacı Perun ile ilişkilendirilir (Levkiyevskaya 2010: 38).

Perun'un tapınma yeri sekiz yapraklı çiçeğe benzer ve döndürülmüş bir kare üzerinde kareyi tekrar eder. Rusya'da Perun çiçeği eğrelti otu olarak adlandırılırken, halk masallarında yangın çiçeği olarak da tanımlanır. Perun çiçeği olarak kabul edilen eğrelti otu, Slavların oldukça eski zamanlardan beri kutladıkları İvan Kupala bayramının da önemli simgelerindedir. İvan Kupala gününün "en önemli bitkisi eğrelti otu çiçeğidir. Rus halkı yılda sadece bir kez olmak üzere İvan gecesinde bu çiçeğin açtığına ve çiçeği koparıp kendisi için sakladığına olağan üstü özelliklere sahip olunabileceğine inanırdı." (Dalkılıç 2015: 151-159).

Vladimir panteonunda yer alan bir diğer pagan tanrı Hors'tur. Doğu Slav topraklarında daha önceleri yer almayan Hors'a sadece Kiyev'de rastlanır. Hors, Perun ve Volos gibi tanrılara benzer şekilde genellikle savaş, verim, üretim benzeri sosyal konularla bağlantılı Tanrılardan farklı olarak tabiatla ilgili bir anlam ifade eder (Madlevskaya 2006: 118). Tanrı Hors, daha çok, şafakta yükselen güneşe tapanların olduğu Aryan halkları arasında bilinir. Birçok araştırmacıya göre Hors kelimesi Farsçadan geçmiştir. Farsça hurşit, horşet, hors, hvars güneş anlamına gelmektedir. Ayrıca hvars, Oset dilinde güzel, iyi anlamındadır. Hors adı Rusçadaki güzel anlamına gelen horoşo kelimesiyle ilişkilendirilebileceği gibi Yunan ve Slav dillerindeki daire, çember anlamına gelen sözcüklerle de bağdaştırılabilir. Grekçede hora ve horos dairesel hareket, horomi ise dairesel plan anlamındadır. Bulgar dilinde ise horo; el ele tutuşarak daire şeklinde oynanan bir tür horon anlamındadır (Belyakova 1995: 98). Polonyalı araştırmacı A.Geyşor'un *Slavların Mitolojisi (Mitologiya na Slavyanite)* adlı çalışmasında, etimolog olan A. Brükner'in Hors'un adının kökeninin nereden geldiği ile ilgili *İgor Destanı*'nda geçen bir olayla bağlantı kurduğuna dikkat çekilmektedir:

*Knyaz Vseslav insanları yargılar,
Knyazlar için şehirleri süsler,
Sonra geceleri kurt olup gezer,
Horozlar ötmeden –
Ta Kiyev'den
Tmutarakan surlarına kadar gider,
Kurt olup, yüce Hors'un yolunu keser*
(Anonim 2006: 97) (Figür 4).



Figür 4. V.Korolkov, Hors, Özel koleksiyon,k.a.

İgor Destanı'nda Hors yüce bir Tanrı olarak anlatılır. Eski çağlardan bu yana çiftçiler ve denizciler Hors'u, karanlığı aydınlatan, yol gösteren *gece güneşi* olarak kabul etmektedirler (Belyakova 1995: 98). Bunun yanı sıra Hors hiçbir zaman yalnız değildir, her zaman diğer Tanrılarla birlikte anılır. Örneğin, gün ışığı olmadan güneş olamaz. Bu yüzdendir ki, Hors ve Dajdbog her zaman yan yanadırlar. Hors'un uğurlu günü Dajdbog'da olduğu gibi pazardır ve sevdiği element saf altındır. Hors günü yazın 21-25 Haziran iken sonbaharda ise 21-23 Eylül'dür (Gavrilov ve Nagovitsin 2002: 95). Hors, yanında beyaz köpekler ya da kurtların ona eşlik ettiği, beyaz at üzerinde gökyüzünde doğudan batıya giden ve yaşlı bilge bir kişi olarak betimlenir (Pigulevskaya 2011: s.76). Vladimir panteonunda yer alan üçüncü tanrı olan Dajdbog (Dajbog), Doğu Slav mitolojisinde en önemli baş Tanrılardan biri olarak kabul edilir (Figür 5).



Figür 5. A.Klimentko, *Dajdbog*, İlk Slav Mitolojisi Müzesi, Tomsk, 2006, t.y.

Bu Tanrının adı *dojd* yani yağmur sözcüğünden türemiş gözüke de, bu görünüm yanıltıcı bir yapı taşımaktadır. Çünkü Dajdbog güneşin, canlı güçlerin, verimliliğin, sıcaklığın Tanrısıdır. Eski Slavlar alevi, gökyüzü ve yeryüzü olarak ikiye ayırırlar. Gökyüzü alev, güneş ve şimşekken, yeryüzü ateştir. Güneş, şimşek ve ateş hem kardeştir hem de gökle yerin oğullarıdır. Buna göre güneş alevi ise Dajdbog'dur Bu Tanrı, *Çar Tanrı* olarak adlandırılır ve ona altın ve gümüş adanır (Yeremenko 2011: 37). Dajdbog adının etimolojisi ilk bakışta Yeremenko'nun da belirttiği gibi çok basit görünebilir. M. Fasmer'e göre, bu isim Rusça *daj* «day» (ver) ve *bog* (mutluluk, bolluk) sözcüklerinden oluşur, yani Dajdbog bolluk veren demektir (Fasmer 1986: 482). L. Moşinski ise, Dajdbog'un Slavlarda bir selamlaşma şekli olduğunu ve yabancı misyonerler tarafından bir Tanrı ismi olarak yanlış anlaşıldığını iddia eder (Moşinski 1993: 173-174).

V.Y. Mansikka'ya göre, kelimenin birinci kısmı "ver" fiili, diğer yarısı ise doğrudan 'Tanrı' demektir (Mansikka 2005: 294-295). Bu nedenle Dajdbog bir 'deus dator', yani insanlara her türlü iyilik ve güzellik lütfeden bir yüce varlıktır. Mansikka'ya karşı olarak, E. Kagarov kelimenin birinci yarısında fiil olmadığını ileri sürer. L.S. Klein bu konuda fiilin imperatif şeklinin bir yüce Tanrının isminde yersiz olduğunu söyler (Klein 2004: 241-242).

V.P. Kaligin ve V. Blajek gibi araştırmacılar ise birbiriyle bağlantısı olmadığı halde Dajdbog ve eski İrlanda Tanrılarında Dagda arasında bağlantı bulunduğu fikrini ileri sürerler (Kaligin 2006: 66). Bu iki Tanrı hem isimleri, hem görevleri nedeniyle çok benzerler. *Dagda* ismi, eski keltçe *dago-dêvo* (iyi Tanrı) anlamına gelir. Fakat V.P. Kaligin, Dajdbog'un Hint-Avrupa köküne sahip olduğunu savunurken, Polonyalı araştırmacılar P. Novotna, V.Boçekve V. Blajek Keltlerden Slavlara geçmiş olduğunu savunurlar (Novotná P., Boçek V.ve Blajek V. 2009: 57).

Rıbakov'a göre, Dajdbog kültürü İskitlerin *Kolaksay* kültürüne çok benzer. Kolaksay, İskit krallarının atası olan Targıtay'ın oğludur ve ismi Slavca *kolo* (güneş) ve Farsça *ksay* (kral) sözcüklerinden oluşur (Rıbakov 1994: 434). Böylece, Dajdbog iki esas görevi yapar: Doğada ışık, sıcaklık ve bolluk veren, toplumda ise knyaz ve kral hâkimiyetinin temsilcisidir. Rıbakov, doğu Slavlardaki güneş ve bolluk kültürüyle Dajdbog kültürünü, Herodot tarafından anlatılan İskit Tanrısı Goytosir (Apollon) ile bağdaştırır (Rıbakov 1987: 447). Dajdbog, Slavların koruyucusudur ve Rus topraklarının ilk yöneticisi olarak adlandırılır (Yeremenko 2011: 38). Dajdbog'un günü Pazar, rengi altın, taşı yakuttur, aslanın ise kutsal hayvanı olduğu kabul edilir. Dajdbog, cömert ve bolluk dağıtan Tanrı anlamını taşır. Nitekim geçimlerini çiftçilik yoluyla temin eden Slavlar için hayat bahşeden ışığın ve güneş sıcaklığının oldukça önemi vardır (Dualı 2013: 61). Dajdbog karanlığa karşı çıkar. O yeryüzünde parlayan ışığı temsil eder. Gökyüzünün bulutlu, sisli, yağmurlu olduğu günlerde bile gözüktür. Dajdbog parladığında, ruhun daha da neşelendiği, hayatın daha da güzelleştiği inancı yaygındır. (Yeremenko 2011: 38-40). P.Buturlin Dajdbog'u şöyle şiirselleştirir:

*Nehir kıyısındaki kamışların solgun yeşilinin arasında
 Temiz bir zambak gibi, Dnepr'in kızı bembeyaz çıktı ortaya,
 Ve genç Dajdbog, yanıp tutuşarak aşkla,
 Boş gökyüzünden kopup geldi çılgınca genç kızın yanına.
 Bir ışık demeti yakıcı okşayışıyla kaydı
 Güzel bedeninin üzerinde ve tatlı bir güçsüzlükle,
 Büyücünün kucakladığını sezerek genç kız
 Aştan korksa da, sevinmişti gelişine!
 Ama birden daha da güzelleşti etrafındaki doğa!
 Işık daha bir parladı ve tutkuyla doldu hava...
 Bulutsuz gök kubbeden inen kızıl saçlı Tanrı
 Sessiz suların kızına doğru coşkuyla atıldı,
 Ve nihayet, kucaklayarak ilk kez öptü
 Çocuklarının anasını, Rus halkının anasını
 (Gruşko, E. ve Medvedev, Yu. 2006: 158).*

Stribog, Vladimir panteonunda yer alan bir diğer tanrıdır. Hint-Avrupa kültürü araştırmacısı T.V. Gamkrelidze'ye göre, etimolojik olarak Stribog adı Hint Avrupa kökenli bir kelime olan *dievas-pater gökyüzü babasıyla* aynı anlama gelir. Zamanla kelimenin bir kısmı değişikliğe uğrar. Slavların İran dil kabileleriyle sıkı ilişkileri sonucunda *dievas* sözcüğünün yerini Farsçadaki *baga* (Slavca- bog) alır. Hint-Avrupa kökenli *pater* sözcüğü Slavların *striy* sözcüğüne dönüşür (Gamkrelidze ve İvanov 1984: 791). Rus dilbilimci O. Trubaçov ise arkaik Stribog kelimesinde, Hint-Avrupa ya da İran'a özgü bir şeyler aramayı asılsız girişimler olarak değerlendirir. Ona göre temelde eski Slavca *dağıtmak genişletmek* anlamına gelen *sterti* sözcüğü vardır ve Stribog adı altında doğanın, özellikle rüzgârın gücü, anlaşılmaktadır (Trubaçov 2003:197).

İgor Destanı'nda rüzgârların *Stribog torunları* olarak anılması Stribog'un göksel karakterini yansıtır. Bu durumda Stribog'un diğer doğa güçlerinden iki basamak üstte olduğu, yani onun 'rüzgârların dedesi' olduğu sonucu çıkartılabilir (Rıbakov 1987: 446-447). *İgor Destanı*'nda rüzgâr Tanrısı Stribog'dan şöyle söz edilir:

*Tüm rüzgârlar, Stribog'un torunları
 Oklarla denizden
 İgor'un cesur alayına saldırıyor.
 (Anonim 2006: 51)*



Figür 6. İ. Ojiganov, Stribog, Özel Koleksiyon, 2013, t.y.

Araştırmacı N.M. Galkovskiy'e göre Stribog, kötü hava ve soğuk rüzgâr Tanrısıdır. (Galkovskiy 2000: 47) (Resim 6). Putperest Slav panteonunda ise Stribog'un rolüne dair net bir bilgi yoktur. *İgor Destanı*'nda Stribog, atmosfer olaylarıyla bağlantılı olarak anılır. Buna göre Stribog rüzgârların efendisidir. Kimi araştırmacılara göre ise Stribog, sadece rüzgârın değil fırtına, kasırga gibi kötü güçlerin, hatta savaşın Tanrısıdır (Madlevskaya 2006: 119). Yeremenko ise Stribog'un, en eski Tanrılardan biri, olduğunu ileri sürer ve *Baba Tanrı*, tüm rüzgârların dedesi olarak adlandırır. Ona göre Stribog göksel bir Tanrıdır, havanın ve rüzgârların Tanrısıdır ve Stribog'un insana burnundan rüzgâr üfleyerek hayat verdiğine inanılır (Yeremenko 2011: 23). P.Buturlin, Stribog şiirinde bu Tanrıyı şöyle anlatmaktadır:

*Derya –denizin tam ortasında simsiyah bir kaya;
 Stribog, buranın hükümdarı, haberci torunlarıyla
 Fırtınalar, seller ve sis peçelerinin ardından
 Yağmur gönderiyor susayan çayırlara;
 O, adeta devasa Perun'un gürleyen gülüşünü tekrarlar durur.
 Kocasına ağıt yakan kadın sesinden daha zayıftır gençlerin sesi;
 Ormanın derinliklerini titretir yaşlının kükremesi,
 Gençlerin türküleri, ozanın türküsünden daha incedir...
 Gök rengi düzlüğün ortasındaki kayanın üzerinde
 Yaşlı adam uzanır, keskin bakışlarıyla uzaklara dalıp gider
 Kahırla; Kader mühür basmıştır sert dudaklara...
 Bir nefesi yeter, adeta bozkırda, sorguç otunun
 Yaz uçuşu gibi havalanır gider meşe ormanları.
 (Gruško, E. ve Medvedev, Yu. 2006: 594).*

Vladimir panteonunda yer alan bir diğer tanrı olan Simargl, gizem dolu adı ile değişik düşünceler çağrıştırmaktadır. Knyaz Vladimir panteonunda yer alan Tanrı Semargl ya da Simargl, XIV. yüzyılda kaleme alınmış olan *İsa Severin Sözü (Slovo Hristolyubtsa)* adlı eserde *Sim* ve *Rgel* olarak iki isim şeklinde karşımıza çıkar (Famintsin 1995: 40). Polonyalı araştırmacı Brückner bu eserden yola çıkarak Simargl'ı iki ayrı Tanrı olarak ele alır. Sim, Rus dilinde aynı kökenden gelen *semya-semeystvo* (aile) olarak kabul edilir. Brückner ikinci kelime olan Rgel'i, *Rgelsko* kelimesiyle açıklar ve bunun da kökeni eski Lehçede ekin, tohum anlamına gelen *rez, ri'*dir. Araştırmacıya göre sözü edilen Tanrı ekinin, tohumun ve bereketin koruyucusu olabilir (Gejšor 1986: 160-161). Çevirmen ve araştırmacı Pisani, Knyaz Vladimir panteonunda yer alan Tanrılarla ilgili yaptığı çalışmada Sim'in çiftçilerin yardımcısı ve evcil hayvanların koruyucusu, Rgel'in ise tarlaların koruyucusu olduğunu belirtir. Böylece, çiftçilikte önemli olan *insan, hayvan, tarla ve tohum* dörtlemesi bir aile oluşturur (Gejšor 1986: 161).

Araştırmacı Trever'in belirttiğine göre, Ortaçağ sanatında özellikle İran ve Kafkaslarda kanatlı, köpek başlı Senmurg-Simurg adlı varlık bitkilerin koruyucusu olarak karşımıza çıkar. Slav mitolojisinde ise eski şeytani bir varlık olan dev ile ilişkilendirilir. Bu dev, kuş görünümünde felaket getiren bir varlıktır. *Igor Destanı*'nda bu varlığın bir ağacın tepesinde oturduğundan ve Rus savaşçılara yenilgi getirdiğinden söz edilir (Madlevskaya 2006: 120). Yarı kuş yarı köpek olan bu varlığı Simargl ile karşılaştırabiliriz. Rıbakov'a göre Simurg, Hayat Ağacını korur, çünkü bu ağaçta tüm bitkilerin tohumları bulunur. Bu da Simargl'ın daha önce de belirttiğimiz gibi bitki köklerinin, tohumların ve ekinin Tanrısı olduğu düşüncesini destekler. Simargl, aynı zamanda kötülükleri yok eden bir figür olarak da değerlendirilir. Araştırmacının düşüncesine göre, resimlerde Simargl kanatlı *köpek* ya da *grifon* olarak betimlenir (Rıbakov 1994: 435) (Figür 7).



Figür 7. V. Smolenskaya, *Simargl*, İlk Slav Mitolojisi Müzesi, Tomsk, 2009, a.a.l.

Ortaçağ'da Simargl, *Pereplut* adını alır ve bitki köklerinin koruyucusudur. Pereplut'un mitolojik varlıklar arasında adı fazla geçmez. Ortaçağ Rus folklorunda Farsçada *kanatlı köpek* (kuş-köpek) anlamına gelen *Paskudj* olarak adlandırılır. Rıbakov'a göre bu zoomorfik figür sadece kent kültüründe kullanılır (Rıbakov 1994: 435). Kronikleri incelediğimizde *Yannis Khrysostomos'un Paskalya Bayramı Hutbesi (Oglasitelnoe slovo na Pashu svetitelya Ioanna Zlatousta)* adlı yapıtta Pereplut'tan söz edildiğini görürüz: "...Boynuzlardan içki içerek dönmekteler" (Rıbakov 1986: 162). Pereplut için düzenlenen dini törende içki içerek, dans ederek döndükleri anlatılır. Simargl-Pereplut kültü denizkızları, hava perileri ve onların bayramıyla ilişkilendirilir. Denizkızlarıyla (rusalka) dağ perileri (vila), güzel ve kanatlı genç kızlar olarak betimlenir. Bu varlıklar, ekinlerin büyüüp geliştiği tarlaları yağmur ve sabah düşen çığ ile besleyerek nemli topraklarda verimin artmasını sağlarlar. Rusya'da XII.- XIII. yüzyıllarda Simargl-Pereplut betimi yaygın olarak kullanılır. Hatta Rus zanaatkarlarının gümüşten yaptıkları kadın süs eşyalarının üzerinde bu varlığın figürü yer alır.

Tanrıça Makoş Knyaz Vladimir'in panteonunda, bolluk Tanrıçası olarak son sırada yer alır. Rıbakov'un *Eski Slavlarda Putperestlik* adlı çalışmasında Makoş adının *ma-mat* (anne), *koş-koşelyok*, *korzina* (sepet) gibi iki anlamlı parçanın birleşmesiyle oluştuğu belirtilir. Makoş iyi hasadın ve tıka basa dolu sepetlerin anasıdır (Resim 8). Emeğin ve ürünün yanı

sıra verimliliği, bolluğu, nimetleri elinde bulunduran Tanrıçadır. Hasadı yapılan ürün, her yıl insanların kaderini belirler. (Rıbakov 1994: 385). Bu nedenle Makoş'a *kader Tanrıçası* gözüyle de bakılır.



Figür 8. V. Korolkov, *Makoş*, İlk Slav Mitolojisi Müzesi, Tomsk, 1995, k.a.

Slav mitolojisi kaynaklarında bu Tanrıçaya dair birçok farklı nitelendirme ile karşılaşılır. Polonyalı araştırmacı A. Gejšor ise *Slavların Mitolojisi* adlı çalışmasında, Makoş adının etimolojik olarak Hint kökenli ve verimlilik, zenginlik anlamındaki *makha* kelimesinden geldiğini belirtir. Bu da Tanrıçanın Hint mitolojisi ile bağlantılı olduğunu gösterir. Yine Gejšor, diğer bir etimolojik araştırmaya göre Tanrıça Makoş'un adının Slav kökenli ıslak, nemli anlamına gelen *mok*, *mokrya*, *mokır* gibi sözcüklerle ilişkilendirilebileceğini de vurgular. Birçok araştırmacıya göre Makoş toprakla da ilişkilidir. Eski Slav dilinde *mat sıraya zemlya* yani *nemli toprak ana* ifadesi kullanılır. Bu kült Rus halk kültürü ile derinden bağlantılıdır. Doğu Slavlarda *Mokşani*, *Mokşa*, *Mokušov* gibi yerel adlar bulunur. Batı Slavlarda, özellikle Çeklerde *Mokuşin* olarak karşımıza çıkmasına rağmen, bu konudaki bilgiler yetersizdir (Rıbakov 1986: 172-173).

Tanrıça elinde bereketi ifade eden bir boynuz tutar. Klasik mitolojilerde, hem bolluğun korunması hem de insanoğlunun yazgısı üzerinde etkili olma gibi özellikleri bir arada taşıyan Tanrıçalar eski Yunan'da Tihe'nin, Roma mitolojisinde Fortuna'nın imgelerinde ifade bulur. Her ikisinin de tasvirlerinde bereket boynuzu bir sembol olarak görülür. Slavların Makoş'u da böyle bir simgeselliğe sahiptir (Rıbakov 1994: 386). Bereket boynuzu, soyut bir kavram olan kaderle somut bir kavram olan bolluğu birbirine bağlar, ev işlerinin idaresini himaye eder, koyunların yünlerini kırkar, iplik eğirir, savsak ve ihmalci

insanları ise cezalandırır. Makoş'un, aynı zamanda evliliği ve aile mutluluğunu gözetip koruduğuna da inanılır (Yeremenko 2011: 79).



Figür 9. İ. Ojiganov, *Makoş, Dolya ve Nedolya*, Özel Koleksiyon, 2011, ty.

Makoş, büyük ve iri kafalı, uzun kollara sahip, geceleri izbede ip eğiren bir kadın olarak kendini gösterir. Halk arasında Makoş'un yol arkadaşları ve yardımcıları olduğuna da inanılır. Bu yol arkadaşları genel olarak Doley ve Nedoley olarak kabul edilse de kimi kaynaklarda rojanitsalar ve Sudenitsalar da geçer. (Figür 9). Halk inancı, ip eğirmek için kullanılan didilmiş kendir ve kenevir ipini ortalığa bırakmayı yasaklar. Hatta bu gibi durumlarda şöyle bir tabir kullanılır: “*Yoksa Makoş eğirecek ipini*” (Rıbakov 1994: 387). Diğer yandan Makoş, yeryüzünde genç bir kadın görünümünde dolaşır ve kim nasıl yaşıyor, gelenekleri yerine getirmeye özen gösteriyor mu, yasaklara uyuyor mu gibi konulara dikkat eder. Bu kadın suretindeki hayalet, izin almaksızın eve gelir ve ev sahibesi tarafından ortada bırakılmış olan ipi duasız eğirir. Bundan dolayı, Rus köylerinde geceleyin izbede işi bitmemiş ip bırakmak yasaktır, yoksa Makoş gelir ve ipi eğirir diye bir korku vardır. Bu durumda çıkırıklarını keten bir bez parçasıyla örterler ya da yanlarında götürürler. Makoş için kutsal gün cumadır. Bu kutsal günde kadınlar, koruyucularını yani Makoş'u kırmamak için ip eğirmez ve temizlik yapmazlar.

Eski Slav mitolojisinde tek kadın Tanrı olan Makoş, Levkiyevskaya'ya göre, aile mutluluğunun, çocuk doğumunun ve her türlü tipik kadın işlerinin koruyucusudur (Levkievskaya 2010: 45). Eski Rus kültüründe aile halkının tüm kıyafetlerini kadınların diker, bu uzun kış geceleri boyunca kadınların uğraştığı en önemli ancak oldukça zor bir

iştir. Bu nedenle kadınlar, Makoş'a onlara yardım etmesi için yalvarırlar (Levkiyevskaya 2010: 46). Makoş daha geç dönemlerde bir Tanrıça olarak değil de, kumaş ve dikiş gibi kadın işleriyle ilgili şeytani bir varlık olarak kabul edilmiştir. Çağdaş Rus dilinde Makoş sözcüğü, kötü güçleri simgeler. Bu varlığın, eğer bir kadın dua etmeden işini bırakırsa bıraktığı örgüyü almak için eve gireceğine inanılır (Levkiyevskaya 2010: 47) XX. yüzyıla kadar Rusya'nın birçok bölgesinde dua etmeden iş bırakma yasağı geçerliliğini korumuştur. Hristiyanlığın kabul edilmesinden sonra, katı yasak ve cezalara rağmen, uzun bir zaman bu inançlar devam eder (Levkiyevskaya 2010: 46). Adını koruyarak günümüze ulaşan Makoş ise, sadece Sibirya bölgesindeki Doğu Ruslar arasında yaşatılmaktadır.

Sonuç olarak paganizmin hâkim olduğu Kiev dönemi Rus kültüründe bu inanç sisteminin toplumsal, siyasi ve ekonomik etkilerinin olduğu, toplumun dünya görüşünde önemli yansımalar taşıdığını söyleyebiliriz. Nitekim çalışmamızın başında da belirttiğimiz üzere Knyaz Vladimir'in söz konusu tanrılardan oluşan panteonu kurmasının asıl nedeni siyasi egemenliğini koruyup güçlendirmektir. Bu doğrultuda dini inanışlar ve siyasi yapının ayrılmaz bir ilişkisini olduğunu söyleyebileceğimiz gibi siyasi amaçlar uğruna da olsa yaratılan ve korunan dini inançların halk kültüründe önemli bir yer tuttuğunu, söz konusu halkın kültürel ve dini değerlerini yarattığını ileri sürmek de yerinde bir yaklaşım olacaktır. Nitekim yukarıda açıklamaya çalıştığımız üzere Vladimir panteonunda yer alan Makoş, Hors, Dojdbog, Stribog, Smargl, Perun gibi tanrılar söz konusu dönemde Rusların yaşam biçimleri, inançları ve kültürlerinin birer yansıması olarak karşımıza çıkmakta, yüce tanrı düşüncesini, bereketi, doğa güçlerini, iyiliği, yol gösteren ışığı, bolluğu simgelemektedir. Toplumun ekonomik, dini, sosyal, kültürel yaşamını bu tanrılar iradeleri belirlediği ölçüde, söz konusu tanrılar toplumsal yaşamın olduğu kadar siyasi yaşamın da ayrılmaz birer parçasını oluştururlar. Nitekim Vladimir'in başlangıçta siyasi iktidarını güçlendirmek adına kurduğu panteonu 988 yılında Hristiyanlığın kabul edilmesinden sonra yıktığı ancak yıllarca halkın kültürel, dini değerlerini yaratan putperest öğelerin halk arasında uzun yıllar varlığını sürdürdüğü Rus kültür tarihçileri tarafından kabul edilen bir gerçekliktir.

KAYNAKLAR

- Anonim. 2006. *Slovo o polku Ígoreve*, çev. A.Yu.Çernova, ed.A.V.Dıbo, Sankt Peterburg: Vita Nova.
- Belyakova, G.S. 1995 *Slavyanskaya mifologiya*, Moskva: Prosveşenie.
- Bıçkov, A.A.2000. *Ensiklopediya yazıçeskih bogov mifi drevnih Slavyan*, Moskva: Veçe.
- Dalkılıç, L.Ç. 2015. "Rus Halk Kùltüründe İvan Kupala Kutlamaları", *Folklor Edebiyat Dergisi*, 21 (81): 151-159.
- Demirel, Serkan.2014. "Hitit İdari Sistemi İçerisinde Tapınakların Konumu", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40:1-8.
- Dualı, Ş. M.2013. "Paganizmden Hristiyanlığa Rusların Din Değıştirme Nedenleri", *G.O. Ü İlahiyat Fakùltesi Dergisi*, 1 (1): 59-74.
- Famintsin, A.S.1995. *Bojestva drevnih Slavyan*, Sankt Peterburg: Aleteriya.
- Fasmer, M. 1986. *Etimolojiçeski slovar Russkogo yazıka*, C.1(A-D), Moskva: Progress.
- Fasmer, M. 1986a. *Etimolojiçeski slovar Russkogo yazıka*, C.2 (E-Muj), Moskva: Progress.
- Galkovskiy N. M. 2000. *Borba hristianstva s ostatkami yazıçestva v Drevney Rusi*, Moskva: İndrik.
- Gamkrelidze, T. V., İvanov. V.V. 1984. *İndoevropeyskiy yazık i İndoevropeytsı*, C.2, Tiflis: TDU,
- Gavrilov, D. A., Nagovitsın, A.E. 2002. *Bogi Slavyan yazıçestvo traditsiya*, Moskva: Refl- Buk.
- Geyşor, A. 1986. *Mitologiya na Slavyanite*, Sofiya: Bılgarski Hudojnik.
- Gruşko, E. Medvedev, Yu . 2006. *Ruskiye legendı i predaniya*, Moskva: Eksmo.
- İnanır, E. 2013. *Rusların Gözüyle İstanbul*, İstanbul: Kitabevi.
- Kaligin V. P. 2006. *Etimolojiçeskiy slovar keltskih terminov*, Moskva: Nauka.
- Klein L.S.2004. *Voskreşenie Peruna. K rekonstruksii vostoçnoslavyanskogo yazıçestva*, Sankt Peterburg: Evraziya.
- Levkievskaya, E.E.2010. *Mifiy i legendiy vostoçnyy Slavyan*, Moskva:Detskaya Literatura.

- Madlevskaya, E. 2006. *Russkaya mifologiya entsiklopediya*, Moskva: Eksmo, Sankt Peterburg: Midgart.
- Mansikka, V. 2005. *Religiya vostočnih Slavyan*. Moskva: A. M. Gorki.
- Moşinski Leszek, 1993. "Prasłowiański panteon w słowniku etymologicznym i Lexiconie Franciszka Miklosicha", *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*, 31: 163—174.
- Nestor, 1950. *Povest vremennih let*, çev. D.C.Lihaçov – B.A. Romanov, Moskva-Leningrad: Akademiya Nauk.
- Nestor, 2014. *Povest vremennih let*, yay. haz. A.G. Kuzmin, V.V.Fomin, Moskva: Institut russkoy tsivilizatsii.
- Novotná P., Boček V., Blajek V.2009. *Linguistica Brunensia*, 57/1-2.
- Pigulevskaya, I. 2011. *Istoriya, mifi i bogi drevnih Slavyan*, Moskva: Tsentrpoligraf.
- Ribakov, B.A. 1994. *Yaziçestvo drevnih Slavyan*, Moskva: Nauka.
- Ribakov, B.A.1987. *Yaziçestvo drevnih Rusi*, Moskva: Nauka.
- Stoynev, A. 2006. *Bilgarska mitologiya*, Sofiya: Zahariy Stoyanov.
- Trubaçov O. N.2003. *Etnogenez i kultura drevneyşih slavyan*, Moskva: Nauka .
- Uzelli, G. 2016. *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Yablokov, İ.N. 2000. *Religiovedeniye*, Moskva: Gardariki.
- Yeremenko, M.V.2011. *Tayni Slavyanskih bogov*, Moskva: AST-Poligrafizdat.

SARUHANLI BEYLİĞİ DÖNEMİ MANİSA KENT KURGUSU ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

SEMA GÜNDÜZ KÜSKÜ
Yrd. Doç. Dr., İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi
Türk-İslam Arkeolojisi Bölümü
gunduzsema@gmail.com

ÖZ*

Sipylos/Spil dağının kuzey eteğinde, sarp bir yamaca konumlandırılmış kalesiyle oldukça korunaklı olan ve kuzey-güney-doğu-batı yol ağları üzerinde bulunan Manisa, uzun bir ablukanın ardından Beyliğin kurucusu Saruhan Bey tarafından 1313 yılında ele geçirilir. Kale içerisindeki yerleşim aslında Helenistik dönemden itibaren sur dışına taşmaya başlar. Buna karşın Bizans döneminde yerleşimi büyük ölçüde dış kale surlarının içerisinde olan Manisa kenti, iç kale ve dış kale olmak üzere iki bölüm şeklinde gelişir. Osmanlı Dönemine geldiğinde ise kale içerisinde yalnız iki mahalle kalmıştır. Kentteki Saruhanlı yerleşimi ise ilk günden itibaren sur dışına taşacağına sinyallerini vermesine karşın kentsel gelişimin büyük ölçüde İshak Çelebi (1359-1388) döneminde gerçekleşmiş olması dikkat çekicidir. Mimari faaliyet açısından da bu süreç bazı özel uygulamalarıyla öne çıkar. Bu nedenle amaçlanan yeni kültürün başkenti olarak tanımlanan Manisa'nın mimari uygulamaları ve kent kurgusu özelinde bazı gözlemler yapmak; mevcut mimari veriler doğrultusunda tespit edilebilen gelişimi, Beyliğin siyasi yapısı ve dönem şartları göz önünde bulundurularak anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Manisa, Magnesia Ad Syplum, Saruhanoğlu Beyliği, Saruhan Bey, mimari, kent kurgusu.

* Bu çalışma, Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih, Kültür ve Medeniyeti Sempozyumu-IV Saruhanoğulları Beyliği (5-7 Kasım 2015) Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

THOUGHTS ON MANISA CITY URBAN PLANNING DURING THE TIME OF SARUHANLI PRINCIPALITY

ABSTRACT

Manisa (Magnesia ad Syplum) is located on the northern slope of Spil Mountain. It is also on the intersection at the trade roads since Neolithic period. During the Latin invasion of Constantinople, Magnesia ad Syplum has chosen as a capital city of Byzantine Empire because it's fortified location. It is famous for protecting the Imperium treasure. City conquered by Saruhan Bey who was the founder of the Saruhanogullari principality, after a long siege in 1313. The settlement inside the castle, began to move out of the city during the Hellenistic period. When the Turkish settlers arrive the area, City were already divided into two section: Inner and Outer castle. By the time of Ottomans, only two districts left in the Castle. However in the Saruhanly period, the settlement tended to move out of the city walls from the beginning. The most part of the urban development planned in Ishak Chelebi's (1359-1388) reign. Also this process came into prominence with some specific examples in terms of architectural activities. Therefore, our aim is to make some observations about architectural activities and city plan of Manisa which is identified as the capital of a new culture; trying to understand and evaluate the city developments by means of existent architectural activities by taking political structure and period conditions into account.

Key Words: Manisa, Magnesia Ad Syplum, Saruhanli Principality, Saruhan Bey, architecture, city plan.

Doğu ile batıyı birbirine bağlayan yol güzergâhında yer alan Manisa, 1310 yılından 1313 yılının sonlarına kadar süren uzun bir ablukanın ardından Beyliğin kurucusu Saruhan Bey tarafından ele geçirilir (Emecen 2006: 3). Öncesinde bir süreliğine Bizans'a başkentlik yapan bu şehir, çoğu günümüze ulaşamamış olmakla birlikte kale, saray, kilise, darphane ve hazinesiyle bir başkentte olması gereken tüm unsurları bünyesinde barındırmıştır¹. Kent, Manisa merkezli yerleşim bölgesini kendilerine seçmiş olan Saruhanoğulları tarafından ikinci kez başkentlik makamına yükseltilir. Yeni kültürün merkezi olarak Manisa, Bursa ve Konya gibi önemli merkezlerle/başkentlerle karşılaştırıldığında kentsel kurgu ve mimari tercihler özelinde bazı benzerlik ve farklılıklar ortaya koyar. Bu nedenle amaçlanan, yeni kültürün başkenti olarak tanımlanan Manisa'nın kent kurgusu özelinde gözlemler yapmak; mevcut mimari veriler doğrultusunda tespit edilebilen gelişimi, Beyliğin siyasi yapısı ve dönem şartları göz önünde bulundurularak anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktır.

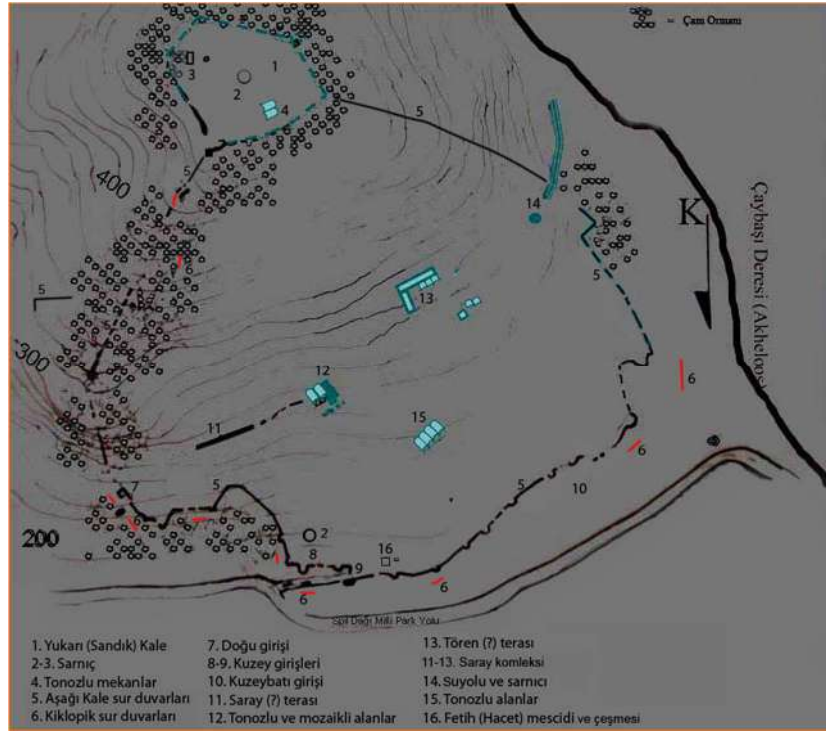
Sipylos (Spil) dağının kuzey eteğinde, sarp bir yamaca konumlandırılmış kalesiyle oldukça korunaklı olan ve kuzey-güney-doğu-batı yol ağları üzerinde bulunan Manisa, deniz bağlantısı ile de öne çıkar². Kentin sözü edilen bu konumu Manisa'nın -Bursa örneğinde olduğu gibi- Saruhan Bey tarafından ele geçirilmeden önce başkent olarak planlanmış olduğunu düşündürür³. Nitekim Saruhan Bey'in 1305 yılından itibaren Manisa çevresindeki Türklerin başında olduğunu bilinir (Uzunçarşılı 2003: 84).

Bizans döneminde yerleşimi büyük ölçüde dış kale surlarının içerisinde olan Manisa Kenti, iç kale ve dış kale olmak üzere iki bölüm şeklindedir. Halk arasında "Sandık Kale" olarak bilinen beşgen planlı iç kale, kentin kurulduğu dağın en yüksek noktasında yer alır. En geniş kenarı dış kale surlarına bitişik olan beşgenin diğer kenarları dağın en dik yamaçlarına bakar. Oldukça eğimli dış kale içerisindeki yerleşim için, yamaçların düzleştirildiği, bu alanların büyük istinat duvarları ile desteklendiği ve zaman zaman tonozlu birimlerle de düzlük alanlar yaratıldığı görülür (Figür 1-2).

¹15. yy'da yaşamış olan Bizanslı tarihçi Dukas İmparator III. İonnes Doukas Vatatzes Dönemi'nde (1222 - 1254) İznik İmparatorluğu'nun Magnesia'dan yönetildiğini bildirir (Dukas 1956: 5). Ayrıca imparatorluk hazinesinin de, Vatatzes'e ait bir saraya sahip olan Magnesia'da yer aldığı da yine kaynaklarından öğrenilmektedir (Foss 1986: 152; Foss 1979: 307).

²Gediz vadisi boyunca batıdan gelen yol Akhisar ve Balıkesir'i geçerek, Marmara'dan (Bandırma-Bursa) gelen kuzey yolu ile Manisa'da birleşmekte ve buradan iki farklı güzergâh ile Ege kıyılarına ulaşmaktadır. Bkz. B. Darkot. 1970. "Manisa", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 288- 290. Bir diğer deyişle doğudan gelenlerin batıya, denize ulaşmak için geçmek zorunda oldukları bir uğrak yeri durumundadır. Manisa'nın bugün olduğu gibi eskiçağda da doğu ile batıyı birbirine bağlayan bir bölgede yer almış olması önemlidir. Özellikle kuzeydoğudan geçen Perslerin inşa ettiği Kral yoluna yakınlığı ve denizden gelen korsanlık hareketine uzaklığı ve kapalılığı kentin önemini arttıran sebeplerin başında gelir. Bkz. O. Akşit. 1983. *Manisa Tarihi (Magnesia ad Sipylum) Başlangıcından M.S. 397 Yılına Kadar*, İstanbul, 23.

³Bursa Osman Gazi tarafından uzun süre kuşatılmış, (bu kuşatma, Bursa'nın Orhan Gazi tarafından ele geçirilmesinden on yıl kadar önce, Osman Gazi tarafından Pınarbaşı ve Kaplıca mevkiilerine kuşatma kaleleri yaptırılarak gerçekleştirilmiştir (Aşıkpaşazade 1999: 28; Hoca Sadettin Efendi 1999: 41), ancak ele geçirilememiş ve fetih için oğul Orhan Gazi görevlendirilmiştir (Aşıkpaşazade, 1992: 32-33; Neşri 1987: 145). Böyle önemli bir kenti ele geçirme isteği ve "Oğul ben öldüğüm vakit beni Bursa'da şu Gümüşlü Kubbe'nin altına koy..." (Aşıkpaşazade 1992: 34) şeklinde ifade edildiği gibi, bu şehrin beyliğin kurucusu tarafından ebedi istirahat yeri olarak seçilmesi, henüz Bursa'nın fethi gerçekleşmeden beyliğin başkenti olarak düşünüldüğünün işaretini vermiştir (Gündüz Küskü 2017: 132).



Figür 1. Manisa Kalesi topografik plan⁴.

Bu düzlük alanlardan en önemlisi, konsollu bir cephe düzenlemesi ve mozaik parçaları gibi buradaki Bizans Sarayı'nın varlığına işaret eden önemli veriler sunar (Ermiş-Gündüz Küskü-Yılmaz 2016: 252-254). Hiç kuşkusuz bu saray, Bursa örneğinde de olduğu gibi, Saruhoğulları Beyliği tarafından da kullanılmıştır⁵. Aydınogulları, Germiyanogulları ve Candarogulları gibi beyliklerde de saray olduğuna yönelik verilerin varlığı bu kurguyu destekler niteliktedir (Uzuçarşılı 1988: 136; Günel 2006: 202-203)⁶.

Günümüzde kale surları büyük ölçüde yıkıktır (Figür 1-2)⁷. Kalenin kuzeyinde kente bakan üç kapı görülür. Kalenin dördüncü girişi ise doğudadır. Mevcut kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla doğu ve batıdaki ilk kapı (3-4 no.lu kapılar) oldukça sarp noktalarda

⁴ U. Doğan 2007'den değiştirilerek (Ermiş-Gündüz-Yılmaz 2016: 249).

⁵ Bu konu hakkında bilgi için bkz. Gündüz Küskü, Sema. 2014a "Türk Dönemi Manisa Kenti ve Düşündürdükleri", 640-644.

⁶ İbn Battuta'nın, Aydınogulları için "...Ertesi gün hükümdarla beraber şehirdeki saraya inecektik.", "...Hükümdar şehre girince biz de arkasında, sarayın kapısına kadar onunla birlikte ilerledik...", "...Büyük kapıdan geçip sarayın girişine yanaştığımızda karşımızda yirmi kadar hizmetçi gördük..." ve "...Çıktığımız uzun merdiven bitince ortasında havuz bulunan muhteşem bir salona girdik. Havuzun kenarında ağızından su akıtan tunç aslan heykelleri vardı..."; Hamidoğulları için, "Antalya Sultanı Yusuf Bek oğlu Hıdır Bek'tir. Oraya vardığımızda hastaydı. Sarayına giderek yatağında ziyaret ettik"; Karamanoğulları için, "Daha sonra Sultan Bedreddin şehri ele geçirerek, bir saray inşa ettirip devletin payitahtı haline getirdi"; Candarogulları için ise "Cuma günleri saraya uzakça bir mescitte Cumayı kılar, oraya at üzerinde merasimle gider...", "...Saraydaki törende padişahın kardeşi ve oğlu huzura beraber giderler" (İbn Battuta 2004: 422, 405-406, 414, 440) şeklindeki ifadeleri, beyliklerin sarayları hakkındaki en önemli verilerdir.

⁷ Mevcut sur duvarlarının kaplaması çoğu yerde dökülmüş veya tahrip olmuştur. Kaplamanın mevcut olduğu batı yöndeki surlarda 1 sıra taş - 1 sıra tuğla almalı düzen uygulanmış, dolgularda ise irili ufaklı moloz taş ve harç kullanılmıştır. Düzenli olmamakla birlikte yer yer taşın etrafının geliş güzel tuğlalarla çevrelendiği çerçeve tekniğine de rastlanır.

yer alır. Arada kalan diğer iki kapı (1-2 no.lu kapılar) ise birbirine oldukça yakın konumlarıyla dikkat çeker. Saruhanlı döneminin surlara katkısının ne ölçüde olduğu konusunda net bilgiler bulunmamakla birlikte, birbirine yakın konumdaki iki kapıdan doğudaki kapının (1 no.lu kapı) tüm sur duvarlarından farklı olan tuğla malzemesi muhtemel bir Türk dönemi onarımına işaret eder. Üstelik aşağıda belirtileceği üzere kapının hemen yakınına fetih cami olarak inşa ettirilen Kale/Hacet mescidinin örtü sisteminde kullanılan tuğla malzeme bu kapının Saruhan Bey tarafından onarılmış olabileceğini de düşündürür. Hemen batısındaki bugün üzerinden yol geçirildiği için oldukça harap olan diğer sur kapısının ise (2 no.lu kapı), arşiv kayıtlarında kale ile kent ilişkisinin kolaylaştırmak amacıyla inşa edildiği belirtilen 1576 tarihli Osmanlı kapısı olduğu önerilir (Ermiş-Gündüz Küskü-Yılmaz 2016: 255-256).



Figür 2. Manisa kalesinin genel görünümü ve sur kapıları.

Devletin askeri hâkimiyetini simgeleyen “kale” diğer bir deyişle “kent” Bizans’tan ele geçirilmiş ve hatta muhtemel bir onarım geçirmiştir. Sonrasında yapılması gereken yeni kültürü tanımlayan, Hıristiyan kentini Müslümanlaştıran ve bu şekilde fethi belgeleyen bir cami inşasıdır ki, beyliğin kurucusu Saruhan Bey de bu geleneği bozmamış ve ilk iş olarak sur içerisine bir Fetih Cami (ön. 1345) inşa ettirmiştir (Figür 2-4).



Figür 3. Fetih/Kale/Hacet Mescidi.

Bani kimlikleri ve inşa edilen yapılar bütüncül olarak değerlendirildiğinde kent gelişimi açısından ilginç sonuçlar ortaya çıkar. Surlar dışında Saruhanoğulları Beyliği'nden dört melik 24, bir melik torunu 2, bir melik eşi 5, iki emir 3, iki saray mensubu 3, yirmi din adamı 23, bir ahi 1, iki tacir 2 olmak üzere 63 yapı inşa ettirmişlerdir. Yapıları arasında 7 cami, 10 mescit, 3 medrese, 1 imaret, 1 mevlevihane, 2 tekke, 23 zaviye, 2 hamam, 6 çeşme, 5 türbe ve 3 köprü sayılabilir (Durukan 2006: 149, 155, 159-162, 167, 169-171; Acun 1999: 22-74, 310, 350, 369, 380, 389, 396, 400). Sözü edilen 63 yapıdan 24'ü başkent Manisa'da inşa ettirilmiştir (Tablo 1).

YAPILAR	BANİLER
4 mescid	Hanedan:
4 zaviye	Saruhan Bey (mescid-çeşme)
4 türbe	İshak Çelebi (1 külliye)
3 köprü	İshak Çelebi'nin eşi Gülgün Hatun (1 külliye)
3 çeşme	
2 cami	Şeyhler:
2 hamam	Hacı İlyas Bey
1 medrese	Şeyh Haki Baba
1 mevlevihane	Şeyh Attar Ece/Hoca
	Seyyid Hoca
	Revak Sultan
Toplam: 24 yapı	

Tablo 1. Manisa merkezli imar faaliyetleri ve bani kimlikleri (Gündüz Küskü 2014a'dan düzeltilerek).

Saruhan Bey bir kenara bırakıldığında, Manisa'da imar faaliyetinde bulunan tek sultanın İshak Çelebi (1359?-1388) olduğu görülür. Yaklaşık 18 yıl tahtta kalan İlyas Bey (1345-1359?) ile son sultan Hızır Şah'ın (1388-1410) Manisa kent gelişimine ne ölçüde katkıda bulduklarına yönelik bilgi şu an için mevcut değildir (Tablo 2).

• <u>Saruhan Bey (1313-1345)</u> (sur onarımı-mescid-çeşme)
• <u>İlyas Çelebi (1345-1359?)</u> (bilinen yok)
• <u>İshak Bey (1359?-1388)</u> (cami-medrese-hamam-türbe- çeşme-mevlevihane)
• <u>Hızır Şah: 1388-1410</u> (bilinen yok)

Tablo 2. Saruhanlı Beyleri ve Manisa'daki yapıları.

Dönemin en önemli banileri beyliğe en parlak dönemini yaşatan İshak Çelebi ile İshak Çelebi'nin eşi Gülgün Hatun'dur. Yönetici kesim/hanedan dışında Manisa imar faaliyetinde

sahne alan diğer kişiler arasında Revak Sultan⁹, Hacı İlyas Bey¹⁰, Şeyh Haki Baba¹¹, Şeyh Attar Ece/Hoca¹² ve Seyyid Hoca¹³ isimli şeyhler sayılabilir.

Osmanlılarla birlikte Saruhoğulları'nın da içerisinde bulunduğu Türkmen beyliklerinin idari bakımdan birbirlerinden ayrı birer siyasi yapılanmanın içerisinde olduğu ve her beyliğin şeyh ve dervişler gibi din adamlarından gelişme politikası gereğince faydalandığı bilinir¹⁴. Beyliklerin kuruluş ve gelişiminde şeyh ve dervişlerin en temel şekliyle "Türkleştirmek ve İslamlaştırmak" ile "hâkimiyeti meşrulaştırmak" olmak üzere çok önemli iki rollerinden bahsedilir (Ocak 1999: 70-71). Bu tarihi gerçeklik Saruhanlı Beyliği'nde hanedan üyeleri dışındaki bani kimlikleri ile destek bulur, ancak mimariden de okunabilecek bazı önemli farklarla. İlginçtir ki Saruhoğlu Beyliği, inşa ettirmiş olduğu 63 yapı arasında; 23 zaviye, 2 tekke ve 1 mevlevihane/zaviye olmak üzere 26 tarikat yapısı oranıyla dönem beylikleri içerisinde ilk sırada yer alır (Durukan 2014: 419). Bir diğer ilgi çekici nokta, Selçuklular zamanında, üstelik önemli bir nüfuzla var olan Mevlevilik ve Halvetilik gibi bazı tarikatların 14. yüzyıl ile 15. yüzyılın başlarında Osmanlılarda görülmemesine karşın, Saruhoğulları Beyliği'nde karşımıza çıkacak olmasıdır (Ocak 1999: 72).

Sözü edilen tarihi gerçeklik, Osmanlı beyliğinde sultan külliyelerinin merkezine cami yerine ters T planlı zaviyelerin yerleştirilmesi şeklinde mimariye yansımıştır. Bu külliyeler ise kent merkezlerini belirlemiştir¹⁵. Hanedan tarafından bir şekilde desteklenen bağımsız tarikat yapıları ise bu durumun bir diğer yansımasıdır¹⁶. Saruhoğlu Beyliği dönemi Manisa kenti söz konusu olduğunda ise, biri sultana, diğeri sultan eşine ait olmak üzere, bünyelerine birer tarikat yapısının da eklendiği, iki külliye karşımıza çıkar. Bunlardan ilki ve döneminin Manisa'ya en önemli katkısı, İshak Çelebi'ye (1362-1388) ait cami-medrese-türbe-çeşme ile hamam ve "mevlevihane"den oluşan İshak Çelebi/Ulu Camii Külliyesi'dir¹⁷. Bitişik ve serbest nizam olmak üzere iki farklı külliye tasarımını bünyesinde barındıran bu yapı topluluğu, "cami" merkezli kurgusuyla "zaviye" merkezli Osmanlı beyliği örneklerinden

⁹ Revak Sultan hakkında bilgi için bkz., Pehlivan, Gürol. 2012. *Manisa Şehrinde Evliya Kültü*, İzmir, 53-54.

¹⁰ Mescid hakkında bilgi için bkz., Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara, 26-31.

¹¹ Haki Baba hakkında bilgi için bkz., Pehlivan, Gürol. 2012. *Manisa Şehrinde Evliya Kültü*, İzmir, 56-58. Mescid hakkında bilgi için bkz., Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara, 71-73.

¹² Revak Sultanın kardeşidir (Acun 1999: 74). Mescid hakkında bilgi için bkz., Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara, 74-79.

¹³ Seyyid Hoca hakkında bilgi için bkz., Pehlivan, Gürol. 2012. *Manisa Şehrinde Evliya Kültü*, İzmir, 54-55. Tekke hakkında bilgi için bkz., Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara, 369-372.

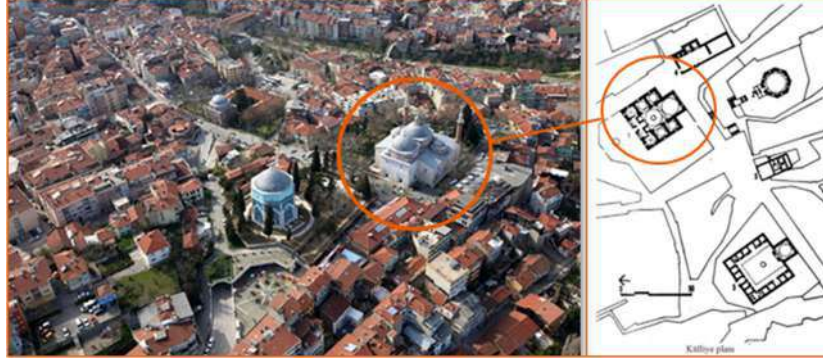
¹⁴ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Barkan, Ö. Lütfi. 1974. "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", 279-387; Kara, Mustafa. 1999. "Osmanlı Döneminde Dervişler Ne Yaptı", 446-450; Ocak, Ahmet Yaşar. 1981. "Bazı Menakıbnamelere Göre XIII-XV. Yüzyıllardaki İhtidalarda Heterodoks Şeyh ve Dervişlerin Rolü" 31-42; Ocak, Ahmet Yaşar. 1999. "Osmanlı Devletinin Kuruluşunda Dervişlerin Rolü", 67-80; Ocak, Ahmet Yaşar. 1978. "Zaviyeler Dini, Sosyal ve Kültürel Tarih açısından bir Deneme", 248-268. Saruhanlıları ve Mevlevilik özelinde ayrıntılı bilgi için bkz., Emecen, Feridun. 2006. *Tarih İçinde Manisa*, Manisa, 49-64.

¹⁵ Ayrıntı için bkz., Yenişehirlioğlu, Filiz. 1989. "XIV.-XV. yüzyıl Mimari Örnekler Göre Bursa Kentinin Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Gelişimi", Ankara.

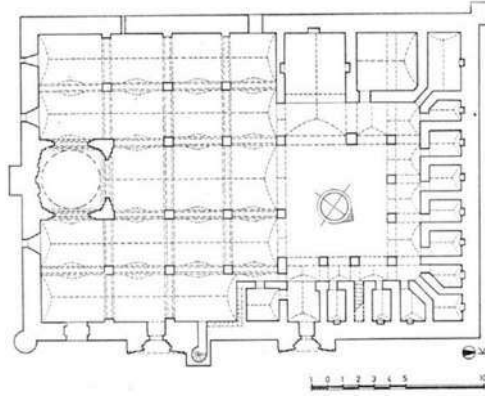
¹⁶ Ayrıntı için bkz., Eyice, Semavi. 1963. "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler.", 1-80; Barkan, Ö. Lütfi. 1974. "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", 279-387; Ocak, Ahmet Yaşar. 1978. "Zaviyeler Dini, Sosyal ve Kültürel Tarih açısından bir Deneme", 248-268.

¹⁷ Camii 768/1366-67, Medrese 780/1378-79, Mevlevihane 770/1368-69, Minber ise 778/1376-77 tarihini vermektedir (Acun 1999: 32-66, 310-319, 350-368).

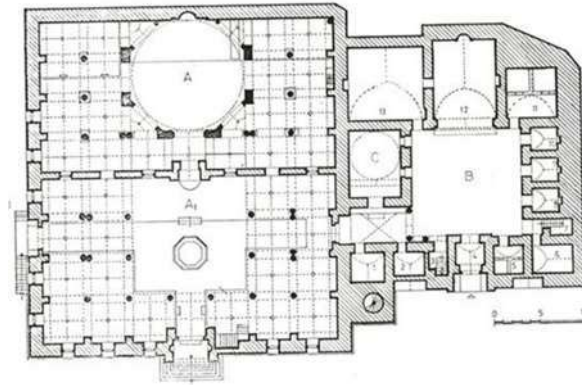
farklılaşır (Figür 6). Külliye'nin, camiye bitişik medrese ve medresenin bir bölümünün türbeye dönüştürüldüğü bitişik nizam tasarımı ise Selçuklu gelenekleriyle ilişkilendirilebilir (Figür 7-8)¹⁸. Ancak vurgulanması gereken önemli bir farklılıkla; Selçuklularda III. Keyhüsrev'in Konya'da inşa ettirdiği Dar'ül Zakirin (1274) dışında sultanların kendileri adına yaptırdığı zaviyeleri bulunmaz.



Figür 6. Zaviye merkezli Osmanlı Beyliği Külliyesi, Bursa Yeşil Külliye (1419-1421).



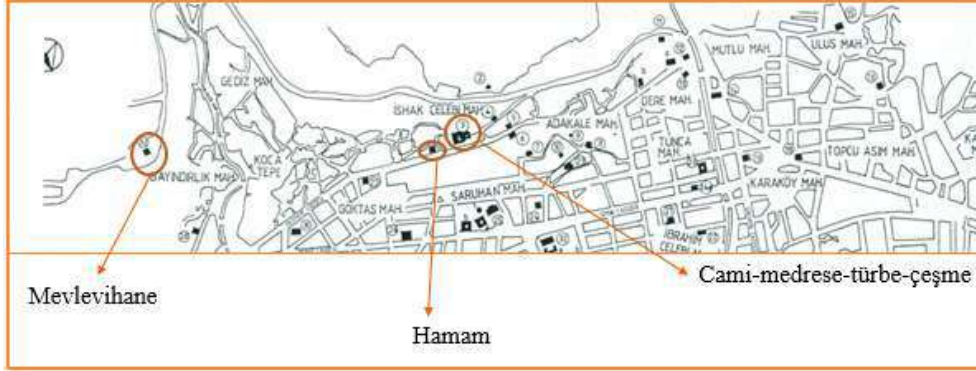
Figür 7. Kayseri Hacı Kılıç bitişik nizam cami ve medresesi, plan (Öney, 1966).



Figür 8. Manisa İshak Çelebi bitişik nizam cami ve medresesi, plan (Acun 1999).

¹⁸ Selçuklu dönemi benzer örnekler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., N. Şaman Doğan, Nermin, 2012, "Kayseri'deki Selçuklu Külliyesi", 191-214.

Bu nedenle cami merkezli İshak Çelebi yapı topluluğuna dâhil edilen “mevlevihane”, külliye her iki kültürden ayırarak, beyliğin siyasi yapısına önemli bir gönderme yapar. Nitekim özellikle İshak Çelebi döneminde Mevlevilik Bey ailesi ve şehrin ileri gelen zümreleri tarafından benimsenen bir üst tarikat niteliği kazanmıştır (Emecen 2006: 55-57)¹⁹. Dönemin siyasi yapılanması gereği böyle bir sahiplenmenin varlığına karşın, Mevlevihane'nin külliye koparılarak kentin en doğusunda, adeta soyutlarcasına yerleşim merkezinden oldukça uzak noktadaki konumu ise manidardır (Figür 9).



Figür 9. İshak Çelebi/Ulu Cami Külliyesi'nin konumu (Harita: Acun 1999).

Günümüzde dahi bu bölgede herhangi bir yerleşim bulunmaması Mevlevihane'nin bir nedenle soyutlanmış konumunu düşündürür. Vakfiyesinde yer alan, beş vakit namaz kılındığı, her gün yemek pişirildiği ve gelip geçenler başta olmak üzere orada hazır bulunan herkese dağıtıldığı bilgisi (Emecen 2006: 59-60), Mevlevihane'nin tıpkı Bursa örneklerinde olduğu gibi bir “zaviye” olarak hizmet verdiğini ortaya koyar. Nitekim yapı Evliya Çelebi'nin okuduğu, günümüzde var olmayan kitabesinde “zaviye”, 1462 tarihli vakfiyesinde ise “imaret” isimleriyle tanımlanmıştır (Tanrıkorur 1995: 332-333; Acun 1999: 350; Emecen 2006: 59-60)²⁰. Ancak ilginç olan, Mevlevihane olarak bilinen yapının kitabesindeki “*Emere bi'imâret-i hâzih'iz-zâviyet'il- mubâreket'il-İshâkkiye/Bu mübarek İshakiye Zaviyesini*” ibaresidir (Acun 1999: 350). Bu ibare yapının ilk inşa döneminde İshaki/Kazeruni dervişleri için yaptırıldığını ve kısa bir süre sonra ise Mevlevihane'ye dönüştürüldüğünü düşündürür²¹.

Benzer işlemlere cevap veren ters T planlı Osmanlı Beyliği örneklerinin çoğu -Bursa Orhan (1339) ve Muradiye (1426), Edirne Muradiye (1426), Amasya Yörgüç Paşa (1430) ve Bayezid Paşa (1419)- kitabelerinde “imaret” şeklinde adlandırılmıştır (Tüfekçioğlu 2001: 225, 207, 118, 382, 138). O halde, en temel şekliyle inşa etmek anlamına gelen “imaret”

¹⁹ Saruhoğulları dönemindeki Mevlevilik hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Emecen, Feridun, 1995, *Saruhoğulları ve Mevlevilik*, İstanbul, 282-297.

²⁰ Evliya Çelebi'nin okuduğu kitabe; “*Emere bi'imâret-i hâzih'iz-zâviyet'il- mubâreket'il-İshâkkiyeti El Emirü'l-adilü'l-muzafferü'l-mânsur ishâk b. İlyas. Sene seb'in ve Seb'i mie.*” (770). “*Ve âmiruhu el-'abdü'l-fakir ilallâhi'l-ganî, el-Hac 'Osmân bin Emetullâh*” şeklindedir (Evliya Çelebi 2011: 9/42). Ayrıca Evliya Çelebi bu yapının eski bir kilise olduğunu da ifade eder (Evliya Çelebi 2011: 9/42).

²¹ Bu öneri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Telci, Cahit. 2017. “Mevlevihanesi Mevlevihane Olarak Mı Yapıldı? Kitabesi Üzerinden Yeniden Düşünmek”, *Sufi Araştırmaları*, 15: 1-22.

kelimesinin, 14-15. yüzyıllarda zaviye-hanikâh anlamında kullanılmış olduğu anlaşılır²². Buna karşın, Anadolu Selçuklu tarikat yapılarında bu tanımlama karşımıza çıkmaz. “Darülsüleha”, “darülhadis”, “hanikâh”, gibi adlandırmaların yanı sıra Selçuklu döneminin en yaygın kullanımından biri “zaviye” dir²³. Bu durumda, vakfiyesinin 1462 tarihli olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yapının “imaret” tanımlaması açısından dönem üslubunu yansıttığı ifade edilebilir. Ancak ilginç olan isim bazında dönem kullanımını tekrarlayan “mevlevihanenin” / “imaretin” dönemin klasik şeması olarak dikkat çeken ters T planlı yapı grubundan ayrı bir uygulama yansıtıyor olmasıdır. 14. yüzyıl için nispeten farklı olan bu şema Anadolu Selçuklu dönemine ait Konya Sahip Ata Hankahı (1278-1279) ile büyük ölçüde örtüşür²⁴. Ters T planlı örneklerin aksine, bu iki yapı ana eyvanın iki yanına eklenen birimler aracılığıyla dışta dikdörtgen bir kurguya sahip olmuşlardır (Figür 10)²⁵. Bu şekilde iç mekân ters T kurgusunun, Osmanlı uygulamalarından farklı olarak, dıştan algılanması engellenir. Konya ve Manisa arasında dikkat çeken bu mimari ilişki, Ulu Cami minberinde imzası bulunan Antepli bir sanatçının varlığından yola çıkarak temellendirilebilir²⁶. Bu durumda, Selçuklu örneklerinde olduğu gibi kitabesindeki “zaviye” tanımlaması ve bir tarikat yapısı özelliği taşıyan mimari şeması, İshak Çelebi’nin Selçuklu geleneğini devam ettiren cami-medrese merkezli külliyesine bir tarikat yapısını da dâhil etmiş olduğunu ortaya koyar. Zaten kent gelişimi açısından önemli olan da -mevlevihane olsun ya da olmasın- külliye bünyesine dâhil edilen bir tarikat yapısının olmasıdır.

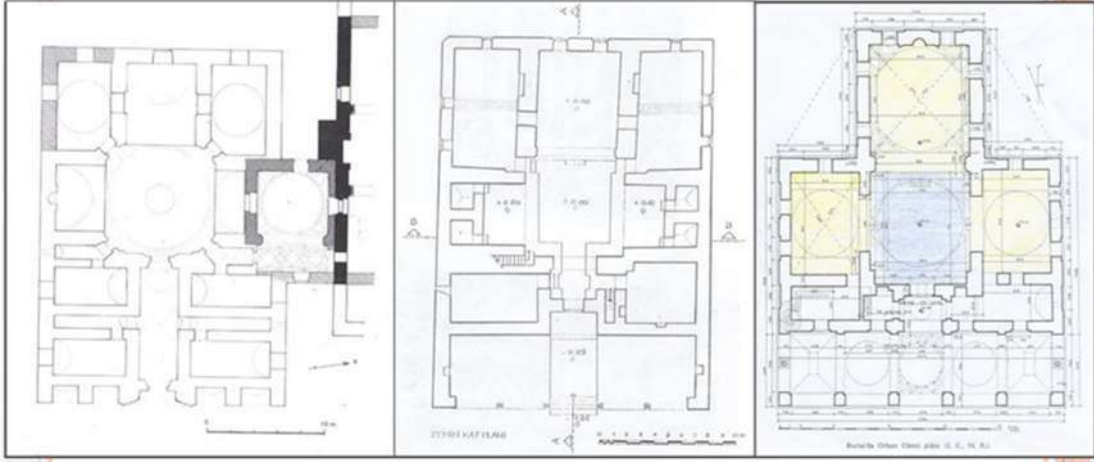
²² Sözlük karşılığı, yoksullara yiyecek dağıtılmak üzere kurulan hayır evlerini tanımlayan “imaret” kelimesinin dört farklı anlama cevap verdiği söylenebilir (Develioğlu 1962: 517). En temel şekliyle inşa etmek anlamında kullanılan bu kelime, 14-15. yüzyıllarda aşevi-tabhane, külliye-yapı topluluğu ve zaviye-hanikah anlamlarında da kullanılır olmuştur (Lowry 2007: 69; Ergin-Neumann-Singer 2007: 13).

²³ Anadolu Selçuklu Dönemi tarikat yapısı örneklerinin çoğu günümüze ulaşmamış olmakla birlikte, mevcut kitabe ve vakfiye verileri yapıların dönemleri içerisindeki tanımlamalarını ortaya koyar. Bu yapılardan Çankırı Cemaleddin Ferruh (1242-43) “Darülhadis”; Antalya Karatay (1250-51) ve Tokat Sümbül Baba (1291-92), “Darülsüleha”; Konya Mesud bin Şerefşah (1239-40), Konya Hacı Nasreddin (1248), İshaklı Sahip Ata (1249-50), Akşehir Sahip Ata (1260-61), Konya Sahip Ata (1278-79), Konya Şeyh Nasıreddin (1262), Tokat Ebu’l Şems (1288), Tokat Hoca Münir (13.yy.sonu) ile Kırşehir (1272) ve Tokat’ta birer (1277-78) yapı “Hanikah”; Alpaslan Beldesi (Amasya) Nureddin Alpaslan (1257), Konya Karatay (1248-49), Amasya Torumtay (1280), Şebinkarahisar II. Keyhüsrev (1274), Konya Şeyh Sadreddin Konevi (1274-75), Konya Şeyh Alaman (1288), Niksar Şenseddin Ahmed (1291), Tokat Şenseddin Ahmed (1291) ve Kırşehir’de bir yapı (1272) “Zaviye”; Tokat Halef Gazi (1291-92) “Buka” ve Konya Pervane (1277-78) “Tekke” olarak tanıtılmıştır (Emir 1994: 34, 42, 53; Durukan 2001: 99-108).

²⁴ Sahip Ata Hankahı, Konya’da, ikinci surun dışında, Larende kapısının hemen yakınındadır. Sahip Ata Hankahı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Akok, Mahmut. 1972. “Konya’da Sahib-ata Hanikah, Camiinin Rölöve ve Mimarisi”, 5-38. Başkent Konya’daki en erken tarihli zaviye, ahilerin kurucusu Şeyh Nasıreddin’in Hanikahı’dır (1248). Daha sonra Sadreddin Konevi Zaviyesi (1274) ile Sahip Ata Hankahı’nın (1278) başkentte yaptırılmasına karşın, bu yapıların şehir bünyesi içerisinde yer almaması da önemlidir (Gündüz Küskü 2014b: 89).

²⁵ Mevlevihanenin mimarisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Tanrıkorur, Ş. Bârihüdâ. 1995. “Manisa Mevlevihanenin Restorasyonu, Tenkid ve Teklif”, İstanbul, 336-349.

²⁶ Sanatçılar gezicidir ve her zaman kendi şehirlerinde çalışmazlar. Nitekim Manisa Ulu Camii minberi ile Osmanlılara ait Bursa Ulu Camii (1399) minberi de, “amel-i el Hac Muhammed bin Abd-ul Aziz ibn-ül-Daki el-Ayintabi” isimli bu Antep kökenli sanatçı tarafından yapılmıştır (Sönmez 1995: 40, 342). Manisa Ulu Cami minberinde Antepli Hacı Mehmed ile birlikte Nakkaş Yusuf’un da imzası bulunur. Bununla birlikte, Medrese ve Mevlevihane’de, Hacı Emet isimli bir sanatçının daha çalışmış olduğu bilinir (Acun 1999: 32-66, 310-319, 350-368). Kitabeleri ile belirlenebilen bu 3 sanatçının külliye yapıları bünyesinde çalışmış olması, Saruhanlı Beyliğinde en azından İshak Çelebi dönemi için bir saray yapım örgütlenmesinin varlığının düşünülmesine neden olur (Durukan 2006: 149).



Figür 10. Konya Sahip Ata Haneke (1278), Manisa Mevlevihane (1368-69), Bursa Orhan Zaviyesi (1339) (Önge 1984: 292; Tanrıkorur 1995: 356; Ayverdi 1989: 68).

“Mevlevihane”nin vakfiyesinde işaret edilen imaret işlevi bazı araştırmacılar tarafından burada bir yerleşim oluşturma kaygısı veya hanedan üyeleri dışında şehirlileri de buraya cezbetme isteği şeklinde yorumlanır (Pehlivan 2012: 45; Emecen 1995: 287-288; Emecen 2006: 60). Ancak yukarıda da vurgulandığı üzere bu bölgede bugün dahi bir yerleşim bulunmaması anlamlıdır. Kentin en doğusunda ve ulaşım açısından günümüzde dahi oldukça sapa kalan bu bölgenin tercihi, belki de Mevlevihane’yi -her ne kadar hanedan tarafından benimsenen bir üst tarikat niteliği kazanmış olsa da- veya İshaki Zaviyesi’ni Sünni-İslam’ı temsil eden “cami” den ve belki de kentteki diğer tarikat yapılarından uzaklaştırma/ayırma düşüncesidir. Bu şekilde hem Sultan/İshak Çelebi tarafından tarikat mensuplarına bir zaviye inşa ettirilerek aralarındaki ilişkiler korunmuş olacak ve kent merkezi bir tarikat yapısı ile desteklenecek, hem de İshak Çelebi’nin imaj yapısı olan cami tarikat yapısından ayrılarak adeta kent merkezindeki bağımsızlığı ilan etmiş olacaktır. Bununla birlikte kent gelişiminin batıya doğru/ovaya doğru gerçekleşeceği aşikâr olduğuna ve kentin diğer zaviyesi için şehrin tam ters ucundaki bir nokta, Sultan İshak Çelebi tarafından Revak Sultan’a temlik edildiğine göre, “Mevlevihane” için en uygun yer, kendi camisinden uzak ve tam ters istikametteki bu konum olacaktır (Figür 9, 11).

Bir şehre girildiğinde yerleşime dair tüm işlevler merkezde toplanır, bu şekilde kentin merkezi haline gelen ticari doku çoğu zaman kale ile ilişkilidir (Aslanoğlu 2000: 192-193). Bu iskânda da kale ile ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda Ulu Cami ve Külliyesi’nin konumu bilinçli bir tercihi düşündürür. Birbirine çok yakın iki kale kapısının -birinin olası Osmanlı kapısı olduğu unutulmamalı- hemen kuzeyine yerleştirilen bu külliye kaleyle ilişki kurulabilecek en uygun/yakın noktadadır. Öyle anlaşılıyor ki Manisa’da, gelişmekte olan bir kent dokusu içerisinde, değişik işlevli yapıların aynı yapı topluluğu bünyesinde inşa edilmesiyle oluşan bu külliyenin yapımıyla sur dışında hem dini bir merkez, hem de bir kent merkezi/ticari merkez oluşturulmuştur. Böylelikle bir anlamda yerleşimin sur dışına taşması amaçlanmış, ancak seçilen yeni merkez kaleden koparılmamıştır (Figür 9, 11).

Kentin ikinci merkezi, Ulu Cami Külliyesi ile yaklaşık aynı tarihlerde (14. yy. ikinci yarısı) İshak Çelebi'nin eşi Gülgün Hatun tarafından inşa ettirilen bir diğer yapı topluluğu ile oluşturulmuştur²⁷. Bugün "Dere" ismiyle anılan ve cami, hamam, türbe ile çeşmeden oluşan serbest planlı bu yapı topluluğunun konumu kent gelişimi açısından oldukça önemlidir. Yerleşim hattının en batısında, yamaçtan ovaya doğru uzanan eğimin nispeten azaldığı bir noktada ve kaleden iniş yolunun aşağı kıvrıldığı alanda, yerleşimin sonundadır (Figür 11).



Figür 11. Manisa'nın Saruhanlı dönemi merkezleri (Harita: Acun 1999).

Muhtemeldir ki bu tercih, yerleşim hattının sonlarına doğru oluşturulmak istenen ikinci merkez ile gelecekteki ovaya açılımın habercisidir. Bununla birlikte Gülgün Hatun'un günümüze gelememiş olmakla birlikte bir zaviye yaptırdığı da bilinir (Uluçay 1940: 175; Durukan 2014: 421). "Mevlevihane" ile birlikte düşünülmüş İshak Çelebi Külliyesi örneğinden yola çıkarak bu zaviyenin külliyesinin bir parçası olduğu önerilebilir. Bu dönem ve bu külliye için ilginç olan ve belki de kent gelişimini etkileyen bir diğer yapı Revak Sultan Türbesidir (1371) (Figür 11-12)²⁸. "Mevlevihane" nin tam ters istikametinde, kentin en batı ucundaki bu türbe "Mevlevihane"den birkaç yıl sonraya tarihlenir. Bu türbenin konumuz özelindeki önemi, vakfiyesinden anlaşıldığı kadarıyla, Halveti tarikatına mensup Revak Sultan'a ait olması ve hemen bitişiğinde günümüze ulaşamayan bir Halveti tekkesinin yer almasıdır (Acun 1999: 389; Uluçay 1940: 25-28). Üstelik bu tekkenin yeri daha önce de vurgulandığı üzere Sultan İshak Çelebi tarafından Revak Sultan'a temlik edilmiştir (Uluçay 1940: 25-26). Bu nedenle yaklaşık aynı tarihlerde yaptırılan Revak Sultan Tekkesi ile Gülgün Hatun'un adeta kentin ikinci merkezini belirleyen külliyesinin birbirine yakın konumları önemlidir. Yaklaşık aynı tarihlerde kentte -üstelik sultanın izni ve belki de isteğiyle- önemli bir merkez daha yaratılmış ve bu yeni merkezin oluşumu bir Halveti tekkesi ile de desteklenmiştir.

²⁷ Külliye hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 67-70, 400-404, 498-502.

²⁸ Türbenin mimarisi hakkında bilgi için bkz. Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 389-395.



Figür 12. Revak Sultan Türbesi, giriş cephesi.

Külliyesinin yanı sıra Gülgün Hatun'u Manisa için anlamlı kılan, İshak Çelebi'den sonra Saruhanoğullarını kentte tanımlayan beyliğin diğer külliyesinin bir kadına ait olmasıdır. Üstelik bu yapı topluluğu, kentteki Osmanlı dönemi kadın külliyelerinin de adeta bir hazırlayıcısı niteliğindedir. Bilindiği gibi, Manisa'daki Osmanlı dönemine ait ilk külliye 1490 yılında II. Bayezid'in eşi Hüsnü saz Hanım tarafından yaptırılmıştır. Osmanlı döneminin ikinci önemli külliyesi ise 1522 yılında Yavuz Sultan Selim'in eşi, Kanuni Sultan Süleyman'ın annesi Ayşe Hafsa Sultan tarafından yaptırılır. Konumları ve günümüz kent dokusu düşünüldüğünde Saruhanlı döneminden itibaren, sultan eşi ve sultan annesi olan bu üç kadının Manisa kent merkezlerini belirledikleri ve bu şekilde de şehir gelişimi yönlendirmiş oldukları rahatlıkla söylenebilir (Figür 13)²⁹.



Figür 13. Manisa kent planında kadın külliyesi (Harita: Acun 1999).

Günümüze ulaşan biri sultan, diğeri sultan eşine ait bu iki hanedan külliyesi dışında bilinen dönemin diğeri yapıları küçük ölçekli mescitler ile bir tekdedir. Bu yapıların İshak Çelebi ile Gülgün Hatun Külliyesi arasında kalan alanda ve dış surlara paralel uzanan ince bir yerleşme şeridi şeklindeki konumları kent gelişimini gözler önüne serer. Dönemin bilinen mahalleleri, dağın eteklerinde ve kalenin alt-dış kesiminde Ulu Cami (Cami-i Kebir mahallesi) öncelikli olmak üzere İlyas Bey (1363), Giderci/Kiderci (1393), Gûrhane (1397

²⁹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz., Gündüz Küskü, Sema. 2014a. "Türk Dönemi Manisa Kenti ve Düşündükleri", 645-656.

öncesi) ve Dere mescitlerin belirlediği ince bir yerleşme şeridi halindedir (Figür 14)³⁰. O halde şehir gelişiminin yeni mahallelerin kurulması yoluyla olduğunu, mahallelerin ise yapılar aracılığıyla biçimlendiğini söylenebilir.



Figür 14. Saruhanlı Dönemi Yerleşim Hattı ve Kent merkezleri (Harita: Acun 1999).

Külliye dışında mahalle oluşumuna katkı sağlayan en önemli yapılar Konya ve Bursa örneklerinde de olduğu gibi tek mekânlı mescitlerdir. Bu oluşum İshak Çelebi'nin külliyesi ile başlattığı gelişimin önemli bir sonucu olmalıdır. Nitekim Evliya Çelebi'nin "Sihirli Kale'nin bulunduğu puslu dağın eteğinde doğudan batıya doğru tıpkı Bursa şehri gibi kurulmuş müzeyyen bir şehirdir" (Evliya Çelebi 1999: 39) şeklinde vurguladığı gibi coğrafi yapısı ve kent kurgusu olarak benzerlikler gösteren Manisa ve Bursa Bizans kale kentinden devşirilerek yerleşiminin sur dışına taşındığı örneklerdir. Bursa'da 15. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren siyasi ve ekonomik düzelmeler sonucunda tek mekânlı mescitlerin yoğunluk kazandığı günümüze ulaşan yapılardan anlaşılmaktadır³¹. İshak Çelebi'nin döneminde de Manisa en parlak dönemini yaşamış ve imar faaliyetleri büyük ölçüde bu dönemle sınırlı kalmıştır. Görüldüğü üzere, Saruhanoğlu yerleşimin sınırlarını kuzeyde kale, güneyde küçük ölçekli yapılar ve arazinin eğimi, doğuda "Mevlevihane" ile Ulu Cami Külliyesi, batıda ise Halveti tekkesi ile Gülğün Hatun Külliyesi belirler. Ancak Saruhan Bey'in türbesi -yakınında bir zaviyenin varlığı bilinmesine karşın- bu sınırların dışındaki konumuyla dikkat çeker (Figür 14).

Saruhan Bey kendisi hayatta iken bir oğlunu kaybetmiş ve muhtemelen oğlu için bir türbe inşa ettirmiştir. İbn Batuta bu durumu "Şehrin hükümdarı Saruhan adında biridir. Buraya girdiğimizde onu birkaç ay evvel ölmüş oğlunun türbesinde bulduk, Bayram gecesini sabahını anne baba bu türbede geçirmişler. Çocuğun cesedi yıkanıp hazırlanmış kalaylı, demir kaplı tahta bir tabut içine konmuş ve cesetten çıkan kokunun kaybolması için çatısı açık bir kubbeye asılmıştır" şeklinde dile getirmiştir (İbn Batuta 2004: 426). Saruhan Bey'in ölünce kendisi hayattayken ölen oğlunun yanına gömüldüğü, sonrasında da torunu İshak Çelebi tarafından türbesinin inşa ettirildiği düşünülür (Acun 1999: 416). Ancak Saruhan Bey'den sonra tahta oğlu İlyas Bey (1345-1359?) çıkar. Aslında tahta çıkan oğlunun babasının

³⁰ "Eskihisar" mahallesinin kale içerisinde olduğu tahmin edilir (Emecen 2013: 51). Bu mahallenin Fetih/Kale Mescidinin çevresinde oluşmuş olduğu önerilebilir.

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Gündüz Küskü, Sema. 2014b. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, Ankara, 121-128.

türbesini inşa ettirmiş olması çok daha akılcıdır ki, üstelik bu oğul 18 yıl gibi oldukça uzun bir süre tahtta kalmıştır. Osmanlı beyliğinde, bazı istisna örnekler dışında, tahta çıkan oğulların babalarının türbelerini inşa ettirmiş olmalarından yola çıkarak bu görüş desteklenebilse de İlyas Bey'in mimari anlamda Manisa'ya herhangi bir katkısının bulunmaması düşündürücüdür³². Muhtemeldir ki bu durum Türbe'nin torun İshak Çelebi (1359?-1388) tarafından yaptırılmış olduğu fikrini doğurmuştur.

Anadolu'da kent merkezinden uzak ve mezarlıklar içerisinde türbelerin varlığı bilinir. Ancak eğer bir sultan türbesi söz konusu ise durum değişir. O halde bu türbenin kentten uzak konumu belki de Saruhan Bey'in kendisi hayatta iken ölen oğlunun yanına gömülme isteğiyle açıklanabilir. Nitekim Osmanlı sultanı II. Murad da vasiyetinde kendisi hayatta iken ölen oğlunun yanına gömülmek istediğini belirtmiştir³³. Saruhan Bey türbesi mimari anlamda da yanında bir yapının varlığına yönelik işaretler taşır (Figür 15).



Figür 15. Manisa Saruhan Bey Türbesi ve bitişiğindeki yapı kalıntısı.

Araştırmacı Acun bitişik yapının türbe olduğuna işaret eder ki, Sultan II. Murad'ın Bursa'daki birbirine bitişik iki yapıdan oluşan baba-oğul türbesi belki de bu görüşü destekleyebilir (Figür 16).



Figür 16. Bursa II. Murad Türbesi ve bu yapıya bitişik oğlunun türbesi.

³² Tahta çıktıktan sonra babalarının türbelerini inşa ettiren Osmanlı Sultanları için bkz., Gündüz, Sema. 2010. "Sultan Türbelerindeki Simgesellik: Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Beyliği Örnekleri", 237-272.

³³ "...Bursa'da oğlu Alâeddin'in yanına üç dört zira uzağına gömülmesini... mezarının avlusuna dört duvar yapılmasını ve Kur'an okuyanların oturması için dört taraftan üstlerine dam konulmasını ve damın ortasının da Allah'ın rahmetleri eserlerinden olan yağmurun mezarı üzerine yağması için açık bırakılmasını vasiyet etti..." (Sertoğlu 1969: 69).

Bu durumda önerimiz, Saruhan Bey'in oğlu için bir türbe yaptırdığı, kendi ölümünün ardından oğlu İlyas Bey'in bu türbenin bitişiğine babası için bir türbe daha yaptırdığı ve sonraki bir süreçte oğul türbesinin bir şekilde harap olduğu yönündedir. Ancak bu öneri daha ayrıntılı bir çalışma gerektirmektedir.

Dönemin türbe algısını ve belki de Saruhan Bey türbesine yüklenen anlamı ortaya koyan en önemli veri, Saruhanlı Beyliği'nin son sultanı Hızır Bey'in Osmanlı sultanı I. Mehmed tarafından öldürüleceğini anladığı zaman verdiği vasiyettir. *"...cesedinin öteki suçluların cesetleri gibi ortalık yerde, bir hiçlik çukuruna atılmaması, Manisa'da atalarının türbesine defnedilmesi..."* (Hoca Sadettin Efendi 1999: 25) şeklindeki bu vasiyet Manisa'da tıpkı Selçuklu örneğinde olduğu gibi bir "atalar/sultanlar" türbesi olduğuna işaret eder³⁴. Bilindiği gibi Saruhanoğlu sultanlarına ait günümüze iki türbe ulaşmıştır. Bunlardan ilki sözünü ettiğimiz Saruhan Bey Türbesi, diğeri ise torunu İshak Çelebi'nin külliyesi bünyesindeki türbesidir. Medresenin bir bölümünün türbeye dönüştürülmüş olduğu bu uygulama, bulunduğu yer nedeniyle bireysel olarak İshak Çelebi'yi tanımlar. Buna karşın, bağımsız konumu ve beyliğin kurucusuna ait olması sebebiyle Saruhan Bey Türbesi daha genel bir kavrama cevap verebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde "atalar/sultanlar" türbesi olarak tanımlanan yapının Saruhan Bey Türbesi olabileceği daha akla yatkın gibi görünür. Ancak Hızır ile İlyas Bey'in nerede gömülü olduklarının kesin olarak bilinmemesi bu konuyu tartışmaya açık bırakır (Uluçay 1946:14,18; Uluçay 2003: 88).

Sonuç olarak, şehri ele geçiren Saruhan Bey ayrı tutulduğunda, Manisa kent gelişiminde kurucu olarak tek bir sultanın/İshak Çelebi'nin söz sahibi olduğu ortaya çıkar. Hanedan üyeleri arasındaki ikinci önemli kurucu ise İshak Çelebi'nin eşi Gülgün Hatun'dur. Külliye ile kente damgasını vuran bu iki kişilik dışında, isimleriyle bilinen küçük ölçekli diğer yapılar şeyhler tarafından yaptırılmıştır. Mevcut mimari veriler, kentin İshak Çelebi döneminden itibaren sur dışına taşındığını ortaya koyar. Sınırlarını sultanlar tarafından inşa ettirilen külliyelerin belirlediği Bursa örneğinde olduğu gibi Manisa'da da kent; sur dışında, sultan ve eşinin yaklaşık aynı tarihlerde inşa ettirmiş olduğu külliyeyle belirlenen iki merkez şeklindedir. Bu iki merkez, hanedan destekli olduğu anlaşılan tarikat yapıları ile desteklenir ve böylelikle şehrin sınırları da çizilmiş olur. Sonraki süreçte sözü edilen iki külliye/merkez arasına küçük ölçekli mescidlerin inşasıyla diğer mahalleler oluşur. Bu gelişim Saruhanoğlu Manisa kent dokusunun, daha geç tarihli mescidlerin varlığına karşın, İshak Çelebi zamanında biçimlendiğini ortaya koyar. O halde iki külliye belirlediği çift merkezli şehir, doğu-batı doğrultusunda ince bir hat şeklinde uzanır. Yerleşimin sınırlarını kuzeyde kale, güneyde ise arazinin eğimi belirler. Doğuda kentin kalbini oluşturan Ulu Cami Külliyesi'ne karşın, batıda Gülgün Hatun Külliyesi adeta şehrin ovaya açılan kapısıdır. Sözü edilen bu konum sur dışındaki en korunaklı bölgenin yerleşim için seçilmiş olduğunu işaret eder.

³⁴ Selçuklu dönemi "sultanlar türbesi" düşüncesi için bkz. Gündüz, Sema. 2010, "Sultan Türbelerindeki Simgesellik: Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Beyliği Örnekleri", 237-272.

KAYNAKLAR

- Acun, Hakkı. 1999. *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akok, Mahmut. 1972. "Konya'da Sahib-ata Hanikah, Camiinin Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeolojisi Dergisi*, XIX, II, (1970): 5-38.
- Akşit, Oktay. 1983. *Manisa Tarihi (Magnesia ad Sipylum) Başlangıcından M.S. 397 Yılına Kadar*, İstanbul.
- Aslanoğlu, A. Rana. 2000. *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*, Bursa: Ezgi Kitapevi.
- Aşıkpaşazade. 1992. *Osmanlı Tarihi*, (Haz. N. Atsız), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. 1989. *İstanbul Mimari Çağının Menşei, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, Ertuğrul, Osman, Organ Gaziler, Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid 630-805 (1230-1402)*, I, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü.
- Barkan, Ö. Lütfü. 1974. "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler" *Vakıflar Dergisi*, II: 279-387.
- Doğan, Umut. 2007. *Magnesia Ad Sipylum, Arkeoloji, Topografya ve Tarihi Coğrafya İncelemesi*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi) İzmir.
- Darkot, Besim. 1970. "Manisa", *İslam Ansiklopedisi*, 7: 288- 290.
- Develioğlu, Ferit. 1962. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara.
- Dukas. 1956. *Bizans Tarihi*, (Çev.: V.L. Mirmiroğlu), İstanbul: İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- Durukan, Aynur. 2001. "Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Baniler" *Sanat Tarihi Defterleri* 5: 43-132.
- Durukan, Aynur. 2006. "Baniler", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Mimarlık ve Sanat*, 2, (Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 137-171.
- Durukan, Aynur. 2014. "Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit" *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*-9/10: 391-502.
- Ergin, Nina-C. K. Neumann-A. Singer. 2007. *Feeding People, Feeding Power, Imarets in the Ottoman Empire*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Ermış, Ü. Melda., S. Gündüz Küskü, A. Yılmaz. 2016. "Erken Demirçağ'ından Ortaçağ'a Manisa Kalesi", *TÜBA-KED, Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 14: 247-259.
- Emecen, Feridun. 1995. "Saruhanogulları ve Mevlevilik", *Ekrem Hakkın Ayverdi Hatıra Kitabı*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 282-297.
- Emecen, Feridun. 2000. "Osmanlı'nın Batı Anadolu Türkmen Beylikleri Fetih Siyaseti: Saruhan Beyliği", *Osmanlı Beyliği (1300-1389)*, (ed. E.A. Zachariadou, çev. G.Ç. Güven-İ. Yerguz-T. Altınova), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 34-40.
- Emecen, Feridun. 2006. *Tarih İçinde Manisa*, Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları.
- Emecen, Feridun. 2013. *XVI. Asırda Manisa Kazası*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, .
- Emir, Sedat. 1994. *Erken Osmanlı Mimarlığında Çok İşlevli Yapılar: Kentsel Organizasyon yapıları olarak Zaviyeler. Orhan Gazi Dönemi Yapıları, II*, İzmir: Akademi Yayınları.

- Evliya Çelebi. 1999. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini*, (Hazırlayan Z. Kurşun, S. A. Kahraman, Y. Dağlı), 9. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evliya Çelebi. 2011. *Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zilli, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 7-10. Kitaplar, Dizin, 2*, (Hazırlayan S. A. Kahraman, Y. Dağlı, R. Dankoff), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, Semavi. 1963. "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler." *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 23:1-80.
- Foss, Clive, D. 1986. Winfield. *Byzantine Fortifications an Introduction*, Pretoria: University of South Africa.
- Foss, Clive. 1979. "Late Byzantine Fortification in Lydia (With ten plates)", *JÖB. 28*: 297-320.
- Gökçen, İbrahim. 1946. *Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar (H. 954-1060)*, I, Manisa: C.H.P. Manisa Halkevi Yayınları.
- Gökçen, İbrahim. 1950. *Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar (H. 1060, Miladi 1650'den sonra)*, II, Manisa: C.H.P. Manisa Halkevi Yayınları.
- Günel, Zerrin. 2006. "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Saray Teşkilatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Sosyal ve Siyasal Hayat*, 1, (Ed. A. Yaşar Ocak), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 197-204.
- Gündüz, Sema. 2010. "Sultan Türbelerindeki Simgesellik: Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Beyliği Örnekleri" *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12: 237-272.
- Gündüz Küskü, Sema. 2014a. "Türk Dönemi Manisa Kenti ve Düşündürdükleri", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*- 9/10: 639-656.
- Gündüz Küskü, Sema. 2014b. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Gündüz Küskü, Sema. 2017. "Bursa Kale Kentindeki İlk Osmanlı Yapıları ve İmgesel Çözümlenmeleri" *Osmanlı Dünyasında Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları, Prof. Dr. Filiz Yenişehirlilioğlu'na Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 131-136.
- Hoca Sadettin Efendi. 1999. *Tacü't Tevarih* (Çev. İ. Parmaksızoğlu), I, Eskişehir: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hoca Sadettin Efendi. 1999. *Tacü't Tevarih* (Çev. İ. Parmaksızoğlu), II, Eskişehir: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İbn Batuta. 2004. *İbn Batuta Seyahatnamesi*, I (Çev. A. Sait Aykut), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kara, Mustafa. 1999. "Osmanlı Döneminde Dervişler Ne Yaptı", *Osmanlı Toplum*, 4, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 446-450.
- Mehmed Neşri. 1987. *Kitab-ı Cihan-nüma*, I. (Haz. F.R. Unat ve M.A. Köymen), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lowry, Heath W. 2007. "Random Musings on the Origins of Ottoman Charity From Mekece to Bursa, İznik and Beyond", *Feeding People, Feeding Power, Imarets in the Ottoman Empire*, (Ed. N. Ergin, C. K. Neumann, A. Singer), İstanbul: Eren Yayınları.

- Ocak, Ahmet Yaşar. 1978 "Zaviyeler Dini, Sosyal ve Kültürel Tarih Açısından bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*, XIII: 248-268.
- Ocak, Ahmet Yaşar. 1981. "Bazı Menakıbnamelere Göre XIII-XV. Yüzyıllardaki İhtidarlarda Heterodoks Şeyh ve Dervişlerin Rolü." *Osmanlı Araştırmaları*, II: 31-42.
- Ocak, Ahmet Yaşar. 1999. "Osmanlı Devletinin Kuruluşunda Dervişlerin Rolü", *Osmanlı Devletinin Kuruluşu: Efsaneler Ve Gerçekler*, Ankara: İmge Kitapevi, 67-80.
- Öney, Gönül. 1966. "Kayseri Hacı Kılıç Cami ve Medresesi", *Belleten*, 30: 377- 387.
- Önge, Yılmaz. 1984. "Sahip Ata Hankahı", *Suut Kemel Yetkin'e Armağan*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 281-292.
- Pehlivan, Gürol. 2010. *Manisa Şehrinde Evliya Kültü*, İzmir: Tibyan Yayıncılık.
- Sertoğlu, Mithat. 1969. "İkinci Murad'ın Vasiyetnamesi", *Vakıflar Dergisi*, VIII: 67-75.
- Sönmez, Zeki. 1995. *Başlangıcında 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Şaman Doğan Nermin. 2012. "Kayseri'deki Selçuklu Külliyesi", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 16: 191-214.
- Tanrıkorur, Ş. Bârihüdâ. 1995. "Manisa Mevlevihanesinin Restorasyonu, Tenkid ve Teklif", *Ekrem Hakkın Ayverdi Hatıra Kitabı*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 331-361.
- Telci, Cahit. Manisa. 2017. "Mevlevihanesi Mevlevihane Olarak mı Yapıldı? Kitabesi Üzerinden Yeniden Düşünmek", *Sufi Araştırmaları*, 15: 1-22.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit. 2001. *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Uluçay, M. Çağatay. 1940a. *Saruhanogulları ve Eserlerine Dair Vesikalar (773. H.-1220 H.) I*, İstanbul: Manisa Halkevi Yayınları, Resimli Ay Matbaası.
- Uluçay, M. Çağatay. 1940b. "Manisa Kalesi'ne âid Vesikalar", *Gediz*, VI/4: 4-7.
- Uluçay, M. Çağatay. 1940d. "Manisa Ka'lasına Ait Vesikalar" *Gediz*, VI/40: 4-6.
- Uluçay, M. Çağatay. 1940e. "Manisa Ka'lasına Ait Vesikalar" *Gediz*, VI/41: 3-4.
- Uluçay, M. Çağatay. 1940f. "Manisa Ka'lası Hakkında" *Gediz*, VI/43: 6-8.
- Uluçay, M. Çağatay. 1946. *Saruhanogulları ve Eserlerine Dair Vesikalar (773. H.-1220 H.) II*, İstanbul: C.H.P. Manisa Halkevi Yayınları, Marifet Basımevi.
- Uluçay, M. Çağatay. 1970. "Manisa", *İslam Ansiklopedisi*, 7: 290-294.
- Uluçay, M. Çağatay. "Saruhanogulları", *İslam Ansiklopedisi*, X: 239-244.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. 1988. *Osmanlı Devleti Teşkilatında Medhal (Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Anadolu Beylikleri, İlhaniler, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Memluklerdeki Devlet Teşkilatına bir Bakış)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Uzunçarşılı, İ. Hakkı. 2003. *Osmanlı Tarihi*, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. 1989. "XIV.-XV. yüzyıl Mimari Örneklere Göre Bursa Kentinin Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Gelişimi", *IX. Türk Tarih Kongresinden Ayrı basım*, Ankara.

İTALYAN MAYOLİKA VE İZNIK SERAMİKLERİNİN TEKNİK, MOTİF VE ÜSLUP BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRILMASI (XV.-XVII. YÜZYILLAR)

TARKAN OKÇUOĞLU
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
tarkok@gmail.com

ÖMER CENKER ILICALI
Dr., ocenter@yahoo.com

ÖZ

15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Osmanlı ve İtalyan devletleri seramik sanatlarının en önemli ürünlerini verdiler. İtalya'nın farklı merkezlerinde, yeni bir teknik ve estetik anlayışla üretilen Mayolika seramikleri Rönesans İtalya'sının sanat repertuvarına katıldı. Aynı zaman aralığında Osmanlı seramikleri, 15. yüzyılın sonundan itibaren, o güne kadar erişilemeyen bir teknik yetkinlik ve motif çeşitliliğiyle İznik fırınlarında üretilmeye başlandı. Gerek İznik seramikleri gerekse Mayolika ayrı ayrı birçok araştırmanın konusu olmuşsa da, eşzamanlı olarak gelişen iki seramik üretiminin arasındaki ilişkiyi ayrıntılı biçimde inceleyen çalışmalar yaygınlaşmamıştır. Çalışmamızda, her iki seramik üretimini karşılaştırıp, aralarındaki ilişki ve etkileşimleri çözümleyerek bu alandaki yazına katkıda bulunmayı amaçlıyoruz. Makalede sözü edilen Medici porselenleri sadece Mayolika seramikleriyle olan akrabalıkları ve İznik seramikleriyle olan bağlantıları çerçevesinde çalışma kapsamına alındı. Her iki seramik üretimi kronolojik gelişimleri, kendi bölgelerindeki öncülerinden farklılaşan karakterleri ve Çin porselenlerinden aldıkları esin konularında benzerlik gösterirken, temel üretim tekniği bakımından ayrışırılar. Aralarındaki etkileşimin ise teknik, motif ve üslup bağlamında yoğunlaştığı gözlenir.

Anahtar Kelimeler: Mayolika, İznik, seramik, Doğu Akdeniz, kültürel etkileşim.

COMPARAISON OF ITALIAN MAIOLICA AND IZNIK CERAMICS IN THE CONTEXT OF TECHNICAL, DESIGN AND STYLE (XV. -XVII. CENTURIES)

ABSTRACT

The Ottoman Empire and Italy spent the most brilliant years of the ceramic art between 15th and 17th centuries. The production of ceramic started as of the end of 15th century in İznik with a new and aesthetical understanding besides the ceramic produced so far. Multicentric production had been initiated also in the Italian territory at the same century and the ceramics called maiolica, reflecting a new technique and aesthetic, took its place in the art diversity of Renaissance's Italy. Iznik ceramics and Italian maiolicas had been the subject of many studies separately. However, studies, examining the relationship between these two ceramic traditions, are relatively scarce. This study aims to contribute to the literature in this area by comparing these two ceramic traditions. It primarily analyzes the history of these two traditions and their techniques, motifs and styles. The relationship and interactions of Iznik ceramics and Italian maiolicas constitute the core of the study. Medici porcelains which are closely related to maiolica ceramics are integrated into the study because of their relation with Iznik ceramics. These two ceramic traditions share similarities on the basis of their historical pattern, their differences from their forerunners, and their interest in Chinese porcelain. However, they differ in terms of main production techniques. The interaction of the traditions is observed in the areas of technique, motif and style.

Key Words: Maiolica, Iznik, ceramic, East Mediterranean, cultural interaction.

15. ve 17. yüzyıllar arası Osmanlı İmparatorluğu ve İtalya için seramik sanatının en görkemli dönemleridir. 15. yüzyılın sonundan itibaren, eski bir Osmanlı başkenti olan İznik'te, daha önceki üretilere göre yeni bir teknik ve estetik anlayışıyla seramik üretimi başlar. Aynı yüzyıl içinde, İtalya topraklarında, farklı merkezlerde üretilen ve mayolika adı verilen seramikler yeni bir teknik ve estetiği yansıtarak Rönesans İtalya'sının sanat repertuarında yerini alır. Her iki seramik geleneği kronolojik gelişim aşamaları, buldukları coğrafyalardaki öncüllerinden ayrışmaları ve Çin porselenlerinden esinlenme açısından benzerlik gösterirken, temel üretim tekniği bakımından farklılaşırlar. İznik seramikleri ve İtalyan mayolikaları ayrı ayrı birçok araştırmanın konusu olsa da, kültürel ilişkiler sonucunda gelişen motif seçimindeki ortaklıklar ve etkileşimler hala daha ayrıntılı incelenmeyi beklemektedir. Bu makale, Doğu Akdeniz kültürüne bağlı her iki seramik geleneğini karşılaştırarak motif, üslup ve teknik bağlamında aralarındaki ilişki ve etkileşimlerin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

15-17. yüzyıl arasında Akdeniz'de hakimiyeti olan Osmanlı ve İtalyan şehir devletleri siyaset, ticaret ve sanat alanında yoğun ilişki içindeydi. Türkler daha 12. yüzyılın son çeyreğinde, başta Venedik olmak üzere İtalya coğrafyasındaki devletlerle Antalya Limanı üzerinden temasa başlamıştı. 1207 yılında Sultan I. Gıyasettin Keyhüsrev'in, Selçuklu topraklarında ticaret yapabilmeleri için Venediklilere verdiği izin ikili ilişkilere yeni bir boyut kazandırır. Anadolu'dan İtalya'ya canlı hayvan, ziraat, maden ürünleri, halı, kilim ve seramik ürünleri satılır. 14. yüzyılda ise Venedik ve Cenova, Batı Anadolu'da hakimiyet kuran Aydınogulları ve Menteşogulları ile ticarete başlar.¹

II. Mehmed'in (1444-1481) tahta geçmesi Türk-İtalyan sanat ilişkilerinde ivmeyi arttıran en önemli gelişme olmalıdır. Ayrıca, İstanbul'u fethi ve başkentin buraya taşınması, kentte zaten yerleşik olan Venedik ve Ceneviz kolonileri ile ilişkileri derinleştirir. II. Mehmed de Latin Batı'nın klasik mirasına duyarlıdır. İtalyan sanatına ilgisinin dinamiklerinden birini muhtemelen onun bu eğiliminde aramak gerekir. Sultanın teşvik ettiği bu atmosfer altında, İtalyan şehir devletlerinden sanatçı ve mimarlar İstanbul'a davet edilir.² Davete icabet eden ressam ve heykeltıraşların çalışmaları için bir atölye de yaptırılır ve bir grup saray sanatçısı İtalyan sanatçılardan ders almaya başlar.³

Osmanlı'nın küresel bir güç haline dönüştüğü 16. yüzyılda İtalyanlarla sanatsal etkileşim ve ticari rekabet daha iddialı bir biçim alır. Mücadelede başı çeken tekstildir. Osmanlılar bu yüzyılda, Avrupa ve Orta Doğu pazarlarının lideri olan Floransa ve Venedik'le yarışa girecek düzeyde kadife ve ipek üretimine başlar. Bursa merkezli bu üretim

¹ Geniş bilgi için, Elizabeth Zachariadou, Trade and Crusade, Venetian Crete and the Emirates of Menteshe and Aydın (1300-1415), Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia per tutti i paesi del mondo, Venedik 1983; Zeki Sönmez, **Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 20-23.

² Gülru Necipoğlu, "Konstantinopolis'ten Konstantiniyye'ye: II. Mehmed döneminde yaratılan kozmopolit payitaht ve görsel kültür", **Bizantion'dan İstanbul'a: Bir başkentin 8000 yılı**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 5 Haziran-4 Eylül, 2010, s. 262-264.

³ Julian Raby, "A Sultan of paradox: Mehmed the Conqueror as a patron of the arts", **Oxford Art Journal**, Vol. 5, No. 1, 1982, s. 5.

İtalyanlarla iki yüzyıl boyunca rekabet eder.⁴ Her iki ülkede üretilen kumaşlar karşılıklı etkileşimi açıkça gösterir. Birçok örnekte, kumaşlar ve tasarımlar öylesine benzer ki bazen incelenen kumaşın menşeyini kesin olarak belirlemek mümkün olmaz.⁵

Başta tekstil olmak üzere Osmanlı ve İtalyan şehir devletlerinin dekoratif sanatlardaki ilişki ve etkileşimlerini konu alan çok sayıda yayın yapılmışsa da, seramik söz konusu olduğunda kaynakların sınırlı olduğu söylenebilir. Bu konuya eğilen araştırmacıların ortak kanısı, yapılan çalışmaların henüz İznik seramikleriyle mayolika arasındaki bağlantıyı aydınlatmaktan uzak olduğu yönündedir.⁶ Diğer yandan, Doğu'nun mayolika üzerinde etkisinin ilk mayolika çalışmalarından bu yana bilindiği, ancak üslupsal aktarımların daha fazla anlaşılması gerektiğine dikkat çekilir.⁷

Osmanlı ve İtalyan seramik sanatları siyasi ve ekonomik tarihleriyle yakın ilişki gösterir. Orta Çağ'ı siyasi-ekonomik istikrardan uzak ve seramik sanatında da oldukça durgun geçiren İtalya, 14. yüzyıldan itibaren tekstil, bankacılık, metal işleri, silah üretimi ve gemi yapımı gibi alanlardaki başarısıyla yeni bir refah döneminin kapısını açar. Zenginleşen burjuvanın, giderek gelişen zevklerine yönelik sağladığı finans tüm sanatları tetikler. Rönesans dönemi, diğer sanatlarda olduğu gibi, seramik sanatında da yeni bir açılımın habercisidir.

Anadolu'nun seramik-çini tarihi incelendiğinde ise, Anadolu Selçukluları'ndaki parlak devrinden sonra Beylikler Devri'nde üretkenliği azalmış gözükken bu sanatın, 15. yüzyıl başında siyasi istikrarı sağlayan Osmanlılarda yeni bir sayfa açtığı görülür. Osmanlı'nın siyasi-ekonomik büyümesiyle beraber bu sanata duyulan ilgi artar. İznik'te, 15. yüzyılın son çeyreğinde -neredeyse Kingery'nin mayolikanın başlangıcı kabul ettiği tarihte- yeni bir teknik ve üslupla seramik üretimi başlar.⁸ Yine bu dönemde İtalya'da, mayolika dışında ama aynı kültür ikliminin ve seramik geleneğinin uzantısı Medici porselenleri üretilmeye başlanır.

Osmanlı ve İtalyan seramik üretimi 16. yüzyılda en parlak devirlerini yaşar. Bu yüzyıl içinde İznik ve İtalya'da üretilen seramikler büyük ilgi görmeye başlar. Bu sanatın ustaları da daha önce olmadığı ölçüde itibar görürler. 17. yüzyılda ise her iki toplumun seramik endüstrilerinde önce hızlı bir duraklama ve ardından hızlı bir gerileme yaşanır.

İznik seramiği ile İtalyan mayolikasının tarihsel paralelliklerinin en doğru açıklamasını ekonomi tarihinde buluruz. 17. yüzyıla Batı Avrupa'nın ekonomi ve yaşam standartları açısından en gelişmiş bölgelerinden biri olarak başlayan İtalya, aynı yüzyılın

⁴ Miki Iida-Sohma, "I tessuti serici veneziani e il mercato ottomano nell'epoca premoderna (secoli XVI-XVII°)", **Mediterranean World**, Vol. XVIII, Mar. 2006, s. 71-72.

⁵ Sandra Sardjono, "Ottoman or Italian velvets? A technical investigation", **Venice and the Islamic world**, Ed. Stefano Carboni, New Haven and London, Yale University Press, 2007, s. 192-199.

⁶ Rosamond E. Mack, **Bazaar to piazza: Islamic trade and Italian art, 1300-1600**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, s. 174.; Sönmez, **a.g.e.**, s. 55.

⁷ Catherine Hess, Nassim Rossi, "Brilliant achievements: The journey of Islamic glass and ceramics to Renaissance Italy", **The arts of fire: Islamic influences on glass and ceramics of the Italian Renaissance**, Ed. Catherine Hess, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2004, s. 18.

⁸ Julian Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 77.

sonlarına doğru, 1680'lerde bunalım dönemine girer. Özellikle tekstil endüstrisindeki büyük gerileme İtalyan şehir devletlerinin ekonomisine çok ağır darbe vurur.⁹ 14-16. yüzyıllar arasında dünya ekonomisine hükmeden Akdeniz, 17. yüzyılın başından itibaren hızla karanlığa gömülür.¹⁰ Osmanlılar da benzeri bir durumdadır. 16. yüzyıldan itibaren coğrafi keşiflerin zeminini hazırladığı yeni ticaret yapılanması, Osmanlı'yı uluslararası ticaret yollarının dışına iter. Buna ek olarak, Yeni Dünya'dan getirilen değerli madenlerin, özellikle gümüşün etkisi Osmanlı ekonomisi üzerinde yıkıcı olur. 1584'de ülke devalüasyonla tanışır.¹¹ Avrupa'nın nüfus, teknoloji, kaynaklarının fazlalığı ve verimliliği gibi faktörler dengeyi Osmanlı ekonomisi aleyhine bozar.¹²

MAYOLİKANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞMESİ

Mayolikanın ortaya çıkması, gelişmesi ve sonra da gerilemesi İtalya'nın siyasi, kültürel ve ekonomik seyrine paralellik gösterir. İtalya'nın uzun bir gerileme döneminden sonra, 15. yüzyıl başlangıcında yeni bir refah dönemine uyanmıştır. Ekonominin iyileşmesiyle oluşmaya başlayan sermaye birikimi plastik sanatları teşvik ederken, yüzyıllara dayanan çömlek sanatı bilim ve sanatın gücüyle yeni bir yüz kazanır.¹³

15. yüzyıldan itibaren İtalyan seramik sanatı stil ve teknik açılarından bir evrim geçirir. Uluslararası gotik tarzına paralel olan bu gelişmeyle *arkaik-mayolikadan* ayrışan ve bugün mayolika olarak tanınan üretim başlar.¹⁴ Seramiklerdeki resimlerin çizgileri, kullanılan renkler, seçilen kompozisyonlar ve fırınların teknolojileri değişir. Mayolikayı ortaya çıkaran başlıca gelişmenin kalaylı-sırın üretilmeye başlanması olduğu düşünülür.¹⁵ Sonrasındaki en önemli ilerleme ise renk skalasının genişlemesidir. 1470'li ve 1480'li yıllarda kobalt mavisi, antimon sarısı ve antimon-demir karışımı kavuniçi renk yelpazesine katılarak arkaik dönemde kullanılan kahverengi ve yeşilin yanında yerlerini alır. Bakır ve antimondan sağlanan zeytin yeşili, bakır ve sodadan elde edilen turkuaz mavisi, kobalt ve manganezden elde edilen leylak ve bir dizi ara ton bunları izler.¹⁶ Mayolikayı ortaya çıkaran önemli bir gelişme de fırın teknolojisinde yaşanır. Yeni geliştirilen fırınlarda iki veya üç kez pişirime sokulan ürünlerde kayıp artık minimize edilmekte, emek ve hammadde tasarrufu sağlanmaktadır.¹⁷

⁹ Carlo M. Cipolla, "The economic decline of Italy", **The economic decline of empires**, Ed. Carlo M. Cipolla, London and Southhampton, The Camelot Press Ltd, 1970, s. 196-202.

¹⁰ Faruk Tabak, *The waning of Mediterranean, 1550-1870: a geohistorical approach*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, s. 1.

¹¹ Bernard Lewis, "Some reflections on the decline of the Ottoman Empire", **The economic decline of empires**, Ed. Carlo M. 222-223.

¹² Mehmet Genç, **Osmanlı İmparatorluğunda devlet ve ekonomi**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2000, s. 210.

¹³ Louis Marc Emmanuel Solon, **A history and description of Italian majolica**, Cassell and Company, 1907, s. 1-2.

¹⁴ Carola Fiocco, **a.g.e.**, 'La Ceramica in Italia dal Medioevo al Rinascimento', **Storia dell'arte ceramica**, s. 82.

¹⁵ Richard A. Goldthwaite, "The economic and social world of Italian Renaissance maiolica", **Renaissance Quarterly**, v. 42, n. 1, 1989, s. 3.

¹⁶ Caiger-Smith, **a.g.e.**, **Tin-glaze pottery in Europe and the Islamic World: The tradition of 1000 years in maiolica, faience and delftware**, London, Faber and Faber, 1973, s. 86.

¹⁷ Goldthwaite, **a.y.**, s. 3.

Seramiklerdeki ince işçilik ve detaycı çalışma da mayolikayı temsil eden üslup özelliklerinin oluşumunda belirleyicidir. Bu yeni anlayışın ilk görüldüğü şehir Floransa'dır. 1420-1440 arası bir dönemde Floransa'da eskinin sade, sıradan işlemeli armalarından farklı olarak, daha özenli ve incelikli bir estetikle üretilmiş bir grup armalı büyük tabağın yeni üslubun ilk örneklerini temsil ettiği düşünülür. Aslan, tavşan gibi çeşitli hayvanların sembol olarak kullanıldığı bu ürünlerin arka planları küçük yapraklar ve çiçeklerle bezelidir. Kullanılan yapraklar o dönem için Floransa'da popüler bir süsleme ögesidir ve kaynağı Valencia yoluyla gelen *müdejar* üslubudur. Ancak, müdejar üslubunda uygulanan sgraffito tekniği kullanılmamış, seramiğin yüzeyine önce ince bir fırçayla desen çizilmiş ve yüzey resme derinlik kazandıran çeşitli renk tonlarıyla doldurulmuştur. Bu detaycı çalışma biçimi ve ince işçilik *arkaik-mayolikanın* artık geride bırakıldığını ilan eder. Her parça dikkatlice planlanmış ve süsleme boşlukları doldurmak için değil, izleyicinin dikkatini çekmek üzere yapılmıştır.¹⁸

Artık, mayolikalar sadece formlarıyla değil, tasarım ve renk zenginlikleriyle değerlendirilmeye başlanır. Mayolika ressamı, resmi, birinci pişirmeden sonra çömleğin kalaylı-sırla kaplanan yüzeyine yapar. Bu çalışma büyük bir hüner ve hatasız çalışma gerektir. Çünkü sürülen boya hızla yüzey tarafından emildiği için yapılabilecek hatanın telafi şansı yoktur. Bu nedenle fresko ve tempera üstüne çalışan, seri ve hassas resim yapmada maharetli bir grup ressam mayolika sanatına dâhil olur.¹⁹ Vasari, daha 1450'lerde Luca della Robbia'nın çalışmalarının, Piero di Cosimo de' Medici de dâhil olmak üzere herkeste büyük ilgi uyandırdığını, mayolikanın günlük kullanım eşyası olmaktan çıkarak, sanat objesine dönüştüğünü kaydeder.²⁰ Ne var ki, Luca della Robbia'nın işleri mayolikanın tarihsel gelişiminden bağımsız gözükmemektedir ve bir temayül oluşturmamıştır. Seramiğin üzerine hikâyelerin resmedilmesinin popülerleşmesi ondan yaklaşık 50 yıl sonra gerçekleşecektir.²¹

1486'da Ferrara'nın Macaristan elçisinin, Macaristan Kraliçe'sine hediye etmek üzere Ferrara Düşesi'nden mayolika istemesi, mayolikanın itibar kazanmaya sürecinde önem taşır.²² Bu itibar paralelinde seramik sanatçısı ve ressamının saygınlığı da artar. Rönesans kültürü içinde, hümanist fikirlerden etkilenen mayolika sanatçıları bireysellik gelişir. Yeni arayışlara giren seramik sanatının resim, heykel, kuyumculuk ve dokumacılıkla etkileşimi artar. Daha yaratıcı üsluplar ortaya çıkar ve bu çizgide eserler verilir.²³ 1530'lardan itibaren mayolika sanatçıları eserlerinin arka yüzlerine imza atmaya başlarlar.²⁴ Rönesans Dönemi'nin bu yeni anlayışıyla beraber seramikçi 'sanatçı' hüviyeti kazanır. Eskinin itibarı sınırlı eşyası artık zarif bir sanat eserine dönüşmüştür. Eserin

¹⁸ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 84-85.

¹⁹ Bernard Rackham, **Italian Maiolica**, 2nd ed., London, Faber and Faber, 1973, s. 5.

²⁰ Giorgio Vasari, **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ve architetti**, 4. ed., Roma, Grandi Tascabili Economici, Newton, Luglio 2010, s. 290-291.

²¹ Alicia Marie LaTores, **Luca della Robbia as Maiolica Producer: Artists and Artisans in Fifteenth-Century Florence**, Graduation with Departmental Honors in Art History, Wheaton College, May 5, 2009, s. 42.

²² Luke Syson, Dora Thornton, **Objects of virtue Art in Renaissance Italy**, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2001, s. 201.

²³ Rackham, **a.g.e.**, s. 12.

²⁴ Syson, **a.g.e.**, s. 205.

malzemesi daha önce olduğu gibi kildir ama yüzeyi parlak beyaz sırla kaplıdır. Gülsuyu ibriği veya tatlı tabağı gibi mayolika parçalar şato ve saraylara kabul edilirler ve inci işlemeli sedir ağacı dolaplar ve sırmalı ipek kumaşlarla, doğu halıları ve altın tabakların yanında yer alırlar. Önceden mütevazı bir zanaatkâr olan seramikçinin toplumsal hiyerarşide değeri artar; saraya davet edilir ve soylu hamisi tarafından özel ilgi görmeye başlar.²⁵ Ressamın önem kazanması, doğal olarak çömlekçinin arka planda kalması anlamına gelir. Çünkü mayolikayı Rönesans'ın plastik sanatlarıyla rekabete sokan ve ona cazibe kazandıran, objelerin yüzeyine yapılan resimlerdir.²⁶ Dolayısıyla, günlük kullanım eşyası olarak kullanılan bir çömlek olmanın dışında ressamların üzerlerinde hünerlerini gösterdiği bir sanata dönüşür.

Mayolikalara ilgi arttıkça, İtalyan şehir devletlerini yöneten soylular arasında mayolika sanatçıların hamiliği konusunda rekabet kızışır. Costanzo Sforza, Roberto Malatesta, Lorenzo de' Medici ve hatta Papa'nın mayolikalara ilgisi yoğundur.²⁷ 16. yüzyılın başlarında, *istoriato* adı verilen seramik objelerin üzerlerine hikâyelerin resmedilmesinin başlamasıyla beraber sanat hamilerinin ilgisi daha da artar.²⁸ Vasari, mayolikaların hediye objesi olarak kazandığı itibarı anlatır.²⁹ Rönesans'la beraber üretimi ve itibarı büyük ivme kazanan mayolikanın en dikkat çeken yanlarından biri zengin ve güçlülerin sofrasında altın ve gümüş sofra takımlarının yerini almasıdır.³⁰

Mayolikalara olan talep artışı sonucunda seramik ticareti yeni bir organizasyonla ele alınarak hatırı sayılır bir ivme yapar. Bu bağlamda dış pazarlarda da talep oluşur ve mayolika ihraç edilmeye başlanır. Mayolika üretimi Faenza gibi şehirlerin ekonomilerinde belirleyici olur.³¹

1600'lerden itibaren mayolikanın şaşalı dönemi sona ermeye başlar. 17. yüzyıl birçok seramik merkezinin önemini kaybetmeye başladığı bir geçiş dönemidir. Rönesans mayolikaları barok tasarımlarla uyum sağlayacak bir dönüşüm geçirir. İznik seramikleri ve Çin porselen taklitleri döneme ait yeniliklerdir. *Istoriatto* stili Castelli'de devam eder ve 1660'lardan itibaren Castel Durante'de yeniden canlanır.³² 17. yüzyılda duvarlar ve büyük paneller için mayolikalar üretilir. Ulama çinilerde olduğu gibi, küçük mayolikalarla çok büyük duvar resimleri oluşturmak popülerlik kazanır.³³

²⁵ Solon, **a.g.e.**, s. 1-2.

²⁶ Goldthwaite, **a.y.**, s. 4.

²⁷ Goldthwaite, **a.y.**, s. 11.

²⁸ Örneğin, Papa VII. Clement kardinallerle yemek yerken *istoriato* üslubundaki mayolikaları kullanır. Urbino Düşesi Eleonora Gonzaga 1524 tarihinde, annesi Mantua Markizi Isabella d'Este'ye gönderilmek üzere dönemin ünlü mayolika ustası Nicola da Urbino'ya *istoriatolar* yaptırır. Syson, **a.g.e.**, s. 202, 219, 223.

²⁹ Urbino Dükü Guidobaldo, ünlü ressam Taddeo Zuccheri'dan, mayolika üretiminde model olarak kullanılacak bir resim yapmasını ister. Dük hazırlattığı mayolikaları İspanya Kralı Felipe'ye hediye eder. Vasari, **a.g.e.**, s. 1183-1184.

³⁰ W. David Kingery, "Painterly maiolica of the Italian Renaissance", **Technology and Culture**, Vol. 34, No. 1, Jan. 1993, s. 47.

³¹ Goldthwaite, **a.y.**, s. 2-5.

³² Julie E. Poole, **Italian Maiolica**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, s. 6.

³³ Howard Coutts, **The art of ceramics: European ceramic design 1500-1830**, New York, Yale University Press, 2001, s. 28.

16. yüzyıl sonuna doğru mayolika İtalya dışına taşınmaya başlar ve yerel üsluplar oluşur. İspanya, Fransa, Portekiz, Hollanda ve İngiltere’de yeni üretim merkezleri olarak ortaya çıkar.³⁴

ERKEN DÖNEM İZNIK/MİLET VE MAYOLİKA SERAMİKLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ VE ETKİLEŞİMLER

Anadolu ve İtalya coğrafyasının seramik ilişkisi aslında 15. yüzyıl sonunda beyaz hamurlu İznik seramikleri ve mayolikanın üretilmeye başlamasından bir yüzyıl önce başlar. Bu seramiklerin başlangıcının 14. yüzyıl ikinci yarısında olabileceği görüşü varsa da bu konuda bir mutabakat yoktur.³⁵ Milet-mayolika ilişkisini inceleyen öncü isim, Milet kazılarıyla tanınan Friedrich Sarre’dır.³⁶ Ona göre, Anadolu seramiği hem İspanyol-Mağribi, hem de İtalyan mayolika sanatları üzerinde kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde etkilidir. Sarre bu etkileşimin sadece lüster gibi teknik düzeyde kalmadığını, form ve tasarımlarda da söz konusu olduğunu bildirir.³⁷ Bu yorumu son derece dikkat çekicidir, çünkü mayolikanın kaynağı olarak İspanya’yı gösteren araştırmacıların aksine³⁸ Sarre, Anadolu’da üretilen seramiklerin hem doğrudan hem de İspanya üzerinden mayolikayı etkilediğini iddia eder.

Sarre, Milet işi adı verilen seramiklerin bir grubunun erken Floransa mayolikasını için model olduğunu yazar. Ona göre bu grupta yer alan mayolikaların tasarım ve süsleme biçimlerinde Milet seramikleri taklit edilmiştir. Öyle ki bazı süslemelerde İtalya’da bulunmayan, Anadolu’ya özgü bitki motiflerine de yer verilmiştir.³⁹ Sarre’nin Floransa mayolikasını içinde kastettiği grup *zaffera in rilievo* (rölyef mavi) olarak bilinir ve koyu mavi rengin kullanımıyla dikkat çeker⁴⁰ (Resim 1). Ayrıca, Milet seramiklerinin kobalt mavi boya ile İtalya’ya ulaştıklarını ve 15. yüzyılda Toskana’da benzeri bezemelere sahip mayolikaların gelişmesini sağladıkları da düşünülür.⁴¹

14. yüzyılda Efes ve Milet limanlarından İtalya’ya yapılan ticaretin seramiği de kapsama olasılığı vardır. Mayolikanın kaynağının 15. yüzyılda Anadolu’dan İtalya topraklarına göç eden ustalar olduğu da düşünülür.⁴² Milet seramiklerini sadece mayolikayla değil, mayolika öncüsü sayılan *proto-mayolikayla* ilişkilendiren araştırmalar da vardır. Korint adasındaki kazılarda rastlanılan bazı seramik parçalara dayanarak *proto-mayolika* tanımlanmış, bunlarla Anadolu seramikleri arasında bağlantı kurulmuştur.⁴³ *Proto-mayolikayla* Milet

³⁴ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 103-104.

³⁵ Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 82.

³⁶ Mükerrrem Paker, “Anadolu Beylikler devri keramik sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1964-1965, s. 155.

³⁷ Friedrich Sarre, “The connexion between the pottery of Miletus and the Florentine maiolica of the fifteenth century”, **Transactions of the Oriental Ceramic Society, Volume 10, 1931-1932**, s. 16.

³⁸ Bernard Rackham, **Islamic pottery and Italian maiolica: illustrated catalogue of a private collection**, London, Faber and Faber, 1959, s. 66.

³⁹ Sarre, **a.y.**, s. 17.

⁴⁰ Marco Spallanzani, **Ceramiche Orientali a Firenze nel Rinascimento**, Firenze, Libreria Chiari, 1997, s. 79.

⁴¹ Géza Fehérvári, **Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow Collection**, London, Faber and Faber, 1973, s. 145-146.

⁴² Paker, **a.y.**, s. 165.

⁴³ Frederick O. Waagé, “Preliminary report on the Medieval pottery from Corinth: 1. The prototype of the archaic Italian majolica”, **Hesperia**, Vol. 3, No. 2, 1934, s. 139.

seramikleri arasında teknik farklılıklar varsa da süslemede birçok benzer motif kullanılmıştır.⁴⁴

İznik Roma tiyatrosu kazı buluntularını değerlendiren Nursen Özkul Fındık, Milet seramikleri içindeki mavi boyalı gruba ait "helezon" un *proto-mayolikalarda* da en fazla uygulanan motif olduğunu bildirir.⁴⁵ Milet ve *proto-mayolikalarda* kullanılan ortak motifler arasında helezonun dışında, meşe yaprakları, zigzaglar ve yatay şeritler arasındaki alanlardaki dikey çizgiler göze çarpar. Her iki seramik grubu, uygulanan tekniklerle birbirinden ayrılır. Milet sıraltı, *proto-mayolika* ise sırüstü seramik tekniğinde yapılmıştır. Ancak motif ve tasarım bağlamında ele alındıklarında Akdeniz'in diğer ülkelerindeki seramiklerde olmayan bazı ortak özellikler taşırlar.⁴⁶

İZNİK SERAMİKLERİNİN MAYOLİKA SERAMİKLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ: MOTİF VE ÜSLUPLAR

Doğu seramik sanatının mayolika üzerindeki etkisi konusunda 20. yüzyılın başlarından itibaren bazı yayınlar yapılır. Henry Wallis 1900 yılında yayınladığı kitapta, İtalya'da yeni bir uyanışın gerçekleştiği 13. yüzyılda, İslam sanatının sıra dışı bir ihtişam dönemini yaşadığına dikkat çeker. Aralarında seramiğin de bulunduğu bazı sanatların, tasarım ve teknik özellikleriyle ustalık seviyesinde bulunduğunu, İtalyanların ise bu seviyeden haberdar olmadığını bildirir. Ticaretin gelişmesiyle beraber, seramiği de kapsayan sanat ürünleri İtalya'ya girmeye başlamış⁴⁷ ve böylece Doğu'nun bu üstünlüğü artık iyice bilinir hale gelmiştir. 15. yüzyıla gelindiğinde ise mayolika ustaları, sır üretimi ve süsleme teknikleriyle ilgili bilgi transferini sağlamaya çalışmaktadırlar.⁴⁸ İran ve Suriye seramik geleneğinin mayolika üzerindeki etkisinden bahseden Henry Wallis, konu Türklere gelince, Türklerin sanat geçmişlerinin olmadığını ve dolayısıyla Türk İmparatorluğu topraklarında gelişen seramik sanatını devlet yerine şehirlerdeki yerel çalışmalara mal etmek gerektiğini yazar.⁴⁹ Bu görüş, Osmanlı ve Osmanlı öncesi Türk sanatı konusundaki bilgi eksikliği dışında ciddi bir önyargıyı da içerir.

Wallis'in yorumu aslında şahsi fikrinden çok, 19. yüzyılda Batı'daki genel bir algıyı ifade etmektedir. 1860'lı yıllara kadar, İslam dünyasındaki tüm seramiklerin menşeyini 'İran' olarak görme eğilimi yaygındır. 1862 yılında Londra'da düzenlenen uluslararası bir sergi bu eğilimi gösterir. Söz konusu sergide, üzerlerinde Türkçe yazılar bulunan ve Osmanlı üretimi olduğu bilinen seramikler bile, South Kensington (daha sonra Victoria-Albert) Müzesi küratörü J. Charles Robinson tarafından 'İran seramiği' olarak ilan edilmiştir.⁵⁰

⁴⁴ Filiz Yenişehirlioğlu, "Ottoman ceramics in European contexts", **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture**, Leiden-Brill, 21, 2004, s. 374.

⁴⁵ Nursen Özkul Fındık, **İznik Roma tiyatrosu kazı buluntuları (1980-1995) arasındaki Osmanlı seramikleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2001, s. 79.

⁴⁶ Yenişehirlioğlu, **a.y.**, 374.

⁴⁷ Henry Wallis, *The Oriental influence on the ceramic art of the Italian Renaissance with illustrations*, London, Bernard Quaritch, 1900, s. x

⁴⁸ **A.e.**, s. xi

⁴⁹ **A.e.**, s. xxvii

⁵⁰ Raby, "Makers, patrons, function and legacy", **İznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 71.

Wallis, Doğu seramik sanatının mayolika üzerindeki etkisini örneklerle açıklarken, Floransa mayolikasını etkilediğini iddia ettiği “Rodos işi” iki bardağa da kitabında yer verir.⁵¹ Bu seramiklerin Rodos adasına özgü zannedilmesi de yaşadığı devrin tipik yanlış kanaatini yansıtır.⁵² Ancak sonrasında, İznik kazılarının başını çektiği çok sayıda çalışmalarla Rodos işi bu seramiklerin İznik’e ait olduğu gösterilmiştir.⁵³

Oysa, mayolikanın ortaya çıkışı ve tarihçesi konusunda diğer çalışmalarda İspanya ve protomayolikanın yanında mayolikayı ortaya çıkaran diğer unsurun İznik seramikleri olduğu kanaati vardır. Gotik-floral üslupta ortak bir geçmişi olan iki ekol arasındaki bu alışverişin, Osmanlı’dan İtalya’ya yapılan ihracatla kolayca gerçekleştiği, İznik etkisinin özellikle Venedik ve Padova mayolikalarında daha belirgin olduğunu ifade edilir.⁵⁴

Rumi Motifi

Türk süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olan rumi motifi seramik-çini sanatında da sıklıkla kullanılmıştır. İznik’te 1480 sonrası başlayan beyaz hamurlu üretimde ilk üslubu yansıtan Baba Nakkaş tarzındaki seramiklerin süslemelerinde bu motif başroldedir.⁵⁵ Batı’da arabesk olarak bilinen motif mayolika sanatında da uygulanır. Arabesk süslemeler 12. yüzyıldan itibaren Yakın Doğu’da önce seramik, sonra da el yazmaları ve deri işlemeciliğinde görülür. Söz konusu motif erken İtalyan sanatında görülse de 16. yüzyıl İtalyan sanatında nasıl belirginleştiğinin tespiti güçtür.⁵⁶

Mayolika tarihi ve tekniği konularındaki temel eserlerde rumi motifinden *rabesche* biçiminde söz edilir. Bu motif en yaygın biçimde, İslam dünyasıyla yakın temasta bulunan Cenova ve Venedik kentlerinde üretilen mayolikalarda görülür. 1540’larda yapılan Venedik mayolikalarının süslemelerinde, başta fonu oluşturan desenlerde olmak üzere rumilere çokça yer verilmiştir.⁵⁷ (Resim 2). Bernard Rackham, İznik seramiklerinin Venedik mayolikasına etkisine dikkat çeken öncü sanat tarihçilerdendir. Çin porseleninin 1520’lerde Venedik mayolikaları üzerinde etkisini incelerken, bu mayolikaların süsleme özelliklerinin Çin porseleninden farklı olarak Anadolu kaynaklı arabeskleri de içerdiğini, dolayısıyla İznik etkisinin belirgin olduğunu ve bu etkinin tüccarlar tarafından Venedik’e taşınan ürünlerce şekillendiğini yazar.⁵⁸ Rackham ile aynı kanaati paylaşan bir diğer araştırmacı, Liguria

⁵¹ Wallis, **a.g.e.**, s. xxviii.

⁵² Çünkü Paris’teki Cluny Müzesi’nin 1865-1878 tarihleri arasında Rodos’tan satın aldığı 532 seramik parçayı bu adayla ilişkilendirilerek Rodos işi tabiri kullanılmaya başlanmıştır. Raby, “Makers, patrons, function and legacy”, **İznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 71.. Ancak sonrasında, İznik kazılarının başını çektiği çok sayıda çalışmalarla Rodos işi bu seramiklerin İznik’e ait olduğu gösterilmiştir. Bkz. Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin, Ara Altun, **İznik çini fırınları kazısı II. Dönem (1981-1988)**, Ed.Tülay Duran, İstanbul, İstanbul Araştırma Merkezi, 1989, s. 27.

⁵³ Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin, Ara Altun, **İznik çini fırınları kazısı II. Dönem (1981-1988)**, Ed.Tülay Duran, İstanbul, İstanbul Araştırma Merkezi, 1989, s. 27.

⁵⁴ Alan Caiger-Smith, **Tin-glaze pottery in Europe and the Islamic world: The tradition of 1000 years in maiolica, faience and delftware**, London, Faber and Faber, 1973, s. 88.

⁵⁵ Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **İznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s.76.

⁵⁶ Frances Morris, “Velvets from Italy and Asia Minor”, **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 12, No. 3, Mar. 1917, s. 70.

⁵⁷ Elisa P. Sani, **Italian Renaissance maiolica**, London, V-A Publishing, 2012, s. 69-70.

⁵⁸ Arthur Lane, “The Ottoman pottery of Iznik”, **Ars Orientalis**, vol. 2, 1957, s. 278.

seramikleri hakkında yaptığı yayınlarla tanınan Federico Marzinot'tur. Marzinot konuyu şöyle ele alır:

"Gerçi Çin porseleni Venedik ve Floransa'da 15. yüzyıl sonundan itibaren yaygın biçimde bilinmekteydi ancak ikonografik açıdan bakarsak 16. yüzyılın İtalyan mayolikasını ile Çin porselenin bağlantısını iddia etmek sorunlu gözükmektedir... Daha gerçekçi olan (mayolikadaki) bazı tasarımların İslam aracılığıyla benimsenmiş olmasıdır."⁵⁹

Marzinot'un bahsettiği İslam üzerinden gelen etki, İznik seramiklerindeki arabesk motiflerin olduğu, bunların küçük sanatlar üzerinden Anadolu'dan İtalya'ya taşındığını bildirilir.⁶⁰

Venedik mayolika ekolünün gelişmesini sürdürdüğü 1540'larda, Osmanlı süsleme sanatının etkisi, Venedik'teki diğer küçük sanatları da kapsayarak daha da belirginleşir. Mayolika tabakların çukur bölümleri ve kenarları rumi motiflerle süslenir. Bazı örneklerde merkez figür çerçeve içine alınarak çevresi rumilerle bezenir.⁶¹ Venedik mayolikalarında sır altına uygulanan ve *berettino* adı verilen mavimsi sırlı bazı seramiklerde de rumi motifi görülür. Bu grubun, Baba Nakkaş üslubundaki İznik seramiklerinden veya aynı üslubun uygulandığı kitap süsleme ve maden sanatlarından etkilenmiş olması çok muhtemel gözükmektedir. 16. yüzyılın ortalarında, Giacomo de Pesaro ve Maestro Lodovico'nun atölyesi de dâhil olmak üzere önde gelen tüm üretim merkezleri, seramik süslemelerinde rumi motifini kullanmaktadırlar⁶² (Resim 3). Motif, Venedik dışındaki şehirlerde de, hatta bazen tasarımın merkezinde bir Türk figürünün resmedildiği örneklerle uygulanmıştır (Resim 4).

Düğüm Motifi

Osmanlı sanatında 15. yüzyıldan itibaren kullanılan bu motif, Avrupa sanatında öncelikle ressamı etkilemiş, Leonardo, Dürer ve takipçilerinin eserlerinde yer bulmuştur.⁶³ Raby, motifin 1483'de II. Bayezid'in hanımı Şirin Hatun'un türbesindeki çinilerde görüldüğünü ve bu dönemde popülerlik kazandığını yazar.⁶⁴

İznik'ten alınmış olması muhtemel gözüken "düğüm motifi", *alla porcellana* üslubundaki mayolika desenlerinde yer alır. Cipriano Piccolpasso'nun eserinde bahsettiği motif, mayolikalarda bölgelere göre değişen farklı biçimlerde kullanılır.⁶⁵ Piccolpasso motifin kullanımında iki farklı tipten söz eder. Faenzalı ve Montelupolu seramikçiler yaprak, sarmal ve çelenklerle doldurdukları yüzeylerde düğüm ve arabesk motiflerini beraber kullanmışlardır. 1520'lerden sonra, Faenza, Venedik, Marche ve Roma gibi bazı bölgelerdeki

⁵⁹ Maria Vittoria Fontana, "Rapporti artistici fra ceramica islamica e ceramica veneta fra il Quattrocento e il Seicento", *Venezia e l'Oriente Vicino. Atti del Primo Simposio Internazionale sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica*, Venezia, 9-12 Dicembre 1986, Ed. Ernst J. Grube, Venezia, L'Altra Riva, 1989, s. 128.

⁶⁰ A.e.

⁶¹ Rosamond E. Mack, *Bazaar to piazza: Islamic trade and Italian art, 1300-1600*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, s. 107.

⁶² Fontana, a.g.e., s. 286.

⁶³ Rudolf M. Riefstahl, "Early Turkish tile revetments in Edirne", *Ars Islamica*, Vol. 4, 1937, s. 262.

⁶⁴ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", *Iznik: The pottery of Ottoman Turkey*, s. 94.

⁶⁵ Sani, a.g.e., s. 61.

zanaatkârlar düğüm motifini, açık mavi-gri zemini sağlayan *berettino* adı verilen sırta uygulamışlardır.⁶⁶ (Resim 5).

Alla Porcellana (Porselen Benzeri Seramikler)

17. yüzyılda yaşayan ressam ve sanat tarihçi Giovanni Battista Passeri'nin tarif ettiği, beyaz zemin üzerinde incecik koyu mavi çiçekler ve küçücük yapraklarla karakterize edilen seramiklerdir.⁶⁷ 16. yüzyılda yaygın biçimde görülen bir üslup olan *alla porcellana* Orta ve Kuzey İtalya'da Faenzalı, Venedikli, Pesarolu ve Floransalı mayolika ustaların, Orta Doğu seramiklerini taklit ederken yaptıkları egzotik tasarımlarla gelişir. Amaç, beyaz üzerine mavimsi tonlar kullanarak, porselen görünümünde, hafiflik duygusu oluşturan seramikler üretmektir. 1518 tarihinde Venedik'teki elçisi tarafından Ferrara Dükü II. Alfonso'ya yazılan bir mektupta, Levant'taki gibi saydam bir porselen cinsi üretmek için yapılmış yeni bir buluştan söz edilir.⁶⁸ Burada bahsedilen porselen cinsinin İznik seramikleri olması çok muhtemel gözükmemektedir.

Porselen benzeri mayolikalar sonraları Faenza, Pesaro ve Cafaggiolo gibi merkezlerde yaygınlaşmışlarsa da ilk örnekleri Venedik'te görülür.⁶⁹ Venedik'te bulunan atölyelerde bu üslupla 1515'den itibaren üretim yapıldığı bilinmektedir. Bu seramiklerde kullanılan rumi ve hatayi benzeri motiflerin kaynağı erken 15. yüzyıl Ming porselenleri veya 1480 sonrası Baba Nakkaş üslubundaki Osmanlı seramikleridir.⁷⁰ Bu noktada, Çin etkisinin Mayolikaya Türk seramiklerinin üzerinden iletildiği varsayılmaktadır.⁷¹ (Resim 6,7).

Diğer yandan, İznik'in Floransa mayolikasını etkilediği fikrini kuşkuyla karşılayan araştırmacılar da vardır. Floransa seramikleri üzerine yaptığı yayınlarla tanınan Spallanzani, Cora'nın mayolikalarla ilgili yaptığı sınıflamaya dayanarak *alla porcellananın* 1475-1480'de başladığını kabul eder. Bu duruma göre de İznik seramiklerinin söz konusu üslubun gelişmesinde rolü olamayacağını iddia eder. Böyle bir etkinin söz konusu olabilmesi için 1480'lerden önce, 15. yüzyıl ortalarında Osmanlı topraklarından Floransa'ya seramik gönderilmiş olması gerektiğini yazan Spallanzani, arşiv bilgisinin olmamasına dayanarak söz konusu etkiyi şüpheli bulur.⁷²

Spallanzani'nin bu yorumu öncelikle *alla porcellananın* ortaya çıkışıyla ilgili bir kronoloji yorumuna dayanmaktadır. Oysa *alla porcellananın* üretiminin başlangıç tarihinde mutabakat yoktur. Birçok uzmana göre, ilk örnekleri Venedik'te 1515'den sonra görülmektedir.⁷³ Fontana da bu tarihte hemfikirdir.⁷⁴ Toskana'da 1500'lerden sonra bu üslupta mayolikalar yapılmaya başlanmıştır.⁷⁵ Bu kabul ise farklı bir tabloyu ortaya çıkarır.

⁶⁶ A.e., s. 70.

⁶⁷ Giambattista Passeri, *Istoria delle pitture in majolica: fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*, 2 nd ed., Pesaro, Tipografia di Annesio Nobili, 1857, s. 74.

⁶⁸ Galeazzo Cora, Angiolo Fanfani, *La porcellana dei Medici*, Milano, Fabbri Editori, 1986, s. 15.

⁶⁹ Fiocco, a.g.e., s. 86.

⁷⁰ Fontana, a.g.e., s. 286-287.

⁷¹ Rackham, *Italian maiolica*, s. 20.

⁷² Spallanzani, a.g.e., s. 80-81.

⁷³ Fiocco, a.g.e., s. 86.

⁷⁴ Fontana, a.g.e., s. 287.

⁷⁵ Mack, a.g.e., s. 106.

Öncelikle Baba Nakkaş üslubundaki İznik üretiminin 1480'lerde başladığı düşünülecek olursa, İznik'in *alla porcellanayı* etkilemiş olma ihtimalinin önündeki kronolojik problem ortadan kalkar. Spallanzani'nin arşivlerden beklediği belge ise devletlerarası alım-satıma veya büyük ölçekli ticarete ait olmalıdır. Ancak üslup-motif aktarımının küçük çapta ticari ilişkilerle de yapılabileceği açıktır.

Alla porcellananın başladığı şehrin Venedik olması ayrıca üzerinde durulması gereken bir olgudur. Mayolika sanatında öncü rolü bulunmayan Venedik'in yeni bir üsluba liderlik etmesi, doğal olarak bu şehir devletinin Osmanlı ile diğer hiçbir İtalyan devletinin olmadığı ölçüde sıkı ilişkisini akla getirmektedir.

Spallanzani *alla porcellana*'nın daha sonraki döneminde ise Doğu etkisini kabul eder.⁷⁶ 16. yüzyılın başlarında *alla porcellana* üslubundaki süslemeler Toskana'nın Montelupo'sunda üretilen seramiklerin ön ve arka yüzlerinde sıkça görülmektedir. 1570'lere gelindiğinde ise Mediciler tarafından Cafaggiolo'da kurulmuş olan atölyelerde yine Montelupolu zanaatkârlar bu üslupla seramik üretmektedirler. Cafaggiolo üretimi, Ming porselenlerinin çiçek bezemelerinin, İslam, Osmanlı ve Rönesans süslemeleriyle oluşturduğu bir karışımı yansıtır.⁷⁷

Helezoni Tuğrakeş (Haliç İşi)

20. yüzyıl başlarında Haliç'te yapılan kazılarda bulunan, beyaz zemin üzerinde, mavi spiral formdaki ince dallar üzerine yerleştirilmiş küçük çiçek motifleriyle bezenmiş seramikler sanat tarihi terminolojisinde önceleri "Haliç işi" olarak adlandırılmıştır.⁷⁸ İlerleyen çalışmalarda, helezoni motifin, Geç Orta Çağ'da İslam sanatında da kullanılmış olmasına rağmen, Sultan Süleyman'ın tuğrasından esinlenerek yeni bir boyut kazandığını iddia edilir; motifin diğer sanatlardaki uygulamaları da gösterilerek "Haliç işi" yerine "helezoni tuğrakeş" ismi teklif edilir.⁷⁹ Motif, İznik'te nadiren çinilerde, daha çoksa seramiklerde kullanılır.⁸⁰ (Resim 8)

Helezoni tuğrakeş üslupta yapılan İznik seramikleri İtalya'ya ihraç edildiği bilinen ilk gruptur. 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir grup mayolika bu üslubu taklit ederek üretilmiştir.⁸¹ Bu motifin, Cenova ve Venedik başta olmak üzere İtalyan mayolikasının bir bölümünü kuşku götürmeyecek biçimde etkilediği söylenir.⁸² Özellikle Cenova'nın bulunduğu Liguria bölgesi helezoni tuğrakeş üslubunu taklit ederek yapılan mayolikalarla dikkat çeker. Savona ve çevresindeki muhtemel diğer merkezlerde yapılan üretim 1570'lere aitse de kazılarda 1540'lara ait parçalar da bulunmuştur.⁸³

⁷⁶ Spallanzani, **a.g.e.**, s. 80.

⁷⁷ Mack, **a.g.e.**, s. 106.

⁷⁸ Giovanna Damiani, **Medicilerden Savoylara Floransa saraylarında Osmanlı görkemi**, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 21 Aralık 2003-21 Mart 2004, s. 188.

⁷⁹ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 108.

⁸⁰ Yenişehirlioğlu, **a.y.**, s. 375.

⁸¹ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey** s. 113.

⁸² Marco Spallanzani, **Ceramiche alle Corte dei Medici nel Cinquecento**, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994, s. 47.

⁸³ Mack, **a.g.e.**, s. 109.

Bu motifin kullanıldığı seramikler içinde üç temel grup yer alır. Birincisinde, İznik seramikleri neredeyse birebir taklit edilmiştir. Simetrik helezonlar ve bunlardan düzenli aralıklarla çıkan stilize yapraklar görülür. İkinci tipte katı bir simetri ve helezonlar görülmez. Kıvrımlı bir filiz ve daha gerçekçi yaprak çizimlerine bazı seramiklerde çiçek ve kuş resimleri eşlik eder. Üçüncü tipte ise lotus ve şakayık çiçekleri tanınabilir halde resmedilmiştir.⁸⁴

Kullanılan renklerde önceleri mavi belirginken daha sonra diğer renkler de eklenir. İznik seramiklerinde ince filizler, iç içe sarmalanmış biçimde kıvrımlar oluştururken, stilize küçük yaprak ve çiçekler de bunların üzerine düzenli aralıklarla sıralanırlar. Ancak İtalyan seramik bezemelerinde İznik'ten farklı olarak bitkilerin sıralanış sekansı çok düzgün değildir.⁸⁵ Bu üslup İtalya'da en çok, tedavi amacıyla kullanılan baharat ve ilaçların muhafaza edildiği *albarello* adı verilen seramik kavanozlarda uygulanmıştır. (Resim 9) 17. yüzyıla kadar tuğrakeş üslubun Liguria'daki bariz etkisi sürer ve ancak bu yüzyıl içinde kendine has bir stil geliştirmeye başlar.⁸⁶

Ustaların Üslubu

İznik'te kısa süreli bir üretim olan ve kendisinden sonraki üsluplara fazla bir etkisi olmayan "ustaların üslubu"na ait örnekler Genova'da yapılan kazılarda rastlanmıştır. Bu üslup İznik'te 1520'lerin sonundan itibaren ortaya çıkmıştır. Vazolardan çıkan veya demet halindeki çiçeklerin resmedildiği bu grup içinde ilk kez *tondino* adı verilen, 16. yüzyıl ilk yarısı mayolikasına ait tabak formu da bulunur.⁸⁷

Ustaların üslubunun İtalya'da etkisi diğer motif ve üsluplara göre daha az dikkat çekici olsa da, Padova'da sergilenen örnekler Venedik'te üretimlerinin yapıldığını belgeler. Ca'd'Oro'da (Palazzo Santa Sofia) bulunan seramik parçaların 16. yüzyıl boyunca ve 17. yüzyılda yapılmaya devam ettiği ortaya koyulan bu mayolikalarla, aynı yüzyıl içinde değişen beğenilere uygun tasarımlar yapılması hedeflenmiştir⁸⁸ (Resim 10).

Candiana Mayolikaları

Venedik ve civarında 16. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıl başlarına kadar devam eden ve bu kez İznik'le ilişkisi çok açık olan bir mayolika üslubu gelişir. Tasarımlarıyla Doğu zevkini açıkça yansıtan Candiana mayolikaları İznik atölyelerinin tipik üslubunu yansıtan çiçek ve arabesk motiflerini kullansa da bu atölyelerin teknik seviyesini yakalayamadıkları gözlenir.⁸⁹

Candiana grubunu saptayarak bu konuda ilk kez yayın yapan ünlü koleksiyoncu ve sanat tarihçi Drury Fortnum'dur. Sevr Seramik Müzesi'nde incelediği 1620 tarihli bir

⁸⁴ Fiocco, **a.g.e.**, s. 120.

⁸⁵ Mack, **a.g.e.**, s. 108-109.

⁸⁶ Carmen Guidotti Ravanelli, "**L'influsso d'Oriente sulla maiolica Italiana**", (Tesi di Laurea), Firenze, *Università degli Studi di Firenze, Anno Accademico 1975-1976*, s. 120.

⁸⁷ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 115-119.

⁸⁸ Giuliana Ericani, "Maioliche 'alla turchesca'. La porcellana tenera", **La ceramica nel Veneto - La Terraferma dal XIII al XVIII secolo**, Ed. Giuliana Ericani e Paola Marini, Milano, A. Mondadori, 1990, s. 235-236.

⁸⁹ Marcella Vitali, "La maiolica Italiana nel XVII e XVIII secolo", **Storia dell'arte ceramica**, s. 254-255.

tabağın arka yüzünde yer alan 'Candiana 1620' yazısına dayanarak grup için bu terimi kullanan Fortnum, bu isimde bir yeri İtalya'da bulamadığını söylediği Azeglio Markisi'nden, Girit adasında Candia adında bir köyün varlığını öğrenmiştir. Bu bilgiye dayanarak da grubun İtalya'daki üretiminin, Girit'in Candia köyünden taşınan seramiklerin Venedik ve Padova şehirlerine ulaşmasıyla başladığını varsaymıştır.⁹⁰ Bu grupta yer alan mayolikaların süslemelerinde "Rodos işi" olarak adlandırılan İznik seramiklerinde kullanılan çiçekler yer almaktadır. Fortnum, *Candiananın* bu seramik grubuyla ilişkisini de henüz 1896 yılında ilan etmiştir.⁹¹

Fortnum'un *Candianaları* açıklarken iki Ege adasıyla kurduğu hatalı ilişki kendisinden sonraki dönemde yapılan yayınlarla aydınlatılır. Rodos işi yakıştırmasının yanlışlığı İznik Çini Fırınları Kazıları'yla düzeltilir. Girit-Candia meselesindeki hatalı değerlendirme, Fortnum'un Sevres'de incelediği tabağın üzerindeki 'S. Chandiana 1633 M.G.V' ibaresinde kullanılan harflerin Padova'da üretildiği kesin olarak bilinen seramiklerde de bulunması üzerine değişir. Bunun üzerine, *Candianaların* üretim merkezlerini Venedik ve Padova olarak kabul edilir. Ayrıca Sevres'de sergilenen tabağın arkasındaki tarih 1620 değil, 1633 olduğu tespit edilmiştir. *Candianalar* konusundaki bir diğer fikir de Padova yakınındaki bir manastır tarafından çalıştırılan bir mayolika fırınında üretilmiş olmalarıdır. Bu iddiaya dayanak olarak, İtalyanca rahibe anlamına gelen 'suore'yi temsil ettiğini iddia edilen tabaktaki "S" harfini gösterilir.⁹² Diğer yandan, Venedik arşivlerine dayanarak fırının varlığını teyit edilse de, bu fırında tuğla imal ettiğini ileri sürülerek *Candianaların* bir manastırda üretildiği iddiası reddedilir.⁹³

Candianalarda kullanılan çiçek motifi repertuarını lale demetleri, karanfiller, güller, nilüferler, sümbüller ve yaprakların arasına serpiştirilmiş diğer bazı çiçekler oluşturur.⁹⁴ Bu gruba ait parçalara Padova, Carceri, Este ve Venedik şehirlerinde yapılan kazılarda rastlanmıştır. Bu şehirlerin tamamı Venedik bölgesinde yer aldığından, *Candianaların* bu bölgeye ait özel bir grup olduğu söylenebilir. Üretimlerinde ise, Osmanlı'dan yapılan ithalata Venedik'e giren seramiklerin gördüğü beğenin etkin olmuş olması muhtemeldir.⁹⁵ Değindiği gibi, Osmanlı-İtalya arasındaki ticaret tarihi belgelerle bilinmektedir. Ancak bu kayıtlar daha çok devlet ve aristokrasiyi ilgilendiren ilişkileri yansıtmaktadır. Oysa söz konusu ticaretin arşivlerde bulunandan çok daha kapsamlı olduğu varsayılabilir. Padova'daki üretimden, hareketle, İznik seramiklerinin bu bölgeye 17. yüzyıl boyunca ithal edildiği varsayılır.⁹⁶

⁹⁰ Bernard Rackham, "Paduan maiolica of the so-called 'Candiana' type", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 68, No. 396, Mar 1936, s. 113.

⁹¹ C. Drury E. Fortnum, *Maiolica: A historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy, with marks and monograms; also some notice of the Persian, Damascus, Rhodian, and Hispano-Moresque Wares*, London, Oxford at the Clarendon Press, 1896, s. 312.

⁹² Rackham, "Paduan maiolica of the so-called 'Candiana' type", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, s. 113.

⁹³ Adolfo Callegari, "Sulle maioliche dette 'Candiane'", *Faenza*, XXII annata, fascicolo I, 1934, s. 74-76.

⁹⁴ Mack, *a.g.e.*, s. 109.

⁹⁵ Ravanelli, *a.y.*, s. 196-197.

⁹⁶ Arthur Lane, *Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, New York, Pitman Publishing Corporation, t.y., s. 59-60.

Candianalar 17. ve 18. yüzyıl Venedik seramiğinde önemli bir yere sahipti.⁹⁷ 1613-1705 aralığına tarihlenen mayolikaların desenlerinde, çiçek repertuarının yanında, İznik'te II. Selim ve III. Murad dönemlerinde "saz üslubu"nda üretilen seramiklerinkine benzer motifler dikkat çeker.⁹⁸ İznik seramiklerinde bu üslup içindeki süslemelerde, yanında yer alan çiçeklerle beraber yaprak motifi kullanılmıştır. Bu dönemde düz ve sade yaprakların dışında sık dişli, saçaklı bir görünüme sahip, oldukça kıvrımlı yapraklar yaygınlaşır.⁹⁹ Osmanlı Sarayı'nda nakkaş Şah Kulu'ya atfedilerek saz üslubu olarak bilinen ve İznik seramiklerinde kullanılan bu stil mayolika sanatçıları da etkilemiştir (Resim 11). Bu üslubu taklit eden mayolikalarda, tabağın üstündeki desen bir yaprakla ortadan ikiye bölünerek saz üslubuyla benzeşir. Ancak motiflerinin uygulanmasında İznik seramikleriyle farklılıklar dikkat çekmektedir. Örneğin birçok *Candiana* desen şemasında İznik seramiklerindeki titizlik görülmemektedir.¹⁰⁰ *Candianalarda* İznik'in ünlü kırmızı rengi de taklit edilmeye çalışılmıştır. Ancak bu renk bir türlü tutturulamamış, kırmızı yerine kahverengi-turuncu kullanılmıştır.¹⁰¹

Son zamanlarda yapılan çalışmalar, Venedik yakınında Vicenza'da da bu üslupla yapılan üretime işaret etmektedir.¹⁰² Bu bölgede bulunan mayolika üretim merkezi Manardi Fabrikası'nda yapılan kazılarda, 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen *Candiana* mayolikalarına ait parçalar bulunmuştur. 1699 tarihine ait bir belgede de bu fabrikada çalışan iki kişinin "Türk işi" mayolika yaptıkları bilgisi yer almaktadır. Bu üslupta üretilen son tabak Venedik'te müze olarak kullanılan Ca Rezzonico'da bulunmuş olup 1705 yılına aittir¹⁰³ (Resim 12, 13, 14).

Medici Porseleni

Avrupa'da ilk porselen üretme denemesi Medici ailesinin himayesinde gerçekleştiğinden söz konusu seramik grup "Medici porseleni" olarak bilinir. 1574 yılında başlayan üretim, aileden I. Francesco'nun 1587 yılında ölümüyle ivmesini kaybetmiştir. Medici porselen üretiminin 1620'lerin sonuna kadar devam ettiğine dair bilgiler varsa da, günümüze ulaşan tüm örnekler 1587'den öncesine aittir.¹⁰⁴ Bu grupta yapılan üretim -adı porselen de olsa- teknik ve süsleme bağlamında mayolika ve İznik seramikleriyle olan yakın ilişkisi nedeniyle ele alınmalıdır.

İtalya'da porselene ilgi, Marco Polo'nun 1295 yılında Çin seyahatinden porselen ürünlere ait örnekleri getirmesiyle başlar. Bu ilgi, porseleni İtalya'da üretme çabasını

⁹⁷ Candiana üretimlerinin Orta ve Güney Avrupa'daki form ve dekorasyon etkileşimleri üzerine bkz. Federica A. Brolio, 'New Directions in the Study of the Italian Majolica Pottery a la Turchesca Known as 'Candiana'', TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts II/1, (2013), s. 37-50.

⁹⁸ Fontana, **a.g.e.**, s. 288-289.

⁹⁹ Sitare Turan Bakır, **İznik çinileri ve Gülbenkyan koleksiyonu**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 194.

¹⁰⁰ Nurhan Atasoy, Lâle Uluç, **Osmanlı kültürünün Avrupa'daki yansımaları: 1453-1699**, İstanbul, Armagğan Yayınları, 2012, s. 144.

¹⁰¹ Fontana, **a.g.e.**, s. 288-289.

¹⁰² **A.e.**, s. 289.

¹⁰³ Poole, **a.g.e.**, s. 108.

¹⁰⁴ Timothy Wilson, **Ceramic art of Italian Renaissance**, London, British Museum Publications Ltd, 1987, s. 157-158.

tetikler. 1470’de Venedik’te bu yönde bir ön denemenin yapıldığına ait bilgi bulunmaktadır.¹⁰⁵ Ancak Medici porseleni öncesindeki bu deneme başarılı olmamıştır. İtalyan tüccarlar 15. ve 16. yüzyıllarda hararetle bir biçimde Ming porselenleri ve “Levant porseleni” tabir edilen mavi-beyaz Orta Doğu seramiklerinden satın alırlar.¹⁰⁶ Sonrasında Floransa da porselen üretme çabasına dâhil olur.

Medici porseleninin üretimiyle ilgili tarihi kaynaklar, İznik seramikleriyle bağlantıya dikkat çeker. 1575 yılında Floransa’daki Venedik elçisi Andrea Gussoni, Büyük Dük I. Francesco’nun döneminde, bir Levantenin 10 yıllık çabasının sonucunda porselen ürettiğini bildirir.¹⁰⁷ Bu konuda yapılan son teknik analizler elçinin yorumunu destekler niteliktedir. Dönemin İtalya’sında standart seramik üretimine benzemeyen Medici denemesinde, hamurun gerçek porselenden daha düşük pişirme ısısında pişirilmesi sonucunda yumuşak-hamurlu, yarı sert bir seramik elde edilebilmiştir. Bu süreçte, porselenin sertliğini ve parlaklığını elde etmek için gösterilen çabaya rağmen başarılı olunamamış ve Çin porselenine benzer bir ürün elde edilememiştir. Başarısızlığın teknik açıdan birçok nedeni olsa da, kullanılan kilin porselene göre düşük oranda kaolin içermesi en önemli gerekçedir.¹⁰⁸ Medici porseleni, gerçek Çin porselenine yaklaşımasa da, teknik açıdan incelendiğinde kuvars ve kumun birleştirilmesiyle meydana gelen yüksek silikat oranlarıyla İznik seramiklerine yakın durur.¹⁰⁹ Medici porseleninin İznik’le olan ilişkisinin izlerini üretim tekniğinin dışında, süslemelerinde görmek mümkündür. Eklektik bir anlayışı benimseyen Medici porseleninde dönemin popüler İznik motiflerine de yer verilmiştir. “Başak demeti” üslubundaki seramikler bunun tipik örneğidir.¹¹⁰ Birçok diğer üründe ise İznik repertuarına ait çiçekler görülür (Resim 15, 16).

Osmanlı seramiğiyle Medici porseleni arasındaki ilişkinin bir işareti de Medici arşivinde bulunur. Buradaki bir envanterde porselene modellik eden bir kâse, üç adet küçük ve bir adet büyük fincan için *terra di Salonich* (Selanik kili) ifadesinin kullanıldığı görülmektedir.¹¹¹ Bu ifadede adı geçen Selanik’in bir seramik üretim merkezi veya İznik seramikleri için bir sevkiyat noktası olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Bu şehrin, Bizans Devri’nden itibaren bir seramik üretim merkezi olması, üretimin Selanik’te yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.¹¹²

MAYOLİKANIN İZNIK SERAMİĞİNE ETKİLERİ

Fustat ve Şam’daki kazılarda bulunan mayolika parçaları, İtalyan seramiklerinin Orta Doğu’da ilgi gördüklerine işaret eder. İstanbul kazılarında da mayolikalara rastlanmıştır. Ancak bu ilişki sadece ticari düzeyde kalmamış, İznik mayolikaya ait bazı formları da bünyesine katmıştır. 1525-1550 arasında İznik atölyelerinde *tondino* adı verilen daire

¹⁰⁵ Cora, a.g.e., s. 14.

¹⁰⁶ W. David Kingery, Pamela B. Vandiver, “Medici Porcelain”, **Faenza**, Vol. 70, 1984, s. 441.

¹⁰⁷ A.y., s. 441

¹⁰⁸ Gabriella Gherardi, “La porcellana in Europa fino alla fine del secolo XVIII. Gres e terraglie inglesi”, **Storia dell’arte ceramica**, s. 210-211.

¹⁰⁹ Mack, a.g.e., s. 110.

¹¹⁰ Raby, “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 268.

¹¹¹ Spallanzani, a.g.e., s. 46.

¹¹² Raby, “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey** s. 268.

biçimli, geniş kenarlı ve merkezi çukur tabaklar üretilmiştir ¹¹³ (Resim 17). Tondino tabak formunun İznik repertuarına İtalyanlardan alınan özel siparişlerle girmiş olabileceğini savunulur.¹¹⁴

Batı'nın İznik'teki üretimi sadece bazı seramik formlarıyla değil, üslupsal olarak da etkilediğini de tartışılır. Gezginlerin hatıraları, 16. yüzyıl Osmanlısında çiçek yetiştiriciliğine karşı büyük bir ilginin olduğunu göstermektedir. ¹¹⁵ İznik seramiklerinde 1540'larda başlayan floral üslubunun, çiçek resimlemelerinin 15. yüzyıldan itibaren Avrupa'da artan popüleritesinin Venedik'le olan ilişkiler aracılığıyla tetiklenmiş olma ihtimali vardır. Venedik'te daha 1415'de Benedetto Rinio'nun albümü yayınlanır. 16. yüzyılda ise Pietro Michiel ve Pierandrea Mattioli, Levant'ta bulunan bazı çiçekleri albümlerine taşırlar. Avrupa'nın botaniğe artan ilgisi ile Osmanlı seramik sanatında yeni bir üslup gelişiminin çıkışması dikkat çekicidir.¹¹⁶ Avrupa'dan taşınan çiçek çizimlerinin İznik seramiğine etkisi, aynı dönemde Osmanlı kâğıt oymacılığında da izlenir.¹¹⁷

Mayolikanın İznik seramiğine bazı etkilerinin olduğunu düşünen bir diğer uzman Lane'dir. Kendisinin "Kütahyalı Abraham" terimiyle ifade ettiği (Raby-Atasoy sınıflamasında Baba Nakkaş) ve 'içe dönük' olarak nitelendirdiği üslubun yerini daha fazla rengin kullanıldığı yeni üsluplara bırakmasında İtalyan mayolikaların etkisinin olduğu fikrindedir.¹¹⁸

1583'de Adriyatik'te battığı tahmin edilen Gnalić batığından çıkarılan mayolikalar Venedik'ten ithal edilen seramiklerin Osmanlı sanatını etkilediği kanaatini uyandırır. Venedik'e ait bir ticaret gemisi olan Gnalić'in hedef noktasının İstanbul olduğu, çoğu Kuzey İtalya'ya ait mayolikaların kalitelerinin vasat düzeyde olmasına dayanarak, bunların yerel İznik seramikleriyle boy ölçüşmesinin söz konusu olamayacağını, dolayısıyla ancak model olarak yararlanmak üzere yüklenmiş olabilecekleri düşünülür. Söz konusu mayolikaların model olarak kullanıldığı görüşü 16. yüzyılın sonunda İznik'te üretilmiş merkezi bir rozet veya hatayi motifli bir grup tabakla olan benzerliklerine dikkat çekilerek desteklenir.¹¹⁹

İznik'te 1540'lardan sonra başlayan ve renkli astarlı maviyle yapılan seramik örnekleri, Mayolikadan ilham alındığını düşündüren bir diğer uygulamadır. Önce kırmızıyla başlayan renkli astar denemeleri, diğer renklerin eklenmesiyle 1575'lere kadar sürmüş ve bu tarihten sonra sadece kırmızıyla devam etmiştir. Sıralı tekniğinde önceden popüler

¹¹³ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey** s. 104.

¹¹⁴ Yenişehirlioğlu, **a.y.**, s. 373.

¹¹⁵ Michael Rogers, "A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest", **Burlington Magazine**, March 1985, s. 138.

¹¹⁶ Raby, "1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey** s. 222-223.

¹¹⁷ Rogers, **a.y.**, s. 143.

¹¹⁸ Lane, **a.y.**, s. 51. Bu bağlamda İznik'teki seramik sanatçıları şöyle tarif eder:

"...İtalyan mayolikalarının farkındaydılar... Eserleri Orta Doğu'da üretilen seramikleri değil, arkaik-mayolika üslubunu hatırlatan bir uyumlu tazeliğe ve orijinalliğe sahipti."

¹¹⁹ J. M. Rogers, "Europe and the Ottoman arts: Foreign demand and Ottoman consumption", **Europa and Islam tra i secoli XIV e XVI, Europe and Islam between 14th and 16th centuries**, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002, s. 711-712.

olmayan bu tip üretim içinde seçilen mavi ton, mayolika sanatçılarının kullandığı *berettino* sırnı hatırlatır ¹²⁰ (Resim 18).

Tekstilde kullanılan motifler seramikleri etkileyen temel dinamikler arasında sayılamasa da, 16. yüzyıl İtalyan kadifelerine gösterilen ilginin işaretlerini motif bazında bazı İznik çinilerinde görmek mümkündür. Bursa'nın İtalyan kadifesiyle rekabet eden bir merkez olması ve 15-16. yüzyıllarda çok sayıda İtalyan tüccar tarafından ziyaret edilmesi bu ilişkiyi daha da mümkün hale getirmektedir. ¹²¹ British Museum'daki Godman Koleksiyonunda bulunan altıgen çini parçasındaki motif (Resim 19), Alvaro di Pietro'nun (Pirez D'Évora) "Taç giyen Madonna" tablosundaki (1420'ler) kumaşın üzerindeki çizime dikkat çekici bir biçimde benzemektedir. Burada merkezde yer alan üç yapraklı motif, Osmanlı seramiğinde daha sonraları, 16. yüzyılda gelişecek olan çintamaniden farklı olarak, Uluslararası Gotik üslubuna aittir. Tasarım, Bursa Yeni Kaplıca'daki bazı çinilerde ve Topkapı Sarayı'ndaki bazı seramiklerde kullanılmıştır.¹²²

Enginar motifi de İtalyan tekstili üzerinden İznik seramik-çini repertuarına katılmıştır. Genellikle palmet biçiminde bir madalyon veya bir kadeh formunda resmedilen bu motifin Batı sanatındaki örneklerinden biri Marco Marziale'nin 1500 yılına ait "Sünnet" adlı tablosundaki bir elbise deseninde izlenebilir (Resim 20, 21). Palmet biçimli enginar motifi 16. yüzyıl "Şam işi" tekniğinde yapılan İznik tabaklarında yorumlanmıştır. Bu çiçeklerin kullanıldıkları seramiklerin yabancı müşteri için hazırlandığına ait belge olmadığından eklektik bir yaklaşım doğal olmalıdır. ¹²³

SONUÇ

15. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Doğu Akdeniz havzasında üretilen beyaz hamurlu İznik ve İtalyan Mayolika seramikleri, 17. yüzyılın sonlarına kadar devam eden bir etkileşim sürecine girmiştir. Bu süreçte, benzerlik ağırlıklı olarak tarihsel gelişimde gözlenir. İznik seramik-çini ve mayolika ürünleri, 15. yüzyılda ortaya çıkmakla kalmaz, 16. ve 17. yüzyıllarda önce gelişme ve zirve, sonra da gerileme dönemlerini neredeyse paralel biçimde yaşarlar. Bir diğer benzer yönleri ise, üretimlerinin başladığı süreçte, buldukları coğrafyada kendilerinden önce var olan seramik geleneklerinden farklılaşmalarıdır. İznik üretimlerinin önceki Anadolu seramik-çini ekolünün bir ardılı olduğu şüpheliyken, benzeri durum mayolikalar için de söz konusudur. Dolayısıyla, Osmanlı ve İtalyan ustalar 15. yüzyıl içinde icra ettikleri sanatta teknik ve estetik bir yenileşim gerçekleştirmişlerdir. Bu atılım çerçevesinde, seramik hamurunun sırnın hazırlanışında kalite artışı, renk repertuarında açılım ve fırın teknolojisinde gelişme sağlamışlardır. Bir diğer dikkat çeken ortak taraf, İznik seramiklerinin ve mayolikaların, seramik sanatçısına o güne kadar görülmemiş bir itibar kazandırmalarıdır.

İznik seramik ve mayolika ekolleri diğer ortak noktası da Çin porselenlerine gösterdikleri ilgidir. Avrupa'da kaolin ancak 18. yüzyılın başında elde edilebilmiş ve gerçek

¹²⁰ Raby, "1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey** s. 301.

¹²¹ Rogers, "A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest", **a.y.**, s. 135.

¹²² **A.y.**, s. 140.

¹²³ **A.y.**, s. 140-143.

porcelen 1709 yılında Almanya’da üretilebilmiştir.¹²⁴ Dolayısıyla porcelen Geç Orta Çağ’dan bu tarihe kadar olan dönemde Orta Doğu’da ve Avrupa’da büyük hayranlıkla kabul görmüştür. Osmanlı, porcelene güzelliği, nadir bulunması ve yüksek maliyeti nedeniyle ilgi göstermiş ve saraya 15. yüzyılın sonundan itibaren porcelen toplamaya başlamıştır. İznik beyaz hamurlu seramiklerinde daha ilk üretimden itibaren teknik ve üslupta Çin porcelenine ilginin izleri bulunabilir.¹²⁵ Porcelen Avrupa’yı da cezbetmiş ve İtalyanlar da Medici tecrübesiyle beraber porceleni üretme çabasına dâhil olmuştur. Çin porceleni, çalışmamızda ele aldığımız bazı mayolika üsluplarını da etkilemiştir.

Benzerliklerinin yanında iki seramik ekolünün birbirinden farklılıklarının olduğu da görülmektedir. Sıralı tekniği uygulanarak üretilen İznik seramikleri ve sırüstü tekniği kullanılarak üretilen mayolikalar teknik zeminde ayrışırlar. Osmanlı’nın ve İtalya’nın farklı siyasi yapıları da seramik sanatlarındaki farklılığa zemin hazırlayan bir diğer faktördür. İtalya’nın çok devletli yapısına karşın Osmanlı güçlü bir merkezi otoritenin hâkim olduğu bir devlettir. Rönesans’ın teşvik ettiği yaratıcılık ruhu ve İtalya coğrafyasındaki devletler arasında gelişen rekabet, mayolikada farklı tekniklerin ve daha fazla sayıda üslubun oluşmasına katkıda bulunmuştur. Osmanlı çini atölyeleri sivil talepler için üretim yapsa da, genel itibarla sarayın kontrolü altındadır ve bu anlamda daha muhafazakâr bir çizgiye sahiptir.

İznik ve mayolika arasındaki etkileşim, tarihi belgeler, arkeolojik çalışmaların değerlendirilmesi ve arkeometrik araştırmalarla ele alınması gereken bir konudur. İtalya coğrafyasındaki devletlerin, seramik sanatında, gerek teknik gerekse estetik açıdan kendilerinden ileride olan Doğu’daki gelişmeleri yakından izledikleri ve Orta Çağ boyunca Doğu’nun seramik tecrübesinden yararlandıkları anlaşılmaktadır. Osmanlı ise, II. Mehmed’in saltanat döneminden itibaren artan bir ilgi duyduğu İtalya’nın, seramik sanatından haberdar görünmektedir. Etkileşim bağlamındaki ağırlıklı fikir, Doğu’nun seramik ve çini geleneğinden Batı’ya birçok üslup aktarımlarının olduğu, İtalyan seramiğinin ise Doğu’yu bazı formlarıyla etkilediği biçimindedir.¹²⁶ Bu saptama, İznik seramiği-mayolika ilişkisini de genel anlamda tanımlar gibi görülebilir. Ancak, ayrıntılar incelendiğinde teknik, motif ve üslup alışverişinin İznik ve mayolika sanatçıları arasında karşılıklı gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Mayolika, İtalyan sanatının İslam sanatından önceden aldığı arabesk ve düğüm gibi motiflerin İznik seramiğindeki uygulamalarından etkilenmiş gözükmektedir. *Alla porcellana* üretimleri esinlenme-taklit arasındadır. Helezoni tuğrakeş, ustaların üslubu, *Candiana* ve Medici porceleni gibi üretim ve üsluplarda ise esinlenmenin yerini taklide bıraktığı görülür. Medici porceleninde üretim tekniği olarak da İznik seramiğinin taklit

¹²⁴ David Harris Cohen, Catherine Hess, **Looking at European ceramics: A guide to technical terms**, Malibu, London, The J. Paul Getty Museum in assoc. British Museum Press, 1993, s. 68.

¹²⁵ Walter B. Denny, “Blue-and-white Islamic pottery on Chinese themes”, *Boston Museum Bulletin*, Vol. 72, No. 368, 1974, s. 76.

¹²⁶ Catherine Hess, Nassim Rossi, “Brilliant achievements: The journey of Islamic glass and ceramics to Renaissance Italy”, **The arts of fire: Islamic influences on glass and ceramics of the Italian Renaissance**, Ed. Catherine Hess, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2004, s. 18.

edilmiş olması söz konusudur. Mayolika sanatçıları İznik'in ünlü kırmızısını da taklit etmeye çalışmış ama başarılı olamamışlardır.

İznik seramik ustaları ise mayolikadan *tondino* formunu almışlardır. İznik seramikçilerinindeki floral üslubun gelişiminde İtalya'nın da aralarında bulunduğu Avrupa ülkelerinin etkisi hissedilmektedir. Enginar ve üç yaprak başta olmak üzere bazı motiflerin, doğrudan mayolika üzerinden olmasa da İtalyan sanatının etkisiyle İznik repertuarına katılmış olmaları muhtemel gözükmektedir. Kısa süreli bir dönemi temsil etse de, bazı İznik seramiklerinde uygulanan mavi astar Venedik'in *berettinosunun* taklit edildiğini düşündürmektedir.

İznik seramikleri ve mayolikalar arasındaki motif ve üslup etkileşimlerinde ticaretin başat rol oynadığı kabul edilebilir. Ancak tekniklerin taşınması için ticari ilişkinin yeterli olamayacağı açıktır. Çünkü seramik sanatı hamur, sır ve renk hazırlanmasında bazı formüllerin icrasına dayanır. Mayolika sanatında, İtalyan şehir devletleri arasında bu tür transferlerin olduğu bilinmektedir. İtalya ile Osmanlı arasında usta ve zanaatkar göçünü gösteren tarihi belge ise bulunmamaktadır. Ancak, yabancı seramikçilerin göç ya da transferi olmadan, teknik bilgi ve becerinin diğer bir ülkeye aktarılması da zor gözükmektedir.¹²⁷

Osmanlı ve İtalya'ya ait bir arşiv çalışmasının yeni yayınlara açılım sağlaması beklenebilirse de bu yönde bugüne kadar yapılan araştırmalar konuya ancak sınırlı bir destek sağlayabilmiştir. Osmanlı arşivleri seramik sanatının gelişimine yönelik ayrıntılı bilgi vermezken, Osmanlı Sarayı ile İznik atölyeleri arasındaki yazışmalar da muhafaza edilememiştir.¹²⁸ Mayolika için de aynı problem söz konusudur. Arşivlerde verilen bilgilere ulaşılsa bile, bunların dönemlerinin bazı yanlış yargılarını da içerdikleri unutulmamalıdır.

İznik seramik ve mayolikalarını araştıran sanat tarihçilerin birçoğu iki geleneğin birbirlerine etkilerini incelerken dengeli bir yaklaşım içindedirler. Ancak mayolika ve İznik seramik araştırmalarının başladığı 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında dönemin siyasi atmosferinin de etkisiyle bazı ön yargılı yayınlar yapılmıştır. Sayıları azalsa da, sonraki yıllarda da bu çizgide çalışmalar görülür. Örneğin İtalyan sanatçısının kendine saygısı nedeniyle kopyacı olamayacağı, dolayısıyla Doğu sanatının mayolikaya etkisinin olamayacağı öne sürülür. Sanatsal geçmişlerinin olmadığı iddiasıyla, İznik seramiklerinin Türklerce üretilmiş olduğuna ihtimal vermeyen ifadeler bu bakış açısının tipik bir diğer örneğini oluşturur.¹²⁹ Türk seramik tarihini inceleyen bazı Türk araştırmacılar da steril bir seramik tarihçiliği yaklaşımını benimseyerek, başka kültür ve sanatların etkisini görmezden gelir veya azımsar. Ancak; teknik, motif ve üslup bağlamında incelendiğinde ortaya çıkan sonuç, şaşırtıcı bir paralelliğin izlendiği bu yüzyıllar içinde Osmanlı ve İtalyan seramik sanatçılarının birbirlerini hem etkilediği hem de rakip olduğudur.

¹²⁷ Maria Vittoria Fontana, "Islamic influence on the production of ceramics in Venice and Padua", **Venice and the Islamic world**, Ed. Stefano Carboni, New Haven and London, Yale University Press, 2007, s. 283.

¹²⁸ Sitare Turan Bakır, "Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, s. 281 ve Nurhan Atasoy, "The survival of Iznik pottery in Turkey", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 14.

¹²⁹ Henry Wallis, *a.g.e.*, s. xii ve xxvii.



Resim 1- Zaffera in rilievo üslubunda mayolika, Floransa 1430-1450 civarı, National Gallery of Victoria, Melbourne, Envanter no: 3649-D3.



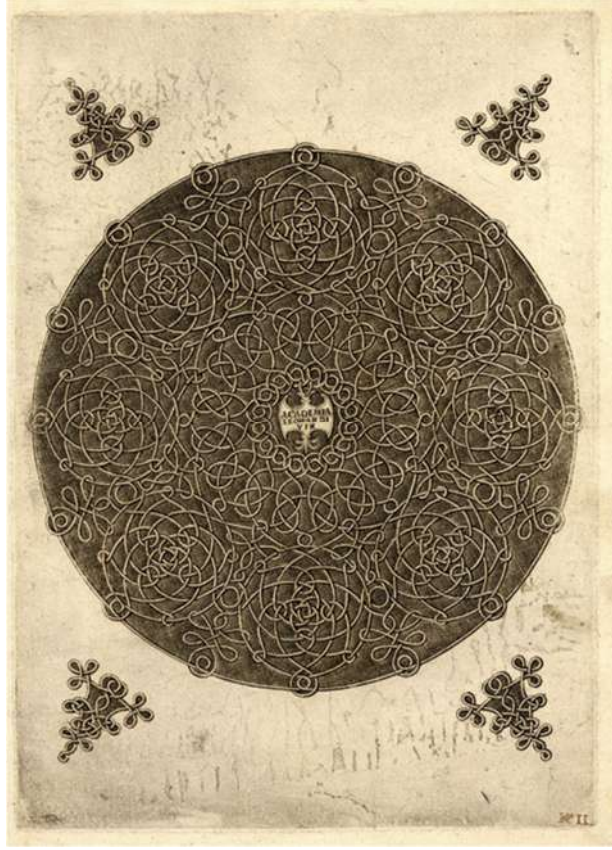
Resim 2- Arabesk süsleme, Maestro Lodovico (olasılıkla) Venedik, 1540-1550, Berlino, Fioritura Collection, Heinz&Jertha Kuckei.



Resim 3- Fonda arabesk süsleme, Jacomo de Pesaro, Venedik 1543, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 8512-1863.



Resim 4- Giacomo Mancini atölyesi, Deruta 1520-1550, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 2595-1856.



Resim 5- Düğüm motifi, Fifth knot, Leonardo da Vinci okulu, 1480-1500, British Museum, Envanter no: 1877,0113.366



Resim 6- Alla porcellana, Venedik 1516-1525 civarı, British museum, Envanter no: 1878, 1230.435.



Resim 7-Alla porcellana, Maestro Benedetto, Siena, 1501, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 4487-1858.



Resim 8-Helezoni tuğrakeş üslupta tabak, İznik, 1535-1545, Ashmolean Müzesi, Envanter no: EAX.3274.



Resim 9-Helezoni tuğrakes üslupta albarello, Liguria (olasılıkla Genova), 1550-1600, British Museum, Envanter no: 1990,0502.1.



Resim 10-Ustaların üslubunda tabak, İznik, 1535-1540, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 185-1892.



Resim 11-Saz üslubunda tabak, İznik, 1580-1600, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 948-1898.



Resim 12-Candiana, Venedik 1629, British Museum, Envanter no: 1997,0402.1.



Resim 13-Candiana, Venedik-Padova, 17. yüzyıl ortaları, Fitzwilliam Müzesi, Envanter no: C.22-1932.



Resim 14-Candiana, Berber çanağı, Padova, 17. yüzyıl, Venedik Correr Müzesi, Envanter no: Cl. IV N. 180.



Resim 15-Medici porseleni, 1575-1587, Floransa, Ashmolean Müzesi, Envanter no: WA1899.CDEF.C298.



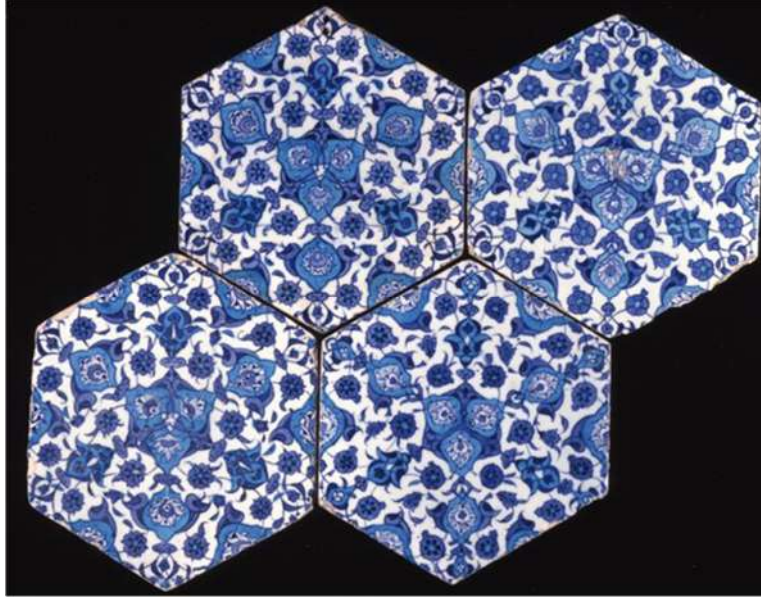
Resim 16- Medici porseleni, Floransa, 1575-1587, Metropolitan Museum of Art, Envanter no: 17.190.2045.



Resim 17- Helezoni tuğrakeş üslupta tondino, İznik, 1530-1540, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Envanter no: D 167, (fotoğraf Marie-Lan Nguyen).



Resim 18- Berettino sırina benzer renkte astar boyaması yapılmış İznik üretimi tabak, 1560 civ., Magdalen College, Oxford, (Raby-Atasoy, İznik, r. 682)



Resim 19-Altıgen çini parçası, İznik, 16. yüzyıl, Godman Koleksiyonu, British Museum, Envanter no: G. 12.



Resim 20-21 Marco Marziale, Sünet sahnesi ve detayı, 1500, National Gallery, Envanter no: NG803.

BİR EL YAZMASININ RESTORASYONUNDA TÜMLEME YÖNTEMİNİN SEÇİMİ VE SEÇİLEN YÖNTEMİN YIRTIлма DİRENCİNİN HESAPLANMASI

M. NİLÜFER KIZIK KİRAZ

Uzm. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
niluferkizik@yahoo.com

ÖZ¹

El yazmalarının restorasyonu sırasında kullanılacak malzeme ve yöntem, uygulama öncesi yapılacak test, analiz gibi ölçümler ile belirlenmelidir. Bu çalışma; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Nadir Eserler Kitaplığı'na ait bir el yazmasının onarımında kullanılmak istenen ince+kalın Japon kağıdı (onarım kağıdı) uygulamasının, kullanım sırasında istenen yırtılma dayanımına sahip olup olamayacağını belirlemek üzere yapılmış ve uygulamaya yönelik verimli sonuçlar elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tümeleme, yırtılma direnci, el yazması, restorasyon.

SELECTION OF MENDING METHOD FOR THE RESTORATION OF A MANUSCRIPT AND CALCULATION OF TEARING RESISTANCE OF THE SELECTED METHOD

ABSTRACT

The material and method to be used during the restoration of manuscripts should be determined by measures such as testing and analysis to be performed before application. This study; the thin + thick Japanese paper (mending paper) application, which is wanted to be used in the repair of a manuscript belonging to The Rare Books and Manuscript Library of Faculty of Letters at Istanbul University, to achieve the desired tearing resistance and to obtain efficient results for application.

Key Words: Mending, tearing resistance, manuscript, restoration.

¹ Bu çalışma, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Koruma Yenileme Restorasyon Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Sait Başaran danışmanlığında 2013 yılında tamamlanmış olan *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü El Yazmalarının Bozulma Durumları, Çözüm Önerileri ve Restorasyon Uygulamaları* başlıklı doktora tezimin bir bölümünden alınmıştır.

Restorasyonda belgelemenin ardından gelen ve eserin bozulma durumunun anlaşılmasını sağlayan aşama teşhistir. Eser üzerinde gerçekleşmiş olan fiziksel, kimyasal veya biyolojik bozulmaların tespiti, bir sonraki aşama olan tedavi sırasında uygulanacak olan restorasyon yöntemini belirlemeyi sağlar. Her eser kendine has bir soruna sahiptir ve bu sebeple de esere özel tedavi ya da uygulamalara ihtiyaç duyulmaktadır. Teşhis sırasında elde edilen veriler doğrultusunda eserin ihtiyaç duyduğu tedavi belirlenir ve uygulamaya geçilir.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi Nadir Eserler Kitaplığı'na ait "Risala fi Taruz al-beyyinat" adlı el yazması kitabın restorasyonu sırasında da yukarıda sözü edilen aşamalar izlenmiş ve eser için en uygun onarım yöntemi seçilmiştir. Sağlamaştırma, yırtık yapıştırma ve delik doldurma işlemlerinin ardından tümleme işlemine geçilmiştir.

Restorasyonu Yapılan Eser:

Envanter numarası: 2495-101

Adı: Risala fi Taaruz al-beyyinat

Müellifi (Eser sahibi): Abu Muhammed Ganim

İstinsah tarihi (Çoğaltma, nüsha edilme tarihi): Bilinmiyor.

Dil: Arapça

Tarih: XI. Hicri yüzyılda yazılmış.

Konu: Muhtelif hukuk meseleleri.

Sayfa sayısı: 42

Eksik sayfa: Yok

Restorasyon Öncesi Durumu:

Eser ebrulu ve miklebli cilde sahip. Cildin özellikle üst kısmında ayrılma ve murakkasında bozulma görülmekte. Sayfalar yoğun biçimde böcek yenikli. Ciltte de yenikler mevcut. Formaların dikişleri sökülmeye başlamış olduğunda sayfaları dağılıyor (Fig.1-2). Aherli kağıt.



Fig.1. Kitabın restorasyon öncesi durumu.



Fig.2. Kitabın restorasyon öncesi durumu.

TÜMLEME YÖNTEMİNİN SEÇİMİ

Tümlleme işlemi, eksik kısmın asetat üzerine şablonun çizilmesi ve eser üzerinde değil dışarıda kazımanın yapılarak yüzeye yapıştırılması veya yapıştırılan japon kağıdının fazlalıklarının eser üzerinde kazınması biçiminde yapılabilir. Eserin ihtiyacı doğrultusunda her iki teknik te kullanılabilir. Bu çalışmada kağıdın kalınlığı ve yıpranma durumu göz önünde bulundurularak bir yüzüne ince japon kağıdı uygulanmasına karar verilmiştir (Fig.3-4).

Kağıdın tümlenmesi sırasında eserin kağıt kalınlığına uygun olarak seçilen japon kağıdı alttan ve üstten olmak üzere iki kat olarak birbirine ve aynı zamanda orijinal kağıda yapıştırılır. Kuruduktan sonra ise her iki yönden fazlalıkları falçata ile kazınarak uzaklaştırılır. Ancak yıllar içinde kazanılan bir el alışkanlığı ve maksimum dikkat gerektiren kazıma işlemi özellikle de yıpranmış bir eser söz konusu ise tehlike arz edebilmektedir. Bu aşındırma tehlikesini yarı yarıya azaltmak için tümlleme, bir tarafa orijinal kağıtla aynı kalınlıkta, diğer tarafa ise ince Japon kağıdı yapıştırılması uygun görülmüştür.

İnce japon kağıdı yapısı gereği eser yüzeyi ile kaynaşmakta ve kazıma gerektirmemektedir. Aynı zamanda yüzeyi sağlamlaştırmaya da yarar.

Büyük alanların tamamlanmasında olduğu gibi nispeten daha küçük eksikliklerde de bu yöntem kullanılmasına karar verilmiş (Fig.5) ve kazıma gerektirmediği için güvenli bir yöntem olduğu belirlenmiştir.

Bu işlem kazıma işleminden doğabilecek zararı azalttığı gibi estetik olarak da çok daha iyi sonuç vermektedir (Fig.6-7).

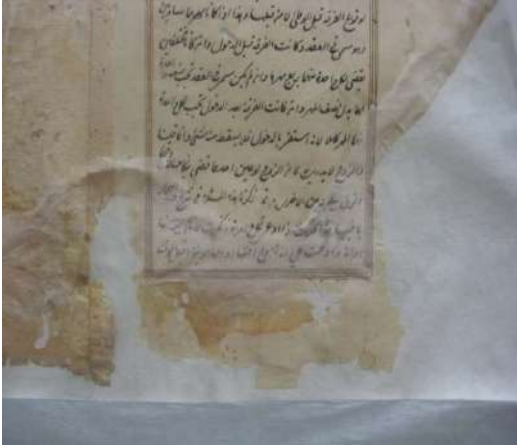


Fig. 3. Tümeleme.

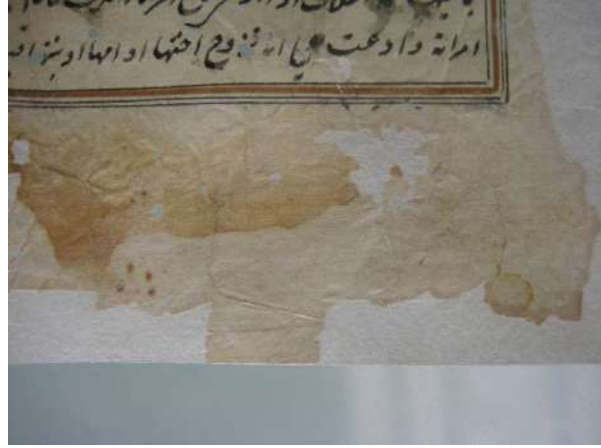


Fig.4. Tümeleme.

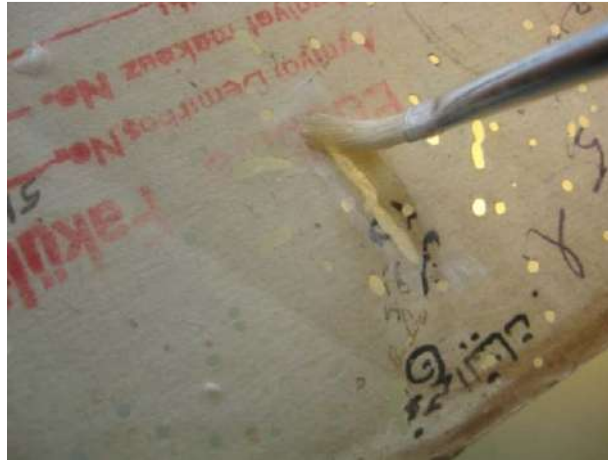


Fig.5. Küçük alanlarda tümeleme.



Fig.6. Tümlenen kısmın görünüşü.



Fig.7. Tümlenmiş formlar.

HER İKİ FARKLI TÜMLEME YÖNTEMİNİN YIRTIлма DİRENÇLERİNİN HESAPLANMASI

Tercih edilen tümlleme uygulamasının bir katı ince japon kağıdıyla oluşturulduğundan restorasyon sonrası kullanımı sırasında yeterli dayanıklılığı gösterip gösteremeyeceğini anlayabilmek amacıyla yırtılma dayanımının ölçülmesine karar verildi. Klasik metot olan aynı kalınlıkta iki Japon kağıdıyla tümlleme de aynı biçimde değerlendirilerek iki yöntemin yırtılma direnci bakımından karşılaştırılması yapılmış oldu.

ÖRNEKLERİN HAZIRLANMASI

Restorasyon çalışmasında kullanılan yöntemde bir kat ince ($6g/m^2$), bir kat normal ($22g/m^2$) japon kağıdının bir araya getirilmesi ile tümlleme yapılmıştır. Klasik tümlleme ise aynı kalınlıkta iki japon kağıdı ile yapılmaktadır. Bu iki farklı tümlleme çeşidinin yırtılma dirençlerini hesaplayabilmek için her iki biçimde hazırlanmış örnekler ihtiyacı vardır. Aynı kalınlıkta iki Japon kağıdı ile ve bir ince bir kalın Japon kağıdı ile 6'şar adet örnek hazırlanmıştır (Fig.8-9-10). Örneklerin fazlalığı test sonucunun doğrulamak için gerekli görülmüştür.

Onarımı yapılmakta olan orijinal kağıtta olduğu gibi Japon kağıtlarında da su yönü denilen çizgiler bulunmaktadır. Işığa tutulduğunda görülen ve kağıdın yönünü belirleyen bu çizgiler, onarım sırasında orijinal kağıtla paralel olacak biçimde kullanılarak iki kağıdın yönünün aynı olmasını sağlamamıza yardımcı olur. Ancak kağıdı yönü yırtılma direncini etkileyen bir unsurdur. Bu sebeple örneklerin yarısı enine yarısı boyuna yönde hazırlanmıştır.



Fig.8. Yırtılma direncinin hesaplanması için örneklerin hazırlanması.



Fig.9. Örneklerin hazırlanması.



Fig.10. Hazırlanmış olan örnekler.

TESTİN UYGULANIŞI

İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi, Orman Endüstri Mühendisliği Bölümü, Orman Ürünleri Kimyası ve Teknolojisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr. Öznur Özden ile birlikte Selüloz Kağıt Karton Ambalaj Laboratuvarı'nda çalışıldı.

Test sırasında laboratuvarında bulunan "Elmendorf kağıt yırtılma testi cihazı" kullanıldı. Bu cihaz kağıtların yırtılma kuvvetinin tayini için kullanılır ve ani kuvvet uygulandığında kağıttaki bir yırtıktan belirli uzunluktaki tek bir yırtığa doğru ilerlemenin olması için gerekli olan yırtma kuvvetini ölçer.

Testi yapmadan önce örnek kağıtları 24 saat boyunca 23°C sıcaklık ve %50 bağıl nem koşullarında bekletildi.

Örnekler işlem öncesikağıt giyotini ile kesilerek test cihazına uygun boyutlara getirildi (Fig.11) ardından aletin mekanizmasına yerleştirilerek test gerçekleştirildi (Fig.12-13).



Fig.11. Giyotin ile kağıt örneklerinin kesilmesi.



Fig.12. Kağıt örneklerinin Elmhendorf kağıt yırtılma testi cihazına yerleştirilmesi.

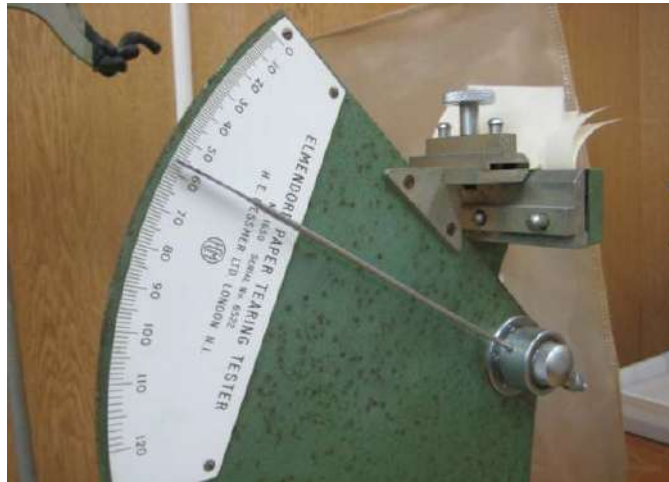


Fig.13. Elmhendorf kağıt yırtılma testi cihazının gerçekleştirdiği işlem.

TEST SONUÇLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Test için kalın örnek ($22 \text{ g/m}^2 + 22 \text{ g/m}^2$) enine ve boyuna olmak üzere iki farklı tipte hazırlanmıştır. Japon kağıdında bulunan su yönü, yırtılma direncini etkilemektedir. Kağıt su yönü doğrultusunda yani boyuna yırtıldığında yırtılma direnci daha düşüktür. Tam tersi durumda yani kağıdın su yönü enine olduğunda ise kağıt yırtılmaya karşı daha dirençli olmaktadır. Bu sebeple test için enine ve boyuna olmak üzere 3'er örnek hazırlanmıştır (Tablo 1).

		Alet Üzerinde Okunan Değer			
		1.Örnek	2. Örnek	3. Örnek	Ortalama
Kalın (tek kat)	Enine	25	25	41	30
	Boyuna	28	22	27	26
İnce (çift kat)		31	34	29	31

Tablo 1. Elmendorf kağıt yırtılma testi cihazının verdiği değerler.

İnce örneğin çift kat test edilmesi, aletin doğru ölçüm yapabilmesi için gereklidir. İnce kağıtlarda makineye tek kat kağıt yerleştirildiğinde değerlendirme yapılamamaktadır. Hesaplama;

Yırtılma indisi (direnci) = $\frac{\text{okunan değer} \times 3 \times 9,81}{\text{kat sayısı} \times \text{gramaj}}$

kat sayısı x gramaj

Hesaplama Sonuçları	
Gramaj	Yırtılma indisi (mNm^2/g)
Kalın 44 g/m^2 ($22+22$)	20.06 (enine yön)
	17.39 (boyuna yön)
İnce 28 g/m^2 ($6+22$)	16.29

Tablo 2. Elmendorf kağıt yırtılma testi cihazının verdiği değerlerin hesaplama sonuçları.

Sonuçlar ANSI/NISO Z39.48 Standard'a göre değerlendirilmiştir². NISO, kütüphaneler ve bilgi hizmetlerinin ihtiyaçlarına yönelik olarak orijinal Z39.48 standardını 1984 yılında "Basılı Kütüphane Malzemelerinde Kullanılan Kağıdın Kalıcılığı" adı ile yayınlamıştır. Bu standart yeniden gözden geçirilip kapsamı genişletilerek 1992 yılında tekrar yayınlanmıştır. Bu yeni biçimiyle kuşeli ve kuşesiz kağıtları da

² ANSI (The American National Standards Institute), NISO (National Information Standards Organization).

kapsamaktadır. Metrik ölçüme dayanan yırtılma direnci sonuçlarını içermektedir³. Yırtılma direncini hesaplanması kağıt direncini ölçmenin basit ve iyi sonuç veren bir yoludur. Elde edilen değer mNm^2/g cinsindedir⁴.

Bu standarda göre kuşesiz bir kağıdın yırtılma direnci $5.25 mNm^2/g$ dır. Teste tabi tuttuğumuz örneklerimizin her ikisi de bu standardın üzerindedir. Restorasyon uygulamalarında tarafımdan tercih edilen ince+kalın japon kağıdı kullanımının yırtılmaya karşı direncinin yüksek olduğu görülmüştür. $6 g/m^2$ ve $22 g/m^2$ lik iki farklı japon kağıdının kullanıldığı bu yöntemde kağıtların yırtılma direnci $16.29 mNm^2/g$ olarak tespit edilmiştir. Beklendiği üzere aynı kalınlıkta ($22 g/m^2 + 22 g/m^2$) iki japon kağıdının kullanıldığı durumda yırtılma direnci daha yüksek çıkmıştır (enine yönde $20.06 mNm^2/g$ boyuna yönde $17.39 mNm^2/g$) ancak seçilen yöntemde de yırtılma direnci oldukça yüksektir. Bu değer eserin restorasyon sonrası kullanımında yırtılmaya karşı yeterli direnci göstereceğini ifade etmektedir (Tablo 2).

Restorasyon uygulamaları nadir eserlerin kondisyonlarını güçlendirmek, depo veya sergi alanlarındaki yaşam sürelerini uzatmak amacıyla gerçekleştirilir. Bu uygulamalar sırasında kullanılan malzemelerin eserle uyumluluğu kadar seçilen yöntemin doğruluğundan da emin olunmalıdır. Bu amaçla, uygulama öncesi gerekli test ve analiz gibi ölçümlerin yapılması, seçilen malzeme veya yöntemin esere uygunluğundan emin olunması gerekmektedir.

³ Ellen McCrady. 1998. *The ANSI/NISO Z39.48 Standard and Other Standards*, North American Permanent Papers, Abbey Publications.

⁴ mN: Kağıdı yırtmak için gerekli kuvvet

KAYNAKLAR

- Coşan, M. Esad. 1976. "El Yazması Kitaplar," *İslam Mecmuası*, München.
- Couch, Randall, Miguel Covarrubias. 1985. "The Conservation of Ninety-one Works on Paper," *The AIC Book and Paper Group Annual*, 4.
- McCrary, Ellen. 1998. *The ANSI/NISO Z39.48 Standard and Other Standards*, North American Permanent Papers, Abbey Publications.
- Walch, Victoria Iron. 1990. "Checklist of Standards Applicable to the Preservation of Archives and Manuscripts", *American Archivist*, 53 (Spring).

YILDIZ SARAYI ŞEHZADE KÖŞKLERİ BAHÇESİ'NİN ÖZELLİKLERİ VE KORUNMUŞLUK DURUMU

DRAHŞAN UĞURYOL
Öğr. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi
Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar Meslek Yüksekokulu
Mimari Restorasyon Programı
drahsankaramik@gmail.com

MEHMET UĞURYOL
Yrd. Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
uguryol@yahoo.com

ÖZ*

Şehzade Köşkleri Bahçesi, Yıldız Sarayı'nın kuzeybatı bölümünde bulunan Yıldız Teknik Üniversitesi Yıldız (Beşiktaş) Yerleşkesi sınırları içinde yer almaktadır. Büyük ölçüde arazinin eğimli yapısına uygun olarak biçimlendirilmiş bu bahçede ağaç dalı formu verilmiş korkuluklar, kaskadlı grotto süslemeler, farklı tipte bordürlerle bezenmiş zemin kaplamaları, çeşme ve havuzlar, merdiven ve kameriyeler, ağaç dalı şeklinde tasarlanmış bir demir yaya köprüsü gibi özgün öğeler bulunmaktadır. Cumhuriyet döneminde çevresindeki binalara verilen yeni işlevler ile ortaya çıkan ihtiyaçlar sebebiyle değişikliklere uğrayan bahçenin yerleşke içinde bulunması, Osmanlı dönemindeki son biçiminin belli ölçüde korunmasını sağlarken, çevresel koşulların yıpratıldığı özgün mimari öğelerdeki bozulmayı bazı bölgelerde yoğun kullanıma bağlı olarak arttırmıştır.

İstanbul'da 19. yüzyılda etkin olan İngiliz bahçe tasarımının etkilerinin görüldüğü Yıldız Sarayı bahçelerinin bir parçası olan Şehzade Köşkleri Bahçesi ve korunmuşluk durumunun irdelendiği bu çalışmanın ilk bölümünde Yıldız Sarayı bahçeleri ele alınmıştır. Ana kısmı oluşturan ikinci bölümde Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin tasarım özellikleri ve koruma sorunlarını içeren günümüz durumu incelenmiş, son bölümde ise çalışma genel bir değerlendirme ve öneriler ile sonuçlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tarihi bahçeler, Şehzade Köşkleri Bahçesi, koruma sorunları, Yıldız Sarayı.

* Yazarlar katkılarından ötürü Prof. Dr. Cengiz Can'a teşekkürlerini sunarlar.

FEATURES AND STATE OF PRESERVATION OF THE GARDEN OF ŞEHZADE RESIDENCES AT YILDIZ PALACE

ABSTRACT

The Garden of Şehzade Residences is located in Yıldız Technical University Yıldız (Beşiktaş) Campus situated at the northwestern part of Yıldız Palace. The garden was designed according to the slope of the site, and has authentic elements such as tree branch-shaped parapets, grotto ornaments with cascades, pavements adorned with various bordures, fountains and pools, stairs and pergolas, and a footbridge designed like tree branches. Despite the requirements related to new functions of the buildings surrounding the garden have resulted in modifications in the republican period, the latest form of the garden in Ottoman period is rather preserved as it is being located in the campus; however, the degree of deterioration in authentic architectural elements exposed to environmental factors has increased locally in areas of concentrated use.

The Garden of Şehzade Residences and its state of preservation are examined in this paper composed of three sections. Yıldız Palace gardens, which were influenced by English garden design seen in İstanbul in the 19th century, and which the Garden of Şehzade Residences belongs to, were examined in the first section. Design features of the Garden of Şehzade Residences and its present state including its preservation problems are discussed in the second section, which is the main part of the study. The paper is concluded with a general evaluation of the whole study and with suggestions in the third section.

Key Words: Historical Gardens, Garden of Şehzade Residences, Preservation Problems, Yıldız Palace.

İstanbul'un ılıman iklimi, zengin bitki örtüsü, engebeli topoğrafyası ve büyük imparatorluklara başkent olması, tarihi boyunca farklı niteliklere sahip, estetik değeri yüksek olan bahçelerin oluşturulması üzerinde etkili olmuştur. Osmanlı döneminde İstanbul'daki bahçeler devlet idarecileri ve sivil halk tarafından genellikle saray, yalı, kasır, köşk, çiftlik ve ev gibi yapıların birer parçası olacak şekilde düzenlenmişlerdir. Halka açık alanlar ise ilk olarak mesire ile çayır şeklinde düzenlenmiştir, sonraları millet bahçeleri ve parklar oluşturulmuştur.

Osmanlı döneminde bahçelerinin çeşitliği ve biçim özellikleri ile bir cazibe merkezi haline gelen İstanbul'u ziyaret eden yerli ve yabancı gezginler, İstanbul'un peyzajından ve bahçelerinden övgü ile söz etmiş ve İstanbul'u yeşil şehir olarak adlandırmışlardır. Ne var ki, gerek aşırı kullanım, gerek terk edilme, gerekse imar faaliyetlerinin sebep olduğu tahribat sonucunda günümüzde İstanbul'da özgünlüğünü koruyarak varlığını sürdüren tarihi bahçelerin sayısı oldukça azalmıştır. Özellikle 1950'den sonra ekonomik sebeplere dayanan göçlerin nüfusu kontrolsüzce arttırması bir yandan İstanbul'un sınırlarını genişletirken diğer yandan şehir merkezinde yığılmaya yol açmış, dolayısıyla kent dokusu değişmiş ve konut tipleri farklılaşmıştır. Tarihi yapılar ve onlar ile bir bütünlük sergileyen yeşil alanlar ile bahçeler de bu değişim sürecinden etkilenmiştir. Artan araç trafiği sonucu yeni yolların açılması ve yapılaşmanın bu alanlara doğru kayması pek çok tarihi bahçeye zarar vermiştir.

Bahçeleri oluşturan bitkilerin hassasiyeti, belirli korunmuşluk durumlarında günümüze ulaşan tarihi bahçelerin gelecek nesillere bozulmadan aktarılmasındaki başlıca zorluklardan biridir. Dayanıklı olmayan türlerin çevresel koşullardan çabuk etkilenerek yaşamını yitirmesi, ömrünü tamamlayanların yerine farklı türlerin dikilmesi, bazılarının ise büyüyüp fazlaca gelişmesi, bakımsız kalan ya da bakımı teknik açıdan yetersiz kişilerce yapılan tarihi bahçelerin sürekli değişime ve kayıplara uğramasına yol açmakta, özgün nitelik ve biçimlerinin kaybolmasına sebep olmaktadır.

Tarihi bahçelerin korunmasındaki bir diğer önemli güçlük, genellikle çevresel etmenlere duyarlı olan süslü mimari öğelerin koruma-onarımının detaylı inceleme ve uzmanlık gerektirmesidir. Bunu layıkıyla gerçekleştirebilecek teknik bilgi ve beceriye sahip nitelikli korumacı sayısının az olması çoğu zaman gereken çalışmaların yapılamamasına, bazen bahçelerin karakterini değiştiren hatalı uygulamaların ortaya çıkmasına ve bahçelerdeki tahribatın artmasına sebep olmaktadır.

Günümüze ulaşan eski belgeler, arşivler bugün yok olan, özgün biçim ve mimarisini kaybeden bahçelerin tasarım özellikleri ve mimari öğeleri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Yıldız Sarayı içinde yer alan Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin geçirdiği değişimlerin saptanarak günümüz durumunun değerlendirilmesinin amaçlandığı bu çalışmada yazılı arşiv belgeleri literatür bilgileriyle birlikte değerlendirilerek, bahçeye ve çevresindeki yapılara ait eski fotoğraflar yenileriyle, eski harita ve planlar günümüz harita ve uydu görüntüleriyle karşılaştırılarak tarihsel süreç içindeki değişim ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ayrıca, bahçede bulunan mimari öğelerin özelliklerine, gerçekleştirilen alan

incelemesinde tespit edilen bozulmalarına yer verilmiş ve hem bu öğelerin hem de bahçenin bütününe korunmasına dair öneriler getirilmiştir.

YILDIZ SARAYI BAHÇELERİ

Tarihçesi ve Tasarım Özellikleri

Osmanlı saray komplekslerinin sonuncusu olan Yıldız Sarayı, Boğaziçi'ne hâkim bir tepeden başlayarak Beşiktaş ile Ortaköy arasındaki yamaç üzerinde yayılan, yaklaşık 500.000 m² yüz ölçümüne sahip bir koruluk içine yerleşmiş köşkler, yönetim, hizmet yapıları, bahçe ve parklar bütünüdür. Bizans döneminde ormanlık bir alan olduğu bilinen Yıldız bölgesi bu niteliğini Osmanlı döneminde de korumuş ve Kanuni Sultan Süleyman döneminden (1520-1566) başlayarak padişahların avlanma ve mesire yeri olarak kullanılmıştır (Batur 1994: 520-526). Bir dönem Kazancıoğlu Bahçesi adıyla tanınan bu alan I. Ahmed döneminde (1603-1617) padişah mülkleri arasına katılmış ve buradaki ilk köşk yapısı bu dönemde inşa edilmiştir (Öztuna 1954: 5). I. Ahmed'den sonra IV. Murad (1623-1640) bu araziye av ve gezinti alanı olarak kullanmıştır. 19. yüzyılın ortalarına kadar Çırağan Sarayı'nın arka koruluğu olarak kalan bu alan herhangi bir değişime uğramadan doğal bitki örtüsü ile korunmuştur (TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı 1993: 8). Mıgırdiç Melkon tarafından 1844 yılında yapılan yağlıboya resimde bu bölgenin o tarihteki görünümü yansıtılmıştır (Figür 1).

19. yüzyıl başlarında III. Selim (1789-1807) burada annesi Mihrişah Valide Sultan için bir kasır, babası Sultan III. Mustafa anısına bir çeşme yaptırmıştır. III. Selim'in 1805 yılında yaptırdığı Yıldız Sarayı'nın hasbahçesindeki bu çeşme sarayın günümüze ulaşan en eski yapısıdır (Sözen 1990: 196). II. Mahmud (1808-1839) ise 1810-1813 tarihleri arasında burada yaptırdığı köşke Yıldız adını vermiştir. O zamandan bu yana saray ve tüm bölge Yıldız adıyla anılmaktadır. Yıldız Sarayı'nın gelişim süreci Sultan Abdülmecid'in hükümdarlığında (1839-1861) başlamış, saray asıl şeklini II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) almıştır. Sarayın II. Abdülhamid dönemi içinde edindiği yerleşme, çevre düzeni, bahçe ve yapılarına ait çizgiler büyük ölçüde korunarak günümüze ulaşmıştır (Batur 1994: 520-526).

Saray, gezinme setleri ve nöbet kuleleri gibi savunma öğeleri bulunmayan dış duvarlar ile korunmuştur. Sarayı çevreleyen dış duvarlar üzerinde bulunan beş kapı ile saray bahçesine giriş sağlanmıştır. İçeride, padişaha ve hareme ait yapıları ve hasbahçeyi çevreleyen bir duvar daha bulunmaktadır.

Yıldız Sarayı yapılandırılırken, topografya ve bitki örtüsünü zorlamayan bir arazi kullanımı tercih edilmiştir. Yıldız Sarayı yapılarını oluşturan köşk ve pavyon biçimdeki küçük müstakil binalar; çeşme, sera, kameriye vb. öğeler bahçeye doğayla uyum içinde yerleştirilmiştir. Binalar bir açı gözetilmeden konumlandırılmış, binaların arasında bağlantılar oluşturularak organik bir yerleşim bütünlüğü sağlanmıştır. Saraydaki yapıların üslup ve biçimlerinin çeşitliliği, bunların yapımında çok sayıda mimarın görev aldığı göstermektedir. Sarkis ve Agop Balyan'ın ardından Art Nouveau ustalarından Raimondo D'Aronco ve diğer mimarlar hem saray, hem de bahçelerde değişik yorum ve biçimlerde eserler ortaya koymuşlardır (Ülgen 1996: 127-146; Batur 1994: 520-526).

Yıldız korusundaki ilk çevre düzenlemeleri Abdülaziz döneminde (1861-1876) gerçekleştirilmiştir (Pamay 1982: 25). İç bahçeler, özellikle de hasbahçe, II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) yapılmıştır. Bu dönemde saray için bazı yabancılara park ve bahçe planları çizdirilmiş ve Alman, Fransız, İtalyan bahçe uzmanları görevlendirilmiştir (Pamay 1982: 25).

Bahçelerin düzenlenmesinde hâkim olan anlayış, doğa parçasına hem romantik hem de natüralist bir anlam verilmeye çalışılan İngiliz bahçe düzenleme sanatıdır. Bu etkinin sonucu olarak Yıldız Sarayı'nda kullanılan kaskadlar, grottolar (Figür 2), yapay göller, kıvrımlı derecikler, köprüler ve bahçe mobilyaları, 19. yüzyılda İstanbul'daki diğer bahçelerde de yer almaya başlamıştır. Sanayi Devrimi'yle birlikte 19. yüzyılda üretimi artan dökme demir ürünlerinin kullanımı, başta saray olmak üzere giderek yaygınlaşmıştır. Birçoğu Avrupa'dan sipariş edilerek getirilen dökme demir ürünleri Yıldız Sarayı bahçelerinde vazo, çeşme, korkuluk, fener, kapı, oturma ve aydınlatma ögesi gibi donatılarda, ayrıca sera, limonluk (Figür 3) ve kameriye (Figür 4) gibi yapılarda kullanılmıştır (Mutlu 2006: 87).

Yıldız Sarayı bahçelerinde tasarımın ana çizgisi arazinin geniş ve eğimli olmasından da yararlanılarak oluşturulmak istenen doğala benzer pitoresk görünüm olsa da, Büyük Mabeyn'in ön bahçesinin örnek teşkil ettiği gibi, yer yer yapılara ilişkin formel bahçe adacıklarının kurulmasını öngören karma bir tutum da söz konusudur (Yaltırık, Efe ve Uzun 1997: 108). Bu tutumun bir sonucu olarak yapıların yakınındaki formel stildeki bahçeler giderek doğal stile dönüşmüştür. Ancak burada doğala dönüşme, formelin doğala dönüşmesi şeklinde değil, doğal düzen içinde formel stildeki bahçe adacıklarına yer verilmesi şeklinde kendini göstermektedir. Bazen yapıların yanındaki formel düzenlemelerde bile yumuşamış çizgiler göze çarpmaktadır (Aslanoğlu Evyapan 1974: 49).

Yürüyüş Yolları Ve Rekreasyon Alanları

Sarayın bahçelerindeki yürüyüş yolları, arazinin tesviye eğrilerine uygun kavisler yapacak şekilde tasarlanmıştır. Yollarda yapılış amaçlarına göre farklı döşeme çeşitleri kullanılmıştır. Havuz ve göletlerin çevresindeki döşeme malzemesi sıkıştırılmış topraktır ve havuzların üzerinde yer alan ağaç dalı şeklinde çimentolu sıvadan korkulukları bulunan küçük köprülerle yürüyüş yolları arasında bağlantı sağlanmıştır. Yapı girişleri ve çevrelerine ise mermer veya kireçtaşı döşenmiştir. III. Selim Çeşmesi çevresindeki yollar podima taşı ile süslenmiş bordürlere sahiptir. Şale Köşkü ve dış bahçedeki yollarda ince agregalar ve çimento kullanılarak oluşturulmuş bir harç döşelidir. Bu yolların iki tarafında yağmur suyu için beyaz dere taşları kullanılarak oluk yapılmıştır. Saray içinde ince agregalar ve çimento kullanılarak işlemeli olarak hazırlanan döşemeler de bulunmaktadır. Üzerinde at nalı şeklinde desenleri olan Küçük Mabeyn binasının hasbahçeye bakan girişindeki yer döşemesi bunlara örnek teşkil etmektedir. Ayrıca, bazı yürüyüş yolları sıkıştırılmış toprak üzerine açık renkli yuvarlak çakıl taşlarının döşenmesiyle oluşturulmuştur.

Her ne kadar Yıldız Sarayı yapılandırılırken 19. yüzyılda İstanbul bahçelerinde de görülmeye başlanan İngiliz bahçe düzenleme sanatından etkilenilmişse de, Yıldız Sarayı bahçelerinde İngiliz bahçelerinde görülen geniş düzlükler ve açıklıklar yer almamaktadır. Bahçelerin her köşesinde gezintiden çok oturma, dinlenme amacıyla kullanılan alanlar ve farklı özelliklerde etkinlik alanları düzenlenmiştir (Aslanoğlu Evyapan 1974: 49). Isıtma olanaklarına sahip seralar genellikle kış aylarıyla bahar ve güz aylarının soğuk günlerinde; kaskad ve kameryeler ise yaz mevsimleriyle bahar ve güz aylarının sıcak günlerinde kullanılmıştır. Böylelikle sarayda yıl boyunca bahçe kullanımı sağlanmıştır (Altınoluk 1985: 27).

Aydınlatma Öğeleri

Sarayın bahçelerinde 19. yüzyılda gündeme gelen dökme demirden yapılmış aydınlatma öğelerine yer verilmiştir. Önceleri gaz sonradan elektrik kullanarak ışık sağlayan lambalar kapı girişlerini, binaların ön kısımlarını ve yürüyüş yollarını aydınlatacak şekilde düzenli olarak konumlandırılmış, havuzların çevresine ve ağaçların arasına ise serbest olarak yerleştirilmiştir.

Su Kullanımı

Sarayın bahçelerinde su, ya doğal formlar içinde bir incelik bir genişleyen akarsu halinde dolaşmaktadır ya da yapay bir göl halindedir. Havuzlara doğal görünüm kazandırmak ve suyu hareketlendirmek amacıyla grotto ve kaskadlar eklenmiştir. Doğal formlarda oluşturulmuş bu su öğeleri, tipik natüralistik İngiliz bahçesinin özelliklerini yansıtmaktadır (Kartal 2009: 200).

Bahçelerde ayrıca farklı dönemlere ait ve farklı mimarı üsluplara sahip, bir yapıya bitişik ya da bağımsız olarak tasarlanmış çeşmeler bulunmaktadır. Bu çeşmelerden günümüze ulaşan en eski çeşme, 1805'te yapılan ve sarayın mevcut en eski yapısı olarak da bilinen (Sözen 1990: 196) III. Selim Çeşmesi'dir (Figür 5). Hasbahçedeki iki yapay gölün ortasındaki adacıkta bulunan bu mermer çeşmenin dört yüzü de altın yaldızlı motiflerle süslenmiş ve kütlesi geniş bir barok saçakla sonlandırılmıştır. Çeşme, üzeri kurşun kaplı ahşap bir kubbe ile örtülmüştür. I. Avluda yer alan ve 1894 yılına tarihlenen Raimondo D'Aronco'nun tasarladığı eklektik üsluptaki çeşme (Figür 6) ise farklı üslup ve işleve sahip bir örnektir. Harem Kapısı ile bir bütün olarak tasarlanan, neo-klasik ve ampir üsluplarının birlikte kullanıldığı, kademeli olarak su akıtan bu çeşme, Avrupa meydanları ve bahçelerindeki süs çeşmelerine benzer. Oysa Osmanlı çeşmelerinde öncelik işlevdedir, estetik daha sonra gelir. Fakat D'Aronco'nun çeşmesi için bu özellik geçerliliğini yitirmektedir çünkü işlevsel olarak kullanılması için inşa edilmemiştir (Altın 2008: 28).

Bitkilendirme

Sarayın bulunduğu alanın ağaçlandırılması arazinin formuna uygun şekilde yapılmış ve özellikle gölge veren ağaçlar tercih edilmiştir (Salman 1999: 96). Yıldız Sarayı bahçelerinin düzenlenmesi sırasında süs fidanlarının birçoğu başka ülkelerden getirilmiş, yerli fidanlar ise ülke içindeki ormanlardan söktürülerek kullanılmıştır (Pamay 1982: 26).

Bu süreçte hasbahçe ve diğer iç bahçelerde süs bitkilerinin ve diğer bitkilerin üretilmesi için seralar yaptırılmıştır (Pamay 1982: 26).

ŞEHZADE KÖŞKLERİ BAHÇESİ'NİN TASARIM ÖZELLİKLERİ, MİMARİ ÖĞELERİ VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Bahçenin biçimlenişinde arazi eğiminin, ilişkili binaların ve belirli dönemlerde duyulan ihtiyaca bağlı müdahalelerin önemli etkileri olmuştur. Bu arazinin Cumhuriyet döneminde askeri ve sivil kurumlarca kullanılmasıyla saraydaki binaların işlevleri değişmiş, ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar saraydaki diğer bahçeler gibi bu bahçenin de başka müdahalelere uğramasına ve kullanıma bağlı yıpranmasına yol açmıştır.

İlişkili Binalar: Şehzade Daireleri ve Şehzade Köşkleri

Şehzade Köşkleri Bahçesi, Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ) Yıldız Yerleşkesi'nde Mimarlık Fakültesi'nin doğusunda yer almaktadır (Figür 7-8). Mimarlık Fakültesi olarak kullanılan yapı 1937 yılında mimar Emin Onat'ın hazırladığı proje ile yenilenmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) inşa edildiği düşünülen bu yapı, Ezgü'ye (Ezgü 1962: 5) göre padişahın kızları ile evlenen damatlar için inşa edilmiştir ve o dönemde Damatlar Dairesi olarak adlandırılmıştır.

Bu yapı ve söz konusu bahçedeki köşklele ilgili bazı arşiv belgeleri önemli bilgiler içermektedir. Bunlardan biri, geçmişte TBMM Genel Sekreterliği (eski Milli Saraylar Daire Başkanlığı) bünyesinde (günümüzde Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde) bulunan Hazine-i Hassa Arşivi'ne ait Yıldız 10 numaralı defterdir. Bu defterde, yapının elektrik tesisatının işlenmesi amacıyla hazırlanmış olan bodrum kat, zemin kat ve birinci kat planlarını içeren çizimler bulunmaktadır. Bu çizimlerde dairelerin o dönemdeki kullanıcıları olarak Abdülkadir, Selim, Ahmet ve İbrahim Tevfik isimlerinden bahsedilmektedir (Niğdeli 2005: 63). Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden ulaşılan başka belgelerde ise Efendiler Daireleri olarak bahsedilen yapının 1894 İstanbul depreminde zarar gördüğü, burada ikamet eden dört şehzadenin (II. Abdülhamid'in oğulları Abdülkadir Efendi, Mehmed Selim Efendi ve Ahmed Efendi ile Sultan Abdülmecid'in torunu İbrahim Tevfik Efendi) birkaç aylık geçici barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla bahçe içerisine, her biri şehzadelerin ikamet ettiği dairenin karşısına konumlandırılacak şekilde, dört adet afet konutu (Figür 7-8) inşa edildiği belirtilmektedir (Acar ve Mazlum 2013: 87).

Edinilen bu bilgilerden bugünkü Mimarlık Fakültesi binasının sarayda kullanıldığı son dönemde Efendiler Daireleri olarak anıldığı, bahçedeki köşklelerin ise deprem konutu olarak yaptırıldığı ve Şehzade Köşkleri ya da Efendiler Köşkleri olarak adlandırıldığı anlaşılmaktadır. Literatürde köşkle ve bahçelerini ifade etmek amacıyla yaygın olarak Şehzade Köşkleri ve Şehzade Köşkleri Bahçesi adları kullanıldığı için bu çalışmada da Şehzade Köşkleri Bahçesi adı kullanılmıştır.

Tasarım Özellikleri, Değişimler ve Müdahaleler

Büyük olasılıkla Şehzade Köşkleri Bahçesi, ilk olarak Şehzade/Efendiler Daireleri olarak kullanılan yapı için tasarlanmıştır. Bahçenin bu dönemdeki plan ve biçim özelliklerini aktaran bir kayda ulaşılamamıştır. Sarayın diğer bahçelerinin biçim ve tasarımı göz önüne alınarak, oluşturulan ilk bahçenin de dönemin modası olan İngiliz bahçe düzenleme sanatının özelliklerini yansıtan bir bahçe olduğu düşünülmektedir.

Bahçe, deprem konutlarının eklenmesi ve sonrasındaki ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan düzenleme ve tamiratlar ile değişimlere uğramıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden (BOA) ulaşılan HH.d (Hazine-i Hâssa Defterleri) ve Y.MTV (Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı) kodlu belgelerde, bahçeye bu süreç içinde kameriyeler (BOA, HH.d, Defter: 31260; BOA, HH.d, Defter: 31330.) ve süs havuzlarının eklendiği (BOA, HH.d, Defter: 31087), bozulan yürüyüş yolları ile korkulukların tamir edildiği (BOA, HH.d, Defter: 31358), ahşap köşkerin etrafına duvarlar eklenerek sınırların oluşturulduğu (BOA, Y.MTV, Dosya: 27, Gömlek: 81) belirtilmiştir. Nitekim bahçe dikkatlice incelendiğinde, önceleri her köşkün kendine özel bir bahçe tasarımına sahip olduğu, köşkeri ve bahçelerini ayıran duvarların kaldırılmasıyla bahçelerin birleştirildiği tespit edilebilmektedir.

Bahçenin yapım sürecinde ve sonrasında geçirdiği tamir ve değişiklikler sırasında 19. yüzyılda Avrupa'dan ithalatı artan galvanizli siva teli, çimento gibi sanayi ürünlerinin kullanıldığı bilgisi de yine Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgelerde (BOA, HH.d, Defter: 31358; BOA, HH.d, Defter: 31085) yer almaktadır. Galvanizli siva teli bahçenin kuzeyinde bulunan küçük havuzun yıpranan sıvalarının dökülen kısımlarında görülebilmektedir (Figür 9). Ayrıca, 2013 yılında Can ve arkadaşları tarafından hazırlanan bilimsel araştırma projesi (Can, Uğuryol ve Serbes vd. 2013: 47) kapsamında yapılan termal analizler (TG-DTA) ile yollarda kullanılan zemin ve bordür harçlarının bağlayıcısının çimento olduğunu işaret eden bulgulara ulaşılmıştır. Galvanizli siva teli ve çimentonun bahçedeki köşkerin yapımında da kullanıldığı bilinmektedir (Acar ve Mazlum 2013: 95).

20. yüzyılın başlarına ait haritalar ve YTÜ Arşivi'ndeki Yıldız Sarayı'na ait eski fotoğraflardan, Cumhuriyet döneminde de bazı değişikliklere uğrayan tarihi bahçenin sınırlarının geçmişte daha geniş olduğu ve üniversitenin yerleşkesi içinde kalan Çukursaray'ın ve Şehzade Burhaneddin Efendi Köşkü'nün bahçeleriyle bağlantısının bulunduğu anlaşılmaktadır (Figür 7). Şehzade Burhaneddin Efendi Köşkü'nün (Figür 10) 22 Şubat 1973'te yanması (Arapoğlu 2005: 236) ve sonrasında eskimiş olan özgün yaya yollarının ve korkulukların bir kısmının üniversite içinde yapılan bahçe ve yol düzenlemeleri esnasında kaldırıp farklı biçimde yenilenmesiyle (Figür 11) bahçe günümüzdeki sınırlarına ve görünümüne ulaşmıştır.

Bahçe, günümüze ulaşan özgün mimari öğelerinin çeşitliliğiyle henüz belge niteliğini kaybetmemiş (İzgi 2011: 80), geçirdiği değişimler sonrasında sarayda kullanılan son halini belli ölçüde korumayı başarabilmiştir. Bahçenin biçimlenişi ve mimari öğeleri incelendiğinde, Yıldız Sarayı'ndaki diğer bahçelerin tüm özelliklerini, diğer bahçelere oranla daha küçük boyutlarda yansıttığı söylenebilir.

Korkuluklar

Arazideki kot farkları, istinat duvarları ve korkulukların kullanılmasını gerektirmiştir. Bahçede iki tip korkuluk kullanılmıştır. Bunlardan biri, yolların bordürleri gibi, ağaç dalı formundadır. Bu korkuluk tipinin iskeleti demir, ağaç dalı şeklindeki kaplaması çimentolu sıvadır (Figür 12). Demirden üretilen diğer korkuluk tipinde ise çiçek motifleri bulunmaktadır (Figür 13). Bugün çevresel etkilerle bahçedeki korkulukların bir kısmının ağaç dalı biçimli kaplama sıvaları dökülmüş ve demir iskeletleri paslanarak zarar görmüştür. 1937 yılına tarihlenen Figür 14'teki fotoğrafta görülen havuzun üst kısmında bulunan ağaç dalı formunda korkuluklar ve yakın çevresinde bulunan demir korkuluklar günümüze ulaşamamıştır.

Merdivenler ve Yollar

Bahçede arazinin doğal eğimine uyumlu bir düzenleme yoluna gidilmiştir. Kot farkının küçük olduğu kısımlarda birkaç basamaklı merdivenler kullanılmıştır (Figür 15). Eğimin ve kot farkının fazla olduğu yerlerde ise taş ve tuğla kullanılarak yığma tekniği ile istinat duvarları inşa edilmiş ve iki kot arasında ulaşım daha büyük merdivenlerle sağlanmıştır (Figür 16).

Şehzade Köşkleri Bahçesi, deprem konutlarının eklenmesi ve sonraki dönemlerdeki ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan değişikliklerin etkisiyle zemin döşemesi ve bordürler açısından çok fazla dönemi ve biçimi içermektedir. Özgün olduğu düşünülen mevcut bordür ve zemin döşemeleri Figür 17'de verilmiştir. Artık var olmayan döşeme çeşitlerine örnek olarak Figür 11'de görülen at nalı biçiminde şekillendirilmiş zemin döşemesi ve arnavutkaldırımı verilebilir.

YTÜ Davutpaşa Yerleşkesi'nin faaliyete geçmesine değin bahçenin yoğun olarak kullanılması, çevresel koşulların etkisiyle yaya yolları ve merdivenlerde meydana gelen yıpranmayı arttırmıştır. Davutpaşa Yerleşkesi'nin faaliyete geçmesi sonrasında hem bu olumsuz etki önemli ölçüde azalmış, hem de boşaltılan köşklere restorasyon çalışmaları gerçekleştirme imkanı doğmuştur. Ne var ki, restorasyon çalışması nedeniyle iki yıl boyunca bahçenin büyük bir kısmının kapatılması, sadece dört numaralı köşkün (Figür 7) yanında bulunan merdivenlerden üniversitenin bazı birimlerine ulaşım sağlanmasını zorunlu kılmış ve bu merdivendeki bozulmaların ilerlemesine yol açmıştır (Figür 18). Bu dönemde kar yağışlı geçen kış mevsimlerinin de don etkisiyle bozulmaların ilerlemesine ciddi katkıda bulunduğu gözlemlenmiştir.

Bitkilerden kaynaklanan hasarlar da azımsanmayacak boyuttadır. Gelişen bitki kökleri bahçedeki zemin döşemesi ve bordürlerin bazı kısımlarını çatlatmış ve yerinden oynatmıştır. Ayrıca üç numaralı köşkün (Figür 7) istinat duvarında, muhtemelen üst kattaki ağaç köklerinin gelişmesi sonucunda, geniş ve derin bir çatlak meydana gelmiştir (Figür 19).

Grottolar

Şehzade Köşkleri Bahçesi'nde suyu kesilmiş olan altı adet kaskadlı grotto bulunmaktadır. Demir taşıyıcı iskelet üzerine belirli bir düzende kiremit ve doğal taş yerleştirilerek kabaca biçimleri oluşturulan bu süsleyici öğelerin, çimentolu harcın muhtemelen püskürtülmesi ya da akıtılmasıyla oluşturulan kendine has dokuya sahip dış kabuklarında parçalanarak dökülmüş kısımlar mevcuttur ve açıkta kalan demir donatılarının korozyona uğradığı görülmektedir. Bu bozulmaların yoğun olduğu bölgelerde kayıplar söz konusudur (Figür 20-21).

Çeşmeler

2011 yılında YTÜ'nün yüzüncü yılı etkinlikleri kapsamında bahçe içinde ve yerleşkenin diğer kısımlarında bulunan tarihi çeşmelerin koruma-onarım projesi hazırlanmış, projedeki uygulamalar YTÜ Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar Meslek Yüksekokulu öğrencileri tarafından öğretim elemanlarının denetiminde gerçekleştirilmiştir. Bu tarihte YTÜ Yıldız Yerleşkesi'nde bulunan farklı boyut ve formda 18 adet mermer çeşmenin konumları Figür 22'deki vaziyet planında gösterilmiştir. Bu çeşmelerden 8, 12, 13, 14, 15 numaralı olanlar Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin, 10 ve 11 numaralı olanlar Şehzade Burhaneddin Efendi Köşkü'nün bahçesinin, 9 numaralı olan (Figür 23) Çukursaray'ın bahçesinin sınırları içinde yer almaktadır.

Bahsi geçen proje ve Uğuryol'un yüksek lisans tezi (Uğuryol 2011: 152) kapsamında yapılan incelemeler neticesinde bu çeşmelerin bir kısmının bahçe çeşmesi, bir kısmının ise yerleşkedeki tarihi yapılarda gerçekleştirilen tadilatlar sırasında iç mekândan çıkarılan çeşmeler olduğu, zaman içerisinde yapılan çeşitli müdahalelerle bazılarının yerlerinde ve parçalarında değişiklikler meydana geldiği tespit edilmiştir. Koruma-onarım çalışmaları kapsamında ise çeşmelerin temizliği yapılmış, eksik parçaları tamamlanmış (Figür 23), yeri değiştirildiği tespit edilen parçaları bir araya getirilerek form bütünlüğü sağlanmıştır. İç mekâna ait çeşmelerden özgün yeri belirlenenler bulunduğu yerden kaldırılarak özgün yerine sabitlenmiştir. Özgün konum ve parçaları tespit edilemeyenlerin koruma-onarım işlemleri mevcut halleri ve konumları korunarak yapılmıştır. Ayrıca, suyu akmayan çeşmelerin su tesisatları onarılarak işler hale getirilmiştir.

Havuzlar

Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin güneyinde bir büyük, kuzeyinde bir küçük havuz yer almaktadır. Havuzlardan küçük olan günümüzde işlevini yitirmiştir. Büyük havuzun ise su devri durmuştur. 1913-1914 tarihli Alman Mavileri haritalarında küçük havuzun bugün bulunduğu yerde üç küçük havuz olduğu görülmektedir (Figür 7).

Ayrıca, Şehzade Köşkleri Bahçesi'yle ilişkili olan Çukursaray'ın bahçesinde sekizgen planlı fiskiyeli bir diğer süs havuzu yer almaktadır (Figür 24). YTÜ Arşivi'ndeki fotoğraflardan (Figür 25) geçmişte bu havuzun kaplama olarak mermer levhalara ve suyun birinden diğerine dökülerek aktığı süslü mermer çanaklardan oluşan üç katlı bir fiskiye düzeneğine sahip olduğu, fakat mermer kaplamaların ve fiskiye düzeneğine ait tüm parçaların yerinde bulunmadığı anlaşılmıştır. Önceki bölümde söz edilen Uğuryol'un

yüksek lisans tezi çerçevesinde yapılan incelemede (Uğuryol 2011: 122), bu havuza ait büyük çanak parçasının kırılması sonucu Figür 22 ve 26'da yer alan 10 numaralı çeşmede kurna olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. YTÜ Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar Meslek Yüksek Okulu öğretim elemanları ve öğrencileri tarafından havuzun onarım projesi hazırlanmış, havuzun büyük çanağı proje hayata geçirildiğinde özgün konumuna yerleştirilmek üzere bulunduğu yerden alınmış ve eksik kısmı ilgili dersler kapsamında tamamlanmıştır.

Kameriyeler

Bahçe içerisinde yer alan iki adet kameriye kaidesi üzerinde olması gereken demir strüktürler 1980'li yıllarda daha çok kullanılmaları ve daha görünür olmaları amacıyla yerlerinden sökülmüş ve yerleşke içindeki farklı noktalara taşınmıştır (Figür 27-28). Kameriyelerin demir strüktürleri bakımları yapıldığı için sağlam durumdadır. Kaidelerin sıvaları kısmen dökülmüş olup, bazı kısımlarında özgün sıvaya nazaran daha iri agregalı çimento bağlayıcılı sıvalar ile tamiratlar yapılmıştır. Kameriyelerde zemin döşemesi olarak kullanılan karosimanların yüzeylerinde aşınma, çoğunun birleşim yerlerinde çatlaklar oluşmuş, bazılarında parçalanma meydana gelmiştir.

Aydınlatma Öğeleri

YTÜ Arşivi'nden edinilen fotoğraflarda, geçmişte yerleşke içinde bugünkülerden farklı biçimlere sahip özgün lambalar da bulunduğu, mevcut lambaların bazılarının yerlerinin yol düzenlemeleri ve diğer ihtiyaçlar doğrultusunda değiştirildiği görülebilmektedir. Yerinde olmayan lambaların bir kısmı da paslanan demir strüktürleri nedeniyle günümüze ulaşamamıştır. Mevcut aydınlatması yetersiz olan Şehzade Köşkları Bahçesi'nde günümüzde bulunan iki adet özgün lamba Figür 29'da görülmektedir. Bunların konumlarının özgün olup olmadığı belirsizdir.

Bitkilendirme

Yaltırık ve arkadaşlarının 1999 yılında yayınlanan çalışmasında (Yaltırık, Efe ve Uzun 1997: 110) Şehzade Köşkları Bahçesi'nde otuzdan fazla ağaç türünün bulunduğu belirtilmektedir. İzgi, 2011 tarihli yüksek lisans tezinde Yaltırık ve arkadaşlarının yaptığı bu tespiti değerlendirmiş ve ağaç çeşitliliğinin büyük ölçüde devam ettiğini aktarmıştır (İzgi 2011: 80). Günümüzde bahçedeki bitki çeşitliliği üniversitedeki bahçıvanların düzenli bakım yapması ve yerleşke içerisinde bulunan serada bitkilerin bazılarını yetiştirmesi sayesinde sürdürülmektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yıldız Sarayı Şehzade Köşkları Bahçesi'nin biçimlenişi ve mimari öğeleri geçmişte yapılan çalışmalar, arşivlerdeki yazılı belgeler ve fotoğraflardan edinilen bilgilerle birlikte değerlendirildiğinde; bu bahçenin Yıldız Sarayı'ndaki diğer bahçelerin tüm özelliklerini diğer bahçelere oranla daha küçük ölçekte yansıttığı, önceleri her köşkün kendine özel bir bahçeye sahip olduğu, köşkları ve bahçelerini ayıran duvarların kaldırılması sonrasında bahçelerin birleştirildiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde geçirdiği değişimler sonrasında sarayda kullanılan son halini belli ölçüde korumayı başarabilen Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin özgün mimari öğeleri çevresel etkenler ve yoğun kullanımdan olumsuz etkilenmiştir. Yıldız Yerleşkesi'nde bulunan birimlerin çoğunun Davutpaşa Yerleşkesi'ne taşınmasıyla günümüzde yoğun kullanım azalmıştır. Ne var ki, özellikle grotto, kaskad gibi süslü su öğeleri ve ağaç formu verilmiş korkuluklar, yürüyüş yollarında kullanılan bordürler gibi diğer süsleyici öğeler oldukça yıpranmıştır. Narin yapıya sahip olan bu tür harç-sıva ürünlerinin öncelikle mevcut kısımlarının özenle korunması ve sağlamlaştırılması, tahrip olan kısımlarının form bütünlüğü veya yapısal takviye sağlamak için yeniden üretilmesi, bu işlemlerin gerektiği gibi yerine getirilebilmesi için malzeme analizlerine başvurulması gerekmektedir.

Koruma-onarım ve yenilemede kullanılacak harçların hazırlanmasında genellikle özgün yöntem ve malzemelerin kullanımına sadık kalınması beklenmekte, dolayısıyla özgün harçlar bağlayıcı, agrega tür ve oranlarının belirlenebilmesi için çeşitli analizlerle tabi tutulmaktadır. Ancak bahçede kullanılan harç ve sıvalar söz konusu olduğunda, Osmanlı arşiv belgelerinde kullanıldığı belirtilen çimentonun üretim yöntemi ve içerik açısından günümüz çimentolarından bazı farklılıklar gösterebileceği analiz sonuçlarını değerlendirme ve bağlayıcı seçme süreçlerinde gözden kaçırılmamalıdır. Öte yandan, tahrip olan sıva ve harçların yenilenmesinde, yıprananların dolgu, yama, kaplama gibi yöntemlerle onarılmasında, günümüz çimentolarının kullanımının çözünebilir tuz hareketlerine sebep olmak yoluyla zayıflamış özgün malzeme bünyesinde gerilimler oluşturacağı da mutlaka dikkate alınmalıdır. Buna meydan vermemek için çimento yerine su kireci (hidrolik kireç) kullanımının bir seçenek olarak değerlendirmeye alınmasında yarar olabilir. Buna ek olarak, çimentolu harçların/betonun sağlamlaştırılması, çatlak ve boşluklarının doldurulması için uygun enjeksiyon şerbetlerinin tasarlanması ve çimentolu harçlarla birlikte kullanılan demir donatıların korunması hususlarında son yıllarda biriken literatür bilgilerinden yararlanılması büyük önem taşımaktadır. Özellikle özgün malzemeyle bütünleştirilen harç, sıva, enjeksiyon şerbeti gibi koruma-onarım malzemelerinin özgün malzemeyle uyum ve etkileşimlerinin hesaba katılmaması olumsuz sonuçlar doğuracaktır.

Bahçede bulunan mimari öğelerdeki özgün olmayan eklerin, yerleri değiştirilmiş parçaların titizlikle incelenerek belirlenmesi, şüpheye düşüldüğünde malzeme analizleriyle desteklenen tespitler neticesinde karar alınması önem arz etmektedir. Özgün olmadığından emin olunamayan kısımların olduğu gibi korunması gerekir.

Koruma-onarım müdahalelerinin yanı sıra, mimari öğelerin düzenli bakımının sağlanması ve yönlendirmeler vasıtasıyla kullanım yoğunluğunu düşürecek güzergâh seçenekleri oluşturulması gibi yıpranmayı azaltacak ek tedbirlerin de alınması yerinde tercihler olacaktır.

Bahçenin korunması kadar teşhirine yönelik düzenlemeler de yapılmalıdır. Bahçenin bilgi panoları ile donatılması, bilgilendirme amaçlı broşürlerin kullanılması, bir aydınlatma tasarımı projesi hazırlanması teşhirin iyileştirilmesi için gündeme alınmalıdır. Bahçenin tarihsel ve mimari özelliklerinin yanı sıra, üniversitedeki bahçıvanların yaptığı bakımla

sürdürülen bitki çeşitliliğinin de bilgileriyle birlikte ziyaretçilere sunulmasında, bu noktada mevcut ve kaybolmuş tüm bitkileri içeren kapsamlı bir envanter oluşturulmasında fayda vardır.

Davutpaşa Yerleşkesi'nin faaliyete geçmesiyle Yıldız Yerleşkesi'nde koruma çalışmalarına ağırlık verilmiş, yakın geçmişte bahçe içerisindeki üç ahşap köşkün restorasyonu ile yerleşkedeki tarihi çeşmelerin koruma-onarımı tamamlanmıştır. Önümüzdeki dönemde Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin ilişkide olduğu diğer tarihi yapıların bahçeleriyle bir bütün olarak ele alınacağı kapsamlı bir koruma-onarım projesinin hayata geçirilmesi beklenmektedir. Bu süreçte bahçelerin bakım ve kullanım koşul, yöntem, esaslarını tanımlayan ve düzenleyen kapsamlı bir yönetmelik oluşturulması, korumanın sürdürülebilirliği açısından son derece önemlidir.

KAYNAKLAR

- Acar, Damla, Mazlum Deniz. 2013. "1894 Depremi Ertesinde İnşa Edilen Ahşap Köşkerin Yapım Sistemleri-Yıldız Sarayı Efendiler Köşkleri Örneği", *4. Tarihi Yapıların Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu*, İstanbul Teknik Üniversitesi, 27-29 Kasım 2013 İstanbul, 85-96.
- Arapoğlu, Güçlü. 2005. *Yıldız Sarayı Şehzade Köşkleri ve Şehzade Burhaneddin Efendi Köşkü Restitüsyonu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Altınar, Fikriye. 2008. *II. Abdulhamid Dönemi'nde İstanbul Bahçeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Altınoluk, Ülkü. 1985. "Yıldız Sarayı Kameriyeleri", *İlgi Dergisi*, 46: 26-30.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31085.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31087.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31260.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31330.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31358.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı (Y.MTV), Dosya: 27, Gömlek: 81.
- Batur, Afife. 1994. "Yıldız Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 7: 520-526.
- Can, Cengiz, Draşan Uğuryol, Burcu Serbes ve Mehmet Uğuryol. 2013. *YTÜ Beşiktaş Yerleşkesi'ndeki Yıldız Sarayı Şehzade Köşkleri Tarihi Bahçesinin Koruma ve Restorasyon Projesi*, Proje No: 2010-15-01-ODAP01, Yıldız Teknik Üniversitesi BAPK (Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü), İstanbul.
- Ezgi, Fuad. 1962. *Yıldız Sarayı Tarihçesi*, İstanbul: Harp Akademileri Komutanlığı.
- Aslanoğlu Evyapan, Gönül. 1974. *Tarih İçinde Formel Bahçenin Gelişimi ve Türk Bahçelerine Etkileri*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- İzgi, Canan. 2011. *Yıldız Teknik Üniversitesi Yıldız Kampüsü Dört Şehzade Köşkü Avlusu Analizi ve Restorasyon Önerisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kartal, Betül. 2009. *İstanbul'daki Tarihi Saray Bahçelerinin Peyzaj Mimarlığı Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Mutlu, Fahri. 2006. *XIX. Yüzyıl Saray Bahçelerinde Batılılaşmanın Tasarıma Etkilerinin Peyzaj Tasarım İlkeleri Açısından İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- Niğdeli, Esra. 2005. *Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Yıldız Sarayı Damatlar Dairesi) Binasının Mimari Değerlendirmesi ve Koruma Sorunları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz. 1954. *İstanbul Yıldız Sarayı*, İstanbul: Hayat Yayınları.

Pamay, Besaret. 1982. "Korunması ve Restorasyonu Gereken Tarihi Bahçelerimizden Yıldız Sarayı Bahçeleri", *Çevre Koruma Dergisi*, 14: 24-27.

Sözen, Metin. 1990. *Devletin Evi Saray*, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.

Uğuryol, Draşan. 2011. *Yıldız Sarayı (Yıldız Teknik Üniversitesi) Bahçesindeki Çeşmeler: Belgeleme ve Koruma Önerileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

Ülgen, Aygöl. 1996. "Boğaziçi Sarayları", *İstanbul Armağanı 2: Boğaziçi Medeniyeti*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 127-146.

Yaltırık, Faik, Asuman Efe, Adnan Uzun. 1997. *Tarih Boyunca İstanbul'un Park Bahçe ve Koruları Egzotik Ağaç ve Çalıları*, İstanbul: İsfalt Yayınları No. 4, Esen Ofset.

Salman, Özlem. 1999. *İstanbul'da Son Dönem Saray ve Kasırlarında Bahçe Düzenlemeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı. 1993. *Yıldız Sarayı: Şale Kasr-ı Hümayun*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.



Figür 1. Deniz Müzesi (İstanbul) koleksiyonunda bulunan, Mıgırdiç Melkon tarafından 1844 yılında yapılan yağlıboya resim (Deniz Müzesi Arşivi).



Figür 2. Şale Köşkü bahçesindeki kaskadlı grotto.



Figür 3. Raimondo D'Aronco'nun tasarladığı Yıldız Sarayı'ndaki limonluk.



Figür 4. Yıldız Sarayı'ndan bir rustik kameriye.



Figür 5. III. Selim tarafından yaptırılan çeşme.



Figür 6. Harem kapısında bulunan Raimondo D'Aronco tarafından tasarlanan çeşme.



Figür 7. Şehzade Köşkleri ve Damatlar Dairesi'nin (Efendiler Daireleri) Yıldız Sarayı'ndaki konumlarını gösteren Alman Mavileri (1913-1914) haritası.



Figür 8. Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin günümüzdeki durumu. Mimarlık Fakültesi kırmızı renkle, Şehzade Köşkleri sarı renkle işaretlenmiş, ağaçlardan ötürü görünmeyen Köşk No: 2'nin (bakınız Figür 7) yaklaşık konumu gösterilmiştir (<https://www.google.com/maps/place/İstanbul>).



Figür 9. Küçük havuzun yıpranan sıvalarının dökülen kısımlarında görülen galvanizli sıva teli.



Figür 10. Şehzade Burhaneddin Efendi Köşkü (YTÜ Arşivi).



Figür 11. 1937 tarihinde Şehzade Köşkleri Bahçesi. Fotoğrafta günümüze ulaşamayan arnavutkaldırımı ve at nalı biçiminde şekillendirilmiş zemin döşemesi görülmektedir (YTÜ Arşivi).



Figür 12. Ağaç dalı şeklinde korkuluk.



Figür 13. Demir korkuluk.



Figür 14. Havuzun etrafında günümüze ulaşamayan ağaç dalı formunda korkuluklar ile demir korkuluklar görülmektedir (YTÜ Arşivi).



Figür 15. Bahçede kot farkının küçük olduğu yerlerden birinde kullanılan merdiven.



Figür 16. Bahçede kot farkının büyük olduğu yerlerden birinde kullanılan merdiven.



Figür 17. Özgün olduğu düşünülen mevcut bordür ve zemin döşemeleri.



Figür 18. Son dönemde yoğun olarak kullanılan dört numaralı köşkün yanında bulunan merdivenin durumu.



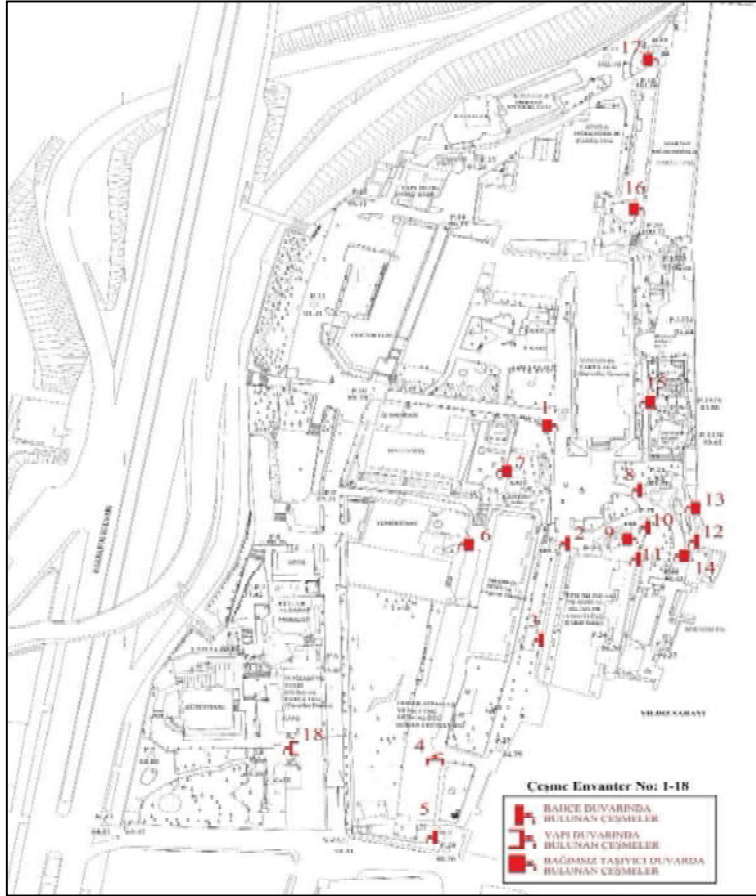
Figür 19. Üç numaralı köşkün istinat duvarında oluşan çatlak.



Figür 20. Dört numaralı köşkün bahçesinde bulunan kaskadlı grottonun 2001 yılındaki durumu (YTÜ Arşivi).



Figür 21. Dört numaralı köşkün bahçesinde bulunan kaskadlı grottonun 2015 yılındaki durumu. Yapıda kısmi çökmeler meydana gelmiştir.



Figür 22. Çeşmelerin 2011 yılındaki konumlarının gösterildiği YTÜ vaziyet planı.



Figür 23. 9 numaralı çeşmenin koruma-onarım çalışmaları öncesi (solda) ve sonrasındaki (sağda) görünümü. Çeşmenin temizliği yapılmış, kırık kurnasının eksik kısmı yeni yontulan mermer ile tamamlanmış, tuğla ve hidrolik kireç bağlayıcılı harç ile hazırlanan yeni taşıyıcı duvara sabitlenmesi sağlanmıştır.



Figür 24. Çukursaray'ın önündeki bahçede bulunan süs havuzunun 2011 yılındaki görünümü.



Figür 25. Çukursaray'ın önündeki bahçede bulunan süs havuzunun eski hali (YTÜ Arşivi).



Figür 26. 10 numaralı çeşme (2011).



Figür 27. Şehzade Köşkleri Bahçesi'ndeki iki kameriye kaidesinden biri (sağda) ve bu kaideden alınarak yerleşkenin başka bir noktasına taşınmış olan demir kameriye strüktürü (solda).



Figür 28. Şehzade Köşkleri Bahçesi'nde bulunan diğer kameriye kaidesi (sağda) ve bu kaideden alınarak yerleşkenin başka bir noktasına taşınmış olan demir kameriye strüktürü (solda).



Figür 29. Bahçe içindeki özgün lambalar.

BİR TEMSİLE DÖNÜŞEN HANE VE HOCA ALİ RIZA'NIN RESİMLERİ

İLONA BAYTAR
Dr., Sanat Tarihçisi
ilonabaytar@gmail.com

ÖZ

19. yüzyıl Osmanlı için toplum yapısının gelenekten moderne doğru evrildiği bir dönemdir. Sahip olduğu pek çok şey salt kullanım eşyaları ve mekânsal olarak değil, geçmişinden getirdiği değerler de yeni olanla yer değiştirmeye ve dönüşmeye başlar. Osmanlı için bir sembol olan eski Türk evleri de hane içleri ile birlikte bu değişimden etkilenerek, kendi dönemleri için birer temsil nesnesine dönüşürler ve bu halleri ile pek çok ressam ve yazara ilham kaynağı olurlar. Ressam Hoca Ali Rıza ise bu evleri sadece mimarileri ile değil, iç mekânı ev ve oda kavramı içerisinde ele almıştır. Daha çok kamusal alanların iç mekân olarak tasvir edildiği bir dönemde mahrem olanı tüm dinginliği içerisinde resmeden sanatçının resimleri, bugün birer belge niteliği taşır.

"Bir Temsile Dönüşen Hane ve Hoca Ali Rıza'nın Resimleri" başlığını taşıyan bu çalışmada da 19. yüzyılın yaşam tarzında görülen söz konusu değişime ressam Hoca Ali Rıza'nın resimleri üzerinden bir okuma yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ev, oda, iç mekân resmi, Hoca Ali Rıza.

PAINTINGS OF HOCA ALI RIZA AS A SYMBOL OF TURKISH HOUSE

ABSTRACT

19th century was a period when social structure turned into modern from traditional for Ottoman Empire. Most of its possesses altered with the new ones; not only the utilities and spatial, but also the values dating back its past. The classic Turkish houses and their interior parts which are the symbol for Ottoman Empire turned into a sample for their period by effecting this alteration and they became the source of inspiration for many painters and poets. Painter Hoca Ali Rıza evaluated these houses not only with their architectural style but also with their interior parts and the rooms. The artist whose paintings are kind of documents nowadays because he described the secluded parts as a whole in a period when only the public buildings' interior parts were described.

In this work named *"Turkish Houses Turning Into A Symbol And Paintings of Hoca Ali Rıza"*, analyzing has be done over the alteration in the life style of 19th century using the paintings of Hoca Ali Rıza.

Key Words: House, room, interior, Hoca Ali Rıza.

Mekânın Poetikasi'nda Bachelard ev insanoğlunun ilk evrenidir, gerçek bir kozmozdur der ve şöyle bir soru sorar. "Eğer her bir ev kendi içselliği içinde değerlendirilirse en mütevazı olan ev bile güzel değil midir? Mütevazı evleri, haneleri betimleyen yazarlar bu konuya değinmeden edemezler. Ancak betimlenecek pek az şey olduğu içinde burada fazla kalmazlar (Bachelard 2008: 34). Oysaki Üsküdarlı ressam Hoca Ali Rıza'nın betimlerinde bu mütevazı haneler, tüm dinginlikleri ve detayları ile pek çok resmine konu olurlar.

Asker ressamlar kuşağının önde gelen temsilcilerinden biri olan Hoca Ali Rıza, İstanbul'un Anadolu yakasının mütevazı hayatının içine doğar ve doğduğu semtin adı ile anılır: "Üsküdarlı Ali Rıza." İlk gençlik yıllarını Sultan II. Abdülhamid döneminde geçirir, ardından meşrutiyet ve cumhuriyet döneminde İstanbul'un değişimine tanıklık eder. Resim derslerine Üsküdar Rüştüyesi'ndeyken başlar. Daha sonra Kuleli Askeri İdadisi'ne ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'ye devam eder. Resme olan ilgisi ve yeteneği ile 1879'da girdiği Kuleli Askeri İdadisi'nde arkadaşları ile birlikte bir resim dersliği açılmasını sağlar. Buraya hoca olarak atanan Osman Nuri Paşa'dan resim dersleri alır. Bir yıl sonra yaptığı resimler Sultan II. Abdülhamid'e takdim edilir, beğenilir ve Sultan tarafından mükâfatlandırılır. Ayrıca Süleyman Seyyid ve Mösyö Quez'den de aldığı dersler, onun sanatının gelişimine kuşkusuz en büyük katkıyı sağlayacaktır (Turgut 2005: 39-41). Renk tonlamalarındaki ustalığı ve resimdeki gerçekçi yaklaşımları da bu eğitimden kaynaklanıyor olmalıdır. 1883'te Harbiye Mektebi'nden mezun olduktan sonra aynı okula "*resim muallim muavini*" unvanı ile hocası Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak atanır. Harbiye Mektebi Zadeğân sınıfında ve Darüşşafaka'da resim hocalığı yapan Ali Rıza Bey, 1911'de emekliye ayrılır ve en verimli resim çalışmaları bu döneme tarihlenir ki bu dönemini Uğur Derman, sanatçının altın çağı olarak tanımlar (Derman 2005: 12-13; Derman 1989: 439-440; Şerifoğlu, 2015: 40). Emeklilik sonrasında resim çalışmalarının yanı sıra İnas Sanayi Nefise, Çamlıca İnas Sultanisi, Üsküdar Kız Sanayi Mektebi gibi çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapar, kuruluş yıllarında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin bir süre başkanlığını yürüten Rıza Bey, cemiyetin dergisine yazılar yazar. 1930'da vefat ettiğinde ardında yetiştirdiği çok sayıda öğrenci ve her biri İstanbul için birer belge niteliği taşıyan binlerce eser bırakır.

Hoca Ali Rıza Türk resim sanatının gelişiminde kendine özgü gözlem gücü ve ifade biçimi ile özel bir yere sahiptir. Onun gelişimini etkileyen unsurlar arasında doğup büyüdüğü çevrenin ve yaşadığı kentin etkisi büyüktür. Çağdaşları gibi Batı'ya giderek bir eğitim almaz. Eğitim için İtalya'ya gideceği esnada patlayan kolera salgını, yurt içinde eğitim almasını zorunlu kılar. Doğup büyüdüğü topraklarda aldığı eğitim, onun resimlerinin sıcak, samimi ve özgün kılan yönünü oluşturur.

Daha çok manzara, zaman zamanda hayali resimler (ki bu tür resimleri imzasının yanına "fikirden" yazarak belirtmiştir) yapar. Yapıtlarındaki doğa betimleri yerel ve içtenlikleriyle kendini ifade eder. Eserlerinde desen çok kuvvetlidir, renk ikinci derecede göze çarpar. Realist bir sanatçıdır. Resimleri Batı resminin realistlerine benzetilse de Rıza Bey'in resimlerinde hatlar daha yumuşak, betimleme ise daha duygusaldır. Nitekim renklerinin şeffaflığı, gölge ve ışık oyunlarının berraklığı ile izlenimciliğe daha yakındır. Kendisi sanat anlayışını şu cümlelerle tanımlar (Derman 2005:13);

“Resim san’atının icâb ettirdiği diğer bazı tarzlardan da nasîb almakla beraber, mesleğim peyzaj ressamlığıdır. Yegâne zevkim memleketimin tatlı semaları altında zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpiştirilmiş, yerlî ve millî bir yaşayışı anlatan Osmanlı âşiyânlarını, mahallelerini, manzaralarını, ağaçlıklarını, tarihî ve kıymetli eserlerini öldürmek ve onlara uzun bir hayat vermek olduğu için, bu yolda yaptığım pek çok poşadlar, krokiler; gerek karakalem gerek suluboya ve yağlıboya tabii resimlerin sayısı her gün artmaktadır...”

Bir peyzaj ressamı olarak tanınsa ve kendisini tanımlasa da sanatçının iç mekân çalışmaları azımsanmayacak sayıdadır. Yaptığı ev içi ve kahvehane içi betimleri, döneminin ruhundan ve yaşamından izler taşır. İç mekân resimleri Hollanda resminin iç mekân resimlerini andırır. Yaşıyormuş hissi veren, detaylı mekân içi betimleri, kompozisyonu oluşturan karelerin birbirleri ile uyumu, ışığın kullanılışı ile manzara ve natüromortların yanı sıra, iç mekânı farklı betimleriyle ortaya çıkarır. 19. yüzyıl Türk resminde iç mekân betimleri, daha çok kamusal alanları çalışan Şevket Dağ’ın cami içi resimlerinde yer alırken, Osman Hamdi Bey’in oryantalist konulu betimlerinde de bir veya birkaç figür ile birlikte fon olarak kullanılır; ancak Batı’da 17. yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlayan türde iç mekân resimlerinin Türk resim sanatında yer almaya başlaması, resmin kendine özgü koşullarda gelişen hikâyesinde “mahrem” olana yönelmesi, uzun yılları alacaktır (Gören 2007: 81-86). Hoca Ali Rıza’nın resimlerinde farklı olarak kompozisyonun merkezindeki oda ve odanın varlığı ile mahrem olanın betimlenmesi söz konusudur.

Daha çok karakalem çalışarak yaptığı resimlerinde hem mimarının hem de gündelik yaşamın değişimini birebir yansıtır. Sedirlerin yerini koltukların ve iskemlelerin, yüklüklerin yerini dolap ve konsolların aldığı yaşam biçimini dikkatli bir gözlemler tasvir eder. İç mekânın vazgeçilmez günlük kullanım eşyalarını eskiz defterlerine çizer (Fig.1). Öğrencileri ve resim meraklılarının yararlanması için hazırladığı taşbaskı albümlerinde de yine bunlara yer verir (Fig. 2). Nitekim ilerleyen dönemlerde toplumsal ve mekânsal değişim de sanatçının önce eskizlerinin, ardından tuval resimlerinin temasını oluşturur. Sedirlerin yanında yer alan küçük çoğunlukla sedefli kahve sehpaları, yerini üçayaklı Batı formulu sehpalara bırakırken koltuk ve kanepeler de artık betimlerde yer almaya başlayacaktır. (Fig. 3-5) Dönemin ruhunu yazıları ile dile getiren Halide Edip, *Mor Salkımlı Ev*’de söz konusu toplumsal değişimi şu cümlelerle anlatır (Adıvar 2007: 124);

“ Artık o büyük sofa, çifte merdivenler bana eski güzelliklerini kaybetmişler gibi geldi... O sevimli beyaz örtülü sedirin yerinde şimdi Avrupaî eşyalar duruyordu.” “... Büyük bir yazı masası, rahat İngiliz koltukları bir de salıncaklı sandalye...” ... Yatağımın önüne kahverengi bir perde çekilmişti. Sıkıntılı olduğum zamanlar bu perdenin arkasına iltica eder, âdeta o odadan manastıra çekilmişlerin sükûnunu duyardım. Babamın oda eşyalarımla şahsen meşgul olması yadırgadığım muhitte onu sağlam bir sığınak haline sokmama yol açtı...”

Hoca Ali Rıza’nın yaşadığı dönemde yabancı tüccar, sanatçı ve seyyahların ilgi odağı haline gelen Osmanlı topraklarındaki değişim, başkent İstanbul’da çok daha öncesinde başlamıştı. Batı tarzı eğitim kurumlarının açılması, askerî okulların yanı sıra sivil okulların varlığı, yeni oluşmaya başlayan basın, Pera bölgesine yerleşen yabancılar ile oldukça karmaşık bir alt yapının varlığı söz konusuydu. Sultan II. Abdülhamid döneminin karmaşık

siyasi yapısı içerisinde değişimin kaçınılmaz olduğu bu yıllar, sultanın himayesinde Türk resim sanatı adına önemli adımların atıldığı bir süreci de içerir. Siyasi erkin Babiâli'den alınıp kendisinde toplanması için mücadele veren Sultan, aynı zamanda da hukuk ve kurumlarıyla da devletin merkezileştirilmesi sürecini devam ettirmenin arayışları içindedir. İktidar sarayda toplandıkça günlük yaşamı belirleyen etkenlerde yaşam alanları ile birlikte değişmeye başlar (Tahsin Paşa 2008: 9-10). Konaklar iktidardan çekilen bürokrat aristokrasinin mekânı olur (Elçi 2003: 18-19). Halide Edip dönemin mekân betimlemelerini verirken şöyle bir cümle kullanır (Adivar 2007: 102,124).

“... Mahallesi zamanla kararmış, yıkılmaya yüz tutmuş kocaman ahşap konaklar ve evlerle dolu idi. Anlaşılan sahipleri vaktiyle sadrazam, nazır herhalde daha çok devrin ekâbiri imişler...”

Yeni yaşam alanları yeni ihtiyaç nesnelere beraberinde getirir; artık geçmişinden farklı beklentileri karşılama isteği ile yenedünyalar da oluşmaya başlayacaktır. Ekonomik düzey toplumsal kırılmayla alt ve üst tabaka arasında gelenekle modern arasında sıkışmış bir yapıyı ortaya çıkarır; Pera ve Boğaziçi bölgesi Batılılaşır, Tarihi Yarımada ve Üsküdar ise dar sokakları ve eski evleri ile sessizce Şarklı kalmaya devam eder. Celal Esad Arseven bir bölümünde ev mimarisini içeren *Constantinople; De Byzance à Stamboul* adlı çalışmasında bu konuya da değinir (Arseven 1909: 247; Bertram 2012: 129)

“Bütün bu evlerin bugün kayboluyor olması ve bunların yerini göze hoş görünmeyen, biçimsiz, banal, abartılı renklerle boyanmış binaların alması çok üzücüdür. Bütün İstanbul'da en eskisi II. Mahmud devrinden öteye uzanmayan bu evlerden yalnızca küçük bir grup geride kaldı; sonradan yapılan tamirler ilkel yönlerini büyük ölçüde kaybetmelerine sebep oldu.

Bu evlerin en eskisine Yüksek Kaldırım, Aksaray ve Eyüp mahallelerinde rastlanabilir. ... Anadoluhisarı, Arnavutköy, Yeniköy, Çengelköy, Kuzguncuk ve hepsinden önemlisi Üsküdar köylerini sayabiliriz”.

Osmanlı toplumunda özellikle 17. yüzyıldan itibaren imparatorluğun doğal sınırlarına ulaşması içeride de şehirleşme ve yerleşme olgularını geliştirir. Öyle ki 19. yüzyılın sonlarına kadar özgün bir Türk ev modelinden söz edilebilir boyuttur. Ev aslında bir sonuçtur. Barınma ihtiyacı ile doğar; içinde yaşayan kişinin kültürel ve bireysel niteliklerini vurgular. Çoğu zaman da bir medeniyetin özünü yansıtan bir simgeye dönüşür. Ahşap iskeletli, cumbalı, orta sofası ile eski İstanbul evleri de hem geniş bir coğrafyayı tanımlar hem de Osmanlılığı vurgular. 19. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı toplum yapısı gelenekten moderne doğru evrilmeye başlarken geçmişten getirdiği değerler de yavaş yavaş yerini “yeni” ve “modern” olana bırakmaya başlayacaktır. Bu süreçte eski Osmanlı evi ise duygu yüklü bir Türk imgesine dönüşürken, modernleşme kavramı içinde yeniden şekillenecek ve yeni ihtiyaç nesnelere varlığı ile görsel ve metinsel bir hatıra imgesini haline gelecektir.

Hoca Ali Rıza'nın suluboya ve karakalem çalışmalarında söz konusu bu geleneksel İstanbul evleri yer alır. Daha çok doğduğu büyüdüğü çevreyi, Üsküdar'ı betimler. Dönemin harareti ve hızlı modernleşme çabalarına karşın sanatçının resimlerinde zaman durmuş gibidir. Ev tasvirleri, aile yaşantısını dış dünyadan soyutlayan ona dinsel anlamda bir

mahremiyet kazandıran koruyucu bir karakter kazanır (Işın 1995: 88). İnsanın düşüncelerinin, anılarının, düşlerinin toplandığı mekân olarak ev, yüzyıllar boyu hep bir kabuk olarak tanımlanmamış mıdır? (Bachelard 2008: 37) Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde de evin sokağa açılan kapısı dış dünya ile iç dünya arasındaki sınırı sembolize eder. Mahremiyeti bozabilecek etkilerden korunabilmek için ya bahçe duvarı ya da pencere kafesleri ile kaplı bir mekân oluşturur. Samimi bir hava içerisindeki evlere sessizlik hâkimdir (Fig.6).

İç mekâna girildiğinde evin her bir köşesine hâkim olan sessizlik dile gelir. Burası insan varlığının ilk dünyası olarak hem bir beden hem de ruhtur (Bachelard 2008:37). Nitekim yaşam alanı olarak ev zaman içinde insanların değerleri, belirsizlikleri, manevi özlemleri ile şekillenecek ve oda kavramının varlığıyla birlikte bir hane sembolüne dönüşecektir.

Hoca Ali Rıza'nın iç mekân resimlerinde ise hareketsiz kalan bu betimler mekânsallaşırken zamanın sessizliğinde dile gelen mobilyalar, özel yaşam alanları ile birlikte birer hatıra imgelerini ortaya çıkarırlar. Resme hâkim olan sükûnet aslında kendi dinamizmini de taşır. Sessiz ve durağan mekân, resmin içinde soluk alır. Süheyl Ünver, Hoca Ali Rıza'nın çizdiği bir odayı şöyle betimler (Ünver 1923: 626-627; Bertram 2012: 134);

"Bir Anadolu köyündeki odayı gösterir. Bir ya da iki levha üzerlerinden Kuran ayetlerinin bulunduğu kaligrafik paneller dikkat çeker; bizim dini hislerimizi ifade eden bu güzel yazmalar eski evlerimizde el üstünde tutulmuşlardı, fakat evin içerisinde gelişigüzel asılmazlardı... Odada birkaç, fakat çok önemli yere asılırlardı."

Figür 7'de bir hane içi betimlenmiştir. Günlük hayatın geçtiği oda geleneksel yapıdadır. Mahrem alanı koruyan kafesli pencereleri ve altında dolaşan sediri, yanında kahve sehпасı, mekânın merkezindeki ocak ve yanında içerisinde ibriklerle nişlerin varlığı. Sedirin bir köşesinde eliş yapan figür ve sedirin hemen önünde duran terlikler ise gündelik hayatın içindeki kadın figürünü yansıtır. Duvarda en üstte "Allah" yazılı hat levha, altında kavukluk ve çapraz formu asılı silahlar dekorasyonu tamamlayan diğer nesnelere dir.

Sedirde oturan arkası izleyiciye dönük sarıklı bir adam, elinde uzun çubuğuyla pencereden deniz manzarasını seyrederken betimlenmiştir (Fig. 8). Oda mütevazı şekilde döşenmiş bir Türk odasıdır. Resmin sükûneti pencereden verilen manzara ile pekiştirilmiştir (Okkalı 2014: 138-139).

Her iki resimde de (Fig. 7-8) merkezde hâkim olan nesne ocaktır. Yanında ise nişler bulunur. Ocak, yandığı sürece o evde hayat vardır. Ocaklar geleneksel evlerde odanın düzenine göre şekillenir. Odanın ısıtılması, gerektiğinde de yemeğin pişirilmesi için kullanılır. Çoğunlukla tuğladandır ve üzerinde dumanı çekmek için ocak yaşmağı denilen bir külâhı bulunur.

Hoca Ali Rıza'nın söz konusu resimlerinde (Fig. 7-8) figür kendi köşesindedir. Köşeler bir evin tohumu olarak tanımlanır. Bir evdeki her köşe her odadaki her duvar köşesi, insanın der top olmaktan kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı kuytu, hayal gücü için bir yalnızlık

olarak görülür. Köşeye çekilen her ruhta bir sığınma figürü de vardır. Anımsanan şey ise sessizliktir (Bachelard 2008: 171).

Sedir düzenli Türk evinde ise köşe, yalnızlığın, köşeye çekilmişliğin ötesinde statü simgesi olarak da yorumlanır. Hoca Ali Rıza'nın her iki resminde de figürdeki sükûnet bu köşeye çekilmişliğin, anımsanan sessizliğin ifadesi gibidir. Ancak figür 9'da sedirin köşesinde betimlenen ve *Büyükpederim* diye not düşülen bu resimde figür başköşededir ve konumuna uygun olarak pencereden devam eden sessizliği içinde betimlenmiştir. Mekân sediri, kahve sehpa, duvarda asılı Kuran-ı Kerim ile bir Türk odasıdır. Ancak perdeler ve pencereler yavaş yavaş değişimin başladığına işaret eder.

Türk evinde yer alan kullanım eşyalarının birbiri ile uyumu söz konusudur. Her bir eşya birbiriyle dost gibidir. Geçmişinden getirdiği yaşam kültürü ile bütünleşen bu nesnelere mekânla olan uyumlarının yanı sıra aynı zamanda hem her bir bireyi hem de her bir anıyı da sessizce içinde tutarlar.

Geleneksel döşenmiş bir odada ocak, yüklük, niş ve sedirler temel mobilya grubunu oluştururlar. Yüklükler odanın ve hatta evin tüm düzenini koruyan merkezdir. Genelde köşede yer alırlar. Konumu ve içerisindeki düzeni ile aynı zamanda ailenin tarihini de oluşturur. Yüzyılın ilerleyen yıllarında değişim yayıldıkça yerlerini farklı işlevlerdeki dolaplara bırakırken modern evlerde kendilerine yaşam alanı bulamaz ve bir süre sonra yerlerini iskemle ve aynalı konsollara bırakacak olan sedir ve nişlerle beraber bir dönemin kavramsal simgesi olarak hafızalarda yerini alırlar.

Ressam Rıza Bey'in İhtiyarlık Zamanı olarak adlandırdığı bu resimde köşesine çekilmiş, kendi dinginliği içerisinde ki figür geleneksel Türk odasındadır. Gömme dolap kapakları, ibrikleriyle nişleri, bakır kaplarıyla ocağı, mekânda U şeklinde dolaşan pencere altı sediri ve çeşme üzerindeki hat levha ile Şarklı bir geleneği sembolize etmeye devam eder (Fig. 10).

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve 20. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı toplumunda değişim mekânsal olarak da görülmeye başlar. İç mekânın değişimi Şarklı olmaktan çok Batılı bir evin izlerini taşır. Figür 11'de merdivenin konumlanması, ayaklı bir şamdan, duvarlarda Batı tarzı manzara resimleri ve bir piyanonun varlığı, gündelik hayatın değişimini vurgular. Evin içerisinde farklı bir dinamizm hâkimdir. Şarklı evin köşe sedirinden farklı olan bir his yeni ve heyecanlı; o dönem için henüz yabancı olan pek çok yeni objenin varlığı ile ev içinin sıcaklık kavramı da değişmeye başlayacaktır.

Figür 12'de, sessiz, boş, temiz ve düzenli bir ev içi betimlenmiştir. Oda kapısı açık, anahtarı da üzerinde. Kapının arkasında ise bir şemsiye asılı. İzleyici resme dışardan bakan bir gözlemci gibi verilmiş. Yatay düzlemdeki Şarklı Türk evi yerini dikey düzlemdeki bir eve bırakırken panjurlu büyük camların ve uzun perdelerin varlığı artık sedirin kullanımını imkânsız kılarken, koltuk takımlarını da zorunlu olarak ihtiyaç nesnesi haline getirir. Kapıdan içeri odaya göz attığımızda duvarda asılı Batı tarzı manzara resimlerinin varlığı dikkat çeker. Mekân artık bir Türk odası değildir. Figür 13'de görülen siyah beyaz oda da ise benzer Batı dekorasyonu içerisindeki oda betimlemesi tekrarlanır.

Figür 14'teki yağlıboya resimde Hoca Ali Rıza yine izleyiciye evin sadece bir köşesini gösterir. 19. yüzyılın henüz değişimin kendisini yavaş yavaş hissettirdiği dönemlere atıfta bulunan bu resimde bir hol ve açık bir kapıdan verilen odanın içi resmedilmiştir. Hem Şarklı hem de Batılı nesnelere bir aradadır. Dönemin toplumsal yapısı gibi eklektik yamalı düzen iç mekânda da hâkimdir. Resmin merkezinde neo-klasik etkili bir kapı yer alır. Kapı açıktır ve içeride ahşap tavanlı, sedirli, halı düzeni ile Türk evi betimlenmiştir. Eşikten itibaren bir hol olduğunu düşündüren mekânda ise taş zemin hissedilir. Sadece bir köşesi verilen betimde kapının bir yanında ayna, dönemin neo-klasik modasına uygun bir konsol, üzerinde bir mum, evin bir İslam evine ait olduğunu gösteren levha yer alırken kapının diğer yanında bir kavukluk görülür. Resmin iç odadaki sessizliği ve sükûneti burada yerini hareketli bir ortama bırakmaya başlayacaktır.

Figür 15'te Ahşap tavanlı panjurlu pencereleri ile 19. yüzyılın mimarisinden izler taşıyan bu suluboya resimde Hoca Ali Rıza koltuk takımları, hat levhaların yerini alan Batı tarzı resimleri ile dönemin değişimini yansıtır. Duvarda görülen kavukluk ise kullanım amacı değişmiş bir dekorasyon nesnesine dönüşmüştür. Ev huzurdan çok bir an önce terkedileceği zamanı bekler gibidir.

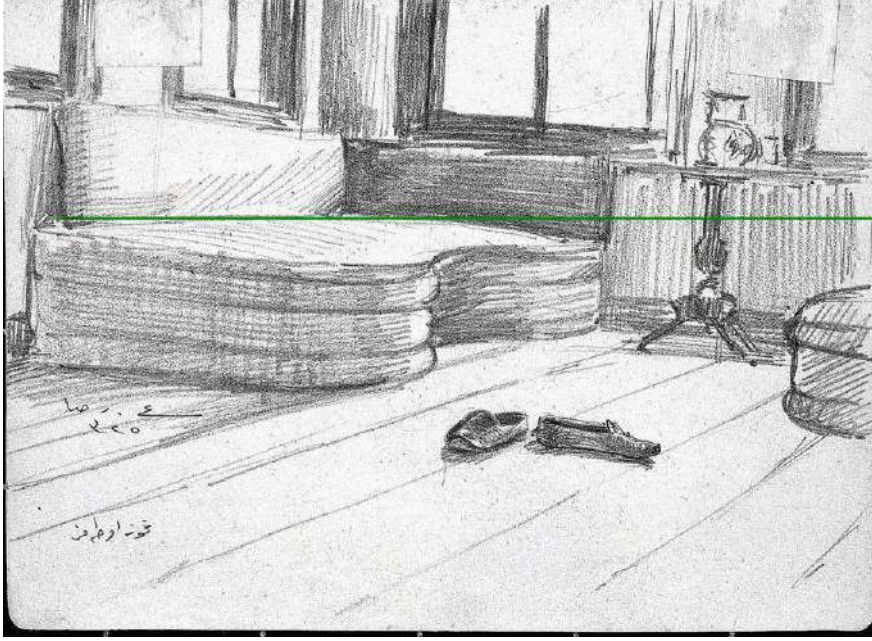
SONUÇ

Osmanlı toplumu için 19. yüzyıl, gelenekten moderne doğru evrildiği bir dönemdir. Sahip olduğu pek çok şey salt kullanım eşyaları ve mekânsal olarak değil, geçmişinden getirdiği değerler de yeni olanla yer değiştirmeye ve dönüşmeye başlar. Bu değişim, 20. yüzyılın ilk yarısında ise artık geri dönülmeze doğru yol alacaktır. Toplumsal yapı için birer kimlik belirleyicisi olan pek çok şey de bu değişimden nasibini alır. Kahvehaneler yerini pastane ve kafelere, eski ahşap evler de modern apartman bloklarına yerini bırakmaya başlar. Yeni yaşama uyum da önce kullanım eşyaları değişir, yavaş yavaş da yaşam mekânları.

Bu esnada Osmanlı için bir sembol olan eski Türk evleri de döneme özgü pek çok şey gibi kendi dönemleri için birer temsil nesnesine dönüşeceklerdir. Yazarlara, şairlere ve resamlara ilham kaynağı olan bu mekânlar, çoğu yapıtta tamamlayıcı bir fon olarak kalırken erken dönem Türk resminde, Üsküdarlı ressam Hoca Ali Rıza'nın resimlerinin ana temasını oluşturur. Daha çok kamusal mekânların içlerinin tasvir edildiği yıllarda ev içi ve oda betimleri ile diğer sanatçılardan ayrılan Hoca Ali Rıza, iyi bir gözlemcidir. Dönemin ruhunu resimlerinde tüm gerçekliği ile yansıtan sanatçının söz konusu resimlerinde kendi deyimiyle önce öldürdüğü sonrada resmettiği bu evler ve odalar bugün birer belge niteliğine sahiptirler.

KAYNAKLAR

- Adivar, Halide Edip. 2007. *Mor Salkımlı Ev*, Can Yayınları.
- Arseven, Celal Esad. 1909. *Constantinople: De Byzance*.
- Bachelard, Gaston. 2008. *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bertram, Carel. 2012. *Türk Evini Hayal Etmek*, İletişim Yayınları.
- Derman, M. Uğur. 2005. "Giriş Metni", *Hoca Ali Rıza 1858-1930*, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Milli Saraylar ve YKY ortak yayını, İstanbul, 12-13.
- Derman, M. Uğur. 1989. "Ali Rızâ Bey", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, II: 439-440.
- Elçi, Handan İnci. 2003. *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul, 2003, s. 18-19.
- Gören, Ahmet Kamil. 2007. "Türk Resminde İç Mekân Mahrem'e Doğru", *P Dünya Sanatı Dergisi*, Portakal Sanat ve Kültür Evi, İstanbul, 46: 81-86.
- Işın, Ekrem. 1995. *İstanbul'da Gündelik Hayat*, İletişim Yayınları.
- Okkalı, İ. Canan. 2012. *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. 2015. "Müzelere Sığmayan Bir Sanatçı: Hoca Ali Rıza Bey", *Sanat Dünyamız*, 145: 40.
- Tahsin Paşa. 2008. *Abdülhamit Yıldız Hatıraları*, İmge Kitabevi, İstanbul
- Ünver, Süheyl. 1923. "Şark Odası", *Milli Mecmua*, 626-627.



Figür 1 Enteriyör (30 Temmuz Odamız), 12,5 x 16.5 cm. karakalem, Gülbün Mesara Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 221).



Figür 2 Enteriyör, 18,5 x 12,5 cm, karakalem, Gülbün Mesara Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 224).



Figür 3 *Bacanağım Ahmet Bey'in Hanesinde*, 24,5 x 32 cm, karakalem, Gülbün Mesara Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 224).



Figür 4 *Koltuk, Taşbaskı*, Özel Koleksiyon.



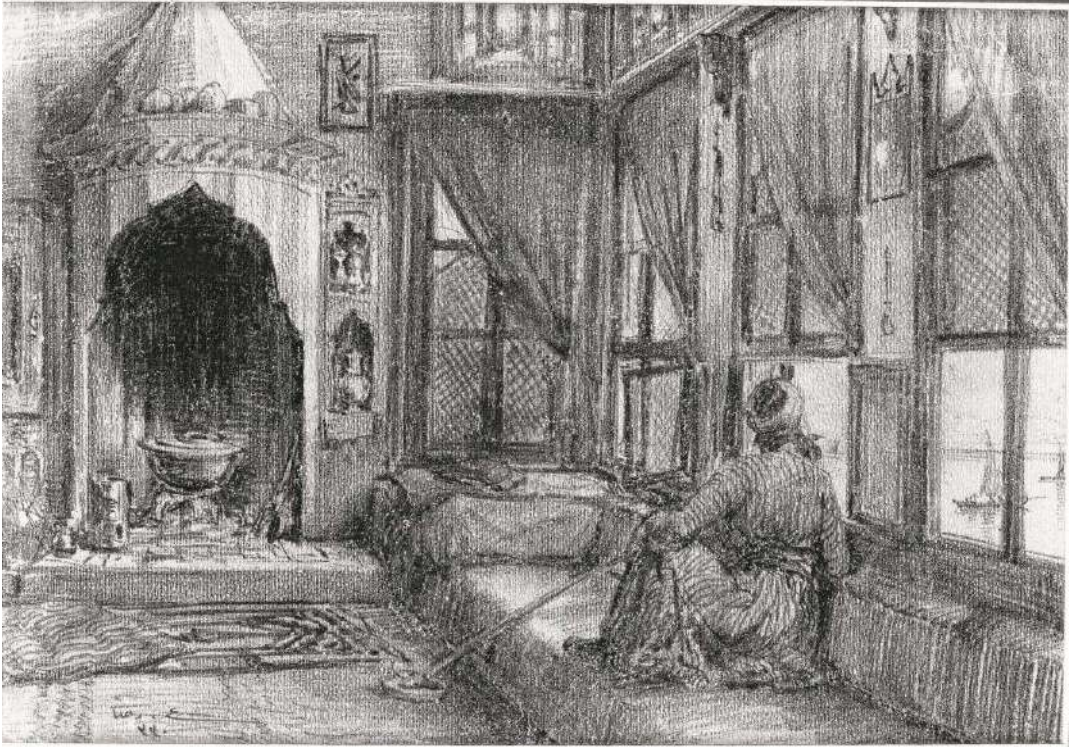
Figür 5 *Karyola Başı*, 12,3 x 19 cm, karakalem, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 229).



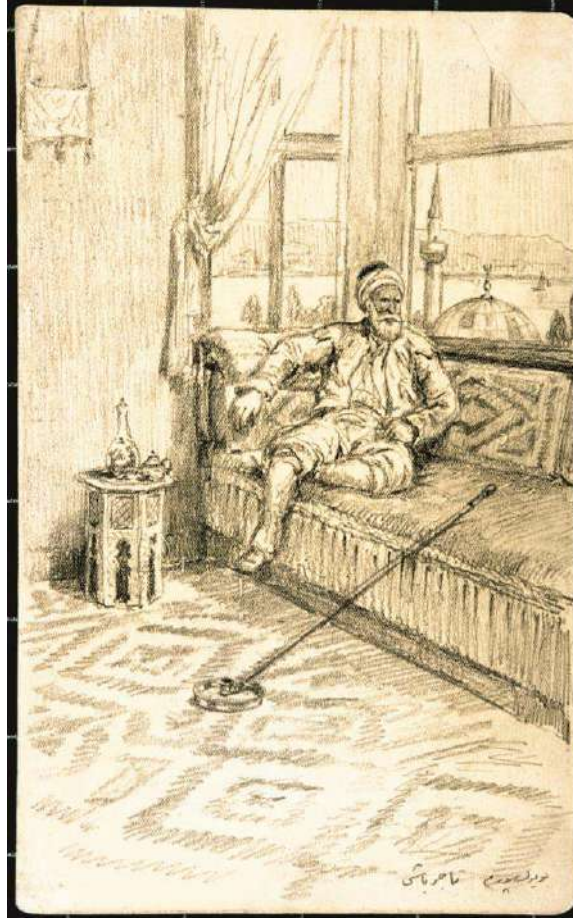
Figür 6 Paşabahçe'de merhum kayınbiraderim hayatında bu tarz-ı resmi beğendiği için bir hatıra olmak üzere saklarım, 1338/1339, karakalem, Özel Koleksiyon.



Figür 7 *Enteriyor*, 19.7x27 cm. karakalem, YKY Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 228).



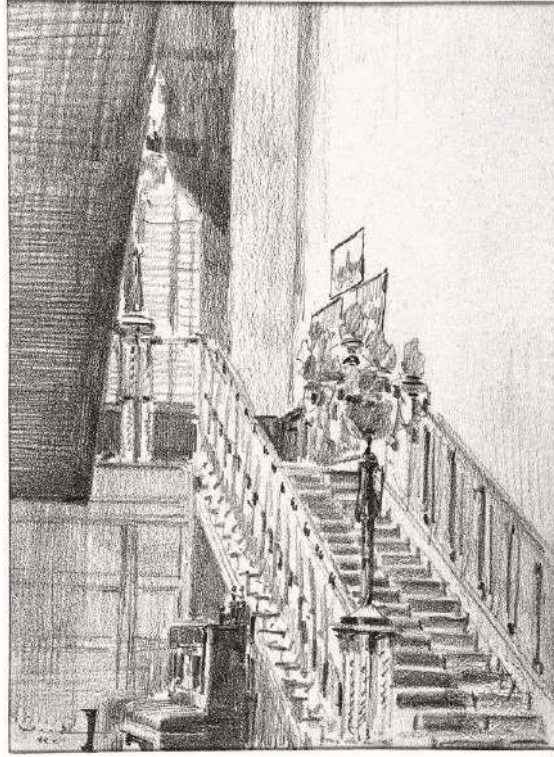
Figür 8 *Enteriyor*, 18x20 cm, karakalem, YKY Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 228).



Figür 9 *Büyükpederim Tacirbaşı*, 14.5x23 cm, karakalem, Cem Ener Koleksiyonu (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 229).



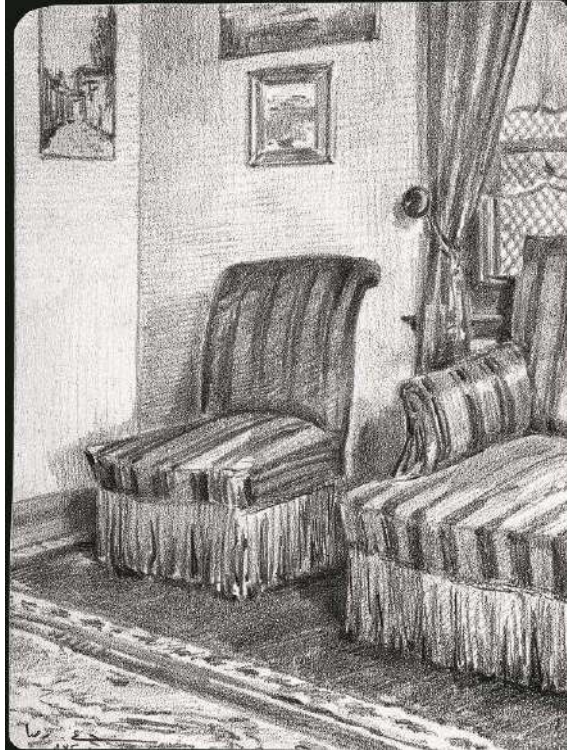
Figür 10 *Ressam Rıza Bey'in İhtiyarlık Zamanı*, 17,5 x 31,5 cm suluboya, Baha Azer Çizen Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 225).



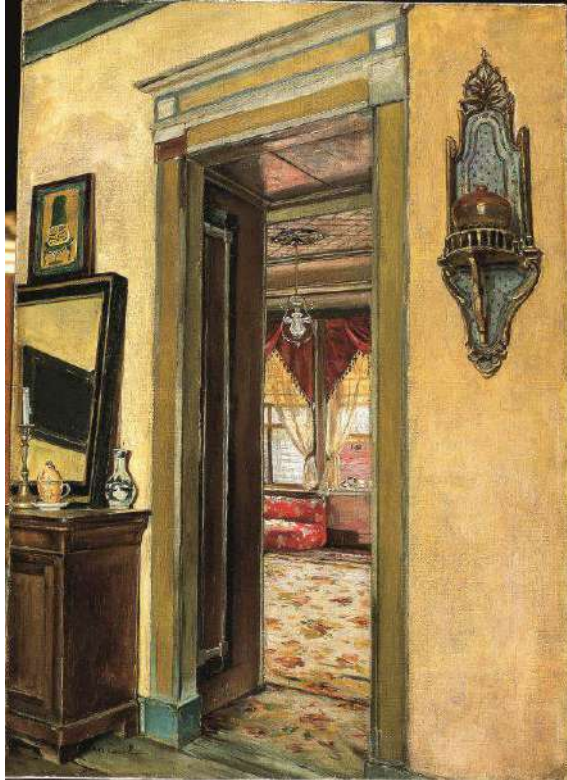
Figür 11 Enteriyör, 322 (1916), 24,5 x 18 cm, karakalem, A. Cem Ener Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 227).



Figür 12 Enteriyör, (Paşabahçe'deki hane-i âcizin salonu), 335, 25,5 x 32,5 cm, A. Cem Ener Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 225).



Figür 13 Ali Rıza Bey'in Evinden Bir Oda, 332, 23,5 x 17,5 cm, füzen, A. Cem Ener Koleksiyonu, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 226).



Figür 14 Enteriyör, 61x43,5 cm, yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Hoca Ali Rıza, YKY, 2005, s. 230).



Figür 15 *Enteriyör*, suluboya, Özel Koleksiyon.

İKİ RICHARD WAGNER TABLOSU: NIETZSCHE'NİN ÇÖKÜŞ ÇAĞININ (DEKADANS) İDEAL TİPİ VE BARZUN'UN SANATTAKİ DEVRİMCİSİ

SELAMİ METE AKBABA
Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi
s.meteakbaba@gmail.com

ÖZ

Bu makalenin amacı, başta Batı müziği olmak üzere sanatın bir çok konusunda köklü etkisi olan Richard Wagner'i farklı açılardan değerlendiren Friedrich Nietzsche ve Jacques Barzun'un yorumlarını sunmaktır. Nietzsche ilk eserlerinde Wagner'den övgüyle bahsederken, son eserlerinde onun modern çağın ideal tipi olarak tanımlamıştır. Öte yandan Richard Barzun için Wagner kendi alanında bir devrimcidir, tıpkı Darwin'in ve Marx'ın kendi alanlarında devrimci oldukları gibi. Bu yazıda karşılaşılan önemli zorluktan biri Wagner üzerine dünyada yazılı on binlerce kaynak olmasına rağmen Türkçe'deki kaynakların sayıca yetersizliği ve bu konu hakkındaki yabancı kaynaklara kütüphanelerdeki eksikliği olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Wagner, Nietzsche, Barzun, sanat, toplum.

TWO RICHARD WAGNER PORTRAITS: NIETZSCHE'S IDEAL TYPE OF TIME OF DECADENCE AND BARZUN'S REVOLUTIONIST IN ART

ABSTRACT

The purpose of this article is to present the interpretations of different perspectives of Friedrich Nietzsche and Jacques Barzun about Richard Wagner, who has a radical influence on many of the arts, especially Western music. Nietzsche referred to Wagner in his early works as praise, but in his later works he defined it as the ideal type of the modern age or time of decadence. For Richard Barzun, on the other hand, Wagner is a revolutionary in his own discipline, just as Darwin and Marx are revolutionary in their own disciplines. During research period, one of the major difficulties encountered in this article is the inadequacy of the resources in Turkish and the lack of foreign resources on the subject in the libraries despite the tens of thousands of resources written about Wagner in the world.

Key Words: Wagner, Nietzsche, Barzun, art, society.

NİETZSCHE'NİN MODERN TANIMI, ÇİLECI İDEALİZM VE WAGNERCİLİK

Nietzsche'nin iyi-kötü ve hayır-şer tanımı üzerinden yaptığı ayırım Avrupa tarihinin başta fikrî olmak üzere birçok açıdan bir özetidir. İyi olanın soylulara ait olduğuna dair yerleşik kanıyla birlikte, soylular kendilerini saf, temiz gibi kavramlarla özdeşleştirirken, alt sınıftaki insanlarla ilişkiye girmemeleri yahut en asgari düzeyde bu ilişkileri sürdürmeleri, iynin sahibi olarak soylulara kötüyü belirleme hakkı tanımıştır. Kötü kelimesinin etimolojik olarak soylu olmayan insanlara işaret etmesi bunun farklı bir ispatıdır. Öte yanda egemenlik alanı talep ettiklerinde kendilerini bu soylu insanların kötü tanımının karşılığı olarak dünyada bulan, psikolojik olarak bundan kurtulmak isteyen ve siyasi olarak bunu gerçekleştirebilen bir sınıf da mevcuttu (Nietzsche, 1990, s. 32-36). İşte bu ruhban olarak adlandırılan sınıf, Weber'in de belirttiği gibi dinin bir doğal sonucu olmaktan çok, toplumsal ilişkiler neticesinde dini merkeze alan bir örgütlenmeydi. Kökleri eski çağlardaki büyücülere kadar giden başlı başına bir otoriteydi. Bu sınıf dogmalarını oluşturarak kendine geniş egemenlik alanı tanınmasına rağmen, bunu paylaşmak yerine kendi yöntemleriyle gizlemeleri (örneğin kutsal metinlerin farklı bir dilde yazılmasıyla) savaşı soylu sınıftan ayrılmalarını ve de ne ruhban ne de soylu sınıfına dahil olmayan insanlar (laikler) üzerinde daha etkin olmalarını sağladı (Weber, 2012, s. 585-586). Böylece bu iki sınıfın dışındakiler, ruhban ve savaşı iki sınıf arasındaki mücadele alanının şahidi ve etkileneni olarak dışarıda kaldılar. İyi-kötü ayırımıyla ilişkileri yorumlamak ve hayata yön vermek, şövalye aristokrasi arasında görülen muteber bir anlayıştı. Hayır-şer ayırımı ise şövalye aristokrasisini alt etmeyi arzulayan fakat onun yerleşik gücüne sahip olamadığı gibi kendi ahlakıyla hayır-şer ayırımını belirlemek için de soylulara ihtiyaç duyan bir anlayışın neticesinde ruhban sınıfının ürettiği bir tanımdır. Bu temel fark Nietzsche'ye göre ruhban sınıfının köle ahlakından kaynaklanır, buna göre şer ile kötü aynı şey değildir. Şer kavramı -Türkçe karşılıklarının Ahmet İnam tarafından belirlenmiş olduğunu unutmadan- ruhbanlığın hınç duygusunun neticesinde oluşmuştur oysa kötü kavramı soylu kişinin iyisinin karşısında olmakla meydana gelmiştir (Nietzsche, 1990, s. 37-43). Bu ayırımdaki önemli nokta ruhbanın kendi hayır kavramı için daima ötekine ihtiyaç duyması ve hınç duygusunun neye karşılık geldiğidir; soylular tarihin eski çağlarından beri hınç duygusu birikmesine yol açmaksızın, doğrudan savaşırken; ruhban sınıfı merhamet, adalet gibi masum addedilen kavramlarla hınç biriktiren düşmanı oynamıştır. Ruhban sınıfının bu yapısı, Nietzsche için insanlığa yapılmış en büyük alçaklıklardan biridir, ona göre bunun ilk örneği Yahudilerde daha sonra kilise kurumunun ve Hristiyan ruhbanlığının ortaya çıkmasıyla Yahudileşen Hristiyanlıkta görülmektedir (Nietzsche, 1990, s. 36-38). Binlerce yıl süren bu mücadeleyi "Yahudi'ye karşı Roma, Roma'ya karşı Yahudi" veciziyle dile getiren Nietzsche'ye göre çok uzun süredir ikinci taraf olan ruhban sınıfı üstün gelmektedir. Ruhban sınıfının uzun süreli egemenliğine rağmen Rönesans, Napolyon gibi dönemlerde üstünlük kısa süreli de olsa el değiştirmiştir (Nietzsche, 1990, s. 52-54).

İki taraf arasındaki bu çekişmenin vardığı nokta modernliğin doğuşudur. Burada modern hukukun nasıl ortaya çıktığı örneği verilir, suçluluk duygusunun doğuşu ve kara vicdanın hükümranlığı kavramsallaştırmalarıyla. Tarih bilgisi ancak bir ahlak soykütüğüne

ihtiyaç duyulduğunda kullanılır, buna uygun olsun diye okunur, yazılır; dolayısıyla böyle bir tarihte hakikate dair bir şey bulunmaz (Nietzsche, 1990, s. 61-62). Nietzsche, modernliğin doğuşu üzerine çalışan birçok düşünür tarafından işaret edilen öncü olgulardan biri olan sözleşmenin doğuşuna dikkat çekerken, bizi onun modern eleştirisinin kaynağına götürür. Ona göre sözleşmenin kaynağında en ilkel borçlu-alacaklı ilişkisinde yer almaktadır. Alıcı ile borçlu arasındaki ilişki birbirine göre konumlanmıştır, kıstas sabit bir gerçeklikten doğan ve zamanla değişmeyen bir hakikat anlayışı değil, bir bireyin diğerine göre değişen durumudur (Nietzsche, 1990, s. 67). Bu olgu yalnızca sözleşmenin kendi alanıyla sınırlı kalmaz, toplumla birey arasındaki ilişkinin de belirleyicisi haline gelir. Modern toplumun bireyi suç işlediğinde kendini bütüne karşı suç işlemiş olarak bulur, en basit bir borçlu-alacaklı ilişkisindeki sorumluluğunun alanı modern toplumla birlikte kökten değişmiştir (Nietzsche, 1990, s. 68-69). Birçok sosyal-psikolojik çözümlemenin sonunda Nietzsche, adaleti intikamın kutsallaştırılmış biçimi olarak adlandırır. Ruhban sınıfındaki hınç duygusunun yani merhamet adı altında intikam alma arzusunun bizzat kendisi modern adalet anlayışında tecelli etmiştir (Nietzsche, 1990, s. 70-71). Modern adalet anlayışı ile üretilen cezalandırma anlayışı ve bunun sistematik bir ifade şekline dönmüş kurumlarıyla insan, hukukun amaç ve araçları arasında işlevsel bir konuma düşer, kendine yabancılaşır, sert ve soğuk bir yapıya bürünür ama bu anlayış insanı asla daha iyi yapmaz, sadece hayvanlarda da görüldüğü gibi evcilleştirir (Nietzsche, 1990, s. 78-79). Dışa dönmesi gereken içgüdülerin hepsi içeri boşaltılır ve sağlıklı hayvan olarak modern insan böylece doğar (Nietzsche, 1990, s. 80). Bu olgu yeni bir hadise değildir. Hristiyanlığın tanrısı, Nietzsche'ye göre en güçlü tanrı, kendini insanlık için feda ederken ona iman edenleri en başından borçlu-alacaklı ilişkisi içerisine yerleştirmişti ve müminlerinin kendilerini hakikate göre değerlendirme imkanı kalmamıştı (Nietzsche, 1990, s. 86).

Anlaşılabileceği gibi Nietzsche, modern terimini herhangi bir devrimin yahut herhangi bir olayın neticesinde değil, tarihin Avrupa için getirdiklerinin ardında saklı olduğunu düşünür. Wagner bu tarihin doğurduğu bir dehadır, ayrıca Wagner Nietzsche'nin ifadesiyle gelecek çağın da habercisidir. Wagner'i doğuran koşullarla Avrupa'nın içinde olduğu koşullar aynıdır. Çileci idealizm olarak tanımlanan durumun karşılığı Wagner'in geç döneminde açıkça görülür; ona göre Wagner rüştünü bütün bir kıtaya ispatladıktan sonra çileci ideallerin peşine düşerek en büyük hatasını yapmıştır. Artık eserlerinde anlattıklarının gerçekte karşılığı bulunmamaktadır, örneğin onun *Luther'in Düşünü* cinselliği olduğu gibi almak yerine idealize edilmiş biçimiyle sunar. Oysa Wagner gençlik yıllarında cinsellik üzerine Feuerbach'ın *sağlıklı cinsellik* yorumunu benimsemişti, hayatının son demlerinde ise otuzlu ve kırklı yaşlarındaki düşüncelerinden vazgeçmiş, adeta onların karşıtı olan çileci idealizmin öğretmeni olarak eserlerini araçsallaştırmıştır (Nietzsche, 1990, s. 94-96).

Nietzsche'nin anahtar kavramlarından olan çileci idealizmi anlamamıza yardımcı olabilecek üç unsur vardır: yoksulluk, alçak gönüllülük ve ruh temizliği (Nietzsche, 1990, s. 103). Çileci idealizmle birlikte hasta, hemşire, doktor, sağlıklı arasında bir ayırım imkansız hale gelmiştir. Artık sağlıklı sağlığını sürdürebilmek için hastalıktan kendini ayırt

etmesine yarayacak doktorlardan mahrumdur. Çünkü en kapsayıcı ifadeyle çileci rahip, doktorların ve hemşirelerin hasta olmasına yol açmıştır. Çileci idealizmle birlikte acı çekenler üzerinde böylece egemenlik kurulur. Çünkü ruhban için koyunlar gereklidir ve de bu koyunların acı çektikleri için özür dileyebilecekleri içselleştirilmiş bir cezalandırma düzeneği. Düzeneğin hakikatle ilişkisinin geçersiz olması ancak çileci idealizmin dışından görülebilir; çileci idealizmle birlikte bir olgunun yorumu olan günahkarlık, suçluluk gibi kavramlar bir olguymuş gibi sunulur (Nietzsche, 1990, s. 119-122). Nerede bir sürü varsa orada sürüyü isteyen, yani güdülerini çileci rahipler tarafından kontrol altına alınmış bir zayıflık içgüdüleri de olacaktır. Güçlüler ayırmaya eğilimliken, güçsüzler birleşmeye yönelik eğilimindedirler (Nietzsche, 1990, s. 128). Rahip bir nevi güçsüzlerin güçlüler karşısında intikam almasına -merhamet ve adalet adına- yardım eden komutandır. Wagner gibi Luther de bu komutanların başında gelir, Nietzsche ondan “küstah köylü” olarak bahseder (Nietzsche, 1990, s. 137). Reformun gerçekleşmiş olması çileci idealizm içinde bir ayrıma yol açmaz, yani ruhbanlık içinde değerli değersiz hiyerarşisi gözetilmez, Protestanlık da bu çileci yaklaşımın bir temsilci olarak görülür.

Nietzsche çileci idealizme açtığı savaşta tavizsizdir. Ona göre çileci idealizm ruhban sınıfının sınırlarını ruhbanlığın dışında her geçen gün genişletmektedir. Wagner’e yönelik eleştirileri bir nebze olsun saldırganlıktan uzak değildir, çünkü çileci idealizm tezat bir yaşam tarzının ifadesidir, iddiasıyla gerçeklikte olan arasında fark bir uçurumdan daha çoktur (Nietzsche, 1990, s. 112). Wagner, Nietzsche için hem yakından tanıdığı bir deha hem de çağının özetiydi. Nietzsche eserlerinde Wagner’den bahsederken sıklıkla Wagnerciliğe değinir. Bu açıdan bakıldığında, Nietzsche’ye göre, çöküş çağının en üst noktası Wagner’dir. Bu çağ, onda vücut bulmuştur ve de onda en aşikar biçimine ulaşmış bir hastalıktır. Wagnercilik Weber’in kavramsallaştırmasındaki ideal tiptir ancak bu ideal tip sosyolojinin aşılması sınırları içinde ele alınan kavramsallaştırmadan biraz daha bağımsızdır. Çöküş çağı olarak tanımlanan zaman diliminde toplumsal vebanın adı kimi zaman da Schopenhauerciliktir fakat Nietzsche için çoğunlukla onun takipçisi olan Wagnerciliktir. Weber’in sosyal eylem tipleri arasında yaptığı ayrıma göre Wagnercilik olarak adlandırdığımız ideal tipin kökenine Wagnerci eylem diyebiliriz, bunu da değer-ussal (wertrational) eylem kategorisinde ele alabiliriz. Diğer rasyonel tip eylemden farklı olarak bu tipte eylem başarı beklentisinden bağımsız bilinçli bir inanç doğrultusunda gerçekleşir (Weber, 2012, s. 132-133). Nietzsche’nin dönemin aydın, sanatçı kişiliği üzerinden dönemin karakterini temellendirmek için kullandığı Schopenhauercilik, Wagnercilik gibi tabirler ideal tipe yakın önermelerdir ancak dediğimiz gibi bu kavramsallaştırmada anladığımız manadaki akademik bir objektiflikle bahsedemeyiz. Bütün bunların yanında Nietzsche’nin eleştirilerinin, özneleriyle arasındaki şahsi ilişkilerin payını da yabana atamayız. Örneğin Schopenhauer’i hocası olarak nitelendirir, Wagner’le ilişkisinde ise ilk Bayreuth Festivali’ne onunla birlikte seyahat edecek kadar yakın olduğunu unutmamamız gerekir. Bu bağlamda, konumunun objektiflik için yeterli uzaklığa sahip olmadığını söyleyebiliriz, buna rağmen bu yakınlık sayesinde eleştirilerinin günümüz için de anlamlı olduğu aşikar. Çağı, insanın sonunu getiren bir veba olarak nitelendirirken felsefe, etimoloji, psikoloji, edebiyat, müzik, tiyatro, tarih gibi alanları

kullanarak toplumu mahkemeye çıkarır ancak bu salonda metodolojik bir yoldan ziyade, Zerdüşt'ün edebi uyarıcılığı hakimdir.

Nietzsche için çileci idealizm yalnızca ruhban sınıfıyla kalmaz, rahipler birçok farklı yerde görülür. Kimi zaman bir tanrıtanımazlıkta kimi zaman bilimin içinde, nerede olursa olsun çağın çöküş çağı olarak adlandırılmasının altında çileci idealizmin etkisi vardır. Çileci idealizm ahlakın yaratıldığı yerde gözlemlenebilir, aksine nerede hakikate ulaşma isteği olursa orada ahlaktan daha fazla uzaklaşılır, başka bir ifadeyle geçersiz bırakılır. Çileci idealizm insanlara bir anlamsızlıkta kalma yerine herhangi bir anlama sahip olma isteğini kutsallaştırdı. İstemenin kendisi öne çıkarılırken istemenin hedefi yok sayıldı böylelikle Nietzsche'ye göre insan istememeye karşı hiçliği tercih etti (Nietzsche, 1990, s. 148-150).

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'yla başlayan yazarlık hayatı *Nietzsche Wagner'e Karşı* ile son bulurken, tartışmaktan vazgeçemediği konuların başında Wagner ve onun temsil ettiği değerler geliyordu. Nietzsche modern dünyaya umutla bakarken (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 73), yazarlık hayatının başlangıcında Wagner'den övgüyle bahsetti. Bayreuth olayıyla açığa çıkan Wagner'deki üslup değişiminin ardından ise eleştirilerinin odağına hep onu aldı. Bu durumu "Yaşadığım en iyi şey iyileşmekti. Wagner yalnızca hastalıklarımdaydı." diyerek belirtir ve vahametinin yaygınlığının Wagner'i aştığını vurgulamak gayesiyle bir müzisyen için Wagnerci olup olmama iddiasının artık herhangi bir önemini olmadığını işaret eder ve ekler "Wagner modernliğin özeti." (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 7,16).

Wagner Schopenhauer'in felsefesi doğrultusunda *Yüzük* (Der Ring des Nibelungen) eserini verirken Nietzsche'ye göre artık müzisyen olma hüviyetini de kaybeder, çünkü çöküş çağının filozofunun sanatçıya çöküşün kendisini armağan etmiştir. Onun eleştirilerinin başında sanatın çağın ruhuna uygun bir üslupla yeniden ele alınması gelir. Wagner'in sanatında artık hırs, idealizm, tanrısalılık görülürken müziğin doğasında bulunan eğlendirme, dinlendirme, neşelendirme gibi özellikler yer almaz. Wagner'in sanatı sağlıksızdır, normal insanlara ait sorunlar yerine histerik sorunlar görülür. "Wagner est una nevrose" der Nietzsche yani Wagner nevrozlu bir hastadır. Çünkü Wagner tercihiyle birlikte yaşamı bütünlüklü bir anlayışla ele almaktan uzak düşer ve zamanla herkes için eşitlik öneren siyasi bir olguyu hazırlar ve böylelikle hastalıklı ve sağlıklı arasında bir ayırım yapılamaz hale gelir. Eserlerinde de benzer durum görülür, bundan dolayı Nietzsche onu minyatürcü olarak tanımlar. Nietzsche onu artık bir müzisyen olarak görmek yerine büyük bir oyuncu, tiyatro dâhisi, kusursuz bir sahneleme, gösteri ustası olarak nitelendirir (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 24-34). Modernliğin sorunları yani Nietzsche'nin deyimleriyle çöküş çağının hastaya hastalığını bildirmeyen hastalıklı yapısı, yalnızca eserlerin kendisinde değil o eserlerin hangi koşullarda verildiğinde de aşıkardır. Nietzsche "Oyun yazmaya yeterli ruhbilim bilgisine sahip değildi. İçgüdüsel olarak ruhsal konular değinmekten kaçındı. -Nasıl mı? Bu konuların yerine sırtını aşırı duygusalığa dayamayı yeğleyerek. Çok modern, değil mi? Çok da Parisli. Tam çöküş çağına özgü!.." (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 37) diyerek Wagner eleştirilerinin modernliğin eleştirisi olduğunu bir kez daha itiraf eder. Ona

göre, Wagner'in sorunları kente özgü sorunlardır, özellikle Paris'in çöküşünün ve insanların sorunları (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 38). Wagner'in kültür üzerindeki etkisiyle birlikte artık uzman olmayan, bilgisiz kimseler sanat üzerinde ahkâm kesme imkânına erişti. Müziği ve müzisyenleri ilgilendiren konuların hakemliği bu alanlardan olmayan kimselerin eline geçti. Tiyatronun diğer sanatların üstünde olduğuna dair yersiz bir inanç gelişti oysa Nietzsche'ye göre tiyatro yontulmamış kitleleri harekete geçirmeye, kandırmaya yarayan bir yoldan başka bir şey değildir (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 47). Bayreuth'ta da görüldüğü gibi Wagner müziği bir araç, tiyatroyu ise bir amaç olarak kullanmıştır. Artık kitleler dürüst olurken kitleyi oluşturan bireyler ruhlarını evlerinde bırakarak sürüleşir ve Wagnerci olurlar (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 66). Gösteri olarak ortaya konulan müzikten etkilenen kitle Nietzsche için aynı şeye tekabül ediyordu: yığınlar, aptallar, hasta ruhlular, Wagnerciler (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 70).

NİETZSCHE'NİN BAYREUTH'TA GÖRDÜKLERİ

Bayreuth'ta gerçekleşen şey bir festivalde olanlardan daha fazlasıdır Nietzsche için, orada yeni bir sanatın doğumu sahnelenmiştir. Bu sanat bir yandan sanatların sonunun geldiğini söylerken bir yandan kendi kendisinin parodisi olarak uyarıcı kimliği taşır. Bu sanatın temasında, kerameti festivale katılmak olan ve böylece aydın oluşlarını Bayreuth'ta bulunarak tamamlanmış insanlar bir seyirciden çok kendilerini çağa aykırı davranmanın hazzı içindedirler, geçmiş zamanlarda görülmemiş bir rol verilir seyirciye (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 8-9). Tarih ve felsefe uyarıcı rolünü yitirdiğinden, günü meşrulaştırma aracı olarak kullanılmaya elverişli halledirler, tıpkı Wagner'in Bayreuth'ta yaptığı gibi. Dünyanın değiştirilebilir tarafını değiştiremez olarak sunmak, insanları edilgenliğe mahkum etme anlamına gelmektedir (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 21-22). Bu bağlamda Wagner'in eserlerinde mitlerin ön plana çıkması daha anlamlı olmaktadır. Bayreuth, savaş gününde sabahın kutsanmasıyla bir tutulur fakat sanatın bir savaş değil, savaşın başında ve ortasında verilen dinlenme arası olması gerekmektedir. Bayreuth'la açığa çıkan sanat anlayışı bir trajedinin ortaya çıkmasını, dolayısıyla sanatın var olmasını engeller. Kişisel olanın yok sayılmasını ve toplumun bir parçası olmanın kutsanması sanattan beklenenin dışındadır (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 27-29). Çünkü dinlenme zamanında izleyici yerinde olmak isteyeceği trajedi kahramanı yerine Wagner'in hastalıklı karakterleriyle irtibat halindedir.

Wagner, müzik ve yaşam ile müzik ve tiyatro arasında iki ilişki kurmuştur. İlişkilerin niteliği onun müzik anlayışını yansıtır. Yaşamla müzik arasında kurulan ilişkide dilin düştüğü durum açıklayıcı rol oynar. Modern insan için dil artık duyguların ifadesi değil, uzlaşının aracıdır, duygularda bir uzlaşma olmamasına rağmen. Ayrıca dil gerçeği dile getirme işlevinden uzaklaştırılmıştır. Yalnızca bu haliyle etkilemez yaşamı. Müziğin işitsel ve görsel olarak iki kısmı arasında, işitsel olanın görsel gerçeklik karşısında yetersiz kalmasıyla verilen eser tıpkı gördükleri karşısında duygularını açıklamakta yetersiz gençlerin durumuna benzer. Gencin durumu yorgun ve bitkindir, modern insan bu haldeyken gizlenmeyi tercih eder yani gösterişte bulunmayı seçerek gerçekten uzaklaşır.

Müzik ve tiyatro ile kurulan ilişkide ise Wagner jimnastiği ön plana çıkararak müzikten anladığının ne olduğunu, onu nasıl araçsallaştırdığını ifşa eder (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 30-34).

Döneminde -ki bu çöküş çağıdır- duyguların eski zamanlara göre altüst olması toplumsal değişimle açıklanır, Nietzsche'nin psikolojik olarak adlandırdıkları özünde disipline edilmemiş sosyolojik tespitlerdir. O duygularda meydana gelen değişimleri açıklamak için iki örnek verir. İlkinde eskiden değer verilmeyen, soylu bir bakış açısıyla tepeden bakılan ve ilişkilerin zaruri durumlarda o da alt düzeyde sürdürüldüğü parayla uğraşan insanların -bir başka deyişle burjuvazinin- toplumun geneline egemen olan gücü taşıdıkları ve modernliğin ruhunu taşıdıkları söylenir. İkinci örnekte ise insanlara yapılan sonsuzlukla uğraşma, zamana göre değişmeme tavsiyesinin yerini gazeteler, telgraflardaki haberler gibi anlık uğraşların aldığı söylenir. Eski zamanlarda küçümsenen şeylerin bu çağda gözde konumda olması çöküş çağının karakteristik özelliklerinden biridir. Tarihçiler yüzünden her çağın kendine özgü bir ruhu, hukuku olduğu savı meşrulaştırılır ve sanat bu anlayışa uygun olarak insanları uyusukluğa iter. Yeni sanatta susma zorunluluğuyla birlikte insanın kendini duymasının da önüne geçilir. "Onlar ışık değil, körleşmeyi istiyorlar -kendilerinin üzerinde olsa bile- ışıktan nefret ediyorlardı." (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 38-40)

Wagner'in durumu çağın ruhunu yansıtırken, zamanının en üst düzeydeki anlayışını da temsil eder yani halkın ihtilalci yapısını sahiplenirken kendini onlarla aynı seviyede görüp ihtilalci bir üslubu benimsemeyen. Eserlerini verirken çöküş çağında kaybolan halkın durumuyla aynı koşullarda olmasına rağmen onların çözüm yollarından farklı olarak -ne kadar farklı olsa da bütün bu farklılıklar çöküş çağına özgüdür- müziğe yaklaşımını da değiştirdi. Sesleri felsefe yapmak için kullandı ve müziği bu uğurda araçsallaştırdı. Bu amaç doğrultusunda, sanatların yok olmasının alışılır olduğu dönemde, bütün sanatları eserlerinde kullanmasıyla adeta bir yanardağa benziyordu (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 59-61). Schopenhauer'in dediği gibi eserleri insanlık için bir emanet niteliğindedir ancak Nietzsche bunu akıbeti onu doğuran canlı tarafından asla bilinmeyecek bir yumurtaya benzetir (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 73-74). Dünyanın varoluşunu anlamak ve anlatmak isterken filozofların sorularını sordu ve yöntemlerini kabul etti. Onlardan ise ayrılıyordu; hiçbir filozof müziği seçerek cevap vermeye girişmemişti. Nietzsche için bu, müziğin sonu anlamına geliyordu.

Wagner'in en büyük farkı çöküş çağının sanatçısı olarak modernliğinin halktan daha ileride olmasıydı. Onu diğer sanatçılardan ayıran, sanatını yeni sanatın arasında en dikkat çekici noktaya taşıyan özelliği, eserleri karşısında aydın olanla olmayan arasında farkın artık gözetilememesidir. O adeta gelecek çağın bir habercisi olarak çöküş çağına gönderilmiştir (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 80-81).

JACQUES BARZUN'UN DEVRİMCİSİ OLARAK WAGNER

On dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da cereyan eden siyasi, askeri, toplumsal gelişmeler döneme şahit olan birçok sanatçıyı, entelektüeli, fikir adamını doğrudan etkilemiştir. Bu yüzyılda gerçekleşenlerin etkisiyle eser veren birçok insanın tesiri günümüzde de devam etmektedir. Birçok açıdan eleştirilebilir olsa dahi durumu anlaşılır kılmak için bir genelleme yapmak gerekirse sosyoloji, psikoloji gibi bugün hem akademide hem de günlük hayatımızda büyük rollere sahip birçok disiplinin temeli o dönemde ve dolayısıyla o dönemin etkisi altına yetişen insanların eliyle atılmıştır. Sosyolojinin temel yahut kurucu olarak kabul edilen isimlerine göz attığımızda bu durumu sanırım ispatlayabiliriz. Jacques Barzun'a göre de o dönemden yadigar üç isim düşüncelerimizi ve konuşmalarımızı hala etkilemektedir: Darwin, Marx ve Wagner. Onlar kendilerinden önce ve sonra sonra olarak miladi bir yakıştırmaya ayırabileceğimiz geçmişin bilgisini biyolojik, toplumsal ve sanatsal alanlarda köklü bir şekilde değiştirmişlerdir. Bu değişim yalnızca o isimlerin ilgili oldukları alanları yüzyıllarca etkilememiştir, bugün hala günlük yaşamımızı etkilemeye de devam etmektedirler (Barzun, 1958, s. 5). Bu dönemin olaylarından etkilenen ve dönemi etkileyenlerden biri olarak Wagner'in hayatındaki dönüşümlerde, dönemin siyasi olaylarının rolü yadsınamaz. Ancak onun siyasi olaylara yoğun ilgisine tezat olarak siyaset bilgisi hayli zayıftır. Devrimci ayaklanmalara duyduğu ilgi ise oldukça kişiseldir. 1830 yılındaki Leipzig'teki ayaklanmada, kitlelerin yarattığı kaostan oldukça etkilenmiştir. Bilgisi ve ilgisi arasındaki uyumsuzluk düşüncelerine de sirayet etmiştir. Düşüncelerinde çelişkiler açıkça görülür, örneğin özgür insanların tam yetkin bir kral altında var olabileceğine inanırken, meclisin ve soyluların varlığına karşı çıkardı. 1851'deki Napolyon darbesi onun zihnindeki Parislilik anlayışı ve devrimci idealleri için hayal kırıklığı olmuştur. Bu darbenin ardından, *Yüzük* şiirinin tamamlanmasının ilk denemesinin Franz Liszt tarafından eleştirilmesini başarısızlık olarak kabul edip, derin bir karamsarlığa düşmüş ve iç dünyasındakileri açıkça ele veren mektuplar kaleme almıştır. Sosyal cumhuriyet imkanının Üçüncü Napolyon tarafından yok edilmesi ve uzun bir aradan sonra kaleme aldığı eserinin başarısız bulunması neticesinde, mektubunda Amerika'ya göç etmeyi planladığını dile getirir ve daha iyisi olarak da kendini öldürebileceğini söyleyerek muhababını tehdit eder (Barzun, 1958, s. 232-234).

Bu esnada 1854 baharında Schopenhauer okumaları yapar ve o güne dek Feuerbach'ın takipçisi olan Wagner'in düşünce hayatında köklü değişimler olur. Adeta kulağı çekilmiştir, ideal hayat yolunun pagan materyalizminden ve Yunan bireyselliğinden geçtiğini keşfetmiştir. Bu keşif onun hayatını ve eserlerini doğrudan etkilemiştir. *Tristan* Wagner'in yalnızca eski düşünce hayatını geride bıraktığının bir işareti değil ayrıca Wagner'in yeni sanat anlayışının doğuşunu gösterir. Bunun adı müzikal dramadır. *Tristan* duygusal olarak yoğun olunan bir dönemde verilmiş eser olmasının yanında sahne için tasarlanmış müzikal bir çalışma olmasıyla operadan ayrılır ayrıca biçim olarak alışılmış beş bölüm yerine üç bölümden oluşur. Şarkılar yerine monologlar ve nutuklar vardır, bu yönüyle duygulardan çok düşüncenin eseridir. Drama tarihsel değil efsanevi bir yapıya sahiptir. Aksiyonlar yerine mental çatışmaları içeren konuşmalar içerir. Bu sanat için bir milattır. Artık *Tristan*'tan önce ve sonra vardır. Bundan sonra sanat Wagnerciler ve

diğerleri olarak bölünmüştür. Tıpkı Darwin'in bilimsel devriminden sonra olanlar gibi (Barzun, 1958, s. 234-235). *Tristan*'ın içeriği de oldukça tartışmalıdır. O güne kadar anlatılmış en güçlü aşk hikayesi olarak görülmesi ve de Wagner'in romantiklerden biri olarak tanınmasına rağmen bu hikaye tam olarak romantik kategorisinde ele alınamaz. Tutkunun kaynağı dışarıdan gelir bu doğanın etkisidir, büyüsel olarak sembolize edilmiştir ve bu büyüsel yapı bu aşkı inşa edip yıkan şeydir. Doğanın kanunu Tristan için kadedir (Barzun, 1958, s. 236). Wagner üzerindeki yoğun Schopenhauer etkisi bu eserle ilk meyvelerini vermiştir. Wagner'in döneminde çağdaş drama kesin mesajlar verirken Wagner'in draması müzikal ve müzik olmasına rağmen doğrudan mesajı vermez. Bilgilendirme yoktur. Leitmotif (ana tema) Wagner'in yalnızca sistematik bir aracıdır, görsel ve işitsel yaratıcılığı için (Barzun, 1958, s. 237). İzleyici bu özgün eser tarafından kuşatılır. Karmaşık yapay deneyimle birlikte iştir, görür, tematik materyali takip eder ve efsanevi sembolleri yorumlar. Onun eserini izlerken izleyici, müzik ve felsefe için bir rehber ihtiyacı duyar. Temel farklılığı iki farklı yapısal farkla açıklanabilir. İlki, onun müzikal draması sahnede görülür bir şekildedir bunun için basılı bir materyale ayrıca ihtiyaç yoktur. İkincisi, onun dramatik yapısı felsefi yorumlamanın içine gömülüdür, alışıldığı gibi librettonun içinde değil (Barzun, 1958, s. 238-239).

Cecil Gray "Dünyada az sayıda besteci Wagner kadar az keşfedilmiştir," derken bestecinin anlaşılmasına neden olan tartışmalara işaret eder. Wagner'in eleştirel hayranları onu muhteşem romantik dönemin özeti olarak görmesine rağmen bu iddia gerçeği yeterince yansıtamamaktadır. O Liszt'ten etkilenmiştir ve Liszt ise Berlioz'dan (Barzun, 1958, s. 242-243). Berlioz'un *program* yapısını müziğe sokması birçok konuyu tartışmalı kılmıştır, onun ilk dramatik senfonisine bir program yazması, program tartışmasında ona öncelikli bir konum atfetmiştir. Bir benzeri Beethoven'in Pastoral senfonisinde görülür. Bunların ortak yanı herhangi bir örüntüden uzak olmasıdır. Bu konu hakkında sağlıklı bir tartışma yapabilmek için, ayrımı program müzik ve saf müzik arasında yapmak yerine, örüntü müzik ve program müzik arasında aramak gereklidir (Barzun, 1958, s. 245-246).

Genç, tecrübesiz ve ham Wagner Paris'e geldiğinde henüz dramatik bir şair mi müzisyen mi olacağına dahi karar vermemiştir. Onu Schumann, Chopin ve Berlioz'la birlikte anmamıza rağmen, o ancak selefleri olan bu isimler gittikten sonra Wagner olmuştur. Bu koşullar altında onu müzikal romantizm kategorisinde değerlendirmek yerine romantik müziği takip eden müzik drama kategorisinde almak yerinde olacaktır (Barzun, 1958, s. 247). Wagner'in girişimlerinde Berlioz'un etkisini takip etmemiz mümkündür. Bayreuth düşüncesinden önce, Berlioz 1844'te *Gazette Musicale*'de kâr getirmesi beklenilmeyen, zamanın ve mekanın yıllık performanslarla sergileneceği bir performans tasarladığını dile getirmiştir. Bu adeta Bayreuth'un bir prototipidir. Berlioz müziğin milli gayeler doğrultusunda sunulması konusunda herhangi bir neden göremiyordu, o birçok eseri eserini dar çerçeve verirken burada Wagner'le arasındaki fark da ifşa oluyordu. Wagner'in sistematize etme isteği ile romantiklerin çeşitlilik üzerindeki karakteristik farklılığı, Wagner ve romantikler arasındaki farka işaret eder. Burada paradoks Wagner'in "popüler" olan müziğinin karmaşık, öğrenilmesi ve hazırlanması gereken, Bayreuthçu

koşullarda sergilenebilir bir yapıda olmasıyken, devrimden Berlioz'a kadar olan romantik müzik ise bunun tam tersi karakterdedir, basitlik, kolay anlaşılabilirlik gibi değerlere yönelmiştir. Bayreuth, Wagnerci milliyetçiliğin milli bir tapınağı olmuş durumdadır oysa Berlioz gibi diğer büyük sanatçıların besteleri böyle bir milliyetçiliğe ihtiyaç duymaz. Bu paradoks Wagner'in tiyatroya yönelik ilgisiyle açıklanabilir. Wagner metin kullanmadan herhangi bir besteyi kaleme almaz, onun devrimci misyonunda ve dini şairliğinde görülen inancı Berlioz'da bulunmaz. Wagner sorunların çözümünü "bütün sanatlar nasıl birleştirilebilir" in peşine düşerek bulur. Çözümü Darwin'de ve Marx'ta da görüldüğü gibi on sekizinci yüzyıl sonu rasyonalizmine dönmekte bulur. Bulduğu çözümü içeren teori Alman Gluck ve Belçikalı Gretry tarafından yazılmıştır ve müziğin şiirin beslemesi olduğu anlayışını teklif eder (Barzun, 1958, s. 252-254).

Wagner'in müzikal gelişimde bir diğer önemli konu bir müzisyen için hayati öneme sahip olan eğitimidir. Bu konuda Wagner'in yeterince şanslı olduğunu söyleyemeyiz. Gençliğinde bir yıl boyunca aldığı dersler pek de itibarlı bir hoca tarafından verilmemiştir. Ancak bu esnada kazandıkları, onun verilenleri hazmetme hususundaki özverisiyle üst seviyededir. Eğitim konusundaki şanssızlığı eserlerindeki özgünlükle yorumlanabilir. Bir otodidakt ve etkili bir hatip olan (Barzun, 1958, s. 267) Wagner'in ana motiflerinde kendi düşünce dünyasına göre var olan bir yapı gözlemlenir. Wagner'in motiflerinde işaret olarak herhangi bir şey görünmez ancak bu yapı motifleri için teorik olarak sınırsız bir alan sunar. Bayreuth'ta da görüldüğü gibi aranjman dengeli bir şekilde ortaya koyulur, bir taraftan kasvetli felsefi bir ses duyulurken diğer taraftan orkestranın küstahça sesi yükselir. Yalnızca tanrı ve tanrıçaları değil devleri, dragonları, hayvanları kullanırken bunlar kendi şahıslarını temsil ettiği kadar prensipleri de temsil eder. Sadece kendileri olarak görülmezler, çeşitli insani duyguları da temsil ederler (Barzun, 1958, s. 258-259).

Müzikal gelişimdeki etkenlerin başında daha önce de belirtildiği gibi düşünce dünyasındaki değişimlerle paralellikler görülür. Düşünce dünyasındaki değişimleri ise yalnızca teorik etkilenmelerden kaynaklandığını tam olarak söyleyemeyiz. Özgeçmişiyile gelecekte savunduğu sanat anlayışı arasında bağlar kurabiliriz. Örneğin babası öldükten sonra üvey babası olan -on dört yaşına onun soyadını da taşıdığı- Greyer'in tiyatrocunun olması belki de bu etkilerden biridir (Ertaylan, 1969, s. 13-14). Borçlarla savaşırken Bavyera kralının himayesi altında çalışmaya başlaması ve böylelikle Nibelungenleri tamamlamak için fırsat bulması, ardından Liszt'in nikahsız eşinden olan ikinci kızı Cosima'yla evlenmesi gibi birçok biyografik örnek (Ertaylan, 1969, s. 75-80), sanat düşüncesinin nelerle, nasıl etkileşim halinde olduğunu gösterebilir. Ancak bu konuda dikkat etmemiz gereken husus, biyografik örnekleri bilmemizin -ki Fransızca ve Almancada hakkında yazılan kitap sayısı yirmi binden fazladır (Ertaylan, 1969, s. 7)- onun düşünce dünyasındaki değişimlerde ne kadar kritik role sahip olursa olsun, düşüncelerinin yerine geçemeyeceğidir yani psikolojik bir açıklamayla Wagner'in sanat üzerine yaptığı açıklama arasındaki bağ sadece biyografi başlığı altında kurulabilir aksi takdirde karşımıza bir sanatçıdan çok şunu yaşadığı için şununla karşılaştığı gibi zorlama bir rasyonelleştirmeye karikatürize edilmiş bir karakter çıkabilir. Bütün bunların yanında biyografi başlığı altında yaşadıklarının sanatı üzerinde kritik roller icra ettiğini tespit

edebiliriz. Erken döneminde Apolloncu ve Dionysoscucu yaklaşımları anarşist Hristiyanlık ve Feuerbachçı anlayışlarını harmanlayarak sergileyen Wagner, Almancılıkla tanıştıktan sonra değişir. Paris'te kaldığı sıralarda Almanlar için alışılmış olan Fransız medeniyeti ve Alman kültürü arasındaki farklar onu bu konu hakkında düşünmeye itmiştir. Davranışlarını oldukça Alman bulurken, demokrasi kelimesinin yerli bir karşılığının bulunmadığını arkadaşlarına söylemiştir. Bismarck'a yazdığı uvertürle birlikte kazandığı lütuf onu Alman sanatının doğal temsilcisi kılmıştır. Birinci William'a göreve başlaması sebebiyle yazdığı beste ise onun bizzat imparator ile görüşmesini sağlamıştır (Barzun, 1958, s. 277-278).

Nietzsche'den farklı olarak Barzun'un Wagnercilik anlayışı onun sanat üzerindeki belirleyici etkisine olumlu bir tonda atıfta bulunur. Barzun İngiltere'de olan Wagnercilerden bahsederken, bunların arasında şairlerden roman yazarlarına, filologlardan ressamalara kadar uzun bir liste sunar. Bu listede Wagner'in çeşitli alanlarda nasıl yorumlandığından bahseder. Bohemler, düşkünler (decadent), sosyalistler, burjuvalar Wagnerci olan ve onu yeniden yorumlayan kitledendir (Barzun, 1958, s. 284-287), bunların çeşitliliği bize Wagner'in etkisinin ve dolayısıyla yorumlama çeşitliliğinin ne ölçüde karmaşık olduğuna dair ipuçları sunar. İngiliz Wagnerciliğinde yer alan toplumsal ve felsefi yaklaşımlara ek olarak, Fransız Wagnerciliğinde estetik ve artistik yaklaşımlar bulunur. Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Paul Valery gibi birçok önemli Fransız şairinin Wagnerci olduğunu göz önünde bulundurursak (Barzun, 1958, s. 288-289), Wagner'in etkisinin dönemi için ne denli bir boyutta olduğu hakkında fikir yürütebiliriz. Dünyanın her yanında Wagner'in takipçileri artarken aynı şekilde eleştirilerden birçok taraftan duyuluyordu. Onun bir müzisyen olmadığı, dramaturg olduğu eleştirilerden biriydi. Wagner'in milliyetçilik yorumu olan temalarında kullandığı efsanelerin kökeni üzerinden de eleştiriliyordu, bunların Alman mı yoksa Kelt kökenli mi olduğu sorusuyla (Barzun, 1958, s. 291). Yalnızca olumsuz anlama gelebilecek boyutta değildi eleştiriler, sayısız defa sitayişkâr yorumlar yapıldı. Romain Rolland ve Henri Lichtenberger, onun filozofların soyut düşüncelerini güzelliğe ve duygusalığa aktarmasından bahsetti. Başka bir eleştiri de, Mozart'ın ona kıyasla başarısız olduğuna, Weber'in ise, her ne kadar *Freischütz* eserini vermiş olsa bile, onun yanında çocuk olarak kaldığına dikkat çeker. Rönesans'tan beri hiçbir şey Wagner gibi değildi, o döneminin bizzat Rönesans'ıydı (Barzun, 1958, s. 292). Wagner'in öldüğü yıl *Monarşist, Milli, Toplumsal* mottosuyla yayımlanan *Bismarck, Wagner, Rodbertus* başlıklı kitapta çağın Alman düşüncesinin üç ana kırılma yaşadığından bahsedilir: Bismarck'ın kayzerciliği, Rodbertus'un milli sosyalizmi ve Wagner'in sanatsal devrimi. Barzun diğer ikisi arasında bağ kurulabilmesi ve eserin popüler olabilmesi için Wagner'in varlığının elzem olduğunu iddia eder; Alman ruhu onda vücut bulmuştur (Barzun, 1958, s. 293-294). Wagner yalnızca Alman ruhunu değil dönemin ruhunu da yansıtır ancak bu Nietzsche'deki gibi yeric eleştirilerden farklıdır. Örneğin Harvard'da İngilizce kompozisyon dersini veren bir profesör Wagner'i anlamının on dokuzuncu yüzyılın son yarısını anlamaya denk olacağını, Wagner'in etkisinin Fransız Devrimi kadar güçlü olduğunu iddia eder ve modern sanatın bütün inceliklerinin Bayreuth'ta sergilendiğini öne sürer (Barzun, 1958, s. 295).

Barzun, Nietzsche'nin Wagner'le kişisel münakaşasının neticesinde meydana gelen müzik hakkındaki düşünceleri hatasından daha büyük bir hatanın düşünülmeceğini iddia eder (Barzun, 1958, s. 297). Nietzsche'nin akıl hastası olmasının yanında Wagnerciliği tatmış biri olması da eleştirilerini büyük bir şekilde etkilemiştir Barzun'a göre. Nietzsche için Wagner'in müziği maddi amaçlardan bağımsız gerçek bir dehadan, bir özgürlükten mahrumdur. Onun müziği düşkündür ve düşkünler için vardır (Barzun, 1958, s. 300-301). Nietzsche Wagner'de temsil edilen iki şeyi aşılar: Almancılık ve anti-Semitizm. iyi bir Avrupalı olmak için anti-Alman olmak gerektiğinden ve Akdeniz müziğine yatkın olmak gerektiğine, bunun için anti-pesimist olunmasının zorunluluğuna işaret eder. Bu artık Wagner'den sonra anti-Wagnercilikle mümkündür (Barzun, 1958, s. 300-302). Nietzsche'nin bu noktadaki anti-Almanlıktan kastı eski Almanlara duyduğu özleminin dışavurumu olduğunu belirtmekte fayda olacaktır. Barzun, kahraman anlayışını karşılaştırarak önemli bir nüansa dikkat çeker, Nietzsche'nin kahramanı Wagner'inkiler gibi Darwinci bir homo sapiens değildir, Wagner'inkiler karanlık/gölge kahramandır, onun ise üst-insanı alaycıdır (Barzun, 1958, s. 303).

SONUÇ

Wagner'den sonra diye başlayacak soru cümlelerin devamı muhtemelen sanatın artık ne olduğu üzerine olacaktır. Barzun, doğal seçim, sosyalizm ve Anglo-Sakson üstünlüğü olarak tarif ettiği çağın karakteristiğini orkestral harmoni içinde görürken, bütünlüğün sağlanabilmesinin zorluğuna rağmen bunun gerçekleşmesi konusu, birçokları tarafından vurgulandığı gibi kötü bir iddiaya sahip değildir, toplum bunun sayesinde sanatta neyi seçeceğini ve nasıl başarabileceğini öğrenmiştir (Barzun, 1958, s. 306-307). Aynı soru Nietzsche tarafından da daha önce sorulmuş ve Barzun'un verdiği cevabın aksi istikametinde cevaplanmıştır, Wagner gelecek çağın yani insanlığın ölümünün erken sunumudur, onun tiyatrosu sanatın ölümüne işaret eder. Aynı "tiyatro" anlayışı Barzun tarafından doğanın şiirsel anlatımı olarak devrimci olarak görülür (Barzun, 1958, s. 309). Tabii bu iki tiyatro yorumu dışında da yorumlar vardır. Örneğin Tolstoy daha gerçekçi olması için folklorik olması gerektiğini savunurken, Wagner'in *Siegfried* eserindeki karakterleri gerçekten uzak bulmuştur (Barzun, 1958, s. 310-311). Şu bir gerçek ki Wagner'le birlikte sanat kendisini teorik ve tarihsel olarak meşrulaştırabilmiştir (Barzun, 1958, s. 314). Bu meşrulaştırma Weber'in rasyonelleştirmesiyle paralellik taşımaktadır. Sahneye konulacak eserin artık eski tanrısal sanat anlayışı yerle bir edilmiş, her şey kendi makul ölçüleri içinde değerlendirilmiştir. Aslında Nietzsche ve Barzun aynı Wagner tablosuna bakar ve aynı renkleri görürler ancak dikkatlerini çeken tonlar, durdukları yerle ilişkilidir. Nietzsche Apolloncu ve Dionysoscucu birliktelikle kurulmuş bir müzik anlayışını savunurken, modernliğin eleştirisini bu bağlama yerleştirir. Barzun ise Darwin ve Marx'la aynı kefeye Wagner'i oturturken, onun modernliğin sınırlarını sanat alanında nasıl belirlediğine vurgu yapar. Görünen o ki ortadaki Wagner tablosunun boyutu herkesin kendi yorumunu çıkartabileceği kadar heybetlidir.

KAYNAKLAR

- Barzun, J. 1958. *Darwin, Marx, Wagner*, New York: Anchor Books.
- Ertaylan, İ. H. 1969. *Richard Wagner*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. 1990. *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. A. İnam, İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Nietzsche, F. 2012. *Richard Wagner Bayreuth'ta*. çev. M. O. Toklu, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. 2012. *Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı*, çev. M. O. Toklu, İstanbul: Say Yayınları.
- Weber, M. 2012. *Ekonomi ve Toplum*, 1, çev. L. Boyacı, İstanbul: Yarın Yayınları.

RUS HALK SANATI: VERNİKLİ OBJELER

NEJLA YILDIRIM
Okut., Kocaeli Üniversitesi
Yabancı Diller Yüksek Okulu
yildirim-nejla@hotmail.com

ÖZET¹

Objelerin verniklenmesi Rusya'da vernikli minyatür çalışmaları ve vernikli metal tepsiler olmak üzere iki yönde gelişme gösterir. Fedoskino, Paleh, Mstera ve Holuy bölgeleri papier-mâché'den elde edilen kutular, broşlar, sigara tabakaları gibi objeler üzerine minyatür çalışmaları; Nijniy Tagil ve Jostovo bölgeleri de vernikli metal tepsiler üzerine natürmort ve figüratif resimler yaparlar.

Çalışmada sözü edilen bölgelerde üretilen vernikli objelerin tarihsel gelişimi, bölgelerin sanatsal özellikleri ve objeler üzerine resmettikleri konular ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rus halk sanatı, vernikli minyatür sanatı, vernikli metal tepsiler.

RUSSIAN FOLK ART: LACQUERED OBJECTS

ABSTRACT

Lacquering of objects develops in two ways in Russia: Lacquer miniature works and lacquer metal trays. Fedoskino, Palekh, Mstera and Kholui regions paint minature on objects such as boxes, brooches, cigarette cases made of papier-mâché, Nizhny Tagil and Zhostovo regions paint still life and figurative paintings on lacquer metal trays.

In this work, the historical development of lacquered objects produced in Fedoskino, Palekh, Mstera, Kholui, Nizhny Tagil and Zhostovo, the artistic peculiarities of the regions and subjects they paint on objects have been evaluated.

Keywords: Russian folk art, lacquer miniature painting, lacquer metal trays.

¹ Bu çalışma, 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Gönül Uzelli'nin danışmanlığında tamamlamış olduğum *Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in Poemalarının Paleh Sanatına Yansımaları* başlıklı yüksek lisans tezini temel almaktadır.

Objelerin verniklenmesi Rusya'ya yurtdışından gelen bir zanaattır. Ahşaptan yapılan objelerin ya da metallerin verniklenmesi Avrupa'ya 16. yüzyılda Çin ve İran'dan gelmiş; 17. ve 18. yüzyıllarda İtalya, Fransa, İngiltere ve Almanya'da vernikli objelerin üretimi artış göstermeye başlamıştır. I. Petro'nun 1720'li yıllarda inşa edilen Peterhof'daki Monplaisir Sarayı'nın bir odasını doksan dört tane vernikli panel ile Rus ikona sanatçılarına dekora ettirmesiyle vernik Rusya'da ilk kez kullanılmıştır (Hilton 1995:113).

Rusya'da objelerin verniklemeyle uğraşan altı bölge bulunur. Fedoskino, Paleh, Mstera ve Holuy bölgeleri papier-mâché'den elde ettikleri objeler üzerine minyatür çalışmalarını; Jostovo ve Nijniy Tagil bölgeleri de metal tepsiler üzerine natürmort ve figüratif resimler yaparlar.

18. yüzyılın sonlarında Moskovalı tüccar Pyotr Korobov, Avrupa seyahati sırasında Almanya'nın Braunschweig şehrinde Johann Heinrich Stobwasser'in vernikli objeler üreten fabrikasını ziyaret etmiş, Alman ustaları yerel ustaları eğitmesi için Moskova yakınlarındaki Danilkovo (günümüzde bu köy Fedoskino'ya katılmıştır) köyünde kurmuş olduğu fabrikasına davet etmiştir (Hilton 1995:113). Bu fabrikada ilk olarak askeri şapkalar için vernikli deriler işlenmiş, daha sonra verniklenmiş küçük kutular üretilmeye başlanmıştır. 1818-1819 yıllarında fabrika miras yoluyla Korobov'un damadı Pyotr Lukitin'e geçmiştir. Fabrika zamanla büyümüş, imparatorluk kararı ile vernikli objeler çarlık mührü taşımaya başlamıştır. 1830'lu ve 1860'lı yıllar arasında Lukutin fabrikayı oğlu Aleksandr Lukutin ile yönetmeye başlamıştır (Smolitski, Çirkov, Maksimov, vd. 1982:114). Baba-oğul yönetimi sırasında fabrika en parlak dönemine ulaşmış ve o dönemde Fedoskino minyatürlerinin en iyi minyatürler olduğu düşünülmüştür. Babasının ölümünden sonra Aleksandr fabrikayı 1876 yılına kadar tek başına yönetmiş, 1876 yılında Aleksandr fabrikanın yönetimini oğlu Nikolay'a bırakmıştır. Nikolay'ın ölümünden sonra eşi fabrikanın yönetimiyle birkaç yıl ilgilenmiştir. Nikolay'ın eşinin fabrikanın yönetimiyle daha fazla ilgilenmek istememesinden dolayı fabrika 1904 yılında kapanmıştır (<http://www.agitlak.com>). Fabrikanın kapanmasıyla Fedoskinolu ustalar Kont Şeremetev'in eski toprak kölelerinin kurduğu Vişnyakov fabrikasında çalışmaya başlamışlardır. Vişnyakov fabrikasındaki çalışma şartlarından memnun olmayan ustalar bir araya gelerek 1910 yılında Fedoskino Ressamlar Birliği'ni kurmuşlardır. 1910-1913 yıllarında Kazan, Saint Peterburg ve Kiev'de düzenlenen fuarlarda ustalar çalışmalarlarıyla altın ve gümüş madalyalar almışlardır (Gluşkova 2015:31-32).

Baskılı resim ya da gravür örnekleri kullanan Fedoskinolu ustalar renklendirme ve kompozisyona büyük ölçüde sadık kalarak 19. yüzyıl Rus ressamlarının orijinal resimleri üzerinde yeniden çalışmışlardır. 19. yüzyılın ortalarında Fedoskino minyatür sanatının temel çizgilerinin oluşmaya başlamasıyla ustalar objeler üzerine gerçekçi resimler yapmaya başlamışlardır. İnsanlar, hayvanlar ve bitkiler betimlenirken gerçekçi ölçüler ve renkler kullanılarak hacim oluşturulmuştur (Smolitski, Çirkov, Maksimov, vd. 1982:115-116).

Rusya'nın en eski vernikli minyatür üretim merkezi olan Fedoskino'da papier-mâché'den yapılan sigara tabakaları, enfiye kutuları, çay kutuları, tepsiler, dekoratif plakalar üzerine genellikle Rus halk yaşamından alınan gerçekçi sahneler resmedilir. Fedoskinolu ustaların resmettikleri konular arasında kış sahneleri, troyka kullanan gençler (Fig.1), çay içme sahneleri, ünlü savaş sahneleri, Kremlin manzaraları, taşra manzaraları, hasat toplama sahneleri yer alır (Hilton 1995:114). Resmedilen Fedoskino minyatürleri üç dört kat yağlı boya ile boyanır. Boyanan her kat verniklenir. Resmin etrafı altın varakla çerçevelenir.

Fedoskinolu ustaların çalışmaları 1924-1934 yılları arasında eski ikona yapım merkezleri olan İvanova bölgesindeki Paleh, Vladimir bölgesindeki Mstera ve İvanova bölgesindeki Holuy köylerini etkilemiştir. Bunun sonucunda Paleh, Mstera ve Holuy'da vernikli minyatür sanatı görülmeye başlanmıştır (Sedov 1985:16).

Tatar istilasından kaçan Suzdallı keşişler sayesinde ikona sanatıyla tanışan Paleh, 17. yüzyılda adını ikona sanatıyla duyurmaya başlamış, 18. yüzyıldaki ikona çalışmalarıyla da zirveye ulaşmıştır. 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Sovyetler Birliği'nin dini reddetmesi, ikona sanatına olan talebin azalması, ikona yapan atölyelerin kapanmasıyla Palehli ikona ustaları yeteneklerini kullanacakları yeni sanatsal arayışlar içine girmişlerdir (Yıldırım 2016:79-80). Ustalar ahşaptan yapılan kaşıkları, matruşkaları, kutuları, tabak çanak gibi objeleri boyamışlar, fakat bu el zanaatlarında başarılı olamamışlardır. Paleh sanatının kurucusu olarak kabul edilen İvan İvanoviç Golikov, 1922 yılında Moskova Zanaat Müzesi'nde Fedoskinolu ustaların papier-mâché'den yapılan siyah kutular üzerine resmettikleri minyatür çalışmalarını görmüş, eski Rus ikona tekniklerini ve tempera boyama yöntemlerini papier-mâché'den yapılan fotoğrafik film kutuları üzerinde uygulayarak "Ayı Avı" nı (Ohota na medveda) resmetmiştir (Zinovyev 1975:66). Moskova Zanaat Müzesi'nde sergilenen Golikov'un sözü edilen bu çalışması büyük ilgi görmüş, "İkona sanatında yeni bir devrime ihtiyacımız var", diyen Golikov, Paleh sanatını farklı bir yöne taşımış olmuştur (Kotov 1962:72).

1923 yılında Moskova'da düzenlenen Tüm Rusya'nın Tarım Fuarı'nda ve 1924 yılında Venedik'te düzenlenen Dünya Fuarı'nda sergilenen Palehli ustaların çalışmaları büyük başarı kazanmıştır. Kazanılan bu başarılar sonucunda yeni sanatın ustalarının birleşmesi gerektiği açıkça görülmüş, 5 Aralık 1924 yılında Paleh'te Paleh Eski Resim Birliği kurulmuştur. Yedi kişiden oluşan birlikte Golikov, İvan Mihayloviç Bakanov, İvan İvanoviç Zubkov, Aleksandr İvanoviç Zubkov, Aleksandr Vasilyeviç Kotuhin, Vladimir Vasilyeviç Kotuhin ve İvan Vasilyeviç Markiçev yer almıştır (Zinovyev 1975:66).

Ustaların 1925 yılında Paris'teki fuarda kazandıkları başarıdan sonra değişimi ve yeni ustaların neslini devam ettirmek için 1931 yılında Paleh'te elli öğrenciye eğitim veren meslek okulu açılmıştır. 1930 yılında Yevim Fedoroviç Vihrev'in kaleme aldığı "Paleh" (Paleh) ve Anatoli Vasilyeviç Bakuşinski'nin kaleme aldığı "Paleh Sanatı" (İskusstvo Paleha) adlı kitaplar Paleh sanatının tanınmasına yardımcı olmuştur (Zinovyev 1975:68). Maksim Gorki'nin girişimleriyle 1935 yılında Palehli ustaların çalışmalarının sergilenmesi için oluşturulan yer Paleh Devlet Sanat Müzesi'nin de temelini oluşturmuştur. 1930'lu ve

1940'lı yıllarda Paleh'te hissedilen politik baskıdan dolayı ustaların ikona yapım geçmişleri düşmanca hatırlanmış, birçok usta tutuklanmıştır. Tutuklanan bu ustalar arasında hapishanede ölen Aleksandr Zubkov da yer almıştır. Paleh Eski Resim Birliği'nin adı zamanla değişmiş, 1989 yılında Paleh Sanatçılar Birliği ve Paleh Yaratıcı Atölyesi adlarını almıştır (<http://www.agitlak.com>).

Ustaların broş, mücevher kutuları, enfiye kutuları, sigara tabakaları, boncuk saklama kutuları, çay kutuları, kalem kutuları gibi objeler üzerine resmettikleri konular arasında Rus ve dünya edebiyatı (Fig.2), Rus tarihi, Rus masalları ve folkloru, Rus halk şarkıları, Rus köylülerinin yaşamından kesitler, devrimi yansıtan motifler yer alır. Siyah fon üzerine resmedilen karmaşık, çok katmanlı ve detaylı sahnelerden oluşan Paleh minyatürlerinde altın gölgelendirme bolca kullanılır. Figürlerin uzatılarak yapılması eski Rus ikona tekniğine dayanır. Detaylı sahneler bazen başparmağın tırnağından daha uzun olmayacak biçimde de resmedilir (Kotov 1962:71). Palehli ustalar Fedoskinolu ustalardan farklı olarak boyamada yağlı boya yerine tempera boya kullanır. Resmin etrafı altın varakla çerçevesizdir.

Ekim Devrimi sonrası ikona atölyelerinin kapanmasıyla Msteralı ikona ustaları da Palehli ikona ustaları gibi yeteneklerini kullanacakları yeni sanatsal arayışlar içine girmişlerdir. Aleksandr Nikolayeviç Kulikov, Nikolay Prokofyeviç Klıkov, Vasili Nikiforoviç Ovçinnikov, Yevgeni Vasilyeviç Yurin, Aleksandr İvanoviç Bryagin, Aleksandr Fedoroviç Kotyagin ve Aleksandr Mihayloviç Merkuryev'in de aralarında yer aldığı on bir kişiden oluşan eski ikona ustaları 23 Temmuz 1923 yılında bir araya gelerek Eski Rus Resim Birliği'ni kurmuşlardır. Eski ikona ustaları, eski ikona teknikleriyle matruşka, tuzluk, tabak, kutu gibi ahşaptan yapılan objeleri süslemişlerdir. 1925 yılında birlik otuz, 1928 yılında ise altmış üyeye ulaşmıştır (<http://www.agitlak.com>). Birlik 1931 yılında bir grup sanatçıyı papier-mâché'nin nasıl hazırlandığı konusunda eğitim alması için Moskova'ya, bir grup sanatçıyı da vernikleme ve cilalama konusunda eğitim alması için Fedoskino'ya göndermiştir (<http://www.artrusse.ca>).

Mstera'da 1932 yılında yeni minyatür resim birliği olan İşçi Sınıfı Sanat Birliği kurulmuştur. 1930'lu yıllarda Mstera vernikli minyatürleri uluslararası alanda başarılar kazanmıştır. Ustalar, 1935 yılında Milano'da, 1937 yılında Paris'te ve 1939 yılında New York'taki Dünya Fuarları'nda sergilenen çalışmalarıyla diplomalar, altın ve gümüş madalyalar almışlardır. Ustalar, 1940'lı yıllardan 1960'lı yıllara kadar 19. yüzyıl Rus ressamlarının resimlerini kopyalamışlardır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda minyatür sanatında yeni sanatsal arayışlar başlamıştır. Ustalar, 1970'li ve 1990'lı yıllarda geleneksel desenleri, kompozisyon süslemelerini, parlak boyanın üzerinde kullanılan yumuşak renklendirmeyi koruyarak minyatür sanatını geliştirmişlerdir (<http://www.rostur.voztrad.ru>).

Ustaların kutular, boncuk saklama kutuları, çekmeceler gibi objeler üzerine resmettiği konular arasında Rus edebiyatı, Rus masalları (Fig.3), Rus halk şarkıları, Sovyet insanının yeni yaşamı, tarlada ve fabrikada çalışan insanlar, altın zırhları içinde deniz aşırı topluluklarla savaşan Rus askerleri, harika manzaralar arasında geyik kovalayan süvariler yer alır. Mstera'nın doğası, Klyazma nehri boyunca yer alan karaağaçlar ve çayır da

ustalar tarafından resmedilir (Smolitski, Çirkov, Maksimov, vd. 1982:122-123). Renkli zemin üzerine resmedilen Mstera minyatürlerinde geleneksel olarak soğuk mavi-gri ve toprak sarısı-parlak kırmızı olmak üzere iki zıt renk kullanılır. Soğuk mavi-gri renkler yer ve derinlik sağlar, toprak sarısı-parlak kırmızı renkler de düzlem ve süslemede avantaj sağlar (<http://www.agitlak.com>). Palehli ustalar gibi Msteralı ustalar da boyamada tempera boya kullanır. Resmin etrafı altın varakla çerçevesizdir.

Ekim Devrimi sonrası ikona atölyelerinin ve ikona eğitimi veren okulun kapanmasıyla işsiz kalan Holuylu ikona ustaları yeni sanatsal arayışlara başlamıştır. Eski ikona ustaları bir araya gelerek 1919 yılında Sanatın Çalışanları Birliği'ni kurmuşlardır. Ustalar tepsiler, ahşap objeler, matruşkalar gibi objeler üzerine resim yapmışlardır. Sanatın Çalışanları Birliği varlığını uzun süre devam ettiremeyerek dağılmıştır. 1924 yılında Fırçalar Birliği kurulmuş ve Sergey Alekseyeviç Mokin birliğin temsilcisi seçilmiştir. Ustalar tepsiler, ahşap objeler, matruşkalar gibi objeler üzerine resim yapmaya devam etmiş, fakat sözü edilen objelerin çok fazla satmaması üzerine ustalar kiliselerin restorasyon işlerinde çalışmaya başlamışlardır. Fırçalar Birliği de varlığını uzun süre devam ettiremeyerek dağılmış, birçok usta Mstera Birliği'ne katılmıştır. 1931 yılında Holuy da on altı ustadan oluşan Mstera Birliği'nin bir şubesi açılmıştır (Peçkin 2014:3).

Paleh ve Mstera vernikli minyatür sanatının başarısının ülke sınırlarını aşması üzerine Holuylu eski ikona ustaları da vernikli minyatür sanatıyla uğraşmaya başlamışlardır. İlk Holuy vernikli minyatür çalışmaları da papier-mâché üzerine 1932 yılında Mokin, Konstantin Vasilyeviç Kosterin ve Dmitri Mihayloviç Dobrının tarafından yapılmıştır. Çalışmaları konusunda Sanat Enstitüsü'nden olumlu tepkiler alan ustalar Holuy Sanat Birliği'ni kurmaya karar vermiş, 1934 yılında Holuy Sanat Birliği'ni kurmuşlardır. Birlik kurulduktan sonra birliğin üye sayısı zamanla artmaya başlamıştır. Ustalar çalışmalarıyla 1935 yılında Moskova'da düzenlenen Sanat Fuarı'na, 1937 yılında da Paris'te düzenlenen Tüm Dünya Fuarı'na katılmışlar ve çalışmalarıyla önemli başarılar elde etmişlerdir. Vernikli minyatür ustaları yetiştirmek için 1943 yılında Holuy Sanat Meslek Lisesi açılmıştır. 1950'li yıllardan itibaren birlik tamamen vernikli minyatür sanatına yönelmiştir. 1960 yılında da Holuy Vernikli Minyatür Fabrikası açılmıştır (Peçkin 2014:4-6).

Ustaların kutu, broş gibi objeler üzerine resmettikleri konular arasında peyzaj, Rus masalları, tarihi olaylar (Fig.4) yer alır. Kullanılan renkler Paleh vernikli minyatürlerinde kullanılan renkler gibi parlak değil, imgeler de daha materyalist ve gerçekçidir. Mstera vernikli minyatür sanatıyla karşılaştırıldığında kompozisyon detayları daha içe içe geçmiştir (Smolitski, Çirkov, Maksimov, vd. 1982:125). Palehli ve Msteralı ustalar gibi Holuylu ustalar da boyamada tempera boya kullanır. Resmin etrafı altın varakla çerçevesizdir.

Vernikli kutular yaklaşık olarak yetmiş günde yapılır. Tutkalla yapıştırılan karton ya da kâğıt şeritler tahta bir bloğa sarılır, sıkıştırılması için tahta blok tahta bir çerçevenin içerisine yerleştirilir, karton ya da kâğıt şeritler sıkıştırılır ve kutunun yanları biçimlenir. Sıkıştırılmış levha fırında kurutulur, keten yağında kaynatıldıktan sonra levha tekrar

fırınlanarak kurutulur. Elde edilen madde tahta kadar dayanıklıdır. Kutunun kapağı kesilip kenarları düzleştirildikten sonra kutu kil, is ve yağ karışımı ile kaplanır. Sünger taşı ile cilalanan kutu birkaç kat verniklenir. Kutunun dışı siyah renk, içi ise parlak kırmızı renk ile verniklenir. Her vernikleme işleminden sonra kutu, fırında kurutulur. Daha sonra kapağın üzerine yapılan resim boyanır, üzüm filizi, noktalar ya da çizgiler ile kutunun kenarlarına süsleme yapılır. Kutuya birkaç kat daha vernik sürüldükten sonra kutu fırınlanarak tekrar kurutulur, daha sonra ise parlatılır (Hilton 1995:113-114).

Ev eşyası olarak tepsi çok eski zamanlardan beri kullanılmasına karşın, 19. yüzyılda şehirlerin büyümesi, otellerin, restoranların artmasıyla birlikte tepsiye olan talep artmış, tepsi hem servis yapmak için hem de dekor amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Rusya'da metal tepsiler ilk kez 18. yüzyılın ortalarında Urallar'da Nikolay Nikitiç Demidov'un Nijniy Tagil, Nevyansk ve Verh-Neyvinsk'deki metal fabrikalarında üretilmiştir. Nijniy Tagilli bir sanatçı olan Andrey Stepanoviç Hudoyarov'un kristal verniğin demir, bakır ve ahşap üzerinde çatlamadığını fark etmesiyle Nijniy Tagil vernikli metal tepsileri üretilmeye başlanmıştır. (Smolitski, Çirkov, Maksimov, vd. 1982:126). 19. yüzyılın ilk yarısında geleceğin ustalarını eğitmek için açılan okulla birlikte sözü edilen zanaat gelişmeye başlamıştır.

19. yüzyılın sonlarında Rusya'da yaşanan krizle birlikte Nijniy Tagil tepsilerine olan talep azalmıştır. Ekim Devrimi sonrası tepsiler üzerine çiçeklerin geleneksel yöntemle resmedilmesi neredeyse yok olmasına karşın, Proleter Metal, Kızıl Şafak gibi birlikler tepsi üretimine yeniden başlamış, 1957 yılında bu birliklerin bir araya gelmesiyle Nijniy Tagil tepsilerinin üretimi yeniden canlanmıştır (<http://tagilpodnos.ru>).

Ustaların vernikli metal tepsiler üzerine resmettiği konular arasında Uralların doğasını yansıtan peyzajlar, çiçek buketleri, küçük yaban çiçekleri, meyveler, tarihi olaylar (Fig.5) vb. yer alır. Genellikle siyah fon üzerine resmedilen sözü edilen konular kırmızı, mavi ya da yeşil fon üzerine de resmedilebilir. Kullanım amaçlarına göre günlük kullanım (semaverin altına koymak için ya da yiyecek ve içecekleri servis etmek için kullanılır) ve dekor amaçlı kullanım olmak üzere iki gruba ayrılan tepsiler oval, kare, yuvarlak gibi şekillerde olabilir. Tepsiler altın varakla ince şerit halinde çerçevelenir.

Vernikli metal tepsilerin yapıldığı diğer bir bölge olan Jostovo köyü Moskova yakınlarındaki Mitişçi bölgesinde bulunur. Jostovo'da tepsi yapımı Osip Filippoviç Vişnyakov'un kendi atölyesini açtığı 1825 yılıyla bağlantılı olmasına karşın, Jostovo'da tepsi yapımı 1825 yılının öncesine uzanır. 19. yüzyılın başlarında Osip Vişnyakov'un babası Filipp Nikitiç Vişnyakov atölyesinde tepsiler yapmıştır. Filipp Vişnyakov Moskova'ya taşındıktan sonra kardeşi Taras Vişnyakov ve Yegor Vişnyakov aile işine devam etmiştir. Osip Vişnyakov 1825 yılında Moskova'dan Jostovo'ya gelerek kendi atölyesini açmış, bu atölyede papier-mâché'den kutular, sigara tabakaları, enfiye kutuları, tepsiler yapmıştır (<http://www.leontievi.ru>).

Osip Vişnyakov, 1836 yılında Mitava'da düzenlenen fuarda papier-mâché'den yapılan tepsilerin metalden yapılan Sibiry tepsileri kadar dayanıklı olmadığını görmüş, papier-mâché'den yapılan tepsiler yerine metalden yapılan tepsiler üzerinde

uzmanlaşmaya karar vermiştir. Jostovo tepsilerine olan talebin artmasıyla yeni atölyeler açılmış (İsaev, 1876:5), Jostovo 1870'li ve 1880'li yıllara kadar tepsileriyle ünlü olan Nijniy Tagil'e rakip olmaya başlamıştır. Jostovolu ustalar Saint Peterburg, Nijniy Tagil gibi tepsi üreticilerinin tecrübelerinden yararlanarak kendi tekniklerini ve tarzlarını yaratmışlardır.

19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında Jostovo vernikli metal tepsileri de diğer el zanaatları gibi zor günlerden geçmiş, tepsilere olan talebin azalmasıyla atölyeler kapanmaya, ustalar tarımla uğraşmaya başlamıştır. Ekim Devrimi sonrası Jostovo, Novositsev ve Troitskoye'de açılan birliklerin bir araya gelmesiyle 1928 yılında Metal Tepsi Birliği kurulmuştur. 1920'li ve 1930'lu yıllarda Jostovolu ustaların geleneksel yöntemlerle tepsiler üzerine resim yapması değiştirilmeye çalışılmasına karşın, ustalar bu değişime direnmiş, yeni fikirlerle ustalıklarını geliştirmişlerdir (<http://www.leontievi.ru>). Fedoskino Meslek Okulu'nda 1940 yılında Jostovolu ustaların eğitilmesi için bir bölüm açılmıştır.

Ustaların vernikli metal tepsiler üzerine resmettiği konular arasında çiçek buketleri (Fig.6), küçük yaban çiçekleri, troykalar, meyveler, vb. yer alır. Genellikle siyah fon üzerine resmedilen sözü edilen konular kırmızı, mavi ya da yeşil fon üzerine de resmedilebilir. Yuvarlak, oval, kare gibi şekillerde olan tepsiler altın varakla ince şerit halinde çerçevelenir.

Vernikli metal tepsiler resmedilen konunun karışık ya da karışık olmamasına bağlı olarak yaklaşık olarak on bir ile yirmi gün arasında yapılır. Altı adet metal yaprak bir araya getirilip kesildikten sonra metale şekil verilir. Metal üzerinde çalışılacak kısım çekiçe dövülür. Tepsinin kenarları yuvarlaklaştırılarak düzleştirilir. Tutmak için tepsinin yanına delikler açılır. Siyah vernik sürülen tepsi, fırında kurutulur ve bu işlem birkaç kez tekrarlanır. Cilalanan tepsi üzerine resmin eskizi yapılır ve tepsi fırınlanarak kurutulur. Kuruyan tepsinin üzerindeki resimler boyanır ve tepsi altın varakla çerçevelenir. Tepsi verniklendikten sonra fırınlanarak kurutulur.

Görüldüğü gibi, Rusya'da verniğe olan ilgi I. Petro dönemine uzanmasına karşın, ilk vernikli objeler 18. yüzyılın sonlarında Korobov'un fabrikasında üretilmiştir. İlk olarak askeri şapkalar için vernikli derilerin işlendiği bu fabrikada daha sonra papier-mâché'den vernikli kutular yapılmıştır. 19. yüzyılda Korobov'un damadı ve onun çocukları vernikli obje üretimini çeşitlendirip mükemmelleştirmiştir. İlk vernikli objelerin üretim merkezi olan Fedoskino, 20. yüzyılın başlarında eski ikona yapım merkezleri olan Paleh, Mstera ve Holuy bölgelerini etkilemiş ve bu bölgeler vernikli minyatür sanatıyla uğraşmaya başlamışlardır. Papier-mâché'den hazırlanan objeler üzerine gerçek yaşamdan, Rus edebiyatından, masallarından, şarkılarından alınan konular resmedilmiştir.

Rusya'da vernikli minyatür sanatıyla uğraşan Fedoskino, Paleh, Mstera ve Holuy bölgeleri dışında vernikli metal tepsi üretimiyle uğraşan Nijniy Tagil ve Jostovo bölgeleri bulunur. Rusya'da ilk metal tepsiler 18. yüzyılın ortalarında Urallar'da aralarında Nijniy Tagil metal fabrikasının da bulunduğu metal fabrikalarında üretilmiştir. Jostovo'da ise metal tepsiler 19. yüzyılın başlarında Vişnyakov ailesine ait atölyelerde üretilmiştir. Vernikli metal tepsiler üzerine natürmort ve figüratif resimler yapmışlardır.

KAYNAKLAR

- Anonim. *İstoriya Msterskoy miniatyuri*. Erişim:03.02.2017.
<http://rostur.voztrad.ru/istoriya-mstyorskoj-miniatiyuri.html>.
- Anonim. *Mstera*. Erişim: 02.02.2017. http://www.artrusse.ca/mstera_en.htm.
- Anonim. *Tagilskiy podnos*. Erişim: 01. 02. 2017.
<http://www.tagilpodnos.ru/service/history.php>.
- Anonim. *Tvorçeskaya masterskaya Leontyevih*. Erişim: 01.02.2017.
http://leontievi.ru/istoriya_razvitiya_zhostovskogo_promycla.
- Gerşkoviç, Yevgeniya. *Fedoskino*. Erişim: 03.02.2017.
http://www.agitlak.ru/trading_fedoskino.html.
- Gerşkoviç, Yevgeniya. *Mstera*. Erişim: 03. 02. 2017.
http://www.agitlak.ru/trading_mstiora.html.
- Gerşkoviç, Yevgeniya. *Paleh*. Erişim: 03. 02. 2017.
http://www.agitlak.ru/trading_palekh.html.
- Gluşkova, Vera Georgievna. 2015. *Podmoskovye. Priroda. İstoriya. Ekonomika. Kultura. Dostoprimeçatelnosti. Religioznye Tsentri*. İzdatelstvo "Veçe".
- Hilton, Alison. 1995. *Russian Folk Art*. Bloomington: Indiana University Press.
- İsaev, Andrey. 1876. *Promıslı Moskovskoy gubernii*, II. Moskva: İzdaniye Moskovskoy Gubernskoy Zemskoy Upravı.
- Kotov, Vitali Timofeyeviç. 1962. *İskusstvo Paleha, putevoditel*. Moskva: Gosudarstvenniy Muzey Palehskogo İskusstva, İzd-vo Literaturı Na İnostrannıh Yazıkah.
- Peçkin, Mihail Borisoviç. 2014. *Pajarskiy yubileyniy almanah: Vip:8 // K 80-letiyu İakovoy miniauturi Holuya*. İvanova-Yuja: Administratsiya Yujskogo Munitsipolnogo Rayona.
- Sedov, N. N. 1985. *Fedoskino*. Moskva: MMP RSFSR.
- Smolitski, V.G., Çirkov, D.A., Maksimov,Yu. V., Yakimçuk, N.A., Kaplan, N.İ., Mitlyanskaya, T.B., Koromislov, B.İ., Klimova, N.T., Hanyavina, L.S., Kojevnikova, L.A. ve Soboleva, N.P. 1982. *Narodniye hudojestvenniye promıslı RSFSR*. Moskva: Vıssşaya Şkola.
- Yıldırım, Nejla. 2016. *Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in Poemalarının Paleh Sanatına Yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zinovyev, Nikolay Mihayloviç. 1975. *İskusstvo Paleha*. Leningrad: İzdatelstvo "Hudozhnik RSFSR", Vtoroye İzdaniye.



Fig. 1 Mihail Stepanoviç Çijov, Fedoskino'da Kış Bayramı, Fedoskino, 1960, Kutu üzerine vernikli minyatür.



Fig. 2 Fyodr Stepanoviç Kritov, Ruslan ve Ludmila, Paleh, 2002, Kutu üzerine vernikli minyatür.



Fig. 3 Nikolay Grigoryevich Dmitriyev, Altın Horoz, Mstera, 1938, Kutu üzerine vernikli minyatür.



Fig. 4 Sergey Alekseyevich Mokin, Stepan Razin'in Çağrısı, Holuy, 1943, Levha üzerine vernikli minyatür.



Fig. 5 Dmitri Lvoviç Borodin, I. Petro'nun Düğünü, Nijniy Tagil, 1874.



Fig. 6 Yevgeniya Meşkova, Siyah Tepsi Üzerinde Parlak Çiçek Demetleri, Jostovo, 2014.

OMUZLUK KULLANIMINDA KEMANCININ ANATOMİK YAPISININ BELİRLEYİCİ ETKİSİ

NURBANU AYTEKİN ZEYTİNCİ
Araş. Gör., İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı, Keman Bölümü
nurbanuaytekin@hotmail.com

ÖZ

Omuzluk, keman ve viyola gibi üst vücutta tutularak icra edilen yaylı enstrümanlarda enstrümanın altına omuz yüksekliğini eklemek, sol omzun kaldırılmasını engellemek ve performans sırasında enstrümanın kaymasını önlemek amacıyla kemancıya daha rahat bir vücut duruşu sağlamak için kullanılır. Bu çalışmada omuzluğun ne amaçla kullanılması gerektiği ile ilgili genel bilgi verebilmek hedeflenmiştir. Yapılan literatür taraması kapsamında kaynakların omuzlukla ilgili görüşleri üç kategoride incelenmiştir. Omuzluk kullanılmadığında özellikle uzun boyunlu kemancılarda keman tutuşunun nasıl sağlandığı ve enstrümana gerekenden fazla yükseklik oluşturma amaçlı kullanıldığında omuzluk kullanmanın olumsuz etkileri ortaya konmuştur. Doğru amaç ile kullanıldığında omuzluğun olası kas-iskelet sakatlanmalarının önüne geçtiği belirlenmiştir. Tüm bu bulgular ışığında yumuşak ya da sert omuzluk kullanımında tamamen kişinin bireysel anatomik özelliklerinin belirleyici olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, omuzluk, vücut sağlığı.

ADAPTATION OF SHOULDER REST USE ACCORDING TO PERSON

ABSTRACT

Shoulder rest is an accessory, which could be attached to instruments such as violin and viola to add height to the shoulder, to avoid elevating left shoulder, to prevent the instrument from slipping during the performance and to provide a more relaxed body posture. The aim of this study is to give general information about the purpose of using shoulder rest. Within the scope of literature review, the opinions of the sources on the shoulder rest were examined in three categories. It has been described, how to get hold of the violin by the long-necked players, when the shoulder rest is not used and it has been put forth the negative effects of using shoulder rest, when the shoulder rest is used to create excessive height. It has been determined that when used correctly, the shoulder rest avoids possible musculoskeletal injuries. According to all these findings, it has been concluded that individual anatomical characteristics must determine the use of soft or hard shoulder rest.

Keywords: Violin, shoulder rest, body health.

Keman ve viyola, kontrabas ve çello gibi zemine sabitlenerek icra edilen enstrümanlar değildir. Bu iki enstrüman çene ile köprücük kemiği ya da çene ile omuz arasında tutularak iki çalış pozisyonunda da icra edilebilmektedir. 19. yy (Romantik Dönem) keman literatürü, önceki yy'lara kıyasla virtüözite sağ ve sol el teknik becerisi gerektirir. Bu bağlamda 19. yüzyıl, keman metotlarında enstrümanı üstten ve alttan sabitlemeye, desteklemeye yönelik icat ve arayışların başladığı yüzyıl olmuştur.

Enstrümanın üzerine çeneyi yerleştirmek, enstrümanı icra sırasında çene ile sabitlemek ve enstrümanı tutarken boyunda oluşabilecek kas gerginliklerinin önüne geçmek adına günümüzde "çenelik" adı altında kullanılan aparat, 19. yy'da Louis Spohr tarafından icat edilmiştir (Spohr, 1832: 4). Aynı yy'ın giderek zorlaşan repertuarı özellikle uzun boyunlu, geniş ve eğimli omuz yapısına sahip kemancılarda, omzun kaldırılmasını ve kemanın omuzdan kaymasını engellemek adına enstrümanın alttan desteklenmesi ihtiyacını doğurmuştur. 19. yy'da yaşamış P. Baillot, L. Auer ve çağdaşlarının yumuşak ya da sert materyallerin omuzluk amacıyla kullanılmasının gerekliliğine ilişkin yaptıkları olumlu ve olumsuz görüşlerden bu dönemde yazılmış metotlar arasında enstrümanın alttan desteklenmesi ile fikir farklılıkları olduğunu görülür.

Günümüzde de omuzluk kullanılmasının gerekliliği kemancılar arasında hala fikir farklılıklarının devam ettiği bir konudur. 19. yy'dan günümüze kaynaklar omuzluk kullanılmasının gerekliliğine ilişkin üç farklı görüş belirtmiştir. Birinci kategorideki kaynaklarda omuz ile enstrüman arasında boş kalan mesafenin materyal ya da omuzluk kullanılarak doldurulması fikrine karşı çıkmış ve anatomik özellikleri farklı kemancılara enstrüman haricinde boş kalan mesafeyi çeneliği yükselterek doldurması önerilmiştir. İkinci kategorideki kaynaklar kemancının omuzluk kullanma gerekliliği konusunda anatomik özelliklerin belirleyici olduğunu ve özellikle uzun boyunlu, geniş ve eğimli omuz yapısına sahip kemancıların mutlaka omuzluk kullanması gerektiğini belirtmiştir. Üçüncü kategorideki kaynaklar omuzluğun yükseklik sağlama amaçlı kullanımından ziyade omuzla enstrüman arasındaki boş mesafeyi doldurup enstrümana eğim verme amaçlı kullanılması gerektiğini vurgulamıştır. Kendi içinde icracının fiziksel rahatlığının düşünülmesi haricinde üç kategorinin görüşleri ve argümanları birbirinden tamamen farklıdır.

OMUZLUK KULLANIMINDA KEMANCININ ANATOMİK YAPISININ BELİRLEYİCİ ETKİSİ

19. yy'da yaşamış P. Baillot, L. Auer ve çağdaşlarının omuzluğun gerekliliğine ilişkin görüşleri kemanın bu yy'da omuzluklu ve omuzluksuz olmak üzere iki şekilde icra edilmekte olduğunu gösterir. Ancak metotlarda omuzluk adı altında tanımlanan materyalleri vatka, sünger, minder ve katlanmış kumaş gibi yumuşak materyaller oluşturur. Günümüzde yumuşak formda tasarlanmış, ya da yumuşak materyallerden oluşturulan desteklere yumuşak omuzluk adı verilir.

20. yy'da, 1932'de M. Medakovic, günümüzde kullanılmakta olan sert omuzluğun benzerini icad etmiştir (Medakovic, 2014). Özellikle 20. yy'ın sonu ile 21. yy'ın başlarında sert omuzluk modelleri ve kullanımı gittikçe yaygınlaşmıştır. Günümüzde kullanılan sert

omuzluğu tahta, çelik ve plastik gibi sert maddelere yapıştırılmış sünger ya da ped ve bu omuzluğu enstrümana takmak için sağ ve sol ucundaki ayaklar oluşturur. 19. yy'dan günümüze kaynaklar omuzluğun kullanımının gerekliliğine ilişkin 3 farklı kategoride görüş belirtmiştir.

Birinci kategorideki kaynaklar, fiziksel rahatlık sağlamaması, enstrümanın sırt kısmına temas etmesinin ton kalitesi üzerindeki olumsuz etkisi, Barok geleneklerine uyum sağlama ve kullanılan aparatın görünümü nedeniyle omuzluk kullanılmasına karşı çıkmıştır. Ünlü pedagog Y. Menuhin icra sırasında omuzluğun omuzda gerginlik yarattığını düşünerek kemancıların omuzluk kullanmasını onaylamamıştır. Menuhin, aktif haldeki kas grubuna bir cisim tarafından basınç uygulandığında kaslarının gerileceğini düşündüğü için omuzluk kullanımını tasvip etmemiştir, ancak uzun boyunlu ve köprücük kemiği belirgin olmayan kemancıların anatomik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda durumun değişiklik gösterebileceğini belirtmiştir (Menuhin, 1972: 53).

Macar pedagog L. Auer'in konuyla ilgili tutumu Menuhin'e göre daha katıdır. Auer, omuzluğun enstrümanın sırt kısmının titreşimini engelleyerek sesin absorbe olmasına neden olduğunu savunmuştur (Auer, 1926: 10). "Violin Playing as I Teach it" isimli metodunda Auer, omuzluk kullanmanın kötü bir alışkanlık olduğu yönünde görüş belirtmiştir (Auer, 1921: 32).

Viyola pedagogu William Primrose, omuzluğun enstrümanı tek çalış pozisyonunda sabitlemesi gibi nedenlerden ötürü sert omuzluğun kullanılmasını önermemiştir; o, icra sırasında viyolayı yanal olarak hareket ettirebilmeyi tercih etmiştir. Primrose'a göre omuz ve çene mengene gibi kullanılmamalıdır (Dalton, 1988: 53). Diğer taraftan öğrencileri omuzluğa ihtiyaç duyduğunda Primrose, omuzluk kullanmamaları gerektiği konusunda öğrencilerine asla baskıcı davranmamıştır. Viyola profesörü Pamela Goldsmith, Primrose ile ders sırasında omuzluk ile ilgili yaşadığı bir anektodu P. Tietze'nin makalesinde paylaşmıştır. Goldsmith öğrencilik yıllarında Primrose ile ders yaparken Primrose onun omuzluk kullanmasını eleştirmiş, erkek solistlerin asla omuzluk kullanmadığını söylemiştir (Tietze, 2000: 77). Goldsmith ise solist ya da erkek olmadığını, omuzluk kullanmadan kendini rahatsız hissettiğini belirtmiştir. Primrose bir daha konuyu asla açmamıştır (77).

Keman pedagogu P. Rolland'ın sert omuzluklarla ilgili görüşü Primrose'unkinden daha katıdır. Rolland, çok fazla yükseklik sağlaması, icracının bedenini sık sık kullanılan desteğin şekline uydurma çalışma eğiliminde olması, kemancının genel duruşunda gerginliğe ve enstrümanın yanlış konumlandırılmasına yol açması gibi nedenlerden dolayı sert omuzluk kullanmayı öğrencileri de dahil onaylamadığını ileri sürmüştür (77).

Barok dönem keman icrası üzerine uzmanlaşmış Elizabeth Wallfisch, hem fiziksel rahatlık, hem de gelenekselliğin gözetilmesi gibi nedenlerden dolayı çenelik ya da omuzluk kullanmadığını belirtmiştir (Wallfisch, 2004: 906-7) Kemanın eğik yerleşmesini sağlamak ve kaymayı önlemek için, kemancının omzunun şekline göre ayarlanmış güderi bir dolgu kullanmayı ve enstrümanın doğrudan deriye yerleştirilmesini tavsiye etti (907-909).

Omuzluk kullanılmadığında kemancının omzu ile çenesi arasında kalan boş mesafenin (özellikle uzun boyunlu kemancılarda) nasıl doldurulduğu; omuz kaldırma, boynu yana yatırma gibi enstrümanı sabitlemeye yönelik oluşabilecek duruş problemlerinin nasıl engellendiği konusu G. Frisch ve L. Denig tarafından yazılan bir makalede ele alınmıştır.

Keman ve viyolada çenelik yerleştirme sisteminin geliştirilmesine öncülük eden araştırma Kuzey Virjinya bölgesinde, yaklaşık elli keman öğrencisi üzerinde yapılmıştır. Denig ve Frisch, çeneliğin çanak kısmının kemancının çene kemiği çizgisine uyması gerektiğini savunmuş, bu bağlamda öğrencilerin çene şekillerini kendi içinde kemikli, orta ve etli olmak üzere üç temel kategoriye ayırmıştır (Frisch and Denig 2006: 4).

Araştırma sırasında öğrencilerin farklı modellerde sert omuzluk kullandıkları ya da kullanmadıkları araştırmacılar tarafından not edilmiş; omuzluğun şeklinin, yerleşiminin ve vücuda yerleştirildiğinde ortaya çıkan sonuçların öğrenciden öğrenciye değişiklik göstermesi nedeniyle yükseklik gereksiniminin omuzluk yerine bir çenelik tarafından karşılanmasına karar verilmiştir (5). Çeneliklerin yükseklikleri 5, 10, 15, 20 veya 25 mm'lik 'kaldıraçlar' ile arttırılmıştır. Araştırmada kullanılan 8 adet çenelik, Rolland'ın daha önce icracılara iyi hizmet verebilmek için kullandığı çenelik modelleri arasından seçilmiştir (5). Montaj sürecinde, yükselti boyunu belirlemek için öğrencinin boynu ölçülmüştür. Çene kemiği şekline göre bir çanak seçilmiş, daha sonra yükseltiyle eşleştirilmiş; her öğrencinin çene kemiğinin şekli çizilmiş ve hangi model çeneliğin en uygun olduğu kaydedilmiştir (6).

İkinci kategorideki kaynaklar kemancının omuzluk kullanmasının gerekli olup olmadığı konusunda anatomik özelliklerin belirleyici olduğunu, ancak özellikle uzun boyunlu öğrencilerin omuzluk kullanmalarının gerekliliğini de vurgulamıştır. Bir çalışmada tıp uzmanları Charles Levy ve diğerleri, sert omuzluk kullanımının kas gerginliği üzerinde yarattığı etkiyi araştırmıştır. On beş kemancının kas aktiviteleri omuz destekli ve omuzluksuz enstrüman çalarken iki koşul altında ölçülmüş: çalışma sırasında tüm kemancılarda aynı tip Kun marka sert omuzluk kullanılmış ve kemancılardan konforlarına göre omuzluğu ayarlamaları istenmiştir (Levy et al., 1992:104). Her iki koşulda katılımcılara kemanı sadece çalış pozisyonunda tutma, birinci pozisyonda bir pasaj icra etme ve pozisyon geçişleri içeren bir pasaj icra etmeden oluşan üç görev verilmiştir. Çalışma sırasında kemancılardan boyun uzunlukları ve omuz genişlikleri de ölçülmüştür. Araştırmacılar omuzluğun özellikle uzun boyun ve geniş omuzları olan kemancılarda kas aktivitesini -dolayısıyla kas gerginliğini- azaltmaya yardımcı olduğunu keşfetmiştir (108). Çalışmanın sonucunda omuzluk kullanmanın özellikle sternokleidomastoid¹ ve trapezius² bölgelerinde oluşabilecek kas-iskelet problemleri olasılığını azalttığı ortaya çıkmıştır (109).

¹ Sternokleidomastoid Kaslar:Boynun iki yanında, kulakların arkasından göğüs kemiği ve köprücük kemiği birleşimine uzanan büyük kaslar; bunların kısılması boyun çarpılmasına (trotikollise) yol açabilir.

² Trapezius: Üçgen şeklinde bir sırt kasıdır.

Fransız pedagog Pierre Baillot, 19. yy'da erkek smokinlerinin bir parçası olan vatkanın enstrümana alttan desteği kolaylaştırdığını kabul etmiştir. Bu gibi kıyafetleri giymeyen kadınlar ve çocuk kemancıların, giysilerinin omuz kısmının içine kalın bir mendil ya da minder yerleştirmelerini önermiştir (Baillot 1835:26).

Keman pedagogu Pavel Bytovetszki "How To Master The Violin" adlı kitabında, omuzluk kullanmayı öğrencilerin çene ve omuz yapılarındaki farklılıkları göz önünde bulundurarak dört farklı sınıfa bölerek açıklamıştır. Bytovetszki'ye göre ilk sınıftaki öğrenciler kısa boyun ve kare omuz yapısına sahiptir. Bu öğrenciler enstrümanı omuzları ve çeneleri arasındaki boşluğa kolay bir şekilde, doğru pozisyonda oturabilir, bu öğrenciler için desteğe ihtiyaç yoktur (Bytovetszki, 1917: 15). İkinci sınıftaki uzun boyunlu ve kare omuzlu öğrenciler ile üçüncü sınıftaki kısa boyunlu ve eğimli omuz yapısına sahip öğrencilerin enstrüman ve omuzları arasında oluşan boşluğu kapatılmak amacıyla mendil kullanmalarını önermiştir (15). Bu tip özelliklere sahip öğrenciler özellikle pozisyon geçişlerinde daima enstrümanın kayma tehlikesi ile karşı karşıyadır, bu nedenle destek kullanmaları tavsiye edilebilir ancak böyle bir durumda en doğru kararı öğrenci ve öğretmenin vermesi gerekir. İki ve üçüncü sınıftaki özelliklere sahip öğrencilerde doğru tutuşu belirlemek için çok dikkatli düşünülmeli, omuzluk kullanıp kullanılmayacağına kararını buna göre verilmelidir, aksi takdirde yanlış bir kararın sonucu olarak çene ile ekstra güç kullanma zorunluluğu oluşur ve çenenin alt kısmında ağrılar meydana gelir (15). Son sınıftaki öğrenciler eğimli omuz ve uzun boyuna sahiptir, bu öğrenciler için destek kullanmak zorunludur. Ceket giymeyen kadın öğrenciler, vatkanın sağladığı avantajlardan yoksun kaldıkları için destek kullanmak mecburiyetindedir (16).

Ünlü Macar keman pedagogu Carl Flesch, özellikle uzun boyunlu kemancıların omuz desteği kullanmaları gerektiğini kabul etmiştir. Uzun boyunlu kemancılarda sol omuzun kaldırılmasının ancak bu şekilde engellenebileceğini belirtmiştir (Flesch, 1939 :15). Ünlü keman pedagogu Ivan Galamian, "Principles of Violin Playing and Teaching" isimli metodunda enstrüman desteğinin kişiye göre değişmesi gerektiğini, ancak özellikle uzun boyunlu kemancıların omuzluk kullanmalarının gerekliliğini savunmuştur (Galamian, 1985: 13). Galamian'a göre enstrümanın nasıl tutulacağına dair konulmuş hiçbir kesin kural olmaması gerekir. Bazı sanatçılar enstrümanı tamamen omuz ve baş ile destekler, belli ki bu şekilde rahat eder. Bazıları ise çenenin pozisyon geçişlerinde aktif görev almasını sağlayarak kemana köprücük kemiğine dayar, enstrümana destek vermeyi de sol ele bırakır. Uzun boyunlu kemancılar için omuzluk kullanımı en akıllıca çözümdür (13).

Rus pedagog Yuri Yankelevich, bir ped kullanmanın enstrümanı tutmak için daha avantajlı koşullar yarattığını ve pedin omuzun kaldırılmasından kaynaklanan gereksiz gerginliği ortadan kaldırdığını savunmuştur (Yankelevich, 2016:18). Yankelevich, ped kullanılmadığında geniş ve özellikle eğimli omuz yapısına sahip kemancıların omuzlarını kaçınılmaz olarak kaldıracaklarını belirtmiştir (18).³

³ Ibid.

Ünlü keman virtüözü Yehudi Menuhin kemancılık hayatı boyunca omuzluk kullanmamış olmasına karşın daha önceden de belirtildiği gibi uzun boyunlu ve 'köprücük kemiği belirgin olmayan' kemancıların yastık veya katlanmış bir kumaş kullanmaları gerektiği yönünde tavsiye vermiştir, ancak kullanılan materyalin cilde temasının herhangi bir basınç uygulamadan ve nazikçe olması gerektiğini de eklemiştir (Menuhin, 1972: 53).

Üçüncü kategorideki kaynaklar ise omuzluğun özellikle uzun boyunlu kemancılarda yükseklik sağlamak amacıyla kullanılmasına karşı çıkmış, ancak enstrümanı sabitlemesi, eğimini ayarlaması ve enstrümanla omuz arasındaki boş kısmı doldurması gibi nedenlerle omuzluğun kullanılması gerektiğini kabul etmiştir.

Biyomühendisler Marco Rabuffetti ve diğerleri bir araştırma makalesinde omuzluk kullanmanın üst vücut pozisyonuna etkisini araştırmıştır. Araştırmada kemancıların belirli kas grupları önce omuzluksuz, sonra en düşüğe ayarlanmış Kun marka omuzluk ile ve son olarak en yükseğe ayarlanmış Kun marka omuzluk ile gam çalarken hareket analizi metodolojisi ile üç koşulda ölçülmüştür (Rabuffetti et al., 2007: 58). Araştırmacılar, daha yüksek ayarları kullanırken değerlerin çoğunun anatomik referans değerlerine daha yakın olduğunu bulmuştur (64). Bununla birlikte, katılımcıların sol omzunun fleksiyonu⁴ ve sol ön kolunun pronasyonu⁵ artmıştır, ki bu da zararlıdır; araştırmacılar uygun bir omuzluk yüksekliği aranmasının dengeleme değerini içerdiği sonucuna varmıştır (64).

C. Roberts, makalesinde keman öğretmeni Barbara Greenberg'in omuzluğun kullanım amacı ve zararları ile ilgili düşüncelerine atıfta bulunmuştur. Greenberg, enstrümanın tüm yüzeyini yükseltmenin zararlı sonuçları olması nedeniyle omuzluğun enstrümanı yükseltme amaçlı kullanılmasına karşı çıkmıştır (Roberts, 2014). Greenberg'e göre omuzluğun sürtünme-tutuş sağlama ve enstrümanın sırtıyla göğüs duvarı arasındaki boşluğu doldurma olmak üzere iki fonksiyonu olmalıdır (Roberts, 2014).

Tıpkı Greenberg gibi C. P. McCullough'da, omuzluğun çene ve köprücük kemiği arasındaki tüm boşluğu dolduracak şekilde enstrümana yükseklik sağlama amaçlı kullanılmaması gerektiğini belirtmiştir. Omuzluğu bu şekilde kullanmanın kemancının kafasının geriye doğru eğilmesine ve A.O. eklemi⁶ hareketsiz hale getirdiğine inanmıştır. (McCullough, 1996: 40).

Taylor, omuzluğun isteğe bağlı olduğunu ve yükseklik oluşturmak için kullanılmaması gerektiğini ileri sürmüştür (Lacraru, 2014: 50) Taylor'a göre omuzluğun çeşitli kemancılar için enstrüman sabitleme, enstrümanın sağa doğru eğimini sağlama ya da enstrüman tuşesinin yatay konumunu sağlama gibi farklı işlevleri olmalı ve omuzluk köprücük kemiğinin ortasından sternumun üst kısmına uzanan bir "kama"⁷ gibi olmalıdır. Omuzluğun belirtilen alanın gerisine yerleştirilmesi akromiyona ve sternumun alt kısmına baskı yapmasına olanak verir (50). Taylor, enstrümanı çapraz olarak kafa ve omuz

⁴ Fleksiyon: Kolun önden omuz yüksekliğine kaldırılması.

⁵ Pronasyon: İçe dönme manasında kullanılan tıbbi terim.

⁶ Atlanto-okspital eklem: Osoccipitale (alt kafa kemiği) kondili ile birinci boyun omurunun üst yüzeyi ile birinci boyun omurunun üst yüzünün oluşturduğu eklemidir.

arasında sıkıştırmanın boyunda gerginlik oluşturmasının yanı sıra sol eli de olumsuz etkilediğini belirtmiştir. Ana desteğin omuzluk yerine çenelikle sağlanması gerektiğini düşünmüştür (50)

Bir makalesinde Dinwiddie, somatoloji ilkelerine dayanan bir yerleştirme sistemi önermiştir. Yazarın amacı, farklı vücut tipleri için standart bir destek sistemi oluşturarak keman ve viyola öğretmenlerine yardımcı olmaktır. Makalede vücut tipleri somatoloji ilkelerine göre endomorfi ("vücutun yumuşaklığı"), mezomorfi ("karesel sert vücut") ve ektomorfi (narin özellikler) olmak üzere üç kategoriye ayrılmıştır (Dinwiddie, 2007: 39). Yazara göre çoğu insanda bir kategori daha baskındır, ancak diğer kategorilerin özellikleri de görülebilmektedir. Dinwiddie genellikle omuzluk desteği kullanmak yerine enstrümanın omuzluksuz köprücük kemiği üzerine önermiştir; dolayısıyla bunu belirtmediği halde omuzluğu yükseklik oluşturmak amacıyla önermediği sonucuna varılabilir.

Birinci kategorideki kaynaklardan Menuhin kendi ve öğrencileri dahil sert omuzluğu onaylamamış olsa da uzun boyunlu ve köprücük kemiği belirgin olmayan öğrencilerin omuzluk kullanması gerektiğini düşünerek hem birinci, hem de ikinci kategoride fikir belirtmiştir. Goldsmith'in viyola pedagogu Primrose ile olan anısı değerlendirildiğinde ünlü pedagogun omuzluk konusunun kişiye göre uyarlanması konusunda diğer pedagoğlara kıyasla daha esnek bir tavır sergilediği görülür.

İkinci kategorideki kaynakların görüşü özellikle uzun boyunlu kemancıların boyunlarıyla enstrüman arasındaki boş mesafeyi kapatmaları amacıyla omuzluk kullanmaları gerektiği yönündedir. Kaynakların uzun boyunlularda omuzluk kullanmanın gerekliliğine ilişkin hemfikir olmalarının yanı sıra kemancının omuz şeklinin belirleyiciliğine ilişkin görüşleri kendi içinde birbirinden farklılık gösterir. Charles Levy omuzların geniş yapıda, Bytovetszki ise eğimli yapıda olması gerektiğini belirtmiştir. Menuhin geniş ya da eğimli omuz yapısından ziyade, köprücük kemiği belirgin olmayan kemancıların omuzluk kullanması gerektiğini savunmuştur.

Üçüncü kategorideki kaynaklar ise omuzluğu özellikle uzun boyunlu kemancılarda enstrümana yükseklik sağlamak amacıyla kullanılmasına karşı çıkmış, ancak enstrümanı sabitlemesi, eğimini ayarlaması ve enstrümanla omuz arasındaki boş kısmı doldurması gibi nedenlerle omuzluğu kullanılması gerektiğini kabul etmiştir. Bu kaynakların bir kısmı omuzluğu bu şekilde yanlış kullanımının sol kolun üst ve ön kısımlarında, boyun omurunun üst kısmında, boynun iki yanında ve göğüs kemiğinde çeşitli olumsuz etkilerini saptamıştır. Bu pedagoğlardan Taylor, ana desteğin omuzluk yerine çenelikle sağlanması gerektiğini eklemiştir. Dinwiddie, diğer pedagoğlardan farklı olarak omuzluk kullanımını icracının vücut tiplerine göre belirlemiş, makalesinde vücut tiplerini üç kategoriye ayrırmıştır.

SONUÇ

Omuzluğun kullanılmasının gerekliliği ile ilgili üç farklı görüş olması, kaynakların kemancının rahatlığını düşünmediği anlamına gelmemelidir. Her kaynak, kemancının fiziksel rahatlığını sağlamak için farklı yöntemlere başvurmuş ve bu yöntemleri destekleyen geçerli argümanlar sunmuştur.

Birinci kategorideki kaynaklar omuzluğu çeşitli nedenlerle onaylamamıştır, ancak her kemancıya aynı kural geçerli olmayabilir. Örneğin geniş çene yapılı, kısa ve geniş boyunlu, kare omuzlu ve köprücük kemiği belirgin kemancılar özellikle sert omuzluğun kullanımına ihtiyaç duymazken, uzun boyunlu, eğimli omuz yapısına sahip ve köprücük kemiği belirsiz kemancılar sert omuzluğa gereksinim duyabilir.

İkinci kategorideki kaynaklar özellikle uzun boyun, geniş ve eğimli omuz yapısına sahip kemancılarda omuzluk kullanmayı önermiştir. Fakat üçüncü kategorideki kaynaklarla kıyaslandığında ikinci kategorideki kaynakların omuzluğu bahsedilen anatomik özelliklere sahip kemancılarda boyun yüksekliğini eklemek amaçlı kullanıldığı ortaya çıkar ki, üçüncü kategorideki kaynaklar sert omuzluğun özellikle enstrümana yükseklik sağlama amaçlı kullanımından ortaya çıkan kas ve iskelet problemlerine değinilmiştir.

Kemancının omuzluğu kullanma amacı enstrüman ile omuz arasında kalan boş mesafeyi doldurmak, sol omzun kalkmasını engellemek ve enstrüman için gereken eğimi sağlamak olmalıdır. Özellikle sert omuzluk kullanımında dikkat edilmesi gereken en önemli konu kullanılan desteğin kemancı için gerekli olup olmadığıdır. Bu amaca yönelik kullanıldığında omuzluk kullanımı tıpta *Primum non nocere*, "Önce, zarar verme!" anlamına gelen Latince bir deyişle bağdaşır. Bu deyiş tıp okullarında öğretilen ana kurallardandır ve hekime her şeyden önce herhangi bir tıbbî müdahalenin yol açabileceği olası zararları hatırlatma vurgusunu taşır.⁸ Bu bağlamda doğru amaca hizmet vererek kullanıldığında yumuşak ya da sert omuzluk, olası sakatlanmaların önüne geçecek kemancıya icra sırasında herşeyden önce gereken bedensel rahatlığı sağlar. İcra sırasında kemana sürtünme sağlamak, omuzla enstrüman arasında kalan boş mesafeyi kapatmak adına çoğu kemancının sert olmasa da yumuşak omuzluk ya da bez kullanması gerekir. Bu bağlamda 'Omuzluk Kullanımında Kemancının Anatomik Yapısının Belirleyici Etkisi' adlı çalışmada yumuşak ya da sert omuzluk kullanımında kişinin bireysel anatomik özelliklerinin belirleyici olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Primum_non_nocere

KAYNAKLAR

- Auer, Leopold. 1921. *Violin Playing As I Teach It*, New York, Dover Publications.
- Auer, Leopold. 1926. *Graded Course of Violin Playing, Book 1*, New York, Carl Fischer Inc.
- Baillot, Pierre Marie François de Sales. 1991. *The Art of The Violin*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Bytovetzski, Pavel. L. 1917. *How to Master The Violin, A Practical Guide for Students and Teachers*, Boston, Oliver Ditson Company.
- Roberts, Cristopher. 1 August 2011. "Strings", Accessed March 6, 2014. <https://www.highbeam.com/doc/1P3-2394005581.html>
- Dalton, David. 1988. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*, New York, Oxford University Press.
- Dinwiddie, Liz. 2007. "Set-up: Fitting the Instrument to the Body, When All Bodies Are Different!", *American String Teacher*, 57 (3), 38-40.
- Flesh, Carl. 1939. *The Art of Violin Playing*, New York, Carl Fischer.
- Frisch, Gary and Denig, Lynne. (2006). "Chinrest Choice Based on Jaw Type" Erişim: Haziran 15, 2017. <http://www.revisemysite.com/pdfs/102-Chinrest-Choice-%20Original.pdf>
- Galamian, Ivan. 1985. *Principles of Violin Playing & Teaching*, New Jersey, A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs.
- Lacraru, Emanuela, Maria. 2005. *Supporting Tour Instrument in aBody-Friendly Manner: A Comparative Approach*, Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in School of Music,
- Levy, Charles, et al. 1992. "Electromyographic Analysis of Muscular Activity in the Upper Extremity Generated by Supporting a Violin with and without a Shoulder Rest", *Medical Problems of Performing Artists*, 7 (4):103-109.
- McCullough, Carol Porter. 1996. *The Alexander Technique and the Pedagogy of Paul Rolland*, DMA diss., Arizona State University.
- Medakovic, Mirko. 1932. "Shoulder Rest For Violins" Erişim: Haziran 15, 2017. (www.freepatentsonline.com/1879386.html)
- Menuhin, Yehudi. 1972. *Violin: Six Lessons with Yehudi Menuhin*, New York, The Viking Press.
- Rabuffetti, Marco et al. 2008, "Experimental Study of the Effects of Postural and Functional Variations and of Chin-Rest Position on Playing Kinematics of Violinists", Paper presented at Ergonomics in Music: 12th European Congress and 3rd International Congress on Musicians' Medicine, Milan, in *Medical Problems of Performing Artists*, 23 (3):136.
- Roberts, Cristopher. 1 August 2011, "How to Find the Perfect Student Chin & Shoulder Rest," Erişim: Haziran 15, 2017. <https://www.highbeam.com/doc/1P3-2394005581.html>

Rolland, Paul and Mutscher, Marla. 1974. *The Teaching of Action in String Playing: Developmental and Remedial Techniques; Violin and Viola*, Urbana, IL: Illinois String Research Associates.

Spohr, L. 1852. *Spohr's Grand Violin School*, New York, Berry& Gordon.

Tietze, Philip. May 2000. "Finding the Right Set-Up: Advice from the Pros", *American String Teacher*, 50 (2): 74-77.

Wallfisch, Elizabeth. 2004. "Restless World", *Strad*, 115 (1373): 906-909.

Yankelevich, Yuri. 2016, *The Russian Violin School, The Legacy of Yuri Yankelevich*, tr. and ed. M. Lankovsky, Oxford University Press.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Primum_non_nocere

TÜM DÜNYAYA ÖRNEK OLAN RUS FOLKLÖR DANS TOPLULUKLARI

SABİNA GANIOĞLU
Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi,
Ankara Devlet Konservatuvarı
syaba68@hotmail.com

ÖZ

Konservatuvarların Bale Anasanat dallarında “karakter dersi” önemli ve geniş bir rol oynamaktadır. Bu eğitim süresi boyunca öğrenciler Rus, İspanyol, Napolitan, Macar danslarının stil özelliklerini, uygulamalı olarak öğrenmektedirler.

Bu çalışma, Rus dansını detaylı bir şekilde incelerken, Rus dansının günümüze kadar gelişimini göstermektedir. Halk dansı olarak bilinen Rus dansının nasıl klasik bale repertuvarına girdiğini detaylı olarak anlatmaktadır. Rus dansını incelerken büyük usta İgor Moiseyev’in koreografilerine ve sanatsal çalışmalarına da geniş bir yer ayrılmıştır. Bunların yanısıra, Rus halk kostümlerinin ilk kez klasik bale sahnesine taşınması ve geçmişten günümüze kadar gösterdiği değişiklikler de incelenmiş ve anlatılmıştır.

Son aşamada, karakter dansı korrepetitör ile beraber piyano eşliğinde yapıldığı için, derste kullanılan müzik notalarını örnekleriyle beraber içermektedir.

Bu sanat çalışması, Karakter Dansları içinde olan Rus danslarının; bar ve orta egzersizlerinin metodik olarak açıklamasını, stil özelliklerinin tanımlanmasını, müzikal özelliklerinin belirlenmesini, mimik ve jestlerin tanımlanmasını içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Rus dansı, karakter dansı, klasik bale, Rus halk kostümü, koreografi, İgor Moiseyev.

RUSSIAN FOLK DANCE COMPANY MODELS THROUGHOUT THE WORLD

ABSTRACT

In the Ballet Department of Conservatories, "Character Lecture" has an important role. During the education, students learn the stylistic features of Russian, Spanish, Neapolitan and Hungarian dances practically.

This study examines Russian dance in detail and also shows its development until today. In addition, it describes in detail 'Russian dance' known as folk dance how it entered the classical ballet repertoire. While examining the Russian dance, a large space was devoted to the choreography and artistic works of great master Igor Moiseyev. Also in this study, the first uses of Russian folk costumes on the classical ballet stage and its changes from past to present were examined and explained.

This artwork includes methodical explanations of bar and middle exercises of Russian dances as character dances, describing its stylistic and gestural features, and determining its musical specifications.

Key Words: Russian dance, character dance, classical ballet, Russian folk costumes, choreography, Igor Moiseyev.

TÜM DÜNYAYA ÖRNEK OLAN RUS FOLKLÖR DANS TOPLULUKLARI

Zengin bir sanat kültürüne sahip olan Rusya, folklor alanında da dünya çapında tanınmış sanat topluluklarına sahiptir. Rus halk dansları topluluklarında klasik balenin ve klasik müziğin etkisi görmezden gelinemeyecek denli önemlidir. Gerek klasik sanatlarda, gerekse folklor alanında erişilen bu güçlü çizgi, uzun bir tarihi geçmişe ve geleneğe dayanmaktadır. Bu yazının konusu olan “Rus Folklor Dans Toplulukları” konusunun temel unsuru da, doğal olarak halk dansları ve müziğidir.

Halk dansları ve müziği Rus halkının tarihiyle paralel olarak oluşmuş, biçim almıştır. Eski Slav topluluklarında halkın, yaşamla ilişkili sebeplerle yaptıkları kutlamaların büyük bir önemi vardır. Tarladaki işlerin bitimi, av ve sefer dönüşleri, aile arasında önemli günler, gibi olguların her biri özel bir şekilde kutlanmaktaydı. Bu kutlamalar esnasında dans, en dolaysız ve güçlü anlatım biçimi olarak önemli bir yer tutmaktaydı.

Bilinen en eski dans türü olan “horovod”un (halay) halk danslarının temeli olduğu söylenebilir. Daire içinde yapılan bu dans türü ya müzik ya da canlı şarkılar eşliğinde yapılırdı. Zaman içinde horovod’un yörelere göre birçok değişik türü ve değişik uygulama şekli ortaya çıkmıştır. Zaman içinde, Rus halk danslarının karakteri horovod dansları içinde belirgin bir şekilde oluşmuştur. Köy halayları köyden köye geçerek değişmiş ve gelişmiştir. Horovod zaman içinde köyden büyük şehirlere taşarak yaygınlaşmaya başlamıştır¹.

1. Pyotr’ın dönemi tüm Rusya coğrafyasında büyük değişim ve gelişmelerin yolunu açmıştır. Avrupa kültüründen etkilenen bu reformlarla birlikte meydana gelen değişimler, halkın hayatına ve davranışlarına da yansımaya başlamıştır. Bu dönemde Avrupa’dan davet edilen hocalar, halkın toplum içindeki davranışları, konuşma şekli, masadaki duruşu, at binişi ve dans edişine dek her konuda yönlendirici olmuşlar, halkın gelişimine, dönüşümüne yol açmışlardır.

Yurt dışı gezileri sırasında 1. Pyotr dans sanatıyla da çok ilgilenmiş ve bir çok dans öğretmenini yurt dışından Rusya’ya getirmiştir. Kral 1. Pyotr döneminde Rusya’da balolara, davetlere saray dansları da eklenmiştir. Saray ya da aristokratların hayatında yer almaya başlayan bu danslar özel davetlerin geleneği haline gelmeye başlamıştır.

Çar ve Çariçe ya da ev sahibesi ve sahibinin sergilediği “Polonez” dansıyla başlayan gece, “münet”, “pas de gras”, “mazurka” gibi diğer saray danslarıyla tamamlanmaktaydı. Saray danslarının en gelişmişleri “münet” ve “polonez” türleri idi, daha sonrasında “Rus horovod”u bu ikiliyi takip etmekteydi.

Rusya’daki ilk klasik bale okulu olan St. Petersburg ve Moskova bale okullarının kuruluşu ve gelişimi de bu döneme rastlar. Tüm bu değişim neticesinde, 19. yüzyılda Rusya’nın dans kültürü çok yüksek seviyeye ulaşmıştır. Rus dans ekolü uzun yıllar süren çalışmalar ve büyük emekler sonucunda ulaşılan bilgi birikimi ve eğitim sistemi

¹ M. Vasilyeva, (1968), Tarih Dansları, Sanat yayınevi, Moskova

dolayısıyla 19. yüzyılda “en güvenilir sanat dallarından biri olarak toplum hayatında yer edinmiştir².

Halk danslarının bale sanatıyla buluşması 19. yüzyılda, St. Petersburg ve Moskova yavaş yavaş Avrupa'nın en dikkat çeken koreografi başkenti olmaya başlamıştır. “Corps de ballet” dansçıları ve yetenekli solistlerin bu merkezlerde aldıkları nitelikli eğitim ve ulaştıkları teknik-artistik seviye; yerli ve yabancı koreograflara, en zor bale temsillerini başarıyla sahnelemek konusunda çok uygun bir ortam sağlamıştır.

19. Yüzyıla gelindiğinde bale sanatındaki bu gelişimin yanı sıra: Rus halk dansları, Kazak ve Kafkasların “lezginka” dansı gibi karakter dansları da Rus balo ve bayramlarında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Dansa verilen bu önem ve dansların karakteristik niteliği, edebiyata da yansımış; 19. yüzyıl Klasik Rus edebiyatında balo ve dans gecelerini betimleyen bölümler kaleme alınmıştır. Alexander Puşkin'in “Yevgeniy Onegin” ve Lev Tolstoy'un “Savaş ve Barış” eserleri bunlara örnektir³.

Rusya'da bale sanatının gelişmeye başlamasıyla birlikte Rus, İspanyol, İtalyan ve Macar halk danslarına da bale eserlerinde yer vermeye başlanmıştır. Halk danslarından hareketle klasik baleye uyarlanmış olan bu danslar, klasik bale terminolojisinde “Karakter Dansları” tanımı altında toplanmıştır. P.İlyiç Çaykovski'nin müziği ve Marius Petipa'nın koreografileriyle “Fındıkçı ve “Kuğu Gölü” balelerinde yer alan karakter dansları bu olgunun en güçlü örnekleridir.

Halk danslarına bale eserleri içerisinde yer verilmesi, Rus halk danslarının sahnelenmesinde yepyeni bir çığır açmış, devrim niteliğinde bir değişimin başlangıcı olmuştur. Bu başlangıç diğer koreografları da etkilemiş; horovod (halay) dansı ile başlayan bu yenilik, zaman içerisinde diğer Rus halk danslarının da sahnelenmesinin, dolayısıyla değişime uğramasının, gelişmesinin ve klasik bale repertuvarında Rus dansları olarak yer edinmesinin yolunu açmıştır.

Marius Petipa'nın eserlerinde yer alan karakter dansları için karakter dansı ayakkabıları kullanılırken, 20. yüzyılda Yury Grigorovich ile bu danslar “point shoes” (parmak ucu ayakkabısı) ile dans edilmeye başlanmış ve bu aşama ile karakter dansları; klasik bale repertuvarında zirve noktasına ulaşmıştır.)

İgor Moiseyev

Halk dansları alanında tarihte en derin iz bırakan isim İgor Moiseyev'dir. Rus, İspanyol ve İtalyan (Napoliten) dansından, Aragon bölgesi “hota” dansına; klasik bale repertuvarına taşınan halk dansları söz konusu olduğunda büyük usta koreograf Moiseyev'i anmamak mümkün değildir.

Babası Rus ve Yahudi avukat, annesi de Fransız olan İgor Moiseyev 1906 yılında Kiev şehrinde dünyaya gelmiştir. Babasının, Moiseyev'i çok küçük yaşta özel bale okuluna

² Rus Tiyatrosu, <http://rusnardom.ru/russkiy-teatr/istoriya-russkogo-baleta/>

³ K. Zatssepina, (1951), Sovyet Rusya Halk Dansları, Moskova

yazdırması, İgor'un yeteneğinin keşfedilmesi ve bu okuldan Moskova koreografi okuluna geçerek eğitimi orada tamamlamasının yolunu açmıştır.

Moiseyev, eğitimini tamamladıktan sonra 1924 yılında Bolşoy Balesi'nde solist olarak çalışmaya kabul edilmişti, beş yıl solist dansçı olarak çalıştıktan sonra kendi koreografilerini yapmaya başlamış ve 1930 yılında sahnelemeye başladığı çalışmalarıyla büyük beğeni kazanmıştır.

Gerek Moiseyev'in yaptığı çalışmaların başarısı, gerekse 1917 devriminin ardından Sovyetler Birliği Rusya'sının sanat alanındaki yeni çizgi arayışları; ilk "Moiseyev Halk Dansları Okulu"nun, 1938 yılında Moskova koreografi okulunun bünyesinde açılmasının yolunu açmıştır.

Bu okulun ilk mezunlarından, Moiseyev Halk Dansları Topluğu oluşturulmuştur. Bu girişimin başarısı halk danslarına verilen önemi arttırmış ve daha sonraları St. Petersburg'daki Vaganova dans akademisinden başlayarak Sovyetler Birliği döneminde kurulan tüm bale akademilerinde, bale eğitimine halk dansları eğitimi de ayrı bir dal olarak eklenmiş, dans alanında verilen eğitim halk danslarını da kapsayacak biçimde genişletilmiştir⁴.



⁴ Klavir Dergisi, Igor Moiseyev,
http://www.klavier.com.ua/index.php?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=654&category_id=101&option=com_virtuemart&Itemid=83

Moskova'daki "Moiseyev Halk Dansları Okulu"nun kuruluşunun ardından Moiseyev, Sovyet şehirlerini dolaşarak halk danslarını araştırıp, incelemiş ve halk dansları alanındaki birikimini derinleştirmiştir. İncelediği danslar arasında Belarus, Ukrayna, Moldova, Gürcü (lezginka) Çingene dansları, Kırgız ve Özbek dansları ve elbette Rus halk dansları yer almaktadır.

Moiseyev, kendi topluluğuyla dünyaya açılmasının ardından; İspanyol, Macar, Aragon bölgesi ve Arjantin danslarını da araştırıp, inceleyerek bu dansları kendi müthiş koreografileri ile seyirciye sunmuştur.



Tüm dünyada en iyi halk dansları topluluğu olarak kabul edilen "Moiseyev Rus Devlet Akademik Halk Dansları Topluluğu", dünyanın ilk halk dansları topluluğudur. Topluluğun repertuarı 200 eser içermektedir. Bu eserler arasında, minyatür, süit ve tek perdelik bale eserleri de bulunmaktadır.

Moiseyev topluluğu'nun sahnelediği her eserde farklı bir senaryo bulunmaktadır: Reperetuarda yer alan bir Arjantin dansında; üç erkek solist dansçı, "solo" dans bölümünde, bir birleriyle ayak hareketleriyle yarışarak, seyircilere, "ben daha güzel dans ediyorum" iddiasını sergilerken, Aragon Hota'da; seyircilere İspanyol halkın bayram havasını hissettirecek sahneler ve mizansenler yer alır. Sicilya "Tarantella"sı, köy insanın çalışma dobra ruhunu yansıtırken, Meksika danslarında erkeklerin kızlara kibar, nazik davranışı, Moldova danslarında hızlı hareketlerle yarışan kız ve erkek dansçılar, Rus danslarında da Rus halkının, ruhu geniş karakteri yansımaktadır. Moiseyevin koreografilerini yaptığı danslarda; her ülkenin kültürü, ruhu ya da ritüelleri gerek dansla, gerek mimik ve mizansenlerle sunulmaktadır.

İz bırakan koreografilerinden olan bir perdelik eser “Poloveç Dansları” iki büyük tabloda oluşmaktadır. Alexander Borodin’in. “Prens İgor” operasında, aynı adla yer alan bölümü; Moiseyev aynı konuya bağlı kalarak kendi topluluğuna uyarlamıştır. Büyücünün esiri olan güzel, narin kızların dansıyla başlayan eser, ikinci bölümde erkek dansçıların; (kuliste bulunan, akrobatların kullandığı gibi bir trampelden zıplayarak) sahneye adeta uçarak girişinin yarattığı çarpıcı etkiyle ve seyirciyi şaşırtışıyla akıllarda iz bırakmıştır.

Şabaş adlı diğer bir tek perdelik eser olan Besteci Modest Mussorgskiy’nin “Çıplak Dağda Bir Gece” müziği ile yaptığı koreografide ise başlangıçta yer alan karanlık sahnede, gece şeytanların ve cadıların vahşi dansı sergilenirken, sabah kötü ruhların yok oluşunun ve günün doğumunda, aşkla dolu romantik bir çiftin sahneye çıkışıyla tamamlanan eser: insanın şeytanî yanları ve sevgi dolu huzurlu hayat arasında bir kıyaslama yaparak, insanlara umut veren bir finale tamamlanmaktadır.

İnanılmaz yetenekli ve disiplinli çalışma kapasitesine sahip olan Moiseyev’in olağanüstü koreografilerinin seyircide yarattığı etki; temsillerin finalinde seyircinin dakikalarca dinmek bilmeyen alkışları ve bazı final danslarının üst üste tekrar edilmesiyle akıllarda derin izler bırakmıştır. Seyircinin Rusya’da ya da yurtdışında dakikalarca süren ayakta alkışı, İgor Moiseyev’in okulu ve topluluğunun bu güne kadar süren başarısının açık bir ifadesi olarak günümüzde de devam etmektedir.



İgor Moiseyev dans dünyasına yaptığı büyük katkı sebebiyle dans tarihinde yer almış çığır açan bir sanatçıdır ve başarısı nedeniyle kendisine gerek Rusya’da gerekse diğer ülkelerde pek çok ödül verilmiştir.

“Moiseyev Rus Devlet Akademik Halk Dansları Topluğu”, İgor Moiseyev’in 2007 yılında 101 yaşındayken ölümünden sonra da faaliyetlerini ve başarısını sürdürmeye devam etmiştir.

Berözka

Rusya coğrafyasında Moiseyev topluluğundan sonra en büyük Rus halk dansları topluluğu “Devlet Akademik Halk Dansları Topluluğu Berözka”dır. Moiseyev topluluğunun repertuarında tüm dünya halk dansları sahnelenirken; Berözka topluluğunda sadece Rus halk dansları ve ağırlıklı olarak horovod çeşitleri sahnelenmektedir.

Berözka, 1948 yılında ünlü koreograf Nadejda Nadejdinoy tarafından Moskova’da oluşturulmuştur. Geniş bir kültüre sahip olan Nadejdinoy, büyük bir coğrafyaya yayılmış olan ve farklı etnik, ulusal özellikler taşıyan Rus halkının çok zengin bir folköre sahip olduğunun bilgisiyle bu alana yönelmiştir. Nadejdina, klasik bale ile anonim horovod dansından yararlanarak, halk dansı ve çağdaş dansın bir araya getirildiği bir senteze ulaşmıştır. Danslarda, horovod dansının hareketleri temel alınırken, klasik baleden alınan nüanslarla bu hareketler zenginleştirilmiştir⁵.

Berözka topluluğu kadın dansçılardan oluşmaktadır. Nadejdinoy, koreografiye özel bir adım katmıştır. Daha önce hiçbir koreografin kullanmadığı bu adımın çok beğeni kazanması üzerine; Rus halk danslarında kullanılan tipik bir adım niteliğine kavuşmuştur. Kızların sahnede kuğu gibi kayarcasına gerçekleştirdiği bu adım; seyircilere inanılmaz bir heyecan ve duygu yaşatmaktadır. Giysilerinin uzun etekleri yer ile birleşen dansçıların; hiçbir sarsıntı, gözle görünen hareket olmadan kayarak ilerleyişi: dansçıların hiç ilerlemediği, aynı yerde durduğu, dansçıların oluşturduğu “pattern”lerin (hareket kalıpları) sahne zemininin dönüşüyle gerçekleştiği izlenimi yaratmaktadır. Daha sonra başka halk dansı topluluklarının da kullandığı bu adım günümüzde Rus Dansı adımları arasında kabul edilmektedir.

Topluluk Rusya’da hızlı bir biçimde şöhret kazanmış ve daha sonra gerçekleştirdiği turnelerde tüm dünyada tanınmıştır. Sergiledikleri bu üst düzeyde seviye ve elde ettikleri beğeni nedeniyle, tüm gösterilerinin sonunda seyircinin bitmeyen alkışlarıyla karşılaşmışlardır. Birçok dergide “Berözka”daki kızlar kayar adımla dünyanın bir ucundan öbürü ucuna kaydılar” şeklinde yorumlar yapılmıştır.

Berözka’nın kadın dansçılardan oluşmuş olması belirleyici bir özelliğidir. Bununla birlikte Rus halk dansları sahne koreografisine ekledikleri yeni stil de Berözka’nın önemli ayırt edici özelliklerindedir.

Tüm dansların temel ‘pattern’i horovod’dur. Horovod’un, halay gibi dansçıların zincir halinde tutuşarak daireler oluşturması yoluyla yapılan bir dans olması nedeniyle her dansta ana ‘pattern’ daire şeklinde uygulanmaktadır. Ancak daireden daireye geçişler çok çeşitli koreografilere sahiptir.

⁵ Kultura, Berözka, <http://www.culture.ru/materials/104113/-berezka-tayna-privushchego-shaga>



Örneğin sahnenin 4 köşesinden ortaya toplanarak bir büyük daire veya daire içinde ikinci bir daire oluşturulur. İç içe daireler ise zıt yönlerde dönüş yaparak koreografiyi zenginleştirir. Diğer bir koreografide de sahnenin ortasında oluşturulan daireden sahnenin 4 dış köşesine kayarak farklı daireler oluşturulur. Bunun gibi pek çok daire koreografi ve 'pattern' örnekleri verilebilir. Bu koreografi zenginliği ile dans kurdele dalgalanması gibi bir görünüm olarak seyirciyi büyüler.

Topluluktaki kadın dansçıların özelliği, hepsinin uzun boylu ve adeta bir biblo gibi güzel olmalarıdır. Müzik başladıktan sonra dansçılar sahneye zarif minicik, özel ve 'kayarak ilerliyormuş' etkisi yaratan adımlarla çıkıp enfes figürleri yapmaya başlarlar.

Bu toplulukta bir diğer büyük rol kostümlere aittir. Kayma izlenimi yaratabilmek amacıyla; dansçılar için ağır kumaştan, yere kadar uzun ve yere değen kısmı geniş olan kostümler yapılmaktadır.



Bazı danslarda, dansçıların başlarında "kokoşnik" adlı aksesuar kullanılırken, bazı danslarda baş aksesuarı olarak kırmızı kurdele kullanılır.

En meşhur olan Berözka adlı dansta, dansçılar ellerinde Berözka ağacının (huş ağacı) yeşil dalı ile dans ederken, bazı danslarda mendil kullanılmaktadır.

İlk günden bu güne kadar topluluk, büyük başarı kazanan performanslarıyla ülkelerinde ve tüm dünyada temsiller yapmaya devam etmektedir.

1980 yılında Nadejdinoy'un öğrencisi ve topluluğun baş dansçısı olan M. Kolsova topluluğun yönetimine getirilmiştir. Baş koreograf M. Kolsova topluluğun repertuvarını geliştirirken; topluluğun temel yapısını da başarıyla korumakta ve genç dans sanatçılarına geleneği aktarmaya devam etmektedir.

1959 yılında Berözka folklor toplulukları arasında yapılan seçimle altın madalyaya layık görülmüştür.

Kızıl Ordu Korosu

Dünyada ilk kez sosyal bakımdan iki önemli kurumsal yapının, sanat ve askerliğin bir araya getirildiği topluluk olan Kızıl Ordu Korosu; bu başlık altında koro, orkestra ve dans topluluğunun bir arada olduğu, Rusya'nın en meşhur üçüncü topluluğudur. Erkek elemanlardan oluşan koro, onlara eşlik eden orkestra ve dansçılar; halk şarkılarından, kilise müzikleri, opera aryalarına kadar bir repertuvara sahiptir.

Kızıl Ordu Korosu 1928 yılında Moskova'da kurulmuştur. Kuruluşunda; koroda 12 asker korocu, bir akordeon, iki dansçı ve bir anlatıcı vardı. İlk konserleri 1928 yılında askerlere moral konseri olarak gerçekleştirildi. 1933 yılına kadar 300'e yakın gösteri yapan topluluğun en önemli toplumsal sorumluluk faaliyetleri arasında İkinci Dünya Savaşı'nda, savaşın getirdiği olumsuz duygulara karşı, topluma cesaret ve vatanseverlik duyguları aşılama amacıyla, çeşitli Sovyet şehirlerinde 1500 temsil yapılması yer almaktadır. Bu temsillerin bir kısmı savaşta yaralanan askerlerin yattığı hastanelerde, askerlerin acısını dindirmek amaçlı olarak gerçekleştirilmiştir⁶.

1928-1946 yıla kadar koronun yönetimini Aleksandr Aleksandrov, 1946-1987 yıllarda da onun oğlu Boris Aleksandrov yönetmiştir. Geçen süre içerisinde koro, orkestra ve dansçılardan oluşan dev bir topluluk halini alan Kızıl Ordu Korosu, 2012 yılından bu güne kadar Genadiy Saçenük tarafından yönetilmektedir. Kızıl Ordu korusu gayri resmi olarak; kurucusu olan Aleksandrov'a atıfla "Aleksandrov Topluluğu" olarak da bilinmektedir. Aleksandrov topluluğunda 186 sanatçıdan oluşan koro orkestra ve dansçı yer almakta ve bu büyük topluluğun repertuvarında, farklı dillerde 2500 eser seslendirilmektedir. Repertuvarın bu denli gelişmesinin bir sebebi de Kızıl Ordu Korosu'nun turneye gittiği her ülkede; o ülkeye ait parçaları seslendirmesi ve repertuvarına katmasıdır. Repertuvarı bu denli geniş ve renkli olan topluluk, enstrüman açısından da geniş bir yelpazeye sahiptir. Orkestrada klasik enstrümanlarla birlikte, yöresel halk enstrümanları da yer almaktadır. Dünyanın her yerinde, Kızıl Ordu Korosu'nun kimlik kartını ise "Kalinka", "Smuglyanka", "Katyuşa", "Moskova Geceleri" ve Rus asker ve savaş şarkıları oluşturmaktadır.

⁶ Rus Ordusu, <http://www.culture.ru/materials/104113/-berezka-tayna-plivushchego-shaga>

Meşhur Rus halk şarkıları ya da askeri marşlara dansçılar eşlik ederken bazı şarkı ve danslar Rus halkının geleneksel davranışlarını yansıtır. Örneğin; misafirleri etmek ve tuzla karşılamak, Kazak'ların geleneksel kılıç yarışma oyunları, Romanların günlük giysilerinin ve hatta davranışlarının bir parçası olan geniş eteklerini savurmaları gibi ve bando orkestrasının davul gösterisi gibi. Bazı şarkılarda koro el ve baş hareketleri ile durduğu yerde eşlik etmektedir. Kızıl Ordu korusu opera arylar ve sevimli pop-müzik şarkıları seslendirince kendine hayran bırakıyorlar. Aleksandrov toplum 62 ülkede sahne aldı ve her ülkede büyük ilgi kazandı.



Dünya ünlü şarkıcılar Jean-Jacques Goldman, David Forster, Steve Barakatt ve Mirey Matye gibi Kızıl Ordu eşliğinde sahneyi paylaştılar. Fransız yıldız Mirey Matye, Aleksandrov topluluğu ile Rusça ve Fransızca şarkıları söylemiştir. 1960 yılında Kızıl Ordu, Mirey Matye ile Fransa turnesinde ilk defa beraber sahne almışlar ve halkın beğenisi sonucu artık bir geleneğe dönüşerek Moskova'da ve Fransa'da her yıl bu birliktelik tekrarlanmıştır.



Kızıl Ordu altında 5-13 yaş çocuklar için okul-stüdyoda genç yetenekler yetişmektedir. Başarılı öğrenciler ödül olarak Kızıl Ordu topluluğunda konserlerde yer almaktadırlar. Elbette bu süreçte askeri disiplin ve çalışma büyük rol oynamakta ve çalışma disiplini onları büyük sanat zaferinin kapılarını açmak için yardımcı oluyor. Küçük çocuk, arkasında ona eşlik eden dev kadro bir koro eşliğinde solo parça söylediğinde ortaya çıkan etkileyici duygusal ortam seyirciyi de içine katınca bıraktığı izler farklı bir boyut kazanmaktadır. Bu konserlerde çocuk sanatçılar bazen asker formayla bazen da milli kostümle sahnede yer almaktadırlar.



Çok fazla ödüllere layık olan Kızıl Ordu topluluğu mükemmel asker korusu, solistler, müthiş orkestra ve dansçıları ile kendi ülkesinde ve tüm dünyada büyük hayranlıkla izlenmektedir.

Geçmiş ve günümüz zamanını birleştirerek performanslar sergileyen bu üç topluluk tüm dünyada faaliyet sürdürerek ölümsüzlüğe imza atmıştır.

KAYNAKLAR

Klavir Dergisi, Igor Moiseyev,

http://www.klavier.com.ua/index.php?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=654&category_id=101&option=com_virtuemart&Itemid=83

Kultura, Berözka,

<http://www.culture.ru/materials/104113/-berezka-tayna-plivushchego-shaga>

Rus Ordusu,

<http://www.culture.ru/materials/104113/-berezka-tayna-plivushchego-shaga>

Rus Tiyatrosu,

<http://rusnardom.ru/russkiy-teatr/istoriya-russkogo-baleta/>

Vasilyeva M. 1968. *Tarih Dansları*, , Moskova: Sanat Yayınevi

Zatsepina K. 1951. *Sovyet Rusya Halk Dansları*, Moskova.

KIYAFETLERİN VE MEKÂNLARIN İZİNDE: ŞEREF AKDİK'İN RESİMLERİNDE MODA VE MEKÂN ÇÖZÜMLEMESİ

İLKAY CANAN OKKALI

Öğr. Gör. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon
icanikli@gmail.com

ÖZ

20. yüzyılın ilk yarısı Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin olduğu çok güçlü bir dönüşüme sahne olan geleneğin yerini modernin aldığı bir dönemdir. Toplumsal olarak büyük değişiklikler ve bunların yansıması olarak aile, eğitim, giyim-kuşam, kadın olgusu ve ev yaşantısında dönüşümler yaşanır. Bu değişim dönemin romanlarına ve ressamların resimlerine ilham kaynağı olur. Özellikle 1930'larda yazılan romanlar modern ev, modern aile, modern kadın imgesinin anlatıldığı çalışmalardır. Bu dönem sanatçılarından Şeref Akdik de 1930-1960'lı yıllardaki portre ve tür resimlerinde modern iç mekânlara dönüşen evleri ve değişen kadın imgesini betimler. Bu çalışmalar modern dekorasyonun öğeleri mobilyaların, duvardaki resimlerin, vazodaki çiçeklerin ve dönemin kadın modasının giysileri tayyörlerin, pantolonların izlenebildiği çalışmalardır. Bu resimlerde gündelik yaşantının nesnel bir gözlem sonucunda tuvale yansıtılması söz konusudur.

Şeref Akdik, 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlayan resim eğitimine 1925'te kazandığı yarışma ile Julian Akademisi Paul Albert Laurens'in atölyesinde Paris'te devam eder. Önce Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin üyesi olur, daha sonra d Grubu'nun sergilerine katılır.

"Kıyafetlerin ve Mekânların İzinde: Şeref Akdik'in Resimlerinde Moda ve Mekân Çözümlemeleri" başlığını taşıyan bu çalışma 20. yüzyılın ilk yarısında değişen toplumsal yaşamın moda ve mekânlara yansımasını Şeref Akdik'in resimlerinde ve dönemin romanlarında okuma denemesidir.

Anahtar Kelimeler: Şeref Akdik resimleri, moda, yaşayan mekânlar, portre ressamlığı, tür resmi.

ON THE TRACK OF OUTFITS AND HOUSEHOLDS: AN ANALYSIS OF FASHION AND LIVING SPACES IN THE PAINTINGS OF ŞEREF AKDİK

ABSTRACT

The first half of the 20th Century witnessed the transition from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. This was a time when modern took the place of tradition. Great social change happened and as a reflection of this, family life, education, clothing habits, the concept of woman and domestic life transformed, too. These changes inspired contemporary novels and paintings. Modern homes, modern families, modern women were the subjects of the novels especially in the 1930's. Between the 1930's and the 1960's the artist Şeref Akdik depicted the changing images of homes and women in her portraits and genre paintings. These works reveal furniture, paintings on the walls, flowers in vases as the elements of modern decoration and lady's suits and trousers as modern women's fashion. Her paintings depict daily life observed in an objective way.

Şeref Akdik began her arts education at the Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts) in 1915 and after winning a competition attended the studio of Paul Albert Laurens at the Académie Julian in Paris in 1925. After that, she first became a member of Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (Independent Painters and Sculptors Association) and then took part at the exhibitons of another painters' association d Grubu (Group d).

This work with the title "On the Track of Outfits and Households: An Analysis of Fashion and Living Spaces in the Paintings of Şeref Akdik", is an attempt to read the reflections of social changes in the fashion and living spaces from the paintings of Şeref Akdik and contemporary novels.

Key Words: Şeref Akdik's paintings, fashion, living spaces, portraiture, genre painting.

1899'da Fatih'te doğan Şeref Akdik (1899-1972), sanata ilgisini "Reis-ül Hattatin" olarak tanınan babası Kamil Akdik'ten alır. Dedesi Süleyman Efendi Gümüşhane iline bağlı eski ismi Beş Kilise yeni ismi Mecitli olan köyden İstanbul'a göçmüştür. (Ülker, Kazancı, Yılmaz, Doğru 2014: 5) Babasının çabalarıyla Hoca Ali Rıza ile tanışan, 1915'te girdiği Sanayi-i Nefise'de Çallı'nın öğrencisi olan Şeref Akdik eserlerinin kendi görüş ve duyusunun mahsulü olduğunu ifade eder. (Öndin 2002: 235) Sanatçı, 1923 yılında kurulan Türk resim sanatının ikinci sanatçı topluluğu olan "Yeni Resim Cemiyeti"nin kurucuları arasındadır. (Gören 2003a: 51) 1925'te okulu bitirerek o tarihte açılan Avrupa Konkuru'nu kazanarak Paris'e gider. Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens ile çalışır. Avrupa'daki eğitim sürecini iyi değerlendirerek tatillerde Almanya'ya gider, burada Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'yi bulur, müzeleri gezer. Brüksel'e gider, oradan İtalya'ya geçer (Yazıcı 2016: 11). 1928'de Türkiye'ye döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü'ne resim öğretmeni olarak atanır. 22 Haziran-5 Temmuz 1932'de Ankara Halkevi'nde ilk kişisel sergisini açar. Şeref Akdik, aralarına daha sonraki sergilerde katıldığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin üyesi olmuş, somut bir bakışla insan ve çevre ilişkilerini inceleyerek yapı sağlamlığına önem vermiştir (Gören 2003b:125; Gören 2003c: 27). Yağlıboya portre ve figürlerinde klasik anlatıma bağlı kalarak realist çalışan Şeref Akdik özellikle portrelerini yaptığı kişilerin iç dünyasını yansıtmaya çalışmıştır. Daha sonra d Grubu'nun sekizinci sergisine katılarak d grubuna dahil olur. Eserleri Washington Ulusal Galerisi, Nice Müzesi, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi gibi önemli müzelerde bulunur.

Sanatçının aktif olarak resim yaptığı ve Türk resim sanatına damga vuran gruplarının olduğu dönem (1923-1950) erken Cumhuriyet dönemidir ve toplumda önemli değişimlerin gerçekleştiği bir zamandır. En başta Ankara, 13 Ekim 1923'te yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti ilan edilir, dönemin resmi ve popüler yayınlarında Ankara'dan "ulusun kalbi" olarak bahsedilir, Ankara'nın modern Türkiye'nin sınırları içinde merkez olması metaforunun yanında Türkiye Cumhuriyeti'ni doğuran iyiliksever anne metaforu olarak kullanılır. (Bozdoğan 2008: 82, 83) Ulusun kalbi olarak kent planlanmasına büyük önem verilir, ana bulvarı boyunca düzenli olarak sıralanan kurum binaları ve gösterişli villalar, Atatürk Bulvarı üzerinde kübik apartmanlar, yükseköğretim binaları... Bu dönem sanatçıların resimlerinde ve romanlarında Ankara konu olarak ele alınır. Değişen mimari ile ev içlerinin değişimi de başlar. Aslında ev içi kültürünün ve aile hayatının dönüşümü cumhuriyetten yarım yüzyıl önce başlar. Avrupa kültürü, sofrada adabı, beğenileri, 1839'da yapılan Tanzimat reformlarından itibaren İstanbul'un ticari ve bürokratik seçkinlerinin evlerine nüfuz eder. Eğitimli Osmanlı bürokrat, aydın ve subaylarının Avrupaileşmesi ve bunun yaşama, giyime, ev döşemesine yansımaları, Türk modernleşmesinin edebi ve kültürel teması olur. (Bozdoğan 2008: 212) Aile ve ev anlayışındaki dönüşümler, kadınların sosyal hayata karışmaları, eğitim durumlarının iyileşmesi, işgücüne katılmaları Türk modernleşmesinin önemli unsurlarıdır.

Cumhuriyetin ilanıyla geleneksel geniş ailelerin yerini daha küçük hanelerin alması, mimari ve iç mekân tasarımı, yeni, modern, Batılı bir ev içi kültürü oluşturmak,

1930'lu yıllarda takıntı halini alır. Modern kent hayatının daha geniş bağlamı içinde "ev" fikrinin kendisi bile cumhuriyet kavramı olarak sunulur. (Bozdoğan 2008: 213, 214)

Bu dönem sanatçıların resimlerinde ve yazarların romanlarında sosyal yaşantı ile değişen mekân algısını ve yaşayış tarzını yansıtmaya çabalarına tanık olunur. Aynı zamanda değişen moda anlayışının yansımaları da kadınların kıyafetlerinde izlenir. Şeref Akdik'in resimleri modern iç mekânlara dönüşen evlerin ve değişen kadın imgesinin izlerini yansıtmaya bakımından önemlidir.

ŞEREF AKDİK'İN RESİMLERİNDE MODA VE MEKÂN ÇÖZÜMLEMESİ

Toplumun değişen yüzünün, kadının okuyan, sanatçı, entelektüel, kamuda söz sahibi olan yönüyle vurgulanmasına Şeref Akdik'in yapıtlarında rastlanır. Sanatçının *Nazlı Ecevit Portresi* (1932) adlı çalışmasında, modern bir oturma odasında, salonun puf koltuğuna oturmuş, rahat bir duruşla poz veren bir kadın ressam -Nazlı Ecevit- betimlenmiştir (Figür 1). Yapıt, siyah elbise üstüne gri-yeşil ceket, ceket ile aynı renk bandanası ve eldiveni ile dönemin giysilerini taşıyan Türk kadınının betimidir. Aynı zamanda kadının arkasındaki kitaplarla, kitaplığın üstüne yerleştirilmiş vazodaki çiçeklerle, resmin dışına taşan duvardaki asılı tablonun çerçevesiyle yalın ve minimalist eşyalarla döşenmiş dönemin kübik modasını yansıtan Türk evinin görsel imajıdır (Okkalı 2014: 480). Nazlı Ecevit, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından. Mihri Hanım ile Ömer Adil Bey'in öğrencisi olur. Feyhaman Duran'dan da dersler alır (Toros 1988: 50). Nazlı Ecevit, sanatçı yönüyle toplumun değişen imajına uyum sağlamakta zorlanmamıştır. Modern ev ve modern Türk kadını imajı, 1930'larda dönemin ideolojisinin birlikte tasarlayıp yürüttüğü bir projedir. Modern evde Kübik formlar vurgulanır, iç mekânların tasarımında da mimarların yardımına başvurulur. Mekânlar, çıplak duvarlar, hafif modern eşyalar ve bunlar dışında çok az şeyden oluşan katı bir sadelik sergiler (Bozdoğan 2008: 239).

Dönemin romanlarında da Kübik modası yaygın olarak kullanılır. Peyami Safa'nın Server Bedi takma ismiyle 1936 yılında yazdığı *Cumbadan Rumbaya* kitabında, Tahsin Bey karakterinin yeni evin salon dekorasyonunda Kübik formun uygulanmasına verdiği önemi "Salonları da biz gubik döşetiriz" sözüyle vurgular (Safa 1999 [1936]: 213). Yine Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Ankara* (1934) romanında, Hakkı Bey'in kübik döşenmiş evinden şöyle bahseder (Karaosmanoğlu 1991 [1934]:141; Bozdoğan 2008: 212);

"Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, kübiğin ilk örneklerini gösterdi. Köşeleri baştanbaşa camlı, kapıları lakeden ve tavanları gizli elektrik enstallasyonlarına göre oyuk binaların ilki Hakkı Beyin evi oldu. Selma Hanımın kocası, bundan, gizli bir iftihar duymaktadır. Hele Berlin'in veya Paris'in son mobilya sergi kataloglarındaki eşya resimlerine göre döşenmiş odalarını, salonlarını herkese ilk gösterdiği günler, âdeta, bayramlıklarıyla sevinen bir çocuk gibiydi. Birer dışçı sandalyasını andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından farkı olmayan büfeler, dresuarlar, çıplak duvar, çıplak yer...ve hepsinin üzerinde soğuk bir klinik parıltısı"



Fig. 1: Şeref Akdik, *Nazlı Ecevit Portresi*, 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm, (Ahu-Can Has koleksiyonu), (Gören 2003a: 53)

Şeref Akdik'in *Kimonolu İstanbul Hanımı* adlı resmi, Nazlı Ecevit'in kardeşinin portresidir ve bir portre olmasına rağmen, iç mekânda betimlenmesiyle portrenin ve özel yaşamın tüm gizemini sunar (Figür 2). Yaşamını sürdürdüğü mekân kendi beğenisine uygun şekilde döşenmiş olup, poz verdiği kimono Japon kültüründen izler taşır. Figürün arkasında yer alan duvar kâğıdı, süslemeleri ve altın yaldızlı çerçevesi gözüken tablo, modern bir ev yaşamını aksettiren unsurlardır (Okkalı 2014: 481).



Fig. 2: Şeref Akdik, *Kimonolu İstanbul Hanımı*, 1949, imzalı, Tuval üzerine yağlıboya, 116x59 cm, (Portakal Sanat Sonbahar Müzayedesı Seyyid Kataloğu, 25 Kasım 2007 Müzayedesı Lot. 247)

Şeref Akdik'in *Ayna Önünde Köpekli Kadın* çalışmasında ayakta duran ve aynaya bakan siyah elbiseli kadın, arkasında duran köpekle birlikte betimlenmiştir (Figür 3). Mekân aynadan yansıyan görüntüyle derinleşir ve kadın ile köpeğin yüzü yine aynadan yansıyan görüntüyle belirlenir. Kadın dışarı çıkmak üzere hazırlanmış şapkasını takmışken, köpek kuyruğunu kıvrımış, sabırsızca kadını beklemektedir. Bu resim toplumdaki bir değişimin evde beslemenin mekruh sayıldığı köpeğin, toplumdaki değişimle birlikte günlük yaşantıya girdiğinin belgesidir. (İpşiroğlu 2011: 40) Gerçekçi bir bakış açısıyla yapılmıştır. Kadın ayna önünde poz verir gibidir. Kadının şapkası, eldiveni, yakalı elbisesiyle modayı yakından takip ettiği anlaşılır.

Batılılaşma hareketleriyle birlikte yeni dönemin simgesi artık yıkılmaya yüz tutmuş konak değil, yeni inşa edilmiş ve o dönemde oturulabilecek ideal mekân olarak düşünülen "apartmanlar"dır. Özellikle 1908-1923 arasını anlatan Türk romanlarında 'apartman' bir dejenerasyon simgesi olarak kullanılır. "Konak nasıl II. Abdülhamid'le birlikte iktidardan çekilen Osmanlı bürokrat aristokrasinin mekânı ise, apartman da II. Meşrutiyet'ten sonra yönetimin desteğiyle gelişen Türk burjuvazisinin mekânıdır" (Elçi 2003: 159).



Fig. 3: Şeref Akdik, *Ayna Önünde Köpekli/Afgan Tazılı Kadın*, 1930, Tuval üzerine yağlıboya, 74,5x130 cm, (MSGSÜ-İRHM), (İpşiroğlu 2011: 40)

Şeref Akdik'in *Kedili Kadın*'ı Türk resminde uzanan kadınlara farklı bir bakış açısı getirir (Figür 4). İzleyiciye kendinden emin bir bakışla bakan, saçları 1950'li yılların modası bir kesimle ve makyajıyla, uzun tırnaklı kırmızı ojeli bir kadın betimlenmiştir. Kırmızı modern koltukta uzanan kadın, kendine ait bir mekânda ayaklarının dibinde kedisiyle gösterilmiştir. Arkadaki Barok köşeli aynadan yansıyan görüntü mekânın derinliğine katkıda bulunur.



Fig.4: Şeref Akdik, *Kedili Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm, (Özel koleksiyon), (Duben 2007: 61)

Şeref Akdik'in bir seri olarak yaptığı *Kitap Okuyan Kadınlar*'ı gösteren çalışmalarında düşünmenin, entelektüelliğin simgesi kitap ile kadınları betimlemesi, modern kadının sorgulayan yönüne vurgu yapar. Daha önce Osman Hamdi Bey'in kullandığı kitap imgesi Osmanlı aydınının bir göstergesi olmuşken, kitap okuyan kadın figürü Cumhuriyet'in modern yönünü görselleştirir (Öndin 2003: 210).

Şeref Akdik'in *Kitap Okuyan Kadın* resminde entim bir mekânda kitap okuyan bir kadın betimlenmiştir (Figür 5). Modern kesimli saç, kıyafetiyle gündelik bir ana tanık oluruz. Kadının arkasındaki kapalı kapıyla mekân daraltılmış, figür ön plana çıkarılmıştır. Sehpanın üzerindeki mavi zarif vazo ve çiçeklerle sessiz bir günlük yaşamın kaydı ve gerçeklik hazzını yaşatır. İzleyiciyi odanın içine baktırarak olan bitene sanki rastlantıyla tanık oluyormuşuz duygusu yaratır. Zengin döşenmiş odada mavi bluz lacivert markizet¹ etek giymiş genç bir kadının yüzünden sükûnet okunur. Şeref Akdik 1945-1950 yılları arasında, çoğunlukla, kadınların davranışları ile okuma ve ev yaşantılarını ifade ettiği içsel atmosferler içeren resimler üretmiştir. Bu yapıtlarında herhangi bir idealizasyon ya da duygusal anlatım yoktur, gündelik yaşantının nesnel bir gözlem sonucunda tuvale yansıtılması söz konusudur (Okkalı 2014: 492).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından tüm dünyada ve bizde ideal kadın vücudu, evvelleri arzu edilen kum saati biçiminden hızla uzaklaşmış, düz ve zayıf bir vücuda sahip olmak moda olmuştur. Kıyafetlerin biçimleri de elbette buna uygundur. Eskiye göre yukarıdan aşağıya daha düz bir şekilde inen ve türlü hilelerle kadını zayıf gösteren modeller artık modadır. Pantolon giymenin henüz hâlâ erkeklerin tekelinde olduğu o yıllarda, kadını düz ve ince gösteren bu giysilerin çoğu tek parçadır (Gür 2010: 74).

¹ Markizet: Bir çeşit ince ve çoğu çiçekli pamuklu kumaştır.



Fig. 5: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kadın*, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm, (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi koleksiyonu), (Yaman 2006: 111)

Aka Gündüz'ün *Aşkın Temizi* (1937) isimli romanının kahramanı tıbbiye talebesi Erden, kuzeni Güner'e "Kenarları, kıvrımları kreme yakın tirşe dantellerle işlenmiş açık kül rengi krep döşen bir blüz. Altında lâcivert bir markizet eteklik" giydiğini betimler. (Gür 2010: 74) Şeref Akdik'in *Kitap Okuyan Kadın* çalışmasında mavi saten bluz ve çiçek desenli lacivert eteklik giymiş kadın bu dönem kadın kıyafetlerine örnektir.

Romanda bu kıyafetlerin moda olduğu söylenir. Ancak devrin modasının eğilimi, çoğu tek parça roplardır. Etek blúzlar gibi iki parça olarak kullanılan tayyörlere de tek parça roplara nispetle çok daha az rastlanır. Burada tayyörün etek ve blúzdaki farklılığı, aynı kumaştan dikilen takımlar olmasıdır (Gür 2010: 74). Bu da devrin moda renklerinden tek renk modasını hatırlatır. Şeref Akdik'in *Kırmızı Kitaplı Kadın* (Figür 6) çalışmasında tek renk gri tayyör içine pembe bluz giyen kadın dönemin tek renk kadın modasını göstermesi bakımından önemlidir.



Fig.6: Şeref Akdik, *Kırmızı Kitaplı Kadın*, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm, (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi), (Anonim 2002: 45)

Şeref Akdik *Koltukta Oturan Kadın* resminde klasik gül kuruşu renkli bir koltukta oturan Nazlı Ecevit'in kızkardeşi olduğu sanılan bir kadını betimlemiştir (Figür 7). Kadının koyu yeşil jile elbisesi içine giydiği ipekten beyaz gömleğin kenarları işlemelidir. Saçını arkadan topuz yapmış kadının kendine güvenli duruşundan toplumda söz sahibi bir birey olduğu ve dönemin moda anlayışını takip ettiği anlaşılır.



Fig.7: Şeref Akdik, *Koltukta Oturan Kadın*, 1947, Tuval üzerine yağlıboya, 63x76 cm, (Özel koleksiyon), (Portakal Sanat Sonbahar Müzayedesi *Seyyid* Kataloğu, 25 Kasım 2007, Lot.122)

Şeref Akdik'in *Kitap Okuyan Kadın* adlı çalışmasında koltuğunda dikkatlice kitap okuyan bir kadın betimlenmiştir (Figür 8). Modern ev dekorasyonu yeşil koltuk, sade duvarlar ve vazo ile oluşturulmuştur. Kadın evin içerisinde ayakkabısı ile otururken betimlenmiştir. Şeref Akdik'in hemen hemen tüm kitap okuyan figürlerinde ev içerisinde ayakkabı kullanması dikkat çekicidir.



Fig.8: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kadın*, 1945, Karton üzerine yağlıboya, 24,5x19 cm, (MSGSÜ-İRHM), (Yaman 2006: 76)

Birçok kültüre göre ev, oturma odası, yatak odası özellikle kadınların mekânıdır ve kadının sorumluluğundadır. Kadınları dört duvarla sınırlandırmak için pek çok sebep vardır: Din olgusu, ev düzeni, ahlâk, kibarlık, edep, aynı zamanda hayalperest kadınları pencerelerinin önüne oturtan ya da okumaktan bitkin düşen kadınları bir kanepede, sedir ya da yatağa uzandıran gizli bir erotizm (Perrot 2013: 125). Şeref Akdik'in resimlerindeki kadınlar ahlâk, edep, kültür olgusunun yansımalarıdır.

Şeref Akdik'in *Kanepede Oturan Kız* çalışmasında kadın kendine ait bir mekânda okumaya dalmışken betimlenmiştir (Figür 9). Kadının arkasında yer alan kitaplıkla, üstünde yer alan firçalar ve süslerle, iki yana tutturulmuş kalın perdeleriyle doğaya açılan geniş pencere bir mekândır burası. Diğer tüm kitap okuyan kadın ve iç mekânda betimlediği kadın figürlerinden dışarıya açılan pencere sayesinde ayrılır. Koltuğun üstündeki örtü ve bahçeye açılan pencereden yazlık ev hissi verir. Kadının yüzü belirgin değildir.



Fig. 9: Şeref Akdik, *Kanepede Oturan Kız*, 1960, Mukavva üzerine yağlıboya, 34 x27 cm, (Çevrimiçi), (<http://www.artnet.com/artists/seref-akdik/past-auction-results>), [Erişim tarihi: 21.06.2014]

Şeref Akdik, *Kitap Okuyanlar* çalışmasında arkadaki şövale ve duvarlardaki tablolarından atölye olduğu düşünülen bir iç mekânda önde yer alan kolçaklı koltukta kitap okuyan kız ve kolçağa oturmuş kitaba bakan diğer figürle bir kompozisyon betimlemiştir (Figür 10). Kitap okuma eylemi ve kızın pantolon giymiş olması toplumdaki kadının konumunda ve yerindeki değişikliklerin bir simgesidir. Kadının pantolon giyebilmesi Batı'da olduğu gibi ülkemizde de çok hoş karşılanmamış, mücadeleler sonucunda elde edilebilmiştir. Bu durumun toplumsal değişimin bir göstergesi olarak resimde betimleniyor olması önemlidir. Atölye ortamında olduğunu hissetmemize rağmen, atölye ve ressamın çalışma edimine yönelik ipuçları vermeyen bir resimdir (Okkalı 2014: 497).

Kadının gündelik yaşamda pantolon giymesiyle ilgili romanlarda karşımıza çıkan örnek de Halide Edip'in *Tatarcık* (1939) adlı romanında yer alır. *Tatarcık'ta* (1939), ölen babasının ardından Lale'nin, baba mesleği olan balıkçılığı yaparken giydiği yelken bezinden bir pantolon dikkat çeker. Ayrıca balık avında rahatlık açısından Lale'nin pantolon giydiğini söylemek mümkündür (Adıvar 1968 [1939]: 23):

"Bir defa sabahları, şafak sökmeden Osman'ın hantal kayığıyla muhakkak Karadeniz Boğazı'na balığa çıkardı. Ayağında rahmetlinin yelken bezinden bol paçalı pantolonu, arkasında el örmesi çizgili fanila, kolları sıvalı, çıplak ayaklarında şıptık terlik yerine bir çift sandal... Bu sandallar olmasa babasının genç bir örneği..."

Burada Lale'nin giydiği pantolon, kadın giyiminin getirdiği bir moda değil tamamen balıkçılığa özgü meslekî bir altlıktır. Daha doğrusu pantolon bir meslek giysisidir. Ancak aynı eserde Sungur Bey'in kadın arkadaşlarından bahsedilirken içlerinden birinin pantolon giydiği ifade edilir (Adıvar 1968 [1939]: 103):

“Arkasından bir sandal yanaştı. İçinden dört hanım çıktı. Biri pantolonlu... Varda Kosta, badanası yerinde.”

Sonuç olarak kadın giyiminde pantolon 1940’a kadar yaygın bir giysi olmamıştır (Doğan 2011: 86,87). Şeref Akdik’in 1946 yılında *Kitap Okuyanlar* resminde görülen pantolon değişimin bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Burada kadının değişen görüntüsü, değişen yeni modern ev görüntüsüyle paraleldir.



Fig.10: Şeref Akdik, *Kitap Okuyanlar*, 1946, Mukavva üzerine yağlıboya, 35x27 cm, (MSGSÜ-İRHM), (Yaman 2006: 76)

1930’lu ve 1940’lı yılların Yeni Adam adlı haftalık gazetesinde İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “yeni kadın idealini” şöyle çizer (Baltacıoğlu 1937: 32):

“Yeni kadın ev kadını değildir. Öncelikle müstahsildir. Artık yalnızca tüketen kadın tipi ne ekonomik olarak, ne de ahlâki olarak daha fazla savunulabilir. Yeni kadın çocuklarına laik terbiye verebilecek, erkeğe layık bir hayat arkadaşı olabilecek müspet kafalı bir kadındır. Yeni kadın erkeğe göre menfi bir cins olmaktan çıkıp, tamamlayıcı, bütünleyici bir eş, arkadaş fikrine yerleşiyor. Yeni kadın yeni beden düşüncesini de beraberinde getiriyor. Nazenin, kırılğan, hastalıklı bir güzellik değil, güç, sağlık, çeviklik, başarı ile özdeşleşen diri bir güzellik.”

Kadınlar ilk memurluklarına 1932 yılında başlar ve kadınlara en uygun görülen meslekler ebelik ve öğretmenliktir (Topçuoğlu 1998: 6). İdeal Türk kadını hem ülkesine faydalı, eğitilmiş çocuk yetiştirecek, hem kocasıyla entelektüel paylaşımda bulunacak, hem de çalışarak ev ekonomisine katkı sağlayacaktır. Şeref Akdik’in *Kitap Okuyan Hanım* (Figür 11), *Oturun Kadın* (Figür 12) ve *Üç Kızlar* (Figür 13) yeni kadın ideal tipine uygun kitap okuyan, erkeğine uygun hayat arkadaşı kadının görselleşmiş halidir. Okuyan kadının arkasındaki çalışma masası ve kitaplar kadının entelektüel imajını destekler (Figür 11).

Kadınlar (Figür 11 ve 12) kitap okurken veya kitap okumaya ara vermişken, *Üç Kızlar* çalışmasında ise anne ve kızları el işi yaparken betimlenmiştir (Figür 13). Yeşil bir kanepe, arkasında aydınlık büyük pencere, duvardaki tablo ile dekorasyon tamamlanır. Resim bir yuva olarak evin koruyuculuğu altında kaygısızca geçirilen mutlu zamanları yansıtır. Bu resimler Cumhuriyetin ideal Türk kadınına vurgulayan çalışmalardır.



Fig. 11: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Hanım*, 1950, Mukavva üzerine yağlıboya, 28x35 cm, (Elibal 1974: 129)



Fig. 12: Şeref Akdik, *Oturun Kadın*, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 42x64 cm, İzmir Resim Heykel Müzesi, (Altıntaş 1988: 132)



Fig. 13: Şeref Akdik, *Üç Kızlar*, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 82x62 cm, (Elibal 1974: 107)

Devrin kadın gardırobunun bir diğer özelliği ise çok çeşitli olmasıdır. Modayı gün gün takip eden kesim, monden ve zengin kesimdir. Bu zümreye dâhil olan kadınlar, gün içinde katıldıkları her toplantı için ayrı bir kıyafet kullanırlar. Devrin moda eğlencesi olan çay ziyafetleri ve çay ziyafetlerinde giyilen apremidiler² buna örnektir. Tuvaletler kadar olmamakla birlikte çay kıyafetleri de dekolte ve süslüdür. Halide Edip'in *Zeyno'nun Oğlu* (1928) isimli eserinde Süleyman Bey'in eşi, kocasına moda gazetelerindeki çay esvaplarının kollarının açık olduğunu söylemiştir (Adıvar 1928: 197). Bununla birlikte Mithat Cemal'in *Üç İstanbul* (1938) adlı romanının kahramanlarından Belkıs'ın apremidisi, modeli Viyana'dan getirtilen boncuk işlemeli bir elbisedir (Kuntay 1938: 314).

Yakup Kadri'nin *Ankara* (1934) kitabında kentin eski ve yeni sakinleri bir yılbaşı gecesi İstasyon Caddesi üzerindeki Ankara Palas Oteli'nin önünde buluşurlar. Elit tabakanın balo salonuna gelişini izlemek üzere otelin anıtsal giriş kapısının dışında toplanmış olan eski Ankara sakinleri arasında şu konuşmalar geçer (Karaosmanoğlu 1987 [1934]: 107):

-Sen, sanki buradan bir şey gördün mü sanıyorsun? He, he, he...Aklına şaşayım.

-İçeride, ne yaparlar bilirim emme, söylemem (...)

-Deyiver, be...Ne bilyon, daha deyiver (...)

-Deyemem (...)

-Ne var bunda bilmiyecek be? İşte, ben deyivereyim: İçeride tango var.

² **Apremidi:** Dizaltı boyda, kolalı elbise. **Aptemidi,** Fransızca öğleden sonra ikinci demektir. Apremidi elbise, öğleden sonra giyilen, fantezi bir elbise anlamına geliyor. Giyimde öğleden sonra giyilen özel gün kıyafetleri vardır. Kumaşı, modeli ve süslemesi ile günlük kıyafetlerden daha ayrıntılıdır. **Apre:** Kolalama, tekstil yüzeyine uygulanan bitim işlemidir. Dokumacılıkta kumaş veya derinin cilalanmasında kullanılan madde. (KTÜ Tekstil Bölüm Öğretim Görevlisi Nazmiye Aydın ile 24.05.2017 tarihli görüşme)

Ankara Palas Oteli'ne ilişkin olarak Paris'ten en son haberleri aktaran yerel gazetelerin moda sayfalarını izleyerek edindikleri zarif kıyafetleriyle modern görgü kitaplarından öğrenilmiş davranış kurallarını uygulayan ayrıcalıklı Ankara sakinleri açısından, balo salonundaki dans gösterinin parçasıdır (Baydar 2010: 177). Gazeteler, dönemin sosyal hayatında oldukça etkilidirler. Özellikle görgü kuralları, kadın-erkek ilişkileri, kadın giyiminin nasıl olması gerektiği hususunda sürekli yazılar yayınlanmaktadır. Şeref Akdik'in *Mor Tuvaletli Kadın* çalışmasında kolu ve boynu açıkta bırakan mor tuvaletli bir kadın (Sara Akdik) betimlenmiştir (Figür 14). Kadının boynundaki, bileğindeki ve kulağındaki pırlanta takıları, kısa kesilmiş fönü saç, elindeki peluşu, ince uzun sigaralığı ile adeta bir balo davetine hazırlandığını gösterir. Ahşap büfenin üzerindeki heykel ve duvardaki resimle birlikte, köşesi gözükten modern koltuk, mavi porselen vazo zevkli döşenmiş iç mekâna ait öğeler olarak dikkat çeker.



Fig. 14: Şeref Akdik, *Mor Tuvaletli Kadın*, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 132x75 cm, (N.Ş.Koleksiyonu, Portakal Sanat İlkbahar Müzayedesi Kataloğu, 20 Mayıs 2007, Lot.20)

Dönemin kadınları için Batılı, modern bir kadın olmanın yolu modayı takip etmek ve moda uygun giyinmekten geçer. Geleneksel kadın tipinden kurtulmanın ilk aşaması saçların kesilmesi, ağır bir makyaj yapılması ve kıyafet seçimidir. Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları* (1934) kitabında bu dönüşüm şöyle aktarılır (Esendal 1934: 51):

“Bir yandan da kadın kendi kıyafetini düzeltiyor. Buraya geldiği zaman uzun saçları vardı, bir gün Faika ile birlikte gittiler saçlarını kestiler. Biraz zaman sonra, bazı moda gazetelerindeki kadın başlarına döndü. Saçlar yapıldı! Korsa giydi. Göğsü yukarı kalkar gibi oldu. Eskiden yüzüne hiçbir şey sürmezken pudralamaya başladı. Dudaklar, tırnaklar yoluna girdi, az zamanda Faika Üsküdar'ın yoksul mahalle kızından, kendi cinsinde, bir salon kadını çıkardı. Bu arada İffet Hanım cigara içmeyi de öğrendi”

Şeref Akdik *Tuvalet Masasında Oturan Sabahlıklı Kadın* çalışmasında tuvalet masasında kısa kesilmiş saçlarını tarayan bir kadını muhtemelen eşi Sara Akdik'i betimlemiştir (Figür 15). Aynanın önünde makyaj malzemeleri, parfümleri ve ponponlu terliği ile modayı yakından takip eden bir kadının gösterimidir. Dönemin kısa saç etkisi uzun yıllar devam etmiştir.



Fig.15: Şeref Akdik, *Tuvalet Masasında Oturan Sabahlıklı Kadın*, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 72,5x54 cm, (Portakal Sanat İlkbahar Müzayedesi Kataloğu, 20 Mayıs 2007, Lot.19)

Bazı hayvanların postundan yapılan bir çeşit üstlük olan kürk, aynı zamanda ceket, manto ve paltoların yakalarını ve kollarını süsleyen vazgeçilmez bir süs haline gelmiştir. Bunlardan biri de boyun için kullanılan kürktür (Özer 2009: 351, 352). Zenginliğin ve gösterişin alameti kabul edilen kürk ve kullanımı, özellikle 1920'lerden sonra büyük bir yaygınlık kazanmış ve moda dergilerinin de etkisiyle yeni modeller kadınların beğenisine sunulmuştur. Bu yıllarda kürkle birlikte boyun kürkü ve modelleri de kadınlar tarafından özellikle kışın gösteriş ve süs amacıyla kullanılmıştır (Doğan 2011: 43,44).

Konunun ilk örneği, Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak* (1922) adlı romanında yer alır. Romanda Leyla'nın boyun kürkü kullandığı görülür (Karaosmanoğlu 1981 [1922]: 234):

"Böyle konuşarak apartmana vasil oldular. Genç kız, kapıdan içeriye girer girmez ilk sorduğu şey bu oldu: "Mektup var mı?" Hizmetçinin menfi cevabı üzerine biraz sinirlenir gibi oldu; boynundaki kürkünü bir tarafa, manşonunu bir tarafa attı"

Örnekte boyun kürkü, açık bir biçimde ekonomik düzeyi gösteren bir simge değer taşır. Öyle ki yazarın *Ankara* (1934) adlı romanında, Selma Hanım süs ve gösteriş amacıyla boyun kürkü kullanır (Karaosmanoğlu 1987 [1934]: 105,106):

“Selma Hanım, bir genç kız gibi körpe ve sade görünüyordu. Fakat yanına gidilince kendisinde, bir Meclisi İdare reisinin hanımı olmanın bazı alametlerini görmek güç değildi. Selma Hanım, boynunda oldukça büyük bir renard argente³ taşıyordu”

Her iki örnekte de kadınların kullandıkları boyun kürkleri onların ekonomik düzeyini, zenginliğini yansıtan birer simge niteliği taşımaktadır. Ayrıca boyun kürkleri şık ve zarif giyimin bir parçası şeklinde moda ifadesidir. Kısaca kürk, ekonomik bir değerdir. Şeref Akdik'in *Portre* çalışmasında da portresi yapılan kadının ekonomik düzeyine vurgu olarak boyun kürkü kullanıldığı görülür (Figür 16).



Fig.16: Şeref Akdik, *Portre*, İmzalı, 1947, Tuval üzerine yağlıboya, 64.x54.3 cm, Çallı salonu, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi), (Yaman 2012: 236)

SONUÇ

İsmail Hakkı Baltacıoğlu Şeref Akdik'in çalışmalarını şöyle açıklar (Öndin 2011:134; Baltacıoğlu 1937: 11);

“... teorici bir ressam değil, göreneğin anatomi ve perspektif direklerini sarsmak cesaretini gösteremiyor, bilakis gerçeği gerçek olarak anlatmayı temel kural olarak alıyor ve mevzularının son sınırlarına ve son detaylarına kadar doğru olarak çizmeye çabalyor. Bu temayül dokümanter ve tarihi resim yapanlar için mühim bir şart olabilir”

Şeref Akdik, 1930-1960 yılları arasında çoğunlukla, kadınların davranışları ile okuma ve ev yaşantılarını ifade ettiği içsel bir atmosfer ortaya koyan resimler üretmiştir. Türk resminde Cumhuriyet'in yeni kadın tipinin doğuşunun ve Cumhuriyet düzeninin eve yansımalarının gösterimini belki de en çok Şeref Akdik'in resimleri üstlenir.

³ **Renard argente:** Gümüş tilki kürkü.

Malik Aksel'in dediği gibi nasıl ki elbise insan vücudunun, ruh hallerinin bir kılığı ise, evlerimiz de gündelik hayatımızın bir kılığı, mabetler inanışlarımızın, tiyatrolar eğlence ve zevklerimiz kılığıdır (Öndin 2003:211; Aksel 1949: 2).

Çalışmada ele alınan *Ankara* (1934), *Tatarcık* (1939), *Cumbadan Rumbaya* (1936), *Aşkın Temizi* (1937), *Zeyno'nun Oğlu* (1928), *Ayaşlı ve Kiracıları* (1934), *Kiralık Konak* (1922), *Üç İstanbul* (1938) romanları özellikle 1920-1940 yılları arasında ev yaşantısında mobilya modasının ve kadın giyiminin sosyal hayatla birlikte dönüşümünü göstererek zamanın ruhunu yansıtır. Bu romanlardaki moda ve mekân yansımaları Şeref Akdik'in resimleri ile paralellik gösterir.

20. yüzyılın ilk yarısına ait olan Türk toplumunun ve kültür tarihinin bir parçası olan Şeref Akdik'in resimleri ve romanlar dönemi belgeleme ve yaşam tarzının değişimini göstermesi bakımından önem taşır.

KAYNAKLAR

- Adivar, Halide Edip, 1928. *Zeyno'nun Oğlu*, İstanbul: İlhami Feyzi Matbaası.
- Adivar, Halide Edip, 1968. *Tatarcık*, İstanbul: Ahmet Halit Kitapevi.
- Aksel, Malik, 1949. "Modeller ve Ressamlar", *Şadırvan*, 20, 12 Ağustos:2-3, İstanbul, 2
- Altıntaş, Osman, 1988. *Şeref Akdik*, Ankara.
- Anonim, 2002. *T. C. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu*, Ankara: İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koruma ve Geliştirme Derneği.
- Aydın, Nazmiye, (kişisel görüşme 24.05.2017), Trabzon
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, 1937. "Kadın İdeali", *Yeniadam*, S.189, 32.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, 1937. "Bir İnkılâp Ressamı", *Yeniadam*, S.161, 10-11
- Baydar, Gülsüm, 2010. "Sessiz Direnişler Ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, ed.Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 173-188
- Bozdoğan, Sibel, 2008. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Duben, İpek, 2007. *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Doğan, Mehmet Medeni, 2011. *Giyim Kuşam ve Kültür İncelemeleri Üzerine Türk Romanı (1870-1940)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Elçi, Handan, 2003. *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları.
- Elibal, Gültekin, 1973. *Şeref Akdik*, İstanbul.
- Esendal, Memduh Şevket, 1934. *Ayaşlı ve Kiracıları*, İstanbul: Vakit Kütüphanesi.
- Gür, Çilem Tercüman, 2010. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Bir Sosyal Değişme Olgusu Olarak Moda (1923-1940)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Gören, Ahmet Kâmil, 2003a. "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", *rh+Sanat*, İstanbul, 3:48-55.
- Gören, Ahmet Kâmil, 2003b. "Cumhuriyet Ruhunun Temsilcisi: Şeref Akdik (1899-1972)", *Antik&Dekor*, İstanbul, 76: 124-129.
- Gören, Ahmet Kamil, 2003c. "Müstakillerin Bir Müstakili: Şeref Akdik (1899-1972)", *Artist*, İstanbul: Artist Yayın End., 10: 26-31.
- İpşiroğlu, Nazan, 2011. *Sanatçı Gözüyle Köpek*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 1981. *Kiralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 1987. *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kuntay, Mithat Cemal, 1938. *Üç İstanbul*, İstanbul: Sühulet Kitabevi, Bozkurt Matbaası.
- Okkalı, İlkey Canan, 2014. *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Öndin, Nilüfer, 2002. *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Öndin, Nilüfer, 2003. *Cumhuriyetin'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öndin, Nilüfer, 2011. *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği (1850-1950)*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Perrot, Michelle, 2013. *Odaların Tarihi*, çev. Şilan Evirgen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Portakal Sanat İlkbahar Müzayedesi Kataloğu, 20 Mayıs 2007, Lot.20;Lot.19, İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş.
- Portakal Sanat Sonbahar Müzayedesi *Seyyid* Kataloğu, 25 Kasım 2007, Lot.122; Lot. 247, İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş.
- Safa, Peyami, 1999. *Cumbadan Rumbaya*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Topçuoğlu, Orhan-Tülin Topçuoğlu (Derleyenler), 1998. *Cumhuriyet Döneminde Olaylarda ve Mesleklerde Basınımızda Yer Alan İlk Kadınlar*, Ankara.
- Toros, Taha, 1988. *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul: Akbank Yayınları
- Ülker, Talat, Şahin Kazancı, Necati Yılmaz, Engin Doğru, 2014. *Ressam Şeref Akdik Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Gümüşhane: TC. Gümüşhane Valiliği Yayınları:16.
- Yaman, Zeynep Yasa, 2006. *Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Yazıcı, Bilal, 2016. *Şeref Akdik Yaşamı ve Sanatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Zambak, Ferda, 2007. *Türk Romanında Mekân*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Üniversitesi.
- <http://www.artnet.com/artists/seref-akdik/past-auction-results>, Erişim: 21.06.2014.

20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TARİHİ DEĞİŞTİREN LİDERLER VE PORTRELERİ

DENİZ BAYAV
Prof. Dr., Trakya Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
denizbayav@trakya.edu.tr

ÖZ

Yirminci yüzyılın ilk yarısı tarihsel anlamda pek çok olayın yaşandığı; işgal, başkaldırı, bağımsızlık, mücadele gibi kavramları barındıran, çalkantılı bir dönem olmuştur. Başta I. Dünya ve II. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi, Kurtuluş Savaşı gibi ülkelerin kaderlerini değiştiren pek çok olay yaşanmıştır. Bu dönemde faşizm, komünizm ve demokrasiyi kurmaya çalışan devletler bulunmaktaydı. Döneme hâkim olan liderler siyasetin ve savaşın gölgesinde sanatla da ilgileniyorlar ve ressamlarca pek çok kez resmediliyorlardı.

Portreyi, yüz ve ondaki ifade yoğunluğu olarak tanımlanabiliriz. Portre resimleri, bir dönem güç ve para sahibi kişilerin siparişleri ile gerçekleştiriliyordu. İktidar sahipleri tüm dönemlerde ve birbirinden uzak ülkelerde belki kendilerini ölümsüzleştirmek, belki bir güç gösterisi olarak ya da propaganda amacıyla portrelerini yaptırmışlardı. Mısır'da ahşap plakalara yapılan Fayyum mumya portreleri, portre denilince anılması gereken dönem eserleridir. Avrupa'da bir dönem kutsal kişilerle birlikte portrelerini yaptırmak popüler bir uygulama idi. 16. yy. da özellikle İngiltere ve Fransa'da minyatür portre uygulaması gelişti. Uzak yerlere giderken yanında taşınabilmesi yönüyle bu portreler kolaylık sağlıyordu. Rönesans dönemi, realist portre çalışmalarının başarılı örnekleri ile doludur. Rembrandt, Van Gogh ve Dürer gibi sanatçılar çok sayıda otoportre çalışan sanatçılardandır. 20. yy. a dek pek çok üslup ve anlayışta portre üretilmiştir. 20. yüzyılda; Frida Kahlo, Andy Warhol, Picasso, Modigliani, Lucien Freud gibi portrenin olanaklarını zorlayan ve geliştiren sanatçılar olmuştur. Siyasi portre geleneği ise insanlığın geçmişinden bu yana süregelmektedir. Ülkelerin kaderleri değişirken; toplumlara liderlik eden önderler toplumların hafızalarında önemli yer etmişlerdir. Baskıcı ya da özgürlükçü olsun tüm liderler sanatın başlıca konusu olmuş; portreleri yağlıboya resim, heykel, karakalem gibi pek çok teknikte ölümsüzleştirilmiştir.

Bu araştırma 20. yy.ın ilk yarısında önemli siyasi kişiliklerin, onları önemli kılan kısa özgeçmişleri ile ölümsüzleştirildikleri portre çalışmalarının derlenip değerlendirilmesinden oluşur. Siyasi portreleri incelemeyi amaçlayan bu çalışmada sanat ve siyasetin birlikteliği gösterilerek sanatın bir anlamda bir propaganda aracı olduğu sonucu ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Portre resmi, siyasi liderler, 20. yy.ın ilk yarısı, siyasi portreler.

LEADERS THAT CHANGED HISTORY IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY AND THEIR PORTRAITS

ABSTRACT

The first half of the twentieth century that many events became in historic sense had been a turbulent period; housing concepts such as occupation, rebellion, independence and struggle. There have been many events that have changed the fate of countries such as World War I, World War II, the Russian Revolution and the Turkish War of Independence.

In this period there were states trying to establish fascism, communism and democracy. Leaders in that time period were also interested in arts in the shadow of war and politics. They were portrayed many times by the painters.

We can describe portrait as face and expression density on it. Portrait paintings were actualized with orders from wealthy people. Potent, at all times and in distant countries, made themselves portrayed perhaps for immortality, perhaps as a force show or for propaganda. Fayum mummy portraits painted on wooden panels in Egypt are the period works which should be mentioned as portrait. It was a popular practice to have portraits with holy people in Europe for a while. In 16th century miniature portrait painting developed especially in England and in France. These portraits were facilitated by the fact that they could be transported. The Renaissance period is filled with successful examples of realist portraits. Artists such as Rembrandt, Van Gogh and Dürer painted self-portraits. Portraits had been portrayed in many styles and school until the 20th century. In the 20th century; there were artists who pushed and developed the possibilities of the portraits like Frida Kahlo, Andy Warhol, Picasso, Modigliani, Lucien Freud and more.

The tradition of political portrait has been ongoing since mankind's past. While the fate of the countries is changing; the leaders who lead the societies were important in the memory of the societies. All the leaders, whether repressive or libertarian, became the main theme of art; their portraits were immortalized in many techniques such as oil paintings, sculptures, charcoal.

This research consists of compilation and consideration of immortalized portraits of important political personalities and their short resumes in the first half of the 20th century. This paper, which aims to examine political portraits, will reveal the coexistence of art and politics and reveal the conclusion that art is a means of propaganda in a sense.

Key Words: Portrait painting, political leaders, first half of the 20th century, political portraits.

20. yy.ın ilk yarısında; Çin Devrimi, Meksika Devrimi, Ekim Devrimi, Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyetini kurması, İspanya İç Savaşı, Almanya'nın Polonya, Danimarka, Norveç, Hollanda, Fransa ve Sovyetler Birliği'ni işgali, Japonya'nın Pearl Harbour saldırısı, atom bombası saldırısı gibi pek çok olay gerçekleşmiştir. 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen I. Dünya Savaşı sonunda, milliyetçilik akımlarının da etkisiyle Osmanlı ve Avsutyarya-Macaristan İmparatorluğu parçalanırken, Çarlık Rusyası yıkılmıştır. Türkiye, Polonya, Macaristan, Çekoslovakya, Letonya, Litvanya, Yugoslavya ve Ukrayna gibi ülkeler kurulmuştur. 1939-1945 yılları arasında gerçekleşen II. Dünya Savaşı Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle başlamıştır ve savaşın sonunda Almanya ikiye bölünmüştür. Savaş sonrası süper güç haline gelen iki ülke ABD ve SSCB arasında soğuk savaş dönemi başlamış; Hindistan, Pakistan, Mısır, Cezayir, Tunus ve Libya gibi ülkeler bağımsızlığına kavuşmuştur. Bu dönemde pek çok siyasi lider ülkesinin geleceği konusunda sorumluluklar almış, olumlu ya da olumsuz dünya tarihinde yerini almıştır. Liderler siyasetin yanı sıra kültür işleri ile de kısmen ilgilenmişlerdir. Kimi zaman propaganda amacıyla, kimi zaman sanat adına tek porte olarak ya da çok figürlü kompozisyonlar içinde resmedilmişlerdir.

“Ortaçağda “yeniden üretmek” anlamına gelen protraho sözcüğünden gelen portre, resimde, çizimde ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürlerdir.”(Edeer 2016: 9) Liderlerin de kararlı, teorisyenliğini vurgulayarak, kendinden emin, üniforması ve dürbünü ile savaş alanında, harita ile onu değiştirebilecek kudrette, kimi zaman tehditkâr, kimi zaman çocuklarla halka yakın, gerektiğinde bir şövalye gibi ya da kutsal figürlerle, masa başında, kitapların arasında ya da telgraf başında pek çok portresi yapılmıştır.

Bu çalışma ile siyasetçilerle sanatın bağı ve sanatın siyasette nasıl kullanılabildiği gözler önüne serilmek istenmiştir. Biçimsel olarak sanatı yönlendiren, sanatla bir şekilde bağı olan liderler ortaya çıkarılırken, sanat kültürünü oluşturup yaymaya çalışan liderler vurgulanmıştır. Ayrıca kendisi sanat üretmeye gayret eden liderler de belirtilmiştir. Liderlerin sanata yaklaşımlarının değerlendirilmesinin yanı sıra yapılan portrelerinin araştırılıp, derlenip genel bir değerlendirme ile ortaya sunulması çalışmanın büyük kısmını oluşturarak önem arz eder.

LİDERLER VE PORTRELERİ

Portreler, figür resminin en önemli anlatım araçlarından biridir. *“Özellikle, ideolojik ve siyasal koşullandırmaların biçimlendirdiği veya yurtseverlik ve ulusalcılık rüzgârlarının sert estiği dönemlerde adeta ortama egemen olan havanın ‘egemen figürlerle’ kendi ikonografisini oluşturması da çok rastlanılan bir durumdur.”*(Başkan 2005: 1048)

Pek çok ulusta, o ulusun kurtuluşuna önderlik eden kahramanın ya da liderin portresini ölümsüzleştirme amacına yönelik resim ve heykel çalışmaları olmuştur. Bu liderin portresi olabilirken, çok figürlü kompozisyonlarda bir konu dâhilinde ele alınmış olabilir. *“Hükümlerinin resmi portrelerinde de kolaylıkla görülebileceği gibi, yaygın olarak kullanılan başlıca propaganda malzemelerinden biriydi.”*(Leppert 2002: 201) Aslında bu

betimler kişinin portresinden çok, ulusun simgesine dönüşmektedir. Onlara atfedilen değerlerle özdeşir.

Atatürk, Lenin, Hitler, Churchill, Stalin, Tito, F. Roosevelt, Franco ve Mussolini 20. yüzyılın ilk yarısında etkin olan ve portreleri resimlenmiş liderlerdendir. Yüzyılın ikinci yarısında etkin olan liderler başka bir makaleye konu olmak üzere alınmamıştır.

1. Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938): Selanik doğumlu Atatürk'ün, Selanik Mülkiye Rüştiyesi'nde matematik öğretmenince adına Kemal eklendi. Rüştiyeden sonra sırasıyla; Manastır Askeri İdadisi, Harp Okulu ve Harp Akademisi'ni bitirdi ve kurmay yüzbaşı oldu. Askeri eğitiminin ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun pek çok cephesinde savaştı. Libya'da, Balkanlar'da, Gelibolu'da mücadele etti. 19 Mayıs 1919 tarihi ulusumuz için dönüm noktasını ifade eder. Milli Mücadele'nin Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde başladığı tarihtir bu. Atatürk'ün liderliğinde zor ve uzun bir bağımsızlık mücadelesinin ardından ülkemiz Cumhuriyet'le taçlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanına dek süren mücadele dönemi artık yerini devrim kanunlarının yerleştirilmesine bırakmıştır. Eğitimden medeni kanuna, takvimden ceza kanununa pek çok alanda ilerlemeci adımlar atılmıştır.

Sanatta batılılaşma çabası Cumhuriyet öncesinde başlamış ancak Cumhuriyet sonrası hız kazanmıştır. Cumhuriyet öncesinde batılılaşma çabasında resim alanında ustalardan kopya sorunu dile getirilmiştir. *“Resim Koleksiyonu sorunu üzerine 1910 yılı toplantı dönemi sırasında yapılan teşebbüsler Mebuslar Meclisi tarafından yerinde görülerek müze bütçesine yıllık 1000 lira ek ödenek verilmiş ve eski ustaların eserlerinin kopyaları için Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid resim müzeleriyle yazışmalar yapılmıştır.”*(Elibal 1970: 135-136) Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması önemlidir.

Sanat alanında da Atatürk'ün öncülüğünde pek çok adım atılmış, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte sanat faaliyetleri hız kazanmıştır. 1925 yılında örgün eğitime resim, müzik ve eliş dersleri konmuştur. 1926 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü açılmış, 1932 yılında Resim-İş bölümü kurulmuştur. 1937'de Resim Heykel Müzesi'nin açılması, 1931'de Türk Tarih ve 1932'de Türk Dil Kurumu'nun ve Halkevleri'nin kurulması, 1933'de başlayan ve dört kez düzenlenen İnkılâp Sergileri, ülke içinde düzenlenen ve sanatçıların resim çalışmaları yaptığı yurt gezileri ülkemiz sanat varlığının ortaya çıkarılması yolunda büyük adımlardır. Atatürk'ün emri ile 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın yanındaki Velihaht Dairesi Resim ve Heykel Müzesi olarak belirlenmiştir. 1939 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin ilki düzenlenmiştir. Atatürk sanata önem veren, bunun için kurumlar aracılığı ile destek olan büyük bir liderdi. Kendisi de pek çok kez resimlenmiştir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran(Fig. 1), Nazmi Ziya Güran(Fig. 2), Namık İsmail, Ayetullah Sümer, Şeref Akdik, Sabiha Bozcalı, Mihri Müşfik, Ali Karsan, Zeki Kocamemi, Hamit Görele, Şefik Bursalı, Edip Hakkı Köseoğlu, Aydın Ayan, Avni Arbaş Atatürk portresi çalışan sanatçılardandır. Liderimiz ayrıca “Atatürk Telgraf Başında”, “Atatürk ve Silah Arkadaşları” ve “Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii” gibi çok sayıda, çok figürlü kompozisyonda resmedilmiştir.

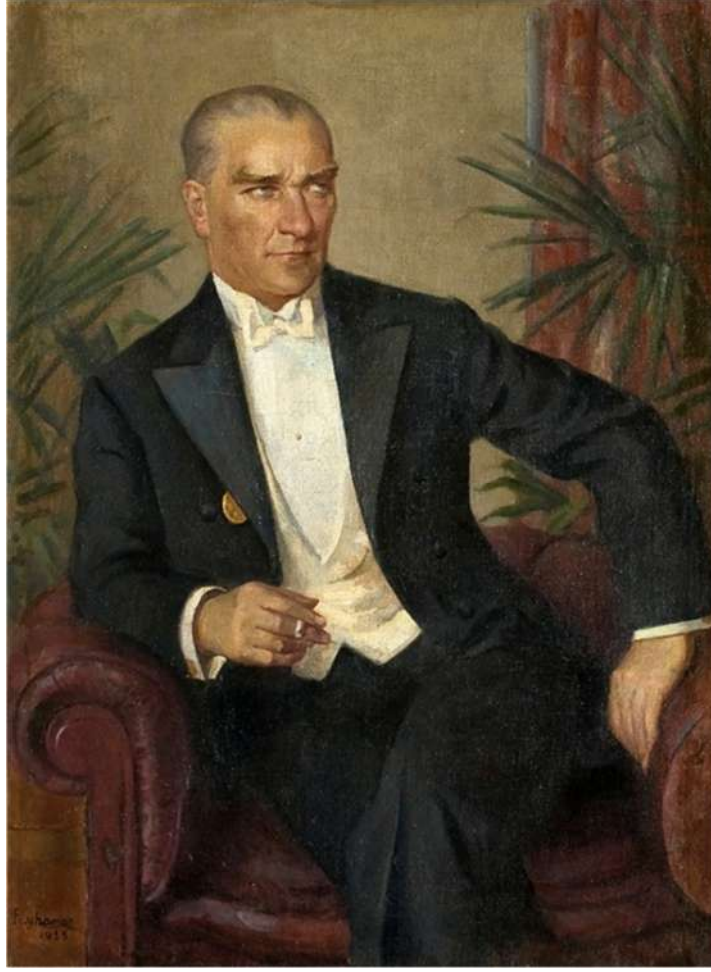


Fig. 1: Feyhaman Duran, Atatürk Portresi (1938), 121x89 cm., tual üzerine yağlıboya, Anadolu Üniversitesi Koleksiyonu.

Başarılı portre sanatçısı Feyhaman Duran'ın resminde yeni kurulmuş cumhuriyetin kurucusu ve temsilcisi olarak papyonu ve şık giysileri içinde bacak bacak üstüne atışındaki özgüven ve kendinden emin ciddi bakışları ile betimlemiştir.

Mihri Müşfik Hanım O'nu mareşal üniforması içinde resmetmiştir. *"Bu, boyu üç metre olan Gazi Müşir Mustafa Kemal'i asker giysisiyle saptamakta olan, bir yağlıboya tablodur...Yugoslavya hükümetine armağan olunmuştur."*(Elibal 1973: 109)

Zeki Kocamemi'nin truvakar resmedilen Atatürk portresi küçük boyutlu ancak etkili bir çalışmadır. Refik Epikman'ın "O Gün" adlı eserinde meclis balkonunda Atatürk, kalabalık figür topluluğunun önünde betimlenmiştir. Vakur duruşuyla bayrakların önünde resmedilen Atatürk ile milli değerlere ve meclisin önemine vurgu yapılmıştır.

Genel olarak Atatürk portreleri incelendiğinde; sanatçılarca, tek portrelerinin yanı sıra "Atatürk'ün Ankara'da Karşılması", "Cumhuriyet Çocuğunun Atatürk'e Şükranı gibi halkın ona sevgi ve bağlılığını gösteren kompozisyonlar içinde de resmedildiği görülür. Bunun dışında savaşta, dil uzmanlarıyla, telgraf başında betimleri bulunmaktadır.



Fig. 2: Nazmi Ziya Güran, Mustafa Kemal Paşa (1925), 147x97 cm., tual üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

2. Vladimir İlyiç Ulyanov(1870-1924): Simbirsk doğumlu Lenin takma adlı lider, Marksist-Leninist ideolojinin fikirsel önderi Rus sosyalist siyasetçidir. *“Rusya’daki 1917 Bolşevik Devrimi’nin mimarı olduğu gibi, aynı zamanda Sovyetler Birliği’nin de ilk lideri olarak bir döneme damgasını vurdu.”*(Çimen 2012: 157)Abisinin çara suikast girişimi suçlamasıyla kurşuna dizilmesi hayatındaki dönüm noktalarından biridir.

Üniversitedeki hukuk eğitimi siyasi eylemleri nedeniyle yarım kalmıştır. Daha sonra St.Petersburg Üniversitesi’nden kabul alarak avukatlık lisansı almıştır. Sibiryaya sürgüne gönderilmiştir. *“1899’da makalelerini Lenin takma adıyla yazmaya başladı.”*(Uyanık ve Aksoy 2016: 139)Sosyal Demokrat İşçi Partisi *“Lenin başkanlığındaki radikal komünistler olan Bolşevikler”*(Kalca 2008: 143)ve Menşevikler olarak 2’ye bölünmüştü. Bu sırada 1905 devrimi yenilgiye uğramıştı. Lenin, Avrupa’da geçirdiği 15 yılın ardından Çarı devirmiş olan Menşevikler’e karşı Ekim Devrimi’ni başlatarak hükümeti devirmiştir. Karl Marx’ın fikirlerinin takipçisiydi. Özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasına yönelik çalışmalar başlattı.

“Lenin’in gücü eline aldığı ilk zamanlarda sanatçıları desteklemek ve cesaretlendirmek için uyguladığı önemli gelişme Aydınlanma Komiserliği, kültür bakanlığı kurmasıdır.”(Phillips 2000: 65)

Phillips’e göre (2000: 65) Bolşevik entelektüel Alexander Bogdanov devrimin kültür hayatında önemli role sahipti ve “Proleter Kültür”ü yaratmak için yeni teknolojiyi kullanmak gerektiğine inanıyordu. Bu grup Konstrüktivist’lerdi. Avangard sanat Lenin döneminde varlığını gösterebilmiştir. Ancak 1920’lerin sonlarında yavaşça yerini realist sanata bırakmıştır. Plamper’e göre (2003: 24) 1928’de realist sanatçıların (AKhR) yetkilendirilmesi ve avangard sanatçıların tahttan indirilmesi ile değişimin sinyalleri verilmişti.

Lenin’in portresini çalışan sanatçılar arasında Brodsky, Vasiliev, Fechin, Laktionov, Gerasimov, Serov, Parkhomenko ve Yuon gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bunların arasında Yuon’un resmi, kalabalıklar içinde Lenin’i hatip yönüyle betimlemesi açısından ilginçtir. Toplanan halka hitap eden lider kendinden emin kürsüye dayanmakta, kuvvetle Lenin’i alkışlar halde betimlenen izleyici coşkuyu yansıtmaktadır. Nikolay Andreyev pek çok Lenin deseni ve büstü çalışmıştır.



Fig. 3: Isaak Izrailevich Brodsky, Vladimir Lenin in Smolny (1930), 190x287 cm, tual üzerine yağlıboya, Tretyakov Galersi.

“Smolny’de Lenin(Fig.3) adlı tablosunda olduğu gibi Lenin’i gösteren birçok resim onu yazarken ya da bir kitap tutarken göstermiştir; bunlar Lenin’in kendi kendini atadığı meşru doktrin yorumcusu konumunu resmi olarak da geçerli hale getirmiştir.”(Clark 2011: 90)

Diğer hiçbir liderde görülmeyecek kadar çok sayıda tabloda; kâğıtlar, notlar, kitaplar önünde; bazen tartışırken, bazen düşünürken betimlenerek teorisyenliği vurgulanan Lenin, Fedosov'un eserinde de satranç oynarken resimlenmiştir. Gerasimov ve Brodsky kızıl rengi resimlerinde hâkim kılarak devrimin simgesel rengine vurgu yapmışlardır. Serov'un eserinde ise Lenin çoğu zaman halkla ya da yürüyüşçülerle birlikte resimlenmiştir. Sonuç olarak neredeyse tüm Lenin portrelerinde Lenin'i; tartışırken, işçileri dinlerken, kitap, dergi, yazı, satrançla meşgul olurken, halka hitap ederken (Fig. 4), piyano dinlerken betimlenmiş görmekteyiz. Aslında yaşamın içinde her yönüyle betimlenen nadir liderlerden biri olarak tanımlayabiliriz kendisini.



Fig. 4: Dmitry Nalbandyan, Lenin on the balcony of the Moscow Soviet (1970), tual üzerine yağlıboya.

3. Adolf Hitler (1889-1945): Lider/rehber anlamına gelen "Führer" lakaplı Hitler Avusturya doğumlu, vatandaşlığını sonradan aldığı Alman politikacı ve Nazi Partisi lideridir. Politik yaşamı, 1919'da Alman İşçi Partisi ile başlamış, parti 1920'de Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne dönüşmüştür. 1921 yılında başkanlığa yükselmiştir. "1933'te Hitler devlet başkanı Hindenburg tarafından başbakanlığa getirildi. Hindenburg'un 1934'te ölümü üzerine Hitler devlet başkanlığı ile başbakanlığı birleştirmenin Alman halkı ve milliyetçiliği için daha iyi olacağından devlet başkanlığı ile başbakanlığını birleştirerek

Almanya'nın tek lideri oldu."(Polat 2009: 16) Versay Anlaşması'nı hiçe sayarak işgale başladı. Avusturya ve Polonya'yı işgalinin ardından II. Dünya Savaşı patlak verdi. Birçok ülkeyi işgalinin ve savaşların sonucunda 1945 yılında intihar etti. Tüm Nazi hareketinin tek lideri olmuştur. Hart'a (1995: 195) göre hedeflerine uzun vadede ulaşamamış bir liderdir: Toprak kaybı, Yahudilerin kendi devletlerini kurması, Rus egemenliğinde komünizmin bir dönem yayılması gibi.Yeni Almanya idealindeki Hitler, soykırım ve baskıcı uygulamaları ile tam bir diktatördü.

Bauhaus' u yoz olarak nitelendiren ve pek çok sanatçının Almanya dışına kaçmasına sebep olan Hitler'in geçmişte başarısızlıkla sonuçlanmış akademi sınavlarının bir payı var mıdır bilinmez (iki yıl üstüste Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmeye çalışmış fakat başaramamıştır) ancak özellikle 1934'den sonra modern ve avangart sanatın dejenere olarak nitelendirilmesinde başrolü olduğu kesindir. 1939'da Berlin İtfaiyesi'nin bahçesinde çok sayıda resim ve heykel, suluboya, baskı ve çizim ateşe verilmiştir. Ayrıca sanatın merkezden yönetilmesi adına Ulusal Kültür Senatosu kurulmuş ve bizzat Goebbels tarafından yönetilmiştir. Nazi Almanyası'nda *"sanatçılar; ulusu, kahramanlığı, aileyi, evi, kanı, toprağı yüceltmeye cesaretlendirildiler."*(Collier ve Pedley 2005: 73)



Fig. 5: Heinrich Knirr, Portrait of Adolf Hitler (1935), 100x72 cm., tual üzerine yağlıboya.

Hitler'in portresini çalışan pek çok sanatçı bulunmaktaydı: Triebisch, Erler, Scheibe, Knirr, Lehmann, Hoyer, Hommel, Jacobs, Truppe, Zill, Exnergibi. Speer'a göre Heinrich Knirr, Hitler'in resmi ressamı idi ve çalışmaları nedeniyle Hitler tarafından pek çok zaman ödüllendiriliyordu. Portreleri de fotoğraflardan çalışıyordu (Speer 1970: 528). Knirr'in, Hoffmann'ın 1935 tarihli fotoğrafından çalıştığı portre Fig. 5'de görülmektedir. H. Oloffs, Fritz Erler gibi sanatçılar da Hitler'i Hoffmann'ın fotoğraflarından yararlanarak resimlemişlerdir.



Fig. 6: Hubert Lanzinger, Der Bannerträger (1934-36), ahşap üzerine yağlıboya, ABD Ordusu Sanat Koleksiyonu.

“Bir diğeri, Hubert Lanzinger, Hitler'i at sırtında ortaçağ şövalyesi olarak ve bir bayrak bayrağı taşıırken gösteriyor.” (Klein 2009)

Bu resimde (Fig. 6) Hitler, Haçlı askerine de benzetilebilir. Atın üzerinde kendinden emin dik duruşu ile direkt karşıya bakışı etkileyici resimsel bir anlatım sunmaktadır.

Hoyer, Hitler'i ateşli bir konuşma yaparken betimlerken; Jacobs üniforması içinde gamalı haç motifli kolluk ve nişanıyla betimlemiştir. Scheibe'nin resminde genç/dinamik subayların arasında yol gösterici lider olarak betimlenmiştir. Hayranlıkla etrafını çevreleyen bu askerler coşkuludur.

Lenin'in yaşamın içindeki portrelerinin aksine Hitler portreleri çoğu zaman ciddi bir ifade ile boşluğa doğru bakarken, bir şey düşünür/planlar gibi betimlenmiştir: Yalnız, kararlı, kendinden emin. Hitlerin tek portreleri, çok figürlü kompozisyon içinde tasvirinden çok daha fazladır.

4. Winston Churchill (1874-1965):İngiliz devlet adamıdır. Kraliyet Harp Okulunu bitirmiş ve orduya girmiştir. Askeri okul eğitiminin ardından Hindistan ve Sudan cephelerinde bulunmuştur. *"İngilizlerle Hollanda kökenli Boerların...savaşını gazeteci olarak takip ederken yakalandı...Esaretin ardından...ülkesinde milli bir kahraman olarak karşılandı"*(Çimen 2012: 185-186) Bürokratik görevler, deniz kuvvetleri komutanlığı yaptı. Ne mutlu ki başarısızlıkla sonuçlanan I. Dünya Savaşı'ndaki Çanakkale projesi ona aitti. 1924'de maliye bakanlığı, II. Dünya Savaşı'nda tekrar deniz kuvvetleri komutanlığı yapmıştır. 1940'da başbakan olmuştur. II. Dünya Savaşı'nda Nazilere kafa tutmuştur. Nato'nun kuruluşuna katkıları bulunan lider yazmaya düşküncü. Yazının yanı sıra ikinci planda ressamlığı da bulunmaktaydı. Alkon'a göre (2006: 97) beşyüzün üzerinde yağlıboya çalışması bulunmaktadır.

Churchill I. Dünya Savaşı sırasında depresyonundan da sıyrılmak için resim yapmaya başlamıştır. Manzara, natürmort ve portre çalışmıştır. *"40 yılı aşkın bir sürede sanatçı olarak 500'den fazla yağlı boya üretti ve arkadaşlarının, meslektaşlarının, diğer sanatçıların ve hatta sanat eleştirmenlerinin övgüsünü aldı."*(Alberigi 1998: 26) Empresyonist ışık ve renk anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Avam Kamarası ve LordlarKamarası'nca1954'de, Graham Sutherland'a Churchill portresi sipariş verildi ve 80. doğum gününde ona hediye edildi. Martin Gilbert'e göre *"Churchill portreden nefret etti ve Leydi Spencer Churchill resmi gizlice imha etti."*(Rasor 2000: 53)

Salisbury, Churchill'i pek çok kez resimlemiştir. 1943 tarihli portre çalışmasında(Fig. 7) Churchill, bir an okuduğu gazeteden başını kaldırıp izleyiciye baktığı anda resmedilmiştir. Resmin dingin tonlarına uygun olarak lider de sakin havasıyla betimlenmiştir. Wallcousins'in yaptığı *"resim, Churchill'i Kabine Odası'nda ayakta duran tipik duruş ve puantiyeli papyon giymiş göstermektedir."*

Yarım boy portre çalışmasında Churchill izleyiciye direkt bakmaktadır. Elini dayadığı masada serili dünya atlasının Avrupa kıtasının üzerinde Aziz George ve Dragon sembolü bulunmaktadır. Bu II. Dünya Savaşı'nın bir parçası olan Dragon Harekâtı'na bir göndermedir. Churchill'in portresini çalışan diğer sanatçılar arasında Chandor, Wallcousins, Jagger, Orpen, McEvoy, Sickert, Stephens, Birley, Thomas ve Pan bulunmaktadır.



Fig. 7: Frank O. Salisbury, Portrait of Sir Winston Churchill (1943), 91.4x71.1 cm., tual üzerine yağlıboya.

Thomas'ın elinde puro ve viski bardağı ile betimlediği Churchill portresi tüm lider portreleri içinde en farklı olanıdır. Hayattan keyif alan bir yüz ifadesi ile betimlenen lider, diğer liderlerin ciddi pozlarının yanında hayli aykırı kalır. Portede izleyiciye direkt bir bakışla içten bir gülümseme görülür. Churchill puantiyeli papyonu ile betimlenmiştir.

Liderin portreleri elinde puro (Pan, Thomas), gözlük (Chandor, Salisbury), eli masa veya sandalyede (Jagger, Orpen, Pan...) tasvir edilmiştir. Churchill portreleri diğer lider portrelerine oranla genel olarak daha yumuşak anlatımlı ve tehditkâr olmaktan uzaktır. Jagger'in portresi(Fig. 8) farklılık gösterir. Duvardaki dünya haritasının önünde koltuğunda oturan gene puantiyeli papyonu ve sol kaşını yukarı kaldırmış ciddi bakışıyla Churchill, izleyiciye yumruk yaptığı sol elini gösterir resmedilmiştir.



Fig. 8: David Jagger, Portrait of Winston Churchill (1939), 127x101.5 cm., tual üzerine yağlıboya.

5. Josef Stalin (1878-1953):Asıl adı Iosif Vissarionovich Dzugashvili'dir. Gürcü doğumlu Stalin, Sovyet Rusya'ya 25 yıl hükmetmiştir. Çarlık rejimine muhalif bir devrimciydi. Çokça tutuklanma ve sürgün yaşamıştır. 1922'de parti genel sekreteri olmuştur. Lenin'in ardından ülkenin lideri haline gelmiştir. İhanetle suçladığı pek çok kişi idam edilmiştir. Tarımı zorla kolektifleştirmiştir. *"Planlı ekonomi, kollektivizasyon, endüstrileşme uygulamaları ile...köklü dönüşümlerin gerçekleştirilmesini sağladı."*(Çelik 2014: 320-321) Kalkınma planları yapmıştır. *"Stalin yaşamında Sovyetler birliği sınırlarını genişletmiş, Doğu Avrupa'da bir uydu imparatorluğu kurmuştur."*(Hart 1995: 307)

II. Dünya Savaşı'nda Stalin başkomutanlığındaki Kızıl Ordu Hitler'i durdurmuştur. Rusça'da çelik adam anlamına gelen "Stalin" lakabını almıştır. Stalin kişi kültürünün yaratılmasıyla Stalin imgesi her yerde idi: Kamusal alana çok sayıda resim ve heykeli yerleştirildi. 1930'larda başlayan Stalin temalı sanat, evlerde de onun portresi ile "Stalin odaları" şeklinde yerini aldı. Bonnel'e göre (1999:4), Rus yaşamında ikonlar önemli yer kapladığından Bolşevikler sıradan insanlara mesajlarını ulaştırmak için görsel imgeleri çokça değerlendirdiler. Sovyet Komünist Parti, propaganda amacıyla geleneksel Ortodoks ikonografik öğelerin kurgu yapısından yararlanıyordu. Örneğin Meryem Ana ve kucağında İsa kompozisyonu Reshetnikov'ca kucağında çocukla Stalin'e dönüştürülmüştür. Bonnel'e göre (1999: 23)Ortodoks dinsel sanatındaki gibi işçi kahramanlarının azizler ve sınıf

düşmanlarının ise şeytan ve ortakları olarak tasvir edildiği bir dizi standart imge oluşturulmuştu.

Gerasimov'un "Stalin 18.Parti Kongresi'nde" eserinde(Fig. 9)kızıl bayrakların önünde izleyiciyi cepheden kucaklar şekilde betimlenen Stalin'in elinin altında metinler bulunmaktadır. Bu; kongrede, merkez Komite Raporunu iletildiği an olmalıdır. Ülkedeki parti ve devlet görevlilerinin idama ya da hapse mahkûm edildiği"Büyük Temizlik" sonrası ilk kongreyi betimleyen resimde Stalin'in partiye istediği biçimi vermiş olmasının rahatlığı resimdeki ifadesinden de açıkça anlaşılmaktadır.



Fig. 9: Alexander Gerasimov, Stalin at the 18th Party Congress (1939), 47 x 38 inch, tual üzerine yağlıboya.

Shurpin'in resminde(Fig. 10)"Stalin Sovyet kırsal bölgesinde paltosunu taşır halde savaş sonrası general forması ile ayakta dururken gösterilmiştir." (Plamper 2003: 36) Arka planda endüstrileşmeyi temsi eden öğeler kullanılmıştır. Plamper'e göre (2003: 36) yeşil doğurganlığı, üniformasının beyazı tanrısal yaratımı sembolize eder.

Ekim devriminden sonra devam ettirilen modern sanat ve arayışları bir kenara atılmıştır. 1930'lu yıllarda Sosyalist gerçekçilik SSCB'de etkinleşti, sanatçılara dayatılmaya

başlandı. “Devlet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliği’nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan ve daha sonra diğer komünist devletler tarafından dünyanın her tarafına yayılan Toplumcu Gerçekçilik olmuştur.”(Clark 2011: 88) Sosyalist ideolojiyi yayıp destekleyen bu akımın resimlerinde devrimci ruhu perçinlemek adına devrim, işçi sınıfı ve sanayi konuları sıkça işlenmiştir. Isaak Brodsky’nin bu okula katkısı çoktur.

Stalin, Gerasimov tarafından sıklıkla resmediliyordu. Sanatçı “1936’da...Brodski’den sonra Lenin Nişanı alan ikinci Sovyet sanatçı olmuştur.”(Bown 1993: 133) Clark’a göre (2011: 109) Lenin kendisinin bir kahramana dönüştürülmesine karşı çıkarken Stalin, portre resimleri için devlet ressamı topluluğu kurmuş; desteklediklerine büyük imtiyazlar vermiştir.



Fig. 10: Fedor Shurpin, Morning of the Motherland (1949), 167x232 cm., Moskova State Tretyakov Gallery.

Stalin’i çalışan diğer sanatçılar arasında Pavlovich, Shurpin, Shegal, Laktionov, Trokhimenko, Vladimirski, Toidzeve, Govorkov bulunmaktadır. Shegal’in resminde “Lenin’in büyük heykelinin altında, Stalin’in kollektif çiftçilerin ve sanayi işçilerinin 1935 kongresini ziyaret”(Erlanger 1994) ettiği an betimlenmiştir. Lenin gibi Stalin de kimi zaman haritalar, kitaplar, kütüphane önünde resmedilmiştir. Çocuklarla birlikte resmedildiği; çocukların ona çiçek sunduğu Vladimirski’nin resimde bile ciddi, uzaklara dalıp giden tavırla betimlenmiştir.

6. Josif Broz Tito(1892-1980)Yugoslavya tarihinin en önemli ismi olan devlet adamı ve askerdir. “Tito”, lakabıdır. Yoksul ve çok çocuklu bir ailede dünyaya gelmiştir. Avrupa ülkelerinde işçilik yapmış, Hırvatistan Sosyal Demokrat Partisi ile siyasete atılmıştır. I.

Dünya Savaşı sırasında savaş karşıtı propagandaları nedeniyle tutuklanmış, tekrar göreve döndüğünde Ruslara esir düşmüştür. Rus iç savaşında Bolşevikler için savaşmış, 1920'de Yugoslavya'ya dönüşünden sonra Yugoslavya Komünist Partisi'nin kurucuları arasında yerini almıştır. Siyasi düşünceleri nedeniyle pek çok kez tutuklanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında Nazilerin saldırılarına karşı cephe kurarak direnmişlerdir. Farklı etnik ve dinde olan halkları bir araya getirmeyi başarmıştır. 1943'te Mareşal daha sonra Hükümet Başkanlığı görevlerine getirilmiştir. Monarşiye son vererek federal cumhuriyeti kuran isimdir.

Tito'yu ayrıcalıklı yapan sosyalist düzende yönetilen ülkede kendi özerk politikalarını uygulayabilmesi, halkları barış içinde bir arada tutabilmesi ve dış siyasette doğuda ve batıda dengeli ilişkiler yürütebilmesidir. Ölümünden bir süre sonra farklı kimliklerden oluşan ülkede dağılma gerçekleşmiştir.



Fig. 11: Stane Kališnik, Josip Broz Tito 61x50 cm., tual üzerine yağlıboya.

Artur Oskar Alexander, Gabrijel Stupica, Paja Jovanovic, Marino Tartaglia, Mario Mikulić, Milan Konjović, Đorđe Andrejević Kun, İsmet Mujezinović, Milo Milutinović ve Jesenko Gavric lideri çalışan sanatçılar arasındadır. Bozidar Jakac; lideri, yağlıboya ama daha çok karakalem desen olarak pek çok kez başarılı bir şekilde betimlemiştir.

Kališnik'in yağlıboya çalışmasında(Fig. 11) truvakardan resmedilen lider ileri yaşlarındadır. Durgun, dingin ve düşünceli olarak betimlenmiştir. Bu tasvirin aksine Jovanovic'in Tito portresi(Fig. 12) genç ve dinamikdir. Onun resminde askeri üniforması içinde Tito koltuktan hışımla fırlayarak kalkmış, gövdesiyle ülkesinin gücünü gösterir biçimde, cesaretli, atılma hazır ve çevik betimlenmiştir. Masadaki harita üzerinde

sıkılarak yumruk yapılmış eli de her türlü savunma ve saldırıya hazır olduklarını işaret ederek cesareti simgeler şekilde resmedilmiştir.



Fig. 12: Paja Jovanovic, Portret Marsala Tita (1947), 150x100 cm., tual üzerine yağlıboya.

Tuzla Uluslararası Portre Galerisi (Meğunarodna Galerija Portreta Tuzla), 2 Ekim 2012'de açılışı gerçekleşen "Sanatçı Eserlerinde Tito" başlıklı liderin resimlerinden oluşan bir sergiye ev sahipliği yapmıştır.

Genel olarak Tito portreleri incelendiğinde; liderin her zaman kendinden emin ve ciddi duruşuyla resmedildiğini ancak kitleleri yönlendirmeye dönük, propaganda içeren türde çalışmalar olmadığını söyleyebiliriz.

7. Franklin Delano Roosevelt (1882-1945): A.B.D.'de en uzun süre başkanlık görevi sürdürmüş politikacıdır. Harvard'da başlayan hukuk öğrenimini Columbia Üniversitesi'nde devam ettirmiştir. 1907'de avukatlığa başlamış, 1910'da New York Eyaleti'nden Demokrat Parti Üyesi olarak Senato'ya seçilmiştir. I. Dünya Savaşı esnasında Deniz Kuvvetleri'nde sivil olarak görev yapmıştır. 1928 yılında New York valiliğine seçilmiş, buradaki dört yıllık görevinin ardından 1932 yılında devletin 32. Başkanı olarak seçilmiştir.

1929'da başlayan Büyük Buhran Roosevelt başkan seçildiğinde devam etmekteydi. İşsizlik ve yoksulluğun yüksek olduğu bu ekonomik sıkıntı için Roosevelt "Yeni Düzen" adıyla bir program başlattı. Programın amacı Büyük Buhran sonrası ekonomik düzelmeyi sağlamaktı. "3R" (rahatlama, iyileşme, reform) olarak tanımlanan bu programla ekonomiyi düzelterek geliştirdi. Halka ve sermaye sahiplerine yeni iş alanları açtı.

Roosevelt başkanlığındaki A.B.D.,II. Dünya Savaşı başladığında önce tarafsızlığı seçti ancak Pearl Harbor saldırısı sonucunda savaşa dahil oldu. Savaşın neredeyse tamamında başkan olarak görev yaptı. Müttefiklerin üstünlük sağlamağa başladığı dönemde hastalandı ve öldü. Roosevelt, başkanlığı döneminde A.B.D.'yi büyük bir ekonomik ve askeri güç haline getirmiştir.

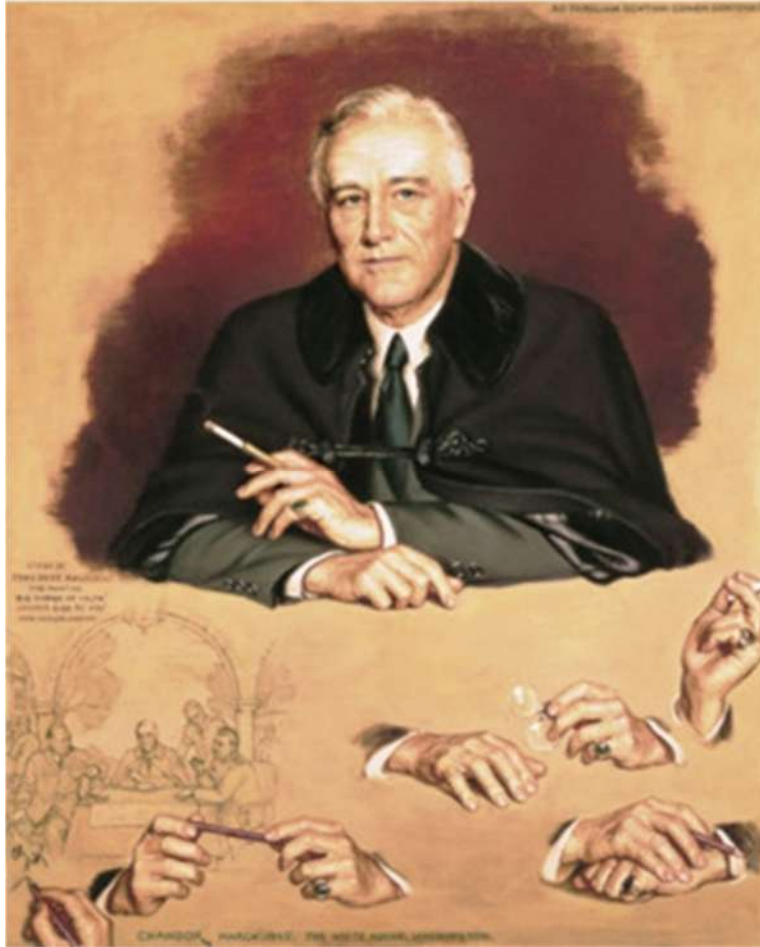


Fig. 13: Douglas Chandor, Study of Franklin Delano Roosevelt (1945), 110.5x90.2 cm., tual üzerine yağlıboya("Big Three at Yalta" resmi için).

"Franklin Roosevelt, özellikle deniz resimleri ile ilgili hevesli ve bilgili bir koleksiyoncuymdu" diyor Franklin D. Roosevelt Başkanlık Kütüphanesi ve Müzesi Müdürü Paul Sparrow. "Tartışmalı olarak, Büyük Buhran'ın derinliklerinde WPA' s'ı ile binlerce sanatçı, müzisyen ve yazar istihdam eden tüm zamanların en iyi sanat patronuydu."

(<http://www.poughkeepsiejournal.com/story/entertainment/arts/2016/04/06/roosevelt-ts-exhibit-art/82707400/>)

Chandor, Roosevelt'in portresini çalıştığı eserin (Fig. 13) sol alt kösesine 1945 yılında katıldığı Yalta Konferansı'nda Roosevelt'i, Churchill ve Stalin'le birlikte betimlenmiştir. Bu betimleme daha büyük bir çalışmanın eskizi niteliğindedir ancak Stalin bunun için poz vermeyi reddedince tamamlanamadı. (<http://www.npg.si.edu/exh/travpres/fdrs.htm>).



Fig. 14: Frank O. Salisbury, Roosevelt Franklin Presidential Portrait (1935), 128x102.5 cm., tual üzerine yağlıboya.

Salisbury'nin çalışmasında (Fig. 14) Roosevelt profilden, çalışma masasının yanında büyük ciddiyetle bir konu üzerinde düşünürken resmedilmiştir. Roosevelt portrelerini Salisbury, Shoumatoff, Perskie, Henry Salem Hubbell, Luscomb, Rand gibi sanatçılar çalışmıştır. Bu portrelerde lider genelde truvakardan çalışılmış, uzağa büyük ciddiyetle bakar şekilde betimlenmiştir. Roosevelt portrelerinde eller önemli görsel unsurlar olarak kullanılmıştır. Kâğıt tutan, masaya ya da sandalye kenarına kararlılıkla yerleştirilen bu eller Chandor'un resminde ise kalem, gözlük, sigara tutar halde etüd aracı olmuşlardır. Roosevelt betimlenmeleri de Churchill betimlenmeleri gibi genel olarak yumuşak anlatımlı ve dingin portrelerdir.

8. Francisco Franco y Bahamonde(1892-1975): El Caudillo (Önder) lakaplı İspanyol Franco, Ferrol, Galicia'da dünyaya geldi. Deniz kuvvetlerine hizmet vermiş aile üyelerinin aksine ülkenin o dönemde denizci ihtiyacı olmadığından kara harp okuluna kayıt oldu. Uzun yıllar Fas'da görev yaptı. Burada komuta ettiği askerlerle isyanın bastırılmasında büyük rolü olduğundan yükseltildi. *"1928'in başlarında, yeni kurulmuş olan Zaragoza Askeri Akademisi'nin komutanlığına atandı."* (https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco)

1936 ile 1939 yılları arasındaki İspanya İç Savaşı'nda milliyetçi güçlere önderlik eden general ve devlet adamıdır. 1938 yılında devlet ve hükümet başkanlığı ile kara ve deniz kuvvetleri başkomutanlığına getirilerek bir anlamda tüm yetkileri eline geçirdi. 36 yıl boyunca ülkeyi diktatörlükle yönetmiştir. Franco; ordudan, burjuvadan ve kiliseden destek almıştır. 1947 yılında İspanya'yı yeniden bir krallığa dönüştürdü ve kendisini kral naibi atadı(Palomares 2005: 12) II. Dünya Savaşı'na girmekten kaçınmıştır.

"Kemer" adıyla da tanınan Meruvia'nın resminde Franco (Fig. 15), elinde kılıcı ve önünde kalkıyla hakim ve savaşçı bir figür olarak betimlenmiştir. Haçlı kıyafetleri ile resmedilen Franco'nun yukarısında, gökyüzünde beyaz kıyafetleri içerisinde elinde kılıcıyla Aziz James resmedilmiştir. Bu azizin mitolojik Clavijo savaşındaki galibiyette payı olduğuna inanılarak "Santiago Matamoros" adıyla İspanyolların azizi haline gelmiştir. *"Yorucu iç savaştan sonra, Matamoros, İspanya'nın yeni faşist lideri Franco'nun milliyetçi politikasını ilerleten politik bir sembol haline gelmiştir."* (Frey 1998: 238) Resimde; askerler, din adamları, bilim adamı, hemşire Franco'nun etrafını sarmalamıştır. Luis Marti Gras'ın boydan, kürklü paltosunun altında üniformalı Franco portresi ise daha dingindir. Vakur bir duruş ve sakin bakışı ile betimlenen Franco diktatör olmaktan öte yumuşak başlı bir lidermiş gibi betimlenmiştir.



Fig. 15: Arturo Reque Meruvia, Alegoría de Franco y la Cruzada (1948 -1949) duvar resminden ayrıntı, Askeri Tarih Arşivi-Madrid.

“Faşist diktatörün gizli hobisi ve yaptığı eserlerin bazıları torunu tarafından yazılmış ve İspanya’da basılmış bir kitapta (Francisco F. Martinez-Bordiu/La naturaleza de Franco. Cuando mi abuelo era persona) gün ışığına çıkmıştır...Kitapta yeniden üretilen 15 eser arasında, askeri üniforma ve dürbününü ile diktatörün otoportresi, çok sayıda kızı Carmen ve avcılık ve yelkenciliği gösteren sahneler” (Govan 2011) bulunmaktadır.

1986 tarihli, Franco’yu ölümünden sonra resmeden Botero’nun portresinde ise (Fig. 16) Gras’ın betimlediği üniforma ve üzerindeki madalya/nişanla Franco masa önünde resmedilmiştir. Bir farkla, Botero’nun resimlerinin karakteristiği olan şişman bir figür olarak. Raya, Paco, Capulino, Sotomayor, Varmediano, Genaro Lahuerta ve Enrique Segura Iglesias generali resmeden diğer ressamlardır. Raya’nın dünya küresi, katlanmış büyük haritalar ve kitaplar önünde özel üniforması ile Franco portresi ise kararlı duruşu ve kolunun gerilimiyle atılıma hazır haliyle daha dinamik bir portre sunar.



Fig. 16: Fernando Botero, Franco (1986), 226 x 168 cm., tual üzerine yağlıboya.

9. Benito Mussolini (1883-1945): İtalyan Ulusal Faşist Parti’nin kurucusu ve lideridir. Yoksul bir ailenin oğlu olarak Predappio’da dünyaya gelen Mussolini genç yaşlarda sosyalist düşünceye sahipti. Gazetecilik ve öğretmenlik yapmıştır. Zamanla faşizme yönelen Mussolini kendi düşüncesindeki grupları bir araya toplamıştır. “Kara Gömlekliler” adında bir güç kurmuştur. İtalya Krallığı’nın başbakanı ve İtalyan Sosyal Cumhuriyeti’nin devlet başkanı olarak görev yapmıştır. Ülkeyi yönettiği dönem boyunca “Il Duce” yani lider unvanını kullanmıştır. Her alanda söz sahibi bir diktatördü. Eski Roma İmparatorluğu’nu

tekrar kurma hayalleri vardı. Diğer tüm partileri kapatmış, basına sansür uygulamıştır. II. Dünya Savaşı'na katılmıştır. *“İtalyanlar savaştan büyük zarar gördüler. İtalyan partizanları tarafından yakalanarak...idam edildi.”* (Dinç 2002: 7)

Bu dönemde İtalya'da fütürizm akımı mevcuttu. *“Almanya'yla karşılaştırıldığında İtalyan hükümeti kültür politikasında tekdüzeliği daha az empoze etmiştir. Faşist sanat...modernist tavır sergileyebilmiştir.”*(Clark 2011: 69)

Hitler ya da Churchill'in aksine Mussolini'nin sanat ilgisi müzik üzerinedir. *“Keman çalmak Mussolini için yetişkinliği boyunca devam eden bir hobiydi.”*(Haugen 2007: 20) *“İtalyan diktatör Benito Mussolini, kendisini bir entelektüel ve sanatın koruyucusu olarak görüyordu. İtalya'ya faşizm uygulamadığında romantik romanlar yazdı ve İtalyan klasiklerini Almanca'ya çevirdi.”* (Govan 2011)

Fisher'in gerçekçi anlayışla ele aldığı portresinde(Fig. 17) Mussolini bakış hizasından hayli yukarıda resmedilerek anlamsal olarak hükmeden konumuna yerleştirilmiştir. Ufuk çizgisinin aşağıya çekilerek resmedilmesi figürde kutsiyet, yücelik gibi kavramları oluşturur. Liderin uzaklara dalmış bakışıyla da perçinlenen bu duruş etkili bir anlatım sunar.



Fig. 17: Arthur Fischer, Mussolini (1934), 81.9x61.5 cm, Imperial War Museum, Londra.

Ambrosini'nin resmi(Fig. 18), Mussolini'nin Antik Roma üzerinde muzaffer görünümlü silüetini tasvir etmektedir. Sol üst köşede Kolezyum görülmektedir. Mussolini gayet ciddi ve adeta bir heykel gibi katı resmedilmiştir. *"Hitler'in zaman zaman bir Germen şövalyesi olarak betimlenmesi gibi İtalyan faşizminde de Mussolini, bir ortaçağ liderlik ikonu olan şehir-devlet prensi gibi resmedilmiştir."*(Clark 2011: 66-67)



Fig. 18: Alfredo Gauro Ambrosini, Aeroritratto di Benito Mussolini Aviatore (1930), 320x200 cm.

Bruschetti'nin "Faşist Sentez" resminde geçmiş ve gelecek ortada Mussolini'nin farklı bakış açılarının toplamı gibi duran çoğaltılmış portre imgesi ile bütünlenmiştir.

Gerardo Dottori ve Rivera da lideri resimlemiştir. Dottori; tüm resimsel elemanları planlar halinde tonlarla betimlediği resminde lideri, uçakları kutsal bir hale gibi başının etrafına yerleştirerek resimlemiştir. Gövdesi de sıradağların arasında onlardan biri gibi betimlenmiştir.

Diego Rivera'nın eleştirel duvar resmi Mussolini ile papalık arasındaki Laterano Antlaşması'na yöneliktir. Papa, Mussolini'yi kutsarken; İtalyan Sosyalist Partisi'nin önderi Giacomo Matteotti sağ alt köşede bıçaklı bir ekip tarafından suikasta uğrarken betimlenmiştir.

Genel olarak Mussolini portreleri ciddi ve ağırbaşlı tavırlar içinde sert bakışlarla perçinlenerek resmedilmiştir.

SONUÇ

Sanat ve siyaset bazen çözülmecesine birbirinin içine girmiştir. 20. yy.da sanat ve siyaset ilişkisi çok yönlüdür. Kimi zaman sanat, politik muhalefet sergilerken kimi zaman *“çeşitli sanat hareketlerinin değerlendirilmesi için beğeni ölçütü yerine politik ölçütler”*(Kreft 2014: 191) geliştirmiştir.

1930’larda Stalin tarafından resmi Sovyet düşüncesinin kalıbına sokulmaya çalışılan sanat, Nazi Almanyası’nda da bağımsız sanat toplulukları yerine devlet eliyle koordine edilmiş sanat organizasyonu olarak tasarlanmıştır. Hitler ve Stalin’i kült kişiler olarak gösteren imgeler yaratılmıştır. Atatürk ise sanatı toplumsal gelişmenin bir gerekliliği olarak görerek devlet eliyle geliştirilmesi için çaba sarf etmiştir. Churchill, Franco ve bir dönem Hitler gibi bireysel olarak resimle ilgilenen liderler de olmuştur.

Yazıda ele alınan, 20. yüzyıla damgasını vuran ve portreleri resmedilen liderler incelendiğinde hemen hepsinde ülkelerini temsilen devlet adamı ciddiyeti içinde resmedildiklerini görürüz. Liderler çoğu zaman direkt izleyici yönüne bakar resmedilerek güçlü karakterlerde betimlenmişlerdir. Bazen üniformaları, bazen şık giysileri içinde resmedilen liderler çoğu zaman düşünceli ama kararlı pozlar içinde betimlenmiştir. Churchill çoğu zaman purosuyla ve daha sakin betimiyle bu çizginin biraz dışında kalmıştır.

Kitap, dergi, gazete, kütüphane vb. unsurların önünde betimlenmek de liderlere olumlu bir hava katıyordu. Bu kompozisyonlarda liderin teorisyen kimliğine vurgu yapılmıştır. Harita önünde resmedilmekse liderin haritayı değiştirme kudretine dair bir anlatım sunmaktadır ve kısmen tehditkârdır.

Halkın arasına karışmış lider portreleri de çalışılmıştır. Örneğin “Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Arz-ı Şükranı” , “Atatürk Köylülerle”, “First Appearance of Lenin at a Meeting in Smolny” resimleri gibi. Yalnız Hitler bu genellemenin biraz dışındadır. Daha çok tek çalışılmayı tercih etmiştir. Çok figürlü resimleri askerlerledir. 17. Parti Kongresi’nde Stalin’i gösteren “Leader, Teacher and Friend” resmi gibi siyasete yön veren lider betimleri de görülmektedir. Kısaca liderler siyasette, savaşta, toplumun arasında, gençlerle, masa başında resmedilerek her seferinde bir yönüne vurgu yapılmıştır.

Sonuç olarak sanat ve siyasetin grift ilişkisinde geçmişten bu yana ikisinin birbirinden güç aldığı aşikârdır. Propaganda işlevleri ve kültürü yayma projeleri içerisinde lider portreleri önemli rol oynamıştır ve oynamaya da devam edecektir.

KAYNAKLAR

- Alberigi, Merry. 1998. "Churchill: A Portrait of the Statesman As a Young Artist", *British Heritage*, Cilt: 19, 7: 26.
- Alkon, Kent Paul. 2006. *Winston Churchill's Imagination*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press.
- Başkan, Seyfi. 2005. "Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Cilt: XXI, 63: 1045-1069.
- Bonnell, E. Victoria. 1999. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Londra: University of California Press.
- Bown, Matthew Cullerne. 1993. *Aleksandr Gerasimov*, Matthew Cullerne Bown, Brandon Taylor (editörler), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-party State, 1917-1992*. New York: Manchester University Press.
- Clark, Toby. 2011. *Sanat ve Propaganda*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Collier, Martin ve Pedley, Philip. 2005. *Hitler and the Nazi State*, Oxford: Heinemann Educational Publishers.
- Çelik, Emir. 2014. *Dünyayı Değiştiren Liderler*, Ankara: Tutku Yayınevi.
- Çimen, Ali. 2012. *Tarihi Değiştiren Liderler*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Dinç, İhsan. 2002. *Faşist Rejimin Lideri Benito Mussolini'nin Biyografisi İktidara Gelişi, Yükselişi Hazin Sonu*, İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Edeer, Şemsettin. 2016. *Yüzün Bakışı*, 2. Baskı, Eskişehir: Nisan Kitabevi.
- Elibal, Gültekin. 1970. "Osmanlı Toplumunda Batılı Resim", *20.yy. Tarihi*, ed. Ramazan Gökbalp Arkın, Cilt: 1, İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Elibal, Gültekin. 1973. *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erlanger, Steven. 1 Haziran 1994. "St. Petersburg Journal; The Russians Revisit Stalin's Never-Never Land", *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1994/06/01/world/st-petersburg-journal-the-russians-revisit-stalin-s-never-never-land.html>, Erişim Tarihi: 18.01.2017.
- Frey, Nancy Louise. 1998. *Pilgrim Stories: On and Off the Road to Santiago*, Londra: University of California Press.
- Govan, Fiona. 14 Sep 2011. "General Franco: The Accomplished Artist", *The Telegraph*, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/spain/8761811/General-Franco-the-accomplished-artist.html>
- Hart, H. Michael. 1995. *En Etkin 100*, İstanbul: Sabah Kitapları.
- Haugen, Brenda. 2007. *Benito Mussolini: Fascist Italian Dictator*, Minneapolis: Compass Point Books.
- Kalca, Mine. 2008. *Tarihteki Ünlü Komutanlar Ve Liderler*, İstanbul: Karma Kitaplar.
- Klein, M. Julia. 17 Temmuz 2009. "The Myths of the Third Reich", *Wall Street Journal*, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204621904574248290469979768>, Erişim Tarihi: 28.11.2016.

Kreft, Lev. 2014. "20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset", *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

Leppert, Richard. 2002. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Plamper, Jan, 2003. "The Spatial Poetics of the Personality Cult: Circles around Stalin", , *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, ed. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman, Seattle ve Londra: University of Washington Press.

Palomares, Cristina. 2005. *The Quest for Survival After Franco: Moderate Francoism and the Slow Journey to the Polls*, Portland, Oregon: Sussex Academic Press.

Phillips, Steve. 2000. *Lenin and the Russian Revolution*, Oxford: Educational Publishers.

Polat, Kürşad.2009.*Heil Hitler*, İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınevi.

Rasor, L. Eugene. 2000. *Winston S. Churchill, 1874-1965: A Comprehensive Historiography and Annotated Bibliography*, Londra: Greenwood Publishing Group.

Speer, Albert. 1970. *Inside the Third Reich*, New York: Simonand SchusterInc.

Uyanık, Vuslat ve Aksoy, Yeliz.2016.*Tarihteki Ünlü Komutanlar ve Liderler*, İstanbul: Siyahbeyaz Yayınları.

http://www.huffingtonpost.co.uk/2013/03/22/winston-churchill-portrait_n_2930580.html, Erişim Tarihi: 27.12.2016.

<http://www.poughkeepsiejournal.com/story/entertainment/arts/2016/04/06/roosevelt-s-exhibit-art/82707400/>, Erişim Tarihi: 11.01.2016.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco, Erişim Tarihi: 23.01.2017.

https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Clavijo, Erişim Tarihi: 27.01.2017.

<http://www.npg.si.edu/exh/travpres/fdrs.htm>, Erişim Tarihi: 07.02.2017.

Görsel Kaynaklar:

Fig. 1:

<http://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/331feyhamandurn.jpg>

Fig. 2:

http://www.hobidik.net/uploads/products/large/pr_01_5503_max.jpg

Fig.3:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/44/25/40/44254036c9fe9429f29cb9b947d5160f.jpg>

Fig. 4:

https://artinvestment.ru/content/download/news_2010/20100611_nalbandian.jpg

Fig. 5:

<http://www.bytwerk.com/gpa/images/hitler/ah36.jpg>

Fig. 6:

https://www.facinghistory.org/sites/default/files/Ch06_Image06_large.jpg

Fig. 7:

<http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00019llo0UFFgPNEcfDrCWvaHBOc0qE/frank-o.-salisbury-portrait-of-sir-winston-churchill.jpg>

MİMAR SİNAN'I ROMANLARLA TANIMAK

SİMGE ÖZER PINARBAŞI
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
simgeozer@gmail.com

ÖZ

Sanatçıların yaşam öykülerini kaleme almak Batı'da eski bir gelenektir. Sanatçıların yaşam öyküleriyle ilgili bir kitap yazan Giorgio Vasari ilk sanat tarihçisi olarak bilinir. Böylece sanat tarihi, Rönesans'tan beri hep bir biçimde sanatçıların biyografileriyle ilişkili olagelmıştır. Sanatçılarla ilgili biyografik romanlar yazmak ise kısmen daha yenidir ve 20. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Ülkemizde hakkında romanlar yazılan neredeyse tek bir sanatçı vardır: Mimar Sinan. Bu araştırmada onu konu alan biyografik romanlar incelenmiş ve sanat tarihi açısından biyografik romanın durumu değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Mimar Sinan, biyografik roman, biyografi.

GETTING TO KNOW SINAN THE ARCHITECT THROUGH NOVELS

ABSTRACT

Writing about artists' life stories is an old tradition in the West. Giorgio Vasari is known as the first art historian who has written a book about life stories of artists. Thus, art history has always been related to biographies of artists in one way or another since Renaissance. Writing biographical novels of artists are partially more new and there are many of them in 20th century. In our country there is almost only one artist who has been written novels about and he is Sinan the Architect. In this research, biographical novels about him has been examined and status of biographical novel has been evaluated in terms of art history.

Key Words: Architect Sinan, biographical novel, biography.

Bir sanatçının dış görünüşünün ve yaşam öyküsünün merak edilebileceğini düşünüp, bunu kaleme almak Batı'da Rönesans'tan beri görülen bir olgudur¹. Bu merak, sanat tarihi diye adlandırılan bilim dalının doğuşuna yol açmıştır. Sanatçıların yaşam öykülerini anlatan bir kitap yazan² Giorgio Vasari (1511-1574) ilk sanat tarihçisi olarak kabul edilir. Sanat tarihçileri, daha sonraları da sanatçı monografileri yazmayı sürdürmüşlerdir. Örneğin; Carl Justi'nin (1832-1912) ardarda hazırladığı Winckelmann'ın, Velasquez'in ve Michelangelo'nun monografileri, bu türün önemli yapıtları arasında gösterilebilir³.

Sanat tarihi, bir bilim dalı olarak çeşitli aşamalardan geçip günümüzdeki haline erişmiş olsa da sanatçıların yaşam öykülerine duyulan merak sürmüştür. Özellikle 20. yüzyılda sanatçıları konu alan romanların yaygınlaştığı görülür ki, zaten biyografik roman türü de 19. yüzyılda bazı örnekleri verilmekle birlikte 20. yüzyılda yaygınlaşmıştır (Lackey 2016: 1). Bu edebiyat türünün hemen sanatçı biyografilerine yöneldiğini söyleyebiliriz. 20. yüzyılda sanatçıları konu alan biyografik romanların ard arda yazıldığı gözlenir. Bunlar arasında en çok bilinenler Irving Stone'un (1903-1989) 1934 tarihli Van Gogh'un yaşamını konu alan *Lust for Life* ve Michelangelo'nun yaşam öyküsü olan 1961 tarihli *The Agony and the Ecstasy* adlı romanları⁴ ve Pierre La Mure'ün (1899-1976) 1950'de kaleme aldığı Toulouse Lautrec'in yaşam öyküsünün anlatıldığı *Moulin Rouge*⁵ romanıdır.

Vasari'nin kitabının dilimize çevrilmesi için yüzyıllar geçmesi gerekmişse de bu romanların hemen çevrildiği görülmektedir. Bu çabukluğun nedeni olarak onların popülerliklerini ve filme çekilmelerini gösterebiliriz. Ancak bu çevirilerin dışında aynı dönemde telifi Türk bir yazara ait bir kitabın da yayınlanması dikkat çekicidir. Gazeteci Sadun Altuna'nın ⁶ (?-1978) 1959'da yayınlanan *Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri* adlı kitabı, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Bruegel, Rubens, Rembrandt, El Greco ve Velasquez'in Türkçe yazılmış yaşam öykülerini ve tanınmış yapıtlarını konu alır (Altuna 1959). Dipnot ve kaynakçası bulunmayan bu kitap için yazar önsözde "... Adı geçen eserlerden önemli bir kısmını dünya müzelerinde bizzat görmek fırsatını bulduk. Bu intibalar, birçok sanat tenkidcilerinin bu konudaki yazılarıyla birleştirilince de bu kitap

1 Ancak bu olgunun da pek çok özellik gibi rönesans döneminde antik çağdan örnek alındığı söylenebilir. Grek asıllı Plutarkhos'un (İ.S. 46-120) yazdığı *Yaşamlar* adıyla dilimize çevrilen yapıtı ve Romalı Cornelius Nepos'un (İ.Ö. y.110- y.25) *Vitae Imperatarum* adlı kitapları biyografi türünün erken örnekleridir. Bu yazarların daha çok devlet adamları ve askerlerin yaşam öykülerini anlatmalarına karşılık, Romalı tarihçi Gaius Suetonius Tranquillus (İ.S. y. 69-122) *De Poetis* adlı yapıtında ozanların yaşam öykülerini konu almıştır.

2 Giorgio Vasari'nin ilk baskısı 1550'de yapılan daha sonra 1568'de genişletilerek yayınlanan *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* adlı yapıtı 2013'te dilimize Sanatçıların Hayat Hikayeleri adıyla çevrilmiştir. Bkz: Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (Çev. Elif Gökteke), İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013

3 Alman sanat tarihçisi Justi'nin bu monografileri sırasıyla; *Winckelmann:sein Leben, Seine Werke und sein Zeitgenossen*, 3 vols. , Leipzig, F.C. W. Vogel, 1866-1872; *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, M. Cohen, 1888; *Michelangelo: Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig, Breitkopf&Hartel, 1900

4 Irving Stone, *Lust for Life*, Longmans Green and Co.,1934; Türkçesi için bkz; Irving Stone, *Aşk Humması*, (Çev. Azize Erten), İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1954, Irving Stone, *The Agony and Ecstasy*, NY, The Doubleday Garden City, 1961; Türkçesi için bkz; Irving Stone, *İlahi İstirap*, (Çev. S. Yılmaz Özen), İstanbul, Hakan Yayınevi, 1965

5 Pierre La Mure, *Moulin Rouge*, Random House, 1950; Türkçe çevirisi için bkz; Pierre La Mure, *Kırmızı Değirmen*, (Çev. Sahire Sağman), İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1954

6 Yazarın doğum tarihi bulunamadı.

doğmuş oldu. En güvenilir kitaplar bile kronolojik hatalardan kurtulamamıştır. Bu bakımdan ünlü sanatçıların hayat hikayelerini yeniden kaleme alırken mukayeseli bir tetkike bilhassa önem verdik. Böylece, her yönden tarihi gerçeklere uyan bir vesika sunmuş olduğumuzu sanıyoruz..." diyerek kitabının "gerçek" yaşam öykülerinden oluştuğunu, kurgusal olmadığını vurgular (Altuna 1959:6). Ancak kitabın bazı bölümleri bunu yalanlar. Örneğin; Raffaello'nun bebekliğiyle ilgili bölümde "...Küçük Raffaello emeklemeğe başlayınca terbiyesiyle gene bizzat babası meşgul olmuş, sofrada büyüklerle otururken, ağzına küçük lokmalar almasını, ağzını açmadan ve şapırdatmadan bu lokmaları yutmasını öğretmişti..." diye günümüz terbiyesiyle örtüşen ayrıntılı bir bilgi verildiği görülür (Altuna 1959:34).

Böylece yarı kurgusal, yarı gerçek anlatımların olduğu bu kitap, ülkemizde yayınlanmış "öyküsel sanat tarihi" kitaplarının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Kitap beğenilmiş olmalı ki, aynı yazar daha sonra *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri* adlı aynı türde bir kitap daha yazmıştır⁷. Bu kitabın önsözünde yazar, tek amacının "...modern resmin öncülüğünü yapmış olan sanatçıların mücadeleli hayatlarını kısa, özlü ve mümkün olduğu kadar renkli bir şekilde anlatmak, onlar hakkında bilgi edinmek isteyenlere faydalı olmak..." olduğunu belirtmektedir (Altuna 1970:5).

Batılı sanatçıların yaşam öykülerinin ve yapıtlarının tanıtıldığı bu kitaplardan sonra kendi sanatçılarımızın yaşam öyküleri ve yapıtları da edebiyatımızda konu olmaya başlar. Ancak ülkemizde yazılan ilk biyografik roman Hasan Ali Yücel (1897-1961) tarafından kaleme alınan *Goethe Bir Dehanın Romani*'dir. Bir Türk yazar için yazılan ilk biyografik roman ise Mehmet Emin Erişirgil'in (1891-1965) 1951'de yayınlanan *Bir Fikir Adamının Romani:Ziya Gökalp* adlı kitabıdır (Apaydın 2001:167). Biyografik romanlara en fazla konu olan sanatçımız ise mimarlık tarihimizin tartışmasız en ünlü kişisi olan Sinan Ağa'dır (1489-1588).

Mimar Sinan hakkında yazılmış kaynakları Aptullah Kuran (1927-2002) şöyle saptamıştır: "... En eski kaynaklar 16. yüzyılda kaleme alınmış yedi adet yazmadır. Bunlardan biri Risalet ül-Mi'mariyye bitmemiş bir deneme, üçü sınırlı konuları ele alan eserlerdir. Dayızade Mustafa Efendi'nin Selimiye adlı monografisinde Edirne II. Selim Camii, şair Eyyubi'nin Padişahname'sinde Kanuni Sultan Süleyman zamanının su yolları ve su yapıları, yazarı saptanamayan Adsız Risale'de Sinan'ın hamamları tanıtılır. Tezkiret ül-Bünyan, Tezkiret ül- Ebniye, Tuhfet ül-Mi'marin isimli yazmalar ise Sinan'ın yaşamına ilişkin bilgiler sağlamak yanında onun yapılarına da yer verilen önemli belgelerdir. Bu üç tezkireden ilk ikisini nakkaş-şair Sa'i Mustafa Çelebi'nin (öl. 1595) yazdığı bilinmekte, üçüncüsünün şair Asari'nin (öl. 1620) eseri olduğu sanılmaktadır..." (Kuran 1986: 20). Sinan'ın yaşamı hakkında bazı bilgiler veren bu tezkireler için Doğan Kuban (1926); "...tezkirelerdeki ikinci sınıf şiirler ve düzyazılarla anlatılan yaşamı ve sanatına ilişkin söylenenler de, bir dahi mimarın söyleyemeyeceği kadar sıradandır. Onun için Sinan'ı kişi olarak ya da düşüncesiyle değil sanatıyla biliyoruz. Başka bir deyişle Sinan ile Sinan'ın sanatı eşanlamlı oluyor. Sinan'ın kişisel psikolojisi üzerinde bilgi, onun yaşamını bilmekten çok,

⁷ Sadun Altuna, *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, İstanbul, Hayat Kitapları, 1970 (İkinci Baskı) Bu kitabın ilk baskısı 1961'de yapılmıştır.

yapılarının analizinden elde edilecek ve yorumlayanın sezgilerine bağlı yargılar olabilir..." demektedir (Kuban 1997:4).

Nitekim Mimar Sinan'ın önce yapılarıyla edebiyata konu olduğu görülür. 1989 yılında yapılan "*Edebiyatımızda Mimar Sinan*" adlı bir incelemede Mehmed Akif Ersoy (1873-1936), Arif Dünder⁸, Orhan Rıza (Aktunç)⁹, Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), Arif Nihat Asya'nın (1904-1975) şiirleri ve Ruşen Eşref (Ünaydın) (1892-1959), Hamdullah Suphi (Tanrıöver) (1885-1966), Ahmed Hamdi Tanpınar (1901-1962), Nihad Sami Banarlı (1907-1974), Samiha Ayverdi'nin (1905-1993) yazıları yer alır (Andı 1989). Bu incelemede ele alınan örnekler baktığımızda daha çok Sinan'ın yapıtlarının konu edildiği görülmektedir. Yalnızca Arif Nihat Asya, Sinan için övgü dolu bir kaç şiir yazmıştır (Andı 1989: 131,135). Ancak onun şiirlerinde Sinan'ın kişiliği ya da özel yaşamıyla ilgili bir yorum yoktur. Öte yandan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı kitabında Sinan'ın özel yaşamıyla ilgili bir merakın izleri görülür. Yazar, Sinan'ın çağın ünlü ozanı Baki ile dost olup olmadığını merak eder ve Baki'nin ona "...-İlahi Sinan! ey susan taşın ve konuşan hacimlerin şairi; ey maddenin uykusuna kendi nabzının ahengini hepimizin imanı ile beraber geçiren! Aydınlığı en bilgili terkiplerde eritilmiş madenler gibi yumuşatıp ondan zaferlerimize hil'atler biçen! Sen bu şehre bütün dünyanın kıskanacağı bir cami yapmakla kalmadın; insan düşüncesinin güç hadlerinden birini tespit ettin..." dediğini düşler (Tanpınar 1960: 214-215).

M. Fatih Andı'nın (1962) incelemesine almadığı Nazım Hikmet'in (1902-1963) *Şeyh Bedrettin Destanı*'nda ozan, destanını Süleymaniye ile bitirmeye karar verdiğini, Süleymaniye'nin Türk halk dehasının; şeriat ve softa karanlığından kurtulmuş; hesaba, maddeye, hesabla maddenin ahengine dayanan en muazzam verimlerinden biri, Sinan'ın evi, maddenin ve aydınlığın mabedi olduğunu söyler (Bezirci 1975: 210).

Bu incelemede yer almayan bir başka ozan da Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (1911-1973). *İstanbul Destanı* adlı uzun şiirini "...İstanbul deyince aklıma Koca Sinan gelir.

*On parmağı on çınar gibi
her yandan yükselir,
Sonra gecekondular gelir ardı sıra
İsli pashı yetim*

Eyy benim dev memesinde cüceler emziren acayip memleketim..." diye bitirerek İstanbul ile Sinan'ın özdeşliğini vurgular (Eyüboğlu 1974: 190).

Yine incelemede yer verilmemiş olan Cemal Süreyya (1931-1990) ise *Teknokratlar* adlı şiirinde "...Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de Bir sen kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!..." diyerek çağımızın değer yargılarına gönderme yapar (Süreyya 1984: 162).

⁸ Doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. Bu konuda bkz: Ersin Özarlan, "Unutulmuşluğun Karanlığında Bir Şair: Arif Dünder Ataker", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53, 2 (2013) 377-409

⁹ Yazarın doğum ve ölüm tarihleri bulunamadı.

1988 yılında Abdullah Satoğlu (1934) bir *Mimar Sinan Şiirleri Antolojisi* yayınlamış, bu kitapta 26 ozandan 30 şiire yer vermiştir (Şatoğlu 1988). Bu şiirler de Sinan'a ve yapılarına övgü niteliğindedir. Sinan'ın kişiliğiyle ilgili bir yoruma rastlanmaz.

Sinan'ı konu alan şiirler bir yana bırakılırsa ülkemizde onu öyküsel bir dille anlatan ilk yayınlardan biri Afet İnan (1908-1985) tarafından 1956 yılında yayınlanan "*Mimar Koca Sinan*" adlı kitaptır (İnan 1956). Bu kitabın eklerle genişletilmiş ikinci baskısı 1968'de yapılmıştır. Kitapta "*Sinan'ın Çocukluğu ve Gençliği, 22 yaşına kadar Sinan'ın Romanı*" başlığı altında onun yaşamı ile ilgili kurgusal ayrıntılara bol bol yer verilmiştir (İnan 1968: 11). Örneğin; yazar, İnci Bey kızı Gülistan ile Balı oğlu Kaya'nın düğün töreninde Sinan'ın neşeli ve canlı bir varlık olarak kendini gösterdiğini, en sevdiği arkadaşı Tanrıverdi'ye "...dedemle gördüğüm mimari eserleri bizler de yapamaz mıyız?..." diye sorduğunu belirtir (İnan 1968: 15). Sayfaları çevirdikçe Sinan'ın yaşamı ile ilgili çok daha fazla ayrıntının verildiğine tanık oluruz. Sinan, Kumru teyzenin kızı Suna'ya çeşme başında evlenme teklif etmekte, annesini gönderip istettiyse de kızın başkasına söz kesildiğini öğrenmektedir (İnan 1968:21). İnan, "...*Sinan'ın her yaptığı çeşmeden suları akıttığı vakit, Suna'nın oraya gelmesini özlemiştir...*" diyerek bu aşkı Sinan'ın yapılarına bağlamaktadır (İnan 1968:20). Böyle kurgusal ayrıntılar bulunmasına karşın, bu kitap, tam anlamıyla bir roman değildir. Kitabın geri kalanı Sinan'ın resmi yaşamı ve yapıtları hakkında bilgiler sunan, dipnotlarla desteklenmiş yarı bilimsel diyebileceğimiz bir üsluptadır. İnan, Sinan'ın Türk olduğu üzerinde durmaktadır. Hatta bu amaçla ölçümler yapmak için mezarından kafatasını çıkartmış, ancak kafatası kaybolmuştur¹⁰.

Saptayabildiğimiz ilk Mimar Sinan romanı, Güney Amerika asıllı İsviçre vatandaşı Veronica de Osa¹¹(1909) tarafından yazılan ve 1959'da yayınlanan *Le Harems de Soliman Sinan Le Batisseur* adlı kitaptır (de Osa 1959). 1982'de *Sinan:The Turkish Michelangelo A Biographical Novel* adıyla İngilizce olarak yayınlanmıştır (de Osa 1982). Osa'nın kitabı 20 yaşındaki Sinan'ın İstanbul depremine tanık oluşuyla başlar. Onun dindar bir kişi olarak tanıtıldığını görürüz. Romanın başlangıcında Hristiyanların depremde kiliselerinin yıkılmamasını inanç mucizesi olarak gördüklerini, oysa yalnızca Rumların daha iyi inşaacılar olduğunu düşünen Sinan, "...*biz müslümanların inancı daha doğru ama zanaatkar değiliz...*" der (de Osa 1982:9). Yazarın onun kişiliği hakkındaki yorumlarından biri de önceleri Yeniçerilerin öldürme tarzından hoşnut olan Sinan'ın onların kesilmiş kafaları ağaçlara asmalarından, kulak ve burunlarını kesip pamuk ve otlarla doldurmalarından, bu kafaları mızrağa geçirmelerini rahatsız olmazken mimarlığın zamanla onu değiştirerek barışsever bir kişiye dönüştürmesidir (de Osa 1982: 144-145). Oldukça duygusal bir Sinan portresi çizen Osa, onun Şehzade Mustafa ve Cihangir'in ölümünden sonra artık çalışmamaya ve ortadan kaybolmaya karar verdiğini belirtir. Yazara göre; bu ölümler karşısında isyan eden eski yeniçeri, karısına mermer aramaya

¹⁰ (Çevrimiçi) <http://www.guncelmeydan.com/pano/mimar-sinan-in-kafatasi-ve-unutulan-gercekler-cengiz-ozakinci-t39265.html> 15 Mart 2017

¹¹ Yazarın ölüm tarihi ve biyografisi bulunamadı. Ancak hakkında kısa bir bilgi ve doğum tarihi için bkz. (Çevrimiçi) http://www.scripta-literaturstudio.de/redaktion.html?redaktion_id=18;template_id=1;menue_id=74 20 Nisan 2015

gittiğini aylarca dönmeyebileceğini söyleyerek ortadan kaybolur (de Osa 1982: 146). Osa'nın Sinan'ın insani yönüyle ilgili verdiği ayrıntılardan biri de eşi Gülruh'un babası ve doktor olan kayınpederinden kocalık görevlerini yapabilmesi için ilaç istemesidir (de Osa 1982: 80).

Osa'nın kitabından on yıl kadar sonra ülkemizde yazılmış, öykücü üslubuyla dikkati çeken bir başka yayın da Şerif Baykurt'un (1919) yazdığı ve Muammer Bakır'ın (1936-1980) resimlediği bir çocuk kitabıdır (Baykurt 1969). Otuz iki sayfalık bu küçük kitabın on bir sayfası Sinan'ın yaşam öyküsüne, geri kalanı inşa ettiği yapılara ayrılmıştır. Sinan'ın kişiliği ile ilgili yorumların bulunmadığı bu kitabı, kullanılan dil bakımından öykücü olarak nitelendirebiliriz.

Bu ilk örneklerin ardından Sinan ile ilgili olarak yazılmış önemli bir kurgusal metin, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun (1925-1990) yazdığı *Koca Sinan* adlı oyundur (Çorbacıoğlu 1971). 1970-71 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından oynanan bu oyunda Süleymaniye Camii'nin inşa süreci içinde gelişen olaylar konu edilmiştir. Caminin tasarım aşamasından başlayan yaratım süreci, bir sanatçının esin kaynakları hakkında bilgi verir. Oyun, Sinan'ın eşi Gülruh'a bulutları göstermesiyle başlar. Tepesi karlı bir dağa benzettiği bulutlar (Çorbacıoğlu 1971:8), Süleymaniye Camii'nin tasarımının ilk adımı olur. Daha sonra kağıt üzerine bir dağ resmi yapar (Çorbacıoğlu 1971:25), çocukluğundan beri kafasının içinde olan bu görüntünün Erciyes Dağı olduğu anlaşılır (Çorbacıoğlu 1971:75). Bu tasarımın erişilmez bir ülkü olarak kalmasını istediğini ama hünkarın zorlamasıyla yaptığını söyleyen Sinan, "...*bu cami hür düşüncenin eseridir...*" der (Çorbacıoğlu 1971: 85). Oyun, tümüyle Sinan'ın sanatçı kişiliğini gözler önüne sermektedir. Ancak eşine olan şefkati (Çorbacıoğlu 1971: 8), işçileri yorulduğunda onlara eliyle su içirmesi ve onlarla birlikte taş taşınması (Çorbacıoğlu 1971:81) gibi insani yönünü vurgulayan ayrıntılar da unutulmamıştır.

70'li yılların başında Amerikalı yazar Arthur Stratton'ın (1911-1975) yazdığı Sinan biyografisi de arkasında bir kaynakça verilmiş olsa bile bilimsel bir incelemeden çok kurgusal kabul edilebilir (Stratton 1972). II. Dünya Savaşı sırasında Fransa'da ambulans şöförlüğü yapan, kendisine iki kez Croix de Guerre¹² verilen OSS'de¹³ ve daha sonra CIA'de çalışan Stratton (Mitchell 1980:11), ülkemizde Robert Kolej'de İngilizce dersleri vermiştir (Freely 2000:76). Yazar, kitabında yer yer Sinan'ın yapılarının fotoğraflarını da kullanarak hem onun yaşamı hem de İstanbul'daki gündelik yaşam hakkında bilgiler vermektedir. Stratton'a göre Sinan 15 Nisan'da büyük bir olasılıkla 1489'da Ağırnas'ta doğmuştur. Babası köyün marangozu ve taş ustasıydı. Sinan'ı marangoz ve taş ustalarının patron azizi Joseph adıyla vaftiz ettiler (Stratton 1972:11). Rum asıllı olan Sinan 1512'de devşirilmiştir (Stratton 1972:13).

¹² Fransız hükümetinin düşman karşısında cesaret gösterenlere verdiği bir nişan bkz: (Çevrimiçi)<http://www.firstworldwar.com/atoz/croixdeguerre.htm> 11 Mayıs 2015

¹³ Office of Strategic Services II. Dünya Savaşı sırasında oluşturulan CIA'nin öncüsü olan haber alma kurumu bkz: (Çevrimiçi)<http://www.ossog.org/> 11 Mayıs 2015

Pek çok kaynak, Sinan ile Mihrimah Sultan (1522-1578) arasındaki aşkın ilk kez Stratton tarafından dile getirildiğini belirtmektedir (Necipoğlu 2013:420). Ancak bu aşk, kitapta öyküleştirilmemiştir. Stratton'a göre; Mihrimah Sultan pek güzel olmayan ufak tefek ama kadınsı biriydi. Düz bir yüzü vardı, küçük erkek kardeşi kadar deforme olmasa da biraz beli bükülmüştü (Stratton 1972:99). 1538'de Hürrem Sultan henüz 17 yaşında bile olmayan kızına koca olarak "Kehle-i İkbâl" denilen Rüstem Paşa'yı seçti. Prensesin iki katı 35 veya 36 yaşında olan Paşa hiç de çekici olmayan bir adamdı (Stratton 1972:106). Aynı yıl Sinan da Gülruh Hatun ile evlendi (Stratton 1972:109). Stratton'un kitabında Sinan'ın Mihrimah'a olan ilgisi, onun için Edirnekapı'da inşa ettiği camiyle açıklanır. Yazara göre bu yapı, erotik bir mimaridir (Stratton 1972:112). Tek şerefeli minaresi erkeksi bir nitelik taşıyan caminin tek kubbesi ve çok sayıdaki küçük kubbeleri göğüsleri, alemi ise göğüs uçlarını anımsatmaktadır. Sırt üstü yatan bir kadını andıran bu yapı, çok göğüslü Efes Artemisi'ne benzemektedir. Avlusu Alma Mater'dir. Kubbesinin tepesindeki alem Artemis'in, Bakire Meryem'in ve İslam'ın da simgesidir (Stratton 1972:180). Böylece Stratton, Sinan ve Mihrimah aşkını bir mimari esinle açıklamıştır.

70'li yıllarda yazılan bir başka Sinan öyküsü ünlü yönetmen Halit Refiğ'e (1934-2009) aittir. Refiğ, 1978'de "*Koca Sinan*" adlı bir senaryo yazdıysa da filme çekilmeden kalmıştır (Refiğ 2009). Bu senaryoda yer yer Sinan'ın ev yaşamı da verilmektedir. Bu sahnelerden birinde Sinan kahvesini içerken hanımına "*...Aman Rüstem Paşa'ya duyurmayalım. Kahveler açıldı açılalı kimseler mescitlere gitmez oldu diye öfkeleniyormuş, bakarsın bizim yorgunluk kahvesine de gazabı dokunur...*" der (Refiğ 2009:53). Bu sözlerinde şakacı bir kişiliğin ip uçları sezilir ama senaryonun geri kalanında Sinan'ın kişiliğine ilişkin pek ayrıntı yoktur.

Vecihi Timuroğlu (1927-2014), 1981 tarihli bir yazısında Sinan'ın yapılarından söz eden edebiyat örnekleri dışında yaşam öyküsünün yazılmadığını belirterek şöyle der: "*...hiç olmazsa, Sinan'ın Ağırnaz köyünden İstanbul'a nasıl geldiğini romanlaştırabiliriz. Yeniçeri yazılan bir adamın yıllarca savaştıktan sonra, büyük bir mimar olmasını, çıraklıktan, kalfalıktan başmimarlığa gelmesini araştırırsak, belki de bu büyük insanın büyük bir yaşamı olduğunu da göreceğiz. Belki de bir yaşamın dramıdır onu oraya getiren. Belki de bu yaşamdan iyi bir roman çıkar. Belki, iyi bir oyun yaratabiliriz...*" (Timuroğlu1981:21).

Timuroğlu'nun bunu söylemesinin ardından geçen 30 yıl boyunca Sinan ile ilgili bir çok romanın ve oyunun yazıldığını görüyoruz.

Turan Oflazoğlu'nun (1932) 1988 tarihli *Sinan* adlı oyunu Süleymaniye Camii'nin inşasının başlamasıyla başlar, yapının bitimiyle sona erer (Oflazoğlu 1988). Bu süreçte gelişen olaylar anlatılırken Sinan'ın özel yaşamıyla ilgili bazı ayrıntılar da verilir. Eşi Gülruh Hatun'u ona Mihrimah Sultan'ın verdiği belirtilir (Oflazoğlu 1988:13), Gülruh'un Sinan'dan onu sevdiğini söylemesi istediğinde bunu söylemesi gibi (Oflazoğlu 1988:37-39) ayrıntılar dikkati çeker. Sinan'ın oğlu hastayken bile işini bırakmadığı da konu edilir (Oflazoğlu 1988: 88-91).

Oyunda Mihrimah Sultan ve Sinan aşkıyla ilgili olarak da bazı diyaloglar bulunur. Örneğin; Mihrimah Sultan, Gülruh'a "...*Seni ben soktum Sinan'ın evine, koynuna benim ona veremediklerimi sen veresin diye...*" der (Oflozoğlu 1988: 49). Rüstem Paşa ile annesi tarafından evlendirildiğini söyleyerek "...*Oysa Sinan'la...*"deyip cümlesini yarım bırakır (Oflozoğlu 1988:53). Babasına "...*Sinan'a indirilen bir darbeyi bin kat duyarım ben...*" demesi üzerine Kanuni Sultan Süleyman "...*Vay! Ben galiba büyük bir hata işlemişim. Ne diye seni Sinan'la evlendirmedim vaktiyle?...*" der (Oflozoğlu 1988:125). Sinan'ın Mihrimah'a olan ilgisi ise ikilinin diyalogunda Mihrimah'ın babasından başka kendisini seven olmadığını söylemesi üzerine Sinan 'ın "...*Başka sevenler de var...*" demesiyle ima edilir (Oflozoğlu 1988:146). Böylece bu aşk öyküsünü ilk kez bu kadar ayrıntılı olarak ele alan yazarın Oflozoğlu olduğu anlaşılmaktadır.

Abidin Dino'nun (1913-1993) 80'li yıllarda yazdığı ama ilk baskısı 2004 yılında yapılan *Sinan Bir Düşsel Yaşam Öyküsü* 'nü de bu dönemin ürünü saymak yanlış olmaz. Önsözünden anlaşıldığına göre; kitap Dino'nun 1941'de sürgüne gittiği Mecitözü ve Adana'da kurgulanmaya başlanmış, bundan yaklaşık kırk yıl kadar sonra Paris'te kaleme alınmıştır (Dino 2014:10). Kendisi de sanatçı olan Dino, Sinan'ı empati kurarak anlamaya çalışmıştır. Çocukluğunda Kayseri çocuklarının oynadığı evcik oyunu denilen taştan ufak evler yapma ve gölcük-köprü oyunu denilen dere kenarında oynanan etrafı taşla çevrilen bir havuz yapıp, su doldurduğunu üzerine bir köprücük kurduğunu düşler. Yazara göre; bu oyunlar onun Prut köprüsünün, Süleymaniyesi'nin öncülleridir (Dino 2014:18). Sinan'ın geç yaşta devşirilmesinin nedeni ise taş ustası olması ve kırk beş gün süren büyük 1509 depreminde İstanbul'da 1070 evin, 109 caminin yıkılmış olup, yapılmaları gerektiğidir (Dino 2014:23). Mihrimah ile Sinan aşkı konusunda ise yazar şöyle der: "...*Mihrimah ile Sinan arasındaki bağı anlamak istiyorsanız, bir akşamüstü Sinan'ın elinden çıkma Mihrimah Camii'nin bir köşesine gidip çömelin. İki eliniz böğrünüzde öylecene durun, bekleyin ve bakın, çok geçmeden ürpereceksiniz. Bu duygu -çinilerin kıvrımları içinde- bence, aşktan başka bir şey olamaz. (Unutmayın, Sinan onları İznik'te teker teker seçmişti)...*" Ancak nedense onu Kanuni'nin kız kardeşi olarak niteler (Dino 2014:40). Yazarın kurguladığı bir olay da Mu'tik'i Yahya Ağa'nın onu kızı Seher ile evlendirmek istemesi ama Sinan'ın bunu kabul etmemesidir (Dino 2014:69-70). Dino'nun anlatısı Sinan'ın Sultan Süleyman'ın Doğu'ya yaptığı seferden İstanbul'a dönüşüyle sona erer. Katıldığı seferler ve yürüyüşler onun yaratıcılığının gelişmesi yolunda attığı adımlar olarak değerlendirilmiştir.

Bulabildiğimiz kadarıyla 90'lı yıllarda yazılan tek bir Sinan romanı vardır. İsmail Yılmaz'a (1952) ait olan ve 1991 yılında ilk baskısı yapılan *Çanlar Sustu* adlı bu romanda Sinan'ın Peçenek Türkleri'nden olduğunu belirtilir (Yılmaz 1994:18). Yazar, sevdiği kızın başkasıyla evleneceğini öğrenince ağlayan oldukça duygusal bir Sinan portresi çizmiştir (Yılmaz 1994:61). Ancak romanın büyük bölümü Sinan'ın yeniçeriliği sırasında katıldığı seferleri anlatır. Böylece mimardan çok, bir askerin hareketli yaşam öyküsünü okuruz.

2000'li yıllarda ise Sinan hakkında yazılan romanların sayısının çok arttığı görülür. Bu artışa Mehmet Coral (1947), Sinan ile ilgili iki roman yazarak katkıda bulunmuştur. Bunlardan ilki *Işıkla Yazılsın Sonsuza Adım* 2001 yılında, ikinci romanı *Ben, El Fakir-ül-Hakir Sinan* 2013 yılında basılmıştır.

Yazar, kendisiyle yapılan bir röportajda Mihrimah Sultan ve Sinan aşkını ilk kez kendisinin kurguladığını, 2001 yılında yayınlanan kitabından önceki kaynaklar taransa bu konuda tek bir satır bulunamayacağını söylemektedir (Miraç 2013). Coral, *Işıklı Yazılsın Sonsuza Adım'da* platonik olan bu aşkın bir mabedin pencerelerinde renk ve ışık olarak cisimlendirildiğini anlatır (Coral 2001:127). Yazar, bu romanının çağımızda geçen bölümlerini atmış ve yalnızca Sinan'ın çağına ilişkin bölümünü *Ben, El Fakir-ül-Hakir Sinan* adıyla yeniden bastırmıştır. Bu tekrar romanında da aynı şeyi söylemektedir (Coral 2013:81). Sözüünü ettiği bu mabedin Edirnekapı'daki Mihrimah Sultan Camii olduğu kendisiyle yapılan röportajdaki "...Edirnekapı'daki Sinan'ın yaptığı Mihrimah Sultan Camii'ni gördüyseniz; içeride hiçbir cami formasyonuna uymayan renkler vardır. Mint yeşilleri, saman sarıları, güvercin beyazları... İçeri 232 tane pencere koymuş; günün bütün saatlerinde caminin içi ışıklarla yüzüyor. Kadın formunun taşlanmış halini yaratmış bir insanın içinde platonik bir aşk olduğuna inandım. Tamamen benim kurgum..." sözlerinden anlaşılır (Miraç 2013). Romanda Sinan'ın kişiliğiyle ilgili pek az veri vardır. Katıldığı ilk savaşta öldürdüğü askerin ardından ağlaması gibi duygusal ayrıntılara az yer verilmiştir (Coral 2013:69).

Bosnalı yazar Mirsad Sinanoviç'in (1955) *Sinan'ın Gizli Eseri* adlı yapıtı (Sinanoviç 2007) tam bir biyografik roman değildir. Hotça sancağından Hasan Nazir Bey'in banisi olduğu Alaca Camii'nin Mimar Sinan'ın planlarına göre yapıldığı savından hareketle yazılmış bir tarihsel romandır. 2005 yılına ait bu kitap, 2007'de dilimize çevrilmiştir.

Devrim Altay'ın¹⁴ 2010 tarihli *Ardında Dev Eserler Bırakan Mimar Sinan* adlı biyografik romanı, onun bebekliğinden başlar, devşirilmesi, eğitimi ve yeniçeriliği ile sürer. Romanın dörtte üçü bu dönemleri, dörtte biri mimarbaşı olduğu dönemi anlatır. Sinan hakkında bilinenler ile efsanelerin içiçe olduğu bir kurgu dikkati çeker. Süleymaniye Camii'nin kemerlerine gizli bir bölme yaptığı ve buraya kilit taşlarının nasıl değiştirileceğini anlattığı bir mektup bıraktığı yolundaki efsane bunlardan biridir (Altay 2010:98-99). Arşivde bulunan Sinan'ın Ağırnas Köyü'ndeki akrabalarının Kıbrıs'a sürülmemeleri için sultana yazdığı mektup ise sadeleştirilmiş olarak kitapta yer alır (Altay 2010: 104).

Kadir Mısıroğlu'nun (1933) ilk baskısı 2011 tarihinde yapılan *Mimar Koca Sinan* adlı kitabında onun Hristiyan Türklerden olduğu söylenmiş (Mısıroğlu 2013:21) ve "Hristiyan Türk'ten Devşirme" başlığı altında bir bölümde bunların çoğunun Bizanslılar tarafından Balkanlar'dan getirilip Kayseri'ye yerleştirilen Peçenek Türkleri olduğu anlatılmıştır (Mısıroğlu 2013: 32). Kitapta Sinan'ın inşa ettiği yapılar fotoğrafları ve bazen de planlarıyla anlatılmaktadır. Üzerinde "tarihi roman" yazmakla birlikte bu kitapta kurgusal bir anlatım görülmez. Yazar, bu ve buna benzer on bir kitabının yazılış amacını arka kapakta "...Derin bir İslami şuurla yoğrulmuş olan Osmanlı Tarihini baştan başa bir seri roman halinde ortaya koymak ihtiyacını hissettik. Bir seri teşkil eden bu eserler, bir takım tarihi kahramanlar vesile edinilerek genç dimağların İslami esasların fiili örnekleriyle kavrayabilmeleri için yazılmıştır..." diyerek açıklamıştır (Mısıroğlu 2013: arka kapak).

¹⁴ Yazarın doğum tarihi bulunamadı

Her ikisi de akademisyen olan Gaye Yavuzcan Enveri (1978) ve Metin Arıkan (1968) tarafından kaleme alınan *Sinan'ın Mihrimah'* ı adlı romanın önsözünde tarihsel olayları temel alan kurgusal bir metin olduğu belirtilmiştir (Enveri-Arıkan 2011:9). Romanın adı her ne kadar Mihrimah ile Sinan'ın aşk öyküsünü çağrıştırırsa da kitap, dönemin olaylarını anlatır. Bu aşktan bir iz yoktur. Kitapta Mihrimah adının kökeni üzerinde durulmuş ve Türk kültüründeki yeni yılı simgeleyen Kün-Ay'ın İslamlık sonrası bu adla yaşadığı belirtilmiştir (Enveri-Arıkan 2011:25). Sinan ve eşi Mihri birbirlerini seven bir çifttir (Enveri-Arıkan 2011:98). Mihri'nin ölümünden sonra gözyaşlarına hakim olamaz (Enveri-Arıkan 2011:165). Onun adının bir anahtar olduğuna inanır. Mihrimah Camii ile uğraşırken ilk eşi Gülruh Hanım tarafından kendisine eş olarak sunulan Mihri'nin adı, Kün-Ay inanişinin kutsallığını ortaya koyan bir tasarım yapması için mimara yol göstermiştir (Enveri-Arıkan 2011:166).

Mina Oğuz'un¹⁵ *Hürrem Sultan'ın Gölgesindeki Aşk Mihrimah Sultan ve Mimar Sinan* adlı romanı diplomat Busbecq'in (1522-1592) heyetinde bulunan Avusturyalı Josef Orient adlı bir diplomatın ağzından anlatılır. Yer yer Sinan, Mihrimah ve çağın ünlü ozanı Baki de anlatıma katılırlar. Josef bu aşkı Sinan'a sorar ve ona anlattırır. Sinan'ın anlattığına göre; ilk kez sarayda hayvanların kafeslerinin onarımı sırasında karşılaşılırlar. Mihrimah hayalindeki mabedin yapımı için Üsküdar'a gitmelerini teklif eder. Saltanat kayığıyla oraya varırlar (Oğuz 2012: 122-125). Sinan, Mihrimah ile yalnızlıklarının ortak olduğunu ve onun kendisini anlayabileceğini düşünmektedir (Oğuz 2012: 126). Böylece aşkını ortak yönlerinin varlığı ile açıklar. Mihrimah'ı babasından ister, padişah düşüneceğini söyler. Sonra onu huzuruna çağırarak Devlet-i Aliyye'nin ve Mihrimah Sultan'ın akıbeti için hayırlısının Rüstem Paşa ile izdivacı olduğunu yumuşak bir dille izah eder. Sinan yıkılır (Oğuz 2012: 154-157). Bu durumunu şöyle dile getirir: "...Ah ıstırab-ı aşk... Taşlarla konuşur, mermerlerle kalaslarla söyleşir oldum, balyozu kaldırıp sallarken öfkemi kustum, türbeler yaparken içlerine girip ebedi uykuya yatmak istedim, sebillerimin zarafetinde Mihrimah'ımı hayallem... Balkanlar'dan Hicaz'a koşturdum durdum..." (Oğuz 2012: 158). Romanda bu aşkın karşılıklı olduğu Mihrimah'ın ağzından da anlatılan bölümden anlaşılır (Oğuz 2012: 161-172). Mihrimah, bu olaydan sonra Sinan'ın aralarında hiç muhabbet olmamışcasına kendisine mesafeli davrandığını söyler (Oğuz 2012: 164). Sinan ise ilk eşinin ölümünden sonra yıllarca evlenmeyip birden bire Mihri hanımla evlenmesini kendisi için sevdadan delirdi diye dedikodu yapanların ağzını kapatmak ve Mihrimah'ın onunla ilgilenmeyi bırakmasını sağlamak için diye açıklar (Oğuz 2012: 176). Mihrimah ise bu haberi duyduğunda hastalanır (Oğuz 2012: 194). Ancak onun kendisini hala sevdiğinden emindir. Ayrılıklarının acısını imarlarında teselli bularak azaltmaktadır. "...Her bir inşasını bana olan aşkıyla yapıyor ki teselli buluyor..." der (Oğuz 2012: 199). Sinan da Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii için "...aşkımızı ahrette yaşayacağımız ümidiyle olgun bir aşkın tezahürü ve apaydınlık..." der (Oğuz 2012: 228). Roman, Mihrimah Sultan'ın doğum gününde Edirnekapı Mihrimah Camii'nin tek minaresinin arkasından güneş batarken Üsküdar Mihrimah Camii'nin iki minaresi arasından ay doğarken Baki ile Sinan'ın gözyaşı dökerek bunu izlemesiyle son bulur (Oğuz 2012:231).

¹⁵ Yazarın doğum tarihi bulunamadı.

2000'li yıllarda yazılmış Sinan romanları arasında en çok ses getireni Doğan Hızlan'ın "Mimar Sinan'ın romanı" olarak nitelediği (Hızlan 2013) Elif Şafak'ın (1971) *Ustam ve Ben* adlı kitabıdır. Kitapla ilgili tartışmaların nedeni daha çok kitabın konusunun Jose Saramago'nun (1922-2010) kitabından çalıntı olduğu iddiaları ve tarihsel gerçeklere uymayan bazı olgulardır. Yazar romanın akışı bozulmasın diye tarihsel akışı bozduğunu söyler¹⁶. Romandaki mimarlıkla bağlantılı hatalar için Mehmet Berksan ağır bir eleştiri yazmıştır¹⁷. Kitaba konumuzla bağlantılı olarak gelen bir eleştiri ise kahramanların iç dünyalarına yeterince eğilmek yerine tarihsel olayları aktarmasının romanı sıradanlaştırdığı yönündedir (Güven 2014).

Sinan'ın, kalfası filbaz Cihan'ın gözünden anlatıldığı bu romanda Sinan'ın kişiliğiyle ilgili şu satırlar dikkat çekicidir: *"... Ancak bu hadiseden sonra anladım ki Sinan'ın sırrı ne sertliğindeydi ne yıkılmazlığında, çünkü sert de değildi, yıkılmaz da. Onun sırrı değişikliklere ve aksiliklere uyum sağlama kabiliyetindeydi. Bizim cesaretimiz kırılırken o çareler üretiyordu. Her seferinde harabeler içinden kendinden emin, yeniden inşa edebiliyordu. Ne benim gibi ahşaptan, ne Davud gibi madenden ne Nikola gibi taştan, ne de Yusuf gibi camdan mamuldü. Ustamın malzemesi akan suydü. Ve ne vakit herhangi bir engel yolunu kapatacak olsa, bir şekilde, ya altından, ya üstünden, ya etrafından dolaşüyor, çatlaklardan bir yol buluyor, akmaya devam ediyordu..."* (Şafak 2013:272). Böylece "her zamana ve zemine uygun" kişilik denilebilecek türden bir profil çizildiği söylenebilir. Öğrenmeye olan tutkusunu *"...Zanaatında ustalaşmak isteyen yaptıklarını geride bırakmayı bilmeli. Eserinden ziyadesiyle memnun olursan öğrenmeyi kesersin..."* sözleriyle vurgulanmıştır (Şafak 2013: 115).

Müge Akgün, Elif Şafak'ın romanını tanıtırken tarihsel romanın ortaya çıkışı ile ilgili şu saptamayı yapar: *"... Eğitim hayatımız süresince tarih okuruz ama o kitaplar bize asla olayların perde arkasını, gerçek yaşamı anlatmaz. İnsan öyküleri yer almaz tarih kitaplarında. Onların eksikliğini edebiyat, romancılar giderir. Tarihe hayal güçlerini de katarak hayat verirler. Ancak bu o kadar basit ve kolay bir yol değil. Ardında büyük bir emek ve işçilik var. Birçoğumuzun yapamadığını yapıp yüzlerce farklı kitabı okuyup romanın tarihi çatısını kuruyorlar. Sonra sıra aralarını doldurmaya yani öyküye geliyor..."* (Akgün 2014).

Şafak da kendisiyle yapılan bir röportajda *"... Egemen tarih anlayışının unuttuğu, dışladığı, ezdiği konuları ve insanları hatırlama gayesi var. Biz genellikle Osmanlıyı 'insansız' anlatırız. Sultanlar vezirler dışında bireylerin esamisi okunmaz. Bu romanda bambaşka bir Osmanlı yorumu var..."* diyor¹⁸. Bir başka röportajında da *"... -Mimar Sinan'ı ismen konuşuyoruz ama aslında ruhunu, dehasını anlamadan ezbere tekrarlıyoruz! Halbuki eserlerini ortaya çıkaran birikim neydi? O çağ, nasıl bir çağdı? Ben onu en insani yönleriyle ele almak istedim, çelişkileri neydi? 21 yaşına kadar Hıristiyan yaşayıp sonra Müslüman olan*

¹⁶ (Çevrimiçi) <http://www.seffagazete.com/haberler/roportajlar/21039/muktedirlere-degil-ezilmislere-bakiorum> 22 Şubat 2015

¹⁷ (Çevrimiçi) <http://www.arkitera.com/gorus/449/mimar-gozuyle-elif-safakin-son-romani--ustam-ve-ben> 22 Şubat 2015

¹⁸ (Çevrimiçi) <http://www.irmakzileli.com.tr/2014/01/31/elif-safak-ile-soylesi-2/22> Şubat 2015

ve muhteşem camiler yapan bir insanın hiç mi çelişkisi olmaz? Sultana camiler yapıyorsunuz ama o otoriter ve sanata tepeden bakıyor. Bir sanatçı bu durum karşısında ne hisseder? Heykeli dikilecek insan, şüphesiz. Ama ben Sinan'ı heykelleştirmeden anlattım!..."¹⁹ diyor. Şafak'ın bu sözleri, onun ünlü bir sanatçıyı insan yönüyle ele alma isteğini dışavuruyor.

Mürvet Sarıyıldız'ın (1978) *İki Cami Arasındaki Aşk* adlı romanı bir Sinan romanından çok bir aşk romanı niteliğindedir. Daha ilk sayfalardan itibaren duygusal, gözü yaşlı, deli gibi aşık bir Sinan portresi çizilmiştir. Sevgilisinin ölümünden sonra günlerce odasından çıkmayan Sinan, kah göz yaşı dökmekte kah Kur'an okumaktadır (Sarıyıldız 2014:14). Mihrimah ile tanışması ise Kanuni'nin uğur bellediği kızını seferlere götürmek adetiyle açıklanmıştır (Sarıyıldız 2014:21). Romanda Sinan ile Mihrimah sık sık karşılaşır konuşurlar hatta Sinan bir keresinde ona bir gül verir (Sarıyıldız 2014:70). Sinan'ın tutkulu kişiliği gençliğinde sevdiği bir kız yüzünden ateşler içinde yatışı (Sarıyıldız 2014:74), Mihrimah onu takdir etmeyince yemeden içmeden kesilip kilo vermesi (Sarıyıldız 2014:136) Mihrimah'ın henüz doğmamış çocuğunu kıskanması (Sarıyıldız 2014:163) gibi ayrıntılarla vurgulanmıştır.

Romanda Mihrimah Sultan bu aşkın pek farkında değildir. Bir gün Sinan ile Derviş Ali'nin konuşmasını dinler ve Mart ayında belli bir günde belli bir noktada durulduğunda Edirnekapı Mihrimah Camii'nin minaresinin arkasından güneş batarken Üsküdar'daki Mihrimah Camii'nin minaresinden ay doğduğunu görür. O belli gün de doğum günü olan 21 Mart'tır. Bu sarsıcı keşifle Sinan'ın aşkının büyüklüğünü anlayan Mihrimah da Sinan'a aşık olur ama bunu belli etmez ve gözlerinde iki caminin görüntüsü olduğu halde son nefesini verir (Sarıyıldız 2014:178-181).

Mimar Sinan ile Mihrimah Sultan aşkı Amasya'da açılan Aşıklar Müzesi'nde adlarına bir bölüm açılmasıyla gazetelerde bir çok kez gündeme gelmiş, böylece bu bilginin (!) iyice hafızalara kazınmasına yol açmıştır (Koçer-Tutak 2015).

Sarıyıldız, *İki Cami Arasındaki Aşk* romanının ikinci cildini Sinan'ın kayıp kafatasına ayırmıştır. Romanın başında Sinan her gece aynı kabusu görmekte, bir şeylerden kaçarken karanlıkta parlayan bir kafatasıyla karşılaşmaktadır (Sarıyıldız 2014a: 14). Romanın devamında Lale ile Serkan kayıp kafatasını araştırırken aslında Sinan'ın sırlarını araştırdıklarını belirtirler (Sarıyıldız 2014a: 43). Sinan'ın Yakup'un Merdiveni'nin sırrını bildiği de söylenir (Sarıyıldız 2014a:48). Romanın sonunda bu merdivenin Süleymaniye Camii'nin basamak gibi göğe uzanan minareleri olduğu anlaşılır (Sarıyıldız 2014a:190). Selimiye Camii'nin minarelerinin raylı bir sisteme oturtulduğu bu yüzden ustalık eseri olduğu gibi ayrıntılar da verilir (Sarıyıldız 2014a:111).

Asyacan Nermin Devrimci'nin²⁰ (?) Sarıyıldız'ın kitabıyla benzer adı taşıyan *İki Cami Arasında Aşk Mihrimah'ın İhaneti* adlı romanı, Mihrimah Sultan'ın doğumuyla başlar. Mihrimah, babasının odasının kapısında beklerken gördüğü Bali Bey'e aşık olur. Bali Bey'in yanındaki adamın da kimliğini merak eder. Yeniçeri Ocağı'nda komutan olan Sinaneddin Yusuf olduğunu öğrenir (Devrimci 2014:25). Sinan ise Mihrimah'a aşık

¹⁹(Çevrimiçi) http://dyorum.com/home.asp?id=6&kategori_id=3&yazi_id=211022 Şubat 2015

²⁰ Yazarın doğum tarihi bulunamadı.

olmuştur. "...*Rabbim beni bu aşkla sınama. Yüreğimdeki arzulara gem vur...*" diye dualar etmektedir (Devrimci 2014:28). Aşkı onu sakarlaştırmakta, Bali Bey'in Mihrimah'tan mektup aldığını fark ettiğinde elindeki çekici parmağına indirmektedir (Devrimci 2014:31). Mihrimah'a yollamayıp bir sandıkta biriktirdiği pek çok mektup ve bir de şu şiiri yazar:

*"...Tez gelmez cihana, sen gibi hasip
Sine-i gülşende yok imiş nasip
Kadere rızadır kula münasip
Takdire adavet ar'dır Mihrimah
Beşeri imtihan mevzunun aslı
Maşere uzadı, vuslatın fash
Bilmezler bu benna nedendir yaşlı
Sinan'ın tek derdi, yar'dır Mihrimah..."* (Devrimci 2014:35).

Ağaçların arkasına saklanıp Mihrimah'ı izler (Devrimci 2014:45). Onun için yazdığı mektupları öpüp koklar (Devrimci 2014:48). Tek bir dileği vardır; padişahın gözüne girip kıızıyla evlenebilmek... Bu nedenle en onulmaz işleri bile büyük bir gayret ve azimle başarmaya and içer (Devrimci 2014:53). Ancak Mihrimah Sultan, Rüstem Paşa ile evlenince bir köşeye çekilip acısını içine gömer ve uzun bir şiir yazar (Devrimci 2014:62). Üzüntüsünden hastalanır ve ölümsüz eserler bırakarak aşkını ölümsüz kılmaya karar verir (Devrimci 2014:71). Üsküdar'da kendisi için yaptığı camii gezmeye gelen Mihrimah Sultan'ın soğuk tavırları ağlamasına neden olur (Devrimci 2014:82). Yapı bittiğinde sultan, bir başka cami daha yapmasını içine yalnızca kendisinin girebileceği bir hamam koymasını söyleyince, yapısının beğenilmediğini düşünen Sinan yine ağlar (Devrimci 2014:90-91). Oysa Mihrimah'ın doğuştan tek göğsü vardır, bunu kimselerin görmesini istemez (Devrimci 2014:99). Edirnekapı'daki camii bitince Sinan onu arabayla iki camii de görebileceği bir noktaya götürür. 21 Mart'taki doğum gününde bir camiden güneş batarken ötekenden ay doğmaktadır (Devrimci 2014:173). Sinan onun istediği özel hamamı da yapmıştır (Devrimci 2014:178). Mimarın ölümünden sonra yazdığı mektupları okuyan Hüsam Ağa'nın bu aşkı öğrenmesiyle roman son bulur.

Yazar kitabının sonuna bir not koyup, bu aşkın ilk kez Arthur Stratton tarafından dile getirildiğini ama bunu destekleyecek bir belge bulunmadığını belirtmiştir (Devrimci 2014:197). Arkasında bir de kaynakça olan bu kitabın sonunda Sinan'ın Ermeni kökenli olduğuna ilişkin bazı kaynaklara da değinilmiştir (Devrimci 2014:199-200).

Kitabın başlığında sözü edilen ihanet ise Mihrimah'ın ağabeyine karşı işlediğidir. Şehzade Mustafa'nın sarayına gidip, mühürünün bir kopyasını yaptırmış ve bu mühür sayesinde Rüstem Paşa, İran Şahı ile Mustafa arasında sahte yazışmalar yaparak onu hain gibi göstermiştir (Devrimci 2014:121).

Mürsel Gündoğdu (1969) *Taşları Konuşturan Adam* adlı romanında Mimar Sinan'ın Peçenek Türklerinden olduğunu belirtir (Gündoğdu 2014:18). Sık sık ağlayan, gözleri dolan duygusal bir Sinan portesi çizilmiştir. Ağır bir hastalığa yakalanan eşi Mihri Hatun'u

düşününce çenesini göğsüne yaslayarak hıçkırır hıçkırır ağlar (Gündoğdu 2014:24). Rüstem Paşa'nın tavırlarından rahatsız olur, hüngür hüngür ağlar (Gündoğdu 2014: 153). Eşi Gülruh'a Kayseri'den ayrılışını anlatırken gözleri dolar (Gündoğdu 2014:71). Sultan Selim'in ölümü üzerine caminin içinde saatlerce yas tutup, ağlar (Gündoğdu 2014:255). Edirne'den İstanbul'a hareket ederken gözlerinden yaşlar boşanır (Gündoğdu 2014:260). Büyükçekmece köprüsünden geçerken gözleri dolar (Gündoğdu 2014:261).

Yazar, Mihrimah Sultan aşkını yalnızca bir niyet olarak vermiştir. Sinan, Mihrimah Sultan'dan hocası Hacı Hasan Efendi'ye söz edecek olur. Hocası onu Rüstem Paşa ile ilgili bazı düşünceler olduğunu, kafasını bu işten uzak tutması gerektiğini söyleyerek uyarır (Gündoğdu 2014:65). Bunun üzerine Sinan, Gülruh Hatun ile evlenir (Gündoğdu 2014:70).

1981'e kadar Sinan hakkında iki kitap, bir senaryo ve bir oyun yazılmasına karşılık, Timuroğlu'nun 1981'de Sinan hakkında roman ve oyun yazılmadığından yakınmasının (Timuroğlu 1981:21) üzerinden günümüze kadar geçen 34 yılda²¹ onun hakkında bir çok romanın yayınlandığı görülmektedir. Bunların sayısı saptayabildiğimiz kadarıyla 14'tür, ayrıca bir de tiyatro oyunu yazılmıştır. 1991'de bir tek romanın basılmasına karşılık (Yılmaz 1994), 2001'den sonra romanların sayısının arttığı gözlenmektedir. Bu artışa kadar yazılan kitaplara baktığımızda bunlarda Sinan'ın kökeninin Türk olduğunun vurgulandığı görülmektedir. Afet İnan ve İsmail Yılmaz kitaplarında bunu vurgularken daha sonra yazılan romanlar ise pek bu konunun üzerinde durmamakta, daha çok Sinan'ın insani yönüyle ilgili görünmektedirler.

Romancılarımızın çizdiği Sinan portresi, olanaksız bir aşka tutulan, duygusal gözü yaşlı bir "insan" dır. Bu portrenin çizilmeye başlaması, 80'li yıllardan sonra giderek artan bir yoğunlukla 2000'li yıllarda son kertesine ulaşır. 80'li yılların bu açıdan bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Dahı sanatçı Sinan'ın insani yönünü gösterme çabalarının bu dönemde başlaması rastlantı değildir. Uğur Tanyeli'nin saptamasına göre; 1980 eşiği tarihin pozitivist açıklamasında ve kaçınılmaz olarak pozitivist Sinan kurgusunda gedikler açmıştır (Tanyeli 1996:V). Jale Erzen'in *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz* adlı kitabına yazdığı önsözde Tanyeli, Sinan'ın "dahileştirilme aşamalarını" belirterek, önceleri olağan bir kişilik olan Sinan'ın bireyleştirme ve dahileştirme sürecinin Ahmed Cevdet eliyle başladığını ardından gelenlerin de Bruno Taut'a kadar pek sorgulamadan bu dahiliği kabullendiklerini söyler. Tanyeli'ye göre; 1940'lı yıllarda pek yankı bulmayan bu sorgulayıcı yaklaşım, 1950'li yıllarda Doğan Kuban'ın çalışmalarıyla Sinan'ın bilinçli, mimarlık sorunlarına çözüm arayan, bunları adım adım yetkinleştiren bir kişiliğe dönüşmesiyle sonlanmıştır. Ancak bu pozitivist Sinan kurgulaması, 80'li yıllarda giderek işlevini tamamlayacak, Osmanlı dünyasına ve Sinan'a ussal olması gerekmeyen, kendi gerçeklikleri içinde bakmaya başlanacaktır (Tanyeli 1996: III-V). İşte bu aşamada Sinan'ı insanileştiren romanların yazılması rastlantı değildir. Mitos yaratma, mitosu akılcı platforma oturtma aşamasının ardından da insanileştirme aşaması gelmektedir.

Ancak bu insanileştirme çabası olumlu bir çaba mıdır yoksa bir sahtelik mi söz konusudur? Örneğin; Adorno (1903-1969) Schiller'in oyunları bağlamında şöyle der:

²¹ Bu araştırmada 2015 yılına kadar yazılan Sinan romanları incelenmiştir.

"...Toplumsal ve politik gerçeklik daha o dönemde bile insanın boyunu aşmaya başlamış, insani güdümlere başvurularak anlaşılabilir bir şey olmaktan çıkmıştı. Bu eğilim, son zamanlarda, şöhretleri alçakgönüllü okurcuklara yaklaştırarak "insanileştirmeyi hedefleyen ucuz bir biyografi edebiyatı biçimine bürünmüştür. Olay örgüsünün hesaplı bir biçimde yeniden öne çıkarılmasının ahenkli bir biçimde icra edilen tutarlı bir anlam olarak eylemin yeniden revaç bulmasının altında yatan da aynı sahte insanileştirme çabasıdır..." (Adorno 2000:149).

Ancak biyografik romanın yüzeysel bir çekiciliğe sahip olduğu yadsınamaz. Adorno, bunu da olumsuz bir şey olarak görür; "...Romanlaştırılmış biyografiler ve bunlara bağlı ticari amaçlı onca yazı, basit bir yozlaşmadan ibaret değildir; sahte derinlikten duyduğu şüpheye rağmen yüzeysel bir şıklığa düşme tehlikesine karşı son derece korunaksız bir biçimin her zaman kapılabileceği bir eğilimle de ilişkilidirler aynı zamanda. Modern deneme türünün çıkış noktası olan Sainte-Beuve'de bile görülür bu. Aynı eğilim, kültürel çöp sayılacak bir edebiyat selinin Almanya için ilk modelini oluşturan Herbert Eulenberg'in silüet portrelerinden başlayarak Rembrandt, Toulouse-Lautrec ve Kutsal Kitap üzerine filmlere varıncaya kadar, hep kültürel yapıtların yalızlaştırılarak metalaştırılmasını teşvik etmiştir..." der (Adorno 2004:16).

Biyografik romanın çekiciliği ve ticari yönü pek çok birbirine benzeyen Sinan romanının yazılmasına neden olmuştur. Kapakları bile birbirine benzeyen bu romanların baskı sayıları işin ticari yönünü de ortaya koymaktadır. Örneğin; Mürvet Yıldız'ın kitabı yayınevinin belirttiğine göre yüzbinler satmıştır²². Ticari amaçlarla yazılan bu kitapların dışında usta yazarların bu konuya pek eğilmedikleri görülmektedir. Nitekim Doğan Hızlan da bir yazısında "...biyografik roman veya biyografi yazarlarımızın sayısının artması ve biyografik roman yazmaya girişenlerin daha cesur, okurların da daha tahammüllü olması gerekiyor..." der (Hızlan 2011).

Sanat tarihi açısından bakıldığında biyografik romanın olumlu ve olumsuz yönlerinin var olduğu gözlenmektedir. Batı'da sanat tarihi araştırmalarının başlangıcı olan sanatçıların yaşam öyküleri ülkemizde neredeyse Sinan ile sınırlı kalmaktadır. Bu aşamada yazılan biyografik Sinan romanlarının kurgusal değil, öğretici kabul edilmesi sık rastlanan bir durumdur. Romanlardan "bilgi edinmek" konusunda pek çok örnek verilebilir. Örneğin; Mehmet Yaşın "Sinan'ın Peşinde Edirne" adlı yazısında Mehmet Coral'ın *Işıklı Yazısın Sonsuza Adım* romanını okuyarak Selimiye'yi dolaştığını anlatır. İstanbul'daki Sinan yapılarını da aynı biçimde gezeceğini söyler (Yaşın 2002).

Sıradan okuyucu için Sinan'ı romanlardan tanımak, bilimsel bir incelemeyi okumaya çalışmaktan elbette daha kolaydır. Yazılanları sorgulamadan inanıp, kabullenmek de çok sık rastlanan bir durumdur. Sanat tarihi öğrencileri bile Sinan ve Mihrimah Sultan aşkının doğru olduğunu düşünmekte, sosyal paylaşım sitelerinde iki Mihrimah Camii'nin güneşin doğuşu ve ayın batışını gösterdiği böylece bu büyük aşkı simgelediği yolunda paylaşımlar yapmaktadırlar. Kurguyu gerçek saymak, romanı bilgi veren bir kaynak olarak algılamak

²² (Çevrimiçi) http://www.sayfa6.com/kitaplar.php?pageNum_kitaplar=1&totalRows_kitaplar=90 8 Haziran 2017

yanılışı, biyografik roman türünün karalanmasına yol açmıştır. Ancak bu tür romanların sanata ve sanatçıya karşı sıradan okuyucu/izleyicide ilgi uyandırması, biyografik romanın olumlu yönü olarak kabul edilebilir. Nitekim tarihsel romanın bir öğretim materyali olarak okunmasının öğrenciler ve öğretmenler açısından etkisinin olumlu olduğu ortaya konmuştur (Şimşek 2006:80). Sanat tarihi eğitimi açısından da benzer bir etki öngörülebilir. Biyografik romanlarla başlayan ilginin bilimsel metinlere de yönlendirilmesi ile sanat tarihi metinleri açısından belirli bir okuyucu kazanımı olası görünmektedir.

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodore. 2000. *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan)İstanbul, Metis Yayınları
- Adorno, Theodore. 2004. *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları
- Akgün, Müge.2014. "Elif Şafak:Ustam ve Ben", *Radikal*, 05 Ocak 2014, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge_akgun/elif_safak_ustam_ve_ben-1169311 22 Şubat 2015
- Altay, Devrim. 2010. *Ardında Dev Eserler Bırakan Mimar Sinan*, Ankara, Alter Yayıncılık
- Altuna, Sadun. 1959. *Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, İstanbul, Hayat Kitapları
- Altuna, Sadun. 1970. *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, İstanbul, Hayat Kitapları
- Andı, M. Fatih. 1989. *Edebiyatımızda Mimar Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Apaydın, Mustafa. 2001. "Biyografik Romanlar ve Türk Edebiyatında Biyografik Romanın Gelişimi Üzerine Bazı Gözlemler", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7: 165-176
- Baykurt, Şerif. 1969. *Mimar Sinan*, Ankara, MEB Halk Eğitimi Yayınları
- Bezirci, Asım (haz.). 1975. *Nazım Hikmet Tüm Eserleri*, c. 3, İstanbul, Cem Yayınevi
- Coral, Mehmet. 2001. *Işıkla Yazılsın Sonsuza Adım*, İstanbul, Doğan Kitap
- Coral, Mehmet. 2013. *Ben, El Fakir-ül-Hakir Sinan*, İstanbul, Doğan Kitap
- Çorbacıoğlu, Fazıl Hayati. 1971. *Koca Sinan*, İstanbul, Minnetoğlu Yayınları
- De Osa, Veronica. 1959. *Le Harems de Soliman Sinan Le Batisseur*, Paris, Nouvelles Editions Latines
- De Osa, Veronica. 1982. *Sinan: The Turkish Michelangelo*, Vantage Press
- Devrimci, Asyacan Nermin. 2014. *İki Cami Arasında Aşk Mihrimah'ın İhaneti*, İstanbul, Mola Kitap
- Dino, Abidin. 2014. *Sinan Bir Düşsel Yaşam Öyküsü*, İstanbul, Can Sanat Yayınları
- Yavuzcan Enveri, Gaye - Metin Arıkan, 2011. *Sinan'ın Mihrimah'ı*, İstanbul, İlgı Kültür Sanat Yayıncılık
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1974. *Dol Karabakır Dol*, İstanbul, Bilgi Yayınevi,
- Freely, John. 2000. *A History of Robert College: The American College for Girls and Bogazici University*, 2, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Gündoğdu, Mürsel. 2014. *Taşları Konuşturan Adam*, İstanbul, Nesil Yayınları
- Güven, Serdar. 2014. "Filbaz ile Mimar", *Zaman Kitap Zamani*, 7 Ocak http://www.zaman.com.tr/kitap-zamani_filbaz-ile-mimar_2191799.html 22 Şubat 2015
- Hızlan, Doğan. 2011. "Biyografi ve Biyografik Roman Tahterevallisi", *Hürriyet*, 5 Ağustos <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=18420218&yazarid=4> 22 Şubat 2015

- Hızlan, Doğan. 2013. "Osmanlı'da Mimar Olmak", *Hürriyet*, 21 Aralık
<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/25411330.asp> 22 Şubat 2015
- İnan, Afet. 1956. *Mimar Koca Sinan*, Ankara, Güzel Sanatlar Matbaası
- İnan, Afet. 1968. *Mimar Koca Sinan*, Ankara, Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı
- Justi, Carl. 1866-1872. *Winckelmann:sein Leben, Seine Werke und sein Zeitgenossen*, 3 vols. , Leipzig, F.C. W. Vogel
- Justi, Carl. 1888. *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, M. Cohen
- Justi, Carl. 1900. Michelangelo: Beitrage zur Erklarung der Werke und des Menschen, Leipzig, Breitkopf&Hartel
- Koçer, Yaprak-Savaş Tutak. 2015."Mimar Sinan'ın Mihrimah Sultan Aşk Müzede", *Star*, 24 Ocak 2013,
<http://haber.star.com.tr/yasam/mimar-sinanin-mihrimah-sultan-aski-muzede/haber-722150> 1 Mart,
http://www.radikal.com.tr/kultur/mimar_sinanin_aski_muzede_yasatilacak-1118351 1 Mart 2015
- Kuban, Doğan. 1997. *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı
- Kuran, Aptullah. 1986. *Mimar Sinan*, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları
- Lackey, Michael, 2016. *The American Biographical Novel*, New York, Bloomsbury
- La Mure, Pierre. 1950. *Moulin Rouge*, Random House
- La Mure, Pierre. 1954. *Kırmızı Değirmen*, çev. Sahire Sağman, İstanbul, Türkiye Yayınevi
- Mısıroğlu, Kadir. 2013. *Mimar Koca Sinan*, İkinci Basım, İstanbul, Sebil Yayınevi
- Miraç, Zeynep. 2013. "Aklımdaki Sorular-Mimar Sinan'ın Şifreli İmzası", *Milliyet*, 21 Ocak,
<http://www.milliyet.com.tr/aklimdaki-sorular-mimar-sinan-in-sifreli-imzasi/gundem/gundemdetay/21.01.2013/1658059/default.htm> 1 Mart 2015
- Mitchell, Burroughs. 1980. *The Education of An Editor*, Doubleday
- Necipoglu, Gülru. 2013. *Sinan Çağı:Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Oflazoğlu, Turan. 1988. *Sinan*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Oğuz, Mina. 2012. Hürrem Sultan'ın Gölgesindeki Aşk Mihrimah Sultan ve Mimar Sinan, İstanbul, Paradoks Yayınları
- Özarlan, Ersin. 2013. "Unutulmuşluğun Karanlığında Bir Şair: Arif DüNDAR Ataker", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53 (2): 377-409
- Refiğ, Halit. 2009. *Koca Sinan*, İstanbul, Dergah Yayınları
- Sarıyıldız, Mürvet. 2014. *İki Cami Arasında Aşk*, İstanbul, Sayfa6 Yayınları
- Sarıyıldız, Mürvet. 2014a. *İki Cami Arasında Aşk Kayıp Kafatası*, 2, İstanbul, Sayfa6 Yayınları
- Sinanoviç, Mirsat. 2007. *Sinan'ın Gizli Eseri*, çev. Suat Engüllü, İstanbul, Leyla ile Mecnun Yayınları

- Stone, Irving. 1934. *Lust for Life*, Longmans Green and Co.
- Stone, Irving. 1954. *Aşk Humması*, çev. Azize Erten, İstanbul, Türkiye Yayınevi
- Stone, Irving. 1961. *The Agony and Ecstasy*, NY, The Doubleday Garden City
- Stone, Irving. 1965. *İlahi İstirap*, çev. S. Yılmaz Özen), İstanbul, Hakan Yayınevi
- Stratton, Arthur. 1972. *Sinan*, New York, Charles Scribner's Sons
- Süreyya, Cemal. 1984. *Sevda Sözleri*, İstanbul, Can Yayınları
- Şafak, Elif. 2013. *Ustam ve Ben*, İstanbul, Doğan Egmont Yay.
- Şatoğlu, Abdullah. 1988. *Mimar Sinan Şiirleri Antolojisi*, Ankara, Divan Yayınları
- Şimşek, Ahmet. 2006. "Bir Öğretim Materyali Olarak Tarihsel Romana Yönelik Öğrenci ve Öğretmen Görüşleri", *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 5 (4): 73-81
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1960. *Beş Şehir*, Ankara, TTK Basımevi
- Timuroğlu, Vecihi. 1981. "Edebiyatımızda Sinan", *Mimarlık*, 6: 21
- Vasari, Giorgio. 2013. *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, çev. Elif Gökteke, İstanbul, Sel Yayıncılık
- Yaşın, Mehmet. 2002. "Sinan'ın Peşinde Edirne", *Hürriyet*, 23 Şubat, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/02/23/92523.asp> 1 Mart 2015
- Yılmaz, İsmail. 1994. *Çanlar Sustu*, İstanbul, Timaş Yayınları, İkinci Baskı

İnternet Kaynakları

- http://www.scriptaliteraturstudio.de/redaktion.html?redaktion_id=18;template_id=1;menue_id=74 20 Nisan 2015
- <http://www.firstworldwar.com/atoz/croixdeguerre.htm> 11 Mayıs 2015
- <http://www.ossog.org/> 11 Mayıs 2015
- <http://www.seffafgazete.com/haberler/roportajlar/21039/muktedirlere-degil-ezilmislere-bakiyorum> 22 Şubat 2015
- <http://www.arkitera.com/gorus/449/mimar-gozuyle-elif-safakin-son-romani--ustam-ve-ben> 22 Şubat 2015
- <http://www.irmakzileli.com.tr/2014/01/31/elif-safak-ile-soylesi-2/22> Şubat 2015
- http://dyorum.com/home.asp?id=6&kategori_id=3&yazi_id=211022 Şubat 2015
- http://www.radikal.com.tr/kultur/mimar_sinanin_aski_muzede_yasatilacak-1118351 1 Mart 2015

TÜRK FOTOĞRAFINDA MANZARA YORUMLARI

IŞIK SEZER

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü
ozdal1991@gmail.com

ÖZ

Manzara fotoğrafı, yeterli teknik donanımın yanı sıra doğru iklim koşulları, ışık ve gölgenin anlamı güçlendirici boyutunun yakalanması, karşılaşılan fiziki zorlukların fotoğrafçı tarafından aşılması sonucunda gerçekleşir. Manzara fotoğrafı kavramı, öncü fotoğrafçı Timothy O'Sullivan ve arkadaşlarının Amerika'nın batısını keşif çalışmaları (Great Surveys Project 1867-1871) sürecinde çekilen fotoğraflar referans alınarak tanımlanmıştır. Manzara fotoğrafı Ansel Adams'ın geliştirdiği zone sistemi ile zirveye taşınarak özgün bir görsel ifade biçimine dönüşmüştür. Makale kapsamında, tarihe dayalı bilgiler ışığında, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi Türk fotoğraf tarihinde manzara fotoğrafının gelişim süreci ve günümüz, bu alandaki örnekler incelenerek analiz edilmiştir. Fotoğraf sanatçıları Othmar Pferschy'nin Anadolu fotoğrafları, Sıtkı Fırat'ın renk, İbrahim Demirel'in grafik ağırlıklı kompozisyonları, Reha Akçakaya'nın kızılötesi filmle yarattığı anlam dönüşümleri makalenin çıkış noktalarından bazılarıdır. Çağdaş örneklerden Ahmet Elhan'ın İkiler serisi ve Serkan Taycan'ın 'Kabuk' çalışması kavramsal boyutlarıyla seçilmişlerdir. Çalışma sonucunda Türk fotoğrafında manzara fotoğrafının öncü örneklerle sahip olduğu ancak günümüzde bu alanda, estetik ve kavramsal boyutta, az sayıda çalışmanın yapıldığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler; Yıldız saray albümleri, Türk fotoğraf tarihi, manzara fotoğrafı.

LANDSCAPE REVIEWS IN TURKISH PHOTOGRAPH

ABSTRACT

Landscape photography exists not only with sufficient technical equipment but also concerns with a suitable climate, capturing ability for the light and shadow that strengthen the content and tend to overcome physical difficulties by the photographer. The term of landscape photography has defined as a reference during the pioneer photographer Timothy O'Sullivan and his friends' project of exploring the west of the USA (Great Surveys Project 1867-1871). Landscape photography at its best becomes a fundamental expression of a visual formation with Ansel Adam's upgraded zone system. The article analyses the development process of nature photography in Ottoman and Republic era of the Turks that also compares with the contemporary samples in terms of historical facts. In composition of Othmar Pfahersch's Anatolian views, Sitki Fırat's colour based photographs, İbrahim Demirel's graphical content and Reha Akçakaya's tranformal meanings on an infra-red film basis, can be accepted as important samples of the issued category. Ahmet Elhan's serie of 'İkiler' (Twos) and Serkan Taycan's 'Kabuk' (Tumulus) works are selected for the counterparts of the contemporary examples. As a result of this study it can be determined that turkish nature photography has had the pioneer specimens however it has not been enough studies produced recently.

Key Words: Yıldız Palace Photo Albüms, History of Turkish photography, Landscape Photography

İnsan, varoluşunun kaynağı doğa ile sürekli ve devingen bir ilişki içindedir. Fiziksel, duygusal ve bilişsel olarak doğaya bağlı olan insan, kaydettiği her gelişim aşamasında kendini ve doğayı yeniden tanımlamıştır. Bilimsel gelişmelerle doğa güçlerini kontrol ederek varlığını sürdürme çabasındaki insan, sanatsal yaratılarında doğayı yorumlarken, betimlemenin ötesinde ona hayranlığını, özlemini de kayda geçirmiştir.

16. yy. Albrecht Dürer'in öncü eskizleri, Çimen Demetleri (1503) gibi sulu boya çalışmaları, "doğanın karşısına geçip onu sabır ve sadakatle kopye etmesi" (Gombrich,2004:345) ile gündeme gelen ve resim sanatında gelişmeye başlayan doğa - manzara resmi, fotoğrafın icadı ile birlikte yeni bir anlatım diline taşınmıştır. 1839'da L. Mande Daguerre'nin patentini aldığı Daguerreotype görüntü kaydetme yöntemi, kısa sürede görsel algı kavramını yeniden tanımlamıştır. Fotoğraf makinelerinin ilk yıllardaki hantallığına rağmen, fotoğrafın görünen gerçekliği kayıt gücü, sınır tanımaz bir biçimde tüm dünyanın arşivlenmesinde lider araç olmuştur. Bilimsel, ticari, bireysel vb. fotoğraf üretiminin ve tüketiminin sayısal çokluğu portre, arkeoloji, belgesel, manzara vb. fotoğrafik ifade biçimlerinin tanımlanmasında belirleyici olmuştur (Bajac,2004). Fotoğraf sanatında doğa-manzara fotoğrafı görsel anlatım dilinin öncüleri Amerika'nın batısını keşif projesi olan Great Surveys Project (1867-1871)'de görev alan Timothy O' Sullivan, Eadweard Muybridge, Carleton Watkins, William Henry Jackson ve diğerlerinin vahşi doğa fotoğraflarıdır. Büyük format makineler, cam levhalar ve yaş colodyum yöntemi ile üretilen fotoğraflar, doğanın yalın güzelliğini objektif aracılığı ile gözler önüne seriyordu (Hacking, 2015:132,133). Avrupa resim sanatında 1850'li yıllarda soyut geleneğe karşı gelişmeye başlayan Doğalcılık, Gerçekçilik sanat akımları "sanat yapıtı, nesnel bir içerik taşımali ve kesinlikle insanı çevreleyen doğadan alınmalı" (Freund, 2007:70) fikrini savunuyorlardı. Fotoğrafın mekanik, optik yapısı da bunu sağlıyordu ve "fotoğrafçı için de doğanın gerçekliği görüntünün optik gerçekliğinden ibaretti" (Freund,2007:70). Rosalind Krauss (1982) Timothy O' Sullivan'ın 1868 Tufa Domes, Pyramid Lake Nevada (Fig.1), fotoğrafı ile 19.yy. sanat tarihi içinde manzara fotoğrafı kavramının tanımlayıcısı olduğunu vurgulamaktadır. Krauss ayrıca O'Sullivan'ın fotoğrafının sessiz, gizemli güzelliğinin yanı sıra topografik özellikleri, perspektifin sağladığı alan derinliği, kontrastlığı ve yatay düzlemde genişlemesi ile dönemin sanat galerinde sergilenme imkânı bulduğunu belirtmektedir. Dönemin doğa fotoğrafı üreten fotoğrafçıları kendilerine "manzara fotoğrafçısı" diyorlar ve sergilerini bu başlıkla tanımlıyorlardı. Buradaki manzara vurgusu, Krauss'a göre "fotoğrafçının özel bakış açısını, kimliğini" (Krauss, 1982:314) belirlediği bir araçtır. 1916 yılında Yosemite vadisinde fotoğraf çekmeye başlayan Ansel Adams, 1939-40'lı yıllarda formüle ettiği 'zone sistem' ile siyah beyaz fotoğrafta çekim aşamasından baskı sonuna kadar ışık kontrolünün önemini ortaya koymuştur (anseladams.com) (Fig.2).



Fig. 1. Timothy O'Sullivan, 1868, Tufa Domes, Pyramid Lake Nevada

Fig. 2. Ansel Adams, Yosemite Valley,

<http://anseladams.com> <http://www.artic.edu/exhibition/kingsurveywork>

Doğaya tutkusu, gözlem gücü ve sabırla belirlediği kadrajlarını zone sistemin teknik üstünlüğü ile kayda geçiren Adams'ın fotoğrafları, günümüz doğa fotoğrafının klasik örneklerini oluşturmuştur. Adams'ın pırıltılı, şiirsel vizyonuna karşın, 1975 yılında New York Rochester George Eastman House Fotoğraf Müzesinde açılan "Yeni Topograflar; İnsan Eliyle Düzenlenmiş Manzaralar" (Green, 1984:166) sergisi ile doğa tahribatı, kent içinde düzenlenmiş alanlar, kent doğa çatışması, ekoloji gibi konular fotoğraf vizyonuna taşınmıştır. Stephen Shore'un keskin ışıklı, sert gölgeli fotoğraflarında kentin ufuk çizgisini yine binalar oluştururken, Joe Deal, Lewis Baltz ve Robert Adams'ın vizyonlarında yeni kurulan yerleşim ve endüstri alanlarının doğayı dönüştürme ve giderek yok edilmesinin izlerini görebiliriz. Robert Adams fotoğraflarının içeriğini "bizim dünyaya karşı şiddetimiz" (The Photography Book, 1997:11) olarak tanımlamaktadır.

Öncü sanatçıların vizyonu ve sergilerin kazanımı olarak dünya fotoğraf gündeminde yer edinen manzara fotoğrafı, doğanın gücünü, güzelliğini saptayan klasik belgeleme, insanın doğaya müdahalesi sonucu ortaya çıkan yıkımları temel alan ekolojik, kentleşme doğa çatışması ile şekillenen eleştirel bakış açıları vb. ile geniş bir yelpazede yorumlanmaktadır. Fotoğraflara yapılan teknik müdahalelerle oluşturulan yeni anlam katmanları ve estetik dönüşümler ile doğa imgeleri, disiplinler arası boyut kazanmaktadır.

TÜRK FOTOĞRAFININ GELİŞİMİ

Fotoğrafın icadını takip eden ilk yıllarda Osmanlı imparatorluğunun başkenti İstanbul, kutsal topraklar vb. önemli bölgeleri çok sayıda gezgin fotoğrafçının akınına uğramıştır. Bu dönemde, 1840-1900 yılları arasında Pera'da otuzdan fazla fotoğraf stüdyosu faaliyet göstermiştir (Çizgen, 1992; 61). Sultan II. Abdülhamid'in tahtta kaldığı 33 yıllık (1876-1909) süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun idari, kentsel, arkeolojik, etnografik vb. zenginliğinin 35.535 fotoğraf ile 911 (kutuphane.istanbul.edu.tr) albümde toplanan görsel arşivi, Yıldız Saray Albümleri, paha biçilemez bir değere sahiptir. Yıldız Saray Albümleri 2000'li yıllardan itibaren özel seçkilerle kitaplaştırılmaya başlanmış ve bu sayede fotoğrafçılarımız tarafından bilinir olmuştur. Dönemin saray fotoğrafçıları

Abdullah Biraderler, Pascal Sebah, Vasiliki Kargopulo, Phebus gibi fotoğrafçıların titiz çalışmaları ağırlıklı olarak portreler ve şehir manzaralarından oluşmaktadır. Ancak doğa nadir olarak fotoğraflanmıştır. Osmanlı imparatorluğunun zenginliklerini dünyaya tanıtan arşivlerden ikincisi, 1895 yılında Max Früchtermann tarafından ticari amaçlı üretilen kartpostal – fotokart serileridir. Avusturya Macaristan vatandaşı olan Früchtermann İstanbul’da işlettiği çerçevesi dükkânına ek gelir olması amacıyla başladığı kartpostal serileri, kısa sürede milyonlara ve dünyanın dört bir yanına ulaşma başarısı göstermiştir. 28 seride gruplandırılan kartpostallarda İstanbul’un semtleri, meslekler, camiler, saraylar, sokaklar vb. fotoğraflar, panoramalar bulunmaktadır (Sandalcı,2000) (Fig.3).

Osmanlı imparatorluğunun yıkılması ve yaşanan dünya savaşları Türk fotoğrafçılığının gelişimini yavaşlatmıştır. Osmanlı döneminde Müslüman olmayan azınlıkların tekelinde olan fotoğrafçılık, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren Anadolu’nun pek çok şehrinde açılan stüdyolarla yaygınlaşmış ve halk tarafından benimsenmeye başlamıştır. Gazi Terbiye Enstitüsü’ne 1932’de atanan ilk fotoğraf eğitmeni Şinasi Barutçu’nun dernekçilik, dergi yayıncılığı, ilk ve orta dereceli okullarda görsel eğitimin başlatılması girişimleri, Halkevlerinde fotoğraf kursları ve yarışmalarının düzenlenmesi, açılan sergiler genç kuşaklar tarafından fotoğrafın benimsenmesini hızlandırmıştır (Ak, 2001;15-22).

Ankara’da İç İşleri Bakanlığı’na bağlı olarak faaliyet gösteren Basın Yayın Genel Müdürlüğü (Matbuat Umum Müdürlüğü) Vedat Nedim Tör’ün döneminde, Genç Türkiye Cumhuriyeti’ni dünyaya tanıtmaya amacı ile üç ayda bir yayınlanacak olan “La Turquie Kemaliste” dergisi ve çok sayıda tanıtım broşürü hazırlığına girişmiştir. Yapılan yarışmayı kazanan Othmar Pferschy (1898-1984), 1935-40 yılları arasında Türkiye’yi dolaşarak 16.000 kare fotoğraf çekmiştir (Ak,2001; 221-229). Avusturya asıllı Pferschy’nin siyah beyaz fotoğraflarının teknik mükemmelliği, yalın kompozisyonları ile kayda geçen fabrikalar, hastaneler, eğitim kurumlarına ait fotoğraflarda Konstrüktivist ve Yeni Nesnelci bir bakış açısı mevcuttur. Bu süreçte Anadolu’nun güzellikleri de belgesel bir bakış açısı ile Pferschy tarafından saptanmıştır (Fig.4). Pferschy’nin fotoğraflarıyla açılan sergiler, albüm ve kartpostallar geniş kitlelere ulaşmıştır (Özends,2006; 12-13).

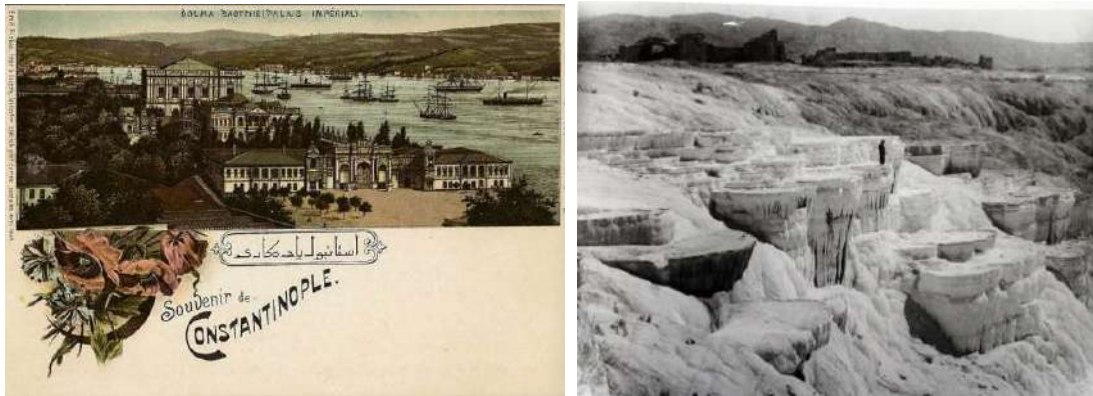


Fig.3. M. Furuhtermann,2000,M.Früchtermann Kartpostalları III.

Fig.4. Othmar Pferschy,2006,sergi kataloğu.

Yaklaşık yüz yıllık bir süreçte, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde, resmi ve ticari kanallardan oluşturulan üç büyük proje sonucu ortaya çıkan arşivler, Türk fotoğraf tarihinin temelini oluşturmaktadır. Ancak birbirini izleyen iki dönemin farklı politik yapıları, toplumsal yapıdaki dönüşümler vb. etkenler, fotoğrafın bireysel üretim ve tüketim aracına dönüşüm sürecini yavaşlatmıştır. Dönemin iletişim kanallarının kısıtlı oluşunun yanı sıra fotoğraf üzerine eğitim, yayın, makale, eleştiri vb. kuramsal çalışmaların minimum düzeyde olması, üretilen fotoğrafların tanımlanmasını, sınıflandırılmasını olanaksız hale getirmiştir.

TÜRKİYE'DE MANZARA FOTOĞRAFININ ÖNCÜLERİ

1950'li yıllarla birlikte Türkiye'deki hızlı ekonomik gelişmeye bağlı olarak çok sayıda gazete ve dergi yayın hayatına başlamıştır. Genç foto muhabirlerinin yetiştiği bu kurumlar, başta Hayat Mecmuası ve Hürriyet gazetesi olmak üzere, geniş kitlelere ulaşarak kültürün ve fotoğrafın popülerleşmesinde öncü olmuşlardır. Özellikle 1970 sonrası çok sayıda amatör ve profesyonel fotoğrafçının Anadolu'nun güzelliklerini keşfe çıkmalarının temelinde, Turizm Bakanlığı'nın tanıtım kitapları, broşür ve afişlerde kullanılmak üzere her yıl düzenli olarak slayt/dia satın alması, resmi ve özel kuruluşların tanıtım amaçlı takvim, ajanda vb. materyallere ağırlık vermesi, kartpostal ve ansiklopedi yayıncılığının gelişmesi sonucu fotoğraf ihtiyacında artış yaratmıştır. 1950 -70'li yılları 'Geçiş Dönemi' olarak tanımlayan Güler Ertan bu dönemde teknik ve estetik arayışların ön planda olduğunu belirtmiştir (Ertan,1996).

Dönemin temel görüntüleme ölçütü var olan gerçekliği saptama yöntemi ile manzara fotoğrafçılığı alanında, Ersin Alok (1937) öncü isimlerdendir. Profesyonel fotoğrafçılığa 1967'de başlamış, doğa, dağcılık ve dalgıçlık tutkusunu vizyonuna taşımıştır. Bu güne dek kırk biri yurtdışında olmak üzere 199 sergi, 21 kitap ve çok sayıda slayt gösterisi gerçekleştiren Alok'un ticari çalışmalarının yanı sıra Dağlar (Fig.5), Göller, Deniz Kıyıları, Nehirler, Topraklar, Şelaleler vb. Türkiye'nin zengin doğasını gözler önüne seren serileri mevcuttur (alokphoto.com).

Nurdan Nusret Eren (1931) 1969'da fotoğrafla ilgilenmeye başlamış, 1980 sonrası profesyonelleşmiştir. Anadolu'yu gezerek ürettiği doğa fotoğraflarında güçlü kompozisyonları, renk ve leke dağılımları dikkat çekicidir (Fig.6.). Dönemin sınırlı fotoğraf yayıncılığı nedeniyle Eren'in örneklerine Eczacıbaşı Fotoğraf Yıllıkları sayesinde ulaşabilmektedir. Her yıl tek bir tema altında yayınlanan yıllıklarda 1976 Kırlar, 1981 Tekneler, 1987 Göller, 1989 Ağaçlar'da Eren'in çok sayıda doğa fotoğrafına yer verilmiştir.



Fig.5. Ersin Alok,ersinalok.com

Fig.6. Nusret Nurdan Eren, Eczacıbaşı yıllıkları,1990.

İbrahim Zaman'ın Tarlalar serileri (Fig.7), İbrahim Demirel'in doğada gizlenmiş grafik çizgileri gözler önüne seren fotoğrafları (Fig.8), Sıtkı Fırat'ın doymun renkleri ve klasik resim geleneğinin izlerini taşıyan doğa fotoğrafları (Fig.9), yaptıkları slayt sunumları ile özellikle 1980'ler ve sonrasında gençlere rehber olmuştur.



Fig.7. İ. Zaman, ibrahimzaman.com

Fig.8.İ. Demirel,boşluğun sesi,galerisanatyapim.com

Fig.9. S. Fırat, Ankara 1992, sıtkıfırat.com

1980'li yıllarda fotoğraf eğitiminin üniversitelerde verilmeye başlanması, fotoğraf derneklerinin yurt genelinde yaygınlaşması, fotoğraf alanında yayınların çoğalması, yurt dışı eğitim ve basılı kaynaklara ulaşım imkanlarının genişlemesi, fotoğrafçılığımızın ivme kazanmasını sağlamıştır. Ağırlıklı olarak doğrudan bakış açısı ile şekillenen fotoğraf vizyonumuzda teknik müdahaleler ve farklı görsel ifade biçimleri keşfedilmeye başlanmıştır.

Bu dönemde yurtdışında eğitimini tamamlayarak yurda dönen Bülent Özgören (1955), orta format film ve zone sistem kullanarak ürettiği siyah beyaz ve renkli doğa fotoğrafları ile dikkat çekmektedir (Fig.10). 1982-2004 yılları arasında çok sayıda konferans ve workshop gerçekleştirerek zone sistemin tanınmasını sağlamıştır (bulentozgoren.com). Ancak ne ilginçtir ki Türk fotoğrafında zone sistem kullanarak fotoğraf üreten, sergi açan başka bir sanatçı yoktur.



Fig.10. Bülent Özgören, bulentozgoren.com

Fig.11. Reha Akçakaya, Görünmez Işıkla Yolculuk,1995.

1981 yılında fotoğrafa başlayan Reha Akçakaya (1963), kızılötesi film kullanarak çektiği manzara fotoğrafları (Fig.11) ile Türk fotoğrafına yeni bir önerme getirmiştir. 1995 yılında yayınladığı 'Görünmez Işıkla Yolculuk' albümü ilk manzara fotoğrafı albümüdür. Fotoğraf alanında gerçekleştirdiği çok sayıda sergi, gösteri ve konferansın beraberinde yaptığı çeviriler ile Türk fotoğrafına kuramsal alanda önemli katkılarda bulunmuştur (arsivfotoritim.com). Foto muhabiri Uğur Kavas (1954) 2005 yılında yayınladığı 'Bir Başka Ankara' (Fig.12) albümü ile dikkat çekmiştir. Reha Akçakaya'dan ilham aldığını belirten Kavas, kızılötesi film kullanarak Ankara'yı farklı bir gerçeklik algısı ile yorumlamıştır (arsivfotoritim.com). 'Kızılötesi İstanbul' sergisini 2010 yılında açan Coşar Kulaksız (1975), fotoğraflarını kızılötesi ışınları dijital olarak algılayacak şekilde imal ettirdiği özel bir fotoğraf makinesi ile "doğrudan fotoğraf olarak" (cosarkulaksız.com)(Fig.13) çektiğini belirtmektedir. Kulaksız dijital renkli infrared fotoğrafın, normal dalga boyunu algılamaya uyumlu olan gözlerimiz için düzenlendiğini bunun dışında fotoğraflarda hiçbir teknik müdahalenin olmadığını da sözlerine eklemektedir.



Fig.12. Uğur Kavas, Bir Başka Ankara, 2005, sergi kataloğu.

Fig.13. C. Kulaksız, Kızılötesi İstanbul,2010, cosarkulaksız.com

Kamil Fırat'ın 'Kıyı' sergisi ve albümü 2003 tarihli'dir. Sanatçının uzun yıllar dolaştığı kıyıların siyah beyaz görselleri şiirsel betimlemelerin yanı sıra insanların doğaya müdahalelerinin izlerini de yansıtmaktadır (Fig.14).

Ahmet Elhan'ın 'İkiler' 2011 sergisinde, kenti çevreleyen kısmen ıslah edilmiş doğa fotoğraflanmıştır. Boşluğu paylaşan terk edilmiş mekanlar, elektrik direkleri, ilan panoları ya da toprak yolla bölünmüş doğa görüntüleri, sanatçı tarafından iki ayrı zaman diliminde fotoğraflanmış ve daha sonra kurgulanmıştır (Fig.15). Birkaç milimetre farkla eşleştirilen fotoğraflarda ışığın değişkenliği ve birleşme çizgisinin belirginliği üç boyutluluk etkisini kuvvetlendirirken, disiplinler arası okumalara da referanslar sağlamaktadır (İkiler Sergi Kataloğu, 2011).



Fig.14. K.Fırat, Kıyı, 2003.

Fig.15 Ahmet Elhan, İkiler, sergi kataloğu, 2010-11.

Serkan Taycan'ın 2013 yılında açılan 'Kabuk' sergisi, İstanbul'un hızlı değişimini kentin kıyılarından saptamaktadır (Fig.16). Fotoğraflar, belgesel fotoğraf gibi görünmesine rağmen sanatçının kente bakışını, kent doğa çatışması ve doğanın yok oluşu üzerinden kurgulaması, fotoğrafların topografik çekim kriterleri ile fotoğraf tarihini referans alması kavramsal boyutunu oluşturmaktadır. Görsellerin metrelik boyutlarda, genelden özele keskin netliği ile birbirini izleyen iki, üç kadrajının ayrı ayrı çerçevelenip yan yana birleştirilerek sunulması, geleneksel sergileme yöntemlerine alternatiftir.



Fig.16 Serkan Taycan, Kabuk,2013,

<http://serkantaycan.com/files/serkantaycanportfolynosunumlq.pdf>

SONUÇ

Fotoğraf üretim araç gereçleri ve teknik alt yapısı ile önemli bir ticaret ve sanayi nesnesidir. Fotoğrafın bireysel, ticari, sanatsal üretim ve tüketim nesnesi olarak yarattığı kültürel dönüşümler, diğer sanat dalları ile kurduğu bağlantılar fotoğrafın estetik boyutunu sürekli beslemektedir. Fotoğrafın zaman içerisinde dönüşen yapısıyla belirlenen kavramsal boyutu, Avrupa ve Amerikalı sanat tarihçi ve eleştirmenler tarafından kayıt altına alınmakta, tartışılmakta ve paylaşılmaktadır. Osmanlı imparatorluğu dönemi ve Türkiye'ye baktığımızda ise fotoğrafa ait her türlü teknolojiye ve sanatsal ifade biçiminde bugün bile dışa bağımlı olduğumuz gerçeği ile karşılaşmaktayız. Fotoğrafın doğup geliştiği toplumlar ile aramızda var olan sosyolojik, kültürel farklılıklar, iletişim kopuklukları da uzun bir süre fotoğrafçılığımızın gelişimini yavaşlatan etkenlerden olmuşlardır. Diğer taraftan Avrupa ve Amerika'da fotoğrafın sanat olarak kabul süreci 1900'lü yıllarda tamamlanmışken bizde bu süreç 1960'lı yıllara dek uzanmaktadır. Fotoğrafın üniversite eğitiminde bölüm düzeyinde yer alma sürecine baktığımızda ise batı ile aramıza en azından yetmiş yıllık bir zaman dilimi girmektedir.

Tüm bu tarihsel gerçeklik göz ardı edilmeden makale kapsamında Türk fotoğrafında manzara fotoğrafının gelişme süreci ele alınmıştır. Dünya fotoğraf tarihinde manzara fotoğrafının öncüleri ve gelişim çizgisi kısaca tanımlandıktan sonra Türk fotoğrafının başlangıcından günümüze mihenk taşları belirlenerek karşılaştırma olanakları yaratılmaya çalışılmıştır. Geleneksel olarak Türk fotoğrafının görüntüleme ölçütü, kompozisyon kuralları çerçevesinde, var olan gerçekliğin saptanmasına, belgelenmesine dayanmaktadır. Belgesel çalışmalarıyla birlikte manzara fotoğrafları da üreten sanatçıların vizyonlarını incelediğimizde, eleştirel ya da bireysel bir yorum görmek olası değildir. Bülent Özgören'in zone sistemi tanıtma çabaları, Reha Akçakaya'nın kızilötesi film kullanarak yarattığı dönüştürülmüş gerçeklik dışında 2010'lu yıllara dek Türk fotoğrafında manzara yorumlarında alternatif bir bakış açısı, estetik arayışa rastlamamaktayız. Bu alanda Ahmet Elhan ve Serkan Taycan'ın kavramsal temelli çalışmaları ise çağdaş sanat bağlamında tanımlanmaktadır.

Türk fotoğrafında manzarayı temel alan vizyonlarda teknik ve estetik özgün yorumların azlığı, yukarıda özetlenen gelişim süreciyle paraleldir. Bu alanda farklı bakış açılarının ortaya çıkmamasındaki en önemli etkenlerden bazıları, toplumun fotoğraf sanatına verdiği değer ve fotoğraf kültürünün yetersizliği nedeniyle, fotoğrafın ticari anlamda yaygın tüketiminin olmamasıdır. Mevcut duruma ilaveten sanatçıların çalışmalarını maddi yönden destekleyen resmi kurum, müze, galeri ve sanat fonlarının oldukça sınırlı oluşu manzara fotoğraf üretiminin azlığının diğer nedenlerindedir. Fotoğraf sanatında Türkiye'de 2000'li yıllardan bu güne yaşanan hızlı gelişimin manzara fotoğrafı alanında yeni ve özgün eserlerin yaratılmasında temel olacağı inancını desteklemektedir.

KAYNAKLAR

- Ak, Seyit Ali, 2001. *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Bajac, Quentin, 2004. *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*, Y.K.Y., İstanbul
- Çizgen, Engin, 1992. *Türkiye’de Fotoğraf*, İletişim Yay., İstanbul
- Elhan, Ahmet, 2011. *İkiler sergi Katalogu*, Contemporary Art Marketing, İstanbul
- Freund, Gisele, 2007. *Fotoğraf ve Toplum*, Çev. Şule Demirkol, Sel yay., İstanbul
- Gombrich, Eric H., 2007. *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Green, Johanattan, 1984. *American Photography*, Harry N. Abraham Inc., New York
- Hacking, Juliet, 2015. *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest yay., İstanbul
- Krauss, Rosalind, 1982. “Photography’s Discursive Spaces : Landscape / view”, *Art Journal*, 42(4), <http://www.jstor.org/stable/776691> (13.02.2017)
- Özendes, Engin, 2006. *Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları*, Sergi kataloğu, İstanbul Modern, İstanbul
- Phaidon, 1997. *The Photography Book*, Phaidon Editors, Phaidon Press Lmt. New York
- Sandalcı, Mert, 2000. *Max Früchtermann Kartpostalları I,II,III*, Koçbank, İstanbul
- <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-kavas-kizilotesi-ankara/> (06.02.2017)
- <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/reha-akcakaya-dusler-ulkesi/> (07.02.2017)
- <http://www.bulentozgoren.com> (07.02.2017)
- <http://www.cosarkulaksiz.com/tr/sergi.asp> (05.02.2017)
- http://www.kutuphane.istanbul.edu.tr/?page_id=6462 (04.02.2017)
- <http://www.serkantaycan.com> (07.02.2017)

MODA SEKTÖRÜNDE ART NOUVEAU ETKİSİ

ŞEYMA BÜŞRA GÜNCÜ
Öğr.Gör., Beykent Üniversitesi
busraguncu@beykent.edu.tr

ÖZ

Moda, insanlığın varoluşundan itibaren örtünme ihtiyacının zamanla giyim zevkine dönüşerek, zaman ve mekâna göre değişkenlik gösterdiği bir olgudur. Bu olgu ilk çağdan modern çağa kadar uzanan ve modern çağın getirdiği yenilikler ile birlikte her geçen gün değişim ve gelişim göstererek bir sektör halini almıştır. Moda, toplumun içinde bulunduğu zaman dilimine, güncel olaylara, sosyal, psikolojik ve kültürel değerlere göre şekillenebilir, değişiklik gösterebilir. Moda sektörüne etki eden, tasarımcıların ilham aldığı birçok tarihi dönem vardır. Bu dönemlerden biride Art Nouveau' dur. Bu çalışmada Art Nouveau'nun moda sektörüne etkisi üzerine bir araştırma yapılmıştır. Çalışmaya moda sektörünün genel tanımı ile giriş yapılmış, ardından Art Nouveau kavramından, döneminden, tasarım özelliklerinden ve Art Nouveau sanatçılarından bahsedilmiştir. Art Nouveau'nun etkin olduğu dönem içerisinde yapılmış tasarımlardan örnekler sunulmuştur. Ayrıca Art Nouveau'nun günümüz moda sektöründeki yerinden bahsedilmiş ve Art Nouveau'dan ilham alarak koleksiyonlar hazırlayan dünyaca ünlü tasarımcıların tasarımlarına yer verilmiştir. Sanat ve mimari yapılar üzerindeki etkisi oldukça fazla olan bu akımın, moda sektörü üzerinde de etkisinin olup olmadığı, verilen örnekler üzerinden saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, moda sektörü, Art Nouveau tasarımlar.

ART NOUVEAU EFFECT IN FASHION SECTOR

ABSTRACT

Fashion is a phenomenon in which the desire for covering from the moment of humanity turns into pleasure of clothing over time and varies according to time and space. This phenomenon has become a sector by changing and developing with every passing day, with innovations ranging from the early ages to the modern era and brought by the modern age. Fashion can be shaped and changed according to the time frame of the society, current events, social, psychological and cultural values. There are many historical periods inspired by the designers influencing the fashion industry. One of these periods is Art Nouveau. In this study, Art Nouveau's research on the influence of the fashion sector was carried out. On this research was introduced with a general description of the fashion industry, followed by the Art Nouveau concept, the period, design features and Art Nouveau artists. Examples of designs were made during the period when Art Nouveau was active. In addition, Art Nouveau's place in the fashion industry today is mentioned, and the designs of world famous designers who have created collections inspired by Art Nouveau have been featured. It has been tried to determine whether this current, which has a lot of influence on art and architectural structures, has an effect on the fashion sector through the examples given.

Key Words: Art Nouveau, fashion sector, Art Nouveau designs.

Örtünme ihtiyacının zamanla giyim zevkine dönüştüğü, sürekli değişim endeksli bir yapı içinde bulunan, değişiklik gereksinimi veya süslenme özentiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik, hızlı tüketilen ve yüzeysel bir kavram olarak algılanan moda kavramı, kişilerin psikolojik ve sosyolojik değerlerine dayanan, hem kişisel hem de toplumsal etkileri olan derin anlamlar içeren bir olgudur.

Moda kavramının günlük hayata ayrılmaz bir olgu olarak entegre edilmesi ve sürekli bir değişim ve gelişim içinde bulunması sebebiyle toplumsal birçok disiplinle ilişkili olmasına neden olmuştur. Ekonomi, tıp, tarih, coğrafya, iletişim, psikoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerle olan bu ilişkisi moda kavramına boyut kazandırmakta ve onu incelenmesi gereken bir konu haline getirmektedir.

Bu sektöre etki eden, dünya moda trendini belirleyen tasarımcıların ilham aldığı birçok tarihi dönem vardır. Bu dönemlerden biride Art Nouveau olmuştur.

Art Nouveau, yumuşak kıvrımlı çizgilerin yoğun olarak kullanıldığı süslemeyi ön plana çıkaran önemli çağdaş sanat akımlarından biridir. Özellikle bitkisel süsleme ön plandadır. Bitkisel süsleme insan ruhunu okşayan narin ve kibar tarzı ile bu anlayışa daha yakındır. Bu nedenle diğer akımlarda kullanılan geometrik süslemenin sert ve ölçülü anlayışını bu akımda görmek pek mümkün değildir. Art Nouveau süs eşyalarında çok belirgindir. Örneğin mobilya mağazalarda, mücevherlerde, cam eşyalarda demir ve cam süsleyici malzeme olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Art Nouveau sanatçıları, sanatın tüm kollarında gerçek bir yalınlıktan yana olmuşlardır. Bu sanat anlayışı kıvrık biçimleri, dinamik ve hareketli yapısıyla aynı zamanda yalınlığı da beraberinde taşımıştır. Moda sektöründe ise, dünyaca ünlü birçok moda markasında Art Nouveau etkisi görmek mümkündür.

Özel gün ve gecelerde tercih edilen abiye giysilerde, bu giysilerle kombinlenen ayakkabılarda ve aksesuarlarda Art Nouveau'ya ait zarif ve kıvrımlı çizgiler, çiçek figürleri, bitkisel süslemeler tasarımcılar tarafından kullanılmaya devam edilmektedir.



Resim 1



Resim 2



Resim 3

Resim 1: Tiffany & Company tarafından yapılan Art Nouveau mücevher örneğidir. Üzerinde safir, elmas, topaz, çelik, altın alaşımları ve platin bulunan tasarım Baltimore'da bulunan Walters Sanat Müzesinde sergilenmektedir.

https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau#/media/File:Tiffany_and_Company_Iris_Corsage_Ornament_Walters_57939_Detail_cropped.jpg adresinden 5 Şubat 2017'de alınmıştır.

Resim 2: Gaspar Homar tarafından tasarlanan piyano sandalyesi, Art Nouveau mobilya örneğidir. Sandalyenin tasarımında lukkanılan bitkisel süslemeler ve zarif kıvrımlar Art Nouveau'nun özelliklerindedir. https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau_furniture#/media/File:Gaspar_Homar_i_Mezquida_Cadira_de_piano.JPG adresinden 5 Şubat 2017'de alınmıştır.

Resim 3: Katalan mimar Antoni Gaudi tarafından inşa edilen La Sagrada Familia mimari açıdan en önemli Art Nouveau örneklerinden biridir. Örnekte, bazilikanın iç kısmında yer alan camlarda bulunan vitray çalışmaları görülmektedir.

<http://www.lostinthemidlands.com/2013/05/09/sagrada-familia-dangerous-church/> adresinden 5 Şubat 2017'de alınmıştır.

ART NOUVEAU DÖNEMİ VE TASARIM ÖZELLİKLERİ

Art Nouveau akımında, süslemelerde genellikle bitkisel motiflerin kullanılması çiçeksi bir dili ortaya çıkarmıştır. Art Nouveau zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı bir akımdır. Süslemelerde daha çok bitkisel öğeler vardır. Çiçekler veya çiçeksi kıvrımlar ve dalgalanmalar tipik özellikler halini almıştır. Kıvrımların ve bitkisel desenlerin her alana yansıdığı görülmüştür. Bu akım sanatçılarında genellikle süslemeci öğeler büyük yer tutar. Resimler daha çok dekoratif bir öğe olarak, bazen ise yapının bir parçası veya tamamlayıcısı olarak ele alınmıştır (Orman, 2012).

Doğadan esinlenilmiş yaratıcı, özgür formlar için tarihi modeller terk edilmiş, Art Nouveau, yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında mimaride ve dekoratif sanatlardaki yeni ifadeyi tanımlayan jenerik bir isme dönüşmüştür. Modern dönemin başlangıcını ifade eden bu sanat, Fransa'da "Art Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Vienna Secession", İngiltere'de "New Art", Türkiye'de "1900'lerin Sanatı", "Yeni Sanat" olarak adlandırılmıştır.

Art Nouveau hareketi hem geriye, hem ileriye bakmayı mümkün kılmıştır. Art Nouveau hareketi, organik çiçek ve bitki motiflerini kullanan, asimetrik ve stilize edilmiş, doğal biçimlerin doğadaki büyümeyi temsil ettiğini savunan bir akım olmuştur. Art Nouveau özellikle kumaş, kuyumculuk, mobilya, duvar kâğıdı gibi uygulamalarda etkili olmuştur. Yeni malzemeye yönelen ve tarihselciliği reddederek evrensel bir stil arayışında olan Art Nouveau, organik süslemeler ve fonksiyon arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışırken endüstriye karşı sanat yapıtında kültürel ve sosyal birliği savunarak yüksek sanatsal idealler öne sürmüştür (Sağocak, 2003: 35).

ART NOUVEAU DÖNEMİ SANATÇILARI

Art Nouveau sanatçıları ilhamı öncelikle doğada aramışlardır. Özellikle, bitkisel motifler, kadın figürleri ve kıvrılan bükülen çizgiler akımın etkilediği her alanda kullanılmıştır (Brabazon & Redhead, 2013).

Art Nouveau akımının çeşitli versiyonlarında simgeci yansımalar ve imajlarında kendi içine kapalı ve uyumlu bir sanat dünyasına duyulan derin bir özlem vardır. Ancak Art Nouveau kendini, dışavurumcu ve simgeci imajlarla kurulan karanlık dünyalara kıyasla, tamamen güzelliğe atfetmiş estetikçi bir sanat akımıdır. Romantizmle akrabadır. Art Nouveau akımının sanatçıları, güzellik uğruna çalışmışlar, "sanat için sanat" yapmışlar ve modern sanatın doğmasında öncü olmuşlardır (Krausse, 2005: 83). (Krausse, Anna C. (2010).

Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm tasarım sanatlarını kapsayan bu stilin görsel özellikleri, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerdir. Art Nouveau, yeninin saf niteliğiyle, ölmekte olan eskinin deneyimini birleştirerek bir sentez oluşturmuştur. Art Nouveau'dan sonra gelen sanatçılar bu hareketin üslûbundan çok onun malzemeleri, yöntemleri ve değerleri ele alış biçimini, uyarlamışlardır.

Art Nouveau sanatçıları; mimari, resim, çizim, grafik, vitray, çömlek işleri, dekorasyon, mobilya, mücevher ve birçok dekoratif alanda tasarımlar yapmıştır. Émile André, Ernesto Basile, Ferdinand Boberg, Josef Hoffmann, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt, Ivan Meštrović, Louis Comfort Tiffany, Valentin Serov, Konstantin Somov, Margaret MacDonald, Virginia Frances Sterret, Alphonse Mucha, Antoni Gaudí Art Nouveau sanat akımının önemli sanatçılarıdır.



Resim 4: Four Seasons isimli dekoratif pano Art Nouveau sanatçısı Alphonse Mucha tarafından 1895’de yayınlanmıştır. Mevsimleri kişileştirerek, kadınların ruh durumuyla gösterdiği bu panolarda bahar masumiyeti, yaz sıcağı, sonbahar verimliliği ve kış da soğuk havayı simgelemiştir. Burada gösterilen dört panelde doğanın uyumlu döngüsü temsil edilmiştir. Panolardaki bitkisel motifler, kıvrımlı çizgiler, neoklasik tarzda giyinmiş zarif kadın figürleri ve kadınların başlarında haleye dönüşen çiçekler Art Nouveau üslubuna özgüdür. <http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=89&bhcp=1> adresinden 10 Şubat tarihinde alınmıştır.



Resim 5: Art Nouveau’nun önemli sanatçılarından biri olan Katalan mimar Antoni Gaudí tarafından tasarlanan La Sagrada Família yapımı hala tamamlanamamış bir bazilika’dır. Modern neo-gotik ve Art Nouveau bir mimariye sahip olan eserde asimetrik kuleler yapılmıştır. Bu yapıya uygun olarak gökyüzüne doğru uzanma çabası olan bu kulelerin camlarında birçok vitray uygulanmıştır. Mimari yapı, tıpkı kurumuş bir ağaç gövdesine benzetilmiştir. 18 kule yapılması planlanmış ancak 8 kulesi bitmiş durumdadır. Bazilikanın iç yapısını ayakta tutan kolonlar dallanıp budaklanan ağaçlar şeklinde tasarlanmıştır. <http://travelhdwallpapers.com/tag/sagrada-familia/> adresinden 22 Şubat 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 6: Fransız moda tasarımcısı Paul Poiret, devrimci moda tasarımcılarından biridir. Kadın giysilerinin kalıp gibi durmasını sağlayan tarlatanı elbiselerden 1903 yılında çıkartmış, 1906 yılında tasarladığı robalı, düz uzun etekli elbise tasarımı ile kadını balenli korsenin sıkıntısından kurtarmıştır. Tasarladığı giysilerde canlı renkler, çiçek motifleri ve zarif kıvrımlar kullanmıştır. 1908 yılında yapılan tasarımlar <http://world4.eu/tag/paul-poiret/page/2/> adresinden 2 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.

1890'lı yılların başında, Art Nouveau tarzında kıvrık, hareketli, dalgalanan çizgiler ve detaylı desenlerle posterler hazırlayan Alphonse Mucha'nın çalışmalarının ve Charles Dana Gibson'ın mürekkep ve kalem kullanarak yaptığı çalışmalarının, 20. yüzyıl öncesi moda illüstrasyonu açısından önemli örnekler olduğu söylenmektedir (Morris, 2006: 82). Sanatçıları kendi tasarımlarını çizimle betimlemeleri için görevlendiren Paul Poiret'in 1908'de 'Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Irebe' (Paul Irebe Paul Poiret'in Elbiseleri ile Tanıştı) ve 1911 yılında 'Les Choses de Paul Poiret vues par George Lepape' (George Lepape Paul Poiret'in Şeylerini Gördü) isimlerinde çıkartmış olduğu iki moda kataloğu ise, moda illüstrasyonu için adeta bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü Poiret'in bu girişimi diğer moda evleri tarafından da takip edilmiştir. Katalogların beğeni toplaması magazin dergilerinin de dikkatini çekmiştir (Stephenson,1981: 3, Mackrell, 1997: 158, Alvarez, 2012,). Böylece Georges Lepape, George Barbier, Erté, Baks, André Marty, Magnin, Etienne Drian gibi başarılı illüstratörlerin kataloglar ve dergiler için yaptıkları çalışmalarla, moda illüstrasyonu en parlak ve en popüler dönemlerinden birini yaşamıştır.

ART NOUVEAU VE MODA

Art Nouveau mimari ağırlıklı bir sanat akımıdır. Daha çok mimaride kullanılmıştır. Başka bir deyişle mimari bir süsleme sanatı olarak görülmektedir. Özellikle de iç mimaride kullanım alanı bulmuştur ve daha etkili olmuştur. Art Nouveau akımında sanat kavramı zanaat ile desteklenmeye çalışıldı. Zanaatçılığın uyandırılması ve özendirilmesi yolunda çalışmalar başladı. Gündelik yaşama her zaman uyum sağlayacak ve meslekle güzellik beğenisini geliştirecek bir sanat anlayışı oluşturmak isteniyordu. Sanatçılar, hem makineyle uyumlu olma hem de zanaatçısının varlığını sürdürmesini istediler. Bu dönemde Art

Nouveau'yu övmek için "dekoratif" terimi sıkça kullanıldı. Resimler ve baskıların neyi betimlediklerini anlamadan önce, göze hoş gelen bir motif algılanmalıydı. Yavaşça ama emin adımlarla, dekoratif olan şeylere karşı duyulan genel ilgi, sanatta yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yaptı. Resim ya da baskı, hoş giden bir etki yarattığı sürece, konuya bağlı kalmak ya da etkileyici bir olayı betimlemek o kadar da önemli değildi (Gombrich, 1999). Görselliğin baskın olduğu romantik çiçek figürleri, doğadan ilham alınarak tasarlanan desenler günümüz moda dünyasında sıklıkla kullanılmakta ve Art Nouveau izleri taşımaktadır.

Art Nouveau izleri taşıyan bu tasarımlar dünya moda haftaları gibi, tüm dünyanın ilgiyle takip ettiği moda etkinlikleri ile tanıtılmakta ve moda severlerin beğenisine sunulmaktadır. Art Nouveau sanat akımının romantik çiçek figürlerini, el işçiliği ile işlenen tasarım kumaşlarını Dolce&Gabbana, Christian Dior, Zuhair Murad, Ralph&Russo, Ellie Saab gibi dünya moda devlerinin kreasyonlarında görmek mümkündür. Bu tasarımlarda Art Nouveau'nun bitkisel motifleri, kadın figürleri ve kıvrılan bükülen çizgileri kullanılmaktadır. Art Nouveau akımında baskın olan ve süslemelerde genellikle bitkisel motiflerin kullanılması çiçeksi bir dili ortaya çıkarmıştır. Art Nouveau zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı bir akımdır. Süslemelerde daha çok bitkisel öğeler vardır. Çiçekler veya çiçeksi kıvrımlar ve dalgalanmalar tipik özellikleri olan Art Nouveau sanat akımından ilham alınarak yapılan tasarımlar günümüz moda sektöründe, dünyaca ünlü tasarımcılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir.



Resim 7



Resim 8



Resim 9

Resim 7, 8, 9: Lübnan'lı tasarımcı Zuhair Murad'a ait tasarımlar "Amour En Cage" adı altında ilkbahar-yaz kreasyonu olarak sunulmuştur. Görsellerdeki çiçek detayları, zarif işlemler ve kıvrımlar Art Nouveau izleri taşımaktadır. 2016 yılına ait bu tasarımlar <http://tr.orientpalms.com/Zuhair-Murad-6013> adresinden 5 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 10

Resim 11

Resim 12

Resim 10, 11, 12: Fransız moda markası Christian Dior tarafından 23 Ocak 2017 tarihinde Paris'te yapılan defilede sunulan giysilerde Art Nouveau etkileri görülmüştür. Doğadan ilham alınarak tasarlanan giysilerde aplike edilmiş çiçek figürleri, doğayı anımsatan kelebek aksesuarları, çiçeklerden yapılmış taçlar görülmektedir. http://www.dior.com/couture/en_int/womens-fashion/haute-couture/spring-summer-2017-haute-couture-show adresinden 8 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.

<http://tr.orientpalms.com/Zuhair-Murad-6013> adresinden 5 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16

Resim 13, 14, 15, 16: Lübnan'lı tasarımcı Elie Saab tarafından sunulan 2016/Sonbahar Couture koleksiyonunda tasarımcının Art Nouveau izleri taşıyan tasarımları görülmektedir. Aplike edilmiş çiçek figürleri, kıvrımlı çizgiler, detaylı ve ince işçilik Elie Saab tarafından kullanılan tasarım özelliklerindedir. <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-couture/elie-saab/slideshow/collection> adresinden 5 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 17



Resim 18



Resim 19

Resim 17, 18, 19: Dünyaca ünlü İtalyan markası Dolce&Gabbana tarafından 21 Nisan 2017 tarihinde Pekin'de sunulan tasarımlarda Art Nouveau akımından izler taşıyan, kumaş üzerine applike edilmiş gül motifleri, tüy detayları ve çiçeklerden yapılmış taçlar görülmektedir. <https://twitter.com/dolcegabbana/status/855453059190861824> adresinden 6 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23



Resim 24



Resim 25

Resim 20, 21, 22, 23, 24, 25: Art Nouveau izleri taşıyan tasarımlarına sadece giysilerde değil çanta ve ayakkabı tasarımlarında da yer veren Dolce&Gabbana, çiçek figürleri ve zarif kıvrımlara 2014 ve 2015 yılında İspanya Moda Haftasında yer vermiştir.

<http://www.purseblog.com/fashionweek/dolce-gabbana-spain-inspired-spring-2015-bags-include-doll-cases/>, <http://www.purseblog.com/fashionweek/dolce-gabbana-spring-2014-bags/>, <https://tr.pinterest.com/SelmaAmziDesign/dolce-gabbana/> adreslerinden 6 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 26



Resim 27

Resim 26, 27: Dolce&Gabbana koleksiyonuna ait aksesuarlardan gözlük, çanta ve eldivenlerde Art Nouveau'ya özgü bitkisel motifler, kıvrımlar ve zarif el işçiliği kullanıldığı görülmüştür. <https://tr.pinterest.com/SelmaAmziDesign/dolce-gabbana/> adresinden 8 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 28: Dünyaca ünlü İngiliz moda markası Ralph&Russo “Eden Eve Pump” ve “Eden Heel Ankle Boot” adını taşıyan ayakkabı koleksiyonunda Art Nouveau’ya ait zarif kıvrımlara, çiçek figürlerine ve doğadan izler taşıyan uğur böceklerine yer vermiştir. Ayakkabıların topuklarını saran, çiçek buketini anımsatan zarif kıvrımlar Art Nouveau’nun belirgin özelliklerindedir.

<https://ralphandrussocom/shoes/eden-eve-pump/eden-eve-pump-pink-satin-with-rose-gold-leaves>

<https://ralphandrussocom/shoes/eden-heel-ankle-boots/eden-heel-ankle-boot-midnight-blue-satin-print> adreslerinden 8 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.

SONUÇ

Moda sektöründe Art Nouveau etkisinin araştırıldığı bu çalışmada, Dolce&Gabbana, Christian Dior, Zuhair Murad, Ralph&Russo, Ellie Saab gibi dünya moda sektörünün önemli isimlerinden olan markaların tasarımlarından örnekler sunulmuştur. Art Nouveau stilini oluşturan öğeler, tasarımlara etki eden kaynakların ışığında belirlenmiştir ve giysi tasarımları örnekleri Art Nouveau stiline karakteristik özellikleriyle değerlendirilmiştir.

Yapılan araştırmalar ve günümüz popüler moda kültürünün önemli bir parçası olan dünya moda markalarından sunulan görsel kaynaklar sonucunda; yumuşak kıvrımlı çizgilerin yoğun olarak kullanıldığı, süslemeyi ön plana çıkaran önemli çağdaş sanat akımlarından biri olan Art Nouveau akımının moda sektörünü etkilediği ve dünyaca ünlü tasarımcıların, tasarımlarında Art Nouveau izleri taşıdığı sonucuna varılmıştır. Doğadan ilham alınan, bitkisel süslemenin ön planda olduğu, zarif ve kıvrımlı çizgiler tasarımlarda yer almış ve markaların takipçileri tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Dolayısı ile mimariden mücevherlere, endüstriyel ürünlerden dekorasyona kadar geniş bir alanda etkili olan Art Nouveau’dan moda sektörünün de etkilendiği söylenebilmektedir.

KAYNAKLAR

- Alvarez, V. 2012. *A Critical Approach To Paul Poiret*.
- Brabazon, T. & Redhead, S. 2013. "The British Bauhaus Jp Hully And An Unwritten History Of British Modernism", *Online Journal Of Art And Design*, 1 (4).
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Erduran - Ö. Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Krausse, Anna C. 2010). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptcioğlu, İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Mackrell, A. 1997. *An Illustrated History of Fashion: 500 Years of Fashion Illustration*. New York.
- Morris, B. 2006. *Fashion Illustrator*, New York: Abrams Studio.
- Orman, Ben. (2012). "Art Nouveau & Gaudí: The Way of Nature", *JCCC Honors Journal*, 4(1).
- Sağocak, A. Mehtap. 2003. *Tasarım Tarihi Endüstri Ürün Tasarımında 250 Yıl*, Bursa: Vipaş A.Ş.
- Stephenson, A. 1981. *Introduction to Fashion Illustrating*, New York: Fairchild Publications
- <http://tr.orientpalms.com/Zuhair-Murad-6013>
- <http://travelhdwallpapers.com/tag/sagrada-familia/>
- <http://world4.eu/tag/paul-poiret/page/2/>
- http://www.dior.com/couture/en_int/womens-fashion/haute-couture/spring-summer-2017-haute-couture-show
- <http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=89&bhcp=1adresinden>
- <http://www.lostinthemidlands.com/2013/05/09/sagrada-familia-dangerous-church/>
- <http://www.purseblog.com/fashionweek/dolce-gabbana-spring-2014-bags/>
- <http://www.purseblog.com/fashionweek/dolce-gabbanas-spain-inspired-spring-2015-bags-include-doll-cases/>
- <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-couture/elie-saab/slideshow/collection>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau#/media/File:Tiffany_and_Company_Iris_Corsage_Ornament_Walter_s_57939_Detail_cropped.jpg
- https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau_furniture#/media/File:Gaspar_Homar_Mezquita_Cadira_de_piano
- <https://ralphandrusso.com/shoes/eden-heel-ankle-boots/eden-heel-ankle-boot-midnight-blue-satin-print>
- <https://tr.pinterest.com/SelmaAmziDesign/dolce-gabbana/>
- <https://tr.pinterest.com/SelmaAmziDesign/dolce-gabbana/>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau
- <https://twitter.com/dolcegabbana/status/855453059190861824>

TÜRK SİNEMASI'NDA YÜN EĞİREN KADINLARDAN YENİ SİNEMAYA: KADIN EMEĞİ MESELESİ: ZERRE FİLM ÖRNEĞİ

TUĞBA ELMACI

Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
tugbaelmaci@comu.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma ile Türkiye'de sinemanın, emek bağlamında kadını nasıl konumlandığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Türk sinemasının gelişiminden itibaren kadın ve emeğinin geçirdiği serüvende kadın emeğinin görünen ya da görünmeyen imgeleri üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır. Özellikle Bulgular bölümünde Yeşilçam'dan günümüze kadın ve emek bağlamında Türk sinemasında kadın ve çalışma kavramı üzerine makro bir okuma yapılmıştır. Bu değerlendirmede görülmektedir ki kadın çalışma hayatına atıldığında ya toplum tarafından öğretmenlik gibi kutsanan mesleklerde gösterilmektedir ya da düşkünlük ve sınıf göstergesi olarak fabrika işçisi, hizmetli, seks işçisi, şarkıcı gibi meslekleri kadına dayatmaktadır. Kadının en saygın işi ev hanımlığı ve annelik olarak sunulmaktadır. 1980'li yıllarla birlikte sinemada kadın çalışma hayatında aktif olarak görünmesine karşın patriarkal baskıdan özgürleşen kadın bu toplumda yalnızlaştırılmış ve mutsuz kılınmıştır. Çalışmanın son bölümünü ise; Yeni Türk sinemasında emek bağlamında kadının konumlandırılışına, yakın dönemde çekilmiş, merkezine çalışma ve kadını almış Zerre filmine, emek üretim ilişkisini feminist kuramın kavramsal çerçevesinden bakmaya, anlamaya çalışmıştır. Zerre filmi, feminist film eleştirisinin muhalif ve dönüştürücü unsurlarının, feminizmin kavramsal çerçevesiyle yeniden okunarak, kadının toplumsal temsilden kültürel temsile aktarılışındaki geleneksel inşa süreçlerindeki sorunları deşifre edilerek çözümlenmiştir. Bu çözümlenmelerde görülmektedir ki Türkiye'de sinema hala kadını çalışma ile özgürleştirmemekte, geleneksel kadın kodlamalarına tabi kılmakta aksi durumda mutsuzluğa mahkum etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Feminist film eleştirisi, Türk sineması, kadın emeği, Zerre filmi.

ISSUES FOR WORKING WOMAN FROM WEAVING WOMEN TO NEW CINEMA IN THE TURKISH CINEMA: EXAMPLE OF ZERRE FILM

ABSTRACT

With this study, position of women in terms of labor context is being questioned. An overall assessment is done on apparent and unseen images of women labor in the adventure of women and labor since the development of Turkish cinema. Especially in the Findings part, a macro study has been carried out on women and work concepts in Turkish cinema in the context of women and labor from Yeşilçam to today. It is seen in this assessment that when woman enters working life, the society either puts her in sacred professions such as teaching, or professions that are seen as lust indications such as factory worker, janitor, sex worker or singer. The most prestigious work of women has been displayed as housewifery and motherhood. Although woman had been active in working life with 1980s, this woman on the screen, who became free from patriarchal oppression, was isolated and made unhappy. And in the last part of the study; from the framework of labor production perspective and feminism concepts; position of woman in New Turkish cinema in terms of labor, three films that have recently been filmed and put working woman in the center of the Zerre film has been tried to analyzed and to be understood. Forementioned film has been analyzed by decoding traditional building processes of transferring women from feminist representation to cultural representation by reading antagonist and converting elements of feminist film criticism again in the framework of feminism conceptual. It is seen in this analysis that cinema in Turkey still does not free women, still subjects women to traditional woman coding, otherwise condemns women to unhappiness.

Key Words: Feminist film theory, Turkish cinema, woman's work, Zerre film.

Türkiye’de sinema, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden beri ilgi çeken bir alan olmuştur. 1907’de Manaki kardeşlerin çektiği “*Yün Eğiren Kadınlar*”dan günümüze kadar Türkiye’de sinemanın da kadının da serüveni oldukça engebeli bir yoldan geçmiştir. Manaki kardeşlerin büyükanneleri Despina’yı yün eğirirken çektikleri ilk filmde bu yana Türkiye’de kadın, sinematografin en sevdiği resim olmuştur.

Ortaçağ’da “kilisenin kadının içinde ruh var mıdır?” sorusundan günümüze epeyce bir yol alındığı gerçeğine rağmen kadın meselesi hala istenilen konumuna getirilememiştir. Türkiye gibi patriyarkanın gündelik hayatın her bir hücresinde fazlasıyla hissedildiği toplumlarda ise sokaktan, politikaya, eğitimden sanata kadar, kadın meselesi hak ettiği değeri ve tartışma seviyesini kazanabilmekten uzaktır. Türk sinemasının kadının emeği ekseninde değerlendirildiği çalışmalara da pek rastlanmamaktadır. Bu yönüyle çalışma, Türk sinemasında kadın

karakterlerin emek ve üretim sürecinde nasıl konumlandırıldığına ilişkin makro bir okumanın olanaklarını da tartışacaktır.

Bu çalışmanın kapsamında incelenecek olan sinema ve kadının emek bağlamında Türkiye’de nasıl bir konumlandırmaya sahip olduğu sorusu ise kadın emeğinin görünen ya da görünmeyen imgeleri üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünü ise; Türk sinemasında çalışma bağlamında kadının konumlandırılışına, yakın dönemde çekilmiş ve merkezine çalışma hayatındaki kadını almış Zerre filmine çalışma, ev dışı üretim perspektifinden ve de feminizmin kavramsal çerçevesinden bakılmaya, anlamaya çalışılacaktır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu makale kapsamında Türk sinemasında, kadın emeğinin serüveninin tarihsel bağlamda nasıl ilerlediği ve yakın dönem yeni sinema hareketi içerisinde çalışan kadının konumlandırılışından nasıl bir değişim gözlemlendiğinin açığa çıkartılması amaçlanmıştır. Bu anlamda yakın dönemde kadını çalışma kavramı içerisinde değerlendiren Zerre filmiyle kadının kapitalizmin kutsadığı artı değer üreten çalışma ile varlığını patriyarka karşısında eşitleme şansının hala düşük bir motivasyon aracı olduğu görülmüştür.

Bu çalışma kapsamında incelenecek filmler, temelde feminist film eleştirisi metodu ile değerlendirilmiştir. Feminist film eleştirisi "muhalif bir pratik olarak film yapıcılığının potansiyeli (ve sınırları) konusunda anlayış; filmcilikteki özgül estetik ve ticari pratiklerle kadınların (perdede, sinemada ve/ya kamera arkasında) hariçte bırakılmaları arasındaki bağlantı; film türünün ve anlatısının sosyal yapıların ve tarihin ve kadının kendisinin ve kendi imgesinin sosyolojik , ideolojik ve lengüistik inşaları" gibi konularda getirdiği çözümlerle filmsel süreçleri anlama ve değerlendirme biçimlerimizin zenginleşmesini sağlamış ve filmlere kadınların bakış açısından yaklaşan farklı eleştirel tavırların ortaya çıkmasına ve filmlerin feminist bir anlayışla okunmalarına olanak tanımıştır. Feminist film eleştirisi kadınların filmlerde sunum tarzlarının incelenmesiyle filmlerde kadınların simgesel düzeydeki mevcut olmayışlarının, yokluklarının ve değersizleştirilmelerinin nedenlerini araştırmaya girişmekte ve olumsuz ya da yanlış olarak tanımlanan kadın sunumlarının ortadan kaldırılması konusunda

çözümler ve öneriler ortaya koymaktadır. Modern toplum içinde kadının toplumsal yaşam içinde sahip olduğu yerin gerçeklerine uygun kadın karakterlerinin ve sunumlarının üretilmesini teşvik etmektedir. (Özden, 2004:206)

Tarihsel gelişimine bakıldığında; feminist film eleştirisi Marksizm ve psikanalizin birleşiminden yola çıkmış ve filmleri hem ideolojik hem de ticari olarak satışa sunulan birer tüketim malzemesi olarak görmüştür. Feminizm bu bağlamda temelinde filmlerin ideolojik eleştirisini yaparken filmlerin anlamları yansıttığı değil, yarattığı görüşüne odaklanmıştır. Yani sinema feminist teoriye göre; kadınlık hakkında sürekli anlamlar üreten bir kültürel pratiktir. (Smelik, 2008:3-4) Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla patriarkal imgelemenin sapkın güçlerini irdeleyerek, klasik anlatımcılıkta cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlenmeye çalışmışlardır. İlk dönemde feminist sinema kuramı özellikle cinsellik ve sunumu ile bunun erkek iktidarının egemenliğiyle ilişkilerini ana ilgi odağı olarak benimsenmiştir. Kuramının öncüleri Laura Mulvey ile Claire Johnston' dı. On yıldan fazla bir süre psikanaliz, feminist film teorisinde egemen paradigmaydı, ancak bir süre sonra cinsiyet farklılıklarını çok sayıda bakış açısından; kimlikten ve olası izleyicilerin gözünden kavrama çabasıyla uzaklaşmıştır; erilik, cinsellik, etnik köken, eşcinsellik ve queer gibi kavramlar sorunsallaştırılmaya başlanmıştır. (Öğüt, 2004:204)

Bu çalışma kapsamında feminist film eleştirisini kadın emeği özelinde değerlendirip, feminizmin feminizm ve patriyarkal düzenin dayanaklarının film evreninde ve özellikle Türk sinemasındaki film okumalarında neye tekabül ettiğinin anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu bağlamda emek ve kadın ilişkiselliğinde feminizmin patriyarkallığın ve kapitalizmin güç birliği ile kadını ezme pratiğinden hareket eden öngörüsü bu film çözümlerinde en önemli kilit nokta olacaktır. Özellikle kadının emeğinin belirleyen ev içi iş, ücretli emek, devlet, din kültür, erkek şiddeti ve cinselliğin bu süreçlerin birer uzantısı ile anlam ürettiği dahası tüm bu ilişki süreçlerinin patriyarkal kapitalist düzene hizmet ettiği gerçeğini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

1. FEMİNİZM TARTIŞMALARI

Tarihsel perspektiften kadın hareketlerine bakıldığında temelde üç dalgada sınıflandırıldığı görülmektedir. 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yy ın başlarından itibaren kadınlar kolektif olarak hak talebinde bulunmaya başladılar. Birinci dünya savaşının sona ermesiyle birlikte kadınlar pek çok ülkede seçme hakkını elde ettiler. Fakat siyasal katılım hakkını elde etmek kadın-erkek eşitliği üzerinden şekillenen bu kadın hareketi kadınlar için yeterli olmadı. Birinci dalga olarak bilinen bu süreçte kadınlar öncelikli olarak seçme hakkını istediler. Özellikle kadının kendi bedeni üzerine söz sahibi olması noktasından hareket eden 2. Dalga ile birlikte 1960'lı yıllarda kadınlar cinsellik, beden ev emeği ve kadına şiddet gibi farklı sorunları gündeme taşıdılar. Kadınlar artık patriyarkaya karşı mücadelede kurtuluşu salt kendilerinde olacağına inandılar. 2. dalga feministler ünlü İngiliz filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wolstonecraft'ın şu sözlerini slogan haline getirmiştir: "Kadın ve erkek arasında cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele!"

Dünyada doksanların ilk yarısı, Türkiye’de ise doksanların sonu itibariyle farklı bir feminizm dalgası oluşmuştur: 3. Dalga. Feministler kendilerinden önce gelen kuşağı evrenselci, farklılıklara karşı duyarsız, orta sınıf ve heteroseksist olmakla suçladılar. Lezbiyen kadınların ve ötekileştirilmiş, etnik ayrımcılığa uğramış kadınların da haklarının altının çizildiği yeni bir anlayışı benimsediler.

Tüm bunların dışında artık feminizm tek bir tanımın içerisinde yer almamaya çeşitli perspektiflerden ayrışmaya başladı. Bunların içerisinde ekofeminizm, liberal feminizm, anarkofeminizm, Fransız feminizmi, İslamcı feminizm, Marksist feminizm ve de bu çalışmada sık sık başvurulan sosyalist feminizm gibi pek çok alt dalı da görmek mümkün oldu.

1.2. KADIN EMEĞİ

“Kapitalizm, yalnızca emeğin sömürülmesi üzerine bina edilmemiştir; emeğin niteliğini değiştirmiş, onu kendisine tâbi kılmış, bu tâbiyet ilişkisini hoyrat bir biçimde sürekli yeniden biçimlendirmiştir de. Sadece kadın emeğinin değil, doğanın da erkek bir akıl tarafından dönüştürülmesiyle belirlenmiş bir biçimleniştir bu. Kuşkusuz kadın emeğinin sömürüsü, kapitalist ilişki ağı içerisinde, salt emek sömürüsünden fazlasını ihtiva eder.” (Mies,2014) Bu kapitalist süreçte kadının ev dışı emeği üzerinden de gelişen tahakküm kadını Mies’in deyişiyle son sömürge haline getirmiştir. Juliet Mitchell kadın bu tabiiyet durumunun belli başlı yapılarını şu şekilde sıralar: Ona göre; Üretim (işgücü, emek), yeniden üretim (çocuk doğurma işgücünden bu dönemde düşerler), cinsellik (dönem dönem bundan dolayı mülk edinilmişleridir), çocukların toplumsallaştırılması (Halbuki emzirme döneminin zorunluluğu dışında bu rol kadından alınabilir) (Mitchell,2006:45)gibi nedenlerle kadınlar bu sömürü düzeninin en alt tabakasını oluşturmaktadır.

Pek çok feminist kuram içerisinde kadın ve emeği çeşitli argümanlarla değerlendirilmiş ve bu süreci açıklamak ve kadın emeğini yüceltmek adına farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında kadın ve emeğini daha kapsayıcı bir bakışla kucaklayan sosyalist feministler Marksistler kadar katı bir sınıfsal ideolojik bağlanmanın dışında tüm toplumla gerçekleşecek bir dönüşümü arzulamışlardır. Sosyalist feminizm düşüncesi feminist düşüncenin, Marksist, radikal ve psikanalitik akımlarının birleşiminden oluşmuştur. Her bir yaklaşımın dezavantajlarını görerek hareket eden yaklaşımın diğer yaklaşımlara getirdiği temel eleştiriler ise şöyledir. Marksist feministler kapitalizm ile birlikte işyerinin/fabrikanın evden nasıl ayrıldığını ve evde yapılan faaliyetlerin nasıl önemsizleştirildiğini açıklayabilmişlerdir ama kapitalizmin neden kamusal alanı erkeklerle, evi-özel alanı da kadınlarla ilişkilendirdiğinin yeterli bir açıklamasını yapamamıştır. Radikal feminist analizin problemi ise, pornografi, fahişelik, cinsel taciz, dayak, şiddet gibi konularda kadına yönelik baskının maddi temellerini belirlemiş olmasına karşın patriyarkalliği evrensel bir olgu olarak görmesiydi. (Ecevit, 2011:16) Bu durumu en iyi özetleyen çalışma olan Heidi Hartmann’ın Marksizm ve Feminizm’in mutsuz evliliği makalesidir. Makalede Hartmann *“feminizmin sınıf mücadelesinden daha az önemli, işçi sınıfını bölücü nitelik taşıdığı fikrinin, (kadını sadece*

ekonomik sistemle olan ilişkisi açısından görmek isteyen) Marksist düşüncede hakim olduğunun” (Hartmann,2015) altını çizer. Türkiye'den ise mevcut ayrıma Gülnur Savran "Marksizmin cinsiyet körü olduğu" açıklamasıyla oldukça sert bir eleştiri getirir. Sosyalist feministlere göre; gerek Marksist-sosyalist feministler, gerekse radikal feminizmler, 'kadın' kategorisiyle 'kadınlar'ın toplumsal hayatlarının bilincinde olmayı eş zamanlı olarak doğallaştırmışlar ve doğal olmaktan çıkarmışlardır. (Haraway,2006:23) Psikanalitik kuram kullanan feministler radikal feministler gibi evrensel iddialarda bulunmuşlardı ve kadınların ezilmişliğini maddi bir temele dayandırmayıp onların ruhsal yapılarına işaret etmişlerdir. Sosyalist feministler, kapitalist toplumlar için açıklayıcı olan Marksist kuramı tamamlayacak, sadece sınıf değil patriyarkal ilişkileri de açıklayacak bir kuram arayışı içindeydiler. Bu arayış sırasında bir taraftan geleneksel Marksist feministlerin, diğer taraftan radikal ve psikanalizci feministlerin sınırlılıklarını aşmak için ikili sistemler yaklaşımını geliştirdiler. (Ecevit,2011:16)

Türkiye’de ise Kaktüs dergisi etrafında sosyalist feminist mücadelenin derin bir tartışma alanı belirlemiştir. Özellikle “Biz Sosyalist Feministiz” başlıklı çıkış yazısında kadınlık durumları tasniflenirken,“*erkek egemenliğini hangi somut biçimler altında yaşadığımızı toplumun temel örgütlenme alanlarına bakarak ortaya koymak istiyoruz*” diyerek mevcut durumun aslında nerden kaynaklandığının ve mücadeleye nereden başlanması gerektiğinin yolunu çizerler. (Osman,2016:23) Feminizmin tek başına kadının kurtuluşunu mümkün kılamayacağı ve toplumsal hayattaki kapsayıcı bir eşitsizlik mücadelesiyle ancak başarıya ulaşacağı tezini dergide şöyle açıklarlar: “*Kadınlar aynı zamanda farklı toplumsal konumlarla bölünmüş bir grup oluşturmaktadırlar. Bir kadın yalnızca kadın değil aynı zamanda işçi ya da patron, Müslüman ya da Hıristiyan, genç ya da yaşlı, evli ya da bekârdır. Kısacası bir kadını tanımlayan yalnızca cinsel kimliği değil, bunun yanı sıra toplum içindeki farklı konumlara denk düşen farklı toplumsal kimliklerdir. Öyle ki, kadınlık durumunun birleştirdiği kadınlar, toplumsal yaşamlarının diğer alanlarında birbirleriyle çelişen çıkarılara, önceliklere de sahipler. Tam da bu nedenle farklı toplumsal konumlardaki kadınların feminizm anlayışlarını diğer toplumsal kimlikleriyle ilişkilendirmeye tutarlı hale getirmeye çalışmaları kaçınılmaz. (Kaktüs, 1988, Sayı 1: 14)”* Kaktüs dergisi etrafında şekillenen bu hareket sendikal faaliyet alanlarına girmeye çalışsa da Türkiye'nin yoğun politik gündeminde istediği tartışma ortamını yaratmamıştır. Yıldız Ecevit yine de sosyalist feminizmi uzlaştırıcı bir yaklaşım olarak görür ve kadın hareketinde çağdaş toplumlarda kapitalizm ile ataerkilliğin karşılıklı olarak birbirlerini besleyerek kadınların ezilmesini sürdüren bir etkileşim içinde olduklarını deşifre eden bir hareket olarak görür.(Ecevit,2011:11)

Bu çalışmada emek kavramını ev dışı emek olarak kullanılacağını açıklamak gerekir. Çünkü kadının eviçi emeğinin ya da Gülnur Savran ve Nesrin Demiryontan'ın deyimiyle Görünmeyen Emeği (Savran, Demiryontan,2012) toplumsal üretimin ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğini inkar etmemekle birlikte kimlik kurma kılavuzluğu ve Türkiye özelinde ev dışı çalışmaya yüklenen kültürel anlamlandırmanın daha iyi yansıtılabilmesi açısından ev dışı emek çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Fakat kadının görünmeyen emeğinin feminist metodolojiyle yola çıkmış bir makalede yok sayılması kabul edilemez.

Bu nedenle patriyarka tarafından bu görünmeyen emeğin nasıl hiçleştirildiği konusu ise ev dışı emek mücadelesi üzerinden yeniden tartışılma fırsatını da sunacaktır. Bazen bir şeyin ne olduğu ne olmadığı üzerinden daha iyi açıklanabilmektedir.

Türkiye'deki kadın meselesine kadın ve emek perspektifinden bakarken kadının çalışma hayatındaki durumuna da bakmak gerekmektedir. Türkiye'de kadınların iş gücüne katılım oranları oldukça düşüktür. Erkeklerin yüzde % 70'i, kadınların % 26 sı çalışma hayatına katılmaktadır. (TUİK-2016) Çalışan erkek sayısı yaklaşık 17 milyon iken çalışan kadın sayısı 6 milyon civarında, yani erkeklerin üçte biri oranındadır. Kadınlardaki işsizlik oranı yüzde 9.4 iken, erkeklerde işsizlik oranının yüzde 10.7 olması kadın işsizliğinin daha düşük olduğunun göstergesi değil kadınların işgücüne katılımının azlığıdır. Kadın ve erkek çalışanların ücret dengesizliği ise hala devam etmektedir. Türkiye, Dünya Ekonomik Forumu tarafından yayımlanan 2009 Küresel Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Endeksi'nde, 134 ülke arasında 129. sırada yer almıştır. Ayrıca 1990'lı yılların başına kadar da Türkiye'de bir kadının çalışması evli ise kocasının rızasına bağlı bir durumdu. Kadının çalışmasını kocanın iznine bağlayan bu ayrımcı ve aşağılayıcı madde Medeni Kanundan ancak 1992 de kaldırılmıştır.

BULGULAR

2.YEŞİLÇAMDAN SİNEMASINA KADIN VE EMEK BAĞLAMINDA YAKLAŞMAK

Manaki kardeşlerden günümüze kadar Türkiye'de sinematografik serüvende kadın emeği bağlamında değerlendirecek genel bir panorama sunmak; kadın emek perspektifinde kadının Türkiye'deki konumunu da anlaşılır kılacaktır. Türkiye'de sinema tarihine bakıldığında bu topraklarda çekilen ilk görüntünün yün eğiren kadınlar olmasına rağmen maalesef kadını, emeği bağlamında doğru değerlendirecek bir serüveni görmek pek mümkün olmamaktadır. Geleneksel algılarımızdaki kadının bedeni üzerinden değerlendirilen ve tasniflendiren algısını yıkan; daha doğrusu eril bakışın nesnesi olmanın dışında tutulan anlatılara çok da rastlanmamaktadır.

Türkiye'de sinema belli dönemlere ayrılmıştır. İlk dönem Türk Sineması 1950'li yıllara kadar olan serüvende tiyatro kökenli sinemacıların hatta tek isim olan Muhsin Ertuğrul'un çalışmalarından ibaret saymak çok da yanlış olmaz. Bu dönem sinema estetiğine ilişkin önemli bir gelişme görülmemektedir. Dolayısıyla da içerik olarak da çok da zengin bir filmografiyle karşılaşılmamaktadır. Bu filmografi içerisinde de kadının konumu dönemin kadını konumlandırışından çok farklı olamamış, kadının ikincilliği pekiştirilmiştir.

1960'lı yıllarla birlikte ise; tiyatro geleneğinden sıyrılan; gerçek anlamda düşünen, gelişen ve güçlü bir sinemanın varlığından artık söz etmek mümkündür. 1970'li yıllara kadar olan bu serüvende kadın ve emeği bağlamında değerlendirildiğinde Türk sineması bize çok da fazla referans verememektedir. Aslında verilen referanslar modernleşme sancuları çeken toplumun kendi travmasıyla paralellikler göstermektedir. Özellikle tarımda makineleşmeyle birlikte 1950'li yıllarda geniş kitlelerin kente göçü ve buradaki ayakta kalma mücadeleleriyle şekillenen toplumsal değişim sancuları kadının hayatını daha da zorlaştırmıştır. Bu dönemdeki filmlerde de çokça işlendiği gibi kentte ayakta

kalmanın koşulları oldukça ağırdır. Eskiden sadece aile işinde çalışan kadın için artık başkası için çalışma, eve para getirme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kadının eviçi hizmet dışında çalışması ise kadına yönelen bakışları iyice olumsuzlaştıran bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla da artık çalışması zorunlu olan kadın için emeğin 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolu'ndan üretilmesi gerekmektedir. Örneğin bu dönemde kırsal kökenli eğitimsiz kadınlar için, eviçi hizmette çalışması uygun bulunmaktadır. Kadın için en idealize meslek ise öğretmenliktir. O da kendisini o hayattan kurtaracak bir adamı arzulamaktadır.

Klasik Yeşilçam melodramlarında kadını çalışır konumda gördüğümüz en temel alan şarkıcılık ya da konsomatrisliktir. Kır anlatılı filmlerde ise kadının çalışması tarlada ırgatlıktan öteye geçmez. Bu da aile içi emek bir nevi ev içi emektir ve de kapitalist bakışla artı değer üretmemektedir. 60'lı yılların başından 70'li yılların ortalarına kadarki süreçte melodram filmlerinde ise kadının çalışma hayatı doğal olarak şarkıcılıktan öteye geçememektedir. Burada da kadının şarkıcı konumu onun böyle bir mesleği yapmasının aşağılayıcılığını da barındırmaktadır. Toplumsal olarak gazino ve barlarda şarkıcılık yapan kadın 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolu'na girmemektedir. Kadın karakter, ailesine bakabilmek için tüm Türkiye'nin taptığı bir şarkıcı olmasına rağmen son kalemde evinin kadını ve çocuklarının annesi olmayı arzulamaktadır. Tabi bu dönemi değerlendirirken özellikle de bu melodramların toplumsal bilinç yaratma nosyonlarının oldukça zayıf, kadının ikincil konumunu patriyarkanın okumasıyla yeniden yaratan ve öğreten süreçler olduğunu unutmamak gerekmektedir. Laura Mulvey'in ünlü görsel haz ve anlatı sineması makalesinde belirttiği gibi kadın bu tür içerisinde gerçeklikten uzak olarak patriyarkanın bilinçaltının yansıması olarak yer alır. (Mulvey,1996) Pek çok kadın star skopofilik hazzın nesnesi olmanın ötesinde gerçek kadın sunumları değildir.

Çalışma kavramının namus turnusolu olarak kurgulanması geleneği Türkiye sinema tarihinin ilk renkli filmi olan Muhsin Ertuğrul'un Halıcı Kız (1953) filminden günümüze kadar pek çok filmde karşılaşılan bir olgudur. Çalışan kadın 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolundan dahi olsa namusunu koruması çok zordur. Genelde de evli kadının çalışma hayatında yer alması doğru değildir. Halıcı Kız adlı filmde de fabrika işçisi kız, çalıştığı fabrikanın sahibi tarafından taciz edilmekte ve kendisine kaçış bulmaya çalışmaktadır. 1953 yapımı bu filmin bir başka versiyonunu nerdeyse bundan 20 yıl sonra 1972 yılında Atif Yılmaz'ın çektiği, evleneceği sırada tecavüze uğrayan ve olaydan sonra büyük bir kentte şarkıcılığa başlayan bir genç kızla, işçi bir gencin sonları ölümle biten acıklı öyküsü Utanç filminde buluruz. İşçi kız çalışmaya giderken tecavüze uğrar. Çalışan kadının başına gelmesi muhtemel dram film evreni üzerinden yeniden üretilerek içselleştirilir.

1960'lı yıllarda Şoför Nebahat adıyla çekilen film serisinde önemli bir çalışan kadın figürü vardır. Şoför Nebahat ailesine bakabilmek için dolmuş şoförlüğü yapmakta olan bir kadındır. Tabi buradaki çalışan kadın figürü çalışma hayatında kadının konumlandırılışının 'kadın' olmakla ilişkilendirmek oldukça yanlıştır. Nebahat çalışmak zorunda kalmıştır ve çalışabilmesinin koşulu tüm kadınlık özelliklerini gizleyip erkek taklidi yapmasıyla mümkündür. Pantolonu, ceketi, kasketi ve ağzından düşürmediği

sigarası bol argolu konuşmalarıyla 'kadın olma' konumunu çoktan terk etmiş, erkek taklidi yapan biridir. tir. Tüm bunlara rağmen Nebahat erkek tacizinden kendisini koruyamaz. Dolayısıyla da kadın kadındır, ne yaparsa yapsın evinden dışarıda bir hayat onun için güvenli olmayacaktır.

1964 yılında Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı 'Evcilik Oyunu' filmi ise erkeklerden nefrete eden işkolik fabrika sahibi bir kadını konu edinir. Konu sinemamız ve patron kadın figürü açısından oldukça enteresandır. Fakat erkeklerden nefret eden bu kadın patron toplumsal baskıları ve de cinsiyet kodlarını içselleştirmemekle birlikte önemser. Kendisine parayla bir koca tutar ve çevresine çalışan kadınların da aslında ev bark sahibi olacağına ilişkin bir imaj yaratır. Film buraya kadar kadını konumlandırışıyla oldukça iyi görünmekle birlikte işkolik bu kadını çirkin ve asosyal konumlandırışı ile bir stereotipe çevirir. Çalışmayı seven, başarılı bir kadın, bu toplumca dışlanır ve de onu bu toplumda tutan tek mekanizma evlilik bağıyla hayatına kattığı erkekle mümkün olur. Zaten filmin sonunda da işkolik bu kadın aslında iş hayatında kazandığı başarıların mutlu bir evliliğe değişilmeyecek kadar değersiz olduğu kanaatine varır.

Bu döneme ait bir başka film olan 1966 yapımı Osman Fahri Seden'in Çalıkuşu filmine odaklandığımızda Osmanlı döneminde Anadolu'da öğretmenlik yapmaya çalışan genç bir kadının başından geçen bir dolu kötü olaya tanık olmaktadır. Çalıştığı her köyde bir şekilde tacize uğramakta kadın olduğu için aşağılanmaktadır. Toplum çalışan ve hayatını kazanmaya çalışan bu kadının derdinin aslında erkekleri baştan çıkartmak olduğu noktasında hemfikirdir. Son kertede idealist öğretmen Feride'de kurtuluşu yaşlı bir subayın (baba/patriyarkanın koruması) onu güçlü himayesine almasında bulmaktadır.

Ömer Lütfi Akad'ın ünlü üçlemesi olan Gelin, Düğün, Diyet'in bu dönemde emek kadın ilişkisi bağlamında önemli bir yeri vardır. Filmler köyden kente göçün dolayısıyla da modernleşmeyle birlikte erozyona uğrayan değerlerle ortaya çıkan ekonomik ve kültürel problemleri ele almaya çalışmıştır. Yönetmen bu üç filmde, bu çalışma bağlamında değerlendirildiğinde aslında, salt kadın karaktere değil aynı zamanda erkek karakterle güç birliği yapan kadının çalışarak kendisini toplumsal cinsiyet açısından eşitleyebileceğine ilişkin bir motivasyonu kullanmıştır. Özellikle Gelin filminde (1973) para hırsıyla insanlıktan çıkan ailesine karşı gelen güçlü bir kadını tasvir eder. O kadın patriyarkaya uzun süre karşı gelmeyen, düzenin devamlılığını sorgulamayan fakat bu düzenin oğlunu elinden almasıyla kocasını ve kendisini fabrikada çalışarak bu düzenden kurtaracağına inanır. Filmin sonunda da patriyarkanın zincirinden kendisini ve kocasını fabrikada bulduğu işle kurtarır. Tabi burada da feodal sömürüden kapitalist sömürüye geçiş onaylanmaktadır. Fakat kadın için kocasıyla kendisi arasındaki ekonomik eşitliği oluşturmak aynı zamanda cinsiyet eşitliğini de tesis edeceği için önemlidir. Akad; Düğün(1973) ve Diyet'te(1974) de yine göçün sonucu hayatlarını şehirde kazanmak zorunda olan ailelerini ayakta tutmaya çalışan güçlü ve çalışan kadınlarını resmetmeye devam eder.

Melodram sinemasında kadının eğitimi hakkında en ufak bilgimiz yoktur. Kadının eğitilmiş olmasının yüceltilmesine ilişkin de en ufak bir öngörümüz yoktur. Daha sonraki yıllarda Kadın filmleri olarak adlandırılacak sinema serüveninde bile görülen eğitilmiş, yazar, yönetici kadının aslında eğitimle iyice yalnızlaştığı ve mutsuzlaştığına ilişkin gerçek dışı bir stereotip yaratımına neden olacaktır.

Kadın filmleri yönetmeni olarak da anılan Atıf Yılmaz'a burada ayrı bir bölüm açmak gerekir. Atıf Yılmaz çok tartışılabilir da (kadını cinsellik üzerine inşa ettiği gerekçesiyle) sinemada kadın meselesi üzerine en fazla düşünen yönetmendir. Onun filmlerinde kadın meselesine yaklaşımı açısından yukarıda bahsedilen belli sorunlarla birlikte bu sorunu gündeme getirmesi kadının emeği bağlamında bir yere oturtma çabaları oldukça değerlidir. Atıf Yılmaz sinematografisinde kadının çalışması meselesini sorguladığı ilk film 1979 yapımı Ne Olacak Şimdi filmidir. Film avukat olan karı kocanın kadınlık ve erkeliği sorgulamaları üzerine gelişen hikayesiyle dönemi içerisinde farklı bir anlatıma sahiptir. Filmde temel odak çalışan kadının kadınlık görevi olarak kabul edilen eviçi hizmet ve çocuk doğurmak gibi cinsiyetçi görevlerini sorgulamaktadır. Geleneksel bir ailede yetişmiş koca üzerinden bu sorgunun yapıldığı film, kadına hakkını ya da eşitlikçi toplumsal konumunu patriyarkanın izin verdiği ölçüde teslim eder. Sonuç olarak çalışan modern avukat kadın aslında batı kültürünün onu çokça yozlaştırdığı kanaatine varır ve de gelenek adı altında sunulan patriyarkal itaati çok da sakıncalı bulmaz, kadınlık görevlerini kabullenir

1980'li yıllara gelindiğinde, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de feminizm oldukça popüler bir tartışma konusudur. Dönemin kadınları artık yerleşik cinsiyet kodlarını sorgulamakta, kadının ikincil konumuna başkaldırmaktadır. Atıf Yılmaz da bu dönemin kültürel ikliminden bolca etkilenir ve kadın meselesini filmografisinin merkezine alır. Yönetmen Bir Yudum Sevgi'de (1984) daha cesur bir kadın karaktere odaklanır. Bu filmde kadın sorgulamayı bırakıp harekete geçer ve kaderini patriyarkaya teslim etmez. Filmde kadın karakter; dört çocuğunu işsiz kocasının yardımını görmeden büyütme çalışan mutsuz bir kadındır. Ailesini geçindirmek yerleşik cinsiyet rollerinin aksine kendisine düşmüştür ve bir fabrikada çalışmaya başlar. Kadını kurtuluş süreci de burada başlar. Kendisini mutsuz eden kocasını terk eder, çocuklarını alıp başka bir eve taşınır ve bu arada söylentilere aldırış etmeden fabrikadaki işi bulmasına aracı olan adamla yakınlaşır. Kadın çalışarak ekonomik ve kişisel özgürleşmeye kavuşur. . Yönetmenin bir diğer filmi ise 1986 yılı yapımı Asiye Nasıl Kurtulur filmi ise çalışmak zorunda kalan ve seks işçisi bir kadının kızı olan genç bir kadının her denemesinde cinsel tacize uğramasını, filmin sonunda da annesi gibi seks işçiliğine zorlanmasını konu edinir. Film bir anlamda kadının dışarıda çalışmasının zorluğunun, yalnız genç bir kadının iş yeri ortamında cinsel bir meta olmanın dışında bir anlamı olmadığını acı bir dışavurumunu yapar. burada aslında kadının eviçi hizmet dışında çalışmasını uzun yıllar neden baskıladığının da alegorik bir temsili görülmektedir.

Modern ve başarılı bir tiyatro oyuncusu kadının geleneksel rol modelde bir kadının yerine sıçrama yaptığı Ah Belinda filmi ise yönetmenin kadını çalışma hayatı bağlamında değerlendirdiği bir başka ilginç çalışmadır. Filmde oldukça batılı tarzda yaşayan ve de

bütün gün yemek pişirip temizlik yapan kadınları aşağılayan tiyatrocun bir kadının kendisini bir anda reklam filminde canlandırdığı tipik ev kadınının hayatını yaşarken bulması anlatılır. Tiyatrocun kadın karakteri bir türlü bu hayatı kabullenemez. Ama geleneksel değerlere mesafeli modern kadın zihniyetiyle yaşadığı ev kadınlığı ve çevresini oldukça yadırgar. En sonunda tüm bunlara teslim olur ve *“tamam, kabul ben buyum ve bundan sonra mutluluk var”* der kocasına. Bu film aslında çalışan ayakları üzerinde duran özgüvenli bir kadın için sunulan hayatın ne kadar zor ve kadını bunalıma sokan tekdüze bir hayat olduğunun vurgusu açısından önemlidir. Kadının çalışarak var olacağı ve de erkek karşısında ekonomik sermaye açısından eşitleneceği üzerine bir antitez sunumudur. Bu bağlamda Ah Belinda filmi tersten başa dönen kadının çalışmasının önemi üzerine iyi bir dilemmadır.

Bu dönemin kadın ve emek kavramıyla değerlendirilecek bir diğer filmi ise Yavuz Turgul'un Fahriye Abla filmidir (1984). Fahriye abla sevdiği adamla evlenmekten başka düşüncesi olmayan alımlı bir ev kızıdır. Sevdiği adam ve onunla bir gün evlenebilmek üzerine kurduğu tüm bu hayalleri, sevdiği adamın kendisini aldatması ve yaşadığı çevrenin onu ahlaksızlıkla suçlayan baskıları üzerine yıkılır. Sevdiği adamı yaralar ve hapse düşer. Yaşadığı bu büyük trajedi onu bir anda olgunlaştırır ve hapishaneden çıktıktan sonra patriyarkal baskıyı gördüğü mahallesini terk eder, başka bir yere taşınır ve fabrikada bir işe başlar. Artık kendisine, kirasını bizzat kendisinin ödediği, kendisinden başka kimseye hesap vermek zorunda olmadığı bir hayat kurar. Eski Fahriyeyi aşağılayan aldatan sevgili ise bu güçlü kadının yapıp etmelerine hayran olur ve kendisini bağışlamasını ister. Çalışan özgür kadın Fahriye, kendisiyle aynı fabrikada iş bulduğu nişanlısını affederek hem kendisini hem de sevdiği adamı o patriyarkal hapishaneden kurtarır.

Şerif Gören'in Kurbağalar filmi (1985) ise köy ortamında kadının çalışması üzerine çekilmiş sinemada görülmeye alışılan köylü kadın rolünün dışında bir filmidir. Türkiye sinema tarihine bakıldığında köy filmlerinin tamamında kadınlar yerleşik toplumsal rollerine ek olarak tarlada ırgatlık da yapmaktadırlar. Tabii yerleşik algıda tarlada çalışan kadın çalışma hayatını içerisinde pek sayılmaz. Çünkü genelde ya kendi tarlasında aile içi emekçidir ya da başkasının tarlasında yine hemcinsleri ve aile fertlerinin gözetiminde bu işi yapmaktadır. Bu anlamda bu filmlerde kadının çalışması kadının hayatını dönüştüren bir olgu değildir. Kurbağalar filmine döndüğünde; kadın karakter tek çocuğuyla köy yerinde dul kalmıştır ve de geçimini erkek işi olarak bilinen kurbağa avcılığı ile sağlamaya çalışmaktadır. Erkeklerin arasında, geceleyin dışarıda çalışması (kurbağa avı gece yapılan bir iş olduğu için) köy ortamında onu ahlaki olarak ötekileştirmeye yetmektedir. Ayrıca köyün erkekleri de onu sürekli taciz eder. Köylüler tarafından dışlanan kadın için sevdiği adamın da onu tek gecelik bir ilişkinin ardından terketmesi bir başka trajedi unsuru olur. Fakat kadın karakter yılmadan hayat mücadelesine devam eder. Kadının hayata çalışarak tutunmaya çalışması ve bu uğurda patriyarkaya boyun eğmeden ayakta kalabilmesi açısından film çalışan kadına köy ortamında bambaşka bir bakış sunmaktadır. Üstelik de Türkiye'de kırsal kökenli bir kadının cinsellikten sıyrılmadan ayakları üzerinde durabiliyor oluşunu vurgulaması açısından daha değerlidir. Çünkü Türk sinemasında bir

kadının özellikle de kırsal kesimde saygı görebilmesi için yaşını başını almış ve kadını tüm vasfını yitirmiş olması bir nevi cinsiyetsizleşmiş olması gerekmektedir. (Fatma Girik'in stereotipleşen "Fatma Ana" rolleri güçlü bir kadından çok cinsiyetsizleşen hatta çoğunlukla erkekleşen bir kadın temsilidir.)

2.1. YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN VE EMEĞİ

1990'lı yılların ortalarından itibaren farklı bir sinemacı kuşağının ortaya çıkmasının ardından Türkiye'de sinema anlayışı, üsluplar ve temalarda radikal değişimler ortaya çıkmıştır. Bu değişimler tabii ki toplumsal değişimden fazlasıyla beslenen alanlardır. Artık çalışan kadın daha fazla temsil edilmekte fakat kapitalizm ve patriarkallığın işbirliğindeki bu düzende kadın yerleşik kodlamaların ve eril bakışın odağından uzaklaşmamaktadır. Her şeye rağmen bu dönemde kadını emeği üzerinden ciddi bir yere koyan birkaç film örneği bulabilmek yine de mümkündür.

Yeni Türk Sineması'na bakıldığında ise karşımıza çokça erkek filmi çıkmaktadır. Dolayısıyla da kadına ilişkin verileri bile bulmakta zorlanıldığı gerçeği daha özel bir alan olan çalışan kadının toplumsal konumlandırılışı üzerine sanatsal bir bakış atmayı da zorlaştırmaktadır. Belki de burada feminizm mücadelesinde önemli bir isim olan Juliet Mitchell'in kadınların ezilmesini ortadan kaldırmak için sadece kapitalizm ya da patriarkallıkla mücadele edilmesinin yeterli olmayacağı, aslında insan psikolojisinin ve de psikanalizin bu sorunu çözmede kullanılması önerisine de kulak asmak gerekmektedir. (Mitchell,1984) Tüm süreci üretim ve patriarkaya bağlamanın dışında erkek psikolojisinin de eğitilmesi, rehabilitesinin önemi büyüktür. Bu dönem filmlerde görülen şey kadının ikincil konumuna salt üretim ve ataerkillik dışında erkeklerin toplumsal koşulların eziciliği karşısındaki bozuk haleti ruhiyelerinin ve bunların yarattığı derin buhrandır. Dolayısıyla da kadının tüm bu sosyal süreçlerin ve öğelerin rehabilitesiyle kurtuluşunu gerçekleştireceği aşikardır.

Yeni sinemanın çokça erkek sineması olması ve ticari film kanadının kadını zaten merkezinden uzaklaştırmış olması kadını emeği bağlamında toplum içerisinde değerlendirecek yeterli veriyi oluşturacak anlatıların azlığı da ortadadır. Yeni sinema içerisinde kadının ev dışı çalışma zorunluluğu Yeşilçam sinemasıyla paralellik gösteren bir sınıfsal sorun olarak gösterilmeye devam etmektedir. Örneğin tekstil işçiliği, garsonluk gibi düşük ücretli ve sürekliliği bulunmayan iş gruplarında kadın hikâyeleri yeni filmlerde sık sık görülen kadın işleri olmaktadır. Ticari kanat sinemada plaza kadını, bankacı ya da farklı üst orta sınıfa ait kadın figürler görmekle birlikte öykü evrenindeki kuruluşları metonimik olarak sorunlu ve elitisttir. Diğer yandan bu kadınların kapitalizmle aşırı uyumları ki bu uyum aynı zamanda ataerkil rollerin de onanması demektir-, tüketim pratikleri, çalışma hayatına katılımlarının geniş kesimden farklı bir matazori (üst orta sınıfa ilişkin sınıfsal onaylanma aracı olarak kullanılması) ile birlikte geniş toplumsal tabandan ayrı, Hollywood yeniden yapımı (remake) olmanın ötesine geçememektedir.

Yeni sinema içerisinde kadını çalışma bağlamında ele alan filmler az da olsa üretilmektedir. Bu çalışmanın ana odağı Zerre filmi olmakla birlikte değinilmeden geçilemeyen birkaç iyi film örneğine de bu çalışma bağlamında değinmek gerekmektedir.

Bu anlamda ele alınan ilk film; Kadın yönetmen Çiğdem Vitrinel'in 2011 yapımı **Geriye Kalan** filmidir. Film orta sınıfa ait iki kadının hayatına odaklanır. Bu kadınlardan biri hastanede yöneticilik yapan bir kadın iken, diğeri doktor kocasının ona sağladığı imkanlarla yaşayan bir ev kadınıdır. Hastanede çalışan kadın eşinden ayrılmış, çocuğuna tek başına bakma mücadelesi içerisinde. Diğer kadın içinse evlilik ona güzel bir ev ve kıyafetler sağlayan bir iş kolu gibidir. İki kadın da hayat şartları anlamında eşit gibi görünse de paranın kazanımı üzerinden kadının toplumsal konumlandırışına ilişkin ciddi referans verebilmektedir. Bu iki kadını birbirine bağlayan ise doktor adamdır. Doktorun hastanede çalışan kadınla kurduğu yasak ilişki bu iki kadın için farklı bir mücadele alanına dönüşür. Aslında filmdeki ev kadını için yerleşik cinsiyet kodlarına uygun olarak gerçekleştirilmiş olan hayat kurgusunu yerinden oynatan bir süreç yaşanmaktadır. Toplumun ona öngördüğü her şeyi yapmasına karşın (kocası ve çocuğu olan mutlu kadın temsili) mutsuzdur ama bu mutsuzluğu meta üzerinden gidermeye çalışır. Çalışan kadının sosyal hayatındaki renklilik, istediği ve kendisinin uygun gördüğü cinsellik gibi kazanımları meta ile belirlediği hayatı yaşayan ev kadını için çok da mümkün değildir. Evliliğine ilişkin tek mutluluk kaynağı bahçe içindeki lüks villadan ibarettir. Kocası ile yaşadığı cinsel birliktelik sırasında bile halıya dökülen ojeyi kafaya takan ve cinselliğini adeta bir göreve dönüştüren algısıyla da kendisine öğretilen cinsiyet kodlarıyla mutluluğun formülünün örtüşmediği de aşıkardır. Film bu bağlamda kadının çalışma hayatı içerisinde toplumsal baskılamaların ötesine geçebilme gücünü ortaya koymakta, yerleşik kodların kadın için korkunç bir çember ve entropiye dönüştüğünü göstermektedir.

2012 yılında Yusuf Pirhasan'ın yönettiği **Kurtuluş Son Durak** filmi yakın dönem sinemada belki de kadın meselesine en doğru yerden ele alma denemesidir. Kara komedi türündeki filmde; Psikolog Eylem nişanlısı Okan ile beraber oturmak için Kurtuluş semtinde aldıkları eve sürpriz biçimde yalnız başına taşınır; çünkü Okan evlilik hazır olmadığını söyleyerek Eylem'den ayrılır. Eylem yeni taşındığı Saadet apartmanında aşk acısı ile depresyona girer. Apartmanda sıradan hayatlar yaşıyor gibi görünen beş komşusu Eylem'e yardımcı olmaya çalışır. Ömür boyu yatalak babasına bakmış olan Vartanuş, mafya babası sevgilisinin kendisini sürekli oyladığını fark eden Goncagül; çocukları için kendisini koca dayığına iyice alıştırmış olan Gülnur ve onunla aynı acıyı çeken kızı Tülay ve bütün bunların içerisinde hayata pembe gözlüklerle bakmaya çalışan kuaför Fusun filmin ana kadın karakterleridir. Tüm bu kadınlar erkeklerle girdikleri mücadelenin sonunda onları çeşitli şekillerde cezalandırır ve sonunda hapse atılmayı göze alarak polise bile direnip kendilerine yeni birer sayfa açmaya çalışırlar. Psikolog Eylem de bir erkeğin ardından yaktığı hayatını bu kadınların hayatlarına dokunma mücadelesiyle hapisanede yeniden kurar. Einsenstein' a göre; Kadınların kurtuluşu toplumun tüm kurumlarının parçalanmasını gerektirir; aile, devlet, dünya ekonomisi ve politikası. (Osman,2016:206) Yazar olan kadın tam da bunu gerçekleştirir. Ona göre bu düzen yıkılmadıkça kadının mücadelesi hep eksik kalacaktır. Kurtuluş son durak mecazi olarak da bu yıkımın olduğu son duraktır.

2013 yapımı Deniz Akçay Katıksız'ın yönetmenliğini yaptığı **Köksüz** filmi de kadın, ataerkil hiyerarşi ve çalışma kavramları açısından oldukça kayda değer bir örnektir. Filmde babalarının ölümünden sonra anneleri ile yaşayan üç kardeşin öyküsüne odaklanan bir aile dramı anlatılmaktadır. Anne Nurcan hayatı boyunca çalışmamış, takıntılı olan ve özgüvensiz bir kadındır. Evin büyük kızı annesinin bu sorunlarından dolayı evin geçimini sağlamak ve evi idare etmektedir. Ortanca kardeşi ergenlik çağında bir erkektir fakat Ailenin beklediği erkeklik rolünün çok uzağında ergenlik sıkıntıları yaşayan sorumsuz bir gençtir. filmde bir de olayları sadece izleyen çocukluk çağında küçük bir kız kardeş vardır. Filmde Feride üzerine yıkılan bu aile sorumluluğu ve iş hayatının stresinden bıkmış durumdadır. Kendisine biçilen bu rolü istemez ve bir gün hiç sevmediği bir adamı o evden ve iş hayatından kaçısın anahtarı olarak görür ve evlenir. Evlenmek onun için tüm sorumluluklardan kaçmanın dışında toplumsal cinsiyet kodlarında kendisi için biçilen toplumca onaylanan bir akışı gerçekleştirme fırsatıdır. Daha ötesinde ise babanın yokluğundaki bir aileden patriyarkanın var olduğu yani aşırı hiyerarşik kurulu ailedeki babanın yokluğunu kendi evinde kocasıyla tesis etme, bu anlamda gönüllü bir teslimiyeti arzulamaktadır.

Bu çalışmanın ana odağındaki Zerre filminde alt sınıf hatta çocuk yaştaki kadınların konfeksiyon atölyelerinde uğradıkları emek sömürsünün minimalist bir örneği de 2014 yapımı Emine Emel Balcı'nın **Nefesim Tükenene Kadar** filminde görülmektedir. Konfeksiyon atölyesinde ortacı olarak çalışan 17- 18 yaşlarındaki Serap, ablası ve eniştesi ile yaşamaktadır. Bir gün babasıyla birlikte tutacakları bir evde yaşamayı hayal etmektedir. Çalıştığı tekstil atölyesinin çalışma koşulları Serap için ağır olmasına karşın babasıyla birlikte yaşam arzusu ile bu hayata katlanır. Atölyede ve ablasıyla yaşadığı evde sürekli erkekler tarafından baskı görür. Onlara direnmeye çalışmakla birlikte patriyarkanın ekonomik dinamiği altında yapabileceği pek bir şey yoktur. Onun için atölyenin dışındaki ara sokakta aldığı bir nefes yaşamın anlamıdır. Film Serap'ında savunmasız bir genç kadın olarak kurgulamamakla birlikte babanın varlığına muhtaç yani patriyarkanın daimi himayesine metazorik olarak tabi olan genç bir kadına odaklanır. Fakat filmin sonunda babanın onunla yaşamayı istemediğini anladığı anda, bir başka nefesle yoluna devam eder.

2.1.2. ZERRE: ALT SINIF KADINLAR, KAPİTALİZM, PATRİYARKA VE ÇALIŞMA

Çalışmanın ana odağındaki Zerre filmi üzerinden yeni sinemanın çalışma ve kadının hayata ekonomik yollarla tutunabilme yöntemleri üzerine düşünerek filmin alegorik olarak neye denk düştüğü üzerine feminist eleştirinin temel kavramları ışığında genel bir tartışma yapılacaktır.

Zerre filmi; aslında kapitalist süreçlerin ilk önce kadın emeğini sömürdüğü ve bu sömürü ile aterikilliğe nasıl hizmet ettiğini oldukça açık bir şekilde oryaya koyan bir yapımdır. 2012 yılında Erdem Tepegöz'ün çektiği bu filmde; küçük kızı ve annesiyle büyük şehirde kendi ayakları üzerinde kalmaya çalışan Zeynep adında bir kadının hikayesi anlatılır. Şehirdeki pek çok insan gibi işsizlikle mücadele eden Zeynep'i bir yandan da borçları biriken ev sahibi köşe sıkıştırır. Bulaşıklıktan konfeksiyonculuğa her işe girip

çıkan Zeynep, büyük bir metropolde kadın başına olmanın zorluklarına da tek başına göğüs germeye çalışır. Bu kısır döngü içinde Zeynep şehir dışında bulunduğu bir işi mecburen kabul eder ve Tekirdağ yollarına düşer. Fakat işe girdiği konfeksiyon firmasında herkes birbirinden güvenilmez ve üç kağıtçıdır. Kadın işçiler ustabaşlar tarafından istismar edilir. Zeynep de böyle bir tacizin ardından bu işi bırakmaz zorunda kalır. Film bu anlamda değerlendirildiği kapitalizmin ilk dönemindeki vahşiliği sergiler. Çünkü Zeynep'in bulunduğu pek çok işte kadın emeği ikincildir, daha az ücretlendirilir ve dahası daha düşük düzeydeki işlerdir. Zeynep'in hikayesi tam da fiziksel güçsüzlüğün kadını üretken çalışmanın dışında bırakması asla söz konusu olmadığı gibi, toplumsal güçsüzlük onu üretken çalışmanın asıl kölesi yapmıştır mottosunu yaşar.

Zeynep 35-40'lı yaşlarında yüksek eğitilmiş olmayan genelde vasıfsız işler arayan yalnız bir kadındır. Bourdieu'nun deyimiyle kültürel sermayesi bulunmayan bir kadındır. Yani eğitim yoluyla elde edebileceği herhangi bir iş, sosyal statü, saygınlık gibi toplumsal onaylanma unsurlarının dışında bırakılmıştır. Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramının sınıfsal aidiyetle doğrudan ilişkisinin altını çizerek. Örneğin sistem okulda başarılı olunması durumunda sınıfsal olarak dikey hareketlilik yapılabileceği imajı çizse de ailenin sağladığı eğitim imkânları sınırlı çocukların bu dikey hareketliliği gerçekleştirmesi istisnadır. Yani ekonomik sermaye kültürel sermayeyi belirlemektedir. Bu nedenle Bourdieu kültürel sermayenin varlığını sınıfsal eşitsizliklere dayandığını altını çizerek. Zeynep'in hem oturduğu ev hem de aradığı işlerden böyle bir kültürel sermaye şansının hiçbir zaman olmadığını anlaşılmaktadır. (Calhoun,2016) Daha önce de bahsedildiği gibi Türkiye'de kadın istihdamının %26 olduğu gerçeği, kadınların %74'ünün kültürel sermayenin sahibi olmadığını göstermektedir. Bu da toplumsal onama ya da saygınlık, cinsiyete dayalı üst-üst eşitsizliklerinin yeniden üretilmesinden başka bir şey ifade etmemektedir.

Yalnız yaşayan ve toplumsal terminolojiyle erkeksiz bir kadının hayatta tutunması Türkiye gibi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin keskin bir şekilde yaşandığı toplumlarda oldukça zordur. Zeynep'in çalıştığı tüm mekanlarda da kapitalizmin her bir dokusunu ataerkil bir tepside görmek mümkündür. Örneğin; filmin açılış sahnesinde yemekhanede Zeynep yemek yerken fonda diğer işçi kadınların hafta sonu mesai serzenişleri ve çocuklarını görememekten duydukları üzüntüyü aktaran konuşmalarını duymaktayız. Adeta 19. yüzyılın vahşi kapitalizmini yaşayan İngiltere'de çekilen bir dönem tasvir edilmektedir. Filmin ilerleyen bölümünde Zeynep Gebze'de bir fabrikada iş bulur. Fakat fabrikanın hem maaşı hem de çalışma koşulları ilk işinden bile daha ağırdır. Filmin bir sahnesinde yaklaşık elli kadar işçi kadının, depo gibi bir yerde sıkışık bir usulde yer yatağında insanlık dışı bir şekilde yattığını görmekteyiz. Filmin bu sahnesi metaforik olarak adeta Auschwitz çalışma ya da ölüm kamplarını andırmaktadır. Zeynep'in ilk işinden kovulma sahnesinde, makinaya sınıksız tutunmasına rağmen zorla atıldığı sahnede de sanki çalışmayanın gaz odasına yollandığı kadar korkunç bir metafor çizilmektedir. Gerçekte de Zeynep için de adeta çalışmanın hayatta kalmakla eşit olduğu bir durum vardır. İş bulamamasının sonucunda da organ mafyasının göz koyduğu organını satmaya razı oluyor. Bir nevi bedenini daha yaşarken parçalayarak satmaya ve bu şekilde hayatta kalmaya çalışıyor.

Fabrikanın ağır çalışma koşulları, erkek ustabaşlarının kadın işçileri denetlemeden tacize kadar uyguladıkları her türlü yöntem ataerkilliğin kapitalizmle içiçe konumunu pür bir şekilde sergilemektedir. Zeynep'in iş arama serüveni zaten bunu ortaya koyan bir süreç iken diğer yandan da kadına dayatılan emek biçimleri (genellikle niteliksiz ve geçici iş alanları) ve hiyerarşisi de tüm öykü evreninde görülmektedir. Hartman' a göre toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün temeli ataerkil düzenin kendi doğasının alt üst ilişki biçimidir. Yani kadınların çalışma hayatında erkek çalışanlara göre daha düşük ücretlendirilmesinden erkekleri üst yani amir konumunda tutmasına kadar eşitlik bir yapı vardır. Çalışma hayatında kadınları erkeklere göre daha düşük ücretlendirilmesi ya da ast üst ilişkisinde yüksek oranda erkekten yana ağırlığını koyması ataerkil düzenin kadın üzerindeki ağır ekonomik yaptırım, bağımlılık ve sömürü düzenini açığa çıkartır. Dahası bu ağı çalışma koşulları ve eşitsiz hiyerarşik ilişkinin mutsuzluğu kadını ev kadınlığını tercih eder duruma getirmektedir. (Hartmann, 2006) Zerre de 40'lı yaşlarına ulaşmış Zeynep'in yaşlı annesi, zihinsel engelli çocuğu ile kurduğu hayatta bu tercihi elinden alınmıştır. Çağdaşı Köksüz filminde ailesinin yükü omuzlarına çöken Feride için tam da bu şekilde bir tercih kahramanın önünde durur. Onun çalışma hayatı ve de evde maruz kaldığı hiçlik duygusu, Feride'yi hiç sevmediği bir adamla evlenmeye mecbur bırakır. Zeynep ise bunu çoktan kaçırmış, umutsuzluğa mahkûm edilmiştir.

Diğer taraftan film Türkiye'de kadın olarak çalışma hayatında sadece ekonomik bir sömürü dışında tacize de değinerek çalışma hayatını bir başka gerçekliğine de temas eder. Kadının çalışma hayatında var olabilmesinin maalesef bir başka boyutu da erkek yöneticileri tacizinin sineye çekilmesidir. Zeynep ustabaşısı tarafından bir gece önce neredeyse tecavüze uğrayacakken ertesi gün aynı ustabaşının gözetimi altında çalışmaya devam eder. Çalışmaktan başka bir seçeneği olamayan Zeynep için yaşadığı bu tacizi sineye çekmekten başka bir yol yoktur. 2016 yılında Hürriyet İnsan Kaynakları yenibiris.com üzerinden online bir anket gerçekleştirmiş ve kadınlara, işyerinde tacize uğrayıp uğramadıklarını sorduklarında ankete cevap veren 1.232 kadının yüzde 62'si evet yanıtı vermiştir. (Hürriyet:2017)) Dahası kadınlar hak arama mücadelesinde önyargı ile karşılaşmaktan korktukları için işi bırakmayı tercih etmişlerdir. Aynı ankete göre tacize uğradığını beyan eden kadınların % 19 u da işi bıraktığını söylemiştir. Türkiye'de tacize ilişkin ceza davalarına bakıldığında da geçmişe göre mağdurların tacize uğradıklarını beyan etmelerinde de nispi bir artış gözlenmektedir. Dahası Yargıtay kararlarına bakıldığında da tacizi en fazla yöneticiler gerçekleştirmektedir. Tabi bu durum her tacizin raporlandığı anlamına maalesef gelmemektedir. Filmdeki Zeynep gibi sineye çeken ya da olağanlaştıran pek çok mağdur kadın bulunmaktadır. film bu anlamda metonimik olarak Türkiye'de çalışma hayatı içerisindeki kadının yaşadığı zorlukları da es geçmemektedir.

Kadının yaşadığı mahalle, kirasını bile ödeyemediği her tarafı dökülen Tarlabasının arka sokaklarındaki ev, Zeynep'in yoksulluğunun metonimik unsurları olarak film evreninde resmedilir. O kent aralarında sıkışan insanların yoksulluğu bitimsiz, umutsuz bir entropiden farksız resmedilir. *"Yeni kent yoksulluğu eskisinden farklı olarak yoksulluğu zamanla mücadele edilebilir ve üstesinden gelinebilir olmaktan çıkararak gittikçe daha kalıcı hale gelmesi durumunu ifade eder. Yoksulluğun sürekliliği ve hak temelli sosyal*

politika alanın zayıflığı insanların geleceğe ilişkin kaygılarını artırır. Yoksulluk giderek daha fazla ekonomik, mekânsal, kültürel, toplumsal dışlamayı doğuran yoksunluk üretmeye başlar.” (Özsoy,2012:120) Yeşilçam’da kent saçaklarına tutunanların hayalleri, gelecek umutları bu anlamda yeni sinemanın insanları için kabustan farksızdır.

Kahramanın çalışma ve hayata tutunma mücadelesi bakımından çağdaşlarından ayrılan bir örnek olduğu su götürmez bir gerçek olarak durmaktadır. Filmin yönetmeni Tepegöz de kadın kahramanı seçme nedeninin kadınların hayata tutunma mücadelesinde yerleşik algının dışında bir şeyler var der ve ona göre:

“Yaratıcının cinsiyeti olsaydı dişi olurdu denir, yaratmak ve olmak kavramından hareketle. Bu yüzden doğuranın, doğurmanın; doğanın en güçlü varlığı olması çok kabul edilir bir durum. Gücün sadece fiziki güçle ölçülüyor olması veya fiziki gücün yüzde olarak kadınlarda zayıf olması asıl erk’in kimde olduğunu da ispatlayamaz. İçsel olarak kesinlikle kadınların daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Erkek hep güçlüdür ezberi her zaman doğru sonuç veremeyebiliyor. Yukarda bahsettiğim kapsamda, varoluşun kadınlar da ki üretme ve koruma duygusu ekseninde daha baskın olması nedeniyle; sabır, mücadele, hayata tutunma ve güç kadına daha çok yakışıyor. Kişisel olarak deneyimim; Annem’in her zaman Babam’dan daha güçlü olduğu gözlemime dayanıyor.” (Bora,2017)

Ünlü feminist yazar Judith Butler, Adorno ödüllü “Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün Müdür?” adlı ünlü konuşmasında iktidarın bizlere önerdiği yaşam biçimlerinin kodlarını yerine getirdiğimizde, iktidarın belirlediği iyi yaşamın ahlaki olarak doğruluğunu tartışır. Bunu yaparken kadınların, çocukların ya da yaşlılar gibi toplumsal düzende en fazla eşitsizliğe uğrayan grupların bu eşitsizlik içerisinde iyi bir yaşam ya da bu yaşamı arzulama durumlarının paradoksal olarak sorunlu olduğunun altını çizer. Daha herhangi bir açıktan imha veya terkedilmeye gelmeden, onun öncesinde, kimin hayatları zaten hayat olarak kabul edilmez. Ona göre: *Birisinin yasının tutulmayacak olmasının ya da onun zaten yası tutulmayacak biri olarak tanımlanmış olmasının nedeni, hayatını idame ettirecek mevcut hiçbir destek yapısının bulunmamasıdır, ki bu onun hayatının değersizleştirilmiş olduğunu, değerinin baskın şemalarına göre bir hayat olarak desteklenmeye ve korunmaya değer olmadığını ima etmektedir. Hayatımın geleceğinin ta kendisi bu destek koşuluna bağlıdır, yani desteklenmiyorsam, hayatım güvencesiz, kırılğan olarak kurulmuştur ve bu anlamda yaralanma ve kayıptan korunmaya, dolayısıyla yası tutulmaya değer değildir. Eğer sadece yası tutulabilir bir hayat değerliyse ve zaman içinde değerini koruyorsa, demek ki yalnızca yası tutulabilir olan bir hayat sosyal ve ekonomik destek, barınma, sağlık, istihdam, siyasi ifade hakları, sosyal tanıma biçimleri ve siyasi failliğin koşulları (Handlungsfähigkeit) için elverişli olacaktır. Yani yitirilmeden önce, ihmal edilme veya terk edilme sorusuna daha hiç gelmeden kişinin yasının tutulabilir olması gerekir. Ve kişi hayatını, yitirildiğinde yasının tutulacağını, bu yüzden bu kaybı önlemek için her türlü önlemin alınacağını bilerek yaşamalıdır.”(Butler,2017))* Zeynep, Butler’ın tam da yası tutulamayacaklardan kabul ettiği bir yaşam sürer. Toplumun kendi adalet mekanizmasında kadınlar, yaşlılar ve çocukların zaten eşitsizlik düzeninde ikincil planda oluşu, mevcut hayatta bir ön kabul olarak, yası tutulamayan bir kategoriye indirgenmelerine yol açar. Bu anlamda iyi bir hayatı sürmenin de koşulu baştan yok

sayılmış olur. Sistem Zeynep, akıl rahatsızlığı olan kızı ve de yaşlı annesini asla görmeyecektir. Onlar bu anlamda sistemin biyopolitikalarında daimi birer yası tutulamayan olarak kalacaktır. Filmin Kahramanı Zeynep de açılış sahnesinde bırakmadığı makine gibi hayata sımsıkı sarılan ve mücadelecı bir kadın, güçlü bir figür olarak öykü evreninde yer almaktadır. Bu anlamda yeni sinema içerisinde hayatla bu kadar mücadeleden güçlü bir kadın karakter olarak parlamaktadır. Filme adını veren zerre metaforu da; filmin kadın kahramanından öte, bu toplumda ayakta kalmaya, tutunmaya çalışan nice kadının kapitalist ve patriyarkal bir düzendeki maalesef değişemeyen durumunun özeti, zerre kadar değeri olmayan, görünmeyen bir entropisidir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Türk sinemasında feminizm, maalesef hep bir kara propaganda alanı olmuştur. Her dönemde kendi stereotipini üretmiş, özellikle de ticari sinema açısından bakıldığında feminist kadın 'tip'leştirilerek içi boşaltılmıştır. Türk sineması'nın pek çok şeye yaklaşımı bu kadar yüzeyselken kendi hakları üzerine mücadele eden kadını koruması, emeğine saygı duymasını beklemek abartılı bir çıkarımmış gibi görülebilir. Fakat gündelik hayatta bu kadar travmayı yaşayan kadınların en büyük izleyicisi olduğu sinema tarafından ikincilleştirilmesin gerçek anlamda 'izlemesi', 'seyirci kalmasını' anlamak oldukça güçtür.

Metin boyunca, Türkiye'de sinemanın serüvenini vermeye çalışıldığında kadını emeğiyle kurgulayan bir tarihsel akış bulmak çok da mümkün olamamıştır. Bu duruma Ali Özgentürk durumu şöyle özetler: "Bu sinema, bilinçaltında Osmanlı kültürünün tortularını taşıyan özü üslüman olan bir sinema. Kadınlar cinsellikleri göz önünde tutularak iyi ya da kötü olarak tanımlanır: kötü kadın sevişir, iyi kadın evlenir. İyi kadın masum cinselliği olmayan bir ikondur ve yaşamaz. Kötü kadının kaderi pavyon ve genel evdir." (Dönmez-Colin,2006: xiv) Özellikle ilk dönem melodram hakimiyetindeki sinemada çokça ortaya çıkan kadının evi dışında bir hayatını olamayacağına ve de tek kutsal mesleğin annelikle karışık ev kadınlığına ilişkin ön kabul, kadını ev ve pavyon/gazino iki uç alana sıkıştırmıştır. Aslında Yeşilçam, kadını emeğine göre sınıflandırmakta dolayısıyla da değersizleştirmekteydi. Kadın çalışma hayatında ise ya alt sınıfa ait olduğunun ya da sınıfsal düşüşün göstergesiydi. Bir kadının hayatını kazanmak zorunda oluşu travmanın sonucu olarak gösterilmekte ve bir zaruret durumu olarak sunulmaktadır. İşin garip yanı seks işçisi ya da pavyonda çalışma en popüler iş koluydu. Bu da yine "çalışan kadını" bir diğer sınıflandırma biçimiydi. Bu temsilleri başka bir okumadan geçirirsek modernleşme kaygılarına sinemanın bulduğu muhafazakar bir eleştiri yöntemiymiş. Serpil Kirel bu durumu; *kapitalistleşmenin toplumsal açıdan yarattığı sorunları görmeyi reddeden Yeşilçam anlatılarında sınıf atlama arzusu kadına yüklenen ve erkekleri olumsuz etkileyen bir durum şeklinde sergiler. Sanki asıl sorun kapitalizm değil, kadınların kapitalizmle uyumlanmalarıdır diyerek, açıklar.* (Kirel,2014:292)

80'li yıllarda kadını ayakları üzerinde durabilen bir resim çizdiğinde ise onu yalnızlaştırdı. Çalışma ile patriyarkal baskıdan özgürleşen kadın bu toplumda yalnızlaştı. Maalesef gündelik gerçekliğin kültürel temsilde yaşadığı gerçeği sinemanın kadın filmlerini de çok özgürlükçü bir sona ulaştıramadı. Bu anlamda Türkiye'de kadını odağına

alan filmleri kadın meselesine doğru yaklaşmamakla eleştirirken gerçeklikten kopmamakla suçlamak da başka bir ironinin konusu olmaktadır. Türk sineması bu anlamda gündelik hayattan daha önde gitmekte, gerçeklikle aradaki mesafe sinemasal anlam üretimini de bulanıklaştırmaktaydı.

Yeni Sinema ise kadını çalışma hayatında ayakta tutmaya ve tutunmaya çabalatırken son önermesini biraz sorunlu kurmaktadır. Ticari sinema kadını plazalarda çalışan son model kıyafetleriyle kapak kızı gibi kurgularken, ulvi hedef olarak otuz yaşından önce koca bulmayı tavsiye etmektedir. En entellektüel kadın bile hayatta bir koca ve bir çocuğa sahip değilse başarısız hissettirilmiştir. Ticari sinemanın dışında kalan yeni sinema erkeklik krizine fazlasıyla odaklandığı için onun kadınları erkeklerinin yokluğunda ayakta kalmak için çalışmak zorunda olan silik ve savrulan kadınlardır. Erkek sineması olduğu için erillik krizinden muzdarip erkeklerin üzerine de bir yük olarak kalmayı çoğunlukla kadına yakıştırmıştır. Çalışmanın kurtuluş olması gerektiğine ilişkin söylemi ironik olarak değişmiş olmasına karşın hayatta bir erkeğin desteğinin yokluğu onu hayatta tutamaz hale getirmiştir. Tüm bunların dışında kadını emeği açısından daha eşitlikçi kurgulayan tam anlamıyla kadın filmi olmamasına karşın kadının gündelik hayattaki zihinsel haritalamasını doğru çıkararak filmler de bulmak mümkün olmaktadır. Yeni sinemada kadın meselesiyle ilgilenen yeni kuşak kadın yönetmenlerin varlığı, bu soruna Geriye Kalan, Zerre, Kurtuluş Son Durak, Köksüz, Nefesim Kesilene Kadar ve de Zerre'deki kadar berrak yaklaşacak yeni yapımların müjdecisi olacaktır.

Tüm bu film serüveninde iğneyle kuyu kazar gibi kadını emeğiyle açıklama denemesinde Türkiye'de sinemanın gündelik hayatı okuma kılavuzu gibi davrandığı bazen de ona kılavuzluk ettiğini görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Kellner ve Ryanın dediği gibi *"temsiller içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hani figür ve sınırların baskın çıkacağı onuşunda da çok önemli rol oynarlar."* (Kellner,1997:37) Kaja Silverman durumu bir adım daha öteye taşır ve Lacan'ın perde dediği kültürel temsiller bizi yansıtmaktan çok kendi yansımalarını üzerimize düşürürler diyerek kitleleri dönüştürme gücünün altını çizer. (Silverman,2006:93) Kültürel temsillerin yerleşik algıları şekillendirebilme gücünün en yoğun olduğu ülkelerden biri olan Türkiye'de, gerek tv gerekse sinemadaki kültürel temsillerin itinayla işlendiğinde genç kadınlar için hiç kuşkusuz büyük bir dönüştürücü gücü yaratacak, kadınlar için bambaşka bir dünyanın varlığı mümkün olacaktır. Juliet Mitchell'in söylediği gibi; Fiziksel güçsüzlüğün kadını üretken çalışmanın dışında bırakması asla söz konusu olmadığı gibi, toplumsal güçsüzlük onu üretken çalışmanın asıl kölesi yapmıştır. (Mitchell 2006:45) Tam da bu noktada Hegel'in *'Köle efendi diyalektiği'*nden esinlenerek benzer bir aforizma yaratabilmek de mümkündür. Uzun yıllar patriyarkın kölesi olan kadın ulaştığı tüm birikimle, bir gün kölesine bağımlı hale gelecek olan efendisine kendisini hatırlatacaktır.

KAYNAKLAR

- Bora, T.
<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/713/zerre-filmi-yonetmeni-erdem-tepegoz-ile-soylesi-mazlum-kendini-fark-edince#.WP4GePnyUk> (Erişim: 22.02.2017)
- Butler, J
<https://generoussoultidalwaveduvarblog.tumblr.com/> (Erişim: 11.03.2017)
- Calhoun, C. 2016. "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları" çev. Güney Çeğın, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Der. Güney Çeğın-Emrah Göker- Alim Arlı-Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. 2011. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç*, Eskişehir: Anadolu Ü.Yay.
- Dönmez-Colin, G. 2006. *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. D. Koç, İstanbul: Agora.
- Hartmann, H. 2017. "Marksizm Ve Feminizm'in Mutsuz Evliliği" www.yeryuzununlanetlileriblogspot.com.tr. (Erişim: 28.03.2017)
- Haraway, D. 2006. *Siborg Manifestosu*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/en-cok-yoneticiler-taciz-ediyor-40168806> (Erişim: 04.02.2017)
- Kaktüs, 1988. "Giriş Yazısı", *Kaktüs*, 1: 14.
<https://www.slideshare.net/mobile/ihramcizade/kakts-dergisi> (Erişim: 17.01.2017)
- Kirel, S.2014. *Sinemada Bir Asır*, Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı y.
- Mies,M., Bennholdt-Thomsen,V., Werlhof,C. 2014. *Son Sömürge: Kadınlar*, çev. Yıldız Temurtürkan, İstanbul: İletişim yay.
- Mitchell, J. 1984. *Psikanaliz ve Feminizm*, İstanbul: Yaprak
- Mitchell, J. 2006. *Kadınlar: En Uzun Devrim*, çev. Günseli İnal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli, Feraye Tınç, Şule Torun, Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Mulvey, L 1996. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", 25. Kare, Ankara: Yıldız Kağıt Matbaacılık.
- OSMAN, H. 2015. "Maddeci Feminizm: Türkiye'de Sosyalist Feminizme Kaktüs'ten Bakmak" <http://www.praksis.org/wp-content/uploads/2011/07/020-HulyaOsman.pdf>, (Erişim: 28.03.2016)
- Öğüt, H. 2004. *Feminizm, Cogito* İstanbul: YKY
- Özden, Z. 2004. *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özsoy, D. 2012. "Yeni Kent Yoksulluğu, Atık Toplayıcıları Ve Temsil Sorunsalı: Katık Dergisi Üzerine Bir İnceleme" *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2012/II, 43: 105-121
- Ryan, M , Kellner, D. 1997. *Politik Kamera*, çev. E. Özsayar İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Savran, G., Demiryontan, N. 2012. *Kadının Görünmeyen Emeği*, İstanbul: Yordam.
- Silverman, K. 2006. *Görünür Dünyanın Eşiği*, İstanbul: Ayrıntı.
- Smelik, A. 2008. *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, çev. D. Koç, İstanbul: Agora.

YENİ TİP KAMUSAL SANAT VE KADIN

GÜLÇİN KARACA

Araş. Gör., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı
gulcinkaraca@hotmail.com

ÖZ

Kadınların yaşadığı sorunlar, Türkiye’de oldukça gündemdedir; özellikle, tecavüz, taciz ve şiddet 2010’lu yıllarda öne çıkmaktadır. Sanatın, topluma yönelik ve toplumla birlikte oluşabilmesine olanak tanıyan katılımcı ve kamusal sanat çalışmalarının, toplumsal sorunlara, bunların içinde kadın sorunlarına da farkındalık yaratabildiği gözlenmiştir. Özellikle, 1970’lerden 21. Yüzyıla, genellikle kadın ve sorunlarını ele alan ve yaptığı çalışmalara, içine kamusal ve katılımcılığı alması sebebiyle “Yeni tip kamusal sanat” adını veren Suzanne Lacy, bu anlamda dikkat çeker. Bu araştırma da, Lacy’nin ele aldığı sorunların evrensel olduğuna ve benzer sorunlara Türkiye’de de farkındalık yaratmak için Yeni tip kamusal sanatın kullanılabilmesine vurgu yapmayı amaçlanmaktadır. Araştırma, literatür tarama yöntemine dayanmaktadır. Araştırmada, Lacy’nin, biri tecavüz ve tacizlere odaklanan, diğeri 65 yaş üstü kadınlar ve sorunlarına odaklanan iki serisinde bulunan 6 çalışma analiz edilmiştir. Böylelikle bu araştırmanın, toplum sorunlarını toplum odaklı bir şekilde ele alan sanatsal yaklaşımın tanınmasına yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Suzanne Lacy, tecavüz, şiddet, Aktivizm, Feminizm.

NEW GENRE PUBLIC ART AND WOMAN

ABSTRACT

Problems that women have, are on the agenda in Turkey; especially rape, abuse and violence have been came forward in 2010’s. The type of art which includes participation and publicity, has been observed about making awairness on public topics, and in it, women problems. Especially, Suzanne Lacy who defines these kind of works as “New genre public art”, has taken attention with her works focus on women lives and problems. This article aims to emphasis the women problems which Lacy deals with are similar in all over the World and the possibility of New genre public art can be used in Turkey too to make awairness to the similar problems. In this research, 6 works from 2 series, one is based on rape and the other one is women above 65 years, have been examined. Thus, the research is thought to help the recognition of art which haddle with public problems by community based way.

Key Words: New Genre Public Art, Dialogical Art, Participatory Art, Women Rights.

21. yüzyılda, sanat çalışmalarının, sosyolojik konular üzerine yöneldiği görülmektedir. İncelendiği zaman bienaller ve büyük çaplı sergilerin, dünya sorunlarıyla ilgili olduğu dikkat çeker. Hatta, toplumu ve sorunlarını ele alan sanat çalışmaları oluşturan bazı sanatçılar, toplumla buluşmayı ve sanat izleyicisiyle daha fazla entegre olmayı isteyerek, katılımcı sanat çalışmalarına yönelirler. Böylelikle, toplumla arada boşluk oluşturan sanat sistemine uymayı tercih etmektense, yani daha önce yapılmış, bitmiş ve galeriye müzeye konmuş çalışmaları izleyicisiyle buluşturmaktansa, toplumla ve sanat izleyicisiyle birebir iletişime geçmek isterler.

Katılımcı sanat yaklaşımında, sanatçının toplumla buluşmak için gönüllü olduğu kadar, toplumdaki bireylerin de sanat olayına “katılımı” söz konusu olur. Bu durumu Eğrikavuk ve Boynudelik (2006: 219) “...burada konuşmamız gereken şey daha çok bu ürünün ortaya konulması sırasında sanatçı ile çok yakın olan, hatta bazı durumlarda onun kurgusuna kendi duruşu ile müdahale edebilen bir toplumsal yapıdan bahsediyoruz” şeklinde tarif ederler.

Suzanne Lacy de kamusal alanda kamuyla beraber toplum yararına çalışmalar yapmayı benimsemiş sanatçılardan biri olarak, adeta bir organizatöre dönüşerek, sorunun muhataplarını birbirleriyle ve toplumla bir araya getirmeyi, böylelikle bir diyalog ortamı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada, esas olarak Suzanne Lacy'nin çalışmalarının seçilme nedeni, 1970'lerde Feminist Sanat akımının öncülerinden olması ve 1970'lerden 21. Yüzyıla, sanatını güncelleyerek, kadın konusuna odaklanmaya devam etmesidir. Kendisinin de gerçekleştirdiği gibi, sanatçı-toplum ayırımını sıfırlayan ve kısaca, toplumla beraber toplum için sanat yapmayı benimseyen sanat çalışmalarına genel olarak “Yeni tip kamusal sanat” çalışmaları demıştır. Sanatçının, bireysel alanından çıkarak, toplumla ve şehirle özdeşleşerek çalışmalar yapması bu noktada önem teşkil eder; çünkü insanlar arası ilişkilerin doğması, hayatların paylaşılması, öğrenmelerin gerçekleşmesi, karşılıklı anlayış ve sorunların ortaya konması açısından önemlidir. Suzanne Lacy, katılımcı sanat yöntemini benimseyerek yaptığı pek çok çalışmasında kadınların yaşamları ve sorunları üzerinde durur. Böylelikle, çalışmaları dünya üzerindeki kadınların sorunları hakkında bilinçlenmek adına geliştirici süreçler içerdiği kadar, sanat alanına da yeni yaklaşımlar getirir; böylelikle sanat çalışmalarında, nesneden uzaklaşarak, maneviyata, ilişkilere, farkındalığa, paylaşımaya yer açılabilir.

LACY'NİN KADIN, POLİTİKA VE AKTİVİZM KONUSUNDAKİ ÇALIŞMALARI

Suzanne Lacy bir eğitimci, bir sanatçı ve bir yazar olarak, kamusal sanat, enstelasyon, video, performans gibi pek çok konuda ve şekilde sanat uygulamaları yapmış ve çoğunlukla bunları birbirleriyle birleştirerek ilişkilere dayalı, toplumu içeren katılımcı çalışmalar üretmiştir; sosyal ve kamusal konular içinde ise en çok kadınlar ve kadınların yaşadıkları sorunlar üzerine durmuştur. Bu tür çalışmaların güncel hale geldiği ilk zamanlarda (1960), sanatın otonom yapısına, sanatçının yücelik kavramına aykırı olduğu konuları tartışılrsa da, sanatın toplumla iletişim kurarak, bireyleri sanat çalışmalarıyla birleştirmesi ve toplumdaki durumlar hakkında farkındalık yaratması, Bishop'un Katılımcı sanat, Umberto Eco'nun Açık Yapıt, Bourriaud'un İlişkisel Estetik gibi kuramlarıyla sanat

alanından düşünürlerce desteklenmiştir. Bu metinlerin yanında yapılan sanat uygulamalarıyla da, katılımcı sanat çalışmaları özümsemiştir. Aynı zamanda, 1970'lerdeki feminist hareketler de, kadın hakları başta olmak üzere, sanat ve aktivist hareketlerin yakınlaşmasını sağlamıştır.

Yeni tip kamusal sanat tanımını literatüre kazandıran Suzanne Lacy'nin de bir sanatçı mı yoksa bir aktivist mi olduğu tartışılmıştır. Lacy ise, bu tartışmalara karşılık fikirlerini şu şekilde betimler: "Sanatı veya yaptığım sanatın politik olması gerektiğini düşünmüyorum. Politikayla hiçbir ilişkisi olmayan pek çok çalışma yaptım. Bir sanatçı olarak, kamusal alana toplumsal konularla çıkmaya karar verince, bu konuları politik olarak ve kişisel olarak anlamam gerektiğini düşünüyorum sadece ve çalışmalarımı bu konulardaki politik çözümlerde olumlu bir yol yaratılabilmek üzerine organize ediyorum (Lacy, web, 2013)."

İçinde aktivizm, politika, kadın ve ilişkiler bulunan çalışmalardan biri olarak, Lacy'nin 1977'de düzenlediği "Mayısta Üç Hafta (Three Weeks in May)" çalışması örnek verilebilir. Mayısta Üç Hafta, pek çok performans, konuşma, toplantı ve sunumları bünyesinde barındırmaktadır. Çalışma süresince gerçekleşen performanslardan bir tanesi, Lacy'nin, Los Angeles'ın merkezinde bulunan bir alışveriş merkezinin duvarına Los Angeles haritası monte ederek, üç hafta boyunca gerçek polis raporlarındaki tecavüz vakalarını, haritaya tecavüz yazılı bir damgayla işaretlemesidir (Görsel 1). Kayıt altına alınan her bir tecavüz olayına karşılık, dokuz tane kayıt altına alınmayan tecavüzün olduğu düşünülerek de, damgalanan yerlerin etrafı da dokuz kez damgalanır. Bu haritanın yanına ikinci bir harita daha eklenerek, sadece Lacy değil, katılımcılar da işaretleme yapmışlardır. İşaretleme yapan kadınlar arasında, tecavüzün gerçekleştiğini bilen kadınların yanında tecavüz edilen kadınların da bulunması muhtemeldir. Uygulama sonunda bir sanat nesnesi olarak üzerinde tecavüz yazılı damgalar bulunan bir harita ortaya çıkmıştır. Harita, polis kayıtlarında olan ve olmayan tecavüz vakalarının iki boyut üzerinde görsele dönüşmüş şeklini içerir. Her ne kadar harita, bir sanat nesnesine dönüşse de, bu çalışmada, çalışmanın sonucunda elde edilmiş üründen çok, sürece ve yarattığı farkındalığa önem verilmiştir. Mayısta Üç Hafta performansı, tartışmalara, konuşmalara, katılımcıların, çalışma sırasında orada bulunmasına, paylaşımına ve beraberliğe dayanır. Kırmızı damganın yarattığı şiddet ve damgalama sayısı o kadar fazladır ki, haritanın bazı yerlerinde yazı anlamsızlaşarak bir leke haline dönüşmüştür (Irish, 2010: 61-67).



Görsel 1. Suzanne Lacy, Three Weeks in May, 1977.

<http://www.suzannelacy.com/early-works/#/three-weeks-in-may/>

Mayısta Üç Hafta (1977) çalışmasını Lacy 2012 yılının ocak ayında, “Ocakta Üç Hafta” ismiyle tekrar ele almıştır (Görsel 2). Bu sefer, ilk çalışmanın hüznünden farklı olarak, Mayısta Üç Hafta’dan Ocakta Üç Hafta’ya, kırk yıla yakın bir süre içinde tecavüzle ilgili oluşan olumlu gelişmelerin ortaya konduğu bir çalışma yapılmak istenmiştir. Çalışma, şiddet karşıtı bir merkez olan the LAPD’s Deaton Auditorium’da, Peace Over Violence (Şiddete Karşı Barış) ve Code Pink işbirliği ile yapılmıştır. Ocakta Üç Hafta’da yine bir harita bulunmakta olup, oluşturulan yeni harita, gerçek polis raporlarına dayanarak, bu sefer dijital ortamda hazırlanmıştır. Proje, aynı zamanda, yine aktivistlerin, eğitimcilerin, medyasıların, politikacıların ve sanatçıların katıldığı 50 özel ve toplumsal olayı konu alan bir platform olmuştur. Çalışmanın sloganı ise, kadınların yaşadıklarını kayıt altına alınmasındaki çekingenliğinden yola çıkarak “Ben Birini Tanıyorum, Ya Sen” dir (Lacy, web, 2016).



Görsel 2. Suzanne Lacy, Ocakta Üç Hafta Los Angeles’te Tecavüzü Bitirmek, Los Angeles, 2012.

<http://www.suzannelacy.com/recent-works/#/three-weeks-in-january/>

“Ocakta Üç Hafta” genel ölçekte kederli bir çalışma olarak yola çıkmasa da, çalışmanın sonunda, Lacy 1977’den beri sosyal ortamda pek çok değişiklik bulunmasına rağmen, tecavüz konusunda pek bir ilerleme kat edilmediğini belirtmiştir. Kadına karşı şiddet bitmemiştir. Lacy’e göre asıl önemli olan sorun ise, lise ve üniversitelerde kayıt altına alınamayan vakalardır” (Finkel, web, 2012). Böylelikle, tecavüz karşıtı hareketlere odaklanan bir sanat çalışmasının sonunda, hala tecavüzün yağın olduğu gerçeği bir kez daha su yüzüne çıkmış olur.

2014’te ise, “Mayısta Üç Hafta” projesinin tekrar düzenlenmiş hali, bu sefer Milano’da Pecci Milano Müzesindeki sergi için ortaya konmuştur (Görsel 3). Milano’daki çalışma üç gün sürmüştür, bu sürede, İtalyan feministleri, medya mensupları, Nuova Accademia di Belle Arti Milano (NABA)’da okuyan sanat öğrencileri ve müze ziyaretçileri, Los Angeles’ta işlenen 1977’deki orijinal polis raporlarından edindikleri tecavüz olaylarının yerlerini, yeni bir harita üzerine işaretlemişlerdir. İşaretlenen yerlerin etrafına yine, kayıt altına alınmayan tecavüzler için de işaretlemeler yapılmıştır. Çalışmadan, sonraki akşam, izleyiciler, Lacy’nin sergisine katılmak üzere davet edilmişlerdir (Görsel 4). Erkek, kadın ve çocuklar, hazırlanan haritayı incelerken, polis raporları İtalyanca okunmuştur. Çalışmanın en son parçası ise, bir sonraki günün sabahında yapılmış; medyadan katılımcılar, aktivistler, gazeteciler ve NABA öğrencileri İtalyan kültüründeki cinsiyet ayrımcılığını tartışmışlardır. Bir önceki gün işaretlenen harita, 2014 yılının 25 Kasım’ında (1981’de Dominik’te toplanan Latin Amerika Kadın kurultayında; 25 Kasım, "Kadına Yönelik Şiddete Karşı Mücadele ve Uluslararası Dayanışma Günü" olarak kabul edildi. Daha sonra 1985 yılında, BM tarafından "25 Kasım, kadına yönelik şiddetin yok edilmesi için uluslararası mücadele" günü ilan edildi) kadınlara karşı şiddetin ortadan kaldırılması için sergi süresince ekranda kalmıştır (Lacy, web, 2014).



Görsel 3. Suzanne Lacy, Three Weeks in May Recreation (Mayısta Üç Hafta Yeniden), Milano, İtalya, 2014. <http://www.suzannelacy.com/recent-works/#/three-weeks-in-may-recreation/>



Görsel 4. Suzanne Lacy, Three Weeks in May Recreation, Milano, Italy, 2014.
<http://www.suzannelacy.com/recent-works/#/three-weeks-in-may-recreation/>

Görüldüğü gibi biri 1977’de, diğeri 2012’de bir diğeri ise 2014’te gerçekleşen üç farklı çalışma, aslında bir tek bir fikirden yola çıkarak kurgulanmıştır. Sanat alanı açısından incelendiğinde, bu durum, sanatçının sürekli olarak farklı fikirler yaratmasındansa, yaratılmış olan bir fikrin pek çok versiyonu olarak üretimler oluşabileceğini ortaya koyar. Bu çalışmalar, hepsi kendi başına, ayrı süreçler içerseler ve farklı ilişkiler ortaya koysalar da, aynı konuya odaklanmıştır. Sosyolojik bir sorun olarak tecavüz, bir değil, üç sanat çalışmasıyla farklı tarihlerde ve mekanlarda, daha fazla insanla buluşarak, gündeme gelir ve böylelikle etki alanı artar. Çalışmalar farklı mekanlarda gerçekleştirilseler de, hepsinin belirttiği konu, güncelliğini koruyan bir konu olarak tecavüzün Los Angeles’ta geniş bir alana yayılmış olduğudur.

Türkiye’deki tecavüz ve kadına yönelik şiddet olaylarına bakıldığında ise, İnsan Hakları Derneği’nin 2015’teki verilerine göre kadınların yüzde 38’i yaşamlarının herhangi bir döneminde fiziksel veya cinsel şiddetten birine maruz kaldığı belirtilmektedir. ‘Kadına Yönelik Hak İhlalleri’ raporuna göre 2014’te 575 kadın, erkek şiddetine maruz kalmıştır. 282 kadın ise hem taciz hem tecavüze uğramış, 257 kadın ise erkek şiddetiyle öldürülmüştür. Yine 2015 İnsan Hakları Derneği Hak İhlalleri Raporuna göre, Türkiye’de 244 kadın taciz ve tecavüze uğramış, 561 kadın şiddete maruz kalırken, 348 kadın cinayete kurban gitmiştir. Rakamlar, kayıtlı olan verileri gösterirken, Lacy’nin de çalışmalarında dikkat çekmek istediği üzere, işin bir de kayıt altına alınamayan boyutu bulunmaktadır. Tecavüzün genellikle tahrik edici unsurlar olduğu göz önünde bulundurulması, kadının toplumdan dışlanacağını düşünmesi gibi etkilerle, kadınlar yaşadıklarını paylaşmaya cesaret edememektedirler. 2014’teki verilerde açığa

çıkılmaktadır ki, mağdurların yüzde 89'u yaşadığı şiddet sonrası herhangi bir kuruma başvurmamaktadır. Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformuna göre ise 2014 yılında en az 294 kadın erkek şiddeti nedeniyle yaşamını yitirmiş olsa da, emniyet kaynakları 2014'te 133 kadın öldürüldüğünü göstermektedir. Aynı zamanda tecavüzler sonrasında yaşanan travmayı atlatamayan kadınların birçoğunun intihara teşebbüs ettiği ve intihar ettiği gözlenmektedir (? , web, 2015, ? , web, 2016).

Bu veriler kadınlara yönelik şiddetin ve tecavüzün boyutlarının genişliğini gözler önüne sermekle birlikte, tecavüz ve ya şiddet sonrasında da, kadınların yaşamlarını psikolojik olarak sağlıklı bir biçimde sürdürmekte zorlandıklarını vurgulamaktadır. Yaşanılan şiddeti bir anda durduramasa da, katılımcı sanat çalışmaları, toplumda öncelikle farkındalık yaratarak, daha sonraki aşamada, bu konuda devletin ya da sivil toplum kurumlarının toplumu, bu konularda eğitmesine yol açabilir. Aynı zamanda, sanat çalışmalarının kişilerin psikolojileri üzerinde olumlu etkileri olduğu pek çok çalışmada kabul edilmekle birlikte (Gürsu, 2015; Keskinel, web, 2012), toplumla ve diğer insanlarla birlikte yapılan katılımcı sanat çalışmaları, kişilerin sosyalleşmesi ve paylaşımı arttırması açısından bir etki sağlayabilir. Toplumdaki şiddete uğramış bir kadının, aktivistlerle karşılaşması, bir etkileşim yaratarak, hayatlarında değişim yaratabilir. Örneğin, Ocakta Üç Hafta'da, slogan olarak seçilen, "Ben birini tanıyorum ya sen" cümlesi bile, kadınlara cesaret verebilecek niteliktedir. Bir kadının kendi benliğinde olan bir tanıklık, diğer bir kadının tanık olduğu ya da yaşadığı bir olayı dışa vurması ve belirtmesi için sebeptir. Lacy'nin bütün projeleri incelendiğinde, toplumla etkileşime geçme ve bir konu hakkında farkındalık yaratma durumu söz konusu olduğu için, Türkiye'de de toplumsal farkındalık yaratmak adına yen tip kamusal sanat çalışmalarının katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Lacy kadınların yaşadığı toplumsal sorunlarından bir tanesi olan tecavüze odaklanan bir çalışmalar zinciri oluşturduğu gibi, oluşturduğu bir başka çalışmalar zinciri de, genelde toplumdan dışlanmış olarak bakılan yaşlı kadınlarla ilgilidir. Bu çalışmalardan ilki Sharon Allen ile tasarladığı 1983 ve 1984'te gerçekleşen "Fısıltı, Dalgalar ve Rüzgar'dır" (Görsel 5). Bu projede Lacy, 65 yaş üstü Güney Kaliforniyalı kadınlarla çalışmıştır. Amaç performansı izleyen 1000 kişilik seyircinin dikkatini çekerek politika ve medya hareketi yaratmaktır. Çalışmada performans olarak, La Jolla'daki bir sahilde, 154 yaşlı kadın 4'er kişilik masalarda oturarak, birbirlerinin hayatları hakkında konuşmuşlardır. İzleyiciler de, çalışma sırasında, kendileri için hazırlanan terastan, masalardaki konuşmaları izlemişler, daha sonra, izleyiciler de sahildeki masaların yanına davet edilmişlerdir (Lacy, 2010: 152).



Görsel 5. Suzanne Lacy and Sharon Allen, Fısıltı, Dalgalar ve Rüzgar, 1983-84.
<http://www.suzannelacy.com/early-works/#/whisper-the-waves-the-wind/>

Lacy'nin oldukça popüler olan "Kristal Yorgan" adlı çalışması da, "Fısıltı, Dalgalar ve Rüzgar" esas alınarak oluşturulmuştur (Görsel 6). Yine kadınlar ve yaş konusuna odaklanan, bir dizi görüşme ve çalışmanın sonunda, anneler gününde, bir alışveriş merkezinde, bir performansa dönüşmüştür. Performans, 60 yaş üstü 430 Minesotalı kadınla gerçekleştirilmiştir. Performans sonunda, 3000 izleyici el boyaması eşarplarla masaların olduğu alana inmişlerdir. Kadınlar, masalarda kendi yaşamları ve sorunları hakkında konuşmuş deneyimlerini paylaşmışlardır. Çalışmaya katılan kadınlar daha önce, aktivist hareketlere katılan kişilerdir ve performans sırasında katıldıkları aktivist hareketlerden bahsetmişlerdir.



Görsel 6. Suzanne Lacy, Kristal Yorgan, 1985-1987.

<http://www.suzannelacy.com/early-works/#/the-crystal-quilt/>

2013 yılında gerçekleşen bir sanat çalışması olan “Gümüş Eylem” ise, yine, Lacy’nin önceki çalışmalarından olan Kristal Yorgan’ın yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkmıştır (Görsel 7). Gümüş Eylem, 1960 ve 1985 arasındaki kadınlar tarafından başlatılan ya da kadınların etkili oldukları aktivist hareketler üzerinedir. Madenci grevi, ekoloji ve feminist hareketlere katılan kadınların katıldığı bir dizi workshop yapılarak, bu workshoplar sonunda da bir performans düzenlenmiştir. “Gümüş Eylem” performansı, Tate Galerisi’de gerçekleşen performans için, yaşlanma konusunda İngiliz medyasındaki son konular araştırılmıştır. Performansta ise, araştırılan konular tartışılmış olup, ek olarak İngiltere’deki geçmişten bu güne aktivist hareketler vurgulanmıştır. Yaşlı kadınlar için, sağlık, barınma ve bunlar gibi, yaşı ilerlemiş olan kadınlara yük olarak görülen konularda, bütçe desteği yapabilmek için üretilen fikirler de performansın parçası olmuştur. 5 saatlik performansa, 400 kadın katılmış, her saatte 100’er kişilik gruplar “olayı” gerçekleştirerek, 4 ardışık “eylem” gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, katılımcı kadınların katıldıkları ilk aktivist hareketleri anlatan panolar duvarlara yansıtılmış ve eş zamanlı olarak Twitter’da paylaşılmıştır. Bir diğer odada ise, 4 etkin aktivistin konuşmaları kayıt altına alınmıştır (Lacy, web, 2013).



Görsel 7. Suzanne Lacy, "Gümüş Hareket", 2013, Tate Müzesi, İngiltere.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/suzanne-lacy-silver-action-bloggers-perspective>

Yukarıda belirtilen son üç çalışmada en önemlisi konu, hayatlarının sonuna yaklaştığı varsayılan yaşlı kadınların, hayatın parçası olma duygusunu hissetmeleri olarak kabul edilebilir. İnsan erkek de olsa kadın da olsa yaş alır fakat, ataerkil toplumlarda genç kadın olmakla birlikte yaşlı kadın olmak da oldukça zordur. Gündelik hayatta kadının sokakta veya "dışarıda" pek fazla olmaması gerektiği düşüncesi, ilerleyen yaşlarda, kadını daha da eve hapsedebilir. Lacy, bu sebeple, yaşlı kadınlarla gerçekleştirdiği çalışmalarından birini deniz kenarında, birini alışveriş merkezinde bir diğerini de sanat galerisinde gerçekleştirmiştir.

Tecavüzlere odaklanan sanat çalışmaları belirtildikten sonra, Türkiye'de de Lacy'nin ele aldığı sorunlarla aynı sorunların olduğu yukarıda belirtilmiştir. Lacy'nin ele aldığı bir diğer konu olan 65 yaş üstü kadınlar konusunda, yeni tip kamusal sanat çalışmaları Türkiye'de de farkındalık yaratılabilir. Belirtildiği gibi, yaşanan şiddet olayları ya da ataerkil toplumdaki kadınların durumunun zorluğunun yanına bir de yaşlılık döneminin riskleri eklenince kadınların dezavantajı artmaktadır. Kadınlar erkeklere göre daha uzun yaşamasına karşın, yaşlı kadınlar yoksulluk, negatif ayrımcılık gibi risklerle daha fazla karşılaşmaktadır (Şimşek Keskin, 2015). Zihinsel ve fiziksel değişimlerle birlikte, toplumun kendisini nasıl gördüğüyle ilgili kaygıların baş gösterdiği, kişi çalışıyorsa, emeklilik sebebiyle üretememek, para ve sağlık sorunlarının en yaygın olduğu yaşlılık döneminde, kişi desteğe ihtiyaç duyabilir (Çoban, web, ?). Lacy'nin bütün bu gerçekleri göze alarak gerçekleştirdiği 65 yaş üstü kadınlarla yapılan çalışmaları, kadınlara güç, paylaşım, huzur ve yeni arkadaşlar kazandırdığı gibi, bir araya gelen pek çok aktivistin de, 65 yaş üstü kadınların sorunlarına çareler bulması konusunda yeni çalışmalarına ön ayak olmuştur.

Çalışmaların genelinde, farklı mekanlar, zamanlar ve kişiler yer almıştır. Bazı yaklaşımlara göre, katılımcı ve toplumu ele alan sanat uygulamalarının, müze ya da galeride olmaması gerektiği kabul edilmesine rağmen, Lacy'nin çalışmalarında görülmektedir ki, konu, içerik, kişilerle birlikte, zaman ve mekanın değişmesi, çalışmaların farklı yankılar bulmasına katkı sağlar. Bu sebeple, yeni tip kamusal sanat çalışmaları "her yerde" belirebilir. Bir alışveriş merkezine gelen birisi Kristal Yorgan'ın katılımcısı olabildiği gibi, Gümüş Eylem'de ise, bir sanat galerisinde gerçekleşmesine rağmen, bir twiter kullanıcısı, internet üzerinden çalışmaya katılabilir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

İncelenen proje tabanlı sanat çalışmalarında, sanatın farkındalık yaratmaya yönelik gücünün, sorunun muhataplarını bir araya getirerek kullanıldığı görülmektedir. Türkiye'de de Lacy'nin yeni tip kamusal sanat olarak adlandırdığı çalışmalar ortaya çıkmaya başlamakla birlikte, bu araştırmadaki önerme, bu tür çalışmaların toplumla daha fazla angaje olarak, kadın sorunlarına da yönelmeleridir.

Görülmektedir ki, Lacy çalışmalarını daha çok Amerika'da gerçekleştirmiştir. Fakat kadınların yaşadıkları sorunlar bütün dünyada aynıdır. Bu konuya da vurgu yapan bir durum olarak, "Mayısta 3 Hafta" çalışmasının, Milano'ya taşındığı ve Amerika'da yaşanan tecavüzlerin İtalya'da paylaşıldığı dikkat çeker. Bu noktada görülebilir ki, sanatın evrenselliği ve bir konuyu paylaşmadaki etkisi, toplum sorunlarına farkındalık yaratma alanını genişletmekte kullanılabilir. Mayısta 3 Hafta ve varyasyonlarında, dikkat çekmektedir ki, kayıt altına alınmayan vakalar da yer almıştır.

Türkiye'deki kadınlara yönelik cinsel ve fiziksel şiddet sayılarını (bir de işin kayıt altına alınmayan boyutu bulunmaktadır) oldukça yüksektir. Türkiye'de de kişilerin bilinçlenmesi için, bu konuda sanat yoluyla farkındalık yaratmanın yararlı olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda, Lacy'nin uyguladığı gibi, kamusal alanda kamu yararına yapılan sanat çalışmaları, birebir kişilerin katılımıyla ve o anda gerçekleştiği için, izleyiciler katılımcılara dönüşerek, çalışmayı daha çok duyumsarlar, bir konunun özümsemenin böylelikle daha etkili olabileceğini göstermektedir. Bu tür katılımcı çalışmalarda, kamusal alan kavramı ve ilişkisellik ilkesi önem taşır. Negt ve Kluge'nin "ilişkisellik" ve "kamusallık" arasında kurdukları bağ, sanat kuramı içerisindeki tartışmalara yol gösterecek berraklıktadır: "İlişkisellik ilkesi, sınıf mücadelesi perspektifi içinde bütünlüklü bir yaşam ve tecrübe tarzı arayışı, ifade ve bellek üretimi açısından olduğu kadar farklı nitelikteki karşıt ve muhalif politik kamuların işbirliği arayışına yön verecek, politik olduğu kadar etik ve estetik bir ilkedir (Özbek, 2004: 204)".

Suzanne Lacy'nin 65 yaş üstü kadınlar için ve onlarla birlikte, aktivist grupların katkısıyla gerçekleştirdiği çalışmalar da, hem kadınların yaşlılık döneminde yaşadığı sorunlara odaklanır, hem de çalışmaya katılan kadınlara pek çok yönden katkı sağlar. Türkiye'deki 65 yaş üstü kadınların yaşadıkları sorunlar ile Lacy'nin odaklandığı sorunların benzerliği dikkat çeker. Bu da demektir ki, benzer sanat çalışmalarıyla, benzer konulara odaklanmak benzer katkıların oluşmasını sağlayabilir. Bu katkılar, psikolojik ve zihinsel rahatlama olduğu gibi (kendini dünyaya ait hissedebilme, yeni arkadaşlar edinme,

kendi yaşadığı sorunların sadece kendi başına gelmediğini öğrenme, izole olmuş yaşamından çıkabilme gibi), aynı zamanda, aktivistlerin ve eğitimcilerin çalışmaya katılımıyla, maddi olanaklar için yeni fikirlerin ve çalışmaların ortaya çıkması da gündeme gelmektedir. Böylelikle, bir araya gelen kişilerin, ortak bir sorun çerçevesinde, daha sonraki çalışmalar ve çözüm olanakları için ortak hedefler belirlemesi sağlanmış olur. Fırat ve Bakçay'ın belirttiği gibi; ilişkisellikte üretilen kamusalılık, sadece egemen alandan dışlanan sorunları görünür kılarak sorunun muhataplarını bir araya getirmekle kalmaz, var olanın alternatifini ortaya çıkarmaya imkân veren yeni politik alanlar açar. Böylesi bir kamusalılık üretimi sanat ve toplumsal muhalefet alanlarının sınırlarını ve bu alanların dayattığı kimlikleri aşmaya çalışan karşılaşmalarla mümkün olabilir (Fırat ve Bakçay, web, 2013).

Kadın sorunlarına farkındalık yaratmaya odaklanan bu araştırmada aynı zamanda Yeni tip kamusal sanatın olanaklarına da değinilmesinin nedeni, geleneksel sanattan farklı sanat yöntemlerinin farklı süreçler ve sonuçlar doğurabileceğini de göstermeye çalışmaktır. Düşünüldüğü zaman, sadece, sanat galerisinde ya da müzede, sanatçısı tarafından bitirilmiş ve görsellerle ortaya konmuş çalışmalar, toplumsal bir konuya odaklanacaksa, katılımcı sanat çalışmaları kadar etkili olmayabilir. Hızlanan hayat ile beraber, kişiler her zaman sanat galerisine gitmeyi tercih etmeyebilir. Yeni tip kamusal sanatta ise, bu tür çalışmaların kendi yapısı gereği, sanat çalışmalarının sokakta, toplumun içinde, kısacası bir sanat mekanının dışında bulunması olağandır. 21. Yüzyıl Türkiye'sinde de, gerek metropollerıyla gerek müze ve galerileriyle, gerek günlük yaşantımızda toplumun özellikle hafta sonları ailecek akın ettiği ve toplandığı alışveriş merkezleriyle ve tabii ki internetle pek çok ilişki yaratılabilir. Sanatın içine diyalog ve tartışma gibi kavramlarında girmiş olmasıyla, izleyicilerle ve katılımcılarla yüz yüze çalışmalar yapmaya olanak bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

2015. "Her 4 saatte 1 kadın tecavüze uğruyor", <http://www.milliyet.com.tr/her-4-saatte-1-kadin-tecavuze-gundem-2015440/> Alınma Tarihi: 24.10.2016
2016. "Türkiye'de 2015 yılında 244 kadın taciz ve tecavüze uğradı", <http://www.mynet.com/haber/yasam/turkiyede-2015-yilinda-244-kadin-taciz-ve-tecavuze-ugradi-2379678-1> Alınma Tarihi: 24.10.2016.
- Çoban, A. "Kadın ve Yaşlılık", http://www.adnancoban.com.tr/kadin_yaslilik.html Alınma Tarihi: 01.04.2017.
- Eğrikavuk, I. ve Boynudelik, Z. İ. 2006. *Yeni Tıp Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi*, Sanat Dünyamız, 97: 219-225.
- Finkel, J. 2012. "Three Weeks' of rapes, 35 years later", <http://articles.latimes.com/2012/jan/14/entertainment/la-et-suzanne-lacy-20120114> (Alınma Tarihi: 10.11.2016).
- Fırat, B. Ö. ve E. Bakçay. 2013. "Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem", *E-skop Dergi*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> Alınma Tarihi: 09.09.2016
- Gürsu, O. 2015. "Sanat ve Psikoloji Etkileşimi: Geleneksel Türk- İslam Sanatları Merkezli Bir Okuma Denemesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research* 8 (38) .
- Irish, S. (2010). *Suzanne Lacy Spaces Between*, Universtiy of Minnesota Press: USA.
- Keskin, Şimşek, H. 2015. "Kadın ve Yaşlılık", *Türkiye Klinikleri Halk Sağlığı Özel Dergisi*, 1 (1).
- Keskinel, (2012). "Sanat ve Psikoloji", <http://www.724danismanlik.net/?Syf=22&Mkl=296986&pt=Uzman%20Psikolog%20Sibel%20KESK%20-%20005323926454%20Sanat%20Terapisti&Sanat-ve-Psikoloji> (Alınma Tarihi: 11.10.2016).
- Lacy, S. 2010. *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics 1974-2007*, Duke University Press: Durham and London.
- Lacy, S. 1994. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington.
- Lacy, S. (2013). "Silver Action", <http://www.suzannelacy.com/silver-action-2013/> (Alınma Tarihi: 10.09.2016).
- Lacy, S. 2014. "Three Weeks in May Recreation", <http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may-recreation/> (Alınma Tarihi: 01.09.2016).
- Lacy, S. 2013. *Between The Door And The Street*. <http://www.suzannelacy.com/recent-works/#/between-the-door-and-the-street/> (Alınma Tarihi: 21.10.2016).
- Rancière, J. 2006 "Problems and Transformations in Critical Art", *Participation*, der. Claire Bishop, Cambridge MA/Londra: MIT Press and Whitechapel, 83-93.
- Özbek, M. 2004. "Kamusal Alanın Sınırları", *Kamusal Alan*, der. M. Özbek, İstanbul: Hil Yayınları.

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK KAROLARINDA TARİHSELÇİ YAKLAŞIM ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

F. EGEMEN OKUTUR
Doktora Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
ferhanegemen@gmail.com

ÖZ

Güçlü bir tasarım mirasının temsilcisi olan Türk Seramik Sektörü 1980'li yılların başından itibaren gelişimini hızlandırmış, buna paralel gelişen Seramik Kaplama Malzemeleri alt sektörü de büyük bir ürün havuzu oluşturmuştur. 2000'li yılların başında tasarımda gündeme gelen eskiye ve yerele dönüş eğiliminin etkileri seramik karolarda da görülmektedir. Türk Seramik Kaplama Malzemeleri üreticileri karo tasarımlarında farklılık arayışı amacıyla tarihselci yaklaşımı değişik biçimlerde kullanılmıştır. Makalede tasarım mirasının ve tarihselci tavrın kullanımı karo örnekleri üzerinden irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tarihselcilik, tasarım, seramik, karo, seramik endüstrisi.

AN OVERVIEW OF HISTORICISM IN CONTEMPORARY TURKISH CERAMIC TILES

ABSTRACT

Turkish ceramic industry, as the representative of a great heritage, started to improve in early 1980s and as a sub-sector ceramic tiles production grew accordingly creating a wide range of designs. As the design trend turned its face to products of local heritage, it also effected Turkish ceramic tiles. Therefore Turkish tile producers started using more historicism in their designs in different methods, in search of more competitive products. The use of design heritage and historicism are evaluated through some design examples in the article.

Key Words: Historicism, design, ceramic, tiles, ceramic industry.

Türk kültüründe seramiğin mimaride kullanımı Selçuklular öncesine kadar dayanmakta, sırlı tuğla kullanımı Göktürk ve Uygur devirlerinde görülmektedir (Çoruhlu, 2000). Mimari yüzeyleri iki boyutlu ve renkli kaplama sanatı olarak tanımlanabilecek çinicilik, özellikle 12. Yüzyıldan sonra Türklerin hakim oldukları bölgelerde büyük bir gelişim göstermiştir (Kuban, 1973). Türk çinileri kendine has bir üslup geliştirmiş, yüzyıllar boyunca oluşan bu birikim Türk Seramik Sektörü için bir tasarım mirası oluşturmuştur.

19. Yüzyılda Osmanlı'daki ilk sanayileşme denemelerini tecrübe eden sektör, 1923 yılının başında yapılan 1. Türkiye İktisat Kongresinde "Sanayi Grubunun İktisat Esasları" olarak kabul edilen "Teşvik-i Sanayi Kanunu Hakkında" başlıklı raporun birinci maddesinde, "sanatın gerçek ihtiyaçlarına uygun şekilde, ve sanayicilerin oyları alına rak belirlenmesi" esasıyla temelleri atılmıştır (İnan, 1989, s.49). Türk Seramik Sektörü, 1945'te devlet tarafından kurulan tesisleri, 1950'lerde özel sektörün takip etmesiyle tekrar gelişmeye başlamıştır (Sazcı, 2001). Karma ekonomi modelinin geçerli olduğu 1960'larda Türkiye, özel sektör ve kamu kuruluşu olan fabrikaların kurulmasıyla seramik kaplama ve sağlık gereçlerini hızla üretmeye başlamıştır (Pamuk, 2014; Sezer, 1994). 1980 yılında tüm sektörler gibi seramik endüstrisini de etkileyen 24 Ocak kararları ile, serbest rekabetin arttığı bir döneme girilmiştir (Çobanlı, 2007). 1977'de 112000 ton olan seramik karo üretimi, 1980 senesinde 150224 tona ulaşmıştır (International Trade Center, 1982, s.82). Yaklaşık 35 senelik bir alt sektör olan seramik kaplama malzemeleri sanayii, 1980 senesinde yılda 15 milyon m² olan üretim hacmini, 1980'lerin sonuna gelindiğinde 93 milyon m²'ye çıkartmıştır (Sezer, 1994, s.25). 1990'lı yıllar itibariyle, yurt içinde yeni firmaların seramik karo pazarına girmesi ve mevcut firmaların kapasite artırımları üzerine, firmalar iç ve dış pazarlarda fiyat, teknoloji ve yenilik bakımından birbirleri ile kıyasıya rekabete başlamışlardır (DPT, 1995, s.13). 2000'li yıllar itibari ile ise tasarımda farklı eğilimler gündeme gelmiştir. Rekabetin gündemde olduğu sektörde bu eğilimlerin karo tasarımlarına yansıdığı görülmektedir. 1990'lara etki eden, minimalizm gibi eğilimler geri planda kalmaya başlamış, mekân ve ürün tasarımında, yerel öğeler, eski ürünler, vintage, retro gibi kavramlar öne çıkmaya başlamıştır (Sevim ve Ak, 2005). Antik ve rustik tipindeki karolara olan talep artmış, firmalar bu eğilim nedeniyle sırlama bantlarında üstüste renk ve desen uygulamalarını geliştirmiş, eskimiş görünüm veren-sır üzerini fırçalayan makinaların kullanımı çoğalmıştır (Devlet Planlama Teşkilatı, 2001). Dolayısıyla yerel ve tarihsel öğeler, geleneksel üsluplar, ürün tasarımında farklılık yaratmak üzere kullanılan kaynaklar haline gelmiştir. Bu dönemde, Türk tasarım mirasına ait farklı tarihsel üslupların konu edildiği karo tasarımları görülmektedir.

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK KAROLARINDA TARİHSELÇİ YAKLAŞIM ÖRNEKLERİ

1990'ların sonuna gelinirken değişen tasarım eğilimlerine erken örneklerden biri olarak Selçuk Koleksiyonu'nun Çanakkale Seramik tarafından verilen ilan görseli görülmektedir (Fig. 1). Ürün bilgisi paylaşılmayan ilanda, "Onlar bir tarih yarattı..Biz bir yenisini başlatıyoruz" sloganı altında "...Desen, renk, boyut olanaklarını kullanarak, bu asarımcılara görülmemiş ölçüde çeşitleme fırsatı veren, tüm mimari gereksinmeler öngörülerek, her türlü uygulamaya gerekli olabilecek parçalarıyla üretilmiş, üç seriden

oluşan bir dizi. Klasik, rustik ve modern uygulamalarda yer alabilecek çağdaş bir tasarım..." (Arradamento Mimarlık, 1998, s. 1) vurgularını yapan bir metin paylaşmıştır.



Fig. 1: Selçuk Koleksiyonu, Çanakkale Seramik, dergi ilanı (Arradamento Mimarlık, 1998, s. 1).

Tasarımda kullanılan tarihsel etkiyi ve bu etkiyi yeniden yorumlama amacını açıkça ortaya koyan bu yaklaşım, seramik karo üreticilerinin, tasarım mirasına bakış açısındaki değişikliğin bir işaretidir. İlanda Konya Aksaray arasındaki Sultan Han'ın köşk mescit görseli yer almakta, duvar fonu sırlı tuğla tekniğini temsil etmektedir (Yenişehirlioğlu, 2012). Doğrudan tarihsel göndermelerin öne çıktığı görülmektedir. Öte yandan tanıtım metninde vurgulanan çağdaş tasarımı temsil eden karo tasarımları kullanılmamıştır.

1998 tarihli Tasarım dergisinde yer alan İznik Çinileri İşletmesi ilanında "Sır tutmasını bilen mimarlar aranıyor" başlığı altında firma hakkında "Tarihi İznik çinisindeki kırmızının, mavinin, beyazın 400 yıllık sırrını çözdük. İznik'teki atölyelerimizde hem üretiyor, hem yeni ustalar yetiştiriyoruz. Projenizde 1600'lerin otantik İznik çinilerine yer vermek isterseniz, lütfen bizi arayın." metni paylaşmıştır (Fig.2). İlan metninde İznik çinilerine tarihselci bir tavırla yaklaşıldığı vurgulanmaktadır. Geleneksel çinileri kullanmak üzere mimarlara çağrı yapan bu ilan, geleneksel İznik çinilerinin, çağdaş mekanlarda yer alabileceğine dair bir tavrı yansıtmaktadır. Yerel tasarım mirasını keşfetme eğiliminin başka bir işareti olan bu ilandaki yaklaşım, seramik karo sektöründe 2000'li yıllarla birlikte belirgin hale gelmeye başlayacaktır.

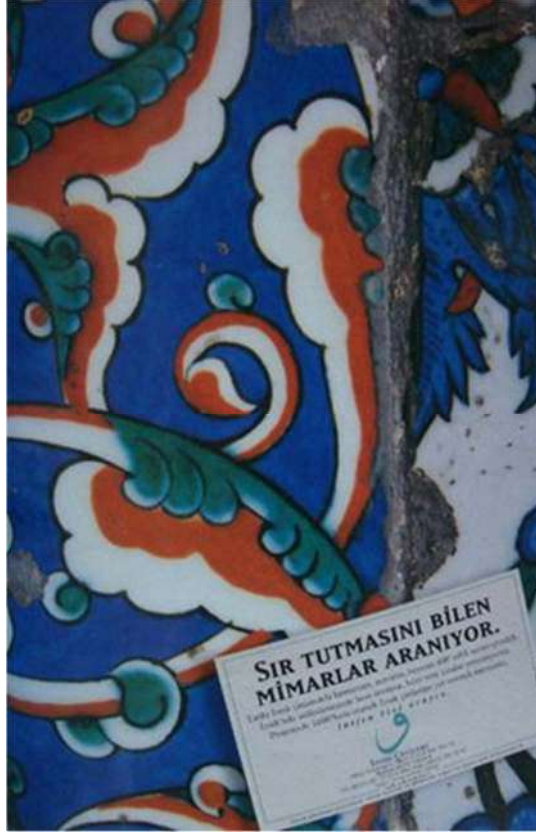


Fig. 2: İznik Çinileri İşletmesi, dergi ilanı (Tasarım, 1998, s. 11).

Çanakkale Seramik'in 2002 tarihli tanıtım görseli yer alan tasarımlar 'Topkapı Koleksiyonu Osmanlı Serisi' adını taşımaktadır (Fig 3). Seriyile ilgili tanıtım metni aşağıdaki gibidir:

Çanakkale Seramik ve Kalebodur, Osmanlı sanatını tüm görkemiyle yaşatan Topkapı Sarayının ihtişamını, eşsiz bir yorumla günümüz mekanlarına taşıyor. Osmanlı Saraylarının erişilmez bezeme ve motif zenginliği, yüksek teknoloji ve çağdaş mekan anlayışı içinde zamana meydan okuyan bir sağlamlıkla buluşuyor. Osmanlı-Topkapı serisinin granit seramik yer karoları antik-parlak görüntüleri ile büyüleyen efektlere sahip... Duvar karolarında ise farklı doku ve desenlerin modern yorumları olağanüstü bir zerafet içinde sunuluyor. (Arkitera, 2002)

6 farklı karonun kullanıldığı görselde tasarımda farklı tavırlar göze çarpmaktadır. Sol üstte yer alan karoda geleneksel çintemani motif ve renkleri birebir kullanılmıştır. Sol altta yer alan karo tasarımında ise hilal motifi tasarıma tekrarlı bir kompozisyonla taşınmıştır. Sol ortada yer alan karoda yüzeyde doğal taş benzeri bir desen çalışması görülürken, Türk çinilerine bir gönderme olarak altıgen biçim kullanılmıştır. Koleksiyonda, referans verilen tarihsel ögenin tasarıma farklı tutumlarla taşındığı görülmektedir.



Fig. 3: Çanakkale Seramik, ürün tanıtımı (Arkitera, 2002).

2006 senesinde Çanakkale Seramik, Mutfak Banyo Seramik Dergisi'nde tanıttığı Kapadokya Koleksiyonu hakkında "...Kapadokya Bölgesi'nin doğal ve kültürel mirasının estetik değerlerini, modern tasarımlarla çerçeveleyerek farklı mekanlarda yaşatmayı hedefleyen Çanakkale Seramik&Kalebodur'un tasarladığı Kapadokya Koleksiyonu, bu bölgeden ve bölgedeki eserlerden esinlenilerek doğdu..." (Mutfak Banyo Seramik, 2006, s. 121) bilgileri paylaşılmıştır. Koleksiyonun Argeus serisinde yer alan Matiana isimli karo tasarımında iki adet beyaz ve açık gri renklerinde, doğal taş dokulu dikdörtgen biçimli karo ve iki adet taş oyması benzeri rölyefli bordür görülmektedir (Fig 4). Figür 5'te görülen Kapadokya'dan taş işçiliği örneği ise firma tarafından tasarımın ilham kaynağı olarak gösterilmiştir (Mutfak Banyo Seramik, 2006, s. 121). Metinde tasarım mirasının modern tasarımlarla çerçevesi vurulanırken, Kapadokya'dan alınan taş işçiliği motiflerinin karo tasarımına hiçbir değişikliğe uğramadan taşındığı görülmektedir.



Fig. 4: Matiana, Kapadokya Koleksiyonu, Çanakkale Seramik, ürün tanıtımı (Mutfak Banyo Seramik, 2006, s. 121).



Fig. 5: Kapadokya Koleksiyonu, Çanakkale Seramik, ürün tanıtımı (Mutfak Banyo Seramik, 2006, s. 121).

2006 senesinde Vitra, tasarımcı Defne Koz ile çalışmıştır ve üç seriden oluşan İznik Serisi'ni tanıtmıştır (Fig 6-8). Tasarımlarla ilgili tanıtım metinleri sırasıyla; Figür 6 için "Koz'un mavi tonlarla desenlediği bu seri banyolara geleneksel İznik mavisini taşıyor. Modern banyolara, el işçiliğine has incelikli zevki yansıtan bir seri..." (Vitra, 2006); Figür 7 için "İznik çinilerine özgü geometrik düzen, Koz tasarımı karoların desenlerinde yeniden hayat buluyor. Diagonal çizgiler, altıgen ve üçgen formlar aynı düzende yan yana geliyor. İznik desenleri kadar güçlü, bir o kadar da çağdaş bir çizgi..." (Vitra, 2006): Figür 8 için "Selvi ağacı, stilize yorumlarla çağdaş desenlere dönüşüyor. İznik çinilerinin geleneksel motifi selvi, yeşilin farklı tonlarıyla banyo mekanlarını süslüyor." (Vitra, 2006) şeklindedir.

Seride yer alan tüm tasarımlarda geleneksel çinilere ait öğelerin tasarıma stilize edilerek aktarıldığı görülmektedir. Çintemani motifi yalınlaştırılarak farklı kompozisyonlar oluşturmak için kullanılmıştır (Fig 6). Geometrik formlar çağdaş bir desen diline de gönderme yapmaktadır (Fig 7). Selvi motifinin ise hem tek başına hem tekrarlı kullanılarak geometrik bir öge haline getirildiği görülmektedir (Fig. 8).



Fig. 6: İznik serisi, Vitra, 2006 (etsm, t.y.a).



Fig. 7: İznik serisi, Vitra, 2006 (etsm, t.y.b).



Fig. 8: İznik serisi, Vitra, 2006 (etsm, t.y.c).

Çanakkale Seramik 2008 senesinde tasarımcı Can Yalman ile Orientile isimli koleksiyonu oluşturmuştur. Feza, Rumi ve Aya Serileri'nden oluşan koleksiyonun Feza Serisi ile ilgili açıklaması "Orientile Koleksiyonu'ndan Feza Serisi ile Selçuklu kültürünün tarihsel unsurlarıyla birbirini tamamlayan parçalar, ahşap ve taş kakma ustalarının yüzyıllar boyunca kullandığı formlarla yeniden hayat buluyor." (Çanakkale Seramik, 2008, s. 2-9) şeklindedir. Deltoid biçimindeki karolar 9 farklı renk olarak sunulmuştur (Fig. 9). Figür 10'da ise ürünün farklı uygulama seçenekleri görülmektedir. Ürün tanıtım metninde ahşap ve taş kakma sanatlarına gönderme yapan tasarımda, düzenli ve düzensiz geometrik kompozisyonlar yaratacak parçalar yaratılmıştır. Geometrik bezeme parçalanarak, karonun yüzeyinden karonun kendisine aktarılmıştır.



Fig. 9: Feza, Çanakkale Seramik, katalog resmi (Çanakkale Seramik, 2008, s. 2-9).

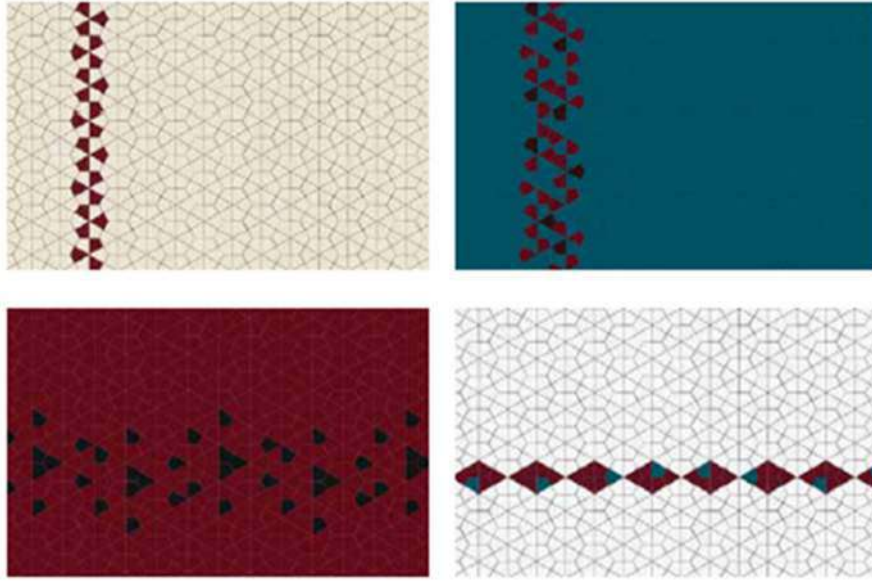


Fig. 10: Feza, Çanakkale Seramik, katalog resmi (Çanakkale Seramik, 2008, s. 2-9).

Vitra 2010 'da yine Defne Koz'la 4D isimli bir serinin tasarımı gerçekleştirmiştir (Fig. 11). “Beşgen formların hakim olduğu seride, koyu mavi ve turkuaz renklerde İznik etkisi hissediliyor. Desenlerin gölgeli baskısıyla arttırılan 3. boyut hissi ve tasarımdaki çizgisel üslup geleneksel İznik çinilerine modern bir yorum getiriyor.” (Vitra, 2010) şeklinde açıklanan tasarımda, ‘modern yorum’ vurgusu köşeleri yumuşatılarak düzenli ve düzensiz kompozisyonlarla kullanılan beşgen motifte görülmektedir.

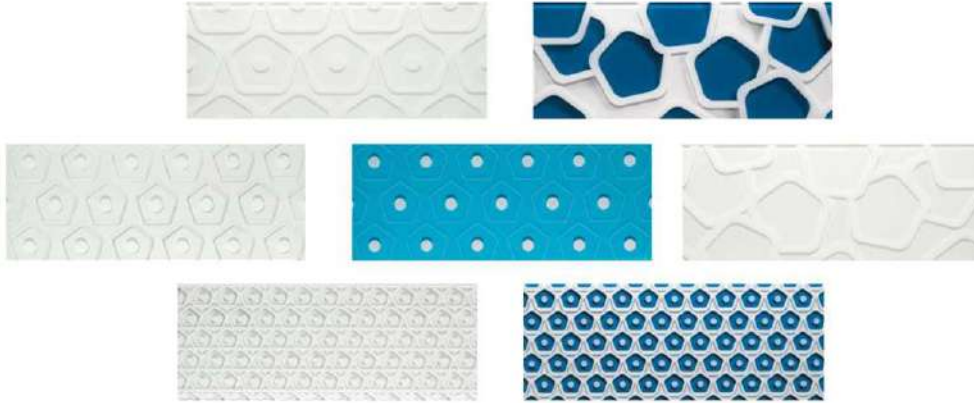


Fig. 11: 4D, Vitra, katalog resmi (Vitra, 2010).

Seramiksân'ın Selçuklu isimli karosu Figür 12'de görülmektedir. “Selçuklu serisinde ceviz, akçaağaç ve maun renk seçenekleri bulunuyor. Seri, Selçuklu ahşap oyma sanatı olan künde-kâriyi tüm asaletiyle tarihten çıkarıp evlerde yaşatıyor.” (Seramik Türkiye, 2011, s. 29) metni ile tanıtılan karoda doğal ahşap desenleri çalışılmış, geometrik bezeme rölyefle kullanılmıştır. İslam sanatında ahşaba uygulanan bir bezeme tekniği olan künde-kari (Ödekan, 1997) tekniğinin malzeme ve bezeme olarak tüm görsel özellikleri tasarıma

birebir aktarılmıştır. Bu tıpatıp kullanıma rağmen, karo yüzeyinde tekrarlanan özgün üslubun etkisinin zayıfladığı görülmektedir.



Fig. 12: Selçuklu, Seramiksan, ürün tanıtımı (Seramik Türkiye, 2011, s. 29).

Çanakkale Seramik 2012 senesinde Saraylı Koleksiyonu'nu tanıtırken “...Gösterişli desenler ile geleneksel ve moderni incelikle birleştiren çizgileriyle Çanakkale Seramik Saraylı Koleksiyonu, yüzlerce yıllık geçmişi olan saray motiflerini yeniden yorumluyor...”(Çanakkale Seramik, 2012) metnini paylaşmıştır (Fig. 13). Tasarım mirasını yeniden yorumlama amacı açıkça belirtilmiştir. Tasarımda bu tavrın yansıması olarak lale ve çintemani motiflerinin yalınlaştırılarak kullanıldığı görülmektedir.



Fig. 13: Enderun Serisi, Çanakkale Seramik, katalog resmi (Çanakkale Seramik, 2012, s. 17-18).

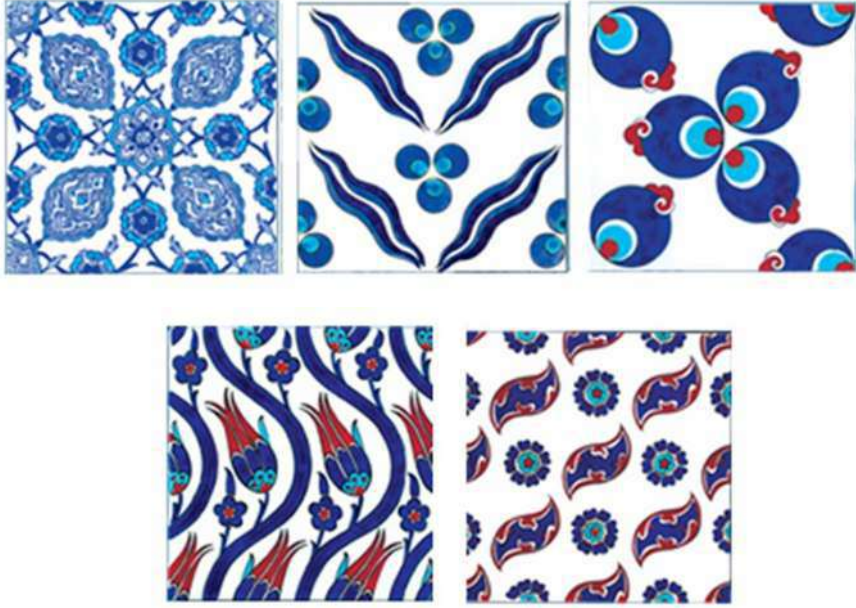


Fig. 14: İznik Çinileri Koleksiyonu, Vitra, katalog resmi (Vitra, 2012, s. 10-11)

Vitra'nın İznik Çinileri Koleksiyonu'nda (Fig. 14) ise tam tarihselci bir tavır göze çarpmaktadır. "VitrA, geçtiğimiz yıllarda farklı tasarımcılarla çalışarak İznik çinilerinin modern yorumunu seramik karolarla gerçekleştirdi. Şimdi de geleneksel çinileri, orijinal görünüm ve renkleri ile çini karo üzerinde sunuyor. VitrA karoları Cintemani, Lale, Penç Rumi gibi geleneksel İznik çini motiflerini el dekor tekniği ve serigrafi tekniği kullanarak hem evlere hem de ticari mekanlara taşıyor..." (Vitra, 2012, s. 10-11) metniyle tanıtılan ürünlerde, önceki örneklere zıt bir yaklaşımla, İznik çinilerinin özellikleri tasarıma birebir aktarılmaya çalışılmış, hatta el dekoru gibi geleneksel tekniklerle desteklenmiştir.



Fig. 15: Kaftan, Seramiksan, katalog resmi (Seramiksan, 2013, s. 12).

Seramiksan'ın 2013 tarihli kataloğunda yer alan, Kaftan isimli ürün serisinde, karanfilin yanında, kaftan tasviri de motif olarak kullanılmış, tekrarlı bir kompozisyonla karo yüzeyine taşınmıştır (Fig 15). Motifler özgün biçimlerine yakın şekilde kullanılmış, tasarıma düzenli bir kompozisyonla taşınırken stilizasyon yapılmıştır.

Uşak Seramik'in, Carpet isimli ürününde ise, tasarım yüzeye döşendiğinde Uşak halısı görünümü elde etmenin amaçlandığı anlaşılmaktadır (Fig. 16). "Seranova'nın 'Gelenekten Geleceğe' sloganından yola çıkarak tasarlanmış olan Carpet, Uşak'ın eşsiz motiflerini modern tasarım anlayışıyla birleştirerek mekanlarınızda otantik bir hava estiriyor." (Seramik Türkiye, 2014, s. 12) metniyle tanıtılan üründe, tarihselci tavır çok güçlü hissedilmektedir. Madalyonlu Uşak halısı görüntüsü seramik karo yüzeyine birebir aktarılmıştır.



Fig. 16: Carpet, Seranova, dergi ilanı (Seramik Türkiye, 2014, s. 12).

DEĞERLENDİRME

Yerel ve eski öğelere eğilimin arttığı 2000'li yılların başından itibaren Türk Seramik Karo Sektörü'nde tarihselci tavırda tasarımların arttığı görülmektedir. Bu yaklaşımdaki ürünlerde, tarihsel öğeler farklı tutumlarda kullanılmıştır. Bazı ürünler gönderme yaptıkları tarihsel üslubun görsel özelliklerini tasarımlarına tıpatıp aktarmaya çalışmışlardır (Bkz. Fig 3,4,12,14,16). Bu tasarımlarda, gönderme yapılan üslup açıkça anlaşılmaktadır. Öte yandan öğeler birebir tekrarlınsa da, özgün üslubun görsel etkisinin zayıfladığı görülmektedir. Bunun sebebinin, tasarımın sunulduğu çağdaş seramik karoların malzeme özelliklerinin farklı olması olduğu söylenebilir. Kimi örneklerde ise geleneksel üslubun öğelerinin ayrıştırılarak yeniden birleştirildiği görülmektedir (Bkz. Fig. 6-11, 13, 15). Bu örneklerde de gönderme yapılan tarihsel üslupların açıkça anlaşıldığı söylenebilir. Bunun yanında, stilize edilen unsurlar tasarımda daha kuvvetli biçimde öne çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

- Arkitera. 2002. Erişim tarihi: 19.01.2017 <http://www.v3.arkitera.com/u169-canakkale-seramik-ve-kalebodurdan-osmanli---topkapi-serisi.html>
- Arredamento Mimarlık Dergisi. 1998. 4: 26, İstanbul: Boyut yayın Grubu.
- Çanakkale Seramik. 2008. "Çanakkale Seramik Tasarım Serileri Kataloğu", Erişim tarihi:10.04.2017 <http://pdf.archiexpo.com/pdf/kale/design-series-catalog/63309-179839.html#search-en-canakkale-2008-tasar-m>
- Çanakkale Seramik. 2012. "Çanakkale Seramik Seramik ve Banyo Kataloğu", Erişim tarihi:10.04.2017 <http://pdf.archiexpo.com/pdf/kale/canakkale-seramik/63309-166457.html>
- Çobanlı, Z. 2007. *Türk Seramik Endüstrisi, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. G.Öney, Z. Çobanlı, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. 2000. *Türk İslam Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Devlet Planlama Teşkilatı. 1995. *Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu Seramik ve Porselen Sanayi*, Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı.
- Devlet Planlama Teşkilatı. 2001. *Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Taş ve Toprağa Dayalı Ürünler Sanayii (Seramik Kaplama Malzemeleri, Seramik Sağlık Gereçleri, Teknik Seramik) Özel İhtisas Komisyonu Raporu*, Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.
- Etsm. (t.y.a). Defne Koz İznik Serisi Kataloğu, s.13-15, Vitra, 2006. Erişim tarihi: 19.01.2017 <http://www.etsm.org.tr/etsm/index.php?r=collection/view&id=265>
- Etsm. (t.y.b). Defne Koz İznik Serisi Kataloğu, s.13-15, Vitra, 2006. Erişim tarihi: 19.01.2017 <http://www.etsm.org.tr/etsm/index.php?r=collection/view&id=265>
- Etsm. (t.y.c). Defne Koz İznik Serisi Kataloğu, s.13-15, Vitra, 2006. Erişim tarihi: 19.01.2017 <http://www.etsm.org.tr/etsm/index.php?r=collection/view&id=265>
- International Trade Center. 1982. *Unglazed&Glazed Ceramic Tiles: A Survey of Selected Suppliers & Major Markets*, Cenevre: International Trade Center UNCTAD/GATT
- İnan, A. 1989. *İzmir İktisat Kongresi (17 Şubat-4 Mart 1923)*, Ankara:Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kuban, D. 1973. *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Mutfak Banyo Seramik. 2006. *Mutfak Banyo Seramik*, İstanbul:Tasarım Yayın Grubu.
- Ödekan, A. 1997. "Kündekari", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2: 1078- 1079. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Pamuk, Ş. 2014. *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sazcı, H. 2001. "Türkiye Cumhuriyeti'nde Seramik Karo ve Endüstrisinin Gelişimi", *Anadolu Sanat*, 11, Erişim Tarihi: 20.03.2017, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1239/172627.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Seramik Türkiye Dergisi. 2011. Nisan-Haziran 36. İstanbul: Türkiye Seramik Federasyonu.
- Seramik Türkiye Dergisi. 2014. Mart-Haziran 45. İstanbul:Türkiye Seramik Federasyonu.

Seramiksan. 2013. *Seramiksan Genel Katalog*.

Sevim, S. K. 2005. "Seramik Karosu Üretiminde Tasarım Trendi", *Seramik Türkiye*, 7:106-111. Erişim tarihi: 20.03.2017.

http://www.serfed.com/content_files/dergi/7/09- SANAT_TASARIM_2.pdf

Sezer, B. 1994. *Gümrük Birliğine Girerken Türk Seramik Sektörü*, İstanbul: Seramik ve Refrakter Üreticileri Yayınları.

Tasarım. 1998. Sayı 78, İstanbul:Tasarım Yayın Grubu.

Vitra. 2006. "Vitra İznik Serisi Defne Koz", Erişim tarihi:12/04/2017
http://www.ilkabodrum.com/files/pdf/Defne_Koz_Iznik_Serisi.pdf

Vitra. 2010. "4d Koleksiyonu Kataloğu", Erişim tarihi:19.01.2017
http://www.seramikcenter.com/kullanicidosyaları/dosya/Defne_Koz_4D.pdf

Vitra. 2012. *Vitra İznik Çinileri Koleksiyonu Kataloğu*.

Yenişehirlioğlu, F. Ç. 2012. "Tarih, Tarihsellik, Tarihselcilik ve Kültürel Tüketim," (History, Historical, Historicity and Cultural Consumption), Bilanço: 1923-1998, İstanbul: Turkish Social and Economic History Foundation, 1998. Erişim tarihi: 13/06/2017
https://www.academia.edu/3749225/Tarih_Tarihsellik_Tarihselcilik_ve_Kültürel_Tüketim

SOKAK SANATININ GİZLİ SANATÇISI, BANKSY

BORA ÖZEN

Yrd. Doç., Cumhuriyet Üniversitesi,
GSF, Grafik Bölümü,
ozen.bora@gmail.com

GÖKHAN EKEN

Yrd. Doç., Cumhuriyet Üniversitesi,
GSF, Resim Bölümü
gokhaneken@yandex.com

ÖZ

Başta İngiltere olmak üzere birçok farklı ülkede yaptığı çarpıcı duvar resimleriyle ünlenen bir sokak sanatçısıdır Banksy. O sanat dünyasına zor kabul edilmiş, müzelerle ve sanat galerileriyle dalga geçen, 2010 yılında Time dergisinin Steve Jobs ve Lady Gaga'yla birlikte dünyanın en etkili 100 ismi arasında gösterdiği bir sanatçıdır. "*Gerilla artist*" olarak anılan sanatçı çalışmalarında savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan ve tüketim çılgınlığını eleştiren mesajlar vermektedir. Bristol'den gelen sıradan bir grafiti sanatçısıyken eserleri müzayedelerde altı haneli rakamlara alıcı bulan Banksy ünlülerin duvarlarını süslemektedir. Yeni bir Banksy eserinin sokakta ortaya çıkışı ulusal çapta haber olabiliyor, en son sergisi için insanlar saatlerce kuyrukta bekliyor ve "Exit Through the Gift Shop" isimli filmi Oscar'a aday gösteriliyor. Bu durum aslında ortaya çıkışı kapital sistemin yarattığı her türlü pazarlama mekanlarına bir karşı duruş olan sokak sanatının da ruhuna aykırı bir durum teşkil etmektedir. Çünkü sokak sanatının özünde sanatın pazarlandığı sergi mekanlarıyla sergilendiği müzeler ve yerleşik değerlere karşı bir meydan okuma vardır. İşte bu çalışma, bu sıra dışı sanatçının hayatına ve çalışmalarına bir bakışla birlikte sokak sanatının sokaklardan sergi salonlarına ve müzayede mekanlarına taşınma sürecini de irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Banksy, sokak sanatı, Stencil, sergi salonları.

HIDDEN ARTIST OF STREET ART, BANKSY

ABSTRACT

Banksy is a street artist who is famous for his stunning murals in many different countries, mainly England. He is regarded as difficult for the art world, and is an artist who has made a mockery of the art galleries and showed the world's most influential 100 names together with Steve Jobs and Lady Gaga in Time magazine in 2010. Called "guerrilla artist", the artist gives messages about anti-war, environmentalist, advocating animal rights and criticizing consumption insanity. As an ordinary graphic artist from Bristol, his work adorns the walls of the Banksy celebrities who find buyers in six-figure figures at auction. The emergence of a new Banksy on the street can be a national news, people are waiting for hours in the queue for the latest exhibition and are nominated for the Oscar, "Exit Through the Gift Shop." This situation is in fact contrary to the spirit of street art, which is a stance against all kinds of marketing spaces created by the capital system. Because the essence of street art is a challenge to the artifacts and built-up values exhibited by the exhibition venues where art is marketed. This work will also examine the process of moving to the exhibition halls of street art and the auction venues with a glance at the life and work of this extraordinary artist.

Key Words: Banksy, street art, Stencil, exhibition halls.

SOKAK SANATI

Sokak sanatı muhalif kaynaklı anti disipliner sanata atıfta bulunur, kamu alanında yani sokaklarda uygulanan her türlü sanatı içerir. Bu tanım seksenlerin başında popülerlik kazanmıştır. Mural, graffiti, stencil (şablon), sticker (çıkartma), sokak işaretleri, video projeksiyon, sokak enstalasyonları, heykeller ve ses yerleştirmeleri de sokak sanatının içinde yer alan tür ve tekniklerdir. (Güneş, 2009: 5)

Sanat, oyun, protesto, yaramazlık ne dersiniz deyin, sokak sanatı artık dünyada bir şehrin yüzünü değiştiren bir olgu haline gelmiştir.

Sokak sanatı demek, sokakta büyüyen sanat demektir. Yani sözlük anlamıyla bile bu işle ilgili bir illegal durum söz konusudur. Sokak sanatı kültürü son 20-30 senede graffiti köklerinden başlayarak gelişip global bir harekete dönüşmüştür. Sık olarak politik veya sosyal bir açıklama içerirler, pek çok sokak sanatçısının amacı topluma açık bir mesaj vermektir. Geleneklere uymayan fikirleri topluma tanıtırlar ve çoğunluğu etkilerler.

Sokak sanatını yapanlar bireysel şöhretlerin peşinde değillerdir, sanat galerilerinde sergilenmeye 'layık' görülecek 'çerçevelemiş' düşüncelerin bir parçası olmak istemezler. Tek dertleri, kendilerinden izinsiz reklam panoları ve ilanlarla işgal edilen sokaklarını geri alabilmektir. Sokak sanatının yapısında yerleşik değerlere karşı bir meydan okuma vardır, genellikle yasal olmayan şekilde uygulandığı ve sanatçıların kimliklerini sakladıkları için çok daha kolay yanlış anlaşılırlardır.

BANKSY KİMDİR?

Dünyanın en esrarengiz sanatçılarından biri olan ve kendisiyle ilgili İngiliz olması dışında neredeyse hiçbir şey bilinmeyen efsanevi sokak sanatçısı Banksy ünlü olmayı reddedip, maskesi ardına saklandıkça dikkatleri daha çok üstüne çeken bir aktivisttir. Banksy adıyla bilinen sanatçının 1974 Bristol doğumlu olduğu iddia edilmektedir.

Başta İngiltere olmak üzere birçok farklı ülkede yaptığı çarpıcı duvar resimleriyle ünlenen bir sokak sanatçısıdır Banksy. O yirmi birinci yüzyılın nadir sanatçılarından birisidir, ünlü ama tanınmayan. Banksy'nin popülerliğinin en önemli sebeplerinden birisi de hala kim olduğuna dair kesin bir bilgiye sahip olunamıyor oluşudur. Bu anonimliğin kendisini yasaların ve sistemin mecburiyetlerinden korumak için gerekli olduğunu söyler. Bu geçmişte doğrudu ama kariyerinin bu noktasında pek çok şehir yeni bir Banksy'yi duvarlarında konuk etmeye gönüllü olacaklardır. O sanat dünyasına zor kabul edilmiş, müzelerle ve sanat galerileriyle dalga geçen, 2010 yılında Time dergisinin Steve Jobs ve Lady Gaga'yla birlikte dünyanın en etkili 100 ismi arasında gösterdiği bir sanatçıdır. "*Gerilla artist*" olarak anılan sanatçı çalışmalarında savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan ve tüketim çılgınlığını eleştiren mesajlar vermektedir. Bristol'den gelen sıradan bir grafiti sanatçısıyken eserleri müzayedelerde altı haneli rakamlara alıcı bulan Banksy ünlülerin duvarlarını süslemektedir. Yeni bir Banksy eserinin sokakta ortaya çıkışı ulusal çapta haber olabiliyor, en son sergisi için insanlar saatlerce kuyrukta bekliyor ve "Exit Through the Gift Shop" isimli filmi Oscar'a aday gösteriliyor. Bu durum aslında ortaya çıkışı kapital sistemin yarattığı her türlü pazarlama mekanlarına bir karşı duruş olan sokak sanatının da ruhuna

aykırı bir durum teşkil etmektedir. Çünkü sokak sanatının özünde sanatın pazarlandığı sergi mekanlarıyla sergilendiği müzeler ve yerleşik değerlere karşı bir meydan okuma vardır.

Anonim olarak kalmasıyla, kuşağının en başarılı sanatçılarından biri olmaya yardımcı olan bir gizem havası yaratmıştır. Bu hala bir gizemdir. Sanatçı, kimliğini hiçbir zaman açıklamayacağını söylemiştir. 2008'de bir gazete Banksy'yi Robin Gunningham olarak açıklamış fakat bu bilginin doğruluğu kesinleşmemiştir. (Ellsworth, 2015: 11)

Hiphop kültürüyle beraber 1970'lerin başında ortaya çıkan graffiti, zaman içerisinde birçok evrim geçirmiştir. 1980'lerde Pop Art akımından fazlaca etkilenmiş olan graffiti, stencil boyama adı verilen şablon tekniğini Pop Art'tan almıştır. Banksy'nin eserlerinin karakteristik özelliğini de bu teknikler oluşturmuştur.

Banksy, 1990'ların başında serbest bir graffiti sanatçısı olarak sokaklara resimler yapmaya başlamıştır. Londra ve Bristol'de yapmış olduğu graffiti sanatı ile ilk kez dikkatleri üzerine çekmiştir. Genelde eserlerinde anti-savaş, anti-kapitalist ve anti-kuruluş gibi düşünceleri görsel hale getirmesiyle ünlüdür. Her zaman krizin, çatışmanın ortasındaki insanların problemlerine dokunacak işler çıkaran, bir başka deyişle dünyanın kanayan yaralarına parmak basan bir tarzı olmuştur. Eserlerinde belli başlı imgeler kullanır, çocuklar, balonlar, yaşlılar, polisler, askerler ve maymunlar gibi...



Resim1: 2002, Kırmızı Balonlu Kız

Londra'nın birçok duvarını süsleyen Banksy'nin en bilindik eserlerinden olan bu eser *Kırmızı Balonlu Kız* ismiyle anılmaktadır. Bu eser "Her zaman umut vardır!" anlamını taşımaktadır. Madonna, Justin Bieber gibi isimlerin de Banksy hayranı oldukları bilinmektedir. Hatta öyle ki Justin Bieber'in kolunda bu kırmızı balonlu kızın dövmesi bulunmaktadır.

Kendisini sanat teröristi, hatta vandal olarak tanımlayan Banksy'e göre nasıl ki rap şarkıcıları müziklerinde kendilerini "nigger" kelimesi ile özdeşleştiriyorlarsa, graffiti sanatçıları da 'vandal' kelimesini kendileri için kullanmaya başlayacaklardır. Arkasında

kendilerini 'eğitimli vandal' olarak tanımlayan destekçileri ve takipçileri olduğu bilinmektedir. Kimilerine göre ise Banksy'nin 'eğitimli vandal' lakaplı gerilla sanatçılarında oluşun bir orgutu vardır. Banksy'nin kamu malına zarar verdiğini düşünen ve yapıtlarını sanat eseri olarak görmekten çok terörist eylem olarak adlandıran hatırı sayılır bir kesim ile birlikte İngiliz hükümeti de, kimliğinin ifşa olması durumunda bir suçlu gibi yargılanacağını öngörmüşlerdir. Bu tehdit Banksy'nin kimliğini açıklamaması için bir başka neden olarak sunulabilir.



Resim 2: Tatil Enstantaneleri, Filistin, 2005.



Resim 3: Tatil Enstantaneleri, Filistin, 2005.

Banksy'nin dünyanın en büyük açık hava hapisanesi olarak tanımladığı Filistin'deki duvarların üzerine "Tatil Enstantaneleri" adını verdiği dokuz adet iş bırakmıştır. Bu işleri yaparken yaşlı bir adamla arasında geçen diyalogu sanatçı şöyle aktarır.

Yaşlı Adam: Duvarı boyadın, onu güzel yaptın.

Banksy: Teşekkürler

Yaşlı Adam: Biz duvarın güzel olmasını istemiyoruz, biz duvardan nefret ediyoruz, evine git.



Resim 4: Tatil Enstantaneleri, Filistin, 2005

Yukarıdaki üç eser Banksy'nin Batı Şeria'da İsrail'in intihar bombacılarına karşı güvenlik gerekçesiyle kurmuş olduğu 680 kilometrelik güvenlik duvarının üzerine yaptığı dokuz eserden üç tanesidir. Duvarın İsrail tarafında bulunan bu çizimlerle Banksy İsrail'in inşaatını tiye almıştır. İlk resimde duvara açılmış hayali bir deliğin içinden görünen cennetvari bir plaj resmi, bir diğerinde ise İsviçre'yi andıran türden bir dağ manzarası bulunmaktadır. Bu resimleri çizdiği sırada can güvenliği bulunmadığını ve İsrail askerleri tarafından silahla tehdit edildiğini sözcüsü aracılığıyla duyurmuştur.



Resim 5: Kız ve Asker, Beytullahim, 2007.

Kız ve Asker adındaki bu eser İsrail duvarının Beytullahim bölgesine resmedilmiştir. Banksy, 'Santa's Ghetto' sergisinin tanıtımında bu resmi kullanmıştır. Sergi için Beytullahim bölgesini seçmiş olmasının nedenini, buranın İsa'nın doğum yeri olması ve aynı zamanda tüm insan hakları ihlalleri iddialarının da merkezi olması, şeklinde açıklamıştır.



Resim 6: Hizmetçi, Londra, 2008.

Londra'nın kuzeyinde Chalk Farm'de bulunan bir duvar graffiti si olan *Hizmetçi* sonradan Doğu Londra'daki V&A Çocukluk Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu eserden oluşturulan bir şablon, 2008'in Aralık ayında New York'ta bir Sotheby's açık arttırmasında 1.870.000 dolar rekor fiyat etiketiyle satılmıştır. Kendisinin en pahalı eseri olarak bilinir.

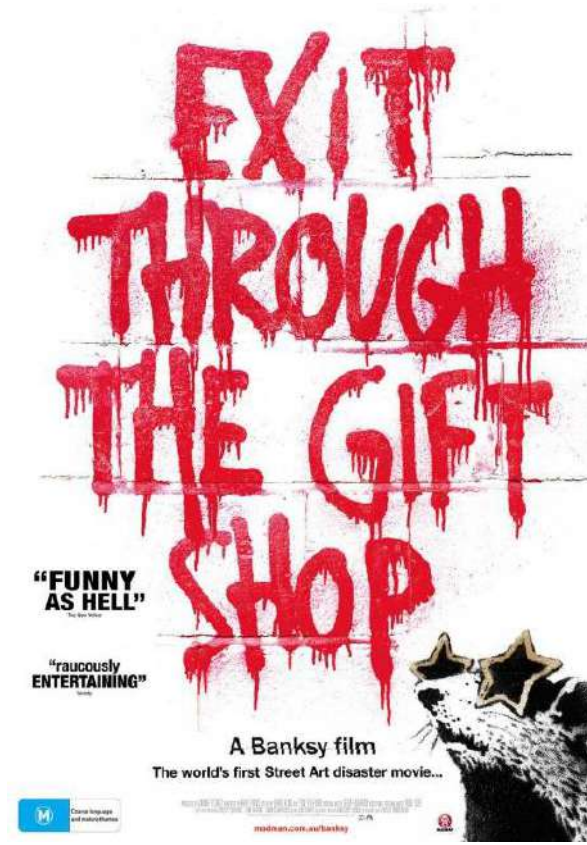


Resim 7: Parking, 2010.

Banksy'nin Los Angeles'da bulunan bu eseri lokal bir grup tarafından otoparkın park alanına çevrilmesi konusundaki çabalarına ışık tutmuştur.

EXIT THROUGH THE GIFT SHOP (ÇIKIŞLAR HEDİYELİK EŞYA DÜKKANINDAN)

Banksy'nin hayatını anlatan *Exit Through The Gift Shop* filminin prömiyeri 2010 yılında Sundance Film Festivali'nde yapılmıştır. Banksy'nin bu prömiyere gelip gelmeyeceği büyük tartışma konusu yaratırken, Banksy prömiyere bir mesaj yollayarak katılmayı seçmiştir. Mesajda şunlar yazar: "*Bayanlar, baylar ve yayıncılar... Sanatın saf heyecanı ve ruhunu aktaran bir film yapmaya çalışmak çok zor bir iştir. Bu yüzden hiç zahmete girmedik. Bu basitçe gündelik hayatın bildiğimiz hikayesidir. İzlemek üzere olduğunuz şey gerçektir, özellikle de yalan söylediğimiz kısımları...*"



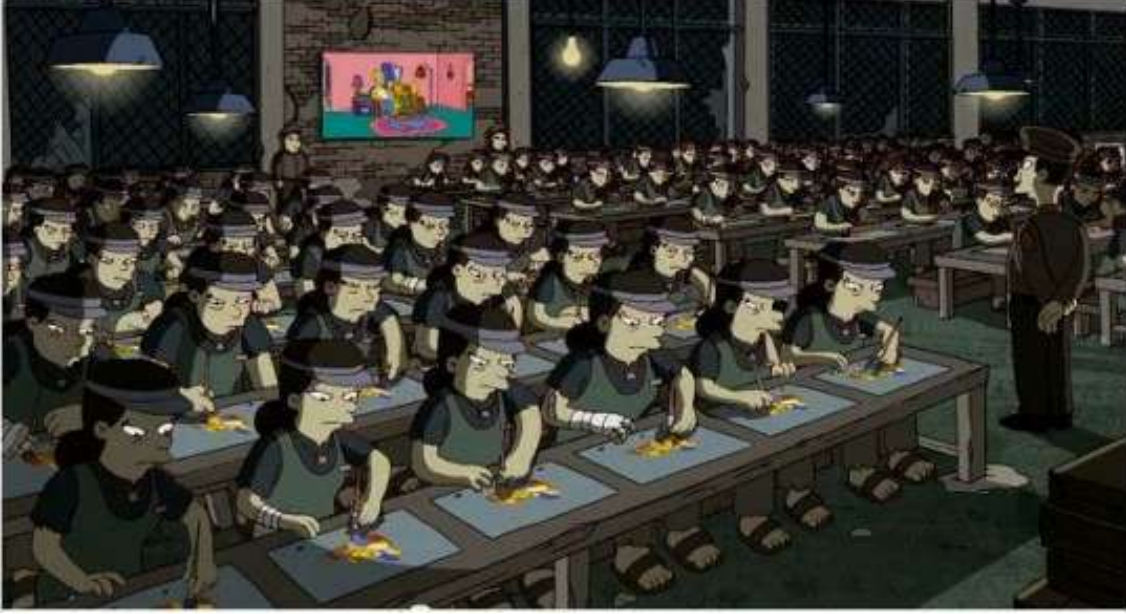
Resim 8: Exit Through The Gift Shop, 2010.

BANKSY VE SİMPSONS İŞBİRLİĞİ

2010 Ekim tarihinde dünyaca ünlü çizgi dizi Simpsons'ın açılış bölümünü aykırı sokak sanatçısı Banksy yapmıştır. Banksy her zamanki ağır eleştirilerini ve kara mizah üslubunu burada da korumuştur. *Simpsons* dizisi önce sevimli bir girişle başlamış ancak Banksy dokunuşuyla karanlık ve eleştirel bir boyuta geçmiştir.

Simpsons tarihinde o zamana kadar bir ilk olarak kaydedilen çocuk işçi istismarından, hayvan hakları istismarına kadar pek çok problem trajikomik bir üslupla eleştirilmiştir.

Bu eleştirel yaklaşımın izleyicileri ve hatta animasyon departmanını fazlasıyla rahatsız ettiği iddia edilmiştir.



Resim 9: Banksy'nin hazırladığı Simpsons çizgi dizisi açılış bölümü, 2010.

Bu sahne Asya'da kötü şartlar altında çalıştırılan işçilere gönderme amaçlıdır. Kore'nin animasyon stüdyolarıyla çok daha ucuza çalışan ve de işçi çalıştıran Amerikalı dizi yapımcılarına eleştiri niteliğindedir. İnce göndermelerle dolu ve kasvetli ama aynı zamanda dahice hicivlerle bezenmiş bir giriş hazırlamıştır Banksy.

Mayıs 2010'da ise bir fotoğrafçı Detroitte 1956'da kapanmış bir fabrikanın bahçesindeki yıkıntıların arasında bu fotoğrafı çekti, bu bir Banksy işiydi. Resimde elinde boya kutusu tutan bir çocuk vardı ve yanındaki duvara şu yazılmıştı "I remember when all this was trees" "Buraların hep ağaç olduğunu hatırlıyorum"



Resim 10: Buraların Hep Ağaç Olduğunu Hatırlıyorum, Detroitte, 2010.

Bu resmi bu kadar dokunaklı yapan etrafının kentsel bir harabeyle kuşatılmış olmasıydı. Fotoğrafçının bu fotoğrafı bir galeri sahibine göstermesiyle birlikte birkaç gün sonra yanlarında duvarcı testeresi, mini bir traktör ve kamyonla birlikte eski fabrika sahasına gittiler. Usta başından izin alarak duvarı yerinden söktüler, fakat yıkıntı alanının sahipleri daha sonra eserin kendi izinleri olmadan alındığını iddia ederek geri istediler ve yüz bin dolar talebiyle mahkemeye başvurdular. “Davalıların hareketleri duvar freskinin haksız şekilde mülk edinilmesi suretiyle yasadışı bir komplo oluşturuyor.” Banksy’nin resminin mahkemeye taşınma şekli çok ilginçtir, bir grafiti resminden duvar freskine terfi etmiştir.



Resim 11: Çocuk İşçi, 2013.

Banksy’nin eserlerinden biri olan “Çocuk İşçi” Uzakdoğulu bir çocuğun İngiliz bayrakları dikerkenki halini göstermektedir. İngiltere’de çocuk işçi çalıştırıp fason üretim yapılan skandala yapmış olduğu bir göndermedir bu. Bir gece aniden duvardan çalınan bu eser, sonrasında Miami’de bir açık arttırmada 450.000 pound gibi bir satış rakamıyla alıcı bulmuştur. Bu durum mahalle sakinlerini çileden çıkarmış olsa bile, ‘sokaklar herkesindir’ mantığı ile çalan kişi ve ya kişiler üzerinde herhangi bir suç duyurusunda bulunulmamıştır.

MÜZE VE SANAT KURUMLARINA YAPTIĞI SANATSAL PROTESTOLARI

Brooklyn Müzesi, British Museum, Tate Britain, Metropolitan Museum of Art gibi dünyanın önde gelen sanat kurumlarına kendini sakladığı kıyafetlerle girip duvarlara klasik eserleri kendince yorumladığı eserler yapıştırdı ve hiçbirinde yakalanmadı. Hatta birçoğunda bıraktığı eserler günler sonra farkedildi. Londra Hayvanat Bahçesi’ndeki fil kafesine “Dışarı çıkmak istiyorum. Burası çok soğuk, sıkıcı, üstelik de bakıcı pis kokuyor” yazısını bıraktı.



Resim 12: Metropolitan Müzesine kendi yaptığı işi asarken kendini fotoğraflatmıştır. 2005

Banksy verdiği bir röportajında sergi mekanları ve müzelere ilişkin şu sözleri sarf etmiştir. Bence bir müze gidip de bir sanat eserine bakmanız için kötü bir yer; çünkü bir sanat eserine dair olabilecek en kötü bağlam bir başka sanat eseri.

Bir eleştirmenin de dediği gibi "Banksy olağanüstü bir yetenektir ve Tate'ten telefon beklememektedir çünkü Tate'i çoktan aşmıştır bile."



Resim 13: Metropolitan Müzesine bıraktığı işi, 2005.



Resim 14: British Museum'a bıraktığı işi, 2005.

Banksy British Museum'a illegal yollarla bıraktığı bu eserin altına "Post Kaotik Döneme Aittir" şeklinde bir yazı bırakmıştır. Müze görevlileri ve ziyaretçiler uzun süre bu eseri farketmemiş ve 8 gün boyunca asıldığı yerde kalmıştır. Bugün müzeyi ziyaret edenler bu eseri müzede görebiliyorlar çünkü eser yönetimin kararıyla müzenin kalıcı koleksiyonuna dahil edilmiştir. Aslında mekânsal anlamda bir sokak sanatçısı eserlerini sokağa bırakır ve o eser artık sokağa aittir, Banksy'nin illegal yollarla müzelerin duvarına bıraktığı işler de bu çelişkiyi yansıtır çünkü o müzelerin hiçbirisinde bir sokak sanatçısının işi yoktur, müzeler bu sanatçıları kapılarından içeri almazlar, hatta sanat olarak bile kabul etmezler.

BANKSY'NİN SATIN ALINAN ESERLERİ



Resim 15: Kissing Coppers, Brighton, İngiltere, 2005.

İngiltere'nin Brighton kentinde bulunan Prince Albert Pub'ın duvarına çizilmiş olan eseri satın alan kişinin ismi açıklanmamıştır. Miami'de açık arttırmada 573 bin dolara satılmış olduğu bilinmektedir. Banksy bu eserinde aşkın, hangi türde olursa olsun özgür olması gerektiğinin ve toplum tarafından kabul görmesi gerektiğinin altını çizmektedir.



Resim 16: Harap Edilmiş Telefon Kulübesi, 2005.

Banksy'nin yapmış olduğu *Harap Edilmiş Telefon Kulübesi* heykeli, balta ile yaralanmış, kanlı bir görüntüye sahiptir. Farklı eyaletlerde de bu tarz acı çeken telefon kulübeleri heykelleri mevcuttur. Londra'da Soho Meydanı'nda sergilenen bu özel parça, Şubat 2008'de New York Sotheby's'de 605.000 dolara satılmıştır.



Resim 17: David, 2007.

Banksy'nin *David* adı verdiği neredeyse insan boyutunda olan bu eseri cam ilyaftan yapılmıştır. Michelangelo'nun ünlü heykelini onun anısına revize etmiştir, kişisel dokunuşunu vurgulamak içinse David'e bomba imha ceketi giydirmiştir. 2007 Ekim ayında Londra'da 416.742 dolara satılmıştır. 2009'da Banksy tekrar bu heykelden yapmış, bu kez yüzüne bir eşarp takıp, intihar ceketi giydirmiştir.



Resim 18: Rats Merit Unconditional Love, İngiltere, 2006.

BANKSY'NİN DİSNEYLAND'I DİSMALAND

Banksy İngiltere'de terkedilmiş bir spor merkezini geçici sergi alanına çevirdi. Banksy'nin "*küçük çocuklara uygun olmayan aile eğlence parkı*" diye tanımladığı parkta, azrailin çarpışan arabalarla eğlendiği ya da Cinderella'nın bal kabağı arabasında korkunç bir kazaya uğradığı eserler sergileniyor.



Resim 19: Dismaland, 2015.

Sergi alanındaki bir çadırda katılımcılar otobüs duraklarındaki reklam panolarının kilitlerini nasıl açabileceklerini öğrenip 5 paunda panoları kırmak ve reklamları propaganda posterleriyle değiştirmek için gerekli olan aletleri satın alabiliyorlar.



Resim 20: Dismaland, 2015.



Resim 21: Dismaland, 2015.

Dismaland'a ilişkin yayınlanan resmi duyuru bile başlı başına bir eleştiri niteliğindedir.

“Sıradan bir aile gezintisinin ruhsuz, şekerle kaplanmış banallğine bir alternatif mi arıyorsunuz? Ya da biraz daha ucuz başka bir yer mi. O hâlde burası tam da size göre; akılsızca bir ‘gerçeklerden kaçış eyleminden’ kaçabileceğiniz kaotik bir yeni dünya.

Bu etkinlik yetişkinlere yönelik temalar, rahatsız edici görsellik, flaş ışıklarının genişletilmiş bir kullanımı, duman efektleri ve küfür içerir. Aşağıdaki nesnelere getirilmesi kesinlikle yasaktır: bıçaklar, sprey boyaları, yasadışı uyuşturucular, ve Walt Disney şirketinden gelen avukatlar.”

THE WALLED OFF HOTEL - DUVARLA ÇEVİRİLİ OTEL

2017 yılında Banksy uzun zamandır boş duran ve günde 25 dakika güneş alan bir binayı kendi sanat eserleriyle dekore ederek bir sanat eserine çevirdi ve otel olarak hizmete açtı.

Beytüllahim'deki 'The Walled Off (Duvarla Çevrili)' Otel, İsrail'in işgal altındaki Batı Şeria içinde ve çevresinde ördüğü tartışmalı duvara bakıyor. Otel "dünyanın en kötü manzarasına sahip olmakla" övünüyor.

İsrail duvarın 'terör saldırılarını' engellemek için gerekli olduğunu savunuyor, Filistinliler ise duvarın araziye el koymanın bir aracı olduğunu savunuyor. Uluslararası Ceza Mahkemesi duvarı "yasa dışı" ilan etti.

Otelin odaları da Banksy'nin çoğunluğu çatışmayla ilgili olan çalışmalarıyla donatıldı.



Resim 22: The Walled Off Hotel, 2017

Otel bir yandan sanat galerisi, diğ er yandan da siyasi beyan işlevi görüyor.. Banksy yaptığı yazılı basın açıklamasında “Bundan 100 yıl önce Filistin topraklarının İngiltere’nin kontrolünde olduğunu” belirtti ve bölgenin 1948 yılına kadar manda yönetiminde olduğu için otelin dekorunda da İngiliz stiline kullanıldığını ifade etti.



Resim 23: The Walled Off Hotel, 2017.

BİR UYGULAMA: BANKSY LONDON TOUR

Bir cep telefonu uygulaması olan ‘Banksy London Tour’, belli bir ücret karşılığında kullanıcılara Londra’nın sokaklarında Banksy’nin eserlerinin yerlerini harita üzerinde gösteriyor. Neredeyse bir galeride geziyormuşçasına, her eserin hangi sokakta, hangi caddede, hangi duvarda bulunduğunu gösteren uygulama, aynı zamanda eserlerin belli başlı özelliklerini, resimleriyle beraber tanıtıyor.



Resim 24: <http://banksylondontourapp.co.uk/>

BANKSY'NİN SON İŞİ BREXIT YORUMU

Banksy son işini İngiltere'nin Dover şehrinde bir binanın duvarına yaptı. Duvar resminde bir işçi AB Bayrağı'nda yer alan 12 yıldızdan birini parçalıyor.



Resim 25: Banksy'nin en son işi, Brexit yorumu, Dover, İngiltere, 2017.

Duvar resmindeki işçinin yıldızlardan birini parçalamasıyla bayrağın tümünde ilk bakışta fark edilmeyen 'çatlaklar' oluştuğu dikkat çekiyor, Brexit ile tüm birliğin parçalanma sürecine girdiğine yönelik bir mesajın verilmek istendiğini buradan anlayabiliyoruz.

BANKSY İLE İLGİLİ İNTERNET SİTELERİ

Banksy'nin çalışmalarından örneklerle ulaşılabilecek sitelerin başında kendi resmi sitesi gelir, www.banksy.co.uk yeni bir Banksy ortaya çıkmışsa birkaç gün sonra bu siteye konulur.

Banksy'i takip edebileceğiniz diğer siteler ise www.urbanartassociation.org, www.thebanksyforum.com, www.flickr.com/groups/banksy ve www.banksy-prints.com dur.

SONUÇ

Sonuç olarak Banksy bir sokak sanatçısıdır ve eserlerini asıl bıraktığı yer ve mekan açık hava ve sokaklardır, eserlerini sokaklara bırakırken herhangi bir maddi karşılık beklemez, bu sokak sanatının da ruhunu yansıtan bir tavidir, bu tavır her türlü mekana bir başkaldırıdır. Özellikle de sanatın sergilenip ticari bir meta olarak sunulduğu sanat galerileri ve müzelere karşı bir tavidir. Öte yandan Banksy özelinde mekan kullanımı durumunu ele aldığımızda Banksy'nin hem bu durumu desteklediğini hem de tam tersi oluşumların içinde de yer aldığını görmekteyiz. Mesela müze ve sanat galerilerini eleştirel bir tavırla gerçekleştirdiği ve illegal yollarla müzelere bırakıp yerleştirdiği işlerinde bu mekanları eleştirel tavrını görüyoruz. Ama öte yandan Banksy'nin büyük bir ekiple çok profesyonelce çalıştığını tasarımını kendi oluşturduğu özel mekanlarda işlerini sergilediğini de biliyoruz, Dismaland ve The Walled Hotel bu sergileme mekanlarına örneklerdir. Ticari manada ise işlerini pazarlayan özel bir ekiple çalışmaktadır, menejeri Steve Lazarides vasıtasıyla çalışmalarını açık arttırmalarda ve sanat galerilerinde koleksiyonerlere astronomik rakamlara satılmaktadır. Aslında Banksy sergileme mekanları kullanma konusunda kesin çizgilere sahip bir sanatçı değildir, işlerini insanlara tanıtan ve popüler olmasını sağlayan mekan sokaklardır ve halen işlerini sokağa bırakmaktadır. Sokak sanatçısı tavrını bu yönüyle kaybetmemiştir, fakat bunun yanında satış amaçlı işlerini gönderdiği açık arttırmalar ve sanat galerileri de vardır. Sokaklar dışında işlerini sergilemem tavrı yoktur, kendi işlerini sergilemek istediğinde bunu belli bir konsept dahilinde yapmaktadır. Banksy bunu başından beri planlıyor muydu bilemiyoruz ama buradan baktığımızda sokaklarda başlayan hikayesi bugün sanat ve ticaret arasında bir denge kurabilmiş gibi gözükmektedir. Hem kim olduğunu hala gizleyerek anonim ve özgür bir sanatçı kimliğine sahiptir ve hala işlerini sokak sanatının ruhuna uygun şekilde illegal yollarla sokaklara bırakmaktadır hem de popülerliği sayesinde bir sanat fenomenine dönüşmüş ve yaptığı işleri astronomik fiyatlara satabilmektedir. Herşeye rağmen Banksy'nin yapmış olduğu resimler incelendiğinde vermek istediği temel mesajın; tüketim toplumu çılgınlığına bir tepki ve savaş karşıtlığı olduğu görülebilir. Ayrıca bir dönem kendisiyle çalışmak isteyen Nike firmasına vermiş olduğu hayır cevabı ise Banksy'nin anarşist ruhu konusunda ne kadar samimi olduğunun bir göstergesidir.

KAYNAKLAR

Güneş, Şinasi. 2009. *Street Art*, Artes Publishing, İstanbul.

Ellsworth, Will .2015. *Banksy, Duvarın Ardındaki Adam*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

<http://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>

<https://onedio.com/haber/gizemli-sokak-sanatcisi-banksy-tarafindan-yapilmis-127-yaratici-sanat-eseri-336936>

<http://www.birinciblog.com/gercek-bir-sokak-sanatcisi-banksy/>

<http://www.biography.com/people/banksy-20883111>

Resimlerin Kaynakçası

- 1- <http://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>
- 2- <http://www.museedeslettres.fr/qui-est-banksy-lartiste-anonyme-au-pochoir/>
- 3- <http://banksyworld.blogspot.com.tr/2012/10/banksy-graffiti-in-palestine.html>
- 4- <http://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>
- 5- <http://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>
- 6- <https://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/maid-in-london/>
- 7- <https://www.canvasartrocks.com/blogs/posts/70529347-121-amazing-banksy-graffiti-artworks-with-locations>
- 8- <http://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>
- 9- <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1319517/Banksys-Simpsons-Korean-sweatshop-opening-sequence.html>
- 10- <https://news.artnet.com/market/detroit-banksy-a-bust-at-auction-336592>
- 11- <https://finart-leblog.com/2013/02/22/affaire-du-banksy-volatilise-lart-urbain-au-pied-du-mur/>
- 12- https://www.wired.com/2006/11/banksy_infiltra/
- 13- <https://www.emaze.com/@AOIRQWIO/BANKSY-/-ANGLAIS>
- 14- <http://www.mimdap.org/?p=8396>
- 15- <https://www.justcollecting.com/miscellania/banksys-kissing-coppers-mural-hammers-for-575-000-in-miami>
- 16- <https://www.canvasartrocks.com/blogs/posts/70529347-121-amazing-banksy-graffiti-artworks-with-locations>
- 17- <http://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>
- 18- https://thumbs-prod.si-cdn.com/sG_fXTrGHeMfr8WiSilmI-nEZM=/fit-in/1072x0/https://public-media.smithsonianmag.com/filer/Art-Attack-rats-unconditional-love-9.jpg
- 19- <http://cultoalmagazine.com/?p=584>
- 20- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare>
- 21- <http://www.thisiscolossal.com/2015/08/dismaland/>
- 22- <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/banksy-hotel-west-bank-palestinian-territory-israel-worst-view-world-local-residents-barrier-fence-a7631556.html>
- 23- <http://walledoffhotel.com/rooms.html>
- 24- <https://www.gravitywell.co.uk/work/banksy-bristol-london-tour-app/>
- 25- <http://www.designboom.com/art/banksy-dover-eu-mural-brexit-england-05-08-2017/>

TİYATRO VE AŞK

ÖZLEM DERİN

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
ozlemderin22@gmail.com

ÖZ

Aşk her zaman takip ettiğimiz ancak genellikle anlam veremediğimiz bir serüven... Kendi bencilliğimizin bir yansıması mı, yoksa sahip olma güdümüzün bir edimi mi? Bu metinde aşk üzerine farklı görüşlerden yola çıkarak, bir anlamda ölümden kaçış ve aşk düzlemini bir araya getirmeye çalıştım. Spinoza'nın conatus'u ve Bataille'in arzusunu, Artaud'un dehşeti ve vahşetiyle aynı düzlemde gösterme çabamın bir ürünü olan bu metin, en genel anlamıyla üzerimizde tahakkümlerde bulunan yaşamsal zamansallık içinde bir kırılma yaratabilme ve bu kırılma durumunun aşk ve cinsellikle benzer bir kendini kaybetme ile ortaya çıktığının, zamansal bir boşluktaki gösterilme gayesinin resmidir. Othello'nun aşkı ve nefretinin Shakespeare'in sahnesinden, felsefenin sahnesine daveti niteliğindedir. Kendi dehşetimizin bilinçsizliğine açılan bir bilinçle tanışmanın patikasına uzanmak için bir gösterge olması umudu ile...

Metni yazmaktaki asıl amacım insanların sosyal yaşam içerisinde maruz kaldıkları kurallar sisteminden anlık bir kaçış olarak algılayabilecekleri, aşk ve cinsellik durumlarının aslında daha derin ve sosyal anlamda üzeri örtülen bir hakikatle, ölümlle alakalı olduğunu ve ölüme uzandığını gösterebilmek üzerinedir.

Anahtar Kelimeler: Vahşet tiyatrosu, aşk, nefret, mimesis, cinsellik, Othello.

THEATRE AND LOVE

ABSTRACT

Love... The adventure which we follow every time but generally can't give a meaning... Is it a reflection of our egoism, or an act of motive to be owner something? In this text beginning with different opinions on love, I try to get together on a sense; running from death and the aspect of love. The text which is a product of my effort of showing Spinoza's conatus and Bataille's passion in the same place with Artaud's cruelty and terror; so generally is a picture which have a purpose to create a break in time's domination of relating to life and to show this break situation which appear as losing own self like love and sexuality in emptiness of time. It has a character of invitation of Othello's love and hate from Shakespeare's scene to philosophy's scene. With hope of, this can be a sign to reach, to the path to meet with conscious to open to our terrors unconscious...

Apparently you can see in this text, the real purpose is to catch a mimesis (ape) meaning beginning from Plato; then Aristotle, and at last the point of view of theatre. The main point is love and hates in our lives and the reflection of these points in philosophical and theatrical scenes. But the general frame necessary to be comprehend is, the love's source is an ego and all of tendencies about love and hate to somebody or something only have the roots on us. And conclusively, all of love and hate expressions pave the wave for appearing for ego's terror; and this terror cause to "little deaths" which with their help we can run from real life for a minute and meet with our animality, our passion and claims. And, of course running from the social life's rules and catch own selfness.

Key Words: Theatre of cruelty, love, hate, mimesis, sexuality, Othello.

*Eğer sevmek sevgilinin bana sunduğu aşkı sevmekse
sevmek aynı zamanda aşkıta kendini sevmek ve böylece kendine dönmektir.
Aşk... iki kişilik egoizmdir.¹*

Tiyatro bir dünyadır. Farklı kapıların, farklı dünyaların açıldığı, ikiliğin ve başkalaşmanın alanıdır. Gerçek dünyadan kopuk değildir tiyatro, ancak asla gerçek dünyanın birebir bir kaydı olarak da çıkmaz karşımıza. Tiyatro olanaklı dünyaların ve hayatların sergilendiği bir sahnedir. "Homerik... tarzdaki karakteristikler kendi nedenlerini dünyanın yorumunda bulurlar. Auerbach bu iddiayı koşulların basit bir ilişkisiyle temellendirmektedir: dünyanın yorumlanma tarzlarından birinin seçimiyle ve bu tarz aracılığıyla verili olan gerçekliğin bir benzerliği yapılandırılır."²Yaşam akışı içinde açılan farklı bir zamansallık, zamanda açılan bir boşluktur. Yalnızca kağıt üzerine yazılı sözlerden ibaret değildir. Aksine her kelimenin canlanarak, kağıtların dışına çıkması, jest ve mimiklerle hayat bulmasıdır. Taklit ediminden ileri gelen bir realite olanaklılığı sahnelenmenin temel unsurudur. Bu mimesis³ tir. Mimesis'i kullanmamız Platon'dan bağımsız olarak bunu ele alamayacağımızın esas göstergelerinden biridir. Platon idealar ve fenomenler dünyası olarak ikili bir model öne sürmesi nedeniyle, tüm fenomenleri ideaların birer taklidi olarak ele almış, sanatçıları ise taklidin taklitçileri olarak görmüştür. "...özünde sanat öykünmedir. Biçim örnekseldir, arketipseldir; doğal nesne bir mimesis/öykünme örneğidir. Böylece, örneğin bir insan resmi doğal, tikel bir insanın resmi ya da ona bir öykünmedir. Öyleyse bir öykünmeye öykünmedir. Oysa gerçekliğin aranması gereken yer Biçimdir; sanatçının çalışması buna göre gerçekten ikinci uzaklık aşamasında durur. Bu yüzden Platon, ki her şeyden öte gerçek ile ilgileniyordu, sanatı değersizleştirmek zorundaydı, üstelik yontuların, resmin ya da yazının güzellik ve çekiciliğini ne denli duymuş olsa da."⁴

Platon'un mimesis'e olan bu yaklaşımı temel olarak şu maddelerle ele alınabilir:

"1. Benzerliğin ölçütü olarak mimesis: kahramanlar ve Tanrıların gösterimi benzerlik ilkesine göre gerçekleştirilir. "İmgelerin üretimi" artık hakikat ve bunun mimetik gösterimi arasındaki ilişkiye dayanmaz. Buna göre, benzerlik aracılığıyla yaratılan imge gerçekliğin kopyası değil, ancak bir simulacrum'dur.

2. Mimesis aynı zamanda gösterim formundan belirlenen sesler ve eylemler aracılığıyla, benzeşimin gösterilmesidir. "Mademki hiçbir gösterim diğerine eşit değildir, yeni unsur kendisinin her bir gösteriminin tutumu içine girer. Herhangi bir durumda, gösterimin tutumu ve modu "enfeksiyon sürecinin" nasıl ilerlediğini belirler."

3. Bire-bir eşitliği gerektiren mimesis, en çok polis'teki çocukların eğitimi için önemli olduğundan "istenmeyen yan etkiler" ortaya koymadan taklit olmalıdır."⁵

¹ Immanuel Levinas, Metis Seçkileri – Sonsuza Tanıklık, 114.

² Gunter Gebauer- Christoph Wulf, Mimesis, trans. Don Reneu, 13.

³ Mimesis -öykünme [Alm. Nachahmung][Fr.,İng. imitation][Lat. imitatio][Yun. mimesis][es.t. taklit]:Örnek alınan şeyi yeniden yapma.

⁴ Copleston,Felsefe Tarihi Platon,Çev.Aziz Yardımlı, 132.

⁵ Mehmet Şiray, Performance and Performativity, 66-7.

Platon sanat açısından kısıtlayıcı bir tavır takınırken, Aristoteles ise mimesis'i öğrenmenin en etkin unsurlarından biri olarak kendi düşüncesinin içine almakta ve sanatsal mimesis'e özel bir dikkat göstermektedir. Bu taklit elbette, reel olanın yeniden oluşturulmasıdır. Ancak adı üstünde her yeniden oluşum, farklı süreçler ve ilerlemeler içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu bakımdan iyi ve kötü betimlemelerinin mimesis'ten bağımsız olarak ele alınabilmesi mümkün değildir. "O halde taklit edenler [sanatçılar], eylemde bulunanları taklit ettiklerine göre, buradan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Eylemde bulunanlar iyi ya da kötüdürler; insanlar, karakter bakımından iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp bu iyi-kötü karşıtlığına varır... Buna göre ozanlar, ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut ortalama insanların eylemlerini taklit ederler." ⁶

Her ne kadar dilsel temelli olsa da bir tiyatrodaki önemli olan sergileme gücüdür. Sergileme gücünün esas olarak bir taklit biçiminde ele alınabileceğini ifade ettiğimizden beri, mimesis özellikle Platoncu anlamda, görünenin yeniden oluşumundan daha farklı bir boyuta geçmiştir.

"Mimesis ... basit bir yeniden gösterim, bir taklit olarak ya da başka hangi anlamda kabul edilebilirse kabul edilmek yerine, her zaman bir problem olarak anlaşılmalıdır; mimesis, değişim etkisiyle etkide bulunur, bir şeyi Başka bir şey yapar." ⁷ "...mimesis hem teorik hem de pratik unsurları kapsayan, sembolik bir dünya yaratma eylemiyle karakterize edilir. Rolü bir metinde uzanan sahne üzerindeki insanın yeniden gösterim süreci ve kabiliyeti bunun karakteristik bir örneğidir." ⁸ "Mimesis hareketler kırılmalar, konsantrasyon ve yer değişimleriyle karakterize edilir; onlar ne öznenin ne de eşyaların olmadığı boş alanlar karşısına yüklenirler; mimetik bir oyunda karşıtlıkların birbirleriyle birleştiği paradoksal takım yıldızları içine düşerler." ⁹ "... dünyalar "diğer dünyalardan" kurulur." "Dünya kurmak bildiğimiz gibi her zaman elde mevcut olan dünyadandır; kurmak yeniden yapmaktır." ... Sanat yapıtları dünyayı yeniden düzenler ve yeniden örnekler." ¹⁰ "... kurgusal karakterler hem metnin okuyucularıdır, hem de kişi ve olayların yorumcularıdır. Bu açıdan bakıldığında, empirik kişiler edebi olanla - okuyucu ve yazar- karışır..." ¹¹

Ele aldığımız tiyatro kutsalın simgesidir, kutsal olana erişmenin bir adımıdır. İmkansızın, olanaksız olanın hayat bulma çabasıdır. Bir erişim noktasıdır. Gündelik yaşam içinde maruz kaldığımız kısıtlı yaşamsal sürecin dışına çıkışı simgelediği ve aslında bilinmeyen görünümü olduğu için kutsaldır. Buradaki kutsallık mutlak bir iyi olarak mı algılanmalıdır? Hayır, tam aksine kısıtlı bir zaman aralığı içinde maruz kaldığımız olaylar bütünü o kadar hızlı ve çarpıcı şekilde ortaya konmaktadır ki, bu derecede bir şiddet hiçbir alanda karşımıza çıkmamaktadır. Ancak şiddet de insanın özünde değil midir zaten ?

⁶ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, 13.

⁷ Gunter Gebauer- Christoph Wulf, *Mimesis*, trans. Don Reneu, 7.

⁸ A.g.m., 3.

⁹ A.g.m., 307.

¹⁰ A.g.m., 17.

¹¹ A.g.m., 22.

Tiyatroda da insanın aradığı şiddettir. “Açıkça söylensin ya da söylenmesin, bilinçli ya da bilinçsiz, ... yaşamın aşkın durumu, aslında seyircinin aşkta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda aradığı şeydir.”¹²

İnsan bencil bir yapı içindedir. Bencilliği onu etrafındakilere ister fiziksel ister duygusal olsun şiddet göstermeye yöneltmiştir. Bu anlamıyla Adem’e verilen hayvanları ve diğer yaratılanları adlandırma yetkisi şiddetin başlangıç noktası olarak kabul edilebilir niteliktedir. Şiddet adlandırmayla başlar ve adı olan her şey buna maruz kalır. Bu bakımdan insanların tek tek ya da toplu olarak isimlerle, kavramlarla baskılanması yeni bir hal değildir. Toplumsal yaşam ağıımız kendimize uygulanan, ya da bizim uyguladığımız şiddetin yayılımını sağlamaktadır. Bu, sahte bir üstünlük güdüsünün, Tanrısal bir yansımanın ürünüdür. Ancak nasıl Tanrı Adem’i, hayvanları, Havva’yı; ya da Tevrat’taki bağlamıyla Ish ve Ishah’ı gördüğü sürece onlar üzerinde hüküm verebilmektedir. Tanrı kendi özelliğini Adem’e verirken bunu yine kendi kontrolü altında, onu gözlemleyerek vermiştir. Ancak Tanrı onu gördüğü, cennette onu izlediği, izlerini takip ettiği sürece üstündür; yalnızca o anın hakimidir.

“RAB Tanrı yerdeki hayvanların, gökteki kuşların tümünü topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Adem’e getirdi. Adem her birine ne ad verdiyse, o canlı o adla anıldı. Adem bütün evcil ve yabani hayvanlara, gökte uçan kuşlara ad koydu.” (Yaradılış 2, 19-20)

Peki ya sonrası? Tanrı yalnızca izlememekte midir? Tanrıyı Tanrı yapan insanların onun yansıması olarak ona tapınmaları değil midir? Peki bu kovuluş itaat tutumunun yıkımından değil midir? Bilgelik ağacının meyvesini yiyen Adem ve Havva bilinçlenerek çıplaklıklarının farkına varmamışlar mıdır? Bu durumda önceden bir bilince sahip olmadıkları ortaya çıkar ki, bu koşulsuz şartsız bir itaatin izlerini taşır. Adem’e verilen adlandırma ve hayvanlar üzerinde üstünlük kurma yetkisi mevcut şiddetin ilk adımı olmak beraberinde, kovulma ve bilinçlenme anıyla pekişmiştir. Tanrı’nın her şeyi gören ve bilen tutumu nasıl olup da devrede değildir?

Bu bir tiyatro oyunuyla aynı düzlemedir. Tanrı bir senaryo yazarıdır, kendi oyuncularını seçmekte ve onların hareketlerini belirlemektedir. Ancak unuttur ki; onun sahip olduğu üstünlük güdüsü ve tapınılma ihtiyacı, kendi yansıması olan Adem’de de vardır. Yani, yazar itaat edildiği sürece kendi niteliklerini korumaktadır. Ancak senaryo bir kez oyunculara verildiğinde ve artık bunu başkalarına yansıtmaları istendiğinde, Tanrı’nın/ Tanrı yazarın etkisi kalmamaktadır. Çünkü nasıl her oyunda senaryodan kaymalar, doğaçlamalar ve karakterlerin bir anda başka bir karakteristikle sahneye konulması mümkünse, yaratılma ve düşüş senaryosunda da aynısı mümkündür. İnsanı şiddete meyilli kılan ve üstünlük güdüsünü veren Tanrı’dan başkası mıdır? Hayır. Tanrı o denli insancılığın temelinde durmaktadır ki, yalnızca Adem ve Havva’yı cezalandırması gerekirken, üzerlerinde yetkiye sahip oldukları hayvanları da düşüşe mahkum etmiştir. Her şey dünyaya fırlatıldıktan sonra, boş cennetiyle Tanrı nasıl bir tapınmanın ürünü olarak

¹² A.g.m., 107.

karşımıza çıkabilir ki? Bu bakımdan Şiddet başlangıçtan beri insandan ayrı olarak düşünülemezdir.

“1. Şiddet, ‘kendi olamamakla’ başlar; 2. Kendi olamamak, kendilikler arası ‘hierarchy’ye işaret eder – o anlamda, şiddet, hierarchy ile başlar; 3. Alt-üst sıralanışı anlamına gelen hierarchy’nin güvencesi, baskı ya da zorbalıkla hükmetmek anlamına gelen “tahakküm”dür – dolayısıyla; şiddetin tahakkümü, tahakkümün şiddetiyle doğru orantılıdır; 4. Kendi olmama ve şiddet sorunsalı; tarihsel/ toplumsal anlamda arkaik düzeylere, bireysel/ ruhsal anlamda en erken nesne ilişkilerine dek uzanır.”¹³

Oyunu oyun, yaşamı yaşam yapan insanlardır. Ancak neden ve nasıl’ı bilmemek, gündelik olan içinde bilinçsiz ve itaate eğilimli bir cennette yaşamak; yalnızca izin verilenler üzerinde yetke kurmak onların tutumudur. Gelgelelim tiyatro devreye girdiğinde, az önce bahsettiğimiz bilinirlik içinde kırılma yaratma gücü ortaya çıkmaktadır ki; bu dehşet ve bilincin en üst düzeyinin yansımasıdır. Sahnede olanlar artık oldukları insan değildir; her ne kadar onlara kendilerinden farklı; ama bir bakıma diğer insanların yaşamıyla benzer roller biçilmiş olsa da, artık o sahnede ne belirlenmiş kişilikler ne de mutlak boyunduruklar söz konusudur. “... imgesel alan... var olanlardan yoksundur ancak var oluştan değil, burada şu ya da bu ya da herhangi bir şey yoktur, ne Ben, ne o ne de öbürü vardır, “biri” vardır ve bu “biri” gündelik hayattaki “biri”ne tekabül etmemektedir. Bu alandaki var oluş da doğaldır. Bu alan en iyi biçimde artistik alan, edebiyat alanı ve sanat alanının ki olur...”¹⁴ Orada insan artık insan değil bir gölgedir, ikincil bir ben sahnededir. “Her gerçek resim ya da yontunun, kendi yerine gölgesi vardır, sayısını ikiye çıkarır; ve sanat, yapıtına yontarak biçim veren heykeltıraşın kendi rahatlığını altüst eden bir tür gölgeyi özgürlüğüne kavuşturduğunu sandığı andan sonra doğar.

... gerçek tiyatronun da kendi gölgeleri vardır ve tüm dillerin, sanatların içinde, yalnızca o, kendi sınırlarını kolayca aşan gölgelere sahiptir.”¹⁵... dilin ve kalıpların içine yerleşmeyen tiyatro, sahte gölgeleri yok eder, ama, çevresinde gerçek yaşam gösterisini oluşturan gölgelerin bir başka doğuşuna uygun ortam hazırlar.”¹⁶

Gölge reelin yükümlülüğünde değildir; artık jestleri ve mimikleriyle kendi yazın Tanrısına başkaldıran; jest ve mimikleriyle, o an maruz kaldıkları ve maruz bıraktıklarıyla Tanrı’nın Tanrısı haline gelmektedir. “İnsanın kendisini korkusuzca henüz olmayanın efendisi kılacağı ve olmayanı doğurtacağı tiyatroyla yenilenen yaşamın bir anlamına inanmak gerekir. Ve henüz doğmamış olan pek çok şey doğabilir, yeter ki biz sıradan kayıt organları olmakla yetinmeyelim.”¹⁷

Bu her şeyi bilen bile kestiremediği bir akış içinde savrulmaktadır. Tanrı’nın Tanrısı olarak ortaya çıkan bu gölge, bilinenin içinde bilinmezi ortaya koymaktadır. Hatta bilinen yalnızca sahneye koyanlar için değil, sahneye konulana maruz kalanlar için de

¹³ Haluk Sunat, Spinoza ve Psikanaliz ve Hayat, 252.

¹⁴ Özge Ejder, Spaces Of Boredom: Imagination and the Ambivalence of Limits, 107.

¹⁵ Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, 14.

¹⁶ A.g.m., 15.

¹⁷ A.g.m., 15.

bilinir. Örneğin; Oedipus'un başından geçecek olanlar en başta anlatılır. Ancak onun kırılma noktasını, şiddetini ve vahşetini ortaya koyan canlanmasıdır. Öykü, reel olanın farklı bir biçiminden; mevcut dünyanın olanaklı bir seçiminden öte değildir. Ancak onu dehşet verici kılan; bir zaman boşluğu içinde bir gölgenin eşliğinde her şeyin yeniden hayat bulması ve gölgenin sanki yaşama meydan okurmuşçasına, baş kaldırmışçasına bir mekan içinde iz bırakarak, bazen o mekanla bazen izleyenle bir olması, ancak aynı zamanda hepsinden farklı olmasındadır. Bu dehşet durumu, zamansal olan kırılma, bu başkaldırı durumu; insanın ereksiyonudur. İmkansız olan, yani zamansallığın tümüyle değiştirilmesi ve bilinirlik içinden tümüyle kopulması, ondan kaçınılması olanaksızdır. Yani imkansız olana erişmek anlamlandırılmaya tabi değildir; ancak anlık bir olanaklılık düzleminde gölgenin dansı belirli olana meydan okuyabilmenin; bir bedende bir çoklarını toplayarak belki bedensizleşmenin, belki ruhsuzlaşmanın; hatta ölümsüzleşmenin ortaya konmasıdır. Bilinç içinde yakalanan bilinçsizliğin başkaldırısı, unutuşu ve artık zamansallığa tabi olmayışıdır dehşetin kilit noktası.

“Vahşet, düşünceme sonradan eklenmiş değildir; önceden de vardı, ama bilincine varmam gerekiyordu. Ben, vahşet sözcüğünü, yaşama iştahı, kozmik sertlik ve amansız gereklilik anlamında, karanlıkları yiyip bitiren yaşam kasırgasının bilinirci anlamında, kaçınılmaz gerekliliği yaşamı işleten acı anlamında kullanıyorum; iyi olan şey istenilir, bu bir edimin sonucudur, kötülükse süreklidir.”¹⁸

Tiyatro ikizin sergilenme alanıdır. Bu ikiz reel Ben'den çıkmış olup onun izlerini taşımakta olsa da, ondan tümüyle farklıdır. Kötücül, dehşet verici ve vahşidir... Ancak ikiz asla bir yanılısama değildir.

İkizde, ikincil Ben'de asıl olan kendimizin ket vurumundan kurtularak açığa çıkması, hatta kabuğunu delerek doğmasıdır. Yaşamsal süreçler içinde her an engellenen ve bastırılmış olan bilinç dışının bütünsel bir patlayışıdır. Patlamış bir volkanın lavları gibi yakıp, yok eder. Bir anlığına bile olsa reel Ben'in duvarlarını yıkıp, ona oyuklar, kovuklar nakşeder.

Şiddet ve dehşetin bu kadar açık bir biçimini yaşayan seyircinin de, kendi içindeki ikilikleri ve gölgeleri bu formla birlikte hayat bulmaktadır. Aslında sahnelenen imkansız olan değildir, imkansız olanın, durdurulamayan ölüme doğruluğun ve yok oluşun unutulması, bir anlığına yok sayılmasıdır. Bir bilinç kaybıdır, üzerimize çöken siyah gölge. Bedensiz bir gölgenin bizi sarması, karanlık ve sis bulutu içinde anlık bir kaybımızdır. Devamlılık içinde oluşturulan yarığın karanlığını içimize çekmemizdir. Nefes alma edimi kadar bilinçsiz bir edimle kendiliğimizi kaybederek, gölgeleşmemiz, bedensizleşmemiz ve elbette bilinçsizleşmemizdir bu.

“Dehşetin, kanın, nefretin, gülünç düşürülen yasaların, son olarak da başkaldırının kutsallaştırıldığı şiirin doruk noktasına ulaştığımızı sandığımızda, hiçbir şeyin engelleyemeyeceği baş döndüren bir sarhoşluk...”¹⁹ olarak ortaya çıkar tiyatro. “...tiyatro...kötülük zamanıdır, karanlık güçlerin utkusudur, bu güçleri, daha derin bir güç

¹⁸ A.g.m., 90.

¹⁹ A.g.m., 27.

sönünceye dek besler.”²⁰ Onun içinde “... nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize bunu öğretmek için yaratılmıştır.”²¹

Ahlaki tutumlarla bağlandığımız, yargılandığımız hatta bazen prangalandığımız yaşamın yitirilmesidir bu. Tanrı'nın, tanrısal ve üstün olarak nitelendirilen her şeyin üstüne çıkmamız, bunları yok etmemizdir. Bir başkası tarafından bahşedilen üstünlüğü yok ettiğimiz düzlemde hayvansılığımızla barışmamız ve sahte üstünlüğü ortadan kaldırmamızdır. Engellenemez ölümü insani prangaları yıkararak, bedensiz ve bilinçsiz hale gelerek, hayvansılığımızı tekrar kazanarak bir anlığına yok saymamızdır. Bu anlamıyla düşünürsek, hayvansılığımızı reddetmek ve salt ahlaki öğretilerin kucağına uzanmak bir hastalık değil midir? Zaman akışı içinde elde ettiğimizi sandığımız bilinç aslında bilinçsizlik ve sahtelik içinde yoğrulmuş bir yalan değil midir? Diğer yandan dehşet ve şiddetin üzerine çıkarak yakaladığımız bilinçsizlik, asıl bilinç değil midir?

Öyle ki yaşam içinde elimizde olan tek şey, kelimenin bir anlamıyla bize bahşedilmiş olan bencilliktir. Bencilliğimiz; sahteliğini, dışa vurulmaktan korkulması ve sürekli kontrol altında tutulması gereken bir olgu olarak karşılanması bakımından açıkça göstermektedir. Bu sahte bencilliğin getirdiği üstünlük duygusu rahatsız edici bir şey olarak işlenmektedir. Hatta bazen korkutucudur.

Spinoza'cı anlamıyla aşk da aslında böyle bir durumdur. Nedenini verdiğime inanmadığım sevgi, seveni değil kendimi sevmemi sağlar. Nedenini vermiş olduğum sevgi, seveni sevmemi sağlarken yine kendime olan sevgimi arttırır. Bu bağlamda sevgi kendine duyulan bir yönelimdir. Başkasını sevdiğimizin söylenmesi onun bize ne kadar benzediği ve bizim bencil tatminimizi ne kadar sağladığıyla ilgilidir.

“1) Eğer bir başkasının aşkı için haklı bir neden sunduğuma inanırsam, değer veriliyor olmaktan övünürüm, daha açık söylersem, başkasının aşkı aracılığıyla kendi kendimi severim.

2) Bununla birlikte, eğer başkasının aşkı için bir neden sunduğuma inanmazsam, buna karşılık ona aşık olabilirim, onun aşkına karşılık verebilirim, kısacası sevenden sevilene dönüşebilirim.”²²

“Diğer bir deyişle, sevilebilecek olan tek şey conatus²³'tur...”²⁴ “...ben kendimden nefret edenin nefretini taklit etme (öykünme) eğiliminde olurum, çünkü karşıdakinin bir şeyden nefret ettiğini hayal ederim ve ben aynı şeyden nefret ederim. İçinde bulunduğumuz bu durumda üçüncü kişiliklerle ilgili olan başkasının aşırı duygusunu taklit etmem, aksine

²⁰ A.g.m., 28.

²¹ A.g.m. 71.

²² Miran Bozovic, İlk Bakıştan Önce: Lacan ve Spinoza, Monokl Dergi, 224.

²³ Conatus bir varlığı devam ettirme çabasıdır. “Her şey kendi varlığında devam etmek için elinden gelen bütün çabaları yapar... Hiçbir şeyde onu yok edebilen, yani varlığını ortadan kaldırabilen bir şey yoktur (önerme 4); fakat tersine olarak, o şey kendi varlığını ortadan kaldırabilen her şeyin karşıtıdır. Ve böylece o, gücü yettiği kadar kendi varlığında sürüp gitmeye çabalar.” (Önerme VI & Kanıtlama)(Spinoza, Etika, çev. Hilmi Ziya Ülken, 137.)

²⁴ Jeffrey Bernstein, *Lovefriend, Love and Friendship in Spinoza's Thinking*, 10-1.

kendimle ilgili olan başkasının aşırı- ilgilenen duygusunu taklit ederim – başkasının nefret ettiği kişi de benimdir. Bu da demektir ki, onun benimle aşırı-ilgilenen duygusunu bir aşırı-ilgilenen duygu olarak değil de, bir kendiyle ilgilenen duygu (self- regarding affect) olarak taklit ederim; kısacası kendimden nefret ederim.”²⁵

Sevgi ve nefret ilişkisinin tam olarak conatus üzerinden ele alınması bencilliğin ve egoizmin çıkış noktasında aydınlanmaktadır. Spinoza belli bir özne fikrinden asla bahsetmemiş olsa da, maruz kalma ve maruz bırakma etkisi içinde belirli bir modus’un olmasının gerekliliği ve bu modus’un etkileme ve etkilenme süreçlerinin önemi yadsınamaz. Burada modern anlamda bir özne anlayışından bahsetmesek bile, hatta bahsettiğimiz bu modus yalnız etkilerden oluşmakta olsa bile; kendisine gelen etkilere attract/ çekici bir duruma göre yaklaşmak zorundadır ki, bu da yine içsel bir yönelim kaynaklıdır. Yani Spinoza özne terimini kullanmasa bile, mevcut bir alıcı ve göndermede bulunan bir oluşum mevcuttur. Bu bakımdan bencillik tutumu da bunun kendi varlığını koruma tutumundan ileri gelmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz sahte üstünlük duygumuz, bu bencil yönelimlerin temel ortaya çıkış sebebi olarak karşımızdadır. Temelde yakalanmak istenen bu bencillik değil, en başta ifade etmiş olduğumuz unutuştur. Ancak gündelik yaşamda bize bu sahtelik bilincinin dehşetini yaşatarak, bilinçsiz gölgelenimimizi tetikleyecek karanlıklar yoktur.

Sahiplenme ve aidiyet kıskançlığın en önemli faktörü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıskançlığın getirdiği korku durumu bize ait olanın, sahip olduğumuzu sandığımız ve bizi doyuma ulaştıran şeyin başkasıyla olması nedeniyle değildir; burada asıl sorun bizim yerimize başkasını seçmiş olmasındadır. Reel yaşamda ortaya çıkan dehşet değil korku durumudur. Çünkü korku bir nesneye ya da dışarıdaki bir nedene uygun olarak önümüzde uzanmaktadır. Ancak dehşet sürekli olarak içinde olsak da, sahte üstünlüğümüzle kör ettiğimiz; ancak üstün olan üzerinde, üstünlük kurarak belirlenime meydan okuyabileceğimiz anlarda fark ettiğimiz, hatta bir anlamıyla reel farkındalığı kaybettiğimiz anda açığa çıkmaktadır. Korku kendimize olan sevgimizi sorgulamamıza yol açmaktadır ve bu bakımdan tüm yaşamsal enerjimiz / gücümüz, ya da Spinoza’cı deyimiyse conatus’umuz azalmaktadır.

İnsan “Temelde kendisini birisinin arzuladığı gibi arzular, böylelikle kendi Ben’ini arayışı arzu nesnesini aramaktan başka bir şeyle eş değildir.”²⁶“Yalnızca eğer diğerleri onu severlerse o da kendisini sevebilir. Eğer onu sevmezlerse, takdir etmelerini ister. Eğer onu takdir etmezlerse, onu korkutmalarını ister. Ve nihayet, onu korkutmadıklarında bile, ondan nefret etmeli ya da küçümsemelidirler. Onun gözünde bu sonuncusu aynı zamanda bir çözümdür: onu küçümseyen kişiler kendilerini severler; madem ki onları taklit etmektedir, onlar gibi olacaktır ve bu nihayet onun kendini-seven Ben olarak bir tasarısı olmasını sağlamaktadır.”²⁷

Dehşet Batailleci anlamda bir erotizmin de kapılarını açarken, aynı zamanda teatral anlamda da açığa çıkabildiği ölçüde anlam kazanmaktadır.

²⁵ Miran Bozovic, İlk Bakıştan Önce: Lacan ve Spinoza, Monokl Dergi, 224.

²⁶ Gunter Gebauer- Christoph Wulf, Mimesis, trans. Don Reneu, 249.

²⁷ A.g.m., 253.

“Eros’un arzusu bir vahşettir, çünkü olağanlıkları yıkar geçer; ölüm bir vahşettir, yeniden diriliş bir vahşettir, güzelliğe dönüşüm bir vahşettir, çünkü her yönde ve dönüp duran kapalı bir dünyada gerçek ölüme yer yoktur, çünkü bir yükseliş bir iç paralanmasıdır, kapalı uzam insan yaşamalarıyla beslenir, ve çünkü, her daha güçlü yaşam, öteki yaşamlarla iç içe geçer, daha doğrusu onları, güzelliğe dönüşüm ve iyi bir şey olan bir kıyımında yer bitirir. Kötü, gerçek dünyada ve metafiziksel anlamda sürekli bir yasadır, iyi olan bir şeyse bir çaba, yani buna sonradan eklenmiş bir vahşettir.”²⁸

Othello’da ortaya konan durum da farklı değildir. Merkezdeki her zaman Othello’dur. Desdemona’ya yapılan övgüler dahi, Othello üzerindedir. Othello’yu Desdemona’yı sevmeye yönelten şey kadının ona olan ilgisidir. Desdemona’yı Othello’ya bağlayan şey ise, Othello’nun deyimiyle kendisinin gösterdiği kahramanlıkları ve yaşadığı felaketleri anlattığı öyküleridir. Othello, Desdemona’yı değil kendisini sevmekte, Desdemona’nın hayranlığıyla bencil duygularını doyurmaktadır. Peki ya sonra ne olur? Oedipus’un başına gelenlerin önceden bildirilmesinde olduğu gibi, Othello’da olacakların izleri de en baştan verilir. Desdemona’nın babası metnin balında şöyle der:“Aklın varsa gözünü iyi aç Mağripli: Babasını aldattı, seni de aldatabilir.”²⁹

Bir yalan bile olsa, en küçük bir aldatılmışlık şüphesi bir ihanet damlası cinayeti getirir... “Eğer aşık sevgiliye sahip olamazsa bazen onu öldürmeyi düşünür; sıklıkla onu kaybetmektense öldürmeyi tercih eder. Ya da kendisini öldürmeyi diler.”³⁰ Burada karşılaştığımız durum mevcut olanın kaybıdır. Başkasıyla görmektense, sevgiliyi öldürmeyi düşünür insan. Aslında burada da konu yine sevgi değildir, Othello’nun Benlik’i yerine tercih edilen bir başkasının Ben’idir. Nasıl muhteşem ve kudretli Othello başka birinin Ben’ine yenik düşmüştür? Nasıl başka biri onun yerine tercih edilebilmiştir? Zaten bir kanıt olarak gördüğü mendil bile, Othello’nun Desdemona’ya verdiği mendil değil midir? O mendil Othello’nun kendisinin yansımasıdır ve Desdemona’nın onu kaybetmesi ya da bir başkasına sunması tam bir felaket değil midir?

“Cehennem derinliklerinden yüksel ve gel kara intikam! Ey aşk, tacını da gönül tahtını da zulüm sever nefrete bırak! Aldığın yükü kabir ey göğüs, çünkü bu yük yılan zehri!”³¹ “Benim için korkunç olan öldürmek değil, karım tarafından aldatılmış ve bu cinayeti o yüzden istiyor olmak... Bununla beraber ölmesi lazım; yoksa daha birçok erkeği baştan çıkarır. Işık sönsün, sonra da hayat ışığı.”³²

Ve nihayet eserin sonunda Othello Desdemona’yı öldürdüğünde, yaptığı hatayı fark etmektedir. Sevgisi- nefrete, nefreti tekrar sevgiye dönüşerek bulanık bir halin eseri olmuştur. Sevdiğimiz kendimizizdir, bizi seven yine bizi sevdiği için sevgilidir; ancak bize olan ihaneti hem onu hem de kendimizi nefret nesnesi haline getirir. Çünkü ihanet Ben’in

²⁸ Gunter Gebauer- Christoph Wulf, *Mimesis*, trans. Don Reneu, 91.

²⁹ Shakespeare, *Othello*, çev. Orhan Akıcı, 30.

³⁰ Georges Bataille, *Erotism Death & Sensuality*, trans. Mary Dalwood, 20.

³¹ Shakespeare, *Othello*, çev. Orhan Akıcı, 84.

³² A.g.m., 131.

yetersizliğidir. Bu bağlamda bir Ben'in yitirilmesi nihai olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu ben yitirimi sahnede olduğu sürece yeni doğuşlara gebecektir.

"Libidonun belli bir parçası hep Ben'de kalmakta, obje sevişi ne denli gelişirse gelişsin, belli ölçüde bir bensevi bireyde varlığını sürdürmektedir. Ben'in oluşturduğu büyük depodan libido dış objelere akıp gitmekte ve yine dış objelerden gerisin geri bu depoya dönüp gelmekte, başlangıçta Ben libidosu olan obje libidosu zamanla yine Ben-libidosu'na dönüşebilmektedir." ³³Kendi- libidosuna, ben- arzusuna dönüşen cinsel eğilim ve Ben üzerinden yansıyan ve Ben'e yansıtılan aşk duygusu Othello'da da aynı biçimdedir. Bu da mimetik bir edimdir. "Bu onun şüphelendiğinden daha çok ben-merkezciliğin ve beni- ilgilendiren doyumların - gurur, cinsel sahiplik, iştah, sevenin sevilmesi- konusu olmalıdır... Othello gerçekte onun kendisine olan aşkını sevdiği kadar Desdemone'yi sevmemektedir ve ona karşı olan hisleri gerçekten ben- ilgisi formundadır... o paylaşmak istemez; ve ben-merkezcidir, hatta egoistiktir." ³⁴

Spinoza'da aşkın nasıl şekillenerek bir Ben sevisine dönüştüğünden bahsetmiştik. Bu mimetik edim bir nesne üzerinden kendine yansıtma yaparak meydana geldiğinden, o nesnenin kaybı da, Ben kaybını tetikleyici niteliktedir. "... mimetik rekabetin son bulduğu cinayetdeki oç yanıt olacaktır, o zaman şiddet eylemlerinin zinciri içindeki sonuçların her biri bir önceki için oç'ü yeniden ortaya koyacaktır. Öldürme karşıtı olan yasaklama temel olarak intikamdan ayrılmış olamaz; tersine, şiddete karar veren ve öldüren birini ölümle tehdit etmektedir." ³⁵

Kıskançlık Othello'nun aklını başından alan şeydir. Ama neyin, kimin kıskançlığı? Kendisine ait olduğunu düşündüğü, aitikle yaklaştığı, onun kendisini sevmesini sağlayan şeyin. Çünkü; "Othello "kendi bedenini sevmeyi, kendisini sevmeyi becerememektedir ve bu onun kıskançlığının muazzam derecedeki vahşiliği, aşağılayıcılığı ve yıkıcılığını üreten ümitsiz ben- düşmanlığıdır... Othello kıskançlığını arttırmaya başladığında, Desdemona'nın ona olan ilgisini kaybetmesinin kısaca üç nedenini düşünür: özellikle etkili konuşmaması, siyah olması ve yaşlı olması." ³⁶ "... aşk ve cinsellik konularında kıskanç olmak birinin rekabet ettiği aşk nesneni kaybetmekten korkması ve şüphe duymasıdır. Bu biçimde tanımlanan kıskançlık hasetin karşıtıdır: bu birisinin iyi şansına karşı duyulan acı verici garezden çok, sevilen birinin kaybını engelleme anlamında koruyuculuk ve paylaşmayı istememidir." ³⁷

Kayıplar ve Ben sevgisi üzerindeki azalmalar bir eksiklik duygusuyla birlikte, sevginin karşıtı olan nefreti tetikler. Bu kasıtlı değildir elbette, zaten conatus'un sürekli olarak yükseltilmeye çalışıldığını daha önce ifade etmiştik. Ancak bilinçsizce olan bu değişim yine Ben içindeki değişimlerden, daha doğrusu Ben'in kendisine ait saydıklarındaki değişimlerden kaynaklanmaktadır.

³³ Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, çev. Kamuran Şipal, 95.

³⁴ Marcus Nordlund, *Shakespeare and the Nature of Love*, 182.

³⁵ Gunter Gebauer- Christoph Wulf, *Mimesis*, trans. Don Reneu, s. 257.

³⁶ Marcus Nordlund, *Shakespeare and the Nature of Love*, 117

³⁷ A.g.m., 164.

“Aşk kendisinin oluşturduğu şeyin nefrete dönebilmesi nedeniyle kesinlikle, onu tam olarak bir tutku yapan ve aşığı da onun kölesi yapan bir şeydir. Elbette, aşktan nefrete geçiş kasıtsızdır çünkü bu aşk doyumunun devamlılığını etkileyebilir: Hiç kimse nefret etmek istemez. Aşktan nefrete geçişin kasıtsızlığı – hatta hiçbir geçiş kasıtlı değildir- aşığın kendini birine aşık durumda tutma amacını bile etkileyebilir.”³⁸

Bu bakımdan hem kurban eden, hem de kurban edilen konumundadır aşık. Kendi Ben'i için başkasını kurban ederken, Benliğindeki bu değişimler de onun kendini- kurban vermesini tetiklemektedir. “Tutku aşık için anlayabileceğinden daha karmaşık hale gelmektedir...Aşık istemeden, kendisinin bir şeyden acı çekmesine neden olmaktadır. Aşk hikayesi onun güçlü otonomunun, bu yanılısına nedeniyle, şartların istekli kurbanı olarak hissettiğinde, amaçlayacağı ve amaçlayabileceği durumdur.”³⁹

“Benim için, akılsızca, ama çok seven biri deyin;
Kolayca kıskanmayan, ama bir kez de kıskandı mı
Kendini kaybeden biri diye söz edin benden.
O, deyin, aşağılık bir Hintli gibi,
Kendi kavminden daha değerli bir inciyi
Fırlatıp attı.”⁴⁰

Othello fırlatıp attığı bu değerli inciyi öldürürken kendi ölümünü de hazırlamaktadır.

“Öpmüştüm seni öldürmeden önce.

Öyle olacak yine

Öldürüyorum kendimi can vermek için öpüşünde”.⁴¹

Tiyatro sahnesi böyle “küçük ölümler” in, esas biçimiyle çoğul benlerin alanıdır. Bu anlamıyla realiteden kaçılan her an dehşetle yoğrulmaktadır. Tabi bu realite sahte bir üstünlükle boyandığından, üstünlüğün kaybolma anı ve kendi kötücüllüğümüzün farkına varmamız dehşetin asli anahtarıdır. Bu cinsel anlamda da böyledir. Çünkü her ikisinde de bilinçsiz bir bilinçlilik söz konudur. Ereksiyon halindeki bedenler anlık bir unutuşun ve reelden kaçışın sınırları içinde birbirleriyle birleşirken yalnız, bir kaçışı hedeflemektedirler. Bu hayvaniliğe geri dönerek tüm ahlaki bastırılardan kaçmak adına yapılmaktadır. “Ürkütücü olan, ahlak bozuklukları değil, onu çevreleyen bayağılıklar; hoş karşılanmayan, aptal, sıkıntılı erkek ve kadın kuklalarıdır.”⁴² Ancak bilinçsiz nihai boşalım anları “küçük ölümler”e, “küçük kaçışlar”a gebe olsa da, fırlatılmış olduğumuz dünyada ölüme doğruluğumuzun; o büyük ölümün sona erdiricisi değillerdir. İzlerken yaşadığımız dehşet ve sonundaki boşalım unutuşun getirdiği rahatlamadır. Ancak nihayetinde yeniden realiteye dönüşümüz, mutlak bir unutuşun ve meydan okumanın imkansızlığını acı verici bir biçimde ortaya koymaktadır. “Erotizm insanın içsel yaşamının bir görünüşüdür. Bunu fark etmekte başarısızdır çünkü insan sürekli olarak kendi dışında bir nesne arayışındadır ancak bu nesne arzusunun içselliğine yanıt verir. Nesne seçimi her zaman öznenin kişisel zevkine dayanır; hatta tüm ışıklar pek çok erkeğin seçeceği bir kadın üzerinde olsa bile,

³⁸ Jos Scheren, *The concept of love in Spinoza*, -.

³⁹ A.g.m.

⁴⁰ Shakespeare, *Othello*, çev. Orhan Akıcı, 146.

⁴¹ A.g.m.,147.

⁴² Georges Bataille, *İmkansız*, çev. Mukadder Yakupoğlu, 17.

belirleyici etmen sıklıkla bu kadının kavranamayan görünüşüdür, nesnel niteliği değil; eğer içsel varlığımıza bir şekilde dokunmazsa hiçbir şeyin seçimimize etki etmesi olanaklı olmaz.”⁴³ “...kadın partner erotizmde kurban olarak, erkek kurban eden olarak görülmektedir, ikisi tamamlanarak kendilerini ilk yıkım eylemi tarafından konumlandırılan devamlılıkta kaybederler.”⁴⁴ Tüm bunlar gizli içsel bir yönelimin ürünleri olarak sunulmaktadır. Ortaya konan çekicilik, sürekli olarak örtmeye çalıştığımız, sahte bir üstünlükle reddettiğimiz, hayvansılığımızın uzantısıdır. Arzu ve tutkuların kavrayışıdır. Tiyatro sahnesi bir biçimde imkansıza dokunmaya çalışmaktadır. Ancak realiteden ve zamansallıktan sonsuz bir kaçış olmadığı gibi, imkansız olanın sergilenmesi; ya da imkansız olana ulaşmak ifade etmiş olduğumuz gibi mümkün değildir. Her şey bir çabadan ibarettir. Onun sağladığı sahte olanın anlık unutuşudur. Boşalım sonrası gelen realite anlık bir nefes alışla yaşama hazzını duymayı sağlasa da; nefes almanın getirdiği mutluluk nefes verişin getirdiği sonlulukla bir araya geldiğinde ölüme meydan okumanın, imkansıza ulaşmak gibi olduğunu açık biçimde anlamaktadır. Ancak yine de yaşadığı dehşet onu kaçışlara- anlık ölümlere sürüklemeye devam etmektedir. Çünkü gündelik bilinçlilik içinde, ya da ifade ettiğimiz anlamıyla gündeliğin köreltilmiş bilinçsizliği içinde gizli bir dehşete dönüş vardır. Örtük biçimde hayvansılığın reddi ve üstünlüğün tuhafılığı hissedilmektedir. Bu hem ölümden kaçıştır hem de bir meydan okumadır. Ancak ölümden kaçış mümkün olmasa da, anlık unutuşlar yakalama arzusu ve bilinçsizlik olarak atfedilen, bilinçliliğe erişme isteğinin yok edilmesi olanaksızdır. Çünkü “Yürek başkaldırdığı ölçüde insanidir (bu şu demektir: İnsan olmak “yasaya boyun eğmemek”tir).”⁴⁵

Bu bakımdan tiyatro yazı ve görüntüyle ölü olanı canlandırmaktadır. “Yazı ve resmin büyü, ölüyü canlı gibi gösteren pudranınkidir. Pharmakon ölümü buyur eder ve barındırır. Kadavra iyi bir görüntü sağlar, onu maskeler ve makyajlar.”⁴⁶ Evet bir büyüdür belki de tiyatro ve aynı biçimde erotizm. Bir zehir gibi içimize girmekte, ancak aynı zehir unutuşu getirerek aslında bir devaya dönüşmektedir. Bu anlamıyla bir pharmakon’dur. “Yunanca’da, pharmakon resim anlamına da gelir; doğal renk değil, yapay boya; şeylerin rengini taklit eden kimyasal boya anlamına gelir.”⁴⁷ “Bu “pharmakon”, bu “ilaç”, aynı anda hem deva hem zehir olabilen bu iksir, daha o anda tüm muğlaklığıyla söylemin vücuduna girer.”⁴⁸ “Sperm, su, mürekkep, resim, parfümlü renk: pharmakon daima sıvı gibi nüfuz eder, içilir, emilir, içeri girer, içeriği tipin sertliğiyle belirler ve ardından onu istila eder ve ilacı, içkisi, içeceği, iksiri, zehriyle kaplar.”⁴⁹ Devamlı değildir pharmakon, erişilebilir değildir. Tiyatro ve erotizmin bize gösterdiği şey erişilmezliktir. Onlar imkansız olanı sezdirmektedirler. Hem zehir hem de deva olarak, kendi içimizdeki ikilik gibi, tiyatro sahnesindeki gölgelerin ikiliği gibi, hatta sevişen iki bedenın ikiliği gibi karşımıza çıkmaktadırlar. Bir unutuşun ve asli olanı hatırlayışın anlık görünümü olarak.

⁴³ Georges Bataille, *Erotism Death & Sensuality*, trans. Mary Dalwood, 29.

⁴⁴ A.g.m., 18.

⁴⁵ Georges Bataille, *İmkansız*, çev. Mukadder Yakupoğlu, 164.

⁴⁶ Jacques Derrida, *Platon’un Eczanesi*, çev. Zeynep Direk, 98.

⁴⁷ A.g.m., 84.

⁴⁸ A.g.m., 20.

⁴⁹ A.g.m., 108.

KAYNAKLAR

- Aristoteles, 2009, *Poetika*, çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Artaud, A., 1993, *Tiyatro ve İkizi*, çev. B.Gülmez, Yapı Kredi, İstanbul.
- Bataille, G., 1962, *Erotism Death & Sensuality*, trans. Mary Dalwood, City Light Books, New York.
- Bataille, G., 1997, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. A. Sönmezay, Ayrıntı, İstanbul.
- Bataille, G., 1997, *Eros'un Gözyaşları*, çev. M. Yakupoğlu, 1. Baskı, Göçebe, İstanbul.
- Bataille, G., 1999, *İmkansız*, çev. M. Yakupoğlu, Kabalcı, İstanbul.
- Bernstein, J., *Lovefriend, Love and Friendship in Spinoza's Thinking*, Clark University.
- Beyazyüz, M., Göka, E., 2012, *Hasta Bedenin Ruhu*, Ck, Ankara.
- Buchanan, I., 2008, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, Continuum, New York.
- Carr, A.N., Lapp, C.A., 2006, *Leadership Is a Matter of Life and Death The Psychodynamics of Eros and Thanatos Working in Organisation*, Palgrave Macmillan, New York.
- Copleston, 1998, *Felsefe Tarihi Platon*, çev. A. Yardımlı, İstanbul, İdea.
- Derrida, J., 2012, *Platon'un Eczanesi*, çev. Z. Direk, Pinhan, İstanbul.
- Duuglas-Ittu, K. , *Spinoza's Notion of Inside and Outside: What is a Passion?*
- Edit. Dreyfus, H.L. – Wrathall, M.A., 2005, *A Companion to Heidegger*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Ejder, Ö., 2005, *Spaces Of Boredom: Imagination and the Ambivalence of Limits*.
- Freud, S., 1999, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Dr. E. Kapkın, A.T. Kapkın, Payel, İstanbul.
- Freud, S., 2012, *Psikanaliz Üzerine*, çev. K. Şipal, Cem, İstanbul.
- Gatens, M., Lloyd, G., 1999, *Collective Imaginings Spinoza, Past and Present*, Routledge, London.
- Gebauer, G., Wulf, C., 1995, *Mimesis*, trans. D. Reneu, University of Callifornia Press, London.
- Göka, E., 1996, *Psikiyatri ve Düşünce Dünyası Arasında Geçişler*, Vadi, Ankara.
- Göka, E., 1997, *Varoluşun Psikiyatrisi*, Vadi, Ankara.
- Hooks, B., 2000, *All About Love*, Harper Perennial, New York.
- Levinas, I., 2003, *Metis Seçkileri – Sonsuza Tanıklık*, çev. M. Atıcı, M. Başaran, G. Çankaya,

Z. Direk, E. Gökyaran, Ö. Gözel, C. Haşimi, U. Öksüzan, C. Uslu, H. Yücefer, Metis, İstanbul..

Marshall, C., *Spinoza on Destroying Passions with Reason*, University of Melbourne.

Strawser, M., *The Ethics of Love in Spinoza and Kierkegaard and the Teleological Suspension of the Theological*.

Nadler, A., 2006, *Springtime for Spinoza*, Jewish Daily.

Nordlund, M., 2007, *Shakespeare and the Nature of Love*, Northwestern University Press, Illinois.

Nussbaum, M., 1994, The Ascent of Love: Plato, Spinoza, Proust, *New Literary History*, 25th Anniversary Issue (Part 2), 25 (4): 925 – 949.

Prof.Dr. Akarsu, B., 1998, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, İnkılap.

Safranski, R., 2008, *Bir Alman Üstat Heidegger*, çev. A. Nalbant, 1. Baskı, Kabalcı, İstanbul.

Scheren, J., 2013, *The concept of love in Spinoza*, Amsterdam.

Shakespeare, 2004, *Othello*, çev. O. Akıcı, Beda, İstanbul.

Sunat, H., 2009, *Spinoza ve Psikanaliz ve Hayat*, Yirmi Dört, İstanbul.

Şiray, M., 2007, *Performance and Performativity*, Ph.D. thesis, Peter Lang, Meinz.

Art-Sanat

Retracted Article: Music Preferences of the Faculty of Fine Arts Students

Author: Mustafa Kabataş

Issue / Year: 8 / 2017

Published online: July 2017

Retraction date: 16 September 2024

This article has been retracted and removed from publication on September 16, 2024 following court decision that plagiarism has been committed. The editors apologise to the readers of the journal for not having detected this situation during the submission process.

You can access the policies adopted by Istanbul University Press regarding Article Retraction here:

<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/art-sanat/information/policies>

<https://publicationethics.org/sites/default/files/retraction-guidelines-cope.pdf>

Geri Çekilen Makale: Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerinin Müzik Tercihleri

Yazar: Mustafa Kabataş

Sayı /Yıl: 8 / 2017

Online yayın tarihi: Temmuz 2017

Geri çekme tarihi: 16 Temmuz 2024

Bu makale, intihal yapıldığına dair mahkeme kararının ardından 16 Eylül 2024 tarihinde geri çekilmiş ve yayından kaldırılmıştır. Editörler, bu durumu makale gönderim sürecinde tespit edemedikleri için dergi okuyucularından özür dilerler.

Makalenin Geri Çekilmesine İlişkin İstanbul Üniversitesi Yayınevi'nin benimsemiş olduğu politikalara şuradan erişebilirsiniz:

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/art-sanat/information/politikalar>

<https://publicationethics.org/sites/default/files/retraction-guidelines-cope.pdf>

THE ONTOLOGY OF DIGITAL PHOTOGRAPHS AND IMAGES

KORAY DEĞİRMENÇİ
Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
koray@erciyes.edu.tr

ABSTRACT

This article attempts to understand the fate of conventional notions of photographic indexicality and referentiality in the digital era where digital images have replaced analog images almost completely. Following a critical overview of relevant literature on digital photography, the author makes a conceptual distinction between referentiality and indexicality with respect to their implications for the notion of photographic realism. With a particular focus on the concept of indexicality, defined herein as an element that radically determines the definition of photography, the author argues that the image becomes a “thing” in digital images in the absence of indexicality by using Jean-Paul Sartre’s notion of “illusion of immanence”, a claim that would strongly challenge the view that digital images can still be regarded as photographs that themselves presuppose a particular relationship between an image and its object.

Keywords: Analog photography, digital photography, indexicality, referentiality, realism, simulation, illusion of immanence.

INTRODUCTION

Despite having been defined in nearly countless ways, photography has long secured its place among other forms of imagery by representing objects in a reliable, consistent manner. Such supremacy may be considered a culturally or socially constructed outcome born of an entrenched affinity between seeing and knowing. Alternatively, photography might appear to be a product of its social functions (i.e., proving and verifying). No matter the rationale, photography's superiority in object representation remains essentially indisputable. Yet a solid corpus of literature has emerged along with the rise of the so-called "digital revolution" or "digital age" examining the issue of whether or not digitality has transformed the ties between reality and photography or, put more precisely, the ways in which reality is represented through photography. Even before digitality rose to prominence, many critical accounts in literature challenged the notion that the so-called direct and "natural" link between the external world and the photographic image is imperative to the indexical character of photography. Instead, some scholars contended that photographs are more akin to a factitious construction of reality than to the actual world. The ubiquity of digitality has since called into question more than ever photography's power of proof, to the point that some claim it has been undermined completely (Punt 1995, 3). The effects of digitality on photography have rendered seemingly simple questions controversial, including the extent to which the traditional definition of an image applies to digital images and whether or not proper photography still exists at all.

A trademark discussion of photography nearly always includes remarks about the 'realism' that distinguishes photography from other image forms. More specifically, photography involves a somewhat complex relationship between an image and its referent in that the object being photographed is effectively etched on the photographic surface (i.e., *indexicality*, wherein the photographic surface is an index of the actual object being photographed). To this point, Sontag argues that a photograph is "not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask" (1975, 154-155). Bazin suggests that "the photographic image is the object itself" (1967, 14), insinuating that a photograph is an extension of the object pictured but not, as many scholars have argued, a "mirror of reality." These depictions of photography as a trace, which emphasize indexicality, are common in the field's scholarship. Arnheim explains photography thusly: "the physical objects themselves print their image by means of the optical and chemical action of light" (1974, 155). Krauss (1986, 203) echoes this sentiment, noting that photographs "look like footprints in sand, or marks that have been left in dust." Armstrong (1998, 2) further defines photography as "first and foremost an indexical sign, [...] an image that is chemically and optically caused by the things in the world to which it refers." Thus, the photograph is "predicated on its relation to nature before it is mediated by a code of legibility."

Digital imaging techniques began to gain popularity in the early 1990s and have since come to constitute a new cultural practice. As such, an accompanying body of literature regarding photography's now-fluid definition further complicates the already

problematic notion of its truthfulness. I will attempt to offer a critical overview of prominent discussions in this vein to clarify the implications of the “digital revolution” on the changing meaning of what is disputatiously referred to as photography with a particular focus on the issues of indexicality and referentiality. These discussions, I believe, share a few commonalities with respect to their theoretical frameworks. Initial approaches were more concerned with the representation of “new” images; that is, they examined whether or not the ways in which conventional photography reflects reality were significantly undermined or changed, thereby challenging the assumed vraisemblance of photography given the rise of digital imaging. This consideration was closely related to another concern, namely photography’s long-standing (but loosely established) status of certificate of evidence associated with photography’s entrenched notion of causality. This raises the question of whether or not the conventional notion of representation can still be used to describe adequately the relationship between photography and reality; or, alternatively, should we use the notion of simulation to depict this association following the so-called digital revolution? Perhaps not surprisingly, such theoretical accounts deal primarily with documentary or press photography to offer a somewhat pessimistic view of the future of these genres. They also suggest, rather provocatively, an overall dissolution of the link between the photographic surface and its referent. Complementing this second view is another line of thought which claims that the nature of photography has fundamentally transformed due to digital photography, wherein the notion of indexicality has ceased to be a defining characteristic. This theory is largely concerned not with how photographs appear to us, but instead with the type of medium photography has become; i.e., the ontological definition of what is now considered photography, for better or for worse.

Lister’s (2009, 314) distinction between analog and digital may shed light on this issue.¹ Images are conventionally analog in nature; they are formed by physical signs and marks on particular surfaces, which are not separable from the very surface that carries them. However, the digital medium does not transmit physical properties; it involves instead the transformation of information, a symbolization of physical properties via arbitrary numerical codes. In that case, analog images can be regarded as being based on continuity, comprised of materials and techniques specific to that particular medium. Digital images, in contrast, are unitized (i.e., separate, quantifiable, and perfectly reproducible mechanically), constituted by materials and techniques that are not limited to the digital medium. These nearly irrefutable differences between digital and analog images gain more convincing meaning in the context of discussions regarding digital photography. For example, the duality between continuity and unitization calls to mind a discussion of whether analog and digital photography are irreconcilably different in terms of technical

¹ I use the term “analog photography” with reservation in the remainder of the text. As Jäger (1996, 107-108) asserts, it is quite problematic to define all conventional photographs as analog. Although it is a general tendency in the digital era, this applies the label of ‘analog’ to even the most abstract photographs simply because they are based on film, which is obviously not true. Moreover, Jäger contends that the process of transmission of light onto the digital sensor is itself an analog process. Thus, he chooses the term “technical picture” for photographs that are considered either analog or digital. I make the conceptual distinction between analog and digital photography by focusing on the act of processing, not the moment of photographing. I will further legitimize this point in the context of the absence of indexicality and referentiality in digital photography.

qualities such as dynamic range and tonal richness.² On the other hand, the contrast between the irreversible and inconvertible characteristics of analog images, which rely on transmission, and the reversible and convertible characteristics of digital images, which rely on transformation, summons the issue of indexicality. More specifically, there is a question of whether or not digital photographs are considered indexical in nature.

EARLY APPROACHES: THE END OF PHOTOGRAPHY?

As has been touched upon briefly, nascent approaches that emerged in the early 1990s tended to interpret the rise and gradual prevalence of digital imaging systems as a serious challenge to the definition of photography as a realist medium and a certificate of evidence (and presence).³ Undoubtedly, these approaches were perhaps over-reactive in their assessment of digital imagery because the phenomenon was new and undeveloped compared to the digital imaging techniques available today. Initial approaches tended to focus more on the state of photography's power to reflect reality and, by extension, whether or not photography had lost its status as a certificate of evidence. In his book, which exemplifies perfectly these early approaches, Ritchin (1990, 3) offers an image of a science fiction dystopia in a passage in which he muses about photographic advertisements adorning the New York City subway:

I tried to imagine how it would feel if, despite the evidence of the photographs, everything depicted in them had never been. It was difficult to do because the images seemed so life-like ... If so, the photograph referred to nobody ... I looked at the people sitting across from me in the subway car underneath the advertisements for reassurance, but they too began to seem unreal, as if they also were figments of someone's imagination. It became difficult to choose who or what was "real," and why people could exist but people looking just like them in photographs never did.

Fast-forwarding a quarter-century, now that raw data can be processed to generate "genuine" images via computer, Ritchin's reaction might seem rather archaic. However, his statements also convey the conventional belief that photography is a certificate of evidence. Ritchin points out new ethical problems in the realm of photojournalism in light of the emergence of digital post-production manipulation. For him, manipulation was common in

² I would like to make a brief note on this point. These "technical" discussions offer both phenomenological and ontological insights. However, it is not uncommon for these discussions to be couched at times in belief rather than fact. For example, there is a general belief that digital photographs still fall considerably behind analog photographs with respect to generating tonal richness and depth of black-and-white photographs. Yet, as a person with extensive experience in darkrooms who has studied exclusively on the tonal characteristics of black-and-white photography, I am almost unsuccessful in discerning "analog" photographs from their film-simulated counterparts generated by various software in blind tests when looking at tonal richness and forms of expression. Thus, the discussions based primarily on phenomenological grounds have become essentially meaningless considering the unprecedented pace at which digital imaging technologies have developed.

³ Flusser's argument emerges as an exception among early approaches. Flusser (1986, 331) asserts that in the digital era, photographs are emigrating from their "material support into the electromagnetic field" to be seen on screens rather than on paper. For him, this technical revolution is indeed a cultural revolution, which would be an answer to the problem of oblivion. Humans have long been in pursuit of the preservation of information (and immortality) with a tendency to avoid entropy. Thus, immaterial photographs are the best means by which to preserve memory and overcome entropy. Flusser suggests that new photography has the potential to transcend the long-standing duality between science and art.

conventional photography as well, but it was moderate and did not harm the integrity of the image. Ritchin's critique is not confined to a particular realm of photographic practice but rather implies a general transformation of photography itself. In another work belonging to the same period, he argues that photography has gradually lost its immanent realism and declares the end of photography as we have known it (Ritchin 1991).⁴ Put simply, Ritchin was anxious—especially with respect to the future of photojournalism—because he feared that manipulated photographs that have very little to do with reality would become indiscernible from unmanipulated, “straight” photographs, a situation which would undermine the credibility of photographs altogether.⁵

Probably the most influential and oft-referenced work in these early discussions was Mitchell's *The Reconfigured Eye*, published in 1992. In it, Mitchell declares the year 1989 (the 150th anniversary of photography) the end of photography, then prudently revises his observation by claiming that photography is being displaced radically and permanently by digitality much like painting was displaced by photography 150 years prior (1992, 20). Yet Mitchell's assertion does not necessarily mean that he naively believes in the claims of truth and realism that pervade conventional photography:

An interlude of false innocence has passed. Today, as we enter the post-photographic era, we must face once again the ineradicable fragility of our ontological distinctions between the imaginary and the real, and the tragic elusiveness of the Cartesian dream. We have indeed learnt to fix the shadows, but not to secure their meanings or to stabilize their truth values; they still flicker on the walls of Plato's cave (225).

Although Mitchell's argument offers a critical and even groundbreaking perspective, it is still plagued by certain weaknesses endemic to the early approaches. For example, Mitchell (1992, 6) compares the amount of information generated by analog and digital images and then concludes that analog or film-based images offer an infinite amount of information whereas digital images have limited tonal and spatial resolution. This claim becomes essentially meaningless given the astonishing technical capabilities now offered by digital imaging systems.⁶ Manovich (2006, 244) criticizes Mitchell's discussion by raising the simple point that as early as the mid 1990s, digital technologies were capable of

⁴ Such pessimistic approaches declaring the end of photography, or claiming the disappearance of the distinctive characteristics of photography given the rise of the digital era, were especially common in early approaches. For other prominent examples, see Willis (1990), Mitchell (1992), and Robins (1995).

⁵ Another influential critique with respect to photojournalism comes from Bossen as early as 1985. Bossen (1985, 27) claims that as photography moves toward its optical-electronic-computer future from its optical-chemical past, its sources of credibility and philosophical notions of truth will become obsolete.

⁶ When comparing digital and analog photographs on the basis of data gathered through scientific experiments, Archambault (2016) concludes that digital photography outdistanced analog photography some time ago with respect to grain and noise levels and dynamic range. Although it is problematic to compare analog and digital images on the basis of quantifiable characteristics, this observation renders claims similar to Mitchell's effectively meaningless. For example, as early as 2005, the highest-quality digital cameras reached 13 stops of dynamic range, which the highest-quality film cameras were able to capture. Another example is the amount of grain, sometimes regarded as an aesthetic tool for artistic expression, which is technically nothing but chemical particles that have not received sufficient light. A similar element in digital images is noise, which is unwanted signals generated by a camera's digital circuitry. Like the former observation, digital photography long ago surpassed analog photography with respect to the elimination of these technically “unwanted” elements.

producing high-resolution images with few major pixelization issues. Manovich (2006, 245) goes on to challenge Mitchell's perspective by contending that "normal" or "straight" photography has never existed.

Although not directly related to the impact of digital imaging technologies on analog photography, Crary's (1992) perspective is quite impressive in its comprehensiveness. He investigates this issue in light of the overall transformation within what he calls the "modern scopic regimes." Specifically, Crary (1992, 1) argues that sweeping progress in computer graphic techniques is a part of "reconfiguration of relations between an observing subject and modes of representation" and "transformation in the nature of visibility." For him, this transformation is "probably more profound than the break that separates medieval imagery from Renaissance perspective." He adds that digital images operate not through the mimetic capacities of analog mediums, but instead relocate vision from the level of the human eye to someplace else where there is no reference to the position of the observer in a "real", optically perceived world. Crary's position regarding the absence of referentiality in digital images, along with his prophetic vision during digitality's nascent period, has become a cornerstone of subsequent literature:⁷

Most of the historically important functions of the human eye are being supplanted by practices in which visual images no longer have any reference to the position of an observer in a "real," optically perceived world. If these images can be said to refer to anything, it is to millions of bits of electronic mathematical data. Increasingly, visibility will be situated on a cybernetic and electromagnetic terrain where abstract visual and linguistic elements coincide and are consumed, circulated, and exchanged globally (2).

Apart from these exceptional approaches, a common thread in early theories was the establishment of a duality between digital and analog photographs with respect to their capacity to reflect reality. There are a number of potential explanations for scholars' initial reactions: widespread anxiety evoked by the common practice of manipulation in digital images, the assumed absence of the direct link between image and photographic object in digital images, and the relatively underdeveloped technical capabilities of digital imaging systems at the time. Thus, it is not reasonable to assert that early literature regards photography as a "mirror of reality" or that scholars overlook the fact that photography's immanent realism is indeed a cultural construction. Kember (1998, 17) raises a critical question that underlies this point:

Computer manipulated and simulated imagery appears to threaten the truth status of photography even though that has already been undermined by decades of semiotic analysis. How can this be? How can we panic about the loss of the real when we know (tacitly or otherwise) that the real is always already lost in the act of representation? Any

⁷ Another early figure who emphasized the absence of referentiality in digital images was Jacques Derrida. For him, recording an image digitally is inseparable from image production. Thus, digital images do not refer to any external and unique referent (Derrida 2010, 5), and photography becomes instead a performative act which further complicates the issues of truth and reference.

representation, even a photographic one, only constructs an image-idea of the real; it does not capture it, even though it might seem to do so.

Thus, the anxiety that infiltrates early approaches is likely a result of threatening the subject's position itself in the very act of beholding or, more generally, within the production of images themselves. As Martin Lister (2009, 321) notes, what is at stake is a "historical and psychic investment in photography's 'realism'."

These somewhat impetuous approaches led to more moderate and cautious discussions beginning in the mid-1990s.⁸ In his critique of early pessimistic approaches, Manovich (2006, 244-245) suggests that they were based on the comparison of manipulated digital photographs and unmanipulated documentary photography, a contrast which is hardly operational since, for him, the realist tradition and photography based largely on manipulation had already existed as two separate realms in conventional photography. However, I will argue that Manovich's critique becomes ineffective because the anxiety surrounding manipulation, which infiltrated early approaches, was mostly tied to an entrenched belief in photographic transparency. It was often closely associated with the indexical character of photography and sometimes regarded as a discursive element that challenges the conventional notions of representation. Bolster and Grusin's (2010, 110) observation illuminates this point:

It is not any one digital photograph that is disturbing. We are disturbed because we must now acknowledge that *any* photograph might be digitally altered. Digital technology may succeed-where combination printing and other analog techniques have not succeeded in the past -in shaking our culture's faith in the transparency of the photograph ... If the viewer believes that a photograph offers immediate contact with reality he can be disappointed by a digitally altered photograph. The reason is that the logic of transparency does not accord the status of reality to the medium itself, but instead treats the medium as a mere channel for placing the viewer in contact with the objects represented [emphasis original].

Their observation insinuates that manipulation in the analog and digital eras are radically different and have distinct implications. Thus, Manovich's criticism fails to explicate adequately the anxiety provoked by digital-era manipulation.

With regard to Manovich's seminal criticism, it is important to examine his attempt to answer the question of how digital images operate within their own peculiar semiological dynamics. Manovich is against a clear-cut division between digital and analog images. For him, when we look at concrete digital images and their uses, there are few notable differences from analog images apart from abstract principles. In fact, he even goes so far as to allege that "digital photography simply does not exist" (Manovich 2006, 242). A

⁸ However, that does not mean that these emerging discussions can be classified as optimistic. I hardly agree with Lister (2007, 251), who asserts that early approaches have gradually reached a consensus on the fact that photography was not dying; on the contrary, digital technology has paved the way for new and alternative ways of producing photographs. As will be discussed shortly, subsequent literature has also been generally pessimistic, if not to the same extent as early approaches.

superficial reading of Manovich in this context would likely reveal that he analyzes photography on a phenomenological level. The minor structural details that cannot be discerned by the beholder do not have significant implications; as such, digital images retain meanings and functions inherited from analog images. In fact, however, this is not the case. Manovich's claim can be interpreted as an expression of his core observation: the paradox of digital photography is its imitation of the cultural and aesthetic codes of analog photography. Moreover, the film look (i.e., "the soft, grainy, and somewhat blurry appearance of a photographic image") has become fetishized in digital images (242). He prefers the term "photography after photography" rather than the *end of photography* or *post-photography*, both of which were commonly used in earlier accounts. In a more provocative theoretical maneuver, digital imagery, for him, "annihilates photography while solidifying, glorifying and immortalizing the photographic" (241). One could argue that within what Manovich conceptualizes as the paradox of digital photography, the digital image is itself being annihilated. Roberts' (2009: 289) observation is particularly illuminating in this context:⁹ He regards a central element in digital photography, digital effects, as a space in which "the real is self-consciously 'put together', transforming naturalism's idea of the photograph as a neutral transcription of appearances into its very opposite: the figural (metaphoric) construction of the real, as in painting." Undoubtedly, Manovich's observation two decades ago has proven prophetic today. In the contemporary economy of images, the fetishization of the characteristics of analog mediums is so pervasive that competition among digital mediums and images is determined largely by their ability to imitate analog mediums.

To this point, Batchen (1997) presents the most radical view of the second generation of discussions with respect to the notion of manipulation in digital images. Specifically, he asserts that the photographic practice itself is an act of manipulation. For him, even documentary photographs, generally termed "normal" photographs, are comprised of various technical elements, such as cropping, flash use, exposure preferences, etc., that render the emergent image an artifice. That is, the photographer manufactures an image by representing a three-dimensional object within a two-dimensional image (212). Thus, digital photography upholds the very tradition of depicting an altered version of the world inherited from conventional photography, which suggests that the digital era is an evolution in photography itself rather than a revolution that breaks with photography's tradition. Although Batchen has put forth many insightful analyses in subsequent works, his efforts to define digital photography as a continuation of the tradition of analog photography are hardly convincing. While one could understand Batchen's rejection of earlier approaches' laser focus on the notion of manipulation, his perspective again places this notion into the very center of the analysis in reverse. In other words, the centrality of manipulation prevents us from discerning other elements of digital photography that

⁹ As an interesting observation, the first filter produced for Photoshop was the lens-flare filter. Although the first uses of this filter intended to reproduce images from raw data on computers with a photographic look, it was soon discovered that this filter created depth illusion. Lens-flare, a previously unwanted element in analog photography, has become a desired effect in digital photography as a way to imitate analog images and create depth illusion (Cubitt et al. 2015, 7-8).

render it ontologically different from analog photography.¹⁰

INDEXICALITY AND CAUSALITY IN DIGITAL PHOTOGRAPHY

One could regard a digital image as having an ontological and causal relationship with the photographic object. However, the scenario is not so simple in the context of digital images. Digital cameras' circuitry and software process sensory information to transform such data into something recognizable, which is then perceived as an image by us. However, let us assume that this process generates images that are indistinguishable from analog images. In that case, is the only difference between these two image forms ontological, per se? Or, to put it another way, do ontological differences need to result in phenomenological differences? To parse out an answer to this question, we must first consider how causality and "iconic indexicality," generally regarded as constitutive notions of photography, operate within the realm of digital images. Willemsen's (2002, 20) enlightening observation is a good starting point:

An image of a person in a room need no longer mean that the person was in that particular room, nor that such a room ever existed, nor indeed that such a person ever existed. Photochemical images will continue to be made, but the change in the regime of "believability" will eventually leech all resistance that reality offers to "manipulation" from even those images ... The digitally constructed death mask has lost any trace of the dialectic between the skull and the face, any trace of the dialectic between index and icon.

The causality problem in digital photography has noteworthy implications. The cultural and historical investment in photography's realism and the notion of photography as evidence of presence has gradually become more problematic, not only in the realm of digital photography but also for analog photography. A digital image acts as a photograph not because it has an ontological and causal relation with a thing (i.e., the photographic object); it does so because, as Rubinstein and Sluis (2013, 28) aptly state, the recorded data on the digital sensor is designed algorithmically so as to be perceived as a photograph by humans. As Amelunxen (1996, 101) contends, although digital images are still perceived within their representational features, they are no longer regarded as a transfer of a temporal and spatial moment.¹¹ Another consequence of the problematic nature of causality and indexicality in digital images relates to the semiological meanings of the photograph.

¹⁰ However, a distanced approach to the notion of manipulation should not be interpreted to mean there is no difference between the use of manipulation in digital and analog photography. The very structure of digital photographic practice that allows the photographer to change images effortlessly is radically different from analog photography technology. Seamless alterations are possible in digital photography because manipulation is composed of the addition or removal of image pixels. What is defined as "pixel revolution" in literature leads to "digital wizardry" (Geuens 2002, 20) that allows for the manipulation of any part of an image without modifying its resolution or having any effect on the surrounding area. Thus, this is something of a perfectly immaterial process that leads to a proper "reproduction." The conception of digital photography as a never-ending and permanently becoming process generally emphasizes this feature. Yet such digital wizardry should be seen as the result of the ontological changes and features of digital photography, not the cause thereof. Its explanatory power is thus quite limited apart from ethical discussions common in photojournalism and documentary photography.

¹¹ Amelunxen prefers the term "analogo-numerical photography" in place of "digital image."

Indexicality can be seen as a distinctive feature of photography as long as it is tied to iconicity. As such, threats to causality also undermine the foundations of iconic indexicality.

Later discussions on the algorithmic character of digital images muddy the issue even more. Røssaak (2011, 193) makes a clear distinction between analog and algorithmic culture. There is a causal relationship between storage and display in the former; in the latter, however, “the relationship has become not simply arbitrary, but dependent on the new interstice of software.” Røssaak’s observation can be clarified with an example: any medium stored in your computer will be “read” in a considerably different way years later, as the tools and software through which you read them will be much different from those available today. Conceptualized accordingly, the digital medium is nothing but information born of a never-ending and amorphous process.¹² The modernist notion of medium specificity loses much of its explanatory power in this context. Hayes’ (2008: 94) observation frames the very process within a digital sensor as a kind of (re)construction, rather than a process that can be understood within a conventional notion of representation:

Digital cameras already do more computing than you might think ... You might therefore suppose there’s a simple one-to-one mapping between the photosites and the pixels ... But that’s not the way it’s done ... a digital camera is not simply a passive recording device. It doesn’t take pictures; it makes them. The sensor array intercepts a pattern of illumination, just as film used to do, but that’s only the start of the process that creates the image. In existing digital cameras, all the algorithmic wizardry is directed toward making digital pictures look as much as possible like their wet-chemistry forebears.

Hayes’ argument has significant implications for the present discussion. Firstly, Manovich’s argument that digital images are coded on the basis of the “photographic” is confirmed by Hayes with respect to the technical aspects of digital image production. This point can be seen as a humble one; it is hardly unexpected that digital photographs follow the representational modes of conventional photography. However, this point has more radical consequences than might first be assumed. Digital images are increasingly coded to produce what I would prefer to call a sense of indexicality that would be a more proper term, for the purposes of the present discussion, than Manovich’s “photographic look”. The sense of indexicality can be attained through many forms. It can be a formal and aesthetic preference, such as emulating the grainy texture of analog images by processing noise accordingly; or the “memorization” or rendering realistic of smooth, plastic, and overly perfect computer images by adding textures believed to be particular to analog images. Secondly, the very nature of the primary level of photography, comprised of the first encounter of light with the surface of contact (i.e., film or negatives in analog photography and sensor in digital photography) would have significant consequences for the ontological definition of the emergent image. Analog photography depends heavily on the causal relationship between the storage (i.e., the surface of contact) and the image. That is, the

¹² The conception of the digital image as information, and its potential, can be understood through a simple Google image search. Reverse image searching has been added to this facility as well. Face recognition technologies operate within the same logic.

relative autonomy of the image is limited as long as the medium specificity is retained, which is mostly true in the case of analog images. However, as Hayes puts very clearly, light beams falling on the digital sensor constitute only the outset or trigger of the image. Given the absence of medium specificity, there is no act of “taking” a photograph; there is no causal or indexical relationship within the process. Because “no permanent traces are left since messages pass in and out of the theatre of digits without presuming continued residence” (Binkley 1993, 97), the digital medium can be seen primarily as a space of abstraction that excludes the materiality needed for the existence of indexicality.¹³

Thus, what is at stake at this point is whether or not the surface of contact (i.e., film or digital sensor) perpetuates the very trait of the photographic object at the moment of contact. To be precise, a photographic image has referentiality only so long as this perpetuation occurs. Moreover, because the notion of referentiality existentially depends on that of indexicality, this statement inherently involves indexicality. Røssaak’s and Hayes’ discussions and findings imply that the trait of the photographic object is lost at the moment of contact; instead, it is coded instantly in digital photography (or any image process via computer). In the early approaches to photography beginning with the invention of the medium, the notion of indexicality had been regarded as a distinctive feature of the photographic image in which an essential part of the image was impressed on the surface of contact to leave some trace of it there, much like residual mud on a boot. Photographic realism has been conceived apart from any analogical association to define photography as a “supremely realist medium” (Walton 1984, 251) or “a kind of deposit of the real itself” (Krauss 1984, 110) by virtue of indexicality. Barthes (1981, 5-6) echoes a similar conception in his account of the adherence of the referent in which the photograph “always carries its referent with itself”; “they are glued together.”¹⁴

Moreover, the loss of the photographic object at the moment of contact in digital photography brings into question many aesthetic forms of expression and particular artistic positions exalted in conventional photography. Henri Cartier-Bresson’s notion of a “decisive moment” or the creative imagination that Ansel Adams frequently pointed out as an essential artistry of the photographer is largely challenged within the aesthetic realm of digital photography where “seeing the moment” is no longer a trademark of the photographic act. As Palmer (2015, 153) suggests, in contrast to “creative visionary engaged in a poetic encounter with the world” in conventional photography, there is the “deferral of creative decision making” in digital photography that can generate many unexpected forms.

Whether or not digital images have lost any trace of reference has been the subject of many discussions in the literature. In an earlier assessment, Robins (1996, 44) regards

¹³ I want to warn the reader that the discursive use of *medium* in this context does not exactly intend to equate medium with materiality. The notion of materiality here only implies a necessary, but not sufficient, condition for indexicality. If we were to equate medium with materiality, we would fall into the trap of posing the absurd question, “Where is the exact physical location of the image?” The reader might refer to Doane’s (2007) study for a sophisticated discussion on the relationship between indexicality and the concept of medium specificity.

¹⁴ Barthes makes a clear-cut distinction between the photographic referent and the referents of other systems of representation. For him, the photographic referent is the “optionally real thing to which an image or sign refers but the necessarily real thing which has been placed before the lens” (Barthes 1981, 76).

digital images as increasingly independent from meaning and referents in the real world; in this postmodern situation, identity is formed on the basis of the image rather than reality. Batchen (2000, 139-140) insightfully relates the absence of the referent in digital photography to the notion of representation:

Where photography is inscribed by the things it represents, it is possible for digital images to have no origin other than their own computer program. These images may still be indexes of a sort, but their referents are now differential circuits and abstracted data banks of information (information that includes, in most cases, the *look* of the photographic). In other words, digital images are not so much signs of reality as they are signs of signs. They are representations of what is already perceived to be a series of representations.

Batchen contends that digital images cannot be understood within a conventional notion of representation; they have instead come to simulate signs of signs rather than signs of reality. Moreover, his observation parallels Manovich's claim that digital images imitate analog images. Batchen's observation appears even more radical upon his assertion that digital images are already representations of representations.¹⁵ While mimesis is a notion that operates within "real" or ideal realities, simulation is tied to representational realities. The distinction between simulation and mimesis is especially significant in the context of the present discussion. If digital images operate through simulation and the trait of the photographic object is lost at the moment of contact, then there would be no reason to define digital images as photographs. Rather, the distinctive characteristics of the photographic image would effectively vanish. To sum up, as Rodowick (2001, 36) notes, while analog images transform the substance which is isomorphic with the original image, digital images (or virtual representations) depend entirely on numerical manipulation. Thus, in contrast to the constructive nature of the Euclidian geometry essential in analogical representations, the computational power of Cartesian geometry comes into play in digital images. This observation brings to light the impact of loss or radical change in the nature of materiality on the aesthetics of the image. The status of certificate of evidence of analog images and their causality is conditionally reliant on spatial and temporal isomorphism and associated materiality. The loss of isomorphism and associated materiality operates within virtuality, which thereby transforms the ontology of the image. Furthermore, because the image has neither closure nor an end point, it is exposed to a multitude of changes. The mutant versions of the image are therefore subject to displacement and decontextualization at any point. That is to say, the image becomes in and of itself those altered or mutant versions, such that the notion of originality disappears altogether.

DIGITAL IMAGE AS A SIMULACRUM

The notion of simulation leads inevitably to a discussion including Jean Baudrillard. Being a photographer himself, Baudrillard (1996, 86) puts forth the following claim about analog photography: "The photo is not an image in real time. It retains the moment of the

¹⁵ Batchen's (1994, 48) statements in another context explicate his position further. For him, digital images undermine the discourse of and belief in the truth claims of analog photography "which have never been 'true' in the first place."

negative, the suspense of the negative, that slight time-lag which allows the image to exist before the world.” Then, he contrasts it with the computer-generated image in which, for him, “the real has already disappeared.” The conventional photograph “preserves the moment of disappearance” and “charm of the real, like that of a previous life.” The distinction between digital and analog images relates in fact to images of “reality” and images of self-sufficient hyperreality in which images appear to be “truer than true” or “realer than real” (Baudrillard, 2007, 27). Within this system, an image no longer has an “umbilical cord,” to borrow Barthes’ metaphor (1981, 81), which links the photographic object to the gaze; rather, it loses this connection with the photographic object within and through algorithmic codes. In this context, the digital image can thus be perceived as belonging to the third order of simulacra in Baudrillard’s (1994, 6) famous systematization wherein the image “has no relation to any reality” and instead becomes “its own simulacrum.”

As Vasselau (2015, 174) argues, simulation models do not imitate the natural world; they undermine a naturalized metaphysical perspective and operate to produce a world-order comprised of quantifiable and manipulative results.¹⁶ I would contend that within this new system of reality, the digital image has two related realms of aesthetic expression: it can be seen either as a form of expression that imitates the analog and extols the photographic, to use Manovich’s formulation explained earlier, or as a form that operates essentially through manipulation which involves perfecting the real through its fabrication (Frosch 2003, 177). Although these two processes are interrelated, the latter, I believe, seems to have significant implications for the future of digital images, in which they will no longer be regarded as merely analog image simulations but as generating new aesthetic modes of expression that can only be understood within terms particular to virtuality. Returning to the issue of referentiality in digital images, there remains a central question of whether or not the sheer absence of referentiality leads to the disappearance of indexicality. Nöth (2007) rejects a categorical distinction between digital images and conventional photographic images on the basis of the absence of referentiality, in light of various cases in conventional photography in which it is almost impossible to detect any referent at all (2007, 98-102).¹⁷ That is, the presence of the referent cannot be a necessary and sufficient condition of conventional photography. However, as a critical point, Nöth claims that although these images have no referent, they do retain the feature of indexicality in contrast to digital images with no indexicality. He then categorizes digital images and non-referential conventional photographs using Jäger’s concepts thusly: Digital images are in the category of “Concrete Photography”, which generates its own images without any abstraction, while non-referential conventional images fall under the category of “Abstract Photography”, which abstracts from the referent (Jäger 2003, 178, quoted in Nöth 2007, 103). Thus, in the

¹⁶ Vasselau’s discussion is indeed a novel attempt to explain alternative aesthetic modes of expression that digital images may generate in the future by using the notion of translucency. Because this concept is beyond the scope of the present article, I chose instead to refer to this aspect of his work here to direct readers who are interested in the issue.

¹⁷ Nöth enumerates various forms in conventional photography with no referent, which, for instance, include those in which the self is negated in a paradoxical self-portrait (he gives the example of Hippolyte Bayard’s famous work *Self-portrait of a Drowned Man* dated 1839).

post-photographic era in which there is an undeniable predominance of digital images, the distinctive characteristics of these images cannot be defined by non-referentiality but rather by the radical change within their nature. In a decisive move, Nöth regards these images as iconic in the strictest sense of the word. Moreover, Nöth claims that these “genuine icons” do not operate in a conventional sense of mimesis; they refer to nothing “but its own simple visual qualities of form, luminosity, contrast, or texture” (104).

CONCLUSION

The disappearance of referentiality seems to occur at the moment of contact, the first instance of the photographic act. This fact marks, I will argue, the end of the conventional difference between memory images and images to be seen. In contrast to conventional photographic images, digital images do not mask themselves as things in the past; they do not replace memory images. In other words, because they are devoid of materiality and referentiality, they refer to nothing but the images themselves. They thereby acquire the characteristics of intertextuality and conceptuality. To use Nöth’s terminology, the things on the surface of digital images as genuine icons never cease to exist because they have never existed outside this surface at all. The essential characteristic of photography, making its own object more apparent than itself, dissolves in the absence of indexicality. As such, if we reverse Barthes’ (1981: 6) famous definition,¹⁸ a digital image is perfectly visible; it is it that we see.

I will attempt to contribute to present discussions regarding truth claims in photography as well as photographic realism in early and recent digital photography literature in light of Maynard’s (1983, 156) two different representational modes or types of authenticity. Maynard distinguishes between visual descriptions and manifestations that imply two modes of authenticity, the former of which refers to hand-made pictures and the latter to photographs. Although the first type is related to information or content, the second depends on causality. He cites the Shroud of Turin to exemplify the notion of manifestation; the shroud has a causal relationship with the “object” of which it carries the marks. Thus, for him, photographs are at once visual descriptions of their subjects and manifestations of what they depict. He asserts that these two characteristics are inherently conflictual: a symptom of a disease is the manifestation of that disease, not the image of it. In this example, the idea of a picture that is both the manifestation and visual description of a disease is confusing and nigh impossible. Maynard is therefore echoing the conventional distinction between icon and index. Moreover, as Goosken (2011, 116-117) contends, Maynard’s distinction implies two types of photographic realism: epistemological and ontological. The early definitions of photography as a mirror or reflection of reality depend in part on epistemological realism, in which what Maynard conceptualizes as information or content is of utmost concern. However, ontological realism speaks to the causal relationship between a photograph and its subject, with the photograph being the causal consequence of this relation. Both epistemological and ontological realism regard photography as having a direct relationship to reality. However, while epistemological realism defines this

¹⁸ “A photograph is always invisible; it is not it that we see.”

relationship on the basis of the notion of reflection, ontological realism focuses on causality. Digital photography does not operate through ontological realism; that is, what it promises to depict as real has nothing to do with the ontological. As a concrete photography, to use Jäger's concept, or a genuine icon, to borrow Nöth's term, digital photography refers to nothing other than its own visual qualities. Digital images are also paradoxical aesthetically due to being detached from the referent ontologically: although they operate primarily through the loss of the referent at the moment of contact, they also imitate a modern representational form that depends largely on referentiality and medium specificity. While digital images pursue a notion of a so-called "perfect image" that beholds and shows everything, they also use aesthetic forms, such as textures and imperfections, that are traditionally unique to analog images. To examine this paradox from a broader perspective, digital images can be considered photographic images rather than photographs, a difference that is substantiated by self-reference and a sense of postmodern nostalgia for the modern. This sense of nostalgia does not mourn for the referent lost at the very beginning of the photographic act, but for the representation of the referent itself in conventional photography.

The conception of digital images regarded here as genuine icons calls into question the distinction between medium and image. Within the notion of indexicality, there are two possible views on the relationship between these ideas: medium can be thought of as a surface "carrying" the image itself or, alternatively, image can be conceived as a thing that replaces the medium; it becomes the medium itself. However, while the medium already exists within its materiality, the image gains the virtue of materiality only in conjunction with the medium. Sartre (2012, 5-6) once noted that existence-as-imaged is a mode of being that is exceptionally hard to comprehend because we tend to think of all modes of existence in terms of physical existence, a deep-rooted habit that proves difficult to break. If we simplify the complexity of Sartre's account and adapt it for our purposes, if we think of the notion of image without holding any preconceived notions about it, then we can begin to attribute the very features of the imaged thing to the image to bear in mind two different realms: one of the imaged thing and another of the image itself. This is where the image ceases to be an imaged thing but becomes an object that exists in the same way that the object does.¹⁹ Sartre (2004, 43) calls this tendency to consider two realms the "illusion of immanence", wherein we see a respective realm of things and images and then place images on level ground with things, both of which have the same mode of existence. At this point, we can return to the distinction between medium and image in Sartre's terms. Within the conceptual framework of indexicality, the image can disappear in the "transfer" of the photographic object only if it is tied to a sort of materiality. However, if we assume impartibility of medium and image for a moment, then the indexicality of this medium-image is conceivable within materiality. Paradoxically, however, this notion of medium-image can only be possible within the absence of materiality, or as long as the image is regarded as a "thing." Can we continue to talk about the notion of image in its conventional sense given this perspective? I think not. The digital image as a "genuine icon", which shows

¹⁹ Sartre (2012, 6) calls this way of thinking as "naïve metaphysics of the image."

nothing but itself (or, in other words, becomes a “thing” in itself), is clearly a perfect example of the situation in which what Sartre calls the “illusion of immanence” ideally occurs. This is especially true in the case of the absence of indexicality where there is no material ground (read as “medium”) for the image. When the digital image is conceived as a simulacra of a “modern” notion of the referent, it becomes its own reality; it is essentially a “thing” that refers to nothing but itself. The lens and the camera are indispensable to and inextricable parts of the transfer process in analog photography. In digital images, although these tools seem to fulfill the same functions as in analog photography, the photographic process ends just after what I have identified in the present discussion as the moment of contact. The data transferred to the digital sensor has nothing in it that is particular to the medium at hand; rather, this data carries the same ontological definition no matter the outcome (i.e., sound, music, visual image, text, etc.). Thus, the trace of the referent is lost after the very brief moment of the actual photographic act. The notion of reality refers exclusively to the self-reference of the digitalized data and a theoretically infinite chain of references. However, the highlighted difference between analog and digital photography does not amount to the photographic act being an inherently realistic and neutral process safe from ideology in which the objects in front of the camera are truthfully brought to the photographic surface without any intermediaries. The distinction only means that the photograph is a certificate of presence of a thing and carries traces of it, rather than encapsulating a specific association between the photographic representation and truth or a claim that indexicality reflects or reversely distorts reality. Relatedly, the presence of referentiality does not lend itself to the fact that a sort of immediacy between the photograph and its object made possible through the notion of indexicality entails any kind of inference about the nature of reality or truth appearing through the image. If we are supposed to decide whether or not digital images can be regarded as photographs (although it is quite problematic to pose the question in this way), we can content ourselves by claiming that digital images have lost some distinctive characteristics of photographic images, a statement which renders exceptionally challenging the task of determining if they are in fact photographs.

REFERENCES

- Amelunxen, Hubertus v. 1996. “Photography after Photography: The Terror of the Body in Digital Space.” In *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, ed. Hubertus v. Amelunxen et al., trans. Pauline Cumbers, 115-123. Munich: G+B Arts.
- Archambault, Michael. “Film vs. Digital: A Comparison of the Advantages and Disadvantages.” <http://petapixel.com/2015/05/26/film-vs-digital-a-comparison-of-the-advantages-and-disadvantages/>.
- Armstrong, Carol. 1998. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843– 1975*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Arnheim, Rudolf. 1974. “On the Nature of Photography.” *Critical Inquiry* 1 no.1: 149- 161.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Batchen, Geoffrey. 1994. “Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography.” *Aperture* 136: 46-51.

- Batchen, Geoffrey. 1997. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Batchen, Geoffrey. 2000. *Each Wild Idea: Writing Photography History*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean. 1996. *The Perfect Crime*, trans. Chris Turner. London and New York: Verso.
- Baudrillard, Jean. 2007. *Fatal Strategies*. Los Angeles, CA: Semiotext(e).
- Bazin, André. 1967. "The Ontology of the Photographic Image." In *What is Cinema?, Vol. 1*, trans. Hugh Gray, 9-16. Berkeley: University of California Press. (Orig. pub. 1958.)
- Binkley, Timothy. 1993. "Reconfiguring Culture." In *Future in Visions: New Technologies of the Screen*, ed. Philip Hayward and Tana Wollen, 92-122. London: BFI.
- Bolter, Jay David and Grusin, Richard. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cubitt, Sean et al. 2015. "Introduction: Materiality and Invisibility." *Digital Light*, ed. Sean Cubitt et al., 7-20. London: Open Humanities Press.
- Derrida, Jacques. 2010. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, trans. Jeff Fort. Stanford: Stanford University Press.
- Doane, Mary A. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, no. 1: 128-152.
- Flusser, Vilém. 1986. "The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs." *Leonardo* 19, no. 4: 329-332.
- Frosch, Paul. 2003. *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. Oxford and New York: Berg.
- Geuens, Jean-Pierre. 2002. "The Digital World Picture." *Film Quarterly* 55, no. 4: 16-27.
- Gooskens, Geert. 2011. "The Digital Challenge: Photographic Realism Revisited." *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3: 115-125.
- Jäger, Gottfried. 1996. "Analogue and Digital Photography: The Technical Picture." In *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, ed. Hubertus v. Amelunxen et al., trans. Libby Fink, 107-119. Munich: G+B Arts.
- Jäger, Gottfried. 2003. "Abstract Photography." In *Rethinking Photography I+II: Narration and New Reduction in Photography*, ed. Ruth Horak, 162-195. Salzburg: Fotohof Edition.
- Kember, Sarah. 1998. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Krauss, Rosalind E. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lister, Martin. 2007. "A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information." *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 13, no. 3: 251-274.
- Lister, Martin. 2009. "Photography in the Age of Electronic Imaging." In *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, 311-344. London: Routledge.
- Manovich, Lev. 2006. "The Paradoxes of Digital Photography." In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 240-249. London: Routledge.

- Maynard, Patrick. 1983. "The Secular Icon: Photography and the Functions of Images." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, no. 2: 155-169.
- Mitchell, William J. 1992. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Nöth, Winfried. 2007. "The Death of Photography in Self-Reference." In *Self-Reference in the Media*, ed. Winfried Nöth and Nina Bishara, 95-106. New York and Berlin: Mouton de Gruyter.
- Palmer, Daniel. 2015. "Lights, Camera, Algorithm: Digital Photography's Algorithmic Conditions." In *Digital Light*, ed. Sean Cubitt et al., 144-162. London: Open Humanities Press.
- Punt, Michael. 1995. "Well, Who You Gonna Believe Me or Your own Eyes?: A Problem of Digital Photography." *The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television* 36: 2-20.
- Ritchin, Fred. 1990. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.
- Ritchin, Fred. 1991. "The End of Photography as We Have Known It." In *Photo-Video: Photography in the Age of the Computer*, ed. Paul Wombell, 8-15. London: Rivers Oram Press.
- Roberts, John. "Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic." *Oxford Art Journal* 32, no. 2: 281-298.
- Robins, Kevin. 1995. "Will Image Move us Still?" In *The Photographic Image in Digital Culture*, ed. Martin Lister, 29-50. New York: Routledge.
- Robins, Kevin. 1996. *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. London and New York: Routledge.
- Rodowick, David. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- Røssaak, Elvind. 2011. "Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film-Divide." In *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, ed. Elvind Røssaak, 187-203. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rubinstein, Daniel and Sluis, Katrin. 2013. "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation." In *The Photographic Image in Digital Culture*, ed. Martin Lister, 22-40. New York: Routledge, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. 2004. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. Jonathan Webber. New York, NY: Routledge (Orig. pub. 1940.)
- Sartre, Jean-Paul. 2012. *Imagination*, trans. Kenneth Williford and David Rudrauf. New York, NY: Routledge. (Orig. pub. 1936.)
- Sontag, Susan. 1975. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Vasselau, Cathryn. 2015. "Simulated Translucency." In *Digital Light*, ed. Sean Cubitt et al., 163-178. London: Open Humanities Press.
- Walton, Kendall. 1984. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry* 11, no. 2: 246-277.
- Willemsen, Paul. 2002. "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men." In *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, ed. Martin Rieser and Andrea Zapp, 14-26. London: British Film Institute.
- Willis, Anne-Marie. 1990. "Digitisation and the Living Death of Photography." In *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*, ed. Philip Hayward, 197-208. London: John Libbey.

0 VE 1'LE ŞEKİLLENEN DÜNYA

SİBEL AVCI TUĞAL
Öğr.Gör., Işık Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
tugalsibel@gmail.com

ÖZ

Sanat yapıtları yüzyıllar boyu çağının teknolojik yenilikleri ile gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Elektronik teknolojisine bağlı olarak gelişen bilgisayarlar ve dijitalleşme toplumların kültür yapısını değiştirmekte, insan-makine ilişkisini yakınlaştırmakta, teknolojiyi vazgeçilmez kılmaktadır. Bu durum sanat için yeni bir deneyim alanı yaratmıştır. Oluşan dijital evren ve insan arasındaki bağlantı küresel anlamda endüstriyel, ekonomik ve ideolojik eğilimlere bağlı olarak şekillenmektedir. Zaman ve mekan kavramlarını altüst eden dijital yapılanma yaşamı dönüştürmektedir. 20. yüzyıl ortalarından itibaren ilk örnekleri görülen elektronik sanat, bilgisayar sanatı ve bugünkü adı ile dijital sanat fotoğraf sanatının geçmişte karşılaştığı eleştirilere benzer yaklaşımlarla değerlendirilmektedir. 21. yüzyılda büyük bir dönüşüm yaratacağı öngörülen Endüstri 4.0 ile birlikte biçimlenecek yaşam biçimlerinde görselleştirmenin, görsel estetiğin ve görsel algılamının ön planda olacağı düşünülmektedir. Yaşanmakta olan değişim ve dönüşüm özü gereği yenilik, deneysellik ve iletişimi içinde barındıran sanat için bir fırsattır. Bu çalışmada temeli elektronik ve bilgisayar sistemlerine dayanan bilgisayar sanatı, bu alana yön verenler ve dijital sanat oluşumlarının geçirdiği süreçler ilk örnekler üzerinden incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler : Sanat, çağdaş sanat, elektronik sanat, dijital sanat, bilgisayar sanatı, dijital kültür.

THE WORLD SHAPED BY 0 AND 1

ABSTRACT

Art has been developed and diversified with the technological innovations throughout the centuries. The computers and digitalization that develops due to the electronic technology are changing the culture structure of the societies. The relationship between human and machine is getting closer and technology becomes indispensable. New technologies have created a new field of experience for art. The link between the digital universe and human beings is shaped globally by industrial, economic and ideological trends. The digital structure, which overturns the concepts of time and space, transforms life. Electronic art and computer art, which have been seen since the middle of the 20th century, are evaluated with similar approaches to the criticisms of photography in the past. Visualization, visual aesthetics and visual perception will be important in the new world to be established with Industry4.0, which is expected to create a great transformation in the 21st century. This is a big change and an opportunity for art. In this paper, computer art based on basic electronic and computer systems, the directors of this field and the processes of digital art formations are examined through the first examples.

Key Words: Art, contemporary art, electronic art, digital art, computer art, digital culture.

Sanat yapıtları yüzyıllar boyu çağının teknolojik yenilikleri ile gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Sanatçılar dönemlerinin ileri teknik ve malzemelerini kullanarak, hayal ettikleri oluşumları gerçekleştirmiştir. Elektronik teknolojisi ve bu teknolojiye bağlı olarak gelişen teknik araçlar ve sistemler 20.yüzyıla birlikte sanatçılar için yeni bir deneyim alanı yaratmıştır. Önceleri elektronik sanat, daha sonra bilgisayar sanatı, algoritma¹ sanatı ve ardından dijital sanat olarak sanat pratikleri içinde yerini almıştır.

21.yüzyıl insanı bugün kendi içinde gerçek yaşamdan farklı bir dünya ile sarmalanmıştır. Dijitalleşme ile birlikte küresel anlamda bilgi, mekan, hız ve zaman kavramları geçmiş yüzyıllara göre önemli ölçüde anlam değişmiştir. Bilim, endüstri, sağlık, sanat, tasarım, eğitim, finans, haberleşme, eğlence ve basın-yayın gibi birçok alanla birlikte günlük yaşamda dijital gerçeklikle etkileşim içindedir. Sıfır ve bir ile oluşturulan dijital evrende teknolojinin kullanımı ile oluşturulan sanat yapıtları ve deneyimleri üretilmektedir.(Tuğal 2015:36-38) Gelişen ve hızla değişime uğrayan teknoloji ile yakından ilişkili olan dijital sanatın kesin sınırlarının belirlenmesi ve tanımlanması oldukça zordur.(Paul 2016:1)

İlk örnekleri 1950 sonrası bilgisayar sistemleri ile ortaya çıkan bilgisayar sanatı teknoloji ile gelişerek dijitalleşmiş, 20.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan İnternet'le birlikte farklı boyutlara taşınmıştır. Dijital sanat kapsamında elektronik sanat, bilgisayar sanatı, internet sanatı, video sanatı gibi birçok teknolojik alt yapıyı içeren oldukça geniş bir alan bulunmaktadır. Sıklıkla multimedya-yeni medya terimi dijital sanatın yerine kullanılmaktadır ama bu gerçekte doğru bir tanımlama değildir. Dijital teknolojilerin de kullanıldığı çok disiplinli bir alan olan yeni medya sanatı ve multimedya sanatı aslında dijital sanatın kapsamında yer alan bölümlerdir.

Çok katmanlı görüntü kompozisyonları, işitsel ve görsel içerikli yapılar, dijital görüntü ve sesle oluşturulabilen dijital kolaj yapıları melez formlara dönüşerek sanatçılara sonsuz imkan tanımaktadır. Dijital kültürün ve dijital görüntü üretim biçimlerinin 21.yüzyıla birlikte yaygınlaşması ile günümüzde herhangi bir sanat etkilinde, dijital teknolojilerin dahil edildiği çalışmalarla karşılaşılması olasılık dahilindedir. Dijital fotoğraflar, dijital teknolojileri kullanarak filme alınmış ve düzenlenmiş videolar, 3D veya 4D olarak tasarlanmış heykeller gibi birçok farklı form yapısı oluşturulabilir. Kimi zaman bu çalışmaların geleneksel yöntemlerle yapılıp yapılmadığına karar vermek oldukça zor olabilmektedir. Dijital teknolojileri kullanarak üretilen sanatla, dijital teknolojinin kendi özgün dili ile üretilen, örneğin doğrudan kod yazılımı ile oluşturulan sanatın ayrı olarak ele alınması gerekir. (Paul 2016:2)

¹ Algoritma, bir prosedürü ya da sonlu sayıda aşamalarla problem çözümü getiren talimatlar dizisidir. Matematiksel veya metinlerle oluşturulmuş olabilir. Bilgisayar programları algoritmalarından oluşur. Algoritma, belli bir problemi çözmek veya belirli bir amaca ulaşmak için tasarlanan yoldur. Genellikle bilgisayar programlamada kullanılır ve tüm programlama dillerinin temeli algoritmaya dayanır. Algoritmalar bir programlama dili vasıtasıyla [bilgisayarlar](#) tarafından işletilebilirler.

DİJİTAL SANATIN KÖKENİ

Teknolojinin gelişimi ile birlikte makine ve insan ilişkisi farklılaşmıştır. Giderek yakınlaşan bir ilişki söz konusudur. İnsan ve makine arasındaki etkileşimi ayrıntılı şekilde ilk kez tanımlayanlardan biri olan Amerikalı matematikçi Nobert Wiener (1894-1964) 'Hayvanlarda ve Makinelerde Sibernetik ve Kontrol ve İletişim' adlı kitabında bu durumu geri bildirim, kontrol ve iletişim olarak üç ana nokta üzerinden değerlendirir. Wiener'a göre iletilen bilgi ve bilginin iletim biçimi kontrol edilebilir. Kitapta biyolojik, mekanik veya elektriksel sistemlerin kendi aralarında ne şekilde iletişim kurabileceğine dair görüşler açıklamış, bilgi iletiminin ve kontrolünün mümkün olduğunu savunulmuştur. Wiener'in çalışmaları iletişim ve sistem mühendisliği alanlarına, bilgisayar ve enformasyon (bilişim) teknolojilerine önemli ölçüde katkı yapmıştır. (Weiner [1948]1985:10-14)

Teknik olarak görüntülerin oluşturulması ve işlenmesine dayanan elektronik-bilgisayar- dijital sanat yapıtları bugün hala fotoğraf sanatının geçmişte karşılaştığı eleştirilere benzer yaklaşımlarla değerlendirilmektedir. Alman düşünür Walter Benjamin (1892-1940) tarafından 1935 yılında yazılan 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı' adlı makalede, teknolojik yeniliklerle ortaya koyulan yeni teknik yapıtların sanat eseri olarak durumları değerlendirilmiştir. (Benjamin 2002:50-53)

Benjamin, litografi tekniği ve ardından ortaya çıkan fotoğraf tekniği üzerinden örnekleyerek açıkladığı görüşlerinde yapıtların teknik olanaklar yardımı ile üretimi ve çoğaltılmasının sanat eserinde 'büyü' kaybına sebep olduğunu düşünür. Fotoğraf ile birlikte insan eli tarafından üretilen görsel yapıtların yerini bir objektif aracılığı ile görüntü oluşturan teknik bir araca, fotoğraf makinesine bırakmıştır. Gözün algılaması, elle üretim sürecinden çok daha hızlı olmaktadır. (Benjamin 2002:50-53) Bu üretim biçimi aynı zamanda yapıtların kurulan ilişkide başkalaşımı ortaya koymaktadır. Başkalaşım biricikliği ortadan kaldırarak sergileme-gösterilme değerine dönüştürmektedir. (Dellaloğlu1994:146)

Geleneksel yöntemlerle üretilen resim yapıtlarından farklı olarak teknolojik araçlarla üretilen görsel yapıtlar birer teknik imajdır. Çekoslovak düşünür Vilém Flusser (1920-1991) teknolojik araçlar yardımı ile ortaya çıkan görüntüleri 'teknik imaj' olarak tanımlanmıştır. Flusser'e göre fotoğraf ilk teknik imajdır. Teknik imajların çok katmanlı yapısı onları geleneksel görsel yapıtlardan farklı kılar.(Flusser [1985]2011:5-6)

Günümüzde disiplinler arası uygulamalara dönüşmeye başlayan ve dijital görüntüleri kullanarak üretilen sanat çalışmaları teknik imajların oluşturduğu yapıtlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde bilgisayarla üretilen görsel yapıtların birer teknik imaj olduğu açıktır. Geleneksel yöntemlerle üretilen görseller görüngülerdir, seyredilebilenlerdir. Teknik imajlar ise kavramlardır, okunabilenlerdir. İmgelem olan teknik imajlar ve teknik imajlarla oluşturulan görüntü grupları içerik ve sıralama dizgelerine bağlı olarak birer cümle gibidir, okunabilir ve bir anlam üretebilirler. Görsel bilgi parçaları olarak tanımlanabilecek olan bu yapıtlar, teknik araçlar yardımı ile gerçek dünyada ya da düşüncede var olan görüntüleri elde etmek, şekillendirmek veya yeniden yorumlamak üzere oluşturulurlar. Teknik imajı görünür hale getiren bilgi parçaları görünmez ve elle tutulmazlar. Geleneksel yöntemlerle

oluşturulan resimler, imajlar ve görüntüler belirli yüzeyler üzerindedirler. Zamanda ve mekanda bir yerde olan bir şeyi ifade ederler. Yüzey üzerine zaman ve mekan algıları soyutlanarak iki boyutlu olarak aktarılırlar. Ontolojik olarak geleneksel imgeler-görüntüler birinci dereceden soyutlamalardır. Buna karşın teknik imajlar-görüntüler, gerçek dünyadan farklı bir boyuta taşınmış tamamen soyutlanmış yapıların soyutlamalarıdır. Örneğin geleneksel yöntemlerle yapılan bir resim ressamın algı yapısına göre düşüncesinde kurduğu bir sıralamaya bağlı olarak yüzeye aktarılır. Buna karşın örneğin bir fotoğrafta, fotoğrafı çeken kişi ile fotoğraf makinesi arasındaki bağlantı hem kişiye, hem de kameranın teknik olarak algıladığı görüntüye bağlı olarak oluşturulur. Bu durumda kameraya giren bilgi teknik belirli bir süreçten geçerek işlenir ve oluşturulan yapı ile algılanacak boyuta gelir. Teknik görüntüleri değerlendirme işleminde başlangıç ve bitiş arasındaki işleme süreci birçok bilgiyi barındırmaktadır.(Flusser 2006:14-16) Mekanik veya elektronik yolla üretilen görsel yapılarda işlem süreci ortaya koyulan görselin niteliğini etkiler. Teknolojik bir araç olan bilgisayar aracılığı ile oluşan görsel yapılar yani teknik imajlar, onu oluşturan sistemin teknolojisi ile yakından bağlantılıdır.

BİLGİSAYAR SANATI

Dijital ortam beraberinde deneysel çalışmaları olanaklı kılar. Matematik ve elektronik bilimi bilgisayar sanatının temelini oluşturur. Bilgisayarda yapılandırılan görüntüler ekran, monitör, yüzey veya uygun ortamlar (yazıcı baskısı gibi) aracılığı ile görülebilir. (Lieser2009:9-13)

Bilgisayar sanatında oluşturulacak görsel yapı doğrudan sanatçının yaratıcılığına bağlıdır. Kodlardan oluşan yapı istenilen anlatı biçimini yaratmak üzere sanatçı tarafından program yazılımı veya programların yapabilirliklerinin düzenlenmesi ile oluşturulur. Dijital görselin var olabilmesi için kodlar, algoritmalar ve yazılımlar gereklidir. Dijital görsel sanatçının hayal gücü ve kodların bir arada düzenlenmesi ile oluşan melez bir yapıdır. Dijital ortamda kodlar olmadan görsel var edilemez. Görünür olmayan kodlar görseli fiziksel ortamda görünür kılarlar. Kullanılan kodlar için oluşturulacak görüntünün iki boyutlu, üç boyutlu veya hareketli olarak görünür olması arasında herhangi bir fark yoktur. Sadece oluşan görüntü izleyici tarafından iki boyutlu, üç boyutlu veya hareketli görüntü olarak algılanacak şekilde düzenlenmiştir. Geleneksel yöntemlerle oluşturulan görüntü-resim yerine, kontrolü kullanıcıda 'sanatçıda' olan kodların yaratımı ve düzenlenmesi ile oluşturulan görsel veya görsel sistemler söz konusudur. (Kuspit2012:5-8)

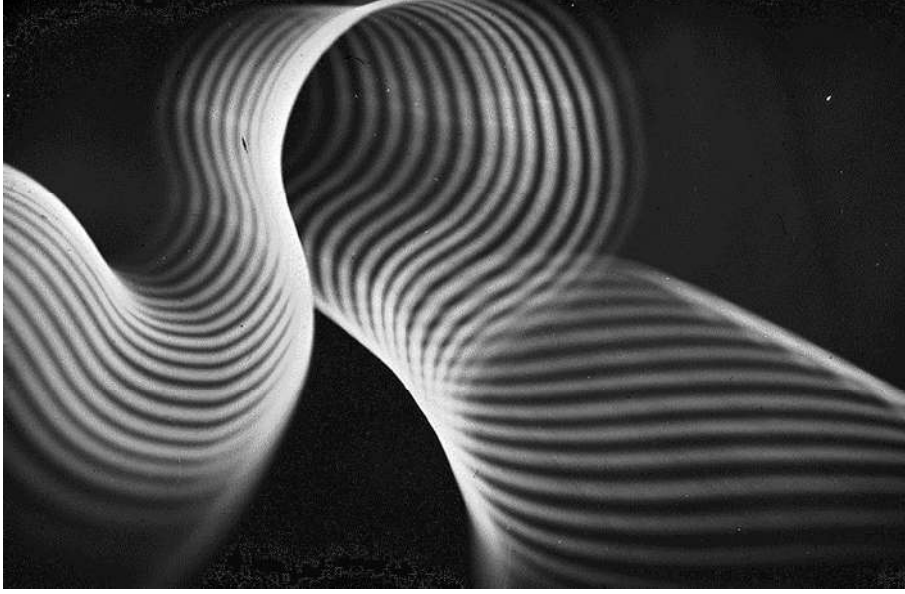
Teknoloji ile yakından ilişkili olan dijital yapılar, sanatçının kontrolünde oluşan, sanatçının hayal gücüne bağlı olarak biçimlenen, çoğu zaman ekip çalışması gerektiren karmaşık bir süreç sonunda elde edilir. Görsel sanatlar alanındaki birçok sanatçının 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel üretim yöntemlerin yanı sıra elektronik ve dijital olanakları kullanmaya başladıkları görülür. (Houston2007:165-169)

Bilgisayar sanatı öncesinde, elektronik sanatın ilk örneklerini üreten Herbert Franke (1927) yeni çağın tuvalini bilgisayar olarak tanımlar. 1950'lerde ilk kez osiloskop² ekranı üzerinde oluşan görüntüleri fotoğraflayarak estetik yapılar oluşturan Franke'ye göre Benjamin Francis Laposky (1914-2000) elektronik sistemlerle ilk kez estetik içerikli grafik görüntü oluşturan kişidir. (Taylor2014:66-67)



Figür 1. Benjamin F. Laposky, Osilasyon 520, fotoğraf, 1960 (V&A Museum)

²Osiloskop, elektrik sinyallerinin ölçülmesinde, değerlendirilmesinde kullanılan cihazdır. Elektriksel işaretin dalga boyunu, frekans değerini ve genliğini ekranı üzerinde göstererek ölçüm yapar. Dalganın şekli grafik olarak ekranda yansır. Başka bir deyimle elektrik dalga şeklinin görüntüsünü ekrana çizmeye yarayan bir araçtır.



Figür 2. Herbert W. Franke, Işık Şekilleri, fotoğraf, 1953-55(Reykjavik Boulevard, 2017)

Franke bilgisayarla yapılan sanatının geleneksel sanatlarda olduğu gibi sadece estetik odaklı olmadığını, teknik ağırlıklı olması dolayısı ile doğrudan güzel sanatların bir kolu olarak tanımlanmayacağını savunur. Teknolojik gelişimin getirdiği yeni olanaklarla 1950'lerde başladığı çalışmalarını önceleri analog daha sonra dijital bilgisayar sistemleri ile sürdüren Franke ilk mekanik yazıcılardan yüksek çözünürlüklü ekranlara, siyah ve beyazdan renkli yapılara, sabit görüntü yapılarından animasyon yapılarına ve karşılıklı etkileşimli projelere kadar uzanan geniş bir yelpazede çalışma üretmiştir. 1985 yılında yazdığı 'Yeni Görsel Dil: Bilgisayar Grafiklerinin Sanat ve Toplum Üzerindeki Etkisi' (Franke1985) adlı makalede bilgisayarlar ve bilgisayar sanatı ile ilgili görüşleri yer almaktadır. Günümüz bilgisayar sistemlerine yaklaşık 60 yıl içinde ulaşıldığı düşünülecek olursa yaşanan teknolojik gelişmenin inanılmaz bir hızda olduğu görülür. 1956'lardaki çalışmaları hem sanatsal araştırma hem de bilimsel araştırma olarak tanımlayan Franke bilgisayar sistemlerinin gelişiminin devam edeceğini ve görsel bilgisayar sanatının, sanat evrenini genişleten bir araştırma adımı olduğunu düşünmektedir. (Franke 2016)

Elektronik sanat çalışmalarının ardından 1950-1990 yılları arasında bilgisayarla üretilen çalışmalar bilgisayarla yapılan sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilerek bilgisayar sanatı adını alırlar. Bilgisayar sistemlerinin temelini oluşturan algoritmalar yardımı ile ortaya çıkan sanat yapıtları 1960 -1970 yılları arasında ayrıca algortima sanatı olarak adlandırılmıştır.

Bilgisayar teknolojisindeki gelişim bilgisayarı kullanarak üretim yapan sanatçı projelerine aynı şekilde yansımıştır. 1950-1960 yılları arasında bugün ile karşılaştırıldığında emekleme aşamasında olan bilgisayarlarla yapılan çalışmalar sadece bilim insanları, matematikçiler ve bilgisayar uzmanları tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha çok deneysel amaçlı ortaya çıkan bu çalışmalar aslında bilgisayar sistemlerinin neler

yapabileceğine dair öncü araştırma projeleridir. Zaman içinde teknolojinin gelişmesi ve bilgisayarların kişisel araçlara dönüşmeye başlaması ile sanatçıların dahil olduğu sanat projeleri ortaya çıkmıştır.

Bilimsel araştırmaların ve projelerin yanı sıra bu alanda yayınlanan kuramlar arasında Abraham Moles (1920-1992) ve Max Bense'in (1910-1990) çalışmaları önemlidir. Amerikalı bilim insanı ve telekomünikasyon mühendisi Claude Shannon'un (1916-2001) 1948 yılında yayınladığı 'Enformasyon Kuramı', Bense ve Moles'un modellerini geliştirmesinde referans noktası olmuştur. Geliştirdiği model tamamen bilimsel tabana dayalı, öznel yaklaşımlardan arındırılmış ve kullanıma göre şekillenen rasyonel bir estetik yapı önermektedir. Enformasyon estetiği konusunda Fransız iletişim kuramcısı, elektronik mühendisi, ses uzmanı ve fizikçi Abraham Moles'un 1958 yılında yayınladığı ve 1968 yılında İngilizce'ye çevrilen 'Enformasyon Kuramı ve Estetik Algı' adlı kitabında enformasyon kuramı ve estetik algı ilişkisi ele alınmıştır. (Moles [1958]1968)

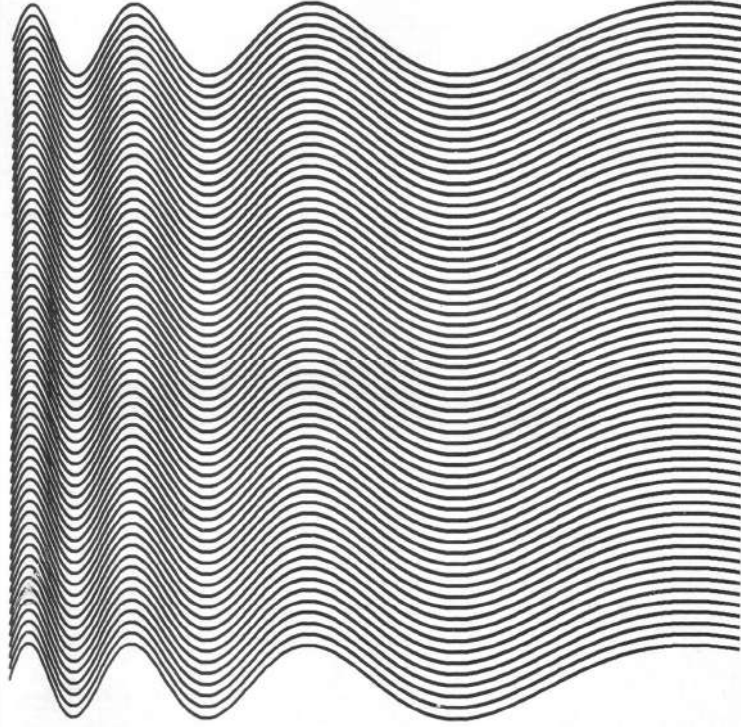
1960 sonlarında Alman kuramcı Max Bense tarafından önerilen 'Enformasyon Estetiği ve Üretilebilir Estetik Kuramı' bu alanda bir dönüm noktası olmuş ve bilgisayar sistemlerinin işlevlerinin geliştirilmesine yönelik projeye bilgisayar uzmanları ile birlikte sanatçılar katılmıştır. (Klütsch 2012:65-69)

BİLGİSAYAR SANATINA YÖN VERENLER

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerle yakın ilişkide olan bilgisayar sanatı ilk olarak teknolojik yeniliklerin denendiği ve araştırıldığı merkezlerde ve üniversitelerde şekillenmeye başlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan dünya bilim ve teknoloji tarihinde öncü kuruluşlardan Bell Laboratuvarları'nda yapılan araştırmalar günümüz elektronik, bilgisayar ve dijital teknolojilerini biçimlendirmiştir. Erken dönem bilgisayar bilimcileri ve sanatçılarının birçoğunun araştırmaları ve çalışmaları Bell Laboratuvarları'nda gerçekleşmiştir. 1960'larda kurulan ve farklı disiplinlerden bilim insanı ve sanatçıların oluşturduğu bir ekip tarafından yürütülen sanat ve teknoloji projeleri üzerinde çalışmalar yapılmıştır. (Experiments in Art and Technology – E.A.T.) (Klüver 2000)

Bilgisayar sanatı alanında öncü kabul edilen Bell mühendislerinden A. Michael Noll (1939) tarafından 1962 yılında yapılan bilimsel içerikli araştırmalar ve sonuçları bilgisayarın ürettiği ilk çizim örnekleridir. Bell Laboratuvarları'nın 28 Ağustos 1968 tarihli, 62-1234-14 nolu 'Bilgisayar Üretimi Desenler' konulu teknik raporunda çalışmalarını açıklamıştır. (Noll1962) Bir mühendislik ve ileri teknoloji ürünü olan bilgisayarın çizim yapabiliyor olması ve bu çizimlerin kontrollü şekilde üretilebilmesi önemli bir dönüm noktası olmuştur. A. Michael Noll ile 2016 yılında yapılan bir görüşmede gelecekte teknolojinin sanatı nasıl etkileyeceğine dair düşünceleri sorulmuştur. Noll'a göre iyi bir mühendislik sanattır. Köprü örneği üzerinden bu görüşünü açıklayarak iyi tasarlanmış bir köprü'nün sadece araçları taşımadığını, aynı zamanda insanları etkilediğini belirtir. Sanat ve teknoloji arasındaki farkın bu olduğunu öne sürerek, teknolojinin pratik bir amacı olduğunu buna karşılık sanatın etkileme mutlu etme amacıyla olduğunu düşünür. Noll'a göre hem

sanat hem de teknoloji yaratıcılığa dahildir. Noll sanatın yeniyi arayan olması gerektiğini ve bunun için yeni yollar ve bilinmeyen sanatsallığın araştırılması gerektiğini ve teknolojinin yeni olanı bulma ve keşfetme konusunda sanat için daima fırsat yaratacağını belirtmiştir. (Noll 2016)



Figür 3. Michael A. Noll, Doğrusal Olarak Artan Doksan Paralel Sinüs Eğrisi, bilgisayar üretimi çizim, 21,8x27,8cm, kağıt üzerine yazıcı basımı,1960 (Noll 1994:40)

Önceleri sadece aritmetik hesaplama ve yazma işlemi yapabilen bilgisayarlar, 1961'lere geldiğinde Amerikalı bilgisayar bilimcisi Theodor Nelson (1937) tarafından 1963-1965 yılları arasında oluşturulan bir sistemle geliştirilmiştir. Yeni sistemle okuma ve yazma metinleri, görüntüler, sesler elektronik ağ yapısı üzerinden paylaşımına açılabilmiş ve 'hypertext' ³ yapılarına dönüştürülmüştür. 1968'lerde ise bilgi alanları ve ara yüz kavramları ile birlikte bugünkü dijital görüntünün temeli olan bitmap ⁴ ve hypertext kavramları çok daha fazla konuşulmaya başlanmıştır. İlk kez 1968 yılında Stanford Araştırma Enstitüsü'nde Douglas Carl Engelbart (1925-2013) tarafından yapılan bir araştırma projesinde bilgisayar ekranı üzerinde elektronik sinyallerin görüntü oluşturması

³ Hypertext, anında etkileşimli sorgulama fonksiyonuna sahip bir metin dosyası tipini tanımlamak için kullanılır. Metin içine yerleştirilmiş kelime ve kelime gruplarının kullanıcı tarafından (fare tıklamasıyla) seçilmesiyle bağlantı kurarak, ilişkili olduğu bilgi ve multimedya malzemesinin anında görüntülenmesini sağlar.

⁴ Bitmap: Satır ve sütun yapısından oluşan grafik temsili (matris) yapıya denir. Noktalar veya piksellerden oluşur. Örneğin siyah-beyaz yapılarda sıfır ve bir değerleri bir 'bit' e karşılık gelir. Renkli yapılarda ise pikseller değeri tanımlamak için daha fazla veriye ihtiyaç duyarlar. Bu değerlerin belli bir alan tanımındaki sayısal değeri 'çözünürlüğü' belirler.

sağlanmıştır. Ekranda-monitörde oluşan ilk elektronik sinyal görüntülerine fare 'mouse' yardımı ile müdahale edilebilmiş ve dışarıdan bir kullanıcı tarafından ekrandaki görüntü ile ilk kontrollü temas kurulmuştur. (Engelbart 2008, Weber 2012)

İnsan ve makine ilişkisinde önemli bir aşama olan bu durum, ekran üzerine çizim yapabilme olanağını yaratmıştır. Hemen sonrasında yaşanan gelişmelerden bir diğeri çizim tabletinin ortaya çıkmasıdır. 1962 yılında Amerikalı mühendis Ivan Sutherland (1938) doktora tezi çalışmasında bilgisayar üzerinde çizim yapabilmeyi sağlayan aracı geliştirmiştir. Işıklı bir kalem aracılığı ile tanımlanmış bir düzlem üzerinde yapılan çizimler bilgisayar ekranında aynı şekilde oluşmuş, kullanıcının çizimleri aynı şekilde ekranda görüntülenmiştir. Bilgisayar üzerinde ilk gerçekleştirilen dijital illüstrasyon örneklerinden biri olan 'Nefertiti' adlı çalışma Ivan Sutherland tarafından tasarlanmıştır. (Figür 4.)(Computer History Museum 2016)

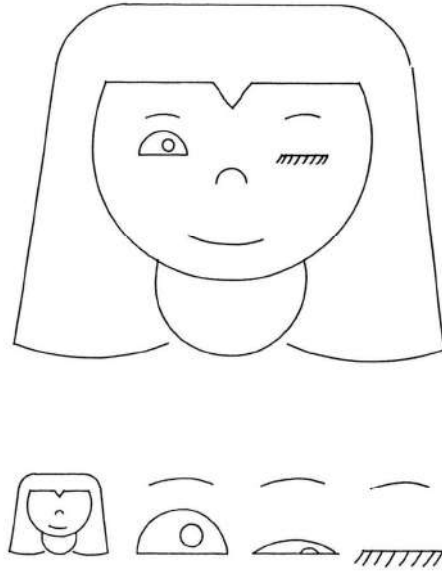


FIGURE 9.8.

WINKING GIRL AND COMPONENTS

Figür 4. Ivan Sutherland, Nefertiti, 1962 (Computer History Museum2016)

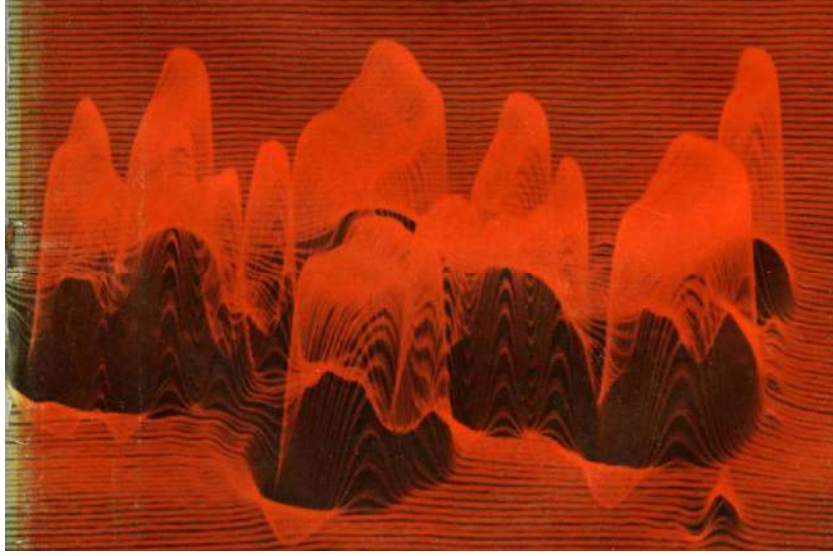
Yapılan çalışmaların sergiler yolu ile toplumla paylaşılması yeni teknolojinin ve bilgisayar sanatının tanınmaya başlamasında etkili olmuştur. Max Bense öncülüğünde Avrupa'da ilk kez bilim insanları Georg Nees (1926-2016) ve Freider Nake (1938) tarafından bilgisayar ile üretilen çalışmalar sergilenmiştir. İlk sergilenen çalışmalar Max Bense'in öğrencisi Alman matematikçi Georg Nees'e aittir. Sergi 1965 yılında Stuttgart Teknik Yüksek Okulu (Stuttgart Üniversitesi) sergi salonlarında açılmıştır. Çalışmalar Nees tarafından bilgisayar üzerinde oluşturulan bir program aracılığı ile elde edilmiştir. Programın çıktuları bir yazıcı yardımı ile kağıt üzerine basılmış ve çoğaltılmıştır. Nees'in

daha sonraki araştırma alanları arasında estetik, göstergebilim, yapay zeka bulunmaktadır. Almanya Karlsruhe'de bulunan ZKM Medya ve Sanat Müzesi sanatçının doktora tezinde yayınlamış olduğu tüm çalışmaların basılı hallerini koleksiyonunda bulundurmaktadır.(Compart Bremen Üniversitesi 2016)

Bilgisayar sanatının öncülerinden sayılan matematik ve bilgisayar bilimcisi Alman sanatçı Frieder Nake ilk çalışmalarını 1963'lerde üretmeye başlamış, ilk sergisini 1965 yılında Stuttgart'ta Wendelin Niedlinh Sanat Galerisi'nde açmıştır. Nees gibi Max Bense'in çalışmalarından etkilenerek ilk örneklerini oluşturan Nake, 1969 yılında bilgisayar sistemlerinde o dönemde yoğun olarak kullanılmaya başlayan daha gelişmiş ve karmaşık programlama dilini kullanarak çizimlerini oluşturmuştur.(Compart Bremen Üniversitesi 2016)

1965 yılında Avrupa'da açılan sergilerin ardından aynı yıl, Amerika Birleşik Devletleri'nde Howard Wise Galerisi Michael Noll ve Bela Julesz'in (1928-2003) bilgisayarla ürettiği çalışmaları sergilemiştir. Başlangıçta bilgisayar üzerinde teknik ve bilimsel çalışmalar yapan bilim insanları bu teknolojik aracı sanat için kullanmayı düşünmemiştir. Algılama üzerine araştırmaları olan Bela Julesz ise diğer bilim insanlarından farklı düşünerek bilgisayarın özgün ve ilgi kurulabilecek görsel yapıları üretebileceğini ve bunun araştırılması gerektiğini öne sürmüştür. 1965'lerde oldukça yeni bir teknik araç olan bilgisayar ve bilgisayarla kurulan ilişkiler sanat için farklı bir ortamı yaratmıştır. Sadece görsel alanda değil ses alanında da yapılan çalışmalar sanata farklı bir perspektif sunmuştur. Önceleri rastlantı ile üretilen ve belli bir estetik kaliteye sahip konfügurasyon olarak tanımlanan bu yapılar bugün dijital sanat olarak adlandırılan alanın temelinin oluşturmaktadır. (Taylor 2014:37-38)

Gelişmekte olan yeni teknoloji toplumun ilgisini çekmiş ve bu konu yayınlanan dergilerde yer almaya başlamıştır. Bilgisayar sanatı 'Computer Art' tanımlaması ilk kez 'Computers and Automation' adlı derginin 1963 Ocak sayısında yer almıştır. Amerikalı mühendis Edmund Berkeley (1909-1988) tarafından 1950'lerde bilgisayar teknolojisi ile ilgili yayınlanmaya başlanan derginin kapağında İsrail asıllı Amerikalı mühendis Efraim Arazi (1937-2013) tarafından bilgisayarla yapılan bir çalışmaya yer verilmiştir. Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde Robert O. Preusser (1919-1992) tarafından verilen 'Mühendisler için Sanat' adlı derste geliştirilen bu çalışma bilgisayar ve sanat ilişkisinin yakınlığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Yayıncı Edmund Berkeley bu çalışmayı elektronik gerçeküstüçülük olarak tanımlayarak 'Bilgisayar Sanatı' olarak adlandırmıştır. (Berkeley1963:8) Dönemin yeni teknolojisini kullanarak üretilen bu çalışmalar oldukça ilgi görmüş, dergi tarafından düzenli olarak 1963-1973 yılları arasında 'Bilgisayar Sanatı Yarışmaları' düzenlenmeye başlamıştır. (Vincent2015:1)



Figür 5. Efraim Arazi, Computer and Automation Dergisi Kapağı, Ocak 1963 (Vincent 2015)

Elektronik, bilgisayar ve dijital sanatın topluma en kapsamlı şekilde sunulduğu etkinlik olan 'Cybernetic Serendipity' adlı teknoloji-sanat sergisi 1968 yılında Londra'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde açılmıştır. Sibernetik cihazların, robotların, bilgisayarların, bilgisayar sanatçılarının, şairlerin, mühendislerin ve müzik kompozitörlerinin katılımı ile oluşturulan sergi dijital sanat alanında gerçekleştirilmiş geniş kapsamlı ilk etkinlik olması açısından önemlidir. Etkinlik yeni teknolojinin hızla ilerleyeceğine ve yeni çağın sanatının bilimle birlikte şekilleneceğine dair bir gösterge olmuştur. Frieder Nake'nin sözü bunu en iyi şekilde özetler: 'Sanatçı olmak isteyen genç matematikçiler için büyük bir zaman başladı.' (Taylor 2014:37-38)

GELECEK SIFIR VE BİR'LERİN DÜNYASIDIR

Yaratım süreçlerinin teknolojik olanaklara ve kullanıcının görüşlerine bağlı olarak gelişimi, değişimi beraberinde elektronik ve dijital dünya ile bağlantı kurulmasını çeşitlendirmiştir. Oluşturulan yapılar birçok boyutu içeren imge tabanlı metafor yapıları yardımı ile görselleştiren ve kodlarla yaratılan, izleyici ile etkileşim içinde bir organizmaya dönüşmektedir. (Kuspit 2012:5-8)

21.yüzyılda 'Bilgisayar Sanatı' tanımlaması nostaljik algılanmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalar 'Dijital Sanat' olarak isimlendirilmeye başlanmıştır. Dijital teknolojilerdeki hızlı baş döndürücü gelişme ile birlikte bugün post-dijital dönemden bahsedilmektedir. (Taylor 2014:222-223)

Günümüzde dijital teknoloji toplum yaşamının hemen her alanına nüfuz ederek sosyal ve kültürel yaşamı yeniden yapılandırmaktadır. Dijital kültür, teknoloji ve ortaya çıkan yeni yapı ile insan arasındaki ilişkinin daha güçlü ve anlamlı olabilmesine yönelik çalışmalar, araştırmalar 21.yüzyılda üzerinde en çok durulacak konular arasında olacaktır. Elektronik teknolojisinin yaratmış olduğu dijital sistemler bir şekilde insanın zekasını,

algılamasını ve hafızasını taklit eden sistemler olarak düşünülebilir. Bugün oluşan post-dijital ortamla birlikte gelecek için yapay zeka tarafından kurgulanacak siber yaşam biçimlerini düşünmek olasıdır.

Temelinde insan tarafından oluşturulan teknoloji ile geliştirilen siber uzam ve insan arasındaki bağlantı küresel anlamda endüstriyel, ekonomik ve ideolojik eğilimlere bağlı olarak şekillenmektedir. Bu dönemin en büyük özelliği hız ve çoklu ortamdır. Zaman, mekan kavramlarını altüst eden dijital yapılanma ile gerçeklik kavramı farklılaşmıştır. Simülasyonlarla çevreli yaşam alanları, kişisel alanları kontrol eden elektronik sistemler, sanal sosyal iletişim platformları, reklam, basın-yayın, eğitim, eğlence ve sanat bu değişime ayak uydurmak zorundadır. Sanatın 'yeni' ortamı siber uzamdır. Bir deneyim alanı olan sanat, bugün elektronik teknolojisi ile gelen elektronik medya ve dijital olanaklarla yeni bir yaşama evreni kurgusuna doğru yol almaktadır. Özellikle 1990 sonrası İnternet ile birlikte ortam bulan 'Üretken Sanat' (Generative Art), 'İşleme Sanatı'(Processing) 1960'larda başlayan algoritmik sanatın çocukları olarak 21. yüzyılın sanat dilini oluşturmaktadır.

Geçmişle karşılaştırıldığı zaman 21.yüzyılda bilginin görselleştirilmesi, görsel algılama, iletişim ve anlamlandırma süreçlerinin daha yoğun ve karmaşık olacağı düşünülebilir. Bu durum insanın bulduğu en etkili iletişim aracı olan sanat için önemli bir fırsattır. Cruz-Diez'in sözleri ile 'Sanat iletişimin, buluşun ve keşfin bir arada olduğu karmaşık bir yapıdır.' (Forrest 2017)

Temeli elektrik ve elektronik sistemler olan dijital sanat elektronik medyanın ve İnternet ortamının sağladığı kısaca siber uzamın tüm olanakları kapsar. 19. yüzyılda ışığın bir elektromanyetik dalga olduğu, görünen ışığın bu elektromanyetik yapı içinde sadece 400-700 nm arası dalga boyunda olduğu keşfedildikten sonra hızla gelişen elektronik sistemler ve bilgisayarla birlikte başlayan dijitalleşme sürecinin temel yapısı ışıktır. Bu bağlamda dijital sanat ışığın sanatıdır. (Popper 2007:13)

1960 sonrası yaşanan elektronikleşme ve dijitalleşme büyük bir endüstriyel dönüşüm yaratmıştır. Endüstri 3 adını alan bu dönemde, iletişimin elektronikleşmesi, bilgisayarların üretim ve tasarım alanında devreye girmesi önceki dönemlere göre olağanüstü hız kazandıran bir gelişme yaratmıştır. Bilgi teknolojileri, biyoenerji, İnternet, mikro elektronik sistemler dönemin önemli dönüşüm teknolojileri arasındadır. Dijitalleşme yolu ile geliştirilen kişisel bilgisayarlar, küçük ev aletleri, haberleşme cihazları doğrudan insan yaşamını planlayan ve programlayan sistemler olarak devreye girmiştir. Endüstri 3 insanın ekonomik üretim alanının yanı sıra özel yaşam alanının da makineleşmesini getirmiştir. (Kabaklarlı 2016:35-36)

21. yüzyılla birlikte Endüstri 4.0 konuşulmaya başlanmıştır. Bilişim teknolojisindeki gelişmelere bağlı olarak hızla şekillenen endüstri yeni bir yapılanma sürecine girmek zorunda kalmıştır. 2011 yılında Almanya Hanhover kentinde düzenlenen fuarda ilk kez Endüstri 4.0 kavramı kullanılmış hemen ardından Alman hükümetinin ileri teknoloji projeleri arasına girerek resmi bir nitelik kazanmıştır. Endüstri 4.0 ile birlikte etkilenecek alanlar henüz tam olarak anlaşılmamış olsa da genel olarak üretimdeki makinelerin insan

gücüne gerek duymadan üretim yapabilmelerini, kapasite kontrolünü sağlayabilmelerini sağlayacak yeni bir yapılanma dönemi olacağı öngörülmektedir.

Dijitalleşmenin daha fazla yaygınlaşacağı, oluşan yeni evrende görselleştirme, görsel estetik ve görsel algılama ön planda olacağı açıktır. Henüz gelişim aşamasında olan siber uzam tamamen dijital kodlar üzerine kurgulanmış bir evrendir. Bu açıdan bakıldığında siber uzam insanlığın tüm bilgi birikiminin matematiğe dönüştürülmüş bir modelini oluşturacaktır. Bu sistemin endüstriyel, ekonomik ve ideolojik eğilimlere bağlı olarak biçimlenmektedir. Hazırlıksız toplumlar için bir istila demek olan 21.yüzyılla birlikte hızlanan dijital dönüşüm toplumların kültürel değerlerini, algılarını büyük ölçüde etkilemekte ve yönetmektedir. Dijital kültür ve beraberinde gelişen alternatif gerçeklik, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik kavramları ve uygulamaları bilim, sanat, kültür, tıp, endüstri, eğitim ve eğlence gibi alanlarda yer almaktadır. Toplumların geleceğini belirleyecek olan genç nesiller ve onların bilinci ve ilgi alanları bu noktada oldukça önemlidir.

Kaliforniya Üniversitesi'nden teknoloji, politika ve toplum arasındaki ilişkiler uzmanı Ramesh Srinivasan (1976) tarafından yazılan 'Kimin Küresel Köyü?: Teknoloji'nin Dünyamızı Nasıl Şekillendirdiğini Yeniden Düşünmek (Srinivasan:2017) adlı kitapta dijital teknolojinin ayrımcılığı arttırdığı öne sürülmektedir. Küreselleşme ile birlikte yeni teknolojiler dünya üzerindeki eşitsizliği güçlendirmektedir. Srinivasan'a göre dijital dünya, inanç sistemlerini, değerleri, bakış açılarını standartlaştıran, yok eden bir yapı önermektedir. Dijital kültürü oluşturan ve/veya oluşmasını sağlayan tüm değerler yeni yapılandırılan sosyal ve kültürel değerleri yansıtmaktadırlar. Dijitalleşmenin yeni teknolojilerle birlikte toplum yaşamına sunumunda bu noktalara dikkat etmek, sürekli gelişen ve hızla değişen yapıların farkında olmak dünya toplumlarının üzerinde durması gereken önemli konular arasındadır. Değişimin farkında olarak yapılandırılacak projeler ve eğitim programları ile kültürel miras değerlerine sahip çıkılmalıdır. (Visser: 2017)

21. yüzyılın getireceği yeni imkanlar ve yeni ortamlar sanatı da etkileyecek, insanla birlikte sanat değişecektir. Sanatçının özünde olan hayal, kurgu, merak, eleştiri, yorumlama ve sezgi özelliklerinin tümünü dijital teknoloji ile yeni oluşumlar yaratabilir. Dijitalleşme ve yeni teknoloji sanat için sadece araçtır. 21.yüzyılda doğanlar için gelecekte bilgisayarsız dünya olamayacağı öngörülebilir ve sanatın bu teknoloji üzerinde şekillenip çeşitleneceğini tahmin edilebilir. Ancak bu sadece tahmindir. Bunun sebebi insanlığın teknolojiye bu derece odaklanırken asıl yaşama alanı olan dünya gezegenine verilen zarar, dünya toplumları arasında yaşanan ideolojik, inançsal karmaşa, küresel ekonomik değerlere bağlı olarak önerilen yeni sistemler ve bunlara bağlı alınacak önlemlerin sonuçları gelecek üzerinde etkili olacaktır. Bu etkinin yaşamı, toplumu ve insanı ne şekilde değiştireceği yönündeki söylemler şu an sadece öngörüdür ibarettir. Bu değişimde sanatın yeri sorusu ise tamamen insanın gelecekte ne olacağı sorusu ile birlikte şekillenecektir.

KAYNAKLAR

- Benjamin,Walter. 2002. *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, Baskı 4, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Dellaloğlu, Besim. 1994. *Frankfurt Okulu'nun Sanat Anlayışı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul:Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Flusser,Vilém. 2011. *Into the Universe of Technical Images*, çev. Nancy Ann Roth. Vol.32 Minneapolis: University Minnesota Press.
- Flusser, Vilém. 2006. *Towards a Philosophy of Photography*, Büyük Britanya: Reaktion Books,
- Franke,Herbert. 1985. "The New Visual Language: The Influence of Computer Graphics on Art and Society", *Leonardo* Vol. 18, No.2:105-107
- Houston, Joe. 2007. *Optic Nerve Perceptual Art of 1960s*. Çin: Merrell Publishers Ltd.
- Kabaklarlı, Esra. 2016. *Endüstri 4.0 ve Dijital Ekonomi*, No:20779, 1.Basım, Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Klütsch, Christopher. 2012 . "Information Aesthetic", *Main Frame and Experimentalizm*, ed. Hannah B. Higgins, Doulas Khan, California:California University Press, 65-69
- Lieser,Wolf .2009. *Digital Art*, Çin:Tandem Verlag GmbH.
- Moles, Abraham. 1968. *Information Theory and Aesthetic Perception*, çev. J.E. Cohen Cevin, A.B.D.:University of Illinois Press.
- Noll, A.Michael. 1994. " The Beginnings of Computer Art in the United States : The Memoir", *Leonardo*, 21 (1): 40
- Paul,Christine. 2016. *A Companion to Digital*, Kindle Edition, Willey Backwell Publilcations, John Willey&Sons Inc.
- Popper, Frank. 2007. *From Technological to Virtual Art*, Cambridge: MIT Press.
- Srinisavan, Ramesh. 2017. *Whose Global Village?: Rethinking How Technology Shapes Our World*, New York: New York University Press.
- Taylor, Grant, D. 2014. *When the Machine Made Art The Troubled History of Computer Art*, New York: Bloomsbury Publishing.
- Tuğal, Sibel. 2015. "Nerja Mağarasından Dijital Tuvale Sanat Serüveni", *FYZY Dergisi*, 31:36-38
- Weiner, Nobert. 1985. *Cybernetics : or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 4th Edition, A.B.D.: MIT Press,

İnternet kaynakları

- Dough Engelbart Institute 2008-2017. "Historic Legacy: The Doug Engelbart Archive" California.A.B.D. Erişim tarihi:14.11.2016 (<http://dougengelbart.org/library/engelbart-archives.html>)
- Computer History Museum 2000. "Ivan Sutherland Ivan E. Sutherland 2005 Fellow" California. A.B.D. Erişim tarihi: 10.11.2016 (<http://www.computerhistory.org/fellowawards/hall/ivan-e-sutherland/>)

Compart, Bremen Üniversitesi. "Georg Nees" Bremen. Almanya. Erişim tarihi: 30.10.2016 (<http://dada.compart-bremen.de/item/agent/15>)

Compart, Bremen Üniversitesi. "Frider Nake" Bremen. Almanya. Erişim tarihi: 07.11.2016 (<http://dada.compart-bremen.de/item/agent/68>)

Franke, Herbert 1985. "The New Visual Language: The Influence of Computer Graphics on Art and Society" Digital Art Museum, Berlin. Almanya. Erişim tarihi: 25.12.2016 (<http://dam.org/essays/franke-the-new-visual-age-1985>)

Franke, Herbert 2016. "Computer Graphics - Remarks on my Work" Ludwig Maksimilians University (LMU) Biology Faculty. Münih. Almanya. Erişim tarihi: 19.11.2016 (<http://www.biologie.uni-muenchen.de/~franke/WsFr5Korr.htm>)

Forrest, Nicholas 2017. "Carlos Cruz-Diez's Radical Colour Experiments at Puerta Roja" Blouinartifino, Cruz- Diez Art Foundation. Houston. A.B.D. Erişim tarihi: 20.05.2017 (<http://www.cruz-diez.com/news/current-news/carlos-cruz-diezs-radical-colour-experiments-at-puerta-roja.html>)

James, Vincent 2015. "A look back at the first computer art contests from the '60s: bullet ricochets and sine curve portraits" The Verge. Erişim tarihi: 01.11.2016 (<http://www.theverge.com/2015/7/13/8919677/early-computer-art-computers-and-automation>)

Kuspit Donald 2012. "The Matrix of Sensations" Artnet Cooperation. Londra, Berlin, New York. Erişim tarihi: 05.05.2017 (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-5-05.asp>)

Klüver, Billy 2000. "E.A.T. Achive of Published Documents" Daniel Langlois Foundation. Erişim tarihi: 04.01.2017 (<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=306>)

Noll, A. Michael (1962), "Bell Laboratuvarları Teknik Rapor, 28 Ağustos 1962" USC Annenberg School, Los Angeles, California. A.B.D. Erişim tarihi: 02.12.2016 (<http://noll.uscannenberg.org/Art%20Papers/BTL%201962%20Memo.pdf>)

Noll, A. Michael 2016. "Sibel Avcı Tuğal ile e-posta yolu ile yapılan röportaj" Erişim tarihi: 16.12.2016

Visser, Jasper 2017. "Book Review : Whose Global Village?" The Museum of the Future. Erişim tarihi: 30.03.2017 (<http://themuseumofthefuture.com/2017/03/10/book-review-whose-global-village-digital-diversity-and-inclusive-technology/>)

Weber, Mark 2012. "CHM Fellow Douglas C. Engelbart" Computer History Museum California. A.B.D. Erişim tarihi: 14.11.2016 (<http://www.computerhistory.org/atcm/chm-fellow-douglas-c-engelbart/>)

Görsel Kaynaklar

Figür 1. Benjamin F. Laposky, 'Osilasyon 520, fotoğraf, 1960', E.1096-2008, V&A Museum, Londra. Erişim tarihi: 12.11.2016 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O187662/oscillon-520-photograph-laposky-ben/>)

Figür 2. Herbert W. Franke, 'Işık Şekilleri, fotoğraf, 1953-55', Reykjavik Boulevard. Erişim tarihi: 20.05.2017 (<http://www.reykjavikboulevard.com/se-il-medium-e-la-fotografia-come-fare-a-creare-utopia-mdfberlin-2014/>)

Figür 3. Michael A. Noll, 'Doğrusal Olarak Artan Doksan Paralel Sinüs Eğrisi, bilgisayar üretimi çizim, 21,8 × 27,8 cm, kağıt üzeri yazıcı baskısı,1960'

Noll, Michael. 1994. " The Beginnings of Computer Art in the United States The Memoir", Leonardo, 21 (1):40

Figür 4.Ivan Sutherland, 'Nefertiti,1962' Computer History Museum, Erişim tarihi: 13.11.2016 (<http://www.computerhistory.org/revolution/computer-graphics-music-and-art/15/209>)

Figür 5.Efraim Arazi, 'Computer and Automation Dergisi Kapağı, Ocak 1963', The Verge, James Vincent 2015. Erişim tarihi: 06.11.2016. (<http://www.theverge.com/2015/7/13/8919677/early-computer-art-computers-and-automation>)

KENNETH MACGOWAN¹, *NOTES ON THE TURKISH THEATRE*² / *TÜRK TİYATROSU ÜZERİNE NOTLAR* (İngilizce'den Türkçe'ye Çeviri/ Translation From English To Turkish)

NAZLI ÜMİT
Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
nazlimumit@gmail.com

Devlet Tiyatrosu, Batı'nın en genç ulusunun sekiz tiyatro binası ve seksen sekiz tecrübeli oyuncusu olduğunu göstererek ziyaretçileri hayrete düşürüyor. Repertuvarında hem yerli hem yabancı oyunlar var. O'Neill'e de İonesco'ya da, Sofokles'e de Shakespeare'e de ev sahipliği yapıyor. On beş yıllık geçmişinin en başarılı yapımını duyunca şaşıracaksınız: *Anne Frank'ın Hatıra Defteri*. Devlet Tiyatrosu'nun, Türk kültürünün merkezi İstanbul'da değil de Küçük Asya'da Anadolu'nun kuru bir platosu üzerine kurulmuş yeni başkent Ankara'da yer alması da ayrı bir ilginç yönü. Bunun da şöyle bir açıklaması var; tıpkı ülkenin yeni başkenti gibi Devlet Tiyatrosu'nun kurulması da Türkiye'nin büyük Kurtarıcısı Mustafa Kemal Atatürk'ün fikri ile hayata geçmiştir.

¹ Kenneth Macgowan (1888-1963) 1911'de Harvard Üniversitesi'nden mezun oldu. *Theater Arts Magazine*, *The Boston Evening*, *The New York Globe* gibi dergi ve gazetelerde tiyatro eleştirmenliği ve yayın yönetmenliği yaptı. 1927-29 yıllarında Actor's Theater'da yönetmen ve yapımcıydı. California Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nün (UCLA Theater Arts Department) ilk başkanıdır. Hollywood'daki sinema kariyerinden sonra geçtiği üniversitede sahnenin, filmin ve televizyonun ortak kaynaklarına dikkat çekmek istedi ve bütünleşik sanatlar dersini başlattı. Sinema ve tiyatro çalışmalarında ele aldığı konular farklı disiplinlere olan akademik merakının ve birikiminin bir sonucudur. Öğrencilerini müfredat dışı etkinliklere, üretime ve kendisinin de hiç vazgeçmediği disiplinler arası çalışmalara teşvik etti. Yakınları ve çalışma arkadaşları tarafından her yönü ile 'evrensel' biri olarak değerlendirilmiştir. Antropoloji ve arkeoloji ile de ilgilenen Macgowan 1946'da Amerikan Arkeoloji Enstitüsü'nün California şubesinde başkanlık yaptı. 1959'da üniversite tarafından kendisine fahri doktora unvanı verildi. Macgowan'ın Türkiye'ye gelişi de yine başarılarından ötürü kendisine Rockefeller Vakfı tarafından verilen araştırma bursu ile mümkün olmuştur. Eserlerinden bazıları şunlardır: Herman Rosse ile birlikte kaleme aldığı *Masks and Demons*; *Footlights Across America: Towards a National Theater*; *The Theatre of Tomorrow*; *Living stage: a History of the World Theater*; *Behind The Screen: The History and Techniques of the Motion Picture*; arkeoloji alanında yayını -tarihöncesi Amerika üzerine- *Early Man in the New World*; ve Türk tiyatrosu üzerine bir diğer makalesi *Theater a la Turkey*, Theatre Arts, Aralık 1958. Macgowan sinema alanında da ses getiren işlere imza attı. RKO Radio Pictures'da senaryo editörü olmak üzere Hollywood'a yerleşti, 1932'de aynı yerde elde ettiği yapımcı pozisyonunu 1947'ye kadar sürdürerek *Little Women* (1933) *Jane Eyre* (1944) Alfred Hitchcock'dan *Lifeboat*, *The Maya through the Ages*, Akademi Ödülüne layık görülen *La Cucaracha* gibi filmlerin yapımcılığını üstlendi. California Üniversitesi'nin, Macgowan'ın hayatı ve tüm eserleri için hazırladığı geniş kapsamlı katalog ve arşiv bilgilerine şu adresten ulaşılabilir: (Online Archive of California) http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt5c60194v/entire_text/ (Kaynaklar: Hester, Joseph A. (1964) "Kenneth Macgowan, 1888-1963." *American Antiquity* 29/3 ss: 376-378; Melnitz, William W., ve Jack Morrison. (1963) "Kenneth Macgowan (1888-1963): A Memorial Tribute Presented to the American Educational Theatre Association." *Educational Theatre Journal* 15/3 ss: 209-211; *University Bulletin: A weekly Bulletin for the Staff of the University of California*, (Temmuz 1957-Haziran 1958) UCAL Yayınları, VI. Cilt

² *Notes on the Turkish Theatre*, Drama Survey, 1/3 1962 s:321-329

“Doğu’dan geldik, Batı’ya gidiyoruz”. Bu sözler Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda Cumhuriyet’in doğuşundan önce bir Türk şair tarafından söylenmiş. Atatürk tarafından da yazılmış olabilirler çünkü o, Batı dünyası suretinde Türkiye’yi yeniden kuran Kurtarıcıdır. Devleti ve dini ayrı tutup, şeriatın yerine İsviçre’nin medeni kanununu, İtalya’nın ceza kanununu ve Almanya’nın ticaret kanununu getirdi. Fesi (19. Yüzyıl başlarında giyilmeye başlanmış bir Balkan şapkası) yasakladı, peçe kullanımını azaltmaya çalıştı, çokeşliliği yasakladı, kadınlara oy kullanma hakkı, eşit çalışma şartları altında gelir eşitliği sağladı, devlet yönetimi ve yasalar içerisinde yer verdi. Eski Arap alfabesinin kullanımını kaldırdı, bölge bölge gezerek kamusal alanlara kurulmuş karatahta üzerinde fonetik Roman harflerinin kullanımını gösterdi. Ufak meselelerle de ilgilendi. Batılıların soyadları olduğu için Türk yurttaşlarının da adlarının sadece Mustafa, Sevgi, Ali ya da İrfan’dan ibaret olmasını istemedi.

Tiyatro da Batılıydı ve Atatürk onu başkentine taşımak niyetindeydi. Elbette İstanbul’un daha önceki yıllarda kurulmuş tiyatro binaları vardı. 1914’te André Antoine belediye tiyatrosunu kurmak üzere çağrıldı. Bu projenin önü savaş yüzünden kesildi ama 1920’lerde başkaları tarafından başarılı bir şekilde devam ettirildi ve şuanda İstanbul Belediyesi tarafından desteklenen, bir tanesi tadilatla olan beş tiyatrosu ve inşası yakında bitecek olan üç oditoryumu olan bir opera binası var. 1930’lu yıllarda ise Ankara ve Anadolu’da sadece Karagöz kuklaları ve gezici tek kişilik gösterimler vardı. Atatürk’ün Devlet Tiyatrosu’nu faaliyete geçirmesi oldukça ilginç ve özgün bir girişimdi. O zamana kadar belediye tiyatrolarında aktif olarak görev alan ve yetenekli bir yönetmen olan Muhsin Ertuğrul 1930’da bir oyuncu topluluğunu Ankara’ya getirdi ve on gece boyunca on oyun oynadılar. Türkiye’yi yeniden şekillendirmekle meşgul olan Atatürk her oyunda oradaydı. Son perde kapandıktan sonra başbakan General İsmet İnönü’yle birlikte Ertuğrul’u davet etti. Herkesin bildiği gibi modern Türkiye’nin kurucusu çalışkan olmasının yanı sıra içmeyi de severdi ve bir yönetmenin bana anlattığına göre Ertuğrul’a şöyle demiş: “*Sen imkânsız başarıyorsun. On gündür ağzıma içki sürmüyorum. Türkiye’nin ihtiyaç duyduğu şey tiyatroydu. Sana nasıl yardım edebilirim?*”. Yönetmen şöyle cevap verdi: “*Bana bir okul verin ki yeni yaratıcıları eğiteyim*”. Kurtarıcı, neredeyse uyumak üzere olan başbakana döndü ve “*bu adama bir okul verin*” dedi.

Atatürk büsbütün diktatörlükten ziyade ikna etmeği tercih ettiğinden Devlet Konservatuarı 1936 yılı öncesinde bir kanunla kurulmuş oldu. Atatürk’ün ölümünden iki sene önce açılmıştı ancak makul yönetmeliği gereği beş yıllık eğitimini tamamlamayan öğrenciler sahneye çıkamadıkları için Devlet Tiyatrosu’nun ilk yapımını Kurtarıcı göremedi. Konservatuar oyuncuların yanı sıra ses sanatçıları, dansçılar, müzisyenler, bestekârlar da eğitmek için düzenlendiğinden Ertuğrul’un projesine Karl Ebert ve Paul Hindemith de katıldı ve daha sonrasında oyuncuların eğitimini konuda derin bilgi sahibi Nureddin Sevin devraldı.

Seçmeler yolu ile alınan birçok öğrenciden her yıl yirmi beş tanesi oyunculuk okuyor. Hepsi lise ve iki yıllık üniversite düzeyinde akademik derslere giriyorlar. Beş yıllık eğitim hayatları boyunca – yemekten kalacak yere, ayakkabıdan çoraba kadar- tam destek alıyorlar. Mezun olunca da Devlet Tiyatroları’nın oyuncu kumpanyasına katılmak

zorundalar. Aksi halde tüm eğitim masraflarının iki katını öderler. 1941'den bu yana mezun olan sınıflardan oldukça başarılı oyuncular çıkmıştır. Eski mezunlardan Ertuğrul İlgin arlekinio performansı ile Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı* adlı eserindeki başrolünün üstesinden en iyi şekilde gelmiştir. Çağdaşı Cüneyt Gökçer, Joseph Schildkraut'un *Anne Frank'ın Hatıra Defteri* adlı eserinde İlgin'inkine denk bir oyunculuk sergilemiştir. Gökçer ayrıca *Kral Oedipus* ve *Kral Lear*'da da üstün başarı göstermiş ve Ertuğrul'dan sonra Devlet Tiyatrosu'nun başına geçmiştir.

Konservatuar, tek perdelik oyunlardan ve operalardan seçilmiş sahnelerden oluşan ilk gösterimlerini 1941'de Halk Evlerine – Atatürk tarafından kurulmuş ve Menderes tarafından kapatılmış, birçok şehirde yetişkinlere eğitim veren merkezler- ait binalardan birinde gerçekleştirdi. Altı sene sonra, Ebert gitmeden hemen önce o ve Ertuğrul, Türklerin Büyük Tiyatro dediği ama Batılı ziyaretçilere Opera Sahnesi diye tanıtılan, sergi salonundan dönüştürülmüş, gösterişli ve iyi donanımlı bir tiyatro binası meydana getirdiler. Daha önce Ankara Üniversitesi tarafından kullanılmış bir amfiyi Ertuğrul 1950'de tiyatroya çevirdi ve 745 koltuk kapasiteli Büyük Tiyatro'ya karşılık 605 koltuğu olduğu için adını 'Küçük Tiyatro' koydu. 1956'da Halk Evini yenileyerek 590 kişilik 'Üçüncü Tiyatro' adı ile yeniden açtı. Gökçer geçen sene 'Yeni Sahne' adıyla, sınırlı bir grubun ilgisine yönelik, daha çok deneysel yapımların gösterimine adanmış 205 koltuk kapasiteli bir tiyatrosu kurdu. Küçük Tiyatro'nun yer aldığı binada kullanılmayan bir odadan Ertuğrul'un kendi hayal gücü ve girişimi ile inşa ettirdiği Oda Tiyatrosu hala en küçük tiyatro salonudur. Duvarlar tüm dünyadan tiyatro oyunlarının afişleri ile renklendirilmiştir. 65 koltuktan herhangi birisi için aldığınız bilete baktığınızda "Sol G 102" gibi alışıla gelmiş bir ibare yerine ünlü bir oyun yazarının adını görürsünüz. Yani gömüldüğünüz kırmızı deri koltuklar ya 'Aşil' ya da 'Eugene O'Neill' olarak işaretlenmiştir. Ankara'daki bu beş tiyatro sahnesinin yanı sıra İzmir, Bursa ve Adana gibi büyük şehirlerde de Devlet Tiyatrosu sahneleri var. Ankara'daki en önemli yapımlar buralara gönderiliyor. 'Uluslar Tiyatrosu' festivali kapsamında da geçen yaz Devlet Tiyatrosu Paris'e davet edilmişti. *Kral Oedipus* ve yeni bir Türk oyunu olan Dr. Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan* oyunları başarı ile sahnelendi. Daha sonra aynı *Oedipus* ve bir diğer yerli oyun yazarı Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* adlı oyunu Atina'da seyirci karşısına çıktı. Bazen İstanbul'da ve diğer birçok il ve ilçede turlar düzenlenmekte. Konservatuar öğrencileri her bahar bir Shakespeare oyunu, Yunanlılar ve Romalılar tarafından güney ve batı bölgelerde inşa edilmiş antik tiyatrolarda genellikle Yunan tragedyası oynuyorlar. Devlet tiyatrosu ülke çapında 1,500'e yakın oyun sahneye koyuyor.

Oda Tiyatrosu'nun sahnesi, genişliği on dört fiti bulmayan oditoryumdan biraz daha dar. Büyük Tiyatro hariç, tüm sahnelerin oyun alanı Broadway'den çok da büyük değil. Ancak genişlik açısından oditoryuma eşit ve son derece donanımlı olan sahne her sene - en az kıta Avrupası'ndaki sahneler kadar başarılı- üç opera ve dört oyuna ev sahipliği yapıyor. Elli fit derinliğe ve ondan az biraz fazla genişliğe sahip. 65 fitten fazla yükseklikteki ızgaralardan bakınca 9'a 9 bölümlere ayrılmış ve eğer gerekiyorsa göre alçalıp yükselebilen bölümlere ayrılmış bir sahneye. Yivli metal raylar asansörlerin köşeleri boyunca çaprazlama geçiyor. Vagonlar hem sahne boyunca hem de aşağı yukarı hareket

edebiliyorlar. Perde çizgisine en yakın ray dekorları asansöre taşıyabiliyor. O asansör de onları aşağı kısımdaki büyük konstrüksiyon bölümüne taşıyacak diğer raylara aktarıyor. Işık tesisatının, balkonun üst kısmında bir kabin içine yerleştirilmiş 256 tuşlu ve önceden ayarlı bir kumanda panosu var. Ayarlanabilir bir önsahne de var ama girişi yok.

Tüm bu tiyatrolarda sergilenen yapımlar, Batı'nın en profesyonel tiyatrolarında görebileceğiniz bir kalite ile sahneye konuyor. Gerçekçilikten dışavurumculuğa farklı biçimler barındırıyorlar. Türkiye'nin tarihi dramları için gereken mimari detay, *Kral Lear* ve *Kral Oedipus* için basit ama yaratıcı yapılar, avangart oyunlar için ise stilize unsurlar. Sahne ışıklandırması ise fotoğrafta çıktığından çok daha dramatik ve atmosfere uygun. Devlet tiyatrolarında sıkı ve etkili bir disiplin uygulanmakta. Oyunlar tam olarak ilan edilen saatte başlıyor. Ertuğrul bir keresinde bana şöyle demişti “*saatini bizim tiyatrolarımızın perde açışına göre ayarlayabilirsin*”.

Türkiye zengin bir ülke değil. Uzun süredir ciddi mali sıkıntıları var. Buna rağmen Devlet Tiyatrosuna yıllık 18.000.000 liranın üstünde bütçe ayrılıyor – bugünün kuru ile 2.000.000 dolardan fazla ki hayat pahalılığı göz önüne alındığında bu miktar daha da artar. Batı standartlarıyla kıyaslandığında yapımlar daha az maliyetli. Sabit dekorlu bir oyun bin dolardan, *Ayda* gibi operalar beş bin dolardan aza mal oluyor. Türkiye şartlarına göre tiyatroların genel idamesi ise masraflı. Bu sadece sekiz tiyatro bünyesinde 200 aktör, dansçı, koro üyesi, solist ve müzisyen olduğu için değil, bir o kadar idari personel, yapım aşamasında yer alan sahne görevlisi, ışıkçı, aksesuarcı, temizlik görevlileri ve başka diğer çalışanların da olmasından kaynaklanıyor. Aktörler ve ses sanatçıları memurların çalıştığı saat kadar çalışıp onların iki katı maaş alıyorlar. Bir aktör Devlet Tiyatrosu'na girdiği zaman ilk aldığı maaş ordudaki bir üst teğmeninkine eşit. On yıl içerisinde bu generalin maaşına denk kazanabilir, hatta olağandışı bir yeteneği varsa birkaç yıl içerisinde onun konumuna bile erişebiliyor. Aktörlerin ve ses sanatçılarının aldıkları maaşın neden diğer devlet çalışanlarından daha yüksek olduğunu sorduğumda şu cevabı aldım: “Rusya’da öyle yapıyor ve bu eski düşman bizden çok uzakta değil”.

Aktörler yaptıkları işin hakkını veriyorlar. *Kral Oedipus* ve *Kral Lear*'da Gökçer ne kadar başarılı ise *İki Efendinin Kölesi*'nde de İlgin, Fodor'un *Çöl Faresi*'nde de Yıldız Kenter bir o kadar başarılı. Gökçer, Mahir Canova, Takis Mouzenides'in yönetmenlikleri hemen hemen kusursuz. Hepsi birlikte gerçek bir yetenekler topluluğu.

Tıpkı Avrupa'nın ödenekli tiyatroları gibi Devlet Tiyatrosu'nun daimi bir kumpanyası olmasına rağmen repertuarı bazında oyunlarını bir günde değişen bilet fiyatları ile sahnelemiyor (gerçi bu sene Büyük Tiyatro repertuarı üzerinde bazı denemeler yapıyor). Fakat uzun vadede bunun işe yaramadığını söyleyebiliriz. En gözde oyunlar bile yetmiş seksen gösterimden sonra kaldırılıyor. Bu yüzden bir sezon içerisinde – ocaktan mayısa- her tiyatrodada dört ya da beş oyun sahnelendiği oluyor. Bazen Ankara ve diğer bölgelerdeki tiyatrolarda bir oyunun iki yüze kadar gösterimi olabiliyor. Ne gariptir ki rekor, bir Amerikan oyunu olan *Anne Frank'ın Hatıra Defteri*'ne ait.

Ankara'da da İstanbul'da da Türkler tiyatroya gitmeye çok hevesliler. Ankara tiyatrolarına gittiğinizde sadece birkaç tane boş koltuk görürsünüz. Gelen seyirci gösteriyor ki düşük giriş ücretleri- en iyi koltuklar elli ile yetmiş beş sent arasındır- şehrin çalışanlarını, köylülere ve orta sınıf halkı tiyatroya çekiyor. Birçoğunun, benim fikrimce, komediden de dramdan da zevk alma biçimleri naifçe ama Alman usulü kırk altmış sayfalık hem görsel hem eleştiri içeren programları içine düşecek gibi okuyorlar. Türkiye'de Batı tarzı tiyatronun en erken tarihinin 1920'ler olmasına rağmen ilk oyun yazarı İbrahim Şinasi 1959'da özel bir pul serisi ile gururla anılmıştı. Pullar, Şinasi'nin tercüme ettiği klasik dramaları ve yazdığı *Şair Evlenmesi* oyununun üzerinden geçen yüzyıl dolayısıyla tiyatronun yıldönümünü duyurmak içindi. Bir tanesinde Şinasi'nin portresi, diğerlerinde Opera Sahnesi ve bir Roma Tiyatrosu olan Aspendos vardı.

Oyunlara gelince, keşke New York on iki yılda böyle bir liste çıkarabilseydi! Ve unutmayın ki Ankara'daki beş tiyatro salonundan üçü beş sezondan az bir süredir açık.

Repertuar en iyi Alman tiyatroları kadar titiz. Ulusal, uluslararası ve tarihi dramın örnekleri en iyi biçimde sergileniyor. 1960'ın baharına gelindiğinde tiyatro programında Devlet Tiyatrosu'nda son resmi haline kavuşmadan önce Konservatuar tarafından sergilenen on sekiz oyun ve operaları saymazsak- yüz elli ayrı yapımla yer alıyordu. Bunların içinde Sofokles, Plautus, Shakespeare, Molière, Goldoni, de Musset, Goethe, Schiller ve İbsen gibi on dört klasik oyun yazarı bulunmaktaydı. Avrupalı modern yazarlardan da Rostand, Coward, Giraudoux, Priestly, Osborne, Green, Cocteau, Camus, Beckett ve Betti vardı. 1960'dan itibaren de programa Ionesco dahil edildi ve *Gergedan* oyunu sahnelendi. Yabancı oyunların yüzde on beşi Amerikalı yazarlara aitti. Bunlardan bazıları *Dünkü Çocuk*, *Ümitsiz Saatler*, *Yaz Bekârı*, *Satıcının Ölümü*, *İhtiras Tramvayı*, *Dişimizin Derisi*'ydi. Son sezonda Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi* listeye eklenmişti. Bu da Türklerin Amerikan oyunlarına olan ilgisini gösterir. Repertuarla ilgili sıra dışı bir şey var ki o da oyunların neredeyse üçte biri Türkler tarafından yazılmış. 1960-61'de Küçük Tiyatro dört yeni Türk oyununa ayrılmıştı ve aynı anda diğer sahnelerde üç ayrı Türk oyunu daha gösterimdediydi. Bu kadar yeni oyun yazarının ortaya çıkmasında elbette hem İstanbul hem Ankara'da donanımlı tiyatrolarca yaratılmış fırsatların ve coşkunun payı var.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden bu yana Amerika'nın Türkiye'ye olan ilgisi, Türklerin Amerika'ya olan ilgisinden çok daha yoğun olmuştur. Bizim ilgimizin bir sebebi kendi çıkarlarımızıdır. Türkiye'nin Rusya'ya karşı savunmasını geliştirmeye amaçlamıştık. Ancak, farklı eğitim destekleri sunabilmek de bir diğer temel kaygımızdır. Rockefeller ve Ford Vakıfları, Amerikalı öğretmenleri ve akademik olmayan uzmanları Ankara Üniversitesi ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne özellikle tarım, kütüphanecilik, mimari ve şehir planlaması alanlarında yardım etmeleri için gönderdi. Rockefeller beni Ankara Üniversitesi Tiyatro Enstitüsü'nün kuruluşuna ön hazırlık olarak oyun yazarlığı dersleri vermeye gönderdi. Bir sonraki yıl Vakıf, Washington Üniversitesi'nden Dr. Grant H. Redford'ın oyun yazarlığı derslerine devam etmesine ve drama eleştirisi dersleri vermesine imkân sağladı. Enstitü, Prof. Tuncel'in yönetiminde ve Prof. İrfan Şahinbaş'ın

etkin liderliğinde tiyatro tarihi üzerine de çalışmaktadır. Atölye çalışmaları da yakında başlayabilir.

Benim akademik kredi karşılığı olmayan dersime on üç Türk devam ediyordu. Sadece üçü İngilizce biliyordu ama Cornell Üniversitesi'nde yüksek lisansını tamamlamış, İstanbul'dan gelen genç başarılı bir oyun yazarı olan Refik Erduran gibi mükemmel bir tercümanım vardı. Benim "öğrencilerimin"- ki altı tanesi daha önce Ankara ve İstanbul'da sahne alan oyunlara imza atmışlardı- yaşları yirmi beş ile elli arasında değişiyordu. Alt yapıları ise daha da farklıydı. Dokuz oyun üretmiş olan Nazım Kurşunlu bir keresinde bana şöyle demişti:

"Babam Jön Türkler dönemi subayıydı ve Birinci Dünya Savaşı'nda öldü. Osmanlı İmparatorluğu çöktüğünde Bulgaristan ve Yugoslavya bizim topraklarımızı böldü. Ailem ortadan yok oldu ve bugüne kadar hiçbirinden haber alamadım".

Kendi yazdığı üç oyunun sahnelenişini görmüş, Çocuk Tiyatrosu'nu yöneten ve o zamandan bu yana *Arzu Tramvayı* ile *Tavanarasındaki Oyuncaklar*'ı sahneleyen Ziya Demirel'in anlattıkları ise daha farklıydı:

"Yol haritanızda bulamayacağınız bir köyün yakınında bir ahırda doğdum. Babam okuması yazması olmayan bir duvarcıydı ama benim eğitim almamda ısrar etti. Annemin her gün hem çocuklarına hem de ineklere bakmağa çalışırken saçını nasıl süpürge ettiğini hatırlıyorum. Sessiz, narin ve sevgi dolu bir kadındı ama inekleri onu bizden daha çok ilgilendiriyordu. Öyle olması gerekiyordu çünkü hayat onun ailesini darmadağın ettiğinde geriye kalan tek şeyi inekleriydi".

Atatürk'ün Yeni Türkiye'sinin yetiştirdiği bu iki yeni üründen başka, dört tiyatro eseri yazmış bir doktor olan Orhan Asena ve Basın ve Turizm bürosundan, beş esere imza atmış Turgut Özakman vardı. Hepsi benim dersimin on sekiz oyuna, makul bir başarı ile babalık ettiğini söylemişlerdi.

İstanbul'da Amerikan oyunlarına olan ilgi Ankara'dakiyle aynı. Üniversite tiyatroları arasında da ayrıca bağlar var. Başarılı bir tiyatronun kurucusu ve yöneticisi Haldun Dormen, Yale Drama Okulu'nda okumuş. Belediye Tiyatrosu'nda aktör ve yönetmen olan Tunç Yalman da öyle. Dormen'in Ankara'ya getirdiği *Stalag 17*'nin mükemmelce sahnelendiğini gördüm. Maalesef tiyatro sezonu bitmeden önce İstanbul'u ziyaret edemedim. Bugün Muhsin Ertuğrul Belediye Tiyatroları'nı yönetiyor ve başka önemli sekiz adet tiyatro daha var. Bizdeki 'küçük tiyatrolara' denk gelen cep, 'poche' tiyatroları var iki tane de. Birçoğu günde en az iki oyun sergiliyor. Antoine İstanbul'a tekrar gelebilseydi gördüklerinden çok memnun kalırdı.

Türkiye iki bin yıl önce tiyatroların diyarıydı. Büyük İskender ordusunu Küçük Asya kıyısının etrafına getirip, Ankara'dan elli mil uzaklıktaki Gordion düğümünü kesmek için kuzeye yöneldiğinde genç fatih Yunanistan'dakilerden daha fazla mermer sahne görmüştür. İskender'in tam tersi istikamette, güney sahillerinde ve sonrasında batıda bunlardan bazılarını ben gördüm.

Güneye giderken rehberim ve şoförüm Refik Erduran'dı. Öyle de olması gerekiyordu çünkü ailesinin Atatürk'ün vesilesi ile seçtikleri soyadı 'sarsılmaz', adı da 'yoldaş' anlamına geliyor. Güzel modern bir yol bizi yüksek kuru, uzak bir yan yoldaki vagondan gelen toz kadar gri bir ovaya doğru sürükledi. Sonra yol güneybatı yönünde aşağı doğru çarpık çurpuk uzanıyor, İskender'in kuzeyine doğru yol aldığı Toros Dağlarının gri-siyah geçitlerine dalıp kıvrılıyordu. Sonunda Türk rivierasının yemyeşil ve bereketli sahilinde Atina kadar eski Yunan sitelerinde Romalıların inşa ettiği tiyatroları gördük. İlki Side'ydi. Burada Romalıların, yamaca yerleştirilen Yunan modelinin aksine, Kolezyum gibi dev kemerlerin ve kolonların üzerine inşa edilen desteksiz tiyatrolarından birkaç tane vardı. Üst bölümdeki oturma sıralarından Homer'in 'şarap koyusu' rengi denizinin her iki tarafı da görülüyordu. Yedi sekiz mil ötede, sütunları, alınlıkları, heykelleri düşen sahne duvarı hariç, en iyi korunmuş Roma tiyatrosu olan Aspendos'u bulduk. Daha sonra Perge'ye gittik. Gördüğüm en harap olmuş Roma tiyatrosuydu. Bir depremde sahne duvarının çoğu yerle bir olmuş ama geriye keçilere elli fit yükseklikte otlayabilecek ve bir zamanlar on iki bin seyirciyi ağırlayan oditoryumu seyredecek kadar yer kalmış. Başka bir yoldan Ankara'ya giderken kırmızı porfiri, zümrüt yeşili taşları, bal rengi uçurumları, siyah kayaları, pamuk beyaz yeryüzünü birbirine katan dağların, bitişik tepelerin arasından geçtik.

Üniversiteden iş arkadaşım İrfan Şahinbaş bizi- beni ve eşimi- batıya doğru götürdü. Soyadı 'şahinin başı' anlamına geldiğinden bizi altın dokunuşlu Midas'ın diyarı Frigya, Krezüs'ün ilk altın parayı bastığı Lidya ve Yunanistan'dan gelenlerin İyonik sütunu aldığı Ege kıyısı üzerinden uçakla taşımayı tercih etti. Arkadaşımın adı 'İrfan değil', 'Zarif' olmalıymış. 'Gönül' adında bir otobüs ve bir taksi bizi dört antik tiyatroya götürmek için kıyı şeridinde bir aşağı bir yukarı yol giderken o bize geceleri aradığı yumurtalarla, peynirle ve tatlı ekmekle öğle yemekleri hazırladı.

Birinci yüzyılda doktorluk yapan Galen'nin doğum yeri Bergama'da psikodramanın öncüsü olan danslar ve müziğe ev sahipliği yapan ve Devlet Konservatuarı'nın klasik oyunlar sergilediği küçük bir tiyatro gördük. Bin fit yükseklikte dünyanın en devasa tiyatrosu duruyordu. 15 bin kişilik oturma düzeni, bir Greko-Romen tiyatroyu oluşturan yarım dairenin tam üçte biri büyüklüğünde. Şimdi adı Türkiye olan toprakların üzerine Yedi Kilisesini inşa etmeden önce Aziz Pavlus'un vaaz verdiği İzmir'in güneyinde Efes yer alıyor. Bir zamanların Meander Nehri'ne³ çeyrek mil boyunca uzanan mermer yolun yukarı kısmında temeli açısından Helenistik bir tiyatro var. Tıpkı diğer kalıntılar gibi orada da taş oturma yerleri yüzyıllardır çayır çimenin ortasında kalmış, sahne ve sahne binası köylülerin ocağı haline gelmiş. Bu tiyatroya çok da uzak olmayan bir yerde 1500 kişi kapasiteli bir odeon yer almaktadır. Tıpkı Bergama ve diğer şehirlerdeki tiyatrolar gibi şifa tanrısı Asklepios'a adanmıştır.

Sonra Milet'e, guguk kuşunun yuva yapması misali bir Yunan tiyatrosu üzerine inşa edilmiş bir büyük Roma yapısına geçtik. Harika mermer merdivenleri sizi oditoryumun altında kıvrılan geçitlere, oradan da 25 bin izleyiciyi ağırlayan yere götürüyor. Milet insanı

³ Büyük Menderes Nehri (ç.n)

biraz afallatıyor, ama asla Helenlerin bir zamanlar *pinakes* dedikleri kulisleri⁴ bağladıkları yivlerin ve dübel deliklerinin olduğu Priene kadar göz alıcı değil.

Türk Devlet Tiyatrosu'nun repertuarı ile ilgili bir şey dikkatinizi çekti mi? Yazarlar arasında Gogol, Gorki, Tolstoy, ya da Turgeniev yok. Bu bir sansür meselesi ya da resmi bir karar değil. Ne Rusya'nın lehine ne de aleyhine bir konuşma duymadım, şu hariç: "O, Türkiye'yi dört nesilde dört kere işgal etti".

Yazar, birçok İngiliz ve Amerikan oyunun çevirmeni ve aynı zamanda Ankara Devlet Tiyatrosu Kütüphane sorumlusu Sayın Sevgi Sanlı'ya çok kıymetli yardımları ve sunduğu bilgiler için teşekkür eder.

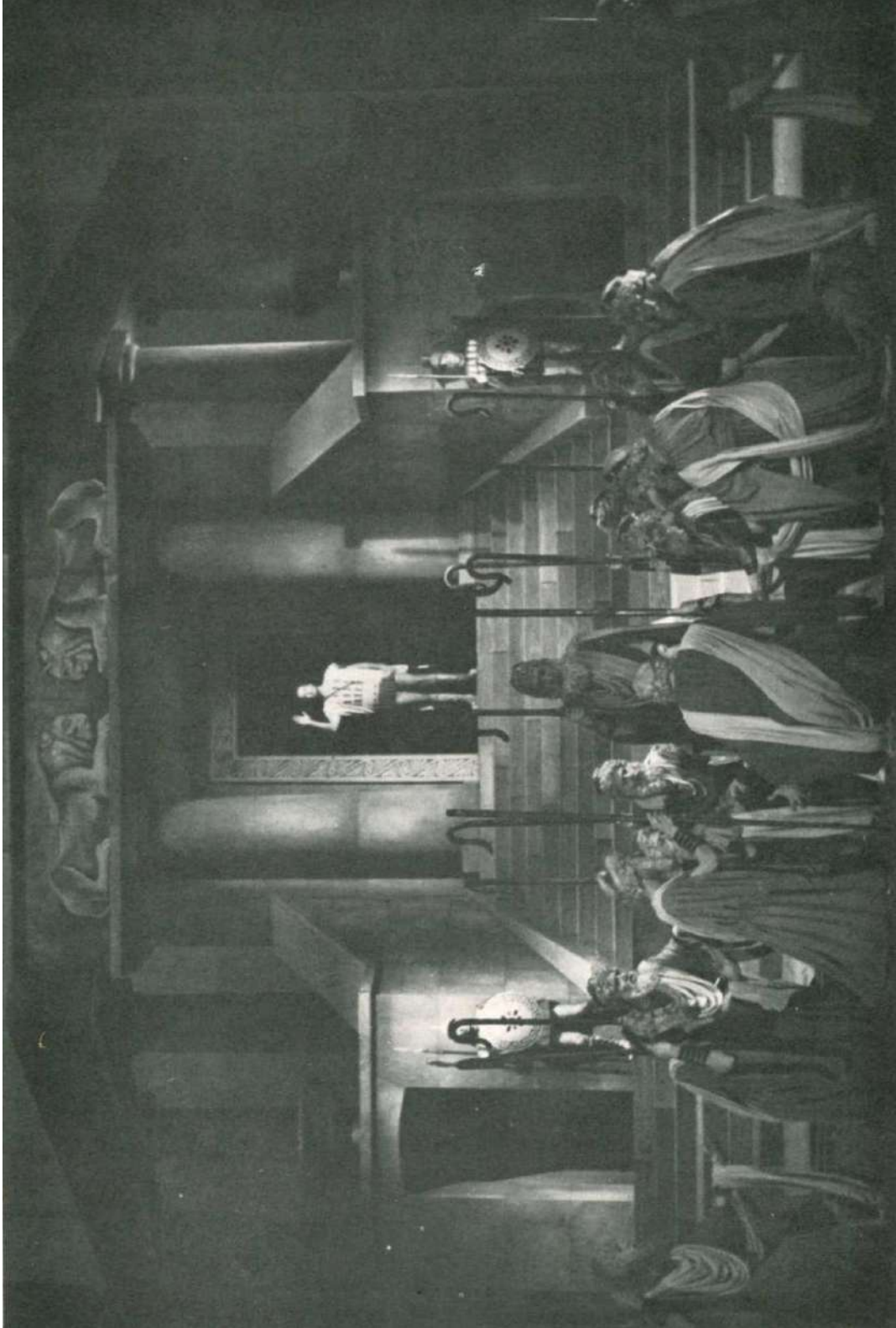
Kenneth Macgowan'ın *Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar* adlı bu çalışmasında yer alan görseller yazara Ankara Devlet Tiyatrosu Kütüphane sorumlusu Sayın Sevgi Sanlı tarafından temin edilmiştir.

⁴ *Scenic Flats* ya da *Coullisse*: Sahnenin iki yanında dekoru perspektif yönünden tamamlayan ve derinliği veren yerleri değişebilen çerçeveler (Taner, And, Nutku. Tiyatro Terimleri Sözlüğü TDK 1966 s.63) (ç.n)

[RESİM 1]



[RESİM 2]



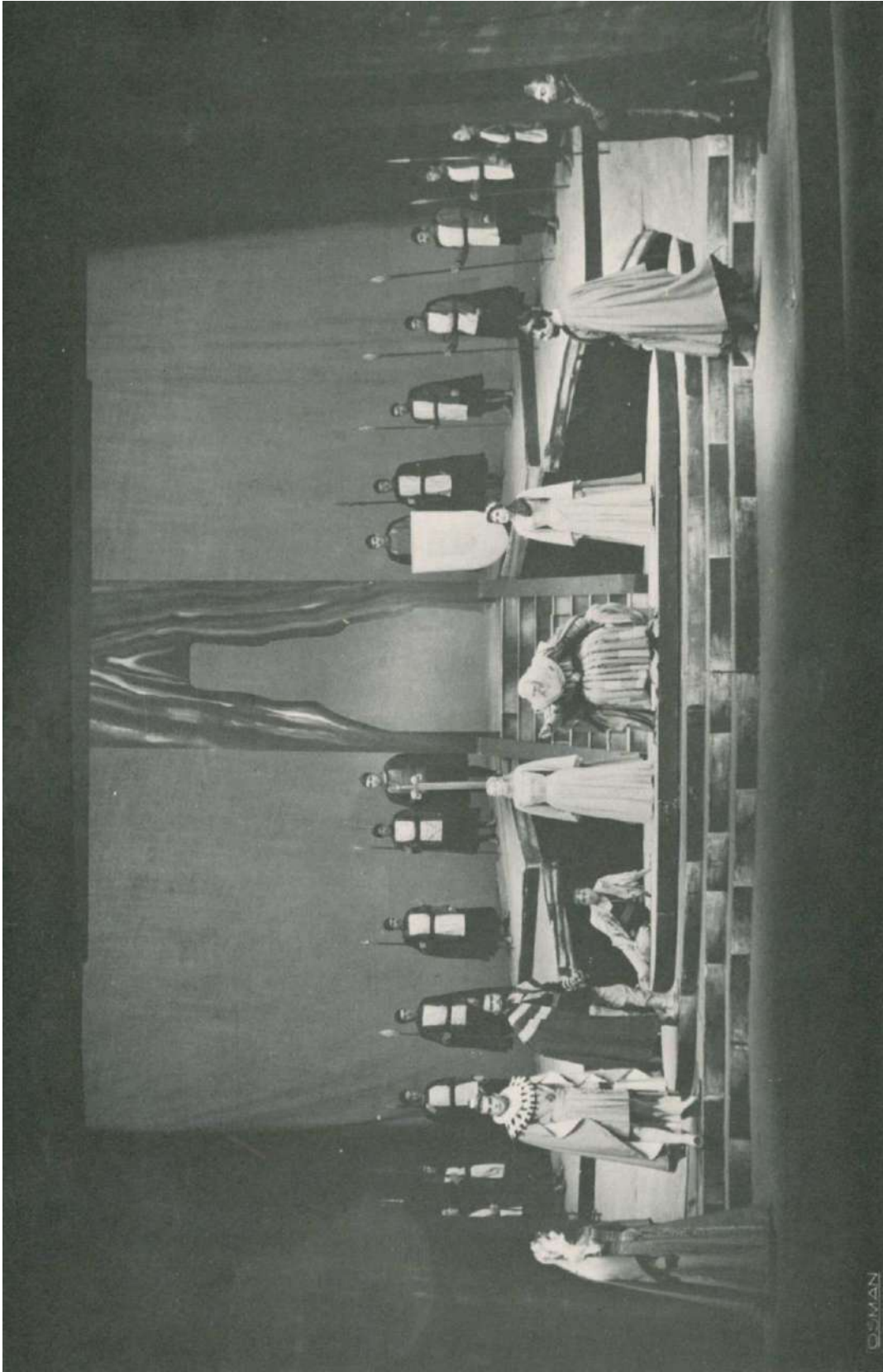
[RESİM 3]



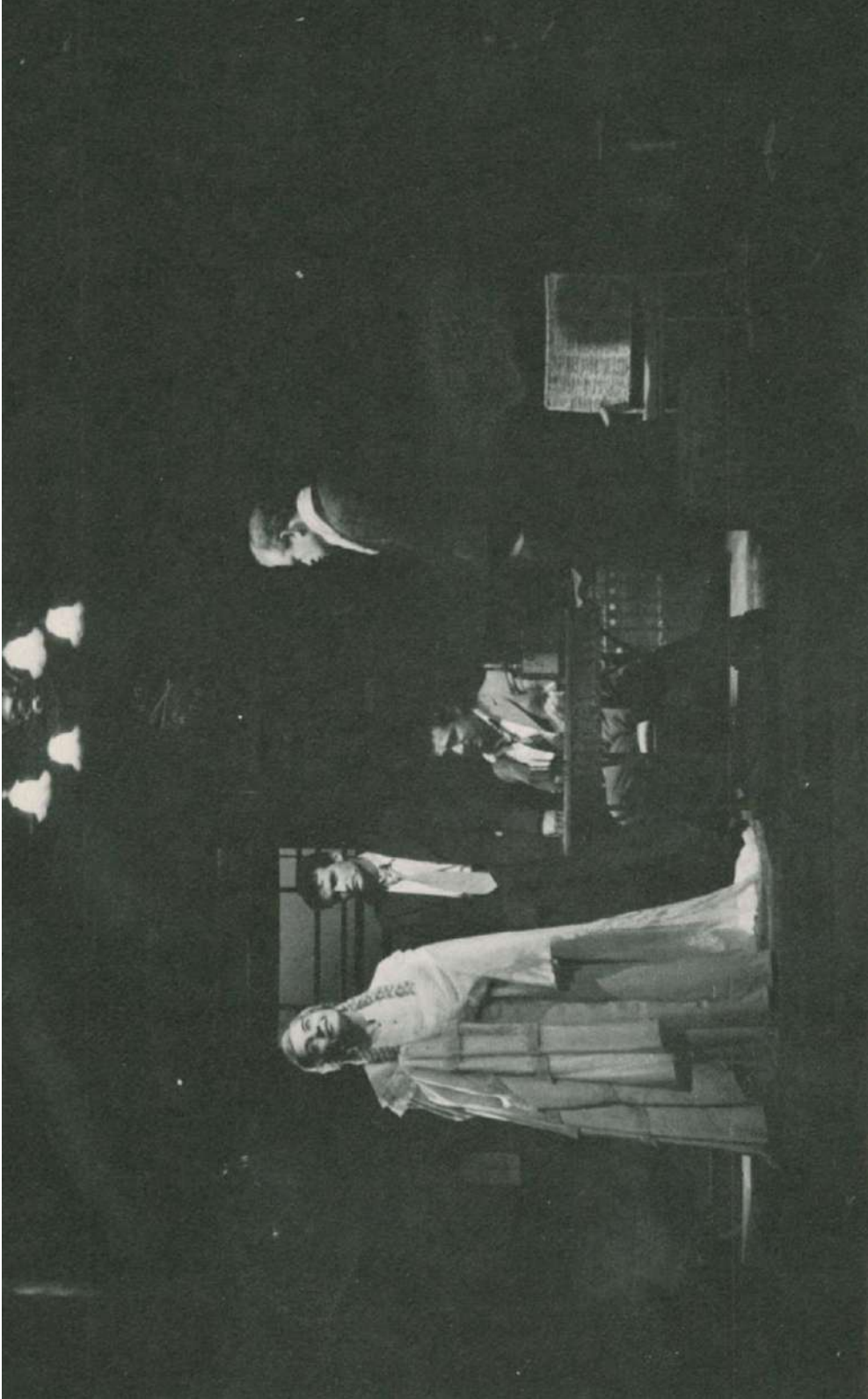
[RESİM 4]



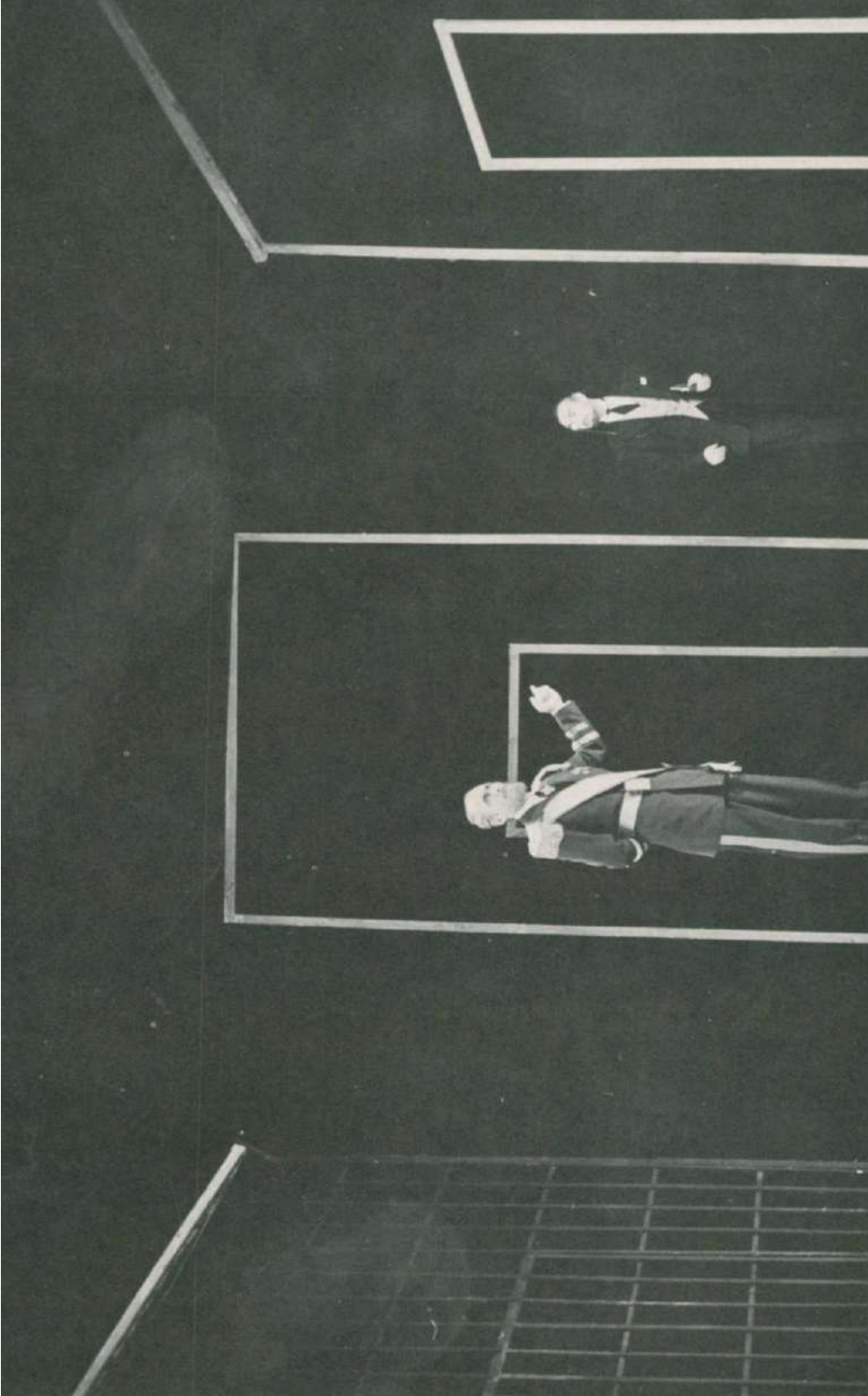
[RESİM 5]



[RESİM 6]



[RESİM 7]



[RESİM 8]



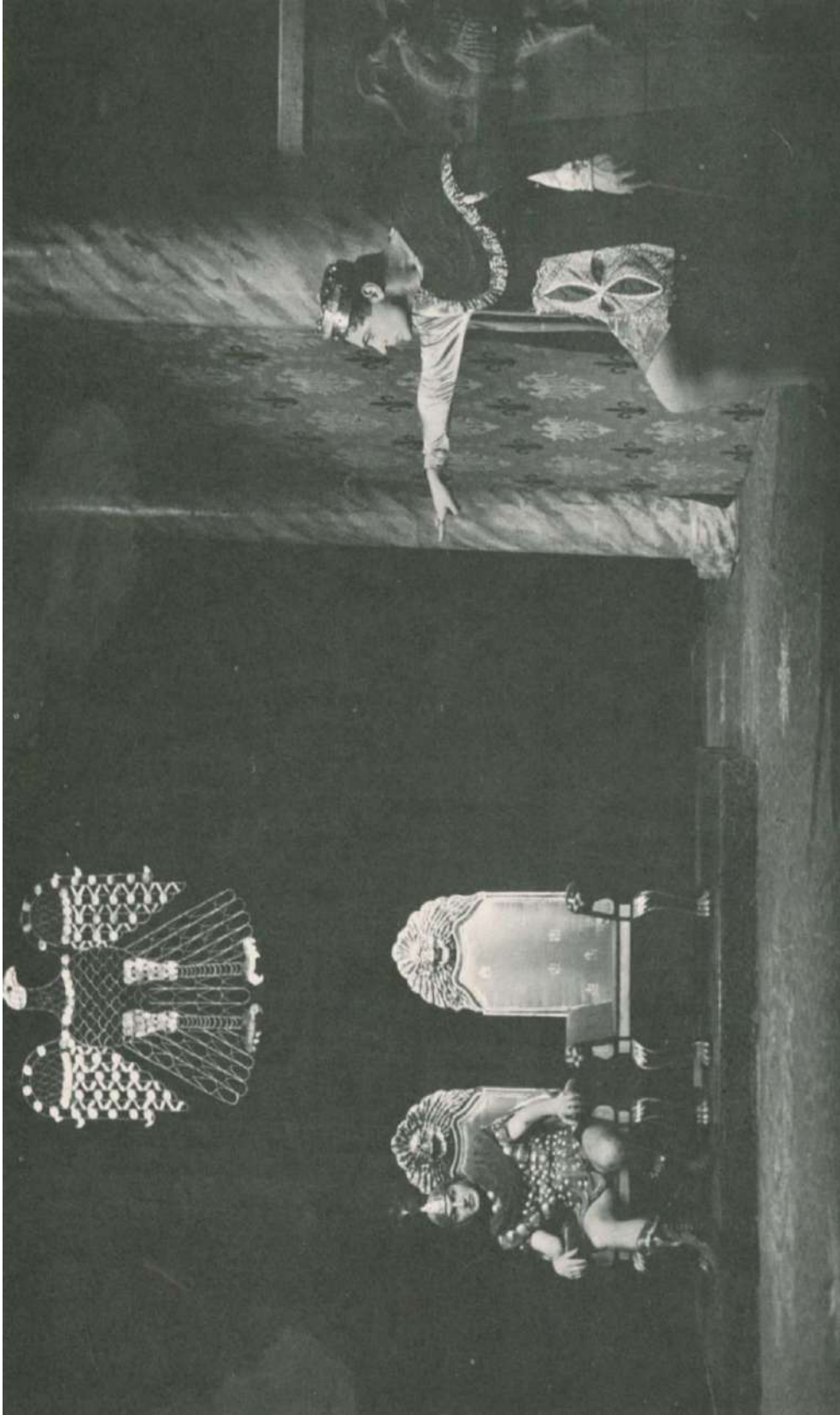
RESİM 9]



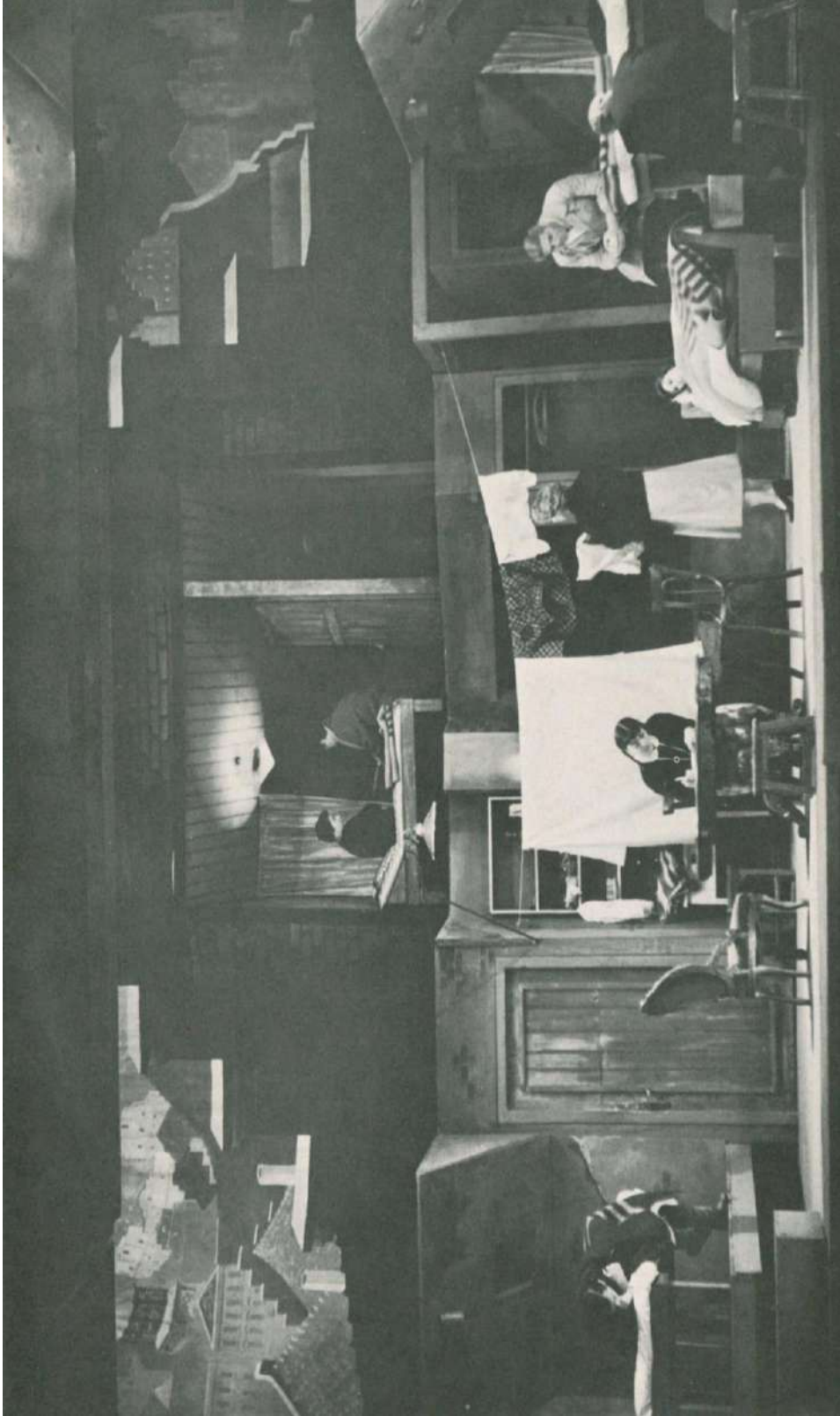
[RESİM 10]



[RESİM 11]



[RESİM 12]



Resim 1 ve 2

Kral Oedipus, Ankara'ya davet edilmiş olan Yunan yönetmen, Takis Mouzenidis tarafından yönetilmiştir. Dekor tasarım Refik Eren, kostüm tasarım Hale Eren. Kral Oedipus'u canlandıran, 1958 yılından bu yana Devlet Tiyatrosu genel müdürü olan Cüneyt Gökçer

Resim 3, 4 ve 5

Cüneyt Gökçer tarafından yönetilen *Kral Lear*. Washington Üniversitesi'nden Dr. Grant H. Redford "şimdiye kadar gördüğüm en başarılı yapım" olarak tanımlamıştır. Dekor, U. Damrau tarafından geleneksel biçimde tasarlanmış, sahne arkasının gözükmemesi için belirli sahnelerde pano eklenmiştir. Lear'ı oynayan Gökçer, Soyтары'yı oynayan Ertuğrul İlgin

Resim 6 ve 7

Gerçekçilik ve stilizasyon. O'Neill'in *Günden Geceye* adlı oyunu. Yöneten Saim Alpago. Dekor tasarım Tarık Levendoğlu'na ait. Oyuncular: Macide Tanır (Mary Tyrone), Yalın Tolga (Edmund), Kerim Afşar (James Jr.), Yıldırım Önal (baba). Dino Buzzati'nin oyunu *Klinik Bir Vaka*. Yöneten Ziya Demirel. Dekor: Seza Altındağ

Resim 8 ve 9

Ertuğrul İlgin Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı* adlı oyununda arlekino performansı. Daha sonra *Lear*'da Soyтары'yı canlandırmıştır (bkz resim 4)

Resim 10 ve 11

Başarılı oyun yazarı Dr. Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan* adlı oyunu. Genç oyun yazarlarından Refik Erduran'ın *Justinian the Great* adlı oyunu. Bu eseri yaşadığı İstanbul'da da sahne almıştır. Her iki oyun da tarihi kişilerle ilgilidir ve Şahap Akalın tarafından yönetilmiştir. Her ikisinin de dekor ve kostüm tasarımcısı Refik Eren ve Hale Eren. *Justinian the Great*'de Belisarius'u Haluk Kurdoğlu, Justinian'ı oynayan Kerim Afşar'dır. (resim 11'de sırayla soldan sağa)

Resim 12

Anne Frank'ın Hatıra Defteri, Ankara'nın en başarılı yapımlarından. Tasarım Ulrich Damrau'ya ait.

Transkripsiyon/Transcription

**İCTİHAD MECMUASINDAKİ GUYAU İLE ALAKALI ABDULLAH
CEVDET TERCÜMELERİNİN TRANSKRİPSİYONU/The
Transcription of Abdullah Cevdet's Translations Related with
Guyau in the Journal İctihad¹**

AHMET GEDİK

Yrd. Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi İslam Tarih ve Sanatları Bölümü
agedik@kastamonu.edu.tr

1

Fikrî ve Felsefi Tetkik

J. M. GUYAU

“Terbiye ve Veraset” münasebetiyle

(İctihad, 1927, No 232, s. 4419-4422)

Maarif vekaletimiz meşkur ve müteselsil himmetlerine Guyau'nun klasik eseri olan “Terbiye ve Veraset” ünvanlı kitabını tercüme ettirmeyi ilave etti. 568 sahifelik güzel ve nefis kağıt üzerine tab edilmiş olan bu muhalled eserin intişarı münasebetiyle J. M. Guyau'yu, eserlerini ve bilhassa “Terbiye ve Veraset”ini sıra ile birkaç nüshamızda mevzu-ı bahis edeceğiz.

Guyau'nun mevcudiyetinden ve eserlerinden 1898'de haberdar oldum. Trablusgarp'dan Cenevre'ye ilk vasıl olduğum günlerde demokrat-şiar bir mahallede kâin Boulevard de La Cluse'un 1 numaralı evinin birinci katında birkaç vatandaşla oturuyorduk. Pages Choisies des Grands Écrivains koleksiyonunun Guyau'ya ait cildi nazarımın altına tesadüfen düştü.

İlk gözüme çarpan ve derhal hafızama hakkolunan şu mısraları olmuştu:

Le vrai, ie sais, fait souffrir,

Voir, c'est peut_être mourir,

Qu'importe! O mon oeil regarde.

¹ Bu çalışma, J. M. Guyau ile alakalı olarak İctihad mecmuasının 232, 253, 255, 256, 257, 260, 262 ve 263 numaralı sayılarında 1927-1928'de Osmanlı Türkçesi'yle yayınlanmış olan Abdullah Cevdet tercümelerinin transkripsiyonudur. Mecmuanın sekiz ayrı sayısında yer alan bu tercüme J. M. Guyau (232), Bir Filozofun Şiirleri (253, 255), Guayu'ya Nazaran Sanat, Ahlâk ve Din (256, 257, 260, 262, 263) başlıklarını taşımaktadır.

Biliyorum hakikat insana mucib-i zahmet olur, görmek belki ölmektir; fakat ne ehemmiyeti var, ey gözüm, sen bak!

Arkadaş kitap hakkında büyük bir hüznün ve hasretle okuduğum güzel bir ibaresinin tercümesini hemen o kitabın kenarına şu şekilde yazmışım:

Arkadaş kitap ölümün bile kapayamadığı ve içinde bir mahluk-ı beşerînin en derin tefekkürü bir şua-ı nur halinde daima mer'î olan açık bir göz gibidir.

Bu dilber sözün nefis aslı şudur:

Le livre ami est comme un oeil ouvert que

La mort meme ne ferme pas et ou se fait

Visible, en un rayon de lumière, la pensée

La plus profonde d'un être humain.

Guyau'nun üvey pederi ve kayınpederi olan maruf mütefekkir Alfred Fouille, pek genç iken (33 yaşında) vefat eden Guyau'ya ve âsârını şerh ve tetkike "La Morole L'Artet La Religion D'Aprés Guyau" ismiyle nefis bir kitap tahsis etmiştir.

Bu kitabın başında yazdığı dibaceyi ve onu takip eden tercüme-i hal hulasasını naklediyorum: cihanşümül ehemmiyeti haiz olmakta devam eden deha eser-i kitaplarını ve ezcümle "Terbiye ve Veraset"i tahlilden evvel Guyau, kârilerimize takdim edilmek lazımdı.

Fouille'nin Dibacesi

Her tarafta değişme, şekil değiştirme [métamorphose] gören tekamül [evolution] mektebi; tabîi olarak, müstakbel insanîyetin seyrini, mazide bu insanîyetin çizdiği hatt-ı seyri ve hâl-i hâzırda onu çekip götüren cereyana göre hesabetmek ızdırarındadır. İngiltere'de Spencer ve yeni tilmizleri Barrat, Clifford, Stephen Leslie mis Simeox kendilerini ilim namına, müstakbel cemiyetin peygamberleri yapmaktan çekinmemişlerdir. Almanya'da birçok filozoflar arasında Wund, bir Etik [Ethique] yazmıştır ki bunda cemiyetlerin mazisi ve tekamül kanunları hakkındaki mutalaat, tabii olarak istikbal üzerine istintaçlarda bulunmaya sevk ediyor. Fransa'da tekamül akidesi, ondokuzuncu asrın son rub'unda, kısmen yeni temeller üzerine bir ahlak tesisine ve ahlakın yeni büyük müdir fikrini, yani vecibe [obligation] ve müeyyide [sanction] fikirlerini değiştirmek için hakikaten aslî ve müstakbel hemen hemen tek bir müfessir, tek bir tercüman buldu. Psikolog, bhusus moralist ve bazı zamanlar, metafizisyen [yani mâbadettabiiyatçı] ve her zaman artist ve şair olan Guyau, vaktiyle, manendi pek az bulunur bir nüfuz-ı nazarla, boşluklarını ve hudutlarını göstermiş olduğu Darwin'lerin ve Spencer'lerin tekamülcü ahlakını² [4419] geçmeyi, bu ahlaktan ileri gitmeyi denedi. Tekamülcülük (evolutionisme)i fazla haricî ve fazla mekanikî bularak, "kuvvet [force]" ve "hareket [mouvement]" fikirlerine faik olmakla beraber daha samimi, daha kuvvânî [dynamique] bir inkişaf prensibi aradı; Guyau'ya göre bu prensip, doğrudan doğruya ve

² La morale évolutionniste

vasıtasız bir nazarla kavrayabildiğimiz yegane şe'niyet olan "hayat [vie]"tır. Guyau sayesinde –bu onun teslim edilecek en küçük hakkıdır– ki Fransız felsefesi, ne tesir ve nüfuz-ı hâzırını, ne ehemmiyet-i müstakbelesini tanımamak mümkün olmayan bir akidenin [yani tekamül mezhebinin] salahına şekil ve mahiyetini değiştirmeye yardım etmemiş olmayacak. Ölümün pek erken (33 yaşında) durdurduğu mesaisinin serisi, ahlak, sanat ve din üzerine mesaisinin serisi.. şimdiye kadar, intikadın sarsmaya müsaraat etmiş olduğunu [yani ahlaki] yeni bir plan üzerine tekrar inşa etmek için bizim, neslimizin masruf-ı cehdini bir zübde olarak bulabileceğimiz yegane mesai serisidir.

Birkaç sene evvel mesele-i ahlakıyye ve diniyye ne merkezde idi? Daha iyi bir halle doğru, Guyau bu meseleye ne adımlar attırdı? Zamanımızın en hür ve en samimi zekalarından birinin [yani Guyau'nun] âsâr-ı mesaisini tetebbu ederken karşısında bulunacağımız ve cevap vermemiz iktiza edecek sualler bunlardır. Ortaya attığı ve kendisinin izah ve tenvir ettiği meseleler cihanşümul bir ehemmiyeti haizdir. "Bizzat sende olduğu gibi bende keşfetmek istediğim şey müfekkire-i beşerin en girift, en mütenevvi, en açık cihetidir. Kendi kendimi muayene edecek olursam bunu, benim ben olmam itibariyle değil, kendimde bütün insanlarla müşterek bir şey bulmam itibariyle yaparım kendi sabun habbeme bakacak olursam; bu onda bir şua-ı şems keşfetmek içindir" demiştir:

Bizim de elde etmek istediğimiz, devrimizin muhit zekaisinden gelen bu şua'dır; aynı zamanda şuaı henüz ihata eden gölgeleri hissettirmeye çalışacağız.

Alfred Fouillée

Guyau'nun Terceme-i Hâli Hulasası

Jean Marie Guyau, 1854 senesi Teşrin-i Evvel'inin 28. Günü Laval'da doğmuş ve burada ancak üç sene kalmıştır.

G. Bruno nam müstearı altında, Fransız Akademisi tarafından tetviç olunan "Francinet" ile "İki Çocuğun Fransa'yı Devri = Le Tour de la France par Deux Enfants", "Marsel'in Çocukları = Les Enfants de Marcel" ünvanlı ve bütün dünyaya münteşir terbiye kitaplarının müellifi olan validesi, Guyau'nun tahsilinde ilk rehberi olmuştur. Sonra klasik tahsilini Guyau, idarem altında yapmıştır. Akrabalık rabıtarını kendisiyle birleştirmişti: validesi benim teyzezadem idi; bilahere benim zevcem oldu. Guyau için ben ikinci baba oldum.

Daha çocukluğunda harikulade bir aşk [ardeur] ve turfandalık, [vaktinden evvel münkeşif] bir zeka gösterdi. Platon ve Socrates hakkında birbirini müteakip iki layıhamın mucip olduğu ifrat-ı sa'yden sonra rüyetimi kaybetmek tehlikesine düştüğüm vakit onbeş yaşında idi; birçok zaman hiçbir şey okumamaya, hiçbir şey yazmamaya mahkum oldum. İşte o zaman genç Guyau gözlerini bana iare etti, benim için taharriyatta bulundu, benim için okudu. Ben söyledim o yazdı, eserimde mülahazatıma mülahazalarını, bazı kere ibarelerini ibarelerime ilave etti. Onbeş yaşında bir gence inanılmaz bir derecede zeka yüksekliği ve nüfuz-ı nazarla, daha o zaman Eflatun'un akaid-i felsefiyesini takip ediyordu. Ben de kemal-i isabetle, Eflatun'un felsefesi hakkındaki kitabımı onun hatırasına ithaf ettim.

Daha onyediyi yaşında edebiyat rü'usu olarak “Manuel d’Epictète”i tercümeyle koyuldu ve tercümesinin başına Stoicism [Stoicism] felsefesine dair belîğ bir tetkikname koydu.³ Ondokuz yaşında, Epikür [Epicure]’ün zamanından zamanımız İngiltere mektebi felsefesine kadar İntifaî Ahlak [Morale Utilitaire] hakkında bir layihası için, pek parlak bir konkorda ulum-ı ahlakiyye ve siyasiyye akademiyası tarafından tetviç olundu. Ertesi sene Condorcet Lisesinde bir felsefe muallimliğiyle tavgiz olunmuştu.

Sarsılan sıhhati, kendisini derhal terk-i tedrisata mecbur etti. O zamandan itibaren kışları cenupta, ilk sene [4420] Tau’da ve Biarritz’de, diğeri seneleri Nice’de ve Menton’da geçirdi. Fakat sıhhati, hiss olunmaz bir surette zayıflıyordu. 1888’de Bahr-i Sefid sahiline dehşet veren ve fakat İtalya’dan gayri bir yerde ciddi hasar îkâ etmeyen hareket-i arz esnasında Guyau o zaman bize melce’lik eden ratîb bir küçük evde, birçok geceler yatmaya mecbur oldu. Orada kendisini üşüttü ve bu üşütme şüphesiz böbrekleri ve akciğeri üzerine meşum bir tesir icra etti. Şurası muhakkak ki hastalık hâd bir sellü’-rie şeklinde kemal-i şiddetle ortaya çıktı. Guyau, otuzüç yaşında olduğu halde, 1888 senesi Mart’ı 31’ine müsadif Cuma günü söndü.

“Manuel D’Epictète” tercümesinden ve klasik muhtelif eserleri ve ezcümle Pascal’ın felsefi risalelerini tab ve neşrinden başka Guyau “Epikür’ün Ahlakı ve Zamanımız Akaid-i Felsefiyyesiyle Münasebeti” ünvanlı kitabını neşretti; bunun ilk tab’ı 1878’de çıktı. Bu, Institut tarafından tetviç olunan büyük layihanın başlangıcı idi, mâba’di 1879’da “La Morale Anglaise Contemporainie” ünvanı ile intişar etti. Bu, spiritüalist felsefe-i an’aneviyye ile henüz tamamen kat-ı alaka etmemiş olan bir genç zeka tarafından İngiliz akaid-i felsefiyyesinin derin tetkikidir. Bunu ilk tab’ı 1881’de çıkan “Vers D’un Philosophe = Bir Filozofun Şiirleri” ile “Les Problèmes de l’Esthétique Contemporaines” takip etti (1884). 1885’te muasır fikirlerin tarihinde bir vakit [une date] teşkil etmesi lâbüd bulunan “Esquisse D’une Morale Sans Obligation Ni Sanction” ünvanlı eseri neşrolundu. Bu kitap Nietzsche’nin hayranıyetini tahrik etti; kitabın her tarafını kendi eliyle, notlarla doldurdu. Nietzsche, Guyau’nun ikinci şaheseri olan ve 1887’de⁴ intişar eden “L’Irreligion de L’avenir”in de kenarlarını notlarıyla doldurmuştu.

Vefat ettiği vakit diğeri üç kitabı bitirilmişti. Ben ancak bunların tab’ına nezaret ettim. Bunlar “Sosyologya Nokta-i Nazarından Sanat = L’Art au Point de vue Sociologique”, Tolstoy, sanat hakkındaki fikrinin bir kısmını bundan iktibas etmiş görünüyor. vakıa kendisi yalnız “Muasır Estetik Meseleleri = Problèmes de l’Esthétique Contemporaines” kârilerine müracaat etmeyi tavsiye ediyor. Sonra pedagojyada klasik olmuş olan “Terbiye ve Veraset = Education et Héredite”, nihayet “Zaman Fikrinin Tevellüdü = La Genése de L’Idée de Temps”. Birinci derecede mürebbi olan Guyau, mektepler için pek takdir ve rağbet görmüş olan kitaplar yazmıştır. Tâbi’ A. Colin tarafından tabedilen “Première Année

³ Bu iki tetkikname “Terbiye ve Veraset” ünvanlı kitabının sonunda intişar etmiştir ve tarafımızdan da aynen ve tamamen tercüme olunmuştur. Bugün bu mühim kitap Türkçe olarak intişar etmiş bulunuyor. Mütalaasını gençlerimize hararetle tavsiye ederiz. A. C.

⁴ Hiç farkında olmaksızın Nietzsche, Guyau ve ben kışı aynı zamanda Nice sahilinde geçirmişiz. Alman hakîmi, Guyau’nun ve (benim) kitaplarımızı okumuş; Guyau ve ben Zaratustra’dan hiçbir haberimiz olmamış. “Nietzsche et Immoralisme” ünvanlı kitabımızda Nietzsche ve Guyau’nun mukayesesine tahsis edilen bahislere bakınız. A. F.

de Lecture Courante”, “L’Année Préparatoire”, “L’Année Enfantine” gibi.

Hemen hemen bütün felsefi eserleri İngilizce’ye, Almanca’ya, İspanyolca’ya, Lehçe’ye tercüme olunmuştur; Külliyyat’ı Rusça’ya tercüme edilmiş ve Mme Swartx Almanca olarak neşrediyor. Bundan mâadâ Rusya tâbi’leri Guyau’nun resmini muazzam bir miktarda tab ve tevzi etmek, her tarafa dağıtmak müsaadesini istemişlerdir. Bu resim, nâtamam olarak olsa da bîmânend bir necabet ve hilim ile mütehallî bir simayı göz önüne getirmeye müsait olur. Guyau, uzun boylu, muntazam hututlu, siyah ve çok lüleli bol saçlı idi; gözleri tatlı ve koyu mavi idi. Yüzünde istiğrakî bir murakabe [reflexion contemplative] edâ ve müeddâsı vardı. Tebessümü, hiçbir ızdırabın ihlal edememiş olduğu bir iyilik, bir huzur ve itminan ifade ederdi.

Zekasında hayret verici bir elastikiyet vardı. Şiir ve felsefe ile meşgul iken olduğu gibi riyaziyat ile de kemal-i zevk ve lezzetle iştiğal ederdi; gerek mâvaka’lar [faits] için, gerek fikirler için, gerek hayat-ı haricî gerek hayat-ı derunî şekilleri ve sahneleri için hafızası çok mükemmeldi. O bir “Visuel = bînâ-yı bîhemtâ” idi. Zaten tabiatın bütün güzelliklerine pek dikkatkâr, seyahatlerden, şiirlerini dolduran o dağ ve deniz manzaralarından mütebariz bir zevk-i lezzetle mütelezziz, çok iyi gözleri, çok iyi görüşü vardı. Musiki “kompozisyon”u için câlib-i dikkat istidatlar gösterdi. “Vers d’un Philosophe = Bir Filozofun Şiirleri”nde yaptığı gibi muasır tarz-ı nazmın, bir çok noktalarda cüretkârlığında tekaddüm göstermiş ve “müzikal” nazım lehinde olarak fazla şekli [plastique] olan nazma karşı aksülamelde bulunmuştu. Kezalik Hugo’nun, Musset’nin, Sully-Prudhomme’un şiirlerine yaptığı melodilerde yeni şeklin hürriyet ve seyyaliyetini sezmişti. Bu, gayr-ı fasih ve mütehavvil hedefli, tamamen psikologyaî ve şairane bir musiki idi. Her şeyde Guyau, mazinin batıl fikirlerinden azade, hâl için pek mütecessis, [dikkatli], ruhunun en büyük kısmı istikbale doğru müteveccih idi. **[4421]**

Guyau’da sanat ve şiir, medlulü pek ziyade inkişaf etmiş olan bir mana-yı mevzuî [sens positif] ile müttehit bulunuyordu [yani sanat ve şiiri, haricte ve hayatta mevzuu ve vazifesi bulunan şeyler addediyordu.] Ekseriya “hayal [imaj]”lar ile düşünüyor idi ise her şeyden evvel psikolocyai yolda düşünüyordu. Müfekkiresinin ilk şekilleri, hayat-ı derunînin şekilleri, daha doğrusu hayat-ı derunînin müteharrik istikametleri idi, haricin şekilleri ancak derunun hissiyatından sonra gelirdi. Aristot dahi, “Hayallersiz düşünülemez” demiştir. Şu halde, kudemanın “Lumiére des pensées Lumina sententiarum = müfekkirenin nurları” tesmiye ettikleri şeyin istimali hakîme nasıl yasak edilebilir? “Müfekkirenin nurları”ndan murad olunan haricin derunun esasî müşabehetini takarrür ettirerek fikri tenvir eden mukayeselerdir. Kıyas ekseriya akıldır. Zaman fikri üzerine “La Genése de L’idée de Temps” ünvanlı tetebbuunda bu babda der ki “Analocya [müşabehet] ile muakalanın ilimde azîm ehemmiyeti vardır. Hatta analocya [analogie], istidlal [induction]in prensibi olunca bütün fizikî ve psikofizikî ilimlerin temelini teşkil edebilir. Pek çok defa bir keşif [découverte], bir istiare [métaphore] ile başlamıştır. Müfekkirenin ziyası, zaten münevver satırlar vasıtasıyla sevkolonmak şartıyla yeni bir istikamete mün’atîf olabilir ve karanlık zaviyeleri tenvir edebilir, denilebilir. Hatırlattığından farklı olmakla beraber bir şeyi hatırlatan şey ve ancak böyle bir şey insanın gözüne çarpar. Anlamak, kısmen olsun tahattur etmektir. Melekeleri, tabir-i âharla ruhî üf’üle

[fonction]leri anlamak kasdıyla, birçok mukayeseler ve birçok istiareler kullanıldı. Bugün, filhakika, ilmin henüz nâtamam haliyle, istiare bir zaruriyet-i mutlakadır:

“Bilmek [savoir]”den evvel tasavvur etmeye başlamalıyız. Biz de şunu ilave ederiz ki eğer şiirî medlul, felsefî medlulü hariç bıraksaydı [yani şiir istikamet ve mevzuu ile felsefe istikamet ve mevzuu aynı şeyler olmasaydı bunlar yekdiğerini tardedici ve nâkabil-i ittihat olsaydı] ne Plotin’i⁵ ne Schellig’i⁶ mevzu-i bahis etmemek için söylüyorum, Platon’umuz⁷ olmazdı.

Şair ve hakîm olan Guyau, aynı zamanda “dilettant”⁸ artistin ve iskolastik mantıkçının aksi idi. Zamanında hala alamud olan dilettantizmden istikrah ettiğinden, her tarafta ve her şeyde hayatın, tefekkürün, sanatın ciddiyeti [Le sérieux de la vie, de la pensée, de l’art] tesmiye ettiği şeyi aradı; gerek hüsni [esthétique], gerek fikrî oyun mevzu-i bahis olsun her tarafta “oyun nazariyesi [théossé du jeu]”yu çürüttü. Bu nazariyenin aleyhinde bulundu. O bir murakabekâr [méditatif], derunî bir insan idi ki “fikir [idée]”leri “his [sentiment]”leri.. hayatî ve fikranî [intellectuel] kıymetlerinin tammiyetleriyle telakki ediyordu.

“Amatör”de ve “dilettant”da olduğu gibi satıhta kalmaya bedel, O’nda her şey, varlığının ta ka’rına kadar tanin-endaz olurdu.

Ciddiyet, onda bazen sakin, mütevekkil ve hatta mütebessim bir hüzne kadar ileri giderdi. Sanattan bahsederken: “Les hauts plaisirs sont ceux qui font presque pleur = Yüksek hazlar hemen hemen ağlatan hazlar” demişti.

Evleviyetle, felsefî tefekkür süruru.. “ulvi”nin hissine her itila eden haz gibi, bazı hüzünlerle karışık idi.

Tercüme-i A. C. [4422]

2

BİR FİLOZOFUN ŞİİRLERİ⁹

Mukaddime

(İçtihat, 1928, No 253, s. 4807-4808)

Şiirde iki mektep vardır: biri, fikrin hakikatini, heyecanın samimiliğini, ifadenin tabîliğini ve sıdk namını arar; bu keyfiyet ise “bir müellif” yerinde “bir insan” bulmayı intaç eder [yani karşımızda bir aktör değil, kendi samimi his ve fikrini ifade eden bir insan bulmamızı temin eder]: bu mektep için, hakikaten düşünölmüş ve duyulmuş bir fikir, bir his bulunmaksızın şiir olamaz. Diğerk mektep mensupları için, bilakis, esasın hakikati ve

⁵ Neoplatonisyen bir filozoftur. 205 sene-i miladiyesinde doğmuş, 275’te vefat etmiştir.

⁶ Alman hakîmlerindendir. Wurtemberglidir (1775-1854).

⁷ Bizim Eflatun dediğimiz meşhur Yunanî hakîmdir ki kablelmitat 429 senesinde doğmuş ve kablelmitat 347 senesinde vefat etmiştir. Maruf eserlerinden “Cumhuriyet [La République]” maarif vekaletimizin himmetiyle ve Faik Âli Beğ biraderimizin kalemiyle lisanımıza tercüme edilmiş ve derdest-i tab bulunmuştur.

⁸ Amatör.

⁹ J. M. Guyau’nun tercüme etmekte olduğumuz “Vers d’un Philosophe” ünvanlı mecmua-i eş’ârının dibacesidir. A. C.

fikirlerin kıymeti şiirde tâlî şeylerdir. “Tahayyül [Fiction]”lerinin, parlak nescinin ne felsefe ile ne ilim ile hiçbir münasebeti yoktur; bu bir muhayyile ve üslup oyunudur. Kimsenin ve bahusus şairin aldanmaması icap eden parlak bir yalandır. Tiyatroda aktör, temaşagerler üzerinde hakikat-i zavâhirînin tesirini yapmak için sesini yükseltmeye, jestlerini mubalağalandırmaya, hissiyatının ifadesini daima biraz şiddetlendirmeye mecbur değil midir? “Tasannuu [artifice]” “sınaat [art]”ın şart-ı esasîsi zannedenler için artist de böyledir.

Bunlar isterler ki şair kendi kalbinin musikârı olsun, [kendi kalbinin ahengini sevk ve idare etsin].

Bizce, sınaatin bütün ciddiyetini, vakarını nez’ eden ikinci nazariyeyi kabul edemeyiz. Biz şu fikirdeyiz ki bilakis şiirin ilim müvacehesinde mertebesini muhafaza etmenin yegane çaresi, bizzat ilimde olduğu gibi şiirde de hakikati aramak, fakat başka bir şekilde ve başka yollarla aramaktır. Ekseriya şiir tarihten daha doğrudur demekte haklı bulunulmuş olduğu gibi şiir bazen felsefeden daha felsefî dahi olamaz mı?

Makam-ı itirazda, bize denilecek ki asrî felsefe ve ilim, lisan-ı eş’âra muvafık gelecek mahiyette değildirler. Cevaben deriz ki bazı cihetlerce felsefe dahi dünyada en şebahî olan, kendi hayat ve mukadderatımız meselesini kendi kendisine dermeyeran etmesi itibariyle alakamızı en ziyade ateşlendirmeye müstait olan şeye de temas eder. Zamanımızda felsefe vaktiyle şiirin büyük menbaı olmuş olan dinin yerine kâim olmaya meyyaldır. Felsefî lisan ancak didactique yani talimî ve teknik olduğu zaman, hakikaten saha-i şiirin haricindedir; fakat o zaman felsefe belki, kazanmaktan ziyade zâyi eder: ekseriya en derin manalar en sade kelimelerin manalarıdır, bu kelimeleri ise nâsir gibi şair dahi kullanabilir. Felsefî fikir, hissiyatı hariçte bırakmak şöyle dursun onu daima ihata eder: mukadderat-ı beşerin büyük meseleleri mevzu-ı bahis olduğu zaman denilebilir ki her birimiz dimağımızla düşündüğümüz kadar da kalbimizle düşünürüz.

Felsefî tefekkürün daima müterafık olduğu bu nevi samimi ve zabt edilmiş heyecan bize bir cilt eş’âr ihya etmeye müstait göründü. Aldandık mı? Hakikat ve samimiyetten daha kuvvetli bir şey bulunur muydu? Yahut bütün arzumuza rağmen ne birine ne diğerine destres olamadık mı? Bu babda ancak kâri hüküm verebilecektir¹⁰. [4807]

¹⁰ Diğer sanatlarda olduğu kadar şiirde de esas ve şekil yekdiğerinden ayrılamaz olmalıdır: biri diğerini akseder ve canlandırır. İngiliz şairinin dediği gibi “Şekli [4807] [forme’u]”, bir mahbes değil bir vücut olan şekli yaratmak için tabiatı taklit edelim. Hayatta ve yine hayat olan sanatta daima dahilden harice gidelim.” Bu veçhile müteheyyiç müfekkirenin en küçük ânâtına intibak etmek için, müteheyyiç ve pür-ihlizaz müfekkireyi daima sadıkane ifade etmek için şekil, en büyük kabiliyet-i inhinaya ve en mütenevvi ahenge malik olmalıdır. Binaenaleyh vezin [métrique] ve i’mal [facture] meseleleri, yani tertil-i şairane [modulation poétique] mesaili bize hususi bir dikkate layık göründü. Şu kanaatteyiz ki bu meseleler hakikat-i mahz ve hüsn-i mahz için ve binaenaleyh devirden devire değişen edebî modalar gibi sun’î ve itibarî an’aneler haricinde takdir olunmalı, bir hükme iktiran etmelidir. Bu mevzua dair her nazariye iki nokta-i nazardan münakaşa edilebilir: istinat ettiği prensiplere göre ilmî nokta-i nazardan; husule getirdiği neticelere göre, tecrübî [empirique] nokta-i nazardan; ilmî vezin [la métrique scientifique] meselelerini burada mevzu-i bahis edemeyiz; bu bizi fazla uzaklara götürür. Bilahire bu meselelere bir hususi kitap tahsis etmek emelindeyiz. Her halde bazı muasır mektepler tarafından ortaya atılmış ve muayene ve tetkike

3

BİR FİLOZOFUN ŞİİRLERİ

Not

(İçtihat, 1928, No 255, s. 4840-4841)

Guyau, “Bir Filozofun Şiirleri”ni 1880 senesi nihayetinde neşretti. O zaman yirmidört yaşında idi. Bu şiirler ezcümle, İtalya’da, Nice’de ve Menton’da yazılmıştı. Şiir ve vezin hakkında Guyau’nun fikirlerine gelince, [kendisi de güzel sonnelerin müellifi olan] Taine’in Guyau’ya göndermiş olduğu mektuplardan 25 Teşrin-i evvel 1880 tarihli olanda dermeyan ettiği mütalaaya muttali olmak alaka uyandırıcıdır. “Bir Filozofun Şiirleri”nin müellifini tebrikten sonra Taine ilave ediyordu: “Vezin hususunda benim hissim sizinkinin aynıdır. Gene eşya hakkında da tamamen sizin fikrinizdeyim, ve felsefi manzumelerin en

değer bir meseledir. Zamanımızın bazı şairlerine göre, kafiye, şiirde her şeydir, nâzım yalnız ona sarılmalıdır, “kafiye, fikri verir”; vezne gelince: o, kafiyenin bir nevi mütemmiminden başka bir şey değildir. Bundan ise yeni hürriyetlerle az çok taviz olunan yeni esaretler husule gelir. Yalnız bu iki hürriyetlerden bahsedelim: Alexandrin denilen vezinde şair, taktii, mısraın her istediği noktasına, mısraın laalettayin her hecesinden sonra koyabilir. Hakikaten ilmi olan bir nazariyeye göre, bilakis Fransız nazmı, her nevi nazım gibi, her şeyden evvel sayıdan, nağme [rythme]den ve makam [cadence]dan ibarettir. Nağmeyi markalamak için her ne kadar kafiye lazımsa da tâlî bir unsurdur ve kıymetini ritimden alır. Şüphesiz kafiyesiz nazım [vers blanc] kendi kendine kafi değildir. Bununla beraber yine bir nazımdır, ve ahengi hiss olunur; nesrin arasında, az çok derinden gelen bir şarkı gibi, dikkati celbeder.

Zamanımızda ileri sürülen bazı nazımlarda olduğu gibi duraksız, muntazam vezinden mahrum olarak birbiri üzerine konmuş kelimeler.. gayr-ı mukayyet yahut mukayyet bir kafiyenin her birkaç satırda bir, avdetine rağmen nesirden ma’dutturlar.

Herbiri Alfred de Mosse’den çıkarılmış olan işte birkaç kafiyesiz nazım:

Je voudrais m’en tenir a l’antique sagesse,
Qui du sobre Épicure a fait un demi-dieu.
Je ne puis: malgré moi l’infini me tourmente;
Je n’y saurais songer sans crainte et sans espoir:
Une immense espérance a traverse la terre;
Malgré nous vers le ciel il faut lever les yeux.

Şüphesiz pek zayıflamış olmakla beraber bu mısraların ahengi bakidir. Şimdi bir de muntazam duraksız yahut bugün edebiyata ithal edilmek istenilen nazımlara az çok müşabih vezinde mısraları derpiş edelim:

Tant qus mon cœur faible et plein encor de jeunesse,
N’aura pas a ses illusions dit adieu,
Je ne pourrai m’en tenir a cette sagesse
Qui du sobre Épicure fit un demi-dieu.

Bütün musiki, bütün sayı [hece sayısı] nâyab olmuştur. Kafiye kulağa hoş gelecek yerde, nesirde vâki olduğu gibi, kulağa nahoş bir tesir yapar.

Bu basit misale nazaran şimdiden şu neticeyi çıkarabiliriz;

1-Ölçü [measure] ve “aleksandren” denilen şekil için durak [sésure] bulununca, hiç olmazsa reşim halinde nazım vardır;

2-Kafiye nazmı yaratmaz, yalnız nazmı itmam eder. Kulak, kafiye hususundan ziyade, ölçü hususunda mutalebelidir.

Şiir ve şiirin ilim ile münasebeti hakkında hususi bir tetebbuatta daha iyi tenvir etmek ümidinde bulunduğumuz nikat, işte bu nokta ile bizce mühim olan diğer birçok noktalardır. [4808].

canlısı, en samimisi olan Aurora Leigh'i sevdiğinizi gördüğümden çok memnunum.”

H. Spencer, Guyau'ya şu satırları yazıyordu: “Fransız diliyle ünsiyetim nakıs olduğundan, eserinizi nazmî manzaraları altında takdirden acizim; fakat ahlakî ve felsefî manzaraları altında takdire daha ziyade kadirim.. Bu iki manzara altında fikirlerinizin ve hissiyatınızın ifadesinde sizinle beraberim ve bu ifadeye hayranım. Nota etmiş olmaktan bahtiyar olduğum diğer şeyler arasında, harp hakkındaki hissiyatınızın kuvvetli ifadesini [milletler arasında] harbin inkıtamı görmek arzunuzu zikredebilirim.”¹¹

Şiir hususunda takdir salahiyetine a'lâ derecede mâlik olan Renouvier şîve-i lisanın samimiyetine ve teknik meziyetlere hayran olduğunu Guyau'ya yazıyor, şu satırları ilave ediyordu: “Maahâzâ, kolejden çıktığım sırada ve daha çok evvel benim de hesapsız nazımlar yazmış olduğumu düşündüğüm vakit ne kadar mütehassis olurum!” *Critique Philosophique* mecmuasında Renouvier “Vers d'un Philosophe”u senakârâne mevzu-ı bahis etti. En ziyade beğendiği parçalar içinde Luxe ve Au Reflet du Foyer manzumeleri bulunuyordu.

O zaman *Philosophische Monatshefte* mecmuasını idare eden Schaarsmidt genç filozof-şaire heyecanını ifade etti. Büyük şiirin farikalarından biri olarak, şairin lisanıyla ünsiyeti olmayan ecnebi için güzelliğini zâyi etmemesini dikkate arz ediyordu¹². Bundan başka idealist filozof Schaarsmidt, Guyau'ya karşı, şunu iddia ediyordu ki fikir, La pensée [Okyanus] hakkındaki manzumesinde denildiği gibi, bir nuraniyyet çiçeği, sağır dalgaların hafif köpüğü değildir, belki dünyada bir kıymeti ve bir tesiri vardır. Aynı münekkit ezcümle Analyse Spectrale hakkındaki şiire meftun olmuştu. Bu manzumenin felsefî fikirleri gerek Guyau'nun, gerek Schaarsmidt'in henüz malumu olmayan Nietzsche'nin mübeşşiri oluyordu. F. Brumetiére ise *Revue des Deux-Mondes*'e Guyau'nun Bahr-i Sefid [Méditerranée] ve Menba [Source] üzerine şiirlerini dercetti. **[4840]**

Th. de Banville Guyau'nun vezni ve şiiri parnas-şiar anlayışını elinden geldiği kadar müdafaa etmekle beraber, filozof şair için âteşîn bir alaka, âteşîn bir muhabbet gösteriyordu. Sully-Prudhomme ezcümle Etoiles Filantes, Le Luxe, Méditerranée, Problème d'Hamlet, Analyse Spectrale gibi manzumeleri çok beğeniyordu. “Tıflâne mazhar-ı ihtimam edilen kafiye”ye ehemmiyet vermemekle tabî ve sade kafiyelerin musikiyetine henüz kulağı alışmamıştı.

Ben ve Guyau ekseriya Nice'da gördüğümüz Mme. Ackermann eski klasik usul nazma merbut kalıyordu. “Bir Filozofun Şiirleri”nde tefekkürün kuvvetini hissediyordu, fakat mukayyet kafiyeler ve daha hatîbâne bir eda arzu ediyordu; Guyau ise elfaz-ı tumturakiyye istimalinden müteneffirdi.

Guyau hakkında en büyük muhabbet ve en derin hürmet besleyen Ernest Havet bilhassa hissiyatın samimiliğine ve fikirlerin derinliğine, Renouvier gibi hayran olmuştu.

¹¹ 19 Mayıs 1880 tarihli mektup.

¹² Bu veçhiledir ki “Filozofun Şiirleri” Peter Gast tarafından Almanca'ya tercüme edilmiş ve Almanca'ya tercümesi dahi aslı kadar mergup bulunmuştur.

Bu kadar güzel şiirlerde ifade olunan fazla cüretli içtihatlar hakkında bazı kuyûd-ı ihtirâziyyede bulunmaktan da geri kalmayan Caro'nun da reyî aynı merkezdedir.

Biz dahi “Guayu’ya Göre Sanat, Ahlâk ve Din” adlı eserimizde “Bir Filozofun Şiirleri”ni dûr u dıraz takdir ettik, esasın müstesna kıymetini gösterdik. Şekle gelince, maksatlarına en ziyade muvafık olan vezni intihap hürriyet-i kâbilesini şairlere, bahusus felsefî fikirler ifade eden şairlere terk edelim. Muasırlarımızın gittikçe daha iyi anladıkları budur.

A. Fouillée [4841]

4

GUAYU'YA NAZARAN SANAT, AHLÂK VE DİN¹³

Birinci Mebhas

Zekâî Bir İnkışaf

Muharriri: A. Fouillée

(İçtihat, 1928, No 256, s. 4864-4866)

Din ve ahlak meselesi ferdiyetler tarafından dermeyan olunan her mülâhazanın çok fevkine yükselen meselelerdendir; [4864] bununla beraber ölümün arefesine kadar daima çalışmakta bulunmuş olan zinde ve müteharrik bir müfekkirede bu meselenin vaz' ve münakaşa olunduğunu görmek yine faydalıdır. Bu meseleleri şekl-i mücerretleri altında muayene etmeden evvel, kendisinde zamanımızın daha doğrusu bütün zamanların şekilleri, inkârları, itikatları, ümitleri aynı derecede muntabı' bulunan bir zekâ (esprit)nın fikrânî inkışafını icmal etmekte de fayda vardır; zira

“İnsan kafalarına gelişigüzel giriyor çıkıyor görünen, ufkumuz üzerinde yükselen ve düşen, parlayan ve sönen bir çok fikirlere rağmen yine her zekâda bir hisse-i ebediyet vardır.”¹⁴

Felsefe için Platon, Epictète, Kant, şiir için Corneille, Hugo, Musset; Guyau'nun ilk muallimleri olmuşlar, ilk heyecanlarını tahrik etmişlerdir. Daha delikanlılık çağında Platon'un Parménide¹⁵de mevzu-ı bahis ettiği o “Samedânî ateş [Ardeur dvine]” ile dopdolu idi.¹⁶ İlk ve yegâne dini, Eflatun ve Kant idealizmi olmuştu. Bu veçhile kendisinden

¹³ 232 numaralı İctihâd'ın J. M. Guyau ünvanlı makalesi bu tetebbuun ibtidâsıdır. A. C.

¹⁴ Irreligion de L'Avenir.

¹⁵ Parménid, kable'l-mîlat 555 tarihinde Grande-Grébe'in Clée şehrinde doğmuş bir hakîm-i Yunânîdir. Onun Parménide yahut Xénophone ünvanlı bir kitabı vardır. Bunda Clématique denilen mekteb-i felsefîyi icmal etmiştir. Parménid vahdet-i mutlakayı talim ederdi. Yalnız varlık ebedîdir, eşkâl fânidir, derdi. Biz bu görüşü Parménid'in kitap ve felsefesine ittîlâ'dan evvel şöyle terennüm etmiştik:

Kulzüm-i canda çalkanıp duracak

Hilkatin hayr u şerri, nîk ü bedi:

Ölürüz biz, fakat hayat ölmez:

Şule fânidir, iştiâl ebedî.

Platon dahî Parménide adlı bir “diyalog”unda yani sual ve cevaptan müteşekkil bir eserinde bu felsefeyi arz ve îzah etmiştir. Burada mevzu-ı bahis Eflatun'un bu “Parménide”idir. A. C.

¹⁶ Eflatun'un felsefesi “Philosophie de Platon” ünvanlı kitabımızın ikinci tab'ının dîbâcesine bakınız. A. F.

daha az genç ve kendisine pek yakın bulunanların ceht ile vardıkları nokta-i vusul, onun tabîi nokta-i azimeti oldu. O zaman cihani, bazıları gayr-ı şuurî, bazıları şuurî olan ve cümlesi hayra matuf müşterek bir esere çalışan iradeler ve hatta iyi iradeler [hüsni niyetler] mecmuu gibi tasavvur ediyordu. Eflatun'a vâki olduğu gibi, ona dahî muhabbet bütün tabiatın ruhu görünüyordu. Eğer nüfuz edilemez madde, zâhiren hârice kapalı ve kendi üzerine toplanmış zerre, bugün de muhabbet [eros]in zaferine mâni teşkil ediyorsa, yine ümit olunabilir ki şuurların terakkisi sayesinde her varlık [etre], her mevcut nihayet açılacak, başkası için kâbil-i nüfuz, müttesi', muhabbetkâr olacaktır; zerre bile cihanşümül ziya için şeffaf olacak, cihanşümül hararet onu da istila edecektir.

"Tek bir hamlede bütün cihani fethetmek için kanatlı muhabbet cevve atıldığı vakit, esîrde, altın kanatlarını zedeleyerek, sert, kesif ve mukâvim bir şey hissetti.

Bağteten hissiyle durdu. Nüfuz edilmemiş ve kendi kendisi üzerine kıvrılmış olan zerre muhabbetin karşısına mâni olarak maddeyi koyuyor ve kudsî bağıyla gönülleri birbirine bağlayan Allah'a, o ebedî münzeviye meydan okuyordu. Zerre, muhabbete: 'Çekil!' diyordu. 'Benim mukâvim gubârım üzerine senin hükm ü nüfuzun cârî olmaz; ben, ben olmayan her şeyi, (benim haricimde kalan her şeyi) bertaraf ederim. Ben varlık üzerine kapanan ve hiçbir mahreci bulunmayan canlı duvarım.'

Muhabbet onu dinledi, sonra lâhûtî bir iptisam ile tebessüm etti. Bir ra'şenin dolaşmasına, yahut bir dalganın genişlemesine mümasil bir tarzda bu nâmütenâhî tebessüm cihanları kapladı ve ruh gibi tutulmaz ve kuvvetli olarak avâlimi dolaştı.

Her şey ihtizaz etti, her şey canlandı, ve zerrede bile gönüllerin büyük konserinden bir şey geçti. Zira artık hiç yalnız olan, münferit olan yoktu: âlemlerin âhenginin ruhu bir ve aynı ruhtu ve bütün avâlimde, kâffe-i mevcudat terennüm ediyordu: 'Seviyorum'.¹⁷

Zaten birkaç seneden beri felsefe meseleleri içinde hiç biri muhabbetin cihanşümül hükümranlığıyla telifi pek güç [4865] olan "şer [Le mal]" meselesi kadar onu meşgul etmemişti. Onun nazarında, nîkbinlik ve bedbinlik meselesi metafiziğin baş meselesiydi. Daha çocukken akrabasından bazılarının ızdırap çektiklerini, bazılarının öldüklerini görmüştü; ölümün, ebedî ayrılığın temaşası onu derinden tehyiç etmişti; bütün beşerî ızdırapların belki en büyüğü ve en teselli kabul etmeyi hangi ızdırap olduğunu bir ananın ızdırabı ona anlatmıştı. Sevdiklerinin ızdırap çektiklerini görerek, erkenden kendi kendine sormuştu: ızdırap ne için? Fitrî neşesine, çocukluk şatâretine daha o zamandan ciddî tehassüsler karışıyordu. Etrafında "kader" meselelerinin münakaşa olduğunu işitiyordu. Bu meselelere, yaşıyla hiç mütenasip görünmeyen bir dikkat sarf ediyordu. Mâverâ [An dela] hakkında bütün bu tefekkürler, seciyesinin sükunetini ihlal etmemekle beraber yine ruhunda silinemeyen izler bırakıyordu.

"Unutabilen ve infial kendilerini inkâra sevkemiş olduğu vakit bir lahza-i seadetin tebessüm ve itikat ettirdiği kimselerden değilim. Gördüğüm bütün mihnetler hafızamda kalır. Ölenlerime , ilk gün olduğu gibi ağlarım. Kulağıma çarpan ye's feryatları.. hiçbir muhabbet kelimesi ve uyanan baharın mestedici hiçbir zezemesi bu sesi boğmaksızın, ve ızdırabın

¹⁷ Vers d'un Philosophe. Lamour et L'atome.

ağlamış olduğu kalbimde lâkaytlığı terennüm ettiremeksizin bende ihtizaz eder.”¹⁸

İnsanda ve tabiatta şerre hikmet-i vücut göstermek için metafizikçilerin yaptıkları içtihatlar arasında Guyau’ya en ziyade makul görünen, hakkında bir çok sayfeler yazmış olduğu “Neoplatonicien”lerin Procession Akidesi idi. Hatta bu nazariyenin üstadane [Ingémeux] ve yeni tefsirini bile teklif etmişti. Tarafımızdan teemmül olunan bütün hayır derecat-ı mümkinisinin, nâmütenâhî bir avâlim serisinde hayyiz-i fiile çıkmış bulunduğunu ve kainatın bu veçhile kemal-i mutlaktan alettedric maddeye [matier’e] kadar inen derece derece daha az mükemmel varlık [existence]lar silsilesi [echlle’i] teşkil ettiğini farzediyordu¹⁹: Bu suretle her mümkün hakikaten hayyiz-i fiile çıkacaktı: ne âlî ne sâfil hiçbir varlık yahut hayır derecesi tasavvur edemeyiz ki bir yerde var olmaya vasıl olmamış olsun, yahut, cihanşümül terakki sayesinde bir gün her mevcudun o dereceye vasıl olması lâbüd olmasın²⁰. Bilahere Epictète’in rehberini tercüme etti ve büyük Stoik ahlak için büyük aşk ve şevk gösterdi. Bu ahlakı bütün hayatında bizzat icra etti. Fakat Guyau bu ahlakı mütebessim bir şefkat, tamamen gayra müteveccih müttesi bir kerem [bonté] ile tadil ediyordu; Stoisienler gibi, merbut olmaksızın sevmenin mümkün olacağı fikrinde değildi. O sırada şu satırları yazıyordu: “*Havâssın bir hodgamlığı olduğu gibi, aklın [Raison] bir hodgamlığı vardır.*” “Epikürien”, huzuzat-ı hissiyesini kaybetmekten korktuğu gibi, Stoisien de huzur-ı fikrîsini [Paixintellectuelle’ini] kaybetmekten korkar. Epictéie diyordu ki: “Canlı mahluk daima nefsi için çalışmak üzere yapılmıştır. Güneş her şeyi kendisi için yapar, Jupiter de öyledir.” [devam edecek]

Tercüme-i A. C. [4866]

5

GUAYU’YA NAZARAN SANAT, AHLÂK VE DİN

Birinci Mebhas

Zekâî Bir İnkışaf

Muharriri: A. Fouillée

(İçtihat, 1928, No 257, s. 4878-4882)

Marc Auréle der ki: “Ruh-ı hakîm, güneş gibi inşa etmeli ve mümkün olduğu kadar çok ziya saçarak alemi tenvir etmeli; zira bu, onun mukteza-yı fitratıdır; fakat bu nurun kabul veya reddolunmasına ehemmiyet vermemelidir. Zira bu keyfiyet ona ait değildir.” Cevaben, buna, gayr-ı müteharrik ve soğuk ziya denilebilir. Eğer Stoisienlere göre hakikatı

¹⁸ Vers d’un Philosophe. Le Devoi du Doute.

¹⁹ İlk tabı 1897’de çıkan “Fünun ve Felsefe” ünvanlı kitabımızda bulunan ve Guyau’nun bu faraziyesine muttali olmadan çok seneler evvel yazılmış olan şu mısralarımız burada tahattur olunabilir:

Her zerrede temayül ayandır tekamüle,
Her süyda fuyuz-ı hüveyda-nümâ ile;
Nâr-ı hayat ile tutuşur madde can olur;
Şevk-i hayat cezbese can-ı cihan olur,
Bir nokta-i kemale şitab üzre kainat,
Ol noktaya teveccüh ile yükselir hayat.

A. C.

²⁰ “Eflatun’un Felsefesi” ünvanlı kitabımızın ikinci cildinde şerh ve izah olunan bu tefsire müracaat oluna.

başkasına nüfuz ettirmek, insanların peygamberi ve mürebbisi olmak, esasen sevmek ise, bu, esasen nefsinin unutmak, indelhâce huzur-ı derunîsinden vazgeçmek, başkasının keder [4878] ve endişesine iştirak etmeye hazır olmaktır. Epiktet, “Mesut bir adam nasıl sevmek iktiza ederse, sen de öyle sev” diyor. Bu muhabbet, muhabbet midir? Saadeti nefsi için saklamak ve mütebâkiyi fazla bir şey gibi, furuat olarak vermek mi lazımdır? Yahut daha ziyade nefsinin tamamen vermek saadeti de dahil olduğu her şeyi ortaklığa koymak lazım değil midir? İnsanlar keyf için sevilmez, onlar irade ile, bazen ihlas ve fedakarlıkla sevilir.²¹”

Ulum-ı Ahlakiyye Akademiyası tarafından tetviç olunan büyük lâyiha-i ilmiyyesini ondokuz yaşında iken yazdığı vakit, Epicure’le, Utilitaire’lerle, Evolutionniste’lerle bu uzun muarefe, müfekkiresinin istikameti üzerine tamamen yeni bir tesir ve nüfuz icra etmemek mümkün değildi. Eski ve yeni ahlâkiyyun hakkında tenkit bile onu devrimizin nev’inmâ başlıca sıkıntısını teşkil eden meselelerden biri karşısına çıkardı: _Eflatun’un ve Hristiyanlığın hayır [bien] fikrini, Kant’ın Impératif catégorique fikrini, psikolojya tahlilleriyle ve tekamülün eğilmez, bükülmez, merhametsiz kanunlarıyla nasıl telif etmelidir?_ Bazı cihetleriyle eski itikatlarına ve viladî ulüvv-i cenabının şaikalarına pek zıt olan “Otiliter” sistemlerinin bu uzun tetkikinde “korkusuz, tereddütsüz, bütün eski mesaisine tekrar başlamaya, mazisiyle kat-ı alaka etmeye âmâde “metamorfoz”larında bizzat tabiatın gösterdiği ve “Ene [Le moi]”nin ızdıraplarını, nâyâb olan batıl fikirlerini yahut kırılan ümitlerini hiçe sayan bir şîme ile hareket etmeyi²² kendisine vazife bildi.

Bidayette Eflatun ve Kant, onda “pozitivist” ve “evolosiyonist” akide-i felsefiyelerinin hücumuna mukavemet ettiler. Fakat bir sistemin samimi vecdî tenkidine girişmek ekseriya, bu sistemin nisbî doğruluğuna bizzat kâni olmaya varmaktır.”²³

Devamlı mülâhazalardan sonra, filhakika, kâni oldu ki bir kere tasfiye ve ikmal olunduktan sonra tekamül mezhebi, bütün ahlakı olmasa da her halde ahlakın yalnız sert ve ilmî kısmını teşkil eder. Binaenaleyh Guyau’nun inkişaf-ı fikrânîsi esasen muâkale ve mülâhaza eseri olmuştur; his, bu inkişafta, kendisine ait olan zahîr rolden başka bir rol oynamamıştır.

Bu sırada, ifrat-ı sa’y ile yaralanmış gibi tedricî zayıflamanın ilk alametlerini hissetti. Bu zayıflama bedenî kuvvetlerini azaltmakla beraber hiçbir zaman ne kuvvet ne veludiyet-i fikriyesini tahdide kadir olmadı. Cenupta –evvela Bahr-i Muhit sonra Bahr-i Sefîd sevahilinde– Paris’te ikametden daha müsait bir hava-yı nesîmi aramaya gitti. Gençliğinin, vakitsiz aldığı ceriha hakkında daha vazîh ve daha fâci bir ittila hasıl ettikçe, mülâhaza ve tetebbudan zaten zayıflamış olduğundan, bedahet karşısında, dünyanın makuliyeti [rationalité’si], tabiatın nizam-ı hafisi, kainatın hayır [Le Bien] fikrine râm olduğu haklarındaki Eflatunî imanının alettedric zayıfladığını hissediyordu. Kendi hesabına ızdıraba ehemmiyet vermiyordu. ızdırabı, daima dudaklarında tebessüm olduğu halde karşıladı, son saatine kadar, şikayetsiz, serzenişsiz, hilim ve mülayemetinde en hafif

²¹ Etüde sur la Philosophie d’Epictète.

²² La Morale Anglaise Contemporaine IX

²³ Ibid. X.

halel olmaksızın ızdıraba tahammül etti. İnsanları affettiği gibi tabiatı bile affediyordu. Çünkü onun “döviz”i şu idi: “herkesi sevmek için herkesi anlamak ve herkesi affetmek için herkesi anlamak”, fakat kulak asmamak elinden gelmeyen ve gelmemesi iktiza eden yegane âmil –çünkü o zaman artık yalnız nefsi mevzu-ı bahis olmuyordu– hasbî taharriyatının, yaşamak istediği o sa’y ü amel hayatının önüne bu kadar erken çıkan mânia idi. Zira: hilmin enerjisi [4879] nefyetmediği bu mizaç.. tefekkür, murakabe-i derunu için olduğu kadar da fiil ve amel [action] ve hareket istidadıyla meftur idi.

“Çocukken seyahatler, en uzak denizlerin en uzaklarına muşa’sa’ seferler düşünürdüm. Tahayyülkâr gözlerimin önünden, havaların sislerinde, ummanın üzerinde, latif sahilleri geçirdi.

Mücadele etmekten, zahmet çekmekten mesut olarak, yüreğimde kanımla dolaştığını hissettiğim ârâmsûz enerjisi sarf ederek yürümek, fiil ve harekette bulunmak, hayatımı avuç dolusu saçmak isterdim.

İşte o sırada bir gün nazarımın önüne, bazen muhayyilemin tayarâniyle götürüldüğüm bir arz-ı meçhulün o hayal meyal sahillerinden daha ziyade latif, daha müttesi bir ufuk açıldı.

Uzak hakikatin parladığını gördüğüme kani olmuşum, ve yüreğimde namütenahi bir ümit hissederek geceleyen bu ufkun ilahî lemasını takip etmek üzere, ba’dema her beşerî tefekkürü unuttum.”²⁴

Hikaye ettiğimiz zekâî ve ahlakî tarih içimizden bir çoğumuzun tarihidir. İşte bu sebeple bu tarihin bir mana-yı felsefisi vardır. İster haşin ister latif olsun cümlesi harice doğru dönmüş olan müspet [positive] ilimlerin netaici üzerine tecrübe-i hayatın bir tesir-i meşruu olamaz. Bizzat alim [le savant] dahi tabiattan kendisini tecrit eder. Meselesinin [problème’inin] mutalarından hissiyat, heyecan-ı kalp olan her şeyi harice atar ve harice atmalıdır.

“Son cerveau seul aux bruits confus du monde vibre. Il laisse en son oeil froid tout rayon pénétrer.”²⁵

Dimağı yalnız cihanın gayr-ı vazih gürültüleriyle ihtizaz eder; soğuk gözüne her şuaı nüfuz ettirir.

Fakat ne moralist ne “metafizisyen” olmayan tamamen afaki, tamamen gayr-ı enfüsi olan bu lakaytlıkta sabit-kadem kalamaz. Çünkü her ikisi de kendi kendilerine sorarlar:

Hayatın kıymeti nedir? Varlık [existence] nedir? Zaten yaşamak hayat hakkında bir derstir, akrabasının ızdırıp çektiğini görmek sonra bizzat ızdırıp çekmek, bahusus genç iken, önünde uzun bir hayat bulunduğunu, âteşin bir muhabbetle sevilen hakikate tamamen vermek için uzun bir hayata malik bulunduğu ümit edilen bir anda ızdırıp çekmek varlığın kıymetinin ne olduğunu gösterir.

²⁴ Vers d’un Philosophe (voyag de recherche, p. 7.

²⁵ Vers d’un Philosophe, p. 3.

“Pek uzun müddet yürüdüm; ebedî vaat, sakın semanın uzaklarından bana tebessüm ediyordu; bense yürüyordum: nâsiyemde gençliğim soluyordu; bazen ateş içinde başım, avucumun içine düşüyordu.

Peki, elimde ne kaldı? Mürur ettiğim küre [sphère]lerden koparılmış bir dal, bir enkaz, üzerinde nazarlarımın tevakkuf ettiği, yahut geçen günlerden, tefekkürlerimin üzerinde bir şua bulunduğu bir çiçek getiriyor muyum?

Hayır ruhun medar-ı huzuru olan hiçbir yakın, hiçbir itminan yok. Büyük semalar mukaddes sükutlarını muhafaza ettiler. Fakat muzlim namütenahiden bir şeyin mest yüreğime, yaralayarak girdiğini hissetmem.”²⁶

Eflatun’un ve Kant’ın idealist nefhasından bir şey.. turfanda bir aklın parlaklığına şairin heyecanını mezceden bu zekada, filhakika daima payidar oldu. Bir yerde gençliğinin, daha doğrusu delikanlılık devrinin Eflatunî itikatlarını, ilk don başlar başlamaz hep birden dökülen ve ağacı ıssız büyük semalar altında yalnız, metruk, çıplak bırakan yeşilin yapraklarına teşbih ettikten sonra ilave eder:

*“Mais ccomme l’arbre, encore debout, monte intrépide
Soulé dans l’azur d’un élan éternel
Tel j’ai continué de regarder le ciel
Meme en le croyant vide”²⁷*

“Fakat ebedî bir şaika ile havaya yükseltelen, henüz kaim vaziyette ağaç semaya, bîperva yüceldiği gibi, ben de ıssız olduğuna kâni olduğum halde bile semaya bakmaya devam ettim.”

Hemen hemen bedbin olmaya hakkı olabilirdi, fakat nazik [4880] hassasiyetine beşerî sefaletler duygusunu, Schopenhauer bedbinliği derecesine kadar ileri götürmeyecek derecede müsbet ve ilmî bir şîmeye, şeniyetin vazih bir görüşünü mezcediyordu. “Esquisse d’une Morale” ve “Irreligion de L’avenir”inde göreceğiz ki mutaz zeka keskinliğiyle gerek bedbinliğin, gerek nikbinliğin mübalağalarını göstermiştir. Bununla beraber bugün pek münteşir olan “Pesimizm” nazariyelerinin ihtiva ettiği hisse-i hakikati tanımazlık etmiyordu. Pesimizmin sadece tamamen enfüsî ve tamamen şahsî bir nevi hastalık, beşerî ızdırapların gayr-ı mantikî bir ittisaı, insanın hamil olduğu bir hüzün bulutuyla bütün tabiatın kararması, hulasa-i kelim, bir mizaç ve humeur işi, mâbadettabî bir akide-i felsefiye halinde tesis olunmuş bir nevi gizli hastalık olmasını kabul etmemişti. Bu görüş ne kadar sathîdir ve şu hakikati ne kadar az dahil-i hesap eder ki mesut olsun gayr-ı mesut olsun kendi mukadderatımız bir unsur-ı esasîdir, şu mesele-i umumiyenin kabil-i ihmal bir mutası değildir: cihanda hayır ve şerrin hisseleri nedir? Biz küllün cüzü değil miyiz ve cihanın mâbadettabî ve manevî kıymeti mevzu-i bahis olunca cüzden küllü istidlal etmek hakkına malik değil miyiz? Kendisi için şahsen, cihan fena olan kimsenin cihanı haddizatında cihanların en iyisi bulmamakta hakkı olmaz mı? Mâvaka’lar, deliller isteniyor; fakat tekrar edelim, ızdırap çekmek bir mâvaka’dır, bir delildir ve nikbinliğe karşı ithamkâr bir delildir.

²⁶ Vers d’un Philosophe, p. 3.

²⁷ Vers d’un Philosophe. Le meléze.

“Semalara yükseltelen ve namütenahi sükut içinde kaybolan tek bir istimdat feryadı kâfidir:

Dünyada ızdırabın imtidadı müddetince şüphe, benim isyan etmiş olan yüreğimde devam edecektir.”²⁸

“İlimlerin hal-i hazırında, yalnız mâvaka’lar nazar-ı itibara alınır, en ziyade varid olan faraziye o zaman Guyau’nun nazarında ne bedbinlik faraziyesi ne nikbinlik faraziyesi değildi. Varid faraziye zevk ve elemden ve hayır ve şerden bîhaber olan “tabiatın lakaytlığı” faraziyesi idi. Bu faraziye büyüyen bir iğva [tentation] genç filozofun ruhunu yavaş yavaş istila ediyordu. O devirde bu, faraziyeyi onda hakim kılan şey, mücerret müfekkirenin [La pensée abstraite] “Esquisse d’une Morale”de hulasa ettiği mülahaza oldu. Fakat bu mülahazaların bir istinad-ı haricî, gözle görülebilen bir teyit bulmuş olmaları da muhtemeldir. Bayron [Byron] ve Viktor Hugo’ya yazdırdığı manzumelerin gösterdiği veçhile Bahr-i Muhit yalnız büyük bir şiir ilham edicisi değildir; o aynı zamanda büyük bir felsefe hocasıdır da. Filhakika, alemin daha mükemmel bir tasvirini göze ve müfekkireye arzeden hiçbir şey yoktur. Evvela “en müthiş ve en zaptedilmemiş [indompté] olması noktasından Bahr-i Muhit kuvvetin aynası, kuvvetin timsalidir; Bahr-i Muhit, fikrini diğer hiçbir şeyin veremediği bir izhar-ı kudret, bir ihtişam-ı kudrettir; ve “bu, maksatsız ebediyen yaşar, çarpınır, çalkanır.” Bazen insana öyle gelir ki deniz canlıdır; kudretli ve velveleli kalbi çarpıyor, teneffüs ediyor, ve zannolunur ki deniz, kabarması görülen muazzam bir yürektir; fakat onda insanı meyus eden şey şudur ki bütün bu ceht, bütün bu mütevevter hayat tamamen boşuna sarf olunur. “Arzın bu yüreği ümitsiz çarpar” bütün bu çarpmadan, dalgaların bütün bu neticesinden “rüzgarın tanelediği biraz köpük çıkar”. En dilber sahifelerinden birinde “Esquisse d’une Morale” müellifi bir gün, kum üzerinde oturduğunu, dalgaların müteharrik kütesinin kendisine doğru geldiğine baktığını hikaye eder. Denizin ka’rından gümbürdeyen bu beyaz dalgalar fasılasız geliyordu; ayaklarının önünde ölen dalganın üzerinde diğer birini, ve daha uzakta, bunun üzerinde de bir diğerini ve daha uzakta birçok dalgalar görüyordu; hulasa nazarının bütün rüyet sahasında da bütün ufkun dikildiğini ve kendisine doğru hareket ettiğini görüyordu: “Orada nihayetsiz, [4881] tükenmek bilmez bir kuvvetler müddeharı vardı. Seyr ü harekette olan bu ummanın cehdini durdurmak hususunda insanın aczini ne iyi hissediyordum! Bir dalgakıran [digue] bu dalgalardan birini kırabilir, yüzlercesini, binlercesini kırabilir; fakat nihaî zafer, son galebe muazzam ve yorulmak bilmez ummanın olmaz da kimin olur?” Guyau bu kabaran denizde, bütün tabiatın seyrini idare etmeyi, önüne set çekmeyi, zapt etmeyi beyhude isteyen beşeriyeti istila eden bütün tabiatın timsalini gördüğüne kâniydi. İnsan cesurane mücadele eder, cehtlerini çoğaltır ve bazı anlar olur ki insan kendisini muzaffer zanneder; bu zannın sebebi şudur ki insan, er geç eserini yıkacak ve kendisini de alıp götüreceği olan büyük dalgaların, ufkun arkasında, Bahr-i Muhit’in ka’rından kopup geldiğini görmez. Ekseriya “hiçbir şey heder olmaz”²⁹ sözü ekseriya tekrar olunmuştur. Bu, teferruatta doğrudur. Bir buğday tanesi diğer buğday taneleri husule getirmek için yapılmıştır. Mahsul vermeyen bir tarlayı havsalamız almaz. “Fakat tabiat, heyet-i mecmuasında mahsuldar olmaya mecbur değildir. Tabiat ölümle hayat arasında büyük

²⁸ Vers d’un philosophe: Le devoir du doute.

²⁹ Rien n’est en vain.

muvazenedir. Belki tabiatın en yüksek şiiri, muhteşem [Superbe] akimliğinden gelir.” Bir buğday tarlası Bahr-i Muhit kıymetinde değildir. Bahr-i muhit, kendisi çalışmaz, mahsul yapmaz, çalkanır; hayat vermez, hayat ihtiva eder; yahut daha doğrusu aynı lakaytlıkla hayat verir ve geri alır. Bahr-i Muhit, mahluk [etre]ları yavaş yavaş sallayan büyük bir yalpa [roulis]dir. [Mahlukları sallayan ebedî ve muazzam bir beşiktir]. Derinliklerine bakıldığı vakit orada hayatın kaynadığı görülür; suyunun hiçbir damlası yoktur ki sakinleri bulunmasın. Ve bunların cümlesi yekdiğerleriyle cenkleşirler. Yekdiğerini takip ederler, yekdiğerlerinden kaçınırlar, yekdiğerlerini yerler yutarlar. “Küll”ün [tout’un] nesine lazım? Ummanın kendisi de bize bir harp, fasılasız bir mücadele manzarası arz eder. Kırılan ve en kuvvetlisi en kuvvetlisini rastlayan ve sürükleyen dalgaları alemlerin tarihini, arzın ve beşeriyetin tarihini kısaltmış bir surette bize tasvir eder. Bahr-i Muhit adeta gözler için şeffaf olmuş kainattır. Suların fırtınası, havaların fırtınasının devamından, neticesinden başka bir şey değildir; bu rüzgarların, denize geçen ra’sesi değil midir? Hava mevceleri de, hareketleri de izahını ziyanın ve hararetin temevvücatında bulur. Eğer gözlerimiz esîrin füşhatini ihata edebilseydi, her tarafta mevcelerin kulak sağır edici bir sadmesinden, sebepsiz olduğu için bî-intihâ olan bir cidalde umumun umuma karşı bir harbinden başka bir şey görmezdik. Hiçbir şey yoktur ki, bu girdibada sürükletmesin arz bile, beşer, zeka-yı beşerî, bunların hiçbiri istisna üzerine istinat etmemiz kabil olan sabit bir şey bize arz edemez. Bunların cümlesi daha batî olan fakat daha az mukavemetsiz olmayan temevvüçler içinde alınıp götürülür; orada da ebedî harp ve hakk-ı akvâ hükümandır. Düşündükçe ummanın etrafında yükseldiğini, herşeyi istila ettiğini, herşeyi alıp götürdüğünü görüyor gibi olurum. Bana öyle gelir ki ben de bu dalgaların birinden başka bir şey değilim, bu dalgaların su damlalarından biriyim³⁰; küre-i arz gözden nihan olmuştur. Nihayetsiz temevvücatiyla, meddiyle, cezriyle derin ve değişmez yeknesaklığını gizleyen tabiattan başka [nazarda] bir şey kalmaz”³¹

[4882]

6

GUAYU’YA NAZARAN SANAT, AHLÂK VE DİN

[Mâkabli 232, 256 ve 257 numaralı İctihat’lardadır]

(İctihat, 1928, No 260, s. 5023-5025)

Bu veçhile, hakîm şairde, derunî görüşün nâmahdut büyütülmesi, nihayet, mer’î füşhati, gayr-ı mer’î füşhat içinde gark ve nâbûd ediyordu. Âramsız ve akîm ummanın yüzü ona kainatın asıl yüzü gibi münkeşif oluyordu. Ummanın, bir Spencer taraftarının artık Byron’la beraber “Kâdir-i küllün aynası”³² olarak göremediği ve ancak tabiatın aynası

³⁰ Burada Ömer Hayyam’ın şu kıtası hatıra gelmemek mümkün olmuyor:

Katre bikrîyst ki bahr cüdâîm heme,
Bahr ber katre behandîd ki mâîm heme;
Der hakikat diğeri nîst Hudâîm heme,
Lîk ez cenbeş yek nokta cüdâîm heme.

³¹ Kur’ân-ı Azîmüşşân’ın: “Küllü nefsin hêlikün illâ vechehû” âyet-i kerimesinin tefsiri böyle yapılmalı.

³² “Miroir du Tout-Puissant Les Quatrains Maudits” ünvanlı rubaiyat mecmuamızdan şu rubaiyi hatıra getiriyor

La me rest lasse de sangloter;
Et dört sur le coussin de rivage;

olarak gördüğü ummanın bu tasviri, gözlerini doldurduğu gibi zihnini de işgalden hâli kalmıyordu. Nesrinde ve nazımlarında, bütün cihanın üzerine açılır gibi, temaşa perdeleri mükerreren ummanın üzerine açılır. Sahil yarlarının mücavir ormanları, Saint-Jean de Luz'da, Biaritz kıyısında dolaşılırken nihayet, Biscaye ve onun hemen daimî olan fırtınası unutulur; çamlar yahut meşeler altında, mavi centiyana [5023] ağaçlarının yıldızlı koru [korou]ları boyunca inginin rüzgarı baltalık ormanların derinliklerinde sükunet bulur ve birkaç kuş ötmesi dinlemeye müsait olur; insan daima bir istikamette ilerler, insan patikaların gölgesi altında kaybolur, fakat birden bire, bir yol dönümünde, tekrar, musallat büyük tasvir [image], [yani] çılgın dalgalarıyla ve yüzü kırbaçlayan nefhasıyla ummanın namütenahi ufku ansızın, zuhur eder: bu, zahiren kapalı ve herşeyden ayrı hayatımızda açılan cihaşümül hayat üzerine ani bir yayılma [echappée]; bir koşup kaçma gibidir.

Bir gün Guétary plajında, St. Jean de Luz civarında bir takım çocuklar görmüştü. Bunlar paçalarını sıvamış topuk kemiklerine kadar suya girmiş, hürriyet ve saf hava ile mest oldukları halde Bahr-i Muhit'i kendilerine oyun arkadaşı ittihaz etmişlerdi. Dalganın gelmesini bekliyorlardı, sıçrayarak, keskin sevinç ve korku feryatlarıyla dalganın önünden kaçıyorlardı:

"Fakat canlı dalga sıçrayarak atılır, onların arkasında kaynar, onları yakalar, bir lahza çılgın suyun muhasara ettiği çocuk sürüsü suyun beyaz köpükten bir iz bırakarak kaçtığını görünce bir büyük mesut gülüş tufanı koparırlar."

Bu çocuklar çığırmalarıyla, sıçramalarıyla, bu dalgaları kendilerine oyuncak yaparken büyük kır umman bu plajları istila ederek kabarıyordu, yukarıdan bulutlar, üzerine iniyordu, namütenahiliği akşamın gölgesinde kayboluyordu; fakat gece, dalgalar ummanın meçhul derinliğinden, sath-ı ummana yükselerek çıkıyor, kabarıyor, sonra birdenbire köpük halinde yıkılıyordu.

"Bu zaman esnasında, sahilde, çocuklar kum üzerinde, payansız girdaba karşı lakayt, ve ummanın füşatine taze bir kahkaha atarak, ancak dalgalarının gümüşü gibi parlak ucunu görüyorlardı."

Mütefekkir ve şairin gözleri önünde derhal bu sahenin büyümemesi kabil değildi: sahne, iskandil edilmesi, tahkik ve idrak olunması muhal olan tabiatın etrafında oynayan müfekkire-i beşerin irtisamı oldu. Büyük küll [tout]de müfekkire nedir? Şuûnun aslı kalbine taliyor mu? Yahut sathında bir arızadan başka bir şey değil midir? Nüfuz ettiğimizi zannettiğimiz zaman yalnız sıyırıp geçmekten başka bir şey yapmıyor değil miyiz? Sanat ve ilim bile, derinliklerini sonda ediyor görüldüğü vakit girdabın kenarında tevakkuf etmiyor mu?

"Ey dalganın takip ettiği ve gümbürdeyen bütün ummanın üzerlerine geldiği zayıf mahluklar, kısa nazarlı çocuklar! Bize ne kadar benziyorsunuz! Ufku örtülü tabiat, sizin gibi bizi de dalgalarının devvar kıvrımları içine alır. Bu zaman esnasında, nazarımız, sathında eğlenir! Nazarlarda mütebeddil renklerini sayar. Zulmet içinde gümbürdeyen ebedî"

La mer candide, la mer sauvage,
Pur miroir de ta vaste beauté.
1902 A. C.

girdaptan alınmış bir parça köpük parmaklarımızda kaldığı zaman tabiatın bize matba olduğunu zannederek, sanatlarımız, ilimlerimiz tesmiye ettiğimiz oyunları oynarız. Kainatın bütün derinliği nazarımızdan kaçır ve hiçbir şeye nüfuz etmeksizin ra'sân-ı nazarlarımız eşyanın yanından geçer. Ölen ve peyderpey müteharrik girdaba avdet eden bu dalgalar gibi her şey nazarlarımızdan kayar. Müfekkire bu alemde bir çocuk oyuncağıdır, müfekkire, kainatta, bağıteten doğar, parlar, ve kırılan dalganın üzerinde bir lahza yüzer. Ey nuraniyet çiçeği, sağır dalgaların hafif köpüğü, boş oyuncak, her şeye rağmen seni daima seveceğiz, bizzat benden kabaran ummanı unutarak, sahil üzerinde beyazlığın ürperdiğini görmeye gideceğim.”³³

Kıymettar ve nadir bir hadise olduğu ve daha ziyade girift tahminlere, faraziyelere tesadüf etmeye ve daha ince kanunların tesalübüne itina ettiği nispette müfekkirenin seriuzzeval mucize mahiyeti aldığı mebdе'siz ve müntehasız istihale ve Guyau'nun zihninde yavaş yavaş büyüyen cihan telakkisi bu merkezde idi. Şüphesiz bu faraziye, onun nazarında olduğu gibi basit bir nazariyeden başka bir şey olmayarak kaldı, künh-i eşyanın, daha ilerisinde hiçbir şey ihtiva etmediği iddia edilemeksizin, müspet ilmin tabiat hakkında bize öğrettiğini sadıkane ifade eden sade bir nazariye olarak kaldı. Şurası da doğrudur ki Eflatun'un kabil-i fehîm [5024] alemi [Le monde intelligible] asıl şe'nî alem [Le monde reel par excellence] kalacak yerde “ideal”in uzaklarına çekiliyordu; iyiliğinin ittisai olarak mümkün olduğu kadar bizzat kendisine benzeyen bir alem tevliht eden Allah, Eflatun'un Allahı, iyilik kalbimizin verdiği ehemmiyetten başka bir ehemmiyete malik görünmeyen ilim alemiyle, gittikçe daha ziyade nâkabil-i telif görünüyordu. Adil adam ve zalim adam, esîr içinde yoluna devam eden küre-i zemin üzerinde belki yekdiğerinden daha ziyade ağır değildir. Bir bulut üzerinde uçan kuşun kanat çarpması benim nâsiyemi nasıl serinletemezse bunların [yani adil insanla zalim insanın] iradelerinin hususi hareketleri de tabiatın heyet-i mecmuası üzerinde öylece haiz-i tesir olamaz.”³⁴ Gençlik için kolay olan imandan sonra, yaşamış, tetebbu etmiş, tefekkür etmiş kimsenin şüphe ve kuvveti işte bundandır. Kendi kendisine îrad ettiği ve en yüksek şair ilhamlarından birinde ifade olunan dacetli “sual” işte bundandır:

“Allah'ı tayyettmek cihanı küçültmek olur mu? Boş olduklarına mutekit olanlar için gökler daha az mı latiftir? Bu yıldızlar havada muazzam münhanilerini resmederek beni gelişigüzel meçhul mesâfâta götürüyorlarsa, eğer nereye gittiğimi ve nereden geldiğimi bilmiyorsam, ve yalnız başıma ızdırıp çeker ve ölürsem, hiç olmazsa ızdırabım esnasında kendi kendime: ‘Hiçbir kimse halimden haberdar değil, hiçbir kimse benim dertlerimi istemedi’ derim. Bedbahtlar varsa da, cellatlar yoktur. Tabiattır öldürürmesi? de ey güneş, ey mesâfât, ey derin sema, ey havada muhteliç kapıp giden yıldızlar. Sizleri afvediyorum.

³³ Vers d'un philosophe. La pensée et la Nature, p. 27.

³⁴ Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction.

Bu büyük dilsiz mahluklar ne yaptıklarını bilmezler.”³⁵

Alfred Fouillée

Tercüme-i A. C. [5025]

7

GUAYU'YA NAZARAN AHLÂK ve SANAT ve DİN

[Mâkablî 232, 256, 257, 260. İctihat'lardadır]

(İctihat, 1928, No 262, s. 5056-5058)

Hulasa, cihanın başlıca üç metafizik telakkisi: nikbinlik, bedbinlik, lâkaydi-i tabiat, o zaman Guyau'ya haddizatlarında aynı derecede nâkabil-i isbat görünüyordu. Kendisine üçüncü şık yani lâkaydi-i tabiat, ilimlerin terakkisi sayesinde bazı tevsîka mazhar olmuş gibi göründü ise de, daima nâtamam olan bu tevsîk [vérification] tabiatın lakaytlığı şıkkının, bedbinlik ve nikbinlik şıkları üzerine zaferini temine kâfi görünmüyor[5056]du. *“Bir iyi tabiat, bir fena tabiat, bir lakayt tabiat faraziyeleri arasında nasıl intihap yapmalı ve karar vermeli? İnsana kanun olmak üzere “tabiata uy [conforme-toi a la nature]” emrini vermek de bir vehim ve hayaldir. Bu tabiatın ne olduğunu bilmiyoruz.* ³⁶ İçinde bulunduğumuz mâbadettabî [metafizik] tereddütte arzumuzun, itikatlarımızın mevzu-i aksâsı olan “hayır” ve “hüsn”ün kaidesi ne olacak? Diğer tabirle, ahlakın, sanatın, dinin istikbali, mâvaka'lardan başka bir şey vermeyen ilmin ve faraziyelerden başka bir şey vermeyen “metafizik”in huzurunda ne olacak? Genç mütefekkirin zekası önünde mütezayit bir mübremiyetle arz-ı vecd eden ve halline bütün bir silsile-i âsâr hasr ve tahsis etmeye karar verdiği mesele [problème] bu idi. Guyau diyordu: *“Biraz hazin bir sekînete, ve alimin yahut filozofun soğuk muhakemesine [raison'una] malik olmayan ruhtar için devrimiz bir teşevvüş ve âramsızlık zamanıdır. Devrimizin büyüklüğünü teşkil eden de tam işte bu keyfiyettir. Hakikati asla aramayan ve hakikati ebediyen bulmuş olduğuna mutekit olan kimse kendisinde ne teşevvüş, ne âramsızlık asla hissetmez; birincisinde eksik olan şecaat [coeur]tir, ikincisinde eksik olan münevverbinlik?/minorbinlik? [clairvoyance] değil midir? Teşevvüş [Le trouble], lâkaydîden ve körkörüne inanmaktan iyidir.”³⁷*

³⁵ Vers d'un philosophe.

Bu nefis parçanın aslını kaydetmekten kendimi alamıyorum; ruhum tercüme ile tatmin olunmuyor:
Supprimer Dieu, serait ce amoindrir l'univers?

*Les cieus sont-ils plus doux pour qui les croit déserts?
Si les astres, traçant en l'air leur courbe immense,
M'emportent au hasard dans l'espace inconnu,
Si j, ignore ou je vais et d'ou je suis venu,
Si je souffre et meurs seul, du moins dans ma suffrance
Je me dis: --- Nul ne sait, nul n'a voulu mes maux;
S'il est des malh eureux, il n'est pas des bourreaux,
Et c'est innocemment que la Nature tûre
Je vous absous, soleil, espaces, ciel profond,
Etoiles qui glissez, palpitant dans la nue
Ces grands etres muets ne savent ce qu'li font.*

³⁶ Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction.

³⁷ Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction.

O sırada, yaşla değil, kudret-i istidat ile ölçülen kemal-i tam [pleine maturité] devri onun için gelmiş bulunuyordu. Bahr-i Sefid sahilinde ikamet etmek üzere Bahr-i Muhit'i terk etmişti. Gascogne plajlarından daha sıcak olan burada ikamet, birkaç ay ona bir nevi mühlet, bir nevi istirahat verecek, kuvvet ve ümidini yeniden kazanmasını temin edecek, mütesavver büyük eserler serisine şurû ve hemen hemen ikmal etmesine müsait olacak.

“Nihayet, tekrar görüyorum: merhaba ey saf dalgalı, güneşin altında mütebessim, tehlikeli ve dilber deniz, benim gözdem! Ey bora esnasında bile asude ve sakin kalmayı bilen! Sisli Bahr-i Muhit'ten, ebedî tezallümünden ve vahşî dalgasından usanmış olarak sana geliyorum; senin sahilinde, bütün canlı neşâtın gözlerimden ruhuma girsin!

Sıcak kıyılar ki saçılmış portakal ağaçlarının beyaz çiçeklerinin sallandığını, ikibin senelik muazzam ağaçlarının, dallarını sana doğru eğdiklerini görmeye müstakım.

.....

Füşhati o kadar cazip kılıyorsun ki bir gün, masala nazaran, bir çocuk, bir kanat darbesiyle, seni geçmek istemiştir; çocuk mest-i füşhat fırlar, mütezelzil kanadı onu bir daha adet etmek nasip olmaksızın alıp götürür.

Gider: deniz rüzgarları göğsünü doldurur; gözlerinin önünde ufkun genişlediğini, firar ederek kendisini çektiğini görür; arzusu gibi büyük olan mesâfât onu teshir eder.

Yükselir..., düşer, ölür! Fakat onun uzun mestliğinden, bana öyle geliyor, yüreğimizde bir şeyler kalmıştır: füşhat önünde, beni tazyik eden âramsızlık işte bundan geliyor.

.....

Açıl, deniz. Uzakta, ben cüretkâr, senin alev dalgalarının güneşte koştuğu gibi koşmak istiyorum, suyunun ve semaların muzâaf namütenahiliği benim ruhum için fazla değildir.

Teessüfsüz, atılmak, hür olmak, ufkun insana tebessüm ettiğini görmek, başını çevirmeksizin gitmek ve insan kendi kendisine: “yaşamak ilerlemektir” demek ne kadar tatlıdır.”³⁸

Bu hakikaten, o zaman başlamış olan bir inkıtasız faaliyet ve daimî terakki devri oldu. “La Morale [5057] d’Epicure” ve keza “La Morale Anglaise Contemporaine” tab olunur; müteakiben “Vers d’une Philosophe” ve “Problèmes de l’Esthétique” intişar eder. “Irreligion de l’Avenir”e intizaren “Esquiss d’une Morale” gelir. Yorulmaz müteharriyi, felsefî tettebbularında, takip edelim. Ahlakî, hüsnî [bedîî] ve dînî havzada tekamül [evolution] mezhebini tenkih ve ikmal etmek için cehdlerini gözden geçirelim.

Tercüme-i A. C. [5058]

³⁸ Bu parçalar “La Méditerranée” adlı bir manzumeden müfrezdir ki ilk defa 1880’de Revue des Deux Mondes’te Vertige des choses ünvanlı güzel sonne ile beraber intişar etmiştir. Bunların her ikisinin de tamamı Guyau’nun tercüme etmiş olduğumuz “Bir Filozofun Şiirleri” isimli mecmua-i eş’ârında mevcuttur. Bu tercüme tetkik ve tab edilmek üzere Maarif Vekaleti Talim ve Terbiye Encümeni riyasetine gönderilmiştir. A. C.

GUAYU'YA NAZARAN AHLÂK, SANAT ve DİN

Üçüncü Mebhas

[Mâkabli 232, 256, 257, 260, 262 numaralı İctihat'lardadır]

(İctihat, 1928, No 263, bi s. 5073-5076)

Mütevettir [intense] ve müttesi [expansive] hayatın şuuru, sanatın, ahlakın ve dinin müşterek prensibi olarak.

Guyau'nun şerh ve tafsil, başlıca, avâkıbını takip etmeyi teemmül ettiği fikir.. sanatın, ahlakın ve dinin müşterek prensibi olarak hayatın fikri idi. Ona göre -ve bu, onun bütün sisteminin mevlidi olan kavrayışı [conception]dır- iyi fehmolunan hayat.. tekabbuzunda ittisanda ve bir tabîi inbisat [expansion], bir veludiyet, bir vücut ve kerem [générosité] prensibi tazammun eder. Guyau bundan şu neticeyi çıkarıyordu ki hayat, haddizatında, az çok zahirî zıddiyetleri.. sanat, ahlak ve din hakkındaki intifaî [utilitaire] nazariyelerin mahzuru [ecueil'i] olan ferdî ve ictimaî nokta-i nazarları, tabîi olarak, telif eder. Onun nazarında ondokuzuncu asrın en yüksek işi, kendisinin de yardım etmek istediği en yüksek işi [tâche'i] "ferd-i beşerînin ve alelumum mevcut zihyatın işte bu ictimaî tarafını, sabık asrın hodgâm şekilde "materyalizm"i tarafından ihmal edilmiş olan bu ictimaî tarafını kemal-i vuzuhla ortaya koyma" olmak lazım gelirdi, -ferdî hayatın bu ictimaî manzarını [aspect social'ini] göstererek, sanat, ahlak ve din, din namına layık olan din hep beraber, ba'demâ muhkem olacak bir temel üzerine bina edilecekti.

İntifaî [utilitaire]leri mütalaa ederken, La Maîtrie'nin ve hatta Diderot'nun henüz fazla safdilane olan materyalizmine mütekebil Helvétius'un, Volney'in, Bentham'ın egoist nazariyeleriyle onsekizinci asrın hitam bulduğunu görmüştü. Ondokuzuncu asır ilmi tevsi etti. Bir taraftan madde [La matière], alimin nazarı altında daima daha ziyade dakikleşti ve La Maîtrie'nin saat mekanizması, hayatı anlatmaktan tamamen aciz oldu. Bir taraftan, yalnız, münzevi mekanizması içine sokulmuş olarak nazar-ı itibara alınan fert, başkasının tesirlerine karşı kabil-i nüfuz, diğer şuurularla mütesanit, gayr-ı şahsî "hissiyat"larla karar verebilir olarak arz-ı vücut etti.³⁹ "Cümle-i asabiye, bugün artık, prensibi uzviyet-i ferdiyenin hududunu çok tecavüz eden hadiselerin merkezi olarak derpiş olunur ve ancak bu suretle [5073] derpiş olunur: tesanüt⁴⁰ ferdiyete galiptir. Zîhayat bir vücutta hüsnî [esthetique], ahlakî, dînî heyecanın hududunu tahdit etmek aynı vücutta hararetin yahut elektirikiyetin hududunu tahdit etmek kadar güçtür; fizikî ve zekâî hadiseler aynı derecede müttesi ve sâridirler. Gerek asabî, gerek zihnî alaka [sympathie] mâvaka'ları gittikçe daha iyi malum olmaktadır; telkin [suggestion] ve tenvîmî [hypnotique] tesirlere ait mâvaka'lar ilmî olarak tetkik edilmeye başlanmıştır. Müşahedeleri daha kolay olan marazî vakalardan, yavaş yavaş, muhtelif dimağlar ve binaen aleyh muhtelif şuurular arasındaki normal tesir hadiselerine geçilecektir. "Ondokuzuncu asır henüz eksik ifade olunmuş bulunan fakat âlem-i rûhîde Newton'un yahut Laplace'in âlem kevâkibindeki

³⁹ L'Art au point de vue sociologique, introduction.

⁴⁰ Solidarit = tesanüt, burada ictimaiyet manasındadır.

keşiflerinden belki daha mühim keşfiyat ile, hassasiyetlerin ve iradelerin cazibesi, zekaların tesanüdü, vicdanların nüfuz kabiliyetleri⁴¹ gibi keşiflerle nihayet bulacaktır.⁴² Onyedinci ve onsekizinci asır, fizik ve astronomyayı tesis etmiş olduğu gibi ondokuzuncu asır dahi ilmî psikologyayı ve sosyologyayı tesis edecektir. İctimaî hissiyat cümle-i asabiyyelerin cazibe yahut dâfiyasıyla mütehassıl ve büyük bir kısmı itibariyle astronomyaî hadiselerle kabil-i mukayese olan girift hadiseler olarak münkeşif olacaktır. Ahlakın, hüsnüyatın, dinin mühim bir kısmının dahil olduğu ictimaî ilim.. “daha girift, daha mufassal bir astronomya” olacaktır. Hulasa-i kelim ictimaî ilim [La science sociale].. metafizik (mâba’dettabîa) üzerine kadar bile yeni bir ışık saçacaktır. Misal olarak déterminisme’i alalım; işte bir meslek-i felsefî [doctrine] ki irade-i cüz’iyye tesmiye olunan iktidar-ı şahsî şeklinin bizde bulunduğunu kabul etmeyerek, bidayeten ye’sâver bir tesirden başka bir şeye gayr-ı malik görünüyordu; bununla beraber henüz pek mühim fakat nâmahdud bir ehemmiyeti hâiz ümit ve intizarlar tevlit ediyor görünmektedir. Zira bize sezdiriyor ki “bizim ferdî vicdanımız (şuurumuz) diğer bütün vicdanlarla gayr-ı mahsûs [sourd] bir irtibatta bulunabilir. Ve diğer cihetten bu veçhile münteşir vicdan kainatta ziya ve hararet gibi, müstamel unsurlarda artmaya ve tevessü etmeye şüphesiz müstait mühim bir role malik olmak lâbüddür.⁴³ Madem ki her hayat kendi kendisini müdrük olarak nâkabil-i inkısam bir surette şahsî ve maşerî olduğunu görür, bizim de daha mütevettir ve daha hür olur olmaz hissiyat hakkında duyduğumuz ihtisas [sentiment] için dahi iş aynı merkezde olmak icap eder, bu ihtisas haz [plaisir]dır. Hayat gibi haz, daima bir cihetten ictimaîdir, istikbalin beşeriyete hazırladığı istihalelerin en az mühimmi olmayan bir istihale ile gittikçe daha ziyade ictimaî olacaktır. Morale d’Epicure [Epikür’ün Ahlakı]nın münce olmuş olduğu netice bu idi: “Gaye-i emirde –bu kitabın başlıca sahifelerinden birinde okuyoruz– tamamen şahsî ve hodgâm bir haz ne olabilir? Bu nevi bir haz mevcut mudur?” Mevcudatın meratibinde aşağı inildiği vakit görülür ki bunlardan her birinin hareket ettiği daire dardır ve hemen hemen kapalıdır; bu yülisyadır (? يولييسيدار), sabit bir noktaya yapışmış bir nâime [mollusque]dir. Fakat, bilakis, âlî mevcudata doğru yukarı çıkınız, daire-i fiil ve tesirinin açıldığını ve tevessü ettiğini, diğer mevcudatın fiil tesirleri dairesiyle karıştığını görürsünüz. Beşerde, bir ferdin duyduğu ihtisas bizzat ferdin her tarafından taşar. Tam egoizm, insanın nefsini yalnız kat’ı [mutilation] değildir, aynı [5074] zamanda bir emr-i muhaldir. “Ne elemelerim ne hazlarım tamamen benim değildir.”

Agave’in dikenli yaprakları büyümeden ve büyük bantlar halinde yapılmadan evvel uzun müddet, yekdiğeri üzerine yapışık kalır ve adeta tek bir kalp teşkil ederler. Bu anda her yaprağın dikenini yanındaki yaprağın üzerine intiba eder. Bilahire bu yapraklar istedikleri kadar büyüsünler ve istedikleri kadar yekdiğerlerinden ayrılınsınlar bu nişane onlarda kalır ve hatta onlarla beraber büyür. Bu, bunlar üzerine hayatın bastığı bir damgadır. Ana göğsünden itibaren, nev-i beşerin bütün sürur ve elemelerinin muntabi

⁴¹ Pénétrabilité.

⁴² L’Art au point de vue sociologique, introduction.

⁴³ L’Art au point de vue sociologique. Prométhee ünvanlı manzumemiz bundan onaltı sene evvel şöyle hitam buluyordu:

Örsümün üstünde yanan çelikten
Kılıç değil, çekiç, sapan yapılır...

olduğu kalbimizde aynı şey cârîdir: ne yaparsak yapalım bu damga üzerimizde kalmak lâbüddür. Nitekim, muasır psikolocyanın nazarında, ben [Le moi] bir mevhumdur, ayrı (tamamen müstakil) [séparé] şahsiyet yoktur, lâyuhsâ varlıklardan ve küçük vicdanlardan yahut hâlât-ı vicdaniyyeden mürekkebiz, bu veçhile egoist.. bir mevhumdur denilebilir.⁴⁴ *“Başkalarının hazzı mevcut olmaksızın benim hazzım mevcut olmaz, beni ihata eden küçük cemiyetten, ailemden başlayarak, içinde yaşadığım büyük cemiyete kadar bütün cemiyetin bu hazzın ihzarında teşrik-i sa’y etmesi lazım geldiğini hissediyorum.”*

Hayatın, ferdî varlıkla maşerî varlığın sıkı bir kaynaması [fusion] olarak telakkisini sanata, ahlaka ve dine nakletmek, işte Guyau’nun edindiği maksat bu idi. Onun nazarında güzel [La beau] tevettür-i ittisâsinde⁴⁵, hem ferdî hem ictimâî faaliyetinde doğrudan doğruya mahsüs [sentie] olan âlî hayat idi, ahlak istenilmiş [voulu] ve aranılmış hayat idi; din, tehassür olunmuş tahayyül edilmiş [imaginée] “vicdanların cihanşümül cemiyeti” şekilleri altında tahayyül edilmiş hayat idi; diğer tabirlerle sanat, ahlak ve metafizik.. hayat-ı ferdîyi bir hayat-ı maşerî mertebesine yükseltmelidirler. Sanat zaten hayyiz-i fiile çıkarılmış hayatın doğrudan doğruya ihtisasını, mütevettir bir şekil altında, bize vereceği zaman, ahlak hayyiz-i fiile çıkacak hayatı istenecek; nihayet, dinin temeli olan metafizik sevgilerimizin son mevzuu ve cehtlerimiz gayesi olan bir âlî hayat âlemini, farazî olarak, bize inşa ettirecektir.

Psikolocyan, fizyolocyan, sosyolocyan çıkan bu mülâhazalar, Guyau’nun zihninde, ona nazaran, hakiki estetiğin, hakiki ahlakın, hakiki dinin müşterek prensibi olan hem şahsî [organique] hem ictimâî bir tesanüt nazariyesine münce oluyor. Onun nazarında cihanşümül déterminisme.. yalnız fertten cemiyet-i beşeriyeye değil, fakat insandan bütün tabiata da teşmil ettiği bu tesanüdün mantıkî ve mekanikî şeklinden başka bir şey değildi. Manzum felsefî hasbihallerinden birinde, müfekkirenin serbest refatlarını şeklin me’nus bir surette takip ettiği manzum felsefî hasbihallerinden birinde, tesanüt telakkisi kabil-i his bir teşbih altında bulunur. Bir gün Biaritz civarında, sahilde teferrüçlerinin mutad arkadaşıyla beraber bir yolu çıkıyordu.

*“... Yaprakları dökülmüş meşe ağaçları, çıplak büyük kollarını şimal rüzgarına uzatıyorlardı. Havada, hala bir kasırga bakiyesi ılık çalıyordu. Alabildiğine uçan iri kuşlar gibi başımızın üzerinde çılgin bulutlar koşuyordu. Yorgun, yere doğru bükük olduğumuz halde, müfekkirenin ağır ve ızdıraplı sa’yiyle çökmüş yaşımızı müşkilatla taşıyarak ilerliyorduk. Gözlerimizin önünde, uzakta, hayat gibi çetin ve onun gibi nihayetsiz bir yol yükseliyordu; biz ise aleddevam çıkıyorduk.”*⁴⁶

Parçalanan buluttan ansızın, bir ziya düştü, ovayı ve yolu tenvir etti; ve bu ziya her şeyin şeklini değiştirmeye yalnız zahirde değil, batında da her şeyi değiştirmeye kifayet etti:

⁴⁴ Gönüllerle beraber gönlümüz şâd ve mükedderdir:

Dil-i tevhidimizde münferid hazz u azâb olmaz. A. C.

⁴⁵ Intensité expansive = ittisâî tevettür.

⁴⁶ Vers d’un philosophe. Solidarité, p. 35.

Bu ziya her ikimizin kalplerimize düşmüş gibi oldu. Ne kadar az zaman zarfında aynı ra'ş'e tabiattan bize ve eşyadan ruha [5075] geçiyor! Nazarlarımızda her şey değişti, her şey terennüm etti, her şey tebessüm etti; bilmem nasıl bir saadetin bize hulul ettiğini hissettik.

Denilebilirdi ki yarılan buluttan, endişe ve ızdırap uçup gitmişti."

Tercüme-i A. C.

A. Fouillée [5076]

Abonnement pour un an
350 piastres
Edition spéciale. 500 ptrs .

Adresse :
"Idjtihad", Constantinople

Téléph . št . 865
XXII ème ANNÉE
1927, 15 Juillet No 232

الْجِدْتِهَادُ

IDJTIHAD

علمی، ادبی، اقتصادی، صمی مجموعہ

آبونمان : سنه لکی [۲۱ نسخه]
نورکیا ایچون ۲ ، خارج ایچون ۳ ،
اعلا کاغذلیسی ۵ لیرادر .
اداره خانه سی :
جمال اوغلنده « اجتهاد نهوی »
تله فون : استانبول ۸۶۵
یکرمی ایکنجی سنه
نومرو ۲۳۲ - ۱۵ تویز ۱۹۲۷

4419

☆ اجتهاد ☆

Guyan ننگ اوکی بدوی و فاش بدوی اولان معروف
متفکر (آفرود فوییه) ، مک کنج ایکن [۳۳۳] پاشنده
دولت ایکن (کویو) به آتاری شرح و تدریقه
LA MOBILE L'ART ET LA RELIGION D'APRES GUYU
اسمیه قیس بر کتاب تخصیص اجتهاد .
بو کتابک پاشنده یار دینی دیباجی و اونی لغیب
ایکن ترجمه حال خلاصه سی نقل ایچیرورم : جهان شمول
امتی حائر اولمقده دوام ایکن ده اترکنا بری و از جمله
(تریه و وراثت) ی تحلیل دن اول (کویو) قارنرمن .
تقدیم ایچمک لارم ایکی .

قریه ننگ دیباجی

هر طرفه دیکشده شکل دیکشده Metamorphoses
کون تکامل Evolution مکتبی : طبی اولراق ،
مستقبل انسانک سوری ، ماضیه بو انسانک جزیکی
خط سیره و حال حاضرده اون چکوب کونورمن جریان
کوره حساب ایچک اضطرار ددر . انکترده Spencer
وکی تیزتری - Barral , Clifford , Stephen Leslie
mis Simeas کند بری علم مانه ، مستقبل جینک
پیغام بری یاققدن چکیده شازدر . آلمانده ، برچوق
فلسوف آر سنده Wand ، به نیک Ethique
یازم آدره که بوند جینتک ماضیه و تکامل قانونی
حقیقه کی مطالبات ، طبی اولراق استقبال اوزهریه
استحاجده بولونمایه سوق ایچیرور . (فرانسه) ده ،
تکامل عقیده سی ، اون طقوزنجی عصرک صوک زنده
قسماً یکی تکلر اوزهریه بر اخلاق تأسیسه و اخلاق
ایکی یونک مدبر فکری ، یعنی وجیه Obligation و بوند
Sanction فکری ایچکشد بر مک ایچون حقیقه اصلی
و مستقل هان هان تک بر مفسره تک بر ترجمان بولدی .
پستیولوج ، باخصوص مورالست بعضی زمانلر ،
مناظرسیسین [یعنی مابداطبیعی] و هر زمان آریست
و شاعر اولان Guyau و قبیله مانندی یک آز بولونور
رقود تاملر ، یونشاقبری و جدودتری کونرمنش
اولدنی Spencer لیک تکاملی اخلاق [یعنی
[*] La morale évolutionnaire

تکری و خلق تدریق

M. GUYAU

« تریه و وراثت » ماضیه
معارف و کالیزمشکور و منسلل هم تریه (کویو) تک
فلاسفک آری اولان « تریه و وراثت » عنوانی کتابی
ترجه ایندیرمنن علاوه ایکی . ۵۶۸ صفحه تک کوزل
و قیس کاغذ اوزهریه طبع ایچیش اولان بو محمد آرک
انتشاری ماضیه (تریه و وراثت) ایچک ازلری و ماضیه
(تریه و وراثت) بی صیره ایله بر قاج نسخه مزده
موضوع تحت ایچمک .
(کویو) ننگ موجود قندن و اولردن ۱۸۹۷ ده
خرداز اولدم (طرابلس عرب) دن سنوره ایچک
راسل اولدیم کونورم . موقراط شمار بر صده . کون
Boutard de La Cluse (کویو) بومر لوهوینک برنجی قاشده
بر قاج وطنده ایله اوطوبیورورق
grands societas قولک کویو (کویو) به مانده جلدی
نظر مک آله تصادفاً روشدی .
ایچک کوزمه چاربان و دردل حافظه حک اولومان
شو صراعتی اولمشدی :
Le vrai, le sais, fait souffrir,
Vain, c'est peut-être mourir,
Qu'importe ! à mon oeil regardé.
پادوم حقیقت انسانه موجب زحمت اولورده کورمک
بلکه اولکدر فقط ناهمینی واره ای کوزم . سن باقا
آرقداش کتاب حقیقه یونک بر حزن و حسرتله
اوقودیم کوزل بر عباره سک ترجمه سی هان اولکتابک
کتابیه شو شکله یازمشم :
آرقداش کتاب تولد قشیه قایمادی و ایچنده بر خلق
بدریک کورن تکری بر شماع نور خاندده داتا سر اولان
آیچی بر کوز کی ده .
بو دایر سوؤک قیس اصلی شودر :
Le livre ami est comme un oeil ouvert qui
la mort même se ferme pas et on se fait
visible, en un rayon de lumière, la pensée
la plus profonde d'un être humain.

احاطه ایدن کولکلری حس ایند برمه به چالشا جاعتز .
A. Boullée

کوبونک نریمز عالی فیهوسسی

۱۸۰۱ - Jean-Marie Guyau
۱۸۰۸ - Laval ده دوغمن و بوراد. آخلاق اوج سنه
فیلشدر .

G. Bruno نام مستعار آنتده، ترانسز آفده ساس طرفدن
تورج اولونان Prancinet اله (ایکی چوجو شک (قراسه) یی
مارسه شک چوجو قوری Les enfants de Marcel عنوانی بون
دنیاه منتشر تریه کتابریک مؤالی اولان والدهسی «کوبونک»
مخسینده ایله رهبری اولشدر . سوکره فلاسفهک تحصیل
(کوبو) اداریه آنتده پامشدر. اریاتی واسطه لری کندسه
باشدرشده: والدهسی بزم تیزه زادم ایدی + مالآخوره بزم
زوجیم اولدی . کوبو ایچون بن اکتیجی یا اولدم .

داها چوجو قلفنده ، خارق الماده ره عشق [Ardeur]
وترقده شک ، [وقتدن اول منکشف] بر دکا کوستردی .
Platon حاشیه بری بری متالف ایکی لاجیمک
موسب اولدیی اتراف سون سوکره رژی غلب ایله
تیاکسته دوخدی کوروت اون بئش یاشنده ایدی بریوقی زمان
هیچ برش اولومایه ، هیچ برش یازمایه محکوم اولدم .
ایشته اوزمان کتیج (کوبو) کوزلریه باا اماره ایشدی ، ایچون
تخریاشده بولوندی ، تم ایچون اولودی . بن سوله دم اولیازی ،
آریده ملاحظه ملاحظه لری بعضی کره عارده لری عارده لری
علاوه ایشدی . اون بئش یاشنده رکنه ایشایماز بردرجه ده
دکا بوککلکی رغود نظره ، داها اوزمان افلاطونک عقاید
فلسفه سی لقب ایینوردی . بنده کال اساتله ، افلاطونک
فلسفه سی حاشیه کی کتابی اونک خاطر مننه اچماق ایتم .

داها اولدی یاشنده ادبیات رؤس آلاری Manuel
d'Epictète ی ترجمه بولوندی و ترجمه سنگ باشه ستوچیم
Stoicism فلسفه سنه دائر بلبع بر تمقیقنامه بولدی . [۱۰]
اون طوقوز یاشنده ، «میکور Epictète ک زماندن زمانز
اسکالر مکس فلسفه قدر ایشای ایشاق Moale Utilitaire
حاشیه بر لاجیم ایچون ، پت پارلاق بر قورخورده + علوم
اخلاقه وسایسه آفده ساس طرفدن تورج اولوندی . ابرسی
سنه Condorcet لیمه سنده رفقه ملکیه توتلیف اولوندی .
سازسیلان صحنی ، گنیشی درحال بک تخریاشه مجبور
ایشدی . اوزماندن اعتباراً قیشری جنوده ، ایلک سنه

[۱۰] بو ایکی تدقیقنامه (تریه ووزات) عنوانی کتابک
صوب کنده ایشای ایشدر و طرفزدن ده عیناً و تماماً ترجمه
اولونشدر . بوکون بومده کتاب توریکه اولاراق ایشای ایش
بولونشور . مطالعه سی کنشیمزه حراوتله بومیه ایدمز .
•••

کیمینی ، بو اخلاقدن ایدی کیمینی دیندی . تکاملچیک
[Evolutionisme] ی فضله خارجی و فضله محیطی
بولاراق ، « قوت Force » و « حرکت Mouvement »
فکر لریه فاتی اولماقه برابر داها سعی ، داها قوای
Dynamique بر انکشاف بر لیبی آزادی ؟ (کوبو) به
کوده بو بر لیب ، دوغشردن دوغشروه واسطه سز
بر نظره قورابه یییکمز بکانه شایب اولان « هیات »
Vin در. (کوبو) - یاه سنده - بو اولک تسلیم ایدیلجک
اک کوجو شک حشیدر - ، که فرانسز فلسفه سی ، نه تأثیر
وقود حاضر نی اهمیت مستقیمه سی طایفادیکن اولمان
بر عقیده نیک [یعنی تکامل مذهبیک] صلاحته شکل
وماهینی دکشدر بومه یاردم اچمه ش اولمایاجق . تولومک
پت ابرکی (۳۳ یاشنده) طور دوده بی مساعیست
سهریسی ، اخلاقه صحت و دین اوزورنه مساعیست
سهریسی . شیمدی به قدره اشتدک سازسیماه مساعت
ایش اولدینی [یعنی اخلاق] ایکی بره لان اوزورنه
تکرار ایشا ایش ایچون بزم تسلیمک مصروف جهیدی
بزید اولاراق بوله ییله جکمز بکانه مساعی ریدر .

رفاق سنه اول مسئله اخلاقه دینیه نه مرکزده
ایدی ؟ داها ای برجه دوغشرو ، (کوبو) بو مسئله
به آدیلمر آدیردی ؟ - زمانزک اک حر و اک سعی
ذکارندن بریک [یعنی کوبونک] آثار مساعیست
ایدکن قوشیننده بولونما جاعتز و جواب برمه مناقضا
ایدجک سوالر بونردر . اورتیه آدیینی و کندیسک
ایضاح و تور ایشدیکی مشه لره جهانشمول بر اهری
حاررور . « بالقات سنه اولدینی کیی بنده کشف ایشک
ایشته دیکم شی مفکوره بشرک اک گرفت ، اک متنوع ،
اک آجیق جهنیدر . کندی کندی معاینه ایدجک
اولورسهم بونی » . بزم بن اولام اعتباریه رکل ، کنده ده
بتون ایشا لره مشترک برشی بولام اعتباریه یاردم کندی
صابون حیمه باقاسق اولورسهم ؟ بو اولدم بر شعاع
شمس کشف ایشک ایچون در . « دیشدر :

بزمده ، الله ایشک ایشته دیکمز ، دورمزک محیط
ذکابیندن کان بو شعاعدر ؟ عینی زامده شعاعی هنوز

مراحت اتمی نوبه ایدور . سوگند به دانشیاده استیک
اولش اولان سیم و وراثت EDUCATION ET HEREDITE
نهایت زمان فکریک تولدی LA GENESE DE L'IDEE DE
TEMPS برمی درمده مری اولان Guyau مکتبل ایچون
پک تقدیر و رذیت کورمش اولان کتابلر یزمشدر : طابع
A. Colin طرفلن طبع ایچون

Première année de lecture courante
L'Année préparatoire
L'Année enfantine etc.

کبی

مان جان بون لسن آرتلی انگلیزجه به ، آلاجه به ،
اسپانیولجه به ، لهجه به ترجمه اولونمدره کلماتی روسجه به ترجمه
ایدیش و Mme Swartz آلاجه اولاراق ندر ایچور .
بوتن ماهدان روسیا طامیری کورموتک زسرم مطم برمهقارده
طبع وتوزیع اینک ، هر طرفه داغباتاق مساعدمسی ایسته مشرفور .
یو رسم ، نامم اولاراق اولسهده نمانند بر محات و حکم
ایله متعل برسهایی کوز اوکنه کتیرمه به مساعده اولور . گوچو ،
اوزون بولو ، منظم غلطونو ، سیاه و بیوق لولهی بول
سایلی ایدی ؛ کوزلی طائل و قویو ماوی ایدی . یوزنده
استراق برصراقه Reflexion contemplative اولومؤداس
واردی . نسی ، هیچ بر اضطرارک اختلال ایده من اولدینی
بر ایچک ، بر حضور و اطمنان افاده ایدردی .

«کاستند حیرت ویریمی بر الاستیکت وزدی . شعر
وفلده ایله مشغول ایکن اولدینی کبی ریاضیات ایله ده کمال
ذوق ولده اشغال ایدردی ؛ کرک مایع Zalta لری ایچون ، کرک
فکر لری ایچون ، کرک حیات غریبی کرک حیات درونی مشکلی
وصحه لری ایچون حافظه سی چوق مکتهدی . اوبر «Vincenzo»
« چنای یجه » ایدی . ذاتا طبیعتک بون کوزلک لریه پک
دفتکلر ؛ سیاحتلردن ، شعر لری دولداران او طالع و ذکر
منظره لرندن مبارز بر ذوق لته منلده ، چوق ای کوزلی ،
چوق ای کوروشی واردی . موسیق « قوموز سسیون » ی
ایچون جالب دقت استعداده کورموتدی . YERBS DUN

PHILOSOPHE بر فیلسوف ک شعری ده پایدی کبی معاصر
طرز نطق ، بر چوق قطعه لده جراتکلر لنده ندم
کورموش « موزغال » نظم لنده اولاراق قضا شکل
Plastique اولان امله قارش عکس العملده بولونمشدی ،
کذاک Hugo لک Massot لک Sully - Prudhomme
شعر لریه پایدی . لودی لده بکل شکل ک حیرت و سیاحتی سزمندی .
یو غیر فصیح و منقول هدفل تماماً بیبولوجیاتی و شاعرانه بر
موسیق ایدی . هر شیمه (گوچو) ، ماضیک باطل فکر لردن
آزاده ، مال ایچون پک متجسس ، [دقتل] ، روحکلک
بیوک قلمی استقباله دوغرو منوجه ایدی .

Tao ده و Baritz ده ، دیگرسته لری Nico ده و Menton ده
کیردی . فقط صحت ، حس اولاناز بر صورتده ضعیفلا بردی .
۱۸۸۸ ده بحر سفید ساحله دشت ورن و قط ایجابان
عجری بربرده جدی خسار ایچاق ایچون حرکت ارش لاشند .
Guyau اوزمان بره منامک ایچون رطب بر کوچوک شوده ،
برچوق کیه لری باغایه ایچور اولدی . اورده کتیمی اوشوشتی
پاوشوشته شیمه سز بررکاری وائی حکر لری اوزهرینه مشغوم
بر تأثیر اجرا ایندی . شورامی محقق که خسته لقی حاد بر سل اثره
شکلنده کال شفته اوزنه پییدی . گوچو ، اوتوز او چ پاشنده
اولدینی ملک ، ۱۸۸۸ سنه سی ماری ۳۶ سنه مصادف جمه
کونی سویدی .

MANUEL GEPHIGIÈTE ترجمه مندن و فلاسفه
مخالف آرتلی وازجه Pascal ک ظنق رساله لری طبع
و نشریدن و شفا گوچو « شیکورک اخلاقی و زمانه عقائد
فلسفیه ساسیاتی » عنوانی کتابی نشر ایندی ؛ بولک ایچک طبعی
۱۸۷۸ ده پییدی Institut طرفلن شوچ اولونان بیوک لایحه ک
LA MORALE ANGLAISE ده ۱۸۷۹ سایدی
CONTEMPORAINE عنوانی ایله انتشار ایندی . بوسیرینو
آلیست لنده محتویه ایله جوز ناما قطع علاقه ایتمیش
اولان بر کتج ذکا طرفلن انگلیز عقائد فلسفیه کتک دوری
تدقیقش . بوی ایچک طبعی ۱۸۸۱ ده بیجان YERBS DUN
PHILOSOPHE بر فیلسوف ک شعری ایله ایله
l'esthétique contemporaine تعقیب ایندی (۱۸۸۴) .
۱۸۸۵ ده ، معاصر فکر لری تاریخنده بر وقت [Une date]
Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction
تشکیل ایتمی لایه بولونان
obligation ni sanction عنوانی اثری نشر اولوندی .
کتاب Nietzsche ایله حیرانچی حرکت ایندی ؛ کتابک هر طرفی
کتبی ایله ، نوله لره دوله وردی . Nietzsche کویونک
ایکنی شاه اثری اولان و ۱۸۸۸ ده [۰] انتشار ایندن
L'avenir ک ده کتار لری نوله لره
دولهورمشدر .

وفاات ایندی وقت دیگر او چ کتابی برفشدی . بر آتجاق
بولک طبعه نظارت ایتمه . بولر موسیق لریه نظر لریه
L'ART AU POINT DE VUE SOCIOLOGIQUE ،
تولشوی ، صنعت خفنده کی فکریک بر قلمی بونن اقتباس
ایچون کورونور و اما کتیمی بالکیز معاصر استیک مستور لری
Problemes de l'esthétique contemporaine قوتلریه

[۰] هیچ فرقلنده اولان سترن Nietzsche و Guyau وین
قیقی عینی زمانه ، Nico ساحلنده کیرمشز . آمان حکیمی
(گوچو) کت و کتابلر بری اولونمش ؛ Guyau وین Zarathustra
هیچ بر عرض اولمش . Nietzsche et l'immortalité
عنوانی کتابلر ده Nietzsche و Guyau ک مقایسه سته شخصیتی
ایچون مجازه بالکیز .
A. F

شعر

سودولانی آتی

باشلادی چاقوزده مو پوانجه آغلامه،
 گولوبورکن کوزلی پوموش دنیاسه
 سینه بر اختیار آن چورودی، دولامنه
 بوستانک دولانی، دالارق خولایسه،
 دوتیکه، گوزلنده پانچورادن سارولیس،
 چوکندی، بر آس گپی پونچاشن باشده
 هرده فایقایلان گولنه گنملک های..
 گردیکه انیسیر پو قوچونک باشده .
 بر صوموسیهسنک خزانل ستمسنده
 دورکن خیزلارلق صیرالانش قووالر ..
 آکلشیماز بر کدر وار بوسوک ستمده
 هیچقورلوق هرآشام مینی پردهه آکلان .
 خستهالی برسسه دورولان اوفونومی
 باشقا بر حیران طاشیر گبرلی گبرلی، سسزجه
 کوکلن درد آجیبیه سانی پامشده بوسو
 آکلار کوکلنده گولن آبه قاری هرآبه.

حره ع . نوری

او بر مراقبه‌کار [Méditatif]، درونی بر اسان ایدی، که
 فکر idon لری حس Sentiment لری . . خیالی و تکرانی
 Intellectual قیظنریک تانظیرلق لقی ایدیبوردی .
 « کتابور » ده وه ده تانانت « ده اولدیجی کپی ستمده
 قالیله بدل اوند هرش وارلننک تهرینه قادر طین انجاز
 اولوردی .
 جدیت و اوند بعماً ساکن ، توکل وحقیتسیررمونه
 قارار اهری کیدوردی . ستمدن تحت ایدرکن :
 Les hauts plaisirs sont ceux qui font presque pleur.
 بوکلک نظر حیران جان آکلان نظر .
 داشتدی .
 اولونیکه ، قسق عتکر سروردی . . « جلوی » تک حسه
 هراعلایین حطاکین، بعض خزنلرله قاریشقی ایدی . ترجمه .
 [۱] نهولایونیهین بر قشوبور در ۲۰۰ سنهیلادیه ستمده
 دوغمش ۲۷۵ ده دقات ایشدر .
 [۲] آتان حکیم نزلدن در Warlemberg (۱۷۷۵) .
 (. ۱۸۵۱)
 [۳] برم افلاطون ددیکندهش، بر یونانی حکیم در، که قبل المیلاد
 ۴۲۹ سنه ستمده دوغمش و قبل المیلاد ۳۴۷ - سنه ستمده وفات
 ایشدر . معروف اثرلرندن « جمهوریت La République »
 معارف و کائناتک همنه یونانی عالی تک برادر مرکب قلیله لایزه
 ترجمه ایدیش و در دست طبع اولوشدر .

(گوبو) اده صامت و شعر مدلولی ، یک زیاده انکشاف
 ایش اولان بر معنای موضوعی [Sans positif] اده ستمده
 چولونوردی [بی صمت و شعری ، خارجده و حیالنده موضوعی
 و شقیه سی بولونان شیلر عه ایدردی .] اکثریا خیال
 Image لول اده دوشونبور ایدی ایسه هر شیلن اول بیهوجانی
 بولمه دوشونوردی . مفکره سنک ایلیک شکلری . . حیات
 درونیک شکلری ، داها دوغرومی حیات درونیک متحرک
 استغمالری ایدی ، خارجک شکلری آنحاق درونیک حیالندن
 سوکره کوردی . (آریستوت) حق ، خیالرس دوشونولمه سر
 ویشدر . شوجالده ، فسانک Lumière des pensées
 = Luminia sentimentum مفکره سنک فورلری آسبیه استغکاری
 شیک استغمالی حکیمه لاصل ساق ایدیله یلیر ؟ « مفکره سنک
 نورلری » نین حیراد اولونان خارجک درونک اساسی مشابیه
 نقر ایشدر مرکب شکری نور این مفاصسه نورد . قیاس
 اکثریا عقل در . زمان فکر اوزمونه La genèse de l'idon
 عنوان تبعیده بولنده دیر ، که « آتالوجیا
 [مشابیه] اده معالنه تک عینده عظیم اهمیت ولدر . حق
 آتالوجیا Analogie ، استدلال Induction بر معنی اولونجه
 سون فیزیکی و بیهوج فیزیکی علملرک نقلی اشکال ایدیلیر .
 یکچوقی دهمر کشف [Découverte] بر استعاره Métaphore
 اده باشلامشدر . مفکره سنک خیالی ، ذاتی سطر
 واستغمالیه سوق اولونانک شرطیه یکی بر استغماله منطقی
 اولایلیر و قرآنی زاویه لری نور ایدیلیر ، دویلله یلیر .
 خاطر لاندیلدن فراز اولانله برابر بریشی خاطر لاندیلدن شیرو آنحاق
 بولمه برش السانک کوزنه چاقوزده ، آنحاق ، قسماً اولسون
 نظر ایشدر . شکلری ، تعمیر آخرله روسی ایلوله Fonction
 لری آنحاق قصدیه ، بر چوقی مفاصسه لر و بر چوقی استغمالر
 اولانلیدی . بوکلن ، قلمویه ، علمک هنوز نام حلاله ،
 استغمالر بر سروریت مقلده در :

بیچمک [SAVOIR] اده اول تصور اینه باشلامالی بر .
 برده شوق علاوه ایدورک که اگر شعری مدلوله قسق مدلولی
 خارج بر استغمالی [یعنی شعر استغمال و موضوعی اده قسقه
 استغمال و موضوعی هین شیلر اولانلیدی بولر کدیکنری
 طرد ایدیلیر ونا قابل اتحاد اولسه یدی] نه Platon [۱] ی
 نه Schelling [۲] ی موضوع تحت اتمک ایچون سو بولوروم .
 Platon [۳] مر اولازدی .
 شاعر و حکیم اولان (گوبو) ، هر زمانده ده تانانت
 آویسنک و ایدولاسنک منطقی تک عکسی ایدی . زمانده
 جلا آلامود اولان ده تانانیم دن استغمال ایشدیکندن ،
 هر طرفده و هر شیلده حیاتک ، شکرک ، ستمک جدیدی
 استغمالیه Le vertueux de la vie, de la pensée, de l'art
 استغمالیه شیل آراددی ؛ کرک حس [Esthétique] ، کرک
 فکری اویون موضوع تحت اولسون هر طرفده اویون لشره سی
 [Théorie du jeu] بی چوروندی . بولر معالنده بولوندی .

یاس آور بر تأثیردن باشقا بر شنه غیر مالک کورونبوردی؛
 یونکه برابر هنوز بک مهم فقط نا محدود بر اهمیتی حائز
 امید و انتظار لر تولید ایدییور کورونمکنده در . زرا نزه
 سزد بر پیور ، که « بزم فردی وجدانز (شغورمن)
 دیگر بتون وجدان لرله غیر محسوس (Sourd) بر ازیابطده
 یولوناییلیر . و دیگر جهندن بو وجهه منتشر وجدان
 کاشانده ضیا و حرارت کی ، مستعمل عنصر لده آرتابه
 و توسع اتمه به شهسز مستعد مهم بر روله مالک اولماق
 لابدره . [1] مادام که هر حیات کندی کندهستی مدرک
 اولاراق نا قابل انقسام بر سوزنده شخصی و معشری
 اولدییقی کوروز، بزمده دعا متوتر و دها حر اولور اولماز
 حیات حنقه دو بدیفمز احساس (Sentiment) ایچون دخی
 ایش عینی مر کزده اولماق ایجاب ایدر، بو احساس حظ
 Plaisir در حیات کیی حظ، دائمی بر جهندن اجنایعدر،
 استقبال یشریته حاضر لادینی استحال لک انک آز مهمی
 اولماق بر راستحال ایه کنده بکجه دها از یاده اجنایعی اولماق قدر .
 Morale d'Epicure لری کورک انموق تک منجر اولمش
 اولدینی نتیجه بو ایدی: « غایه امرده بو کتابک باشلیجه
 صیفه لریدن بزده اوقونوروز - تماماً شخصی و خود کام
 بر حظ نه اولاییلیر ؟ بو نوع بر حظ موجود میدر ؟ »
 موجوداتک مرابنده آشنای ایدیلدیکی وقت کورولور، که
 بوتلردن هر برینک حرکت ایشدیکی دائره ملارد و همان
 همان تالیلیر ؛ بو یولسایدر ، نایت بر نقطه به یایشمش
 بر ناعه [Mollusque] در فقط ، بالمکس ، عالی موجودانه
 دوشرو یوقاری جیشکز دائره فعل و تأثیرینک آیدیلدییقی
 و توسع ایدیلدیکی دیگر موجوداتک فعل تأثیر لری دائره سیله
 قاریشدییقی کوروسکوز . یشرده ، بر فردک طوبیدی
 احساس باقنات فردک هر طرفدن طاشار . نام نه غونوزم ،
 انسانک نفسی بالکنز قطع Mutilation می دکل در، عینی

[1] L'Art au point de vue sociologique

Prométhée عنوانی منظومه من بوندن اون آلتی سته

اول شوبله ختام یولیوردی :

أورسلیک اوسنده ایمان چلیکن

قیلیج دکل ، چکیچ ، صیان یاییلیر ...

دریش اولونور : تساند [**] فردیته ظالدر . ذی حیات
 بر وجودده حسنی Esthétique، اخلاقی، دینی هیجانک
 حدودی تحدید اتمک عینی وجودده حرارتک یا خود
 الکتربکنیک حدودی تحدید اتمک قادر کوجدر؛ قیریکی
 و ذکائی حادثه لر عینی درجهده مقسع و ساریدولر . کرک
 عینی، کرک ذهنی علاقه Sympathie ماقومری کیندیجه
 دها ائی معلوم اولماق قدر؛ تلقین Suggestion و تنویمی
 [Hypnotique] تأثیر لره عائد ماقومل علمی اولاراق
 تدقیق ایدیله به باشلامشدر . مشاهده لری دها قولای
 اولان مرضی وقوملردن ، اواش یاواش، مختلف دماغلر
 و بنا علیه مختلف شعور لر آراسده کی نور مل تأثیر حادثه لرینه کیله
 چکدر . اون طقوزنجی عصر هنوز ا کسلیک افاده اولونمش
 یولونان فقط عالم روحیده Newton ک یا خود Laplace ک
 عالم کوا کینده کی کشف لریدن بلکه دها مهم کشفیات
 ایه ، حساسیت لک و اراده لک جاذبه سی، ذکالک تساندی،
 وجدان لک قووذ قابلیت لری [**] (کیی) کشف لرله نهایت
 بولماق قدر (1) اون بدنجی و اون سکوزنجی عصر، فیزیک
 و آسترونومیایی تأسیس اتمش اولدینی کیی اون طقوزنجی
 عصر دخی علمی بسقولوجیایی و سوسولوجیایی تأسیس
 ایدچکدر . اجنایعی حیات جمله عصیه لک ساذبه یا خود
 دائره سیله منجصل و بیوک بر قسمی اعتباریه آسترونومیایی
 حادثه لرله قابل مقایسه اولان گرفت حادثه لر اولاراق
 منکشف اولماق قدر . اخلاقی، حسنیاتک ، دینک مهم
 بر قسمک داخل اولدینی اجنایعی علم .. دها گرفت،
 دها مفصل بر آسترونومیا ، اولماق قدر . خلاصه کلام
 اجنایعی علم La science sociale .. مه تافیزیک (مابعد
 الطبیعه) اوزهرینه قادر بیله یکی بر ایشیق ساچماق قدر .
 مثال اولاراق Déterminisme ی آلام ؛ ایشته بر مسک
 فلسفی Doctrine، که ارادۀ جزئییه قسمیه اولونان اقتدار
 شخصی شکلنک بزده بولدیغی قبول اتمه رک ، بدایه

(*) Solidarité = تساند، بوراده اجنایعی معناسنده در .

[**] Pénétrabilité

[1] L'Art au point de vue sociologique،

introduction .

مشری مرتبه‌ساز یو کشته‌لیدرل. صنعت ذاتاً سزنده چیقاریلش جیایک دوغروندن دوغروبیه احتیاسی، منورتر بر شکل آلتنه، بزه و بره‌جکی زمان، اخلاق جزیه‌یه چیقاجاق جیایک ایستزه‌جک؛ نهایت، دینک تلی اولان مه‌تافیزیک سوکیلمزک سوک موضوعی وجهلر مزک قابیلی اولان بر عالی حیات عالی، فرضی اولاراق، بزه انشا ایستیره‌جک در.

پسقولو جیادن، فیزیولو جیادن، سوسیولو جیادن چیقان بوملا حظه‌لر Guyau دهنده اوکا نظر، حقیقی نه‌ستنه‌جک، حقیقی اخلاق، حقیقی دینک مشرک بره‌قبیلی اولان هم شخصی Organique هم اجنایی بر تساند نظر سسته منجر اولیوردی اونک نظر نده جهانشمول Déterminisme .. یالکیز فردن جمعیت بشریه‌دکل، فقط انساندن تون طبیعتده تشبیل ایستدیکی بوسانده منطقی و میخاییکی شکلندن باشقا بر شی دکلدی. منظوم فلسفی حسابلارندن برنده، مفکره‌تک سربست رفتارلری شکلک ماتوس بر سورنده تعقیب ایستدیکی منظوم فلسفی حسابلارندن برنده تساند تقبیلی، قابل حس بر تشبیه آلتنه بولونور. بر کون Biaritz جوارنده، ساحله تفرجیلرینک معناد آرقاداشیله برابر بر بولی چیقوردی.

... بایراقلری دوکولش میشه آغاچلری، چییلاق بیوک فولرلی شاک روز کارینه اوزاتیوردی. هواده، حالا بر قاصیرغه بقیه ایستق جالیوردی. آلا بیلدیکنه اوچاق ایری قوشلرکی باشمک اوزمندن چیلین بولولار قوشیوردی. پورغون، بره دوغرو بوک اولدیمز حله، مفکره‌تک آکیر واشطرایی سمیله بوجکشی باشمزی مشکلاکله طاشو اراق ایلدی. بوردی. کوزلر مزک اوکنده، اوزاقده، حیات کی چین واونک کی خایسوز بر بول بوکله لیوردی؛ بز ایسه عن‌الدوام پیلیوردی [1]

پارچالانان بولولدن آلمزین، بر ضیا دوشدی، اوولای بولول تور ایندی؛ و بو ضیا هر شیک شکیلی دکیشد برمه‌یه یالکیز ظاهرده دکل، ایلندهده هر شیشی دکیشد برمه‌یه کمایت ایندی؛

بو ضیا هر ایکیزک قیلریمز دوشین کیی اولدی. نه قادر آرز زمان نظر نده عینی رعه طبعندن بزه واشیادن روحه

[1] Intensité expansive توتر

[1] Vers d'un philosophe. Solidarité, p.35.

زمانده بر امر محالدر. نه ائلمز نه حظه‌لر تماماً هم دکلدیر. Agave دینکی بایراقلری بیومدن و بیوک باندلر حالنده بایلمادن اول اوزون مدت، یکدیگری اوزمندن بایشیق قایلر وعادانک بر قلب تشکیل ایلدر. بو آنده هر بایراغک دینکی باندکی بایراغک اوزمندن انطباق ایلدر. بایلاخره بو بایراقلر ایسته‌دیگری قادر بوسونلر و ایسته‌دیگری قادر یکدیگرلرندن آریلسینلر بو نشانه اولدرده قایلر وحق اولنلره برابر بیور. بو بونلر اوزمندن جیایک بایسینی بر دانعه‌در. آنا کوکستدن اعتباراً، نوع بشرک تون سرور و الماریتک منطبع اولدایق قابیلرده عینی شی جابدر؛ نه بایراغکی یا بولم بو نامعا اوزمندن قائلر لابدر. بیه کی، معاصر پسقولو جیایک نظر نده، Le moi بر موهومدر، آری (تماماً مستقل Sèparé) شخصیت بوقدر، لایحسی وارقلردن و کوچوک وجدانلردن یا خود حالات و جانییدن سرکیز، بوجله نه‌عویست. بر موهومدر دینیه بیلیر (*). باشقارینک حظی موجود اولداسیزین بتم حظه موجود اولما، بی احاطه ایلدن کوچوک جمعیتدن، عالمه مدن باشلا بایراق ایچنده باشادین بولک جمعیت قادر تون جمعیتک بو حظه احضار نده قشیرک سی اجتماعی لازم کلدیکنی حس ایلیوردی.

جیایک، فردی وارقله معشری وارقلک صتی بر فایناماسی (Fusion) اولاراق تقبیلی صنعت، اخلاقه و دینه نقل ایچک بایسته Guyau دیندیکی مقصد بایدی. اونک نظر نده کوزل Le beau نوزر الساعیسنده، هم فردی هم اجنایی قعالیتده دوغروندن دوغروبیه محسوس Sentle اولان عالی حیات ایدی، اخلاق ایسته‌شمس Voulu و آریتمش حیات ایدی؛ دین، تحسیر اولونمش فیل ایله محسوس Imaginée دو جیانتلرک جهانشمول جمعیتی شکللری آلتده تخیل ایلمش حیات ایدی؛ دیگر تعبیرلره صنعت، اخلاق و مه‌تافیزیک .. حیات فردی بی بر حیات

(*): کواکله برابر کواکیز شاد و مکدردر؛

دل توحید منده منفرد حفظ و عذاب اولما.

Transkripsiyon/Transcription

NECİP ASIM, “DİLİMİZ MUSİKİMİZ”, TÜRK YURDU, S. 5, İSTANBUL, MAYIS, 1334, S. 221-225 (Osmanlı Türkçesi’nden Transkripsiyon-Transcription From Ottoman Turkish).

İDRİS ÇAKIROĞLU
Öğr. Gör., Kırıkkale Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü
cakirogluidris@gmail.com

Öteden beri, her şeyde olduğu gibi, bir tarafta bir saray veya kibar dilimiz ile bunlara has bir musikimiz, ötede bir halk dili ile halk ırımız vardır. Şu ayrı ve gayrılığın çıkmaz bir yol olduğu nihayet, çok şükür, anlaşıldı. Şinasi’nin, Namık Kemal’in, Reşid Paşa’nın himmetleriyle Saray edebiyatı yıkıldı. Ahmet Mithat’ın ve bunun yetiştirdiği bütün zamanımız muharrirlerinin teşkil ettikleri bir halkçı ordusu ise dilimizi oldukça düzeltti. Şimdi bu ordunun açtığı yol bir şehrah olmaya istihkak kazanacaktır.

“İkdam” ser muharriri Ahmet Cevdet Bey Viyana’dan gazetesine gönderdiği bir makalede;

“Bir mukavelede Rusyalı Radloff’un Asya Türkleri şarkılarını cem edildiğinden bahisle dilimizin feyzini isteyen ehl-i lisanın yalnız gazete sütunlarında makale neşretmekle kalmayarak Anadolu’nun her cihetinde Türk lehçelerindeki kelimatı toplamalarını teklif etmiş idim. Tabii bu iş yorulmaya muhtaç olduğu için ona kimse teşebbüs edemedi. Bizim ehl-i lisanımızda sair fenn-i müntesiblerimiz gibi beklerler ki Avrupalılar bu işi bize görürsünüz.¹”

Cevdet Bey’in dilimizi tamamlamak bahsindeki şu teklifini rakım el huruf Necib Asım bundan yirmi yıl evvel düşünmüş, Peşte de çıkan “Ural-Altay” mecmuasında ibtida kendi doğduğum Kilis kasabasının lehçesi, sonra da Abdullah Nasuh Efendi’nin muavenetiyle “bihseni” lehçesi daha sonra da Tuhfe-î Vehbî tarzında ve fakat mizahi bir yolda meçhul bir zatın nazm eylediği bir risale esas olmak üzere Erkan-ı Harbiye ümerasından Tefik Bey’in muavenetiyle “Erzurum Lehçesi” hakkında üç makale neşretmiş idim. Evet, bu makaleler Cevdet Bey’in dediği gibi İstanbul’dan çıkmadan masa başında yazılmış idi; fakat bunlar bu gibi tettebuların ehemmiyetini takdir için bir evreng olabilir. Ne çare ki bu makaleler o zaman memleketimizde neşredilemediğinden Cevdet Bey gibi diğer vatandaşlarımız da göre midirler? Bu cihetle o maksadımız müntefi oldu.

Malumdur ki Osmanlı lehçesini bir ciltte toplamaya himmet eden Ahmet Refik Paşa’dır. “Lehçe-i Osmani” si bugün lügatçilerin yegane merciidir. Paşa merhumun

¹ İkdam, numara 7592, 30 Mart 1332.

himmetini tebci ile beraber eserinin pek çok noksanı, hayli yanlış bulunduğunu bilmeliyiz. Yalnız Asım Efendi'nin Kamus'u ve Burhan-ı Kati'de Paşa'nın lehçesine girmemiş bir formalık lügat çıkardım.

Maarif Nezaret Celilesi'nin himmetiyle teşkil eden Lügat Encümeni bu noksanı nazar-ı dikkate alarak Kamus ve Burhan-ı Kati'den başka birçok eski eserleri lügat nokta-i nazarından tetkike karar verdi. Azadan Naim Bey Kamusu alıyor, acizleri de şeyhinin Asarı ile Vankulu'yu tettebbu ediyorum. Tabi yerimizden kıvılcaksızın dilimizin tarihini eserlerini burada cem edebileceğiz. Fakat Cevdet Bey'in dediği gibi halk dilini öğrenmek, tettebbu etmek için Anadolu'yu o gözle görmek, o kulakla dinlemek lazım. İnşallah buna da ben başlayacağım, yapabileceğim kadarını yapacağım.

Rusyalı mösyö Radloff'un büyük umumi bir Türk Lügati vardır ki bunda müellif kendi tetkikatı ile Avrupa'daki neşriyatını mehz edinmiştir. Bu eserin Osmanlı lehçesine ait yegane membaı Lehçe-i Osmani'dir. Lehçe-i Osmani ise Anadolu lehçelerinin mübalağasız dörtte birini cami değildir. Yukarıda Fransızca olarak neşr eylediğini söylediğim makalelerdeki lügatın bir tanesi lehçede yoktur. Bu lügatçilik ne tuhaf, ne meraklı bir şeydir. İşte bakınız birkaç misal getireyim; mesela Kilis lehçesinde kadınlar birbirine “-gele ayşe gele fatma” derler. Bu “gele” kelimesine hiçbir yerde tesadüf edemediğimden ta Bizans zamanından kalma, yani Rumca “kala” den bozma olduğuna kanaat ediyorum. Yine bu lehçede “Mersin” dediğimiz ağaca “Mourt”, semizotuna da “Pirpirim” diyorlar ki Fransızlar da myrte, pourpier olduğuna ve bunların aslen ari lehçelere yani Latin ve Rumca olduklarına göre ya Bizans asrından veyahut ehl-i salib devrinde lisana girdiklerine hüküm olunur.

Yine Kilis lehçesinde kelimelerin nasıl ortadan kayıp olduklarına dair güzel bir misal var. 1150 tarihlerinden 1280 senesine kadar yani benim çocukluk çağıma değin kendimin ve birçok Kilislilerin ana ve babalarından bahseden Kalaycıoğlu tarihinde orada vukua gelen bir kıtlığı “kızlık” diye kaydediyor. Kıtlık kelimesinin eski şekli ibaret olan “kızlık” kelimesi bugün bütün Kilislilerce meçhuldür.

Antakya kadınları bir şeye taaccüb ettikleri zaman “azeh” diye bir nida çıkarırlar. Ben bu nidayı Arapça zannedirdim. Sonradan bu kelimenin Uygurca “azeh” den geldiğini Kutadgu Bilig'den öğrendim.

Şimdi ise hülasa edelim; Anadolu her cihetçe meçhulümüzdür. Bu güzel memleketi muhtelif iktisad nokta-i enzarınca tetkik etmek gerek. Fakat bu öyle kolay olur işlerden değil. Mesela yalnız lügat nokta-i nazarından tetkikini düşünelim. Bunun için üç evli köylere kadar gidilmek ahali ile görüşülmek iktiza eder. Şu vazı sahayı böylece eleyip taramak için aceleye imkan yoktur. Bunu merhum Cevat Paşa tecrübe etti; Maarif Nezaretinden uzman bütün mektep muallimlerine buldukları yerlerin lügatlerini bir cetvele yazıp göndermeleri emredildi. Bu emir kısmen icra olundu. Nezarete cetveller geldi, bir tarafa atıldı. Sonra merhum Emrah Efendi'nin nezareti zamanında bu cetvelleri arattık, bir yaprak bile bulamadık. Doğrusu ben bu kağıtların kayıp olduğuna acımadım. Çünkü bazılarını daha evvel görmüş, hiçbir işe yaramayacaklarını anlamış idim. Bu gibi tetkikat mütehassıslar ile olursa o zaman Anadolu lehçeleri tamamıyla anlaşılır. Her küme

halkın hangi ulus, hangi oymak, hangi kabileden geldiği anlaşılıyor. Diğer taraftan etnografya, coğrafya, tarih cihetleri de tetkik edilince halkımız asıl ve esası gün gibi belli olur.

Lisan meselesi böyle olduğu gibi halk edebiyatı, folkloru, hikayeleri, atalar sözleri de bu meyanda toplanır. Vaktiyle bir taraftan ben, diğer taraftan Köprülüzade Fuat Bey ve hemşerim Muallim Rıfat Efendi halk edebiyatına müteallik bir hayli koşmalar, destanlar, filanları toplamış idik.

Bunların bir elde tasnif ve tedvini muvaffak olduğundan hepsini Fuat Bey'e tevdi eyledik. Tabi sırası gelince bunlar da neşr edilecektir.

Şimdi gelelim musiki meselesine:

Şunu iyice bilelim ki bizim şurada, burada çalıp çağırdığımız udlar, kanunlar Türk sözü, Türk sazı değildir. Bunlar ta Nuh zamanından kalma Arap'ın Acem'in Bizans'ın fena alınmış, bozulmuş şeylerinden ibarettir. Bununla Türk damarı kabartılamaz, uyuşturulur. Bu kibar halka mahsus olan şu klasik musiki ibtida samilerini uyuşturur, sonra çengi fasılları dinleyenleri uyandırır. İşte şu tecrübe bu musikinin bizim olmadığına, ruhumuza asabımıza iyi tesir etmediğine delalet eder. Türk musikisi, Urfa ağzı, Diyarbakır ağzı, dediğimiz halk ırları, halk nağmeleridir.

Resim gibi hüsn-ü hat, edebiyat ve musikide kemalleri müsellemlenmiş olan şehzade-i maarifpenah Abdülmecid Efendi hazretleri bir nefer ağzından duydukları bir nağmenin bir operaya motif olacağını beyan buyurmuşlardı. Musikideki maharetleri cümlemizin malumu olan diğer bir zat da nağmeleri bayati, rast gibi makamlar içinde sıkıştırmak çıkmaz bir yol olduğunu söylediler.

Hülasa musikimizde dilimiz gibi yerinde tetkike muhtaçtır. Bunun kolayca hallini Cevdet yine o makalesinde gösteriyor;

“Avusturya da (Eker) de sekiz on bin tane Rus esray-ı İslamiyesi var. Doktor Lah denilen zat ki kütübhane-i imparatorunun musiki şubesi müdürü bir fazıldır, bu esra karargahına gider, muhtelif memleketler ahalisine şarkılarını okutturur, onları dinler ve notaya geçirir. Metinlerini de kendilerine yazdırır.

Şimdi Doktor Lah koca bir eser tertip ediyor. Bütün bu türküleri metinleriyle Almanca tercümeleriyle neşrecek, notalarını da ilave edecek. Her şehir veya semtin şarkısını ayrıca fasıllara taksim ediyor.²

Musikiden anlayan bir Profesör, Cevdet Bey'e; “bu şarkıların içinde Türk musikisine ait şayan-ı dikkat güzel motifler var. Bu motifler bir operaya esas olabilir” demiş.

Vakit gazetesinin ilk nüshalarından birinde Harbiye Nezaret Celilesi'nce halk musikisinin askerlerimiz üzerindeki tesir-i ruhaniyesi tecrübe ile anlaşıldığı, vatanımızın her tarafından gelen askerlerimizden bu musiki hakkında –tıpkı Doktor Lah'ın yaptığı gibi-

² İkdam. Aynı makale.

şarkılar topladığı notaların alındığı ve bu musiki ile bestelenmek üzere umuma müracaat edildiği, ediplerimizin buna giriştikleri, yine askerlerimiz tarafından vatani ve hamasi güzel parçalar yazıldığı tebşir ediliyordu.

Harbiye ve Bahriye Nezaret Celileleri Orduyu Hümayunda bulunan tabii musikişinasların ağzından şimdiki türküleri ve bunların nağmelerini kayıt ve notalarını zabt ile neşre himmet buyurulursa bu mesele lisan meselesinden evvel hal edilmiş olur, yani Doktor Lah'ın neşr edeceği eser yolunda bir külliyat elde edilmiş bulunur. Ondan sonra milli bir musiki ibdaı hususundaki muvaffakiyetleri cümlelerin müsellemleri olan Macarlar gibi biz de milli bir musiki vücuda getirmek için Macaristan'dan bir musiki alimi getirmek, bu külliyatı ona tevdi etmek icap eder.

Opera yazmak için milli vezinden başkasına müracaat kabil olduğu gibi askeri marşı ve şarkıları da ancak bu vezinle vücuda getirilebilir. Çünkü asker bir, iki, üç dört diye mevzun adım atar. Bunun için asker şarkı ve türkülerinde durgular Césure dörtlü olmaktan başka çare yoktur. Milli aruzumuz da 15, 11, 8, 7 heceli vezinler tamam o yolda eserlere muvafıktırlar. Çünkü mesela yedi heceli bir mısranın birinci durgusu 4 ve ikincisi 3 hecedir; fakat bu ikinci durgunun tek noksanı bir musiki nağmesiyle dörde ibla edilir. Sairleri de böyledir.

Sarı Zeybeğin:

Allah dedim Yatağana dayandım.

Ben senin için al kanlara boyandım

beyti kadar bir Türk neferini rap rap yürütecek eserler lazımdır. Bunu da yine Orduyu Hümayun yapacaktır.

Bilmem dikkat edildi mi? Biz de yan yana giden iki kişinin adımlarını uydurdukları hemen hemen görülmez. Hâlbuki diğer cinsten olan Osmanlılarda da yok gibidir. Bu nakısa bizde nazmın, musikinin, raksın gayrı tabi olmalarından ileri geliyor. Musikimiz fenni ve milli bir şekle girmekle nazmımız ve raksımız yürüyüşümüz düzelecek, der akab medeniyette büyük, adeta bir dev adımı atmış olacağız. Yine tekrar ediyorum, bu muvaffakiyette sair birçok hususlarda olduğu gibi muhterem Orduyu Hümayun sayesinde nail olacağız başka çare yoktur. Hemen Allah muvaffak etsin.

Kadıköy 1 Nisan 1918³

Necip ASIM

³ Makalenin sonunda tarih 1918 olarak belirtilmiş, ancak derginin tarihi 1915'dir.

دیلمز، موسیقی

اوندن بری، هر سیده اولدینی کبی،
 بر طرفده بر سرای ویا کبار دیلمز ایله بینه بونلره
 خاص بر موسیقیمز، اوتده بر خلق دلی ایله
 خلق ایرمز واردر. شو آری و غیر بیلکک
 جیقماز بر یول اولدینی نهایت، چوق شکر،
 آ کلاشدی. شناسینک، نامق کلاک، رشید
 باشانک هم تریله سرای ادبیاتی بیقلدی. احمد
 مدحتک، و بولک بنشدردیکی بوتون زمانمز
 محرر لرینک تشکیل ایندکلی بر خلقجی اوردوسی
 ایسه دیلمزی اولدجه دورلندی. شمدی
 بو اوردونک آجدیمی بول بر شمره اولمغه استحقاق
 قازانه جقدر.

نر ۱۰۰

جودت بک دیلمزی ناملاق بختده کی
 شو تکلیفی راقم الحروف نجیب عاصم بوندن
 بکرمی بیل اول دوستش، بشته ده چیقان
 « اورال آلتای » مجموعهنده ابتدا کندی
 طوغدیغیم کلیس قصه سنک لهجه سی، صوکرده ده
 عبده ناصح افندینک معاوتیله « ۳-تی » لهجه سی
 ودها صوکرده ده خفه وهی طرزنده و فقط
 مزاحی بر بولده مجهول بر ذانک نظم ایله یکی بر
 رساله اساس اولمق اوزره ارکان حربیه امراسندن
 توفیق بک معاوتی ایله « ارضروم لهجه سی »
 حقتده اوج مقاله نشر ایتمش ایدم. اوت،
 بو مقاله لر جودت بک دیدیکی کی استانبولدن
 جیقمه دن ماصه باشنده یازمش ایدی؛ فقط

« اقدام » سر محرری احمد جودت بک
 ویانندن غرنه سنه کوندردیکی بر مقاله ده:

« بر مقاله ده روسیه لی رادلوفاک آسیا
 تورکلری شریقلربی جمع ایله بیکندن بخته
 دیلمزک فیضی ایستین اهل لسانک بالکیز
 غزنه ستونلرنده مقاله نشر اینمکله قالدیرق
 آناطولینک هر جهننده تورک لهجه لرنده کی کلانی

اقدام - نومرو ۷۵۹۲، ۳۰ مادت ۱۳۲۲
 : ۱۹۵

بولر بوکی بيلرك اهميتي قدر ايجون باورلك اولاييلردی . ناپلر که بومقاللر اوزمان بلکترده نشر ایلدیه بیلکدن خودت تک کی دیکر و متدائلر مزده کورده مایلر . بوجهله اومقصد منن اولدی .

معلومدک عنائی لهجه سی برجلده طوبیلامه همت ایدن احد رهیق پانادر . لهجه عنائی سی بوکون لتجیلرک بکانه مرجعیدن پانسا مرحومک همتی خیل ایه برابر اثرلک یک چوق قصائی ، خلی یاکنشی بولدیغنی بیللی زه . بالکتر عام قدیک قاموسی و برهان قاطعندن پاناک لهجه کیرمش بر مورمعلق لت چقاردم .

مبارق نظارت جلله تک همتی تشکی ایدن لت انجمنی بوقصائی نظر دقه آلهرق قاموس و برهان قاطعندن باشقه برچوق اسکي اثرلی لت خطه نظر ایدن تدقیقه قراروردی . اعضادن قمع تک قاموسی الهیور ، عاجزلی ده . شیخیک آتاری ایه واقولدی قمع ایدیور . طیبی رمزون قلمناقتسوزن ديلمزلک مارخی اثرلی بورده جمع ایدییه جکتر . فقط خودت بکک دیهیک کی خلق دیننی اوکرتک ، قمع انجک ايجون آناطولی بوکوزله کورمک ، او قولاقه دیکلمک لازم . انشا . بکاده بن باسلامه جق ، باهیه حکم قسری باجج .

روسیلی موسیو رادولوفک بوبوک عمومی برورک لغتی واردوکه بده مؤلف کندی . حقیقاتی ایه آورو باده کی نشراتی ماخذ ایدمشدر . بواترک عنائی لهجه منه عاند بکانه منی لهجه عنائیدر . لهجه عنائی یسه آناطولی لهجه لرلک مباله سر دورده بری جامع دکدر . بوقارده

فرانسجه اولهرق نشر ایلدیکی سولدیکم مقاله لرده کی لمانک بر دانسی لهجه ده بوقدر . بولتجیلک کتف ، نه مرائل رشتدر . ایشته باقیکتر رفاچ مثال کتیروم . مثلا کلبیس لهجه ده سده قادیلر بر ربه ده کله عایشه کله قاطمه دیرلر . بو کله کله کله هجج برورده تصادق ایدم دیکمندن تا بیزانس زمانندن قاله ، یعنی روحیه قاله دن بوزمه اولدیغه قناعت ایدیوروم . یسه بولهجه ده ، مرسیین ، دیدیکتر آناجه مورت Mount ، سحر اوتنه ده ، پریرم purplein ، دیورلرکه فرانسولرده myrte / pourpier اولدیغه بولرک اسلا آری لهجه لر یعنی لاین و روحیه اولدق لریه کورده بایزانس عصرندن و باخورد اهل صلیب دورنده لسانه کیردک لریه حکم اولور .

یسه کلبیس لهجه ده . کلمرک فصل اورته دن غالب اولدق لریه دائر کوزل بر مثال وار . ۱۱۵۰ مار بخلردن ۱۲۸۰ سنه قدر یعنی تم چوق خلق چاشمه دکن کندمک ورجوق کلبیلرک آنا و با بالردن تحت ایدن قلابچی اوغلی نارنجکده اورده . وقوعه کلن برقتلی ، قزاق و ادیه قید ایدیور . قناتی کلمسک اسکي شکلن عبارت اولان و قزاق و کلمسی بوکون بو تون کلبیلرجه محمولدر .

الطایفه قادیلری رشتنه لعجب اشد کتری زمان و عنده ده برندا چقاریرلر . بن بوندانی سرخه ظن ایدر ایدم ، سو کوردهن بو کلمک اویغورجه آره دن کلمیکی قورادغوی بیلک دن اوکرتدم .

سعدی اینی خلاصه ایدم : آناطولی

برکلیات الله ابدلش بولنور . اولدن سوکره
ملی بزمون ابدای خصوصیته کی موقیتلری
جهانک سلسله اولان ماجارلرکی بزمه ملی بزمون
وجوده کتیرمک ایچون ماجارستاندن بزمون
علی کتیرمک بولکلیاتی اوکاتودیر ایتک ایجاب
ایدر .

اوپه را بازمق ایچون ملی ورتدن باشقمت
مراحت قابل اولدنی کنی عسکری مارشی
وشرقیلری ده آنجق بوزنله وجوده کتیریلدیلر .
چونکه عسکر بر ، ایکی ، اوچ دورت دبه
موزون آدیم آنا . بونک ایچون عسکر شرقی
ونور کولرنده طور تورلر (Tura) دورتلی اولمقدن
باشقه بیاره بوقدر . ملی عمر وضمزده ۱۵،۱۱،۸،۷
عجالی ورتلر تام اولدنه اثرله موافقدن . چونکه
مثلا بدی عجالی بر مصر عک برنجی طور غوغوی
وایلینجیسی ۳ مجاز ؛ فقط بواکنجی طور غوغونک
تک قصای بزمون لغمه یله دورده ابلاغ
ایدیلر . سائرلری ده بوبله در .

ساری زینک :

الله دیم یا قافله دایندم .

بن سنکچون آل قائلره بویاند

عینی قدر بر تورک نهری راپ راپ بوزونه حک
اترلر لازمدر . بوئی ده یسه اوردوی هایون
یا به قدر .

بیلیم دقت ایدلیبی . بزمه بان یا کیدن
ایکی کینک آدغلیخی اویدر دقلری همان همان
کوزبله مر . حال بوکه دیکر جسدن اولان
عته لیلر ده بوئی کیدر . بوئی یسه بزمه نظمک ،
موسیقیک ، رفصک غیرطبی اولمه لرندن ایلری کلویر
موسیقی فنی و ملی رشکله کیرمکه لظمنر ،

شعبی مدبری رفاسلدر ، بوسرا قرارگاهه
کیدر ، مختلف مملکتلر اعالیه شرفیلری
اوقوتلر ، آنلری دیکر بومله ، کچیرر .
عقلری ده کندیلر نه یازدرر .

« شمعی دو قور لاج قوجه راز نریب
ایدیور . بون بونور کیلری مشربله آلمانجه
ترجمه لرله نشر ایدمک ، بومله لر ده علاوه
ایدمک . هر نهر ویا سنک شرفیلی آریجه
مصلحه قسم ایدیور . » [۲]

موسیقین آکلایان بر بروفور ، جودت
یکه : « بوشرقیلرک ایچده تورک موسیقیه عاند
سپهان دقت کوزل موسیقیلر وار . بوموسیقیلر
بر اوپه راه اساس اولدیلر . » دیش .

وقت غزیه سنک ایطک نسخه لرندن برنده
حریه نظارت جلیله سنجه خلق موسیقیک
عسکرلر مز اوزرنده کی تأثیر روحانی تجریه
ایه کلاسیکی ، وطنمیزک هر طرفده کن
عسکرلر مزدن بوموسیقی حنده . شقی دو قور
لاج ک بایلیبی لی - شرفیلر طوبالاندی بی ،
بومیزک آلدی بی بوموسیقی ایلدنه سنک اوزده
مومه مراحت ایدلیکی ، ایدیلر مزک بوکا
کیریشد کیری ، ب عسکرلر مز طرفدن وطنی
وحسانی کوزل پارچه لر یازدی بی نشر
ایدیلدیور دی .

حریه و تجریه نظارت جلیله لر اوردوی
هایونده بولان طبی موسیقیا لر مزک آفرندن
شعبیکی تور کیلری و بونلرک لغمه لر قید
و بومله لر ی ضبط ایله نشره همت بیورور لر
بومسکله انسان مسئله سندن اول حال ایدلش اولور ،
بن دو قور لاجک نشر ایدمک کی اثر بولده

[۲] ایدم می مقامه .

رقصمز بوروشمئز دورزه جلك در عقب مدبئته
بوروكه عاذا بوربو آدئى آئئش اوله جئز . به
تكرار ايدئبورم ، بوموقبئته ده سائر رجوق
خصوصلر ده اولدئئى كئى محترم اوردوى هابون

ساپئنده نائل اوله جئمز . باشقه جازده بوقئدر .
هان ده موقق ائسون .
فاض كوزى ائسان ۱۹۱۸
ئيب عام



Tanıtım/Introduction**DIETER RAMS'IN TASARIM ANLAYIŞI**

BANU AKGÜN
Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi
Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu
Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü
banuakgun1@gmail.com

ÖZ

Tasarım, çizgi, şekil, biçim, renk ve malzeme gibi insan duyuları ile algılanan çeşitli unsurlardan oluşan bir bütündür. Tasarım, ülkelerin ekonomik açıdan dünya piyasalarındaki rekabet güçlerini büyük ölçüde etkilemektedir. 18. Yüzyılın ikinci yarısında endüstri ürünleri tasarımı gereksinimi artmıştır. Güzel Sanatlar ile endüstrinin birleştirilmesi sonucu tasarım eğitiminin verilebilmesi için ilk kez 1836 yılında Londra Tasarım Okulu kurulmuş ve Uygulamalı Güzel Sanatlar Eğitimi veren okullar açılmıştır. Almanya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında Uygulamalı Sanatlar Koleji olarak bazı okullar yeniden planlanmıştır. Kendisi de bir Uygulamalı Sanatlar Koleji mezunu olan Dieter Rams, 1955 yılında Braun Firması'nda endüstri ürünleri tasarımcısı olarak göreve başlamıştır. Rams, iyi bir tasarımda olması gereken niteliklerin gereksiz olan her şeyden uzak durulması ile mümkün olacağını savunmuştur. Dieter Rams, endüstriyel tasarım anlayışını; "Daha az ama daha iyi! Çok daha az ama çok daha iyi" sözleriyle en net şekilde ortaya koymuştur. Tasarım felsefesine yeni bir boyut getiren Rams, iyi tasarım için gereken 10 temel prensip anlayışı ile tasarım dünyasında saygın bir yer edinmiştir.

Anahtar Kelimeler: , Dieter Rams, tasarım, 10 temel prensip, estetik.

DESIGN MENTALITY OF DIETER RAMS**ABSTRACT**

Design is composed of various elements perceived by human senses such as; line, shape, form, color and material. Design influences the competitiveness of economies of the countries in the world market. In the second half of the 18th century, the need for designing industrial products increased significantly. For the first time in 1836, the London Design School was established and the Schools of Applied Fine Arts were opened for the first time in order to give design education. In Germany after the Second World War some schools were re-planned as Applied Arts Colleges. Dieter Rams, who was graduated from Applied Arts College, started to work as a industrial designer in Braun Company in 1955. Dieter Rams publicized a statement that "Less but better! Much fewer but much better ". With these headwords he changed the design language decisively. Rams gained a reputation in the design world with his 10 basic principles for good design.

Keywords: Dieter Rams, design, 10 basic principles, esthetic.

Tasarım, bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, maket ve çizim gibi ürünlerin tümüdür. Tasarım bir bütündür. Çizgi, şekil, biçim, renk ve malzeme gibi insan duyuları ile algılanan çeşitli unsurlardan oluşmaktadır. Bir nesne veya bir sistemin amaçlanan bir sonuca göre tanımlanması için çeşitli sanatsal ve bilimsel yöntemlerin birlikte kullanılmasını gerekli kılar. Tasarımlar, ülkelerin ekonomik açıdan dünya piyasalarındaki rekabet güçlerini büyük ölçüde etkilemektedirler. Tasarım süreci, arzu edilen ürünün üretilmesi için gerekli tüm etkinliklerin temelini oluşturan bir dizidir (Alp, 2009: 51-54; Erbuğ, Yolal ve Yurtseven, 1993: 67-68). Tasarım aşaması ihtiyaçtan doğan işlevsellik boyutu ile birlikte renk, biçim ve kompozisyondaki estetiği kurgulamak, bilgi ve araştırma gerektiren uzun bir süreci kapsamaktadır. Modern endüstri ile modern sanatın kendini oluşturmaya başladığı 18. Yüzyılın ikinci yarısında nüfus artışına bağlı talep artışı ve beraberinde ortaya çıkan seri üretim tekniklerindeki gelişmeler sonucunda endüstri ürünlerinin tasarlanması gereksinimi doğmuştur. İngiltere’de Sanayi Devrimi’nin başlaması ile makineler günlük hayata girerek dönemin sanat ve tasarım anlayışını kalıcı bir biçimde değiştirmiştir. Bu durum sanat ve sanayi işbirliğini ortaya çıkarmıştır. Güzel Sanatlar ile endüstrinin birleştirilmesinden oluşacak modern bir tasarım eğitiminin verilebilmesi için ilk kez 1836 yılında Londra Tasarım Okulu kurulmuştur. 1850’lerden itibaren İngiltere’de “Uygulamalı Güzel Sanatlar Eğitimi” veren okullar açılmış ve desen dersleri ilköğretim okullarında okutulmaya başlanmıştır. İlerleyen yıllarda, İngiltere’deki deneyimlerin Hermann Muthesius ile bir başka sanayi ülkesi olan Almanya’ya taşınması ile Bauhaus hareketi ortaya çıkmıştır. Bu hareketin temel felsefesi nesnelere düzeninin, insanların düzeninde de belirleyici olduğunu belirtmesidir. Bauhaus’un temsil ettiği bütüncül tasarım fikrine göre, nesnelere güzel olması, hayatı da güzelleştirir ve işlevselleştirir (İnal, 2015: 56-57; Dilmaç, 2005: 3-4).

AMAÇ VE YÖNTEM

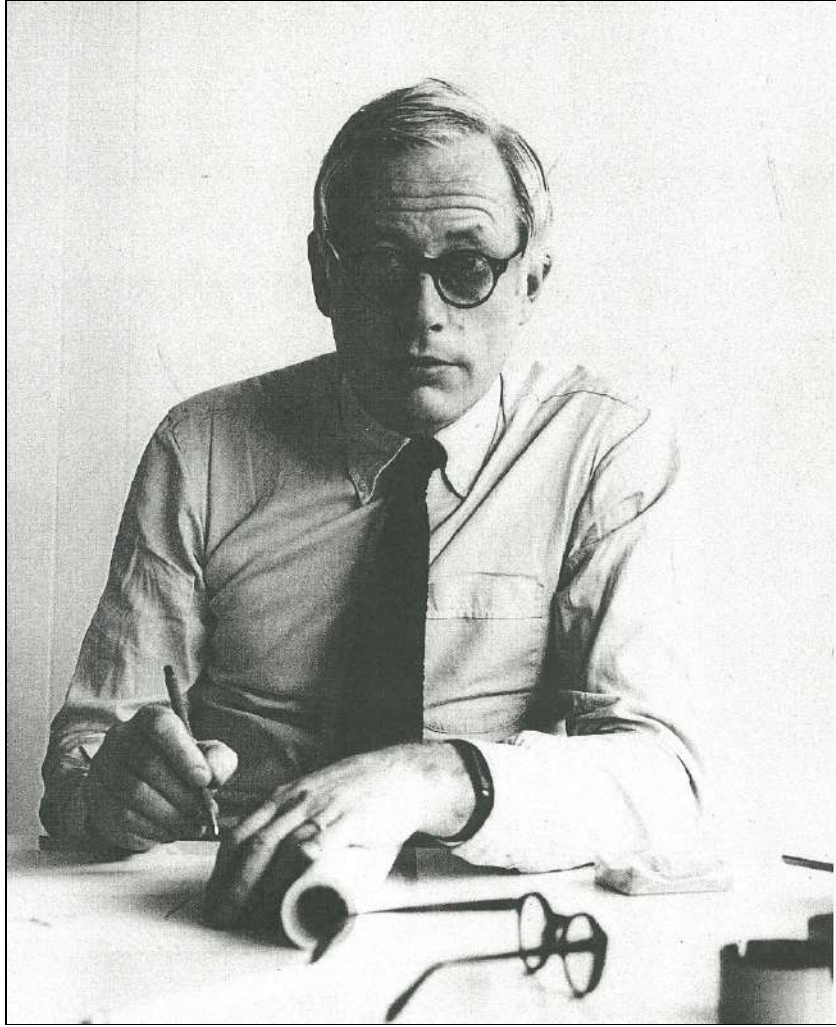
Tasarım dünyasının saygın ismi Dieter Rams’ı ve onun tasarım anlayışının tanınması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada konu ile ilgili olarak, sanatçı ve eserleri ile ilgili bilgilere tarihsel (literatür tarama) yöntem kullanılarak ulaşılmıştır. Literatür tarama yöntemi ile elde edilen veriler belirlenen temalara göre özetlenmiş ve yorumlanmıştır (Büyüköztürk, 2004:1-7; Yıldırım ve Şimşek, 2011: 226-7).

DIETER RAMS

Dieter Rams, 20 Mayıs 1932 yılında Wiesbaden, Almanya’da doğmuştur. Çocukluğunda İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerine şahit olmuştur. Büyük babasının yanında kaldığı süre zarfında mobilya yapımının inceliklerini öğrenmiştir. 1946 yılında Rams, mimarlık ve iç mimarlık eğitimi almak için Wiesbaden’de bulunan Handwerker- und-Kunstgewerbeschule Okulu’na kayıt yaptırmıştır. Okul Müdürü Profesör Hans Soeder, Bauhaus hareketini temel alan bir anlayışı benimsemiş bir yöneticidir. 1948’de Hans Soeder’in okulu Werkkunstschule (Uygulamalı Sanatlar Koleji) olarak yeniden sınıflandırılmıştır. Bu anlayışın kısa sürede başarıya ulaşması ile Almanya’da bulunan

diğer mimarlık okulları da Hans Soeder'in izlediği eğitim politikasını takip etmişlerdir. Hans Soeder, savaş sonrası Alman tasarım eğitiminin gelişiminde önemli bir figür olarak görülmektedir. Hans Soeder, Dieter Rams'ın sanat ve tasarım eğitiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Rams eğitim gördüğü sürede sanat ve mimarlık alanında Alman Modernizmi'nin önemli temsilcilerinden olan; Gerhard Schrammer, Hugo Kückelhaus ve Hans Haffenrichter'den dersler almıştır. 1953 yılında mimarlık diploması almaya hak kazanan Rams, her ne kadar kariyerine mimarlık alanında devam etmek istese de 1955 yılında Almanya'nın en önemli cihaz üreticilerinden Braun Firması'nda endüstri ürünleri tasarımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. 1997 yılında baş tasarımcı olarak emekli olana kadar Braun ve Vitsoe için beş yüzden fazla ürünün tasarımına imza atmış ve 20. Yüzyılın en önemli endüstriyel tasarımcılarından birisi olarak kabul edilmiştir (Gaver, 2012: 944-945; Lovell, 2011:17-18).



Figür 1. Dieter Rams (Lovell, 2011:1)

DIETER RAMS'IN TASARIM İLKELERİ

Braun Firması'nda yıllar içinde edindiği deneyimlerden yola çıkan Rams, iyi bir tasarımda olması gereken niteliklerin gereksiz olan her şeyden uzak durulması ile mümkün olacağını savunmuştur. Rams, tasarım anlayışını "Daha az ama daha iyi! Çok daha az ama çok daha iyi" sözleriyle en net şekilde ortaya koymuştur. Bu anlayış tarzı ile özellikle endüstriyel tasarım dünyasını temellerinden sarsmıştır. Rams'a göre iyi bir tasarım nicelik bakımından ölçülemez ve dünya kitlesel pazar ürünleri ile doludur (Arndt, Dziubaczyk ve Mokosch, 2014: 15-16).

Tasarım sadece ürün geliştirme değildir, tasarım tüm ürünü etkiler, ürün kullanım biçimini etkiler, kullanım biçimi de kişilerarası ilişkileri etkiler. Dolayısıyla tasarım sadece sanatsal ya da teknik bir olgu değil, sosyokültürel bir olgudur. Yeni ürün tasarımının başarısı, teknik fizibilitelerin düzgün bir şekilde düzenlenmesine, kullanıcılar için işlevselliğe ve şirket için uygulanabilirliğe dayanmaktadır (Gerber, Gerber, Krüger vd., 2012: 2).

Rams, tasarımcı olarak görev yaptığı süre boyunca satın alınmış ve eksik işlevsellikten dolayı verimli bir şekilde kullanılamamış çok fazla ürünün piyasada var olduğunu gözlemlemiştir. Yeni ürünlere olan büyük talep ile bu ürünlerin kullanım ömrü arasındaki dengesizlik kaynakların gereksiz kullanımına ve çevrenin ciddi şekilde kirletilmesine neden olmaktadır. Bunun yerine fonksiyonelliği ön plana çıkaran, talepleri yerine getiren ve yaşamı kolaylaştıran ürünler üzerinde durulmalıdır. 1980'lerin başında Rams, İyi tasarım ile kötü tasarım arasındaki ayrımı yapan ve iyi tasarımın ne demek olduğu belirten 10 temel prensibi yayınlamıştır. Tasarım felsefesine yeni bir boyut getiren, Rams'ın da titizlikle takip ettiği bu 10 temel prensip ciddi bir rasyonaliteyi yansıtmaktadır. Kendisini ürün kullanıcının yerine koyarak yoğun bir sorumluluk duygusu göstermiş ve hiçbir şeyi şansa bırakmamıştır. Detaylara gösterdiği özen, ara yüz azaltma ve kullanıcıya uyandırdığı uyum ve konfor duygusu çok az sayıdaki ürün tasarımcısının ulaşabildiği bir başarıdır. Günümüz dünyasında iyi tasarımlar azınlıktadır, hâlbuki niteliği ve kullanılabilirliği olmayan ürünler çok daha yaygındır. Bir kullanıcı için belirli bir anlam taşımayan bir ürün aynı zamanda anlaşılmazdır. Gerçekten iyi bir ürün tasarımı yararlı, anlaşılabilir, göze batmayan, dürüst, uzun ömürlü, kapsamlı, çevre dostu ve mümkün olduğunca az tasarımdır (Rams, 1983:706-707; Holm ve Johansson, 2005: 36; Nunziante, 2011: 34-35).

Rams'ın İyi Tasarım Üzerine 10 Prensibi:

İyi tasarım yenilikçidir: Yenilik yapma olanakları, hiçbir şekilde tükenmez. Teknolojik gelişme her zaman yenilikçi tasarım için yeni fırsatlar önermektedir. Ancak yenilikçi tasarım daima yenilikçi teknolojiyle birlikte gelişir ve asla kendi başına bir son veremez

İyi tasarım ürünü kullanışlı yapar: bir ürün kullanılmak üzere satın alınır. Sadece işlevsel değil, aynı zamanda psikolojik ve estetik olmak üzere bazı ölçütleri karşılamalıdır. Ürünün kullanılabilirliği ile faydasını optimize etmek tasarımın en önemli görevidir.

İyi tasarım estetikdir: Her gün kullandığımız ürünler ruh halini etkiler. Ürünün estetik kalitesi onun işlevinin ayrılmaz bir parçasıdır.

İyi tasarım samimidir: Tasarım, bir ürünü gerçekte olduğundan daha yenilikçi, güçlü veya değerli hale getirmez. Tutulamayacak sözleri tüketiciye vermez.

İyi tasarım rahatsız etmez: Bir amaca uygun ürünler araçlara benzerler. Bunlar ne dekoratif nesnelere ne de sanat eserleridir. Kullanıcının kendini ifadesi etmesine izin vermek için doğal ve ölçülü olmalıdır.

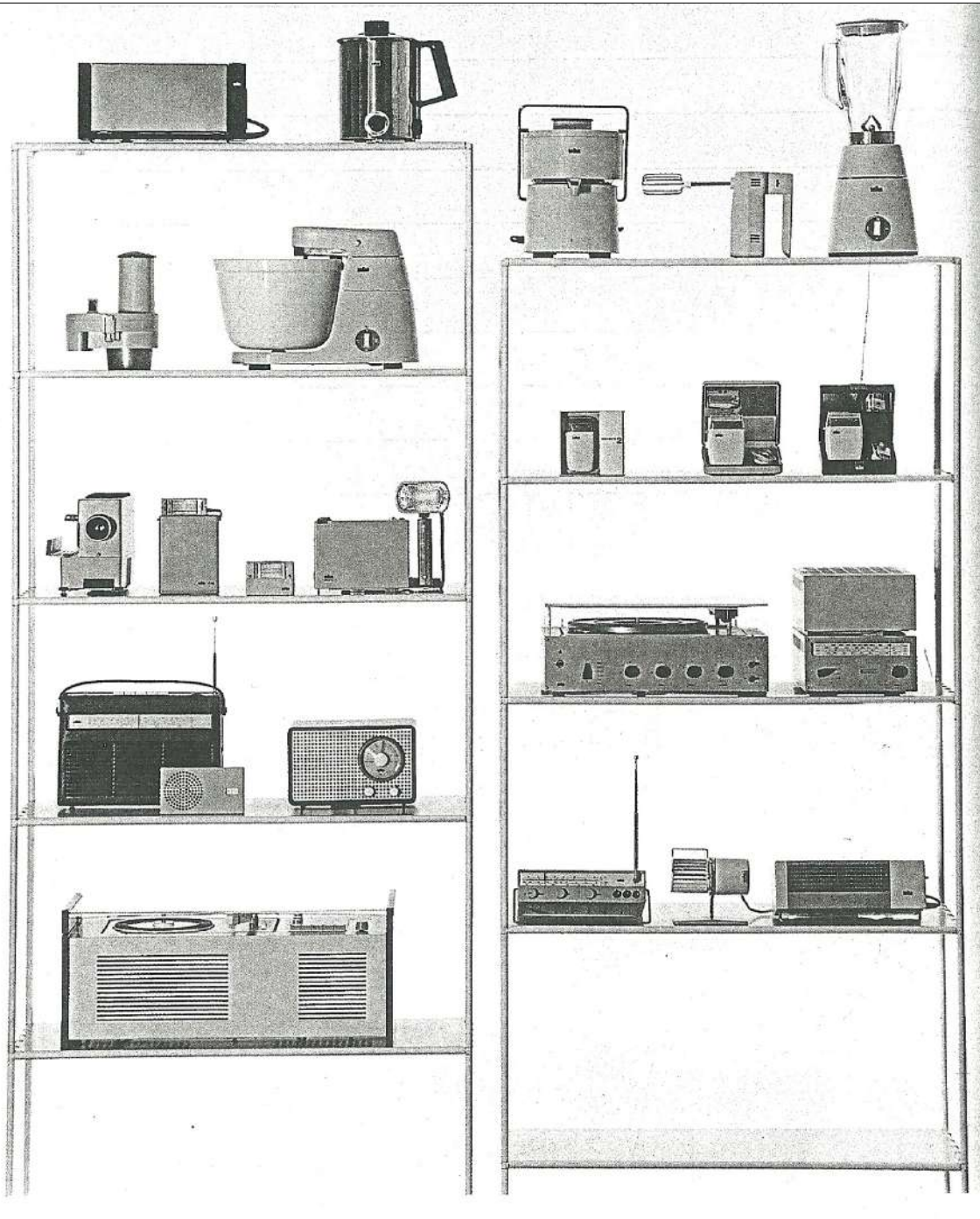
İyi tasarım uzun ömürlüdür: Moda olmasını önler ve bu nedenle antika görünmez. Modaya uygun tasarımın aksine, iyi tasarlanmış ürünler sıradan ürünlerden dikkat çekici bir biçimde ayrılırlar.

İyi tasarım çevresine zarar vermez: Tasarım, çevrenin korunmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Kaynakları korur, fiziksel ve görsel kirliliği en aza indirir.

İyi tasarım olabildiğince az tasarımdır: Az olan daha iyidir. Gereki detaylara konsantre olmayı ve gereksiz olanlarla vakit kaybetmemeyi sağlar. Sadeliğe ve basitliğe dönmektir.

İyi tasarım ürünü anlaşılır yapar: Tasarım, ürünün yapısını açıklığa kavuşturur. Daha da iyisi, tasarım ürünün konuşmasını sağlayabilir. İyi tasarım, ürünün kendiliğinden anlaşılmasını sağlar.

İyi tasarım son ayrıntısına kadar tutarlıdır: Hiçbir şey keyfe veya şansa bırakılmamalıdır. Tasarım sürecinin doğru ve eksiksiz olması kullanıcıya gösterilen bir saygıdır (Lovell, 2011:354-355; Çakır, 2010: 5).



Figür 2. (Lovell, 2011:64)

TARTIŞMA VE SONUÇ

Tasarımcı, üretken ve ihtiyaçlara göre farklı çözümler sunabilen kişidir. Tasarımcının başarılı olabilmesi için uygarlık tarihi, sanat kuramları, malzeme bilimi ve estetik gibi temel dersleri almış olması gerekmektedir. Yaratıcılık beyinde başlayan bir süreçtir. Her türlü doküman ve materyal tasarımcının malzemesidir. Tasarım aşamasında tasarımcıdan, psikoloji, resim, işletme ve mühendislik gibi birçok farklı disiplinlerden gelen bilgileri doğru kullanabilmesi beklenmektedir. Evrensel uygarlık ve kültür ürünlerinden habersiz bir tasarımcının iyi bir tasarımcı olması mümkün değildir. Estetik, doğuştan gelmez, öğretilen ve öğretildikçe gelişen bir olgudur (Alp, 2009: 51-54; Erbuğ, Yolal ve Yurtseven, 1993: 67-68). Günümüzde tasarlanan her yeni ürünün, teknik içyapısı ile bağlantılı olarak kendini açık ya da kolay biçimde ve kısa sürede kullanıcıya anlatabilmesi büyük önem kazanmıştır (Küçükerman, 1997: 175). Ürünün hangi işlev ile kullanılacağı, zaman, mekan boyutları, renk, biçim ve estetiği kurgulamanın bilgi ve deneyim isteyen uzun bir süreç olduğunu çok iyi bilen Rams, estetik değerler ile işlevselliği tüm tasarımlarında başarılı bir şekilde ele almıştır.

Günümüzde dinamik algısı açık, malzemeyi, işlevi, estetiği bir bütün olarak kurgulayabilen ve yeni değişimlere açık tasarımcılara olan ihtiyaç her geçen gün artmaktadır. İyi bir tasarımcı olarak Dieter Rams, ayrıntılara gösterdiği titizlik, arayüz azaltma, konforlu bir hayat sağlayabilmek için tasarımlarında işlevselliği ve sadeliği ön planda tutması bakımından bugün hala birçok tasarımcıya ilham kaynağı olmaktadır. Tasarım dünyasının önde gelen ve saygın ismi Dieter Rams'ın on prensibi günümüz dünyasında daha da anlam kazanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Alp, Özlem. 2009. "Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Tasarım, Yapı, İşlev, Estetik ve Algı Sorunu", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(1): 48-59.
- Arndt, H.K., Dziubaczyk, B., Mocosch, M., 2014. "Impact of Design on the Sustainability of Mobile Applications", *Environmental Science and Engineering*, 13-24.
- Büyüköztürk, Ş. 2004. *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı*, Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Çakır, H. 2010. "DAM Notları", *Mimar.ist*, 38: 4-5.
- Dilmaç, O. 2015. "Tasarım Eğitimi Tarihi ve William Morris", *İdil*, 4(16): 1-16.
- Erbuğ, Ç., Yolal, C., Yurtseven, A. 1993. "Tasarım Eğitiminde Ergonomi: Elektrik Süpürgesi Örneği", *ODTÜ MFD*, 13: 67-75.
- Gaver, W. 2012. "What Should We Except From Research Through Design", *CHI*, 937-946.
- Gerber, S., Gerber, S., Krüger, P., Arndt, H.K. 2012. "Good Design is Environmentally-Friendly." – Discussion of Rams' Principle in Context of the Software Life Cycle", *EnviroInfo 2012*, 649-656.
- Holm, L., Johansson, U. 2005. "Marketing and Design: Rivals of Partners?", *Design Management Review*, 36-41.
- İnal, İ. 2015. "Tasarım ve Sanat Pratiklerinin, Tarihsel Süreç Üzerinden, Toplumla İlişkilenmeleri", *Eğitim Bilim Toplum*, 13(52): 43-69.
- Küçükerman, Ö. 1997. *Endüstri İçin ürün Tasarımında Adımlar*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Lovell, S. 2011. *Dieter Rams: As Little Design As Possible*, London: Phaidon Press.
- Nunziante, P. 2011. "Dieter Rams Progettista D'interfacce", *Op. cit.*, 140: 29-39.
- Rams, D. 1983. "Industrial Design in a Time of Change", *Materials & Design*, 4: 706-709.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. 2011. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

VESNA MADZOSKİ, KÜRATÖRLÜK: KORUMA VE KAPATMANIN DİYALEKTİĞİ, çev. Mine Haydaroglu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, 150 s., ISBN: 978-605-9389-07-5

ÖMÜR KARSLI
Araş. Gör., Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
omurkarqli@yyu.edu.tr

Çağdaş sanat sergilerinde küratör, giderek sorgulamaksızın benimsemeye başladığımız bir konuma erişti. Öyle ki bugün sergi afişlerinde serginin ve sanatçının adının ardından altta bir köşede küratörün de adını görmek kimseye şaşırtıcı gelmiyor. Hatta kimi sergiler sanatçısından çok küratörleriyle ilgi odağı olmayı başarıyor. Sanatçı ile izleyiciyi buluşturan bir köprü olarak küratör, çağdaş sanatta yeni ve vazgeçilmez bir rol model haline geldi. Sergilere giden izleyiciler sanatçıların eserleriyle baş başa kaldıklarını düşünseler de aslında sanatçı ile izleyici arasında artık küratörün çektiği görünmez perde durmaktadır. Bu noktada sorulması gerekli birçok sorudan en önemlileri küratöre niçin gerek duyulduğu ve küratörün, tercihleri ve düzenlemeleriyle oluşturduğu sanatçı ile izleyici arasındaki perdesinin, neleri gösterdiği ve neleri sakladığıdır. Küratörlüğün aldığı yeni biçimin estetik, etik ve siyasi açılardan sorgulanması gereken birçok yanı bulunmasına karşın ülkemizde konu ile ilgili makalelerin dışında bir yayın bulunmamaktadır. Değerlendireceğimiz eser, çeviri olmakla birlikte küratörlük üzerine Türkçedeki ilk ve tek kitap olma özelliğini taşımaktadır.

Yazar Vesna Madzowski'nin eseri, teşekkür kısmından anlaşılacağına göre kendisinin European Graduate School'da tamamladığı doktora tezidir. Yazar ile ilgili yeterli bilgiye ne yazık ki kitapta yer verilmemiş ve arka kapakta yalnızca iki satırda bağımsız bir yazar ve araştırmacı olduğu bildirilmiş (aynı zamanda çevirmen Mine Haydaroglu ile ilgili de hiçbir bilgi sunulmadığını eklemek gerekir). Ancak yazarın internet sitesinden kendisi ile ilgili bilgilere ulaşmak mümkün. Hollanda'da Rocal Academy of Art'da akademisyen olarak görev alan Madzowski aynı zamanda küratörlük ve editörlük de yapmış. 2011 yılında bitirdiği doktora tezinden kitaplaştırdığı eseri 2013 yılında *De Cvratoribvs: The Dialectics of Care and Confinement* adıyla İngilizce yayımlanmış. Kitabın yayımlandıktan sonra çevrildiği tek dilin de Türkçe olduğu görülüyor. Bunun yanında yazarın kaleme aldığı birçok makale ve yer aldığı birçok sanat projesi de bulunmaktadır.

Madzowski'nin *Küratörlük* kitabı teşekkür ve girişle birlikte küratörün tarihsel gelişimini ele aldığı birinci bölüm, *documenta*'yı incelediği ikinci bölüm, *Manifesta*'yı sorguladığı üçüncü bölüm, Avatar filmi özelinde Holywood sinemasını merkezine aldığı

dördüncü bölüm ve bunun yanında eleştirdiği pratiklere karşı çözüm önerisini sunduğu sonsözden meydana gelmektedir.

Yazarın kitabının girişinden evvel teşekkür kısmında yazdıkları, alışlageldik uzun bir teşekkür listesi olmanın ötesinde, kitabın yapısı hakkında ipuçları vermekte ve aynı zamanda bu yapıdan ötürü eserin başına gelenlere dair imalarda bulunmaktadır. Yazar eserinin sanat tarihi, antropoloji ve felsefe arasında gidip geldiğini, bu anlamda da eserinin disiplinsiz olduğunu belirtmektedir. Gerçekten de Madzoski'nin eseri sayılan disiplinlerin yanı sıra sosyoloji ve sinemadan da faydalanmasını bilen interdisipliner bir yapıya sahip. İlerleyen sayfalarda görülen çarpıcı kültürel analizlerin güç kaynağını sağlayanın da farklı disiplinler arasında ancak ayırt edilen bir yöntemlilikle(disiplinle) ördüğü ağ olduğu söylenebilir. Buna karşın Madzoski çalışmasının disiplinsiz bulunduğu için European Graduate School'dan önce başladığı Amsterdam School of Cultural Analysis'ten çıkarıldığını ekleme gereğini de duymuş. Bize göre Madzoski bu ifadeleriyle dolaylı olarak, inceleme konusu olan küratörlüğün çağdaş sanat sahnesinde nasıl da gizil bir sansürleme aracı haline geldiğini söyleyeceği gibi, akademilerin de modern kurumlar olarak bireyin araştırmalarında özgürleşmesine yardımcı olmaktan çok baskı ve dışlama merkezlerine dönüştüğüne işaret etmektedir.

Giriş kısmında yazar, çalışmasının odağını, amacını, amacını gerçekleştirmek için seçtiği malzemeyi ve bu malzemeyi nasıl inceleyeceğine dair yöntemini dile getirmektedir. Yazarın odaklandığı küratörlük kurumunu incelemesinin üç amacının bulunduğu görülmektedir. Buna göre yazar, küratörlüğün katmanlarını çözümlenmeyi, çağdaş sanatın tarafsız görünen imajını irdelemeyi ve çağdaş sanata içkin sansürü açığa çıkararak küratörle ilişkisinin karanlık yanlarını aydınlatmayı amaçlamaktadır. Madzoski söz konusu bu amaçlar ekseninde ilginç bir malzeme seçiminde bulunmakta ve sırasıyla *documenta*'yı, *Manifesta*'yı ve Avatar filmini inceleyeceğini belirterek aslında iki hedefi daha gerçekleştirmektedir. 1955'te başlayan *documenta*'dan Avatar yoluyla günümüze kadar getireceği araştırması, 20. yüzyılın ikinci yarısından bugüne sanat alanının hangi dürtülerle motive edildiğini göstermeye yarayacaktır. Öte yandan yazarın da belirttiği gibi, 'seçkin olduğu varsayılan' azınlıkta kalan bir kitlenin takip ettiği *documenta* ve *Manifesta* gibi çağdaş sanat sergileri ile geniş kitlelerin izlediği bir Hollywood filmini aynı çatı altında buluşturmak, batının sanatsal üretimine kuşatıcı bir bakışı da sağlayacaktır. Madzoski'nin bunu gerçekleştirmek için seçtiği yöntem ise ayrıca tartışmaya değerdir. Yazarın, *documenta* ve *Manifesta*'daki eserlere yöneleceği beklenirken o, kendi deyimiyle 'periferi'ye (arşiv, katalog, film), *documenta* ve *Manifesta*'nın bıraktığı izlerdeki hayaletlere yönelerek, sergilerin mantıksal yapısının altındaki örtülmüş kimliklerine nüfuz etmeye çabalamaktadır. Madzoski, analizinin ulaştığı ana argümanlarını giriş kısmında da ifade etmektedir. Yazara göre ele aldığı sanatsal pratikler aynı sonucu göstermektedir; Batı'nın ayrımcı ve sömürgeci zihniyet yapısını(s. 14). Bu bağlamda Madzoski'nin eseri, küratörlüğün analizinin ötesinde çağdaş sanat üzerinden Batılı modern zihniyeti içeriden bir okuma girişimi olarak da değerlendirilebilir.

ATEŞE DAYANIKLI ÇAĞDAŞ SANAT

Küratörün İcadı başlıklı birinci bölümde Madzski, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında sanat sahnesine çıkan küratörün Roma İmparatorluğu'na dayanan kökenine inerek tarihsel yolculuğunu anlatmakta, bugün büründüğü rolün biçimlerini ve anlamını açıklamaktadır. Ancak bunu yapmadan önce okurun, güvendiği kimi kurumsal yapıların bizi neye karşı koruduğuna dair sorgulayıcı bir bakış geliştirmesini istemektedir. Bunun için sanat tarihinden getirdiği önemsiz bir ayrıntı gibi görünmesine karşın ayrıksı bir örnek niçin şüphelenmemiz gerektiğini söyleyecektir. Sitüasyonist Enternasyonel grubu üyesi sanatçılar 1960 yılında Amsterdam'da açılacak bir sergiye iştirak edeceklerdir. Fakat serginin küratörü yapmak istedikleri iş için itfaiyeden izin almaları gerektiğini bildirince Sitüasyonist Enternasyonel üyeleri sergiden çekilme kararı almışlardır. Küratörün sıradan görünen prosedüre ilişkin isteği Madzski'ye göre altında derin anlamları barındırmaktadır. Sanatçının işinin sergilenmesine izin verme noktasında itfaiyecinin işlevini, sanata dışsal bir müdahale biçimi olarak gören Madzski, masum görünen kurumların baskı aracına dönüşebileceğine dair sarsıcı bir başka örnek verir. Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* romanındaki itfaiyecilerin görevini hatırlatan yazar, iki örnek üzerinden güvenlik için oluşturulan kurumları yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Bilindiği gibi bu distopik romanda itfaiyecilerin görevi, toplumsal huzuru korumak adına kitapları yakmaktır. Yazarın da vurguladığı gibi "hizmet ile baskı arasındaki çizgi çoğunlukla düşünüldüğünden daha incedir" (s. 24).

Çağdaş sanat sergisindeki küratörün rolü de itfaiyeciden farklı değildir. İlkin küratörün tarihine eğilen Madzski, Roma İmparatorluğu'nda ortaya çıkan küratörün, reşit olmayanlara, akıl hastalarına ve savurganlara eşlik etmesi için devlet tarafından görevlendirilen kamu görevlileri olduğunu bildirmektedir. Küratörün görevi, kendi işlerini düzenleyemeyen ve mülkü üzerinde kontrol sağlayamayan kişilerin mülk idarelerini temsilen gerçekleştirmek ve yanlış yapmalarına engel olmaktır. Böylelikle küratör yöneten ile yönetilen arasında köprü vazifesi görmesinin yanında yazarın da altını çizdiği gibi aslında devlet sisteminin kesintisiz akışını sağlayan yardımcılarıdır (s. 28). Ortaçağ'da ruhların koruyucusu olarak dini bir hüviyete bürünen küratörlük kurumu, modern çağ ile birlikte sanat alanına taşınan bir karaktere sahip olmuştur. Modern küratörün müzelerdeki sanat eserlerinden sorumlu kişi olarak tasvir edilmesine karşılık, çağdaş küratörün uygulamaları küratörlüğün günümüzde tarihsel kökeniyle benzer işlevleri sürdürdüğünü ancak bu işlevin, sanat eserini kapitalizmin ve siyasetin suç ortağı olan yeni bir form haline getirdiğini göstermektedir.

Küratörün sanat eserini bağlamından koparması, fetişleştirmesi ve kapatması söz konusu suç ortaklığını hazırlayan süreçlerdir. W. Benjamin'e atıfta bulunan Madzski, kültür ürünlerinin aynı zamanda birer barbarlık belgesi olarak görülebileceğinden hareketle, küratörün sanat eseri koruyuculuğu görevinin yanıltıcı olduğuna, küratörlerin kültür ürünlerinin arkasında yatan kökeni silerek onları sisteme yeniden sokmak için şekillendirdiğine değinmektedir. Yazara göre sanat yapıtı küratörün elinde yeniden anlamlandırılırken rahatsız edici tarafları ayıklanmakta ve yapıt yeni bir anlatıya kavuşturularak kapitalist sistemin evcil mekânlarına dâhil edilmektedir.

Bu noktada yazarın gözden kaçırdığı bir hususta ekleme yapmanın faydalı olacağını düşünmekteyiz. Yazarın, açığa çıkarmayı amaçladığı çağdaş sanattaki sansürün de kavramsal ve kurumsal olarak kökeni tıpkı küratörlük gibi Roma İmparatorluğu'na dayanmaktadır. Sansürün kaynağı olan *ensor* kavramı, Roma İmparatorluğu'nda toplumsal ahlaktan sorumlu devlet görevlilerini tarif etmek için kullanılmıştır (Türkoğlu 2009: 267). Sansürün ve küratörlüğün eş tarihsel dayanaklara sahip olduğunu göz önünde bulundurmamak, yazara küratörlük ile sansürü yalnızca çağdaş sanatta birlikte anmasının dışında okuma imkânları sunabilirdi.

PUNCTUM'UN İZİNDE

Documenta'yı Kürate Etmek: Modernizm Gösterisi başlıklı ikinci bölümde yazar, ilk kez 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde gerçekleştirilen çağdaş sanat sergisi *documenta*'yı incelemektedir. Bu sene ondördüncüsü düzenlenen *documenta*, savaş sonrası Almanya'nın bozulan imajını düzeltmek ve Kassel şehrine taze kan vermek amacıyla 1955'den itibaren dört yılda bir, 1972'den itibaren beş yılda bir yapılmış ve Avrupa'nın en önemli çağdaş sanat olaylarından biri haline gelmiştir (s. 123). Madzoski, tüm *documenta*'ları incelemek yerine 1968'de gerçekleştirilen *documenta* 4 ve 1972'de gerçekleştirilen *documenta* 5'e odaklanmayı tercih etmektedir. Böylelikle yazar, *documenta* tarihindeki önemli bir kırılma anını kesit olarak seçerek, *documenta*'nın hâkim anlatısını tersyüz etmeyi denemektedir.

Yazarın giriş kısmında yöntemini açıklarken 'periferi'ye yönelmekle neyi kastettiğini bu bölüm ile birlikte açıklıkla görmekteyiz. *documenta* 4 ve *documenta* 5'ten geriye kalan dev arşivin içinde iki fotoğraf özellikle ilgisini çekmiştir. 1968 tarihli fotoğraf *documenta* 4'teki bir protestoyu göstermektedir; kalabalık ve hareketli bu fotoğrafın dikkat çekici yanı, boylu boyunca fotoğrafı kaplayan, gençlerin önünde durduğu beyaz bir bezin üzerinde yazan "Prof. Bode! Biz körler, bu güzel sergi için size teşekkür ederiz" (s. 43) yazısıdır. 1972 tarihli *documenta* 5'e ait fotoğrafta ise protesto edilen serginin küratörü Prof. Bode, 72'deki serginin küratörü H. Szeemann ve diğer erkeklerle birlikte kararlı ve sakin bir çerçeve içinde yer almaktadır. Bu iki fotoğraf arasında değişen görünüm; ilkindeki kadın erkek çoğulculuğuna karşın ikincisinin erkek egemen olması, ilkindeki memnuniyetsizliğin yerini tatmin olmuşluğa bırakması yazara göre *documenta*'daki kaymaya işaret eden izlerdir. Yazar bu izlerin peşinden giderken Jef Cornelis'in çektiği *documenta* 4 ve *documenta* 5 belgesellerinden faydalanmaktadır. Madzoski, iki *documenta* arasındaki farklılığı, sanat arenasında yükselen kapitalizmin ve kaybolan çok sesliliğin belirtileri olarak yorumlamaktadır. 1968'te görülen siyasi ve eleştirel tavır, 1972'de küratörün tek başına karar verici olmaya başladığı *documenta* 5'te yerini uysallığa ve piyasaya bırakmıştır.

Madzoski, *documenta*'daki kaymayı anlamlandırmakla yetinmeyerek yeniden fotoğraflara dönmektedir ve fotoğraflardaki *punctum*'dan hareket ederek *documenta*'nın çağdaş sanat anlatısının dışlayıcı içyapısını deşifre etmektedir. Ancak burada öncelikle *punctum* kavramından bahsetmek gerekmektedir çünkü kitapta ne editör ne de çevirmen, okuyucular için açıklayıcı bir not eklemeyi gerekli görmüş. R. Barthes'ın kullandığı

punctum, bir fotoğrafta, fotoğrafın genelinden ayrı olarak kişinin, tamamen öznel sebeplerle takıldığı ayrıntıyı dile getirmektedir. Barthes *punctum* kavramını Latince anlamları ile birlikte iz, yara, delme, diken batması, ısırık, benek, kesik gibi çeşitli kelimelerle karşılamaktadır (Barthes 2016: 40). Madzoski, 1968 tarihli ilk fotoğraftaki *punctum* olarak gençlerin etrafında biriktiği bir masanın üzerindeki sahipsiz kadın çantasını, ikinci fotoğrafta ise yaşlı Prof. Bode ile orta yaşlı bir erkek arasındaki birlikte tuttıkları kitabı gösterir. Yazara göre sahipsiz kadın çantası *documenta*'daki kadının yokluğunu, elden ele uzatılan kitap ise gelenek ve süreklilik sorununu su yüzüne çıkarmaktadır.

Madzoski'nin *documenta*'daki kadın yokluğuna dair eleştirisi, birinci bölümde çağdaş sanat sahnesinde kadın küratörlerin sayıca artmasına dair tespitleri ile çelişmemektedir (s. 31-32). Her iki bölümde de kadının, ister küratör isterse seyirci olsun çağdaş sanatın farklı platformlarında sömürülmeye devam ettiğini vurgulamaktadır. Madzoski'nin kadının gölgesinin olmaması ile anlatmak istediği, kadının maddi yokluğu değil, gerçek/kimlikli bir varlık, tercihlerinin farkında bir özne olarak yer bulamamasına dönük bir eleştiridir. Madzoski için kadının söz dinleyen tüketici bir özne olarak sunulması (s. 59), *documenta*'nın sözde özgürlükçü söyleminin izdüşümünü yansıtmaktadır.

Bununla birlikte Madzoski, farklı *documenta*'lardan verdiği örneklerle, kimi zaman eser seçimlerine kimi zaman ise küratör seçimlerine ışık düşürerek, Nazilerin dışladığı modern sanatı savaşın ardından yeniden kuşanan *documenta*'nın, modernizm ile gerçek bir hesaplaşma süreci yaşamadığına da analizinde yer vermektedir. *documenta* ile gösteriye dönüştürülen modernizm, kendi dinamikleri ile karşı durduğu politik tavırla yüzleşememiştir ve uygulamalarıyla kendi dinamiklerinin dışlayıcı uzantılarını tekrarlamaktan kaçınmamıştır.

ARŞİVİN YAPIBOZUMU

Manifesta'yı Kürate Etmek: Silme Gösterisi başlıklı üçüncü bölümde Madzoski, 1990 yılında kurulan, Amsterdam merkezli olmasının yanında her defasında başka bir şehirde gerçekleştirilmesi planlanan *Manifesta*-Avrupa Çağdaş Sanat Bienali'ni eleştiri masasına yatırmaktadır. Madzoski, *Manifesta*'nın resmi söylemi ile uygulamaları arasındaki uyumsuzluğun boşluklarından sızarak *Manifesta*'ya yapıbozumsal bir yöntemle yaklaşmakta ve *Manifesta*'nın da *documenta* gibi Avrupalı ve dışlayıcı bakış açısını gizlediğini öne sürmektedir.

Octavian Esanu, çağdaş sanat merkezlerinin Doğu Avrupa'daki yapılanmasını anlattığı makalesinde arşivi, çağdaş sanatın karakteristik özelliklerinden biri saymaktadır (Esanu 2014: 107-114). Madzoski de *Manifesta*'ya yine periferiden yaklaşmakta, arşivindeki tuhafliklardan kalkarak hem arşiv kavramının kendisini sorgulamakta hem de arşivin çağdaş sanat sergilerine ilişkin sakladıklarını ortaya çıkarmak istemektedir. *Manifesta* tarafından yayımlanan ve bienalin on yıllık sürecinin değerlendirdiği *The Manifesta Decade* adlı kitabı inceleyen yazar, kitapta yer alan fotoğraflardaki kişilere ilişkin bir 'bilinmeyen'i arşivin hafızasından çekip ayırmaktadır. Bu fotoğraflar sergi

küratörlerini, yönetim kurulu üyelerini, sanatçıları resmi ve gayri resmi buluşmalardaki halleri ile göstermektedir ve fotoğraf altı yazılarında kişilerin adları yer almaktadır (s. 73). Ancak fotoğraflardaki bazı kişilerin adları fotoğraf altında görülmez ve bu insanlara karşılık olarak 'bilinmiyor' (unidentified) yazmaktadır. Madzoski, kim olduğu 'bilinmeyen' bu gizemli kişinin birçok fotoğrafta değişen suretlerle birlikte var olmaya devam ettiğini tespit etmektedir ve yakın tarihli bir geçmişe ait belleksizliğin arşiv kavramıyla iç içe geçen doğasını Derrida'yı takip ederek anlamayı denemektedir.

Arşiv kavramının etimolojisinden hareket eden Madzoski, arşivin bir ve tüm olma arzusunun kaygı ve şiddet ile örülü olduğunu düşünmektedir. Arşivin kendi varlığını koruması ve sürekliliğini sağlaması, arşivlenecek nesnelere uygulanacak ayıklama ve benzetme eylemleriyle mümkündür. Dolayısıyla arşiv, nesnelere tarafsız yaklaşmamaktadır ve Derrida'nın da vurguladığı gibi arşivde hiçbir heterojenliğe yer yoktur (s. 76). Çünkü arşiv, nesnelere kendine katarken, o nesnelere bütünsel yapısının bir parçası kılarak numaralandırmakta ve anlatısına malzeme yapmaktadır. Bu bağlamda arşivin işlevi de tıpkı küratörünki gibi bir koparma ve kapatma işidir; küratörün sanat eserini kökeninden ve müellifinden koparması (s. 34) ile arşivin, arşivlenecek nesneyi kendi hiyerarşisinin parçası haline getirmesi (s. 91) bizi, farklı biçimler altında aynı üstünü kapatma ve görünmez kılma stratejileri ile yüz yüze getirmektedir.

Madzoski, *Manifesta* analizini arşivinden bir başka yönüne, Lefkoşa'da gerçekleştirilmesi planlanan 6. *Manifesta*'ya çevirerek, arşive dair düşüncelerinin somut göstergelerini aramaktadır. Kıbrıs'ta yapılacak 6. *Manifesta*, siyasi anlaşmazlığın sebep olduğu bazı sorunlar yüzünden iptal edilmiştir. Ancak Madzoski'ye göre küratörler ve *Manifesta* yönetimi Kıbrıs'ın güncel politik durumuyla ciddi anlamda hiçbir zaman ilgilenmemiştir (s. 83). Bu noktada küratörler ile yerellik arasındaki ilişkiyi sorgulayan Madzoski, küratörlerin sergi düzenlemek için gittikleri ülkelerin kendine has kimlikli yapısını ne kadar anlayabildiği üzerine soru işareti düşürmektedir. Yazara göre küratörler, yerel bağlamlara kulak vermektense gittikleri yerlere kendi bağlamlarını taşımaktadırlar (s. 82). Bu nedenlerle Madzoski, *Manifesta*'nın resmi söylemindeki demokratik, akışkan ve eleştirel ifadelerle karşın görünen yüzeyinden içine doğru süzülürken aslında Avrupa merkezli ve katı olduğunu, eleştirel imkânı ise retorik dili içinde kaybettiğini yazmaktadır.

HOLYWOOD'UN BİLİNÇALTI

Ötekiliği Kürate Etmek: Avatar Antropolojisi başlıklı dördüncü bölümde Madzoski, antropoloji ile sanatın suç ortaklığını, Hollywood sineması ekseninde ele almaktadır. Yazar, küratör ile antropolog arasındaki benzerliği ilk kez bu bölümde kurmamaktadır. *Manifesta*'yı incelediği önceki bölümde küratörlerin farklı yerellikler içindeki konumunu ve işlevini belirlemeye çalışırken, günümüz küratörünü bir çeşit görsel antropolog (s. 80) olarak tarif etmektedir. Avatar özelinde ise küratörün bir rolü bulunmamakla birlikte, Avatar'ın içerdiği antropoloji metodolojisinin ve Hollywood'a içkin zihniyetin birbirine karışarak genişlediği daire içinde küratörlük ile kesişen noktaları tespit edilmektedir.

Yazar, kitap boyunca uyguladığı yöntemi dördüncü bölümde de kullanmakta ve bu defa da film yapımcılarının söylemleriyle filmin göstergeleri arasındaki tutarsızlıklardan, kendi

tabiriyle film sahnelerindeki 'kırıklar'dan (s. 99) faydalanmaktadır. Yapımcılar filmin sömürgeciliğe karşı duruşu göstermek ve ekolojik sorunlara ilişkin duyarlılığı yükseltmek amaçları taşıdığını dile getirmişlerdir (s. 98). Ancak Madzoski filmdeki 'kırıklar'dan hareketle Avatar'ın ekolojizmini sahte bulmakta ve karşı durmak bir yana daha da tehlikeli yeni bir sömürgeciliği savunduğunu ileri sürmektedir.

Filmin hikâyesine de yer veren Madzoski, eski donanma askeri Jack Sully'nin bir bilgisayar programı aracılığıyla yeni bir bedene bürünerek mavi bedenli Na'vi ırkı arasına karışmasını, öteki ile yaşanan deneyim olarak okumaktadır. Madzoski'ye göre film, antropolojinin 'ötekileri bulmak, tespit etmek ve onlara sahip olmak'(s. 95) şeklinde ilerleyen metodolojisini ödünç almıştır. Sully'nin değişimi, her ne kadar mavilere bürünse de, iki açıdan aldatıcıdır. Öncelikle filmdeki göstergeler Sully'nin, ötekileri olduğu gibi kabul etmediğini ve onları dönüştürdüğünü kanıtlamaktadır. Sully ile birlikte Na'vi ırkı pagan dininin özelliklerinden tek tanrılı din özelliklerine evrilmekte ve Sully'nin önderliğinde birleşen kabilelerle birlikte ulus devleti andıran militer bir kimliğe bürünmektedir (s. 99-100). Böylelikle Sully ilkin anlamak için gittiği öteki'ni, sahiden deneyimlemek yerine kendinin kılarak, kaleyi içeriden fetheden yeni sömürgeciliğin de temsilcisi olmuştur. Öte yandan Sully'nin değişimindeki ikinci aldatıcı taraf ise modernizmin yol açtığı Kartezyen zihin-beden ikiliğinin aşıldığı sanısı uyandırmasıdır. Filmin konu edindiği sanal gerçeklik teknolojisinin özünde yatanın zihnin bedene mutlak kontrolü olduğunu belirten Madzoski, Avatar bedenlerin zihin ile beden arasındaki yarılmayı keskinleştirdiğini eklemektedir.

Ötekini deneyimleme, değişim ve dönüşüm, başka bedenlere girme izleklerinin Holywood'daki diğer tezahürlerine yönelik Madzoski, The Cat People filminin 1942 ve 1982'de çekilmiş iki ayrı versiyonu üzerinden araştırmasını devam ettirmektedir. Kediye dönüşen bir kadının anlatıldığı iki filmde de Madzoski, Holywood sinemasının bilinçaltındaki başkalaşmaya bakışın, değişim korkusunun gölgelerini görmektedir. Konunun küratörlüğe değdiği kısmı ise oldukça ilgi çekici. The Cat People filminin ilk yapımında kedi-kadın Irena'yı Freudcu bir psikiyatr tedavi etmeye çalışırken, 1982'de çevrilen ikinci yapımda ise psikiyatr kaybolur ve yerine gelen karakter ise bir küratördür; Irena'nın kapatıldığı kafesten de sorumlu olan hayvanat bahçesinin küratörü. Böylelikle yazar, giriş bölümünde küratörlüğü inceleyen yayınlarda bulduğu temel bir eksikliği, küratörlüğün sanat dışındaki alanlarla ilişkilendirilmeden tanımlanmasını (s. 11), ortadan kaldırmayı denemektedir. Müzedeki eserlerin koruyucusu küratörden, çağdaş sanat sergileri yapımcısı olarak küratöre ve sonunda hayvanat bahçesindeki küratöre uzanan inceleme, küratörün modern kültür içindeki kuşatıcı, vazgeçilmez ve sorunlu rolünü resmetmektedir.

UÇUŞAN İMGELER

Madzoski önceki bölümü küratörün, ötekini gerçekten deneyimlemeye izin vermeden kapattığını, öteki ile karşılaşmanın tehlikesiz bir seyire dönüştürüldüğünü söyleyerek bitirmektedir ve sonsözde, mevcut küratöryel pratiklere karşılık nasıl bir alternatif geliştirilebileceği sorusu üzerinde durmaktadır.

Yazar, Aby Warburg'un çalışmalarının ve yönteminin aranılan alternatifin imkânlarını barındırdığı kanısını taşımaktadır. 1929 yılında ölen Aby Warburg sanat tarihi, antropoloji ve kültür tarihi alanlarında çalışmış bir araştırmacıdır. Warburg'un *Mnemosyne* adlı bitmemiş projesine atıfta bulunan Madzoski, bu projedeki sergileme ve gösterme biçiminin, anılan küratöryel pratiklerdeki gibi imgeyi hapsetmeyi değil, özgürleştirmeyi amaçladığını söylemektedir. Agamben'in deyişiyle '...Batılı insanlığın klasik Yunan'dan Faşizme kadarki jestlerinin etkileyici bir temsili'(s. 119) olan *Mnemosyne*, yazara göre öteki ile karşılaşmanın doğru yöntemine işaret etmekte ve ötekini anlamayı mümkün kılacak yaklaşımları içermektedir.

Küratörlük incelemesini genel olarak değerlendirdiğimizde belirttiğimiz bazı küçük sorunların dışında üç konuda eleştiri alabileceğini düşünmekteyiz. Ancak bu eleştirilere verilecek yanıtları da yine metnin içinde bulmaktayız. İlk eleştiri *documenta* ve *Manifesta*'daki eserler üzerinden getirilebilir. Yazarın *documenta* ve *Manifesta* üzerinden geliştirdiği yaklaşım, *documenta* ve *Manifesta*'yı bütün versiyonları ve içindeki eserlerle birlikte mahkûm etmektedir. Oysa eserlerin hiçbirinin ya da en azından birkaçının, *documenta* ve *Manifesta*'nın gizlediği varsayılan ve yazarın açığa çıkarmayı amaçladığı baskıcı ve ötekileştirici söylemi paylaşmadığı iddia edilebilir. Böyle bir eleştiriye yazarın verdiği cevaplar bulunmaktadır. Madzoski'nin sergilerin yapısına yönelmek istediğine yukarıda değinmiştik. Bu nedenle sergilerdeki eserlerin tekil olarak irdelenmesi istediği amacı gerçekleştirmekten araştırmacıyı uzaklaştıracaktır. Bunun yanında Madzoski, sergileri özellikle 1972'den itibaren bütünüyle küratörün yapımı olarak görmektedir; "...sanat artık sanatçıların yaptıkları değil, küratörün sanat olarak tanımladığı şeydi"(s. 50). Ayrıca küratörün sergileme mantığı, sergiye karşı çıkan eserleri de içine alabilecek esnekliğe sahiptir. Robert Smithson'un sanat yapıtı göndermektense küratörlüğe karşı çıkan bir açıklama gönderdiği metni, küratör tarafından *documenta* 5'in kataloguna dâhil edilmiştir(s. 35-36). Dolayısıyla küratörün sergiye hâkimiyeti, sergideki tekil eserlerin muhtemel itirazlarını ötelemektedir.

Öyleyse küratör, sanattan kaynaklanan suçların üzerine yüklenebileceği günah keçisi midir? Kitaba yöneltilebilecek ikinci eleştiri bu soru üzerinde yoğunlaşabilir; özellikle de küratörün bağlamından sıyrılarak ön plana çıktığı kısımlarda. Fakat dikkatli bakıldığında yazarın, birinci ve ikinci bölümdeki anlatımları eşliğinde, küratörü siyasi sistemin ürettiği ve iş tanımı oldukça geniş tutulmuş bir aracı, hatta sömürülen bir sanat işçisi olarak vasıflandırdığı görülmektedir(s. 31-32). Elde ettiği geçici konum ve güç, eylemlerine eleştirel yaklaşmasını engellese de küratörün, ekonomik-politik sistemle seyirci arasındaki köprü olması itibarıyla ikincil konumu işgal ettiği gözden kaçırılmamalıdır.

Kitaba yöneltilebilecek üçüncü eleştiri ise Avatar'ın incelendiği dördüncü bölüme dayanarak eserin küratör bağlamından uzaklaştığına ve dördüncü bölümün kitabın bütünü ile yapısal bağını kurmanın zorlaştığına dair getirilebilir. Yazarın da gelebilecek bu türden bir eleştiriye tahmin ettiği anlaşılabilir; Avatar tercihinin garip karşılanabileceğini beklemektedir(s. 14). Küratörün, dördüncü bölümün son birkaç sayfasında hayvanat bahçesi yöneticisi olarak ortaya çıkmasına rağmen, bu bölüm yazarın küratöre ilişkin kurduğu anlatıyı tamamlayan bir görevi yerine getirmektedir. Bu bölümde kitap küratörlükten uzaklaşıyor gibi görünmesine karşın kilit noktasında yine küratörlüğe bağlanmaktadır. Farklı bir alanda küratörün amacını sanat alanındaki ile yan yana getirdiğimizde ortaya çıkan tablo, küratörün güçlü elinin, nesnelere kontrol altında tutma ve düzenleme işinin gündelik hayatın nerelerine dek sokulduğu daha da açıklıkla ayırt edilebilmektedir.

Küratörlüğü inceleyen Madzowski'nin eserinin aynı zamanda bir kültür analizi olduğu da anlaşılmaktadır. Batı kültürünün bir kesitini, küratörlüğün uzantıları üzerinden yorumlamayı deneyen yazar, sanat pratiklerini Batı merkezilik, baskı, dışlama, tahakküm, çoğulculuk ve sansür gibi güncel sorunlar üzerinden yeniden sorgulamaktadır. Küratörlüğü sanatsal bir faaliyet olarak dar bir çerçeveye sıkıştırmayan yazar, disiplinlerarası yöntemiyle, küratörlüğün mevcut haliyle sebep olduğu estetiğin yanında siyasi ve etik sorunları da gündeme getirmektedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında Madzowski'nin, literatürde ihtiyaç duyulan, eleştirel boşluğu dolduracak, önemli ve değerli bir çalışmaya imza attığını ifade edebiliriz.

KAYNAKLAR

Esanu, Octavian. 2014. *Çağdaş Sanat Nedir?*, ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, çev. Özge Çelik ve diğerleri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barthes, Roland. 2016. *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Türkoğlu, Gökçe H. 2009. "Roma Cumhuriyet ve İlk İmparatorluk Dönemlerinin İdari Yapısı", *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 2: 251-289.

PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES/ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

Art-Sanat Journal is a publication of the Department of Art History of the Research Institute of Turkology of the Istanbul University. Art-Sanat is an international academic refereed e-journal that published twice (January and July) a year (web: <http://dergipark.gov.tr/iuarts>). The Journal is published in TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark ULAKBİM Journal Systems. The journal accept unpublished articles, papers, translations, news, introductions, reveiws, etc., in the field of archaeology, history of art, history of architecture, restoration-conservation, painting, sculpture, music, theatre, etc., in English or Turkish and in Microsoft Word format. The articles and papers must have English and Turkish titles, abstracts (150-300 word) and keywords (3-5 word). The articles and papers must be composed in American Sociological Association (ASA) style. Submission via e-mail: artsanatjournal@gmail or TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark ULAKBİM Journal Systems: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index>.

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nın yayını olarak TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri'nde yayınlanan "Art - Sanat" isimli dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon, Resim, Heykel, Fotoğraf, Müzik, Tiyatro ve sanatın her alanıyla ilgili daha önce yayınlanmamış makaleler, bildirimler ve yazılar (çeviri, tanıtım, haber...) kabul edilmektedir (web: <http://dergipark.gov.tr/iuarts>). Düzenli olarak ocak ve temmuz aylarında yılda iki defa yayınlanan dergi, indeksler tarafından taranan uluslararası hakemli bir e-dergidir. Yayınlanması istenilen makaleler ve yazılar derginin e-mail adresine (artsanatjournal@gmail.com) veya ULAKBİM Dergi Sistemleri'ne (ULAKBİM Journal Systems/ <http://dergipark.gov.tr/iuarts>) gönderilmelidir. Gönderilmiş olan makale önce editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra en az iki hakem olmak üzere ilgili hakemlere gönderilir ve makale hakkında en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda makale yayınlanır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir. Dergide yayınlanan makale ve yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Dergiye Türkçe ve İngilizce kabul edilecek makalelerdeki ve çeşitli yazılardaki (Microsoft Word'de yazılmış) atıflarda ASA (American Sociological Society) stili kullanılmalıdır. **Metinde atıf parantez içinde;** soyad yayın yılı: sayfa numaraları, görsel malzeme numarası. Tek kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140, 148-150, fig. 243), birden çok kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140; Hillenbrand 1976: 94, 98-99) şeklinde olmalıdır. **Kaynaklarda kitaplar;** Soyad, ad. yayın yılı. *kitap ismi* (italik), varsa editör (ed.), çeviren (çev.) veya hazırlayanın (haz.,) ismi soyadı, yayın yeri: yayınlayan, (Coomaraswamy, Ananda K. 1965. *History of Indian and Indonesian Art*, New York: Dover Publications,) şeklinde yazılmalıdır. **Kaynaklarda makaleler;** Soyad, ad. yayın yılı. makale ismi (iki tırnak arasında), *yayın ismi* (italik), sayı: sayfa numaraları

(başlangıç ve bitiş) (Hillenbrand, Robert. 1976. "Saljuq Dome Chambers in North-West Iran", *Iran*, 14: 93-102) şeklinde yazılmalıdır. Kaynaklarda, çok yazarlı bir eserde, ilk yazardan (soyad, ad) sonra gelen yazarlar, ad soyad şeklinde yazılmalıdır. Eser iki yazarlı ise metinde soyadlar arasına, kaynaklarda ise iki yazarın arasına -ve- konulmalıdır. Eser üçten fazla yazarlı ise metinde ilk iki soyad arasına virgül, üçüncü yazardan sonra ise -vd.,- getirilmelidir (üçüncü soyaddan önce -ve- olmalı). Kaynaklarda ise aralarına virgül konularak bütün yazarlar yazılmalıdır (çoklu yazarlarda, son yazardan önce -ve- gelmelidir). Atıfta bulunulan yazarın aynı yılda birden çok yayını varsa, metin içinde ve kaynaklarda, yayın tarihlerinin yanına sırasıyla küçük harfler konulmalı (1993a, 1993b gibi) Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile özet (150-200 kelime) ve aynı dillerde 3-5 adet anahtar kelime olmalıdır. Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır. Yayında kullanılacak görsel malzemelerin başına -Figür/Fig.- getirilmeli ve numaralandırılmalıdır (Figür 3/Fig. 3 gibi). Gerektiği durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır.