

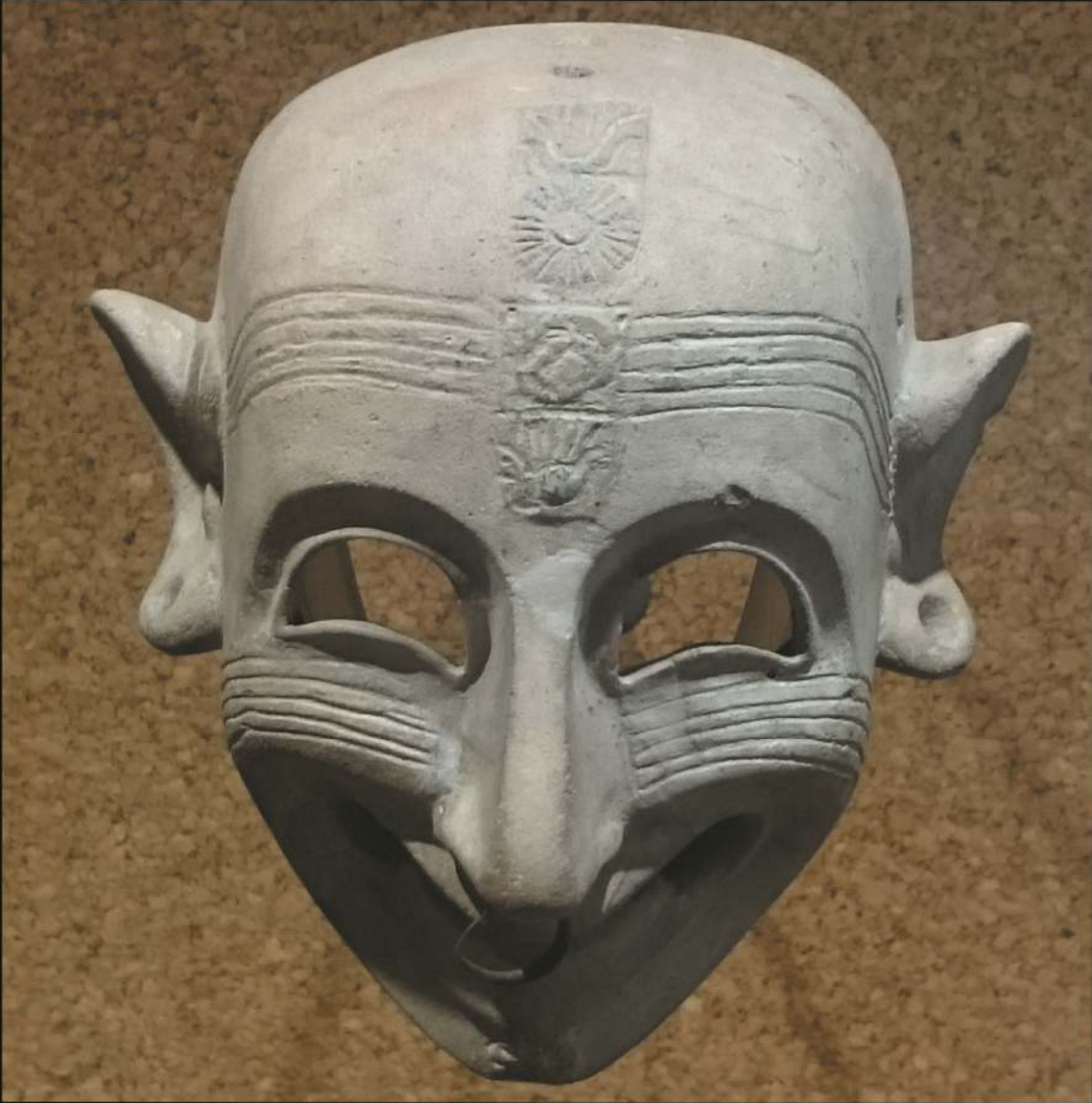


ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TÜRKÖLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

ART SANAT

9/2018



2018
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

9/2018

ISSN: 2148-3582

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

Dergi Kurucusu/Founder of Journal

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Yayıncı ve Sahibi/Publisher and Owner

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Istanbul University, Research Institute of Turkology, Department of Art History

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

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. Emine İnanır, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Gönül Uzeli, Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren,
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. Necdet Hayta,
Prof. Dr. Emine İnanır, Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Baha Tanman,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren,
Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Assoc. Prof. Emine Naza Dönmez, Assoc. Prof. Şevket Dönmez, Assoc. Prof. Sedef Çokay-Keçpe,
Assoc. Prof. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, Assoc. Prof. Tarkan Okçuoğlu, Assoc. Prof. Simgе Özer Pınarbaşı,
Assoc. Prof. İnci Yakut, Assoc. Prof. Anıl Yılmaz, Assist. Prof. Seda Ayvazoğlu, Assist. Prof. Cenk Berkan,
Assist. Prof. Gülberk Bilecik, Assist. Prof. Süreyya Eroğlu Bilgin, Assist. Prof. Belgin Demirsar Arlı,
Assist. Prof. Gülderen Görenek Beyaz, Assist. Prof. Hatice Günseli Demirkol, Assist. Prof. Elif Varol Ergen,
Assist. Prof. Meltem Gündoğdu, Assist. Prof. Işıl Özsait Kocabaş, Assist. Prof. Görkem Kutluer, Assist. Prof. M. Nevra Küpana,
Assist. Prof. Alev Erkmen Özhelikim, Assist. Prof. Esra Özsüer, 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. Csilla Balogh, Dr. Kazim Abdullaev, Dr. Nevin Aslı Can Bilge, Dr. Hande Günözü, Dr. Namık Kılıç, Dr. M. Nilüfer Kızık Kıraz,
Dr. Sibel Avcı Tuğal, Dr. Meltem Yaşdağ, Dr. Nurbanu Aytekin Zeytinci, 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

artsanatjournal@gmail.com

http://dergipark.gov.tr/iuarts

Yayın Yeri/Publication Place

TÜBİTAK-ULAKBİM, DergiPark, ULAKBİM Dergi Sistemleri

TÜBİTAK-ULAKBİM, JournalPark, ULAKBİM Journal Systems

http://dergipark.gov.tr/iuarts

Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover

Mask, (M.Ö. 5. Yüzyıl), Cagliari Ulusal Arkeoloji Müzesi, Sardinya, İtalya, fotoğraf: İbrahim Çeşmeli

Mask, (5th century BC), National Archaeological Museum of Cagliari, Sardinia, Italy, photo by İbrahim Çeşmeli

İndeksler/Indexes

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 'WOS'), 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 Dergisi, Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR), Akademik Araştırmalar İndeksi (Acar index), Arastirmax, ASOS Index, EBSCOhost, Emerging Sources Citation Index (ESCI / Web of Science 'WOS'), 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.

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.

© Art-Sanat Dergisi /Art-Sanat Journal, 2018

Tüm hakları saklıdır/ALL rights reserved.

Yayımlanan makale ve yazıların yayın hakkı Art-Sanat Dergisi'ne aittir. Art-Sanat Dergisi'nde yayınlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal sorumluluklar yazarlarına aittir. Art-Sanat Dergisi'nde yayınlanan makale ve yazılardan alıntı yapmak, kaynak belirtmek koşulu ile serbesttir.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

- 1-11** **Namık KILIÇ, Aşlı Gökçe KILIÇ**
Analysis of Waterlogged Woods: Example of Yenikapı Shipwrecks (Suya Doymuş Ahşabın Analizi: Yenikapı Batıkları Örneği).
- 13-21** **Aşlı Gökçe KILIÇ**
Yenikapı 35 Batığına Ait Bir Grup Suya Doymuş Ahşabın Fiziksel Durumlarının Değerlendirilmesi (Evaluation of the Physical Condition of A Group of Waterlogged Woods from the Shipwreck Yenikapı 35).
- 23-33** **Evren TÜRKMENOĞLU**
Theodosius Limanı'nda Bulunan Yenikapı 17 Batığı ve Yapım Teknolojisi Üzerine İlk Bulgular (The Yenikapı 17 Shipwreck Found in The Harbour of Theodosius and Preliminary Results on Its Construction Technology).
- 35-49** **Gaye ERTİN**
Eskişehir Kentinin Eski Sit Alanları ve Fonksiyonel Özellikleri 'İlk Çağdan Cumhuriyete Kadar' (Old City Areas and Functional Characteristics of Eskişehir City 'From the First Era to the Republic').
- 51-58** **Ekin ÇORAKLI**
Sözlü ve Sözsüz Müzik Üzerine Felsefi Bir Karşılaştırma (A Philosophical Comparison of Vocal and Instrumental Music).
- 59-79** **İbrahim ÇEŞMELİ**
Erken İslami Dönem Mazdekizm Kökenli Ezoterik Tarikatların Doktrinleri ve Ritüelleri '7-9. Yüzyıllar' (The Doctrines and Rituals of Esoteric Cults of Mazdakism Origin from Early Islamic Period '7th – 9th Centuries').
- 81-94** **Habib Shahbazi SHIRAN, Shabboo MOHAMMADI, Samad PARVIN**
Investigating Pantheism in Iran's Islamic Art (Case Study: Ornamentation of Asnaq Mosque).
- 95-107** **Habib Shahbazi SHIRAN, Samad PARVIN, Maryam MASTALIZADEH**
The Themes of Metalworking in the Saljuqid Period Vis-À-Vis Khorasan and Mosul Schools.
- 109-120** **Mustafa Gürbüz BEYDİZ**
Portekiz Sintra Ulusal Sarayı'ndaki Osmanlı Gemi Tasvirleri (Ottoman Ship Depictions in National Palace of Sintra in Portugal).
- 121-142** **Simge Özer PINARBAŞI**
Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçeklik (Liberty Leading the People: Allegory, Literature and Reality).
- 143-159** **Drağsan UĞURYOL, Cengiz CAN**
Beykoz Kasrı Bahçelerinin Tasarım Özellikleri ve Korunmuşluk Durumu (Design Features and State of Preservation of the Gardens of Beykoz Pavilion).
- 161-175** **M. Nilüfer Kızık KİRAZ**
Arşiv ve Kütüphanelerde Nadir Eserleri Koruma Sorunları ve Temel Öneriler (Protection Problems of Rare Books in Archives and Libraries and Basic Recommendations).
- 177-192** **Özlem DERİN**
Bir Yaşam Sorunsalı Olarak Ayakkabılar (Shoes As A Life Problem).

- 193-213** **Neval KONUK**
Tanzimat Sonrası Şekillenen Cezâir-i Bahr-ı Sefid Vilâyet Merkezi Rodos Hükümet Konağı (Provincial Center of Cezâir-i Bahr-ı Sefid Which Was Shaped After Tanzimat 'Reforms' Rodos Government Building).
- 215-228** **Gönül UZELLİ**
Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (The Ottoman Russian War of 1877-1878 From the Eyesight of V.Verashagin).
- 229-240** **Emine İNANIR**
Yevgeni Y. Lansere'nin Ankara'da Bir Yaz 1922 Adlı Çalışmasında Türkiye ve Ankara İzlenimleri (Impressions of Turkey and Ankara in the Work of Eugene Lanceray 'Summer in Ankara 1922').
- 241-251** **Duygu ÖZAKIN**
Art Nouveau Akımının Rus Sanat Dünyasında Yorumlanması: Rus Stili (Art Nouveau Interpretation in Russian World of Art: Russian Style).
- 253- 262** **Mine Tanaç ZEREN, Özgül Yılmaz KARAMAN**
"İzmir Reji Tobacco Factory" As One of the Industrial Heritage Remains of the City.
- 263-292** **Meltem YAŞDAĞ**
Bitmeyen 'Ötekilik': Sazlıca Köyü Mübadil Mirasına Dair Tespitler/Öneriler (Unfinished 'Otherness': Findings/Suggestions On Sazlıca Village Exchange Heritage).
- 293-310** **Nevin Aslı Can BİLGE**
Anıtkabir Yarışması Bağlamında Paul Bonatz'a Dair Bir Okuma (A Reading on Paul Bonatz Within the Context of Anıtkabir Competition).
- 311-321** **Nur GÜRDAL**
Sanat Alanında Andy Warhol Hadisesi (Andy Warhol Incident in the Art Scene).
- 323-335** **Aysun CANÇAT**
Pop Sonrası Pop; Neo Pop (Post-Pop Pop; Neo Pop).
- 337-349** **Murat ÜNAL**
Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri (Influences of Traditional Turkish Theatre on Cinema).
- 351-365** **Can ŞEN**
Sezai Karakoç'un Piyeslerinde Necip Fazıl Kısakürek Etkisi (The Effect of Necip Fazıl Kısakürek on Sezai Karakoç's Pieces).
- 367-384** **Zeliha DİŞÇİ**
İnsan ve Vampir: *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır* Filminde Varlığın Spinozacı Temsili (Human and Vampire: Spinozist Representation of Being in Film *Only Lovers Left Alive*).
- 385-404** **Emine ÇOBANOĞLU, Nilşah CAVDAR**
Türkiye Tiyatrosuna Yönetimsel Bir Bakış: Tiyatro Seyircisinin Rolü (A Managerial View on Turkish Theater: The Role of Theater Audience).
- 405-413** **Canan ARSLAN**
Dijital Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri: "Aura" Kavramının Dijital Sanat Bağlamında Yeniden Değerlendirilmesi (Art in the Age of Digital Reproduction: Reconsidering the Concept of "Aura" In Digital Arts).

- 415-426 Sibel Avcı TUĞAL**
21.Yüzyıl Çağdaş Sanat Önermesi Olarak Peter Greenaway'in Last Supper Dijital Video Enstalasyonu (Peter Greenaway's Last Supper Digital Video Installation As A 21st Century Contemporary Art Proposal).
- 427-435 Fırat ENGİN**
Ankaralı Sanatçı İnisiyatifleri Üzerine Notlar (Notes on Artist Initiatives From Ankara).
- 437-448 Nurdan Kumaş ŞENOL**
Minimalist Sanat Akımının Moda Üzerindeki Etkisine Genel Bir Bakış (An Overview of the Minimalist Art Movement in Fashion Impact).
- 449-461 Tülay GÜMÜŞER**
An Experimental Design Sample in Wearable Art By Combining Ottoman Miniature Art and Surrealism: Bashaques.
- 463-478 Serap Durmuş ÖZTÜRK, Asu BEŞGEN, Nilgün KULOĞLU**
Rethinking Basic Design Education: Deconstruction of Anatolian Carpets.
- 479-493 Serap Faiz BÜYÜKÇAM, Tülay ZORLU**
Metinlerarasılık ve Mimarlık (Intertextuality and Architecture).
- 495-503 Alp Ozan BURSALIOĞLU**
Klasik Gitar İcra Tekniklerinde Yeni Arayışlar: Sol El Başparmağı ile Perdeleme (A New Approach to Classical Guitar Performance Techniques: Fretting With Left Hand Thumb).
- 505-526 Demet Deniz DÜLGER**
Temel Sanat Eğitimi Dersinin Kompozisyon, Strüktür ve Soyutlama Konuları Dâhilinde Heykel Eğitimine Katkıları (Contributions of the Basic Art Education Course to the Sculpture Education Within Composition, Structure and Abstraction Subjects).

TRANSKRİPSİYON/TRANSCRIPTION

- 527-533 İdris ÇAKIROĞLU**
Rauf Yekta Bey, "Tarih-İ Musiki", Musavver Hale, S. 1, İstanbul, Kanun-i Evvel 1320, s. 7-9. (Osmanlı Türkçesi'nden Transkripsiyon-Transcription From Ottoman Turkish).

TANITIMLAR/ REVIEWS

- 535-541 Sinan GÜL**
Before the *Mahabharata* (*Mahabharata* Öncesi).
- 543-569 Halil AKDENİZ**
Kültür İmleri - Kavramlar ve Sınırlar Ötesi (Cultural Signs - Beyond Concepts and Boundaries).
- 571-572 YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI/PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES**

ANALYSIS OF WATERLOGGED WOODS: EXAMPLE OF YENİKAPI SHIPWRECKS

NAMIK KILIÇ

Res. Asst. Dr., Istanbul University
Department of Conservation and Restoration
namikkilic@yahoo.com

ASLI GÖKÇE KILIÇ

Res. Asst. Dr., Istanbul University
Department of Museology
gokcegokcay@istanbul.edu.tr

Abstract

In this study, the analyses carried out before and during the conservation were evaluated to manage the conservation works on the woods of Yenikapı Shipwrecks. The analyses comprise the maximum water content (U_{max})-density, SEM (Scanning Electron Microscopy), SEM-EDX (Scanning Electron Microscopy- Energy dispersive X-ray spectroscopy), FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy), XPS (X-ray Photoelectron Spectroscopy) and XRF (X-ray Fluorescence Spectroscopy) analyses. To carry out the conservation works on the woods of Yenikapı shipwrecks, the analyses start with the samples obtained from the woods before the conservation works and continue until the last phase in which chemical impregnation processes are completed.

Key Words: analyses, conservation, shipwreck, wood.

SUYA DOYMUŞ AHŞABIN ANALİZİ: YENİKAPI BATIKLARI ÖRNEĞİ

Öz

Bu çalışmada Yenikapı Batıklarına ait ahşaplar üzerinde konservasyon çalışmalarını yönetebilmek amacıyla konservasyon öncesinde ve konservasyon esnasında gerçekleştirilen analiz çalışmaları değerlendirilmiştir¹. Bu analizler maksimum su miktarı (U_{max})-yoğunluk, SEM (Taramalı elektron mikroskobu), SEM-EDX (Taramalı elektron mikroskobu-enerji dağılım spektrometresi), FTIR (Fourier transform infrared spektroskopisi), XPS (X ışını fotoelektron spektroskopisi) ve XRF (X ışını floresan spektroskopisi) analizlerinden oluşmaktadır. Söz konusu analizler batık ahşaplarının konservasyon işlemlerinin gerçekleştirilebilmesi amacıyla koruma işlemlerinin öncesinde ahşaplardan alınan örneklerle başlamakta kimyasal emdirme çalışmalarının tamamlandığı son aşamaya kadar devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: analiz, konservasyon, batık, ahşap.

¹ We would like to thank Prof. Dr. Ufuk Kocabaş and Yenikapı Shipwrecks Project Team for their help and support. The IU Yenikapı Shipwrecks Project has been realized with financial support of İstanbul University Scientific Research Projects Unit (Project no: 2294, 3907, 7381, 12765, SDK-2016-3777, SDK-2016-3776).

Introduction

The scientific works on 27 of the 37 shipwrecks found in the fillings of Theodosius Harbour that dates back to the Byzantine era have been carried out by a team founded under the chairmanship of Prof. Dr. Ufuk Kocabaş from the Department of Conservation of Marine Archaeological Objects, the Faculty of Letters within the scope of "İstanbul University's Yenikapı Shipwrecks Project". The conservation works of 31 of the 37 shipwrecks in total have been carried out by the Department. Documentation and removal of shipwrecks have been completed within the scope of the project reported in this study. The shipwrecks, which have been documented and disassembled, are conserved in the stainless steel tanks built in IU Yenikapı Shipwrecks Research Laboratory. The conservation works which were carried out within the scope of the project are also conducted in the IU Yenikapı Shipwrecks Research Laboratory (Kocabaş, 2015:5) (Fig.1).



Fig.1 IU Yenikapı Shipwrecks Research Laboratory.

The wooden elements that constitute Yenikapı shipwrecks comprise waterlogged woods. All of these elements undergo changes throughout the time they are under the water. As woods remain in moist or wet areas for a long time, they absorb water, and finally, undergo changes with the difference that occurs in chemical products and turn into wet and waterlogged woods. During this process, changes occur in the physical and chemical structures of woods (Jong, et al., 1982: 9). The conservation of such waterlogged woods is not only indispensable for them to be displayed in the museum but also a difficult and long process. Before starting the conservation of waterlogged woods, it is essential to know the aspects and problems of the material very well. Thus, to define the type, deterioration and

problems of the wood in detail to determine conservation strategy is of great importance (Giachi, et al., 2010: 92). For example, tannic oak trees increase the acidity of impregnation solution, and this decreases the impregnation duration of Kauramin® (melamine formaldehyde) used in the solution. Some chemical impregnation products are not used in the oaks, the amounts of water of which are below 200%. In addition, the impregnation process may last longer for some types of trees. Such factors show that the wood should be defined very well in terms of every aspect before deciding upon impregnation process (Kılıç, 2013).

Defining the deterioration and conservation processes of the woods of Yenikapı shipwrecks that have gone through the deterioration process reported here briefly and become waterlogged using analyses helps determine which conservation methods will be used and clarify the changes to be caused on woods by the conservation work, and allows to compare the woods before deterioration process with the waterlogged woods after the conservation work.

Analyses

The analyses carried out on the conservation works of the woods of shipwrecks which constitute the subject of this article are the maximum amount of water (U_{max}) - density, SEM (Scanning Electron Microscopy), SEM-EDX (Scanning Electron Microscopy- Energy dispersive X-ray spectroscopy), FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy), XPS (X-ray Photoelectron Spectroscopy) and XRF (X-ray Fluorescence Spectroscopy) analyses.

Maximum water content:

The method of maximum water content used in determining the deterioration degree of woods based on the amount of water inside the woods is a very common practice (McConnachie, et al., 2008: 29). As the amount of water inside the object changes irregularly based on the deterioration degree of xylem, in this method to determine the amount and distribution of water using the samples obtained from different parts of the same wood are significant. It is therefore aimed to determine the water distribution properly carrying out the analyses of maximum water content and using the samples obtained from different parts of the woods of Yenikapı shipwrecks. Samples were taken from woods in a way to weigh no more than 1-1,5 grams to identify the maximum water content of the woods of Yenikapı shipwrecks (Fig. 2).



Fig. 2 The process of taking samples from the woods to identify the maximum water content.

The wet density of the samples taken was measured using a precision balance; then, the sample was measured on the tip of a needle when all of its pores are full of water to identify the densities of woods. Finally, the samples were dried inside a furnace until the water inside them were completely removed. The dried samples were re-measured when they reached the room temperature inside a desiccator, and their maximum water contents were calculated in percentages (Jordan, et al., 2002). The densities of woods were also identified using the data obtained here (Babiński, et al., 2014) (Fig. 3). The densities of the wooden samples before deterioration were also identified according to their types within the scope of the density works. Thus, this allowed to determine the deterioration degrees of samples before and after deterioration and make comparisons.



Fig. 3 Analyses on the water saturation and density of the woods.

FTIR analysis:

After identifying the physical changes that woods went through, FTIR analyses were carried out to find out the changes that occurred chemically after deterioration. Although there are different analysis methods that have been used over the years, FTIR analysis is widely used in understanding the deterioration process of waterlogged woods (English Heritage, 2010: 27; Gelbrich, etc, 2012). FTIR spectroscopy analyzes the changes regarding the chemical deterioration in woods in a more sensitive way compared to wet chemical methods and/or gravimetric techniques (Fors, et al., 2011: 789-790). FTIR analysis is based on the principle of measuring the vibration of chemical bonds that occur through the absorption of infrared rays that are gone through sampling. The change in the vibrations of chemical bonds leads to the formation of spectral bands. Each functional group has its own vibration frequency, and each infrared spectrum is unique. Dust samples or small wooden parts can be directly analyzed using FTIR-ATR (Fig. 4). Since very small samples (until $100 \mu\text{m}^2$) can be analyzed using this method, this technique is a useful method. A spectrum, which determines different chemical compounds and the amounts of lignin, cellulose and hemicellulose of woods, was obtained using FTIR method. Such spectrum can be used as an indicator of the chemical status of woods (English Heritage, 2010: 28; Pucetaite, 2012: 12). It is possible to obtain semi-quantitative spectra regarding the band heights of the compounds of some woods. Deterioration degrees could be estimated using the relative amounts of cellulose,

hemicellulose and lignin according to the spectra obtained. The substances show characteristic infrared absorption bands on “finger print” wavelength region in waterlogged woods approximately between 1800 and 800 cm^{-1} . In many reports, quantitative differences in FTIR spectra that differ according to the exposure duration of woods to deterioration conditions could be identified (Fors, et al., 2011: 789-790).



Fig. 4 The FTIR analyses carried out on the woods.

The samples of waterlogged woods were compared with the durable reference samples to find out the chemical change that occurs after deterioration within the scope of FTIR analyses carried out on the woods of Yenikapı shipwrecks. The samples of waterlogged woods were taken, and reference samples were dried in drying oven at 75°C and stored in closed containers inside a desiccator after being pulverized in the agate mortar. The analyses on the woods of shipwrecks were carried out using FTIR-KBr pellet technique. Spectra at resolution of 4 cm^{-1} were obtained on the medium infrared region of 4000-400 cm^{-1} for FTIR analyses through 16 scanning processes in Perkin Elmer Spectrum One. This analysis not only provides structural information about the chemical compound of woods but also allows to find out the changes in woods that have been processed chemically or are in the process of impregnation (Fors, Richards, 2010: 44).

The monitoring of the impregnation process of Yenikapı shipwrecks was carried out using FTIR analyses and SEM images. For both analyses, the woods were taken from different parts and depths to identify the distributions of impregnation in different parts of woods.

SEM

Following the PEG impregnation, for the success of this method to image the PEG distribution in woods is crucial. Such process can be carried out in waterlogged woods using the low vacuum SEM. It is also possible to find out the deterioration that occurs in waterlogged woods using SEM. In this context, SEM with a model of FEI Quanta 450 FEG-EDS was used to examine the woods of Yenikapı shipwrecks (Fig. 5). Such images were obtained using the samples taken from the woods of Yenikapı shipwrecks both during impregnation and drying processes, and the PEG distribution inside woods was identified using the images obtained.



Fig. 5 The examinations carried out on the woods using the SEM.

LV-SEM is different from SEM and allows for the pressure inside the sample chamber to be more than 10^{-6} Pa. The process makes it possible for the electrons to deviate through the sample surface with this pressure and makes it possible to conduct imaging and analyses at the pressure interval of 0-230 Pa for example, before spray coating. The fact that the device allows operating at such pressure intervals also makes it possible to operate with wet samples (Jensen, et al., 2005). In this context, the samples taken from the wooden parts of Yenikapı shipwrecks were placed transversely and longitudinally inside the chamber of the device without going through any process and examined (Fig. 6).

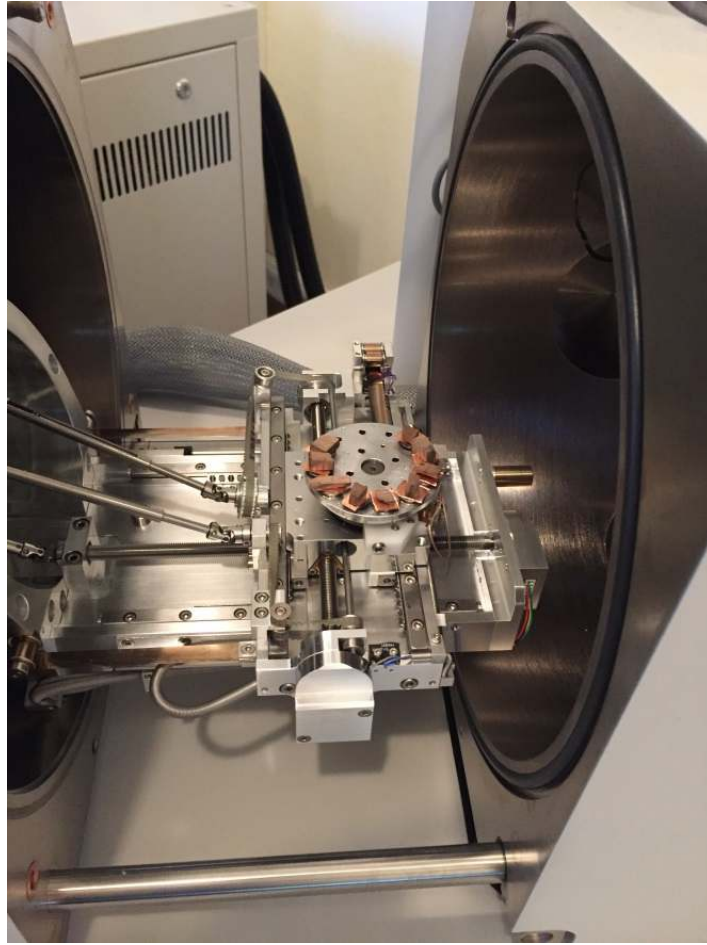


Fig. 6 The wet samples that are placed on the SEM chamber.

SEM-EDX analysis

In the examinations carried out before the conservation of many shipwrecks in Yenikapı, the existence of iron stains and corrosion originating from iron nails used in putting together the elements of ships was identified on the woods. Inorganic sulphide compounds, such as iron sulphide, may occur in case of the existence of corroded iron in woods. Iron sulphide is known to cause acidity under high moisture environment as a result of oxidation. Iron ions accelerate both the production of acid and oxidation processes that lead to corrosion in the structure of woods (Fors, 2008). It is possible to identify the distribution of elements in the micro-structure of woods using SEM-EDX. This analysis cannot directly identify the types of sulphide and iron compounds. However, it is possible to obtain information about the sulphide distribution in the parts of the cell wall of the micro-structure of woods, which are full of lignin, and the ratio of inorganic/organic sulphide compounds. Moreover, the ratio of S/Fe in the particles obtained on the woods of Yenikapı shipwrecks provided insights about their chemical compounds (Fors, et al., 2011: 786-787). The SEM-EDX analyses on the woods of Yenikapı shipwrecks were carried out using an SEM device with a model of FEI Quanta 450 FEG-EDS.

XPS analysis

XPS is a high-precision spectroscopic analysis technique, which is used in surface characterization researches and based on the electron-energy analysis. Both chemical composition and chemical statuses of surface compounds could be identified using XPS. In the woods obtained from Yenikapı shipwrecks, XPS analyses were carried out using the Thermo Scientific K-Alpha X-ray Photoelectron Spectrometer. The samples taken from the woods of Yenikapı shipwrecks for XPS analysis were dried in drying oven at 75°C, and then, were pulverized in the agate mortar. It is sufficient to take small amounts of samples from the woods of shipwrecks for such an analysis. In these samples taken from the woods, XPS was carried out to define the compounds of S and Fe. This analysis also identified the elemental contents of samples. The main elements that existed in the chemical structure of woods, such as C, O and N, which cannot be identified using XRF method, could be identified using this method (Sandström, et al., 2004: 193).

XRF analysis

The waterlogged wooden samples for XRF (Olympus INNOV-X DS2000) analyses to be carried out in the woods of Yenikapı shipwrecks were first dried in drying oven at 75°C to prevent errors that may occur because of the existence of H₂O molecules, and then, measured after drying process. It is paid attention to prepare samples at the same sizes and weights to standardize the results obtained through these analyzes. The samples obtained from the woods for XRF analysis had different thickness, and measurements were done both on the bottoms and surfaces of the woods. The existence of elements, such as Fe and S, in the woods, could be identified through the measurements carried out in the woods of shipwrecks. The ratios of Fe% and S% obtained through these works were semi-quantitative values and used to compare the ratios of iron and sulphide in different samples (Fors, et al., 2014).

Conclusion

The PEG molecule weight suitable for the woods is decided after determining the maximum water content and densities of waterlogged woods. For example, high-molecular PEG impregnation is conducted in very corroded woods with low density (0,1 g/cm³), and then, the woods are frozen, and an appropriate conservation technique can be applied through drying. On the other hand, low-molecular PEG impregnation is conducted on the very well-conserved woods (with a density of 0,4-0,5 g/cm³), and then, controlled drying is done to prevent collapse (Jensen, Gregory, 2006: 551). The degradation of polysaccharides could be identified on the woods using the FTIR analyses carried out in the woods of Yenikapı shipwrecks. Likewise, FTIR analyses provide information as to whether PEG has been impregnated on the woods or not. In the FTIR analyses carried out on the samples taken from the woods on which impregnation has been conducted during the phase of chemical impregnation, it is possible to proceed to the next phase in the conservation after obtaining the spectra of PEG. The corroded structure of the woods is revealed using the SEM images. The changes in the elements, such as Fe and S, in the woods of shipwrecks before and after chemical cleaning are monitored using the SEM-EDX analysis. The existence and

distribution of PEG in the wooden cell are very important to complete the conservation process successfully. Therefore, it is possible to observe the existence and distribution of PEG in the wooden cell using the SEM. XRF and XPS analyses were carried out to the existence of elements, such as Fe and S, in the woods. XPS analysis also identified multielement distributions of the total amount of an element of the samples (Fors, 2008: 83) The data obtained from all of these analyses are very important for the conservation of the woods of shipwrecks to be completed successfully.

REFERENCES

- 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.
- English Heritage, 2010. *Waterlogged Wood: Guidelines on the Recording, Sampling, Conservation and Curation of Waterlogged Wood*, English Heritage Publishing.
- Fors, Y. 2008. *Sulfur-Related Conservation Concerns for Marine Archaeological Wood the Origin, Speciation and Distribution of Accumulated Sulfur with Some Remedies for the Vasa*, Department of Physical, Inorganic and Structural Chemistry Stockholm University, PhD Thesis.
- Fors, Y., V. Richards, 2010. "The Effects of the Ammonia Neutralizing Treatment on Marine Archaeological Vasa Wood", *Studies in Conservation*, 55(1): 45-54.
- Fors, Y., F. Jalilehvand, M., Sandström, 2011. "Analytical Aspects of Waterlogged Wood in Historical Shipwrecks", *Analytical Sciences*, 27-8: 785-792.
- Fors, Y., Grudd, H., Rindby, A., Jalilehvand, F., Sandström, M., Cato, I., L. Bornmalm, 2014. *Sulfur and Iron Accumulation in Three Marine-Archaeological Shipwrecks in the Baltic Sea: The Ghost, the Crown and the Sword*, Scientific reports, 4.
- Gelbrich, J., C., Mai, H., Militz, 2012. "Evaluation of Bacterial Wood Degradation by Fourier Transform Infrared (FTIR) Measurements", *Journal of Cultural Heritage*, 13S: 135-138.
- Giachi G., C. Capretti, N. Macchioni, B. Pizzo, I. D. Donato, 2010. "A Methodological Approach in the Evaluation of the Efficacy of Treatments for the Dimensional Stabilisation of Waterlogged Archaeological Wood", *Journal of Cultural Heritage*, 11: 91-101.
- Jensen, P., G. Jørgensen, U. Schnell, 2002. "Dynamic LV-SEM Analyses of Freeze Drying Processes for Waterlogged Wood", *Proceedings of the 8th ICOM Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*, ed. P. Hoffmann, K. Strætkvern, J.A. Spriggs, D. Gregory, Stockholm, 319-334.
- Jensen, P., D. Gregory, 2006. "Selected Physical Parameters to Characterize the State of Preservation of Waterlogged Archaeological Wood: a Practical Guide for Their Determination", *Journal of Archaeological Science*, 33(4): 551-559.
- Jong, J. D.-W. Eenkhorn, A. J. M. Wevers, 1982. "The Conservation of Shipwrecks at the Museum of Maritime Archaeology at Ketelhaven", *Rapporten Inzake de Inrichting en Ontwikkeling Van de Ijsselmeerpolders en Andere Landaanwinningswerken*, Smedinghuis.
- Jordan, B. A., D. J. Gregory, E. L. Schmidt, 2002. "Examining Environmental Conditions and the Biodeterioration of Historic Waterlogged Wood: The Kolding Cog", *The International Research Group on Wood Preservation*, 33: 1-16.

Kılıç, N. 2013. *Yenikapı 12 Batığında Kullanılacak Konservasyon Yönteminin Araştırılması ve Koruma Uygulaması*, Istanbul University, Master Thesis.

Kocabaş 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.

McConnachie, G., R. Eaton, M. Jones, 2008. "A Re-Evaluation of the Use of Maximum Moisture Content Data for Assessing the Condition of Waterlogged Archaeological Wood", *e-Preservation Science*, 5: 29-35.

Pucetaite, M. 2012. *Archaeological Wood from the Swedish Warship Vasa Studied by Infrared Microscopy*, Lund University, Master Thesis.

Sandström, M., Fors, Y., Jalilehvand, F., Damian, E., U. Gelius, 2004. "Analyses of Sulfur and Iron in Marine-Archaeological Wood", *Proceedings of the 9th ICOM Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*, Copenhagen, 181-199.

YENİKAPI 35 BATIĞINA AİT BİR GRUP SUYA DOYMUŞ AHŞABIN FİZİKSEL DURUMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

ASLI GÖKÇE KILIÇ

Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Müzecilik Bölümü
gokcegokcay@istanbul.edu.tr

Öz

Bu çalışmada Yenikapı 35 (YK 35) batığına ait bir grup suya doymuş ahşabın fiziksel durumları incelenerek bozulma dereceleri değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında batığa ait suya doymuş ahşaplardan elde edilen farklı ağaç cinslerindeki örneklerin maksimum su içerikleri ve yoğunlukları hesaplanmıştır. Yapılan analizler sonucunda örneklerin %125-610 maksimum su içeriği değerleri ile 0,15-0,51 g/cm³ arasında ortalama yoğunluk değerlerine sahip olduğu belirlenmiştir. Söz konusu veriler ilk aşamada ahşapların bozulma derecelerinin anlaşılabilmesinde kullanılacak olup aynı zamanda konservasyon çalışmalarının yönetilmesinde referans olarak da kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yenikapı batıkları, suya doymuş ahşap, maksimum su içeriği, yoğunluk.

EVALUATION OF THE PHYSICAL CONDITION OF A GROUP OF WATERLOGGED WOODS FROM THE SHIPWRECK YENİKAPI 35

Abstract

The present study examines the physical condition of a group of waterlogged woods from Yenikapı 35 (YK 35) shipwreck and assesses their degree of degradation. Maximum water content and density of the samples taken from the waterlogged wood of the shipwreck are calculated for this study. The analyses revealed that the samples had an average density of 0,15-0,51 g/cm³ with Maximum water content values of %125-610. The data in question is initially used to find the degree of degradation of the wooden parts and then as a reference for management of the conservation works.

Key Words: Yenikapı shipwrecks, waterlogged wood, maximum water content, density.

Giriş

İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü tarafından 2004 ile 2013 yılları arasında gerçekleştirilen Yenikapı Kazıları ile toplam 37 adet batık gemi kalıntısı ortaya çıkarılmıştır. Dünyanın en büyük ortaçağ batık gemi koleksiyonunu oluşturan söz konusu batıklar, değişik ölçü ve tipte olup, MS 5.-11. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir (Kocabaş, 2015a). Otuz bir batığın konservasyon çalışmaları İÜ Yenikapı Batıkları Projesi kapsamında İÜ Edebiyat Fakültesi Sualtı Kültür Kalıntılarını Koruma Anabilim Dalı tarafından, Prof. Dr. Ufuk Kocabaş başkanlığında bir ekip tarafından yürütülmektedir¹. Bu çalışmanın konusunu oluşturan YK 35 batığı da MS 5. yüzyıl Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen bir yük gemisi olup batığın belirlenen boyu 15 m, genişliği ise 5,2 m'dir (Fig.1) (Kocabaş, 2015b: 131).



Fig. 1 YK 35 batığı.

1860'lı yıllarda başlayıp günümüzde devam eden bilimsel çalışmalarla, suya doymuş ahşapta meydana gelen kimyasal ve fiziksel değişimlerin anlaşılması ve suya doymuş ahşap konservasyonunun uygun yöntemlerle gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır (Fix, 2015: 66). Suya doymuş ahşapta yaşanan bozulmanın derecesi ahşabın yaşı, cinsi, kullanım amacı, gömülü bulunduğu ortam koşulları ve bu koşullar altında geçirdiği süreye bağlı olarak değişmektedir (Hedges, 1990: 111-140). Ahşap su altında veya toprak altında gömülü olarak geçirdiği süre boyunca fiziksel ve kimyasal değişikliklere uğramaktadır. Ahşapta yaşanan bu değişim sürecinde; ahşabın kimyasal ürünlerinde ayrışmaya uğrayan bölümlerinin yerini su almaktadır. Bunun sonucunda ahşap, suya doymuş ahşaba dönüşmektedir. Suya doymuş ahşapta gerçekleşen fiziksel ve kimyasal değişikliklerin tespiti, ahşabın bozulma sürecinin anlaşılması ve suya doymuş ahşabın konservasyon

¹ Bilimsel yardımları ve destekleri için başta Yenikapı Batıkları Projesi Başkanı Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ olmak üzere Araş. Gör. Dr. Namık KILIÇ ve tüm Yenikapı Batıkları Projesi ekibine ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü'ne 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).

yöntemine karar verilebilmesi açısından önemlidir. Suya doymuş ahşabın gömülü kaldığı ortamda oksijen miktarının düşük olduğu durumlarda ahşap, aerobik bakteriler, mantar ve böceklerin yol açabileceği zararlardan büyük oranda korunabilmektedir (Broda, vd., 2015: 23). Bozulma sonrası suya doymuş hale gelen ahşabın fiziksel ve kimyasal durumu belirlenerek, ahşabın bozulma derecesi anlaşılmalı ve sonrasında ahşabın konservasyon yöntemine karar verilmesi daha doğru olmaktadır (Florian, 1990). Suya doymuş ahşabın konservasyonunda; ahşap hücresinde bulunan suyun alınarak, bir kimyasal malzeme ile değiştirilmesi oldukça yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Suya doymuş ahşabın uygun yöntemlerle konservasyonu yapılmadığında, ahşap kurumakta ve kuruma sonrasında hücre lümenindeki serbest su ve hücre duvarındaki bağlı suyun uzaklaşması ile ahşapta çekme ve çökmeler yaşanmaktadır (Kılıç, 2017a: 141). Yaşanan bu değişimler sonrasında ahşapta meydana gelen hasar geri dönüşümsüzdür. Bu nedenle Yenikapı batıklarına ait ahşapların kuruma sonrası çekmeye uğramaması ve fiziksel ve mekanik özelliklerinde bozulma olmaması için ahşaplara polietilen glikol (PEG) veya melamin formaldehit reçinesi emdirilmektedir (Kılıç, 2015: 206).

Suya doymuş ahşapta bozulma ahşabın dış bölümlerinden başlayarak iç kısımlarına doğru devam etmekte olup bu aşamada kimyasal bozulma selüloz ile başlayıp hemiselülozun bozulması ile devam etmektedir (Ogilvie, 2000: 194). Lignin ise bozulma açısından diğer bileşenlere göre daha dayanıklıdır (Anita, 2011: 56). Suya doymuş ahşap üzerinde gerçekleştirilen analizler sonucunda ahşaptaki su miktarı arttıkça selüloz miktarının azaldığı ve lignin oranının arttığı tespit edilmiştir. Ahşabın dışı ile iç kısımları arasında bir karşılaştırma yapıldığında, genellikle ahşabın dış kısımlarında su miktarının iç kısımlara göre daha fazla olduğu belirlenmiştir (Florian, 1990: 6).

Bu çalışma kapsamında; farklı ahşap cinslerinden alınan örneklerin bozulma derecelerinin tespiti için söz konusu ahşapların maksimum su içerikleri ve yoğunluk değerleri hesaplanmıştır. Suya doymuş ahşapların fiziksel bozulma derecelerinin belirlenmesinde yaygın olarak ahşabın maksimum su içeriğine bağlı olarak yapılan ölçümlere göre elde edilen veriler kullanılmaktadır (McConnachie, vd., 2008: 29-30). Bu ölçümlere göre suya doymuş ahşap, taşıdığı su miktarına göre üç sınıfa ayrılmaktadır. Sınıf I, %400'ün üzerinde; Sınıf II, %185-400 arasında ve Sınıf III ise %185'den az su içeren ahşap olarak değerlendirilmektedir (Fig. 2) (Grattan, 1987: 67).



Fig. 2 Farklı sınıflardaki suya doymuş ahşapların kesit görünümü.

Bu çalışma kapsamında YK 35 batığından alınan 22 adet örneğin maksimum su içeriği ve yoğunluk değerleri hesaplanmıştır. Alınan örneklerin 1 tanesi çam, 1 tanesi karağaç, 3 tanesi meşe olup diğer örnekler ise servi ağacından elde edilmiştir. Suya doymuş ahşap örneklerin cins teşhisleri İÜ Orman Fakültesi Orman Mühendisliği Bölümü Orman Botaniği Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Ünal Akkemik tarafından gerçekleştirilmiştir.

Materyal ve Metot

YK 35 batığına ait suya doymuş ahşapların bozulma durumlarının tespiti için ahşaplardan 1-1,5 g ağırlığında örnekler alınmıştır. Örnekler, tuzdan arındırma işlemi tamamlanmış ve herhangi bir konservasyon kimyasalı emdirilmemiş ahşaplardan elde edilmiştir (Fig. 3). Ölçüm işlemlerinden önce örneklerin yüzeyinde bulunan kirler temizlenmiş ve hesaplamaları etkileyebilecek olan safsızlıklıklar uzaklaştırılmıştır. Suya doymuş ahşap örneklerin maksimum su içeriklerinin hesaplanabilmesi amacıyla, örneklerin ıslak ağırlıkları hassas terazi ile ölçülmüştür. Ahşapların yoğunluklarının hesaplanabilmesi için de suya doymuş hacimler ölçülmüştür. Daha sonra suya doymuş ahşapların yoğunluklarının ve maksimum su içeriklerinin hesaplanabilmesi için ahşapların kuru ağırlıkları ölçülmüştür. Örneklerin kuru ağırlıklarının belirlenebilmesi için suya doymuş ahşaplar 24 saat boyunca 105°C'de etüvde kurutulmuş ve desikatör içerisinde oda sıcaklığına gelene kadar soğutulup tartılmıştır (Fig. 4) (Jordan, vd., 2002: 6). Örneklerin yoğunlukları aşağıdaki formül kullanılarak hesaplanmıştır (Babiński, vd., 2014: 374).

dsuya doymuş ahşap = $W_{kuru} / V_{ıslak}$
 dsuya doymuş ahşap: Yoğunluk (g/cm³),
 W_{kuru}: Örneğin kuru haldeki ağırlığı (g),
 V_{ıslak}: Suya doymuş örneğin hacmi (cm³).



Fig. 3 Örneklerin ölçüm için hazırlanması.

Örneklerin maksimum su içeriği (%) değerleri aşağıdaki denklem ile hesaplanmıştır (English Heritage, 2010: 28).

$$\text{Maksimum su içeriği (\%)} = \frac{W_{\text{Islak}} - W_{\text{kuru}}}{W_{\text{kuru}}} \times 100$$

W_{Islak} : Örneğin suya doymuş haldeki ağırlığı (g),

W_{kuru} : Örneğin kuru haldeki ağırlığı (g).



Fig. 4 Örneklerin kuru ağırlığının ölçülmesi.

Sonuç ve Değerlendirme

Batık ahşaplarında ahşabın fiziksel bozulmuşluğu ile ilgili yapılan çalışmalar, ahşapların yoğunluklarının azalması ve su içeriklerinin artması durumunda son derece dayanıksız olduklarını göstermiştir. Pek çok batık ahşabından alınan numunelerde su içeriği yüksek yoğunluğu düşük ahşaplara el ile hafif bir kuvvet uygulandığında bunların kolaylıkla dağıldığı tespit edilmiştir. Su içeriğinin azaldığı ve yoğunluğun arttığı bazı ahşaplara ise el ile hafif bir kuvvet uygulandığında bunların daha dayanıklı olduğu anlaşılmaktadır. Yoğunluğun düşük ve su içeriğinin yüksek oranda tespit edildiği batık ahşaplarına el ile müdahalede bulunmak çoğunlukla mümkün olmamaktadır. Hatta bu durumdaki YK 3 batığına ait çınar ağacından elde edilmiş eğriler el ile kaldırılamamış ancak özel destekler kullanılarak yerlerinden hareket ettirilebilmiştir. Dokunma sonrasında da bu eğriler

üzerinde el ile tutulan bölümlerde izlerin kaldığı tespit edilmiştir (Kılıç, 2017b: 57). Söz konusu duruma YK 16 batığının çınardan elde edilmiş eğrilerinde de rastlanmıştır (Kılıç, 2016a: 86)

Ahşaplar üzerinde gerçekleştirilen maksimum su içeriği ve yoğunluk analizleri, batık ahşaplarının farklı derecelerde bozulmaya uğradığını göstermiştir (Tablo 1). Elde edilen sonuçlar ile ahşapların üç farklı bozulmuşluk sınıfından örnekler içerdiği tespit edilmiştir.

Örnek	Ahşap cinsi	Yoğunluk (g/cm ³)	Maksimum su içeriği (% w/w)
E17	Çam	0,39	216
E27	Karaağaç	0,15	606
İçK-10	Servi	0,25	346
İçK-4	Servi	0,18	481
İK1-2 (a)	Servi	0,28	298
İK1-2 (b)	Servi	0,34	230
İK4-2	Servi	0,34	224
İK6-1	Servi	0,38	212
İK7	Servi	0,27	307
İK8	Servi	0,32	239
İK9	Servi	0,32	244
İ-E22	Meşe	0,17	492
SÇT3	Servi	0,24	358
SÇT4 (a)	Servi	0,25	334
SÇT4 (b)	Servi	0,26	331
SK12-3	Servi	0,28	297
SK15-3	Servi	0,19	466
SK21-1	Servi	0,24	348
SK3	Servi	0,51	129
S-E18	Meşe	0,22	403
YBO K24	Servi	0,24	354
YY Altındaki Destek	Meşe	0,47	147

Tablo 1 YK 35 suya doymuş ahşaplarının cinsleri ve hesaplanan yoğunluk ve maksimum su içerikleri değerleri.

Ahşap cinsleri üzerinde genel bir ayırım yapmadan ilk aşamada yapılan değerlendirmeler ile ahşabın içerisindeki su miktarının artması ile yoğunluğunun düştüğü tespit edilmiştir (Fig. 5).

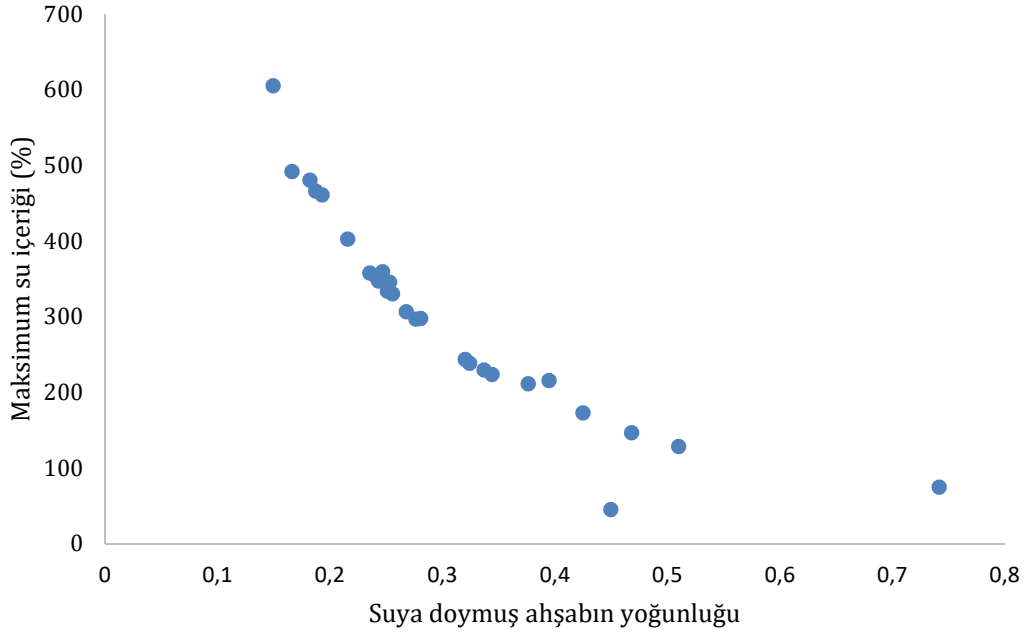


Fig. 5 YK 35 suya doymuş ahşaplarının maksimum su içeriği (%) ve yoğunluğu arasındaki ilişki.

Batık ahşaplarından alınan örneklerde en düşük yoğunluk değeri ($0,15 \text{ g/cm}^3$) ile en yüksek su miktarına (%606) karaağaçtan elde edilen örnekte rastlanmıştır. Bununla beraber en yüksek yoğunluk değeri ($0,51 \text{ g/cm}^3$) ile en düşük su içeriğine (%129) serviden elde edilen örnekte rastlanmıştır. Meşe ağacından elde edilmiş örneklerde ise oldukça bozulmuş ve iyi korunmuş örneklerle karşılaşmıştır. Bu örneklerden birisinde $0,47 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değeri ile %147 su içeriğine ulaşılmış olmakla birlikte, diğer meşe örneklerinde $0,22 \text{ g/cm}^3$, $0,17 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değerleri ile %403-492 su içeriği değerleri tespit edilmiştir. Çam ağacından elde edilmiş örnekte ise $0,39 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değeri ile %216 su içeriği belirlenmiştir. Servi ağacından elde edilmiş örneklerde ise $0,51 \text{ g/cm}^3$, $0,18 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değerleri ile %129-481 su içeriği değerleri tespit edilmiştir.

Su altında kalmış arkeolojik ahşabın kesiti görsel olarak farklı bölgeler içerebilir. Yüksek su içeriğine sahip ahşaplarda, ahşap fiziksel olarak daha yumuşaktır ve daha az belirgin yüzey ayrıntılarına sahip olup daha koyu görünmektedir. Söz konusu durumun tersine iyi korunmuş alanlar ise fiziksel açıdan daha sağlam olup yoğunlukla daha açık renklidir ve büyüme halkaları gibi makro yapılar açıkça görülebilir durumdadır (McConnachie, vd., 2008: 30). Objedeki su miktarı odun dokusunun hasar derecesine bağlı olarak düzensiz bir şekilde değiştiğinden, bu yöntemde su miktarının ve su dağılımının aynı ahşabın burada bahsedilen değişik bölümlerinden alınan örnekler ile belirlenmesi oldukça önemlidir. Bu yüzden maksimum su içeriği analizleri ile ahşapların farklı bölümlerinden alınan örneklerle su dağılımının doğru bir şekilde belirlenmesi de amaçlanmıştır. Bu amaçla YK 35 batığına ait İK1-2 numaralı örneğin yüzeyi (a) ile korundan (b) örnekler alınmıştır. Ahşabın yüzeyinden alınan örnekte $0,28 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değeri ile %298 su içeriği elde edilmiştir. Aynı ahşabın korundan alınan örnekte ise $0,34 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değeri ile %230 su içeriği tespit edilmiştir. Buradan elde edilen veriler aynı ahşabın yüzeyi ile koru arasında korunma

durumu bakımından bir değerlendirme yapıldığında görece daha iyi korunmuş ve bozulmuş alanların olduğunu göstermektedir. Aynı ahşabın yüzeyi daha çok bozulmaya uğrarken, kuru daha iyi korunmaktadır. Bu durum örnek alınan ahşabın kesitine bakıldığında yani makroskobik olarak da anlaşılabilir olup renk ve doku özellikleri bakımından da suya doymuş ahşabın daha çok bozulmuş ve korunmuş bölümlerini birbirinden ayırt etmek mümkün olmuştur. Ancak söz konusu durum tüm ahşaplar için söz konusu değildir, bazı ahşaplarda ise hem ahşabın dış bölümlerinde hem de korunda birbiri ile oldukça benzer değerlerle karşılaşmıştır. YK 35 batığına ait SÇT 4 numaralı parçanın dış bölümlerinden alınan örnekte (a) $0,25 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk değeri ile %334 su içeriği tespit edilmiş olup aynı ahşabın korundan alınan örnekte (b) ise $0,26 \text{ g/cm}^3$ yoğunluk ile %331 su içeriği belirlenmiştir. Söz konusu veriler değerlendirildiğinde SÇT 4 numaralı örneğin kuru ile yüzeylerinde bozulmuşluk durumu açısından bir değerlendirme yapıldığında birbiri ile benzer veriler elde edildiğini göstermiştir. Bu da aynı ahşabın farklı bölümlerinin benzer fiziksel bozulmaya da sahip olabileceğini göstermiştir. Söz konusu SÇT 4 numaralı ahşabın kesitine makroskobik olarak da bakıldığında ahşabın tüm bölümlerinin renk ve doku olarak birbirinden ayırt edilemediği, yani bozulmanın tüm yüzeylerde homojen bir şekilde seyrettiği anlaşılmıştır.

Suya doymuş ahşaplar için uygun konservasyon yöntemine karar verilmesinde ahşabın korunmuşluk durumunun bilinmesi büyük önem taşımaktadır. Analitik teknikler kullanılarak gerçekleştirilen bir durum değerlendirmesi, konservatörler için çok önemli bir ilk adımdır. Kimyasal analizler, odun mikroyapısının incelenmesi ve fiziksel ve mekanik özelliklerin ölçülmesi suya doymuş ahşabın korunmuşluk durumunun belirlenmesinde kullanılan yöntemlerdendir. Söz konusu yöntemler arasında basit ve rutin olarak kullanılan ise bu çalışmada da üzerinde durulan ahşapların su içeriğinin belirlenmesidir (McConnachie, vd., 2008: 29-30). Bu da emdirilecek kimyasal malzemeye karar verme aşamasında ahşabın farklı alanlarından alınacak örneklerin değerlendirilmesi ile gerçek sonuçların elde edilebileceğini ve emdirme sürecinin bu doğrultuda yönlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur (Kılıç, 2017b: 181). Örneğin bu çalışmada da tespit edilen düşük bozulma derecesine sahip suya doymuş ahşaplarda düşük molekül ağırlıklı PEG ile emdirme gerçekleştirileceği gibi; daha yüksek bozulma derecesine sahip ahşaplarda yüksek molekül ağırlıklı PEG emdirme ile ahşapların koruma çalışmaları devam etmektedir. Su içeriği yüksek yoğunluğu düşük oldukça bozulmuş ahşaplarda ise melamin formaldehit reçinesi kullanılarak konservasyon işlemi gerçekleştirilebilmektedir (Kılıç, 2016b: 166-167). Buradan da anlaşılacağı gibi bu çalışmanın da üzerinde durduğu yoğunluk ve su içeriği verileri suya doymuş ahşaba emdirilecek kimyasalın ve molekül ağırlığının belirlenmesinde temel referans olarak kullanılmaktadır. Bu çalışma kapsamında elde edilen veriler kullanılarak da YK 35 batığına ait ahşapların konservasyon çalışmalarına karar verilebilir.

KAYNAKLAR

- Anita, J. 2011. "Organic Material", *Conservation of Underwater Archaeological Finds*, ed. B. Luka, International Centre for Underwater Archaeology: Zadar, 55-66.
- 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.
- Broda, M., B. Mazela, K. Królikowska-Pataraja, J. Suida, 2015. "The State of Degradation of Waterlogged Wood from Different Environments", *Forestry and Wood Technology*, 91: 23-27.
- English Heritage, 2010. *Waterlogged Wood: Guidelines on the Recording, Sampling, Conservation and Curation of Waterlogged Wood*, English Heritage Publishing.
- Fix, P. D., 2015. *Archaeological Watercraft: A Review and Critical Analysis of the Practice*, Texas A&M Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Florian, M. L. E., 1990. "Scope and History of Archaeological Wood", *Archaeological Wood: Chemistry, and Preservation*, ed. R. J.Barbour, R. M. Rowell, 225: 3-34.
- Grattan, D.W., R.W. Clarke, 1987. "Conservation of Waterlogged Wood", *Conservation of Marine Archaeological Objects*, ed. C. Pearson, Butterworth, 164-206.
- Hedges, J. I., 1990. "The Chemistry of Archaeological Wood", *Properties, Archaeological Wood: Properties, Chemistry, and Preservation*, ed. R. J.Barbour, R.M. Rowell, 225: 111-140.
- Jordan, B. A., D. J. Gregory, E. L. Schmidt, 2002. "Examining Environmental Conditions and the Biodeterioration of Historic Waterlogged Wood: The Kolding Cog", *The International Research Group on Wood Preservation*, 33: 1-16.
- Kılıç, N. 2015. "Preservation of Yenikapı Shipwrecks", *City Ports From the Aegean to the Black Sea, Medieval-Modern Networks*, ed., F., Karagianni, U., Kocabaş, İstanbul: Ege Yayınları, 203-208.
- Kılıç, N. 2016a. "Conservation of a Group of Frames from YK 16 Shipwreck (Yenikapı 16 Batığına Ait Bir Grup Eğrinin Konservasyonu)." *Art-Sanat*, 6: 85-97.
- Kılıç N. 2016b. "Conservation Treatments of Yenikapı Shipwrecks", *Symposium on Restoration and Conservation of Timber Structures*, 4:166-175.
- Kılıç, N. 2017a. "YK 3 Batığına Ait İleri Derecede Bozulmuş Bir Grup Suyu Doymuş Ahşabın Konservasyonu", *Art-Sanat*, 8: 139-151.
- Kılıç, N. 2017b. *Yenikapı Batıklarının Korunmasında Polietilen Glikol Ön Emdirmesi- Vakumlu Dondurarak Kurutma Yönteminin Değerlendirilmesi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kocabaş, U. 2015a. "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.
- Kocabaş, U. 2015b. *Geçmişe Açılan Kapı Yenikapı Batıkları*, İstanbul: Ege Yayınları.
- McConnachie, G., R. Eaton, M. Jones, 2008. "A Re-Evaluation of the Use of Maximum Moisture Content Data for Assessing the Condition of Waterlogged Archaeological Wood" *e-Preservation Science*, 5: 29-35.
- Ogilvie, T. 2000. *Water in Archaeological Wood: a Critical Appraisal of Some Diagnostic Tools for Degradation Assessment*, Durham Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

THEODOSIUS LİMANI'NDA BULUNAN YENİKAPI 17 BATIĞI VE YAPIM TEKNOLOJİSİ ÜZERİNE İLK BULGULAR

EVREN TÜRKMEÑOĞLU

Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi
Sualtı Kültür Kalıntıları Koruma Anabilim Dalı
evrenturkmenoglu@gmail.com

Öz

Bu makalede, Bizans döneminin en büyük ticaret limanlarından Theodosius Limanı/*Portus Theodosiacus* 'da açığa çıkarılan Yenikapı (YK) 17 numaralı batığın genel özellikleri, tipi, işlevi, menşei ve yapım teknolojisine ait ilk bulgular karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. MS. 8-9. yüzyıllara tarihlenen batık; kargosu, arması ve çapaları olmaksızın bulunmuş olup, içinde yer alan kaba moloz taşların geminin stabilitesini artıran safra taşları olabileceği tahmin edilmektedir. Korunan ahşap elemanlar batığın karina kısmının iskele ya da sancak tarafına ait uç bölümünü oluşturmaktadır. Boyutları, formu ve ahşap elemanlarının özellikleri ışığında dönemin tipik düz dipli ve yuvarlak gövdeli, ticari amaçla kullanılan kargo gemisi olduğu öne sürülmektedir. Arkeolojik kanıtların sınırlı olması sebebiyle batığın menşei kesin olarak saptanamamıştır. YK 17, Akdeniz'deki çağdaşları arasında kaplama kenar bağlantı elemanları kullanılmadan inşa edilen nadir ve en erken örneklerden biridir. Hem kabuk hem de iskelet tekniklerine özgü konstrüksiyon metotlarının bir arada uygulandığı karma bir teknikte inşa edilen YK 17, MS I. binde Akdeniz gemi yapım geleneklerinde gerçekleşen teknolojik dönüşüm sürecini yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: batık, gemi yapımı, Akdeniz, Bizans, ticaret.

THE YENİKAPI 17 SHIPWRECK FOUND IN THE HARBOUR OF THEODOSIUS AND PRELIMINARY RESULTS ON ITS CONSTRUCTION TECHNOLOGY

Abstract

In this article, preliminary results on general features, type, function, origin and construction technology of Yenikapı (YK) 17 shipwreck, which was uncovered in one of the largest commercial harbours of the Byzantine period, have been evaluated. Dating between 8-9 centuries AD, the wreck was found without its cargo, rigging and anchor equipment. The coarse stones found on board have been considered as the ballast improving the stability of the ship. Surviving portion of the hull represents one end of the port or starboard bottom of the original ship. On the basis of its dimensions, hull form, and the features of extant hull members the wreck has been identified as a cargo carrier or a merchantmen which bears the characteristic flat bottom profile and rounded hull shape of the period. The fragmentary archaeological evidence limits the discussion on ship's origin or homeport. YK 17 is one of the earliest and a rare example of a non-planking edge fastened ship in the Mediterranean. Hull members suggest that the ship was built with a combined technique of shell and skeleton construction traditions reflecting the technological transformation in Mediterranean shipbuilding during the 1st millennium AD.

Key Words: shipwreck, shipbuilding, Mediterranean, Byzantine, trade.

Yenikapı Kazıları

2004-2013 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü tarafından Yenikapı Marmaray ve Metro Projeleri inşaat alanında gerçekleştirilen kurtarma kazılarında Bizans döneminde Konstantinopolis'in en büyük limanlarından biri olan *Theodosius* Limanı (*Portus Theodosiacus*) açığa çıkarılmıştır (Kızıltan, 2010:1-2). Limana ilişkin sınırlı sayıdaki tarihi kaynağa göre, kesin olmamakla birlikte limanın MS 4. yüzyıl sonlarında kurulduğu düşünülmektedir (Müller-Wiener, 1998: 8-9, Mango 2001: 25). Arkeolojik kanıtlar limanın 12. yüzyıla kadar aktif olarak kullanıldığını, bu tarihten itibaren ise büyük bölümünün *Lykos* deresinin taşıdığı birikinti nedeniyle işlevini yitirdiğine işaret etmektedir. Theodosius Limanı'nda yürütülen arkeolojik kazılarda MS 5-11.yy arasına tarihlenen 37 batık bulunmuştur. Batıklar alüvyonlu dolgunun sebep olduğu görece hızlı gömülmeden dolayı su altında bulunan benzerlerine oranla daha iyi korunmuştur. Genellikle karina kısımlarını oluşturan ahşap elemanlar; orijinal yüzey, kenar, bağlantı elemanları ve geçmeleriyle tanımlanabilir durumdadır. Kullanım amaçlarına göre iki temel grupta incelenen batıklardan 6'sı çektiri ya da kadirge tipinde donanma gemileri, 31 adedi ise ticari kargo gemileri olarak tanımlanmıştır¹ (Kocabaş, 2015: 5-38, Pulak v.d., 2015: 39-73).

Yenikapı 17 Batığı

Yenikapı 17 Batığı, Eylül 2007 ve Kasım 2017 tarihleri arasında İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü'ne bağlı akademisyen, arkeolog, restoratör ve stajyer öğrencilerden oluşan ekip tarafından arazide belgelenerek demonte vaziyette İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Uygulama ve Araştırma Merkezi'nde koruma altına alınmıştır. Ahşap elemanlar üzerindeki bilimsel araştırma ve kazı sonrası belgeleme çalışmaları halen devam etmektedir. Batık, kazı alanının doğusunda, -2.18 ve -2.40 metre kotları arasında bulunmuş olup, 8,20 metre uzunluğunda ve maksimum 2,25 metre genişliğinde bir alanı kaplamaktadır (Fig.1). Bulduğu kontekst içinde batık ile kesin olarak ilişkilendirilebilecek kargo amforaları vb. arkeolojik malzeme tespit edilememiştir. Ancak batığın ait olduğu stratigrafik birimin çoğunlukla MS 8-9. yüzyıllara tarihlendirilen buluntuları içerdiği öne sürülmüştür² (Perinçek, 2010: 193-206). Batığın kesin olarak tarihlenebilmesi için ahşap elemanlardan alınan iki adet ahşap örneğinin radyokarbon analizleri ile yaş tayini yapılmıştır. Oxford Üniversitesi Radyokarbon Hızlandırma Birimi (ORAU) tarafından yürütülen çalışma sonuçlarına göre Yenikapı 17 Batığı MS 652-870 yılları arasına tarihlenmektedir (Türkmenoğlu, 2012: 122-123, Özsait-Kocabaş & Kocabaş, 2008: 168).

¹ Yenikapı batıkları üzerindeki çalışmalar İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Texas A&M Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi Sualtı Kültür Kalıntılarını Koruma Anabilim Dalı tarafından sürdürülmektedir.

² İstanbul Arkeoloji Müzeleri uzmanlarından alınan sözlü bilgi.



Fig.1. Yenikapı 17 Batığı

Batığın içine dağılmış vaziyette 56 adet kaba formlu ve değişken ağırlıkta moloz taş bulunmuştur (Fig.2). Taşların işlevi kesin olarak belirlenememekle birlikte üç olasılık üzerinde durulmaktadır. Antik Çağlardan günümüze değin gemilerin tabanlarına sahra olarak adlandırılan demir, kurşun veya taş gibi ağır malzemeler yerleştirilerek ağırlık merkezinin aşağıya çekilmesi ve böylelikle gemilerin stabilitesinin artırılması amaçlanır (Steffy, 1994: 267) Yenikapı 17 batığında bulunan taşların da bu amaçla kullanılmaları en akla yatkın olasılık olarak değerlendirilmiştir. İkinci olasılık ise söz konusu taşların geminin inşaat malzemesi olarak taşıdığı kargosuna ait olmasıdır. Erken Ortaçağ batıkları arasında bu tipte kargo taşıyan bir örnek İsrail’de bulunan Dor 2001/1 batığıdır. Hayfa kentinin güneyinde yer alan Tantura Lagününde bulunan batık MS 6 yüzyıl başlarına tarihlenmektedir. Batığın kargosunu, iç kaplamalar üzerine iki sıra halinde, düzenli istiflenmiş, her biri yaklaşık 45 kg ağırlığında 80 adet taş blok oluşturmaktadır (Mor, Kahanov, 2006: 274-282). Yenikapı 17 Batığında bulunan taşlar ise iç kaplamalar üzerine düzenli yerleştirilmemiş olup, boyutları ve formları birbirlerinden oldukça farklıdır. Üçüncü ihtimal olarak taş blokların gemiye ait olmayıp, gemi battıktan sonra bu alana dökülen inşaat molozları olabileceği düşünülmüştür. Yenikapı kazılarında liman tabanında yer yer dağınık vaziyette bulunan tuğla, mermer vb. çeşitli yapı elemanları da bu görüşü desteklemektedir. Theodosius Limanı’nın bulunduğu alanın moloz dökme yeri olarak kullanıldığına dair tarihi kaynaklar da mevcuttur. Örneğin Erken Bizans döneminde Theodosius Forumundan çıkarılan molozun, Osmanlı döneminde ise alana yakın konumda bulunan Laleli Camii’nin inşaatı esnasında (1760-63) çıkarılan toprak ve molozun bu bölgeye döküldüğü aktarılmıştır (Van Millingen, 2005: 298, İncicyan, 1976: 4-5). Ancak her iki örneğin de kronolojik farklılıklar sebebiyle MS 8-9. yüzyıllara tarihlenen Yenikapı 17 Batığı ile ilişkilendirilmesi oldukça zordur.



Fig.2. Batığın içinde bulunan taşlar

Ahşap Elemanlar

Yenikapı 17 Batığın korunmuş ahşap elemanları 23 eğri, 3 ıstralya, 2'si yumru olmak üzere 13 kaplama sırasından ibarettir. Batığın omurgası, bodoslamaları, üst yapı hakkında bilgi verebilecek küpeşte, kemere, güverte gibi elemanları, dümen, çapa, ıskaç, arma vb. donanımları günümüze ulaşmamıştır. Bu sebeple geminin baş, kıç, iskele ve sancak kısımlarını tanımlayabilmek şimdiye kadar mümkün olmamıştır. Korunmuş ahşap elemanlar batığın karina kısmının iskele ya da sancak tarafına ait bir bölümünü oluşturmaktadır. Batığın batı kenarında yer alan kaplama tahtaları ve yumrunun bodoslamaya raptedildiği orijinal kenarları korunmuştur. Buna göre batı kenarının geminin baş ya da kıç ucunda yer alan bölümü olduğu önerilebilir.

Geminin yapımında kullanılan ağaç türlerinin belirlenmesi amacıyla YK 17'nin mevcut ahşap elemanlarının her birinden alınan örnekler üzerinde İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi'nde cins-tür analizleri gerçekleştirilmiştir. Analiz sonuçlarına göre kaplama, yumru, ıstralya, döşekler ve postalar fıstık çamı, yarım döşekler ise hem kırmızı meşe hem de fıstık çamından kesilmiştir (Akkemik, 2015: 65-67).

Batığın iskeletini oluşturan 23'ü *in situ* olmak üzere toplam 25 eğri belgelenmiştir (Fig.3). Ağaç dallarının doğal kıvrımlarından faydalanılarak kesilen eğrilerin formları düzgün değildir. Genellikle alt kenarları düz, üst kenarları ise pahlı olan eğriler, ölçüleri değişken olmakla birlikte ortalama 6 cm genişliğinde, 8 cm derinliğindedir. Eğri sistemini düzenli ve görece sık aralıklarla yerleştirilmiş, birbirini takip eden döşek, posta (üst) ve ikili yarım döşek sıraları oluşturmaktadır.



Fig.3. Eğriler

Döşek, posta ve yarım döşekler birbirlerine herhangi bir geçme ya da bağlantı elemanı ile birleşmez (Fig.4). Döşekler geminin karına tabanını kaplayacak şekilde yerleştirilmiş, küpeşteye kadar uzanan yan kısımlar ise postalar ile desteklenmiştir. Döşek-posta sıralarını ise omurgadan başlayıp biri iskele diğeri ise sancak bordaya doğru uzanan ikili yarım döşekler takip etmektedir. Bu düzenleme Helenistik dönemden Ortaçağ'a kadar Akdeniz'de bulunan batıklarda yaygın olarak görülmektedir (Steffy 1994: 49-51, Steffy, 2004: 158, Pomey v.d. 2012: 288-289). Yenikapı 11, 23 ve 29 batıklarında da benzer sistemin uygulandığı bildirilmiştir (Kocabaş, 2015: 21, Pulak, 2015: 50). Yarım döşeklerin omurgaya bağlanan kısımlarında alt yüzey hafifçe kertilerek girinti oluşturulmuş ve parçaların bu şekilde omurgaya oturtulması sağlanmıştır (Fig.4). Döşek ve yarım döşeklerin her birinde üçgen biçimli sintine delikleri bulunmaktadır (Fig.4). Döşekler omurgaya daha önceden matkap ya da burğu ile açılan yuvarlak deliklerden geçirilen yaklaşık 0,5 cm kenar uzunluğuna sahip dörtgen kesitli demir çivilerle bağlanmaktadır. Döşek-kaplama bağlantıları da benzer ölçülerdeki demir çivilerle sağlanmıştır. Döşek, yarım döşek ya da postaların üst yüzeylerinde ıstralya ve yumru bağlantıları dışında çivi izi bulunmamaktadır.



Fig.4. Sintine deliği ve alt yüzeydeki girinti (sol), döşek-posta uçları ve dizilimi (sağ)

Batığın karinasına ait 13 kaplama sırası günümüze ulaşmıştır. Burma tahtası tanımlanamamıştır. Kaplamalar ortalama 2,5 - 3 cm kalınlığında, genişlikleri ise 5 - 30 cm arasında değişmektedir. Batığın korunmuş uzunluğunun az olması kaplama birleşmelerinin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. İyi korunmuş durumdaki en iyi örnek SK-3 numaralı kaplamanın batı ucunda yer alan üç kenarlı pariledir (Fig.5). Söz konusu parilenin birleşme noktaları iki farklı eğrinin altına denk gelerek, kaplamalar bu noktalardan eğrilere raptedilmiştir. SK-6 numaralı kaplamada ise çok iyi korunmamış olmakla birlikte, muhtemel bir sokra birleşme bulunmaktadır (Fig5). Her iki parile tipinin benzerleri Serçe Limanı 11. yüzyıl batığında da bir arada görülmektedir (Matthews & Steffy, 2004:107-108). Yenikapı 17 batığı kaplamalarının kenarlarında, parile ve birleşme noktalarında kavela-zıvana, kama vb. kenar bağlantı elemanları kullanılmamıştır. Kaplamalar sadece dıştan çakılan demir çiviler yardımıyla eğrilere bağlanmaktadır. Hemen hemen tüm kaplamaların tüm yüzeyleri boyunca görülen belirgin testere izleri, kaplamaların ağaç kütüklerinden muhtemelen kol hızarı ile kesilerek elde edildiğine işaret etmektedir. Geminin kabuğunu oluşturan kaplamalardan 11 ve 13 numaralı sıralar yumru olarak tanımlanmıştır. İskeleti dıştan çepeçevre sararak destekleyen yumrular kaplamalara göre daha kalın olup, tekne iskele ya da diğer teknelere yanaşırken tampon işlevi görerek kabuğun zarar görmesini engeller (MEGEP, 2011: 48). Özellikle 11. Sırada yer alan ilk yumru, yaklaşık 30 cm genişliği ve 14 cm kalınlığıyla istisnai bir örnektir. Bu yumrunun batı ucuna doğru, iç yüzeyi boyunca belirgin bir yanık izi bulunmaktadır. Yanık izi, bu masif ahşabın geminin kıvrımlı formuna uygun hale getirilmesi için ısıtılarak bükülmesi esnasında oluşmuş olmalıdır.



Fig. 5. Üçkenarlı parile (sol) ve sokra (sağ)

Batığın ahşap elemanları arasında korunmuş uzunlukları 2,35 - 4,45 metre arasında değişen 3 adet ıstralya bulunmaktadır (Fig.6). İstralyalar hemen hemen yarım daire kesitli ancak üst yüzeyleri kabaca tesviye edilmiştir. Her biri demir çivilerle eğrilere bağlanan ıstralyalar baştan kıça kadar posta ve döşekleri birbirine bağlayarak gemi iskeletini uzunlamasına desteklemektedir.



Fig.6. İstralyalar

Değerlendirme ve Sonuç

Theodosius Liman'ında bulunarak MS 8-9. yüzyıllara tarihlenen Yenikapı 17 batığının taşıdığı yükü ile birlikte bulunmamış olmasına rağmen ticaret gemisi olduğu önerilebilir. Batığın dönemin ticaret gemilerinin karakteristik düz dipli ve yuvarlak gövdeli formuna sahip olması bu öneriyi desteklemektedir. Bizans tarihi kaynaklarında çeşitli tipte ticaret gemilerine *emporeutika*, *pragmateutika*, *fortega*, *sagenas*, *saktouras*, *katenas*, *koutroubia*, *koumparia* gibi isimlerle atıf yapılmıştır (Balaska & Selenti, 1998: 68). Ancak bu kaynaklarda gemilerin teknik özellikleriyle ilgili detaylı bilgiler yer almadığı için Yenikapı 17 batığının hangi tipte bir kargo gemisi olduğunun kesin olarak tanımlanması mümkün değildir. Geminin yelken ve dümen donanımı ile ilgili kanıtlar da günümüze ulaşmamıştır. Ancak özellikle erken ortaçağ ikonografisinde ticaret gemilerinin sıklıkla üçgen formu latin yelkeni ile tasvir edildiği gözlenmektedir. Latin yelkeni, antik dönemde yaygın olarak kullanılan ancak MS 6. yüzyıldan itibaren ikonografik kayıtlarda hemen hemen hiç görülmeyen kare yelkene oranla rüzgâr üstüne daha yakın ve daha hızlı seyir imkânı sağlamaktadır (Castro v.d., 2008: 347-348, Polzer, 2008: 241-246). Arkeolojik kanıtların yetersizliği sebebiyle Yenikapı 17'nin de dönemin ikonografisine uygun olarak latin yelkeniyle hareket ettirildiği, iskele ve sancak kıç omuzluğa yerleştirilen birer dümen küreğiyle de idare edildiği ancak varsayılabilir.

Arkeolojik gemilerin menşei taşıdıkları kargo, mürettebata ait kişisel eşyalar ve diğer arkeolojik buluntular, yapım geleneği, batığın bulunduğu lokasyon ve botanik analizlerden alınan verilerin bütüncül olarak değerlendirilmesiyle bazı koşullarda saptanabilir. Bu verilerin tekil olarak ele alınması ise yanıltıcıdır. Örneğin gemi yapıldığı yerden uzak bir bölgede batmış, imal edildiği ağaç ithal edilmiş ya da kargosu başka bir bölgeden yüklenmiş olabilir. Ayrıca gemiler; satın alınma, savaş ganimeti olarak elde edilme gibi çeşitli yollarla el değiştirerek inşa edildikleri bölgeden bağımsız kullanılabilirler (Adams, 2001: 197, Mc Grail, 2001: 10). Kargosu ve batık konteksi ile kesin olarak ilişkilendirilebilecek arkeolojik kanıtların yokluğu sebebiyle Yenikapı 17 batığının menşei hakkında bilgi verebilecek

yegâne veri gemi ahşaplarının cins-tür analizlerinden elde edilmiştir. Buna göre geminin inşasında başlıca tür olarak fıstık çamının (*pinus pinea*) kullanıldığı saptanmıştır. Bu türün günümüzde Ege-Akdeniz kıyıları başta olmak üzere Anadolu'nun yanı sıra, Lübnan, Yunanistan'ın Ege kıyıları, İtalya'nın batı kıyıları, Sardunya, Sicilya, Güney Fransa, İber yarımadasına kadar geniş bir yayılım alanı bulunmaktadır. Yapılan çalışmalar fıstık çamının Akdeniz'in hem doğusunda hem de batısındaki bu doğal yayılımının prehistorik dönemlere kadar takip edilebildiğini kanıtlamaktadır (Martinez &Montero, 2004: 1-18, Orman Atlası, 2013: 44). Bu sebeple YK 17'nin inşa edilmiş olabileceği muhtemel bölgenin bu geniş coğrafya içinde belirlenmesi oldukça zordur.

YK 27'nin 8, 20 metrelik bir bölümü korunabilmiştir. Geminin orijinal boyutlarının belirlenmesi için yapılan restitüsyon çalışmaları halen devam etmektedir. Ön çalışmalara göre geminin korunmayan doğu yönündeki kısmında yer alan E21 numaralı yarım döşegin gövde altı açısının yaklaşık 11 derece olduğu belgelenmiştir. Genellikle düz dipli ve yuvarlak gövdeli olan çağdaş gemilerde bu açı geminin ortasında yer alan mastori eğrisinde son derece düşüktür. Böylece E21 numaralı eğriye kadar olan yaklaşık 6 metrelik kısmın geminin tam boyunun henüz yarısı dahi olmadığı anlaşılmaktadır. Buna göre geminin tam boyunun 15 metreden daha az olamayacağı hesaplanmıştır.

Akdeniz'de gemi yapım teknikleri kabuk, kabuk-ilk ya da kabuk bazlı ve iskelet, iskelet-ilk ya da iskelet bazlı olmak üzere iki temel gruba ayrılmaktadır. Kabuk yöntemi iskelet tekniğinden daha önce kullanılmaya başlanmıştır. Kabuğu oluşturan kalın kaplama tahtaları kenar bağlantı elemanları kullanılarak birbirlerine kenetlenir ve ilk olarak kabuğun tümü ya da bir kısmı inşa edilir. Kenar bağlantılarında genellikle kama-zıvana tipi geçmeler kullanılır. Kaplamaların karşılıklı kenarlarına açılan derin zıvanaların içine kamalar yerleştirilerek kaplamalar birbirine kenetlenir. Bu kenetler bazı durumlarda üstten çakılan küçük kavelalarla da kilitlenmektedir. İskeleti oluşturan döşek, posta ve diğer yapı elemanları inşa edilen kabuğa sonradan yerleştirilerek yapı güçlendirilir. Bu yöntemin kullanıldığı gemilerde gövde formunu kabuğu oluşturan kaplama tahtaları dikte eder. Gövdenin mukavemeti büyük ölçüde kabuğa dayanırken iskeleti oluşturan eğriler ikincil işlev görmektedir. İskelet tekniğinde ise geminin kabuğu oluşturan kaplamalardan önce eğrilerin bir kısmı ya da tümü omurgaya sabitlenerek ilk önce geminin iskeleti inşa edilir. Eğriler sık ve düzenli aralıklarla dizildikten sonra iskelet; iç omurga, ıstralya ve yumrular gibi uzunlamasına destek elemanlarıyla güçlendirilir. Kaplama tahtaları ise gemi iskeletinin kısmen ya da tamamen oluşturulmasından sonra eğrilere çivilenir. Bu durumda kabuk tekniğinin tersine, form ve mukavemeti belirleyen ana unsur eğriler ve diğer destekleyici parçaların oluşturduğu iskelettir. İskelet tekniği malzeme seçiminde esneklik sağlarken, işgücü ve inşa süresi açısından kabuk-ilk tekniğine oranla avantajlı olup, daha gelişmiş bir ön tasarım süreci gerektirir ve gemi mühendisliğinin daha ileri bir seviyesini temsil eder. Kabuk tekniğinin çeşitli varyasyonları Uluburun Geç Tunç Çağı batığı, Girne ve Ma'gan Michael Klasik dönem batıkları, Yassıada Geç Roma dönemi batığı gibi birçok örnekle MS I. bin ortalarına kadar temsil edilmektedir. Bu dönem sonrasında ise özellikle kabuk tekniğiyle özdeşleşmiş olan kenar bağlantı elemanlarının kullanımının giderek azaldığı ve iskelet tekniğine geçiş sürecinin başladığı yaygın bir kanıdır (van Doorninck, 1976, Steffy,

1985, Steffy, 1991, Steffy, 1994, Kahanov, 2002, Pulak, 2002, Hocker, 2004, Pomey v.d., 2012). Yenikapı'da aynı döneme tarihlenen gemiler arasında hem kavela zıvana tipinde kaplama kenar bağlantılarına sahip gemiler hem de kenar bağlantıları bulunmayan gemilerin olması çeşitli tekniklerin eş zamanlı olarak kullanıldığını gösteren karmaşık bir geçiş sürecine işaret etmektedir. Yenikapı 17 batığı konstrüksiyon özellikleri de bu teknolojik dönüşümün detaylarını açıkça yansıtmaktadır. YK 17'nin kaplama kenarlarında bağlantı elemanı bulunmaması, mevcut döşek ve yarım döşeklerin omurgaya çivilendiğine dair kanıtların bulunması, eğrilerin düzenli aralıklarla yerleştirilmiş olması, iskeletin masif yumru ve ıstralyalarla desteklenmiş olması geminin iskelet tekniği ile yapılmış olabileceğini akla getirebilir. Ancak eğrilerin yerleştirilmesinde kullanılan birbirini takip eden döşek, posta, yarım döşek sıralarından oluşan düzenleme kabuk tekniği ile inşa edilmiş Klasik Çağ batıklarında da görülmektedir. Döşek, yarım döşekler ve postaları birbirlerine birleştirilmemiş ve çivilenmemiş olması da iskeleti zayıflatmaktadır. YK 17'nin kaplama birleşmelerinde hem sokra hem de üç kenarlı parileler kullanılmıştır. Sokralar genellikle iskelet tekniğine atfedilmektedir. Kabuk tekniği ile inşa edilen gemilerde ise genellikle diyagonal parileler kullanılmaktadır. Bu yöntemle kaplama birleşmeleri dolayısıyla da kabuk üzerindeki baskı daha geniş alana yayılarak kabuğun mukavemeti artırılır (Steffy, 1982: 70-71). Yenikapı 17 batığında diyagonal parileler kullanılmamış ancak tüm birleşmelerde sokra kullanılmak yerine üç kenarlı parileler tercih edilerek kabuk üzerindeki baskı benzer bir anlayışla azaltılmıştır. Böylelikle elde edilen veriler ve konstrüksiyon özellikleri ışığında Yenikapı 17'nin tamamen kaplama ya da iskelet tekniğinde inşa edildiğini öne sürmek mümkün değildir. Gemi büyük olasılıkla her iki tekniğe özgü pratiklerin bir arada uygulandığı geçiş dönemi özelliklerini yansıtan karma bir yapım felsefesiyle inşa edilmiştir.

Katkı Belirtme

İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü ve İÜ. Yenikapı Batıkları Projesi Başkanı Prof. Dr. Ufuk Kocabaş'a bu çalışmaya verdikleri izin ve katkıları için teşekkür ederim. Bu araştırma İstanbul Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından, 2294, 3907, 7381 ve 12765 numaralı projeler kapsamında desteklenmiştir.

KAYNAKLAR

- Adams, J. 2001. "Ships and Boats as Archaeological Source Material, *World Archaeology*, 32.3: 292-310.
- Akkemik, Ü. 2015. *Yenikapı Batıkları Cilt II: Yenikapı Batıklarının Ahşapları*, Ege Yayınları, İstanbul.
- Balaska, N., N. Selenti. 1997. "On the Trade Routes", *Journeys On the Seas of Byzantium*, ed. D. Zafiropoulou, Publication of Hellenic Ministry of Culture Directorate of Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 54-69.
- Castro, F., N. Fonseca, T. Vacas, F. Ciciliot, 2008. "A Quantitative Look at Mediterranean Lateen and Square Rigged Ships (Part 1)", *IJNA*, 37.2: 347-359.
- Hocker, F. 2004. "Shipbuilding: Philosophy, Practice and Research", *The Philosophy of Shipbuilding: Conceptual Approaches to the Study of Wooden Ships*, eds. F. Hocker, C.A.Ward, Texas A&M University Press, College Station, 1-11.
- İncicyan, P.G. 1976, *18. Asırda İstanbul*, çev. H.D. Andreasyan. İstanbul.
- Kahanov, Y. 2002. "The Sewing System in the Ma'agan Mikhael Ship", *7th International Symposium on Ship Construction in Antiquity Proceedings, Volume I, Pylos 1999*, ed. H. Tzalas, Athens, 437-444.
- Kızıltan, Z. 2010. "Marmaray-Metro Projeleri Kapsamında Yapılan Yenikapı, Sirkeci ve Üsküdar Kazıları", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*, ed. U. Kocabaş, İstanbul, 1-16.
- Kocabaş, 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.
- Mango. C. 2001. "The Shoreline of Constantinople in the Fourth Century", *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden, Boston, Köln, Brill, 17-28.
- Martinez, F., G. Montero. 2004. "The Pinus pinea L. woodlands along the coast of Southwestern Spain: Data for a new geobotanical interpretation", *Plant Ecology*, 175:1-18.
- Matthews, S. D., J.R. Steffy. 2004. "The Hull Remains", *Serçe Limanı, An Eleventh-Century Shipwreck, Volume 1: The Ship and Its Anchorage, Crew, and Passengers*, eds. G.F. Bass, S.D. Matthews, J.R. Steffy, F.H. van Doorninck Jr. Texas A&M University Press, College Station, 81-122.
- McGrail, S. 2001. *Boats of the World*. Oxford University Press.
- Mor, H., Y. Kahanov. 2006. "The Dor 2001/1 Shipwreck, Israel- A Summary of the Excavation", *IJNA*, 35. 2, 274-289.
- Muller-Wiener, W. 1998. *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Limanları*, çev. Erol Özbek, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Orman Genel Müdürlüğü. 2013. *Orman Atlası*. Ankara.
- Özsait-Kocabaş, I., U. Kocabaş. 2008. "Yenikapı Batıklarında Teknoloji ve Konstrüksiyon Özellikleri: Bir Ön Değerlendirme", *Yenikapı Batıkları Cilt 1: Yenikapı'nın Eski Gemileri*, ed. U. Kocabaş, Ege Yayınları, İstanbul, 97-186.

- Perinçek, D. 2010. "Yenikapı Kazı Alanı'nın Son 800 Yıllık Jeo-Arkeolojisi ve Doğal Afetlerin Jeolojik Kesitteki İzleri", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*, ed. U. Kocabaş, İstanbul, 191-218.
- Polzer, M. 2008. "Toggles and Sails in the Ancient World: Rigging Elements Recovered from the Tantura B Shipwreck, Israel", *IJNA*, 37.2: 225-252.
- Pomey, P., Y. Kahanov, E.Rieth. 2012. "Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems and Future Research", *IJNA*, 41. 2: 235-314.
- Pulak, C. 2002. "The Uluburun Hull Remains", *Tropis VIIth International Symposium on Ship Construction in Antiquity, Pylos 1999 Proceedings Vol. II*, ed. H. Tzalas Athens, 615-636.
- Pulak, C., R. Ingram, M. Jones. 2015. "Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: an introduction", *IJNA*, 44.1: 39-73.
- Steffy, J.R. 1982. "The Reconstruction of the 11th century Serçe Liman Vessel: A Preliminary Report", *IJNA*, 11.1:13-34.
- Steffy, J.R. 1985. "The Kyrenia Ship: An Interim Report on its Hull Construction", *American Journal of Archaeology*, 89: 71-101.
- Steffy, J.R. 1991. "The Mediterranean Shell to Skeleton Transition: A Northwest European Parallel", *Carvel Construction Technique: Skeleton-First, Shell-First. Proceedings 5th International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Amsterdam 1988*, eds. H. R. Reinders, K. Paul, Oxford: 1-9.
- Steffy, J.R. 1994. *Wooden Shipbuilding and the Interpretation of Shipwrecks*, Texas A&M University Press, College Station.
- Steffy, J.R. 2004. "Construction and Analysis of the Vessel" *Serçe Limanı, An Eleventh-Century Shipwreck, Volume 1: The Ship and Its Anchorage, Crew, and Passengers*, eds. G.F. Bass, S.D. Matthews, J.R. Steffy, F.H. van Doorninck Jr. Texas A&M University Press, College Station: 153-171.
- Türkmenoğlu, E. 2012. "Preliminary Report on the Yenikapı 17 Shipwreck Found in the Harbour of Theodosius, Istanbul", *Between Continents. Proceeding of the Twelfth International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Istanbul 2009*, ed. N. Günsenin, İstanbul: 121-125.
- Van Doorninck, JR. F.H. 1976. "The 4th century wreck at Yassı Ada: An interim report on the hull", *IJNA*, 5.2: 115-131.
- Van Millingen, A. 1899. *Byzantine Constantinople: The Walls of the City and Adjoining Historical Sites*, London.

ESKİŞEHİR KENTİNİN ESKİ SİT ALANLARI VE FONKSİYONEL ÖZELLİKLERİ (İLK ÇAĞDAN CUMHURİYETE KADAR)

GAYE ERTİN

Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü
Bölgesel Coğrafya Anabilim Dalı
gertin@istanbul.edu.tr

Öz

Eskişehir'in yerleşim tarihi Paleolitik döneme kadar uzatmak mümkündür. Antik çağlarda ve Ortaçağda Dorylaion adıyla tanınan Eskişehir ile ilgili ön bilgi, batı Anadolu'da önemli bir medeniyet kuran Friglere uzanır. Şehir, Eretria Doryleos tarafından kurulmuştur. Çeşitli yazarlar, şehrin ilk kurucu yeri olarak Karacaşehir, Şarhöyük ve bugünkü pazar alanının bulunduğu üç farklı yerin varlığına dikkat çeker. Görüşümüze göre kentin en eski yeri şimdi Köprübaşı olarak anılan pazar alanındadır. Roma İmparatorluğunun ikiye bölünmesiyle şehir Bizanslıların egemenliğine girdi ve termal suları vasıtasıyla rekreasyonel bir önem kazandı. 1071 yılından sonra Anadolu'da Türk fethi ve hakimiyetini takiben şehir Bizanslılar ve Türkler arasında el değiştirdi ve 1175 Karacaşehir'e taşınarak bir kale kente dönüştü. Selçukluların 13. yüzyılda gerilemesinin ardından kent Osmanlıların eline geçti ve Osmanlı İmparatorluğunun ilk yerleşilen alanlarından biri oldu. 1877-78 arasındaki göçlerden sonra ve 1894 yılında Berlin-Bağdat demiryolunun açılmasıyla şehir çok canlı bir hale kavuştu. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kent, Kurtuluş Savaşı sırasında batı cephesinin üssü haline geldi ve 1921 ise Yunan kuvvetlerinin eline geçti. 2 Eylül 1922'de özgürlüğüne kavuştu ve 1925'te bir ilçe merkezi haline geldi.

Anahtar Kelimeler: Dorylaion (Doryleaum), Selçuklu Türkleri, Bizanslılar, Odunpazarı, Osmanlı İmparatorluğu Berlin-Bağdat demiryolu.

OLD CITY AREAS AND FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OF ESKİŞEHİR CITY (FROM THE FIRST ERA TO THE REPUBLIC)

Abstract

It is possible to prolong the age of settlement in Eskişehir, a city with a long historical past as far back as the paleolithic period. Preliminary information concerning Eskişehir known as Dorylaion (Doryleaum) in ancient times and middle ages, falls to the time of Phrygians who established an important civilization in the western Anatolia. The city was founded by Doryleos of Eretria. Various authors have pointed to the presence of three different sites, namely, Karacaşehir, Şarhöyük and the present market area as the first founding place of the city. In our opinion oldest location of the city is at the market area now called Köprübaşı. Upon dividing of the Roman Empire into two the city fell under the rule of Byzantians and gained importance as recreational place with its thermal waters. Following the Turkish conquests and dominancy in Anatolia after 1071, the city frequently changed sides between Byzantians and Turks for sometime and then in 1175 moved to Karacaşehir and turned into a stronghold place. Upon its capture by Seldjuk Turks when the Byzantine Empire weakened, the city moved to the place now called "Odunpazarı". With the decline of Seldjuchs in the 13 th century, the city fell to the Ottoman forces and became one of the first settling places of the Ottoman Empire. The city became activated following migrations in 1877-78 and especially with the opening of the Berlin-Baghdad railroad in 1894. The city after the 1st World War became a base for western front during Turkish Independence War and fell to the Greek forces in 1921. The city was liberated in September 2, 1922 and became a district center

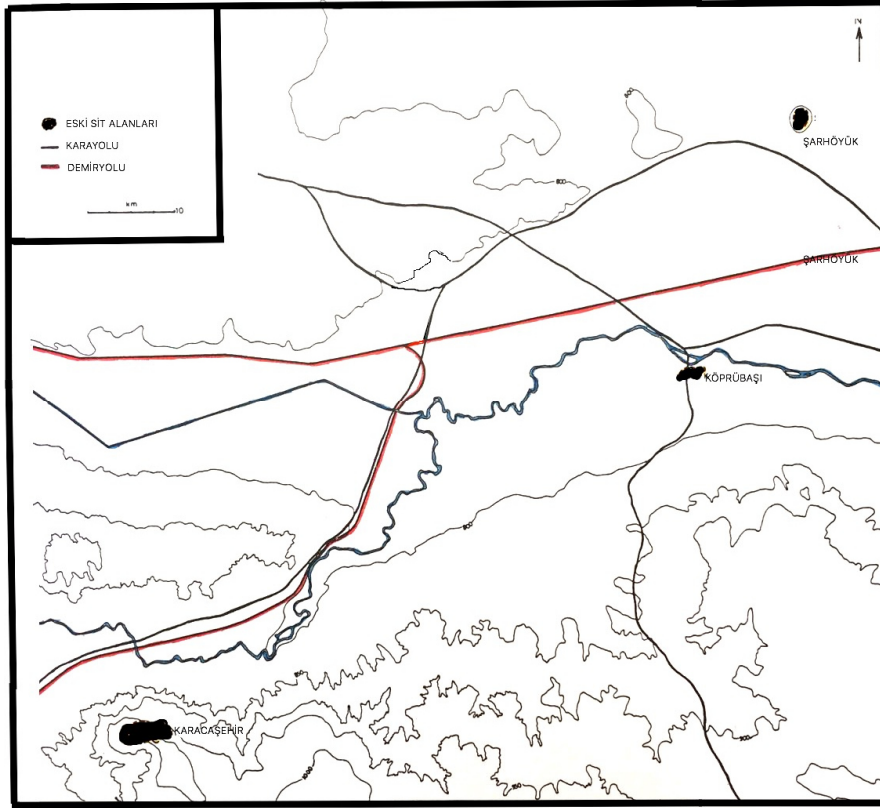
Key Words: Dorylaion (Doryleaum), Seldjuk Turks, Byzantians, Odunpazarı, Ottoman Empire, Berlin-Baghdad railroad.

Giriş

Eskişehir, tarihi dönemler içinde Anadolu'daki ünlü merkezlerden biri olmuştur. İlk ve ortaçağlarda adı Dorylaion veya Doryleaum olan kentin eski sit alanı ile ilgili üç farklı yerden söz edilmektedir. Çeşitli kaynaklarda şehrin şimdiki çarşı yakınında sıcak su kaynakları civarında veya buranın kuzeydoğusunda ova ortasındaki Şarhöyük'te yada güneybatısındaki Karacaşehir'de kurulduğu yönünde farklı görüşler vardır.

Dorylaion'un eski sit alanının dar Porsuk vadisini kontrol eden bugün de harabelerin bulunduğu tepelik bir alan olan Karacaşehir üzerinde kurulduğunun ileri süren Diest buradaki kalenin inşa tarihini kesin olarak saptayamamakla birlikte kale surları dışında doğuya doğru uzanan bina izlerine dayanarak burada büyük bir ikamet sahasının varlığını iddia etmekte ve daha sonra kent halkının düzenin sağlandığı Roma döneminde sıcak su kaynaklarının bulunduğu ovaya indiğini belirtmektedir (Diest,1889:53). Ramsay Karacaşehir'in Romalılar döneminde yapıldığını iddia etmektedir(Ramsay,1890:81-90).

Doryleaum'un ilk merkezinin Porsuk vadisinin sol tarafında hemen hemen ovanın ortasında yer alan Şarhöyük'te olduğunu ileri süren, Körte, Radet, Kinnier ve Lucas gibi araştırmacılar ise burada büyük bir akropolün varlığından söz etmektedir. Ancak Diest (Diest 1890:51-53) eserinde Şarhöyük'ün 20-30 kadem yükseklikte, çevresinin de 400 adım kadar küçük bir tepe olduğunu geçmişin parlak şehri Doryleaum'un bu kadar küçük bir alan üzerinde kurulamayacağını iddia etmekte ve buranın tali bir nüve olabileceğini belirtmektedir.



Figür 1:Eskişehir Kentinin Eski Sit Alanları

Dorylaion'un bugünkü çarşı içinde sıcak su kaynakları yakınında kurulduğunu iddia eden Leake ve Ramsay gibi araştırmacılar ise Romalı tarihçilerin yazıtlarına dayanarak şehrin Tymbros ve Tembrogios (Porsuk Çayı), ile Hermos ve Bathys (Sarısu) arasındaki ovada, içiminin iyi olduğu soğuk ve sıcak su kaynakları civarında kurulduğunu iddia etmektedir. Gerçekten de bu konudaki yazıtların daha gerçekçi olduğuna dayanarak ve bu kesimin, kuruluş yeri olarak seçilmesinde elverişli bir koşullara sahip olduğu da düşünülerek, şehrin en eski sit alanını sıcak su kaynakları civarında göstermek en uygun yaklaşımdır. Ancak kent değişen koşulların etkisiyle tarihi dönemler içerisinde yerini değiştirmiştir. Nitekim Türklerin Anadolu'yu ele geçirmesi ile başlayan akınlar döneminde ovanın savunmada güçlükler yaratması nedeniyle Ramsay'in de belirttiği gibi Porsuk vadisini kontrol eden Karacaşehir'e çekilmesi ve bir kale kent görünümü alması ihtimal dahilindedir. Bununla birlikte Türklerin sahaya egemen olması ile yeniden eski alanın kullanıldığı da bir gerçektir. Ancak bu dönemde gerek Porsuk'un oluşturduğu taşkınlardan ve çevresindeki bataklıklar ile bu bataklıkların sebep olacağı sıtmadan korunmak, gerekse çevreyi dışardan gelebilecek tehlikelere karşı kontrol altında tutabilmek için bu defa eski sit alanının biraz daha güneyinde plato yamacının hemen önünde Odunpazarı adı verilen sahada yeni bir nüve oluşturulmuştur. Daha sonra değişen koşullar ile Porsuk çayı çevresinde ikinci bir nüve oluşmuş ve tekrar ovaya kuzeye doğru bir gelişme başlamıştır.

İlkçağda Eskişehir

İlkçağda kentin yerleşim sahasının büyüklüğü ve sınırları hakkında bilgi mevcut değildir. Bununla birlikte yerleşimin niteliği, kullanım biçimi ve fonksiyonel özelliği günümüzden oldukça farklıdır. Kentin bugünkü yerleşim sahasının çevresinde yapılan kazılarda üst Paleolitik döneme ait araç ve gereçler bulunmuştur. Ancak yerleşimin yaşını neolitik ve kalkerolitik döneme kadar uzatmak daha uygun olur. Hititlerin de bu sahada birtakım yerleşmeler kurdukları bilinmektedir. Ancak ilk ve ortaçağlarda Dorylaion(Doryleaum) ismi ile tanınan Eskişehir kentine ait bilgiler Batı Anadolu'da büyük bir uygarlık kuran Frigler dönemine rastlamakta ve şehrin Eretria'lı Doryleos tarafından kurulduğu kabul edilmektedir. (Wissowa, 1577-1578 345). Nitekim M.Ö. 6. Yüzyılda Yunan Kültürü ile ilişki kuran kent, Peutinger'in Tabularında Nikea (İzmit) Amarion yolu üzerinde ve Phrygia Epiktetos sınırları içinde gösterilmiştir(Darkot, 1945: 384). Kent hakkında bilgi veren çeşitli kaynaklarda (Doryleaum, kaplıcaları ile ünlü önemli yolların düğüm noktasında yer alan bir kent olarak tanımlanmış, ancak o döneme ait fonksiyonel özellikleri hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir (Strabo; 1930:505). Bununla birlikte Friglerin yaşamına ait birtakım bilgilerin oluşu Doryleaum kentinin bu kültür ve uygarlığın küçük bir modeli olduğu yolunda bir görüş de kazandırmıştır. Gerçekten de Friglerin ticarete konu olacak derecede ileri tarım yöntemleri geliştirmiş olmalarının yanı sıra, dokumacılık, orman ürünleri, madencilik alanında da ileri düzeyde oldukları bilinmektedir. Bu bilgilere bağlı olarak Frigler dönemindeki Doryleaum kentinin özellikleri ortaya konabilir. Öncelikle, şehrin tarımsal potansiyeli yüksek bir ovanın içinde yer alması, Friglerin kültür bitkileri üretimi bakımından gelişmiş bir ulus olmaları ile birleşirse, Doryleaum'un ilkçağda tarımsal özellikleri ağır basan bir kent yapısı kazandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra kentin relief faktörü yönünden ulaşım elverişli bir yerde kurulmuş olması, bu ürünlerden elde edilen

artı ürünün değerlendirilmesini sağlamış, başka bir deyişle ticari fonksiyonunu geliştirmiştir.

Frig devletinin yıkılmasından sonra sırası ile Lidyalıların, Perslerin ve İskender'in eline geçen kentin o döneme ait özellikleri hakkında sağlıklı bilgiler mevcut değildir. Ancak kentin bu derece sık istilaya uğramış olmasının sebebi Frigler döneminde kurulan görkemli yaşamın devam ettiği yolundaki bir görüşle açıklanabilir. Daha sonraki yıllarda Romalıların eline geçen kent, Roma İmparatorluğu ikiye ayrılıncaya kadar bu devletin sınırları içinde kalmıştır. Kentin Romalılar döneminde ticari fonksiyonunun çok gelişmiş olduğu Romalı tarihçilerin yazıtlarından anlaşılmaktadır.

Ortaçağda Eskişehir

Roma İmparatorluğunun ikiye ayrılması ile başlayan Ortaçağ boyunca uzun süre Bizans devletinin yönetiminde kalan kent, zaman zaman çeşitli istilalara uğramış, ancak dış baskıların olmadığı dönemlerde de ilkçağdan ortaçağa taşıdığı özelliklerini devam ettirmiş ve değişen koşullara bağlı olarak yeni bir takım fonksiyonlar da kazanmıştır.

Bizanslılar dönemi ile Hristiyanlaşma sürecine giren kentte, sosyal yapıda önemli bir değişim yaşanarak kentsel fonksiyonlar (imalat, tarım, ticaret vb.) büyük ölçüde kiliselerin kontrolüne girmiştir. Ancak Bizanslılar döneminde, Doryleum ilkçağda kazandığı özellikleri hemen hemen hiç değiştirmeden devam ettirmiştir. Kent yine tarım ile kurduğu ilişkiyi sürdürmüş, imalat faaliyeti devam etmiş ve ticaret ekonomik yapının temelini oluşturmuştur. İstilalara maruz kalmadığı dönemlerde ise havanın güzelliği ve sıcak su kaynaklarının varlığı ile Bizans İmparatorluğu'nun avlanma, dinlenme ve sayfiye şehri olmuştur(Tunçdilek, 1957:36). Başka bir deyişle kent, Bizanslılar döneminde rekreasyonel bir özellik kazanmıştır. Ancak Bizanslılar döneminde kentin, zengin ve görkemli yaşamı, Anadolu'ya başlayan İran ve Arap akınları sırasında büyük ölçüde gölgelenmiştir.

Arap yazılı eserlerinde adı Edruliye veya Dorilee olarak geçen kent, Bizans ordularının kendilerini Arap ve Türk ordularına karşı savunmaları sırasında önemli rol oynamış ve savaşlar sırasında geniş ova, Bizans ordularının toplanma yeri olmuştur (İbn_Hurdezbek, 1889:109-110). Ancak Bizans ordularının tüm savunmalarına karşın kent 708 tarihinde al-Abbas binal-Valid tarafından işgal edilmiştir(Darkot, 1945: 385) bunu Hasan Bin Kahtaba'nın 778 yılındaki akını izlemiştir. (Darkot, 1945:385).Bu tahrip ve istila hareketleri kentin ticari yaşamında büyük krizler yaratmış ve ticari hayatın bozulmasına neden olmuştur. Arapların istilacı hareketlerinden sonra 1071 yılındaki Malazgirt savaşına kadar geçen dönem boyunca kent sakin bir yaşam sürmüştü ancak bu uzun dönem boyunca yapısında ne gibi değişim olduğu ise karanlıkta kalmıştır.

Anadolu'nun Selçukluların eline geçmesi ile yeniden başlayan savaş dönemi sırasında kent 1094 yılında Selçuklular tarafından büyük ölçüde tahrip edilmiş ve işgale uğramıştır.(Comnene ,1945:97) Bu savaşı 1097 yılında Godefroy de Bouillon ve Bohémond komutasındaki iki haçlı ordusu ve Selçuklu hükümdarı I.Kılıçarslan komutasındaki Dorylaion savaşı izlemiştir. (Diest, 1889: 51-53) 1147 tarihinde İmparatorluk Konard'ın komutasındaki haçlı birliklerinin yenilgiye uğradıkları araştırmacılar tarafından dile

getirilmiştir (Diest,1889:53). Ramsay Selçukluların işgali sırasındaki Doryleaum'u anlatırken şunları söylemektedir:

XI yüzyılın sonlarına doğru Dorylaion Söğüt'ün kuzeyindeki bir noktaya kadar bütün askeri yol ile beraber Selçuklu Türklerinin eline geçti. 1175'te Türk kuvvetlerini kati surette yenmeye karar veren Manuel, büyük bir gayret sarf ederek biri Frigya'nın güneyinde Soublaion'dan diğeri Dorylaion'dan geçen eski iki yolu orduları için tekrar açmayı başardı ve askerlerini toplayarak Dorylaion üzerine yürüdü. Cinnamus eserinde şehrin Asya'nın en büyük merkezlerinden bir olmak itibarıyla sahip olduğu önemi, güzel iklimini, verimli topraklarını, balıkla dolu deresini, önemli bir miktar tutan nüfusunu, hamamlarını ve Türklerin yaptığı büyük tahribatı anlatır. Bu şehrin yanı başında 2000 kadar göçebenin yaşadığını ifade eder. Manuel bu harap şehri ihyaya teşebbüs etmedi, biraz ötede yeni bir yer seçti. Bu seçilen yer Eskişehir'in 6 mil kadar güneybatısında bugünkü Karacaşehir kalesinin bulunduğu sahadır. Kalenin mimarisi Bizans tarzında olup yaylanın Tembris vadisinin güneyine uzanan ıssız bir yerindedir. (Ramsay,1890:223)"

Eskişehir konum itibarıyla savunmaya elverişli ise de, su temini oldukça güçtü. 1175 yılında Manuel Komnenos II.Kılıçarslan'ı püskürterek, bugünkü Karacaşehir'in bulunduğu plato üzerindeki kaleyi yeniden inşa ettirmiş, ancak alınan tüm önlemlere karşın Bizans İmparatorluğu'nun zayıflamış olması nedeniyle kent bu tarihten çok kısa bir süre sonra Selçukluların eline geçmiştir.

Dorylaion harabelerinden dolayı adı Eskişehir olarak değiştiği tahmin edilen kent, Selçuklular dönemi ile birlikte önemli bir gelişme sürecine girmiştir. Nitekim Hıristiyan halk eskisi gibi sanat ve zanaatle uğraşmış, Türkler ise ticaret ve mülk sahipliğini üstlenmişler, kentin içinde çeşitli mimari yapılar ile önemli değişiklikler gerçekleştirmişlerdir. Nitekim dönemde 1267 yılında III. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında yapılan Alaeddin Camii Selçuklular döneminden kalma başlıca yapıdır. Bu eserin kent açısından taşıdığı bir başka özellik de Odunpazarı'nda yer alması sebebiyle bugünkü Eskişehir'in ilk çekirdek yerleşme sahasını göstermesidir.

Kentin Selçuklulara dönemindeki gelişmesi ve görkemli yaşamı 1243 yılına kadar sürmüş bu tarihte Selçukluların Moğollara yenilmesi ile başlayan karmaşa dönemi boyunca şehir büyük tahribe uğramıştır. Nihayet 1262'de İlhanlılar döneminde, harabe halinde olan kent, Cacaoğlu Cebrail Bey tarafından yeniden inşa edilmiştir(Togan, 1946:309-310).

XIII. yüzyıl ortalarında Selçuklu Devletinin çok zayıfladığı dönemlerde, Eskişehir ve çevresi Selçuklu Sultanı Gıyasettin Mesut II tarafından Ertuğrul Bey'e verilmiştir. Kent daha sonra Ertuğrul Beyin oğlu Osmanlı Devletinin kurucusu olan Osman Bey'in yönetimine girmiş ve Bizans'a karşı yöneltilen savaşlar sırasında bir üs hizmeti görmüştür. Bu biçimde merkezi Eskişehir olan Sultanönü Sancağı Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk yerleşim sahası olmuştur. Bu düşünceye göre "Eskişehir" adı Osmanlıların kuruluş döneminde sarayın "Yenişehir"e taşınması üzerine Sultan Osman tarafından verilmiştir (Gürol, 1949: 99).



Figür 2: Anadolu Selçuklu Devleti döneminden kalan ve kentin en eski yerleşim alanlarından olan Odunpazarında yer alan Alaeddin Camii yıllar içinde yapılan çeşitli restorasyonlar sonucunda Selçuklu mimarisi özelliğini bir hayli kaybetmiştir. Cami 1944-1951 yılları arasında Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nin temelini oluşturacak tarihi eserlerin depolandığı bir müze işlevi görmüştür.

Osmanlılar Döneminde Eskişehir

Osmanlı döneminde Eskişehir Anadolu(merkezi Kütahya) eyaletine bağlı Sultan önü sancağının merkeziydi.(Darkot, 1945: 385). Bu dönem ile fonksiyonel özellikleri değişen kentte birbirinden ayrı özelliklere sahip iki devre ayırt edilir. Bu devreler 17.yüzyıl ve 1860 arasını kapsayan “duraklama dönemi” ve 1860-1914 yıllarını kapsayan “gelişme dönemi” olarak adlandırılır.

Duraklama Dönemi(17. Yüzyıl -1860)

Bir zamanların meşhur Doryleum’unda görülen canlı yaşamı ve gelişme hareketleri zamanla hızını kaybetmiş ve kent fakir, kirli küçük bir kasaba görünümünü kazanmıştır. Kuşkusuz Eskişehir’in kasaba karakteri kazanmasını hazırlayan birtakım nedenler vardır.

Bilindiği gibi Eskişehir Osmanlı Devletinin kuruluş döneminde “uç beyliği” konumundadır. Bu özelliği ile düzenin sağlandığı ve tam anlamıyla Osmanlı egemenliğinin hakim olmadığı Anadolu’da Asya kökenli saldırılara karşı kale durumundadır. Başka bir deyişle kent İmparatorluğun kuruluş döneminde askeri ve stratejik açıdan önemli bir merkezdir. Ancak 1473’te Fatih Sultan Mehmet’in Anadolu üzerinde Osmanlılara karşı olan son beylikleri de (Akkoyunlu ve Karakoyunlu beylikleri)ortadan kaldırması ile Anadolu yıllardır özlediği barış ortamına kavuşmuş, Osmanlı Devletinin de toprakları genişlemiştir. Bu durumda Eskişehir’de uç beyliği konumunu yitirmiştir. Kentin gerilemesinde çok büyük etkisi olan bu olgunun yanı sıra Osmanlıların Rumeli veya batıya önem veren bir politika izlemeleri ve Anadolu’yu ihmal etmesi çoğu Anadolu kenti gibi 1601’de çıkan Celali isyanlarından kentin etkilenmesi ve tahribe uğraması da eklenirse şehrin niçin bir duraklama dönemi içerisine girdiği kolaylıkla anlaşılır. Tüm bu olayların etkisi ile kent 17.yüzyılda kaza durumunda

düşmüş ve Hüdavendigâr (Bursa) vilayetinin Kütahya sancağına bağlı Eskişehir kazası olarak anılmıştır.

Kenti çeşitli tarihlerde ziyaret eden gezginler de Eskişehir'in genel görünümünü hakkında bilgi verirken, kentin fakir, küçük bir kasaba olduğu fikrinde birleşirler. Nitekim 1554 yılında şehre gelen Dernschwams *kentin büyük ölçüde yıkılmış ve tahribe uğramış* olduğundan bahsetmektedir(Kumann- Puchstein, 1890: 17). Dernschwams'tan yaklaşık 94 yıl sonra şehre gelen Evliya Çelebi de şehrin 17 mahallesi, çarşısında ise 800 kadar dükkanının bulunduğunu belirtmektedir(Evliya Çelebi, 2000,271). Gerek Evliya Çelebi, gerekse Katip Çelebi *çarşı ve hanlardan oluşan ticaret alanının ovada kaplıcalar civarında, ikametgah alanının ise güneydeki tepenin yamaçlarında (bugünkü Odunpazarı) yer aldığını, şehrin dört tarafının gül bahçeleri, bağ ve bostanlarla kaplı olup, tahıl bakımından da bol ve zengin bir yer olduğunu* söylemektedir(Katip Çelebi, 1648,641). Evliya Çelebi'den 32 yıl sonra 1680 yılında Eskişehir'i ziyaret eden Jouvin de Rochefort (Texier, 1862: 408) ise bu *küçük şehri kalabalık, sütü, buğdayı ve meyve ağaçları bol bir belde* olarak tarif etmektedir

Gerek Evliya Çelebi ve Katip Çelebi'nin gerekse Jouvin de Rochefort'un tasvirlerinden anlaşılacağı gibi kentte ekonomik yaşam henüz canlılığını yitirmemiş, ancak yavaş yavaş gerileme başlamıştır. Nitekim 1702 yılında şehre gelen Paul Lucas ve Tounefort, *kentin sönükleşmiş olduğunu, bu iki kısım arasında da büyük bir mesafenin bulunduğunu* anlatmaktadır (Lukas, 1712: 129-130). Paul Lucas'tan 100 yıl sonra 1800 yılında Eskişehir'den geçen W.M.Leake de *kenti 800 haneden meydana gelmiş, Söğüt kadar büyüklükte bir kasaba olarak tarif etmiş, o da şehrin iki ayrı kısımdan oluştuğunu* tekrarlamıştır(Leake,1824:17-18). Aynı tanım Mac Kinnier (1813 yılı) ve Ainsworth'un (1840 yılı), eserlerinde de yinelenmiştir. Bu gezginlerden Mac Kinnier *kenti sadece yoksul ve bakımsız bir kasaba olarak* tanımlamakla yetinirken (Kinnier, 1813:38), Ainsworth kentteki yaşam hakkında daha ayrıntılı bilgiler vermekte aşağı mahalle olarak tanımlandığı çarşı kesiminin küçük bir çarşı, büyük bir han ve birkaç hamamdan oluştuğunu söylemekte, yukarı mahalle olarak ayırdığı güneydeki tepenin eteklerinin ise diğer gezginler gibi konut alanlarından meydana geldiğini belirtmekte, 800 metre mesafenin bulunduğu iki mahalle arasının ise mezarlık, yollar ve sebze, meyve bahçeleri ile kaplı olduğunu anlatmaktadır(Ainsworth, 1840:56).

1853 yılında şehre gelen Tchihatcheff da *"bir zamanların meşhur Doryleaum'u yerinde yoksul ve çok kirli küçük bir kasaba buldum"*demektedir(Tchihatcheff,1855: 45). H. Barth kenti benzer bir biçimde tanımlamaktadır (H. Barth, 1860:98-99). Texier ise kenti diğer araştırmacılar kadar kötü tasvir etmemekle birlikte o da kaplıcaların ünlü olmasına rağmen şehrin harap bir görünümde olduğunu, camilerin bile pek iyi bir halde bulunmadığını söylemekte ve şöyle demektedir:

"Eskişehir'in sıcak suları bugün de ünlüdür. Fakat şehir bayındırlık ve gelişmeden uzak bir görünümündedir. Camilerin uzaktan görünüşü güzeldir. Evlerin üzerinde yükselen yedi- sekiz minare manzarayı güzelleştirmektedir. Şehrin ikametgah alanı ve büyük bir çarşı ile hamamların bulunduğu ticaret sahası olmak üzere iki mahalleden meydana gelmiştir. Bu iki mahalle taştan yapılmış bir yol ile birbirine bağlanır. (Texier,1862, 408)"

Kentin bu durağan toplumsal yapısı XVIII. Yüzyılın ilk yarısında değişmeye başlamıştır. Bu değişimi başlatan ilk etken Rumeli'deki toprakların yitirilmesi ve Anadolu tarımının yeniden önem kazanmasıdır. Bu durum merkezi yönetimi göçerlerin yerleşmesini sağlamaya yöneltmiş, toprakların işlenmesi ise ticari yaşamı hareketlendirmiştir. İkinci etken ise XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında lületaşı ticaretine bağlı olarak göreceli bir canlanmanın meydana gelmesidir.

Dünyada kalite ve rezerv açısından değerlendirildiğinde Eskişehir yöresine özgü yeraltı kaynağı olan "lületaşı" ilk kez Türk tüccarlar tarafından XVIII. Yüzyılda Avrupa pazarlarına tanıtılmıştır. Lületaşının Avrupa'da büyük ilgi görmesi üzerine kent çevresinde nüfusu tamamen erkeklerden kurulu köyle oluşmuş, kentte lületaşını dış ülkelere pazarlayan bir tüccar sınıfı yerleşmiştir. Ayrıca lületaşını temizlemek amacıyla açılan yüzlerce taş temizleme atölyesi de kent bünyesinde yer almıştır. Ocaklardan çıkarıldıktan sonra temizlenen taş, deve kervanlarıyla Viyana'ya gönderilmiştir. Bu biçimde XVIII yüzyılda tamamen yerli tüccarların elinde bulunan ihracat Viyana ile kurulan ilişkiyi geliştirmiş ve bu ilişki etkisini kentin mesken tipleri üzerinde göstererek "Viyana tipi" evlerin yapılmasını sağlamıştır. Kente büyük kazanç getiren lületaşı ticareti kent için önemini zamanla yitirmişse de şehrin ekonomik yaşamına da nispi bir canlılık getirmiştir. Nitekim Şemsettin Sami Eskişehir kenti hakkında bilgi verirken Hüdavendigâr vilayetinin Kütahya sancağına bağlı kazanın merkezi olan Eskişehir'in nüfusunun 10.000 kişiden oluştuğunu ve zenginlik kaynağının ise lületaşı ocakları olduğunu söylemektedir (Şemsettin Sami, 1899: 937-938). Texier de aynı dönem Eskişehir'in ekonomik yapısına değinirken lületaşı ticaretinden söz ederek:

"kazanın tek sanatı çevresindeki sahalarda ocağı bulunan lületaşıdır. Lületaşı madeni hükümet tarafından ihraç ve idare olunur. Madenciler tüm çıkardıklarını mutasarrıfa getirirler, o da Eskişehir'deki genel depoya gönderir. Kente dış ülkelerden gelen tüccarlar ise lületaşını sandıklarla satın alırlar" (Texier, 1862, 410)" demektedir.

Gelişme Dönemi (1860-1914)

1860 yılından itibaren şehrin görünümü yavaş yavaş değişmeye başladı. Bu değişimdeki başlıca etkenler ise 1877-78 Osmanlı Rus Savaşından sonra kente yerleşen göçmenler ve 1894 yılında işletmeye açılan Berlin-Bağdat demiryoludur. Bu iki olay etkisini kentin idari yapısı üzerinde de göstermiş ve artan nüfus, finans alanındaki gelişme kentin daha büyük bir idari birim haline gelmesinde zorlayıcı güç olmuştur. Nitekim Eskişehir II Meşrutiyet'in ilanından sonra *"Hüdavendigâr vilayetinin Kütahya Sancağından ayrılarak bağımsız sancak durumuna"* gelmiştir (Işık, Şanlıer, 1988: 9).

1860'tan sonra kentte görülen canlanma, aşağı ve yukarı mahallelerin yerleşme sahalarının biraz daha gelişmesi ile belirginlik kazanmıştır. Ancak bu gelişmenin nedeni, dışardan gelen baskının zorunluluğundan çok, iç dinamizmden kaynaklanan bir karakterde olup, bunda XVIII yüzyılda başlayan lületaşı ticaretinin bir ölçüde de olsa etkisi vardır. Bu nedenle kentin durağan yapısındaki ilk önemli etki Balkan ve Kırım'dan gelen göçmenlerin kente yerleşmesi ile yaşanmıştır. Bu biçimde 1880-1890 tarihleri arasında şehrin kuzey kısmında ovada başlayan gelişme 1892 yılında demiryolu inşaatının Eskişehir'e yaklaşması ile daha

da hızlanmıştı. Nitekim Huart 1892 yılında yayınladığı eserinde bu gelişmeyi ayrıntılı bir biçimde anlatarak *yaklaşan, demiryolu çalışmalarının şehri şimdiden değiştirmeye başladığını, Porsuk çayının kıyısında Bizanslılar döneminde yapılmış kemerli iki köprünün sağında ve solunda yeni binaların yapıldığını, bunlar arasında mutfaksız ve yemeksiz iki odalı bir tür hanın da yer aldığını, Porsuk'un karşı kıyısında ise kenar mahalle benzeri bir yerleşim sahasının geliştiğini burada da bir Avusturyalının demiryolu işçileri için lokanta açtığını* belirtmekte ve *müstakbel garın yerinin şimdiden belli olduğunu* da tekrarlamaktadır (Huart, 1892:41-42). Aynı biçimde Cuinet Eskişehir'in demiryolu inşa edildikten sonra önem kazanmaya başladığını anlatmakta ve şöyle demektedir:

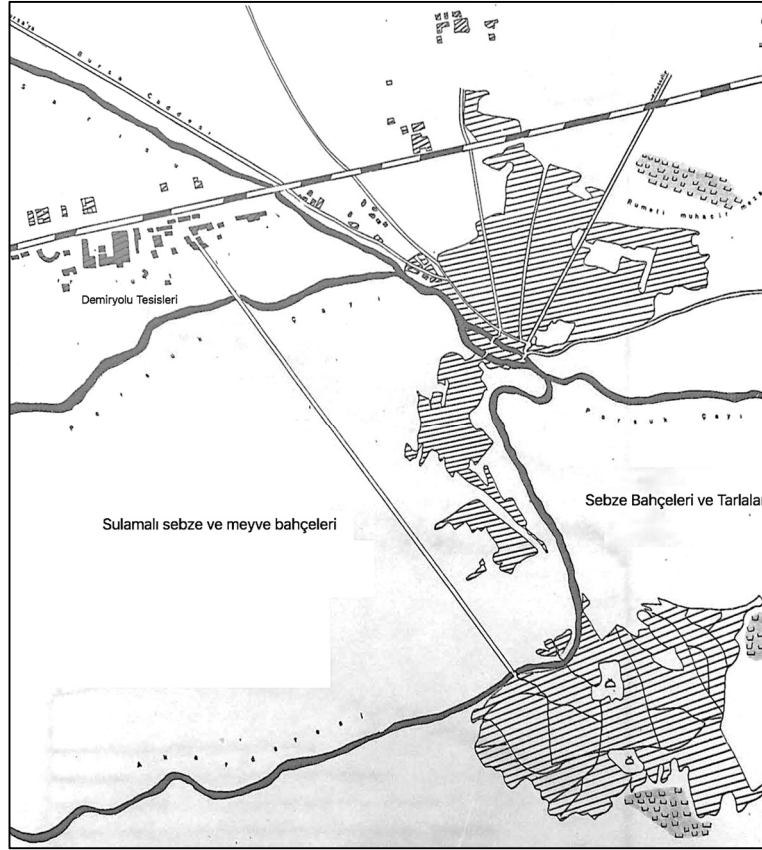
"Kiremit örtülü ahşap evlerden oluşan Müslüman mahalleri güneydeki tepenin yamaçlarına doğru yayılmış, sağdaki Rum ve soldaki Ermeni mahalleleri ise Porsuk çayına doğru gelişme başlamış ,kaplıca ve çarşı da bu kısımlarda yer almış, ovada ise Rumeli göçmenlerinin yaptığı yeni mahalleler gelişmeye başlamıştır. Kent, henüz 100 m uzakta bulunan demiryoluna doğru büyük bir yayılma eğilimindedir". Cuinet aynı yıllarda Eskişehir'de *11 cami, 6 mescid, 3 medrese, 2 kilise, 4 tekke, 25 han, 700 kadar dükkanında yer aldığını* belirtmektedir (Cuinet, 1894:207-208).

Demiryolunun Eskişehir'de varolan durağan yaşamı büyük ölçüde değiştirdiği R. Oberheimer tarafından da onaylanmaktadır (R. Oberheimer-H Zimmerer,1899:375). Körte de şehrin demiryolu geçtikten kısa bir süre sonra hayret edilecek şekilde canlandığını, toprak damlı ve kerpiç göçmen evlerinin Porsuk'un sol kıyısında gelişmeye başladığını, istasyon çevresinde de Rumların açtığı yeni otel ve evlerin bulunduğunu belirterek Cuinet'in sözlerini onaylamaktadır (Körte ,1886:3-4) .

1890 yılından itibaren başlayan gelişme ile güneydeki yamaçlar üzerindeki yerleşme ile çarşı ve pazarın bulunduğu kısım sahasını genişletmiş, Porsuk çayı çevresinde ise göçmenlerin kurdukları Hacı Seyit, Hacı Alibey, Hayriye, İhsaniye ve Mamure mahallelerinin ilk çekirdekleri atılmıştır. Ayrıca yine bu dönemde Hamidiye (Güllük Eskibağlar) mahallesinin kurulması ile yerleşme demiryolunun kuzeyine atlamıştır.

1890-1920 arasında şehrin gelişmesi Porsuk çayının kuzey kıyısı ile demiryolu çevresinde olurken esas nüve çarşı arasındaki kısımdan yer yer bahçelerin içinde

konutların yapılmasına başlanmıştır. Bu devrede kent çıkan bir yangın ile büyük bir tahribe uğramış ve göçmen evleri dışında kalan Müslüman ve Hristiyan evleri ile çarşının ahşap yapı malzemesinden oluşu 1905 yılında çarşıda çıkan bir yangının kısa sürede çevre evlere sıçramasına neden olmuş ve yerleşme sahası bu yangından büyük zarar görmüştür. Bu yangın sırasında kentin en eski kapalı çarşısı da yanmıştır (N. Tunçdilek,1957:43).



Figür2: 1896 yılında Eskişehir Kentinin Yerleşim Planı

Demiryolunun kent üzerindeki etkisi sadece yerleşme alanının genişlemesi ile sınırlı kalmamış, Eskişehir'in fonksiyonel yapısı üzerinde de etkili olmuştur. Demiryolunun eski ve bakımsız karayoluna oranla süratli oluşu ve Eskişehir'i başkent İstanbul'a direkt olarak bağlaması, kentin ticari fonksiyonunu yeniden canlandırmıştır. İstasyonun kent içinde yer alması çevre köylerden gelen ürünün Eskişehir'de toplanmasını sağlamış ve bu biçimde kır-kent arasında başlayan ilişki, şehre ticari organizatör rolü kazandırmıştır. Bu olaya bağlı olarak başlayan ekonomik kalkınma, tüccar ve esnaf sınıfı Eskişehir'e çekmiş, böylece kent yeni gelenlerle ticari faaliyetini geliştirdiği gibi mağaza, depo vb tesislerin açılması ile finans alanında da kendini yenilemiştir.

Demiryolu ile "ticari organizatör" rolünü üstlenen Eskişehir daha sonra Almanlar tarafından kurulan Cumhuriyet öncesi ilk sanayi kuruluşu olan "Cer Atölyesi" ile Osmanlı döneminde sanayi alanında atılım yapan ender Anadolu şehirlerinden biri olmuştur. Buharlı lokomotif ve vagonları tamir etme amacını güden bu kuruluş ekonomik yaşamda yeni bir atılım yapmasının yanı sıra çevre halkına da iş olanağı sağlamıştır. Nitekim bu kuruluş kente "sanayi alanında ustalaşmış işçi" yetiştirmiş ve bu faktör Cumhuriyet döneminde Eskişehir'e yönelen sanayi yatırımlarında önemli rol oynamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşına girdiği yıllarda Eskişehir çoğu Anadolu kentine göre biraz daha gelişmiş, ekonomik yapı bakımından nispeten canlı bir kent görünümü çizmiştir. Ancak bu durum 1914-1922 yılları arasındaki sekiz yıl süren savaş ortamı sırasında bozulmuştur. Kentte bu süre içerisinde sosyo-ekonomik gelişme yavaşlamış hatta durmuş, bu durum ise kentin gelişmesini engelleyerek ikinci bir duraklama dönemi içerisine girmesine neden olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı sonunda imzaladığı Mondros Ateşkes Antlaşmasına göre düşman kuvvetlerinin önemli gördükleri yerleri işgal edebilecekleri hükmünün yer alması Eskişehir'in de diğer Anadolu şehirleri gibi işgal edilmesine neden olmuştur (23 Ocak 1919). Ancak kentin stratejik öneme sahip bir konumda olması, düşman işgalinden kurtarılması zorunluluğunu getirmiştir. Bu amaçla Ali Fuat Paşa komutasında başlayan ve Mahmut Bey önderliğinde ilerleyen Türk birlikleri kısa sürede demiryolu işgalini kırarak kenti ele geçirmişlerdir (20 Mart 1920). Bu tarihi izleyen aylarda Batı Cephesi komutanlığı kurulmuş ve bu komutanlığın karargah yeri olarak Eskişehir seçilmiştir. Böylece Milli Mücadelenin ilk safhasında Eskişehir Batı Cephesinin sevk ve idaresinde önemli bir üs görevi görerek askeri bir fonksiyon kazanmıştır.

Kurtuluş Savaşı yıllarında yakın çevresinde önemli çarpışmalar (İnönü, Sakarya, Kütahya Savaşları) olmasına rağmen Eskişehir kenti içinde savaş olmamış, ancak Yunan saldırıları karşısında Türk Birliklerinin Sakarya nehrinin doğusuna çekilmesi üzerine Yunan işgali altına girmiştir (20 Temmuz 1921).

Bir yıldan biraz daha fazla bir süre Yunan işgali altında kent Türk Birliklerinin karşı taarruza geçmeleri üzerine 2 Eylül 1922 tarihinde işgalden kurtarılmıştır. Ancak Yunanlıların geri çekilirken çarşı ve Hristiyan mahalleleri ateşe vermeleri üzerine Tuzpazarı, Taşbaşı, Reşadiye camiiinin bulunduğu kısım tamamen yanmıştır. Yangından sonra şehrin bugünkü merkezi konumunda olan Köprübaşından bakıldığında İstasyonun rahatlıkla görüldüğü ifade edilir (Anonim, 1938:71).

Aynı tarihlerde kent mekânsal kullanım açısından değerlendirildiğinde genelde savaşa özgü bir kullanım şekli belirir. Nitekim istasyon civarı karargah ve hastane olarak kullanılmıştır. Özellikle DDY-Cer atölyesinin kurs binasının bulunduğu yer karargah, Rum otelleri de hastane olarak kullanılmıştı, böylece kent Kurtuluş Savaşı yıllarında askeri bir fonksiyon kazanmıştır. Diğer fonksiyonel özellikler ise (tarım, ticaret ve atölye imalatı) kapalı bir çevre içinde kalmıştır.

Kent, Kurtuluş Savaşından, 1923 yılına girerken yıkık ve boşaltılmış bir kasaba görünümündedir. Güneydeki eski mahalleler ve kuzeydeki göçmen evleri dışında Yediler Bölgesinden istasyona kadar uzanan geniş bir yangın yeri ile büyük ölçüde yok olmuş bir yerleşim alanı, tek katlı baraka şeklinde dükkanlar 1-2 katlı kerpiç binalar, Osmanlılar döneminde ihmal edilmiş olmasının getirdiği bir yol sorunu, toprak veya sivri taşlı düzensiz kaldırımlar, su ve elektrik gibi temel şehirselle fonksiyonlardan yoksun şehrin ortasından geçen ve henüz kanala alınmamış Sarısu ile Porsuk'un yarattığı çamur toz ve pislik Cumhuriyet yönetiminin devraldığı Eskişehir'di (Anonim-Vali, 1938: 132)

Sonuç

Eskişehir kentinde yerleşmenin gelişmesi çeşitli faktörler etken olmuştur. Kent zaman içinde sönükleşmiş ve duraklama devresine girmiş, bazen de hızlı bir gelişme göstererek ünlü ve önemli bir merkez olmuştur. Ancak daima değişen koşullara uyum sağlayabilmiş ve bu doğrultuda da gelişimini sürdürerek günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir.

İlk kuruluş tarihi ilkçağa kadar inen kentin kuruluş yeri olarak seçilmesinde, verimli bir ova üzerinde yer alışı, sıcak ve soğuk su kaynaklarının varlığı, Porsuk vadisini kontrol ediş, ve bölgesel lokasyon faktörünün ulaşım elverişli oluşu gibi doğal faktörler etken olmuştur. Kuruluş yeri belirtilen doğal faktörlerin en kuvvetli hissedildiği ova üzerinde, bugünkü çarşı içindeki sıcak su kaynakları civarında kabul edilen geçmişin Dorylaion veya Doryleum kenti doğal ortam ve bu ortamı iyi değerlendiren insan unsurunun etkisiyle tüm ilkçağ boyunca ünlü bir ticaret merkezi olmuştur. Ancak kent bu derece parlak bir yaşam sürmesi yanında, lokasyonundaki elverişlilik nedeniyle sık sık istilalara uğramıştır. Nitekim ilk kurucuları olan Friglerden sonra Persler ve Romalıların eline geçen kent Romalılar döneminde Porsuk nehrinin kuzey kısmında yer alan Şarhöyük'te ikinci bir yerleşim nüvesi geliştirmiş ve sıcak su kaynaklarının varlığı nedeniyle kaplıcaları ile ünlü dinlenme ve avlanma yeri olarak rekreasyonel bir özellik kazanmıştır. Roma İmparatorluğunun ikiye ayrılması ile başlayan Ortaçağ döneminde Bizans hakimiyetine giren kent Arap ve Selçuklu akınlılarının başladığı 8.ve 11.yüzyıllar arasında büyük tahribe uğramış, bu ise ovanın savunmada güçlük oluşturduğu düşüncesini kuvvetlendirmiştir. Bu düşünce sonucunda sit alanı Manuel'in isteği ile Porsuk vadisini tepeden kontrol eden bir alan olan güneybatıdaki Karacaşehir'e taşınmış ve Doryleum bir kale kent görünümü kazanmıştır. Böylece kentin ikinci sit alanının kurulmasında kenti ele geçirmeye yönelik beşeri müdahaleler etken olmuştur. Ancak Karacaşehir'in sunduğu tüm elverişli koşullar(Porsuk vadisini tepeden kontrol etme vb) Dorylaion'un Türklerin eline geçmesine engel olamamıştır. Anadolu'nun Türklerin eline geçmesiyle başlayan huzur döneminde, sit alanı, tekrar ovaya taşınmış ancak bu kez Porsuk'un taşkınlarından korunmak, dışardan gelebilecek tehlikeleri önceden görebilmek gibi faktörlerin etkisiyle kent, ilk kuruluş yerinin daha güneyine neojen plato alanının eteklerine, "Odunpazarı" adı verilen kısma yerleşmiştir. Selçukluların zayıfladığı ve Moğollara yenildiği dönemde büyük bir tahribe uğrayan kent Selçuklu Sultanı tarafından Osmanlı devletinin ilk kurucularından olan Ertuğrul Bey'e verilmiş ve böylece Osmanlıların ilk yerleşim sahalarından biri olmuştur.

Osmanlı egemenliğinin başladığı dönemlerde bir uç beyliği özelliği kazanan Eskişehir biri ovada sıcak su kaynaklarının olduğu yer aldığı han ve hamamlardan oluşan ticaret sahası, diğeri güneyde platonun yamaçlarındaki konut alanları olmak üzere iki ayrı kısımdan meydana gelmiştir. 17 yüzyıldan itibaren sönükleşmeye başlamış , hatta 18 yüzyılda lületaşı ticareti ile başlayan lületaşı ticareti bile kenti canlandıramamıştır. Ancak kentin bu görünümü 93 harbi sonrasında kente yerleşen göçmenler ve 1894 yılında işletmeye açılan Berlin-Bağdat demiryolunun kent yakınından geçmesi ile değişmiştir. Eskişehir bu gelişimin ardında ticari fonksiyonel özellik kazanmış, Cer atölyesinin kurulması ile sanayileşme sürecin erken giren Anadolu şehirlerinden biri olmuştur. Bu biçimde kentin günümüzdeki fonksiyonel özelliklerinin ilk temelleri atılmıştır

KAYNAKLAR

- Ainsworth, F.M. 1840. Traveles and Researche of Asia Minor. London
- Anonim, 1938. Cumhuriyetin On beşinci yılında Eskişehir, İstanbul, Eskişehir Valiliği
- Barth, Reise 1860, Trapezunt nach Scutari, 1, Pettermann's Mitteilungen Cilt 98-99
- Comnene Anne, 1945, Alexiade, C:III, , Leib, s:97,Paris
- Cuinet Vital. 1894 La Turque d'Asie, , Tome IV, Paris, s.207-208
- Darkot, Besim 1945 İslam Ansiklopedisi-. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi,
- Diest W.Von, 1889. Von Permagon über den Dindymos zum Pontas Petersmann's Mitteilungen Ergänzunsheft, No:94, s.51-53
- Evliya Çelebi,2000 Seyahatname, Yapı Kredi Yayınları, Cilt:3 İstanbul.
- Huart, Clement,1892 Konia, Paris
- Gürol, Abdülkadir 1949. Eskişehir Kılavuzu, Eskişehir,
- İbn-Hurdezbeh-1889. Kitab-al-mesalik-wa-l-Mamalik, , Lieden,
- Işık,Cemal- Şanlier, Kenan, 1988. Sosyo-ekonomik Gelişmede Eskişehir, Nereden Nereye; Eskişehir, Eskişehir Ticaret Odası Yayınları No:2
- Katip Çelebi,1648 Cihannüma
- Kinnier, Mac J. 1813. Journey Throught Asia Minor, London
- Körte Aleksandr. 1886 Anatolitche Skizzen, Berlin
- Kumann. K Puchstein O. 1890 Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Berlin
- Leake.William .M. 1824 Journal of a tour in Asia Minor;London
- Lukas, Paul 1712 Voyage du Steur Paul Lucas fait par ordre dur oy dans L'asia Mineure, Tome I Paris,
- Oberheimer R. - Zimmerer H 1899 Durch Syrien und Kleinaisen, Berlin
- Ramsay William,1890 The Historical Geography of Asia Minor, London
- Strabo,1930 : The geography of Strabo, , C:V Kitap XII, , Londra
- Şemsettin Sami, 1899 Kamus-al-a'alam, İstanbul

- Tchihatcheff, Pierre de 1855. Asie Mineure III Paris,
Texier, Charles ,1862. Asie Mineure, Paris, s.408
Togan, Zeki Velidi 1946. *Umumi Türk Tarihine Giriş*. Tarih Araştırmaları, No:2, Cilt:1 İstanbul, , s.309-130)
Tunçdilek, Necdet 1957 *“Eskişehir ve şehrin tekamülü”*, İ.Ü.Coğrafya Enstitüsü Dergisi, C:4, s:8, , s.36)
Wissowa, Pauly-, 1577-1578. Realencyelopadie d. Klass. Altertumswi-V(Dorylaion), Stutgard.

SÖZLÜ VE SÖZSÜZ MÜZİK ÜZERİNE FELSEFİ BİR KARŞILAŞTIRMA

EKİN ÇORAKLI

Yrd. Doç. Dr. Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
ekincorakli@gmail.com

Öz¹

Müzik felsefesinin en önemli konularından biri, vokal (söz içeren) müzik ve enstrümantal (söz içermeyen) müzik arasındaki farktır. Zira, müzik söz içermediğinde soyut ve saf bir özellik sergilerken, daha somut olarak nitelendirilebilecek edebi ifadeleri içeren sözlü müzik daha farklı felsefi dinamikler göstermektedir. Bu çalışmada, geçmişten bugüne filozofların düşüncelerinden yararlanılarak sözsüz ve sözlü müzik arasındaki felsefi farklar irdelenecektir. Bu düşünceler, batı müzik felsefesi ve seçilmiş bazı filozoflar ile sınırlıdır. Çalışmada irdelenen düşüncelerin müziğin hayatlarımızdaki anlam ve değeri üzerine düşünme ve tartışma olanağı sağlayacağı umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müzik felsefesi, müzik estetiği, sözlü müzik, enstrümantal müzik.

A PHILOSOPHICAL COMPARISON OF VOCAL AND INSTRUMENTAL MUSIC

Abstract

One of the most important issues of music philosophy is the difference between instrumental music (music without words) and vocal music (music with words). Hence, when music does not include words it has got a more abstract and sheer characteristic but it possesses different philosophical dynamics when it contains literal elements, which can be described as concrete. In this study, the difference between pure music and music with words will be scrutinized with the help of the ideas of philosophers from past to today. These ideas are limited to the western philosophy and to some selected philosophers. The ideas scrutinized in the study are expected to provide the opportunity to think and discuss about the meaning and value of music.

Key Words: philosophy of music, aesthetics of music, vocal music, instrumental music.

¹ Bu makalenin özeti, 15-18 Haziran 2007'de Atina'da düzenlenmiş olan IV. Uluslararası Atina Sanat ve Sanat Eğitimi Sempozyumu bildiri kitapçığında yayınlanmıştır.

Giriş

Batı müzik estetiği, antik çağdan itibaren çeşitli evrelerden geçerek günümüze ulaşmıştır. Geçmişten bu yana müziğin anlam ve değerini irdelemeyi amaçlayan pek çok filozof olduğu görülmektedir. Bu irdelemeyi yapan bir grup filozofun düşüncelerini saf, yani söz ve program içermeyen müzik üzerinden, diğer bir grup filozofun ise sözlü, yani içinde konu ve kavram barındıran müzik üzerinden şekillendirdiği görülmektedir. Bu farkın çıkış noktası şudur: Saf müzik, müziği hiçbir kavramla bulandırmadan, sadece müzik sanatının kendi sınırları içinde, yalnızca müziğin özgün gücünü temsil etmektedir. Bu güç kimi zaman temelini matematikten alan rasyonel düşünceyle, kimi zaman da hayatın gizli kalmış yanını müzikle bağdaştıran metafizik düşünce ile ifade edilmektedir. Oysa sözlü müziği temel alan düşünceye göre, bu müzik türü şiir ve edebiyatla sentez oluşturarak mesajını daha açık seçik vermekte ve bu sayede salt duyuumlara değil zihne de hitap etmektedir. Yeni müzik eğitimi felsefesi de topluma karşı duyarlılık geliştirme açısından daha somut ve yalın yapıda olan sözlü müziği temel alan bir yaklaşım sergilemektedir.

Sözlü ve sözsüz müzik arasındaki bu ikilik başka soruları da beraberinde getirmektedir: Saf müziğin kavram içermemesi onun zihinde hiçbir etkisi olmaması anlamına mı gelmektedir, yoksa bu müzik türü zihni başka bir şekilde mi harekete geçirmektedir? Sözlü müziğin içindeki söz ve konu müziğin özgün değerine ne gibi bir etkide bulunmaktadır? Müzik mutlaka bir araç olarak somut yararlar mı sağlamalıdır yoksa onun anlamı gizlice bilinç altına işleyen bir özellikte midir? Sözün gücünün müziğin gücü ile birleşimi insan üzerinde nasıl bir etki doğurmaktadır? Ve belki de en önemlisi, müziğin felsefesi bu iki uçtan herhangi birisi üzerinden mi yapılmalıdır yoksa böyle bir gereksinim yok mudur?

Makalede, antik dönemden bu yana müzik üzerine düşünce üreten filozoflardan yararlanılarak müziği ikiye bölen bu iki ucun değerlendirilmesi, tartışılması ve bu konu ile ilgili yukarıda da belirtilen sorulara yanıt aranması amaçlanmaktadır. Müzik üzerinde düşünmede önemli bir durak noktası olarak irdelemeye değer olan bu konuya öncelikle antik çağdan günümüze saf müzik ve sözlü müzik üzerine düşünceler ile başlanacak, daha sonra bu düşünceler arasındaki farklar irdelenerek bir senteze ulaşılmaya çalışılacaktır.

Saf Müzik

'...müzik, ruhu kelimelerden daha iyi binlerce şeyle doldurur'

Felix Mendelssohn

Tarih içerisinde saf müzik üzerine ilk net fikirler filozof ve matematikçi Pisagor'dan gelmiştir. Pisagor, oktavlar arasındaki perde aralıklarının birbirleriyle matematiksel uyum içinde olduğunu savunuyor ve bunun dünyayı açıklamak için bir kanıt olduğunu öne sürüyordu. Pisagor, ayrıca, aritmetik ilişkilere sahip olan seslerin ve bu seslerin meydana getirdiği her bir hareketin insan ruhunda güçlü ve özel bir etki yarattığına inanıyor ve uygun müziklerin ahlaki değeri olduğunu savunuyordu (Harap, 1938, s. 154-155). Bu düşünce, yüzyıllar boyu hem saf hem de söz içeren müziğe dair yazıları etkilemiştir. Özellikle rasyonalist düşünceden yola çıkan felsefeciler, müziğin Pisagor'un vurguladığı matematiksel yanını temel alan fikirler öne sürmüşlerdir. Örneğin besteci ve müzik teorisyeni olmanın yanı sıra düşünsel kimliği ile de öne çıkan Rameau, yaşadığı zamanında

hakim olan müziğin salt duygu ifade eden bir sanat olduğu düşüncesini de reddetmeyerek onun hem duygu ifade eden ve uyandıran hem de katı kuralları olan bir matematiksel ilim olduğunu söylemiştir. Rameau, tam sayıların sonsuz uzanışı ve doğadaki frekansların güzel bir şekilde var olmasını birbirine benzetir (Papadopoulos, 2002, s. 71). Descartes de müziğin haz verici ve duygu uyandırıcı özelliğini göz ardı etmez ancak duyularımızda oluşan bu haz onu oluşturan öğelerin aritmetiksel olarak orantılı olması ile ilgilidir (Descartes, 1961, s. 11-12). Leibniz, işin içine metafizik de katarak romantik dönemde yaygın olan bir müzikal anlayışın ilk adımını belli belirsiz atar: Ona göre ses veren her şey göze görünmez vuruşlara sahiptir ve bu vuruşlar belli bir düzende ve belirli bir sayıda olduğunda bize haz veren müzik ortaya çıkar. Müziğin arka planındaki bu soyut aritmetik düzene, dinleyen kişinin zihni farkında olmadan adapte olur (Leibniz, 1956, s. 425-426).

Uzunca bir süre Pisagor'un ve duygu kuramının etkisinde kalan sözsüz müziğe dair yazılanlar romantik dönemin gelmesi ile birlikte müziğin bağımsız değerine daha çok vurgu yapan düşüncelere bırakmıştır. Bu dönemde, Schopenhauer'un müziğe ilişkin düşünceleri müzik felsefesinde önemli kilometre taşlarından birini oluşturmaktadır. Filozofa göre, müzik diğer sanatlardan apayrı bir yerde durur çünkü bu sanat dalı evrensel diliyle istenci, yani dünyadaki ve içimizdeki esas olan özü yansıtır. Bu metafiziksel öz, müziğin armonik öğeleri ile nesnelleşir. Örneğin bas sesler istencin en alt aşaması olan inorganik doğayı nesnelleştirirken, eser içinde özgürce hareket eden melodi istencin en üst basamağı olan insanoğlunu nesnelleştirir. Müzik dinleyen kişi böylece istencin olası tüm çabalarını, iniş çıkışlarını ve ortaya çıkış şekillerini tecrübe ederek yaşamdaki olası tüm olayları birebir yaşar ve bir anlamda 'felsefe' yapmış olur. Schopenhauer, sözlerin müziğin kendi dilini konuşmasını engellediğini özellikle belirtmiştir (Schopenhauer, 1969, s. 256-264)

Schopenhauer ile aynı dönemlerde yaşamış olan Hegel, müziğin öncelikle hissetme elementini ve ruhani düşünceleri ifade ettiğini belirtmektedir. Ancak, bir yandan sayısal oranlara dayanan armoni kurallarını takip eden müzik bir yandan da içerdiği vuruş ve ritim tekrarları ile düzenlilik ve simetri içerir. Sonuç olarak müzik hem ruhu ve en derin hisleri hem de keskin matematiksel kuralları içerir ve bu zıtlıkları kendi içlerinde bağımsız olacak şekilde birleştirir. Seslerin dünyası kulak tarafından doğrudan algılanır, kalbin en derinine ulaşır ve ruhu duygularla uyumlu hale getirir (Hegel, 1975, s. 894). Yine romantik filozoflardan Schelling, ses ve kavram içeren sözlü müzik yerine enstrümantal müziğin içinde 'esas saf olan'ın bulunduğunu düşünmektedir. Sırayla ilerleyen seslerden ve bu seslerin yarattığı şekillerin oluşturduğu bir bütünlükten oluşan bu müzik, 'mutlak' olanı sergiler (Schueller, 1957, s. 468).

Saf müziğe özel bir değer yükleyerek onu onore eden düşünürlerden birisi de Hanslick'tir. Hanslick, içinde aktif anlamanın da yeri olan hayal gücünün müzikte güzelliği algılamada birinci adım olduğunu, hislerin ikinci planda yer aldığı düşünmektedir (Hanslick, 1986, s. 4-5). Müziğin güzelliği, sadece seslerden ve seslerin sanatsal birleşiminden oluşmaktadır. Bu ses ve ses grupları kavramsal herhangi bir düşünce yaratmaz, sadece müzikal düşünceler yaratır (Hanslick, 1986, s. 38). Bu yüzden de müzikten alınan estetik zevk duygusal değil zihinseldir (Hanslick, 1986, s. 64). Başka bir ifade ile, müzik dinlemekten alınan haz, hislerle değil zekayla ilgilidir.

20. yüzyılın gelmesiyle müzik filozofları saf müzik üzerinden felsefe yapmayı tercih etmişler, sözlü müzik ise müzik eğitiminde çokça kullanılması nedeniyle daha çok müzik eğitimi felsefesinin konuları içerisinde daha fazla yer almıştır. Bu dönemin filozoflarından Langer, saf müziği içsel bir sembolizm olarak algılar. Başka bir deyişle müzik, iç yaşamımız ile ilgili hayat ve anlam dolu bir mittir (Langer, 1979, s. 245). Fikirleri 21. yüzyıla ulaşan bir diğer müzik filozofu Kivy ise (Kivy, 2002, s. 160), saf müziğin hem geçmişte hem günümüz dünyasında sözlü müziğe kıyasla daha az dinlendiğini ancak müzik felsefesine dair daha ayrıcalıklı sorular doğurduğunu belirtmektedir. Bu yüzden Kivy müzik felsefesini saf müzik üzerinden yapmakta ve söz içermemesinin müziğe özgün bir güç vererek insanı özgürleştirdiğini belirtmektedir (Kivy, 2002, s. 256-263).

Saf müziğin estetiği halen ilgi çekici bir konu alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Makalenin ikinci adımı olan sözlü müzik konusunda geçmişten günümüze seçilmiş fikirler aşağıda sunulacaktır.

Sözlü Müzik

...kelimeler ve fikirler dünyayı değiştirebilir.

Robin Williams

Tarihte sözlü müzikle ilgili ilk yazılar üzerine düşününce ilk akla gelen isimlerden birisi Platon'dur. Zira filozof müzik deyince şiir, müzikal mod ve ritim öğelerinden oluşan şarkıyı kastetmektedir. Ona göre müzikal mod ve ritim sözlerle uyumlu olmalıdır ki devlet için yetişen bekçiler ve savaşçılar bu şarkılar yolu ile iyi yetişsin. Örneğin savaşçıların eğitiminde cesareti tetiklediğini düşündüğü Dorian ve Phrygian modlarını önermektedir (Platon, 1945, s. 86-87). Platon ayrıca, gençlerin eğitimden kullanılan müziğin onların ruhunun derinliklerine nüfus ederek ileriki yaşlarında sanattaki ve doğadaki çirkinlikleri reddetmelerini ve güzelliği aramalarını sağlayacağını düşünmektedir. Bu yeti, onların küçük yaşta mantığın güzelliğine sempati ve uyum duymalarını sağlayacak, ruhlarına asalet katacaktır (Platon, 1945, s. 90). Platon'un öğrencisi Aristoteles ise 'Politika' eserinde hocasından farklı olarak müziğin haz verici yanını da ele almıştır. Ancak 'Poetika' eserinde şiir sanatını ana estetik alan olarak kabul etmiş, müziğin ise tragedyanın sadece öğelerinden birisi olduğunu belirtmiştir (Aristoteles, 2012, s. 23).

Antik dönemin sonrasında ilk çağ, orta çağ ve rönesans döneminde de sözlü müzik daha ön planda bir müzik türü olmuş, müziğe dair fikirler de bu duruma göre şekillenmiştir. Hristiyanlığın en katı döneminin yaşandığı orta çağda müzik dini metinlerle bir bütün olarak algılanmış, saf müzik haz ortaya çıkaran niteliğiyle şeytani olarak görülmüştür (Fubini, 2014, s. 75-77). Rönesans döneminde dini dogmalardan özgürleşme meydana geldiyse de bu sefer duyguları ifade eden müzik kavramı ortaya çıkmış, müziğin duyguyu sözler aracılığıyla daha etkin olarak ifade edebileceği düşüncesi baskın olmuştur (Fubini, 2014, s. 89). Bir diğer deyişle, bu zamanın filozofları genel olarak bir müzik eserinin duygu odaklı olmasını asıl amaç olarak görmüş ve bunu da ancak sözler aracılığı ile gerçekleştirebileceğini savunmuşlardır.

Bu noktada 'Camerata' grubunu örnek vermek uygun olacaktır. Geç Rönesans döneminde amaçları Yunan tragedyalarındaki duyguyu yeniden canlandırmak olan hümanist entelektüellerden oluşan Camerata grubu üyeleri, karmaşık polifoniye karşı çıkmışlardır. Yani, kapsamlı bir çok sesliliği tercih etmeyerek müziği söze bağımlı kılmış, müzik ve ses uyumunun yakalayabileceği en duygusal ifadeyi bulmaya çalışmışlardır. Müziğin insan konuşmasının bir temsili olduğunu düşünen Camerata grubu, bu çalışmaları ile opera sanatının doğmasına öncülük etmişlerdir (Kivy, 2002, s. 163-164).

Romantik Dönem'de ise yukarıdaki dönemlerin aksine, saf müziğe dair yazılar ön planda olmuş, bu müzik türü yüceltilmiştir. Ancak bazı müzisyenler ve filozoflar hem sözün hem de müziğin içinde yer aldığı bir 'üst sanat modeli' ortaya çıkararak yeni bir tartışma başlatmışlardır. Örneğin hem müzisyen hem de felsefeci kimliğiyle öne çıkan Wagner'in şiirle müziğin iç içe geçtiği tragedyada sanatının yeniden doğması konusu ile ilgili düşüncelerinden etkilenen Nietzsche, konuyu 'Tragedya'nın Doğumu' isimli eserinde detaylı olarak tartışmıştır. Filozof, müziği sarhoşluk tanrısı Dionysus ile özdeşleştirmekte ve tıpkı Schopenhauer gibi evrenin ve insanın özü olan 'istenç'in müzik ile yansıtıldığını düşünmektedir. Dinleyici müziği dinlediğinde var olmanın sonsuz hazzını yaşar ve bilgeliğe ulaşır (Nietzsche, 1993, s. 80). Ancak Nietzsche bu fikri bir adım daha ileriye götürür ve yaşamın zarif, hayali, ideal yanlarını temsil eden tanrı Apollon ile özdeşleştirdiği diğer sanatlar ile müziğin birleşiminin 'sonsuz kardeşlik bağı' meydana getirerek en güçlü sanatı oluşturduğunu iddia eder. Bu durum en net ve kesin şekilde sözlerin ve müziğin birleştiği tragedyada sanatında ortaya çıkar. Bu sanat dalı, hem görüneni hem de görüneni yok edilmesiyle ortaya çıkan esas özü birleştirir ve ortaya çıkardığı estetik hazza ahlaki hazı da ekler (Nietzsche, 1993, s. 113-114).

Geçtiğimiz yüzyılın müzik felsefecilerinden Ridley ise, müzik ve sözcükler arasında farklar olduğunu kabul etmekle birlikte sözlü müziğin de bütün olarak müzik olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla müzik felsefesi alanında yaygın olan ve saf müziğin üstünlüğü ile noktalanan saf müzik-sözlü müzik ayrımını kabul etmeyerek sözlü müziğin de saf müzikle aynı derecede önemli bir müzik estetiği konusu olduğunu düşünmektedir (Ridley, 2007, s. 98).

Günümüzde sözlü müziğin müzik felsefesinden çok müzik eğitimi felsefesinin konusu olduğu görülmektedir. Zira, müzik eğitimi felsefecileri genç öğrencilerin sözlü müziğe daha çok ilgi gösterdiği gerçeğinden yola çıkarak bu müzik türünü eğitim ortamlarında daha çok tavsiye etmektedirler. Örneğin Elliott, müzik eğitiminin amacının genç insanları sosyal problemlere duyarlı müzikal vatandaşlar olarak yetiştirmek olduğunu düşünmekte ve bu özelliğin de en çok şarkı söyleyerek gelişeceğini vurgulamaktadır. Söylenen müzikler üstelik country, rock, geleneksel, hatta hip-hop gibi popüler müzik türlerinden örnekleri kapsamaktadır. Bu şarkılardaki sözler gençlerde kimlik oluşturucu özelliğe sahip olmanın yanı sıra onların kendilerinin ve toplumlarının temsili ile karşılaşmasını sağlamaktadırlar (Elliott, 2007, s. 87-88).

Makalenin aşağıdaki üçüncü ve son kısmında yukarıda açıklanmış olan bilgilere dayanarak bir sentez yapılması amaçlanmaktadır.

Sentez ve Sonuç

Yukarıdaki fikirler ışığında şöyle bir özet çıkartılabilir: Saf müzik üzerinden felsefe yapan düşünürler genel olarak müziği aritmetiksel, metafiziksel ya da biçimsel yanını ele alarak değerlendirmektedirler. Bu düşünürlerin, müziğin kendine özgü bu yanlarını daha iyi irdeleyebilmek için sözden bağımsız olan saf müziği tercih ettikleri söylenebilir. Saf müziğin kavramdan bağımsız olması ve görünenden çok görünmeyen gizli dünyayı temsil ettiği düşüncesi, onun saklı gerçekliğin estetik bir sembolü olarak görülmesine zemin hazırlar. Öte yandan tarihte sözlü müziği de yoğun şekilde irdeleyen ve savunan düşünürler olmuştur. Burada en büyük motivasyonlardan biri, müziğin kavram içermediği düşüncesidir. Oysa temelini edebiyat ve şiirden alan söz, müziğin anlamdan yoksunluğunu bitirir ve ona 'düşünce' katar. Müziğin içinde düşünceler olması onu soyut pasiflikten kurtarır ve toplumsal gelişim için etkin role sahip bir olgu olmaya kadar götürür.

Konuya başka taraftan bakılacak olursa, sinemada da benzer bir problemin var olduğu görülmektedir. Bazı filmlerde müzik yerine doğal sesler daha fazla yer alırken, bazı filmlerde müzik de filmin önemli bir öğesidir. Burada da filmdeki doğal seslerin saf halini tercih etme ya da onu müzikle kuvvetlendirme düşüncesi söz konusudur. Bazen iki sanat dalı birbiriyle işbirliği yapabilir ve böylece yeni bir renk ortaya çıkabilir, bazen de tek sanat dalının kendi içinde yer alan tüm güçler birleştirilir ve yeni bir renk tonu ortaya çıkar. Bu yüzden, müziğin sinemada bir öğe olarak seçilme ya da seçilmeme durumu film sanatına bir değer ya da değersizlik katmaz. Benzer şekilde, müziğin içinde söz olup olmaması onun değerine olumlu ya da olumsuz etkide bulunmaz.

Yukarıdaki bakış açısı Levinson'un ifade ettiği 'melez sanatlar formları' düşüncesi ile beslenebilir. Bu düşünceye göre opera, müzik eşlikli mim sanatı, kolaj, kinetik heykel gibi sanat formları, eski sanat formlarının kombine edilmesinden veya yorumlanmasından oluştuğu ve yapısal veya boyutsal karmaşıklık içerdikleri için 'melez sanat formları' olarak adlandırılabilirler (Levinson, 2011, s.26-27). Bu düşünceden ilham alarak tüm söz içeren müzikleri 'melez sanat formu' olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Saf sanatlar ayrı felsefi dinamiklere sahip olarak kendi içlerinde bir sınıf oluştururken melez sanatlar da birçok öğeyi birleştirdikleri için çoklu özellik göstererek bambaşka bir felsefi zenginlik sergilerler. Her iki form da sanatın parçasıdır ve hiçbiri bir diğerinden daha önemli ya da estetik olarak daha derin değildir.

Son bir bakış açısı da her iki estetiğe dair düşünceyi de zihin bütünlüğünün parçası olarak görmek olabilir. Daha ayrıntılı ifade etmek gerekirse, bu iki estetik bakışın zihnin ayrı taraflarını sembolize ettiği düşünülebilir. Burada zihni büyük ve küçük zihin olarak ikiye ayıran Sogyal Rinpoche'ye değinmekte yarar vardır. Rinpoche (2016), küçük zihnin kavramsal dünyayı, yani sözcükleri, matematiği, bunları algılayan zekayı, yeryüzü fiziksel gerçekliğini ifade ettiğini düşünür. Büyük zihin ise sözcüklere dökülemeyen daha soyut ve manevi bir gücü, bu mutlak gücün sezgisel algılanışını ve içsel huzuru içine alan bir kavramdır. Bu düşünceye dayanarak, sözlü müziğin kavram içerdiği için küçük zihni, saf müziğin de soyut ve saf atmosferiyle büyük zihni beslediği söylenebilir. İnsanoğlunun var olması için her iki zihin türüne de ihtiyacı vardır, tıpkı müzik dinleyicisinin her iki müzik

türüne de gereksinim duyabileceği gibi. Ve belki de hem yeryüzünün hem de evrenin bir parçası olan insanoğlu kendini ve kendi zihnini müziğin bu iki şekliyle de ifade ederek bir bütüne ulaşır. O yüzden saf ve sözlü müziğin birbirlerinin tamamlayıcısı ve besleyicisi olduğu iddia edilebilir.

Müzik estetiğinin hem ilgi çekici hem de son derece zor olan bu konusunun çeşitli boyutlarıyla düşünülmesinin ve tartışılmasının devam etmesi doğru olacaktır. İleride bu konunun öğelerinin değişik bakış açıları ile irdelenerek müzik estetiğine katkı sağlaması umulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aristotle. 1995. *The Politics of Aristotle*, translated by E. Barker, London: Oxford University Press.
- Aristoteles. 2012. *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Descartes, R. 1961. *Compendium of Music*, translated by Walter Robert, USA: American Institute of Musicology.
- Elliott, D. J. 2007. "Socializing Music Education", *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6.4: 60-95.
- Fubini, E. 2014. *Müzikte Estetik*, çev: Fırat Genç, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hanslick, E. 1986. *On the Musically Beautiful*, translated by G. Payzant, Indiana: Hackett Publishing Company.
- Harap, L. 1938. "Some Hellenic Ideas on Music and Character", *The Musical Quarterly*, 24.2: 153-168.
- Hegel, G. W. F. 1975. *Aesthetics 'Lectures on Fine Art'*, translated by T.M. Knox, New York: Oxford University Press.
- Kivy, P. 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press.
- Langer, S. K. 1979. *Philosophy in a New Key*, USA: Harvard University Press.
- Leibniz, G. W. 1956. 'On Wisdom' from *Philosophical Letters and Papers*, translated by Leroy E. Loemker, Chicago: Chicago University Press.
- Levinson, J. (2011). *Music, Art and Metaphysics*, New York: Oxford University Press.
- Nietzsche, F.W. 1993. *The Birth of Tragedy*, translated by S. Whiteside, London: Penguin Books.
- Papadopoulos, A. 2002. "Mathematics and Music Theory: From Pythagoras to Rameau", *Springer-Verlag New York*, 24.1: 65-73
- Plato. 1945. *The Republic of Plato*, translated by F. M. Cornford, London: Oxford University Press.
- Ridley, A. 2007. *Müzik Felsefesi 'Tema ve Varyasyonlar'*, çev: Bilge Aydın, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Rinpoche, S. 2016. *Tibet'in Yaşam ve Ölüm Kitabı*, İstanbul: Omega Yayınları.

Schopenhauer, A. 1969. *The World As Will and Representation*, translated by E. F. J. Payne, Colorado: The Falcon's Wing Press.

Schueller, H. M. 1957. "Schelling's Theory of the Metaphysics of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.4: 461-476.

ERKEN İSLAMİ DÖNEM MAZDEKİZM KÖKENLİ EZOTERİK TARİKATLARIN DOKTRİNLERİ VE RİTÜELLERİ (7-9. YÜZYILLAR)

İBRAHİM ÇEŞMELİ

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
ibrahimces@gmail.com

Öz

7. yüzyılın ilk yarısından itibaren Arapların önce Irak, İran ve ardından Orta Asya'da hâkimiyet kurmasından sonra bu topraklarda İslamiyet'in yayılmasıyla farklı bir sosyo-kültürel ortam oluşmaya başlamıştı. Bu durumdan özellikle başta İranlılar olmak üzere bu topraklarda yaşayan diğer topluluklar da rahatsız olmuşlardı. Bu rahatsızlıkların ana sebepleri siyasi, ekonomik ve dinsel idi. İranlıların yüzyıllardır hâkim olduğu stratejik öneme sahip bu verimli topraklar Arapların eline geçmiş, İpek Yolu hâkimiyetini kaybetmişlerdi. Bölgedeki ekonomik güç Arapların kontrolüne geçmişti. Yüzlerce yıl Zerdüştlük inancının hâkimiyetinde olan İran ve Orta Asya topraklarında İslamiyet'in yayılmasıyla yerel halklar ve ileri gelenler bu durumdan çok rahatsız olmuşlardı. Bölgedeki siyasi ve dinsel güç el değiştirdikten sonra İran ve Orta Asya topraklarında Araplara karşı gizli tarikatlar oluşmaya başlamıştı. Bu tarikatların gerçek amacı siyasi ve dinsel hâkimiyetin tekrar İranlıların eline geçmesiydi. Bu ezoterik tarikatlar görünürde İslami özellikle de Şii gibi gözüke de özünde Zerdüş-Mazdek inancı yatıyordu. Aynı zamanda Hindu, Budist, Mani, Hıristiyan ve Yunanlı çeşitli felsefi ve Materyalist öğretilerin de çok önemli etkileri olmuştur. Bu çalışmada özellikle bu ezoterik tarikatların fazla bilinmeyen öğretileri ve ritüelleri ile İslamiyet öncesi inançlarla bağlantıları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İran, Orta Asya, Zerdüşlük, Mazdekizm, İslamiyet, ezoterik tarikatlar.

THE DOCTRINES AND RITUALS OF ESOTERIC CULTS OF MAZDAKISM ORIGIN FROM EARLY ISLAMIC PERIOD (7TH – 9TH CENTURIES)

Abstract

After the first half of the 7th century, a different socio-cultural environment emerged in Iraq, Iran and Central Asia as a result of the diffusion of Arabs and Islam into these lands. Starting with the Iranians, communities living in these areas were disturbed by this situation. The main reasons for the discomfort were political, economic and religious. These strategically significant territories, once under the sovereign of Iranians, were now controlled by Arabs and the Silk Road was lost to them. In other words, Arabs took over the economic control of the region. The local people and rulers were worried by the fact that Islam was spreading in Iran and Central Asia which had been under the domination of Zoroastrianism. Just after the change in the political and religious dimensions, secret cults began to emerge in Iranian and Central Asian territories. The main purpose of this emergence was to give the political and religious authority back to Iranians. Although these cults seemed to be rooted in Islam, especially Shi'ism, they based on Zoroastrianism- Mazdakism beliefs. What is more, they were influenced by Hinduism, Buddhism, Manichaeism, Christianity and various Greek philosophical and Materialist doctrines. This paper focuses mainly on the less unknown doctrines and rituals of these esoteric cults and their relation to pre-Islamic beliefs.

Key Words: Iran, Central Asia, Zoroastrianism, Mazdakism, Islam, esoteric cults.

İslamiyet'ten önce Irak, İran ve Orta Asya'da politeist, düalist ve monoteist tipte değişik inançlar yaşamıştı. Bu bölgelerde başta Zerdüştlük olmak üzere Yunan, Hinduizm, Budizm, Hıristiyanlık, Maniherizm, Mazdekizm ve Tengrizm gibi farklı dini inançlar ile Mitra, Zurvan, Şiva ve Nana gibi kültler görüldü. 7. yüzyılın ilk yarısından itibaren bölgeye Arapların gelmesi ile farklı bir siyasi ve sosyo-kültürel ortama geçilmeye başlandı. İslamiyet yavaş yavaş bölgede hâkim din olmaya doğru gitti. Fakat Araplardan önceki eski dinsel inançlar, İslamiyet'tin altında ya da onunla kaynaşarak yaşamaya devam etti. İran'da İslamiyet'ten önce Zerdüştlüğe ve İran toplumuna dini ve sosyal reform getiren ve sonradan yasaklanan Mazdek inancı, bir süre gizli yaşadıktan sonra İslamiyet'le birlikte İslam öncesi gelenekleri yaşatmak isteyen Arap olmayan özellikle de başta İranlılar olmak üzere, çeşitli halklar üzerinde etkili oldu. İslamiyet'ten önce yasak olan ve uzun bir süre gizlide kalan temelinde Zerdüştlük yatan Mazdek inancı, özelliklerinden ötürü İslam öncesi yaşam tarzını isteyen insanlar tarafından benimsendi. Buna ekonomik ve siyasi sebepler de eklenince özellikle 7. ve 9. yüzyıllar arasında başta İran kökenli olmak üzere, Mazdek öğretisine bağlı olan halk kitleleri tarafından Emeviler (661-750) ve Abbasiler (750-1258) devirlerinde dinsel, ekonomik ve siyasi isyanlar meydana geldi. Emeviler ve Abbasiler devrinde, bahsettiğimiz isyan hareketlerinin öncülüklerini yapan Mazdek inancı kökenli bazı gizli kültler ortaya çıktı. Genellikle İslami tarikatlar gibi görünen bu kültler, özünde tamamıyla İslam öncesi inanışlara ve sosyal hayata yeni bir bakış açısı getiren dini, felsefi, sosyal ve siyasi akımlardı.

Bu araştırma, ağırlıkta olarak dönemin tarihi kaynakları yani birincil kaynaklara dayandırılarak hazırlandı. Emeviler ve Abbasiler devrinde 7. yüzyılın ilk yarısından itibaren gelişen Mazdekizm kökenli ezoterik tarikatlar hakkında özellikle İran ve Arap kaynakları önemli ve detaylı bilgiler vermiştir. Bu çalışmada bu kültlerin özellikle iyi bilinmeyen öğretileri ve ritüelleri detaylı bir şekilde ortaya konulmaya çalışıldı.

Tarihi Kaynaklar

7-9. yüzyıllarda ortaya çıkmış olan ezoterik tarikatlar hakkında özellikle 9-13. yüzyıllar arasında yazılmış bazı İran ve Arap kaynakları önemli bilgiler vermektedir. Bu eserlerin bazılarını şöyle sıralayabiliriz; İran asıllı Bağdatlı teolog ve felsefeci Nevbahti'nin (öl. 912-922) Şii tarikatları hakkında bilgi verdiği Arapça *Firak el Şia (Şii Tarikatları)* (Nawbakhtî 2007), Bağdat'ta yaşamış tarihçi İranlı Taberî'nin (839-923) İslam öncesi ve erken İslam tarihini anlatan Arapça *Tarikh al-Rusul wa al-Muluk (Peygamberler ve Hükümdarlar Tarihi, Taberî Tarihi)* (Tabari 1987), Horasanlı Temmam'ın 10. Yüzyılda Arapça hazırlanmış İslami tarikatlar hakkındaki *Kitâbu's-Şecere'si (Bâb eş-Şeytân Kısmı)* (Tammam 1998), İran asıllı Bağdatlı bilim adamı Nedim'in (öl. 990) 987 yılında hazırlanmış çeşitli kültürlere ait din, dil, tarih, felsefe, bilim ve sanat gibi konularda bilgi veren Arapça *el-Fihrist* (Nadim 1970), İran asıllı Harezmi bilim adamı ve polimat Biruni'nin (973-1048) Arap dilinde hazırladığı ve farklı kültürleri ele aldığı *el-Âthâr al-Bâkiyah (Geçmişin İzleri/1000)* (Albiruni 1879), Bağdatlı Arap bilim adamı Bağdadi'nin (öl. 1037) İslami mezhepler hakkında bilgi verdiği *el-Fark Beyne'l-Firak (Mezhepler Arasındaki Farklar)* (Baghdadi 1978), İspanya'da Endülüs'te yaşamış ve yetişmiş tarihçi, şair, teolog, felsefeci ve polimat İbn Hazm'ın (994-1064) genel dinler ve İslami tarikatlar hakkında bilgi verdiği Arapça *el-Fasl fi'l-Milel ve'l-Ehva ve'n-Nihal (Dinler ve Mezhepler)* (İbn Hazm 1909), İran asıllı Horasanlı coğrafyacı ve

tarihçi Gardizi'nin İran dilinde yazdığı tarih ve kültür alanındaki *Zeynü'l-Ahbâr (Târîh-i Gardîzî/1049-52)* (Gardizi 2011), İranlı siyaset bilimcisi ve devlet adamı Nizamülmülk'ün (1018-1092) İran dilinde kaleme aldığı siyasi ve dini konulu *Siyasetname* (Nizam al-Mulk 1960), dinler tarihi uzmanı İran asıllı Horasanlı Şehristani'nin (1076-1153) dinler, tarikatlar ve felsefi öğretiler hakkında 1127-28 tarihinde yazdığı *el-Milel ve'n-Nihal (Milel ve Nihal /Dinler ve Mezhepler)* (Shahrastani 1984), Musul'da yaşamış Arap tarihçisi İbnü'l Esîr'in (1160-1233) İslam tarihi hakkındaki 1231 yılında tamamladığı Arapça *El-Kamil fi el-Tarikh (Tam Tarih, İslam Tarihi)* (İbnü'l Esîr 1986), Cüveynî (1226-1283) tarafından 1259/60 yılında Farsça yazılan ve Moğollar, Harzemşahlar ile İsmâîlîler hakkındaki *Tarih-i Cihan-güşa* (Juvaini 1958), Iraklı tarihçi Arap Hallikan'ın (1211-1282) Arapça yazdığı biyografik bir eser olan *Vefeyâtü'l-a'yân (Ölmüş Ünlüler/1273)* (Khallikan 1843), İranlı teolog Cürcânî'nin (1340-1413) *Şerhu'l Mevâkîf (Mevâkîf Şerhi)*.

Mazdekizm

Özellikle Irak, İran, Horasan ve Kafkaslarda hâkimiyet kurmuş olan Sasaniler'de (224-651) resmi inanç Zerdüştlüktü. Ruhban sınıfının elinde bulunan dinin yönetim ve günlük hayat üzerinde çok önemli etkisi vardı. Hükümdar Kubâd zamanında (M.S. 488-531) aslında bir din adamı olan Mazdek, sözde astrolojik bir kehanette bulunmuş kendisini peygamber ilan ederek bozulmuş olan Zerdüştlüğün düzeltilmesi ve yenilenmesi için gönderildiğini öne sürdü. Söylemlerinde Zerdüştlüğe reform getirdiğini ileri süren Mazdek, aslında kendi merkezli yeni bir inancın öğretilerini ortaya koydu. Zerdüştlüğün bazı prensiplerini kabul etmiş, bazı prensiplerini değiştirmiş ve yeni kurallar eklemişti.

Mazdek inancına göre; herkes eşitti ve bütün servetler ortaktı. Ayrıca cinsellik, yemek, içecek, sosyal ilişkiler gibi zevklerden uzak durulmamalıydı. Fakat insanları öldürmekten ve üzmemekten uzak olunması gerekirdi. Mazdek'e göre, insanlar arasındaki kavgaların asıl sebebi para ve kadın olduğu için bunlar ortak olmalıydı. Her türlü yasaklı kurallar serbestti. Misafirperverliğe önem veriliyordu. Kadınlar da ortaktı. Bir ziyafetten sonra ev sahibinin eşiyile herkes birlikte olabilirdi. Bir adam bir kadınla birlikte olmak istediği zaman eve gelir ve şapkasını evin kapısına asardı. Kadının eşi, şapkayı görürse içeri girmezdi. Herkes istediği kadınla birlikte olabilirdi. Bu yeni öğretilerin yanında Mazdek inancının temelini, Zerdüş'te ve Mani inançlarının düalist ana prensibi olan iyiliği temsil eden ışık ve kötülüğü temsil eden karanlık inancı oluştururdu. Bunun dışında Zerdüş'te inanma ve ateşe tapma gelenekleri de devam etti. Bu inanca göre en yüce yerde tanrı tahtta otururdu.

Bu yeni dinsel fikirler, hükümdar dâhil özellikle alt tabakadakiler olmak üzere geniş kitlelerce kabul gördü. Mazdek kısa zamanda hükümdarın yardımcısı ve hazinercisi oldu. Alt tabakadaki geniş halk kitlelerinin Mazdek inancını kabul etmesindeki ana neden, herkesin eşit görülmesi ve servetlerin ortak olmasıydı. Geniş halk kitlelerin bu inancı kabul etmesi hükümdarın da bu inanca girmesinde önemli etken oldu. Ayrıca hükümdar ve toplumun bazı kesimleri üzerinde bu yeni inancın etkili olmasında Mazdek'in tapınakta ateşi konuşturmak gibi sahte mucizeler gerçekleştirmesi de etkili oldu. Mazdek'e inanmayan, prestijlerinin sarsılacağını ve halk üzerinde kontrolü kaybedeceklerini düşünen ruhban sınıfı ile Kubâd'ın oğlu Nûşîrevân bu yeni inancı kabul etmedi ve onunla mücadele ettiler.

Ayrıca daha yüksek tabakadaki insanlar da bu yeni ortamdan çok rahatsız olmuşlardı. Sonrasında Mazdek, sahte peygamber olduğu ortaya çıkınca boynuna kadar bir çukura konuldu ve etrafına da kireç dökülerek öldürüldü. Kubâd'da Mazdekleri desteklediği için hapse atıldı.

(Shahrastani 1850: 275-293; Albiruni 1879: 189-192; Firdausi 1915: VII. 183-188, 201-209; Nizam al-Mulk 1960: 195-211; Nadim 1970: II. 777-786, 817; Baghdadi 1978: II. 87, 91-92; İbn'ül Esir 1989: I. 401-402; Tabari 1999: V. 132-135).

Hurremiyye (Hurremdin)

Mazdek'in ölümünden sonra eşi Hurreme bint Fâde, adamlarıyla birlikte Madain'den (Irak) Rey (İran) köylerinden birine gitti ve bu bölgede Mazdek'in inancını yaymaya başladı. Birçok Zerdüş, bu yeni inancı kabul etti. Bunlara zamanla *Hurremiyye (Hurremdin)* denildi. Fakat bunlar inançlarını uzun bir süre gizledi. İslamiyet'ten sonra (7. Yüzyılın ilk yarısından itibaren) önce Irak, İran ve ardından Orta Asya'da farklı zaman ve bölgelerde farklı liderlerin başkanlığında özünde Mazdek inancı olan Hurremiyyeler'in alt grupları İslami görünümlü ezoterik tarikatlar ortaya çıktı. Bu arada İslami görünümlü olmayan Hurremiyye gurupları da yaşamaya devam etti.

İslami görünümlü ezoterik tarikatlar daha çok Şii tarikatları gibi görünmekteydi. Fakat Hurremiyye geleneğindeki bu gizli tarikatları, Hz. Ali ve bazı Şii imamları aşırılıklarından dolayı ret ettiler. Bunlar, Şiiiler tarafından ret edilen Hurremiyye geleneğindeki *Râfızîler* (gulât/aşırı Şiiiler) olarak da bilinen ezoterik tarikatlardı. İçinde Hint, Zerdüş, Mani ve Mazdek gibi düalist ve politeist öğretiler ile Yunan felsefesinden öğretiler barındıran Hurremiyyeler'de İslam, Hıristiyan ve Musevi gibi monoteist inançların öğretileri de yer aldı. Bu tarikatlar, Emeviler zamanında bazı ufak isyan hareketlerinde bulunmalarına karşın pek ön plana çıkmadılar ve inançlarını daha çok gizli olarak yürüttüler.

Emeviler'in ortadan kaldırılmasında ve Abbasiler'in iktidara gelmesinde önemli rolü olan İranlı Ebû Müslim'in Abbasiler tarafından 755 yılında öldürülmesinden sonra Hurremiyyeler daha aktif oldu. Hurremiyyeler'de önce merkezde Mazdek yer alırken, sonrasında merkezde Ebû Müslim yer aldı. Hurremiyye geleneğindeki dağınık durumdaki guruplar daha iyi organize oldu ve daha sistemli hareket etti. Bu guruplar, özellikle 8-9. yüzyıllarda Abbasiler'e karşı dini ve siyasi isyan hareketlerinde bulundu. Aslında bu isyan hareketleri, Araplar'a karşı İranlılar'ın başkaldırmasıydı. Bunun yanında İran'da ve Orta Asya'da kökleri çok eskilere giden Zerdüştlüğün İslamiyet ile mücadelesi haline geldi. Hurremiler, pagan inanıştaki Türkler ve Râfızîler ile birlikte hareket ettiler.

Abbasi devletinin önde gelen kurucularından İranlı Horasan Emiri Ebû Müslim'in 755 yılında Abbasi Halifesi El Mansur tarafından öldürülmesinden sonra, o zamanlar Nişabur'da bulunan ve yakın bir dostu olan, önce belediye başkanlığı sonra ordu komutanlığı yapmış Zerdüş Sinbad, İran'da ayaklanma başlattı. Nişabur'dan Rey'e geldi. Rey ve Tabersitan'daki Zerdüşleri ayaklandırdı. Sonra Irak, Kuhistan ve Horasan bölgelerindeki Râfızîler ile Mazdekler'i ayaklandırdı. Kendisini Ebû Müslim'in elçisi ilan etti. Sinbad, Ebû Müslim'in ölmediğini, Mansur'un onu öldürmeye kalkıştığında, onun tanrının en büyük ismini söylediğini ve beyaz bir güvercin olup Mansur'un ellerinden kurtulduğunu efsanesini yaydı.

Onun, Mehdi ve Mazdek ile pirinçten bir hisarda yaşadığını, yakında üçünün ortaya çıkacağına ve aralarında Ebû Müslüm'ün lider olacağına ve Mazdek'in de onun veziri olacağını belirtti. Kendisine Ebû Müslüm'den gelen mektuplardan bunları bildiğini söyledi. Râfızîler Mehdi'yi, Mazdekler Mazdek'i duyunca hepsi Rey'de toplandı ve büyük bir kalabalık meydana geldi. Zerdüştlere Arap egemenliğinin biteceğine, Kâbe'yi yıkacağını ve kıblenin eskisi gibi güneş olacağına belirtti. Sinbad, Mazdek'in Şii olduğunu ve onun emriyle Şiiler'le ortaklık kurulması gerektiğini söyledi. Böylece Sinbad Zerdüştlere, Hurremiyyeleri ve Şiileri bir araya getirdi. Sinbad'la Mansur uzun yıllar savaştılar ve sonunda Sinbad Rey'de öldürüldü. Şehir yağma edildi ve Zerdüştlere öldürüldü. Sonrasında Hurremiyye ile Zerdüştlük inançları kaynaştı ve giderek güçlendi.

Hurremiyye inancının altında birçok tarikat ortaya çıkmıştı. Bunlar İslami görünümle kendilerini saklıyorlardı. Kendilerine ait dini kitapları vardı. Onların öğretilerinin temelini ışık ve karanlık inancı meydana getiriyordu. Evrenin temelini bir kısmı karanlık olan ışık olduğuna inanırlardı. Onlara göre karanlık da ışığın bir kısmının silinmesi ile meydana gelmiştir. Belirli bedenlere taparlardı. Onlara göre ışık ve ruh olan tanrı, evi olan bu bedenlere girerdi. İmamları, peygamberleri ve havarileri (firiştagan) vardı. İmamları tanrı, peygamber ve havari yerine koyarlardı. Bütün peygamberlerde tek ruh (tanrının ruhu) olduğuna inanırlardı. Onlar diriliş gününe ve hesap vermeye inanmazlardı. Ölümünden sonra hayata döneceklerine (dönüş doktrini) ve bedenden bedene ruh göçüne inanırlardı. Diriliş, ruhun bir bedenden ayrılıp diğer bedene geçmesiydi. Başka bir dünya olmadığına sadece bu dünya olduğuna, ödülün ve cezanın bu dünyada gerçekleşeceğine düşünürlerdi. Onlara göre bir kişi iyi olmuşsa iyidir, kötü olmuşsa kötüdür. Cennetin ve cehennemin bedende olduğuna, bu bedende ruhun ya mutlu olacağına ya da acı çekeceğine inanırlardı. İslamiyet'i çok farklı yorumlardı. Şeriatın bir dış yüzünün (zahir) ve çoğu insan için sır olan iç yüzünün (bâtın) olduğuna inanırlardı. İlahi kanunları, ibadeti, haccı, kutsal savaşı, abdesti ret ediyorlardı. Her türlü yasağı terk etmişlerdi. Şarap serbesti. Eşlerini ve mallarını paylaşıyorlardı. İsyandan kan dökülmesine izin vermezlerdi. Onlar hakaret etmekten, suç işlemekten ve topluluğunu tehlikeye atacak davranışlardan uzak dururlardı. Temizliğe önem verirlerdi, insanlara saygıyla yaklaşırlardı, özgür cinsel ilişkiye inanırlardı (kadınlar kabul ederse). Başkalarını incitmedikçe her tür isteklerini yapabilirlerdi. Fiziksel uğraşından ve sorunlardan kaçınıyorlardı. Ebû Müslim'e ve onun kızı Fatima'nın oğlu Mehdi bin Firuza tapınırlardı. (Shahrastani 1850: 280; Maqdisi 1899: I. 133; 1901: II. 20; 1907: IV. 28-29; Juvaini 1958: 641-642; Nizam al-Mulk 1960: 212-213, 238-239, 244-245; Nadim 1970: II. 817-822; Baghdadi 1978: II. 87; İbnü'l Esîr 1986: V. 392-393; Nawbakhti 2007: 86-87, 97).

Ezoterik Tarikatlar

7-9. yüzyıllar arasında Irak, İran ve Orta Asya'da Mazdekizm etkili Hurremiyye geleneğinde çoğu İslami görünümlü çok sayıda ezoterik tarikat ortaya çıktı.

Hız. Ali'nin (601-661) imam, peygamber ve tanrı olduğunu ilk defa ilan etmiş ve de aşırı Şiilerin (Gulât) ilk temsilcisi olan Abdullah ibn Sebe'yeye inananlara **Sebeiyye** denildi. Bu tarikat Kûfe'de ortaya çıktı. 7. yüzyılda yaşamış ve daha önceden Yahudi olan Sebe, sonra Müslümanlığı tercih etti ve Ali'nin destekçisi oldu. Bu tarikat, Hız. İsa gibi Ali'nin göğe

yükseldiğini ölmediğine inanırdı. Ölenin Ali benzeri başka biri (şeytan) olduğunu iddia etmişlerdi. Ali'nin dünyaya gelip intikam alacağına, yeryüzüne hâkim olacağına ve adalet sağlayacağına inanırlardı. Onlara göre Ali, bulutların arasında gökte yaşıyordu ve gök gürültüsü onun sesi ve şimşek de onun kamçısıydı (ya da gülüşü). Onun beklenen Mehdi olduğuna inanırlardı. Ali henüz hayattayken, kendisini tanrı ilan ettiği için onlardan bazılarını yaktırdı ve İbn Sebe'yi de Madain'e sürdü. Onlar bu olaydan sonra Ali'nin gerçek bir ilah olduğunu ve ancak bir tanrının ateş ile azap verebileceğini düşünmüşlerdi. Ali'ye geçmiş olan tanrının ruhunun sonradan diğer imamlara geçtiğine inanırlardı.

Hız. Ali'yi destekleyen fakat Ali'yi terk ettikleri için sahabeleri ve hakkını korumadığı için de Ali'yi suçlayan Ebû Kâmil'i destekleyen guruba **Kâmiliyye** denirdi. Ebû Kâmil, imamlığın bir nur (ışık) olduğunu ve bir şahıstan diğerine geçtiğine ve ölüm anında ruhların başka bedene göç ettiğine inanırdı. Ona göre, imamlık bazen peygamberliğe dönüşebilirdi. Bu tarikata göre, her yerde olan ve her dilde konuşabilen tanrı bedenlenerek kendini gösterirdi. Onlar, meleklerin ve peygamberlerin insan bedenine, şeytanların ve cinlerin ise hayvan bedenine göç edebileceğine inanırlardı. Bu tarikat, ateşi çok kutsal saymıştı.

Hız. Ali'nin tanrı ve Hız. Muhammed'in ise peygamber olduğunu ileri süren el Albâ bin Zirâ ed Devsî taraftarlarına **Albâiyye** denirdi. El Albâ'ya göre tanrı olan Ali, Muhammed'i peygamber olarak gönderdi. Aralarında her ikisini de tanrı olarak gören fakat Ali'yi daha öne alan **Ayniyye** olarak bilinen bir grup vardı. **Mimiyye**'ler de her ikisini tanrı olarak görmüş ve Hız. Muhammed'i üstün tutmuşlardı. **Ashâbul Kisa** diye bilinenler ise Muhammed, Ali, Fatıma, Hasan ve Hüseyin'i ilah olarak kabul etmişler ve hepsinin tek bir varlık olduğunu, ilahi ruhun hepsinde olduğuna ve hepsinin eşit olduğuna inanırlardı.

Mugîre bin Saîd el Iclî (öl. 737), Halîd bin Abdullah el Kasrî'nin azatlı kölesi idi. Ona inananlara **Mugîriyye** denirdi. İmametini Ali, Hasan ve Hüseyin'den sonra torunu Muhammed bin Abdillâh bin el-Hasan bin el-Hasan bin Ali'ye (en-Nefsu'z-Zekiyye/öl. 762) geçtiğini ve onun beklenen Mehdi olduğunu iddia ediyordu. Sonra kendini imam ve peygamber ilan etti. Kendisinin ölümü dirilttiğini ve orduları yendiğini söylüyordu. Ona göre tanrı, nurdan tacı olan nurdan insan şeklindeydi. O, tanrı bedeni organlarının harflere benzediğini düşünürdü. Ona göre tanrı, avcunun içine yazmış olduğu günahlara kızmış ve avcunun terinden tuzlu, karanlık ve acı deniz ile tatlı ve berrak deniz meydana gelmişti. Ona göre, tuzlu deniz karanlığı, tatlı deniz aydınlığı temsil ediyordu. Tanrı, tatlı denize baktığında gölgesini görmüş ve gölgesinin iki gözünü söküp ay ve güneşi yaratmış ve gölgesinin kalan kısmını yok etmiş. Canlılar da bu denizlerden yaratılmış ve inançlılar tatlı sudan, inançlı olmayanlar ise tuzlu sudan yaratılmıştır. Mugîre bin Saîd el Iclî'ye göre, ilk olarak insanların gölgesi yaratılmış olup ilk gölgeler Hız. Muhammed'in ve Hız. Ali'nin idi. Aynı zamanda sihirbaz olan Mugîre, Emeviler tarafından yakılarak öldürülünce taraftarlarının bir kısmı tekrar geleceğini düşünerek onu beklemişlerdi. Bir kısmı da, ayaklanan en-Nefsu'z-Zekiyye'nin el-Mansur tarafından Medîne'de öldürülmesinden sonra onun yerine şeytanın öldürüldüğünü aslında onun Hâric dağlarından birinde yaşadığına sonrasında Mehdi olarak geleceğine inanmışlardı. Bu guruba **Muhammediyye** denilirdi.

İmamlığın Ali oğullarından kendisine ulaştığını söyleyen Kûfeli Ebû Mansûr el İclî, Muhammed bin Ali el Bâkır (Ebû Cafer Muhammed b. Ali b. el Hüseyin b. Ali) öldükten sonra kendisine imamlığın geçtiğini belirtti. Onun taraflarına **Mansûriyye** denildi. Onlar Kûfe'de isyan ettikten sonra Ebû Mansûr, Emeviler tarafından yakalandı ve asılarak idam edildi. Mansûr, Ali bin Ebû Talib'in gökten düşen bir parça olduğunu söyledi. İmamlığını iddia ettiği zaman göğe yükseldiğini, tanrıyla görüştüğünü, tanrının eliyle onun başını severek yetki verdiğini ve sonra tanrı tarafından gökten indirildiğini ve kendisinin de gökten düşen bir parça olduğunu iddia etti. Ona göre tanrının ilk yarattığı kişi önce Hz. İsa, sonra da Hz. Ali'ydi. Onlar kıyamet, cennet ve cehennemi kabul etmemişlerdi. Cenneti dünya nimetleri ve refahı, cehennemi ise karşılaşılan sıkıntıları ifade ettiği şeklinde yorumluyorlardı. Ebu Mansûr, muhaliflerin öldürülmesini, mallarının alınmasını ve kadınların esir edilmesine izin verdi.

Keysân'nın (öl. 687) liderliğindeki tarikata **Keysâniyye** deniliyordu. Keysan (el Muhtar), Ali bin Ebû Tâlib'in azatlı kölesi ve Ali'nin Hanefi isimli eşinden olan oğlu Muhammed bin el Hanefiye'nin de (öl.700/01) öğrencisiydi. Bunlar Keysân liderliğinde, el Hüseyin bin Ali bin Ebû Tâlib'in intikamını almak için Emeviler'e karşı isyan ettiler. Bu isyan sırasında Keysân öldürüldü. Keysâniyyeler, Muhammed bin el Hanefiye'nin imam olduğuna inanıyordu. Onlar sadece kendi liderlerine inanırlar ve bundan dolayı dinsel yasaları (namaz, oruç, hac ve zekât gibi) ya yorumlayarak uygularlar ya da hiç uygulamazlardı. Ölümünden sonra dönüştürme, liderlerinin ölümsüz olduğuna, ruh göçü ile tekrar bedenlenmeye inanırlar ve kıyamete inanmazlardı. Onlardan bir kısmı Muhammed bin el Hanefiye'nin ölmediğine, su ve bal kaynağının olduğu *Ravda* denilen dağda, onu koruyan aslan ve panterle (leopard, kaplan) birlikte ortaya çıkacağı zamana kadar dağda yaşayacağına inanırdı. Ayrıca onun Mehdi olduğunu düşünüyorlardı. Fakat bir kısmı da onun öldüğüne ve Ebû Hâşim Abdullah bin Muhammed el-Hanefiye'nin ya da Ali bin el-Hüseyin Zeynelâbidîn'nin (öl. 713/14) imam olduğuna inanıyordu.

Hâşimiyye, Ebû Hâşim'in (öl. 716-17) liderliğindeki bir tarikattı. Bu gurubun düşüncesine göre, Hz. Ali'nin oğlu Muhammed bin el Hanefiye'nin ölümünden sonra imamlık Ebû Hâşim'e geçti. Onun ölümünden sonra tarikat birçok guruba ayrıldı. Bir gurup Ebû Hâşim'den sonra imamlığın Muhammed bin Ali bin Abdullah bin Abbâs Abd el Muttalip (Abdullah el Râvendî ya da Kasım el Râvendî olarak da tanınırdı) geçtiğine inandı. Horasanlı bu gruba **Râvendîyye** denilirdi. Bu imamdan dolayı sonradan halifeliğin Abbasilere geçtiği düşünüldü. Ayrıca Abbasiler, Hz. Muhammed'le kan bağları olduklarını düşündüklerinden halifeliğin kendi hakları olduğuna iddia ettiler. Bunlar ruh göçüne inanırdı. Öncelleri Abbasileri destekleyen Râvendîyyeler, Abbasi hareketinin liderlerinden geleceği bildiğine inandıkları Ebû Müslim'i peygamber ve halife Ebû Cafer el Mansur'u da tanrı ilan ettiler. Mansur'un Müslim'i gönderdiğine inanırlardı. Önceleri Hz. Adem'den itibaren başlayan tanrısız ruh göçünün en son Mansur'a ulaştığını düşünüyorlardı. Fakat daha sonra öncelleri onları destekleyen Mansur ile anlaşamamışlar ve ona karşı isyan hareketinde (758/59) bulunarak sarayını basmışlardı. Râvendîyyeler tanrının ruhunun Ebu Müslim'e geçtiğine inanmışlardı. Onlar, tanrının ruhunun imamlara geçtiğini ve imamların her şeyi bilen tanrı olduğuna inanırlardı. Ebû Hâşim'in imamlığını Irak'ta ortaya çıkan Beyân bin Sem'ân et-

Temîmî el Nehdî'ye (öl. 737) bıraktığını inananlara **Beyâniyye** deniliyordu. Bunlar, Kûfe'li tüccar Beyân'nın peygamber ve tanrı olduğunu düşünüyorlardı. Beyân, Hz. Ali'den sonra tanrının ruhunun en son kendisine ulaştığını, bu tanrısal güçle düşmanlarını yendiğini ve Venüs gezegenini çağırdığını ve onun da geldiğini iddia etti. O, Ali'nin tekrar ortaya çıkacağını ve gölgeler içinden geleceğini, gök gürültüsünün onun sesi, şimşegin de onun gülüşü olduğunu iddia ederdi. Beyân, Emeviler ile mücadele etti ve sonunda yakılarak öldürüldükten sonra cesedi çarşıya gerildi. Onlar, tanrının ışıktan insan benzeri olduğunu, tanrının ruhunun imamlara geçtiğine ve bu yüzden tanrı olduklarını düşünürdü. Başka bir gurubun iddiasına göre, Ebû Hâşim öldükten sonra imamlığı Abdullah bin Amr bin Harb bin el Kindî el Kufî'ye (öl.758/59) bıraktı ve ruhu da ona geçti. Fakat daha sonra bu guruptan bazıları ona din, bilim ve kişilik açısından güvenmedikleri için onun yerine Abdullah bin Muaviye bin Abdullah bin Cafer bin Ebû Tâlib'in imamlığını kabul etti. Başka bir düşünceye göre de, Harb öldükten sonra imamlık Muaviye'ye geçti. **Harbiyye** olarak bilinen Horasan kökenli bu tarikat, insan ve hayvan ruhlarının göç ettiğine ve başka bedenlere geçtiğine inanırdı. Ödül ve cezaların da ruhla birlikte göç ettiğine inanırlardı. Abdullah, tanrının ruhunun kendine ulaştığına ve kendinde beden bulduğunu söylüyordu. Kendini hem tanrı, hem de peygamber ilan etti. Ruh göçü inancından dolayı kıyameti kabul etmiyorlardı. Onlara göre ödül de ceza da bu dünyada gerçekleşecekti. Her şeyi yiyip ve içmek onlar için serbestti. Abdullah, Horasanda öldükten sonra bazıları onun ölmediğine ve geri döneceğine, bazıları da öldüğüne ve ruhunun da İshâk bin Zeyd bin el Hâris el Ensârî 'yeye geçtiğine inanıyordu. İshâk'ın liderliğindeki guruba **Hârisiyye** deniliyordu ve onlar için de her şey serbestti.

Kûfe'de ortaya çıkan Abdullah b. Muâviye b. Abdullah b. Câfer b. Ebû Tâlib'e (öl. 746/47) destek verenlere **Cenâhiyye** denilirdi. Ebû Tâlib, Hz. Ali'nin oğullarından sonra imamlığın kendisine geçtiğini iddia etti. Sonradan Mugîriyyeler de kendisine destek verdi. Kendisinin tanrı olduğunu, tanrının ruhunun Hz. Âdem'den başlayarak çeşitli peygamber ve imamlardan sonra kendisine geçtiğine iddia etti. Ruh göçüne inanırdı. Bunlar, cennet ve cehennemi kabul etmediler. Onlar için şarap içmek, ölü eti yemek, zina, homoseksüellik ve diğer yasaklı şeyler serbestti. Ayrıca onlar için ibadet de gerekli değildi. Ebû Tâlib, Emeviler tarafından tutuklanıp hapisşanede öldürülmesinden sonra, destekçileri onun ölmediğini İsfahan'daki bir dağda yaşadığını ve sonra ortaya çıkacağını iddia ettiler.

Beni Esed'in azatlı kölesi Ebû'l-Hattâb Muhammed bin Ebî Zeynep el Esedî el Ecda'nın (öl. 760) taraftarlarına **Hattâbiye** deniliyordu. Ebû'l-Hattâb, önce Ebû Abdullah Cafer bin Muhammed es-Sâdık'ı destekledi. İmamlığın Ali oğullarında sonra Cafer'de olduğuna inanırdı. Fakat aşırı fikirlerinden Cafer'in onu terk etmesinden dolayı kendini imam ilan etti. O, önceleri imamların peygamber olduğunu sonraları ise tanrı olduğu iddia etti. Tanrının bir ışık olduğunu düşünürdü. Caferi de tanrı ilan etti. Aslında onun görünmediğini, sadece bu dünyaya bir beden içinde geldiğini söylerdi. Onlar Cafer'in tanrılığını kabul ediyor, fakat Ebû'l Hattâb'ın Cafer'den ve Ali'den daha üstün olduğuna inanırlardı. Aşırı fikirleri olan Ebû'l Hattâb, Kûfe'de Halife Mansur zamanında isyan ettikten sonra tutuklandı ve idam edildi. O öldükten sonra tarikat, imamları tanrı sayan beş guruba ayrıldı. Bunlardan birincisi, Kûfeli buğday satıcısı Muammer'in imam olduğuna inan **Muammeriyye** isimli

gurup idi. Bunlar Ebû'l Hattâb gibi ona da tapıyorlardı. Dünyanın yok olmayacağını, cennetin insanların karşılaştıkları iyilikler ve cehennemin de insanların karşılaştıkları kötülükler olduğunu düşünüyorlardı. Ruhların bedenler arasında göç ettiğine inanır ve kıyamete inanmazlardı. Dinen yasaklı olan her şeye (içki, zina...) izin verdiler. İbadeti terk ettiler. **Bezîgiyye** isimli ikinci gurup ise Bezîg isimli bir kişinin izinde gitti. Bezîg, Ebû'l Hattâb'dan sonra kendisinin imam olduğunu aynı zaman da Cafer'in de tanrı olduğunu iddia etti. Onun insanlara bu suretle görüldüğünü aslında onun görüldüğü gibi olmadığını söylüyordu. Mensupları arasında Cebrail ve Mikail'den daha üstün insanların olduğunu ifade ediyordu. O, insanların öldüğüne inanmıyordu. Onlar, ölen kişilerin melekûta (ruhlar ve melekler âlemi) gittiğine inanırlardı. Bunlar ölülerini, güneşin doğumundan güneşin batışına kadar gördüklerini söylerlerdi. Üçüncü gurup, Umeyr bin Beyân el Iclî'yi takip eden Kûfe'li **Umeyriyye** veya **Icliyye** diye anılan guruptu. Bunlar herkesin ölümsüz olduğuna inanmazlar, sadece imamların ve peygamberlerin ölümsüz olduğuna inanırlardı. Onlar Cafer'e tapar ve ona *Rab* ismini vermişlerdi. Sonra Umeyr, Kûfe'de asılarak idam edildi. Dördüncü gurup, Mufaddal es-Sayrafi'ye inanan **Mufaddaliyye** denen guruptu. Bunlar Cafer'in peygamberliğini değil tanrılığın kabul etmişlerdi. **El Hattâbiyye el Mutlaka** isimli beşinci grup ise, Ebû'l-Hattâb'a bağlılıkta ısrar etmiş ve ondan sonraki herhangi bir şahsın imametini tanımamışlardı. Cafer, bu guruplarla hiçbir ilişkisi olmadığını ilan etmişti.

Ahmed bin el-Keyyâl'li destekleyenlere **Keyyâliyye** deniliyordu. Keyyâl, kendini önce imam sonra tanrı ilan etti. Sonrasında kendi taraftarlarından biri onu öldürdü. Arapça ve Farsça birçok kitap yazdı. Âlemi, yüce, orta ve insani olarak üçe ayırmıştı. Ona göre yüce âlemde beş mekân bulunmaktaydı. Bunlardan ilki mekânlar mekânıydı ve burası boş olup burada hiçbir varlık yoktu. Bu mekân kimsenin idaresinde değildi ve her şeyi çevrelemişti. Onun altında sırasıyla; *en nefsu'l a'lâ*, *en nefsu'l natıka*, *en nefsu'l hayvaniyye* ve en altta ise *en nefsu'l insâniyye* (*insanî nefis*) mekânları bulunurdu. Ona göre *insani nefis*, en yüksek mertbe olan *en nefsu'l ala* mekânına ulaşmaya çalışırken yorulur, bıkar, şaşırır, çözülür, kokuşur ve aşağı âleme (*el âlemü's süflâ*) iner. Sonra onun üzerine *nefsu'l a'lâ*'dan gelen ışıklardan (nurlar) biri gelince gök, yer, maden, bitki, hayvan ve insan oluşur. Ona göre, gök boş olup mekânlar mekânının karşılığına gelmektedir. Onun altında sırasıyla ateş, hava, yer ve su unsurları bulunmaktadır. Bunlar dört âlemin karşılığıdır. İnsan ateşin, kuş havanın, hayvan yerin ve balık da suyun karşılığıdır.

Hişâm bin el Hakem er-Râfızî ve Hişâm bin Sâlim el Cevâlîkî yolunda gidenlere **Hişâmiyye** deniliyordu. Hişâm bin el Hakem, tanrı ile cisimler arasında benzerliğin bulunduğuna ve tanrının uzunluğu, genişliği ve derinliği olan bir cisim olduğuna inanırdı. Ona göre, tanrı kendi karışı ile yedi karıştı. Tanrının gümüşten saf bir zincir ve her yanı yuvarlak inci gibi ışıldayan parlak bir nur olduğuna inanırdı. Ona göre tanrının rengi, tadı, kokusu ve dokunması bulunuyordu. Önce var olan tanrının hareketiyle mekân meydana geldi ve sonra onun içinde oldu. Tanrının mekânı arş ve onun hareketi fiili idi. Hişâm bin el Hakem, Hz. Ali'yi tanrı yerine koyuyordu. Hişâm bin Sâlim el Cevâlîkî'ye göre ise, tanrı yükseklerde parlayan insan şeklinde bir nurdu. Tanrının siyah nurdan zülûf şeklindeki saçları dışında, beyaz nur olduğuna inanırdı. Ona göre üstü boş, altı dolu ve kapalı idi. Ona göre, tanrının

iradesi hareketti ve bir şey istediğinde hareket eder ve istediği olurdu. Ona göre kulların fiilleri cisimdi ve kulların cisimleri yapabileceğine inanmıştı.

Hişamiyye'nin bazı görüşlerini kabul eden bazı görüşlerini ret eden **Nu'mâniyye** ya da **Şeytâniyye** olarak tanınan bir gurup vardı. Bunlar, Câfer es-Sâdık zamanında yaşamış Muhammed bin Nu'mân Ebû Cafer el Ahvel'in (Şeytanü't Tâk) takipçileriydi. Bu lider, Muhammed el Bâkır bin Ali bin el Hüseyin'inin öğrencisiydi. O, iradenin tanrının bir fiili olarak görüyordu ve onun cisim olduğunu ret ediyordu. Tanrının insan suretinde nur olduğunu düşünürdü. O, kulların fiillerinin cisim olduğunu düşünüyordu. Kurtuluşun Şiilikte olduğuna inanıyordu.

Horasan bölgesinde Merv'de ortaya çıkmış olan Ebû Müslim'e aşırı derece bağlı ve ona inan **Rizâmiyye (Ruzâmiyye)** olarak bilinen tarikat, Rizâm (Ruzâm) bin Rezm tarafından Ebû Müslim zamanında kuruldu. Hatta Ebû Müslim'in bu tarikattan olduğu bilinmekteydi. Rizâmiyyeler'de imamlık inancı vardı ve imamlığın ilk Hz. Ali'de başladığını ve son olarak Ebû Müslim'e geçtiğine inanırlardı. Tanrının ruhunun onun bedenine geçtiğini ve böylece Emeviler'i yendiğini düşünüyorlardı. Onun idam edildiğini ve öldüğünü kabul ederlerdi. Ruhların göç ettiğine de inanırlar ve atalarına bağlıydılar. Rizâmiyye tarikatıyla bağlantılı ve yine İslamiyet'ten sonra Horasan'da ortaya çıkmış olan ve Ebû Müslim'e olağanüstü bir şekilde tapan **Müslimiyye (Ebû Müslimiyye)** tarikatına göre, Ebû Müslim bir tanrıydı ve tanrının ruhunun onun içinde olduğuna inanırlardı. Onun Cebrail, Mikael ve diğer meleklerden daha üstün olduğu düşüncesindeydiler. Onu bir imam olarak görür ve onun yaşadığını ölmediğine inanırlar ve onu beklerlerdi. Bunlara Merv ve Herat'ta *Barkukiyye*, aynı zamanda bunlara genel anlamda *Hurremiler* de denilirdi. Yasak olan her şeye izin verilir, dini sınırlandırmaları ret ederlerdi. Ebû Müslim, Mansur tarafından öldürülünce ona bağlı olanlar kaçtı. Ebû Müslim'in ölümünden sonra ona bağlı bir kişi olan İshak, Ceyhun nehrini geçerek Türkler'in olduğu topraklara giderek Ebû Müslim adına propaganda yaptı. İshak cahil biriydi ve cinlerle temas kurduğuna inanılırdı. İshak, Ebû Müslim'in ölmediğini, Zerdüş't tarafından peygamber olarak görevlendirildiğini bildirdi. Ebû Müslim'in Rey'deki dağlarda olduğunu söylerdi ve ona inananlar da onun zamanı gelince ortaya çıkacağı beklentisi içindeydi.

(İbn Hazm 1909: 42-73; Bağhdadi 1919: I. 41-60; Juvaini 1958: 641-643; Bağhdadi 1978: II. 31-93; Shahrastani 1984: 126-130, 150-163; İbnü'l Esîr 1986: V. 409-410; Tabari 1995: XXVIII. 62-64; Tammam 1998: 98-99; Nawbakhti 2007: 67-69, 77-78, 83-84, 89-92, 97, 105-106; Seyyîd Şerîf Cürcânî, 2015: III. 766-788; İbnü'l Esîr 2016: IV. 419-420)

Orta Asya'da hem dinsel hem de siyasal anlamda önemli etkisi olan **Mukanna (Mukanniya)** inancı ve tarikatı, 8. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktı. Bu isim, Horasan'da Merv'in (Türkmenistan) Kaza kasabasından (Kaza Kaimun Dat, Kavakimardan) Hâşim bin Hâkim isimli (Hâkim, Ata) kişinin lakabından gelmekteydi. *Mukanna* ismi *peçeli* ya da *örtülü* anlamına gelmekteydi. Onun takipçilerine ise **Mubayyidalar (Beyaz Elbiseliler)** denirdi. Mukanna, hasta bir yapıya sahip, tek gözü kör, başı kel, kekeme ve kısa boyluydu. Çok çirkin olmasından dolayı başını ve yüzünü ipek yeşil bir örtüyle kapatırdı. Bazı kaynaklara göre de altın bir maskla yüzünü örtüyordu. Mukanna, *tek gözlü felyosof* ve *örtülü (peçeli) sahtekâr*

olarak da bilinirdi. Mukanna aslen Belh'liydi. Babasının adı Hâkim'di ve Abbasi Halifesi El Mansur zamanında (754-775) Horasan Emirinin şeflerinden biriydi. Mukanna öncelleri çamaşırcılıkla uğraşırdı. Sonrasında çok sayıda bilimsel kitap inceledi. Mühendislik ve mekanik gibi çeşitli bilim alanlarıyla ilgilendi. Ayrıca ruh çağırma, büyü, muska, kehanet ve sihir konularıyla da gayet ilgiliydi. Mukanna, Ebû Müslim'e inanan ve onun öldürülmeden önce imam olduğunu kabul eden Rizamiyye tarikatına bağlıydı.

Mukanna, Abbasi ayaklanmasını gerçekleştiren ve Abbasi devletinin kurulmasında önemli rol oynayan ve sonrasında Halife Mansur tarafından öldürülen İranlı Ebû Müslim'in Horasan Valiliği zamanında (747-755), Horasan şeflerinden biriydi. Sonra Horasan Valisi Azdi zamanında (758-759), başbakan oldu. Sonrasında bazı kehanetlerde bulunması üzerine Mansur onu Bağdat'ta hapsedti. Bir zaman sonra özgür kaldığında Merv'e döndü. Sonrasında kendini tanrı ilan etti ve kendi yarattığı inancı, misyonerleri aracılığı ile çeşitli bölgelere yaydı. Merv'de yaşayan ve bir Arap olan Abdullah ibn Amr bu inanca geçtikten sonra kızını eş olarak Mukanna'ya verdi ve Maverâünnehir'de Nahşeb (Nesef) ve Kiş bölgelerine giderek misyonerlik faaliyetinde bulundu. Bölge halkını etkiledi ve bir kısmı bu yeni inanca geçti. Özellikle Kiş bölgesi halkı yoğun ilgi gösterdi ve birçoğu bu inanca geçti. Bu inancı ilk defa kabul ettiğini Kiş bölgesindeki Subah isimli köy ilan etti. Buradan Abbasilere karşı Amr-i Subhi liderliğinde isyan hareketi başladı. Bölgenin Arap Emiri öldürüldü. Buhara gibi Sogd bölgesinin birçok yerleşimi Mukanna'nın inancını kabul etti. İlak (Şaş yakınları) bölgesi de bu yeni inancı destekledi. Yağma için kervanlara ve yerleşimlere saldırılar oldu. Horasan'da bu haberler yayılınca, dönemin Horasan valisi Humeyd ibn Kahtabe onu tutuklamak istedi. Mukanna, bir süre saklandıktan sonra adamlarıyla birlikte bir sal yaparak Ceyhun (Oksus) nehrini geçerek ona itaat eden ve sayan halkın olduğu Kiş'e gitti. Türk Hakanı ile yazıştı ve ondan yardım istedi. Mukanna'nın takipçileri olan Mubayyidalar (Beyaz Elbiseliler) ile Türkler (pagan Halaç Türkleri) onun etrafında toplandılar. Abbasiler'in simgesi siyah renkti ve siyah giyinirlerdi. Abbasilere isyan eden Mukanna taraftarları beyaz giyindiklerinden onlara *Beyaz Elbiseler* anlamında *Mubayyidalar* denildi. Kiş'te *Sam* veya *Siyam* denilen dağda çok güçlü bir hisar bulunuyordu. İçinde akan suyu, ağaçları ve verimli arazileri vardı. Aynı bölgede bu hisardan daha güçlü bir hisar daha vardı ve Mukanna bu hisarın tekrar inşa edilmesini emretti. Hisarın duvar kalınlığı yüz pişmiş tuğladandı ve çevresinde de hendek yer alıyordu. Bu hisarda serveti ve çok sayıda adamı bulunuyordu. Kalede ona inanan Sogd halkından ve Halaç Türklerinden insanlar yaşıyordu.

Mukanna'nın takipçileri olan Beyaz Elbiseliler (Mubayyidalar) gittikçe çoğaldılar. Halife El Mehdi zamanında (775-785) Bağdat'a kadar geldiler. Mehdi, sonra onları oradan uzaklaştırdı. Mehdi, İslam'ın sonun geleceğinden ve bütün dünyada Mukanna inancının yayılacağından korkuyordu. Mukanna Türklerle, Müslümanların hayatları ve malları konusunda izin verdi. Ganimet umuduyla birçok ordu Türkistan'dan geldi. Onlar çeşitli bölgeleri yağma edip Müslümanların karılarını ve çocuklarını esir ediyorlardı ve gerisini öldürüyorlardı.

Halife El Mehdi zamanında, Sogdiana'da özellikle Buhara ve Semerkand bölgelerinde 775-778 yılları arasında birlikte hareket eden Beyaz Elbiseliler ve Türkler ile Müslümanlar

arasında sert savaşlar oldu. Karşılıklı zaferler ve yenilgiler yaşadılar. Bu savaşlar sırasında bazen Müslümanlığı kabul etmeleri, yolları taciz etmemeleri, Müslümanları öldürmemeleri gibi konularda şartları kabul eden Beyaz Elbiseliler ile kısa süren antlaşmalar yapıyordu. Fakat Beyaz Elbiseliler sonra bu antlaşmayı bozuyordu.

Sonunda Herat Emiri Said, büyük bir orduyla Mukanna'nın hisarı önüne kamp kurdu. Oraya evler ve hamamlar yaptırdı. Mukanna'nın hisarı içinde su kaynağı, ağaçlar, ekili arazileri bulunuyordu. Mukanna'nın en yakınları, komutanları ve güçlü bir ordusu hisar içindeydi. Hisarın içinde ve bir tepenin üzerinde bir kale vardı ve girişi yasaktı. Bu kalede Mukanna ve onun kadınları birlikte yaşardı. Her gün bu kadınlarla yer ve içerdi. Burada on dört yıl geçirdi. Herat Emiri kuşatma sırasında ordusuyla baskı kuruyordu. Sonunda Mukanna'nın komutanlarından biri hisarın kapısını açarak teslim oldu ve Müslümanlığı kabul etti. Askerler dağıldı. Mukanna, iç kalede dayanamayacağını anlayınca kadınları zehirleyip öldürdü ve bir kölenin de başını kesti. Sonra yanan fırına kendini atıp öldürdü. Bir kişi hariç kalede kimse kalmadı. Zehri içmeyip ölü taklidi yapan bir kadın, kalenin kapılarını açtı ve emir kaleye girerek hazineyi aldı. Narşahi'ye göre Mukanna'nın cesedi fırında yok oldu. Biruni'ye göre de ceset kaybolmadı ve cesedin kafası kesilip halifeye gönderildi. Yakup ve Hallikan, Mukanna'nın kadınlar gibi zehir içip intihar ettiğini ve takipçilerinin de kılıçtan geçirilip kalenin fethedildiğini kaydetmekte. Mukanna'nın ölüm yılı Hallikan' a göre 779/780, Narşahi'ye göre 783/784 ve Biruni'ye göre ise 785/786 idi.

Bağdadi'ye göre ise Halife El Mehdi, Mukanna ile savaşması için Muaz ibn Müslim'i gönderdi. Muaz ibn Müslim ordusunun yönetimini verdiği Said ibn Amr El Haraşi birkaç yıl Mukanna ile savaştı. Sonra ordusuyla hisarın etrafındaki hendeği geçmek için demir ve keresteden iki yüz merdiven hazırladı. Hendeği düzlemek için Multan bölgesinden (eskiden Hindistan'da günümüzde ise Pakistan'da) içini kumla doldurduğu on bin bufalo derisi getirdi. Sonra hendeğin ilerisinde Mukanna ordusu ile savaştı. Onlardan bir kısmını teslim aldı. Geri kalanını öldürdü. Mukanna şarapla bakır erittiği hisarda kendini fırına attı. Böylece yandaşları bedenini ve küllerini bulamayıp onun cennete (gök) yükseldiğini düşüneceklerdi.

Mukanna'nın inancı Orta Asya'da 8. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktı ve 12. yüzyıla kadar devam etti. Mukanna inancının ortaya çıkmasından ve yayılmasından önce, Ebû Müslim'in Abbasiler tarafından öldürülmesinin ardından onun taraftarları karşı harekete geçti. Ebû Müslim'e inanan ve onu imam, peygamber ve tanrı ilan eden Horasan ve İran'da bazı dini guruplar ortaya çıktı. Kendinden önceki inançlardan etkilendiği anlaşılan Mukanna'nın inancı, kendi zamanında özellikle Sogdiana'da Buhara, Semerkand, Nesef, Kiş bölgeleri ile İlak bölgesinde tesirli oldu. Mukanna zamanında bu bölgeler içinde onların en güçlü olduğu yer olan Kiş, merkezleri idi. Mukanna, 8. yüzyılın ikinci yarısında kendini tanrı ilan etti. Kendisinin aslında tanrının ruhu olduğunu ve tanrının ruhunun Âdem, Nuh, İbrahim, İsa, Musa, Muhammed, Ebû Müslim ve en sonda kendi içine girdiğini ve kendisinden başka tanrı olmadığını belirtti. Herkesin buna inanması gerektiğini ilan etti. Ebû Müslim'i Hz. Muhammed'den üstün tuttu. Mukanna bu inancını önce kendi yaşadığı Merv'de meydana getirdi ve sonra bu inancı destekleyenler oldu. Misyonerleri aracılığı ile birçok bölgeye inancını haberdar etti. Özellikle Sogdiana bölgesinde çok ses getirdi. Bu topraklarda

özellikle Nesef ve Kiş bölgelerindeki köylerde çok etkili oldu. Sonra Buhara ve Semerkand köylerinde, Şaş yakınlarında İlak'da da önemli taraftarlar topladı. Ayrıca Türkler de özellikle askeri anlamda destek verdiler. Merv'de istediği gücü elde edemeyen Mukanna, Sogdiana bölgesine geçip merkezini taraftarlarının en yoğun olduğu Kiş bölgesindeki Siyam dağındaki hisarı yaptı. O dönemlerde Müslümanlarla Mukanna taraftarları, Sogdiana'nın çeşitli bölgelerinde yoğun bir savaş içine girdiler. Mukanna, insanları etkilemek için sahte mucizeler gerçekleştirdi. Aslında yüzü çirkin olduğu için örten Mukanna, yüzünü görmek isteyen kendi taraftarlarına ise yüzünü görmesine kimsenin gücünün yetmeyeceğini ve görürlerse öleceklerini söylediler. Bir gün hisarın önünde bulunan ve yüzünü görmek isteyen halk için hisarda yanında bulunan yüz kadına ellerine birer ayna alıp hisarın üzerine çıkıp yan yana durmalarını emretti. Bu kadınları daha önce güzel oldukları için bölgeden seçmişti. Gün doğumunda güneş ışığı aynaların üzerine düşünce büyük parlaklık oldu ve bu arada Mukanna'nın emriyle bir köle hizmetli, tanrı Mukanna'nın yüzünü gösterdiğini ilan etti. Taraftarları bu görüntüye inandıktan sonra korkup secde ettiler. Bölge halkını etkilemek için bir başka sahte mucizede de halkın göreceğe şekilde her gün aynı zamanda dağdan yükselen ay benzeri bir görüntü düzenlerdi.

Hurremiler'in geleneğinde olan Mukanna ya da Mukanniya tarikatının özü Mazdek inancına dayanıyordu. Bu tarikat temelde Mazdek inancının prensiplerini benimsedi. 6. yüzyılda Zerdüştlüğe reform getiren Mazdek'in kurduğu inancın temel prensibine göre bütün mallar ve kadınlar ortaktı. Mukanna'ya bağlı Mubayyidalar (Beyaz Elbiseliler), karılarının başka birileri ile olmasına izin verirdiler. Herkes başkalarının karılarıyla birlikte olabilirdi. Bir kadını çiçeğe benzetir, onun koklanmasının değerini düşürmeyeceğini düşünürlerdi. Bir erkek birlikte olacağı kadının evinin kapısına bir işaret koyar, böylece onların işi bitinceye kadar eşi eve girmezdi. Mubayyidalar, kendi toplulukları dışındakilerle evlenmezdi. Ayrıca adetlerine göre, bir kadının kızılığı evleneceği gün her köyde bulunan özel bir kişi tarafından bozulurdu.

Mubayyidalar, Müslümanlarla birlikte yaşarlardı ve inançlarını gizlerlerdi. Müslüman gibi görünürlerdi. Köylerinde birer cami vardı. Fakat içinde ibadet etmezlerdi. Bu camilerde kiraladıkları birer müezzin bulunuyordu. Mubayyidalar'da ibadet, oruç ve cinsel ilişkiden sonra yıkanma âdeti yoktu. Müslümanlarca yasaklı olan kadın, hayvan ölüsü, kan, domuz eti, şarap ve diğer şeyler serbestti. Gizli toplantılar yaparlardı. Bu toplantılarda danıştıkları dindar çevreden seçilmiş *Farmansalar* ismiyle bir liderleri yer alırdı. Ayrıca her köyün itaat ettikleri birer şefi bulunuyordu. İnançlarına göre tanrı bir mesaj vermek veya onları yönetmek istediği zaman bir insan kılığına girerdi. İnançlarına göre tanrı Âdem'i, Nuh'u, İbrahim'i, Musa'yı, İsa'yı, Muhammed'i, Ali'yi, Ebû Müslim'i ve Mukanna'yı yaratarak onların formuna girdi. Sebebi olduğu her birinin ölümünün ardından, cennetteki (gök) tahtına oturduğuna inanırlardı. Ebû Müslim'in kızı Fatima soyundan gelen el-Mehdi b. Fayruz b. İmran'nın dünyanın sonunda mehdi olarak ortaya çıkacağına inanırlardı. Haberciler ve elçilerden oluşan *Firıştegan* olarak bilinen melekleri vardı.

(Shahrastani 1850: 280; Khallikan 1843: II. 205; Biruni 1879: 94; Narshakhi 1954: 65-66; Baghdadi 1978 II: 75; Nawbakhti 2007: 97-98).

Sonraki dönemlerde Hurremiyyeler'in Azerbaycan, Ermenistan, İran'da Taberistan (Daylam, Jurjan), Hamadan ve Dinavar gibi bölgelerinde görülenlerine *Muhammirah* (kırmızı) deniliyordu. Bunlar kırmızı giyiniyorlardı. Muhammirahlar, Babekiyya ve Mazyariyya olarak ikiye ayrılmışlardı. Babek el Hurremi öncülüğündeki ilk isyanlarına 816 yılında başlayan Babekiyyalar, özellikle Azerbaycan bölgesinde Bezz'de yoğunlaşmışlardı ve çok sayıda Müslümanı kendi inançlarına çevirmişlerdi. Abbasi halifeleri, Memun (813-833) ve özellikle de Mutasım (833-842) zamanlarında Afşın komutanlığında yıllarca Babekiyyalar'la savaştılar ve neticesinde 838 yılında Babek, Samarra'da işkence edilerek öldürüldü. Babek, Azerbeycan'ın güneyindeki Bezz şehrinin hâkimi olan Hurremilerin lideri Cavidan'ın ölümünden sonra onun ruhunun kendisine geçtiğine söyleyerek Hurremiler ile birlikte isyan hareketine başladı. Kendini tanrı ilan etti. Daha önce Hurremi inançlarından farklı olarak öldürme, şiddet ve savaş gibi öğretiler getirdi. İnançlarına göre bütün yasaklara izin vermişlerdi. İnsan ve hayvan ruhlarının ölümden sonra başka bedenlere geçerek yaşadıklarına inanıyorlardı. Bu inançtakiler anne, kız kardeş veya kızıyla evlenebilirdi. Bu yüzden Araplar bu inanca aynı zamanda kadın cinsel organı anlamında *Ferc Dini* de diyorlardı

Kırmızıların yani Muhammirah'ların diğer bir kolu, Mazyar (öl. 839-40) liderliğindeki ***Mazyariyyalar***'dı. Bunlar, Babek'in ölümünden sonra Mazyar liderliğinde 838-40'da Taberistan'da Abbasi Halifesi Mutasım'a karşı isyan hareketinde bulunmuş ve sonra Mazyar Samarra'da idam edilmiştir. Onların asıl ortaya çıktığı ve güçlü olduğu bölge Mutasım'a ve Babek'in öldürülmesine kadar Hazar Denizi güneyindeki Tabaristan bölgesi ve bu bölgedeki Gorgan idi. Sonrasında 11. yüzyılın başlarında ise sadece Gorgan bölgesinde yaşıyorlardı. Yaşadıkları dağda, Babekiyyalar'ı kutlayan bir festival gecesi düzenlerlerdi. Kadınların ve erkeklerin bulunduğu bu festivalde, şarkı söylenir şarap içilirdi. Meşaleler söndüğünde erkekler kadınların bekâretini alırdı. Onlar en kutsal kişiyi, bütün peygamberlerden üstün tuttıkları babası Etopyalı annesi İranlı bir prenses olan Şarvin'i sayarlardı. Görünüşte Müslüman gibiydiler fakat gizlice farklı ritüeller uyguluyorlardı. Dağda birlikte yaşadıkları Müslümanlar için camileri vardı. Kendi çocuklarına kuran öğretirlerdi. Fakat ibadet etmezler, Ramazan ayında oruç tutmazlar ve din için savaştan kaçınırlardı

(Isfandiyâr 1905: 145-155; Baladhuri 1924: II. 46-48; Nizam al-Mulk 1960: 239-243; Nadim 1970: II. 818-822; Baghdadi 1978: 88-90; İbnü'l Esîr 1986: VI. 284, 388-392, 397-414, 416-417433-441, 446; Tabari 1991: XXXIII. 135-174; Fakih 2013: 221-225).

Tarihte önemli etkisi olan **İsmâilî (İsmâiliyye)**, genel olarak Şiiler'e bağlı bir tarikat olarak bilinmesine karşın aslında içinde Şiiliğin dışında başka öğretileri de barındırıyordu. İsmâilîler aynı zamanda *Bâtıniyye (Bâtîni)*, *Mübârekiyye (Mübârekî)*, *Karmatî (Karâmita)*, *Meymûniyye* ve *Mazdekiyye* gibi isimlerle de anılırdı. Bu tarikatın ismi, Şiiler'in altıncı imamı Hz. Ali soyundan Câfer es-Sâdık'ın büyük oğlu İsmâil bin Câfer'den gelirdi. Bu tarikattan bir gurup İsmâil'in ölmediğini, onun babasından sonra yedinci ve son imam ile mehdi olduğuna ve dünyayı yöneteceğine inanırdı. Onun Basra'da görüldüğü, Hz. İsa gibi felçli ve kör insanları iyileştirdiği efsanesi yayılmıştı. Bir gurup da, İsmâil'in babasından önce öldüğüne bu yüzden yedinci ve son imamlığın İsmâil'in oğlu Muhammed bin İsmâil'e geçtiğini düşünürdü. İsmâilîler'in bu gurubuna önceleri *Mübârekîler* sonra da *Karmatîler* denildi. Şii

Onikiciler'e göre ise, yedinci imamlık 765 yılında ölen Câfer'den sonra küçük oğlu Mûsâ el-Kâzîm'a geçti.

İsmâîlîler, Şii gibi görünse de aslında İslamiyet'in dışında gizli öğretileri olan ezoterik bir tarikattı. İsmâilliler bu ezoterik yapılarından dolayı Hurremiyyeler gibi *Bâtînîler* olarak da anılıyordu. Muhtemelen başlarda Bâtînî öğreti içermeyen İsmâîlî tarikatı, Halife el-Mansur zamanında (754-775) gelişmeye başladı. Bu tarikat asıl Câfer es-Sâdık'ın (702-765) ölümünden sonra özellikle bir gurubun yedinci imamın Câfer'den önce öldüğüne inandıkları İsmail'in (721-750/755/762-3) oğlu Muhammed bin İsmail olduğunu kabul etmesi ile başladı. Muhammed bin İsmail (746-813), bu tarikatın varlığını sürdürdü. Harun Reşid (786-809) halife olduktan sonra isyan edecek diye Muhammed'den şüphelenmiş ve Medine'den Bağdat'a getirerek onu hapsedmiş ve Muhammed orada ölmüştür. İsmâîlî tarikatı, İsmail'in ve sonra Muhammed'in hizmetlisi ve aynı zamanda *Mukarmat* denilen kaligrafi ustası Mübarek (Karmat) ve Muhammed'in arkadaşı sonradan Mübarek'in arkadaşı da olmuş ve yetenekli bir sihirbaz olan Abdullah bin Meymun el-Kaddah (öl. 871) zamanlarında etkili oldu. İsmâîlîler'de muhtemelen bu dönemde, ezoterik bir yapı oluşmaya başladı. İsmâîlîler'de Bâtînîlik öğretisi muhtemelen Kaddah zamanında gelişmeye başladı. Çünkü Ahvaz'lı Kaddah (Meymun) İslami ve İslami olmayan öğretileri Mübarek (Karmat) ile paylaşırken, bu gizli bilgileri Muhammed'den aldığını bildirdi. Bu gizli bilgilerin içeriğinde imamlar, peygamberler, materyalistler ve çeşitli felsefecilerin düşünceleri bulunuyordu. Kaddah ve babası, bir doğu Hıristiyan gnostik tarikatı olan ve 3. yüzyılın başında Edessa'lı (Şanlı Urfa) Süryani Bar Daysan (İbn Deysân/öl. 222) tarafından kurulmuş düalist prensipteki Deysâniyye'ye bağlıydı. Sonra Kaddah ve onun eğittiği Mübarek, bu ezoterik Bâtînî öğretileri yaydılar. Bu yüzden İsmâîlîler'e ya da Bâtînîler'e aynı zaman da **Mübarekiler** ve **Meymuniler** de deniliyordu. 891-892 yıllarında Kûfe'de ortaya çıkan Hamdan Karmat'ın liderliğindeki İsmâîlîler'in bir kolu olan **Karmatîler**, Meymuniler'in ve Mübarekiler'in devamı niteliğindedeydi. Hamdan Karmat, Kûfeli bir çiftçiydi ve söylendiğine göre gözleri aşırı kırmızıydı ve bu yüzden kendisine *kırmızı göz* anlamına gelen Aramice *Karmitah* deniliyordu. Bir diğer düşünceye göre ise *Karmat* denilmesinin nedeni bacağındaki ve sırtındaki büzülmelerdendi. Başka bir düşünceye göre de *Karmatiler*'in ismi Muhammed bin İsmail'in hizmetlisi Mübarek'in lakabı olan *Karmat*'tan geliyordu. Onlar da yedi imama ve son imamın Muhammed bin İsmail olduğuna inanırdı. Onların inançlarında İslami, Yahudi ve Hıristiyan öğretileri kaynaşmış gibi görünse de aslında ezoterik bilgiler içermekteydi. İsmâîlîler, sonraki yüzyıllarda etkinliklerini güçlenerek sürdürdüler. Örneğin öncelleri Şii Onikicilerden olan ve daha sonra Bâtînî öğretileri benimseyen Hassan Sabbah'ın (1034 civarı-1125) 11. yüzyıl sonlarında (1090) İran'da kurduğu ve merkezleri Alamut Kalesi ile tanınan İsmâîlîler'in bir kolu **Haşhaşiler** ve **Suikastçiler** olarak da bilinen **Yeni Davet (da'vet-i cedide)** isimli tarikatın (1090-1256) gerek dini gerekse siyasi anlamda tarihte önemli etkileri olmuştur.

İsmâîlîler uzun yıllar siyasi, ekonomik ve dini sebeplerden Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya kadar Abbasilerle savaştılar. İsmâîlîler'de inançlarını yayan misyonerlere *Dâî* denilirdi. Misyonerliklerini gizli ve itina ile uyguluyorlardı. Kaddah (Meymun) bir peygamber gibi İsmâîlî propagandası yapıyordu. Dünyayı dürebileceğini veya istediği kadar

genişletebileceğini iddia ediyordu. Ajanları ve kuşları sayesinde, uzak yerlerden haberler alıyordu. Başlarda Mübarek Kûfe'de (Irak), Kaddah ise Kuhistan (Afganistan) ve Irak'ta özellikle Şiileri kazanmaya çalıştılar. Sonra Bâtınî öğretileri İran'da Tabaristan, Rey, Nişabur, İsfahan, Kum, Kaşan ve Herat gibi bölgelere yayıldı. Sonra bu inanç, Horasan'da Merv bölgesinde ve Merv'li el-Nesefi (Bandana/ Muhammed bin Ahmet Nahşabi) ile de Orta Asya'da Maverâünnehir'de özellikle Buhara, Semerkand, Nahşeb (Nesef) ve İlak bölgelerinde etkili oldu. Bâtınî öğretileri aynı zamanda Azerbaycan, Bahreyn, Mekke, Suriye ve Kuzey Afrika'da bölgelerinde de yayılım alanı buldu. Bâtınî öğretiler, özellikle Şiiler ve Râfızîler üzerinde etkili oldu. Bir düşünceye göre Hurremiyye lideri Babek'le mücadele eden Abbasi komutanı Afşın bile gizlice bu dine inanıyordu ve onunla gerektiği gibi savaşıyordu.

İsmâîlîler'de Şii doktrinlerine Yahudilik, Hıristiyanlık, Zerdüştlük, Maniherizm, Mazdekizm ve Materyalizm gibi doktrinler de karışmıştı. İsmâîlîler, yedi imama inanır ve son imamın da Muhammed bin İsmail olduğunu düşünürlerdi. Bunlar sırasıyla; Ali bin Ebû Tâlib (aynı zamanda peygamber olarak da görülürdü), el-Hasan, el-Hüseyin, Ali bin el-Hüseyin, Muhammed bin Ali (el-Bekir), Câfer bin Muhammed (Câfer es-Sâdık), Muhammed bin İsmâil idi. Ayrıca onlar, yedi ana peygamber olduğuna inanırdı. Bunlar sırasıyla; Nuh, İbrahim, Musa, İsa, Muhammed, Ali, Muhammed bin İsmâil idi. Muhammed bin İsmail'in ölmediğini Romalılar'ın topraklarında yaşadığına ve Mehdi olduğuna inanırlardı. Bu tarikatın aynı zamanda *Bâtınîyye* ismiyle anılmasının sebebi onlara göre şeriatın bir *dış (zâhir)* bir de *iç (bâtın)*, anlamı bulunuyordu. Fakat bunlardan önemli olanı *iç*'tir. Bu yüzden yasak olan birçok kural yasak sayılmıyordu. İmamlığın babadan oğula geçebileceğine ve imamlığın en baştan beri var olduğuna inanırlardı. Onlara göre Muhammed bin İsmail'e kadar imamlar gözüküyordu. Fakat İsmail'den sonra imamlar gözükmemeye başladı. Onlara göre İslamiyet'ten öncede imamlar gözüküyordu ve Hz. Ali ile birlikte gözükmeye başlamışlardı. İsmâîlîler, tanrının ancak imamlar aracılığı ile anlaşılabilmesine ve ona ulaşılabilmesine inanırlardı. Hz. İsa'nın havarileri gibi inançlarını yaymak için on iki temsilci gerekliydi. Tanrının Âdem'in cennetini Muhammed bin İsmail'e verdiğine ve cennette yaklaşılmaması gereken ağacın Muhammed bin İsmail ve oğullarını ifade ettiğine inanırlardı. Muhammed bin İsmail peygamberlerin mührüydü. Dünyanın on iki adadan oluştuğuna ve her birinde bir şahit, her bir şahidin ise bir temsilcisi olduğuna, her bir temsilcinin dayanıklılık ve iyilikle kuşanmış bir kişinin yardım eline sahip olduğuna inanırlardı. Şahide *baba*, temsilciye *anne* ve yardım eline de *oğul* diyorlardı. *Baba* tanrı, *oğul* İsa ve *anne* Meryem idi. Onlara göre en büyük şahit tanrıydı.

İsmâîlîler'de yedi sayısı çok önemliydi. Onlar, yedi imama, yedi göğe, yedi gezegene (ya da yedi yıldız), yedi kat yeryüzüne ve insanın yedi parçadan oluştuğuna inanırlardı. Bunlar, doktrinlerinin temelini oluşturuyordu. Onlarda yedi evre vardı. Birinci evrede sıradan insanlar, ikinci evrede daha ileri insanlar, üçüncü evrede hareketin (İsmâîlî) birinci yılında olan insan, dördüncü evrede hareketin ikinci yılında olan insan, beşinci evrede hareketin üçüncü yılında olan insan, altıncı evre hareketin dördüncü yılında olan insan ve yedinci evrede hareketin zirvesi ve temel açıklaması bulunmaktadır.

Bâtınîyye temelinde Zerdüştlük yatmaktadır. Aralarında *Asas* denilen din adamları vardı. Son derece güvendikleri bu din adamları onlara gizlice Zerdüşst adetlerini ve kendi inançlarını öğretirdi. Ayrıca kendi inançlarına göre kuranı ve peygamberin geleneklerini yorumlardı. Gerçek inançlarını Müslümanlar içinde belli etmiyorlardı. İnançları Düalistler (Deysâniyye, Maniherizm, Mazdekizm) ve Zerdüştler gibi iki ana prensibe dayanıyordu. Düalistler, önceden varolan iyiliği yaratmış Işık ile kötülüğü yaratmış Karanlık yaratıcılarına inanırlardı. Onlara göre vücutlarda Işık ve Karanlık karışmıştı. Her birinde sıcak, soğuk, nem ve kuru mizaçlar bulunuyordu. Işık ve Karanlık ile dört mizaç dünyayı düzenliyordu. Zerdüştlerde ise önceden varolan iyiliğin yaratıcısı tanrı (Ahura Mazda, Yazdan, Işık) ile sonradan yaratılmış olan kötülüğü yaratıcısı Şeytan'a (Ehrimen, karanlık) inanırlardı. Bâtınî inancına göre ise *Birinci* ve *İkinci* denen iki yaratıcı vardı. Birinci, ruhu yaratan tanrı, ikinci ise ruh idi. Bu ikisinin dünyayı düzenlediğine inanıyorlardı. Aynı zamanda birinciye *Akl* (akıl) ikinciye *Nefs* (ruh) diyorlardı. Onlara göre, dünyayı düzenleyenler arasında yedi gezegen (ya da yedi yıldız) ve birincil unsur da vardı. Düalistler de, Işık ve Karanlığın yönettiği dünya, birincil unsurdan ortaya çıkmıştır. Bâtınîlerde önceden tek yaratıcının var olması, ikincisinin sonradan ortaya çıkması açısından Zerdüştlerle yakınlık göstermekteydi. Bâtınîler, görünürde ateş ibadeti yapmazlardı. İçinde amber ve aloe bitkilerinin olduğu buhurdanlıkların yer aldığı camileri vardı. Bir zamanlar İranlı güçlü bir aileden ve hükümete görev alan Berâmika isimli bir şahıs, er-Reşîd'e Kâbe'nin içine sürekli yanan bir buhurdan konulsun fikrini ileri sürmüştür. Bu inançtakiler birçok konuda özgürdüler. Kız kardeşleriyle ve kızlarıyla evlenebilir, şarap içebilirlerdi. Oğlancılık serbesti. Eğer bir erkek ilişkiye girmeyi ret ederse idam cezası verilebilirdi. Biri eliyle ateşi söndürürse eli, eğer ateşi ağızı ile söndürürse dili kesilirdi. Bâtınîler arasında el-Aradî isimli bir gökbilimci bulunuyordu ve fanatik Zerdüşttü. Yazdığı esere göre, biri çıkacak, Zerdüştlüğü düzelterek ve bütün yeryüzünü bu inanç kontrol edecekti. Ayrıca Persliler eski güçlü günlerine dönecekti. Bâtınîler özellikle Materyalistlerle ilişkiydi. Bâtınîler aslında sonsuz dünyaya ve dünyayı yaratan yaratıcının olmadığına inanırlardı. Onlar mucizelere, gökteki meleklerle, cennete, cehenneme, ahiret ve dirilişe inanmazlardı. Şeytanlar sadece rakiplerini temsil etmekteydi. Cennet dünya nimetleriydi ve dini kuralları yapmamaktı, cehennem ise dini kuralları uygulamaktı. Yasak olan her şeye izin veriliyordu. İbadet terk edilmişti. Onlara göre imamlarına bağlılık ibadetti. Peygamberleri üstünlük arzusundaki adamlar olarak görürlerdi. Tevrat, İncil ve Kuran'a inanmazlardı.

(Maqdisi 1919: VI. 61; Mas'udi 1871: VI. 187-188; Juvaini 1958: 641-650, 666-672; Nizam al-Mulk 1960: 213-238; Nadim 1970 I: 462-492; Baghdadi 1978: II. 107-157; Shahrastani, 1984: 144, 163-170; İbnü'l Esîr 1986: VII. 372-375, 410-411, 414-416, 426-427, 436-439, 442-444, 451-456, 458-461; Tabari 1987: XXXVII. 169-175; Nawbakhti 2007: 123-124, 127-128)

İran, Irak ve Orta Asya'da erken İslami dönemde çok sayıda ezoterik tarikat ortaya çıkmıştı. Onların kendi içlerinde farklı öğretileri olması yanında benzeri ortak öğretileri de bulunuyordu. Onlar temelde düalist inanç sistemine bağlıydılar. Bu inanca göre; iyiliğin yaratıcısı ışık (nur) ve kötülüğün yaratıcısı karanlık (zulmet) evreni birlikte düzenlemekteydi. İyilik ve kötülüğü seçmek insanın kendi elindeydi. Bu düalist inancın

kökleri, kutsal kitap Avesta ile birlikte ortaya çıkmış Zerdüştlük inancına kadar uzanmaktadır. Bu düalist inanç, Zerdüştlük ve Hristiyanlık doktrinlerinin sentezini yapmış olan Mani ile sonrasında Mazdek inançlarında devam etmiştir. Zerdüştlük, ışığın ezeli, karanlığın ise sonradan ortaya çıktığına, Mani ve Mazdek öğretileri ise ışık ve karanlığın ezelden beri var olduğuna inanmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında ezoterik tarikatlar, Zerdüştlük öğretisine yakındı. Tarikat liderleri genellikle kendilerini imam, peygamber ve tanrı ilan ediyorlardı. Tanrının ruhunun geçmişteki imam ve peygamberlerden sonra en son kendi içlerine girdiğini ifade ederlerdi. Tanrının insan biçimli ışıktan bir ruh olduğunu bedenden bedene geçtiğine düşünürlerdi. Tarikatlardaki tanrı ruhunun insan bedenine girmesi ve kişinin ayrıcalıklı bir duruma gelmesi inancı, muhtemelen Hristiyanlık öğretisi etkisiyle tarikatlara yerleşti. Muhtemelen, ruhun ölümsüzlüğüne inan Hint ve Yunan öğretilerinin etkisiyle bu tarikat mensupları sonsuz yaşadıklarını, ölümden sonra ruhlarının başka bir bedene geçtiğine ve bunun tekrarlandığına inanırlardı. Ölümden sonra ruhun bedenden ayrılıp başka bir bedene girmesi inancının kökleri Hindistan'da Hinduizm'e kadar uzanmakta olup sonrasında Budizm'le devam etmiştir. Ölümden sonra bedenler arası ruh göçü öğretisinin Orpheusçular ile Pisagor ve Platon gibi felsefecilerin etkisiyle Yunan dünyasında da güçlü bir yeri vardı. Tekrar bedenlenmeyle arınan ve olgunlaşan ruh, mükemmele varır ve tanrısallığı kazanırdı. Tarikatlara göre kişi ölmeden önce iyi işler yaptıysa ruhu mutlu olacağı bir bedene, kötü işler yaptıysa mutsuz olacağı bir bedene girerdi. Bu inanış Hint inançlarındaki neden-sonuç ilişkisine dayanan Karma öğretisine benziyordu. Tanrısal ödül ve cezaya inanmadıklarından kanunları ve yasakları yoktu. Her şey serbestti. Bunun yanında inanışlarına göre insanlara değer verilmesi, onların incitilmemesi ve öldürülmemesi gerekirdi. Ezoterik tarikatlarda bir yaratıcının varlığı kabul edilmez ve sonsuz olan dünyaya inanılırdı. Bu açıdan özellikle Leukippos, Demokritos, Epikuros ve Lucretius gibi Yunanlı felsefecilerin meydana getirdiği materyalizmden etkilendikleri de anlaşılmaktadır.

7. yüzyılın ilk yarısından itibaren Arapların Irak, İran ve Orta Asya'da hâkimiyet kurmasından sonra bu topraklarda İslamiyet'in yayılmasıyla farklı bir sosyo-kültürel ortam oluşmaya başlamıştı. Bu durumdan özellikle başta İranlılar olmak üzere bu topraklarda yaşayan diğer topluluklar da rahatsız olmuşlardı. Bu rahatsızlıkların ana sebepleri siyasi, ekonomik ve dinsel. İranlıların yüzyıllardır hâkim olduğu stratejik öneme sahip bu verimli topraklar Arapların eline geçmiş, İpek Yolu hâkimiyetini kaybetmişlerdi. Bölgedeki ekonomik güç Arapların kontrolüne geçmişti. Yüzlerce yıl Zerdüştlük inancının hâkimiyetinde olan İran ve Orta Asya topraklarında İslamiyet'in yayılmasıyla yerel halklar ve ileri gelenler bu durumdan çok rahatsız olmuşlardı. Bölgedeki siyasi ve dinsel güç el değiştirdikten sonra İran ve Orta Asya topraklarında Araplara karşı gizli tarikatlar oluşmaya başlamıştı. Bu tarikatların gerçek amacı siyasi ve dinsel hâkimiyetin tekrar İranlıların eline geçmesiydi. Bu ezoterik tarikatlar görünürde İslami özellikle de Şii gibi gözükse de özünde Zerdüş-Mazdek inancı yatıyordu. Aynı zamanda Hindu, Budist, Mani, Hristiyan ve Yunanlı çeşitli felsefi ve Materyalist öğretilerin de çok önemli etkileri olmuştur.

KAYNAKLAR

- Albiruni. 1879. *The Chronolgy of Ancient Nations (Vestiges of the Past)*, tr. E. Sachau, London.
- Baghdadi. 1919. *Moslem Schisms and Sects (Al-Fark Bain al-Firak)*, I, tr. K. C. Seelye, New York: California University Press.
- Baghdadi. 1978. *Moslem Schisms and Sects (Al-Fark Bain al-Firak)*, II, tr. A. S. Halkin, Philadelphia: Porcupine Press.
- Bağdadî. 2014. *Mezhepler Arasındaki Farklar*, çev. E. R. Fığlalı, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Baladhuri. 1924. *The Origins of the Islamic State (Kitab Futûh al-Buldân)*, I-II, tr. F.C. Murgotten, New York: Colombia University.
- Crone, P. *The Nativist Probhets of Early Islamic Iran: Rural Revolt and Local Zoroastrianism*, New York: Cambridge University Press, 2012.
- Cürcânî. 2015. *Şerhu'l Mevâkıf*, I-III, çev. Ö. Türker, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Cüveynî. 2013. *Tarih-i Cihan Güşa*, çev. M. Öztürk, İstanbul: Türk Tarih Kurumu.
- Fakih. 2013. "Muhtasaru Kitâbi'l Büldan", *Ortaçağ Müslüman Coğrafyacılarından Seçmeler*, der. ve çev. Y. Z. Yörükân, İstanbul: Ötüken, 191-243.
- Firdausi. 1915. *The Shahnama of Firdausi*, VII, tr. A.G. Warner-E. Warner, London: Kegan Paul, Trench, Trubner&Co.Ltb.
- Gardizi. 2011. *The Ornament of Histories, A History of the Eastern Islamic Lands AD 650-1041, The Persian Text of Abu Sa'id 'Abd Al-Hayy Gardizi*, tr. and ed. C. E. Bosworth, London-New York: I. B. Tauris
- Isfandiyâr. 1905. *An Abridged Translation of the History of Tabaristán*, tr. E. G. Browne, Leiden: Brill.
- İbn Hazm. 1909. *The Heterodoxies of the Shiites*, tr. I. Friedlaender, New Haven.
- İbnü'l Esîr. 1986. *İslam Tarihi (El-Kamil Fi't Tarih)*, V, çev. Y. Apaydın, İstanbul: Bahar Yayınları.
- İbnü'l Esîr. 1986. *İslam Tarihi (El-Kamil Fi't Tarih)*, VI, çev. A. Köşe, İstanbul: Bahar Yayınları.
- İbnü'l Esîr. 1986. *İslam Tarihi (El-Kamil Fi't Tarih)*, VII, çev. A. Ağırakça, İstanbul: Bahar Yayınları.
- İbnü'l Esîr. 1989. *İslam Tarihi (El-Kamil Fi't Tarih)*, I, çev. A. Köşe, İstanbul: Bahar Yayınları.
- İbnü'l Esîr. 2016. *İslam Tarihi (El-Kâmil Fi't Târih)*, IV, çev. A. Ağırakça, B. Eryarsoy, Z. Tüccar, A. Özaydın, Y. Apaydın, A. Köşe, İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Juvaini. 1958. *Genghis Khan, The History of the World Conqueror*, tr. J.A. Boyle, Manchester University Press.
- Khallikan. 1843. *Ibn Khallikan's Biographical dictionary*, 1-4, tr. M. G. de Slane, Paris: Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland.
- Madelung, W. 1988. *Religious Trends in Early Islamic Iran*, Albany.

- Maqdisi. 1899-1919. *Le livre de la création et de l'histoire*, I-VI, ed. and tr. Cl. Huart, Paris: Ernest Leroux
- Mas'udi. 1861-1877. *Les Prairies D'or*, I-IX, ed. and tr. B. de Meynard-P. de Courtdeille, Paris.
- Nadim. 1970. *The Fihrist of al-Nadim: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, I-II, Ed. tr. Bayard Dodge, New York & London: Columbia University Press.
- Nawbakhtī. 2007. *Shi'a Sects: (Kitab Firaq Al-Shi'a)*, tr. A. K. Kadhim, London: ICAS Press.
- Nizam al-Mulk. 1960. *The Book of Government or Rules for Kings*, tr. H. Darke, New Haven: Yale University Press.
- Shahrastani.1850. *Heligionspartheien und Philosophen-Schulen: Zum ersten Male vollständig aus dem Arabischen übersetzt*, Halle:C.A. Schwetschke und Sohn.
- Shahrastani. 1984. *Muslim Sects and Divisions. The section of Muslim Sects in Kitab al-Milal wa'l-Nihal*, tr. A.K. Kazi and J.G. Flynn, London: Kegan Paul International.
- Şehristânî, *Milel ve Nihal (el-Milel ve'n Nihal)*, çev. M. Öz, İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Tabari. 1987. *The History of Tabari*, XXXVII, tr. P.M. Fields, Albany: State University of New York Press.
- Tabari. 1991. *The History of Tabari*, XXXIII, tr. C.E. Bosworth, Albany: State University of New York Press.
- Tabari. 1995. *The History of Tabari*, XXVIII, tr. J.D. McAuliffe, Albany: State University of New York Press.
- Tabari. 1999. *The History of Tabari*, V, tr. C.E. Bosworth, Albany: State University of New York Press.
- Tammam. 1998. *An Ismaili Heresiography: The 'Bāb al-Shayṭān' from Abū Tammām's Kitāb alshajara*, ed. W. Madelung and P. E. Walker, Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Yarshater, E. 2008. "Mazdakism", *The Cambridge History of Iran: The Seleucid, Parthian and Sasanian Periods* 3(2), ed. E. Yarshater, Cambridge University Press, 991-1024.

INVESTIGATING PANTHEISM IN IRAN'S ISLAMIC ART (CASE STUDY: ORNAMENTATION OF ASNAQ MOSQUE)

HABIB SHAHBAZI SHIRAN

Assist. Prof., Mohaghegh Ardebili University
Department of Archeology
habibshahbazi35@gmail.com

SHABBOO MOHAMMADI

Corresponding Author, Dr., Graduate of Archeology
Mohaghegh Ardebili University
mohammadi.sh25@gmail.com

SAMAD PARVIN

Graduate of Archeology
Mohaghegh Ardebili University
argn122@gmail.com

Abstract¹

One of the main topics of discussion of philosophy is the link between the perceptible world and heavenly world² and mosques are a place when religious beliefs in the form of symbols that display the link between art and religion. Since the beginning of creation, temples have been crucially significant and that is why they have led to emergence of the most advanced techniques in architecture. In fact, mosques have created the sacred art and this type of art is based on allegories and exemplifications and is built upon pantheism. This ultimately has led to creation of the philosophy of unity in diversity and diversity in unity in all Islamic aspects which is manifested in many works of art. The present study aims to recognize the architectural ornaments of Asnaq mosque and their association with the dominant philosophical thinking. The question that rises here is that: in which elements of Asnaq mosque have the sacred notions and spiritual identities been manifested? In this article, by referring to written historical sources and by using the field study method and a descriptive – analytical approach, it has been attempted to initially review the architectural ornaments of Asnaq mosque and then to philosophically decode these ornaments and symbols. This article also aims to establish a connection between philosophy and art in Asnaq mosque. Ultimately, the result obtained from this research will show that manifestation of god in nature is the origin of Islamic art and architectural ornaments of Asnaq mosque are indicative of the oneness of god.

Key Words: Asnaq Mosque, sacred art, symbollic art, pantheism

¹ This article has been extractd from the thesis of the corresponding author with the title of “Comparing the illuminationist teachings of Suhrawardi to architecture of mosques located in northwest of Iran, from 6th century to the Qajar Era”.

Introduction

This theory that the reality of existence is simultaneously one and diverse can be called the unity in diversity and diversity in unity theory. This principle that realities and diversities existing in the world will ultimately go back to god is unavoidable. However, the issue that rises here is that how has this thinking, that has come to be known as pantheism, found its way in the art of architecture and particularly the art of ornamentation that depends on architecture and how does it become manifested. In fact, an architect attempts to display his inner thoughts and moods. That is why architecture of mosques has been somehow coded and secretive since mosque is a place that connects earthly art and sublime thoughts and ideas and can be associated with the views of Muslim philosophers. Sacred art is a kind of architecture which is the basis for arts using allegories and exemplification. This type of art is not made of images, it is rather objectifying and expressing human beings' inner thoughts and moods. Generally, in defining this type of art, it must be said that it is the external form and reflection of mental imaginations of an artist. In other words, ornaments are created because of different mental imaginations and the proportion used in it is the center of gravity of the unseen world of imagination. One of the basic features of Asnaq mosque is the usage of geometrical forms as architectural ornamentations. Here it is necessary to note that the building of this mosque is traced back to the period of Mughal Ilkhanate. It is obvious that the according to the customs of their ancestors, Mughals were Buddhists at the beginning of their entrance to Iran. "However, with the attempts of Amir Norooz in 4th of Sha'ban of the year 694 A.H. regarding the acceptance of Islam by Ghazan Khan in this period, Islam became the dominant religion in Iran and found advocates" (Shiraz and Ghasemi, 2012: 28). On the other hand, considering the date of building of the mosque, it must be said that although Islam might have had its popularity and acceptance to some extent among governors, artists and ordinary people in this period, but it did not have the place and significance it should have had and that is why the artists were seeking symbolic and ironic notions. The present study aims to establish a connection between art and philosophy in the symbolic ornamentations of Asnaq mosque. Given the variety and the large size of the drawings in this mosque, the criterion for selecting some images is being symbolic and that is why it is crucially important to select the right images.

Questions

The question that rises here is that:

In which elements of Asnaq mosque have the sacred notions and spiritual identities been manifested?

This study assumes that the spiritual identity of the mosque is manifested by perceptible ornaments and the type of ornaments used in the mosque is somehow an indication of the pantheism philosophical principle. These ornaments have been reviewed in this study. In fact, the objective of this research is, briefly, comparing the ornaments of Asnaq mosque to the pantheism philosophical principle.

Research Method

The field and library methods and the descriptive – analytical approach have been used to collect the research data. For this purpose, at first the considered mosque is introduced and then the philosophy is compared to the ornaments depending on its architecture.

Research Background

It must be pointed out that only few studies have focused on philosophy, pantheism and its manifestation in Islamic architecture. One of the most important researches focusing on this subject is the research conducted by Rahnemood (1990) called “art of Islamic revolution” which has briefly discussed unity and diversity in Islamic arts. In another research conducted by Khakpoor and Khazaee (2010) called “unity and diversity in Islamic art with a look at the works of Burckhardt” has initially emphasized the philosophical works of Burckhardt and has reviewed unity and diversity in architecture, clothing and calligraphy. The present study is the pioneer when it comes to consideration of meaning of signs and symbols of the architectural ornaments in Asnaq mosque. However, in association with the research background about Asnaq mosque, one must mention the article written by Ockan Bernard who has reviewed Asnaq mosque and Sarvar mosque, their architecture and their ornamentations. In a book called “Sarab’s antiquities”, the author has briefly referred to Asnaq mosque which is associated with its architecture and the time of its construction.

Geographical Domain of the Research

Asnaq mosque has been located in the city of Sarab, Mehraban village which is one of the villages of East Azerbaijan province. Sarab is located in the southeast of the province with an elevation of 1650 meters above sea level and it is considered as a cold and mountainous areas of Iran. Meshkin Shahr and Haris cities are the northern neighbors of this city, Ardebil province is the eastern neighbor of the city, Miyaneh city is the southern neighbor of the city and Bostan Abad city is the western neighbor of the city. Mehraban village is located 39 kilometers from the western area of Sarab, 14 kilometers from Tabriz-Sarab road and 92 kilometers from eastern area of Tabriz and it is located in a longitude of 47°7′ and a latitude of 38°4′.

Asneh or Asnaq village is located 13 kilometers from the Bostan Abad-Sarab road and 7 kilometers from the eastern area of Mehraban. The name Asnaq has been mentioned in the book “Hodood Al-Alem” as a city in Azerbaijan as “Asneh, Sarav (Sarab), Miyaneh, Khooneh and Jabroghan” (Hodood Al-Alem, 1423 A.H.: 164).

Asnaq Mosque

This building has been located in Haris area in Asnq village – in East Azerbaijan province – in Iran and it is one of the valid and beautiful buildings of the area from the Ilkhanate Era. This mosque is built in the middle of the village in a big yard and its ground floor is one-meter higher than the ground level and it has a porch and courtyard. The porch is shaped like a trapezoid and it has been built on two integrated columns made of rock which have been beautifully craved as a spiral. The yard of the mosque is shaped as a rectangle with the length and width of 8.80 ×10.35 meters extended from north to south. the roof of the

mosque is built on 4 integrated spiral columns made out of rock with well-designed pilasters and bases. The height of the columns – with their bases and pilasters – is approximately 6.20 meters. The façade of the mosque was originally designed with red rocks and apparently, the yard had a dome-shaped roof – like the mosque in the middle which was made of rocks – and over time, the dome and an important part of the northern, southern and western walls of the dome collapsed and they were replaced with walls made of rocks and mud and wooden beams have been used to build the ceiling; but the important part of the eastern wall of the mosque, which is its main façade and contains the date of the building and the name of its founder and carver, has remained intact and shows the elegance and beauty of the first building. The mosque has one door and two windows all three of which are on the eastern wall of the building. Its entrance has a chevron-shaped arch with the height of 173cm from the floor and 90cm from the opening of the arch. On the top of the arch, the phrase “La Elaha Elallah, Muhammad Rasool Allah³” has been written and in the bottom margin surrounding the sides and top of the entrance, a tradition by Muhammad has been carved. Below this phrase, on the forehead of the arch, two other inscriptions have been engraved with as follows: “Qala Allaho Sobhana va Ta’ali An Al-Masajed allah Fala Tad⁴” and “Amr Be’emarat Hazehe Al-Masjed Fakhr al-Din Muhammed ibn Rustam⁵”. The windows are not arch-shaped and each of them have a height of 156cm and a width of 80cm. There are two inscriptions on the top of each of the two windows. The writing on the inscription on the top of the window in the middle is as follows: “on the door of the mosque, I wrote about my conditions so that whomever reads it after one hundred years notices that the engraved date goes back to 733 years”. And the bottom inscription says: “Anama Ya’mer Masajed Allah Men Aman Bellah valyom Al-Akhar⁶”. Two lines of poetry have been written on the inscription above the window on the left: “this is the mosque with carvings built by the master that is the famous Malekshah, all of these drawings have been engraved by an axe god bless him and his mastery”. And the inscription on the bottom of the window shows the tradition: “Ghala Nabi Alayha Salavat va Islam men Bani Masjedan Beni Allah laho Bitafe Janat⁷”. The poetries in Persian, the writings and the phrases in Arabic have been written calligraphically with a method that is close to “Sols⁸”. Inside the mosque, there is a disorganized and broken carved wooden pulpit which has been constructed simultaneously with the mosque’s building. On a piece of its arm, the name of the founder of the mosque “Saheb Fakhr Al-Din Muhamad” has been written. By taking a look at the phrases engraved on this pulpit and other available inscription, it becomes clear that the construction of this mosque and the carvings on its pulpit have been finished in the year 733 A.H. with the order of Fakhr Al-Din Muhammad ibn Rustam and by a well-known artistic carver named Malekshah.

³ In English: “There is no God but Allah, Muhammad is the Messenger of Allah”

⁴ In English: God Almighty said that the mosques to God do not let one with God

⁵ In English: “This mosque was ordered by Fakhr Al-Din Muhammad ibn Rustam”

⁶ In English: “As long as the mosques of Allah are alive, for whoever believes in Allah and the other day”

⁷ “The Prophet (peace and blessings of Allaah be upon him) said:” Whoever builds a mosque in the house of God has a house in Paradise ”

⁸ A method of Calligraphy

Unity and Diversity in Islamic Architecture and Their Manifestation in Ansaq Mosque

Islamic art manifest what is inside human beings and is based on revelation and submission to god's commandments. The truth of Islam includes the true essence of all other monotheistic religions and Islamic art, in its broad meaning, refers to all kinds of art which have been created in religious civilizations and on the center of them there is nothing but a sacred and holy affair. In other words, a sacred affair that is true beauty is manifested in Islamic arts and this symbolic art that depict perfection (Noroozitalab, 2009: 4). Islamic art exploits codes and symbols gives an objective environment a divine spirit and this art peaks at the architecture of mosques. These codes give material beings divine and spiritual. In fact, material elements, by becoming spiritual, make reaching the heavenly world possible. Presence of material elements in the form of divinity in mosques is somehow all of the existence drowning in mysticism. Line, surface, color and so on are all material things that are considered to be coded and nonmaterial and these combinations are indications of oneness and monotheism (Rahnemood, 2000: 64- 65). Islamic architecture is one of the biggest aspects of manifestation of an artistic truth in a material body. As the most important branch of Islamic arts, it has been able to institutionalize a large portion of specifications of Islamic arts in the context of time and place. In fact, spiritual teachings and cultural beliefs are infrastructures of a valuable and dynamic architecture and an Iranian architect is aware of the supernatural properties of the universe and at the time of creating a work of architecture, they always seek unity as the most important key to immortality (Mahdavinejad, 2004: 58-61). The principle of oneness in Islamic worldview has created the principle of movement from diversity to unity. In Islam, when we say "La Elaha Ela Allah", at the same time the distinction between different levels of reality is reserved (world of diversities), and everything is included in the supreme oneness (Burckhardt, 1990: 58). In Iranian architecture, oneness and unity is manifested in harmony and coordination, but in the architecture of Arabs, the principle of unity and oneness is shown by geometrical figures. Burckhardt believes that Iranian architecture has articulated subtleties and fragmentations, but they are not necessarily practical. For Iranians, unity is best manifested in coordination. An Iranian person is a visual individual who enjoys imagery. Unity in architecture is in fact the repetition of motifs, harmony and coordination that are present in the entire building; because qualitative usage of geometry in architecture is the intellectual basis for blending unity and diversity (Gonoon, 2007: 147). Sacred architecture is beautiful because it links heaven and earth and bring them closer together. Islam's sacred architecture is manifested on earth. In fact, the inside of the mosque has been constructed in such a way that a believer sees himself in the center and all of the other earthly elements, such as columns, walls and arch-shaped entrances, surround him. The believer considers himself the center of elements that is enough in itself. In other words, the ultimate and most significant goal of Islamic architecture is to manifest the space (Burckhardt, 1986: 32-33). Islamic architecture is a dynamic art and dynamicity and movement are its essential elements. Movement is a necessity when it comes to reaching pantheism or unity of essence. In fact, by using ornamentation in architecture, the artist tries to recreate an imaginary nature in an earthly form that is a manifestation of truth in such a way that god's perfection would be revealed to human beings through these tools.

In order to review the concept of unity and diversity in architecture more accurately, at first we review the meaning of the word movement and then study the geometrical figures and ornamentations of Asnaq mosque.

Movement is a symbol of time and it is one of its essential components. In Moeen dictionary, moving is the opposite of inactivity which means gradually exiting from the current mode and moving from potentiality to actuality (Moeen, 1984). With this definition in mind, the concept of movement can be quite sensible and objective or perceptible and subjective. In fact, if we compare a movement on a straight line to a rotatory spiral movement, we would find out about the regular and consistent change of direction of spiral movement. Spiritually and materially, the most significant property of a spiral curved movement is reaching unity and perfection. Then, "movement" is considered to be the most basic tools for reaching greatness and for this purpose, we must seek truth. Given the journey to truth and wayfaring, reaching truth and the journey to truth are both steps to truth. A sense of relief from prejudice and self-interest and an overall form of satisfaction can be found in a mosque or a house of god that is the safe temple and a place of worship for all. Therefore, there can be as many ornaments and figures as one wishes in order for the sense of relief from the material world to be reinforced. These ornaments will accompany a believer who is on the journey to greatness. Since they are manifestation of a sacred world and a sense freedom from the nether world, they are mostly seen at the alter where believers pray to god regularly and seek enjoyment and show their coordination with prayers of believers (Poor Jafar and Moosavi Lor, 2002: Pp 186-194).

Geometrical Ornaments of Asnaq Mosque

There are figures in the entrance of Asnaq mosque. Although these figures remain still, but we see essential movement that is somehow is an indication of reaching greatness and that it is only possible to achieve perfection and truth by moving. In fact, here the artist has used visual dimensions as a medium for the soul to reach the world of truth. The origin of Islamic art is Quran and methodology of prophets. However, one must not ignore the status of cultural fields when reviewing signs and symbols of the ornamentation of Islamic architecture. Architectural ornaments of Asnaq mosque are manifestation of visual beauties and an example of combination of symbols with deep spiritual beliefs of human beings.

In Islamic architecture, stars have always been the symbol of unity in diversity and diversity in unity and they address the concept of light in illuminationist philosophy and in the holy Quran. Allah Noor Al-Savat va Al-Arz⁹ (Noor/64) and stars are a symbol of god in Islamic architecture. Stars in Islamic architecture have 5 angles, 8 angles, 10 angles, 12 angles and 14 angles. In the entrance and the eastern porch of this mosque, we see five-angle stars which can refer to many notions such as human life, five senses of human beings, five pillars

⁹ God is the light of heavens and the earth

of religion (Shahadata¹⁰, Salat¹¹, Swam¹², Zakat¹³ and Hajj¹⁴), five times of daily prayer, five kinds of Islamic rules¹⁵, five people of the cloak, five messengers¹⁶ and Quran's broken letters that are not more than 5. The eight-angle star is the result of rotation of two squares in one another and it has been the symbol of the sun all around Europe, Africa and Asia for ages and in Islam, it has been expressed in two ways: Hasht Behesht¹⁷ or Hasht Dar-e Behesht¹⁸. In mysticism, this eighth door is the door of repentance and is always open and there are eight angels protect heaven¹⁹. In Sumer, the eight-angle star is the symbol of god and heaven. In a tradition by Imam Baqer, On the authority of Abu Jaafar, he said: "The best of all is the belief in Allah, and I know that the Commission has eight doors, each of which has a forty-year path. On the other hand, the most important and the most sacred place in the whole world is Mecca, the house of god, which is shaped like a cube and the first number of cube is eight. We can see many of these figures and shapes in the entrance of the mosque. Here, these stars are formed either when two irregular quadrilateral stars or when two squares combined together and create this shape in architectural ornamentation of this mosque. We see this shape in the entrance of the mosque along spiral movements (Hosseini and Farashi Abarghooyi, 2013: 35-37).

The only shapes seen in the ornamentation of Asnaq mosque are squares and circles. In the Islamic mysticism and philosophy, these geometrical shapes are indications of earth, heaven, sky and divinity of god. Square is an indication of qualities and circle is an indication of quantities. With this in mind, square can be considered as the symbol of diversity and circle can be considered as the symbol of unity. In the ornamentation of Asnaq mosque, geometrical figures have been drawn as limited circles between squares or vice versa. For instance, we observe some shapes in the entrance of the mosque and in addition to observation of adaptation, movement is seen in them which all ultimately lead to one point which is the mighty god (image 1).

¹⁰ Declaration of faith for Muslims

¹¹ Muslim's daily prayer

¹² Muslim's fasting

¹³ Muslim's religious obligation or taxes

¹⁴ Muslim's pilgrimage to Mecca

¹⁵ Obligatory, recommended, permitted, abominable and unlawful

¹⁶ Noah, Abraham, Moses, Jesus and Muhammad

¹⁷ Eight heavens

¹⁸ Eight doors to heaven

¹⁹ "Va Yahmalo Arsh Rabboka Foghahom Yomaeza Samanieh" meaning: "And he shall bear the throne of thy lord upon them eight days"

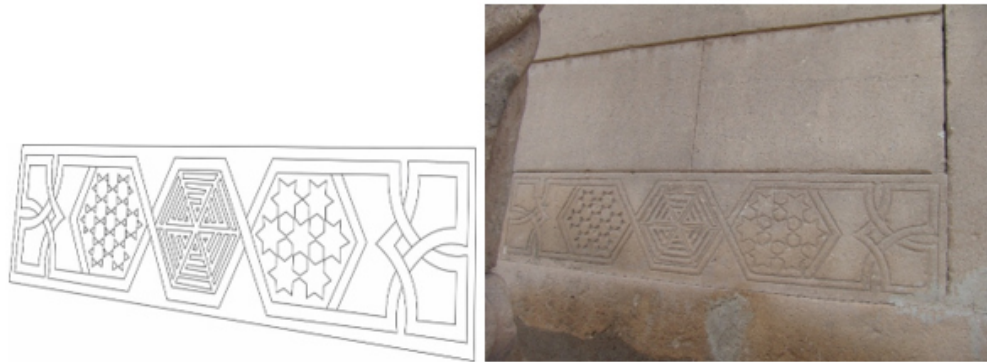
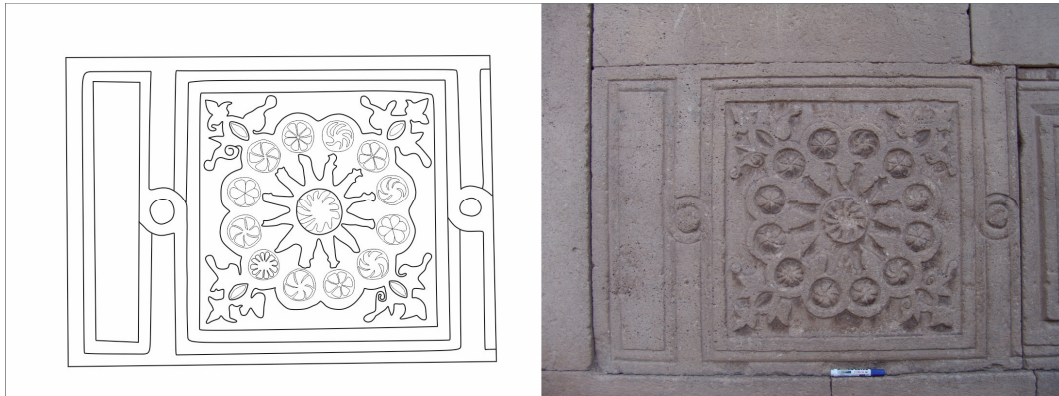
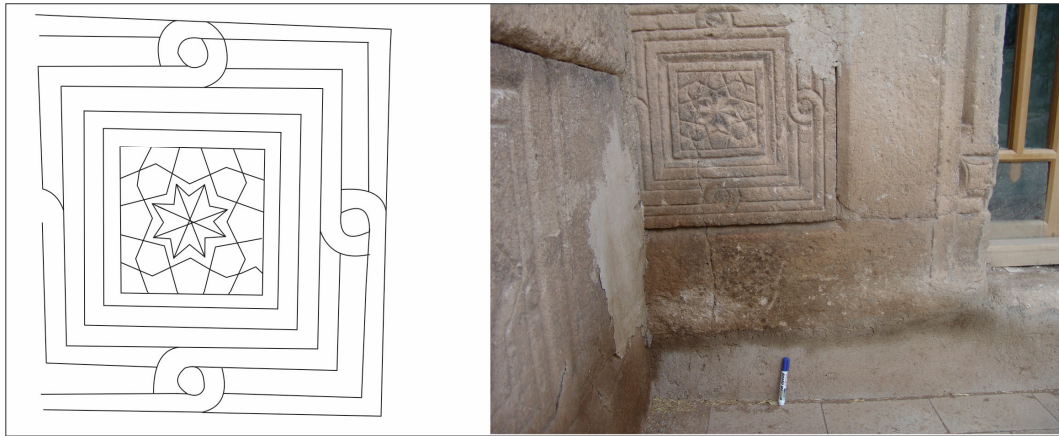


Image 1 – ornamentation of the entrance porch of Asnaq mosque (source: authors)

In other figures seen in Asnaq mosque, we see shapes and figures as multiple circles (image 2) or squares (image 3) blend together. About these shapes and designs, it must be mentioned that the world has begun and started moving with unity and this movement in shapes is indicative of the movement in the world and that the world moves towards and ultimately reaches unity and oneness. The important point here is that diversity of the world is not directly resulted from unity and there are mediums in creation; because according to the well-known philosophical belief “Al-Vahed” (one) is not the result of diversity and the repetition in these shapes might be indicative of the presence of these mediums in creation.



Images 2 – ornamentation of the porch of the mosque (source: authors)



Images 3 – ornamentation of the porch of the mosque (source: authors)

Lines and Inscriptions

In terms of the lines, it must be point out that there is a place for prayer on the wall and not only reminds the believer of the words but makes him aware of the rhythm of the words, their spiritual meaning and indications of divine power. In terms of the inscription that are seen in the entrance of Asnaq mosque on the upper part of the door, the following phrase can be seen: “La Elaha Ela Allah, Muhammad Rasool Allah”. Below it, there is the following tradition: “Qala Rasul Allah Alayha Afzal Al-Salavat va Akmal Al-Tahiyat, Eza Marartam Beriaz Al-Janat Faret’oo. Qila Ya Rasul Allah va Ma Al-Riaz Al-Janatah? Ghala: Masajed va Qila Ma Ar’ta Fiha? Qala Sobhan Allah va Ahmadollah va La Elaha Ela Allah va Allah Akbar va La Hola va La Qovatan Ela Bellah Al-Ali Al-Azim. Elalhom Aqfar Lelmomenin va Al-Momenat”. A rectangular shape is seen all around the entrance (image 4).

In dekhoda dictionary, the word “Hol” has been defined as movement and activity and the word “Ghovat” has been defined as ability (Dekhoda, 2005). Therefore, the meaning of this phrase is that no movement or ability is against will of god. On the other hand, “the Arabic lines, because of the broad range of this language, are indicative of the position of unity, which means that the broader the rhythm, the more the status of unity will be shown. In the Arabic line, in the horizontal line, from right to left, it is written that there was a movement from effort towards the heart and that is a journey from outside to inside. When it comes to writing, horizontal and wavelike movement is the same as conversion, genesis and emergence and the dimension of fixed essence of life is written on vertical visual lines. Each of these two dimensions unites itself with the other just like it separates itself from the other dimension. Horizontal movement of the line also shows genesis and has a tendency towards blending and emergence of various shapes, but somehow horizontal line and expansions of these letters become dominant and reduce the circular movement of writing. Thus, the horizontal line is an indication of diversity (Burckhardt, 1986: 58-59). Letters carry codes and symbolic notions. The letter “l”, because of its vertical form, is the code for divine glory and the sublime principle that is the origin of everything and that is why this letter is the first letter of the alphabet and the first letter of the word Allah which is the name of god (Nasr, 2010: 43). In the architecture of Islamic mosques, the repetition of the letters,

especially repetition of the role of Allah, has a symbolic notion. Due to this repetition, the artist has displayed an interpretation of Hadid Sura: “Hova Al-Avval va Al-Akharo va Al-Zahero va Al-Baten²⁰” (Khazaeli, 2002: 130).



Figure 4: calligraphic ornamentation of the entrance of the mosque and repetition of the word Allah (source: authors)

Entrance of Asnaq Mosque

The important point about the ornamentation of Asnaq mosque is the issue of manifestation. The majority of the Islamic jurisprudence discussions, which are the main topic of discussion of the present study, have been a discussion about truth and its applications. Truth has two meanings in verbal, philosophical and mystical discussions: manifestation and essence. The truth discussed here means manifestation because this meaning is in accordance with art. In philosophy and mysticism, stages of appearance of truth are interpreted as worlds which are sometimes called Alam Molk, Malakut and Jabarut²¹ and with other names. In fact, creation begins with Malakut²² and reaches Jabarut. It begins with unity, reaches diversity and returns to unity at the end. However, another thing that rises here is how to reach unity and truth. Truth appears to human beings depending on their status and position. In the architecture of Iranian mosques, we see a hierarchy for getting to the truth. In the entrance of mosques, there are various features with specific visual subtleties which can be reviewed with concepts such as intimacy, fear,

²⁰ In English: He is the first and the other and the outward and the inner.

²¹ Three different worlds in Islam

²² Heavenly world

poverty, wealth, etc. Kind traits of god are Sefat-e Jamal²³ and the coercive traits of god are Sefat-e Jalal²⁴. In other words, his Jamal is the origin of mercy, forgiveness, kindness and his Jalal is the origin of rage, wrath, vengeance, etc. (Javadi Amoli, 1999: Pp 45 and 46). In other words, manifestation of Jamal and Jalal of Allah and usage of punishment and transcendence in the physical body is one of the key factors that makes the entrance gate of the mosque different (Hamzenejad et al., 2013: 82). Entrance of the mosque is a mystical manifestation of abandoning worldly attachments in order to reach the heavenly world. The main element that is seen when you enter a mosque is its door and it might symbolically mean entering a heavenly world. Basically, the door is like a passage from material world to the spiritual world. A door is a sign of separation from Jabarut and entering Malakut.

Vacant Space Inside the Mosque

In the architecture of Asnaq mosque, space is obviously preferred to body. In this regard, the vacant space has been designed in such a way that it would refer to the material essence of objects and is a reminder of the emptiness of material human beings against essence of unity. The vacant space in Islamic architecture does not mean inability to create ornamental elements and indicates that there is only one truth in the whole world and that is the unique essence of Allah. Vacant space in architecture is an emphasis put on this principle, i.e. Muslims' monotheistic thinking (Tashakori, 2011: 5).

Mogharnas

Titus Burckhardt says: only plant and geometrical figures actually belong to the religious art of Islam. Mosques that don't have a picture in them have a negative purpose at first and that is eliminating any kind of "presence" that is against "invisible presence" of god and leads to errors. In the next stage, lack of image has a positive purpose and that is to put emphasis on the transcendence aspect of the almighty god which means that his sacred essence cannot be measured by anything (Burckhardt, 1990: 66). In the book *A Sense of Unity*, Nader Ardalan says: "the main issue in Iran's traditional architecture is conversion of square to circle using a triangle. Square is a symbol of earth and an indication of quantities. Conversely, circle is a symbol of heaven, sky and the divinity of god and is an indication of qualities (Ardalan, 2001: 371). In the ornamentation of the pilasters of Asnaq mosque, a square has been converted to a circle using a triangle. If circle is a symbol of quality and square is a symbol of quantity, perhaps we can accept the opinion of Suhrawardi about qualities and quantities and talk about creation of Mogharnas in architecture. In philosophy, circle is the symbol of quality and square is the symbol of quantity both of which are components of the ten transverse categories and movement occurs on four of them. However, Surawardi believes that "quantity is an exception and the reason behind this is that adding a value to another value requires destruction of the first one and emergence of the second one. He believes that adding a value to another does not mean that the first value increases". This statement by Suhrawardi about creation of Mogharnas applies to Islamic architecture. Movement is the necessity of the return of diversity in the world to absolute

²³ Good traits

²⁴ Bad traits

oneness unity and movement is only attained through quality. Ultimately, the created shape in the architecture of the pillar of this mosque can be somehow considered as unity in diversity and return of diversity to unity.

Conclusion

Structure of valuable Iranian architecture includes numerous words and definitions that are associated with this kind of architecture. In fact, the great civilization of Iran is combined with Islamic teachings and it has created a new civilization called the Iranian Islamic civilization which has been embodied in numerous architectural works, especially Islamic architecture. This integration has entered religious and spiritual concepts to Iranian architecture and subsequent to it, many of the religious principles have entered the most principal field of manifestation and occurrence of historical culture and identity of a nation through architecture. The shape of a building is associated with these concepts in such a way that signs and symbols have created a new language of various sciences in the current architecture. Subsequent to this symbolism, Iranian architecture is a cultural spirit that is affected by spiritual factors and various divine sciences that display the intuitive art connected to Iranian culture. One of these sciences that has entered the wide domain of architecture is philosophy and since Islamic architecture has started with mosques and the ultimate goal of their architecture is to provide the deepest kind of unity and its comprehensive meaning, philosophy has come to be quite effective on the architecture of mosques. Architectural elements in mosques, such as altars, domes and minarets, etc., have paved the way for expressing symbols of beliefs, religions and culture of Muslims. On the other hand, they made manifestation of artistic and geometrical ornamental shapes possible so that the bases of this sacred place would be strengthened. The artist tries to connect to the heavenly world through his/her art. Islamic art avoids using natural ornamentations in religious places and have selected abstract designs for decorating these places; because natural shapes can easily keep human beings from god. Therefore, we can see that philosophical points have been used in the sacred places.

Integration of time and place in the architecture of Asnaq mosque is unavoidable and confusing which ultimately shows spirituality. Purposes of an artist who is a believer, manifestation of unity and diversity can be seen in details and in generalities of architecture. In fact, diversity, with its different types, shows unity and is an indication of divine glory that displays unity and diversity at the same time. Imagination is as broad as the soul. Artistic imagination leads to creation. In fact, rationality plays a key role in perceiving beauty and imagination is an artist's wing and takes the artist to any place possible. In the formation of architecture of Asnaq mosque, a close relationship has been established between worldview and thinking and time and place. In fact, we can see a kind of thinking influence and divine imagination in atmospheric and climatic issues and that is why there are immortal values in the creation of this sacred space. The intersection between them is the existence of human beings on earth and worldview of the artist. In fact, architecture only becomes complicated when we want to travel in the divine and abstract depth of it. All of the prominent architectures of the world carry a secret which cannot be seen by one's eyes but by their mind. In Iran, this emotional approach is obtained when the spiritual and

emotional links and balances between human beings are desirably strong. Iranian architecture is associated with nature and it's in coordination with it. It moves in this respect and this coordination with nature has led to presence of natural elements in various ways in Iranian architecture. The main, overall and significant feature of Iranian architecture, which can be seen in the architecture of Asnaq mosque can be summarized as follows:

“Complexity in diversity and return to unity and centrality and avoiding idleness and dissipation”

The principle of sacred architecture is the superiority of space over body and spatial independence which has been completely observed in the mosque; because the inside of the mosque has its own unique conditions and unconsciously reinforce a sense of space in human beings which ultimately brings human beings closer to the divinity they deserve. Geometrical ornaments are the center of the heavenly world in the building of this mosque and the diversity that exists in the ornaments ultimately leads to an overall unity.

REFERENCES

- Ardalan, Nader and Laleh Bakhtiar (2001). *A sense of unity*. Tehran: Elm-e Memar.
- Bernard, Ockan (2002). “Asnaq and Sarvar mosques”. Translated by Mohammadreza Nemati. *Asar Journal*, 35: 205-223.
- Burckhardt, Titus (1990). *Principles of divine art*. Tehran: Soroosh.
- Anonymous (1423 A.H.). “Hodood Al-Alam Men Al-Mashreq Ela Al-Maqreb”. Research by: Yusef Al-Hadi, *Qahereh*, Dar Al-Thafafiyeh Press.
- Poorjafar, Mohammadreza; Moosavi Lor, Ashraf (2002). „Reviewing features of spiral circular movement; Arabesque symbol of holiness, unity and beauty“. *Quarterly journal of Humanities of Al-Zahra University*, 43: 184-207.
- Tashakori, Fatemeh (2011). “Symbolism in Islamic art, information, wisdom and knowledge”. 66: 1-14.
- Javadi Amoli, Abdollah (1999). *Mysticism and epic*. Qom: Asra Press.
- Hosseini, Hashem; Farashi Abarghooyi, Hossein (2013). “Analysis of Shiite symbolic aspects in ornamentations of the central mosque of Yazd”. *Quarterly journal of Negareh*, 29: 32-43.
- Hamzenejad, Mehdi; Noghrekar, Abdolhamid; Khorasani Moghaddam, Saba (2013). “Conceptual typology of entrance of mosques in Iran using sacred concept”. *Islamic architecture researches*, 1: 77-102.
- Khazaeli, Mohammad (2002). “Symbolism in Islamic arts; symbolic interpretation of shapes in Iranian art”. *Proceedings of the first conference on Islamic art*, Institute of studies on Islamic art, Tehran.
- Dehkhoda, Ali Akbar (2005). *Dictionary*. Vol. 6, Press of Tehran University.
- Rahnemood, Zahra (2000). *Art of Islamic revolution“, religious art*. Vol. 6, Pp 63-78.
- Shirazi, Asghar; Ghasemi, Safoora (2012). “Etymology of customs of Ilkhanate in Aboosaeedi’s Shahnameh with an emphasis on pictures of mourning”. *Quarterly journal of Negareh*, 22: 25-38.

Tabatabayi, Seyed Mohammad Hossein (1981). "Principles of philosophy and a method of realism", with a preface by Morteza Motahari, 12th article on unity and diversity, Vol. 1, Tehran: Sadra.

Genon, Rene; Lingz, Martin; Burckhardt, Titus (2007). *Hermes and Language of Fowls*. Translated by Amin Aslani, Tehran: Jeyhoon.

Moeen, Mohammad (1984). *Moeen Dictionary*. Vol. 1, Ed. 6, Tehran: Amir Kabir.

Mahdavinejad, Mohammad Javad (2004). "Jurisprudence of Islamic architecture, a search into the depth of divine construction of Iran's Islamic architecture". *Fine arts*, 19: 57-66.

Nasr, Seyed Hossein (2001). "Islamic divinity and art". *Quarterly Journal of Art*, 28: 45-52.

Noroozitalab, Alireza (2009). "Beauty and essence in Islamic art". *Mah-e Honar book*, 129: 4-31.

THE THEMES OF METALWORKING IN THE SALJUQID PERIOD VIS-À-VIS KHORASAN AND MOSUL SCHOOLS

HABIB SHAHBAZI SHIRAN

Assit. Prof., Department of Archeology
Mohaghegh Ardebili University
habibshahbazi35@gmail.com

SAMAD PARVIN

Corresponding Author, Graduate of Archeology
Mohaghegh Ardebili University
argn122@gmail.com

MARYAM MASTALIZADEH

Graduate of Archeology
Mohaghegh Ardebili University
mastalizadeh@gmail.com

Abstract

The Saljuqs were originally nomadic tribes and nomadic Turkmen from Kyrgyz regions of Central Asia. In the early eleventh century, the Saljuqs began their reign by seizing a major part of Transoxiana. The Saljuqid is one of the most important eras in Islamic-Iranian civilization in which different fine arts reached an unprecedented apogee of flourishing in the history of Iran. The remaining objects from this period show that metalworking was highly developed. Similar to previous eras, silver and gold were rarely used in the Saljuqid era because of religious bans. Silver and gold were used for plating less valuable metals such as bronze and brass. The aim of this article is to examine the forms, themes, and metals used in the Saljuqid era and to investigate the innovations made by two artistic movements, namely, Khorasan and Mosul. Some of the most important art and crafts schools, especially metalworking, of this era were Khorasan and Mosul. This article is based on bibliographic research with an analytical-descriptive approach. First the themes are analyzed, followed by a study of the symbols, and finally an analysis of the intention behind them.

Key Words: Metalworking, Decorations, the Saljuqs, Khorasan, Mosul

Introduction

The emergence of Islam had an enormous influence on art and other artistic crafts, changing almost all previous artistic forms, especially those in Iran. With Islam, artistic crafts were no longer limited to royal courts and began to be used for religious purposes. Artistic objects were made in a way as to be compatible with the spiritual aspects of Islamic religion. Metalworking distanced itself from its pre-Islamic pedigree and was totally transformed in the course of a few centuries. These changes can be seen in the shape of new containers and utensils, new and innovative forms, kind of metals, type of technique, and the use of Arabic language as a technique of decoration on metals. The art of metalworking was continued in the course of history and underwent major changes during the Saljuqid dynasty. Despite being of nomadic origins, and lacking in fine arts, the Saljuqid helped flourish an independent form of art in Iran by supporting artists and craftsmen – often with political aims – known today as the Saljuqid School. Among the many different aspects of the art of the Saljuqid School, its metalworking stands out as the most prominent form of art in throughout the Islamic-Iranian civilization. It is in this period that an especial technique of Islamic metalworking, combined with the spirit of tradition and Islamic religion, becomes an independent mode of artistic creation. Although many metalwork from the Saljuqid period have been discovered, there remains little comprehensive research about this topic. It should be added that in comparison to other periods in the history of art, the Islamic art is a new field of inquiry. This goes for the Islamic art in the Saljuqid era too. Moreover, unauthorized archeological explorations in the last century in Iran, in contrast to other Islamic countries, have led to an unconventional and distorted image, especially with regard to metalworking (Bazot et al, 2001: 159).

The Saljuqs, Art, Metalworking Centers

The Saljuqs were originally nomadic tribes and nomadic Turkmen from Kyrgyz regions of Central Asia. In the early eleventh century, the Saljuqs began their reign by seizing a major part of Transoxiana. Within a few decades, they occupied the areas previously under the control of the Ghaznavids in Khorasan. With more victories, in 1068 Tughril conquered Baghdad and officially founded the Saljuqid Empire. It should be noted that the Saljuqs were Sunnite Muslims and were ardent supporters of the Caliphate. The Saljuqs based their government on Quran and Sunnah, and popularized the Arabic language in the court as well as in the society and the arts.

The Saljuqid era can be considered the golden era of crafts and industry, in addition to various cultural and artistic developments (Ayatollahzadeh-Shirazi, 1983: 167). The art of this period reflects the close ties between rational sciences and the fine arts (Rafei & Shirazi, 2007: 107).

The Saljuqid Empire extended its power from and Central Asia to Egypt and in the course of time created a kind of scientific-artistic renaissance in the Islamic world, especially in Iran. In this period, the scientific, political, and cultural context of Iran was prepared for advancements in culture, industry, and art. This is clearly manifested by the emergence of

such prominent figures such as Nizam al-Mulk in politics and government, Hakim Omar Khayyam, Khagani, and Nizami Ganjavi.

There is nothing in the arts and industry of the Saljuqid period which is not influenced in one way or another by the culture and art of Iran. Although the Saljuqid were of Turkish origins, there seems little of the Turkish elements in the Iranian and other eastern states in terms of their art and industry. This shows the dominance of Iranian craftsmen and artists on the creation of visual arts (Bazot et al, 2001: 160).

The important ruling centers of the Saljuqs included Merv, Nishapur, Ray, Isfahan, Hamadan, Sijistan, Herat, parts of Iraq, especially Mosul, and Syria. Most of these regions were also important metalworking centers (Helmi, 1985: 196).

Metalworking and metal artefacts reached their apex of quality and popularity in the Saljuqid era. The Province of Khorasan was the best known region in terms of metalwork. One reason for the centrality of Khorasan in this regard is that during the Samanid dynasty, Khorasan was the biggest center for making and decorating bronze pots and containers according to traditional, i.e. Sassanian, forms and shapes. Some of these metal works, painted with pre-Islamic shapes and forms, can be found in the museums and antique collections. Only a few details and nuances help the experts estimate the time of the creation of these works (Muhammad-Hassan, 1987: 15-16). Metalworking can be considered to epitomize the advancements in Islamic arts and industry. Iranian-Islamic metalworking is in fact the continuation of metalworking in the Sassanid era.

The Saljuqid Metalworking

The influence of Islam on the arts of Iran for four centuries changed the forms and decorations of the art of metalworking too. Gradually, metalworking developed in the region of Khorasan, findings its unique techniques, which led to the establishment of the Khorasan School of metalwork. This school reached its epitome in the Saljuqid era (Lakpour, 1996: 12). The Saljuqid metalworking combined the grandiose of the Sassanid art with various dimensions of Islamic art. The support and patronage of the Saljuqs were highly important in this regard. A few private and public museums and art collections contain some of these works, including, cups, dolls, small boxes, thuribles, ewers, and other metal equipment such as horse saddles. All of these works are painted with different images of animals, birds, Kufi nastaliq, and humans (Katly et al, 1997: 37). The craftsmen used different methods in making metal works. Some used etching and others carvings as two methods of metalwork. The making of metal pots and artefacts reached their epitome in this period. Khorasan has an especial place in the history of metalworking in this period (Muhammad-Hassan, 1987: 15-16). The images of birds and animals which attracted the attention of the potters can be seen on silk, brocade, and metal surfaces (Price, 1968: 65). Khorasan has always been famous for its metalwork, especially copper and silver. Most of these metal works are decorated with lines. At this time, the industry of gold-plating flourished. Mosul was the first center for metal work, gold-plating, and silver-plating. This school had a great influence on the metalworking industry in other Islamic countries. Some

of the members of this school emigrated to Cairo, Aleppo, Baghdad, and Damascus and therefore spread its style and technique (Ayatollahzadeh-Shirazi, 1983: 12-20).

The Saljuqid Schools of Metalworking

Khorasan School: the authors of the present article have carried out extensive research about this topic and have found the following as the main characteristics of this school.

The Khorasan School maintained the traditional forms of metalworking, but also included new forms and ideas in making the metal works. This variance in form is reflected in the shape of pitchers, ewers, fat-burners, and incense-burners of the period.

The replacement of small and compact designs with the usual isolated Sassanid forms.

The inclusion of ivy-forms and inscriptions known as "armband designs" which are unique to the Khorasan School of metalwork.

In the Islamic era, inscriptions have an especial status in the art of metalwork, particularly in the Khorasan School. On most metal works, one can notice inscribed words of prayer. These inscriptions are written in Arabic language, e.g. Kufi, Nosakh, and Salsa. It should be noted that on some metal works the long Kufi letters including Alif (A) and Dal (D) are sometimes longer than the usual size, ending in the images of the heads and bodies of humans and animals.

Some other characteristics of this school include the representation of human beings in different images such as playing a musical instrument, dancing, wrestling, seated on the throne, and in the form of celestial constellations.

Rabbits with two unusually long ears.

The image of small birds in the clay pottery of Nishapur.

The works made in this school usually contain the signature of the maker and place of creation. Accordingly, we know that Herat was the most important center for seal metal work (Dimand, 1986: 143-144).

Mosul School: after Herat in the thirteenth century, Mosul (Iraq) can be considered the most important center for metalworking and silver-plating. This city was under the rule of the Saljuqid Atabakan over the years 1142-1280. Some of the characteristics of the Mosul School include:

Most of the works in this school are in bronze and are plated with silver or gold.

With regard to the decoration schemes, most of the decorations are done on a background of winding threads.

Most of the metalwork in this school have the name of Sultan Badruddin Lulu Mosul inscribed on them. He was one of the prominent kings of Atabakan. Some of the works in this school are sixteen small medallions on which there is the image of six seated men covered with the crescent moon.

Some of the similarities between Khorasan and Mosul Schools include:

Big medallion designs contain images of the life of the Sultan.

Twelve small medallions decorated with the images of constellations, planets, and fortune sings.

Landscapes of festivals and celebrations with music instruments (Dimand, 1986: 142-149).

Metals Used In the Saljuqid Art of Metalwork

The metals used in the Saljuqid era were the same as those used in other Islamic periods. Gold, silver, copper, iron, lead, and tin were all used before the Islamic period by the metalworkers in the Middle East. Metals like gold and silver had an especial status in the economics and commerce of the time. However, the use of these metals were limited in the Islamic period because according to the Islamic code piling up wealth and storage of gold and silver in the form of metalwork are banned. This ban helped improve the economic conditions of the time (Bayani, 1999: 18-19). The metalworkers began to use zinc in the Islamic period. Before that, zinc was rarely used with copper-alloyed metals in the form of bronze. Bronze would always be added to the alloy to increase the strength the strength of the metal. However, this was often referred to as bronze because of limited amount of information about metalworking and the analysis of metal alloys (Khalili & Madison, 2008: 146). Bronze was an appropriate replacement for gold in the Islamic period. Bronze was vulnerable and would rust quickly. It might even cause poisonous and harmful toxics and diseases. Therefore, it was not suitable for kitchen pottery and containers unless these were plated with a thin layer of tin. Bronze was valuable for its similarity to silver and its resistance to rust (Ward, 2005: 28-29). In the Islamic period and the Saljuqid era, Iron was hardly used in metalwork. Instead, it was used for making war equipment, locks, keys, and window frames (Lakpour, 2006: 12). Although silver was abundant in the Saljuqid era, there exists little silver metalwork today. The silver metalwork is made in different shapes, including, spoons, rose-water pitchers, accessories, shining decorations, cups, bottles, trays, tankards, and delicate chains (Pope, 2001: 85).

Production Methods of Metalwork in The Saljuqid Era

The methods for producing and making metalwork in the Saljuqid era can be divided into three main parts:

Hammering and wicket-forging: objects are made of layers of copper, iron, and bronze. Gold and silver are hardly used in this method.

Framing method and molten method: brass and bronze are the most commonly used of metals for making metal objects in this method. Copper, silver, and gold are rarely used.

Compound objects: these are made by a combination of the two previous methods (Ehsani, 1997: 174).

Objects belonging to the first group include those made and shaped into different forms by metal sheet bending, hammering, and flattening. Melting tools used by the craftsmen included heavy and cumbersome instruments such as furnaces, wheel forging, and lathe (Ward, 2005: 22). Forging with molten metals such as bronze to make mirrors and other plates with images of animals was popular in Iran and Iraq during the reign of the Saljuqids (Dimand, 1986: 139).

Methods Of Decorating Metal Objects

Framing method: in this method, the decorative themes are mostly geometric forms and inscriptions. In this process, the image is inscribed on the object by means of molten. The quality of this method depends on the accuracy and ability of the craftsman and the type of the alloy.

Etching: etching is a kind of carving and engraving on layers of metal. The decorative themes are used by the etching artist in this method. Etching can be divided into different groups:

Engraving: it is a kind of etching done by means of making indentation and protrusions on layers of metal and engraving of different themes.

Relief: it refers to the art of creating simple and shallow themes on a variety of metals by means of simple tools. Reliefs are usually done on silver, copper, and bronze. The details of the relief can be seen on the back of the surface because of the delicacy of the effect of the relief pen (Seyyed-Sadr, 2005: 722).

Grid-work: grid-work is a kind of etching in which the negative spaces of the design are excluded to achieve the main design as a grid on the surface of an object. Grid-work is done by removing and carving certain parts of the object (Seyyed-Sadr, 2005: 802).

Jewelry-work: in general, jewelry-work can be done in two different ways:

Simple jewelry-work: this refers to the use of gems and gemstones on metals by means of frames in which the gems are attached via soldering.

Kufi jewelry-work: this refers to the use of metals like gold, silver, copper, and other alloys in the carved and etched parts by means of hammering and in line with the pre-planned designs and themes.

Dark etching: black etching refers to an especial technique in decorating metals. It has a long history but was frequently used in the Islamic period in metalwork. In general, it refers to the use of dark colors in the etched, engraved, and relief parts to create the effect of contrast. This contrast is intended to highlight the bright sections in relation to the dark background. Dark etching is done by the use of bitumen, paint, and tree gums.

Enamels: the contemporary use of enamels refers to the utilization of metal oxides to create decorative themes on objects. In this method, metal oxides of tin and copper are turned into molten. After the engraving of the images, the objects are put in the furnace (Razani et al, 2010: 60).

The Decorative Themes of the Objects in the Saljuqid Era

Decoration has an especial status in Islamic art because there is an intention behind all decorations, i.e. in addition to the aesthetic dimension they are meant to express the themes of Islam. An important point in studying Islamic decoration is to make a distinction between the mysteries of decorative themes and symbols, signs, and mysterious ambiguities which are intended to express certain ideas in the form of themes and designs. Through these forms various emotions and messages are expressed. There are examples where a historical event is expressed in the form of small designs and frames. Accordingly, it should be noted that the decorations on the metals were not only meant for the aesthetic pleasure of the

viewer, but were also intended to express deep meanings which require different interpretations (Bayani, 2007: 13-15).

Some of the most commonly used themes in the decorations of the Saljuqid era include: 1. Human images, 2. Mythological animals, 3. Inscriptions, 4. Plant images, 5. Astrological themes, and 6. Geometric themes

Human images: the use of human images in different forms such as, musicians, drinkers, horse-riders, hunting images, accession to thrones, mythological scenes and stories. The most widely used human images in the decorations of the Iranian art reflect parts of the court life (Shayestefard, 2005: 60). This includes hunting images, court life, sports, music, and war scenes (Picture 1). One of the most famous war images engraved on the objects in the Saljuqid era is about the siege of the Merv castle by Sultan Sanjar and his troops, which is found on a bronze pot in Dagestan, and is currently kept in the Hermitage Museum. In the war scenes, the warriors are shown as mounted and dismounted usually in pairs and fighting with different war equipment such as swords, daggers, shields, bows and arrows, and mace (Heydarabadian, 2009: 30). This method of decoration was initially used for recording historical events but in the Islamic period it was used for representing war scenes (Tohidi, 2007: 54).



Picture 1. Human images with the themes of music and hunting on bronze urn (Ward, 2005: 56)

Mythological Animals: in the Islamic period, mythological animals became one of the most important aspects of the decorations on metal objects (Tohidi, 2007: 55).

The different mythological animals used in these decorations include:

Griffon: a mythical animal with the body of lion, head and feathers of eagle, and ears of a horse (Dehkhoda, 1994: 248). The origins of this animal goes back to the civilizations in

Mesopotamia, Egypt, India, and Iran (Hawkins, 1986: 308). This animals was the symbol for protecting treasures and sacred places. These mythical animals are represented on the metalwork of the Saljuqid era which in turn manifests the thoughts and worldviews of the people of the time (Zomorodi, 2006: 255).

Sphinx: it is made of different animals. In the Islamic art, the sphinx is usually represented to be similar to a woman.

Harpies: it is the name of three supernatural winged animals. It has the face of a woman, the body of a vulture, and upturned nails. Harpies symbolize death and bitter conflict (Dehkhoda, 1994: 286). In terms of its origin, the image of woman-bird comes from Iran and Urartu. In most cultures, birds symbolize the soul especially when it goes to heaven after death (Hall, 2004: 39). Birds symbolize absolute freedom, superiority of soul over body, and the dominance of spirit on earth. Accordingly, birds are associated with God, heaven, and celestial power. Wings on animals and human beings are sings of heavenly power and the power of protection. In the Islamic worldview, birds with human heads represent the power of soul over body (Jobs, 1991: 29).

Inscription Decorations: basically, the Iranian art is based on decorations. Inscriptions on metal objects are one example of the art of decoration. The texts of the inscriptions include prayers, Quranic ayahs, religious teachings, hadith, and Persian poems. Along with manuscripts, and metalwork (pottery, candlesticks, coins, etc.) inscriptions are important source for historical knowledge. Inscriptions play a pivotal role in revealing some information about the identity, date of creation, ruling methods, supporters and patrons. With regard to the decorations of objects, Maurice Dimand notes that the objects in the Saljuqid era such as bowls, urns, and bottles are decorated with the images of birds, animals, plants, and Kufi inscriptions on a background of texts. The decoration design is done by carvings, etchings, and relief (Dimand, 2004: 137) (Picture 2).

In the Saljuqid art of metalwork, Quranic ayahs, hadith, prayers, and religious instructions are used. Some of the contents of these teachings in Arabic include, prayers, providence, governance, long life, better fate, forgiveness, mercy, and health for the owner of the metalwork. Most of the inscriptions of the metalwork were about the wish for the health of the owner of the metalwork in simple language. Sometimes, the words inscribed on these objects were written in Kufi language in *nastaliq* form. Instructions were also used in these inscriptions.



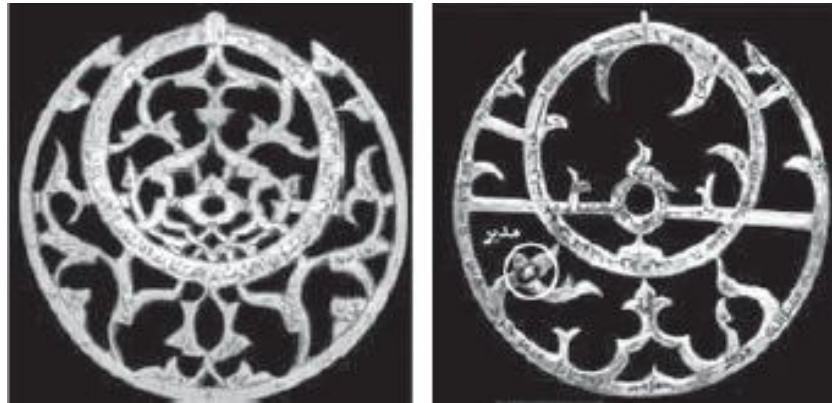
Picture 2. Golden cup with the images of birds, plants, and inscriptions (Dadvar & Zojaji, 2015: 81).

Plant images: in the Iranian art, plants are significant both in terms of economics and tools for expressing the Islamic worldview in the form of visual arts (Enayat, 2008: 36). Images of plants have an especial place in the Islamic arts. These images constitute a large part of decoration in the Islamic arts. In fact, it can be claimed that most Islamic themes such as geometry and arabesque are rooted in the images of plants (Vaziri, 1994: 56). The images of plants including trees – referred to as *shajar* in Quran – refer to anything which grows on earth (Okhovat, 2009: 75). In the Saljuqid era, different plant images such as cornflower and seven-flower – especially in the Khorasan School of metalwork – were used. The tree of life was used in most of the metalwork of the Saljuqid era (Picture 3). This tree symbolizes heavenly powers, the resurrection day, life and death (Sadagheh, 1999: 142). In most cases, there are guardians standing next to the tree of life, such as real and mythical animals. This means that to reach the tree of life one needs to fight these animals (Debucoart, 1994: 13). One can mention the cypress tree as another example of plant image used in the metalwork of the Sassanid era.



Picture 3. The candlestick in Iran's National Museum; it has inscriptions, human and animal images, geometric themes, and plant images such as the cypress tree (Bani-Emam, 2016: 35).

Astrological images: astrology and astrological instruments became important parts of the scientific changes in the Islamic era because of the need for the Muslims to become aware of the time of sunset and sunrise (time of prayers), geographical issues especially navigation, astrological fortune-telling, and other important daily hours. The metalworkers of the time were influenced by these changes in the society and reflected the astrological themes in decorations in addition to making some astrological instruments such as astrolabe and sundial (Picture 4).



Picture 4. Metal astrolabe (Afrough & Norouzitab, 2011: 79).

Geometric images: geometry has an especial status in the Islamic culture. The influence of geometry is reflected in all visual arts and crafts. The association of geometry with symbolic and philosophical concepts is one of the main reasons for its significance in the Islamic worldview (Wilson, 1987: 47). Geometrical forms can be considered the second kind of forms in the Islamic arts. These are examples of traditional Iranian forms which are valuable in terms of their aesthetic dimensions and different functions; and possess artistic and mathematical complexities (Picture 3). The beautiful forms and symmetries reflect larger orders of beauty in the cosmos. A spiritual person tries to discover geometric patterns as a means of knowing God. The geometric forms used in the arts of the Saljuqid era include squares and circles, both utilized in framings. Other geometric forms were the sun and stars. In terms of the symbolic significance of the stars, one can mention that stars represent mysterious signs which foreshadow victory. Stars were believed to change an unfavorable fate (Spuler, 1995: 191). It can be pointed out that the use of stars in the metalwork of the Saljuqid era might have represented the reverence of the metalworkers to God as the decorator of the heaven with the stars. This tradition was reflected by the metalworkers in their decoration of objects. Since a star is something which shines in darkness, it can symbolize the soul (serlu, 2010: 470).

Discussion and Conclusion

The Saljuqid art of metalwork is one of the most prominent artistic forms in Iranian-Islamic traditions. Metalworkers created the best of artefacts in the eleventh and twelfth centuries. These included different objects such as bowls, cups, ewers, candlesticks, and war equipment among many other things. The metalwork changed in this era as a result of the

changes in the science and crafts of the time. The scientific changes immensely influenced the type and shapes of the metalwork created at the time. These changes included the type of materials and metals, i.e. the most commonly used metals in the Saljuqid era were copper, silver, gold, bronze, and zinc. Some of the main techniques used in the Saljuqid era were framings, engravings, etchings, enameling, carvings, and wicket-making. Most of the decorations in the Saljuqid era were done on practical instruments. Plant and animal images were the most frequently used forms of decoration. The human and animal images used in the decorations included battle scenes, hunting scenes, dancing scenes, warriors, fight scenes, astrological forms, and astrological themes. The most frequently used inscription was the Kufi writing done on different metal objects. Some of the contents of the inscriptions in Arabic include, prayers, providence, governance, long life, better fate, forgiveness, mercy, and health for the owner of the metalwork. The geometric forms, designs, and drawings were also commonly used.

REFERENCES

Afrough, Muhammad, Norouzitalab, Alireza (2011). "An analysis of astrological themes in the decoration of the Saljuqid art: case study of bronze ewer". *Negareh Quarterly*, 21:69-84.

Ayatollahzadeh-Shirazi, Baqer (1983). "An analysis of the art of metalwork in the Saljuqid era". *Quarterly of Art*, 3.

Bani-Emam, Fatemeh (2016). "Metalwork in the Saljuqid era". *Journal of Art Education*, 14 (1):27-32.

Bazot et al , (2001). *The Saljuqs: a history of Iran*. First edition. Trans. Yaqub Azand. Tehran: Mowla.

Dadvar, Abolqasem, Zojaji, Negar (2015). "A study of the influence of metalwork in the Saljuqid era (eleventh century) on the western art of metalwork in the middle ages". *Journal of Jelveh Honar*, 14: 79-89.

Debu-court, Monique (1994). *The alive mysteries of the world*. Trans. Jalal Sattari. Tehran: Nashre-Markaz.

Dehkhoda, Ali-Akbar (1994). *Dehkhoda Encyclopedia*. Tehran: Tehran University Press.

Dehkhoda, Ali-Akbar (1994). *Dehkhoda Encyclopedia*. Tehran: Tehran: Tehran University Press.

Dimand, S. M. (1986). *Guide to Islamic industries*. Trans. Abdollah Faryar. Second edition. Tehran: Elmi-Farhangi.

Dimand, S. M. (2004). *Guide to Islamic industries*. Trans. Abdollah Faryar. Tehran: Elmi-Farhangi.

Ehsani, Muhammad-Taghi (1997). *Seven thousand years of metalwork in Iran*. Second edition. Tehran: Elmi-Farhangi.

Enayat, Tufiqh (1999). "The elements of Iranian identity and culture in Islamic arts". *Monthly Book of Art*, 18.

Hall, James (2004). *An encyclopedia of symbols in eastern and western art*. Trans. Roqayeh Behzad. Tehran: Farhange Moaser.

Heidarabadian, Shahram, Abbasifard, Farnaz (2009). *Islamic art of metalwork*. Tehran: Sobhan Nour.

Helmi, Kamaladin (1985). *The Saljuqid government*. Trans. Abdollah Naser-Taheri. Qom: Howzeh and Daneshgah Research Center.

Jobs, Gertrude (1991). *Symbols*. Trans. Muhammad Qobadpour. Tehran: Jahan-Nama.

Katly etl al (1997). *The Saljuqid art*. First edition. Trans. Yaqub Azand. Vol. 8. Tehran: Mowla.

Khalili, Naser etl al (2008). *Instruments in astrology and science*. Trans. Ali Mazandarani: Islamic art collections. Vol. 11. Tehran: Karang.

Lakpur, Simin (1996). *Bright faces*. Tehran: Miras Farhangi.

Okhovat, Hanieh, Taghvaei, Ali-Akbar (2009). "Trees, archetypal images, and the evolution of the image of the tree in Quran". *Monthly Book of Art*, 33.

Pope, Arthur et al (2001). *Masterpieces of the Iranian art. Adapted by Parviz Natel Khanlari*. Second edition. Tehran: Elmi-Farhangi.

Price, Christian (1968). *The history of Islamic art*. Trans. Masoud Rajabnia. Tehran: Bongah Tarjome va Nashr.

Rafei, Ahmadreza, Shirazi, Ali-Asqar (2007). "The art of the Saljuqid era: arts and the sciences". *Negareh Quarterly*, 5.

Razani, Mehdi, Bakhshandefard, Mehdi, Tavakoli, Asqar (2010). "Saljuqid metalwork with Islamic-Iranian identity". *Quarterly of Cultural Heritage*, 5 (4).

Sadagheh, John (1999). "Trees in ancient myths". Trans. Muhammadreza Turki. *Journal of Literature and Languages*, 26, 140-145.

serlu, Juan-Edoardo (2010). *Encyclopedia of symbols*. First edition. Trans. Mehrangiz Ohadi. Tehran: Dastan.

Shayestefar, Mahnaz (2005). *Shi'ite art*. Tehran: Center for Islamic Art Studies.

Spuler, Bertold (1995). *The history of Moghuls in Iran*. Trans. Mahmoud Miraftab. Tehran: Elmi-Farhangi.

Tohidi, Faegh (2007). *Basics of the art of metalwork, sculpture, etc*. Tehran: Samira.

Vaziri, Alinaqi (1994). *A general history of visual arts*. Tehran: Hirmand.

Ward, Rachel (2005). *Islamic metalwork*. Trans. Mahnaz Shayestefar. Tehran: Center for Islamic Arts Studies.

Wilson, Eva (1987). *Islamic designs*. Trans. Muhammadreza Riazi. Tehran: Rooz.

Zaki, Muhammad-Hassan (1987). *The history of industries in Iran after Islam*. Second edition. Ali Khalili. Tehran: Eqbal.

Zomorodi, Homeira (2006). *A comparative study of religions and myths in Ferdowsi's Shahnameh, Nezami's Khamseh and Manteq al-Teyr*. Tehran: Zavar.

PORTEKİZ SINTRA ULUSAL SARAYI'NDAKİ OSMANLI GEMİ TASVİRLERİ

MUSTAFA GÜRBÜZ BEYDİZ

Yrd. Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Temel Sanat Bilimleri Bölümü
beydizg@gmail.com

Özet

Osmanlı Devleti'nin izlerini Avrupa'nın birçok bölgesinde rastlamak mümkündür. Günden güne güçlenen bir devlet kimliğinde olan Osmanlı Avrupa'da nam salmıştır. Avrupalıların etkilendiği bir diğer hususta Osmanlı'nın denizlerdeki gücüdür. Belirli dönemlerde elde edilen askeri ve siyasi başarılar o dönem Avrupalı sanatçıları da etkilemiştir. Yapılan çeşitli sanat dallarında Osmanlı teması görülmektedir. Portekiz Sintra şehrindeki Ulusal Saray Kalyon Salonu'nun tavanını süsleyen duvar resimlerinde Osmanlı gemilerine rastlanılmıştır. Bu açıdan Osmanlı sancağının denizlerdeki dağılımını takip etmek için önemli bir örnektir. Çizilen gemilerin tipolojisi ve duvar resimlerindeki benzerleri hakkında konu değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Portekiz, Sintra, ulusal saray, Osmanlı, gemi tasvirleri.

OTTOMAN SHIP DEPICTIONS IN NATIONAL PALACE OF SINTRA IN PORTUGAL

Abstract

It is possible to find traces of Ottoman Empire in many regions of Europe. Being a state that empowers from day to day, Ottoman Empire became famous in Europe. Another feature that Europeans was impressed by was the naval power of Ottomans. Military and political victories gained in particular periods affected European artists of that period as well. Ottoman theme can be witnessed in various art branches. Ottoman ships are found in mural paintings on ceilings of Galley Saloon of National palace in Sintra, Portugal. In this respect it is a significant sample to follow dispersion of Ottoman flag in seas. This paper studies the typology of ship drawings and alikes in mural paintings.

Key Words: Portugal, Sintra, national palace, Ottoman, ship portrayal.

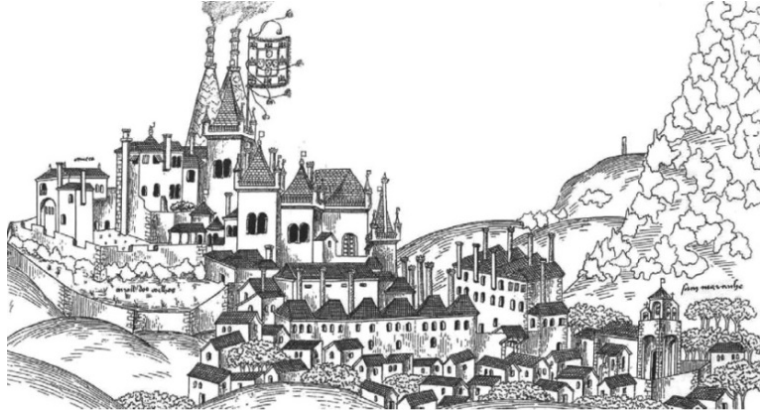
Giriş

Portekiz'de bulunan Sintra kenti Lizbon'un yaklaşık olarak 30km batısında ve Atlantik Okyanusu'ndan 15km içerde doğuda bulunmaktadır. Tarihi bir kent olan Sintra'da şehirle sembolleşmiş olan Ulusal Saray (National Palace) yer almaktadır. (Levratti vd., 2011:228-229).



Fotoğraf 1: Sintra kentinin lokalizasyonu

Lizbon kenti için IX. yüzyılda tehlike uyarı noktası vazifesi görmüştür. Sintra'nın yerleşimi hakkında X. yüzyıla ait bilgiler mevcuttur. XI. yüzyılda El-Bakri tarafından Endülüs'ün önemli sekiz merkezinden biri olarak sayılmıştır. (Borges, 2012:110). Sintra kasabası için XIII. yüzyıl oldukça önemli bir dönemdir. D. Dinis zamanında (1261-1325) imar anlamında gelişim göstermiştir. (Caetano, 2015:64). Sintra'da genel anlamda Manuel, Rönesans ve Neoklasik döneme ait farklı mimari üsluplar görmek mümkündür. Portekiz'de XVI. yüzyılda Kral I. Manuel (1495-1522) döneminde Manuel mimarlık üslubu adıyla kentlerde önemli derecede mimari bir tarz gelişmiştir. (Caetano, 2015:66). Bu dönemde 1507 yılında Sintra Ulusal Sarayı'nın çizildiği bir gravür örnekte bulunmaktadır. (Bkz. Fotoğraf 2 - Caetano, 2015:64). Sintra Ulusal Sarayı çok katlı anıtsal bir yapıdır ve XIII. yüzyıldan başlayıp XIX. yüzyıla kadar kullanıldığını gösteren bazı mimari üsluplar göstermektedir (Brito vd., 2006:193). Kral I. João'nun (1357-1433) Sintra Ulusal Sarayı'nda bazı işlerin yapılması için mimarlara emir verdiği söylenmiştir (Caetano, 2015:64), bu anlamda da zaman içinde bir çok onarım ve yeni eklentiler yapıldığı anlaşılmaktadır. Krallar bu sarayda doğmuş ve ölmüştür, birkaç yüzyıl boyunca krallığın merkezi konumunda varlığını sürdürmüştür. Farklı tarihsel süreçlere ait mimari tarzların görüldüğü saray günümüzde Portekiz'de en çok ziyaret edilen ikinci önemli yerdir. (Brito vd., 2006:194). UNESCO Dünya mirası listesine 1995 yılında 723 tanımlama numarasıyla "The Cultural Landscape of Sintra" adı altında girmiştir (World Heritage Committee Report, 4-9 December 1995:48).



Fotoğraf 2: 1507 tarihli Sintra Ulusal Saray gravürü

Sintra Ulusal Sarayı günümüzde R. Paço, Calçada Pelourinho, Praça Republica ile R. Conselheiro Segurado caddeleri arasında kalan ada içindedir.



Fotoğraf 3: Sintra Ulusal Sarayı'nın günümüzdeki lokalizasyonu



Fotoğraf 4: Günümüzde Sintra Ulusal Sarayı

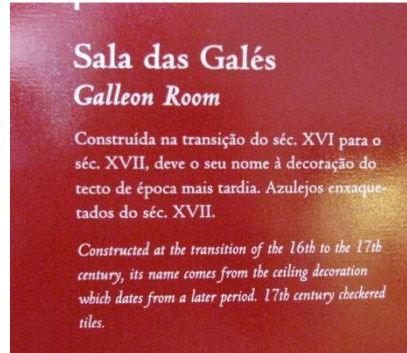
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7b/Palacio_Nacional_de_Sintra.jpeg/1280px-Palacio_Nacional_de_Sintra.jpeg (Erişim Tarihi: 10.12.2017)

Sintra Ulusal Sarayı'nda "Kalyon Salonu" adıyla anılan bölüm içerden beşik kemerlidir. Tavan yatay olarak döşenmiş kerestelerden ibarettir. Dışardan bakıldığında ise çatı sistemi dikdörtgen kırma çatıdır.



Fotoğraf 5: Sintra Ulusal Sarayı planı ve Kalyon Salonu

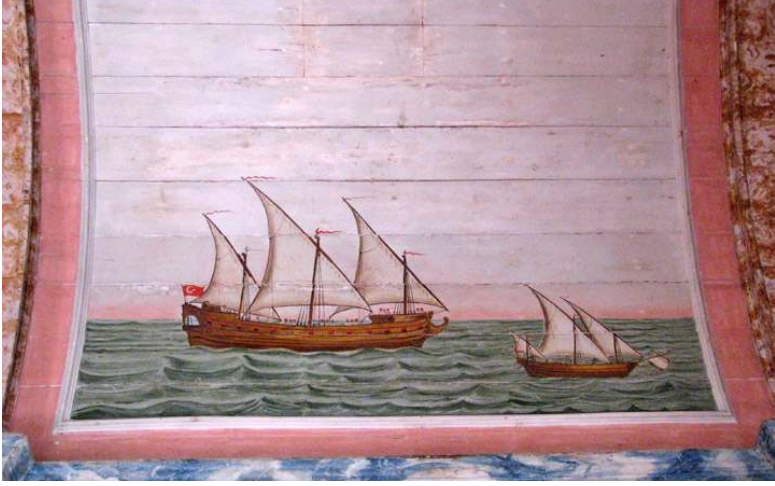
Beşik kemer vasıtasıyla tavan beş ayrı bölüme ayrılmıştır. Kemerlerin alt kısımlarına çizilen gemi tasvirlerinde Osmanlı gemileri görülmektedir. Salonun duvarları XVII. yüzyılda yapılmış olan dama şeklinde çinilerle süslüdür. Tavan süslemeleri de salona girişte bulunan açıklama metnine göre XVI. yüzyıl ile XVII. yüzyıl geçiş dönemine tarihlendirilmiştir. (Bkz. Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6: Kalyon Salonu'nun girişinde yazan açıklama metni

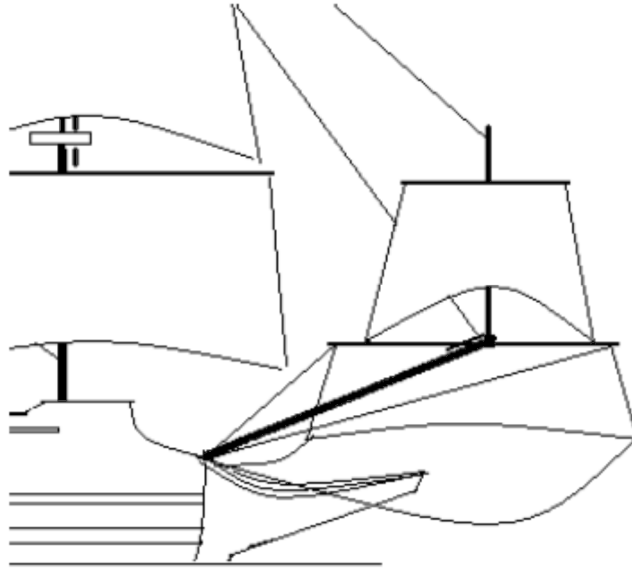
Kaynak:http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:11.12.2017)

Gemi tasvirleri beş bölüme ayrılmış olan beşik kemerli alan içinde betimlenmiştir. Kapıdan girişte sağ taraftaki kemerler arasındaki tavan eteğinde toplam 10, sol tarafta 6, giriş kapısının üstündeki kemer alınlığında 2, karşı kemer alınlığında ise 3 gemi tasviri bulunmaktadır. Kapı girişinin sağ taraftaki gemi tasvirlerinden 6 tanesi, sol taraftakilerin ise 3 tanesi sancaklarından anlaşıldığı üzere Osmanlı gemi tasvirleridir.

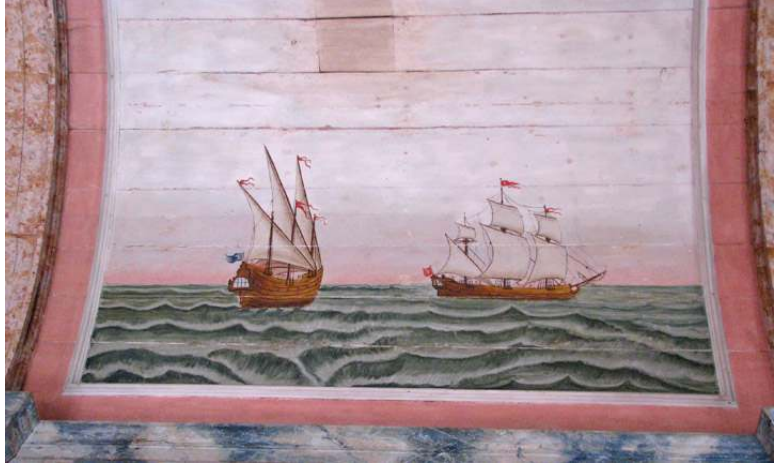
Katalog No	1
Fotoğraf 7	
Dönemi	XVI.-XVII. Yüzyıl
Gemi Tipi	Şehtiye ve Karavele
Açıklama	<p>Salona giriş kapısının sağında kalan tavan eteğinde iki adet Osmanlı gemi tasviri vardır ve her ikisi de latin yelkenleri açık vaziyette seyir halindeyken betimlenmiştir. Arkada tasvir edilmiş olan tek ambarlı şehtiye tipi gemi olduğu düşünülen yelkenlinin pruva, grandi ve mizana direklerinde latin yelkenler mevcuttur. Korno biçimli gemibaş süslemesi bulunmaktadır. Top lombar kapaklarının açık olarak belirtilmiş olduğundan savaş gemisi niteliğindedir. Kıç süslemesi yan profilden verilmeye çalışıldığı için tam seçilememektedir ancak hilal motifli sancağı dalgalanmaktadır. Şehtiye tarzı gemiler sadece yelkenle hareket eden iki bazen de üç direkli olabilen, yaklaşık 200 ile 275 kişilik mürettebat taşıyabilen, büyüklerinde ise kırk top bulunan yelkenli gemilerdir. Bu gemileri Osmanlıların XVII. yüzyılın sonları ile XVIII. yüzyılın başlarında kullandığı belirtilmiştir. (Bostan,2015:390). (Bkz. Fotoğraf 8).</p> <p>Öndeki küçük ebatla çizilmiş ambarsız ve latin yelkenli karavele tipi gemi de bir ayrıntı göze çarpmaktadır. Geminin civadra direğine bağlı olarak kullanılan geminin pruvada basınç yapmasını sağlamak ve tremola atmada pruvayı kontrol etmede yardımcı olan civadra yelkeninin bulunmasıdır. Bu yelken XVI. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. XVII. yüzyılda civadraya ikinci bir yelken daha eklenmiştir. (Dereli,2010:241). (Bkz. Fotoğraf 9).</p>



Fotoğraf 8: Osmanlı donanmasına hizmet veren Şehtiye tipi gemi minyatürü (Bostan,2005:391)



Fotoğraf 9: XVII. yüzyılda civadra yelkenine eklenen ikinci yelken (Dereli,2010:242).


Katalog No	2
Fotoğraf 10	
Dönemi	XVII. Yüzyıl
Gemi Tipi	Şehtiye ve Barça
Açıklama	<p>Salonun giriş bölümünün sağ tarafını takip eden ikinci Osmanlı gemi tasvirleridir. Pupa kısmından tasvir edilmiş olan Şehtiye tipi gemi olduğu düşünülen yelkenli yine seyir halindeyken betimlenmiştir. Pruva, grandi ve mizana direklerindeki latin yelkenleri açıktır. Kıç süslemesinde "C" kıvrımlı sade süslemeler dikkati çekmektedir. Bu açıdan süslemelerin rokoko tarzını yansıttığı söylenebilir. Kıç gönderinde mavi renkli sancağı vardır. Arkada sancak tarafından betimlenen barça tipi yelkenlide de pruva, grandi ve mizana direkleri seçilebilmektedir. Pruva direğinde kabasorta trinket ve pruva gabya; grandi direğinde kabasorta mayıstra ile grandi gabya; mizana direğinde ise randa ve kabasorta mizana gabya yelkenlerinin açık olduğu görülmektedir. Tek ambarlıdır. Barça tipi gemiler iki veya üç direkli savaş gemisi olarak tanımlanmıştır. XVI. yüzyıl başlarına kadar savaş daha sonraki dönemlerde ise ticari amaçlı kullanılmıştır. XVI. yüzyılda Osmanlı'da nakliye, Venedikliler de ise ticaret gemisi olarak vazife görmüştür (Bostan,2005:274-275). Burada mizana gabya yelkenin bulunması geminin XVII. yüzyıl gemisi olduğunu düşündürmektedir. Çünkü XVI. yüzyıl kalyonlarında mizana gabya yelkenleri kullanılmamıştır (Dereli,2010:109), mizana gabya yelkeni XVII. yüzyılın başlarında gemilerde ilk kez kullanılmaya başlanmıştır (Dereli,2010:146). Mizana direğindeki randa donanımının da tarihlendirme açısından önemli olduğu söylenebilir. Burada mizana da görülen serenin yaklaşık olarak 45°'lik açıyla yekpare bir şekilde güverteye indiği görülmektedir. XVII. yüzyılın başlarında Osmanlı gemilerinin mizana serenlerinin bu şekilde yekpare olduğu ancak XVIII. yüzyılda değişime uğradığı ifade edilmiştir (Dereli,2010:243-244). (Bkz. Fotoğraf 11 ve Fotoğraf 12).</p>

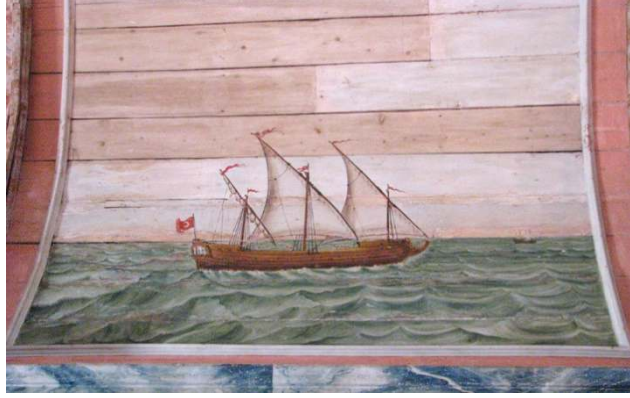
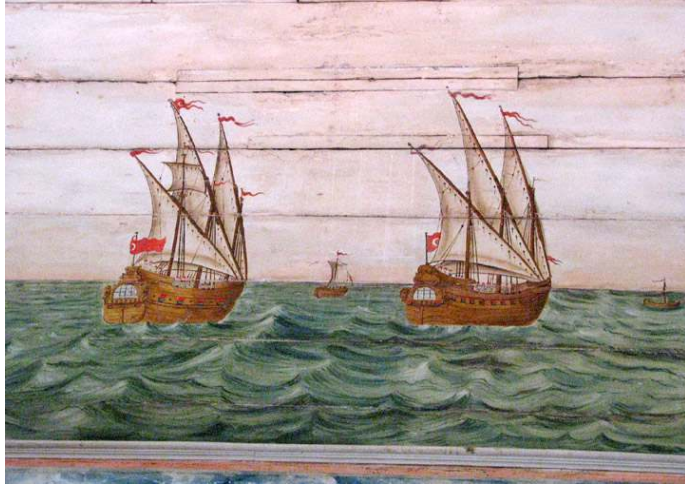


Fotoğraf 11: 1737 yılında Osmanlı-Rus Savaşına katılan Şehbaz-i Bahri Kalyonu Mizana Sereni (Bostan,2005:288)



Fotoğraf 12: 1788 Özi Kuşatmasına katılan Kapudâne-i Hümâyun Kalyonu Mizana Sereni (Bostan,2005:280)

Katalog No	3
Fotoğraf 13	
Dönemi	XVII. Yüzyıl
Gemi Tipi	Şehtiye
Açıklama	<p>İki gemi de şehtiye tipi gemi türüne örnek olduğu söylenebilir. Her ikisinde de top lombar kapaklarının olmasından dolayı savaş gemisidir. Soldaki örnek pruvadan betimlenmiştir. Tek ambarlıdır. Top lombar kapakları açık vaziyettedir. Pruva, grandi ve mizana direklerinde latin yelken donanımı mevcuttur. İçinde figüratif insanlar vardır.</p> <p>Sağdaki örnekte tek ambarlıdır. Pupa tarafından çizilmiştir. Pruva direğinde kabasorta olarak trinket ve pruva gabya yelkeni bulunmaktadır. Grandi ve mizana direklerinde ise latin yelken vardır. Bu açıdan diğer örneklerden farklılık göstermektedir. Kıç süslemesine bakıldığında "C" motifli rokoko tarzı süsleme anlayışının olduğu söylenebilir. Kıç bölümü köşklüdür. Dalgalanan hilal motifli sancağı da görülmektedir.</p>

Katalog No	4
Fotoğraf 14	
Dönemi	XVII. Yüzyıl
Gemi Tipi	Şehtiye
Açıklama	Sancak tarafından betimlenmiş olan pruva, grandi ve mizana direklerinde latin yelken donanımlı seyir halinde şehtiye tarzı bir gemi tipi görülmektedir. Mizana seresinde bulunan yelken açık değildir. Korno biçimli gemibaş süslemesi vardır. Katalog 1'de görülen örnek ile benzer durumdadır. Top lombar kapakları açıktır bu nedenle yine savaş gemisi olma ihtimali yüksektir.
Katalog No	5
Fotoğraf 15	
Dönemi	XVII. Yüzyıl
Gemi Tipi	Şehtiye
Açıklama	İki adet pupa kısmından betimlenmiş şehtiye tarzı gemi tasviri yer almaktadır. Soldaki örnekteki gemide mizana gabya yelkeni farklılık göstermektedir. Sağdaki örnekte ise bütün direklerde sadece latin yelken donanımı çizilmiştir. Kıç süslemesine bakıldığında yine "C" kıvrımlı detaylar görülmektedir. Tek ambarlıdır ve top lombar kapakları açıktır. Kırmızı renkli sancakları vardır.

Sonuç

Sintra Ulusal Sarayı'nda bulunan Osmanlı gemi tasvirlerinin tipoloji olarak genellikle Şehitiye tarzı yelkenlilerden oluştuğu görülmüştür. Bir örnekte karavele ve bir örnekte de barça türü gemi tipiyle karşılaşılmıştır. Osmanlı Devleti'nin bu yelkenlileri kullanma dönemleri ile gemilerin teknolojik ilerlemeleri düşünüldüğünde betimlenen gemi tasvirlerinin salonun giriş kapısında yazılan bilgiye paralel olarak XVI. yüzyılın sonları ile XVII. yüzyıla tarihlendirmenin mümkün olduğu söylenebilir. Ayrıca salon duvarlarını süsleyen XVII. yüzyıldan kalma dama biçimli çinilerin de gemilerin çizildiği dönemle çağdaş olduğu düşünülmektedir. Şehitiye tarzı gemilerin kış süslemelerine bakıldığında genellikle "C" kıvrımlı süsleme detayları fark edilmiştir. Avrupa rokoko sanatının gemi tasvir süslemeciliğine yansıdığı ifade edilebilir. Yelkenliler seyir halinde betimlenmiştir. Portekiz'in denizcilik konusunda tarihten itibaren ileri bir toplum olduğu bilinmektedir. Bu gemi tasvirlerinin burada yapılmış olmasının nedenleri arasında denizciliği seven kralların deniz temalı tasvirleri saraylarında görmek istemesidir. XVI. yüzyıldan itibaren askeri ve ticari anlamda Portekiz, İspanyol ve Venedikli gemilerini denizlerde rekabet içinde olduğu Osmanlı gemileri dönem sanatçıları da etkilemiştir.

KAYNAKLAR

Borges Marco Oliveira (2012), "A Defesa Costeira do Litoral de Sintra-Cascais Durante o Garb al-Ândalus. I-Em Torno do Porto de Colares", *História*, Revista da FLUP Porto, IV Série, Vol.2, pp.109-128

Bostan İdris (2005), *Kürekli ve Yelkenli Osmanlı Gemileri*, İstanbul

Brito Jorge De, Vítor Sousa, Telmo Dias Pereira (2006), "Anomalies in the Sintra National Palace Wood-Framing", *Journal of Building Appraisal*, Vol.2, No.3, pp.193-206

Caetano Ana Raquel da Costa (2015), "A Identidade Da Paisagem Urbana Do Centro Histórico Da Vila De Sintra", *Universidade Lusófana de Humanidades e Tecnologias de Lisboa ECATI*, Departamento de Arquitetura, Lisboa

Dereli Sinan (2010), "XVIII. Yüzyılda Kalyon Teknolojisi ve Osmanlı Kalyonları", *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Akdeniz Dünyası Araştırmaları Bilim Dalı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Levratti Sonia, Maria Luisa Rodrigues, Doriano Castaldini, Sara Tiziana Levi (2011), "Study of the Geomorphological and Archaeological Aspects of Sintra Area (Portugal) as Contribution to Its Tourist Appraisal and Promotion", *Geojournal Of Tourism And Geosites*, Year IV, No.2, Vol.8, November 2011, pp.227-239

United Nations Educational, Scientific And Cultural Organization (1996), World Heritage Committee, Nineteenth Session, Berlin Germany, 4-9 December 1995, WHC-95/CONF.203/16, 31 January 1996

Fotoğraflar Kaynakçası

Fotoğraf 1: Google Haritalar

Fotoğraf 2: Caetano, 2015:64

Fotoğraf 3: Google Haritalar

Fotoğraf 4:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7b/Palacio_Nacional_de_Sintra.jpeg/1280px-Palacio_Nacional_de_Sintra.jpeg (Erişim Tarihi: 10.12.2017)

Fotoğraf 5: Google Haritalar

Fotoğraf 6:

http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:11.12.2017)

Fotoğraf 7:

http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:12.12.2017)

Fotoğraf 8: Bostan,2005:391

Fotoğraf 9: Dereli,2010:242

Fotoğraf 10:

http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:12.12.2017)

Fotoğraf 11: Bostan,2005:288

Fotoğraf 12: Bostan,2005:280

Fotoğraf 13:

http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:13.12.2017)

Fotoğraf 14:

http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:13.12.2017)

Fotoğraf 15:

http://www.galenfrysinger.com/lisbon_sintra_galleon_room.htm (Erişim:13.12.2017)

HALKA ÖNDERLİK EDEN ÖZGÜRLÜK: ALEGORİ, EDEBİYAT VE GERÇEKLİK

SİMGE ÖZER PINARBAŞI

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
simgeozzer@gmail.com

Öz

Fransız Romantik sanatçı Eugène Delacroix'nın (1798-1863) *Halka Önderlik Eden Özgürlük* adlı yapıtı alegori ve gerçekliğin bir arada sunulduğu bir resimdir. Aynı zamanda edebiyat ile de bağlantılı bir yapıttır. Bu çalışmada resimdeki figürler tek tek ele alınarak alegori, gerçeklik ve edebiyat ile bağlantıları saptanmaya çalışılmıştır. Resim, 1830 yılında gerçekleşen Temmuz Devrimi'nin Paris'te Hotel de Ville çevresinde en şiddetli çatışmaların yaşandığı günü gösterir. Ancak bu resimden söz eden tüm kaynaklar bu resmin bir alegori olduğunu belirtirler. Bunun nedeni elinde özgür Fransa'nın bayrağı ile ilerleyen Özgürlük figürüdür. Bu figürde 1789 devriminin özgürlük tanrıçası, Barbieri'nin La Curée adlı şiirindeki güçlü kadın imgesi, devrimci Anne-Charlotte hepsi bir aradadır. Resimdeki burjuva sınıfını temsil eden silindirik şapkalı figürün kimliği için sanatçının kendisi ya da bir yazar ve politikacı olan Etienne Arago gibi adlar önerilmişse de bu figür aslında Barbieri'nin şiirinde belirttiği gibi çatışmalar sırasında korkuyla saklanan burjuva sınıfını değil, çalışan kesimi alegorize etmektedir. Resimdeki sokak çocuğu figürü de 1830 devrimine gerçekten katılan çocukları temsil ettiği gibi, edebiyata da esin kaynağı olmuş, Victor Hugo (1802-1885) onu Sefiller romanında Gavroche adıyla ölümsüzleştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, alegori, Barbieri, La Curée, Libertas, Feronia, pileus, Victor Hugo, Alexandre Dumas

LIBERTY LEADING THE PEOPLE: ALLEGORY, LITERATURE AND REALITY

Abstract

Liberty Leading the People of French Romantic artist Eugène Delacroix (1798-1863) presents allegory and reality together. It is also related to literature. In this study, the figures in the painting were examined one by one to try to find links with allegory, reality and literature. This painting shows the day of the July Revolution of 1830, when the most violent conflict took place in Paris around the Hotel de Ville. However all the sources referring to this painting indicate that this image is an allegory. The reason for that is the figure of Liberty leading with the flag of France. In this figure, the goddess of Liberty of the 1789 revolution, the powerful female image of Barbieri's poem *La Curée* and the revolutionary Anne-Charlotte are all together. Although different identities -like the artist himself or Etienne Arago, a writer and politician-, were suggested for the figure with a top hat representing the bourgeois class in the painting, this figure allegorizes working class, not the bourgeois class hiding in fear during the conflicts, as in Barbieri's poem. Also, the figure of the street child in the painting represents the children who have really participated in the 1830 revolution and even became a source of inspiration for literary work. Victor Hugo (1802-1885) immortalized him in the novel of *Les Miserables* in the name of Gavroche.

Key Words: Delacroix, *Liberty Leading the People*, allegory, Barbieri, *La Curée*, *Libertas*, *Feronia*, *pileus*, Victor Hugo, Alexandre Dumas

Fransız Romantik sanatçı Eugène Delacroix'nın (1798-1863) *Halka Önderlik Eden Özgürlük* adlı yapıtı alegori ve gerçekliğin içiçe olduğu bir resimdir (Fig.1). Aynı zamanda dönemin edebiyatıyla da bağlantılıdır. Böyle çok yönlü olması, onu hem yapıldığı dönemde hem daha sonraları sanatçının en dikkat çekici yapıtlarından biri kılmıştır. Resim, gerçek bir olayı konu alır. 1831 yılında Salon'da sergilendiğinde katalogda "*28 Temmuz: Halka Önderlik Eden Özgürlük*" yazıyordu (Lee 2004: 678). Özellikle belirtilen bu tarih, 1830 yılında gerçekleşen Temmuz Devrimi'nin Paris'te Hotel de Ville çevresinde en şiddetli çatışmaların yaşandığı gündür.



Fig. 1 Eugène Delacroix, *Halka Önderlik Eden Özgürlük*, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm., Louvre, Paris. Kaynak : (<http://www.eugene-delacroix.com/liberty-leading-the-people.jsp>)

27-28-29 Temmuz'da yaşanan bu ayaklanmaya İkinci Fransız Devrimi ya da Trois Glorieuses (Üç Şanlı Gün) adı verilir. Ayaklanmayı doğuran nedenlerin başında Kral X. Charles'ın (1757-1836) tutumu gelir. Mutlak bir hükümdar olmak için gereken ne varsa yapan kral, birbiri ardına ağır kararlar almaktan çekinmiyordu. Hükümetin başına Prens Jules de Polignac (1780-1847) adlı bir soyluyu getirmesi, öteki mutlakiyetçi Avrupa krallıkları tarafından bile devrim karşıtı bir hareket olarak yorumlanmıştı. Temmuz ayında yeni seçimler yapıldı. Hükümetin partisi üçte bir oy aldığı halde Başbakan Polignac, "Tanrı tarafından kendisine Fransa'nın kurtarılması görevinin verildiğini" ileri sürerek iktidarı bırakmadı. Seçimleri iptal etti, yeni seçimler için karar aldı. 25 Temmuz'da basın hürriyetini

de kaldırdı. Verdiği bu üç karar, bir ayaklanmanın işareti oldu. Muhalefet, işçileri savaşa çağırıldı. Gerçek bir darbe niteliği taşıyan bu kararnamelerin yayınlanması, Paris'te duyulur duyulmaz halkta olağanüstü bir kaynaşma başgösterdi. 28 Temmuz'da Paris sokaklarında yüzlerce barikat kuruldu. Askerler ayaklandı. 29 Temmuz'da devrimciler Louvre ve Tuileries Sarayları'nı ele geçirdiler. Muhalefetin lideri La Fayette (1757-1834), Milli Muhafız Birliği kumandanlığına getirildi. Belediye Sarayı'nda Casimir Perier'nin (1777-1832) başkanlığında geçici bir hükümet kuruldu. Üç renkli bayrak dalgalandırıldı. Direnişçiler cumhuriyet ilan etmek istiyorlardı. Ama gazeteci Adolphe Thiers (1797-1877), tahta Orleans Dükü'nü aday gösterdi. La Fayette, Orleans Dükü'nü krallığın başkumandanı ilan ettirdi. İngiltere'ye sürgüne giden X. Charles'ın ardından Louis- Philippe d'Orleans (1773-1850), meclis tarafından Fransa kralı ilan edildi (Mourre-Dominique 1974: 272-273).

Delacroix'nın betimlediği bu ayaklanma, yaşadığı dönemin güncel olaylarından biri olmakla birlikte bu resimden söz eden hemen her kaynak, resmin bir alegori olduğunu söyler. Bunun nedeni elinde Fransız bayrağı ile barikatta ilerleyen kadın figürüdür. Bu kadın figürü özgür Fransa'yı yanındakiler de devrimci halkın değişik kesimlerini temsil ederler.

Özgürlük Figürünün Alegori, Gerçeklik ve Edebiyat ile Bağlantısı

Özgürlük alegorisi için seçilen figürün bir kadın oluşu şaşırtıcı görünebilir. Çünkü kadınların özgürlükle ilişkisi hele o dönemde pek sınırlıdır. Gerçi Batı sanatında soyut kavramları kadınlarla alegorize etme geleneği çok yaygındır; sabır, metanet, iffet, barış ve benzeri kavramlar da kadın figürleriyle alegorize edilirdi. Ancak bu kavramlar ve figürler genelde edilgen ve durağanken, resimdeki özgürlük figürü etken ve hareketli bir kadın figürü olarak şaşırtıcı bir görünüme sahiptir. Ayrıca akademik bir incelekle de işlenmemiştir.



Fig. 2 Libertas Figürü, Brutus Sikkesi.

Kaynak: (http://www.humanities.mq.edu.au/acans/caesar/CivilWars_Libertas.htm)

Bu figürün geçmiş dönemlerdeki izini sürersek karşımıza çıkan ilk örnek, Libertas adında bir Roma tanrıçasıdır (Fig. 2). Başında tacıyla sikkelerin üzerinde betimlenen bu tanrıçanın, zamanla başında Frig tarzı bir başlık taşıyan bir özgürlük figürüne dönüşmesi ilginçtir. Bu kırmızı başlık, Grekçe "pilos" yani keçe anlamına gelen "pileus" denilen başlıktan türemiştir. Roma imparatorluğunda özgür bırakılan kölelerin yeni statülerini gösteren bir başlık olarak bilinir. Kölenin başı traş edilir ve bu törensel başlık giydirilirdi. Helenistik dönemde pek çok köle Doğu kökenli olduğundan bu başlığın Frig ya da Mysian pileusundan geldiği düşünülür (Shilliam 1993:114).

Kölelerin özgür kılındığı bu tören, Feronia adında kaynakları ve ormanları koruyan bir Etrüsk tanrıçasının tapınağının önünde yapılırdı. Ormanları ve kaynakları koruyan bu tanrıça, zamanla Libertas yani özgürlük tanrıçasıyla bir tutulmaya başlanmıştır (Erhat 1978:123).



Fig.3 Özgürlük Figürü, Fransız Cumhuriyet Hükümetinin Mührü, 1792
Kaynak: (<http://pages.uoregon.edu/dluebke/301ModernEurope/FirstSeal.jpg>)

Başında Frig tarzı başlığıyla özgür Fransa'yı simgeleyen bu kadın figürü Fransa'da ilk kez, Konvansiyon hükümeti zamanında cumhuriyet için yeni bir mühür yapılması gerektiğinde kullanılmıştır (Fig. 3). Eski mühürdeki kral imgesinin yerini antik bir elbise giymiş, sol elinde değnek demeti taşıyan, sağ elindeki mızrağa ise Frig tarzı bir başlık takılmış bir kadın almıştır. Mührün kabulüyle özgürlük başlığı resmen Cumhuriyet'in bir simgesi haline gelmiştir (Harden 1995:66-67).

Mızrağa geçirilen bu özgürlük başlığı bir tiranın ölümünün simgesi olarak kabul edilmekteydi. Kaynaklarda Julius Caesar'a (İ.Ö. 100-44) yapılan suikasttan sonra bir direğe geçirilen başlığın, cumhuriyetin simgesi olarak dolaştırıldığı anlatılır (Goldsworthy 2006: 509).

Peki antik dünyadan kalan bir simge olan bu özgürlük başlığı, 18. yüzyılda nasıl Fransa'da devrimin en önemli simgelerinden biri haline gelmiştir? Aslında ucu genellikle püsküllü olan bu kırmızı boneler zaten Fransa'da işçi sınıfının geleneksel giysisiydi. Bunun kölelere özgürlük simgesi olduğunu da 1792'de basılan bir Fransız gazetesi belirtmiştir. Gazetede "bizim şapkalarımızla eskilerin özgürlük boneleri arasında büyük bir benzerlik var" denmektedir. Böylece pileus, devrimin simgelerinden biri haline gelir. Bunun nedeni hem sıradan insanla bağlantılı oluşundan, hem de tiranın egemenliğinden kurtuluşun simgesi oluşundandır. Kırmızı oluşu ise pek çok nedenden ileri geliyor gibidir. Baskı altında dökülen kanlardan, devrim için dökülen kandan ayrıca Paris ile ilgili bir renk oluşundan ileri geldiği söylenebilir. Öyle ya da böyle kırmızı özgürlük başlığı, Üçüncü Meclis'in yeni "tacı" haline gelmiştir (Shilliam 1993:114-116).

Başlığın simgeselliğinin ötesinde Antik Roma'nın Özgürlük tanrıçası imgesinin de 18. yüzyılda Fransa'da hala nasıl yaşadığını açıklamak için, 1789 Devrimi'nden sonra yaygınlaşan yeni bir dinden de söz etmek gerekir. Bu yeni dinin kuruluşu Paris Komünü'nün önde gelen kişilerinden biri olan tıp doktoru Pierre-Gaspard Chaumette (1763-1794) tarafından gerçekleştirilmiştir. Vaftiz olduğunda aldığı dinsel adları değiştirip, yerine ünlü Yunan filozofunu anımsatan Anaxagoras adını alan Chaumette, 16 Ekim'de haçlarla dinsel betimlerin kaldırılmasını emretmiş, 6 Kasım'da Başpiskopos Jean-Baptiste-Joseph Gobel'in (1727-1794) sarayına giderek katolik dininden çıkmasını istemiş, Gobel direttiyse de yüzüğünü ve göğsündeki haçını vermek zorunda kalmıştı (Gaxotte 1962: 270).

10 Kasım 1793'te ise Paris'te Notre Dame Katedrali'nde ilginç bir tören yapılmıştır. O gün sabah saat onda kilisenin koro kısmında ortaya üzerine kocaman harflerle "Felsefeye" yazılmış, üstünde Yunan tarzında küçük bir tapınak olan bir dağ konulmuştur. Bu dağ, dört filozofun büstleriyle çevrelenmiştir. Bu filozoflar olasılıkla Rousseau (1712-1778), Voltaire (1694-1778), Franklin (1706-1790) ve Montesquieu' (1689-1755) dür. Altarda gerçek bir ateş yakılmıştır. Uygun bir müzik eşliğinde iki grup kız, bellerinde üç renkli kuşakları olan beyaz elbiseler içinde ellerinde meşaleler ile iki yandan görünmüşler, Akıl mihrabına saygılarını sunup, tepeye çıkmışlardır. Tam o anda tapınaktan güzel bir kadın çıkmıştır. O da beyazlar içinde olup, omuzlarına mavi bir pelerin koymuştur. Başında kırmızı başlık, sağ elinde de uzun bir mızrak tutmaktadır. Cemaat, özgürlüğe Marie Joseph Chénier (1764-1811) tarafından yazılan "...Descends, O Liberté, viens habiter ce temple /Sois la déesse des Français!..." (Aşağı in Ey Özgürlük, gel yaşa bu tapınakta, ol Fransa'nın tanrıçası) ilahisini söylemiştir. Törenden sonra Tanrıça, geçit alayı eşliğinde Ulusal Konvansiyon'a götürülmüştür. Orada halka biraz önce metropolitan kilisede Akıl'a saygı sunulduğunu ve şimdi de bu biatın Kanun Mabedi'nde yineleneyeceği söylenmiştir. Kortejin lideri başkanın önüne gelince şu anons yapılmıştır: "...Meclis Üyeleri! Tutuculuk akla geçit verdi. Bugün halk Gotik kemerler altında ilk kez büyük bir gerçeğin yankılandığını duydu. Fransızlar tek gerçek tapınmayı, özgürlüğü, akılı kutladılar... canlandırdığımız doğanın başyapıtı olan bu

imge için cansız idolleri terk ettik..." Bu törenin en ilginç yanı tanrıçanın kimliğinin Notre Dame'dayken özgürlük olmasına karşın, konvansiyonun önünde akıl tanrıçasına dönüşmesidir (Gombrich 1979: 188-189).

Böylece kilisede "özgürlük" olan figür, meclisin önünde "akıl"a dönüşmektedir. Kökü çok eski olan ve rönesansta bol bol betimlenen dinsel olanla dünyasal olanın ayrımı yerine, akıl ve özgürlüğü tek figürde birleştiren bu anlayış ilginçtir. Özgürlük ve akıl bir tanrıçanın iki yüzü olmaktadır. Özgürlük yoksa akıl da işe yaramamakta, akıl yoksa özgürlük de elde edilememektedir. Aklın ancak özgürlükle birleştiğinde tamamlandığı yolundaki bu anlayış, Aydınlanma döneminin felsefesine uygundur.

Ne var ki, çok geçmeden bu akıl dininin yerine Robespierre'in (1758-1794) "en yüksek varlığa tapınmak" olarak adlandırdığı yeni bir din, cumhuriyetin resmi dini olarak kabul edilmiştir (Mourre-Dominique 1974:235). Bu yeni din için yapılan bir törende üstüdüden yapılmış bir tanrıtanımazlık heykeli Robespierre tarafından ateşe verilmiş, heykelin içinden yanmaz bir maddeden yapılmış bir bilgelik heykeli çıkmıştı (Gaxotte 1962: 277). Böylece bu yeni dinin de aslında aklı ön planda tuttuğu söylenebilir.

Zamanla bu dinlerin üstü örtülse de akıl ve özgürlük ayrılmaz bir ikili olarak dönemin imgeleminde yer etmiştir. Delacroix'nın 1830 devrimini betimlerken, kısa süre önce gerçekleşmiş olan 1789 devriminin simgeciliğinden yararlandığı anlaşılmaktadır. Zaten devrim ve alegori arasında doğru orantılı bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi araştıran De Baecque, 1793-95 yılları arasının alegorinin en fazla olduğu yıllar olduğunu söyler. Bu dönemde yapılmış 205 figür saptamıştır. Bunların yüzde yirmiden fazlası da Özgürlük ile ilgili betimlerdir. Bu Özgürlük figürlerinin çoğu da devrimin ruhuna uygun olarak hareket halindeyken betimlenmiştir (De Baecque 1994: 127).

1792-1804 yılları arasındaki ilk cumhuriyet döneminde yapılmış 348 Özgürlük figürünün üçte ikisi Ulusal Arşiv mühründeki klasik betimden devşirilmiştir. 1792'de tasarlanan bu mührde cepheden betimlenmiş bir kadın figürü bir elinde bir değnek demeti, öteki elinde bir özgürlük başlığı geçirilmiş bir mızrak taşımaktadır. Bu dönemde yapılan Özgürlük figürlerinin yüzde onunun tek göğsü çıplak, saçları dağınıktır. Devrim yaklaştıkça Cumhuriyet'in alegorik betimi normale dönmekte, rejimin sağlığını göstermek istercesine kendinden emin, ayakta duran bir figür betimlenmektedir. Bu dönemde yalnızca iki Özgürlük betimi cumhuriyetçilere komuta eden pozda yapılmıştır (De Baecque 1994: 136).

Böylece devrimden önceki dönemlerde statükonun sağlığını göstermek istercesine durağan yapılan özgürlük figürlerinin, devrim gerçekleştikten sonra hareketli olarak betimlendiği gözlenmektedir (Fig. 4). Delacroix'nın da elinde Fransa bayrağıyla barikatlarda ilerleyen bir özgürlük alegorisi yapması, gerçekleşmiş olan devrimin dinamik gücünü vurgular niteliktedir. Nitekim sanatçı imzasını da coşumcu kırmızı renkle yükselen bir çizgiyle atmıştır (Tükel 2005: 101).



Fig. 4 Fransa Cumhuriyet Dönemine Ait Bir Vinyet,1797

Kaynak: (De Baecque, A., "The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation", *Representations*, No. 47, Special Issue:National Cultures before Nationalism (Summer, 1994), s. 135)

Delacroix'nın betimlediği bu devingen özgürlük figürü saygın görünümlü bir tanrıça değildir. Saçları dağınık, yalınayak, koltuk altında kıllar olan, göğsünün biri açık barikatlarda hızla ilerleyen bu figür, dönemin edebiyatıyla da bağlantılıdır. Sanatçının edebiyata duyduğu ilgiyi dile getiren pek çok anlatı vardır. Örneğin; Théophile Gautier (1811-1872), onun ressam olarak çalıştığı zaman şair gibi düşündüğünü, sanatının temelini edebiyatın kurduğunu söyler. Gautier'ye göre; Delacroix, içinden kendisine konu çıkardığı yapıtların herkese görünmeyen anlamını derin bir kavrayışla anlıyor, aldığı tipleri kendisine mal ediyor, onları kendi varlığında yaşatıyor, kalbinin kanını, sinirlerinin ürpertisini veriyor, yüzlerini koruyup, baştan aşağı yeniden yaratıyordu onları...(Gautier 1975: 119). Baudelaire (1821-1867) de sanatçıdan "ressam-şair" diye söz eder (Bennet 2011: 39). Auguste Barbier'nin (1805-1882) 19 Eylül 1830'da *Revue de Paris*'de yayınlanan *La Curée* adlı şiiri ile Delacroix'nın resmi de Gautier yüzünden hep bir arada anılagelmiştir. Bu şiirin Özgürlük ile ilgili bölümü¹ şöyledir:

"...Doğrudur Özgürlüğün bir kontes olmadığı
soylu Fauborg Saint-Germain'den
en ufak bir çığlıkta bayılan bir kadın
pudralı ve rujlu.
Göğsünü geren güçlü bir kadındır o
sert sesi ve zalim cazibesi,
bronzlaşmış cildi ve çakmak çakmak gözleriyle
yürür tetikte büyük adımlarla.
Zevk alır kanlı meydan kavgasında halkın bağrıışlarından
heyecanlı davul seslerinden
barut kokusundan, uzakta birbiri ardına çalan
kilise çanlarının ve topların gürültüsünden.
Alır sevdiklerini yalnızca halkın arasından
sunar geniş bağrını yalnızca halka
onun gibi güçlü olan ve onu kucaklamak isteyen
kanla yıkanmış kollarla..." (Pointon 1986:32).

¹ Bu şiirin Türkçe çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

Barbier'nin şiirinde betimlediği Özgürlük figürü de Delacroix'ninki gibi kaba görünümlü, halktan bir kadındır. Saygın bir tanrıça görünümüne alışık kişilerin bu figürü yadırgaması doğaldır. Ozan Heinrich Heine (1797-1856), Delacroix'nın resmindeki Özgürlüğün tuhaf bir bileşim olduğunu söyler. Ona göre; Özgürlük, bir Phryne (kurbağa lakaplı antik Yunan fahişesi), bir balıkçı karısı ve Özgürlük tanrıçasının bileşimidir. Ona hem peripetik kadın filozofları, hem de akşamları bulvarlarda aşk arayan fahişeleri anımsatan bu sokak Venüsü'ne iki elinde birer tabanca taşıyan küçük baca temizleyicisi Küpid eşlik etmektedir (Sharp 1895: 43).

Heine ayrıca küçük bir Carlcı² ile babası arasında geçen hayali bir konuşma yazar: "...'Baba' dedi küçük Carlcı, " kırmızı şapkalı pis kadın kim?" , ' Şey belli ki' dedi üstünlük taslayan bir gülümsemeyle soylu baba küçümseyerek 'şey belli ki sevgili çocuk onun zambakların saflığı ile ortak yanı yok. O Özgürlük tanrıçasıdır'. 'Baba onun bir bluzu bile yok.' 'Gerçek bir Özgürlük tanrıçasının çocuğum genellikle bluzu olmaz ve bu yüzden temiz keten giyen bütün insanlara karşı çok serttir'..." (Sharp 1895:44-45). Böylece Özgürlük figürünü kaba ve estetik dışı bulan burjuva sanat dergilerinin bir parodisini yapmış olur (Rose 1989: 21).



Fig. 5 Anonim, Marianne Büstü, Lüksemburg Sarayı

Kaynak:(<http://alsaceocoeur.over-blog.com/2017/03/marianne-republique.html>)

Özgürlük figürünün edebiyattaki yansımalarını bir yana bırakıp, resimdeki kadına bakarsak Delacroix'nın, yalın ayak, bir göğsü açık, elinde bayrak taşıyan özgürlük figürü, hem düzeni yıkan, hem de burjuva ve işçi sınıfının kuracağı yeni düzenin cisimlendiği bir halk kadınıdır. Kadınlar gerçekte de bu devrime katılmışlardır. Komisyonun listesinde hiç ölü kadın yoktur ama 52 yaralı kadın vardır. Bunlardan biri mutfak bıçağı ile bir kraliyet muhafızıyla

² Fransa Kralı X. Charles'ı ve ardılarını destekleyenlere verilen ad

dövülmüştür. Geri kalan kadınlar kaldırım taşlarını söküp, fırlatmışlar ve yaralılarla ilgilenmişlerdir (Pinkney 1964:5).

Delacroix'nın bu kadın figürünü Anne-Charlotte D. adlı gerçek bir kızdan esinlendiği de düşünülmüştür. Yoksul bir çamaşırcı olan bu kız 27 Temmuz'da üzerinde yalnızca bir jüpon olduğu halde sokaklarda savaşı küçük kardeşi Antoine'ı aramaya çıkmış, onun çıplak cesedini bulunca on kurşun deliği saymış ve öldürebildiği kadar İsviçreli muhafız öldürmeye yemin etmiş, dokuz tanesini öldürüp son kurşunla da kendi canını almıştır (Pointon 1986:29).

Böylece Delacroix'nın betimlediği özgürlük figüründe alegori, edebiyat ve gerçek iç içe geçmiştir. 1789 devriminin özgürlük tanrıçası, Barbieri'nin şiirindeki güçlü kadın imgesi, devrimci Anne-Charlotte hepsi bir ve aynı kişidir. Resmin etkileyici gücü de bu çok anlamlı simgeden gelmektedir.



Fig.6 Brigitte Bardot Marianne Büstüyle, Fotoğraf

Kaynak: (<https://i.pinimg.com/736x/e4/1e/18/e41e181ddf9221b26ae7031373a252b6.jpg>)

Delacroix'nın betimlediği bu güçlü Özgürlük figürünün etkileri hem Fransa'da hem de dünyanın pek çok yerinde gözlenebilir. Fransa'da bu figür Üçüncü Cumhuriyet döneminde (1870-1940) "Marianne" diye adlandırılan Fransa simgesine dönüşmüştür (Shilliam 1993:126). Bu adın Fransa'da sık rastlanan Marie ve Anne adlarının bileşiminden oluştuğu söylenir. Fransa'da belediye salonları gibi kamuya açık yerlerde hala rastlanılan Marianne büstleri (Fig.5) için dönemin ünlü kadın sanatçıları Brigitte Bardot (Fig. 6), Mireille Mathieu, Catherine Deneuve, Laetitia Casta, Sophie Marceau seçilen yüzler olmuşlardır (Ingram 2001:1155). Bu figürden esinlenen ve 1871'de Fransız heykeltıraş Auguste Bartholdi (1834-1904) tarafından yapılan New York'taki Özgürlük heykeli (R. 6) de

Fransa'nın Amerika Birleşik Devletleri'ne armağanıdır³. Amerikalı besteci George Antheil (1900-1959) bu resmin esiniyle 6 no.lu senfonisini bestelemiştir⁴. Bizde ise Zeki Faik İzer'in 1933 tarihli "İnkılap Yolunda" adlı resmi (R. 7), Atatürk ve devrimlerinin bu tabloya uyarlanmış halidir⁵.



Fig. 7 Jean- Charles Bartholdi, Özgürlük Heykeli, 1875, New York
(http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1083&context=art_journal)

³ (Çevrimiçi) <http://www.nps.gov/stli/historyculture/the-french-connection.htm> (3 Ağustos 2017)

⁴ (Çevrimiçi) <http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cpo99604a.php> (3 Ağustos 2017)

⁵ (Çevrimiçi) <http://www.altust.org/2013/06/devrimi-kopyalamak-zeki-faik-izer-ve-delacroix/> (3 Ağustos 2017)



Fig. 8 Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176.5x237 cm., MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul. Kaynak: (<http://kulturservisi.com/p/tavanarasi-ressamlari>)

Burjuva Figürünün Alegori, Gerçeklik ve Edebiyat ile Bağlantısı

Resmin sol tarafında elinde tüfele betimlenmiş figürün silindir şapkası yüzünden devrime katılan burjuva sınıfını temsil ettiği söylenegelmiştir. Oysa gerçekte bu tipte şapkalar o dönemde çalışan kesim tarafından da giyiliyordu (Burke 2001: 62). Dolayısıyla bu figürün bir burjuva veya bir memur olduğu düşünülebilir (Fig. 9).

19. yüzyıl sonuna doğru bu figürün devrime aktif olarak katılmış bir cumhuriyetçi olan yazar ve politikacı Le Figaro Gazetesi'nin kurucularından Etienne Arago (1802-1892) (Fig. 10) olduğu düşünülmüştür. Günümüzde bu kimlik kesin olarak kabul görmektedir (Head 2006:98). Ancak bu figürle ilgili olarak ortaya atılan çarpıcı bir iddia onun Delacroix'nın kendi portresi olduğudur (Fig. 11). Bu iddianın sahibi ünlü yazar Alexander Dumas'dır (1802-1870). Delacroix'nın da zamanında karşı çıkmadığı bu iddia, savaş alanındaki kahramanlığın, sanata ve sanatçıya aktarımını gösterdiği için önemlidir. Sanatçının bir tüfek taşıyıcı olarak Özgürlük'ün yanında yer alması, savaş alanı ile tuvali, fırça ile tüfeği ve sanatçı ile savaşıyı kıyaslar. Böylece resim, geleneksel bir okumayla Özgürlük'ün ardından giden sanatçıyı göstermektedir. Ancak Özgürlük figürünün merkeziliği ve temsil edici duruşu başka bir okumayı daha önermektedir: O, sanatçının bir kopyası, üst benliğidir (Head 2006: 99). Bu figürle bağlantılı olarak Delacroix'nın politik tutumunun sorgulandığı görülür. Araştırmacı Abrash, Delacroix'nın bu resmi yapmadaki amacının politik ideallerinden çok, romantik bir hevesten kaynaklandığı düşüncesindedir. Buna kanıt olarak da Delacroix'nın erkek kardeşine yazdığı bir mektupta " *...Modern bir konuyu ele aldım, barikatlarda bir sahne...*" demesini gösterir (Abrash 1975:562). Oysa mektubun devamında Delacroix " *...ülkem için dövüşemediysem de en azından onun için resim yapacağım...*" (Head 2006: 98) der.



Fig. 9 Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, detay
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Liberty_Leading_the_People_%28detail%29_-_WGA6179.jpg)

Delacroix, yeğeni Charles Verinac'a yazdığı bir mektupta da "*...Benim gibi sıradan bir yaya, süpürge sopalarına bağlı demir parçalarıyla düşmanın üstüne yürüyen anlık kahramanlarla aynı düzeyde, bir mermiye hedefolma riskine girdi...*" der (Lee 2004:678). Böylece eylemcileri kahraman, kendisini sıradan biri olarak niteler.



Fig. 10 Etienne Arago, Fotoğraf

Kaynak: (https://www.wikiwand.com/en/%C3%89tienne_Arago)

Ancak bazı araştırmacıların sanatçının bu politik tutumunu göz ardı etmeye çalıştıkları gözlenir. Nitekim, Delacroix'nın önceleri bir "devrimci" iken sonra "renkçi" diye anılmasına dikkati çeken Mainardi, sanatçının sanatının depolitize edilmeye çalışıldığını belirtir. Bununla ilgili ilginç bir anekdot da aktarır. Gautier, bu depolitize edilmiş Delacroix'ya öyle övgüler düzmüştür ki, sanatçının arkadaşlarından biri bu kadar övülen birinin ancak ölmüş ve gömülmüş olabileceğini düşünüp, onun öldüğünü sanmıştır. Burada ölüme yapılan gönderme anlamlıdır. Pek çok eleştirmen 1855 sergisinin bir mezarlık olduğunu söylemişlerdir. Dolayısıyla ölen ve gömülen sanatın çağdaş politik canlılığıdır, sanat bundan böyle artık müzelere hapsolmuştur (Mainardi 1985: 15).



Fig. 11 Eugene Delacroix, fotoğraf

Kaynak: (<http://www.ressamlar.gen.tr/eugene-delacroix-kimdir-hayati-biyografisi/>)

Dönemin politikayla aktif olarak ilgilenen sanatçıların aksine Delacroix, politikada aktif bir rol üstlenmemiştir. Ancak günlüklerinde toplumsal ve politik dünyaya derin bir ilgi görülür. 1830'dan sonra burjuva monarşisinin başlıca destekçilerinin yüce umutlarını beceriksizce kırmasından sonra ise sanatçı, tüm politik entrikalardan şüphe duyar hale gelmiş ve hatta dostu George Sand'ı insanlı sempatisi nedeniyle eleştirmiştir (Pelles 1962: 131).

28 Mayıs 1848'de George Sand'a yazdığı bir mektupta "*...Malo periculosum libertatem quam quietum servitium. Latince'de 'Tehlike içinde yaşanan özgürlüğü huzurlu bir esarete yeğlerim' anlamına geliyor ama heyhat, ben bunun tersi bir görüşe vardım. Her şeyden önce huzur içinde seyahat edebilmek, düşünebilmek, en önemlisi de istediğinde yiyebilmek ve politik kışkırtmaların dikkate almadığı pek çok avantajları içeren, savaşın batağında kazanılmış özgürlüğün hiç de gerçek özgürlük olmadığını hissettiğimden...*" demektedir (Damisch-Miller 1980: 35).

Sanatçının sonradan yaşadığı düş kırıklığının sonradan onu bir ölçüde pasifize ettiği anlaşılacakla birlikte resmin yapıldığı dönemde onu özgürlüğün yanında ilerleyen bir devrimci olarak nitelendirebiliriz.

Silindir şapkalı adamın sanatçının portresi olduğu iddiasını bir yana bırakırsak simgelediği burjuva kesiminin bu devrimdeki rolü, araştırmacı Pinkney tarafından ele alınmıştır. Ona göre; 1830 devrimini gerçekleştiren halk kalabalığı 1789 devrimindeki kalabalığın benzeridir. Bunlar sermayelerini, umutlarını, tasarruflarını yitirenler değildi. İş sahibi, meslek sahibi ya da kamu görevlisi olan orta sınıftan olanların sayısı fazlaydı. 211 ölünün yanı sıra 1327 yaralı ve diğer direnişçilerden olup, sonradan tazminat alanlara bakıldığında 300'den biraz fazlası işçi ve hizmetçi, 85'i meslek sahibi, 54'ü esnaf, neredeyse 1000 kadarı ise zanaatkar ve kalifiye işçiydi. 126 marangoz, 118 taş ustası, 94 ayakkabıcı, 57 çilingir, 31 kuyumcu, 28 matbaacı ve 27 terzi vardı (Pinkney 1964:3). Komisyonun ölü listesinde bir doktor, bir öğretmen vardı, hiç bankacı, avukat, yayıncı, gazeteci yoktu. Ölen burjuvalardan bir tüccar ise penceresinde vurulmuştu. Bir başka listede ise yaralılar arasında dört doktor, bir avukat ve sekiz öğretmenin belirtilmesine karşılık hiç gazeteci veya yayıncı yoktur. Böylece Pinkney'e göre; barikattaki silindir şapkalı burjuva figürünün varlığı kuşkuludur (Pinkney 1964:5).

Hadjinicolau ise "devrimi yapan halk kimdi?" sorusunun ötesine geçip, halkın tanımını araştırır, 1830 devrimi öncesindeki "halk" düşüncesinin burjuva, köylü ve çalışan sınıfı kapsadığını, toprağı olmayan köylüler, işçiler ve sanatçıları içine almadığını söyler. Sonra Temmuz devrimini kimin yaptığını sorgular. Ona göre; bu sorunun yanıtı yine Barbier'nin La Curée şiirinde⁶ gizlidir:

*"...Üç renkli bayrağın altındaki tüm bu güzel çocuklara gelince
güzel ketenler, sık fraklar
içindeki o adamlar, o kadınlar
Gand Bulvarı'nın o kahramanları
neredeydiler, kurşunlar atılırken
ve kılıçlar çekilmişken
ulu ayak takımı ve kutsanmış aşâğılık halk tabakası
ölümsüzlüğe koşarken
tüm Paris karmakarışıkken?
Bu beyler tir tir titriyorlardı
renkleri solmuş, korkudan terlemiş ve elleriyle kulaklarını kapatmış
bir perdenin arkasında çömelmişlerdi..." (Hadjinicolau 1979: 13-14).*

⁶ Şiirin bu bölümü tarafımdan Türkçe'ye çevrilmiştir

Barbieri'nin şiirinde orta ve üst sınıf burjuvalar korkuyla saklanmışken, devrime katılanlar Pinkney'e göre; esnaf, zanaatkar, dükkancı ve çalışan kesimdi (Pinkney 1964: 16). Böylece silindir şapkalı, boyun bağı takan figürün gerçekte çalışan kesimden biri olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu figür de tıpkı Özgürlük figürü gibi alegori, edebiyat ve gerçeklik ile sıkı sıkıya bağlantılıdır.



Fig. 12 Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, detay
Kaynak : (<https://www.artble.com/imgs/b/d/4/134968/530556.jpg>)

Sokak Çocuğu Figürünün Alegori, Gerçeklik ve Edebiyat ile Bağlantısı

Resimde Özgürlük figürünün yanında yer alan iki elinde pistol taşıyan çocuğun ise sokak çocuklarını simgelediği söylenmiştir. Nitekim 1832'de bir polis şefi, barikatlara ilk taşı taşıyan, direnişin ön safında yer alanların evsiz sokak çocukları olduğunu yazmıştır. Kayıtlara göre; biri 12 ötekileri 14 yaşında olan üç çocuk ölmüştür. Bunlardan 12 yaşındaki babasına fişek taşırken öldürülmüştür. Yaralılar arasında ise ikisi sekiz yaşında, biri on yaşında yaşları 12 ile 15 arasında olan 16 çocuk ile toplam 19 çocuğun adı geçmektedir (Pinkney 1964:6).

Ancak resimdeki çocuğun başındaki berenin Sorbonne öğrencilerinin giydiği bir "faluche" olduğu (Bellos 1998: 15), bu siyah kadife berelerin isyan simgesi olduğu bilinir⁷. Çapraz asılı askeri çantası ve başında beresiyle bu çocuğu, bulduklarını giymiş bir sokak çocuğu olarak niteleyebiliriz. Nitekim ön plandaki cesetlerden birinin pantolonu yoktur (Fig. 12). Pantolonunu birisinin aldığı düşünörececek bir ayrıntı da tek ayağında kalan çoraptır, pantolonu aceleyle çıkaran kişi çorabın tekinin de çıkmasına neden olmuş gibi görünmektedir. Öte yandan bu figür "sans culottes" denilen devrimcilere de bir göndermedir. 1789 Devrimi'nde aristokrat ve burjuvaların giydiği dizde biten kısa pantolon ve ipek çorap yerine uzun pantolon giyen işçi ve çalışan kesim "külotsuzlar" diye anılmaya başlanmıştır⁸.

Resimdeki sokak çocuğu karakteri ise 30 yıl kadar sonra edebiyatta çok tanınmış bir karaktere dönüşecektir: Victor Hugo (1802-1885) onu Sefiller romanındaki Gavroche yapacaktır. Böylece bu resmin Barbieri'nin şiirindeki Özgürlük ile başlayan edebiyatla ilişkisi, başka bir boyutta sürer. Bu kez resim, bir edebi kahramana esin kaynağı olur.



Fig. 12 Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, detay
Kaynak: (<https://www.artble.com/imgs/b/d/4/134968/939811.jpg>)

⁷ (Çevrimiçi) <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people> (10.7.2017)

⁸ (Çevrimiçi) <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/522646/sansculotte> (10.7.2017)

Resimdeki Diğer Direnişçi Figürlerinin Gerçeklik ve Simgeselliği

Resimdeki bir diğer genç ise sol tarafta gözlerini iri iri açmış, bir elinde kılıç öteki eliyle kaldırım taşlarını tutan, başında hafif piyadelerin giydiği türden bir şapka olan figürdür. Özgürlük figürünün arkasında da Ecole Polytechnique'in şapkasını giymiş bir genç görülür. Bu okulun öğrencileri 1830 devriminde aktif olarak yer almışlardır⁹. Böylece sokak çocuğu ya da öğrenci olarak direnişe katılan gençlerin bu resimde unutulmadığını söyleyebiliriz.

Silindir şapkalı figürün yanındaki beresinde beyaz kralcı kokardı ve kırmızı liberal kurdelesini taşıyan, elinde süvari kılıcı taşıyan figür ise önlüğü ve denizci pantolonundan anlaşıldığına göre bir fabrika işçisidir (Fig. 13). Belindeki kuşakta da bir pistol taşımaktadır. Bu kuşak Cholet mendilini akla getirmektedir. Efsaneye göre 1789 devrimi sonrasında Vendée savaşı sırasında kral yanlısı olan kent yöneticileri şapkalarında IV. Henri'nin miğferinin, monarşinin ve zaferlerinin işareti olarak üç Cholet mendili taşımış, ancak yedi ay sonra durum değişmiş, Vendée halkı galip gelmiş ve bu kez onlar mendilleri başlarına takmışlar ancak mavi olanları değil, kırmızı olanları yeğlemişler. Kırmızı üzerine beyaz çizgili olan bu mendiller, devrimcilerin kanını, beyaz çizgiler onlara uzun süre direnen devrim karşıtlarını simgeler¹⁰. Böylece bu mendili beline bağlayan işçi figürünün de 1789 Devrimi'ne, halkın zaferine bir gönderme olduğu düşünülebilir.



Fig. 13 Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, detay
Kaynak: (<https://www.artble.com/imgs/b/d/4/134968/213342.jpg>)

Özgürlük figürünün önünde diz çökmüş yaralı adam ise giysilerinden anlaşıldığı üzere Paris'e geçici olarak çalışmaya gelen bir işçidir (Fig. 14). Beyaz gömleği, kırmızı kuşağı ve mavi ceketi Fransa bayrağını anımsatır¹¹. Delacroix bu bayrağı ve onun renklerini resimde

⁹ (Çevrimiçi) <http://www.polytechnique.edu/home/about-ecole-polytechnique/history-and-heritage/the-major-periods/the-major-periods-in-the-school-history--23923.kjsp?RH=1262193092595&RF=1262193092595> (31 Temmuz 2014)

¹⁰ (Çevrimiçi) <http://otcholeteng.images-creations.fr/content.cfm?id=350> (31 Temmuz 2014)

¹¹ (Çevrimiçi) <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people> (10.7.2017)

tekrarlamıştır. Sağda arka planda Notre Dame'ın kulesinde bir Fransız bayrağı dalgalanmaktadır. Bu bayrak da 1789 Devrimi'nin bir anıştırmasıdır. 15 Şubat 1794'te resmen kabul edilen bu bayrağın direğe yakın kısmının lacivert olmasını ressam Jacques Louis David önermiştir. Kırmızı ve lacivert Paris'in renkleridir¹². Cumhuriyetin ardından yine beyaz bayrağa dönüş olmuş, ancak 1830 Devrimi'nden sonra yeniden üç renkli bayrak kullanılmıştır. Bu bayrağı ve bayrağın renklerini resimde kullanan Delacroix, devrimci ve cumhuriyetçi bir mesaj vermektedir.



Fig. 14 Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, detay
Kaynak: (<https://www.artble.com/imgs/b/d/4/134968/703042.jpg>)

Yerdeki cesetlerden biri yakası kırmızı süslemeli gri-mavi üniforması ve sorguçlu şapkasıyla bir İsviçreli muhafızdır (Fig. 15). Beyaz apoletli, göğüs zırhıyla yüzü koyun yatan öteki cesedin ise beline kadar olan kısmı gösterilmiştir. Papanın da muhafızı olan bu İsviçreli subaylar, 1453'ten beri Fransa krallarının hizmetindeydiler¹³. İlk Fransız Devrimi sonrasında 1792'de sarayı koruyan 900 İsviçreli muhafız, kralın ateşkes emri vermesiyle öldürülmüştü (Mourre-Dominique 1974 : 224). Temmuz Devrimi'nde ise bu olayı anımsayan çoğu muhafız geri çekilmiş, kalabalığa karışıp, ortadan kaybolmuştu¹⁴. Delacroix, yerdeki asker cesetleriyle tarihe katliam olarak geçen bu olayı anımsattığı kadar, halkın önünde askeri gücün duramayacağını da vurgulamaktadır.

¹² (Çevrimiçi) <http://www.france.fr/en/institutions-and-values/french-flag.html> (31 Temmuz 2014)

¹³(Çevrimiçi)http://www.vatican.va/roman_curia/swiss_guard/swissguard/storia_en.htm (3 Ağustos 2017)

¹⁴ (Çevrimiçi)<http://www.statemaster.com/encyclopedia/Swiss-Guard> (3 Ağustos 2017)



Fig. 15 Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, detay
Kaynak: (<https://www.artble.com/imgs/b/d/4/134968/862158.jpg>)

Yeni kral, resmi 3000 franka satın almış ama herhalde halkın, kralların iktidarına son verebileceğini gösteren bu resimden ürkütüğünden hiç sergilememiştir. Resim, 1863'te Lüksemburg Müzesi'ne, 1874'te Louvre'a verilmiştir¹⁵.

Resimdeki figürler tek tek incelendiğinde alegori, edebiyat ve gerçekliğin içiçe geçtiği gözlenmektedir. Özellikle Özgürlük figürü hem 1789 devriminin özgürlük tanrıçasını, hem Barbieri'nin şiirindeki güçlü kadın imgesini, hem de devrime gerçekten katılan Anne-Charlotte gibi kadınları temsil etmektedir. Burjuva sınıfını alegorize eden figür ise hem sanatçının örtük portresi hem dönemin etkin kişilerinden biri olan Etienne Arago'dur. Ama aynı zamanda Barbieri'nin La Curée şiirinde belirtildiği gibi devrime katılan çalışan kesimi simgelemektedir. Resimdeki sokak çocuğu figürü ise hem devrime katılan çocukları ve gençleri simgelemekte hem de bir edebi karaktere kaynaklık etmektedir. Diğer direnişçi figürleri ise devrime katılan işçi sınıfını ve öğrencileri temsil etmektedir. Bunların giysilerindeki çeşitli simgeler onlar hakkında bilgi vermektedir. Böylece resmin tümünün yoğun bir simgesellik taşıdığı görülür. Öyle ki, resmin kendisi zamanla bir simgeye dönüşmüş, "devrimin simgesi" haline gelmiştir. Bu çok yönlü ve yoğun simgeselliği onun başka halklara da esin kaynağı olmasını sağlamış, ülkemizde bile benzerinin yapılmasına yol açmıştır.

¹⁵ (Çevrimiçi) <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people> (10.7.2017)

KAYNAKLAR

- Abrash 1975. "Use and Misuse of Historical Art", *The History Teacher*, 8 (4): 557-572.
- Bellos 1998. "In the Mind's Eye: The Meanings of Liberty guiding the People", *The Process of Art: Essays on Nineteenth-Century French Literature, Music and Painting in Honour of Alain Raitt*, Oxford, Clarendon Press, 11-14.
- Bennet 2011. "Reconsiderations Baudelaire's dark mirror", *The New Criterion*, 39-41.
- Burke 2001. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, New York, Cornell University Press
- Damisch-Miller 1980. "Reading Delacroix's "Journal"", *October*, 15: 16-39.
- De Baecque 1994. "The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation", *Representations*, Special Issue: National Cultures before Nationalism, 47: 111-143.
- Erhat 1978. *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Gautier 1975. *Romantizmin Tarihi*, Çev. Necdet Bingöl, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi
- Gaxotte 1962. *Fransız İhtilali Tarihi*, Çev. S. Tiryakioğlu, İstanbul, Varlık Yayınları
- Goldsworthy 2006. *Caesar Life of A Colossus*, New Haven, Yale University Press
- Gombrich 1979. "The Dream of Reason: Symbolism of The French Revolution", *Journal for Eighteenth Century Studies*, 2 (3): 187-205.
- Harden 1995. "Liberty Caps and Liberty Trees", *Past & Present*, 146: 66-102.
- Hadjinicolau 1979. "La liberté guidant le peuple" de Delacroix devant son premier public", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 28: 3-26.
- Head 2006. "Beethoven Heroine: A Female Allegory of Music and Authorship in Egmont", *19th-Century Music*, 30 (2): 97-132
- Lee 2004. "Liberty Leading The People", *Encyclopedia of Romantic Era 1760-1850*, Ed. Christopher Murray, Fitzroy Dearborn, 2: 678-679.
- Mainardi 1985. "The Political Origins of Modernism", *Art Journal*, 45, (1): 11-17
- Mourre-Dominique 1974. *İhtilaller ve Darbeler Tarihi*, İstanbul, Cem Yayinevi.
- Pelles 1962. "The Image of Artist", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21 (2): 119-137
- Pinkney 1964. "The Crowd in the French Revolution of 1830", *The American Historical Review*, 70 (1): 1-17
- Pointon 1986. "Liberty on the Barricades: Politics, Power and the Erotic in Delacroix", S. Reynolds, ed., *Women, State and Revolution in Europe 1790-1986*, Harvester Press, 25-43.
- Rose 1989. *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sharp 1895. *Heine in Art and Letters*, London, Walter Scott Ltd.
- Shilliam 1993. "Cocarde Nationales and Bonnets Rouges": Symbolic Headdresses of the French Revolution", *Journal of the Museum of Fine Arts*, Boston, 5: 104-131

Tükel 2005. "David ve Delacroix:"Devrimin Görsel Yapısı"", *Arredamento Mimarlık*, 4: 100-102

İnternet Kaynakları

(Çevrimiçi) <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people> (10.7.2017)

(Çevrimiçi) <http://www.france.fr/en/institutions-and-values/french-flag.html> (31.7.2014)

(Çevrimiçi) <http://otcholeteng.images-creations.fr/content.cfm?id=350> (31.7.2014)

(Çevrimiçi) <http://www.polytechnique.edu/home/about-ecole-polytechnique/history-and-heritage/the-major-periods/the-major-periods-in-the-school-history--23923.kjsp?RH=1262193092595&RF=1262193092595> (31.7.2014)

(Çevrimiçi) <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/522646/sansculotte> (10.7.2017)

(Çevrimiçi) <http://www.france.fr/en/institutions-and-values/marianne.html> (3.8.2014)

(Çevrimiçi) <http://www.nps.gov/stli/historyculture/the-french-connection.htm> (3.8.2017)

(Çevrimiçi) <http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cpo99604a.php> (3.8.2017)

(Çevrimiçi) <http://www.altust.org/2013/06/devrimi-kopyalamak-zeki-faik-izer-ve-delacroix/>(3.8.2017)

(Çevrimiçi) http://www.vatican.va/roman_curia/swiss_guard/swissguard/storia_en.htm (3 Ağustos 2014)

(Çevrimiçi) <http://www.statemaster.com/encyclopedia/Swiss-Guard> (3 Ağustos 2017)

BEYKOZ KASRI BAHÇELERİNİN TASARIM ÖZELLİKLERİ VE KORUNMUŞLUK DURUMU

DRAHŞAN UĞURYOL

Öğr. Gör. Yıldız Teknik Üniversitesi
Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar Meslek Yüksek Okulu
Mimari Restorasyon Programı
drahsankaramik@gmail.com

CENGİZ CAN

Prof. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Restorasyon Anabilim Dalı
mcengiz@yildiz.edu.tr

ÖZ

Beykoz Kasrı, Beykoz ilçesinde Sultan Abdülmecid'e (1839-1861) armağan edilmek üzere yaptırılmış bir kasırdır. Kasır, İstanbul'da genellikle arazinin sahil kotunda bulunan düzlük alana bir yapı inşası, yamaç boyunca yükselen tepenin ise bir bahçeler kompleksi olarak kullanılması yaklaşımının aksine bir yerleşim düzenine sahiptir. Anadolu yakası üzerinde Avrupa yakası ve Boğaz manzarasına sahip bir tepe üzerine inşa edilen kasrın bahçeleri tepenin biçimine göre farklı büyüklüklerde beş set halindedir. Kasır ve bahçeleri bu niteliği ile özel bir değere sahiptir. Kasır ilk yıllarında bir biniş kasrı olarak kullanılmıştır. Sonraki yıllarda kullanımı kamuya geçen kasır sırasıyla yetimler yurdu, prevantoryum ve çocuk hastanesi olarak kullanılmıştır. Bu süreçte kasrın ve bahçesinin onarım çalışmaları gereğince yapılamamış, çevresel koşulların etkisiyle artan malzeme bozulmaları sonucu bahçedeki mimari öğelerde ciddi hasarlar meydana gelmiştir. 1999 yılında kasır TBMM Genel Sekreterliği'ne (Milli Saraylar) devredilmiş, bu tarihten sonra kasır ve bahçelerinde kapsamlı bir restorasyon çalışması başlatılmıştır. Günümüzde kasır müze olarak kullanımını sürdürmektedir.

Bu çalışma kapsamında Beykoz Kasrı'nın bahçelerinin tasarım özellikleri ve mimari öğeleri incelenmiş, zaman içinde bahçeler ve bileşenlerinde meydana gelen değişimler araştırılarak bunların günümüz durumlarının değerlendirilmesi yapılmıştır. Tarihsel süreç içinde bahçelerdeki değişimi saptamak için arşivlerde yer alan fotoğraf, harita ve planlar incelenmiş, geçmiş yıllara ve günümüze ait uydu görüntüleri karşılaştırılmış ve bu çalışmalar alan incelemesi ile pekiştirilerek bahçeler ile mimari öğelerinin korunmuşluk durumu ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: tarihi bahçeler, Beykoz Kasrı, Milli Saraylar, koruma sorunları, korunmuşluk durumu.

DESIGN FEATURES AND STATE OF PRESERVATION OF THE GARDENS OF BEYKOZ PAVILION

ABSTRACT

Beykoz Pavilion is situated in Beykoz district and was built to be given to Sultan Abdülmeçid (1839-1861) as a gift. The pavilion has a layout contrary to the approach of constructing a building in the plain area in coastal level in Istanbul and of using the hill rising along the slope as a garden complex. Built on a hill on the Anatolian side with European side and Bosphorus view, the gardens of the palace are constituted of five terraces of different levels and sizes according to the shape of the hill. The pavilion and its gardens have a special value with this feature. The pavilion has been used for horse riding in its early years. In the following years, the pavilion has been served for public and used as orphanage, preventorium and children's hospital respectively. In this period, the repair work of the pavilion and its gardens was not carried out properly, and increased material deterioration due to the influence of environmental conditions has resulted in serious damage to architectural elements in the gardens. In 1999, the pavilion was entrusted to the General Secretariat of Turkish Grand National Assembly (Department of National Palaces). After this date, a comprehensive restoration work was started in the pavilion and its gardens. Today, the pavilion is being used as a museum.

Within the scope of this study, design features and architectural elements of the gardens of the Beykoz Pavilion, changes in the gardens and its components over time were and their present state are evaluated. In order to determine the changes in the gardens in historical process, photographs, maps and plans in the archives are examined, past and present satellite images are compared, and these studies are reinforced with field survey to reveal the state of preservation of the gardens and architectural elements.

Key Words: historic gardens, Beykoz Pavilion, National Palaces, preservation problems, state of conservation.

Giriş

Osmanlı bahçe anlayışının şekillenmesinde, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya ve İstanbul'a kadar uzanan yolculukları sırasında karşılaştıkları farklı kültürler ile İstanbul'da karşılaştıkları Bizans kültürünün etkileri bulunmaktadır. İstanbul'un fethinden önce Bursa, Edirne gibi saray yapılarında görülen bahçe düzenlemeleri, Bizans kültür dokusu üzerinde yeniden yapılanan Osmanlı kültüründe daha yaşamsal bir konuma gelmiştir (Günel 1999: 76). Osmanlı İmparatorluğu döneminde farklı fiziksel niteliklere sahip, estetik değeri yüksek olan bahçe örnekleri meydana getirilmiştir. Bahçelerin biçimlenmesinde arazinin şekli, kullanım ihtiyacı önemli etken olmuştur. Batılılaşma dönemi ile birlikte Osmanlı devletinin siyasal ilişkide olduğu yabancı devletler ile kültür ilişkileri sonucu, Rönesans ve Barok formalizmi ile İngiliz natüralist bahçelerinin etkileri Osmanlı bahçelerinin tasarımında kendini göstermiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Osmanlı döneminde İstanbul bahçelerinde doğu ve batı bahçe mimarlığının kimi ilkelerinin özümşenerek ya da yeniden yorumlanarak Osmanlıya özgü bir moda oluşturduğunu söylemek mümkündür. İslam inancındaki suyu, meyveyi, serinliği huzur verici özelliği ile tanımlanan Cennet Bahçesi kavramı, Osmanlı bahçelerinin düzenlenmesinde formel ve informel kurguların düzeyinin saptanmasında her zaman dikkat edilen bir prensip olmuştur. Bahçe güzellikle kullanışlılığı birleştirir niteliktedir. Bu durum halk konutu ile sınırlanmamış, saray bahçelerinde bile görülmüştür. Batıda düzenlenen bahçelerde güzellikle kullanışlılığın birleşimi Ortaçağ'da görülürken, Rönesans, Barok, İngiliz bahçe düzenlerinde bu özellik kaybolmuştur. Buna rağmen Osmanlı bahçeleri büyük ölçülerde bile kullanışlılık kavramını korumuştur. Bahçelerde meyve, sebze ile çiçek yetiştirilen alanlar yer almıştır (Evyapan 1972: 46).

Osmanlı bahçelerinde Rönesans ve Barok formalizmi ile İngiliz natüralist bahçelerinin etkisi görülse bile biçim bakımında formel ve informel düzenlemeler tam etkin olmamıştır. Bahçenin tümünde kesin bir aks yoktur. Aksa dayalı plan özelliğine genelde küçük ölçekli bahçelerde rastlanır ve çoğunlukla havuz çevresi ya da yapı çevresinde görülür. Bu formel yapı, bahçenin diğer kısımlarında tamamen yumuşayarak informel bir hale dönüşebilir. Formel kısımda genel olarak temel teşkil eden iki ana aks bulunur. Topografyanın düz olduğu ve manzaranın olmadığı iç bahçelerde genellikle birbirine dik iki aks ve aksların kesiştiği noktada havuzlar inşa edilmiştir (Tarhan 1998: 54). Öte yandan bahçelerde İngiliz bahçe düzenlemesindeki gibi geniş düzlükler ve açıklıklar da yer almamıştır. Bahçeler gezintiden çok oturma ve dinlenme amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle bahçenin farklı köşelerinde çardak, kamerye, bahçe köşkü gibi çeşitli oturma birimleri oluşturulmuştur.

Beykoz Kasrı'nda 19. yüzyılda hâkim olan doğal bahçe tasarımı etkisini gösterirken, eski bir gelenek ile ilişkili olan setli bahçe tasarımı da arazinin şeklinin de etkisi ile tercih edilmiştir. Bununla birlikte bahçe içindeki öğelerin kullanımında da doğal bahçe tasarımının etkisi görülmektedir. Bu özellikleri ile Beykoz Kasrı bahçeleri önemli bir yere sahiptir.

Beykoz Kasrı'nın Tarihi

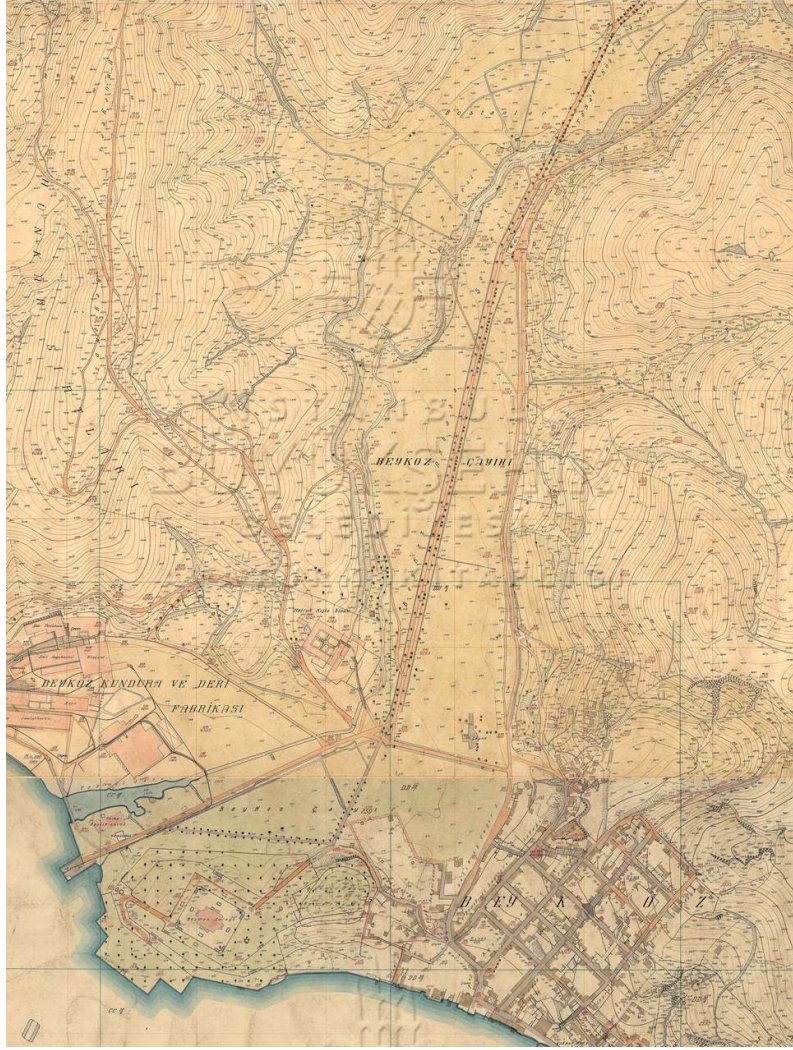
Beykoz Kasrı, Beykoz ilçesinde Hünkâr İskelesi'nin güneyinde, Beykoz çayırı ile sahil arasında kalan tepede, bir koru içerisinde yer almaktadır. Kasrın yapımı 1845 yılında Mısır valisi Mehmed Ali Paşa tarafından başlatılmış, paşanın ölümü üzerine kasır 1854'te oğlu tarafından tamamlanmış ve dönemin padişahı Sultan Abdülmecid'e (1839-1861) armağan edilmiştir (Gülersoy 1970: 45). Kasır ilk yıllarında sultan tarafından bir biniş kasrı olarak günlük konaklamalar, sonraki dönemlerde yabancı devlet erkânı ve elçi kabulü için kullanılmıştır. Bir saltanat yapısı olmakla birlikte, daha Osmanlı döneminde kamu hizmetine tahsis edilmiş, Birinci Dünya Savaşı sırasında yetimler yurdu haline getirilmiştir. Cumhuriyet ilan edildikten sonra bir süre prevantoryum olarak kullanılan yapı, 1953 yılında Sağlık Bakanlığı himayesine geçerek klinik olarak hizmet vermiştir. Daha sonra çocuk hastanesi olarak kullanılmıştır (Artan 1993: 200). Beykoz Kasrı, 1999 yılında TBMM Genel Sekreterliği'ne (Milli Saraylar) tahsis edilmiştir. Kapsamlı bir restorasyonun ardından günümüzde müze olarak hizmet vermektedir.

Beykoz Kasrı Bahçelerinin Özellikleri

Osmanlıda kasır bahçeleri, yaşanırılığın gözetildiği, arazinin şekline uygun düzenlemenin tercih edildiği saray bahçeleri ile kıyaslandığında, kasırların çevre düzenlemesinin daha mütevazı olduğu söylenebilir. Kasırların bir bölümü mesire alanlarında, bir bölümü ise korular içinde yer almaktadırlar. Bu şekilde kasır bahçeleri, etrafındaki mesire alanları ya da korular aracılığı ile doğayla buluşulan, doğal bahçe tasarımının izlerini taşıyan, içinde yaşanır türden bahçeler olmuşlardır. Bu anlamda Beykoz Kasrı hem koru içinde yer alması, hem de hemen arkasında uzanan Beykoz Çayırı ile bağlantısı nedeniyle doğa ile buluşulan türden bir bahçe düzenine sahiptir (Figür 1).

Kasır Sultan Abdülmecid'e (1839-1961) armağan edildikten sonraki ilk yıllarında sultan tarafından bir biniş kasrı olarak kullanılmıştır. Beykoz Çayırı ise padişahın av yeri olarak kullandığı özel bahçesi olmuştur. Zaten çayır bu özelliğinden dolayı Hünkâr Çayırı olarak da adlandırılmıştır (Artan 1993: 200).

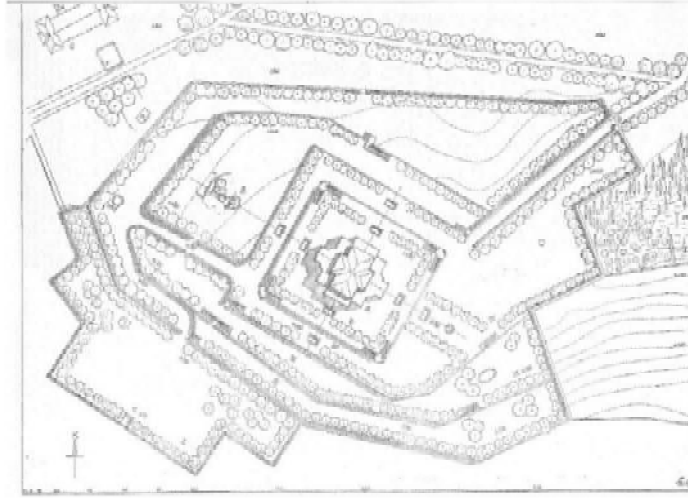
Beykoz Çayırı, Tokat ve Küçük derelerinin kaynaklarına yakın bir noktada başladıktan sonra bu derelerin oluşturduğu vadi içerisinde, iki tarafı tepe yamaçları ile çevrilmiş olarak ve giderek genişleyerek boğaza doğru uzanmaktadır. Sahile yakın bir yerde iki kola ayrılan çayırın büyük kolu Hünkâr İskelesi'ne, küçük kolu Yalı Köyü'ne doğru yayılmaktadır. İki kol arasında kalan tepede ise Beykoz Kasrı yer almaktadır (Figür 1) (Eldem 1976: 5; Artan 1993: 200).



Figür 1. 1926 İstanbul-Anadolu Ciheti Haritası'nda Beykoz Kasrı ve Beykoz Çayırı (<http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/ataturkkitapligi/index.php>)

Beykoz Kasrı denizden başlayarak teraslar halinde yükselen bir bahçe düzenine sahiptir. İstanbul'da arazinin engebeli oluşu bahçelerin setli ve kademeli olmasına neden olmuştur. Zeminin bir istinat duvarı ile en sade şekilde desteklenmesiyle tek setli bahçeler elde edilmiş, bahçe olarak kullanılan arazinin meyle paralel büyümesi durumunda bu işlemin birkaç defa tekrarlanması neticesinde çok setli bahçeler meydana getirilmiştir. Bu setler birbirine birkaç basamak ile çıkılan yüksekliklerden birkaç metreye varan boylarda olabilmektedir. Arazinin şekline, bahçenin büyüklüğüne göre bahçe kendi başına set şeklinde olabildiği gibi bazen setli bahçe daha büyük bir bahçenin parçası olarak da karşımıza çıkmaktadır. İstanbul Boğazı'nda çeşitli örnekleri oluşturulan setli bahçelerde genellikle arazinin düz olan yerine konut inşa edilmiş, konutun arkasında yükselen yamaç ise bahçe olacak şekilde düzenlenmiştir.

Bütün bir tepeye inşa edilen büyük bahçelerde ise tüm alanın setlere ayrılarak düzenlenmesi de söz konusudur. Beykoz Kasrı bahçeleri bu bahçe tipine bir örnektir ve denize kadar uzanan büyük bir tepeyi kaplamaktadır. Tepenin çeşitli kademelerde yontulmasıyla farklı büyüklüklerde beş set halinde bahçeler meydana getirilmiştir. Böylece kasır kademeli bir piramit şeklinde aşağıya doğru gittikçe genişleyen bir teras kaidesi üzerine oturarak anıt şeklinde yükselmektedir (Figür 2). Bu setler arazinin topografyasına uyarak çeşitli istikametlere çevrilmiş ve düzensiz bir tarzda başlayarak kasrın altındaki dört köşe platformlarda geometrik bir şekilde sonlanmıştır (Eldem 1976: 64). Platform biçimindeki son iki set birbirini kateden iki eksene göre gayet düzenli bir şekilde planlanmıştır. Kasır iki eksenin kesiştiği noktada ve kompozisyonun tam ortasında yer almıştır (Figür 2). Her setin üstüne başka cins ağaç sıraları dikilmiş ve her terasa ayrı bir karakter verilmiştir. Teraslar sıcak yaz günlerinde güneş ışınlarının seyrine göre her vakit serinlik sağlayacak şekilde düzenlenmiş ve ağaçlandırılmıştır (Eldem 1976: 64; Artan 1993: 200).



Figür 2. Beykoz Kasrı ve bahçesi (Eldem 1976: 85)

Kasrın üzerinde yer aldığı beşinci (en üst) set bahçesi dışında bütün set bahçelerinin duvarları kaba yonu taş ile örülmüştür. Bunların üstü taş harpuşta ile sonlandırılmıştır. Üçüncü set bahçesini taşıyan duvarlar payandalar ile desteklenmiştir. Kasrın içinde bulunduğu beşinci set bahçesi tuğla hatıllı kaba yonu taş duvarlara sahiptir. Mermer harpuşta kullanılan bu duvarlar yalancı sütün ile süslenmiştir.

Kasrın bahçelerinde çeşitli su öğeleri bulunmaktadır. Kasrın bulunduğu beşinci set bahçesinde, kasrın dört cephesine karşılıklı gelecek şekilde dikdörtgen havuzlar yer alır. Her havuzun çevresinde çakıl taşı ve farklı geometrik şekillerde kesilmiş taşlar kullanılarak yapılmış birer mozaik döşeme vardır (Figür 3).



Figür 3. Kasrın bulunduğu beşinci (en üst) set bahçesinde, kasrın dört cephesine karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiş, etrafı mozaik döşemeyle süslenmiş havuzlar

Kasrın bulunduğu setin altındaki dördüncü set bahçesinde, yine kasrın her cephesine karşılık gelecek şekilde, üst bahçedeki havuzlar ile aynı düzlem üzerinde dikdörtgen havuzlar yer alır. Aynı düzlem üzerindeki set duvarlarında ise sade mermer çeşmeler bulunmaktadır (Figür 4).

Bu havuzların dışında en alt bahçe olan birinci set bahçesinde amorf biçimli bir havuz bulunur. Ortasında bitki yetiştirmek için adası olan havuzun kenarları yapay kayalar ile hareketlendirilmiştir. Ayrıca havuz içinde dairesel forma sahip bir yapay kaya aracılığı ile su akıtılmaktadır (Figür 5).



Figür 4. Dördüncü set bahçesinin set duvarlarına yerleştirilen çeşmeler ve önünde bulunan havuzlara birer örnek



Figür 5. Birinci set bahçesinde yapay kayalar ile süslenmiş havuz

Bahçeler içindeki bir diğer su yapısı ise üçüncü set içindeki ağaçlık alanda, yaz sıcaklarından korunmak için yapılmış olan grottodur (Figür 5). Osmanlı'nın Batılılaşma Dönemi'nde İstanbul'un büyük bahçelerinde rastlanan grottolar bahçe duvarına, eğer sera gibi yapı içinde yer alıyorsa yine seranın bağlantılı olduğu duvara bitişik olarak tasarlanmışlardır. Ancak Beykoz Kasrı'ndaki dağ hamamı olarak da adlandırılan grotto dönemin grottolarından farklı bir örnektir. Bahçe içerisinde başka bir yapıya dayanmadan bağımsız olarak inşa edilen grotto Osmanlı bahçelerinde görülen en büyük örnektir. Dar ve dolambaçlı bir yol ile ulaşılan grottonun kubbeli iki küçük odası vardır (Figür 7, 8). Bir odanın duvarları ise istiridye kabukları ile süslenmiştir (Figür 8). Eskiden grottonun üzerinden devamlı dökülmekte olan sular serin hava akımı oluşturmakta ve sonrasında grottonun önünden başlayarak bahçe içinde devam eden kanallar yardımıyla akmaktaydı.



Figür 6. Beykoz Kasrı'ndaki grotto ve grottoya ait su



Figür 7. Grotto içerisindeki kubbeli iki küçük odadan biri

Figür 8. Duvarları istiridye kabukları ile süslenmiş olan kubbeli küçük oda

Kasır bahçeleri arasında geçişi sağlayan yollar, kullanım amaçlarına ve döşeme çeşitlerine göre farklılık göstermektedir. Bahçeler içinde gezinti imkânı sağlayan yürüyüş yolları ya da patikalar kullanım alanları arasında doğal olarak şekillenmişlerdir. Bahçelerin genelinde kesin bir aks yoktur. Yürüyüş düzeninde amorf geçişler oluşturulmuş, keskin hatlardan kaçınılmıştır (Figür 9, 10).

Kasır çevresindeki geniş çim alan içinde bulunan genişlikleri yarım metreyi geçmeyen yollar taş döşemedir. Taş plakaların arasında mavi renkli çakıl taşları kullanılarak döşemeler süslenmiştir (Figür 9). Set bahçelerindeki çim alanlar daha da büyüktür, çakıl taşı döşeli yollar bazen patika şeklindedir bazen de daha geniş alan kaplamaktadır (Figür 10).



Figür 9. Kasır çevresindeki



Figür 10. Set bahçelerindeki geniş yürüvüs volu ve vesil alanlar

Bahçelerin bulunduğu arazinin eğimli olması dolaşımda merdiven ve rampa kullanımını zorunlu kılmıştır (Figür 11-14). Merdivenler öncelikli olarak dolaşımı sağlamak amacıyla kullanılmış öğelerdir. Estetik işlev ikinci plandadır. Sadece kasma ulaşılan beşinci set bahçesinde kullanılan merdivenin anıtsal bir özellik taşıdığı söylenebilir (Figür 12). Diğer set bahçelerindeki merdivenlerden farklı olarak basamaklarında mermer kullanılan bu merdiven kasma doğru iki koldan ulaşım sağlar.

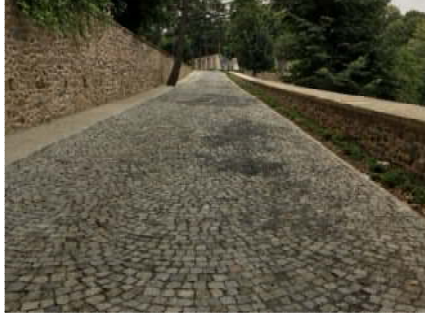
Kasır arazisine giriş kara tarafında bulunan bir kapıdan sağlanmaktadır. Kapıdan girildiğinde hafif eğimli bir rampa ile karşılaşılmaktadır (Figür 13). Bu rampanın sonundan dördüncü set bahçesine ulaşılmaktadır. Bahçe içinde dolaşımı sağlayan bir diğer rampa birinci set bahçesini dördüncü set bahçesine bağlayan rampadır (Figür 14). Kasrın deniz kenarında birinci set bahçesinde deniz ulaşımı için bir iskelesi, Yalıköy mahallesi tarafında sahile açılan bir kapısı vardır. Çayır tarafında ise kasrın kemerli başka bir kapısı bulunmaktadır.



Figür 11. Dördüncü set bahçesine ulaşımı sağlayan merdiven



Figür 12. Beşinci set bahçesine ve kasma ulaşımı sağlayan merdiven



Figür 13. Kasır girişinden dördüncü set bahçesine ulaşımı



Figür 14. Birinci set bahçesinden dördüncü set bahçesine ulaşımı sağlayan rampa şeklinde

Kasır Bahçelerinin Günümüz Durumu ve Koruma Sorunları

Kasır bahçelerini ve çevresini gösteren Anadolu ciheti haritasındaki ilgili pafta (Figür 1) ile farklı tarihlere ait hava fotoğrafları (Figür 15) değerlendirildiğinde, kasır bahçelerinin alansal büyüklüğünü muhafaza ettiği görülmektedir. Ancak hava fotoğraflarına göre bitki örtüsünde azalma söz konusudur. Zamanla kasır bahçelerindeki sık dokulu alanlarda seyrelme meydana gelmiş, havadan kapalı ve sıkışık gözüken doku aralanmış, zemindeki yeşil alanlar algılanabilir duruma gelmiştir.

Kasır bağlantılı olduğu Beykoz Çayırı'nda ise ağır bir tahribat söz konusudur. Çayır eski güzelliğini kaybetmiştir (Figür 15). Aslında çayır günümüzden yaklaşık 50 yıl öncesine kadar özgün niteliklerini koruyabilmiş fakat sonraki süreçte kapladığı alanın bir kısmını yitirmiştir. Eldem 1976 yılındaki çalışmasında Beykoz Çayırı'nın doğal güzelliklerini koruduğunu, ağaçlarla çevrili yolların çayır içinde önemli bir yer tuttuğunu, çayırın ortasında ve derenin etrafında büyük ağaç gruplarının serbest bir şekilde dağıldığını, bazen taş kaldırımlı yolların iki tarafına dizildiğini ifade etmiştir (Eldem 1976: 5). Ancak günümüzde çayır içinde çeşitli resmi binalar ile spor alanları yer almaktadır ve eskisinde göre dağınık bir hal almış yeşil doku önemli ölçüde kaybolmuştur. Özellikle çayırı çevreyen vadi tepelerindeki yerleşimler neticesinde günümüzde çayır yoğun bir yapılaşmanın kısılcı içinde kalmıştır (Figür 15).



Figür 15. Farklı yıllara ait hava fotoğrafında Beykoz Kasrı ve Beykoz Çayırı.
 (a) 1970 yılı, (b) 1982 yılı, (c) 2006 yılı, (d) 2017 yılı
 (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/>)

Geçmiş dönemlerde farklı amaçlarla işlevlendirilen Beykoz Kasrı'nın Beykoz Çocuk Hastanesi olarak hizmet verdiği dönemde bahçelerinin bakımları gereğince yapılmamıştır. Bakımsızlık ile artan malzeme sorunları mimari öğelerde ağır tahribat meydana getirmiştir. Uzun yıllar bakımsız kalan bahçelerde gelişen bitki kökleri zemin döşemesi, merdiven gibi öğelerin yerlerinden oynayarak deformasyona uğramasına, set duvarlarında çatlaklara neden olmuştur (Figür 16). Set duvarlarının yüzeylerinde bitkilerin kontrolsüz gelişimi sebebiyle duvarların yüzeyinde de çeşitli hasarlar oluşmuştur. Bu süreçte tarihi bahçelerdeki bazı su öğeleri de zarar görmüştür (Figür 17-19). Suyun temininde kullanılan su yollarının tahrip olması nedeniyle su öğelerinin suları kesilmiştir. Bakımsızlık

bahçelerdeki bazı yollar, merdivenler, duvarlar ve süs havuzlarına ait kalıntıların bitkiler ve toprak ile kaplanması sonucunu doğurmuştur (Figür 19, 20).



Figür 16. Bitki kökleri nedeniyle bahçe duvarında oluşan çatlak (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 17. Tesisatı ve çevresindeki döşemesi bozulan süs havuzu (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 18. Suyu kesik olan çeşmelerden biri (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 19. Kenar taşları kırılan ve tesisatı bozulan havuz (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 20. Bakımsız kalan set bahçelerinin hali (Milli Saraylar Arşivi)

Bakımsızlıkla beraber etkisini artıran yıpratıcı çevresel etmenler sonucu duvar örgüsünde kullanılan derz harçlarının bozularak duvar örgüsünde kullanılan taşlardan ayrılmasıyla yer yer çeşitli derinliklerde boşluklar meydana gelmiştir. Hatta bu durum belirli noktalarda duvarların çökmesi ile sonuçlanmıştır (Figür 21). Keza kasrın çevresindeki süs havuzlarının etrafındaki mozaik döşemelerdeki harçların tutuculuğunu yitirmesi, mozaikleri oluşturan taşların dağılmasına ve kompozisyonların bozulmasına sebep olmuştur. Öte yandan, kasrın deniz tarafında taş babalara monte edilmiş demir parmaklıklarının çoğu geçmişte kırılarak denize düşmüştür (Figür 22).

Kasır bahçelerinde özgünlüğü bozan bazı müdahaleler de söz konusudur. Örneğin kasra ulaşımı sağlayan yol ve dördüncü set bahçesindeki yürüyüş alanları çimentolu harç ile kaplanmış (Figür 23), kasrın hastane olarak kullanıldığı dönemde üçüncü set bahçesine yapılar eklenmiş, bozulan sıvası dönem dönem niteliksiz onarımlara maruz kalan beşinci sete ait duvarlar estetik olmayan bir görünüme bürünmüştür.



Figür 21. Yıkılan bahçe duvarının 2005 yılındaki hali (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 22. Kırılarak denize düştüğü için yerlerinde olmayan taş babalar ve demir parmaklıklar (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 23. Çimentolu harç ile kaplanmış yürüyüş yolları (Milli Saraylar Arşivi)

Arşiv fotoğraflarından geçmişte kasrın yer aldığı beşinci set bahçesinde üç adet aslan heykeli bulunduğu (Figür 24-26), bu heykellerden top tutan aslan olarak anılan iki heykelin (Figür 24, 25) kasrın giriş merdivenlerine sağlı, sollu yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Ayağı ile yılan tutan bir aslanın canlandırıldığı üçüncü heykelin (Figür 26) ise bahçe içerisinde konumlandığı düşünülmektedir.



Figür 24. Top tutan aslan heykeli (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 25. Top tutan diğer aslan heykeli (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 26. Ayağı ile yılan tutan aslan heykeli (Milli Saraylar Arşivi)

Bu heykeller Sultan Abdülaziz döneminde (1861- 1876) İstanbul saray ve bahçelerini süslemek üzere Fransa'dan getirilmiştir (Seçen 2014: 19). Sultan Abdülaziz, XIX. yüzyıl Avrupası'nda heykel sanatına damgasını vurmuş olan Romantizm akımına göre biçimlendirilmiş olan hayvan figürleri ile, Beylerbeyi Sarayı bahçeleri başta olmak üzere, İstanbul'un saray ve köşk bahçelerinin Batı'daki kentlerde olduğu gibi süslenmesine özen göstermiştir. Abdülaziz döneminin yeniliği olan bu eserler, çok uzun süre figürlü plastikten uzak kalmış olan Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatta Batı'ya açılış döneminin ilk heykel örnekleri olması açısından önemlidir (Çetintaş 2007: 925). Ancak bugün bu heykellerin hiçbiri kasır bahçesinde bulunmamaktadır.

Uzun süre bakımsız kalan kasrın bahçeleri, kasrın kullanımının Milli Saraylar'a geçmesi ile düzenlenmiş, kasır etrafındaki mozaik döşemeli havuzlar, birinci set bahçesinde bulunan kayalarla şekillendirilmiş büyük havuz ve set bahçelerinin duvarları onarılmıştır. Kasrın deniz tarafında bulunan taş babalara monte edilmiş demir parmaklıkları da yenilenmiştir (Figür 27, 28).



Figür 27. Kasrın iskelesinin 20. yüzyıla tarihlenen bir fotoğrafta görünümü (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 28. Kasrın iskelesinin onarımlar sonrası hali (Milli Saraylar Arşivi)

Ne var ki üçüncü set bahçesinde bulunan grottoda ileri derecede bozulmalar görülmektedir. Önceki yıllara göre daha da ilerleyen malzeme bozulmaları nedeniyle grottonun bir bölümü yıkılma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bahçe içinde bu grottoya ait suyolları olduğu anlaşılmaktadır fakat günümüzde bu yollar oldukça kötü durumdadır.



Figür 29. Yıldız Albümleri'nden bir fotoğrafta üçüncü set bahçesindeki grottonun görünümü (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 30. Yıldız Albümleri'ne ait bir fotoğrafta üçüncü set bahçesindeki grottonun detayı (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 31. Üçüncü set bahçesinde yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya bulunan grotto ve grottonun ön kısmındaki tahrip olan su yollarının günümüz durumu

Kasrın birinci set bahçesindeki onarımı yapılan havuzun özgün malzeme özelliğini kaybettiği onarım öncesinde çekilen fotoğraftan anlaşılmaktadır (Figür 32). Onarımlar sırasında havuzun bozulan sıvaları özgün haline uygun olmayan pembe renkli kireç harcı ile yenilenmiştir (Figür 33).



Figür 32. Birinci set bahçesinde bulunan havuzun onarım öncesi durumu (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 33. Birinci set bahçesinde bulunan havuzun onarım sonrası durumu

Bu havuz içindeki yapay kayalar dikkatlice incelendiğinde, kayaların arasında kalan özgün harcın renginin gri olduğu görülmektedir. Arşivlerde yapılan incelemelerde, İstanbul'da diğer bahçelerde bulunan bu döneme ait kaskad, grotto gibi öğelerin inşasında kullanmak için yurt dışından çimento getirildiği bilgisine ulaşılmaktadır (Toğral 2011: 138; Uğuryol ve Uğuryol 2017: 268; BOA, HH.d, Defter: 31358; BOA, HH.d, Defter: 31085). Yüksek ihtimalle hem söz konusu havuzun hem de bahçe içindeki grottonun yapımında çimento kullanılmıştır. Bu nedenle havuzda yapılan uygulama özgün malzeme kullanımı açısından iyi bir örnek oluşturmamaktadır.

Özgün görünümün değiştiği benzer bir durum beşinci set bahçesinin duvarlarında söz konusudur. Yıldız Albümleri'ne ait fotoğraflarda bu duvarların yüzeylerinin sıvalı olduğu görülmektedir (Figür 34). Geçmiş yıllarda çeşitli onarımlar gören duvarların özgün sıvası bozulmuştur. Son dönem onarımları sırasında tüm sıvalar kaldırılarak duvarlar taş dokusu gözükcek şekilde bırakılmıştır.



Figür 34. Beşinci set bahçesine ait duvarların Yıldız Albümleri'ne ait bir fotoğrafta görünen sıvalı hali (Milli Saraylar Arşivi)



Figür 35. Beşinci set bahçesine ait duvarların onarım sonrası sıvasız hali

SONUÇ

Beykoz Kasrı bahçeleri doğal arazi formundan yararlanılarak manzaraya hâkim set bahçeleri şeklinde düzenlenmiş, böylece istisnai peyzajdan en iyi şekilde faydalanmıştır. Kasrın sahip olduğu set düzeni, inşa edildiği 19. yüzyılın ortaları için özel bir durum arz etmektedir. Çünkü 19. yüzyılda doğal bahçe tasarımının etkisi ile setli bahçe uygulaması gözden düşmüş, hatta bu dönemde birçok eski setli bahçe istinat duvarları sökülerek paysagiste bahçe haline dönüştürülmüştür. Beykoz Kasrı bahçeleri, oldukça yeni olmasına rağmen, tepeyi doğal haliyle bırakmayıp kademelendirdiğinden dolayı eski bir gelenekle ilişkilidir.

1999 yılında Milli Saraylar yönetimince teslim alınan Beykoz Kasrı 2005-2011 yılları arasında kapsamlı bir restorasyon geçirmiştir. Set bahçelerinin restorasyonu bu tarihten sonra da devam etmiştir. Günümüzde müze olarak kullanılan kasır ve bahçelerinin gerekli bakımları Milli Saraylar'ın deneyimli uzmanlarının denetiminde yapılmaktadır. Korumanın devamlılığının sağlanması açısından Milli Saraylar bünyesinde bir müze olarak faaliyet göstermesi önemlidir.

Beykoz Kasrı ve bahçelerini değerlendirmek için elde edilebilen arşiv kayıtları oldukça sınırlı olsa da, bugün bahçelerde bulunmayan bazı bileşenler ile mevcut öğelerin özgün durumları hakkında önemli bilgiler sağlayabilmiştir. Arşivlerden elde edilen fotoğraflarda geçmişte kasrın girişinde üç adet aslan heykelinin bulunduğu görülmektedir. Ayrıca kasrın yer aldığı beşinci set bahçesinin günümüzde sıvası kaldırılmış olan duvarlarının özgün halinin sıvalı olduğu yine bu fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Birinci set bahçesinde bulunan havuzun onarım öncesindeki fotoğrafı ise havuzun onarım görmüş mevcut haliyle özgün görünümünden uzaklaştığını göstermektedir. Havuzda tespit edilen eski harç kalıntılarının görsel olarak incelenmesi, havuza ait onarım öncesi fotoğraftan edinilen izlenim ve yazılı arşiv belgelerinden sağlanan bilgiler ışığında bu havuzun özgün olduğu düşünülen gri renkli harcının büyük ihtimalle çimento içerdiği kanısına varılmıştır. Üçüncü set bahçesi içindeki grottoda ise bakımsızlıkla beraber malzeme bozulmaları artmaktadır. Çağdaşlarından farklı niteliklere sahip benzersiz bir örnek olan bu grottonun acil olarak koruma altına alınması ve özgün biçimi, yapım tekniği, malzeme özelliklerine sadık kalınarak onarılması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

Artan, Tülay. 1993. "Beykoz Kasrı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı - Tarih Vakfı Ortak Yayımları, 2: 199-200.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31085.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hazine-i Hâssa Defterleri (HH.d), Defter: 31358.

Çetintaş, Vildan. 2012. "Türk Heykel Sanatının Gelişim Aşamasında Abdülaziz Dönemi (1861-1876) Etkinlikleri", 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS): Tarih ve Medeniyetler Tarihi*, 10-15 Eylül 2007, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 2: 925-935.

Eldem, Sedat Hakkı. 1976. *Türk Bahçeleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Evyapan, Gönül Aslanoğlu. 1972. *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

Gülersoy, Çelik. 1970. *Boğaziçi Koruları*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Güenalp, Özlem. 2000. "Osmanlı Saray Bahçeleri", *Skylife Magazine*, 200: 74-82.

Seçen, Emine Atalay. 2011. "Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller", *Milli Saraylar Dergisi*, 7: 19-41.

Tarhan, Burçin. 1998. *Dolmabahçe Sarayı'nın ve Aynalıkavak Kasrı'nın Türk Bahçe Sanatındaki Önemi ve Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Toğral, Tahsin. 2011. "Maslak Kasırları Yerleşim Düzeni ve Kullanımı Üzerine İnceleme", *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, 7: 131-151.

Uğuryol, Draşan, Mehmet Uğuryol. 2017. "Yıldız Sarayı Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin Özellikleri ve Korunmuşluk Durumu", *Art-Sanat*, 8: 261-289.

<http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/ataturkkitapligi/index.php>

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>

ARŞİV VE KÜTÜPHANELERDE NADİR ESERLERİ KORUMA SORUNLARI VE TEMEL ÖNERİLER

M. NİLÜFER KIZIK KİRAZ

Uz. Dr. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
niluferkizik@yahoo.com

Öz

Nadir eserler ana malzemeleri olan kağıt dışında; deri, tekstil, yapıştırıcı ve kimi zaman metal ya da ahşap gibi pek çok farklı türde malzeme ihtiva edebilirler. Yapımlarında kullanılan organik malzemeler nem, sıcaklık, çevresel şartlar gibi nedenlerle çok kolay ve hızlı bozulmaya uğrayabilir. Arşiv ve kütüphane çalışanları sorumlulukları dahilinde; yangın, deprem, su baskını gibi afetler, böcek ve kemirgenler gibi zararlılar, yanlış kullanım, hava kirliliği, aydınlatma, dolap ve rafların seçimi, temizlik, okuyucuya eser çıkarma gibi pek çok alanda yeterli donanıma sahip olmalı ve müdahale edebilmelidirler.

Anahtar Kelimeler: nadir eser, kağıt, koruma, arşiv, kütüphane.

PROTECTION PROBLEMS OF RARE BOOKS IN ARCHIVES AND LIBRARIES AND BASIC RECOMMENDATIONS

Abstract

Rare books could be made other than paper; leather, textile, adhesive and sometimes they can contain many different types of materials such as metal or wood. Organic materials used in their construction can be easily and quickly deteriorated due to reasons such as humidity, temperature, environmental conditions. Within the responsibilities, archive and library staff should have adequate equipment and be able to intervene in many areas such as disasters; fire, earthquake, flood, insects and rodents, improper using, air pollution, lighting, selection of cabinets and shelves, cleaning, presenting rare books to the researcher

Key Words: rare books, paper, conservation, archive, library.

Giriş

Ülkemiz arşiv, müze ve kütüphanelerinde (Kültür Bakanlığı'na bağlı kütüphaneler, üniversite kütüphaneleri, özel koleksiyonlar) çok sayıda nadir eser bulunmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğüne bağlı 28 kütüphanede toplam 170.028 cilt yazma eser bulunmaktadır. Kütüphaneler dışında, Milli Kütüphane Başkanlığında 25.000 ve bakanlığa bağlı müzelerde de 30.000 kadar yazma eser mevcuttur. Diğer kurumlar ve şahıslarda bulunan yazma eserlerle beraber Türkiye genelinde 300.000 cildin üzerinde yazma eser bulunduğu tahmin edilmektedir. Bu sayının, ciltlerin birden fazla eseri (risaleyi) ihtiva ettiği düşünülürse 600.000 civarında olabileceği düşünülmektedir. El yazmaları dışındaki nadir eserlerle birlikte sayı milyonu aşmaktadır.

2003 yılında başlatılan çalışmalar sonucunda Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı kütüphanelerdeki ve Milli Kütüphane Başkanlığı'ndaki yazmaların tamamına yakını dijital ortama aktarılmış olup, eserler dijital kopyaları üzerinden okuyucu hizmetine sunulmaktadır.

Nadir Eser Nedir

uygulanacak Nadir eser tanımına sıkça rastlanmasına rağmen, nadir eserlerin kapsamı, bu eserlere özel muamele ve yararlandırma biçimine bir açıklık getirilmesi gerekmektedir. Ülkemizde bu konuyla ilgili yapılan araştırmalarda verilen tanımlarda genel olarak eserin az bulunurluğunun ya da eski yazıyla yazılmış olmasının ayırt edici özellik olduğu vurgulanmıştır. Başka bir tanıma göre nadir eser az bulunan, yerine yenisinin getirilmesi çok güç veya olanaksız olan eserdir Beşik devri basmalar, yazmalar, eski süreli yayınlar gibi (Alpay, 1973, s.60).

Diğer bir tanıma göre ise; bir eserin nadir eserin eser sayılabilmesi için bazı ölçütlere uyması beklenir. Bunlar eserin yayın (ya da istinsah) tarihi ve cilt, sayfa vb. fiziksel özellikleridir. Buna göre:

- Tarihi ve fiziksel özellikleri ne olursa olsun el yazmaları,
- 19. yüzyılın sonuna kadar basılan tüm kitaplar (kitabın özelliklerine göre bu tarih 20. yüzyılın ortalarına kadar getirilebilir),
- 1929'a kadar basılan tüm Osmanlıca kitaplar,
- Yakın tarihli bile olsa baskısı tükenmiş bazı kitaplar,
- Sınırlı sayıda (250 ya da daha az sayıda) basılmış eserler,
- Estetik değeri olan (ekler, resimler, çizimler içeren) kitaplar,
- Kaybolması ya da hasar görmesi kolay olan eserler (minyatür baskılılar, folyo kitaplar, çok pahalı eserler, haritalar),
- Önemli ilk baskılar (Koç Üniversitesi Nadir Eserler Yönergesi, 2012).

Hangi eserlerin nadir eser sayılacağı, diğer bir deyişle nadir eser çeşitlerinin neler olduğu araştırmacılara göre farklılık göstermektedir. El yazmaları, inkunabeller¹ (1500 yılından önce basılmış tüm kitaplar), eski harfli Türkçe basma eserler, Latince basma eserler (1800 yılı öncesi), özel resim ve gravür içeren kitaplar ve imzalı kitaplar tüm dünyada kabul edilen nadir eserlerdir. Ayrıca, özel baskı teknikleriyle basılmış eserler, özel cilt özelliklerine sahip kitaplar, sınırlı sayıda baskılar, baskısı tükenmiş yayınlar ve özel koleksiyonlar da nadir eser sayılmaktadır (Cünüş, 2010, s.10).

Nadir Eserlerin Sorunlarına Yaklaşım

Arşiv, müze ve kütüphanelerde bulunan nadir eserlerin korunması pek çok kişinin sorumluluğudur. Bu kurumlarda çalışan uzmanlar, restoratör/konservatörler, müdürler, idari amirler ve hatta güvenlik ve temizlik personelleri yetkileri kapsamında yeterli bilgi ve donanıma sahip olmak durumundadırlar. Kurum dışındaki üst yetki grubu olan müdürlük ve bakanlıklar ise gerekli finansal desteği sağlayarak uzmanlar tarafından geliştirilen proje ve önerilerin hayata geçirilmesi hususunda gerekli kolaylığı tanımakla yükümlüdürler. Okuma salonundaki personelden temizli görevlisine, kendisine sorumluluk verilmiş herkes nadir esere yakınlık oranı dahilinde gerekli hizmet içi eğitime tabi tutulmuş olmalıdır. Hizmet içi eğitim, ilgili bakanlığın uzmanlarınca hazırlanmış, süresi ihtiyaca göre belirlenmiş, katılımı zorunlu bir program biçiminde uygulanabilir.

Eser Durum Tespitinin Yapılması

Bir kütüphanede bulunan kitapların mevcut durumlarının tespiti, yapılması planlanan konservasyon-restorasyon işlemleri için yol göstericidir. Bu sebeple her kurum nadir eserleri için tespit formları hazırlamalıdır. Tespit formları her kütüphane veya arşiv için ihtiyaca ve kitapların sorunlarına uygun nitelikte hazırlanır. Genellikle öncelikli olarak öğrenilmek istenen, kitapların bozulma durumlarıdır. Bozulma durumlarının tespiti restorasyon ihtiyacını ve genel sorunları bilmemizi sağlamıştır. Güvenli saklama açısından kaydedilen bilgiler hem dijital ortamda depolanmalı hem de yazılı çıktı alınmalıdır.

Böcek, mantar, asitlenme, ciltteki bozulmalar, mürekkep bozulması, sararma, yırtılma, cetvel kırığı ve diğer sorunlar başlığı altında bozulma durum tespit formlarında belirlenmiş olan tanımlama birimlerinin yeterli olmadığı durumlar için bir ek birim oluşturulabilir. Bu alan, cild ile ilgili bazı tanımlamalar (mikleb, sırt, ebrulu kapak vs), bazı kategori dışı hasarlar gibi özel tanımlamalar için kullanılır. Bu notlar eserlerin durumlarını tanımlamada ekstra bilgi sağlamaları nedeniyle önemlidir.

¹ Inkunabeller, genel olarak matbaacılığın ilk ürünleri anlamına gelmek üzere Avrupa'da müteharrik (yer değiştirebilen, hareketli) harflerle baskı sanatının icadından 31 Aralık 1500 tarihine kadar yani XV. Asırda basılmış eserler için kullanılan bir tabirdir. Anglo-Sakson ülkelerde "Incunabula" diye kullanılan kelime Latince "Incunabulum" kelimesinin çoğuludur. Bu tabir matbaacılıkla ilgili olarak ilk defa, Münster Katedrali Papazı, Bernard von Mallincrodt tarafından *De ortu et progressu artis typographicae* (Cologne 1639) adlı eserde kullanılmıştır. Burada müteharrik harflerle, baskı sanatının keşfinden 31 Aralık 1500 tarihine kadar olan devir "prima typographicae incunabula" olarak adlandırılmaktadır (Salgir, 1956, s. 191).

Sıcaklık ve Bağıl Nem Değerlerinin Dengelenmesi

Nadir eser kütüphaneleri ve arşivlerin koruma anlamında sağlıklı çevresel şartlara kavuşturulabilmesi için öncelikle var olan nem ve sıcaklık değerlerinin tespit edilmesi gerekmektedir. Bu amaçla yapılacak periyodik ve sürekliliği olan ölçümler sonucu elde edilecek değerler alınması gereken tedbirleri belirler. Ölçümlerin anlamlı sonuçlar verebilmesi için 1 yıl boyunca kayıt yapılması en sağlıklıdır. Mekanın büyüklüğüne göre farklı yerlere yerleştirilecek dataloggerlar ile sürekli ölçüm almak ve bunları kaydetmek mümkündür.

Sıcaklığın etkileri

- Her 10°C (18°F) sıcaklık artışı ile kâğıt ve kitap kütüphane ve arşiv malzemeleri için kimyasal bozunma tepkimelerinin hızının iki kat arttığı bilinmektedir. Bunun tam tersi durum, her 10°C (18°F) sıcaklık azalması ile bozunma tepkimelerinin hızının yarıya inmesidir.
- Sıcaklığın düşük bağıl nemle birleşmesi, bazı malzemelerin (deri, parşömen, tirşe, kâğıt, yapıştırıcılar, ses ve görüntü kasetlerindeki yapışkan bağlayıcılar, vd.) kurummasına ve kırılmasına neden olur.
- Sıcaklık yüksek bağıl nemle birlikte, küf gelişimini artırıcı yönde etkiler ve biyolojik zararlılar ile böcekler için uygun ortam yaratır.
- Soğuk hava (10°C / 50°F'den daha düşük) yüksek bağıl nemle birleşir ve aynı zamanda hava dolaşımı da iyi yapılmazsa, nemli bir ortam oluşur ve sonuçta küflenme meydana gelir.

Bağıl Nemin Etkileri

Organik malzemeler hidroskopik yani nem çekicidir. Bağıl nem arttıkça malzemenin bünyesindeki nem artar, azaldıkça malzeme nemini kaybeder.

- %55-65 bağıl nemde malzemeler esnekliklerini korudukları için, mekanik tahribat en aza iner.
- %65'in üzerinde BN hem modern hem de geleneksel kütüphane malzemelerindeki yapıştırıcıların yumuşamasına ve yapıştırma özelliklerini kaybetmelerine neden olur.
- BN %70'in üstüne çıkarsa, sıcaklık düşük bile olsa biyolojik saldırı ciddi bir olasılıktır. Hava dolaşımının iyi olmadığı yerlerde BN %60'ın üzerine çıkmamalı, hava dolaşımı iyi bile olsa küf gelişimini önlemek için BN %65'i geçmemelidir.
- BN'in düşük (%40'tan daha düşük) olması, malzemelerdeki kimyasal değişimi en aza indirir fakat onların büzülmesine, sertleşmesine, çatlamasına ve kırılmasına neden olur.

Böcek ve Pestlerin (Fare, sıçan gibi kemiriciler) Engellenmesi

Tüm böcekler yaşam döngüleri boyunca yetişkin olana dek süren bir metamorfoz geçirirler. Yumurta, larva, pupa ve ardından ergin böcek evrelerini geçiren zararlılar, bazı türler dışında genellikle en büyük hasarı larva döneminde verir (Bkz. Fig.1-2). Kemirgenler ise

verdikleri zararın boyutları dolayısıyla daha büyük bir tehlikedir. Bu zararlıların mekanlara girişini ve yayılmalarını önlemek için şu önlemler alınmalıdır:

- Binada böcekler ve pestlerin var olup olmadığının düzenli olarak izlenmelidir. Haşerelerle baş etmenin en etkin yolu rutin olarak izleme yapmaktır. Böcek tuzakları kullanılarak yapılan rutin izlemeler, böceklerin giriş yerleri, sayıları, yaşam alanları ve yaşam koşulları hakkında bilgi sağlar. Elde edilen bu bilgiler sorunlu alanların saptanması ve gerekli müdahale yöntemlerinin belirlenmesi için kullanılır.

- Kuruma yeni gelen tüm eserler depoya girmeden önce kontrol edilmelidir. Açık renkli bir zemin üzerinde; tüm sayfaları, ciltli ise sırtı, çerçeveli ise arkası, içi ve diğer eklentileri dikkatle incelenmelidir. Bu işlem devam ederken arşiv kutusu içinde saklanan eserin diğerleriyle temasından kaçınılmalıdır.

- Yapışkan tuzak kullanılması: Tuzaklar, böcekleri görmeden önce yakalama avantajı sağlarlar ve çeşitli türde böcekler bu yolla yakalanabilir. Gözlem yapmanın zor olduğu raf ve dolapların arka kısımları gibi yerlere koyulabilirler. Yakalanan böceklerin tür tanımlamaları yapılabilir ve miktarları sayılabilir.

- Olası cezbedici kaynaklarının ortadan kaldırılması: İdeal olarak binada yiyecek ve içecek tüketilmemeli, bina içerisinde çiçek ve bitki yetiştirilmesine izin verilmemelidir. Çöpler emniyetli ve düzenli bir şekilde atılmalı, tavan araları ve bodrum katlar düzenli olarak kontrol edilerek temizlenmelidir.

- Böceklerle ve pestlerin üremesi için uygun olmayan bir çevre oluşturulmalıdır: Hava dolaşımı iyi olan, temiz, serin ve kuru bir ortam

- Böceklerin ve pestlerin binaya girmeleri önlenmelidir: Pencere ve kapılar mutlaka sıkıca kapatılmış olmalı ve mümkünse tel koyularak önlem alınmalıdır. Bina dışındaki boruların ağzı böcek girişini engelleyecek biçimde yalıtılmış olmalı, duvarlardaki çatlak ve delikler saptanarak kapatılmalıdır.

- Bina dışı aydınlatma uygun olmalıdır: Örneğin böcekleri daha az cezbeden sodyum buharlı lambalar kullanılmalıdır.

- Sağlıklı bir depo alanında sıcaklık 20°C yi, bağıl nem ise %50'yi aşmamalıdır.

Hava Kirliliği ve Tozun Önlenmesi

Hava kirliliği, büyük şehirlerde ve endüstri alanlarında bulunan arşiv ve kütüphaneler için önemli bir tehdit unsurudur. Gaz kirliliğinin büyük çoğunluğu yakıtların yanmasından kaynaklanır. Kükürt dioksit, hidrojen sülfür ve azot dioksit gibi kirleticiler havadaki nem ile birleşerek kütüphane malzemesine zarar veren asitleri oluştururlar.

Ozon ise tüm organik malzemeleri ciddi olarak tahrip eden güçlü bir oksitleyicidir. Otomobillerin egzozlarından çıkan azot dioksitin güneş ışığı ile birleşmesiyle oluşan bir üründür; ayrıca bazı klimalarda kullanılan elektrostatik filtreleme sistemlerinde ve elektrostatik fotokopi makinelerinde de üretilebilir. İçilen sigaralardan, pişirme işlemlerinden ve kararsız malzemelerden (selüloz nitrat film, boyalar, yangın geciktirici kaplamalar ve yapıştırıcılar) de zararlı gaz kirleticiler üretilebilir.

Ahşap, özellikle meşe, huş ağacı ve kayın asetik asit ve çeşitli gazlar yayarlar. Kükürtle sertleştirilmiş lastikler ise havaya özellikle fotoğrafları tahrip eden uçucu sülfidler salarlar.

Depolama, taşıma ve objelerin sergilenmesinde kullanılan tüm cihazların, materyallerin ve bitirme işlemlerinin (cila, apre, son kat boya vb.), kütüphane malzemesine zarar veren gazlar yaymadıklarından emin olmak için genel kabul görmüş yöntemlerle testleri yapılmalıdır.

Kurum, is, kir ve toz gibi parçacık kirleticiler malzemeleri aşındırır, kirletir ve onların biçimini bozar. Havadaki gaz kirleticileri soğuran ve kütüphane malzemesinin üzerine çökelen toz ve kir, zararlı kimyasal tepkimeler için uygun bir ortam oluşturur. Parçacık kirleticiler küf gelişimine de yardım eder. Genellikle toz; insan derisinin, mineral veya bitkilerin çok küçük parçaları, tekstil lifleri, endüstriyel duman, parmaklardan bulaşan deri yağı ve diğer organik ve inorganik maddelerin bir karışımıdır. İçerisinde çoğu kez sodyum klorür (deniz püskürtülerinin içerisinde veya deri parçacıklarının üzerinde taşınmış) ve silis kristalleri gibi tuzlar vardır. Bu kimyasal karışım, toz içerisindeki organik maddeler üzerinde yaşayan sayısız mantar ve küf sporlarını ve mikroorganizmaları içerir. Toz aynı zamanda nem çekicidir ve bu eğilim hem küf gelişimini körükler hem de tuzların aşındırma etkisini, hidrolizlerini ve asit salınımlarını artırır (Adcock, 2011, s.31).

Hava kirliliği ve tozun etkilerinden korunmanın en iyi yolu depoların cam ve kapılarını izole etmek ve mekana bir havalandırma sistemi kurmaktır. Ancak filtre, iklimlendirme ve havalandırma sistemlerini kurmak oldukça pahalıdır. Finansal kaynak sıkıntısı çeken kurumlar için aşağıdaki önlemler dikkate alınmalıdır:

- Objelerin açık olarak teşhirinden kaçınılmalı,
- Kaliteli, toz geçirmeyen vitrin ve dolaplar kullanılmalı,
- Depolardaki eserle asitsiz, yumuşak kağıtlara sarılmalı ya da asitsiz arşiv kutularında saklanmalı,
- Okuyucu ve araştırmacıya açık alanların da temizliğine dikkat edilmeli,
- Depo ve sergi alanlarının temizliği toz alma biçiminde değil hepa filtreli vakum ile yapılmalıdır.

Aydınlatma Sorunları

Tüm müze nesnelere içerisinde, ışığın etkilerine karşı en duyarlı olanlardan biri de el yazmaları ve tüm nadir eserlerdir. El yazmaları, kostümler, tekstiller, suluboya resim, duvar halısı, mobilya, baskı ve karakalem resimler, posta pulları, ephemera malzemeler, minyatür, duvar kağıdı, deriler ve doğal tarih buluntuları ile etnografik parçalar için ICOM (International Council of Museum) tarafından önerilen maksimum aydınlık düzeyi, 50 lux ve olanaklıysa altındaki değerlerdir. Bu malzemeler “çok duyarlı nesnelere” grubundadırlar. Yaz aylarında öğle saatlerinde güneş ışığı 100.000 lux'e ulaşır, güneşsiz gün ışığı ise 1000-5000 lux arasında değişebilir. Oysa 50 lux görme için yeterli bir aydınlık seviyesidir, renk ayırımı için 10-30 lux alt değer olarak kabul edilir (Sirel, 1981, s.7).

Depo alanlarında sadece içeride çalışılacaksa ışık yanmalıdır ve kullanılan aydınlatma aracının niteliğinin müzecilik standartlarına uygun olması gerekmektedir. Aydınlık düzeyinin ölçülerek gerekiyorsa sınırlandırılması önerilir (Bkz. Fig.3).

Yanlış Müdahaleler

Kütüphane personeli ve yardımcı elemanlar tarafından gerçekleştirilen bazı uygulamalar veya eksik/yanlış müdahaleler, iyi niyetli koruma yaklaşımları olmalarına rağmen eserlere zarar vermektedir. Yapışkan bant, sıkça karşılaşılan bir yanlış sağlamaştırma malzemesidir (Bkz. Fig.4-5). Yapışkan bantların sentetik yapıştırıcısı, zamanla eser üzerinde neredeyse geri dönüşümsüz hasara yol açacaktır. Restorasyon uygulaması sırasında bu yapışkanın uzaklaştırılması mümkün olmakla beraber oldukça güçtür. Numaralandırma ve sağlamaştırma işlemleri, kütüphane barkodlaması için özel olarak üretilen bantlar ve restorasyonda kullanılan özel yapıştırıcılar kullanılarak yapılmalıdır. Zamanla hasar verici etkisi artan bu bantların eser üzerinden acilen uzaklaştırılması gerekmektedir.

Eserlerin depolara yerleştirilmeleri sırasında yapılan hatalar özellikle ciltlerin zarar görmesine sebep olabilmektedir. Kitapların raflara çok sıkışık dizilmesi hassas ciltlere sahip nadir eserlerin raftan alınması ve tekrar yerine konulması sırasında yıpranmasına neden olur. Ağır kitaplar yatay biçimde üst üste yerleştirildiğinde alttaki kitaplar ağırlık nedeniyle zarar görür. Özellikle cildi yıpranmış veya yok olmuş eserlerin asitsiz kutular içerisinde raflara yerleştirilmesi gerekmektedir. Harita, ferman, berat gibi belgelerin yatay biçimde, asitsiz dosya içerisinde harita dolabında depolanması uygundur.

Depo veya laboratuvar alanlarında eserlerin taşınması sırasında tekerlekli taşıma masaları kullanılmalı, mekan içinde bu masaların rahatça dolaşabileceği, iki kişinin çalışabileceği alan bırakılmış olmalıdır. Depoda sivri köşeleri olan masa, sandalye gibi eşyalar olmamalı, çalışanlar yüzük, bilezik gibi takılarak esere zarar verebilecek takılar kullanmamalıdır.

Doğru Temizlik Uygulamaları

Arşiv ve kütüphanelerde depo ve okuma salonunda temizlik ıslak yapılmamalıdır. Islak temizlik ortamdaki nem değeri yükselten bir faktördür. Özellikle depolarda temizlik HEPA filtreli ayarlanabilir vakumla yapılmalıdır (Bkz. Fig.6). Nadir esere sahip kurumlarda temizlik, diğer kurumlardan farklı olarak eğitilmiş bir personel grubu tarafından yapılmalıdır. Hizmet içi eğitim, bu alanda özellikle gereklidir. Depo alanlarının yılda en az 1 kez genel temizliğinin yapılması, rafların boşaltılarak kitapların tek tek toz, kir ve varsa böcek kalıntılarının arındırılmaları gerekmektedir (Bkz. Fig.7). Bu işlem depo alanında değil hemen yakınındaki başka bir alanda yapılmalı, temizlik sırasında havaya karışan toz ve mantar sporlarının diğer kitaplara yerleşmesi önlenmelidir. Temizlik işleminin bahar aylarında yapılması, bu aylarda üreme faaliyeti gösteren böceklerin tespiti ve tespit edilen kitapların ayrılarak karantinaya alınması bakımından da önemlidir.

Güvenlik Önlemleri

Birçok arşiv ve kütüphane güvenlik açığının farkında olmayabilir. Koleksiyonları tehdit eden sadece hırsızlık ve vandalizm değil, afetler (örneğin, yangın, deprem ya da sel), dikkatsiz kullanım veya kötü çevre koşullarından dolayı oluşan hasarlardır. Koleksiyonları

korumak için mümkün olan en iyi güvenlik koşullarını sağlamak üzere bu tehditlerin tümüne yönelik koordineli politikalar oluşturmak gerekir. Kütüphane, müze veya arşiv koleksiyonu hırsızlık sonucu oluşabilecek kayba karşı korunacak ise, yönetim tarafından ciddi bir yatırım gerektiği bilinmelidir. Güvenlik planlamasının kurum tarafından en üst düzeyde desteklenmesi gerekir. Güvenliğin sağlanması ile ilgili faaliyetler farklı departmanlar veya alanlar arasında koordineli biçimde düzenlendiğinde, koleksiyon güvenlik planı çok daha etkili işleyecektir.

Yangın, Deprem ve Su Baskınına Karşı Tedbirler

Doğal afetler, ani baskınlar şeklinde gerçekleştiğinden genellikle savunmasız yakalanılır. Ancak bünyesinde nadir eser barındıran arşiv ve kütüphane gibi kurumlar için zararı en aza indirecek tedbirlerin önceden alınması şarttır. Tüm eksiklerin belirlenip önlemlerin alınması, yok olmayla bile sonuçlanabilecek hasarların en aza indirilmesi ya da tamamen önlenmesi bakımından son derece önemlidir.

Yangın

Yangın, kütüphane malzemesinin yok olmasına neden olabilecek en ciddi tehlikelerden biridir. Kirlilik, olumsuz iklim koşulları, böcekler, hırsızlık, vandalizm ve hatta su baskını gibi tehditler bile eserlerin tamamen yok olmasına neden olmazlar. Ancak kontrolsüz ateş birkaç dakika içinde bir deponun, birkaç saat içinde ise bir binanın mevcut belgelerini tamamen ve geri dönüşümsüz tahrip edebilir.

Yangını başlamadan algılamak ve tanımlamak, alarmin harekete geçmesi ve müdahalenin gerçekleşmesi için bir sistemin oluşturulması gerekmektedir. Bunun için ihtiyaca yönelik çeşitli sistemlerden en uygun olanı tercih edilir.

Günümüzde NOVEC-1230, FM-200, inergen, argon vb. halon alternatiflerinin kullanımı, özellikle elektronik aletler gibi hassas cihazların bulunduğu ortamlarda tercih edilmektedir.

Bazılarının soğutma etkisi de vardır (Ataman, 2008).

Kütüphane malzemesi için en uygun olan yangın söndürücüler gazlı sistemlerdir. Gazlı söndürme sistemlerinin tümü pahalıya mal olmaktadır. Mekanı hava geçirimsiz hale getirmek ve gaz sistemini kurmak zahmetli ve maliyetli bir işlemdir. Ancak koleksiyonların değeri göz önüne alındığında bu sistemlerin kurulumu için gereken finansın çok da yüksek olmadığı anlaşılmaktadır.

Su Baskını

Suyun zararlarından korunmak kağıt malzemeler için temel bir sorundur. Sızıntı yapan bir boru gibi küçük bir su kazası bile koleksiyon için büyük tesiri olan ve geri dönüşümü zor bir etkiye sebep olabilir. Bu soruna karşı alınabilecek önlemler şöyle sıralanabilir:

- Çatı kaplamaları düzenli olarak kontrol edilmeli, gerekiyorsa tamiri ve yenilenmesi sağlanmalıdır.
- Tüm bina dışı su olukları ve kanallar sık sık temizlenmelidir.

- Su boruları, buhar boruları, tuvalet ve lavabo, havalandırma teçhizatı gibi su sızıntısı yapabilecek tesisatın depo olarak kullanılan mekanlar içerisinde bulunmamasına dikkat edilmelidir.
- Eserlerin içerisinde bulunduğu raf ve dolaplar yerden en az 10 cm. yukarıda olmalı, tavana ve duvara değecek biçimde konumlandırılmamalıdır.
- Binaların bodrum katları ile en üst katları gibi su sızıntısı tehlikesi yaşanabilecek alanlarının depo olarak kullanımından kaçınılmalıdır.
- Depolarda su ve nem algılayıcı alarm sistemleri kurulmalıdır.

Deprem

Türkiye deprem riskinin çok yüksek olduğu bir ülkedir ve diğer tüm yapılar gibi arşiv, müze ve kütüphaneler de tehdit altındadır. 17 Ağustos 1999 depreminde pek çok anıtsal yapı, müze ve kütüphane zarar görmüş, hazırlıksız yakalanan bu felaketin ardından ciddi tedbirler alınması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

- Öncelikle binaların depreme karşı dayanıklılığı ölçülerek gerekli güçlendirme çalışmalarının yapılması gerekir.
- Müzede çalışan tüm personelin katılımını gerektiren bir afet kontrol planı oluşturularak tehlike anında herkesin görevini bilmesi sağlanmalı, rutin olarak tatbikat yapılmalıdır.
- Sergideki ünik ve tahrip olma olasılığı yüksek eserler için özel koruma önlemleri alınmalı, uygun malzemelerle destekleme, yastıklama, sabitleme yapılmalıdır.
- Depolardaki rafların kenarları yükseltilmiş olmalı, eserlerin raflardan düşmeyecek biçimde yerleştirildiğinden emin olunmalıdır.
- Dolap ve raflar, birbirlerine, yere ve duvara sabitlenmiş olmalıdır.
- Deprem sonrası tahrip söz konusu ise; Amerikan Kütüphaneler Birliği, Amerikan Müzeler Birliği, Amerikan Bölgesel ve Yerel Tarih Birliği, UNESCO, ICCROM, ICOM gibi uluslararası kuruluşlardan ve deprem konusunda deneyimli Japon Müzelerinden bilgi yardımı alınabilir.

Arşiv ve Kütüphane Mobilyalarının Seçimi

Kütüphane ve arşivlerde kullanılacak depolama mobilyalarının seçimi dikkatli bir araştırmayı gerektirmektedir. Uygunsuz malzemeden yapılmış raf ve dolaplar genellikle koleksiyonların bozulmasına katkıda bulunmaktadır.

Fırınlanmış Emaye

Müze, kütüphane ve arşiv depolarında yakın zamana kadar sadece fırınlanmış emaye mobilya tavsiye edilmiştir. Fırınlanmış emaye kaplamalı çelik mobilyaların kimyasal olarak stabil olduğu düşünülmektedir. Bu malzeme; rekabetçi fiyatı, güçlü ve dayanıklı olması bakımından çekici bir seçim olmuştur. Ancak uygun biçimde fırınlanmış olduğundan (yeterince uzun süre ve yeterince yüksek sıcaklıklarda) ve emaye kaplamanın formaldehit gibi koleksiyonlar için zararlı uçucular içermediğinden emin olunmalıdır. Böyle bir endişe koleksiyonların kötü hava sirkülasyonu olan veya kapalı bir alanda bulunan raflarda ya da

harita dolapları, çekmeceler, kutular gibi kapalı yerlerde saklandığı durumlarda ciddiye alınmalıdır.

Zararlı gazların çıkışı ile ilgili bu endişe, emaye uygun fırınlanmış ise ortadan kalkmaktadır. Bunun için malzemenin test edilmiş olması gerekmektedir. Malzemenin ASTM (American Society of Testing Materials) E-595 ile uyumlu olması koşulu aranmalıdır. Bu test gelişmiş analitik ekipmanların kullanımını gerektirmektedir. Malzeme, daha az kesin bir sonuç veren organik çözücü metil etil keton ile de test edilebilir. Metil etil keton ovma testi olarak bilinen bu basit testin sonucunda kaplamanın düzgün pişmiş olmayabileceği söylenirse, gaz çıkışı olup olmadığını kesin olarak belirlemek için bir profesyonel test servisi tarafından da test edilmelidir.

Toz Kaplamalar

Çelik depolama mobilyalarının çeşitli toz boylarla kaplanması, fırınlanmış emayelerde görülebilen gaz çıkışını önlemek içindir. Toz kaplamalar, ince öğütülmüş sentetik polimer malzemenin çelik üzerine kaplanması ile oluşturulur. Bugüne kadar yapılan testler, toz kaplamaların kimyasal olarak kararlı ve çok değerli malzemelerin depolanması için güvenli olduğunu göstermektedir.

Anotlanmış Alüminyum

Anotlanmış alüminyum depolama mobilyaları için başka bir seçenektir. Bu kaplamasız metal son derece güçlü ve hafiftir. Bu metalin non-reaktif olduğu ve uçucu gaz çıkışı sorunu bulunmadığı rapor edilmiştir. Birçok konservatör tarafından anotlanmış alüminyum, özellikle çok hassas malzemeler için en iyi seçim olarak düşünülmektedir ama henüz en pahalısıdır.

Krom Kaplama Çelik Raf

Krom kaplı çelik telden yapılan ağırlık kaldırabilen raflar kutulu malzemeler için uygun bir depolama seçimidir. Bu dayanıklı raflar aynı zamanda iyi bir hava sirkülasyonu sağlar. Ancak tel biçimindeki raflar, yüzeylerine değen malzemelerin üzerinde kalıcı izler bırakabilir, bu sebeple malzemeler kutulanarak veya sarılarak raflara dizilmiş olmalıdır (Ogden, 2008).

Ahşap ve Ahşap Boyaları

Ahşap depolama mobilyaları özellikle de raflar, estetik, ekonomik ve kurulum kolaylığı gibi nedenlerden dolayı popüler olmuştur. Bununla birlikte ahşaplar, kompozit ahşaplar, bazı kaplamalar ve yapıştırıcılar; asitler ve zararlı maddeler yayarlar. Emisyonun en yüksek seviyeleri başlangıçta olmasına rağmen, pek çok durumda ahşap ömrü boyunca uçucu gazları yaymaya devam eder. Koleksiyonlardaki olası hasarı önlemek için, ahşap veya ahşap ürünlerinin depolama mobilyalarında kullanımından kaçınılmalıdır. Ancak ahşap kullanımı kaçınılmazsa, önlemlerin alınması gerekmektedir. Bazı ağaçlar ve kompozit ahşaplar diğerlerinden daha zararlıdır. Örneğin geçmişte kütüphane ve arşiv malzemelerinin depolanmasında yaygın biçimde kullanılmış olan meşe, en çok uçucu asit yayan ahşap olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, "formaldehit içermez" adı altında tanımlanan birçok

kompozit ahşap zararlı asitler veya diğer aldehitler içerebilir. Kullanım öncesi tüm ahşap ve kompozit ahşaplar koleksiyonun güvenliği için test edilmelidir

Kullanılmakta olan ahşap depolama mobilyaları için de alınabilecek önlemler vardır. Kullanılan tüm ahşapların sızdırmazlığı sağlanmalıdır. Hiçbir kaplama veya dolgu, asitler ve zararlı uçucu emisyonları uzun süreler için tamamen bloke edemez bu ancak kısa süreli maruz kalma durumlarında yararlı olabilir. Ancak bazı izole ediciler zararlı maddeleri engellemede diğerlerinden daha iyidir.

Şu anda en çok tercih edilen malzeme “su bazlı poliüretan”dır. Poliüretanın birçok türü kullanılabilir. Petrol-modifiye poliüretanlar en yaygın olanlarıdır. Bununla birlikte, modifiye edilmiş yağ poliüretanlar, yağ bazlı boyalar ve yağ ya da alkid reçineleri içeren diğer ürünlerden kaçınılmalıdır. Sadece su bazlı poliüretanlar tavsiye edilir. Ne yazık ki su bazlı poliüretanlar piyasada kolaylıkla bulunamamakta ve formülleri genellikle belirtilmeksizin değiştirilebilmektedir. Bu nedenle seçilen poliüretanın uygunluğunu garantilemek için kullanmadan önce test etmek gerekir. Bu poliüretanlar, tamamen uçucu gazların kaçmasının önlemek amaçlı yapılmadıklarından, düşük emisyonlu ağaç ürünlerini seçmek kritik önem taşımaktadır.

Boyalar, aynı zamanda odunun doğal görünümünün muhafaza edilmesinde ya da odunu mühürlemek için kullanılabilir. Yağ bazlı boyalar, kuruyan yağlardaki asitlerin zararlı etkileri nedeniyle kullanılmamalıdır. İki bileşenli epoksi boyalar mükemmel bir bariyer oluştururlar ancak kullanımları zordur. Lateks veya akrilik esaslı boyalar ise daha az etkili bir bariyer oluştururlar fakat uygulaması kolaydır. Tüm kaplamalar kullanılmadan önce test edilmelidir. Bir karar vermeden önce güncel bilgiler için bir koruma uzmanına başvurulmalıdır. Sızdırmazlıkta kullanılan çeşitli bileşenlerinin oluşturduğu toksisiteyi uzaklaştırmak için malzeme kaplandıktan sonra 3-4 hafta havalandırılmalıdır. Bütün bu işlemler dikkatli ve uygun güvenlik önlemleri alınarak gerçekleştirilmelidir.

Okuyucuya Eser Çıkarma Sırasında Dikkat Edilmesi Gerekenler

- Araştırmacının depolara girmesi ve depo alanında çalışması kesinlikle kabul edilemez. Depodan eserin çıkarılıp araştırmacıya verilmesi ilgili personel tarafından gerçekleştirilir.
- Araştırmacı öncelikle deftere kayıt edilmeli ve kimlik kartını, üzerinde çalışacağı belgeyi kendisine getirecek personele teslim etmelidir.
- Araştırmacılar okuma odasına alınırken; palto, çanta ve tüm kişisel eşyalarını dışarıda bırakmaları, yanlarına sadece kağıt ve kalem almaları söylenmelidir.
- Araştırmacı, özel olarak ayrılmış okuma alanında eseri inceleyebilir.
- Eserlerin araştırmacılar tarafından kullanımı sırasında, rahatsızlık vermemek koşuluyla dikkatli bir kontrol ve sıkı bir gözetim gereklidir. Araştırmacılar asla yalnız bırakılmamalı mümkünse 2 gözetmen olmalıdır.
- Eğer araştırmacı birden fazla belge üzerinde çalışmak istediye, belgeler görevli personel tarafından kullanım öncesi ve sonrası dikkatlice sayılmalı, araştırmacıya sunulacak belge sayısına da kısıtlama getirilmelidir.

- Bir vandalizm ya da hırsızlık olayına karşı, görevli personel belgeleri kullanım öncesi ve sonrası dikkatlice tarayarak kontrol etmelidir.
- Kimlik kartı araştırmacıya ancak, kullandığı belgeyi personele geri verdiğinde ve personel tarafından yapılan kontrol sonrası belgeye bir zarar verilmediği anlaşıldığında geri verilir.
- Hangi belgenin ne kadar kullanıldığını belirlemek üzere, talep kayıtları saklanmalıdır.
- Koleksiyondan bir eserin çalındığı anlaşıldığında, polisle, sigorta şirketiyle veya başka bir teşkilatla iletişime geçilmelidir.
- Bir hırsızlık olayında çalınan eserin kurumunuza ait olduğunu ispatlamak gerektiğinden, eserin yazılı bir tanımlamasının yanısıra fotoğrafları ve kaliteli fotokopileri gibi tanımlama detayları da dosyalanmalıdır. Ancak eserin işaretlenmesi müze uzmanlarının kararına bağlıdır.

Yukarıda sıralanan önerileri sadece birkaç personeli olan yetersiz kütüphanelerde gerçekleştirmek oldukça zordur. Sınırlı personeli olan kurumlarda araştırmacıları denetlemek ve güvenliği sağlamak güçtür ancak kullanımları mutlaka kayıt altına almak gereklidir. Okuyucu kimlikleri çalışmalarını bitinceye kadar kilitli bir çekmeceye tutulmalı ve okuyucunun denetlenebilir bir masada çalışmasına izin verilmelidir. Ancak bu masa asla koleksiyonun saklandığı odanın içinde olmamalı personelin gözlemleyebileceği bir alan tercih edilmelidir.

Gözlem yapan personelin de bilmesi gereken bazı kurallar vardır. Bu sebeple personelin gözlem teknikleri konusunda eğitilmesi gerekmektedir. Gözetmen okuyucuyu izlerken sürekli oturmamalı, düzenli olarak okuma odası içerisinde ayağa kalkarak dolaşmalıdır. Odadaki sandalyeler gözetmenin görüş alanını kapatmamalıdır. Masanın etrafında sıralanmış sandalyeler gözlemi zorlaştırır.

Ne yazık ki kimi zaman kurumdaki personelin de hırsızlık yapabildiği bilinmektedir. Bunu önlemenin en iyi yolu bazı alanlara erişimin sınırlandırılmasıdır. Giriş-çıkışların kısıtlandırılması, anahtar kontrolü, bina dışına çıkışlarda imza defteri tutmak gibi basit önlemler faydalı olacaktır.

Kitap Desteklerinin Kullanımı

Kitaplar, çeşitli şekillerde açılan, açıldığında farklı yöntemlerle desteklenmesi gereken karmaşık ve çeşitli materyallerin birleşmesiyle oluşan objelerdir. Çok az kitabı hiçbir zarar vermeden 180° açmak mümkün olur. Hiçbir kitabın 120°'den daha fazla, sıkı ciltlenmişlerin ise 90°'den daha fazla açılmaması önemle önerilir.

Narin ve nadir malzemeler için üretilen köpük kitap destekleri, hem sırtı kapalı hem de sırtı açık ciltler için en uygun desteği sağlar. Bu desteklerle, kitabı 120° den daha fazla açmadan 20° lik rahat bir okuma açısıyla yerleştirmek olanaklıdır. Okuyucu kitabı okudukça iki taraftaki sayfa blokları, kitabın zarara uğrayabilecek bağlantı yerlerine en uygun desteği verecek şekilde ayarlanabilmektedir. Kalın kitaplarda, kitabı farklı yerlerinden açtıkça değişen biçime uygun hale getirmek için okuyucunun düz yastıklardan bir veya daha

fazlasını eklemesi veya çıkartması gerekmektedir. Kurumların bu kitap desteklerini satın alamadığı durumlarda kendilerinin üretmesi de mümkündür.

Sonuç

Arşiv ve kütüphanelerdeki nadir eserler, ülkemizin hem tarihi ve sanatsal hem de belge değerleri bakımından önemli hazineleridir. Bu eserleri korumakla görevli kurumların profesyonellerden yardım alarak gerekli tedbirleri alması gerekmektedir. Güvenlik, yangın, iklimlendirme gibi konularda alınacak tedbirler genellikle yüksek maliyetlidir ancak eserlerin değeri göz önüne alındığında mali kaynakların bu alanlara yönlendirilmesinin gerekliliği anlaşılmaktadır. Basit tedbirlerden başlayarak finansal kaynakların yeterli olduğu ölçüde önlemleri arttırmak kurumların görevidir ve eserlerin sağlıklı biçimde varlıklarını sürdürebilmeleri için gereklidir.



Fig.1. Böcek hasarı ve kalıntılar



Fig.2. Ergin böcekler ve larvaları



Fig.3. Aydınlık seviyesinin ölçümü



Fig.4. Yanlış müdahaleler (Koli bandıyla sağlamlaştırma)



Fig.5. Yanlış müdahaleler



Fig.6. Dolap ve rafların kuru temizliği



Fig.7. Hepa filtreli vakum (aspiratör muntz) ile temizlik

KAYNAKLAR

- Adcock, Edward P. 2011. *Kütüphane Malzemesinin Bakım ve Kullanımında IFLA İlkeleri*, International Federation of Library Associations and Institutions Core Programme on Preservation and Conservation and Council on Library and Information Resources, İstanbul.
- Alpay, M. 1973. *Kütüphanecilik Terimleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Asım, N.2012. *Kitap*, Büyüyen Ay Yayınları. Haz. Ali Yıldız, İstanbul.
- Ataman, Bekir K. 2008. "Arşiv ve Kütüphanelerde Yangınla Mücadele", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Araştırmaları Dergisi, 1: 1-20.
- Cünüş, S.A. 2010. *Türkiye'deki Üniversite Kütüphanelerinde Nadir Eserler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Kızık,M.N. 2005. *Yazma Eserlerin Müze ve Kütüphanelerde Korunma Yöntemleri*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Koç Üniversitesi Nadir Eserler Yönergesi, 2012.
- Miles, Catherine E. 1986."Wood Coatings for Display and Storage Cases", *Studies in Conservation*31 (3): 114-124.
- Salgır, A. "Matbaacılığın İlk Ürünleri: İnkunabeller", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, 1956, V(3): 191-200.
- Sirel, H. 1981. "Müze Aydınlatmasında Zararlı Işınım ve Nesnelerin Bunlardan Korunması", YTÜ Mimarlık Fakültesi, Yapı Fiziği Kürsüsü Yayınları 3: 7.
- Tekin, Ş. 2015. "Eski Türklerde Yazı, Kağıt , Kitap ve Kağıt Damgaları", Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tez, Zeki. 2008. *Kağıdın ve Matbaanın Kültürel Tarihi*, Doruk Yayımcılık. İstanbul.
- Ogden, S. 2008. "Storage Furniture: A Brief Review of Current Options", *Preservation of Library and Archival Materials, Northeast Document Conservation Center*, ed. Mass Andover, Section 2-Leaflets 9.

BİR YAŞAM SORUNSALI OLARAK AYAKKABILAR

ÖZLEM DERİN

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
ozlemderin22@gmail.com

Özet

Sanat yaşamı bir yandan kutsarken bir yandan da açıkça sergiler. Bu metni ortaya koyarken edindiğimiz amaç, Van Gogh'un ayakkabı çizimleri üzerinden Meyer Schapiro ve Heidegger tarafından ortaya koyulan yorumları değerlendirmektir. İki düşünürde olduğu gibi, burada da sorun ayakkabıları kimin giydiğidir: bir köylü mü, yoksa şehirli mi? Bu bağlamda edineceğimiz izlenimler eserlerin hayatın içinde oldukları, ancak her yaşamsal arka planın onlara farklı bir nitelik kattığının sergilenmesidir. Tam da bu nedenle, mevcut eserlerin yanı sıra Van Gogh'un diğer eserlerinde ortaya koyduğu tarz da incelenerek nihayet ayakkabılara dair özellikle Bataille üzerinden yeni bir yorumlama ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Van Gogh, ayakkabılar, şehirli, köylü.

SHOES AS A LIFE PROBLEM

Abstract

Art displays life explicitly while blessing it. The aim of this study is to evaluate the interpretations of Meyer Schapiro and Heidegger through Van Gogh's drawing of shoes. Just like the two philosophers put it, the main question here is about who wears these shoes, a peasant or a townsman? In this context, one could get the impression that works represent daily life but the background about the life they depict gives them another quality. For this very reason, this paper aims to bring about a new interpretation – through Bataille- of shoes in Van Gogh's works together with an investigation into his style in other works.

Key Words: Van Gogh, Shoes, townsman, peasant.

*Güneş güçlü, ancak biçilmiş çimlerin renkleri,
kış ile yıkandı, ışıkla değil.
Tim Dlugos¹*

Güneş aydınlığı getirdiği kadar yakıcılığının da tasviriyle umarsız bir tavır içinde yükselir. Bu yükseliş hem yitirilenlerin habercisi, hem de gelecek olanların uzantısıdır. Aynı cennetten kovulan Adem ve Havva'nın tepesinde doğan ilk güneş gibi...

Cennet... Bitip tükenmez bir ışık huzmesinin şafağından uzanıp ellerimizi tutan bir Tanrı'nın bahşettiği en mükemmel şey. Gerçekten de böyle mi? Gerçekten de merhamet dolu (!) bir Tanrı'nın bahşettiklerine ettiğimiz muazzam ihanetin prangalarıyla yakıcı güneşin altına mı atıldık? Yasaklı olanın şeyin, bağrında bulunduğu bir cennet ve yasaklanmış olanın farkındalığına erişmekten men edilmiş bedenler...

Tanrı Adem ve Havva'yı ölümlle sınar.

"Tanrı... şöyle buyurdu: "Bahçedeki her ağaçtan özgürce yiyebilirsin, ama iyiliği ve kötülüğü bilme ağacına dokunma! Çünkü ondan yediğin gün kuşkusuz öleceksin." (Tevrat 2:8-17).yılan, tam tersini söyledi kadına, onu kandırmaya çalıştı : "İnanmayın, ölmeyeceksiniz! Ondan yiyince gözleriniz açılacak; Tanrı gibi, iyiliği ve kötülüğü bileceksiniz. O da biliyor bunu. Sezmişti zaten. Dayanamadı. Koparıp yedi meyveyi. Kocasına verdi. O da yedi. O zaman ikisinin de gözü açıldı..."(Tevrat 3:1-7)

Burada görülüyor ki Tanrı'nın kendisi ağacı Aden bahçesine yerleştirmektedir. Ayrıca anlaşılana göre, iyiyi ve kötüyü bilmediklerinden Adem ve Havva'nın kandırılması çok kolaydır. Onları kandıran yılanı cennete yerleştiren de yine tanrıdır. Burada yılanın simgelediklerini anlamamız önemlidir. Öncelikle yilandan biraz bahsetmemiz gerekiyor:

"Yılan kelimesi, etimolojik olarak Çince'deki "lung" kelimesinden Türkçe'ye geçmiştir.Evvela bu kelimenin sonundaki "g" düşmüş, daha sonra "u", "a"ya değişerek "lan" olmuştur.Türk ağızlarında sık rastlanan,"l" harfiyle başlayan kelimelerin başına bir sesli harf gelmesi esasına göre,"ılan" şeklini almıştır. Türkçe'de yine sık görülen ses dönüşü ile, ılan kelimesinin başına "y" getirilerek, "yılan" kelimesi dilimize kazandırılmıştır." (Yöndemli, 2006; 22)

Yılan tüm dünyada tıbbın simgesidir. Hem zehir hem de panzehirdir. Pek çok millet tarafından saadet, bereket hatta ölümsüzlük sembolü olarak alınmaktadır. Aynı zamanda gücün ve tanrısallığın da sembolüdür. Tanrı kral olarak sayılan firavunlar yılan tacıyla temsil edilmektedir. Bunun yanında Mısır'da dev yılan olarak kabul edilen ejderha ise karanlıkların hakimi, kötülüklerin ruhu olarak ele alınmaktadır. Yılanın tanrısallaştırılması yalnız bu kadarla da sınırlı değildir:

"İbrani dilinde **yılan,"nasash" olup, gematria** (her harfe belirli bir sayısal değer vererek kelimeleri rakamla ifade etme sanatı - Osmanlı'da Ebcet , İbranice'de Gematria) **si**

¹ 1950-1990 arası yaşamış, Amerikalı şairin "The Truth" adlı şiirinden.

358'dir.Buna mukabil yine İbranice'de **gematriası 358 olan Nakkaş ve "Mashiyah" yani Mesih** kelimeleri de bulunmaktadır.Bu gematriada asıl olan Mesih'tir. Yani Nakkaş derken de, Yılan derken de, Kabala'ya göre **Mesih** söylenmiş olmaktadır!" (Yöndemli, 2006: 47)

Mesih'in yılanla bir tutulması bir tesadüf müdür? Elbette değildir. Yılan'ın bilgeliği İsa'nın bilgeliğiyle eşittir. Hatta bazı kaynaklar İsa'yı yılanın oğlu olarak görmekte dirler.

"Jean Chevalier ile Alain Gheerbrant'ın ortaklaşa yayınladıkları,"*Dictionaire-Des Symboles*"e (Semboller Sözlüğü) göre, Elien,"*De Natura Animalium*" (Hayvanların Tabiatı Hakkında) adlı eserinde, Kral Herod zamanında, bir yılanın, bir Yahudi bakireyi ziyaret ettiğini yazar ve çok ünlü İngiliz insanbilimci, halkbilimci James George Frazer, o kızın büyük ihtimalle, bakire Meryem olduğunu ileri sürer ki, bu durumda, Hz. İsa'nın da, o hep tartışılğelen babası, bir yilandır."(Yöndemli, 2006: 110)

Greklerde yılanlı asa taşıyan Hermes lir, ateş ve meşalenin mucidi olarak yansıtılmaktadır. Buradaki ateş imgesine dikkati çekersek logos ((λογος) etkisini de görebiliriz. Yılan ateş olan bilgeliği getirirken, aynı zamanda Hades'in nemliliğinin ve karanlığının da temsilidir. Yılanın olumlu izlerinin silinişi ilk olarak Romalı Çiçeron'da görülmektedir.

"Çiçeron yılan hakkındaki olumsuz duygularını, "Her şeyi insanların faydası için yaratan Allah, şu bir sürü yılanlara acaba neden lüzum gördü?" cümlesiyle ifade etmektedir (Akad. II, 38)... Zaman geçtikçe Avrupa'da yılan, şeytanın temsilcisi olarak kabul edilmeye başlar, konjenital malformasyonlardan yani doğuştan olan şekil bozukluklarından bile sorumlu tutulur." (Yöndemli, 2006: 87)

Yılanlar daha sonra bahsedeceğimiz pharmakon'da olduğu gibi zıtlıkları kendi içlerinde barındırırlar."...yılanlar... erkek ve dişi, doğum ve ölüm gibi bütün zıt çiftlerde görülen, dünyayı ihya ve imha eden (öldüren ve canlandıran) kudretin temsilidir." (Yöndemli, 2006: 96) Bu nedenle de farklı bakış açıları farklı yorumlar getirmektedir. Ancak özellikle tek tanrılı dinlerin devreye girmesi ve Aden'de Havva'nın yılan tarafından kandırılması imgesi onun şeytanleşmesinin ana unsurlarını ortaya koymaktadır. Aden'den kovulmanın ölüm olarak anlatılması da boşuna değildir. Türk Şamanizmi'nde Hades olarak nitelenen Erlik'in sembolü Kara-yilandır. "Böylece Erlik'in sembollerinden biri olan Karayılan aynı zamanda onun temsil ettiği karanlık dünyanın, ölümün ve kötülüğün sembolü olarak da kabul edilebilir." (Yöndemli, 2006: 257) Bunun yanında Greklerde yılanlı asa taşıyan Hermes lir, ateş ve meşalenin mucidi olarak yansıtılmaktadır. Buradaki ateş imgesine dikkati çekersek logos ((λογος) etkisini de görebiliriz. Yılan ateş olan bilgeliği getirirken, aynı zamanda Hades'in nemliliğinin ve karanlığının da temsilidir. İşte bu zıtlık pharmakon'un temelidir. Bu durumda bilgelik biraz da nemliliktir. Saf ateşe ulaşmak için biraz da nemden ve karanlıktan etki almak gereklidir. Aynı iyileşmek için bir zehri diğer zehirle öldürmenin gerekliliği gibi.

Eğer Tevrat'taki metne dikkat edecek olursak, yılan aslında ihanet etmemektedir. Tanrı ağacın meyvesinin ölümcül olduğunu ifade etmektedir, ancak Adem ve Havva ölmekte aksine yaşama fırlatılmaktadırlar. Bu durumda bizim yaşıyoruz sandığımız durum ölüm müdür? Eğer bu ölümse gerçek yaşam cennet bahçesinde mi sunulmuştur? Bu durumda

ölüyken yaptığımız günahlar, yaşam içinde değerlendirilmeye mi alınacaktır? Yaşam ölümden sonrasıysa, nasıl ölüyken yaptıklarımızın cezası bize verilebilir? Tanrı bizi ölümden sonraki yaşamda sorgulayacaktır, değil mi? Bu durumda ölü olma durumu aslında yaşam, yaşama durumu ise aslında ölümdür. Eğer şimdi ölüysek ve yaşam dediğimiz sahtelik içinde acı çekmeye ve günah işlemeye gönderildiysek, asıl yaşam ölüm dediğimiz yaşama kavuşma çizgisinden sonra mevcut olacaktır. Ancak zaten bir kez cezalandırılarak yaşamdan ölüme gönderildiysek, yine ölümden yaşama geçirilerek tekrar cezalandırılmayacak mıyızdır? Yılanın kötü olduğunun söylenmesine rağmen, aslında yılanın sadece doğruları söylediğini nasıl fark etmeyiz? Yılanın zehri şeylerin gerçekte ne olduğunun bilgisini vermemekte midir? Tanrı gibi olacaksınız, iyiyi ve kötüyü bileceksiniz der yılan, iyiyi ve kötüyü bilmek neden bir ölüm sebebi olsun ki? Bu durumda bilgi ölüm getiriyor gibi görünmektedir. Demek ki tanrı bizim boş yaratıklar, içi doldurulmamış robotlar olmamızı, mutlak surette itaat etmemizi istiyor demektir. Demek ki yılan bizi bilmeye yönlendirmektedir. Bu biliş bizi tanrısal kılmaktadır. Bu da tanrının insanileşmesini, insanın tanrılaşmasını getirir. Bu durumda kötü olarak nitelendirilen yılan, içimizi doldurarak ve bize bilmeyi-hayvanlardan ayrılan yanımızı yani bizi insan yapan şeyi bize verdiği için mi kötüdür? Tanrı o kadar iyiyse neden Aden'den kovulmayı getirecek olan ağacı cennete koymuştur? Bunu yapmış olsa bile yanına bir de yılanı koymasındaki amacı nedir? Böyle bakıldığında sadistik bir Tanrı fikri karşımıza çıkmamakta mıdır? Cezalandırmaktan ve acı çektirmekten hoşlanan, bu durumu sağlamak için her olgusal durumu yaratan bir tanrı? "Kim biliyor, ya yaşamak (gerçekte) ölmek, Ölmek de (gerçek) yaşamak sayılıyorsa aşağıda."(Fr. 638) (Kranz, 1984: 226)

Tanrı ölümü bir ceza olarak sunmaktadır, bunun yanında mutlak yücelik atfedilen ve lütufkar bir affediciliği olan Tanrı korkutucu bir biçimde resmedilmektedir. İşte buradan da anladığımız gibi, Antik Yunan'ın aksine ölüm bir ceza ve korkulan bir şey halini almıştır. Bu koşullar altında hangimiz esas bilgiye varmak, bilince erişmek adına baldıran zehrini içmeye cesaret edebilir? Antik Yunan'da zehir anlamında kullanılan kelime pharmakon (φάρμακον) dur. Ancak anlamı salt olarak bu değildir. Pharmakon hem zehri hem de devayı bir ve tek çehrede birleştirmektedir. Bu konulardan metnin ilerleyen bölümlerinde yine bahsedeceğiz. Ancak şimdilik Vincent Van Gogh'un ayakkabılarına eğilmek, hem de ayakkabılar üzerinde kurulan farklı değerlendirmeleri ele almak kuracağımız bağlam açısından daha yararlı olacaktır.

Vincent Van Gogh

"(1853-1890) Gelmiş geçmiş en büyük ressamlardan. Hollandalı bir Protestan papazının oğluydu. La Haye, Brüksel, Londra ve Paris'te dolaştı; Goupil Sanat Galerisi'nde satıcılık etti. Amsterdam Üniversitesi'ne girdiyse de öğrenimini tamamlayamadan ayrıldı. Bir süre gönüllü vaizlikte bulunduktan sonra 1880'lerde kendini resme verdi. Önemli yapıtlarını 1885'le akıl hastalığı sonucu intihar edeceği 1890 arasında gerçekleştirdi."(*Sanat Ansiklopedisi*, 1981: 124)

Paris ve Arles yılları içinde ise en başta izlenimcilerden etkilenmiştir. "Paris'e gelmeden önce, Van Gogh'un eserleri yoğun olarak Rembrandt gibi Hollandalı üstatların ve Anton

Mauve gibi, Hague Okulunun yeni realist ressamlarının etkisindeydi. Paleti kasvetli, öznesi sıradan Hollandalı işçilerin amansız gündelik yaşamıydı: *“Patates Yiyenler”* (1885), o zamanların sembolü haline gelen, akşam yemeğindeki bir ailenin portresidir.

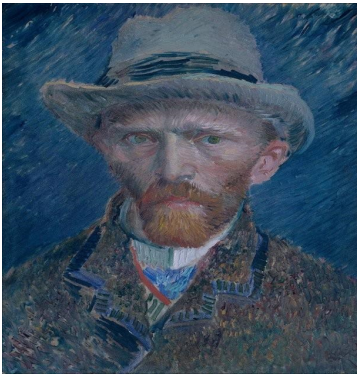
Paris’te, karşılaştığı sanatçıların pek çoğundan yeni teknikler ve stiller öğrenmiştir. Palet kullanımını temelden değiştirecek iki ressam, Emile Bernard ve Paul Gauguin ile arkadaş olmuş, ve özellikle kalınca boyanmış, renkli çiçek natürmortlarıyla ünlene Provence’li Adolphe Monticelli’nin eserlerinden esinlenmiştir.

“Hollanda’daki ilk döneminde karanlık renklerle çalışan Van Gogh, Japon estamplarını ve Rubens’i tanıdıktan, izlenimcilerin yapıtlarını inceledikten sonra renkçi bir anlayışa yöneldi. Özellikle Arles döneminde Güney Fransa’nın kızgın güneşi altındaki parlak renkleri tualine aktardı.” (Sanat Ansiklopedisi, 1991: 124)

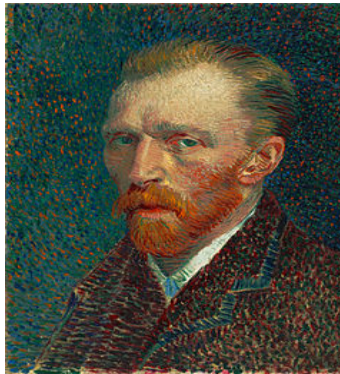
Ancak bir izlenimci olarak değerlendirilmekten uzaktır Vincent. Daha çok Dışavurumcu’dur, çünkü izlenimciler gibi gördüklerini doğrudan aktarmayı – bir çeşit tanımlama / betimleme yapmayı seçmeyip, bunlara duygusal bir bakış da eklemeyi tercih etmiştir. “Dışavurumculuk (Ekspresyonizm). Genelde anlatım kaygısının biçim kaygısından ağır bastığı sanatsal akım anlamına gelen terim” (Sanat Ansiklopedisi, 1991: 86) dir.

Van Gogh resim hayatının başlarında, özellikle doğa formlarına ve manzaralara yönelmiştir. Bu yönelimi yaşamının daha sonraki dönemlerinde de vazgeçilmez bir eğilim olarak kalacak olsa da, Arles yıllarında oto-portreler ve natür mortlara yöneldiği görülmektedir.

“Vincent Paris’te kaldığı süre boyunca devamlı olarak ve coşkulu bir hücumla portreleme aracılığıyla kendisini-araştırmaya başladı. Kendi-portrelerini yapma stili için yapılan pek çok açıklama, Vincent gibi bir sanatçının her zaman kendi resmini yapabilecek olması nedeniyle, model kiralamaya ayıracak parasının olmamasıyla açıklanabilir. Ancak Vincent’in kendi en derin duygularını açığa çıkarmak için yaptığı portrelerde, ifadelerinin keskinliği ve sabit bakışları bakanın dikkatini çeker. Bu zengin ve düşünceli imge Paris’teki ikinci yazı süresince resmedilmiştir. Yeni bir ton ve fırça vuruşu hakimiyetini gösterir, cesur renk kontrastlarına ve olgunlaşma dönemindeki resim stilini karakterize edeceği kabul edilen yoğunluğa işaret eder.” (Mancoff)



Figür 1 Van Gogh,
Self Portrait with a
Grey Felt Hat, 1887



Figür 2 Van Gogh,
Self Portrait,
1887



Figür 3 Van Gogh,
Self Portrait with Bandaged Ear
1889

Yukarıda gördüğümüz oto-portre örnekleri Van Gogh'un stilindeki değişimleri açıkça yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşamsal devinimlerini de gözler önüne serer. "Van Gogh çok yalnız birisiydi. Bir gece arkadaşı ressam Gauguin'le tartıştıktan sonra, kendi sol kulağını kesti." (Sington, 2003: 53)

Bir diğer eğilimi olan natürmort²larını ise özellikle en önemli eserlerinden olan, resmettiği ayakkabılarda görürüz. Metindeki temel yaklaşımımız bu natürmortlar üzerinden seyredecek olsa da, Van Gogh'un eserlerinin incelenmesinden de geri kalınmayacağı bu noktada belirtilmelidir.



Figür 4 Van Gogh, Three Pair of Shoes, 1886.



Figür 5 Van Gogh,
A Pair of Shoes, 1887



Figür 6 Van Gogh, Shoes with Laces,
1886

Vincent ayakkabı formunu pek çok tuvale yansıtmıştır. Derrida'nın "The Truth In Painting" metninde Martin Heidegger ve Meyer Schapiro'nun Van Gogh'un ayakkabıları üzerine olan yorumları değerlendirilmekte ve bunlara Derrida tarafından yeni bakış açıları tahsis

² "Sessiz yaşam": XVII. Yüzyılda Hollandalı ressamların cansız nesne ve varlıkları yansıtmak için kullandıkları ad bu: meyve tabakları, maşrapalar, av hayvanları, müzik aletleri, bir örtü üzerine yerleştirilmiş meyveler, masanın bir köşesi gibi..." (Sington, 2003; 46)

edilmektedir. Bunların her birini derinlemesine bir incelemeye sunmamız mümkün olmasa da, mevcut yorumları ele alıp bunlar üzerinden bir sistem kurmaya çalışacağız.

İzlenimcilik ve dışavurumculuk etkisinde kaldığı süre boyunca Van Gogh'un ilgilendiği artık salt formlar değil de esas olarak onları kendi duygularını da katarak nasıl yansıtabileceği haline gelmiştir.

"Belli ki, Van Gogh'un başlıca endişesi doğru betimleme değildi. Şeyleri resmettikçe, şeylerde duyduğunu ve başkalarına iletmek istediğini ifade etmek için biçimleri ve renkleri kullanıyordu. "Üç boyutlu gerçeklik" denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi resmedilişini pek umursamıyordu. Eğer işine yarasaydı, şeylerin görünümünü zorlayıp değiştirebilirdi de."(Wilber)

İzlenimcilik ardından açığa çıkan bu değişimi şöyle ifade edebiliriz: "Nesneci" ressamlar herhangi bir bakış açısı olmadan, "saf nesnelilik" için, verili olan "öz" ve tamamlanmışlık için uğraşırlar. Empresyonizm sonrası pek çok harekette ortak olan sanatçının akli ya da duygusal konumunun öncel ve nesnelere hakim olarak eksiksiz kılınmasıdır. Eğer Empresyonistler şeyleri sanatçının duygularına indirgeseydiler, varisleri onları onun duygularının ve ruhsal durumunun, ya da sezgi anlamında kavranan "özler"inin tasarıları ya da yapılandırmalarının ötesine indirgeyeceklerdir.

Gauguin ve Van Gogh'un trajik yaşamları, toplumdan dışlanmışlıkları, temel biçimde sanatlarını renklendirmelerini sağlamıştır.

"Ancak Empresyonizm izole edilmiş bir duyusalılık içinde az çok kişisel olsa da, tutkusuzdur ve halen dış görünüme odaklanmaktadır, uzakta yok olan bulutların, suyun, gün ışığının kaçak ayrımlarının bir parçası olduğundan, artık her şeyi itkiye bağlayan biri için ve iyi bir toplum beraberinde bazı biçimlerde demoralize olan ve acı duymaya başlayan kararlı sanatçıya yetmez. Hemen hemen ahlaki bir ateşle Empresyonizm'i empatik, parlak, büyük, saplantılı nesnelere hararetle izlenimlerinin sanatı haline getirmeye ya da renklerini ve desen yüzeyini pastoral özgürlüğün daha az egzotik olan dünyasının bir mevsim rüyası haline getirirler."(Schapiro, NAA)

Empresyonizm sonrası ve dışavurumculuğun temeli haline gelen duygu ile yoğrulmuş nesne formlarının kullanımı bir anlamda kendi kutsalının dışarı çıkarılması meselesi olmaktan ayrı düşünülemez. "Her ne ise değişen zannederseniz izlenen 'yeni sanat anlayışı'dır ve aynı kalan da zannederseniz kutsal olanla ilişkili olan işarettir". (Miller-Schapiro)

Antonin Artaud kutsal, kökensel ve belki de mitsel olan hakkında daha farklı bir görüş ortaya atmaktadır:

"Öyle sanıyorum ki, Gauguin, sanatçının, simgeler, efsaneler araması gerektiğini düşünüyordu. Yaşamın olgularını bir mitosa değin büyültmek için. Van Gogh ise, günlük, sıradan şeylerin mitosunu en aza indirgemeye çalışıyordu. Bunda da sapına dek haklıydı. Benim görüşüm. Çünkü gerçeklik dediğimiz olgu, hiçbir kurmaca, hiçbir masal, hiçbir kutsallık, hiçbir gerçeküstüculükte yan yana gelmeyecek kadar, önemli ve üstündür. Gerçekliği yorumlamak için bir gerçeğe sahip olmak yeter. Van Gogh' dan önce, ne de sonra,

hiçbir ressam gerçekleştirmedi bunu. Çünkü Van Gogh, gerçeklik denen olgunun üstesinden gelmişti bir kez ve son kez... Tablolarının, hayran kaldığı renkli Japon baskıları gibi, doğrudan ve yoğun bir etkiye sahip olmasını istiyordu. Yalnızca sanattan anlayan zenginlerin dikkatini çekmeyi, her insana sevinç ve avuntu götüren, akılcılıktan uzak bir sanat uğruna çırpındı durdu.” (Wilber)

Burada Artaud’un söyledikleri ilk bakışta kutsal olanın çok uzağında görünse bile bu yalnızca farklı formdaki bir kutsalın açığa çıkmasıdır. Tiyatro ve İkizi eserinde Artaud gerçekçiliğin tiyatro sahnesindeki imkanını sorgularken aslında yepyeni bir realite yaratmaktan söz etmektedir. “Artaud, vahşeti, tedirginliği, bastırılmış istekleri, tutkuları, heyecanları ortaya çıkaracak ve insanı gerçek sağlığına kavuşturacak bir tiyatro düşler.” (Artaud, 1993: 7)

“Kültür için olduğu gibi tiyatro için de sorun, gölgeleri adlandırmak ve yönetmektir: dilin ve kalıpların içine yerleşmeyen tiyatro, sahte gölgeleri yok eder, ama , çevresinde gerçek yaşam gösterisini oluşturan gölgelerin bir başka doğuşuna uygun ortam hazırlar...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.” (Artaud, 1993: 15)

Van Gogh “sıradan bir kayıt organı” değildir. Empresyonistlerde olduğu gibi salt biçimde nesneyi tuval üzerine aktarmamakta, gölgeler oluşturmakta, resmin sahnesi üzerinde, yani tuvalin sahnesinde gölgelerin egemen olduğu, tutku ve arzuların açığa çıktığı reel bir dünya yaratmaktadır. İşte asıl kutsal olan ya da kökensel olan budur. Kendi özüne dönen, kendi içinden gelenlerle / dışındakileri harmanlayan bir Vincent’tir karşımızdaki.

“Problem, der Shapiro, varsayımların hem temsil doğasının hem de soyutlama doğasının yanlış anlaşılmasına dayanmasındandır. İlkine göre, temsil pasif bir yansıtma değildir, ancak öznel bakış açısına dayandığı kadar, özgür ve tarihsel olarak özgün ilke ve metotlara (görsellik) da dayanır, bu fazlaca ya da bütünüyle değer- yüklenen bir şeydir. Temsili imgenin soyut unsurları da temsilden ayrı olarak dışavurumcu bir karaktere ya da duygusal bir güce sahip değildir. Onları temsili bağlamlarından tümüyle soyutlamak etkilerini değiştirmektedir. Temsil doğal bir formla giydirilen soyut bir tasarıma eş değildir. Böylelikle, form ve içerik ayrılamaz.”(Quigley,)

Dışsal form ve içsel içeriğin bir aradalığının mükemmel bir örneğidir Vincent’in sanatı. Bu bakımdan kendisinden ya da kendi yaşamından ayrı düşünülebilecek, salt bir nesne olarak ele alınabilecek bir eserin açığa çıkarılması da olanaksızdır. Aynı zamanda eserin bitip tükenmişliği, ya da Vincent’in yaşamının yalnızca o anının bir sembolü olduğu gibi bir durum söz konusu değildir. Kullanılan nesne elbette sanatçının geçmişinin ve şimdisinin bir toplamıdır; ancak etkisi esere aktarılmakla biten bir şey de değildir. Sunulan her eser sanatçının yaşamında etkin bir yer tutmaya devam ederken, sunulduğu zemin açısından farklı yorumlara da olanak vermektedir.

Vincent’in Japon freskleriyle ilgilenmeye başlamasının ardından yakaladığı tarz değişimi aynı zamanda nesne ve özne seçimlerini de etkilemiştir. Palet kullanımındaki değişimlerin yanında, algıyı bütün resimden asıl özne ya da nesneye çekmeye çalıştığını açıkça

görürüz. “*Patates Yiyenler*” resminde kullanılan tüm özneler neredeyse aynı boyuttayken ve karanlık arka planla daha da göz yorucu hale gelirken; Hollanda-sonrası dönemde dikkatin daha merkezi olarak sabitlenmeye çalışıldığı açıktır. Aynı zamanda resimlerin derinliği artarken, gözün izleyeceği yol da belirlenmektedir.



Figür 7 Van Gogh, *Potato Eaters*, 1885.



Figür 8 Van Gogh, *The Old Mill*, 1888.

Figür 10 Van Gogh, *Shoes*, 1888.



Figür 11 Van Gogh, *Starry Night*, 1888

Yukarıda görülen resimlerden ilk ikisi *Patates Yiyenler 'Potato Eaters', Kahve değirmeni, pipo kesesi ve testili natürmort 'The Old Mild'* Hollanda yıllarında yukarıda da bahsettiğimiz biçimde genel bir bakış talep eden eserlerdir. Diğer ikisi ise *Ayakkabılar 'Shoes'* ve "*Yıldızlı gece 'Starry Night'* Paris ve Arles yıllarında resmettiği eserler olup ya merkezi bir bakış talebinde bulunmakta, ya da gözün izleyeceği yolu açıkça belirtmektedirler. Görüldüğü gibi arka planların aydınlık etkisi izleyicinin rotasını belirlemede elzem bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

İşte Van Gogh'un eserleri birer sentezdir. Sanatçının geçmişi ve şimdisi eserde toplanırken, geleceği de bununla şekillenmeye devam etmektedir. Ancak esere bakanın şimdisi içindedir ve görülenin yorumlanmasıyla bakanın geçmişi ve şimdisi, eserde toplanır ve geleceğine uzanır. Her an şimdinin alanında olan eser, şimdide her anı birleştiren, geçmişsiz ve geleceksiz bir sunumdur.

Zaten Van Gogh'un ayakkabılarının yorumlanabilmesine olanak sağlayan da bu değil midir? Martin Heidegger ve Meyer Shapiro'nun Vincent'in ayakkabılarına dair olan tartışmaları metnimizin geri kalanını şekillendirecektir. Ancak Derrida'nın aktarımında görüldüğü üzere Heidegger ve Shapiro arasında hangi resimden bahsedildiğinin tam olarak kesin olmaması nedeniyle biz de özel bir resim üzerine değil de, yukarıda ayakkabı natürmortlarından bahsederken kullandığımız üç ayakkabı resmi üzerinden konuşacak ancak bunları tam olarak ayırmayacak hatta bazı kısımlarda aynı resimmiş gibi kabul edeceğiz.

Heidegger'in ayakkabılar üzerine iddiası *Sanat Eserinin Kökeni* eserinde ortaya çıkmaktadır. Heidegger'e eser sanatın ortaya çıktığı yerdir ve her nesne kendi içinde kalarak incelenmelidir. Eseri eser yapan onun meydana geldiği malzeme ya da biçimi değildir.

"Nesneselliğin belirlenen üç tarzı, nesneyi özelliklerin taşıyıcı, duygu zenginliğinin birliği ve biçimlenmiş malzeme diye görür." (Heidegger, 2007: 24) Bu bakımdan nesneselleşen nesne faydalılık üzerinden değerlendirilir. Nesneyi nesne kılan onun araçsallığıdır. Örneğin ayakkabı için durum böyledir.

"Hizmet eden araç kendi hizmetini de aramak zorunda değil midir? Tarladaki çiftçi kadın ayakkabı giyer. O burada ne ise odur. Çiftçi kadın işinde ayakkabıyı ne kadar az düşünürse veya ona az bakarsa veya onu az hissederse, bu o oranda gerçek olur. Kadın onunla ayakta durur ve yürür. Ayakkabılar gerçekten hizmet eder. Araç kullanımının bu sürecinde araçsallıkla gerçekten karşılaşmayız." (Heidegger, 2007: 27)

Köylü kadın için ayakkabı önemli değildir, araçsallığı onu giydiği anda başlar ve artık o bu araçsallığın farkında değildir. Kendini *yeryüzünün var olanlığına* teslim eden kadın için artık ne üzerindeki giysiler, ne giydiği ayakkabılar önemlidir. Onun tüm dünyası o anda *yeryüzüdür*.

Ancak ayakkabılar bu işleyişinden çıkarılarak, eserin içine sokulduklarında işte o zaman araçsallıkları da unutulmuşlukları da ortadan kalkar. "Sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir." (Heidegger, 2007: 32) Ayakkabının ayakkabılığı eserin içinde kendisini açar ve kendi

hakikatini gözler önüne serer. O ana kadar yalnızca bir araç olarak önemsenmeyen ayakkabı, tüm çıplaklığıyla, bir dayatma ve bir darbe olarak karşımızda durur. Onun karşısında avlanırsınız, aklımızın tüm odalarını işgal eder. Bir hayalet gibi tüm benliğimizi kapsar ve artık ondan kurtulmamız mümkün olmaz. Burada var-olanların toplandığı *yeryüzünün* içinden çıkan araçsal ayakkabı; esere terk edilmişliği, bırakılmışlığı içinde, artık işlevsiz olarak ancak tüm hakikatinin apaçıklığı içinde, tam karşımızda *dünyasallaşır*. Toprakta gelen, özellikle de çamura bulanmış olan ayakkabılar *yeryüzünü*, var-olanlığı ve *yeryüzünün* tüm dayatmalarını bir bir önümüze sunar. O anda dışsal tüm dayatmalarından, üzerine örtülen tüm örtülerden kurtularak, yalnızca bizim için, onun karşısında-duran bizler için, hakikatini açığa çıkarır ve dünyasallaşır – dünyamızın bir parçası haline gelir. Bizimleşir / bizleşir.

Bu anlamda bir ifade haline gelir. “Sanat edebiyat olarak gerçekleşir. Bu ise bir hediye etme, kurma ve başlangıç anlamında hediyedir.” (Heidegger, 2007: 73) Eserin içine fırlatılmış olan nesne kendisini bize hediye eder ve bizim içimizde kurulur. *Yeryüzüne* ait olan nesne araçsallığından çıkarak, kendi hakikatinin ışığını bize hediye ederken, *dünyasallaşır*.

Sanat ona göre *yeryüzü* (Earth) ve *dünya* (World) arasındaki anlamsal boşluktan kaynaklanmaktadır. Sanat eserinin kökeni de bu boşluk dahilinde açığa çıkmaktadır. Bir tarafta üzerinde yaşadığımız ve asla tam olarak bilemeyeceğimiz *yeryüzü*, diğer tarafta kendisine her an yeni anlamlar kattığımız *dünya* söz konusudur. Heidegger için sanat söz konusu boşluğu doldurmaktadır.

“Bu resimdeki ayakkabılar bize sadece *yeryüzü/dünya* veya doğa/kültür ayrımını vermekle kalmaz, aynı zamanda onu giyen, eskiten, kullanan köylünün de aslında bu ayrımında hangi tarafa ait olup olmadığını tartışmaya açar. Resim köylünün değil yıpranmış botların resmidir, ya da tam tersi. Beden, et ve kemik doğaya aittir, ölümlüdür, değersizdir; oysa botlar kültürün ürünüdür doğaya değil topluma, tarihe ve sosyal yaşama aittir. Heidegger’in yerküre ve dünya ayrımını düşündüğümüzde resimde kültürün doğal olanın yerine tercih edildiği fikri oluşabilir. Bu resim kültüre, medeniyete, teknolojiye ait olan eşya ile doğaya ait olanın birbirine karışmaya başladığı kültürün doğanın yerini almaya başladığı geçiş döneminin resmidir. Botun derisi bizim derimiz olmaya başlamıştır. Sonuç özenin yok oluşu ile birlikte hisseden, düşünen, eleştiren bireyin son bulduğu, olayların neticelerinin hissizce yaşandığı, renklerin ve anlamların soluklaştığı, sığ sularında yüzme öğrenilen postmodernizmdir. Vahim olan ise doğanın yerini alan kültürün içinin bomboş oluşudur.” (Antakyalıoğlu, 2011)

İşte başından beri izlenen rota bu yönde gelişmektedir. Adlandırmanın, ifade etmenin, etkide bulunmanın ve etkilenmenin, bu bakımdan kültürel – toplumsal ve teknolojik baskının yönetimi altına giren özne sorgulamasız ve düşüncesiz bir tutum içinde kendine verilen kabulden başka bir şey yapmamaktadır. Adem’e hayvanları adlandır denmiştir, o adlandırmıştır. Meyveyi yeme denmiştir, yememiştir. Ta ki, yılan sahneye çıkana kadar. Kuralcı ve kültürel tanrı, baskıcı bir sistemin ürünü olan bir tanrı ve karşısında ona karşı çıkan, baştan çıkarıcı rasyonel yılan. Neden rasyonel? Sahneyi bir kez daha anımsayalım, Adem ve Havva Aden’in yasak meyvesinden yediklerinde çıplaklıklarının farkına varmış,

utanmış, örtünmüş, bilgilenmişlerdir. Şimdi meyveyi yemeselerdi zaten utanmalarına gerek kalmayacaktı diyebilirsiniz. Bu durumda kültür, toplum, baskı bunların hiç biri ortaya çıkmayacaktı savını ileri sürebilirsiniz. Hadi o halde Tanrı'nın buyruklarına sorgusuzca eğilerek, Aden'de gündelik yaşamın kuralcı sistemine sorgusuzca boyun eğen MUTLU insanlardan olalım!

Utanmamız kendimizden, kendi çıplaklığımızdan değildir aslında. Bunu bize göstermeyen, öğretmeyen, onu bizden gizleyen Tanrı'nın ta kendisidir. Ve utanmak onun sözünün dışına çıkmaktan, onun sınırının dışına çıkmaktadır. Aynı toplum dışına bir adım bile olsa çıkan insanın, kültür içinde, teknoloji içinde yaşayan sorgulamayan bütünün dışına itilmesi, yuhanması gibi. Yılan bize aykırılığı, bir çıkışı verir. Bu çıkışı kullanmak ve kullanmamak bizim elimizdedir. Ancak sınırı aşan Adem ve Havva'nın ölümü gibi, çıkışa giden Dasein'da hiçliğe giden ve oradan var-olanlara uzanarak onları kendinde dünyasallaştıran bir ölüme uzanmak zorundadır.

Diğer yandan 1904 – 1996 yılları arasında yaşamış Litvanya doğumlu Amerikalı sanat tarihçisi olan Meyer Shapiro ise daha farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

“Modern Sanatlar Müzesi'nde resmi olarak resim ve heykel direktörü olan William Rubin, şöyle der: “Pek çok sanat tarihçisi Meyer Shapiro'nun gözü ve zihnine sahiptir. Ve bunların hiç biri onun olağanüstü insanîyetini paylaşmaz. Bu nedenle Meyer Shapiro güzel sanatla söylediğinde, önümüzde durmasına rağmen aklımıza gelmeyen şeyleri görür.”(New York Time Critic,1996)

Shapiro “hayat-boyu bir yürüme deneyiminin sembolü olarak ayakkabı fikri, ve bir hac olarak yaşam idealini...” (Berman, 1996) bulur. Böylelikle ayakkabılar hakkındaki hakikat “sanatçının eserdeki mevcudiyeti” hakkındaki hakikate dönüşür.

Shapiro'ya göre ayakkabılar bir köylünün olmaktan çok, ressamın kendisinin ayakkabılarıdır. Ya da en azından bir şehir/kent sakininin ayakkabılarıdır. Zaten resimler Van Gogh'un Paris dönemine rastlamaktadır. “Onlar daha çok sanatçının kendi ayakkabılarının resmi gibidirler, bir köylünün değil.”(Shapiro, 1968: 136) Heidegger sanatçının eserdeki mevcudiyetini gözden kaçırmakta gibidir. Ayakkabılara dair genel bir izlenime sahip olmak adına, Knut Hamsun'un *Hunger* eserinden bir alıntılama yapmamız uygun düşecektir:

“Daha önce ayakkabılarımı hiç görmemişim gibi, kendimi onların görünümelerini, karakteristiklerini ve ayağımı kımıldattığımdaki, şekillerini ve aşınmış üst kısımlarını çalışmaya adadım. Kat yerlerinin ve beyaz dikişlerinin onlara ifade kattığını – onlara fizyoloji eklediğini keşfettim. Benim doğamdaki bir şey bu ayakkabılara geçti; beni etkilediler, diğer Ben'im hayaleti gibi – tam da kendimin nefes alan bir parçasıydılar.” (Hamsun, 1920. 27) (Shapiro, 1968: 139)

Shapiro ayakkabıları Van Gogh'la eş tutmakta, hatta onları Van Gogh'un kendi yansıması, belki de ikizi, diğer Ben'i (Hamsun'un dediği gibi) olarak görmektedir. Hatta ayakkabıların derisindeki yıpranmayı, yaşlı Van Gogh'un kendi tasviri olarak belirtmektedir. Ancak gerçekten böyle midir? Ayakkabılar mutlaka Van Gogh'un mu olmalıdır? Ayakkabıları

eskiciden aldığı üzerine söylemler vardır. Bu durumda ayakkabılar gerçekten onun mu olurlar? Onun olsalar bile, onun oldukları anda tam olarak şehre mi ait olurlar? Eğer onun yansımaysalar ayakkabılar nasıl tümüyle şehre ait olabilir ki? Van Gogh Hollanda'dan Paris'e gelirken giydiği ayakkabıların yapısından, yıpranmışlığından hareketle bu resmi yapmış olamaz mı? Bu durumda onun değilken/ onun olan ayakkabıların Vincent için taşıdıkları anlam bir şehir yaşamının lanse ettiklerinden daha farklı değil midir?

Her iki durumda da ayakkabılar terk edilmiştir. Bir şehirli ayakkabısı olarak kabul edildiklerinde artık kullanım dışı oldukları, bir kenara atıldıkları, faydasız hale geldikleri açıkça görülür; diğer yandan eğer bir köylünün ayakkabıları iseler en başta söylediğimiz gibi onlar zaten bilinçsiz bir araçsallık içindedirler. Bir köylünün tarlada çalışırken ayakkabılar üzerine düşünmesi ne kadar anlamsızsa, onlar hakkındaki farkındalığı yitirmesi de o kadar anlamlıdır. Köylü için de şehirli için de onlar, ayağı saran birer taşıyıcı olmaktan uzağa gitmezler. Peki bu durumda neden terk edilmişlerdir?

“Terk edilen ayakkabılar artık taşıyan ya da taşınan / giyilen bir özneye keskin bir ilişkiye girmedikleri anda, anonim hale gelirler, sürekli açık formun yanında bulunmak için geri dönen ismin mevcut olmayan nesnesinin aydınlatılmış, terk edilmiş desteği (ancak donuk süredurumu için terk edilmiş olmak daha da ağırdır) haline gelirler.” (Derrida, 1987: 183-255.)

Peki gerçekten terk edilebilirler mi? Bir köylü için ayakkabılarını terk etmek daha kolaydır. Çünkü o baskılanmış tutku ve arzuların açığa çıkmasının baskılanmasını çok fazla yaşamamaktadır. Ancak şehirli insan yaşamının her anında, her nefes alışında bir kural yığını içinde kalmaktadır. Adlandırma şiddetiyle kendi kopuşunu başlatan insan, kültürel ve teknolojik gelişimle birlikte hayvansılığında daha da kopuk hale gelerek hiçlikten de bir o kadar uzak hale gelmektedir. Bu bakımdan var-olanlara / var-olanlığa daha keskin biçimde bağlıdır. Ayaklarından yeryüzüne bağlanmıştır. Diğer yandan köylü ise toprağın üzerinde doğurgan olana daha yakındır ve kendi dünyasını kurmakta daha serbesttir.

“Bir çift köylü ayakkabısı” der Heidegger. Bunlar gerçekten bir çift midir? Resimlerden mutlak bir ölçü yakalamamız mümkün değil. Neden farklı boyutlarda olmasınlar? Hatta neden iki sol ya da iki sağ tek bulunmasın? Bunun yanıtını açık biçimde veremiyoruz. Birbirlerinin eşi bile olsalar hiçbir zaman aynı olmaları mümkün değildir. Mekansal olarak her zaman farklı bir uzamın ürünü olacaklardır. Bu bakımdan her ayakkabı bir diğerinin diğer Ben'idir. Her ikisi de birbiri ile mümkündür. Aynı hayvansılığında kopuk bir bireyin tam olamayacağı gibi, aynısı değil ama benzeri olan bir ayakkabı olmadan diğerinin işlevsiz olması gibi.

Derrida metninin bir bölümünde ayakkabının iç bükey ve dış bükeyliğinden hareketle vajina ve fallusa olan benzerliğini işlemektedir. Bu rastgele bir seçim olmaktan çok uzaktır. İçgüdüsel ve itkisel olana yakınlık her zaman kadınsı ve erkeksi bir şeylerin de bir aradalığını getirmektedir. Ayakkabıların böyle bir yapıya sahip oldukları düşünülebilir. Ancak bizler ayakkabılarla değil de, resmi delip geçen Vincent'in imzasına uzanan bağcıklarla ilgileniyoruz.

Bir yılan gibi kıvrılan, gözlerden geçen, ayakkabının dışına taşan hatta tuvali delip geçen bağcıklar. Birbirine sarılan, düğümlenen, yeni bir dünya kuran, sürekli olarak birleşip ayrılan, saran ve kaplayan bağcıklar...

Yaradılış teorisinden itibaren benzer formlarını görebileceğimiz bağcıklar... Yılanın Havva'ya yaklaşması, ona dolanmasıyla başlayan, daha sonra çıplaklığın ve ilk günahın öğrenildiği anlar... Ve sonrasında giyinme ihtiyacı ile, utanç ile başlayan ölüme doğruluk ve toplumun bu anlamdaki sadistik Tanrısalcılığı, tanrıyı oynama isteği...Artaud'un deyimiyile yeni bir dünyanın, tutkuların, şiddetin, vahşetin ve uç noktadaki arzuların, yani açıkça söylemek gerekirse insanlıktan kopup hayvansılığa giden her şeyin yeniden kurulduğu bir hayat sahnesi... Artaud'a göre tiyatro olanaksızın olanağıdır. Olanaksız olan her şey bir anda reel hale gelir. Aynı Dasein'in dünyası gibi.

Saplantı haline gelen ikizimizle birbirimize dolandığımız, onun tuzağına çekildiğimiz, avlandığımız, bir düğüm haline gelerek yeni bir yola düştüğümüz, yürümenin ilerlemenin ayakkabı ile değil de kökten gelip, ileriye, tuvalin dışına çıkan bir bağcıkla, düğüm düğüm dolanılan aynı uzantının iki parçasıyla, sağ ve sol kısımla – hayvansı ve insansı olanla bir araya dolanmak... Kadın ve erkeğin birbirine dolanarak anlık kendini yitirilerinin esas olarak toplumsallığın yitirilişi olmasından kaynaklanan bir olanaksıza erişme adımı ile açığa çıkan histerik bir çığlığın etkisiyle düşülen bir tuzak ve hakikatte bir tuzak olmadığını anladığımız bir kendini buluş anı.

Bataille'in deyimiyile,

"Kasılmalı coşkunun şiddeti derin olarak kalbimin içindedir. Bu şiddet, aynı zamanda, bunu söylerken titriyorum, ölümün kalbidir: bu kalp içimde açılıyor." (Bataille, 1997: 9)
"Kıvrılırken, kendinden geçerken, zevkin aşırılıkları içinde kaybolan bu birbirine karışmış bedenler daha sonra onları çürümenin sessizliğine adayacak olan ölümün tersine giderler." (Bataille, 1997: 18)

Ölüme fırlatılmışlığımızı esas anlamıyla aşabilecek bir yılanın zehriyle kıvranabilecek kadar ölümün kalbine gidebilmek ve hiçliğe uzanabilmek... Ayaklarımıza dolanan bağcıklardan kurtulmak değil, ayakkabıları terk edebilmektir asıl mesele. Bağcıklar bizi gittiğimiz her yerde bulmaya bizimle olmaya devam edeceklerdir. Kökenden uzanan, bağcıklar... Bize sürekli olarak geri iade edilmeye çalışılan ayakkabıların, asıl konumunu sağladığı sanılan, ancak sadistik ve ceza öngören bir Tanrı'dansa, küçük ölümleri öngören ve bilgiyi bahşeden bir zehir saçıcıyı tercih edebilme cesaretine dayanmaktadır her şey.

Asıl olan ayağımıza dolanan bağcıkları ayakkabılardan kurtarabilmektir. Vincent'in ayakkabıları değil de bağcıkları adıyla eş tutmasında olduğu gibi, imzamızla (benliğimizin simgesiyle) bir araya gelen bir bağcığın kalbimizin içine açılmasına, ölümün kalbine girmeye titreme ve kasılmalarla erişebilme, bunu sahneleyebilme meselesidir bu...



Figür 9 Mona Hatoum, Performance Still, 1985

KAYNAKLAR

- Akın, S. *Bir Çift Ayakkabı*, (09.09.2011) (online), <http://www.insanokur.org/?p=33634>
- Antakyalıoğlu, Z. *Başlık Yok*, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?authorID=42&lang=ENG>
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY.
- Bataille, (1997). *Eros'un Gözyaşları*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe.
- Berman, M. (1996). Meyer Schapiro: The Presence of the Subject, *New Politics*, vol. 5, no. 4, whole no.20, Winter, <http://nova.wpunj.edu/newpolitics/issue20/berman20.htm>
- Cömert, B. (1976). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: Meteksan Ltd.Şti.
- Dayna L. C. (2011). Interpreting a Painting of Shoes: The Benefits of a Deconstructionist Methodology, *An Art Historical Impression*.
- Derrida, (1987). *The Truth In Painting*, trans. by Geoff Bennington – Ian McLeod, *Restitutions*, London: The University of Chicago Press,.
- Edwards, C. (n.d.). *The Shoes of Van Gogh*, (online), <http://www.dreamersoftheday.eu/auvers/literature/the-shoes-of-van-gogh>
- Eyigör, F. (2009). *Ayakkabının Fırlatıl(-a-ma)ması*. (online) feygör-arttick.blogspot.com/2013/02/ayakkabnn-frlatıl-ma-masun-able-to-throw.html
- Hamsun K., (1920). *Hunger*, trans. by G. Egerton, NY: Alfred Knopf Inc.
- Heidegger, (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hollinsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Doç. Dr. Rengin Küçükerdoğan –Banu Ergüder, İstanbul: İnkılap.
- Horton, S. (2009). Philosophers Rumble Over Van Gogh's Shoes, *Harper's Magazine*.
- Kacian, J., (2008). Van Gogh's Shoes: Thingness in Haiku, *Valley Voices: A Literary Review* 8:1, Mississippi Valley State University, Spring 2008, pp. 60-61, (online), <http://www.gendaihaiku.com/kacian/van-goghs-shoes.html>

- Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe*, Çev: Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Mancoff, D.N. (n.d.). *Post-Impressionism, Field and Flowers*, (online), http://www.all-art.org/impressionism/van_Gogh1.html
- McClure, C. (2007). *Van Gogh's Shoes*, (online) <http://chrismcclure.blogspot.com.tr/2007/07/van-goghs-shoes.html>
- Miller, C. (n.d.). Meyer Schapiro: Frontal and Profile as Symbolic Forms, *Early Morning Discussions*, (online), <http://aesthetics-l.blogspot.com.tr/2012/07/meyer-schapiro-frontal-and-profile-as.html>
- Perl, J. (2006). *The Varieties of Artistic Experience*, (online) <http://www.newrepublic.com/article/meyer-schapiro-art-history-clement-greenberg>
- Quigley, T. (n.d.). *Notes on Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art"*, (online), http://timothyquigley.net/vcs/schapiro-naa_notes.pdf
- Sanat Ansiklopedisi*, (1991). Hazırlayanlar: Alpay Kabalcı –Tahir Özçelik- Bülent Berkman, İstanbul: Milliyet Tesisleri.
- Schapiro, (2011). *Nature of Abstract Art*, (online) <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>
- Schapiro, (2005). *The Language of Forms: Lectures on Insular Manuscript Art*. New York: Pierpoint Morgan Library.
- Schapiro, (n.d.). *An Excerpt from Style*, <http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art202/202Read/202Schapiro.pdf>
- N.a. (1996). *Shapiro, Art Historian and Critic, Dies at 91, New York Times*, <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/schapiro-obit.html>
- Shapiro, (1968). The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, *Selected Papers*, edit. George Braziller, New York,.
- Siegel, N. (2013). *Special Report: The Art Of Collecting / Becoming Vincent Van Gogh: The Paris Years*, (online), http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/international/becoming-vincent-van-gogh-the-paris-years.html?_r=1&
- Sington, A. – Ross, T. (2003). *Resim ve Ressamlar*, Çev. Tuna Ertem, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- N.a. (n.d.) *Van Gogh Style and Technique*, (online), http://www.artble.com/artists/vincent_van_gogh/more_information/style_and_technique
- Van Gogh, (1969). *Theo'ya Mektuplar*, çev. Azra Erhat, İstanbul: Yankı.
- Wilber, K. (n.d.). *A Pair of Worn Shoes*, (online), <http://southerncrossreview.org/72/wilber-art.html>
- Yöndemli, F. (2006). *Hayat Ağacı Ejder Yılan*, II. Baskı, İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

TANZİMAT SONRASI ŞEKİLLENEN CEZÂİR-İ BAHR-I SEFİD VİLÂYET MERKEZİ RODOS HÜKÜMET KONAĞI

NEVAL KONUK

Öğr.Gör.Dr., Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu
neval.konuk@marmara.edu.tr

Öz

Osmanlı mimarlık tarihinin yazımında 19.y.y. kamu yapıları ile bu yapıların sosyo-kültürel alana etkisini gösteren akademik çalışmalarla bu dönemdeki Osmanlı gündelik hayatının, farklı unsurların kültürel etkileşimlerinin ve bunun kamusal alanda, gündelik hayattaki keşişme ya da çatışma sınırlarını belirlemedeki çalışmalarının sayısı oldukça azdır. Keza, dönemin sosyo-kültürel yapısı ile bu dönemde devlet ideolojisinin ve erkinin sembolü hükümet konaklarının toplumsal hayata, kent mekanlarına etkisi ve değişimi konularındaki bilgiler de sınırlıdır. Bu nedenle, bu makalede ele alınan Rodos Hükümet konağı ile ilgili veriler ve ağırlıklı olarak ilk defa ortaya konulan bilgi, saptama ve mekan analizlerini içeren çizimler ve yine ilk defa yayımlanan arşiv plan çizimleri önem taşımaktadır.

Sultan II. Mahmud döneminde merkezîyetçi örgütlenme girişimleriyle başlayan reform hareketleri, Tanzimat'la hızlanan yeni yönetim organlarının kurulmasını sağlamıştır. 1864'te Vilâyet Nizâmnamesi yayımlandıktan sonra, bir takım idarî değişikliklere gidilerek, kentlerin mekânsal yapılarının oluşumunda yeni öğeler ortaya çıkmıştır. Bu yapılanma içinde öncelikli odak noktası devlet dairesi hükümet konağıdır ve sırasıyla konağa, adliye, telgrafhane, karakol, hapisane, zaptiye koğuşu gibi binalar da eklenmiştir. Tanzimat sonrasında egemen olan ideoloji ve yönelimler, bu şekillenen erkin mekânlarını yeni işlevlerle yeniden biçimlendirmiştir. Cezair-i Bahr-ı Sefid Vilayeti'nin merkezi olan Rodos Hükümet Konağı bu sürecin önemli örneklerindedir.

İdeoloji, politika ve mimarlık arasındaki ilişki geçmişten günümüze kadar birçok anlamda ve kavramsal kullanım da dile getirilmiştir. Tanzimat sonrasında egemen olan ideoloji ve yönelimler, toplumsal yaşamdaki değişiklikler, erkin mekanını biçimlendirerek, doğal olarak ideoloji ve siyasi erkin bir göstergesi şeklinde mimariye yansımış ve karşılığını bulmuştur. Bu makalede bu çerçevede değerlendirilmelidir. Her ne kadar Rodos Hükümet Konağı bugün özgünlüğü bozulmuşsada, konumu itibarıyla adadaki 390 yıllık Osmanlı hakimiyetinin dini erk dışında, siyasi erkinin de önemli bir sembolüdür.

Anahtar Kelimeler: tanzimat ideolojisi, hükümet konağı, Rodos, Cezâir-i Bahr-ı Sefid Vilâyeti, erk ve mekan, Osmanlı mimarisi.

PROVINCIAL CENTER OF CEZÂİR-İ BAHR-I SEFİD WHICH WAS SHAPED AFTER TANZIMAT (REFORMS) RODOS GOVERNMENT BUILDING

Abstract

In the Ottoman architectural history literature, there is a limited number of researches on public building of 19th Century and their reflections on the socio-cultural sphere as well as of those which determine Ottoman daily life, interactions between various cultures and their intersections or conflicts in public sphere and daily life. Similarly, knowledge on socio-cultural texture of the era as well as influence and change of government buildings of the era, which represent official ideology and power of the state, on social life and urban setting is also very limited. That's why data on the Rodos Government Building which is discussed on this paper for the first time, as well as information, sketches containing findings and space analyses and archive plan drawings which were published here, again, for the first time, are very important.

Reform movements which were initiated by the centralist organization attempts during the reign of Sultan Mahmud II, and gained an impetus during Tanzimat, enabled formation of new administrative organs. Following proclamation of Vilayet Nizamname (Ordinance for Provinces) in 1864, some administrative modifications were undertaken and new elements were made prominent in formation of urban setting structures. Priority focal point amongst these structures was government building, representing the seat of the government, latter supplemented by court houses, telegram office, police station, jail, officer barracks, etc. The ideology and tendencies prevalent after Tanzimat reshaped locations of this newly emerging power. Rodos Government Building, which is center for Cezair-i Bahr-ı Sefid Vilayet (Province) is one of the most important examples of this process.

The relation amongst the ideology, politics and architecture, up to date, has been voiced in many senses and in many conceptual uses. The ideologies and trends which were dominant following Tanzimat and changes in the social life, shaped seat of power and were naturally reflected and found its expression on architecture as tokens of ideology and political power. This paper must be debated in this framework. Although authenticity of Rodos Government Building has today been spoiled, it is, with its prominent position on the island, an important symbol not only religious power but also political power of 390 years of Ottoman rule on the island.

Tanzimat öncesinde, Osmanlı kent dokusunun en tipik özelliği, saray ve saraya bağlı kişiler tarafından bir vakıf kapsamında inşa ettirilen büyük külliye çevresinde oluşturulan yerleşim merkezleridir. Tanzimat sonrasında ise, yapılan idari ve kentsel reformlara da bağlı olarak oluşan yönetim sistemindeki yeni bakışlar, kent dokusunu etkilemiştir. Merkezi sistemi vurgulayan kamu yapıları, bu dönemde inşa edilmeye başlanmış ve yeni nizamnâmeler kapsamında Osmanlı klâsiğinden uzaklaşarak farklı bir kent dokusu meydana getirilmiştir¹.

Tanzimat'tan önceki dönemde kamu görevlileri için ayrı binaların bulunmadığı, bu görevlilerin konutlarını aynı zamanda yönetim işleri için kullandığı göz önüne alınırsa, tümüyle yeni bir olgu olan "devlet binaları" sadece işlevsel olarak değil, sembolik olarak da taşrayı payitaht İstanbul'a daha sıkı bağlamaya çalışıldığını ifade etmektedir. Vilâyetlerde Osmanlı iktidarını simgeleyen bu binalar ile devlet, halk için çok daha görünür bir olgu hâline gelmiştir. Hükümet konakları, bir tek şahsın değil, bir topluluğun bütün olarak bir devleti nasıl algıladığının simgesidir. İdeoloji ise, büyük çapta bu simgesel düşüncenin hayatımızdaki öneminden çıkan, ona dayanan bir görüntüdür. Çok çalkantılı ve akışı hızlanmış çağdaş devrin bir özelliğidir. Osmanlı'da Tanzimat'ın ilânıyla başlayan batılılaşma yönelimi, ideolojik olarak bu devrin mekânlarına etkisini hızlandırmış ve aynı zamanda şehirlerde yapısal ve mekânsal değişiklikler meydana gelmiştir.

Tanzimat sonrasında Osmanlı kentlerinde görülen en belirleyici özellik, yeni inşa edilen Hükümet konağı ve onu çevreleyen kamu yapılarıyla, kentte yeni bir idarî merkezin oluşturulmasıdır. Hükümet konakları, bünyesinde barındırdıkları mülkî idarenin yer aldığı askerlik şubesi, adliye, telgrafhane, hapisane vb. birimlerle merkezî yönetimin kentlerde vücut bulmuş halidir. Dönemin hükümet konakları, genellikle kentin tarihi dokusu ve bu dokuyu çevreleyen surların dışında bir mahalde yapılmıştır. Bu binaların tarihi kentin dışında yapılmasının nedeni ise kentte yeni ve modern bir mahallenin oluşumunu sağlamaktır. Genelde bir meydanın etrafında yer alan ve hükümet konağı merkezinde gelişen bu yeni doku, farklı zamanlarda inşa edilseler de askere alma dairesi, postane, kışla, (namaz saatlerine bağlı bir zaman yerine sivil çalışma saatlerini belirleyen) bir saat kulesi gibi yapıları da bünyesinde barındırmaktaydı.

Osmanlı İmparatorluğu'nda anıtsal kamu yapıları genellikle kentin topografyasında hâkim mevkilere konumlanmışlardır. Devletin gücünü vurgulayan, modernliğin görsel temsilcileri durumundaki kamu binaları, kent surları dışındaki tepelerde de bir meydan oluşturulmak suretiyle inşa edilmişlerdir².

¹ Cerasi, M. M., **Osmanlı Kenti Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

² Yazıcı, Nurcan, "Government Office Buildings in Trabzon Province From Tanzimat Era to the Republic Period/ Trabzon Örneği'nde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konağı Binaları", **The Journal of International Social Research /Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Vol:1, Issue:5, Fall 2008, s.943-959.

Cezâir-i Bahr-ı Sefid Vilâyeti'nin Şekillenmesi

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Taşoz'dan Meis'e kadar uzanan adalara, Cezâir-i Bahr-ı Sefid (Akdeniz Adaları) adı verilmiştir³. Asya, Afrika ve Avrupa kıtalarını birleştiren, Cebel-i Tarık Boğazı'ndan Karadeniz'e kadar uzanan Akdenize, batı literatüründe karalararası anlamında "Mediterranean" denilmiştir. Araplar ise, Latince kökenli bu sözcüğün yerine "Bahr-ı Muvassıt" terimini kullanmışlardır. Bazen de "Bahr-ı Sefid"i kullandıkları bilinmektedir. Anadolu ve Rumeli kıyıları ile Girit Adası arasındaki denize de "Adalar Denizi" veya "Ege Denizi" adı verilmiştir⁴. Ege Adaları terimi ise Bizans döneminde Ege Denizi'ndeki tüm adaları kapsamına aldığı halde, sonradan alanı giderek daralmıştır.

Ege Adaları'ndaki klâsik dönem Osmanlı yönetim anlayışı, XIX.y.y.'ın ilk çeyreği boyunca fazla bir değişikliğe uğramadan devam etmiştir. Eyâlet idaresinde kaptanpaşaların mutlak etkisi ve denetimi sürmüştür. Tanzimat'ın ilânına zemin hazırlayan Sultan II. Mahmud döneminde eyâletlerde merkezî idarenin güçlendirilmesi için önemli çalışmalar yapılarak yeni bir idarî-askerî teşkilâtın kurulması yönünde adımlar atılır (13 Eylül 1836)⁵.

Meclis-i Vâlâ'nın 1842 düzenlemesi gereğince kaptanpaşa denetiminde olan adalar eyâletinin idarî taksimatı yeni baştan ele alınır ve sınırlarında değişikliğe gidilir. Kaymakamlık sistemi gereği eyâlet; mülhak adalarla birlikte Bozcaada, Limni, Midilli, Sakız, Sisam, İstanköy, Rodos ve Kıbrıs kaymakamlıklarından oluşur. Tanzimat düzenlemeleri belirginleştikçe, 1849 yılı başı itibariyle eyâletin idarî taksimatında ve işleyişinde oldukça köklü değişimi ön gören kararlar alınması aşamasına gelinir. Merkezde yapılan çalışmalar neticesi Ege Adaları'nı içine alan "Cezâir-i Bahr-i Sefid Eyâleti" adıyla yeni bir yönetim yapılanması resmen yürürlük kazanır. Şüphesiz bu sürecin en önemli yeniliği kaptanpaşanın eyâlet denetimindeki etkisinin tamamen ortadan kalkmasıdır. Eyâletin ilk merkezi ise yeni teşkil edilmiş olan Akdeniz Filosu Kumandanlığı'nın da bulunduğu **Rodos**

³ Turan, Şerafettin, "Geçmişten Günümüze Ege Adaları Sorunu Boyutlar, Taraflar", **III.Askeri Tarih Semineri, Türk-Yunan İlişkileri**, Ankara, 1986, s.35. Türklerin Ege Adaları ile ilgisi Anadolu'nun fethi ile başlar. Çaka Bey, 1081 yılında sık sık Ege Adaları'na ve Bizans'a karşı saldırılarda bulunur. Kendisinin Sakız, Rodos ve Sisam'ı ele geçirdiği söylenmektedir (Akdes Nimet Kurat, **Çaka Bey, İzmir ve Civarındaki Adaların İlk Türk Beyi**, Ankara, 1966, s.28). Ancak, bu durumun uzun sürmediği anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasıyla kurulan beyliklerden biri olan Menteşe Beyliği 1300'de Rodos Adası'nı Bizans elinden alır. Suriye sahillerinden kovulan St.Jean Şövalyeleri 1309 yılında adaya yerleşmek istediklerinde, burada hem Türklerle hem de yerli Rumlarla savaşmak zorunda kaldılar (Paul Wittek, **Menteşe Beyliği**, (Çev.:Orhan Şaik Gökyay), Ankara, 1986, s.56). Ege Denizi'nin büyük adalarından biri olan Sakız, 1306 yılında 30 gemiden oluşan Türk filosunun saldırısına uğrar. Sakız adası 1330 veya 1331 yıllarında Aydınoğlu Umur Bey tarafından kuşatılmış ise de ele geçirilememiştir (Wittek, **a.g.e.**, s.45). Görüldüğü üzere, Türklerin Ege Adaları ile ilgileri eskiye dayanmaktadır. Fatih Sultan Mehmed döneminde, İmroz (Gökçeada), Semadirek Adaları, Taşoz, Limni, Midilli adalarına hakim olunur. Kuzey ve Doğu Ege Adaları'nı kısa sürede ele geçiren Fatih için, korsan yatağı durumunda olan Rodos'u almak, Ege'den Akdeniz'e açılacak gemilerin güvenliği için çok önemli idi. Bu nedenle 1480'de ada Mesih Paşa tarafından kuşatıldıysa da alınamadı. Kanuni Sultan Süleyman'ın 1521 Belgrad Seferi sonrasında, uzun süren kuşatmadan sonra 1522'de fethedilir. Rodos'un fethinden sonra ona bağlı olan Lindos ve İstanköy gibi adalar ve Bodrum Kalesi de alınır. 1538'de Barbaros Hayreddin Paşa tarafından da Oniki Ada'ya ait olan Kerpe ve Kaşot Adaları ele geçirilir (Cengiz Orhonlu, "Oniki Ada Meselesi", **Türk Kültürü**, S.23, Eylül 1964, s.2). 1566'da Sakız adasının fethiyle de, Ege Denizi'nde Girit dışındaki tüm adalar Osmanlı egemenliğine girdi.

⁴ **Cezair-i Bahr-ı Sefid Salnamesi**, Sene 1310, s.205.

⁵ Bostan, İdris, **Ege Adalarının İdarî, Malî ve Sosyal Yapısı**, Stratejik Araştırma ve Etüdler Milli Komitesi, Araştırma Projeleri Dizisi, Ankara, 2003, 183s.

Adası olur⁶. Eyâletteki bu düzenleme sonrası ana kara ile olan tek bağ ise fethinden itibaren Rodos'la ilişkilendirilen⁷ ve bir nahiye statüsünde bulunan Marmaris olur. Cezâir-i Bahr-i Sefid Eyâleti'nin adalar merkezine yapılanması üzerine yüzyıllardır Paşa Sancağı olan Gelibolu sınırları dışında kalır. 1849'da adalarda eyâlet sistemine geçilince, yeni sistemin ayrıntılarını içeren Türkçe ve Rumca belgeler hazırlanarak ilgililerin istifadesine sunulur (30 Ağustos 1849).

1856 Islahat Fermanı ile Cezâir-i Bahr-i Sefid Eyâleti'nin yapısında yeni bir değişim daha yaşanır. Eyâlet teşkilâtı lağvedilerek yerine mutasarrıflık sistemi getirilir. 1862'de eyâletin idarî taksimatında merkez değişikliğine gidilir. Özellikle Midilli Adası yöneticilerinin ısrarlı isteği üzerine eyâlet merkezi **Rodos'tan Midilli'**ye nakledilir⁸.

Cezâir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti'nin taksimatında esas düzenlemeye 1867 sonrasında gidilir. Kısa sürede başarıya ulaşan bu program uyarınca ilk olarak vilâyet merkezi değiştirilir. Önce Hüdâvendigâr Eyâleti'ne bağlı olan Biga Sancağı adalar vilâyeti bünyesine alınır. Daha sonra devletin savunma hattını Çanakkale Boğazı'na çekme stratejisinden kaynaklanan bir kararla Biga Sancağının merkezi olan **Kal'a-i Sultaniye (Çanakkale)**, Cezâyir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti'nin yeni merkezi olarak belirlenir. Vilâyetin diğer büyük sancaklarını Rodos, Sakız ve Midilli oluşturur. Kıbrıs Adası önce vilâyet sınırları dışında bırakılır⁹ ise de valinin talebi üzerine 9 Şubat 1868 tarihli emir ile vilâyete dahil olur¹⁰.

1864'te başlayan vilâyet yapılanması 23 Aralık 1876'da I. Meşrutiyet'in ilânı ile Kanûn-ı Esasî'nin yürürlük kazanmasına kadar devam eder. Yeni dönemde diğer bütün vilâyetler ile birlikte Cezâir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti'nin de yeni baştan ele alınması gündeme gelir. Kanûn-ı Esasî sürecinde ilk olarak vilâyet merkezi 1877 yılı itibari ile tekrar **Rodos Adası'na** nakledilir¹¹. Vilâyet merkezi Rodos olunca, Biga Sancağı vilâyet sınırlarından çıkarılarak müstakil bir sancak hâline getirilir. Kıbrıs Adası ise tekrar vilâyet içine alınır. Son düzenleme ile vilâyette Rodos Sancağı'ndan başka Midilli, Sakız, İstanköy ve Kıbrıs'tan oluşan 5 sancak, 17 kaza ve 14 nahiyeye bağlı 222 köy bulunuyordu.

1877 taksimatı uyarınca oluşan Cezâir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti'nin idarî yapısında çok geçmeden ilk zorunlu değişikliğe gidilir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası yapılan bir antlaşma ile Kıbrıs adası geçici olarak İngiltere'ye devredilince (1878), ada vilâyet yapısı

⁶ Eyâletlerdeki yapılanma süreci devam ederken Osmanlı Devleti 1848 yılı itibariyle bir Akdeniz Filosu oluşturma kararı alır. Karar uyarınca donanma mevcudu üçe taksim edilir ve biri Akdeniz Filosu olarak belirlenir. Böylece kışın da bu bölgede donanmanın bulunması sağlanır. Akdeniz Filosu'nun komuta merkezi olarak Rodos Adası tespit edilir (Gencer, Ali İhsan, 'Doğu-Akdeniz'de Türk Kömür Ambarları', **Türk Denizcilik Tarihi Araştırmaları**, İstanbul, 1986, s.13-32).

⁷ Marmaris, Rodos'un fethinden itibaren adanın bilhassa savunma ve zahire eksiklerinin giderilmesi amacıyla buraya tabi kılınmıştı (Erdoğan, M.Akif, 'Rodos Adası'nda 1711 yılında Timarlar ve Timarlılar', **E. Ü., Tarih İncelemeleri Dergisi**, XIII, İzmir 1998, s.25). Marmaris kazası 1831 nüfus sayımında ise doğrudan Rodos'a bağlı olarak gösterilmektedir (BOA, **D.CRD**, Nu.: 39989).

⁸ Midilli'nin merkez oluşu kararımın ardından adada şenlikler düzenlenir (BOA, BEO, VGG, Nu.: 378, s. 14, 16, 60, 63; İ-MV, Nu.:24788; İ.DH, Nu.:88903). Merkez teşkilâtı sonrası önemi artan Midilli'de bir de Ticâret Meclisi açıldı (İ- MV, Nu.:10006).

⁹ Turan, Şerafettin, "Rodos ve 12 Ada'nın Türk Hakimiyetinden Çıkışı", **Bellekten**, XXIX/113- 116, Ankara 1965, s.79.

¹⁰ BOA, İ-MV, Nu.: 26237. Kıbrıs'ın eyaletteki durumu hakkında irade: İ-MM, Nu.: 1606.

¹¹ BOA, **ŞD**, Nu.: 2342/14; **İ.DH**, Nu.: 60661; Mehmed Celal, Coğrafya-i Umûmi, İstanbul 1313, s.195.

dışına çıkarılır¹². Cezâir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti'nin bu son mülkî görüntüsü, **Sakız Adası'nın** 1880 merkez sancak oluşuna kadar devam eder¹³.

Yunanistan'ın 1886 yılında Girit Adası'nı topraklarına katmak için başlattığı girişimler Ege'de güvenliği biraz daha ön plâna çıkarır. Girit'teki gelişmeler ardından Cezâir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti'nin yapısında güvenlikten kaynaklanan yeni bazı düzenlemeler yapılması gündeme gelir. Nitekim, **Rodos Adası'nın** tekrar vilâyet merkezi yapılması uygun bulunur (20 Kasım 1887)¹⁴. Böylece Rodos Adası üçüncü defa vilâyet merkezi olur¹⁵. Sakız'daki vilâyete merkez kurumlarının başta idare heyetleri ve mahkemeler olmak üzere Rodos'a nakline başlanır¹⁶. Ayrıca İdarede kolaylık sağlamak maksadıyla adalar arasındaki telgraf hattı çekilmesi çalışmalarına önem verilir¹⁷.

İtalya'nın 1912 yılında Rodos dahil bölgedeki toplam 16 adayı işgali sonrasında başta vilâyet merkezi olmak üzere zorunlu birtakım değişikliklere gidilir. Ardından yaşanan Sakız ve Midilli'nin Yunan işgali ile vilâyetteki Osmanlı egemenliğinin hukukî boyutu 1923 Lozan Andlaşması'na kadar devam eder.

Rodos'un İtalyan işgalinden bir müddet sonra vilâyet merkezi işlemlerinin yürütülmesi hususunda çeşitli aksaklıkların artarak devam etmesi üzerine yeni merkez olarak Midilli uygun bulunur ve 1862'den sonra Türk idaresi boyunca **Midilli** ikinci defa vilâyet merkezi olur¹⁸. Bu kararın ardından Midilli'ye bir mutasarrıf atanması veya mülkiye ve maliye memurlarının askerinin emri altına verilmesi hususu Harbiye Nezareti'nce teklif edilir. Bunun üzerine 1912'de mutasarrıflık, Midilli'de bulunan Müfreze Kumandanı Binbaşı Abdülгани'ye vekâleten verilir¹⁹. Vilâyetteki idarî değişikliğe rağmen Rodos'un yönetimdeki etkisi devam eder. Devletin bazı yazışmalarında Midilli'de görev yapan valiye Rodos Valisi olarak hitap ettiği görülür²⁰.

Rodos'un Tarihçesi

Ege Denizi'nin güneydoğusunda bugün Yunanistan'ın dördüncü büyük adası olup (1400 km²) Rhodus (Rhodos), İtalyanca'da Rodi, Türkçe'de Rados (Rodos) şeklinde anılır. Bir bölümü dağlık ve ağaçlık, bir bölümü verimli topraklarla kaplı, Türkiye'nin güneybatı sahillerinden (Bozburun yarımadası) 19 km. uzaklıkta, Marmaris'e 50, Atina'ya (Pire) 400 km. mesafede yer alır. Rodos sadece adanın değil aynı zamanda Doğu Akdeniz'in tarihî eserlerle dolu, güzel iklime sahip en güzel şehirlerinden birinin adıdır. Bu şehir, adanın en kuzey ucunda deniz yolunu çok iyi kontrol edebilen önemli bir noktada yer almaktadır.

¹² Kıbrıs Adası'nın İngiltere'ye devri hususunda bk. Rifat Uçarol, 1878 Kıbrıs Sorunu ve Osmanlı-İngiliz Anlaşması (Ada'nın İngiltere'ye Devri), İstanbul 1998, s.19 vd.

¹³ BOA, **AD**, Nu.: 863, s.22; **İ.DH**, Nu.: 88903; **ŞD**, Nu.: 2342/14.

¹⁴ Ayrıca Sakız'da bulunan vilâyet heyetinin Rodos'a Rodos Mutasarrıflığı heyetinin de Sakız'a nakledilerek teşkilâtın oluşturulması aynı oturumda benimsendiğinden (BOA, **MV**, Nu.: 26/35) gereği yapıldı (**İ-MM**, Nu.: 3993; **İ.DH**, Nu.: 83314, 83572, 88903, 91248).

¹⁵ BOA, **MV**, Nu.: 26/35.

¹⁶ BOA, **MV**, Nu.: 26/35. Merkezin Rodos'a nakli kararı ardından adada ihtiyaçlara cevap verecek yeni bir Hükümet Konağı inşasına başlanır (**MV**, Nu.: 38/43).

¹⁷ BOA, **İ.DH**, Nu.: 83654.

¹⁸ BOA, **ŞD**, 36/39.

¹⁹ BOA, **MV**, 171/98.

²⁰ BOA, **HR. SYS**, 1959/7.

Rodos'un tarihi üç binyıl öncesine kadar gider. 1522-1912 yılları arasında Osmanlı Devleti idaresi altında kalan ada halen bu döneme ait pek çok tarihî eser barındırır. Bugün Rodos yarısından fazlasının şehirde yaşadığı 80.000 kişilik nüfusa sahiptir. Bu nüfusun içerisinde sayıları 7 bine ulaşan küçük bir Müslüman-Türk azınlığı mevcuttur²¹.

Osmanlılar 1480 ilkbaharında Rodos'a yönelik ilk ciddi seferi gerçekleştirirler. Mesih Paşa kumandasındaki 160 gemilik filo adayı üç ay süreyle kuşatma altına alır. Şövalyelerin büyük üstadı Pierre d'Aubusson kumandasındaki şövalyeler ağır kayıplar vermesine rağmen şiddetli bir direniş gösterir. 28 Temmuz 1480 günü yapılan son büyük hücum netice vermeyince Osmanlılar kuşatmayı kaldırır ve donanma 3 Ağustos'ta Rodos'tan ayrılır.

II. Bayezid ile taht mücadelesine girişen Cem Sultan ikinci girişiminde de başarısızlığa uğrayınca Rodos'a sığınır ve iki ay kadar burada kalır. Yavuz Sultan Selim'in Suriye, Filistin ve Mısır'ı (1516-1517) ele geçirmesinden sonra Rodos, İstanbul ile imparatorluğun yeni bölgeleri arasındaki en önemli deniz yolu olur. Kanûnî Sultan Süleyman stratejik gerekçelerle 16 Haziran 1522'de Rodos'u hedef alan sefere çıkar. Zorlu ve kanlı çarpışmalar neticesinde 1 Safer 929'da (20 Aralık 1522) diğer adalarla birlikte Rodos'u fetheder²². Kanûnî Sultan Süleyman yıkılan surları tamir ettirir ve buraya güçlü bir askerî birlik yerleştirir. Ayrıca, şehri yeniden canlandırmak için kale içinde yüksek bir yere tabhâneli cami, medrese, imaret ve hamam inşa ettirir.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın önemli külliyesinden başka ulemâdan, kumandanlardan ve paşalardan bazı kişiler de İslâmî hayat tarzıyla ilgili yeni kurumlar oluştururlar. 1524'te surlarla çevrili Rodos şehrinde on altı mescidin yanında iki cuma camisi vardır. Mescidlerden bazıları kiliseden dönüştürülür. Süleymaniye Camii, İbrâhim Paşa Camii (1540), Receb Paşa Camii (1588) ve Murad Reis Camii (1636) en önemli mâbedlerdir. Receb Paşa Camii'nin harimi 16.y.y. İznik çinileriyle bezelidir.

1670 yılında Girit savaşlarından hemen sonra Rodos adasını ziyaret eden Evliya Çelebi şehir hakkında çok değerli ve ayrıntılı bilgi verir. Surların kuvvetli tahkimatından söz eder ve burada otuz altı cami ve mescid (altı cami, otuz mescid) olduğunu yazar. Özellikle Saint Jean şövalyelerinin büyük gotik katedralini anlatır. Bina, 1523'te Sencovan (San Giovanni) adıyla Osmanlılar tarafından camiye dönüştürülür (Câmi-i Kebîr); 1570 tarihli kayıtlarda da aynı adla bir mahalle ismi zikredilir²³. Hz. Yahyâ'nın burada gömülü olduğunu belirten Evliya Çelebi şehirdeki ev sayısını 4200 olarak gösterir. Ona göre şehirde yirmi dört mahalle vardır, bunların dördünde Rumlar, ikisinde yahudiler oturur. Evliya Çelebi'nin verdiği adadaki köy sayısı doğrudur. Rodos'a defnedilen önemli kişiler arasında Kırım hanlarını da zikreder. Bir Bektaşî tekkesinin bulunduğunu belirtir. Eserinde bazı binalara ait kitâbeleri kaydeder²⁴.

1764-65'de III. Mustafa surlarla çevrili şehirde çok iyi tezyin edilmiş bir cami ve Yeni Hamam olarak bilinen bir çifte hamam inşa ettirir. 1793'te Sultan Abdülmecid'in eski

²¹ Kiel, Machiel, "Rodoss" Maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2008, c.35, s.155.

²² Tekindağ, Şehabeddin, "Rodoss'un Fethi", **BTTD**, II/8, 1968, s.58-65.

²³ Örenç, Ali Fuat, **Yakındönem Tarihimizde Rodos ve Oniki Ada**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2006.

²⁴ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, Yapıkredi Yay., IX, s.233-257.

rikâbdarı Hâfız Hacı Ahmed Ağa Türkçe, Arapça ve Farsça eserlerden oluşan çok zengin bir yazma eserler kütüphanesi kurar. Kütüphane ve yazmalar bugün de korunmaktadır. 1809'da Süleymaniye Camii restore edilerek neo-klasik dekorasyonla tamir edilir.

XVII ve XVIII.y.y.'larda Rodos adası bazı devlet adamları ve önemli kişiler için bir sürgün yeri olarak kullanılır. Bu kişiler Rodos'ta ölünceye kadar yaşar. Kırım Hanı Canberk Giray Han, Şâhin Giray, kaptan paşa ve vezîriâzamlar, hiciv ustası şair Haşmet ve görevden el çektirilen Safevî Şahı Safî'nin türbe ve mezarları burada yer alır²⁵. Türbeleri ve yüzlerce mezar taşıyla bu mezarlığın bugünün Yunanistan'ında başka bir benzeri yoktur.

Tarihi boyunca Rodos tahıl ithal edip zeytin ve zeytinyağı ihraç etmiştir. Şarap kültürü çok önemlidir. Meşhur sultana üzümleri 1830'lu yıllarda Anadolu'dan getirilmiş ve adanın her tarafına çabucak yayılmıştır. Adanın güney tarafındaki verimsiz topraklarda ise büyük oranda peynir, yağ ve halı dokumacılığı için yün üretimi yapılıyordu. Adada özellikle Lindos civarında İznik taklidi canlı bir seramik endüstrisi vardır, burada elde edilen ürünler Anadolu'ya ve Avrupa'ya ihraç ediliyordu. XIX.y.y.'ın ortalarında gemi yapımıcılığı revaçta bir endüstri olmuştur; balıkçılık, sünger avcılığı yaygındı ve diğer adalara taşımacılık için gemiler inşa edilirdi. Rodos tezgâhlarında Osmanlı donanması için de gemi yapılırdı²⁶.

1854'te Fransız bilim adamı Guerin adada 5500'ü şehirde, 500'ü köylerde yaşayan Türkler'den söz eder. Şehrin varoşlarında 5000, köylerinde 15.000 Ortodoks hıristiyan mevcuttur. Yahudiler ise 1000 kişi olarak tesbit edilmiştir. XIX.y.y. içerisinde bütün ada tekrar hızlı bir gelişme gösterir. 1891'de Vital Cuinet, son Osmanlı istatistiklerini kendisine temel alarak adada toplam 6825 Türk, 20.250 Rum, 1513 yahudi ve 566 Romalı Katolik olduğunu, yeni gelen bazı Ermeniler'le birlikte nüfusun tamamının 29.148'e ulaştığını belirtir.

Rodos şövalyelerinin âbidevî eserlerinden biri olan ve 1523'ten beri cami olarak kullanılan gotik Saint Jean Katedrali, 1840 yılında çıkan bir yangın sonucu büyük zarar görür.

Kāmûsü'l-a'lâm'da son dönem Osmanlı Rodos'u bir şehri ve kırk beş köyü bulanan, içerisinde kırk dört cami (yirmi ikisi şehirde), dört derviş tekkesi, üç medrese, üç hamam, doksan üç kilise ve iki sinagogu olan, bunların yanında her dinî cemaatin ilk ve ortaokulunun bulunduğu bir yer olarak tanımlanır. Rodos, 17 Mayıs 1912'de İtalyan-Türk savaşı esnasında İtalyan güçlerince diğer Oniki Ada gibi işgal edilir²⁷. 1943'te Mussolini'nin düşmesiyle birlikte İtalyan işgali sona erer. Almanlar 1945 Mayısına kadar Oniki Ada'yı ele geçirir. Bu yıllarda Rodos yahudileri yok edilir. Özellikle eski Rodos şehri hava bombardımanından çok zarar görür.

1948 Martında İngiliz idaresi döneminin ardından Paris Antlaşması'yla ada Yunanistan Devleti'ne bırakılır. Rodos şehri Yunanistan'ın Oniki Ada bölgesinin idarî başşehri olarak tasdik edilir. 1948'den sonra Türkler'in çoğu zamanla adadan ayrılarak Türkiye'ye yerleşir.

²⁵ Rodoslu, Celâlettin, **Rodos ve İstanköy Adalarında Gömülü Tarihî Simalar**, Ankara, 1945.

²⁶ Kiel, **a.g.m.**, s.157.

²⁷ Orhonlu, Cengiz, "On İki Ada Meselesi", **Türk Kültürü**, S.23, 1964, s.1-5; a.g.y., "On İki Ada'da Türk Eserleri ve Türk Nüfusu", **Türk Kültürü**, S.24, 1964, s.29-34; Hayta, Necdet, "Rodos ile 12 Ada'nın İtalyanlar Tarafından İşgali ve İşgalden Sonra Adaların Durumu (1912-1918)", **OTAM**, S.5, 1994, s.131-144.

1948 yılından itibaren adada Bizans eserlerini onarma, buna karşılık Osmanlı mimarisini ortadan kaldırmaya yönelik titiz bir politika izlenir. Bu politika 1985'te Süleymaniye Camii'nin minaresinin yıkılmasıyla zirveye çıkar. 2000 yılından sonra bu anlayış Rodos'un tarihinde dört büyük dönemin (Antikite, Bizans, Saint Jean şövalyeleri ve Osmanlılar) yaşandığını kabul eden politika ile yer değiştirir. Birçok Osmanlı eseri, Çarşı caddesinde bulunan Süleymaniye ve Ağa Camii tekrar restore edilir, bir kısmı da restore edilmek üzere. Recep Paşa Camii ve Sultan III. Mustafa'nın tarihî camisinin revakları ve minaresi hâlâ onarımını beklemektedir²⁸.

Tanzimat Öncesi Rodos Hükümet Konağı

Tanzimat'ın ilanından önce Rodos mutasarrıfları idari işlerini, ada limanının girişinde yer alan tersanenin hemen bitişiğindeki büyük bir taş konaktaki²⁹, divan odasında görüyordu. Tersane ağzı olarak tanımlandırılan mevkideki binanın rengi diğer binalarda da olduğu gibi beyazdı³⁰. "*Binanın divan odası son derece sade bir görüntüye sahipti. Zeminin de halı dahi bulunmuyordu. 1831 yılında Mehmed Şükrü Bey idareciliğinde divan odasının duvarları sedef ve gümüş kaplamalı tüfek ve tabanca asılarak süslenmişti. Duvarda büyük bir hat yazısı ile yelkenli bir gemi figürü vardı. Odanın bir köşesinde kurumuş buğday başakları bulunuyordu. Evrakların konulduğu iki raf ile bir dolap dekoru tamamliyordu*"³¹. Mutasarrıflar bu taş konaktan ayrı olarak, yine tersane müstemilatındaki başka bir binadan da harem olarak yararlanıyorlardı³². Ayrıca, adanın manzaralı yerlerinden olan Sünbüllü mevkiinde yaptırdıkları bir köşkü yazlık olarak kullanıyorlardı. Ancak, bu bina 1831 tarihi itibarıyla yanmış, harabe bir vaziyetteydi³³.

Tanzimat Sonrası Rodos Hükümet Konağı

1867 nizamnamesine göre düzenlenen Cezâir-i Bahr-ı Sefid Vilâyeti'nde başlatılan ıslahatların sıkı takipçisi olan Kayserili Ahmed Paşa, çalışmalarını öncelikle merkez teşkilâtına verdi. Bu teşkilâtı sorunları çözebilecek sağlamlıkta kurduktan sonra, merkezde işlemlerin daha rahat görülebilmesi için Ahmed Paşa'nın talebi doğrultusunda 15 Ağustos 1869'da yeni ve büyük bir hükümet konağının inşası için çalışmalara başlandı³⁴. Bu doğrultuda 23 Ocak 1870'de hükümet konağının plânları hazırlandı³⁵. (Plân-1-4). Ancak, inşasına başlanamadı.

²⁸ Kiel, **a.g.m.**, s.158.

²⁹ Hükümet sarayının mahzenleri gemi inşa malzemeleriyle doluydu (BOA., **HAT.**, Nu.:19293; Evliya Çelebi, **a.g.e.**, s.241 (Örenç, **a.g.e.**, s.73).

³⁰ Carlisle, George William Frederick Howard, **Diary in Turkish and Greek Waters, Earl of, 1802-1864**, 1854, s.131.

³¹ Hükümet konağında Fransız gezi heyetine kahve ve çubuk ikram edilmiştir. Mutasarrıf yemekte sahanda yumurta ve pilav yemiş, yemek sonrası kırmızı bir şerbet içilir. İtalyanca da konuşabilen Mehmed Şükrü Bey, misafirlerine Fransız İhtilali'ni ve anayasasını övmüştür. Ayrıca, Türklerin hususiyetleri hakkında bilgi vermiştir (Michaud, M.,- Poujoulat,M., *Correspondance D'Orient* (1830-1831),IV, Paris, 1834, s.3-5).

³² BOA, **HAT.**, Nu.:19293; **C.ML.**, Nu.:7448.

³³ Michaud-Poujoulat, **a.g.e.**, s.16.

³⁴ Örenç, Fuat, **a.g.e.**, s.130; BOA., **İ.DH.**, Nu.:596/41537.

³⁵ Konağın planı: BOA., **İ.DH.**, Nu.:605/42191.

1873 yılında adaya sürgüne gönderilen Ebuzziya Tevfik Efendi Rodos hakkında verdiği ayrıntılı bilgilerin içinde, hükümet konağı da yer alır³⁶. Tevfik Bey, Rodos'un uzaktan çok etkileyici bir görüntüsünün olduğunu, ancak adaya ilk çıktığında oldukça bakımsız bir hükümet konağı ile karşılaştığını, koca bir saltanatın dosta düşmana karşı gücünü ve ihtişamını temsil eden devlet dairesinin bu harap durumu karşısında hayrete düştüğünü şu şekilde ifade etmektedir: *"Limanın ağzında tek katlı, beyaz ve her tarafı dökülen konağın taşralardaki kervansarayları andırdığını, kapıdan içeri girilince sağ tarafta tabur ağasına ait bir odanın bulunduğunu, 3m. genişliğinde bir aralıktan asıl avluya çıkıldığını, sol tarafta bir binek taşına bağlı eskimiş ve dik bir merdivenden divanhaneye gidildiğini, bunun da karşısında zaptiye koğuşunun yer aldığını, İdare Meclisi'nin toplandığı ve içinde evrak okumak için yuvarlak bir masanın bulunduğunu, odanın ise nispeten daha bakımlı olduğunu aktarmaktadır"*³⁷.

Rodos Mutasarrıfı³⁸ olan şair Namık Kemal Bey'in Menemenli Rifat Bey'e 20 Şubat 1885 ve 27 Nisan 1885 tarihli mektuplarında, hükümet konağının inşası hakkında bazı bilgiler yer alır. Eski Hükümet Konağı memurların tümünü alamadığından, Süleymaniye Medresesi'nin vakfına ait Tersane'de bulunan Yes Tarlası adıyla anılan ve her tarafa nazır gayet güzel bir alanda bulunan 12 dönümden fazla arazi üzerinde on iki odalı tahtanî bir dairenin, Süleymaniye Medresesi'nin gelirlerinden karşılanarak inşası Maarif Komisyonunca kararlaştırıldığı; bunun için gerekli mazbata ile hükümet ve Komisyon arasında lazım gelen kira mukavelesini düzenlenerek edilerek mutabık kalındığını ifade eder. Ayrıca, taşı hazır olduğundan ve üç-dört kuruş yevmiye ile mahkumlar kullanılacağından, iki bin liraya ancak çıkabilecek olan böyle bir binanın sekiz yüz lira civarında mal olacağı tahmin olduğunu belirtir³⁹. İlerleyen tarihlerde Mutasarrıf Namık Kemal Bey'in ifade ettiği gibi konağın inşasına başlanıldığında, mahkumların kullanılıp kullanılmadığı Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan bilgilerden tespit edilememiştir.

Eski başvekillerden Mehmed Sadık Paşa, Rodos'a 1878'de vali olarak atandıktan sonra, Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nın kapanmasıyla rafa kaldırılmış olan vilâyet nizamnamesi hükümlerine uygun olarak, Cezâir-i Bahr-ı Sefid Vilâyeti'nin mülki taksimatında bazı değişiklikleri gündeme getirir⁴⁰. İlk olarak işlerin daha sağlıklı yürümesi için Rodos Hükümet Konağı meselesini çözer. Eski bina harap ve merkez teşkilâtıyla sayıları artan memurları barındıracak kapasitesi bulunmadığından, geçici surette vilâyet işlerinin görülmesi için adadaki en geniş hanelerden biri olan merhum Raşid Efendi'nin evi, aylık 12 Osmanlı altınına kiralanıp kullanılmaya başlanır. 8 Nisan 1878'de kira ücreti Mal Sandığı'ndan karşılanan bu binanın da yeterli olmaması üzerine, Vilâyet İdare Meclisi mazbatasını ile talep edilen ve bütün donanımı dahil 350.000 kuruş keşif bedeli olan yeni bir hükümet konağının yapılması kararı alınır⁴¹. Eski konağın yıkılarak arazisinde yeni bir

³⁶ Ebuzziya Tevfik, Yeni Osmanlılar Tarihi, Hürriyet Yayınevi, İstanbul, 1973, s.564-735.

³⁷ Ebuzziya Tevfik, **a.g.e.**, 567, 570, 573.

³⁸ Rodos mutasarrıfı olarak görev yaptığı tarihler, 15 Ekim 1884-24 Kasım 1887'dir.

³⁹Tansel, Fevziye Abdullah, Namık Kemal'in Mektupları, VII.-VIII., Rodos ve Sakız Mektupları, c.IV, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, s.176.

⁴⁰ Örenç, **a.g.e.**, s.136.

⁴¹ BOA, **İ.SD.**, Nu.:39/2001 (5 Rabiülahir 1295).

hükümet konağının inşası uygun görülür. Mutasarrıflık döneminden itibaren görev yapan ve tersanesinin bulunduğu alanda inşa edilmiş olan hükümet konağının arka tarafındaki büyük bahçe içinde ise valinin hususi konağı (harem) yer almaktaydı⁴².

Ege'de ortaya çıkan güvenlik sorunları nedeniyle Vilâyet merkezi 1887'de Sakız'dan Rodos'a nakledilir. Vilâyet merkezinin Sakız'dan Rodos'a nakli ve yeni kurumların yerleştirilmesi için tahmini 300 liranın gerektiği hesaplanır⁴³. Nitekim, nakil sonrası ilk olarak yeni bir Hükümet Konağı'na ihtiyaç duyulur. Adaya yeni gelen memurların daha rahat çalışabilecekleri bir bina bulunmaması ve yeni bir bina yapmanın 5-6 bin Liraya mal olunacağı dikkate alınarak, ekonomik sıkıntıların bulunduğu bir dönemde bu masrafı hazineden yapmaktan ise Rodos Cemiyet-i İlmîyesi'nin 1.500 kuruş kira karşılığı hükümet konağı inşası ve bunun cemiyetten kiralanması hususu kararlaştırılır. Cemiyet inşaat için Süleymaniye Medresesi'nin gelir getirmeyen bir takım emlakini satacak ve ada aşar gelirinden 600 Lira kadar da borç temin edecektir. 11 Aralık 1888'de inşa halinde bulunan hükümet konağının tamamlanmasına kadar, vilâyet dairesi olarak kiralananan hanenin kira bedelinin ödemesi ile ilgili yazı yazılır⁴⁴ ve 19 Aralık'da da inşaatın bitiminde kira bedelinin peşin ödenmesi şartıyla cemiyet ile kira mukavelesi imzalanır⁴⁵.

25 Temmuz 1892 yılından ölüm tarihi olan 1906 yılına kadar Rodos'ta valilik yapan Abidin Dino Paşa'nın görevi sırasında hükümet konağının inşası tamamlanır. Arnavut asıllı olan Abidin Paşa Epir'in İliopsi köyünde bazılarının göre ise Preveza'da doğmuştur. Yanya ve İstanbul'da Fransızca ve İtalyanca öğrenim gördüğünden, Yunanca da bilirdi⁴⁶. Vali Abidin Paşa, göreve başladıktan sonra ilk icraatı, kiliselerin yanında bulunan Müslüman mezarlıklarının taşınmasını sağladı ve hiçbir dönemde olmadığı kadar çok sayıda yapı inşa ettirdi⁴⁷. Hükümet konağı, Türk okulları, askeri hastane, limanda depolar ve kendi konutu v.d. Rodos'a gelişle, daha önce Brüksel'den satın alınmış olan Sakız'daki sancak matbaasını Rodos'a naklettirdi ve "Egeon" (Ege) adında Türkçe ve Yunanca iki dilli bir gazete çıkarmaya başladı⁴⁸.

Hükümet Konağı 1892 yılında, Osmanlı döneminde 'Kalealtı', günümüzde ise Elefteria (Özgürlük) Meydanı yakınındaki sahil kenarına (bugünkü adı Mandraki sahiline) inşa edilir. Sahil şeridinde, Hükümet Konağı ile kalenin yedi kapısından biri olan Damla Kapı arasında

⁴² Öreñç, a.g.e., s.136.

⁴³ BOA., DH.MKT., Nu.:1507/68.

⁴⁴ BOA., DH.MKT., Nu.:1573/69.

⁴⁵ BOA., MV., Nu.:38/43; DH.MKT., Nu.:1563/4; 1587/42.

⁴⁶ Maillis A., Skandalidis K., Tsalahuris, K., **İ Rodos ton 19^o eona**, Thymeli/TEDK Dodekanisu, Rodos 2000, s.117, 206, 210-213, 230-235.

⁴⁷ [Τσολάκης, Πάνος](#) (Tsolakis, Panos), *Οθωμανικά διοικητήρια στον ελληνικό χώρο (Othomanika dioikitiria ston elladiko choro)*, 1850-1912, University Studio Press, 2008, s.61.

⁴⁸ Tsolakis, a.g.e., s.62.

askeri hastahane inşa edilmesi için karar çıkar⁴⁹. Ancak, sonradan hastane kale içine inşa edilir⁵⁰.

Mekân Analizi

Hükümet binası iki katlı, eklektik tarzda inşa edilir ve bina boyutları yaklaşık 28 x 10,50 m. dir. 1912’de adanın İtalyanlar tarafından işgalinin ardından binada esaslı değişikliklere gidilir. Adadaki İtalya Devleti hakimiyeti döneminde 1927 yılında, İtalyan mimar Florestano Di Fausto tarafından yapıya ilâve bölüm eklenir ve tümüyle elden geçirilir. Ardından, bugüne kadar faaliyete olan postane binasına dönüştürülür⁵¹. Mimarlar Di Fausto ve yardımcısı Lombardi konuyla ilgili olarak iki proje sunar. Aynı yere bir üniversite inşa edilmesi de söz konusu olur. Ancak, postahane binası projesi kabul edilir⁵².

Yapılan ilâveler sonucunda bina, neredeyse kare biçiminde bir plâna sahip olur, ortada açık ve perimetrik bir galeri ve etrafına konumlandırılmış çalışma odaları yapılır. Çatısı iptal edilir ve düz bir teras oluşturulur. Görünen dış cephelerine yontulmuş (işlemiş) kum taşı (porolithos) ve çimento ile kum karışımı giydirme yapılır. Böylece, On İki Adalardaki İtalyan mimarisini niteleyen Rönesans ve modern unsurları barındıran karma bir kompozisyon ortaya çıkar.

Yapının İtalyan döneminde değişiklikleri yapan mimarı Di Fausto, eserlerine o dönem Roma’da hakim olan ve yenilikçi Novecento tarzının da aralarında bulunduğu İtalya’nın mimari geçmişine yönelme eğilimini uygulamaya çalışmıştır. Mimar bu tarzını İtalya’nın içinde ve dışında inşa ettiği eserlerinde de uygular. Rodos Hükümet Konağı’nın, plânını çizdiği diğer yapılarla benzerliği örneğin Rodos Ortaokul Binası, Arnavutluk Dış İşleri Bakanlığı binası ve Kahire’deki İtalyan Büyükelçilik binası ile benzerliği şaşırtıcı düzeydedir⁵³. İlk başta binanın çakılla döşenmiş iç avlusunun merkezinde Hermes’in bir bronz heykelinin yer aldığı bir şadırvan süslemekteydi. Bunlar 1939 yılında kaldırılır ve açık iç avlu bölüm cam tavan ile kapatılır⁵⁴.

Kullanım

On İki Adaların İtalyanlar tarafından işgalinden sonra (1912) yapı İtalyanların idare binası olarak kullanılır. Rodos’un 1945 yılında Alman işgali ve 1948 Mart’ın da İngiliz idaresi dönemi sırasında hangi fonksiyonla kullanıldığı tespit edilememiştir. Ancak, Paris Antlaşması’yla 1948’de Yunanistan’a bırakılan bina bu tarihten itibaren ve halen postane

⁴⁹ 25 yataklı bu askeri hastahane, 44.950 kuruş keşif bedeli ile inşa edilebileceği, keşif bedelinin Bahr-ı Sefid Boğazı istihkamları masraflarından karşılanması şartıyla 30 Ağustos 1885 tarihinde bir irade çıkar (BOA., DH.MUİ., Nu.:29-2/39).

⁵⁰ 1888’de kale içinde yeni bir askeri hastahane inşası gündeme gelir. Ancak, aradan bir yıl geçtiği halde inşaat bitirilemez. Sultan II.Abdülhamid, 11 Ocak 1889 tarihini taşıyan emrinde, hastahane için gereken 19.000 kuruşun Tophane-i Amire bütçesinde yer alan kale tamirâtı kısmından karşılanmasını ister (BOA., İ.DH., Nu.:86924).

⁵¹ Efim. (Gaz.) *O Angelioforos tis Rodu* (14.10.1927), Zisimatos, M., **İ taxydromiki istoria tis Rodu (1309-1984)**, Rodos 1984, s.153-158, **Rodos: İ poli ektos ton tihon 1522-1947, Arhitektoniki ke Poleodomia**, TEE Dodekanisu, Rodos 2005.

⁵² Kolonas, V., **İtaliki arhitektoniki sta Dodekanisa 1912-1943**, Olkos, Atina, 2002, s.42-45.

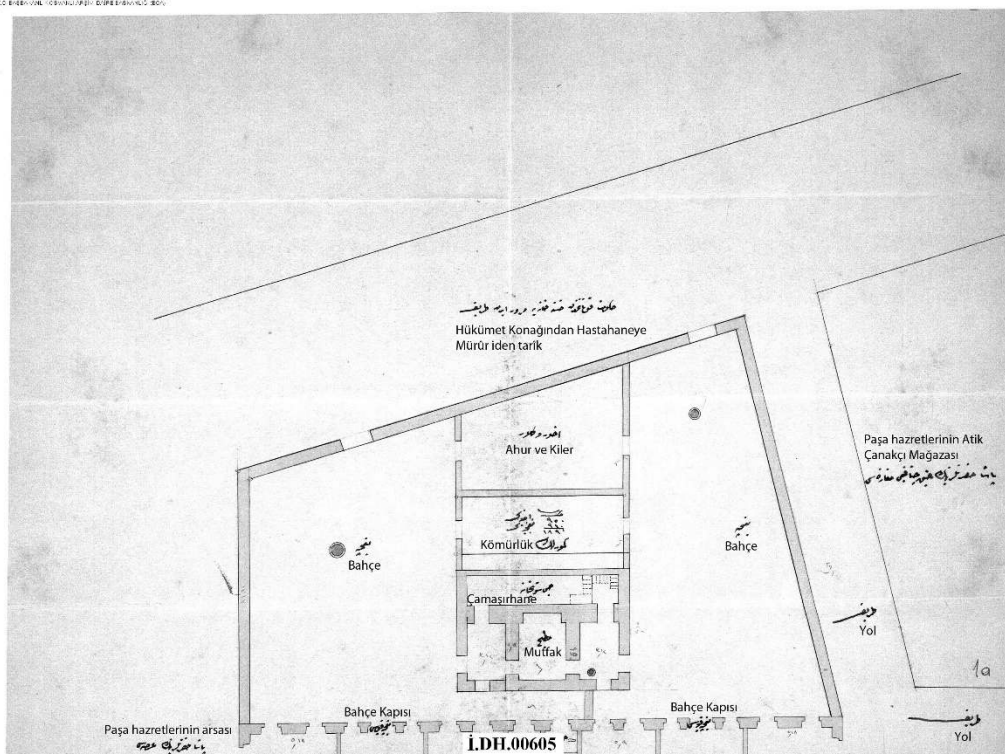
⁵³ Kolonas, a.g.e., s.45; Martinoli, S.,- Perotti, E., **Architettura coloniale italiana nel Dodekaneso 1912-1948**, Torino, 1999, s.176-177.

⁵⁴ Maria, M., **Thyres ke thyromata tis Rodu sto perasma ton eonon**, Ziti, Rodos 2002, s.132-135.

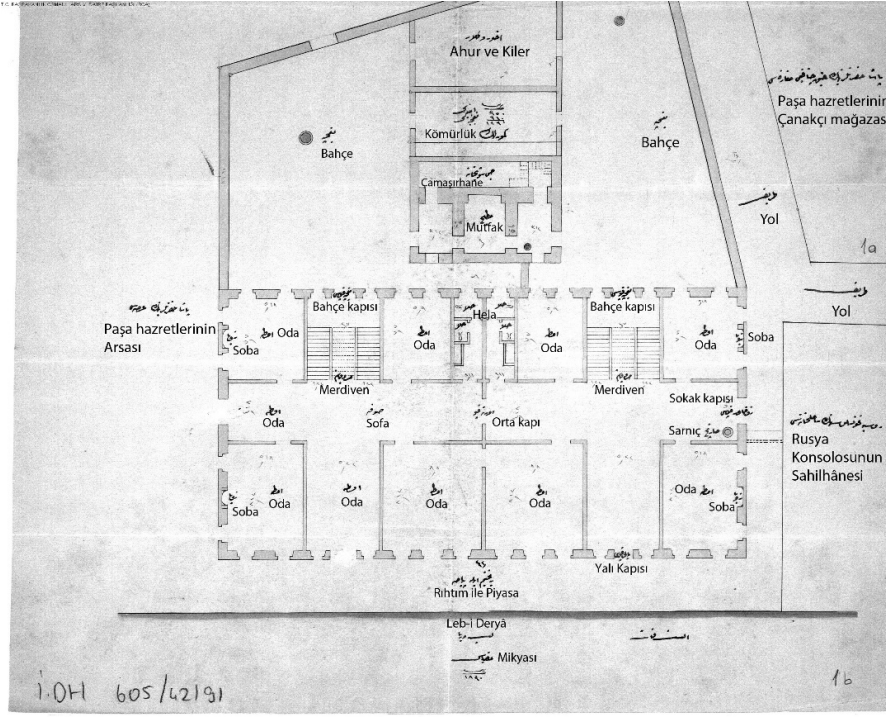
olarak kullanıldığından; Alman ve İngiliz döneminde de bu amaca hizmet ettiği düşünülmektedir.

Sonuç

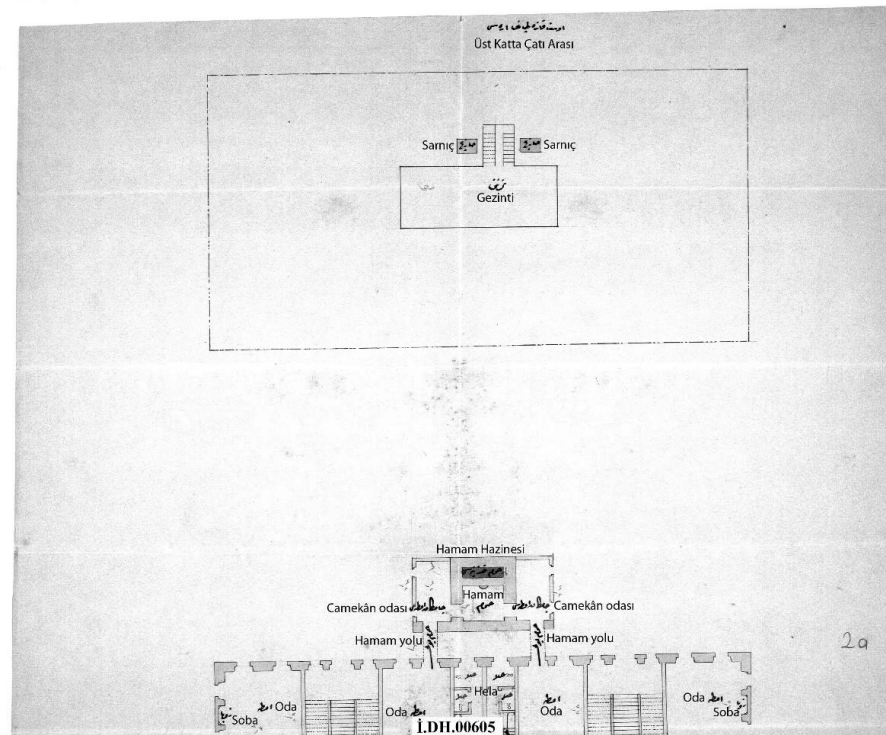
Cezair-i Bahr-ı Sefid Vilayeti(1864-1912)'nin 1877-1880 ve 1887-5 Mayıs 1912 tarihleri arasında merkezi olan Rodos'ta diğer vilayetlerde olduğu gibi 1864 (Vilayet Nizamnamesi) sonrası, kurumsallaşma ve yeni bir sistem oluşturma çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu yeni yönetsel sistem, yeni yapı tiplerini de beraberinde getirmiştir. Hükümet konağı binaları, yeni sistemin getirdiği bir yapı türüdür. Genellikle yatayda gelişen, dikdörtgen şemadaki hükümet konağı binaları, iki ya da üç katlı olarak inşa edilmiştir. Konağın öne çekilerek vurgulanan ana girişin yerleştirildiği uzun cephe, Rodos'ta olduğu gibi meydana bakacak şekilde düzenlenmiştir. Mimarı bilinmeyen ve 1892'de inşa edilen hükümet konağının, belli bir tipolojiyi takip etmesi sebebiyle tasarımının başkent İstanbul'da yapıldığını düşündürmektedir.



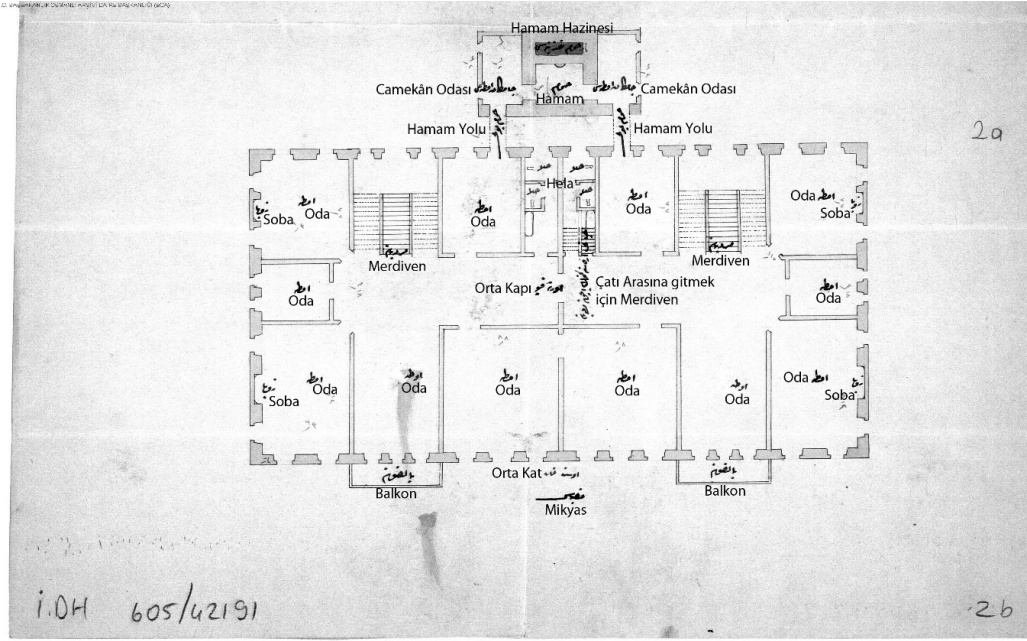
Çizim-1 Rodos Hükümet Konağı'nın birinci kat planı (1a)
(BOA., İ.DH., 00605/42191, 20 Şevval 1286)



Çizim-2 Rodos Hükümet Konağı'nın birinci kat planı (1b)
(BOA., İ.DH., 00605/42191, 20 Şevval 1286)

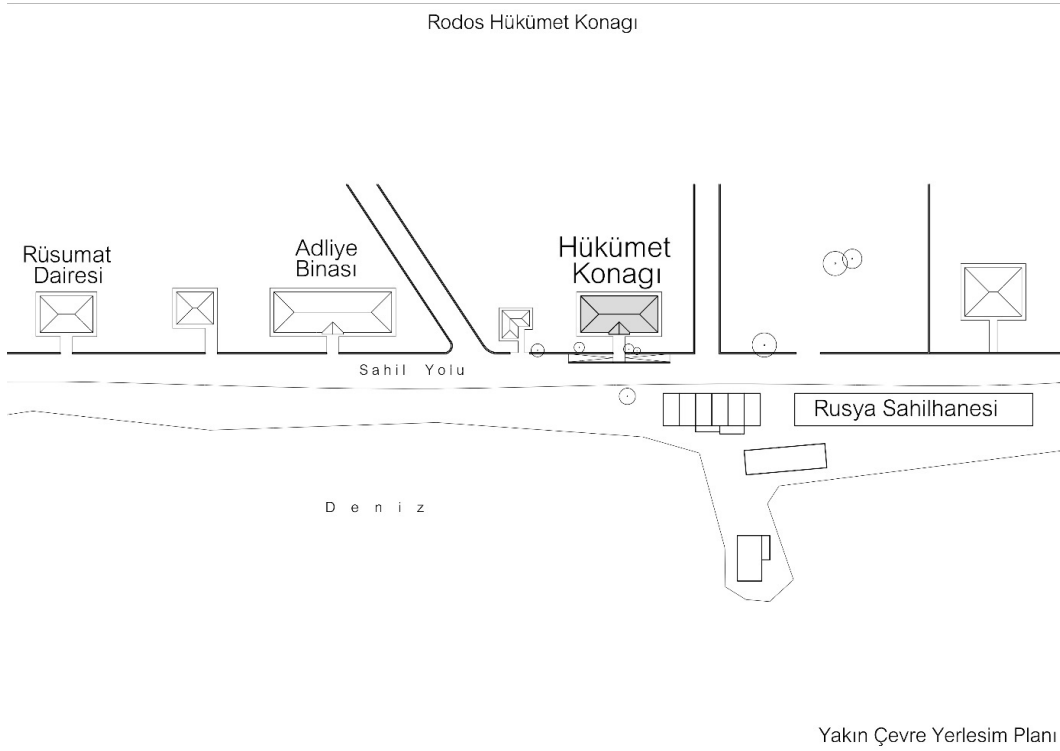


Çizim-3-Rodos Hükümet Konağı'nın ikinci kat planı (2a)
(BOA., İ.DH., 00605/42191, 20 Şevval 1286)

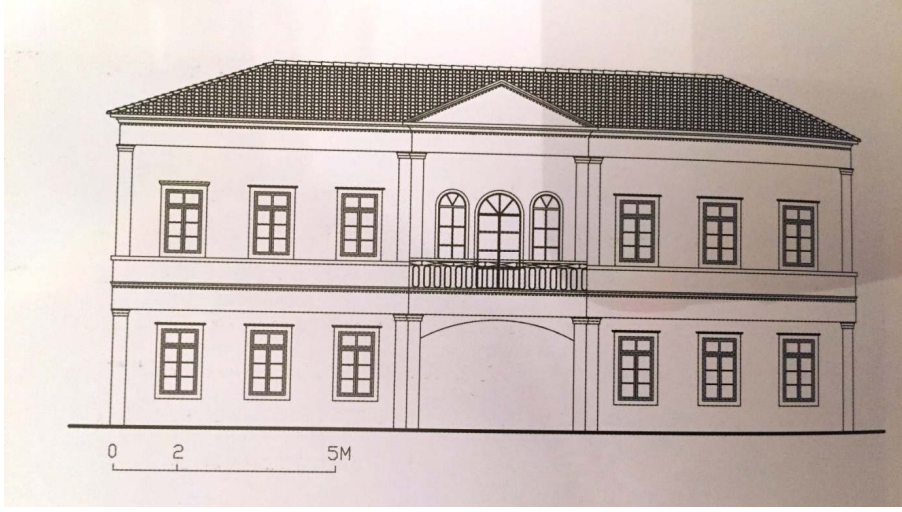


i.DH.00605

Çizim-4-Rodos Hükümet Konağı'nın ikinci kat planı (2b)
(BOA., İ.DH., 00605/42191, 20 Şevval 1286)



Çizim-5-Rodos Hükümet Konağı Vaziyet Planı (Çizim:Neval Konuk)



Çizim-6 Rodos Hükümet Konağı Ön Cephe çizimi (Tsolakis, 2008, s.64).



1

Resim-1 Hükümet Konağı (1) ve Adliye Dairesi(2)'nin Görünüşü



Resim-2 Osmanlı dönemi Hükümet Konağı'nın görünüşü



Resim-3 1912 sonrası İtalyan dönemi İtalyan bayraklı görünüşü



Resim-4 İtalyan döneminde konak önünde yapılan bir tören



Resim-5 Hükümet Konağı genel görünüşü (2015)



Resim-6 Hükümet Konağı ön cephesi (2015)



Resim-7 Hükümet Konağı ön cephesi ve çıkış merdivenleri (2015)



Resim-8 Hükümet Konağı ön cephesi (2015)



Resim-9 Konağın giriş zeminin de İtalyan döneminin Rodos'un sembolü olan geyik detayı



Resim-10 Postane olarak kullanılan konağın bekleme salonu

KAYNAKLAR

- Efim. (Gaz.) *O Angelioforos tis Rodu* (14.10.1927),.
- Akdes Nimet Kurat, **Çaka Bey, İzmir ve Civarındaki Adaların İlk Türk Beyi**, Ankara, 1966, s.28.
- Bostan, İdris, **Ege Adalarının İdarî, Malî ve Sosyal Yapısı**, Stratejik Araştırma ve Etüdler Milli Komitesi, Araştırma Projeleri Dizisi, Ankara, 2003, 183s.
- Carlisle, George William Frederick Howard, **Diary in Turkish and Greek Waters, Earl of, 1802-1864**, 1854.
- Cerasi, M. M., **Osmanlı Kenti Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Cezair-i Bahr-ı Sefid Salnamesi**, Sene 1310, s.205.
- Ebuzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hürriyet Yayınevi, İstanbul, 1973.
- Erdoğan, M.Akif, 'Rodos Adası'nda 1711 yılında Timarlar ve Timarlılar', **E.Ü., Tarih İncelemeleri Dergisi**, XIII, İzmir 1998, s.25.
- Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, c. IX, Yapı Kredi Yay., İstanbul, Mart 2005.
- Gencer, Ali İhsan, 'Doğu-Akdeniz'de Türk Kömür Ambarları', **Türk Denizcilik Tarihi Araştırmaları**, İstanbul, 1986, s.13-32.
- Hayta, Necdet, "Rodos ile 12 Ada'nın İtalyanlar Tarafından İşgali ve İşgalden Sonra Adaların Durumu (1912-1918)", OTAM, S.5, 1994, s.131-144.
- Kiel, Machiel, "Rodos" Maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2008, c.35, s.155.
- Kolonas, V., **İtaliki arhitektoniki sta Dodekanisa 1912-1943**, Olkos, Atina, 2002, s.42-45.
- Maillis A., Skandalidis K., Tsalahuris, K., **İ Rodos ton 19° eona**, Thymeli/TEDK Dodekanisu, Rodos 2000, s.117, 206, 210-213, 230-235.
- Maria, M., **Thyres ke thyromata tis Rodu sto perasma ton eonon**, Ziti, Rodos 2002, s.132-135.
- Martinoli, S.,- Perotti, E., **Architettura coloniale italiana nel Dodekaneso 1912-1948**, Torino, 1999, s.176-177.
- Mehmed Celal, **Coğrafya-i Umûmi**, İstanbul 1313.
- Michaud, M.,- Poujoulat, M., **Correspondance D'Orient (1830-1831)**, IV, Paris, 1834.
- Orhonlu, Cengiz, "On İki Ada Meselesi", **Türk Kültürü**, S.23, 1964, s.1-5; a.g.y., "On İki Ada'da Türk Eserleri ve Türk Nüfusu", **Türk Kültürü**, S.24, 1964, s.29-34;
- Örenç, Ali Fuat, **Yakındönem Tarihimizde Rodos ve Oniki Ada**, Doğu Kütüphanesi Yay., İstanbul, 2006.
- Paul Wittek, **Menteşe Beyliği**, (Çev.:Orhan Şaik Gökyay), Ankara, 1986, s.56).
- Rifat Uçarol, **1878 Kıbrıs Sorunu ve Osmanlı-İngiliz Anlaşması (Ada'nın İngiltere'ye Devri)**, İstanbul 1998.
- Rodos: İ poli ektos ton tihon 1522-1947, Arhitektoniki ke Poleodomia**, TEE Dodekanisu, Rodos 2005.

Rodoslu, Celâlettin, **Rodos ve İstanköy Adalarında Gömülü Tarihî Simalar**, Ankara, 1945.

Tansel, Fevziye Abdullah, Namık Kemal'in Mektupları, VII.-VIII., Rodos ve Sakız Mektupları, c.IV, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, s.176.

Tekindağ, Şehabeddin, "Rodos'un Fethi", **BTTD**, II/8, 1968, s.58-65.

Turan, Şerafettin, "Rodos ve 12 Ada'nın Türk Hakimiyetinden Çıkışı", **Bellekten**, XXIX/113-116, Ankara 1965, s.79 .

Turan, Şerafettin, "Geçmişten Günümüze Ege Adaları Sorunu Boyutlar, Taraflar", **III.Askeri Tarih Semineri, Türk-Yunan İlişkileri**, Ankara, 1986, s.35.

Yazıcı, Nurcan, "Government Office Buildings in Trabzon Province From Tanzimat Era to the Republic Period/ Trabzon Örneği'nde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konağı Binaları", **The Journal of International Social Research /Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Vol:1, Issue:5, Fall 2008, s.943-959.

Zisimatou, M., **İ taxydromiki istoria tis Rodu (1309-1984)**, Rodos, 1984.

[Τσολάκης, Πάνος](#) (Tsolakis, Panos), **Οθωμανικά διοικητήρια στον ελλαδικό χώρο (Othomanika dioikitiria ston elladiko choro)**, 1850-1912, University Studio Press, 2008, 205s.

Arşiv Belgeleri

AD, Nu.: 863, s.22; **BEO**, VGG, Nu.: 378, s.14, 16, 60, 63; **C.ML.**, Nu.:7448; **D.CRD**, Nu.: 39989. **DH.MKT.**, Nu.:1563/4; 1587/42; Nu.:1573/69; Nu.:1507/68; Nu.:29-2/39; **HAT**, Nu.:19293; Nu.:19293; **HR. SYS**, 1959/7; **İ.DH**, Nu.: 60661; Nu.: 83314, 83572, 88903, 91248; Nu.: 83654; Nu.: 88903; Nu.:596/41537; Nu.:605/42191; Nu.:86924; **İ.MM**, Nu.:1606; Nu.: 3993; **İ.MV**, Nu.: 26237; Nu.:10006; Nu.:24788; **İ.ŞD.**, Nu.:39/2001; **MV**, 171/98; Nu.: 26/35; **MV**, Nu.: 38/43; **ŞD**, 36/39; Nu.: 2342/14.

VASILİ V. VEREŞÇAGİN'İN GÖZÜNDEN 1877-1878 OSMANLI - RUS SAVAŞI

GÖNÜL UZELLİ

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

Öz

1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı, tarihsel çerçeveden Rusya'da söz konusu dönemde gelişen Panslavist düşüncenin hayata geçirilmesi için atılan bir adım olarak değerlendirilebilir. Balkan halklarının hamiliğine soyunarak bu halkların özgürlüğü adına Osmanlı Devletine savaş açan Rusya, 1878 yılında kazandığı zaferle tam olarak amacına ulaşamamış olsa da Osmanlı Devletinin yıkım sürecini hızlandırmıştır. Her iki ülkenin de büyük kayıplar vermesine neden olan bu savaşın tarihsel çerçevesinin yanı sıra insani bir yönü de vardır. Nitekim bu çalışmanın amacını 1877-78 Osmanlı Rus savaşını, savaşa doğrudan katılan 19. yüzyılın önde gelen ressamlarından Vasili V.Vereşçagin'in gözünden aktarmak oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Devleti, Rusya, 1877-1878 Savaşı, Vereşçagin.

THE OTTOMAN RUSSIAN WAR OF 1877-1878 FROM THE EYESIGHT OF V.VERASHAGIN

Abstract

The Ottoman-Russian war of 1877-1878 from the historical framework, can be regarded as a step taken to implement panslavist ideas that developed within the same period in Russia. Russia, in the name of the freedom of Balkan peoples, defeated the Balkan peoples and opened a war against the Ottoman State. Russia, which could not reach its goal in spite of its victory, still accelerated the destruction of the Ottoman state. Both countries suffered great losses in this battle. There is a human aspect as well as the historical frame of the war. Indeed, the purpose of this work is to convey the war, through the eyes of Vasili V. Vereshagin, one of the leading painters of the 19th century who was directly involved in the war.

Key Words: Ottoman Empire, Russian, War of 1877-1878, Vereshagin,

Rusya Çarlığı ve Osmanlı Devleti, tarihsel süreçte pek çok kez karşı karşıya gelmiş iki önemli ülkedir. İki ülke arasındaki ilişkiler, 15. yüzyılda Kırım hanlığı aracılığı ile ticari alanda başlamıştır. Ancak bu ilişkiler her dönemde gergin olmuştur (Uzelli, 1997: 76-82). Rusya ve Osmanlı arasında ilk savaş 1677-1678 yılları arasında yapılan Çihrin seferidir. Çihrin seferi ile başlayan Osmanlı ve Rusya arasındaki savaş süreci, 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşına kadar devam etmiş ve bu süreçte iki ülke arasında pek çok savaş yaşanmıştır. Rus Çarlığı ve Osmanlı Devleti arasında 1877-78 yılları arasında yapılan savaşı başlatan temel etken, Balkanlarda Osmanlı himayesi altında yaşayan Slav halklarını bağımsızlığa kavuşturmadır. E. İnanır, **Bulgar Edebiyatında Plevne ve Balkan Savaşları** başlıklı çalışmasında savaşı hazırlayan nedenler konusunda öncelikle Rusya'nın Osmanlı Devletinin egemenliği altında Balkanlar'da yaşayan Ortodoks vatandaşları üzerindeki etkisini arttırma amacının altını çizirken, savaşın altında yatan genel nedenleri şöyle açıklar:

“Bunun yanı sıra Osmanlı hazinesi Sultan Abdülmecit'in döneminden beri yapılan aşırı harcamalar sonucunda Avrupa'ya karşı ağır bir şekilde borçlanmıştı ve bu borçları ödeyebilmek için Balkanlardaki vergiler yükseltilmiştir. Ayrıca Kafkaslardan Ruslar tarafından göçe zorlanan Çerkez, Abaza gibi Müslüman gruplar Balkanlara yerleştirilmiş; bu göçmenlerle Balkanlarda yaşayan Hıristiyanlar arasında büyük bir düşmanlık ortaya çıkmıştır.” (İnanır, 2007: 5)

Tarihsel olarak temel neden Slav halklarının özgürlüğü gibi görünse de aslında bu savaşın gerçek nedeni 19. yüzyılın 70'li yıllarından itibaren gittikçe güçlenen muhafazakâr düşünce ve Rusya'nın önderliğinde kurulacak bir Slav birliği hayalidir. Rusya'da söz konusu dönemde özellikle Kırım savaşında alınan yenilginin ardından güçlenen Panslavist düşünceler, tüm Balkan halklarının Rusya'nın önderliğinde birleştirilmesini öngörmektedir. Nitekim “Bu savaşta Türklere karşı Bulgarlar, Sırlar, Karadağlılar, Romanyalılar gibi pek çok ulus birlikte savaşmıştır. İlk olarak Bosna-Hersek eyaletindeki Hıristiyanlar ayaklanmış, bu ayaklanma henüz bastırılmadan Rusların kışkırtmasıyla Karadağlılar ve Sırlar da ayaklanmışlardır. (İnanır, 2007:6) Rusya'nın yaymaya çalıştığı düşünce de bu savaşın Slav dünyasının ortak savaşı olduğu düşüncesidir. (Öztürk, 2012: 25-37). Hakkı Yapıcı **“1877-1978 Osmanlı - Rus Harbi'nde Yabancı Devletlerin Tutumu”** başlıklı çalışmasında savaşın başlıca nedenlerini şöyle açıklamıştır:

“Osmanlı Devletinde yaşanan azınlık isyanları, Rusya ve Batı Avrupa ülkelerinde, Osmanlı Devletinde yaşayan Hıristiyanların insan haklarının çiğnendiği konusunda oluşan tek taraflı kamuoyu, Rusya'nın Balkanlardaki genişleme siyaseti, Romanya ve Bulgaristan'ın bağımsızlık istekleri ve Panslavizm akımı” (Yapıcı, 2012: 325-333).

Rusya'nın Balkan halkları üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyet çabaları sonucu olası bir savaşı önlemek adına Avrupa devletleri aracılığıyla 1876 yılında İstanbul'da bir konferans düzenlenir. Bu konferansta Osmanlı devletinin önüne koyulan koşullar; Karadağ ve Sırbistan'dan askerin geri çekilmesi, Bulgaristan'da Doğu ve Batı Bulgaristan adıyla iki ayrı eyalet kurulması ve özerklik verilmesi gibi koşullardır. Ancak Osmanlı Devletinin bu

koşulları kabul etmemesi üzerine konferans dağılır (İnanır, 2007:6). Böylece savaş kaçınılmaz bir hal alır.

Tarihe “93 harbi”¹ olarak geçen ve Rus Çarı II. Aleksandr ile Osmanlı Sultanı II. Abdülhamit döneminde gerçekleşen bu savaş, birden fazla cephede sürdürülmüştür. Savaşın birinci aşamasını, 1875 yılında Balkan halkları arasında başlayan isyanlar oluşturmaktadır. Başlangıçta Balkan Devletlerinin ayrı ayrı Osmanlı ile savaşması ile başlayan süreç, 1877 yılının Nisan ayında Rusya’nın Osmanlı Devletine savaş ilan etmesi ile ikinci aşamaya girmiştir. Rus orduları Romanya topraklarına girerek Tuna nehrini geçmişlerdir. Edirne’ye geçmek için en kısa yol olan Balkan dağlarında bulunan Şipka geçidinin ele geçirilmesi, bu savaşın ilerleyişi için oldukça önemlidir. İki gün süren sert çatışmadan sonra geçidin ele geçirilmesi ve Türk birliklerinin düzenini kaybetmesi sonucu İstanbul yolu da açılmış olur. Osman Paşa komutasındaki Osmanlı Devleti ordusunun Plevne şehrini önemli bir kale haline getirerek Rus ordusunun ilerleyişini durdurması üzerine, Bulgar birliklerinden de destek alarak ilerleyen Rus ordusunun büyük bir kısmı Plevne etrafında toplanır.² Bu kale ancak üçüncü saldırıda ele geçirilebilir. Şipka geçidi ve Plevne’de yapılan saldırılar her iki tarafın da büyük kayıplar vermesine neden olur. 1877 yılının Aralık ayında Plevne’nin alınmasının ardından Rus ordusu Güney Bulgaristan’a girer. Rus ordusunun ilerleyişi üzerine 3 Mart 1878 yılında iki ülke arasında ön anlaşma olarak tanımlanan Ayastefanos (Yeşilköy) barış anlaşması imzalanır.

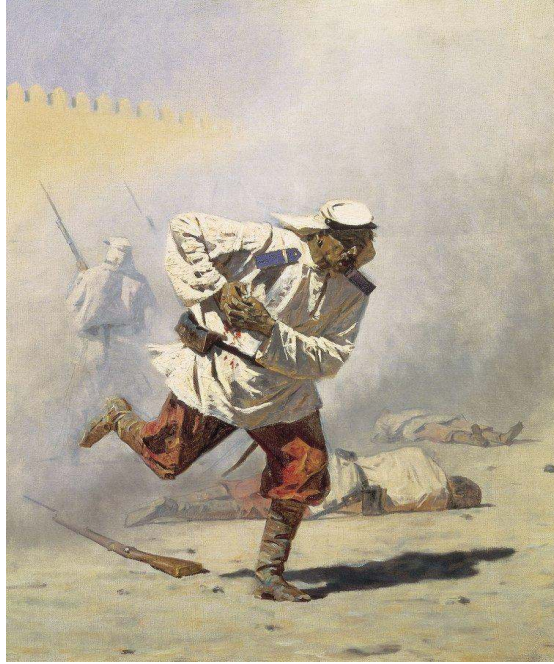
Rusya bu anlaşma ile Balkan halkları üzerindeki hâkimiyetini ve söz hakkını sağlamış olur. Sırp ve Romanyalılar bağımsızlıklarını kazanırlarken, Bulgaristan, Bosna Hersek gibi kimi ülkeler ise özerklik hakkı elde ederler. Rus tarihçi A. S. Orlov’a göre bu anlaşma, Balkan halklarının Osmanlı Devletinin egemenliğinden kurtuluşunu simgeleyen bir anlaşmadır (Orlov, Georgiyev, 2004: 381). Ancak Rusya’nın bu anlaşma ile kazandığı haklar, Balkanlarda kurduğu otorite ve elde ettiği topraklar, Avrupa Devletleri tarafından tepki ile karşılanır. Avrupa Devletlerinin Ayastefanos Anlaşmasının şartlarını kabul etmemesi üzerine yeni bir savaşı da göze alamayan Rusya, 1878 yılında Berlin’de toplanan kongreye katılma kararı alır. Rusya, Osmanlı Devleti, İngiltere, Fransa, Almanya gibi ülkelerin katıldığı bu kongrede yeni bir anlaşma imzalanır. Bu anlaşmanın sonuçları Osmanlı Devleti için oldukça yıkıcı olmuştur. 19. yüzyılda en çok toprak kaybedilen anlaşma olarak görülen bu anlaşmadan sonra Osmanlı Devletinin dağılma süreci hızlanmıştır. Rusya açısından savaş tazminatı ve bağımsızlık kazanan Slav halkları çerçevesinden bakıldığında kazançlı bir anlaşma olsa da Rusya, Berlin Anlaşması ile Avrupa Devletleri karşısında Osmanlı ve Balkan halkları üzerinde tek başına söz sahibi olamayacağını anlamıştır.

Yukarıda açıkladığımız üzere savaşın tarihsel yönü, arkasında büyük politik amaçlar barındıran bir savaş olduğu ve Osmanlı Devletinin yıkım sürecini hızlandırdığıdır. Ancak savaşın bir de toplumsal, insani yönü vardır ki, bir tarafı kanla, acıyla, yoksullukla; diğer tarafı ise cesaretle, yiğitlikle, vatan sevgisiyle karakterize olur. Savaşın tüm bu

¹ Bu savaş Rumi takvime göre 1293 yılına denk geldiğinden Osmanlı Tarihinde 93 harbi olarak anılır. Bkz. Hakkı Yapıcı, “1877-1878 Osmanlı Rus Harbi’nde Yabancı Devletlerin Tutumu”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 5, 2012, s.325-333.

² Bkz. Gaye Ertin, *Bulgaristan (Özellikler, Bölgeler)*, İstanbul, Çantay Yayınları, 2016.

görünümlemlerini çalışmamızın da ana konusunu oluşturan 19. yüzyılın önde gelen Rus ressamlarından Vasili V. Vereşçagin'in (1842-1904) özellikle **Balkan Serisi** olarak adlandırılan çalışmaları ile betimlemeye çalışacağız. 1842 yılında Çerepovt kentinde soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Vereşçagin, ailesinin karşı çıkmasına rağmen Denizcilik okulunda eğitim gördüğü yıllarda resim kurslarına başlayarak yetenekleri ve isteği doğrultusunda ressam olmuştur (Lebedev, Solodolnikov, 1987: 8-9). Henüz Denizcilik okulunda okuduğu sıralarda resim sınıfının kurslarına katılmaya başlayan Vereşçagin, bu okuldaki öğrenimini bitirince 1860 - 1863 yılları arasında Akademi'de Markov ve daha sonra Beydeman'ın yönetimi altında çalışmıştır. Genç sanatçıyı en çok ilgilendiren konu, onu çevreleyen dünyada akıp giden yaşamın ta kendisidir. Nitekim sanatçı çalışmalarını daha çok açık havada yürütmüştür. Akademi'nin eski sisteme dönük eğitimden memnun olmayan Vereşçagin, bir sanatçının amacının, yaşadığı dönemdeki önemli olayları geniş bir perspektif içinde sunulması olarak tanımlar (Lebedev, Solodolnikov, 1987:10). Vereşçagin, 1877-1878 Osmanlı - Rus savaşından önce de 1867 - 1869 yılları arasında Türkmenistan'da General Kaufman'ın komutası altında yürütülen askeri amaçlı operasyonlarda görev almış, bu yıllarda askeri manevralar ve ordudaki yaşamla ilgili resimler yapmıştır. Sanatçı, Türkmenistan'da bulunduğu yıllarda yaptığı **Türkmenistan Serisi** adlı tablolarını Münih'te tamamlamıştır. Vereşçagin'in **Türkmenistan Serisi** arasında yer alan çalışmalarından konumuz açısından en önemlisi *Öldüren Yara* (Smertelno ranenniy) adlı tablodur.



Figür 1. V. V. Vereşçagin, *Öldüren Yara*, 1873, Tretyakov Galerisi, 73x 56,6 cm., t.y.

Sanatçı bu çalışmasında ölümün korkunç yüzünün dakika dakika insana yaklaşmasını gerçekçi bir üslupla betimlemiştir (Uzelli, 2002: 92). Savaşın temel gerçeği olan "ölüm" sanatçının 1878-79 Osmanlı - Rus savaşını konu olan tablolarında da başlıca konulardan

biri olarak karşımıza çıkacaktır. Resimleri Rus sanatında sıra dışı bir yer tutan Vereşçagin, aynı zamanda edebi yaratıcılığı ile de ün kazanmıştır. 19. yüzyıl Rus resim sanatının bir diğer önde gelen sanatçılarından olan İlya Repin, Vereşçagin'e dair düşüncelerini şu sözlerle açıklar:

“Vereşçagin olağanüstü ölçüde büyük bir olgudur. Vereşçagin bir tür Devlet zihni, bir vatandaş figürüdür. Onu, tıpkı bir dahi, bir üstün insan gibi belirli bir özellik, yeti ile sınırlamak olanaksızdır” (Repin, 1948: 356).

Sıra dışı bir kişiliğe sahip olan Vereşçagin, “dünyayı tüm görünüşleri ile tanımak zorunda olduğunu düşünür ve üçüncü şahısların deneyimleri yerine kişinin kendisinin görüp, dokunup, öğrenmek zorunda olduğunu ileri sürer. Vereşçagin bu düşünceleri doğrultusunda 1877-1878 Osmanlı - Rus savaşının başladığına dair ilk haberi aldığı anda doğrudan orduya katılır. Amacı olayları olduğu yerde, en gerçek haliyle gözlemleyip tuvaline yansıtmaktadır (Munimova, 2016: 87-94). Nitekim Vereşçagin bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle açıklar:

“Bu büyük savaşı görmek ve bu büyük olayın tuval üzerinde daha sonra geleneksel olarak betimlenmesi yerine, gerçekte nasıl ise öyle, tüm gerçekliğiyle betimlenmesini istedim. Üzerime aldığım bu görevi yerine getirirken, topluma savaşın bir tasvirini vermek değil, çarpışmalara uzaktan bakan gözlerin gördüğünü değil, tüm saldırıların, yenilgilerin, zaferlerin, açlık, soğuk, hastalık ve acıların gerçek, olduğu gibi yansımaları, savaşın doğrudan deneyimlenmesini istedim. Kendi kanımı akıtmaktan korkmamak gerekir, başka türlü bu tablolar olmayacaktır” (Akt. Sadoven, 1955: 114).

Vereşçagin bu savaşta pasif bir gözlemci olarak kalmamış aynı zamanda doğrudan çatışmalara katılmıştır. 1877 yılının Temmuz ayı başlarında yapılan saldırılarından birinde ağır yaralanmış, iki aydan fazla bir süre hastanede tedavi görüp daha sonra orduya geri dönmüştür. Savaş yıllarını konu olan çalışmaları ile savaş ressamı unvanını elde etmiştir (Lebedev, Soldovnikov, 1987: 51-57). Bu doğrultuda 1877- 78 Osmanlı - Rus savaşı Vereşçagin'in yaratıcılığında oldukça büyük bir yer tutmaktadır. Vereşçagin bu savaşı konu olan tablolarının yanı sıra savaş dönemindeki anılarından oluşan **1877 Osmanlı Rus Savaşına Dair Hatıralar** (Vospominaniye o Russko-Turetskoy voine 1877 goda) adlı eseri kaleme almıştır. Kitlesel ölümlere neden olan savaşın derin trajedisini görme yetisine sahip olan Vereşçagin, bu savaşta aynı zamanda Rus halkına, ordusuna karşı bireysel sorumluluk düşüncesinin de altını çizer. Vereşçagin'in 1883 yılında yayınlanan **Denemeler, Taslaklar, Anılar** (Oçerki, nabroski, vospominaniya) adlı eseri de kendisinin gözünden savaşın gerçeklerini betimlemesi bakımından oldukça önemlidir. Vereşçagin'in 1877-78 Osmanlı - Rus savaşını konu alan edebi eserleri savaşı bir insanlık trajedisi olarak ele alır (Munimova, 2016: 87-94).

Vereşçagin edebi eserlerinde olduğu gibi tablolarında da savaşın doğrudan tanık olduğu yüzünü yansıtır. Araştırmacı E. M. Munimova'ya göre Vereşçagin'in söz konusu savaşı konu olan **Balkan Serisi** olarak adlandırılan tüm çalışmalarının içinde sadece *Kazananlar* (Pobediteli) ve *Şipka'da Her Şey Sessiz* (Na Şipke vse spokoyno) adlı çalışmalar, sanatçının

hayal gücüyle yaratılmış çalışmalardır. Diğer tüm çalışmalar yazarın ağır savaş koşullarında edindiği deneyimlerin yansımasıdır ve tüm bu çalışmalarda savaşa karşı bir protesto vardır. Ancak Vereşçagin'in tablolarında Rus ordusunun özgürlük misyonuna duyulan ilgi nesnel betimlemelerle verilir. Sanatçının tüm tablolarında savaşın tüm yükünü omuzlarında taşıyan Rus ordusunun sıradan askerleri ve subaylarına karşı büyük bir saygı hissedilir (Munimova, 2016: 87-94).

Vereşçagin'in tablolarında savaş; yoksunluklar, ağır çalışma, fedakârlıklar, kahramanlık, yiğitlik, cesaret, sıradan askerlerin kahramanlıkları, insani sınırların aşılması gibi durumlara gönderme yapar. Vereşçagin savaşı, "medeniyette barbarlığın tiksindirici yükselişi olarak" tanımlar (Akt. Kovalenskaya, 1983: 121). Vereşçagin'in Osmanlı - Rus savaşını konu olan tablolarından biri *II. Aleksandr Plevne Yakınlarında* (Aleksandr II pod Plevnoy) adlı çalışmadır. Sanatçı bu çalışmasında Osmanlı - Rus savaşının trajik olaylarından biri olan Plevne kalesinin üçüncü defa alınması girişimini betimler.



Figür 2. V. V. Vereşçagin, *II. Aleksandr Plevne Yakınlarında*, y.y., 811x500, t.y.

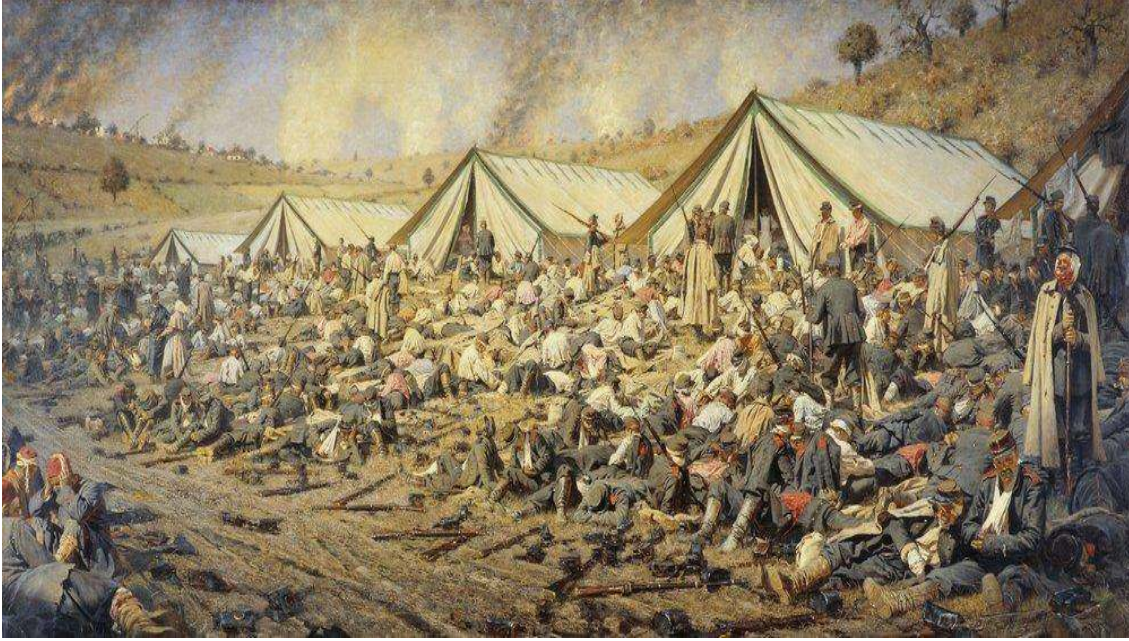
Çar oldukça kötü hava koşullarında kumandanları ile beraber saldırının gidişatını izlemektedir. Plevne saldırısı Vereşçagin'in kişisel yaşamında da ayrı bir yer tutar. Bu saldırı da bir kardeşini kaybeder, bir diğeri ise yaralanır. Nitekim bu saldırı Rus ordusunun büyük kayıplar vermesine neden olur. Vereşçagin'in *II. Aleksandr Plevne Yakınlarında* adlı çalışması yüzlerce askerin ölümü üzerine savaşın yöneticilerine yönelik bir tür serzeniştir. Ancak Vereşçagin'in bu serzenişi çağdaşları tarafından vatansever olmamakta, Çar'ın halkın gözündeki itibarını düşürmeye çalışmakla suçlanmasına neden olur. Araştırmacı S. L. Kapıyırına ise Vereşçagin'in Osmanlı - Rus savaşını konu alan resim çalışmalarının taşıdığı aydınlanmacı ve vatansever karakterin altını çizer (Kapıyırına, 2015: 1-13).

Vereşçagin Rus askerleri ve subaylarının kahramanlıklarını, *Saldırı Öncesi. Plevne Yakınlarında* (Pered atakoy. Pod Plevnoy), *Saldırı* (Ataka), *Saldırı Sonrası. Plevne Yakınlarında Tıbbi Yardım Çadırı* (Posle ataki. Perevyazoçnyy punkt pod Plevnoy) adlı tablolarında betimler.



Figür 3. V.V. Vereşçagin, *Saldırı Öncesi Plevne Yakınlarında*, 1881, Tretyakov Galerisi, 179 × 401 cm., t.y.

Vereşçagin'in bu çalışmasında hâkim öğeler tüm karanlığı, ağırlığı ile sonbahar ve yağmurlu gökyüzüdür. Askerlerin kıyafetlerinin renkleri ile onları çevreleyen doğanın renkleri iç içe geçer. Yere uzanmış askerlerin sırtları ve üzerlerindeki paltoların görünümü bir umutsuzluk görüntüsü yaratmaktadır. Tüm tablo adeta bireysel bir kahramanlığın imkânsızlığı, saldırının mekanik bir eylem olarak gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesini açıklamak ister gibidir (Kovalenskaya, 1983: 127).



Figür 4. V. V. Vereşçagin, Saldırı Sonrası. Plevne Yakınlarında Hastane Çadırı, 1881, Tretyakov Galerisi, 183 x 402, t.y.

Vereşçagin *Saldırı Sonrası* adlı çalışmasında çarpışma sonrasında ordunun durumunu betimler. Soğuk hastane çadırı fonunda yaralılar görülmektedir. Vereşçagin'in Osmanlı - Rus savaşına adanmış çalışmaları arasında *Zafer Kazanalar* (Pobediteli) ve *Yenilenler. Ölüler İçin Cenaze Merasimi* (Pobedenniye. Panihida po ubıytım) adlı çalışmaları oldukça önemli bir yer tutar. Sanatçı her iki çalışmasında da Teliş yakınlarında gerçekleşen çarpışmaları ele almıştır. Vereşçagin, *Yenilenler. Ölüler için Cenaze Merasimi* adlı çalışmasında savaşın yeryüzünün en korkunç ve saçma şeyi olduğunu göstermeye çalışır. Barışın gerekliliği düşüncesini aşlamaya çalışırken savaşın saçmalığını ve trajedisini gösterir (Munimova, 2016: 87-94). Çalışmada siyah kıyafetleri içinde bir papaz ölümler için ayin yapmaktadır. Ancak ölüme, özellikle askerlerin ölümünün dehşete düşürücü yüzüne yönelik eleştiri tablonun her bir karesinde göze çarpmaktadır.



Figür 5. V. V. Vereşçagin, Yenilenler. Ölüler İçin Cenaze Merasimi, 1877-1879, Tretyakov Galerisi, 179,7 x 300 cm., t.y.

Verşaçagin'in *Zafer Kazananlar* adlı çalışması, sanatçının kendi tasavvurları, hayal dünyasına göre betimlendiği için **Balkan Serisi** içinde yer alan diğer çalışmalardan farklıdır. Bu çalışmada savaş meydanında eğlenen Rus askerleri betimlenir. Türk askerlerinin kesik başlarının fonunda Rus askerler ölü ve yaralı Osmanlı askerlerin kıyafetlerini çıkarıp kendi üstlerine giyinmekte, ölü askerlerin üzerinde buldukları işe yarar her şeyi almaktadırlar.



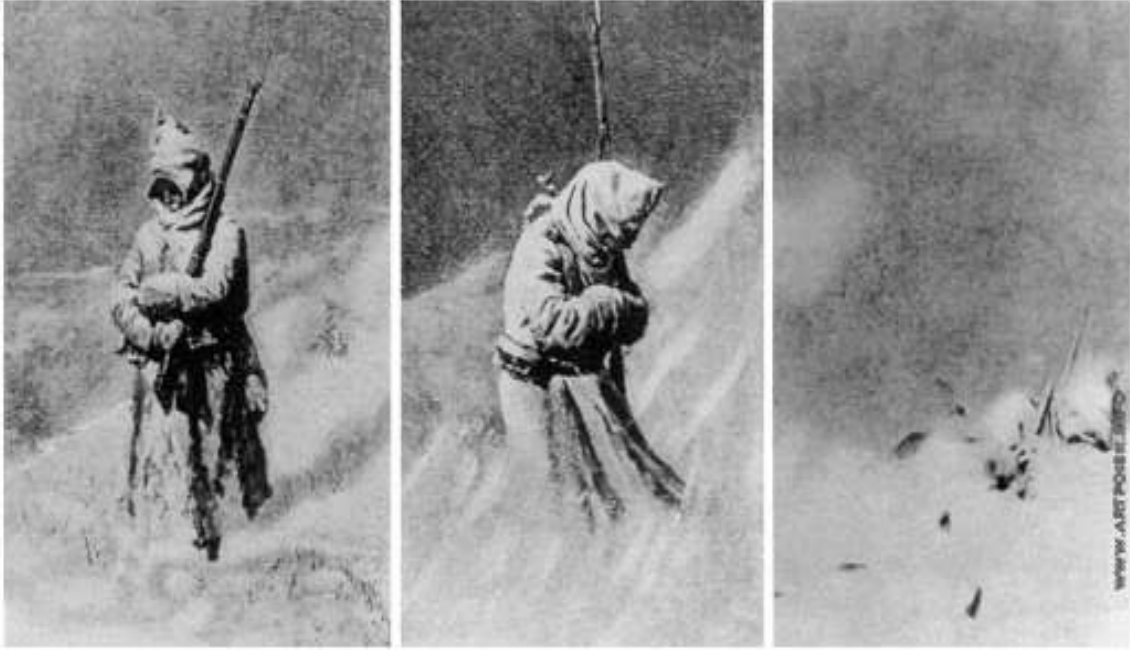
Figür 6. V. V. Vereşçagin, Zafer Kazanalar, 1878-1879, Kiev Ulusal Rus Sanat Müzesi.180 x 301, t.y.



Figür 7. V. V. Vereşçagin, *İki Başıbozuk*, 1878-1879, Kiev Ulusal Rus Sanat Müzesi, 78,5 x 110 cm.,t.y.

Vereşçagin *İki Başıbozuk* adlı çalışmasında esir alınan iki başıbozuk Türk askerini betimlemiştir. Başıbozuk, genel olarak savaşa katılan gönüllü askerlere verilen bir isimdir. Başıbozuk kavramı (neferat-ı muvazzafa), ilk bakışta olumlu bir çağrışım yapmasada da bu askerler Osmanlı ordusu içinde önemli bir yer edinirler. Başıbozuklar gönüllü askerlerin yanı sıra suçlu ve mahkûmlardan da oluşur. Bu durumla alakalı olarak disiplinsiz hareketleri ile ön plana çıkarlar ve kimi zaman ordunun genel düzeni için tehlike oluştururlar (Köremezli, 2013: 33-53).

Plevne kentinin Rus askerleri tarafından alınmasının ardından Vereşçagin, Şipka'ya gider. Burada savaşın kış dönemine tanıklık eden sanatçının, buradaki izlenimlerini tuvaline yansıttığı çalışmaları *Şipka Yerlileri* (Zemliyanki na Şipke), *Şipka'daki Karlı Siper* (Snejnaya tranşeya na Şipke), *Şipka'daki Birlik* (Baterey na Şipke), *Şipka'da Her Şey Sessiz* (Na Şipke vse spokoyno) adlı çalışmalardır. Tüm bu çalışmalarda ağır savaş koşullarında Rus askerlerinin kahramanlıkları ve dayanıklılığı betimlenir.



Figür 7. V. V. Vereşçagin, Şipka'da Her Şey Sessiz, 1878-1879, Kostroma Devleti Birleşik Sanat Müzesi, 15 x 11cm., t.y.

Şipka'da Her Şey Sessiz adlı tablo üç parçadan oluşmaktadır. Çalışmanın birinci parçasında kar fırtınası içinde nöbet tutan bir asker betimlenir. İçinde bulunduğu durumda yapabileceği tek şey olan silahına sarılmaktadır. Nöbetten alınmamış, orada unutulmuştur. İkinci parçada kar artık askeri görünmez kılmaya başlamıştır. Ancak asker başı öne eğilmiş vaziyette hâlâ nöbet tutmaktadır. Üçüncü parçada ise artık asker karların arasında görünmemektedir. Ama hâlâ oradadır, emir gelmediği için bırakmadığı görevinin başında ölümle baş başadır. Oysa Şipka'da her şey yolunda, her şey sessizlik içinde, her şey normaldir! Vereşçagin **Balkan Serisini Şipka Şeynova. General Skobelev Şipka Yakınlarında** (Şipka-Şeynovo. Skobelev pod Şipkoy) adlı tablosu ile tamamlar.



Figür 8. V. V. Vereşçagin, Şipka-Şeynova. Skobelev Şipka Yakınlarında, 1878-1879, y.y., 147 × 299,t.y.

Sanatçı bu tabloda General Skobelev sayesinde kazanılan zaferden Skobelev'in gururla zafer meydanına çıkışını ve askerleri selamlayışını betimler. Tablonun ön yüzünde dikkat çeken ise yerde yatan ölü askerlerdir. Kurban vermeden kazanılamayacak savaş düşüncesinden yola çıkan Vereşçagin, böylece zaferin ne kadar ağır bedellerle elde edildiğini betimler. Vereşçagin'in **Balkan Serisi** adlı çalışmaları arasında özellikle *Savaş Tutsaklarının Yolu* (Doroga voennoplenniyh) ve *Savaş Tutsaklarının Mola Yeri* (Prival voennoplenniyh) adlı tablolar önemli bir yer tutar. Vereşçagin, bu resimleri ile düşman askeri de olsa savaşta ölen ve yaralanan insanlara karşı merhamet duygusu uyandırır.



Figür 9. V.V.Vereşçagin, Savaş Tutsaklarının Yolu, 1879,Amerika Brooklyn Müzesi. 181×298,9 cm.t.y.

Sonuç olarak 1877-78 Osmanlı - Rus savaşı 19. yüzyılda Rusya ile Osmanlı Devleti arasında yaşanan en büyük ve kanlı savaşlardan biri olarak tarihte önemli bir yer edinir. Rus ressam Vereşçagin'in gözünden, onun bu savaşa adanmış çalışmaları aracılığıyla anlatmaya çalıştığımız bu savaş, hem Osmanlı Devleti hem de Rusya için tarihsel çerçeveden önemli sonuçları da beraberinde getirir. Bu savaşa doğrudan tanıklık eden Vereşçagin ise savaşa daha çok insani yönüyle eğilerek, savaşın askerler üzerindeki etkilerini tuvaline yansıtır. Vereşçagin, savaşın her şeyden önce acı, zorluk ve yoksunluk olduğunu savunur. Bu yüzden çalışmaları sadece zaferleri değil, savaşın katı gerçeğliğini gözler önüne serer. Vereşçagin'in söz konusu savaşı konu alan **Balkan Serisi** başlığı ile sergilenen çalışmalarında savaşın katı yüzünün yanı sıra iki önemli tema daha göze çarpmaktadır. Bir tarafta sanatçının tüm insanlığı kapsayan hümanizm anlayışı, düşman dahi olsa acı ve ölümün yarattığı umutsuzluk duygusunun içtenlikle duyumsanmasıdır. Diğer tarafta ise büyük bir vatansever olarak Rus askerine, Rus askerinin kahramanlığının, dayanıklılığının vatan sevgisinin vurgusudur. Çalışmamızda daha önce vurguladığımız üzere savaş üzerine yaptığı çalışmaları ile savaş ressamı unvanı alan Vereşçagin'in yaşamı Rus - Japon savaşında asker ressam olarak görevdeyken Petropavlovsk zırhlısının Japonlar tarafından bombalanması sonucunda 1904 yılında son bulmuştur.

KAYNAKLAR

- İnanır, Emine. 2007. *Bulgar Edebiyatında Plevne ve Balkan Savaşları*, İstanbul, Çantay Yayınları.
- Kapıyırına, S.L. 2015. "Geroičeskiye poemiy batalnoy jivopisi Vasiliya Vereşçagina", *Elektronniye nauçniye izdaniye Almanah prostranstvo i vremya*, 10 (1).
- Kovalenskaya T.M. 1983. *Russki realizm i problema ideala*, Moskva, İzd. İzobrazitelnoye iskusstvo.
- Köremezli, İbrahim. 2013. "Tuna'da Savaş Ordusu ve Yerel Halk (1853-1856)", *Kebikeç*, 33-53.
- Lebedev A., Solodovnikov A. 1987. *Vasiliy Vasileviç Vereşçagin*, Leningrad, Hudojnik RSFSR.
- Muminova, E.M. 2016. "Russko-Turetskaya voina 1877-1878 godov v jivopisi i literaturnom tvorçestve Vasiliya Vasilyeviça Vereşçagina", *Vestnik VGU, Seriya İstoriya. Politologiya. Sotsiologiya*, 3: 87-94.
- Orlov A.S., Georgiyev V.A. vd. 2004. *İstoriya Rossi*, Moskva, İzd. Moskovski gosudarstvenniy universitet.
- Öztürk, Mustafa. 2012. "93 Harbinde Rus Gazeteciler ve Faaliyetleri", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27: 25-37.
- Repin, İ.E. 1948. "Vospominaniya o V.V.Vereşçagina (1904-1914)", *Hudojestvennoye nasledstvo*, İ. E. Repin, I, Moskva.
- Sadoven V.V., 1955. *Russkiye hudojniki-batalistiy XVIII-XIX veka*, İzd. İsskustvo, Moskva.
- Uzelli, Gönül. 1997. "Tarihsel Süreç İçinde Osmanlı-Rus İlişkilerinde Resmin Yeri", *Antik Dekor*, 76-82.
- Uzelli, Gönül. 2002. *XVIII. - XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yapıcı, Hakkı. 2012. "1877-1978 Osmanlı Rus Harbi'nde Yabancı Devletlerin Tutumu" *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5: 325-333.

YEVGENİ Y. LANSERE'NİN ANKARA'DA BİR YAZ 1922 ADLI ÇALIŞMASINDA TÜRKİYE VE ANKARA İZLENİMLERİ

EMİNE İNANIR

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

Öz¹

Dönemin Sovyet Rusya'sı Ankara Büyükelçisi olarak görev yapan S.İ. Aralov'un daveti üzerine ressam Yevgeni Y. Lansere (1875-1946) Türkiye'yi ziyaret eder. Yaptığı geziler esnasında günlük notlar tutma alışkanlığı olan Rus ressamın yazın yeteneği en belirgin bir biçimde Türkiye'ye yaptığı gezide ortaya çıkar. Gezi izlenimlerini kaleme alan ressam, günlük notlarının yanı sıra dört küçük ile üç büyük resim defterine Türkiye'ye dair dikkatini çeken en ince ayrıntıları aktarır. 30 Mayıs 1922 tarihinde Tiflis'ten yola çıkan Lansere, Trabzon, Hopa, Rize, Samsun limanlarına uğrayan vapurla İnebolu'ya doğru yol alır. Buradan hedef noktasına ulaşan ressam Ankara'da üç ay kalır. Tuttuğu notlar ve yaptığı resim çalışmalarından da anlaşıldığı üzere ilk aşamada antik ve Bizans dönemlerine, Selçuklu tarihine ilgi duyan Lansere, zamanla "Avrupalı tarzını" henüz benimsememiş olan, farklı bir mimariye sahip taşra evlerinden de oldukça etkilenir. Gezi notlarında panayır eğlencelerine yer verdiği gibi 13 Ağustos 1922 tarihinde Ankara'da Sefaret binasında çıkan yangını hem anlatır, hem de resimlerle tasvir eder. Usta ressam yerli halktan kişilerin portrelerinin yanı sıra, Türkiye'de Akşehir çevresinde yaşayan Rus keşişlerini, Halide Edip Adıvar'ı, eşi Meclis üyesi Adnan beyi ve Mustafa Kemal Paşa'yı da resmetmiştir. Yaptığı bu gezi ve özenli bir çalışma olan "Ankara'da Bir Yaz 1922" adlı eseriyle Yevgeni Lansere, Rusya'nın Türkiye'de ilk Sovyet kültür elçisi unvanını hak etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lansere, Ankara, ressam, Halide Edip Adıvar; Mustafa Kemal Paşa portresi, kültür elçisi.

¹ Y.Y. Lansere'nin çalışmasının Rusça Leto v Angore/ Risunki i zmetki iz dnevnika poezdki v Anatoliyu letom 1922 olan başlığı tarafından Türkçeye Ankara'da Bir Yaz 1922 olarak çevrilmiştir.

IMPRESSIONS OF TURKEY AND ANKARA IN THE WORK OF EUGENE LANCERAY “SUMMER IN ANKARA 1922”

Abstract

Soviet Russia Ambassador to Ankara S.İ. Aralov invites the painter Yevgeni Y. Lansere (1875-1946) to Turkey in the year of 1922. The skill of the Russian painter, who had the habit of keeping daily notes during the journey he made, became obvious during his visit to Turkey. In addition to his daily notes, the artist paints the impressions of trips, as well as three small and three big picture books that convey the most subtle details that draw attention to Turkey. On 30 May 1922, Lansere, which is on the road from Tbilisi, travels towards İnebolu by ferry to Trabzon, Hopa, Rize and Samsun ports. The painter who reaches his destination stays in Ankara for three months. Lansere who is interested in Antique and Byzantine periods and history of Seljuk's in the first stage, as understood from the memorized notes and paintings he did, is also very influenced by provincial houses with a different architecture which had not yet adopted "European style". As well as giving festive fun on the trip notes, on 13 August 1922, he explains the fire in the Embassy in Ankara and depicts it with pictures. The master painter painted the Russian monks living in Akşehir in Turkey, Halide Edip Adivar, his husband Adnan Bey, Parliament member, and Mustafa Kemal Pasha as well as the portraits of local people. With this trip and careful work "A Summer in Ankara 1922", Yevgeny Lansere deserved Russia's first Soviet cultural embassy title in Turkey.

Key Words: Lansere, Ankara, painter, Halide Edip Adivar, Mustafa Kemal Pasha portraits, cultural embassy.

Giriş

Hacca giden Rus seyyahların yolları bu topraklardan geçtiğinden XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren seyahatnamelerde, Osmanlı Devleti'nde güncel yaşamı, ticari ve toplumsal-ekonomik gelişmeleri anlatan tasvirlerle daha sıkça rastlanmaktadır.

1582-1584 yılları arasında, Çar İvan Grozni'nin (Korkunç İvan) isteği üzerine ilk İstanbul ziyaretini gerçekleştiren T. Korobeynikov, 1593-1594 yıllarında ise kendisine verilen elçilik görevi nedeniyle İstanbul'a ikinci kez gelir. **Tüccar Trifon Korobeynikov'un Kutsal Topraklara Yapılan Seyahatnamesi** (Hojdeniye kuptsa Trifona Korobeynikova po syatiym mestam Vostoka) adlı eserinde, Osmanlı Devleti'nin içerisinde yer alan birçok kale ve kenti ayrıntılı olarak anlatır. Kazan tüccarı Vasiliy Gagara, 1634 yılında Moskova'dan yola çıkar Tiflis, Erivan, Ardahan, Kars, Erzurum, Sivas, Kayseri, Halep (Aleppo), Şam'a (Damask) ulaşır. Buradan Mısır'a devam eder, 3 ay orada kalır ve yine Şam üzerinden, Anadolu'ya, Ankara, Kastamonu'dan geçerek Karadeniz kıyısına çıkar. Rus seyyahları arasında ilk kez Ankara ziyareti gerçekleştiren tüccar, **Kazanlı Vasiliy Yakovleviç Gagara'nın Yaşamı ve Seyahati (Jitiye i hojdenie v İerusalim i Egipet kazantsa Vasiliya Yakovleviça Gagariy)** adlı eserinde izlenimlerini anlatırken, "burada keçi yününden örgüler yapılır, keçi yetiştirirler, yünleri ipek gibidir, bu yünleri 4 altına karşılığında alırsın", der (Anonim, 1891: 38).

1700 yılında, Çar I. Petro (1689 -1725) döneminde, Osmanlı İmparatorluğu ile Rusya arasında, Rus seyyahların ve tüccarların bu topraklardan geçişlerini daha güvenilir kılacak bir anlaşma imzalanır (Lukyanov, 1863: 129). XVIII. yüzyılın başlarında yürütülen savaşlara rağmen, Matvey G. Neçayev (1719 -1720), İoann Lukyanov (1701-1703) gibi Rus seyyahların İstanbul'a yapılan gezileri sonucunda ortaya önemli eserler çıkar (Kandemir, 2009: 19-33) . XIX. yüzyılda ise Rus toplumu, ülkeyi ziyaret eden M.N. Vorobyev, N.P. Brullov, İ.K. Ayvazovski, A.P. Bogolyubov gibi ressamların tablolarından Türkiye hakkında bilgi edinme olasılığını elde eder. Adı geçen ressamların tablolarında çok canlı ve renkli bir doğu yaşam biçimini yansıtan insan tipleri, kostümleri ve etnografik ayrıntılar betimlenmiştir (Uzelli 2002: 68-111).

Yevgeni Y. Lansere'nin Karadeniz Kentlerine ve İç Anadolu'ya Dair İzlenimleri

1917 İhtilâli'ne kadar Peterburg'da yaşayan ve önemli bir sanat derneği olan *Mir iskusstva* (Sanat Dünyası) üyesi olan Yevgeniy Y. Lansere (1875-1946), 1920-1934 yılları arasında Tiflis'te Sanatlar Akademisinde çalışmalarını sürdürmektedir. Lansere, resim sanatına ve sanat ile edebiyata ilgi ve yeteneğini yetiştirdiği aile ortamından alır. Ressam Nikolay L. Benua'nın torunu ve heykeltıraş Yevgeni A. Lansere'nin oğlu olan Yevgeni Yevgeniyeviç Lansere, Peterburg Güzel Sanatlar Okulunda eğitim aldıktan sonra (1892-1895), Paris'te Kolarossi ve Jüliene Resim Okullarında eğitimine devam etmiştir.

Ankara'da Sovyet Elçiliğinde görevli N.D. Romanov' un önerisi ve resmi diplomatik temsilcisi S.İ. Aralov'un daveti üzerine Yevgeniy Lansere 1922 yılının Mayıs ayında Tiflis'ten Ankara'ya gitmek üzere yola çıkar. Yolculuktan yaklaşık 10 gün önce, 19 Mayıs'ta yakın akrabası olan ressam A.N. Benua'ya yazdığı bir mektubunda "sanırım Peterburg'da da hayat tıpkı buradaki gibi can sıkıcıdır, bu nedenle hiç olmazsa gözlerime şenlik veren

mutluluklara veda etmek istemiyorum”der ve Türkiye seyahatine çıkar (www.russiskusstvo.ru/books/old/a65/).

Lansere her yaptığı seyahatte olduğu gibi yolculuk boyunca hem kara kalem eskizleri yapar, hem de düzenli olarak notlar tutmaktadır. Ressam’ın 1885, 1888, 1889, 1892-1904, 1910, 1914-1915 (ilk Türkiye gezisi), 1920-1946 yıllarında yaptığı geziler sırasında tuttuğu günlük notları günümüze kadar ulaşmıştır. Türkiye seyahati esnasında da tutmuş olduğu notlarından, suluboya, guasch, çini mürekkebi ile çalışılan resimlerinden bu yolculuk hakkında oldukça önemli ve kapsamlı bilgi edinmiş oluyoruz. Böylece, 30 Mayıs 1922 tarihinde Tiflis’ten trenle yola çıkan Lansere 3 Haziran’da Batum’dan Trabzon, Hopa, Rize, Samsun limanlarına uğrayan bir gemi ile İnebolu’ya doğru yol alır. Bir ressam olarak sahil ve dağ manzaraları dikkatini çeker ve hemen eskizlerini yapar, ayrıca Trabzon’u çevreleyen fındık bahçelerini de anlatır. Batum’dan yola çıktıktan bir gün sonra gemi Samsun limanına ulaşır. Lansere bu limanda Amerikan ordusuna ait bir torpido gemisi gördüklerini ifade eder. Samsun’dayken geminin kaptanına Türk yetkililer tarafından İnebolu’dan Samsun’a doğru bir Yunan savaş gemisinin seyrettiği haberi verilir. Rus gemisinin kaptanı kıyıdan ayrılma kararı alır. Ressam ve gemidekiler Yunan savaş gemisinin Samsun’u yaylım **atesine** tuttuğunu ve bu nedenle şehir içinde yangın çıktığına tanık olurlar. Yolculuğun dördüncü gününde gemi İnebolu’ya ulaşır ve Y. Lansere ile kendisine eşlik eden arkadaşı karaya inip buradan Ankara’ya devam etme kararı alırlar. Ressam notlarında İnebolu halkının Yunan savaş gemisinin gelişinden duyduğu endişeyi dile getirir. 7 Haziran 1922 tarihli resimden ve notlarından da anlaşıldığı gibi savaş korkusuna kapılan İnebolu halkı sahilde stoklanan mal ve eşyaları kent içine taşır, tekne ve sandallar da kızaklarla çekilerek sahilten uzaklaştırılır.

Y. Lansere Ankara’ya gitmek üzere arabayla yolculuk yapar. İlk edindiği izlenimler oldukça olumludur. Ülkedeki insanların işgalcilere karşı büyük bir mücadele vermelerine rağmen, onları umutlu gördüğünü dile getirirken, yolculukla ilgili çok ayrıntılı bilgi de verir:

“Mutlu bir ülke, zengin ve güzel; etrafta yerleşim yerleri görülür, geçtiğimiz yol oldukça kalabalıktı. <...> Yol boyunca sıkça askeri teçhizat yüklü at arabalarıyla karşılaşıyoruz <...>, konvoyun başındaki arabada denklere tutturulmuş üzerine yarım ay işlenmiş kırmızı bayrak dalgalanıyordu ”(Lansere 1925: 12).

Yol boyunca birçok konvoy ve kervan görürler, ancak ressamın da belirttiği gibi, “asla bizi kızgın gözlerle, haykırışlarla, taş ve sopayla karşılayan ve uğurlayanlar olmadığı gibi, tam aksine asla kötülük ve kışkırtıcı beslemeyen, açık, sade bakışlarla karşılaştık”(Lansere 1925: 12). Bilindiği üzere Kurtuluş Savaşı, İstiklâl Harbi ya da Millî Mücadele sırasında İnebolu üzerinden İstanbul’dan Ankara’ya yapılan malzeme ve insan naklinde Çankırı önemli bir aracı merkez rolünü oynamıştır. Lansere’nin bu konuda gözlemleri aslında İnebolu’dan Ankara’ya giden yolun önemini bir kez da vurgulamaktadır. Bu bilgiler mutlak bir biçimde yeni göreve başlayan Sovyet Rusya’sı elçilik temsilcisi Semyon İvanoviç Aralov için büyük bir önem taşımaktadır (Aralov 2017: 3-11).

Ressamın günlük notlarında Kastamonu, Ilgaz dağı geçitleri, Çankırı ve çevresindeki dağ ve tepelere, ovalara, nehir boyunca gördüğü deve kervanları gibi İç Anadolu’nun tüm coğrafi

özelliklerine yer verilmektedir. Gördüğü manzaralar karşısında kayıtsız kalamayan Lansere, şöyle der: “Eski dönemleri anımsatan bir tablodur bu!” (Lansere 1925: 14).

Yevgeni Y. Lansere’nin Ankara Ziyareti ve İzlenimleri

Lansere’nin tuttuğu notlar ve yaptığı resim çalışmalarından da anlaşıldığı üzere ziyaretinin ilk aşamasında antik ve Bizans dönemlerine, Selçuklu tarihine ilgi duyan ressamın, zamanla “Avrupalı tarzını” henüz benimsememiş olan, ova ve tepelere farklı bir mimari tarzda kondurulmuş taşra kasabalarından, kendine özgün bir mimariye sahip evlerden de oldukça etkilendiğini görürüz. Ressam günlüğüne şu sözlerle devam eder:

“Tarih başka ülkelere geçip gitmiştir çoktan, buralarda ise tarihin sayfaları tam ortada açık kalmıştır. Kimler geçmedi ki bu topraklardan; Mısırlılar, Asurlular, Persler, Büyük İskender, on binlerce askeriyle Ksenofont, <...>, Antonius”(Lansere 1925: 14).

Notlarında da belirttiği gibi Türkiye’ye ilk ziyaretini 1914-1915 yıllarının kış aylarında, yer belirtmemiş olsa da, büyük olasılıkla Sarıkamış Harekâtı sırasında Rus askerlerine eşlik etmiştir (Kemaloğlu, 2015: 172-173). Gerçekleştirmekte olduğu bu ikinci ziyarete önceden ülke hakkında geniş bilgi edinerek hazırlandığı anlaşılır. Bu nedenle Türk şehirlerinin daha XVII. yüzyılda önemli bir yükseliş gösterdiklerini açıklayarak, “Ankara’da 3000 fiskiye, 200 hamam, 76 cami, erkek çocuklar için 180 kişilik bir okul, birçok saray, köşk ve pazar yerinin” olduğu açıklamasını yapar (Lansere 1925: 14).

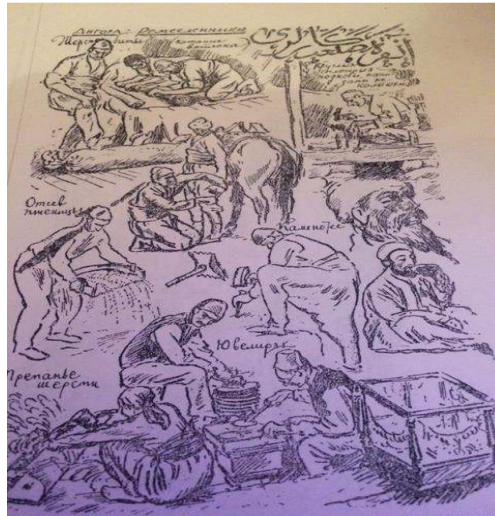
Ankara’da geçirdiği ilk günlerinde yine Bizans ve Roma, bazen de Selçuklu dönemlerine ait olan tarihi ve arkeolojik kalıntılara ilgi gösterdiği anlaşılır. Ancak kendisinin de belirttiği gibi, “geçmiş dönemlere” duyduğu bu ilgi çok uzun sürmez, Ankara’nın yerlisinde olduğu gibi, Lansere de bu görüntülere alışır ve her geçen gün Ankara’nın günlük hayatı ona daha çekici gelmeye başlar. Ressam’ın deyişiyle “üst katları kıvrımlı sokaklara eğilmiş evleriyle, tokmaklı kapı kollarıyla, sütunlu çardak altında saklı kuyularıyla adeta Orta Çağ’dan kalan bir havası vardır Ankara’nın” (Lansere 1925: 16). Henüz Trabzon Limanı’ndayken geleneksel Türk evlerinin o özgün mimarisi dikkatini çekmiştir (Figür 1)

“Sokaklar dar ve sıkışık olduğundan <...> evlerin giriş kat ve balkonları sokağın üzerine sarkmıştır. Batıda da genelde durum aynıdır, ancak simetri ve biçimliliğe Orta Çağ’dan başlayarak daha büyük bir özen gösterilmektedir”(Lansere 1925: 26).



Figür 1. Lansere, Ankara Evleri, 1922.

Sanatçı notlarında “ahşap işleri, ahşap oymalar, korniş ve tavanlarda gördüğü işçiliğin mükemmel olduğunu” da vurgular (Lansere 1925: 26). Hat sanatının estetiğini ve hat ustalarının yaratıcılığını da övgü dolu sözlerle anlatır. Y. Lansere’nin Ankara’da esnaf çarşısında gördüğü yün eğirme işlerinden, yine burada kervan yolculuklarına hazırlan eyerlerden, silah dökümhanelerinden, gümüş kaplı takunyalar ve dokuma atölyelerini de anlatmış ve resmetmiş olması bu dönemde, Ankara halkının geçim kaynakları konusunda bize bilgi vermektedir. Bunların yanı sıra Lansere, Türk halkının çalışma azmini övgüyle vurgularken “cuma günleri de çalışmaların devam ettiğini” belirtir (Lansere 1925: 18). Ancak “Timurlenk’ten bu yana düşman saldırısına neredeyse hiç uğramamış olan bu şehirde sevimli süs eşyalarına, süslü mobilyalara, lüks binalara rastlamak neredeyse olanaksızdır, her şey çok sade ve masrafsızdır” (Lansere 1925: 18). (Figür 2)



Figür 2. Lansere. Ankara’da Esnaf Çarşısı, 1922.

Toplantuların, tartışmaların yapılmadığını, dernek ve kulüplerin burada olmadığını, son sinema yerinin ise yangında yok olduğunu açıklayan sanatçı, “Avrupai tarzda bir toplumsal yaşamın” henüz Ankara’ya yerleşmediği sonucuna varır (Lansere 1925: 18). Adeta köy sessizliğinin hâkim oldu bu şehirde, Lansere’yi hayrete düşüren olay, sinema ve tiyatro gösterilerinin gece saat 22.00 ya da 23.00 gibi geç bir saate başlayıp gece yarısı bitmesidir. Kadınların bu tür sosyal etkinliklerde yer almamaları da onu şaşırtmıştır. Lansere’nin Ankara’nın o sıcak, sade, huzurlu ve hala yeniçağın o yoğun gidişatına ayak uydurmamış olan havasından çok etkilendiği anlaşılır. (Figür 3)



Figür 3. Lansere, Ankara Yakınlarında Bir Ev, 1922.

Rusya’da XIX. yüzyılın 90-lı yıllarında yayılmaya başlayan Sembolizm (Simgencilik) akımı, bu akımın yeni estetik arayışlarının XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Sovyet dönemi edebiyatını ve sanatını da etkilemiş olması ve bu alanlarda bir Gümüş Çağ’ın yaşanmasına neden olur. Sembolizmin etkilerini Lansere’in hem resimlerinde, hem de günlüğünde görmek olasıdır. Ankara tasvirlerinde sıkça kullandığı imgeler adı geçen akımın bir örneğidir. “Bu sakin ülkede ve bu sessiz şehirde alacakaranlığın çok özel bir güzelliği vardır”, der ressam (Lansere 1925: 22). Sanatçı kendine özgü bir dille Ankara tasvirlerine şu sözlerle devam eder:

“Karanlık birden çöküyor, pencerelerde arka arkaya yanmaya başlayan ışıklar, ortaya çıkan yepyeni, sevimli gölgeler < ...>. Birbirine bağlayan sokaklar <...> ve beklemediğim bir anda önüme çıkan kalabalık çayhaneler”(Lansere 1925: 22).

Lansere resimlerinde olduğu gibi notlarında da ayhane (“ay-hana”) olarak geçen kahvehanelerde çay içme geleneğini, mekânın ziyaretçilerini en ince ayrıntılarıyla tasvir eder. Ayrıca nargile kesinden ve Türk kahvesi ikramının özelliğinden de söz ederek, söyle bir sonuca varır: “ayhanelerde bu ufacık masaların etrafında Türk geleneklerinin sade ve içtenlikli eğitliğini görürsünüz: köylü ve paşa yan yana otururlar”(Lansere 1925: 23). (Figür 4)



Figür 4. Lansere, Ankara. Sefaret Önünde Bir ayhane, 1922.

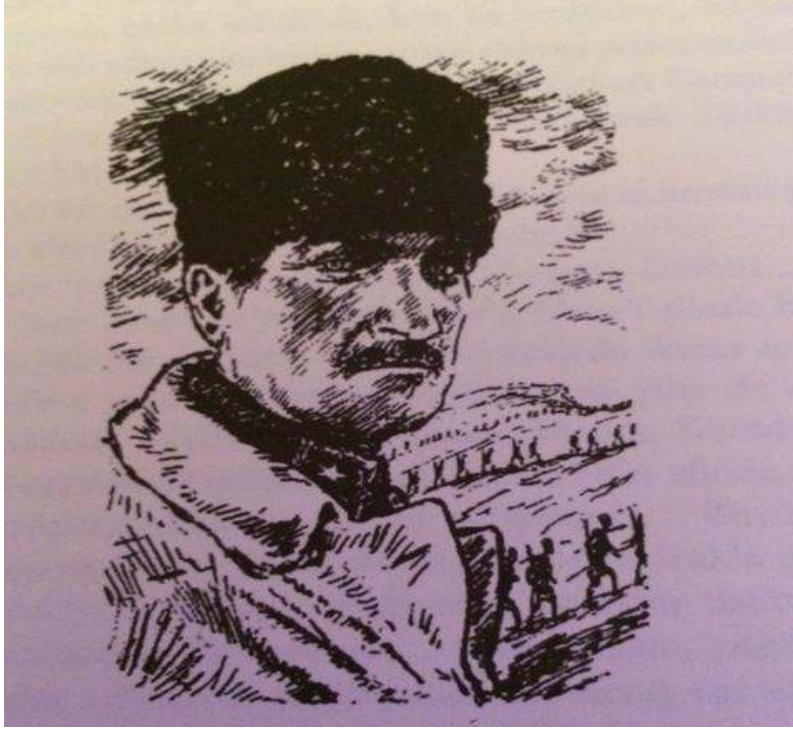
Lansere'nin **Ankara'da Bir Yaz 1922** adlı notlarını ve yaptığı resim çalışmalarını da ilginç kılan başka bir zellik, Ankara, Karadeniz ve Anadolu bölgelerinde gerçekleştirdiği ziyaretlerin yanı sıra Köşk'te Mustafa Kemal Paşa, Meclis-i Mebussan yeleri, Halide Edip Adıvar ile yaptığı grşmelini kaleme almış olmasındır. Adı geçen çalışmasında sanatçı, Sovyet Rusya'sı Büyükelçisiyle birlikte Mustafa Kemal Paşayı Köşk'te ziyaret ettiklerini anlatır. Köşkün şehrin dışında bir tepede bulunduğunu, ayrıntılı olarak konutun konumuna ve geçmişine dair bilgi verir, Mustafa Kemal Paşa tarafından bu köşkün orduya tahsis edildiğini ve ordunun kendi komutanlarına onu layık gördüğünü de notlarına ekler. Daha sonra Köşk'teki kabul törenini anlatır:

“Köşk'e daha çok mesafe olmasına rağmen Paşanın kendi muhafız alayında yer alan süvariler ve nöbet tutan askerler karşımıza çıkmaya başladı. <... > Ankara'nın sevdiği ve gurur duyduğu Lazlar, hepsi siyah kıyafetler giymişti, başlarında siyah sarıklar vardı, cepleri bol olan, deriden silahlıklarla kuşanmışlardı, bu savaşçı görüntüleri ile herkesi bylyorlardı” (Lansere 1925:30).

Sovyet Rusya'sı Büyükelçisi S.İ. Aralov'u ve Lansere'yi yaverler karşılar ve Mustafa Kemal Paşa'nın makam odasına kadar onlara eşlik ederler. Bekleme odasında konuklara kahve ikram edilir, burada ressam dikkatlice etrafı inceler ve izlenimlerini şu şekilde aktarır.

“Duvarlarda Köşk sahibinin hem fotoğraf makinesi ile çekilmiş fotoğraflar, hem de resmedilmiş porteleri vardı, Kemal (Paşa) I Dünya Savaşı döneminde onları savunduğu için Çanakkale boğazının büyük bir haritası da yer almaktaydı”(Lansere 1925: 30).

Mustafa Kemal Paşa'yı ressam şu sözlerle anlatır. (Figür 5)



Figür 5. Lansere, Mustafa Kemal Paşa ve Türk Askerleri, 1922.

“Paşa orta boylu, yaklaşık 45 yaşlarında, resmi kıyafet giymiş, duruşu tam bir askere yakışır gibiydi. Selanik doğumluydu, az sonra bahçede, büyük çardağın altında portresini çizerken Slav ırkıyla bir benzerlik yakalamaya çalıştım; sarışın, yüz hatları çok belirgin değildi, gözleri ise gri, sert ve dik bakışları vardı”(Lansere 1925: 30).

Sanatçının bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi, Mustafa Kemal Paşa'ya duyduğu hayranlık, Rusların yüzyıllar boyunca Türklere karşı olan ön yargıların kırılmasına neden olur, dahası kendileriyle, Slav ırkıyla bir benzerlik bulma çabaları da bu hayranlığının bir parçasıdır. Mustafa Kemal Paşa'yı her yönüyle inceleyen ressam, onun konuşma yeteneğinden de söz eder ve Mecliste sıkça köy halkına seslendiğini belirtir: “Türk toprağının sahibi-Türk köylüsüdür” (Lansere 1925: 32). Mustafa Kemal Paşa'nın bu konuşmaları dönemin Sovyet iktidarı için de önemlidir, köy halkına karşı Rusya'da da aynı tutum ve durum geçerliydi. Mustafa Kemal Paşaya karşı Türk halkının büyük bir saygı ve itibar ile yaklaştığını da notlarında belirtir.

Milli Mücadele konusunu sıkça kaleme alan Lansere, bir yandan da savaşın en “önemli kahramanları” arasında köy kadınlarının olduğunu vurgular. Ressam, “onlar sıradan öküzarabalarıyla çok zor yollardan cepheye yardım yetiştirmek için büyük hizmet verdiler”, der (Lansere 1925: 33). Meclis-i Mebussan üyesi Tunalı Hilmi Beyle yaptığı görüşmeyi notlarına ekleyen ressam, onu resmettiği sırada kendisiyle paylaştığı bir anıyı da kaleme alır. Tunalı Hilmi beyin odasındaki silahı fark eden Lansere, kendisinin bu denli tedbirli olmasının nedenini sorar. Hilmi Bey, Yunanlı askerlerin Ankara’ya çok yakın geldiklerini ve o çok sıkıntılı, endişeli geceleri anlatır. Böylesi sıkıntılı bir gecede Hilmi Tunalı, zaferle sonuçlanacak bir çatışmayı anlatan dizeleri şiire döker ve Kemal Paşa’ya gönderir. Ertesi gün çok önemli bir zafer kazanılır, Mustafa Kemal Paşa, savaş ganimetlerinden biri olan odadaki bu silahı Hilmi Bey’e hediye eder.

Başka önemli bir görüşme de Halide Edip Adivar ile gerçekleşir. Y. Lansere’nin de belirttiği gibi Büyükelçi S.İ. Aralov’un önerisi üzerine, “çok önemli bir yazar, Avrupai eğitim almış, ancak şimdi Milli Mücadele’nin savunucusu olan Halide hanımın resmini” çizmek üzere kendisiyle görüşür (Lansere 1925: 30). Çalışmasında Halide Hanım’ı, Arapça ve Farsça konuşma kalıpları ile ağırlaştırılmış geleneksel edebi dilden uzaklaşan, yalın bir Türkçe kullanan roman yazarı olarak tanıtır. Bu yazar hanımla çok kolay iletişim kurduğunu anlatan ressam, onun aslında orduda çavuş rütbesine sahip olduğunu da açıklar. Halide hanımın eşi Meclis-i Mebussan ikinci başkanı Adnan Bey’le şehir dışında bir konakta oturduklarını anlatan ressam, evlerini de ziyaret eder. Evlerinde ortamın sade, ancak kitapların, minyatürlerin ve tabloların bol olduğu bir düzenden söz eder. Böylece ressamın her ortamdaki bir evin tasvirini yaptığı anlaşılır.



Figür 6. Lansere. Halide Edip Adivar,1922.

Lansere'nin günlüğünde belirttiği gibi, Rus Sefaret binasında Milli Mücadele'nin başka bir kadın kahramanıyla karşılaşır. Bu kadından çavuş Fatma olarak söz eden ressam, ona eşlik eden iki askerle birlikte Sefaret'e kendisini anlatan bir sinema filminin gösterisine davetiye vermek için geldiğini açıklar. Sanatçı, Kurtuluş savaşının en önemli simgelerinden, "**Kara Fatma**" lakaplı Fatma Seher'i eserinde hem anlatır, hem de resmeder. Lansere, Sefaret'e yapılan başka ilginç ziyaretleri de kaleme alır. Ankara'ya gelişinin daha ilk günlerinde Büyükelçiliğe sıradan olmayan konukların geldiğini fark eder. Bu kişilerin, "üzerlerinde sarkan bol gömlekleri, kasketleri, uzun deri çizmeleri ve heybetli sakalları ile Rus köylüsünden bir farkı olmadığını düşünse de, onların bu topraklarda yaşayan Ruslar olduğu anlaşılır. Aralarında "bir kısmı eski Rus geleneklerine uygun, diğer kısmı ise tamamen Doğu tarzında" olan farklı kıyafetiyle bir kadın dikkatini çeker (Lansere 1925: 50). II. Yekaterina döneminden bu yana, ülkeleri Rusya'dan 100 yıla aşkın bir süre ayrı kalan bu "Nekrasov-topluluğunu" araştırmak Lansere'ye göre bir etnografya uzmanı için oldukça yararlı olacaktır (Lansere 1925: 50). Konuştukları dilde zamanla gerçekleşen değişiklikleri de fark eden ressam, bu Rus topluluğun Türkiye'ye nasıl gelip yerleştiği konusunda bilgi verir:

"Don Nehri kıyılardan iki kola ayrılarak gelmişlerdir, biri doğrudan gelirken, diğeri ilk olarak Romanya'da kalır, daha sonra Türkiye'ye gelir ve iki kol birleşir. İlk olarak Beyşehir'e yakın bir adaya yerleştirilmişlerdir, şimdi ise Akşehir'e iki saat uzaklıkta düz bir ovada yaşamaktadırlar <...> Geçim kaynakları buğday, yulaf, arpa. Kendilerine ait toprakları vardır. Türklerden daha iyi yaşamları olmasına rağmen Rusya'ya dönmek isterler. 1914 yılında bir kısmı Rusya'ya geri dönmüştür " (Lansere 1925: 50-51).

Ankara ziyaretinin son günlerinde Lansere Ankara'da kurulan panayırı ziyaret ederek ayrıntılı bir şekilde halk eğlencelerini anlatır. Günlüğünden bir ağustos günü Rus Sefareti'nde yangın çıktığını, itfaiyenin yetişip yangını söndürdüğünü öğreniriz. 26 Ağustos tarihinden itibaren cephede bir hareketliliğin başladığını açıklayan ressam, 27 Ağustos tarihinde ise farklı bir olaya tanıklık eder. Samsun'dan kendi deyişiyle "aeroplanlar" (uçaklar) gelmiştir, Ankara'da ilk kez onları gördüğünü açıklayan Lansere, sıkça "zafer" sözcüğünün telâfuz edildiğini de vurgular.

9 Eylül 1922'de Büyük Taarruz harekâtı sonucu Türk ordusu Yunan işgali altındaki İzmir'e iner ve bu şehrin kurtuluşu gerçekleşir. Ankara'da İzmir'in kurtuluşu ile ilgili haber alınır alınmaz 2 gün boyunca kutlamalar düzenlenir. Bu kutlamalara ve halk eğlencelerine Sefaret çalışanları da katılır ve özel bir tribünden izlerler. 16 Eylül tarihinde, Ankara'da geçirdiği üç aylık süre sonrasında Lansere, "yaylı" bir at arabasıyla dönüş yoluna çıkar. Dönüşte de aynı güzergâh izlenir. Ressam, çok iyi tanıdığı Kafkas geçitleri ve yolları ile Ilgaz geçitlerini karşılaştırır ve buradaki yolcuların sakinliğini ve güvende olduklarını notlarına ekler. Ancak çok kısa bir süre sonra içinde yer aldıkları posta konvoyu, asker kıyafeti giymiş iki eşkıyanın saldırısına uğramıştır. Zarar almadan kurtulduklarını anlatan ressam, bu saldırı sırasında en çok " eskiz ve resim çalışmalarının bulunduğu defterler için" endişelenmiştir (Lansere 1925: 64). Ekim ayının bir haftası da Trabzon'da geçiren ressam burada Sovyet Rusya Konsolosu "yoldaş Trabun" tarafından kabul edildiğini bildirir. Trabzon'dan yine deniz yoluyla ülkesine geri dönmüştür (Lansere 1925: 72).

Sonuç

Yevgeni Lansere çalışmasının 5-6 sayfalık “Günümüz Türkiye’si Tarihinden /1918-1922 Yıllarının Siyasi ve Savaş Olayları Hakkında Kısa Bilgiler” (K İstoriyi Sovremennoy Turtsiyi) başlığını taşıyan son bölümünde, ülke coğrafyasından en önemli bilgileri verdikten sonra alt başlıktan da anlaşıldığı üzere Milli Mücadele yıllarının bir özetini verir. Türkiye seyahati esnasında ressamın yapmış olduğu 150 adet suluboya, guasch, çini mürekkebi ile çalışılan resimlerden oluşan 4 küçük ve 3 büyük resim defterleri ülkesine hemen döndükten 1 ay sonra, 6 Ekim 1922 tarihinde Kremlin Sarayı’nda sergilenmiştir. Yine aynı yılın son günlerinde ise bu sergi Peterburg’da da açılır. Dönemin önde gelen ressamlarından olan V.D. Falileyev’in (1879-1950) teklifi üzerine 1923 yılında Gosizdat (devlet tekelinde olan yayınevi) tarafından Y.Y. Lansere’nin 20 adet renkli litografi baskı tekniğiyle hazırlanmış bir albümü basılır. Adı geçen albümün taslak çalışmaları bugün Rus Devlet Müzesi’nde sergilenmektedir. Ressam aynı resimlerin siyah-beyaz eskizlerini 1925 yılında hazırlamış ve üzerinde inceleme yapmış olduğumuz çalışmaya dâhil etmiştir.

Lansere’nin 62 adet siyah-beyaz resimlerle donatılmış **Ankara’da Bir Yaz 1922** adlı çalışmasının ilk sayfasında Mustafa Kemal Paşa’nın portesi yer almaktadır. Bu portrenin çalışmanın ilk sayfalarında yer almış olması yine bir simgesel işaretidir. Ankara için önemli olduğu kadar Türkiye için de önemli olan “1922 yılın yazı” Rus elçileri ve aydınları için Atatürk ile bağlantılıdır. Yaptığı bu gezi ve özenli bir çalışma olarak ilgi gören **Ankara’da Bir Yaz 1922** adlı eseriyle Yevgeni Lansere, Rusya’nın Türkiye’de ilk Sovyet kültür elçisi unvanını hak etmiştir.

KAYNAKLAR

- Anonim, 1891. *Jitiye i hojdeniye Vasiliya Gagariy Pravoslavniy Palestinskiy sbornik*, T. XI. 3, kn.33, Sankt Peterburg, 1-78.
- Avralov, S. 2017. *Bir Diplomatın Anıları 1922-1923*, Çev. H. Ali Ediz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kandemir, H. 2009. *Rus Edebiyatında İstanbul*, Konya: Çizgi Yayınevi.
- Kemaloğlu, İ. 2015. *Rusların Gözüyle Türkler*, İstanbul: Kaktüs Yayınları.
- Lansere, Y. 1925. *Leto v Angore/ Risunki i zametki iz dnevnika poezdki v Anatoliyu letom 1922*, Leningrad: Brokgauz-Efron.
- Lukyanov, İ. 1863. *Puteşestviye svyaşçenika Lukyanova*, Moskva: Russkiy arhiv, vip. 3.
- Uzelli, G. 2002. *XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*, İstanbul: Çantay Yayınları.
- [http://www.russiskusstvo.ru/books/old/a65/\(02.10.2017\)](http://www.russiskusstvo.ru/books/old/a65/(02.10.2017))

ART NOUVEAU AKIMININ RUS SANAT DÜNYASINDA YORUMLANMASI: RUS STİLİ

DUYGU ÖZAKIN

Dr., Erciyes Üniversitesi
Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
duyguozakin@hotmail.com

Öz¹

Fransızcada 'yeni sanat' anlamına gelen Art Nouveau, sanat ve tasarımda kıvrımlı çizgilerin, yoğun bitkisel motiflerin ve zarif hayvan desenlerinin kullanımıyla karakterize olan, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında yaygınlaşan bir akımdır. Bu çalışmada Art Nouveau akımının Rus temsilcilerinden oluşan, *Mir iskusstva / Sanat Dünyası* ekolü ve aynı adlı derginin sanat anlayışı ele alınmıştır. Art Nouveau temsilcileri, farklı ülkelerde, temel estetik değerlerde fikir birliği sağlamıştır. Bununla beraber, milli değerleri muhafaza etme arayışıyla yerel unsurlardan ilham alarak, geleneksel sanat anlayışı ile modern çizgileri buluşturmuştur. Çalışmada, Rusya'da bu girişimin 'Rus stili' olarak anılan ayrı bir stile kaynaklık ettiği sonucuna erişilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Mir iskusstva /Sanat Dünyası, Rus resim sanatı, Rus Stili, İllüstrasyon.

ART NOUVEAU INTERPRETATION IN RUSSIAN WORLD OF ART: RUSSIAN STYLE

Abstract

Art Nouveau, which means 'new art' in French, is a trend that became popular in the late 19th and early 20th centuries, characterized by the use of curvy lines, intense plant motifs and elegant animal patterns in art and design. In this study, the artistic understanding of the *Mir iskusstva / World of Art* school consisting of the Russian representatives of the Art Nouveau movement and their magazine was discussed. Art Nouveau representatives have agreed on basic aesthetic values in different countries. However, it is inspired by local elements in search of preserving national values, bringing together traditional lines of art with modern lines. In this study, it is concluded that this initiative in Russia originated a separate style, which is called 'Russian style'.

Key Words: Art Nouveau, Mir iskusstva / World of Art, Russian painting, Russian Style, Illustration.

¹ Bu çalışma, 2013 yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında, Prof. Dr. Sevinç Üçgül danışmanlığında tamamlanmış olan *İvan Bilibin İllüstrasyonlarında Slav Mitolojisi ve Art Nouveau* adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Art Nouveau Akımına Genel Bir Bakış

Fransızcada 'yeni sanat' anlamına gelen Art Nouveau, sanat ve tasarımda kıvrımlı çizgilerin, yoğun bitkisel motiflerin ve zarif hayvan desenlerinin kullanımıyla karakterize olan bir akımdır. 'Fin-de-siecle' terimiyle anılan, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyıl başındaki geçiş sürecinde işaret eden dönemde altın çağını yaşayan akım, dergicilik faaliyetlerinin ve illüstrasyon pratiğinin yaygınlaştığı süreçte rağbet görmüştür.

"Almanya'da *Jugendstil*, Avusturya'da *Sezessionstil*, İspanya'da ise *Modernismo* olarak adlandırılan Art Nouveau, bütün tarihi göndermeleri reddederek tercihini, insanı ve onun yaşantısını merkezine alan, hayli tasarlanmış bir görsel dil geliştirmek yönünde kullanmıştır. Bütün sanat biçimlerini doğal olarak bünyesinde barındırdığı için mimarlık bu tarzın odaklandığı ana konu olmakla birlikte, Art Nouveau afiş ve mücevher tasarımlarında da kendine çok geniş bir yer bulmuştur" (Ambrose ve Harris, 2010: 33).

Art Nouveau'nun Batı Avrupa'da doğduğu kabul edilir. 1900'lerde uyanan ulusalcılık, her ülkenin kendi edebiyatına ve sanatına yönelmesine yol açar (Lahor, 2010: 7). Bu durum, evrensel bir stil olarak Art Nouveau aracılığıyla, modernist akımların geleneksel unsurlarla buluşmasına aracılık eder. Yüzyılın sonunda dekoratif unsurlar, fincanlardan ferforje tırabzanlara tüm günlük objelerde ve gazete illüstrasyonlarından pazarlama afişlerine dek, kitleleri etkisi altına alan sanat araçlarında kendini gösterir.

Bu dönemde taşımacılık ve iletişim teknolojisinde sağlanan ilerlemeler, Art Nouveau'nun uluslararası bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. Öncelikle baskı medyasının yaygınlık kazanması, farkı ülkelerin sanatçıları arasında ilişkilerin doğmasına yol açmış ve karşılıklı olarak birbirlerinden esinlenmelerine neden olmuştur. Ayrıca 1890'larda çıkan birçok sanat dergisi de, bu sanatı ve tasarımı geniş halk kitlelerine tanıtmada yardımcı olmuşlardır (Bektaş, 1992: 18).

Art Nouveau'da kıvrımlı, dalgalı çizgiler, kırılmalı, zarafet ve doğaya uyum hâkimdir. Leylak, iris, orkide, yosun gibi çiçek ve bitkiler, kendiliğinden kıvrımlı, kavisli yapılarıyla bu stilde öne çıkar. Parlak ve zarif kuşlar ve böcekler, yusufçuklar, tavus kuşları, kırlangıçlar, yılanlar ve tazıların vücut yapıları, stilizasyona elverişlidir. Kadın bedeni dalgalı uzun saçlarıyla betimlenir (Figür 2). Sanayileşmeyle sadece üretim ve işçi sınıfı yükselişe geçmemiş; ticareti yapılan objelere tutku da artmıştır. Mimaride Gotik, Rönesans ve Barok dönem stillerine dönüş başlarken, Art Nouveau'nun karakteristik kıvrımlı çizgileri, önce İngiltere'de yaygınlaşır. Stilin ülkelere göre belirleyicisi olan milli detaylar, bu sanatı ifade etmede kullanılan terimleri de çeşitlendirir: Ticaret ve sanatın buluşması, günlük objelere verilen değeri artırır. Ticari nesnelere bile sanat eserine dönüşür ve resimli yayınlar artar (Hardy, 1999: 8).

Art Nouveau'nun etkisini artırdığı 1900'lerin sonu, kitap tasarımının ve illüstrasyonlarının hızla yükselişe geçtiği bir döneme işaret eder. Yüzyıl dönümünde sanat dergileri de, bu süreçte önemli rol oynamıştır. Rusya'da *Mir iskusstva/Sanat Dünyası* dergisi, alanında ilk örneklerden biri olarak sanat ve edebiyat içerikli dergiler için bir model teşkil etmiştir.

Estetik ve Edebî Bir Ekol Olarak *Mir iskusstva* / *Sanat Dünyası*

Diğer ülkelerde olduğu gibi Rusya'da da Art Nouveau dönemi, kitap tasarımını yeniden yükselişe geçirmiştir. Dönemde *Vesy*, *Zolotoe runo*, *Apollon* gibi dergiler, tipik 'Rus Stili' illüstrasyonlarla, güzel sanatlar ve edebiyatı aynı sayfalarda okuyucuya sunar. Rus Stili kompozisyonlar, Rus modernizminin yolunu açarken, sanatçılar bu dergiler aracılığı ile geniş kitlelere ulaşabilmiştir.

Yüzyıl başında *Mir iskusstva* önderliğindeki sanat dergileri bu gelişime katkıda bulunmuştur. Rus sanat eleştirmeni ve bale empresaryosu Sergey Diaghilev himayesindeki dergi, Konstantin Korovin, Viktor Vasnetsov gibi ünlü sanatçılarca resimlenmiştir. Ama derginin muadili ve çağdaş rakibi sayılabilecek *İskusstvo i hudojestvennaya promışlennost* / *Sanat ve Sanat Endüstrisi* daha ziyade 19. yy. sanatı ile ilgilenmektedir (Figür 5-6). Derginin sonraki sayıları daha sade grafiklerle doludur ancak Korovin, bilhassa Vasnetsov'un bezemeli yazı başlıklarıyla kıyaslandığında, dekoratif tasarımlarından uzaklaşmaz. Antik Rus motiflerinin mekanik tekrardan yararlanır ve Korovin bu motifleri çeşitlendirir (Kiselev, 1989: 50).

1898'de St. Petersburglu ressam ve grafikerlerin kurduğu *Mir iskusstva*'ya Aleksandr Benois ve Sergey Diaghilev önderlik eder. Topluluğun başlıca görevi, derginin himayesi altında sergiler düzenlemektir. 1904-1910 yılları arasında dergi aktif değildir ve üyelerinin bir kısmı, Rus Ressamlar Birliği'ne geçmiştir. 1910'da Benois ve arkadaşları birliği terk eder ve *Mir iskusstva* topluluğunu kurar (Ostapin, 2002: 327).

1890'ların sonunda kurulan kurulan *Mir iskusstva* topluluğu, 1898 yılından itibaren aynı adlı bir dergi yayımlamaya başlar. Benois ve Diaghilev önderliğindeki grubun pek çok üyesi, 1904-1910 yıllarında, Rus Ressamlar Birliği'ne geçer. Devrim sonrası da çok sayıda üyenin göç etmek durumunda kalması, 1924 yılında grubun resmen dağılmasına neden olur. Grup, sosyalist gerçekçiliğin ilk ön örneklerini veren *Peredvijniki / Gezginler*'in toplum için anlaşılır sanat' idealine muhaliftir. *Mir iskusstva*'ya göre sanat, sanatçının bireyselliğinden izler taşımalıdır.

Topluluğun çekirdeğini Bakst, Dobujinski, Lansere, Ostomov, Somov, Serov, Golovin, Grabar, Korovin, Kustodiyev ve Rerih gibi Rus ressamlar oluşturur. *Mir iskusstva*'nın düzenlediği sergilerde Vrubel, Levitan, Nesterov'un eserleri yer alır. Topluluğun üyeleri, çağdaş burjuva toplumunun estetik beğeniden yoksun ruhsuzluğuna karşı durur. Ama toplumsal yaşamda sanatın başlıca işlevlerini kabul ederek, saf ve özgür sanatın propagandasını yaparlar. Topluluk akademizme olumsuz yaklaşır, *Peredvijniki / Gezginler*'in sanat anlayışını reddederek, eserlerinde sembolizme dayanırlar. Avrupa Art Nouveau stiline tecrübesinden yararlanan topluluk, Rokoko ve Rus imparatorluk stillerini uygular. *Mir iskusstva* üyelerinin eserleri, dekoratif oluşları ve Rokoko tarzı zarafetleriyle ayırt edilir. Süslü motifler, resim ve grafiklerinde önemli yer teşkil eder. Temsilcilerinin bir bölümü Neoklasisizme (Bakst, Serov, Dobujinski) bir kısmı ise antik Rus sanatına (Bilibin, Rerih) yönelmiştir (Ostapin, 2002: 327).

“*Sanat Dünyası* hareketi 1890’ların başında St. Petersburg’da başladı. Grubun genç üyeleri, sanat felsefesi üzerine tartışıyorlardı. Rusya’da dönemde kabul gören teorilerin karşıtı, ama Batı Avrupa sanatının aşına olduğu bir sanat teorisi geliştirmenin peşindeydiler. Hareket dönemin popüler hareketi *Peredvijniki*’ye bir tepkiydi. *Peredvijniki*, sanat için sanatı reddediyor ve bunu ahlaksızlığın kaynağı olarak görüyorlardı. Sanatı kitleleri eğitmek için bir araç olarak kabul ediyorlardı. Diderot gibi faydacı bir yaklaşım güdüyor, sanatçının ahlaki ve sosyal açıdan harekete geçirici eserler vermesi gerektiğine inanıyorlardı (Grover, 1973: 28).”

Mir iskusstva dergisi St. Petersburg’da, 1898’den 1904’e dek yayımlanır. Bu illüstrasyonlu sanat dergisi, sembolist Rus şair ve yazarların yayın organı haline gelir. İlk dönemlerinde sanat eleştirilerine önemli ölçüde yer veren, illüstrasyon ağırlıklı basılan ve ayda iki defa yayımlanan dergi, daha sonra aylık bir sanat dergisine dönüşür. Dergide ağırlıklı olarak Art Nouveau’nun Rus yorumundan örnekler yer alır. Repin, Somov, Polenov, Serov, Nesterov, Levitan, Korovin ve Bakst gibi sanatçılar, dergiye resimleriyle katkıda bulunurlar. Sanatını sadece *Mir iskusstva* anlayışı bağlamında şekillendirmese de, takipçilerin dergiye ilgisini artıran en önemli isimlerden biri Vasnetsov olur. Sanatçının eserlerinde benimsediği süslemeci yaklaşım ve Rusya’nın geçmiş mirasına duyduğu profesyonel ilgi, hareketin sanatsal kabulleriyle örtüşmektedir.

Eski Rus sanatının süslemeci yaklaşımı, dergide ağırlığını hissettirir. Antik Rus sanatından ilham alan *Mir iskusstva* ekolü, geleneksel motifleri mekanik biçimde tekrar ederek özgün bir süslemeciliğe erişir. Kimi zaman da yazılı metnin çevresi, dekoratif motiflerle bezeli bir çerçeveyle süslenir. Almanya’da *Pan*, İngiltere’de *Studio* ve Fransa’da *Plume* dergileri, Rus *Mir iskusstva*’nın mukabili sayılabilir.

Okuyucular Benois, Diaghilev ve Kandinski gibi sanatçı-yazarların makaleleri sayesinde dünya sanat çevrelerindeki yeni akımlardan haberdar olurlar. Dergi, ağırlıklı olarak ‘yeni sanat’ çevresinde tartışmalar yürütmekte ve Rusya’ya özgü bir Art Nouveau stilinde illüstrasyonlar basmaktadır. Merejovski, Gippius, Rozanov, Şestov, Minski, Sologub, Balmont, Bryusov ve Bely gibi edebiyatçılar da derginin edebi yayınlar bölümüne katkıda bulunurlar.

Derginin önderi Diaghilev, Rus sanatının yurt dışında popülerleşmesine büyük katkıda bulunur. Kurucusu olduğu *Ballets Russes* adlı bale ve sahne sanatları kumpanyası, Rus kültürünü dünyaya tanıtır ve Rusya’nın Batı etkisine kapısını kapatmadan, eklektik sanatsal stillerin doğmasına olanak tanır.

“Başlangıcından bu yana *Ballets Russes*, 20. yüzyılın tipik eğilimi olarak modernizmi müjdelere ve kurucusu Diaghilev, performans sanatçıları ve sahne dekorlarıyla desteklenen modernist bir rüyayı gerçekleştirir. Tasarımcılar ile işbirliği içindedir. *Ballets Russes*’un sergilediği gösteriler, grup çalışmalarıdır, görsel tasarımla bütünleşen müzik, Diaghilev ve ekibinin uyumlu sanatsal elementleridir. *Ballets Russes*’un kökeni 19. yy sonu *Mir iskusstva* hareketinde saklıdır. Daha çok sembolist eğilimli bir akım olan *Mir iskusstva*’nın öncüleri Diaghilev ve Benois’dır. 1898-1904 yıllarında yayımlanan dergi, grubun en büyük başarısı

olarak kabul edilir. Dergi, aydınlık, sivri dilli ve aykırı bir buluşma ve tartışma merkezi olarak, ülkenin en yaratıcı edebiyatçı, felsefeci ve sanatçıları için, Rusya'daki genç modernist hareketin sesi olur (Haldey, 2005: 559).“

'Miriskusniki', yani *Mir iskusstva* hareketi üyeleri, uygulamalı sanatların her alanında aynı titizlikte eserler vermiş, tiyatro ve iç mekân için tasarımlar yapmıştır (Podobedova, 1973: 96). 'Modern' olarak anılan Rusya'ya özgü Art Nouveau'nun klasik imgeleri dergiye hükmeder. Rusya'da sanatsal üretim problemlerine adanan tartışmalar, uygulamalı dekoratif sanatlar, 18. yy sonu ve 19. yy başı sanatının imgeleri, başlıca tartışma ve uygulama temalarıdır. Dergi, Art Nouveau alanında Rusya'da önemli bir konuma yükselir. Mir iskusstva, yüzyıl dönümünde sanatta yeni eğilimleri tanıtmakla kalmamış, Rus sanatının dünya stilleriyle buluşarak ilerlemesine de katkıda bulunmuştur.

Derginin kurulduğu ilk yıllarda bir edebiyat bölümü bulunmamaktadır. Ancak 1900 yılından itibaren dergide edebî eserler de yer bulur. Makale ve eleştiri yazıları yayımlanır. Sembolizmin güncel sorunlarına ilk yanıt bulma girişimleri de dergideki yazılarla gerçekleşir. Derginin sembolist edebî kolu, daha sonra 'modern' olarak anılacak yeni estetiğe önem veren güzel sanatlar koluyla fikinsel çatışmaya girer. Zamanla küçük düşürücü 'dekadans' adlandırması sözcük dağarcığından çıkarılır 'yeni stil' ya da 'modern'le karşılaşılır (Naşokina, 2004: 51). Tartışmalar sonunda eleştirmen Dmitri Filosofov ve şair Dmitri Merejkovski gruptan ayrılarak *Noviy put' / Yeni Yol* dergisini kurarlar.

Mir iskusstva'nın ayırt edici niteliği sadece geleceğe değil, geçmişe, sanatın yakın tarihi ile antik kökenleri arasındaki geçiş dönemlerine de bakmasıdır. Bu durum, hem grup üyelerinin dünya görüşünden hem de kişisel sanat zevklerinden kaynaklanır. Grup ve dergi çekirdekte geçmişin sanatına yönelen muhafazakârlardan ve radikallerden oluşur. Benois, Lanser, Merejkovski, Serov muhafazakâr bir tutum sergilerken, Bakst, Gippius ve Serov radikaller arasında yer alır. Diaghilev ve Filosofov ise dengeleyici rol oynarlar. Bu eklektik dergi, her yazara kendi fikrini yansıtma olanağı tanır.



Figür 1. Aleksandr Benois, *Zolotoye runo* dergisinin 10. sayısı için illüstrasyon, 1906. (<http://www.benua-memory.ru/gallery-kg-raznoe>)

Derginin önderlerinden ünlü sanat eleştirmeni ve ressam Benois, Rokoko Ekolü adı verilen tepkisel bir hareketin önderi olarak kabul edilir (Figür 1). Benois çevresi, kendine özgü bir biçimde, Rus realizminin karanlık kasvetine karşı çıkmaktadırlar. Somov, Bilibin gibi sanatçılar, 'editions de luxe' denilen özel baskı kitaplar için çok sayıda illüstrasyon hazırlamışlardır. Bu dönem sanatçıların dekoratif eğilimleri, daha önce eski Rus sanatında görülmüştür ve 20. yüzyıl başında Rus bale sahnesini etkisi altına almıştır. Rus ruhunun güzel bir sembolizasyonu, "çarpcı renkler ve parlıtlı ihtişama duyulan yarı barbarca sevgide" görülür. Rus balesinin ihtişamlı görünümü, bir Pagan fenomeni olarak okunabilir (Snow, 1916: 197) (Figür 3).

Mir iskusstva üyeleri, kendi tarihlerinden aldıkları kişilerin rol oynadığı bir ulusal imgeler dünyası yaratmayı başarır; eski evlerin, eski Rus şehirlerinin, köylerin atmosferini yaratır, folklor ve masal mirasını hayata geçirirler. Rus Art Nouveausu'nun dünya görüşü ve estetik anlayışı, ulusal köklerin en derin anlamlarına inmek, aynı zamanda bu anlamları Batı sanatıyla aynı akımda geliştirmektir (Snow, 1916: 81-4).

Dergi, okuyucusuna sadece St. Petersburg ve çevresindeki sarayların güzelliğini fark ettirmekle kalmamış, Orta Çağ mimarisi, Rus ikonaları, antik uygarlık ve inanışların çağdaş anlamları ve edebî miras üzerine de yeniden düşünmeyi sağlamıştır. Ancak *Mir iskusstva* finansal problemler nedeniyle basılamaz. Derginin kurulmasına vesile olan sanatsal problemler, zaten formüle edilmiştir ve bunları sürdürmek kendini tekrar etmek ve yerinde saymak olacaktır. 1910 yılından itibaren topluluğun üyeleri hızla artar. Bu durum grupta sanatsal ve düşünsel çoksesliliği de artırır, ancak bu çeşitlilik, sonunda topluluğun yıkımına yol açar. 1927 yılında son sergileri düzenlenir ve kısa zaman sonra topluluğun varlığı son bulur (Ostapin, 2002: 328).

20. yüzyılın başında Rusya'da iki öncü sanatsal akım vardır ve söz konusu modernist akımlar kitap sanatında da etkin rol oynamıştır: *Mir iskusstva* hareketi ve Rus avangardı (Kasinec, 1989: 94). Modernizm, sanatı her kesime ulaştırmayı, sanatla hayatı buluşturmayı hedefler. Bu hedefe ulaşmada en etkin araçlardan biri, grafik sanatlar olmuştur. Grafik sanatlar terimi Rus sanat dünyasına *Mir iskusstva* ile girer. 20. yüzyıl Rus grafik sanatı, öncelikle kitap illüstrasyonları ile başlar. 1910'da Benois, tüm enerjisini kitap illüstrasyonuna yönelten birinci sınıf yabancı sanatçılardan söz eder. Rusya adına *Mir iskusstva*'nın da, genelde ressam değil grafikçilerden kurulu olduğu için, bu alana önemli katkıları vardır. Benois'ya göre *Mir iskusstva* dergisinin kendisi bile, tasarım anlayışıyla kitap kavramına yeni bir yaklaşımı simgelemektedir (Naşokina, 2004: 46).

Grafikerlerin yöntemleri, sembolizmin doğa algısına benzer. 20. yüzyıl başlarında afiş sanatı ve kartpostallar, sanat dergilerine olan ilgiyi artırır. Bireysel ifadesellik ve ritim önem kazanır. St. Petersburg'da *Mir iskusstva*, Moskova'da ise *Zolotoe runo* dergileri, dekadansın yayın organı olur. Milli grafik süslemeler, yeni sanatta etkin bir unsurdur. Rus "sanatçılar Avrupa'ya açılma olanaklarına sahip olmaya başlamışlar, Rusya'ya dönüşlerinde de resim sanatında Batılı ressamların etkileri hissedilmeye başlanmıştır" (Uzelli, 2011. 26). *Mir iskusstva* üyeleri de, Rusya'da değil, Avrupa'da özel atölyelerde eğitim almışlardır. Bu

durum, Rus sanatında Avrupa stili yeniliklerin daha kolay benimsenmesini sağlamıştır. Sözelimi İngiltere’de Art Nouveau’nun öncüsü Aubrey Beardsley’nin etkisi özellikle Somov ve Bakst’in eserlerinde görülür (Figür 7). Moskova grafik tasarım çevrelerinde Beardsley tarzı bir lakonizm öne çıkar. İvan Bilibin de İngiliz sanatçıdan ilham almıştır (Naşokina, 2004: 46).

Art Nouveau’nun Rus Yorumu: Russkiy stil’ / Rus Stili

20. yüzyılda dönemin geleneksele dönüş eğilimiyle kitap illüstrasyonlarında karşımıza çıkan Rus Stili, süslemeci bir üslubu benimseyen grafikerleri etkilemiştir. Stil, Rusya’nın eski halk sanatından ilham alır. Rusya tarihinden, efsanelerden ve folklordan etkilenir. Dekoratif ve uygulamalı sanatlarda, ikonalarda ve ahşap mimaride en eski örneklerine rastlanan stilin illüstrasyonlara yansıtılması, eski Rus kaligrafisinin kullanımı ile desteklenir. Kitaplarda bezemeler ve minyatürler, illüstrasyon ve grafik sanatının gelişiminden önce 20. yüzyıla kılavuzluk eder.

Rusya’da *Peredvijniki / Gezginler* hareketinin natüralizmi ortadan kalktığında, 20. yüzyılın başlarında bir grup sanatçı için yenilik arayışı, geçmişe dönerek Rus temasına yönelmeyle sonuçlanır. İvan Bilibin ve Boris Zvorikin gibi illüstratörler, stilin en karakteristik eserlerini verir (Figür 4). Zvorikin’in ardılları tarafından yeterince takip edilmemesi ve tanınmamasında, sanatçının göçmenlik yıllarının etkili olduğu düşünülür. Bilibin’in Mısır ve Paris’te kaldıktan sonra Rusya’ya geri dönerek çalışmalarını ülkesinde sürdürmesi, tanınırlığını artırmıştır.

Rus halk masallarının illüstratörü olarak bilinen İvan Bilibin, *Mir iskusstva*’nın son sayılarından birinde, yeni ulusalcı fikirleri bağlamında, Kuzey Rus sanatından ve Rus Stilinden şöyle söz eder:

“Son dönemlerde, Amerika kıtasını keşfeder gibi, vandallarca yağmalanan, toz ve külle kaplanan eski Rus sanatını keşfettik. Ama bu sanat, tozun altında bile çok güzel, ilk karşılaşmada keşfedilecek kadar güzel. Bugün, ulusalcı sanatçılar büyük bir sorunla karşı karşıya: Bu zengin ve antik mirası kullanarak, yeni ve ciddi çalışmaları takip eden şeyler üretmek zorundalar. Bekleyeceğiz ve vakit kaybetmeden köylülerimizin evlerinden kalanları biriktirerek üzerinde tekrar tekrar çalışacağız. Hiçbir şey dikkatimizden kaçmamalı. Belki de bu geçmiş güzelliğe duyulan tutkunun etkisiyle yeni, tamamen bireysel ve zevksizlikten uzak bir Rus Stili yaratabiliriz (Taruskin, 1986: 25).

10. yüzyılda Hristiyanlığın kabulünden sonra Bizans sanatından etkilenimlerle başlayan stil, zamanla kendi kimliğini tarihinden alarak, Bizans-Rus Stili, Rus Stili ve Neo-Rus Stili aşamalarından geçer. Paganizmden Hristiyanlığa geçilmesiyle etkisini artıran Bizans sanatı, sonraki dönemde Orta Çağ Rus stilini de etkiler. 1800’lerin ilk çeyreğinden başlayarak, Rusya’yı Rus Stilinde yeniden inşa etme fikri ortaya atılır ve mimarlar köy evlerinin genelde sade fakat detaylarda süslemeci dekorasyonundan etkilenirler. Böylece stil, ulusalcı ve romantik bir yönelimi yansıtır. Fransız düşünür Jean Jacques Rousseau’nun romantizmi ve geleceği doğaya dönüşte görmesi, Art Nouveau’da doğal süslemelere ilham kaynağı olmuştur. Rus Art Nouveausu hem Batı’ya uyum sağlamak hem de eşsiz bir Rus stili

yaratmak için, Batıcılar, Pan-Slavistler ve Rusofiller arasında bölünmüş bir Rusya'da, sadece sanatsal değil, entelektüel ve politik çevreyi de etkileyerek doğar (Bilibin, 1904: 303-18).

Rus Stili'nin ortaya çıkışı, Petro reformlarından sonra Batı'yı kopyalamaya başlayan Rus sanatında ulusal kimlik arayışı ve ülkenin tarihi geçmişine dönüş sürecine denk gelir. Petro'nun Batı'dan uyarladığı yeniliklerin, özellikle mimarideki ilerlemeyi engellediği düşünülür. Reformlar öncesi 'bozulmamış' sayılan Rus yaşamı, tarihin ve gündelik yaşantının eşyalara yansımaları, ulusal bir sanat anlayışı yaratmada birincil başvuru kaynağı olur.

Rus Stili illüstrasyon ve grafikten önce, mimariyi etkiler; yeni inşa edilen evlerin iç mekânları, zengin süslemelerle bezenir. Pervazlarda, sütunlarda ve bordürlerde ulusal süslemeler kullanılır. 19. yüzyılın son çeyreğinde mimarlar da yeni bir stil arayışıyla, yüzlerini geleneksele dönmüşlerdir. Bizans kiliseleri ve boyar konakları, mimarlara ihtiyaçları olan detaycılığı ve gelenekselliği sunmuştur.

Rus Stili, özgünlüğünü dekoratif unsurların tekrarı, desenlerin ritmi, halk nakışlarından motifler ve dokuma desenleri ile oluşturur. Stil, 20. yüzyılda Rusya'da 'modern' olarak anılan Art Nouveau ile devam etmiştir. Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında "Kelkit süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Raphaelite resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskılarının" (Bektaş, 1992: 18) yanı sıra, Arap ve Fas dekoratif süslemeleri, Bizans mozaikleriyle Roma süslemeleri yer alır.

Rusya'da III. Aleksandr'ın koleksiyonlarını sanatçılara açması, gelişen demir yolu ağlarının sanatçıların Batı'ya ulaşımını kolaylaştırması sanatçılara yeni stiller keşfetme olanağı sağlar. Ulusalçılık ile evrensel fikirleri aynı anda yansıtabilecek bir üslubun peşine düşülür. Stilin yaygınlaşmasında, özellikle Stroganov Enstitüsü'de yapılan şömineler, ahşap oymalar, grafik tasarımlar, tekstil tasarımları, vitraylar, metal eşyalar, sahne dekorları, seramik ve deri çalışmalarları önemli rol oynar. Romanovların himayesinde Moskova'da açılan mücevher mağazaları, Fransız Art Nouveau işlerinin Rusya'da tanınmasını ve sevilmesini sağlar (Howard, 1996: 12-14).

Rusya'da Art Nouveau, Rus Stili ile iç içe gelişir. Batı'daki yeni sanat anlayışından farklı olarak, Rus köklerine yapılan vurgu, üslubun ülke geçmişiyle beraber öne çıkmasını sağlar. "Çağdaşlarına halk sanatının özgün güzelliğini göstererek, pek çokları tarafından artık arkaik ve güncelliğini yitirmiş kabul edilen folklor ve Eski Rus sanatına ve bu sanatın öğrenimine önem veren" (Gordeyeva, 2010: 3) ünlü ressam İvan Bilibin'in illüstrasyonları, stilin geleneksel kökenlerini yansıtmaktadır. Bu nedenle Russkiy stil / Rus Stili, Bilibinskiy stil' / Bilibin stili terimi ile de karşılanmaktadır.

Sonuç

1800'lerin sonu ile 1900'lerin başında, 'yüzyılın sonu' olarak anılan dönemde yükselişe geçen, Avrupa merkezli, 'yeni sanat' anlamına gelen, geleneksel sanatlardan, Orta Çağ ve Japon sanatından ilham alan ve nesnelere stilizasyonu ile öne çıkan Art Nouveau, illüstrasyonun Altın Çağı ile dönemsel olarak paralellik göstermiştir. Yazılı materyallerin görsel unsurlarla daha cazip kılınarak halka sunulması, beraberinde basılı kitle iletişim

kanallarının estetize edilmesini getirmiştir. Bununla birlikte Art Nouveau stilinde bir estetik duyarlık, günlük objelere de yansımış ve süslemeciliğe karşı ilgiyi doruk noktasına taşımıştır.

“Art Nouveau akımının ülkelere göre çeşitlilik göstermesi bu akımın özünde benimsenmesi ve bölge kültürüne göre şekillendirilmesi anlamına gelir. Aynı zamanda akımın bölgeler göre esnetilebilecek kadar sağlam bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Çünkü ülkelere göre esneyebilen ve değişebilen özellikler hiçbir zaman akımın üslubunu eritemez ve yok edemez derecededir” (Ayaydın, 2015: 70) .

Rusya’da Art Nouveau akımı da, temel ilkelerden ayrılmamakla beraber, yerel kültürün izlerini taşır. Akımın ‘модерн / modern’ terimi ile karşılaşılması, Rus modernizminin özgün karakterini ortaya koymaktadır. Art Nouveau’nun Rusya’da, dergi ve kitap illüstrasyonları ile eşzamanlı yükselişi, sanatta geleneksel değerlere dönüşün canlandığı yıllara tekabül eder. Bu durum, modernizmin, geleneksel kökenlerden beslenen eklektik bir stil ortaya koymasını sağlamıştır. İllüstrasyonlarda tercih edilen mitolojik temalar, geleneğin etkisini artırmıştır. Zira “Slavların mitolojik birikimleri hala halk geleneklerinde, bayramlarında, inançlarında, törenlerinde, şarkılarında, masallarında, büyülerinde ve kehanetlerinde yaşamaya devam eder. Eski mitolojik kişilikler söylencelerde, atasözleri ve deyimlerde açık bir şekilde vurgulanır” (Uzelli, 2016: 16). Rus halk masallarını resimleyen sanatçılar, Art Nouveau stilini uyarlarken, mitolojik imgeleri estetize ederek stile Rus karakteri kazandırmışlardır.

Bu çalışmada Art Nouveau akımının Rus temsilcilerinden oluşan, *Mir iskusstva/Sanat Dünyası* ekolü ve aynı adlı derginin sanat anlayışı ele alınmıştır. Çalışmada, Art Nouveau’nun farklı ülkelerde, temel estetik değerlerde ortaklık sağlamakla beraber, milli değerleri muhafaza etme arayışıyla yerel unsurlardan ilham alarak, geleneksel sanat anlayışı ile modern çizgileri buluşturduğu, Rusya’da bu girişimin Rus stili olarak anılan ayrı bir stile kaynaklık ettiği sonucuna erişilmiştir.



Figür 2. Alphonse Mucha, Dans, 1898. (Mucha Vakfı: Mucha Müzesi, Prag.
<http://www.muchafoundation.org/gallery/themes/theme/art-posters/object/94>)

Figür 3. Leon Bakst, Ateş Kuşu operası için kostüm tasarımı, 1910.

(https://artchive.ru/artists/715~Lev_Samojlovich_Bakst_Leon_Bakst/works/4808~Tantsovschitsa_iz_baleta_Zharptitsa#show)

Figür 4. Boris Zvorikin, Güzel Vasilisa masalı için illüstrasyon,

(<https://philologist.livejournal.com/5637417.html>)



Figür 5 ve 6. *Iskusstvo i hudojestvennaya promishlennost' / Sanat ve Sanat Endüstrisi* dergisinden sayfalar, 1899. (Hanna Chuchvaha, *The Art of Printing and the Culture of the Art Periodical in Late Imperial Russia (1898-1917)*, University of Alberta, Edmonton/Alberta, 2012, p.348)

Figür 7. Konstantin Somov'un *Mir iskusstva / Sanat Dünyası* dergisi için illüstrasyonu, 1900. (<http://konstantinsomov.ru/?page=1103f23e-fecc-4688-bdd2-236b33dc2548&item=280b9c0c-1756-46fc-b956-02eeacc9f656&type=page>)

KAYNAKLAR

Ambrose, G. ve Paul H. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*, Çev. Bilge Barhana,. İstanbul: Literatür.

Ayaydın, A. (2015). "Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış" *ulakbilge*, 3 (6): .59-73.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul: Yapı Kredi.

Bilibin, İ.Y. (1904). "Narodnoye tvorçestvo russkogo Severa" *Mir iskusstva*, 12: 303-318.

Gordeyeva, M. (2010). *Velikie Hudojniki: İvan Yakovleviç Bilibin (1876-1942)* Moskva: Direkt-Media.

Grover, S.R. (1973). "The World of Art Movement in Russia" *Russian Review*, 32 (1): 28-42.

Haldey, O. (2005). "Savva Mamontov, Sergei Diaghilev and a Rocky Path to Modernism" *Journal of Musicology*, 22 (4): 559-603.

Hardy, W. (1999). *Putevoditel' po stilyu Ar nuvo*, Moskva: Raduga.

Howard, J. (1996). *Art Nouveau: International and National Styles in Europe* New York: Manchester University Press.

Lahor, J. (2010). *Art Nouveau: Art of Century* London: Parstone Press.

- Kasinec, E. and Davis, R. (1989). "Russian Book Arts on the Eve of World War I: The New York Public Library Collections" *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 14, pp. 94-111.
- Kiselev, M. (1989). "Graphic Design and Russian Art Journals of the Early 20th Century", *The Journal of Decorative Propaganda Arts*, 11: 50-67.
- Naşokina, M. (2004). *Hudojestvennaya otkritka russkogo moderna*, Moskva: Jiraf.
- Ostapin, S.P. (2002). *Entsiklopediya natyurmorta*, Moskva: Olma.
- Podobedova, O.İ. (1973). *O prirode kinjnoj illustratsii*, Moskva: Sovetskiy hudojnik.
- Snow, F.H. (1916). "Ten Centuries of Russian Art", *The Art World*, 1 (2): 130-135.
- Taruskin, R. (1986). "From Subject to Style: Stravinsky and the Painters" in *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Ed. Jann Pasler,16-39. London: University of California Press.
- Uzelli, G. (2011). "Mitolojik İmgelerin Rus Resim Sanatına Yansımaları". *II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim Sempozyumu Bildirileri* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 407: 24-37.
- Uzelli, G. (2016). *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler* İstanbul: Yapı Kredi.

“İZMİR REJİ TOBACCO FACTORY” AS ONE OF THE INDUSTRIAL HERITAGE REMAINS OF THE CITY

MİNE TANAÇ ZEREN

Prof.Dr., Dokuz Eylül University
mtanaczeren@gmail.com

ÖZGÜL YILMAZ KARAMAN,

Assoc. Prof., Dokuz Eylül University

Abstract

The “İzmir Reji Tobacco Factory” was first established in 1884 as a complex which demonstrates the industrial structures of the period and their working principles with classical spatial organization and construction system used within the buildings. The Complex is a unique industrial establishment, defined by 12 buildings in various sizes. The settlement is located in the Alsancak district of İzmir, very close to the İzmir Port, neighbouring the Alsancak Train Station and this situation grants the significance of the settlement. This paper aims to emphasize the protection of the industrial heritage structures through the periodization of architectural history of İzmir Reji Tobacco Factory as an important issue of the sustainable development.

Key Words: industrial heritage, preservation, İzmir.

Introduction

Industrial heritage refers to the physical remains of the history of technology and industry. The scientific study of such remains is called the “Industrial archaeology”. The conservation of industrial heritage was first championed in the 1960s by the eminent archaeologists then prominent in the Council for British Archaeology (CBA). Consequently, it came to be seen in the UK as a branch of archaeology, although many practitioners have in fact come from a variety of backgrounds including architectural studies, history, geography, engineering and planning. A number of factories, warehouses, power plants and other industrial buildings, built since the beginning of Industrial Revolution in the second half of the eighteenth century has been registered as the industrial heritage buildings. These structures are mostly significant architectural, historic and technological values a common heritage of the World. They often form part of the urban landscape and provide the cityscape with visual historical landmarks. Lauferts, M. & Mavunganidze, J., 2009)

Understanding the Architectural Features of Industrial Heritage Structures

When compared to other Architectural Heritage Values, Industrial heritage structures have some different architectural features such as;

- Each individual building is one of the components of a whole production facility disposed within the campus area. (Factory buildings, their depots, houses of the workers, railway network, etc.)
- The structure systems of these buildings are very unique systems defining the characteristics of 19th century. The main walls are made of stone. They have clay tile arched floor system which is supported by iron cast columns and beams.
- They are unique engineering structures.

So these structures may have different approaches both in documentation process and conservation process.

Assessment of Industrial heritage buildings and re-use of these structures is becoming a more and more important and frequent engineering task. General principles of sustainable development regularly lead to the need for extension of the life of a structure. That is why the assessment of industrial heritage structures often requires application of sophisticated methods, when compared to the traditional civil architecture buildings design codes.

In order to work on these structures; some basic skills are needed which are common to many disciplines and include a capacity to study maps and documents, an understanding of topography and the ability to survey sites and record standing structures. In addition to these, work on industrial sites also requires some understanding of the technology and economic background of particular industries, as well as the production process, not just to make an adequate record but also to interpret sites in their regional, national or even international context.

Industrial sites that survive as un-roofed monuments or redundant engineering structures can pose particularly difficult conservation issues.

Adaptive re-use can be a solution for many redundant industrial buildings, provided that it is underpinned by a proper historical understanding of the site and its contribution to the overall character of its surroundings. When out of use, the industrial heritage buildings are degrading and often turning into ruins, and mostly to urban sprawl. Re-use and adaptation of such buildings allow for integration of the industrial heritage buildings into a modern urban lifestyle and help to protect cities cultural heritage. (Zhang, S.,2007)

Protection of the industrial heritage structures is an important issue of the sustainable development. More specifically, it has been recognised in that the protection and re-use may positively contribute to the sustainable development by:

- Preservation of the cultural values and identity of locations,
- Recycling of all potential resources and avoiding wasting energy, making use of existing infrastructures,
- Facilitating the economic regeneration of regions (Zhang, S.,2007)

Izmir Reji Tobacco Factory is one of the most important Industrial Heritage mains of the city as a very well preserved settlement with all its uniqueness and features.

Explanation of the Case: Izmir Reji Tobacco Factory

Turkish tobacco was an important industrial crop, where its cultivation and manufacture were monopolies under capitulations of the Ottoman Empire. The tobacco and cigarette trade was controlled by two French companies the "Regie Compagnie interessee des tabacs de l'empire Ottoman", and "Narquileh tobacco. (Stanford, Shaw, 2002.) "These companies founded as a monopoly in 1862 by the Ottoman government for the payment of its international debt. Original purpose of the company was to deal with tobacco products. It later became a part of an even greater monopoly, REJI, which controlled all trade, finance, and manufacturing in the empire (Martal A., 1999)

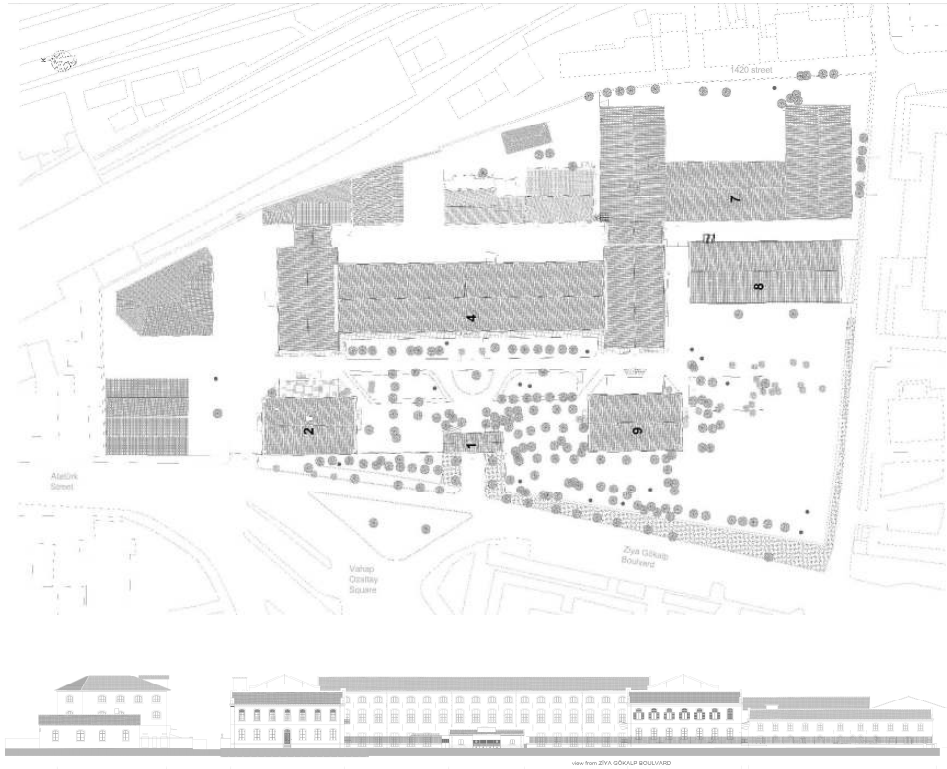


Fig.1: Layout of the Settlement

Throughout the 19th century, tobacco was the leading export item of the late Ottoman period and later in the early times of Republican Turkey. (Martal A., 1999) REJI, as factory founded in 1884, was a company which produced tobacco in the Alsancak district of Izmir by the French.

In 1924, it was assigned to the Republic of Turkey from the Reji and been nationalized. Initially fine-cut tobacco was produced, in 1910s handmade cigarettes were produced and in 1940 mechanical production began. In 1986 privatization process began. This process was completed in 2002 and the facility was assigned to the Ministry of Culture in 2006. During its active times, between 2500 and 3000 workers were working in this cigarette factory in two shifts. Besides the production facilities, the factory was an integrated facility including various departments ranging from the iron foundries to the day care centres, from administrative units to the tailor house, from the depots to the shelter. It was a school for the employees.

Tobacco Expert Mustafa Önder defines the settlement; “There were courses for foreign languages, theatre, and folk dance. Tekel Theatre was used to perform stage plays regularly. The folk dance group was used to participate national and international tours. The athletes were used to attend the games. It has a clubhouse too. The name of this tradition and culture is TEKEL.”

This complex is a unique industrial establishment, defined by 12 buildings of varying sizes. It's located very close to Izmir Port, neighbouring Alsancak Train Station and Anglican Church. This situation grants the significance of the settlement.

The main factory building is an exclusive example of the modern Industrial architecture technically and aesthetically with its perfect static and symmetric layout within the whole settlement. It is also distinctive with its dimensions when compared to the other 11 buildings among the complex. The other 11 buildings have different functions such as refectory, depots, houses of the administrators, offices, compensating the process of the tobacco production.



Fig.2:Reji Tobacco Factory-The Entrance Building, The Administration Building and the Garden - 1920's (Archive of Gayrimenkul A.Ş.) **Fig.3:**The Main factory Building (Archive of Gayrimenkul A.Ş.)



Fig.4:The Main factory Building (Archive of Gayrimenkul A.Ş.), **Fig.5:** The Woman Workers in front of the main entrance of the Factory Building (Archive of Gayrimenkul A.Ş.)



Fig.6:Reji Tobacco Factory-The Main Factory Building and the Entrance Building -1920's (Archive of Gayrimenkul A.Ş.)



Fig.7:Entrance Façade of the Main Factory Building-2015

The factory building (Building 4) has a classic spatial organization, (Fig8) demonstrates a sense of arrangement that is in harmony with the period's industrial structures and their working principles. The entrance of the building is located in the centre of the longitudinal facade. The main stair case is arranged against the main entrance door, dividing the building symmetrically into two, combining the 3 floors. (Fig 2-3-4-5-6-7-9-10)

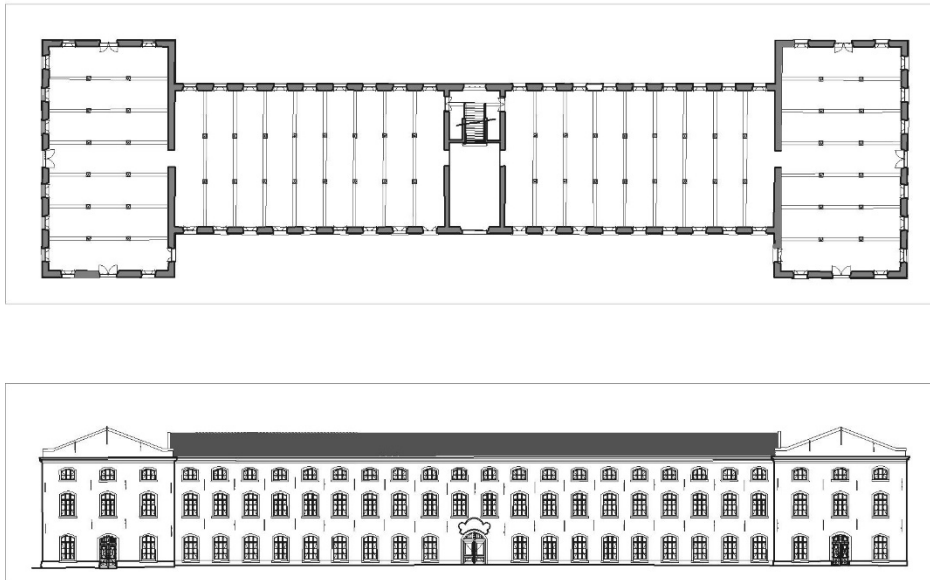


Fig.8: The Plan Layout and the Entrance Façade of Main Factory Building

The structure system of the factory building is a composite one, with stone masonry envelope supported by cast iron beams and columns. Within this system floors are constructed with a clay tile arched technique, the roof trusses which have 16 meters' span are made of iron and are the representative construction elements of 19th century.

Monolithic cast pillars, electrical installation, Marseilles tiles are the remarkable elements of construction and materials. It has a large and nice garden with the poolside, the pergolas, the plant cover composed of several trees and flower types, the design and layout integrated with the building. The main entrance building is significant as well with its canopy and iron fences decorated with tobacco plant leaf. (Building 1).



Fig.9-10:A view from the interior-2013-A view from the interior-1944 (Archive of Gayrimenkul A.Ş.)

The symmetrically located two buildings on the site just in front of the main factory building are significant two buildings of the compound established in the same period with the main factory building and served as the administration buildings of the factory compound. (buildings2-9) These two buildings have similar plan layouts when they were first build but transformed during the period. The architectural features of the building are neoclassical style. The spatial organization of these two similar buildings has been transformed during the time according to the needs of the usage. One of them transformed into the “lodging building” for the directors of the factory after 1940’s. One of them is transformed as the “club” of the factory again after 1940’s and the space organization of the building has been changed during the usage, and an individual entrance has been formed as well, from the main street to this club building. (Fig.11-12)



Fig.11-12: The symmetrically localized administration buildings (Building number 2-9)

Despite these two symmetrically localized buildings, another important building of the compound is the “mess hall” of the workers of the factory. (Building 8) The two storied classical façade building was the heart of the compound, the social life of the workers occurred in this building. (Fig.13-14-15).

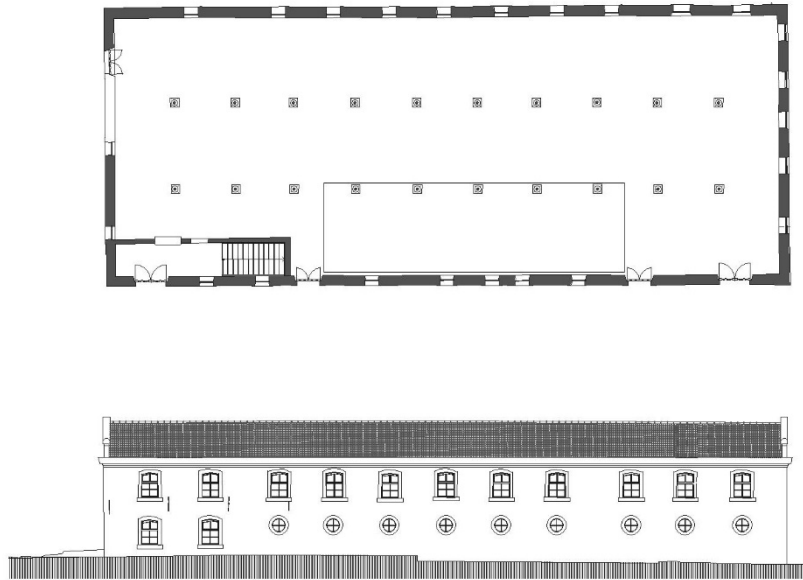


Fig.13: The Plan Layout and the Façade of Mess Hall Building



Fig.14-15: The Façade of Mess Hall Building and the interior of the building dating back to 1940's

A “U” shaped building with its individual courtyard was established in the compound just a little after the factory building has been established in the settlement just behind the mess hall which is building number 7. This building was for the production of special kind of cigars, stogies or coronas. (Fig.16). After 1951 a 6 storied building was built in the courtyard of Building 7 and demolished buildings 7's original courtyard façade.

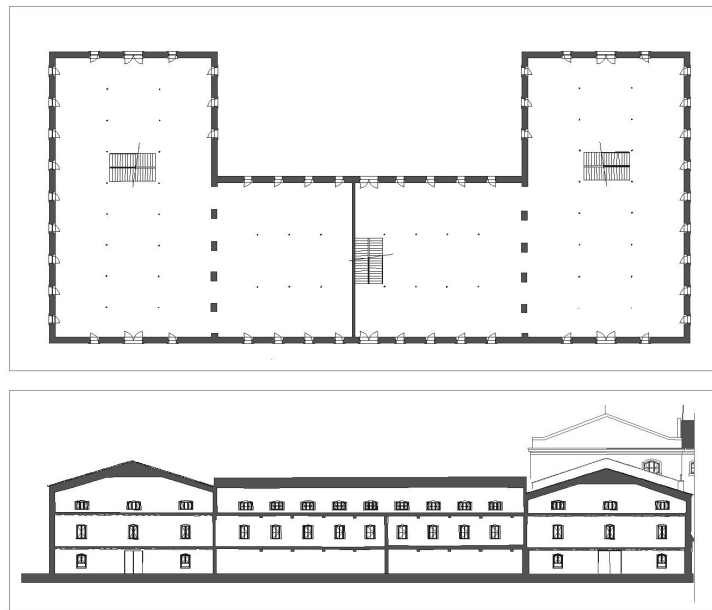


Fig.16: The Plan Layout and Section of “U” Shaped Building (Building number 7)

The other buildings in the campus area are the depots, houses of the workers and etc. The subtle monumentalism of the main building, unique to grand industrial structures, and the level of attention in the organization of minor buildings create a cohesive image.

Conclusion

This very unique industrial complex establishment in 1884, defined by 12 buildings of varying sizes has great significance and importance within the city as cultural heritage buildings and each individual building is one of the components of a whole production facility disposed within the campus area. They are the remembrance of the past and a very important building stock in the very heart of the city. The structure systems of these buildings are very unique systems defining the characteristics of 19th century. The core structure of the buildings is mostly well protected but the whole complex is redundant, and forms a redundant site in the very centre of the city.

The regeneration of the historical Reji Tobacco Factory will be a very important attempt that will lead the reductant compound to preservation of cultural values and regaining the identity of the city, and recycling of all potential resources such as making use of the existing infrastructures, and facilitating the economic regeneration of the region.

The regeneration of Reji Tobacco Factory as a multi-functional cultural complex through repairs will be a great value for Izmir and meet these very unique industrial heritage buildings with locals, the locals with their past. The main concept of the restoration works should be preserving the entire unique stratum, all the individual industrial heritage traces as it was built defining the industrial sites integrity. The aim of the regeneration work should be to bring the redundant industrial buildings back to life targeting of meeting with public.

It is for this reason that the main buildings in the complex, whose core structure has not been spoiled by auxiliary buildings, can be easily protected, and can meet again with society.

Acknowledgements

The study was done on behalf of a “Periodization Project” of the settlement directed by the authors, we would like to thank to the working team of the project who were involved in the study.

REFERENCES

- Stanford J. Shaw, 2002. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*.
- Zhang, S. 2007. “Conservation and adaptive re-use of Industrial heritage in Shanghai”, *Frontiers of Architecture and Civil Engineering in China*, 1 (4): 481-490.
- Stratton, M. (ed.), 2000. *Industrial buildings conservation and regeneration*, Londra:E&FN Spon.
- Martal A. 1999. *Değişim Sürecinde İzmir’de Sanayileşme*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Lauferts, M., Mavunganidze, J. 2009. “Ruins of the past: Industrial heritage in Johannesburg”. in. Proc. STREMAH XI, ed. C.A. Brebbia, Ashurst Lodge: WIT Press, 533-542.

BİTMİYEN 'ÖTEKİLİK': SAZLICA KÖYÜ MÜBADİL MİRASINA DAİR TESPİTLER/ÖNERİLER

MELTEM YAŞDAĞ

Dr., Sanat ve Mimarlık Tarihçisi

Kültür ve Turizm Uzmanı

Kültür ve Turizm Bakanlığı

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü

meltem.yasdag@kultur.gov.tr

Öz

Zorunlu Nüfus Mübadelesi, Lozan görüşmeleri sürerken 30 Ocak 1923 tarihinde Türk ve Yunan temsilcileri arasında imzalanan bir anlaşmadır. Bu anlaşma, her iki ülkenin tarihi içinde kısa sürede gerçekleşen büyük bir göç hareketine sebep olmuş, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal hayatına ise 'mübadele' ve 'mübadil' kavramlarını getirmiştir. Mübadil göçmenler, bir yandan arkalarında bıraktıkları yaşamlarına özlem duyarken, öteki taraftan yeni geldikleri ve artık 'vatan'ları olacak yeni yerleşimlere uyum sağlamaya çalışmışlardır. Bu süreci; coğrafi konumu ve ticari potansiyeli sebebiyle siyasal, sosyal ve kültürel açıdan en yoğun yaşayan yerleşim yerlerinden biri de İzmir'de, Eski Foça ile Yeni Foça arasındaki yol üzerinde bulunan Sazlıca Köyü'dür. Sazlıca Köyü, Kartdere Vadisi olarak anılan bölgede Rumlar tarafından kurulmuş ve 1922 tarihine kadar ağırlıklı olarak Rumların yaşadığı bir köy olarak varlığını sürdürmüştür. Kilisesi ve bugüne kadar gelebilen sınırlı sayıdaki kule evi ile Sazlıca, mübadele sonrasında Yunanistan tarafından gelen Müslümanlar için yurt olmuştur. Sazlıca Köyü, aynı mekânları paylaşan farklı iki kültürün izlerini hala taşıyan, uzun süre 'öteki' olarak adlandırılan mübadillerin, kule evleri ve yakın tarihin yaşama alışkanlıklarını sunan kültür mirası ile herşeye rağmen varlığını sürdürmeye çalışmaktadır.

Bu makalede, Foça genelinde 1923 Zorunlu Nüfus Mübadelesi'nin yeri, sürecin nasıl ve ne şekilde yaşandığı anlatıldıktan sonra bugüne gelebilen mevcut örnekler ve yaşayanlar üzerinden Sazlıca Köyü kültür mirasının tanımı yapılmaktadır. Sonrasında taşınmaz kültür varlıkları ile birlikte Sazlıca Köyü'nde sözlü geleneğin bugüne kadar ne şekilde korunduğu, yerleşiminin bugünü ile 'mübadeleden kalan kültürel miras' alanına ilişkin çözüm önerileri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: mübadele, kültürel miras, İzmir, sivil mimari, koruma.

UNFINISHED 'OTHERNESS': FINDINGS / SUGGESTIONS ON SAZLICA VILLAGE EXCHANGE HERITAGE

Abstract

The Compulsory Population Exchange is an agreement signed between Turkish and Greek representatives on January 30, 1923, during Lausanne negotiations were ongoing. This agreement led to a massive immigration movement in the history of both countries in a short period of time and brought the concepts of 'exchange' and 'exchangee' to the social life of the newly established Republic of Turkey. Exchangee migrants, while longing for their lives left behind, tried to adapt to the new settlements that were new and no longer their 'homeland'. Sazlıca Village, one of the places that witnessed the most in terms of political, social and cultural due to its geographical location and commercial potential, is located on the road between Old Foça and New Foça in İzmir. Sazlıca Village was founded by the Greeks in the region called Kartdere Valley and continued to exist as a village where Greeks lived until 1922. With its church and the limited number of tower houses that have survived to this day, Sazlıca became a home for Muslims coming from Greece after the exchange.

Despite everything, Sazlıca tries to maintain its existence through the cultural heritage carrying the traces of two different cultures sharing the same places and demonstrating the lives of the pilgrimages, who had long been seen as the 'other', the tower houses and the customs.

This article first focuses on the role of Population Exchange in Foça, by investigating how and in what way it was experienced as as the cultural heritage of the Sazlıca Village is defined through surviving examples and the current residents. Later on, it investigates into how the oral culture was preserved and offers new perspectives regarding the current settlement and the cultural heritage dating back to the exchange.

Key Words: exchange, cultural heritage, Izmir, civil architecture, protection.

Zorunlu Nüfus Mübadelesi, Lozan'da 30 Ocak 1923 tarihinde Türk ve Yunan temsilcileri arasında imzalanan bir protokole dayanmaktadır.¹ Batı Trakya dışındaki Yunanistanlı Müslümanlar ile İstanbul dışındaki Türkiyeli Ortodoksların zorunlu göç etmesine karar verilen nüfus mübadelesi sonucunda, Yunanistan ve Anadolu'dan karşılıklı olarak göçler başlamış, göç sonucunda yaklaşık iki milyon insan yaşadıkları ve o güne kadar 'vatan' olarak bildikleri topraklardan ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir başka deyişle bu anlaşma, her iki ülkenin tarihi içinde kısa sürede gerçekleşen büyük bir göç hareketine sebep olmuş, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal hayatına ise 'mübadele' ve 'mübadil' kavramlarını getirmiştir.²

Türkiye'ye gelişleri ile birlikte maddi ve manevi açıdan çeşitli zorluklar yaşayan mübadil göçmenler; bir yandan arkalarında bıraktıkları yaşamlarına özlem duyarken, öteki taraftan yeni geldikleri ve artık 'vatan'ları olacak yeni yerleşimlere uyum sağlamaya çalışmışlardır. Lozan anlaşması ile başlayan bu zorlu süreci; coğrafi konumu ve ticari potansiyeli sebebiyle siyasal, sosyal ve kültürel açıdan en yoğun yaşayan yerlerinden biri İzmir'dir. İzmir'in tarihi, aslında bir bakıma göçler tarihidir. Mübadele yıllarında ise bu göçler, *Mübadele, İmar ve İskân Vekâleti*³ tarafından belirlenen bölgeler⁴ arasında dördüncü sırada yer alan İzmir için bir bakıma sistemli hale gelmiştir.

Mübadele süresince yaklaşık beş yüz bin Yunanistanlı Müslümandan, çoğunluğu Zeytuncü, Drama, Kavala ve Selanik'ten gelen otuz iki bini İzmir'e yerleştirilmiştir (Arı 2016: 103 ve Cengizkan 2004: 30). Büyük ve aynı zamanda kısa sürede gerçekleştirilmesi gereken kitlesel göçün önemli duraklarından olan İzmir'e gelen göçmenler, üç gün boyunca misafirhanelerde ağırlandıktan sonra *emval-i metruke* denilen, karşılıklı değişim sonucunda terk edilen/boşalan konutlara yerleştirilmiştir (Arı 2016: 66). Mübadelenin belki de en sıkıntılı sorunlarından olan barınma, *emval-i metrukeler* sayesinde belli oranda çözülebilmiştir.

¹ Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan 'Türk-Rum Nüfus Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol Anlaşması' ile İstanbul ve Batı Trakya haricinde Türk topraklarında yerleşmiş Ortodoks dinine mensup Rumlar ile Yunan topraklarına yerleşmiş Türklerin 1 Mayıs 1923 tarihinden itibaren zorunlu mübadeleye tabi tutulmalarına karar verilmiştir. Bu tarihten sonra hiçbir vatandaşın Türk Hükümeti'nin izni olmadan Türkiye'ye veya Yunan Hükümeti'nin izni olmadan Yunanistan'a dönüp yerleşmesine izin verilmemiştir. Sözleşme 18 Ekim 1912 tarihinden itibaren göç eden ve göç etmesi gereken gerçek ve tüzel kişileri kapsarken, 30 Ekim 1918'den önce yerleşmiş bulunan Rumlarla Batı Trakya'nın Müslüman ahalisi mübadele edilmemiştir. Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Arı (2014).

² Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında gerçekleşen mübadele, Türk tarihi açısından değerlendirildiğinde bu isim altında karşılaşılan ilk nüfus hareketi değildir. İlki; 1913 yılında Osmanlı Devleti ile Bulgar Krallığı arasında 29 Eylül 1913 yılında imzalanan İstanbul Antlaşması'na göre, ortak sınırın 15 km içerisindeki bölgede bulunan Bulgar ve Müslümanların isteğe bağlı olarak mallarıyla birlikte değişimini konu almış ve uygulanmıştır. İkinci örnek ise Balkan Savaşları'nın sonucu olarak 14 Kasım 1913 tarihinde Osmanlı Devleti ve Yunan Krallığı arasında imzalanan Atina Antlaşması'nda dile getirilen ancak uygulanmayan mübadele maddesidir (Sepetçioğlu 2014: 53-54).

³ Türkiye Cumhuriyeti, mübadele kararı sonrasında Yunanistan tarafından gelecek mübadillerin nakil ve iskân sorununu çözmeye ilk adımı, 13 Ekim 1923 tarihli ve 352 sayılı "Mübadele, İmar ve İskân Vekâleti İhdasına Dair Kanun"unun yürürlüğe girmesiyle atmıştır. İskân siyasetine yönelik yapılacak işlerin mimarı ve düzenleyicisi olan Mübadele İmar ve İskân Vekâleti, Cumhuriyet'in ilk yıllarında mübadillerin imar ve iskân işleri için görevlendirilmiştir (İnan 2014: 86).

⁴ 1923 yılında dönemin Bakanlar Kurulu kararına dayandırılarak *Mübadele, İmar ve İskân Vekâleti* tarafından belirlenen on bölge ile bu alanlar içerisinde yer alan iller için bkz. İpek (2000: 43).

Aslında İzmir, mübadele öncesinde özellikle 1830'lu yıllardan itibaren merkezi bir ticaret limanı olması, iklim ve coğrafi koşulları nedeniyle ticari anlamda adeta ikinci başkent konumuna gelen stratejik bir noktadır.⁵ Bu nedenle şehir, yüzyıl boyunca hem iç bölgelerden, hem de Yunanistan tarafından aldığı göçlerle demografik yapısında büyük değişimler yaşamış, 19. yüzyılın ortasında Rum nüfusun sayısı Türklerin neredeyse iki katına ulaşmıştır.⁶ Bu durum, mübadelede Yunanistan'a gidenlerin ardından kalan taşınmazların sayısını da hatırı sayılır bir seviyeye çıkarmıştır. Her ne kadar taşınmazlar üzerinde yer alan mimari yapıların birçoğu harap ve kullanılamaz durumda bırakılsa⁷ da bu taşınmazlar, yeni gelenlerin 'yuva' ihtiyacını kısmen karşılamış gözükmetedir.

İzmir'de mübadele sırasında bu süreci yakından yaşayan, özellikle 1914 yılı Rum Tehciri⁸ sırasında tecrübe ettikleri ile 1923 yılının adeta provasını yapan yerlerden biri Foça ilçesidir. Foça; batısında İzmir Körfezi, doğusunda Menemen, kuzeyinde, Çandarlı Körfezi, karşısında Fener, İncir ve Orak adaları ile İzmir'in kuzeyindeki sahil yerleşimlerinden biridir (Fig. 1). Osmanlı kaynaklarında *Foçateyn* (İki Foça veya İki Foçalar)⁹ kazası adı ile yer alan ve "1868 yılında merkezi İzmir olan Aydın Vilayeti'nin İzmir Sancağı'nın kazası" olan ilçede (Pekin, 2015, s. 74), mübadele öncesinde toplam nüfus 17.315 kişidir ve bunlardan sadece 3675'i Türk'tür (Berber, 1997, s. 36). Başka bir deyişle Eski Foça kasabası ile birlikte *Foçateyn* kazasının neredeyse yarısından fazlasını, Ortodoks Rum Kilisesi'ne bağlı Rum nüfus oluşturmaktadır¹⁰ (Adanır 1997: 8). Bu durumda, Foça merkezi ile bağlı köylerinin neredeyse tamamına yakınında Rum nüfusun yaşadığı anlaşılmaktadır.

⁵ İzmir'in, dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda sahip olduğu stratejik önemi anlatan metinlerden biri de Kemal Anadol'un *Büyük Ayrılık* isimli kitabıdır. Kitapta, Harbiye Nazırı Enver Paşa, Dahiliye Nazırı Talat Paşa ile Teşkilat-ı Mahsusa'dan Kuşçubaşı Eşref arasında geçen diyalogda İzmir'e yapılan vurgu dikkat çekicidir: "İzmir şehrine gelince... Gâvur İzmir'in, Türk İzmir'e inkılabı, bütün memlekete şamil bir hayat memmat meselesidir. Ama işimiz çok zor... İzmir, Çanakkale Boğazı ve dolayısıyla İstanbul'un kilidi, ilk muhafaza kalesi..." (Anadol 2003: 338).

⁶ İzmir'in 19. yüzyılda Rum nüfusun artışı ile sonuçlanan ticari ilişkileri ile göç hareketlerine ilişkin detaylı bilgi için bkz. Augustinos (2011: 39-56).

⁷ İzmir, Yunanistan'dan gelen mübadil göçmenleri sürecin başında sistemli bir şekilde emval-i metrukeye yerleştirmiş ve yoğun göçü karşılamış gözükse de bir süre sonra ciddi bir sorun ile karşı karşıya kalmıştır. Rumlardan geriye kalan konut, ticari yapı, arsa vb. taşınmazların birçoğu 1922 yılında büyük İzmir yangınında harap olmuş ve kullanılamaz duruma gelmiş ya da Rumlardan gidişle tahrip edilmiştir. Bu nedenle mübadele öncesi hazırlanan iskân programı, istenilen ve öngörülen ihtiyacı karşılamada çok yetersiz kalmıştır (Arı 2015: 39-42).

⁸ Balkan Savaşları sonrası kaybedilen topraklardan Anadolu'ya kaçan Müslümanların, 19. yüzyılın başında artık büyük bir çoğunluğunu Rum nüfusun oluşturduğu bölgelere yerleştirilmesi ve Rum tüccarlara uygulanan ticari boykot sonucunda, 1914 yılı Mayıs-Haziran aylarında yüzbinlerce Rum, çetelerin yağma ve saldırılarından korunmak amacıyla taşıyabildikleri eşyalarını yanlarına alarak panik içinde evlerini terk etmiş ve Yunanistan'a kaçmışlardır. Olaylar sırasında sayısı yüzbinlere varan Rum nüfus, bir buçuk ay gibi kısa bir sürede Osmanlı topraklarından yurtdışına göç etmek zorunda bırakılmıştır. Yaşanan olaylar sonucunda Foça başta olmak üzere Batı Anadolu'nun kuzey sahil şeridinde bir tek Rum kalmamıştır (Emmanuilidis 2014: 79-84; Yiakoumis 2008: 183-244). 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesini izleyen günlerden önce İzmir'in, sonra da Foça'nın Yunanlılar tarafından işgal edilmesi nedeniyle 1914 olayları sonucu Foça'dan göçe zorlanmış Rumlardan büyük bir çoğunluğu, 1921 yılı itibarıyla Foça'ya geri dönmüştür (Pekin 2014: 85).

⁹ Bugün Eski ve Yeni Foça olarak bilinen *Foçateyn* kazası, 19. yüzyılın başında, merkezi Eski Foça olan, sırasıyla Söğütçük, Gerenköy, Ulupınar, Yeniköy, Şeyh Kebir (Issızköy) ve Koca Mehmetler köyleriyle Yenifoça Nahiyesi (Çakmaklı, Kozbeyli) bağlıdır (Berber 1997: 33).

¹⁰ Foça'nın 20. yüzyıl başında tespiti yapılan Rum nüfusu, hane bilgisi ve kökeni hakkında detaylı bilgi için bkz. Nakracas (2003: 94).

Foça'nın 19. yüzyıl başında sahip olduğu yoğun Rum nüfusu, beraberinde eğitim, sosyal ve ekonomik yaşamdaki etkinliğin, Müslümanlardan Ortodoks Rumlara geçmesi ile sonuçlanmıştır. Öyle ki yüzyılın sonuna doğru Foça'nın sahip olduğu nüfus dağılımı ile orantılı olarak "belediye meclisi iki Türk ve dört Rum'dan oluşmakta" (Serçe 1998: 17), benzer şekilde *Foçateyn* kazası ve köylerinde özellikle tarımda üretimin çoğunluğunun Rum Ortodoks Kilisesi'ne bağlı Rum ortakçılar ile birlikte yapıldığı görülmektedir (Adanır 1997: 8). Eğitimde ise 1883 tarihli Salnameye göre ilk rüşdi ve ibtidai mektebin açılması ile ilçede toplam 143 Türk öğrenci bulunurken, 1908 yılında Rumların okullarındaki öğrenci sayısı 902 kişidir (Serçe 1998: 21).

Foça'da mübadele öncesinde sosyal yaşam, tüm bileşenleri ile birlikte ağırlıklı olarak Rumların etrafında şekillenmektedir (Fig. 2).¹¹ Her ne kadar 1914 Rum Tehciri'nde bu denge, Türkler lehine değişse de 1919 yılı itibariyle Foça'dan ayrılan Rum nüfusun neredeyse büyük bir bölümünün geri dönmesi¹² sebebiyle bölgede yeniden Rumların etkinliğinin söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çalışmanın konusunu oluşturan Sazlıca Köyü'nde de bu durum farklı değildir.

Eski Foça ile Yeni Foça arasındaki yol üzerinde bulunan Sazlıca Köyü, Kartdere Vadisi olarak anılan bölgede Rumlar tarafından kurulmuş ve 1922 tarihine kadar ağırlıklı olarak Rumların yaşadığı bir köy olmuştur (Fig. 3). Sazlıca Köyü; Sazlıca Koyu olarak anılan kıyı şeridinden, arkasındaki vadiye kadar uzanan bir alanı kapsamaktadır. Bugün köyü fiili olarak ikiye bölen Eski Foça-Yeni Foça arasındaki karayolu her ne kadar köyün bütünlüğünü değiştirmiş gözükse de Sazlıca Köyü yerleşimi, Sazlıca Koyu'ndan Kartdere Vadisi'ne kadar yaygın bir yerleşim alanına sahiptir.

Mübadeleden önce köyde yaklaşık altmış hane bulunduğunu, köyün mübadil ailelerinden biri dile getirmesine rağmen¹³ bugün sadece on dört adedi; kısmen dört duvarı, çatısı veya müstemilat yapısı ile birlikte bütünlük arz eder şekilde günümüze gelebilmiştir (Fig. 4).¹⁴

¹¹ Yazılı kaynaklar ve belgeler, dönemin toplumsal yaşamını istatistiki veriler ile tarif ederken, bu bilgileri destekleyen en önemli ve belki de tek görsel kaynak da Fransız mühendis ve arkeolog Felix Sartiaux'nun (1876-1944); 1913, 1914 ve 1920'li yıllarda Foça'da arkeolojik kazı çalışmaları gerçekleştirmek üzere geldiği sırada çektiği fotoğraflardır (Yiakoumis 2008). Sartiaux, dönemin Fransız hükümeti tarafından Foça'daki resmi arkeolojik kazaları yapmak üzere Foça'ya geldiği 1914 yılında arkeolojinin yanı sıra, tanık olduğu toplumsal olayların (1914 yılı Rum Tehciri gibi) ilk elden dokümanını oluşturan bir çalışma da yapmıştır (Fig. 6). Sartiaux'nun arka planda Foça'nın panoramik görüntüleri, farklı açılardan sokak tasvirleri ile çok sayıda yapının halk ile birlikte yer aldığı fotoğrafları, 20. yüzyılın başında Foça'nın nasıl bir yer olduğu ve nasıl yaşandığını anlatması bakımından önemlidir. Sartiaux ve fotoğrafları/anıları/belgeleri, bugüne kadar Foça'nın tarihi ve arkeoloji geçmişi açısından farklı yayınlarda kullanılmıştır. Bu çalışmada ise Sartiaux'nun 1914 ve 1920 yıllarına ait görselleri, Foçalı Rumların mübadele öncesi huzurlu ve bir arada devam eden yaşantıları, kimlikleri ve mimari açıdan özgün görüntüleri vermesi başta olmak üzere mübadele sırasında Foça'nın Rumlar tarafından ne şekilde terk edildiği fikrini vermesi yönü ile değerlendirilmiştir.

¹² Bkz. dipnot 8.

¹³ Sözlü Tarih Çalışması, Sazlıca Köyü mübadilleri ikinci kuşaktan Hatice (...), 29.04.2017 tarihli görüşme.

¹⁴ Sazlıca Köyü'nü de içine alan Kartdere Vadisi'nde 2017 yılında gerçekleştirilen alan araştırmasında, bölgedeki duvarları ve çatısını kısmen de olsa koruyarak bugüne gelebilmiş kule evlerin toplam sayısının on dokuz olduğu tespit edilmiştir. Bu evlerden on dört adedi Sazlıca mevkiinde yer alırken, geriye kalan beş adedi Çanak ve Şıra mevkiinde yer almaktadır. Sazlıca dışındaki kule evlerden yol kenarında bulunan iki adedi yıkık ve kullanılamaz durumdadır. Çanak mevkiindeki Fotaş Tatil Köyü içerisinde yer alan üç adet kule ev ise tatil köyünün bir parçası olarak fonksiyon değişikliğine uğramış ve sonradan gördüğü onarım ve ilaveler nedeniyle

Tespit edilen on dört adet kule evin haricinde, yerleşimin doğusunda yamacın eteklerine doğru sadece temel izleri ile etrafında yapılara ait olduğu düşünülen çok sayıda taş malzemenin yer aldığı üç adet yapı temel izi görülmüştür ancak anakaya üzerinde yer alan bu yapıların temelinden başka herhangi bir kalıntı bugüne gelememiştir (Fig. 5). Köyün merkezi konumunda bir kilise ile etrafında, Foça başta olmak üzere Batı Anadolu'nun farklı yerleşimlerinde¹⁵ de görülen kule evler yer almaktadır (Tab. 1). Sazlıca mevkiindeki kule evlerin günümüze gelebilen örneklerinden sadece bir tanesinin giriş kapısı üzerinde 1841 tarihi yer almaktadır (Fig. 8). 19. yüzyılın ortasına ya da ikinci yarısına tarihlenen kule evler, kare planlı ve bir buçuk, iki veya iki buçuk katlı olarak yapılmış, bazılarında bitişik vaziyette tek katlı müstemilat yapısı eklenmiştir. Yığma teknik ile yapılmış taş yapılarda dış cepheler sıvasız bırakılmış ve köşe geçişlerinde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Çatılar ise genelde (5 numaralı yapıda kayrak taşı ile oluşturulmuş saçak silmesi mevcut olduğundan teras çatıdır) üzeri Marsilya tipi kiremitle kaplı, dört yöne eğimli kırma çatıdır. Çatı altında saçak seviyesinde bir veya birden çok taş saçak silmesi görülebilmektedir (Fig. 9).

Sazlıca Kule evlerinde zemin katta ana giriş kapısı haricinde pencere açıklığı yer almamaktadır. Güvenlik gerekçesi ile yapılan bu düzenlemeye kapı üzerinde yer alan *seng-endaz* eşlik etmektedir (Fig. 10). Evlerde zemin katta taş söveli tek kapı açıklığı ile giriş sağlanmıştır. Zemin katın bu hali ile ahır ya da depolama alanı olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bazı evlerin birinci ve ikinci kat seviyelerinde görülen taş söveli pencere açıklıklarına ait hafifletme kemerleri alınlıklarına haç, selvi ağacı vb. motiflerin işlenmesi ile birlikte farklı düzenlerde yerleştirilmiş tuğlalardan dekoratif alanların yaratıldığı görülmektedir (Fig. 11). Kule evlerin büyük bir bölümünün iç mekânında, kat yerleşimine ilişkin izlerden başka (restore edilen veya kullanılanlar hariç) bir şey kalmamıştır. Döşeme izlerine göre özgününde ahşap kat döşemeleri vardır ve üst katlara dayama merdiven ile ulaşılmış olmalıdır. Evlerde genelde birinci kat seviyesinde yer alan ocak ve nişler, bu katın mutfak olarak kullanıldığı izlenimini vermektedir (Fig. 12). Yapıların son katı ise yatma işlevine ayrılmıştır. Evlerde tuvalet mekânı yoktur. Yine büyük bir bölümünün yakınında su kuyusu mevcuttur.¹⁶

Sazlıca'daki kule evler arasında diziliş ve fonksiyon özellikleri bakımından farklılık gösteren tek yapı grubu; tek katlı üç ayrı yapıdan oluşan ve birbirine bağlı yapılar bütünü olarak algılanan 9 numaralı kule evlerdir. Aslında bu yapı grubu, harap ve kullanılamaz durumda olmasına rağmen, günümüze gelebilen duvar kalıntılarının bitişik vaziyette kullanımı ve hemen yanındaki kaya üzerine kare şeklinde oyulmuş havuzu nedeniyle bir tür depo ve imalathane olabileceği düşünülmektedir (Fig. 13).

özgün görünümünü kısmen kaybetmiştir. Bu evlerden tatil köyünün marketi olarak kullanılan bir tanesinin giriş kapısı üzerinde **ΑΔΦ** (ADF) harfleri, bir haç motifi ve 1910 tarihi yer almaktadır (Fig. 7).

¹⁵ Kule evlerin kökeni ve sıklıkla görüldüğü Batı Anadolu yerleşimleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Arel (1990), Yıldırım (1999) ve Weaver (1971).

¹⁶ Çalışma kapsamında Sazlıca Kule evlerin mimarisi hakkındaki bilgi, yapıların mübadele öncesi ve sonrası kullanım fonksiyonlarının ön planda tutulması nedeniyle sınırlı tutulmuştur. Bugüne kadar değişik yayınlarda görülen kule evlere yönelik bilgi ve değerlendirmeler ile detaylı mimari analizler için bkz. Arel (1990), Bozkır ve diğerleri (2000) ile Yıldırım (1999).

Sazlıca Köyü'nde kule evleri ile birlikte dikkati çeken ikinci yapı grubu kuşkusuz dini mimaridir. Köyün merkezi noktasında bulunan ve konu ile ilgili yayınlarda¹⁷ *H. Ioannes Kilisesi* adı ile yer alan Sazlıca Köyü'ndeki kilise, doğu-batı doğrultusunda uzanan, tek nefli ve dikdörtgen planlı bir yapıdır (Fig. 14). Yapılan araştırmada, Foçateyn kazasının tamamına ya da bazı yerleşimlerine ilişkin kilise sayısı ile adlarının mevcut olduğu görülmüştür.¹⁸ Ancak Sazlıca Köyü'ndeki kilisenin yapıldığı döneme ilişkin özgün bir kaynağa ulaşılamamıştır.

Kilise, tıpkı kule evlerde olduğu gibi yığma sistemde, taş ve tuğla malzeme kullanılarak inşa edilmiş ve inşa tarihi ana giriş kapısı alınlığında, haç motiflerinin arasına 1853 yılı olarak işlenmiştir. Haç motifleri, bitkisel ve geometrik bezemelerin sıkça kullanıldığı batı cephedeki giriş kapısı, pencere lentoları ya da lentoların üzerlerindeki kemerlerde tuğla ve küçük taş parçaları ile yaratılmış bezemeler de dikkati çekmektedir (Fig. 15). Yapı içeride, dışarıdaki hareketli ve bezemeli görüntüsünün aksine oldukça sade ve işlevsel tek bir mekân düzenlemesine sahiptir. Yapı içinde farklı seviyelerde ve ebatlarda açılmış dikdörtgen nişler yer almaktadır. Bugün naos zemininde yer alan büyük boyutlu (0.45x1.00) taş kaplamalar yerden sökülmüş ya da parçalanmış durumdadır. Büyük ihtimalle define aramak amacıyla yapılan bu tahribat, naos zemininde çapı yer yer bir metreyi bulan çukurların oluşmasına neden olmuştur (Fig. 14).

Dini yapılar, hangi milletten olursa olsun toplumların ekonomik, kültürel, sosyal ve pek tabi inanç sistemlerinin merkezidir. Bu durum, Sazlıca Köyü'nde de benzer bir fonksiyona sahip olmalıdır. Çünkü Foçalı Rumların yaşadıkları süre boyunca kiliselerinin tam anlamıyla herşeyi olduğu; kendisine bağlı olan cemaatin bütçesini kontrol ettiği ve yoksullara yardım edip okulların ihtiyaçlarını karşıladığı bilinmektedir (Millas 1997: 117). Bu doğrultuda değerlendirildiğinde yerleşimin bugüne gelebilen örnekleri arasında yer alan yapılardan biri olan H. Ioannes Kilisesi'nin, köyün en erken tarihli yapı olması, köyün kuruluş aşamasında ilk yapılan yapı olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Kilise, sivil mimarinin aksine mübadele sonrasında işlevini tamamen yitirdiği için, Sazlıca Köyü kültür mirası arasında belki de en çok tahribatı gören ve müdahaleye ilk ihtiyaç duyan yapıların başında gelmektedir.

Sazlıca Köyü ile ilgili yayınlanmış sözlü tarihe dayalı bazı söyleşilerde,¹⁹ kule evler ve kilise ile birlikte köyde yer alan bir okul yapısından bahsedilmektedir. Sazlıca'da 2017 yılı Nisan ayı içerisinde gerçekleştirilen alan araştırmasında, okul gibi kamusal nitelikli bir yapıya ait olabileceği düşünülen bir yapıya ya da yapı izine rastlanılmamış, ayrıca yerleşimin eski yaşayanları ile yapılan görüşmede bu konuda net bir bilginin olmadığı bilgisi

¹⁷ Sazlıca Köyü'ndeki H. Ioannes Kilisesi hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Pekak (1997: 80-83).

¹⁸ 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında Foçateyn kazasında (Eski Foça'da üç, Yeni Foça'da iki olmak üzere) toplam beş adet kilise olduğu salnamelerde yer almaktadır. Ancak salnameler ile birlikte Sartiaux'nün notlarında da köylerde bulunan kiliselerde bahsedilmemiştir. Bu nedenle yapının tarihine ya da yapılış sürecine ilişkin kaynaklarda doğrudan herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Foçateyn kazası ile bazı mahallelerinde yer alan kiliseler dahil yapı grupları ile adetlerine ilişkin bkz. Serçe (1998: 19-20).

¹⁹ Foça'da mübadil yerleşimlerine ilişkin sözlü tarih çalışması, Foça'nın yerel işletme sahiplerinden biri olan ve bir mübadil geçmişi olmayan Sebahattin KARACA tarafından gerçekleştirilmektedir. Karaca, konuya ilişkin yerel gazetelere hazırladığı yazılar ile verdiği röportajlarda köy yerleşimi içinde bir okul olduğunu vurgulamaktadır. Konu ile ilgili bkz. Karaca (2017)

edinilmiştir.²⁰ Sazlıca'da 1988 yılında Prof. Dr. Ayda AREL başkanlığında yapılan yüzey araştırmasına ilişkin sonuçların değerlendirildiği yayında da benzer şekilde kule evler ile kilisenin varlığına dikkat çekilirken bir okul yapısına yer verilmemiştir (Arel, 1990).

E. Serçe, 1908 yılında Foça kazasında okulsuz köyün hemen hemen kalmadığını ifade etmiş ancak okulların köylerde yaygınlaşmasının 1908 senesi sonrasında gerçekleştiğini belirtmiştir. Serçe, çalışmasında bu tespit beraberinde dönemin Türk ve Rumlara ait olmak üzere okul adları ile ihtiva ettiği sınıf, öğrenci ve öğretmen sayılarına da yer vermiştir (1998: 21). Serçe'nin yaptığı bu değerlendirme, Aydın Vilayeti salnameleri ve istatistiklerine dayanmaktadır. Bu açıdan Sazlıca Köyü'nde mübadele öncesinde olduğu söylenen okul yapısına ilişkin resmi evraklarda da bir kayda rastlanmadığı söylenebilir. Öte yandan 19. yüzyılın siyasi ve ekonomik şartları göz önüne alındığında Sazlıca'da mevcutta kilise ile birlikte merkezi nitelikte bir kamu yapısı olan okulun da olabileceği değerlendirilmektedir. Bugün, dört duvarı, çatısı ve hatta süsleme öğeleri ile birlikte günümüze gelen kilise düşünüldüğünde, benzer ölçekte bir yapıya ait en azından temel izlerinin olduğu bir yapı, Sazlıca'da mevcut değildir. Ayrıca yakın zamanda İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü uzmanları tarafından yapılan alana yönelik tespit ve tescil çalışmaları sırasında da okul vb bir yapıya rastlanılmadığı bilgisi edinilmiştir. Bu noktadan hareketle köyde okul olduğu bilgisinin doğru olmadığı anlaşılacakla birlikte yine de kapsamlı ve Kartdere Vadisi'ni de içine alacak bir yüzey araştırması önerilmektedir.²¹

Sazlıca, mimarisi ve bu mimariye eşlik eden topografyası ile yüz elli yıl önce hayatın burada nasıl şekillendiği ve yaşandığına dair asgari ölçekte bilgileri muhafaza etmektedir. Peki Sazlıca Köyü'nde mübadeleden önce kimler nasıl yaşamıştır? Bu konuda mevcut kaynaklar nasıl bilgiler vermektedir?

Foça'nın mübadele öncesi dönemi ile mübadele yıllarına ilişkin yazılı yayınların büyük bir bölümü ilçenin merkezi ile özellikle Yenifoça'da bulunan köylere aittir. Bu nedenle yayınlarda Sazlıca Köyü'nü anlatan ya da tanımlayan herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Bu aşamada bir Rum Köyü olan Sazlıca'da yaşamın nasıl olduğu hakkında bilgiye mübadillerin üçüncü kuşak akrabaları tarafından verilen sınırlı bilgi ile ulaşılabilmektedir.²²

²⁰ Sözlü Tarih Çalışması, Sazlıca Köyü mübadilleri ikinci kuşaktan Hatice (...), 29.04.2017 tarihli görüşme.

²¹ Sazlıca Köyü ve çevresinde yüzey araştırması önerilmesinin bir diğer sebebi de Sazlıca Deresi'nin batısında yer alan tepe üzerindeki bir mezarlık alanının keşfedilerek İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından Haziran 2017 tarihinde 1. Derece Arkeolojik Sit Alanı ilan edilmesidir. Sit alanı ilan edilen bölgede yer yer taş alım izlerine rastlandığı için buranın, Sazlıca evleri başta olmak üzere Foça evlerinin ana yapı malzemesi olan taş ihtiyacını karşıladığı düşünülmektedir. Tepe üzerindeki ana kaya kütleleri üzerinde iki adet niş, hemen üzerinde üç adet anakaya oyularak şekillendirilmiş 'basit khamasorion' mezarın yer aldığı görülmüştür. Bu mezar yapıları arasında yer alan ve birbirlerine bağlanmalarını sağlayan kanalların varlığı, mezar yapılarının ikinci kullanım evresinde işlik olarak kullanılmış olabileceği izlenimini vermektedir.

²² Araştırma metninin bu bölümünden itibaren Sazlıca Köyü'nün mübadeleden önceki tarihine ilişkin bilgiler yer verilecektir. Bu bilgilerin büyük bir bölümü Sazlıca Köyü mübadilleri ikinci kuşak temsilcilerinden Hatice (...) ile 29.04.2017 tarihinde yapılan görüşmeden ve yöreye ilişkin sözlü tarih çalışmalarına katkı sağlayan yerel işletmeci Sebahattin KARACA'dan alınan bilgilere dayanmaktadır.

Sazlıca Köyü halkı büyük mübadele öncesinde, tarım (üzüm ve zeytin üretimi ağırlıklı) ve hayvancılıkla uğraşırken, özellikle köyün erkekleri taş ocaklarında²³ çalışmıştır. Öyle ki Sazlıca da dahil olmak üzere bugün Eski Foça ve Yenifoça'daki taş evlerinin önemli bir bölümünün Kartdere Vadisi ile Sazlıca mevkiinden²⁴ gelen taşlarla yapıldığı bilinmektedir. Taş işçiliğinin yanı sıra yine bugünlerde yörede yeniden canlandırılmaya çalışılan ve Foça'da antik dönemden beri var olduğu düşünülen Foça Karası şarabının temel maddesi kara üzüm yetiştiriciliği de dönemin en yaygın tarımsal faaliyetlerinden biridir. Yetiştirilen üzümlerin büyük bir bölümü aynı alanda şarap yapımı için kullanılmış, Foça merkezi ile birlikte köyün ekonomisinin önemli gelir kaynakları arasında yer almıştır.²⁵

Sazlıca'da mübadele öncesinde yoğunlukla tarıma dayalı bir ekonomi ile buna bağlı bir yaşam tarzı hüküm sürerken 1923 yılında ilk mübadele gemileri karşılıklı olarak yola çıkmış,²⁶ çoğunluğu Limni, Midilli, Girit ve Kavala'dan gelen mübadiller Foça'ya yerleştirilmiştir.²⁷ Sazlıca'daki mübadillerin kökeni Kavala ve Girit'tir ve çoğunluğu Girit'ten yine belli bir bölgeden gelen ve birbirini tanıyan bir grup insan buraya yerleştirilmiştir.²⁸

Sazlıca Köyü'nün yeni sakinleri, eski sahiplerinin aksine geldikleri bölgenin kültürüne uygun olarak yaşamlarını benzer şekilde tarıma dayalı olarak sürdürmeye çalışmışlar ancak oldukça zorlu bir uyum süreci geçirmişlerdir. Köyün elektriğinin ve suyunun olmaması nedeniyle mevcut kule evleri kullananların yanı sıra Sazlıca'da alan araştırması sırasında mevcut kule evlerden birinin yakınına bir adet tek katlı ve tek mekândan oluşan konut inşa edildiği²⁹ görülmüştür (Fig. 16). Yeni inşa edilen bu ev ile birlikte çevresinde

²³ 19. yüzyılın sonunda Foça, tamamen taş ocakları ile ünlenmiştir. Öyle ki 1893 tarihli Salnameye göre yörede kırk sekiz adet taş ocağı bulunmaktadır (Serçe 1998: 22).

²⁴ Sazlıca ve çevresinde halen izleri görülebilen çok sayıda taş ocağı mevcuttur. Bu taş ocaklarından bir tanesi Sazlıca Köyü'nün kuzeye doğru devam eden yerleşim alanının üzerinde yükselen tepenin, batı yamacında görülebilmektedir. Burası uzun süre boyunca taş hammadde alımının gerçekleşmesi sebebiyle doğal olmayan bir sekiye dönüşmüş gözükmektedir.

²⁵ 19. yüzyıl Foçateyn kazasına ait 1844-1845 tarihli Temettüât defterindeki bilgilere göre Foça'da; buğday (hınta), arpa (şair), susam (sisam), bakla, nohut gibi hububat ürünleri; köfter (üzüm çeşidi), siyah üzüm, kuş üzümü, razakı üzüm, çekirdeksiz üzüm, pamuk (koza), zeytin gibi ticarî ürünler ile sebze, bahçe bitkileri, bostan yetiştirildiği görülmektedir. Ancak bağcılık ve bahçeciliğin yerleşim alanlarının etrafında oldukça yaygın olduğu hem bu defterden, hem de Sartiaux'nün çektiği fotoğraflardan gözlenmektedir. 19. yüzyılda Foça'nın tarımsal arazi kullanımına ilişkin olarak tespit edilen en önemli ayrıntılardan biri de bağlara ayrılan tarımsal arazinin, toplam tarım topraklarının yaklaşık 1/6'ni oluşturuyor olması, bağcılığın, tarımla uğraşan halkın yaşamında önemli bir yer tuttuğunu kanıtlamaktadır. Üzüm özelinde çeşitliliğin ve farklı türlerin yaygınlığı ile Foça'nın bu alanda önemli bir kaynak olduğunu söylemek yanlış olmaz (Özgün 2012).

²⁶ 1923 yılında sürecin ilk adımlarından biri olan mübadillerin Yunanistan yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne taşınması ve İzmir'e gelen mübadillerin sayısı ile yapılan hazırlıklara ilişkin bkz Arı (2015: 62).

²⁷ Şubat 1924'te, İzmir ve çevresindeki iskân olayını yerinde görmek amacıyla İzmir'e gelen Mübadele, İmar ve İskan Vekaleti Müdürü Mustafa Necati, Urla ve Foça'da teftişte bulunmuş, terkedilmiş evlerin onarımı işleriyle yakından ilgilenmiştir. Haziran 1924'ten sonra, İzmir ve çevresindeki evlerin onarımı yavaşlamış, numune köylerin yapımına hız verilmiştir (Arı 2015: 72-73).

²⁸ Mübadelede Foça'dan ayrılmak zorunda kalan Ortodoks Rumların gittikleri yerlerde, tıpkı Foça'da birarada yaşadıkları döneme benzer şekilde birbirine yakın yerlere yerleştikleri, hatta bu yeni yerleşime *Nea Fokea* (Yeni Foça) adını vermeleri ile 'vatan'ı olarak gördükleri Foça'yı unutmadıkları bilinmektedir. Bugün Foça Belediyesi ile Nea Fokea yerel idareciler tarafından karşılıklı olarak ikinci ve üçüncü kuşak mübadillere geziler düzenleyerek 1923 yılından önce yaşanan evlerini bulmalarına yardımcı olmaktadır.

²⁹ Dönem yapısı olarak nitelendirilebilecek bu yapıdan günümüze sadece kısmen dört duvarı ile yanındaki su kuyusu gelebilmiştir. Evin mübadele sonrasında yapıldığı bilgisi, sözlü tarih çalışması sırasında evin maliklerinden Hatice (...)den öğrenilmiştir.

kuyu bulunmayan kule evlerin yakınına da su kuyuları açmışlardır. Mübadeleden önce kule evlerin kullanım alanı ile mekânlarının fonksiyonu, mübadele sonrasında buraya yerleşen yeni kullanıcıları tarafından fazla değişime uğramamıştır. Ancak alan araştırması ve sözlü tarih çalışması sırasında, yaşanan zor günlerin ardından güvenliğin mübadele sonrasında hala bir sorun olduğu, mübadillerin kule evlerin giriş kapısı üzerindeki *seng-endaz*ların, gelebilecek tehlikeye karşı kızgın yağ dökülmek suretiyle kullanıldığını ve bu bölüme halk arasında 'kapan' adı verildiğini ortaya koymuştur (Fig. 10). Büyük ihtimalle mübadillerin Sazlıca'ya gelmesinden hemen önce terk edilmiş evlerin tahrip edilmesinin gelenler üzerinde olumsuz bir etkiye sebep olduğu, bu doğrultuda Foça'da mübadeleden on yıl önce yaşananların tekrarının olmayacağına dair güvensiz bir ortamın devam ettiği düşünülmektedir.

Sazlıca'daki mimari miras büyük oranda mübadele öncesindeki durumunu korumaya devam ederken köyü yavaş yavaş etkin ve faal bir yerleşim yeri olmaktan uzaklaştıran süreç; köyün yeni sakinlerinin, gidenlerin aksine bağ, bağcılık, zeytincilik ile taş işçiliğinden anlamamaları ile başlamıştır. Mübadele öncesindeki köyün geçim kaynakları arasında önemli bir yer tutan taş işçiliği, Giritli mübadiller arasında taş ustası olmaması nedeniyle tamamen terk edilmiştir.

Taş işçiliğinin bırakılmasından daha vahim olanı ise Türkiye Cumhuriyeti'ndeki tüm mübadil yerleşimlerde yaşanan ortak sorundan farklı değildir: Geçimini çiftçilik ile sağlayan birinin sırf terk edilmiş boş bir evin bulunması nedeniyle kente ya da zeytincilikten anlamayan birinin, zeytinleri ile ün salmış bir bölgeye yerleştirilmesi, alan seçimlerinde iklim, uğraşı türleri, uzmanlık, ustalık gibi özelliklerin dikkate alınmadığını ortaya koymuştur.³⁰ Sazlıca, tarımsal alanda zeytin ve üzüm yetiştiriciliği ile bilinen bir bölge olmasına rağmen mübadiller, anlamadıkları bir konu olan üzüm yetiştiriciliğini yapmak yerine bağları söküp atmışlar, yerine tütün dikmişlerdir. Aslında tıpkı konutlar gibi, bağ ve bahçelerin de büyük bir kısmı 1923 yılında bakımsızlıktan ve tahripten dolayı harap olmuş durumdadır. Buna bağlı olarak kalan ve kurtarılmayı bekleyen bağlar da mübadiller tarafından gözden çıkarılmıştır.³¹ Sadece Sazlıca'da değil, Foça genelinde Foça Karası şaraplarının üretimini neredeyse bitme noktasına getiren sebep de bu olmuştur.

Sazlıca'da bugün de mevcut olan zeytin ağaçlarının akıbeti ise bağlara göre daha iyi durumdadır. İzmir genelinde "emval-i metrukeye bağlı zeytin ağaçlarının kesilip yakacak olarak kullanıldığı" (Arı 2015: 42) düşünülürse bugün mevcutta zirai anlamda düzenli ve koordineli bir üretim olmasa da doğal peyzajın bir parçası olarak varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir (Fig. 17).

Sazlıca'da, yerleşimin yeni düzene göre yeniden şekillenmesi sonrasında bağların yerine dikilen tütünlerden de ne yazık ki istenilen verim alınamamıştır. Üretim ve geçimin zora girmesi nedeniyle mübadelenin üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra köyün sakinleri,

³⁰ İzmir ve çevresinde emval-i metruke'den kaynaklanan sorunlar için bkz. Arı (2015: 68-79).

³¹ Mübadillerin mevcut tarımsal faaliyetlerini devam ettirmede zorlanmalarının tek sebebi, sadece bağ ve bağcılıktan anlamamaları değildir. Psikolojik açıdan zor günler yaşayan bu insanların aklında her daim canlı bir şekilde yine aniden geriye, evlerine dönme düşüncesi vardır. Bu nedenle mevcut ya da yeniden yaptıkları işe fazla bağlılık göstermedikleri düşünülmektedir.

yavaş yavaş Sazlıca Köyü'nü terk ederek kimi yine Foça içerisinde (özellikle Yeni Foça), kimi de Batı Anadolu'da (Manisa gibi) farklı bölgelere göç etmiştir. Denilebilir ki Foça ekonomisinin temel unsurlarını devam ettirmede zorlanan mübadiller, aradıkları ve istedikleri düzeni kuramayınca kent merkezine ya da yakın beldelere göç edip yaşamlarını oralarda devam ettirmişlerdir.

Sazlıca'da 1940'lı yıllara doğru gittikçe azalan nüfus, 1952 yılında stratejik nedenlerle Foça'nın askeri yasak bölge ilan edilmesi nedeniyle önlenemez bir düşüşe geçmiştir. Foça'da askeri yasak bölge uygulaması iki yıl süreyle devam etmiştir. Yasak sonrasında Foça'ya giriş-çıkışların kontrollü olması, ilçede sosyal yaşamı ve ekonomiyi neredeyse tamamen bitirmiş; ilçe, İzmir kent merkezine çok sayıda göç vermiştir. Foça merkezi ve kırsalında yaşandığı gibi, mübadiller de Sazlıca Köyü'nü terk etmiştir. Böylece mübadillerden kalan kültür mirası yapılar için artık doğanın ve zamanın yıkıcı etkisi başlamıştır.

1953 yılından sonra Eski Foça ilçe merkezinde kent yaşamı yeniden hareketlenmeye başlasa da beldenin yeniden göç almaya başlaması ve yeni konutların yapımı 1980'li yıllarına başına tarihlenmektedir. Özellikle yazlık evler olarak tanımlanan Foça'daki imar faaliyetlerinin yoğunlaşmaya başlamasıyla turistik yatırımlar artmış ancak köylerde hayat, uzunca bir süre eski canlılığına kavuşamamıştır. Bugün Sazlıca Köyü, Eski Foça ile Yeni Foça arasında konumlanması ve Foça'nın önemli kıyı yerleşimlerinden Sazlıca Koyu'na hakim olmasına rağmen, ne kültürel, ne de turizm açısından hala payına düşeni alamamıştır. Sazlıca'da büyük oranda ekonomik gerekçelerle kule evlerin bakımı yapılamamakta, bugün de elektriği ve suyu olmayan köyün tek yaşayanı, Arnavut göçmeni, Foça doğumlu Nail (...) adlı vatandaşı, kule evlerin bir bölümünü keçi yetiştiriciliği için kullanmaktadır.

Köyün tek sakini, hangi bilim alanından olursa olsun, alana yönelik araştırma yapan her bilim insanı tarafından başvurulması gereken ilk kaynaktır. Çünkü bir yerleşimin ne olduğu, zaman içinde nasıl şekillendiği ancak o yerin gerçek yaşayanı, yani öznesi tarafından bilinmektedir. Ancak doğrudan olayın öznesinden alınabilecek bilgi ile bir yerin farklı zamanlarda farklı kullanımlara bağlı olarak nasıl ilişkilendirildiği ortaya çıkabilmektedir. Bugün Sazlıca Köyü'nde eldeki verilerin yetersizliğine sebep olarak gösterilebilecek sorunun en büyük sebeplerinden biri, yerleşimi bütünüyle tanıtacak öznelerin olmamasıdır. Buna bağlı olarak ne mübadele öncesi, ne de sonrasına ilişkin ne yerleşimin tarihi, ne de yaşayanların deneyimledikleri sosyal hayatın ne olduğu sağlıklı bir şekilde değerlendirilememektedir. Çünkü sözlü tarih kaynakları artık yoktur.

Çalışmanın önemli kaynaklarından birini oluşturan "Geçmişten Günümüze Foça Sempozyum Bildirileri"nden Prof. Dr. M. Sacit PEKAK'ın çalışmasında yaptığı değerlendirme, aslında bugünden yirmi yıl öncesinde de durumun çok da farklı olmadığını göstermektedir. Pekak, çalışması kapsamında Foça yöresindeki kiliselerin izini sürerken özellikle yaşı ileri kişilerle yaptıkları sohbetlerde neredeyse herkesin belleğini yitirdiğine şahit olduğunu ve kendisine aktarılan bilgilerin rivayetten öteye gidemediğini belirtmiştir. (Pekak 1997, s. 80). Bugün mübadele dönemi kültür mirası ile ilgilenen araştırmacılar ne

yazık ki sözlü tarih kaynaklarının bu dünyadan göç etmesi nedeniyle çalışmalarına bir eksi ile başlamaktadır. Bu mirasın nasıl ele alınacağı, nasıl yorumlanacağı ve bu alanda araştırmacıların düştüğü büyük yanılgılardan biri olan “yeniden üretilmeden” bilgilerin muhafaza edilmemesi, hala büyük bir sorundur.

Sazlıca Köyü ve çevresindeki kule evlerde yaşanan hayatlar belleklerde yok olurken, bölgenin önemli ve bugüne gelebilen ‘sağlam’ mimari mirası, elbette yasalar aracılığıyla kısmen korunabilmiştir. 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ve ilgili koruma mevzuatı kapsamında 1976 yılında ilk defa Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı tarafından “...mevcut kule evlerin korunması gerektiğine” karar verilerek koruma altına alınmışlar, sonrasında 1994 yılında İzmir 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından alınan ikinci bir karar ile açık bir şekilde ‘korunması gerekli kültür varlığı yapılar’ olarak tanımlanmıştır. Günümüz korumacılık mevzuatına göre kule evleri tanımlayan ve tescil eden koruma bölge kurulu kararı ise 2017 yılı ortasında İzmir 2 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından alınmıştır. Bugün tek yapı olarak tescilli olan evler, herhangi bir sit alanı içerisinde yer almamaktadır. Mübadil mirasın korunmasına yönelik önlemler, Sazlıca örneğinde son doksan yıllık süreçte ne yazık ki sadece mevzuatla sınırlı kalmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin aksine mübadele sürecinin diğer tarafı Yunanistan, bu sorunu vakit kaybetmeden büyük oranda çözüme kavuşturmuş gözükmektedir. Seksen yıl önce Yunanistan’da kurulan Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Aladağ’ın tabiriyle “sözlü tarihin en büyük arşivini”, mübadeleden sadece sekiz yıl sonra oluşturmaya başlamıştır. Bugün Küçük Asya Araştırmaları Merkezi’nde 2163 yerleşim merkezine ait 145 bin sayfalık evraktan söz edilmektedir (Aladağ, 1996, s. 94). Bu nedenle üçüncü ya da dördüncü kuşaklar olsa da mübadil mirasçılarında ulaşılarak sistemli ve tek merkezden yürütülecek bir sözlü tarih çalışmasına başlanması gerekmektedir.

Böyle bir uğraşı, aslında amatörce 1970’li yılların sonuna doğru ilk şubelerini açan, bugünse bölgesel ölçekte federasyon haline gelen Rumeli ve Balkan Türkleri dernekleri tarafından fiili olarak gerçekleştirilmektedir. Hem sözlü, hem görsel bilgiyi aile fotoğrafları başta olmak üzere mübadeleye ilişkin yazılı evraklarla birlikte değerlendirmeye çalışan derneklerin, geçmişi ‘ötekileştirmeden’ hatırlatma ve koruma çabası, bugünlerde mübadil mirası koruma görevinin, sadece sivil toplum örgütlerine kaldığını göstermektedir. Bu nedenle daha kalıcı, daha bütüncül ve yaygın bir yaklaşım olması adına korumacılık anlayışı, mübadeleden kalan kültürel miras alanında iki şekilde yapılmalıdır:

İlk olarak yasal prosedürler açısından 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’nun 6. maddesi kapsamında; 19. yüzyıl sonuna kadar yapılan taşınmazlar ile belirlenen tarihten sonra yapılmış olup önem ve özellikleri bakımından Kültür ve Turizm Bakanlığı’na korunmalarında gerek görülen taşınmazların büyük bir bölümü koruma altına alınmaktadır. Mübadeleye tanık olmuş ya da döneme dair önemli bilgiler sunan, tek yapı ölçeğinde korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilen ve/veya sit alanı içinde kalan taşınmazlara yönelik; tarihi veya kentsel sit alanı gibi bir alt başlık ya da alan tanımı getirilerek mübadil yerleşimlerin yoğunlaştığı alanların bu yönü ile de

ayrıştırılabileceği düşünülmektedir. Bu alan tanımı ile birlikte özellikle somut olan ve olmayan kültür mirasına yönelik çalışmaları koordine edecek tarih, sanat tarihi, arkeoloji, şehir ve bölge planlama, mimarlık gibi farklı disiplinlerden oluşan bir bölge kurulunun, tıpkı mevcuttaki koruma bölge kurulları gibi çalışması, bilginin sistemli ve konusunda ehil kişiler aracılığı ile toplanmasını sağlayacaktır. Bu kurulların ya da merkezi tek bir enstitüsünün Türk Tarih Kurumu bünyesinde yer alması, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bugüne kadar korumacılık adına sağladığı katkıya gözle görülür ilaveler yapılabilmesi ve tarihin göz ardı edilebilecek nüanslarını yakalayabilmesi adına oldukça uygun bir adres olarak gözükmektedir.

İkinci bir öneri ise alan tespitinin ve bilgilerin toplanmasının ardından korumaya yönelik önerilerin geliştirilmesidir. Sazlıca Köyü gibi yerleşim alanları, kent merkezinden uzakta kırsal yerleşimde bulunması nedeniyle her zaman korumada devamlılığı sağlamaya yönelik bir zorluğu beraberinde getirmektedir. Sazlıca evlerini korumak adına alışlageldiği ve çokça kullanılan bir yöntem olarak yeni bir fonksiyon verilmesi gerekli midir? Fiziki devamlılık için bu sorunun cevabı olumlu olabilir ancak yeni fonksiyon çoğu zaman çokça yeni müdahaleyi de gündeme getirmekte ve belki bugün daha sade ve yalın bir şekilde ziyaretçisini bekleyen bir yerleşimin özgünlüğünü tehlikeye sokabilmektedir. Çünkü bu evler, zaten tarihin önemli bir parçasını, sadece 'kimlik'leri ile geçmişten getirerek belli bir fonksiyona kavuşmuşlardır. Bu bağlamda korumada sürdürülebilirlik adına alanda mevcudu, basit ancak etkili müdahalelerin ardından bir örenyeri olarak düşünüp tasarlamak, ziyaretçinin geçmişte burada neler yaşadığını bilerek yoluna devam etmesi, belki yeni bir kültür merkezi, sanat okulu, vb. fonksiyonlardan çok daha önemli olacaktır.

İkinci öneriye bağlı olarak ortaya çıkan paydaşlardan biri Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yanı sıra kuşkusuz yerel idarelerdir. Bugün Foça'da belediye ve mübadil dernekler tarafından her iki yakadan karşılıklı ziyaretler devam etmekte, sayısı yavaş ancak etkili bir biçimde artan mübadele müzelerine önem verilmektedir. Yerel idare bu açıdan üzerine düşeni yaparken bölgedeki kültür ve turizm alanlarına yönelik çalışmalarda mutlaka yerleşimin tarihçesine vurgu yapan bilgilendirmeyi ve etkinlikleri, gezi rotalarını, resmi hizmetlerini ve tanıtım faaliyetlerini bu doğrultuda yapılandırmalıdır.

Sonuç

Bugün Sazlıca Köyü'nün taşınmaz kültür varlıkları, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kontrolünde, yerel yönetimlerin de katkısıyla en azından yasal mevzuatla korunurken, bölgede bilimsel açıdan geçmişte yapılmış yüzey araştırmaları dışında, köyün mübadil geçmişini araştıran, değerlendiren ve asgari ölçekte de olsa paylaşan bir çalışma bugüne kadar yapılmamıştır. Yanı sıra gerçek anlamda bu mirasın geçmişini, bugününü ve öngörülebilir geleceğini tartışan bir süreç de planlanmamıştır. Oysa alan incelendiğine, mübadeleden geriye kalan yapılar ile yazılı olmayan anlatımların (somut olmayan kültürel miras), kültürel olarak bölgedeki üretime ve varolan mirasa katkı sunmaya devam ettiği görülmüştür.

Türkiye’de doğal, tarihi ya kültürel mirası koruma sorunu, her zaman gündemde olan ve içinde bulunulan devirlerin siyasal ve sosyo-ekonomik koşullarına bağlı olarak değişkenlik gösteren bir hale gelmiştir. Her devir, kendi içinde bu sorunu ele almaya çalışırken bulduğu sonuçlar ve önerdiği çözümler de değişmiştir. Çünkü Türkiye’de geleneksel yaşamı, özgün mimarisi ve dokusu ile bugüne taşıyan sayısız yerleşim ve bölge mevcuttur. Mübadeleden kalan kültürel miras ise özellikle tarih bilimi alanında son dönemin popüler konularından biri olmasına rağmen, kentsel ve bölgesel ölçekte kültür varlıkları ile ele alınan bir araştırma alanı olarak yeni bir alt başlık önermektedir.

Sazlıca örneğinde olduğu gibi, mübadil miras sadece toplumun bir bölümüne mal edilebilecek bir veriyi sunmamaktadır. Öncesi ve sonrasıyla bir arada yaşamış bir insan topluluğunun biriktirdiği kolektif anılar, karşımıza somut olan veya olmayan bir miras olarak çıkmaktadır. Kültürel kimlik, tek bir bireye ait değildir ve yok sayılarak ya da görmezden gelinerek bu alanda ilerleme kaydedildiği görülmemiştir. Aksine ülkelerin, kültürel miras söz konusu olduğu zaman geçmişlerine fazlasıyla sahip çıkarak birbirleri ile ne kadar çok medeniyete ev sahipliği yaptıkları konusunda sonsuz bir yarışa girdikleri bilinmektedir. Bu nedenle yakın bir gelecekte, Sazlıca’da olduğu gibi, her ne sebeple olursa olsun, mübadil mirasın tarihi ve geleceğinin, geçmişte orada yaşamış insanların olduğu kadar, sürece sahip çıkması gereken tüm toplumun sorumluluğunda olduğu anlaşılacaktır.

Bu araştırmanın amaçları arasında, daha önce mevcut yayınlarda mimari, sanat tarihi ve hatta arkeoloji bilimi açısından değerlendirilmesi yapılmış bir yerleşimi hatırlamak ya da tekrarlamak yer almamaktadır. İçerisinde “mübadile” fikrinin ve yaşanmışlıklarının yer aldığı örnekleri bu yönüyle de tanımak, bilmek ve sonraki kuşaklara unutturmamak, küçük bir yerleşim üzerinden de olsa uygulanabilmiş gözükmektedir. Aslında bu araştırmanın önemli amacı, geçmişin bugün nasıl algılandığı, Foça’nın küçük bir köyünde biten ve gidenlerin ardından kalan bir kültür mirasının nasıl değerlendirildiğidir. Çözümü aranması gereken sorun şudur: ‘Öteki’ miras ne kadar bizim olabilmıştır?

Son söz olarak mübadile yazımında ilk akla gelen yayınlardan olan Dido Sotiriyu’nun romanı *Benden Selam Söyle Anadoluya*, Anadolu Rumlarının bir deyişi ile başlayarak bir bakıma alanda devam edecek araştırmaların önemi ve önceliğini vurgulamaktadır: “Ölü gözünden yaş akmaz” (Sotiriyu 1997: 5). Bu çalışmanın da kısa bir özeti olan bu deyiş, ister sözlü, ister yazılı, ister taşınmaz olsun, herşeye rağmen bu mirası ‘öteki’leştirip tamamen yok olmasını beklemeden, gerekli koruma bilincinin oluşturulması, hatta bugünü aradan çıkararak geçmişin doğrudan geleceği taşınması için yasal ve koruyucu önlemler alınması gerektiğini göstermektedir. Toplumsal hayatta ‘birey’ olarak varlık gösteren herkesin görev edinmesi gereken bu korumanın, bir şekilde kültürel kıyıma, yok farz etmeye ve tekrar ötekileştirmeye dönüşebilecek bir sürecin de önüne geçebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Adanır, Fikret. 1997. "19. Yüzyıl Ortalarında Foça Kasabası'nda Kazanç ve Vergi", *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, 5-14.
- Aladağ, Ertuğrul. 1996. *Andonia-Küçük Asya'dan Göç*, İstanbul: Belge Yayınları.
- Anadol, Kemal. 2003. *Büyük Ayrılık*, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Arel, Ayda. 1990. "Foça Bağ Evleri ve Kule-Ev Geleneği", *VII. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, Antalya (18-23 Mayıs 1989), 43-72.
- Arı, Kemal. 2014. *Büyük Mübadele: Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- _____ 2015. *Suyun İki Yanı: Mübadele (Yazılar)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Augustinos, Gerasimos. 2011. *Küçük Asya Rumları, 19. Yüzyılda İnanç, Cemaat ve Etnisite*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Berber, Engin. 1997. "Mütareke ve Yunan İşgali Döneminde Foça Kazası", *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, 33-46.
- Bozkır, Fevzi, Neşe Sarıoğlu Bozkır ve Ercüment Kuyumcu. 2015. "Foça (İzmir) Sivil Mimarlık Örnekleri ve Restorasyon", *5. Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu*, 445-463.
- Cengizkan, Ali. 2004. *Mübadele Konut ve Yerleşimleri*, Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Emmanuilidis, Emmanuil. 2014. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları*, İstanbul: Belge Yayınları.
- İnan Emek, Canan. 2014. "Türkiye'de İskân Siyaseti: İskana Yönelik Örgütsel Yapı Üzerinden Bir İnceleme", *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 22: 82-102.
- İpek, Nedim. 2000. *Samsun ve Mübadele*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Millas, Herkül. 1997. "Yunanistan'daki Foçalılar: Sözlü Tarih ve Kimlik", *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, 115-120.
- Nakracas, Georgios. 2003. *Anadolu ve Rum Göçmenlerin Kökeni*, İstanbul: Belge Yayınları.
- Özgün, Cihan. 2012. "XIX. Yüzyılın Ortalarında Foça Kasabasında Tarımsal Arazi Kullanımı ve Verimlilik", *International Journal of Social Science*, 5/6 (December), 371-395.
- Pekak, M. Sacit. 1997. 18.-19. Yüzyıllarında Anadolu'da Yaşayan Gayri Müslimlerin İmar Faaliyetleri ve Foça'daki Post-Bizans Kiliseleri", *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, 75-90.
- Pekin, Ahmet. V. 2015. *Foça Tarihi*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Sepetçioğlu, Tuncay Ercan. 2014. "İki Tarihsel 'Eski' Kavram, Bir Sosyo-Kültürel "Yeni" Kimlik: Mübadele Nedir, Mübadiller Kimlerdir?", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18/3 (Ocak), 49-83.
- Serçe, Erkan. 1998. "Aydın Vilayeti Salname ve İstatistiklerinde Foçateyn Kazısı", *Foça Üzerine Yazılar*, İzmir: Foça Belediyesi, 13-22.
- Sotiriyu, Dido. 1997. *Benden Selam Söyle Anadoluya*, İstanbul: Alan Yayınları.
- Yıldırım, Bilge. 1999. "Foça Kule Evleri", *Mimarlık*, 2, 32-37.

Yiakoumis, Haris. 2008. *Phocée 1913-1920. Le temoignage de Felix Satriaux*, Paris: Editions Kallimages.

Weaver, Martin. E. 1971. "A Tower House at Yeni Foça", *Balkan Studies*,12, 253-274.

Sözlü Tarih Çalışması, Sazlıca Köyü Mübadili Hatice (...) ile 28.04.2017 tarihine yapılan görüşme.

İnternet Kaynakları

Karaca, Sebahattin. *Foça Turizmi, Kartdere Koyu ve Vadisi*
(<http://www.focafoca.com/yazdir.asp?id=11079>) (Erişim: 17.06.2017)

Tarihi Rum Köyü Turizme Kazandırılmayı Bekliyor.
(<http://www.sabah.com.tr/turizm/2013/09/19/tarihi-rum-koyu-turizme-kazandirilmayi-bekliyor>) (Erişim: 17.06.2017)



Figür 1 Foça'dan genel görünüm, 1913. (Yiakoumis 2008: 95)



Figür 2 Büyük Deniz yakınındaki bir köyde, okullarının yanında Foçalı Rumlar, 1914. (Yiakoumis 2008: 219)



Figür 3 Sazlıca Köyü, yoldan görünüm. (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 4 Sazlıca Köyü kule evlerin uydudan görünümüleri ve yerleri. (Meltem Yaşdağ, 2017)



Figür 5 Sazlıca Köyü'nde kule evlerinden günümüze gelebilen üç temel izi.
(Meltem Yaşdağ, 2017)



Figür 6 F.Fransız arkeolog Sartiaux'nün 1914 yılında Foça'da gerçekleştirdiği arkeolojik çalışmalar.
(Yiakoumis 2008: 50)



Figür 7 Tatil Köyü içerisinde kalan kule evin giriş kapısı.
(Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 8 4 numaralı kule evin giriş kapısından görünüm.
(Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 9 Sazlıca kule evlerden görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 10 4 numaralı kule evin doğu duvarında tuğla ile oluşturulmuş dekoratif öğelerden görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 11 2 numaralı kule evin doğu duvarında tuğla ile oluşturulmuş dekoratif ögelerden görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 12 6 numaralı kule evin iç mekanında yer alan ocak, dolap ve nişlerinden görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 13 9 numaralı kule ev ile yanındaki havuzdan görünüm
(Meltem Yaşdağ, Ocak 2017)



Figür 14 Sazlıca H. Ioannes Kilisesi, Foça (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Figür 15 Sazlıca H. Ioannes Kilisesi, batı cepheden görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)






Figür 16 2 numaralı kule evin karşısında yer alan tek katlı ve tek mekânlı konut ile yanındaki su kuyusundan görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)








Figür 17 Sazlıca Köyü'ndeki zeytin ağaçlarından görünüm (Meltem Yaşdağ, Nisan 2017)



Sazlıca Köyü Kule Evler Tablosu

Sıra No	Yapı Adı	Mevcut Durumu	Fonksiyon	Özellikler	Yapıdan Görünüm
1	1 numaralı yapı	İki katlı özgün yapının doğu ve batı cephelerini, birer katlı dönem eki yapılar kapatmıştır. Ana yapı ile birlikte eklenti yapılar, üzeri Marsilya tipi kiremitle kaplı dört yöne eğimli kırma çatılıdır. Yapıların kapı ve pencere açıklıklarının etrafı kesme taş söve ile çevrilidir. Yapının özgün görünümünü engelleyen eklenti uygulamalar mevcuttur.	Bir yapı kooperatifi ve turizm işletmesinin irtibat bürosu olarak kullanılmaktadır. Yapı, onarım geçirmiştir.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
2	2 numaralı yapı	Bir yamacın eteğinde yer alan iki katlı yapı gerek plan tipi, gerek cephe özellikleriyle Foça kule evlerinin tüm özelliklerini taşıyan ender örneklerden birisidir. Alt katta sadece kemerli bir giriş kapısı mevcuttur. İkinci katında, kuzey cephede iki adet yuvarlak kemerli pencere vardır. Üst kat doğu ve batı cephelerinde birer penceresi bulunan yapının üst kat duvarları güney cepheye doğru yarım kat kadar çökmüş ve üstü tek eğimli bir çatı örtüsüyle kapatılmıştır.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Kemer ile pencere üst sövesi arasında kalan boşluklar çapraz döşenen renkli tuğlalarla kapatılmıştır. İki pencere arasındaki duvarda bir küngün çevresine ışınal olarak yerleştirilmiş tuğlalarla oluşturulan bir güneş motifi ile altında çapraz konulmuş, tuğlalarla elde edilmiş motifler bulunmaktadır. Giriş cephesinde ikinci kat seviyesinde ve giriş kapısı hizasında dışarıya doğru çıkıntı yapan seng-endaz yer almaktadır.	

3	3 numaralı yapı	İki katlı yapı, alt katı depo, üst katı yaşam alanı şeklinde çobanlık yapan bir vatandaş tarafından kullanılmaktadır. Cephe özellikleri bakımından kule evlerin tipik süslemelerini ve kemerlerini barındırmasa da kare planı, dayama iç merdiveni, kapının taş kasasının içinde bulunan sürgüsüyle kule evlerin özelliklerini taşımaktadır. Yapı bitişiğinde dönem içinde eklenmiş tek katlı ve tek yöne eğimli çatısı olan bir yapı bulunmaktadır. Zemin katında giriş kapısı harici bir açıklık taşımayan binanın ikinci katında, ön ve yan cephesinde birer penceresi vardır. Marsilya tipi kiremit kaplı dört yöne eğimli kırma çatısı mevcuttur. Yapının avlusu doğal taş kaplıdır. Bahçe duvarı muhtemelen çevredeki yapıların malzemeleri ile oluşturulmuştur.	Yapı, konut olarak kullanılmaktadır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
4	4 numaralı yapı	İki buçuk katlı yapının zemin katında dikdörtgen formlu ve taş söveli bir kapı bulunmaktadır. Kapının üstünde ise hafifletme kemer vardır. Yapı bitişiğinde dönem içinde eklenmiş tek katlı ve tek yöne eğimli çatısı olan bir müstemilat yapısı bulunmaktadır. Ana yapının çatısı ise mevcut değildir. Yapı içindeki kat döşemeleri yok olmuştur ancak duvarların üzerinde görülebilen deliklerden döşeme kirişlerinin bağlantı yerleri anlaşılmaktadır. Orta kata denk gelen bir köşede taş ocak vardır. Evin içinde çeşitli kotlarda kemerli ve kare şeklinde olmak üzere nişler bulunmaktadır. Yapının bazı bölümleri sonradan müdahale görmüştür.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının giriş kapısı, üst sövesi üzerinde yapım tarihi olan "1841" yılı ile haç ve çiçek motifleri yer almaktadır. Kapının kemer ve kemer alınlığının ortasında da bir haç ve süslemeler mevcuttur. Kapı hizasında, terasa yakın yerde seng-endaz ile yakınında bir çörtten vardır. Üst kat kuzey cephesindeki pencere sövelerine boynuz figürleri işlenmiştir. Pencerealtı kemer altı alınlıkları çapraz döşenmiş renkli tuğlalarla doldurulmuştur.	

5	5 numaralı yapı	İki katlı kule evin bitişinde dönem içinde eklenmiş tek katlı bir ahır yapısı mevcuttur. Zemin katında giriş kapısı harici bir açıklık taşımayan binanın üst katının kuzey cephesinde iki adet, batı cephesinde bir adet olmak üzere birer penceresi vardır. Yapının kayrak taşından saçağı bulunmaktadır. Çatısı teras olup taş örgü bacası bugün de mevcuttur.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
6	6 numaralı yapı	İki katlı kule evin güney cephesi tamamen, batı cephesi ise kısmen yıkılmıştır. Bina bitişinde dönem içinde eklenmiş tek katlı ve tek yöne eğimli çatısı olan bir müstemilatı bulunmaktadır. Dikdörtgen formlu taş söveli giriş kapısının üstünde söve taşı ile aynı malzemeden hafifletme kemeri bulunmaktadır. Ayrıca sövesi kapı kemerine değen bir pencere de bu cephede görölmektedir. Binanın iç duvarlarında kemerli ve kare nişler ile bir de ocak mevcuttur.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	

7	7 numaralı yapı	Sazlıca koyu yamacında yer alan iki katlı yapının ön cephede dikdörtgen formlu ve söveli giriş kapısı ile yine söveli ve kare formlu üst kat penceresi haricinde bir açıklığı yoktur. İç duvarlarında nişler bulunan yapının orta kat duvarında taş ocak vardır. İç duvarlarının sıvaları kısmen duran yapının çatısı çökmüş, ahşap iskeletin bazı tahtaları hala mevcuttur. Yapı taş zeminin oyulup temel olarak kullanılması suretiyle yapılmıştır.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
8	8 numaralı yapı	Eğimli yamaç üzerindeki kule evin bitişiğinde dönem içinde eklenmiş tek katlı ve çatısı çökmüş bir yapı bulunmaktadır. Bahçesinde de harap durumda küçük bir müştemilatı vardır. Kule evin giriş kapısı kuzey cephesinde dikdörtgen formlu ve kısmen sövelidir. Aynı cephede içi taşla örülmüş bir taş söveli pencere mevcuttur. Doğuya bakan cephede de ufak bir pencere vardır. Kule evin iç duvarlarında kare nişler ve bir de taş ocak yer almaktadır. Zeminde yer alan hayvanların su içmesi için yapılmış su hazneleri bu evin yakın geçmişe kadar ahır olarak kullanıldığını işaret etmektedir.	Yakın zamana kadar ahır olarak kullanılan yapı, bugün kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
9	9 numaralı yapı	Tek katlı üç ayrı yapıdan oluşan ve birbirine bağlı yapılar bütünü olarak algılanan kule evler, yamaç üzerindeki kayalık zemine oturmaktadır. Yapılar oldukça harap durumdadır. En güneyde yer alan kule ev yapısının sadece alt katı ayakta kalmıştır. Kule evin hemen yanında, kaya üzerine kare şeklinde oyulmuş bir tür havuz yer almaktadır. En kuzeydeki yıkıntı yapının içinde bir taş ocak göze çarpmaktadır. Yapıların dikdörtgen formlu kapı ve pencere açıklıkları mevcuttur. Yapılardan birinin açıklıklarını çevreleyen söve bulunmaktadır. Diğer iki yapıda ise ahşap lento bulunmaktadır. Kayrak taşından saçak günümüze gelebilmiştir.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	

10	10 numaralı yapı	Yapının zemin katında dikdörtgen formlu taş söveli giriş kapısı ile her cephede birer tane olmak üzere dört adet dikdörtgen formlu taş söveli penceresi mevcuttur. Üst katta ise ön cephede iki ve sol yan (doğu) cephede ise tek pencere açıklığı vardır. Zaman içinde onarımlar görmüş olan yapı, kare planıyla kule evlerin özgün plan tipini korurken, cephe özelliklerinden bazılarını kaybetmiş durumdadır.	Konut olarak kullanılmaktadır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
11	11 numaralı yapı	İki buçuk katlı kule ev restorasyon geçirmiştir ve kullanılmaktadır. Yapının her iki katında dikdörtgen formlu taş söveli pencereler yer almaktadır. Yapı köşelerinde düzgün kesme taş ile geçiş sağlanmıştır. Dört yöne eğimli ve Marsilya tipi kiremit kaplı çatısı mevcuttur.	Mesken olarak kullanılmaktadır.	Yapının özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	

12	12 numaralı yapı	Bir yamacın eteğinde ve zeytin ağaçlarının arasında kalan yapının zemin katına ait iki duvarı ayakta. Mevcut duvarları incelendiğinde kule evlerin tipik mimari özelliklerine ait öğelerden olan niş, ocak, giriş delikleri göze çarpmaktadır. Yapının temel izleri belirgin şekilde görülmektedir.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının günümüze gelebilen iki duvarı üzerinde özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	
13	13 numaralı yapı	İki buçuk katlı yapının kuzey cephesinden ana giriş kapısı vardır. İkinci kat seviyesinde kuzey cephesinde iki tane, batı cephesinde bir adet penceresi vardır. Yapının ikinci katındaki birkaç ahşap kiriş haricinde tüm döşemeleri yok olmuş ancak duvarlarındaki deliklerden döşemelerin bağlantı yerleri anlaşılabilir. Duvarlarında farklı ebatlarda nişler ve taş bir ocak mevcuttur.	Kullanılmamaktadır. Acil onarıma ihtiyacı vardır.	Yapının kitabesi yoktur. İkinci kat seviyesinde, kuzey cephede yer alan iki pencereden soldakinin kemer alınlığında haç motifi yer almaktadır.	
14	14 numaralı yapı	İki katlı yapıya bitişik vaziyette, dönem eki olarak tek katlı müştemilat yapısı vardır. Yapı, bugün fonksiyon değişikliği nedeniyle Sazlıca'daki diğer örneklerle göre bakımlıdır ancak sonradan yapılan müdahaleler nedeniyle özgün görünümünü kısmen korumaktadır.	Sazlıca Plajı'nda kafeterya-restoran olarak kullanılmaktadır.	Yapının kitabesi ya da dış cephede özellik arz eden herhangi bir süsleme ögesi yoktur.	

ANITKABİR YARIŞMASI BAĞLAMINDA PAUL BONATZ'A DAİR BİR OKUMA

NEVİN ASLI CAN BİLGE
Dr., Mimarlık Tarihçisi
nevinasli.c@gmail.com

ÖZ

Anıtkabir Yarışması Bağlamında Paul Bonatz'a Dair Bir Okuma adlı bu makale, Anıtkabir yarışmasında jüri üyesi, hatta jüri başkanı olarak yer alan Paul Bonatz'ın, dönemin genel tandansı olan Milli Mimari üslubu ekseninde nasıl konumlandığını ele almaktadır. Anıtkabir yapısının geniş temsili içeriğini anlayabilmek, alt metinlerini okuyabilmek ve şifrelerini çözebilmek için çalışmada önce Milli Mimari üslubunun kendisi tüm aktörleri, bağlamları ve söylemleri ile tartışılmaktadır. Bu noktada kilitleri açacak anahtar olarak Kemalist milliyetçilik ilkesi ön plana çıkartılmakta ve yapı sökülümüne uğratılmaktadır. Paul Bonatz'ın söz konusu yarışmadaki rolünü kavrayabilmek, yine mimarın genel anlayış ve eğilimlerini değerlendirmeden mümkün değildir. Dolayısıyla bu çalışma, milliyetçilik kavramı ile başlayarak Milli Mimarlık üslubunu, yarışmanın söylemini, kazanan projeyi ve Paul Bonatz'ın kendisini tek tek analiz etmeye ve bir bütün içinde konumlandırmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle Paul Bonatz, söylemi elinde tutan bir iktidar figürü olarak anlaşılmaya çalışılmakta ve bu şekilde soyutlanarak kavramsallaştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anıtkabir, milli, milliyetçilik, Paul Bonatz.

A READING ON PAUL BONATZ WITHIN THE CONTEXT OF ANITKABİR COMPETITION

ABSTRACT

This paper discusses the position of Paul Bonatz, who was a jury member- in fact the jury president of the Anıtkabir competition- according to the National Architecture movement which was the main tendency of the time. Firstly, it aims to investigate the National Architecture movement with its important actors, contexts and discourses in order to understand the Anıtkabir building's large representative index, to be able to read its subtexts and to decipher its codes. It features the nationalism doctrine of Kemalizm as the main key to all issues and tries to deconstruct it. It's impossible to comprehend Bonatz's role in the competition, without interpreting his general understanding and tendencies. Consequently, this paper analyzes and positions the Notion of nationalism, the National Architecture movement, the discourse of the competition, the winning Project and Paul Bonatz himself.

Key Words: Anıtkabir, national, nationalism, Paul Bonatz.

Giriş

Modern dünya içerisinde ortaya konan ya da ileri sürülen her anlatı kendini katılaştırmaya, kutsallaştırmaya ve tekleştirmeye çalışır. Ancak yeni paradigmanın doğası gereği bu katılaşmalar kristalize olamadan tekrar bileşenlerine ayrılıp gaz haline geçer ve başka bir şeye dönüşmek üzere uzamdaki salınımına dahil olurlar. Milliyetçilik söz konusu katılaşmaya çalışan anlatıların en güçlüsüdür, şeklinde savlanabilir. Geleneksel dünyada tanrı, pre-modern dünyada ise imparator ya da krala atfedilen transandantal özellik, modern dünyada milliyetçilik düşüncesi yani ulusun ta kendisi aracılığıyla temsil edilir. Seton-Watson'dan alıntılırsak "milliyetçilik eski dinlerin yerini alan yani (Ersatz) bir dindir." Millet bir tanrıdır (substitute of god) ve yeni ibadet yöntemi de millet tapıcılığıdır (Özhan 2008: 9-10). Ulus kavramının ortaya çıkması için siyasal egemenlik kavramının bütünüyle değişmesi, geleneksel iktidar biçimlerinin meşrutiyetlerini yitirmeleri gerekmiştir. Ulus bu anlamıyla modern dünyayı yaratan değil, modern dünyanın yarattığı bir kavramdır (Dağbaşı 2006: 26).

Benedict Anderson'un "Hayali Cemaatler" olarak tanımladığı uluslar; ona göre hayal edilmiş siyasi topluluklar; kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş cemaatlerdir (Anderson 2009: 21-22). Yazarın Gellner'den yaptığı isabetli alıntıya göre "milliyetçilik, ulusların kendi öz bilinçlerine uyanma süreci değildir, ulusların var olmadığı yerde onları icat eder," (Anderson 2009: 20).

Özhan, milliyetçiliklerin her zaman tarihe gönderme yapan bir söylem üzerine oturduklarının söylenebileceğini ifade eder. Ona göre milliyetçiliklerin hepsi efsanelere, özellikle yaratılış efsanelerine büyük önem verir. Hepsi söylemlerini tarihsel, dilbilimsel, antropolojik kanıtlarla temellendirmeye çalışır ve ideolojilerini bilimsel dış görünüşler altına gizlerler (Özhan 2008: 35). Bozdoğan, Cumhuriyet liderlerinin ülkeyi daha yakın tarihli Osmanlı geçmişinden koparıdıktan sonra, Türk kimliği ve ulusal öz için iki alternatif kaynak üzerinde yoğunlaştığını vurgular. Bunlardan ilki, Türki halk ve kabilelerin Müslüman olmadan önceki arkaik köklerinin yetiştirildiği Orta Asya ve İslam öncesi Anadolu medeniyetleri, diğeri ise içinden ulusal bir kültürün doğabileceği ve sahici Türk kimliğinin ambarı olarak görülen Anadolu'nun yerli dili ve kültürüdür. Yani tarih öncesi ile bugün arasında, birçok imparatorluğu, devleti, coğrafi bölgeyi kapsayan ve Anadolu'daki yeni cumhuriyet ile zirvesine ulaşan kesintisiz bir tarihsel süreklilik tahayyül edilmiştir. Bütün milliyetçi iddialar kendilerini ezeli, saf ve zaman aşırı bir benlikte - uzak geçmişteki mitik bir kökende temellendirmeye çalışırlar (Bozdoğan 2002: 261). Anderson, bu savı "ulus devletlerin yeni ve tarihsel oldukları kabul edilmekle birlikte genellikle siyasi ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediğine inanılır," ifadesiyle olumlar (Anderson 2009: 37).

Milliyetçilik ulusların olmadığı yerde onları icat ettiği gibi, onların kadim ve zaman aşırı olduğu varsayılan kültürlerini ve geleneklerini de icat etmektedir. Gellner'a göre üzerinde durulması gereken nokta, bu sürecin dayattığı dilin, kültürün ve eğitimin merkezden kumandalı kullanımınıdır (Anderson 2009: 25). Dolayısıyla merkezi kurumlar ve merkezi

mutlak metni kurgulamaya çalışan çeşitli vaizler aracılığıyla Türk Sanatı ve Türk mimarlığının nelerden oluştuğuna ilişkin klasik çalışmaların çoğu erken cumhuriyet döneminde verilmiştir (Bozdoğan 2002: 264).

Milli Mimari

Milli Mimari, morfolojik anlamda 1930'ların sonunda uygulanmaya başlar. Ya da cümleyi ters yüz edersek, 1930'ların sonu itibariyle yaklaşık 1950'lere kadar sürecek dönem dahilinde vücuda gelen mimarlık üretimi Milli Mimari olarak adlandırılır. Ancak, yukarıda bıraktığımız öz Türklük noktasının izlerini Mimar/Arkitekt'te sürmeyi denersek karşımıza çıkan tabloda Türklük ve millilik kavramlarının daha 1930'ların başında, yani derginin yayımlanmaya başlanmasıyla birlikte söylemsel terminolojinin bir parçası olduğunu görürüz. Türk Tarih Tezi bağlamında kurgulanan Türk sanat ve mimarlığının tanımını 1932 yılında mimarlar Behçet ve Bedrettin'in *Türk Mimarisi* adlı paradigmatik makalesinden okumak ayrıca önemlidir,

Medeniyet, bütün insan camialarının bir tekamüle doğru yürümesi demekse o muazzam teşekkürle Türk ırkının unutulmuş ve yahut gasp edilmiş bariz bir hakkını görüyoruz. Bugün Orta Asya toprakları altında, tetkik edilmemiş bakir bir sanat... mütevazı bir Türk sanatı hala yaşıyor. Türk mimari sanatı orta ve küçük Asya Türk ve İslam medeniyetini yaratan doğurucu ve kadir bir unsurdur ki bugün ölmeyen eserleri yarı dünya şehirlerini süslüyor. Bütün Anadolu ve Rumeli şehirleri toprakları üzerinde yükselen ve ebediyete koşan eserlerini Türkün kudretkar eline ve Türk mimari sanatının ince zevki selimine borçludur. (Hamdi ve Sırrı 1932: 115).

Sedad Hakkı Eldem'in 1939 yılında Arkitekt'te yayımlanan *Milli Mimari Meselesi* adlı manifesto niteliğindeki röportajına kadar dergide yer alan metinlerde, cumhuriyet mimarlarının sürekli olarak, rasyonalizm ve muhite uygunluk üzerinden formüle ettikleri "modern eşittir milli" savının etkisi hissedilir. "Milli Mimari" terim olarak ilk önce 1938 yılında, kapağında Milli Mimari akımının öncül projesi olarak kabul edilen Sedad Hakkı Eldem'e ait Yalova Termal Oteli'nin yer aldığı üçüncü sayıda çevirisi yayımlanan, *Milli Mimari Meselesi ve Cereyanlar* makalesinde geçer. Makalede sanatta milliyetin aranması meselesi şu şekilde ifade edilmektedir,

Üslupları bir tarafa bırakarak kübisizme doğru giden, sanatta milliyeti kabul etmeyen beynelmilelci cereyandan sonar bugün her tarafta güzel sanatlarda milli bir ruh ve karakter aranmaya başlandı. Bu cereyan belki muhtelif memleketlerdeki idare sistemlerinin akidelerinden çıkan bir hareket ve belki de beynelmilelci sanatın tatmin etmeyen bünyesinden doğan bir reaksiyonu ifade etmektedir. Fakat ne olursa olsun sanatta milliyet aranmaya başlaması son birkaç seneden beri o kadar şumullenmiştir ki bütün memleketlerde kuvvetli bir cereyan haline girmektedir (Maginnis 1938: 95).

Hem Sibel Bozdoğan hem de Afife Batur, 1938 yılının en önemli hadisesi olarak kabul edilen Mustafa Kemal'in ölümünü, bir simgesel kapanış olarak yorumlar. Batur, bu kapanışın uzantısında 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı'nın dönüştürücü dinamiklerinin kaçınılmaz olarak körüklediği milliyetçilik anlayışlarının sanat ve mimarlıktaki tezahürünü hatırlatırken (Batur 1997: 74), Bozdoğan bariz bir stilistik cevabı olmayan, karmaşık ve güç

bir mesele olan Milli Mimari meselesinin gündeme getirilmesi ve 1930'ların sonlarındaki mimari söylemde edindiği yerin bile "erken cumhuriyet modernizminin kahramanlık dönemi" denebilecek periyodun sonuna gelindiğinin göstergesi olduğuna dikkat çeker (Bozdoğan 2002: 292).

Mustafa Kemal'in ölümü ile birlikte kapanan erken cumhuriyetin devrimci dönemi ile birlikte öne çıkan milliyetçilik ilkesinin kaçınılmaz hakimiyeti, tek parti dönemi, milli şef ve benzeri statükocu unsurlar tarafından beslenerek katılaştır ve 1950'lerin başına kadar sürecektir kristalize bir anlayış ortaya koyar. Zaten görevi yeni ulusun inşasını üçüncü boyuta tercüme etmek olarak kabul edilen mimarlık pratiğinin böyle bir ortamda kendini milliyetçiliğin göbeğinde bulması ve mesleğin tüm dinamiklerinin bu ilke ve anlayış tarafından beslenir hale gelmesi kaçınılmazdır.

İnci Aslanoğlu'na göre, 1930 - 1940 dönemi içerisinde göze çarpan ulusal mimarlık özellikleri gösteren yapıların en başta gelenlerini üreten Sedad Hakkı Eldem'in (Aslanoğlu 2010: 71), akademide Ernst Egl'nin desteğiyle başlattığı ve daha sonra kapsamlı bir araştırma programına dönüşen Milli Mimari Semineri, Milli Mimari hareketine müthiş bir altlık ve veri tabanı teşkil eder. Milli Mimari Semineri atılımındaki çalışmalar Eldem tarafından yürütülmüş, öğrenciler o sırada başta İstanbul'da, daha sonraları ise Anadolu'nun çeşitli kentlerinde mevcut olan eski Türk evlerinden oluşan konut mirasının rölövelerini çıkararak mimarlık tarihi açısından yararlı doküman toplamışlardır. Aslanoğlu, bu çalışmanın yeni mimari tasarımları etkileyen bir yönü olduğunun altını çizer (Aslanoğlu 2010: 72).

Bozdoğan'a göre Sedad Hakkı Eldem, hayatını ve kariyerini eğik tuğla çatılı eski ahşap evleri, - Osmanlı'nın geniş topraklarının Balkanlardan İstanbul'a ve Kuzey Anadolu'ya kadar yayılmış olan arketipik Türk Evi'ni incelemeye, belgelemeye ve modern tasarıma uyarlamaya adanmıştır. Milli Mimari hareketinin lideri olan Eldem, hem Akademi'de Vedad Bey ve Mongeri'den öğrendiği Osmanlı Canlandırıcılığı milli üslubu ile hem de Egl ve Holzmeister'in Ankara kübiğine karşı bir çifte isyan başlattığını söyler. Birçok meslektaş gibi Eldem de yerelliği bariz bir biçimde modernist bir gündemden yola çıkarak takdir etmektedir. Meslektaşlarının modern mimarinin tanımını gereği milli olduğu (çünkü muhite, bağlama verilen en uygun cevap olduğu) şeklindeki savlarının neredeyse totolojik tersyüz edilmesi olarak Eldem, geleneksel Türk Evi'nin (tam da modernizmin peşinde koştuğu nitelikleri cisimleştirdiği için) zaten modern olduğunu ileri sürmektedir (milli eşittir modern) (Bozdoğan 2002: 281).

Sedad Hakkı Eldem'in özel ilgi alanının Osmanlı ileri gelenlerinin çoğu Boğaz'da yer alan yalı ve konakları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu yaklaşımda Eldem'in geldiği ailenin oldukça yüksek eğitilmiş ve elit olduğunu unutmamak gerekir. Tasarımlarında bu yalı ve konakların plan tiplerini kullanma tandansında olan Eldem'in bütün arzusu modern harekete alternatif olacak ama hareket sözcüğünün ima ettiği üzere onunla aynı ölçüde biçimci ve ideolojik bakımdan yüklü bir milli mimari kodlamaktır (Bozdoğan 2012, 293). Bu söz konusu milli mimari, özellikle bölgeselcilik ve muhite uygunluk kavramları üzerinden kurgulanmaktadır ve burada da asıl sorun ortaya çıkar. Zira Türk Evi üzerinde yıllarca

çalışan ve özellikle plan düzleminde karakteristik Türk Evi'nin formüllerini ortaya koyan Eldem'in tasarımları, kategorize ettiği tipler üzerinden yürüdüğü için aslında muhite uygunlukla çalışmaktadır. Bunun yanında bölgeselcilik de Türkiye gibi farklı yapılarda coğrafi bölgelere, demografiye ve morfolojiye sahip, çoğullukların hakim olduğu bir ülkede, bu tipler üzerinden yapılan tasarımlar söz konusu olduğunda krize uğratılmış olmakta ve içeriğini kaybetmektedir. Zaten bölgeselcilik teriminin ömrü fala uzun da sürmez, aslında özünde çok farklı bir anlam içermesine karşın yerini milliyete bırakıp ortadan kalkar.

Milli Mimari düşüncesinin Türkiye'de kendine alan bulabilmesini özetle üç nedene bağlayan Alsaç, bunlardan ilk ikisini; dünyada genel olarak sanatta milliyetçilik hareketleri ve Türk mimarların yabancı mimarlara karşı tepkileri olarak sıralar. Üçüncü ve ideolojik bağlamdan koparak rasyonel ve operasyonel sebeplerle kendini ortaya koyan sebep ise, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması, dolayısıyla o zamanlar dışarıdan alınan demir, çimento, cam ve benzeri malzemelerin birdenbire gelmez oluşu ile yapı sektöründe beliren durgunluktur. Daha savaşın ilk aylarında bunun geleceğini anlayan mimarlar, buhran geçene kadar bazı tedbirlerin alınması gerektiğini, bunlardan en önemlisinin de yabancı malzeme yerine yerlisini ikameye çalışmak, yerli malzeme sanayiine kolaylık göstermek olduğunu söylemeye başlamışlardır. Betonarmenin gereksiz olduğu köylere kadar sokulduğu, tek katlı evlerde bile betonarme döşemelerin mecbur kılındığı, oysa bizim gibi yerli malzemeyle kurulmuş zengin bir mimarisi olan bir ülkede ahşap ve kagir inşaat usullerini unutmamanın, yerli malzemeyi ihmal etmenin doğru olmayacağını böyle bir buhran sonunda daha iyi anlaşılacağı söylenmektedir. Buhran uzun sürünce, yerli yapı endüstrisinin de zayıflığı dolayısıyla dışarıya bağımlı olmanın zararları ortaya çıkmış, toprağa ve yerli malzemeye bağımlılığı öneren Milli Mimarlık düşüncesi herkes tarafından benimsenmiştir. Milli Mimari düşüncesinin ekonomik kökenlerini biraz da bunda aramak gerekir (Alsaç 1973: 16).

Doğan Hasol, Milli Mimari meselesinin ideolojik kökenleri arasında Avrupa'daki baskın milliyetçi siyasi rejimler ve ardından gelen İkinci Dünya Savaşı'nın, başta Almanya ve İtalya olmak üzere Avrupa'da milliyetçilik akımının, mimarlığı da etkileyecek şekilde güçlenmesine yol açtığını kaydeder (Hasol 2017: 114). Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin yani Nazilerin ülke yönetimine egemen olduğu 1933 - 1945 yılları arasında Almanya'da devlet güdümünde bir kültürel yeniden doğuş çabaları kapsamında mimarlık araç olarak kullanılmak istenmektedir. O dönemlerde totaliter ideolojinin ruhuna uygun düşen bir mimari tarz geliştirilmiştir.

Faşizm kelimesinin olumlu anlam içerdiği o yıllarda Ankara ve İstanbul'a gelen propaganda amaçlı mimarlık sergileri de ülke mimarlığının gidişini etkileyecek izler bırakmıştır. Roma'da düzenlenmiş olan ve 1934'te Ankara'da açılan Faşist Devrim Sergisi'nin etkileri görülmüştür. Bu sergide, faşist İtalyan mimarlığının görkemini ortaya koymak için gerçekleştirilmiş yapılardan çarpıcı örnekler verilmiştir. İdeolojik amaç doğrultusunda Mussolini'nin öngördüğü Roma İmparatorluk başkentinin kalbini oluşturacak önemli binalar, yeniklasik biçimlerin bileşkesi haline getirilmiştir. Sergi, bir bakıma partinin seçmeci (eklektik) dilini dayatma görevi üstlenmiştir (Hasol 2017: 115).

Yine aynı şekilde Adolf Hitler rejiminin başarılarını ve gücünü göstermek üzere mimar Albert Speer yönetiminde, geriye dönük tarihselci anlayışla gerçekleştirilmiş, görkemli yapılardan oluşan Yeni Alman Mimarisi Sergisi Paul Bonatz aracılığıyla Türkiye'ye gelmiş, Şubat 1943'ün ilk yarısında Ankara Sergi Evi'nde açılmıştır (Hasol 2017: 115).

Milli Mimari'nin başat aktörü olan Sedat Hakkı Eldem'in Paul Bonatz'da kendine ideal bir partner bulduğu su götürmez bir gerçektir. Büyük ölçüde Eldem, Onat ve Bonatz'ın etkisiyle daha ağır, klasik, anıtsal ifadeye ve detaylarda tarihsel motiflerin kullanılmasına geçiş, mimarinin devletin iktidarıyla özdeşleştirilmeye başlandığı Ankara'da özellikle yaygındır (Bozdoğan 2002: 294). Milli Mimari dönemi hakkında yazan tüm tarihçilerin Sedat Hakkı Eldem, Paul Bonatz ve Emin Onat'ı, dönemin üç önemli figürü olarak zikrettiğini gözden kaçırmamak önemlidir.

Bozdoğan, Bonatz'ın onayına gerek kalmadan Türk mimarlarının mimarideki yeniklasik ideale kapılmaları için var olan nedenleri şu şekilde sıralar,

1. Milliyetçi Türk tarih ve teorilerinin ışığında Anadolu'nun klasik mirası (Yunan, Helen, Roma) da Hititlerin ve Sümerlerin mirası kadar Türklüğün kökenlerinin arandığı ortak mezhebin bir parçasıdır.
2. Bu ilk kuşak cumhuriyet mimarlarının çoğu, Güzel Sanatlar Akademisinin akademik geleneği içinde yetişmiş, dolayısıyla klasisizmin ilkelerine aşinadılar.
3. En önemlisi Milli Mimari, bir üslup olarak değil, tarihasırı bir rasyonel mimari modeli olarak onlara aynı anda hem modern hem de klasik olmalarına izin verecek güçlü bir formülasyondur (Bozdoğan 2002: 300).

Sedat Hakkı Eldem, "Taş Devri" olarak tanımladığı ve 1940 - 1950 arasında tarihlediği Milli Mimari'yi anlatmaya, kübik mimarinin terk edilmesinin nedenlerini sıralamakla başlar.

Öncelikle Eldem'e göre 10 - 15 yıldan fazla yaşamaya ve eskimeye vakitleri kalmadığı halde bu binaların vaktinden evvel köhneleştikleri ve harap oldukları hayretle müşahade edilmiştir. Sıvalar yer yer çatlamış, teras damlar akmaya başlamıştır. Parapet kenarlar önce harap olmuş, o günlerin ekonomi politikasının etkisiyle akan damların üzerine saçaklı kiremit çatılar örtülmüştür. Yıpranan duvarların sıva değil, dayanıklı malzemedem, yani taştan olmaları tercih edilmiş, büyük cam alanları, zaten aydınlık olan iklimde fazla ısı ziyanına sebep oluyor diye küçültülmüştür (Eldem 1973: 6).

Eldem'in sıraladığı sebeplerin, tam da cumhuriyet mimarlarının Yeni Mimari adı altında coşkuyla kutladıkları unsurlar olması dikkat çekicidir. Sedat Hakkı Eldem'in, muhtemelen Milli Mimari'yi rasyonalize etmek adına biraz da abartarak sunduğu sorunsallar, coşkunun çöktürme hayal kırıklığına dönüştüğünün göstergesidir.

Taş kaplama ya da taş yığma duvar meselesi, Eldem tarafından, demir eksikliği dolayımında rasyonalize edilmekle birlikte, önemli yapıların taş kaplı olmaları gerektiğinin altı mutlaka çizilir. Saçaklı çatılar da aynı şekilde hem akan teraslara bir tepki, ama daha çok milli karakterin bir ifadesi olarak savunulur (Eldem 1973: 6).

Eldem, metninde dönemin afirmasyonunu yaparken, kaçınılmaz olarak Paul Bonatz'ın da adını geçirir. Eldem'e göre, o yıllarda Türkiye'de bulunan Paul Bonatz'ın genç kuşak ve mimarlık üzerindeki etkisi büyük olmuş, taş ve yığma mimari onun varlığı ve yol göstermesinden cesaret ve ilham almıştır. Dolayısıyla en canlı zamanı on yıl kadar süren bu ekolün, ülkenin her yanına süratle yayıldığı ve çoğu mimarca kolaylıkla benimsendiği inkar edilemez. Bazen Stuttgart çeşnisini de taşımakta olan bu yapılar, Anadolu'nun yer yer şehir ve kasabalarını hala süslemekte ve çevrelerini fazla rahatsız etmemektedirler (Eldem 1973: 6).

Bu elbette tam olarak doğru bir çıkarım değildir. Özellikle neredeyse o yıllarda açılan her yarışmada jüri üyesi olan Paul Bonatz'ın başta kendi öğrencileri tarafından yapılan öneriler olmak üzere yeniklasik eğilimli projeleri, biraz da güçlü bürokratik bağlantıları sayesinde birinci seçtirir. Ancak bu yapıların çoğunun hayata geçirilmediğinin, hatta daha sonraki on yılda söz konusu projelerin çoğu için tekrar yarışma açıldığının altını çizmek gereklidir.

Özetle hem İnci Aslanoğlu, hem de Sibel Bozdoğan'ın altını çizdiği üzere, Milli Mimari söylemi, söylemsel bağlamda yaygın olmakla birlikte morfolojik anlamda fazla kendini kanıtlayamamış, dönem, kendine özgü, tikel ve az sayıda paradigmatik yapısıyla bir süre etkisini gösterdikten sonra, savaşın bitmesi ve milliyetçi ideolojinin yenilmesinin ardından yerini savaş sonrası brütal modernizmine bırakıp yok olmuştur.

Afife Batur, Milli Mimari döneminin sayıca az, tikel ve özgün üretimlerinin üç etiket altında kategorize eder. Bunlardan ilki çoğunlukla Eldem'in düşünceleri ekseninde gelişen "nostaljik ve yenilemeci" ikincisi Bonatz tarafından transfer edilen "monumental ve akademik", üçüncüsü ise Eldem ve Onat aracılığıyla kavramsallaştırılan "popülist ve yerli" olarak tanımlanır (Batur 2005: 33-40).

Milli Mimari söylemi dahilindeki üretimlerin bu şekilde incelikte kategorize edilmek suretiyle ayrıştırılmasının oldukça sorunlu olduğunu söylememiz mümkündür. Bu noktada "söylem" kavramını yapı sökülüne uğratmaya çalışmak oldukça kritiktir. Foucault söylemin, düzenlenmiş toplumsal bir pratik olarak ele alındığında bilgiyi olduğu kadar iktidarı da ilgilendirmekte ve hem bilgiyi hem de iktidarı üretmektedir. İktidar, söylem aracılığıyla ele geçirilecek olan güçtür. Söylem sahibi bir kimse, söylemi üretip yaygınlaştıran iktidar sahibidir (Güneş 2013: 61). Bu noktadan baktığımızda Milli Mimari söylemi ve onun beslediği, başta Paul Bonatz olmak üzere Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'tan oluşan üç iktidar figürü, bilgiyi üretirken, ona söylemsel şiddet uygulamak suretiyle bir çeşit aynılaştırma ya da kimliklendirme mekanizması dahilinde, mimari üretimin alt metnini ideolojik bağlamda katılaştırır, yani kristalize ederler. Mimarlık tarihçileri de aslında geçmiş hikaye ederken sözünü ettiğimiz dönemi belli bir söylem dahilinde incelemek ve dönemde üretilen, yeniden altını çizmek gerekirse tikel ve az sayıdaki yapıları aynı etiketle mimarlık tarihi anlatısının raflarına kaldırma eğilimindedir. Batur tarafından kavramsallaştırılan Milli Mimari'nin, zaten elde olan birkaç yapının üç açılım dahilinde kategorize edilme denemesi, sözünü ettiğimiz söylemsel şiddet bağlamında önemli bir ipucudur. Yani Batur'un yöntemini izlersek aslında dönemde üretilmiş her yapı,

başka bir sıfatla tariflenebilir. Bu da üretilen yapıların melez, özgün ve biraz da tesadüfi karakterlerini ortaya koymanın bir yolu olarak karşımıza çıkar. Foucault, kendi ilişki oyunlar içinde betimlemek istediği söylemin dilsel birlikler aracılığıyla kurallar ortaya çıkardığını ve bu kuralların kurumlar, mimari şekiller, yasa ve felsefi ahlaki yargılar yoluyla söylemsel oluşumun heterojen doğasını oluşturduklarını ileri sürmüştür. (Güneş 2013: 61). Bu noktada sadece “heterojen” kelimesini aklımızda tutmamız be dolayısıyla melez ve heterojen yapılar silsilesinin dahil olduğu Milli Mimari söyleminin, insanlar, kurumlar üzerinde gizlice baskı üreterek kendisine belirginlik ve haklılık kazandırdığını hatırlamamız önemlidir.

Anıtkabir ve Paul Bonatz

Paul Bonatz'ın 1942 yılında davet edildiği Anıtkabir yarışması, yukarıda özetlemeye çalıştığımız ve kavramsallaştırmayı denediğimiz bir mimari tandansa sahip topolojik bir yüzeyde kendisine yer bulur.

Bir nesne yahut metin, kullanma/okunma biçiminin sınırlandırılması, önceden belirlenmesi ve anlamının kapatılması sonucu fetiş halini alır. Halbuki nesne, durum yahut metinler üzerinden zaman geçtikçe yeni anlamlar ve başka kullanımlarla karşımıza çıkacaktır. Temsiliyet meselesi bir nesnenin olası tek anlamının/kullanımının olabileceği, bu anlamın üzerinde herkesin uzlaşabileceği yanılmasıdır (Tanju 2012).

Paul Bonatz'ın Türkiye'ye 1942 tarihli üçüncü gelişinin bizzat sebebi olan Anıtkabir yarışması, hem mimarın Türkiyeli mimarlar üzerindeki etkisi ve iktidarının, hem de Milli Mimari döneminin temsiliyet bağlamında ortaya koymaya çalıştığı alt metinler bütünüünün önemini idrak edebilme açısından son derece kritiktir. Zira yarışmanın öznesi olarak tasarlanması istenen Anıtkabir kompleksi ideolojik olarak temsiliyetin temsiliyetidir, bu sebeple yukarıda Tanju'dan alıntıladığımız haliyle Türkiye'nin gelmiş geçmiş en önemli mimari fetiş nesnesi olarak arz edilecek ve tarihe geçecektir. Böyle baktığımız takdirde Anıtkabir bir mutlak metin olarak karşımıza çıkar. Yapı, tüm Türk Milleti ve yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti Devletini kendi bünyesinde tek başına temsil eden Mustafa Kemal'i, hem tüm benliği hem de icraatları ile birebir ve dolaylımsız temsil edecek bir mecra; transandantal bir nesne, anlamı yeni yorumlar ve başka kullanımlara kapatılmış, ezberlenmiş ve değiştirilemeyecek bir mutlak metin olarak karşımıza çıkar ve muhtelif mimarlık tarihi anlatılarında bu şekilde zikredilir.

Mustafa Kemal'in 10 Kasım 1938 tarihli ölümünün ardından, na'sının defnedilmesi için bir kabir tasarımı meselesi gündeme gelir. Şüphesiz ki, böylesine anlam çoğulluğu içeren bir anıt tasarımı, o güne kadar mimari bağlamda genç Cumhuriyet dahilinde yapılmış en önemli proje olacak ve tarihe geçecektir. Bu sebeple itinayla seçilmesi ve uygulanması gereken söz konusu tasarım için bir yarışma açılması söz konusu olur. Ancak öncelikle anıtın yapılacağı yerin tespit edilmesi gerekmektedir. Wilson, anıtkabir için yer seçilmesi meselesinin 1938 ile 1940 yılları arasında mecliste kayda değer tartışmalara yol açtığını aktarır. Ona göre her ne kadar Atatürk'ün hayattayken “milletin beni nereye isterse oraya gömsün, yeter ki unutmasın” dediği not edilse de, Gazi Orman Çiftliği'nde ziraat mühendisi Tahsin (Coşkan) Bey'le ettiği bir sohbette oldukça spesifik direktifler verdiği de anlaşılmaktadır.

Şu küçük tepede bana küçük ve güzel bir mezar yapılabilir. Dört yanı ve üstü kapalı olmasın. (...) Açıklardan esen rüzgar bana yurdun her yerinden haberler getirir gibi kabrimin üstünde dolaşsın. Kapiya bir yazıt konulsun. Üzerine "Gençliğe Söylevim" yazılsın. Orası yol uğrağıdır. Her geçen, her zaman okusun (Wilson 2015: 87).

Meclis, doğrudan bu tavsiyeyi dikkate almak yerine, mozole için Ankara'da müsait yerleri araştırmak üzere bir komisyon görevlendirir. Ardından dönemde Türkiye'de çeşitli görevlerde bulunan Hermann Jansen, Clemens Holzmeister, Rudolf Belling gibi yabancı uzmanları bu komisyona dahil eder.

Komisyonun meclise sunduğu sekiz öneriden en çok üzerinde durulanı Çankaya'dır (Batur 1997: 74). Komisyon üyeleri vekiller Falih Rıfki Atay, Salah Cimcoz ve Ferit Celal Güven, mozole alanı olarak Çankaya'yı öneren özel bir rapor verirler. Söz konusu rapor,

Atatürk bütün hayatında Çankaya'dan ayrılmamıştır. Çankaya şehrin her tarafına hakimdir ve milli mücadele devletin kuruluşu ve inkılaplarımızın hatıralarında ayrılmaz bir surette bağlıdır. En muhteşem abideler inşasında müsaittir. Hülasa maddi manevi bütün şartları haizdir. Atatürk'ü ölümünden sonra Çankaya'dan ayırmayı haklı gösterecek hiçbir sebep bulamadık. Onun için bizler Çankaya fikrinde ısrar ediyoruz" cümleleriyle sonlanmaktadır (Boran 2011: 70).

Çankaya'nın anlamsal olarak projeye ev sahipliği yapması fikri dönemin nostaljik, duygusal ve romantik ortamı göz önüne alınırsa oldukça anlamlı, diğer yandan da tartışmaya açıktır. Bu fikre karşı olarak öne sürülen en kritik argüman; Çankaya Köşkü'nde ikamet edecek Cumhurbaşkanlarının mezar bekçisi konumuna düşecek olmaları ve dolayısıyla konumun özerk değerini otomatik olarak yitireceğidir.

Arama ve inceleme çalışmaları devam ederken, büyük komisyonun üyesi Trabzon milletvekili Mithat Aydın, sekiz öneriden hiçbirinin uygun olmadığı düşüncesiyle, başka bir yer alternatifi olarak Rasattepe'yi gündeme getirir. Afife Batur'a göre bu öneri son derece mimarca bir içgüdüden doğmaktadır. Zira kentsel morfoloji bağlamında Rasattepe proje için en uygun alan olma özelliğine sahiptir (Batur 1997: 74).

Lakin Çankaya'nın duygusal yoğunluğuna karşı Rasattepe'nin kabul edilebilmesi rasyonel bağlamda pek de kolay değildir. Öneriyi milletvekilleri için çekici kılmak amacıyla Balıkesir Milletvekili Süreyya Özge Evren ay-yıldız metaforunu üretir ve bu metaforu şu cümlelerle güçlendirir,

Rasattepe'nin bunlardan başka bir özelliği daha vardır ki, hayli genişçe olan her kişiyi derin bir şekilde ilgilendirir sanırım. Rasattepe, bugünkü ve yarınki Ankara'nın genel görünüşüne göre, bir ucu Dikmen'de, öteki ucu Etlik'te olan bir hilalin tam ortasında bir yıldız gibidir. Ankara hilalin gövdesidir. Anıtkabir'in burada yapılması kabul edilirse, şöyle bir durum ortaya çıkacaktır. Türkiye'nin başkenti olan Ankara şehri, kollarını açmış Atatürk'ü kucaklamış olacaktır. Atatürk'ü böylece bayrağımızdaki yarım ayın yıldızının ortasına yatırmış olacağız. Atatürk bayrağımızla sembolik olarak birleşmiş olacaktır (Wilson 2015: 91).

Wilson'a göre En temel ulusal simge olan ay-yıldızlı Türk bayrağının, fiziksel ve manevi merkezine Atatürk'ün mozolesini alarak Ankara şehrinde cisimleşmesi çağrışımı son derece güçlüdür. Bu fikirde Anıtkabir sadece insan Atatürk'e değil, ulus Atatürk'e de ait olacaktır (Wilson 2015: 91).

Rasattepe olarak adlandırılmış olan yer aslında yerel olarak Beştepeler adıyla anılan bir tümülüs alanıdır (Batur 1997: 74). Başka bir deyişle Rasattepe topografik bir oluşum değil, antik dönemden kalma bir höyüktür (Wilson 2015: 91). Alanın arkeolojik önemi göz ardı edilemeyecek kadar kritiktir. Bu sebeple Türk Tarih Kurumu burada kazı düzenler. Frig dönemine ait tümülüs kazılarının önemli bir aşamasını oluşturan Rasattepe kazısı, Anadolu tarihi için önemli maddi kültür belgeleri sağlamanın yanında, Anıtkabir için öngörülmuş bölgenin, Friglerin Gordion'dan sonraki ikinci büyük nekropol alanı içerisinde olduğunu göstermiştir (Batur 1997: 74). Sözünü ettiğimiz bu bulgular, Türk Tarih Tezi'nin, Anadolu medeniyetlerini Türklerin kökeni olarak işaret eden açılımına müthiş bir isabetle denk düşmektedir. Türklerin Atası olarak kabul edilen Atatürk, Anadolu medeniyetleri içerisinde çok önemli bir yere sahip olan Friglerin nekropol alanının hem mekânsal hem de simgesel anlamıyla tam tepe noktasında ebedi istirahatine yatırılıyor olacaktır ki, bu tarih anlatısında kurulmaya çalışılan tarihsel süreklilik çizgisinin birebir karşılığıdır.

Rasattepe'nin proje alanı olarak belirlenmesinin ardından meclis, uygulanacak Anıtkabir projesi için uluslararası yarışma açılacağını ilan eder. Yarışma ile ilgili tebliğ 18 Şubat 1941'de yayınlansa da, yarışmanın başlangıç tarihi 1 Mart 1941 olarak netleşir (Boran 2011: 94).

Anıtkabir meselesi ile ilgili ikinci tartışma; yarışma bağlamında ortaya çıkar. Zira açılan yarışmanın ilk önce yalnızca yabancı mimarların katılımına açık olduğu ilan edilir. Bu konu, dönemin popüler ve mesleki yayın organlarında kendine geniş yer bulur. Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği, meclise "Atatürk için yapılacak Anıtkabir işinde Türk mimarlarının vazife almaya amade olduklarını" belirten bir dilekçe gönderir. Aynı günlerde Tan Gazetesi, konuyla ilgili yayımladığı bir metinde meseleye "Türk Mimarları bu şerefli işin Türk sanatkarlara bırakılacağını ümit ediyorlar. Mimarlar diyorlar ki, Biz Atatürk devrinin mimarları, onun bıraktığı Türk inkılabını Türk milletine layık bir surette gelecek nesillere anlatacak bu milli eseri yapma vazifesi ile karşı karşıyayız" cümleleriyle yer verir. Genel olarak bakıldığında Türk sanat ve mimari çevreleri, Anıtkabir'i Türk sanatçısının yapması gerektiğini düşünmektedir. Meslek milliyetçiliği ve dayanışmanın sergilendiği, mimari alanda yabancı karşıtlığı düşüncelerinin hakim olduğu anlaşılmaktadır. Türk mimarlarının Anıtkabir'i inşa etmeleri gerektiğini düşünenlerin temel tezleri, Anıtkabir'in inkılabın sembolü ve milli bir mesele olmasıdır. Türk mimarlığının yeterli seviyeye ulaştığını ve Türk mimarlarına güvenilmesi gerektiğini savunanlar, yabancı mimarları isteyenleri ise aşağılık duygusuna kapılmakla ve yabancı hayranlığı ile suçlamaktadırlar (Boran 2011: 90). Bu gündem dahilinde komisyon, yarışmaya ancak büyük ölçekte bir eser ortaya koymuş Türk mimarlarının yarışmaya iştirak edebileceğini duyurur. Bu fikir de oldukça fazla eleştiriyle karşılaşınca, yarışma, herhangi bir şart gözetmeksizin Türk mimarlarına açılır.

25 Ekim 1941 tarihinde Bakanlar Kurulu, Anıtkabir Uluslararası Serbest Proje Yarışması'na başvuru süresini uzatma kararı alır. Projenin son teslim tarihi 2 Mart 1942 olarak belirlenir. Uzatmanın etkenleri arasında savaş sebebiyle meydana gelen sıkıntılar, jüri heyetinin belirlenmemiş olması, yetersiz katılım gibi unsurlar sayılabilir (Boran 2011: 101). Zira, örneğin Paul Bonatz'a, yarışmada jüri görevi üstlenmesi isteğini içeren resmi telgraf Şubat 1942'de gelir (Bonatz 1950: 196). Bu durum, jüri heyetinin, yarışmanın uzatıldığının ilan edildiği tarihte hala kararlaştırılmadığının göstergesidir ve özellikle şartnamede jüri heyetinin tanıtılmaması, başka bir deyişle bu konunun üzerine çok geç eğilimi Arkitekt dergisinde sertçe eleştirilmiştir.

Lakin bundan önce Paul Bonatz'ın Kemali Söylemezoğlu'na hitaben yazdığı Aralık 1941 tarihli bir mektupta ilginç bir detay mevcuttur. Bonatz mektupta, yarışmanın belirlenmiş ilk teslim tarihi olan 31 Ekim'i geçirdiğini söyler. Ardından dönemin Başbakanı Refik Saydam'dan bir telgraf alır. Saydam, Bonatz'ın 1942'nin Şubat ayına bir proje yetiştirip yetiştiremeyeceğini sormaktadır. Bonatz cevabını Kemali Söylemezoğlu'na şu ifadelerle aktarır, "Evet'ten başka bir cevap veremezdim, zira Almanya'nın onuru için bir çalışma teslim etmek zorundaydım. Elbette Türk toprağından çıkmış bir form üzerinde çalışacağım, her yerde geçerliliği olan stilde değil. Bunu, ulusal yapı sanatına dayanan bir tasarımın daha güçlü olacağına inandığım için yapıyorum. Lakin jürinin başka doğrultuda karar vereceğini biliyorum" (Bonatz 1941). Yine Söylemezoğlu'na yazdığı Ocak 1942 tarihli bir başka mektupta Bonatz, kendi durumunun birden bire değiştiğini aktarır. Kendisine Berlin Konsolosluğu aracılığıyla söz konusu projenin jüri heyetinde yer almak isteyip istemeyeceği sorulmaktadır. Bonatz için jüri görevi yarışma katılımcısı olma fikrine baskın çıkar. Böylece mimar "güzel projesini bir kenara bırakıp" kendini jüri heyetine dahil olmaya hazırlar (Bonatz 1942). Sözü ettiği "güzel projeye" dair ise bu tarihlere dayanan herhangi bir proje eskizine rastlanmamıştır.

Mimarın henüz proje teklifi aşamasında yazdığı satırlarda, eğilimi net bir şekilde ortaya konmaktadır. Jürinin genel geçer uluslararası üslup lehine karar vereceği düşüncesi, muhtemelen heyette yer alacak isimlerin henüz belirsiz olmasıyla doğrudan alakalıdır. Yine de Bonatz'ın, jüri başkanı seçildikten sonra heyeti fikirleriyle etkilemiş olması, bu detaylardan anlaşıldığı kadarıyla muhtemel gözükmektedir.

Paul Bonatz; muhtemelen hayatı ve kariyerinin dönüm noktasını teşkil eden söz konusu jüri görevine 1942 yılının Şubat ayında resmi olarak davet edilir. Mesleki ve kişisel anılarını *Leben und Bauen* adıyla yayımladığı otobiyografik eserinde Stuttgart'ta edindiği Türk mimar dostları arasında Arif Hikmet Holtay, Sabri Oran, Mithat Yenen ve Kemali Söylemezoğlu'nu sayan Bonatz, dönemin Başbakanı Refik Saydam tarafından yarışma jürisi olarak davet edilmesinin yolunu bu isimlerin açtığının altını çizer. Özellikle Arif Hikmet Holtay, hükümet ile mimar arasında önemli bir köprü görevi üstlenmiş görünmektedir (Bonatz 1950: 193).

Yarışmanın uluslararası karakteri, jürinin de uluslararası olma şartını beraberinde getirir. 6 kişiden oluşan jüri heyeti Muammer Çavuşoğlu, Arif Hikmet Holtay ve Muhlis Sertel olmak üzere üç Türk ve Iwar Tengboom, Weichinger ve Paul Bonatz'tan oluşan üç yabancı üyeden

oluşmaktadır. Çeşitli mimarlık tarihi metinleri ve kaynaklarında Paul Bonatz'ın kudretli ismi sayesinde jüri başkanı olduğuna ve mimarın bu sıfatla yarışma sonucunu kendi isteği doğrultusunda manipüle ettiğine dair birtakım yorumlar bulunsa da aslında Bonatz basitçe, komisyondaki en yaşlı üye olduğu için jüri başkanlığına seçilmiştir (Bonatz 1950: 202). Mart 1942 tarihli ve Kemali Söylemezoğlu'na yazdığı bir mektupta, Bonatz, kendisinin tüm itirazlarına karşın yine de başkan seçildiğini ifade eder (Bonatz 1942).

Yarışmaya 49 proje katılır, katılımcıların hemen hemen yarısı Türkiye'dendir. İki proje çeşitli sebeplerden dolayı geçersiz sayılır ve değerlendirme 47 öneri üzerinden yapılır. Ankara Sergi Evi jüri çalışmalarına tahsis edilir ve heyet 12 - 20 Mart 1942 tarihlerini ihtiva eden dokuz gün boyunca her gün bir araya gelir. Katılımın beklendiği kadar yüksek olmaması aslında daha kısa bir değerlendirme süresine karşılık gelmelidir, lakin her biri melez karakter taşıyan ve bununla birlikte birbirlerinden keskin hatlarla ayrılan; türlü türlü farklı referanslar içeren projeler değerlendirilirken, muhtemelen fikir ayrılıkları sebebiyle süreç uzamıştır.

Birkaç basamaklı ön elemeler sonucu sekiz proje finale kalır. Proje sahiplerinin isimleri şu şekildedir, Johannes Krüger, Kemali Söylemezoğlu-Kemal Ahmet Aru-Recai Akçay, Emin Onat-Orhan Arda, Feridun Akozan-Mehmet Ali Handan, Giovanni Muzio, Ronald Rohn, Arnaldo Foschini, Guiseppa Vaccaro, Gino Franzini. Jüri sayılan bu isimler arasından ilk üç proje olarak Arnaldo Foschini, Johannes Krüger ve Emin Onat-Orhan Arda'nın önerilerini işaret eder. Diğer beş proje mansiyonla ödüllendirilmeye hak kazanır.

Türkçe ve Fransızca kaleme alınmış jüri raporu 33 sayfadır ve üç önemli öneri ihtiva etmektedir. Bunlardan ilki, Anıtkabir'in yapılacağı yerin çevresindeki araziden yaklaşık 30 metre yüksek olması nedeniyle proje sahasının çevresinde yapılacak binaların inşasında dikkatli olunması gerekliliğidir. Jüri, Anıtkabir çevresinde yeşil alanlarla düzenlenmiş, alçak binalardan oluşan bir yerleşim alanı öngörmektedir. İkinci uyarı, proje sahiplerinin çoğunluğunun anıta ulaşan yolu geniş merdivenlerle tepenin eteğine kadar indirmesine dairdir. Bunun yerine anıta, arazinin yapısına uygun serbest bir yol takip edilerek çıkılması önerilmektedir. Üçüncü ve muhtemelen tasarımı en sınırlayıcı öneri; daha önce anlattığımız Milli Mimari'nin yükselen taş kullanma tandansı dahilinde, Anıtkabir'in inşaat tarzının kagir olması ve kullanılacak kesme taş için toprağın renginden daha açık bir renk tercih edilmesi yönündedir (Boran 2011: 106).

Jüri, hükümete sunduğu raporda, seçilen üç projenin de doğrudan doğruya uygulamaya elverişli olmadığına dikkat çekmiş, yukarıda saydığımız üç kritik öneri doğrultusunda mutlaka düzenlemeler yapılması gerektiğinin altını çizmiştir.

Arkitekt dergisi yazarlarının (ve özellikle Zeki Sayar'ın) yarışmanın sonucundan hiç memnun kalmadığı aşikardır. Sayar fikrini *Anıt-Kabir Müsabakası Münasebetiyle* başlıklı yazısında açıkça "Bu mühim hadise (yarışma), dünya buhranının en şiddetli devrine rastladığı cihetle maalesef ehemmiyetle mütenasip bir netice vermemiştir. Binaenaleyh müsabakanın neticesi birçok mimarımız gibi bizi de tatmin etmemiştir" (Sayar 1943: 10) sözleriyle dile getirmekte hatta "icap ederse müsabakanın yenilenmesinin" dahi göze

alınması önerilmektedir (Sayar 1943: 10). Sayar'ın aynı metinde yer alan, Onat – Arda projesini “milli bir karakteri olmadığı” iddiası da değerlendirmeye değerdir.

Emin Onat ve Orhan Arda'nın Türk Tarih Tezi'ne yukarıda belirttiğimiz bağlamda çok da isabetle karşılık gelen, antik bir tapınak görünümündeki projesi tam da milli olma noktasından yola çıkmış ve mimarlar tarafından aşağıdaki şekilde anlatılmıştır. Onat ve Arda, üsluplarında kullandıkları örnekleri meşrulaştırmak amacıyla Türk Tarih Kurumu tarafından Türk Tarih Tezi kapsamında ileri sürülen Türkiye ve Türk Halkı tarihini neredeyse kelimesi kelimesine alıntılanmışlardır (Wilson 2015: 116),

Akdeniz milletlerinden bir çoğu gibi tarihimiz binlerce sene evveline gidiyor. Sümerlerden ve Hititlerden başlıyor ve Orta Asya'dan Avrupa içlerine kadar birçok kavimlerin hayatına karışıyor. Akdeniz medeniyetinin klasik ananesinin en büyük köklerinden birini teşkil ediyordu. Atatürk, bize, bu zengin ve verimli tarih zevkini aşılarken, ufkumuzu genişletti, bizi orta çağdan kurtarmak için yapılmış hamlelerden en büyüğünü yaptı. Hakiki mazimizin orta çağda değil, dünya klasiklerinin müşterek kaynaklarında olduğunu gösterdi. Bunun içindir ki, biz Türk Milletinin orta çağdan kurtulma yolunda yaptığı inkılabın önderi için kurmak istediğimiz anıtın, onun getirdiği yeni ruhu ifade etmesini istedik. İşte bunun içindir ki, garplılaşma yolunda en büyük hamleleri yapan Atanın Anıt-Kabrini, bir sultan veya Veli türbesi ruhundan tamamen ayrı, yedi bin senelik bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klasik bir ruh içinde kurmak istedik (Bozdoğan 2002: 289).

Onat-Arda projesinin, Anıtkabir yarışmasına gönderilen projelerin arasında Anadolu'nun antik kökenlerine dayanan tek tasarım olduğunun altını çizen Bülent Tanju, mimarların adeta bir mutlak metin niteliğinde yazdıkları ve tasarımı içine sıkıştırdıkları manifestoyu problematikleştirir. Tanju'ya göre

Ancak metin eleştirel bir göz ile okunduğunda, bir anlamda yakın okumaya tabi tutulduğunda, kendi içinde çelişik kimi noktalar belirlemektedir. Her şeyden önce geçmişimizin bir bölümünün hakiki olduğu, dolayısıyla bir kısmının da hakiki olmadığı anlaşılmaktadır. Hakiki olmayan kısmın Anadolu tarihinin Osmanlı/Müslüman dönemi olduğunu sezme çok güç olmasa gerekir. Ortaçağ gibi, sevimsiz çağrışımlara sahip bir kavramla anıldığı ve daha önemlisi gerçek olmadığı için benimsenmesine gerek de yoktur. Genel anlamda ideolojiyi dönüştürmekten çok yeniden üretmek bağlamında klasisist bir tasarım olan Anıtkabir, erken cumhuriyet dönemi mimarlığının Osmanlı'dan farklı ancak son tahlilde yine mutlak başka bir gerçeklik oluşturma biçiminde kavramsallaştırılabilecek verili söyleminin zirve noktasıdır (Tanju 1998: 54).

Bu sorunsallaştırma bağlamında "milli" kavramına tekrar döndüğümüzde, bir matematik sağlaması pratikliğiyle Sayar'ın "milli" olarak nitelendirmediğinin Onat ve Arda için "milli"liğin en üst noktası olduğunu söyleyebiliriz. Bu da Milli Mimari tanımının aslında net bir görsel imgelemi olmadığı, tam tersi tüm yapıların ve doğası gereği tanımın kendisinin melezlikten ibaret olduğu, tüm mimarlar, tarihçiler ve kuramcılar tarafından başka türlü algılanarak tariflenebileceği ve dolayısıyla aslına var olmadığı savını biraz daha güçlendirir.

Arkitekt ya da Zeki Sayar tarafından "milli" ya da "Türk" karakterini bünyesinde en yoğun şekilde ihtiva eden proje Akçay-Söylemezoğlu-Aru projesidir. Sayar'a göre

Satın alınan projelere gelince, bunlar içinde ilk üç proje ile yarışacak derecede kuvvetli fikre ve esasa sahip olan proje üç genç Türk mimarının (R. Akçay, K. Söylemezoğlu ve K. Aru) eseridir. Bu projenin planı herhangi yabancı bir tesirden müteessir olmayıp harici mimari de Türk üslubundadır. Mimarlar harici mimaride biraz geri bile gitmişlerdir. İç mimariye gelince bu tamamen Türk bir kompozisyonudur. Hiçbir yabancı abide tesirine kapılmadan Türk mimari kaidelerinin müsaade ettiği proporsiyonlar ve motiflerle, abideni içinde temiz bir Türk mimari karakteri yaratmaya muvaffak olmuşlardır. İçin muvaffakiyetli kompozisyonuna mukabil hariç işlenmemiş, olgunlaşmamış kaba bir hacim ifade etmektedir (Sayar 1943: 1).

Oysa söz konusu proje, içten ya da dıştan türbe ya da kümbet tasarımlarını andıran ve dolayısıyla İslami gösterge ve göndermelere sahip bir tasarımdır. Bonatz ise jürinin genel olarak İslami etkiler altında olduğu açıkça belli olan tasarımlardan neden kaçındığını ayrıntılarıyla anlatmıştır,

Anıt - Kabir müsabakasını tetkik eden jüri heyeti bilhassa anıtın bir padişah türbesine benzememesi fikir ve kanaatinde idi. Ekseri resimlerde frakla görünen bu modern insanı ölümünden sonra da yeniden bir tarihi kıyafete büründürmek, onu büyük bir mücadelenin sonunda kurtulduğu maziye tekrar iade etmek olurdu. Bu ise muhakkak ki onun arzusuna aykırıdır (Bonatz 1944: 5).

Atatürk'ün milliyetçilik ilkesini, Osmanlı ve İslami bağlamlardan kopararak, yani aslında tam olarak gerçek amacıyla kavramak Paul Bonatz'ın ayrıca işine gelmiş olmalıdır. Zira Türk Tarih Tezi'nin Osmanlı ve diğer İslami uzantılarını söküp atmak, geriye Anadolu coğrafyasının antikite dönemini bırakmak anlamına gelmekte, bu da Anıtkabir'i bir akropolis tapınağı şeklinde algılatmanın önünü kolaylıkla açmaktadır. Dolayısıyla Bonatz, "Anıt-Kabir'in silueti tektir, eşsizdir, bütün şekli ile bir sembol olacaktır. "Bir defa gören asla unutamaz" denilecektir" (Bonatz 1944: 5) sözlerini sarf ederken, zihnindeki modern zamana uygun yeni klasisizmin karşılığını alabilmekten oldukça memnun kalmış olmalıdır.

Bonatz'ın yeni klasisizm görüşü, mimarın kendi ifadeleriyle biraz daha açıklığa kavuşturulabilir,

Klasisizm devri olan 1800 - 1840 senelerinde üslup bugün olduğu gibi mühim bir mesele teşkil etmiyordu. Klasik üslup mimariye emin bir istikamet verici mahiyetteydi. Klasik cereyanın doğurduğu en güzel ve en büyük eserlerden biri de Vaşington'daki Lincoln abidesidir. Klasik devirden pek sonra meydana gelmesine rağmen aynı sanat seviyesini taşımaktadır. Bundan sonra mimarının gerileme devri olan senelerde yukarıda adı geçen abidelere kıyas kabul edecek eserler meydana gelmemiştir. Ankara'daki Atatürk Anıt - Kabri burada bahsi geçen abideler arasında yer alacaktır. Mimaride gerileme devrinin artık arkada kalmış olmasıyla anıtın inşası müsait bir zamana rastlamaktadır (Bonatz 1944: 5)

Cümleleriyle Klasisizm bağlamında Anıtkabir yapısını öven Bonatz, şüphesiz ki Nasyonal Sosyalist Almanya ve Faşist İtalya'nın mimari eğilimlerini, çağın diğer tandanslarına üstün görmekte ve zaman ve yerin ruhuna en uygun mimarının rafine edilmiş bir klasisizm olduğunu savunmaktadır.

Yere uygunluktan bahsederken, taş malzeme kullanımından söz etmek kaçınılmazdır. Milli Mimari'nin tandanslarına uygun ve Sedat Hakkı Eldem'in düşünceleriyle paralel olarak Bonatz'a göre de

Nihayet tekrar taş inşaatı yapılmaktadır. Uzun asırlara dayanacak yapılar kurulmak istenirse, tabiatın vergisinden başka bir madde kullanmamak gerekir. Ancak tabiatın taşıdır ki vakarla ihtiyarlar. Burada duvarlar taş kaplamam olmayıp eskilerin usulü üzerinde üst üste konan büyük taşlarla vücut bulmaktadır. Betonarme ve diğer teknik suni vasıtalar mahsurlarının binaen kullanılmasından kaçınılmaktadır (Bonatz 1944: 5).

Bonatz'a göre "Burada mimari ezeliyetten gelip ebediyete intikal dercesine topraktan fıskırmaktadır" (Bonatz 1944: 5). Bu cümle, "ezelden gelen ve ebediyete doğru devam eden" bir süreklilik dahilinde tanımlanan ulus kavramının Anıtkabir'e birebir tercüme edilmiş halidir.

Yarışmaya dönersek; hükümet kararını, jüri heyetinin raporunu teslim etmesinden ancak 45 gün sonra, 7 Mayıs 1942 tarihinde açıklar. Emin Onat ve Orhan Arda'nın projesi birincilik ödülüne layık bulunur, lakin açıklama bu projenin de uygulanmayacağı yönündedir. Lakin, bu kararın ilan edilmesinden yaklaşık bir ay sonra hükümet kararını değiştirir. 9 Haziran 1942 tarihinde yayımlanan bir bildiriyle; jüri heyeti raporunda öngörülen değişikliklerin yapılmasının akabinde projenin uygulanmasına karar verildiği duyurulur. Bildiriye göre öngörülen değişiklik, Anıtkabir proje yarışmasında birinciliği kazanan projenin müelliflerinin de dahil olacağı bir uzman heyet tarafından yapılacaktır (Boran 2011: 119).

5 Nisan 1943 tarihinde Emin Onat ile Orhan Arda'ya, jürinin eleştirileri doğrultusunda altı ay içerisinde yeniden bir proje hazırlamaları tebliğ edilir. Mimarlar önerilen değişiklikleri dikkate alarak yeni bir proje hazırlar. Değişiklikler giriş yolunun şekli ve yönünün değiştirilmesi, çevre duvarlarının kaldırılması, mozolenin bulunduğu yer ve yönün kale eksenine göre değiştirilmesi, tören alanının yeniden düzenlenmesi, mozolenin etrafında bulunan yapıların dışarıya çıkartılması, lahidin yerinin değiştirilmesi ve benzeri majör müdahaleleri ihtiva etmektedir. Proje seçilmiş kişilerden oluşan bir komisyonun denetiminde gerçekleşir. Başbakanlığın 27 Ekim 1943 tarihinde Eğitim ve Bayındırlık Bakanlıklarına gönderdiği yazıda Emin Onat tarafından hazırlanan Anıtkabir projesini incelemek ve sonucunu Başbakanlığa bir raporla bildirmek için Eğitim ve Bayındırlık birer uzman temsilci seçilmesi istenmektedir. Aynı yazıda seçilecek uzmanların Eğitim Bakanlığı'nda görevli Paul Bonatz ile bir heyet halinde çalışacakları bildirilmektedir (Boran 2011: 124). Bu gönderinin hemen ertesi günü Paul Bonatz başkanlığında, Sedat Hakkı Eldem, Bayındırlık Bakanlığı Yapı ve İmar İşleri Başkanı Sırrı Sayarı ve proje müelliflerinden oluşan komisyon kurulur, istenen değişiklikleri içeren uygulama projesi komisyona teslim edilir.

Paul Bonatz tarafından yazılmış ve müellifler tarafından yapılmış bu ikinci projeye ait uzunca bir rapor mevcuttur. Yapılan değişiklikleri ayrıntılarıyla anlatan bu raporda, iki tane önemli öneri yer almaktadır. Bunlardan ilki, mimarların projesinde yer alan iki avlunun ortadan kaldırılıp tek ve büyük bir toplanma alanına dönüştürülmesidir. İkinci öneri ise oldukça enteresandır, Bonatz'a göre, projenin iç ve dış mekanlarının birbiriyle olan çelişkisi

ve uyumsuzluğu ancak mozolenin dikdörtgenler prizması şeklindeki formunu dairesel biçime dönüştürmekle gerçekleştirilebilir. Mimar, uygulama projesinin gelecek aşamalarında bu önerinin maketinin de yer almasını ve karşılaştırmalı bir tartışma ve değerlendirme yapılmasını istemektedir (Bonatz 1943).

Müellif mimarlar bu rapor ışığında ve Bakanlar Kurulu'nun kararı doğrultusunda üçüncü bir proje hazırlar. Bonatz'ın ilk önerisi hayata geçirilirken ikinci önerisine dair herhangi bir çalışmaya ait muhtelif bir belgeye rastlanmamıştır. Yeni tasarımda iki tören meydanı birleştirilip tek büyük bir alana dönüştürülür, alanı müze, kabul salonu, idari ve askeri kısımlara ait binalar çevreler. Mozole tüm görkemiyle tören alanının uç kanadında yer almaktadır. 180 metre olan alanın uzunluğu 220 metreye çıkarılır ve alle yine Bonatz'ın direktifleri doğrultusunda tören alanının aksını dik kesecek şekilde konumlandırılır (Boran 2011: 124). Uygulanan bu değişikliklerin ardından 4 Temmuz 1944 tarihinde mimarlarla sözleşme imzalanır ve 9 Ekim 1944'te binanın temeli atılır.

1950 yılında Türkiye Cumhuriyeti ilk kez tek partili dönemden çok partili döneme geçer. Cumhuriyet Halk Partisi, 17 yıldır elinde tuttuğu iktidarı 1950 seçimleriyle Demokrat Parti'ye bırakırken Milli Şeflik, tek parti ve benzeri tüm kavramlar tarihe karışır.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin transandantal bir anlam atfederek yıllar boyunca ilmik ilmik ördüğü Anıtkabir projesinin Demokrat Parti tarafından aynı ideolojik örüntüler dolayısıyla sahiplenilmesi elbette ki mümkün değildir. DP iktidara geldiğinde, Anıtkabir inşaatının bir an önce bitirilmesini ve aynı zamanda malzemedен tasarruf edilmesini istemektedir. Tasarımın en görkemli ve anlamsal bütünlüğe sahip bileşeni olan mozolenin yapımından tamamıyla vazgeçilmesi dahi tartışılan fikirler arasındadır. Projede yeni hükümetin istediği doğrultuda değişiklik yapılması için Bayındırlık Bakanı Müsteşarı Muammer Çavuşoğlu, Paul Bonatz, Sedat Hakkı Eldem, Emin Onat ve Orhan Arda'dan oluşan bir komisyon kurulur. Komisyonun değerlendirmeleri sonucunda Paul Bonatz'ın görüşleri doğrultusundaki önerisi, mozolenin çatısının, yani çevresindeki sütunların en üst noktasını aşan büyük kütlelerinin projeden kaldırılmasıdır. Bu kütlelerin kaldırılmasıyla Anıtkabir hacim olarak hafifleyecek ve mimarların işaret ettiği gibi, deprem bağlamında büyük zorluklarla karşılaşılan taştan tonoz strüktürün teknik sakıncaları da ortadan kalkacaktır. Komisyon, tonozlu yapı yerine kapalı şeref salonunun üstünün açık kalmasını ve lahdin açıkta, gök kubbenin altında tüm kütleleriyle yer almasını hükümete önerir ve bu öneri onaylanır. Lakin inşaat sırasında mozolenin üstünün açık bırakılmasının mahsurları görülerek tavanın kapatılmasına yeniden karar verilir (Boran 2011: 170). Tunç Boran'ın yorumuyla, mimari gerekçeler tutarlı ve isabetli olsa da proje değişikliğinin ana nedeni, siyasi iradenin inşaattan tasarruf ederek Anıtkabir'i daha kısa sürede tamamlama yönünde aldığı karardır (Boran 2011: 170). Bu karar da, yeni iktidarın Anıtkabir'e yüklediği anlamların farklılaştığının ve tüm özellikleriyle alegorik olan tasarımın da bu anlam sapmasından etkilendiğinin en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir.

Sonuç

Türkçe’de tiyatro oyunu ya da piyesi anlamında da kullanılan “temsil” kelimesi, bu doğrultuda ele alındığında gizli bir içerik ve ipucu barındırır. Zira temsillerin yazılı bir metni (ya da mutlak metin) ve önünde hayata geçtikleri dekorları vardır. Oyuncular ellerindeki senaryoyu verili haliyle icra eder, ya da temsil eder, ya da yeniden var ederler. Kelimenin İngilizce karşılığını, yani “representation” sözcüğünü benzeri bir yapı sökülümüne uğrattırsak (re-presentation) karşımızda bir yeniden var etme, yeniden ortaya koyma, yeniden ifade etme durumu olduğu gibi belirlemektedir.

Kemalizm’in içerdiği milliyetçilik anlayışı, yeni kurulmuş bir ulus-devleti var edebilmek adına bir mutlak metne sahip olma ihtiyacındadır. Mimarlığı, yukarıdaki anlamıyla bir “temsil” olarak algılamayı denediğimizde, aslında onun, söz konusu mutlak metni var eden bir dekor olduğu inkar edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Yani Türkiye Cumhuriyeti bağlamında bir ulus/millet temsiliyeti, mimari kurgu aracılığıyla kendi morfolojik yapısını ortaya koyar, kendi dekorunu oluşturur.

Kemalist ideoloji, ölümünün ardından Mustafa Kemal Atatürk’ü büyük bir hızla aşkınlılaştırır. Öyle ki Atatürk, tüm Türk Milleti’ni temsil eden bir mutlak metne dönüşerek kutsallık katındaki yerini rahatça alır. Seküler dünyanın mevcut olabilecek en yüksek mertebesine karşılık gelen bu figürün ölümünün ardından, onu temsil edecek bir yapı ortaya koymak, şüphesiz en katı, kapalı anlamlı ve yüce bir sembol olarak ortaya konmak durumundadır. Kısaca, Mustafa Kemal’i temsil eden Anıtkabir, Mustafa Kemal’in temsil ettiklerini de temsil etmeli, yani temsilin temsili niteliğine sahip olabilecek kadar, muhtelif anlam kaymalarına olanak tanımayacak şekilde topyekun bir sanat eseri olarak kurgulanmalıdır.

Anıtkabir yarışmasının açıldığı yıl olan 1942 senesi, dönemde Milli Mimari olarak tanımlanan mimarlık üretim biçimi tandansının en alevli dönemidir. Periyodun en önemli üç aktöründen ikisi; yani Emin Onat ve Sedat Hakkı Eldem zaten halihazırda yarışmaya tasarımcı olarak katılırlar. Üçüncü büyük aktör, yani Paul Bonatz ise aynı yarışmada jüri, hatta jüri başkanı olarak yer alacak ve bu konum doğrultusunda Türkiye ile kurduğu güçlü ilişki, mimarın hayatının muhtemelen en önemli dönüm noktası olacaktır.

Anıtkabir’in söylemsel arka planı, Bonatz’ın savunduğu “yeniklasik” mimarlık üslubunda birebir karşılığını bulmaktadır. Öyle ki Bonatz, yeni zamanın ruhunun, bireyselliği bir yana bırakan ve yalnızca devletin kendisini temsil edecek “tek biçim ve tek anlamlı” bir tasarım anlayışını savunmaktadır. Bu tek anlamlılık, Anıtkabir’de aranılan yegane unsurun ta kendisidir.

Bonatz’ın, jürilik görevinin hemen ardından, 1943 yılının Ekim ayında başlayan, Milli Eğitim Bakanlığı Müşavir Mimarlığı görevi ile birlikte devreye giren Türkiye macerası; mimar, jüri üyesi, yazar, hoca gibi mecralar içermek suretiyle 1954 yılına kadar sürer. Bu döneme paralel olarak yapım süresi 1953’e kadar devam eden Anıtkabir’in uygulamasının her aşamasında yer alan mimar, yapının tamamlanmış formuna karar veren; komisyonu ve uygulamacıları yönlendiren en önemli figür olarak karşımıza çıkar.

Alt metni bir mutlak metin niteliğinde olan Anıtkabir'in tüm süreci boyunca Bonatz tarafından yönlendirilmesi, mimarın Türkiye'de kendisine kurguladığı iktidar alanının en denli geniş olduğunun en önemli göstergelerinden biridir. Mimar, yukarıda sayılan mecralar aracılığıyla mimarlık pratiğini on bir yıl boyunca hem morfolojik hem de ideolojik bağlamda manipüle etmiş ve Milli Mimari söyleminin en önemli isimlerinden biri olarak tarihe geçmiştir.

KAYNAKLAR

- Alsaç, Ü. 1973. "Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi", *Mimarlık Dergisi*, 11-12: 12-25
- Anderson, B. 2009. *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları,
- Aslanoğlu İ. 2010. *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat,
- Batur, A. 1997. "Anıtkabir Üslup-Ötesi ve Zaman Dışı Bir Tasarım veya Büyük Ölüm'ün Patetik Yontusu", *Atatürk İçin Düşünmek İki Eser, Katafalk ve Anıtkabir İki Mimar, Bruno Taut ve Emin Onat*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü: 74-90
- Batur, A. 2005. *A Concise History, Architecture In Turkey During The 20th Century*, İstanbul: Chambers of Architects of Turkey,
- Bonatz, P. 1944. "Anıt-Kabir", *Ulus Gazetesi*, 10-11-1944: 5-6
- Bonatz, P. 1950. *Leben und Bauen*, Stuttgart: Engelhornverlag Adolf Spemann,
- Boran, T. 2011. *Mekan ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Anıtkabir (1938-1973)*, yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi,
- Bozdoğan, S. 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları,
- Dağbaşı, Y. 2006. *Ulus-Devlet*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi,
- Eldem, S. 1973. "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", *Mimarlık*, 11-12: 5-11
- Güneş, C. 2013. "Michel Foucault'da Söylem ve İktidar", *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21: 55-69
- Hamdi, B., Sırrı, B. 1932. "Türk Mimarisi", *Mimar*, 4: 114-115
- Hasol, D. 2017. *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,
- Maginnis, C. 1938. "Milli Mimari Meselesi ve Cereyanlar", *Arkitekt*, 3: 95
- Özhan, M. 2009. *Liselerde Okutulan "Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük" Ders Kitaplarında Ulus, Ulusçuluk ve Ulus-Devlet Kavramları (1944-2007) (Bir İçerik Analizi Çalışması)*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi,
- Sayar, Z. 1943). "Anıtkabir Müsabakası Münasebetile", *Arkitekt*, 133-134: 1-21
- Tanju, B. 1998. *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi,
- Wilson, C. 2015). *Anıtkabir'in Ötesi Atatürk'ün Mezar Mimarisi Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

SANAT ALANINDA ANDY WARHOL HADİSESİ

NUR GÜRDAL

M.A., Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı
Seramik Eğitimi Bilim Dalı

Öz

Andy Warhol, sanat alanına girdiği andan itibaren hem en çok konuşulan, en çok tartışılan isimlerden biri hem de hakkında ki bunca söyleme karşın çizgisini değiştirmemiş, iddialı açıklamalarından geri adım atmamış bir isim olma özelliğiyle sanat algımızın kırılma noktasında duruyor. Kimilerine göre “sanat’ ın sonu” kimilerine göre “yeni sanat’ ın başlangıcı” olarak nitelendiriliyor. Çoğu söyleminde derdinin sanat olmadığını beyan etmesine karşın, sanat alanında böylesine yankı uyandırması artık hiçbir şeyin aynı olmayacağını gösteriydi.

Bu çalışmada, Sanatta kırılma noktaları genel hatlar üzerinde ele alınmakta ve Andy Warhol’ un sanat alanına girişinden itibaren sanata karşı duruşu, “fabrika” sı, işleri ve tüm bu süreç içerisinde genel sanat algısının ne yönde değiştiği ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Andy Warhol, Pop –Art, fabrika, tüketim kültürü.

ANDY WARHOL INCIDENT IN THE ART SCENE

Abstract

Andy Warhol brakes our perception about the art because despite the fact that he was one of the most talked-about and most controversial names since his very first entrance to the art scene, he neither changed his attitudes, nor stepped backed from his assertive statements. For some, he was “the end of the art”, for others he was “the beginning of the new art”. Although he claimed that his intend was not making art, his impact on the art world indicated that nothing will have ever been the same again.

In this essay, the milestones of the art history are described in general and Andy Warhol’s point of view about the art, his “factory”, his works and how the common perception of the art has changed after his appearance in the art scene are discussed.

Key Words: Andy Warhol, Pop-Art, factory, consumer culture.

Giriş

Sanat tarihine baktığımız da belli kırılma noktaları olduğunu, değişip dönüşen insan ve dolayısıyla toplumla, sanatın da değişip dönüştüğünü görmekteyiz.

İlk kırılma noktası kuşkusuz Rönesans' la gerçekleşmektedir. Sanat siparişe dayalı olmaktan tam çıkamamış olmasına rağmen, dini konular dışında günlük hayata da değinilmekte ve insan ön plana çıkmaktadır. Kilise himayesinin yerine saray himayesi gelir ve bu yeni statü bir ayrıcalık yaratır, artık bir zanaatkar' dan değil, bir sanatçı' dan bahsetmek mümkün hale gelmektedir. Tüm bu yenilenme beraberinde farklı teknikleri getirecek, sanat alanında ki birçok ilkin de gerçekleştiği en önemli dönemi oluşturacaktır. Işık, perspektif, kompozisyon vb. Bu noktada dikkat çeken nokta; Sanat kilise' de ki kutsal havasından kısmen arınmıştır ama dokunulmazlık edasını korumaktadır. Her şey "olması gerektiği" gibi, ne eksik ne fazla tam kararındadır adeta, halktan kopmuş, bir "üst sınıf" göstergesi halini almıştır.

Bu noktadan sonraki tüm akımlar kuşkusuz üzerlerine sürekli yeni bir şeyler ekleyerek, ve sonraki akımlara zemin oluşturacak şekilde ilerlemektedir. Giderek bir şeyleri anlatabilme derdi artmakta ve sanatçının bağımsızlığı da süreçle paralellik göstermektedir.

Bu süreçte atlanmaması gereken önemli bir detay' da 1839' da bazı sanatçıların "resmin sonu" olarak gördüğü "Fotoğraf Makinesi" nin icadıdır. Bu icat aslında "resmin sonu" ndan ziyade yepyeni bir dünyanın kapılarını açmakta ve yeniden -üretilebilir olanın sanat alanına girişinin en önemli adımını oluşturmaktadır.

İkinci kırılma noktası; Empresyonizmle yaşanmaktadır. Sanatçı artık bazı kalıplardan kurtulmaya, olması gerekenden çok kendi isteğini ön plana çıkarmaktadır. Resimler tablolarından taşacakmış hissi yaratır, fırça vuruşları belki de hiç olmadığı kadar özgürdür. Sanat alanında sert eleştirilere maruz kalırlar, izleyiciler sergilerde tablolarla ne kadar mesafeden bakmaları gerektiğini kestiremezler, alışıldık kurallar yoktur. "Modernizm" kavramı da bu dönemle başlamaktadır. Eskiden kopuş, yenilenme başlamıştır artık, bu durum adeta gelecekte ki keskin noktaları işaret etmektedir.

Sanat tarihine baktığımızda 19. yüzyıla gelene kadar sanat amaçtır, bir derdi vardır; dini konuları aktarmak, ideali yansıtmak, zaferleri anlatmak, teknik açıdan bir farklılık ortaya koymak, bir başka sanat akımına tepki olmak ve belki de en önemlisi ne anlatıyor olursa olsun, hangi teknik, hangi boya, hangi fırça darbesi kullanılırsa kullanılsın "sanat" olmak durumundadır. Yani sanat kendi içinde değişmektedir, derdi kendisi iledir demek belki daha yerinde olacaktır. 19. yüzyıl sonundan itibaren Ekpresyonizm ile beraber sanat "güzel" olma amacından sıyrılmış, 20. yüzyıl başlarında Kübizm ile form bozulmuş, kompozisyon altüst edilmiştir. Sanat amaç olmaktan çıkıp araç olmaya başlamıştır. Hiçbir şeye bağımlı değildir. Bu bağımsızlık hissi "sanat olma kriteri" ni net bir şekilde değiştirecektir.

Üçüncü kırılma noktası; Duchamp' la hiç olmadığı kadar net ve serttir. Beklentiler, algılar, estetik anlayış, kısacası sanata atfedilen değer kökten sarsılmaktadır. Duchamp' ın 1917' de sanat alanına attığı imza "Çeşme" isimli işidir. Hazır- nesne nasıl bir anlayışla değerlendirilmeliydi? ya da sanatçının böyle bir derdi var mıydı? Derdi muhtemelen tam da bu kalıpların yıkılmasıydı, sanat eserinin illa özel bir formda olması, belli sergileme

kurallarına uyması neden gerekiyordu? Bu dönem tam olarak sanat alanında her şeyin sorgulandığı, farklı yorumlamaların yapıldığı, sanatçıyla beraber izleyicinin ve sanat alıcısının da değiştiği, farklı sergilemelerin görüldüğü ve “sanat eseri” olmak için gereken kriterlerin kökten değiştiği bir dönemdi.

Bir sanat galerisinde bir pisuar sergilemek eşi benzeri görülmemiş bir fikirdi ve bizatihi gerçekliği alt -üst etmişti. Muhtemelen Duchamp’ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı -ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp’ın cüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi veya kendi iskeletini gösterebilirsin mi (Cézanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi. [Duchamp’ın] retinal olmayan sanatı, terimlerde çelişkiydi, bir patlayıcı aletti (Lotringer, 2014: 22).

Toplumla, teknolojiyle, sanatçıların değişen algı ve istekleriyle süreç içerisinde değişen sanat; dönemlerden, sanat akımlarına evrilip, kalıplardan, her şey sanat eseri olabileceğine önlenemez bir şekilde gitmekteydi. Bu dönüşümün bir sonunun olmadığı aşıkardı, gelinen nokta artık geriye dönülmeyeceğini göstermekteydi. 1960’lara gelindiğinde sanat alanı bu durumun en çarpıcı örneği ile karşılaşacak, anlamlandırmaya çalışıp içinden çıkamadıkça daha sert tartışmalara ev sahipliği yapacaktı. Tüm bu tartışmaların başrolünde Andy Warhol vardı ve sanat alanında hem etkili girişiyle hem de tüm serinkanlılığıyla arz-ı endam etmekteydi.

Andy Warhol’ un Sanat Alanına Girişi

1960’lara gelindiğinde gelişen ve yaygınlaşan kitle iletişim araçları sayesinde kültür endüstrisi hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da etkisini göstermektedir. Bu durum sanatçının olduğu kadar sanat izleyicisi ve alıcısı için de farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Sanat artık günlük yaşamdan bir parça ve bir tüketim ürünü haline gelmektedir. Tüm imkanlar kolay ulaşılabilir olmasını sağlamış ve üretim hızı, tüketim hızına yetişemez bir hal almıştır. Sanatçının bu hız içerisinde aylarca atölyesine kapanıp çalışma gibi bir şansı yoktur, doğru fikir, doğru malzeme, doğru sergileme önem kazanmıştır.

Tüm bu süreçte öncelikli olarak sanat eserinin metaya ve bu bağlamda sanat izleyicisinin de müşteriye dönüştüğünü görmekteyiz. Kültür endüstrisi içerisinde sanatın yerini alması öncelikli olarak izleyicide ki algıyı da etkilemektedir. Sanatın “aura” sını yitirmesi, yeniden -üretim teknikleriyle sadece yerinde gidip görebilecek eserlerin insanların evlerine girmesi, sanatçı ve eseri kadar izleyicisini de var olduğu alana ister istemez çekmektedir. Sanatçı tarafından üretilen eserlerin bireyler tarafından alınır ve tüketilir hale gelmesi bir sanat piyasası oluşmasına ve “tecimsel” bir kaygının doğal olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kültür endüstrisi ise tüketim sürecini hızlandırmakta ve müşteriyi bu yönde teşvik etmektedir (Boratav ve Gürdal, 2016).

Böyle hızlı değişen bir süreç içerisinde reklamcılıktan sanat' a geçiş yapan Andy Warhol tüm bu gelişmelerin ortasında aslında hem kültür endüstrisinin hem izleyicinin aradığı farklılığı ve heyecanı sunan hem de ölene kadar ilgiyi üzerinde tutmayı başaran en önemli örnektir. Onu bu kadar konuşulur bir hale getirense büyük ihtimalle farklı bir şeyler yapabilmek için sürekli denemeler yapması ve vazgeçmemesidir. Gompertz (2015) çalışmasında, Andy Warhol' un 1950' ler den başlayarak o doğru ve ses getirecek adımı atmak için yaptığı denemeleri şu şekilde aktarmaktadır;

Andy Warhol (1928 -1987) Rauschenberg ile Johns' un çalışmalarının karşısına geçip bakar ve iyice umutsuzluğa kapılırdı. Onun gibi biri -reklamcılık sektöründe çalışan ticari bir sanatçı- bu iki cesur sanatçının yarattıkları etkiyle boy ölçüşebilecek bir şey nasıl üretebilirdi ki? Mürekkeple çizilmiş ayakkabı tasarımlarıyla bir ün yakalamıştı ve göz alıcı dükkan vitrinleri tasarlayarak iyi para da kazanmıştı. Ama gidebildiği yer bu kadardı. Yıllardır pop motiflerle deneyler yapıyordu. Arka planda ters dönmüş arabasıyla ölü James Dean' in (1955) basit bir çizimini, yazar Truman Capote' nin (1954) bir portresini, bir de - üzerindeki Marcel Duchamp etkisine bir göndermeyle- Sürrealizm esinli bir satranç oyuncusu resmi üretmişti. Buna karşın, 1950' lerin sonu geldiğinde, Warhol hala üzerinde görsel sanatlar kariyerini inşa edeceği kendi konusunu veya üslubunu keşfedememişti. Elinde illüstrasyonları ve başka sanatçıların işlerinin zayıf pastişlerinden başka bir şey yoktu: Hala dışarıda durup içeriye bakmakla yetinen bir figürdü (Gompertz, 2015: 256).

Görüldüğü üzere 1950' ler Warhol için sanat alanına girişinin bir ön hazırlığı niteliğindedir. 1960' da ticari ürünleri işlerinin merkezi yapar ama onun imzası niteliği taşıyacak etkiyi henüz tam olarak bulamamıştır. Bu duruma örnek ilk işi, Coca -Cola şişesi ve logosunu kullanarak, en önemlisi de görseli büyütme ve sanki bir reklamdan kesilip yapıştırılmış gibi gözükmesinden başka bir "numarası" olmayan Coca -Cola (1960) adlı işidir, istediği etkiyi yaratamamıştır. İkinci deneme yine bir gazete ilanından taklit ettiği Su Isıtıcısı(1961) isimli işidir. Bu iki iş onun kendisini bulma yolunda attığı önemli adımlardır ve yıllarca konuşulmasını sağlayacak o ince detayı fark etmesi de çok yakındır.

Ona kulak veren herkese ne resmetmesi gerektiğini soruyordu ve birisi, ister bir dolarlık banknot formunda ister çiğnenmiş sakız formunda, düşünebileceği en bozguncu pop kültür öğesinin üzerine atlaması gerektiğini söyledi. İşte bu iyi bir fikirdi. [...] Tüketim çılgınlığının ikonlarının ve nesnelerinin iki şekilde yorumlanabileceğini fark etmişti. Mükemmel insanların ve hatasız ürünlerin idealize edilmiş imgeleri klişe olarak da görülebilirdi klasisizm olarak da; ruj sürmüş bir kadının suistimal edici ve kaba saba bir temsili olarak da görülebilirdi, ama aynı Yunanlıların saygın sanat yapıtlarıyla zamanında yaptıkları gibi mükemmellik idealinin yüceltilmesi olarak da görülebilirdi. Olasılıklarla dolu bir psikolojik gerilim söz konusuydu. Warhol uygun "değersiz" bir motif ararken öğle yemeği için annesinin yanına gitmişti bir gün. Masaya oturduğunda son yirmi yıldır tükettiği aynı yemeğin tadını çıkarmaya koyulmuştu: Bir dilim ekmek ve bir Campell's çorbası konservesi (Gompertz, 2015:257).

32 resimlik “Campell Çorba Konserveleri” adlı işi 1962 yılında Irving Blum’ un Ferus Galerisinde sergilendi. Bu 32 resim ufak fırça vuruşlarıyla birbirlerinden farklılık göstermektedir. Sergi düzeninde hepsi aynı hızda ve altlarına beyaz raflar monte edilerek sergilenmiş ve adeta market rafındaymış gibi bir his yaratılmıştır. Bu ilk sergi sanatın biricikliğine, sanatçı ile eseri arasındaki bağı adeta karşı çıkıyordu.

Andy Warhol’un Campell Çorbası kutularından oluşan resminin tek yararı (ve bu, çok büyük bir yarardır), tıpkı Bizans ikonlarının Tanrı’ nın varlığı sorusunun –Tanrı’ ya inanmaya devam ederek –artık sorulmamasına olanak tanımaları gibi, güzel mi çirkin mi, gerçek mi gerçekdışı mı, aşkın mı içkin mi sorusunun sorulmasına da artık gerek bırakmamasıdır. Mucize buradadır. Bizim görüntülerimiz ikonlar gibidir: Sanatın varoluşu sorusunu es geçerek sanata inanmayı sürdürmemizi sağlıyorlar (Baudrillard, 2012).

Warhol’ un fark ettiği şey aslında sadece onun hayatını değil tüm sanat alanı ve söylemlerini de kökünden değiştirecekti. Çağa uygun olarak, her yeri saran ve tüketim çılgınlığını arttıran reklamlar, kültür endüstrisinin çarklarının dönmesini sağlayacak her türlü pop –kültür öğesi onun sanatında başrol de olacaktı. Adeta Duchamp’ ın bıraktığı yerden Warhol görevi devralmış sadece işi değil her şeyi reddeder bir havayla üretmeye başlamıştır. Bu süreç kadar genel olarak baktığımızda ve yeniden –üretim tekniklerinin sanat alanına etkisini düşündüğümüzde; sanat eserlerinin kopyalarının çoğaltıldığını ve bu sayede her an her yerde olabildiklerini görürüz ama kaçırılmaması gereken önemli nokta şudur; ne kadar çoğaltılırsa çoğaltılsın sanattan ve sanatçısından bir iz taşımaya devam edecektir. Peki Warhol’ dan sonrası nasıl olacaktı? Zaten üretilmiş var olan ürünün, çekilmiş bir fotoğrafın kopyasından üretilen işin kopyası, kısaca kopyanın kopyası olması kaçınılmazdı. Warhol endüstriyel bir ürünü alacak, birebir görüntü üzerinde ufak dokunuşlar yapacak ve sunacaktı. Bu da bir reklam afişinden farksızdı, bir tüketim ürünü, bir pop yıldızı vb. her şey zaten binlerce basılmış reklam afişleriyle her yerdeydiler. Tek ve en önemli fark ise Warhol imzası taşımalarıydı. Campell Çorba Konserveleri’ inden sonra Marilyn Monroe(1962) ve Marilyn Diptiği (1962) isimli çalışmalarını yapacaktı. İlk Marilyn çalışmasında ünlü yıldızın 1950’ lerde çekilen bir fotoğrafını serigrafi tekniğiyle çoğaltmıştır. Ama bu çalışmaya karar vermesi de alelade bir zamanda değil tam da toplumun ilgisinin Marilyn üzerinde olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir.

1962 Ağustos’unun 5’inde, Warhol’un Los Angeles’ taki *Campell Çorba Konserveleri* sergisinin kapanışından bir gün sonra Marilyn Monroe, dünyaya adeta bir şok dalgası yayarak öldü. Basın, haftalarca dev yıldızın sıra dışı yaşamının, kariyerinin ve aşırı dozda uyku ilacı alması sonucu ortaya çıkan trajik ölümünün nedenleri üzerine spekülasyonların yapıldığı hikayelerle dolup taşıtı. [...] Warhol, Marilyn’ in ölümünü izleyen birkaç gün içerisinde onun 1950’ ler de yayımlanmış bir fotoğrafını ele geçirir ve yüzü, çenenin altından kestikten sonra fazla bir değişiklik yapmadan serigrafiyle basar (Şahiner,2008:28).

Warhol’ un bu atağı neredeyse o günlerde olduğu kadar günümüzde bile Marilyn Monroe’ nun orijinal fotoğraflarından bile daha çok gördüğümüz bir görsele dönüşmüştür. Kuşkusuz ki ölümünün üzerinden bu kadar zaman geçmiş olmasına rağmen hala konuşulur olmasının en önemli sebebi de doğru hamleler yapmış olmasıdır. Sanat tarihinde bütün sanatçılar

konusulur, dönemleri içinde yaptıkları değerlendirilir ama en akılda kalanlar sanat tarihinin seyrini değiştirenler, farklı olanı çekinmeden ortaya koyanlar, düşüncelerini çekinmeden söyleyen sanatçılardır.

Warhol' un bu hamlesi yine 1962 yılında yaptığı Marilyn Diptiği işiyle devam eder. Bu sefer tek bir Marilyn değil 50 Marilyn vardır. 25'i renkli 25'i siyah beyaz ve iki ayrı kanada yerleştirilmiştir ve Warhol serigrafilerinin en önemli örneklerindedir. Bir diğer önemli noktası da Kilise' ler de kullanılan iki kanatlı tablo olarak sergilemesidir.

İki kanatlı tablo anlamındaki "diptik" sözcüğü zekice bir düşünceydi çünkü kiliselerdeki atlar panosunu akla getiriyordu. Ve böylece bu "diptik" ile anarak sinema tanrıçasına şimdi gerçekten tanrı-benzeri bir tapınmaya layık bir figür gibi davranmak mümkündür. Öte yandan, resim Warhol' un araya giren oportünizmini de temsil ediyordu. Yakın zaman önce ölmüş sevilen bir film yıldızının şöhreti ve halkın onun için beslediği sıcak duyguları ticarete dökmekteydi (Gompertz, 2015: 260).

Warhol tüketim toplumunu seçmişti ve bu noktadan sonra da fazlasıyla sanat piyasasında boy gösterecekti. Ama asıl yankıyı uyandıracak işini henüz yapmamıştı. Onun deyimiyle "en iyi sanat para kazanmaktı" ve elini bile sürmeden neredeyse her ürün gibi seri üretim mantığıyla yaptığı işlerle herkesin ilgisini çeken bir sanatçıya dönüşmüştü. Şöhret, para, marka tüm bu tanımlamalar Warhol' de can bulmaktaydı. Yakında "Sanatın Sonu" ilan edilecek ve sanat da, sanat için konuşulanlarda eskisi gibi olmayacaktı.

Warhol'den Sonra Sanat

Duchamp' ın hazır -nesne' si ile Warhol' un yaptığına genel olarak baktığımızda sanat alanında değişimin başlamasını sağlayan en önemli kırılma noktalarıdır. Ancak aralarında büyük bir fark vardır. Duchamp hazır -nesne' yi sergilediğinde sanat algısını dolayısıyla estetiği, sanat kurumlarını reddediyordu. Hiç de estetik olmayan bir hazır - nesne' yi sergilemek daha öncesinde de bahsettiğimiz üzere sanatı kökten sarsmıştı. İşin karşısına geçip her hangi bir yorum yapabilecek argüman bulmanız olanaksızdı çünkü öncesi yoktu. Herhangi bir akıma tepki değil sanata tepkiydi. Ama o an çokça eleştiriye maruz kalsa da, fikir muhteşemdi. Andy Warhol' un yaptığıysa sanatı metalaştırıp, bir tüketim ürününden farksız kılmasıydı. Estetik bir kaygı yoktu, sanatsal bir dokunuş yoktu. Olması gerekir miydi? Cevap evet de olsa hayır da olsa o dönemi düşündüğümüzde bir şeylerin ters gittiğini söylemek mümkün gözüküyor. Sanat algısının, estetik değerlendirmenin nasıl bir değişime uğradığı, Duchamp' ın 1962' de Hans Richter' e yazdıklarından anlaşılabilir;

Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırma'yı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar (Danto, 2014: 113).

Duchamp' ın şişe askılığı ve pisuarı estetik değer kazanmaya başlamışken, Warhol' un Duchamp gibi bir derdi olmadığı bellidir, o estetiği yıldırma düşüncesinden daha keskin olanı yapacak ve estetik adına ne varsa yok edecektir.

Warhol' daki her şey düzmedir: Nesne düzmedir çünkü artık özneye bir alakası kalmamıştır, yalnızca nesneye duyulan arzuyla alakalıdır. İmge düzmedir çünkü estetik mecburiyetiyle bir ilişkisi kalmamıştır, salt imgeye duyulan arzuyla ilişkilidir (ve Warhol' un imgeleri birbirlerini arzular ve üretir). Bu anlamda, Warhol yabancılaşmanın ötesindeki aşamaya, radikal fetişizm aşamasına –kusursuzluğa erdirilmiş ötekiliğin paradoksal aşamasına –erişen ilk sanatçıdır (Baudrillard, 2014).

Warhol' un her hamlesi sanat alanındaki tüm anlamları yok eder. Böylesine sorgusuz sualsiz bir saldırı daha önce görülmemiştir ve dolayısıyla savunma geliştirmek de mümkün değildir. Geliştirilmesi gerekir miydi? Tartışılabilir, ancak Warhol hep bir adım fazlasıyla Duchamp' in devamı niteliğindedir.

Duchamp ve Warhol züppe sanatçı geleneğini yirminci yüzyıla taşıdılar ; Duchamp entelektüel bir züppeydi, Warhol' sa popülist bir züppe. Onların umursamazlığı aslında sanattaki çöküşün, değer ve standartların birbirine karıştırılmasının, anlam kaybının ve manevi boşluğun bir belirtisi ve bir tür depresyondur.[...] Umursamazlık, katılmış bir duyarsızlıktır; Duchamp ve Warhol' un umursamazlıklarıysa, dünyanın duyarsızlığını dünyaya geri vermektedir; bu süreçte de kendilerini dünyanın duyarsızlığına karşı katılaştırmışlardır. Eğer duyarsızlık yaşamın kaynaklarını zehirliyorsa, o zaman onların umursamazlıkları da sanatın kaynaklarını zehirlemektedir. Duchamp ve Warhol' un umursamazlıkları, anomik, intihara yatkın sanatın zayıf noktasıdır; tıpkı kitlelerin umursamazlığının anomik, intihara yatkın toplumun zayıf noktası olması gibi (Kuspit, 2010:183).

Kuspit' in bahsettiği umursamazlıkla 1963' de işlerini üreteceği “The Factory” olarak bilinen atölyesini açar, bir atölye isminin “fabrika” olması dikkat çekicidir. Fabrikasını gümüş alüminyum ile kaplar ve kısa zamanda fabrika New York' un en çok konuşulan mekanı haline gelir.

Bu “Fabrika” dan çıkan ürünlerde kuşkusuz konuşulacaktır. Nisan 1964' de Stable Gallery' de sergilenir Brillo Kutuları, tüm sergi alanında kutulardan başka hiç bir şey yoktur. Danto bu sergiyle ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır; Warhol' un sergisi için içeri girdiğinizde, yanlış bir yere geldiğiniz izlenimine kapılıyordunuz. İçerisi bir süpermarket deposundan farksızdı. [...] Kutular, gerçek kutulara Andy ve yardımcılarının benzetebildiği kadar çok benziyordu. Andy' nin yönlendirmesiyle bir marangozhane de üretilmişlerdi. Gerçek karton kutuların fotoğrafları çekilmişti ve daha sonra üretilen kutuların üstüne markalar şablonla geçirilmişti.[...] Nadiren oraya buraya sıçramış boya damlaları olmasa, Warhol' un kutuları gerçek kutuların tıpatıp aynısıydı (Danto, 2013:46).

Warhol bu hamlesiyle sanat ve gerçek arasındaki farkı sıfırlamaktadır. Hiç kimse markette gördüğü, aldığı, kullandığı bir kutuya değer atfetmiyordur ama Warhol' un tıpatıp aynı Brillo Kutuları bir sergi salonun da sergileniyor ve sanat olarak adlandırılıyordu. Arada hiçbir fark olmamasına rağmen birisi bir firmanın fabrikasından, bir diğeri Warhol' un fabrikasından çıkmıştı. Peki bu kadar konuşulmasını sağlayan ana sebep neydi? Gerçekten sanatın sonu gelmiş miydi? Kuşkusuz Danto' nun “Sanatın sonu” olarak bahsettiği sanatın tamamen bitmesi ve yok olması değildi, sanat yeni bir bakış açısı ve anlam kazanmaktaydı.

Sırf bu nedenle Warhol' un işleri kimileri tarafından sanat olarak görülmesi de sanattı. Bu kadar konuşulması da gördüklerimize dokunmadan, görme şeklimizi ve sanat algımızı kökten değiştirmesidir. Üstelik bunu bir karşı çıkış ya da ret olarak değil, normal bir akış içerisinde yapmaktadır. Artık her şey sanat eseri ve dolayısıyla herkes sanatçı olabilir.

XX.yüzyıla dek aslında sanat yapıtlarının daima teşhis edilebilir olduğu düşünülüyordu. Şimdi felsefi sorun bunların neden sanat eseri olduğunu açıklamaktır. Warhol ile birlikte, bir sanat yapıtlarının, hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna ya da çorba konservesine benzeyebilir (Danto, 2014:60).

Warhol' un işleri ve duruşu aslında sanat için bir eşiktir ve artık o eşik atlanmıştır. Kabul edilsin ya da edilmesin yeni bir süreç başlamıştır ve bu süreç beraberinde Warhol' un işleri ve malum söylemleriyle onu ikonlaştıran bir hal almıştır.

HERŞEY SANAT, HERKES SANATÇI OLABİLİR!

Sanat adına söylenen her şey, estetik yargılar, eleştiriler bu noktadan sonra tamamen farklı bir noktaya taşınmaktadır. Sanat adına yapılan her şey, sanat olarak kabul edilmek ya da edilmemek konusunda bir dayanak noktası bulmakta zorlanacaktır. Brillo Kutularının sanat kabul edilmesi de, algıların, değerlendirmelerin sancılı da olsa dönüşmek zorunda olduğunun kanıtıdır. Zira Warhol' un işlerini görmezden gelmek bir çıkış noktası görülse, daha sonra gelecek olanı görmezden gelmek imkansızdır. Çünkü bu değişim insanların tüketim kültürü içerisinde ki beklentilerinin karşılığıdır. Sanatı standart kalıplarında tutma çabası boşa olacaktır.

[...]Herhangi bir şeyin sanat eseri olmasına imkan veren seyreltilmiş sanat tanımıyla *Brillo Kutusu* sanat eseri olma şansını yakalamıştı. Sanat dünyası mensupları tanımın gitgide seyreltiğinin farkında olmalarına rağmen bu gerçek, eseri sanat galerilerinde karşılarında bulduklarında sanat dünyası mensuplarının dumura uğratılmaktan alıkoymuyordu. *Brillo Kutusu'* nu ayrı kılan, sözüm ona sanatseverlerin estetik kaygılarından olabildiğince uzakta yer aldığı için galerilerde onları şaşkınlığa uğratan tanıdık bir yer altı imgelemine kullandığı halde, mevcut sanat tanımında eserin sanat statüsünü reddetmeye yönelik herhangi bir ibare bulunmamasıydı (Danto, 2016:58).

Sanat tanımı böylesine değişmişken, Warhol' un sanatçı tanımı da alışılmadık olacaktır: Sanatçı, insanların ihtiyaç duymadığı şeyleri üreten ve bu şeyleri onlara vermenin –nedense –iyi bir fikir olduğunu düşünen kişidir(Warhol, 2016:155).

Genel olarak baktığımızda; Warhol sanatı günlük hayata indirgemiş ve estetikleştirmiştir. Burada sanatsal bir estetik kaygı değil, gündelik olanın sanat olarak sunulup estetikleşmesi söz konusudur. Anlam verilemedikçe anlamlanan,değerlenen çarpıcı bir süreç, diğer yandan yılların sanatçı atölyesi bir an da bir fabrika' ya dönüşür. Görülen aynıdır ama bakış açısı hiç olamadığı kadar farklı hale gelir. Artık sanatçı ne yapsa olur, yeter ki fikri ilgi çekici olsun.

Warhol bizi estetikten ve sanattan kurtarmıştır.. Warhol, yaratıcı eylemden kendini çekerek, sanatın öznesini, sanatçıyı ortadan kaldırma yolunda en uç noktaya gitmiştir. Bu mekanik züppeliğin arkasında, aslında nesnenin, göstergenin, imgenin, simülakrın, değerinin gücünün tırmanması, fiiliyata dönüşmesi yatmaktadır. [...] Andy Warhol' da artık ne bir avangardın parçasıdır ne de bir ütopyanın.[...] Avangardın uzamı boyunca ilerleyerek, avangardın işgal etmek için yanıp tutuştuğu yere ulaşmıştır: hiçbir yere. Ötekiler sanat ve estetik aracılığıyla dolanıp durmanın[*detour*] hazzıyla yetinedursunlar, Warhol basamakları atlayıp tek bir hamlede döngüyü tamamlamıştır (Baudrillard, 2014: 58-59)

Bu noktadan sonra tam bir özgürlükten bahsetmek mümkün hale gelir. Bu özgürlük alanı da sanat piyasasını daha hareketli hale getirecek ve sanat tarihinde olmadığı kadar para mevhumuyla birlikte anılır olacaktır. Daha önce de değinildiği üzere; şöhret, para, marka Warhol' da can buluyor, Warhol' da sanat alanında dilediğince boy gösteriyordu. Artık kimse onun sanatçı olmadığını ve yaptıklarının sanat eseri olamayacağını söyleyemezdi.

Warhol sanat tarihinin bir parçası değildir. O, düpedüz, dünyaya aittir. Dünyayı temsil etmez; onun bir fragmanıdır: saf halde bir fragman. Dolayısıyla, sanat açısından bakıldığında, Warhol bir hayal kırıklığı olabilir. Dünyamızın kırılması olarak görüldüğünde ise son derece aşikardır. Tıpkı dünyanın kendisi gibi: Anlam açısından bakıldığında, dünya tam bir hayal kırıklığıdır. Fakat, görünüşler ve ayrıntılar açısından son derece apaçıktır. Maddi apaçıklığı içerisinde dünyayı filtreleyen bu olağanüstü makine –Warhol makinesi – içinde aynı şey geçerlidir. Hiç kimse bu makineyi tarif etme iddiasında olamaz. Böyle bir iddia, Warhol ile gerçek bir suç ortaklığını, mekanik bir suç ortaklığını ima eder. Doğruya doğru; herkes makine olacak kadar şanslı değildir(Baudrillard, 2014).

Baudrillard' ın da belirttiği gibi herkes o kadar şanslı değildi, her şey sanat, herkes sanatçı olabilirdi olmasına ama bir Andy Warhol olamayacaktı.

Sonuç

Warhol' un 20. yüzyılın en çok konuşulan ismi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İyi –kötü hakkında ne söylenirse söylensin onun iyi bir sanatçı olduğu gerçeğini değiştirmeyen bir gerçeklik mevcut Warhol' da ve bu onu ölümünden 30 yıl sonra dahi konuşulan bir isim yapıyor. Kalıplar dahilinde bir şeyler yapmak mümkünken, bir şeyleri reddetmek dururken “ben bunu yapıyorum, işinize gelirse” der gibi bir hali var ve İşadamı Sanatçı tanımlamasının tam karşılığı olmayı hakkıyla taşıyor. Sanat alanına girip alışıldık her şeyi bir kenara bırakıp, farklı olanı yapmak aslında döneminin en akıllıca işi, aksi takdirde ister istemez bir tekrara düşüleceği belli çünkü yapılabilecek her şey yapılmış, keşfedilecek her şey –sanat alanı- için keşfedilmiş durumda. Onu bu noktaya getiren “fikir” ama “iyi bir fikir” bulmuş olmasıdır. Bu iyi fikir çok konuşulmasını, çok konuşulması da bir “Warhol satın alma” nın kaçınılmaz olmasını sağlayan faktördür. Sanat, sanatçı, sanat piyasası ve sanat alanına dair herkes, her şey onun bu cesur adımıyla yenilenme sürecine girmektedir. Şüphe yok ki, Warhol dışında ki dönem sanatçıları da farklı şeyler denedi, fikirler üretti ama onun kadar ikonlaşmayı başaramadı. Para ile ilgili söylemleri yadırgandı ama herkes gerçeği biliyordu; Warhol aslında herkesin isteyip söyleyemediğini dillendirmişti. Peki tüm bu süreçte sanat algımız, estetik anlayışımız nasıl değişti? İzleyici olarak ne bekliyoruz

sanattan? Önce tüm bu değerlendirmeleri yaparken sanat tarihi ve modern sanat tarihini net bir şekilde ayırmak gerekmektedir.

Sanat algımız okuduğumuz, dinlediğimiz, müzelerde gördüğümüz eserleri üst bir noktaya yerleştirmektedir. Sanatın kutsallığı hem anlatımlarda hem müzelerde, özel düzenlenen retrospektif sergilerde vb. her mecrada bir alt metin olarak sunulmaktadır. Diğer taraftan düzenlenen müzayedelerde yüksek fiyatlarla satılan sanat eserleri izleyiciyi hayrete düşürmektedir. Sanatçının döneminde değer görmediği, para kazanamadığı ve dolayısıyla zor bir yaşam sürdürdüğü hikayeleri bugün hala konuşulmakta bu da hem sanatçının gerçekten sanat dışında hiçbir gayesinin olmadığını hem de para ile ilgili bir beklentisinin olmaması gerekmiş gibi bir hava yaratmaktadır. Hem kendi çıkarımlarımız hem de bu algıyı yaratan faktörler sanatın hep o üst noktada olması gerektiği izlenimine kapılmamıza ve bunu beklememize sebep olmakta. Bunu bozacak en ufak bir değişime önyargıyla yaklaşmakta ve sanat olmadığı yönünde bir algı oluşmaktadır.

Bu noktada en önemli iki örnek daha önce bahsedildiği gibi Duchamp ve Warhol' dur. Duchamp' ı hazır-nesne' yi sanat alanına soktuğu için, Warhol' u ise sanat adına tüm dayanak noktalarını çürüttüğü için kıyasıya eleştirmek dönemleri paralelinde olağandır. Ama daha sonrasında sanata yansımalarına baktığımızda her ikisinin de yaptığı muazzamdır.

Tüm bu değerlendirmelerden bugün sanat alanına baktığımızda, yirminci yüzyılda yakalanan etkinin yakalanabildiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir. Bu sanat adına bir şey üretilmediği anlamında değil, fakat "fikir" in tekrara düşmekten kurtulamaması yirmi birinci yüzyılın tüm olanaklarına rağmen kaçınılmaz bir hal almıştır. Her şey sanat, herkes sanatçı olabilir buna artık kimsenin itirazı yok, ancak buna öylesine alışıldı ki, "sanat" artık etki edemeden ve dolayısıyla algılanamadan unutulmakta. Daha ne yapılabilir ki? Diye sormaktan ya da "bunu çocukta yapar" demekten kimse kendini alamıyor. Sanat her yerde, her zaman ulaşılabilir, sanat üzerine söylem her geçen gün çoğalıyor, büyük markalar sergilere sponsor oluyor, müzayedelerde muazzam rakamlar konuşuluyor vb. Sonuç olarak; tüm bu karmaşa ortasında "Sanatın sonu" artık hiç gelmeyecek gibi gözüküyor. Nedeni ise artık elimizde net bir "sanat" tanımımız olmaması, bu noktadan sonra sanat algımız her şey fazlasıyla sanat, herkes fazlasıyla sanatçı.

KAYNAKLAR

- Baudrillard, J. 2012. *Trans Estetik*, çev. Işık Ergüden, Erişim: Eylül 20, 2017, [<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-trans-estetik/996>].
- Baudrillard, J. 2014. *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev: Elçin Gen –Işık Ergüden, İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. 2014. *Makineleşmiş Züppelik:Andy Warhol*, çev. Ayşe Boren, Erişim: Eylül 20, 2017,[<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-makinelesmis-zuppelik-andy-warhol/1978>].
- Boratav, O. ve Gürdal, N. 2016. “Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi”, *Yıldız Journal Of Art And Design*: 3 (2), 96-109.
- Danto, A.2013. *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel
- Danto, A. 2014. *Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, A. 2016. *Brillo Kutusu/ Post –Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, çev. Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı.
- Gompertz, W. 2015. *Pardon Neye Bakmıştınız ?*, çev. Süreyya Evren, İstanbul: Yapı Kredi.
- Kuspit, D. 2010. *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis.
- Lotringer, S. 2014. “Sanat Korsanlığı”, *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1* içerisinde sunuş, çev. Elçin Gen – Işık Ergüden, İstanbul: İletişim, 9 -24.
- Şahiner, R. 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan.
- Warhol, A. 2016. *Andy Warhol Felsefesi*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel.

POP SONRASI POP; NEO POP

AYSUN CANÇAT

Yrd. Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
acancat@gelisim.edu.tr

Öz

Pop sanatçıları eserlerini; o gününün insanının her gün tükettiği yiyecekleri, sıradan nesnelere, insanlara yönelik düz, dolayimsız bir yaklaşımla oluşturmuşlardı. Nesnelerin boyut ve sergilendikleri ortamlar bakımından farklı bir bağlamda sunulması; bu nesnelerin, onları tüketen ve diğer yandan da izleyicisi olan kitlenin dikkatini çekse de moda olanın sürekli tekrarı, zamanla ilginçliğin kaybolmasına, ruhsal ve psikolojik derinlikten uzak bir hal almasına neden olmuştu. Oysa, Neo Pop akımında sunumlar, bu türden fiziki bir etkilemenin ötesinde; anlamların ve örtük ifadelerin çözümlenmesini bekler. Sanatçıların konu edindiği nesnelere, kişiler, olaylar ve kavramlarla ilişkisi eleştireldir. Burada vurgu daha politik, provokatif, sosyal ilişkilerden kopmayan, kavramsal ve bu konulara farkındalık getiren bir boyuttadır.

Anahtar Kelimeler: Pop Sanat, Neo Pop Sanatı.

POST-POP POP; NEO POP

Abstract

Pop artists used to produce their work; everyday food consumed by the people of that time and ordinary objects with a straight and direct approach toward people. Even though the presentation of the objects in a different context in terms of their dimensions and environments where they were displayed attracted the attention of the mass that was consuming and following the objects to them; the constant repetition of those in vogue had caused the interestingness to disappear and get estranged from spiritual and psychological depth in the course of time. On the other hand, presentations in the Neo Pop movement expect the resolution of meanings and implicit statements beyond such a physical influence. The objects used by artists as a theme have a critical relationship with individuals, events and concepts. The emphasis here is rather political, provocative, attached to social relations, conceptual and it raises an awareness of these subjects.

Key Words: Pop Art, Neo Pop Art.

Çağlar boyu toplumdaki yapısal değişimlerle birlikte, sanatçının derdi ve üslûbu da değişime uğramış, sanat eserleri toplumun yapısının değişimine katkıda bulunmuş ve hızlandırmıştır. Teknolojiler ve hızlı tüketim, adeta gündelik hayatımızın biçimini, ritmini belirlemiştir. Bu değişimlerle kültür olgusu başka bir düzleme taşınmıştır.

Tüketim etkinliğinde, kapitalizmin ürünleri, popüler kültürün ham maddeleri, ilk kaynakları haline gelmiştir. Satın alınan bir meta olarak popüler kültür, aynı zamanda ekonomik bir değeri temsil etmiş; gündelik gerçeklik, en ilgi çekici, eğlenceli yönleriyle ve teknolojinin getirdiği kolaylıklarla sunulmuştur. Sanat pazarında var olma çabasıyla sanatın, ilgi çekici ve ayırt edici özellikleri ön plana çıkmış; böylece sanatçı, kendisinden söz ettirme kaygısıyla, popüler kültürün bir parçası olmuştur. Yani sanatçı, görünür yaşamla özdeşleşme meselesine girmiştir (Baraz,1985:7).

1950'lerde, özellikle ABD ve İngiltere'de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan Pop Art, tüketim kültürünün popüler imgeleri üzerine odaklanmış; böylece elitist bir sanat anlayışına karşı bir duruş sergilemiştir.

Pop sanatçıların yaşadıkları dönem, kültür ürünlerinin metalaştığı, toplumun yoğun imajlarla sürekli olarak tüketmeye yönlendirildiği ve kolay anlaşılabilir imajların rağbet gördüğü tüketim kültürü çağıdır. Bu çağda yüceltilen sanat ürünleri, toplum algısına - popüler kültüre- paralel olarak tüketimden güç almıştır (Başkent,2010:51-52).

Pop Art sanatçıları için popüler kültür ürünleri vazgeçilmezdir. Televizyon, radyo, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçları, başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir şekilde, Pop Art hareketinin malzemesi olmuştur. Akım, 1960'larda pek çok kişiyi şaşırtarak dünya çapında olağanüstü bir ilgi uyandırmıştır (B.A.Dellenbach,2009:41). Pop Art akımının en önemli temsilcilerinden kabul edilen Andy Warhol, sanat işlerinden daha çok günlük konuları ve objeleri ele almıştır. Warhol, Amerikan tüketim kültüründe var olan; Coca-Cola, bluejean, fimlerdeki süperstarlar, aşk, para, şöhret, seks, şekerlemeler, dönemin TV showları gibi güncel konularla ilgilenmiştir.



Fig. 1 Andy Warhol, "3 Kola Şişesi", 1962.

Pop Art sonrası gelişen Neo Pop hareketi ise, çıkış noktası olarak 1960'ların Pop sanat yöntemleri, malzemeleri ve imgelerine başvursa da 1980'lerin sonlarında New York sanat sahnesinde yerini almıştır. Jeff Koons, Sam Havadtoy gibi sanatçıları tanımlamak için ortaya çıkan hareketin diğer önemli sanatçıları; Ashley Bickerton, Alan McCollum, Richard Prince, Jeny Holzer, Leo Copers, Michael Craig Martin, Julian Opie, Cady Noland, Vitaly Komar, Alexander Melamid, Damien Hirst, Gavin Turk, Haim Steinbach'tır.

Neo Pop, soyut ekspresyonizm olduğu kadar, Minimalizm ve Kavramsal Sanat'ın 1970'li yıllardaki egemenliğine de bir tepki olarak doğmuştur. Akım, bazen ironik ve nesnel üslûbuyla kavramsal sanatın mirasçısı da sayılabilmektedir.

Neo Pop sanatçılarının eserleri için ortaya çıkan kavramsal sonuç, sadece bir imajın olduğu gibi kullanılması değil, bu imajın barındırdığı gücün de sergilenmesidir. Bu sanatçılar, mesajlarını, aynı üslupları tekrar ederek, aynı abartıları kullanarak şamatacı bir tavırla ele almışlardır. 1960'ların Pop'unun, tüketim ürünlerinin imajlarını, belirli bir estetik beğeni ile denkleştirme eğilimi, sonuçta bu ürünlerin geniş kitlelerce kabulünü sağlamış ve zamanla bu ürünlerin ilginçliğini yitirmesine yol açmıştı. Dahası Pop, modayı yinelemeye çalışarak ve politik olmayan bir öznellikte imgeleri soyutlaştırarak, onları vareden sosyal ilişkilerden ve bağlamlardan giderek koparmıştı. Oysa Pop'un yeniden dönüşü olan Neo Pop, sosyal içerikler üzerine farkındalık yaratmaktadır. Artık, imajı kuşatan tüm anlamsal ilişkiler, onu görünür kılmaktadır (Şahiner,2008: 201-202).

Neo Pop, adeta Pop Art'ın gözden geçirilmiş bir şeklidir; bugünkü simge ve sembolleri ile popüler kültürde yerini almıştır. Neo Pop'ta; tanınan nesnelere, kişiler ile yeniden bir doğuş vardır. Neo Pop, Batı kültüründeki değerleri, ilişkileri ve etkileşimleri eleştirmek, değerlendirmek eğilimindedir ve açıkça provokatif, tartışmalı fikirlere kucak açar. Jeff Koons'un altta yer alan eseri akımın ilk önemli örneklerindedir.



Fig. 2 Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles"

Jeff Koons'un 1980'li yıllarda cam konteynerler içinde elektrikli süpürgeler sergilediği yapıtlarının ardından, 1990'lı yıllarda profesyonel heykeltıraşlarla çalışarak Pembe Panther,

Michael Jackson gibi popüler imgeleri kendi tasarladığı biçimlerde ve boyutlarda sergilemesi, heykel sanatının güncel örnekleri olarak nitelendirilmiştir. Bibloları dev boyutlarda yeniden üreten ve kiç olgusuna değinen, balon gibi gelip geçici nesnelere bronz gibi malzemelerle yeniden üreterek kalıcı hale getiren, sanat yapıtının değerin ve otoritesinin tam olarak hangi temelde aranabileceğine dair soru işaretleri uyandıran Koons, nesne temelinden hareket eden Yeni Kavramsal sanatçılar arasında sayıldığı gibi, "Tüketim Nesnesi Sanatı" denilen bir eğilimin de öncüsü olarak nitelendirilmiştir (Antmen,2010:290).



Fig 3. Jeff Koons, "Prison (Venüs)", 259.1 x 350.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001, Sonnabend Gallery, New York, Amerika.

Jeff Koons'ta renk, konu ve ifade; nostaljik, çocuksu ama heyecan vericidir. Koons eserlerini, seri üretim nesnelere, burjuvayı eğitmek amacıyla sergilediğini belirtmektedir (Şahiner,2008:216).



Fig. 4 Jenny Holzer" Beni istediğim şeyden koru", Renkli elektronik işaret, Times Meydanı, New York, 1985.

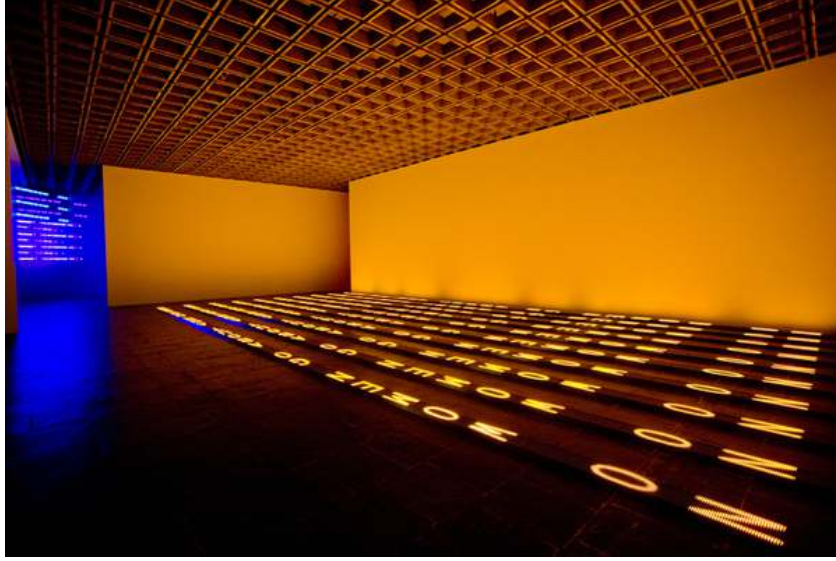


Fig. 5 Jenny Holzer'in "Protect Protect" sergisinden bir görüntü

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer'in çalışmaları; şiddet, baskı, cinsellik, feminizm, güç, savaş ve ölüm temalarına değinmektedir. Sanatçı işlerinde dili araç olarak kullanmaktadır. Duvara yansıtılmış projeksiyonlardan tişört baskısına kadar dilin var olduğu her alanı kullanan Holzer, geniş kitlelere ulaşabilecek biçimleri tercih etmektedir. Kariyerinin başında akla gelebilecek her düşünce hakkında dili araç olarak kullanarak çalışmak isteyen Holzer'in çalışmaları, yıllar geçtikçe siyasi konulara yoğunlaşmıştır.

Holzer, ışıklı panolarla mesajlarını iletmiştir. Genel olarak eserleri, tüketim kültürünün ne tür bir birey, ne tür bir toplum yarattığına odaklıdır. Üstteki örnekte de görüldüğü gibi özlü sözleri ile kolektif bilinçaltına seslenir. Holzer, insanın korkularına, kaygılarına, meraklarına ve arzularına ilişkin ipuçları veren özlü sözlerini kamusal alanlarda sergilediği enstalasyonları ile tanınmış bir sanatçıdır (Kavrakoğlu,2013). www.arthistoryarchive.com <http://blog.kavrakoglu.com/tag/jenny-holzer/>

Holzer'in yine üstte örneklerinin yer aldığı "Protect Protect" isimli politik nitelikli sergisi; Pentagon'un iç yazışmalarına ait belgeleri betimleyen resimler, özellikle işkence konusundaki anlatımlara yer vermektedir. İşkence yöntemlerini en küçük detayına kadar anlatan kelimeler, duvar boyutunda resimlere dönüştüğünde hem hükümetin sansürlediği boşluklar daha anlamlı hale gelmekte, hem de kâğıt üzerinde belki de gözden kaçabilecek kelimeler büyük boyutlarda izleyicinin gözüne batmakta ve adeta canını acıtmaktadır. Bahsi geçen işler siyasi içerikli olsa da Holzer'ı sadece politik bir sanatçı olarak tanımlamak yerinde olmaz. Aracı görevini üstlenmeye çalışan, kamusal ve özelin anlamlarını sorgulayan ve dili izleyiciye karşı, izleyiciyle birlikte kullanan sanatçı, hiçbir zaman tek bir fikre ya da inanca indirgenememektedir. İşlerin görsel çekiciliği de izleyiciyi hiç beklemediği ortamlarda, beklemediği şekillerde etkilemektedir (<http://www.ekavart.tv/sergiler/diger/protect-protect-jenny-holzer>, 12.08.2016)



Fig. 6 Haim Steinbach, "Geleneğin Cazibesi" 96x 147 x 38cm, plastik laminasyonlu ahşap raf; pamuk, kauçuk, naylon ve deri spor ayakkabıları; polyester, plastik, metal ve geyik ayaklı lamba, 1985.

Haim Steinbach, nesne temelli bir üretime yönelen ve tüketim nesnelerini sanat nesnesi statüsüne yükselten sanatçılar arasındadır. Steinbach, 'alışveriş'i bir performans biçimi olarak kullanmış ve satın aldığı nesnelere kendi tasarladığı vitrinlerde sergileyerek, bu kez sanat nesnesi olarak yeniden satışa sunmuştur. O, sanatı, "Tüketim Nesnesi Sanatı" olarak nitelendirilen sanatçılar arasındadır (Antmen,2010:290-291). Steinbach'ın üstte yer alan örnekte görüldüğü gibi formika kaplı rafları ilgi çekicidir. Raflar, bir mağazadan satın alınmış nesnelere taşımaktadır. Bu nesnelere, muntazam düzenlemeler şeklinde sergilenmektedir. Sıkı bir şekilde monte edilen raflar, adeta maddi eşyalara olan tutkumuzu ve onları nasıl kimliğimizin ayrılmaz bir parçası yaptığımızı yorumlamaktadır.



Fig. 7 Vitaly Komar ve Aleksandr Melamid, “Genç Öncüler olarak Çift Otoportre”, 182 x 127 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1982-83, Martin Sklahttp'ın koleksiyonu

Eserlerini kolektif üreten Vitaly Komar ve Alexander Melamid adlı iki Rus, ülkelerinde iken genç birer muhalif, ülke dışına kaçtıklarında ise Postmodernizm'in neredeyse sözcüsü haline gelmiş iki ilginç sanatçıdır. İki sanatçı çalışmalarına, 1965 yılında batılı Pop Art'ın Sovyet versiyonunu uygulayarak başlamışlardır. Bundan sonra birçok uluslararası sergi yapmış, 1978'den itibaren ABD'de yaşamaya başlamışlardır. Sovyet Rusya'dayken, rejime muhalif olan sanatçılar, sosyalist realizmi dönüştürdükleri form yüzünden “Çileden çıkaran muhalifler” olarak anılmışlardır. Bu yönde çalışan ikili, 1972'den beri tek bir kişiymiş gibi üretim yapmıştır. Eserlerinin içerik zenginliği ve özgünlüğü, iki yaratıcı beynin katkısını yansıtır.

Komar ve Melamid kariyerlerine Pop-Art ile başlamışlardır. Onlar bunu “Sots Art” olarak adlanmışlardır. Çünkü, pop yerine Sosyalizm'i koymuşlardır. Onlar, Sosyalizm'in ikonlarını kendi kavramsal yorumlarına göre estetize etmişlerdir. Sovyet Rusya'nın sanatçılarına empoze ettiği “Sosyalist Gerçekçilik” akımıyla adeta alay etmişlerdir. Lenin ve Stalin'e gönderme yapmışlar, Komünist Parti sloganlarını kendi imzalarıyla beraber kullanmışlar, büyük devrimin imgelerini en kafa karıştırıcı biçim ve ortamlara sokmuşlardır. Tarihte gerilere gitmişler, anakronik beraberlikler yaratmışlar, bir sosyolog, arkeolog, tarihçi ve edebiyatçı gibi her şeyi kendilerine göre yeniden kurgulamışlardır. Onların sanatlarının çıkış noktası, zaten sanata müdahale eden totaliter anlayışa başkaldırı olmuştur. Çünkü, sanatçının içeriğine ve üslubuna şablonlar konması, bizzat yaratıcılığı ve sanatı öldürmekteydi. Sanatçıların maruz kaldıkları yoğun “Sosyalist Gerçekçilik” onların ana başkaldırı noktası olduğu kadar, sanatlarında kullandıkları temaları ve malzemeleri de

oluşturmuştu. Komar ve Melamid resimlerinde katı totaliter sosyalizm ikonlarını kullanarak kloströfobik izlenimler yaratırken, aslında sadece Sosyalist Gerçekçilik akımıyla alay da etmekle kalmıyorlardı. Satir ve ironi onlara yeterli gelmiyordu. Onların amacı, anti-ütopya ya da kişisel ütopya gibi yeni bir şey ortaya koymaktı; ancak bu onları tatmin edebilirdi. Batı'nın ters yöndeki materyalizmi de onları o kadar mutlu etmiyor, sadece yaratıcılıkları için gerekli ortamı sağlıyordu.

(<http://emeginsanati.forumup.com/about130-emeginsanati.html>, 07.01.2017)

Sanatçıların Rus neo-akademizmi ve tüketici Pop sanatının arasındaki yeni tarzlarının, edebi, açık ve anlamsal olarak da milliyetçi özellik gösterdiği görülmektedir. Tarihsel resim, popülizm, edebiyatla ilgili doğruluk ve kritik ironi gibi bir karışımla özgün çalışmalar ortaya koymuşlardır.



Fig. 8 GavinTurk, "Altın ve Boz Kahverenkli Korku Kamufraj Peruğu" 100 x 100 cm, Tuval üzerine akrilik ve üzeri ipek mürekkep, 2007

Gavin Turk, çalışmalarında bireysel ve toplumsal kimlik, kültürel etiketleme, el emeği gibi sosyal olgulara farklı bir boyut getirmiştir. İngiliz olmasına rağmen Turk soyadına sahip yaşamının, farklı sosyal frekanslarda etnik ve kültürel karşılıklar bulabildiğinden bahseden sanatçı, bu durumu kendi sanatında da bir konu haline getirmeyi tercih etmiştir. Sanatçı eserlerinde ele aldığı konuların kavramsal olarak kişisel, gerekse ulusal bir gündem maddesi olmasına dikkat çekmektedir. Turk'un, üstte yer alan çalışmasında olduğu gibi Pop art sanatçı Andy Warhol'un çalışmalarından esinlendiği görülmektedir.

(https://issuu.com/artunlimited_tr/docs/au18/52, 01.10.2017)

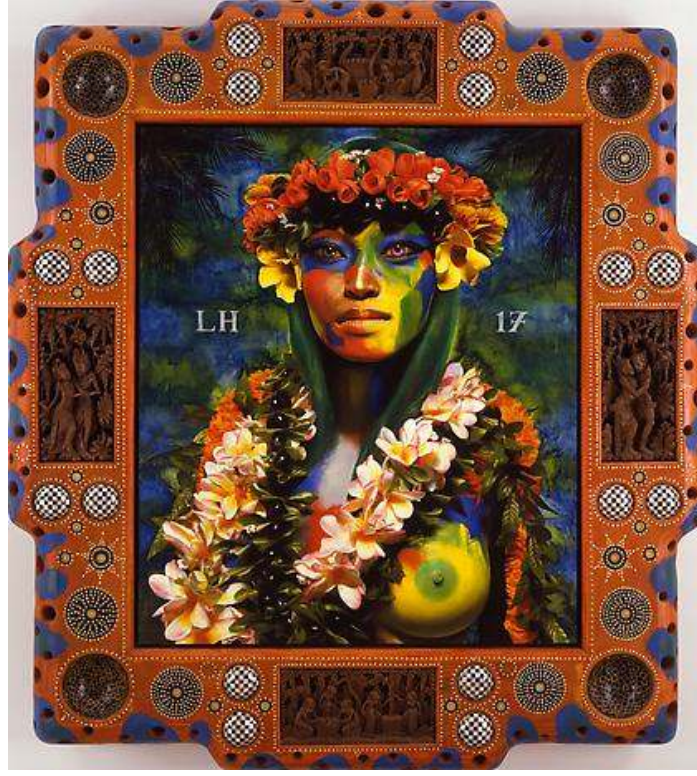


Fig. 9 Ashley Bickerton "LH 17", 203.2 x 182.9 x 17.8 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2007.



Fig. 10 Ashley Bickerton, "Skuter", 183 x 244 x 20 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2008.

Ashley Bickerton 1993 yılında, New York'tan Endonezya'nın Bali adasına taşındı. Bu andan itibaren sanatı ve yapıtları buldukları mekândan etkilenmeye başladı. İlk dönem eserleri çoğunlukla kurumsal logolar, kullandığı ve dönemin tüketici kültürüne atıfta bulunan yüksek teknoloji kullanarak ürettiği heykellerdi: sanatçının kendi tanımıyla "meta heykeller". Fotoğraf, karışık teknik ve resim alanlarını harmanlayarak ürettiği işleriyle "Batılı olan" ve "Batılı olmayan" kavramlarını irdeleyen sanatçı, geleneksel biçimleri ve çağdaş sanatı, gerçeküstü grotesk figürler ve soyutlamalarla su yüzüne çıkartıp sorunsallaştırmaktadır. Bickerton, figüratif ve soyutu deneysel biçimde bir araya getirmekte ve bu uygulamasını "biyomorfik soyutlama" olarak adlandırmaktadır. Figürleri çoğunlukla ahşap ve fiberglas üzerine işlenmiş ya da kilden yapılmış kadın figürlerinin üzerine yerleştirilmiş çiçeksi, renkli ve kalın boya topakları oluşturmaktadır. Bunlarla beraber, dijital olarak manipüle edilmiş ve abartılı bir ilkelik içeren ifadeler de Bickerton'ın sanatının önemli parçalarıdır. Eserlerinde kullandığı figür ve renklerin hiper-egzotizmi, Bickerton'ın sanatının otobiyografik boyutuna işaret etmektedir. (<http://dirimart.com/tr/exhibitions/detail/14/walls-paintings>, 10.06.2017)



Fig. 11 Peter Stanick, "Katılımcılar (Subscribers)", 99cm x 132 cm, Tuval üzerine akrilik, 2006.



Fig. 12 Peter Stanick, "Çamaşırhane", 91 x 122 x 10 cm, Tuval üzerine mürekkep, 2010.

Amerikalı Peter Stanick; Pop sanatçıları, Roy Lichtenstein ile Andy Warhol'un mekanik yaklaşımlarının devamı olarak gördüğü New York manzaralarıyla donatılmış, dijital resimler üretmiştir. Peter Stanick özellikle kadın figürlerini ele almıştır. Kadınlar çıplak ya da iç giyimleriyle resmedilmişlerdir. Burada kadının da bir tüketim nesnesi haline gelebildiğine dair göndermeler vardır. Kadının toplum içerisindeki yerine dair eleştirel bir bakışla yaklaşmıştır.

Sonuç

1980'lerin başlarından beri, izleyicilerinin gözlerini kamaştıran Neo-Pop çalışmalar; fotoğraflar, çizgi romanlar, her türlü tüketim nesnelere, medyadan aldığı tüketim imajlar ve yeni teknolojiler gibi geniş bir yelpazede sunumlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Pop sanat, tüketim ürünlerini olduğu gibi kullanmayı tercih ederken; Neo Pop, tüketim kültürünü besleyen her konuyu her türlü malzemeyle ele almıştır.

Bu çalışmada verilen örneklerden yola çıkılırsa; Jeff Koons'un, geçici nesnelere yeniden üretimi ile kalıcılığa ulaşması, sanat eserinin değerini yeniden sorgulaması ve fark yaratan küçük uygulamalarıyla, burjuvaziye yeni bir bakış açısı kazandırmak ve onu bu yollarla eğitmek amacıyla oluşu, yeni pop anlayışının sosyal içerikli yaklaşımına paralel olarak dikkat çekicidir.

Çalışmalarında şiddet, işkence, cinsellik, feminizm, güç, savaş ve ölüm gibi konuları çarpıcı bir şekilde ele alan, yazıyı sıklıkla yeni teknolojilerle birlikte halka sunan ve gitgide politik yönü artan Jenny Holzer; tüketim ürünlerini çeşitli düzenlemelerle ortaya koyan ve zamanla etki gücünü azaltan Pop sanatın karşısında, daha provokatif, daha farkındalık yaratan güçte bir yaklaşım sergilemiştir.

Sanatı, "Tüketim Nesnesi Sanatı" olarak nitelendiren Haim Steinbach'ın, özellikle 'alışveriş' konusuna eğilmesi ve satın aldığı nesnelere bir mağazadaymışız izlenimi vererek gerçekleştirdiği direkt sunumlarıyla, maddi kültürün günümüz insanını nasıl sarıp sarmaladığına dair vurgular yapmaktadır.

Birlikte çalışmalar üreten Vitaly Komar ve Alexander Melamid, ülkelerinin uymasını istediği "Sosyalist Gerçekçilik" anlayışına karşıt bir duruş sergilemişlerdir. Eserlerini yine katı totaliter sosyalist anlayıştan yola çıkarak ortaya koyan ikili, sosyalist anlayışla alay eden tavırları; bu içerikler üzerine direkt, provokatif ve farkındalık yaratmada etkili yönleri bakımında Neo pop anlayışına yakınlaştırmaktadırlar. Benzer şekilde, Gavi Turk'un bireysel ve toplumsal kimlik, kültürel etiketleme, el emeği gibi sosyal olgulara, Pop art'ın önde gelen sanatçısı Andy Warhol'un eserleriyle ortaklık kurarak ulaşması, Turk'un pop sonrası Neo pop akımına yeni, özgün pencereler açmasını sağlamıştır. Aynı şekilde Ashley Bickerton'un tüketici kültürüne atıfta bulunan 'meta heykeller'i; New York'tan Bali adasına yerleşmesinin, sanatçıyı Batılı ve Batılı olmayan kavramlarına götürmesi sonucu ortaya çıkmıştır. **Peter Stanick de kendisini** Pop sanatçılarından bir devamı olarak görmüş ve özellikle metalaşan kadın figürlerinden yola çıkarak insanı tüketen New York şehir manzaralarına vurgu yapmıştır.

Pop Sanat kaynağını; pop ve sinema yıldızlarından, reklam afişlerinden, yiyeceklerden, günlük nesnelere ve televizyondan almıştır. Bu kaynak; sanatçının iç evreninden, dış çevreye yönelmesiydi. Pop Sanat, o günün insanını ve ruhunu anlatmayı hedeflemiş, entelektüellikten çok fiziki etkilemeyi amaçlamıştır (Çelik,1994,s.83). Pop sanatçılar, bu kaynaklarla bu ruha ulaşarak tüketim hayatına dair farkındalık yaratmak isterken; Neo pop sanatçıların amacı her biri kendilerine göre, ruhunu yansıtmaya çalışmaktan çok, sosyal ilişkilerden ve bağlanımlardan kopmadan provokatif ve tartışmaya açık bir yaklaşımla eserlerini ortaya koymuşlardır. Malzeme kullanımı bakımından esin kaynağı ise Pop sanatçıları için; çizgi roman başta olmak üzere, medya, sinema, günlük yiyecekler, moda olan şeyler gibi kaynakları politik olmayan bir öznellikte olduğu konumlandırırken; Yeni Pop sanatçıları için yine tüketim kültürüne dair her türlü malzeme; daha yorumsal, kavramsal ve manipüle edici etkisiyle doğrudan bir eleştiri getirmeye yönelik olmuştur.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. 2010. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Baraz, Yahsi. 1985. "KDV Resim Sanatına Son Darbe Oldu", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı. 462
- Başkent, Gözde. 2010. "Güncel Sanat Ortamında Resim-İllüstrasyon Etkileşimleri", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul
- Çelik, Haydar. 1994. *Resim Sanatında Metafizik*. İstanbul: Troya Yayıncılık
- Dellenbach, Bahar Arı : "Sanatsal Yaratımda Popüler Kültür'ün İzleri, Kişisel Yorum ve Uygulamalar", *Sanatta Yeterlik Tezi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Kavrakoğlu, Füsün. 2013. www.arthistoryarchive.com
<http://blog.kavrakoglu.com/tag/jenny-holzer/>
- Şahiner Rifat. 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- <http://www.ekavart.tv/sergiler/diger/protect-protect-jenny-holzer>, 12.08.2016
- <http://emeginsanati.forumup.com/about130-emeginsanati.html>, 07.01.2017
- https://issuu.com/artunlimited_tr/docs/au18/52, 01.10.2017
- <http://dirimart.com/tr/exhibitions/detail/14/walls-paintings>, 10.06.2017

Görsel Kaynaklar

- Fig. 1** http://www.adbranch.com/andy-warhols-coca-cola-paintings/coca-cola_andy_warhol_3_bottles/
- Fig. 2** <http://douglas-turner.com/wp-content/uploads/2014/06/JeffKoons-MichaelJacksonBubbles.jpg>
- Fig. 3** <http://www.jeffkoons.com/artwork/easyfun-ethereal/prison-venus>
- Fig. 4** <https://twitter.com/twtarte/status/564710361958338561>
- Fig. 5** <https://whitney.org/Exhibitions/JennyHolzer>
- Fig. 6** http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/haim-steinbach/series-works_18/33

Fig. 7 [//www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/Art/Komar/Self.html](http://www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/Art/Komar/Self.html)

Fig. 8 <http://www.riflemaker.org/s-Gavin%20Turk>

Fig. 9 <http://www.lehmannmaupin.com/artists/ashley-bickerton/press/1428#31>

Fig. 10 <http://www.lehmannmaupin.com/artists/ashley-bickerton/press/1428#24>

Fig. 11 http://www.askart.com/artist/Peter_Stanic/11170784/Peter_Stanic.aspx

Fig. 12 <https://tr.pinterest.com/pin/358669557803636285/>

TÜRK HALK TİYATROSU'NUN SİNEMAYA ETKİLERİ

MURAT ÜNAL

Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi
İletişim Fakültesi,
murat.unal@ege.edu.tr

Öz

Çağdaş sanat, geçmişin yaratıcı çalışmalarının üzerinde yükselir. Bazı dönemlerde geleneksel olana tepki gösterse de bir yanıyla bu mirastan beslenir. Türk sanatı özellikle mimari, edebiyat, müzik ve tiyatro konularında zengin bir kültürel ve sanatsal geçmişe sahiptir. Yüz yaşına giren Türk Sineması, bu sanatsal mirastan kimi zaman bilinçli olarak kimi zamansa bilmeden yararlanmışır. En fazla yararlanılan kaynaklar; Karagöz, meddah, ortaoyunu gibi Türk halk tiyatrosu ile sözlü anlatılar ve yazılı mizah edebiyatının kimi örnekleri olmuştur.

Türk halk tiyatrosuyla ve sözlü edebiyatla sinemanın ilişkisi, olay örgülerinin perdeye transfer edilmesi ve yüzyıllar içinde kendisini ispatlamış garantili güldürme tekniklerinin ödünç alınması biçiminde başlamıştır. Zira Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve diğer sanatlar, yüzlerce yıl boyunca toplumun seyir zevkine yönelik ihtiyacı gidermişlerdir.

Bu seyirlik oyunların tümü sözün gücüne ve hareket komiğine dayalıdır. Bu gelenek sinemamızı da etkilemiştir. Türk halk tiyatrosunda eleştiri sanıldığı gibi aksine vardır ancak bilinçli bir muhalefet kurumu biçimine tam olarak dönüşemez. Bu gelenekten beslenen güldürü sinemasında da benzer eğilimler ve nitelikler göze çarpar. Bu filmlerde eleştiri geleneğinin kurumsallaşmadığı bir topluma özgü; kimseyi kırmadan kendisi de kırılmadan eleştiri yapmanın yolları keşfedilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Güldürü Sineması, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Karagöz, Ortaoyunu, kültürel temsiller.

INFLUENCES OF TRADITIONAL TURKISH THEATRE ON CINEMA

Abstract

Contemporary art rises on the creative works of the past. Contemporary Turkish art possesses a rich cultural and artistic history, especially in the fields of architecture, literature, music and the theatre. Turkish cinema has benefited from this heritage sometimes purposefully and at other times without even realising it. The sources that have most benefited from traditional spectacle art are mediums such as; Karagöz, Meddah, Ortaoyunu as well as examples of narrated stories such as Keloğlan and various examples of written humour literature. The relationship between cinema and traditional spectacle arts and oral literature starts with the transferring of the situation patterns on to the white screen and the borrowing of tried and tested comedy techniques performed over hundreds of years. Traditional Turkish Theatre successfully satisfied the public's taste of spectacle through the years.

Traditional Turkish Theatre heavily depends on the strength of wording. This tradition affected Turkish cinema as well. Contrary to the supposition, criticism does exist in the Turkish spectacle. However, it never evolves into the conscious opposition establishment as in the western perspective. Similar tendencies and attributes can be observed in cinema comedy that feeds from this tradition. These films try to explore ways of criticism without upsetting anyone, specific to a society with no established criticism tradition.

Key Words: Turkish Comedy Cinema, Traditional Turkish Theatre, Karagoz (shadow theatre), Ortaoyunu, (light comedy), cultural representations.

Giriş

Yakın tarihli akademik çalışmalarda sinemasal türlerin tarihsel ve kültürel kökenleri, ideolojik işlevleri ve seyirci ile kurduğu ilişki biçimi gibi önemli konular türsel incelemelerin içinde ele alınmaktadır. Yapısalcı ve post-yapısalcı inceleme örnekleri, 'Kültürel Çalışmalar' içinde geniş biçimde bulunabilir. (Kaminsky;1988:1) Biçimci-yapısalcı analizler, popüler kültür ürünlerinden pek çoğunun yapı ve içeriğe dayalı anlamsal zenginliklerini ortaya çıkarmışlardır: Rus Halk Masalları (Vladimir Propp), James Bond Serisi (Umberto Eco), Western Filmleri (Will Wright), Romantik Kurmacalar (Janis Radway), Kemal Sunal'ın Şaban Filmleri Serisi (Nazlı Kırmızı), vb.

Post-yapısalcılık ise; sürekli tartışılan ve asla çözümlenemeyen gerçeğin metin içinde ve yorumlama aracılığı ile üretilen çeşitlenmeleri ile daha çok ilgilenir. Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğunu ifade eder. Bakhtin'in her metnin kendi içinde 'birçok sesi' olduğu düşüncesi, Julia Kristeva'nın etkili kavramı 'metinlerarasılık' ile daha da geliştirilmiştir. (Akt: Aktulum; 2000:7)

Bu nedenle çağdaş sinema eleştirisi ve okumalarında, herhangi bir türe ait gelenekleri sorgularken yalnızca göstergebilimsel, psikanalitik, feminist ya da ideolojik çözümlene yöntemleriyle işbirliği yapmakla yetinmiyoruz. Örneğin; Ortaoyunu, Hacivat-Karagöz temsilleri ve arkalarında duran varlık sorunsalıyla ve Doğu sanatında dramatik yapının kuruluşu gibi konularla metinlerarasılık ilişkileri sorgulanmadan veya yalnızca "güldürü" türselliği içinde kalınarak Yavuz Turgul'un Gölge Oyunu adlı filminin çözümlenmesi yetersiz kalacaktır.

Türk sineması başlangıcından günümüze değin incelendiğinde önemli kaynaklarından birisinin geleneksel seyirlik sanatlarımız olduğu görülür. Dolayısıyla sinemanın bu sanatlardan nasıl etkilendiğini anlamaya çalışmamız bir gerekliliktir. Bu incelemede halk tiyatrosu formları arasında yer alan; Karagöz ve Ortaoyunu'na has kimi niteliklerin Türk sinemasına olan olumlu veya olumsuz etkileri irdelenmiştir. Biçimsel kısıtlar nedeniyle; zengin seyirlik köy oyunlarımızın yanı sıra Türk Halk Tiyatro'sunun meddah, kukla, hokkabaz, köçekçe ve benzeri formları ile Nasreddin Hoca, masallar ve halk hikâyeleri gibi diğer zengin anlatı örnekleri bu yazının kapsamı dışında bırakılmıştır.

Türk Halk Tiyatro'sunun Sinemayla İlişkisi

İlk Türk filminin çekildiği varsayılan 1914 yılından 1940'lara kadar olan uzunca bir zaman dilimi; Leblebici Horhor (1916), Bican Efendi serileri (1921-1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Milyon Avcıları (1934), Aynaroz Kadısı (1938) gibi sinemasal anlamda derinliksiz çalışmalarla geçirilmiştir. Sinemada ilk yılların önce işgal, ardından Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyet'in zorluklarla dolu ilk yılları nedeniyle verimsiz geçmiş olması sinemamız adına bir şanssızlıktır.

Sinemada ilk güldürü oyuncularının tümü doğal olarak tiyatro kökenliydi. Şadi Karagözoğlu, daha önce tiyatrodan canlandırdığı ve başarı kazanan Bican Efendi rolünü, 1918 yılında filme uyarladı ve tutulunca bir dizi devam filmi çekti. Erken dönemden bir başka sinemacı ise

tuluat oyuncusu İsmet Fahri Gülünç'tür. Oynadığı kısa güldürülerde Kayserili taklitleri ile seyirciyi güldüren oyuncu, güldürüye basit ancak bize özgü nitelikler yerleşmeye başladığının işaretini verdi. Geçiş döneminde Ferdi Tayfur'un Muhsin Ertuğrul ile birlikte çektiği "Nasrettin Hoca Düğünde" (1941) dönemin ilk güldürü filmidir. Dönemin en ünlü güldürü sanatçısı ise İsmail Dümbüllü'dür. Naşit Özcan'ın sahnelerdeki kariyeri inişe geçtiği günlerde tanınmaya başlayan ve Ortaoyunu'nun son geleneksel temsilcisi sayılan Dümbüllü, "1940'lı yılların sonlarında sinemada da bir 'halk komiği' tanımlamasıyla yıldızlaşmıştı. (Özgüç; 1995:58)

1952 sonrasında Feridun Karakaya'nın canlandığı "Cilalı İbo", Öztürk Serengil'in canlandığı "Adanalı Tayfur" ve Sadri Alışık'ın canlandığı "Turist Ömer" tiplerini popülist bir çizgideki güldürü örnekleridir. 1960'lı yılların ortalarında toplumsal yaşamda meydana gelen değişimler sonucu, güldürü yeni bir kimlikle seyirci karşısına çıkar. Türün yeni oluşumu salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, erotik güldürüler ve toplumsal içerikli güldürüler biçiminde dönüşüme uğrar. Yetmişlerde Ertem Eğilmez ekolünün aile güldürüleri baskın güldürü türü olur. Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda gibi isimlerden oluşan bir güldürü oyuncuları kuşağı yetişir.

Hababam Sınıfı serilerinde yaratılan İnek Şaban tipi ve anlatısı, daha çok Keloğlan anlatı kalıplarıyla benzerlikler taşımaktadır. Nazlı Kırmızı'ya göre, Keloğlan anlatıları devlet ile toplum arasındaki, Şaban anlatıları ise köy ile kent arasındaki çatışmayı çözümlenecek birer örnekçe sunarlar. Her iki anlatının kökeni kırsal kesim insanının çelişkilerine dayanır. (Kırmızı; 1995:81)

Seksenlerde ise toplumsal taşlamalara ve güldürü sinemasında yönetmen ağırlığının hissedilmeye başlanmasına tanık olunur. Zeki Ökten, Ali Özgentürk, Şerif Gören, Atif Yılmaz, Sinan Çetin, Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul gibi yönetmenler belli bir eleştirel yönelim ve sinemasal üslup içeren güldürüler çekerler. Namuslu, Taliqli Amele, Bekçi, Değirmen, At, Çıplak Vatandaş, Faize Hücum, Çiçek Abbas, Züğürt Ağa, Muhsin Bey gibi filmler özellikle seksen sonrası geçilen yeni ekonomik düzenin parçaladığı, savurduğu küçük insanların yaşamlarını anlatırlar. Filmlerde "bozuk düzen"in karşısına "ahlaklı, namuslu, görevine bağlı" kahramanlar çıkarılmış ancak bu kahramanların ezik, çok iyi niyetli, saf insanlar olarak çizilmesi, onları yel değirmenleri ile savaşan Donkişotvari kahramanlar" haline getirmiştir. (Maktav; 1998:110)

Doksanlardan günümüze ise güldürü sinemasında eleştirelliğin dozu azalmaya başlamıştır. Hiciv ve sınıfsal eleştiri yerini küçük hikâyelere, durum güldürüsüne bırakmaya başlamıştır. Bunda değişen toplumsal değerlerin ve seyirci profiline payı vardır. Sinemasal tasarımı daha gelişkin filmler üretilmiş olsa da bunların toplumsal gerçeklikle bağı yetmişler ve seksenlerle kıyaslandığında o denli güçlü değildir. Güldürü sanatı toplumsal eleştirinin merkezinden bir ölçüde uzaklaşmıştır.

Sinemasal güldürülerin belli başlı örnekleri dikkatlice incelendiğinde, bu filmlerin sık görülen tema ve motiflerinin kaynağını köy seyirlik oyunlarından veya Türk Halk Tiyatrosu'ndan aldıklarını görmekteyiz. Özellikle Karagöz, Ortaoyunu ve köy seyirlik

oyunlarında sıkça rastlanan temalar, günün şartlarına göre yeniden şekillendirilip yeni bir estetik olarak karşımıza çıkar. (Dikiciler, 2002: 21) Şabanoğlu Şaban, Tosun Paşa, Şekerpare, Gulyabani gibi filmlerin, biçim yönünden de muhafazakâr denebilecek bir tavra sahip oluşları yine bu anlamda değerlendirilmelidir. Zira karakterlere, söz düellolarına, hareket ve durum komiğine dayanan geleneksel sanatların tümü konu, dekor ve biçim bakımından değişmez bir takım öğelere yaslanmaktaydılar. Yeşilçam bu değişmezliği sinemaya taşımıştır.

Türk halk tiyatrosu söz komiğine ve sözün gücüne ve ayrıca hareket komiğine dayalıdır. Hareket komiği, Türk halk tiyatrosundaki mizahî yapıyı ve gülmenin nasıl meydana geldiğini ortaya koymada söz komiği kadar önem taşımaktadır. Çünkü hareket komiği, çoğu zaman söz komiğini destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda gülmeyi yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır." (Türkmen ve Fedakar; 2009:98)

Bu gelenek sinemamızı da etkilemiştir. Özellikle güldürü filmlerimizde Batı sinemasına nazaran sinematografi zayıftır bunun yerine hareket ve söz başattır. Eleştirelilik ise Türk halk tiyatrosunda sanıldığı kadar aksine vardır ancak Batı perspektifinde olduğu gibi bilinçli bir muhalefet kurumu biçimine dönüşemez. Çıkış, çözüm, yol önermez ancak var olanı tespit eder. O yüzden bu gelenekten beslenen güldürü sinemamızda da benzer eğilimler ve nitelikler göze çarpar.

Yetmişlere kadar çekilen güldürülere bakıldığında, siyasal açıdan çok belirgin muhalif öğeler içermediklerini söylenebilir. Bu filmler sinemasal olarak "bütünleşme ve uyum" türleridir ancak toplumsal bir uyarı mesajı taşımadıklarını, eleştirel olmadıklarını, farkındalık yaratmadıklarını söylemek yanlış olacaktır. Sadece bunu eleştiri geleneğinin yerleşmediği bir topluma özgü, kimseyi kırmadan, kendisi de kırılmadan yapmanın bir yolunu bulmuşlar, inceden inceye bir farkındalık yaratmışlardır. Bu bağlamda, Türk halk tiyatrosuyla sinemanın ilişkisi; olay örgülerinin perdeye transfer edilmesi ve yüzyıllar içinde kendisini ispatlamış garantili güldürme tekniklerinin ödünç alınması biçiminde başlamıştır. Toplumda ve beraberinde sinema izleyicisinde meydana gelen değişimler sinemayı da etkilemiştir.

Karagöz ve Ortaoyunu'nun Etkileri

Anadolu'ya 16. yüzyılda Mısır'dan geçtiği sanılan Karagöz'e; Türkler kendi yaratıcılıklarını ekleyerek canlı, renkli ve özgün bir form üretmişlerdir. Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili olarak anlatılan İki duvarcı ustası olan Karagöz ve Hacıvat'ın sultan tarafından öldürülmesi öyküsü, mizahın en temel nitelikleri üstüne bazı noktaları bize yeniden hatırlatır. Zor bir yapı işinde çalışan işçilerin birkaç nükteli söz uğruna işlerini aksatmaları, nüktenin ve mizahın katlanılmaz olana katlanmak için insanlara güç vermesine bir örnektir.

Sinemanın ülkemize girmeye başladığı yıllarda, geleneksel gösteri sanatlarımız olan Karagöz, meddah ve ortaoyunu o dönem İstanbul'unda yerli halkın seyirlik ihtiyaçlarını karşılamaktaydı. Karagöz oyununun iki temel tipi Karagöz ve Hacıvat'tır. Karagöz, kentte yaşayan ama sanki köyden dün gelmiş gibi taşralı, henüz kentlileşememiş birisidir. Keloğlan gibi yerine göre saf, yerine göre kurnaz, çoğu kez iyi niyetli, nüktedan, hazırcevap ve komik bir halk tipidir. Hacıvat ise tersine, tam bir kent tipidir. Kentli bilgisi, görgüsü, kibarlığı,

çelebiliği ona aittir. Karagöz, oyunun Hacivat'tan daha baskın olan baş tipidir. Halkın ahlak ve sağduyusunu temsil eden bir erkân-ı harptir, çarıklıdır ancak özü sözü birdir. Çoğu zaman işsizdir, ekonomik zorluklar çeker. (Coşkun, 2010: 14-17) Güldürü filmlerinde de kahraman genellikle eğitimsizdir. Kendisi eğitimsiz olmasına karşın eğitim onun için çok önemlidir. Bu yüzden çocuklarının ya da kardeşlerinin okumasını ister. Çocuklarına düşkündür. Okul ise çocukları için bir güvencedir. (Uluyağcı, 1996: 94-95) Komedi de zaten bu zıt tiplerin çatışmalarından doğmaktadır. Çifte anlamlar, abartmalar, söz oyunları, ağız taklitleri en temel güldürü öğeleridir. Karagöz oyunu, yansıtmak ve gerçek olmayanı gerçeğin yerine ikame etmek bakımından diğerlerine kıyasla sinemaya daha yakın gözükmektedir.

Eflatun'un Devlet adlı yapıtında görünen dünya bir mağara zindanının, seyredilen güzellikler de ruhun düşünceler dünyasına yükselişinin alegorik bir anlatımına dönüşür. Nezih Erdoğan'a göre bu betimleme modern sinema seyircisinin durumuna da çok benzemektedir. Sinema seyircisi de gerçeklik ile bu türden bir ilişki içine girmektedir. (Erdoğan; 1992: 15)

Sinema, 'gölge oyunu'yla biçimsel bazı benzerlikler taşısa da aslında büyük ölçüde farklılıklara da sahiptir. Karagöz'de nesnelere tanımlandığı perde, ışığın yansıdığı değil arkadan süzülüp geldiği bir çerçevedir. Sinema nihai analizde batı düşüncesinin gelişimini yansıtır. En önde gelen özelliği ise teknolojik yapısında Rönesans'la birlikte belirginleşen bakışı barındırıyor olmasıdır. (Erdoğan; 1992: 20) Fotoğraf ve sinema, doğayı betimlemenin tek bir göze göre yapılmadığı Doğu sanatından ve Rönesans öncesi Batı resim geleneğinden uzaklaşır., Doğunun ve Batının sanatsal formları kendi felsefi ve kültürel özelliklerini yansıtacak biçimde evrimleşmişlerdir. (Berger; 1993:16)

Hem Karagöz de hem de sinemada 'perdeye yansıtmak' işlemi temeldir. Oysa bu iki gösteri biçimi estetik, teknik ve felsefi yönden birbirinden epeyce farklıdır. Ersin Pertan, "Karagöz ve Türk sineması" başlıklı yazısında Karagöz'e ait niteliklerden bazılarının yerli sinemaya da girdiğini belirtir. Ersin Pertan'ın adı geçen yazısı Yeni Dergi'de Nisan 1971 yılında yayımlanmıştır. Dolayısıyla Karagöz ile benzerlik ya da benzemezlik üzerinden yapılan kıyaslamalarda özellikle "melodram" geleneği içinde üretilen filmler kastedilmektedir.

Pertan'ın yaptığı tespitler özlüce şöyle ifade edilebilir: Karagöz anlatı ve söz sanatıdır. Anlatı ve söz sanatı geleneğine sahip Türk halkı, bu nedenle yerli filmlerdeki diyaloglara tepki göstermeden katlanabilmektedir. Karagöz gibi, Türk filmleri de halkın beğenisi ile şartlanmıştır ve her şeyi bu beğeni belirler. Karagöz'ün kişileri basmakalıp tiplerdir; karakterleri veya kıyafetleri hep aynıdır. Oyunlar değişse bile kişilerin tipleri değişmez. Yerli sinemada da her oyuncunun belli bir kalıbı vardır. Karagöz'de oyunlar eklemlidir ve organik bütünlüğü olmayan kısa durum ve olaylar vardır. Konu bütünlüğü ve dramatik gelişim yerli filmlerde de eksikliği görülen unsurlardır. Abartma, karşıtlık ve yineleme Karagöz oyunlarında sık kullanılan anlatım teknikleridir. (Pertan; 2000:131-132) Bu anlatım tekniklerine yerli filmlerde de çokça yer verilmektedir. Genellikle filmin kişileri zengin-fakir, iyi-kötü olarak kesinlikle karşıt tiplere bölünmekte, abartma ve yinelemeye sıkça başvurulmaktadır.

Salih Gökmen de benzer şekilde, Karagöz ve yerli sinemanın ortak özelliklerine değinir ve başlangıç yıllarında Karagöz'ün sinemayı tiyatroyla birlikte olumsuz biçimde etkilediğini tespit eder. (Gökmen; 1973:15) Karagöz'de olduğu gibi filmin dört beş yerinde de aynı durumlara, söz tekrarlarına rastlanır ve konu yönünden halen halkın hassasiyeti olan konular işlenir. Nijat Özön de Karagöz ve sinema tekniğinin uzlaşmaz yanlarına işaret ederek Yeşilçam'ı bir tür 'Karagöz sineması' yaptığı için eleştirir:

Karagöz ve onun akrabası bütün öbür gelenekler (...) sinemamıza günümüze dek destek değil köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgeleri, kalıp tipleri alabildiğine laf kalabalığına, konuşmalara boğan perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir 'Karagöz sineması'na yol açmışlardır... Sinemamız, 'Karagöz'den uzaklaştığı ölçüde sinemalaşacaktır. (Özön; 1995:10)

Diğer yandan Ersin Pertan'a göre Karagöz'ün başka bazı özellikleri de Türk sinemasına ya hiç girmemiş ya da geçici olarak girip tutunamamıştır. Bunlar özetlenecek olursa şöyledir: Karagöz temel yapısı bakımından gerçekçidir. Türk sineması ise değildir. Karagöz toplumsal olaylara dönük bir sanat türüdür. Konular ve tipler olmuş olaylardan ve yaşayan kişilerden esinlenilerek ele alınmıştır. Oysa Türk sineması, genellikle toplumsal olaylara sırt çevirmiştir. Arada toplumsal gerçekçilik gibi kişisel çıkışlar yapılmışsa da, bunlar sinemaya yön verecek, nitelik kazandıracak güçte ve devamlılıkta olmamıştır. Karagöz'de sınırsız özgürlük ve dokunulmazlık vardır. Her sınıftan, her meslekten kişiyi perdeye geçirmiş ve eleştirmiştir. Oyundaki taşlamalardan pek az kimse yakasını kurtarabilmiştir. Karagöz'ün siyasal yanı çok güçlüdür. Oyunda toplumun her sorunu ve siyasal her konu yorumlanmıştır. Yerli sinema ise bu konuda yetersiz kalmıştır ve siyasal konular adeta bir tabu sayılmıştır. Elbette bu alanda sansür olgusunun sinemacılar için başlı başına bir sorun olduğu da unutulmamalıdır. (Pertan; 2000;133-134)

Karagöz'de tipler ve nükteler toplumun dönemlerine uymaktadır. Karagöz, Türk toplumunun değişen çağlar içinde gelenekleri, günlük yaşayışını ve çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır. Oysa Ali Gevgilili'ye göre "Türk sineması, henüz toplumun hiçbir kesitinin gerçek yansımalarını verememiştir. Toplumun genel bir panoramasını, onun mitoslarının diliyle ortaya çıkarmaktan yoksundur. Türk sineması, derinlemesine işlenmiş karakterlerin, durumların, kişisel sentez ve yorumların sineması değildir. Kendi insanına yabancıdır." (Akt: Pertan; 2000: 134) Öte yandan Karagöz'ün yapısındaki basitlik belirli bir yapımla kaygısının ve ticari kurnazlığın sonucu olan basitlik değildir.

Tasavvuf öğretisinden izler taşıyan Karagöz sanatı, anlatısı bir yana bir sanatsal biçim olarak da gerçeklik sorunu üzerine yapılanmıştır. "Mum sönerse görüntü kaybolur. Bu da dünyanın sürekli olmadığını, faniliğini gösterir. Temel mesajını bizzat onu oluşturan öğelerin (ışık, suret, perde, vb) kuruluş ve seyircinin aygıt içinde konumlanmış biçimiyle vermektedir." (Erdoğan; 1992:18) Karagöz, tekniğini biçimleyen felsefesi ile tamamen doğu kültürünün bir parçasıdır. Söze dayalı, belli tiplerle ve basit olay örgüleri ile işleyen yapısını aşarak başka bir aşkın mesajı iletmek derdinde olan ve bunu da başaran bir sanatsal formdur.

Oysa söze dayalılık ve belli tipler üzerinden anlatılan basit olay örgüleri ile filmler üreten Yeşilçam, birkaç istisna haricinde Karagöz benzeri bir hakikat ya da varlık sorunsalını kendine dert edinmemiştir. Karagöz’de anlatılan basit konulardan bağımsız olarak, oyunun tekniğinden kaynaklanan ve tasavvufi anlamda içkin bir ‘varlık’ sorunsalı konu edilir. Bazı bildik durumlarla izleyiciler ‘eğlendirilirken’ zihin bu karton kalıpların arkadan ışık vurmasıyla görünür hale gelmelerini, onları birinin oynattığını düşünerek bir tür ‘yabancılaşma’ yaşar ve görünenin ne kadar gerçek ne kadar hayal olduğunu sorgulamaya başlar. “Bu suretler yalandır”, “Işık söner, gölge yok olur” gibi sözler temsillerin sonunda mutlaka söylenir. Bu sözlerin tasavvuf öğretisiyle olan yakın ilgisi çok açıktır. Bu nedenle Ayşe Şasa da geleneksel sanatların günümüzü anlamada ve yorumlamada birer kaynak olduklarını belirtir. (Şasa; 1994:18) Oysa sinemamız Karagöz’ü, olayları ve anlatım örgüsüyle örnek alırken, altta yatan bu varlık sorunsalını yıllar boyunca görmezden gelmiştir.

Karagöz’ün hayal perdesinde böylesi bir gerçeküstücü potansiyel vardır. Popüler filmlerin üst bir anlam yaratmak yerine tüketime odaklı ve kör edici ya da uyutucu bir yüzeyselliği seçmeleri tamamen ideolojiktir. Üst bir gerçeklik sunma amacıyla yapılmış film örnekleri ise az da olsa vardır. Reha Erdem’in “A ay”, Halit Refiğ’in “İki Yabancı”, Lütfi Akad’ın “Gökçe Çiçek”, Yavuz Turgul’un “Gölge Oyunu” adlı filmleri bu türden bir varlık sorunsalını ele alan filmlere örnek olarak verilebilir.

Ortaoyunu geleneksel, doğaçlamalı Türk halk tiyatrosudur. Karagöz’ün tiyatro sahnesinde hayat bulmuş şeklidir de denebilir. Karagöz repertuarında bulunan oyunların birçoğu ortaoyunu olarak da oynanmıştır. Ortaoyununun baş güldürücü iki temel tipi, Kavuklu ve Pişekâr’dır. Karakter bakımından her iki seyirlik oyunun asıl kişileri olan “Kavuklu” ile “Karagöz” ve “Hacivat” ile “Pişekâr” tüm nitelikleri ile birbirinin aynısıdır. Karagöz ve Ortaoyunundaki tipler bireysel özelliklerinden çok ait oldukları ve temsil ettikleri topluluk ya da sınıfın bazı niteliklerinin aynası olurlar. Ortaoyununun diğer tipleri de Karagöz oyunundaki tiplere çok benzer.

Dekor, iki ya da üç kanatlı adına ‘yeni dünya’ denen bir paravan ile ‘dükkân’ denilen, hasır bir iskemle ve peykeden ibarettir. Bir tür yabancılaştırma tekniği kullanılır ve izleyicilere bunun bir oyun olduğu sürekli hatırlatılır. Ortaoyunu bu yönüyle Brecht’in yabancılaştırma estetiğini anımsatır. Batı tarzı tiyatrodaki dram oyunlarında, ortaoyunundaki göstermecî tarzın aksine, benzetmecî üslup hâkimdir. Benzetmecî üslupta, sahnedeki oyun bütün ayrıntıları ile hayata benzetilmeye, doğal hayat olanca natüreliliği ile sahneye aktarılmaya çalışılır. Göstermecî üslupta ise, hayatı benzetmek değil göstermektir amaç. Bu nedenle göstermecî üslup, teatral olana, çeşitli mecazlara, simge ve sembollere, çarpıtmalara, kaba ve grotesk figürlere, abartılara, karikatürleştirmeye başvurur. (Metin, 2005) Ortaoyunu izleyicisini özgür bırakır, izleyici öykü yerine izleğe odaklıdır. Bu nedenle de öykü dışına çıkılması ile estetik bütünlüğün zedelenmesi sorunu yaşanmaz. Bu niteliklerden en önemlisi ise Ortaoyununun ortada oynanmasıdır. İki boyutlu mizansen yerini üç boyuta bırakınca tiyatronun tüm kuralları ile ve özellikle de oyunculukla yüzleşmek gerekmektedir.

Gerek Karagöz gerekse ortaoyunu güldürme teknikleri bakımından da tamamen aynı yolları izlerler. Gülmenin kaynağında az ya da çok zıtlık bulunur. Gerek mizah, gerek tiyatro ve gerekse sinemada sözü edilen bu tarz güldürme yöntemleri, en çok kullanılan yöntemlerdir. Oyun kurallarını hiçe saymak, dramatik akışı bile bile bozmak da seyirci üzerinde güldürücü bir etki yapar. Ortaoyunu ve Karagöz'de asıl başat olan güldürme tekniği, Türk güldürü sinemasının genel karakteristiğini de bir ölçüde belirleyen, eylem ve durumların güldürücülüğünün yanı sıra dilin ve sözün güldürücülüğünün kullanılmasıdır. Dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasındaki çatışma da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar. Dilin işlevlerinin güldürüde tersine kullanılması da sinemasal güldürüye halk tiyatrosundan kalan bir mirastır. Eski dönemden Musahipzade Celal yeni dönemden ise Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Aziz Nesin, Turgut Özakman, Ferhan Şensoy ve Sadık Şendil gibi yazarlar ortaoyunundan bilinçli şekilde yararlanmış ve yeni yorumlar getirmişlerdir.

Tartışma

Türk Halk Tiyatrosu kapsamındaki sanatlar kendi aralarında birtakım önemli farklılıklar barındırırlar. Ancak, "söze ve tekrara dayalılık, genel tipler içerme, basit olay ve durumlara dayanma, genel cinsleri gösterme, psikolojik boyutu olmama, tipler arasında aşırı zıtlığa dayalı bir yapı içinde tiplerin kümelenmesi" gibi ortak bazı niteliklere de sahip oldukları görülür. Bu nitelikler ana akım sinemanın da sahip olduğu özelliklerdir. Öte yandan, bireysel değil toplumsal temaları işlemeleri, göstermecî epik bir üsluplarının oluşu, yabancılaştırmaya açık bir geleneklerinin olması, dünyanın gerçekliğinin sorgulanması gibi özellikleri nedeniyle karşı-sinema argümanlarıyla yararlanılabilecek bir malzemeye de sahiptirler. (And; 2014: 12-14) Bu nedenle geleneksel Türk halk tiyatrosunu oluşturan Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi sanatlardan çağdaş tiyatrodan ve sinemada yararlanmak kaçınılmazdır. Sevda Şener de bu gelenekten yararlanmak gereğini işaret ederken, diğer bazı niteliklerini de şöyle tespit eder:

Güldürü türünde olması, iyimser, canlı ve sevimli olması, gerçeküstü olması. Çoğunda masal ögesi var, hep gerçeküstü bir şeyler yapılıyor. Müzikle, dansla birlikte sunulması, halkla kaynaşması, doğaçlama oynanması, temsilin gerçek yaşama uzanması, onun bir parçası olması. (Şener, 2000: 34)

Bu geleneksel sanatlar, bazen doğrudan bazen dolaylı olarak eleştiriye yer vermişlerdir. Bu nedenle eleştiriye kapalı ve hatta giderek tahammülsüz bir toplum yapısı içinde yine de belirli bir işlevleri olduğu açıktır. Ersin Pertan, geleneksel halk tiyatrosu ile sinemamız arasındaki ilişkilerin incelenmesinin çeşitli katkılar sağlayacağını belirterek, bu incelemelerin amacının çağdaş Türk toplumunun seyirlik oyun beğenisinin kaynaklarına ışık tutmak ve filmleri sağlam temellere dayandıracak görüşler ve değerlendirmeler ortaya çıkarmak şeklinde ifade etmektedir. (Pertan; 2000: 129) Fakat bu konuda farklı görüşler de vardır. Örneğin Nijat Özön tamamen zıt bir bakışla, Türk sinemasının halk tiyatrosu geleneklerinden esinlenmesi konusuna olumsuz yaklaşmaktadır. Ona göre, "Türk sanat gelenekleri, sinema yapmak için yararlı değildir. Sinemamız sil baştan yaparak, katkısız

sinema yaratmalıdır. Türk sinemasının geleneksel sanatlardan esinlenmesi gerektiğini öne süren Selahattin Hilav'a göre ise, "halk gelenek ve sanatlarının ileriye açık ve insani öze yüklü olanlarının sinema sanatı teknik ve estetik özellikleri açısından ele alınması ve bunlardan yararlanılması, hem özgün sanat ürünlerinin yaratılması hem de halkla kurulması, gerekli ilişkilerin sağlanması bakımından gereklidir. (Akt: Pertan; 2000: 132-133) Bu yaklaşıma göre, yalnızca geleneksel değerler yeni bir sentez içinde toparlanmalı ve yeni bir ışık altında sunulmalıdır.

Benzer şekilde Ersin Pertan da Türk halk tiyatrosu formlarını bir kaynak olarak kabul eder. Pertan, Türk sinemasına bazı hedefler gösterir. Bunlar, gerçekçi temel yapı içinde toplumsal olaylara eğilmek ve yorumlamak, toplumun dünya görüşünü, Türk'e özgü deyiş ile anlatmak, kendi insanına yaklaşmak ve halkla sağlam bağlar kurmak olarak ifade edilir. (Pertan; 2000:134) Bu yaklaşıma göre, söz konusu amaçlara varmak için, filmlerin halka ulaşacağı göz önünde tutularak, toplumun günlük yaşantısının gerçeklerini ve insanların kaynak alınmalı ve bu gerçekler yorumlanmalı, seyirciye bir mesaj taşınmalıdır.

Yeşilçam bazı istisnalar dışında genellikle bu sanatlardan hazır klişeler alıp kullanmak biçiminde yararlandığı için Nijat Özön gibi yazarlar tepkilidirler. Yavuz Turgul'un Karagöz sanatının bazı biçimsel ve öze dayalı zenginliklerini yansıttığı Gölge Oyunu filmi ise, yararlanmanın doğru yapılması halinde sinemayı zenginleştireceğinin bir kanıtıdır. Geleneksel halk tiyatromuzda politik eleştiri, hiciv, taşlama, yergi, açık biçim yabancılaştırma, sürrealizm, grotesk saçma, anti-illüzyonist biçim vardır. Bunlardan yararlanmamak sinema adına ancak bir kayıp olabilir.

Türk güldürü sinemasının genel özelliklerine bakıldığında geleneksel Türk halk tiyatrosu'ndan, Keloğlan masallarından, Nasreddin Hoca'dan yoğun biçimde etkilenmeler görülür. Zenne, hafifmeşrep kadınlar, tiryakiler, kabadayılar, iyiler, kötüler, vs. güldürü sinemasındaki tiplerdir aynı zamanda. Komik ikili çeşitlemeleri, Hacivat-Karagöz tiplerinin başarılı birer transferi gibidir fakat bu etkilenmeler söz konusu büyük mirasın yeterince ve doğru biçimde kullanıldığını göstermez.

Doğu'ya özgü güldürü sanatlarında eleştiri yenilip yutulmaz bir özellik göstermemektedir. Karagöz-Hacivat temsilleri çöküş döneminde yasaklanacak denli zaman zaman otoriteye açıktan eleştiriler yönelmişse de genel yapısı salt eleştirmek için değil, dünyanın geçiciliğine karşı uyardırmaya çalışan bir özellik gösterir. "Osmanlı gerilemeye başlayınca Osmanlı yönetiminin de tahammül sınırları gerilemeye başladı ve Karagöz'deki eleştiri düzeyi azaldı. Giderek bu perde oyunu itiş kakışa ve uzun söz düellolarına dayalı kaba bir gösteriye dönüştü." (Sunal; 2002:35) Yeşilçam'ın örnek aldığı Karagöz nitelikleri de ne yazık ki daha çok bunlar olmuştur.

Meddah ise padişahın karşısında sandalyede oturma hakkı olan tek adam olmasıyla belli bir ayrıcalık taşır gibi görünür, kellesi vurulan meddahlar bile vardır. Ancak onun da temel işlevi eğlendirici ve ders verici hikâyeler anlatmaktır. Keloğlan masal geleneği içinde yapısal özellikleriyle güldürü sinemamızı en çok etkileyen masal kişisidir. Saf, cömert, cesur, hazır cevap bir Anadolu delikanlısıdır. Yeri geldi mi padişaha dahi kafa tutmaktan çekinmez. Ancak "Keloğlan'ın sözde bu asi tavrı padişahın kızını alana kadar sürer. Kızı eşeğinin

terkisine oturttu mu padişaha eleştirisi sona erer. Bu yüzden doğuda Keloğlan taşlamaları iktidarlarca tarafsız bulunur. Keloğlan geleneğinden olanlar her devirde iktidarın müsamahasına mahzar oldular.” (Sunal; 2002:36) Yeşilçam’da yüzlerce film senaryosu yazan Bülent Oran, Yeşilçam’ın duygusal ve masalsi yapısını seyircinin kimliğine bağlayarak, bu kimliğin geleneksel sanatlarımızdan bir hayli etkilenmiş olduğunu belirtir:

Türk insanı masal sever, masallarla büyümüştür. Orta oyunundan, Karagöz'lerden, Nasreddin Hoca'lardan gelen ve kanına işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır. Yeşilçam kahramanlarından çoğu genelinde biçim olarak değilse bile davranış ve ruh olarak Keloğlan karakterinin çağdaş giyimli ve fiyakalı benzerleridir. (Oran; 1996:284)

Yeşilçam genelde kolektif bir sinemadır ve yönetmenlerin benzer üslupları vardır. Buna karşılık Yeşilçam izleyicisi de kendi içinde çok büyük profil sapmaları göstermeyen bir seyircidir. Yeşilçam seksenlerle birlikte bir anda sona ermez; farklı konumda, görünüşte geriden, alttan alta gene yaşamını sürdürür. Engin Ayça’ya göre Yeşilçam’ı var eden iki temel sosyolojik olgudan biri, kırdan kente göçün artması diğeri ise kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır. Bu dönemdeki popülist açılımın karşılığını bulduğu sinemada ise inşa edilmeye başlanan kimliğin odağında geleneksel sözlü, kırsal kültür ortamı vardır. Sinema bu dönemde diğer sanat dallarından ayrı olarak devlet tarafından büyük ölçüde kendi başına bırakılmış ve ticari ilişkilerin belirlediği bir var kalma durumunda olmuştur. Bu Yeşilçam’ı giderek dönemin siyasetiyle uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye kadar götürmüştür. (Ayça, 1996: 135-137) Yeşilçam popülist bir düşünceyle halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklemlenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır.

Yeşilçam’ın film üretim ve anlatım tarzı ise 1950’ye kadar olan ilk otuz beş yıllık sürenin bazı alışkanlıklarından ve temel niteliklerinden etkilenmiştir. Bu alışkanlıklardan birisi de yazılı edebiyattan ve sözlü halk edebiyatından yararlanmadır. Ünsal Oskay'a göre, bu ilk dönem filmlerinin asıl önemli yanı, “sonraları Yeşilçam geleneği denilecek geleneğin anlatım tarzını, masalımsı, semantik yapıyı, tutan bir filmin benzerlerinin arka arkaya yapılıp seyirciye sunulma alışkanlığını da oluşturmasıdır.” (Oskay, 1996: 98) Yeşilçam ve sinema seyircisi arasındaki ilişkinin biçimi yetmişlere doğru ise değişmeye başlamıştır. Geleneksel Yeşilçam’ın yetmişlerin sonuna doğru nicelik ve nitelik yönünden kendini tüketmesinin nedeni, sinema kurumu olarak önemli toplumsal olaylara ve değişimlere eşlik edemeyen masalsi yapısı gibi içsel etkenlere ya da televizyon gibi ciddi bir rakibin etkilerinin yoğun biçimde açığa çıkmaya başlamasına bağlanabilir. Süreç niteliksel olarak bir yanıyla geleneksel Yeşilçam’ın tasfiyesine diğer yandan yeni bir sinema anlayışının yükselişine tanıklık eder. Masalın semantik yapısından romanın etik’i sorgulayan eleştirel ve ussal yapısına doğru bir değişim başlar.

Sonuç

Türk sinemasında güldürü filmleri seksenli yıllara gelinceye değin açıktan eleştirel bir tavra sahip değildir. Bir yandan alt politika yaparlar bir yandan da sınıflar arası bir arabuluculuk işlevleri vardır. Altmışlarda Adanalı Tayfur, Turist Ömer veya Şaban örneklerinde veya günümüzdeki güldürü filmlerinde görülebileceği gibi filmlerin kahramanları Karagöz ve Ortaoyunundan devraldıkları bir miras olarak, dili bozar, küfreder, argo konuşurlar. Alt

politika biçimlerinden biri olan bu, 'dilin içine saklanma'; kendini örtük biçimde ifade etme, gizlenme anlamlarını taşır. Argo, "kentsoylu çevreyle uzlaşamayan, sorunsal ilişkiler içindeki o çevreye aykırı düşebilecek Turist Ömer'in 'ötekilik' konumunu gizlemesine yardımcı olur." (Bayram; 1999:11) Bu konum, bir yandan homurdanmaya karşılık gelecek bir alt politika biçimi olarak, kendisinin üstesinden gelemediği bir çelişkiyi, seyirciye 'ispiyonlamak', bir yandan da bir yandan da eşitsizlik üzere kurulmuş verili toplum yapısını, kendi kimliklerinde 'onaylamak' anlamını taşır.

Gişede güldürsüz yapamayan, yapmaya çalıştığında ise dramatik yapısı zayıf, skeçlerden örülü güldürüyle yetinen bir sinemaya sahip olmaya doğru gidiyoruz. Bunun altında seyircinin kültürel alışkanlıkları ile yapımcıların ticari kaygı ve beklentileri yatmaktadır. İlker Canikligil'e göre, "yapılan filmler herkesin hoşuna gitmeye çalışıyor. Böyle bir hedef kitleniz olabilmesi için de filmi curcunaya çevirmeniz gerekiyor". Deniz Bayraktar'a göre ise, "ticari kaygıların dönemin seyirci sosyolojisi ile çakışması söz konusudur. Seyircinin Doksanlarda hayatı biraz da kolayından alan, acıyı ve yarayı parodileştiren filmlere ihtiyaç duyacağı ve Türk sinemasına geri döneceği tahmini doğru çıktı. (Canikligil & Bayraktar, 2014: 6)

Görevci olmayan/ucuz güldürü türselliğinin tüm alanı baskı altına almakta oluşu bazı tehlikelere işaret etmektedir. İlki izleyici profilinde zorluklarla yeniden edinilmiş olan çeşitliliğin kaybolması tehlikesidir. Bir diğeri türsel çeşitlilikteki azalma nedeniyle yaratıcı fikirlerin yeşereceği ortamın kaybolmasıdır. Bunun uzantısında biçime dair sorunlardan söz açmak gerekir. Seksenlerden sonra politik taşlamalar aynı zamanda kişisel bir sinemanın örnekleri olmaya başlamıştı. Günümüzde ise yönetmen sineması, güldürü dışındaki kulvarda seyretmektedir. Sonuncu ve en tehlikeli olansa güldürünün daha iyi bir toplumu ve geleceği kurmada etkili sanatsal araçlardan biri olmaktan çıkıp, ezilmekte olduğunun bile farkında olamayan kitlelerin gazını almaya yarayan, egemenlerin lehine iş gören bir alan olmaya meyletmesidir. Sanatsal ve toplumsal açıdan Türk halk tiyatrosunun daha geniş boyutlarıyla ve derinlemesine incelenmesinin sinemamız ve kültürümüz açısından faydalı olacağı kanısındayız.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- And, Metin. *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınları, 2000.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- Erdoğan, Nezih. *Sinema Kitabı*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.
- Dikiciler, Osman. *Arzu Film Ekolü*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını, 2002.
- Gökmen, Salih. *Bugünkü Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınevi, 1973.
- Kaminsky, Stuart M. *American Film Genres*, Chicago: Nelson-Hall Pres, 1988.
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya (1. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Sunal, Kemal. *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, İstanbul: Om Yayınları, 2002.

Makaleler ve Diğerleri

- Engin Ayça, “*Yeşilçam’a Bakış*”, Der: Süleymá Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- Bayram, Nazlı. “*Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer*”. İletişim Dergisi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, sayı: 99/2, 1999.
- Coşkun, Pınar. *Dünden Bugüne Türk Gölge Tiyatrosu*, Ankara: Basılmamış Uzmanlık Tezi (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü), 2010.
- Kırmızı, Nazlı. “80’lerin ve 90’ların kahramanı: Kemal Sunal”, Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, İris Yayıncılık, İstanbul, sayı:8, 1995.
- Maktav, Hilmi. *1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*, İzmir: Basılmamış Doktora Tezi (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Nutku, Özdemir. “*Meddahlık Olgusu*”, Meddah Kitabı, Derleyen: Ünver Oral, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
- Oran, Bülent. “*Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema*”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Der: Süleymá Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yay., 1996.
- OSKAY, Ünsal; “*Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması*”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Der: Süleymá Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yay., 1996.
- Özgüç, Agah. “*Türk Sineması’nda Güldürü Filmleri*”, Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, sayı:8, İstanbul: İris Yayıncılık, 1995.
- Pertan, Ersin. “*Karagöz ve Türk Sineması*”, Karagöz Kitabı, İstanbul: Kitabevi Yay., 2000.
- Şasa, Ayşe. “*Söyleşiler*”, Sinema Yıllığı 93, İstanbul: Türsak Vakfı Yayınları, 1994.
- Türkmen, Fikret ve Fedakâr, Pınar; “*Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komîğine Bağlı Mizahi Unsurlar*”, Milli Folklor, Sayı: 82, 2009.
- Uluyağcı, Canan; “*Türk Sinemasında Güldürü*”, Kurgu Dergisi, Sayı:14, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996.

İnternet Kaynakları

- Canıklıgil, İlker; Bayraktar Deniz. “*Güldür Yoksa Batacaksın*” (25 Kasım 2014)
http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=9824
- Ekler, Alpay. “*Seyirlik Geleneğimiz Üzerine Denemeler:1*” (18 Kasım 2004)
<http://www.tiyatronline.com/konuk100.htm>
- Metin, Okan. “*Geleneksel Türk Tiyatrosu mu Yoksa Gelenek Tiyatrosu mu?*”(14 Kasım 2010)
<http://www.tiyatronline.com/yazarlar/53/haber/644/alpay-ekler-geleneksel-turk-tiyatrosu-mu-yoksa-gelenek-tiyatrosu-mu>
- Şener, Sevda. “*Eğitimde Tiyatro ve İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu*”. (04 Nisan 2000)
<http://www.olusumdrama.sitemynet.com/bulten/sayi11/soylesi.htm>

SEZAI KARAKOÇ'UN PİYESLERİNDE NECİP FAZIL KISAKÜREK ETKİSİ

CAN ŞEN

Okt. Dr., Bartın Üniversitesi
Türk Dili Bölümü
cansen20@gmail.com

Öz

Türk edebiyatında daha çok şair ve düşünür kimliğiyle tanınan Sezai Karakoç şiirlerinin ve düşünce yazılarının yanı sıra hikâye ve piyesler de yazmıştır. Hem şair ve düşünür kimliğinin ön planda olması hem de hikâye ve piyeslerinin diğer eserlerine göre sayıca azlığı Karakoç'un edebî eserleri üzerine yapılan çalışmaların şiirleri üzerine yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu makalemizde Sezai Karakoç'un yayımladığı beş piyesi inceleyerek onun tiyatro yazarlığı yönü üzerine yapılan çalışmalara katkı sağlamayı amaçlamaktayız.

Sezai Karakoç, makalemizde üzerinde duracağımız bu beş piyesini kaleme alırken taklit etme amacı gütmemiş olsa da özel bir hayranlık ve sevgi hissettiği Necip Fazıl Kısakürek'in piyeslerinden etkilenmiştir. Bunda Kısakürek ve Karakoç'un muhafazakâr dünya görüşünü benimsemeleri ile sanata bakış açılarındaki benzerlikler de etkili olmuştur. Karakoç'un piyesleri ile Kısakürek'in piyeslerini bu bağlamda mukayese ederek Karakoç'un piyeslerini yazarken hangi noktalarda Necip Fazıl'dan etkilendiğini somut olarak göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek, Türk tiyatro tarihi, piyes, etkilenme.

THE EFFECT OF NECİP FAZIL KISAKÜREK ON SEZAI KARAKOÇ'S PIECES

Abstract

Sezai Karakoç, who is mostly known as a poet and a thinker in the Turkish literature, wrote stories and pieces in addition to poems and think pieces. Since his identity as a poet and a thinker is at forefront and the number of stories and pieces he wrote is less than other works by him, studies on Karakoç's literal writings so far have been concentrated mostly on his poems. This article aims to contribute to studies on Sezai Karakoç as a playwright by examining five plays published by him.

In the five plays which this article examines, although Sezai Karakoç did not have any inclination to imitate, he is affected by Necip Fazıl Kısakürek's works to whom he had a special admiration and respect. In this point, having the same conservative world views and similarities in their regards to the art were effective. While comparing the works of Necip Fazıl and Sezai Karakoç, in the light of concrete examples, this study explores in which points Karakoç was influenced by Necip Fazıl.

Key Words: Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek, history of Turkish theater, piece, response.

Giriş:

Sezai Karakoç şiir, hikâye, piyes, monografi, fıkra gibi pek çok farklı türde eser vermesine rağmen daha çok şair ve düşünür kimliğiyle ön planda olduğu için hakkında yapılan edebî incelemelerin büyük çoğunluğu şiirleri üzerinedir. Onun piyesleri üzerine yazılanlar oldukça sınırlıdır. Bu bağlamda makalemizde Sezai Karakoç'un üzerinde çok az durulan piyeslerini ele alarak bu alandaki boşluğu bir ölçüde doldurmaya çalışacağız.

Beş piyes yazan Karakoç'un ilk piyesi *Ertelenen Düğün* 1977'de, ikinci piyesi *Armağan* 1978'de, üçüncü piyesi *Çeyiz* 1980'de Karakoç'un dergisi *Diriliş*'te yayımlanmıştır. 1982 yılında *Piyeler-1* adlı bir kitap yayımlayan Karakoç *Ertelenen Düğün* ve *Çeyiz* ile birlikte *Perde* ve *Görev* piyeslerine ilk kez bu kitapta yer vermiştir. *Armağan*'ı ise 1997 yılında müstakil bir kitap olarak yayımlamıştır (Karakoç 2013: 4; Karakoç 2015: 4).¹

Sezai Karakoç'un bu beş eserine Necip Fazıl Kısakürek'in piyesleriyle mukayeseli bir şekilde bakıldığında onun piyeslerini yazarken Kısakürek'in piyeslerinden belirgin bir şekilde etkilendiği görülmektedir. Bu etkilenmenin iki temel sebebi vardır. Birincisi Karakoç'un Necip Fazıl'ı yakından tanınması ve ona büyük bir saygı duymasıdır:

“Sezai Karakoç için yeri doldurulamayacak, unutulamayacak bir insandır Necip Fazıl Kısakürek. Hayatta en çok değer verdiği, hakkında en çok yazı yazdığı insan; gençlik yıllarını yanında geçirdiği ‘ustadı’dır Necip Fazıl. Hatıralarında adını sıkça andığı Necip Fazıl için, Karakoç hep saygılı bir dil kullanır ve O’ndan ‘ustad’, ‘bey’ diye söz eder. (...)” (Karataş 1998: 495)

Necip Fazıl'ı ilk defa on dört yaşındayken *Büyük Doğu* dergisinden tanıyan Karakoç üç yıl sonra 1950'de onunla tanışır ve bu andan itibaren aralarında bir yakınlık başlar (Sürgit 2013: 165, 168). Zaman zaman dargınlıklar yaşasalar da (Sürgit 2013: 184-187) Karakoç tanıştıkları andan itibaren Necip Fazıl'ın yanında olmaya çalışmış ve özellikle *Büyük Doğu*'nun yayımlanmasına mümkün olduğunca yardım etmiştir. Uzun süre Necip Fazıl'ın yanında bulunan Karakoç, onun bütün yönleriyle edebiyat ve düşünce dünyamızda orijinal bir şahsiyet olduğunu düşünmektedir:

“Necip Fazıl'ı eserleri, davranışları, sözleri ve jestiyle bir bütün olarak düşünülmesi gereken bir şahsiyet olarak gören Karakoç, onun klasik tariflere uymayan, şairliği, düşünürlüğü, gazeteciliği, bir idealist olması özellikleriyle tüm ölçüleri aşan, sınırları zorlayan bir şahsiyet olarak tanımlar.” (Baş 2008: 457)

Necip Fazıl'a karşı böyle bir yakınlık ve sevgi duyan Karakoç, onun eserleri üzerine yazılar da kaleme almıştır. Özellikle *Edebiyat Yazıları*'nın ikinci cildinde Necip Fazıl'a beş yazı ile yer vermiştir. Bu yazılar şunlardır: “Elinizdeki Deniz” (Karakoç 2007b: 41-43), “Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl” (Karakoç 2007b: 67-72), “Necip Fazıl'ın Şiiri I-II-III” (Karakoç 2007b: 73-114) ve “Bir Adam Yaratmak” (Karakoç 2007b: 115-121). Karakoç'un

¹ Makalemizde Karakoç'un piyeslerinden yapacağımız alıntılarda sayfa numaralarını eser isimlerinin kısaltmaları ile vereceğiz. A, *Armağan*; Ç, *Çeyiz*; ED, *Ertelenen Düğün*; G, *Görev* ve P, *Perde* piyeslerini işaret etmektedir.

her zaman saygı duyduğu Necip Fazıl da ondan hatıralarında *“benim sevgili Sezai Karakoç’um”* (Kısakürek 2014a: 195) şeklinde bahsetmiştir.

Karakoç’un Necip Fazıl’ın piyeslerinden etkilenmesinin ikinci sebebi iki yazarın ideolojik duruşlarıyla bağlantılı olarak sanatsal görüşlerinin de benzerlikler göstermesidir. Her iki sanatçı da dünya görüşlerini geniş kitlelere ulaştırmak için eserlerini bir vasıta olarak kullanmışlardır. Necip Fazıl’ın edebî eserleri dünya görüşünün şiir, hikâye, roman, piyes şeklindeki ifâdeleridir. O böylece “Büyük Doğu” adını verdiği ütopyasını Türk toplumunda gerçekleştirmeye çalışır. Aynı durum Sezai Karakoç için de geçerlidir:

“Türk edebiyatında sanatıyla inançları/ideolojisi arasında net sınırların çekilemeyeceği yazarların başında Sezai Karakoç gelir. Çünkü onun yazdığı/yaptığı her şey, oluşturmaya çalıştığı medeniyet projesinin bir parçasıdır. Onun hayatına baktığımızda, ister şiir yazsın, ister oyun, isterse bir başka faaliyet içinde bulunsun, tüm bunları bilinçli bir şekilde bütünlüğe ulaştırmak arzusunda olduğunu görürüz. (...)” (Tosun 2003: 306)

Karakoç, kendisi de bunu *“Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. (...)”* (Karakoç 2007b: 44) diyerek açık bir şekilde ifâde etmiştir.

Necip Fazıl’ın “Büyük Doğu” düşüncesiyle yapmaya çalıştığı şey Sezai Karakoç’ta ise “Diriliş” düşüncesi olarak karşımıza çıkar: *“Güçlü bir şair olmasının yanında büyük bir fikir ve ideal adamı olan Sezai Karakoç, hemen hemen bütün eserlerinde inandığı kültür ve medeniyet davasını insanlara aktarmak peşinde olmuştur. Bütün bunları da tarihi ve sosyolojik bir görüş olarak ‘diriliş’ düşüncesi etrafında şekillendirmiştir. (...)”* (Babacan 2010: 464)

Necip Fazıl, “Sanat” şiirinde *“Anladım işi, sanat, Allahı aramakmış; / Marifet bu, gerisi yalnız çelik - çomakmış...”* (Kısakürek 2014b: 39) diyerek sanat anlayışını iki mısırda öz bir şekilde ifâde ederken “Poetika”sında bu düşüncesini *“Bizce şiir, mutlak hakikati arama işidir. (...) Mutlak hakikat Allah’tır. Ve şiirin, ister O’na inanan ve ister inanmayan elinde, ister bilerek ve ister bilmeyerek, O’nu aramaktan başka vazifesi yoktur.”* (Kısakürek 2014b: 473-474) şeklinde açıklar. Burada şiirden bahsetse de kastettiği bütün edebî sanatlardır.

Sezai Karakoç da Necip Fazıl’a koşut olarak sanatı mutlak hakikatin arayışı olarak görmektedir: *“Sezai Karakoç için sanat da hem hakikat arayışının hem de medeniyet oluşumunun araçlarından birisi, hatta en önemlisidir. (...)”* (Taşçıoğlu 2010: 160). Karakoç’un sanat ontolojisi tıpkı Necip Fazıl’da olduğu gibi “sanat, sanat içindir” görüşünden daha farklı bir konumda durur: Onun sanat anlayışı tamamıyla inanç ve düşüncenin estetize edilmesine dayanır (Emre 2010: 143). Karakoç’un inceleyeceğimiz piyesleri bu yaklaşımın sonucu olarak yazılmıştır: *“Karakoç’un oyunlarında fikrin duyguyla ‘atbaşı gittiği’, buna karşılık hemen her satır aralığında ‘mutlak hakikat’i anlatma amacının ağır bastığı dikkatten uzak değildir. (...)”* (Karataş 1998: 397)

Bunların yanında Sezai Karakoç, Necip Fazıl gibi sanatçının manevî çilesine önem verir. Kendi yaşadığı manevî olgunlaşma sürecini “kriz entelektüel” (Kısakürek 2010a: 178) olarak nitelendiren Necip Fazıl sanatçının üretim çilesi hakkında şunları söyler: *“Eser vermenin ilk şartı çile çekmektir. Tohum çatlırken ve hayvan doğarken, belli başlı birer oluş çilesi içindedir. Kaldı ki, insan... Çile çekebilmenin ilk şartı da eseri benimsemektir. Eser*

benimsenmeyince çekilecek hiçbir ıstırap kalmaz. Kuru odun, tomurcuk; katır da yavru çilesi çeker mi hiç?” (Kısakürek 2013a: 24). Sezai Karakoç’a göre de sanatın ve sanat adamının varoluş şartlarından en önemlisi çiledir (Karataş 1998: 431).

İki yazarın sanat görüşleri açısından üzerinde duracağımız son nokta tiyatronun muhtevasıyla ilgilidir. Muhafazakâr dünya görüşüne sahip her iki yazar da tiyatronun İslâmî kurallara uygun olması gerektiği görüşünü savunurlar. Kısakürek, bu konuda şöyle der:

“Sâf bir (fonetik) sanat olan musikî ve ayrıca sözle karışık (fonetik-plâstik) mahiyetiyle tiyatro ve sinema, bizzat ve binnefs, sanat müessesesi olarak Şeriatin hiçbir suretle itiraz etmediği, yalnız içine Şariatçe yasak unsurlar girdiği nisbette yasaklanması gerektirdiği, mücerret asılları ve mahiyetleriyle kabahatsiz, fakat müşahhas halleri ve fiilleriyle müthiş suçlu vasıtalarıdır. (...)” (Kısakürek 2014c: 254)

Görüldüğü üzere Necip Fazıl tiyatronun içeriğine İslâmî bir sınır çizer. Aynı düşünceyi Karakoç ise *“(...) Tiyatroda da, olsa olsa, soyut tiyatro, islam tiyatrosunun kuruluşunda bir biçim örneği verebilir. Muhtevaysa, daima ve mutlaka islam ruhuna ilişkin olmalı, işlenen realite mutlaka kendi realitemiz olmalıdır. (...)”* (Karakoç 2012: 44) şeklinde ifâde etmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç arasındaki ilişki ve sanat görüşlerindeki ortaklıkları bu şekilde ortaya koyduktan sonra Karakoç’un beş piyesindeki Necip Fazıl etkisini somut örneklerle tespit etmeye çalışacağız. Bunu yaparken Karakoç’un piyeslerini yayımlanma sırasına göre tek tek ele alarak her bir piyesteki Necip Fazıl etkisini irdeleyeceğiz.

Ertelenen Düşün (1977)

Necip Fazıl Kısakürek tiyatroya 1935 yılında yazdığı *Tohum* piyesi ile girmiştir. İkisi (*Sır ve Kumandan*) yarım kalmış on yedi piyes kaleme alan Necip Fazıl’ın sağlığında yayımlanan son piyesi *İbrahim Ethem* 1978 tarihini taşımaktadır. Yazılış tarihi bilinmeyen *Püf Noktası* ise Necip Fazıl’ın vefâtından sonra 2000 yılında basılmıştır (Şen 2017: 8-17). Bu noktada Sezai Karakoç’un ilk piyesi *Ertelenen Düşün*’ün 1977 yılında yayımlandığı göz önüne alındığında Sezai Karakoç tiyatrosunun başlangıcının Necip Fazıl tiyatrosunun son yıllarına denk geldiği görülmektedir.

Tek perdelik kısa bir piyes olan *Ertelenen Düşün*’ün (ED, s. 9-20) şahıs kadrosu Genç Adam ve Genç Kız’dan oluşmaktadır. Birbirini seven gençlerin aileleri her türlü ihtilafa rağmen gençlerin evlenmelerine razı olmuşken Genç Adam, Genç Kız’ı bırakıp gideceğini söyler. Genç Adam’ın sevdiğini ve memleketini bırakıp gitmesinin sebebi dünyayı ve insanlığı kötülüklerden temizlemektir. Genç Adam bunu “cehennem” metaforuyla ifâde eder. O, cehennemin sınırını aşıp kötülüğün dünyaya egemen olmasından korkmaktadır:

“(...) Cennet ve Cehennem yerli yerinde kaldıkça bize herkesin hayatını yaşamaktan ve hür buğday başaklarıyla beslenmekten, ayın suya düşen hayalini seyretmekten ve yaz gecelerinde ateş böceklerinin, sabahlarında kuşların uçuşunu gözetlemekten başka bir şey düşmez. Ama, Cehennem sınırını aşarsa... Ama Cehennem kendisine tâyin edilen sınırı geçer de Cenneti kuşatmayı ve körletmeyi düşünürse, ‘Cennet’te olanlara bir iş düşer. Cennet’in olduğu gibi kalmasını istiyorsam gidip azgınlaşan Cehennemin baş ateşini söndürmeliyim. Cehennemin çeteleri daha buraya gelmeden ben onları otağlarında basmalıyım. (...)” (ED, s. 10-11)

Amacını bu şekilde ortaya koyan Genç Adam'ın bu davranışı başlangıçta Genç Kız'ın korku ve üzüntüye düşmesine sebep olur. Fakat Genç Adam onunla konuştuğunda Genç Kız insanlığın geleceği, insanlığın dirilişi ve kendi düğünlerinin onuru için Genç Adam'ın bu gidişini haklı bulur ve piyes bu şekilde sona erer (ED, s. 18-20).

Karakoç bu piyesinde şahıslarına isim vermemiş, onları Genç Adam ve Genç Kız olarak isimlendirmiştir. Necip Fazıl da *Sabır Taşı, Para, Siyah Pelerinli Adam, Sır, Kumandan* piyeslerinde şahıslarına isim vermemiş; *Mukaddes Emânet* piyesinde ise sadece eserin merkezî kişisine isim vermiştir. Necip Fazıl bu piyeslerinde şahıslarını Genç Kız, Şehzade, Şair, Yüzbaşı, Nişanlı, Oğlundan Torununun Oğlu gibi cinsiyet, meslek ya da akrabalık özelliklerine göre isimlendirmiştir. Necip Fazıl'ın bu uygulamayı yaptığı özellikle *Sabır Taşı, Para, Siyah Pelerinli Adam* piyeslerinde bir evrensellik amacı görülür (Şen 2017: 205, 207-208, 210, 216, 234). Sezai Karakoç da bu piyesinde ve *Çeyiz*'de şahıslarına isim vermeyerek Necip Fazıl gibi piyeslerine evrensellik katmak istemiştir.

Ertelenen Düğün'de bir leitmotiv olarak kullanılan "mercan" ise Necip Fazıl'ın ilk piyesi *Tohum*'daki "tohum" leitmotivini çağrıştırmaktadır (Şen 2017: 318). Necip Fazıl için "tohum" bir ağacın özünü ihtiva etmesiyle varlığın özünü ve geleceği temsil eder:

"(...) Bir iğne deliğinden develer, dağlar ve denizler geçer. İğne deliği kadar küçük gözlerimizden nasıl bütün gökyüzü geçiyorsa öylece bir iğne deliğinden herşey geçer. Bir tohumda gövdesi, dalları, yaprakları ve yemişleriyle bütün bir ağaç gizlidir." (Kısakürek 2013b: 89)

Ertelenen Düğün'de ise Genç Adam cehennem sınırını aşmasını engellemek için gittiği görevde "mercan"ı çingiraklı bir yılanın ağzından alıp Genç Kız'a getirecektir ve ikisi beraber onu dağın tepesine koyacaklardır. Genç Adam bunu yapınca tablonun (görevin) tamamlanacağını söyler (ED, s. 11-13). Genç Adam, *Tohum*'dakine benzer bir şekilde "mercan"ı şöyle tarif eder:

"(...) Bir mercanın ne demek olduğunu hiç duymadın mı? Her sır bir mercan değil midir? Kapkaranlık bir kış gecesinin şafağında karların ilk parladığı anlarda uzak yüksek dağların ucundan yükselen güneş bir mercan değil midir? Ve ufuktan toz bulutları içinden çıkan soykan atın ağzından fişkıran alev alev soluğu, bir mercanın ateşinden değil midir? (...) Mahvolmuş şereflerin geri gelmesi veya şereflerin mahvolma talihsizliğinden peşin kurtarılmaları hayat saçan o Mercan'ın geri gelmesi olmaz mı?" (ED, s. 12)

Görev tamamlandığında, mercan dağın tepesine konulduğunda düğün günü ikisi de ölmüş olsalar bile mercanın ışıklarıyla düğünün ortasında dirileceklerdir (ED, s. 18). Böylece "mercan" eserde insanlığın kurtuluşunu/dirilişini simgeleyen bir leitmotiv olarak kullanılmıştır.

Genç Adam'la Genç Kız arasındaki diyaloglardan oluşan eserde konuşan daha çok merkezî kişi olan Genç Adam'dır. Genç Adam'ın sözleri çoğu yerde uzayarak tiralara dönüşür. Aynı durum Necip Fazıl'ın özellikle *Tohum* ve *Bir Adam Yaratmak* piyeslerinde de karşımıza çıkar (Şen 2017: 306-307). Genç Adam'ın bu tiralardan birisi Necip Fazıl'ın yaşadığı manevî buhran ve fikir çilesini (kriz entelektüel) işlediği "Çile" şiirini hatırlatır. "Çile"de Necip Fazıl

"(...) Bir bardak su gibi çalkandı dünya; / Söndü istikâmet, yıkıldı boşluk. / Al sana hakikat, al sana rüya! / İşte akıllılık, işte sarhoşluk! // Ensemün örsünde bir demir balyoz, / Kapandım yatağa son çare diye. / Bir kanlı şafakta, bana çil horoz, / Yepyeni bir dünya etti hediye. // (...) Akrep, nokta nokta ruhumu sokmuş, / Mevsimden mevsime girdim böylece. / Gördüm ki, ateşte, cımbızda yokmuş, / Fikir çilesinden büyük işkence. (...)" (Kısakürek 2014b: 17, 18) derken Karakoç'un piyesinde ise Genç Adam çilesini şöyle ifâde eder:

"(...) Yastık, her gece, bir savaş dünyasını getiriyor bana. Onlar, bin yıl yaşayan bir ağacın kökleri gibi, derinlerde ilerliyor. Gecenin en geç saatlarına kadar uyumayan ben, sabahın erken saatlerinde kamçı sesleriyle uyanıyorum. Bir meleğin kamçı sesi... Sen, melekleri dörtten ibaret sayma. En şiddetli melek, ölüm meleği Azrail'den daha şiddetli bir meleğin, sırtımı yakan şimşekten kamçılarını nasıl anlatayım sana. (...)" (ED, s. 14)

Piyesin sonunda Genç Adam, görevini tamamlayıp döneceği ve Genç Kız'la kavuşacakları düğünü Hz. Yakub ile Hz. Yusuf'un kavuşmasına benzetir (ED, s. 18). Bu da *Ertelenen Düğün*'ü Karakoç'un bir sonraki piyesi *Armağan*'a bağlar.

Armağan (1978)

Sezai Karakoç'un bu eseri Fuzûlî'nin *Hadikatü's-Sü'eda* adlı eserinden uyarlama bir piyestir. Fuzûlî, esas olarak Kerbelâ vak'asını işlediği bu eserinde "(...) Allah'ın insanları dünyada belâlara mübtelâ kılarak imtihan ettiğini, insanların makamlarının yüksekliğinin, katlandıkları musibetlerle ölçüldüğünü, bu sebeple en çok belâyâ uğrayanların peygamberler, onların içinde de Hz. Muhammed olduğunu ifâde ediyor. Daha sonra Peygamber ve Ehl-i Beyt'in çektiği cefâları, Kerbelâ şehidlerinin mâtemini tutmanın sevâbını anlat[ıyor] (...)" (Fuzulî 1987: XXIX-XXX). Fuzûlî eserinde bu bağlamda Kerbelâ vak'asına geçmeden önce ilk bölümde Hz. Âdem, Hz. Nuh, Hz. İbrahim, Hz. Yakub, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Eyyüb, Hz. Zekeriyya ve Hz. Yahya'nın çektiği çileleri işledikten sonra ikinci bölümde Hz. Muhammed'in ve takip eden bölümlerde Ehl-i Beyt ile Hz. Hüseyin ve Kerbelâ şehitlerinin çilelerini işlemiştir (Fuzulî 1987: VI-VII).

Karakoç, *Armağan*'dan önce yine Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnun* mesnevisinden bir uyarlama yaparak modern bir mesnevî olan *Leyla ile Mecnun* adlı şiir kitabını yazmıştır. Eserini 1974-1977 yılları arasında parçalar hâlinde, 1980'de ise kitap olarak neşretmiştir (Karakoç 2006: 517; Fuzûlî ve Karakoç'un *Leyla ile Mecnun* eserlerinin ayrıntılı mukayesesi için bakınız Genç 2005: 44-350). *Leyla ile Mecnun* ve *Armağan*'ın aşağı yukarı aynı tarihlerde yayımlanması Karakoç'un bu yıllarda ciddi anlamda Fuzulî üzerine yoğunlaştığını göstermektedir. Hatta Karakoç'un *Leyla ile Mecnun*'u kaleme alırken kimi zaman eserini daha ilgi çekici bir hâle getirmek için tiyatro havasına yaklaştırması (Genç 2005: 346-347) da *Armağan*'ın bir habercisi olarak değerlendirilebilir. Karakoç bunların yanında 1976 yılında *Yitik Cennet* adıyla Hz. Âdem, Hz. Nuh, Hz. İbrahim, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Süleyman, Hz. Yahya, Hz. İsa ve Hz. Muhammed hakkında bu peygamberlerin dünyadaki misyonlarını ele alan bir düşünce eseri yayımlamıştır (Karakoç 2011: 4, 142, 144). Bir düşünce eseri olmasına rağmen bu eserde de *Hadikatü's-Sü'eda*'nın ilk iki bölümünün etkili

olduğunu söyleyebilir ve Karakoç'un bu eserinde Hz. Yusuf'a bir bölüm ayırmasını (Karakoç 2011: 83-98) da *Armağan* piyesinin gelişini hazırlayan bir etken olarak değerlendirebiliriz.

Karakoç, *Leyla ile Mecnun*'u yazarken Fuzûlî'nin eserine birebir bağlı kalmamış, kendi sanat anlayışına göre hareket etmiştir:

"Karakoç'un eseri, muhtevasında yer alan hususlar bakımından orijinal bir bakış ve duyarlılığın örneği olmasıyla dikkati çekmektedir. Karakoç da muhtevayı oluştururken Arap, Fars ve Türk edebiyatında ortaklaşa kullanılan bir aşk hikâyesinden yola çıkmıştır. Ancak, gelenekteki örnekleriyle karşılaştırıldığında Karakoç'un, bu aşk hikâyesinin esasını oluşturan ve bir bakıma vazgeçilmesi de mümkün olmayan birkaç asıl olgu üzerine eserini temellendirdiği görülür. Bu tercih, ister istemez Sezai Karakoç'u gelenekteki örneklerinde bolca karşılaşılan ayrıntılardan uzak durmaya yöneltmiştir. Bu nedenle, Karakoç'un eserinde bol ve çeşitli olaylar hikâyede yer almaz. Bunun yerine Karakoç, hikâyeyi sürdürebileceği sayı ve nitelikteki olay parçacıklarına ağırlık verir ve onları, titiz, dikkatli ve orijinal bir duyarlılıkla işler. (...)" (Kaplan 2010: 210-211)

Karakoç bu şekilde klâsik bir aşk hikâyesini yeniden yazarken ayrıntılardan uzak duruşunu ve eseri kendi sanat anlayışına göre biçimlendirişini konuyu "sanatçının damıtım imbiği"nden geçirmek olarak nitelendirir: *"Piyeste ve romanda, olay ve hareket esas olduğuna göre, dış realiteden koparılacak şeyler, vakalar, parçalanacak, parçalar yeni terkiplerle birleştirilecek, bazı yanlarıyla abartılacak, bazı yanlarıyla da görmezlikten gelinecek, netice itibarıyla, sanatçının damıtım imbiğinden geçecekler. (...)"* (Karakoç 2007a: 34-35)

Karakoç, *Armağan* piyesini yazarken de benzer bir şekilde hareket etmiş ve eserini *Hadikatü's-Sü'eda*'nın tamamından değil, Hz. Yakup ve Hz. Yusuf'un çilelerinin işlendiği kısımdan uyarlamıştır (Fuzulî 1987: 44-69). Karakoç uyarlamayı yaparken bu kısmın da tamamını almamış, sadece Hz. Yusuf'un babasına bir Arap tüccar vasıtasıyla zindandan haber gönderdiği parçadan yararlanmış (Fuzulî 1987: 65-68). Beş tablolu bir piyes olan *Armağan*'ın ilk iki tablosu (A, s. 9-21) *Hadikatü's-Sü'eda*'daki bu parçanın tiyatro şeklinde günümüz Türkçesine uyarlanmasıdır. Örnek olarak iki eserden birer parça aktarıyoruz:

"(...) A'râbî mukayyed oldukda Yûsuf nidâ yetürdi ki: 'Yâ a'râbî ne cânibden gelürsen?' A'râbî eyitdi: 'Ken'ândan gelürem.' Yûsuf eyitdi: 'Ken'ânun kansı nahiyesinden olurdu?' A'râbî eyitdi: 'Menzilgâhum çeşmesâr-ı Benî İsrâ'il ve mergzâr-ı Ya'kûbdur.' (...)" (Fuzulî 1987: 65-66)

"Hz. YUSUF –Ey kardeş, nereden gelip nereye gidiyorsun?"

ARABİ –Kenan'dan geliyorum.

Hz. YUSUF –Kenan'ın hangi bölgesindensin?"

ARABİ –Yurdum, İsrailoğulları oymağının konup göçtüğü yerlerdir. Ve yuvam, Yakub Ailesi'nin evleri civarındadır." (A, s. 12)

Armağan'ın birinci tablosunda Hz. Yusuf zindanın nadiren açılan penceresinden önce bir serçe ve ardından bir Arap tüccarın devesiyle söyleşir. Deve ona Kenan illerinden selam getirir. Bu esnada devesini arayan tüccar gelir ve Hz. Yusuf'la konuşmaya başlar. Hz. Yusuf

tüccara nereye gidip geldiğini ve yapacağı ticaretten ne kazanacağını sorar. Tüccar Hicaz'a gideceğini ve bu işten yüz dirhem kazanacağını söyleyince Hz. Yusuf ona değeri yirmi bin dirhemden fazla olan bir yakut verir ve bunun karşılığında Hicaz'a değil de Kenan iline gidip Hz. Yakub'a selam götürmesini ister. Tüccar, Hz. Yusuf'a ismini sorunca "beni Hz. Yakub'a gördüğün gibi anlat, o kim olduğumu anlar" der (A, s. 9-16).

Eserin ikinci tablosunda Arap tüccar Kenan iline varmıştır ve Hz. Yakub'a oğlunun selamını iletir. Hz. Yakub, selamın kimden geldiğini anlar ve buna sevinir. Hz. Yakub, kendisine verdiği bu sevinç karşılığında tüccara ne istediğini sorduğunda tüccar, kendisine ve kim olduğunu bilmediği zindandaki o gence dua etmesini ister. İkinci tablo Hz. Yakub'un duası ile biter (A, s. 19-21).

Armağan'ın bundan sonraki üç tablosu *Hadikatü's-Sü'eda*'dan bağımsızdır ve tiyatro tekniğinden oldukça uzak olan bu tablolardan üçüncü ve dördüncüsü birer cümleden, beşincisi bir paragraftan ibarettir. Üçüncü tabloda tüccarın Hz. Yakub'un yanından ayrıldıktan sonra tekrar yola çıktığı "*Bir ovada bir devenin ardında bir adam...*" (A, s. 25) şeklinde verilir. Dördüncü tabloda bir cümle ile zindandaki Hz. Yusuf'tan (A, s. 29), beşinci tabloda bir paragraf ile dua eden Hz. Yakub'dan bahsedilir (A, s. 33).

Armağan'daki Necip Fazıl etkisine baktığımızda ilk olarak Sezai Karakoç'un uyarılama açısından Necip Fazıl'dan etkilendiğini söyleyebiliriz. Necip Fazıl da üç piyesini bu şekilde uyarılama ile yazmıştır. *Sabır Taşı* piyesini "Muradına Eren Dilber" masalından uyarlayan (Şen 2017: 56-58) Necip Fazıl, *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem* piyeslerinde bu iki mutasavvıfın hayatlarını tiyatroya uyarlamıştır (Şen 2017: 58-62). *Sabır Taşı*'nda bir kuşun konuşması masaldan gelen bir iz olarak karşımıza çıkarken ile *Armağan*'da Hz. Yusuf'un serçe ve deve ile sohbet etmesi ise peygamber kıssalarında görülen olağanüstü vak'aların yansımalarıdır. Necip Fazıl, *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem*'de mutasavvıflara ait menkıbeleri kaynak olarak kullanmışken *Armağan* ise Hz. Yusuf kıssası üzerine kuruludur.

Piyeste Hz. Yusuf'la konuşan Deve ona "(...) *İlerdeki Büyük Ödev'in için bu çile medresesinden geçmen gerek. Bu taşların hepsi bence kutludur. Tek başıma, zulme karşı ayakta duran hakikat medresesidir bu zindan.*" (A, s. 11) der. Deve'nin bu sözleri *Hadikatü's-Sü'eda*'da yer almamaktadır. Deve'nin zindanı "çile medresesi" olarak tanımlaması Necip Fazıl'ın "çile" düşüncesinden gelen bir etki olabilir. Ayrıca Karakoç bunlara koşut bir şekilde *Yitik Cennet*'te Hz. Yusuf'un çektiği çileleri *Armağan*'da olduğu gibi ilerisi için bir gereklilik olarak görür:

"*Hazreti Yusuf, insanlara boyun eğdirerek, ruhların üzerinde yükselecek devlet kalesini kurmak için, boyun eğiş bölgelerini, bir bir dolaşmak zorunda bırakıldı alınyazısınca veya alınyazısı gereği. Ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalış, satılış, kölelik, hizmet adamlığı, hapis hayatı, unutulmuş... bütün bu mânevi örslerde ruhun döğüle döğüle çelikleşmesi ve gerçek özgürlük olan Tanrı halifesi olma şuurunun bilenişi. Aslında ruh hiç bir zaman esir olmamıştır; kapalı kapılar ardında ve zincirler içinde, Peygamber Ruhu, hür ve Allah'la beraberdir. Her yerde hazır olanla insan arasındaki madde, nefis, şeytan ve tabiat perdelerini bu çileler kırmış. Ruh, Ulûhiyet âlemiyle sürekli bağını koruyabilmiştir. (...)*" (Karakoç 2011: 89-90)

Bunların yanında *Armağan*'ın özellikle üçüncü, dördüncü ve beşinci tablolarının çok kısa görüntülerden ibaret olması (mesela dördüncü tablo: “*Bir zindan hüccresinde, kapalı pencerenin altında, genç bir insan, pencerenin açılacağı gecenin gelişini bekliyor, yüzü duvara donük.*” A, s. 29) eseri Necip Fazıl'ın çeşitli özellikleri bakımından sahnelenmesi çok zor olan *Künye* (Şen 2017: 265-266, 290) ve *Kanlı Sarık* (Şen 2017: 75, 84) piyeslerine yaklaştırmaktadır. Bu noktada *Armağan* tiyatrodaki sahnelenmek yerine bir kısa film olarak çekilmeye daha uygun bir yapıya sahiptir.

Çeyiz (1980)

Ertelenen Düşün gibi tek perdelik kısa bir piyes olan *Çeyiz* (Ç, s. 23-32) içerik açısından *Ertelenen Düşün*'ün devamı gibidir. Piyenin merkezî kişisi Genç Kız gece sabaha karşı çeyizinin başında kendi kendisine konuşmaktadır. Genç Kız bir bekleyiş içindedir ve çeyizine kötü şeyler olmasından endişe etmektedir. Genç Kız'ın monologlarına kuşlar, horoz, kedi ve köpekler, birer hayâl şeklinde Anne, Baba, Genç Adam, Yatır, İyi Cinler, Kötü Cinler ve Şeytanlar eşlik ederler. Bu hayâlî şahıslar Genç Kız'ın çeyizi hakkındaki beklentilerini dile getirirler. Mesela, kedi ve köpekler “*Bu çeyiz, bir düğüne işarettir. O düğün bir ziyafete... Tanrıya şükür.*” (Ç, s. 31) derler. Şeytanlar ve Kötü Cinler çeyiz ve çeyizini işaret ettiği düğünü bozmak isterler. İyi Cinler ve Yatır çeyizi korumaya çalışırlar. Genç Kız'ın ve hayâlî şahısların konuşmaları esnasında sabah olur ve piyes Genç Kız'ın “*Ortalık ağarıyor.. Güneş, ilk ışıklarını gönderdi gönderecek. Çeyizi gecede değiştirmeden muhafaza eden Allah'a hamdler ederim. Beni mahcup etmeyen Rabbimi ulularım. O yücedir, sonsuz yücedir.*” (Ç, s. 32) sözleri ile sona erer. Bu son Genç Kız için geleceğin güzel olacağını işaret etmektedir.

Piyeste kediler, köpekler ve cinlerin konuşturulmasıyla merkezî kişinin bir genç kız olması Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı*'ni anımsatmaktadır. *Sabır Taşı*'nin da merkezî kişisi Genç Kız'dır. Necip Fazıl tüm piyeslerindeki tek kadın merkezî kişinin Genç Kız olması (Şen 2017: 205) gibi aynı durum Karakoç'un piyeslerinde de karşımıza çıkar. Karakoç'un diğer piyeslerinde merkezî kişiler hep erkektir. *Sabır Taşı*'nda da konuşan bir kuş ve cinler şahıs olarak yer almaktadır (Şen 2017: 205-206, 248). Bunların yanında *Çeyiz*'deki Şeytanlar ve Kötü Cinler ise Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam* piyesini anımsatmaktadır. *Çeyiz* gibi tek perdelik bir piyes olan bu eserde şeytan çeşitli kılıklara girerek merkezî kişiyi kandırmaya ve imanını ele geçirmeye çalışmaktadır (Şen 2017: 235-236).

Perde (1982)

Yedi tabloya ayrılmış tek perdelik bir piyes olan *Perde* Karakoç'un ilk üç piyesine nazaran daha uzundur (P, s. 35-65). Eserde bir savaş esnasında, cephede iki komutanın (Teğmen Polat ve Üstteğmen Aydın) dostlukları işlenmiştir. Ülkenin geçmiş günlerinde farklı iki grup tarafından Birinci Devrim ve arkasından İkinci Devrim gerçekleştirilmiş; ülkede pek çok şiddet olayı ve sıkıntı yaşanmıştır. Bu sıkıntılı günlerin ardından toparlanan ülkeye bu kez de düşman bir devlet saldırmıştır (P, s. 63). Piyenin başında Aydın'ın hastanede yaralı yatan Polat'ı bu savaş esnasında bir çatışmada kurtardığını öğreniriz (P, s. 38). Dostlukları bu şekilde pekişen Aydın ve Polat piyes boyunca şiir, savaş, ülkenin sosyal şartları gibi çeşitli konularda sohbet ederler. Bu sohbetler aracılığıyla Karakoç, Necip Fazıl'ın pek çok piyesinde yaptığı gibi çeşitli konulardaki görüşlerini okuyucu/seyirci ile paylaşma imkânı

bulmuştur. Piyesin sonunda ise savaşın kazanıldığını fakat Aydın ve Polat'ın şehit düştüklerini öğreniriz (P, s. 63-64).

Perde öncelikle merkezî kişilerinin subay olmaları ile Necip Fazıl'ın *Künye, Sır ve Kumandan* piyeslerine benzemektedir (Şen 2017: 203, 208, 210). Piyeste savaşın ülke sınırında gerçekleşmesi ve merkezî kişilerin şehit olmaları ise (P, s. 46-47) Necip Fazıl'ın Kars'ta geçen ve Kars'ın yüzyıllarca işgallere uğrayıp kurtulmasını ve halkın bu uğurda şehit olmasını işlediği *Kanlı Sarık* piyesini anımsatmaktadır (Şen 2017: 47-48). Ayrıca *Perde*'nin birinci tablosunda Polat'ın hastanede Aydın'la sohbet ederken hayâlinde gençlik yıllarına gitmesi ve bir gençlik anısının canlandırılması (P, s. 37) ve beşinci tabloda Aydın'ın bir ağaç altında dinlenirken hayâl kurması (P, s. 55-57) da eseri *Kanlı Sarık*'a yaklaştırır. *Kanlı Sarık*'ın birinci perdesinde İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam Kars tarihi üzerine konuşurlar ve tabiri caizse bir nev'i zaman makinası ile 1064'ten 1800'lere kadar geçen süre içerisinde Kars'ta cereyan eden olayları buldukları yerden seyredeler (Şen 2017: 84). *Perde*'deki hayâller *Kanlı Sarık*'ta geçmişin piyesin içine taşınmasına benzemektedir. *Perde*'deki bu iki sahne *Kanlı Sarık*'ta olduğu gibi eserin sahnelenmesini güçleştirebilir:

"(...) 'Perde' oyununun 5. tablosunda Aydın düşsel ve fantastik bir tarih haritası çizer bize. Ne var ki bunu bir oyunun kalıplarını zorlayarak ancak zihinsel düzlemde bakabileceğimiz bir olaylar zincirinin resmigeçidi olarak aktarır bize. Sahne bu resmigeçit için yeterli değildir, zaman da öyle. Oysa insanoğlunun en geniş alanı olan zihinsel platformunu oyuna sokarak burada oluşan bir serüvene tanık oluruz çok kısa bir zamanda. Bu durumda klâsik sahnelerdeki zaman ve mekan kavramına yeni bir boyut ekler Sezai Karakoç. Zaten Sezai Karakoç için sahne kalıplarının elverdiği bir ortama sıkışıp sıkışmamak gibi bir kaygı da yoktur. O oyunun içeriğine vereceği mesajla ilgili hangi alanı uygun bulmuşsa o alanı kullanacaktır. O'nun o çok boyutlu düşünce dünyasını klâsik sahne kalıplarına sığdırabilmek de çok zordur zaten. (...)" (Göçer 1993: 3)

Perde'ye şahıs kadrosu açısından baktığımızda Necip Fazıl'ın piyesleriyle aralarında iki benzerlik daha karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi, Necip Fazıl'ın bazı piyeslerinin merkezî kişilerinde görülen "yetimlik" durumudur (Şen 2017: 38). *Bir Adam Yaratmak*'ta Husrev, *Künye*'de Gazanfer, *Siyah Pelerinli Adam*'da Şair, *Mukaddes Emânet*'te Abdullah'ın Kızından Torununun Oğlu yetimdirler. Necip Fazıl'ın bu bağlamda en dikkat çekici piyesi ise *Kanlı Sarık*'tır. Bu eserde Yetim Hoca, babasının Ruslarla savaşırken şehit düşmesi üzerine yetim kalmıştır. Yetim Hoca piyeste şöyle dua eder:

"Allah'ım, bizi koru! (...) Babam 1807'de Tezharap Mahallesi Cengi'nde Moskof'la boğuşurken şehid oldu ve ben öksüz kaldım. Bana da bir erkek evlât ver, bana dilediğin zaman şehidlik nasib et, benim de evlâdım yetim kalsın, o da şehid olsun... Allahım, Yetimlik ve Şehidlik; benim kanımdan geleceklerin de değişmez nasibi olsun... Allahım, Allahım!.." (Kısakürek 2010b: 63)

Yetim Hoca'nın bu duası kabul olur ve şehit düşer, böylece oğlu Mazlûm Hoca yetim kalır. Piyesin sonunda Mazlûm Hoca da şehit düşer (Kısakürek 2010b: 68, 70, 107). *Perde*'de de merkezî kişilerin yetim oldukları görülür. Aydın'ın babası Birinci Devrim'de devrimcilere katılmadığı ve onlarla aynı görüşte olmadığı için öldürülmüştür. Polat'ın babasıysa Birinci Devrim'i gerçekleştirenlerden biri olup İkinci Devrim gerçekleşince ülkeyi uçuruma

sürükledikleri için kurşuna dizilenlerden birisidir (P, s. 48). Farklı görüşlere mensup iki babanın oğulları olan Aydın ile Polat'ın yetimlik ortak kaderidir ve ülkenin içinde bulunduğu savaş onları birleştirmiştir:

“Belki de ikimizi böylesine yaklaştıran, babalarımızın kaderi. Birbirlerine karşı olmuşlar, ama sonunda aynı kaderi paylaşmışlar. Belki birinin suçu yok, belki ikisinin de yok. Belki ikisi de az ya da çok suçlu. Bu önemli mi? Bilirler miydi ki, bir gün oğulları, omuz omuza aynı cepheye çarpışacaklar.” (P, s. 49)

Perde'yle Necip Fazıl'ın piyesleri arasında şahıs kadrosu açısından bir diğer benzerlik dördüncü tabloda halktan insanlara yer verilmesiyle karşımıza çıkar. Bu perdede Polat, savaşın geçtiği bölgede yaşayan iki ihtiyar adam ve üç ihtiyar kadınla savaş üzerine konuşur. Köylüler savaş sebebiyle yaşadıkları sıkıntılardan bahsederler ama ülkenin bütünlüğü için savaşı desteklerler. Birinci İhtiyar Kadın'ın sözleri savaşın geçtiği bölgenin *Kanlı Sarık*'taki Kars gibi pek çok kez işgal edildiğini ortaya koyar:

“Böyle diyen kim evlâdım? Biz köylüysek bizi bir şey anlamıyor sanma. Devlet savaşa karar verdi. Başka çaresi yoktu ki! Düşman saldırmadı mı? Biz alışkınız. Bizim gençliğimizde de saldırmışlardı. Babalarımız zamanında da, dedelerimiz zamanında da. Siz gelmeseydiniz biz kadın, erkek, çoluk çocuk, dişimizle, tırnağımızla da olsa memleketimiz için çarpışacaktık elbet. Gerekirse ölecektik. Namusumuz için çarpışacaktık. Allah için çarpışacaktık.” (P, s. 51-52)

Eser bu açıdan Necip Fazıl'ın *Künye* piyesine benzemektedir. Necip Fazıl bu piyesinin birinci perde üçüncü tablosu ve üçüncü perde dokuzuncu tablosunda Avrupalı turistler ile çeşitli halk kademelerinden insanları (Birinci İhtiyar Halk Adamı, Birinci İhtiyar Halk Kadını, Genç ve Şık Kadınlar, Külhanbeyi, Dilenci, Hukuk Talebeleri vs.) Beyazıt meydanında bir arada getirerek onların önemli olaylar karşısındaki tavır ve tepkilerini ortaya koyar (Şen 2017: 265-266). Necip Fazıl piyesinin bu tablolarında özellikle halktan ihtiyar erkek ve kadınların meseleler karşısındaki tavırlarını kalabalık içerisindeki diğer şahıslara göre daha sağlıklı bulduğunu belli etmiştir. Karakoç'un piyesinde de Birinci İhtiyar Kadın'ın *“Biz köylüysek bizi bir şey anlamıyor sanma.”* cümlesi aynı minvaldedir.

Ayrıca *Perde*'nin çeşitli yerlerinde görülen dinî duyarlılık ve Allah'a sığınma (P, s. 50, 56-57, 63) Necip Fazıl'ın piyeslerinde ele aldığı önemli temalardan birisidir (Şen 2017: 156-162).

Görev (1982)

Üç tablolu tek bir perdeden oluşan *Görev*, Sezai Karakoç'un en uzun piyesidir (G, s. 69-119). Birinci tabloda Ahmet, Hasan, Celâl ve Sami deniz kıyısında bir kahvehanede bir kişinin gelmesini beklemektedirler. Bu dört kişiye ve beklenen beşinciye bir “Yüce Makam” tarafından gizli bir görev verilmiştir. Beklenen beşinci bu görevin en önemli noktasındadır. Bekleyenler o gelince ona görevini tevdi edeceklerdir. Beklenen kişinin bu işteki payının önemli olması bekleyenleri gergin bir atmosfere sokar. Gelip gelmeyeceğini, gelirse görevi kabul edip etmeyeceğini tartışırlar. Onu bekledikleri süre içerisinde başka konular üzerinde de konuşurlar. Tablonun sonunda beklenen kişi gelir (G, s. 69-86). Karakoç bu bekleyiş

esnasında dört kişinin aralarındaki diyaloglarla *Perde*'de olduğu gibi çeşitli konulardaki görüşlerini okuyucuya/seyirciye aktarma fırsatı elde eder:

“Sezai Karakoç, Görev’de okuyucuya vereceği mesajı, sık sık kahramanlarının ağızından söylettirir. Mesela bu bekleme sahnesinde öyle konulara değinilir ki, sabırdan kadere, gülden çocuğa, kadından Ashab-ı Kehf’e, ceza ve ödüle, ölmeye, kokuşmaya ve tabii ‘diriliş’e değin, birbiriyle ilgisiz gibi görünen ama ‘yaşama’nın en trajik noktalarını kuşatan meselelere temas edilir. Bu konu başlıklarının Karakoç’un düşüncesinin esasları olduğu hemen anlaşılır. (...)” (Karataş 1998: 393-394)

İkinci tabloda adının Mehmet olduğunu öğrendiğimiz beklenen kişi ile diğer dört kişiyi yürüyerek bir kasabaya girerken görürüz. Dört arkadaşı Mehmet’e görevini tevdi etmişlerdir ama Mehmet’e Yüce Makam tarafından görevi daha önce söylenmiştir ve bu görev dört kişinin bildiğinden farklıdır. Bu yüzden bir şaşkınlık yaşarlar. Mehmet onlara görevlerinin kendisiyle birlikte olup yanından ayrılmamaları olduğunu söyler. Bu şekilde konuşurlarken kasabaya girerler ve Mehmet rastgele bir kapıyı çalar. Bu evde hasta bir çocuk vardır ve hep beraber çocukla ailesine yardım etmeye çalışırlar. (G, s. 87-90). Mehmet diğerlerinin neden bu evi seçtiğine dair sorularına şöyle cevap verir:

“Herhangi bir ev, bütün evlerden bir ev değil midir? Bir anlamda, herhangi bir ev, bütün evler değil midir? Ne farkları vardır birbirlerinden. Bir insanı kurtarmak, bütün insanlığı kurtarmak değil midir? İlk karşına çıkan insanı atlayıp geçmeğe hakkın var mıdır? Bu evden işe başlamamıza ne gibi bir engel vardır? Unutmayın, görev, her anda, her yerde, sizinle beraberdir. Her yerde, her anda size iş düşmektedir. Yeter ki siz bu şuurda olasınız.” (G, s. 91)

Onlar hasta çocuk ve ailesine yardım etmeye çalışırken Polis gelir ve kasabada gördüğü bu yabancılardan şüphe edip onları karakola götürmeye çalışır. Onları ayaküstü sorgulayan Polis kasabada kalmalarına mani olur. Bunun üzerine yine yürüyerek kasabadan çıkarlar (G, s. 92-102).

Üçüncü tabloda beş kişinin yürümeye devam ettiklerini görürüz. Epey yürümüşler ve yorulmuşlardır, bununla birlikte nereye gittiklerini bilmemektedirler. Mola verip dinlenirlerken ayrıldıkları kasabadan bir gazeteci otomobille yanlarına gelir ve kasabada Polis’le yaşadıklarını onlara sorar. Gazetecinin gitmesinden kısa süre sonra yağmur yağmaya başlar ve sığınacak bir yer ararlar. Bu esnada bir mağara bulurlar. Mağarada yaşayan bir adam vardır. Adam onları yağmur boyunca mağarasında misafir eder. Şehirlerin bozulmuşluğunu vurgulayan bu adam bu sebeple hayatını mağarada sürdürmektedir. Yağmurun dinmesiyle beraber mağaradan ve adamın yanından ayrılarak yollarına devam ederler. Yoldan geçen bir arabanın sürücüsü onları aracına alır. Bir yol ayrımına kadar bu adamla seyahat ederler ve onunla da yol boyunca çeşitli konularda konuşurlar. Yol ayrımından sonra bir süre daha ilerlerler ve yeni bir kasabanın görünmesiyle piyes sona erer (G, s. 103-119).

Görev’i Necip Fazıl’ın piyesleri ile karşılaştırdığımızda ilk olarak eserdeki şahıslara “Yüce Makam” tarafından gizli bir görev verilmesi (G, s. 74) Necip Fazıl’ın *Sır* piyesini anımsatır. *Sır*’da “Başyücelik İnkılabı”nın yapıldığı Yeşiller ülkesinde Başkurmay damadı olan

Yüzbaşı'ya devlet adına gizli bir görev tevdi eder (Şen 2017: 79-80). *Görev*, bu açıdan *Sır'a* benzemektedir.

Görev'in birinci tablosunda Ahmet bir sabır tanımı yapar: "*Sabır tam bir durgunluk gibi görünür. Ama, o, saf bir dinamizmdir. Bekleyişten ibaret değildir. Zaman şuuru demektir.*" (G, s. 79). Ahmet'in bu tanımı Necip Fazıl'ın *Tohum*'unda yer alan Ferhad Bey'in sabır tanımına benzemektedir: "*Sabır unutmak değildir. Sabır bir işin gününü, saatini, olma ânını kestirebilmektir. Bu işin günü bu gün. Bu işi bu gün temizleyeceğim.*" (Kısakürek 2013b: 40)

Eserin Necip Fazıl'ın piyesleriyle bir başka benzerliği ise Mağaradan Çıkan Adam'ın sözlerinde görülür. Şehirlerin maddî ve manevî olarak bozulduğunu düşünen bu adam bu sebeple hayatını şehrin dışında bir mağarada geçirmektedir. Bu konuda şunları söyler:

"*Şehir, deniz gibidir. Onda balık gibi canlı canlı yüzmesini bilmezsen, bir ceset gibi durursan, seni kıyıya fırlatır, dışarı atar.*" (G, s. 109)

"(...) *Şehirde anılara değer verilmediğini gördüm. Bence, bu, bunalım doğuran ana nedenlerden biri. (...) [Şehirler] bozulmuş, soysuzlaşmış. Yenisi ve gerçeği doğuncaya kadar ondan uzak durmak en iyisi.*" (G, s. 110)

Mağaradan Çıkan Adam'ın bu düşünceleri piyesi Necip Fazıl'ın nesiller arası ahlâkî yozlaşmayı işlediği *Ahşap Konak* piyesine yaklaştırır. *Ahşap Konak*'ta hem yeni nesiller yozlaşmakta, eski değersizleşmekte hem de kentsel olarak konak, yalı gibi daha geleneksel meskenler yok olarak şehir apartmanlarla dolmaktadır (Şen 2017: 284). Bu nokta iki yazarın da kentleşme konusundaki endişeleri aynıdır.

Sezai Karakoç'un Piyesleri Hakkında Genel Değerlendirme ve Sonuç

Sezai Karakoç'un tiyatro anlayışıyla Necip Fazıl'ın tiyatro anlayışının kesiştiği en önemli nokta her iki yazarın da tiyatrodan düşüncelerini geniş kitlelere yaymak için bir vasıta olarak yararlanmak istemeleridir. Bunun neticesinde iki yazarın piyesleri dünya görüşlerinin ifâdesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, bir noktada Necip Fazıl'ı piyeslerinde merkezî kişilerini uzun tiratlarla konuşturmaya sevk ettiği gibi aynı durum Sezai Karakoç'un piyeslerinde de görülür. İki yazarın piyeslerinde karşımıza çıkan başka bir ortaklık ise merkezî kişilerin karakterizasyonudur. Sezai Karakoç'un beş piyesindeki merkezî kişiler Necip Fazıl'ın çoğu piyesinde olduğu gibi (Şen 2017: 198-215) idealize edilmiş şahıslardır. Karakoç, böylece düşüncelerini okuyucuya/seyirciye kendi dünya görüşü açısından örnek şahıslar üzerinden vermeye çalışmıştır.

Sezai Karakoç'un piyeslerinde Necip Fazıl'dan gelen etkileri makalemizde somut örneklerle göstermeye çalıştık. Karakoç'un piyeslerinde görülen bu Necip Fazıl etkisi onun orijinal eserler vermesine engel olmamıştır. Karakoç, Necip Fazıl'ı seven ve onunla benzer bir dünya görüşüne sahip olan bir yazar olmakla birlikte onu birebir taklit etmemiştir. Bu, Karakoç'un şair kimliğinde de karşımıza çıkar. Karakoç, Necip Fazıl'ın şiiri hakkında "*Merkez Necip Fazıl'ın şiiri olarak alınmadığı için Cumhuriyet sonrası şiirimizin gerçek yorumu yapılamamıştır. (...)*" (Karakoç 2007b: 113) diyecek kadar onun şiirlerini beğenmesine rağmen son tahlilde iki şairin şiirlerine bakıldığında Karakoç'un yapı ve üslup bakımından kendine özgü bir şiir dünyası kurduğu görülür. Aynı durum onun piyesleri için de geçerlidir.

Karakoç, Necip Fazıl'ın piyeslerinden etkilenmiştir fakat ondan gelen etkileri kendi edebî anlayışı içinde eriterek kendine özgü yeni piyesler üretmiştir.

Bu bağlamda özellikle sahnelenebilirlik açısından Karakoç'un piyeslerinin Necip Fazıl'dan ayrıldığı görülür. Necip Fazıl'ın *Künye* ve *Kanlı Sarık* piyesleri çeşitli özellikleriyle sahnelenmesi güç eserler olsalar da diğer piyesleri sahne tekniğine uygundur. Oysaki Karakoç'un piyesleri kısa olmaları ve özellikle *Görev*'de araba kullanımı gibi kimi noktalarıyla sahnelenmeye çok da uygun değildir. Turan Karataş da Karakoç'un piyeslerinin sahnelenmekten ziyade okunmaya yahut sinema/televizyon senaryosu olarak değerlendirilmeye daha müsait olduğunu belirtmiştir (Karataş 1998: 388, 398).

Bu noktada, son olarak, Karakoç'un *Ertelenen Düşün*, *Çeyiz* ve *Görev* piyeslerinin bir dramaturgi çalışmasıyla birleştirilip tek bir piyes hâlinde sahnelenmesinin de mümkün olabileceğini belirtmek istiyoruz. Bu üç piyes içerik açısından birbirinin devamı şeklinde okunabilecek özelliklere sahiptir. *Ertelenen Düşün*'de Genç Adam, cehennem sınırını aşmasını engellemek için Genç Kız'ı bırakıp mücadele etmeye gider. *Çeyiz*'deki Genç Kız'ı ilk piyesteki Genç Kız olarak düşünmek mümkündür. Çeyizinin başında bekleyen Genç Kız, bir bakıma Genç Adam'ın misyonunu tamamlayıp dönmesini beklemektedir. *Görev*'de "Yüce Makam" tarafından verilen görevi yerine getirmeye çalışan Mehmet'i ise *Ertelenen Düşün*'deki göreve koşan Genç Adam olarak okumamız mümkündür. Bu açıdan bakıldığında bu üç piyes, dört-beş perdelik bir piyes olarak birleştirilebilir. Böyle bir çalışmada *Ertelenen Düşün* birinci perdeyi, *Çeyiz* ikinci perdeyi oluşturur ve ardından *Görev* ise iki ya da üç perde olarak düzenlenerek sahneleme gerçekleştirilebilir. Böyle bir dramaturgi çalışmasının Sezai Karakoç'un piyeslerinin seyirciyle buluşmasını sağlayacağı için Türk tiyatrosuna katkı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

KAYNAKLAR

Babacan, Mahmut. 2010. "Sezai Karakoç'un Piyeleri", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 458-468.

Baş, Münire Kevser. 2008. *Diriliş Taşları – Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Ankara: Lotus Yayınevi.

Emre, İsmet. 2010. "Diriliş Estetiği ya da Sezai Karakoç'un Sanat Görüşü", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 153-164.

Fuzulî. 1987. *Hadikatü's-Sü'eda*, Hazırlayan: Şeyma Güngör, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Genç, İlhan. 2005. *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi Fuzûlî ve Sezai Karakoç*, İstanbul: Şûle Yayınları.

Göçer, Ali. 1993. "Sezai Karakoç'un Piyeleri", *Yedi İklim*, 40: 3-4.

Kaplan, Ramazan. 2010. "Çağdaş Bir Leylâ ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 188-211.

- Karakoç, Sezai. 2006. *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2007a. *Edebiyat Yazıları-1*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2007b. *Edebiyat Yazıları-2*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2011. *Yitik Cennet*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2012. *İslâmın Dirilişi*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2013. *Piyeler-1*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2015. *Armağan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, Turan. 1998. *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2010a. *Bâbîâli*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2010b. *Kanlı Sarık*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2013a. *Başmakalelerim-1*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2013b. *Tohum*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2014a. *Cinnet Mustatili*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2014b. *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2014c. *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Taşcıoğlu, Yılmaz. 2010. "Sezai Karakoç'un Sanat ve Edebiyat Görüşü", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 140-152.
- Tosun, Necip. 2003. "Diriliş Tiyatrosu", *Hece Dergisi Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Özel Sayısı*, 73: 306-311.
- Sürgit, Büşra. 2013. "Sezai Karakoç'un Hâtıralar'ı Işığında Necip Fazıl Kısakürek Portresine Çerçeve Arayışı", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 48: 161-192.
- Şen, Can. 2017. *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*, Bartın: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi.

İNSAN VE VAMPIR: SADECE ÂŞIKLAR HAYATTA KALIR FİLMİNDE VARLIĞIN SPİNOZACI TEMSİLİ

ZELİHA DIŞCI

Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi
Siyaset Bilimi
zelihadisci@gmail.com

Öz

İlk önemli filmini 1980’de çeken Amerikalı yönetmen Jim Jarmusch, Hollywood’la özdeşleşen film mantığının yıkılmasında ve modern bağımsız sinemanın oluşmasında öne çıkan bir isimdir. Jarmusch’un sinemada alışlagelen kavrayışları yerinden eden önemli filmlerinden biri olan *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır*’ı ele alan bu çalışma, “insan varlığı” konusuna odaklanmaktadır. Köklerini Antikite’den alıp Rönesans ve Aydınlanma ile değer kazanan insanın Batı’daki kavrayışına göre insan varlığı aklını kullanan, kendi seçimlerini yapan özgür bir bireydir. Bu haliyle diğer bütün varlıklardan kendini ayırmakta ve egemenliğini ilan etmektedir. Onun yarattığı modern dünya tarih boyunca elde edilenler arasında en gelişmiş, uygar olanıdır. Düşünsel alanda insan bu şekilde yüceltilirken, gerçek yaşama bakıldığında savaşların, açlığın ve göçebe yaşamın yaygınlaştığı görülmektedir. Bu durumda akla gelen soru şudur: insan varlığı gerçekten “egemen” bir varlık mıdır? İşte bu soruyu kalkış noktası yapan bu çalışma, geleneksel insan varlığını “vampir” fikriyle tartışmaya açan Jarmusch’un filmine, ünlü düşünür Benedictus Spinoza’nın varlık ve insan varlığı konusundaki görüşleriyle birlikte odaklanmaktadır. İnsanın kendi varlığını merkeze alarak kendine göre yarattığı vampir fikrini değişime uğratan bu filmin, Spinoza’nın düşüncelerine paralel şekilde insan kavrayışını nasıl yeniden kurduğunu göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Akıl, insan, vampir, varlık, duygulanım, egemenlik.

HUMAN AND VAMPIRE: SPINOZIST REPRESENTATION OF BEING IN FILM *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*

Abstract

American director Jim Jarmusch, who shot his first significant film in 1980, is a prominent name in destroying the logic of film that was identified with Hollywood and the emergence of modern independent cinema. This study that addresses *Only Lovers Left Alive*, among the important films of Jarmusch that displaced usual conceptions in cinema, focuses on “human being”. According to the Western understanding, human being, originating from Antiquity and gaining value with the Renaissance and the Enlightenment Period, is a free individual who uses his/her own mind and makes his/her own decisions. Humans distinguish themselves from the rest of other living beings, and they declare their dominance. The modern world that they have created is the most developed and civilized one among those throughout the history. While the human is aggrandized in this way in the intellectual field, upon looking at the real life, it is observed that wars, hunger and nomadic life are becoming widespread. The first question that comes to mind in this case is as follows: whether human being is actually a “dominant” creature? This study focuses on Jarmusch’s film that has opened the traditional human being up for discussion with the idea of “vampire” together with the views of the famous thinker Benedictus Spinoza on being and human being. It shows how this film that has transformed the idea of vampire created by humans according to themselves centring around their own existence has rebuilt the human perception in parallel to the thoughts of Spinoza.

Key Words: mind, human, vampire, existence, affection, dominance.

Giriş

İnsan için “canlı kalmak” nedir? Öylesine, sadece yaşamak mıdır? Ya da etrafındaki her şeyi, hatta bedenini “daha büyük” amaçlar için araç haline mi getirmek? İlk bakışta oldukça sade ve anlaşılır olan bu gibi soruların, tam da bu açıklıkları nedeniyle genellikle üzerinden hızlıca geçilir. Gündelik yaşamın telaşına kapılan, kendi varlığına yabancılaşan insanlar için bu sorular sıradan ve hatta değersizdir. Diğer yandan modern dünyanın karmaşık ve “gelişmiş” yaşam koşullarında sürekli bir labirentten diğerine başarıyla koşmaya çalışan insan için belki de onun hızını keserek hayatına kastedecek kadar da yakıcıdır. Çünkü insan, modernliğin ünlü eleştirmeni Martin Heidegger’in de söylediği gibi, sıradan herhangi bir canlı değildir. Onu diğer varlıklardan ayıran ve her yana nüfuz etmesini sağlayan bir bilme yeteneğine ya da akla sahiptir. Fakat akıyla ve aklının sağladığı bilgilerle safça karşılaşmak yerine sürekli başka şeylerle, olaylarla, durumlarla dolayımlanan bir bilme-bilgi üretme sürecine dâhil olmaktadır. Dolayısıyla kendisi ile birlikte her şey ve herkes bu süreçte kolayca amaçları uğruna kullanabileceği bir “araç” haline gelebilmektedir. Her şey bir araç haline geldikçe, varoluşun dolayımınma katsayısı artmakta ve insan, diğer her şeye bağlılığı “sayesinde” kazandığı varlık imkânını unutabilmektedir. Varlıklar arasında varlık olduğunu unutarak bütün varlıklar üzerinde egemenliğini ilan edebilmektedir.

İnsanlar arası yabancılaşmayı ele alan *Stranger Than Paradise (Cennetten Yabancı, 1984)* filmi ile anılan ünlü yönetmen Jim Jarmusch’un 2014’te yayımladığı ve bu çalışmanın odak konusu *Only Lovers Left Alive (Sadece Âşıklar Hayatta Kalır)* adındaki filmi, akıyla her şeyi kendi yararına göre işe koşan, böylece varlığını kendi kendisinden türeten insanın, asıl varlık şeklini unuttuğu modern dünyaya önemli bir müdahale olarak görülebilir. Zira yaşadığımız çağın yıkıcılığı ve yok ediciliği herkesin malumudur. Süregelen savaşlar, binlerce evsiz, yerinden yurdundan olan mülteciler hiç kimsenin görmezden gelemeyeceği kadar aşikârdır. Geliştiği söylenen ve daha düzgün yaşadığı varsayılan insan ile varlığı, yaşamı, bu “mutlu” çağda belki de hiç olmadığı kadar birbirinden ayrılmıştır. Bu kopuş varlığın, yaşamın kapsadığı diğer insanların, doğanın-çevrenin, diğer canlıların vb. unutulmasının yanında insanı insan yapan duygularının, genel olarak “duyarlılığı”nın unutulmasına neden olur. Akıyla yücelirken varlığına fazlasıyla yabancı bir yaşam süren insan, adeta her eyleminde duyarsızlığını pekiştirmekte, sadece “hesap yapan” bir makineye dönüşmektedir. İşte bu çalışmada Amerikan film endüstrisini kontrol eden birkaç büyük şirketin etkisinden uzak, güçlü kişisel bakışa sahip genç yönetmenlerin düşük bütçelerle çektiği filmlerle kapsamı gösterilen Amerikan Bağımsız Sineması’na (Tzioumakis, 2006:1) dâhil olmasına rağmen *Stranger Than Paradise*’ın gölgesinde kalan, üzerine neredeyse hiçbir çalışmanın bulunmadığı *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır* filmine odaklanılarak Jarmusch’un film endüstrisindeki, modern düşüncedeki ve yaşayıştaki kavrayışları nasıl yerinden ettiği gösterilecektir. Modern dünyada kutsanan akıl dolayımıyla bilen-özneye indirgenerek kendi içine kapanan ve sınırlanan insan kavrayışının nasıl bozulduğunu açıklamada, söz konusu insan kavrayışının bozumunun teorik olarak temellendirilmesinde ünlü düşünür Benedictus Spinoza’nın fikirlerine başvurulacaktır. Kendinden önceki filmlerin vampir kavrayışından etkilenmeyen ve böylelikle yeni bağımsız sinemanın çekirdeğine John Sayles, Spike Lee gibi yönetmenlerle birlikte yerleşen Jarmusch’un

(Tzioumakis, 2006: 184) filmde sunduğu “vampir” bakışıyla birlikte başka türlü varlık, insan varlığı ve buradan temellenen yaşam olanağı üzerinde durulacaktır. Ardından, Spinoza’ya bakıldığında yeni yaşam olanağını *burada ve şimdi* kurmayı sağlayan bilim/bilgi, sanat ve aşk gibi konuların filmde sunulmuş biçimlerine odaklanılacaktır. Bu sayede sinemada genel anlamıyla “yaşayan ölü”ye indirgenen vampir kavrayışındaki dönüşümün insana ve vampire bakışı nasıl değiştirdiği gösterilecektir.

Varlığa Spinozacı Bir Müdahale: *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır*

İnsanı aklıyla diğer varlıklardan ayıran ve kendi türü içinde de sınıflandırmalara tabi tutarak kavrayan modern düşüncede, insanın diğer her şeyden bağı kopmuştur. Dünyayla bağı yitiren insan duygusunu kaybetmiş, soğuk ve duyarsız bir canlı haline gelmiştir. Kendinden başlamak üzere insan hep “sahip” olarak bir şeyler biriktirir, biriktirdikçe gücünü artırır. Edimlerinin temelini ötekenden ziyade kendi varlığı işgal eder. İnsanın hep kendine yatırım yapmasına bağlı olarak diğer her şey onun açısından üzerinde tasarrufta bulunabilir birer nesne konumuna düşer. İnsanda, öyle olmamasına rağmen, dünya, doğa tam olarak denetlenebilir fikri yerleşiktir. Kendini gizleyen her şeyin düzenlenerek göreve hazır hale getirildiği, bir tür “doğaya meydan okuyucu saldırı” olarak modern teknik ile “doğada gizlenmiş enerji kilit altında olmaktan kurtarılmakta, kilit altından kurtarılan şey depolanmakta, depolanan şey yeri geldiğinde dağıtılmakta ve dağıtılan şey yeniden devreye sokulmak” tadır (Heidegger, 1998: 58). Belirsiz enerjisiyle insana meydan okuyan doğanın insan tarafından çerçevelenerek denetim altına alınması günümüzün modern dünyanın temel eğilimidir.

İşte bu çalışmanın Spinoza’nın varlık ve insan varlığı fikri bağlamında konu ettiği *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır* filmi, yukarıda kısaca resmi çizilen ve modernlikle son noktasına ulaşan, kendini bilen ve buna göre her şeye yönelerek eylemde bulunan insan kavrayışını ters yüz eden oldukça önemli bir film olarak dikkati çeker. Sadece bu özelliğiyle o modern düşünürlerden ne Descartes’in ne de Kant’ın sevebileceği bir filmidir. Makinenin yükseldiği, hesap yapan bireylerin doğayı, kuşları, böcekleri, evreni ve hatta diğer bireyleri kendi çıkarını çoğaltmak üzere araçsallaştırdığı modernlikte otomatlaşan bireylerin zamanına bir müdahale olarak *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır*’ın, insana insanlığını ve “insanlık”ı onları başka türlü kuracak şekilde hatırlatmakta olduğu ileri sürülebilir. Bu hatırlatmayı tam da aşırı dolayımlanan-safılıktan uzaklaşan ve sonuçta kendisine yabancılaşan insanın her şeyi unutmamasına neden olan, araçsal bakışından –o bakışı doğuran fakat bunun zorunlu olmadığını da söyleyen– “akıl”ı ya da bilen insanın “bilge” tavrını, bu tavrın yanında çağırdığı “duygular”ı katarak gerçekleştirmektedir. Fakat bunu akıl ve beden arasındaki düşünce tarihinde Platon’dan beri yapılagelen ayrımı veri olarak yapmaz, aksine bu ayrımın yokluğuna dayanır. Onları bir bütün olarak kavrar.

Bu kadar çok şeyi nasıl yapabiliyor diye sorulduğunda cevabın başlangıç noktası olarak filmde irdelenen “vampir” kavrayışına bakmak gerekiyor. Genel olarak vampir:

öldükten sonra mezarından kalkan bir kan emicidir. Buna gün ışığında dolaşamaması, güneş ışığından zarar görmesi, biçim değiştirebilmesi hatta uçabilmesi gibi özellikler eklenerek

vampir tarihsel süreçte değişime uğramıştır... özellikleri... ölmüş ve dirilmiş olması, yaşayanların yaşam ilkesini soğurarak varlık gösterebilmesidir (Er Pasin, 2013: 226).

Ölüp dirilen bir varlık olarak vampirin Batılı filmlerde ele alınış biçimine bakıldığında romantizm ve korku şeklinde temel iki hat bulunmasına (Panjeta, 2011: 17) rağmen sözcüğün tanımlanış şekliyle uyum içinde bulunduğu görülür: var olmak için kana ihtiyaç duyan, bir vampir üreticisi tarafından dönüştürülmüş veya hayata döndürülmüş yaşayan ölü. Doğası gereği hem canlı hem ölü olan bu varlık, kendi ölümünün ötesinde var olan bir yapıdadır; ölümsüz ve durmadan değişime açıktır (Weinstock, 2012: 129). Ölümlü insan açısından oldukça korkutucudur. Sonsuz yaşam ile lanetlenen vampirden korkulmasının nedeni kanını emerken kendi kanını verdiği kişiyi de vampir yapmasıdır. Vampirlik bulaşıcıdır (Er Pasin, 2013: 239). Bu haliyle vampir sadece aklını öne çıkararak dünyaya egemen olmaya çalışan insan varlığının adeta bir örneğidir. Tıpkı modern insan gibi dünyayı kendi ihtiyacına göre görür. Hiç bitmeyen kan emme istekleri insanların kendilerini merkeze alarak sömürdükleri dünyayı sağaltışlarıyla benzerlik içerir. Geceleri yaşarlar ve insanlara “tehdit” oluşturacak şekilde davranışlarıyla kavranırlar. Çünkü akılları adeta ortadan kalkmıştır, sadece arzularının peşinden giderler. Tek istedikleri şey “kan”dır ve onlar için diğer insanlar kan kaynağından öte bir anlam ifade etmemektedirler. Bu nedenle bir noktaya kadar insana benzeseler de bedenini aklıyla kontrol ederek ehliyet sahibi haline gelen modern insan varlığıyla zıtlık içindedir. Diğer yandan nasıl ki insanın başka her şeyi kendisi için araçsallaştırmasının bir sonu bulunmuyorsa vampirlerin de kan emme isteklerinin bir sonu gelmez. Adı üstünde vampir, “yaşayan ölü”dür. Bununla kalmayan vampirler, Batı sinemasında alımlanış şekilleri üzerinden düşünüldüğünde, aniden saldırdıkları insanlar tarafından vurulan “tehlikeli ölü”lerdir (Browning, 2017: 127). Sadece bedenine indirgenen vampir ile karşıtlık içindeki akıl sahibi insan ise kendisini ondan korumaya ve varlığını sürdürmeye çalışır. Dolayısıyla sonlu varlık olduğunu bilir, fakat buna direnir. Bir nevi aklına indirgenmiştir. Peki, varlıklar bu şekilde sadece bir yönlerine indirgenerek kavranabilir mi? Varlığı ve özel olarak da insan varlığını başka türlü düşünmenin imkânı var mıdır?

İşte bu soruların yanıtlanması ve tek boyutlu varlık kavrayışının aşılmasında derin düşüncenin öncülerinden ünlü düşünür Benedictus Spinoza'nın varlığı kavrayış şekli işlevselleştirilebilir. Düşünürün bütün varlıkların temel eğilimi olduğunu ileri sürdüğü *conatus*, “tek tek her şeyin var olduğu sürece kendi varlığını sürdürmeye çabalaması”nı ifade eder (Spinoza, 2012: 160). İnsan ya da vampir, her şeyin temel amacı hayatta kalmaktır. Fakat genel vampir filmlerinde kendinin bilincinde olmayan vampirin sadece ihtiyacını karşılamak gibi bir durumunun olmadığı, önüne çıkan her insanın kanını emdiği hatırlandığında diğer varlıkların yaşamı için doğrudan bir tehdit olduğu aşikârdır ve vampir yok edilmedikçe insanların varlıklarını sürdürme imkânı yoktur. Yani modern insan varlığı kavrayışını belirleyen ruh/akıl ve beden ayrımı etrafında düşünüldüğünde, insan varlığı akli ve duygularıyla bir bütün olmasına rağmen sadece aklına indirgenerek vampir olması engellenirken, sadece duygularına/hazlarına indirgenen ve bunların farkında olmayan vampirlerin de insan olması imkânsızlaştırılır. Doğasına indirgenen vampir, doğasını aşan insan için kolaylıkla yok edilebilir bir nesne haline gelir. Akıl ile bedeni birbirinden ayırarak

aklın egemenliğini ilan eden bakış açısından bu kaçınılmaz bir döngüdür. Bu noktada filmiyle devreye giren Jim Jarmusch, klasik vampir filmlerini ters çevirmekte ve dünyanın yıkıcı işleyişinin şiddetini vampirleşen insanlar ile insanlaşan kimi vampirler üzerinden göstermektedir. Daha yerinde bir ifade ile, “bilinç” etrafında düzenlenen vampir ve insan ayrımının klasik algılanış biçiminin içini boşaltmaktadır. Böylece günümüz dünyasında geçmişten beri hazlarına, arzularına ve duygularına aklıyla gem vurmasıyla kutsanan, metafizik özne düşüncesi ile teorik olarak temellendirilen insan varlığını yerinden etmektedir. Bilinciyle güç kazanan insanın, varlığını diğerlerinden koparan egemenliğinin içinin boşluğunu varlığın diğer varlıklarla olan bağlantısını serimleyerek göstermektedir.

Jarmusch’un kavrayışına paralel bir şekilde varlığın “bağlantılı” yapısını tespit eden Spinoza’ya göre “insan bedeni farklı doğalara sahip pek çok bireysel kısımdan oluşmuştur ve bunların her biri kendi içinde son derece karmaşık yapıdadır”(Spinoza, 2012: 104). Durağan ya da hareket halinde olmaları bakımından birbirinden ayrılan parçalar, birbirlerinin hareketini veya durağanlığını belirler. İnsan da farklı parçalardan meydana gelir ve bu birleşmede parçalar doğalarını korumak için farklı duygulanım biçimleri geliştirir (Spinoza, 2012: 104). Bu durumda ruh, saf bilinç olmaktan ziyade bedenin duygulanışlarının fikridir, onları algılayarak bedeni algılar. Kendini bilmek, bilince atıf yapsa bile bilginin kesinliği anlamına gelmez. Çünkü bir bedenin neler yapabileceği bilinemez (Spinoza, 2012: 154). Tam olarak bildiğini ileri sürenler yanılısına içindedir. Sanılarla yaşayan insan yetkin olmadığı için tedirgin ve mutsuz olur (Deleuze, 2011: 29). Yaşadığı tedirginliği, belirsizliği bilincini öne çıkararak aşmaya çabalar. Ruhun heyecanı ve duygulanışının bir dış nedenin düşüncesiyle birlikte düşünülmesinin gerekliliğini yerine getirmek yerine bilincini öne çıkararak varlığının ilişkisel, bağlantılı niteliğini kesintiye uğratan insan filmde oldukça kötü bir sona sürüklenmiştir. “Şeylerin mükemmelliği doğalarına ve güçlerine göre değerlendirilmeli; şeyler insanın duyularına hitap ediyor diye ya da etmiyor diye ya da insanın doğasına yararlı ya da zararlı diye daha az mükemmel ya da daha çok mükemmel olarak değerlendirilemez” (Spinoza, 2012: 76) diye belirten Spinoza’nın aksine, farklı düşünürlerin aklıyla bütün varlıkların üzerine çıkardığı bu varlığın yarattığı eser tıpkı bugün olduğu gibi oldukça kötü durumdadır.

Bu nokta filmde Batı’yı temsil eden Detroit ile Doğu’yu temsil eden Tanca şehirleri üzerinden gösterilmektedir. Birbirine karşı konuşlandırılan bu şehirlerden Tanca, karanlıktan ve huzursuzluktan kaçış şehri olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Batı’nın gelişmişliğinin son kırıntılarını yıkık evleri ve insanları ile yansıtan Detroit’in tekdüze ve ruhsuz yaşam belirtilerinin aksine Tanca, mimarisiyle, gece-gündüz insanlarla dolu sokaklarıyla yaşamın şans bulacağı yer gibi görünmektedir. Şehirlere daha ayrıntılı olarak bakıldığında Tanca’nın tersine Detroit, Henry Ford’un ilk üretim yeri olup, fordizmin getirdiği seri üretimin çıktılarını otoparka çevrilmiş ünlü Michigan Tiyatrosu’nda görmek mümkündür(Hastie, 2014: 66). Detroit’in filmdeki son durumundan da anlaşılacağı üzere bu yer Amerikan İmparatorluğunun düşüşünü simgeler (Rigoulet, 2014). Detroit karşısında Tanca, Johann Wolfgang von Goethe’nin benzer özellikleri nedeniyle övdüğü İtalya’yı akla getirir. Goethe, İtalya seyahatinden döndüğü Almanya’da yaşadığı kötü ruh halini şöyle aktarır:

Biçim zengini İtalya'dan şekilsiz Almanya'ya geri dönmüş, açık bir gökyüzünü kapalıyla değiştirmiştim; dostlarım beni teselli etmek ve yeniden kendilerine çekmek yerine, beni ümitsizliğe soktular. Benim en uzaklardaki, hiç bilinmeyen nesnelere duyduğum hayranlık, kaybolup gidenlere yakınmalarım, onları incitmiş görünüyordu. Her türlü ilgiye hasrettim, kimse beni anlamıyordu (akt. Ernst Cassirer, 2014: 80.)

Batının ve insanlığın yaşadığı bu yıkımın nedeni olarak filmde zombileşen insanlara işaret edilir. Zombiler, duygularının yokluğuyla tanımlanır (Twitchell, 1985: 261). Zombileşme üzerinden bir yandan insan varlığının zombi kavramının anlamını bulacak şekilde duygusuz, aç, yemeği için her şeyi yapabilen haline dikkat çekilirken diğer yandan vampir ile zombi ayrımı yapılarak zombiler olumsuzlanır.

Zombilerin bütün soğukluğunu reddeden, böylece bilincine indirgenen insan varlığına bedenini/duygularını, yani kendi içlerindeki dışarıyı hatırlatan, filmin temel kahramanları Adam ve Eve, yüzyıllardır süren bir aşkın tutku dolu iki tarafıdır. Spinoza'nın "her zaman değişken olan ve bireyler ve birlikteliklerce sürekli olarak elden geçirilen, birleştirilen, yeniden birleştirilen içkinlik ya da tutarlılık planı" şeklinde kavradığı "doğa" fikrini somutlaştırırlar (Deleuze, 2011: 133). Anlaşıldığı kadarıyla çağlar, olaylar, dünya değişirken kendileri de değişen kahramanlar, aşklarıyla var olmayı sürdürmektedir. Vampirlerle ilgilenerek yaptığı çalışmalarla çeşitli okullarda bu alanda kürsülerin kurulmasına yol açan Anne Rice'in sado-mazoşist vampir klişelerini sınırına taşıyıp, karakterlere eklediği mizah ve zarafet ile ondan ayrılan filmde âşıkların sahip oldukları yüce bağ tüm acılara rağmen her zaman korunur (Romney, 2014). İlk bakışta isimlerinin anlamı olan Âdem ve Havva ile birlikte düşünüldüğünde birbirlerini var eden, fakat birbirine indirgenemeyen iki zıt kutupturlar. Yani birbirinin aynısı olmamalarına rağmen iletişim ve bağlantı içinde yaşamaktadırlar. Onların farklı karakterde olmalarının engellemediği bu birliktelik varolmanın temel tarzıdır. Zira Spinoza'nın da belirttiği üzere "varolan her şey ya kendi başına vardır, ya da başka bir şeye bağlı olarak" (Spinoza, 2012: 30). Oysa dinsel kaynaklar açısından Eve/Havva, metafizik düşünceyi de temellendirecek şekilde, bedenine, hazlarına indirgenerek erkek karşısında kadının önemsizleştirilmesine neden olan bir figürdür. Âdem ile Havva'nın değil birlikteliği, Havva'nın kendi başına varlığı bile reddedilir. Kavram olarak "insan" anlamına gelen Âdem/Adam, akı/ruhu temsil eden, erkeklerden oluşan bir aynılık alanıdır. Spinoza'ya göre, Âdem aklını doğru bir şekilde kullanmadığından insan dünyaya düşmüştür (2010: 17). Fakat Jim Jarmush bu noktada karakterlerin asıl ilhamının kutsal kitaptan ziyade Mark Twain'in *The Diaries of Adam and Eve* isimli eseri olduğunu bir söyleşisinde hatırlatır (Perez, 2014). Kutsal anlatının tersine birbirlerini aşk ve tutkuyla keşfetmeleriyle birlikte dünyaya gönderilen ve yaşamın kaynağı haline gelen bu iki figürün temsilcilerinden Adam, zıt kutuplardan karanlık olanı simgeler. Detroit'te insansız-terkedilmiş bir bölgede, eski bir evde yaşamaktadır. Öncelikle evin karanlık-koyu renkleri göze çarpmaktadır. Taktığı eldivenden giydiği pijamaya kadar her şey karanlık ya da duvarlar gibi koyu kıvıdır. Adam'ın kendisi oldukça sanatsal bir kişiliğe sahiptir. Evi antika müzik aletleriyle doludur ve hepsini çalabilmektedir. Ayrıca yaşadığı her dönemde yaptığı müziklerin güzelliği ortadadır. Örneğin filmde ünlü sanatçı Schubert'e verdiği parça ile Schubert'in ünlendiğinden bahsedilmektedir. Yine bugün yaptığı

“underground” müzikle epey merak uyandıran birisidir. Zaten parçası bir grup [White Hills] tarafından çoktan insanlarla paylaşılmıştır. Fakat sanatsal yönü bu derecede ağır basan biri, aynı zamanda şehirden ve insanlardan izole, melankolik bir hayat sürmektedir. Normalde insanların ondan korkması gerekirken (Browning, 2017:127), tersine Adam, adeta insan varlığının işlevselciliğinin getirdiği sahteliklerden kaçmaktadır. Yaptırdığı ahşap mermiyi kalbine dayayarak ölüm provası yapmakta, kendi deyişiyle “cenaze müziği” bestelemekte, teknolojiyle mesafesini kullandığı eski telefon ve yaptığı görüntülü konuşma sisteminden belli etmektedir.

Eve ise Adam’ın aksine, Tanca’nın canlı hayatında var olmakta, merakla yaşamını sürdürmektedir. Kullandığı görüntülü konuşma özelliğine sahip telefonu da onun uyum sağlayan dopdolu hayatını ele vermektedir. Yine Adam’ın karanlığının tersine eldivenlerinden evine kadar her şey beyaz veya beyaza yakın renklerdedir. Fakat o da Adam gibi güçlü hislere-duyusal/sonsuz bir göze sahiptir. Evinde yüzyıllar öncesinden kalma kitaplarıyla oldukça mutludur. Sonuçta iki karakter de geçirdikleri yüzyıllarla birlikte kendilerini yetiştiren bilge kişiliklerdir. Vampirlerin bu yönelimini nasıl kavramak gerekir? Bazı değerlendirmelere göre Adam’ın içe dönük yaşamında, Eve’in geniş bilgeliğinde yaşadıkları dünyaya, insanlara karşı gizliden gizliye işleyen duygu snopluktur. Akılları havada, insanları küçümseyen varlıktırlar (Purves, 2014). Peki, gerçekten böyle mi? Bu noktada tabiat bakımından ne ruhun bedenden ne de beden ruhtan üstünlüğünün imkânsızlığını vurgulayan Spinoza’nın düşünceleri hatırlandığında, ona göre doğa kanunları her yerde hep aynıdır (Spinoza, 2012: 150). Bütün varlıkların temel eğiliminin hayatta kalmak olduğunu belirten Spinoza açısından bunun yolu varlığını artıran şeylere ilgiyi yöneltmek, varlığı azaltan şeylerden ise kaçınmaktır. Bu hayatla ilgili bir duygu, genel var olma eğilimidir. Bunun için “duygulanış” kavramını kullanan Spinoza ne akla ne bedene indirgenemeyen etkilenişler, kuvvet dereceleriyle yaşamın örüldüğüne işaret eder. Hayat, duygulanımlara sebep olan karşılaşmalar bütünüdür. Bir şeyin varlığı diğer her şey ile ilintilidir. Aralarında ilişki ve etkileşim bulunur:

İnsanın varoluşunu sürdürmesine yarayan kuvvet sınırlıdır; dış nedenlerin kudretiye ondan sonsuz derecede üstündür (Spinoza, 2012: 244)...

Bir duygu kendisine aykırı ve kendisinden daha güçlü bir duygu olmadıkça ne bastırılabilir ne de ortadan kaldırılabilir (Spinoza, 2012: 247).

İnsan çok sayıda iç içe bileşikten oluştuğu için çok farklı biçimlerde etkilenir ve etkiler. Doğal olarak sevinç, üzüntü, şaşkınlık gibi tek başımıza yaşadığımız duygulanımlar aynı zamanda toplumsaldır. Ötekiyle ilişkilerimizden doğar. Kendi kendisinin, davranışlarının bilincine varan, yani “nedenleri” kavrayan insan buna göre yaşamını sürdürür.

Genel olarak film endüstrisinin temel vampir fikrine bakıldığında kan emiciliğiyle önce çıkan bu karakterlerin ortaya çıkmasıyla insanlığın sonunun geldiği fikrinin aynı anda işlendiği görülür. Çünkü kan emerek beslenen vampir her beslenmesinde çoğalırken aynı oranda insanı öldürür (Efthimiou/Gandhi, 2007: 5). Oysa filmin temel karakterleri varlıklarını artırmak için diğer insanları öldürme fikrini terk etmiş, onları azaltan dış dünyadan ve insanlardan farklı bir yola girmişlerdir. Yaşamlarını öyle bir şekilde

örmüşlerdir ki, Spinoza'nın deyişiyile yetkinlik dereceleri artmış ve bunu en açık şekilde vampirliklerini yeniden düzenlemede göstermişlerdir. Hem Eve hem Adam, vampirliğin temel özelliği olan insanları öylece tüketme-yok etme yerine doktordan “temiz” kan satın almaktadır. Böylece yaşadıkları hayat, insan varlığını bütün boyutlarıyla ele alarak tek bir özelliğine indirgemekten sıyrılan Gilles Deleuze'ün Spinoza üzerine yorumunda belirttiği gibi “ihtiyaçlar, amaç ve araç olarak değil; üretimden, üretken bir güçten hareketle nedenlere ve sonuçlara göre yaşanan bir hayat”tır (2011: 9). Böyle bir hayat “bilgece bir hayat”tır. Amaçların araçlarla karıştırılarak bütün anlamların kaybolduğu modern çağın anlamsızlığına asla birbirine karıştırmadıkları amaç ve araçları ile meydan okurlar. Kahramanlar iştahlarının bilincine varmışlar, kendilerini çoğaltacak şekilde davranma ve düşünme eğilimine girmişlerdir:

Bir şey için çabalıyorsak, onu istiyorsak, ona iştah kabartıyorsak, yani onu arzuluyorsak, bunu o şeyin iyi olduğuna hükmettiğimiz için yapmıyoruz; tersine, bir şeye çaba harcadığımız, onu istediğimiz, ona iştah kabarttığımız, yani onu arzuladığımız için o şeyin iyi olduğuna hükmediyoruzdur (Spinoza, 2012: 163).

diye belirten Spinoza ile benzer bir şekilde iştahlarını özleri olarak kavrayan Adam ve Eve, kendi varlıklarına katkı sağlayacak şekilde eylemlere iştahlarının bilincinden hareketle yönelmektedirler. Kahramanların birbirinden farklı kişiliklerine göre farklılaşan çabaları “arzu”yu yansıtmaları bakımından ortaklaşır. Dolayısıyla bohem yaşam tarzlarıyla –Deleuze'ün Spinoza için yaptığı tanımdan hareketle– “hemen şimdiden başlayarak özlerin ve özlerin hallerinin içkin düzenini onaylayan” bir yaşam felsefesine sahiptirler (2011: 50). Adam ve Eve'in sanatla, kitaplarla, düşünürlerle olanın dışına taşıp, kendilerinden gelen-özgür düşüncenin kendisine, dolayimsız haline ulaşmışlığından bahsedilebilir. Bu noktada akla, Immanuel Kant'ın gerçekleştirdiği gibi kendi başına aklını kullanıp özgürleşen, aydınlanan insan varlığının kutsanıp kutsanmadığı sorusu gelmektedir. Zira hem Kant hem Spinoza için aydınlanma oldukça önemlidir. Fakat Kant için yetkin ve özgür bir yaşam ancak ahlaki ilkelere veya kategorik buyruğa uygun bir yaşamdır; “ahlaklılığın tek ilkesi, yasanın her türlü içerikten (yani arzu edilen bir nesneden) bağımsız olmasından ve yine de kişisel tercihin sırf, bir maksimin alabileceği genel bir yasa koyucu biçim tarafından belirlenmesinden ibarettir” (Kant, 2014: 38). Oysa Spinoza aklın kılavuzluğunda yaşamayı özgür olmakla birleştirirken bireyleri Kant'ın söylediği gibi bir buyruğa tabi kılmaz. Ayrıca Descartes'te ve genel olarak metafizik düşünce geleneğinde görünür olan saf özgürlük de bir yanılsamadır (Bumin, 2012: 72). Ya da onların kavradığı gibi bir şey değildir. Bunun nedeni akıllı varlık olarak insanın eyleminin bilincinde olmasına rağmen, eylemini belirleyen nedenleri bilmemesidir. Spinoza'ya göre Descartes gibi düşünürler açısından özgürlük, eylemlerin hiçbir nedene bağlı olmamasıdır. Oysa Spinoza için her şeyin bir nedeni, birbiri üzerinde etkisi vardır. İnsan “sadece doğası yoluyla upuygun olarak bilinebilen nedenler tarafından eylemde bulunmaya belirlenmiştir, yine bu nedenle onu zorunlu olarak eylemde bulunmaya belirler. Özgürlük, gerçekte eylemin zorunluluğunu ortadan kaldırmaz, aksine, onu ortaya çıkarır” (Spinoza, 2009: 20). Spinoza'nın aydınlanma fikriyle paralel bir şekilde *Only Lovers Left Alive* filminin kahramanları Adam ve Eve, kendi varoluş tarzlarının bilgisine sahip olup, akıllarıyla onu düzenleyerek özgür bir yaşam

sürmektedirler. Yani ahlaki bir buyruk tarafından bireysel var oluşları belirlenmemektedir. “Arzu etmemiz gereken ya da özlemimizi duyabileceğimiz bir özgürlük krallığı ne var oldu ne de var olacak” (Tatian, 2009: 54) diye düşünen Spinoza’yı doğrularcasına hep eylem olarak özgürlüğü taşırlar.

Spinoza’nın yukarıdaki paragrafta atıf yapılan fikirlerinden “nedenlerin bilgisi” insanın varlığı açısından sürekli olarak dışarıyla-dış dünyayla ilişkisine atıf yapar ve orasının insanı nasıl şekillendirdiğini gösterir. Diğer bir deyişle, felsefe tarihine hâkim olan bütün ikiliklerin aksine, insanın varlığı ancak diğer varlıklarla mümkün olmaktadır denilebilir. Tam bu noktada Adam’ın melankolik yaşam biçimini anlamak kolaylaşır. Onun için yaşadığı Detroit’in temsil ettiği gibi dünya, insanlar tarafından ekonomik ve sosyal olmak üzere her anlamda sömürülmüştür. Bu haliyle Detroit’te Spinoza’nın topluluk ve insanlar arasındaki korelasyonda bize hatırlattığının aksine bir ortam söz konusudur. Spinoza için:

Sonunda barbar olsun ya da uygar olsun insanlar her yerde adetler oluşturuyorlar ve kendilerini sivil bir hale sokuyorlar, kamusal güçlerin nedenlerini ve doğal temellerini aklın öğrettiklerinden değil de insanların ortak doğasından, yani insani koşullardan anlamak gerekir (Spinoza, 2009: 14)

Saf akılla ulaşılan belirli bir erekten ziyade zorunlu olarak duygularına tabi insanlar arzuları ışığında eylemde bulduklarından, topluluk ve devlet çatısı altına varlıklarını artırdıkları için girmektedirler (2010: 232-233). Aklın rehberliğinde yaşayan, iştahını iyi bir şekilde düzenleyen özgür insanın çıkarına olan, diğer varlıkların da gücünün artmasıdır. Aksi takdirde oluşacak bir dengesizlik, onun için bu topluluğu arzu edilir olmaktan çıkaracaktır. Ve topluluk dağılacaktır. Filmdeki çöken dünyayı buradan sorunsallaştırdığımızda çözülemeyen sorunlar insanların ve dünyanın sonunu yaklaştırmıştır. Burası varlığını artırmak endişesindeki insan varlığı için yaşam imkânını çoktan geride bırakmıştır. İnsanların edimlerinde topluluğun güçlenmesinden ziyade bireysel ve araçsal insan-nesne kavrayışı gelişerek topluluk çözülmüştür. Doğanın her yerde bir ve aynı oluşunun göz ardı edildiği, bir varlığın saf akıyla diğerlerinin üzerine çıktığı böyle bir dünya, kendisinin bilgisiyle birlikte çevresinin de bilgisine varan Adam için içerisinde kalınabilir bir yer değildir. Bu nedenle onlardan kendisini soyutlayarak yaşamını yükseltmek ya da zararını en aza indirmek istemiştir. Yer aldığı toplumun dışına çıkarak onun iyi ve kötüsünün ötesine geçme, ona boyun eğmeme imkânı yakalamıştır.

Diğer yandan, kötüye giden bu dünya onu mutsuz etmeye yine de devam etmektedir. Eve ile yaptıkları bir görüntülü konuşmada yorgun görünen Adam, mutsuzluğunu gösterircesine zombilerin dünyaya yaptıklarından bahsederek “kendimi kum saatinin dibine çökmüş kum gibi hissediyorum” demektedir. Eve’in ise verdiği yanıt, bu kötü durumun dünya tarihine içkinliğini göstermektedir: “Bunları hep yaşadık, sen eğlenceyi hep kaçırdın: Ortaçağı, Tatarları, engizisyonları, sel baskınlarını, vebaları...” Sonrasında Adam’ın mutsuzluğunu gören Eve, daha önce de yaptığı gibi, Tanca’dan Detroit’e gelir. Adam’ın evinin kapısındaki sahne, onların aşklarının tutkusunu ve canlılığını görmek için oldukça dikkat çekicidir. Sonrasında eve girdiklerinde birbirlerine “lordum” ve “leydim” diye seslenmeleri aşklarına sinen ve geçen uzun zamanı hissettirmektedir. Bu ilişkide canlılığıyla

Eve, Adam'a bir kere daha hayat katmakta, gelişiyle onun gücünü artırmaktadır. Spinoza'nın sevgiyi açıklarken söylediği gibi, bu gibi duygular bir dış nedenin fikri ile olmasının yanında, seven kişinin sevdiğiyle birlikte olmasından zevk aldığı, bu nedenle sürekli onu daha fazla var etmeye çalıştığı duygulardır (Spinoza, 2011: 142). Daha iyi bir ifadeyle sevgi "bir şeyin tadına varmaktan ve onunla birleşmekten başka bir şey değildir" (Spinoza, 2015: 87). Böylece birbirlerine olan sevgileriyle birbirlerinin tadını çıkararak her iki tarafın artan gücünden ve sürekliliğinden bahsedilebilir. Bu dünyayı kurtaracak olan da sürekli bireyselleşen, sadece olumsuzlayarak ve öldürerek var olan, varlığının bir boyutuna hapsolarak zombileşen insanlar değil, doğasının bilincinde karşısındakini dönüştüren, sevgi ile birbirine bağlanan varlıklardır, vampirlerdir.

Vampirlerin Spinozacı Yaşam Maddeleri: Bilim, Sanat, Aşk

İnsan varlığı sadece aklına indirgenemez. Diğer yandan duyguları, arzuları yönünden de yüceltilemez. Her şeyiyle bir bütündür. Dış dünya ile iletişim ve etkileşim halindedir. Ancak bu şekilde varlığını kazanır. Bu durumun anlaşılmasında filmin ana karakterleri Adam ve Eve'den başka belirtilmesi gereken bir diğer önemli figür daha vardır: Marlowe. Bu karakterlerin her biri yüzyıllar boyunca farklı topluluklarda yaşamışlar ve farklı farklı felaketler atlatmışlardır. Fakat hepsinde ortak olan şey ya da bu felaketlerin nedeni, Spinoza'nın iletişim ve etkileşim yoluyla değişen düşüncelerin bulunmadığı dünyada karanlığın yükseleceğini söylediği *Teolojik-Politik İnceleme'sini* hatırlatırcasına, özgür düşüncenin, bilgelerin toplumdan dışlanması ve cezalandırılmasıdır. "Kalabalığı yönetmek için hurafeden daha etkili hiçbir şey yoktur" (Spinoza, 2010: 45) diye belirten Spinoza'ya göre böyle toplumlarda dogmalar ve koşulsuz başkasına itaat hâkimdir. Hurafeyi doğuran ve besleyen neden ise korkudur. Nedenini bilmedikleri şeyler karşısında kendilerini tehlikede hisseden insanlar, bilgisizliğin getirdiği güçsüzlükle kolayca dehşete kapılırlar. Hayatlarının ortasına düşen dehşetin açtığı yarayı sarmak üzere düşünme güçlerini kâhin gibi yorumculara devrederek onlar ne derse ona göre davranırlar. Yaşadıkları bilgisizlik nedeniyle yorum güçlerini kaybettikleri için özgürlüklerini de kaybederler (Spinoza, 2010: 85). İşte tarih boyunca bu şekilde karanlığa sapan toplumlar karşısında *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır* filminin başrollerindeki Adam, Eve ve Marlowe bütün kötülöklere inat, doğanın ve kendilerinin bilgisine erişip, diğer her şey ile olan bağlantılarını keşfetmişlerdir. Bilgileriyle yorum güçlerini ellerine alıp, buna uygun bir yaşam inşa etmişlerdir.

Her şeyin her şeyle olan bağına sanatta, bilimde, aşkta gördükçe onları daha da kutsallaştırmış, kendi yol haritalarını buradan oluşturmuşlardır. Bu şekilde önlerine açılan dünya, sanki somut dünyanın dışına götüren bir nefes alanı gibidir. Örneğin Detroit'e uçmak için bilet alırken Eve'in kendisine verdiği Fibonacci ismi, orta çağın ünlü matematikçisine aittir. Yine Detroit'ten Tanca'ye dönerken Eve'in Adam için söylediği Stephen Dedalus ismi, James Joyce'un edebi alt benliği, aynı zamanda ilk ve yarı otobiyografik romanı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi'nin* başkarakteri, "anti kahramanı" ve *Ulysses'in* önemli bir karakterini imler. Buradaki anti-kahraman kavramı önemlidir. Anti-kahraman, popüler kültürde alışlagelen kahramanlardan farklı bir şekilde davranan ve yaşayan kahraman demektir. Bu noktada Adam'ın "karanlık imajı"nın takma adıyla nasıl tamamlandığını görmek şaşırtıcıdır. Benzer bir şekilde Eve'in aldığı isim Daisy Buchanan ise Scott

Fitzgerald'ın 1925'te yayınladığı *Muhteşem Gatsby* isimli romanının hayat dolu kızı olarak Adam'ın tam tersi karakteri ifade eder. Ayrıca Tanca'da temiz kan tedarikini gerçekleştiren Marlowe, ortaçağın ünlü şairi ve oyun yazarı Shakespeare'in çağdaşı, onun kadar iyi bir edebiyatçı olmasına rağmen karıştığı kavgalar ve dağınık-sıra dışı yaşam tarzı ile Shakespeare'in gölgesinde kalan, dışlanan bir ötekidir (Purves, 2014). Eve ile bir sohbet sırasında anlatmaya zorlandığı, fakat anlatmadığı kötü bir felaket yaşamıştır. Bu isimlerden başka Adam'ın kan alırken kendisine verdiği Dr. Faust ismi, aralarda geçen diğer isimler Jack White, Schubert, Tesla, Einstein, Newton ile daha sayılamayacak kadar bir sürü önemli isim, onların yaşamlarına sinen sanatın ve bilimin aşkını, rehberliğini oldukça iyi resmeder. Bu bilgilerden hareketle "vahyedilmiş bilginin itaatten başka hedefi yoktur" (Spinoza, 2010: 49) diyen Spinoza'ya benzer olarak, kendi başlarına edindikleri bilgileri birbirleriyle paylaşarak sürdürdükleri yaşam, kendi aklını kullanarak nedenlerin bilgisine erişen, bu bilgiyi diğerleriyle paylaşarak kendisini çoğaltan, paylaşımdan haberi olmayıp hurafelere gömülenlerin dışlandığı, dolayısıyla azalan varlık koşulu olarak köleliğin dışlandığı özgür yaşamdır. Spinoza'ya göre böyle bir yaşamın sürdürülme koşulu "her insana istediğini düşünme, düşündüğünü söyleme imkânının" tanınmasıdır (2010: 51). Zira paylaştıkça bilgilenen ya da bildiklerinin sağlamasını yapan insanlar daha çok güçlenir ve karşılaştıkları güçlükleri daha kolay atlatabilirler. Düşünme ve etkileme gücünün oldukça yüksek olduğu bu tarz bir hayata bilgi ve dostluk eşlik eder (Tatian, 2009: 90). Yaşama sinen şey korku ve güvensizlik değil, paylaşım ve canlı bir ruh olur. Her eylemleriyle eleştirel ve yaratıcı yönlerini ortaya koyan Adam, Eve ve Marlowe'un sanat, bilim ve aşk ile kuşatılan yaşamının temelinde de paylaştıkları bilgi ve dostlukla gelişen yaratıcı yaşam perspektifini görmek mümkündür.

Modern "iletişim" [communication] nosyonunun kapsadığı "paylaşma", "ortaklaştırma" anlamları göz önüne alındığında bilgiye sahip insanların bilgilerini paylaşmaları, iletişimde bulunmaları özgür yeni yaşamın kuruluşu açısından olmazsa olmazdır (Canaslan, 2015: 28). Paylaşım ile gelişip serpilerek özgür yaşamın olmadığı yerde aklını kullanmayı başkalarına devreden, bilgisizliğe kendisini gömen ve bu nedenle bir korkudan diğerine salınan kölece insan yaşamı filizlenir (Spinoza, 2010: 43). Burada keşfedici/yaratıcı düşünceye yer yoktur. Korkunun dışında, insan yaşamının salındığı ikinci bir uç olarak umudu temsil eden sanat, aşk, bilim dışlanır ya da toplumun sadece bir kısmındaki insanların hakkı olarak görülür. Bu insanlar genellikle o toplumun ayrıcalıklı kesimi olarak yorum gücünü elinde bulundururlar. Oluşan toplumsal düzene diğer insanların kolayca riayet etmeleri, yani daha kolay yönetilmeleri için arzu edilen ise genel olarak insanların yorum gücünü kazanmalarını engellemek, kendilerinin ve içinde konumlandıkları doğanın bilgisine varmalarını önlemektir. Böyle bir toplumda yasaklar birbirine sonu gelmeksizin eklenir. Yasaklara meydan okuyanların kaderi ise sürgündür, ölümdür. Eve'in ve Adam'ın kahramanları olarak nitelendirdikleri bilgiler, örneğin Galileo, Newton da toplumları tarafından hep ezilmişlerdir. Eve ve Adam'a göre bu durum o kadar uç boyutlara varmıştır ki onların öncülüğünü kaybeden toplumlar şimdi de kendilerini yok etmek üzeredir. Geçmişten bugüne yaşadıkları toplumlar kişinin kendi aklını kendi kılavuzluğunda kullandığı özgür toplumlar değildir. Bu noktada Eve'in, Adam'ın ve Marlowe'un sanatçı-bilge ruhları, içlerinde besledikleri sevgi yaşadıkları yıllarda edindikleri bilgilerle kendi akıllarını

kullanmaya başlamalarının sonucu gelişen aydınlanmanın ürünüdür denilebilir. Fakat bu aydınlanmanın “bireyin pratik özerkliğini ve iradi bağımsızlığını nedensellik yasasının belirlemediğini, bağımsız ve bütünüyle ussal bir ahlaki ilkenin varlığı” ile ortaya koymaya çalışan Kant’ın soğuk bireyinin değil tek tek diğer parçalarla, şeylerle paylaşım içindeki varlığının bilgisine varanların, varlığının nedenselliğini fark edenlerin “duygulanması” olduğu söylenmelidir (Akal, 2004: 74). Kendilerinin bilgisini edinen insanlar, doğanın zorunluluğuna göre davranmaktan çekinmeyip, onları köleleştirecek yanlısamlara kapılmazlar. Onları buna iten de aynı toplumların kendilerinde uyandırdığı ya da bireysel durumları üzerinde yarattığı etkilerdir. Bu bağlamda Adam’ın yaptığı ve cenaze müziği olarak adlandırdığı “underground” türü müziğini, yaşadığı toplumun ruh haliyle ilintilendirmek mümkündür. Kendi kendisini kemiren bu dünyada başka türlü müzik yapmak belki de imkânsızdır.

Karakterlerin yaşadıkları aydınlanma, kendileriyle aynı derecede aydınlanmayan toplum karşısında özellikle Adam’ın toplumdan soyutlanmasının ve kendisini sanatta açığa vurmasının nedeni olabilir. Ya da hem toplumun durumu hem de bireyin durumu karşılıklı birbirini etkileyerek bir ivme kazanıldığından bahsedilebilir. Bu noktada Eve’in de kitaplarla olan yakınlığı ve her sayfasına dokunduğunda duyumsadığı mutluluk oldukça önemli ayrıntılardan bir diğeridir. Daha derinden, onları bilgeliğe ulaştıran şey nedir? diye sorulduğunda Spinoza’nın bilgi ve duygu perspektifi bize yanıtı sunar: “farklı yapıdaki insanlar bir ve aynı nesneden farklı etkiler alabilir, ayrıca bir ve aynı insan bir ve aynı nesneden farklı zamanlarda farklı tarzlarda etkilenebilir” (2012: 202). Bu nedenle her şey herkes için aynı duyguyla sonuçlanmaz. Kimisi için güzel olan kimisi için öfke uyandırıcı olabilir. Bütün varlıkların temel amacı yaşamı çoğaltmak, daha yetkin bir yaşama ulaşmaktır ve bu durumu fark eden insanın davranışlarını bu bilgi yönlendirir. Ayrıca “fikirlerin düzeni ve bağlantısı şeylerin düzeni ve bağlantısıyla aynıdır” diyen Spinoza için ruhta ve bedende meydana gelen değişimler birbirini etkiler (2012: 87). Peki, onları etkileyen nedir? Başka bir varlıktır diyebiliriz. Bireysel olarak yaşadığımız sevinç, keder gibi duygulanımlar aslında dış dünyanın bizde yarattığı hislerdir. Dolayısıyla bireysel olan aynı zamanda toplumsaldır. Varlıkların temel yönelimi varlığını artırmak olduğu için bunu sağlayan şeylerle yakınlaşan insan, onun yaşamını, enerjisini azaltan unsurlardan kaçınır. Bu gibi temel bilgilerden hareketle kendisinin farkına varan insan, davranışlarının nedenini öğrenmiş olur. Kendisi gibi diğer varlıkların da hareket ettiğini görür. Böylece kuracağı ilişkilerde öteki, belirsiz ve korkulacak bir nesne olmaktan çıkarak yaşamına umut girer. Ötekinin belirsizliği kalktığı için sevinç ve mutlulukla yoluna devam eder. Fakat bütün bunların ötesinde insanı asıl özgürleştiren bilgi, onun bir şey iyi olduğu için arzulamasından ziyade o şeyi arzuladığı için iyi olduğudur. Buradan hareketle kendisine dayatılan, toplumun ortak yargılarından, ahlakından kurtularak kendi yaşam ilkelerini geliştirme fırsatı bulur. Uçakta gelirken Eve’in gördüğü kanlı parmak karşısında içinin gitmesine rağmen başını çevirip yolculuğunu sürdürmesi, Adam’ın kan tedarik ettiği hastaneden çıkarken gördüğü kanlı bacak karşısında bir süre duraklaması ama yoluna devam etmesi sahip oldukları görüşlerin nasıl işlediğini açıkça gösterir. Tam da bu sayede diğerleriyle birlikte yaşadıkları –ama gömüldükleri bilgisizlik ve korku çemberinde diğerlerinin onlarla birlikte yaşayamadığı– bir topluluğun imkânını elde etmişlerdir.

Fakat filmde herkesin aynı anda aynı şekilde etkilenmediğini, dahası, duygulanımlarının farkına varamadığını, dolayısıyla özgürleşemediğini evlerine gelen Eve'in kardeşi Ava izleyiciye gösterecektir. Ava, Eve ve Adam'ın yüzyıllar süren ve belli ki aydınlanma ile sonuçlanan serüvenlerinde, bir türlü aydınlanamayan ya da kendisinin, diğer şeylerin bilgisine tam olarak erişememiş, kendi arzularının esiri olmuş tüketici bireyin somut biçimini temsil etmektedir. Adam'ın zombileştiğini düşündüğü insanların kendileri arasındaki biricik temsilcisidir. Ava, öncelikle sürekli acıkan, iştahının esiri olmuş bir kişiliğe sahiptir. Bu noktada Ava'nın Havva'yı çağrıştıran bir isim olmasının yanında, onun açlığında "ilk günah"ın nedeni de imleniyor gibidir. Eve, Adam ve Marlowe'un kahvaltı vb. gibi öğünler şeklinde yemeklerini düzenledikleri ve kan içme'yi oldukça şık kadehlerden yaptıkları görülürken, Ava bulabildiği her yerde ve rastgele kan içmektedir. Nasıl olduğunun ve kimden geldiğinin önemi yoktur. Sadece açtır ve bunu gidermesi gerekir. Bu noktada bir insan olan ve Adam ile onun istediği şeyleri tedarik etmek üzere işbirliği yapan Ian'ın ölümü oldukça önem kazanır. Gece eğlence dönüşünde Adam'ın evinde Ian ve Ava birlikteyken, Ava'ya güvenmeyen Adam ve Eve Ian'ı evden göndermek istemelerine rağmen Ava buna izin vermeyip, daha sonra kendisinin onu göndereceğini söyleyerek onlardan kurtulur. Ian oldukça sarhoştur. Sonrasında uykudan uyanan Eve'in salonda gördüğü manzara çarpıcıdır: Ian, Ava'nın kemirici vampirliği nedeniyle dönüştürülmeden öylece bırakılmıştır. Bu yetmiyormuş gibi Ava, Ian'ın yanında hiçbir şey olmamış gibi uyuya kalmıştır. Bu durum, onun için karşısındaki insanın bir besin maddesinden öte anlam ifade etmeyip, bu arzu giderilir giderilmez çöpe atılabilir hale geldiğini oldukça iyi özetler. O, daha iyiye ulaşmak adına, amaçları için araçlar geliştiren insan varlığı gibi araçlarının esiri olmuştur. Varlığının niteliğini, doğasını yeterince kavrayamadığı için Adam, Eve ve Marlowe'dan oldukça farklı bir durumdadır. Bu duruma Eve'in verdiği yanıt da onların yakaladıkları yaşam düzeyini oldukça net bir şekilde özetler: "21. Yüzyıldayız!" Eve ve Adam için bu tip insanı araçsallaştıran ve sadece tüketen tavırlar dogmalar çağı orta çağda, 15. Yüzyılda kalmıştır. İnsanların bilgiden ve bilginlerden kaçtıkları, dolayısıyla kendilerinden kaçarak başka akılların ve kuralların tutsağı olduğu zamanlarda kalmıştır.¹ Onlar bu süreçte insanı bastıran ve yok eden toplumsal uzlaşmaları, kuralları ve dogmaları yöneldikleri bilgi, bilim, kitaplar ve sanat yoluyla aşmanın ya da erginleşmenin yolunu bulmuşlardır.

Yine de kahramanların yöneldikleri ve olumladıkları yaşamın kontrolü asla tam olarak onlarda değildir. Daha önce beden ve ruhun bilgisinden hareketle söylendiği gibi varlıkların yaşamı diğer her şeye bağlıdır. Dolayısıyla her şey kontrol altına alınabilir değildir. Belirsizlik de yaşamın diğer vechesi olarak önlerindedir. Nitekim Ian olayı sonrasında Detroit'ten Tanca'ya gelen çift, çalan (Bati'nın underground müziğinin versiyonu olarak) doğu müziği eşliğinde sokaklarda yürümekte ve Marlowe'u kan tedarik etmek üzere aramaktadır. Fakat Marlowe'a ulaşamayıp, sonrasında Bilal'in kapısını çalarlar. (Bilal,

¹ Salgın hastalıklar, kıtlık ve din savaşlarıyla orta çağda oldukça fazla "ölümden korkan" insanlar, yaygın bilgisizlik durumunun pekiştirdiği korkularını çeşitli inançlarla yatıştırmaya çalışmışlardır. Örneğin bu dönemde oldukça yaygın olan ölmeden gömülme olayları, ölünün mezarda hortlaması olaylarına ve vampir düşüncesinin olgunlaşmasına neden olmuştur (Er Pasin, 2013: 250). İnsanları bu inanca götüren şeylerin başında ölümün tam olarak saptanamamasının getirdiği bilgisizlik bulunur. Ölümün tam olarak gerçekleştiğinin tespiti çok sonraları mümkün olacaktır. Fakat ölüm, bilgisizlik alanı olarak farklı inançların türetildiği bir kaynak olmaktan asla kurtulamayacaktır.

sıradan bir insan olarak –zombileşen– insanlığın son temsilcisi gibidir.) Burada öğrendikleri şey ise Marlowe’un ağır şekilde hasta olduğudur. Sonrasında Marlowe’dan öğrenirler ki temiz kan satın aldıkları doktor Tanca’dan ayrılmış ve Marlowe başka birisinden kan satın almaya başlamıştır. Filmde öncelikle “kan”ın doğrudan alınan bir şey olmaktan çıkıp, diğer insani şeyler gibi satın alınan bir şey olarak meta haline gelmesi önemlidir. Fakat bundan da öte, verdiği paranın karşılığı olan temiz kanı elde etmek isterken mikroplu bir kan almıştır. Yani çıkarıcı-bencil birey tarafından aldatılmıştır. Bu birey, dünyayı kurutan ve kendisi de kuruyan, kirli kandan da anlaşıldığı gibi her yanı pisliğe bulanık yüzü kendine dönük bireydir. Artık onların bu yasasına karşı gelen ve insanlı rollerini üstlenen söz konusu vampir grubunu da yoklukla tehdit etmektedir. Bu tehdidin ilk kurbanı, bilge edebiyatçı Marlowe’dan başkası değildir. Fakat ölmeye hemen önce *Doktor Faustus*’u hatırlatırcasına söylediği “ah ne eşsiz şey şu insanoğlu!” deyişine Adam’ın verdiği “özü toprak değil mi neticede?” cevabı da insanlığın yasasını, genel olarak varlığın yasasını (sonluluğu) oldukça sarsıcı biçimde anımsatmaya yetmektedir. Kâh edebi metinlerden kâh bilimsel teorilerden atıflarla konuştukları bu ve benzeri diyaloglarda her şeye bağlılıklarının, her şey gibi olduklarının bilgisiyle elde ettikleri özgürlüklerini ele geçirdikleri anlaşılabilir tutkulu çift Adam ve Eve, sonrasında kan bulamadıkları için yorgun düşerler. Yine de bu kadar besine ihtiyaç duymalarına rağmen o sırada Adam’ın müzik sesini duyarak girdiği bir barda kendilerini Yasmin Hamdan’ın müziğine bırakmaları oldukça manidardır. Açtırlar fakat hala bilgelikleri onları yönlendiren kaptandır. Bu noktada devreye giren müzik, onları hâlihazırdaki durumlarının tükenmişliğinden başka dünyalara sürüklemeye, sadece güzelliğinin getirdiği sevgiyle, yetmektedir. Otonom halledirler: Kendi yasalarını kendileri koyma gücüne erişmişlerdir. Otonom hale geldikleri için de baktıkları her şey onları yüceltir. Yücelmenin en somut biçimlerinden birisi yukarıda bahsi geçen, somut açlığı örten müzik dinleme sahnesidir. Her ne kadar müzikle doymasalar bile açlıklarını müzik dinlerken unutmış, kısa süreliğine başka bir arzuyla ikame edebilmişlerdir. Yüceldikleri bir diğer sahne tam da açlıktan yorgun düştükleri anda oturdukları yerde Eve’in Adam’la gerçekleştirdiği “su” üzerine sohbetir. Birkaç cümle alt alta yazıldığında görülen şey Adam’ın suya dayanan işleyişi nasıl da çözdüğü ve buradan insanlığı yeniden değerlendirme imkânı bulduğudur. Eve’in sorusu üzerine Adam’ın söylediğine göre insan kanının %82’si sudur. Bu tespitle birlikte “su savaşı başladı mı?” diye sormakta ve yapılan petrol savaşlarının aslında savaşların ilki ve belki de en anlamsız olduğunu, asıl savaşın su savaşı olacağını haber vermektedir. Çünkü su, insan için en temel ihtiyaçtır ve yaşamın kaynağıdır. Bu noktada insan bedeninin %50-60’ının sudan oluştuğu söylenerek suyun önemi vurgulanır. Sadece insanın değil, dünya yüzeyinin de %70’ten fazlası sudur. Böylece insandan dünyaya doğru bağlanan zincirlerin gösterdiği şey her şeyin temel yaşama maddesinin “su” olduğudur. Su, kuruyan hayatın sonluluğu karşısında akışıyla sonsuzluğun simgesidir. Su yoksa ne kan ne hayat vardır. Bu bilgilerle birlikte ulaşılan bütünsel bakış açısı Adam’ı özgürleştirmiş, yüceltmıştır. Tam da bu yücelmenin çıktısı olarak aydınlandıklarından ve sıradan hayatın sonlu uğraşlarını terk ederek sonsuzu yakalamaya çalıştıklarından –sanat, bilgi, kitaplar vb. burada anlamlıdır– bahsedilebilir. Onlar, Spinoza’nın şeyleri “teklik içinde çokluk” olarak kavrayışına paralel şekilde, her şeyin birbirine bağlı olduğunu ve aynı zamanda her bir damlanın, varlığın kendi içinde bir

bütünlüğe diğer varlıklarla birlikte sahip olduğunu görmüşlerdir. Eve ve Adam'ın ikisi de bu yücelmeyi yaşadıkları için baktıkları her şey onları heyecanlandırmaktadır, etkilemektedir. Fakat bu etkilenmenin yönü ikisinde aynı şekilde olmamaktadır. Daha önce Spinoza'nın da belirttiği üzere, aynı şekilde etkilenecekler diye bir kural bulunmaktadır. Kahramanların farklı yönleriyle birlikte bu hususta dikkati çeken şey onların sonsuz evrenin sadece küçük bir parçası olduklarıdır. Diğer yandan Adam'ın karanlığı Eve'in ışığıyla aydınlanırken, kahramanlar her şeyin her şeyi etkilediğini, hiçbir şeyin kendi içine kapalı-kendi kendine yeten bir bütün/sonsuz olmadığını göstermektedirler. Filmin sonlarında Einstein'a ait "dolanıklık teorisi"ne yapılan atıfta olduğu gibi Adam ve Eve birbirlerine dolanan ve sonsuzluğu sonlu şeylerde deneyimleyen, birbirlerini yüzyıllardır çoğaltan bir çifttir (Hastie, 2014: 64). Her şeyin her şeyde ve her şey gibi bir doğaya sahip olduğunu adım adım göstermektedirler. Sonsuzluğu duyumsamalarına paralel olarak açıklıktan kıvrandıkları bir anda Eve, Adam'ın kendisini öldürmek için kullanacağı -fakat hala kullanmadığı- tahta kurşunu Tanca'da bir ud ile değiştirerek ona hayat vermeyi akıl edebilmiştir. Onunla hayatına hayat katabileceğini fark edebilmiştir. Kendi hayatıyla beraber Adam'ın hayatına da ışık verebilmiştir

Sonuç

Köklerini Antikite'den alarak Rönesans ve Aydınlanma ile akli sayesinde Batı düşüncesinde güçlü bir yer elde eden insan varlığını, Spinoza'nın fikirleri ve Jim Jarmusch'un *Only Lovers Left Alive* filmi bağlamında ele alan bu çalışmada diğer varlıklar karşısında "insan varlığı gerçekten 'egemen' midir?" sorusundan yola çıkmıştır. Bu soruyu yanıtlamak üzere çalışmanın ilk kısmında, insan varlığına ve bu varlıktan hareketle anlamlandırılan vampir fikrine *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır* filminin yaptığı müdahale gösterilmeye çalışılmıştır. Bu müdahale tarzını anlamlandırmada Spinoza'nın varlığı, doğayı ve insanları kavrayış şekline yararlanılmıştır. Filmin insana veya "vampir" kahramanlarından hareketle varlığa bakışı ile Spinoza'nın varlığı kavrayış şekli arasında paralellikler olduğu düşünülerek bu benzerliklerin geleneksel düşüncedeki insan fikrinden nasıl bir kopuşu temsil ettiği gösterilmiştir. Bu bağlamda kendi "beden"inden başlamak üzere hep "sahip" olarak her şeyi "biriktiren", el koyup gasp eden "egemen" insana ve yarattığı dünyaya yönelik filmde gerçekleşen ilk müdahalenin, akli ve bedeniyle bir bütün olarak kavranan insan varlığı fikriyle yapıldığı söylenebilir. Varlığın bütünsel kavranışını "vampir" ile somutlaştıran film, kendini evrenin merkezine koyarak kendine göre her şeyi anlamlandıran insanın yaptığı gibi vampirleri "doğa"sına indirgeyip ötekileştirmemiştir. Spinoza'nın tüm varlıkları ortaklaştırdığı var olma çabasından vampirler de payını almıştır. Fakat bu pay alışı, doğasının bilgisine erişen ve buna göre yaşayan vampirlerin pay alışı tarzındadır. Akıllı insanın bedenine hapsedtiği vampir fikrini reddeden filmin kahramanları Adam, Eve ve Marlowe diğer varlıklarla bağlantı içinde var olmaktadır ve varlığın bağlantılı tarzının bilincindedirler. Farklı parçalardan oluşan parça yapısındaki cisimlerin, doğalarını korumak için farklı duygulanım şekilleri geliştirdiği; ruhun saf bilinç olmayıp bedenün duygulanışlarının fikri olduğu düşüncelerinden hareketle filmin kahramanları, değişen çağlarda yaşanan farklı olaylar karşısında kendilerini değiştirerek var olmuşlardır. Bu süreçte kurdukları bilgi ve dostluk bağıyla, aşkla yaşamışlardır. Doğa kanunlarının her

verde aynı olduğunu belirten Spinoza'yı haklılaştıran vampirler, bu aynılığa ortak olmuşlardır. Duygulanımların yarattığı etkilerle yaşamlarını örmüş, tutku ve arzularının bilincine varıp vampirliklerini yeniden düzenlemişlerdir. Doğalarını kavrayarak özgürlüğün eylemde bulunmakla olan bağıni keşfetmişlerdir. Bir düş ülkesi hayal etmeyip, mevcut dünyada insanlarla birlikte, akılla düzenledikleri varlıkları ekseninde özgür yaşamı deneyimlemişlerdir. [İkinci kısımda vurgulanan] bilimi, sanatı ve aşkı, diğer varlıklarla birlikte, fakat hala özgür olan yaşam deneyiminin somutlaştığı alanlar olarak izleyiciye aktarmışlardır.

KAYNAKLAR

- Akal, C.B. 2004. *Varolma Direnci ve Özerklik: Bir Hak Kuramı İçin Spinoza'yla*. Ankara: Dost.
- Browning, J.E. 2017. "Listening To Our Vampires: Dracula From The Grave To The Page To Stage and Cinema" *Journal of Communication Ethics, Religion and Culture*. Volume 52. Number 3. p.127-135.
- Bumin, T. 2012. *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: YKY.
- Canaslan, E. 2015. "Sunuş: Anlama Yetisini Düzeltmek" *Anlama Yetisinin Düzeltilmesi Üzerine İnceleme* içinde. Ankara: Dost.
- Ernst, C. 2014. *Rousseau, Kant, Goethe* (çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Efthimious, C./Gandhi, S. 2007. "Cinema Fiction vs Physics Reality: Ghosts, Vampires and Zombies", *Skeptical Inquirer* Volume 31.4, July / August.
- Deleuze, G. 2011. *Spinoza-Pratik Felsefe* (çev. Alber Nahum-Ulus Baker). İstanbul: Norgunk.
- Er Pasin, G. 2013. *Vampirin Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı.
- Hastie, A. (2014). Blooded and Photons: The Fundamental Particles of Only Lovers Left Alive. *FilmQuarterly*, 68/1, 63-68.
- Heidegger, M. 1998. *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (çev. Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma.
- Jarmush, J. (Yönetmen). 1984. *Stranger Than Paradise (Cennetten Yabancı)* [Film]. ABD-Batı Almanya: The Samuel Goldwyn Company.
- Jarmush, J. (Yönetmen). 2013. *Sadece Âşıklar Hayatta Kalır* [Film]. Birleşik Krallık-Almanya: Recorded Picture Company- Pandora Film.
- Kant, I. 2014. *Pratik Aklın Eleştirisi*. (çev. İoanna Kuçuradi). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Panjeta, L. 2011. "Monster As A Superhero: An Essay On Vampire Vogue In Contemporary Film Culture" *Studii si Cercetari de Istoria Artei. Teatru, Muzica, Cinematografie*. p. 11-20.
- Perez, R. 2014. Interview: Jim Jarmusch Talks The Vampiric Charms Of 'Only Lovers Left Alive' & Proposing To Muse Tilda Swinton (Jarmusch ile röportaj). <http://www.indiewire.com/2014/04/interview-jim-jarmusch-talks-the-vampiric-charms-of-only-lovers-left-alive-proposing-to-muse-tilda-swinton-87255/> [Erişim: 09.08.2017]
- Purves, J. 2014. Only Lovers Left Alive. *The Other Journal*. <https://theotherjournal.com/2014/07/24/only-lovers-left-alive-jarmusch-2013/> [Erişim: 12.09.2017]

Rigoulet, L. 2014. Jim Jarmusch : “Pour 'Only lovers left alive', j'ai eu envie de jouer avec les codes et l'imagerie vampire” (Jarmusch ile röportaj). <http://www.telerama.fr/cinema/jim-jarmusch-les-vampires-sont-des-outsiders-dans-lesquels-je-peux-me-retrouver,108634.php> [Erişim: 15.09.2017].

Romney, J. 2014. Only Lovers Left Alive–review. <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/only-lovers-left-alive-review> [Erişim: 10.09.2017]

Spinoza, B. 2009. *Politik İnceleme* (çev. Murat Erşen). Ankara: Dost.

Spinoza, B. 2010. *Teolojik-Politik İnceleme* (çev. B.Bali Akal-Reyda Ergün). Ankara: Dost.

Spinoza, B. 2012. *Ethica* (çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul: Kabalcı.

Spinoza, B. 2015. *Kısa İnceleme* (çev. Emine Ayhan). Ankara: Dost.

Tatian, D. 2009. *Spinoza. Dünya Sevgisi* (çev. Hüsam Turşucu-Sevin Aksoy Hancı). Ankara: Dost.

Twitchell, J.B. 1985. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. New York: Oxford University Press.

Tzioumakis, Y. 2006. *American Independent Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Weinstock, J.A. 2012. *The Vampire Film: Undead Cinema*. London: Wallflower

TÜRKİYE TİYATROSUNA YÖNETİMSEL BİR BAKIŞ: TİYATRO SEYİRCİSİNİN ROLÜ

EMİNE ÇOBANOĞLU

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi
İşletme Fakültesi, İşletme (İngilizce) Bölümü

NİLŞAH CAVDAR

Arş. Gör., Gebze Teknik Üniversitesi
İşletme Fakültesi, İşletme Bölümü

Sorumlu yazar: nilsahcavdar@gmail.com

Öz

Tiyatro yöneticileri ve sahipleri, tiyatroları aracılığıyla ürettikleri eserler ile Türk tiyatrosunun bir parçasıdır. Onların düşünceleri ve olaylara bakış açıları sanatlarını şekillendirir ve böylelikle ülke tiyatrosuna da şekil verir. Mevcut çalışmanın amacı, sınırlı bilimsel kaynağa erişilebilen Türk tiyatro sektörü üzerine bir analiz gerçekleştirmek ve sektörde önemli tüm diğer etkenler gibi tiyatro seyircisinin de yerini tespit etmektir. Bu amaca ulaşmak için, seçilen dört tiyatro temsilcisi ile derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Sektörü tanımak üzere yola çıkılan araştırmada, tiyatro sahibi ve yöneticileriyle gerçekleştirilen görüşmeler ışığında; genel hatlarıyla Türkiye tiyatro sektörü, tiyatro sektöründeki trendler, değişen lokasyonlar, üretim süreci, “iyi oyun” algısı, seyirci analizleri, iletişim sistemleri, seyirciye yönelik stratejiler, seyirciyle ilişki kurma çalışmaları, kurumsal GZFT analizleri, tiyatroların finansal durumları gibi sektörü yansıtan önemli başlıklar açığa çıkarılmış ve tüm bu başlıklar içerisinde yer yer tiyatroların “tiyatro seyircisi” algısı keşfedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, seyirci, sanat pazarlaması, sanat iletişimi.

A MANAGERIAL VIEW ON TURKISH THEATER: THE ROLE OF THEATER AUDIENCE

Abstract

Theater managers and owners are parts of the Turkish theater with works they produce through the theaters. Their thoughts and perspectives shape their art and thus shape the country's theatrical approach. The aim of this study is to carry out an analysis on the Turkish theater sector which is accessible to limited scientific sources and to explore the place of theater audiences in the sector and all other important factors related with the subject. In order to achieve this aim, in-depth interviews were conducted with selected four theater representatives. In the light of the interviews with the theater owners and managers, which is a tool to recognize the sector in this study, important topics representing the sector were discovered, such as theater sector in Turkey, trends in the sector, changing locations, the production process, the “good play” perception, audience analyses, communication systems, audience strategies, strategies for building relationship, theaters'own SWOT analyses, and financial efforts of theaters.

Keywords: theater, audience, arts marketing, arts communication.

Giriş

Türkiye’de tiyatro sektörü analiz edilmek istendiğinde, çeşitli sayısal verilere ulaşılabilmesine rağmen; tiyatroların mevcut durumunu, sektöre genel bakışını ve düşünce yapısını aktaran bilimsel kaynak eksikliği göze çarpmaktadır. Seyircilerin analiz edilerek tanınması konusunda ise uluslararası kaynaklar nispeten daha fazla olsa dahi (Mann 1967; Heitmann ve Crocken 1976; DiMaggio ve Useem 1978; Andreasen ve Belk 1980; Sexton 1980; Cooper ve Tower 1992; Kotler ve Scheff 1997; Abercrombie ve Longhurst 1998; Boudier-Pailler 1999; Botti 2000; Cuadrado ve Molla, 2000; Boorsma ve Maanen 2003a; Boorsma ve Maanen 2003b; Kolb 2005; Boorsma 2006; Hill, O’Sullivan ve O’Sullivan 2006; Favaro ve Frateschi 2007; Ateca-Amestoy 2008; Solomon, Bamossy, Askegaard vd. 2010; Falk ve Falk 2011; Guillon 2011; Masters, Russell ve Brooks 2011; Walmsley 2011; Chytková, Cerná ve Karlíček 2012; Willis, Snowball, Wymer vd. 2012) bilimsel yerel kaynak yetersizliği dikkat çekmektedir.

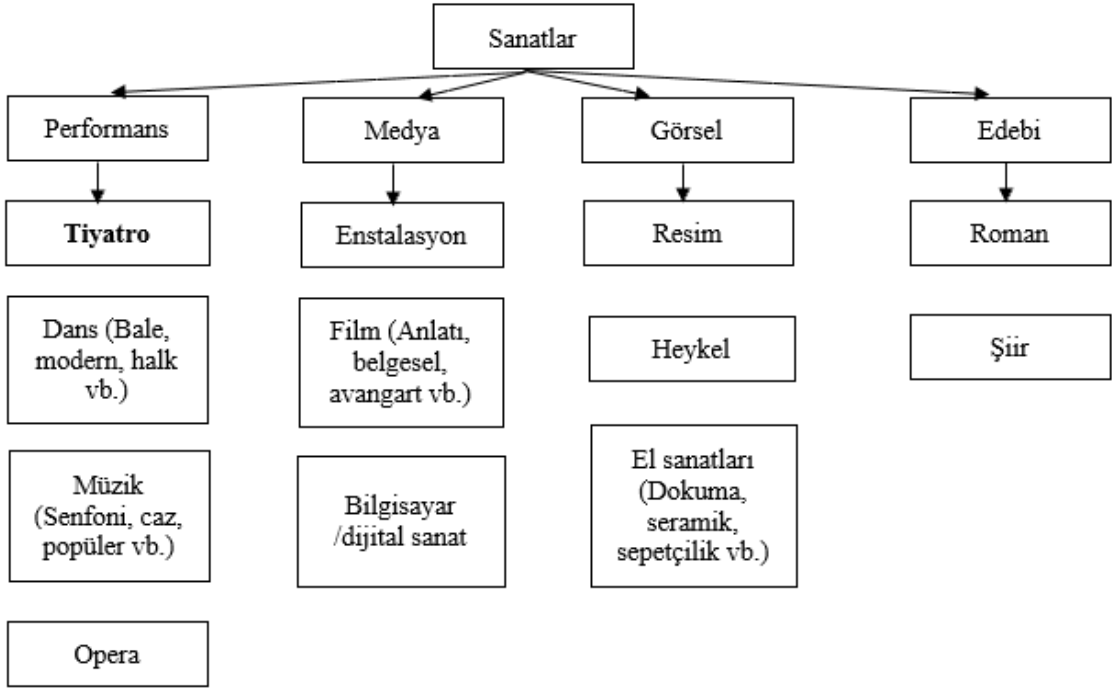
Sayısal veriler incelendiğinde; 2016 yılında Türkiye’de tiyatro sahnelerinin sayısının bir önceki yıla oranla %17.7 artarak 719 olduğu, öte yandan koltuk sayısının %2.9 oranında düşerek 258.932’ye gerilediği görülmektedir (Sinema ve Tiyatro İstatistikleri, TÜİK, 2016). Aynı rapora göre; oynanan oyun sayısı %2.8 artarak 6.825’e ulaşırken, seyirci sayısı %3.7 düşerek 5.853 olmuştur. Veriler ışığında, sektörel bir ilerlemenin var olduğu ancak *“tiyatro seyircisi”* bakımından bir gerilemenin bulunduğu anlaşılabilmektedir.

Seyirciler hakkında daha detaylı bilgiler içeren bir diğer araştırmada (Kültür Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar, GfK, 2016), ülkemizde kültür sanat etkinliklerine katılım durumu analiz edilmiştir. Araştırmaya göre, *“Bilet satın alarak yılda bir veya daha çok kez etkinliğe katıldım.”* diyenlerin oranı %20; *“Hiçbir etkinliğe katılmadım.”* diyenlerin oranı ise %70’dir. Geri kalan %10 ise, bilet satın almaksızın yalnızca ücretsiz etkinliklere katıldığını belirtmiştir. Raporda kültür sanat etkinliklerine katılımın önündeki engeller; bireysel, çevresel ve maddi engeller, fiziksel engeller, ulaşılabilirlik ve güvenlik engelleri, iletişim engelleri olarak açığa çıkarılmıştır.

Tüm bu sayısal veriler sektörü tanımak ve bir yargıya varmak için yetersizdir. Buradan hareketle; Türkiye’deki tiyatro sektörünü tanımak, tiyatro sahiplerinin/yöneticilerinin hem sanatsal hem yönetsel bakış açılarını keşfetmek, tiyatro seyircisine yaklaşımı anlamak amaçlarıyla bir araştırma yürütülmüştür. Araştırmada tiyatro seyircileri, birer “sanat tüketicisi” olarak ele alınmış olup sektörün bu ekseninde bir analizi gerçekleştirilmiştir. Mevcut çalışma kapsamında, sektörü tanımak ve seyircinin tüm aşamalarındaki yerini tespit etmek noktasından yola çıkılmıştır.

Teorik Çerçeve

Sanat, “toplumsal iletişim için zihinsel güçlerin yetiştirilmesini teşvik eden sonsuz bir temsil” olarak tanımlanır (Kant, 1970’den aktaran: Guyer, 2006: 185). McCarthy, Brooks, Lowell vd.’nin (2001: 7) *sanatlar* sınıflandırmasında dört ana kategori vardır ve bu ana kategoriler altında çeşitli alt kategoriler bulunmaktadır. Şekil 1’de de görülebileceği gibi, ana sanat kategorileri performans, medya, görsel ve edebi sanatlardır. Tiyatro; dans, müzik ve opera ile birlikte performans sanatlarının altında yer alan alt kategorilerden biridir.



Şekil 1: Sanatların Sınıflandırılması (McCarthy, Brooks, Lowell vd. 2001: 7).

Sanat pazarlaması sanat ürünlerinin pazarlanması olarak tanımlanır (Kaya 2010: 16). Mevcut pazarlama yaklaşımlarının sanatlara uyarlanması ile sanat ürünlerinin tanıtımı veya satışı gerçekleştirilebilir (Boorsma 2006: 74). Böylelikle, pazarlama alanından faydalanılarak sanatların tanımlanması, fiyatlandırılması, sunulması ve insanlara ulaşması sağlanabilir (Kotler ve Scheff, 1997: 34).

Sanat alanında seyirciye yaklaşım ve buradan hareketle sektörel bir analiz gerçekleştirmek istenen bir araştırmada; literatürde yer alan, tiyatro ve diğer tüm sanatlar için geçerli olabilecek *yüksek sanat - popüler kültür (high art - popular culture)* çatışmasına değinmek anlamlı olacaktır. Çünkü bu çatışma, sektörel iki zıt düşünce yapısını temsil eder (Kolb 2005: 26). *Yüksek sanat*, sanatçıların iç vizyonu ile üretilir ve bu sanatsal ürünlerin anlamı veya yorumu eşsiz ve kişiseldir. Seyircilerin arzuları ve ihtiyaçları az önemsenir veya bunların hiçbir önemi yoktur. Önemli olan sanatçının iç dünyasıdır ve sanatçı bu dünyayı sahneye taşır. Sanatçıların, ürününü seyircinin zihniyetine veya eleştirisine göre şekillendirmesi gerekmez. Bu yaklaşımda, sanat yapıtları yalnızca sanatçıların iç dünyaları ışığında yaratılmıştır. Burada “yüksek sanat” ve “yüksek kültür” terimlerinin

karıştırılmaması gerektiğinin altı çizilmektedir. "*Yüksek kültür*", toplumun bir tabakasını temsil eder. Bununla birlikte, aralarında bir ilişki olabilir. Her ikisi de, biri toplumda diğeri de sanatta, yüksek bir varlığı temsil eder. Böylece, yüksek sanatı sevenlerin yüksek kültüre ait olmaları beklenebilir. Öte yandan "*popüler kültür*"de odak noktası, potansiyel müşteriler için üreten insanlardır. "*Popüler kültür*" kavramı; sanat eserlerinin seyircilerin perspektiflerinden, bir seyirci gibi düşünerek üretilmesini yansıtır. Bu anlamda *popüler kültür* bir pazarlama yaklaşımı olarak görülebilir. Burada bir kültürel ürünün arzulanması, ihtiyaç olarak görülmesi, tüketilmesi, bir kültürel organizasyon için çok önemlidir. Seyircilerin ihtiyaçları veya arzuları değişirse, organizasyon onlara yeni bir popüler kültür ürünü sunar (Kolb 2005: 26). Bu çalışmada, Türkiye'deki tiyatrolar için bu zıt yaklaşımlardan hangisinin benimsendiği de incelenmiştir.

Araştırma Metodolojisi

Tiyatro yöneticilerinin veya sahiplerinin düşünce yapısını anlamak, bir modern pazarlama kavramı olarak ele alınabilecek *popüler kültür* yaklaşımının ve bunun tam zıttı bir yaklaşıma sahip olan *yüksek sanat* kavramının etkilerini incelemek; böylelikle sektörel bir analiz gerçekleştirmek amacıyla yürütülen bu çalışmada, araştırma aracı olarak derinlemesine mülakat yöntemi kullanılmıştır. Mevcut çalışmada derinlemesine mülakat tekniğinin karmaşık ve teknik konularda önemli noktaları açığa çıkarabilme ve detaylı bilgi edinebilme avantajlarından (Gegez 2015: 68) faydalanılarak yönetsel bir tartışma gerçekleştirilmiştir. Araştırmacılar tarafından derinlemesine mülakatlarda kullanılmak üzere çeşitli sorular tasarlanmıştır. Araştırma amacına ulaşabilmek için oluşturulan bu soruların yanı sıra, araştırma esnasında çeşitli ek sorulara da yer verilmiştir. Tüm sorular, Ek 1'de sunulmuştur. Görüşmeler, tesadüfi olmayan bir şekilde seçilen tiyatro mekânlarından görüşmeyi kabul eden dört tiyatro yöneticisi veya sahibi ile gerçekleştirilmiştir. Örneklem aşamasında ilk olarak bazı tiyatrolar yargısal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu seçimin odağı tiyatro seyircilerinin tercih ettiği, oyunları kapalı gişe veya buna yakın şekilde sahnelenen, tanınmış, sektörde başarılı olarak kabul edilebilecek tiyatroları seçmek şeklinde olmuştur. Bu yargıya dayalı tiyatro seçimi yapıldıktan sonra, görüşme yapmayı kabul eden tiyatrolar çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Görüşmeler, yaklaşık bir saat sürmüş ve görüşme esnasında ses kaydı alınmıştır. Derinlemesine görüşmelerden elde edilen veriler; araştırmacılar tarafından öncelikle yazılı metne dönüştürülmüş, sonrasında tüm metin incelenerek sık tekrarlanan yanıtlar ile konu başlıkları oluşturulmuştur. Bu yöntemle sektördeki tiyatro yöneticisi ve sahiplerin sanatsal ve sektörel düşünce yapıları analiz edilmiş ve açığa çıkarılmıştır.

Bulgular

Görüşülecek tiyatroların seçilmesinden sonra tiyatrolarla iletişim kurularak "kabul/red" durumları öğrenilmiştir. Derinlemesine mülakat gerçekleştirmeyi kabul eden tiyatroların seçmiş olduğu kişilerle mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Kişilere ilişkin bilgiler aşağıdadır:

Tablo 1: Mülakat Yapılan Kişiler Hakkında Bilgiler
(Araştırmacılar tarafından hazırlanmıştır)

Katılımcı	Tiyatro	Tiyatrodaki Görevi	Demografik Bilgiler		Ek Bilgiler
			Yaş	Eğitim	
C.Ş.	Tiyatro 1 (özel)	Yönetmen asistanı; sahnenin yönetiminden sorumlu	24	Sinema Televizyon	Eğitimine bağlı olduğu tiyatrodaki devam ediyor; aynı zamanda oyunların üretimi aşamasında da destek sağlıyor.
G.K.	Tiyatro 2 (özel)	Tiyatronun kurucu ortağı ve oyuncusu; tiyatronun halkla ilişkiler çalışmalarından sorumlu	41	Jeoloji Mühendisi	Tiyatroda pek çok görevi bulunuyor. Tiyatroyu birlikte kurdukları arkadaşları ile hem oyunlar sahneliyorlar hem de spesifik, oyunculuk dışı (tanıtım, halkla ilişkiler, sosyal medya yönetimi vb.) görevleri üstleniyorlar.
Ö.D.	Tiyatro 3 (özel)	Tiyatronun kurucu ortağı; üretim ve yönetimden sorumlu	49	Psikoloji	Görüşme, kalabalık bir ortamda gerçekleşti. Oyuncu, yönetmen, asistan vb. gibi tiyatro ile ilişkili diğer kişiler de yer yer sohbete dâhil oldu.
T.B.	Tiyatro 4 (ödenekli)	Basın ve halkla ilişkiler sorumlusu	43	Sinema Televizyon	Tiyatronun genel sanat yönetmeni de görüşmeye dâhil oldu ve bazı sorular için bilgilendirici, tiyatroyu daha iyi temsil edebileceğini düşündükleri yanıtlar verdi.

Soruları Ek 1’de bulunabilecek, gerçekleştirilen dört derinlemesine mülakat neticesinde açığa çıkan ana konular şu şekildedir: genel hatlarıyla Türkiye’de tiyatro sektörü, tiyatro sektöründeki trendler, değişen lokasyonlar, üretim süreci, “iyi oyun” algısı, seyirci analizleri, iletişim sistemleri, seyirciye yönelik stratejiler, ilişki kurma çabası, kurumsal GZFT analizleri, tiyatroların finansal durumları.

Genel Hatlarıyla Türkiye’de Tiyatro Sektörü

Bir özel tiyatro dışındaki tüm tiyatrolar tiyatronun mevcut durumunu bir sorun olarak görmemektedir. Onlara göre, tiyatro Türkiye için iyi koşullarda ve artan bir değere sahiptir. Bunun arkasında yatan sebeplerden biri oyunlarının kapalı gişe oynanmasıdır. Bir başka nedeni, tiyatro sektöründe bazı eğilimlerin olması ve bu yeni trendlerin sektörde yenilikçi değişikliklere neden olmasıdır. Tiyatrolar, seyircilere yeni tiyatro anlayışı ve yeni performans türlerine dayalı tiyatro biçimlerinin iyi geldiğini, insanların memnun olduğunu düşünmektedir.

Tiyatronun Türkiye’deki mevcut durumundan hoşnut olmayan tek tiyatro ise, Türkiye’nin farklı bölgeler ve şehirlerden oluştuğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle durumun yalnızca İstanbul varmış gibi analiz edilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Bu tiyatronun sahiplerinden biri sektörü şöyle anlatmaktadır:

"Türkiye’de tiyatro sefil durumdadır. İstanbul’da pek çok sahne var ve bu mekânlarda farklı oyun türleri sergileniyor. Diğer şehirlerde, bazıları büyük ve İstanbul gibi gelişmiş olsa dahi, tiyatro yapmak ve izlemek için pek fırsat yok. Tüm şehirlerde bir seyirci potansiyeli ve yeterli tiyatro oyuncusu var ancak bu iki tarafın gelişimi başarılı değil. Dolayısıyla birbirlerine ulaşamıyorlar."

Tiyatro Sektöründeki Trendler

Özel tiyatrolarda, özellikle tiyatro anlayışının değiştiği vurgulanmaktadır. Onlara göre; muhteşem dekorlar ve kostümler, büyük/abartılı oyunculuklar, büyük sahneler, ulaşılamaz oyuncular, kısacası sahnedeki mükemmeliyetçilik anlayışı yok oldu. Bir oyunu oynamak için daha küçük sahneler yeterli bulunmaktadır. Bu nedenle, black-box sahneler oluşturulmakta; garajlar, depolar, eski fabrikalar bile tiyatro sahnesine dönüştürülmektedir. Üstelik tiyatrolar günümüzde, büyük muhteşem yapılardan ziyade alışveriş merkezlerindeki küçük bir alan gibi küçük merkezi yerleri tercih etmektedir. Oyunculuk formlarının değiştirilmesi, tiyatro anlayışının değişmesi altındaki bir başka boyuttur. Özel tiyatrolar; insanlara bir şeyler söyleyen, daha yenilikçi, metin eski ve geleneksel olsa dahi bugünkü durumu anlatan ve bugünün bakış açısıyla daha basit ama daha anlamlı mesajlar ileten oyunlar sergilediklerini düşünmektedir. Bu yeni yaklaşımda; sahnede kötü, korkutucu, çirkin ve hatta küfürlü, argo vb. şeyler de sergilenmektedir. Ayrıca, oyuncuların ulaşılamaz olduğu düşüncesinin yıkılmasının yeni performans anlayışıyla ilişkisi vurgulanmaktadır. Oyuncular, sahnede seyircilerin nefeslerini duyabilecekleri kadar onlara yakın oynamaktadır. Bu tiyatrolara göre, tüm bu değişiklikler seyircileri cezbetmekte ve insanlar artık bu tür oyunları tercih etmektedir. En nihayetinde, tiyatronun doğası ve tiyatrodaki üretim ve tüketim kalıplarının değiştiği düşünülmektedir. Bir başka deyişle bugün, yukarıda bahsedilen özelliklerin hepsiyle başlayan yeni bir dönemi yaşadığımız anlaşılmaktadır.

Beyoğlu'ndan Kadıköy'e: Değişen Lokasyonlar

Tiyatro dünyasındaki trendlerden biri olarak adlandırılabilir, özellikle tüm özel tiyatro görüşmelerinde her soruda bahsi geçen bir konu tiyatro bölgelerinin oluşmasıdır. Bu, tiyatro sektöründeki en önemli ayrımlardan biri olarak adlandırılmaktadır. Çeşitli zamanlarda çeşitli bölgelerin popüler olduğu ve bu popülerlik azaldığında veya tamamen bittiğinde tiyatrolara zarar verdiği vurgulanmaktadır.

Özel tiyatro sahiplerine göre, eskiden Beyoğlu tüm sanat dallarını kucaklayan bir bölgeydi. Sayısız tiyatro sahnesini barındıran bu ilçe, tiyatro izlemek isteyen insanların ilk tercihlerinden biriydi. Şimdilerde ise, insanlar güvenlik sorunu gibi sebeplerle bu bölgeyi tercih etmemektedir. Karaköy, özellikle Kadıköy, Levent gibi bölgeler daha çok popülerleşmiş ve insanlar buralarda kendini daha rahat hissetmeye başlamıştır. Tiyatro izlemek için de bu bölgeler, özellikle Kadıköy tercih edilmeye başlandı. Böylelikle yaşam alanlarının genişlemeye başladığına inanan tiyatro sahiplerinden biri konuyu şöyle anlatmaktadır:

"Eskiden Beyoğlu kültürün merkeziydi. Son üç senedir yaşanan değişim nedeniyle insanların Beyoğlu'na gitme alışkanlığı değişti. Bu sebeple birçok sahne kapandı. Kadıköy ise revaçta. Çünkü insanlar burada kendini daha özgür hissediyor, daha az baskı var. Bir tiyatro olarak bakılırsa da bu bölgeye seyirci çekmek çok daha kolay. Ancak biz Beyoğlu'nda son sekiz yıldır olmamıza rağmen en eskilerinden biri olarak anılıyoruz ve yer değiştirmek yerine o bölgeyi korumak istiyoruz."

Ödenekli tiyatrolarda ise tam olarak böyle bir ayırım bulunmamaktadır. Onlar sahnelerin genişletilmesine ve yeni sahneler açılmasına önem vermektedir. Hali hazırda 9 sahnesi olan bu kurum, seyircinin çok olduğu yerlerdeki sahnelerinin kapasitesini artırmakta veya o bölgelere yeni sahne açmaktadır. Sistem talebe göre şekillenmektedir.

Oyunların Üretim Süreci

Tiyatrolarda yeni oyunlar meydana çıkarken izlenen süreç, hemen hemen aynı işlemektedir ancak belli farklılaşma noktaları vardır. Bir özel tiyatrodaki, öncelikle okumalar gerçekleştirilmektedir. Ekipten kişiler beğendikleri oyunları önermekte ve okumaları yapılmaktadır. Ekip dışından da düşüncelerine ve bakış açılarına güvendikleri kişileri okumalara ortak etmektedir. Bir nevi, delphi metodunun* kullanıldığı, bu okumalarda oyunun oynanıp oynanmayacağına karar verildiği anlatılmaktadır. Oyun sahneleneneye de böylelikle tasarımına başlanmış olmaktadır. Oyuncu seçimi, tasarım vs. ilerleyen süreçlerde devreye girmektedir. Seyircilerin beğenip beğenmeyeceği analizinin ise hiçbir aşamada olmadığı söylenmektedir. Tiyatro yöneticisi sevdiği ve inandıkları oyunları oynadıklarını vurgulamakta, seyircilerin zaten iyi** olan oyuna gelecekleri belirtilmektedir.

* Bir konuda bilgi edinmek ve bir karara varmak amacıyla uzman görüşünün alınması yöntemidir (Okoli and Pawlowski, 2006: 15).

** Buradaki "iyi" algısı aşağıda açıklanacaktır.

Bir diğ er özel tiyatrod a, genel sanat yönetmenlerinin öncülüğünde program oluşturulmaktadır. Dünyayı takip ettiklerini, iyi metinleri okuduklarını vurgulamaktadırlar. Süreç oyuncuların seçimi, tasarım, provalar şeklinde bütüncül bir yaklaşımla ilerlemektedir. Seyircinin neyi seveceklerine dair bir çalışma yapmadıklarını ve onlara göre oyun üretmediklerini söylemekte ler. Her tiyatro oyununun bir sanat eseri oldu ğ u ve seyircinin bu eşsiz tecrübeye ortak olan kişi oldu ğ u vurgulanmaktadır. Seyircinin yaratılan oyunu iyi koşullarda izlemesi yükümlülüklerinin oldu ğ u ancak beğenip beğenmemesinin bireysel bir durum oldu ğ u belirtilmektedir.

Başka bir tiyatrod a oyunların çıkması ana konseptlerle sunulmaktadır. Bir proje başlatılmakta ve bu proje kapsamında belli temalı oyunlar üretilmektedir. Örneğ in, birbirinin devamı niteliğ inde üç oyun, seçilmiş bir temalı farklı oyunlar, farklı disiplinlerden farklı tiyatro türleri ile bir seri vb. Seyircinin sanatta ana odak olmadığını belirten katılımcı, elbetteki herkesin büyük kitlelere ulaşmak isteyeceğ ini, sahnelerinin dopdolu olmasını isteyeceğ ini de belirtmektedir. Ancak başarının seyirci sayısı olmadığını, seyirci olmasa da istendiğ inde o oyunun devam edebileceğ ini eklemektedir.

Ödenekli tiyatrod a durum değ işmektedir. Burada bir yönetim kurulu ve repertuar kurulu bulunmaktadır. Repertuar kurulu o yıl oynanacak oyunları belirlemede, daha sonra yönetmen belirlenmekte ve sonrasında yönetmen kendi ekibini kurmaktadır. Seyircilere çok önem verdiklerini her aşamada belirten kurum, spesifik olarak “Bu oyun seyirciyi çeker veya çekmez.” diye oyun bazlı ilerlemediklerini ancak ana eksenin çıkan repertuarın seyirciye iletilmesi, tanıtılması amacı olduğunu belirtmektedir. Tüm tiyatroların da, ödenekli olsun olmasın, oyun seçiminde seyirci merkezli olmak zorunda olduğunu; en nihayetinde çıkan iş birilerinin izlemesi gerektiğ ini savunmaktadır.

“İyi Oyun” Algısı

Tiyatro sahipleri ve yöneticilerine göre bir oyun iyiye seyircisini bulur, insanlar oyun hakkında konuşur ve oyun kapalı giş e oynamaya başlar. Gidebildiğ i kadar, oyun seyirci çekmeye kadar da oyun oynanmaya devam eder. Peki, nedir bu “iyi oyun?” Tiyatroların bakış açısıyla; iyi metin, iyi oyuncular, iyi ışık, iyi ses, konforlu bir salon gibi pek çok bileş en vardır ve bunların bütünü iyi olmalıdır. Eğ er bunlardan biri eksikse seyirci oraya dikkat ederek “ama” lı cümleler kurmaya başlayacaktır veya odağ ı kayacaktır. Ne kadar iyi oyun çıkarsa çıksın, kaliteli bir metin, güçlü tasarım; başka bir aksaklık varsa seyirci kendini salonda iyi hissetmelidir. Havalandırması iyi, kışın sıcak yazın soğuk, temiz tuvaletleri olan, sesin ve ışığın salonun her yerindeki seyirciyi memnun edecek derecede olması gibi fiziki koşullar seyirciyi etkilemektedir. Bu sebeple bu koşullar yerine getirilmelidir. Ancak seyircilerin oyunu sevmemesi noktasında yapılabilecek bir şey olmadığı düşünölmektedir. Kimileri sevebilir, kimileri sevmeyebilir, kimileri kendinden bir şey bulabilir, kimileri bulamayabilir; odak bu olmamalıdır. Ek olarak, özellikle özel tiyatroların hemfikir oldu ğ u konu şudur ki seyirciler iyi oyundan çıktıktan sonra akıllarında bir şeyler kalır. Sarsılmak, korkmak, düşünmek vb. gibi eylemlere itilirler. Seyirciler oyundan çıktıktan sonra çeşitli duygularla oyunu hatırlıyor ve üzerine düşünüyorsa o oyun iyi oyundur.

Tiyatroların Seyirci Analiz Yöntemi

Seyircileri analiz ederken özel ve ödenekli tiyatroların algısı farklılaşmaktadır. Bu ayrışma tiyatroyu bir kültür olarak görme noktasında başlamaktadır. Ödenekli tiyatro tiyatronun bir kültür olduğunu şöyle belirtmektedir:

“Tiyatro bir gelenektir, bir kültürdür. Bu kurum için ise tiyatro, sanata ulaşmak ve sanatı halka ulaştırmaktır. 103 yıllık bir kurumuz ve bunca yıl bu ülkenin bir geleneğiydi tiyatro. Ve bu kültürü yaymak bizim görevimiz.”

Diğer tiyatrolara göre ise, tiyatro bu ülkenin kültür yapı taşlarından biri değildir. İnsanlar kültürünün devamı olarak tiyatroya gitmeyi sürdürme zorunluluğunda değildir. Tiyatrolardan biri bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“Ülkenin kültür-sanat yaklaşımıyla ilgili bir durum insanların hiç tiyatroya gitmemesi. Tiyatro bizim ülkemizin taşıdığı tradisyonlardan biri olmayı bazı sebeplerden dolayı kaybetmiş durumda. Bir dizi kültürü gibi değil. İnsanlar dizi izlemeye daha çok alışıyor ve sürdürüyor. Tiyatro ise; bir kültür, bir öğrenme, bir araştırma, bir yüzleşme olmaktan ziyade bir eğlence olarak görülüyor.”

Tiyatronun kültür olarak görülmemesi ve böylelikle insanların tiyatroya gitmeyi öğrenip devam ettirmemesi eleştirilerinin yanı sıra, yukarıda da bahsedildiği gibi, özel tiyatrolar seyirci sorununun olmadığını vurgulamaktadır. Burada bir tezat ortaya çıkmaktadır. Aslında tiyatro bir kültür değil, insanlar tiyatroya hevesli değil ancak kendi salonları kapalı gişe oynamaktadır. Bunun sebebi, daha önce de belirtilen sahnelerin küçülmesi, daha küçük alanların mekân olarak seçilmesi olabilir. Öte yandan bahsi geçen her tiyatro kemikleşmiş, kendilerine bağlı ve güvenen bir kitleleri olduğunu düşünmektedir. Bu kemikleşmiş seyircilerin tiyatrolarının sadık seyircileri oldukları, hemen tüm oyunlarını izledikleri vurgulanmaktadır. Ek olarak, kimi zaman oyun sonrası sohbetlerde bu insanlarla uzun sohbetler gerçekleştirdiklerini, görüşlerini aldıklarını belirtmektedirler. Bu kitlenin kimi zaman kendilerine sezon kapalıyken bile ulaşmış ve sezonu bekledikleri veya oyuncularla iletişim kurmak adına yazdıkları iletilmektedir. Bu noktada, sadık seyircileri olmayanların sayısının artması veya tiyatronun bir kültür haline gelebilmesi için herhangi bir misyon edinilmediği belirtilmektedir.

Tiyatrolar kendi kemikleşmiş seyirci kitlesini gözlem metoduyla tarif edebilmektedir. Seyircileri tanımak amacıyla, herhangi bir somut çalışma yürütülmemektedir. Bu gözlemler seyircilerin oyun giriş-çıkışlarındaki durumuna göre yapılmaktadır. Alınan alkış, oyun sonrası bekleyen seyirciler, edilen sohbetler neticesinde oyunla ilgili görüşler elde edilmektedir. Bu noktada daha paylaşımcı olmayan kitlenin görüşleri göz ardı edilmiş olabilir. Yalnızca ödenekli tiyatro örneğinde, seyirci kart sistemi bulunmakta ancak o sistemde de yalnızca görüş bildirmek isteyen seyirciler yazarak kartları teslim etmektedir. Yine çok küçük bir kitleye ulaşılabilir.

Gözlem metoduna dayanan bu analizlerden birinde tiyatrolardan biri, seyircilerinin günlere göre değiştiğini vurgulamaktadır. Örneğin Perşembe akşamları daha çok öğrencilerin; Cuma akşamları beyaz yakalılar diye tabir edilen çalışan kesimin; Cumartesi akşamları daha orta yaş ve üstü kişilerin geldiği savunulmaktadır. Genel olarak 18-65 yaş aralığında olan

bu insanların üniversite mezunu, meslek sahibi, seçtiğini titizlikle seçen, planlı, tasarımla ve sanatla ilgilenen kişiler olduğu belirtilmektedir. Ancak çıkardıkları bu genel profilin herhangi bir dayanağı, somut ölçümü bulunmamaktadır.

Bir başka tiyatro ise, yine gözlem metodunu kullanmakta ancak daha soyut konulara değinmektedir. Kendi seyircilerini tanıdıklarını belirten bu tiyatro, seyircinin sahnede kendinin de dert edindiği konuları görmekten hoşlandığını belirtmektedir. Ayrıca, seyirciyi tasarımın bir parçası olarak kullandıklarını ve kendi seyircilerinin bunu severek kemik bir kesim oluşturduğunu şöyle ifade etmektedir:

“Bizde seyirci platformları sürekli değişir. Çünkü seyirci bizim için tasarımın bir parçasıdır. ‘Seyirci uzaktan mı izlesin, daha yakından mı izlesin, uzak başlayalım gittikçe yaklaşalım mı, seyirci bizi çevresin mi, bir derinlik yaratalım oraya mı baksın?’ şeklinde sorulara yanıt arar ve tasarımı şekillendiririz. Bizdeki seyirci de işte böyle tasarımın bir parçası olmayı seviyor ve bizi tercih ediyor, tüm oyunlarımızı takip ediyor.”

Seyircilerle İletişim Kurmak

Görüşmeler ışığında anlaşılıyor ki, tiyatrolar seyirciyle iletişim kurmayı önemsemektedir. Ulaşılabilir olmaya oldukça önem verilmektedir. Hemen hemen tüm e-postalara, sosyal medyadan gelen iletilere, telefonlara yanıt verilmektedir. Özellikle oyun sonlarında bekleyen seyircilerle sohbet edilmekte ve geribildirim alınmaktadır. Kimi zaman daha samimi ilişkilerin kurulduğu, arkadaşlıkların dahi doğduğu anlatılıyor. Tiyatrolardan biri sahne arkasının özellikle çok merak edildiğini vurgulamış ve seyirciyle paylaşmak adına bir uygulama başlatmıştır. Gönüllü ekiplerinin yürüttüğü çalışmada bir oyun hazırlığından sahnelenmesine kadar tüm süreçleri, oyuncuların sahne arkası çalışmaları seyircilerle paylaşılmaktadır. Bunun dışında tüm tiyatrolar, özellikle özel tiyatrolar, sosyal medyanın aktif bir şekilde kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Sınırlı karakterde iletilen beğeni veya rica veya beğenmeme durumlarının analiz etmek için yeterli olmadığı, malle çok daha uzun ve detaylı yazıldığı vurgulanmakta ancak yine de hızlı ve interaktif bir sistem olduğu için etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Ödenekli tiyatrodaki süreç genellikle telefon veya e-postalarla yürütülmekte ve neredeyse hepsine değil tümüne geri dönüş sağlanmakta olduğu bilhassa belirtilmektedir. Ek olarak, daha önce de belirtildiği gibi, seyirci kartlarıyla da iletişim sağlanmaya çalışılmaktadır.

Yeni Seyirciler Kazanma ve Mevcut Seyirciyi Elde Tutma Üzerine Stratejiler

Yeni seyirciler kazanma ve mevcut seyircileri memnun etme konusunda bir özel tiyatro dışında yeterli çalışma yapılmamaktadır. Yapılan çalışmalar oyunlarla ilgili mail atmak ve çok nadir afişleme çalışmaları yapmaktan öteye gitmemektedir. Ödenekli tiyatrodaki ise, yeni sahneler açarak veya mevcut sahnelerin kapasitesini artırarak büyümeye gidilmekte ancak seyirci merkezli bir artırma çalışması, projesi yürütülmemektedir. Seyirciyi çok önem verdiğini belirtsin veya belirtmesin tüm tiyatroların yeni seyirci kazanması veya mevcut seyircilerini koruma konusunda çekingen kalması bizi, daha sonra da değineceğimiz, seyirciyi merkeze koymak ve sanat icra etmek arasındaki ikileme götürmektedir.

Görüşülen tiyatrolardan biri seyirci kazanımı konusuna oldukça önem vermektedir. Temel adımları yerine getirmenin yanı sıra çeşitli ilişki kurma çalışmaları yürütmektedir. Daha sonra detaylandıracağımız bu çalışmalar sadakat kartları, özel günlerde özel promosyonlar, oyun sonrası söyleşileri, başka lokasyonlarda oynama, çeşitli tiyatro projeleri yürütme vb. şeklindedir.

Tüm tiyatroların seyirciler konusunda ortak kanısı ise, tiyatroların bir şekilde desteklenmesi gerektiği ve böylelikle seyircilerin de gelişebileceğidir. Bu desteklerden ilki devlet desteği olarak ele alınmaktadır. Bir tiyatro, ödenekli olmasa dahi devlet tarafından desteklenmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu vergilerin düşürülmesi veya tanıtımın yapılması veya bütçe konusunda aracı olunması şeklinde ilerleyebilir. Öte yandan tiyatrolar, işletmeler tarafından desteklenerek tiyatro dünyası ve iş dünyası ilişkisinin geliştirilmesi gerektiğini çeşitli şekillerde vurgulamaktadır. Tiyatrolardan biri, sponsorluk çalışmaları için sanat alanına daha çok eğilinmesi gerektiğini belirtmektedir. Böylelikle tiyatroların maddi yükü azalacak ve seyirci bulma konusunda da daha çok çaba sarf edebilecektir. Aynı zamanda daha çok risk alabileceklerini, daha iyi işler yapabileceklerini, kendilerini geliştirebileceklerini, seyircilere ulaşabileceklerini ve ulaşılmış olanları eğitebileceklerini savunmaktadırlar. Başka bir tiyatro ise, şirketlerin toplu aktivitelerinde sanatsal alanlara daha çok yönelmesi gerektiğini savunmaktadır. Toplu bilet satışlarıyla şirket olarak tiyatroya gelindiğinde, o hiç tiyatroya gitmeyen, sevmeyen insana da ulaşılmış olacak ve belki devamlılığı sağlanabilecektir. Çeşitli şekilde bu destekler sağlanabilirse, tiyatrolar desteklenmediği için misyon edinemediği konulara eğilebileceğini vurgulamaktadır.

Tiyatroların Seyirci ile İlişki Kurmaya Yönelik Çalışmaları

Tiyatroların ortak olarak sosyal medya kullanımına önem verdiği görülmüştür. Kullanış biçimlerinde çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Tiyatrolardan biri, samimiyetin paylaşımlarda çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu sebeple çok profesyonel kokan, bilgilendirici ancak soğuk paylaşımlar yerine tiyatroyu, oyunları, oyuncularını anlatan samimi paylaşımlar yaptıklarını belirtmektedir. Bir diğeri, insanların artık yazılanları okumadığını savunmaktadır. Bu sebeple ya tüm bilgilerin içine sığdırıldığı görseller paylaşmakta veya çekici görseller paylaşarak yazının merak edilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Ödenekli tiyatrodaki ise sosyal medya kullanımı daha bilgilendirme amaçlı ilerlemektedir. Hemen her tiyatroların önem verdiğini bilhassa belirttiği sosyal medya hesaplarındaki aktifliği gösterebilecek olan takipçi sayıları ise şöyle:

Tablo 2: Tiyatroların Sosyal Medya Hesapları Hakkında Bilgiler
(Araştırmacılar tarafından, tiyatroların aktif hesapları incelenerek hazırlanmıştır.)

Tiyatro	Platform	Takipçi Sayısı (bin)*
Tiyatro 1	Instagram	34,6
	Twitter	34,9
	Facebook	11,7
Tiyatro 2	Instagram	13,9
	Twitter	157,4
	Facebook	Facebook grubu
Tiyatro 3	Instagram	12,2
	Twitter	152,4
	Facebook	10,9
Tiyatro 4	Instagram	38,8
	Twitter	36,2
	Facebook	14,1

*29.11.2017

Sosyal medya takipçi sayıları incelendiğinde, takip eden kişiler bazında sayı iyi görünse de içerik olarak takipçiyle beğeni, retweet, paylaşma gibi iletişimler çok aktif görünmemektedir. Bu sebeple sosyal medya aktif olarak kullanılsa dahi, seyirciyle sosyal medya aracılığıyla iletişim kurma zayıf görünmektedir.

Tiyatrolar yeni oyunlarının duyurusu gibi oyunlarıyla ilgili aktarmak istediklerini sosyal medya dışında maillerle de aktarabilmektedir. Ek olarak, afiş yöntemini kullanmaktadırlar. Ödenekli tiyatrodaki çok aktif bir afişleme yapılırken özel tiyatrolarda çok daha az afişleme yapılmaktadır. Kimi tiyatrodaki ise, yalnızca oyun yeni çıktığında yapılmaktadır.

Tiyatroların seyirciyle ilişki kurmak veya kendini doğru ifade edebilmek amacıyla yaptıkları çalışmalar oldukça dar görünmektedir. Ancak aralarından bir tiyatro seyircilerle ilişki kurmanın gücüne inanmakta ve bu bağlamda çeşitli çalışmalar yürütmektedir. İlk olarak bir sadakat kartı sistemine sahiptir. Bu kartların çeşitleri değişmekle birlikte en güncel olan kart 3 yıllıktır ve kişiler bu kart ile istedikleri oyunu izleme özgürlüğüne sahiptir. Aynı zamanda, yeni seyircilerle tanışmak için kart sahiplerine ayda bir defa 2 kişilik davetiye hediye edilmektedir. Kişinin isterse kendisi isterse davet ettiği 2 kişi bu oyuna gelebilmektedir. Oyundan sonra oyuncu ve yönetmenlerle söyleşi geceleri bir başka uygulamadır. Böylelikle seyirciler hem meraklarını dindirebilmekte hem de sanat konusunda görüş alıp kendilerini geliştirebilmektedir. Bazı oyunlar için “istediğin kadar öde” kampanyası yürütülmektedir. “Kamusal alanda tiyatro” başlığıyla Pera Palas’ta gerçekleştirilen bir oyun yapılmıştır. Bu şekilde bazı zamanlarda belli temalı oyunlar

oluşturularak çeşitli projelere imza atılmaktadır. Tiyatro, aynı zamanda konuk ekipleri ağırlayarak onların kendilerini tanıtımalarına olanak sağlamaktadır. Ayrıca, kendileri de İstanbul'un diğer yakasına geçmek istemeyen veya başka bir sebeple ulaşamadıkları seyircilerle buluşmak üzere başka sahnelerde oyunlar oynamaya bu yıl ilk defa başlamıştır. Kendileri böylelikle hem bilip gelemeyen seyirciler için bir adım atmış olduklarını hem de hiç haberdar olmayanlara adlarını duyurmuş olabileceklerini belirtmektedir. Bunlar dışında da süreklilik arz etmeyen ancak belli dönemlerde yürütülen çeşitli projeleri bulunmaktadır.

Seyirciyi İlk Sıraya Koymak ve Sanat İcra Etmek Arasındaki Denge

Tiyatroların seyircilerle ilgili yeni kişiler kazanma veya mevcudu koruma, onlarla iletişim kurma hakkındaki görüşleri ve bu yöndeki çalışmaları incelendiğinde sektörde bir ikilem olduğu gözlenmektedir. Seyircileri önemsemek ve sanat icra etmek birbirine zıt iki görüş şeklinde algılanmaktadır. Tüm tiyatrolar seyirci merkezli olmadığını, ana odaklarının seyirci çekmek olmadığını vurgulamaktadır. Bu vurgunun şiddeti tiyatrodan tiyatroya değişmektedir. Ödenekli tiyatrodaki seyirci ve seyircinin gelişimi ana hedef olsa dahi oyunlar belli hedefleri gerçekleştirmek üzere repertuara alınır ve amaç seyircinin bu eserlerle gelişmesidir. Seyircinin tiyatroya ne arayarak geldiği gibi spesifik bir soru sorulmaz. Özel tiyatrolarda ise, seyircinin hiçbir aşamada devreye girmediği vurgulanmaktadır. Çünkü odak seyirci olursa, yapılan işin sanatsallığının azalacağı savunulur. Tiyatrolar kendilerince ve güvendikleri gözlerce iyi olanı çalışmalı ve sergilemelidir. Sonrasında, seyircinin görüşleri sanat yapmaya etki etmez ancak çeşitli şekillerde geri bildirim alınmaktadır. Seyirci ve ona ulaşmak önemsenmemekte ancak seyirci sanat üretimi sürecine dâhil edilmemektedir. Özel tiyatrodaki bu daha net bir ayrımın belli iken, ödenekli tiyatrodaki genel olarak beğeni düzeyi düşünülerek süreç işlemekte ancak tek tek oyunlar bazında incelenmemektedir.

Tiyatroların GZFT Analizleri

Derinlemesine mülakatlar kapsamında, içsel ve dışsal çevre faktörleri de analiz edilmek istenmiştir. Tiyatroların kendi ifadelerini kullanarak daha nesnel verilere ulaşabilmek adına, tiyatrolardan kendi analizlerini yapmaları talep edilmiş ve tiyatrolar kendi güçlü yönlerini, zayıf yönlerini, çevredeki fırsat ve tehditleri aşağıdaki şekilde aktarmıştır:

Tablo 3: Tiyatroların Kendi Hazırladıkları GZFT Analizleri (Araştırmacılar tarafından derlenmiştir)

Tiyatro	G	Z	F	T
Tiyatro 1	-Samimiyet -Hiyerarşiden uzaklık (Herkesin görüşünün alınması, 24 yaşında birinin mekân yöneticisi olması) -Ulaşılabilir olmak (Hem seyirci hem ulaşmak isteyen, oyun göndermek isteyen oyuncular için) -Çok güçlü oyunculuklar -Güçlü oyunculardan oyunculuk eğitimleri	-Pazarlama ve tanıtım faaliyetlerinin eksikliği	-Ülkedeki yoğun gündemden oyun konuları oluşturarak faydalanmak	-Ülkedeki kötü dönemlerde insanların sanatsal aktivitelere katılımını azaltması
Tiyatro 2	-Kaliteli oyunlar (Metinden ışığa kadar) -Belli bir mesafeyi koruyarak içten olmak -Bugüne dair konular işlemek -18 yıllık bir ekip olmak -İşleyen bir sistem oturtmak	-Daha fazla kaynak yaratabilecek projeler yürütememek -Turne yapamamak -İnsan kaynağını kesin görevlerle ayıramamak (Aynı zamanda oyuncu oldukları için)	-Alternatif mekânların yükselişinden faydalanarak güçlü bir sahne yaratmak	-Beyoğlu'nun eski gücünü kaybetmesi, şehirdeki kültür-sanat merkezlerinin yer değiştirmesi
Tiyatro 3	-Samimiyet -İyi oyunculuklar -Güçlü metinler	-Bütçeleme başarısızlığı (Hedeflenen ve sonucun eşleşmemesi, beklenenden fazla maliyet çıkması)	-	-Devletin tiyatrolara destek olmaması -Yüksek vergiler ödenmesi
Tiyatro 4	-Halkı sanatla buluşturma ve sanatı tanıtırıp eğitici özelliğini kullanma -Ulaşılabilir olmak (Gelen mail ve telefonlara %100 geri dönüş yapmak) -Tiyatronun dekordan kostüme, sestem ışığa tüm kaynakların içeriden olduğu bir fabrika gibi olması -103 yıllık bir kurum olmak	-	-Tiyatronun savaşlarda, darbelerde vb. bile kendini devam ettirebilecek güçte bir sanat olması; ülke olumsuzluklarından da beslenebilmek	-

Tiyatroların mevcut durum analizi dikkatle incelendiğinde, seyircilerin çok az yerde geçtiğini görmekteyiz. Tiyatroların güçlü yönlerinden biri seyircilerinin çokluğu veya ilgi-alakası olarak yorumlanmamaktadır. Başarılar, kendi tecrübelerinden, güçlü metin, oyun, oyuncu vb. etmenlerden oluşmaktadır. Güçsüz yönler ise, özellikle özel tiyatrolarda mali konulardan kaynaklanmaktadır. Yetersiz bütçe sebebiyle bu yapılamayanların da gerçekleştirilemediğini savunmaktadırlar. Dış çevre analiz edildiğinde, özel tiyatrolar genellikle devlet desteksizliğinden, yüksek vergilerden yakınmaktadır. Aslında yine maddi konulara bağlanan bu durumun onların seyirciye ulaşma biçimlerini de değiştirdiğini savunmaktadırlar. Ek olarak, burada özel-ödenekli tiyatro farkı yine karşımıza çıkmaktadır. Ödenekli tiyatro hali hazırda büyük bir bütçe ile yürütüldüğünden güçlü yönlerinde daha büyük produksiyona bağlı durumlar görmekteyiz. Özel tiyatrolarda ise durum tam tersi şekilde, tiyatrolar kısıtlı bütçeleriyle hareket etmekte ve bu da pek çok hedefin gerçekleştirilememesine sebep olmaktadır.

Tiyatroların Finansal Durumları

Tiyatroların genellikle güçsüz yön veya desteksizlik olarak algıladıkları bu alan incelendiğinde, sistem olarak netleşmemiş bir durum gözlemlenmektedir. Tiyatroların biri, bilet fiyatlarını tamamen algılama yöntemiyle belirlediklerini söylemektedir. 5 lira az veya fazla olmasının hiçbir sebebi olmadığını, yalnızca “X TL öğrenciye çok gelir.”, “X TL tam için fazla.” diyerek üst limit belirlediklerini söylemektedirler. Başka bir tiyatro ise, başlangıç için bütçe belirlerken “3 TL mi olsun 5 TL mi olsun 5 olsun.” şeklinde verebileceklerinin en üst limitini koyduklarını ve yine bunun algılama odaklı olduğunu söylemektedirler. En nihayetinde işin 10 TL’ye yapıldığı ve hiçbir zaman bütçeyi tutturamadıkları belirtilmektedir. Başka bir tiyatro, kuruluş aşamasında ancak destekle kurabildiklerini söylemektedir. Bir kampanya başlatarak bireylerden destek aldıklarını daha sonra bu destekçilerin isimlerini duvarlara çakarak her zaman müteşekkir olduklarını göstermek istediklerini belirtmektedir. Sonrasında destekle yürüyen bir tiyatro algısı oluşmaması için destek arayışında olmadıklarını ancak bu şekilde de sürecin oldukça zor olduğunu vurgulamaktadır. Tiyatrolardan birinin de yine destekçi kampanyası bulunmaktadır ancak uzun uğraşlarla bireylere ulaşıldığı, mektuplar yazıldığı ve karşılığında çok cüzi bir destek alındığı belirtilmektedir. Sonrasında onlar da kişilerin isimlerini tiyatro girişine yazmıştır. Tüm bu mali eksiklikler ve bireysel olarak da etkili ve bilinçli kampanyaların yürütülememesi sanat kurumlarının odağını şekillendirmekte ve mevcut durumunun daha iyi olmasını engellemektedir. Yalnızca ödenekli tiyatrolar bu konuda herhangi bir vurgu yapmamakta ve adeta bir özel şirket gibi sistemli bir şekilde ilerlemektedir. Oyun için gerekli malzemelerden oyuncu ücretlerine kadar herhangi bir aşamada herhangi bir aksaklık olmadan düzenli bir şekilde ilerlenmektedir.

Sonuç

Gerçekleştirilen derinlemesine mülakatlar, yukarıda bahsi geçen çeşitli ana başlıklar ile sektörü analiz etmemize yardımcı olmuştur. Sınırlı kaynağa erişilebilen tiyatro sektörünün durumu konusunda; Türkiye’de tiyatro sektörü, tiyatro sektöründeki trendler, değişen lokasyonlar, üretim süreci, “iyi oyun” algısı, seyirci analizleri, iletişim sistemleri, seyirciye yönelik stratejiler, iletişim çabası, kurumsal GZFT analizleri, tiyatroların finansal durumları başlıklarıyla sanatsal ve yönetsel anlayış açığa çıkarılmış ve sektör hakkında detaylı bilgi edinilmiştir. Bu alanlardaki ana ayrımın ödenekli ve özel tiyatrolar noktasındaki farklılaşmalar olduğu görülmüştür.

Bulgular, çalışmanın odağı üzerine analiz edildiğinde; pazarlama ve tüketici davranışları bakış açısıyla yaklaşılan sektörde, “tiyatro tüketicileri” olarak ele alınan “seyirciler” konusunda, yönetsel açıdan bazı belirsizlikler ve keskin görüşler ile karşılaşmıştır. Görüşülen tiyatrolar, seyircileri önemsemenin ve merkeze almanın sanatın odağını değiştirdiğini düşünmektedir. Ancak burada, seyircilerin oyunların ve oyunların mesajlarının asıl alıcıları oldukları göz ardı edilmektedir. Öte yandan ödenekli tiyatro, seyircilerin oyunların seçimi ve üretiminde olmasa dahi, genel anlamda çok önemli olduğunu belirtmektedir. Ödenekli tiyatrolarda daha keskin bir yapı olduğu çıkarımı yapılabilir. Oynanacak oyunların önceden belirlenmesi, planlanması; sürecin başlaması ve belirli bir akış ile ilerlemesi söz konusudur. Özel tiyatrolarda da sistemli bir yapı olmasına karşın daha esnek bir üretim sürecinden bahsedilebilir. Tiyatro sahipleri, oyuncularını, metin yazarları vb. kişiler daha özgür bir şekilde, herhangi bir zaman sınırlaması olmaksızın bir fikir ve nihayetinde bir eser yaratabilirler. Özel tiyatrolarda karşılaşılan bir başka farklı yaklaşım ise, ödenekli tiyatrolarda sıkça karşılaşılabilecek büyük sahneler, büyük dekorlar vb. kalıpların giderek koybolduğu ve mükemmeliyetçilik anlayışının yok olduğuydu. Onlara göre, tiyatro sanatı tek merkezlilikten çok merkezliliğe, büyükten küçüğe, pahalıdan daha az pahalıya, uzaktan daha yakına şeklinde bir dönüşüm gerçekleştirmektedir. Diğer yandan, bazı tiyatrolar sahneledikleri oyunların büyük kitlelere ulaşmasını istediklerini, önemli ve büyük sahnelerde oyunlarını sahnelemek isteyeceklerini bildirmiştir. Bu konu, görüşmelere dayanılarak yapılan araştırmada temel ikilem ve karşıtlığı oluşturmaktadır. Ulusal ve uluslararası başarılar imza atmak isteyen, oyunlarını ve başarılarını duyurmak isteyen tiyatrolar, mevcut durumdan da memnundur, herhangi bir problem (finansal sorunlar hariç) görmemekte, hali hazırdaki seyirci kitlesinden hoşnuttur. Öte yandan, Türkiye’de tiyatronun daha çok *yüksek sanat* anlayışında olduğu keşfedilmiştir. Tiyatrolar, kendi içsel duyguları ve şahsi çıkarımları ile sanat ürünlerini yaratmakta, seyirci hemen hemen hiçbir aşamada devreye girmemektedir.

Görüşmeler neticesinde elde edilen veriler ışığında, Türkiye’de daha küçük seyirci gruplarının hedeflendiği sonucuna ulaşılabilir. Çünkü tiyatrolar, sahneleri dolu olduğu için bir seyirci çekme problemi yaşamadıkları çıkarımını yapıyor. Her ne kadar sayısal veriler seyircilerin azlığına dikkat çekiyorsa da küçük sahnelere (kapasiteye) sahip bu tiyatrolar mevcut durumla ilgili olumsuz bir algıya sahip değil veya bunu misyon edinmemektedir. Bu bağlamda, konumlandırma konusunda tiyatrolar ile seyirciler arasında bir algılama farkı olduğundan bahsedilebilir. Tiyatrolar “*iyi oyun*” yaklaşımı ile sanatını sunarken seyircinin

oyunları bu şekilde kategorize etmemesi veya “iyi oyun” algısının farklı şekilde olması seyirci sayısının azlığının bir sebebi olabilir. En nihayetinde, seyirci herhangi bir karar aşamasında devreye girmemekte; fikir ve yorumları belirsiz kalmaktadır. Her ne kadar bir pazar araştırması yöntemi olarak kullanıldığı gözlemlenen sadık seyircilerin (arkadaş, aile, tanıdık vb.) görüşlerine başvurma sistemi yaygın olsa da, bu durum belirli bir grubun dışına çıkamamaktadır. Burada, seyirciyi ilk sıra veya sıralara koymak ile sanat icra etmek arasında bir denge kurulup kurulamayacağı sorusu gündeme gelmektedir.

Mevcut çalışma, farklı disiplinlerde gerçekleşecek gelecek çalışmalarda araştırma alanı olarak seçilebilecek tiyatro sektörü üzerine detaylı bilgiler ve sanat alanına başka bir disiplin ile yaklaşımdan doğan yeni araştırma soru veya problemleri sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, gelecek araştırmalar için direkt bir referans olabilir. Sektörel problemleri keşfederek bu problemlere çözüm yolu arayan uygulamalı çalışmalar için bir kaynak oluşturması ise çalışmanın bir başka faydası olarak yorumlanabilir. Özellikle *seyirci* yönünü analiz eden uygulamalı çalışmalar sanatının ulaştığı taraf hakkında bilgi verecek ve böylelikle karşılaştırmalı (yönetici-seyirci) bir yaklaşım sunarak iki grubun algı fark ve benzerliklerini açığa çıkaracaktır. Konu yönetsel olarak ele alındığında ise, tüketici davranışları ve pazarlama alanlarının hem kar amacı güden hem kar amacı gütmeyen kurum ve kuruluşlar için önemli alanlar olduğunun benimsenmesi gerektiği çalışmanın önemli bir çıkarımıdır. Tiyatro yöneticileri veya sahipleri çalışmadan faydalanarak sektördeki olumlu ve olumsuz yanları daha iyi gözlemleyebilir, tüketicileri için ek çalışmalar yürütebilir, finansal sorunlarını çözmek adına problem noktalarından hareketle yaratıcı yaklaşımlar sergileyerek sponsorluk çalışmalarını kuvvetlendirebilirler.

Ek 1: Derinlemesine Mülakat Soruları

- 1.Tiyatro deyince aklınıza ne gelir, nasıl tanımlarsınız, hayattaki yerini (olması gereken yeri) nasıl anlatırsınız?
- 2.Türkiye’de tiyatro denince aklınıza ilk olarak ne gelir? (Başarılar, sorunlar, kelime/sıfat vs. şeklinde olabilir.)
- 3.Geçmiş ve bugün karşılaştırması yaparsak, ne gibi farklılıklar var?
- 4.Tiyatro dünyasındaki trendler neler? Ortaya çıkan ürün, ürünü sunma şekliniz, lokasyon, bilet ücretleri ve tüketicilerle ilişkiler açısından nasıl durum?
- 5.Metin/Oyuncu/Senaryo seçiminizi nasıl yapıyorsunuz? Hedef kitlenizi belirlemek hangi aşamada devreye giriyor?
- 6.Bir oyun ortaya çıkmadan hangi yolu izlersiniz? Süreç nasıl işler? Örneğin başlangıçta çeşitli hedefler belirler misiniz?
- 7.Oyunların duyurusunu tiyatro seyircisine nasıl yapıyorsunuz? Sosyal medya, PR, reklam, postalama, Biletix vs.
- 8.Seyircilerinizle ilgili bilgi sahibi misiniz? Çeşitli zamanlarda seyirci analizleri yapar mısınız? Örneğin bizim tiyatromuzun seyircileri şöyle insanlardır diye bir tanımlama yapabilir misiniz? Veya oyundan oyuna değişiyor ve siz bunu gözlemliyor musunuz?
- 9.Seyircinin istek duyduğu alanlar veya karşılanmasını bekledikleri ihtiyaçları nelerdir sizce? Hem genel tiyatro seyircisi hem de sizin tiyatronuzun seyircileri açısından...

10.Tiyatronuzun sadık, size bağlı ve güven duyan bir seyirci kitlesi olduğunu düşünüyor musunuz, her yeni oyununuzu izleyen, iyi olduğunu düşünerek direkt izlemek isteyen? Bunu nasıl anlarsınız/ölçersiniz?

11.Seyircilerin “iyi oyun” algısı veya kalite algısı nasıl şekillenir ve sizin bunu anlayabilmek için özel bir metodunuz var mı?

12.Seyircilerinizle nasıl iletişim kurarsınız? Geri dönüşler sizin için önemli midir? Direkt size iletilen veya seyircilerin çeşitli mecralarda yaptıkları...

13.Oyun sonrası değerlendirme ölçütleriniz nelerdir? Seyircinin tatmin olup olmadığını ölçümleyebiliyor musunuz?

14.Mevcut seyircilerinizin geneli tiyatronuzun hangi özelliklerinden memnundur, hangi yönlerinden değildir?

15.Yeni seyirciler kazanma konusunda düşünceleriniz nelerdir?

Olumluysa:

16. Onlara ulaşmak için neler yapıyordunuz?

Olumsuzsa:

16. Daha fazla kişiye ulaşmak istememenizin sebepleri nelerdir?

17.Seyircinin tiyatruza desteği var mı ve bu bağ nasıl kurulabilir? (Destek, bağış vs.) Kombine bilet satışı bir örneği olabilir. Sadık seyirci olma/tekrar gelme durumunu kontrol edebiliyor musunuz?

18.Tiyatro olarak güçlü yönleriniz nelerdir? Bunu tiyatro seyircisi olan ve olmayanlara aktarabiliyor musunuz?

19.Zayıf yönleriniz nelerdir? Bu yönleri geliştirmek için neler yapıyorsunuz?

20.Tiyatro olarak sektördeki/ülkedeki hangi avantajlardan faydalandığınızı düşünüyorsunuz? Bireysel değil, çevre açısından bakarsak...

21.Sektördeki/ülkedeki hangi dezavantajlardan etkilendiğinizi düşünüyorsunuz? Yine çevre odaklı bakarsak...

22.Bir de hiç tiyatroya gitmeyen grup var? Bu grubun aktifleşmesi için neler yapılabilir? Bu grubu önemsiyor ve kazanmaya çalışıyor musunuz?

23.Kendi uygulamalarınızı nasıl değerlendirirsiniz? Tüm bu konuştuklarımıza etkileri nelerdir sizce? Bilet fiyatlarınız, sosyal medya hesaplarınız, sezondaki oyunlarınız vs.

KAYNAKLAR

- Andreasen, A. R., and Belk, R. W. 1980. "Predictors of attendance at the performing arts", *Journal of Consumer Research*, 7(2): 112-120.
- Ateca-Amestoy, V. 2008. "Determining heterogeneous behavior for theater attendance", *Journal of Cultural Economics*, 32(2): 127-151.
- Boorsma, M., and Van Maanen, H. 2003a. "Expectations and experiences of theatrical arts consumers: A case study from the Netherlands", *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 2: 157-189.
- Boorsma, M., and Van Maanen, H. 2003b. "View and review in the Netherlands: The role of theatre critics in the construction of audience experience", *International Journal of Cultural Policy*, 9(3): 319-335.
- Boorsma, M. 2006. "A strategic logic for arts marketing: Integrating customer value and artistic objectives", *International Journal of Cultural Policy*, 12(1): 73-92.
- Chytková, Z., Cerná, J., and Karlíček, M. 2012. "Segmenting the Performing Arts Markets: The Case of Czech National Theater Attenders' Motivations", *Journal of Competitiveness*, 4(3): 96-104.
- Cooper, P., and Tower, R. 1992. "Inside the consumer mind: consumer attitudes to the arts", *Journal of the Market Research Society*, 34(4): 299-312.
- Cuadrado, M., and Mollà, A. 2000. "Grouping performing arts consumers according to attendance goals", *International Journal of Arts Management*, 2(3): 54-60.
- DiMaggio, P., and Useem, M. 1978. "Social class and arts consumption", *Theory and Society*, 5(2): 141-161.
- Falk, M., and Falk, R. 2011. "An ordered probit model of live performance attendance for 24 EU countries", *Austrian Institute of Economic Research (WIFO)*, 1-25.
- Favaro, D., and Frateschi, C. 2007. "A discrete choice model of consumption of cultural goods: the case of music", *Journal of Cultural Economics*, 31(3): 205-234.
- GfK Araştırma Şirketi. Kültür Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar. 2017. İstanbul.
- Gegez, A. E. 2015. *Pazarlama araştırmaları*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım AŞ.
- Guillon, O. 2011. "Loyalty behaviours and segmentation of performing arts audiences: The case of Théâtre de l'Athénée in Paris", *International Journal of Arts Management*, 14(1): 32-44.
- Guyer, P. 2006. *Kant*. Oxford: Routledge.
- Heitmann, G., and Crocken, W.E., 1976. "Theatre audience composition, preferences, and perceptions", *California Management Review*, 19: 85-90.
- Hill, E., O'Sullivan, T., and O'Sullivan, C. 2012. *Creative arts marketing*, Oxford: Routledge.
- Kaya, İ. 2010) *Pazarlama bi'tanedir: Bir Pazarlamalar Ansiklopedisi*, İstanbul: Babiali Kültür Yayıncılık.
- Kolb, B. M. 2005. *Marketing for cultural organisations: new strategies for attracting audiences to classical music, dance, museums, theatre & opera*, Andover: Cengage Learning EMEA.

- Kotler, P., & Scheff, J. 1997. *Standing room only: Strategies for marketing the performing arts*, Brighton: Harvard business press.
- Mann, P. H. 1967. "Surveying a theatre audience: Findings", *The British Journal of Sociology*, 18: 75-90.
- Masters, T., Russell, R., and Brooks, R. 2011. "The demand for creative arts in regional Victoria, Australia", *Applied Economics*, 43(5): 619-629.
- McCarthy, K.F., Brooks, A., Lowell, J., and Zakars, L. 2001. *The Performing Arts in a New Era*, California: Rand Corporation.
- Okoli, C., and Pawlowski, S. D. 2004. "The Delphi method as a research tool: an example, design considerations and applications", *Information & management*, 42(1): 15-29.
- Sexton, D. E., & Britney, K. 1980. "A behavioral segmentation of the arts market", *ACR North American Advances*, 7: 119-120.
- Solomon, M. R., Bamossy, G., Askegaard, S., & Hogg, M. K. 2010. *Consumer behaviour: a European perspective*, Harlow: Financial Times Prentice Hall.
- TUIK. Sinema ve Tiyatro İstatistikleri. 2015. İstanbul.
- TUIK. Sinema ve Tiyatro İstatistikleri. 2016. İstanbul.
- Walmsley, B. 2011. "Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation", *Journal of Customer Behaviour*, 10(4): 335-351.
- Willis, K. G., Snowball, J. D., Wymer, C., and Grisolia, J. 2012. "A count data travel cost model of theatre demand using aggregate theatre booking data", *Journal of Cultural Economics*, 36(2): 91-112.

DİJİTAL YENİDEN ÜRETİM ÇAĞINDA SANAT ESERİ: “AURA” KAVRAMININ DİJİTAL SANAT BAĞLAMINDA YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

CANAN ARSLAN

Yrd. Doç. Dr., İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
Radyo ve Televizyon Programcılığı
arslan.c@gmail.com

Öz

Walter Benjamin'in birçok kuramsal çalışmaya esin kaynağı olan “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Eseri” (1936) isimli makalesinden günümüze, sanat eserinin “aura”sı ya da “hale”si tartışma konusu olmayı sürdürmektedir. Benjamin, sanat eserinin sahip olduğu “hale’yi” o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradılığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı olarak tanımlar ve sanat eserinin halesinin biriciklik, gelenek, tarihe tanıklık, yaklaşılmazlık gibi etmenlerin birleşiminden doğduğunu iddia eder. Benjamin, teknik yeniden üretim çağında sanat eserinin sınırsız sayıda yeniden üretilmesi sonucu halesinin yitip gittiğini belirtir. Dijital sanat çeşitleri Walter Benjamin’in “hale” tanımı açısından ele alındığında birçoğunun Benjamin’in kıstaslarına uymadığını, ancak halen tümüyle yitirilmediğini, aksine farklı medya biçimlerinde yeniden biçimlendirildiğini gözlemliyoruz.

Bu çalışmanın amacı, Benjamin’in “hale” kavramının dijital sanata nasıl yansıdığını tartışmaktır. Çalışmada özellikle sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, tele-mevcudiyet gibi dijital sanat çeşitlerinden örnekler verilerek dijital yeniden üretimin, Benjamin’in iddia ettiği gibi “hale”yi tümüyle yok etmediği ancak yeniden biçimlendirerek “sanal hale’ye dönüştürdüğü” savı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: aura, Walter Benjamin, dijital sanat.

ART IN THE AGE OF DIGITAL REPRODUCTION: RECONSIDERING THE CONCEPT OF “AURA” IN DIGITAL ARTS

Abstract

Since Walter Benjamin wrote his renowned essay “The Work of Art In The Age Of Mechanical Reproduction” in 1936, the aura of an artwork has always been an issue of debate. Benjamin describes “aura” as an “art work’s unique existence at the place it happens to be” and claims that the aura of an artwork is born out of the combination of factors such as uniqueness, tradition, distance and authenticity. Benjamin announces the “death of aura” as a consequence of new Technologies which enable artworks to be reproduced mechanically.

Considering Benjamin’s aura in digital arts, it can be observed that a majority of digital art forms do not match with Benjamin’s aura criterias. However, aura has not definitively decayed in the age of digital reproduction; it has transformed into a new form as a result of the advancements in media technologies.

This paper aims to discuss how Benjamin’s aura finds its reflections in digital art. The paper proposes that digital reproduction has not exterminated the Aura of artworks but transformed it into a new form, which can be named as “digital aura”.

Key Words: aura, Walter Benjamin, digital arts.

Giriş

Walter Benjamin'in 1936 yılında kaleme almış olduğu "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri" adlı makalesi, o yılların "yeni medya"sı olan film ve fotoğrafı Yeniden Üretim Çağı'ndan önceki klasik sanat eserleri ile kıyaslayarak, teknik yeniden üretimin sanatın işlevini ve ontolojisini temelden değiştirdiği fikrini savunur. Benjamin'e göre, fotoğraf gibi, mekanik yollardan yeniden üretilen sanat eserleri, "biricikliğini", şimdi ve buradalığını, tarihini, Benjamin'in deyimiyle "hale"sini (aura) yitirir.

Tüm bu nedenlerden dolayı, birçok kuramcı dijital tekniklerle üretilen sanat eserlerinin aura'dan yoksun olduğunu iddia etse de, çalışmada gelişen medya teknolojilerinin yaşamın her alanını, hatta gerçeklik algısını bile değiştirdiği göz önünde bulundurularak, "aura" kavramının da Benjamin'in tanımladığı 1930'lu yıllardan günümüze değişime uğradığı savı tartışılmıştır. Benjamin'in makalesi dijital ortamlarda üretilen sanat eserleri açısından ele alındığında da farklı bir öneme sahiptir.

Dijital sanatın, seyirciyi sanat eserinin içine alma (immersion), şeffaflık (transparency), iyileştirme (remediation), vücut bulma (embodiment) ve etkileşim (interactivity) özellikleri, katılımcının tüm bedenine ve tüm duyularına hitab ederek onu farklı bir ortama taşır ve orada bulunma hissi yaratır. Medyumun şeffaflaşması ve katılımcının sanat sürecinde bir aktöre dönüşmesi, gerçeklik algısının da dönüşüme uğramasına neden olur. Bu bağlamda katılımcı, bir laboratuvarında bilgisayar ekranı önünde oturduğu gerçeğini unutup, kendisini sanal bir gerçekliğin içine taşınmış hisseder. Bu şekilde Benjamin'in ortaya koyduğu "aura" kavramı tümüyle yok olmaz, farklı medya biçimlerinde yeniden biçimlenir.

Dijital Sanat ve Özellikleri

Sanat, varoluşundan beri içinde bulunduğu dönemin gerçekliğini yansıtır. Sanat işinin amacını, kullanılacağı yeri, anlatılması istenen konuyu, kullanacağı malzemeyi ve tekniği toplumun o andaki ekonomik, kültürel ve teknik düzeyi saptar. İçinde bulunduğumuz dijital çağın teknolojisinden beslenen sanatın da dijital teknolojilerin özelliklerini taşıması ve bu kavramlarla isimlendirilmesi kaçınılmazdır.

Dijital Sanat kısaca, dijital ortamda bilgisayar aracılığıyla üretilen sanat olarak tanımlanır. "Dijital Sanat" terimi yalnızca kod, yazılım ya da veri ile ifade edilen maddesiz sanat işlerini içermez. Aynı zamanda dijital medyayı kullanan enstalasyonları ve edimsel işleri de içerir. Üretim metodlarının bir parçası olarak dijital teknolojileri kullanan sanatların yanı sıra (dijital fotoğraf gibi) dijital teknolojilerin oluşumsal özelliklerinin sanatın temelini oluşturduğu jeneratif yazılımlar, etkileşimsel sanat işleri dijital sanatlar çatısı altında yer alırlar. (Kwastek'den aktaran Akın, 2015: 89)

Dijital sanat, bir şeyler üretmek yerine nesneyi yeniden şekillendiren, yeniden amaçlandıran, yeni içeriklerle ilişkilendiren bir süreçtir. Sanatçı, varsayılan problemin, seçilen bir dizi işlem sonucunda mümkün olan en ekonomik şekilde çözülmesini amaçlar. Bu nedenle, sürecin sonucunda bitmiş bir nesne üretimi yerine bir sonucun çözümüne ulaşılır. Dijital sanatta, geleneksel estetik ve özerklik kavramlarının yerine yazılım,

birleştirme, hibritleşme, iyileştirme, Şeffaflık, etkileşim gibi yeni kavramlarla karşılaşırız. Diğer bir deyişle, dijital sanatın estetik fonksiyonu ikinci plandadır. Medya kuramcısı Lev Manovich, teknolojik aygıtlar ve bilgisayar bilimcilerin çağımızın sanatçıları, dijital teknolojilerin de günümüzün sanat eseri olduğunu iddia eder.

“...XX. yüzyılın son yıllarını gerçek kültürel yaratıcıları ressamlar, film yapımcıları ya da kurgu yazarları değil, arayüz tasarımcıları, bilgisayar oyunu tasarımcıları, yönetmenleri ve Dj’ler... (Manovich, 2003: 21)

Dijital sanat, farklı sanat biçimlerini ve farklı medya teknolojilerini bir çatı altında birleştirerek hibrit bir ifade biçimi yaratır. Kullandığı yeni medya teknolojilerinin tümü var olan medyanın iyileştirilmiş biçimidir. İyileştirme stratejisi olarak kullandığı “aracısız Şeffaflık” (immediacy transparency) teknolojinin görünmez kılınmasını ve süreci deneyimleyen öznenin sanat işinin tümüyle içine girmesini sağlar. Dijital sanatın amacı bir sanat nesnesi üretmek değil, katılımcının tümüyle içine alındığı bir sanatsal süreç yaratmaktır. Bu süreci yaratırken zaman ve mekan kavramları değişime uğrar. Tüm bunların sonucunda izleyicinin sanatsal üretim sürecine dahil olduğu, sanatçı- sanat eseri- izleyici arasındaki sınırların bulanıklaştığı, izleyicinin pasif konumdan aktif konuma geçtiği etkileşimsel sanat işleri üretimi mümkün olur. (Akın, 20015: 92-93)

Çalışmanın bu bölümünde dijital ortamda üretilen sanat işlerinde “hale” kavramı tartişmasına ışık tutacak olan izleyiciyi içine alma, iyileştirme, etkileşim kavramlarına açıklık getirilecektir.

İyileştirme Kavramı

Marshall McLuhan, Understanding Media adlı eserinde, “Bir medyanın içeriği her zaman diğer bir medyumdur; yazının içeriği konuşma, basılı yazının içeriği kelime, telgrafın içeriği basılı yazıdır” diye belirtir (McLuhan, 1997: 8). McLuhan’ın bu sözleri, bir medyumun kendisini diğer bir medyumda temsili anlamına gelir ve daha sonra yeni medyanın en belirgin özelliği olarak tanımlanan “iyileştirme” kavramının, bir bakıma öngörüsüdür.

Jay Bolter ve Richard Grusin’in 1999’da yayımladıkları Remediation: Understanding New Media adlı kitaplarında “iyileştirme”yi bir medyumun diğerinde temsili olarak tanımlarlar ve günümüzde hiçbir medyumun kültürel görevini diğer medyadan soyutlanmış bir biçimde yapamayacağını iddia ederler. (Bolter, Grusin, 2000: 15)

Bolter ve Grusin iyileştirme’nin ana stratejilerinin “Şeffaflık ve “hiperaracılık” olduğunu öne sürerek her iki stratejinin de amacının temsil sınırlarını aşarak otantik ve duygusal bir kullanıcı deneyimi yaratmak olduğunu savunurlar. Bunu gerçekteştirmek için, Şeffaf bilgisayar uygulamaları aracılık gerçegiini inkar ederken, hipermedya paradigması, deneyim yoğunlaşması yaratmak için aracılığı çoğaltır (Bolter ve Grusin’den aktaran Dixon, 2007: 156). Şeffaflık, izleyiciye medyumunu görünmez kılarak varlığını unutturmayı amaçlar. Hiperaracılık ise medyumun varlığını hatırlatır. Diğer bir deyişle hiperaracılık deneyim yoğunlaşması yaratmak için aracılığı çoğaltır. (Bolter, Grusin, 2000: 272)

İzleyiciyi İçine Alma (Immersion)

Dijital sanatın en önemli özelliklerinden biri olan içine alma (immersion), kişinin bir deneyimin içine tümüyle girmesi sonucu fiziksel benliğinin farkındalığının azalması olarak tanımlanır ve XVIII. yüzyıldan beri sanatçılar tarafından erişilmek istenen bir hedef oluşturur. İçine almanın (immersion) etkileşimsellik ile ortak yaşam oluşturmaları ise çoğu dijital sanat işinin temelini oluşturur. (Grau, 2003:5) İçine alan (immersive) sanatta yaratılan ilüzyon (yanılsama), gözlemcinin duyularını etkileyerek, algısını ve bilişselliğini değiştirir ve gözlemciyi görsel uzama taşır. Elde edilen içine alma, imge ve izleyici arasındaki geleneksel bariyeri yok ederek, izleyicinin sanatı nesnelleştirmesine olanak sağlayan eleştirel mesafeyi de yok eder. Oliver Grau bu durumu şöyle dile getirir: “Çoğu durumda içine alma zihinde odaklanır ve bir zihinsel durumdan diğerine geçişi ifade eder. Gösterilen şeye karşı eleştirel mesafenin azalması ve meydana gelen şeye duyusal katılımın artmasıyla tanımlanır.” (Grau, 2003: 13) Grau’nun sözlerinden de anlaşıldığı gibi içine alan sanat uygulamaları izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, duyusal ve bilişsel olarak da etkiler.

Etkileşim Kavramı

Etkileşim kavramı, içinde bulunduğumuz dijital çağda yeni medyanın küresel bir sloganına dönüşmüş durumdadır. Günlük deneyimlerimizden sanata, yaşamın her alanına nüfuz eden etkileşim kavramı, dijital sanatlar açısından ele alındığında etkileşim, sanatçı- sanat işi- izleyici ilişkisinde köklü değişimlere yol açar.

Steuer, etkileşimselliği, “kullanıcıların gerçek zamanda aracılı ortamın içeriğini ve biçimini değiştirmeye katılım boyutu” olarak tanımlar. (Steuer, 1992: 86). Dijital sanatlar bağlamında ele alındığında, izleyicinin kendisini zihinsel algının ötesine taşıyan aktivitelerle ilgilenmesini gerektiren dijital sanat işleri, “etkileşimsel sanat” olarak tanımlanırlar.

Sanatçı Ozan Türkkkan, etkileşimsel sanatı, Rönesans’tan beri yalnızca sanat işine bakmakla yetinen izleyicinin işe katılması, işi değiştirmesi ve hatta işi yaratması olarak tanımlar. Türkkkan, etkileşimsel sanat işlerinin beş duyuyu harekete geçirip, altıncıyı da (bilişselliği) zorlayabilen işler olduklarını ve bu işlerin, izleyicinin doğasına göre şekillendiklerini öne sürer. Türkkkan bu görüşünü şöyle ifade eder:

“Ben sadece oraya siyah ekranı koyuyorum. İzleyici oraya dokunduğu anda, iş gerçekleşiyor. Çünkü herkes farklı dokunuyor, doğasına göre... İzleyicinin doğasına göre şekillenen bir şey ve etkileşimsel sanatı heyecan verici kılan da bu”. (Türkkkan, dan aktaran Akın, 2015: 127)

Sanatçı Büşra Tunç ise etkileşimi, “duyulan bir şey değil, duyumsanan bir şey” olarak tanımlar ve etkileşimsel sanat işinin belli bir duyuya atış yapıyor olması gerekliliğini vurgular. Tunç’a göre, etkileşim sadece teknik anlamıyla üretilen ve sensörlerle kurulan bir olgu değildir ve mutlaka bir duyuyu uyarması gerekir. (Tunç’dan aktaran Akın, 2015: 128)

Etkileşimsel sanatta sanatçı, sanat işinin mutlak yaratıcısı konumunu yitirirken, izleyici sanat işinin üretim sürecine katılarak yazarın rolünü paylaşır. Sanat işinin anlamı,

izleyicinin arayüzle etkileşimi sonucunda ortaya çıkar ve bu süreçte izleyicinin yalnızca duyuları değil, bilişselliği de etkilenir.

Benjamin ve Aura Kavramı

Dijital yeniden üretim çağında sanat eserinin “hale”sini tartışabilmek için, Benjamin’in “hale” kavramının içeriğini irdelemek gerekmektedir. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağı’nda Sanat Eseri” (1936) adlı ünlü makalesinde Benjamin, yeniden üretim tekniklerinin sanat eserini geleneğinden kopardığını, biricikliğinin yerini kitlesel varlığın aldığını iddia eder. Benjamin’e göre, özgün yapıtın “şimdi ve buradalığı” yapıta hakikilik kazandıran en önemli unsurdur. Mekanik Yeniden Üretim, sanatın doğasında temel değişime neden olur; sanat eseri tarihsel olarak gömülü olduğu ritüel ve geleneksel içerikten uzaklaştığından hakikiliği, biricikliği, Benjamin’in deyimıyla “aura”sı yok olur. Benjamin, teknik yolla yeniden üretimin yapıtın otoritesinin yok olmasına neden olduğunu öne sürer. Bu da, yeniden üretilen yapıtların izleyiciye yakınlaşmasının sonucudur. İmge, yeniden üretilerek farklı içeriklerde, örneğin billboardlarda ya da posta pullarında izleyiciye sunulduğunda, orjinalliğini, otantikliğini, biricikliğini, kısaca “aura”sını yitirir. (Benjamin, 2012: 54)

Biricik, orijinal eserin yerini kopyaları alırken, eserin kült değeri de sergileme değeri ile yer değiştirir. Artık, eserin kendisi değil, eser ile ona bakan arasındaki ilişki önemlidir. (Benjamin, 2012: 61)

Sanat eserinin “hale”si ile ilgili Benjamin’in ileri sürdüğü bir diğer nokta da sanat eseri ve izleyici arasında oluşan uzaklık duygusudur. Benjamin “hale”yi “ne denli yakın olursa olsun, benzersiz bir uzaklık görünümü” olarak tanımlar. (Benjamin, 2007: 22) Yeniden üretim yoluyla sanat eserlerini uzamsal olarak daha yakına getirmek, tüm gerçekliklerin biricikliğini yok eder. Burada Benjamin’in “uzaklık”tan kastı, izleyicinin orijinal nesne önünde hissettiği saygı ve erişemezlik duygusudur. Bir sanat eserine dokunabilecek kadar yakın olabilsek de, onun biricik geçmişine dokunmak mümkün değildir.

Benjamin’in “hale” kavramını tartışmaya açmış olduğu 1930’lu yılların “yeni medya” biçimleri fotoğraf ve film olduğu için, makalelerinde fotoğraf ve filmin geleneksel sanatın sahip olduğu “hale”yi yok edişini dile getirmiştir. İçinde bulunduğumuz çağın medyası ise dijital medyadır. Her geçen gün artan bir şekilde veri uzamıyla ve sanal gerçeklikle kuşatıldığımız, sanal ortamların adeta gerçeğe dönüştüğü dijital çağda, sanat eserinin “hale”sinin de yeniden yorumlanması kaçınılmazdır.

Dijital Sanat ve Hale

Walter Benjamin’in 1934 yılında tanımladığı sanat eserinin “hale”si kavramı, dijital ortamda üretilen sanat işleri bağlamında ele alındığında farklı bir yapıya bürünür. İzleyiciyi içini alan, duyulara hitab eden, şeffaf ve etkileşimsel sanat işlerinde “hale”, Benjamin’in iddia ettiği gibi tümüyle kaybolmaz, farklı medya türlerinde farklı şekilde biçimlenir.

Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi, dijital sanatın en önemli özelliklerinden birisi “etkileşimsellik”tir ve sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, tele- mevcudiyet gibi dijital sanat uygulamaları izleyiciye etkileşimsel deneyim sunarlar. Etkileşimsel deneyim, sanat işi ve

izleyici arasında gerçek zamanda oluşur ve işin anlamı bu etkileşim sonucunda oluşur. Diğer bir deyişle, her izleyicinin etkileşim deneyimi kendine özgüdür, biriciktir. Dijital veriler yeniden üretilebilse de etkileşim o anda gerçekleşir ve hiçbir etkileşimsel deneyim kendini tekrarlamaz. Bu nedenle, etkileşimsel dijital sanatlar, doğası gereği “hale” yaratma kapasitesine sahiptir. (Akin, 2015: 264)

Sanal gerçeklik uygulamaları ele alındığında, Benjamin’in “hale”sinin tümüyle yok olmadığını, sanal ortamın yarattığı sanal “hale”ye dönüştüğünü gözlemlemek mümkündür. Benjamin’in “şimdi ve buradalık” kavramını Sheridan, (1992) “sanal bir ortamda bulunma ya da sanal bir ortamla sarmalanma” olarak tanımlar. Sanal Gerçeklik uygulamalarının amacı, izleyiciyi içine alarak ve şeffaflık uygulayarak, bulunduğu fiziksel ortamdan sanal ortamın içine taşımaktır. (Bolter, Grusin, 2000: 28) Sanal ortamla çevrelenen izleyici, bu ortamın içinde dolaşabilir ve bu ortamla etkileşime girerek değiştirebilir.

Sanal Gerçeklik uygulamalarında, kullanıcı aslında bir laboratuvarında, kafasında HMD başlıkları takılı olarak dijital gözlüklerden bilgisayar ekranındaki görüntülere bakmaktadır. Bazen de görüntülerin duvarlara, tavana ve yere yansıtıldığı bir mağaranın (CAVE) içindedir. Bu durumda, teknoloji şeffaflaşır ve görünmezleşirse, izleyici teknolojinin varlığını unuttur ve kendisini o ortamda mevcut hisseder. Diğer bir deyişle, şeffaf ve aracısız sanal ortamlar, izleyiciye “şimdi ve buradalık” hissi vererek sanal “hale” yaratma kapasitesine sahiptir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Benjamin “hale”yi ne kadar yakın olursa olsun, benzersiz bir uzaklık duygusu olarak da tanımlar. Bu bağlamda, Benjamin’in halesi sanal gerçeklik aracılığıyla yaratılan mevcudiyet kavramıyla çelişir. Örneğin, tele-mevcudiyet uygulamalarında özne fiziksel olarak ne kadar uzakta olsa da kendisini deneyimin içinde mevcut hisseder. Uzakta ve erişilmez olanı öznenin yakınına getirmek, Benjamin’e göre “hale”yi yok eder.

Mark Hansen (2004), sanat maddesizleştikçe, vücut bulma (embodiment) ve estetik deneyim arasındaki ilişkinin daha fazla önem kazandığını iddia eder. Hansen’e göre Sanal Gerçeklik ortamlarını yalnızca algılamakla kalmayız; bedenimiz aracılığıyla deneyimleriz.(Hansen, 2004: 22) Bu bağlamda Benjamin’in zaman ve mekanda biriciklik olarak nitelendirdiği “hale” vücut bulma (embodiment) ile ilgili hale dönüşür.

Sanatçı Charlotte Davies tarafından 1995 yılında gerçekleştirilen ve sanal gerçeklik çalışmalarının öncüsü olarak kabul edilen Osmose, izleyiciyi içine alan, etkileşimsel ve çoklu algı içeren bir sanal gerçeklik ortamıdır. (Gatti, 2010:149)

Osmose’u diğer sanal gerçeklik uygulamalarından farklı kılan, katılımcının sanal uzamdaki gezintisini nefes alışverişiyle ve beden dengesiyle yönlendirebilmesidir. Bu sayede katılımcı kendisini tüm bedeniyle sanal uzamın içinde hisseder ve bilgisayarın yarattığı uzamı aracısız olarak deneyimler. Gerçek uzamdan sanal uzama taşınma ve sanal uzamın tümüyle içine girebilme hissi duyuşsal ve psikolojik tepkileri güçlü bir şekilde tetikler. Davies, “olağandışı” sanal bir ortamın tüm bedenle içine girmenin, zihinsel farkındalıkta değişimlere yol açtığını iddia eder. Yaşadıkları deneyimin ardından bazı katılımcılar gerçekten farklı bir yerde olduklarını hissettiklerini, zaman kavramını kayb ettiklerini,

fiziksel bedenlerinden kurtuldukları hissine kapıldıklarını ancak bir o kadar da kendi beliklerinin farkına vardıklarını dile getirirler. (Davies, 1997: 294)

Bu bağlamda Osmose katılımcılara, Benjamin'in deyişiyle, sanal uzamda "şimdi ve buradalık" duygusu yaşatır. Yoğun bir vücut bulma (embodiment) duygusu oluşturarak katılımcıların tüm duyularına etki eder. Her katılımcının deneyimi kendisi için "biriciktir" Ancak, "Osmose" teknolojik sistemin kurulabileceği her ortamda gerçekleşebilecek sanal bir deneyimdir. Başka bir deyişle, mekandan bağımsız olarak sürekli yeniden üretilebilir. Tüm bu nedenlerden dolayı "Osmose'un yarattığı "hale" Benjamin'in tanımladığı "hale"den farklı, "sanal hale"dir.

Konuya artırılmış gerçeklik uygulamaları açısından bakıldığında, bu uygulamaların daha güçlü bir "hale" yaratma kapasitesine sahip oldukları gözlemlenir. Artırılmış gerçeklik uygulamalarında, gerçek dünya ve sanal dünya bir arada varlık gösterirler. Diğer bir deyişle, artırılmış gerçeklik uygulamaları tümüyle sanal değildir. Sanal gerçeklik uygulamaları tekrar tekrar yeniden üretilerek farklı kullanıcılara sunulabilirler. Ayrıca, sanal gerçeklik teknolojilerinin kurulabileceği her tür mekanda bu uygulamalar kalitesinden ödün vermeden tekrarlanabilir. Ancak, artırılmış gerçeklik uygulamaları tümüyle sanal olmadığından sürekli yeniden üretilemezler. Gerçekleştirildikleri mekanların fiziksel ve kültürel biricikliği, şimdi ve buradalığı artırılmış gerçeklik deneyimlerini de biricikleştirir ve hale oluşturma olasılığını artırır.(Bolter, Grusin, 2000: 23)

Benjamin'in "hale" kavramını tanımlarken kullandığı "ne kadar yakın olursa olsun, benzersiz bir uzaklık duygusu" ifadesi, artırılmış gerçeklik deneyimleriyle örtüşür. Artırılmış gerçeklik uygulamalarının gerçekleştirildiği fiziksel mekanların tarihi, otantikliği izleyicide bir erişilmezlik ve saygı duygusu yaratarak Benjamin'in "hale"sinin yeniden hayat bulmasına yol açar.

2015 yılında "Yoğunluk" Sanatçı İnsiyatifi tarafından gerçekleştirilen "Su Ruhü" sergisi artırılmış gerçekliğin yarattığı "hale"yi izleyiciye yoğun bir şekilde yansıtır. Sultan Ahmet Nakilbent Sarnıcı'nda gerçekleştirilen sergide, eskiden suyla dolu olan sarnıç, su zerreciklerinin oluşturduğu sisle yeniden doluluk hissi yaratarak izleyiciyi sanal bir deneyimin içine alır. Dijital olarak tasarlanan ışık enstalasyonu aracılığıyla zaman zaman katılımcı suyun yükseldiği hissine kapılır. Sarnıcın tarihi dokusu ve otantikliği, katılımcıda saygı uyandırarak "uzaklık" duygusu yaratır. Sarnıcın biricikliği, deneyimin farklı bir mekanda yeniden üretilmesini olanaksız kılar. Bu bağlamda, serginin mekanı Benjamin'in "hale" kavramını oluşturur. Bunun yanı sıra, dijital olarak üretilen suyun varlığı ve hatta katılımcının boyunca yükseliyormuş hissi katılımcıyı içine alarak ve şeffaf bir ortam yaratarak farklı bir uzama taşır. Bir başka deyişle, bir artırılmış gerçeklik örneği olan "Su Ruhü" Sergisi, Benjamin'in bahsettiği "hale" ile "sanal hale"yi birlikte barındırır.

Sonuç

Gerçek ile sanal arasındaki çizginin bulanıklaştığı, gerçekliğin kendisinin adeta sanala dönüştüğü dijital çağda sanat da köklü değişimlere uğramıştır. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin, fotoğraf ve filmlerin çok sayıda kopyalanmasına olanak sağlaması, sanat eserini izleyiciye yaklaştırırken, yaratıldığı ortamdan, tarihinden, "şimdi ve

buradalığından”, “biricikliğinden”, kısacası Walter Benjamin’in deyimiyle “hale”sinden (aura) yoksun bırakmıştır.

Günümüzde, dijital yeniden üretim teknikleriyle çoğaltılan dijital sanat uygulamalarında, Benjamin’in “hale” kavramı tartışma konusu olmayı sürdürmektedir. Dijital sanat uygulamaları, sanat eseri ile izleyici arasındaki mesafeyi tümüyle yok ederken sanal bir “şimdi ve buradalık” duygusu yaratır. Dijital sanat, içine alma (immersion), vücut bulma (embodiment) ve etkileşim (interactivity) özellikleri ile izleyici farklı bir dünyaya, sanal bir gerçekliğe taşınır. Aynı zamanda, katılımcıların tüm duyularını, hatta bilişselliğini de etkileyerek sanal bir “hale” oluşturur. Artırılmış gerçeklik uygulamaları ise gerçek ile sanal bir arada sunduklarından, oluşturdukları hale bir yandan Benjamin’in tanımıyla örtüşürken, diğer yandan dijital ortam tarafından yaratılan “sanal” haledir. Diğer bir deyişle, sanal gerçeklik uygulamalarında gözlemlenen sanal hale, artırılmış gerçeklik uygulamalarında Benjamin’in “hale”si ile bütünleşir.

Sonuç olarak, Walter Benjamin’in 1936 yılında tanımladığı sanat eserinin “hale”si, dijital yeniden üretim çağında tümüyle yok olmadan, farklı ortamlarda yeniden yaratılarak farklı biçimlerde varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

- Akın, Canan. 2015. *Dijital Sanatlarda Etkileşimsellik: Türkiye’de Etkileşimsel Dijital Sanatın Konumu Üzerine Bir İnceleme*. Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Benjamin, Walter. 2012. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*. Pasajlar. Çev. A.Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bolter, Jay David ve Grusin, Richard. 2000. *Remediation*. London: MIT Press
- Davies, Char. 1997. *Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being*. Ed. R. Packer, K. Jordan. Multimedia: From Wagner to Virtual Reality içinde. (2001) New York: Norton& Company
- Dixon, Steve.2007. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. London: MIT Press.
- Gatti, Gianna Maria. 2010. *The Technological Herbarium*. Edt. Trans. Alan Saphiro. Berlin: Avinus Verlag
- Grau, Oliver.2003. *Virtual Reality: From Illusion to Immersion*. London:MIT Press
- Hansen, Mark. 2004. *New Philosophy for New Media*. London: MIT Press
- Manovich, Lev. 2003. *Introduction to New Media Reader. The New Media Reader*. Edt. Noah Wardrip- Fruin and Nick Montfront. London: MIT Press
- McLuhan, Marshall. 1997. *Understanding Media*. London: Routledge
- Steuer, Jonathan. 1992. *Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence*; Journal of Communication, 4: 72- 93

21.YÜZYIL ÇAĞDAŞ SANAT ÖNERMESİ OLARAK PETER GREENAWAY'IN LAST SUPPER DİJİTAL VİDEO ENSTALASYONU

SİBEL AVCI TUĞAL

Dr., Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
tugalsibel@gmail.com

Öz

20.yüzyılda ilk örnekleri görülen dijital teknoloji ve dijital görüntü uygulamaları 21.yüzyıla birlikte post-dijital döneme evrilmiştir. Hızla gelişen dijital görüntüleme teknolojisi ve buna bağlı gelişen dijital video ve dijital görüntü işleme teknolojileri farklı ve yeni anlam katmanları yaratmak üzere sanat alanında kullanılmaktadır. Simülasyonlarla çevrili bir yaşam alanı sunan 21. yüzyılda sanat yeniden varlığını sorgulamaktadır. İngiliz sinema yönetmeni, ressam Peter Greenaway sanatın, özellikle sinema sanatının yenilenmesi ve farklı açılımlar yapabilmesi için 8000 yıllık geçmişi olan resim sanatına yeniden bakılması gerektiğini düşünmektedir. Bu amaçla 2006 yılında, Batı Resim Sanatı'nda başyapıt olarak kabul edilen eserler üzerinde yeni bir görsel bir dil oluşturmak, farklı anlam katmanları yaratmak amacı ile "Nine Classic Paintings Revisited" projesine başlamıştır. Bu proje kapsamında yer alan başyapıtlardan biri Leonardo da Vinci'ye ait "Last Supper" freskidir. Greenaway'in bakışı ile "Last Supper" dijital video enstelasyonu makalede incelenmek üzere seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Peter Greenaway, Last Supper, dijital video sanatı, video enstalasyon, simülasyon, post dijital dönem, çağdaş sanat, performans sanatı, dijital sanat.

PETER GREENAWAY'S LAST SUPPER DIGITAL VIDEO INSTALLATION AS A 21ST CENTURY CONTEMPORARY ART PROPOSAL

Abstract

Digital technology and digital image applications, which were first seen in the 20th century, evolved into a post-digital turn with the 21st century. Rapidly developing digital imaging technology and its related digital video and digital image processing technologies are used in the field of art to create different and new layers of meaning. In the 21st century, which presents a living space surrounded by simulations, art is questioning its re-existence. The British cinema director, Peter Greenaway, thinks that art, especially the art of cinema, needs to be reconsidered for its 8000 year old art of painting, so that it can be renovated and made different expansions. For this purpose in 2006, he started the project "Nine Classic Paintings Revisited" with the aim of creating a new visual language on the works considered as masterpieces in Western Painting Art and creating layers of different meaning. Last Supper with a view of Greenaway is one of the project. The digital video installation artwork on the "Last Supper" fresco of Leonardo da Vinci was selected for review.

Key Words: Peter Greenaway, Last Supper, digital video art, video installation, post dijital era, contemporary art, performance art, dijital art.

20.yüzyılın ikinci yarısından sonra elektrik ve elektronik teknolojisi temelli kitle iletişim araçları sanat alanında yer almaya başlamıştır. Medya kuramcısı Marshall McLuhan bilgi ve iletişim çağının gereği olan teknolojik yeniliklere bağlı ortaya çıkan iletişim araçlarının algıyı değiştirdiğini ve özellikle görselliğin daha etkili bir boyuta taşındığını *Medyayı Anlamak: İnsanoğlunun Uzantıları* (1964) (Understanding Media: Extensions of Man) adlı kitabında öne sürer. Günümüzde hızla dijitalleşen iletişim ve etkileşim ortamı McLuhan'ın tanımıyla elektrikli medya, insanın sinir sistemi gibi bütünleşik bir ağ yapısına sahiptir ve yeni çağın sanatçısı bu gerçeği bilinçli farkındalık seviyesine yükseltmelidir. İletişim yapısındaki her türlü değişim ve gelişim insanın bilincinin uzantıları olacaktır. (McLuhan 1994: 248-249)

1960'lar sonrası iletişim araçlarından biri olan video kamera Nam June Paik'le birlikte video sanatına dönüşen bir sürecin habercisi olmuştur. Paik 1965 yılında New York Café Au Go Go'da teknolojinin ve iletişim araçlarının 21. yüzyıl sanatında ne şekilde etki yaratabileceğine dair önemli bir görüş olarak kabul edilebilecek şu bilgiyi paylaşmıştır: *"Kolaj tekniği yağlıboya resmin yerini aldıktan sonra, katod ışını da tuvalin yerini alacaktır."* (Eimert 2016: 375)

İlk dönem video sanatçıları popüler kültürün çeşitli öğeleri ile küresel iletişimi örneğin uluslararası uydu enstelasyonları, çok monitörlü heykeller, tek veya çok kanallı prodüksiyonlar oluşturma yolu ile birleştirmişlerdir. Teknolojinin gelişimi ile paralel olarak video kamerası ve dijital görüntü üretim tekniklerinin değişimi video sanatını dijital platforma taşımıştır. 1980'lerden sonra özellikle bilgisayarla birleşen video yapıları günümüz sanatında oldukça farklı ve kapsamlı bir şekilde kullanıma imkan tanımakta ve bir çok disiplinin bir arada olduğu multimedya etkinliklerine ve gösterimlerine dönüşmektedir. (Dempsey 2007 : 257-259)

Özellikle 1980 sonrasının veya kısaca post modern dönemin çok yönlü, çok dilli, çok sesli yapısı, deneyellik, nesnesizleşme, evrensellik ve aidiyet kavramlarındaki farklılaşma, uzam- zaman algısının teknolojik gelişmelerle köklü değişime uğraması, parçalanma, karmaşık ve eklemli yapılaşma heterojen yapıtların varlığını ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında postmodern dönem sanatını en iyi yansıtabilen sanat ortamı dijitalleşme ile daha da güçlenen video sanatıdır. (Şahiner 2013: 11-12)

Bu değişimlerle birlikte yeni medya sanatı, multimedya sanatı gibi tanımlamalarla adlandırılmaya başlanan yapılar genel tanımıyla aslında dijital sanatın içinde var olan bölümlerdir. Dijital sanat dijital teknolojilerin kullanıldığı ve tüm sanatları içeren geniş kapsamlı bir alandır. 21. yüzyıla birlikte gittikçe dijitalleşen yaşam sanat pratiklerinde post-dijital dönemi gündeme getirmiştir. (Paul 2016: 2- 3)

Sanat kuramcısı Nicolas Bourriaud'ya göre özellikle post modern dönem ve sonrasında yaşanan dijitalleşme sürecinde yaşanan her türlü teknolojik gelişme sanat ve sanatçı için işlevsel bir ortama dönüşmüş, kültürel nesnelere birbirleri ile iç içe geçtiği uzlaşma ortamı oluşmuştur. İnsan ve nesne ilişkisinin yanı sıra sanat artık insanlar arası ilişkilerle varlığını daha güçlü şekilde göstermektedir. Bu noktada küresel piyasaların, küresel kültür

politikalarının sanat, sanatçı ve sanat yapıtı üzerindeki etkisinin farkında olmak gerekmektedir. Güncel sanatın özgünlüğü bu noktalarda saklıdır. (Bourriaud 2005: 43)

Çoklu ortamda sanat kavramının eĝememen olduğu bugünün dünyasını ekran çağı olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Sinema, televizyon, video, bilgisayar, telefon, tablet gibi işlevsellikleri belli ölçüde birbirinden farklı teknolojilerin ve yapılarının sistematik düşünce biçimlerini büyük oranda değiştirdiği ve bununla birlikte farklı bakış, görüş açılarının arayışının aynı oranda arttığı gözlenmektedir. Günümüz kültüründe başat teknoloji bilgisayar ve buna bağlı şekillenen iletişim-bilişim teknolojisidir. Dijitalleşme ile birlikte ortaya koyulan tüm bilgi, örneğın dijital görüntüleme, görüntü işleme, iletişim kavramları insanın düşünsel ve algısal yapısı üzerinde değişimlere sebep olmuştur ve olmaktadır. Dijital görüntüleme ve görüntü işleme görsel anlatıya yeni anlam katmanları eklemek, fiziksel ortamda asla gerçekleşmeyecek veya gerçekleştirilemeyecek görüntü yapılarını oluşturmak için özellikle sanatçılara sonsuz olanak sunan teknolojiler içermektedir. Bu görüntüler insan tarafından düşünölen, hayal edilen ve oluşturulan ancak varlıkları oluşumlarından sonra insana bağlı olmayan işlevsel yapılara dönüşmüşlerdir. Teknolojinin getirecekleri ve gelecekte olacaklar insan hayal gücünün etkisi ile de şekillenmektedir. Bourriaud'ya göre *"teknolojinin, çağdaşı olan sanat üzerindeki etkisi, teknolojinin gerçekte hayali arasında çizdiği sınırlar içinde gerçekleşir."* (a.g.y 2005: 105-112)

Dijital görüntüleme tekniklerini, teknolojilerini yapıtlarında sıklıkla kullanan ve yeni bir görsel dil arayışında olan İngiliz yönetmen Peter Greenaway'in (1942) "Nine Classic Paintings Revisited" projesi kapsamında yer alan "Last Supper" dijital video enstalasyon çalışması post-dijital sanat örneği olarak bu makalede incelenmek üzere seçilmiştir.

Peter Greenaway ve Sanatı

Kendisini öncelikle bir ressam olarak tanımlayan Peter Greenaway (1942) aynı zamanda sinema yönetmeni, video sanatçısı ve yazardır. Dijital teknolojilerin sanat üzerinde güçlü etkiler yarattığını düşönen Greenaway deneysel sinema çalışmaları, belgeseller, video enstalasyonlar, multimedya sunumları ve deneysel sinema filmleri ile 21.yüzyıl sanat dünyasında yer almaktadır. Sinema sanatının 20.yüzyılın başından itibaren günümüze uzanan bir geçmişı olduğuna dikkat çeken Greenaway son yıllardaki çalışmalarını daha çok resim sanatındaki başyapıt olarak tanımlanan eserler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Sanatçı resim sanatının yaklaşık 8000 yıllık bir görsel kültürü barındırdığını, günümüz sanatının ve özellikle sinema sanatının eğer bir gelişme yapmak istiyorsa resim sanatı örneklerine yeniden bakması gerektiği görüşünü savunmaktadır. Tüm çalışmalarında "imge" ve "imgelem" in önemini ortaya çıkartan yapılanmalar gözlemlenir. Greenaway'in yapıtlarında resim sanatı bilgisi ile birlikte dijital teknolojinin ortaya koyduğu yeni olanaklar harmanlanmış, kültürel birikim ve tarih bilgisi ile yoğrulmuş metaforlar ön plandadır. Sanat kuramları, tarih kuramları, yapısal dilbilim, göstergebilim, psikoloji, felsefe, edebiyat, müzik ve mimarlık gibi çok geniş bir yelpazeden beslenerek oluşturduğu film ve enstalasyonlarının betimlenmesi ve çözümlenmesi içerdikleri çoklu anlam katmanları nedeniyle oldukça güçtür. Çalışmalarında Avrupa kültürünü (batı kültürü) ve doğu kültürünü sentezlemiş ve yeni anlamlar ortaya koymaya çalışmıştır. Greenaway'a göre

sinema hayallerin gerçekleştirebildiği olağanüstü bir ortamdır ve bu ortamın daha da gelişmesi için resim sanatının yeniden farklı bir şekilde ele alınması gerektiğini düşünmektedir. Aynı zamanda dünya üzerindeki bir çok insan hala görsel okur-yazarlık konusunda cahil olduğunu ve 8000 yıllık geçmişi olan resim sanatının insanlara görsel okur-yazarlığı öğretmeye çalıştığını düşünmektedir. (Jakopson 2009 : 20-21)

Filmleri daha çok kültürel karmaşıklık ve kimi zaman pastiş olarak değerlendirilebilir. Yoğun hayal gücü ve ironik şekilde ansiklopedik anlatım bir arada, duygular ve zeka birlikteliği içermektedir. Anlatımcı sinema yerine sıra dışı bir yol seçerek imgelerin görsel düşünce oluşturarak ortaya koyduğu derin anlatım yapısı çalışmalarında gözlemlenir. Görsel dilin önemini vurgulayan Greenaway'e göre bellek, imgeler, imgeler yoluyla oluşturulan görselliğin yönlendirdiği düşünsel yapı önemlidir. Tüm dünyayı tek mekanda sunan akılcı filmler yapmak istediğini belirten Greenaway'ın sinema biçimlemesinde imgeler oldukça dikkat çekicidir. Çalışmaları genellikle olaylardan değil düşüncelerden meydana gelir. (Tunalı 2002: 6-15)

Bu bağlamda, Henri Bergson'un (1859-1941) bilinç-sezgi ilişkisi ile koşutluk kurmak olasıdır. Belleğin gerçekliği parçalı, kopuk ve imgesel olarak kaydedip daha sonra kendi içinde sezgisel olarak bütünleştirmesi söz konusudur. Bergson'un bilinç, bellek, devinim (élan vital) ve gerçekliğin öznel yapılanması üzerine düşünceleri I. Dünya Savaşı öncesi sanatını oldukça etkilemiştir. "Yaratıcı Evrim" kitabı 1907 yılında Paris'te yayınlanan Bergson'a göre temel problem zaman kavramıdır. Bilimin ölçülebilir zaman kavramına karşı çıkan Bergson'a göre matematik zaman gerçekte bir uzay (mekan) biçimidir ve zaman kavramının sorunlarını tam olarak açıklaması mümkün değildir. Bergson bilincin yaşadığı zaman ve dış zaman kavramlarını birbirinden ayırır ve süre (dureé) kavramını tanımlar. Süre kesintisiz, bölünmez bir ilerlemedir. Kısaca geçmişin gittikçe büyüyerek geleceğe doğru genişlemesidir. Bu ne matematik olarak ölçülebilir ne de mekanik olarak kesintiye uğratılabilir. Geçmişin şimdi içinde yaşadığı yer ise bellektir. Bellek maddeden bağımsızdır. Bellek geçmişten bugüne akışı temsil ederek insan bilincini oluşturur. Zeka ve sezgi ilişkisi ise kısaca şu şekildedir. Zeka sadece durağan ve eylemsiz maddeyi kavrayabilir, zeka farketme yetisine sahiptir ancak devinimi kavrayamaz. Sezgi ise zekanın kavrayamadığı devinimi (élan vital) kavrar. Sezgi bilen kişinin en önemli özelliğidir. Varlığın gerçek özü sezgi yolu ile kavranabilir. Sezgi bakış açılarının sınırlamalarını aşar. (Harrison- Wood 2011: 166-167)

Dış gerçekliğin yüzyıllardan beri yanılama yolu ile sunulduğu sinema biçimini yıkmak, yanılama ortadan kaldırmak, nesnelere dış gerçekliğinin oldukları gibi izleyiciye ulaşmasını sağlamak Peter Greenaway sanatının temelini oluşturmaktadır. Yapıtlarında kolaj, dekupaj, yap-boz (puzzle) mantığı görülür. İmgenin gerçek olandan daha üstün olduğu görselleştirmelerde, görüntülerin kullanımı gerek geleneksel gerekse teknolojik olanakların yapabilirliklerine bağlı olarak biçimlenmektedir. Yapıtlarındaki her ayrıntıda bir ressam gibi düşündüğünü ve hissettiğini belirten yönetmen, kelimelerden değil ruhun yaratıcılığından "sezgiden" yola çıktığını belirtmektedir. İmgeler ve sözcükler arasındaki ilişki aslında yönetmenin filmlerinde üzerinde durduğu önemli bir ilişkidir. Yönetmene göre resim sanatı, geçmişi ve taşıdığı potansiyel ile en üstün görsel iletişim yoludur. Sanal

gerçeklik ve sanal gerçeklikle ortaya koyulan imgelem sayesinde sınırlarının aşılabileceğini belirtir. 1963 yılındaki Roland Brooks Kitaj sergisini gezdikten sonra görselliğin görüntü ve metni bir arada içerebileceğini keşfeden Greenaway, yazıyı görsel bir malzeme olarak kullanan Amerikalı ressamın yapıtları oluşturduğu sinemadaki görsel dilde etkili olmuştur. Ressamın yönetimde bıraktığı en önemli etki, birbirinden her türlü farklı, ayrı birçok şeyin toparlayıcı bir ilke etrafında tektür haline gelmesi "tektürdeleşmesi" olmuştur. Entelektüel kaygıların sanatın konusu olması durumu, İngiliz kültüründe egemen olan tabuları yıkmıştır. Özellikle Rönesans döneminde ortaya koyulan yanılısama duygusunun kendisi için çok önemli bir değer olduğunu belirtir. Bu dönemden sonra ortaya çıkan diğer görselleştirme biçim ve kavramları da yönetmeni etkilemiştir. Özellikle 20.yüzyıl resminde ortaya çıkan parçalanmışlık, boyutların ve perspektif yapısının geleneksel resim sanatından tamamen farklılaşması görünenin ardında görünmeyen katmanların varlığı yönetmenin sanat anlayışında etkisini gösterir. Bu dönem resminde gerçeklik parçalanıp zihin- kavram ön plana çıkmıştır. Müzik farklı bir katman olarak Greenaway çalışmalarında yer alır. Minimalist müzik yapısı, atonal yapı filmlerdeki anlam katmanını çeşitlendirir ve oluşturamaya çalıştığı derin anlamlar arasında algıyı etkileyerek dinamizmi sağlar. (Ertürk 2008: 32-36)

Greenaway'ın çalışmalarında görsel dil önemlidir. Resim temelli görsel dilin sinema dilini değiştirmesi gerektiğini düşünmektedir. Sinemanın metin temelli olma sebebi ile değişmesi gerektiğini savunmaktadır. Dijital devrimin sinema dilinde yeni bir görsel dil ve anlatım tarzı oluşturabileceğini ve bunun sonucunda yenileneceğini belirtmektedir.

Peter Greenaway Yorumuyla Last Supper

Greenaway resim sanatındaki görsel dile tekrar bakmak, resim sanatının çağları aşan ve izleyicileri ile kurduğu görsel iletişim uzlaşma noktalarına yeniden odaklanmak, saptamak amacı ile düşündüğü "Nine Classical Paintings Revisited" projesi 2006 yılında başlamıştır. Proje kapsamında Batı Resim Sanatı başyapıtları bulunmaktadır. 2006 yılında Hollanda'da Rembrandt van Rijn için yapılan 400. doğum günü etkinlikleri kapsamında sanatçının "Gece Bekçisi" (1642) resmi üzerinde yeni bir kurgu ile gerçekleştirilen dijital video enstalasyon bu projenin ilk örneği olmuştur. Veronese'nin Cana'da Düğün / Wedding at Cana, Velasques'in Nedimeler / Las Menias, Picasso'nun Guernica çalışmaları da projenin kapsamında bulunan diğer başyapıtlardır. (McMahon 2010: 1) Leonardo da Vinci'nin "Last Supper / Son Akşam Yemeği" adlı freski proje kapsamındaki ikinci çalışmadır. İlk sunum 2008 yılında Milano'da gerçekleştirilmiştir. (Fairs 2008 :2)



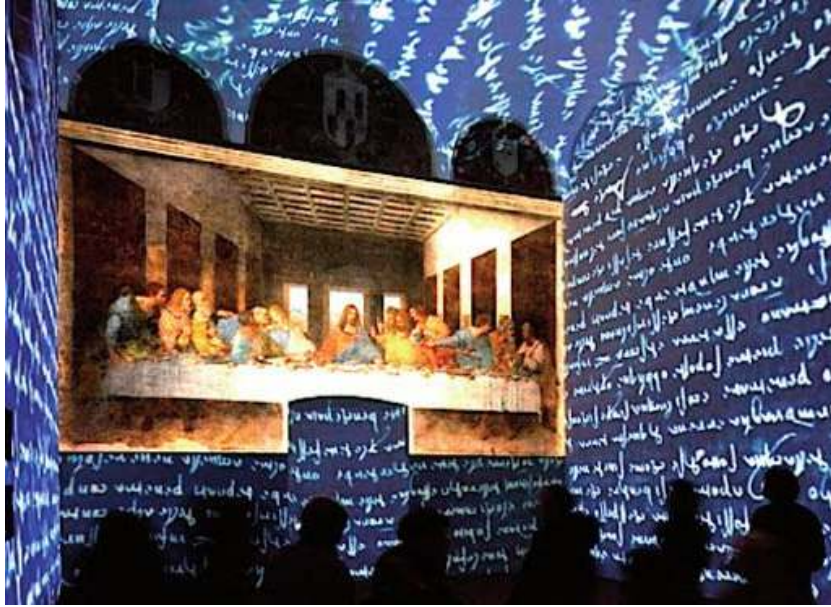
Görsel 1 Leonardo Da Vinci, Last Supper, 1494-98, fresk, 460x880cm, Santa Maria Delle Grazie, Milano, İtalya

Son Akşam Yemeği - Last Supper (1494-1498) Leonardo Da Vinci tarafından Santa Maria Delle Grazie'nin yemek salonunun duvarına yapılmış bir fresktir. (Görsel 1) Eserin konusu İncil'den alınmıştır. Hıristiyan inancına göre, İsa Mesih'in Romalı askerlerce tutuklanışından bir gün önce (Pesah günü) Havarileri ile yediği son akşam yemeğini tasvir eder. Leonardo da Vinci, mekan ve yapıt ilişkisini de düşünerek kompozisyondaki perspektif yanılması bilinçli olarak simetrik kompozisyon oluşturacak şekilde kullanmıştır. Merkezi perspektifin ve hava perspektifinin en iyi uygulamalarından biri olan yapıtın kompozisyon kurgusu bulunduğu kilisenin yemek salonunun mimari yapısına göre oluşturulmuştur. (Pater 1972: 10) Fresk kompozisyonu içinde yaratılan mekan yemek salonu içinde bulunan izleyici için sonsuza doğru genişleme algısı yaratır. Son yıllarda Smitsonian Enstitüsü'nde yapılan araştırmalarda Leonardo da Vinci tarafından yapılan bu freskte farklı bir anlatım olduğu öne sürülerek sanatçının bunu bilinçli olarak gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Bu araştırmalara ve yorumlara göre sanatçı yapıtta yer alan İsa ve havarileri ilahi varlıklar olarak göstermemiştir. Kutsal kabul edilen figürlerin başlarında hareleri yoktur, ölümlü birer insan gibi gösterilmişlerdir. (MacDonald 2016:1, Rea 2016: 1)

Greenaway'in yorumu ile "Nine Classic Paintings Revisited" projesi kapsamında yer alan bu çalışmada dijital imajlarla birlikte oluşturulan dijital kolaj yapıları çoklu ve derin anlam katmanları yaratmak üzere yer almaktadır. Projede oluşturulan deneysel sinematografik dil, seçilen başyapıtların farklı bir anlatı biçimi ile ele alınmasını sağlamış, resimlerin günümüz dijital teknolojisi sayesinde farklı bir şekilde biçimlenerek yeniden okunmasına olanak tanımıştır. İlk olarak multimedya etkinliği olarak 2008 yılında Milano'da gerçekleşen "Last Supper" aynı zamanda oldukça ileri bir dijital teknoloji uygulamasıdır. Orijinal freskin

bulunduğu kilise ortamında sadece ışık ve ses kullanılarak eser yeniden canlandırılmıştır. (Fairs 2008 : 227)

Başka bir deyişle, kendinden referanslı bir anlatımı en baştan yeniden somutlaştırmak söz konusu olmuştur. Sunum ve sahneleme metodolojisinin merkezinde yer alan görüş; eskiden gerçekleştirilmiş olan ve yüzyıllardır var olan bir esere çağdaşlığı getirmek, eski sanat ortamını yeni bir okuma ile yeniden canlandırmaktır. Yapıtın söyleşi seviyesine özellikle sahneleme yapısına müdahale ederek, oluşturulan yeni ortamda izleyicilerin eserle kurdukları ilişkiyi farklılaştırmak ve derinleştirmek diğer bir amaç olmuştur. Milano gösteriminde, Santa Maria Delle Grazie kilisesinde bulunan yemek salonu yeniden dramatik bir sunumla canlandırılmıştır. Başyapıt ön duvarda yer almaktadır. Her iki yanda duvarlar bulunmaktadır. Metaforik bir eleman olarak gerçek bir yemek masası yemek salonun ortasında ışıklandırılmış olarak yer almaktadır. Tüm mekan performans sahnesi mantığında oluşturulmuştur. Greenaway'ın yorumu ile dijital video enstelasyonunda oluşturulan hareketli imgelerin eser üzerine yansıtılması ile oluşan görsel yapı; asıl yapıtın (orijinal fresk) anlamı ile ilgili her türlü düşünceyi canlandırmak ve geliştirmek amacı ile tasarlanmıştır.(Lam 2014: 81-82)



Görsel 2 Peter Greenaway, Santa Maria delle Grazie, Last Supper dijital video enstelasyonu, Milano, 2008

Başyapıtın anlatısında kullanılan ışık ayrıca sembolik bir değere sahiptir. Ortamda kullanılan ışık, yapıt üzerine ve ortama yansıtılan görüntüler algıyı ve bakış açılarını değiştirmekte ve yeni bir anlatım dili ortaya koymaktadır. Görsel imgeler yolu ile anlatımın çok sesliliği sağlanmış, farklı perspektiflerden anlatım yeniden yapılandırılmıştır. Santa Maria delle Grazie kilisesindeki gösterim orijinal freskin bulunduğu mimari yapının küçük olması ve bu ortamda eserin yıpranma riski sebebi ile sınırlı sayıda izleyici grubuna bir defa 25 dakikalık bir multimedya gösterimi olarak sunulmuştur. Greenaway'ın yorumu ile Last Supper sunumları proje sergileri olarak farklı yerlerde tekrarlanmış, orijinal yapıtın

bulunduğu mekan mimari özellikleri aynen korunarak yeniden oluşturulmuştur. Bunlar sırası ile Milano'da Palazzo Reale (16 Nisan -6 Eylül 2008), Santa Maria delle Grazie (30 Haziran 2008), Melbourne'da Art House (10 Ekim - 8 Kasım 2009), New York Park Avenue Armony (3 Aralık 2010 - 6 Ocak 2011) olarak sayılabilir. (CPA : 1)

2009 yılında Melbourne'da gerçekleştirilen dijital video enstelasyonunda Milano'daki şapel duvarlarının kopyası, orijinal fresk'in kopyası ile oluşturulan mekanda görsel-işitsel yapılara eşlik eden canlı dijital projeksiyonlar kullanılmıştır. Performans mekanı Milano'daki gerçek mekanın yeniden sahnelenmesi, kısaca ses ve ışıkla yaratılan klonu, birebir kopyasıdır. (ABC Radio 2009 :1)



Görsel 3 Peter Greenaway, Last Supper, Melbourne, Art Festival, 2009, Avustralya

2008 Milano sunumun ardından 2009'da Melbourne, Avustralya ve 2010'da New York, A.B.D.'de gerçekleştirilen performanslara bir bütün olarak bakıldığında zaman ve mekanın anlatı katmanlarını birebir etkilemesi dikkat çekici olmuştur. Sergileme ortamının değişimi ile anlatım dili yeniden gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Örneğin New York Park Avenue Armony'de orijinal freskin ve yapıtın bulunduğu mekan olan keşişlerin yemek salonu birebir ölçekli kopyaları kullanılarak yeniden asıl mekandan daha büyük bir sahne tasarlanmıştır. Ortamın genişlemesi daha fazla izleyici kitlesinin sunumla ilişki kurmasına olanak tanımıştır. Bu şekilde sahneleme mekanına farklı boyutta dijital gösterim ekran eklemeleri yapılmış, sunum daha uzun sürede gerçekleştirilerek, yeni anlatı düzeyleri ortaya konmuş ve görsel dil genişletilmiştir.



Görsel 4 Peter Greenaway, Park Avenue Armony, 2010, New York, A.B.D.

Greenaway'in dijital video enstalasyonları post-dijital döneme ait bir performanstır ve geleneksel sanat anlayışına karşı eleştirel bir bakıştır. Ayrıca, "Nine Classical Paintings Revisited" projesinin geneli düşünüldüğünde geçmiş ve bugünü birbirine bağlayarak yeni bir görsel anlatı oluşturma yolunda atılmış önemli bir adım olduğu açıktır. Proje kapsamında yer alan diğer dijital video enstalasyon performansları gibi "Last Supper" sunumu sürecinde anlamın sabit olmadığı, aksine gittikçe derinleşen, çeşitlenen ve süreklilik içerdiği söylenebilir. Eleştirmenler tarafından şiirsel bir yaklaşım olarak değerlendirilen "Last Supper - Greenaway" aynı zamanda oldukça sıra dışı bulunmuştur. Yeni anlam yaratma ve yeniden yapılandırma çabası eğlence endüstrisinin çalışmalarına benzetilmiştir. Tüm bunlara karşın Greenaway'in savunduğu nokta önemlidir; sanat tarihi boyunca usta sanatçılar sanat dilinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bu katkı, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlıdır. Çağdaş kültürün görsel dili, sahneleme ve sunum biçimi bir resmi daha ileriye taşıyabilir, onun üzerinde farklı okumalar yaratabilir, yeniden anlatım dili oluşturabilir ve daha derin anlam katmanlarını inceleyebilir. Çağdaş sahneleme stratejilerinde içeriğin sadece yazınsal metinle oluşmadığını, çağdaş görsel iletişim uygulamalarının söylemde etkin olduğunu öne sürülmektedir. Post modern performans stratejilerinde yorumlayıcı (sanatçı) oluşturduğu iletişim düzeni ile izleyicilerin algılarını farklı alanlara yönlendirerek çoklu anlam yaratımını sağlar. Bu bağlamda, "Last Supper" temsil edilen kültürün bir küratör (Greenaway) aracılığı ile yeniden sahnelenerek yaratılmasıdır. Anlatı düzeyine yapılan etki ile söylem kapasitesi değişmiş, geçmiş ve çağdaş sanatçılar arasında kurulan yeni diyalog aynı zamanda sanat nesnelерinin özgünlüğünü de sorgulamıştır. Melbourne ve New York'ta oluşturulan yeni mekanlar çevrenin algıya ve anlama kattığı etkiyi gösteren önemli birer kanıt olmuştur. (Lam 2014: s.84-86)



Görsel 5 Peter Greenaway, Park Avenue Armony, 2010, New York, A.B.D.

Kısaca değerlendirmek gerekirse; bakan gözün yerine geçen kamera yardımı ile resmetme, görüntüleme, dijital görüntü işleme, oluşturma 21. yüzyılın gerçekleridir. Geleneksel resim sanatından farklı olarak ortaya koyulan imge tek-biricik değildir. Walter Benjamin tarafından 1936 yılında ortaya koyulan görüşe göre yapıtın teknik olanaklar yardımı ile üretimi ve çoğaltılması ile kitleler tarafından algılanmasındaki genişleme sanat eserinde "büyü" kaybına sebep olur. Aynı zamanda yapıtla kurulan ilişkide başkalaşım ortaya çıkar. Başkalaşım biricikliği ortadan kaldırarak "sergileme ve gösterilme değeri"ne dönüşmektedir. (Dellaoğlu 1994: 146)

İmgeye özgü çeşitli aşamalar düşünülecek olursa; derin bir gerçekliğin yansıması, gerçekliği gizleyen ve değiştiren, gerçekliğin yokluğunu gizleyen ve gerçeklikle ilişkisi olmayan, kendi kendinin simülakrı olan biçimlerle ile karşılaşılır. Derin bir gerçekliğin yansıması durumunda imge, olumlu bir nitelik taşır. Bu durumda imge bir tür ayin görevi yapmaktadır. Gerçekliği değiştiren veya gizleyen imge ise olumsuz bir nitelik taşır. Gerçekliğin yokluğunu gizlemesi ve gerçeklikle ilişkisi olmaması durumunda ise bir görünümün yeri almaya çalışır. Simülakr olduğu durumda ise artık gerçeklik ve görüntü düzenine değil, tamamen simülasyon düzenine aittir. (Baudrillard 2011: 13-23)

Ancak bu noktada daha önce açıklandığı gibi "Last Supper" video enstalasyon sanat önermesi teknik olanaklarla orijinal yapıtın kopyasına dayalı oluşturulmasına karşın, ortaya yeni bir anlatı düzeyi koymakta, yeni bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkmaktadır. Orijinal eserden farklı ancak orijinal eserden kaynaklanan, bir şekilde patiş olarak tanımlanabilecek bir yapı söz konusudur. Ancak tüm bunlara karşın kendi büyüğü olan, izleyicilerle yeni anlam katmanları aracılığıyla kurduğu ilişki asıl resmin yeniden okunmasıdır. Ortaya koyulan dijital enstalasyon çoklu anlatı düzeyleri ile kurgulanmış, sanatçının kendi yorumlama biçimi ile görsel parçaların yeniden derlenmesi ile oluşan ve

kendi "büyüsünü" yaratarak yeniden ritüel olan bir sanat yapıtıdır. Dijital teknoloji ve görüntüleme biçimleri Rönesans dönemine ait bir eseri ile yeni bir bakış açısı oluşturarak, eserin birçok yönden algılanmasına katkı yapmıştır. Yüzyıllar öncesinde yapılmış eser, Greenaway'ın düşünsel ve hayal dünyası ile birleşerek dijital teknoloji ile izleyicilerle yeni bir ilişki kurmuştur. Bir şekilde yapıtın görsel kimliği yeniden kurgulanmıştır. Peter Greenaway'ın kendine özgü yorumu ile Leonardo da Vinci'nin "Last Supper" başyapıtını yeniden yaratmış, geçmiş ve bugün arasında anlamsal bağlantıyı sorgulamış, araştırmış, görsel iletişimin etkili dilini ve imgeleme gücünü kullanılarak dijital teknoloji yardımı ile farklı ve derin anlatı düzeyleri oluşturmuştur. Post dijital döneme ait olan bu çalışma özgün görsel anlatım içeriği, tekniği, teknolojisi ve organizasyonu ile yeni bir yapıt olmakla birlikte aynı zamanda 21. yüzyıl sanat dilinin bir göstergesidir.

KAYNAKLAR

- ABC Radio Melbourne (2009) Peter Greenaway, Leonardo's Last Supper - Exclusive Listener preview, <http://www.abc.net.au/local/stories/2009/10/01/2702289.htm>, Erişim tarihi: 20.11.2017
- Baudrillard , J.(2011) (Çev. Oğuz Adanır) *Simulakr ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınevi, Ankara.
- Bourriaud N. (2005) (Çev. Saadettin Özen) *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Dellaloğlu, B. (1994) Frankfurt Okulu'nun Sanat Anlayışı, Yüksek Lisans Tezi , Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.146.
- Depmsey, A. (2007) (Çev. Osman Akınhay) *Modern Çağda Sanat / Üslulur, Ekoller, Hareketler*, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul.
- Eimert,D. (2016) *Art of the 20th Century*, Parkstone Press International, New York.
- Ertürk, İ. (2008) *Perdeli Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Fairs, M. (2008) Leonardo's Last Supper by Peter Greenaway, <https://www.dezeen.com/2008/02/18/leonardos-last-supper-by-peter-greenaway/>, Erişim tarihi : 20.11.2017
- Fairs, M.(2008) Greenaway's Last Supper, *The Architects' Journal*; Apr 10, 2008; 227, 14; Art, Design & Architecture Collection, s. 52
- Greenaway, Peter Leonardo's Last Supper, <http://www.changeperformingarts.com/shows/lastsupper/lastsupper.html>, Erişim tarihi: 19.11.2017
- Harrison, C. – Wood, P. (2011) (Çev. Sabri Gürses) *Sanat ve Kuram 1900-2000*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Honour, H.- Fleming, J. (2015) (Çev. Hakan Abacı) *Dünya Sanat Tarihi*, Alfa Yayıncılık, 2015.
- <https://news.artnet.com/art-world/true-hidden-message-da-vinci-last-supper-581756>; Erişim tarihi: 23.11.2017
- Jakopson, H. (2009) Every Picture Tells a Story, *Film Comment*, January-February 2009, 20-21.
- Lam, M. C. K. (2014) *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating: The Notion of Staging in Exhibitions*, Anchor Academic Publishing, Hamburg.
- MacDonald, C. (2016) The REAL hidden message in Leonardo da Vinci's Last Supper: Claims artist left out halos to show Jesus was a 'common mortal' <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-3713591/The-REAL-hidden-message->

Leonardo-Da-Vinci-s-Supper-Expert-claims-artist-left-halos-Jesus-common-mortal.html;
Erişim tarihi: 23.11.2017

McLuhan, M. (1994) *Understanding Media: The Extension of Man*, MIT Press, Cambridge, Amerika Birleşik Devletleri.

McMahon, H. (2010) Leonardo on Park Avenue, Courtesy of Peter Greenaway, <http://www.artcritical.com/2010/12/11/greenaway/>, Erişim tarihi: 22.11.2017

Ng, D. (2010) Los Angeles Times,

Peter Greenaway furthers his reach into pure visual art,

<http://articles.latimes.com/2010/dec/15/entertainment/la-et-greenaway-20101215> - By David Ng, Los Angeles Times, Erişim tarihi: 20 Kasım 2017.

Pater, W. (1972) *Leonardo da Vinci*, Great Artists Collections, Encyclopedia Britannica : London, 16. Sayı, Encyclopedia Britannica Limited, Londra.

Paul, C. (2016) *A Companion to Digital Art*, John Wiley & Sons, Inc, United Kindom.

Rea, N. (2016) Experts Reveal the True Hidden Message in Leonardo Da Vinci's 'The Last Supper'

Şahiner, R. (2013) *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

The European Graduate School (EGS) Peter Greenaway, <http://egs.edu/faculty/peter-greenaway/>, Erişim tarihi : 22.11.2017

Tunalı, D. (2002) "Sinema ve Resim İlişkisi Açısından Peter Greenaway'in İki Filmi,

Prospero'nun Kitapları ve Tuval Bedenler" *Sinemasal* Kasım sayısı, 6-15

Görsel Kaynaklar

Görsel 1 Leonardo da Vinci, Last Supper, <http://www.italianrenaissance.org/a-closer-look-leonardo-da-vincis-last-supper/>, Erişim tarihi: 20.11.2017

Görsel 2 Margaret Choi Kwan, Lam, *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating: The Notion of Staging in Exhibitions*, Hamburg, Anchor Academic Publishing 2014, s. 83

Görsel 3 Factum-Arte, Peter Greenaway on Leonardo's Last Supper, <http://www.factum-arte.com/pag/104/Peter-Greenaway-on-Leonardo-s-Last-Supper>, Erişim tarihi: 21.11.2017)

Görsel 4 Peter Greenaway Last Supper,

http://www.armoryonpark.org/images/event_images/greenaway.jpg, Erişim tarihi: 20.11.2017

Görsel 5 Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway is installed at the Park Avenue Armory. Credit Ruth Fremson/The New York Times,

<http://www.nytimes.com/2010/12/06/arts/design/06armory.html>, Erişim tarihi: 20.11.2017

ANKARALI SANATÇI İNİSİYATİFLERİ ÜZERİNE NOTLAR

FIRAT ENGİN

Dr., Sanatçı
firatengin@gmail.com

Öz

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6 Nisan – 3 Mayıs 2015 tarihleri arasında, Ankara Cermodern’de ‘Kentsel Adalet’ başlıklı bir sergi düzenledi. Bu sergi kapsamında kentin bileşenleri arasında yer alan ‘Sanatçı İnisiyatif’lerine de bir çağrıda bulunarak bu sergide yer almaları için davette bulundu. Bu etkinlik, akademik alan ile akademik alanın dışında kendini var etmeye çalışan bağımsız inisiyatiflerin belki de ilk kez kurumsal bir çatı altında bir araya geldiği bir platform olarak dikkat çekiciydi. Böylece akademik ortamın da, akademik ortama mesafeli duran sanatçı inisiyatiflerinin de kent ölçeğinde paydaş olarak oluşturduğu sergi, konu hakkında muhataplarına daha katmanlı, perspektifi daha geniş bir okuma izleği sunma olanağı sağladı. Bu yazı da, kısa tarihlerinde uzun yol alan Ankara merkezli bağımsız sanatçı inisiyatiflerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak inisiyatif olgusunun tarihsel uzantılarına değinmek ve kavramsal boyutlarını açıklamak, sonrasında da bahsedilen oluşumların süreçlerini, pratiklerini araştırmak, stratejilerini, yöntemlerini değerlendirmek sanatın birçok dinamiği üzerinden alternatif tartışmalara olanak sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: sanatçı inisiyatifleri, sanat tarihi, güncel sanat, kent, alternatif eleştiri

NOTES ON ARTIST INITIATIVES FROM ANKARA

Abstract

Hacettepe University, Faculty of Fine Arts organized an exhibition entitled 'Urban Justice' in Ankara Cermodern between 6 April and 3 May 2015. In the scope of this exhibition, an invitation was made to the 'Artist Initiatives,' which are among the components of the city, calling them to participate in this exhibition. The event was noteworthy as a platform, where the academic field and independent initiatives trying to exist outside the academic field came together, perhaps for the first time under an institutional framework. Thus, the exhibition, formed both by the academic environment and the artist initiatives that remain distant from the academic environment as stakeholders in the city scale, offered the opportunity of providing its addressees with a more layered reading path from a broader perspective.

This article also focuses on Ankara-based independent artist initiatives that have moved forward to a great extent in a short period. In this context, first of all, touching on historical extensions of the concept of initiative and explaining its conceptual dimensions and then exploring the processes and practices of the mentioned formations as well as evaluating their strategies and methods are likely to allow alternative discussions through a great many dynamisms of art.

Key Words: artist initiatives, art history, current art, city, alternative criticism.

İnisiyatif Olgusunun Kavramsal Temelleri

Alternatif oluşturma, bağımsız olma üzerine konumlanan 'inisiyatif' kavramının kökleri, Paris'te düzenlenen 19.yy. salon sergilerine kadar dayanmaktadır. Salon sergilerinin dönemin en popüler sanat etkinlikleri haline gelmesiyle, bu sergilere sanatçıların katılım talepleri oldukça artmıştır. "Zaman içinde artan başvurular dolayısıyla Paris'te Salon sergilerine 3000 başvuru" (Bursalı, 2013, s.15) reddedilmiştir. Bu reddedilen sanatçıların başlattığı karşı kampanya sonucu 'reddedilenler salonu' başlığı altında 'resmi salon'a alternatif bir sergi düzenlenmiştir" (Bursalı, 2013, s.15). Yine aynı dönemde bu alternatif serginin yanı sıra, Fransız Ressam Gustave Courbet, "1855 yılında Paris Dünya Fuarına kabul edilmeyen resimleri ile kişisel sergisi 'Gerçeklik Pavyonu'nu açmış ve böylece bağımsız bir tavır sergileyerek otorite dışında da sanatsal anlayışın var olduğunu vurgulamıştır" (Bursalı, 2013, s.15). Bu örneklerden anlaşılacağı üzere sanatın kurumsal otoritesine karşı alternatif stratejiler, 19.yy'da temellenmiştir. İngiliz Sanat Tarihçisi Norbert Lynton' a göre 19.yy.'ı;

Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimini içeren; öte yandan Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'ın geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi (Lynton, 1991, s.13).

Öyleyse denebilir ki, 19.yy'ın son çeyreği ve 20.yy. sanatı, ezberlenmiş kurallara alternatif üreten, onun sınırlarını genişleten, yeni alan ve anlam arayışları üzerine daha bağımsız yollar izleyen sanatçıların tarihidir. Bu yenilikçi sanatçılar hem bireysel, hem de zaman zaman kolektif birlikler üzerinden hareket etmişlerdir. Örneğin; 1874 yılında kurulan 'Adsız Sanatçılar Birliği', 1890'da bir araya gelen 'Nebiler' grubu, 1905'te kurulan 'Die Brücke' grubu gibi.



Görsel 1. Gustave Courbet, 1849-1850, Ornans'ta Cenaze / Un enterrement a Ornans. Wikipedia. Erişim: 17.07.2017. https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

Bu gruplar arasında 'Die Brücke' oldukça dikkat çekici özelliklere sahiptir: 1905'te Dresden'de Alman Ressam Ernst Ludwig Kirchner ve arkadaşları tarafından ortak bir amaç altında toplanılarak kurulan bu grubun karşı çıktığı ve ön plana çıkarmaya çalıştığı değerler,

modern sanat açısından son derece önemli yenilikçi hamleler olarak görülmektedir: Grubun, sanat yapıtının yüceliğine, asillğine karşı ilkel bir anlayışla, daha çok yaşamla ilintili yeni plastik değerler önermesi ve sanat yapıtını sorgulamasının ötesinde zamanın gençlerini de nasıl etkilediği ve bir araya getirdiği, önemli özellikleri arasındadır. Bu bağlamda Kirchner'in gençlere dönük, onların yaratıcı arzularını tetikleyecek bir bildiriye kaleme aldığını görürüz:

İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir (Lynton, 1991, s.35).

Modern sanatın tarihine baktığımızda Kirchner'in çağrısının karşılık bulduğunu görürüz; 20.yy.'da etkili manifestolarla ardı ardına ortaya çıkan sanat akımları, sanatta bir çok radikal ve yenilikçi hareketin önünü açmıştır.

20.yy.'ın ikinci yarısına geldiğimizde ise, 60'lı ve 70'li yıllardan sonra bireysel özgürlüklerin geliştiği, neo-liberal ekonomi politikalarının küresel olarak yayıldığı, toplumlardan gelen eşitlik, özgürlük, cinsiyet, savaş karşıtlığı vb. kavramlar üzerine yükselen direniş ve karşı hareketlerin görüldüğü zamanlarda sanatta da Eylemler, Fluxus, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Vücut Sanatı, Arazi Sanatı vb. hareketlerin ortaya çıktığını görürüz. Bu özgürlükçü toplumsal hareketlere ve sanattaki anlatım çeşitliliğinin gelişmesine paralel olarak, sanatçı inisiyatiflerinin sayıca çoğaldığını ve sanat üzerinde daha aktif roller aldıklarını düşünmek yanlış olmaz. Örneğin; sanatta cinsel ayrımcılığa bir başkaldırı ve direniş göstermek üzere çalışan 'Guerrilla Girls' 1990'lı yıllarda birçok performans, eylem vb. etkinlikler düzenlemiştir. Bu etkinliklerle, hem feminist sanat açısından güçlü bir referans olmuşlar hem de alternatif, muhalif yaklaşımlarıyla sanat dünyasında oldukça ses getiren saptamaları da açığa çıkartmışlardır. Türkiye'de ise 'Direniş İstanbul' grubu 11. İstanbul Bienali'nin açılışında sermaye ve sanat ilişkisini protesto etmek üzere bir eylem düzenlemiştir: Grup üyeleri açılış günü, protokolde bulunan herkese Bienal sponsoru olan sermaye grubunun, 80 Darbesi'ni yapan askeri kadroyla zamanında nasıl bir dayanışma içinde olduğunu belirten bir mektubu, açılışa katılan herkesle paylaşmışlardır.



Görsel 2. Guerrilla Girls, 1989, Kadınların Met. Müzesine girmek için çıplak mı olmaları gerekir? / Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, Poster. Google. Erişim: 17.07.2017, <https://wedompls.org/urban-projects/guerrilla-girls/>

Günümüzde dünyada sayıca kaç tane sanatçı inisiyatifi olduğunu bilmek oldukça zor ama bu oluşumların genel olarak ortak özelliklerinin; kurumsal otoriteye, toplumsal hiyerarşiye, piyasa dayatmalarına, ezberlenen form ve görsel çözümlere, her türlü baskı ve dayatma kültürüne karşı tavır ve söz söyleme özgürlüğü olduğunu düşünebiliriz.

Türkiye’de durum ne ?

Özellikle 70’lerden günümüze sanatın yeni ifadelerine dönük çok ilerici hamlelerin görüldüğü İstanbul’da, ‘Sanat Tanımı Topluluğu’ kurulmuş (STT), yeni eğilimler sergileri, genç etkinlik, performans günleri, İstanbul Bienali, Proje 4L, Borusan etkinlikleri alternatif modeller üreten dinamikler haline gelmiştir. Bu yenilikçi hareketlere 2000 yılından sonra başka kurumlar ve sergilerin yanı sıra sanatçılar tarafından yürütülen bağımsız mekanlar ve sanatçı inisiyatifleri de eklenmiştir. Bunlardan bazıları: ‘Hafriyat’, ‘Apartman Projesi’, ‘Nomad’, ‘Pist’, ‘Oda Projesi’ ve ‘5533’ olarak sayılabilir. 2009 yılında, ‘İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı’, projeleri kapsamında, ‘Art Pie’ işbirliği ile, 02-06 Ekim 2009 tarihleri arasında 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nin paralel bir etkinliği olarak, ‘2010 İstanbul Sanat Üretim Merkezi’ Kadırga’da, 1. Uluslararası Sanatçı İnisiyatifleri İstanbul Buluşması’nı düzenlemiştir. Bu etkinlik kapsamında, yurt içi ve yurt dışından bir çok sanatçı birlikteliğinin işbirliği yapmasına, iletişim ağlarının genişlemesine, aynı zamanda inisiyatif kavramının boyutları üzerine de tartışmaların, konuşmaların yapılmasına olanak sağlanmıştır. Bu ve benzer açılımlar üzerinden etkinlik alanını iyiden iyiye genişleten sanatçı inisiyatiflerine ‘Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı’nda kendilerini temsil edebilecekleri alanlar verilmeye başlanmıştır. Şu an Türkiye genelinde başta İstanbul olmak üzere, başka birçok şehirde de farklı sanatçı inisiyatifleri bulunmaktadır.

Ankara Güncel Sanat Ortamı ve İnisiyatifler

Ankara her ne kadar Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti olma özelliğini taşısa da, İstanbul kadar dinamik bir kültür ve sanat merkezi olmayı başaramamıştır. Yine de Ankara’nın, içinde olduğu siyasi – kültürel iklime rağmen, cesaret verici sanatsal faaliyet dönemleri yaşadığını söylemek yanlış olmaz. 1995 yılında ‘Sanart’ tarafından “Sanat ve Tabular” adlı sempozyum çerçevesinde Ankara Tren Garı’nda düzenlenen grup sergisi kamusal alana inen alternatif bir öneriydi” (Özgür, 2007, s.103). Yine 1998 yılında başlayan ‘Ankara’da genç sanat’ projeleri, 2000 yılında Çağdaş Sanatlar Merkezinde Ferhat Özgür tarafından düzenlenen ‘NesneBen’ sergisi, 2002 yılında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde Gülsen Bal küratörlüğünde gerçekleştirilen ‘Eğer; Farklı Yaşantılar Üzerine Yansımalar’ sergisi, 2005 yılında Ferhat Özgür tarafından düzenlenen ‘Sır-Zaman: Türkiye ve Kore’den Sanat’ sergisi, yine 2005 yılında Marcus Graf tarafından düzenlenen ‘OffSpace’ sergisi, 2006 yılında Döne Otyam küratörlüğünde düzenlenen Ankara Tren Garı’nda gerçekleşen ‘Buradan Çok Uzakta: Bir Kamusal Alan Projesi’, 2006 yılında Ferhat Özgür tarafından ‘Alman Kültür’de düzenlenen ‘Konuş Benimle; Genç Kuşaktan Farklı Yaklaşımlar sergisi’ ve son olarak 2007 yılında yine Alman Kültür’de Şinasi Tek tarafından düzenlenen ‘Yeni İzlenim, Yeni Biçim’, 2000 sonrası Ankara güncel sanat ortamına yön veren etkinlikler olmuşlardır. Bu etkinliklere paralel olarak, düzenli olarak 80’li yıllardan beri Ankara kültür sanat hayatına süreli sergileri ile büyük katkıda bulunan ‘Galeri Siyah Beyaz’ ve ‘Galeri

Nev'in, kent ölçeğinde önemli etkileri olduğunu, yine bu bağlamda Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin gerek bünyesinde, gerekse de kent mekanlarında organize ettiği önemli sergileri ve sempozyumları sayabiliriz.

Genç inisiyatifleri incelemeden önce 90'lı yılların ortalarında Cebrail Ötügen, Cezmi Orhan, Atilla İlkyaz, Murat Çelik, Sevinç Akkaya, Hülya Ulaş tarafından kurulan Ankara'nın ilk kolektif grubu 'Hangar Grubu'na göz attığımızda, Hangar için "Bir grup olarak yarattıkları ana izlekler ve ifadeleriyle hatırlanması gereken bir girişimdir" (Tek, 2014, s.92) diyen Şinasi Tek, grubun özelliklerini şöyle ifade eder: "Ankara'nın en eski inisiyatiflerinden olan Hangar grubunun araştırma laboratuvarı niteliğindeki atölye geleneği birçok önemli etkinliğin başlangıcı sayılmalıdır" (Tek, 2014, s.92). Hangar grubunun bu öncü tavrı, 2006-2007 yıllarından sonra kurulan genç inisiyatifler için de bir temel oluşturmuştur.

Şimdi bu yeni dalga sanatçı inisiyatiflerinin kısa tanımlarını yapıp, sonra da etkinliklerinin farklılıkları üzerine değerlendirmelerde bulunabiliriz.

2007 yılında Erdal Duman, Şevket Arık, Serkan Demir ve Mustafa Duymaz tarafından Ankara'nın en etkili sanat gruplarından biri olan 'Yaygara Güncel Sanat İniyatif'i kurulmuştur. Yaygara grubu kurulduğu yıldan bu yana, 'Şüpheyi Askıya Almak' (2007), 'Seyir Deneyimleri' (2008), 'Kimi Zaman' (2008-09), 'İyi Kötü Çirkin' (2009), 'Fasafiso' (2010), 'Doğa Cennetse Kent Cehennemdir' (2011), 'Paralaks' (2011) ve 'Göz Kararı' (2012-13) başlıkları altında birçok sergi düzenlemiştir. Bu etkinliklerde sergi yapma pratiğini de en ince ayrıntısına kadar düşünen grup üyeleri sergilerin kurumsal kimliğinden, çalıştıkları yazarlardan, her bir sergiye eşlik eden kitapların tasarımından, serginin yapılacağı mekanlara kadar çok büyük bir titizlikle çalışıp, sergi yapma pratiğinde alternatif bir model arayışını sürdürmüşlerdir. Grup, inisiyatif olgusunu sadece sergiler üzerinden değil, bu sergilerin yanı sıra Türkiye Mimarlar ve Mühendisler Odası Birliği (TMMOB) ile ortak projeler üreterek, kente dönük birçok toplumsal olayda ön sırada yer alarak ve eylemler düzenleyerek daha geniş toplumsal bir sorumluluk duygusu ile hareket etmektedir. Bu özelliklerine ek olarak, 'Yaygara' grup üyelerinin ortak kolektif projeleri arasında, 'Mardin Bienali'ne ortak katılım, 'Gezgin Kulübe', 'Benim için Bir Yer; Kapının Önü', 'Göğün Altı, Giyinik Gösteren Gözlük' gibi projeler yer almaktadır. Yaygara'nın kente kattığı dinamik sergi serileri yanında, Ankara sanat ortamında 2010 ve sonrası, başka alternatif grupların da kendini göstermeye başladığı yıllar olarak dikkat çekmeye başlamıştır.



Görsel 3. Yaygara Güncel Sanat İnisyatifinin gerçekleştirdiği “Fasafiso” Sergisi Açılışından, 2010, (Cermodern) (Fotoğraf: Kişisel Arşiv)

‘Kitschen Güncel Sanat İnisyatifi’, 2010 yılında Fırat Engin, Ekin Kılıç ve Elif Varol Ergen’in bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. İnisyatifin 2009-2010 yılında ‘Kapalıyız’ adlı sergisi ‘Galeri Kara’da, 2010-2011 yılında ‘Whatever I am not an Artist’ sergisi, yine bir alternatif sanat mekanı olan ‘Torun’da, 2014 yılında da ‘Müphem, Sarhoş, Köpek!’ sergisi, ‘Ankara Cermodern’de gerçekleşmiştir. ‘Kitschen’ sergi bildirimleriyle, tasarım anlayışıyla, katalog vb. yayınlar yerine çıkardıkları fanzinlerle ve sergi yapma pratiklerine ek olarak ilgilendikleri sokak sanatı ve internet eylemleriyle, kente önemli sanatsal katkılarda bulunmuştur.

2012 yılında kurulan ‘Torun’, diğer Ankaralı inisiyatiflerden farklı olarak, tamamen grubun üyeleri tarafından finanse edilerek bağımsız olmayı, ayakta kalmayı başarmıştır. Mekan kullanmak isteyen sanatçılardan herhangi bir kira bedeli talep edilmemiş, bunun yanı sıra sergilerden bir satış olması durumunda dahi herhangi bir komisyon ücreti alınmamıştır. Hiçbir ticari anlamda faaliyet göstermeyen ‘Torun’, 2012’den 2016’ya kadar 40’ın üzerinde projeye ev sahipliği yapmıştır. Alternatif sergileme biçimlerinin denendiği, görsel, işitsel performansların icra edildiği, deneysel her türlü sanatsal mecranın gösterildiği projeler kapsamında Ankara’dan ve Ankara dışından pek çok farklı sanatçı ve sanatçı grubuna ev sahipliği yapan ‘Torun’ hem 2014, hem de 2015 yıllarında SAHA derneğinin ‘Bağımsız Sanat İnisyatiflerinin Sürdürülebilirliğine Yönelik Destek Fonunu’ almaya hak kazanmıştır. Bu fonun yanı sıra 2013 ve 2014 yıllarında ‘Torun Pazarı’ isimli etkinlikler düzenlenmesine ve 2016’da ‘Ankara Galerisi Siyah Beyaz’ iş birliğiyle ‘Paranın Gözü Kör Olsun’ isimli ‘Torun’a destek sergisi gerçekleştirilmesine rağmen, mekan sürdürülebilirliğini devam ettirememiştir.

Ankara’nın ilk sokak sanatı ile uğraşan grubu olarak düşünebileceğimiz ‘KÜF Project’ ile ondan kısa bir süre sonra ortaya çıkan ‘Avareler’, Ankara’nın kimliği örtük, her an her yerde çalışmalarlarıyla karşılaşabileceğiniz gruplar. Her iki grup, birbirine benzeyen ve de ayrışan

yönlere sahip, ama her ikisi de benzer bir dil kullanarak sokakları boyuyor, iktidara, kentsel rant politikalarına, kültürel dinamiklere eleştirel, ironik, mizahi bir dille eylemler, işler gerçekleştiriyorlar.



Görsel 4. KÜF Project, Tosun Paşa. Google. Erişim: 17.07.2017, <http://boyaliduvlar.tumblr.com/post/88410391547/kuf>



Görsel 5. Avareler, Stencil Çalışması. Pinterest. Erişim: 17.07.2017, <https://tr.pinterest.com/pin/440226932296523300/>

2012'de kurulan bir diğerkolektif Aslı Işıksal, Ayşenur İpek, Engin Esen, Nilay Kalınbayrak, Seniha Ünay ve Sevda Demirel'den oluşan 'Gerçek Kötüler'. Ekip 2012'de 'İmkansız Galerî' sergisini 'Galerî Kara'da, 2014 yılında da 'Bizzat Ben Kendim: Bir İkilem Olarak Ben' başlıklı sergiyi 'Ankara Cermodern'de gerçekleştirmiştir.

Yine 2012'de Ali Şentürk, Hüseyin Arıcı ve Alper Aydın tarafından kurulan 'Pelesiyer' İnişiyatifi, kent merkezinin aksine Ankara'nın dış bölgelerinde arazi üzerine gerçekleştirdikleri keşifler ve alanda buldukları izler üzerine odaklanmış, sergilerini de doğrudan mekansız olarak sanal bir platformdan online olarak izleyiciyle paylaşmışlardır.

2013 yılında Ahu Akkan, Ferda Demirel, Hatice Çöklü, Özlem Tekdemir ve Rukiye Eplidede tarafından kurulan 'Kırmızı İnişiyatifi', kısa sürede birçok projeyi hayata geçirmiştir: 2013'de 'Galerî Kara'da 'Acı Biber', yine aynı yıl içerisinde 'Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde 'Öyleyse Varım', 2014'de 'Cermodern'de 'Yer Çekimi', 2015'de 'ODTÜ'de 'Fragmanlar' ve 'Foyart'da 'Nefes Al', 2016 yılında da 'AGSanat'ta 'Siyah Nokta' isimli sergileri düzenlemişlerdir.

Ortak Özellikler, Alternatif Tutumlar

Bütün bu inisiyatiflerin yapıp - ettikleri etkinlikler, sanat piyasasına mesafeli duran akademik ortam ve akademinin gerçekleştirdiği salon sergilerinin aksine; küratör, kurum, medya, koleksiyoner vb. başka dinamikler açısından genç sanatçılara bir çeşit motivasyon ve görünürlük alanı oluşturmuş, protokolden uzak ve içe kapalı olmak yerine, pratik ve teorik bilgiyi kent ölçeğinde yayarak, sanatın toplumsal bir karşılık bulmasına ve tartışma ortamlarının yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Örneğin, 'Yaygara' grubunun sergileri aynı zamanda İstanbul gibi büyük kentlerden de izleyici ve katılımcıları Ankara'ya çekmiş, sanat piyasasının değişik pozisyonlar üstlenen aktörlerini Ankara sanat ortamı ile bir araya getirmiştir.

Yine bu inisiyatif sergilerinde sanatın temel olgularının da tartışmaya açıldığını, sorgulandığını görebiliyoruz. Örneğin, 'Kitschen' Sanat İnişiyatifi'nin 2012'de 'Torun'da gerçekleştirdiği "Whatever I am not an artist" sergisi "Sanatçı Kimliğini" tartışmaya açan bir sergi iken, 'Gerçek Kötüler' İnişiyatifi'nin 'Galerî Kara'da gerçekleştirdiği 'İmkansız Galerî' sergisi 'Galerî' fikrini tartışmaya açmıştır. Dolayısıyla inisiyatif sergileri, sanatsal kavramlar üzerine akademik tanımların aksine yeni önermeler ve önerilerde de bulunmaya, bunlar üzerine düşündürmeye çalışmıştır.

Ankara'nın güncel sanat çevresinde, sanatın evrensel ölçütlerde karşılığını büyük bir cesaret örneği ile uygulamaya çalışan bu Ankaralı sanatçı inisiyatiflerini başka benzer oluşumlardan ayıran bir özellik de; bu grupların aynı zamanda akademi kökenli genç sanatçılardan oluşuyor olmaları. Bu tarafıyla bu inisiyatifler akademik tüm teamüllere rağmen, sanatsal bağlamda akademi ve inisiyatif ilişkisinin de önemini açığa çıkarmaktadırlar. Aslında olan; inisiyatiflerin aynı zamanda akademik bilgiyi, deneyimi sahaya taşımaları ve bu deneyimi katmanlandırmalarıdır.



Görsel 6. Kitschen Güncel Sanat İnisyatifinin gerçekleştirdiği “Whatever I am not an artist” sergi afişi, (Torun) (Fotoğraf: Kişisel Arşiv)

Sonuç

Ankara'nın son on yılında oldukça aktif yer aldığını düşündüğümüz sanatçı inisiyatiflerinin karşılaştıkları en büyük sorun, sürdürülebilirlik. Bu gruplar kendi belirledikleri idealler üzerinden, alternatif ve bağımsız olmanın gayretinde her türlü otoriter söylemin karşısında yer alıyorlar. Ancak gerek finansal sorunlar, gerekse de toplumsal karşılıkların tatmin edici bir düzeye gelememesinin yarattığı moralsiz ortam, inisiyatif üyelerinin direncini kırmakta. Karşılaşılan zorluklar karşısında yeni stratejiler üretme zorunda olan bu kolektif hareketler son zamanlarda örgütsüz bir halde de olsa, sosyal medya gibi platformlar üzerinden etkilerini devam ettirmeye çalışıyorlar. Bu noktada kurumsal bir yük ve sorumluluk dayatamayacağımız inisiyatiflerin aktif oldukları süre içerisinde aldıkları roller, gerçekleştirdikleri projeler, kentin tarihine düşülüyor olması açısından oldukça önemli. Çünkü kapanan ya da etkisi sönen oluşumların olduğunu göz ardı edemeyeceğimiz gibi, mevcut aktif inisiyatiflerin de kalıcılığı tartışmalı bir durum. Bu noktada sorunun çözümü, kendi kronolojilerinde birbirine eklenen kolektifler olmasında aranabilir. Yani kuşaklar arası rol - model pozisyonu oluşturuyor olmaları belki de en büyük güçleri. Bu açıdan bakıldığında, kentin bundan sonraki yıllarının yeni oluşumlara gebe olduğunu düşünmek yanlış olmaz, bu yolla sürdürülebilirliğin önündeki engeller de aşılabılır.

KAYNAKLAR

- Bursalı, Elif Ayşe. (2013). *Sanatçı İnisyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekanların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültür Yönetimi.
- Lynton, Norbert. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Özgür, F. (2007). Herşeye Rağmen. Halil Altındere & Süreyya Evren. *Kullanma Kılavuzu* (s.102-107). İstanbul: art-ist yayıncılık
- Tek, Şinasi. (2014). Akademik Geleneklerin Dışındaki Alan: İnisyatifler. *İstanbul Art News - Ankara Eki*, 7, 92-93.

MİNİMALİST SANAT AKIMININ MODA ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

NURDAN KUMAŞ ŞENOL

Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi
Teknik Bilimler Yüksekokulu
Moda Tasarım
nurdan.senol@giresun.edu.tr

Öz

En yeni sanat akımlarından olan Minimalizm 1960 ların sonunda Amerika'da başlamış, kısmen Avrupa'da da yansımasını bulmuştur. Temel özellikleri, izleyici ile yapıt arasında çarpışma yaratacak kadar yoğun bir etki sağlaması ve sanatı en uç sınırlarına kadar zorlamasıdır. Minimal sanat izleyiciye önemli sorumluluklar yükleyen bir akımdır. Diğer adı da yalın sanat olan minimalizm bu kadar yeni bir akım olmasına karşı birçok sanat disiplinini etkilemeyi başarmıştır. Mimariden başlayan bu etkilenmeden heykel, resim, müzik ve moda da nasiplerini almıştır. Moda ve sanatın birçok bağlantısı vardır. Modern moda olgusunun ortaya çıktığı 19. yüzyılın ikinci yarısında günümüze bu bağlantılar birçok çalışmanın konusu olmuştur. Moda tasarımcıları kimi zaman kendilerini diğer zanaatla uğraşan kişilerden ve terzilerden ayırarak kendilerini sanatçı olarak sunmuşlar; zanaatla ilgili olan tecimsel bir dünya yerine yüksek sanat dünyasına ait olduklarını iddia etmişler; kimi zaman da modern sanat akımlarının içinde yer alıp bu akımların ilke ve dinamiklerine bağlı kalarak giyim ürünleri üretmişlerdir. Bu çalışmada da minimalist sanattan etkilenen moda tasarımcılarını ve tasarımlarına genel bir bakış ve örneklerle konu edilelenecektir.

Anahtar kelimeler: Minimalizm, sanat, moda, moda tasarımı.

AN OVERVIEW OF THE MINIMALIST ART MOVEMENT IN FASHION IMPACT

Abstract

The latest art trends 1960 they believe started in America so early → Minimalism, partly reflection in Europe. Its main features are to provide an intense impact on the collision between the audience and the artifact, and force the art to the extreme boundaries. Minimal Art is a current that installs important responsibilities to the viewer. In other words, minimalism, which is a lean art, has managed to impress many artistic disciplines against such a new stream. The sculpture, painting, music and fashion, which began from the architecture, has also been received. There are many links to fashion and art. The 19th of the Modern fashion phenomenon emerged. In the second half of the century, these links have been the subject of many studies. Fashion designers sometimes distinguish themselves from other people who are dealing with the other zanaahop and tailor themselves as artists; They claimed that they belonged to the high art world instead of a tectorial world that was related to the zanaahop; They have also been involved in modern art streams and produced clothing products, adhering to the principles and dynamics of these currents. In this study, the fashion designers and designs affected by minimalist art will be subject to an overview and examples.

Key Words: Minimalism, art, fashion, fashion design.

Giriş

Minimalizm sözcük anlamı, Fransızca kökenli “minimum” sözcüğünden türemiştir. Minimum, sözlük anlamı “ Bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)” olarak tanımlanırken, matematikteki ifadesi de, “değişken niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2005, s. 1399).

İlk kez 1961’de düşünür Richard Wollheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” için kullanılmış olan “Minimal Sanat” terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Ancak, 1960’lardan başlayarak Amerika’da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır (Erzen, 1997: 1260). Başka bir kaynağa göre Barbara Rose, Art in America’nın Ekim 1965 tarihli sayısında yayınladığı “ABC Art” başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz eder. “ABC Art” (temel sanat) gibi bir adlandırma benimsenmez ama kullanmış olduğu “minumum” sözcüğü “Minimalizm” kavramına hayat verir (Bahar,1995: 84). Moda tasarımında ise en temel ve en anlamlı özelliklerine yoğunlaşmaya yönelten akım olarak karşımıza çıkar. Minimalizm, moda dünyasında İkinci Dünya Savaşı’nın ardından gelişmiş olup, Ockham’ın Usturası’nda (gerçekten gerekli olmayan öğelerin elenerek üretilen malzemenin mümkün olduğunca basitliğini sağlamayı ve böylece değişken, belirsiz ve fazlalık riskini ortadan kaldırmayı esas alan prensip) görülen metodik küçültme yöntemini uygular. Minimalizm 1980 ve 1990’larda Issey Miyake gibi Japon tasarımcılarla ün kazanmıştır (Ambrose ve Harris,2012: 184).

Modernizmin geleneğini sürdüren bu yeni sanat akımına moda çerçevesinden bakan bu makalenin konuyla ilgili ileride yapılması planlanan araştırmalara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Moda ve Minimalizm

1980’ler, abartılı geniş omuzları, tasarımcı etiketlerinin ve zevksizliğin öne çıktığı küstah bir dönem olarak karakterize ve karikatürize edildi. Durum böyleyken tüketiciler de 1990’ların başında modadan soğumaya başladılar. Bunun üzerine moda endüstrisi bu akımdan sıkılan topluluğu cezp etmek için çeşitli çalışmalar yaptı ve anti moda kavramını ortaya çıkardılar (Fischer, 2013: 410). Tasarımcılar kıyafetlerini “herkes bana baksın” tarzından sakınarak sadeleştirmiş ve daha soluk renkler kullanılarak daha ölçülü ve entelektüel bir estetik sergilemişlerdir. Bundan önce 1980’lerde Japon avangart modacılar zaten baştan aşağı siyah tasarımlarını moda severlere kabul ettirmişti ancak bu durum Avrupalı tasarımcılar için oldukça yenilik gerektiren dönemeç olmuştur.

Bu yeni tarz, profesyonellik gerektiren işlerde çalışan ve iş hayatları son derece yoğun olan kadınları cezp etti. Tarzın ana hatlarında ise; Sade bir tarzdır ve tek renk kıyafetler ön plandadır. Özellikle siyah ve beyaz renkleri çok kullanılmaktadır. Pastel tonlar tercih edilebilir ancak çok fazla renk kullanılmaz. Parlak renkler ve desenler tercih edilmez. Dekolte kullanılmaz, mütevazı bir giyim stildir. Asimetrik detaylar oldukça fazla kullanılır. Aksesuarlar yardımıyla süslemeler yapılır ancak bu aksesuarlar da sadedir. Örneğin geometrik şekilli ve daha çok metal aksesuarlar kullanılır. Vücudu çok sarmayan ve vücut hatlarını belli etmeyen, biraz bol ve dökümlü olan modellerdir. Düz kesimli modeller ön plandadır. Klasik giyim tarzına yakın detaylar ön plandadır. Kumaş kalitesi de minimalist

giyim tarzında oldukça önemli bir ayrıntıdır. Şıklık kumaş kalitesi ve kesimlerle yaratılmaktadır (URL-1, 2017).

Modernizmin geleneğini sürdüren minimalizm, ölçülü ve işlevsel bir estetikdir. Ancak minimalistler kendilerini klasik derli toplu giyim çizgisini izleyen tasarımcılardan ayıran bir titizlik ve entelektüellik sergilediler. Bu dönem de New York, düzgün minimalizmiyle Amerikan spor giyimi geleneğini Halston ve Calvin Klein ile devam ettirdi. Bu akımından en çok etkilenen diğer tasarımcılar ise; Jil Sander, Tom Ford, Helmut Lang, Shirin Guild ve Martin Margiela olarak karşımıza çıkar.

Tom Ford Amerika doğumlu (d.1961), İtalyan lüks ürün markası Gucci'nin kreatif direktörü olarak çalıştığı süre boyunca baş yönetici Domenico de Sole ile birlikte, 1990'lardaki lüks modasının kültürünü yansıtmış ve şekillendirmiştir. Gucci, dönemin en arzulanan markası olmayı amaçlamıştır (Figür 1). Ford, pazarlama ve reklam konusunda öngörülü bir yaklaşımla beraber, tutarlı ve sıkı şekilde düzenlenmiş bir tasarım politikası izlemiştir. Bu da, zayıf markalarını yeniden canlandırmak ve yeni pazar payı kazanmak isteyen diğer markalar için bir örnek oluşturmuştur. Gucci'de bu strateji, markanın editöryel içeriğe eşlik eden kampanya görsellerin ve markanın kendine özgü ve kolayca ayırt edilebilen logosu olan çift G harfinin kullanımını içermiştir (Figür 2) (Fogg, 2014:474).



Figür 1. 1996/7 yılında Tom Ford
(Modanın tarihi 1900'den günümüze, Kerasus Yayınları, 2013, İstanbul, s.314.)



Figür 2. Gucci markasında çift c logolu görseli
<https://thestylewatcher.wordpress.com/2013/01/09/gucci-ss-2013-campaign/adresinden>
27.10.2017 tarihinde alınmıştır.

Tasarımların çoğunlukla tek renk üzerinden giden Ford; kimi zaman giysilerinin üzerine iliştirdiği tek çeşit materyallerle (ki bunları genellikle bel bölgesinde kullanılmıştır) kimi zaman da aksesuarları ve ayakkabıyı da giysiyle aynı renk kullanarak silikleştirmiştir. Böylece tasarımlarında üzerinde durduğu yalınlık ilkesine daha çok yaklaşmıştır.

Jil Sander Minimalist tarzla yakın ilişkidir ve 1990'lardaki tasarımları, ilgi çekmek için süslemelere gerek duymayan giysiler ortaya çıkarabilmenin gerektirdiği büyük ustalığın örneklerini bizlerde sunmuştur (Figür 3). İşini Almanya'da çoktan kurmuş olan Sander'in minimalizmi kadın terziliğinde çok lüks kumaşlardaki kesim konusunda hassasiyet çizgisini bayağı yükseltmiştir (Blackman, 2013: 316). 1993'te Paris'te ilk kez toplum önüne çıkışı, sade çizgileri öne çıkaran, mimari düşünceler sergileyen, yönelimli ve kendinden emin bir sunum olarak akıllara kazınmıştır. Sander 2000 yılında kendi etiketini kuşkulu bir biçimde terk etmiş, markanın Minimalist büyüsünü yeniden canlandırmak için harcanan çabalar ise yeterli olmamıştır. Ancak 2005'ten itibaren Belçikalı tasarımcı Raf Simons'un önderliğinde Jil Sander kıyafetleri eski saygınlığına tekrar kavuşmuştur (Mackenzie, 2017:124). (Figür 4).



Figür 3. 1990'lar elbise, Jil Sander



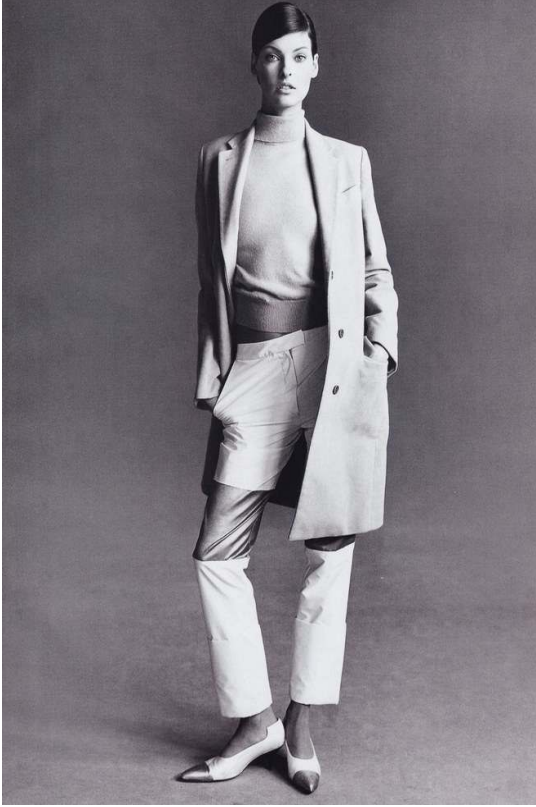
Figür 4. 2010 ceket, Jil Sander

<https://tr.pinterest.com/pin/301178293814562368/> adresinden 29.10.2017 tarihinde alınmıştır. (Modanın tarihi 1900'den günümüze, Kerasus Yayınları, 2013, İstanbul, s.317.)

Jil Sander in tasarımları için “ sadelikteki zarafet” deyimini kullanılmıştır. Beyaz bir gömleğin üzerindeki siyah bir ceket ya da spagetti askılı ince gece elbisesi bu deyimın karşılığını bizlere vermiştir. 90'lı yıllarda minimalizm akımında altın çağını yaşayan tasarımcı; tarzından ödün vermeden küçük dokunuşlarla zamanın dinamiğine uyduğu öngörülüne bilinir.

Helmut Lang Avusturyalı tasarımcı Helmut Lang (d.1956), 1977 yılında Viyana'daki ısmarlama giysi atölyesinde, lüks monokrom kumaşlarla bunların antitezi niteliğindeki keskin hatlı sentetiklerin bir arada kullanıldığı heykelsi kesimli sade siluet geliştirerek kadın ve erkek giyimine modernist bir yaklaşım getirmiştir. Lang'ın sunduğu şehirli görünüm, opak ve transparan, mat ve parlak gibi kontrast dokulardan oluşan ve üste oturan katmanlar ile kadın ve erkek giyiminde kullanılan farklı kumaşların bir araya geldiği bacakları dar kesimli pantolon takımlar içermiştir. (Figür 5). Yolu bir süre yapıbozumculuk çizgisindeki arayışlarla kesişse de, tasarladığı giysileri “örnek alınmaz” olarak tanımlayan başat bir minimalist olmuştur. Lang'ın yalın silüetli, uyumsuz ve bazen (fosforlu bant gibi) sentetik olduğu açıkça görülen malzemelerin bir arada kullanıldığı, çift cinsiyetli

koleksiyonları 1990'ların minimalizm inin somutlaşması olarak dikkat çekmiştir. Bu yıllarda moda dünyasında kült statüsüne ulaşan Lang, sofistike, minimalist, bazen fütüristik, çoğunlukla rahatsız edici ama her zaman ileri görüşlü olmuştur. Kıyafete bağlı olan bir boyun yastığı içeren takımlar ile deri ve siyah organzeyi birleştiren modeller sunmuştur (Figür 6).



Figür 5. 1997, Helmut Lang taasımı

Figür 6. 1999, Helmut Lang tasarımı

<https://www.vogue.com/article/vogue-runway-designer-helmut-lang-90s%20>

Özellikle 80'li yıllarda keskin hatlı silüet geliştirerek adından söz ettiren Helmut Lang; minimalizme farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Tasarımlarında her zaman ileri görüşlülüğü ile dikkat çeken Lang; “fütüristlik detaylarda nasıl minimalist tasarımlar çıkar?” sorusunu bizlere sorduran kült bir tasarımcı olarak karşımıza çıkmıştır.

Calvin Klein 1942'de ABD, New York'ta doğan **tasarımcı için** “çağın ruhunu yakalamış” denilmiş hatta bazıları bunu bizzat onun belirlediğini söylemiştir. Klein 1970'lerde Amerikan modasının uluslararası imajını yönlendirmiş, inceltmiş ve yeniden tasarlamıştır. (Figür 7-8). Mendes (1999, s. 249)'in belirttiği gibi “Calvin Klein klasik minimalizmle anılmış, giysileri birçok kez değiştirerek üretmiştir. 1980'lerde özel materyallerle yapılmış kolay giyilebilen ve şık giysiler tasarlamıştır. Pantolonlarla büyük polo yaka kazak ve standart deve yününden yeniden tasarlamış krovaze kapamalı ceketle görünüm kazanmıştır. Klein'in giyim koleksiyonundaki tarzı, her zaman basitliğe, sadeliğe ve Amerikan modasının vazgeçilmez prensini olan giyilebilirlik olmuştur. 1990'lardan itibaren moda 'az güzeldir' yaklaşımını mükemmelleştirmiştir. Figür 9.da görüldüğü gibi biçime

ve kumaşa odaklanmış; sade çizgiler, zarif süluet ve süsleme olmaması ile minimalist estetiğın tipik bir örneğini oluşturmuştur. Bir jenerasyon boyunca tasarımcı olarak, iç giyim ve parfüm alanlarında iki cins içinde liderliğı elden bırakmayan Calvin Klein 2003'te şirketi çok büyük bir meblağ'a sattı. Şu anki Brezilyalı tasarım yönetmeni Francisco Costa'nın başında olduğı marka, moda dünyasındaki yerini hala korumaktadır.



Figür 7. 1974, Calvin Klein tasarımı **Figür 8.** 2010, Calvin Klein tasarımı
(Modanın tarihi 1900'den günümüze, Kerasus Yayınları, 2013, İstanbul, s.307.)



Figür 9. 1996, Calvin Klein
(izimler modayı anlamak, Hayalperest Yayınları, 2017, İstanbul, s.124.)

Calvin Klein'in stili, her zaman giyilebilir saflık üzerine kurulan basit, bütünüyle Amerikan damgası taşıyan prensiplere dayanmıştır. Bunu en basit şekliyle beyaz gömlek klasik blucin, kusursuz tişört ve örme süveter ile de göstermiştir. Elbiselerinde ise genellikle siyah ya da beyaz rengi tek renk olacak şekilde sunan tasarımcı; dikiş teknikleriyle de modellerini minimalist tasarımlar ile içselleştirmiş ve görsel bir zevk unsuru olarak bizlere sunmuştur.

Shirin Guild Shirin Guild 1990'larda beri Minimalizm eğilimi içinde eşsiz bir konuma sahip olmuş, anavatanı İran'ın geleneksel erkek giyimi öğelerini çok özel bir estetikle bütünleştirmiştir. Tasarımcının 1996 yılında tasarladığı ve Victoria and Albert Museum, Londra'da sergilenen spesifik çalışması; dört köşe ve T biçimli giysilerden oluşan ve vücudu saran kıyafet grubunun yumuşak tonlarında en kaliteli keten kumaşlar kullanılarak yapılmıştır. Önlük benzeri, üst etekli pantolon, İran köylülerinin sert iklimde sıcak tutması için giydiği katmanlı giysilerden esinlenmiştir (Mackenzie, 2017:124). (Figür 10).



Figür 10. 1996, Shirin Guild

(izimler modayı anlamak, Hayalperest Yayınları,2017, İstanbul, s.124.)

Figür 11. 2016,Shirin Guild

<http://thatsnotmyage.com/style-inspiration/style-inspiration-shirin-guild-in-archivist-magazine/> adresinden 30.10.2017 tarihinde alınmıştır

Guild'in minimalist giysileri, genellikle kaşmir , ipek , keten , yün , pamuk ,gibi kumaşlardan yapılmıştır. Tasarımlarında İran köylü kıyafetlerinden ve dünyanın dört bir yanından diğer geleneksel giysilerden esinlenmiştir. Çalışmalarında kadını vücuda şekil vermekten çok koruyuculuk için tasarlanmış büyük boy kare biçimli desenler kullanmıştır.

Halston Eğitimini bir şapkacı olarak moda dünyasına giren Roy Halston aynı zamanda “poverty de luxe” (pahalı sadelik) konusunda uzmanlaşmıştır. Halston'ın gösterişli isimlerle dolu müşteri listesinde bulunan Jackie Kennedy için resmi törende takılmak üzere tasarladığı asker kepi biçiminde bir şapkada bulunmaktadır (Figür 12). 1972’de gömlek elbiseye yeni bir yorum getirerek piyasaya sunmuştur; yıkanabilir, kırılmaz özellikli, ultra süet kumaşından yapılan bu parça, kısa sürede tüm New York sosyetesine ait herkesin gardırobunda yerini almıştır (Figür 13) (Blackman, 2013: 308). Kendi adına lisans alarak markalaşmaya giden ilk tasarımcı olan Halston; JC Penney ile yaptığı lisans anlaşması sayesinde gelir düzeyi çeşitli kadınlar için erişilebilir fiyatlarda kıyafetler tasarlayarak minimalizmi daha geniş kitlelere tanıtmıştır (URL-3, 2017).



Figür 12. 1961, Halston tasarım şapkasıyla J.Kennedy



Figür 13. 1973, Halston tasarımı

<http://www.zouzoubauty.com/halstons-women/jacqueline-kennedy-in-pillbox-hat/> adresinden 30 10.2017 tarihinde alınmıştır.

“Pahalı sadelik” konusunda uzmanlaşan Halston’un tasarımları neredeyse gelir düzeyi yüksek bayanlar için bir statü belirleyici olmuştur. En çok dikkat çeken minimalist tasarımı gömlek elbisenin günümüzde bile farklı kombin detayları ile modasını sürdürdüğü görülmektedir.

Martin Margiela 1957 Belçika doğumlu Margiela, 1988 yılında kendi markasını yaratmıştır. Tasarımcılığının neredeyse 30.yılıni tamamladığı süre zarfında hiçbir gazete ne röportaj vermiştir ne de tek bir kare fotoğrafını koydurmuştur. Bu yüzden modanın görünmez adamı unvanını alan Maison Martin Margiela tasarımlarında ki yalınlık ile abartısız şıklığın anahtarını gözler önüne sermiştir.

Özellikle 2010’lu yıllardan sonra sunduğu tasarımlarında kavramsal terzilik ile dikkat çekmiştir. Sırdan parçaların biçimini bozarak ve onlara beklenmedik ayrıntılar ekleyerek kıyafet tasarımının sınırlarını zorlamıştır. Çoğunlukla giyilmesi imkansız parçalar tasarlamakla suçlanmasına rağmen, markanın imzası sayılabilecek ve son derece ustalıklı kesime sahip parçalar üretmiştir (Fischel vd.,2013: 411).(Figür 14-15-16).



Figür 14. 2011, Martin Margiela

(<https://fashionartisan.wordpress.com/2010/10/13/the-world-is-flat-maison-martin-margiela-ss-2011/>) adresinden 01.11.2017 tarihinde alınmıştır.



Figür 14-15. 2011, Martin Margiela

<https://teacupsandcouture.wordpress.com/2010/11/01/maison-martin-margiela-spring-2011-boardroom-wear/> adresinden 01.11.2017 tarihinde alınmıştır.

Tasarımları ile moda dünyasına yıkıcı tarzlar sunan Martin Margiela; klasikleşmiş parçaları iki boyutlu, dikdörtgen şeklinde kesilmiş kumaşlar ile kullanarak vücut hatlarını gizlemiştir. Kıyafetlerin modelden daha önemli olduğu vurgusu yaptığı çalışmalarında özenli terziliğin tüm ritüellerini gerçekleştirdiği gibi tekno kumaşa sektörüne de öncülük etmiştir.

Sonuç

Bir birlerine tepki olarak doğan sanat akımlarından en gençlerinden biri de minimal sanat akımıdır. Minimal sanatın özünü oluşturan; sadelik, yalınlık, işlevsellik gibi kavramlardan birçok sanat disiplini etkilenmiştir. Her dönem farklı arayışlara giren moda sektörü ve modacılar bu yeni sanat akımını da hızla benimsemiş ve tasarımlarında belli dönemlerde sıkça yer vermişlerdir. Moda da minimalizmin ilk dokunuşları 1960'lı yıllarda görülse de, bariz dikkat çekişleri 1970'lerde başlamıştır. 1980'lerin parıltılı dünyasında kaybolan minimalist tasarımlar 1990'larda ise altın çağını yaşamıştır. Bu çalışmada da, Halston, Calvin Klein, Jil Sander, Tom Ford, Helmut Lang, Shirin Guild ve Martin Margiela gibi dünya moda sektörünün en önemli isimlerinden olan markaların tasarımlarından örnekler sunulmuştur. Minimal devrimi başlatan bu tasarımlar halk tarafından da hızlıca benimsenmiş ve modernliğin başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

Moda tasarımcıları minimalizm sanat akımını kreasyonlarında yansıtarak bu iki olguyu birbirleriyle harmanlamış ve bizlere sunmuşlardır. Bu harmanlanmış yapı Minimalist stilin öğeleri ve stilin karakteristik özellikleriyle değerlendirilmiştir. Ulaşılan görsel kaynaklar

sonucunda; sert hatları, sadeliği ve yalın çizgileri ön plana çıkaran Minimalizm sanat akımının moda sektörünü etkilediği ve dünyaca ünlü tasarımcıların tasarımlarında minimalist izleri taşıdığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

Ambrose, G., Harris, P. (2012). *Görsel moda tasarımı sözlüğü*, Çev .Ç. Sirkeci, Literatür Yayınları, İstanbul.

Blackman, C. (2013). *Modanın tarihi 1900'den günümüze*, Çev. K.Kaftanoğlu, Kerasus Yayınları, İstanbul.

Erzen, J.(1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, YEM Yayınları, İstanbul.

Fischel, A.,Baggaley,A.,Gersh, C.vd. (2013). *Moda Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi*, Çev. D. Özen, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Fogg, M.(2014). *Modanın tüm öyküsü*, Çev. E. Gözgülü, Hayalperest Yayınları.

Mackenzie, M. (2017). *İzmler Modayı Anlamak*.Çev. M. Tuna, hayalperest Yayınları.

Sanat Dünyamız: Avant-Garde 1945–1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları. YKY, 59.

T.D.K. (2005). *Büyük Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

URL1. <http://www.giyimvemoda.com/moda-sozlugu/minimalist-giyim-tarzi-az-aslinda-coktur/74>.

URL2. <https://circlelove.co/minimalizm-akiminin-uncusu-unlu-11-moda-tasarimci/>

URL 3.<http://www.biography.com/people/halston-20672697>).

URL 4. <https://fashionartisan.wordpress.com/2010/10/13/the-world-is-flat-maison-martin-margiela-ss-2011/>

URL 5. <https://teacupsandcouture.wordpress.com/2010/11/01/maison-martin-margiela-spring-2011-boardroom-wear>

AN EXPERIMENTAL DESIGN SAMPLE IN WEARABLE ART BY COMBINING OTTOMAN MINIATURE ART AND SURREALISM: BASHAQUES

TÜLAY GÜMÜŞER

Assist. Prof. Selçuk University,
Faculty of Art and Design.

Department of Footwear Design and Manufacturing.
tulaygumuser@gmail.com

Abstract

At the beginning of the 20th century, Wearable Art, which can transform art into design objects or transform design object into works of art thanks to the influence of Avant-garde Art Movement, played an active role among designers and artists as a new style of representation. The notion of wearable art that reveals the relationship of textile products not only with the body but also with the soul has been made a current issue by the young artists in recent times. In this study, we dealt with the 3rd wearable art collection of Bashaques, named *Entrada De Gala En El Haren* (Gala's Entrance into Harem). The question of "Can surrealism movement be adapted to the Ottoman miniature over Salvador Dali?" served as a motivational tool for Bashaques in creating this collection. We analysed the visual effects of the works created by the miniature artisan for this collection on traditional textile products such as clothes, Turkish takunya (clog) and quilt.

Key Words: Bashaques, Textile Design, Surrealism, Ottoman Miniature Art, Wearable Art.

Öz

Yirminci yüzyılın başlarında, Avangard Sanat Hareketlerinin etkisiyle, sanatı tasarım nesnesine ya da tasarım nesnesini sanat eserine dönüştürebilen 'giyilebilir sanat' yeni bir temsil biçimi olarak tasarımcı ve sanatçılar arasında etkin bir rol oynamıştır. Tekstil ürünlerinin sadece bedenle değil, ruhla olan ilişkisini de ortaya çıkaran giyilebilir sanat kavramı, son zamanlarda Türkiye'de genç tasarımcılar tarafından yeniden gündeme gelmiştir. Bu çalışmada, Sürrealizm akımı Salvador Dali üzerinden Osmanlı minyatür sanatına uyarlanabilir mi? sorusundan yola çıkan 'Bashaques' markasının *Entrada De Gala En El Haren* (Gala'nın Hareme Girişi) adlı 3. giyilebilir sanat koleksiyonu ele alınmaktadır. Minyatür sanatçıları tarafından bu koleksiyon için yapılan eserlerin; giysi, takunya ve yorgan gibi geleneksel tekstil tasarım ürünleri üzerindeki görsel etkileri analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bashaques, Tekstil Tasarım, Gerçeküstüçülük, Osmanlı Minyatür Sanatı, Giyilebilir Sanat.

Introduction

Since their first appearance, textile products have served as a means of expression of our whole lives, which we would like to reflect sensually and intellectually, and they have been shaped according to the societies' ways of living in distinct geographies. The most common area of use of today's textile products is, for sure, clothing. It is possible to say that in the shaping of the clothing profiles of a society, the factors such as culture, way of life, faith, tastes and likings, social status and economy are determinants. Textile products having undergone a change after the 20th century have moved quickly away from their traditional characteristics. Avant-garde artists observed this shift in the society, reflected this on their works and were widely acclaimed. This situation led the designers to search for differentness (Yinelek, 2014:2). The designers who associated themselves with artists enriched the fact of clothing with new creations. In this process, in which fashion and art directly have affected each other, each of which has the characteristic of reflection of the works the artists created, textile products have taken the creative and authentic feature of art as a reference against the "wear and throwaway" concept of fashion. The wearable art emerging with this thought interacted with various disciplines with its sculptural appearance, clothing, art and fashion, and it was mentioned in many pieces of researches. The artistic works many artists and designers interpret by being inspired from their own culture, historical forms or nature give a message by forging a link between the one wearing or the one watching them, or they take them through an artistic journey in the creation of that cloth (Ok, 2016:66).

In the individual-dress relationship, wearable art transforms textiles into tactile and touchable products by focusing on the design thanks to which the combination of idea, emotion, excitement and form is transferred to clothes. Today, a period is discussed in which all of the artistic, technical, aesthetic, etc. accumulations are reflected and in which textile and fashion objects that can transform into various symbols are included. Wearable art, which has continued its influence from the 1960s as of today with the motto of making people wear works of art, reflected on Turkey in 2000s. Later, it emerged before us in the form of mass production. On the other hand, the designers were observed to focus mostly on accessory design. However, Bashaques, which applies fashion to its designs with its all dynamics by moving fashion beyond a source of inspiration, introduced a new perspective into the concept of wearable art, and it drew attention with its visual show. Even though there were many designers inspired by surrealism movement and Salvador Dali, the founder of Bashaques, Başak Cankeş (b.1988, İzmir/Turkey) combined the Ottoman miniature art with Surrealism, one of the movements of modern Western art, and reflected the interaction between them with her wearable art collection named *Entrada De Gala En El Haren*. Even though the collection's addressing to five senses and its presentation with installation and performance show in different spaces were previously observed in plastic arts in Turkey in the 1980s, it is a situation encountered in the field of fashion for the first time. Nowadays, when the conceptual orientation of art is frequently given a space, it was observed that scholarly publications on the notion of wearable art consist of few compilation studies and that no studies have been carried out related to field study. It is

thought that all the objects characterized as wearable art should be assessed within the scope of plastic arts and they should be characterized in accordance with the criteria of this field. In this study, it was examined through visual samples how the creations included in wearable art which Bashaques created by being inspired by the Surrealist Salvador Dali's works and the Ottoman miniature art are each converted into a work of art. The study also aims to remind traditional Turkish culture about to be forgotten by combining different art disciplines over a local brand having also missioned being innovative, creative and different.

Method and Material

In this study, a qualitative research method was used to accommodate the researched topic into a conceptual framework. Local and international papers were that reviewed which had been published before. Of the works prepared within the concept of Bashaques' collection, 4 miniatures and 7 pieces of textile products where the miniatures were used were chosen as samples. The selected works and the designer's visual samples were provided from the designer's archive. While the samples were being examined, interviews were made with Başak Cankeş, the designer of Bashaques and one of the primary sources in the creation aim of the collection, its conceptual idea and its creation process, and Gülden Gener and Arya Kamalı, who were among the miniature artists having contributed to fabric designs with their illustrations. The subjective data obtained were evaluated and were presented in the conclusion part.

Conceptual Framework

Art and understandings of art have been essential for designers and fashion for a long time. Designers have been created their creations being inspired sometimes by the view of art or the idea to be conveyed, and sometimes by motifs, colours and forms of art (Gökay, 2004:40). In art, the movement introducing innovation and dissimilarity in terms of understanding can be characterized as movement of art. It can be said that each period has a distinctive message determined and an understanding of art related to this message. Fashion, on the other hand, is societal form that combines the attraction of differentiation and change with the attraction of similarity and harmony (Frisby and Simmel, 2003:41). Fashion, which is closely affects people's way of thought and course of action, and which expresses all events, is the reflection of thoughts and behaviour that are accepted by a large segment of society (Gürsoy, 2010:14). Fashion, which is a multi-faceted concept, dominates innovation, creativity, creations and a design world in the presentation of dress (Waquet and Laporte, 2011:7,8). Works of art, by combining with design, enables an aesthetic pleasure to develop in viewer/user. Combining design with art is both a fact known to all and a current subject (Givry, 1998:12). Designers are also the main figures participating in the production of fashion unequivocally. They play a key role in the maintenance, reproduction and spread of fashion (Kawamura, 2016:95). When considering the source of the influence they created and taking into account the results of the research, it was observed that they changed the air of the period and the atmosphere surrounding them. Thus, fashion and art became integrated, starting to follow a common course demonstrating

the beauty of the moment experienced (Givry, 1998:21). All of these sources of inspiration of wearable art continue to contribute to creations.

A Brief History of Wearable Art

As can be understood from the origin of the word, wearable art places a great importance on being wearable art and expressing artistic value. Wearable art has cut across being a movement and possessing the attribute of wearing in the course of time, and was transformed into a concept encompassing the understandings with intellectual foundation. Duncan mentions that clothing is influential in its transformation into wearable art, as well as its just being a visual object (2003:8). On the other hand, Leventon before anything else, defines wearable art as a used material and a branch of art in which textile material is used in the processes being experienced (2006:12). Origin of artistic clothing dates back to movement and schools of thought that combine art and craft such as Movement of Art and Craft, Art Nouveau, Jugendstil, The Vienna Secession and Bauhaus. Wearable art first appeared in England against the negative effects that the Industrial Revolution created on items productions produced and consumed in the society. It was influential in New York and the district of San Francisco Bay as a new contemporary movement thanks to the increase in the demand for the revitalization of craft in liberal atmosphere in the 1960s (Dale, 1992:18). In this process, art was particularly voiced that an attitude had to be developed which was based on hand workmanship with traditional methods and which appreciated the wisdom of craftsmanship. In this period, during which the struggle between functional decorative art and non-functional fine escalated, many artists in Europe aspired to create artistic dress (Leventon, 2006:12-14). In the society, the youngsters in particular rejected to become common, owing to developing technology, speed and mass production. It can be said that this attitude served as a catalyst in the development of wearable art. As Loschek stated, "dress can be defined as an artistic art when it departs from being a commercial product enabling us to get dressed and is presented with aesthetic concerns and artist's soul. In this way, fashion is included in art" (2009:171). On the other hand, today clothing forms of wearable art are gradually exhibiting a sculptural form and most of the works of wearable art created are fashioned not only for wearing, but for viewing as a work of art and being understood (Dale, 1992:18).

Design Ideas of Başak Cankeş: Introducing Bashaques

Bashaques, established in 2014 by designer Başak Cankeş (b.1988) offer service in İzmir/Alaçatı as a concept store and art gallery. Bashaques missioned both contributing to art and fashion by suiting dress uniqueness and people's inequality and producing design products under the name of wearable art. Philosophy of brand is based on the idea that the human body is unique, and it aims to move this body to a point far away from uniqueness with ready-made clothes. On the other hand, Başak Cankeş's view of art was shaped with her mother's being a guide, and thus their visiting many countries and museums. The artist, especially stressing her admiration to Turkish culture and craft, thinks that even though we have many valuable artisans, performing the same craft for years has hindered our country's artistic development. When preparing her creations, Cankeş collaborates with the

artisans in the process of applying her ideas in order to reveal the things in the soul of craftsmen and to protect the cultural assets we possess. Because, she wants to demonstrate that the combination of skill with idea forms the basis for art. Her creations' source of inspirations shows themselves with forms, patterns and textural effects. These effects are manifested with silicone textures, wool and mainly leather material except 100 % silk fabrics. The designer, who at the outset started her studies as runway, preferred to create her creations with artistic works and multi-disciplinary exhibitions, because she did not want to go ahead with making presentation in runway. Because, according to her, fashion does not just consist of fashion. She has respect for all kinds of creations; however, because she herself has been affected from art so much, she thinks that everything has been done in fashion. She says it is impossible for her to create her presentations just by making models walk and producing cloths with no work of art when she blends the Turkish culture and art with other disciplines and the works of international artists. Therefore, Cankeş first created the work of art of each textile product, thus enabling people to enter into a different world. When she actualizes her ideas, she collaborates with weaving artists, photographers, miniature artists and tile artists, and she sets off with a new team. She shares the ideas in her mind with these artists and asks them to make a test specimen which they have never done before.

Cankeş, in whom this process created a great excitement, remains as contemporary art", but including craft into art may introduce innovation into the Turkish culture. In addition to her receiving education on fashion design in İzmir University of Economics the courses Başak Cankeş took in Central Saint Martins in the UK, and her serving as an assistant to many famous designers in Turkey have contributed definitely to her designer's identity and vision. In her experience of 3rd Wearable Art which she designed in 2016 and whose name is "Entrada De Gala En El Haren" (Gala's Entrance into Harem), in which she imagined Gala's, wife of Salvador Dali, entrance in the Ottoman harem through surrealist miniatures, a different show-room that symbolizes harem was preferred for each product range. In the presentation in which modern dance shows were performed, the opening of the show was made with sophisticated scents that consist of citrus fruits such as bergamot, lemon and spices such as clove, coconut and saffron. As we know, the above-scents remind us of the Ottoman Era. Egg Sculpture (fig 1) which sculptor Bülent Sancar prepared by being inspired by the image of egg contained in Salvador Dali's work named "Geopolitical Child Watching the Birth of the New Man-1943" who watches the rise of humanity, in which Dali mentions the establishment of America and its becoming a super power in the post-Second World War, symbolizes rebirth with the dancer (Begüm Canbulatoğlu) who left the egg when the egg cracked (anonymous, 2017). Egg Sculpture bridges the gap between the East and the West both because it is an element Dali mentioned in his works. She used the egg as a material in miniature art. The performance enriched with modern dance made a different impression on the audience.



Fig. 1: The Egg Sculpture and its detail. Mercedes-Benz Fashion Week İstanbul

In this presentation, about which we can say that it is a conceptual study addressing to humans' five senses, the designer explains why she has chosen Surrealism and Dali as follows;

I have a daydreamer personality even in daily life and I have been unbelievable feeling close affinity to works of Dali since the moment I first saw them. Human constantly endeavours to show his personality to others. This is my personality. Because my perspective on events are not so much realist, I am the one who has lost in her private life but who has always won in the sense of design. Salvador Dali had found his Gala, but Gala did not try to drag him into realism. The lucky a surrealist needs is this. All of these concepts reflect me (personal communication, May 5, 2017).

There are many designers who were influenced by surrealism in the periods when wearable art appeared, and who adapted Dali's works to their designs. Therefore, Cankeş thinks that being inspired only from surrealism will not be enough and nothing can be added to the genius of Dali. Her admiration to the Ottoman miniature and Turkish culture reminds her of a film scenario as follows: "Dali put on a fez and sat in front of a canvas in the Topkapı Palace". Cankeş, thinking how interesting would it be if there were a film like this, makes some more brain-storming, and she starts thinking if Dali would draw a miniature there, what would he draw? She would probably place his elephants in the miniatures. Then, he would draw Nasreddin Hodja. Perhaps, he would make Hodja seat back onto the elephant instead of a donkey. Maybe, he would place his melting watches on the elephant and make

a saddle, and then he would draw Nasreddin Hodja's face as his face. After all, he was full of himself. Or, if he drew an Ottoman Hammam, would he hang his melting watches on the rope in the hammam? These kind of questions shaped her collections. She tells about the research process she made in the preliminary phase as follows;

Primarily, i studied Dali's life and how his talent to painting improved. I looked his early paintings he painted. I noticed how he expressed himself when his own style was not fully developed. I read the words he uttered. I had a look at the intersections related to DNA and psychology, and also the parties he gave. His house in Spain, his videos about egg, how he fell in love with Gala and how he met her, what he brought from his visit to Istanbul, etc., in short, I examined all the details. Yet, I think I examined his face at most. Then, I began to search for the miniature artists. I found painters. I found muralists. Later, I told these artists: "If you draw surrealist miniatures, how would you interpret these over Salvador Dali? (personal communication, May 5, 2017).

As Cankeş has mentioned, each of the painters and miniature artists whose ideas she conveyed dreamed a different story, reflected them on their miniatures and produced unique works. It is known that Dali considered himself as a master of Renaissance and in the meantime a surrealist painter who became against normative discipline of fine arts. Surrealism is spelling and describing of thoughts by excluding every kind of aesthetic and moral concern without the supervision of wisdom (like in dreams). Miniature is, on the other hand, pictures of books made to visualize the events told in the written works. Starting from this information, Gül den Gener, a miniature artist, used Dali's portrait in the background of her work named "A Levni Woman in the Eyes of Dali", which is included in the figure 2.



Fig. 2: A Levni Woman in the Eyes of Dali and Başak Cankes

Departing from his being fond of his mother and wife (his wife Gala's face is seen in his tear duct), she applied a female figure of Levni, an Ottoman miniature artist, on eye-brow and moustache. She used Dali's famous walking sticks in order to support the woman on the eye-brow. Gener, who found striking the painting of Dali, "Lobster Telephone-1936", and always focused always on creating surrealist painting, placed lobsters instead of fruits on the tree image in his miniature. Because Dali often changes the forms of reality in his paintings. Like Dali, who transferred the transformation of the rocks in the town into his paintings in his childhood, Gener also used the human-figure rocks (rocks of Dali face) in her miniature. In this miniature, a detail she made unknowingly is that she drew each of the objects three times. According to her, this reveals the secrets of her subconscious. The artist expresses her way of dealing with the matter she imagined in her dream as follows; *"Even though I know that it is impossible to go extreme as Dali did, I departed from Dali's thoughts and utopic plots that come from his subconscious. I was not Dali and my subconscious was not his subconscious. I just tried to understand Dali and his talent reaching eternity (personal communication, May 5, 2017).*



Fig. 3: A Levni Woman in the Eyes of Dali

An elephant symbol in Dali's work, named "The Elephants-1948" representing future, power and dominance, and Cankeş's miniature named Hicret-i Efyal (Migration of Elephant), she prepared with her realistic interpretation, were used in Kimonos (figure 3) and a traditional Turkish quilt by using different fabrics such as organza, silk, polyester and velvet all together.

The miniature artist Arya Kamali's works, named "İstanbul in Dali's Eyes" and "Gala, Dream of Fish, is in İstanbul" are other examples used in the fabric print of hand-made quilts. In the artist's work named "Gala, the Dream of Fish, is in İstanbul" (figure 4), Dali replaced Nasreddin Hodja, hero of Turkish humour. Because, the artist thought the extent to which Dali is important for his own society, so is Nasreddin Hodja for Turkish culture. In the image of famous donkey Karakaçan, which Nasreddin Hodja mounted backwards, he made Nasreddin Hodja wear Turkish Takunya (clogs) reflecting the Ottoman Hammam culture. Below, there are İstanbul and Bosphorus, and also Gala in the traditional Turkish dress in the Maiden's Tower. The fish included in the work made a reference to Hodja's humorous trait. Fish thinks how they can go there by looking at moonlight in a summer night. Nasreddin Hodja, by creating a solution to these, filled the balloons with water, placed the fish into the balloons and made them realize their dreams. He placed one of them on the moon (personal communication, May 10, 2017).



Fig. 4 and 5: Traditional Handmade Turkish Quilts with Digital Silk Print

Kamalı, in his other work named “İstanbul in Dali’s Eyes” (figure 5), started from the question of “what would Dali have drawn if he had lived in the Ottoman times, and he added the Ottomans and modern Turkey to surrealism by considering not only İstanbul and the past of Bosphorus but also the present day of them. Keeping this in mind, Kamalı described Dali as a Janissary observing İstanbul. He placed an image of a woman on the eye representing the sun. Kamalı, who wants to draw the whole Bosphorus in a single glass, described the water of Bosphorus in a way through which it flows from a tap, as if he drank all the water of Bosphorus and became fuddled. He placed animal faces on the human figures. In the background, a scene of İstanbul is seen and the mosques, important architectural elements, are included. In the sky, on the other hand, clouds that are among the particular traditional Turkish patterns attract attention (personal communication May 10, 2017). This work, also included in the quilt, created a different effect by being used in the forms of clothes (figure 6 and 7).



Fig. 6: Fluffy Vest Two Sided Dress



Fig. 7: Janissary Shirt- Wearable Art Piece

Miniature Art in the Islamic world, has a strong power of expression and an aesthetic structure unique to it, as well as its ornamental characteristics. It has maintained its improvement under the different and various styles. Even though the works included in here bear surrealist marks, the artist Arya Kamali wanted to highlight how powerful miniature is as an art of expression, and stressed that this was not the power of muralist but the power of miniature. One of the most cultural objects of the Ottoman period is clogs used in Turkish baths. In the clogs made of hand-made coloured wood material, Gülden Gener (figure 8) made a reference to Dali's melting watches and interpreted the rigid and

unchanging notion of time. In the other clog, Arya Kamalı used the image of Dali's long-legged elephant (figure 9). In the other clogs included in the collection, the creations ornamented with the surrealist images such as rose, melting watches, fish, apple, etc. turned into wearable art products.



Fig. 8 and 9: Handmade Dyeing Traditional Turkish Hammam Takunya (Clog)

Conclusion

Movement of wearable art shapes designers' works in the process of a constantly-renovated dynamic process which is compatible with today's conditions. As it has been presented in this article, the textiles produced by being inspired from works of art are reconsidered particularly by a young designer in Turkey in terms of design, technique and material thanks to the movement of wearable art. Başak Cankeş cast off the impression that the wearable art collections she created are just visual artistic works. What's more, she has enabled them to play a part in life and to be appreciated on the human body. Performing arts, music, modern art movements, art history, Turkish culture in which she is interested, and the designs of artists and artisans have been indispensable parts of her designs and process of creation. The fact that the traditional arts and crafts sinking into oblivion have become the object of designs and their updating with the modern interpretation takes the Bashaques a step further in respect to protecting the cultural heritage. In light of visual examples we examined, it was observed that the textile products in question (dress, quilt, clog, etc.) hold the function of clothing and that some of them can readily be used in daily life. In this context, we can characterize the products included in the collection as the designs with strong the artistic aspects, bearing certain plastic values. This characterization is based on the effect of Ottoman Miniature and Surrealism interpretation we encounter in fabric designs rather than the forms of textile products. The lion's share in this effect is, for sure, the visual presentation of Bashaques, which contains many artistic disciplines all together and which appeals to the five senses of humans. In today's global world of design, it is predicted that in this study, in which we observe the positive results of the efforts made in order to prevent the disappearance of local identity in Turkey, the local designers who are in the pursuit of innovation like Başak Cankeş will make the notion of wearable art gain new dimensions by re-interpreting art movements with their own cultural identities.

REFERENCES

- Anonymous. (2017). ISTSTARMAG Aylık Haber. Aktüel. Moda. Magazin. Müzik Dergisi, İstanbul.
- Retrieved May 5, 2017 <http://www.iststarmag.com/haberdetay.php?yazi=entrada-de-gala-en-el-harengalanin-hareme-girisi>
- Cankeş, B. (2017). *Personal Interview*. May 5, İzmir-Turkey
- Duncan, K. (2003). *The Fiber Arts Book of Wearable Art*. Lark Books.
- Dale, j, S. (1992). *Art to Wear*. England: Abbeville Press.
- Frisby, D. and Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma*, Çev.T. Bora & E. Gen &N. Kalaycı, İstanbul: İletişim Yayınları
- Givry, V. D. (1998). *Sanatın Yakın Dostu Moda*, Çev. A. Sönmezay, P-Sanat-Kültür- Antika Dergisi.
- Gökay Yılmaz, M. (2004), *Modanın Görsel Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri*. Eğitim ve Bilim Dergisi.
- Gener, G. (2017). *Personal Interview*. 20 May, İzmir-Turkey.
- Gürsoy A. T. (2010). *Giyim Kültürü ve Moda*, İstanbul: Umar İletişim Hizmetleri.
- Kamalı, A. (2017). *Personal Interview*. May 10, İzmir-Turkey.
- Kawamura, Y. (2016). *MODA-LOJİ: Moda Çalışmalarına Giriş*, Çev.Özüdoğru, Şakir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Loschek, I. (2009). *When Clothes Become Fashion*, New York, Oxford International Publishers
- Leventon, M. (2006). *Artwear Fashion and Anti-Fashion.*, London: Ames&Hudson.
- Ok, M. (2016). *Giyilebilir Sanat Bağlamında 'Ruff Yaka'*. YEDİ Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. 16: 65-73.
- Yinelek, M. (2014). *Minimalist Sanat Akımının Moda Tasarımcılarını Etkileme Durumu*, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Unpublished Master's Thesis
- Waquet, D. and Marion, L. (2011). *Moda*, Çev. Ş, Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi.

RETHINKING BASIC DESIGN EDUCATION: DECONSTRUCTION OF ANATOLIAN CARPETS

SERAP DURMUŞ ÖZTÜRK

Yrd. Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi
Mimarlık Bölümü
serapdurmus@ktu.edu.tr

ASU BEŞGEN

Doç.Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi
Mimarlık Bölümü
abesgen@ktu.edu.tr

NİLGÜN KULOĞLU

Doç.Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi
Mimarlık Bölümü
melek@ktu.edu.tr

Abstract

The main objective this article is to evaluate the elements/concepts/arts belonging to Anatolia as a deconstruction problem in re-thinking the basic design education and in the development of the basic design teaching methodology. Within this scope; Basic Design Course handled in a wide frame has been re-fictionalized with the theme of "Basic Design Anatolia" in different years during the period. Karadeniz Technical University (KTU) Department of Architecture Studio of Basic Design shows existence with the period themes and fictions renewing and changing itself every year in the light of the search continuing in the areas of philosophy, art and science. The fictions discussing the phenomenon of Basic Design with different intellectual and meaning dimensions and with changing example and expression ways have aimed to form a representation language using the authentic values of Anatolian art by taking a position with cultural target within the frame of "Basic Design Anatolia" upper theme in 2015-2016 and 2016-2017 Fall terms. In conclusion, his article using the Anatolian art as a tool and the deconstruction as a method brought the quartet of Repetition/Symmetry/Harmony/Contrast into question and showed that the students may produce the examples which may yield more unique results by means of binary oppositions given.

Key Words: Architectural Education, Basic Design Course, Deconstruction, Art, Anatolian Carpets.

Introduction

Design action is a process in which objects, events, or situations are defined according to an intended result. Design education which aims to be creative, innovative, participative and critical has a theoretical substructure that supports the teaching of the techniques such as giving all-purpose point of view to a problem, and improving reflection (Durmuş 2015). Dutton (1991), who asserted that design reveals a way of acquiring information under appropriate conditions, suggested that studio works are the heart of architectural education. Because, the presence of a simple, creative, original and open studio environment is considered remarkable in the construction of architectural education formation.

The architectural discipline, which has been separated from many disciplines by distinct boundaries, and has a different pedagogical formation, has developed its own methods in terms of dialogue and assessment types between instructors and students through design studios having central importance (Schön 1991; Çıkış and Çil 2009). An architect student, meeting with a design studio, faces with an obscurity and unlearn process, with the curriculum of the first year of education (Higgott 1996). In this process, students engage in an effort to move the conceptual relationship they have established with the environment to the different levels, and to transform it in such a way that it will meet the needs of the new educational environment. In the architectural education in which students from memorization-based system of education review their previous knowledge, reevaluate them with a new perspective, and discover the unique aspects of knowledge; they acquaint themselves with the first year system, in which the basic skills that enforce, diversify the boundaries of concrete definitions, and that construe the problems with an original language are gained. This system offers an environment in which they can improve their critical thinking skills creatively, and develop their aesthetic senses in terms of visual experience (Asasoglu, et. al 2009).

It is known that the fundamental difference between science and art is due to the fact that science expresses reality through concepts, but art through images (Politzer, 1997). The basis of architectural education, located in somewhere between science and art, is constituted with the design courses that focus on the issues of abstract thinking and concept producing, and that allow for the development of creativity (Bunch, 1993). The design courses give importance to the issue of assessment in terms of the determination of students' strengths and weaknesses, and of informing them what they need. Furthermore, the design courses are the parts of the curriculum in which how important the problem solving with individual or group study, and making assessment with juries, desk criticism to the students is easily seen.

Schön (1985) pointed out that the design studio environment is a necessary place for the students to learn about design, and to understand what design is, and learn about design action, and that architectural studio has become a place where architectural practices can be repetitively applied for more effective learning, without any pressure of the real professional world (Schön 1988). As the architectural education process progresses, the

students increasingly attempt to learn by doing the means and methods concerning design process and intellectual movements. Architectural education, given in oral and practical fields, expect of the students to have a complete understanding of a problem, and prepare a solution tool. In this context, the problems, designed to improve students' practical skills, their technical understanding, the quality of their ideas and their research skills, have a great importance for design education (Hickman 2007).

On this exact point, Basic Design Course, which is the main course of architectural education, allowing for original problem generation, has a distinctive place in education since it mention the processes such as creativity, idea generation, practice and criticism. The first year of the architectural education is an important milestone in the transition from secondary education, and high school education, based on repetition, to university education aiming to gain interrogator thinking system (Maier 1981; Asasoglu, et. al 2009). Accordingly, the importance of the Basic Design Course in architectural education was presented to the reader in the line of a thematic approach and method within the scope of this article. In this way, the basic design education in the 21st century was brought into question by rethinking in Turkey scale. But before that, it is necessary to mention the short history of the Basic Design Course in architectural education, and highlight the importance of the course once more.

Basic Design Course in Architectural Education

The Basic Design Course, which is one of the basic courses in the first year of architectural education, and allows students to explore themselves, represents an awareness course in which much more than the theoretical content of the taught topic are often presented as a feedback, with the students' curiosities and experiences (Boucharenc 2006). In the first year of design education, the clearly unidentified structure of design problems requires students to enter into the 'trial and error' or 'learning by doing' process. The design studios based on this pedagogy are also confronted as educational environments in which vocational education and art education are jointly conducted (Çıkış and Çil 2009).

It is known that this way of learning and teaching often help to improve the students' creative spirit, and allows for the students to explore personal connections by internalization. The Basic Design Course focusing on the relationship between creativity and abstraction is an important starting course aiming for the students to gain ability of two and three dimensional-thinking and expressing by allowing them to gain basic design skill, and basic concepts and techniques required for the improvement of this skill.

Creativity is to show an approach to a topic from different perspectives and to make new proposals. Abstraction is a mental process, and points out a perceptual situation that make feel its existence from the beginning of the design process to the end (Gibson 1950; Gibson 1968). Basic design education, giving priority to abstraction, perception and thinking, requires sharing with different disciplines. Abstraction is used as a method of acquiring environmental information, and improving the phases of view of the design process (Besgen and Nezor 2010). The supporting ways of creative processes in design education are also investigated in the studies that mention the interaction of creative thinking with analogical

thinking way (Casakin 2007; Cross 1997; Çubukçu and Dündar 2007). Therefore, the necessity of developing basic design education through new tools and methods is frequently considered.

The design action in Basic Design Courses is made using abstract concepts. The basic design education, based on Gestalt's Perception Theory which is Bauhaus school's curriculum (Denel 1981), aims for the students to gain problem-solving skills in a field they are stranger to. Basic design education is the most reliable medium, including individual development. Because, one applies his/her own natural tendencies, and uses his/her own individual experiences in this environment in parallel with his/her own tempo (Besgen et. al 2015). In addition to the introduction of design, designing and creativity issues; the issues such as basic design elements, basic design principles, visual communication and visual perception in visual arts are also included in Basic Design Courses (Kuloğlu 2017). All these elements and principles stand out as the design tools used in seeking for a response for a problem. On this exact reason, defining of the word of design as 'every work that serves a purpose and that have a creativity attribution', according to the Bauhaus's ecole is not a coincidence (Itten 1975).

While the importance of the basic design teaching approach, which undergone many changes especially from 1920s, decreased as of 1960s, it can be said that it has entered into a period of rebirth with various debates and pedagogical suggestions over the last 3 decades (Bonollo and Lewis 1996; Boucharenc and Saiki 2002; Wallschlager and Basic-Snyder 1996). The expansion of the interdisciplinary field established by architecture, thus, necessitated the approaches, tending to be discussed over associations/differences established by educational field with other disciplines, to become a current issue. The strong relationship between architecture and art, observed since the very beginning of the educational process, needs new experiences today. At this point, the sub-disciplines of art come to the fore as effective tools for the establishment of partnerships (Durmuş 2015).

In short, it is clear that the Basic Design Course needs reconsideration in architectural education, and that it must reveal different thematic expansions. Now, it is time for the deconstruction and reinterpretation of the process. But, before exemplifying the deconstruction in question, it would be appropriate to mention the deconstruction idea and concept-theory relation, put into practice in architecture and art.

Deconstruction in Architecture and Art

Architecture and art have always been in search for the new one. The most important expansion of the notion of creativity being significant in the search and implementation of the new is *différance* contained by the philosophy of deconstruction. The issue of *différance* in the architecture and art disciplines may transform into a more creative process via the original problems; because, it is not possible to produce the concept of design without revealing the problem (Oxman 2004).

Deconstruction implemented by the French philosopher Jacques Derrida (1976; 1982), as a tactic and forming the center of his philosophy is based on the idea developed actually upon the text materials and arguing that dominant meaning is not existent (Durmuş 2009).

Because; words are the potential data that may point to other contexts rather than what is seen. According to Pritz examining the meaning of deconstruction as a word, the prefix “de-” taking place in the deconstruction term means throwing something out and distorting; and the supplement “con-” means joining together (Esin 1996: 46). From this point forth; it could be asserted that the logic of change existent in the word deconstruction; in other words, the logic of both separation and joining stems from the structure of the word.

Derrida trying to interpret the contrary relations stemming from the structure of the word upon the concepts has opened many value systems to inquiry with the deconstruction method. Derrida referring to the significance of testing the concepts in deconstructive studies has brought to the agenda the fact that the concepts could be melted within themselves by assuring that nothing is superior to others (Durmuş 2011). Derrida revealing that the concepts could be included in new concepts and could be used with the occurring new frames has aimed to catch the attention to the elements seen as secondary at first sight. There is a non-dimensional plane, namely the problem area to which the concept touches; for this reason, there are two contrary situations (Gür 2000). And, these contrary situations remind the binary oppositions of Derrida.

The term couples called as binary opposition by Derrida work for organizing the objects by classifying within this context (Collins 2005). They could be analyzed with reference to one another thanks to all or the difference of various oppositions such as high/low, true/false, West/East, inside/outside, positive/negative, alive/dead... (Collins 2005). In this way, the concept with a complex structure could be re-defined as a structure with at least two core components. The situation of the concept at two opposed ends is a way of approach indicating the fact that Derridian deconstruction tries to understand and re-structure how integrity is structured rather than a collapse (Gür and Durmuş 2012).

The approach of deconstruction and the binary oppositions which are the concept couples represented by the approach have the power to manage the thinking in architecture and art as well as philosophy, theory and science. Derrida classifying the internal relation between architecture and deconstruction has said, “deconstruction of a produced object called as architecture is maybe to start to think of it as an artifact and re-think...” (Benjamin 1988: 37). Deconstruction as a theoretical implementation is frequently encountered both in the architecture object produced with this philosophy and in the meaning analysis of the pre-realized architectural objects (Wigley, 1993). For instance; the deconstruction developments in the architecture are monitored in the studies of the architects such as Frank Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Coop-Himmelblau, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Bernard Tschumi via the claims given in the works of Derrida. The challenge in the works of Eisenman and Tschumi lies in the trial of understanding the relation between interpretation and deconstruction (Benjamin 1988). La Villette Park of Tschumi in Paris is in the focus of the discussions about deconstructivist architecture. The reason for the consideration of this project as deconstructivist is to avoid from synthesis in the construction system and the construct not forming any stable impact; because Tschumi overlaps architecture with the ideas, forms and elements which are not architectural.

The relation between art and deconstruction comes to the agenda in the formation of the criticisms made against the main propositions of modern art during the evaluation process of postmodern art (Brunette and Wills 1994). According to Derrida; when deconstruction is applied in art, there occurs ideational reverses such as the fracture of the whole, transition of the irrational instead of the rational, occurrence of the discussible rather than unchangeable and indifference replacing seriousness (Kellner 2000). Within this scope; together with the idea of deconstruction, a period has commenced in which the modern and postmodern art types have been deformed, aesthetic attitudes have been turned upside down and widely monitored images have become part-focusing and eclectic. The heterogeneous attitude refusing monosemy has damaged the stability of image and encouraged the artist to a new production way (Harvey 2003). Settled values have been re-handled on behalf of art and aesthetics. According to Derrida's deconstruction, some ambiguous questions have been revealed about the relation between representation and idea and the state of questioning has become always valid. In other words; the indicators have come a meaning extension and they form the deconstruction in art.

Consequently; the idea of deconstruction in architecture and art has changed and transformed the discussed meaning via the concept couples in –direct or indirect way-. Within this scope; the Basic Design Courses having a special place in architectural education have a potential to be re-considered as a movement of deconstruction in the relation it has established with the art.

Research Objectives and Methodology

Within the scope of the aforementioned literature review; the main objective in this article is to evaluate the elements/concepts/arts belonging to Anatolia as a deconstruction problem in re-thinking the basic design education and in the development of the basic design teaching methodology. Within this scope; Basic Design Course handled in a wide frame has been re-fictionalized with the theme of "Basic Design Anatolia" in different years during the period.

Karadeniz Technical University (KTU) Department of Architecture Studio of Basic Design shows existence with the period themes and fictions renewing and changing itself every year in the light of the search continuing in the areas of philosophy, art and science (URL-1). The fictions discussing the phenomenon of Basic Design with different intellectual and meaning dimensions and with changing example and expression ways have aimed to form a representation language using the authentic values of Anatolian art by taking a position with cultural target within the frame of 'Basic Design Anatolia' upper theme in 2015-2016 and 2016-2017 Fall terms. Within this direction; the basic information belonging to the subjects of Basic Design Elements, Basic Design Principles and Gestalt Perception Theory and Anatolian elements/concepts/arts selected in accordance with every subject have been presented to the students in the related weeks together with the visual data (Table 1). The students have been expected to improve their thinking and design skills via the characteristic properties peculiar to the mentioned Anatolian concepts.

Table 1. Studio Fiction of Basic Design Anatolia

Anatolian elements/concepts/arts	Weekly Program of Basic Design Course	Subjects	
CALIGRAPHY	Dot, Line, Direction, Shape/Form, Distance, Size, Proportion	Basic Design Elements	
PAPER MARBLING	Texture	Basic Design Elements	
TILE	Value and Color	Basic Design Elements	
MINIATURE	Good Shape Property, Continuity-Closeness-Symmetry	Gestalt Theory	Perception
SHADOW PUPPETRY	Figure-Background Relation, Depth, Transparency, Overlapping, Measurement Gradation	Gestalt Theory	Perception
PUPPET KARAGOZ	Figure-Background Relation, Depth, Transparency, Overlapping, Measurement Gradation, Linearity, Effective Environment	Gestalt Theory	Perception
LIGHT COMEDY PUBLIC STORYTELLER			
CARPET ORNAMENT/MOTIF	Repetition/Symmetry/Harmony/Contrast Hierarchy	Basic Design Principles	
ANCIENT PERIOD CITIES ANATOLIAN DOORS	Dominance/Balance/Unity Dominance/Balance/Unity	Basic Design Principles	

Basic Design Course aiming to know the Anatolian culture from the local and universal scale to use the Anatolian art examples as a design tool presents the creative examples of interpreting the produced variations in abstract plane and expressing them in concrete scale. This article subjecting the relation between Anatolian Carpet Art and Basic Design out of the mentioned creative examples opens to discussion the examples with the subjects of Repetition/Symmetry/Harmony/Contrast out of the Basic Design principles.

In the theoretical part of the course, the repetition principle of the Basic Design has been given to the students by classifying under four groups with the headlines full repetition, repetition, alternate repetition and variable repetition (Gürer 1990; Güngör 2005). After that; short definitions of symmetry, harmony and contrast principles have been given and it has been emphasized that the principle of repetition could be used as auxiliary principles in the provision of composition integrity. All principles have been richened with various examples from both art and architecture environments.

Following the ordering of the basic information belonging to the principles of repetition/symmetry/harmony/contrast; short history of the Anatolian Carpet Art and theoretical information on the carpet art has been given place with examples from Turkey and the world. Within this scope; instructors have considered that Carpet art is convenient for the subject for the reasons such as the fact that it includes abstract and concrete symbolic elements, it could be geometrized and it includes repetition and module within itself etc. However; this comment has not been notified to the students and they have been ensured to realize the connection between the selected Anatolian art and Basic Design principles with their own genuine and creative ideas.

Therefore; the objective and methodology of this study is to exemplify re-thinking and handling with a new comment of Basic Design Course which is an important and prioritized course of the architectural education with thematic contexts. Within this direction; the article foresees a new model taking the art to the center and benefitting from Anatolia being our own culture.

Definition of the Problem

Within the direction of the objective and methodology, two problems have been prepared in the issue of Repetition/Symmetry/Harmony/Contrast principles of Basic Design. The first one is the problem in which Anatolian Carpets are discussed on the given binary oppositions. In this problem, carpet image does not take place in the study area; but, it is used via the duplication of a module/unit taking place in the carpet image. The binary oppositions here have been determined as **construction/de(construction)** and a deconstruction trial is searched:

P1. Make a selection which includes REPETITION element among the carpet images you have brought with you. Horizontally use your study area which has the dimension of 25 x 50 cm and split it in half vertically. Determine a module (unit) from the example of carpet composition and conduct an abstraction study. Design a composition with the subject of “repetition” on the left side, “deconstruction of repetition” on the right side of your study area by using abstraction you have conducted. You could interpret the principle of repetition by benefitting from the types of Repetition you have learnt in the course (full repetition, repetition, alternate repetition and variable repetition) or by benefitting from any technique reminding the Repetition.

In the second problem, the Anatolian Carpets are discussed on the given binary oppositions. In this problem, the carpet image is used in the study area in the way and place designer/student desires, but it is expected for the composition to create integrity via harmony or contrast. The binary oppositions have been determined as **complementation/subtraction** and a deconstruction trial is searched:

P2. Make a selection which includes REPETITION element among the carpet images you have brought with you. Decide on the dimensions and place of the carpet image in the study area. Interpret the subject of “repetition” via “complementation and/or subtraction” in the area/areas remaining from the image you have placed on the study area. While creating your genuine composition, you could benefit from one or each of the principles of HARMONY and CONTRAST. Pay attention to the fact that the carpet image selected at this point and the composition you have design should form integrity. It is free to use the study area horizontally or vertically and the carpet image could be used in the place and dimension you want in the study area.

As it could be understood from the problems no. P1 and P2; the relation between Basic Design education and Anatolian Carpet Art has been fictionalized upon the binary oppositions; in other words, the concept couples and it has been aimed to form a deconstruction example. Within the direction of this aim, the practices carried out by the students are the genuine examples of deconstruction in Anatolian Carpets.

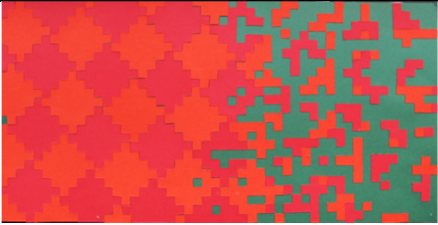



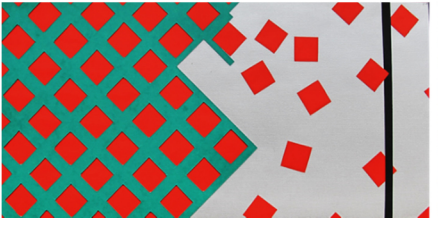

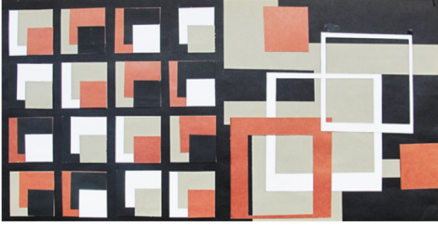

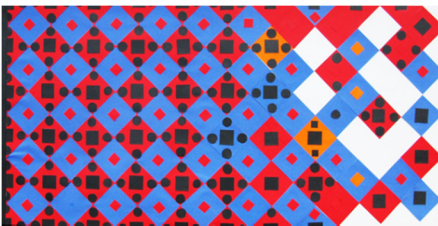



Deconstruction Examples in Anatolian Carpets

In this part where Anatolian Carpets are regarded as an example of deconstruction, the student works belonging to P1 and P2 problems and the images of Anatolian Carpets benefitted were given a place. Since the carpet images benefitted were placed behind the study area by the students, they were placed next to study for reader within the scope of P1 practice. In P2 practice, there was no need to make a placement additionally since the carpet image constituted the study area itself. In this regard, 24 student works in total were given place for both problems and the relationship between Anatolian Carpets and deconstruction was investigated in terms of Basic Design Course.

The **construction/de(construction)** binary opposition was taken in hand in the form of “repetition” at the left side of works and “deconstruction of repetition” at the right side of works in accordance with P1 problem. 12 case studies which were given place within this scope may be classified in two groups as follows: the ones which were designed by sticking to the geometric state shown in the carpet image selected and the ones which were designed by deforming the geometric state. The studies selected were the successful examples for composition integrity, balance axis of study area boundary determined for repetition and deconstruction of repetition, the complementary color pairs, abstracting the geometric approach obtained from entire carpet image and reflecting the module (unit) selected from carpet image to the entire composition (Table 2 and Table 3).




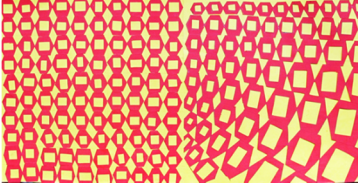



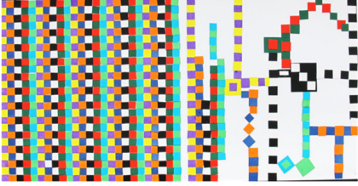

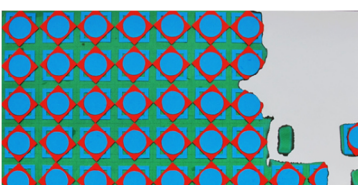


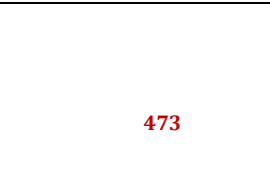


The studies within the first group were constituted by benefitting from the “full repetition, repetition and alternate repetition” types of repetition principle and the techniques which evokes the repetition (Table 2). At this point, the students used the modules that they acquired from carpet images, at left side themed especially **construction**, in other words “repetition”. It is seen that the students gave a place to repetition techniques constructed with more unique interpretations at the right side of study area themed **de(construction)** in other words “deconstructing the repetition”.

Table 2. The Studies Designed by Sticking to Geometric State Shown at Anatolian Carpet Image

P1. Construction / De(construction)	Anatolian Carpets	Subjects
		FULL REPETITION
		FULL REPETITION
		FULL REPETITION
		ALTERNATE REPETITION
		FULL REPETITION
		REPETITION

The studies within the second group were constituted by benefitting from the “full repetition” and “alternate repetition” types of repetition principle (Table 3). At this point, the students used the modules that they acquired from carpet images, at left side themed **construction**, mainly full repetition, in other words “repetition”. It is seen that the students were in search of geometric illusion and even they showed successes on providing integrity by deforming the composition at the right side of study area themed **de(construction)** in other words “deconstructing the repetition”.





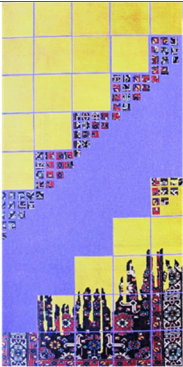

Table 3. The Studies Designed by Deforming the Geometric State Shown at Anatolian Carpet Image

P1. Construction / De(construction)	Anatolian Carpets	Subjects
		ALTERNATE REPETITION
		GEOMETRIC ILLUSION
		FULL REPETITION
		DEFORMING THE COMPOSITION
		VARIABLE REPETITION
		GEOMETRIC ILLUSION
		FULL REPETITION
		DEFORMING THE COMPOSITION

The binary opposition of **complementation/subtraction** was used in providing the integrity by harmony and/or contrast in the carpet image placed in the area and in the area(s) staying behind this image according to P2 problem. 12 case studies which were given place within this scope may be classified in two groups as achieving the complementation/subtraction concept of carpet image selected by harmony and contrast. The studies selected were the successful examples for behaving in conformity with or in contrast to the character of carpet, highlighting or camouflaging the carpet image and using entire or a part of carpet image (Table 4 and Table 5). Additionally, it was observed that the carpet images were used vertically and in general, the carpet image colors were abided.







The studies within the first group achieved the status of **complementation/subtraction** shown at carpet images by “harmony” (Table 4). The students used the carpet image within the field of study at a specific point of composition (at the left side, center, below) in 5 examples and entire of compositions in 1 example. It is seen that the students who constituted their compositions with harmony concern, used the techniques such as providing continuity, camouflaging, and referencing to geometry depending on the area where the carpet image was placed.

Table 4. The Studies Designed by Harmony in Complementing and Subtracting the Anatolian Carpet Image

P2. Complementation / Subtraction					Anatolian Carpets
					
PROVIDING CONTINUITY	CAMOUFLAGING	REFERENCING TO GEOMETRY	REFERENCING TO GEOMETRY	CAMOUFLAGING	PROVIDING CONTINUITY

The studies within the second group achieved the status of **complementation/subtraction** shown at carpet images by “contrast” (Table 5). The students used the carpet image within the field of study at a specific point of composition (at the top, center, below) in 4 examples and entire of compositions in 2 examples. It is seen that the students used the techniques such as breaching the continuity, camouflaging, deforming the geometry and achieving the optical illusion in the unique designs created by contrast.

Table 5. The Studies Designed by Contrast in Complementing and Subtracting the Anatolian Carpet Image

P2. Complementation / Subtraction					Anatolian Carpets
					
OPTICAL ILLUSION	BREACHING THE CONTINUITY	DEFORMING THE GEOMETRY	OPTICAL ILLUSION	BREACHING THE CONTINUITY	CAMOUFLAGING

Within the direction of student works taken in hand in P1 and P2 problems, different types of composition designs are observed depending on the use of carpet image and different semantic expansions offered by binary opposition. The unique compositions conducted in harmony with or in contrast to carpet image are Anatolian representations at which a part or entire of carpet is used, either concretely or abstractly.

Conclusion

The deconstruction used as an effective method in reversing the established information serves the purpose of questioning the meaning by the binary oppositions that it uses. The binary oppositions encourage rethinking the object as concepts which both complement and invalidate each other and constitutes the tools which have the central significance for deconstruction method. While it is known that there are various methods in education-training, each of these methods also represents an entire of well documented methods (Cuff 1998). This study taking the Basic Design Course in hand as an example of deconstruction in architectural education mentions a part of works of Karadeniz Technical University "Basic Design Anatolia" studio.

This article using the Anatolian art as a tool and the deconstruction as a method brought the quartet of Repetition/Symmetry/Harmony/Contrast into question and showed that the students may produce the examples which may yield more unique results by means of binary oppositions given. The Anatolian art which is used as a designing tool was redesigned as a creative works in abstract terms with the use of Anatolian Carpet examples. This representation also shows that the architectural education may a new perspective of model applied specific to Basic Design Course. It was observed that the works produced by means of problems tried in two terms were different from each other. This diversity indicates that the choice of topic improves the intellectual skills of students and they may express themselves more comfortably.

In conclusion, the experience of considering the art as a tool and benefitting from art at the stage of designing is regarded as significant for architectural education. The Basic Design Courses being the area where the architectural education is questioned at the earliest, bring a new perspective to our unique and local values thanks to its teaching/learning model which is based on learning by art -but never denying- as distinct from classical basic design education within the scope of this article. This new perspective is also regarded as significant in analyzing Anatolia and introducing it internationally.

Acknowledgements

We would like to express our thanks to faculty members and assistants in the relevant academic term who made contribution to Basic Design Course. (2016-2017 Fall Term Team: Assoc. Prof. Dr. Nilgün Kuloğlu, Assoc. Prof. Dr. Asu Beşgen, Assist. Prof. Dr. Serap Durmuş Öztürk, Res. Assist. Gürkan Topaloğlu, Res. Assist. Şölen Köseoğlu, Res. Assist. Merve Gerçek) (2015-2016 Fall Term Team: Assoc. Prof. Dr. Nilgün Kuloğlu, Assoc. Prof. Dr. Asu Beşgen, Assist. Prof. Dr. Demet Yılmaz Yıldırım, Assist. Prof. Dr. Serap Durmuş Öztürk, Lecturer Dr. Kıymet Sancar Özyavuz, Res. Assist. Gürkan Topaloğlu, Res. Assist. Şölen Köseoğlu, Res. Assist. Neva Gerçek)

The authors of this paper also would like to thank their students for their effort in taking part in this exercise.

REFERENCES

- Asasoglu, Ali, Asu Besgen Gencosmanoglu and Nilgun Kuloglu. 2009. *DESIGNtrain Book: Training Tools for Developing Design Education*, Trabzon, Turkey: Vizyon Printing Center.
- Benjamin, Andrew. 1988. "Deconstruction and Art / The Art of Deconstruction," in *What is Deconstruction?*, New York: St. Martin's Press, 33-56.
- Besgen Gencosmanoglu, Asu and Seda Nezor. 2010. "Criticizing Architectural Education Through Abstraction," *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 9: 1335-1341.
- Besgen, Asu, Nilgun Kuloglu and Sara Fathalizadehalemdari. 2015. "Teaching/Learning Strategies Through Art: Art and Basic Design Education," *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 182: 428-432.
- Bonollo, E. and W. P. Lewis, 1996. "The Industrial Design Profession and Models of The Design Process," *Design and Education Journal*, 6 (2): 4-19.
- Boucharenc Christian G. and T. Saiki. 2002. "International Comparative Research on Basic Design," *Japan: Design Research Association*, 29 (2): 20-27.
- Boucharenc, Christian G. 2006. "Research on Basic Design Education: An International Survey," *International Journal of Technology and Design Education*, 16: 1-30.
- Brunette, Peter and David Wills. 1994. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press.
- Bunch, Michael A. 1993. *Core Curriculum in Architectural Education*, San Francisco: Melen Research University Press.
- Casakin, Hernan P. 2007. "Factors of Metaphors in Design Problem-Solving: Implications for Design Creativity," *International Journal of Design*, 1: 21-33.

- Çıkış, Şeniz and Ela Çil. 2009. "Problematization of Assessment in The Architectural Design Education: First Year as a Case Study," *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 1: 2103-2110.
- Collins, Jeff. 2005. *Introducing Derrida*, Third Edition, United Kingdom: Icon Books.
- Cross, Nigel. 1997. "Descriptive Models of Creative Design: Application To An Example," *Design Studies*, 18: 427-455.
- Çubukcu, Ebru and Şebnem G. Dünder. 2007. "Can Creativity Be Taught? An Empirical Study on Benefits of Visual Analogy in Basic Design Education," *ITU A/Z*, 4 (2): 67-80.
- Cuff, Dana. 1998. *Architecture: The Story of Practice*, Cambridge: MIT Press.
- Denel, Bilgi. 1981. *Temel Tasarım ve Yaratıcılık*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*, (trans. Gayatri Chakravorty Spivak), Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy*, USA: The Harvester Press.
- Durmuş, Serap. 2009. "A Deconstructionist Reading in Religious Spaces: Shah Faisal Mosque" (Dini Mekânlarda Yapıbozumcu Bir Okuma: Kral Faysal Cami), *Master's Thesis*, Karadeniz Technical University, Turkey.
- Durmuş, Serap. 2011. "Philosophy For the Theory of Architecture: Jacques Derrida and Deconstruction," *Theory of Architecture Symposium/ARCHTHEO 2011 (Mimar Sinan Fine Arts University)*, Theory for the Sake of the Theory Proceedings, Vol. 1, 23-26 November, İstanbul, pp. 256-264, 2011.
- Durmuş, Serap. 2015. "Teaching/Learning Strategies through Art: Philosophy & Basic Design Education," *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 182: 29-36
- Dutton, Thomas. 1991. "The Hidden Curriculum and The Design Studio", in *Voices in Architectural Education: Cultural Politics and Pedagogy*, New York, USA: Bergin and Gravey.
- Esin, Nur. 1996. "Mimariye Değişik Bir Bakış: Dekonstrüktivist Mimari," in *Mimari Akımlar II*, der. O. Tunataş, İstanbul: YEM Yayın.
- Gibson, James J. 1950. *The Perception of the Visual World*, Boston: Houghton-Mifflin.
- Gibson, James J. 1968. *The Senses Considered as Perceptual Systems*, London: Gerorge Allen and Unwin Ltd.
- Güngör, İ. Hulusi. 2005. *Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar*, İstanbul: Patates Baskı Yayınları.
- Gür, Şengül Ö. 2000. "Mimarlıkta Temel Eğitim Dersi Uygulaması," *Mimarlık Dergisi*, 293: 25-34.
- Gür, Şengül Ö. and Serap Durmuş. 2012. "Deconstruction as a Mechanism of Creativity and its Reflections on Islamic Architecture," *Architectoni.ca*, 1 (1): 32-45.
- Gürer, Latife. 1990. *Temel Tasarım*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversite Matbaası.
- Harvey, David. 2003. *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayınları.

- Hickman, Roger. 2007. "Wipped-Fancying and Other Vices: Re-evaluating Assessment in Art and Design, in *The Problem Of Assessment in Art And Design*, Raymond, T. (Ed), Bristol: Intellect Books.
- Higgott, Andrew. 1996. "Teaching first year: What do they need to know?," in *Architectural History and the Studio*, Hardy, A. and Teymur, N. (eds), London: Question Press, 181-186.
- Itten, Johannes. 1975. *Design of Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, John Wiley & Sons.
- Kellner, Douglas. 2000. "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar," in *Modernite Versus Postmodernite*, trans. ed. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.
- Kuloğlu, Nilgün. 2017. "Mimarlık Eğitiminde İlk Yıl İkilemi", in *Mimari Tasarım Eğitime Çağdaş Önermeler*, (ed. Gür, Ş. Ö.), İstanbul: YEM Yayın, 79-94.
- Maier, Manfred. 1981. *Basic Principles of Design*, U.S: Van Nostrand Reinhold Inc.
- Oxman, Rivka. 2004. "Think-Maps: Teaching Design Thinking in Design Education, *Design Studies*, 25: 63-91.
- Politzer, Georges. 1997. *Felsefenin Temel İlkeleri*, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Schön, Donald A. 1985. *The Design Studio: An Exploration of Its Traditions and Potentials*, London, England: RIBA Publications Limited.
- Schön, Donald A. 1988. "Toward a Marriage of Artistry & Applied Science In the Architectural Design Studio," *Journal of Architectural Education*, 41 (4): 4-10.
- Schön, Donald A. 1991. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, London, England: Basic Books.
- URL-1, http://www.mimarizm.com/haberler/egitim/temel-tasar-anadolu_127716, 2017.
- Wallschlager, Charles and Cynthia Busic-Snyder. 1996. *Basic Visual Concepts and Principles for Artists, Architects, and Designers*, Boston: McGraw-Hill.
- Wigley, Mark. 1993. *The Architecture of Deconstruction*, Cambridge, MA: MIT Press.

METİNLERARASILIK VE MİMARLIK

SERAP FAİZ BÜYÜKÇAM

Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Türkiye
srpfz@hotmail.com

TÜLAY ZORLU

Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi,
Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Türkiye
zorlut@hotmail.com

Öz

Metinlerarası, hiçbir metnin saf olmadığı; ilk metni aramanın anlamsız olduğu ve metinlerin öncülleri ile kurdukları biçimsel ve anlamsal ilişkiler ile var oldukları düşüncesi üzerine temellenir. Öncül ve ardıl metinler arasında çeşitli yöntemler dahilinde kurulan bu ilişkiler ağının keşfi ve anlamlandırılması metinlerarasılığın kapsamındadır. Bir yer ve bağlam değiştirme işlemi olan metinlerarasılık; metne metinsellik özelliği kazandıran en önemli olgulardan biridir.

Metinlerarasılık, metinsel bir temsil olarak değerlendirilen mimarlık üretimi için de anlamlı kılınabilir. Anlamlı bir dizge, gösterebilimsel bir unsur olan mimari yapıların; ihtiyaçlar, üretim hayatı, teknoloji, sosyal hayat, üretildiği coğrafya vb. unsurların yanı sıra kendinden önceki referanslarla biçimlendiği açıktır. Her defasında yeni bilgi birikiminin üstünde katmanlaşarak üretilen mimarlık bu haliyle metinlerarasıdır. Öncül ve ardıl yapılar arasında farklı anlam etkileri yaratarak 'yeni' olanın üretimine katkı koyan 'metinlerarası', mimari yapıların okunmasında alternatif bir yoldur.

Mimarlık üretiminin metinlerarası olma halini sorgulamanın amaçlandığı bu çalışmada; mimarlıkta metinlerarası okumalara ilişkin metodolojik bir yaklaşım sunmak hedeflenmiştir. Mimarlık okumaları için bir araç olabileceği düşünülen metinlerarasılık; temellendiği öncül ve ardıl metin ilişkileri ve bu ilişkileri kuran çeşitli yöntemler dahilinde mimarlık üretimi bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: mimarlık, metinlerarasılık, metinlerarası okuma, metin.

INTERTEXTUALITY AND ARCHITECTURE

Abstract

The intertextuality is based on the assumption that no text is pure and the search for the very first text is meaningless, and that the texts exist in formal and semantic relations with their antecedents. The discovery and interpretation of these relationship networks between antecedent and consequent texts, which are established in the scope of certain methods, are within the context of intertextuality. Intertextuality, which is a space and context-changing process, is one of the most important concepts that give the textuality characteristic to a text.

Intertextuality can also become meaningful for the architectural production, which is regarded as a textual representation. It is clear that an architectural structure, which is a meaningful system and a semiotic element, is shaped together with the previous references as well as the elements such as needs, production life, technology, social life, the geography where it is produced, and etc. The architecture, which is produced by stratifying with the accumulation of new knowledge every time, is intertextual with this characteristic. The 'intertextuality' phenomenon that contributes to the production of the 'new' by creating different meaning effects between the antecedent and consequent constructions is an alternative way of interpreting the architectural constructions.

In this study, which aims to question the intertextual status of the architectural production, the purpose is to present a methodological approach to intertextual interpretations in the architecture. The intertextuality, which is considered to be a possible tool for interpreting the architecture, will be assessed in the context of architectural production, and within the scope of the antecedent and consequent textual relationships, on which it is based, and various methods that establish these relations.

Key Words: architecture, intertextuality, intertextual interpretation.

Giriş

Metinlerarası; metinlerin temel kaynaklarından birinin önceki metinler olduğu düşüncesine temellenmektedir. Yazınsallığın ölçütü olan metinlerarası, edebiyatta metinlerin kendinden önceki metinlerden bağımsız düşünülmemeyeceği, her metnin başka metinlerin biraradalığından oluştuğu ve metinsel bir ifadeyi anlamlandırmanın ancak öncülleri ile kurdukları ilişkilerle birlikte düşünülerek mümkün olacağı üzerinedir. Buna göre, bir metin, farklı ilişkiler ile yeni bir bağlamda bir araya gelen öncel metinlerin toplamıdır. En az iki metin arasında bulunan bu ilişkiler; metinleri anlamsal, yapısal ve biçimsel yönlerden dönüştürerek birbirleriyle ilişkilendiren çeşitli yöntemler ile kurulmaktadır.

Dilsel/ yazınsal olana özgü olan metinlerarası günümüzde edebiyat disiplini sınırlarını aşmış; resim, müzik, sinema, heykel, tiyatro, vb. disiplinlerde geniş bir yer edinmiştir. Bu disiplinlerin uğraş alanlarına göre, yeniden tanımlanarak kullanılan metinlerarasının anlam ve kapsamı genişlemiştir (Köksal ve Ünal, 2008; Uyanık, 2009; Aktulum, 2011; Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011; Önal, 2013a; Önal, 2013b; Kodal ve Köse, 2016; Aktulum, 2016; Siamak, Forough ve Shima, 2016; Aktulum, 2017).

Mimarlık üretimi bir metindir ve metinlerarası metinsel olanın bir ölçütüdür. Bu bağlamda mimarlık metinlerarası bir üretimdir. Mimarlık üretiminin metinlerarası olma halini sorgulamanın amaçlandığı bu çalışmada; metinlerarasının temellendiği öncül ve ardıl metin ilişkileri ve bu ilişkileri kuran çeşitli yöntemler, mimarlık üretimi bağlamında değerlendirilecektir. Mimarlık ve metinlerarası ilişkisine metodolojik bir yaklaşım sunmayı hedefleyen bu makale, devam etmekte olan doktora tezinin¹ kuramsal alt yapısına dayanmaktadır.

Metinlerarası Nedir

İki veya daha fazla metin arasındaki her türden paylaşımı konu edinen metinlerarası, hiçbir metnin saf olmadığı; ilk metni aramanın anlamsız olduğu ve metinlerin öncülleri ile kurdukları biçimsel ve anlamsal ilişkiler ile var oldukları düşüncesi üzerine temellenir (Kristeva, 1980; Aktulum, 2000; Allen, 2000; Kristeva, 2002; Aktulum, 2004; Ögeyik, 2008; Aktulum, 2011; Aktulum, 2013; Eliuz, 2016). Literatürde metinlerarasının farklı yönlerinin vurgulandığı çeşitli tanım ve görüşler bulunmaktadır (Aktulum, 2000; Eliuz 2016). Tüm bu tanım ve görüşleri özetler nitelikte Fairclough (2003) kavramı 'metinlerin işbirliği' olarak değerlendirmektedir. Mihail Baktin'in 'saf metin yoktur' düşüncesi ve Ronald Barthes'in metnin 'kendilik' olmadığı, üretim sürecinde kapalı bir tutum sergilemeyip öteki metinlerle etkileşimi doğrultusunda var olduğu düşüncesi metinlerarasına koşuttur (Aktulum, 1998; Gökalp Alparslan, 2006; Azap, 2014; Barthes, 2005; Barthes, 2015). Metinlerarasılık başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil; bir yer ve bağlam değiştirme işlemidir (Kristeva, 1980; Batur, 1995; Aktulum, 2000; Kristeva, 2002; Aktulum, 2004; Aktulum, 2007; Haberer, 2007; Uyanık 2009; Aktulum,

¹ Serap Faiz Büyükçam (2012- devam etmekte) doktora tezi; Doç. Dr. Tülay Zorlu danışmanlığında, mimarlık ve metinlerarası ilişkisi üzerinedir. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye.

2010; Aktulum, 2011; Aktulum, 2013; Aytaç, 2013; Sivri ve Özkan, 2013; Aktulum, 2015a; Aktulum, 2017).

Metinler arasındaki kurulan çeşitli ilişkileri açığa çıkarmaya çalışmak, metinlerin anlamlandırılma ve yorumlanmasının temelini oluşturmaktadır (Riffaterre, 1979; Ekiz, 2007; Aktulum, 2013). Bu ilişkilerin deşifre edilebilmesi için; dönemin toplumsal, tarihsel koşulları, yazarın yazın anlayışı, okurun art alan bilgisi gibi önemli parametreler etkin rol oynar (Aktulum 2011; Şerefoğlu, 2013; Aktulum 2007; Aktulum 2015b). Anlamın her seferinde yeniden üretildiği parçalı ve çok katmanlı bir kurgu sergileyen metnin derin anlamına ilişkilendirildiği diğer metinlerin yorumlanması ile ulaşılabilir (Aktulum 2000; Irwin, 2004; Culler 2007; Bars 2012; Aktulum 2016).

Metinlerarası, metnin anlamsal, yapısal ve biçimsel yönlerden; ana metin ile yan metin/ler arasındaki ilişkilerini; alıntı, anıştırma, öykünme, parodi, alaycı dönüştürüm, genişletme, öyküsel dönüşüm, edimsel dönüşüm, içanlatı, montaj, kolaj, palempsest vb. çeşitli metinlerarası yöntemleri kullanarak inceler. Bu yöntemler bir metinde tek başlarına veya birlikte yer alabilirler (Aktulum, 2000; Aktulum 2011; Eliuz, 2016).

Alıntı: Metinlerin öncel metinler ile oluşturdukları ilişkinin en yaygın biçimi olarak 'alıntı', bir metnin başka bir metinde açıkça ve sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi işlemidir (Aktulum, 2000; Aytaç, 2003; Ekiz, 2007; Gökalp Alparslan, 2007; Öztekin, 2008; Aktulum, 2011; Özer, 2013). Alıntı ile öncel ve ardıl metinler arasında açık ve somut bir ilişki kurulur. Metinler arasında bilinçli ve istemli olarak kurulan bu birliktelik tipografik veya anlamsal olarak belirtilir. Alıntı, Riffaterre (1980)'e göre bir 'iz' bırakmalıdır. Bu iz yapıttaki ayrışıklığı somutlaştırır (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011; Aktulum 2014; Eliuz, 2016). Alıntı, dahil edildiği 'yeni' metinde ileri sürülen görüşü destekleme, açıklama ve kanıtlama amacı taşır. Bunun için okurdan özel bir bilgi birikimi istenmez çünkü alıntı açıkça belirgindir (Aktulum 2000; Öztekin, 2008; Aktulum, 2011; Aykanat, 2012; Eliuz, 2016).

Gizli Alıntı: Gizli alıntı, iki ya da daha fazla metin arasında kurulan ilişki tipografik ya da anlamsal olarak ayrıştırılmadan, kaynak metnin ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır. Başkasına ait metnin veya düşüncenin bir bölümünün ya da hepsinin hiçbir ipucu verilmeden yeni metnin bağlamına ilişkilendirilerek kopyalanması olarak da tanımlanır (Aktulum, 2000; Kıran ve Kıran, 2003; Aktulum 2011; Eliuz, 2016). XVIII. yüzyıla kadar metinler, toplumun ortak malı olarak değerlendirildiği için pek çok yapıtta gizli alıntı sıklıkla yer almıştır (Aktulum, 2000; Eliuz, 2016). Gizli alıntı ile 'kapalı' metinlerarası ilişkiler kurulur. Alıntının aksine gizli alıntı belirtilmez. Yazar alıntı yapıldığı ya da metnin nereden geldiği konusunda hiçbir ipucu vermez. Okur özel bilgi birikimi ile gizli alıntıyı fark eder (Aktulum, 2000; Aktulum, 2014).

Anıştırma/Örtük Alıntı: Anıştırma, bir metne, bir düşünceye, bir şeye sezdirim yoluyla gönderme yapılmasıdır (Aktulum, 2000; Aytaç, 2003; Çetin, 2003; Aktulum, 2011). Alıntının dolaylı biçimi olan anıştırma, başka bir yazınsal yapıt, sanat, tarih, kişiler vb. konusunda 'yarım bilgi' verdiği için örtük bir söylemdir. Varlığını belirtecek dışsal bir unsur olamadığı için anıştırmayı bulmak zordur. Okur kişisel birikim ve çabası ile ipuçlarından yola çıkarak anıştırmayı tespit ederek bütünü tamamlar (Aktulum, 2000; Öztekin, 2008; Eliuz, 2016).

Yer aldıkları metinde ayrışıklık oluşturmaları bakımından alıntı ile benzer özellik taşıyan anıştırma, dolaylı anlatım ve biçimsel düzeyi ile alıntudan ayrılmaktadır. (Vardar, 2002; Aytaç 2013; Aktulum, 2011; Gökalp Alpaslan, 2012; Eliuz 2016).

Yansılama/Parodi: Parodi, metnin biçiminin konusundan ayrılarak, aykırı bir konu ile yeniden yazılmasıdır. Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek olarak tanımlanan parodide, alt metnin biçimi aynı kalır, ancak; konusu değiştirilir. Anlamsal bir dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşüm, konusu soylu bir metnin, alay etmek ve eğlendirmek amacıyla, sıradan bir içerikle yeniden yazılması şeklinde gerçekleşir. Yeniden yazılan metnin, öncül metne biçimce en yakın ama anlamca en uzak olmasına dikkat edilir. Konu tersine çevrilerek deformasyona uğrattılır (Aktulum, 2000; Sazyek, 2002; Çetin, 2003; Aktulum, 2004; Melikoğlu, 2004; Aktulum, 2011; Gökalp Alpaslan, 2007; Somuncuoğlu Özot, 2014; Eliuz 2016).

Alaycı Dönüştürüm: Alaycı dönüştürüm, konusu aynı kalan metnin biçiminde değişiklik yapılmasıdır. Örneğin destan ya da trajedi gibi soylu bir metnin sıradan bir üslupta yeniden yazılmasıdır. Biçimsel bir dönüşüm söz konusudur. Yergisel ve alt metne saldırgandır (Aktulum, 2000; Sazyek, 2002; Aktulum, 2011; Aktulum, 2013; Aktulum, 2015b; Eliuz, 2016).

Öykünme/Pastiş: Öykünme, sanatçının eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazmasıdır (Moran, 1991). İki metin arasında kurulan taklit ilişkisi olan öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri ile sözleri taklit edilerek gerçekleştirilir. Bu ilişkiye göre, bir yazar başka bir yazarın biçim veya içeriğini kendisininmiş gibi benimser ve kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır (Artun, 1998; Rosenau, 1998; Aktulum, 2000; Aytaç, 2003; Gökalp Alpaslan, 2006; Aktulum, 2011; Eliuz 2016; Kodal ve Köse, 2016: 248-260). Jameson (1991)'a göre pastiş, mizahını yitirmiş, boş parodidir (akt. Artun, 1998).

İndirgeme: Bir metinden bir parçayı kesip çıkararak yeni bir metin üretmektir. Metne anlamsal düzeyde müdahale edilmez. Metnin daha kısa ve özlü biçimde yeniden yazılmasıdır (Aktulum, 2000; Özay, 2009; Aktulum, 2011; Aykanat, 2012; Eliuz, 2016).

Genişletme: Bir yapıta yeni unsurlar ekleyerek yeniden yazmaktır. Alt metnin yetersiz görülmesi üzerine yazarın başvurduğu bir yöntemdir. Bu yöntemde yazar, önceki yazar veya yazarlardan aldığı konu veya konuları değişik biçimlerde genişleterek yeni metin üretiminde bulunur (Aktulum, 2000; Özay 2009; Aktulum, 2011; Eliuz, 2016).

Öyküsel Dönüşüm: Öyküsel dönüşüm, alt metnin anlamında meydana gelen dönüşümdür. İçeriksel bir değişikliği öne çıkaran öyküsel dönüşüm, bir zamandan bir başka zamana, bir yerden bir başka yere aktarılan metnin eyleminde meydana gelen değişikliklerdir. Öyküsel dönüşüm, bir metnin eylemi ile onun alt metninin eylemi arasındaki benzeşimler ya da farklar olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2000; Özay, 2009; Aktulum, 2011; Bars, 2012; Eliuz, 2016).

Edimsel Dönüşüm: Öyküsel dönüşüm sonucunda ortaya çıkan edimsel dönüşüm, eylemde olduğu kadar ona desteklik yapan nesnelere, araçların değiştirilmesi olan dönüşüm biçimidir. Örneğin, antik dönemde yazılmış bir yapıt, içerisinde yaşanan dönemde yeniden

yazılırken eylemde meydana gelen değişikliklere bağlı olarak kurulan ilişkilerin değiştirilmesi (Aktulum, 2000; Özay, 2009; Aktulum, 2011; Eliuz, 2016).

İçanlatı: Ana metin içerisinde bir başka anlatıya yer verilmesi olan içanlatı yapının konusunu yinelediği gibi onun anlamına açıklık getirir. İçanlatı, ilk anda 'ayrışık' ancak içerisine sokulduğu metinle 'benzeşiklik' ilişkisi kurarak anlam üretir. Andre Gide (1948)' e göre bir anlatıyı daha iyi aydınlatan onun içanlatısıdır (akt. Aktulum, 2011). İçanlatı ile özgün metin yalınlaştırılarak anlamı güçlendirilir. Böylece yeni metnin kurgusu ön plana çıkarılır (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Montaj: Montaj, bir metnin içine başka bir metne ait unsurları alıp yapıştırmaktır. Montajlanan unsurlar ile alt metin kesintiye uğratarak, belli bir anlamsal bütünlüğün oluşturulmasına katkı sağlarlar. (Aktulum, 2000; Tekin, 2004; Gökalp Alpaslan, 2006; Aktulum, 2010; Aktulum, 2011; Aykanat, 2012; Eliuz, 2016). Montaj metne düşünsel destek sağlamak veya metnin gerçeklik etkisini artırmak gibi amaçlarla yapılabilir (Emre, 2006).

Kolaj: Kolaj, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma işlemidir. Zamanla yazınsal metinlerde geniş bir uygulanma alanı bulan kolajda, ayrışık unsurlar bir bütün içerisinde yer alır. Bir araya getirilen bu unsurlar yeni metnin düzenleyicisi olup sözdizimini belirler. Bir metnin veya metne ait çeşitli unsurları; kendi işlevleri/anlamları dışında başka bir işlev yerine getirmeleri amacıyla yeni bir bütünde bir araya getiren kolaj, içerisinde yer aldığı metinde kopukluk ve ayrışıklık yaratır. Marc Angenot (1978) kolajı, ayrışık parçaların bir bütün içerisindeki birlikteliği ile belirlenen özel bir etkileşim olarak tanımlar. Bu etkileşim, metinler arası bir ilişki yaratır. Kolaj, bir bütünden bir parçanın 'kesilmesi' ve yeni metne 'yapıştırılması' işlemleri sonucu iki aşamada gerçekleşir. Aragon (1936), kolajı alıntı ile özdeşleştirir (akt. Aktulum, 2000). Kolajı oluşturan 'parçalar' hem koparıldıkları metinden izler taşırlar hem de parçası haline getirildikleri yeni metnin anlamını kurarlar (Aktulum, 2008; Öztekin, 2008; Gökalp Alpaslan, 2006; Aktulum, 2010; Aktulum, 2011; Aktulum, 2016).

Palempsest: Palempsest, yüzeyi kazınarak üzeri tekrar yazılan parşömen olarak tanımlanır. Gerard Genette (1982)'ye göre palempsest, aynı yaprak üzerinde, bir metnin, başka bir metnin üstüne eklendiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen bir metinlerarası betidir (akt. Aktulum, 2000). Palempsest, üzerine yeni metinler yazılmakla beraber, altında eski metinlerden izler kaldığından, bir tür sürekli çökelti işlemi gerçekleşerek oluşur. Kalıtsal bir şekilde oluşan palempsest, eski ve yeni metinler arasında, zamanın yok edemediği bir 'sürerlilik', bir 'bütünlük' sağlar. Metinleri üst üste yığmak özelliğiyle beliren palempsest, aralarında doğal bağlar kurulamayan konuları, anlatıları bir araya getirir (Aktulum, 2000; Gökalp Alpaslan, 2006; Sazyek, 2006; Özay, 2009; Üner, 2010; Aktulum, 2010; Aktulum, 2011; Eliuz ve Gökcan Türkdoğan, 2012; Aktulum, 2015b; Eliuz, 2016; Kodal ve Köse, 2016: 248-260). De Quincy (1990), çeşitli anı ve düşüncelerin katmanlaşarak beyinde birikmesi gibi, insan beynini palempsest bir yapı olarak görür (akt. Aktulum, 2000).

Yeniden Yazım: Yeniden yazmak, bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, altmetinleştirerek, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni amaçlarla dönüştürerek yeniden yazması işlemidir. Yeniden yazma önceki bir metni yeni bir

düzen içerisine sokmaktır (Aktulum, 2000; Kıran ve Kıran 2000; Aktulum, 2007; Aktulum, 2011). Eski bir metnin, açık ya da kapalı göndergelerle yeni metin içinde yinelenmesi işlemi olan yeniden yazmak; Compagnon (1979)'a göre alıntı veya kolajla eşdeğerdir (akt. Aktulum, 2000). İçeriksel olduğu kadar biçimsel dönüşümlerle yeniden yazılan eski bir yapıt, çoğunlukla güncel anlamlarla donatılarak yinelenir. Yeniden yazma bir dönemden ötekine, bir yüzyıldan başka bir yüzyıla, bir okurdan başka bir okura, bir 'yapıtın yaşamını sürdürmesi'ne olanak sağlar (Aktulum, 2000; Gökalp Alpaslan, 2006; Aktulum, 2007; Köksal ve Ünal, 2008; Öztekin, 2008; Aktulum, 2011; Aktulum, 2015b).

Dilbilgisel Aykırılık: Bir metinde var olan biçimsel, sözdizimsel, anlamsal vb. dil dizgelerinden birisinin değişmesi olarak tanımlanabilecek dilbilgisel aykırılık; bir bulanıklık, kurala aykırılık göstergesi bir anlamsızlık biçimidir (Aktulum, 2011).

Tamamlama: Değişik nedenlerle bir başkasının yarım kalan yapıtının, başkası tarafından, yapısını değiştirmeden bir takım unsurlar ekleyerek, sonlandırma işlemidir. Önceden belirlenmiş sonuca ulaşmak için belli verilere bağlı kalınmalıdır. Bu nedenle metni tamamlayan yazar, yarım kalan yapıtın biçimini olabildiğince göz önünde bulundurur, onu taklit ederek tamamlar (Aktulum, 2011).

Kesip Çıkarma: Kesip çıkarma, bir metinden bir parçanın kesilip çıkarılarak yeniden yazılması işlemidir. Metni 'iyileştirmek' için gereksiz görülen parçaları atmaktır (Aktulum, 2011).

Dermece/Derlenti: Dermece, bir ya da birden fazla yazarın yapıtlarından alıntılanan unsurlardan yola çıkılarak yeni bir yapıt yazma işlemidir. Bir tür kolajdır. Yeni metin anlamsal ve yapısal olarak kaynak metinden kopar. (Aktulum, 2011).

Yerdeş Olmayan Montaj: Yerdeş olmayan montaj, bir metinden bir parçanın yeni bir bağlama bir anlamsal ilişki kurulmadan yerleştirilmesi işlemidir (Aktulum, 2011).

Çeviri: Bir metni bir dilden başka bir dile aktarma işlemi olan çeviri biçimsel bir dönüşümdür. Çeviri yapıldıktan sonra iki dil arasında anlamsal dönüşümler de ortaya çıkabilir (Aktulum, 2000; Öztekin, 2008; Özay, 2009; Aktulum, 2011).

Epigraf/Tanımlık: Epigraf, bir eserin ya da eserden bir bölümün başında yer alan alıntıdır. Bir metni başka bir metinle ilişkilendirerek benzeşiklik ilişkisi kurar. Bir sayfa başında yalnız başına yer alarak 'kitabı temsil eder', kitabı ve anlamını indirgeyip özetler (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Düzyazılaştırma: Dizeler halinde yazılmış bir metni düzyazıya dönüştürme işlemidir. Yapıtın daha kolay okunmasına ve anlaşılmasına olanak sağlar (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011; Eliuz, 2016).

Koşuklaştırma: Düzyazı biçiminde yazılmış bir metni dizeler halinde yeniden yazma işlemidir (Aktulum, 2000; Özay, 2009; Aktulum, 2011; Eliuz, 2016).

Genleştirme: Bir metnin anlamsal etkilerini genişleterek dönüştürme işlemidir (Aktulum, 2011).

Kısaltma: Kısaltma bir yapıtın indirgenmiş versiyonudur. Yazınsallık kaygısı taşımayan kısaltma daha çok tüketime dönük olarak üretildiğinden yazınsal değere sahip olma uğraşında olmaz (Aktulum, 2011).

Özet: Özet, bir yapıtın düşünsel olarak özünün aktarılmasıdır (Aktulum, 2011).

Gönderge: Gönderge, bir yapıtın sadece başlığını ya da yazarın adını anarak, alıntı yapılmadan, okuru doğrudan metne gönderme işlemidir (Aktulum, 2000; Gölalp Alpaslan, 2006; Aktulum, 2011; Özer, 2013; Şerefoğlu, 2013).

Eksilti: Eksilti, bir metinden bir parçanın çıkartılarak, eksilti olarak yeni bir metne sokulması (Aktulum, 2000).

Basmakalıp: Bir kişi ya da durum hakkında hazır bilgi sağlayan basmakalıp, yalınlaştırılmış ve genellikle yanlış bilgi verir. Okurun önceden var olan birikime başvurarak sunduğu özellikler toplamıdır (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Klişe: Sık sık yinelenen yinlendiği için de sıradanlaşan düşünce, sözcük ya da izlek olarak tanımlanan, herkesin ortak kullanım alanına giren klişeler, aynı betinin, aynı örgenin, aynı niteliğin, aynı düşüncenin durmadan bir yapıttan ötekine yinelenmesidir (Aktulum, 2000; Özyay, 2009; Aktulum, 2011; Şerefoğlu, 2013).

Ses Benzeşimi: Ses benzeşimi, benzer sesler içeren ancak farklı anlamlarda kullanılan sözcükleri yaklaştırma işlemidir (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Sıra Değiştirme: Metinler arasında alaycı bir ilişki kuran sıra değiştirme, farklı şekillerde yapılmaktadır. ‘Sözcelem durumunun değişmesi’ olarak adlandırılan değiştirme biçiminde, söyleyen aynı kalır, dinleyen değişir ya da tersine bir durum söz konusudur. ‘Nitelemenin değiştirilmesi’nde ise, başka metne ait anlatının eylemlerinin karşı düşüncede nitelenerek yinelenmesidir. ‘Dramatik durumun değiştirilmesi’ ise, alıntılanan anlatının eylemleri olumsuz veya edilgen bir dönüşüme tabi tutulmasıdır. ‘Simgesel değerlerin değiştirilmesi’, bir metindeki simgelerin yeni bir bağlamda karşıt anlamlarla yinelenmesi iken, ‘anlam düzeyinin değişmesi’ ise, bir bağlamda belli bir anlamda bulunan bir metnin, yeni metne yeni bir anlamla donatılarak sokulmasıdır (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Sürdürüm: Sürdürüm, bir yazar, genelde yazıldığı dönemde bittiğini düşündüğü bir yapıtını, yakaladığı başarıdan yararlanmak için yeni unsurlar ekleyerek devam ettirmesi, yeniden yazmasıdır (Aktulum, 2011).

Kipsel Dönüşüm: Kipsel dönüşüm, alt metnin belirgin gösterim kipinde yapılan değişikliklerdir (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Vezin Dönüşümü: Vezin dönüşümü, bir vezinden başka bir vezine dönüştürme yöntemidir (Aktulum, 2000).

Uyarlama: Uyarlama, bir türe ait kaynak bir metni yeni bir türde yeniden yazmak işlemidir. Uyarlama işlemi sonunda, uyarlanan yapıt ile uyarlayan yapıt arasında, anlamsal ve biçimsel dönüşümler söz konusu olur (Aktulum, 2011).

Eğretisel Yerdeşlik: Eğretisel yerdeşlik, bir metne ait bir parçanın, yeni bir bağlama farklı anlamsal ilişkilere göre yerleştirilmesidir (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

Düzdeğişmeceli Yerdeşlik: Düzdeğişmeceli yerdeşlikte, alıntılanan kesit, anlatının ayrılmaz bir parçası durumuna gelir. Bir anlatıcının okuduğu, başka bir yapıta ait bir kesiti okur aynı anda izler (Aktulum, 2000; Aktulum, 2011).

İç Metinsellik: İçmetinsellik, bir yazarın önceden yazdığı metinleri yine kendi yazdığı yeni yapıtlarda yinelemesi işlemidir (Aktulum, 2011).

Harf Düşümü: Harf dönüşümü, bir sözcüğün ya da metnin, bir harfinin kaldırılarak yeniden yazılması işlemidir (Aktulum, 2011).

Söz Öbeği: Söz öbeği, metinden alınan kimi seslerden yola çıkılarak yeni bir sözcük oluşturma işlemidir (Aktulum, 2011).

Yorumsal Üstmetinsellik: Yorumsal üstmetinsellik, iki metni yorum ilişkisiyle ilişkilendirmedir. Bir metni söz konusu bir başka metne alıntı yapmadan bağlayan bir yorum ilişkisidir (Aktulum, 2011).

Mimarlık ve Metinlerarası Üzerine

Geleneksel bakış açısına göre metin tanımında ilk akla gelen yazılı ifadelerdir. Ancak göstergebilimsel bakış metin kavramının sınırlarını genişletmiş ve kendisinden anlam üretilen her olgunun bir metin olduğu düşüncesi kabul görmeye başlamıştır (Ricoeur, 1971; Siegel 1984; Rowe, 1987; Hartman ve Hartman, 1993; Lenski, 1998; Barthes, 2005; Lefebvre, 2014; Barthes, 2015). Bu bağlamda toplumdaki farklı işaretler, kodlar, sosyal olaylar da metin gibi değerlendirilmekte, sinemanın, resmin, müziğin, mimarinin vb. dillerinden anlambilimsel çalışmalar kapsamında söz edilebilmektedir (Stewart, 1978; Saussure, 1998). Bu bakış açısıyla; mimarlık, resim, heykel, sinema gibi metinsel olarak kabul edilen her bir unsuru metinlerarası bağlamda değerlendirmek mümkündür. Bu bağlamda Allen (2000), metinlerarasını sadece edebi metinlerle sınırlandırmayarak; bir resmi ya da binayı yorumlamanın öncülleri ile kurdukları ilişkilerden ayrı düşünülemediğini ifade etmektedir.

Mimarlık ve metinlerarası ilişkisi, mimarlığın da bir metin olduğu ve metin olarak okunabileceği düşüncesine koşut disiplinler arası bir zeminde ele alınabilir. Bu noktada metinlerarası, metinsel bir temsil olarak değerlendirilen mimarlık üretimi için de anlamlı kılınabilir. Zira mimarlık da tarihsel süreçte yer ve bağlam değiştirerek sürekli yeniden üretilir. Yazınsal metin metinlerarası ilişkisi ne ise mimarlık ve metinlerarası ilişkisi de aynı ölçüde benzerdir. Metinlerarası; ötekenden yola çıkarak yeniyi üretirken, mimari yapılar da; ihtiyaçlar, üretim hayatı, teknoloji, sosyal hayat, üretildiği coğrafya vb. unsurların yanı sıra kendinden önceki referanslar ile biçimlenir. Her defasında yeni bilgi birikiminin üstünde katmanlaşarak üretilen mimarlık bu haliyle metinlerarasıdır.

Metinlerarası, ardıl metnin öncül metin/metinler ile hangi bağlamda örtüşüğünü veya farklılaştığını ortaya koymaktadır. Metinlerarası ilişkilerin neden ve nasıl kurulduğunun analizi; anlatıların kendi iç dinamikleri ve 'öteki' ile kurdukları ilişkiyi gözler önüne

sermekte önemli bir yoldur. Yer aldığı dönemin, kültürün, kodların izlerini taşıyan mimarlık üretimi; her defasında yeni bir bağlamda yeni dönemin koşullarına göre yeniden üretilirler. Tam da bu noktada metinlerarasılığın devreye girdiği savlanmaktadır. Çünkü yeni yapı 'ötekine' göre ve çeşitli olanaklar açısından yenilenerek üretilir. Bu bağlamda öncül ve ardıl yapılar arasında farklı anlam etkileri yaratarak 'yeni' olanın üretimine katkı koyan 'metinlerarası', metinsel bir temsil olarak, mimari yapıların okunmasında alternatif bir yoldur. Mimarlığı farklı bağlamlarda metinlerarası ile ilişkilendiren çalışmalar söz konusudur. Örneğin postmodern ve neomodern yapıları (Atani, Panahi, Ensieh vd., 2015) ve farklı ülkelerdeki mimarlık üretimlerini metinlerarası bir bağlamda ele alan (Al-Sultany, 2012; Civelek, 2017) çalışmalar ile mimari yapım sürecini; duvar işçisi, müteahhit, müşteri vb. pek çok kişinin ortak sonucu olarak gören ve bu süreci metinlerarası ile ilişkilendiren (Macy ve Bonnemaïson; 2003) çeşitli çalışmalarda mevcuttur. Ayrıca antik çağdan günümüze kentler ve yapılardaki yaşam katmanlarını bir metinlerarası yöntem olan palempsest ile değerlendiren (Soğancı, 2001; Gür, 2002a; Gür, 2002b; Verheij, 2015) çalışmalarda mevcuttur.

Mimarlık ve metinlerarası ilişkisi; öncül ve ardıl yapılar arasındaki ilişkiler, metinlerarası görüngüde ve metinlerarası yöntemler dahilinde tanımlandığı ölçüde kurulabilir. Metinlerarası yöntemleri mimarlık üretimi içinde tanınır kılarak anlamlandırmak önemlidir. Mimarlık ve edebiyat gibi farklı özelliklerdeki metinlerin benzer verilerle okunmasında bir takım boşluklar oluşması kaçınılmazdır. Bu noktada edebi metinlere özgü özellikler taşıyan; sözcük ve cümle düzeyindeki değişim ve dönüşümleri konu edinen yöntemlerin mimarlık üretimi ile ilişkisi kurul-a-mamıştır. Söz konusu yöntemler çalışma dışında bırakılmıştır. Mimarlık ile ilişkilendirilen yöntemler ise pek çok kez yapısal ve anlamsal olarak birbirini kapsayıp tanımlansa da mimarlıkta metinlerarasını örnekler niteliktedir. Mimarlık üretimi ile ilişkilendirilen ve ilişkilendiril-e-meyen metinlerarası yöntem ve yorumlamalar farklı sorgulamalara ve eleştirel bakışa açıktır. Kurulan ilişkiler her okurun olay örüntülerini ilişkilendirme bilgi ve birikimi dahilinde yeniden anlamlandırılabilir.

Bu kabuller ışığında yazınsal/dilsel alanda, yer aldığı metinde iz bırakan 'alıntı'; mimarlık üretiminde, farklı bir döneme, üsluba veya bölgeye, bir yapı grubuna ya da bir mimara ait yapılarda yer alan herhangi bir yapısal veya işlevsel unsurun (motif, form, malzeme vb.) farklı yapılarda belirtilerek, açıkça yer almasını ifade eder. Bir metnin başka bir metinde belirtilmeden kullanılması işlemi olan 'gizli alıntı' ise; mimarlık üretimi için öncül ve ardıl yapılar arasındaki etkileşim/ler/in belirtilmeden yapılmasıdır. Gizli alıntıdan farklı olarak; bir metne, bir düşünceye vb. doğrudan belirtmeden gönderme yapılması olan 'örtük alıntı', mimarlık için öncül ve ardıl yapı etkileşimlerinin ipuçlarından yola çıkılarak belirlenmesini ifade eder. Bir metnin yeni anlamlar yüklenerek başka bir amaçla kullanılması işlemi olan 'parodi' ise; mimarlık üretiminde, yapı ya da yapı elemanlarının biçimsel olarak aynı kalması ancak işlevlerinin değiştirilmesini anlatır. Bu noktada öncül yapı, yapı elemanı, yapı malzemesi vb. ardıl yapıda yeni anlamda yeni bir amaçla kullanılır. Konusu aynı kalan metnin üslubunda yapılan değişiklikler olarak 'alaycı dönüştürüm'; mimarlıkta öncül yapıya ait herhangi bir unsurun biçimsel ve üslupsal bir takım değişikliklere uğratılarak ardıl

yapıda kullanımı olarak ele alınabilir. Metinler arasında kurulan taklit ilişkisi olan 'öykünme'; mimarlık için bir dönemin, bölgenin, üslubun özelliklerini yansıtan öncül ve ardıl yapılarıdaki her türden ortaklıkları ifade eder. Öykünmede; ardıl yapı, renk, doku, üslup, biçim, malzeme seçimi, vb. yönlerden öncül yapıya benzetilir. Bir metinden bir kısmın çıkarılarak yeniden yazılması olan 'indirgeme'; mimarlık üretimi için bir yapı türüne ait yapılarıdaki işlevlerin azaltılması veya yapı elemanlarının kullanım dışı bırakılması olarak değerlendirilebilir. Bir metne yeni unsurlar ekleyerek yeni bir metin üretilmesi olan 'genişletme' ise; mimarlık üretiminde zamanla değişen ihtiyaç ve talepleri karşılamak üzere bir konutun, eğitim yapısının, müze yapısının vb. ihtiyaç programının değişmesi ve buna bağlı olarak mekansal bir takım eklemeleri ifade eder. Bir metnin eyleminde meydana gelen bir takım değişiklikler olan 'öyküsel dönüşüm'; mimarlıkta eylemsel, işlevsel ve anlamsal değişiklikleri anlatır. Bir metnin eylemindeki değişikliklere bağlı olarak nesnelere, araçların değiştirilmesi olan 'edimsel dönüşüm' ise mimarlık üretiminde öyküsel dönüşüme bağlı olarak ortaya çıkan yapısal değişiklikler olarak ele alınabilir. Ana metin içinde başka anlatıların yer alması olan 'içanlatı', mimarlık için, bir döneme, üsluba ve bölgeye ait mimarlığın ya da herhangi bir mimarın bir yapı üzerindeki ayırt edici özelliklerinden her birini ifade eder. Bu noktada ardıl yapıda bulunan ve öncüle atıf yapan her bir unsur o yapının içanlatısıdır. Başka metinlere ait unsurları bir metne yapıştırmak olan 'montaj', mimarlık üretiminde, bir yapıda yer alan ve bağlamsal olarak yapı ile ilişki kurmayan tüm ayrışık yapı elemanlarını ifade eder. Farklı metinlerin yeni bir metin oluşturmak üzere bir araya getirilmesi işlemi olan 'kolaj' ise, mimarlık üretiminde, bir yapıda yer alan her bir yapı elemanı veya farklı işlevlere ait yapıların bir arada yer alarak bir yapı kompleksini oluşturması kapsamındadır. Tüm işlevsel veya yapısal unsurlar kolajın bir parçasıdır. Bir yüzey üzerinde farklı metinlerin üst üste yazılması olan 'palempsest' ise, mimarlık üretiminin kendisidir. Öncül mimariler üzerinden yenilenecek üretilen yapılar, tüm yapı çevre palempsestir. Bir yazara ait metnin başka bir yazar tarafından yeni bağlamda tekrar yazılması olan 'yeniden yazmak', mimarlık üretiminde, bir yapı türüne ait çeşitli mimari üretimler veya restorasyon çalışmaları ile ilişkilendirilebilir.

Sonuç

Yazınsal olanın bir ölçütü olan ve öncül-ardıl metin etkileşimleri tanımlanıp anlamlandırıldığı oranda tanımlanabilen metinlerarası; bir metin olan mimarlık üretimi için de temel bir ölçüttür. Tarihsel ve edebi olanın kesiştiği noktada yer alan metinlerarası; mimarlık ve metin ilişkisinde yeni bir bakışın önünü aralar.

Özü gereği metinlerarası olan mimarlıkta; öncül-ardıl yapı etkileşimlerini okumak mimarlığı metinlerarası olarak yeniden inşa etmektir. Mimarlıkta artsüremli okumalar; farklı zaman, kültür ve mekanda inşa edilmiş veya edilecek mimari yapıların başka yapılarla kurduğu veya kuracağı ilişkilerin keşfine imkan tanır. Mimarlık üretimini tarihsel, toplumsal, kültürel, bireysel vb. koşullar ve öncül-ardıl yapı etkileşimleri bağlamında metinlerarası bir düzlemde okumak; mimarlığın sadece sentaktik değil sürekliliği olan bir dil olarak algılanmasına katkı sağlar.

Metinlerarası, anlatıların kurgusunu oluştururken, metinlerarası okuma ise anlatıların kurgusunu deşifre ederek farklı anlamlara kapı aralar. Metinlerarası okuma herhangi bir 'iz'- den yola çıkarak; örtük olanın köken ve anlamını bulmaya yarayan bir dizi yorumlama ve anlamlandırma eylemlerini kapsar. Disiplinler arası bir zeminde temellenen mimarlıkta metinlerarası okumalar mimarlık tarih yazımına bir alternatif sunma yetkinliğindedir. Mimarlık üretimini metinlerarası ile okumak; mimarlık tarihi boyunca üretilmiş yapıların birbirini nasıl etkilediğine, bugünkü mimarlık üretiminde geçmişten alınan referansların neler olduğuna ilişkin çeşitli tutumları tespit etmenin mümkün olabileceği anlamına gelir. Dönemsel, üslupsal ya da bölgesel anlamda mimari yapıların algılanmasında; yapının farklı ve yeni kültürler bağlamında nasıl değiştirildiği, nasıl benzetildiği ya da nasıl bozulduğuna dair yaklaşımlar yine mimarlık ve metinlerarası ilişkisi içinde okunabilir.

KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay. 1998. "Metinlerarasılık, Çokseslilik, Söyleşimcilik", *Edebiyat ve Eleştiri*, 36:47-56.
- Aktulum, Kubilay. 2000. *Metinlerarası İlişkiler* (2. Basım), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay. 2004. *Parçalılık/Metinlerarasılık* (1. Basım), Ankara: Öteki Yayınevi
- Aktulum, Kubilay. 2007. "Borges, Yenidenyazmak-Metinlerarasılık", *Uluslararası VII. Dil Yazın ve Değişbilim Sempozyumu*, Mayıs, Konya, Bildiriler Kitabı II: 313-321.
- Aktulum, Kubilay. 2010. "Alıntılar Sergisi Üzerine Birkaç Not", *ART-E Sanat Dergisi*, 3 (5): 1-7.
- Aktulum, Kubilay. 2011. *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. 2013. *Folklor ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, Kubilay. 2014. "Tahsin Yücel'in Yalan Adlı Romanında Yazınsal Bir İzlek Olarak Aşırımacının Portresi", *Bilig*, 68: 01-24.
- Aktulum, K. 2015a. "Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak", *Bilig*, 73: 1-16.
- Aktulum, Kubilay. 2015a. "Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak", *Bilig*, 73: 01-16.
- Aktulum, Kubilay. 2015b. "Folklorik Bir Metnin Metinlerarası Çözümlemesinin Temel Kavramsal Bileşenleri", *Milli Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 108: 5-17.
- Aktulum, Kubilay. 2016. *Resimsel Alıntı*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, Kubilay. 2017. *Müzik ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*, London: Routledge.
- Al-Sultany, Khaled. 2012. *Architectural Intertextuality Architecture as Acceptance of 'The Other'* Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts
- Artun, Ali. 1998. "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim Dergisi*, 24- 65.

- Atanı, S. Rahimi, Siamak Panahi, Ensieh Valı ve Z. Rahimi Atanı. 2015. "Comparison of Historicist Postmodernism and Neo-Modernism in Terms of Intertextuality", *Journal of Renewable Natural Resources Bhutan*, 3 (7): 218-227.
- Aykanat, Timuçin. 2012. "Bilginin Malzeme Olarak Kullanıldığı Sanatlar İle Metinlerarasılık Arasındaki Bağlantılar", *The Journal of Academic Social Science Studies, JASSS*, 5 (4) 11-31.
- Aytaç, Gürsel. 2003. *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. 2013. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (3. Basım), İstanbul: Say Yayınları.
- Azap, Samet. 2014. "Metinlerarasılık: Roland Barthes Kuramının At Metaforu Etrafında Uygulanması", *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, Mayıs, Sakarya, Bildiriler Kitabı IV*: 29-44.
- Bars, M. Emin. 2012. "Koroğlu Destanı'nda Metinlerarası İlişkiler", *The Journal of Academic Social Science Studies, JASSS*, 5 (8): 213-229.
- Barthes, Roland. 2005. *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (4. Basım). İstanbul: YKY.
- Barthes, Roland. 2015. *Yazı ve Yorum*. çev. Tahsin Yücel (4. Basım). İstanbul: Metis.
- Batur, Enis. 1995. "Yeniden- üretimde Metinlerarası İlişkilerin Yeri", *E/Babil Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bayraktaroğlu, Ali M. ve Ufuk Uğur. 2011. "Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi", *ART-E Sanat Dergisi*, 4, (7): 1-20.
- Civelek, Yusuf. 2017. "Bir Metinlerarası Mimarlık Okuması: Myoenji Kolumbaryumu", *Arredamento Mimarlık*, 305: 94-97.
- Culler, Jonathan. 2007. *Yazın Kuramı*, çev. Hakan Gür. Ankara: Dost.
- Çetin, Nurullah. 2003. *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Basımevi
- Eagleton, Terry. 2014. *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ekiz, Tefif. 2007. "Alımlama Estetiği Mi Metinlerarasılık Mı?", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (2) 119-127.
- Eliuz, Ülkü ve Melike Gökcan Yürkdoğan. 2012. "Eski Bir Hikayenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'taki İzlek ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (1): 1013-1025.
- Eliuz, Ülkü. 2016. *Oyunda Oyun Postmodern Roman* (1. Basım), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Emre, İsmet. 2006. *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Fairclough, Norman. 2003. *Analysing Discourse*, Canada: Routledge.
- Gökalp Alparıslan, Gonca. 2006. „Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış", *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Mayıs, 127-152.
- Gökalp Alparıslan, Gonca. 2007. *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Gür, Ş. Öymen. 2002a. "Palimpsest: Örselenmiş Parşömen ya da Tablet-1", *Yapı*, 245: 60-65.

- Gür, Ş. Öymen. 2002b. "Palimpsest'i Okumak", *Yapı*, 246: 64-74.
- Haberer, Adopthe. 2007. "Intertextuality in Theory and Practice", *Literatura*, 49 (5): 54-67.
- Hartman, Douglas K. ve Jeanette A. Hartman. 1993. "Reading Across Texts: Expanding the Role of the Reader", *The Reading Teacher*, 47 (3): 202-211.
- Harvey, David. 2003. *Postmodernliğin Durumu*. çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis.
- Irwin, William. 2004. "Against Intertextuality", *Philosophy and Literature*, 28: 227-242.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe Kıran. 2003. *Yazınsal Okuma Süreçleri*, (2. Basım). Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kodal, Tuğba. 2012. *Resimlerarasılık ve Herman Braun-Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık Sorunsalının İrdelenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kodal, Tuğba ve Oktay Köse. 2016. "Türk Resim Sanatında Resimlerarası Yöntemlere Örnekler", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, (14): 248-260.
- Köksal, Kemal ve Emre Ünal. 2008. "Metinler Arası Okumanın Okuduğunu Anlamaya Etkisi, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 7 (26):154-169.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 2002. "'Nous Deux' Or A (Hi)Story Of Intertextuality", *The Romanic Review*, 93: 1-2, 7-13.
- Lefebvre, Henri. 2014. *Mekanın Üretimi*. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lenski, S. Davis. 1998. "Intertextual Intentions: Making Connections Across Texts", *Clearing House*, 72 (2):74-75.
- Macy, Christine ve Sarah Bonnemaïson. 2003. *Architecture and Nature: Creating the American Landscape*, Routledge, Londra, New York.
- Melikoğlu, Esra. 2004. "Metinlerarasılık ve Çokseslilik", *Disiplinler arası Ortam ve Yöntem Sorunları*, edt. Nedret Öztokat. İstanbul: Multilingual, 72-79.
- Moran, Berna. 1991. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış - 2.*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögeyik, M. Coşkun. 2008. *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Ankara: Anı Yayınları.
- Önal, M. Ayça. 2013a. "Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yeniden Üretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17: 69-79.
- Önal, Ayça. 2013b. "Metinlerarasılık Bağlamında Müzikal Metinlerarasılık (Müziklerarasılık)", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2 (10): 105-115.
- Özay, Yeliz. 2009. "Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikayelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler", *Milli Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 83: 6-18.
- Özer, Hanife. 2013. "Çiğerdelen Romanında Metinlerarası İlişkiler", *Türkiyat Mecmuası*, 23(2): 99-116.
- Öztekin, Özge. 2008. "Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair: Nazım Hikmet ve Metinlerarasılık", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25 (1): 129-150.

- Ricoeur, Paul. 1971. "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", *Social Research Journal*, 38 (3): 529-562.
- Rosenau, P. Marie. 1998. *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan. Ankara: Ark Yayınları.
- Rowe, D. Wells. 1987. "Literacy Learning as an Intertextual Process", ed. J. E. Readence & R. S. Baldwin. *Research in Literacy: Merging Perspectives: Thirty-sixth Yearbook of the National Reading Conference* Rochester. NY: National Reading Conference.
- Saussure, Ferdinand. 1998. *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar (3. Basım). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sazyek, Hakan. 2002. "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler", *Hece*, 502: 65-67.
- Sazyek, Hakan. 2006. "Kolaj ve Romandaki Yeri", *Kitaplık*, 92: 92-99.
- Siamak, Panahi, Farazjou Forough ve Majdi Shima. 2016. "Studying the Place of Intertextuality in Iranian Painting (Case Samples: Qajar Era)", *Modern Applied Science*, 10 (12): 156-164.
- Siegel, Marjorie. 1984. *Reading as Signification*. Unpublished Doctoral Dissertation, Indiana University, Bloomington.
- Sivri, Medine ve Selin Özkan. 2013. "Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın 'Dumrul İle Azrail' Hikâyesine Metinlerarası Bir Yaklaşım", *Folklor/Edebiyat*, 19 (74): 131-144.
- Soğancı, N. Müge. 2001. *Architecture As Palimpsest: Re-Functioning of Industrial Buildings Within The Scope of Industrial Archaeology*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Somuncuoğlu Özot, Gamze. 2014. "Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9 (6): 973-987.
- Stewart, Susan. 1978. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Şerefoğlu, Z. Kevser. 2013. "Atlansoy'un 'Su Burcu'nda Metinlerarasılık", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1: 307-344.
- Tekin, Mehmet. 2004. *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken.
- Uyanık, Seda. 2009. "Dede Korkut Anlatmalarında Metinlerarası Söylem", *Milli Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 83:30-40.
- Üner, A. Melda. 2010. "Metinler ve Metinlerarası Okuma: Suskunlar", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (23): 196-206.
- Vardar, Berke. 2002. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Verheij, Robbert. 2015. *Palimpsest in Architecture Six Personal Observations*, Graduation Thesis, Delft: Delft University of Technology.

KLASİK GİTAR İCRA TEKNİKLERİNDE YENİ ARAYIŞLAR: SOL EL BAŞPARMAĞI İLE PERDELEME

ALP OZAN BURSALIOĞLU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Konservatuvarı Müzik Bölümü

Piyano-Arp-Gitar Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Mezunu

alp_ozan@yahoo.com

Öz

Klasik gitar icrasında kullanılan teknikler, tel aracılığıyla ses üreten diğer enstrümanlara kıyasla sayıca daha fazla ve çeşitlidir. Klasik gitarda bu duruma sebep olan yapısal ve repertuvara dayalı nedenler bulunmaktadır. Bu nedenler doğrultusunda gitar icracıları için yeni teknikler aramak ve gerekirse üretmek, enstrümanın icrası için zaruri bir mevzu olmuştur.

Klasik gitarda sol el başparmağı ile perdeleme, icracılara geleneksel gitar tekniklerinden daha geniş ses aralığında, daha polifonik icra imkânı sağlamaktadır. Bu tekniğin kullanım alanları farklılıklarına göre ayrı başlıklarda incelenmiştir. Her başlıkta, eserlerde nasıl ve neden uygulandığı, örnekler ile açıklanarak verilmiştir. Tekniğin diğer potansiyel kullanım alanlarından ve uzun vadede icracılar arasında yaygınlaşması ile olası etkilerinden bahsedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Gitar, İcra Teknikleri, Klasik Müzik, José, Paradisi

A NEW APPROACH TO CLASSICAL GUITAR PERFORMANCE TECHNIQUES: FRETTING WITH LEFT HAND THUMB

Abstract

Compared to other instruments that create sound via string, classical guitar has more performance techniques in terms of number and variety. The reasons behind this variety lie in guitar's structure and repertoire. In consequence, finding new performance techniques or (when needed) creating them had been a vital matter for classical guitar performers.

In classical guitar, fretting with left hand thumb enables performers to have a larger sound range and more polyphonic possibilities compared to traditional performance techniques. The explanation of the technique is done under individual titles according to their difference of application. In every title, the application of the technique is explained with examples from parts of music pieces. Other potential uses and long term effects of the technique are also mentioned.

Key Words: Classical Guitar, Performance Techniques, Classical Music, José, Paradisi

Giriş

Klasik gitar tel vasıtasıyla ses üreten diğer enstrümanlar ile kıyaslandığında, ses üretimi açısından daha 'icracısına özgü' bir enstrüman olduğu öne sürülebilir. Bu muğlak ifade, piyano, keman ve klasik gitarın kıyaslandığı tablo 1'de verilen örnek yardımıyla açıklanmaya çalışılacaktır. Müziğin en temel öğelerinden olan sesin oluşması için bu üç enstrümanda da telin titreşmesi gerekmektedir. Piyanoda teli titreştirecek olan enerji, icracının tuşlara basarak piyanonun mekanizmasını harekete geçirmesi ve çekicinin tele/tellere vurmasıyla iletilir. Kemanda, icracının arşeyi tel üzerinde hareket ettirmesi ile arşe kıllarının tel üzerindeki sürtünmeleri sayesinde enerji iletimi olur. Gitarda ise enerji, icracının kendi parmak uçlarından bir aracı olmaksızın tele dolaysız olarak iletilir. Klasik gitarın daha 'icracısına özgü' olduğu ifadesinin kullanılmasındaki başlıca neden bu dolaysız enerji iletimidir.

	ENERJİ İLETİMİ
PİYANO	İCRACI → ÇEKİÇ MEKANİZMASI → TEL
KEMAN	İCRACI → ARŞE → TEL
KLASİK GİTAR	İCRACI → TEL

Tablo 1: Enstrümanlarda enerji iletimi

Klasik gitardaki dolaysız enerji iletimi, örnekte verilen diğer enstrümanlara göre daha fazla ve farklı çeşitlerde çalım teknikleri doğmasına neden olmuş ve olmaktadır. Bunun nedeni, piyano ve kemanda icracıları tel ile buluşturan standartlaşmış (her ne kadar kendi içlerinde farklılıklara sahip olsalarda) araçları (çekiç mekanizması/arşe) varken, klasik gitarda aracı bulunmamaktadır. Klasik gitar icracılarının tel ile buluştuğu nokta yine kendi parmak uçları olduğundan, icracının fiziksel özellikleri ses üretimine ve kalitesine direkt etki etmektedir. Bu noktada, icracının tırnak şekli/kalınlığı/uzunluğu/sertliği, parmaklarının kalınlığı/uzunluğu ve birbirlerine oranı, tele temas ettiği noktadaki cildinin sert/yumuşak/kuru olması ve buna benzer diğer tüm fiziksel değişkenler gitar icracılarının ortak bir standartta buluşmalarına engel olmaktadır. Bu durum sonucu klasik gitar icracıları, sürekli bir arayış içerisinde kendilerine en uygun tırnak şeklini, çalım tekniğini bulmak yada yeri geldiğinde yaratmak durumunda kalmıştır. Bu zoraki arayış nedeniyle klasik gitar, diğer enstrümanlara göre daha fazla ve çeşitli çalım tekniklerin kullanıldığı, farklı tekniklerin sentezlerinden oluşan ve sürekli evrimleşen ekoller ile icra edilen bir enstrüman haline gelmiştir.

Klasik gitarda çok çeşitli tekniklerin olmasının bir diğer önemli sebebi ise repertuvarında diğer enstrümanlardan gitara uyarlanmış eserlerin önemli yere sahip olmasıdır. Genel olarak klasik gitar için yazılmış eserlerin, klasik gitarın çalım teknikleri ve bu tekniklerin sunduğu ses aralığında yazıldığı varsayılabilir. Bununla beraber diğer enstrümanlardan gitara yapılan uyarlamalarda, bu eserlerin orijinal hallerinin gitarın limitleri içerisinde olmamaları da doğaldır. Örneğin, bir keman eserinden uyarlama yapılırken gitarın limitlerini aşan 'uzayan sesler' veya hızlı tempodaki pasajlar ile karşılaşılırken, piyano

eserlerinden yapılan uyarlamalarda gitarın limitlerini aşan ses aralıkları veya çokseslilik ile karşılaşılması muhtemeldir. Diğer enstrüman eserlerinin yanında, (özellikle gitarist olmayan besteciler tarafından) gitar için yazılmış eserlerde de yer yer gitarın limitlerinin dışına çıkıldığı görülebilir. Bu eserler, her ne kadar gitar için yazılmış olsalarda icra edilebilmeleri için bir adaptasyona yani uyarlanmaya ihtiyaç duyarlar. Her iki durumda da çözüm, uyarlanan eserlerin gitarın sınırları içine çekmesi ya da gitarın limitlerini, uyarlanan eserlerin limitleri doğrultusunda genişletecek yeni tekniklerin kullanılmasıdır. Bu nedenle de uyarlamalar, klasik gitarda değişik çalım tekniklerinin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Başlıkta yer alan 'sol el başparmağı ile perdeleme' tekniği de uyarlamaların icracıyı yeni teknikler üretmeye sevk etmesi sonucu doğmuştur.

Sol El Başparmağı İle Perdeleme

Sol el başparmağı ile perdeleme akustik ve elektrogitar stillerinde kullanılan 'üstten başparmak' (thumb-over) veya 'perdeleyen başparmak' (fretting-thumb) ifadeleriyle karıştırılabilecek bir ifadedir. 'Üstten başparmak' (thumb-over), bas (6. veya 5. tel) seslerin sol el başparmağı ile klavyenin arkasından uzanılarak ile perdelenmesi tekniğinin adıdır (Bkz. Fig.1). Figür 1.1'de örneklendiği üzere, makalenin konusu olan 'sol el başparmağı ile perdeleme' ise klavyenin üzerinde kullanılması ile tamamen ayrı bir tekniği ifade etmek için kullanılmaktadır.



Fig. 1¹



Fig. 1.1²

Makale boyunca verilen örneklerde, sol el başparmağı ile perdeleme tekniğinin uygulanmasına ilham veren isim caz gitar virtüözü Tuck Andress³ olmuştur. Figür 1.1'de örnek olarak yer verilen Tuck Andress, görüntünün de alınmış olduğu eğitim videosu kaydında, sol el başparmağı ile perdelemenin kullanılabileceğini ve kullanılması doğrultusunda yaratacağı avantajları anlatmaktadır. Bu tür, geleneksel teknikler ile çelişen teknikleri "sözde yanlış teknikler" olarak tanımlar. Yanlış veya doğru teknik olmadığını, sadece arzu edilen sonucun başarılmasında rol oynayan teknikler olduğunu ifade eder.

¹ Andy Crowley, *Thumb position on the D chord*, www.andyguitar.co.uk/online-lessons/01-the-d-chord (1 kısım 2017 tarihinde erişilmiştir.)

² Tuck Andress: *Fingerstyle Mastery*, DVD, [video karesi]

³ Tuck Andress (1952- Oklahoma): Amerikan caz gitar virtüözü.

Ayrıca tüm icracılara gerektiği yerde uygulayabilmek için her türlü tekniği öğrenmelerini öğütler.⁴

Sol el başparmağı ile perdelemenin klasik gitarda uygulanmasına örnekler ile yer verilecek sıradaki bölüm, uygulamayı bas, melodi ve bare üzerindeki farklılıklarına göre üç ayrı başlık içerisinde incelenmiştir.

Sol el başparmağı ile bas partisi perdelenmesi

Figür 2'de Pietro Domenico Paradisi'nin⁵ 2 numaralı klavye sonatına, Carlo Marchione'nin⁶ gitar uyarlaması ile yer verilmiştir. İki bölümlü sonatın ikinci bölümü olan *Giga*'in 44. ölçüsünün incelendiği bu örnekte, oklar ile gösterilmiş olan bas partinin ikinci vuruşundaki 3.oktav *fa#* sesi kutu içerisinde gösterilmiştir. Notanın altındaki (*8^{vb}*) sembolünün ifade ettiği üzere bu ses bir oktav alttan (2.oktav) seslenmelidir. Fakat melodi partisindeki sesler çalınırken 2.oktav *fa#* sesinin geleneksel tekniklerle çalınması mümkün olmadığından, uyarlamada 3.oktav *fa#* olarak verilmiştir.

PIETRO DOMENICO PARADISI
Sonata for Keyboard No.2
Giga
Gitar uyarlaması Carlo MARCHIONE

44

⑥ = D

Fig. 2: P.D.Paradisi Sonata II, , *Giga*,44. ölçü, Gitar uyarlaması Carlo Marchione⁷

Çözüm olarak *fa#* sesinin sol el başparmağı ile perdeleme tekniğiyle 2. oktavdan çalınması önerilmektedir.(Bkz. Figür 2.1 - 44. ölçü)

⁴ Bkz. (2)

⁵ Pietro Domenico Paradisi (1707 – 1791): İtalyan besteci ve klavsenci.

⁶ Carlo Marchione (1964- Roma): İtalyan klasik gitar virtüözü.

⁷ Carlo Marchione , "P.D.Paradisi-SONATA-II"

6 = D

Sol el başparmağı ile 6. tel 4. pozisyon perdelemesi

Fig. 2.1: P.D.Paradisi Sonata II, *Giga*, 42. ve 44. ölçü

Sol el başparmağı ile perdeleme kullanılarak *fa#* sesinin orijinalindeki oktavından çalınması, eserin orijinaline daha sağdık olmasının dışında icraya bir katkı yapmayacağı ileri sürülebilir. Ancak figür 2.1 gösterildiği üzere 44. ölçü ve kendinden önce gelen 42. ölçü arasında tam bir simetri vardır. İki ölçünün melodileri tamamen aynıken, oklarla gösterilen bas partileri arasında sadece oktav farkı vardır. Başparmak ile perdeleme sayesinde *fa#* sesi, simetriyi sağlaması için gereken 2. oktavda seslenebilmiştir. Örnekte verilen simetrinin, 30 ve 32. ölçüler arasında da var olduğu göz önünde bulundurulduğunda, tek bir nota değişikliğiyle bestecinin önem verdiği bir fikrin korunması sağlanmıştır.



Fig. 2.2 P.D.Paradisi - Sonata for Keyboard no.2 [performans videosundan kare]⁸

Figür 2.2’de örneğe konu olan pasaj içerisindeki 2.oktav *fa#* sesinin 6. tel 4. pozisyonunda sol el başparmağı ile perdelenmesi gösterilmektedir.

⁸ Alp Ozan BURSALIOĞLU, 2011 [video]

Sol el başparmağı ile bare perdelemesi

Figür 3'de Antonio José'nin 9 gitar sonatına, bestecinin orijinal versiyonu ve Gilardino/Gallego tarafından yapılan gitar uyarlaması ile yer verilmiştir. Eser her ne kadar gitar için bestelenmiş olsa da, orijinal versiyonunun gitarın limitlerini aşan birçok pasaj içermesi nedeniyle uyarlanarak icra edilebilir hale getirilmesi gerekmektedir. Dört bölümlü sonatın birinci bölümü olan *allegro moderato*'nun 121. ölçüsünün incelendiği bu örnekte, dikdörtgen içerisinde gösterilmiş nota grupları bulunmaktadır. Kutu içerisinde verilen bu üç notanın, orijinal versiyonda bir oktav alttan verilmesinin dışında bu iki versiyon arasında başka bir fark bulunmamaktadır. Bu seslerin, Gilardino/Gallego uyarlamasında bir oktav üstten verilmiş olmasının nedeni melodide verilen 5. oktav *do* ve 4. oktav *si* sesleri varken, bas partisinin bestecinin istediği oktavdan çalınmasının geleneksel tekniklerle mümkün olmamasıdır. Bu durumda da çözüm olarak sol el başparmağı ile perdeleme önerilmektedir.

Antonio José - Sonata for Guitar

Allegro Moderato

Orijinal Versiyon

121

Gitar Uyarlaması
(GILARDINO ve GALLEGO)

121

Fig.3: A. José'nin el yazısından dijitalleştirilen orijinal versiyon¹⁰ ve Gilardino/Gallego uyarlaması¹¹

Figür 3.1.'de görüldüğü üzere 2. oktav *fa#* ve *si* seslerinin sol el başparmağı ile 2.pozisyona bare yapılarak çalınması çözüm olarak sunulmuştur. Bu sayede orijinal oktavında seslenebilecek sadece üç ses olduğundan yapılan değişikliğin eserin genelinde önemsiz olacağı düşünülebilir. Fakat figür 3.1.'de verilen diğer ölçülerde görüleceği üzere, bu kalıplaşmış fikir bölüm boyunca birçok defa karşımıza çıkmaktadır. Bir sekizlik ve noktalı dördümlük ile verilen melodinin altında geniş pozisyonda onaltılıklar ile verilen bu arpej, besteci tarafından sürekli tekrar edilen önemli bir fikirdir. Geleneksel tekniklerin limitleri nedeniyle uyarlamalarda bozulmak zorunda kalınan bu simetri, sol el başparmağı kullanılarak tekrar sağlanmıştır.

⁹ Antonio José (1902-1936): İspanyol besteci.

¹⁰ Angelo GILARDINO ve Ricardo IZNAOLA, 1998.

¹¹ Angelo GILARDINO ve Juan GALLEGO, 1990.

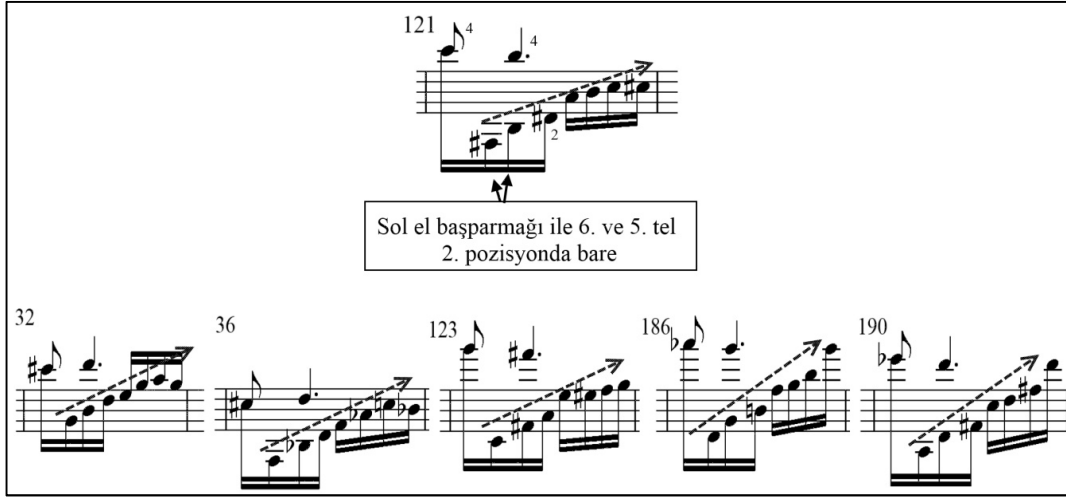


Fig.3.1. A. José, *Sonata for Guitar, Allegro Moderato*, 32,36,121,123,186 ve 190. ölçüler.

Figür 3.2’de, örneğe konu olan ölçü içerisindeki 2.oktav *fa#* ve *si* seslerinin, sol el başparmağı ile bare kullanılarak çalınması gösterilmektedir.



Fig.3.2 “Antonio José - Sonata for Guitar - Allegro Moderato”[performans videosundan kare]¹²

¹² Alp Ozan Bursalioglu, 2017[video]

Sol el başparmağı ile melodi (soprano) partisi perdelemesi

Figür 4'de (bir önceki eser ile aynı bölümden) 42. ölçünün orijinal ve Gilardino/Gallego uyarlaması versiyonları verilmiştir. İki akordan oluşan 42. ölçüde, iki versiyon arasındaki tek fark orijinal versiyonda kutu içerisinde gösterilen 3.oktav *la* sesinin Gilardino/Gallego uyarlamasında bulunmamasıdır. Bu eksikliğin nedeni geleneksel gitar teknikleri doğrultusunda beş sestem oluşan bu akorun çalınmasının mümkün olmamasıdır. Çözüm olarak figür 4.1'de gösterilen başparmak ile perdeleme önerilmiştir.

Antonio José - Sonata for Guitar

Allegro Moderato

Orijinal Versiyon	Gitar Uyarlaması (GILARDINO ve GALLEGO)
-------------------	--

Fig.4 Antonio José'nin el yazısından dijitalleştirilen orijinal versiyon¹³ ve Gilardino/Gallego uyarlaması¹⁴

Figür 4.1'de gösterildiği üzere 3.oktav *fa*, *la*, *mi* ve 5.oktav *do#* sesleri üzerlerindeki parmak numaraları ile çalınacaktır. 4. oktav *sol* sesinin ise sol el başparmağı ile perdelenecek çalınması önerilmektedir.

Fig.4.1 A. José, *Sonata for Guitar*, *Allegro Moderato*, 42. ölçü.

¹³ Bkz. (10)

¹⁴ Bkz. (11)

Sonuç

Klasik gitarın geleneksel icra teknikleriyle sunduğu imkânları genişletme arayışında, başparmak ile perdeleme tekniğinin potansiyel kullanım alanları örneklerle açıklanmıştır. Bu örneklerde de görüldüğü üzere başparmak ile perdeleme sayesinde normalde mümkün olmayan genişlikte ses aralığına ve çoksesliliğe ulaşmak mümkün olmuştur. Bu sayede orijinallerine daha sadık, yapısal olarak daha net uyarlamaların yapılmasının yolu açılmıştır. Başparmak ile perdeleme gibi yenilikçi tekniklerin benimsenmesiyle, sadece yeni üretilen uyarlamaların değil, aynı zamanda önceden yapılmış uyarlamalara da yeni bir açıdan bakılması sağlanabilir.

Başparmak ile perdeleme, yarattığı teknik genişlemenin yanında icracılara müzikal anlatımda da genişlemeler sunmaktadır. Geleneksel icra tekniklerinin dâhilinde olan geniş pozisyonlarda bağlı (legato) ifadeyi arttırmakta kullanılabileceği gibi ayrıca vibrato tekniğinde de kolaylık sağlamaktadır. Yine geleneksel icra tekniklerinin limitleri içerisinde olan tam bareli pozisyonlarda kullanıldığında, sol elde oluşabilecek olası kasılma ve sakatlıkların önüne geçilebilmektedir.

Başparmak ile perdeleme gibi yenilikçi icra tekniklerinin icracılar ve ekoller arasında kullanılmaya başlamasıyla, gitar için yazılacak eserlere etkilerinin olması mümkündür. Bestecilerin, bu tarz tekniklerin varlığını benimsemesiyle sundukları imkânlardan faydalanmaları ve eserlerinde kullanmaları beklenebilir.

KAYNAKLAR

Bursalıoğlu, Alp Ozan (2011) "P.D.Paradisi - Sonata for Keyboard no.2"[performans videosu], www.youtube.com/watch?v=bJIOWL36u5U (2 Kasım 2017 tarihinde erişilmiştir)

Bursalıoğlu, Alp Ozan (2017) "Antonio José - Sonata for Guitar - i.Allegro Moderato"[performans videosu], www.youtube.com/watch?v=nIRzy-h_eNM (2 Kasım 2017 tarihinde erişilmiştir)

Crowley, Andy. "Thumb position on the D chord",www.andyguitar.co.uk/online-lessons/01-the-d-chord (1 Kasım 2017 tarihinde erişilmiştir.)

Ferguson, Jim. "A Private Lesson with the Amazing Tuck Andress", *Guitar Player*, Nisan 1988: 80-93.

Gilardino, Angelo ve GALLEGO, Juan.(1990) "SONATA para guitarra", Edizioni BÉRBEN, İtalya.

Gilardino, Angelo ve IZNAOLA, Ricardo.(1998) "SONATA para guitarra", Edizioni BÉRBEN, İtalya.

Marchione, Carlo. "P.D.Paradisi-SONATA-II", yayınlanmamış müzik edisyonu.

"Paradisi, Pietro Domenico." Baker's Biographical Dictionary of Musicians, [ww.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/paradies-originally-paradisi-pietro-domenico](http://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/paradies-originally-paradisi-pietro-domenico) (1 Kasım 2017 tarihinde erişilmiştir)

"Tuck Andress: Fingerstyle Mastery", DVD, 2005.

TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİNİN KOMPOZİSYON, STRÜKTÜR VE SOYUTLAMA KONULARI DÂHİLİNDE HEYKEL EĞİTİMİNE KATKILARI

DEMET DENİZ DÜLGER

Yar. Doç.Dr., Trakya Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü

Öz

Sanat eğitimi verilen fakültelerde, temel eğitim bölümleri tarafından genellikle her bölüme ortak bir müfredatla uygulanan temel sanat eğitimi dersi, ülkemizde tartışmalı bir konudur. Kimi zaman temel eğitim bölümleri kapatılır ve ders müfredattan kaldırılır; kimi zaman ise belirli bir dayanağı olmayan rastlantısal uygulamalarla karşılaşılır. Bu makale tartışmalı olan bu dersin gerekliliğini ve burada heykel özelinde olmakla birlikte aslında bütün görsel sanat dallarına katkı sağlayan yönleri bulunduğunu göstermek amacını taşımaktadır. Makalede, temel sanat eğitimi dersinin kompozisyon, strüktür ve soyutlama konuları bağlamında heykel eğitimindeki etkileri ve üç boyutlu uygulamalarda temel alınabilecek yaklaşımlar incelenmiştir. Temel Sanat Eğitimi alan bir öğrenci, çalışmalarını, gözlem-analiz-sentez yöntemi içerisinde, rastlantıya yer bırakmadan, tasarım öğeleri ve ilkeleri açısından sağlam bir zemine oturabilecek ve biçim oluşturma yöntemlerini kavrayarak, form üretimi sırasında neden, niçin, nasıl gibi sorulara cevap verebilecektir. Bu cevaplar oldukça önemlidir; çünkü form tesadüfî bir şey değildir. Bilinçli bir tasarım süreci gerektirmektedir ve bu süreç temel eğitim bölümünün müfredatında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: temel sanat eğitimi dersi, kompozisyon, strüktür, soyutlama, heykel eğitimi.

CONTRIBUTIONS OF THE BASIC ART EDUCATION COURSE TO THE SCULPTURE EDUCATION WITHIN COMPOSITION, STRUCTURE AND ABSTRACTION SUBJECTS

Abstract

In art education faculties, the basic art education course, which is applied by the basic education departments usually with a common curriculum, is a controversial issue in our country. Sometimes basic education departments are closed and the course is removed from schools' curriculum; and sometimes random applications are encountered, which do not have a definite foundation. This paper is aimed to demonstrate the necessity of this controversial course; and in addition to being specific to the sculpture here, in fact, the course has aspects contributing to all branches of the visual arts. In this paper, within the context of composition, structure and abstraction subjects, the effects of the basic art education course to the sculpture education and possible methods, which can be taken as basis in three dimensional applications, have been examined. A student taking Basic Art Education will be able to situate his/her work without leaving any room to coincidence in a robust foundation, in terms of design elements and principles, within the observation-analysis-synthesis method and during the form production he/she will be able to answer questions, such as "why and how", while understanding the methods of forming. These answers are very important; because the form is not a coincidence. A conscious design process is required and this process is included in the curriculum of the basic education department.

Key Words: basic art education course, composition, structure, abstraction, sculpture education.

Giriş

Bu makale, temel sanat eğitimi dersini veren temel eğitim bölümünün lisans programının olmaması, yüksek lisans programı olarak ise Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanat Enstitüsüne bağlı Temel Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı dışında başka bir yüksek lisans programının bulunmaması, bu konuda yetişen öğretim elamanlarının azlığı, ortak bir müfredatın uygulanmaması ve temel sanat eğitimi dersinin kaderinin genellikle dersi veren öğretim elemanının bilgisine veya tecrübesine bağlı olması nedenlerinden dolayı, belli başlı üniversitelerin dışında genellikle yüzeysel uygulamaların yapıldığı bir alanda, bu derse ilişkin belirsizliği gidererek, heykel eğitimine de güçlü bir katkı sağlayacak bir ders içeriğinin olabileceğini göstermek ve bu içeriği yaygınlaştırmak amacıyla kaleme alınmıştır. Temel sanat eğitimi dersi ve içeriği hakkında birtakım makaleler yazılmıştır. Bunlara örnek olarak Osman Çaydere'nin 'Grafik Tasarım Eğitiminde Temel Tasarım Eğitiminin Önemi' (Fine Arts, Cilt 11, Sayı 2, Sayfa 93-97); Cemil Ergün'nün 'Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj' (Sanat-Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 3, Sayfa 5-19) makaleleri ile İlhan Özkeçeci ve Erkan Çiçek'in 'Fotoğraf-Sanat İlişkisi Bağlamında Görsel Tasarım Öğelerinin Sanat Eserini Oluşturmadaki Rolü' (Art-Sanat 7/2017 sayfa 309-319) adlı makaleleri gösterilebilir. Ancak bu makalelerde dersinin içeriği farklı bir bağlamda ele alınmış ve konuya heykel eğitimi yönü ile yaklaşılmamıştır. Lakin Rahmi Atalay'ın 'Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama' (Anadolu Sanat, Sayı:18 Sayfa 101-106) adlı makalesi hem soyutlama hem de heykel konularını içermesi nedeniyle bu makaleye büyük katkı sağlamıştır. Son olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü Bölüm Başkanı Prof. Caner Karavit'in 2011-2013 yılları arasında Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde vermiş olduğu temel sanat eğitimi dersinin notları bu makaleye geniş çapta kılavuzluk etmiştir. Bu rehberlik sadece makale ile sınırlı değildir. Prof. Caner Karavit'in desteği, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü'nün kurulmasını sağlamış, bu da üniversitelerin birbirini desteklemelerinin önemini kanıtlamıştır.

Temel sanat eğitimi dersinin gerekliliği genellikle tartışılan bir konudur. Bazı üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde dönem dönem bu ders ve bağlı olduğu temel eğitim bölümleri dersin yararı ve diğer bölümlere katkısı tam olarak anlaşılamadığından kapatılmakta ve ders müfredattan kaldırılmaktadır. Oysa bu ders tüm alanlardaki öğrencileri, dört yıllık sanat eğitimine hazırlar ve müfredatı bütün bölümlere hitap edecek bilgi ve uygulamaları içerir. Temel sanat eğitimi dersi, güzel sanatlar fakültelerinin temel eğitim bölümleri tarafından genellikle her bölüme ortak bir müfredatla verilen bir derstir. Çünkü tasarım öge ve ilkeleri tüm plastik sanatlar alanları için aynıdır. Hatta bu alanlar içerisine, müzik ve sahne sanatları dâhil edilebilir. Bu bağlamda disiplinler arası çalışmaları inceleyebilmek için, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanat Enstitüsüne bağlı Temel Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı açılmıştır.

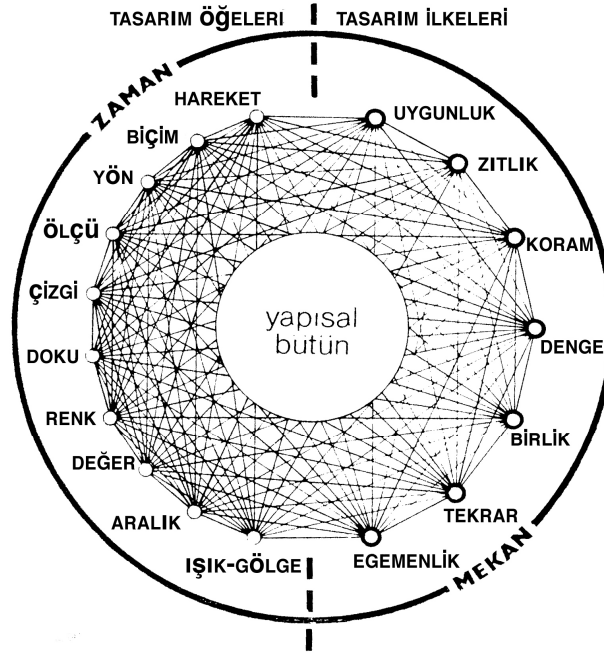
Genellikle lisans eğitiminin ilk iki döneminde uygulanan Temel Sanat Eğitimi dersi, öğrencilere çalışmaları için sağlam bir zemin oluştururken, öğrencilerin yaratım sürecine kılavuzluk eder. Derste, öğrencinin tasarım öğeleri ve ilkeleri ve Gestalt prensiplerini öğrenmesi ve gözlem-analiz-sentez becerilerinin gelişimi amaçlanmıştır. Tarihçesine

baktığımızda gerek Rönesans'ta, gerek Art and Craft hareketindeki usta-çırak ilişkilerinde dersin izine rastlanır; ardından Almanya'da Bauhaus ve Rusya'daki Vkhutemas okullarının müfredatında yerini bulur. Ülkemizde ise bu dersin kökenini öncelikle, 1932'de kurulan ve Bauhaus etkisinin de gözlemlendiği Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde bulmak olasıdır. Bu bağlamda diğer bir kurum 1957' de açılan, bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin temelini oluşturan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'dur. "Tatbiki Güzel sanatlar Öğretim programı en baştan Temel Sanat Eğitimi ekseninde yapılandırılır. Temel sanat eğitimi, sonradan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde de [Şimdiki adıyla Mimar Sinan Üniversitesi] bütün bölümlere yönelik bir kürsü olarak örgütlenir. [...] bu arada rasyonalist estetiğin kuramcılarında Andre Lhote'un öğrencisi Ressam Ercüment Kalmık da 1950'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde "Renk ve Şekil" derslerine başlıyordu. Gazi eğitim ise 1962'de "Form ve İnşa" dersini programına kabul etti." (Artun, Aliçavuşoğlu 2017:15.) Hatırlanması gereken diğer bir kurum temel tasarım mantığını öngören tavrıyla ODTÜ Mimarlık Fakültesidir.

İki ve üç boyutlu uygulamaları kapsayan temel sanat eğitimi dersi içerik olarak kompozisyon, perspektif, strüktür, ışık- gölge, renk, soyutlama ve mekân gibi konuları kapsamaktadır. Bu makalede heykel eğitimine katkısından ve paralelliklerinden dolayı üç boyutlu bir formun tasarım sürecini etkileyen kompozisyon, strüktür ve soyutlama konuları seçilmiştir. Makalede yöntem olarak bu konular, öğrencilerin uygulamaları ile temel tasarım öge ve ilkeleri arasındaki koşutluk bağlamında ele alınmış; bu uygulamalar ile birtakım sanatçıların işleri ve açıklamaları üzerinden, temel sanat eğitiminin heykel eğitimi üzerindeki etkisi, ders işleyiş şeklini de karşılayacak biçimde açıklanmıştır. Heykel eğitimiyle paralellik gösteren diğer bir başlık mekândır. Mekân başlığı altında hem heykel, hem de temel sanat eğitiminde öğrencilere kamusal alana ait uygulamalar, anamorfik mekân çalışmaları ya da yeryüzü sanatı (Land Art) denemeleri yaptırılabilir. Mekân ve form birbirini bütünleyen öğelerdir ve her biri ayrı bir araştırma gerektirir. Bu nedenle mekân konusunu başka bir makalede incelemek faydalı olacaktır.

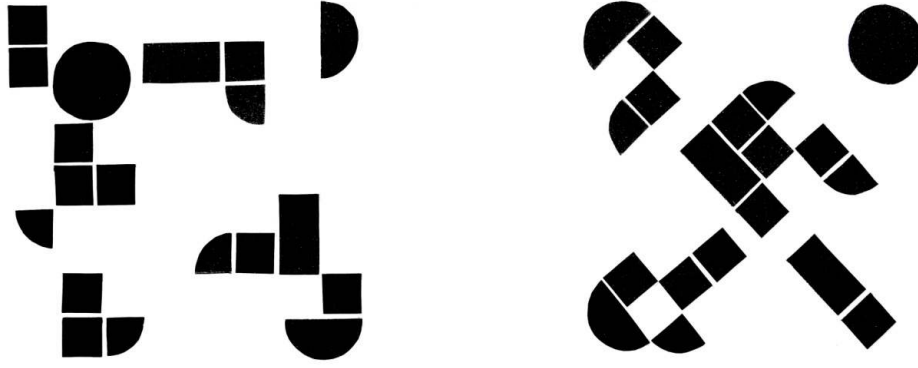
Kompozisyon

Temel sanat eğitimi dersinde yapılan bütün uygulamaların esası kompozisyon konusuna dayandığı için derse giriş niteliği taşır ve bu nedenle ilk sırada ele alınmıştır. Kompozisyon, içerisindeki elemanlarla birlikte bilinçli bir şekilde örgütlenmiş sistem bütünlüğüdür. Konu kapsamında öğrenci bu örgütleme tekniklerini öğrenir. Bu aşamada ele alınan Tasarım öge ve ilkeleri ile Gestalt ilkeleri bütün tasarım çalışmalarının özünü oluşturur. Bu öge, ilke ve prensipler bütün tasarımlarda rol oynar. Bir tasarım, o tasarımın öge ve ilkeleri arasındaki benzersiz şekilde oluşan bağlantıların bir sonucudur. Bir kompozisyonda bütün tasarım öge ve ilkelerinin bulunması gerekli değildir. Önemli olan uygun bağlantıların kurulması ve sağlam bir bütünlük oluşturmasıdır. (Figür 1)



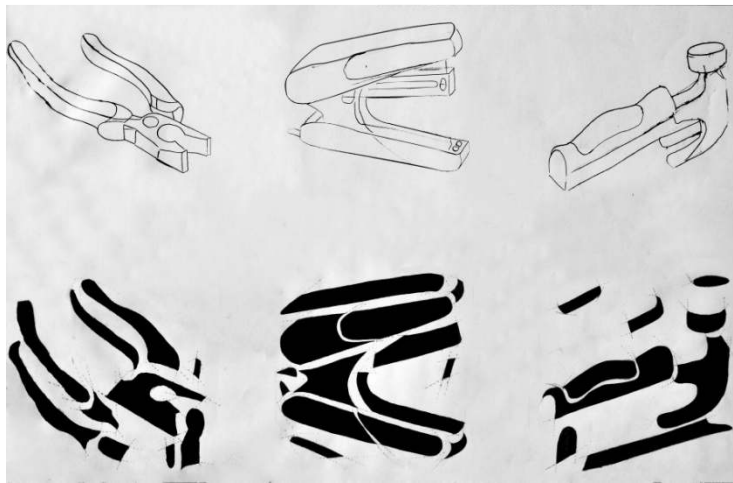
Figür 1 Tasarım Öğeleri ve İlkeleri

Gestalt terimi Almanca 'şekil' veya 'form' anlamına gelmektedir. "Kavram, geleneksel olarak 'Bütün, parçaların toplamından farklıdır.' sloganıyla tanımlanır." (İnternet Erişim Tarihi: 01.12.2017 / <http://www.psikolojisozlugu.com/gestalt-gestalt>) ve beyin fonksiyonlarının, parçaları, tutarlı bir bütün oluşturacak şekilde organize etme eğiliminde olduğunu söyler. "Bu kavrama giden yol, Aristoteles'ten başlayarak John Locke (1632-1704), Immanuel Kant (1724-1804), John Stuart Mill (1806-73), Edmund Husserl (1859-1938) ve başka bazı düşünürlerce hazırlanmıştır. Avusturyalı felsefeci Christian Baron von Ehrenfels (1859-1932), geometrik biçimlerin kendilerini oluşturan özelliklerinin toplamını aşan nitelikleri bulunduğunu, majör ve minör gamlar ile akorlarda da aynı durumun görüldüğünü ileri sürmüştü ve buna Gestaltqualität (Gestalt Niteliği) adını vermiştir. 1900'lerden itibaren Almanya'da Max Wertheimer (1883-1943), Kurt Koffka (1886-1941) ve Wolfgang Köhler (1887-1967), bazen ayrı bazen birlikte çalışarak Gestalt psikolojisini geliştirmiş, 1920'den sonra bu gruba Kurt Lewin de (1890-1947) katılmıştır." (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1997: 25.) Bu kurama göre, bir bütünün anlamını oluşturan şey, onun parçaları değil, parçalar arasındaki bağlantılardır. Bu bağlantıları göstermek için öğrenciden önce basit geometrik birimlerden, sonrasında lekelerden ve en sonunda kendi tasarımını yapacağı üç aşamalı bir çalışma istenir. İlk aşamada kare bir alan içerisinde, belirli geometrik şekillerden statik ve dinamik birer kompozisyon kurdurulur. (Figür 2)



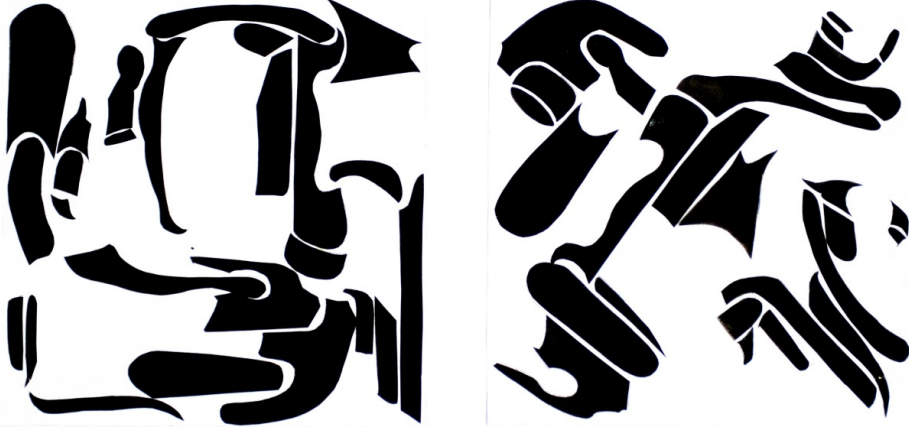
Figür 2 Statik Ve Dinamik Kompozisyon Nuriye Tuncer, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu çalışmada daire, kare, dikdörtgen örgütlü bir şekilde düzenlendiğinde tek tek öğeler şeklinde değil, bir grup şeklinde algılanmaktadır. Bu Gestalt prensiplerinden yakınlık, benzerlik ve ortak yön ilkesinin bir sonucudur. Yalın bir ifadeyle biçimlerin birbirlerine en yakın durumlarda birlikte algılanması yakınlık ilkesi, benzer biçimlerin birlikte algılanması benzerlik ilkesi, belirli bir yönde dizilen biçimlerin birlikte algılanması ise ortak yön ilkesidir. Bu çalışmayla öğrenci tasarımın öğeleri arasında grup oluşturarak bunları organize etmeyi ve tasarım ilkeleriyle bu grupları örgütlemeyi öğrenmektedir. Bu noktada önemli bir ayrıntıyı olan denge ilkesini ele almak gerekir. Denge simetrik ve asimetric denge olarak ikiye ayrılır. Bu çalışmada istenen öğrencinin asimetric bir denge oluşturmasıdır. Çünkü simetrik denge zaten hazır bir dengedir. Ama bakışık olmayan denge, kurgulanmayı ve bu düzen içerisinde gözün hareketini yönlendirerek grupların kompoze edilmesini gerektirir. Böylece boşluk doluluk dengesi, gruplaşma ve ortak yön ilkesi ile özgün bir kompozisyon meydana gelecektir. Statik bir kompozisyonda bile asimetric bir dengeyle etkili bir çalışma yapmak mümkündür.



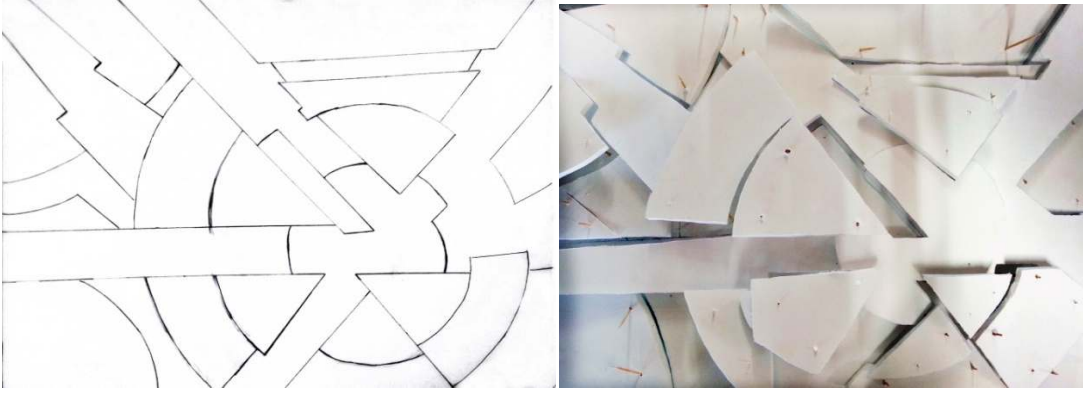
Figür 3 Çiğdem Çeşmeli, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

İkinci aşamada öğrenciye bu kez lekelerden bir uygulama yaptırılır. Bu şekiller doğal ve yapay nesnelere yola çıkılarak oluşturulur. Öğrenciden önce bunları çizmeleri istenir. (Figür 3) Sonrasında bu çalışmalar çizildikleri konumlara göre parçalanarak amorf şekiller elde edilir ve bu şekiller yine statik ve dinamik kompozisyon oluşturacak şekilde bir araya getirilir. (Figür 4) Amorf şekiller geometrik şekillere göre öğrenciyi biraz daha zorlayacak, bu da sistemli bir örgüt oluşturma yeteneğini güçlendirecektir.



Figür 4 Statik ve Dinamik kompozisyon Çiğdem Çeşmeli, Trakya Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi

Son aşama, serbest düzenlemeyle oluşturulmuş hem statik hem dinamik öğeler barındıran bir çalışmadır. (Figür 5) Kompozisyon, çizim aşamasından sonra karton benzeri bir malzemeyle yeniden düzenlenmiş (Figür 6), heykel teknikleri içerisinde olan rölyef tekniği ile kalıbı alınmış (Figür 7) ve metal malzemeye aktarılmıştır (Figür 8). Çizimde ya da rölyefte olan fakat üç boyutlu düşünülüğünde gerekli görülmeyen parçalar heykelde elenmiş; heykel en, boy, derinlik gibi parametrelerle tekrar yorumlanmıştır. Bu heykelde ilk aşamada istenen tasarım öğeleri ve ilkeleri ve Gestalt prensipleri kolayca görülebilir: Tasarım öğeleri olarak hareket, biçim, yön, ölçü ve aralık esas alınmıştır. Benzer birim parçaların kullanılmasıyla oluşan tekrar ilkesi ve dolu-boş alanların orantılanmasıyla denge ilkesi göze çarpmaktadır. Gestalt prensipleri olarak üçgenimsi küçük parçaların birbirilerine yakın mesafede kullanımı ile yakınlık ilkesini, bu benzer birim parçaların gruplaşması ile benzerlik ilkesini ve parçaların belirli bir yönde dizilimi ile ortak yön ilkesini bulmak mümkündür. Bu uygulama, bir heykelin henüz çizim aşamasındayken bile titiz bir tasarım süreci gerektirdiğinin, çalışmanın tasarım öğe ve ilkelerine ve Gestalt prensiplerine göre tasarlandığında ne denli olumlu sonuçlar alındığının bir göstergesidir.



Figür 5 Çizim

Figür 6 Fotoblok Düzenleme

Nuriye Tuncer, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi



Figür 7 Rölyef



Figür 8 "Güneş", Metal, 2013

Nuriye Tuncer, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Strüktür

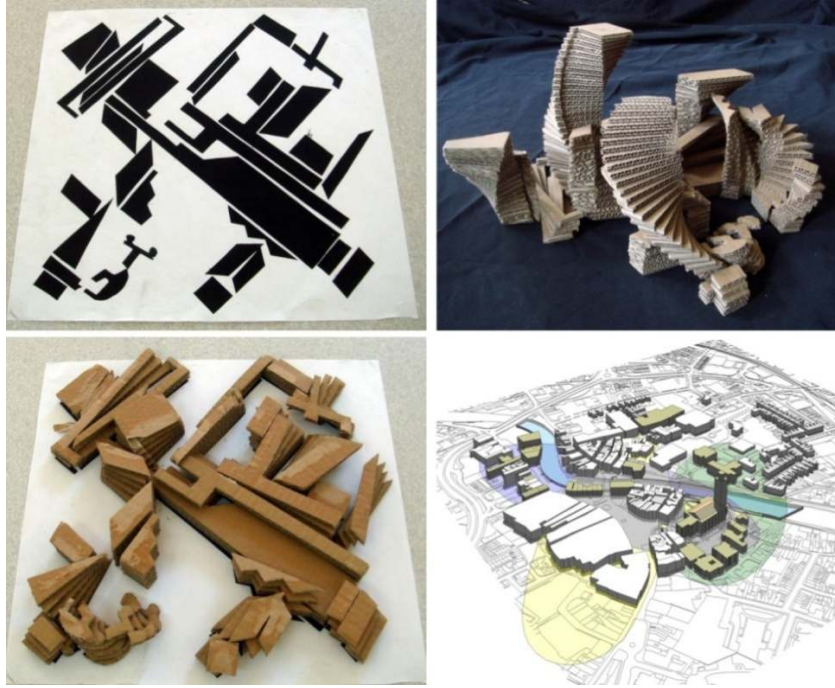
Strüktür, 20. Yüzyıl'ın başında özellikle konstrüktivist heykeltıraşların yoğun ilgi alanı içerisindeydi. Temel sanat eğitimi dâhilinde de oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Yığma, geçme, asma-germe, şişme ve uzay strüktür çeşitleri olarak sayılmaktadır.



Figür 9 Yığma Sistem

Sevda Şimşek, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

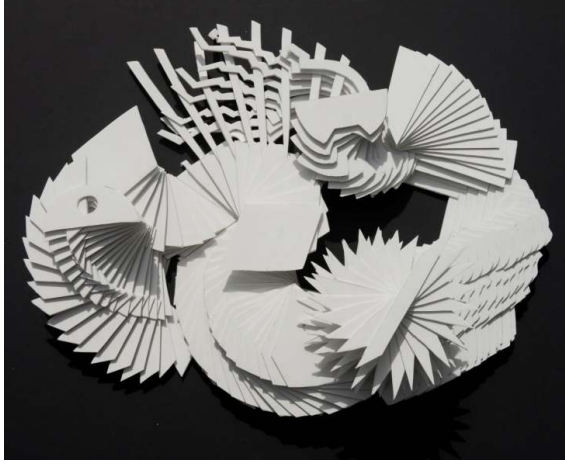
Strüktür konusu tasarım öğeleri ve ilkeleri ve Gestalt prensiplerine sadık kalınarak kompozisyon konusuyla bağlantılı bir şekilde işlenebilir. Bir önceki uygulamada öğrenciye yaptırılan kompozisyon esas alınarak karton ve benzeri bir malzemeden parçalar kestirilir ve öğrencinin bu parçaları yığma strüktür mantığı ile bir araya getirmesi beklenir. (Figür 9)



Figür 10

Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Sanat Bölümü Seminer Notları

Bu uygulama hem heykel hem de şehir planlaması ve mimarlık gibi disiplinlerin eğitime giriş niteliğindedir. (Figür 10) Ortaya çıkan çalışma bir kent planının krokisi olabileceği gibi bir heykelin ön aşaması da olabilir. (Figür 11) Aşağıdaki öğrenci çalışmasının, İlhan Koman'ın Whirlpool (Figür 12) adlı eseriyle biçim açısından benzer nitelikler taşıması, aynı ilkeler uygulanan tasarımlarda paralel sonuçlar elde edebileceğinin göstergesidir. Bu iki çalışmada benzer teknikler ile elde edilmiş benzer bir ritim görülmektedir.



Figür 11 Yığma sistem
Mine Saltık, Trakya Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi



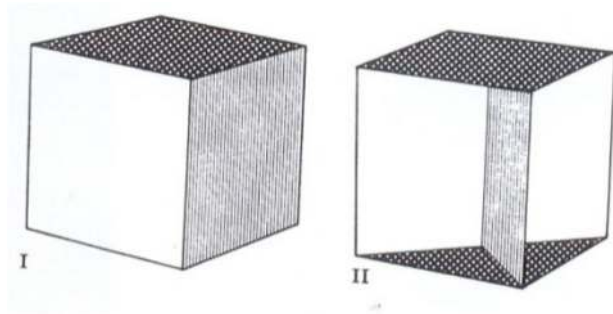
Figür 12 İlhan Koman, Whirlpool, Metal
(1975-80)

Strüktür konusunda geçme sistemle gerçekleştirilmiş uygulamalar da yapmak mümkündür. Geçme sistem, yatay ve dikey iki ögenin artı formunda içiçe geçerek tek başına ayakta duracak bir strüktür oluşturmasıyla meydana gelir. (Figür 13) Bu yalın mantık, formun boşlukta kapladığı alanın güçlü bir şekilde algılanmasını sağlayacaktır. Metal heykel tekniğine de oldukça uygundur.



Figür 13 Geçme Sistem Nuriye Tuncer, Trakya Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi

Yukarıdaki örnekte, statik kompozisyon kuralları baz alınarak, birim parçaların dikey ve yatay ekseninde birbirini takip etmesine önem verilmiş, dolu ve boş alanların birbirine oranı gözetilmiş, asimetrik bir denge yakalanmaya çalışılmış ve bu da bir çalışmanın tasarım öge ve ilkeleri ve gestalt prensiplerine göre tasarlandığında tatmin edici sonuçlar alındığının göstergesi olmuştur. Ayrıca bu yöntem, heykel eğitiminin ana atölyelerinden birisi olan modelaj atölyesinde de kullanılabilir. Çamurdan bir büst gerçekleştirilmeden önce, örnekteki gibi bunun karton ve benzeri bir malzeme kullanılarak geçme sistem tekniği ile maketi yaptırılabilir. Böylece öğrenci büstü daha kolay kavrayacak ve formu meydana getiren iç dinamikleri güçlü bir şekilde açığa çıkaracaktır. Bu iç dinamikler ve formun boşluk içerisinde konumlanması, 20. Yüzyılın başında, konstrüktivizm akımı içerisinde baş aktörlerden olan Naum Gabo'nun *Uzayda Oymak ve İnşa Etmek* adlı makalesinde önemli bir yer tutmaktadır:



Figür 14 Naum Gabo, *Two Cubes (İki Küp)*

“Aynı objenin iki farklı şekilde temsil edilmesini gösteren iki küp, biri oymaya diğeri ise konstrüksiyona denk geliyor... [Figür 14] İlki bir kütle hacmini temsil ediyor, ikincisi ise kütle hacminin var olduğu uzayın görsel halini. Kütle hacmi ile uzay hacmi, heykel açısından aynı şey değil. Aslında onlar iki farklı madde... Hem somut, hem de ölçülebilir.

Şimdiye kadar heykeltıraşlar kütleli tercih ettiler ve uzay gibi kütle için çok önemli bir bileşeni ya ihmal ettiler ya da çok az ilgi gösterdiler. Uzay onları sadece hacimlerin içine yerleştirilebileceği ya da yansıtılabileceği bir nokta olarak ilgilenmiştir. Onlara göre uzayın [boşluk, Frn. *espas*] kütleleri sarmalaması gerekiyordu. Biz uzayı tamamen farklı bir bakış açısından değerlendiriyoruz. Biz uzayı herhangi kapalı hacimden kurtarılmış mutlak bir heykel ögesi olarak görüyoruz ve kendine özgü özellikleriyle içeriden betimliyoruz.” (Rickey, 1995: 26.) (Martin, Nicholson, Gabo 1971: 107)

Bu betimleme oldukça önemlidir. Çünkü heykel, o güne değin tanımlandığı şekliyle kütle sanatı olarak değil, boşlukta meydana geliş halinin sergilendiği bir form olarak yeniden tariflenir. Bu tarif temel sanat dersinin strüktür konusunda tam olarak yerini bulmaktadır. Gabo'nun ifadesi ayrıca temel sanat eğitimi dersinin kapalı ve açık form konusuyla da ilişkilendirilebilir. Bu konuyu aynı dönemde yapılmış Duchamp-Villon (Figür 15) ve Gabo'nun (Figür 16) büstleri üzerinden kısaca özetlenebilir. Duchamp-Villon'nın büstü kendisini “çevreleyen uzaydan [ambient space] izole edilmiş” bir görünüm sergilemekte, boşluğu bir hacim ögesi olarak kullanmamaktadır. (İnternet Erişim Tarihi: 03. 12 .2017 / <http://faculty.smcm.edu/lmscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>) Gabo'nun Head No.2 adlı büstünde ise ince levhalar arasında kalan alanlar, dolu bir kütle kadar hacim oluşturmakta, heykelde kimi yerde başın, kimi yerde omzunun şekillenmesinde görev almaktadır.



Figür 15
Duchamp-Villon, Head of Baudelaire
(Baudelaire'in Büstü), Bronze, 191



Figür 16
Naum Gabo, Head No.2
(Büst No.2), Metal, 1916

Naum Gabo ve Antonie Pevsner (Figür 17) gibi heykeltıraşların heykelin tariflenmesine ilişkin yaptıkları açıklamalar birer devrim niteliğindedir. Heykel, boşlukla girdiği etkileşim sonucu yeniden ele alınır. Boşluk, heykeli çevreleyen bir alan olmanın ötesinde heykelin kurulumunda yer alan esas öge olarak kabul görür. Gabo tüm bu süreci Rusya'da yayınladığı 'Realistik Manifesto' (Gerçekçilik Bildirgesi) ile dile getirmiştir: "Heykelde heykelsi bir ögenin kütleliğini kabul etmiyoruz. Her mühendis somut bir cismin statik ve maddi gücünün kütleliğin niceliğine bağlı olmadığını bilir. Örneğin bir ray, bir kiriş gibi. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleli kurtaramayacağını sanarak bin yıllık ön yargıları tekrar etmektesiniz. Burada (bu sergide) biz dört düzlem olarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegâne mekânsal biçim olarak ele alıyoruz." (Antmen, 2008, Sayfa 116)



Figür 17 Antoine Pevsner, *Torso*, Plastik ve Bakır, 1924-26

Soyutlama

Soyutlama, temel sanat eğitiminin gözlem-analiz-sentez yönteminin öğrenciye anlatımı için en gerekli ve sonuçlarının görünürlüğü açısından en uygun konularından biridir. Peki gözlem-analiz-sentez yöntemi ne demektir ve bunun öğrenciye ne gibi katkıları vardır? Form yaratımı zorlu bir süreçtir. Ve bu süreç esnasında referans alınabilecek bir takım verilere ihtiyaç duyulabilir. Bu veriler bir tema, bir kavram, doğal ya da yapay kaynaklardan elde edilebilir. Örneğin aşağıdaki çalışmada kaynak olarak bir biber alınmıştır.



Figür 18 Şura Gökmen, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Önce biberin çizimlerle analizi yapılmış (Figür 18) ve yapısı kavranmaya çalışılmış; ardından bu analiz, aşamalı olarak yalınlaştırılarak ayrıntılardan arındırılmış, objenin özünü oluşturan, karakteristik yapısına ulaşılmış ve yeniden yorumlanmıştır. (Figür 19) Sonrasında bu yorum üç boyutlu bir forma çevrilmiştir. (Figür 20)



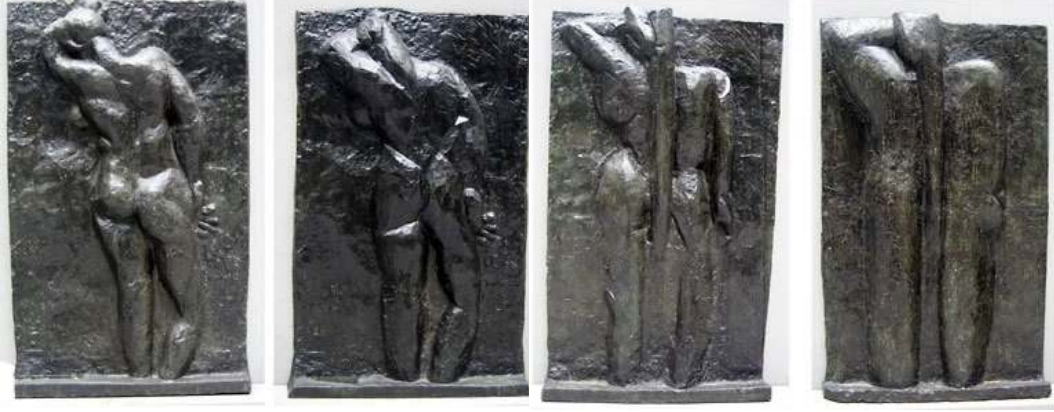
Figür 19 Soyutlama Aşamaları

Şura Gökmen, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi



Figür 20 Şura Gökmen, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Bir formun aşamalı olarak soyutlanışına ilişkin Henri Matisse'nin çalışmaları yerinde bir örnek olacaktır. Matisse 1908-1930 yılları arasında Back adlı çalışmasını giderek yalınlaştırmış ve biçim yönünden en güçlü şekline ulaştırmıştır. (Figür 21)



Figür 21 Henri Matisse

The Back I (1908-09) The Back II (1913) The Back III (1916) The Back IV (1931)

Bu, temel sanat eğitimi dersinin gözlem-analiz-sentez yönteminin bir sonucudur ve George Thompson İnsanın Özü adlı kitabında diyalektik bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazıda geçen 'bilgi' kelimesi 'gözlem' ve 'analiz' paralelinde düşünülebilir:

"Bilimsel toplumculuğa göre bilginin gelişmesi, birbiri ardı sıra üç aşamadan geçerek döngüsel bir devinimle ilerleyen diyalektik bir süreçtir.

Birinci aşama algısal bilgi aşamasıdır:

Bilgi sürecinde ilk adım dış dünyadaki nesnelere bağ kurmaktır. Bu, algılama aşamasına girer. Bilgi deneyimle başlar... Maddeci bilgi kuramı budur.

İkinci aşama, ussal bilgi aşamasıdır:

İkinci adım, algılamayla elde edilen verileri bir araya getirip yeniden düzenleyerek biresime [sentez] vardırılmaktır. Bu, kavrama, yargıya varma ve sonuç çıkarma aşamasıdır. ...Ussal bilgi, algısal bilgiye dayanır, algısal bilgi ise ussal bilgiye vardiirilmek zorundadır. Diyalektik maddeci bilgi kuramı budur.

Üçüncü aşama, kuramdan yeniden kılıya [uygulamaya] dönme aşamasıdır;

Bilgi kılıyla [uygulamayla] başlar; kuramsal bilgi kılı [uygulama] içinde edinilir, ama sonra yeniden kılıya [uygulamaya] dönmek zorundadır... Bu, kuramı sına ve geliştirme sürecidir, bütün bir bilgi sürecinin sürdürülmesidir" (Atalay, 2007: 102.; (Thompson 1976: 64.) Thompson yazısında, bilgi aşamasından nasıl sentez aşamasına varıldığını anlatmaktadır. Önce deneyim yoluyla dış dünyanın algılandığını, ardından bu gerçeğin akıl yoluyla analiz edilip, yeniden düzenlendiğini söylemektedir. Burada bir bakıma soyutlamanın denklemi açıklanmıştır denilebilir. Bu denklem Rahmi Atalay'ın 'Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama' makalesinde oldukça net bir şekilde dile getirilmiştir: "Soyutlama doğada var olan ve varlığını sürdüren nesnelere ve bunlara ait bilgilerin düşünsel boyutta yeniden düzenlenerek biçimlendirip yeni anlamlara

yüklenmesidir. Soyutlama sadece biçim bozma oyunu olmakla kalmayıp gerçeği sorgulayan, gerçek içerisinde yeni gerçeklikler arayan ve bu gerçekliklere bireysel katılımlarla yeni görünüm ve anlamlar yükleyen bir eylemdir. [...] Soyutlamada amaç bu eyleme konu olan nesneyi biçimsel boyutta yeni anlamlarla tasarlayarak saf yalın biçimlere indirgeyip, özünü vurgulamaktır. Doğadan çıkışlı nesnelere yapılacak olan soyutlama eyleminde, karşılaşma, karşılaşılanı inceleme, özümseme ve bilgi olarak alıp yeniden var etme önemlidir. Karşılaşma esnasında seçilecek nesnenin soyutlanması sürecinde dönüştürme eylemi belirli öğelerin, parçaların ayrılarak gerekli formun vurgulanmasıyla yapılmaktadır." (Atalay 2007: 103.) Tam bu noktada Brancusi'nin heykellerini örnek vermek yerinde olacaktır.



Figür 22

Constantin Brancusi, Blond Negress, II, (Sarışın zenci), (After A Marble Of 1928), Bronze, Mermer, Kireçtaşı, Ahşap, 1933



Figür 23

'Blond Negres' isimli heykelinde Brancusi, zenci anatomisinin en karakteristik özelliklerinden biri olan dudak ve saç formunu öne çıkarmış, büstü geri kalan ayrıntılardan arındırmıştır. Böylece direkt bu özelliklere dikkat çekebilmiştir. (Figür 22, Figür 23)



Figür 24
Constantin Brancusi,
The Cock (Horoz), Ahşap, 1924



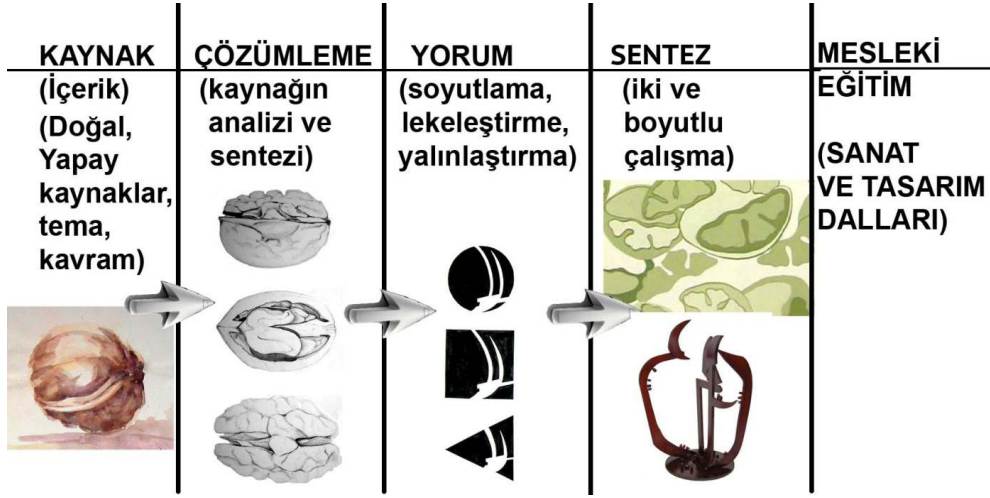
Figür 25
Constantin Brancusi
The Newborn (Yeni Doğan) Version I, Bronze, 1920
(Close To The Marble Of 1915)

'The Cock' adlı çalışmasında ise horoz, en belirgin özelliği olan ibik formuna indirgenmiş ve anatomisini andıran üçgenimsi yapısı ve ötüş konumundaki duruşuyla, olabileceği en saf hale dönüşmüştür. (Figür 24) Benzer bir etkiye sanatçının Yeni Doğan adlı heykelinde karşılaşılır. Yeni doğmuş bir bebek; doğumunun ilk göstergesi olan ağlaması, açık ağzı ve belirgin bir çene yapısıyla karakterize edilmiştir. (Figür 25) 'Bird İn Space' adlı heykelinde ise sanatçı bu sefer bir kavramı soyutlamış, uçuş hissini, boşluğu delen sivri yapısıyla, ovalimsi ince bir kütleyle dönüştürmüştür. (Figür 26) Bu yapıtı hakkında Brancusi "hayatım boyunca yalnız uçmanın esasını aradım, uçmak bu ne mutluluktur, bir çocuk gibi her zaman gökyüzünde ağaçlar arasında uçmayı hayallem. her zaman bu arzuyu sakladım. Kırk yıldan beri kuş yaparım. Bunlarla anlatmak istediğim kuş değildir. vermek istediğim uçuştur, hızdır" demektedir. (Savaş 1977:72)



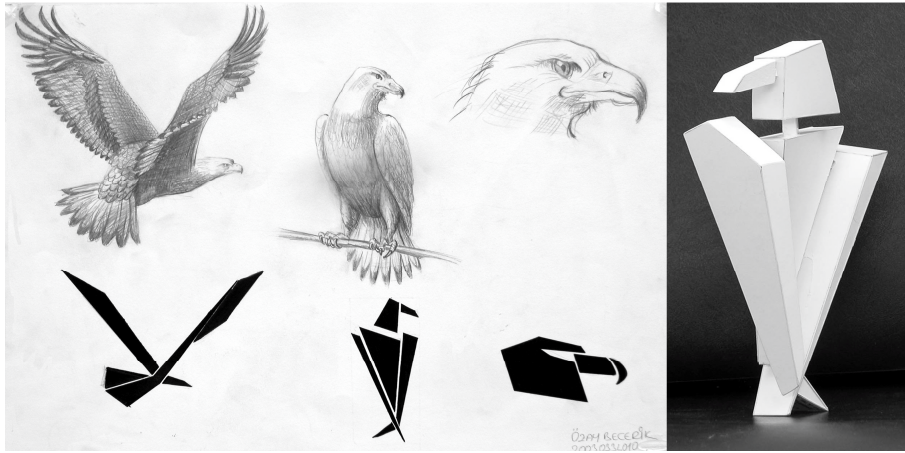
Figür 26 Constantin Brancusi, *Bird in Space* (Uzaydaki Kuş), 1923, Mermer

Şüphesiz soyutlama konusu heykel eğitiminde de işlenmektedir. Lakin temel sanat eğitimi dersi almamış bir öğrenci, kendisinden soyutlama konusunda bir kompozisyon istendiğinde, tasarımına nerden başlayacağını bilememekte ve çıkış yolu bulamamaktadır. Hâlbuki çıkış yolu bellidir. Şablonda görüldüğü üzere öğrenci önce bir içerikten hareketle analiz yapacak, sonra bu analiz sonuçlarını yorumlayarak, bir senteze ulaşacak ardından bunu mesleki forma taşıyacaktır. (Figür 27)



Figür 27 Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Sanat Bölümü Seminer Notları

Aşağıdaki resimler bu şablona örnek oluşturmaktadır. (Figür 28, Figür 29, Figür 30) Biçim oluşturmada bazen bir kuş, bazen bir mantar fayda sağlayabilir. Önemli olan neyin heykeli yapıldığı değil, nasıl çözümlendiğidir. Burada istenen kağıt üstündeki şeklin yükseltilerek ya da dekobe edilerek çıkartılması değil; en, boy, derinlik gibi parametrelerle yeniden ele alınmasıdır. Böylece iki boyutlu bir çizim, üç boyutlu bir çalışmaya dönüşürken bir kez daha analiz edilecek ve yorumlanacaktır.



Figür 28

Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Sanat Bölümü Seminer Notları



Figür 29 Soyutlama Aşamaları
Efe Doğan, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi



Figür 30 Üç Boyutlu Maket
Efe Doğan, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Sonuç

Temel sanat eğitimi dersi ülkemizde oldukça kaygan bir zeminde yer almakta; dersin katkılarını gözlemle şansı olmadan, ders kimi zaman müfredattan kaldırılmakta kimi zaman ise yapılan rastlantısal uygulamalarla, öğrenciler tarafından sadece bir angarya olarak algılanmaktadır. Oysaki makalede incelendiği üzere dersin oldukça sağlam temelleri vardır. Bu temeller kimi zaman Gestalt Prensiplerinde, kimi zaman Naum Gabo'nun Realistik Manifestosu'nda, kimi zaman bir filozofun anlatısında karşımıza çıkar. Bu temel sanıldığından daha büyüktür. Öyle ki temel sanat eğitimi dersinin doğduğu Rusya'da Vhuktemas Ve Almanya'da Bauhaus sanat okulları ülkenin hem ideolojik hem endüstriyel şekillenmesinden sorumlu tutulmuşlardır. İşte bu bilinçle yazılan makalede temel sanat eğitimi dersinin hak ettiği yeri bulması amaçlanırken, bilimsel temellerinin hatırlatılması ve dersin gerekliliği ve katkıları, heykel eğitimini de ilgilendiren kompozisyon, strüktür ve soyutlama konuları üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Temel sanat eğitimi dersinin üzerine kurulu olduğu tasarım öğelerini ve ilkelerini ve Gestalt prensiplerini ve gözlem-analiz-sentez yöntemini bilmeyen bir öğrenciden, heykel eğitiminde kompozisyon, strüktür ve soyutlama konularını anlamasını ve becermesini beklemek doğru bir yaklaşım olmayacak, öğrenci ancak uzun bir süreçte, deneme yanılma yöntemiyle birtakım sonuçlara ulaşabilecektir. Lakin temel sanat eğitimi dersi almış bir öğrenci tüm bu konularda, kısa zamanda, sağlam temellere dayalı işler üretebilecektir.

Bu noktada öğretim elamanlarına da bir takım görevler düşmektedir. Temel sanat dersi veren öğretim elamanları ile alana yönelik ders veren öğretim elemanları koordineli bir şekilde birlikte çalışarak temel sanat eğitimi dersinde yaptırılan uygulamalar mesleki eğitime yönelik olarak yeniden ele alınabilir ve yorumlanabilir. Hatta buradan hareketle bir senelik temel sanat dersine ilaveten bir sonraki sene her bir sanat dalına uygulanacak şekilde bransa yönelik temel sanat eğitimi dersi de verilebilir.

KAYNAKLAR

İnternet

İnternet Erişim Tarihi: 01.12.2017 / <http://www.psikolojisozlugu.com/gestalt-gestalt>)

İnternet Erişim Tarihi: 03. 12.2017/

<http://faculty.smcm.edu/lnscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>)

Kitaplar

Antmen, Ahu. 2008. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul:Sel Yayıncılık

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, 1997, İstanbul: YEM Yayın

Rickey, George. 1995. *Construktivism Origins and Evolution*, yayın yeri: George Braziller Inc,

Artun, Ali ve Esra Çavuşoğlu (derleyen), 2017. *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim.

Martin, John L., Ben Nicholson, and Naum Gabo. 1971. *Circle: international survey of constructive art*, London: Faber and Faber.

Savaş, Remzi, *Modelaj*, 1977 Ankara: Yüksek Öğretim Kurumu.

Thompson, George. *İnsanın Özü*, 1976. çev. Celal Üster, Payel Yayınevi

Makaleler

Atalay, Rahmi. 2007. "Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama", *Anadolu Sanat*.

Görsel Kaynaklar

Figür 1 Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü Seminer Notları / Grafik Çizim: Prof. Oktay Anılanmert

Figür 2 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 3 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel eğitim Bölümü Arşivi

Figür 4 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 5 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 6 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 7 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 8 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 9 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 10 Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü Seminer Notları

Figür 11 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 12 <http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>

Figür 13 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 14 George RICHKEY, *Konstruktivizm Origins and Evolution*, George Braziller Inc, 1995, s.26

Figür 15

<http://faculty.smcm.edu/lnscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>

Figür 16

<http://faculty.smcm.edu/lnscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>

Figür 17 <https://www.moma.org/collection/works/81088?locale=en>

Figür 18 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 19 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 20 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Figür 21 <http://fredhatt.com/blog/2010/09/09/matisse-the-deconstructionist/>

Figür 22 <https://www.moma.org/collection/works/80936?locale=en>

Figür 23 <https://www.moma.org/collection/works/80936?locale=en>

Figür 24 <https://www.moma.org/collection/works/81692?locale=en>

Figür 25 <https://www.moma.org/collection/works/81655?locale=en>

Figür 26 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486757>

Figür 27 Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü Seminer Notları

Figür 28 Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü Seminer Notları

Figür 29 Prof. Caner Karavit, Mimar Sinan Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü Seminer Notları

Figür 30 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi

Transkripsiyon/Transcription

RAUF YEKTA BEY, "TARİH-İ MUSİKİ", MUSAVVER HALE, S. 1, İSTANBUL, KANUN-İ EVVEL 1320, s. 7-9. (Osmanlı Türkçesi'nden Transkripsiyon- Transcription From Ottoman Turkish)**İDRİS ÇAKIROĞLU**Öğr. Gör. Kırıkkale Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü
cakirogluidris@gmail.com

1

(Alafranga Musiki) namını verdiğimiz garp musikisi ile iştigal edenlerin miktarı bizde hayli çok olduğu halde bu musikinin tarihini tettebbua, elyevm gördüğümüz mertebe-i terakki ve tekammüle gelebilmesi için ne gibi safhalar geçirdiğini öğrenmeğe velev sathi surette olsun merak edenler pek azdır. Bazı konserlerde tesadüf ettiğimiz musiki müntesiplerinden dinledikleri eserin müellifleri olan esatizenin meslek-i musikileri ile vücuda getirdikleri parçaları mahiyet ve kıymeti hakkında alekser o kadar indi mütalaalar iştirmektediriz ki fikrimizce bunun başlıca sebebi o gibi kimselerin tarihi musikiye adem-i vukuflarından başka bir şey değildir.

Asrımızda Avrupa musikisi ile bestelenen asardan tamamıyla hisseyab-ı telezzüz olabilmek için samiaya hususi bir terbiye-i musikisine ihtiyaç vardır; meşahir-i muharririnden birinin dediği gibi yalnız "sahib-i semi" olmak her eser-i musikiyi anlamaya kifayet etmez. Görüyoruz ki garp musikisinin mahsulat-ı cedidesi hep esatize-i kadimeyi klasik muzikayı tetkik ve tettebbu sayesinde vücud pezir olmaktadır. Yeni yetişen bestekarlar bilhassa bu asar-ı nefiseyi hırzıcan eder gibi ezberliyorlar; evvel emirde bu vasıta ile zevk-i musikilerinin kesb-i safiyet ve nezaket etmesine sarf-ı gayret ederek badehu icabat terakkiye tab'an şahe-i musikiye de yeni yeni tarzlar, çığırlar açmaya çalışıyorlar.

Bu asar-ı nefiseyi vücuda getiren esatize-i garbiye yani (Bach)lar, (Haydn)lar, (Mozart)lar, (Beethoven)lar, (Gluck)lar, (Rossini)ler, ... kimlerdir? Avrupa musikisine bu zatların ne gibi hizmetleri sıbkat etmiştir? Kurun-u maziye de fikri beşerin musiki hususunda mevki tatbik vazi ettiği vesait ve keşfiyat ne gibi şeylerdir? İşte tarihi musiki bize bunları göstermektedir kiasar-i muteberi musikiyeyi hakkıyla his edip mütelezziz olmak ve asar-ı mezkure hakkında bir hüküm-ü musip itası salahiyetine malik bulunmak için bu cihetlerin bilinmesine lüzum vardır. Halbuki musiki meraklılarının kısm-ı azamı- ancak istirahat ve tenezzüh tahsis ettikleri bir zaman-ı mahdutta bu fen ile iştigal edebilen kimseler olduğu cihetle- cidden mucib-i istifade olan tarihi musikiye ait mebahisine ariz ve amik tetkikine vakit bulamamaları tabidir.

İşte bu mütalaaya mebni ta birinci asrı miladiden itibaren zamanımıza kadar Avrupa musikisi tarihinin edvar-ı muhtelifesini muhtasar, müfit birkaç makale suretinde (Hale) ye

nakil ve derc etmek istedik. Tarihi musikiye dair müteaddit ciltlerden mürekkep asarı okumaya vakti ve bazı kere de sabır ve tahammülü müsait olmayan musiki muhiplerine bu makalelerin tarihi musiki ile esatize-i meşhure hakkında bir fikr-i icmalî vereceğini ümit ederiz.

Vakıa biz bu hülâsa-i tarihiyeyi yazmak için birçok kitaplar tetebbu zehametine katlandık; maahaza şu satırlarla musikiye intisabı olan karilerimizde tarihi musikiden bahis asarı mufassalanın tetkiki fikrini uyandırabiliyor isek şimdilik bizce bu kadarı da kafidir.

Çünkü bu yoldaki asara olan ihtiyacımızı his edenler ne kadar çoğalır ise lisanımızda henüz mevcut olmayan mükemmel bir (tarih-i umumi-i musiki) yi yazacak zevat da bu emr-i azimi deruhte için o nisbette cüret ve cesaret gelmiş olur. Malumdur ki akvam-ı kadimeden Mısriler, İbraniler nezdinde musikiye pek ziyade hürmet ve muhabbet beslenmekte idi. Mamafih bugün ki garp musikisinin menşeiini bulmak için kadim Yunanlılar zamanına kadar ricat etmek lazımdır.

Fenn-i musikinin Yunanlılarca ne kadar muteber tutulduğunu ispat eden pek çok asara tesadüf edilmektedir. Hükemai meşhureden (Politere) nin risale-i musikisi ile daha bir hayli müellifat-ı mutebere bu cümledendir. En eski Yunanlılarca musiki yalnız mabutlara karşı dua ve niyaz için istimal olunmaya mahsus iken sonraları bu fennin daire-i tatbik ve istimali tevsî etmiş ve nihayet tiyatrolara bile dahil olmuştur. İleride göreceğimiz vecihle Avrupa musikisi de aynı tariki takip etmiştir.

Tarihi miladın birinci asırlarında (Milan) şehri ser piskoposu olan (Sant Amberuaz), reis-i ruhanisi bulunduğu kilisede okunacak duaların bestelenmesi için Yunan-ı kadim musikisi makamlarından dört makam intihap etmiş idi ki elyevm (Plen Şan) namıyla Katolik kiliselerinde teganni olunan musiki bu esastan mütevellittir. Yunan-ı kadim musikisinde müstamel makamın mahiyeti hakkında bir fikir hasıl etmek için evvel emirde garp musikisinin (majör) ve (minör) namını verdiği iki makamın teşkilat-ı lahniyesini nazar-ı dikkate almak lazımdır. Malumdur ki bu iki makamın masterlarında “yarım ses” ler aynı mevki işgal etmezler; mesela (do majör) masterında yarım ses, masterın üçüncü ile dördüncü (mi-fa) yedinci ile sekizinci (si-do) nameleri arasında bulunduğu halde faraza (la minör) masterında ikinci ile üçüncü (si-do) ve beşinci ile altıncı (mi-fa) nameleri beyanında bulunmaktadır. İşte yarım seslerin bu suretle tebdil-i mevki etmesi bu iki mastarı yekdiğerinden büsbütün başka bir şekle ifra etmiş ve binaenaleyh bu masterlarda bir makam müstakil-i itibar olunmuştur. Yunan-ı kadim musikisinde ise nağamat-ı seba her biri başlıca bir makamın karargahı olduğundan bu makamların her birisinde yarım sesler mevaki değişmiş ve ber vechi ati yedi makam esası vücuda gelmiş idi:

- 1 Doryen makamı (La) namesi üzerinde
- 2 Lidyen makamı (Si) namesi üzerinde
- 3 Frijyen makamı (Do) namesi üzerinde
- 4 Eolyen makamı (Re) namesi üzerinde
- 5 İpodoryen makamı (Mi) namesi üzerinde
- 6 İpolidyen makamı (Fa) namesi üzerinde

7 İpofrijyen makamı (Sol) namesi üzerinde

Avrupa müelliflerinin bir kısmı Yunan-ı kadim musikisi makamatının baladaki tertip üzere yedi adet olduğunu iddia etmekte ise de diğer bir kısmı ile hekim-i şehir (Farabi) nin müellifatına nazaran bu makamların adedi on ikiye baliğ olduğu anlaşılmaktadır. Şurası da bilhassa şayan-ı dikkattir ki musiki-i Osmaniye de bugün kullanılan makamat hemen aynen bu makamlardan mehuz bulunmuştur; hatta Fransız muharrirlerinin (doryen- Phrygien) suretinde yazdıkları makamat esamisini hekim-i müşarünileyh (Kitab'ül-Makalat) ünvanlı telif-i kıymettarında (doryen) ve (phrygien) şeklinde tahrir ederek (uşşak), (ısfahan) gibi esame-i makamatıkatıyyen zikretmemiştir. Bu hale göre esame-i mezkurenin (Farabi) den sonra gelen Arap ve Acem esatize-i musikiyesi tarafından vazı edildiğine şüphe kalmıyor. Nitekim bu esaminin ilk defa olarak (Safiyüddin Abdülmumin) in telifatında zikredilmesi de bunların herhalde (Farabi) ile (Safiyüddin) arasında güzeran olan bir iki asırlık müddet zarfında takarrür etmiş olması esamiden olduğunu göstermektedir.

Kadim Yunan musikisinde (ilm-i ahenk) müstamel değil idi; her ne kadar bazı müellifler bunun aksini iddia etmiş iseler de ispat-ı mübteaya medarı olacak delail ibrazından aciz kalmışlardır. Çünkü bestelenen asardan hiçbirisi maatteessüf zamanımıza kadar asil olamamıştır. 1896 senesinde Yunanistan'da asar-ı atike taharrisi maksadıyla icra edilen harfiyyat esnasında mabutlardan (Apollon) namına bestelenmiş eski bir manzumenin notası ile geçmiş ise de bu manzumenin de ehemmiyetsiz bir eser olduğu muahharen tebeyyün etmiştir.

Avrupa müellifleri kadim Yunanlılarca müttehaz olan kitabet-i musikiye kavaidinin tahsili pek müşkül olduğundan bahsetmekte ve hatta zapt ve tahrir-i nağamat için istimal edilen işaretin miktarı binbeşyüze karib olduğu iddia eylemektedirler; maahaza bu iddialarının biraz mübalağalı olduğunu bedihidir.

Müellifin mezkurenin Yunan musikisine dair garip ve şayan-ı tashih bir fikirleri daha vardır. Bu musiki de güya (diyatonik) ve (kromatik) ve (anarmonik) nameleriyle üç nevi "cins"¹mevcut etmiş ki bu cinslerin birincisi tabii sesleri, ikincisi bir nağmenin diyezi ve diğer bir namenin bemolü istimal eder., üçüncüsü de "çeyrek ses" leri kullanır imiş! Halbuki kütüb-ü kadime-i Yunaniye de böyle bir söz yoktur; kütübü kadimenin bu bahse dair olan fukaratı guruni vusta müellifleri tarafından nasılsa tamamıyla anlaşılamayarak böyle sakim bir mana çıkarılmış ve o zamandan beri aynen aynı fikir hatalut bila-tetkik yazılan tarihi musikiyeye derc ve nakil edilmiştir. Nitekim (diytonik), (kromatik), (anarmonik) kelimat-ı Yunaniyesi ibtida kütüb-ü kadime-i Yunaniyeden lisan-ı Arabiye (cins-i kavi), (cins-i levni), (cins-i nazım) suretinde tercüme eden (Farabi) merhum olduğu halde müşarünileyh dahi (cins-i kavi) den maada ecnas-ı ameliye-i musikide müstamel olduğunu sarahaten beyan etmiştir.

¹Bir zül-erba bedi dahilinde ve mesela (dügah-neva) nameleri arasında muhtelif iki perdeye basarak kaç türlü hubut ve suut mümkün ise bunların her birine nazariye-i musikide "cins" (genre) tesmiye olunur.



Avrupa muharrirlerinin bazıları da kadim Yunanilerin musikiyi İbranilerden aldığını rivayet ederler ise de bu dahi sarf-ı farziyat ve tahminat kabilinden olup tetkikat-ı mevsukaya müstenit değildir.

Birkaç yüz seneden beri Avrupa da Yunan musikisine dair o kadar çok kitap yazılmıştır ki hatiatı güne gün ı ile mali olan bu asarı saika-ı merak ile okumak için sarfettiğimiz zamanı düşününce teessüf etmemek mümkün olmuyor. Eğer cenabı (Farabi) nin yine Yunan-ı kadim müellifininin asarından iktibas tarikiyle telif ettiği (Kitab'ül-Makalat) nam kitap imdadımıza yetişmese idi garp müellifin musikiyesinin biri diğerinin kavlini nakıs olan beyanat ve farziyat-ı indiyesinden daha çok vakit bir şey istihracı mümkün olmayacaktı.

Bu makalemizle Avrupa musikisinin esası olan Yunan-ı kadim musikisine dair biraz malumat verebildik. Makale-i atiyemiz tarihi musikinin guruni vustaya müteallik safahatını havi olacak ve garp musikisinin menşei ile hali hazırının müstenit bulunduğu esasların neden ibaret olduğu tafsil ve izah kılınacaktır.

Rauf Yekta



قسم اعظمی - آتقی استراحت و تفریح تخصص
 استکاری بر زمان محدودده بودن ایل اشتغال
 ابدیسان کیمسه از ابدی جهته - جد اوجب
 استاد اولان تاریخ موسیقی به عالم مباحثک
 عرض و عمیق تدقیقته وقت بوله سملری ملیبیدر.
 ایشته بومعالمه به مینی تاورنجی عصر میلاد.
 دیدن اشتیاقاً زمانزه نذر اوروپا موسیقیسی
 تاریخک اندوار مختلفه سن مختصره مفید بر قاج
 مقاله سورتنده (عالم) به نقل و درج اچتک
 ایتدک تاریخ موسیقی به دایر متعدد جلهاردن
 مرکب آناری اولومنه وقتی و بعضی کرده سیر
 و تحمیل مساعده اولیان موسیقی عبارتیه بومقا.
 لارک تاریخ موسیقی ایل اسانده مشهوره - فتنده
 بر فکر اجالی و رده چکنی امید ایدرز .

واقعا بز خلاصه تاریخیه بی یازمق ایچون
 بر جوق کتابل تنبی زحمته قائلاندق ومع هذا
 شوسطرارله موسیقی به انسانی اولان قارنرمزده
 تاریخ موسیقین باحت آثار مفصله تک تدقیق
 فکری اولاندیره بیلور ایسه ک شمدتک بزجه
 بوقدری ده کایدز . چونکه بو بولدمکی آثاره
 اولان احتیاجزی حس ایدنلر نه قدر جوقالور
 ایسه لسانمزده هنوز موجود اولیان مکمل
 بر (تاریخ عمومی موسیقی) بی یازمق
 ذواتده بوا مرعظیسی درعهده ایچون اولوبنده
 جرأت و جسارت کش اولور .

سامعه ، خصوصی تربیه موسیقیه احتیاج
 واردر ؛ مشاهیر محرومتدن برینک دیدیکی کی
 پانکره صاحب سمع ، اولوق مرار موسیقی
 اکلامه کابیت اینز . کورسورزکه غرب
 موسیقیک محمولات جدیدسی هب اسانده
 قدیمی . فلاسفی موزیقه بی تدقیق و تتبع
 سایه ننده وجود پذیر اولوقده در . یکی پیشان
 بستکارل باطامه بو آثار قیسه بی حرزجان
 ایدر کی از برله یوزلر ؛ اول امرده بوا سطره
 ایل ذوق موسیقیلرینک کسب سالفین و تراکت
 اچته صرف غیرن ایدرک بعده اجمالیات ترقیه
 تبعاً شاحه موسیقیده یکی طرز لر . جیفرار
 آچمه جالبشودرز .

بو آثار قیسه بی وجود کترین اسانده
 غربیه یعنی (ماخ) لر . (هاپدن) لر .
 (موزار) لر . (بیهوفن) لر . (فلوک) لر .
 (روسینی) لر . . . کیملردر ؛ اوروپا
 موسیقیده بو ذاتلرک نه کی خدمتاری سبقت
 اچشدر ؛ قرون ماضیهده فکر بشرک موسیقی
 خصوصنده موقع لطیفه وضع ایندیکی وساطط
 و کشفیات نه کی شیلدر ؛ ایشته تاریخ موسیقی
 بزه بوتاری کوسر مکده درک آثار معتبره
 موسیقیه بی حقیقه حس ایدوب مثلاً اولوق
 و آثار مذکوره حتمه بر حکم مصیب اعطالی
 صلاحیته مالک بولمق ایچون بوجهنلرک بیلمسته
 لزوم واردر . حال بوکه موسیقی مراتیلرینک



(آلاراقه موسیقی) نامی وردیکمز
 غرب موسیقیه بی ایل اشتغال ایدنلرک مقداری
 بزده خیل جوق اولوبدی حاله بوموسیقینک
 تاریخی تنمه . الوم کوردیکمز مرتبه ترقی
 و تکمیل کیه یلمسی ایچون نه کی سفحله کیر .
 دیکلی اوکر تنک و لوسطی سورتنده اولسون
 مرات ایدنلر پک آزدر . بعض قولسورده
 امداف ایندیکنز موسیقی منتسبلرندن دیکه .
 دکاری ائارک مؤلفری اولان اسانده تک مسکت
 موسیقیلری ایل وجود کثیر دکاری پارچه لرک
 ماهیت و قیمتی حتمه عل الا کتر اولوقده غندی
 مطالعه ایشتمکده بزکه فکر مزجه بولنک باشلیجه
 سی اوکی کیمسه لرک تاریخ موسیقی به عدم
 وقوفلرندن بشقه برشی دکادر .

عصر مزده اوروپا موسیقیه بی ایل بستلن
 آئردن نامیه حصه پان نذر اولوبیلیمک ایچون

معلومه درگاه اقوام قدیمه در مصر بزرگ میرانیل
 زنده موسیقی به یک زبانه حرمت و محبت
 باستانگه ایدی . مع مابقه بوکونکی غرب
 موسیقیست منقش بولق ایچون قدیم یونانیلر
 زمانه قدر رجعت ایتک لازمدر .

فن موسیقیک یونانیلرجه نه قدر معتبر
 طوطیاتی اثبات ایدنیک جوق آتاره اساندر
 ایدلگه در . حکمای مشهوره دن (پلوتارک)
 رساله موسیقیسی ایله دعا برخلی مؤلفات
 معتبره بوجه ندر . آتاسکی یونانیلرجه موسیقی
 یا لکره میوردلره قارش دلاویلز ایچون استعمال
 اولده . مخصوص ایکن سکرلری بوفک دازده
 تطبیق و استعمالی توسع ایش و نهایت نیاروره
 بیله داسل اولمشدر . ایلروده کورده چکنر
 وجهه اورویا موسیقیسی ده عین طرفی تعقیب
 ایشدر .

تاریخ میلادک برنجی عصر زنده (میلان)
 شهری سراسیموس اولان (سنت آمبرواز) .
 رئیس روحانیسی بولدیکی کلساده اوقوناجق
 دتارک بستانسی ایچون یونان قدیم موسیقیسی
 مقاملردن دوت مقام انتخاب ایش ایدی که
 البوم (یون - شان) نامیه قولیک کلسارنده
 تخی اولتان موسیقی بوساسدن متولددر .
 یونان قدیم موسیقیسینده مستعمل مقاماتک
 حاجتی فتنده بر فکر حاصل ایتک ایچون اول
 امرده غرب موسیقیسینک (مازور) و (مینور)
 نامی وردیکی ایکی مقامک تشکیلن طریقی
 نظردقه آتی لازمدر . معلومه در که بوایکی مقامک
 مسطر زنده « یارم سس » ژر عین موقی اشغال
 ایتلرله مثلا (دومازور) مسطر زنده یارم سس ،
 مسطرک اوچنچ ایله دردنجی (س - س - فا)
 یذنجی ایله سکزنجی (س - دو) نغمه لری
 اراستنده بولدیجی حالده فرضا (لامینور)
 مسطر زنده ایکنجی ایله اوچنچ (س - دو)
 ویشنجی ایله ایشنجی (س - فا) نغمه لری بیتده
 بولمقددر . ایشته یارم سسرک بوسورته تبدیل
 موقی ایسی بوایکی مسطر ایکی بیکر ندرن بختون
 بشقه برشکه افرا ایش و بنا علیه بوسطر .
 لرده بر مقام مستقل اعتبار اولمشدر . یونان
 قدیم موسیقیسینده ایسه نغمات سبعه دن هریری

باشلیجه بر مقامک فرارکاهی اولدیفسدن
 و مقاملرک هر بریسنده یارم سسرک موقی
 دگیشمش و بوجه آتی بدی مقام اساسی
 وجوده گتن ایدی :

۱ دوری یون مئاس (لا) نغمس اولمقددر
 ۲ ایدی یون « (س) »
 ۳ فریزی یون « (دو) »
 ۴ تارلی یون « (ره) »
 ۵ اییودور یون « (س) »
 ۶ اییولیدی یون « (فا) »
 ۷ اییوفرزی یون « (سول) »

اورویا مؤلفلرینک برقمسی یونان قدیم
 موسیقیسی مقاماتک بالاده کی ترتیب اوزره
 بدی عدد اولدیجی ادنا ایتکده ایسه ده دیگر
 برقمسی ایله سکیم شیر (فارابی) تک مؤلفاتنه
 نظراً بوقاملرک عددی اون ایکی به بالغ اولدیجی
 اکلانمقددر . شوراسی ده باطامه شایان
 دقددر که موسیقی عتیایده بوکون قولانیلان
 مقامات همان عتاً بوقاملردن مأخوذ بولمشدر
 حق فرانسز محرورلرینک (دوری یون -
 Doryen) : (فریزی یون - Phrygien)
 سورنده یازدقاری مقامات اساسیسی حکیم
 مشار الیه (کتاب المقاتل) عنوانی تألیف
 قیلمدارنده (دوریون) و (فروجیون)
 شکتده تخریر ایدرک (عشاق) . (اسفهان)
 کی اسامی مقاماتی قطعاً ذکر ایتامشدر .
 بوجاهه کوره اسامی مذکورده مک (فارابی) دن
 سکره کلن عرب و عجم اسانده موسیقیسی
 طرفدن وضع ایدرکیکنه شیه قلیور . ننگیم
 بوسامینک ایتک دفعه اوله رق (صق الدین
 عبدالؤمن) ک تألیفاننده ذکر ایدلسی ده بونلرک
 هر حالده (فارابی) ایله (صق الدین) ارمسته
 کفردن اولان بوایکی عصرلی مدت طرفده
 تقرر ایش اسامیدن اولدیجی کوسز مکنده در .

قدیم یونان موسیقیسینده (علم آتک)
 مستعمل دکل ایدی ؛ هر نه قدر بعض مؤلفلر
 بونک عکسکی ادنا ایشلر ایسه ده اثبات مدعیانه
 مدلل اوله حق دلائل ابرازندن عاجز قالمشدر .

صور عامه

چونکه بستانلارن هیچ بریسی مع التأسف
 زمانه قدر واسل اوله مامشدر . ۱۸۹۶ سنه .
 سنده بوناستانده آثار عتیبه تخریسی مقصدیه
 اجرا ایدیلن حفرتلر اسانسنده مبعولردن
 (آپولون) نامنه بستانلر اسکی بر منظومه تک
 نوطیسی ایله یکیش ایسه ده بومظومه تک ده
 ایتیمس برآر اولدیجی مؤخر آتین ایشدر .
 اورویا مؤلفلری قدیم یونانیلرجه متعذ
 اولان کنایت موسیقی فوایدینک تحصیل یک
 مشکل اولدیندن بحث ایتکنده و حتی ضبط
 و تخریر نغمات ایچون استعمال ایدیلن اشاراتک
 مئلاری بیات بش یوزه قریب اولدیجی ادنا
 ایتکنده در . مع هذا بولدیجی براهه مبالغی
 اولدیجی بدیه در .

مؤلفین مذکورده مک یونان موسیقیسه داتر
 غرب و شایان تصحیح برآرک لری دعا وارددر .
 بوموسیقیسه کویا (دیانویک) و (فروماتیک)
 و (اارمونیک) ناملرله اوچ نوع « جنس »
 [۱] موجود ایش که بوجنس لرک برنجیسی
 طریقی ساری . ایکنجیسی بر نغمه تک دیبیزی
 و دیگر بر نغمه تک بولتی استعمال ایدر ،
 اوچنجیسی ده « یاریک سس » لری قوللور
 ایش ۱ حال بوه کتب قدیمه یونانیسه بوله
 برسوز بوقدر ۱ کتب قدیمه تک بوشنه داتر
 اولان قنرائی قرون وسطی مؤلفلری طرفدن
 نغسه نامیه کلاسیکله بوق بوله سقیم بر معنا
 جیقلرلش و اوزماندن بری عین فکر خصاً
 آلود بلایق یازیلان توارخ موسیقیسه درج
 و نقل ایدلشدر . ننگیم (دیانویک) ،
 (فروماتیک) ، (اارمونیک) کلمات یونانیسی
 ایشا کتب قدیمه یونانیه دن لسان عربیه (جنس)
 قوی) ، (جنس قوی) ، (جنس نظم)
 سورنده ترجمه ایدن (فارابی) مرحوم اولدیجی
 حالده مشار الیه وحی (جنس قوی) دن مانعاً
 اجناسک عمیه موسیقیسه مستعمل اولدیجی
 سراجیه بیان ایشدر .

[۱] بر ذوالاریح بدی داخنده و منلا ده کلاه . نوا .
 نغمه لری آراسته نغمت ایکی پرده به یاهوق قاج
 درلو هبوط و صعود مکن ایسه بونلرک هر بر نغمه نظریه
 موسیقیسه « جنس » (genre) نسبه اولتور .



موسیقی ملی مکتبی

بومئالسرله اوروپا موسیقیسینک اساسی اولان یونان قدیم موسیقیسینه دائریراز معلومات و برهینلهک . مقاله آتیهمز تاریخ موسیقیسینک قرون و سغایه متعلق حاضری حای اوله جق و غرب موسیقیسینک منشای ابله حال حاضرینک مسکنده بولدیبنی اساسلرک نهن عبارت اولدیبنی تفصیل و ایضاح قله جقدر .

تکلیف

زمان دوشوآجه ناسف جامک مکن اولمور . اگر جناب (قاری) نک بنه یونان قدیم مؤلنبتنک آنارندن اقباس طریقه تالیف ایندیبنی (کتاب المقاتلات) نام کتاب امدادمزه بشعشمه ایدی غرب مؤلنبن موسیقیسینک بری دیکرینک قولی ناقص اولان بیانات و فرضیات غدیپسندن ده جوق وقت برشی استخراجی مکن اولیه جق ایدی .

اوروپا هر دیرینک بعضی بری ده قدیم یونانلرک موسیقی عربیلردن آدیبنی روایت ایدرلر ایسه ده بودخی صرف فرضیات و تخمینات قیلندن اولوب تدقیقات موقوفه مسکنده کلدر . برقاچ یوز سنه دن بری اوروپا ده یونان موسیقیسینه دائر اوقدر جوقی کتاب یازلمشدرکه خطبات کونا کون ابله مالی اولان بو آناری ساعته مراقایه اولومق ایچون سرف ایندیبنکمز

BEFORE THE MAHABHARATA**SİNAN GÜL**Dr.,University of Arkansas
sinangul36@gmail.com**Abstract**

International Centre for Theatre Research, founded in 1970 by Micheline Rozan and Peter Brook, has been a major institution to spread a multicultural and experimentalist spirit in theatre. The twelve-hour play *The Mahabharata* is one of the trademarks of the institution in which Brook has blended Eastern motifs with the Western practices. However, his journey before the Mahabharata contains significant traces of English and French theatre traditions as well as world drama. This paper analyzes the foundation of the Centre and investigates the process that Brook and his crew went through.

Key Words: *The Mahabharata*, Peter Brook, International Center for Theatre Research.

MAHABHARATA ÖNCESİ**Öz**

1970 yılında Micheline Rozan ve Peter Brook tarafından kurulan Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi tiyatrodaki çok kültürlü ve deneysel ruhu yaymak hedefinde olan önemli bir kurumdur. Bu kurumun temel taşlarından biri haline gelmiş on iki saat süren *Mahabharata* oyunu, Brook'un doğu motiflerini batı pratiği ile harmanladığı bir çalışmadır. Ancak bu oyundan önceki deneyimler hem İngiliz hem Fransız hem de dünya tiyatrosu adına önemli izler taşımaktadır. Bu makale Merkezin kuruluşunu ve Brook ile ekibinin Mahabharata öncesi yaşamış olduklarını incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mahabharata*, Peter Brook, Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi.

There are certain incidents, figures, speeches, and films that represent more than they attempted in the last century. Glancing back at the bulk of them from the twenty-first century, one, however, doesn't come across many theatre productions that made a landmark in the history of the twentieth century stage arts. This situation might mostly originate from the spontaneous effect of plays because a play unfolds at a performance, and when it is over, its effect may fade away. Still, critical writings, reviews, academic essays, and books have the power to transfer the importance or glamour of major productions. Although major works, such as Robert Wilson's *Einstein on the Beach* (1976), Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (1953), and John Osborne's *Look Back in Anger* (1956), have different thematically important places, Peter Brook's *The Mahabharata* (1985) seems to be still prevailing among many other prominent productions due to its multicultural, avant-gardist, traditional, experimental, modern and postmodern features within. If we consider *Hamlet* as the archetype of Renaissance thought, *the Mahabharata* would definitely be one of the rare and ultimate representatives of the second half of the twentieth century, particularly 1980s. With its grandeur, *The Mahabharata* as a project seems to herald the emergence of a global worldview in stage arts. This paper examines the origins of International Centre for Theatre Research (CIRT - Centre International de Recherche Théâtrale) and its significance from the inception to *The Mahabharata*.

The Centre (CIRT) was made possible thanks to the joint efforts of Micheline Rozan, a French producer and artist, who seems to have devoted her career entirely to the Centre since 1970 and Peter Brook. In 1958, Rozan persuaded Brook to do Arthur Miller's *A View from the Bridge* in Paris, and has guided his Parisian career ever since as his agent, producer, manager, and friend. Likewise, Brook has given her equal attention and respect. In addition, he describes her as a person with whom he can communicate without words (104). Brook is not alone in his high esteem for her merits: in 2011, she was awarded the Vermeil Medal of the city of Paris at Mairie de Paris for her contributions to art life in France.

Brook is a well-known British director whose theatre and cinema productions have received critical acclaim and awards all over the world. He was known in France even before he moved there. His English language productions (*Titus Andronicus*, *King Lear*) at the Theatre des Nations with legendary British actors – Laurence Olivier, Vivien Leigh, Paul Scofield – established his reputation within the art cycles of Paris (Kustow 200). His fluent French has helped him communicate with ease. He has always been keen on trying the “unfamiliar” in his works. His book *Empty Space*, which is considered one of the most important and unique theatre theory books of the twentieth century, advocates a more liberal stage against the conservative mentality and commercial theatre. In the early 1960s, Brook's treatment of modern and Shakespearean texts earned him fame throughout Europe. He, however, had always wanted to direct a company where he would be free of commercial expectations and independent to stage the texts he desired. He raised questions that were to lead his departure from Paris. From the start, he has always been a man of questions rather than answers. For example, his idea of performing under the sunlight had a revolutionary impact on his actors as some of them saw the audiences' faces for the first time in their acting career (Schechner et al 56).

In 1968, Brook was invited to Paris by Jean Louis Barrault to conduct a workshop at the Theatre des Nations, where he had the first opportunity to work with actors from different nationalities. The theater, however, was later occupied by rioting French students, which did not let the group complete their work. A number of corporations and individuals donated funds that made it possible for the group to move to England under the auspices of Royal Shakespeare Company. They presented *The Tempest* at the end of their workshop. This play, whose cast included actors from totally different backgrounds, inspired Brook to question his view on many aspects of theatre. Learning about Brook's plans to move to Paris, Peter Hall pleaded with him, though unsuccessfully, to delay his departure so that funds might be collected for Brook to conduct his experimental career in England.

Paris, particularly in the second half of the twentieth century, was an attraction center for many artists and writers. It had turned into a cultural center where many philosophers, writers, playwrights, and intellectuals had a strong influence on social and cultural life. The expansion of any powerful concept or product was considerably more attainable in Paris than in any other part of the world. Besides, Parisians have always been more liberal-minded towards and more supportive of new and avant-garde works of art. However, as Richard Schechner notes, "Brook's real home is at the intersection of cultural energies rather than in Paris" (58).

In 1969, during the seven months of editing the *King Lear* film in Paris, Brook wrote a manifesto to initiate funding applications for a 'Centre International de Recherches Theatrales' to operate for three years without box office pressure:

The world's theatre has rarely been so grave a crisis. With few exceptions, it can be divided into two unsatisfactory categories: those theatres that remain faithful to traditions in which they have lost confidence, and those that wish to create a new and revolutionary theatre, but have not the skills that this requires. And yet theatre in the deepest sense of the word is no anachronism in the 20th century: it has never been needed so urgently. (Kustow 199)

Jean Louis Barrault personally sponsored the time Brook spent in France, but in order to establish the "new and revolutionary" theatre company he desired, Brook needed larger sums of money. After processing applications with Rozan, state offices and private foundations agreed to help Brook and his future troupe. As international as the members of his troupe, the subsidy came from different continents - Ford and Anderson foundations from the U.S., the Gulbenkian Foundation from Europe, and the Shiraz Festival from Iran. The JDR 3rd Fund, the David Merrick Arts Foundation and UNESCO provided fellowships for special collaborators. In total, Brook received around one million dollars; the provisions of the funding stated allocated 100.000 dollars of the sum for the foundation of the theatre, and the rest of the money was to be equally divided for three years. Having various financial sources secured the nomadic character of the company. The ICTR officially began work in Paris on 1 November 1970 (Smith 29).

When the center's inception became a fact, Brook decided to have an international cast where people did not have any shared set of communication devices, much unlike almost all theater companies on earth. While searching for the actors, he did not aim to find typical

representatives of different cultures and nations. On the contrary, to create his team, he looked for unique actors with original talents. Although the research center seemed to be a theoretical place, Brook and his team were always after practice. Brook points out that the name was appropriate for mostly practical reasons where it could be an advantage for international purposes such as funding or tours (Helfer, 258). Brook explains in his book *The Shifting Point* how he decided to start:

The reason we started the Centre was to start working outside contexts. My own work, and the work I've been in contact with, has always been work within a context. The context is either geographical, cultural or linguistic, so that we work within a system. The theatre that works within a system communicates within a system of reference. The broadest of these is language in the general sense of the word. Spoken conversation in English is incomprehensible to someone whose ear is only tuned to spoken conversation in Finnish, say. This is the broadest barrier. And within English itself there are forms of "in" language, of argot, and there are local references that almost completely enclose the group of people who can share a common experience with the actors. The common experience, to a greater or lesser extent, relies on something that is not universal. (Brook, 124)

Peter Brook's career during ten years prior to his move to France also signaled the experimentalist characteristics of his artistic directing to find "something universal". His collaboration with German writer Peter Weiss and staging of his play *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* (usually referred as *Marat / Sade*) in 1965 became an instant success on European stages. In 1965, as a tribute to a French theatre theorist, Antonin Artaud, he staged the play *Theatre of Cruelty*, a collage of different improvisations. The show in LAMDA theatre in London illustrated his efforts to break the borders of the commercial theatre. In this play, he tried to revive "the holy theatre" and turn to the ritualistic roots of the dramatic text. *The US* was another product where he criticized the Americans' attitude towards the Vietnam War. Although Brook became famous with his Shakespeare and classical productions, he has always shown interest in contemporary social events.

After the opening of the Centre, the English poet Ted Hughes in England became aware of the company and showed interest in its work. Hughes, who would become a 'poet laureate' in 1984, wanted to watch rehearsals and called Brook for permission. Brook did not allow anyone to watch rehearsals on principle, and he did not make an exception for Hughes, but he offered an opportunity to become a part of the company. Upon accepting the offer, Hughes became one of the prominent writers of the Centre. The first year's theme of the Centre was study of sounds. Having a variety of languages and cultures in the troupe, Brook was looking for a new language which was different than the conventional communication methods. He was questioning every notion of the theatre he had learned and applied until that time. At first, they prepared small, wordless plays. John Heilpern, one of the writers, wrote *The Shoe Show*; Ted Hughes did *The Ogre Show*, and the actors invented their own play *The Bread Show* (Kustow 8). The rehearsals and workshops they conducted along with

the journeys they took together, earned them the insight and ability to use natural voices and gestures.

Brook assigned Hughes “the incredible task of inventing a phonetic language” (Brook, 109) for their upcoming play, which was to be staged at Persian Shiraz Festival. Hughes called the play *Orghast*, which meant both the title and the name of the language invented for the very purpose of this play. ‘Org’ meaning ‘sun’ and ‘ghast’ meaning ‘spirit’ turned into an expression of Promethean mythology. Hughes combined different languages to make a single unit which was not comprehensible at all. The Spanish of Calderon, the Greek of Aeschylus, the Latin of Seneca, and other texts in Japanese, Persian, Arabic, Armenian, and in Persia, the ancient Zoroastrian language of Avesta, were the elements Hughes employed for his creation. He pointed out:

The point was to create a precise but open and inviting language, inviting to a lost world we wanted to explore. Music is one such language – mathematically precise, but completely mysterious and open, giving access to a deeper world, closed to direct analysis. In comparison to what we tried do, music is very sophisticated. If you imagine music buried in the earth for a few thousand years, decayed back to its sources, not the perfectly structure’s thing we know as music, then that is what we tried to unearth. A language belonging below the levels where differences appear, close to the inner life of what we’ve chosen as our material, but expressive to all people, powerfully, truly, precisely. (Brook, 129)

Brook shook the foundation of the conventional Italian scene with his book *Empty Space*, and *Orghast* replaced conventional language with a material “expressive to all people”. Joseph Chaikin and Jerzy Grotowski joined Brook in his effort to create a universal communication on stage. Each of these theatre artists created a new method and way of working in and outside of theatrical space. They all tried to explore new ways of representation and expression.

The Shiraz-Persepolis Festival, which was run and serviced by the national television organization, NITV, on funds made available by the Queen (the Shahbanu), was an annual event held only between 1967 and 1977. Brooks’ contact with the Festival was Arby Ovanessian, who ran NITV’s own theatre workshop in Paris. At Easter of 1967, Brook went to Tehran together with Ovanessian to choose the Persian actors for the summer’s work. Only two amateur university students appeared at the first audition due to adversity nourished by Iranian bureaucracy and previous audition catastrophes in Iran. Brook had to make a speech to the actors to clarify his reasons and motives. When actors realized what Brook tried to make, they all joined the auditions. Brook chose fifteen Persian actors, and he added five more actors to the cast in Paris. After long rehearsals in Tehran, the play was split into two parts, the first to be done at the tomb of Artaxerxes II twice a night on successive nights, beginning at sunset, the second - at Naqsh-e-Rustam once or twice, at dawn, a few days later. These two places were spectacular tomb sites of Persia’s great ancient kings. No sets were prepared, and the only lightning was fire. Fire images were naturally to play a significant part in Promethean-based work. After the performances in the festival, Brook wanted to take the play to a village. He was directed to a village called

Jar-Baravoon, but Brook was not pleased with the results of the performance. In an interview at Shiraz with Erica Munk, Brooks summed up his priority of theater to other cultural elements in that project: "I don't give a fuck about ritual, about myth, about universal language or universal brotherhood. This is a stage of work – this sharp emphasis- the defining quality of research work- on one thing" (Smith 170-197).

While working on different projects, the group travelled to different places. On December, 1972 a group of thirty people –actors, technicians, and auxiliaries, went to Africa. It was the start of a three month journey. The group set out from Algiers, went straight through the Sahara into northern Niger, from there to South of Niger. They travelled to Nigeria, and Mali. Their journey was a cultural expedition. They did shows at the villages they stopped by. They watched traditional African performances and listened to their songs. They tried to find a way of communicating through their improvisations which were often set on a "blue magic carpet". This journey acquired for the group a chest of images, metaphors, concepts and ideas which would be used in all of their performances in the future. Following the same route they went back to France.

After Africa, the troupe's next destination was the USA. They had an eight-week experience of living together with the political Teatro Campesino, which came into existence out of a need within a strike in the city of San Juan Bautista, California. Then they went to collaborate with an American Indian group from La Mama in Minnesota. They also performed for deaf children together with National Theatre of the Deaf. They ended their tour in New York with a few performances in the city.

The first play Brook decided to work on for the Centre was *Timon of Athens*, which had not been properly staged in France before. After six months of rehearsals, the play was presented in Bouffes du Nord, which was founded in 1876. Although managed well until 1914, with the start of WWI it closed its doors just like many other theatres did at the time. Until 1974, the theater was occupied on temporary terms by different groups, none of whom could afford the repairs and maintenance needed for the security regulations. The history of this old theatre vividly illustrates what Brook has tried to do. He installed his theatre on an old and well-established heritage that definitely needed renovation and restoration. The outside kept up the connection with tradition, the inside represented the modern and contemporary. A Shakespeare play with Brook's directing served the purpose well as the opening play of the theatre. The next project was *The Ik* in 1975, for which the troupe worked for a year and a half. For this play, actors had studied some photographs taken from Colin Turnbull's detailed anthropological studies in *The Mountain People*. The play in general reflected the famine disaster that Ik tribe in Africa went through. Brook and his life-long-collaborator, Jean Claude Carrier, started to work on *The Mahabharata* at that time. In 1977, Brook directed Alfred Jarry's *Ubu aux Bouffes*, and the movie *Meetings with Remarkable Men*. In 1978, he directed *Antony and Cleopatra* for the Royal Shakespeare Theatre at Stratford-upon-Avon, and *Mesure pour Mesure* in Paris.

The group produced *La Conference des Oiseaux (The Conference of the Birds)*, which was inspired by a Sufi poet Farid Uddin Attar's poem using the journey of a flock of birds as a metaphor for human life. John Heilpern wrote and edited the script for the stage. The play was first shown at Festival d'Avignon, and the group performed short fragments in the African bush, in the suburbs of Paris, with Chicanos in California, and Indians in Minnesota, and on the streets of Brooklyn. This was the first major work by Jean Claude Carrier, who had taken over from Ted Hughes (Brook 154).

In 1981, Brook directed Chechkov's *La Ceriseraie (The Cherry Orchard)*. He also proved his talent at opera by directing Bizet's *La Tragedie de Carmen (The Tragedy of Carmen)*. The opera was shown at Vivian Beaumont Theatre in New York. He directed three versions of a movie of the opera the following year. Until 1985, he worked on the colossal task of the stage, *Mahabharata*. It took almost fifteen years to complete the laborious work of turning the huge epic into a stage production. Tuncel Kurtiz, who is the only actor from Turkey to participate in this huge organization, highlights the multicultural fabric of the cast and the constant performance of the twelve-hour play in an interview (Pak). Considering that Kurtiz was living in Germany at that time due to the political turmoil in Turkey, it was fortunate for his acting career to get the role of Shakuni in such a major production. Kudsi Erguner is the second Turk to contribute to this glamorous production among with many other important musicians.

The journey that Brook and his company took to produce *The Mahabharata* was an arduous effort which required a myriad of trial, error, and patience. During that time, Brook, as well as members of his troupe, abolished and recreated everything they used to know about acting, discovered new places, cultures and ideas. They collaborated to produce their own texts, met new people, and listened to their stories. At a time when "the Westerner's view" was highly dominant, they turned their face to "non-Western", "unknown" and "unfamiliar". Breaking all the rules and regulations of the western theatrical world, Brook led his troupe to a new vision which was going to enlighten many, both Westerners and non-Westerners, about the other parts of the world. Although most of those members of the CIRT do not actively participate in any artistic event at the moment, they have bequeathed a powerful legacy to the future generations to dare to question everything they think they know.

REFERENCES

- Brook, Peter. 1987. *The Shifting Point*, New York: Harper & Row.
- Helfer, Richard and Glenn Loney, eds. 1998. *Peter Brook Oxford to Orghast*, Amsterdam: Harwood Publishers.
- Kustow, Michael. 2005. *Peter Brook: A Biography*. New York: St. Martin's Press.
- Pak, Deniz. Tuncel Kurtiz'le Deniz Asiri. Acik Radyo 94.9, 22 Haziran 2005. <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/tuncel-kurtizle-deniz-asiri> Access: 10/04/2015
- Schechner, Richard. Mathilde La Bardonnie, Joel Jouanneau, Georges Banu and Anna Husemoller. 1986. 'Talking with Peter Brook', *The Drama Review: TDR*, 30 (1): 54-71.
- Smith, A.C.H. 1972. *Orghast at Persepolis*, London: Eyre Methuen.

KÜLTÜR İMLERİ - KAVRAMLAR VE SINIRLAR ÖTESİ

HALİL AKDENİZ

Prof. Dr., Işık Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
halil.akdeniz@isikun.edu.tr

Öz

Bu makale, ağırlıklı olarak kendi sanat çalışmalarım, kısmen de üniversitedeki sanat eğitimi yaklaşımım üzerinedir. Sanat çalışmalarım çevresel sanattan, tarihi ve kültürel çevreye uzanan, yaklaşık 40 yıllık bir sanatsal üretim sürecini kapsar. 1978 sonrası ve 1980'li yıllarda *İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler* resim dizisi ile başlayan fiziki çevre sorunları ile ilgili çalışmalarım, bilimsel araştırma laboratuvarlarının bilimsel verileriyle de destekli, sanat ve sanat dışı öğelerin kullanıldığı sanatsal çözümlerden oluştu. Daha sonra tarihi ve kültürel çevreye yönelik çalışmalarla; *Efes-Ören Görsel Notlar* dizisi, ardından Anadolu'nun değişik kültür bölgelerini kapsayan çalışma dizileri; *Anadolu Uygarlıkları – Kültürlerarası*, *Anadolu Uygarlıkları – Kültür Çevresi*, *Anadolu Uygarlıkları – Kültür Logoları*, *Anadolu Uygarlıkları – Kültür Bakıyeleri* ile devam etmiştir. Geldiğim nokta itibarıyla de, son dönem *Kültür İmleri – İmgenin İzinde* yoğunlaşan çalışma dizileri ile devam etmektedir. İçinde yaşadığım coğrafya Anadolu, tarih boyunca Grek, Hitit, Likya, Frigya gibi çok sayıda kültürlere ev sahipliği yapmıştır. Anadolu Uygarlıkları kültürel zenginliği, farklı kültürler ve kültür katmanları ile benim çalışmalarımın konsept ve düşünce kaynağını oluşturmaktadır. Sanat dili evrenseldir. Fakat insanların yaşam tarzları, kültürleri ve görme alışkanlıkları farklıdır. Yani sanatlarının kendi kültür ve coğrafyalarından beslenen kanalları ve kökleri vardır. Çalışmalarım resim ekseninde olmasına rağmen tuval ve boya estetiği ile sınırlı değildir. Yüzeyden mekâna uzanan bir boyutu içerir. Sanatım düşüncelerimin notlarıdır. Konseptlerime göre değişik malzeme ve araştırma materyalleri yer alır. Bu makalenin eğitim açısından da hedefinde, bugün geldiğimiz “Üçüncü Kültür Dönemi” aşamasında geleceğin eğitim modeli gibi gözüken sanattaki yaratıcılıkla bilimdeki yaratıcılığın birleştirilmesine yönelik, bilim ve sanatın birlikteliğini öngören içinde sanatın da yer aldığı bilim teknoloji ve mühendislik dalları; STEAM- Science/Bilim, Technology/Teknoloji, Engineering/Mühendislik, Arts/Sanat ve Mathematics/Matematik eğitim modelinin önemine işaret edilmiştir. Bu konuda dünyada bazı üniversitelerde ve araştırma kurumlarında, örneğin NASA uzay araştırma programlarına bile sanatçıların da dahil edilmeye başlaması, ve Austuralya Western Üniversitesinde biyo-konstrüktif deney ve araştırmalar yapan Symbotica A programı gibi çok özel eğitim programlarının yer aldığı geleceğin eğitim yönelimlerine işaret edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: sanat, bilim, yaratıcılık, sanat bilimi, eğitim.

CULTURAL SIGNS - BEYOND CONCEPTS AND BOUNDARIES

Abstract

This article is mostly about my own artwork and partly about my approach to art education in college. My artwork covers an artistic production process of about 40 years, extending from environmental art to historical and cultural environment. The artistic analysis that originated my work started in 1978 and continued throughout 1980s with *The Visual Evaluations related to the Pollution in İzmir Gulf*. These were a series of paintings intervening the physical environmental problems. Supported by scientific evidence from research labs, my analysis consisted of both artistic and non-artistic elements. Later came *Efes-Ören Visual Notes* series and then came the study series covering various cultural regions of Anatolia; *Anatolian Civilizations - Intercultural*, *Anatolian Civilizations - Cultural Environment*, *Anatolian Civilizations - Cultural Logos*, *Anatolian Civilizations - Cultural Aspects*. Currently, my work continues with the series, *Cultural Implications - Tracing the Image*. Anatolia, the geography I live in, has been home to many cultures like the Greek, Hittite, Lycian and Phrygian throughout history. Anatolian Civilizations with their cultural wealth, different cultures and cultural layers constitute the concept and idea of my work. The language of art is universal. However, lifestyles, cultures and ways of seeing are different. In other words, arts have channels and roots that feed on their own culture and geography. Despite being on the axis of painting, my work is not limited to canvas and colour aesthetics. It includes a dimension extending from the surface to the space. My art is the notes of my thoughts. Different materials and research materials are available depending on the concept. On an educational level, this article aims to emphasize the importance of art in the "Third Culture Period", which suggests the coexistence of science and art that seems to be the educational model of the future. This model is made up of science, technology and engineering branches together with art. Emphasis is laid on STEAM - Science / Technology / Engineering / Art and Mathematics - training model. Also, future educational tendencies in some universities and research institutions such as the inclusion of artists in NASA's space exploration programmes and bio-constructive experiments and research on Symbiotica A programme in Western University in Australia are further dealt with.

Key Words: arts, science, creativity, science of art, education.

“Görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz”
M. Foucault

Bu makale, ağırlıklı olarak kendi sanat çalışmalarım, kısmen de üniversitedeki sanat eğitimi yaklaşımım üzerinedir. Sanat çalışmalarım çevresel sanattan, tarihi ve kültürel çevreye uzanan, yaklaşık 40 yıllık bir sanatsal üretim sürecini kapsar. 1978’li ve 1980’li yıllarda *İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler* resim dizisi ile başlayan fiziki çevre sorunları ile ilgili çalışmalarım, İzmir’in çevre kirliliği üzerine araştırma yapan Ege Üniversitesi Deniz Bilimleri Enstitüsü ve Araştırma Laboratuvarlarının bilimsel verileriyle de destekli, sanat ve sanat dışı öğelerin kullanıldığı sanatsal çözümlerden oluştu. Daha sonra tarihi ve kültürel çevreye yönelik çalışmalarla; *Efes-Ören Görsel Notlar* dizisi, ardından Anadolu’nun değişik kültür bölgelerini kapsayan çalışma dizileri; *Anadolu Uygarlıkları – Kültürlerarası*, *Anadolu Uygarlıkları – Kültür Çevresi*, *Anadolu Uygarlıkları – Kültür Logoları*, *Anadolu Uygarlıkları – Kültür Bakıyeleri* ile devam etmiştir. Geldiğim nokta itibarıyla de, son dönem *Kültür İmleri – İmgenin İzinde* yoğunlaşan çalışma dizileri ile devam etmektedir.

İçinde yaşadığım coğrafya Anadolu, tarih boyunca Grek, Hitit, Likya, Frigya gibi çok sayıda kültürlere ev sahipliği yapmıştır. Anadolu uygarlıkları; farklı kültürleri ve kültür katmanları ile kültürel zenginliği olan uygarlıklardır. Bunlar benim çalışmalarımın konsept ve düşünce kaynağını oluşturmaktadır. Yazıma değerli sosyolog, sanatçı ve sanat yazarı Hüseyin B. Alptekin’in çalışmalarım üzerine uzunca gözlem ve sohbetler sonrası yazdığı bir yazı alıntısı ile başlamak istiyorum (Alptekin 1993:142):

“Akdeniz Uygarlıkları - Halil Akdeniz, sayısız uygarlıkların gelip geçtiği topraklar üzerinde rüyasına yattığı bir uykudan kalktığı anda anımsamaya çalıştığı eski gizleri yeniden kurar gibi. Zamansızlığın sessizliği içinde, ona görünenlerle kurduğu bellek, her anımsayıta kendini eskiterek ele veren tablolar kuruyor. Kültürün bilinçaltını oluşturan büyük bir rüyadan kalan işaretleri akıl taşları gibi serpiştiren sırta vakıf zaman ötesi bir bilgeliğin dikte ettirdiği dünyanın ortasından. Bu ideografik ipuçlarını, bilinmeyen dillerin sade kalıntılarını ancak kendi yüzeyini kazıyarak kuran bir pentür arkeolojisiyle ortaya çıkarıyor Akdeniz. Ölçerek, ölçülerek kazınan satıh, kazındıkça kendini açan tarih, kendini açtıkça sırrını kesinleyen izler, izlekler... Akdeniz’in kesin ve mutlak üçgenleri içlerindeki yer duygusunu tanımladıkları ölçüde dışında kalan zamansızlığı da gösterirler. Tarih ve kültür, bir tek Akdeniz’in bildiği, birbirlerinin patinasını oluşturan yeşille kahverenginin kurduğu yer ve zaman denkleminde soylu bir dinginliğe açılır. Bazı anları, has bir eser karşısında duyulanları anlamaya, anlatmaya çalışmazsınız, Akdeniz’i temaşa şiiirdir. Örneğin, zamansızlığın taş bir yüz üzerinde kazınarak belirdiği bu Likya satıhlarında “Felsefe”nin f’siyle kurulan bilgelik hüküm sürer. Akdeniz kurgusunda, bir başka keresinde bir Hitit idolünü tırmılca bir ibareden arta kalan bir harfin yanında da görebiliriz. Tarihin zenginliği hiç de üst üste binen bir katmanlaşmada değil, tam tersine katmanlar arasında yayılan sırrın dokusunda duruyor. Akdeniz bu sırrı biliyor.”

Yazı, ismimin Akdeniz olması nedeniyle bir kelime ve anlam oyunu ile *Akdeniz Uygarlıkları* diye başlayıp benim sanatımı tanımlayarak...*Akdeniz bu sırrı biliyor, cümlesiyle bitmektedir.*

Bu sırları bilemem, ancak yazı benim yaşamımın derinliklerine uzanan sanatsal duyarlılıklarımı çok iyi yansıtan bir yazı gibi gelir bana. Belki ben burada çalışmalarımın beslenme kaynağı ile birlikte açıklama desteği olarak eserlerin oluşum mantığı, bir kısım söylem ve yaklaşımlarımdan söz edebilirim.

Sanat dili evrenseldir. Fakat insanların yaşam tarzları, kültürleri ve görme alışkanlıkları farklıdır. Yani sanatlarının kendi kültür ve coğrafyalarından beslenen kanalları ve kökleri vardır. Sanatta karşılığını bulan tutkularımız kaygılarımız hep içinde yaşadığımız kültürün ürünüdür.

Sanatım iki aşamalı bir çalışma sürecinden oluşuyor. İlk aşama bir ön araştırma dönemi. İkincisi ise benim esas sanatımın gerçekleştiği değişik malzeme ve tekniklerle sanatın kendi içinde yeni söylem ve anlatım biçimlerinin araştırıldığı, yaratma sürecidir. Çalışmalarım resim ekseninde olmasına rağmen tuval ve boya estetiği ile sınırlı değildir. Yüzeyden mekana uzanan bir boyutu içerir. (R-13, R-14). Bir dönem çalışmalarım fiziki mekana bilgi ve sanatın ilave edildiği entelektüel mekan tasarımı (R-6) çalışmalarından oluşmaktadır. Benim sanatım düşüncelerimin notlarıdır. Konseptlerime göre değişik malzeme ve araştırma materyalleri yer alır. Her eser kendi içinde otonom bir yapı ve bütünsellik içerse de genel olarak düşüncelerimin notlarıdır. Araştırmalarım kişisel seçim ve duyarlılıklarımın yaşamın ve kültürlerin ayrıntılarında bulduklarımın, değişik bağlamlarda 'şimdi'de' sanat düzleminde yansımaları ve kendi sanatsal çözümlerime yöneliktir.

Kültür İmleri – Kavramlar ve Sınırlar Ötesi, konuya iki yaklaşımı kapsar. Bunlardan birincisi; kültür imlerinde sembol vb. kültür işaretlerinin kendi kültür coğrafyalarının ötesinde farklı kültür ve coğrafyalarda dolaşımda olmaları. İkincisi; içinde yaşadığımız dönemin, modern dünyanın eleştiri ve çözümlene kültürüne işaret etmektedir. Kültür felsefecilerine göre içinde yaşadığımız dönemde öne çıkan, çağın ve modern bilincin kültürüdür.¹ (Kahraman 2011:17-18) Ve hakim olan her türlü 'üst' kavramın, 'üst' gerçekliğin irdelenmesine / sorgulanmasına dayanmaktadır. Bu, bugün geldiğimiz noktada yaşadığımız dönemin en büyük özelliği olan eleştiri ve çözümlene bilinci olarak görülmektedir.

¹ Kültür felsefesi Philip Rief yaptığı çözümlenmelerinde kültürü üç dönem ayırır:

Birinci kültür dönemi, *kaderle* ilişkilidir. Kutsallık kültürüdür. Egemen olanla, gücü/iktidarı elinde bulunduranla iç içedir ve tabular ve yasaklarla kendisini ifade eder. Yasak ve tabular kutsal olduğu kadar gücü de simgelemektedir.

İkinci kültür dönemi, Yahudi-Hıristiyan kültürüdür. İncil ve Tevrat'tan biçimlenmektedir. Ebedi gerçeklik inancına dayanır ve mütehakim bir söyleme sahiptir. Ne yapılıp ne yapılamayacağı İncil ve Tevrat tarafından belirlenmiştir.

Üçüncü kültür dönemi, eleştiri ve çözümlene kültürüdür. İçinde bulunduğumuz çağın veya modern bilincin kültürü olarak görülür. Bu kültür hakim olan her türlü "üst" kavramın, "üst" gerçekliğin irdelenmesine dayanır. Kavramlar ve sınırların aşılmasına bağlıdır.

Geçmişin bir döneminde sanatçıların ilgi odağı doğaydı ve doğayı keşfetmekti. Bugün artık dünyaya farklı odaklı bakış açılarıyla bakıyoruz. Günümüzde artık fiziki ve sosyal çevre içindeki konumlarımız, sosyal ilişkilerimiz, psikolojik dünyalarımız ve bunları belirleyen kültür ortamı ve kültür öğeleri çok önemli görülmektedir. Bizi içinde yaşadığımız coğrafyanın / ortamların kültürü biçimlendiriyor. Her ne kadar kültür kuramcıları kültürü biz biçimlendiriyoruz diyorsa da, ben olaya öbür ucundan bakıyorum. Sanatçı olarak beni kültürün sonuçları ilgilendiriyor. Kültürü biz biçimlendirdiğimiz kadar, bana göre, kültür de bizi biçimlendiriyor. Sanatçı olarak içinde yaşadığımız kültürle/kültürlerle biçimlenen sanat dünyamızı ve deneyimlerimizi ortaya koyuyoruz. Bu bağlamda bakıldığında benim de sanatımın temel kaynağını “kültür” oluşturduğunu söyleyebilirim. Kültürel veriler, simgeler, işaretler vb. benim sanatsal malzemelerim. Bunlar, sanatsal çalışma sürecimde farklı malzeme ve teknikler içinde dönüşürler. (R-7, R-8, R-9, R-10). Sanatsal yaratma süreçleri oldukça karmaşıktır ve yaratılan eserin, dönemin felsefi, sosyolojik ve sanatçının psikolojik dünyası ile ilgili boyutları vardır. Bu nedenle bir sanat eserini belli konulara ve bakış açısına indirgeyerek tam olarak açıklamak pek mümkün görünmemektedir. Hatta sanatı çok fazla açıklamaya çalışmak, çoğu kez sanatın doğasına aykırı düşer. Öte yandan, izleyici de aksine hep sanat eserinin açıklanması ve anlaşılması yönünde bir beklenti içindedir. Sanatçı, eseri üreten kişi olmasına rağmen her şeyi tam açıklamak istemez hatta açıklayamayabilir de. Bu, sanatçının bir zaafi değil, sanatın doğasıyla ilgili bir durumdur. Sanatçının benliğinin derinliklerinde, kendisinin de farkında olmadığı, itici güçler ve etki kaynakları vardır. Hem sanatçılarda hem de bilim adamlarında, benim gözlemlediğim, yaratı kaynaklarımızın çoğunda bir itici gücün varlığı ve hatta bunun çocukluk dönemlerimizdeki yaşantılarımıza kadar uzandığıdır. Bunun birçok bilinen örnekleri vardır. Yaşantılarımızda ayrı zamanlarda ve bir birinden bağımsız olarak yapılan şeylerin bile bir zaman sonra belli noktalarda buluşma ve kesişme göstermeye başladığı, yaşam biçimimize, eserlerimize yansıdığı görülür.

Güzel sanatlardan ve diğer sanat dallarından örnekler verecek olursak; örneğin güzel sanatlar alanında dünyaca ünlü, bir çevre ve enstalasyon sanatçısı olan Bulgar asıllı Christo'dan veya farklı konsept ve malzemelerle çalışan Alman sanatçısı Günter Ucker ile 1980'lerin dünya çapında bir sanatçı figürü olan Amerikalı Schnabel'den söz edilebilir. Ya da günümüzün en meşhur ve popüler İngiliz sanatçısı Damien Hirst'den.

Christo, sanatında her şeyi sarıp sarmalayan paketleyen, uluslararası birçok büyük projelere imza atmış bir sanatçıdır. 1969 Austuralya sahillerini kumaşla kapladığı “*Sahil Şeridi Projesi*”, 1985 Fransa'da Paris'deki “*Pont-Neuf Köprüsü paketleme projesi*”, 1995 Berlin eski parlamento binası “*Reichstag'ı Kumaşla Kaplama Projesi*” ve 1997 İsviçre'de “*Paketlenmiş Ağaçlar Projesi*” ve benzeri bir çok proje gerçekleştiren Christo, Yahudi bir aileye mensuptur. Yahudilerde “duvak” ile yüz örtme çok kutsal bir gelenek olarak bilinmektedir. ‘Duvak’ Anadolu’da da bilinen, gerdek öncesi gelinlerin yüz örtme geleneğidir ve bir kutsallığı vardır. Christo'nun çocukluğunda bu seremonilerden çok etkilendiği ve bunun daha sonra da sanatında en önemli etki kaynaklarından biri olduğu varsayılmaktadır. Bu nedenle sanatında kullandığı ana malzeme hep örtmeye yönelik kumaştır.

Diğer bir örnek Alman sanatçısı Günter Ucker'dir. Ucker'in çalışmaları da hep tuval görünümümlü panolar üzerine çakılmış ve üzerleri beyaza boyanmış çivili kompozisyonlardan oluşmaktadır. İlk bakışta dekoratif bir etkide olan bu çalışmaların kökeninde de İsa'nın çarmıha gerildiği, çiviler ve çivileme şoku etkisi yatmaktadır. Ucker inançlarına çok bağlı bir Hristiyandır ve sanatının etki kaynağı da İsa'nın çarmıhta ellerine çakılan çiviler ve çivileme olayına dayanmaktadır. Ancak sonuçta çalışmalarında ne İsa'nın ellerine koluna çakılan çiviler ne de kan revan ve acılar içinde kıvranan bir İsa görüntüsü vardır. Sanatçının inancı ve çocukluğundaki şok edici bu etki kaynakları çağdaş bir yorum platformuna taşınarak Ucker'in bugün müzelerde gördüğümüz çağdaş eserlerini oluşturmuştur.

Amerikalı sanatçı Schnabel'e gelince; onun da sanatında özgünleşme sürecinde Barcelona'da, birisi Gaudi açık alan park müzesinde, diğeri de adi bir pavyonda gördüğü iki farklı kalite ve düzeydeki mozaikler etkili olmuştur. Belki de bu etkiler onun iç dünyasından gelen başka gizil itici güçlerle de birleşerek, sonraki sanatını belirleyen en önemli esin kaynağını oluşturmuştur. New York'a dönüşünde tuvallerine yapıştırdığı araları empresyonist tarzda boya tuşları ile boyanmış kırık porselen tabak parçalarıyla tuvallerine yansıttığı çağdaş bir mozaik yapısı yorumu ile dönemin en iyi Neo-Ekspresyonist çalışmalarını temsil eden eserler üretmiştir. Yine günümüzün en meşhur ve popüler sanatçılarından biri olan Damien Hirst de, okuldan mezun olduktan sonra iş bulamadığı için Morg'da çalışmak zorunda kalışı ile yaşadığı travmatik etkinin, daha sonra sanatında formaldehit içine batırılmış hala canlı gibi duran şok edici hayvan bedenleri / figürleri ile sanatına nasıl yansıdığı, sanat dünyasının bilinen örnekleridir.

Yine bu bağlamda sinema ve edebiyattan örnekler verecek olursak; sinemada Fellini'nin" ve Tarkovski'nin filmlerinde hep çocukluk anılarına dayalı yaşam öykülerinin işlendiği görülür. Özellikle Fellini'nin "*Amarcord*", Tarkovski'nin; "*Ayna*", Kurosawa'nın "*Düşler*" filmlerinde olduğu gibi. Uluslararası boyutta ün ve ödül sahibi sinema sanatçılarımızdan bazılarının eserlerinde de; mesela Nuri Bilge Ceylan'ın "*Kasaba*" filmi ile Yılmaz Güney'in "*Umut*" filmlerinde aynı özellikler görülür. "*Kasaba* " Film, Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğunun geçtiği Çanakkale yöresinde Yenice kasaba yaşantısı üzerine kurgulanmıştır. Aynı şekilde Yılmaz Güney'in Umut filmi de, Adana yöresinde geçen Güney'in kendi etnik kökeni ve yaşadığı sosyal ve politik çevrenin çelişkileri üzerine kurgulanmış bir filmidir. Edebiyat alanına gelince, ünlü yazarımız Yaşar Kemal'in eserlerinde de hep aynı izler görülür.

Çocukluğum güney kıyılarında Antalya'da Likya ve Roma dönemi medeniyetlerinin kalıntılarının bulunduğu antik yörelerde geçti. O yörelerde henüz ilkokula bile gitmediğim zamanlarda üzerinde oynadığım üstü yazılı, resimli şekillerle dolu büyük blok taşları bugün gibi heyecanla hatırlıyorum. Onlar çok yabancı bir dünyanın kalıntıları idi benim için. Tanımadığım başka dünyalardan, gökyüzünden gelen birileri tarafından yapıldı sonra da bırakılıp gidilmiş gibi gelirdi bana. Sanırım insanın çocukluğunda ya da yaşamının bir bölümünde onu çok etkileyen şeyler, başlangıçta birbiriyle ilgisi yokmuş, birbirinden bağımsız gibi görünseler de bir zaman sonra yaşamının bir bölümünde bir yerlerde buluşup kesişme noktaları göstermeye başlıyor. İnsanın sanat yaşamında ele aldığı konular, konseptleri ve sanatsal tavırları dönem içinde değişiyor. Sanatsal yaşamım, birikimlerim ve

araştırma hevesim, yetiştiğim toprakların kültürel zenginliği içinde deneyimlenerek gelişip bugünlere geldi. Ele aldığım konuları yaşadığım kültürel bölgeler içinden seçtim. Nedense buna hep ihtiyaç duydum. Bazılarının sandığı gibi bunun milli ya da ulusal bir sanat yaratmakla ilgisi yok. Bu, tamamen benim sanatımı biçimlendiren, temelindeki itici güç ve etki kaynaklarına işaret etmeye yöneliktir.

Bugünkü açılımları ile çalışmalarımın, sanat literatüründe çevresel ve kültürel tarihe ait veriler ve çağdaş imgelerle şekillenen, simge, alıntı ve bilgi nesnelere yer aldığı bir yapılanma içinde olduğu belirtilmektedir (Duben 2008:29).

1978'li ve 1980'li yıllarda *İzmir Körfez Kirilenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler* resim dizisi, (R-1...) o dönem yaşadığım çevrelerdeki fiziki çevre sorunları ile ilgili, bilimsel verilerle destekli çalışmalardan oluştu. Çalışmalarım sırasında Ege Üniversitesi'ne bağlı Deniz Bilimleri Araştırma Enstitüsü'nde Laboratuvar ortamında bilimsel deneyleri yakından izleme gözleme şansım oldu. Deneyler sırasında aşama aşama bilgilerin görsel dile dönüşümlerini görmek benim için çok önemliydi. Gözle fark edilemeyen kimyasal atıklar, laboratuvar ölçümleri sırasında tüplerde ısıtılarak renklere dönüşüyordu. (R-2, R-3). Çoğu özellikler verdiği renklerle belirleniyordu. Bu, benim için bilginin belli işlemlerden sonra bir biçimde görselleşmesiydi. Bugün bilim dünyasında uzay araştırmalarında da evrende yeni keşfedilen yıldızlardaki birçok madde, gelen elektromanyetik enerjilerin görsel olarak yansıttıkları renklerle belirlenmeye çalışılmaktadır.

Bu gözlemlerim bana, bakış açım ve sanatımda yeni ufukların kapısını araladı. Duygu ile bilgi, sezgi ile akıl/zeka, bilim ile sanat bütünlük gösteriyordu. Fantezi dünyamız, ideolojiler, politikalarımız, kültürümüz ve sanatımız bu bütünlüğün parçaları aslında.

Fiziki çevre ile başlayan ve ardından tarihi ve kültürel çevreye (R-4) ve bugüne uzanan süreçte; artık geçmişin Grek, Hitit vb. kültürlerle ait yazı, işaret ve sembelleri, alıntılarla ya da sanatsal olarak dönüştürerek, günümüz imgeleriyle farklı bağlamlarda bir arada kullanmaya başladım. (R-15, R-16, R-17, R-18, R-19, R-20, R-21, R-22). Artık çalışmalarında bu imgeler, günümüzün sosyal ve politik sorunlara göndermeleri olan evrensel nitelikli enerji, nükleer karşıtı, güç ve otorite yarışlarına / savaşımlara karşı barış sembelleri gibi çağdaş imgelerle birlikte kurgulanmaya başladı.

2000'li yıllar çoklu estetiğin öne çıktığı yıllardır. Bu yıllar aynı zamanda sanatta toplumsal kuram konularının; bellek, kimlik, aidiyet, cinsiyet, şiddet ve eşitsizlik gibi konuların gündeme taşınıp tepkiler verildiği, irdelendiği ve her birinin birer gerçeklik olarak kurgulandığı bir dönemdir. Bu nedenle içinde yaşadığımız dönem çoklu estetik dönemi olarak nitelendirilmektedir. Görsellik artık kültürlerin en önemli parçalarından bir olmuştur. Görselliğe ait önceden belirlenmiş tüm sınırların / sınırlamaların kalktığı bir dönemde yaşıyoruz. Bugünün sanatı artık tek bir gelenek ve değer sisteminde gelişmiyor. Sanatçıların önünde malzeme, teknik, içerik ve sunuş biçimleri bakımından çok zengin olanaklar bulunmaktadır. Artık sanatta yeni bir çevre mekan algısı bilinciyle, ekolojik çevre, yeşil bir gelecek, yeşil mimari kavramları gibi yaşam alanlarını kapsayan kentsel dönüşüm projeleri gibi yeni ütopyalardan söz edilmektedir. Sanatçılar için de algılar, eski mekan ve sanat algısına karşılık gelmemektedir. Eskiden çevrede tek başlarına yer alan otonom

heykel ve benzeri sanat objeleri, yerleştirme projeleri, bugün kamusal sanat, - benim de bir dönem çalışmalarımda ele almaya çalıştığım - “*Entelektüel Mekan Tasarımı*” gibi daha kapsamlı kavramsal dönüşüm süreçlerinde ele alınmaya başlamıştır. Bu yeni dönemin getirdiği sanatsal anlatım biçimleri de hem malzeme ve içerikte zenginleşen hem de mevcut kavramların ve tanımların sınırlarını aşan yeni açılımlar içermektedir.

Özetleyecek olursak, benim sanatım soyuttan kavramsala uzanan bir çizgi izler. Çalışmalarım soyut sanattaki deneyim ve birikimlerimle değişik dönemlerdeki konseptlerime bağlı olarak bir gelişim çizgisi izlemektedir. Çalışmalarım / resimlerimde başından beri yer alan yazı, işaret, simge ve benzeri figürler, yalnızca formal olarak kullanılan elemanlar değil, bilakis temanın / konunun / konseptin ve sanatsal sürecin birer parçalarıdır. Bu süreçte; mekan, zaman ve işlevlerinde değişime uğrayarak yeni bir varlık ve düşünsel-görsel gerçeklik kazanırlar. Ve sonuçta oluşturdukları ‘bütün’ oldukça soyut, kapalı ve karmaşıktır. Bu oluşumlar, bir dizi sezgisel ve düşünsel süreçlerin sonucu ortaya çıkıyor. Bugün geldiğim nokta itibarıyla sanatımdaki yapılanma, fiziki çevreye bilgi ve sanatın ilave edildiği, çevreyle bilgi ve sanat iletişimi içinde kavramlar ötesi bir yöne doğru evrilmektedir.

Konuya sanat uzmanlarının değerlendirmeleri açısından bakıldığında: *Kültür İmleri / Cultural Signs* kitabımın yazarı, sanat felsefecisi Prof. Rifat Şahiner’e göre sanatım, “... kategorize edilmesi bir hayli güç görünen ve plastik kaygılarla kavramsal yapılandırma prensiplerinin belli bir izleğe dayandığı evrimci bir çizgi izlemekte, bu evrilmenin, anlamın ve biçimleme sorunlarının birbirini tetiklediği, simgelerin, imgelerin, göstergelerin sürekli devinerek yeni olasılıkları açığa çıkardığı özgün bir sanat anlayışı...” olarak nitelendirilmektedir (Şahiner2015:9). *Halil Akdeniz - Ekol Sanat 2016* kataloğumun yazarı Mehmet Ergüven de sanatımdaki estetik ve kolektif bellek sorgulamalarında, “... O halde hemen altını çizelim: Yaygın alımlama estetiğini yerle bir eden bu yaklaşım, statükoya karşı gerçekleşen en etkili itirazlar arasında yer alır. Akdeniz, geçmişten günümüze kalan imgelerin içinde kolektif belleği sorgularken, aslında sorgulamanın kendisini yeni yapıtaşları ile örmektedir.” şeklinde değerlendirmektedir (Ergüven 2016 : 14). Yine *50. Sanat Yılı / 50th Anniversary of His Art, Retrospektif – Retrospective*, kataloğumun yazarı, Prof. Mümtaz Sağlam’ın saptamalarına göre de; son dönem resimlerimdeki ortaya çıkmaya başlayan kubbe, çadır, höyük gönderimli dairesel formlarla soyut-geometrik düzen anlayışımın (R-23, R-24, R-25, R-26, R-27, R-28, ‘9, R-30, R-31) post-kavramsal bir düzeyde konumlandığı ve çalışmalarımındaki bu özellikler, sanat literatüründe modern sonrası dönemin yeni-modernist nitelikleri olarak değerlendirilmektedir (Sağlam 2015: 22, 36-38).

Sanatımın zamanla otobiyografim üzerine inşa edildiğini / kurgulandığını görüyorum. Geçmişte çocukluk dönemime ait anılarım, daha sonraki yurtiçinde ve yurtdışında yaşadığım değişik kültür ortamları ve eğitim dönemleri vb. hepsi otobiyografim ekseninde bir kesişme ve buluşma noktası göstermektedir. Bunlar baştan planlanarak bilinçli olarak oluşturulmuş bir ilişki ağı değildir. Ancak bu ilişkiler bence, sanatçı ile eserleri arasındaki ilişkiler açısından çok önemli kabul edilen ilişkilendirir.

Sanatçılarla eserleri arasındaki ilişki, benim kendi sanatımda olduğu kadar sanat eğitiminde de önem verdiğim konular arasındadır. Bunu, genç sanatçı adaylarının kendilerini keşfetme ve kişiliklerini bulma açısından önemli görüyorum. Yine bundan yaklaşık 35 yıl kadar önce İzmir Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde – Türkiye'de YÖK öncesi üniversitede kurulan ilk güzel sanatlar fakültesi bugünkü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - kuruluş aşamasında daha kariyerimin başında belgelerde görüldüğü üzere üniversitede güzel sanatlar eğitime **sanat + bilim** vizyonu koyarak başlamıştım (DEÜ 2015 : 66). Bu düşüncelerim ve uygulamalarım zamana yayılarak gelişti ve bugün Türkiye'de üniversitede yüksek lisans ve doktora düzeyinde Sanat Bilimi'ni kurma aşamasına geldi. İlk kez Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi'nde, sonrasında İstanbul'da Işık Üniversitesi'nde kurduğum Sanat Bilimi Sanat Kuramı ve Eleştiri yüksek lisans programlarında çok değerli tez çalışmaları yapıldı. Daha sonra ilk kez Işık Üniversitesi'nde açtığım Sanat Bilimi Doktora Programı²(Akdeniz 2014) da, bu yıl 2017 Yaz Dönemi'nde ilk mezunlarını verdi. Dilerim gelecekte bilim ve sanatın birlikteliğini öngören “Üçüncü Kültür Dönemi'nde “ bugün dünyada ihtiyaç duyulmaya başlayan içinde sanatın da yer aldığı bilim, teknoloji ve mühendislik dalları; STEAM- Science/Bilim, Technology/Teknoloji, Engineering/Mühendislik, Arts/Sanat ve Mathematics/Matematik eğitim modeli ülkemizde de hayata geçebilir. Bugün NASA'da uzay araştırmalarında çalışma programlarına bile sanatçıların da dahil edilmeye başladığı görülmektedir. Geleceğin “insan sonrası dönemi” için öngörülen eğitim ve araştırma modellerinde; sanattaki yaratıcılıkla bilimdeki yaratıcılığın birleştirilmesine yönelik önemli çalışmalar yapılmaktadır. Evrimsel süreçte; insan zekası ile yapay zekanın birleşmesi sonucu evrimin ileri aşaması olarak düşünülen biyo-katastrofik yapıdan biyo-konstrüktif yapıya - insanlığın et ve makinadan oluşacak Syborglar dünyasına - geçiş planları yapılmaktadır. Bunun için üniversitelerde ve bazı araştırma kurumlarında çok özel programların açılmaya başladığı görülüyor. Örneğin 2000'li yılların başında Avustralya Western Üniversitesinde biyo-konstrüktif deney ve araştırmalar yapan Symbotica A programı gibi çok özel programların açılmaya başladığı görülmektedir.

Hatta, geleceğe yönelik öngörülen bu uzun vadeli programların yanı sıra daha şimdiden dünyada Finlandiya ve Singapur gibi ülkelerde, bilim ve sanattaki yaratıcılığın dahil edildiği reform niteliğindeki yeni eğitim modelleri uygulamaları ile toplumsal yaşamda verimlilik, sanayi ve kalkınma düzeylerinde sıçrama yapan başarı örneklerine tanık olunmaktadır. Bu ülkelerde her şey ilk önce kültür ve sanatla donanımlı yaratıcı öğretmenler yetiştirmekle başlamıştır. Üniversitelerde yüksek başarı puanı ortalamalarına göre seçilerek kaliteli bir

² Sanat Bilimi Doktora Programımız, sanat ve sanat kuramı alanında bilim uzmanlığı düzeyinde eğitim verir. Sanatı, kuram ve uygulama bütünlüğünde ele alan, sanat sorunlarını uygulama içinde deneyimleyerek çözümleyen disiplinlerarası bir programdır. Sanat bilimi doktora programımızın dünyadaki benzeri programlara göre özgünlüğü, bilimsel hazırlık, sanat kuramı ve eleştiri yüksek lisans programlarından itibaren kuramsal derslerin yanı sıra sanatsal üretim ve uygulama çalışmalarının yapıldığı stüdyo sanat dersleriyle de destekli olmasıdır. Sanat üzerine yazı yazıp değerlendirme yapacak adayların, sanatı üretim aşamasından itibaren süreçleri yaşayarak deneyimleyebilecekleri, işin mutfağını tanımaya yönelik bir programdır. Bu yapılanma, programın dünyadaki örneklerine göre en özgün yanıdır. Kuramsal araştırmaların yanı sıra uygulama içinde sorunların çözümüne ve sorulara yanıtlar aranmaktadır. Soru sorma, / Soru üretme / problem üretme / problem çözme, kavram üretme gibi çalışmalar öngörülerek uygulama içinde bir sanatsal okuma düzeyinin kazandırılması hedeflenmektedir.

eğitimle yaratıcı öğretmenler yetiştirmekle başlayan süreç, öğrencilerin bireysel ilgi ve yeteneklerini geliştirme doğrultusunda devam etmektedir.

Bu örneklerle de görüldüğü gibi insanlığın “Üçüncü Kültür Dönemi” sanat ve bilimin birlikteliği ile oluşmaktadır.

KAYNAKLAR

Akdeniz, Halil. 2015. “EÜ Uluslararası EgeArt Sanat Günleri’nin Üniversite’nin Geçmişinden Beslenen Damarları ve Uluslararası Arenada Gelecek Yönelimleri”, *Dünden Bugüne EGEART*, Ege Üniversitesi Aralık 2005 – Aralık 2915, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.

Akdeniz, Halil. 2014. Bildiri: “Isık Universty Art & Art Theory Master & PhD Programs“. *ERPA- International Educational Sciences Kongresi*, İstanbul.

Alptekin, Hüseyin B. 1993. *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Kasım, S. 53.

Anonim 2015. *DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Kongresi*, DEÜ Yayınları, İzmir.

Duben, İpek – Yıldız, Esra. 2008. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat : Yeni Açılımlar*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Ergüven, Mehmet. 2016. *Halil Akdeniz*, Ekol Sanat, İzmir.

Ergüven, Mehmet. 2016. “İmgenin İzinde / In Pursuit of Image”, *Halil Akdeniz*, Ekol Sanat, İzmir.

Kahraman, Hasan Bülent. 2011. “Savaş, Güç ve İnanç; Sanatın Gizil Gücü”, *Savaş, Güç ve İnanç,(Kat.)*, *Anadolu Medeniyetleri Müzesi ve Özil Koleksiyonu*, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd. Şti., Ankara.

Sağlam, Mümtaz. 2015. *Halil Akdeniz – 50 .Sanat Yılı – Retrospektif / 50th Anniversary of His Art*, Kibele Sanat Galerisi, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Şahiner, Rıfat. 2015. *Halil Akdeniz ve Kültür İmleri / Cultural Signs* kitabı sunuş yazısı, Masa Yayınları, İstanbul.

Resim Listesi

R- 1 İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler-I, 1978-81, tuval üzerine akrilik, 115x115 cm.

Visual Treatments of the Pollution in The Gulf of İzmir-I, 1978-81, acrylic on canvas, 115x115 cm.

R- 2 İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, 1982, tuval üzerine akrilik, 80x80 cm.

Visual Treatments of the Pollution in The Gulf of İzmir, 1982, acrylic on canvas, 80x80 cm.

R- 3 İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, 1982, tuval üzerine akrilik, 80x80 cm.

Visual Treatments of the Pollution in The Gulf of İzmir, 1982, acrylic on canvas, 80x80 cm.

R- 4 İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, 1983, tuval üzerine akrilik, 115x115 cm.

Visual Treatments of the Pollution in The Gulf of İzmir, 1983, acrylic on canvas, 115x115 cm.

R-5 İzmir’den Görsel Notlar, 1984 -1986, tuval üzerine akrilik, 116x116 cm.

Visual Notes From İzmir, 1984 -1986, acrylic on canvas, 116x116 cm.

R- 6 Entelektüel Mekan Tasarımı , 1994

Desgin of Entellektuel ,1994

“Fiziki Mekana bilgi ve sanatın ilave edildiği mekana tasarlama düşüncesi/

The idea of redesigning space by adding knowledge and art to a physikal space”

R- 7 Anadolu Uygarlıkları - Kültür Bakıyeleri, 2002, tuval üzerine akrilik - ağaç konstrüksiyon, 101,5x270 cm.

Anatolian Civilizations - Cultural Remains, 2002, acrylic on canvas - wood construction, 101,5x270 cm.

R- 8 Anadolu Uygarlıkları - Kültür Logoları, 2002, tuval üzerine akrilik- demir konstrüksiyon, 166x100 cm. (17 parça)

Anatolian Civilizations - Cultural Logos, 2002, acrylic on canvas - iron construction, 166x100 cm. (17 pieces)

R-9 Anadolu Uygarlıkları - Kültür Bakıyeleri, 2005, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 92x30 cm.(4 parça)

Anatolian Civilizations - Cultural Remains, 2005, acrylic on canvas - mixed media, 92x30 cm.(4 pieces)

R-10 Simgesel Yığınak, 2011, tuval üzerine akrilik – ağaç, demir konstrüksiyon.

Symbolic File, 2011, acrylic on canvas – wood, iron construction.

R-11 Hititlere Saygı, 2016 tuval üzerine akrilik, 145 x 45 cm.

Homage to Hetiter, 2016, acrylic on canvas, 145 x 45 cm.

R-12 Göbeklitepe’ye Saygı, 2016, tuval üzerine akrilik, 145 x 45 cm.

Homage to Göbeklitepe, 2016, acrylic on canvas, 145 x 45 cm.

R-13 Kültür İmleri - Akdeniz Küpü, 2014, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 180x180x180 cm.

Cultural Signs - Meditarranean Cube, 2014, acrylic on canvas - mixed media, 180x180x180 cm.

R-14 Kültür İmleri - Akdeniz Küpü, 2014, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 180 x 180 x 180 cm.

Cultural Signs - Meditarranean Cube, 2014, acrylic on cancas - mixed media, 180 x 180 x 180 cm.

R-15 Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 104x200 cm.

Cultural Signs, 2015, acrylic on canvas - mixed media, 104x200 cm.

R-16 Kültür İmleri – Simgelerle Ortadoğu Güç Dengeleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 104 x 200 cm.

Cultural Signs – Balance of Powers in Middle East with Symbols, 2015, acrylic on canvas - mixed media, 104 x 200 cm.

R-17 Kültür İmleri, 2010, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 120x240 cm.

Cultural Signs, 2010, acrylic on canvas - mixed media, 120x240 cm.

R-18 Kültür İmleri - Evren Tasarımı, 2016, tuval üzerine akrilik – karışık teknik, 121,5 x 160 cm.

Cultural Signs – Designing Cosmos, 2016, acrylic on canvas - mixed media, 121,5 x 160 cm.

R-19 Kültür İmleri – Evren Tasarımı, 2016, tuval üzerine akrilik – karışık teknik, 121,5 x 160 cm

Cultural Signs – Designing Cosmos, 2016, acrylic on canvas – mixed media, 121,5 X 160 cm.

R-20 Kültür İmleri, 2012, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 121 x 160 cm

Cultural Signs, 2012, acrylic on canvas - mixed media, 121 X 160 cm.

R-21 Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik – ağaç konstrüksiyon , 34,5 x 32 cm.

Cultural Signs, 2011, acrylic on canvas - wood construction, 34,5 x 32 cm.

R-22 Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik – ağaç konstrüksiyon , 34,5 x 32 cm.

Cultural Signs, 2011, acrylic on canvas - wood construction, 34,5 x 32 cm.

R-23 Kültür İmleri, 2012, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 180x200 cm.

Cultural Signs, 2012, acrylic on canvas - mixed media, 180x200 cm.

R-24 Kültür İmleri, 2012, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 180x200 cm.

Cultural Signs, 2012, acrylic on canvas - mixed media, 180x200 cm.

R-25 Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik, 240x400 cm.

Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas, 240x400 cm.

R-26 Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine acrylic on canvas – karışık teknik, 220 x 360 cm.

Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas - mixed media, 220 x 360 cm.

R-27 Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik, 240 x 400 cm.

Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas, 240 x 400 cm.

R-28 Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 240 x 400 cm.

Cultural Signs, 2015, acrylic on canvas - mixed media, 240 x 400 cm.

R-29 Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 240 x 400 cm.

Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas - mixed media, 240 x 400 cm

R-30 Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 240 x 400 cm.

Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas - mixed media, 240x400 cm.

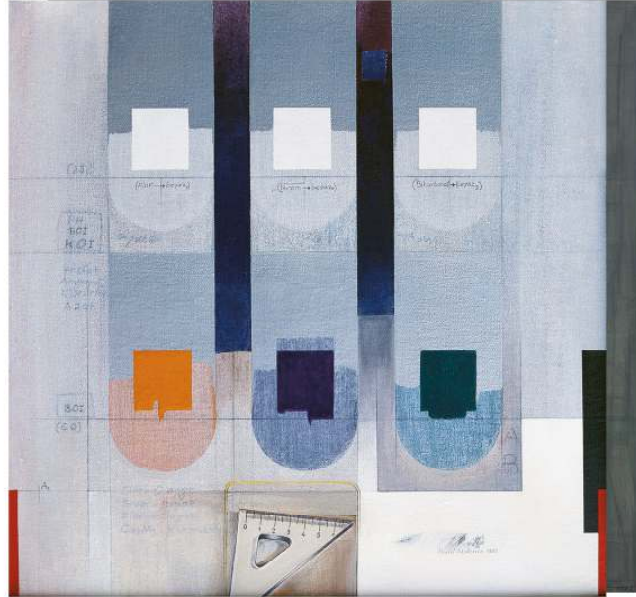
R-31 Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 240 x 600 cm.

Cultural Signs, 2015, acrylic on canvas - mixed media, 240 x 600 cm.



Izmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler - I, 1978-1981, tuval üzerine akrilik, 115x115cm
Visual Treatments of the Pollution in the Gulf of Izmir - I, 1978-1981, acrylic on canvas, 115x115cm

R-1



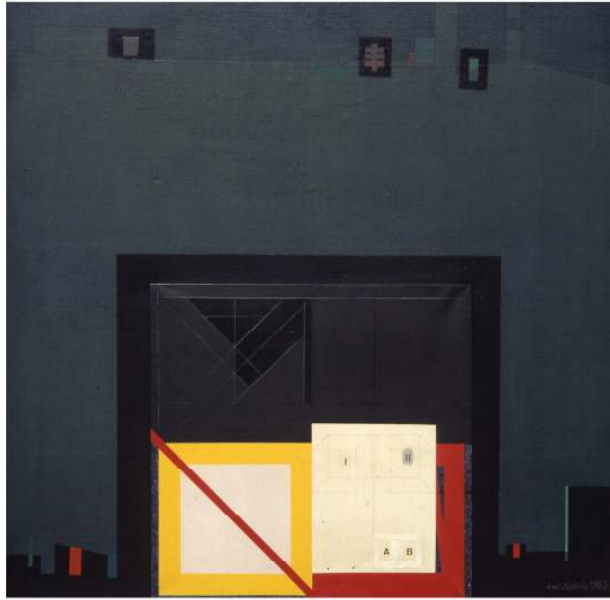
Izmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler, 1982, tuval üzerine akrilik, 40x40cm
Visual Treatments of the Pollution in the Gulf of Izmir, 1982, acrylic on canvas, 40x40cm

R-2



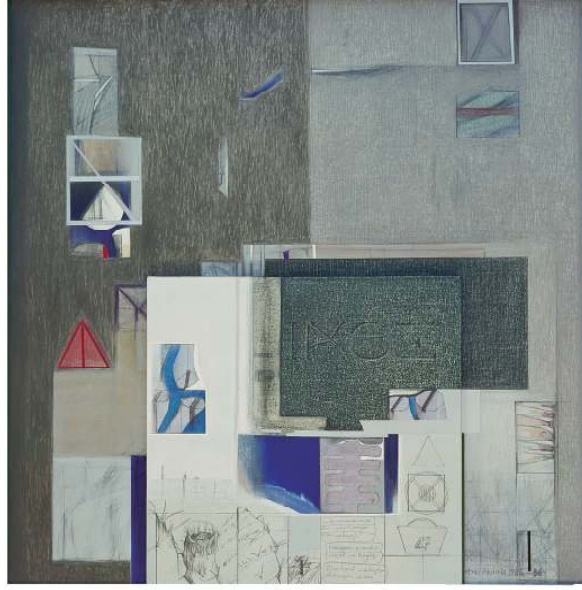
Izmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, 1982, tuval üzerine akrilik, 40x40cm
Visual Treatments of the Pollution in the Gulf of Izmir, 1982, acrylic on canvas, 40x40cm

R-3



Izmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, 1983, tuval üzerine akrilik, 115x115cm
Visual Treatments of the Pollution in the Gulf of Izmir, 1983, acrylic on canvas, 115x115cm

R-4



Izmir'den Görsel Notlar, 1984 - 1986, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 116x116cm
Visual Notes from Izmir, 1984 - 1986, acrylic on canvas - mixed media, 116x116cm

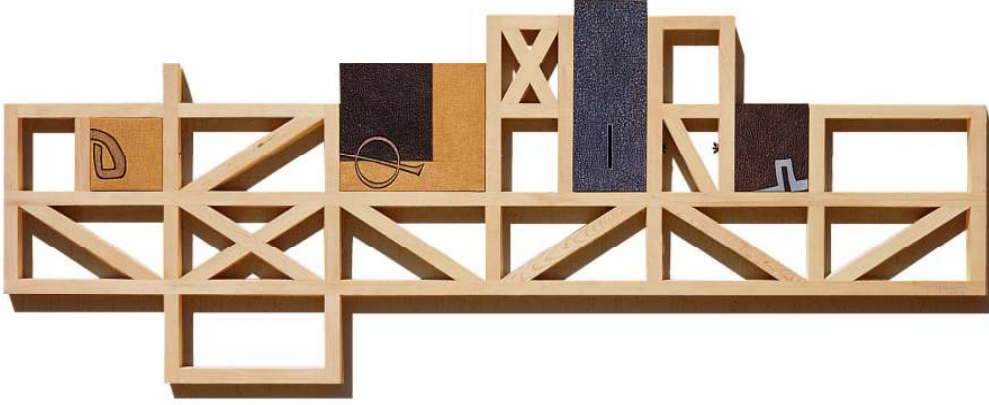
R-5



"Fiziki mekan'a bilgi ve sanatın ilave edildiği mekan tasarlama düşüncesi"
"The idea of redesigning space by adding knowledge and art to physical space"

Entellektüel Mekan Tasarımı, 1994
Intellectual Space, 1994

R-6



Anadolu Uygarlıkları - Kùltür Bakiyeleri, 2002, tuval üzerine akrilik - ağaç konstrüksiyon, 101,5x270cm.
Anatolian Civilizations - Cultur Remains, 2002, acrylic on canvas - wood construction, 101,5x270cm.

R-7



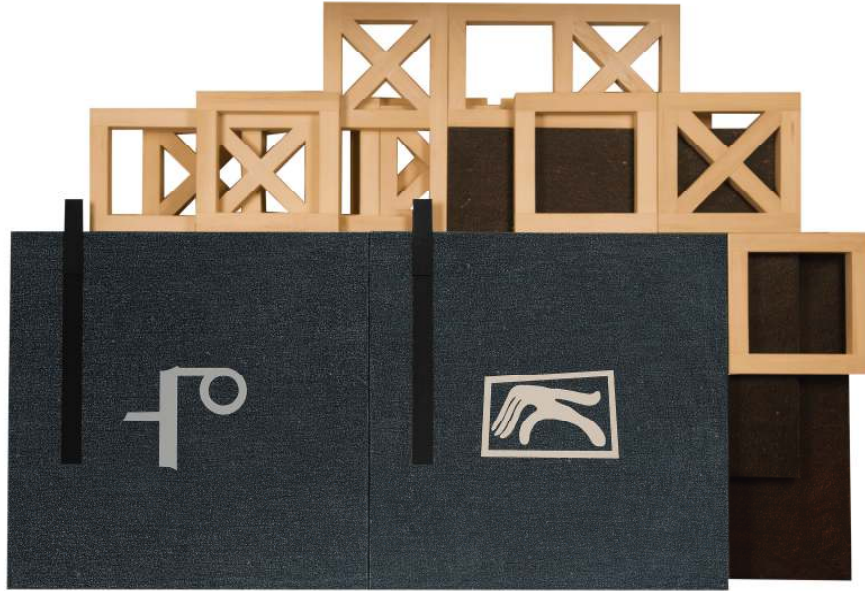
Anadolu Uygarlıkları - Kùltür Logoları, 2002, tuval üzerine akrilik - demir konstrüksiyon, 166x100 cm (17 parça)
Anatolian Civilizations - Cultural Logos, 2002, acrylic on canvas - iron construction, 166x100 cm (17 pieces)

R-8



Anadolu Uygarlıkları - Kùltür Bakıyeleri, 2005, tuval üzerine akrilik - ağaç,konstruksiyon, 92x30cm (4 parça)
Anatolian Civilizations - Cultural Remains, 2005, acrylic on canvas - wood construction, 92x30cm (4 pieces)

R-9



Simgesel Yığınak , 2011, tuval üzerine akrilik - ağaç,demir konstruksiyon
Symbolic File, 2011, acrylic on canvas - wood, iron construction

R-10



Hittlere Saygı, 2016 tuval üzerine akrilik, 145 x 45 cm.
Homage to Hittler, 2016, acrylic on canvas, 145 x 45 cm.

R-11



Göbeklitepe'ye Saygı, 2016, tuval üzerine akrilik, 145 x 45 cm.
Homage to Göbeklitepe, 2016, acrylic on canvas, 145 x 45 cm.

R-12



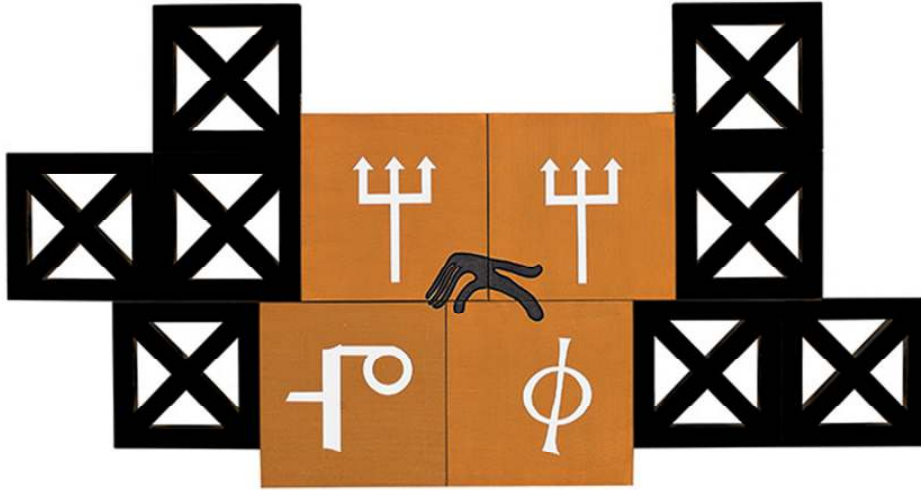
Kültür İmleri -Akdeniz Küpü, 2014, tuval üzeri akrilik - karışık teknik, 180x180x180cm.
Cultural Signs - Mediterranean Cube, 2014, acrylic on canvas- mixed media, 180x180x180cm.

R-13



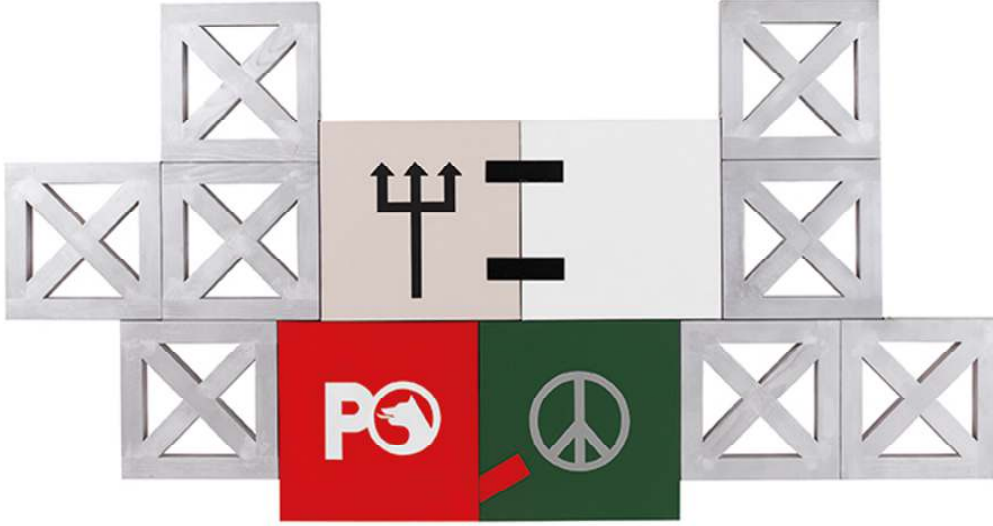
Kültür İmleri -Akdeniz Küpü,2014, tuval üzeri akrilik - karışık teknik, 180x180x180cm
Cultural Signs - Mediterranean Cube, 2014, acrylic on canvas- mixed media, 180x180x180cm.

R-14



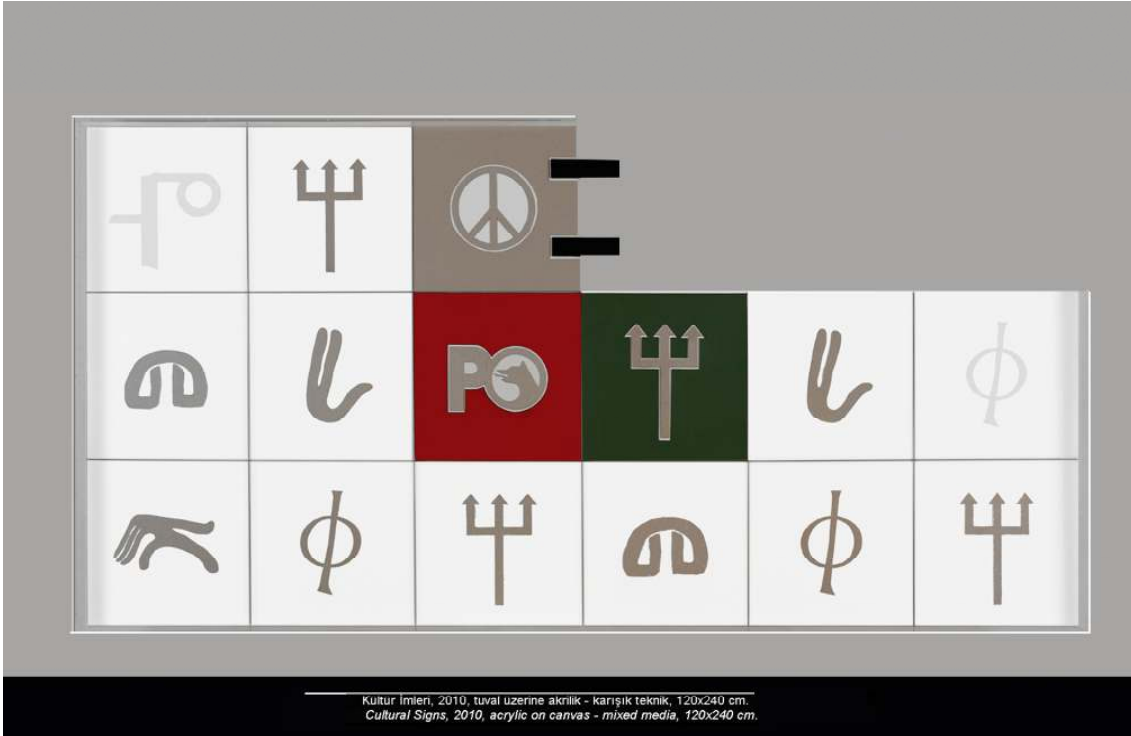
Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 104x200cm
Cultural Signs, 2015, acrylic on canvas - karışık teknik, 104x200cm

R-15



Kültür İmleri.- Simgelerle Ortadoğu Güç Dengeleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 104x200cm
Cultural Signs - Balance of Powers in Middle East with Symbols, 2015, acrylic on canvas - mixed media, 104x200cm

R-16

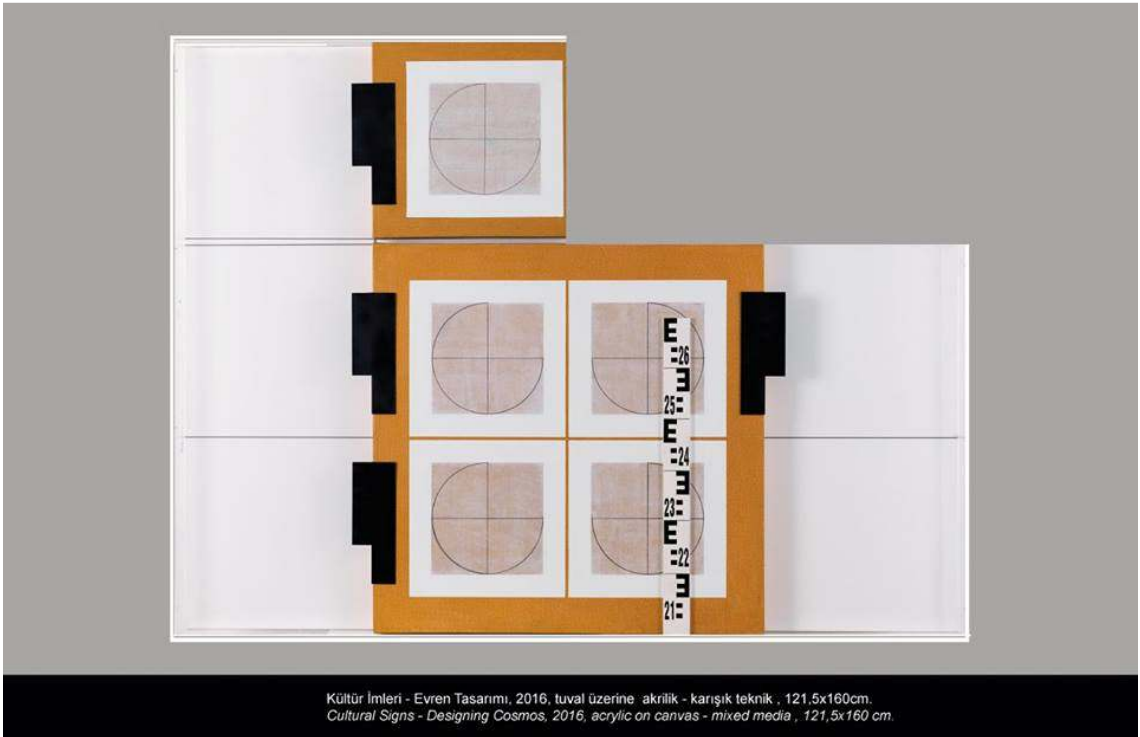


Kültür İmleri, 2010, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 120x240 cm.
Cultural Signs, 2010, acrylic on canvas - mixed media, 120x240 cm.

R-17



R-18



R-19



R-20



R-21



R-22



R-23



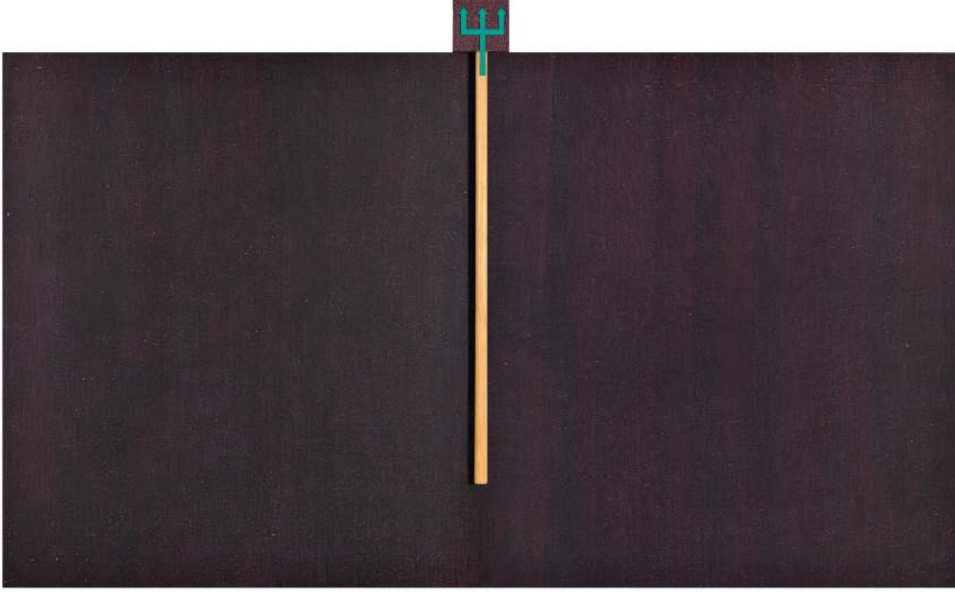
Kültür İmleri, 2012, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 180x200 cm
Cultural Signs, 2012, acrylic on canvas - mixed media, 180x200cm

R-24



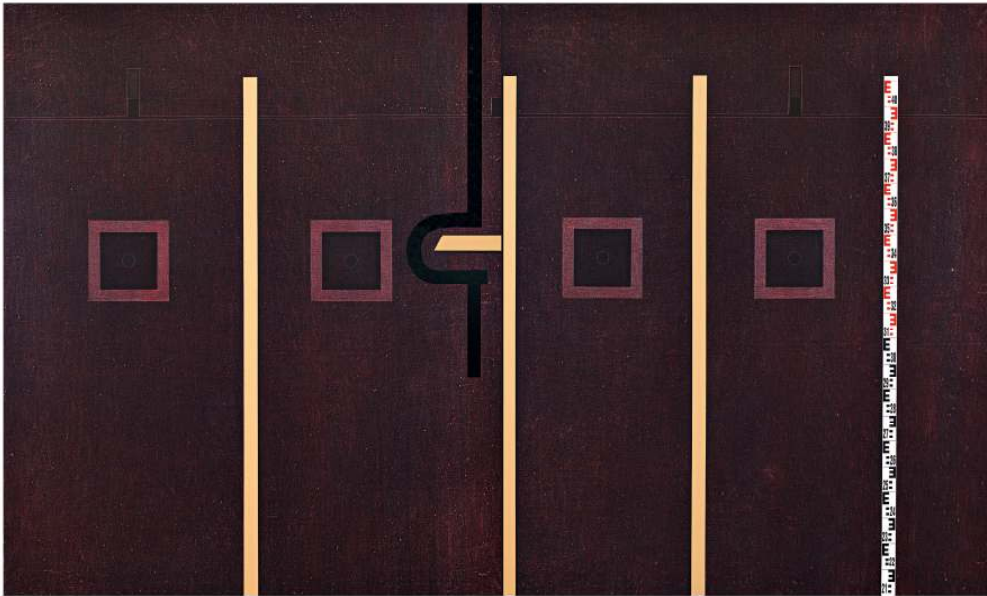
Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik, 240 x 400 cm.
Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas, 240 x 400 cm.

R-25



Kültür İmleri 2014, tuval üzerine akrilik - kağıt tekniği, 220x360cm
Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas - mixed media, 220x360cm.

R-26



Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik, 240 x 400 cm.
Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas, 240 x 400 cm.

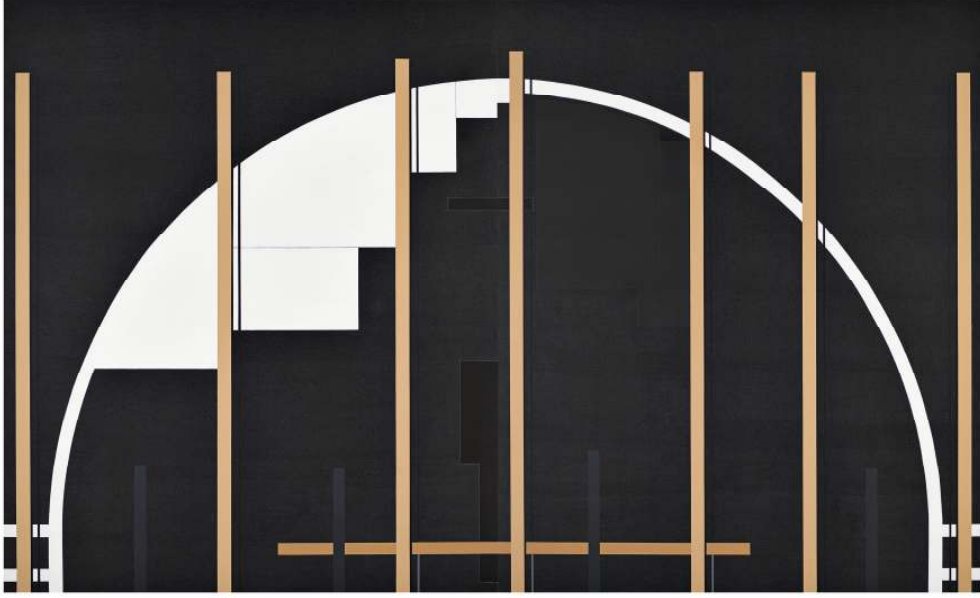
R-27



R-28

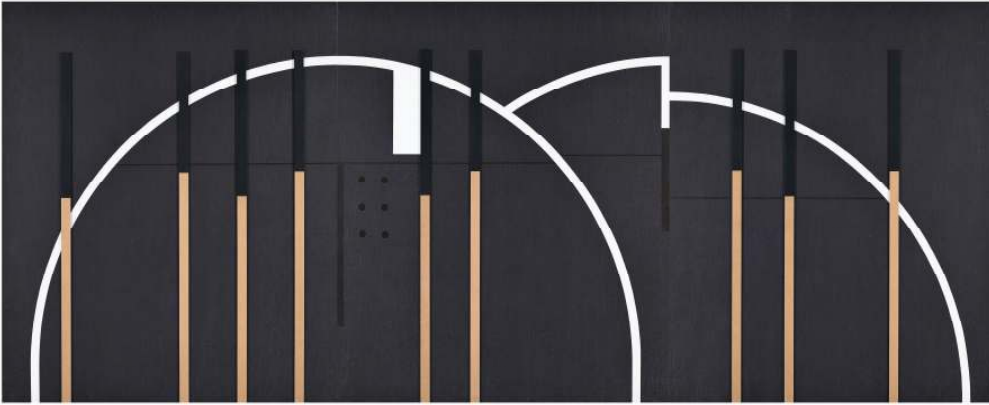


R-29



Kültür İmleri, 2014, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 240 x 400 cm.
Cultural Signs, 2014, acrylic on canvas - mixed media, 240 x 400 cm.

R-30



Kültür İmleri, 2015, tuval üzerine akrilik - karışık teknik, 240 x 600 cm.
Cultural Signs, 2015, acrylic on canvas - mixed media, 240 x 600 cm.

R-31

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, 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.com or TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark ULAKBİM Journal Systems: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index>. All rights reserved.

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. Yayınlanan makale ve yazıların yayın hakkı Art-Sanat Dergisi'ne aittir. Art-Sanat Dergisi'nde yayınlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal sorumluluklar yazarlarına aittir. Art-Sanat Dergisi'nde yayınlanan makale ve yazılardan alıntı yapmak, kaynak belirtmek koşulu ile serbesttir.

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.