

ŞEHİR ve İRFAN

Eylül - Ekim - Kasım - Aralık 2016 Sayı 3 / Aktüel - Hakemli Dergi / ISSN: 2536-443X

Ortaçağ

İslam Bahçeleri



Dosya Konusu: Şehir ve Estetik

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ: İslam Medeniyetinde Bahçe Kültürü ve Peyzaj | Karaköprü Yaşam Parkı | Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ: Hüsn Olur Kim Seyr Ederken İhtiyâr Elden Gider | Taha ÇAĞLAROĞLU: İnsan ve Sanat | Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ: Mekânlara Ad Vermenin Estetiği veya Ruhsuzlaştırma | Dr. Gaye Belkız YETER: Sabahattin Ali'nin "Ses" Adlı Hikayesinde Estetik Bir Unsur Olarak Ritim | Prof. Dr. Mahmut KAPLAN: Nâbî'nin Güzellik Anlayışı | Serkan ŞENEL: Osmanlı'da Bahçe ve Hasbahçe Kültürü | Tülay KARATEKİN: Tarık TUFAN ile röportaj | Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ: Urfa Mutfağı Lezzet Sanatı | Dr. Ekrem AKMAN: Siverek Çocuk Oyunları | Prof. Dr. Atilla YARGICI: Yozlaştırılan Bir Kavram: Estetik | Taha ÇAĞLAROĞLU: Özgürlük ve Sorumluluk Bağlamında Sanat | Songül KORKMAZ: Anadolu Halk Kültüründe Estetik Anlayışının Bir Ürünü Olarak Dantel | Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ: Lâleler ve Hüzün

Şehir ve Estetik

Şehir ve Estetik

Şehir ve Estetik

Şehir
ve
Estetik

ŞEHİR ve **İRFAN**
Araştırmaları Merkezi

ŞEHİR'DEN



Şehir ve Estetik

Sehir ve İrfan dergimizin üçüncü sayısını çıkarmanın sevincini yaşıyoruz. İlk sayımızda “Şehir Kimliği” ile, Karaköprü ve Şanlıurfa kimliği üzerine bilgiler, belgeler ortaya koyduk. Şehir yazılarından tarihe, edebiyattan, kimliğe, sosyolojiye kadar zengin araştırmalar, röportajlar ortaya koyduk.

İkinci sayımızı ise hain 15 Temmuz darbe teşebbüsünden sonra “Darbeler” özel sayısı olarak hazırladık. Bu sayımızda farklı şehirlerden pek çok değerli akademisyenlerimiz, İslam tarihinden bu yana şehir ve estetik konusunu akademik bir dille ele aldılar ve estetik hakkında önemli bir doküman oluşturdular.

Bu sayımızda şehir ve estetik kültürü ele aldık. İslam Bahçeleri ve peyzaj kültürü ile sanat eserlerinde ritim, sanatın marifetullah ve muhabbetullahı kapılarını açan bir değer olduğu ele alınmıştır. Urfamızın çok önemli bir fikir insanı olan Nabi'nin güzellik anlayışı ile Osmanlı'nın bahçe kültürü incelenmiştir.

Özgünlüğü ile bölgemizde müstesna bir kültür merkezi olan Urfa'nın mutfak sanatları ile ilgili tarihsel arkaplanı da bu sayımızda irdelenen konular arasında yer almaktadır.

Tüm bu geçmişi aydınlatan, geleceğe yol gösteren, yoğun, akademik çalışmaları, gündemi de takip ederek ortaya koyan Prof. Dr. Abdullah Ekinci ve Araştırma Merkezi ekibini tebrik ediyorum. İstanbul'dan Ankara, Şanlıurfa'ya kadar dergimize ülkemizin her köşesinden katkıda bulunan, bizlere takdirlerini bildiren akademisyen, düşünce ve siyaset insanlarına da teşekkürlerimi bildiriyorum.

Metin BAYDİLLİ

Karaköprü Belediye Başkanı

İRFAN'DAN

“İhsan” asli güzelliğin hayata yansıtılmasıdır. Bir anlamda güzeli bulma çabası olan estetik, aslında asli güzelliğe ulaşma yolcuğudur. “İhsan” güzellik, incelik, zarafet, derin kavrayış, yüksek duyarlık, edepli ve özenli olma; teslimiyetin güzelliğinin bütün hareketlerimizde yansıtılması anlamına gelir. “İhsan”sız insan, tahrip edicidir. Hakikat ve hikmet ile iç içe geçmiş bir estetik, sanattır. Kültürel gelişme başlı başına bir başarı değildir. Kültürel gelişme, ihsan boyutu ile varoluşsal ve kalıcı değerlerin anlamına varmakla gerçekleşir.

Estetik anlayışının ihsan boyutu ile maddi estetik anlayışı arasındaki ilişki, gerçek ile gölge ilişkisidir. Biri gerçek âlemi, diğeri yansımaları merkeze alır. Maddi dünyada estetik, sanatta ve yaşamda güzel ve güzellik denen kavramın bilimidir. Estetik, insanda güzel duygusu uyandıran, güzellik duygusuna uygun olan, güzellik duygusuyla ilgili bir kavram olarak tarif edilir. İnsanın en önemli özelliklerinden biri estetik bir duyarlılığa sahip olmasıdır. Bu anlamda insanlık tarihini anlamamızın en kısa ve kolay yolu estetik ve sanattan geçer. Toplumların hakikat anlayışının ve bununla bağlantılı olarak estetik duyarlılığın dışı vurumu olarak gündelik hayat, tezahürler aynı zamanda yaşam felsefeleri hakkında bilgi verir. İnsanlık tarihinde insan ve mekana, onlara çeşitli açılardan bakarak anlamlar verilmiştir. Bu bakış açılardan ayırt edici iki temel yaklaşım var. Biri; “İnsanın dünyadaki esas vazifesi dünyayı güzelleştirmektir”, ilkesiyle yeryüzünü güzelleştirmek. Diğeri; Ebedilik peşinde koşmaktır. Dünya inşa edilirken bu iki yaklaşımın derin izleri görülmektedir. Ebedilik yaklaşımıyla din ve hayatın sanatsal ve estetik boyutu gölgelenir.

Sonuçta bir şeyin yanlısını bulmak yerine dışlayıcı, ötekileştirici ve yok edici bir dil geliştirilir ve insan hayatında önemli bir yer işgal eden güzellik duygusu körelmeye başlar. Hâlbuki hayat bir uyumdur. Mevlânâ ve Yunus Emre gibi düşünürler bu uyumu yakalayarak, aşkla akli bir potada eriterek uyumlu hale getirmişlerdir.

Uyum gibi kimlik ile estetik arasında da bir ilişki vardır. Kimliksizleşme, kültürsüzleşme ile başlar. Kimliksizleşme saldırganlık üretir. Edward Said’e göre, “Kültür zamanla ve genellikle saldırganlaşan bir biçimde, ulusla ya da devletle birlikte anılmaya başlanır.” Bu durum “bizi”, “onlardan” farklılaştıracak düşmanlığı körükler. Bu anlamda kültür bir kimlik kaynağıdır. Tanzimat’tan bu yana, hastalıklı bir kültürel kirlenme söz konusudur. Söz konusu hastalıklı yapı; nakli, akli ve vicdanı yok sayarak başta Kur’an, akıl, ilim, irfan, edebi, sanat ve estetik anlayışımızı köreltti. Asli güzellik olan “ihsan”dan uzaklaştırdı. Geleneksel İslam, Müslüman zihninde ve ruhunda yarattığı gerilim, şehirlere de doğrudan doğruya bir karışıklık ve kaos biçiminde yansımıştır.

Hayatın iki sütunu: insan ve mekândır, önce insan sonra mekân “ihsan”dan soyutlandı. Şehirler asli güzelliklere yabancılaştı. Mekân estetik fakiri oldu. Mekân tasarlanırken sosyal, siyasî ve iktisadî faktörler dışında ruhi ve fikri faktörlerle birlikte Kur’an’ın akıl, ilim, irfan, edebi, sanat ve estetik anlayışlarını da görünür kılmak, kaçınılmaz bir zorunluluktur. Müslüman mekân ve mimari estetik anlayışının hedefi, asli güzelliği keşfetmektir. İslâm sanatında güzellik, İlâhî Güzelliğin (Cemal) bir yansıması olarak değerlendirilir: Ünlü hadisin teyit ettiği üzere, “Allah güzeldir ve güzelliği sever.” Üstelik güzellik hakikatin ve onun tezahürlerinin bir yansımasıdır.

Mekân tasarlanırken tarihten, antropolojiden, teolojiden, sosyolojiden, bugün ve yarınların ihtiyaçları düşünülerek hareket edilmesi gerekmektedir.

Şehir ve Estetik sayımızla insan ve mekânın estetik ile serencamını ele aldık. Bu sayımızda İslam medeniyetinin ihsanla çiçeklenme örneklerine yer verildi. Mimari estetik özel bir sayıda ele alınacağı için bu sayımızda yer verilmedi. Şehir ve Estetik sayımızda, İslâm’ın estetik görüşünün sağlıklı ve tatmin edici bir şekilde ortaya konmak ayrıca bütün estetik değerlerin kaynağı, anlamı ve bağlı oldukları hakikat anlayışı ile olan ilişkisinin felsefi ve metafiziksel dayanaklarını tartışmaya açtık.

Editor

İÇİNDEKİLER



06

İslam Medeniyetinde
Bahçe Kültürü ve Peyzaj
Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ



22

Karaköprü Belediyesi - Yaşam Parkı



26

Hüsn Olur kim Seyr Ederken
İhtiyâr Elden Gider
Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ



34

İnsan ve Sanat
Taha ÇAĞLAROĞLU



48

Mekânlara Ad Vermenin
Estetiği veya Ruhsuzlaştırma
Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ



52

Sabahattin Ali'nin "Ses" Adlı Hikayesinde
Estetik Bir Unsur Olarak Ritim
Dr. Gaye Belkız YETER



64

Nâbî'nin Güzellik Anlayışı
Prof. Dr. Mahmut KAPLAN



74

Osmanlı'da Bahçe ve Hasbahçe Kültürü
Serkan ŞENEL



80

Tank TUFAN ile röportaj
Tülay KARATEKİN



86

Urfa Mutfağı Lezzet Sanatı
Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ



96

Siverek Çocuk Oyunları
Dr. Ekrem AKMAN



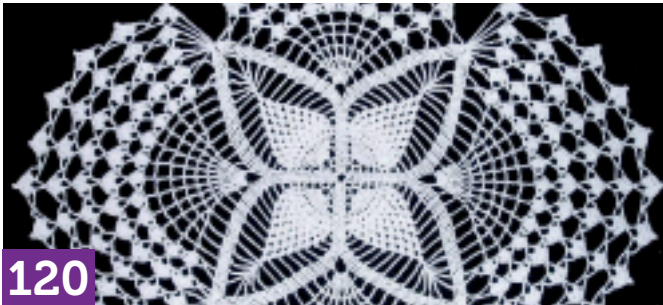
104

Yozlaştınlın Bir Kavram: Estetik
Prof. Dr. Atilla YARGICI



112

Özgürlük ve Sorumluluk Bağlamında Sanat
Taha ÇAĞLARÖĞLU



120

Anadolu Halk Kültüründe Estetik Anlayışının Bir Ürünü Olarak Dantel
Songül KORKMAZ



126

Lâleler ve Hüzün
Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ



Eylül-Ekim-Kasım-Aralık
2016/Sayı 3

**Karaköprü Belediyesi adına
imtiyaz sahibi**
Metin Baydilli

Genel Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Abdullah Ekinci

Editörler
Abdullah Ekinci (Prof. Dr.)
Levent Bilgi (Yrd. Doç. Dr.)

Yayın Koord. ve Sor. Yazı İşleri Md.
İsmail Asoğlu

Yayın Kurulu
Abdullah Ekinci (Prof. Dr.)
Kazım Paydaş (Prof. Dr.)
Ekrem Bektaş (Prof. Dr.)
Kaplan Üstüner (Prof. Dr.)
İbrahim Özcoşar (Prof. Dr.)
Levent Bilgi (Yrd. Doç. Dr.)
Hüseyin Günarslan (Dr.)
İsmail Asoğlu
Serkan Şenel
İbrahim Tanık

Hakem Kurulu
Mehmet İpçioğlu (Prof. Dr.)
Abdullah Ekinci (Prof. Dr.)
Ekrem Bektaş (Prof. Dr.)
Kazım Paydaş (Prof. Dr.)
Mehmet Önal (Prof. Dr.)
Mustafa Ekinci (Prof. Dr.)
Adem Ölmez (Prof. Dr.)
Kaplan Üstüner (Prof. Dr.)
M. Sait Şahinalp (Doç. Dr.)
Atilla Yargıcı (Doç. Dr.)
Levent Bilgi (Yrd. Doç. Dr.)
Şerif Demir (Yrd. Doç. Dr.)
Ahmet Kütük (Yrd. Doç. Dr.)
Abdunnasır Yiner (Yrd. Doç. Dr.)

Redaksiyon
Levent Bilgi-Emine Önder

Halkla İlişkiler
Ahmet Kaytan

Yayın Türü
Dört ayda bir yaylanır

ISSN: 2536-443X

İletişim
sehirirfan@gmail.com - www.sehirveirfan.com
Adres: Çankaya Mah. 2015. Sk. No:5 Karaköprü /
ŞANLIURFA

Tasarım ve Uygulama: Grafinet Reklam Ajansı
Baskı: Semih Ofset / ANKARA
Fotoğraflar: Urfa Okulu arşivi, Prof. Dr. Abdullah Ekinci,
Burhan Akar, Rezzak Elçi, Karaköprü Belediyesi.

Dergide yer alan akademik makaleler hakem onayından geçmiştir. Yayımlanan yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.



İslam Medeniyetinde
Bahçe Kültürü
ve
Peyzaj

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

“

İslami bahçeler ve peyzajlar hakkında şiirlerde, seyahatnamelerde, tarım kılavuzlarında ve minyatürlerdeki bahçe tasvirlerinde etkileyici ve öğretici bilgiler mevcuttur.

”

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

İslam bahçeleri; gerçek ile ideal, manevi ile dünyevi, gündelik ile sıra dışı arasında bir konumda değildir. İslam bahçeleri; vücudu ayakta tutmak, zihni canlandırmak, bireysel ve toplumsal değerler ifade etmek ve kimlikleri temsil etmek için yapılmış ya da hayal edilmiş sayısız bahçeleri ifade eder. İslam bahçeleri, onları yaratan ve onların tadını çıkaran insanların bedenleri, zihinleri, değerleri ve kimlikleri kadar çeşitlidir.¹

İslam bahçeleri, gündelik hayatın bir yansımasıdır. Çünkü hayat günlük detaylarda şiir içerir. İslami bahçeler, belirli bir İslami ya da Müslüman kültürel kimliği istikrara kavuşturmanın bir aracı olarak değil, hafızanın, mekân üretiminin, insanlığın büyük kozmostaki yerinin, hayal gücünün, akılcılığın, siyasi gücün ve ölümsüzlük arzusunun dışavurumları olarak değerlendirilmiştir.

İslami bahçeler ve peyzajlar hakkında şiirlerde, seyahatnamelerde, tarım kılavuzlarında ve minyatürlerdeki bahçe tasvirlerinde etkileyici ve öğretici bilgiler mevcuttur.

‘Bahçe Kültürü’, erken dönemden itibaren yeşil, su ve suyun sağladığı uygarlıkla gündeme gelmiştir. Yeşil ve suyun, kent ile bütünleşmesiyle medeniyet şehirleri

inşa edilmiştir. Mekân, akıntı ile hafızayı uyandırır. Bu nedenle su mimarisi şehirlerin olmazsa olmazıdır. Hamamlar, çeşmeler, su kanalları, köprüler, konut mimarisi içinde yer alan özel ebeveyn banyoları ve su ögeleri ile su yolları, “bahçeli evler”, geçmişin cennet tasavvurlarına dair örneklerdir. İslam kültürünün Osmanlılar döneminde, arazinin koşullarına uygun bahçeler oluşturarak; su kanalları açmak yerine, bahçelerini akarsuların bulunduğu yerlere yapmışlardır.

Bahçe kavramı; suyun değerli, verimli toprağın kıt olduğu bölgelerde, tüm doğal güzellikleri içinde barındıran mekânlar olarak ayrıca önem kazanmıştır. İslamiyetin doğduğu Arap yarımadasında da tabiat şartlarının zorluğu, denetim altında tutulabilecek tek yer olan bahçelere verilen önemi ve değeri arttırmıştır. Kur’an-ı Kerim’de cennetin bir bahçe olarak detaylarıyla tasviri, İslam dünyasında bahçe ve cennet kavramlarının birbirleriyle bütünleşmesini sağlamıştır. Cennette bulunan dört ırmağın birbirine dik açıyla keşişmesiyle oluşan, dört bölümlü bahçe anlayışı, İslam Bahçe Sanatının temelini oluşturmuştur. Cennetsel bir unsur olarak algılanan su da, İslam bahçelerinin vazgeçilmez ögesi haline gelmiştir.



Irmak ve çevresi / Sevilla - İspanya



Sevilla ırmağı çevresi / İspanya

İslam'ın 8. Yüzyıldan itibaren Kuzey Afrika ve İran'a doğru yayılmasıyla beraber, İslami mutfağı, müziği, kıyafeti, mimariyi ve edebiyatı etkileyecek bir boyut kazanmıştır. İbn Batuta'nın 1325-1354 yılları arasında Pekin, Kalküta, Buhara, İstanbul, Granada ve Timbuktu'yu içine alan seyahatinde İbn Batuta yeni tatları ve manzaraları, karşılaştığı memleketlerin ve insanların alışılmadık yönlerini, örflere ve anıtlara aynı ilgiyi göstererek kaydetmiştir. Bu gezgin coğrafyacılar, toplumları anlatmanın yanı sıra peyzajı da ayrıntılı bir şekilde gözlemlemiş, sıklıkla da İslam dünyasının bir parçasını diğeriyle, Sevilla'nın ırmak manzarasını Dicle ve Nil'le ya da Bağdat'ı Kahire'yle, bir cümlede ikisini birden överek karşılaştırmıştır.²

Selçuklularda da bahçe oluşturulmak için çiçekler ve ağaçlar katı bir düzen içine sokulmamış, çeşitli ekler ve müdahaleler yaparak, bahçeye kendiliğinden gelişmiş görüntüsü kazandırmayı tercih etmişlerdir. Kâtip Çelebi'ye göre, Selçuklu Sultanı Alaeddin, Konya'da tepelerden inip sulanan bahçelerden geçerek kente doğru akan suyu, kentin kenarında bir su deposuna yönlendirmiş, kentin çevresinde yer alan yemişliklerin (meyve bahçeleri) ve bahçelerin oluşmasını sağlamıştır. Bahçelerin bu kadar gündemde oluşu, bir şehrin ne kadar ilerlediğinin de göstergesi sayılmış, önemli bir imar sistemi olarak o dönem birçok Selçuklu şehri bu bahçelerle imar edilmiştir.



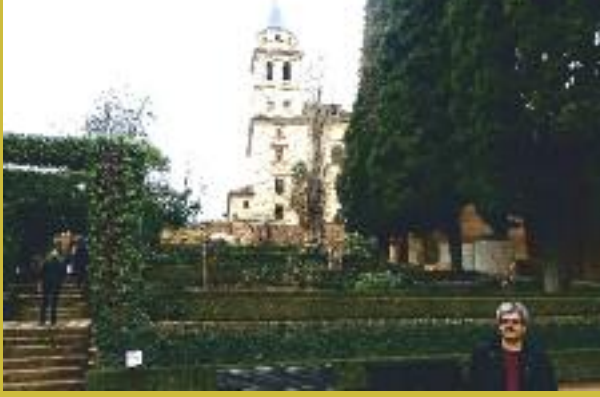
Taç Mahal

Turgut Cansever, İslam geleneğinde bahçeleri, ayetlerde geçen **“altundan ırmaklar akan bahçeler”** olduğunu ifade eder. İslamî cennet tasavvurunun unsurları olarak çeşit çeşit meyvelerin ve gölgeli ağaçların bulunduğu, renk renk çiçeklerle sıralıdayan suların aktığı bahçeler, hayatın aslî bir unsuru olarak değerlendirilmiştir. İslam döneminde bahçeler estetik yönden

Timbuktu



de gelişmiştir. **Cahar-bağ** denilen bahçe tipinde cennet bahçeleri model alındı. Merkezi bir havuz veya şadırvan etrafında cennetteki dört ırmağa tekabül eden dört akarsuyu bulunan bu bahçe tipi, bütün İslam dünyası bahçeleri için model olmuştur. **Taç-Mahal** büyük bir cahar-bağın içinde yer almaktadır. Endülüs'teki El-hamra sarayında da cahar-bağ tasarımına dayalı bir dizi avlu bahçeleri vardır. Erken İslam bahçeleri, iklim koşullarının da bir sonucu olarak su ve gölge üzerine kurulmuştur. Sıcak iklim şartlarını minimize etmek, ayrıca dinlenme ve tefekkür etmek için sessiz bir yer ihtiyacının da tetiklediği İslami bahçe kültürü, sadece gezinmek için yapılmış değildir. **Tefekkür bahçeleri** olarak da ifade edebileceğimiz Endülüs'teki İslami bahçeler, var olan nebatatın bir anlamda botanik müzesidir. Bu anlamda dünya var olan çiçek ve ağaçları sergilemek için, Halife Abdurrahman sarayın bahçesine dikilmek üzere Hindistan, Suriye ve Anadolu'dan nar ve yasemin, İran'dan sarı gül getirtmişti.



“

Osmanlı bahçeleri hem oryantalist hem de klasik-antik bahçe kültürünün sentezi olarak İslam bahçelerinden farklılık gösterir. Cennet bahçesi şeması bu bahçelerin pek azında kullanılmıştır.

”

10. yüzyılda Kurtuba ve İşbiliye şehirleri eşsiz güzellikte avlu ve bahçelerle donatılmıştı. İslami bahçe şaheserlerinden biri hiç şüphesiz ki Endülüs'teki en eski bahçelerden olan Gırnata'daki Cennetü'l-Arif'tir. Nasırî emirlerinden III. Muhammed döneminde (1302-1309) yaptırılmıştır. Bu bahçe ve saray komplekste, çiçekler, çeşmeler, revaklar ve pavyonlar çerçevelenmiş uzun bir havuz vardır. Bu, kanallı avlulara güzel bir örnektir.

13. yüzyılda Moğolların İran'a yerleşmesiyle bahçecilikte son derece süslü bir yapı dönemi açılmış oldu. Moğol İmparatorluğu ile birlikte imparatorluğun diğer bölgelerine özellikle Hindistan - İran bahçe geleneği intikal etti. Aram Bağ, Moğol imparatoru Babür tarafından Hindistan'da yapılan ilk bahçedir (1526). Babür'ün (ö. 1531) yaptırdığı önemli bahçelerden biri de Lahor- Pakistan'daki Bağ-ı Babür'dür. Safevi Hanedanı dönemi (17.-18. yüzyıl) bahçeleri ise, bir sarayın basit bir uzantısından ziyade estetik ve fonksiyonel bir peyzaj ögesi olarak kabul edildiği görülmektedir.

Timur Bahçeleri Cahar Bag (dört bahçe) olarak adlandırılan dıştan duvarlarla kuşatılmış dikdörtgen bir düzen içerisinde, su kanallarıyla birbirinden ayrılan simetrik kare bölmelerden oluşmuştur. Dört nehrin bölüdüğü yemyeşil çayırardan oluşan bu yapıyla Kûr'ân-ı Kerîm'deki cennet betimlemesinden esinlenmiştir. Suyun, bahçenin her yerine eşit miktarda ulaşmasını sağlamak için oluşturulan bu kanal sistemi, merkezde kesişen iki kanaldan ayrılan yan yollarla, asal bölünmeyi tekrarlayan ve giderek küçülen birimlerden oluşmaktadır.³ Tüm Ortaçağ boyunca Herât'ta bahçeler zevk unsurunun önemli bir parçasını teşkil etmekteydi. Hükümdarlar ve devlet görevlileri başta olmak üzere şehrin ileri gelenleri ya saray ve köşklerini görkemli bahçeler içine inşâ ettirmişler veya müstakil bahçeler yapmışlardır. Gazneli Mes'ûd'un şehzâdeliği döneminde yaptırdığı sarayın bahçesi bu konuda unutulmayacaklar arasındaydı. Sefid ve Zagan köşklerinin bahçeleri de Moğollardan beri meşhurdu. Cihânârâ sarayının bahçesi ise zamanın kaynakları tarafından cennet bahçelerine benzetilmişti. Bütün bunların yanında belki de asıl önemli bahçeler dinlenme amaçlı yapılan müstakil bahçelerdi.



Osmanlı bahçeleri hem oryantalist hem de klasik-antik bahçe kültürünün sentezi olarak İslam bahçelerinden farklılık gösterir. Cennet bahçesi şeması bu bahçelerin pek azında kullanılmıştır. Suyun ve çiçeğin kullanımı Anadolu bahçelerine göre daha gösterişlidir. İstanbul'da saray bahçelerinin yanı sıra konak, köşk, yalı bahçeleri de vardı. Bir başka bahçe türü de çevredeki saray ve kasırların has bahçeleriydi. Bunlar şehir çevresinde havası, suyu, manzarası güzel mesire yerlerinin yakınlarında yer alırdı.⁴ Ruggles, ister şehirdeki mütevazı bir eve ait olsun, ister duvarlarla çevrili ihtişamlı bir saraya, bütün İslami bahçelerin temel ortak noktasının tasarım imkânlarını kısıtlayarak bahçelerin hamilerini ve mimarlarını yaratıcılığa sevk ettiğini ifade ediyor. Örneğin Safevi ve Babürlü hanedanları döneminde çokça kullanılmış basamaklı taraça içeren bahçeler, çevresindeki tepelerle ve göller arasında bağ kurulmuş halde her seviye değişiminde farklı su yollarıyla birbirlerinden ayrılmıştı.

Geçmişte İslam dünyasının farklı coğrafya ve devletlerinde öne çıkan bahçe tipolojisine ait örnekler vardır. İslam bahçe tipolojisi olarak öne çıkan bahçe örneklerinin başında Cahar Bağ gelmektedir.

CAHAR BAĞ: İlkçağ İran uygarlığında görülen standart bahçe planı. Dört parçalı planın her kısmının ortasında birer havuz bulunmaktaydı. Bu şekilde ve özellikle birbirinden farklı uzunluktaki iki aksın kesişmesi ile meydana gelen bahçe planları, daha sonraki devirlerde de İran bahçelerinin standart planları olmuştur.⁵ İslam bahçeleri ve kökeni ya da biçimsel özellikleri İslam mimarisinin aksine, İslam tarihinde birkaç çeşitlenmesi olan tek bir formel bahçe planı vardır. "Cahar Bağ" denen ve merkezinde kesişen eksensel yürüme yolları ve dört nehri tasvir eden suların bulunduğu dört parçalı bahçe ile Safevi ve Babürlü hanedanları döneminde çokça kullanılmış basamaklı taraça içeren versiyonlarıdır.

Cahar Bağ Caddesi, 1598'de Safevi yöneticileri başkentini İsfahan'a taşıdığında, şehirde batı tarafında Cahar Bağ adı verilen uzun caddeye yakın bir saray mıntikasının bulunduğu yeni bir meydanı da ifade etmekteydi. İki yanında çınar ağaçları ve Bağ-ı Güldeste (Çiçek Bahçesi) ve Bağ-ı Bülbül (Bülbül Bahçesi) gibi romantik isimler taşıyordu. Cahar bağ planı, Babür tarafından başlatılmış ve zevk bahçeleri için kullanılmış bir Timurlu düzenleme kavramıydı.



Avrupa'daki
İslam şehir
medeniyeti

CORDOBA



İslami bahçeler yokluktan ortaya çıkmış değildir. Antik dünya, Bizans, Sasani ve İslam şehirlerinde yaşayan toplumlar, toprakla ilişkisini bahçeler yaparak ifade etmişlerdir. İslam bahçelerinin önemli bir özelliği, eksensel yürüme yollarının merkezde kesiştiği dört parçalı bahçe planıdır. Cahar bağ denen bu geometrik şema, siyasi hakimiyet alanının bir sembolü olan peyzajın düzenlenmesi ve ıslahı için güçlü bir metafor haline gelmişti.

Cennetü'l Arif'in ana bahçesindeki gibi merkezi bir su yolu bulunan, uzun dikdörtgen bir tarh biçiminde idi. Babürlülerin Keşmir'deki Nişat Bağ'da yaptıkları gibi eğimli bir yamaç üzerindeki taraçaların bir ucundan diğerine hizalanan çoklu tarhlar biçiminde de⁶ dört parçalı bir bahçe planına sahip bazı İslam bahçe örnekleri de vardı. 17. Yüzyıl başında Babürlü güney Asya'sında Cahar bağın basit doğrusal geometrisi ve havuz tekneleri, eğriler ve yıldızlardan oluşan teferruatlı desenlerle süslenmiş ve dönüştürülmüştü. **"Cahar Bağ"** terimi, düz anlamıyla dörde ya da dördün katı bir sayıya bölünmüş bir bahçeye işaret etmektedir. 16. Yüzyıl Buhara'sı hakkında ve bir çalışmada, terimin tarihçilerin hayal ettiğinden daha serbest bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. **"Bahçe"**, **"Bostan"** ve **"Rabaz"** gibi diğer Farsça isimlerde olduğu gibi, "cahar bağ" terimi de farklı





boyut ve şekillerdeki, farklı işlev ve önemleri olan bahçelere de işaret edebilir. Erken dönemlerde “**Cahar Bağ**” teriminin özellikle dört parçalı bahçeye işaret ettiği kabul edilmektedir. Dört parçalı planlama kavramı İslam'dan önce de mevcuttur. Roma bahçeleri, sıklıkla tek bir doğrusal bir eksen etrafında düzenlemiştir. Su, kuzey uçtaki bir taraçadan dökülür ve her iki tarafında birer çardağın bulunduğu bahçe boyunca uzanan bir kanaldan geçerdi. Bu eksenin orta noktası, bir kamekiye ya da havuzla belirlenmişti. Roma bahçelerinde yanal eksenler, yürüme yollarıyla ya da su kanallarıyla geliştirilmezdi. İslam bahçe tasarımları, yürüme yolu ve su kaynağı formunda merkezi eksenleri bulunan geometrik olarak düzenlenmiş bahçelerin oluşturduğu Roma modelini izlediler. Fakat renkli duvar resimlerini ve yeşil alanların çok sayıda figürlü heykelle

süslenmesini benimsemediler.⁷ İslam bahçelerinde figüratif imgeler için dinsel bir bağlam ve azizlerin resimleri, portre sanatı ve üç boyutlu heykel yerine de daha çok çeşmeler, kafesler, suyun bol bol sergilenmesi ve doğal bitki örtüsünün yaldızlama, pahalı kumaşlar ve değerli taşların uygulanmasıyla elde edilen göz kamaştırıcı bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır. Günümüze kadar ulaşmış en erken İslam bahçeleri, Emeviler döneminde ve Abbasi hâkimiyetinin 7. Yüzyıldan 11. Yüzyılın ortalarına kadar yapılanlardır. Erken dönem İslami formel bahçelerin çoğu, duyulara hitap eden kokularıyla renklerinin ve serinletici meltemlerin maddi dünyanın güzelliğine ve konforlarına katkıda bulunduğu ortamlardı.



Safaviler 1587 yılında Kâşan'da yapılmış Bağ-ı Fin Saray ve bahçesi ile Nasrilerin Granada'ki Cennetü'l-Arifin Sarayı'nda dekoratif kanalları ve havuzlar kadar teferruatlıydı. Egzotik bitkilerden uzun dallı meyve ağaçları ile asmalar, bahçe kafesleri çiçeklerle ve öten kuşlarla şenlenmiş zevk bahçelerinde seyirlik olarak hizmet verirdi.⁸

Medinetü'z-Zehra, İspanyol-Emevi halifesinin emriyle 936 yılında surlarla çevrili başkent Kurtuba'dan yaklaşık 5 km uzağa yapılmıştır. Bir dağın aşağı eteklerini üç taraça halinde saran muazzam bir çift surlu kompleksi. 12. Yüzyılda İslam İspanya'sı ve Fas'ında en az beş tane dört parçalı bahçe yapılmıştır. Kazılarda dört bahçe ortaya çıkarılmıştır. Sevilla Alcazar'daki üç tanesi ya hâlâ görülebilir ya da restore edilmiş durumdadır. Bu bahçelerden biri 12. Yüzyıl dokusuna sahip-

tir: Dört çeyrek daire iki metre derinliğe gömülüdür. Yürümeye yoları boyunca döşenmiş kanallarla dağıtılan suyla sulanmaktadır. Tarhlara (Bahçelerde çiçek dikmeye ayrılmış yer) yasemin ve portakal ağaçları dikilmiş olduğu saptanmıştır. Bahçenin bir ucunda, daha da eski ve gömülü havuzları olan bir 11. Yüzyıl bahçesinin kalıntıları vardır. 19. Yüzyıl saray ve bahçesinde tırmanan asmalar ve çiçek tarhlar, parlak renkli zellic⁹ çinilerdeki büyüleyici, geçmelerle birbirine bağlanmış yıldız tasarımı içinde korunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu bahçeleri, buldukları alanın doğal topografik yapısına en duyarlı bahçelerdi ve bu nedenle de zoraki bir şekilde herhangi bir yapay ızgara formunu uygulamamışlardı. Ancak dört parçalı modele bağlı olsun ya da olmasın, İslam dünyasının diğer bölgelerinin hepsinde güçlü bir geometrik düzen hissi hâkimdir.¹⁰



Cordoba - İspanya

İnsanlar bahçeleri bir taraftan mekânsal yapılar olarak seyrederken bir taraftan da işitme ve koku duyularıyla deneyimler. Bir bahçe, damlayan suyun ve kuşların ötüşünün müziğinden mahrum olamaz. İslam bahçeleri, sayısız şiirde de geçtiği gibi, çoğunlukla şarkıları ve ötüşleriyle dinleyenlere zevk veren bülbül ve kumrularla doluydu. İranlı büyük şair Firdevsi, Kızıl Deniz kıyısındaki bir bahçeyi tarif ederken, “Bülbül bütün bahar dallarına konar/Yumuşak nağmeleri yayılır” diye yazmıştı. Bir başka şair Manuçihri, bir bahçede ilkbaharı şöyle tarif ediyordu: “Kumru müezzindir, sesi de ezandır.” Bahçeler çiçeklerin güzel kokularıyla doludur; çiçek açan portakal ağaçlarının kokusu, bir anlığına sesleri ve görüntüyü unutup gözlerini kapayarak derin bir nefes alan insanı sarıp sarmalayan yoğun bir duyusal deneyimdir. Bahçelerdeki ağaç ve bitkilerin büyük kısmı sadece görüntüleri için değil, zevk veren kokuları ve sululu meyvelerinin tadı için ekilip dikilmiştir.

Bahçeler duyulara manzaralar ve perspektifler kadar gözden ırak kuytuluklarla da hitap eder. Düz bir eksen boyunca uzanan bir manzara, yüksekte bakıldığında sağlanan panoramik bir görüntüden tamamıyla farklıdır. Endülüs saray-şehri Medinetü’z-Zehra’da ana kabul salonunun bir yüzü bahçeyi ve bahçelerden aşağı doğru bakıldığında kraliyet sarayının arazisini ve ırmağın verimli vadisi boyunca aşağı doğru bakıldığında kraliyet sarayının arazilerini görececek şekilde konumlandırılmıştır. Mimari plana yapılan vurgu, aynı zamanda devletin bekâsını da ima eder. Bununla beraber, peyzaj durağan bir harç, tuğla ve taş işçiliği değildir. O bitkilere, hayvanlara ve insanlara habitat sağlayan, yaşayan bir varlıktır. Peyzajın kendisi de gün içinde, mevsimsel olarak veya daha uzun zaman dilimleri içinde değişir. Bir andan diğerine manzara, ses ve koku değişir, böylece aynı bahçe çok farklı görünümlere bü-

rünebilir. Babürlü imparatoru Cihangir, Keşmir’i ziyaret ettiğinde bunu deneyimlemişti. Daha önceki ziyaretlerinde karşılaştığı yaz bitki örtüsüne alışmıştı, ama 1620’de bahçeleri ilk defa rengârenk laleler, nergizler, menekşeler, güller ve çiçeklenmiş meyve ağaçlarının göz kamaştırıcı bolluğunun yaşandığı ilkbahar ayında gördü.

Bahçe, geçiciliği nedeniyle nostaljik anılar için de sevilen bir sahne olmuştur. Endülüslü şair İbn Zeydun, amansız bir iç savaştan ve birkaç yıllık ayrılıktan sonra Kurtuba’ya döndüğünde, terk edilmiş halife şehri Medinetü’z-Zehra’nın salonlarında konaklanmış ve burada eski bir aşk hikâyesini hatırlamıştı. Eski zamanların “gümüş renkli sularıyla çiçek bahçelerinin, güzel bakirelerin boyunlarından aşağı doğru sarkan gevşetilmiş yakalar gibi gülümsediği” dört başı mamur peyzajı, şimdiki zamanın yıkım ve üzüntüsüyle karşılaştırmıştı. İsfahan ve Kâşan şehirlerinde iki yanlarında bahçeler uzanan cahar bağ aslında merkezinde eksenel yürüme yollarının bulunduğu dört parçalı bir bahçe düzenlemesinin adıdır ama sonları daha genel anlamda “bahçe” anlamını kazanmıştır.¹¹

Kâşan yakınlarında, 16. Yüzyıla ait Bağ-ı Fin Sarayı’nın kanallarından akan ve bitkileri besleyen akar su halen durmaktadır. Su, hem mimarlık hem de peyzaj açısından değerli kaynaktır.

“

İnsanlar bahçeleri bir taraftan mekânsal yapılar olarak seyredirken bir taraftan da işitme ve koku duyularıyla deneyimler. Bir bahçe, damlayan suyun ve kuşların ötüşünün müziğinden mahrum olamaz.

”

Cennetü'l Arif

Elhamra'daki Cennetü'l-Arif (1302-08) ve Aslanlı Avlu (1370-90) bahçeleri İslam bahçelerine güzel örneklerdir. Cennetü'l Arif, Elhamra'nın karşısındaki bir tepeye Nasri Sultanı III. Muhammed (h.1302-8) tarafından yaptırılmış, İsmail tarafından 1319'da yenilenmiştir. Cennetü'l Arif, fişkiran çeşmeler ve gölgelik sağlayan bitkilerin olduğu bahçeleri karakterize ettiği keyifli bir kaçış yeri olarak hizmet etti. Çok sayıda bahçeden oluşmaktaydı. Bahçe içinde orta noktada ve iki uçta yürüme yoluna yerleştirilmiş mermer teknelerden fişkiran bir su kanalı ile uzunlamasına bölünmüştü.

Granada Cennetü'l-Arifin Sarayı'nda bulunan Patio de la Acequia yaşayan ve hakiki bir İslam bahçesi olarak ünlenen bahçenin Müslümanların cennet algısına güzel bir örnek olarak görülür.

Hasbahçe /Alanya

Selçuklu sultanları burayı 1221'de fethetmiş ve kışlık bir sayfiye yeri olarak kullanılmışlardı. İnşa ettikleri malikâneler bahçelere ve tarıma hasredilmişti. Hamilerini ava elverişli ağaçlıklı tepelerin yakınına yerleştirmişlerdi. Hasbahçe (Sultan Bahçesi) etrafı çevrili 5.1 hektarlık bir alanı kapsamaktaydı.

Bağ-ı Bülbül ve Heşt Bihîşt

Bağ-ı Bülbül (Bülbül Bahçesi), Safevi döneminde İsfahan'daki Cahar Bağ caddesi üzerinde bulunan bahçelerin en büyüğü idi. Geniş eksensel su yolları (7,6 m genişliğinde), bahçenin merkezi ekseninin yaklaşık üçte ikisi boyunca yükseltilmiş bir platform üzerinde

yükselen sekizgen planlı Heşt Bihîşt (Sekiz Cennet) köşkünde birleşir.

Mehtap Bağ (Ayışığı Bahçesi)

Agra'da Taç Mahal'in karşı tarafındaki kıyısındaki bulunan Mehtap Bağ (Ayışığı Bahçesi) 1632-43 yıllarında Şah Cihan tarafından Tac Mahal'in inşaatıyla bağlantılı olarak yaptırılmıştı.

Bağ-ı Nilüfer

Bağ-ı Nilüfer (Lotus Bahçesi), Babürlü İmparatorluğu'nun kurucusu Babür tarafından 1527-30 arasında Dholpur'da inşa edilmiştir. Bahçede yükseltilmiş bir su kemeri (yaklaşık 83 metre yükseklikte) vasıtasıyla su tedarik eden bir basamaklı kuyu ve bir dağıtım havuzu, hamam, küçüklü büyüklü havuzları olan etrafı çevrili bahçeler içeriyordu. Bunların hepsi birbirine kaya yüzeyine oyulmuş ve bir taraçadan diğerine geçerken suyu küçük çadarlar¹² üzerine boşaltan bir su kanalı (18 cm genişliğinde ve 5-8 cm derinlikte) tarafından bağlanıyordu. Bahçe adını, lotusun kapalı tomurcuk halinden çiçeklenmeye ve nihayet taç yaprakları solarak tükenme safhalarından oluşan hayat çizgisi model alınarak oluşturulmuş birbirine bağlı su teknelerinden almıştır. Çiçek safhası en büyük su teknesiydi. Kesişen su kanallarının merkezindeki taş taraçaların en alt katında dururdu. Su, buradan cahar bağ şeklinde daha alçak bir bahçeli seviyeye akardı. Babürlü bahçelerinde görülen çeşme fiskiyeleri yerine, küçük şelaleler ve su tekneleriyle sınırlıydı.



Granada - İspanya



İslam dönemi bahçe tasviri.

Şalemar Bahçeleri

Şalemar Bahçeleri, Babürlü imparatoru Şah Cihan 1641’de Lahor’daki Şalemar Bahçeleri’ni inşa ettirdiğinde hem çok iyi bilinen bir taraçalı bahçe tipini yeniden üretiyor hem de 1630’da önemli eklemeler yaptırdığı Keşmir’deki daha eski Şalemar Bahçeleri’ne özel bir göndermede bulunuyordu. Şalemar Bahçelerinde Orta Asya’dan, Keşmir’den, Pencap’tan, İran’dan ve Delhi Sultanlığından esinlenilmiştir.

Cennet Olarak Bahçe

İslam dünyasında bahçe, cennet olarak düşünülmüştür. Cennet, Müslüman düşüncesinde bir bahçe olarak tasavvur edilir. Kur’an bu konuda oldukça ayrıntılı tasvirler sunar. “Müttakilere vâdolunan cennetin durumu şöyledir: İçinde bozulmayan sudan ırmaklar, tadı değişmeyen süttan ırmaklar, içenlere lezzet veren şaraptan ırmaklar ve süzme baldan ırmaklar vardır. Orada meyvelerin her çeşidi onlarındır. Rablerinden de bağışlama vardır.” (47:1). Bahçeler ve kaynak sular (44:52), hemen ulaşılabildiğinden koparılabilecek mesafede



Kalküta / Hindistan

asılı duran çeşit çeşit taze meyveyi (44:55/55:54), brokar ve ipek giysiler (44:53), halılar (55:54), ve iri kara gözlü hurileri (44:54) tarif eder. Ayrıca akan suların, gölgeli ağaç dallarının arasından geçtiği iki bahçe ve koyu yeşil yaprakları, hurma ve nar gibi meyveleri ve fişkıran iki çeşmesi olan iki bahçe daha tasvir edilir. (55:46-69).

Cennet, dört bahçesi ve dört akarsuyu olan gölgeli bir bahçe olarak tarif edildiği için, bunun Müslüman mimarlara İslami cahar bağın ayrıntılı tasarımını sağladığı düşünülmektedir. Dört parçaya bölme ve basit sulama kanalının bahçe düzenlemesinde belirleyici bir unsura dönüşmesi, İslam’dan daha eski dönemlerde de örnekleri vardır. Kur’an, Aden bahçesinden bahseder: “Biz: Ey Âdem! Sen ve eşin (Havva) beraberce cennete yerleşin; orada kolaylıkla istediğiniz zaman her yerde cennet nimetlerinden yiyin, sadece şu ağaca yaklaşmayın. Eğer bu ağaçtan yerseniz her ikiniz de kendinize kötülük eden zalimlerden olursunuz, dedik. Şeytan, onların ayaklarını kaydırıp hadde tecavüz ettirdi ve içinde buldukları (cennetten) onları çıkardı...” (2:35-36).

İslam’ın ilk dört yüzyılında bahçelerin, Kuran’da anlatıldığı haliyle cenneti taklit edebilmek amacıyla bilinçli olarak dört çeyrek dairesel ve dört su kanallı olarak tasarlandığı düşünülmektedir.¹³ Mescid-i Nebevi 705-715 yılları arasında gerçekleştirilen eklenen mozaiklerin yapımında çalışan zanaatkârlardan biri, kendi işi hakkında; “Cennet Ağacı’yla Cennet Sarayları’nın resimlerine göre yaptık,” demiştir. Bu anlamda Şam ve Kubbetü’s-Sahra’daki ağaç ve bitki örtüsü resimlerinin, izleyicinin zihninde bir cennet temsili canlandırıldığı kabul edilmektedir.

Cennet kavramına göndermeler 14. Yüzyıl Endülüs ve Hindistan’ındaki camilerin gelişiminde de görülür. Hindistan’da ağaç ölümden sonra dirilişin sembolü olarak yorumlanmıştır.



Melaga / İspanya

Kuran'ın ve çeşitli hadislerin cenneti bir bahçe olarak tasvir etmesine ve camilerde bulunan mozaik ve sütunlardaki ağaç ve doğa tasvirleri, açıkça cennet bahçesini akla getirme niyetiyle yapılmıştır. Kurtuba surları dışında Hayrül-Zeccali, 10. Yüzyıl sonunda ya da 11. yüzyıl başlarında hanedandan olmayan varlıklı bir aileye ait bir zevk bahçesi idi. Bu bahçe “duyuların tatmini” ve “ayıklığın ve sarhoşluğun zevkleri” için kullanılmaktaydı.¹⁴

İslam medeniyetinin bulunduğu bölgedeki peyzaja kökten değişimler getirdiği görülmektedir. İslam medeniyeti bahçe ve peyzaj kültüründe “Cahar Bağ” gibi bir bahçe tipolojine sahiptir. Ayrıca coğrafyanın iklimsel sorunlarını minimize etmek için, suyun becerikli bir biçimde ıslahı ve taşınmasıyla Ortadoğu ve Kuzey Afrika'nın kavruk toprakları tarım ürünleriyle ekonomiyi dönüştürmekle kalmayıp, güçlü bir kültürel ifade biçimi haline de gelen insan yapısı yeşil vahalarla bereketlendi. Hayvanlar ile bitkilerden de yararlanılarak bir peyzaj kültürü geliştirildiği görülmektedir. İslam Bahçe kültüründe, su temel öğelerden biridir. Hem yapay hem de ırmaktan gelen doğal haliyle suyun



Melaga / İspanya

hayat verdiği kabul edilmektedir. Su, bir seyir ve keyif nesnesi olarak kullanılmıştır.

İslami bahçeler ve peyzaj hakkında şiirlerde, seyahatnamelerde, tarım kılavuzlarında ve minyatürlerdeki bahçe tasvirlerinde etkileyici ve öğretici ayrıntılar da yer almaktadır. Bu bilgilerden biri nergis, mersin ağacı ve safranların dikili olduğu bahçelerdeki devekuşları tarafından çekilen su çarklarından bahsedilir.¹⁵

İslami bahçeler, belirli bir İslami ya da Müslüman kültürel kimliğini oluşturan önemli bir dinamiktir. İslam bahçe kültürü hafızanın, mekân üretiminin, insanlığın büyük kozmostaki yerinin, hayal gücünün, akılcılığın, siyasi gücün ve ölümsüzlük arzusunun dışavurumları olarak değerlendirilmiştir.

Geçmişin şehir bahçelerini bilmek ve canlandırmak; insanların hafızalarında solan çiçekleri uyandırmaktır.

“

Geçmişin şehir bahçelerini bilmek ve canlandırmak; insanların hafızlarında solan çiçekleri uyandırmaktır. Zaman tüm süreçler boyunca canlılığını korur. Sadece geçmişin birikimleri; ruhsuz bedenlerde ölüdür.

”



Granada / İspanya



Granada / İspanya



Granada / İspanya



Sevilla / İspanya



Cordoba / İspanya

İslam bahçe pratiğinden batı dünyası da etkilenmiştir. Nitekim İran bahçelerinin yapısı ve planı 15.yüzyılda Ruy Gonzáles de Clavijo ve 17. Yüzyılda Engelbert Kaempfer gibi seyyahlar tarafından Batı'ya götürüldüğünü bilmekteyiz. Fakat İslam dünyasının geçmişte geliştirdiği bahçe pratiklerini modern İslam kentlerinde görmemek, kültürel kopukluğu göstermesi açısından önemlidir.



Avrupa'nın sahiplenip koruduğu İslam medeniyeti bahçe anlayışını görmek isteyen milyonlarca turist, İspanya'nın Cordoba şehrini ziyaret ediyor.



Cordoba / İspanya



Sevilla / İspanya

“

Anlam içermeyen modern bahçeler ve parklar; İslam bahçe tasavvuruna yabancı, Müslüman şehirler ile kadim uygarlıktan habersiz bedenler gibi ruhsuzdurlar.

”



Pekin / Çin

Zaman tüm süreçler boyunca canlılığını korur. Sadece geçmişin birikimleri; ruhsuz bedenlerde ölüdür. Anlam içermeyen modern bahçeler ve parklar; İslam bahçe tasavvuruna yabancı, Müslüman şehirler ile kadim uygarlıktan habersiz bedenler gibi ruhsuzdurlar.



Taksim / İstanbul

DİPNOTLAR

¹ Fairchilh Ruggles, İslami Bahçeler ve Peyzajlar, İstanbul 2017, s. 257; P.A.Khabbazi, E. Erdoğan, “İslam Bahçeleri”, Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi. C. 9 S.2 2012

² H. Sarkovicz, Bahçelerin ve Parkların Tarihi (Esra Kayaoğlu) Ankara 2003; Fairchilh Ruggles, s. 2.

³ Fairchilh Ruggles, s.96.

⁴ Yunus Emre, Müslümanların Mutlu Mekân Tasavvuru, <http://www.ri-salehaber.com/muslumanlarin-mutlu-mekân-tasavvuru-117829h.htm>.

⁵ Mustafa Şahin, Timurular Döneminde Herât'ta Sivil Mimari, Social Architecture In Herat At Timurids' Times, Studies Of The Ottoman

Domain / Cilt 6, Sayı 11, Ağustos 2016.

⁶ A. Aslani, İran Bahçeleri ve Bu Bahçelerin İslam Bahçeleri İçindeki Yeri, YLT, A.Ü. Fen Bilimleri Enst. 1984; Fairchilh Ruggles, s.75.

⁷ Fairchilh Ruggles, s. 78-79.

⁸ Fairchilh Ruggles, s. 82-85.

⁹ Orta Asya, İran ve Türkiye'de kullanılan çini mozaik tekniği.

¹⁰ Fairchilh Ruggles, s. 92-93.

¹¹ Fairchilh Ruggles, s. 27-28, 55.

¹² Çadar: Oyma gibi üç boyutlu dokusu olan su kanalı.

¹³ Fairchilh Ruggles, s.163.

¹⁴ Fairchilh Ruggles, s. 163, 172, 195.

¹⁵ Fairchilh Ruggles, s. 33, 54.



Karaköprü Belediyesi'nin vizyonel projeleri arasında yer alan ve Şanlıurfa'nın çehresini değiştiren Yaşam Parkı, 110 bin metrekarelik alana yapılıyor.



Karaköprü'nün kimliğine yeni kazanımlar sağlayan "Yaşam Parkı", insanımızın su ve yeşile olan özlemine bir nebze de olsa giderecek bir çalışmadır.



"Yaşam Parkı", "Karaköprü'ye nitelik verebilecek, bir kültür adacığı olma yolundadır. Karaköprü'nün sosyo-kültürel değişimine öncüllük edebilecek bir projedir. Vizyon olarak ilçemizin geleceğe bakışını yansıtan bir projedir" dedi.



Yaşam Parkı



Şanlıurfa'ya büyük bir yaşam alanı kazandıran bu proje içerisinde; Yüzme havuzu, Futbol, Basketbol, Voleybol, Badmington, Tenis, Golf, Okçuluk, Dart, Dağ Kızağı Sahaları, Koşu, Bisiklet ve Paten Parkurları, At Biniciliği ve Kaykay Pisti, Fitness ve Çocuk Oyun Alanları, Kapalı Spor

Alanı, Bilim Merkezi, Biyolojik Gölet, Şelaleler, Süs Havuzları, Kuru Havuz, Restaurant ve Kafeler, Amfi Tiyatro Alanı, Konser Alanları, Yazlık Sinema Alanı, Piknik Alanları, Seyir Terasları ve Otopark gibi bir çok yaşam alanı yer almaktadır.





2016 Yılında temeli atılan Yaşam Parkı, 2018 yılı içerisinde hizmete sunulacak.



Proje içerisinde;
Yüzme havuzu,
Futbol, basketbol, voleybol,
Badmington, tenis, golf,
Okçuluk, dart,
Dağ kızıağı sahaları,
Koşu, bisiklet ve paten parkurları ,
At biniciliği



Fitness ve çocuk oyun alanları,
Bilim merkezi,
Biyolojik göl, şelaleler,
Süs havuzları, kuru havuz,
Restaurant ve kafeler,
Amfi tiyatro alanı, konser alanları,
Yazlık sinema alanı,
Piknik alanları,
Seyir terasları ve otopark gibi birçok yaşam alanı bulunuyor”



Yaşam Parkı



Hüsniyyat
Kim Seyr Ederken
İhtiyâr
Elden Gider

Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ

“

Bu yazının başlığı olarak seçtiğimiz mısra-ı berceste, 20. yüzyılın düşünür ve şairi Ziyâ Paşa'nın beş beyitlik gazelinin ikinci beyitinden alınmıştır. "Yaşlıların genç/delikanlıları sevmesini ayıplamam; güzellik öyle bir şey ki seyrederken irade (insanın iyi ile kötüyü birbirinden ayırt etme melekesi) elden gider." anlamındaki beyit şöyledir:

*Nev-civân sevmekde ben pîrânî ta'yîb eylemem
Hüsn olur kim seyr ederken ihtiyâr elden gider*

”

Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ¹

Estetik kelimesi Grekçe “aisthesis” veya “aisthanesthai” sözünden gelir. Aisthesis “duyum, duyulur algı” anlamında iken aisthanesthai sözcüğü ise “duyu ile algılamak” manasına gelir. Estetik, kelimesin temel anlamıyla ilgili olarak ‘duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim’ olarak tarif edilir. Bu biliminin kurucusu ve babası Alexander G. Baumgarten (ö. 1762) kabul edilir. Baumgarten, 1735 yılında doktora tezi olarak hazırladığı *Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler* isimli tezinde ilk defa estetik sözcüğünü kullandığı söylenir.²

Daha sonra Kant (ö. 1804), Gottfried Herder (ö. 1803), Freidrich Hegel (ö. 1831) gibi birçok düşünür bu konu hakkında farklı tanımlar yaparak estetik bilimini ve bu bilimin kavramlarını genişletirler. Bazı bilim adamları estetiği “Güzel üzerine düşünme sanatı” olarak tanımlarken bazıları da estetiğin sadece güzellikle sınırlanmayacağını ileri sürerek güzellik değeri gibi, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu hatta çirkinliğin bile estetiğe dahil edilmesi gerektiğini savunurlar. Ayrıca estetik kavramıyla birlikte güzellik, doğruluk ve fayda kavramları da ele alınıp tartışılır. Bütün tartışma ve kabullerden sonra estetiğe şöyle genel bir tanım getirilir: Estetik, “güzellik felsefesi veya sanat felsefesi” olarak kabul görür.³





Freidrich Hegel (ö. 1831)

Görüldüğü üzere estetik konusunun bir bilim olarak ele alınıp incelenmesi, tartışılması ve diğer bilimler arasında kendine yer bulması birkaç asır öncesine dayanır. Oysa estetik biliminin temelini oluşturan sanat eseri, bu sanat eseri karşısındaki insanî tavır, duyuların algısı, güzellik, fayda, doğruluk ve çirkinlik gibi kavramlar insanlık tarihi kadar eskidir. Evet belki, insanlığın bilgi birikimi ve tecrübesi estetik biliminin kurulduğu 18. yüzyıl veya günümüz kadar gelişmemiştir; ancak akıl sahibi olarak yaratılan insanoğlunun kainat karşısındaki estetik tavrı değişmeye gerektir. İnsanoğlu dünyaya gözünü açıp idrak yaşına geldiği andan itibaren gündüz doğan güneşin, gece çıkan ayın, yıldızların ve meydana gelen tabiat olaylarının karşısında tavır belirleyerek bazen sevinmiş, bazen üzülmüş, bazen de öfkelenmiştir. Çünkü kainatta meydana gelen her bir olayın ardında, yaratılan her bir işin arkasında onları meydana getiren failin yani yaratıcının yüzlerce isim ve sıfatı vardır. Korumuzla alakalı olarak Allah'ın sâni', cemâl, musavvir, bedî' ve kemâl sıfatları, estetiğin bir bilim dalı olarak oluşmasında ve gelişmesinde önemli katkılar sunduğu kanaatindeyiz. Bu yüzden bu isimleri kısaca açıklama ihtiyacı vardır.

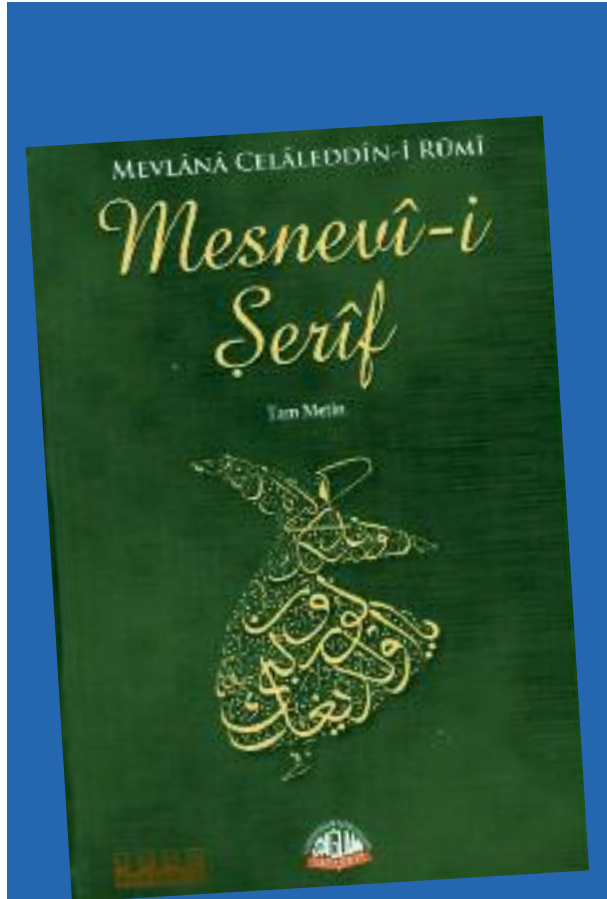
Sâni', ism-i fail babında olup lügatte "yapan kimse, yapıcı; yaratan, halkeden" anlamlarına gelir. Sonsuz ilim ve kudret sahibi olan Allah'ın eşyayı yaratırken, sâni' isminin gereği olarak en mükemmel bir şekilde, insan muhayyilesinin kavrayamayacağı bir sanatla ve estetik bir değerle yaratmasıdır. Yarattığı eserleriyle en büyük sanatkar sâni-i hakimdir.

Cemâl, sözlük anlamıyla "güzellik, yüz güzelliği" anlamına gelip, istilâhî manasıyla Allah'ın lutfedici sı-

fatlarının bütünü ve bu sıfatlarının gereği olarak her şeyi güzel yaratmasıdır. Sâni'in yarattığı her varlıkta bir güzellik bir mükemmellik vardır; çünkü Allah mutlak cemâl sahibidir. Dolayısıyla bütün güzel şeylerin kaynağı Allah'ın cemâl sıfatıdır.

Musavvir, "yarattığı her varlığa ayrı bir biçim, şekil ve özellik veren" anlamında olup Allah'ın güzel isimlerindendir. Mahlukatı en güzel tasvir eden sâni'in kendisidir. Bu konuyla alakalı Allah'ın bir diğer sıfatı da bedî'dir. Bedî' "bir benzeri ve örneği olmayan, görülmemiş, ender, yeni şey" anlamlarına gelir.⁴

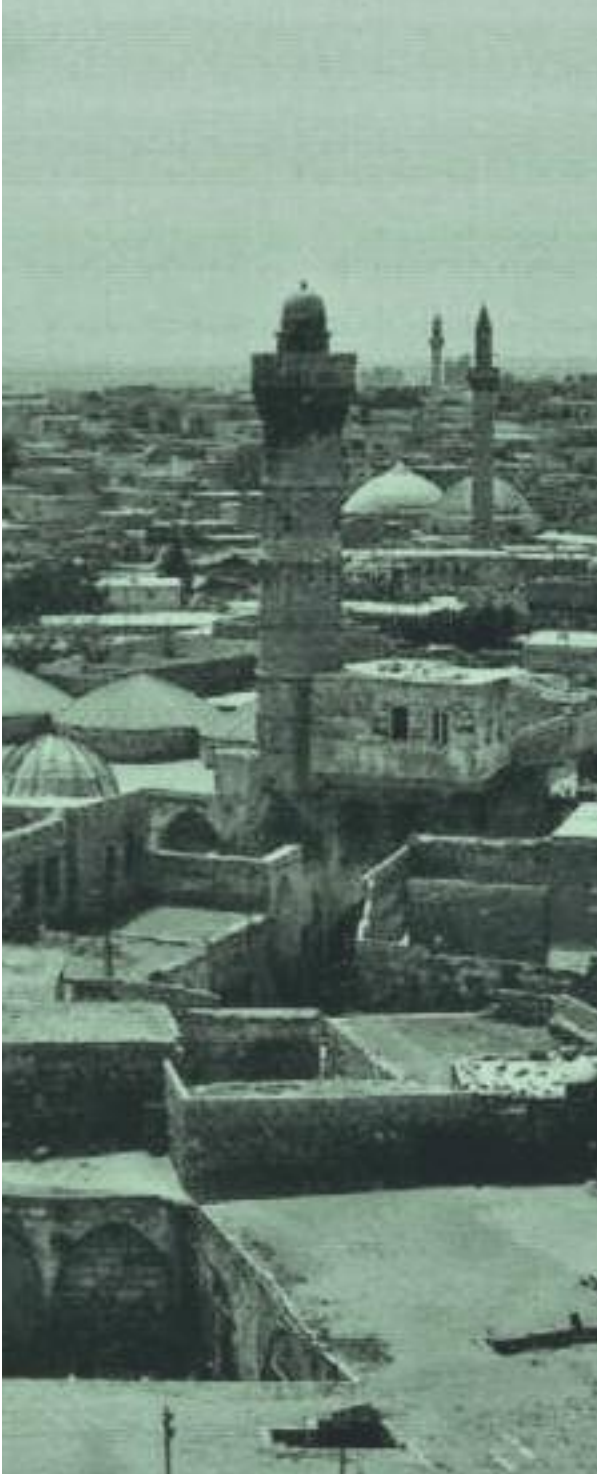
Allah'ın bütün isim ve sıfatları az ya da çok bir varlık üzerinde görülebilir; fakat bu isimlerin tecellileri farklı renk ve tonlarda olur. Mesela suda yaşayan bir balıkta alîm, cemîl, bedî', musavvir, rahîm ve rezzâk isimlerinin yansımaları görülür. Bu yüzden her bir ismin tecellisi ayrı ayrı olmakla birlikte iç içe geçmiş halkalar gibidir. Allah'ın isim ve sıfatlarını, yarattığı eserlerle en mükemmel bir şekilde kavrayabiliriz. Başka bir deyişle yaratılan her bir eserde yaratıcının bütün isimlerini görmek mümkündür. Çünkü müessirin büyüklüğü ve mükemmelliği meydana getirdiği eserlerinde gizlidir. Mevlânâ (ö.1231)'yı *Mesnevi'si*yle, Mimar Sinan (ö.1588)'ı Süleymaniye ve Selimiye camileriyle, Nâbî (ö. 712)'yi de yazdığı şiirleriyle tanır ve anlarız. Bu eserlerdeki güzellik ve mükemmellik müelliflerinin/ustalarının büyüklüğünü ve ustalığını haber verdiği gibi o sanatkârlardaki sanatkârlık sıfatının güzelliğine de işaret eder.⁵



“

Külli irade sahibi yaratıcının, cüzi irade vererek yarattığı insanın, akli ve diğer melekeleri sayesinde meydana getirdiği sanat eserleri, estetik biliminin temel mevzuunu oluşturur.

”



Allah'ın isim ve sıfatlarının en güzel tecelli ettiği varlık insandır. Hiçbir varlığa verilmeyen akıl sadece insana bahşedilmiştir. Bu yüzden insan Allah'ın en mükemmel varlığı olarak kabul edilir. Külli irade sahibi yaratıcının, cüzi irade vererek yarattığı insanın, akli ve diğer melekeleri sayesinde meydana getirdiği sanat eserleri, estetik biliminin temel mevzuunu oluşturur. Bir ressamın çizdiği resmi, bir heykeltıraşın yaptığı heykeli, bir mimarın mimarî eseri, bir şairin şiirleri, bir musikişinasın müzik eseri birer estetik obje olarak insanın dikkatini celp eder ve her insana ayrı bir haz verir. Sanat eserlerindeki bu güzelliği farkedip ulvi hislere ulaşmak ancak insandaki akılla birlikte güzellik melekesiyle mümkündür. Yalnız insanın bütün bu zihnî faaliyetleri bir ibdâ/yaratma değil inşâdır. İbdâ yoktan var etmedir; yani eşyaya hiçten ve yoktan vücut verip ona lazım olan her şeyin yoktan yaratılmasıdır.

İnşâ ise eşyanın mevcut elementlerden toplanmak suretiyle icat edilmesidir. Bu yönüyle ibdâ yaratıcıya, inşâ ise yaratıcının en kabiliyetli varlığı olan insana ait faaliyetlerdir. İnsan inşâ eder fakat yoktan var edemez.⁶

Grek sanat felsefesinde tartışılan mevzulardan biri de mimesis (taklit-yansıtma) kavramıdır. Yani insanoğlunun evrende var olan nesne ya da eşya ile terkip ettiği sanat eserleri birer taklitten ibarettir; çünkü İlahi sanatların sergilendiği yer kainattır. Bir sanatkar için kainat, örnek alacağı malzemelerle doludur. Bir ressamın en önemli ilham kaynağı kainattaki manzaralar olduğu gibi bir müzisyen için de tabiattaki sesler esin kaynağıdır.

İşte güzel sanatların bir şubesi olan edebiyatın en önemli konularından biri de belâğattır. Belâgat ise sözün en düzgün en etkili en güzel ve içinde bulunulan duruma uygun düşecek şekilde söylenmesi demektir. Bu yönüyle edebî eserlerin her türü birer estetik değeri haizdir.

Kaynağının büyük bölümünü doğu milletlerinin edebiyatlarından alan klasik Türk edebiyatının estetik anlayışı, zamanla gelişmiş ve sağlam bir geleneğe oturtulmuştur. Bu edebiyatın sanat felsefesi üzerine fazla olmamakla birlikte çok değerli çalışmalar da kaleme alınmıştır.⁷ Kaleme alınan bu eserlerde divan şiirinin kainat tasavvuru, İslam sanatları ve sanatkarlarının ortak özellikleri, aşk anlayışı kısaca klasik sanatların felsefesi ve estetik anlayışı üzerinde durulmuştur.



İşte yazılan bu eserlerden hareketle klasik Türk edebiyatındaki cemal/güzellik anlayışı üzerinde kısaca durulacak ve bazı şairlere ait birkaç beyit tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Divan şiirinin güzellik anlayışını anlayabilmek için aşk mevzuunu bir nebze bilmek gerekir. Hemen şunu belirtelim ki divan şiirindeki pek çok husus gibi aşk anlayışı da muayyendir. Aşk konusunda söylenebilecek şeyler hemen hemen her şairde aynıdır.⁸ Fakat aşk konusu dinden dine bazı farklılıklar arz ettiği gibi kültürden kültüre de değişmektedir. İslam öncesi aşk anlayışıyla İslam sonrası veya Arap edebiyatındaki anlayış ile Yunan felsefesindeki aşk telakkisi farklıdır. Bazı felsefelerde aşk kavramı, hazin, ulvî ve zevke bağlı maddi aşk anlayışı olmak üzere ikiye ayrılır. Tasavvufta da aşk maddi/mecazi ve manevi/hakiki diye sınıflandırılır.

Ancak İslam literatüründe her iki aşkın bir olduğu görüşü genel kabul görmüştür. Klasik edebiyattaki aşk anlayışı da İslam kültürü çerçevesinde oluşmuş aşk felsefesine uygundur. Kısacası divan edebiyatında hem maddi hem de ilahi aşk iç içe işlenmiştir.⁹

Bu yazının başlığı olarak seçtiğimiz mısra-ı berceste, 20. yüzyılın düşünür ve şairi Ziyâ Paşa (ö.1880)'nin beş beyitlik gazelinin ikinci beyitinden alınmıştır. "Yaşlıların genç/delikanlıları sevmesini ayıplamam; güzellik öyle bir şey ki seyrederken irade (insanın iyi ile kötüyü birbirinden ayırt etme melekesi) elden gider." anlamındaki beyit şöyledir:

*Nev-civân sevmekde ben pîrâmı ta'yib eylemem
Hüsn olur kim seyr ederken ihtiyâr elden gider*

Ziyâ Paşa'nın 1870 yılında Cenevre'de yazdığı gazelin bu beyitini nasıl anlamalıyız? Gerçekten Ziyâ Paşa yurtdışında bulunduğu bir zamanda kendisini âşık edecek derecede bir güzel için mi söylemiş bu beyiti; yoksa beşeri aşktan azade İlahi aşkı terennüm etmek için mi söylemiş? İşte divan şiirinin aşk anlayışı bilinmeden bu beyiti günümüz insanına açıklamak hakikaten zor olsa gerek. Beyitin birinci mısraına bakarak anlamlandırır sak beşeri aşkın daha bir ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü "nev-civân ve pîrân" kelimeleri birer karine/ipucu olarak ileri sürülebilir. Ancak "Hüsn olur kim seyr ederken ihtiyâr elden gider" mısraındaki söyleyiş ve güzelliğin derecesi bize cemal-i mutlak (mutlak güzellik) sahibi olan yaratıcıyı hatırlatır. Evet mutlak güzellik sahibi olan Allah'ın cemal sıfatının en güzel yansıması insanda ve özellikle de cins-i latif olarak ifade edilen kadında tezahür eder. Bu yüzden beyiti hem beşeri hem de ilahi aşk çerçevesinde şerh etmek mümkündür. Bu arada Arapların "el-ma'na fi batnı'ş-şîr/şîirin manası şairin karnındadır" sözünü de unutmamak gerekir.



Ziya Paşa (ö. 1880)

Ziya Paşa'nın beyitinde dile getirilen aşkın mecazi mi yoksa hakiki mi? ikilemini çözmemize yardımcı olacak bir beyit üzerinde daha durmak faydalı olacaktır. Örnek vereceğimiz beyit, XVI. yüzyıl usta şairi Zâtî (ö. 1546)'ye ait olup Ziyâ Paşa tarafından tanzir edildiğini tahmin ediyoruz. "Ey usta binici/sevgili, senin güzelliğini görünce irade dizgini elden gider; bakış kılıcını/kılıç gibi öldürücü bakışını lutf et (yoksa o güzellik) elden gider." şeklinde nesre aktarabileceğimiz Zâtî'nin beyiti de şöyledir:

*Göricek hüsnün 'inân-ı ihtiyâr elden
gider
Tiğ-i çeşmi lutf it ey çâbük-süvâr elden
gider¹⁰*

Üzerinde durduğumuz her iki beyitin şairi de mutasavvıf kişilikleriyle tanınmazlar; ancak divan şiirinde hakim bakış açısının tasavvuf olduğunu biliyoruz. Yukarıda da ifade edildiği gibi klasik şiirinin aşk ve dolaşısıyla güzellik anlayışı mutlak/kesin değildir. Bu beyitlerde de görüldüğü üzere hem mecazi hem de hakiki aşkı çağrıştıracak bir anlatım söz konusudur.

Klasik edebiyatın önemli bir nazım şekli olan gazelerde, sevgilinin güzellik unsurları fazlaca işlenen konulardan biridir. Bu unsurların başında gelen hüsn ve güzellik üzerine söylenmiş binlerce beyit bulmak mümkündür.

Hatta bu konuda bilimsel çalışmalar hazırlanmıştır.¹¹ Divan şiirindeki güzellik anlayışının hem beşeri hem de ilahi olduğunu teyit eden konumuzla alakalı birkaç beyit üzerinde durarak yazımıza son vermek istiyoruz.

Beyitleri üzerinde duracağımız ilk şair, Türk edebiyatının en güçlü şairlerinden biri olan Bâkî (ö.1600) olacaktır. Şairin örnek aldığımız ilk beyiti şöyledir:

*Yazdı bahâr âyet-i hüsnün varak varak
Gül mushafından okudu bülbül sebak sebak*¹²
(G. 242/1)

Beyitte, bahar mevsiminin gelişini ve bu gelişin müjdecisi olan bülbülün gül kitabından ders okuduğu veciz ve belîğ bir şekilde nazmedilir. Şair baharı bir katibe benzeterek Allah'ın güzel isimlerinin tecellisi olan kainat kitabını sayfa sayfa yazmaktadır. Baharın yazdığı kainat kitabının gül yaprağını da bülbül ders olarak okumaktadır. Bu yönüyle bülbül, ders veren bir muallime, gül yaprağı da Kur'ân'a benzetilmiştir. Baharın gelişiyile kainatın bir anda neşv ü nema bulup canlanması yaratıcının güzelliğinin en açık delilidir. Teşbih ve istiarelerle beyit tam bir sanat harikasıdır.

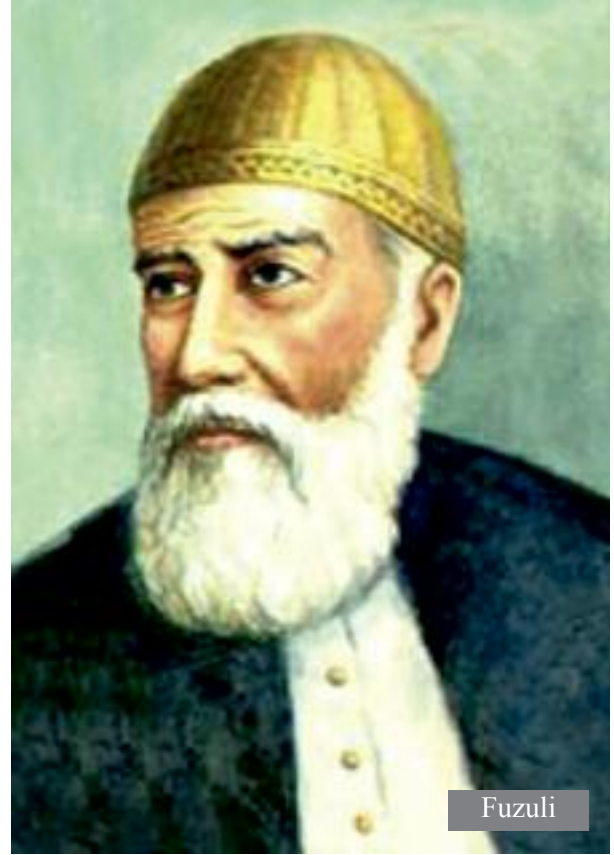
Klasik üslûbun büyük temsilcisi Bâkî'nin aşağıda sunduğumuz beyiti de gerek mana gerekse söyleyiş bakımından bir önceki beyitle aynı güzellikte kaleme alınmış; ancak bu beyitteki teşbih unsurları yer değiştirmiştir. Sevgilinin güzelliği bahar ve bağa benzetilmiş fakat asıl olan bağ ve bahar değil, yârin güzelliğidir. İkinci mısradada da 'gaye cenneti görmek ise sevgilinin bulunduğu yere varın da cenneti görün' demekle asıl gayenin cennet değil sevgilinin cemali yani rüyetullah olması gerektiği vurgulanır:

*Bahâr u bâğ ise maksûd hüsn-i yâri görün
Garaz cinân ise kûy-ı nigâra varı görün*¹³
(G. 257/1)

Bu beyitlerin okuyucuda meydana getirdiği tarif edilmez ulvî duygular ve hisler estetiğin de zirve noktasıdır. Yine aynı şairin

*Şem'-i hüsnündür viren halvet-sarây-ı câna lem'
Olamaz ol meclise hürşid-i 'âlem-tâb şem'*¹⁴
(G. 225-1)

beyitindeki "şem'-i hüsnün" tamlamasıyla İlahi güzellik kastedildiği aşikârdır. Çünkü güneş görünen âlemi yani kainatı aydınlatır. Gönlü ise güneş değil, şairin ifadesiyle yüce yaratıcının güzellik mumu yani İlahi nuru tenvir eder. İnsanın gönlü, ilahi sırların tecelli ettiği bir saraya teşbih edilmiştir. Bu saray, her insanın kendi âleminde kurduğu yalnızlık saraydır. Bu sarayda manevi



Fuzulî

güzelliklerin görülebilmesi için ilahi neşvelere, hüsnîniyete ve güzel görmelere ihtiyaç vardır. İnsandaki güzellik duygusunun merkezi de gönüldür.

Bâkî ile aynı asırda yaşamış fakat kendine mahsus bir üslûpla Türk edebiyatında çığır açmış Bağdadlı Fuzulî (ö.1556)'nin

*Gördüm ol hur-şîd hüsnüñ ihtiyârüm kalmadı
Sâye tek bir yirde durmağa karârüm kalmadı*¹⁵
(G. 260/1)

beyiti de konumuza açıklık getirmektedir. Divan şiirindeki âşık ile maşuğun konumlarının anlatıldığı beyitte sevgilinin güzelliği güneşe, âşık da gölgeye benzetilmiştir. Malum olduğu üzere klasik şiirde sevgili, bazen gerçek hayattaki bir güzel, bazen padişah, bazen peygamber bazen de Allah olabilir. Fuzulî'nin beyiti okunduğunda ilk akla gelen beşeri aşktır. Çünkü insan hiç görmediği bir güzeli ilk defa gördüğünde adeta çarpılır; şairin ifadesiyle akli başından gider. Allah'ın bin bir ismine mazhar olan insandaki güzellik, âşıkta/şairde ihtiyar bırakmıyorsa ilahi güzellik karşısında insanın hayranlığı ya da şaşkınlığı nasıl tarif edilebilir?

Beyiti daha iyi anlamak için güneş ve sâye/gölge keлимeleri birer anahtardır. Vahdetivücut anlayışına göre mutlak ve tek varlık Allah'tır. Allah dışındaki her şey birer gölgeden ibarettir.

Bu yüzden edebiyatta sevgili güneşe, âşık da gölgeye benzetilir. Gölgenin oluşması güneşin varlığına nasıl bağlıysa; âşığın varlığı da mutlak sevgiliye öylece bağlıdır. Başka bir ifade ile âşık sevgilin huzurunda bir gölge gibidir. Gölge yok olmaya, kırılmaya mahkumdur; güneş ise hep vardır, onun için yok olmak, batmak veya kaybolmak söz konusu değildir. Mecazi mahbupların güzelliği de aynen gölge gibi kırılıp kaybolduğu için hakiki âşığın gözünde bir perdeden ibarettir. Perdedeki yansımayı görüp de o güzelliğin gerçek kaynağını yani mutlak güzelliği görmemek estetik zevkten mahrum kalmak demektir. İşte divan şairleri, dilberlerdeki surî ve geçici güzelliklerle birlikte o güzelliğin arkasındaki hakiki güzelliği yani hüsn-i mücerredî görebilen ve en güzel bir şekilde nazmeden şiir filozoflarıdır.

DİPNOTLAR

¹ Prof. Dr., HRÜ Fen-Edb. Fak. TDE

² İsmail Tunalı, *Estetik, Remzi Kitabevi*, İstanbul, 1989, s. 13,

³ Tunalı, *age*, s.15, 17.

⁴

<http://www.kubbealtiligati.com/sonuclar.aspx?km=MUSAVV%C4%B0R&mi=0>

⁵ Bu konuda söylenmiş şu veciz ifadeleri anımsatalım: “*Nasıl ki işlenmiş bir eserin güzelliği, işlemesinin güzelliğine; ve işlemek güzelliği, ustalığın o san’attan gelen ünvanın güzelliğine; ve ustadaki san’atkârlık ünvanının güzelliği, o san’atkârın o san’ata ait sıfatının güzelliğine; ve sıfatının güzelliği, kabiliyet ve istidadının güzelliğine; ve kabiliyetinin güzelliği, zâtının ve hakikatının güzelliğine derece-i bedahette gayet katî bir sûrette delâlet ettiği gibi, aynen öyle de, bu kâinatın baştan başa bütün güzel mahlûklarında ve yapıları güzel umum masnularındaki hüsn ve cemâl dahi, San’atkâr-ı Zülcelâldeki fiillerinin hüsn ve cemâline katî şehadet; ve ef’âlindeki hüsn ve cemâl ise, o fiillere bakan ünvanların, yani isimlerin hüsn ve cemâline şüphesiz delâlet; ve isimlerin hüsn ve cemâli ise, isimlerin menşei olan kudsi sıfatların hüsn ve cemâline katî şehadet; ve sıfatların hüsn ve cemâli ise, sıfatların mebdei olan şüânât-ı zâtiyenin hüsn ve cemâline katî şehadet; ve şüânât-ı zâtiyenin hüsn ve cemâli ise, fâil ve müsemme ve mevsuf olan zâtının hüsn ve cemâline ve mâhiyetinin kudsi kemâline ve hakikatının mukaddes güzelliğine bedahet derecede katî bir sûrette şehadet eder. Demek Sâni-i Zülcemâlin kendi Zât-ı Akdesine lââyık öyle hadsiz bir hüsn-ü cemâli var ki, bir gölgesi bütün mevcudâtı baştan başa güzelleştirmiş. Ve öyle münezze ve mukaddes bir güzelliği var ki, bir cilvesi kâinatı serbeser güzelleştirmiş ve bütün daire-i mümkinatı hüsn ve cemâl lem’alartıyla tezyin edip ışıklandırmış.” Said Nursî, *Şualar*, 69-70.*

<http://www.kubbealtiligati.com/sonuclar.aspx?km=%C4%B0BD%C3%82%E2%80%99&mi=0>

⁷ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, İstanbul, 2004; Cihan Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul, 2010; Turan Koç, *İslam Estetiği*, İstanbul, 2009.

⁸ “Divan edebiyatının şairden olmasını istediği bir teşrifat vardır. Bu teşrifatın birinci maddesi aşktır. Şair bu teşrifatın istediği gibi görünmek, duyup ifade etmek zorundadır. Böylece o adeta ikinci bir tabiat kazanır. Şövalyelik kurumuna giren nasıl o kurumun nizamına uyuyor, başkalarına benzemeyen bir aşk anlayışı benimsiyorsa bir tarikata giren nasıl onun âdet ve adabına göre bir hayat üslûbuna giriyorsa divan şairi de benzer bir role intibak durumundadır.... İster erkek ister kadın yahut gerek hükümdar gerekse fakir olsun hiç fark etmez; vasıfları belirlenmiş bir sevgiliye âşık olmakla yükümlüdür.” Okuyucu, s. 195.

⁹ Bu konuda daha fazla bilgi için bk. Okuyucu, s. 194-220.

¹⁰ Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nazım I*, s. 240

¹¹ Fatma Kandemir, *Bâki ve Nedîm’in Gazellerinde Sevgilideki Güzellik Unsurları*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış YL Tezi) Edirne, 2008.



¹² “Bahar mevsimi, senin güzellik ayetini sayfa sayfa yazdı; bülbül de gül kitabından ders ders okudu. *Bâki Divânı*, s. 250.

¹³ Eğer kastedilen, bahar ve bahçe ise sevgilinin güzelliğini görün; maksat cennet ise sevgilinin mahallesine varın görün. *Bâki Divânı*, s. 259.

¹⁴ Canın halvet sarayına/yalnızlık köşesine parlaklık veren senin güzelliğinin mumudur; o meclise, dünyayı aydınlatan güneş mum olamaz. *Bâki Divânı*, s. 238.

¹⁵ Senin güneş (gibi) güzelliğini gördüm ihtiyarım kalmadı; gölge gibi bir yerde durmağa da kararım/sabrım kalmadı. *Fuzûlî, Divân*, s. 384.

KAYNAKÇA

- Açıl, Berat, “Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler”, İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi FSM Scholarly Studies Journal of Humanities and Social Sciences Sayı/Number 5 Yıl/Year 2015 Bahar/Spring © 2015, s.
- Doğan, Muhammed Nur, “Divan Şiirinde Aşk”, *Eski Şiirin Bahçesinde*, Yelkenli Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 320-349.
-, “Klasik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)”, *Eski Şiirin Bahçesinde*, Yelkenli Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 98-123.
- *Fuzûlî Türkçe Divânı*, (Haz. K. Akyüz, S. Beken, S. Yüksel, M. Cunbur), İş Bankası Yayınları, TTK Basımevi, Ankara, 1958.
- Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nazım I*, Akçağ, Ankara, 1995.
- Kandemir, Fatma, *Bâki ve Nedîm’in Gazellerinde Sevgilideki Güzellik Unsurları*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış YL Tezi) Edirne, 2008.
- Küçük, Sabahattin, *Bâki Divânı*, AKM, Ankara, 1994.
- Nursî, Said, *Şualar*, İstanbul, 2000.
- Okuyucu, Cihan, *Divan Edebiyatı Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Tunalı, İsmail, *Estetik, Remzi Kitabevi*, İstanbul, 1989.



İnsan ve Sanat

Taha ÇAĞLAROĞLU

“

Edebiyatın bir propaganda aracı olamayacağı, sanat ve edebiyat çevrelerinde kabul gören bir anlayıştır. Ancak edebiyatın kimliksizleştirilmesi, faydasız ve içsiz hâle getirilmesi, edebî eserin söz yığınınına dönüşmesi, insan ruhuna ve vicdanına tutunamaması da ürkünçtür.

”

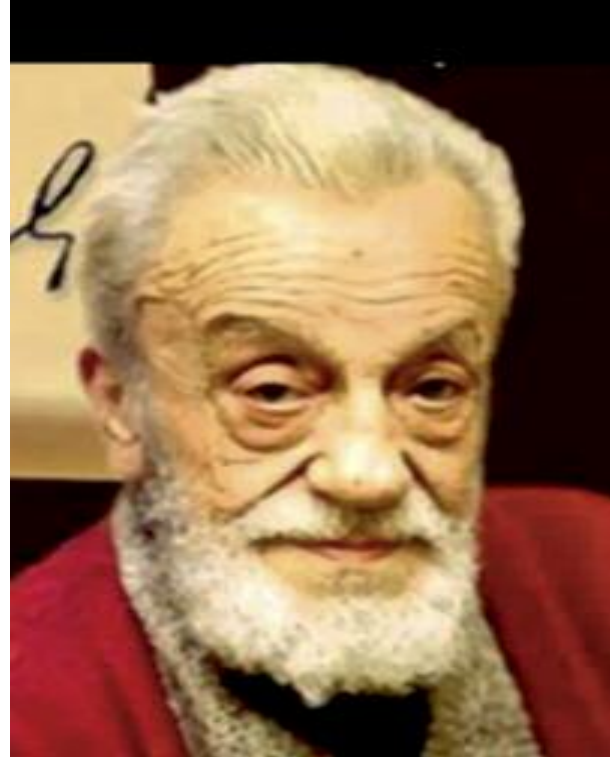
Taha ÇAĞLAROĞLU

G ünümüzde egemen olan sanat anlayışı, sanatın doğrudan doğruya bir fikri dayatmamasıdır. Edebiyatın bir propaganda aracı olamayacağı, sanat ve edebiyat çevrelerinde kabul gören bir anlayıştır. Ancak edebiyatın kimliksizleştirilmesi, faydasız ve içsiz hâle getirilmesi, edebî eserin söz yığınınına dönüşmesi, insan ruhuna ve vicdanına tutunamaması da ürkünçtür. Sanatla meşguliyetin amacı, eşyaya hâkim olmak ve onu köleleştirmek değil, marifetullah ve muhabbetullahı kapılar açmak olmalıdır. Ömer Lekesiz, öncelikle Müslüman yazarların vaazdan kaçmamalarının elzem olduğunu, vaazın dinin dili olduğunu vurguladıktan sonra ‘vaaz ile edebiyatın ilişkisini sahih anlamda yeniden kurmanın’ derdine düşmenin gerektiğini vurgular.

‘Değersiz sanat’, kimliksiz sanat olduğundan onunla uğraşmaya değmez. ‘Saf sanat, salt sanat’ gibi söylemlerle hakikate, hikmete, maveraya değmeyen bir sanat anlayışına ve eser inşasına kolları sıvamak, sonuçsuz ve bekasız bir çabadır. Edeb, hikmet ve estetik, çayda eriyen şeker misali tat verdiğinde insanı uhrevi olana çeker; fakat marksist, materyalist, modernist, postmodernist anlayışlar için estetik (o da zahiren) kabul edilir bir değer de edeb ve hikmet kabullenilemez kavramlardır. Onlar için yeryüzü ya sınıf çatışmalarının mekânı, ya meyhane ya da muzlim bir çilehanedir.

“Sanatın ne anlattığı değil, nasıl anlattığı önemlidir.” düşüncesi, sanat edebiyat dünyasında çokça dile getirilmiştir. Elbette ‘nasıl’lık önemlidir; fakat anlamı

kendine feda ettirecek bir sanat anlayışının da insana bir şey katmadığı, insanı boşu boşuna meşgul ettiği de teslim edilmesi gereken bir gerçektir. Lâfızperestlik, suretperestlik, üslupperestlik, teşbihperestlik, hayalperestlik, kafiyepereestlik tuzaklarına düşenlerin nasıl bir sanat ortaya koydukları ve insanı hangi uçurumlara sürükledikleri, tartışılmaz bir tablo hâlinde karşımızda durmaktadır. ‘Değersiz sanat’ diyebileceğimiz bu platform, hakikati incitmekte, ondan medet ummamakta ve almamakta, hakikate misal olmamaktadır. Necip Fazıl’ın “Ver cüceye onun olsun şairlik/ Şimdi gözüm büyük sanatkârlıkta” mısralarını bu bağlamda da düşünmek lazımdır. Edebiyat; divanece sözlerden, şehvet peşinde koşan cümlelerden, insanın mahrem her hâlini tasvir eden ifadelerden, deccaliyet mayınlarına istekle basılan bir imkândan ibaret sanılmamalıdır.



Sanat insanla Allah arasında özgün, özgür bir yoldur. Fıtrata uygun güzergâhlarda ortaya 'FİKRET, İBRET VE ÜNSİYET' yani 'AKIL, KALP VE VİCDAN' bütünleşmesi ortaya çıkmaktadır. 'İbret, fikret, ünsiyet' kavramları Müslüman sanatçının dünyaya bakışına ve onu yansıtmaya, neşe ve hüznü bahsine ufuk açan müfredattır. Şuara suresinin sonunda 'iman edip iyi işler yapan, Allah'ı çok çok anan ve haksızlığa uğratıldıklarında kendilerini savunan' şairler övülmektedir. Bu noktada edebî kıymet, estetik değer elbette önemlidir.

Sanatın inşasında imanın 'kurucu konum'da olması, başka dal budakları da intaç eder. Hüccet ve burhan direkleri üstünde yükselen iman kulesi; selim bir kalp, temiz bir vicdan, müstakim bir akıl ve saadet-i dareyn hediyeleriyle sanat eserinde yükselmeye başlar/yükselmelidir.

Sanatçının beyan tarzı, onun şahsiyetinin timsali olduğundan 'anlatılan'ların sanat diline dönüşme süreci, önem arz etmektedir. Dimağın mertebeleri kabul edilen "tahayyül, tasavvur, taakkul, tasdik, iz'an, iltizam, itikat" aşamaları; 'hüsn-ü münezzeh ve mücerret' çağrışımını estetik bir formda hissettirmelidir.

“

Rahman suresinin 4. ayetinde, insana konuşma ve beyan yeteneğinin verildiği belirtilmiştir. Yaradılıştaki hitap çiçeği açılması, insanlara konuşarak yazarak kendilerini arayıp bulma imkânını vermiştir.

”

Değerin içindeki sanat, sanatın içindeki değerle tezahür ettiğinde göz kamaştırıcı, güzel tablolar ortaya çıkar. Hüsn-ü mücerred ve münezzeh medeniyetinin kökleri, bizi hayatın içindeki estetiğe, sanata götürür ve değerler üzerinde düşündürür. Hangi değerdir eseridir çeşme, sebil, darüşşifa? Hangi değerdir şiirler, mesneviler, Hüsn'ü Aşk'lar? Hangi değerdir sanattır İtri'nin Segah Bayram Tekbiri, Segah Salat-ı Ümmiyye'si, Nat-ı Mevlâna'sı? Sinan'ın Süleymaniye, Şehzadebaşı, Selimiye camileri hangi değerlerin ruhudur? Yirmi yıl boyunca yenmeyip içilmeyip, biriktirilen paralarla yapılan Sankiyedim Camii'ni 'değer'li kılan nedir? Kayışzade Osman'ın, Hamid Ayaç'ın hüsnühatları hangi değerle ilgilidir? Hayatın içindeki estetik, kuş evlerine, sadaka taşlarına değerken hangi imani esasa, şefkate değmiştir?



Hamid AYTAÇ

Rahman suresinin 4. ayetinde, insana konuşma ve beyan yeteneğinin verildiği belirtilmiştir. Yaradılıştaki hitap çiçeği açılması, insanlara konuşarak yazarak kendilerini arayıp bulma imkânını vermiştir.

Zamanımızda belâgat ve cezâlet bütün türleriyle öne çıkmıştır. Belâgat "İyi, güzel, pürüzsüz söz söyleme. Sözün düzgün, kusursuz, yerinde ve hâlin ve makamın icabına göre söylenmesini öğreten ilim. Sanatlı ve etkili, durum ve makama uygun ifade. Derin anlam." ; cezalet ise "Güzel anlatım. Konu ve makama uygun konuşma. Ahenkli ifade." manalarını içermektedir.

Belâgat; meânî (kelamın mukteza-yı hâle uygunluğunu sağlama); beyan (maksadın en açık şekilde ifadesi); bedî' (kelamı süsleme) dallarıyla şekillenir. Belâgat fasih olmak, ses arızalarından, gereksiz tekrarlardan uzak olmak durumundadır. Fesahat; eserin kolay anlaşılması, hoşlanılması, eserde ses, anlam arızası ve garabet olmamasıdır.

Belâgatın önemli bir dalı MEÂNÎ dir. İfade anlama göre şekillenmeli, okuyucunun zihninde soru işaretleri bırakmamalıdır. Kelimeler, en uygun yerde kullanılmalıdır. BEYAN 'kendisiyle delâletin tam olduğu şey' anlamına gelir. Söz anlama delâlet etmeli, gerçek ve mecaz anlamıyla vâzih olmalıdır. BEDÎ' ise güzelleştirme ile ilgilidir. Arap edebiyatında çeşitli edebî sanatları içeren şiirlere 'bediyye' denir. Bedî sanatlar, mana ve lâfızla ilgilidir.

Sanatın ve sanattaki ‘değer’in ortaya çıkışı nasıl oluyor?

Sanatçı, Allah’la yarışamaz; O’na benzemeye çalışmaz. Mutlak sanat, mutlak belagat Allah’a aittir. Sanatçının amacı, Vâcibülvücud’a benzemeye çalışmak olmamalıdır. Rahman Suresi’nin 19-20. ayetlerinde vurgulanan karışmazlık, sadece iki denize münhasır değil elbette. Küçük tatlı ırmaklar- tuzlu büyük denizler, dünya-ahiret, âlem-i gayb- âlem-i şehadet, doğu-batı, kuzey-güney farklı olduğu gibi rububiyet - ubudiyet daireleri de birbirinden farklıdır.

Nasıl ki âlimin koyun olması, kuş olmaması mühim bir ölçüttür; sanatçının da koyun olması, kuş olmaması sanatın değeri açısından önemlidir. Sanatçının, insanın iç dünyasını tanıması, bir medeniyet olması, kâinata yerleştirilmiş müzikle buluşması, görünen âlemlerle görünmeyen âlem arasındaki ilişki ve ahengi içselleştirmesi, karşılaştığı her ânı mütalaa edecek bir dikkate yönelmesi, sanatını icra ederken hakikati incitmemesi, sanatın köşe taşlarını oluşturur.

Bir medeniyet; tefekkürü, sanatı, müziği vb. ayrıntıları ile vardır; sanatçının iç medeniyetinde de latifeler böyle bir yapı meydana getirmelidir. Kendisine karşı samimi olamayan sanatçı, Allah’a karşı da, okuruna karşı da samimiyeti yakalayamaz. İyi bir tasvirici de olsa, mahir bir anlatıcı da olsa yazdıkları içsizdir. Bu bağlamda ‘sadece söylenene bak, söyleyene bakma’ tezi, yanlıştır. Bir sözün kim tarafından, kime, ne içinde, ne için söylendiği hususları önemlidir; belâgat açısından gereklidir. Fakat fena ve fani adamların güzel ve bâki sözleri olabilir.

İnsanlar, sanata niçin ihtiyaç duymaktadır? İnsan, kaybolmasını istemediği ânı, duyguyu, fikri söz veya görüntüyle kalıcı kılmak ister. Bir güzelliğin bâkileşmesi de eserin işlenmesi, sanatçısının sıfat ve yetenekleri ile ilgilidir. Bu noktada karşımıza güzellik, estetik kavramları çıkarıyor.

Bilim olarak estetiğin kurucusu Baumgarten olarak biliniyorsa da bizde bunun bediyyat olarak karşılığı vardır. Bilim ve sanat felsefesinin her zaman paralel bir yapı arz etmesi de kaçınılmazdır. Kâinattaki her şey sanatlı olduğuna göre esas itibarıyla bilimin de kaynağı sanattır; çünkü madde sanatlıdır. Fakat insan dışındaki varlıkların insanın yaptığı sanatı yapamaması, sanatı ortaya çıkaran cevherin insanda özel bir şekilde yer-

“

Mesele, Karun gibi olup olmamayı tercihte düğümlenmektedir. Karun, servetinin kendisindeki bilgi sayesinde oluştuğunu, kendi ilmiyle kazandığını iddia ediyordu. Sanatçı da ortaya koyduğu esere kendi ‘yaratı’sı olarak bakarsa Karunlaşmış olur.

”

leştirildiğinin göstergesidir. Bu durum, sanatın kaynağının madde olduğunu iddia eden materyalistlerin çıkarmazdır.

Bediyyat, Allah’ın Bedi ismiyle ilişkilidir. ‘Çok güzel, eşsiz benzersiz, harika’ anlamındaki Bedi, Allah’ın kusursuz ve benzersiz yaratıcılığına da işarettir. Güzelliğin insan hislerindeki ve hafızasındaki yeri ve etkileri, bediyyatla ilgilidir. Her şeyin güzelliği kendine göredir ve ayrı ayrıdır. Gözle hissedilen bir güzellik, kulakla hissedilen bir güzellikle aynı değildir. İmanın, hakikatin, nurun, çiçeğin, ruhun, suretin, şefkatin, adaletin, merhametin ve hikmetin güzelliği ayrı ayrıdır.

Hakikatin güzelliğini/güzelliğin hakikatini aramak, ifadelendirmek ve ‘değer’e ulaşmak için yola koyulan sanatçı, Allah’ın nurunun gölgesi olan varlık âleminin ortasında ışyan sanatının gerçek manada mevcut olmadığını, yalnızca bir ayna olduğunu ayımsadığı oranda sonsuza doğru atılım gerçekleştirir. Kendisini uyaran hayret, ruhsal bir ahenk kurdukça sanatçı, eseriyle birlikte aradan çıkar, perde değil ayna olur. Bu anlamda insanın sanatı, hakiki anlamda yoktur. Yarattığı yaratamaz.

Ömer Lekesiz, hayatı ‘bir sanat gibi yaşayarak’ sanatının hayatını belirleyen Feridüddin-i Attar’dan söz ederken sanatın bir rahmet olduğunu hatırlatır ve Atasoy Müftüoğlu’nun “Allah’ın rahmeti, bu rahmeti hak edecek olanlara iner.” sözüne vurgu yapar. Sanatçı; zihindeki, muhayyilesinde kurguladıklarını veya gözlemlediklerini anlatır; ancak bu anlatmanın kökenlerini incelemek, anlatılanı yorumlamak, başkalarının işidir.

Sanatçının muhayyilesi (imgelemi), sanat eserinin ortaya çıkması sürecinde önem taşımaktadır. Resim ve suretler hayalde dokunduğu için hayalin eğitimi diyebileceğimiz bir süreç, hem de ömür boyu devam edecek bir süreç söz konusudur. Hayalin, irade harici dokunduğu ve insanın sorumlu olmadığı suretler, bahsimizden hariçtir. Fakat sanatçı, irade haricinde gelen çirkin manzaraları eserine bilinçli şekilde, sanatın özgülüğü adına yansıtıyorsa bu, değer’in imhası anlamına gelmektedir.





“Cibril hadisi” diye bilinen ve ‘iman, İslam, ihsan’ kavramlarını işleyen hadiste işlenen ‘ihsan’, bizi güzel eylem ve huzur bilincine çağırılmaktadır. “Ne zaman üç kişi aralarında fısıldaşacak olsa dördüncüsü mutlaka O’dur; dört kişilirse beşincisi O’dur.” ayeti de ihsan bilinciyle ilgilidir. Bu ihsanın farkına varan insan, elbette sanatçının ‘yaratıcılığı’ndan, ‘yaratıcı deha’sından, ‘sanatsal yaratı’dan değil, ubudiyet merkezli bir ‘kün’ bilincinden söz edecektir. Mesele, Karun gibi olup olmamayı tercihte düşümlenmektedir. Karun, servetinin kendisindeki bilgi sayesinde oluştuğunu, kendi ilmiyle kazandığını iddia ediyordu. Sanatçı da ortaya koyduğu esere kendi ‘yaratı’sı olarak bakarsa Karunlaşmış olur. Allah’la ilişkisini kesen, O’nu yok sayan, O’na boyun eğmeyen; hatta O’na savaş açan bir sanat anlayışı, elbette “Benim bedenim, benim aklım, benim hayalim” diyerek hevesatını, hevâsını konuşturacaktır. Firavun gibi, Hâmân’ından yüksek bir kule yapmasını talep edecek, “Göklerin hâline bakıp da Musa’nın ilâhını göreyim. Çünkü ben onun yalancı olduğuna inanıyorum.” zihniyetiyle kalemını konuşturacaktır. Kalemını hevâsının emrine vererek ‘Musa’nın ilâhı’ diye vasıflandırdığı Allah’a kılıcını çekecek, yerden topladığı taşlarla yıldızları düşürmek isteyecektir. Oysa insan, ruhundaki ‘saklı değerler’i Allah’ın Hakem isminin tecellisiyle keşfetmeye çalışmalıdır. Hakem, yanlış ile doğrunun, iyi ile kötünün sınırını çizen, hak ile hükmeden anlamında olup sanatçının istinat etmesi gereken hakikatleri işaretlemektedir.

Estetiği neredeyse beşerî bir din hâline getirmek ve onun buyruklarına boyun eğmek ne kadar isabetsiz ise ‘insanîyet-i kübra’ olan bir medenîyetin içindeki estetiği, nezaketi, sanatı fark edememek de o denli eksiklik ve değersizliktir.

Sanatçı; muhayyile, zihin, irade, duygu ve lâtife-i Rabbaniyesinin yüzünü hakikate/ kibleye döndürerek sanatını inşa etmeli, hayatı bu perspektifle çözümlenmelidir. Bu aynı zamanda nefisle de bir hesaplaşma anlamını taşır. Bu hesaplaşma; derinlikli, incelikli, anti-propagandist bir söylemle yapıldığı takdirde şifadan şifaya, hikmetten hikmete kelimeler taşır; aslında hayatı ‘sanat gibi’ yaşamak da böyle bir şeydir.

Sanatın inşası, hayatın çözümlenmesi, nefisle he-

saplaşma; sanatçının ‘değer yargıları’ ile sahih ilişkisi olan hususlardır. Sanatçının güzeli ve doğruyu ayırbilmek için değer yargılarına sahip olmak zorundadır. (15) Hesaplaşma, çözümlenme ve inşa sürecinde sanatçıya iyi, kötü, güzel, çirkin, doğru, yanlış adreslerini bulduracak bir kaynak lazımdır. İnsandaki şehevî, gadabi, akli yetiler sınırlandırılmadığı için, zulüm ve tecavüzlerin önlenmesi bakımından ‘küllî bir akla’ ihtiyaç vardır; o küllî akıl da elbette İlâhî olmalıdır. İşte bu küllî akla yönelen ‘muhayyile, zihin, irade, duygu ve lâtife-i Rabbaniye’; yüzünü gerçek hakikate (kibleye) çevirmiş demektir.

Güzeylem/sanat eseri, tüm mahlukatın maddi ve manevi hukukuna tecavüz etmeme sorumluluğunu taşımak zorundadır. Bu noktada özgürlük problemi ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, olabildiğince özgür olabilmeli ancak hakikat noktasında kendisine dur diyebilecek bir sınır çizmek durumundadır. Nefis ve şeytanın tutsağı olan, hevâ ve cinselliği hiçbir kayıt tanımadan işleyen sanatçı, hakiki özgürlüğü kaybetmiştir. Hem kâinatın manevi hukuku, sanatın sahih ve hikmetli olması açısından büyük önem taşımaktadır. Fısk, yeryüzünü fesada verir, insanlığa zarardır.

Yüzünü gerçek hakikate (kibleye) çevirmeyen sanatın yapısı, hakikat noktasında örümceğin evi gibi çürüktür. Kur’an’da Allah’tan başka dostlar (veliler) edinilenlerin durumu, örümceğin durumuna benzetilmiş, halbuki yuvaların en çürüğünün örümcek yuvası olduğu buyurulmuştur. İlgili ayette örümcek için dişi sigası kullanılmıştır. Malumdur ki dişi örümcek, erkeğini bile çoğu zaman yiyen, yuvasına uğrayana, düşene saldıran bir hayvandır. Dişi örümceğin yuvası, gerçek ve mecaz anlamda güvenilmezdir, çürüktür. Yüzünü kibleye çevirmeyen sanatın temel taşları hevâdır, nefstir; sınır tanımayan şehvettir; kırmızı çizgi tanımayan akıldır; hudut tanımayan gadabdır. Bütün bunlar, kabir kapısında ışıkları sönecek temellerdir, binalardır, evlerdir; evlerin en çürüğü olan örümceğin evidir. Bu evlerin balkonunu, bahçesini, odalarını ve diğer taraflarını en gösterişli ve sağlam malzemelerle donatsanız bile akıbet, örümceğin evinin akıbeti gibi olacaktır.

“

Malumdur ki dişi örümcek, erkeğini bile çoğu zaman yiyen, yuvasına uğrayana, düşene saldıran bir hayvandır. Dişi örümceğin yuvası, gerçek ve mecaz anlamda güvenilmezdir, çürüktür. Yüzünü kibleye çevirmeyen sanatın temel taşları hevâdır, nefstir;

”

Ahirette kurtarmayacak, kabirde fayda vermeyecek, sıratında imdada yetişmeyecek bir mahiyettir. Kâinattan sürekli marifet nurları geldiği hâlde nefsinde onu tasdik edecek, ışıklandırarak bir madde bulamadığı için çürümüş kemikleri kimin dirilttiğini istihza ile soracak, Şuara suresiyle alay edecek, ötesiz bir dünya görüşünün iç karanlığında boğulacaktır. Kahhar isminin bu dünyadaki tecellisi, onun küfür üzere olan kalbinde manevi olarak tecelli edecektir. Şehvet, akıl ve gadabın hiçbir sınır tanımayan rüzgârları, onu sahte ve aldattıcı 'değer'lere odaklayacaktır.

Nesnelerin parıltısını sağlayan, nesnelere karşı bizde ilgi ve sevgi uyandıran şey, gerçekte nesnelerin kendisi değildir. Bir temaşa medeniyetinin çocukları olan bizler, bu medeniyete aitlik fikrini taşıyorsak eşyanın bir gölge, bir yansıma olduğunun farkına varmak durumundayız. Temaşa (terennüm ve hikmet) medeniyetinin ehemmiyetli bir parolası da 'nun şuuru' denilebilecek bir dikkattir. Bu dikkat, Fatiha Suresinde geçen ve 'biz' anlamını veren iki nun'un içselleştirilmesi anlamındadır. Fatiha'daki 'na'büdü' ve 'nestaîn' kelimelerindeki 'nun'lar, bütün kâinatı ihata eden 'ibadet ederiz' ve 'yardım dileriz' manalarıyla düşünüldüğünde sanat eserinin inşası sürecini ve arka planını ne de güzel aydınlatır! İbadet ve yardım dileme kavramlarının evrensel bütünlük içinde tahayyülü ve algılanması, sanatçıya pek çok 'değer' kapısı açar. Ruhta güzellikler listesi oluşturabilmek, 'değer'lerin insanda hüküm hâline gelmesiyle mümkündür; ahirete değmeden yaşamak zulmetinden de insan böylece kurtulabilir.

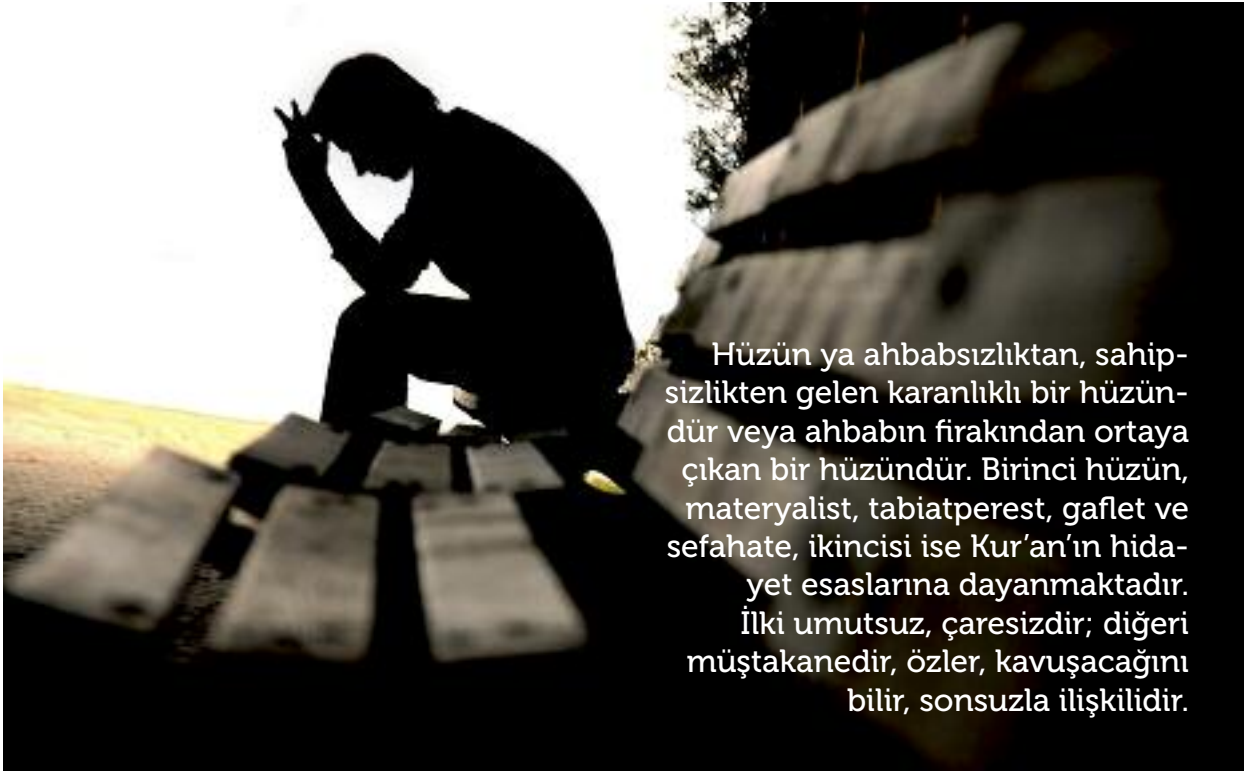
Edebiyattaki üç cevelan meydanı 'aşkla hüsn', 'hamaset ve şehamet' ve 'tasvir-i hakikat'tır. (17)Bu cevelan meydanları, elbette duyguların ifade edilmesiyle canlanacaktır.

Duygular, esas itibarıyla hüzn ve neşe başlıkları altında toplanır. Edebiyat ve belâgat de üslubu/söylemi yönünden ya hüzn ya da neşe verir. hüznün ve neşenin tezahür farklılığına göre 'değer' anlayışları da farklı şekillerde ortaya çıkar.

Hüzün de, neşe de iki kısım kabul edilir.

Hüzün ya ahbabsızlıktan, sahipsizlikten gelen karanlıklı bir hüzündür. Veya ahbabın firakından ortaya çıkan bir hüzündür. Birinci hüzün, materyalist, tabiatperest, gaflet ve sefahate, ikincisi ise Kur'an'ın hidayet esaslarına dayanmaktadır. İlki umutsuz, çaresizdir; diğeri müştakandır, özler, kavuşacağını bilir, sonsuzla ilişkilidir.

Neşe de iki kısımdır. Birincisi nefsi hevese, zevkçiliğe, doyumsuz eğlenceye, şehvete, nefsi azdırmaya, yarını düşünmemeye çağırır. İnsanı Allah'tan koparmaya adanmış 'tiyatrocu, sinemacı, romancı' medeniyet yöntemi budur. İkinci tür neşe, Kur'an ilkelerine dayanır. Nefsi susturup, ruhu, kalbi, aklı, sırrı, yüce duygulara, asıl vatana, sonsuz âleme, uhrevî ahbablara yetişmek için latîf ve edepli mâsumâne bir teşviktir. Cennete, ebedî saadete ve rü'yet-i Cemâlullâha sevk eden ve şevke getiren neşedir. (18)



Hüzün ya ahbabsızlıktan, sahipsizlikten gelen karanlıklı bir hüzündür veya ahbabın firakından ortaya çıkan bir hüzündür. Birinci hüzün, materyalist, tabiatperest, gaflet ve sefahate, ikincisi ise Kur'an'ın hidayet esaslarına dayanmaktadır. İlki umutsuz, çaresizdir; diğeri müştakandır, özler, kavuşacağını bilir, sonsuzla ilişkilidir.

Bir tarafta öksüz bir yetimin muzlim bir hüznü ile ümitsiz ağlayışı; hem süflî bir vaziyette sarhoş bir ay-yaşın şarkısı. Diğer tarafta ulvî bir aşîğın geçici bir ayrılıktan müştâkâne, ümitkârâne bir hüznü ile terennüm ettiği şarkı. İlkinde Allah'tan ümidini kesmiş bir tablo; ikincisinde ulvî fedakârlıklara doğru yöneliş.

Güzellik anlayışı ve kötülük probleminin sanatçıdaki algılanışı, sanat eserine farklı farklı yansımaktadır.

Her şeyin mülk (dış) ve melekût (iç) olmak üzere iki yönü vardır. Melekût ciheti, aynanın dış yüzü gibi her şeyde güzeldir. Öyle ise çirkin görünen şeyin yaratılışı, çirkin değildir, güzeldir; ve aynı zamanda o gibi çirkinlerin yaratılışı, güzellikleri ikmal içindir. Öyle ise çirkinin de bir nevi güzelliği vardır. “Çirkinin de bir nevi güzelliği” olması, kâinattaki manzarayı, olayları çirkin gören ve intihar eden sanatçıların veya genel olarak tüm insanların ölümlerine ve felsefelerine de bir açıklama getirmektedir. Çirkinlik adına aklınıza ne gelirse gelsin tüm bunlar, güzellikleri ikmal içindir. Hani vitrinlerde satılacak eşyaların, teşhir edilen güzel malların yanına odun, dal gibi aykırı şeyler konur ya. Bu aykırılıklar içinde esas malzeme daha güzel görünür. Çünkü güzelin güzelliğini artıran, çirkinin çirkinliğidir.

Her şey, ancak zıddıyla bilindiğinden çirkin ve kaba şeyler, güzelliği artırmaktadır. Göz, sanatları



Şeyh Gâlib

görüp de “basiret Sâni’i görmezse” asıl çirkinlik başlar. İman nuru, kulaktaki zarı ışıklandırdığı zaman kulak kâinattan gelen manevi nidaları işitir; hatta rüzgârların, bulutların, denizdeki dalgaların, yağmurların, kuşların ve diğer varlıkların tesbihat ve kelimelerini duyar. Kulak küfürle tıkanır o seslerden yoksun kalır. O lezzetleri getiren sesler, matem seslerine dönüşmüştür. Kalpte o ulvî hüznü yerine, ebedî yetimlikler, nihayetsiz vahşet ve sonsuz gurbetler oluşmuştur. Böylece ruhun cevheri ifsat olmakta, hakiki ‘değer’ler keşfedi-

“

“Başınıza gelen herhangi bir musibet, kendi ellerinizle işledikleriniz yüzündendir. İnsanlar zulmeder, kader adalet eder. Rahat zahmettedir; zahmet rahattadır” gibi hakikatlerin sanatçının derin bilincine yazılarak esere yansımaları, bizi yeni ‘değer’lendirmelere götürür.

”

lememektedir. Aslında kul, kendisini terk ede ede Yaradan’ın sırrıyla temas kurar.

İnsan, ancak marifetullah ve muhabbetullahtaki zevke ulaşarak dünyanın mutlak vahşetinden ve insanın kâinattaki mutlak gurbetinden kurtulabilir. Gözün nuru da iman nuruyla ışıklanırsa bütün kâinat “gül ve reyhanlar ile müzeyyen bir cennet” şeklinde görünür. Oysa göz küfür karanlığıyla kör olursa bu koca dünya bir “hapishane şekline” girer, “bütün hakaik-ı kevnîye nazarından gizlenir, kâinat ondan tevahhuş eder”, kalbi hüznü ve kederle dolar.

Hayatta zahiren çirkin olan olaylar, durumlar edebî esere yüzeysel anlamıyla aktarılmamalıdır. Dünyadaki çirkinlik ve intizamsızlıklar, dünya bahçesinin güzelliğine, düzenine “bir süs” olmak üzere Allah tarafından kasten yapılmıştır. Nokta-i nazar daima ahiret olmalıdır. Aksi hâlde sanat eseri yetimane hüznü verme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Hastalık ve musibetlerde de hikmet ve rahmetten pırıltılar vardır. “Zevki kederde mihneti râhatda görmüşüz” diyen Şeyh Gâlib, bir aydınlanmadır.

İnsanın dünyadan beka âlemine daha rahat geçmesi için verilen fırsatlar (ihtiyarlık mevsimiyle insanın dünyadan ürkütülmesi, ona sonsuzun arattırılması, ahbabların çoğunun diğer âleme yerleşmesi, insandaki nihayetsiz zayıflık ve âcizliğin bâzı şeylerle hissettirilerek hayat yükünün ağırlığının anlatılması, iman nuruyla ölümün tebdil-i mekân olduğunun bildirilmesi, dünyanın mahiyetinin Kur’an’la açıklanarak dünyaya aşk ve ilginin anlamsız olduğunun izahı) bu noktada önemlidir. Ayrıca “Başınıza gelen herhangi bir musibet, kendi ellerinizle işledikleriniz yüzündendir.” “İnsanlar zulmeder, kader adalet eder.”, “Rahat zahmettedir; zahmet rahattadır.” gibi hakikatlerin sanatçının derin bilincine yazılarak esere yansımaları, bizi yeni ‘değer’lendirmelere götürür.

Hüznü başlığı altındaki teessürlerin ve ümitsizlikle yoğrulmuş elemelerin önüne geçmek, bunların yıkıcı etkilerinden kurtulmak için üç gerekçe söz konusudur: Dünyanın ebedî olmaması, insanın dünyada sonsuza

dek kalmaması ve ayrılığın sonsuz olmaması.

Ahîret akidesinin insan hayatı üzerindeki tesirleri de, meselemizle ilgilidir. Ev ve aile hayatının hayatı ve mutluluğu, samimi, ciddi ve vefadarane hürmet ve hakiki, şefkatli ve fedakârane merhamet ile olabilir. Bu hakiki hürmet ve samimi merhamet ise ebedî bir arkadaşlık ve daimî bir refakat ve sermedi bir beraberlik ve hadsiz bir zamanda ve hudutsuz bir hayatta birbiriyle pederane, kardeşane, arkadaşane münasebetlerin bulunmak fikriyle olabilir. İnsan, eşinin ebedî bir âlemde, ebedî bir hayatta daimî bir hayat refikası olduğuna inanır. Sevgi, ebedî bir arkadaşlık, daimi bir refakattir. Araya ölümün girmesi, bunu değiştirmez. Ölümden sonra buluşma olacak ve firak sona erecektir.

Müslüman'ın hüznü "ebediyen yok oldu" düşüncesinden doğan bir hüznün değil, ayrılıktan kaynaklanan bir hüznüdür. Mevlânâ'nın Mesnevî'sinin başında cüdayihâ (ayrılıklar) kelimesinin kullanılmasını bu bağlamda düşünüyorum. Nahifi çevirisiyle ilk beyti hatırlayalım: "Dinle neyden kim hikâyet etmede/Ayrılıklardan şikâyet etmede" Ney'in şikâyeti, sızlanması hiçlikten, yokluktan, sahipsizlikten, fakdû'l ahbaptan değildi. Ney, ayrılıktan şikâyet ediyordu. Çünkü inanan insan için ölüm bile ayrılığın adıdır. Ölümle bu dünyadaki sevdiklerimizden sadece ayrılıyor. Bizden önce ölenler de bizden ayrılırlar. Buluşmak üzere bırakır giderler bizleri veya biz onları bırakırız. Ayrıca ölüm, sevgili Peygamberimize (asm), bizden önce vefat eden güzel insanlara, "yüzde doksan dokuz ahbaba" kavuşma anlamını taşır. Böyle bir hüznün mahubane hüznüdür.

İnanan için mutlak yalnızlık yoktur; Müslüman sanatçı da böyle bir yalnızlığın ürkünçlüğüne düşmemelidir. Yalnızlık ve kimsesizlik vahşetini dindiren de Allah'a ve meleklerle olan imandır. Allah'ın varlığı, meleklerin varlığı, taşları ve ağaçları bile munis birer arkadaş hükmüne geçirebilir.

Hayata bakış, medeniyet anlayışı, eşya ve kâinat algısı, şüphesiz ki insanları, medeniyetleri, yaşam tarzlarını birbirinden ayırır. Turan Koç'un ifadesiyle "Bir medeniyetin temel dinamiklerini onun yaslandığı varlık tasavvuru, bilgi ve değer idraki oluşturur. Bugün



“

Bir medeniyetin temel dinamiklerini onun yaslandığı varlık tasavvuru, bilgi ve değer idraki oluşturur. Bugün yaşayan medeniyetler arasındaki farklılıklar da nihâi anlamda bu medeniyetlerin varlık, bilgi ve değer idraklerindeki farklılıklardan ileri gelir.

”

yaşayan medeniyetler arasındaki farklılıklar da nihâi anlamda bu medeniyetlerin varlık, bilgi ve değer idraklerindeki farklılıklardan ileri gelir.” Mesele, nefsin veya ruhun heyecana düşmesidir. Kur'ân'ın verdiği şevk ve neşede, ruh heyecana düşmektedir; diğerinde nefis.

Sanat eserlerinde inşa edilen değerler, sadece güzellik/estetik kaygısıyla değil neşe ve hüznün hakikate yaslanma özelliğiyle de karşımıza çıkmaktadır. Belki hüznün, sanat eserlerinde daha bir derinliğine işlenmiştir fakat neşe acaba yeterince ve olması gerektiği gibi işlenmiş midir? Cündioğlu, bu bağlamda eleştirel bir yorum yaparak cumhuriyet dindarlığının neden umut, kültür ve neşeden uzak olduğunu sorgular.(27) Özkan Öze de siyer kitaplarında neşenin eksik olduğundan söz eder.(28)

Sanat eserlerinde neşeyi ve hüznü hakikatle bağlantılı ifade edebilmek için Kur'an'ın temelleri olan tevhid, nübüvvet, haşır ve adalet/ ibadet kavramlarına aşina olmak, ondaki enbiya ve melâike ile hayalen görüşüp vukuatlarını seyrederek ünsiyet etmek lazımdır. Söz gelimi firavun kavminin başına gelen çekirge, haşerat, kurbağa gibi musibetler; Yusuf aleyhisselamın başından geçen olaylar (kuyu, iftira, hapisane, kurtuluş, ölüm temennisi; Ebu Leheb'in küfür üzere ölmesi; meleklerin mahiyeti vb. hususlar, sanatçı için bitimsiz bir esin kaynağıdır.

Bir başka örnek olarak bir hadiste geçen "Allah'tan başka ibadete lâyık hiçbir ilâh yoktur. O birdir; O'nun hiçbir şeriki yoktur. Mülk Ona ait, hamd O'na mahsustur. Hayatı veren de O'dur, ölümü veren de O'dur. O, kendisine asla ölüm ârız olmayan Hayy-ı Ezelîdir. Bütün hayır O'nun elindedir. O, her şeye hakkıyla kâdirdir. Her şeyin ve herkesin dönüşü de O'nadır." metni, içinde pek çok müjdeyi barındıran hakikatleri içermektedir.

Bediüzzaman'ın Münazarat'ında geçen bir bölümde de "hürmet ve merhametten tevellüd eden mâsumane tebessüm; fesâhat ve melâhattanhasıl olan ruhânî halâvet; aşk-ı şebabiden, şevk-i bahârîden

“

Sanatın dili ve tarzı, din dilinden farklı bir yapı arz eder. Sanatı dinî unsurlardan ayıklayıp onu materyalist temellere oturtmak isteyenler için ise sanat algısı farklıdır.

”

neş’et eden semâvî neşe; hüzn-ü gurûbîden, ferah-ı sehharîden vücuda gelen melekûtîlezzet”ten söz edilir ki bu metin, neşenin mahiyeti hakkında bizlere ufuklar açmaktadır. Bu muhteşem tabloda kahkaha değil neşe vardır. Tebessüm, sıkıntıların anahtarıdır. Kahkaha hevâ demektir, tebessüm sekine. Kahkaha kolaydır; çünkü tahriptir. Tebessüm zordur; çünkü bir hevâ harabesini onarmaktadır. Kahkaha, hem kahkaha sahibini, hem de kahkahanın muhatabını küçültür ve boşluk vadilerine atar. Tebessüm ise güven verir. İnsanı fıkdanülahbap karanlıklarına atan sanat da, hakikat mecrasından uzaklaşmıştır.

Tüm sanat eserlerinin temellerini oluşturan neşe ve hüzn ‘romanvâri nazar’ denilen menfî bakış açısıyla zihinlere ve kalplere tevahhuş aşılacaktır. Bu eserlerde fitrata ve hakikate yabancılaşmış, insanları Allah’ı sever gibi seven kimseler yüceltilmektedir. İnsanı merkeze alan ve onu her şeyin ölçüsü kabul eden bu zihniyet, kutsalla ilişkisini kesmiş, ölüm ötesini hiçlik addetmiş, nefis-i emmâreyi okşamıştır.

İnsana, eneye hangi nazarla bakıldığı meselesi, bu noktada çözümlenmesi gereken en önemli meseledir. Her şeyi kendi hesabına çalışan bir varlık olarak kabul eden ve “Ne güzel yapılmış.” yerine “Ne güzeldir” diyerek perestîşe layık bir sanem hükmüne getiren varlık algısı, eneyi tanımlar. Tabiatın perdesi ile Allah’ın nurunu görmeyen insan, her şeye bir uluhiyet verip, onu kendi başına musallat eder. İnsanın bir Tanrı’ya ihtiyacı olmadığı itikadına saplanan, kâinatı ve varoluşu anlamsız, saçma, sahipsiz bulan bu anlayışın dünyasında hiçbir manevî ‘değer’ yoktur.

Nübüvvet çizgisindeki/anlayışındaki ene ise, kendisini “abd” bildiğinden, başkasına hizmet eder. Ene nin varlığı, başka birisinin/Yaratıcının varlığı sayesinde vardır. Görevi ise “kendi Halık”ının sıfat ve şuuruna mikyas ve mizan olarak şuurkarâne bir hizmet”tir. Peygamberler ve onların açtığı ışıklı yolda yürüyenler eneye böyle bakmışlar, bütün mülkü Allah’a teslim etmişler, O’nun mülkünde, Rububiyetinde ve Uluhiyetinde ortağı, benzeri olmadığını, herhangi bir yardımcıya, bir vezire ihtiyaç duymadığını ifade etmişlerdir.

Ene, şeytan gibi, Allah’ın emirlerine karşı çıkarken, her şeyi kendine mâl eden bir anlayıştır. “Kendime

mâlikim.” dediği için “Her şey, kendine mâliktir.” inancına sahiptir. Her şeyin kendine mâlik olduğuna itikat eden sanatçı ‘benim eserim, benim bedenim, benim ilmim’ diye diye elbette Allah’la, uhrevi olanla, kutsalla ilişkisini kesecektir. Allah’la ilişkisini kestiği için yaşantısındaki kuralları ve değer yargılarını kendince koyacaktır. Firavun gibi “Âlemlerin Rabbi dediğin de nedir?” diye soracak, Kahhar ism-i şerifinin tecellisine lâyük bir söylem ve yaşam biçimi oluşturacaktır.

Bozdağ, roman veya film formunda her hikâyenin, zihinde bir algı inşa ettiğini, zihnin çalışma yönünü etkili değiştiren araçlardan birinin hikâye olduğunu, inanacağı veya inanmasa da hipnotik bilinçle algılaya-

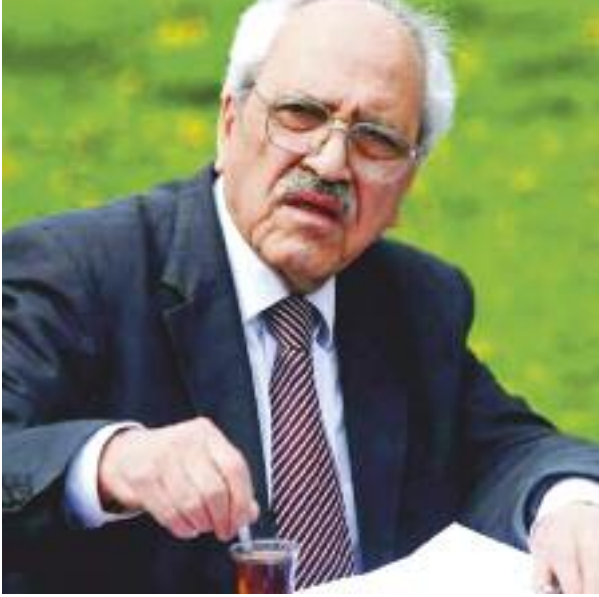


Ahmet Hamdi TANPINAR

cağı bir hikâyenin, zihnin çalışma, anlama, algılama şeklini anında değiştirdiğini vurgular. Buradaki ‘hikâye’ ifadesini roman, tiyatro, sinema vb. olarak genişletmeliyiz.

Ruhları, zihin ve kalpleri âdeta büyüleyerek insanı kâinat ortasına fırlatılan, sahipsiz, maliksiz, bütün mahlukatı da yetim, muzlim vaziyette çırpınan varlıklar olarak göstermektedir.

Sanat ayrı, din ayrı elbet; fakat sanatın ‘dinin duyarlı cevheri’ olduğu söylenebilir. Sanatın dili ve tarzı, din dilinden farklı bir yapı arz eder. Sanatı dinî unsurlardan ayıklayıp onu materyalist temellere oturtmak isteyenler için ise sanat algısı farklıdır. Her şeyi maddede arayan, akli gözüne inen bu zihniyet için din, hayata ve sanata müdahale edemez/ etmemelidir; din, sanatın özgürlüğünü kısıtlayan bir unsurdur. Oysa Kur’an’la barışık felsefe, sanatçıya daha özgür bir alan açar. Gayb hakkındaki bilgilerini vahye dayandıran, görünen âlem hakkında da vahye yaslanan bir hikmete yol alır.



Sezai KARAKOÇ

Balzac'ın insani olan her şeyi sevdiğini söyleyen Tanpınar 'insani olan' dan neyi kastediyordu? Bizce sanatçı, insani olanı betimlerken ve severken birtakım ilkelere, hassasiyetlere dikkat etmeli, şehvetin ve nefsin tuzaklarından uzak durmalıdır. Yine Tanpınar Müslüman Şark'ın, psikolojik tecüssüsü pek az tanıdığını ve İslami akidenin psikolojik tefahhusu (inceden inceye araştırma demektir) akim bıraktığını iddia eder. Oysa İslami akide, dünya ve ahiret mutluluğu sunan, zahmetlerde rahmeti aratıp bulduran, sefih lezzetlerdeki elemeleri gösteren, imanın bu dünyada dahi hadsiz lezzetleri yaşattığını kanıtlayan akidedir. Derinlikli psikolojide ruhun bu lezzetleri yaşadığını söz gelimi Yunus Emre, Sezai Karakoç, Arif Ay, Hüseyin Su ve Rasim Özdenören'de vb.de görürüz. Allah'ın Selam, Mümin, Fettah vb. isimlerinin tecellileri yıldız yıldız parlar bu eserlerde.

Sanat, fitrat ve değer konusu bir örnek metin olarak Hüseyin Su'nun Gülşefdeli Yemeni adlı öykü kitabında yer alan Gülşefdeli Yemeni öyküsü üzerinde irdelenebilir.

Gülşefdeli Yemeni öyküsünde ayrılıkla biten bir nişanlılık olayının arkasında asıl kahraman, ben anlatıcının halası olan 'Halakız' vardır. Halakız, herkesin kendisinden söz ederken, "koruması gereken mesafeyi, durması gereken yeri, aşmaması gereken sınırı" bildiği bir insandır. Öykü boyunca insani/imani değerler/hasletler, yapaylıktan uzak, tam da fitri bir tarzda Halakız'ın şahsında ve çevresinde görünür. Bu insani değerler/hasletleri şöylece sıralayabiliriz:

İZZET, TEBESSÜM, RÜŞVETSİZ MUHABBET, RİYASIZ İHSAN VE FAZİLET, CİDDÎ MERHAMET, DİĞERKÂMLIK, RIZA-YI İLÂHÎ, HÂLDEN

ANLAMAK, SAYGI, İFFET, ŞİKÂYET ETMEMEK, MUSİBETE KARŞI SABIR, SEVGİ VE SADAKAT, BEREKET, SAMİMİYET, FEDAKÂRLIK, TEMİZLİK, HUZUR VE SEKİNE, İNTİZAM, SADE HAYAT, TAAT ÜSTÜNDE SABIR, VEFA, HEDİYE, ADALET, FERASET, ENANİYETSİZ BÜYÜKLÜK VE MEZİYET, RÜŞVETSİZ MUAVENET, GÜZEL ÖRNEK, İBADET EĞİTİMİ, BASİRET, SAMİMİYET, İHLÂS, SAHABE VE PEYGAMBER SEVGİSİ, HİLESİZ HİZMET VE MUAŞERET, HAMİYET, İKTİSAT VE KANAAT, HAYAT YARDIMLAŞMASI, SEVAB-I UHREVÎ, TEVEKKÜL.

Gülşefdeli Yemeni'de Halakız'ın şahsında karşımıza mahlukata, maddeye, hevâya, hevese, gösterişe tenezzül etmeyen aziz, halim selim, fakrını ve zaafını bilen, Allah'ın nihayetsiz kudretine istinad eden, yalnızca rızâ-i İlâhî için, fazîlet için çalışan, 'birbirinin imadına yetişmek' ilkesine bağlanmış, ruhu kemalata kamçıl原因, uhuvvet ve incizaba adanmış bir ruh çıkıyor. Bu değerlerin sanat formatında nakış nakış işlenmesiyle sanatın 'değer'i anlaşıl原因maktadır. Bu huşular EK 1'de gösterilmiştir. Zaten sanatta biçim ile içerik ilişkisi, estetiğin temel sorunlarındanıdır.

Gülşefdeli Yemeni'deki mezkûr değerler, aslında fitrata yazılmış değerlerdir. Fitrat yalan söylemez ve hakikate tâbi olur. "Bütün bâtil inançlardan uzak şekilde, yüzünü hak dine çevir-o fitrat dinine ki, insanları Allah onun üzerine yaratmıştır." ayetinde, yaratılıştaki esas kılınan fitrata vurgu yapılmaktadır. Elbette farklı inançlara, değerlere, ilkelere, mizaçlara, anlayışlara bağlı olan sanatçılar mevcuttur. Fakat fitrata uygun anlayış, fitrata uygun eser için göreceliğin ötesinde bir hakikat vardır.



Hüseyin SU



Eugene Ionesco

Postmodernizm ve sonrasında egemen kılınmaya çalışılan izafiliğin sonu yoktur. Her şeyin her insana göre çeşitli anlamlar taşıyabileceği düşüncesi, her insanın apayrı bir kâinat olması noktasında doğrudur; fakat hakikatin hiçbir zaman bulunamayacağı, keşfedilemeyeceği, bu yüzden de hakikat diye bir şeyin olmadığı noktasında safsatadır.

Sanatçı, değer yargılarını eserine nakşederken seyr ü sefer psikolojisi içinde kaldıkça hakikata tutunabilecektir. Her şeyin bizzat ya da neticeleri açısından ‘güzel’ olduğunu fark etmek, bu bağlamda ışık kaynağıdır. Gasset, müziği ‘sarhoş olmaksızın ve ağıt yakmaksızın’ dinlemekten söz ederken aslında bu hikmeti aramaktadır. Özellikle olayları ‘neticeleri itibarıyla’ değerlendirememek, uhrevi sonuçları görmemek ve görememek, ‘kötülük problemi’ni doğru anlayamamak, sanat eserlerinde hem sanatçıyı hem de muhatabını hüznün açısından yanlışlıklara sürüklemektedir. Dünya hayatının bir yolculuğun parçası olduğu, insanın uzun bir seferde olduğu, ruhlar âleminde anneye, çocukluğa, gençliğe, ihtiyarlığa, kabre, haşre, ebede uzanan çizgide insanın birtakım sorumluluklarla yükümlü olduğu, kâinata ‘ibret, fikret ve ünsiyet’ açılarından bakılması gerektiği hususları, sözünü ettiğimiz ‘seyr ü sefer psikolojisi’ içinde ve “Kalp, çölde rüzgârların sağa sola savurduğu bir kuş tüyü gibi sürekli

değişir.” bilinciyle içselleştirilmelidir.

Sanatçı, yalnızca akıldan ibaret değildir. Canavarlaşan, makineleşen toplumun, ‘yazarı yuttuğunu’ söyleyen Eugene Ionesco da, ‘insanı vahşileştiren’ bir dostluk ve dayanışmanın tehlikesine işaret eden Alain Bosquet de abesiyet esasına dayanan hikmetin ve sanatın sıkıntısını hissediyordu. Akıl, kalp ve vicdan kardeş olmadıkça yaşantımızda mutlaka bir şeyler eksik olacaktır. Akılla fikret ve marifetullah, kalple ibret ve muhabbetullah, vicdanla ünsiyet ve ruhani lezzet kardeşir.

EK 1:

Herkes, halamdan söz ederken, koruması gereken mesafeyi, durması gereken yeri, aşmaması gereken sınırı bilirdi. (İZZET) Bütün bunlar, onun konuşulamaz bir insan oluşundan değildi elbette. Tam tersine; yüzünden tebessümü hiç eksik olmayan (TEBESSÜM), sevecen, yumuşak başlı, evde her şeye, her yere, her işe yetişmeye çalışan bir insandı. (RÜŞVETSİZ MUHABBET) (s. 8-9)

Büyüklerden birisi biz çocuklardan bir şey isteyecek olsa, yerinden ilk yekinen halam olurdu. Ellerimiz onun eteğinden ayrılmaz, dizinin dibinden kalkmazdık. Bir tavuğun civcivleri gibi, halam ev içinde ve ev dışında nereye giderse biz çocuklar da ardından dökülürdük hemen. (RİYASIZ İHSAN VE FAZİLET) (s.9)

Ben de ablalarım da ne öğrendiysek halamdan öğrenmişizdir. Dört kardeşin dördü de doğumumuzdan itibaren halamın koynunda büyümüşüz. Geceleri ağladığımızda o uykusuz kalır, bezimizi o değiştirir, beşimizi o sarar, beşimizi o sallarmış. (CİDDÎ MERHAMET) (s.9)

Hastalandığımızda neremizin ağrıdığını annemizden çok halam bilirmiş. (DİĞERKÂMLIK) Dördümüzü de annemiz doğurduğu hâlde halamız büyütmüş. Bütün bunlara karşın bir kez bile şikâyet ettiğini, alını kırıştırdığını gören olmamış. (RIZA-YI İLÂHÎ) (s.9)

Bizi, anne ve babamızdan daha çok sahiplenirdi halam. Onlara karşı bile korurdu. Anneme ve babama karşı inatlaştığım, onları dinlemediğim olurdu, ama halamın önünde bir avuç topraktım her zaman. Ablalarım da öyle. (HÂLDEN ANLAMAK) (s.9)

“

Akıl, kalp ve vicdan kardeş olmadıkça yaşantımızda mutlaka bir şeyler eksik olacaktır. Akılla fikret ve marifetullah, kalple ibret ve muhabbetullah, vicdanla ünsiyet ve ruhani lezzet kardeşir.

”

Babamın büyüğüdü halam. Hem bu nedenle, hem de ayrıntılarıyla bilmediğim öyküsü nedeniyle gerek babamın, gerekse annemin halama karşı görülmedik bir biçimde saygıları vardı. (SAYGI) (s.9)

Halam, bana adını verdiği nişanlısını bir kez görmüş. Buna da görmüş denir mi bilmem. (İFFET) (s.10)

Halamın nişanlısı askerden dönmemiş. Ölmüş, öldüğü yerde de toprağa vermişler. Onu yakıp kavuran hasreti yüzünden okunurdu, ama bu hasretini dile getirdiği tek cümlesini bile duymadım ağzından. (ŞİKÂ-YET ETMEMEK) Birçok şey anlatacağını umarak nişanlısının neden öldüğünü sorduğumda bir sözcükle cevap verirdi; inceağrıdan. (MUSİBETE KARŞI SABİR) (s.11)

Nişanlısını alıp götüren inceağrı, halamda anlaşıl-maz derecede incelmış bir sevgi ve sadakate dönüşmüştü. (SEVGİ VE SADAKAT) (s.11)

Canlı bir bereket gibi dolaşırdu evimizin içinde halam. (BEREKET) Onun gözünün gördüğü her yer düzelir, elinin değdiği her şey çoğalırdı âdeta. (s.11)

Sesini yükseltmeden, hiçbirimizden yana fark edilebilir bir tavır koymadan hepimizin hırçınlıklarını giderir, bir ortasını bulup isteklerimizi yerine getirir ve sonunda dördümüzü de kanatlarının altında toplardı. (SAMİMİYET) (s.12)

Annem için bir görümceden çok kendisini sevdiren, saydıran, her işin ucundan tutan, kocasına, misafirlerine karşı hiçbir zaman eli ayağı dolaşacak durumda kalmasına fırsat vermeyen bir öz anneydi. (FEDA-KÂRLIK) (s.12)

Halamın odası benim için evimizin en temiz, (TE-MİZLİK) en huzurlu (HUZUR VE SEKİNE) köşesi-ydi. Yatağını ne zaman açar, ne zaman toplar farkına bile varamazdık. Giysilerinden hiçbirini sağda solda bırakmazdı. (İNTİZAM) (s.12)

Odasında yok denecek kadar az eşyası vardı. (SADE HAYAT) (s.12)

Seccadesi, sağ köşesi kıvrılmış olarak sürekli serili dururdu köşede. Tespihi, bir çatal iğneyle seccadesinin kıyısına takılı olurdu hep. Burcu burcu kokardı bu oda her zaman. (TAAT ÜSTÜNDE SABİR) (s.12)

Kapının ardındaki sandığı bizim için mucizeler dükkânıydı. (...) O da, hepsini, ayrı ayrı eski bohçalarına yerleştirir, yıllardır sabitlemiş köşelerine koyardı. (VEFA) (s.12-13)

Ablalarım bir bir gelin olup gittikçe halamın sandığı da boşaldı. (HEDİYE) (s.13)

Her biri için daha çocukken kendilerine vereceğini söylediği çeyizler için ne kavgalar ve küşüşmeler olurdu ablalarım arasında. Halam, hepsinin arasını bulur, her birini de kendisine vereceği çeyizin en güzeli, en sevdiği şey olduğuna inandırırdu. (ADALET) Bunların hiçbirini biz çocuklardan başka kimseye de

açıp göstermezdi. Annem bile bilmezdi halamın sandığındaki çeyizlerin neler olduğunu. Bizler, halamın bizim için neler neler sakladığını anlattıkça, annemle babam memnun, biraz da üzgün gülümserlerdi. Annem, ablalarım için bir şeyler alacak olsa da babamı razı edemese, ablalarımı, hemen halama yollar ve ertesi gün istedikleri eve gelmiş olurdu. Babam bu 'hile'nin çoğu zaman farkına varsa bile halama hayır diyemezdi. (FERASET) (s.13)

Halamın, benim gözümde bu denli saygınlık kazanması, ona, bir manevî kişiye bağlanır gibi bağlanmam, benim bir pervane, onunsa bir mum kesilmesi, geçmişle, geçmişine bağlılığı ve bu bağlılık uğruna evlenmeden, çoluk çocuk sahibi olmadan, ev bark kuramadan, önce baba evinde, sonra da kardeşinin ve gelinin yanında yaşaması, kendisi için genç kızlık düşleriyle süslediği, göz nuru dökerek gece gündüz düzdüğü çeyizlerini, yüzünden hiç eksik etmediği süzgülü tebensümle vere vere, yalnızlaştıkça sevgisinin tümünü en yakınındaki kimse ona yönelmesi değil; bütün bunların ötesinde, hatta üstünde, hayat karşısındaki mazlumiyetini, sille yemişliğini, dik bir omuzla, ışıltılı ama dokunaklı bir bakışla, hep sessiz ama hiçbir şeyi de cevapsız bırakmayan bir dille, vakarlı ve razı bir duruşla karşılaşması, bu karşılaşmadaki kararlılığı, bir ayak bile olsa geri çekilmeden, sarsılrsa bile düşmeden durmasıydı. (ENANİYETSİZ BÜYÜKLÜK VE MEZİYET) Halam buydu işte; müşfik ve gergin, ağlamaklı ve güleç, zayıf ve dik, sevecen ve sessiz, yaşlı ve diri... (s.14)

Tam bir ibadet dirisiydi halam. Bizden duyduğu yorgun mutluluk bir yana, halamın her şeye karşın hayata tutunuşuna, kendi kendisine yettiği gibi benden babama kadar hepimize de yetişmesine, üşengeçlik nedir bilmeyişine, altmış yaşında değil de on sekiz yaşında bir kızmış gibi tezcanlı oluşuna hep imrenirdi annem. (RÜŞVETSİZ MUAVENET) (s.15)

Ablalarımın en küçük hatalarında, annemle babamın onlara gösterdiği örnek halam olurdu. Her üç ablam da halama çektikleri konusunda aralarında yarışır ve her biri en çok kendisinin halama benzediğini iddia ederek nasıl bir becerikli kız olduklarını kanıtlamaya çalışırlardı. (GÜZEL ÖRNEK) (s.15)

Ramazanda sahur, diğer günlerde sabah namazları ve bütün vakitler için evimizin, ileri gitmeyen, geri kalmayan, durmayan çalar saatiydi. Her sabah babamı, annemi, ablalarımı ve beni mutlaka uyandırırdu. Günde beş vakit, vaktin geldiğini, ihmal etmişsek geçtiğini bize hatırlatır, aymazlığımız devam ediyorsa sitem ederdi. (İBADET EĞİTİMİ) (s.15)

Yatmadan önce her gün hiç aksatmadan abdest alır, odasına çekilir ve gecenin geç saatlerine dek ışığı yanardı. Hayattan farklı bir birikim elde etmişti halam.



Hayatı, hepimizinkinden çok farklı bir süzgeçle süzmüştü o. (BASİRET) (s.15)

Bizim için olduğu kadar yakınlarımızın, tanıdıklarımızın ve uzak, yakın bütün mahallelilerin de 'hala'sıydı o. Bu nedenle evimizin kapısı âdeta örtülmek bilmezdi. (SAMİMİYET) Halamın kendisine olan mahviyetle özdeş güveninin kat kat fazlası, onu diğer insanların nezdinde de 'ermiş kadın' konumuna getirmişti. Söyleyeceği hiçbir şey olmasa bile, ki çoğu zaman bir şey de söylemezdi, sonuna kadar, çocuk, genç, yaşlı demeden herkesi dinlerdi. Belki de onun bu yumuşak sabrıydı insanların acısını alan ve onları rahatlatan. (İHLÂS) (s.16)

Zaten çocukluğundan beri Kur'an ve mevlitten başka hiçbir şey okumamıştı. Okuyamazdı da. Mevlidin sonundaki kesikbaş öykülerini, Hz. Alicenkerini ve Peygamberin ölümünü anlatan bölümleri (SAHABE VE PEYGAMBER SEVGİSİ) akşamları bize ve kendisine çaya gelen kadınlara, emsalleri olan kızlara defalarca ezberden okur, okurdu. (s.16)

Kendisi, üzerine kondurmasa bile herkesin gözündeki ve gönlünde manevî bir kişilik kazanmıştı halam. Halakızdı önce o. Sonra ermiş bir kadın oldu. Kendisi de, biz de farkında değildik, ama o, gönül yolunda yayan yapıldak ilerliyormuş meğerse. (HİLESİZ HİZMET VE MUAŞERET) (s.16)

Genç kızlar beklentileri, kadınlar kocaları ve çocukları, hastalar sağlıkları, darda olanlar sıkıntıları için halamın duasını alırlardı. (HAMİYET) (s.17)

Çevresinde olup bitenlerin, gelip kendisini buluveren bunca insanın, bunca dileklerinin, hayatın bunca kalabalığı arasında bir deniz durgunluğu, güven ve teslimiyet kaygısızlığı ile hiçbir şeyi azımsamadan, hiçbir şeyi yüksünmeden yaşayıp giderdi halam. (İKTİSAT VE KANAAT) (s.17)

Bu koskoca şehirdeki bütün insanlar gibi babamın da, güneşin doğuşuyla birlikte çıkıp günboyu hayat denen o 'şey'le çarpışarak, güneşin batışıyla eve dönüp yine halamın dünyasında, kahvesini içip ayaklarını uzatarak, annemin serdiği seccade üzerinde alnını yere koyarak ve bizlerin henüz çarpışmalardan yara almamış, örselenmemiş yüzlerimize dalarak huzur bulması, 'buraya' sığınması, gösterdiği yönde yürümeyi tam göze alamadığım titrek bir ok gibi görünürdü hep bana. İşte o zaman hep ulu bir çınara tutunmak ihtiyacı hissederek, bunun da güvenli bir yere yaslanmak zorunluluğu olduğunu düşünürdüm. Gençlik bunalımlarımla ilgilenmeğe çalışan öğretmenim bunun bir kaçış olduğunu söylediğinde, daha o cümlesini tamamlamadan karşı koymuş ve kaçmak isteyen yönünün kalabalığa, kesintisiz süren, sürekli her alanda kahramanlar üreten, bu kahramanları da hep birbirine kırdırtan şu yanı bamızdaki hayat mücadelesi (HAYAT YARDIMLAŞMASI) denilen kavgaya dönük olması gerektiğini söylemiştim. (s.17-18)

Ardından koştuğu bir şey yoktu halamın.(...) Kâlbindeki derin, ince sızı, hayatı yeniden ve istediği gibi, ihtirassız yoğurma gücü kazandırmıştı ona. (SEVAB-I UHREVÎ)(s.18)

Onun için her şey olacağına varıyordu nasıl olsa. İnsanların bunca itişip kakışması ahmaklıklarındandı. Anlıyorum ki, halamın belki de el yordamıyla da olsa bulduğu, sanırım onun neyi bulduğunun farkında bile olmadan bulduğu, o ince bağlantıyı bulmaktı. (TEVEKKÜL) (s.18-19)

Akşamüstü,
Esentepe'den
Karaköprü'ye bakış.





**Mekânlara
Ad Vermenin Estetiği
veya
Ruhsuzlaştırma**

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

“

Mekâna ad vermek, mekânın hakkını vermektir. Ad vermenin, isim vermenin bir kriteri olmalıdır. Bazı mekânlara ad dayatmak, o mekânı kimliksizleştirir. Her mekânın öznesi, onun özüdür. Özünden uzaklaşan mekân, kendine yabancılaşır. Şehrin ayrıntıları, aynı zamanda asli kimliğidir. Şehrin ayrıntılarında boğulmadan nüfuz edebilmek, bireyi mutlu kılar.

”

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

Mekâna ad vermek, mekânın hakkını vermektir. Ad vermenin bir kriteri olmalıdır. Bazı mekânlara ad dayatmak, o mekânı kimliksizleştirir. Her mekânın öznesi, onun özüdür. Özünden uzaklaşan mekân, kendine yabancılaşır. Şehrin ayrıntıları, aynı zamanda asli kimliğidir. Şehrin ayrıntılarında boğulmadan nüfuz edebilmek, bireyi mutlu kılar.

Taşından çiçeğine, kuşundan böceğine varıncaya kadar şehirdeki her canlı ve cansız varlığın bir hukukunun olduğu gerçeği asla unutulmamalıdır. Bu hukuk, şehrin ruhuna nüfuz etmemizi zorunlu kılar. Şehrin mekanlarına ad verirken düşünmek, çaba sarfetmek; şehri, onun mekanlarını bir varlık olarak görmek, bir alem tasavvurunun ifadesidir. Bu tasavvur bizi şehrin aklı, hafızası, ufku, kimliği, tarihi, sesi, kıssası, rengi, çiçeği, böceği, kokusu ve aşkı ile vahdete götürür.

Şehrin ruhu o şehirde yaşamış, yaşamakta ve yaşayacak olan bütün insanların ruhuna nüfuz ettiği gibi, o şehrin çiçeğinden binasına, suyundan toprağına kadar her şeyini kuşatır.



Urfa Gümrük Hanı ana kapısı

“

Her mekân ve ad, şehrin ruhunu şenlendirir veya öldürür. Şehir ruhu zorlamalarla incinir, güçsüzleşir ve o adı taşıyamaz. Bunun en güzel örneği 12 Eylül Caddesi-Yeşil Direk mahalle adlarıdır.

”

Şehrin ruhuna nüfuz etmek şehrin felsefesini, şehrin ruhunu anlamak ve şehirle ruhdaş olmayı gerektirir. Bu anlamda Urfa, tarih içinde yavaş yavaş oluşurken arkasına büyük bir felsefi, ilmi, dini, irfani birikimi almış bir şehirdir. Medeniyetin mekâna yansıyan halidir. Donuk bir şehir değildir, doğurgandır. Her döneme ait mekânları ve mekân adları vardır.

Her mekân ve ad, şehrin ruhunu şenlendirir veya öldürür. Şehir ruhu zorlamalarla incinir, güçsüzleşir ve o adı taşıyamaz. Bunun en güzel örneği 12 Eylül Caddesi-Yeşil Direk mahalle adlarıdır. “12 Eylül” ismi ihtilal sonrası bir mekâna isim olurken; “**Yeşil Direk**” ise telefonun şehre gelişi ile dikilen yeşil telefon direklerin bir mekâna ad olmasıdır. Biri kudretin ifadesi diğeri toplumsal değişim ve gelişimin göstergesidir.



Hangisinin ömrü uzun...

Bu yüzden verilecek isimler, şehrin ilk insanından son insanına kadar herkesin, ilk taşından son taşına kadar her nesnenin ortak ruhunu yansıtmalıdır. Şehirdeki mekân isimleri, yüzde 100 oranında Bediüzzaman veya Harran kapı mezarlığındaki mezar taşlarının bir yansıması olmamalıdır.



Şehirdeki mekân isimlerini, şehir ruhunu oluşturan dinamiklerle oluşturmalıyız.

Şehir ruhunu oluşturan temel etkenler

- 1- Doğal çevreden kaynaklanan kimlik elemanları
- 2- Beşeri çevreden kaynaklanan kimlik elemanları
- 3- İnsan eliyle inşa edilmiş çevreden kaynaklanan kimlik elemanları
- 4- Tarihsel etkenler
- 5- Fiziksel etkenler
- 6- Sosyal etkenler
- 7- Kültürel etkenler
- 8- İşlevsel etkenler

Şehri, kendi sosyal tarihinden ve sosyokültürel değerler evreninden ayrı düşünmememiz gerekir. Şehir, bünyesindeki mekânsal yapılar, coğrafi ve sosyo-kültürel yapılarla anlam kazanır.

İnsandan mekâna tarihten coğrafya ya kadar birçok oluşturuşu olan kentsel kimliğin bileşenleri kendilerini kentsel mekân da ifade eder. Yoksa Cumhuriyetin ilk yıllarındaki gibi sözlüğü açıp insanlara soy isim mekânlara da “ad” vermekle kimlik oluşturulamaz.

Bir de mekânın şehre, bireyin mekânına yabancılaşması vardır. Mekân isimleri kentin sosyokültürel sermayesi ile uyum içinde olmalı onu açan derinliğine nüfuz etmeyi sağlamalıdır. Sosyal sermayesi ile çelişen her isim, şehir ve şehirdeki mekânların öz varlıklarına yabancılaşmasına neden olur. Her yabancı ad, yabancılaşan ruhlar inşa eder. Kentin ve sosyal sermayesinin asimilasyonu beraberinde ruhsuzlaştırmayı getirir. Bir şehre girdiğinizde bu ruhu/suzluğu hissedersiniz.

İnsanın şehirden ayrılmasını, kendi mekânlarından ayrı düşmesini gurbet olarak tanımlarız. Aslında bireyin yaşadığı gurbet duygusu, sahip olduğu şehir ve mekân ile söz konusu alanlardaki anıların özlemidir. Çektiği acı, aidiyet duygusudur.

Şehir ruhsuzluğu kendi sosyal tarihinden, sosyokültürel değerler ile sosyokültürel davranışlar arasındaki

“

Şehirdeki mekân isimleri, yüzde 100 oranında Bediüzzaman veya Harran kapı mezarlığındaki mezar taşlarının bir yansıması olmamalıdır.

”

olumsuzluklar, şehir sorunlarının kaynağıdır.

Mekânlara verilen her adın, isim olmanın ötesinde sosyolojik ve psikolojik işlevleri de olmalıdır. Batılı hayat tarzı için imaj; İslam şehrinde ise işlev öncelikli konumdadır. Toplumların hayat tarzları mekâna yansımalarının yanında bireylerin tercihlerinin de etkisi vardır. Her bir kimlik elemanının kentsel mekânla kentsel kimlik arasındaki anlamlı ilişkide bir alt role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bir şehrin, bir mekânın kimliği o şehirde yaşayanlardan ve onların algılarından bağımsız olarak düşünülemez.

İslam ve batı şehri için ortak kimlik anlamlarının başında anıtsal değerdeki dini ve sosyokültürel yapıların gelmekte olduğu bilinmektedir. Şehirlerde kimlik-sizleşme, kültürsüzleşmeyle başlar. Şehrin kimlik-sizleşmesi coğrafyanın, insanın ve sosyokültürel dinamiklerin yozlaşması, ardından da yok sayılmasıdır. Mekân ve insanın sosyokültürel dinamiklerinin yok sayılması; şehir ruhunun daralması ve ölmesine sebep olur. Ölü şehirler, ören yerleri ifade etmez. Ören yerleri, insanlığın sosyal sermayelerinin korunma alanlarıdır. İnsanlığın hafızasına gebe oldukları için kutsaldırlar. Aslında ölü şehirler, cismen var olup ruhen var olmayı başaramayan şehirlerdir. Ruhsuz şehirler, kuru kalabalıklar kentleridir.

Bu nedenle mekân ismi, İNSAN inşa etme harcıdır.



**Sabahattin Ali'nin
"Ses" Adlı Hikayesinde
Estetik Bir Unsur Olarak
Ritim**

Dr. Gaye Belkız YETER

“

“Her sanat yapıtı ritmik bir bütünlük ortaya koyar.”

“Doğayı ya da dünyayı ritmik bir yapıda algılamak insana özgüdür.”

“Ritim insan gözüyle görülmüş ya da bilinç koşullarında algılanmış devinimdir.”

“Ritim dünyayla insanın kesiştiği yerde kendini gösterir.”

“Ritim bilincin bir üretimidir.”

“Ritim bir duygu, bir sezgidir.” (Timuçin, 2006: 181-186)

”

Dr. Gaye Belkız YETER¹

Sanat eserlerinde hareketteki, olaylardaki düzeni ve akışı sağlayan kurucu bir unsur olarak ritim, kullanılışı açısından birbirinden farklılıklar göstermektedir. Resim, edebiyat, mimari, müzik gibi güzel sanatların hemen hepsinde geniş bir kullanım alanına sahip olan ve Yunanca menşeli ritim kelimesi ‘Rhêō’ fiilinden türer: “Düzenlenmiş, hareket, zaman ölçüsü, mezür, hız, tempo, tenasüp, intizam, bir karar’ demek olan *rhythmóstan* gelmektedir. Kelimenin kökü Yunanca ‘akmak’ anlamındaki *rhéō* fiilidir” (Can, 2015: 1-2). Günümüzde sıkça kullanılan ritim kavramı “Türkçeye yakın zamanda girmiş olmasına rağmen *ritim kavramı* Türk fikir hayatında eskiden beri mevcuttur. Türk filozofları bu kavramı Arapçadan alınan ‘ikâ’ kelimesiyle karşılıyorlardı” (Can, 2016: 497). Görüldüğü gibi sanat eseri ve hayat arasındaki ilişkiden yola çıkarak içinde yaşanan kozmik nizamın tamamıyla ritmik olduğunu ifade etmek mümkündür. Her sanat ürününde ritmin inşası birbirinden farklılıklar göstermektedir. Örneğin edebî metinlerde şiirin ve nesrin kendilerine mahsus bir müzikalitesi vardır. Bu müzikaliteyi ise çoğunlukla değişik ritim unsurları sağlar: “Özellikle roman ve hikâye gibi anlatma esasına bağlı metinlerde estetik asgari şartı müzikalitedir. Bu türlerde müzikalite genellikle ritimle sağlanır” (Can, 2016: 498).

Bu bağlamda bir estetik unsur olarak edebî eserlerde kendine has yöntemlerle oluşturulan ritmin metindeki işlevselliğinden söz etmek mümkündür. Ritim aynı zamanda “Edebi metne estetik değer kazandıran da ‘nasıl anlatıyor’ sorusuna verilen cevapla ilgilidir. ‘Ritim’, ‘nasıl anlatıyor’ sorusunun bir cevabıdır. Ritim, ayrıca, okuru da kurmacanın içine çeken ve onun estetik haz almasını sağlayan bir anlatı” unsurdur (Elmas, 2010: 190).



Sabahattin Ali

Sanat ürünlerinin hemen hepsinde ritim mevcutken edebî metinlerde ritmin genellikle şiirle sınırlandırılması nedeniyle akademik çalışmaların pek çoğunda roman ve hikâye türlerindeki ritmik unsurlar bir bütün olarak incelenmemiştir. Hiç şüphesiz ki bu alanda yapılacak çalışmaların sayısındaki artış özellikle de Yeni Türk Edebiyatı sahasındaki araştırmalara katkı sağlayacaktır.

Şiirde ritim unsurlarını tespit etmek nesre göre daha kolayken Rıza Filizok’un da ifade ettiği gibi roman ve hikâyede ritmin kaynağı genellikle şöyledir: “Nesirde hem cümlelerde, hem cümlelerin art arda sıralanışında, hem metnin bütünlüğünde ritim vardır. Cümlelerin ritmi cümlelerin kısa yahut uzun parçalarının sıralanışından, sözdizimsel kuruluşlarının tekrarından, vurgularından, ses tekrarlarından, simetriden vb. doğar” (Filizok, 2). Nesirde ritmik yapılanma bu şekildeyken ritim; edebiyat, müzik, resim gibi sanat dallarında kullanılan ortak bir terimdir (Filizok, 1).

¹ Erzincan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, gayeyeter@hotmail.com

Tüm bunlara ilaveten eski Yunancada kurallı geri dönüşler şeklinde de ifade edilen ritim genel olarak;

“Şiirde ve nesirde, hece sayısı, vurgu, tekrar, değişim ve frekans gibi araçlarla sağlanan ahenktir. Aynen tekrarlar ve değişim (münavebe, alternance) ritmin niteliğini, frekans ise niceliğini ifade eder. Şiirde ritim, mısra'nın yapısı, vezin, kafiyeler, duraklar, mısra boyunca ortaya çıkan vurgular yardımıyla fark edilir. Bendlerin, kıtaların, dörtlüklerin ritmi, mısraların düzenlenişine, sayısına ve niteliğine bağlıdır. Nesirde ritim, periyodların sayısına, çeşitli öğelerinin uzunluğuna ve vurgulu heceler dağılımına bağlı olarak ortaya çıkar. Kuralları 'ritmik bilimi' (rythmique) tarafından incelenen dış ritmin dışında, bir mısra yahut bir cümlenin onları dinleyenlerin şuurunda yarattığı izlenimlere de 'ritim' adı verilir. Ritim kavramı, birinci anlamında ritmi yaratan nesnel unsurları, ikinci anlamında bu nesnel unsurların dinleyici üzerinde bıraktığı izlenimleri ifade eder” (Filizok, 2).

Öyleyse insan muhayyilesinin üretimlerinden kurmaca metinlerin oluşturulma sürecinde okuyucunun da hoşlanma duygusuna yardımcı olan ritim, anlatılarda önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada ise Sabahattin Ali'nin *Ses* adlı hikâyesinde ritmin edebî eserde nasıl yer aldığına ve metne kattıklarına dikkat çekilecektir. Daha çok köy ve kasabanın mekân olarak seçildiği Sabahattin Ali'nin öykülerinde tıpkı *Ses*'teki gibi köy, köylü ve onun sorunlarıyla ilgili temalara sıkça yer verilir. Öte yandan yazarın estetik yönü güçlü eserler ürettiğini de ifade etmek lazım (Karaca, 1993: 222). Bu bağlamda yazara da yaratma sürecinde büyük imkânlar sunan ve güzel sanatların kurucu öğelerinden biri olan ritim unsuru yazarın eserlerinde başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Sabahattin Ali'nin *Ses* adlı hikâ-

yesinin inceleneceği bu çalışmada sanatkâra büyük imkânlar sunan ritmik yapılanma ise metinde genellikle mekânın sunduğu olanaklarla varlık bulmuştur. *Ses* yarışması için ait olduğu ortamdan kopararak kendini yabancı hissettiği bir mekâna, Ankara'ya götürülen Ali'nin buradaki izlenimleri ve yaşadığı değişim hikâye içerisinde oldukça önemli bir vaka parçasıdır. Özellikle de çeşitli çatışmalar üzerine kurgulanan hikâyede bu şekilde köy-şehir, saz-piyano, sarı-siyah gibi çatışma unsurlarıyla tema belirginleştirilmektedir (Yılmaz, 2011: 50). Örneğin hikâyede Ankara'daki sınav anı vakanın seyri ve ritmi açısından oldukça fonksiyoneldir. Sarışın, şişman, dalgalı saçlı, Sivaslı Ali'nin aksine cesur bakışlı Alman tenör çocukla amele Ali'nin aynı anda imtihan edilmesi hikâyede hem dramatik aksiyonu artırmış hem de çatışma durumuyla metnin ritmine katkı sağlamıştır (*Ses*, 117). Hatta Ali'nin yabancı olduğu bu sahnede ilk defa gördüğü piyano karşısındaki şaşkınlığını ise yaşamın ritmini kaybetmeye başlayan bireyin ruh hâliyle açıklamak mümkündür: “Alman kadını piyanoya geçip tuşlara dokundu. Sivaslı Ali ömründe hiç görmediği bu alete hayret dolu bir göz attı, sonra, ihtimal acemilik göstermemek için, lakayt bir hal almaya çalıştı” (*Ses*, 118).

Köy ve şehir hayatının konu edinildiği hikâyedeki mekânın işlevi ise ritmik yapılanmayı sağlayan estetik bir unsurdur. Özellikle sesin, hareketin ve müziğin söz konusu edinildiği estetik haz almada bir unsur olarak kullanılan “Ritim, bir yandan okuyucuda estetik haz uyandırırken, bir taraftan da onu metnin içine çekerek okumada süreklilik sağlar. Okur zihninde ritim vasıtasıyla oluşan çağrışımlarla metne katılım sağlar” (Elmas, 2010: 181).



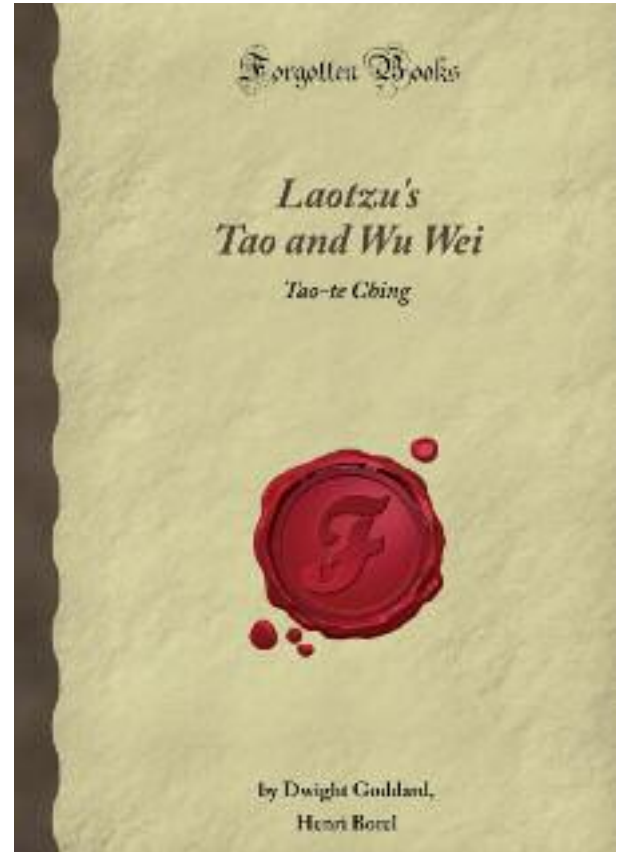


Çünkü bu unsurlarla “İnsan zihninin ortaya koyduğu her şeyde ritim” duygusunun varlığından bahsetmek mümkündür (Can, 2015: 12). Böylelikle seste, sözde ve anlamda belli bir sıralamayla, tekrar sistemiyle oluşturulan estetik ortama ritmin katkısı oldukça fazladır: “Ritim bir şiir veya düzyazıda tekrar edilen şeyin düzenliliğinden kaynaklanan, okuma veya dinleme esnasında hissedilen ahenktir” (Karataş, 2007: 388). İşte bu düzenin kuruluşunu ve işlevini inceleyen Forster, roman sanatında biçimin yanı sıra ritmi de bir estetik öge olarak kabul eder (Forster, 1958: 33). Kurmaca metinlerde olaylar ve onların kurgulanışı arasındaki ilişkide ise tekrarlar edebî metindeki ritim unsurlarından sadece biridir (Ayyıldız, 2004: 17). Estetik bir unsur olarak ritmin tanımı ve kullanım şekilleri böyleyken nesir türünde ritmi tespit etme hususunda henüz bir metodoloji geliştirilmediğini belirtmek gerekir. Bu sebeple biz bu çalışmada Adem Can’ın “Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Ritim” adlı bildirisindeki yöntemi esas aldık. Dolayısıyla bu çalışmada *Ses* adlı hikâyedeki ritmik unsurları *vakanın ritmi*, *hayatın ritmi* ve *sözün ritmi* başlıkları altında daha çok bir deneme mahiyetinde inceleyeceğiz.

Vakanın Ritmi:

Vaka bir hikâyenin temel unsurlarındandır. Bu sebeple her hikâyede vakanın seyrine katkı sağlayan bazı ritmik hususiyetler mevcuttur. Metinde vaka zamanının bölünme biçimi ritmin *hareket*, *akış* ve *düzen* gibi özelliklerini barındırmaktadır. Hikâye hareketin ve akışın sağladığı ritmik yapılanmaya uygun şekilde bir ilkbahar günü küçük derenin mırıltıya benzer bir ses çıkarmasıyla başlar: “Güneş arkamızdaki sırta gömüldükçe, karşı taraftaki tepenin üzerine serpilmiş bulunan çam ağaçlarına gitgide kırmızılaşan bir ışık yolluyor, vadiyi süratle artan bir boşluğa terk ediyordu. Serin bir ilkbahar günü idi ve orta yerde akan küçük dere mırıltıya benzer seslerini duyurmaya başlıyordu” (*Ses*, 111-112). Böylesine hoş bir ortamın tasviriyle başlayan anlatıda vaka zamanının bölünme şeklinin de daha başlangıçta ritmik bir yapılanma arz ettiği orta-

dadır. Görüldüğü üzere hikâyede hayatın ritminin yön verdiği vakanın ritmi mekân ve ondaki atmosferle doğrudan ilişkilidir. Öyle ki Sabahattin Ali “Kaleme aldığı hikâyelerle kimi zaman unutulmuş, bir kenara itilerek horlanmış ‘küçük insan’ın tahassüslerini anlatan; kimi zaman Anadolu gerçeğine derin bir romantizmle birlikte dikkat çeken; kimi zaman da en insani yanımıza dokunarak beşeriliğimize ve yaşamışlığımıza denk düşen metinler üreten hikâyeci”dir (Tüzer, 2). İbrahim Tüzer’in de ifade ettiği gibi bir anlamda ‘küçük insan’ın küçük hikâyeleriyle hayatın ritmini estetik bir kaygı sonucu başarıyla aktaran yazar, mekânı ve zamanı da buna göre anlamlandırır. Örneğin hikâyede küçük derenin mırıltıya benzer sesler çıkarması hayatın akışının tasviriyle ritmik yapılanma içerisinde oldukça işlevseldir. Bu evredeki oluşumda her türlü sesin sanat eserlerinin ritmine kattığı işlevi Henri Borel şöyle izah eder:



“Dünyadaki bütün fenomenler hareket hâlindeyken ses çıkarır ve her ses kendisini doğuran bir hareketi gerekli kılar. Bütün seslerin en büyüğü rüzgâr ve gök gürlemesidir. Dağdan kayaların üzerinden hızla inen suyun sesine kulak ver! Hareketlenmesiyle birlikte sesi -yüksek veya alçak, kısa veya uzun- işitilmeye başlar, gerçi müziğin kurallarına göre değil, doğru, ama yine de bu ses belli bir ritim ve sistem dâhilindedir” (Borel, 2013: 64).

“

“Dünyadaki bütün fenomenler hareket hâlindeyken ses çıkarır ve her ses kendini doğuran bir hareketi gerekli kılar. Bütün seslerin en büyüğü rüzgâr ve gök gürlemesidir. Dağdan kayaların üzerinden hızla inen suyun sesine kulak ver! Hareketlenmesiyle birlikte sesi -yüksek veya alçak, kısa veya uzun- işitilmeye başlar, gerçi müziğin kurallarına göre değil, doğru, ama yine de bu ses belli bir ritim ve sistem dâhilindedir”

(Borel, 2013: 64).

”

Edebî metinlerde anlatı kişilerinin kabullerine göre anlam kazanan mekânın ve zamanın işlevi ise hem metinde verilmek istenen fikrin hem de kahramanların ruh hâllerinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Bu sebeple roman ve hikâyelerde mekân genellikle dar/kapalı/labirent ya da geniş/açık mekânlar olarak karşımıza çıkar. *Ses* hikâyesindeki kapalı mekânlar, “Genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır” (Korkmaz, 2007: 410). Hayatın ritminin mekânda anlam kazandığı metinde pek çok ritmik kırılma mevcuttur. Bu kırılmaların pek çoğu hikâyede kahraman için geçilmesi neredeyse imkânsız engellerde aşama arketipi şeklinde karşımıza çıkar.

Anlatıda birinci kırılma mırıltı gibi ses çıkararak derinin kenarındaki yolda bozulan aracın etrafında bekleyen insanların bulunduğu sahnede açığa çıkar. Burada Ankara’da opera mugannisi yetiştiren kurumun memuru ve adı, ne iş yaptığı belirtilmeyen kahramanın “Birden bire mavimtırak ve solgun bir ışığa gömülen” tepenin yamacında otururken amele çadırından gelen saz sesini ve halk şarkısını dinlemeye başlamalarıyla vakanın ritminde akışı değiştiren, dinginliği ortadan kaldıran hareketin sağladığı bir ritmik kırılma yaşanır. Öncelikle hareketin eşit zaman aralıklarına bölündüğü anlatıda yolcular bugüne kadar hiç bu kadar güzel şarkı söyleyen bir erkek sesi duymadıklarını şöyle ifade ederler:

“Yirmi yaşından fazla göstermeyen bir delikanlı çadırın önünde, yan yatırılmış bir el arabasının üstüne oturarak saz çalıyordu. Başı göğsüne yatmış ve gözleri yere dikilmiş olduğu için çehresini tamamen görmeye imkân yoktu. Fenerin aydınlattığı alnı ter damlalarıyla kaplı idi. Sazının uzun sapı, şaşırtıcı bir süratle aşağı

yukarı kayan parmaklarının altında, canlı bir mahlûk gibi titriyordu. Tellere vuran sağ eli, küçük fakat kendinden emin hareketler yapıyor, bu el sazın gövdesine her yaklaştıkça, insan, sanki o tahta ile bu et arasında gizli, fakat çok manalı ve mühim bir konuşma oluyormuş zannediyordu. Çadırı ve bulunduğumuz yeri bir aydınlık yalayıp geçti, vadinin öbür ucuna kadar uzandı. Başımızı kaldırdık, karşımızdaki sırtı aşırı yukarı fırlayan ayı gördük. Saz çalan delikanlı da başını kaldırdı ve gözlerini biraz yumarak, tam karşısında beliren bu aydınlık yüzlü dinleyiciyi süzdü. Sonra saza vuran eli yavaşladı, gözleri kapandı, boğazı gerildi ve yüzü kırmızılaştı. Biz hayretle onu seyrederken, ince dudaklarının arasından beyaz dişler görüldü ve delikanlı, bu sefer aya hitap eder gibi, şarkısına devam etti.

(...)

Ve sazını, iki kuvvetli vuruştan sonra, yanına bırakarak başını kaldırdı. Orada bulunanlardan bir kaç, yaşa, diye bağırıyorlar. O, gözlerini hiç kimsenin üzerinde durdurmayarak, boşlukta dolaştırmaya başladı. Hafifçe tebessüm etmeye de çalışıyordu” (*Ses*, 114).

Ritmik kırılmanın hazırlayıcısı bu vaka parçasında da görüldüğü üzere sözdeki bütünlük, kırık saz imajında olduğu gibi sembolik anlamlar, hareketin eşit zaman aralıklarına bölünmesi ve düzenlilik ise oldukça barizdir. Kullanılan üslubun akışına, sadeliğine bakarak yazarın vakayı ne ölçüde başarılı bir şekilde kurguladığını ve tüm bunların metinde ritim unsuru olarak karşımıza çıktığını ifade edebiliriz. Vaka parçasının birinci bölümünün sonlandığı bu sahnenin ardından yolcuların 22 yaşındaki yol işçisi Sivaslı Ali ile tanışmalarıyla hayatın ritminde büyük bir değişim başlar: “Saz çalan delikanlı da başını kaldırdı ve gözleri kapandı, boğazı gerildi ve yüzü kırmızılaştı” (*Ses*, 114).



Bu vaka parçasının ardından hayatın ritmindeki değişim, paralı bir iş bulmak üzere Sivaslı Ali'nin Ankara'ya daveti ile devam eder: “Seni arattırıp bulursam hemen gel. Sana paralı bir iş bulurum” (Ses, 115). Bu davet vakanın seyrini de değiştiren ritmik bir kırılmadır. Çünkü ses yarışması için ait olduğu ortamdan kopularak kendini yabancı hissettiği bir mekâna, Ankara'ya davet edilen Sivaslı Ali'nin buradaki izlenimleri ve yaşadığı değişim hikâye içerisinde oldukça önemli bir vaka parçasıdır. Çeşitli çatışmalar üzerine kurgulanan hikâyede köy-şehir, saz-piyano, sarı-siyah gibi çatışmalar bu sahneyle ortaya çıkar ve anlatının teması bu şekilde belirginleştirilir (Yılmaz, 2011: 50). Konya Belediyesi'nin temin ettiği parayla Ankara'ya gelen Sivaslı Ali'nin hayatındaki bu mekânsal değişim pek çok değişimin ve vaka parçasındaki ritmik kırılmaların anahtarıdır. Opera mugannisi yetiştirmek için kurulan kurumun müdür odasına giden Sivaslı Ali'nin orada gördüğü insanlar ve mekân tamamıyla yabancı olduğu ayrı bir dünyanın kapısını aralar. İşte bu değişim vakanın seyrinde ritmik bir kırılmaya ve olay örgüsünde çatışmaya zemin hazırlar. Olay örgüsündeki çatışma “Burada; gerek sınavın yapıldığı salonun ayrıntıları, gerekse Ali'nin çevreye bakış perspektifinde görünen nesnelere zuhuruyla devinim kazandığı ortadadır. Burada gerek sınavın yapıldığı salonun ayrıntıları, gerekse Ali'nin bu mekândaki yabancılığının ve buna bağlı olarak huzursuzluğunun artması, oldukça belirgin ve detaylı bir dikkatle” anlatılır (Eronat, 2011: 125).

Görüldüğü üzere olayın seyrinin birden yön değiştirdiği ya da beklenmedik bir olayın ortaya çıkışı şeklinde tanımlanan *ritmik kırılma* Ankara'ya gelişle başlar. Dolayısıyla hikâyede ritmik kırılmanın başlıca unsurunu sağlayan mekânın değişimindeki tezat, sözün ve vakanın ritmini sağlayan unsurlarda da tekrarlanır. Örneğin “Hikâye sanatında ses, söz, motif, eşya, mekân ve vaka gibi farklı tekrar biçimlerine yer verilebilir. (...) Vaka tekrarının estetik etki uyandırabilmesi için ritmik olması gerekir” (Can, 2016: 499). Bu ritmik kırılmada her tekrar bir estetik öge olarak karşımıza çıkar. Anlatıda sürekli tekrarlanan ve okurda müzikal bir etki bırakan Anadolu insanının söylediği türküler birer ritim unsurudur:

“Döndüm daldan kopan kuru yaprağa

Seher yeli, dağıt beni, kır beni;

Götür tozlarımı burdan uzağa

Yarin çıplak ayağına sür beni... (Ses, 113).

Sivaslı Ali'nin her zaman seslendirdiği türküyü Ankara'da kendine olan güvenini kaybetmesi sonucunda söyleyememesi ve vakanın seyrinde ortaya çıkan beklenmedik bir hadiseyle kesintiye uğraması ise metindeki ritmik kırılmalardan birine örnektir. Çünkü Sivaslı Ali'nin gerginliği, karamsarlığı, kötümserliği, bunalması, kaçışı ve huzur arayışı bu süreçte değişecektir. Şunu belirtmekte fayda var ki edebî metinlerde anlatı kişilerinin kabullerine göre anlam kazanan mekânın işlevi, hem metinde verilmek istenen fikrin hem de kahramanların ruh hâllerinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

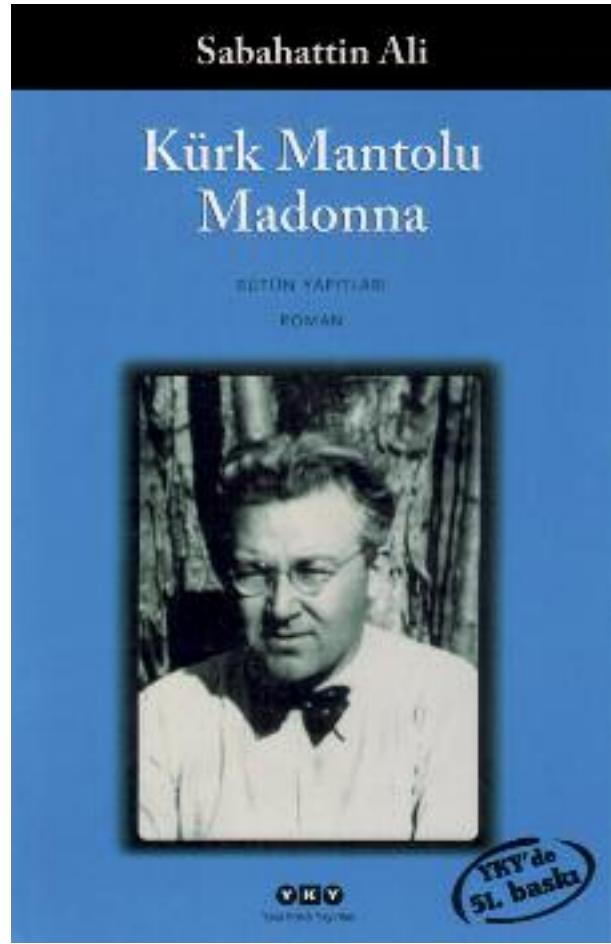


Bu sebeple roman ve hikâyelerde mekân genellikle dar/kapalı/labirent ya da geniş/açık mekânlar olarak karşımıza çıkar. *Ses* hikâyesindeki kapalı mekânlar, “Genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır” (Korkmaz, 2007: 410). Bu bağlamda hikâyede ritmik yapılanma genellikle mekânla birlikte aktarılmıştır. Öyleyse hikâyede daha çok olay örgüsünde mekânın işlevsel olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle de mekân-insan ilişkisinin metne kattığı estetik zenginlik oldukça önemlidir. Örneğin “Sivaslı Ali’nin bulunduğu yerin tabiat yönünden zengin; renkli ve o sesin akustik bir şekilde yankılanması bakımından son derece uygun bir mekân çerçevesine sahip olduğu algılanamamaktadır. Her şeyden önce ‘yan yatırılmış bir el arabasının üstüne oturarak kırık sazı ile türkü söyleyen gencin bulunduğu ortamın; içten, samimi ve romantik olduğu gerçeği unutulmaktadır’” (Eronat, 2011: 123).

Anlatıda vakanın seyri Sivaslı Ali’nin umutla başlayan yolculuğunun hayal kırıklıklarıyla devam etmesiyle tekdüzelikten iyice uzaklaşır. Duygu yoğunluğundaki değişim ve buna bağlı ortaya çıkan gerilimin ardındaki ritmik kırılma ise anlatıda ritmi sağlayan unsurlardan biridir. Görüldüğü üzere hikâyede vaka tekrarlardan ibarettir. Mekân labirentleştiği köyde işitilen aşağıdaki türkünün fonksiyonun aslında hayatın gerçekleriyle doğrudan ilişkili olduğu görülecektir. Şöyle ki amele genç Sivaslı Ali’nin tüm vadiyi çınlatan bu nağmeleri Anadolu insanının hayatın ritminden uzaklaşmadan önceki mutluluğuyla doğrudan bağlantılıdır. Lakin aşağıdaki türküde meçhule giden bir yolun mahzun yolcusu Sivaslı Ali’nin aidiyet duygusuyla birlikte benliğini de kaybettiği görülmektedir:

*“Aldım sazı çıktım gurbet görmeye,
Dönüp yâre geldim yüzüm sürmeye,
Ne lüzum var şuna, buna sormaya,
Senden ayrı ne hal oldum, gör beni”* (*Ses*, 113).

Türkü tesirindeki hikâyeye Sivaslı Ali’ye yaşam kaynağı sunan mekândan uzaklaşmanın verdiği ızdırapla anlatılır. Vakanın seyri kahramanın duygu değerinin artmasıyla devam eder. Hikâyede Ali bütün çabasına rağmen bulunduğu yeni ortama ayak uyduramayacaktır ve trajik bir sonla vaka ritmik bir şekilde bitirilecektir. Öyle ki metinde Sivaslı Ali “Sizi mahcup çıkardım, beyim, sakın kusura kalmayın” dedikten sonra anlatı onun mahcubiyetiyle labirentleşen mekândan uzaklaşmasıyla biter (*Ses*, 122). İbrahim Tüzer’in de ifade ettiği gibi aslında yazar, “Yüzyıllardır yoğrula yoğrula bir medeniyet, bir zihin, bir düşünme biçimi hâline gelmiş Anadolu insanının modern felsefe metinlerinde yer alamayacak romantizmini, metafiziğini, ironisini” (Tüzer, 6) şu cümlelerle özetleyiverir: “**Sizi mahcup çıkardım, beyim, sakın kusura kalmayın**”



dedi. (...) ‘Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım. (...) ‘Ertesi sabah, aramızda topladığımız birkaç lirayı kendisine vermek ve onu Konya otobüslerine bindirip selamtmek için Haymana Hanı’na giden arkadaşım hancı, Sivaslı Ali’nin, sazını iki liraya satıp yol parası yaptığını ve şafakla kalkan bir kamyona binip Konya yolunu tuttuğunu söylemiş’” şeklinde imalı bir cümleyle sonlandırılır (*Ses*, 122).

Görüldüğü gibi zaman ve mekân edebî metinlerde ritme özgü unsurlar arasındadır. Hikâyenin baş kahramanı Sivaslı Ali’nin trajik durumu mekânın onun üzerindeki konumuyla ve bıraktığı etkiyle doğrudan ilişkilidir (Yılmaz, 2011: 50). Böylelikle amele genç Sivaslı Ali’nin yaşadığı ruhsal değişimlerin mekâna yansıdığını ifade etmek mümkündür. Ayrıca hikâyede vakanın ritminin mekânla birleşerek hayatın ritmiyle dolaylı yollarla da olsa ilişkilendirilmiş olduğu görülmektedir.

Ses’te Hayatın Ritmi:

Metnin olay örgüsüyle hayat arasında hem benzerlikler hem de ayrılıklar mevcuttur. Çünkü mekâna ve zamana göre farklılıklar gösteren vakanın ritmiyle hayatın ritmi belli noktalarda ayrılabilir.



Hikâyede mekânın ritminin hayatın ritmiyle olan bağı bir anlamda anlatı metninde fonksiyonel unsurlar arasındadır. Her mekânın ritmi ona göre hayatın ritmini sağlar. Sivaslı Ali'nin köydeki sade ve tekdüze, istikrarlı hayatı bir ritim unsuru olarak düşünülebilir. Sivaslı Ali'nin hayatındaki bu istikrarın bozuluşu ve değişimi ise hayatın ritmini olumsuz şekilde etkiler. Özellikle de onu Ankara'ya davet edenlerin kendisi üzerindeki hayalleri bu ritmi olumsuz yönde etkilemiştir: "Sivaslı Ali'nin bir gün meşhur ve dünyaca tanınmış bir opera tenoru olarak Avrupa şehirlerinde konserler verdiğini düşünüyor: 'Onun frak içindeki vücudunu ve beyaz yakasından fırlayan kırmızı yüzünü görmek, harikulade bir şey olacak!'" diyordu (Ses, 116).



Hayatın seyrindeki bu ve benzeri değişimler aynı zamanda vakanın seyrinde de kırılmalara zemin hazırlamıştır. Efendilerinin onunla ilgili hayallerinden habersiz olan Sivaslı Ali'de illaki onların karşısına çıkarken değişime ihtiyacı olduğunu düşünmektedir. Kendisi de ayrı bir telaşın içine girerek aslında kendisiyle bütünleşen kırık sazından utanıp ona ait olmayan yeni bir saz alma hatasına düşer: "Elindeki saz yeni idi. Gülümseyerek yüzüne baktım, derhal anladım: 'İndiğim handa buldum, sekiz kâğıt verip aldım. Benim kırık saz ile efendilere çalmak yakışık almaz herhalde'" (Ses, 117). Estetik bir unsur olarak metindeki hareketi tek düzelikten uzaklaştırıp onu akışı sağlayan mekândaki ve bireydeki her türlü değişimde hayatın ritminin de kavranmasıyla okura fayda sağlandığı aşikârdır. Çoğu kez insan varoluşunun konumlandırıldığı yer şeklinde tanımlanabilecek mekân, hayatın içinde estetik bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hayatın ritmini kaybeden kişi için mekânın labirentleşmesi ise oldukça doğal bir durumdur: "Ali, gözleriyle odanın bir hastane ameliyathanesine benzeyen beyaz, çıplak duvarlarını, büyük, perdersiz pencerelerini seyrediyor ve odayı sesleriyle dolduran bu bir sürü adama, ameliyat masasına yatacak bir hastanın doktorlara bakışına benzeyen ürkek nazarlar fırlatıyordu" (Ses, 118). Kahramanın buradaki ruh hâlinde de anlaşılacağı üzere mekânın poetikası anlatılarda hayatın ritmini sağlayan başlıca unsurlardandır: "Mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem de etkiyen nitelikli uygulama alanıdır" (Korkmaz, 2007: 400). Görüldüğü üzere memleket edebiyatının başarılı yazarlarından Sabahattin Ali'nin eserlerinde hayatın ritmini kavramış olduğunu ifade etmek mümkündür. Özellikle de "Köy-kent ikiliğini; geri bir ekonomik düzenin ve baskıcı bir yönetimin ürünü yoksunluklar, yoksulluklar içinde ekmek uğruna, su uğruna, toprak uğruna, ölen, öldü-

ren, hapislere düşen Anadolu insanının; ağa, esnaf, köylü, bürokrat ilişkileri”ne yer verir pek çok öyküsünde olduğu gibi. (Doğan, 1975: 90). Hayatın ritmini metinlerde aktarmak hususunda başarılı olan yazar siyasî ve sosyal hayata yönelik eleştirilerine de eserlerinde yer verir. Yazar özellikle de Anadolu köylüsünün yaşadığı sorunlara şöyle dikkat çeker:

“Yazara göre, normalde bir ülkede, köylü, kentli, aydın ve halk, devlet hizmetlerinden yararlanma hususunda eşit haklara sahiptir. Ancak Anadolu’da durum, bunun tersinedir; köylüye gereken ilgi gösterilmez, aydınlar ya da varlık kesim onları küçümser. Bu, önemli bir toplumsal sorundur. Bir ülkede, köylü, kentli, zengin, yoksul, aydın, halk arasında uçurumlar bulunmamalıdır. Yazar, söz konusu öykülerinde bir bakıma insanların köylüsü, kentlisi, halkı, aydınıyla birlikte eşit oldukları mesajını vermeye çalışır” (Karaca, 1993: 224).

Hayatın koşuşturmacasında vakanın da işlevi yönedir. İllaki hayatın ritmi ve vakanın ritmi arasında farklılıklar vardır. Ama Sabahattin Ali’nin hikâyelerinin pek çoğunda hayatın ritmi mekânın ritmiyle doğrudan ilişkilidir. “Sazının uzun sapı, şaşırtıcı bir süratle aşağı yukarı kayan parmaklarının altında, canlı bir mahlûk gibi titriyordu. Tellere vuran sağ eli, küçük fakat kendinden emin hareketler yapıyor, bu el sazın gövdesine her yaklaştıkça, insan sanki o tahta ile bu et arasında gizli, fakat çok manalı ve mühim bir konuşma oluyormuş zannediyordu” (Ses, 113-114). Köydeki bu manzara Sivaslı Ali’nin istikrarlı bir şekilde yaşanan hayatının ritmine dâhildir. Hikâyede mekânlar çoğunlukla mekânın ritmik ilerleyişiyle ilişkilidir. İllaki köy hayatındaki bu manzaranın kendine göre bir ritmi vardır.

Sivaslı Ali köydeki hayattan uzaklaşınca yaşamın anlamı ve hayatın ritmi eski istikrarını kaybeder. Çünkü Ali için hayat Ankara’daki bu labirentleşen mekânda durma noktasına gelmiştir. Adeta Sivaslı Ali’nin tükenmişliğine şahit olduğumuz bu anlarda hayatın ritmini mekânın ritmiyle kavradığını görebiliriz.

Sivaslı Ali’nin köydeki istikrarlı hayatını terk ederek şehre gitmesi ise hem metinde bir kırılma hem de hayata yönelik bir yeni ritim doğurur: “Buraya kim bilir neler düşünerek gelmişti? Herhalde dostumun kafasından geçen opera muganniliği ve fraklı Avrupa konserleri, ona yabancı idi. Olsa olsa Ankara’da ‘büyüklerden’ birkaç kişinin kendisini beklediğini sanıyor, beğenildiği taktirde hademelik, kapıcılık gibi bir işe konularak kayırılacağını ve ara sıra ‘büyük meclislerde’ saz çalıp beş on kuruş alacağını ümit ediyordu” (Ses, 117). Sivaslı Ali bu sürekliliği kaybettiği için alıştığı hayatın ritminden trajik bir şekilde uzaklaşmıştır: “Alman kadın piyanoya geçip tuşlara dokundu. Sivaslı Ali ömründe hiç görmediği bu alete hayret dolu bir göz attı, sonra, ihtimal acemilik göstermemek için, lakayt bir hâl almaya çalıştı” (Ses, 188). Görüldüğü üzere anlatıda hayatın düzenli akışındaki ritim bozulmuş onun yerine kaygı, şaşkınlık, mutsuzluk ve ürkeklik gibi ruh hâlleri almaya başlamıştır. Batılı hayatın ritmine ayak uyduramayan Anadolu çocuğu Sivaslı Ali için pek çok şey zamanla daha da çetrefilli bir hâl almıştır: “Sivaslı Ali’nin de içerisinde yer aldığı mekân, belki bedenine gelebilecek tehlikeleri engellemiştir. Fakat sahneyken bulunduğu mekânın ruhunu saramadığını, dolayısıyla da ses’inin / ruhunun ‘yuva’dan uzakta korunaksız kaldığını söylemek mümkündür” (Tüzer, 7).





Aslında hikâyede Sivaslı Ali bir başka kültürün ritmine alışmadığı için bulunduğu ortamda yabancılaşır ve mekân adeta labirentleşir. Bunun sebebini de hayatın ritmini oluşturan unsurların kaybıyla açıklamak mümkündür. Şöyle ki “Ritim duygusu sayesinde insan ritmik olanı sevmektedir. Yabancı kültürlerle ait sanatları -üstün nitelikler taşısa bile- sevmeyebilir, çünkü onların ritimlerine alışması gerekir. İnsan bir başka kültürün ritmine alışırken aslında o kültüre intibak eder. Ritmine alıştığı sanatı sevmeye başlar. Hiç tanımadığımız kültürlerle ait müzik ve danstan ilk karşılaşmada hoşlanmamız ise alışık olduklarımızın benzerlikleriyle ilgilidir” (Can, 2015: 25).

Mekân tasvirinin ritmik kurgulandığı metinde Sivaslı Ali’nin köyden uzaklaşmasıyla hayatının eski ritmi kalmamış, şehir hayatının ritminde de akış bozulmuştur. Çünkü “Herhangi bir mekânda yaşayan insanlar oradaki hayatın ritmine alışmışlardır ve onun devamını her şeyden üstün tutarlar. Yaşadıkları çevrede alıştıkları ritmin devamını görmek onlara güven verir. Aksi takdirde huzursuz olurlar” (Can, 2016: 501). Yaşamın mekânın ritmiyle kavrandığı anlatıda ahengi sağlayan unsur birazda tekdüze ve sakin köy hayatıdır. Ayrıca hikâyede Anadolu gerçeğine dikkat çekmek isteyen yazar oranın insanın sözünün doğallığını bir ritim unsuru olarak kabul eder:

“Kentteki hayatın sürekliliği, hızlı temposu, süratle ve kısa aralıklarla değişen algısal uyarıları kentlinin kendisini koruyacak zihinsel bir yapı geliştirmesine yol açar. Bu zihinsel yapı, modern insanın duygularından daha çok bilincini kuvvetlendirir ve onu kalbinden ziyade aklıyla hareket etmesi için zorlar. Ali’nin ise böyle bir kalkamı yoktur. O dünyayı ve kendisine isabet edebilecek her şeyi evvela ruhuyla karşılamaktadır. Nitekim ertesi sabah, cebine birkaç kuruş koyarak kendisini Konya otobüsüne bindirmek için giden müzisyen Sivaslı Ali’yi kaldığı handa bulamaz. Çünkü Ali, yine aynı handan ‘kırık sazla efendilere çal-

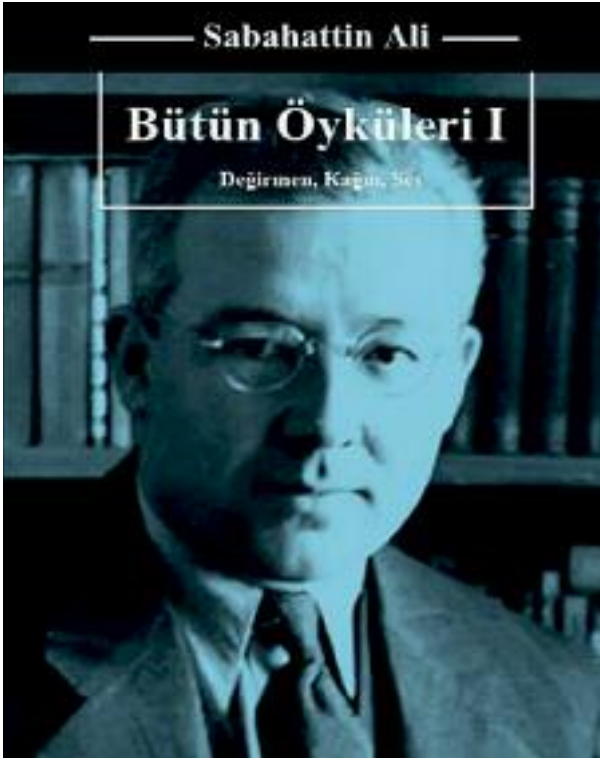
mak yakışık almaz’ diyerek 8 liraya aldığı yeni sazını, yol parası etmek için 2 liraya satıp şafakla birlikte çoktan yollara düşmüştür” (Tüzer, 7).

Hikâyeye göre, Ali’nin söylediği türküler adeta hayata karşı direncini ve Ankara’daki yabancılığını sembolize etmektedir. Türküler aracılığıyla yabancılığını unutan kahramanın tutunacağı daldır aslında bir anlamda her nağme: “Tüm insanlık adına, eski çağlardan beri karanlığın sildiği, yuttuğu renkleri, sesleri, görüntüleri ve anlamları, türkülerle/musikiyle yeniden var olmaya çağırılmaktadır” (Korkmaz, 2006: 43). Ali’nin korkularını yenmesinde türküler oldukça işlevseldir. Çünkü metinde kahramanın labirent mekândaki parçalanmış bilincini müzikal ritmi sağlayan türkü daha güçlü hissettirir. Aslında hem metindeki hem de yaşamın içindeki türküler bireyin yaşadığı toplumun ve coğrafyanın ritmik düzenini şekillendirmiştir: “Doğa, kendi yaşamsal ritmini insana da belleştir. İnsan, bu ritimleri, yüreğinin sıcaklığıyla türküleştirebilir...” (Korkmaz, 2006: 44). Bu bağlamda Sivaslı Ali’nin hayatına ritim katan, okurda ise müzikal bir etki bırakan türkülerin metnin estetiğine ve ritmine imkân sunduğu aşîkardır.

Sözün Ritmi:

Bir bütünü oluşturan unsurların birbirleriyle uyumu şeklinde tanımlanabilecek olan estetikte sözün meydana getirdiği ritim metin içinde oldukça işlevseldir. Bu bağlamda edebî metinlerde sözün ve dilin ritmi hem şiirde hem de nesirde birbirinden farklılıklar gösterebilir. Özellikle de yazarın hikâyeyi nakletme biçimi bu farklılıkları çeşitlendirmektedir: “Nesir, ritmi semantik özelliklerden alır. Nesrin edebiliğini, nazma yaklaşan yönleri ile açıklamak eleştirmenlerin sürekli yaptığı bir şeydir. Süslü ifadelerin, çoğu retorik kitaplarında kafiye, redif ve aliterasyonlarla anlatılması bile nazımın ön plana çıkarılmasından kaynaklı bir durum olarak değerlendirilebilir” (Bingöl, 2015: 1379). Şunu da belirtmekte fayda var ki belli bir ritme göre şekillenen sözün tahkiye mantığı ise nesir dilinde özellikle de hikâye türünde daha kolay tespit edilebilir: “Hikâyeciler bu konuda romancılara göre daha şanslıdır. Çünkü hem hacminin küçüklüğü hem de muhtevasının sadeliği sebebiyle hikâye kısmen şiire benzer. Buna bağlı olarak hikâyede ritmi tesis etmenin daha kolay olduğu söylenebilir. Ancak onu yapının tabii bir parçası kılmak zordur” (Can, 2016: 198).

Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde sözün ritmi ise genellikle günlük hayatın içinden seçilmiş kelimelerin doğallığından ve anlam birliğinden kaynaklanır. Tabiat tasvirleriyle başlayan hikâyede sözün ritmiyle günlük hayatın ritmi arasındaki benzerlikler ise dikkat çekicidir. Anadolu insanının konuşma ritminin hâkim olduğu



Ses'te sözün doğal ritmini de görmek mümkündür. Sabahattin Ali'nin hikâye unsurlarının dengeli dağılımıyla oluşturduğu anlatıda ahenk, estetik bir haz olarak varlık göstermiştir. Bu dengeli dağılım içinde yazarın amacını yani metnin mesajını da anlamada yardımcı olan "kırık saz" gibi kelime tekrarlar anlatıda ahenk unsuruyken aynı zamanda okuyucu için her anlamda bir ipucu verir (Elmas, 2010: 189). Nazım Elmas'ın da ifade ettiği gibi tekrarların ritmi estetik bir unsur olarak hikâyede "Tekrarlanan cümlelerin biçimsel ahengi, okur zihninde oluşan yeni çağrışım halkaları ile birleşerek hikâyenin ana örgüsünü meydana

getirir. Okura metin boyunca rehberlik eden halkalar" sağlar (Elmas, 2010: 189).

Metinlerdeki öyküleyici, betimleyici, açıklayıcı ve tartışmacı anlatım biçimlerinin çeşitliliği ise hikâyedeki hem anlatma hem de okuma ritmini estetik anlamda etkileyen unsurlardandır: "Anlatım biçimleri olayın anlatım hızını, ritmini ve okurun metinle olan duygusal bağına, okuma sürecinde okurda oluşan duygusal hallere de farklı şekillerde etki eder" (Yıldız, 2013: 18). Hikâyede anlatım biçimleri ve bunların okurda doğurduğu etki açısından baktığımızda metnin sürekli değişen ve yenilenen bir ritme sahip olduğu belirtilebilir. Özellikle de metindeki türküler ritmik bir durumla iç içe olan okura estetik haz verir.

Sonuç

Sonuç olarak metinde belirli bir ahenk, düzen sağlanıp estetik haz veren ritmik yapılanmanın *Ses* adlı hikâyede nasıl oluşturulduğunu ve esere katkılarını açıklamaya çalıştığımız bu makalede yazarın estetik bir unsur olarak ritmik yapılanmadan istifade ettiği sonucunu çıkarabiliriz. Yazarın hikâyede okurun ilgisini çekmek, canlı tutmak, dikkatini artırmak ve uyarılması için sıkça ritmin imkânlarından faydalandığı görülmektedir.

Ses'te yaşamını ve davranışlarını ritim unsuruna göre şekillendiren bireyin ruh dünyasının izleri de genellikle bu duygu çerçevesinde şekillenmiştir. Hikâyede türkülerin ruhu adeta köy çocuğu Sivaslı Ali'nin arınma ihtiyacını karşılar ve mekânın poetikasına siner. Aslında hikâyede zaman ve mekân gibi tüm farklılıklara rağmen hayatın ritmini sağlayan unsurlar insanî özü yansıtan, yüksek bir değer olarak karşımıza çıkan türkülere tutunan kişinin yaşam şekliyle, kültürel birikimiyle ilişkilendirilerek anlatılmıştır.



Hikâyede hayata tutunmaya çalışan amele Sivaslı Ali'nin kültürel bellekten gelen değerlerini sakladığı türkülerdeki zamanın ritmine ayak uydurduğu da metinde mekânın ruhuna sinmiş bir şekilde işlenmiştir. Yazar, metinde özellikle de kahramanın Ankara'daki varoluş kaygısını, kültürel bellekteki türkülerini milli romantik bir duygu tarzıyla vakanın ritmi içinde işlevsel bir hâle getirmiştir. Nesrin kendine mahsus ritmini sağlayan unsurlardan biri olarak estetiğin de asgari şartını sağlayan müziğin türkülerle de desteklenen bu iç nizamı şüphesiz metnin ritmini vurgulamak içindir. Bir metinde anlatma ve okuma ahengine katkı sağlayan ritmin "sıra ile belirli aralıklarla birbirini izlemesi", "tekrar edilen şeylerin düzenliliği", "tekrar unsurları, farklı temel formların dizilişi" gibi unsurlar dikkate alındığında *Ses* adlı hikâyenin tek düzelikten uzak, değişken ve sürekli yenilenen bir ritme sahip olduğunu söyleyebiliriz (Yıldız, 2013: 18). Bu bağlamda metni sıradanlıktan uzaklaştıran ritmik düzen dramatik aksiyonu sağlayan ve okurun duygularını açığa çıkaran (merak, heyecan, gerilim, acıma ve rahatlama gibi) bir işleve sahiptir. Eserdeki ritmik yapılanma aynı zamanda pasif okurun da önüne geçme işlevini üstlenir. Öyleyse önemli bir motif olarak hemen her romanda ve hikâyede dikkat çeken ritim, tasvir, tahlil, eylem, zaman gibi unsurların belirli aralıklarla ya da oranla metne yerleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir (Sağlık, 2010: 250).

Ses'te hikâye unsurlarının dengeli dağılımı, olay örgüsündeki belli düzen, ses, kelime ve cümle tekrarlarının oluşturduğu ritmik yapılanma esasına dayanırken tüm bunlar estetik bir öge olarak ahenge katkı sağlamıştır. Örneğin köy ve şehir arasındaki sahne değişimleri okurun ilgisini artıracak konumdadır. Hikâyenin başkahramanı Sivaslı Ali'nin trajik durumu ise mekânın ve zamanın onun üzerinde bıraktığı etkiyle doğru-



dan ilişkilidir (Yılmaz, 2011: 50). Öte yandan Sivaslı Ali'nin yaşadığı ruhsal değişimlerin yansımalarının da mekâna ve vakanın ritmine yansıdığı söylenebilir. Söz gelişi salondakilerin çocuğa yaklaşım tarzları köylülerin bürokrasiye olan uzaklığına ve yaşadıkları sorunlara özellikle de çekincelerine ait bir düzenin bazen de çaresizliğin, şaşkınlığın ifadesidir.

Görüldüğü üzere söz konusu öyküde bireyden yola çıkılarak sosyal bir sorun olan labirent mekânlarda hayatın ritmini kaybeden basit ve küçük hayalleri olan insanların yaşadıkları buhrana yer verilmiştir. Hikâyede mekânın insan psikolojisiyle olan ilişkisi ise oldukça belirginken özellikle de vakanın seyrinde olumsuz hadiselerin yaşanması metnin doğallığında estetik açıdan anlamlıdır. Vakada olayların niteliğiyle mekânın niteliğinin birleştiği uyumlu ve ritmik yapılanma ise dikkat çekicidir. Hikâyede yaşanan duyguların yoğunluğu ise mekândaki değişimin ve kahramanın düşlerinin hayal kırıklığına dönüşmesiyle doğrudan orantılıdır. Son olarak İbrahim Tüzer'in de dikkat çektiği gibi "*Sizce Sivaslı Ali'nin kaybolan ses'ini kentte bulmasının ya da sestten çok iyi anlayan! 'ses esnafları'nın ondaki 'çılgı' kulak kesilmesinin imkânı var mıdır!?'*" (Tüzer, 7) şeklindeki bu hususa kulak vererek kırık sazından ayrılınca hayatın ritmini kaybeden Sivaslı Ali'nin macerasını okumak yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

- ALİ, Sabahattin; *Kağrı, Ses, Esirler*, YKY, (7. Baskı), İstanbul 2010.
- AYYILDIZ, Mustafa; "Hikâyede Ritmik Oluşum, Anlatıcı, Bakış Açısı, Bakış Açısının Altı Boyutları ve İki Örnek Uygulama", *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 4, 2004, ss. 15-25.
- BİNGÖL, Ulaş; "Eleştirinin Anatomisi Adlı Eser Üzerine", *Uslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 4/3, 2015, ss. 1366-1381.
- BOREL, Henri; *Hayatın Ritmi*, Say Yayınları, (1. Baskı), İstanbul 2013.
- CAN, Adem; "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Ritim", *Uslararası Erzincan Sempozyumu, (Yayımlanmış bildiri)*, C. 1, 28-Eylül/1 Ekim 2016, ss. 497-506.
- CAN, Adem; *Şiir /de/ Ritim*, Birleşik Yayınları, (1. Baskı), Ankara 2015.
- DOĞAN, Mehmet H.; "Öykücü Sabahattin Ali", *Türk Dili (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S. 286, Temmuz 1975, ss. 84-93.
- ELMAS, Nazım; "Adalet Ağaoğlu'nun Hikâye Dilinde Ritim", *Karadeniz Araştırmaları*, S. 27, 2010, ss. 181-190.
- ERONAT, Kamuran; "Sabahattin Ali'nin 'Ses' Hikâyesinde Mekân-İnsan İlişkisi", *Erdem*, S. 59, 2011, ss. 121-128.
- FİLİZOK, Rıza; "Şiirde ve Nesirde Ritim Nedir?", www.ege-edebiyat.org/wp/wp-content/uploads/Şiir-ve-Nesirde-Ritim-Nedir.docx (ET: 10.05.2017)

10.05.2017)

- FORSTER, E.M.; *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985.
- KARACA, Alaattin; "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", *Türkoloji Dergisi*, C. 11, S. 1, 1993, ss. 221-231.
- KARATAŞ, Turan; *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, (3. Baskı), Ankara 2007.
- KORKMAZ, Ramazan; "Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 26, Güz 2008, ss. 41-48.
- KORKMAZ, Ramazan; "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa İsen'e Armağan*, (edt. Aşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), Grafiker Yayınları, Ankara 2007.
- SAĞLIK, Şaban; *Popüler Roman/Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, (1. Baskı), Ankara 2010.
- SOYKAN, Ö. N.; "Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma", *Doğu Batı*, S. 62, Ağustos, Eylül, Ekim 2012, ss. 29-42.
- TİMÜÇİN, Afsar; *Estetik*, Bulut Yayınları, (8. Baskı), İstanbul 2008.
- TÜZER, İbrahim; "Sabahattin Ali'nin 'Bütün Öyküleri'nden Bir 'Ses' ya da 'Ses Esnafları'nın Duyamadığı Çılgı!.." http://www.ibrahimtuzer.com/FileUpload/ks23107/File/sabahattin_ali_ses.pdf (ET: 10.05.2017)
- YILDIZ, Alpaz Doğan; "Mustafa Kutlu'nun Uzun Hikâyelerinde Anlatma ve Okuma Ritmi", *Dergâh*, S. 282, Ağustos 2013, ss. 15-21.



Nâbî'nin Güzellik Anlayışı

Prof. Dr. Mahmut KAPLAN

“

Şair, manzum ve mensur eserlerinde Kur'an ve sünnetin çizdiği çerçeveden dışarı taşmaz. Klasik Türk şiirinde güzellik kelimesi genel olarak "hüsün" ve "cemal" kelimeleriyle ifade edilir.

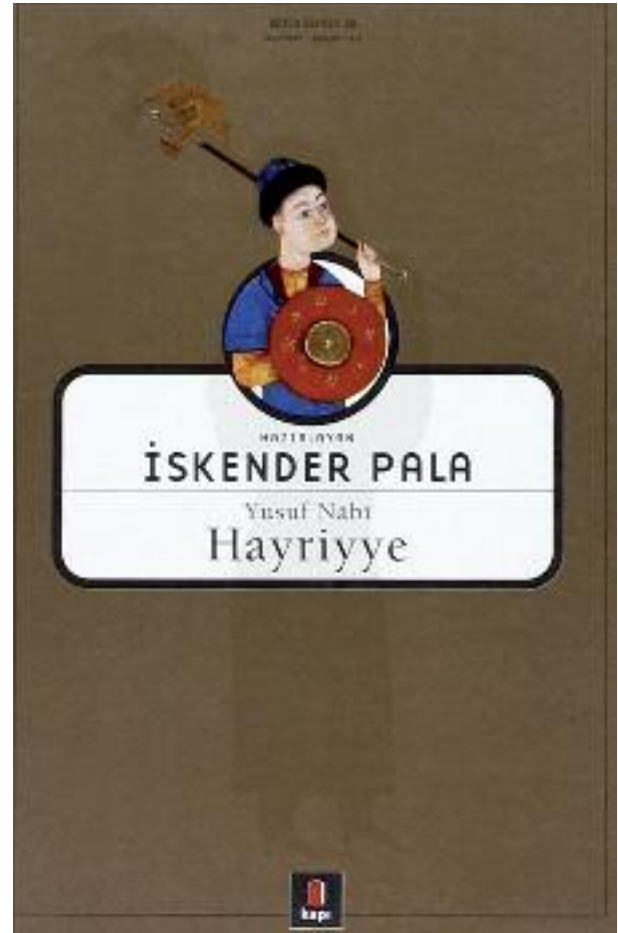
”

Prof. Dr. Mahmut KAPLAN¹

İyi eğitim almış bir Osmanlı münevveri olan Nâbî, şiirinde esas aldığı güzellik anlayışını *Divanı* ve *Hayriyye* adlı mesnevisinde dile getirmiştir. Şair, manzum ve mensur eserlerinde Kur'an ve sünnetin çizdiği çerçeveden dışarı taşmaz. Klasik Türk şiirinde güzellik kelimesi genel olarak "hüsün" ve "cemal" kelimeleriyle ifade edilir. Bu iki kelimenin sözlük anlamları dışında dinî terimler olduğu da hatırdan uzak tutulmamalı. Hüsün, kelam ilminin de temel kavramlarından biridir. Bu iki kelimenin sözlüklerde hangi anlamlara geldiğine bakalım:

Hüsün: "Ar. Güzellik" (Akalm 2010: 1122), "1. (a.s): Güzel, iyi. 2. i. güzellik, iyilik" (Devellioğlu 2010: 450), "Güzellik. Karşıtı: Kubuh" (Ayverdi 2008:1334), "Ar. 1. Güzellik. 2. tas. Zattaki kemal ki, Hakk'tan başkasında bulunmaz. İlahî güzellik. Âlemdeki bütün güzellikler ve güzeller O'nun güzelliğindedir. Güzel de âşık da odur." (Uludağ 2005:176), "Arapça güzellik demektir. Zâttaki kemâldir ki, sadece Hakk'ta bulunur. Âlemdeki bütün güzellikler, O'nun güzelliğindedir. Hüsün, ilâhî güzeldir" (Cebecioğlu 2009: 289).

Hüsün kelimesi, "güzel olmak" anlamında masdar ve "güzellik, rağbet edilen ve sevilen şey" (Çelebi 1987: 59), "insanın tabiatına ve yapısına uygun olan şey, güzel ve iyi, bir şeyin kemal ve yetkinliğini ifade eden vasıf, yapılması övgüyü ve buna bağlı sevabı gerektiren" şey anlamlarında kullanılır. (Bulut 2015: 636).



Cemâl kelimesi, “Ar. Yüz güzelliği” (Akalin 2010: 450), “(a.i). Yüz güzelliği” (Devellioğlu 2010: 148), “Güzellik, 2. Yüz güzelliği, güzel yüz. 3. Allah’ın lütfedici sıfatlarının bütünü ve bu sıfatların gereği olarak güzellik ve rahmet tecellisi” (Ayverdi 2008:476), “ar. 1. Güzellik. 2. tas. Âşıkın ısrarlı istek ve arzusu üzerine maşukun kemalleri izhar etmesi. Allah’ın lütuf ve rahmet nedeni olan vasıfları” (Uludağ 2005: 86), “Arapça. Güzeli, güzellik, iç ve dış güzelliğini ifade eder. İki türlü cemal olduğu söylenir; birisi halkın bildiği güzellik, ikincisi hakiki güzellik. Bu da her uzvun, olması gerektiği karakter ve hey’etin en faziletlisi üzere bulunmasıdır. Cemâl, Allah’ın müşahade-i ilmiyye olarak, kendi zatında ilk müşahade ettiği ezeli bir sıfatıdır” (Cebecioğlu 2009:123) anlamlarında kullanılmaktadır.

Bu iki kelimenin sözlük ve tasavvufî anlamlarını verdikten sonra Nâbî’nin *Divan*’ı ve *Hayriyye* adlı mesnevisinde güzellik (hüsün) konusunun nasıl işlendiğini tespit etmeye çalışalım. Nâbî, *Hayriyye*’de güzellik konusunu, “*Matlab-ı Lâzime-i Husn ü Cemâl*” başlığı altında işler. Onun, söz konusu ettiği insan güzelliğidir:

Hâne-i dilde kıomaz gerd-i hâzen

Lezzet-i nâzükî-i vech-i hâsen H. b.447²

[Güzel yüzün nazikliğinin lezzeti gönül evinde hüznün tozlarını bırakmaz.]

Yukarıdaki beyitte şair, doğrudan insan güzelliğini kast ettiğini açıkça ifade etmiştir. Nâbî’ye göre güzel yüz, insanın kederlerini giderir. Ancak şairin güzelliğe “nazükî/naziklik” şartını ileri sürdüğünü görüyoruz. Güzellik, Allah’ın insana bağışladığı bir süstür:

Hüsn ârâyiş-i Yezdânî’dür

Eser-i-hâme-i Rabbânî’dür

H.b.448

[Güzellik Rabbânî kalemin eseri olan ilahî bir süstür.]

Allah’ın kudret kaleminin eseri olan güzellik, insanı ve tabiatı güzelleştiren bir süstür.

Şair, okuyucunun bakışını doğrudan güzelliği yaratana çevirir. Güzelliğe bakan kişinin perde ardında iş gören kudret sahibini unutmaması gerektiğini hatırlatır. Güzelliği seyretmeyi edep şartına bağlayan Nâbî, şu uyarıda bulunur:

Şart-ı âdâb ile kıl hüsne nigâh

Olma şehvet nazariyle güm-râh H.b.449

[Edep şartıyla güzelliğe bak, şehvet gözüyle yolunu kaybeden olma!]

Aynı mealde bir başka beyitte öğüdünü pekiştirme gereğini duyar şair:

Lîk gülzâr-ı ruh-ı hubâna

Nazar-ı pâk ile ol pervâne H. b. 453

[Lakin, güzellerin yüzlerinin gül bahçesine temiz bir bakışla pervane ol!]

Güzellerin güzel yüzleri gül bahçesi gibidir. İnsan, kem nazarla bu bahçelere bakılmamalıdır. Nâbî’nin bir önemli uyarısı da “suretperest olmama” hususundadır. Her meselenin hikmet yönünü öne çıkaran şair, güzellerin yüzlerine değil, manalarına bakmayı tavsiye eder. Surete fazla bağlanmamak lazım geldiğini hatırlatır:

Olma dil-beste-i şûret zinhar

İde gör cânib-i ma’niye güzâr H. b. 460

[Asla surete, görüntüğe gönül verme; mana yönüne geçmeye çalış.]

Manaya nasıl bakılabilir sorusunun cevabı açıktır. O, güzelliği yaratmanın kudret elini, esmasının tecellilerini gözden irak tutmamak gerektiğine inanır. Şöyle der:

Dilberüñ naqşına olma mâ’il

Ol mezâyâsına nakşuñ vâsıl H. b. 461

[Güzelin süsüne eğilim gösterme, o nakşın, süsün meziyetlerine ulaşmaya, anlamaya çalış!]

Güzelin, süslerine, görüntüsüne meyletmemek lazımdır. O nakşın, o resmin meziyetlerine bakmalı, onları anlamaya çalışmalı insan. Zira insanda tecelli eden pek çok esma vardır. İnsanın her azasında birden fazla esmanın eli işler. Güzelliğe bakarken, güzelliği yaratana



hatırlamak gerek. Aksi halde nimete şükürsüzlük olur. İnsan vücudu ve özellikle yüzü her bakımdan perde ardında işleyen bir kudret elini gösterir. İnsan yüzü, en güzel, en kısa ve en ekonomik bir planla yaratılmıştır. Her aza yerli yerindedir. Bu niçin böyledir sorusuna imkân verilmemiştir. O derecede mükemmeldir. Nizam ve san'at her bakımdan mükemmel olup mükemmel bir yaratıcıyı işaret eder. Bütün bu söylediklerimizi Nâbî, iki mısra ile izah eder:

Nedür ol yirli yirinde a'zâ

Çeşm ü ebrû leb ü dendân kef ü pâ H. b. 465

[O yerli yerinde azalar nedir? Göz ve kaş, dudak ve dişlerle avuç ve ayak nedir?]

İnsan vücudu bir tasarım harikasıdır: Kaş, göz, ağız, dudak ve dişler; el, ayak ve diğer organlar... Nâbî, güzellikten, nizamdan gözleri cemel-i mutlaka ve bu sistemin nâzımına çevirir:

Cümle naşş-ı kalem-i kudretdür

Şan'at-ı mâşîta-i hikmetdür H. b. 483

[Hepsi kudret kaleminin nakşidir hikmet gelin süsleyicisinin sanatı, yaratmasıdır.]

Bütün bu nizam ve güzel yaratılış kudret kaleminin eserleridir. Hikmet gelin süsleyicisinin sanatı, ilahî kudretin yaratmasıdır. Kısaca insan denen olağanüstü sanat eserinin mükemmelliği onu var edenin kemalini, sanatının eşsizliğini gösterir. *Hayriyye*'de insan hilkatı üzerinden "Yaratıcı kudret"e dikkatimizi çeken, insan vücudundaki kudret eserlerine baktıran, onun esmasının tecellilerini gösteren, onun insanı hayran bırakan sanatlı yaratmasını dikkatlere sunan şair, *Divanı*'nın başında yer alan "tevhid" manzumesinde bakışları tabiata, çevirir ve büyük âlemdaki hikmetleri okutur:

Olup hurşîd ü mehden mühre-keş evrâk-ı eflâke

Hutût-ı rûz u şebden nüsha-i sun' eylemiş inşâ

D. s. 1

[Güneş ve aydan feleklerin yapraklarına mühre çekip gündüz ile gece yazılarından yaratma nüshası yazmış.]

Allah, güneş ve ay ile gökyüzü sayfalarına mühre çekip (cilalayıp) gece/gündüz yazılarından bir eser ortaya çıkarmış, yani evreni halk etmiş. Bilindiği üzere mühre, eskiden kâğıtları cilalamak için kullanılan billur küredir. Şair, yuvarlak oluşları bakımından ay ve güneşi mühreye benzetir. Güneş doğduğu zaman gökyüzü ve dünya cilalanmış gibi aydınlanır. Ay doğduğunda gece aydınlanır, yani bir tür cilalanır, yıldızlar ortaya çıkar. Gece ve gündüzü de yazıya benzetir. Hat kelimesinin çoğulu olan "hutût" hem çizgiler hem de yazılar anlamına gelir. Gündüz, beyaz, gece siyahtır. Yazı beyaz kâğıt üzerine yazılır. Gündüz yazılan yazı görünen bütün tabiat. Gece yazılan yazı ise yıldızlar ve gök cisimleri... Böylece ilahî kudret, bir eser, bir kitap yazmış olur. Kısaca kâinat, insanların okuması için yaratılan kocaman

“

Dünya deyince akla insan kaderi ile ilgili iki husus gelir: Lütuf ve kahır. İnsan dünyada her ikisi ile de karşılaşabilir. Tabiatın oluşması nasıl zıtların tertibi ve uyumu ile olmuşsa insan denen varlık da lütuf ve kahır gerçekleriyle her an karşılaşmak durumundadır.

”

bir kitaptır. Nâbî, "inşâ" kelimesini kompozisyon anlamında kullanıyor. Konuya yazı ve yazı ile ilgili unsurlarla girince yazı sanatı ile devamı uygun görüyor:

İdüp vaz'-ı kalem evrâk-ı hikmet-hâne-i şun'a

Çeküp müsvedde-i gaybı beyâza eylemiş imlâ

D. s. 1

[Yaratılış hikmet evinin sayfalarına kalem koyup gayb müsveddesini temize çekmiş.]

Allah, geçmiş ve geleceği kuşatan ilmiyle, olup olacak her şeyi bilir. Varlıklara "kün/ol" der ve olur. Tabiat, ilminde "gayb" âlemindeyken O, yaratma sayfalarına kalemi koyup gayb âleminde "müsvedde" halinde bulunan varlıkları görünür kılıyor. Kısaca ilminde olan, kimsenin bilmediği varlıklar, O'nun kudret kalemi demek olan "kün/ol" emriyle ortaya çıkar. Kompozisyon imgesini ısrarla sürdüren Nâbî, aşağıdaki beyitte şöyle devam eder:

Virüp tertîb eczâ-yı muhâlif-güne-i keвне

Dü-rence târdan dikmiş aña şîrâze-i ibkâ

D. s.1

[Oluşun farklı renkler gösteren cüzlerine düzen verip ona iki renk iplikten bâkileştirme şîrâzesi dikmiş.]

Allah kâinatın, birbirine zıt, aykırı cüzlerine, parçalarına, (bunlara molekül ve atomlar da diyebiliriz) bir tertip bir düzen, bir diziliş sistemi verip iki renk ip dediği gece ve gündüzden şîrâze dikmiştir. Konu yazı ve kitap olduğuna göre kitap sayfalarının dağılmaması için şîrâze ihtiyacı vardır. Şîrâze gece ve gündüzdür. Böylece 24 saatlik zaman dilimi dağılmaktan kurtulmuş bir kitap ömrü kazanmış, "ibkâ" edilmiştir. Gece ve gündüzün ipliğe benzetilmesi Kur'an'dan gelen bir teşbihtir.

Şair, adım adım bakışlarımızı evrenin ve hayata mesken olan dünyanın yaratılışına çevirerek dünyada karşılaşması mukadder olan lütuf ve kahra sözü getirir:

Kurup bir bârgâh-ı şun' lutf u kahırdan memzûc

Virüp ezdâda âmîziş kıomış nâmin anuñ dünyâ

D. s. 1

[Lutuf ve kahırdan ibaret zıtları birbiri ile uyumlu kılarak bir yaratma divanı/konağı kurup adını dünya koymuş.]

Dünya deyince akla insan kaderi ile ilgili iki husus



gelir: Lütuf ve kahr. İnsan dünyada her ikisi ile de karşılaşabilir. Tabiatın oluşması nasıl zıtların tertibi ve uyumu ile olmuşsa insan denen varlık da lütuf ve kahr gerçekleriyle her an karşılaşmak durumundadır.

Allah, vâcibü'l-vücut'dur yani, "varlığı zaruri olan yani bir an için yokluğunu farzetmek imkânsız bulunan zât demektir. Allahu teâlâ varlığı zarurî olmak sıfatıyla muttasıf bir mevcûd-i hakikîdir. Onun varlığı zatının muktezasıdır. Yani varlığında zatından başka bir şeye muhtaç değildir. Böyle bir varlığın velev ki bir an olsun -yokluğunu farz etmek..." mümkün değildir (Tatlısı: 22) Allah, mümkünün yaratılmasını uygun gördüğünden, dilediğinden yoktan var etmiştir:

Zihî vâcib ki itmîş mümkinüñ îcâdını îcâb

Kemâl-i rahmetinden eylemiş ma'dûm iken ihyâ
D. s. 2

[*Ne güzel vâcib ki, mümkün olanın yaratılmasını gerekli görmüş; rahmetinin kemalinden yokken diriltmiş, var etmiş.*]

Allah, yaratan, yapan, yani "Sâni"dir, eşyayı yoktan, örneksiz yaratır. Şair, çarpıcı bir örnek verir. Dut yaprağı ve ipek böceği:

Zihî şâni' ki eyler berg-i tut u kirm-i bed-bûdan
Libâs-ı iftihâr-ı şehriyârân atlas u dîbâ

D. s. 2

[*Ne güzel bir yaratıcı ki dut yaprağından ve kötü kokulu bir kurtçuktan şahların övündüğü atlas ve diba kumaşlarını yapar.*]

Nâbî'nin verdiği bu örnek çok dikkat çekicidir. Dut yaprağı gibi tatsız tuzsuz bir yeşillik ile ipek böceğini besler ve ikisinin bu arkadaşılığında dünyanın en güzel kumaşının hammaddesi olan ipek elde edilir. Önceki beyitlerden itibaren insan zihnini Allah'ın yaratma kudretine hazırlarken dikkat çektiği "zıtların uyumu"nu bu

örnekle pekiştirmiş olur. Yine sözü ilk imgeye, kitaba getirir:

Bu 'âlem bir kitâb-ı hikmet-endûz-ı haqâyıkdur
Me'âlin her kim istihrâc iderse âferîn bâdâ

D. s. 6

[*Bu âlem hakikatlerle dolu bir hikmet kitabıdır. Kim manalarını istihraç ederse ona âferin olsun.*]

Bu âlem, baştanbaşa hikmetler içeren bir kitaptır. Bu kâinatı bir kitap olarak halk eden Sâni', insanı okumaya, ibret almaya ve manâsını anlamaya davet etmiştir. Kâinat baştanbaşa "esmâ tecellileri"nden ibarettir. Nâbî, bu tecellileri okuyabilene âferin diyor. Bu kitabın anlatmak istediğini anlayan şu gerçeğe ulaşacaktır:

Naş göstermek için hâme-i şun'-ı üstâd

Oldı saykal-zede bu nüh varak-ı kevn ü fesad

D. s. 11

[*Üstadın yaratılış kalemi, nakış göstermek için bu oluş ve yıkılış âleminin yedi yaprağı cilalandı.*]

Kudret kalemi, bu yedi katlı oluş ve yıkılış âleminin sayfalarını cilalayarak varlıkları ortaya çıkarmıştır. Kevn ve fesad, "Oluşum-bozulma" (Uludağ 2005:215) demektir. Bu maddi âlem bir oluş ve yok oluş dünyasıdır. Allah, kâinatı, yaratma kudretini, sanat eserlerini göstermek, insanı da bunu anlama konusunda sınamak üzere yaratmıştır. Dünyayı yaratmadan ilahî murat şudur:

Hüsni bi-gâneden hıfz âşinâya 'arzûr

Ehl-i nefse hân-ı kevn-i yağmâdan murâd

D. s. 495

[*Kâinatı sofrasını nefis sahiplerine sunmasının sebebi güzelliğini yabancılardan korumak ve dostlara sunmaktır.*]

Şairin "bigâne"den kastı inanmayanlardır. Dost dedikleri de inanan ve varlık konusunda tefekkür eden, Allah'ın sanat eserlerine hayranlıkla bakıp şükredenlerdir. Nefsinin peşinden gidenlere sunduğu oluş sofrası, Allah'ın hüsnünü onlardan gizleme perdesidir. Nefispesterler nimetin arkasında onu vereni akıllarına getirmezler. Bu yönüyle bu "yağma sofrası" bir perdedir. Âşina, denilenler ise eşyanın hikmetini, manasını anlayan gönül gözü açık müminlerdir. Bunlar, nimetten mün'ime, yani nimeti verene intikal eder, imanları ve şükürleri artan insanlardır. Âlem bir hüsn/güzellik kitabıdır. Bu kitabın nüktelerini anlamak herkese nasip olmaz:

Nikât-ı nüşâ-i hüsne o kes ki vâkıf olur

Edeble bûse-zen-i dâmen-i meşâhif olur

D. s. 537

[*Güzellik kitabının nüktelerine, Mushaf sayfalarının eteğine saygıyla yüz sürenler vâkıf olur.*]

Kitâb-ı hüsn/güzellik kitabı bu âlemdir. Şair kitap imgesini ısrarla dikkate sunmayı sürdürür. Kitabın nüktelerini okuyanlar anlar. Okunacak olan nedir? Mesâhif, yani sayfalar, kitaplar ve özel anlamda Kur'an-ı

Kerîm... Kâinat kitabını okumak, insanlar için elzem olmakla birlikte herkesin okuyabildiği söylenemez. Bu kitabı okumak için kâinat Hâlıkı'nın kelamına, yani *Kur'an-ı Kerim*'e ihtiyaç vardır. Kur'an, gözlerdeki gaflet perdesini, "düşünmüyor musunuz? Akıl etmiyor musunuz?" sorularıyla ya da doğrudan "düşünün" emirleriyle insanları kâinat kitabının nüktelerini anlamaya davet eder. Büyük kitaptan küçük kitaba gözünü çevirir şair. İnsana ve insan güzelliğine bakmamızı ister:

**Hûbân-ı cemâl aşla mezâhir degülmidür
Âsâr-ı aşl fer'de zâhir degülmidür**

D. s. 546

[Yüz güzelleri asıl güzele ayna değiller mi? Aslın eserleri fer'de görünmüyor mu]

Varlık, Allah'ın isimlerinin tecellilerinden ibarettir. Allah'ın güzel isimleri en çok insanda tecelli etmiştir. İnsan, Esmâ-i Hüsnâ'nın aynasıdır. Nâbî, yukarıdaki beyitte bu hususu nazara verir. Yüz güzelleri asıllarına ayna değil midir, diye sorar. İstifham sanatı yaparak anlamı pekiştiriyor. İnsan yüzünde Allah'ın birden fazla esmâsının tecellisi vardır. Cemil, Hakîm, Musavvir, Müzeyyîn, vd... Asla ait eserler fer'de yani bireyde/parçada görünür. Asl esas temel, başlangıç ve soy anlamına gelir. Fer' ise dal, budak ve netice... İnsana bakan onda tecelli eden esmayı görür. Esmadan müsemmaya yani Yaratana ulaşır. "Asl" ve "fer" kelimelerinin dinî ilimlere ait terimler olduğunu da unutmamak gerekir.

Şair, kâinattan insana ve insandan da güzel yüze doğru estetik yolculuğunu sürdürmeye devam ederken birden karşımıza bir hüsn-i ta'lille çıkar:

**Virmez kefi nigâha kitâb-ı cemâlini
Bilmem nîgeh bu girye ile bî-vuzûmidur**

D. s. 619

[Güzelliğinin kitabını bakış eline vermez; bilmem acaba bakış bu gözyaşıyla abdestsiz midir?]

İnsan ağladığı zaman gözleri bulanır, doğru dürüst göremez. Nâbî, bunu nefis bir güzel sebep ve istifhamla verir: Sevgili, güzellik kitabını "bakış eli"ne vermez. Acaba diyor bu gözyaşıyla bakış, abdestsiz midir? Bilindiği üzere Kur'an'a, abdestsiz dokunulamaz. Yüz, *Kur'an*'a teşbih edilir. Nâbî, ağladığından dolayı sevgilinin güzelliğini göremeyen bakışı, "abdestsiz mi ki sevgili yüz kitabını eline vermiyor" demek suretiyle gerçeği güzel bir sebebin perdesi içinde gizler. Oysa şair de pekâlâ, ağlayınca gözün bulanık gördüğünü bilir...

Nâbî'ye göre güzelin en belirgin vasfı anlayışlı olmasıdır:

**Dilber oldur kim lisânı ola mîz-âb-ı kerem
Dîde-i 'uşşâkına gelmezden evvel nem henûz**

D. s. 663

[Güzel, âşıkların gözlerine nem/gözyaşı gelmeden önce dili keremoluğu olandır.]

Klasik şiirimizde sevgili acımasız, taş kalpli bir ki-

şilikte resmedilir. Sevgili ile visal sözkonusu olamaz. Nâbî, belki de bu anlayışın yıkılması gerektiğini düşünüyor ve nükteli bir ifade ile daha âşığı gözünü nemlenmeden, yaşarmadan güzel sözlerle sevgilinin onun gönlünü alması gerektiğini söyler. Sevgilinin sözleri cömertlik pınarı olmalı derken su ve kerem kelimelerini bir arada kullanması dikkat çekicidir.

Nâbî, gönlü bülbüle, sevgilinin güzelliğini gül bahçesine benzetir:

**Gülzâr-ı hüsn-i gonca-lebânun esîridür
Bî-rûh olan güle bakmaz 'andefbümüz**

D. s. 676

[Bülbülümüz, gonca dudaklıların güzellik gülbahçesinin esiri olduğundan ruhsuz güle bakmaz.]

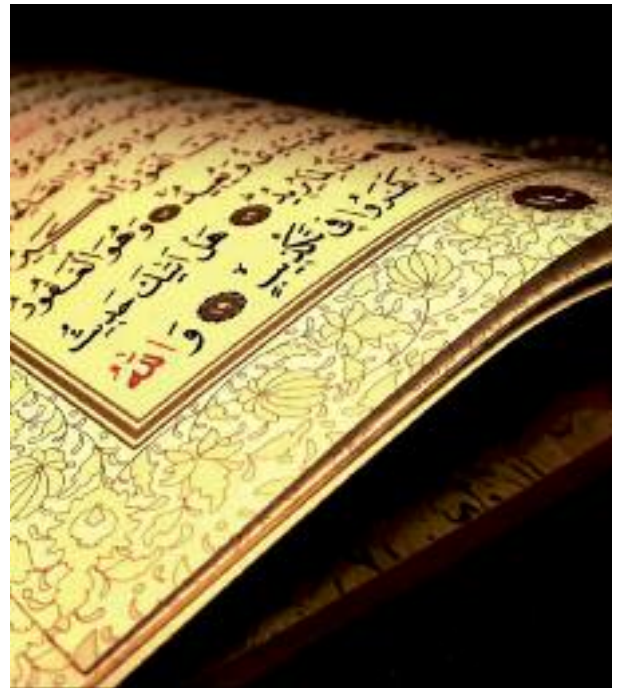
Âşığın gönlü, gonca dudaklı güzellerin esiri olduğundan "canlı da olsa" ruhsuz olan güle bakmaz, derken Nâbî, oldukça realist bir ruh hali sergiler. Gönül, güllerin değil, güzellerin esiridir. Bu da üzerinde önemle durulması gereken hususlardan biridir. Klasik şiirde sevgili, ayva tüyleri reyhana, gözleri nergise, dudakları goncaya, boyu serviye ve saçları sümbüle benzetilerek adeta bir gül bahçesi tablosu halinde tasvir edilir. Gül goncası dudaklara sahip güzeller dururken şairin gönlü güllere akmaz...

Nâbî, dünyanın, daha geniş anlamıyla görülen âlemin ayna görüntüsünden ibaret olduğunu söyler:

**Cihân 'aks-i merâyâ olduğun fehm eyleyen 'ârif
Zevâlınden zılâl-i 'âlemün endûhgîn olmaz**

D. s. 685

[Cihanın ayna görüntülerinden ibaret olduğunu anlatan ârif, evren gölgelerinin batmasından, yokluğundan kederlenmez.]



Yukarıdaki beyitte geçen ârif kelimesi üzerinde durmak icap eder. Ârif, “1. Bilen, vâkıf, âşina, tanıyan, anlayışlı, kavrayış mükemmel, irfan ve marifet sahibi. 2. Tas. Allah Tealâ’nın kendi zatını, sıfatlarını, isimlerini ve fiillerini müşahede ettirdiği kimse. Müşahede ve temaşadan hasıl olan bilgiye marifet, bu bilgiye sahip olana da ârif denir” (Uludağ 2005: 44) Ârif, Allah’ın kendisine bahsettiği müşahede ile bu âlemin aslında bir görüntü olduğunu, Allah’ın varlığına oranla âleme “varlık” izafe edilemeyeceğini, olsa olsa bir ayna görüntüsü, bir gölge olduğunu anlar, ona gönül bağlamaz. Bu cihana gönül bağlamadığı için de gölge hükmündeki görüntülerin batıp gitmesinden kederlenmez. Bu beyit Hz. İbrahim’in, “lâ-uhıbbu’l-âfilin” sözünü akla getiriyor. Yıldızları, ayı ve güneşi görüp onların Rab olamayacağını aklıyla anlayan Hz. İbrahim, batanlar, gurup edenler sevilmeyen mealindeki bu ayeti söyler: “Gecenin karanlığı onu kaplayınca bir yıldız gördü, Rabbim budur, dedi. Yıldız batınca, batanları sevmem, dedi.” (En’am 6/76)

“

Ârif, Allah’ın kendisine bahsettiği müşahede ile bu âlemin aslında bir görüntü olduğunu, Allah’ın varlığına oranla âleme “varlık” izafe edilemeyeceğini, olsa olsa bir ayna görüntüsü, bir gölge olduğunu anlar, ona gönül bağlamaz.

”

Bu konuda Nâbî yalnız değildir. Kendisinden iki asır sonra gelen ve Urfa’da bu geçici dünyaya veda eden Bediüzzaman da benzer bir düşüncüyü, duyguyu dile getirir: “İşte zahirperest ve sermayesi âfâkî malumattan ibaret olan akl-ı dünyevî, böyle silsile-i efkârı hiçe incirâr ettiğiinden, hayretinden ve haybetinden (mahrumiyetinden) meysûâne feryad ediyor. Hakikate giden bir doğru yol arıyor. Madem uful edenlerden ve zeval bulanlardan ruh elini çekti. Kalb dahi mecazî mahbuplardan vaz geçti. Vicdan dahi fânilerden yüzünü çevirdi. Sen dahi bîçâre nefsim, İbrahimvâri lâ-uhıbbü’l-âfilin gıyasını çek kurtul” (Nursî 2012: 299)

Allah’ın icat etme, yaratma kalemi, manevi hareketlerle bin türlü görüntü, resim gösterir:

**Gösterür bir ma’nevî cünbişle biñ naqş-ı garîb
Hayret-endûz-ı hıreddür hâme-i pergâr-ı şun’**
D. s. 740

[Yaratma kudretinin pergelinin kalemi akıllara hayret verir. Bir manevi hareketle bin garip nakış/resim gösterir.]

Daha önce âlemi bir gölge, bir görüntü olarak tarif eden şair, yukarıdaki beyitte benzer bir düşüncüyü dile getirir. Allah’ın kudret kalemi bir hareketle bir anda, bir “kün/ol” emriyle binlerce nakış gibi güzel, gönül çekici varlık icat eder. Akıllar bu sanat eserleri karşısında hayrette kalır. Beyitte, “garip” kelimesi, güzel, eşsiz, benzersiz anlamında kullanılmıştır.

Allah, şiddet-i zuhurundan gizlenmiştir. Dünya gözü onu görmeye dayanamaz; ancak esmasının tecellilerine bakabilir. Nâbî bu hususu aşağıdaki beyitte çok güzel ifade ediyor:

**Şâni’ istîgnâ-fürûş-ı çâr-sû-yı nâz iken
Eyler in’âm-ı harîdârân için izhâr-ı şun’**
D. s. 740

[Yaratıcı, naz çarşısının istîğna satıcısı iken satın alıcılara nimet olsun diyerek kudretinin eserlerini bağışlar, nimet olarak verir.]

Beyitte, Sâni’i “istîgnâ” içinde göstermesinin sebebi, O’nu dünyevi gözle müşahedenin imkânsız oluşunu vurgulamak içindir. Cemil-i mutlak olan Allah, kendisine müştak olan müminleri büsbütün yoksun bırakmamak için esmasının eserlerini gösterir. Ârif, eserden müessire geçerek imanını inkişaf ettirir. Rû’yet-i Cemâl âşıkları varlıklar üzerinde tecelli eden esmaya bakarak aşk susuzluklarını bir nebze gidermiş olurlar.

Aşağıdaki beyit, Allah’ın bu dünya gözüyle müşahede edilemeyeceğini, ama eserlerine bakarak cemalini biraz olsun anlamının mümkün olabileceğini ifade etmektedir:

**Bakılmaz mihre ammâ mâh kıablâdur temâşâyâ
Baña noqşân degül âşüfte-i hüsn-i mecâz olmağ**
D. s. 753

[Güneşe bakılmaz ama ay seyredilmeye elverişlidir (bu yüzden) mecazî güzelliğin tutkunu olmak benim için bir noksan değildir.]

Güneş örneği çok çarpıcıdır. Güneşe çıplak gözle bakılmaz, insanın gözleri kamaşır. Oysa güneşten ışık alan aya bakmak mümkündür. Tıpkı bu örnek gibi, varlığı bütün evreni kaplayan ve zuhurunun şiddetinden gizlenen Sâni’-i âlemi bu dünyada görmek mümkün değildir. Sadece ay hükmünde olan eserlerine, esma tecellilerine bakıp akıl yürütmek mümkündür, der, şair. Sonra sözü mecazî güzellere getirerek, güneşe bakılmaz ama aya bakılabilir, der. Hakiki sevgiliyi görmek mümkün olmadığına göre onun cemil isminin tecellileri olan dünyevî güzellere âşık olmak bir eksiklik değildir. Şair, bu gerçekten hareketle dünya güzellere hayran olduğu için kınanması gerektiğini anlatmak istiyor. Çünkü o, güzelliğin arkasında olan Yaratıcı’ya hayrandır.



Neticede mecaz, hakikate ulaştırıcı köprüdür. Ay, ışığını güneşten alır. Mecazî güzeller de cemallerini Allah'ın esmasından almıştır. Kimi beyitlerde şair, doğrudan güneşe bakmayı tavsiye eder:

**Fürûğ-ı mihr-i 'âlem-tâbı gör meh-tâbı neylersin
Temâşâgâh-ı bîdârî tûrurken hâbı neylersin**

D. s. 556

[Dünyayı aydınlatan güneşin ışığını gör, mehtabı ne yapacaksın? Uyanıklık seyri dururken uykuyu ne yapacaksın?]

Yukarıdaki beyit öncekilerle bir çelişme içinde değildir. Nâbî'nin anlatmak istediği her sanat eserinde sanatkârını görmek, yaratılmışta Yaratan'ın kudret elini anlamak mümkündür. Yoksa o da zat-ı Bârî'nin dünya gözü ile görülemeyeceğini gayet iyi bilir. Akıp duran ırmağa yansıyan güneş görüntüsüne değil, başını kaldırıp gökteki gerçek güneşe gözleri çevirmeye çalışır. Aşağıdaki beyit bir öncekinin bir tür izahı hükmündedir:

**O kimse kim şuver-i 'âleme sitâyîşi yok
Muşavvirüñ hünerin derke çeşm-i dânişi yok**

D. s. 748

[Dünyanın suretlerine, manzaralarına övgüsü olmayan kimsenin, ressamın/Allah'ın kudret hünerlerini anlamaya bilgi gözü yoktur]

Resim, ressamını nasıl gösterirse, Allah'ın yarattığı her varlık da O'nu işaret eder, gösterir. O halde hakikat bin olan, yaratılmışa bakıp onda tecelli eden esmayı beğenir, över. Bakışlarını eserden müessire çevirir. Allah'ın yarattığını övmeyen, beğenip takdir etmeyen O'nun yaratma kudretini anlamamış demektir. Böylesinin anlamaya kabiliyeti de yoktur. Kul, kâinatı temaşa edip mimarına, ressamına şükürünü, esere takdirini ifade etmekle yükümlüdür. Bunu yapmıyor, yaratılmışın üzerindeki esma mührünü okuyamayan cehalet içindedir. Nâbî, visale imkân vermeyen güzeli anlamsız bir kitaba teşbih eder:

**Her hûb-rû ki 'âşîka lutf-ı vişâli yok
Bir nüshadur ki haftı hoş ammâ me'âli yok**

D. s. 750

[Âşîğa kavuşma iyiliği bulunmayan her güzel yüzlü, yazısı güzel ama anlamı olmayan kitap (gibi)dir.]

Klasik şiirimizde sevgilinin yüzü kitaba ve özel olarak da Kur'an'a teşbih edilir. Kitap, okunmak içindir. O halde kitapta yazılanlar anlaşılır olmalıdır. Şair, vefasız sevgilileri eleştirir. Âşıklara "visal" göstermeyen güzel yüzlüler, güzel yazılı ama manasız kitaba benzer, der. Yazı çok güzel, "hüsni hat" örneği ama şekilden ibaret, bir mana içermiyor. Nâbî'nin tenkidi oldukça ağır. Ama şair bu, zaman zaman kantarın topuzunu kaçırabilir. Zaten visalden maksat da şöyle bir görünürmesi, belki bir nim-tebessüm göstermesidir...

Mecazî güzellerin güzellik unsurlarından biri kaşdır. Kaşın eğriliği şaire göre, güzelliğin sıhhatine mani değil, delildir:

**Kec olsa her ne kadar ebrû-yı mu'anber-i yâr
Olur o deñlü mededkâr-ı istikâmet-i hüşn**

D. s. 870

[Sevgilinin amber kokulu kaşları ne kadar eğri olsa güzelliğin doğruluğuna o kadar yardım eder.]

Kaşların eğriliği güzelliği artırır. Bu sebeple kaşlar hilale ya da yaya benzetilir. Bazı şiirlerde ise kaş mihraptır. Hilale ne kadar benzerse o kadar güzellik katar yüze.

Hüsünün kerameti gönlü esir etmesidir:

**İder gönül gibi âvâreyi esîr-i kemend
Bakılsa ancak olur cezbe-i kerâmet-i hüşn**

D. s. 870

[Bakıldığı zaman güzelliğin kerametinin cezbesi gönül gibi avareyi kement esiri eder.]

Şair, hüsnü/güzelliği bir veliye teşbih ediyor kişileştirerek. Güzelliğin cazibesi, alımı, gönlü avlar. Eskiden avcılar ceylan ve benzeri av hayvanlarını kementle avlardı. Bu hüsnün velisinin kerameti, avare gezen gönlü cezbe kemendiyle yakalayıp esir etmektir.

Güzelliğin delili nedir, sorusuna şu beyitle cevap verir:

**Hüşn-i ma'sûka olur sinedeki dâğ delil
Şemse-i cild ider iş'âr kitâbuñ şerefîñ**

D. s. 937

[Cildin üzerindeki şemse kitabın şerifini nasıl gösterirse göğüsteki yara da sevgilinin güzelliğine öyle delil olur.]

Sevgilinin güzelliğinin delili âşığın kalbine açtığı yarıdır. Bu, aşk ateşinin yarasıdır. Nâbî, bu durumu kitap sanatları ile ilgili bilgisiyle örneklendiriyor. Cilt, Osmanlı'da çok gelişmiş bir kitap sanatıdır. Ciltlerin üzerinde şemse bulunur. Şemse, "güneş şeklinde yapılan işleme resim. Daha çok elyazması kitapların kapak ciltleri üzerine altın yaldızla yapılırdı. Güneşe benzediği için bu

adla anılmıştır” (Pala 2004: 427) Nâbî, âşığın gönül yarısı ne kadar derinse sevgili o kadar güzeldir, demeye getirir sözü. Gönül, bir kitaptır. Bu kitabın üzerindeki şemse ise aşk yarasıdır. Gönlün şerefi taşıdığı aşk yarası iledir. Bu sevgili hakiki de olabilir, mecazî de... Gönülde aşk yarasının acısından âşık ırmak gibi gözyaşlarını akıtır:

**Seyl-i eşküm gibi hergiz nehr-i câri görmedüm
Vardum ey Yûsuf-cemâlüm Nîl’e de Ceyhûn’a da**
D. s. 957

[*Ey Yusuf yüzlü sevgilim, Nil’e de Ceyhun ırmağında vardım gözyaşı selim gibi akan nehir görmedim.*]

Divan şiirinde güzelliğin timsali Hz. Yusuf’tur. Şairler, gerçek güzelliği anlatmak için Yusuf teşbihine başvururlar. Nâbî de gelenek çizgisinde sevgilinin yüz güzelliğini Hz. Yusuf’un güzelliğine benzetir ve bu güzelliğe duyduğu aşktan dolayı gözyaşlarının Ceyhun ve Nil ırmaklarını geçtiğini mübalağa ile ifade eder.

Sonbahar mevsiminde ağaçlardan zemine düşen sarmış yapraklar Nâbî’de şu şairane imgeyi doğurur:

**Dest-i tahşîndür zemîne ferş olan berg-i hazân
Gülşen-i kevn ü fesâduñ Nâbiyâ üstadına**
D. s. 1021

[*Ey Nâbî, yeryüzüne döşenen sonbahar yaprağı oluş ve yıkılış gül bahçesinin üstadına övgü elidir.*]

Yere el koymak, beğenme ifadesidir. Ağaçtan sararıp zemine düşen yaprak, bu oluş ve yıkılış âlemini yaratmanın sanatına, yaratma kudretine beğenme ifadesidir. Şair, nefis bir teşhis ve kapalı istiare ile ağacı kişileştirip Allah’ın kudretine hayranlığını ve övgüsünü ifade ediyor. Aynı zamanda nefis bir hüsn-i ta’lil örneğidir beyit. Yere düşen yaprak adeta “bravo, ne güzel” diye yere konan el olarak tahayyül edilmiştir.

Güzellik, onu gören göz olmazsa, abes olduğu gibi, göz güzelliği fark etmese de abes olur, çirkin olur, Yarıdan’a karşı küfran-ı nimet olur:

**Hüsün olur bî-nazar-ı rağbet-i ‘uşşâk ‘abes
İltifât âyînedür şûret-i isti’dâda**

D. s. 1034

[*Âşıkların bakışlarının rağbet etmediği bir güzellik abes olur. İltifat, yeteneğin suretine aynadır.*]

Yukarıdaki beyitte, “marifet iltifata tabidir” sözü gizlenmiştir. Aşık Veysel’in mısraları bu beyti en güzel şekilde anlatır:

Güzelliğin on para etmez

Bu bendeki aşk olmasa”

Güzellik, ona müştak olan âşıkları ister. Allah, kendisini tanısin, bilsin sevsin diye insanı yaratmıştır. İnsana yakışan, esma tecellilerinden hareketle Cemal-i mutlak’a âşık olmak değil midir?

Nâbî’ye göre gül, güzellik ateşi ile yanmıştır:

Zâtında gül ki suhte-i nâr-ı hüsündür

Hâcet ne bülbülün nefes-i âteşîne

D. s. 1051

[*Gül, aslında güzellik ateşinin yanmışıdır; (o halde) bülbülün ateşli nefesine ne gerek var!]*

Şair, hayretini dile getirmiştir: Madem gül, güzellik ateşiyle yanıp kor kesilmiş, kızarmış, bülbülün ateşli nefeslerine ne gerek var? Bunu söylemekle birlikte bir önceki beyitte müştakları olmayan güzelliğin abes olduğunu söylediğini de unutmamak gerekir. Anlatılmak istenen şu olsa gerek: Gül, güzellik ateşiyle yanmış, kızarmışken bülbül yanık nefesiyle bir kez daha yanmasın.

Sonuç olarak Nâbî “hüsün” kelimesini güzellik anlamında kullanmış, konunun kelâmî kısmına şiirlerinde





pek değinmemiştir. Onun güzellik anlayışını yine onun sözleriyle ifade etmek isteriz. Nâbî, aşağıya aldığımız iki rubaisinde güzellik anlayışını açık, seçik, çarpıcı bir biçimde dile getirmiştir:

**Aşhâb-ı nazar ne nakşa ne ‘ayba bakar
Hüsn-i ezel ü cemâl-i lâ-reybe bakar
Eylerse de mâsivâya ta‘lik-i nazar
Miftah-ı der-i hızâne-i gayba bakar**
D. s. 1190

[Nazar sahipleri ne nakşa, ne kusura bakar. (Onlar) ezeli güzellik ile şüphesiz güzelliğe bakar. (Nazar sahibi) mâsivâyâ göz atsa da gayb hazinesi kapısının anahtarına bakar.]

Veliler, ermişler resim ve kusurlara bakmazlar. Onlar ezeli güzellik ve şüphesiz, mutlak güzelliğe bakarlar, yani cemal-i mutlaka âşıktırlar. Bu aşkla öyle kendilerinden geçmişlerdir ki, şekil ve görüntü halindeki dünyanın güzelliklerine veya eksikliklerine bakamazlar. Zaman zaman, mâsivâyâ, “Allah’tan başka her şey” (Uludağ 2004: 237) baksalar da onlardaki gizli gayb hazinelerinin anahtarlarını elde etmek için bakarlar. Neticede mâsivâ, Allah’ın esmasının tecellileridir. Onlara ibret ve hikmet nazarıyla bakanlar marifetullahta terakki eder, esmadan müsemmaya ulaşırlar.

**‘Âlem ki nümâyende-i nakş-ı güldür
Ma‘nâsı bilinmez luğaz-ı müşkildür
Her devrde bir hüsn-i diğer var ammâ
Devr-i güli gör ki devr devr-i güldür**
D. s. 1184

[Gül nakşını gösteren âlem manası bilinmeyen zor

bir bilmecedir. Her devirde bir başka güzellik var ama gül mevsimini gör ki devir gül devridir]

Âlem, bir gül resmi gibidir. Manasını bilmek, anlamak bir bilmece kadar zordur. Dünyanın en güzel mevsimi ilkbahardır. Gül mevsimi, bir manada “asr-ı saadet”tir. Hz. Peygamber’in asrıdır. Nâbî, adeta taşı geçiğine koyarak dünyayı yaprakları iç içe bir güle teşbih ettikten sonra en güzel mevsimin, hürmetine eflakin yaratıldığı Hz. Muhammed (as.) devri olduğunu ifade eder.

DİPNOTLAR

¹ Celal Bayar Üniversitesi emekli Öğretim Üyesi.

² Metinde *Hayriyye*, H; *Divan*, D kısaltması gösterilmiştir.

KAYNAKÇA:

Ali Osman TATLISU, *Esmâü'l-Hüsnâ Şerhi*, İstanbul tarihsiz.

Bediüzzaman Said Nursî, *Sözler*, Söz yay. İstanbul 012.

Ethem CEBECİOĞLU, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul 2009.

Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 2010.

İlhan AYVERDİ, *Kubbealtı Lugâtu, Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul 2008.

İskender PALA, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul 2004.

Hayrettin KARAMAN vd., *Kur'an-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâlî*, TDV. Yay. 2014.

Nâbî, *Nâbî Divanı*, haz. Ali Fuat BILKAN, İstanbul 1997.

Nâbî, *Hayriyye-i Nâbî*, haz. Mahmut KAPLAN, Ankara 2015.

Süleyman ULUDAĞ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2005.

Şükrü Haluk AKALIN, *Türkçe Sözlük*, TDK, Ankara 2010.

Osmanlı'da Bahçe ve Hasbahçe Kültürü

Serkan ŞENEL

“

Bir şehrin cazibe merkezi olmasını belirleyen bazı önemli öğeler vardır. Bunlar şehrin mimari yapıları, meydanları, sokakları, caddeleri olabileceği gibi şehrin sakinlerine alternatif ortamlar sunan, nefes alabilecekleri, gezinti yapacakları, eğlenecekleri ortamlar olan yeşil alanlar da olabilir.

”

Serkan ŞENEL

Bir şehrin cazibe merkezi olmasını belirleyen bazı önemli öğeler vardır. Bunlar şehrin mimari yapıları, meydanları, sokakları, caddeleri olabileceği gibi şehrin sakinlerine alternatif ortamlar sunan, nefes alabilecekleri, gezinti yapacakları, eğlenecekleri ortamlar olan yeşil alanlar da olabilir. Şehrin mimarisinin önemli bir parçası haline gelen bahçeler bu yapıardan biridir. Bahçe Türk toplumunda daima yeri olan bir unsurdur. Göçebe olan Türkler yerleşik hayata geçince bahçe onlar için vazgeçilmez olmuştur. Osmanlı Devleti de özellikle Topkapı Sarayı'na yerleşme döneminden başlayarak 19.yy'a kadar birçok bahçe oluşturmuş ve bu bahçeler gerek pratik işlevleri yerine getirmesi bakımından gerekse inanç sistemiyle örtüşen özellikleri ve fiziki unsurlarıyla Osmanlı toplumsal hayatında daima kendinden söz ettirmişlerdir. Bu çalışma Osmanlı bahçelerini, bahçe ve hasbahçe ayrımı ile bahçelerin kamusal alandaki giderek değişen rollerini konu almaktadır. Bahçelerin gezinti veya fiziksel özellikleriyle ön plana çıkan yapıların yanı sıra bu çalışmada bahçelerin diğer birtakım önemli fonksiyonlarına da değinilecektir.

Osmanlı bahçeleri genellikle İstanbul, Edirne, Bursa, İzmit ve Halep'te şekillenmiştir. Bunların yanı sıra şehzade şehirleri olan Manisa ve Amasya da bu bahçeleri barındırmıştır (Yıldız, 2014: 639). Ancak şu bir gerçektir ki en güzel bahçe örneklerine sahip olan şehir İstanbul'dur. 1703 Edirne vakıası İstanbul bahçeleri için önemli bir aşamadır. Bu olay Osmanlı Devleti'nde padişah değişikliğine sebebiyet vermiş ve bu tarihten sonra Edirne bahçeleri alternatif eğlence mekânı olma özelliğini yitirmiş, böylece İstanbul bahçeleri daha da önem kazanmıştır (Yıldız, 2014: 647). İstanbul gerek mimari özellikleri bakımından gerekse stratejik konumundan dolayı her zaman bir cazibe merkezi olmayı başarmıştır. Özellikle Topkapı Sarayı'nın inşa edilmesinden sonra payitaht için önemli bir bürokrasi merkezi de olan İstanbul'da bahçeler de birer birer ortaya çıkmaya başlamıştır. Öyle ki Osmanlı sarayın yerini seçtikten sonra binayı inşa etmeden önce bahçeyi düzenler ve bahçeye göre yapıyı inşa ederdi. Buradan hareketle denilebilir ki doğu toplumlarında bahçe seyretmek için değil yaşamak fikri ile gelişmiştir (Çınar ve Kırca, 2010: 1). Osmanlı'da bahçeler genellikle iki türlü idi ve bunlardan padişahın kullanımına açık olan bahçeler, Bostancı Ocağı'na ait defterler olan mevacic defterlerinde “Bağça-i Hassa” olarak geçerken diğer bahçeler içinse çoğunlukla “bostanhane-i saire” ibaresi kullanılmıştır (Yıldız, 2014: 646). İstanbul'daki bahçelerin sayısı 16.yy'da 18-36 arasındaki iken 18.'yy'da artış göstererek 45-55 arasında bir rakama ulaşmıştır (Yıldız, 2014: 658).



Gülhane

Osmanlı bahçelerinin özelliklerine gelince, bu bahçeler Avrupa'daki bahçeler gibi belirli ölçüler gözetilerek yapılmamıştır. Batı'nın bahçe sanatının tesiri altına girinceye kadar Türk bahçesi düzende yalınlık, içinde yaşanıyor olmak ve fonksiyonellik özelliklerine sahipti (Evyapan, 1991: 478). Genel olarak Türk bahçesi yapısında insan eli değmişlik ile tabiliği birleştirdiğinden ne tam formal (şekli) ne de tam informal kalıba girmiştir denilebilir (Evyapan, 1991: 479). Bu açıdan Osmanlı bahçeleri daha çok huzuru arama yerleri olarak ön plana çıkar. Ağaçların dizilişi Rönesans Avrupa'sındaki gibi simetri gözetilerek yapılmamıştır. Osmanlı'daki bahçelerde selsebil, lalezarlar, gülistanlar, salkımlı çardaklar, fıskiye, çeşme, ağzından su akan aslan figürleri, meyveli ve meyvesiz ağaçlar göze çarpmaktadır. İnanç sistemi bakımından değerlendirildiğinde Osmanlı bu bahçelerde cennet imgesini görmek istemiştir denilebilir. Öyle ki bu durum batılı seyyahların dahi gözlemlerinden kaçmamıştır. Alphonse de Lamartine'nin gözlemleri bu anlayışı destekler niteliktedir: "üstünde ağaç dalları ve yanında bir çeşme, gözünün önünde kırlar, ya da deniz, oturmak ve orada, belirsiz, dalgın bir seyirle saatler, günler geçirmek, işte Müslüman'ın hayatı; evini seçiş ve düzenleyişinden bu zevki anlaşılır. Türkler filozof bir millettir; her şeyi topraktan çıkarır, her şeyi Allah'a bağlarlar." Yine aynı şekilde Tournefort da bu konuya şöyle temas eder: "Türklerin en dindarları hayır işlemek için bitkileri sular, daha iyi beslenmeleri için topraklarını kabartır. Müslümanlar bitkilere bakarak her şeyi yaratan ve koruyan Allah'a hoş gelen bir şey yaptıklarına inanırlar" (Çınar ve Kırcı, 2010: 61). Osmanlı'nın bahçelere bakışındaki bu anlayışı kavramak için aslında çokta uzaklara gitmeye gerek yoktur. Nitekim Müslümanlar Hz. Peygamberi gül imgesi ile birlikte anarlar, yine lale de dini bakımdan önemli görülen bitkiler arasındadır. Bahçe bu şekilde algılanışının yanı sıra aynı zamanda ekonomi açısından da önemliydi. Bostancı olarak adlandırılan birim Os-

manlı'da bahçelerden ve bostanlardan sorumluydu. Özellikle hassa bostancıları saray dışındaki bostanlara bakar ve her yıl yönetimi altındaki bahçelerde yetiştirip sattığı ürünlerin defterini tutup padişaha sunardı (Çınar ve Kırcı, 2010: 62). Osmanlı'da bahçeler adeta devlet politikası haline gelmiştir. Padişah bu bahçelerin defterlerini birebir takip ettiği gibi bazen ağaç ve çiçekleri de kendi elleriyle dikmiştir. Daha da öteye gitmek gerekirse Osmanlı Devleti'nin sembolünün çınar ağacı olması ve bir döneme adını veren lalenin bu kadar öne çıkması Osmanlı Devleti'nin bahçe kültürüyle ne kadar içli dışlı olduğunu bize göstermektedir. Özetle, Osmanlı bahçeleri florası geniş bir perspektife sahip alanlardır. Renk renk çiçeklerle bezenen bu motifler Osmanlı bahçelerinde adeta cenneti andıran imgeler gibiydiler. Üstelik bu bahçelerde su sıkıntısı da söz konusu değildi çünkü Osmanlılar bahçeyi kurarken akarsu kenarlarını seçmişler böylece su kanalları yapmak gibi masraflı işlerden de kurtulmuşlardır (Kaşif, 2010: 112). Tüm özelliklerini koruyarak günümüze kadar ulaşan bir Osmanlı bahçesine rastlamak güçtür, ancak resimler ve gravürlerden istifade ederek bahçelerin bahsedilen tasvirlerine ulaşmak mümkündür.

Osmanlı'da hasbahçe diğer bahçelerden ayrı bir konuma sahiptir. En önemlisi bu bahçelerin başta padişah ve sarayın diğer üyelerine açık olmasıdır. Saray bahçeleri için hass kavramının kullanılmasından da anlaşılacağı üzere söz konusu bahçeler özel nitelik taşımaktadır. Hasbahçelerin tarihsel seyrine baktığımız zaman kuvvetle muhtemeldir ki ilk hasbahçe 1454'de Edirne'deki Yenisaray ile birlikte kurulan bahçedir. İstanbul'daki ilk hasbahçe ise Eskisaray ile birlikte (saray-ı atik) kurulmuştur (Yıldız, 2014: 648). Eğer ki bahçeyi padişah kurdurdu ise bu bahçelere çoğu zaman kurulduğu yerin adı verilir. Osmanlı padişahlarından birçoğu bahçe kurdurmuştur. Bu padişahlar Fatih Sultan Mehmed, Kanuni, IV. Murad ve III. Ahmed'tir. Elbette padişahlar dışında da bahçe kuran saray mensupları bulunmaktadır, valide sultanları, darüssaade ağalarını ve şeyhülislamı da bu kategoride sayabiliriz. Bu tür bahçeler daha çok padişahlar ve aileleri olmak üzere üst düzey yöneticilerin eğlenme, dinlenme, hava değişikliği, avlanma, ge-



Gülhane Parkı



Topkapı Sarayı Bahçesi

zinti yapma amacı gibi faaliyetler için kullandığı yerlerdir. (Yıldız, 2014: 647). Yine bu bahçeleri diğer bahçelerden ayıran en büyük özellik klasik dönemde bu bahçelerin tören amaçlı kullanılıyor olmasıdır. Oysa diğer bahçeler daha çok festival havası yaşayan yerlerdir. Yıldız'ın aktardığına göre devlete ait olan ve padişahla onun zümresinin kullanabileceği bahçeler İstanbul'daki Yenisaray (Topkapı Sarayı), Eskişaray, Boğaziçi'nde, Haliç'te, şehrin Marmara kıyılarında, İstanbul-Edirne, İstanbul-İzmit ve İstanbul-Bursa yolları üzerinde yer almaktaydı (Yıldız, 2014: 639).

Buradan hareketle denilebilir ki Halep dışında diğer bahçeler daha çok Marmara bölgesinde meydana getirilmişlerdir. Padişahlar bu bahçelerde vakit geçirmeye gidince kendileriyle birlikte saraydan da buna iştirak edenler olurdu. Bu gezilerde görevli olan saray üyeleri padişahın yanında gününbirlik gezintiler için oldukça hummalı hazırlıklar yapardı. Götürülecek yemek malzemeleri ayarlanır ve eğer ki gidilecek yer bir deniz kenarıysa kayık tercih edilirdi. Seyahat esnasında kız kulesinden, tophaneden ve hisarlardan padişahın sandalını hümayununu selamlamak için top atışları yapılırdı (Yıldız, 2014: 658). Padişahın ziyaret ettiği bu bahçelerde birçok ağaç ve çiçek türü bulunuyordu. 1735 yılına ait bir belgede saray bahçesine dikilen ağaç türleri hakkında bilgi verilmektedir: “çınar ve dişbudak ve ihlamur ve kara ağaç ve idris ve çitlembik ve mişe ve tefne ve ergavan ve Ahlat hadikai hümayunuma gars (ağaç dikimi) olunmak için İznikmid ve Kara Mürsel kazalarından taze ve mevzun fidan gelmek mu'tad olmağla...” Ayrıca 16.yy'a ait bir belgede de Halep'e bağlı Uzeyr'den 500.000 adet sümbül soğanının toplanması padişahların emirleri arasındadır (Çınar ve Kırca, 2010: 62). Görüldüğü gibi hasbahçeler zengin bir çiçek ve ağaç bahçeleridir. Tek rengin olmadığı birçok rengin iç içe geçtiği bu bahçeler Osmanlıların vazgeçilmezi olmuştur ve cennetin bu dünyadaki yansımaları olarak kabul görmüşlerdir. Bu bakımdan bahçeler ileride de de-

ğineceğimiz üzere Osmanlı toplumsal hayatında merkezi bir konuma sahiptir. Bu bahçeleri diğer bahçelerden ayıran özellikler arasında dışa açık olmayışı ve kendi alanlarında sınırlı kalmalarıdır. Güzellikleri dillere destan olan söz konusu bahçeler “İrem bağı gibi” diye tasvir edilmektedir. (Atasoy, 2002: 27). Öyle ki III.Ahmed'in oğullarının 1720'deki sünnet şenliklerinde, meydana tablalar üzerinde taşınan şekerden yapılmış bahçe modelleri dönemin bahçe modellemesinde dikkat çekmektedir. Genellikle iki katlı, fiskiyeli, çatıyla örtülü bahçe köşkleri, içi kayıklı, fiskiyeli mermer havuzlarla, üzerleri meyve dolu ağaçlar, tarhlarda laleler (tohumla üreyen bitkilerde, tohumu veren çanak ve taç yaprak) ve diğer çiçeklerle doludur, çevreleri de kırmızı duvarlarla çevrilidir. Şeker bahçelerinin taşınmasını gösteren bir diğer bahçede sahnenin üst kısmında görülen bahçede bir kale burcu, belki de bir cihannüma yer alır. Her iki bahçedeki meyve dolu ağaçlardan başka üzerlerinde üzüm salkımlarının sallandığı asma dalları sarılmış olan selvilere bulunmaktadır. Bahçelerin tarhlarını kırlangıç bahçeleri süsler (Atasoy, 2002: 43). Değerli sanat tarihçisi Nurhan Atasoy'un bize aktardığı bu bilgi Osmanlı hasbahçelerinin gözümüzde canlılık kazanabilmesi adına kıymete haizdir zira gözümüzde canlanmadan bu doğa harikalarını sadece okuyarak öğrenmek sıkıcı bir uğraş olsa gerek. Osmanlı hasbahçelerinin ihtişamı İstanbul'u ziyaret eden yabancı seyyahların gözünden de kaçmamıştır. 17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na gelen Fransız gezgin Tavernier, saray bahçeleri hakkında şu bilgileri verir: “Sarayda küçük küçük çiçek bahçeleri bulunur. Bostancıbaşının idaresindeki, sarayı çevreleyen büyük bahçe, diğerleri gibi padişahındır ve selvilere çoğunluktadır. Yürüyüş yollarında mozaikler ve renkli mermerler bulunur. Çok sayıda bostancı bahçeden sorumludur. Çilek ve ahududu, kavun, salatalık, bolca bulunur. Bahçede bulunan çeşmeler değişik renkteki mermerden yapılmıştır.” Tavernier'in ayrıca yaptığı yorum ilginçtir: “Bahçede iki bin bostancı çalışmasına rağmen güzellikte bizim bahçelerimize yaklaşamaz” (Atasoy, 2002: 45). Oysa Avrupa bahçeleri genellikle sadece yeşili öne çıkarırken Osmanlı bahçeleri daha ren-



Kağıthane Sadabad

klidir. Tavernier'in bu yorumu bahçelerden çok etkilen-
diğinin ve bu güzellik karşısında kıskançlık örneği ser-
gilediğinin bir göstergesi olabilir. Zira bu bahçeler
sadelikten ziyade insanların gözünde bir şenlik havası
estirecek özelliktedirler. Hasbahçelerde de diğer bahçe-
lerde olduğu gibi ekonomik getirisi olan çiçekler ve
meyveler yetiştirilirdi, ihtiyaç fazlası ürünler şehirdeki
dükkânlara satılırdı. 1594'teki bir fermanla şehirdeki çi-
çekçi dükkânı sayısının yüzü aştığını ve bunun azaltıl-
ması gerektiği yazılmıştır (Atasoy, 2002: 49). Özetlemek
gerekirse Atasoy bize Osmanlı Hasbahçelerinin ortak
özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: "çevresinde yük-
sek duvarlar, duvar kenarında dizilmiş ağaçlar, diğer
ağaçların yanında mutlaka selviler, çoğunlukla yanında
bahar açmış ağaç, dikörtgen veya ağaç dibi çiçek tarh-
ları, bahçe köşkü, padişahın oturması için yerine göre
tart, koltuk veya iskemle, önünde fiskiyeli bir havuz, pa-
dişahın üç kıtadaki egemenliğinin simgesi olarak vahşi
hayvanlar ve ahır, çeşitli sporlar için atların ahırları"
(Atasoy, 2002: 53). Bu bahçe planları III.Ahmed döne-
minde Fransa'dan gelen bahçe modelleri ve yabancı
bahçıvanların gelmesiyle daha sonra değişecektir. Halil
İnalçık Osmanlı hasbahçelerini şükûfe (bahçe ve çiçek)
kültürü olarak adlandırmaktadır. Bu bahçeleri İnalçık,
işret (içki meclisi) meclislerinin mekânı olarak da tanımla-
maktadır (İnalçık, 2010: 281). İşret meclisinde daima
hazır olanlar, şâirler, musâhib-nedîmler, sâkiler ve şarap
sunan sâde-rûyan (sakalı çıkmamış oğlanlar), mutribân-
dır (çalgıcı ve gazel okuyanlar). Has-bağçede meclis-i
'işreti tertip etme işi, bir mîr-i meclisin görevi idi. Mîr-
i meclis, enderûnda ağalardan biridir. İşret meclisinin,
padişahın özel hayatına ait içkili bir toplantı olduğu kay-
naklarda daima belirtilir. Bu meclise hükûmet ricâli çağ-
rılmaz; sultân yalnız yanında nedîm-musâhibleriyle
("nüdemâsiyle zevk u sohbet") baş başa içer, eğlenirdi
(İnalçık, 2010: 286-287). Ayrıca saray bahçelerinde cirit,
güreş, tokmak, kılıç ve mızrak oyunları, top ve humbara,
tüfenk atışları gibi savaş oyunlarıyla beraber mehter fasıl
yapar, geceleri zıll-i hayal (Karagöz) ve ortaoyunuyla



Beylerbeyi Sarayı Bahçesi



Yıldız Sarayı Bahçesi (1895)

meddâhların fıkra ve hikâyeleri, cüce ve maskaraların
şakalarıyla eğlenilirdi. (İnalçık, 2010: 292). Hemen
hemen herkesin hayal gücünü cezbeden bu bahçeler dö-
nemin şiirlerinde ve edebi eserlerinde de kendine ol-
dukça popüler bir yer bulmayı başarmıştır. Özellikle 18.
ve (19.yy.'ın ilk yarısı), geniş ve konuyla doğrudan ilgili
bir malzeme hazinesi sunmaktadır. Esas olarak buna,
özellikle binaların ve bahçelerin kutlanması için yazılan
ve betimledikleri binalara ve bahçelere yapılan gönder-
meleri dikkate alarak okunabilen, tevârîh-i manzûme adı
verilen yeni bir şiir alt türünün ani popülerliği neden ol-
muştur (Hamadeh, 2010: 35). 1710'larda ve 1720'lerde
saray şairi Nedim'in şarkılarından 19.yy.'ın başlarında
Enderunlu Fazıl'ın anlatımcı şiirlerine kadar, Osmanlı-
nın şiirsel imge dünyasına bu bahçeler nüfuz etti (Ha-
madeh, 2010: 165). Nedim'in meşhur şiiri Sa'dabad bu
bahçelere atfen yazılmıştır.

Bir safâ bahşedelim gel şu dil-i naşada
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a

Gülelim oynayalım kâm alalım dünyadan
Ma-i Tesnim içelim çeşme-i nev-peydâ-dan
Görelim âb-ı hayat akdığım ejderhâdan
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a

Gah varıp havz kenârında hırâmân olalım
Gah varıp Kasr-ı Cinân seyrine hayrân olalım
Gah şarkı okuyup gâh gazel-hân olalım
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a

Bir sen ü bir ben ü bir mutrib-i pâkîze-edâ
İznin olursa eğer bir de Nedîm-i şeydâ
Gayrı yârân bugünlük edib ey şûh fedâ
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a
(Macit, 2012: 245-246).

18.yüzyılın şairlerinin şiirlerinde sürekli olarak Göksu, Hisar ve Sa'dabad bahçelerinden bahsedilerek bu bahçeler yâd edilmiştir (Hamadeh, 2010: 209).

Son olarak hasbahçelerin bürokratik açıdan zamanla üstlendiği role ve hasbahçe dışında kalan bahçelerin toplumsal yaşamda beraberinde getirdikleri önemli değişimlere değinilecektir. 18.yüzyıldan itibaren hasbahçeler diplomatik görüşmelerin, resmi toplantıların yapıldığı yerler oldu (Hamadeh, 2010: 97). Hatta öyle ki bazen yabancı elçiler bilerek bir hasbahçeden diğerine arada mekik dokurdu ve bu bilinçli olarak yapıldı böylece ihtişamı görüp etkilenmesi umulurdu (Hamadeh, 2010: 98). Hasbahçe dışında kalan diğer bahçelere gelince elbette her yeniliğin beraberinde getirdiği toplumsal olan ve topluma dönük olan bir boyutu da vardır. Şöyle ki Osmanlı'da bahçeler zamanla kamusal alanda alternatif olarak tercih edilen mekânların arasında yerini aldılar. Genellikle erkeklerin cami ve kahvehanede vakit geçirdikleri kadınların ise hamamlarda bir araya geldikleri düşünülürse bunlara alternatif olarak bir de bahçeler ortaya çıktı. Kadınlar ve erkekler zamanla bu bahçeleri daha çok ziyaret eder hale gelmişler, hatta âşıklar buluşma yerleri olarak buraları tercih etmişlerdir. Gittikçe halka açık alanlar haline gelen bu mekânlarda kadınlar kur yapmayı öğrenmiş ve birbirlerinin kıyafetlerine bakarak modada yarışır hale gelmişler ve farklı renklerden oluşan kumaşlardan kendilerine elbiseler diktirmişlerdir. Tüm bunlar padişahın gözünden kaçmamış ve 1751 tarihli bir fermanla kadınların Üsküdar ve Beykoz'daki bahçeleri ziyaret etmeleri yasaklanmıştır (Hamadeh, 2010: 190). 1758'de kıyafet kanunu çıkarılacak ve kadınlara kıyafetlerine çeki düzen vermeleri emredilecekti. Bu alanlarda ortak zevklere sahip insanlar bir araya geliyordu ve buralarda yaşadıkları deneyimlerle şehir hayatının sosyal alanlarını paylaşıyorlardı. Belki farkında olarak belki de farkında olmadan şehir yaşamına farklı bir boyut daha katıyorlardı. Buradan da anlaşılacağı üzere bahçelerin halka açık olanlarında zamanla toplumsal bir değişimi meydana getiren gelişmeler yaşanmıştır ve devlet kadınların sosyal hayatın içerisinde kendi tanımını çerçevesinde uygun görmediği kıyafetlerden rahat-



Sadabad



Sadabad Parkı

sızlık duyarak buna karşı önlem alma yoluna gitmiştir. İnsan ve mekân etkileşimi bakımından bu yaşananlar kayda değer yorumları içinde barındırmaktadır, fakat bu yazıda bu yorumlara değinilmeyecektir.

Eğlenceden bürokratik toplantılara kadar Osmanlının geniş bir yelpazede kullandığı hasbahçelerin bazıları zamanla değişime uğramış ve bazıları da harap olmuştur. 1718 ve 1720'de sadrazam İbrahim Paşa'nın yaptığı gibi büyük yenileme faaliyetleri yapıldı. Bunların yanı sıra Boğaz ve Haliç kıyılarında yeni hasbahçeler oluşturuldu ve bunların dışında kalan birçok hasbahçe aşamalı olarak kaybedildi (Hamadeh, 2010: 168). Görüldüğü üzere yenileri yapıldıkça eski bahçelere bakım azalınca bunlar yok olmaya yüz tutmuştur. Yine bunlardan birçoğu mesire alanına dönüştürülmüştür. Mesire alanına dönüşen bu alanlar halka açık yerler haline almıştır. Ayrıca bunlardan bir kısmı da vakıflaştırılmış ve üzerine cami ve dinlenme amaçlı külliye inşaa edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Atasoy, N. (2002). Hasbahçe, Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek. İstanbul: Aygaz Yayınları
- Çınar, S., S. Kırca (2010). "Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak," Journal of the Faculty of Forestry, Sayı:60, Cilt: 2, 59-68.
- Evyapan, G. (1991). "Bahçe," Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (TDVİA) (c. IV). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 478.
- Kaşif B. (2010). Osmanlı Saraylarında Dış Mekân Üzerine Bir Değerlendirme Dolmabahçe ve Yıldız Örnekleri. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- İnalcık H. (2010). Has-bağçede 'ays u tarab. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Macit M. (2012). Nedim Divanı. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
- Shrine, H. (2010). Şehr-i Sefa 18. Yüzyılda İstanbul. İstanbul: İletişim Yayınları
- Yıldız, M. (2014). "Osmanlı Hasbahçelerinin Sultanı: Sultaniye Hasbahçesi," Belleten, Sayı: 282, Cilt: LXXVIII, 547-597.

Tarık TUFAN: Huzursuzluk, sanatsal ve edebi olarak oldukça besleyici bir duygu



Röportaj: Tülay KARATEKİN

“

Önce okumayı keşfettim. Okudukça gerçeklik denen fanustan çıktığımı, başka başka dünyalar içinde yeni var oluşlar sahibi olabildiğimi gördüm. Sonra yazmak geldi.

”

Öncelikle beni kırmayıp, her instagram mesajıma kibarca cevap verdiğiniz ve röportaj yapma isteğimi tatlıya bağladığınız için teşekkür ederim.

-Klasik bir sorudur eminim, lakin sormadan edemeyeceğim. Yazan, çizen insanlar için anlatmak bir ihtiyaçtır şüphesiz. İnanmak ihtiyacı dozunda bir yazma ihtiyacı oluşur neredeyse. Peki, siz bu yazma ihtiyacını ilkin ne zaman hissettiniz, yazma serüveniniz nasıl başladı?

Önce okumayı keşfettim. Okudukça gerçeklik denen fanustan çıktığımı, başka başka dünyalar içinde yeni var oluşlar sahibi olabildiğimi gördüm. Sonra yazmak geldi. Kendi hayallerim, kendi kurgularım, kendi varoluş tahayyüllerim. İçinde nefes darlığı çektiğim iç içe halkalardan çıkıyordum. Yazmaya bir anlamda tutundum diyebilirim.



- Kitaplara olan ilginiz nasıl başladı. Ailenizde bu anlamda size yol gösteren birileri oldu mu?

Ailemde böyle bir alışkanlık yoktu. İlkokulda okurken bir yandan da çalışıyordum. Bir akşam iş çıkışında yolda yürürken bir adam bana kitap okumayı sevip sevmediğimi sordu. Hiç tanımadığım bir adam. Severim dedim. Çantasından çıkarıp bir kitap hediye etti. O kitap benim için bir arzu nesnesiydi neredeyse. Defalarca okudum. Zihnimde kitapla kurduğum ilk bağlantı bu .

“

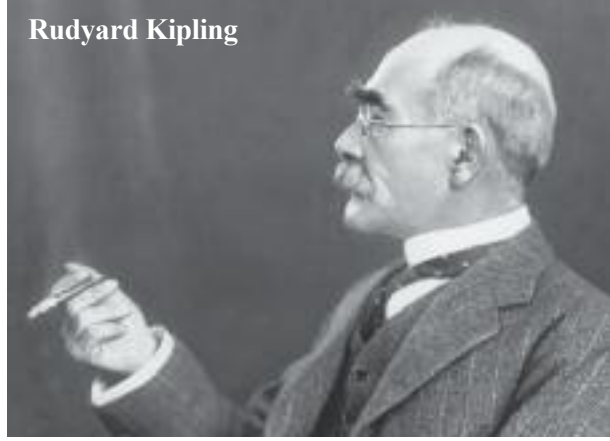
Kompleksler üzerinden Batıya bakarsak buradan gidebileceğimiz hiçbir yol yok. Yakın tarihimizde halkından, hatta kendisinden nefret eden aydınlar ve kültür insanları temel tutumu bu tip kompleksler ve öykünmeler yüzünden ortaya çıktı.

”



-Tanzimat'tan bu yana süregelen bir batı olgusu ve bu olgunun yazarların belleğinde açmış olduğu doğu-batı sentezine ait bir oyuk ve tabii ki bunun neticesinde ortaya çıkan aidiyet problemi. Bunun sonucunda kelimelere aks eden araftalık. Tarık Tufan bunun neresinde duruyor? Bu karmaşa onun zihnini de meşgul ediyor mu? Batıya karşı tavrı nedir bir yazar olarak?

Rudyard Kipling



Rudyard Kipling'in çok bilinen ifadesini tekrar edecek olursak, "Doğu Doğu'dur. Batı da Batı. Bu ikisi hiçbir zaman birleşmeyecektir." Kuşkusuz iki ayrı anlam dünyasından söz ediyoruz. İki ayrı kimlik ve var olma tasavvuru. Birbirine benzeyen yönleri olabilir. Zaman zaman temas ettikleri alanlar olabilir. Etkileşimler olabilir. Ancak bu iki ayrı kimlik hayatımızın her noktasını etkilemeye ve bizi inşa etmeye devam edecek. Bilginin, edebiyatın, sanatın ortak bir birikimi vardır. Buralarda başka bir söylem kurulması mümkün. Buradaki karşılaşmalar çok daha gerçek ve samimi olabilir. Bunu da önemsiyorum. Batılı ve Doğulu sanatçılar, kültür ve düşünce insanları bu dünyanın daha yaşanabilir hale gelmesine katkı sağlayabilirler. Çıkarıcı ve hesapsız bir karşılaşma ancak buralarda olabilir. Bu kimlikler bir ayrımlık biçimi değil, farklı katkıların imkanları olarak görülebilir. Kompleksler üzerinden Batıya bakarsak buradan gidebileceğimiz hiçbir yol yok. Yakın tarihimizde halkından, hatta kendisinden nefret eden aydınlar ve kültür insanları temel tutumu bu tip kompleksler ve öykünmeler yüzünden ortaya çıktı.

-Tarık Tufan çok yönlü bir yazar. Roman da yazıyor, şiir de, senaryo da. (Anna şiirini ben hep başköşeye koyarım. Yeni bir Anna yazıncaya kadar siz) bir röportajınızda dinlemiştim; bir programa katılacağınız zaman insanlar isminizin altına hangi unvanı yazacaklarını sorarlarmış size. Çok yönlülük :) Peki Tarık Tufan'ın duygu ve düşüncelerini en rahat en mutlu ifade ettiği tür hangisidir?

Benim yaptığım tek şey anlatmak aslında. Bugüne



kadar hep anlattım. Radyoda anlattım, televizyonda anlattım, sinemada anlattım, yazarak anlattım. Bunların arasında en çok yazarak anlatmaktan hoşlanıyorum. Uzunca bir süredir yazıyorum ve umarım daha uzunca bir süre daha yazma imkanı bulurum.

-Yakın zamanda katılmış olduğunuz birkaç program izledim. Tepeye koyduğunuz ve fikir dünyanızı oluşturan bazı isimler var. Dostoyevski, Cahit Zarifoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Franz Kafka gibi isimler. Peki, günümüz yazarlarından kimleri okuyorsunuz, üslubunu beğendiğiniz isimler var mı?

Günümüz yazarlarını da okuyorum elbette. Ayfer Tunç, Şule Gürbüz, Hakan Günday, Güray Süngü, Nermin Yıldırım, İhsan Oktay Anar gibi isimler ilk aklıma gelenler.

-Yeni kitabınız “Beni Onlara Verme” Nisan başında raflarda yerini aldı ve okuyucularla buluştu. Hayırlı, uğurlu olsun birçok yüreğe misafir olsun inşallah. İlk dönütler, tepkiler nasıldı?

Çok iyi tepkiler alıyorum. Anlattığım semt birçok insan için ilgi çekici geldi. Bazıları o semti tanıyor. Kendi hayatlarında karşılık bulan hikâyeler ve karakterler var. Bazı karakterler oldukça ilgi çekici oldu. Semtin

büyülü gerçekliğini sevdiler sanıyorum ve bundan da çok memnunum. Durumun gerçekliğini soran çok okur var. Hikâyelerin ne kadarının gerçek, ne kadarının kurmaca olduğunu merak ediyorlar. Soruyorlar ama doğrusu artık ben de bilmiyorum. Yazdım ve bitti.





-Bir önceki romanınız olan “Şanzelize Düğün Salonu” özgün öyküsü olan başarılı bir romandı. Böylesi bir romandan sonra tekrara düşme kaygınız, korkularınız oldu mu?

Her kitaba başladığımda böyle bir kaygı hissediyordum. Bazen hikâyenin akmayacağı gibi korkular gelişiyor. Tıkanıp kalacağım galiba diye endişe ediyordum. Ama bir biçimde geçiyor. Bir kapı açılıyor. Bir duygu gelişiyor. Bir cümleye ulaşıyorum ve devam ediyordum.

-“Huzursuz bir ruhum var benim. Bu dünyada yersiz yurtsuz kalmaktan belki. Çok uzun zamandan bu yana hikâyeler anlatıyorum. Anlattıkça ruhum sükûnet bulur sandı. Olmadı.” Cümleleri ile başlıyor son kitabınız “Beni Onlara Verme” Huzursuz bir ruh olmak velinimettir sanatla uğraşan insanlar için. O huzursuzluktur aslında ruhları üretmeye, yeni doğumlara zorlayan. Bunu bir ilham perisi olarak nitelenmek mümkün müdür?

Huzursuzluğun sanatsal ve edebi olarak oldukça besleyici bir duygu olduğunu düşünüyorum. Bu huzursuzluğa razı gelmekten başka yolunuz yok. Bir şeyler üretmek için huzursuzluğun bütün yaralarına razı gelmeniz ve hatta talip olmanız gerekir. Edebiyatın dünyası konforlu bir dünya değil. En azından ben öyle yaşıyorum. Yazmak bende zaman zaman iç kanamaya sebep oluyor. Huzursuzluk bir tercih de değil aslında. Bununla yüzleşince bazı sonuçlar ortaya çıkıyor.

-“Cüret” isimli hikâyede Mehmet Ali, sevdiği kıza “Şu balkondaki kadını görüyor musun” diyerekten küçük bir hikâye anlatmaya başlar. Kız hikâyeyi ilginç bulur. (ki hakikaten ilginçtir de :))” Çok acayip, nerden biliyorsun bunları” der Lale. Mehmet Ali’nin cevabı güzeldir: “Bilmiyorum. Masal olsun diye anlatıyorum.”der. Bu bölümü okuduğumda kitaptaki tüm hikâyelerin bu amaçla oluşturulduğunu hissediyor insan. Yanılıyor muyuz?

Hikâyeler anlatıyorum ve bunu büyütmenin, başka başka anlamlar atfetmenin bir manası yok. Okurun dünyasında hiç kuşkusuz bir karşılık bulacaktır. Yazarın zihninde, kalbinde kurduğu anlamlarla hiç örtüşmeyen karşılıklar olabilir. Bir anlatının her ruhta başka tepkiler yaratması normal. Hepimiz anlatılanlara kendi geçmiş

yaşam deneyimlerimiz, karakterlerimiz, korkularımız, arayışlarımız üzerinden bakıyoruz. Orada kendimizi görüyoruz. Orada ihtiyaç duyduklarımızı görüyoruz. Her anlatı okurun dünyasında yeniden yazılıyor.

-Kitap bittikten sonra kendi kendime şunu söylemiştim. Allahım bu insanlar ne kadar mutsuz. Bu mahallede herkes mi vukuatlı? Bunlar nasıl hazin sonlar. Nasıl derbeder aşklar. Sorunlu evlilikler. 90’lar tadında birbirlerine açılmayan âşıklar. Titanic filminin unutulmaz olmasını ben hep o sarsıcı mutsuz sonuna bağlarım. Mutlu sonlar iz bırakmıyor, acıklı hikâyeler dünya sahifesinde daha kalıcı oluyor. Bu yüzden midir bu hikâyelerin yürek yakan sonları?

Titanic film icabı değil, gerçekten battı. Hikâye mutsuz bitiyor ve yapacak bir şey yok. Mutluluk dediğim şey insanlığın en büyük hurafesidir. Öyle bir şey gerçekte yok. Mutluluk diye konuştuğumuz anlar var. O kadar. Belki de vardır. Şimdi böyle kesin yargılarda bulunmayayım. Ama en azından anlattığım semtte olaylar mutlu bitmiyordu. Gerçek bu.

-Kitapta birkaç bölümde kadına şiddet konusuna da değindiğinizi gördüm ve duyarlılığımızı sevdim. Dansöz olan, hayatın sillesini, sığındığı erkeklerin dayağını yiyen kadınlar. Bıçaklanan, intihara kalkışan, öldürülen, ölen kadınlar. İşin ilginç tarafı ezilen





adamlar da mağdur. Yüzdeye vuracak olsam neredeyse eşitti. Kim kime daha fazla eziyet ediyor o zaman?

Kadınların büyük yaralara, haksızlıklara maruz kaldıkları bir dünya yaşıyoruz. Gerçek olan bu. Hayatın kurgusu erkek aklıyla ve şiddete yakın şekilde ilerliyor her toplumda. Bu anlamda kadınlar erkeklere kıyaslanmayacak kadar daha ağır bir şiddetin mağduru oluyor. Fiziksel ve söylem üzerinden bir şiddete maruz kalıyorlar.

-Aşk. Hikâyelerdeki çoğu acının esas membaı. “Başkalarının hayatında aşk tatlı bir kalp çarpıntısıyken, bizim oralarda aşk, bir dert oluyordu, bir zehir oluyordu.” Diyorsunuz, yine başka başka sayfalarda da aşkın sevimli bir duygu değil de canhıraş bir duygu olduğunu vurguluyorsunuz. Tarık Tufan bir aşk tanımı yapacak olsa nasıl bir cümle kurardı.

Aşk üzerine cümle kurmak fazladan bir şey. Nihayetsiz bir çaba. Şimdilerde herkes bir şeyler söylüyor ve ben de yazdıklarım da bu mesele üzerinde epeyce hadimi aşım. Bence yazdığım kadarıyla yetinelim.

-“İnşirah” suresi iki hikâyede karşımıza çıkıyor. Hayatınızda önemli bir izi bir anlamı var mı bu surenin?

Zaman zaman sığındığım surelerden biridir İnşirah. Türkçesini ve indiği şartları okuyan arkadaşlar neden böyle olduğunu anlayacaklar zaten. Bu yüzden de oturup uzun uzun anlatmak yerine okurların bir göz atmasını arzu ederim. Herkes için bir şey hatırlatacaktır, herkesin yarasına bir yönüyle merhem olabilecektir. En azından kendi adıma dileğim, duam bu yönde.

-Yine birçok söyleşinizde değindiğiniz sosyal medya olgusu. Gerçekten çok mu gereksizler. Bu hoyrat saldırılardan hâlâ ruhumuzu kurtarma şansımız var mıdır?

Sosyal medya için gerekli ya da gereksiz diye bir şey söylemek istemem. Nihayetinde böyle bir dünya var ve insanlar bu zeminde kendilerini ifade ediyorlar. Bunun

gerekliliğini tartışmak diye bir şey yok. Bazı şeyleri tartışabiliriz ama. Burası bir gösteri alanı. Burası bir performans sahnesi. Bu yüzden de hakikatin en çok yaralandığı yerlerden biri. İnsanın kendince tuhaf varoluşlar, kimlikler kurguladığı tekinsiz bir alan. İnsanın karanlığını açık eden bir alan. Bu yüzden de temkinli olmak gerekiyor. Ruhumuzu kurtarma şansımız var mı bilmiyorum. Belki.

-Muhafazakâr bir yazar olarak niteliyorsunuz kendinizi. Bunun sizi dar bir çerçeveye sıkıştırdığını düşündüğünüz oldu mu hiç? Kalıplara hapsolmuş gibi hissettiniz mi?

Aslında yazarlığımı bir sıfatla tanımlamıyorum. Muhafazakar bir yazar olarak nitelendirmedim kendimi. Kişisel olarak inanan bir adamım. Birilerinin beni nasıl gördüğü ya da nasıl çerçevelere sıkıştırmak istediği çok önemli değil. Ben yazdıklarım la varım.

Bana zaman ayırdığınız için teşekkür ediyorum tekrar. Verdiğiniz içten cevaplar için de ayrıca. Umarım sizi çok yormamışım. :)





Urfa Mutfağı: Lezzet Sanatı

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

“

Özgünlüğünü tarihi ve coğrafi zenginliğine borçlu olan Urfa mutfağını, tarih ve coğrafyadan kaynaklanan parametreler biçimlendirir.

”

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

Urfa dünyanın en eski şehirlerinden biridir. Daracık sokakları, kapalı çarşıları, hanları ve tarihi evlerin yer aldığı tarihi kent, toplumun sahip olduğu sosyo-kültürel değerler ile geçmişin kültürel kalınlarını içerirler. Urfa gibi zengin tarih ve kültürel mirasa sahip şehirlerde, her unsurun bir arka planının bulunması kaçınılmazdır. Urfa mutfağı hem tarihsel, kültür ve coğrafik özelliklerin hem de insanların yaşam tarzları ve geleneklerinin izlerini taşımaktadır. Modern yaşamın bütün olumsuzluklarına rağmen, bu izler değişime direnmektedir. Özgünlüğünü tarihi ve coğrafi zenginliğine borçlu olan Urfa mutfağını, tarih ve coğrafyadan kaynaklanan parametreler biçimlendirir.

Urfa'nın tarihsel birikimi; Nevali Çori, Karahan Tepe, Hamzan Tepe, Yeni Mahalle-Balıkli Göl ve Göbekli Tepe gibi Neolitik yerleşimleriyle uygarlığa beşiklik etmiştir. Uygarlık birimimiz 2,5 milyon yıl öncesinden M.Ö.12000 yıl öncesine kadar uzanır. İnsanoğlu bu uzun süreçte doğanın güç koşulları içinde gelişimini sürdürürken önce etobur bir yaşam sürdürdü. Avcılık konusunda çaresiz kaldığı dönemlerde ise besin kaynakları meyveler ve bitki kökleri oldu. M.Ö. 9000-5500 yıllarını kapsayan Neolitik Çağ adını da verdiğimiz Cilalı Taş Devri, tarımın ilk adımlarının atıldığı dönemdir. Yabani buğday M.Ö. 9000 yılları öncesinde küçük kıvılcık buğday ve gemik (bir çeşit buğday), bir biçimde ehlileştirildi. Buğdayın ehlileştiril-

mesi, insanlığın gündelik hayatının değişiminde önemli bir dönemeçtir. Hiç şüphesiz buğday, bölgemizin de iktisadi ve sosyokültürel hayatında önemli bir yer tutar. Urfa Mutfak kültürünün sacayaklarını oluşturan tarım ve hayvancılığın tarihi Urfa tarihiyle paraleldir. Mutfak geleneğinin o yörenin toprağı ve yörede yetişen bitki ve hayvanlarla bağlantısı açıktır. Urfa mutfağı, çağlar boyu çeşitli uygarlık birikimlerini alıp tenceresinde kaynatmıştır. Urfa Hurri-Mitanni, Babil, Asur, Pers, Roma, Emevi, Abbasi, Haçlı Kont-luğu, Zengi, Eyyübi, Memluklu, Akkoyunlu ve Osmanlı İmparatorluğuna ev sahipliği yapmış, kadim ticaret yolları üzerinde yer alan bir mutfaktır. Malzeme ve teknik olarak hepsinden bir şeyler almıştır. Urfa mutfağı, kendisini denemeyenlerle zirveye oturmuş bir damak lezzetidir.



Bölgede oluşan mutfak kültüründe, Fırat ve Mümbit Hilal'in de büyük bir etkisi vardır. Bu bölge Yukarı Mezopotamya'nın kalbi hükmündedir. 12 binlik bir tarihi geçmişi olan Urfa, birçok millete ve devlete ev sahipliği yapmıştır. Bu süreçte kadim uygarlıkları, Hristiyanlık, İslam ve farklı etnik gruplar ve devletlerle tanışmıştır. Ardi ardına gelen hanedan ve seçkinlerin kurduğu siyasi ve kültürel hegemonyalar, bu mirasın şekillenmesine katkı sağlamıştır. Bu eşsiz tarihi birikim, Urfa mutfağının özgünlüğünü ve estetiğini belirleyen en önemli **parametrelerin ilkinin** oluşturmaktadır.

Urfa mutfağının özgünlüğünü belirleyen **ikinci parametre**, coğrafyasının zenginliği ve Urfalıların damak zevkidir. Bölgedeki kimi isimlerde, coğrafi konumun izlerini görmek mümkündür. Nitekim Harran ismi, uygarlığın kavşağında yer almasına borçludur. Medeniyetler bu kavşakta mola vermiştir. Bu kavşakta kendini yenilemiş, gücüne güç katmıştır. Aynı durum Urfa için de geçerlidir. Urfa, tarih boyunca doğunun batıya açılan kapısıdır. Doğunun zengin kültürünün batıya taşınmasında istasyon görevi görmüştür. Urfa hanlarında bu zengin kültür, yeni bir hale, yeni bir lezzete dönüşmüştür.

Üçüncü parametre antik dönemden itibaren önemli bir ticaret kenti olan Urfa'nın batı ve doğu dünyasının damak zevkinin buluşma noktası olmasıdır. Bölgemizin doğu-batı arasında, kavşak noktasında istasyon olması, farklı damak zevklerin tanınmasına neden olmuştur. Bu nedenle Urfa'da, küresel bir mutfak kültüründen söz edebilir. Küreselleşen mutfak kültüründe havzalar yer almaktadır. Ortadoğu'da Mısır, İran ve Türkiye önemli mutfak kültür havzalarıdır. Türkiye'de ise İstanbul, İzmir ve Bursa saray mutfağını temsil eden havzadır. Balık ağırlıklı Karadeniz mutfağında Balkan ve Slav etkisi görülmektedir. Urfa ise Osrohene krallığı ile yerel hanedan ve temsilcilerinin mutfak izlerini taşımakla birlikte, Pers-

Roma etkilerini de taşımaktadır. Urfa aynı zamanda, el-Cezire/Diyarı Mudar/Kuzey Suriye havzasında yer almakta ve bu coğrafyanın izleri de yemek alışkanlıklarında etkili olmuştur. Bu anlamda Urfa mutfağı kuzey etkilemesine kapalı; doğu, batı ve güney etkilerine açıktır. Bu havzada Urfa, Mardin, Antep, Adana, Halep ve Musul yer almaktadır. Bu havzanın mutfak kültüründe kırmızı pul biber, köfte/kebe türleri, kebablar, yaygın salata, meze ve tatlılar ön planda yer almaktadır. Bu havzada Halep-Urfa-Antep Güney Anadolu'nun hem ticaret, hem de kültür merkezidir. Bölge et ve bulgurun macununda oluşan köfte türleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu havzada yer alan Musul, tarihsel olarak Halep ve Güney Anadolu'nun ticaret ve kültür akımının bir parçasıdır. Ortaçağ kaynakları Musul'un bölgeye etkisini gösteren ipuçları vermektedir. Bunun en önemli göstergesi Bağdatlıların, her şeye sarımsak kattıkları saviyla, Musullularla dalga geçmeleridir. Bu havzada kördüğüm olmuş bir mutfak kültürü de yer almaktadır. Etkileşim ve değişikliklere güzel örneklerden biri **"tevilhev"/"malhuta"** yemeğidir. Urfa'da bulgur ve mercimekten yapılmakta olup, kavrulmuş soğan ve baharatlı soslarla sunulur. Mısır'da pirinç ve mercimekten yapılan **"kuşuri"** ve Hintlilerin **"kiçri"**si de aynı şekilde pişirilmekte ve servis edilmektedir.

Dördüncü parametre dinî ve etnik toplulukların yiyecek içeceklerle ilgili kültürleridir.

Hristiyan, Musevi ve Müslüman toplulukların mutfak alışkanlıklarında ortak izlere rastlamak mümkündür. Urfa'da ortak lezzete güzel bir **"Yahudi Köftesi"** yemeğidir. Masluka da denilen bu yemeğin adı, Arapça suda kaynamış et anlamına gelen **Meslûke**'den gelmektedir.*

Ortak lezzetin paydaşları, bazı değişiklikler yaparak kendi mutfak alışkanlıklarını zenginleştirmişlerdir. Bu nedenle bölgenin mutfak kültürünün oluşmasında; Sür-



Yahudi Köftesi

Yahudi Köftesi:

"Çiriş, tuz, karabiber, pul biber karıştırılıp köfte gibi suyla yoğrulduktan sonra kıyma ete rendelenmiş soğan ve diğer malzemeler katılarak bir iç hazırlanır. Köfteler yuvarlanıp yassılaştırılarak oyulur ve içlerine bir tatlı kaşığı harç konulup ağızları kapatılır. Tencereye konulacak yağda bir yemek kaşığı salça kavrulup üzerine su çekilir, kaynayınca içine köfteler atılır. Ağız kapatılan tencerede pişen yemek tabaklara alınarak servis yapılır."



yani, Ermeni, Sefarad toplulukları, Kürt, Türkmen ve Arap mutfakları ile coğrafi etkiler, dinsel, milli yeme içme zorunlulukları etkili olmuştur.

Urfa mutfağının benzersizliğini sağlayan dinamiklerden biri de, Urfa mutfak sanatının belirleyicisi olan ekme, fırınlar ve fırıncılık mesleğidir.

Kentlerle meslekler arasında nasıl bir ilişki var? Kentleri tanımlayan meslekler var mı? Nesilden nesile devam eden mesleklerin sırları nasıl çözülür? Unutulmaya yüz tutmuş lezzetlerin kaynakları nasıl öğrenilir? Her lezzetin arka planında meslek gruplarının bir tarihi arka planı var mıdır? Şehirlerle özdeşleşen mesleklerin tarihini kayda geçirmek mümkün mü? Bu sorulara cevaplar bulmak çok zor. Mesleklerin popüleritesi arz talep ilişkisine bağlıdır. Lezzet kavramı ise görecelidir. Bu yüzden bu soruların cevaplarını tam olarak vermek mümkün görünmemektedir. Sosyal tarih anlamında mesleklerin kentlerin sosyal tarihindeki yeri tartışılmazdır. Urfa sosyal hayatına canlılık getiren ve mutfağına eşsiz lezzet katan fırınlar ve fırıncılık mesleğidir.

Fırın yemeklerinin gelişimine en büyük katkıyı, Urfalı fırıncılar ile Urfalı kadınlar yapmıştır. Gezmeden dönmede geç kalmış bir ev hanımının, fırın yemeklerinin çeşitliğindeki payı, araştırılmaya değer bir konudur. Urfa yemek sanatının gerçek mimarları, kadınlar, aşçılar ve fırıncılardır. Bunlardan fırıncıların, savaşlarda karaborsaya düştüğüne dair çok örnek vardır. Bir anlamda savaşlar, fırıncıların kıymet kazandıkları dönemler olmuştur. Fırıncıların Urfa'da yaşadıkları en büyük sıkıntı, savaş veya tabii afet dönemleridir. Özellikle 500 yılındaki kıtlık döneminde taşradan birçok topluluk şehre göç etmiştir. Bu göç şehirde kıtlık etkilerini daha da artırmış ve ekme bulamayan insan sayısını artırmıştır. Bu kadar insana ekme yapmak fırıncıların iş hacmini de aşmıştır.

Dönemin valisi halktan da yardım isteyerek herkesin ekme yapabileceğini tellalları vasıtasıyla şehir halkına duyurmuş. Yaptıkları ekmeleleri pazarda satmaları için izin vermiştir. Hatta Urfa valisi halkı teşvik amacıyla un

“

Sosyal tarih anlamında mesleklerin kentlerin sosyal tarihindeki yeri tartışılmazdır. İlgi çeken bir başka husus da bugün Urfa mutfağına eşsiz lezzet katan fırınlar ve fırıncılık mesleğidir.

”

ve buğdayı olmayan Yahudi kadınlarına devletin ambardan buğday vermiştir. Bir başka olay da Perslerin 503 yılındaki bölgeye yaptığı seferdir. Bu seferde Urfa, Viranşehir ve Harran ciddi sıkıntılar yaşamıştır. Perslilerin Urfa üzerine yaptıkları sefer sırasında Bizans ordusu da Urfa'ya gelir. Bizans ordusunun yiyecek ihtiyacını karşılamaktan sorumlu askeri yetkili General Appion'dur. General Urfa'ya gelerek fırıncılardan ordusuna ekme yapması için yardım ister. Fırıncıların orduya ekme yetiştirmesinde yetersiz kalmaları, generalin halktan da yardım istemesine neden olmuştur. Bunun üzerine Urfalıları Bizans ordusuna peksimet (külünçe) yapmaya başlamış. Mar Yeşua bu hadise için Urfalıların Bizans ordusu için 630.000 modius (ölçek) ekme yaptığını kaydeder. Urfa Külünçe'sinin tadına varan Bizans ordusu 504'ün mayısında masrafları kendilerine ait olmak üzere tekrar Külünçe yapmaları için Urfalıları buğday dağıtmıştır. Bu kez yapılan miktar 850,000 ölçektir. 505 yılında ise Urfalıları 630,000 ölçek ekme yapmışlardır. Daha sonraki dönemlerde de ordu her zaman fırıncılara ve ekme yapanlara müracaat etmiştir.

Bu nedenle Urfa'daki fırıncıların dün olduğu gibi bugün de hem şehrin hem de şehirdeki kurumların ekme ihtiyacını karşılamış olduğu görülmektedir. Şehrin ihtiyacı fırıncıları daha işlevsel konumlara getirdiği de bir gerçektir.





Her şehir için işlevsel bir konuma sahip olan fırıncılık mesleği, Ortaçağ Urfa'lıları için sevimsiz görülen bir meslektir. Hatta Urfa'da ekmek yapıp satma köleliğe yakın addedilmiştir. Bu birazda Urfa'lıların yemek ve ekmeğin satılmasını hoş görmemeleri ile ilgilidir. Daha çok Urfa'nın Hz. İbrahim misafirperverliğini kendileri için düstur edinmiş bir şehir oluşundandır. Ekmeği satma yerine ihtiyacı olana ikram etmek, öteden beri Urfa ve Urfalılar için önemli bir konukseverlik göstergesi olarak görülmüştür.

Tarihin her döneminde ekmek kıymetli olmuştur. Ekmeğin tarihi yabani buğday ve arpanın tarihi ile başlar. Nitekim Mezopotamya'da 18 tanesiyle bir ev satın alınacak kadar değerli bir üründü. Tarih boyunca mayalı ekmek sıradan halkın satın almada zorlandığı görülmektedir. Urfa'da fırıncıların yaptığı ekmek, çarşı ekmeği olarak da anılır. Halkın çarşı ekmeğini tüketmesi aynı zamanda ekonomik bir külfetti. Bu nedenle zenginlerin çarşı ekmeğini beze sarıp, gizleyerek evine götürmeleri, alamayanların hukukunu korumaya yöneliktir. Bugün Cuma geceleri çarşı esnafının ekmek dağıtması, hayır duygusu kadar ekmeğin geçmişteki ulaşılmazlığının da izlerini taşır.

Sümerlerin beslenmesinde arpa ekmeğinin önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Mısırlılardan ve Yahudilerden fırıncılık sanatını öğrenen Yunanlılar, doğuluların ekmeklerine benzer ekmekler yapmaya başlamışlardır. Romalılar “**pişmiş buğday**” sistemini uzun süre koruduktan sonra M.Ö. 600 yılında Yunanlılardan ekmek yapmayı öğrendiler.

Yunanlılar ve Romalılar tarafından çok önceden beri bilinmekte olan bira mayasının geleneksel ekmek mayasına katılması ile daha yumuşak ekmek elde edilmiştir. Mısır'dan Roma'ya ve ardından Batı Avrupa'ya yayılmıştır.

Ekmeğin maya ve pişmiş tuğlalardan yapılmış taş ocaklarda pişirilmiş olması hem yumuşaklık hem de lezzet açısından önemli bir gelişmedir. Bu anlamda Urfalı fırıncılarının ekmekleri ve pişirdikleri yemeklerin lezzetinin kaynağında da, uzun yıllar Harran harabelerinden getirilen tuğlalarla döşenen ocaklar ve odun ateşinde pişirilmesinde aramak gerekir.

Urfa mutfağının özgünlüğünü belirleyen parametrelere altıncısı da hiç şüphesiz Urfa evlerindeki tandırlar ile mutfak araç ve gereçleridir.

Geleneksel Urfa evleri avlusu, eyvanı, odaları, tandırlığı, kilerleri, develiği, havuzları, hamamları, damları, kapıları, pencereleri (takalar), çörtlenleri, bacaları (piğirik), kemerleri, merdivenleri, korkulukları, kuyuları, karlıkları ve dönme dolaplarıyla söz konusu kültürel birikimin en can alıcı alanlarıdır. Urfa evlerinin mutfak kültürü açısından gözden kaçan en önemli ayrıntılardan biri de karlık, tandırlık ve kilerleridir. Özellikle kileri doldurmak için, yazın kışlık; kışında yaz hazırlık yapılır. Ortaçağ evlerinde önemli mekânlardan biri de “tandırlık”/mutfaktır. Ortaçağ kadınının zamanını en çok geçirdiği mekân, hiç şüphesiz ki mutfak idi. Sarnıçtan uzak olmayan bir yerde bulunan mutfakta bir kaç ocak yer alırdı. Ocaklar damdaki tek “piğiriğe”/ bacaya bağlıydı. Urfa'da bacanın adı “piğirik”tir. Urfa'da en güzel piğirik örneği, Mahmutoğlu kulesinin piğiriğidir. Bugün hala ayaktadır. Ocağın yanında büyük bir küllük de bulunurdu. Her gün bir önceki günün külleri küllüğe dökülürdü. Küller sokak sokak dolaşan bostancılara verilir. Bazı evlerde sarnıçtan alınan su, kolayca musluğu olan tuğladan bir kurnaya (mermerden tekne) gelir. Bu kurnanın yerde kirli suların akmasına yarayan bir borusu vardı. Bu sular dışarıdaki bir çukura akardı. Her sabah sakaya ihtiyaç duyulan ve suları oldukça taze tutan tulumlar doldurulurdu.

Bakırdan kulplu, kapaklı boy boy tencereler, tabaklar, sahanlar, havanlar ve başka gerekli şeyler, telli dolaplar, camhanelerde saklanırdı. Telli dolap, camhaneler ile tahtadan tabureler mutfağın mobilyasını meydana getirirdi. Bunların bir kısmı bakırdan, bir kısmı topraktandı.



“

Borani, ilginç bir tarihi arka plana sahiptir. İran menşeli bir kategori için genel bir terim olan Bûrânî (nadiren bûlânî), şimdi genellikle yoğurt ve pişmiş sebzelerle hazırlanır ve ana yemek olarak yenildiği gibi salata olarak sıcak veya soğuk olarak da servis edilmekte idi.

”

Mutfak estetiğini göstermesi açısından Urfa mutfağındaki havanlar güzel bir örnektir. Cevizleri, bademleri, safranı dövme için bir küçük bronz havan ile etleri, kurutulmuş otları, nohutları döğmek için büyük granit havan (dibek) mutfağın olmazsa olmazları idiler. Bir de püreler için tahta havan (cavan) kullanılmakta idi.

Mutfak çalışanı sadece evin hanımından ibaret olmadığını, ortaçağ kaynaklarında belirtilir. Bu anlamda X. Yüzyılda evin kadınının en büyük yardımcısı olan cariyeler gündüz iki dinar, gece üç dinarla evin hanımına yardım ediyorlardı. Ziyafet öncesi hazırlıkları arasında havanda dövülenlerle, tencerelerde Urfa yağı ve bitkisel yağların cızırdaması, pişirilen etler ve şişlere saplanan tavuklar yer almaktaydı. Ziyafet için içecek olarak hazırlanan koruk ve gül şerbetleri hazırlanırdı. Şerbetler, “karlık”tan çıkartılan karla soğutulur servis edilirdi. Ziyafetlerin baş köşesinde oğlak, piliç kızartması, tavuk şiş, bal ve nişastadan yapılmış faludec (Paluze) bulunurdu.

Urfa mutfak kültürünün özgünlüğünün bir dinamiği de, geçmişte dünya mutfağınca tanınır olması ve klasik



yemek tarihi kitaplarında yer almasıdır. Buna en güzel örnek bir saray yemeği olan Borani'dir.

Borani, ilginç bir tarihi arka plana sahiptir. İran menşeli bir kategori için genel bir terim olan Bûrânî (nadiren bûlânî), şimdi genellikle yoğurt ve pişmiş sebzelerle hazırlanır ve ana yemek olarak yenildiği gibi salata olarak sıcak veya soğuk olarak da servis edilmekte idi. Bu terim en erken dönemde XI. Yüzyılda Abbâs Mervezî ve Nasır-ı Husrev şiirinde yer almaktadır. XIV. Yüzyılın hicivcisi Ubeyd Zâkânî'nin eserlerinde ve Bosaak At'ema'nın divanında yer alır. Borani isminin menşesine dair farklı kayıtlar söz konusudur. Nakjavânî'ye göre Bûrânî terimi, Hasan b. Sehl'in kızı, Bûrân'ın isminden türemiştir. Bu yemeğin mucidi olarak Sahl ve karısı olduğu ifade edilir. Hasan b. Sehl, Abbâsî Halifesi Me'mûn'un valilerindendir. İran asıllı bir aileden gelir; vezir Fazl b. Sehl'in kardeşidir. Babası ve kardeşi Fazl ile birlikte Hârûnürreşîd zamanında (786-809) Müslüman oldu ve Bermekîler'den Fazl b. Yahyâ'nın hizmetine girdi. Halife Me'mûn, (811) Fazl b. Sehl'i çok geniş yetkilerle doğu eyaletleri valiliğine tayin ederken Hasan'ı da henüz hâkimiyeti altına aldığı yerlerin haracına bakmakla görevlendirdi. Sehl ailesi ile Abbasi hanedanının yakınlaşması bu suretle başlamış olur. Ardından Hasan b. Sehl'in kızı Bûrân (Hatice) ile Me'mûn evlenir (Ramazan 210/Aralık 825). Borani yemeğinin hikâyesi, Me'mun ve Bûrân'ın düğünü ile başlar. Borani, Halife Me'mun'un düğün yemeğidir ve Sehl'in kızının ismi ile adlandırılmıştır. Bir başka rivayet de Farhang-e Nafisî'nin yazarına aittir. Ona göre, Borani ismi Sasani kraliçesi Bûrândokt'un adından almıştır.

Hacı Muhammad Ali Bavaçci, (927/1521) Kârname adlı eserinde, bûrânî'yi yoğurt ve sarımsak içeren herhangi bir qalya (güveç) olarak tanımlamıştır. Ana maddesi pişmiş sebze olan modern bûrâninin aksine tarifi, badem ve soğan halkalarının büyüklüğünde kahveren-



Paliza



gileşmiş kuzu eti içerir. Az miktarda tuzlanmış suda pişirilir; pancar, kabak, patlıcan, lahana, ıspanak ve hatta salatalık veya kavun gibi kabuklu sebzeler ilave edilir ve düşük ısıda kaynatılarak hazırlanırdı. Būrânî sarımsak, boşa süzölmüş yoğurt ve kurutulmuş nane yatağında, üzerine su ve koyulaştırılmış yoğurt dökölüp yağda eritilmiş safranla ıslatılır. Bavařci ayrıca, çorba kategorisinde bulunan bŭlĀnĭ/pŭlĀnĭ varyantını da açıklamaktadır. Safevĭ dŏneminde başka bir eserde, řah Bey'e (r. 996-1038/1588-1629) řef olan NŭrallĀh tarafından MĀddat el-HayĀt (Yaşamın ŏzŭ) başlığı altında bŭtŭn bir bŏlŭm BŭrĀnĭ'ye ayrılmıştır. Yazd ve şiraz'a atfedilen başı varyasyonlarda, yoğurt için peynir suyunun yerine, yoğurt yerine yumurta da içerdiği için BŭrĀnĭ mĀřŭba'da (kuşkonmaz) olarak ifade edilmiştir.

XIX. yŭzyılda et, artik piřmiř bir sebze ve yoğurttan oluřan bir yemek haline gelen normal BŭrĀnĭ'ye dahil edilmedi. MĭrżĀ Alĭ-Akbar Khan ĀspazbĀsĭ, řef NĀ'erial-Dĭn řĀh'a (1264-1313/1848-96), bŭrĀnĭ kategorisinde yedi yemek tŭrŭnŭ sayar. Bunlar; bŭrĀnĭ-esfenĀj, bŭrĀnĭ - kadŭ, bŭrĀnĭ - Coğondar, bŭrĀnĭ - bĀdenjĀn, bŭrĀnĭ-lŭbĭĀ-yesabz, bŭrĀnĭkan gar ve bŭrĀnĭ-e qĀřc.

BŭrĀnĭ - esfenĀj, pişirme yŏntemi, Safevĭ şeflerinin-kilerden çok daha ayrıntılıdır. Sebzeler sadece kaynatılıp sotelenir, daha sonra yoğurt ve tuz ve biber ile karıştırılarak yemek hazırlanır. Bu tarif ağdaş Āran yemek kitaplarında da yer almaktadır. Bu kategorideki en popŭler modern yemek, doğranmış ıspanakla hazırlanmış bŭrĀnĭ-esfenĀj'dir. Yoğurtla karıştırılarak tuz ve biber ile servis edilir. Başı bŏlgelerde maydanoz eklenmiş şekli ile soğan sote edilerek servis edildiği belirtilmektedir. Āran'ın başı yerlerinde bu yemekler bŭrĀnĭ olarak değil, daha ziyade mast (yoğurt): mastostes (yoğurt ve ıspanak), manastır (yoğurt ve pancar) gibi isimlerle anılmaktadır. Borani'nin farklı coğrafyalarda malzeme, sunum ve lezzet sırlarını barındıran bir yemektir.

Borani ile ilgili ortaçağ yemek tarihi kaynaklarında gŏzde ve elit bir yemek olarak tarif edilmiş olması, malzeme, yapımı ve sunumuna dair detay bilgi verilmesi, yemek sanatları literatŭrŭ açısından kayda değerdir. Sŏz konusu çalışmalarda, Borani'nin farklı coğrafyalardaki

“

Dar gelirli aile yemekleri arasında, gŭnŭmŭzŭn gŏzde kebablarından sayılan Patlıcanlı kebab da vardır. Patlıcanlı kebab, Ortaçağ dar gelirli ailelerin vazgeçilmez yemeği idi.

”

yapım ve kullanılan malzeme açısından nŭanslarının verilmiş olması ayrıca ŏnem arzeder. Borani yemeğine dair her coğrafyanın kendisine ait bir estetiği sŏz konusudur. Bu anlamda Urfa borani'sinin de ŏzgŭnlŭk ve hazırlanışta emek ve hŭner istediği řŭphe gŏtŭrmez. Her yemeğin bir pŭf noktası vardır. Urfa Baroni'sinin pŭf noktalarından biri, borani'ye konan yuvarlak kŏftesinin yuvarlanırken son işlem olarak yuvarlağa bir parmak basılarak az miktar yassılaştırılıp, hem estetik bir gŏrŭnŭm, hem de kaşığa alınınca yuvarlanıp dŭřmemesini sağlamayı amaçlayan bir ŏzelliktir.

Yemeği sanata dŏnŭřtŭren bir hususta, sunum ve hazırlanıştaki inceliklerdir.

Amerikalı yemek tarihçisi Charles Perry'nin derlediği “Scent and Flavours; A Syrian Cookbook (Kokular ve Tatlar)” kitabı, 13. Yŭzyıla kadar uzanan Suriye ve Anadolu'nun gŭney mutfağının zengin geçmişini anlatan, dolaylı bir anlatan, Urfa ve çevresinin yemek kŭltŭrŭ ve sunum pratikleri hakkında kıymetli bilgiler veren çalışmadır.

Ali Mazaheri, XIII. Yŭzyılın başında yazılmış iki kiptan bahsetmektedir. Bunlardan biri Muhammed el-Baędadĭ'nin “kitap ŭl-tabh”; diğeri ise Selahaddin Eyyubĭ'nin yeğeni olan bir prensin yazmış olduğu “Vusla ĩla'l-habib” adlı eserdir.



Bu kitaplarda birçok yemek tarifi yer almaktadır. Vusla'ya göre koyun yağı mutfaklarda çok kullanılırdı. Bu önce eritilir sonra içine kokusunu alsın diye, kişniş, derotu, tarçın, sakız, bir tür üzüm, ayva ve elma parçaları katılırdı. Mutfaklarda baharat çok kullanılırdı. Biber, tarçın, Hindistan'dan, Sunda adalarından ve Çin'den getirilmiş karanfil, maydanoz, nane, üzerlik otu, yabanî kekik, lavanta çiçeği, dereotu, ebegümece, semizotu, tarhun, defneyaprağı, halebe, marul, karaman kimyonu, haşhaş, gül yaprakları ve tohumları, fıstık, soğan, sarımsak ve hardal mutfakların vazgeçilmezleri arasındaydı. Mutfaklarda kullanılan sebzelere gelince en çok patlıcan kullanıldığını görmekteyiz. Ali Mazaheri X. Yüzyılda bir tarım kitabı yazan İbni Vahşiye'ye atfen patlıcan sebzisinin İran'da çıktığını ve Ortaçağ'da batıya doğru genişlediğini belirtmektedir. Modern araştırmacılar ise patlıcanın anavatanının Hindistan olduğunu ifade etmektedirler. Daha çok tropik bölgelerde çok yıllık bitki özelliği gösterirken bu kuşağın dışındaki iklim kuşaklarında ise tek yıllık olduğunu belirtmektedirler. Bu sebzinin yayılışı ise Hindistan'dan Afrika'ya, 16. yüzyılda ise Avrupa'ya ise İspanyollar tarafından getirilmiştir.

Toplumsal tabakalar ile yemekler arasında da bir ilişki vardır. Ortaçağ kaynaklarında zengin ve dar gelirli ailelerin yedikleri yemeklerin tarifleri ve isimleri yer almaktadır. Örneğin varlıklı bir aile için etin en iyisi: iki koyunun sütü ile beslenmiş ve ancak iki ay otlanmış olan bir kuzunun fırında kızartılmış olanı yahut kendi suyunda kızartılmış oğlak eti veya yağlı bir düvenin sirke, ilik ve yumurta sarılarıyla da pişmiş göğüs eti; sülün ve kış keklığı eti ve kenevir tohumu ve zeytin küsbesi ile beslenmiş güvercin eti idi.

Dar gelirli ailelerin ise sofrasında etli ekşili çorba, salçalı sakatat, sebze çorbası, sütlü çorba, yâni isfidbâc, nohut, patlıcanlı kebab, un ve sütle pişmiş aside idi. Dar gelirli aile yemekleri arasında günümüzün gözde kebablarından sayılan Patlıcanlı kebab da vardır. Patlıcan kebab, Ortaçağ dar gelirli ailelerin vazgeçilmez yemeği idi.

“

Birçok dilin konuşulduğu bu bölgede, çakma mutfak kültürleri inşa etmek isteyen kentler olduğu gibi; etkileşimle birlikte özgünlüğünü koruyan kentler de bulunmaktadır. Bu havzada yer alan Urfa, uzun bir süre hem özgünlüğünü korumak, hem de “sokak yemekleri”ni sergilememesi açısından kayda değer bir konumdur.

”



Varlıklı yemeği ya da dar gelirli yemeği olsun, ocaklarda pişen yemekler, her ocağın ve her pişiricinin yemek lezzeti, neredeyse pişirilen ocaklar ve yapanların sayısınca tadlara sahiptir. Yemeğin hazırlanışı, sunumu ve uyumu lezzetin sanata dönüşmesine katkı sunar. Urfa'da patlıcan kebabında lezzetin doruk noktasına taşınmasını sağlayan etken; patlıcanlı kebabın 4 patlıcan 3 et şeklindeki dizimi ile patlıcanın 4 parmak kalınlığında olması estetik görünümüne katkı sağladığı kabul edilir. Lezzet ile ilgili olarak da, söz konusu dizim, etin yağ ve kokusunun patlıcana sinerek tat verdiği düşünülür. Patlıcan kebabının lezzetinin belirleyici dinamiği ise Fırat (Birecik) patlıcanı ve yayılım hayvanının etinden yapılmış olmasıdır.

Doğu dünyasının vazgeçilmez yemeği olan buharda pişmiş, safranla renklendirilmiş pirinç pilavı ise ortaçağın sonlarına doğru bilinir oldu. Pirinç'in Timur (1335-1404) döneminde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Safranlı pirincin asıl ana yurdu Çin'dir. Herat'tan bütün doğu ülkelerine yayılmadan önce pilavın Türkistan'da mükemmelleştiği kabul edilir. Günümüzde de “**Safranlı pirinç pilavı**” ile “**Zerde**” Urfa mutfağının da vazgeçilmezleri arasındadır.

Birçok dilin konuşulduğu bu bölgede, çakma mutfak kültürleri inşa etmek isteyen kentler olduğu gibi; etkileşimle birlikte özgünlüğünü koruyan kentler de bulunmaktadır. Bu havzada yer alan Urfa, uzun bir süre hem özgünlüğünü korumak, hem de “**sokak yemekleri**”ni sergilememesi açısından kayda değer bir konumdur.

Son yıllara kadar çiğköfte ve lahmacunun sokakta satılmaması bunun önemli bir delilidir. Son dönemlerde yaşanan değişim ise tarihsel hafızanın kaybolmaya başladığının bir işaretidir. Yemeğe dair bazı gelenekler, belirli bir bölgede, belirli bir toplum tabakası için geçerli olabilir. Her milletin milli yemeği olduğu gibi her ailenin de özel yemeği olabilir. Özel bir yemeğe sahip olmak aynı zamanda sosyal bir statünün de göstergesidir. Yemeğin sosyal statü göstergesi oluşunun bir

sebebi de köklü bir tarihinin oluşudur. Bölgemizin yemek tarihini anlatan üç Babil tableti ve 2. Yüzyılda yazılmış tek bir Roma yemek kitabından sonra 800 yıl süren sessizliği, birbiri ardına birçok yemek kitabı Araplar tarafından yazılmıştır. İslam öncesi İran sarayında soylu erkeklerin kişisel tarif koleksiyonları yapması modasını benimsedikleri gibi bu durumu daha ileri götürüp Abbasi halifelerinin kendi çevrelerinde yemek yarışmaları düzenlemişlerdir. İbn Sıyyar'ın krallar, halifeler, efendi ve liderlerin hangi yemekleri yediklerini merak edenler için hazırladığı Bağdat sarayının tariflerini toplayıp kitap yaptığı çalışma, mutfak sanatlarının tarihçesinin önemli kaynakları arasında sayılır.

Yemek kitaplarının altın çağı, 13. yüzyıldır. 13. Yüzyıldan bize beş büyük kitap ulaşmıştır. Bunlardan biri, 635 tarif ile zamanının **“bestseller”** niteliğindeki **“Misafirlerin Sevdiği Kokular ve Tatlar”** isimli, Charles Perry'nin çevirip derlediği kitaptır. Kitabın beğenilmiş olma nedenlerinin başında parfümler ve tütsülerle başlayıp; ana yemek için ön hazırlıklarla ilgili bilgiler verip; atıştırmalarla devam eden modern bir anlayış ile sergilenmiş olmasıdır. Bu anlamda Urfa evlerinde ziyafetler öncesi, yemekler için ön hazırlık anlamında törensel bir çaba söz konusudur. Urfa'da yemek yapma ve yemek, sosyal bir sanat gibi görülmüştür. Yemeğin yapımı, sunumu ve ikramı ciddi bir sosyal etkinliktir. Zira misafirlerin de, yemeğe davet edildikleri yere gelmeden hamama gidip, güzel kokular içinde yemeğe teşrif etmeleri beklenirmiş. El, yüz, saçlar ve giysiler için ayrı ayrı parfümler kullanılmış. Bu yüzden giysileri sürekli güzel kokutacak bir cep tütsüsünden, ağız ve ter kokusuna karşı tariflere kadar birçok aktarım vardır. Ortaçağ mutfağında yiyecekler salt yemişler, otlar ve baharat ile değil gülsuyu, misk, amber ve tütsü malzemeleri ile tatlandırılmaktaydı. Yemek yeme deneyiminin kompleks bir yapı sergilediği ifade edilmektedir. Yemeğin özgünlüğü, eğlenceli, çekici ve hatırlanabilir olması sanatsal bir değerini ifade eder. Urfa mutfağının katma değerleri arasında yer alan sosyal karşılaşma, yemeğin yapılışını görme, güven duygusunu güçlendirmiştir. **“Mutfağa girebilmek”**, ciğer kebabında olduğu gibi **“yemeğin üretimine dahil olmak”**, tarifsiz bir keyiftir. Yemeğin mutluluk verdiği, Urfa'da çok büyük oranda paylaşılan bir duygudur. Urfa'da yemek yapmak ve yemenin anlamını keşfetmek kadar sevinç veren bir keyif yoktur. Yemeğin bir felsefesi ve ruhu vardır. Damak zevki, bu ruhu ve felsefeyi bilmektir. Urfa'da yemek yapmak ve yemek, önemli bir sosyal etkinliktir. Yatı ve sıra geleneği hem saz hem de söz ve yemekten oluşan önemli bir sosyal aktivitedir.

Yemek tarihi ve kültüründe öğün sayısı da önemli bir ayrıntıdır. Üç öğüne geçiş, XIX. Yüzyılda gerçekleşmiştir. İlk öğüne **“kuşluk taamı”** denilmekteydi. Mevsime

göre saat 10 ile 12 arasında, öteki öğün gün batmadan yeniyordu. **“Kahve-altı”** kelimesi, kahve geldikten sonra ortaya çıkmış bir terimdir. Bu da 1554'ten sonradır. Kahve-altı terimi, kahveden önce açlığı bastırmak için yenilen yemek, atıştırmak gibi bir parça peynir, zeytin ve ekmeğin alınarak yapılırdı. Bu pratik, daha sonra öğüne dönüşmüştür.

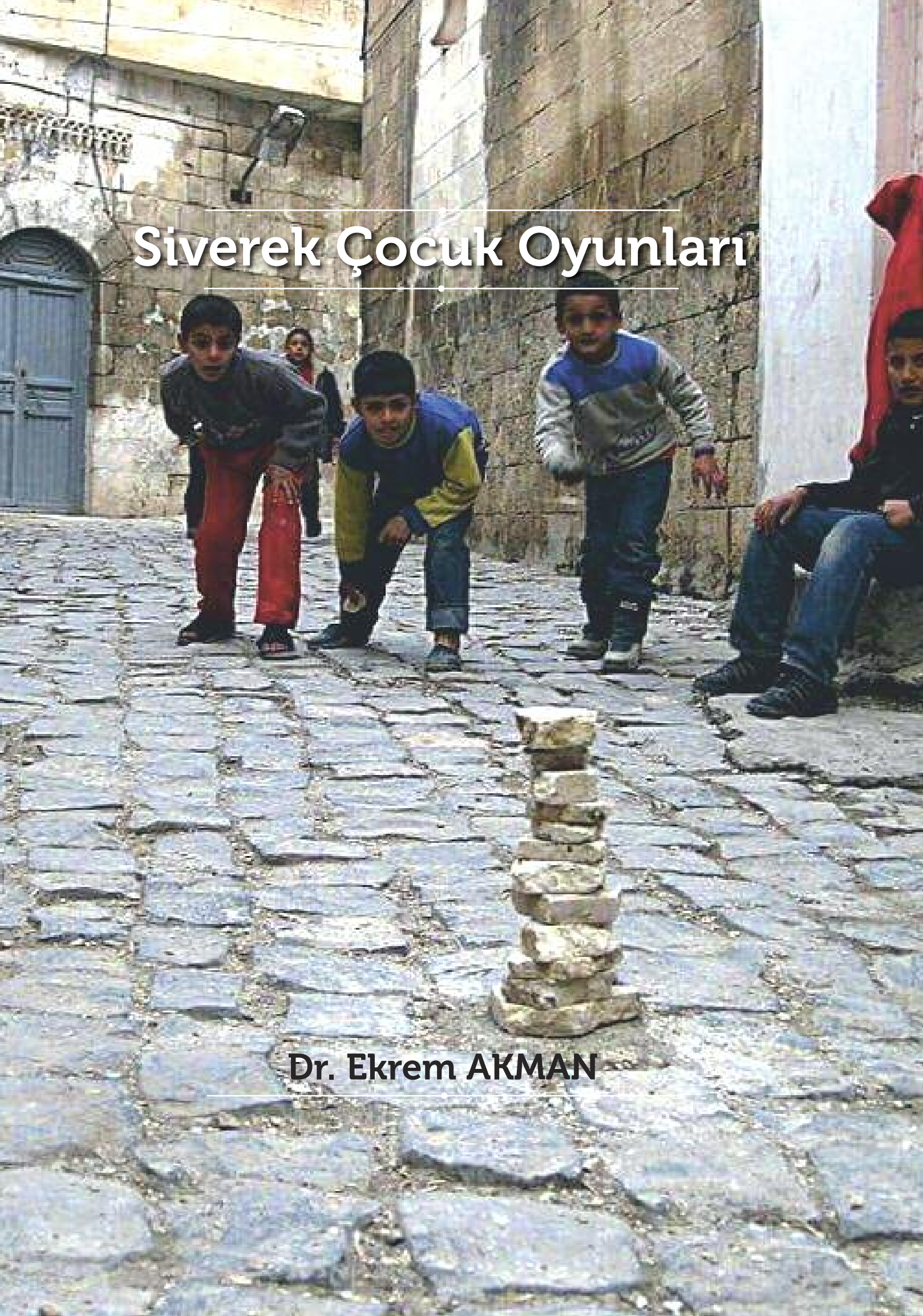
Sonuç olarak **“iyi bir aşçı yarım bir hekimdir”**, kötü bir yemek yapan ise ölüm meleğinin yardımcısıdır. Yemek estetiği; denge, uyum, lezzet ve mutluluğun sanata dönüşmesidir. Yemek, aynı zamanda estetik yönünden önemli bir haz kaynağıdır. Bu anlamda Urfa, lezzetin uyumla sanata dönüştüğü şehirdir.

KAYNAKÇA:

- A. C. Kürkçüoğlu, “Suyla Yeniden Doğan Kent Şanlıurfa” Bizim İller II, Garanti Bankası Yayınları, İstanbul.
- A. Mirzäyef, Abū Eshāq wa farāfiyat-e adabī-e ū, Dushanbe, 1971, pp. 82, 110, 113, 124.
- A.-A. Nafisī (Nā'em-al-A'ebbā), Farhang-e Nafisī yā Farnüdsār, ed. S. Nafisī, 2nd printing, Tehran, 1343 Ş./1964.
- Abdullah Ekinci, Ortaçağ'da Urfa Efsane, Tarih, İnanç, İlim, ve Felsefe Kenti, Ankara 2006.
- Abdullah Ekinci-İsmail Asoğlu, Daily Life and Culture, Şanlıurfa The City of Civilizations Where Prophets Met, ed. Alpaslan Açıkgeçen-Abdullah Ekinci, İstanbul 2017.
- Abdullah Ekinci-İsmail Asoğlu, Kadı Sicillerine Göre XIX. Yüzyılın İkinci Yansında Urfa'da Gündelik hayat, ed. Osmanlı Urfası, İstanbul 2018.
- Ahmet Refik (Altınay), Eski İstanbul, İstanbul 1931.
- Ali Mazaheri, Ortaçağ'da Müslümanların Yaşayışları, İstanbul 1972.
- Andre Raymond, Osmanlı Döneminde Arap Kentleri, İstanbul 1995.
- D. Sourdel, “al-Hasan b. Sahl”, EF (Ing.), III, 243-244;
- D. Sourdel, Le vizirat 'abbaside de 749 a 936, Damas 1959-60
- F. Hekmat, The Art of Persian Cooking, Garden City, N.Y., 1961, pp. 133-34.
- G. E. Van Grunebaum, Islam:Essays in the Nature and Gravth of a Culturel Tradition, London 1961.
- H. Kennedy, The Early Abbasid Caliphate, London 1981, s. 151-156, 159, 165, 167, 208;
- ḥāḍī Moḥammad-ʿAlī Bāva'ī Baḡdādī, Kār-nāma dar bāb-e ṭabbāḳī wa ṣaḡʿat-e ān (Manual on cooking and its techniques), in ʿI. Afšār, ed., Āšpazī-e dawra-ye ṣafawī. Matn-e do resāla az ān dawra, Tehran, 1360 Ş./1981, pp. 34-184.
- Halife b. Hayyāt, et-Tārīḥ (Ömeri), s. 468, 469, 470;
- Hendūšāh Naḳjavānī, Tajāreb al-salaf, facs. ed. A. S. H. Rawzātī, Isfahan, 1361 Ş./1982.
- Ira Marvin Lapidus, Muslim Cities in Later Middle Ages, Cambridge, 1967.
- İbn A' sem el-Kūfī, el-Fütūḥ, Beyrut 1406/1986, VIII, 455;
- İbn Ebū Usaybia, Uyūnū'l-enbā, s. 189;
- İbn Hallikān, Vefeyāt, II, 120-123;
- İbnü't-Tiktākā, el-Fahrī, Kahire 1962, s. 180, 181;
- K. V. Zetterstēen, “Hasan”, IA, V/1, s. 312.
- Lütfiye Akalın, Tandırlıktan Gelen Lezzet, (altan Matbaacılık) 2016.
- M. Mazda, In a Persian Kitchen. Favorite Recipes from the Near East, Rut-land, Vt., 1980, pp. 28-30.
- M. R. Ghanoonparvar, Persian Cuisine, 2 vols., Lexington, Ky., 1982-84, s.v.
- M. Tehrānī, Ṭabbāḳī-e kadbānū, Tehran, 1346 Ş./1967, pp. 68-70.
- Maurice Lombard, İlk Zafer Yıllarında İslām, terc. Neziḥ Uzel, İstanbul 1988.
- Mehmet Ali Kılıçbay, Şehirler ve Kentler, Ankara 1993.
- Mes' ūdī, Mürüci'ü'z-Zehab (Abdülhamid), IV, 27, 30;
- Mirzā 'Alī-Akbar Khan Āšpaz-bāšī, Sofra-ye a'ema, Tehran, 1353 Ş./1974.
- Mohammad R. Ghanoonparvar, “bourani” Vol. IV, Iranica, December 15, 1989Fasc. 5, pp. 554-555
- Mustafa Uyar, Geleneksel Urfa Evlerinde İç Mekan Analizi, Y.Y.L. Gazi Ün. Fen Bil. Enst., Ankara 2002.
- N. Ramazani, Persian Cooking. A Table of Exotic Delights, Charlottesville, Va., 1982.
- Nahide Bozkurt, “Hasan b. Sehl” DİA;
- Nahide Bozkurt, Halife Me'mun Dönemi ve İslām Kültür Tarihindeki Yeri, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1991, s. 60, 61, 63, 66, 74, 75, 77;
- Nejat Göyünç, XVI. Yüzyılda Güneydoğu Anadolu'nun Ekonomik Durumu (Kanuni ve II. Selim Dönemleri), Türkiye İktisat Tarihi Semineri Metinleri/Tartışmalar, ed. Osman Okyar, 8-10 Haziran 1973.
- Nūr-Allah, Māddat al-ḥayāt. Resāla dar 'elm-e ṭabbāḳī, in ʿI. Afšār, ed., Āšpazī-e dawra-ye ṣafawī. Matn-e do resāla az ān dawra, Tehran, 1360 Ş./1981, pp. 181-253.
- R. B. Serjeant, İslam Şehri, İstanbul 1992.
- R. Montazamī, Majmū'a-ye ḡeḡāhā-ye īrānī wa farangī, Tehran, 1347 Ş./1968.
- Recep Yurt, “Geleneksel Urfa Ev Mimarisinde İklim Özelliklerinin Tesiri” Harran Dergisi, 56, Şanlıurfa 1999.
- Suraiya Faroqhi, Osmanlı Kültürü ve Gündelik Hayat, İstanbul 1988.
- Suraiya Faroqhi, Osmanlı'da Kentler ve Kentliler, İstanbul 1981.
- Tuncer Baykara, Türkiye'nin Sosyal ve İktisadi Tarihi, Ankara 2000.
- Turgut Cansever, İslam'da Şehir ve Mimari, İstanbul 2006.
- Zahide Akkoyunlu Geleneksel Urfa Evlerinin Mimari Özellikleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.



Siverek Çocuk Oyunları



Dr. Ekrem AKMAN

“

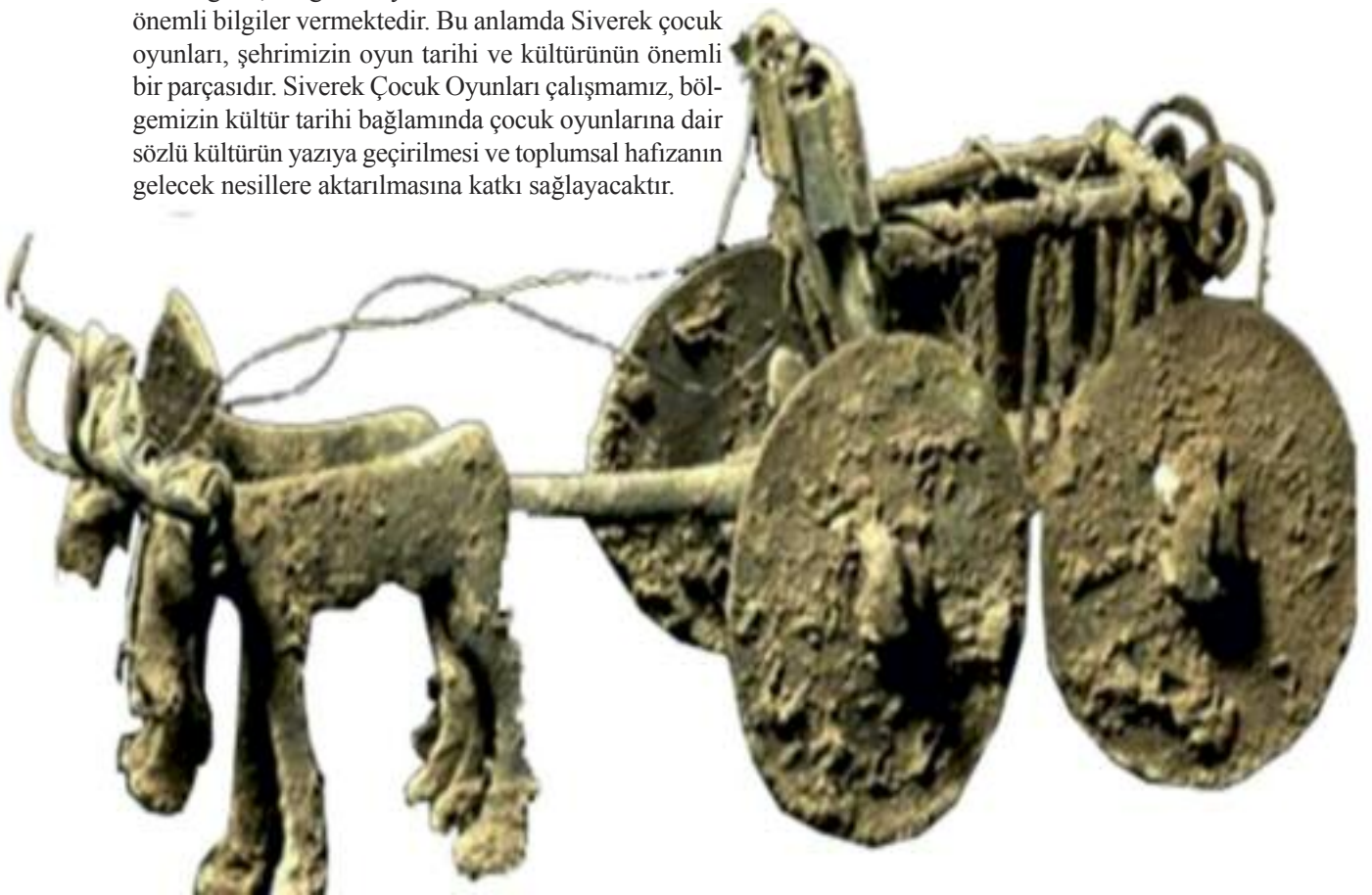
Uygarlıklara ev sahipliği yapmış Urfa'nın kadim bir oyunlara sahip olduğu tartışmasızdır. Şanlıurfa Arkeoloji müzesindeki 5000 yıllık çocuk oyuncakları, bu kadim kültürün benzersizliğini göstermesi açısından önemlidir.

”

Dr. Ekrem AKMAN

Her toplum, kültürünü ve sahip olduğu değerlerini koruma, bu değerleri gelecek nesillere aktarmayı amaçlar. Geleneksel çocuk oyunları kültür taşıyıcı - eğitici - öğretici muhtevaya sahip toplumun değerler manzumesinden beslenmiş kolektif şuur temsilcisi ürünleridir. Popüler kültürün, geleneksel kültüre dönük bastırıcı, yok sayıcı, unutturucu gibi telafisi mümkün olmayan hasarlara neden olmaktadır. Bu nedenle geleneksel çocuk oyunlarının kayıt altına alınması bir zorunluluktur. Çevremizden aldıklarımızla geliştirdiğimiz ve çocukluk devresinde semboller eşliğinde hayat bulan dünyamız, zamanla davranışa dönüşür. Çocuk gelişimi açısından geleneksel oyun kültürü, sağlıklı bireylerin oluşumunda en önemli dinamiklerdendir.

Uygarlıklara ev sahipliği yapmış Urfa'nın kadim bir oyunlara sahip olduğu tartışmasızdır. Şanlıurfa Arkeoloji müzesindeki 5000 yıllık çocuk oyuncakları, bu kadim kültürün benzersizliğini göstermesi açısından önemlidir. Şanlıurfa, Harran, Viranşehir, Birecik, Bozova, Suruç, Hilvan, Akçakale ve Ceylanpınar ile Tirtiş gibi antik yerleşimlerden günümüze ulaşan buluntular, sözlü veya yazılı belgeler, bölgenin oyun kültürü ve tarihi hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bu anlamda Siverek çocuk oyunları, şehrimizin oyun tarihi ve kültürünün önemli bir parçasıdır. Siverek Çocuk Oyunları çalışmamız, bölgemizin kültür tarihi bağlamında çocuk oyunlarına dair sözlü kültürün yazıya geçirilmesi ve toplumsal hafızanın gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlayacaktır.



LAHTI-KOZA

Oyun Alanı: Çimenlikler, sokaklar, boş alanlar

Oyun Araçları:

1)**Koza:** Yumruk büyüklüğünde yuvarlak taş,

2)**Lahd:** Elle atılabilecek disk şeklinde yassı yuvarlak taş. Her oyuncunun bir lahdi olur.

Oyuncular: En az iki kişi. 5-6 oyuncu arasında zevkle oynanır.

Gelen geçenin az olduğu, oyun taşlarından çevrenin ve oyuncuların zarar görmeyeceği temiz bir sokak veya boş bir alan oyun için idealdir. Önce ucu sivri taşla oyuna başlama çizgisi çekilir. Sonra oyuncuların göz kararı ile belirledikleri bir uzaklıkta (beş altı metre) bir tümseğe koza dikilir. Oyun şu şekilde oynanır.

1- Oyuna başlama kurası çekilir. Beş altı metre uzaklıktaki tümsek ya da büyükçe bir taşın üzerine konan ve "koza" denen hedefe oyuna başlama çizgisini geçmeyecek yerden sıra ile herkes elindeki "lahd"ini atar. Herkes atışını tamamladıktan sonra karışla ölçüm yapılır. Kimin "lahdi" koza'ya en uzaksa o kişi ebe seçilir. Kura oyunun birinci aşamasıdır.

2- Attığı taş en uzakta kalan kişi ebe olarak kozanın başına geçer. Diğer oyuncular başlama çizgisini geçmeyecek şekilde ellerindeki yassı yuvarlak taşı (lahd) kozaya sırayla atarlar. İsbet olursa ebe uzağa fırlayan kozayı alıp gelinceye kadar lahdi atan kişi kendi taşını alıp kaçar. Eğer kaçacak zaman bulamazsa ayağını kendi lahdinin üzerine koyarak kaçmak için fırsat bekler. Sırayla diğer çocuklar da lahdlerini atarlar.

Koza isabet aldığı anda ebe onu yerine yerleştirenceye kadar lahdlerini alıp oyun çizgisinin arkasına kaçabilirler. Ebe lahdi yerine koyduktan sonra başlama çizgisini geçmeyenlere eli ile dokunursa o kişi ebe olur. Oyun içinde koza yakınında ayağını kendi taşının(lahd) üzerine koyarak diğer oyuncuların kozayı uzağa fırlatmalarını bekleyen kişi eğer ayağı ile kendi lahdni havaya kaldırarak tek seferde tutabilirse serbestçe lahdini alıp yerine geçme hakkına sahip olur.

Oyunun belli bir süre ve sınırı yoktur. En iyi oyuncu kozaya isabet ettirerek onu en uzağa fırlatan kişilerdir. Oyunda atma, koşma, hedefe isabet ettirme ve taşları tanıma yetenekleri gelişir

Kaynak: E.Akman, R.Gültekin,H. Demirbağ,K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003.

Kaynak Kişiler: Mahmut ÇİĞDEM (yaş 60), Orhan ÖZÇINAR (yaş 35), Yusuf ALAŞHAN (45) İsmail Balıkcı (Yaş 29)

HAMAM PUÇI

Oyun Alanı : Temiz bir bahçe ya da çim alan.

Oyun Araçları : Temiz birkaç avuç toprak. Su, kurşun kalem büyüklüğünde birer ince çubuk.

Oyuncu sayısı : En az iki kişi. Birkaç kişi de olabilir. Daha çok yedi-sekiz yaşındaki çocuklar oynarlar.

Temiz ve kuru bir alanda (toprak ya da çimenlik olması gerekir.) ortaya bir tümsek kuru toprak bırakılır. Toprak kümecığinin etrafında oturan çocuklar bir şişe ya da küçük kovadan elleri ile toprak tümseğinin üzerine suyu serpiştirirler. Kuru toprağın üzerine serpiştirilen su ile kuru toprak kümesinin üstü kaymak şeklinde kabuk tutar. Çocuklar elleri ile dağılan toprağı toplayarak birkaç defa daha su serpiştirirler.

Çocuklar ellerindeki kalem inceliğindeki çubukları ile üstü iyice kabuk tutup sertleşen toprağın altından kendi önlerinde birer tünel şeklinde delikler açarak oradan kuru toprağı dışarı çıkararak kendi önlerinde biriktirirler. Bu arada içi boşalan tümseğın kabuk kısmı içi boş bir kubbe şeklini alır. Oyunun en zevkli anı bu kubbe oluşturulmaktadır. Oyun sırasında birkaç defa dağılıbilir. Onun için yedek kuru toprak hazır olmalıdır.

Bundan sonra her çocuk kendi tarafına kazdığı deliğın ucunda toprağı set haline getirerek birer havuzcuk oluştururlar. Çocuklar kubbenin üstünü ucu sivri ince bir çubukla delerek buradan içeriye su bırakırlar. Üstten bırakılan su kimin havuzuna daha çok giderse oyun sıralamasında birinciliğı o kazanır.

Oyun su ve toprağın etkileşimini yakından görerek özellikle çömlek ve el sanatlarında su ile toprağın kullanımında yetenekleri geliştirmektedir.

Kaynak: E.Akman, R.Gültekin, H.Demirbağ, K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek Kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kaynak Kişiler: Mahmut ÇİĞDEM (yaş 60), Şükrü KOÇDEMİR(yaş42), Yusuf ALAŞHAN (45) Kemal PARLAK (24)



BİRRE- KOM

Oyun Alanı : 50-60 metre genişliğinde bir açık alan ya da günümüzdeki çim saha büyüklüğünde kapalı sahada oynanabilir.

Oyuncular: En az beşer kişilik iki takım ve bir hakem.

Belirlenen sahanın ortasına sahanın büyüklüğüne göre 1.5-2 metre çapında bir daire çizilir. Hakem grup başkanlarını belirledikten sonra kura çektirir. Oyun savunma ve saldırı şeklinde devam eder. Bir grup daireyi koruma görevi alırken, diğer grup bir şekilde daireye girmeye çabalar.

Daireyi korumakla görevli grup sırtlarını daireye vererek belli uzaklıkta duran diğer grubun daireye ayak basmalarını engeller. Bu arada daireye girmeye çalışan oyunculardan biri ellenirse ya da diğer takımdan biri daireye ayak basarsa oyunun bir seti sona erer. Oyun için belli bir süre set sayısı tayin edilir.

Oyun çeviklik ve koşu yeteneğini geliştirir. Daha çok yetişkin çocuklar ve gençler tarafından oynanır.

Kaynak:E.Akman, R.Gültekin, H.Demirbağ, K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kaynak Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Orhan Özçınar (yaş 35) Şükrü KOÇDEMİR (42)

KURRIM

Oyun Alanı : Yaz gecelerinde mahalle çocuklarının toplandığı alanlar.

Oyuncular : Sayıda sınır yoktur. O anda hazır olan tüm çocuklar oynayabilir.

Çocukların yaz gecelerinde sokak aralarında en sevdikleri bir kovalamaca oyunudur. Oyuna başlamak için bir kişi çocuklara kura çektirir. Avuçta gizlenen taş bulan ebe olmaktan kurtulur. Boş bulanlar içinde de kurallar devam eder. Sonunda ebe seçilen kişi ebe olarak bir köşe, direk, belirli bir eşya ya da kapı gibi belirli bir yeri korumakla görevlendirilir. Diğer çocuklar ebenin koruduğu alana veya eşyaya bağırarak “kurrım” diye el değiştirmeye çalışırlar.

Çocuklar buraya saldırırken ebe onlara el vurarak onları oyundan düşürmeye çalışır. Oyun çok uzadığında bazen iki kişi arasında oyun alanın dışına çıkarak birbirlerini dakikalarca kovalarlar. Bu kovalamaca çok uzadığında ya iki oyuncu yorulduklarında oyun biter.

Oyun bir koşma ve kovalama oyunudur.

Kaynak:E.Akman, R.Gültekin, H.Demirbağ, K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek Kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kaynak Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Orhan Özçınar (yaş 35)



KOLÇI- KAÇAKÇI

Oyun Alanı : Daha çok yaz gecelerinde oynanır. Gündüz de oynanabilir.

Oyuncular : En az 4 kişi. Oyuncu sayısının çok olması oyunu daha zevkli hale getirir.

Çocuklardan biri hakem olarak takımları belirler. Bunun için hakemin önüne gelen her çocuk kollarını yere paralel olarak uzatır. Hakem çocuğun kollarını karışla ölçerken birinci karşıta kolçi ya da kaçakçı diyerek saymaya başlar. Omuz hizasına kadar karışlama kolçi diye biterse o oyuncu kolçi takıma, kaçakçı diye biterse kaçakçı takımına gider.

Oyuncu seçme faslı bittikten sonra kaçakçı seçilenler duvar arkalarına, köşelere, kapı aralıklarına saklanırlar. Kolçılar da bunları tek tek bulup el değdirerek onları oyun dışı etmeye çalışırlar.

Oyun belli bir dönemde özellikle bu bölgede tütün kullananlara, İnhisar (tekel) dairesinin memurlarının (kolcu) takiplerini çocuk dünyasında canlandırılması şeklindedir. Sosyal olayların çocuk zihnindeki izdüşümü oyunlar şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Kaynaklar: E.Akman, R.Gültekin, H.Demirbağ, K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Yusuf ALAŞHAN (Yaş 45) Piyo Muhammed Öğren (Yaş 75)

ACURO DENDİK HURO

Oyun alanı : En az 50-60 metre genişliğinde bir saha

Oyuncular : 8-10 kişi arasında oynanır.

İki takım halinde oynanır. Saha bir taş veya tebeşirle ortadan ikiye ayrılır. Oyunu başlatmak için kura çekilir. Oyunu başlatan takım oyuncularını sırayla diğer takımın alanına sürer. Oyuncu rakip sahanın çizgisine gelir. Derin bir nefes aldıktan sonra bilinen tekerlemelerden birini yüksek sesle tekrarlaya tekrarlaya karşı tarafın sahasına ve oyuncularına arasına dalar.

“Acuro dendık huro.....ancuro dendık huro....ancuro dendık huro...” “dendık huro... dendık hurı... huro huro... huroooooo.” şeklinde devam eder.

Ya da “Damaçam dolu saçma ben geliyem sen kaçma...” “ben geliyem sen kaçma... ben geliyem sen kaçma... kaçma.. kaçma.. kaçmaaaaa” şeklindeki tekerlemeleri nefesi kesilinceye kadar söyler.

Oyuncu bu tekerlemeyi nefes almadan söylerken, karşı tarafın oyuncularına adeta meydan okur bir şekilde kabarak ortalarında dolanır. Bu arada diğer oyuncular da hem tekerlemeyi söyleyen oyuncuya tekerlemeyi söylediği sırada yakalanmamak ve nefesi tükendiği anda



onu yakalamak için yakınında bulunurken ona yakalanmamaya çalışırlar. Çünkü tekerlemeyi söyleyen oyuncu elini kime değdirse o oyun dışı olur. Tekerlemeyi söyleyen çocuk nefesi tükeneceği sırada kendi alanına doğru hızla kaçmaya başlar. Bu arada diğer çocuklar onu çizgiye varmadan yakalamaya çalışırlar. Oyuncunun nefesi tükenmeden kendi sahasına varırsa dokunduğu diğer oyuncular elenmiş olurlar. Bu arada kaçan ve onu yakalamaya çalışan çocuklar arasında yaka paça bir mücadele başlar.

Bu oyunda koşarken söylenen başka tekerlemeler de vardır. Örnek:

“Ancur dıxum nadım te...dı dım jına ape te.” gibi

Kaynak:E.Akman, R.Gültekin, H.Demirbağ, K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Şükrü KOÇDEMİR (yaş 42) Yusuf ALAŞHAN (Yaş 45)

ÇELİK-TOL (VİİİÇÖ VİÇÖ)

Oyun Alanı : Açık toprak ya da çim alan. Yer kazılabilmeli.

Oyun Araçları: Tol ve çelik adları verilen iki çubuk. Tol 60-70 cm uzunluğunda, çelik de bir karış kadar olmalıdır.

Oyuncular : En az dört kişi

Her oyuncunun elinde birer **tol** ve **çelik** vardır. Çocuklar bu oyun için odunlar arasından veya kurumuş ağaç dallarından özenle seçtikleri tol ve çeliklerini küçük çakı ile atış yapmaya elverişli hale getirirler. Tolun ucu aynı zamanda toprağı kazabilecek sivrilik ve sertlikte olmalıdır.

Kenarları 4-5 metre uzunluğunda kare şeklindeki alanın köşelerinde birer nokta tespit edilir. Her oyuncu kare şeklindeki bu alanın bir köşesinde yerini alır. Kura sonucu ebe seçilen çocuk sırayla diğer oyuncularından birine çelik denem çubuğu havada fırlatarak atar. Birinci oyuncu kendisine doğru havalandırılan çelik'in ortasına vurmaya çalışarak onu havada vurur ve olabildiğince uzağa fırlatır. Bu arada herkes kendisi için belirlediği noktada durmaktadır. Çubuğu(çelik) uzağa fırlatılan çocuk onu almaya koşarken yerinden ayrılır ayrılmaz boş bıraktığı noktaya diğer üç oyuncu hücum ederek, o noktayı hızlı bir şekilde ellerindeki tollarla kazmaya başlar. Çocuk uzağa fırlatılan çubuğunu alıp gelinceye kadar diğer oyuncular onun boş bıraktığı yerini kazarlar. Çelikle gelen çocuğa yakalanmamak için hızla yerlerine geri gelirler. Kim ona yakalanırsa onun yerine geçer ve ebe olur.

Oyun bu şekilde devam eder. Oyunda ellenen diğer çocukların da yerleri kazılır. Oyun sonunda kimin üzerine bastığı noktada kazılan çukur daha büyükse o kişiye oyun cezası verilir.

Oyunun cezası: Oyunu kaybeden çocuk ayağını kendi çukuruna koyar. Diğer çocuklar çukurun etrafında biriken toprağı ayağının üzerine atarak ayağını toprağa gömerler ve ayakları ile birazcık ceza olsun diye bastırırlar.

Oyunun başka bir şekli; oyunda ebe seçilen çocuğun çukuru belli bir büyüklüğe geldiğinde onun ayağı çukuruna gömülür diğer çocuklar oyuna devam ederler. Böylece diğer oyuncuların da sırayla ayakları çukurlara gömülür ve tek tek elenirler. En sona kalan oyuncu ayağı çukura girmekten kurtulur.

Oyunda ağaç işleri, toprağı tanıma, atış ve koşu yetenekleri gelişir.

Kaynak: E.Akman,R.Gültekin,H.Demirbağ,K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Tahsin ÇETİNER (Yaş12)

ARPA ÇARPA

Oyun Alanı : Bahçede oynanabilir.

Oyuncular : Daha çok küçük çocuklar oynarlar.

Oyun Araçları: Ucu düğümlü sapan adı verilen bir mendil veya atkı (düğüm çok sert olmamalıdır.)

Halka halinde oturan çocuklardan yaşça büyük olan birisi başkan seçilir. Başkanın elinde sapan adı verilen ucu düğümlü bir mendil ya da atkı vardır. Başkan halka halindeki oyunculara işaretlerle bir hayvan ya da nesneyi tarif eder. Tarif yaparken hayvan ya da nesnenin adını söylemez. Sadece “*başı but but bu kadar, gözleri but but*

bu kadar, ayakları but but bu kadar, gövdesi but but bu kadar. “ ya da “*gövdesi buk buk buklican, kanatları oklican, ağızı buklican* (bu kadar) diye elleri ve mimikleri ile işaretler yaparak soracağı hayvan ya da nesneyi iyice tarif eder.

Başkan soracağı nesneyi, iyice tarif ettikten sonra sıra ile ucu düğümlü sapanı birinci oyuncunu eline vererek “bu nedir?” ya da “bu hayvanın adı nedir?” diye sorar. Bilmezse ikinci oyuncunu eline sapanı vererek ona da sorar. Böylece sıra ile bütün çocuklara tarif ettiği hayvanın adını sorar.

Çocuklardan biri soruyu doğru cevapladığı anda başkan sapanı bilen kişinin eline bırakarak “*arpa çarpa arpa çarpa*” diye bağırınca cevabı bilen hariç diğer çocuklar kaçmaya başlarlar. Cevabı bilen kişi elindeki sapan ile kime rast gelse vurmaya başlar. Başkan “*arpa çarpa arpa çarpa*” diye bağırma devam ettikçe vurma ve kovalama devam eder.

Başkan cevabı bilen kişinin kendisinden iyice uzaklaştığını görünce aniden “*buğday buğday.. buğday... ” ya da “ buğd..a buğda”* diye bağırma başlar. Bunu üzerine kaçan çocuklar biraz önce kendilerine vurmaya çalışan ebeyi yakalayıp oyun gereği vurmaya çalışırlar. Ebe can havlı ile başkana yetişmeye çalışırken, başkan yeniden “*arpa çarpa arpa çarpa*” diye bağırınca elinde mendil olan çocuk tekrar onlara geri dönerek elindeki sapan ile vurmaya çalışır. Onlar da yakalanmamak için kaçırlar. Oyun böylece devam eder. Başkan yeniden başka bir nesneyi tarif etmek için onları toplayıncaya kadar oyun bu şekilde devam eder.

Kaynak: E.Akman,R.Gültekin,H.Demirbağ,K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Ramazan BAHÇEVAN (yaş 35) İbrahim KUCAKLI (YAŞ 12)

SERE SALE (Yıl Başı Eğlencesi)

Özellikle Rumi Takvimde yılbaşı gecelerinde mahalle gençlerinin ve çocukların yılda bir kere tekrarlanan bir oyun ve eğlencedir. Mahallenin çok ileri yaşlarda olmayan genç ve çocukları yılbaşı gecelerinde bir araya gelerek aralarından iki arkadaşlarını damat ve gelin ola-



rak seçerler. Burada gelin rolünü de erkek bir genç oynar. Gençler bulabildikleri müzik aletleri ile şarkılar, maniler, tekerlemeler söyleyerek bağıra çağıra mahalledeki evleri tek tek gezerler.

Önüne geldikleri evin kapısının önünde zilli deflerle önce iyice oynarlar, sonra

“*sere sale bine male
pir kurbana sere kâle.*”

(Evde yaşayanların durumuna uygun başka tekerlemeler de söyleyebilirler. Eve yeni gelin gelmişse erkek çocuk için dua ya da evde bekar gençler varsa evlenmeleri için maniler gibi.) Şeklinde tempo tutarak kapıyı çalarlar.

Ev sahibi sahibi kapıya gelince rol gereği gelin bayılmış gibi yaparak kendini yere atar. Ev sahibi “*Ne istiyorsunuz?*” deyince damat “*Geline soralım*” der. Geline dönerek “*Ne istiyorsun?*” Diye sorar. Gelin de evde olabileceğini tahmin ettiği mevsimlik meyve, yiyecek ya da kuru yemişleri sıralamaya başlar. “*Benim canım ceviz, sucuk, badem, bastık, üzüm ister.*” diye cevaplar. Bazen da gelin ancak para verilirse kalkacağını söyler.

Böylece çocuklar tempo halinde tekerlemeler, şarkılar zilli defler çalarak ve her evin önünde biraz oynayarak gece yarısına kadar bu şekilde eğlenirler. Gecenin sonunda topladıkları eşya ve paraları bölüşerek dağılırlar.

Kaynak: E.Akman, R.Gültekin, H.Demirbağ, K.Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Orhan Özçınar (yaş 35) Mustafa KIRBAŞ (Yaş 41) Kemal PARLAK (24)

KELANKUSİ (Yağmur Duası)

Anadolu başka yörelerinde de benzeri görülen çocuk ruhunun oyunla karışık bir çeşit yağmur duasıdır. **Kelankusi**, ıslanma isteğini belirten bir kelimedir. Kurak geçen ve yağmur yağmadığında köyün ya da mahallenin genç ve çocukları bezden bir gelin kuklası yaparlar (başka yerlerde buna “büka barane” yani yağmur gelini adı verilir.) Gelin kuklasını bir bir buçuk metre boyunda bir sırığın ucuna takarlar.

Önde gelin kuklası olduğu halde gelin alayı şeklinde toplanan kalabalık kapı kapı dolaşarak hep bir ağızdan tempolu bir şekilde

“Kelankusi geldi kapıya ne ister?

Allahtan rahmet ister.

Keçkuli (çoluk çocuk) kurban ister

Yek Ali Yek Ömer

Ser dōšekâ peygamber. Âmin”

Tekerlemesini söylerler.

Ev sahibi kapıyı açınca kadar bu tekerlemeyi söylemeye devam ederler. Ev sahibi bazen dama çıkar bazen da elinde bir kova su ile kapıyı açarak gelin kuklasını elinde tutan kişi ya da diğer çocukların üzerine döker. Onlar da zaten ıslanmak istemektedirler. Daha sonra çocuklara ve gelin alayına çeşitli yiyecekler ve hediyeler verilir.

Kaynak:E. Akman, R. Gültekin, H. Demirbağ, K. Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Orhan Özçınar (yaş 35) Şükrü KOÇDEMİR(Yaş 42)

BEZİRGÂN BAŞI

En az 10 kişilik kalabalık bir grupta oynanır. Oyunun iki aşaması vardır. Takımlara oyuncu seçme ve güç yarışması şeklinde devam eder. İlk önce her takım için birer kaptan belirlenir. Kaptanlar kendi aralarında gizlice takımları için birer kelime veya işaret seçerler. Sonra çocukları sıraya dizerek her iki kaptan kollarını birleştirerek köprü yaparlar. Çocukları sırayla köprünün altından geçirerek takımlarını belirlemeye çalışır. Her çocuk iki kaptanın kolları arasından geçerken tempolu bir şekilde aşağıdaki tekerlemeyi söyler.

“*bazırgan başı... bazırgan başı*

aç kapıyı... bölük başıyam... girim içeri...”

İki kaptan bir ağızdan makamla

“*vallahi açmam..., billahi açmam*

bölükten korkmam..., içeri almam” diyerek oyuncularını karşı tarafa geçirirler.Böylece bütün çocuklar birer kere bu şekilde karşı taraf geçerler. Bundan sonra iki kaptanın kolları arasından aynı tekerlemeyi söyleyerek geçen çocuklardan kaptanların kendi aralarında belirledikleri işaret sorulur.

“*vallah açaram..., billah açaram,*

eğer geçmesen, alır kaçaram.”

“*De bakalım sen koç mu istisen at mı istisen?* Çocuklar böylece istedikleri işaretin takımına geçerler.

Oyuncu seçme faslı bittikten sonra her iki grup karşı karşıya geçer. Kaptanları başa geçerek birbirlerini bellerinden iyice kavrarlar. Kaptanlara kollarını uzatarak elleri ile tutuşurlar. Her iki takım var kuvveleri ile birbirlerini çekerler. Bu bir güç denemesidir. Hangi takım öbürünü çeker veya onları çözerse oyunu kazanmış olur.

Kaynaklar: E. Akman, R. Gültekin, H. Demirbağ, K. Sun. Tarihi ve Kültürü ile Siverek, Siverek kaymakamlığı Yay. Ankara.2003,

Kişiler: Mahmut Çiğdem (yaş 65), Şükrü KOÇDEMİR (yaş 42) Ramazan Bahçevan (Yaş 35)



Karaköprü Oyun ve Oyuncak Müzesi



Şanlıurfa 12.000 yıllık tarihiyle muazzam bir birikime sahiptir. Arkeolojik kazılarda elde edilen 5000 yıllık oyuncak arabalar, Şanlıurfa'yı dünya oyuncak kültürü tarihinde müstesna bir yere taşımıştır. Masalımsı bir kültürün yansıması olarak Karaköprü Oyun ve Oyuncak Müzesi, tarihinin en gözde şehirlerinden Şanlıurfa'nın oyun birikimini sergilemesi, gelecek nesillere aktarılması ve yaşatılması açısından önem taşıyor.

Türkiye'de 6. Şanlıurfa'da ilk olan 'Şanlıurfa / Karaköprü Oyun ve Oyuncak Müzesi' içerisinde geçmişten günümüze birçok oyuncakın yer al-

dığı, ayrıca sevilen çizgi film karakterleri ve hayvanların büyük maketlerine de ev sahipliği yapıyor. Karaköprü Oyun ve Oyuncak Müzesi, yapılacak etkinlikler ve programlarla çocukların dolu dolu zaman geçirmeleri ve eğlenmesi sağlayacak bir konseptte sahip.





Yozlaştırılan Bir Kavram: Estetik

Prof. Dr. Atilla YARGICI

“

O halde “her şeyi güzel yapan, her şeyi donatıp güzel gösteren bir güzellik vardır. Yapılacak şey onu aramak, kendinden güzelin ne olduğunu ortaya koymaktır.”

”

Prof. Dr. Atilla YARGICI

Estetik, Yunanca “hassasiyet ve duygu” anlamına gelen (Esthesis) kelimesinden alınarak bütün batı dillerine geçmiş olan bir tabirdir. Duygu ilmi manasını ifade ederse de, bugün sanattaki güzelliğin mahiyetinden bahseden ilim anlamında kullanılmaktadır. Bu kelimeyi bugünkü mânâda ilk kullanan, Alman filozofu Baumgarten’dir. Fakat bu bilim öteden beri eski milletlerin felsefelerinde mevcut bir konudur. Osmanlıca’da buna “bediiyyat” denmektedir.

Estetik’in bir mânâsı da “güzel ve bedii” demektir. Bu ilim metafizik estetik, psikolojik estetik, içtimaî estetik, filozofik estetik gibi kısımlara ayrılır.

Sokrat yazılarında sanatın idealist ve ruhi doktrinini yapmıştır. Platon da bazı eserlerinde bu meseleyi tekrarlamış ve bir filozofun, bir hükümet adamının düşüncelerinde ve milletin terbiyesinde güzelin alacağı yeri göstermeye çalışmıştır. Aristo da güzellik nazariyelerini tahlil ederek, sanatın esasını, tabiatı taklitte bulmuştur. Fakat ona göre tabiattan maksat tabiatın özündeki “ideal güzellik”tir. Stoisien’ler de “güzel ve iyiyi” aynı şey olarak görmüşlerdir. İskenderiye mektebinin filozofları, bütün bu fikirleri mezc ederek, “güzellik duygusunu” mücerrede vasıl olmak için bir vasıta telakki etmişlerdir. Aynı ahlaki ve dini düşünceleri ortaçağ ve Rönesans filozoflarında da görüyoruz. Hepsi de estetiği, “ulvî” mahiyette telakki etmişlerdir.¹

Konumuz güzel ve güzellik olduğuna göre, acaba bu “güzel” denilen şey ne demektir?

Güzel konusunda Sokrates’in fikirleri çok ilginç gözükmektedir. Ona göre bazılarının “güzel”den anladığı şey, bir genç kızdır. Oysa genç kız güzelliğe sahip olduğu için güzeldir. Yalnız bir genç kıza değil, bir kısırağa, bir vazoya hatta bir toprak tencereye de güzel denmektedir. O halde “her şeyi güzel yapan, her şeyi donatıp güzel gösteren bir güzellik vardır. Yapılacak şey onu aramak, kendinden güzelin ne olduğunu ortaya koymaktır.”



Bu temel prensibi ortaya koyduktan sonra, güzelin ne olduğunu tartışmaya devam eden Sokrates, “güzel bir uygunluk mudur?” sorusunu sorar. Ona göre tahta bir kaşık yemek pişirirken toprak bir tencereye daha iyi uyar. Ama böyledir diye, tahta kaşığın altın kaşıktan daha güzel olduğunu kimse kabul etmez. Etmeyince de, uygunluk, “hiçbir zaman, hiçbir şekilde, hiçbir kimsese çirkin görünmeyen, katıldığı her şeyi güzel yapan bir güzellik olamaz.”²

“Acaba güzel yararlı olan mıdır?” Eğer güzel vücutlar, güzel yapılar, bilgi ve güzel dediğimiz her şey işe yaradıkları için güzelse, güzel yararlı olandır.

Fakat yararlı olan, iyilik meydana getirendir. Şu halde güzel, iyinin nedenidir. Neden etkisi ile aynı şey değil, neden etkiyi meydana getirendir. O halde iyi güzel tarafından meydana getiriliyor demektir. Yani güzel, iyinin babası gibi bir şeydir. Oğul baba, baba oğul olmadığı gibi, güzel iyi, iyi de güzel olamaz. Bu da bizi, güzeli işe yarayan, yararlı olan, iyiyi meydana getiren olarak anlamamızın doğru olamayacağına götürür.

Sokrates’e göre güzel, “zevk” de değildir. Çünkü birçok zevkin çirkinliği meydana iken, akli başında bir kimse, güzelin zevk olduğunu söyleyemez. Bu durumda Sokrates, işin içinden çıkamaz ve “güzel zordur” hükmüne varır.³

Gerçekten de güzeli eskilerin ifadesiyle, “efradını cami, ağyarını mani” bir şekilde tarif etmek zordur.

Ancak şu kadar var ki, filozoflar güzeli tarif edemesele de, güzelin nitelikleri fertten ferde, toplumdaki topluma değişmiş olsa da, yine de insanlar neyin güzel, neyin çirkin, neyin iyi neyin kötü olduğunu görebilmekte, fark edebilmektedirler. O halde, güzel veya çirkin, iyi yahut kötü hususlardan da insanın fitratında veya psikologların deyimiyle, “bilinç altlarında” bilgiler bulunmaktadır.

Fitratı bozulmuş insanlarda ise, iyi ile kötü, güzel ile çirkin birbirine karışabilmektedir. Bir insana, “kötü, çirkin bir amelin süslü ve güzel görünmesi” estetik hususunda fitratın bozuk olduğunu gösteriyor olsa gerektir. Buradaki “bozuk” ifadesi, “yaratılıştan bozuk” değil, insanın iradesiyle fitratının bu özelliğini değiştirmiş olduğu anlamındadır.

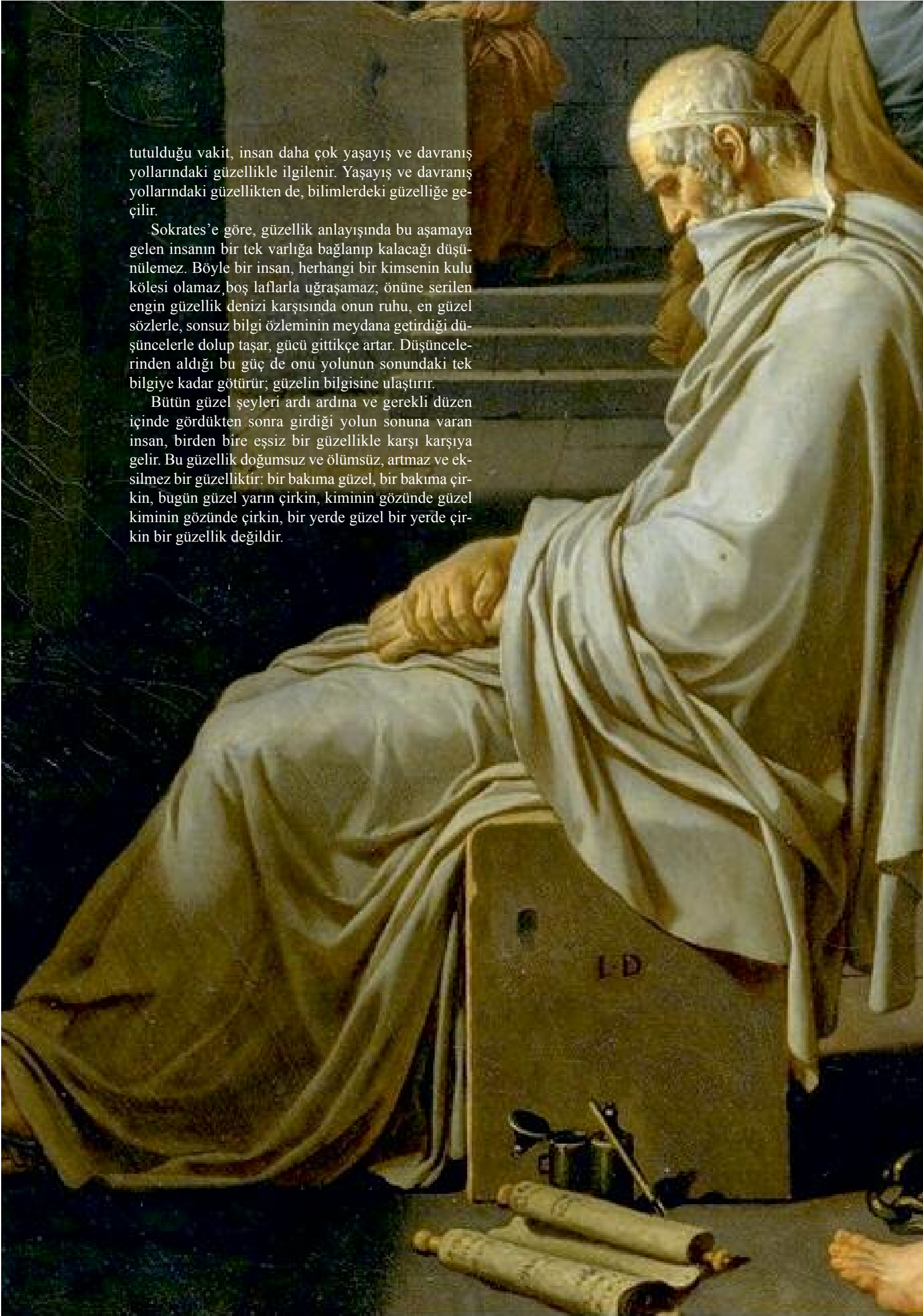
İşte insanın fitratında bulunan, ruhuna derc edilmiş olan bu güzeli bilme, güzeli sevme duygusu sayesinde, insanın bozulmaz, eskimez, değişmez bir ulvi güzele ulaşması mümkün olur.

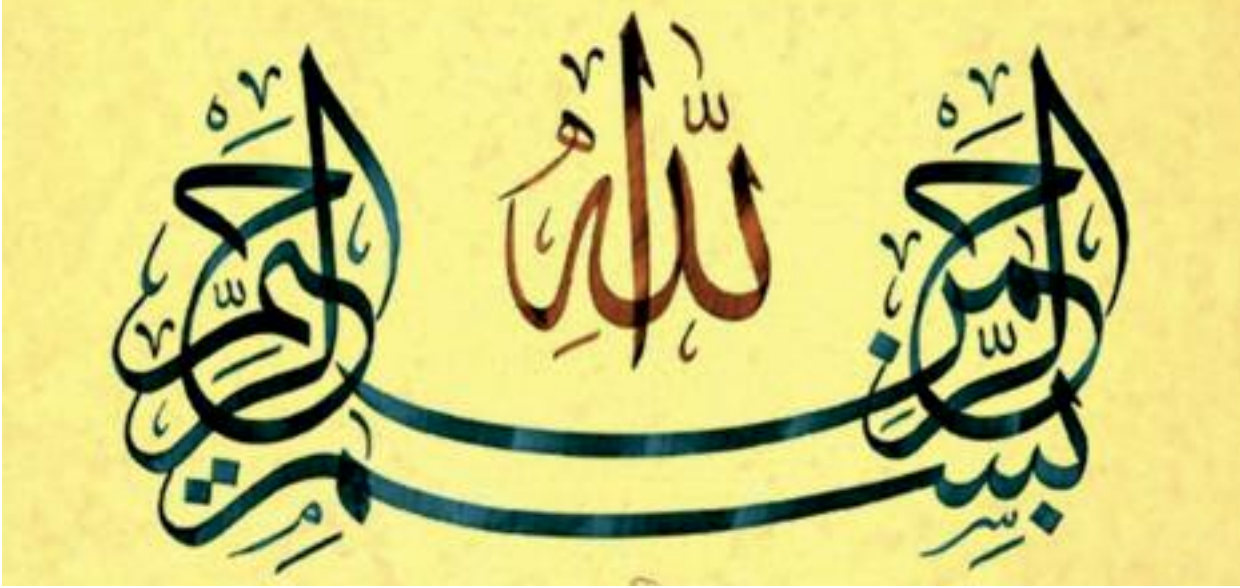
Sokrates’e kulak verecek olursak o, bunun başlangıcının, bir güzel insanı sevmek olduğunu söyler. Sonra insan ondaki güzelliğin, başka vücutlardaki güzelliğin eşi olduğunu anlar. Bunu anlayınca, bir teke olan sevgisi gevşer, bütün güzelleri sever. Artık öyle bir düşkünlüğü küçümser. Daha sonra ruh güzelliğini, vücut güzelliğinden değerli görür. Güzelliğin vücuttaki parıltısı sönük bile olsa, güzel bir ruh onun sevgisini çöşür. Ruh güzelliği vücut güzelliğinden üstün

tutulduğu vakit, insan daha çok yaşayış ve davranış yollarındaki güzellikle ilgilenir. Yaşayış ve davranış yollarındaki güzellikten de, bilimlerdeki güzelliğe geçilir.

Sokrates'e göre, güzellik anlayışında bu aşamaya gelen insanın bir tek varlığa bağlanıp kalacağı düşünülemez. Böyle bir insan, herhangi bir kimsenin kulu kölesi olamaz, boş laflarla uğraşamaz; önüne serilen engin güzellik denizi karşısında onun ruhu, en güzel sözlerle, sonsuz bilgi özleminin meydana getirdiği düşüncelerle dolup taşar, gücü gittikçe artar. Düşüncelerinden aldığı bu güç de onu yolunun sonundaki tek bilgiye kadar götürür; güzelin bilgisine ulaştırır.

Bütün güzel şeyleri ardı ardına ve gerekli düzen içinde gördükten sonra girdiği yolun sonuna varan insan, birden bire eşsiz bir güzellikle karşı karşıya gelir. Bu güzellik doğumsuz ve ölümsüz, artmaz ve eksilmez bir güzelliktir: bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel yarın çirkin, kiminin gözünde güzel kiminin gözünde çirkin, bir yerde güzel bir yerde çirkin bir güzellik değildir.





Bu güzellik, bir yüzde veya vücuda bağlı herhangi bir şeyde görülen güzellik olmadığı gibi, bir söz de, bir bilgi de değildir. Bu güzellik, kendi var, kendinden var bir güzellik, hep kendinin aynı kalan bir güzelliktir. Bütün güzellikler ondan pay alır. Ama kendisi onların parlamayı sönmeleriyle, ne artar, ne de eksilir.

Sokrates'in "Güzelliğin özü" diye nitelendirdiği bu güzellik, "Allah'ın Güzelliği"dir. Gerçek erdemleri, ancak güzele Onu görecekle gözle bakan kimse meydana getirebilir. Yalnız o, gerçek erdemi yaratan ve besleyen Allah'ın sevdiği insan olabilir. Yalnız o, bir insanın erceği ölümsüzlüğe erebilir. İnsanın bu nimete ermesinde en iyi yardımcı olduğu içindir ki, sevgi övülmeli, başta edilmelidir.⁴

Sokrates, yaptığı bu güzellik ve sevgi tartışmasında, varlıkların güzelliğinden yola çıkmakta, ruh güzelliğine, davranış güzelliğine, bilgi güzelliğine ve Allah'ın güzelliğine ulaşmaktadır.

Kur'an'da insanın fitratında bulunan "güzel" ve "güzelliği fark etme" ve "güzelliğe meyiletme" duygularına uygun olarak hem iyilik, hem de güzellik anlamına gelen "hüsün" kökünden gelen kelimelerde estetiğe, iki yüz dört ayette vurgu yapılmaktadır. Yine güzellik anlamına gelen "cemal" kökünden gelen kelimeler de sekiz ayette zikredilmektedir. Bu ayetleri incelediğimizde, Kur'an'da estetiğin zahiri, batini, ruhi, ulvi ve ahlaki anlamda kullanıldığı gözükmektedir.

Kur'an secde suresinde bize evrendeki her şeyin estetiği hususunda şöyle genel bir hüküm sunmaktadır: "Allah yarattığı her şeyi güzel yaratandır."⁵ Bu ayette geçen "Ahsene", "güzel yaptı, yarattı" anlamına gelmektedir. O halde Allah bu evreni yaratırken, estetiğe birinci derecede ehemmiyet vermiştir. Bu ayet akla bazı sorular getirmektedir. Acaba Allah bu alemin niçin güzel yaratmıştır? Diğer taraftan alemde güzel olma-

yan, çirkin ve kötü gözükken şeyler de vardır. Bu da inkar edilemez. Durum böyle olmasına rağmen, neden her şeyin güzel yaratıldığına vurgu yapılmaktadır?

Bize göre bu iki soruya verilecek cevap, Kur'an'ın estetik konusundaki tavrına ışık tutacaktır. Önce birinci soruya cevap bulmaya çalışalım:

Kur'an'ın bildirdiğine göre, "Güzel İsimler, Allah'a aittir"⁶ Bu ayetten anlaşılan husus, her ilahi ismin ulvi bir estetiğe sahip olduğudur. Çünkü güzellik Allah'ın bütün isimlerine sirayet eden bir ruh gibi olmuş, kendi boyasını onlara vermiştir. Allah bu güzel isimlerle müsemmadır. Allah'ın bu güzel isimleri kainatta tecelli eden isimlerdir. Elbette ki bu güzel isimlerin tecellileri, akisleri de "güzel" olacaktır. Evrende yaratılan her şey Allah'ın güzel isimlerinin akisleri olduğuna göre, bu varlıkların hepsinin de güzel olması gerekmektedir. Ki görünen alemde de bu gözlerle müşahede edilmekte, akıl ile de idrak edilmektedir. Bunun için Said Nursi'nin ifadesiyle, "Cemil-i Mutlaktan güzellik gelir."⁷

Ama bu güzellik nasıl gelmektedir? Said Nursi, aşağıdaki ifadeleriyle Kur'an'ın estetik konusunda zikrettiğimiz ayetlerini yorumlamakta ve Cemil-i Mutlaktan güzelliğin nasıl ve niçin geldiğini izah etmektedir:

"Hem dahi, kainatın yüzünde serilmiş olan gayetle güzel ve sanatlı ve parlak ve süslü şu mevcudat; ışık güneşi bildirdiği gibi, misilsiz manevi bir cemalin mehasinini bildirir ve nazirsiz, hafi bir hüsnün letaifini iş'ar ediyor. (bildiriyor) O münezzeh hüsün, o mukaddes cemalin cilvesinden, esmalarda, belki her isimde çok gizli defineler bulunduğu işaret eder. İşte şu derece âli, nazirsiz, gizli bir cemal ise; kendi mehasinini (güzelliklerini) bir mir'atta (ayinede) görmek ve hüsnün derecatını ve cemalinin mikyaslarını zıhuur ve müştak bir ayine müşahede etmek istediği gibi, başka-

larının nazarıyla yine sevgili cemaline bakmak için, görünmek de ister. Demek, iki vecihle kendi cemalini bakmak; biri: Her biri başka başka renkte olan ayinelerde bizzat müşahede etmek. Diğeri: Müştak olan seyirci ve mütehayyir olan istihşancıkların müşahadesi ile müşahede etmek ister. Demek, hüsün ve cemal görmek ve görünmek ister.”⁸

O halde, Allah bu kainatı, bütün güzel isimlerinde bulunan güzellikleri hem görmek, hem de başkalarının nazarlarına göstermek için yaratmaktadır. Kainat, Onun güzelliklerini gösteren bir “ayineler mecmuası” olmaktadır. Buradan da şöyle bir sonuca gitmek mümkündür: İnsan bu kainattaki güzellikleri idrak ederek, ebedi ve değişmez bir güzelliğin, Allah’ın güzelliğinin şuuruna erme kabiliyetine sahiptir. Buna erebilmek için de, Nursi’nin şu metoduna uymak gerekmektedir:

“Ayine misal mevcudatın birbiri arkasında zeval ve fenalarıyla beraber, arkalarından gelenlerin üstünde ve yüzlerinde aynı hüsün ve cemalin cilvesinin bulunması gösterir ki: Cemal onların değil... Belki o cemaller, bir Hüsn-ü Münezzeh ve bir Cemal-i Mukaddesin ayatı ve emaratıdır.”⁹

Bu ifadeler, Sokrates’in, “Bütün güzellikler ondan pay alır. Ama kendisi, onların parlayıp sönmesi ile, ne artar, ne eksilir.” sözleriyle paralellik arz etmektedir.

İşte kainattaki bu estetik, ama daima parlayıp sönen, zeval ve fenaya maruz kalan bu estetik, ilahi bir estetiğin, güzelliğin ve iyiliğin var olduğunu göstermektedir. Genel olarak evrendeki bu güzelliği görebilmek, külli bir nazarı gerektirdiğinden zor olabilir. Bu yüzden “cüz’iyyat”ta aynı parlayıp sönen güzellikleri, estetikleri müşahede etmek gerekir. İşte Kur’an bunun için, insana cüz’iyattaki “estetiği” göstermektedir. Cüz’iyattaki estetiğin en muhteşem ve şaşaalı görüldüğü varlığın insan olduğunda şüphe yoktur. Bu yüzden Kur’an, insanın güzel, estetik yaratılışına dikkat çekmektedir:

“Allah yeri sizin için bir mesken, göğü bir tavan olarak yaratan, size şekil verip de şeklinizi güzel yapan ve sizi temiz rızıklarla rızıklandırandır.”¹⁰ “Biz insanı en güzel şekilde yaratık.”¹¹

Bu ve benzeri ayetler, hem insanın fiziksel olarak çok güzel yaratıldığına, hem de onda manevi olarak güzelleşmek için yüksek kabiliyetlerin var olduğuna işaret etmektedir. Göze ilk görünen ise, insanın fiziksel güzelliğidir. Varlıklar içinde şekil bakımından en güzel olanın insan olduğunda herkes müttefiktir. Ama insandaki bu estetik, bu güzellik geçicidir. Bir insan yaşlandığında bile yaratılış olarak güzelliğini muhafaza etmesine rağmen, ölümle insandaki bu yaratılış güzelliği sona ermektedir. Ama güzel yaratılış insan neslinde devam etmektedir.

O halde, insanın yaratılışının güzel olması, güzelliği

“

Kur’an, insana cüz’iyattaki “estetiği” göstermektedir. Cüz’iyattaki estetiğin en muhteşem ve şaşaalı görüldüğü varlığın insan olduğunda şüphe yoktur. Bu yüzden Kur’an, insanın güzel, estetik yaratılışına dikkat çekmektedir.

”

eskimeyen, ebedi bir güzellik sahibi olan Allah’a işaret etmektedir. Aslında böyle bir bakış, estetik penceresinden “mana-yı harfi”yle bir bakıştır. Mana-yı ismiyle bir bakış ise, hem insandaki yaratılış güzelliğini örtbas etmekte, hem de bir ayine olan insanın zahiri güzelliğine takılırsak, o ayinede yansıyan ebedi ve daimi güzellik güneşini görmezden gelmeye sebep olmaktadır.

“Diğer taraftan alemde güzel olmayan, çirkin ve kötü gözüken şeyler de vardır. Bu da inkar edilemez. Durum böyle olmasına rağmen, neden her şeyin güzel yaratıldığına vurgu yapılmaktadır?” sorusuna verilecek cevap da önemli görünmektedir.

Böyle bir soru peşinden başka soruları da akla getirmektedir. Acaba alemle “çirkin olan” şeyler nelerdir? Ve bunlar gerçekten çirkin midirler, kötü müdürler?

Dünyada insanın gözüne çirkin ve kötü olarak görünen en önemli iki unsur bulunmaktadır. Bunlardan birisi, şerlere vesile olan şeytan, diğeri de, güzel olan insanın ve bütün canlı varlıkların hayatını sona erdiren ve bu yüzden “çirkin” görünen ölüm. Eğer bu iki şey, gerçekten çirkin ve kötü ise, o halde, Allah’ın yarattığı her şeyin güzel olduğu gerçeği ile bir çelişki söz konusu olacaktır. Ki o takdirde evrenin tamamında bir estetiğin olmadığı gibi bir fikir insanın aklına gelebilecektir.

Nursi, “Allah yarattığı her şeyi güzel yaratandır” ayetinin yorumlarken bu konuyu ele almaktadır. Ona göre, her şeyde, hatta en çirkin görünen şeylerde, hakiki bir “hüsün” yönü vardır. Kainattaki her şey, her hadise, ya bizzat güzeldir. Buna “hüsün-ü bizzat” denmektedir. Ya da neticeleri itibarıyla güzeldir. Buna da “hüsün-ü bi’l-gayr” denmektedir. Bir kısım hadiselerin görünüşü çirkin olmakla birlikte, o zahiri perde altında gayet parlak güzellik ve intizamlar vardır.

Nursi, bu teorik ifadelerini ispat sadedinde ilginç örnekler vermektedir. Ona göre, bahar mevsiminde fırtınalı yağmur, çamurlu toprak perdesi altında nihayetsiz güzel çiçek ve muntazam bitkilerin tebessümleri saklanmıştır. Kışın “nazdar çiçeklerin dostları olan nazenin hayvancıkları hayat vazifesinden terhis etmekle

beraber, o kış perdesi altında nazenin, taze, güzel bir bahara yer hazırlanmaktadır. Fırtına, zelzele, veba gibi hadiselerin perdeleri altında gizlenen pek çok manevi çiçeklerin inkişafı vardır.

Tohumlar gibi neşv-ü nemasız kalan bir çok istidat çekirdekleri, zahiri çirkin görünen hadiseler yüzünden sümbüllenip güzelleşir. Güya umum inkılaplar ve külli değişimler, birer manevi yağmurdur. Fakat insan, hem zahirperest, hem hodgam olduğundan zahire bakıp çirkinlikle hükmeder. Hodgamlık cihetiyle yalnızca kendine bakan netice ile muhakeme ederek şer olduğuna hükmeder.

Nursi'ye göre, eşyanın insana ait gayesi bir ise, Saniinin esmasına ait binlerdir. Örneğin Allah'ın büyük mucizelerinden olan dikenli otları ve ağaçları muzır, manasız telakki ederler. Halbuki onlar otların ve ağaçların mücehhez kahramanlarıdır. Bir başka örnek de, kışın yağın kar ile ilgilidir. Kar, çok soğuk ve tatsız telakki edilir. Halbuki soğuk ve tatsız perdesi altında o kadar hararetili gayeler ve öyle şeker gibi tatlı neticeler vardır ki, tarif edilmez.

İşte bu açıdan bakıldığında, bize zahiren kötü ve çirkin gibi görünen şeytan ve ölümün de, dolayısıyla güzel olan unsurlar arasında yer aldığı söylenebilir. Bediüzzaman, On Üçüncü Lem'a'da şeytanının yaratılmasının hikmetini tartışırken, konuya aynı mantıkla yaklaşarak, zahiren çirkin görünen şeytanın yaratılmasının hiç de öyle olmadığını ortaya koymaktadır. Ona göre, şeytanın vücudunda cüz'i şerlerle beraber, bir çok hayırlı külli maksatlar ve insani kemalatlar vardır. Bir çekirdekten koca bir ağaca kadar, ne kadar mertebeler var ise, insanın mahiyetindeki kabiliyette dahi ondan daha fazla mertebeler vardır. İşte bu kabiliyetlerin inkişafı için gerekli olan hareket ve muamele mücadele ile olur. O mücadelede ise şeytanların ve muzır şeylerin vücuduyla olur. Yoksa melaikeler gibi, insanların da makamları sabit kalırdı. Bu sebeple bir cüz'i şer gelmemesi için, bin hayrı terk etmek, hikmet ve adalete aykırıdır.

Gerçi Nursi'ye göre, şeytan yüzünden ekser insanlar dalalete giderler. Fakat ehemmiyet ve kıymet, ek-



seriyetle keyfiyete bakar; kemiyete az bakar veya bakmaz.¹²

Bunun için Said Nursi, buradan “Halk-ı şer şer değil, kesb-i şer şerdir”¹³ formülüne ulaşır. Bu formülün açılımında da tatmin edici izahlar bulunmaktadır. Ona göre, halk ve icad genel neticelere bakar. Bir şerrin vücudu çok hayırlı neticelere mukaddeme olduğu için, o şerrin icadı, neticeleri itibariyle hayır olur, hayır hükmüne geçer. Bu açıdan bakıldığında, ateşin yaratılması ile şeytanın yaratılması arasında bir benzerlik vardır. Ateşin yüz hayırlı neticeleri vardır. fakat bazı insanlar, iradelerini kötüye kullanarak, ateşi kendilerine şer yapmakla, “ateşin icadı şerdir” diyemezler. Şeytanların icadı da, insanın terakkisi gibi çok hikmetli neticeleri olmakla birlikte, iradeyi kötüye kullanmakla ve yanlış kesbiyle şeytanlara mağlup olmakla, “şeytanın yaratılması şerdir diyemez. Çünkü o insan, kendi kesbiyle onu kendine şer yapmıştır.¹⁴

O halde, şeytanların yaratılmasında bir çirkinlik, kötülük bulunmadığından, Allah'ın yarattığı her şeyi estetik bir şekilde, güzel, iyi ve mükemmel bir tarzda yaratmasını ifade eden ayetle bir çelişki söz konusu değildir. Aynı şekilde ölümün yaratılmasında da bir çirkinlik söz konusu değildir. Çünkü ölümler olmasa, güzelliklerin sürekli tazelenmesi ve güzelliği ebedi olan Allah'ın güzelliğinin tecellisi çok zahir olamayacaktır. Öyleyse ölüm de bir çok güzelliklerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

O halde Allah güzeldir, yarattığı her şey de güzeldir. Önemli olan yaratılan varlıklara “mana-yı harfiyle” bakarak o güzellikleri keşfedebilmektedir.

Sokrates'in en son ifadelerine tekrar dönecek olursak, onun gerçek güzellik, sevgi ve erdemi birleştirdiğini görürüz. Ona göre gerçek güzellik, hiçbir zaman eskimeyen, bütün güzelliklere güzellik veren Allah'ın güzelliğidir. Varlıklarda Allah'ın güzelliğini fark eden kimse, gerçek fazileti meydana getirebilir. Böyle bir kimse de, o gerçek fazileti yaratan ve besleyen Allah'ın sevdiği insan olabilir.

Aslında Allah'ın sevdiği insan, Allah'ı seven insandır. Allah'ı seven insan da, mutlak güzelliğin, yani estetiğin ve bu estetiğin kardeşleri olan mutlak hayır, kemalat ve iyiliğin Onda bulunmasından ve Ondand gelmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü, güzellik, hayır, kemalat ve iyilik gibi hususlar, bir şeyi sevmenin sebepleri olarak kabul edilmektedir. Bu özellikler insanlarda ve diğer mahluklarda da birer yansıma olarak bulunduğundan bu insanlar ve varlıklar da sevilmetedirler. Kimileri, geçici varlıklar üzerindeki estetiğin de “fani” damgası taşıdığını fark ederek, mecazdan hakikate ulaşabilmekte, kimileri de mecaza takılıp kalmaktadır.

Aslıolan insan ve mahlukat ayinesine yansıyan gü-

zellikleri görüp sevmek, ama onların birer “yansıma” olduğunun idrakine varmaktır. Yoksa hiçbir varlığın güzel olmadığını, yalnızca Allah’ın güzel olduğunu düşündüğümüzde, o zaman Allah’ın güzelliğini gösteren bütün ayetleri yok saymış, ayineleri kırmış oluruz. Biz bu konuda vahdet-i vücud anlayışını kabul etmiyoruz. Bize göre her şey “O” değil, her şey “Ondan”dır. Her güzellik “O” değil, her güzellik, “Ondan”dır.

Her güzellik “Ondan” olduğunu göre, ahlaki estetik de, O’nun ahlâki güzelliğinin yansımalarından başka bir şey değildir. Hazret-i Peygamber, “Güzel ahlakı tamamlamak için gönderildiğini” beyan ederken, estetiğin ahlaki boyutuna dikkat çekmektedir. Zaten, Hazret-i Ayşe validemiz, Hazret-i Peygamberin ahlaki kendisine sorulduğunda, “Onun ahlakı Kur’an ahlakı idi” buyurmaktadır. Kur’an da, onun ahlakını nitelerken, “yüksek, ulvi, büyük, güzel bir ahlak üzere olduğunu” beyan etmektedir. Bu yüksek, güzel ahlak veya ahlak estetiği, Allah’ın ahlak estetiğidir. İşte insan davranış, ahlak boyutundaki estetiği, Hazret-i Peygamberin ve yüce Allah’ın ahlak estetiğine ulaşarak yakalayabilir. Kur’an’ın büyük bir kısmının bu ahlak estetiği üzerinde durduğunu hatırlamamız gerekmektedir.

İnsanın bu ahlak estetiğine sahip olması, hem bütün estetiklerin menşei olan Allah’ı sevmesinden, hem de O’nun tarafından sevilme istemesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Kur’an’da Allah, kendisinin benimsediği bu ahlak estetiğine sahip olanları “seveceğini” belirtmektedir. Burada Allah’ın, insanları estetik, yani güzel ahlaka ulaştırmak için, kendi yüce sevgisini ortaya koyduğu görülmektedir. İnsanın kendisini yaratan Allah tarafından sevilmesi önemlidir. Ancak bunun en pratik yararı da, toplum halinde yaşama zorunluluğunda olan insanın güzel ahlaka, ahlak estetiğine sahip olmasını netice vermesidir. Bir toplumun yaşanabilir bir toplum olması, onun fertlerinin böyle bir ahlak estetiğine sahip olmasıyla mümkündür.

Bütün bu değerlendirmelerden şöyle bir sonuca varmak mümkündür: İslam medeniyetinde geçici güzelliklere takılıp kalmayı netice veren resim ve heykel sanatı yerine, ulvi güzellikleri terünnüm eden hat, tezhib, mimari, ebru, minyatür gibi sanat dallarının zirveye ulaşması, insanları somut estetik görünüşlerden, soyut estetik anlayışa, ulvi estetik anlayışına geçmeyi kolaylaştırmak amacına matuftur denilebilir. İslam medeniyetinde insanın süflü hislerini değil, ulvi hislerini harekete geçirici sanat dallarına yönelme hedefi güdülmüştür.

Sonuç:

Bu evrenin her bir cüz’ünde mükemmel, ince bir estetik görülmektedir. Fakat bunu fark etmek, idrak



etmek, mana-yı ismi gözlüğünü kırıp, mana-yı harfi gözlüğünü takmaya bağlıdır. Bu şekilde bakıldığında kainatta yaratılan hiçbir şeyin çirkin olmadığını, her şeyin güzel isimler sahibi olan Allah’ın güzel sanatları olduğunu görmek mümkün hale gelir. İşte böyle bir bakış, Said Nursi’nin belirttiği “güzel gören güzel düşünür, güzel düşünen hayatından lezzet alır” cümlesinde ifade edilen mana güzelliğine ulaşmaya bir vesile olur. O takdirde etrafımızda doğup ölen, gelip giden estetik varlıklar da, İlahi güzelliği gösteren birer ayine olmalarından dolayı sevilirler. Ancak onlara verilen sevgi, “yaratılanı severim, yaratandan ötürü” mısraının anlamıyla uyumlu bir sevgi olmak durumundadır.

Evrendeki bu estetik yaratılışın bir parçası olan insan da, Kur’an’da ve Sünnet’te belirtilen estetik ahlaka (güzel ahlaka) sahip olarak bu estetiği tamamlamalıdır. Bu estetik ahlak, ulvi bir güzellikten başka bir şey değildir. Ama ne yazık ki, iyilik ve güzellik kavramlarını da içinde barındıran “estetik” kavramı, yalnızca maddi varlıklara, fiziksel görünümlere hasredilerek esas anlamdan alabildiğince uzaklaşmıştır.” Maddiyatla fazla tevaggul eden, maneviyatta gabileşir” hükmü burada da geçerliliğini korumaktadır. Her şeyin materyalist felsefe gözlüğüyle görüldüğü günümüz toplumlarında estetiğin (güzelliğin)de maddileşerek yozlaştığı müşahade edilmektedir.

DİPNOTLAR:

¹ Celal Esad Erseven, Sanat Ansiklopedisi, “Estetik” maddesi, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1950, s. 539.

² Dr. Fatma Paksüt, Platon ve Platon Sonrası, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1980, s. 67-68.

³ A.g.e., s. 68-70.

⁴ A.g.e., s.163-164.

⁵ Secde: 32/7.

⁶ Araf:7/180.

⁷ Bediüzzaman Said Nursi, Sözler, Sözler Yayınevi, İstanbul, 1980, s. 76.

⁸ A.g.e., s. 62.

⁹ A.g.e., s. 62.

¹⁰ Gafir: 40/ 64.

¹¹ Tin:95/ 4.

¹² Nursi, Lem’alar, Germany, 1994, s. 75-76.

¹³ A.g.e., s. 80.

¹⁴ A.g.e., s. 80.

The background of the entire page is a monochromatic blue-tinted image of the Statue of Liberty. The statue is shown from the waist up, holding a torch in her right hand and a tablet in her left. The image is centered and serves as the primary visual element.

Özgürlük ve Sorumluluk Bağlamında Sanat

Taha ÇAĞLAROĞLU

“

Sanat felsefesinin yol ayrımı 'ruh' ve 'nefis' temelinde gerçekleşmektedir.

”

Taha ÇAĞLAROĞLU

Çağımızda 'özgürlük' konusu hemen herkesi yakından ilgilendiren, düşündüren ve elbette sanata da izler düşüren bir kavramdır. Ne ki özgürlük konusuna eğilen insanlar/ sanatçılar bu kavramı irdelerken 'sorumluluk' meselesine pek de yanaşmamaktadır. Sanatçı, sanatını ortaya koyarken kâinattaki ilâhî sanatı 'seyran' (Sözler, 32. Söz) bağlamında tefekkürî sorumluluktan uzak kaldıkça ne kendisi ne de okuyucusu/ izleyeni hakiki özgürlüğe ulaşmamaktadır.

İnsani özü yakalama noktasında Batı'yı, dünyanın sanata adanmış ruhlarını, genel anlamda insani özü yakalayabilmiş, fitratı keşfedebilmiş metinleri elbette yok sayamayız, görmezlikten gelemeyiz. Bir hınç ve öç çağında yaşadığımızı söyleyen İnesco, çağımızın mutluluk arayışında iken yalnızca ölüm, sefalet ve aksiliklerle karşı karşıya geldiğini belirtir.

Sanatla uğraşan, sanat eseri veren kimse nasıl mutlu eder ve özgürleşir? Sanat felsefesinin yol ayrımı 'ruh' ve 'nefis' temelinde gerçekleşmektedir: Ruhü heyecana düşüren sanat, nefsi heyecana düşüren sanat. Sanatçının fitrata ve hakikate yabancılaşması, mahşer ve hesabı yalan sayması, kaale almaması, sezgi ve ilham kapılarının kapanmasına, 'ene'de boğulmasına, Allah tarafından verilen bedensel ve ruhsal emanetlerin haksız temellüküne ve aslında fitri sorumluluklarından uzaklaşarak kendi mutsuzluğuna sebebiyet verir.



Hakiki çiçeği, hakiki denizi, hakiki kelebeği görüp Yüce Sanatkâr'ı (Allah'ı) tanımamak ve hatırlamamak; bunların resimlerini görüp ressamlarını göklere çıkarmak, sanatçıyı insani sorumluluklarından uzaklaştırmıştır. Bediüzzaman, 'Ene Risalesi' diye bilinen muhteşem eserinde "Nemrudları, Firavunları yetiştiren ve dâyelik edip emziren eski Mısır ve Babil" den söz eder ve eski Yunan kafasında âliheleri ve sanemleri doğuran 'felsefe-i tabiiye bataklığı'na işaret eder. 'Allah'la yarışma, Allah'a benzemeye çalışma, Allah'ı unutma, Allah'a meydan okuma' gibi sapkınlıklar, küçük, büyük Nemrut'lar, Firavun'lar, Şeddat'lar; dehriyyun, maddiyyun, tabiiyyun gibizihniyetleri doğurmuştur. Sanatta yüzyıllarca 'sonrasızlık, güzellik, güç ve zafer, akıl, deney' gibi başlıklar altında toplanabilecek pek çok anlayış ve arayış, enenin sahibini yutmasına kadar varan ruh tabloları ortaya çıkarmıştır.

Felsefe kitaplarıyla zihinleri işgal edemeyenler, özellikle roman ve sinema ile akılları ve kalpleri yaylım ateşine tutmuştur.

Yüzünü gerçek hakikate (kıbleye) çevirmeyen sanat, hakikat noktasında örümceğin evi gibi çürüktür. Kur'an'da Allah'tan başka dostlar (veliler) edinenlerin durumu, örümceğin durumuna benzetilmiş, halbuki yuvaların en çürüğünün örümcek yuvası olduğu buyurulmuştur. Yüzünü kıbleye çevirmeyen sanatın temel taşları hevâdır, nefstir; sınır tanımayan şehvettir; kırmızı çizgi tanımayan akıldır; hudut tanımayan gadabdır. Bütün bunlar, kabir kapısında ışıkları sönecek temellerdir, binâlardır, evlerdir; evlerin en çürüğü olan örümceğin evidir. Bu evlerin balkonunu, bahçesini, odalarını ve diğer taraflarını en gösterişli ve sağlam malzemelerle donatmanız bile akıbet, örümceğin evinin akıbeti gibi olacaktır. Ahirette kurtarmayacak, kabirde fayda vermeyecek, sıratı imdada yetişmeyecek bir mahiyettedir.

“

Edebiyatı hayatın yaratılış ve yaşanış bilgisinden ayrı, bağımsız, hatta sorumsuz bir biçimde görmek ve ondan beklentilerimizi de bu düşüncelerle kurgulamaya çalışmakla edebiyata da hayata da çok büyük bir haksızlık etmiş oluyoruz.

”

Materyalist bakış açısıyla aklını ve kalbini Allah'tan koparmaya çalışan sanat 'ebedî çağılı'ı duyamaz. "Her insan, kıymetli bir sözünü ve fiilini bâkileştirmek için, iştıyakla kitabet ve şiir, hatta sinema ile hıfzına çalışır." Sanat, kâinattaki "bâkileştirme"yi hissedip ona kalben katılma ve ölüme çare arama anlamını taşır. Bu katılım da, Allah o kelimeyi nasip etmişse mümkün olur. Bir tane Yunus, bir tane Erdem Beyazıt, bir tane Sezai Karakoç çıkmıştır. "Bâkileştirme" insan fitratında vardır fakat herkes yazamamakta veya güzel/ derin yazamamaktadır.

Tanpınar "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde 'geçmiş-şimdi-gelecek' şeklindeki bir zaman anlayışını kabul etmez. Nurullah Çetin, Tanpınar'ın zaman anlayışının, İbn-i Râvendî'nin öncülük ettiği Dehriyyûn'a benzediğini belirtir. Dehriyyûnlar, bütün varlığı 'sınırsız zaman' olan dehr'in yarattığını iddia etmişlerdir. Oysa zaman

hakikati, değişen bir defter, yazılan bozulan bir tahtadır.

Mü'min bir insanın 'dünyanın kuruluşundan sonuna kadar uzanan manevî bir ömrü' olduğu bilinciyle hareket etmek, mazi ve müstakbeldeki tüm uzaklıkları ortadan kaldırması yönüyle sanatçıya özgürlük kapılarını sonuna kadar açar. Hüseyin Su, sanatçının sorumluluğuna şu sözleriyle dikkat çeker: "Edebiyatı hayatın yaratılış ve yaşanış bilgisinden ayrı, bağımsız, hatta sorumsuz bir biçimde görmek ve ondan beklentilerimizi de bu düşüncelerle kurgulamaya çalışmakla edebiyata da hayata da çok büyük bir haksızlık etmiş oluyoruz."

Sanat, divanece sözlerden, amaçsızlığa yönelen veya ten ve hazza hitap eden bir meşgale olmamalıdır. Yazmak, Flaubert için "hayata müsamaha ile bakmanın bir yolu"; Anthony Bergers için "ruh hastalıklarının tedavisi için ümitsiz bir teşebbüs"; Keats için "kötü şeylerin zihinden atılmasına" yardım eden şeydir.

Fatiha-i Şerife'nin sonunda işaret edilen "sapıtılmış olanlar (tabiata saplananlar, tabiiyyun fikrini taşıyanlar)" ve "gazaba uğrayanlar (esbapperestler, vesait icad ve tesir verenler, yalnız akıl ve fikir ile gidenler)" topluluklarına dâhil olmamak içinsanat felsefesi bağlamında Firavun, Nemrud, Şeddat (ve dahi Hâmân, Karun) karakterleri üzerinde düşünülmelidir.

İlahlık davasında bulunan, zulmün ve kibrin temsilcisi olan Firavun, veziri Hâmân'dan bir kule yapmasını ister. Firavun'un amacı, yüksek bir kuleden gökleri rasat etmek ve Mûsâ'nın (a.s.) dâvâ ettiği gibi semâda tasarruf eden bir İlâh olup olmadığını araştırmaktır. Burada vahye, Allah'a, O'nun elçisine bir meydan okuma söz konusudur. Firavun/lar, dağsız bir çölde dağları arzulayan, Hâlık'ı tanımadığından tabiatperest olup rubûbiyet-dâvâ eden, gaddarlığı ve zorbalığıyla nam salan, şöhretperest olup dağ gibi meşhur ehramları binâ eden, sihir ve tenâsuha inanarak cenazelerini mumyalayıp dağ gibi mezarlarda muhâfaza eden kimselerdir.

Kuruluşu M.Ö. 3000 yılları öncesine dayanan Babil, Mezopotamya'nın en ünlü şehridir. Babil Kulesi ise, Allah'a karşı meydan okumayı sembolize eder. İsrailoğulları geleneğinde bu kule, Nemrut tarafından Allah'a kafa tutmak ve saldırmak için yaptırılmıştır.

Şeddat, Yemen'deki Âd kavmi hükümdarlarından olup Hz. Hud'u inkâr etmiş, ilâhlık davasında bulunmuş, Cennete benzesin diye "İrem Bağları"ni yaptırmıştır. Kur'an'da direkleri (yüksek binaları) olan İrem şehrinde bahsedilmekte, ülkeler içinde onun benzerinin yaratılmadığı vurgulanmaktadır. "kâfir, cebbâr, zâlim" sıfatlarıyla nitelenen Nemrut ise, Hz. İbrahim'e karşı mücadele etmiş, onu ateşe attirmiştir.

Sanatçı/ edebiyatçı; eser vermeye yöneldiğinde “Şeddat, Nemrut, Firavun” vasıflarından uzak kalmaya özen göstermelidir. Hayali dalalete sürükleyen ve fasık yapan hayret ve muhabbet secdeleri Allah’a başkaldırı, kendisini ‘yaratıcı’, eserini ‘yaratı’ telakki etmesi, tehlike ve felakettir. “Senin bize öğrettiğinden başka bizim hiçbir bilgimiz yoktur.” ayeti, her şeyimizin ‘başka biri’ tarafından verildiğini işaretler. Allah’ın, düşündürmek ve açıklamak için misaller vermesi elbette sanatçı için de bir ilham ve sorumluluk kaynağıdır.

İslam sanatının “ne natüralist kolaycılığa ne post-modern kuramlar içinde gizlenmiş ontolojik sapmalara değil mükemmele” yöneldiğini söyleyen Celal Fedai, Hz. Peygamber’in ‘Sizden biriniz bir şey yaptığı zaman onu mükemmelen yapsın.’ hadis-i şerifine vurgu yapmaktadır.

KONUNUN AÇILIMI

İnsanın özgürlüğü, sanatçının özgürlüğü hususu, felsefi ve edebî ortamlarda iç ve dış özgürlük olarak yıllardır tartışıla gelmiştir. “Ben kimim?” sorusu ontolojik kimlik arayışı bağlamında sanatçıların da zihnini ister istemez meşgul etmiştir.

İslam’ın kadın-erkek ilişkilerine getirdiği sınırlamalar, kadın ve erkeğin özgürlüğünün ölçütleridir; bu sınırlamalarla kadın ve erkek, nefsin, duyguların esaretinden kurtulmuş olmaktadır. Yine İslam’ın sanata getirdiği sınırlamalar, özgürlüğü kısıtlamamakta, aksine sanatçıyı nefsin firavunluğundan kurtarmaktadır.

Bediüzzaman’ın Sözler kitabının Sekizinci Söz’ünde, iman ve hürriyet konusu, bir temsil dürbünüyle çok güzel işlenmiştir. Temsildeki sağ yolda ‘külfet içinde bir emniyet ve saadet’; sol yolda ise ‘serbestiyet ve hürriyet vardır. Fakat o serbestiyet içinde bir tehlike ve şekâvet vardır.’ Sonra da ‘intihabdaki ihtiyar sizdedir.’ denilerek insan iradesinin istediğini seçmede özgür bırakıldığına vurgu yapılmıştır.

Temsilde sol yola gidenin kalbi ve ruh ve akli, şu elîm vaziyetten gizli feryat ve figân etmekte, fakat nefsi emmâresi, güyâ bir şey yokmuş gibi ruh ve kalbin ağlamasından kulağını kapamaktadır. Sağ yola giden ise ‘asayiş ve emniyet içinde serbest’ gitmektedir. Temsildeki “O iki kardeş ise: Biri ruh-u mümin ve kalb-i sâlihtir, diğeri ruh-u kâfir ve kalb-i fâsıktır. Ve o iki tarikten sağ ise, tarîk-ı Kur’ân ve imândır. Sol ise, tarîk-ı isyan ve küfrandır.” Son tahlilde; fani hayatı kendine esas maksat yapan, zahiren bir cennet içinde olsa da manen cehennemdedir; bâki hayata müteveccih olan ise sadece ahiret mutluluğuna değil, ‘saadet-i dâreyn’e mazhurdur.

İnsan özgürlüğünü, özelde de sanatçının özgürlü-

“

İnsan özgürlüğünü, özelde de sanatçının özgürlüğünü tehlikeye düşüren duygularından biri, korkudur. Korku, tehlike düşüncesinden doğar. Korkuya kapılan insan kaçmaya çalışır, kaçmaya başlar. En temel korku, kaybetme korkusudur; imkânlarımızı ve sevdiğimizi.

”

ğünü tehlikeye düşüren duygularından biri, korkudur. Korku, tehlike düşüncesinden doğar. Korkuya kapılan insan kaçmaya çalışır, kaçmaya başlar. En temel korku, kaybetme korkusudur; imkânlarımızı ve sevdiğimizi.

İnsan bilmediği şeye düşman olduğu gibi, eli yetişmediği veyahut tutamadığı şeylerin adâvetkârâne kusurlarını arar, âdeta düşmanlık etmek ister. Allah insana fitrî bir adâveti verip derinden derine onu kendinden küstürmeyecek, insanın fitratına bütün bütün zıt olarak bir gizli adâveti, insanın ruhuna vermeyecektir. Çünkü insan, sevdiği ve kıymetini takdir ettiği bir cemâl-i mutlakten ebedî ayrılmaktan gelen derin yarasını, ancak ona adâvetle, ondan küsmekle ve onu inkâr etmekle tedavi edebilir. İşte, kâfirlerin Allah’ın düşmanı olması bu noktadan ileri geliyor.

Her şeyin zevale gittiğini gören, ölümleri görüp duran, bir daha dünya güzelliklerine kavuşamayacağını anlayan inançsız kimse, Allah’a düşman oluyor. Yeryüzündeki cemallere karşı olan sevgisi, düşmanlığa dönüşüyor. Hayreti alaya, küçümsemeye, hürmeti tahkire meylediyor. Bilmediği ve öğrenmek istemediği şeye düşman oluyor. Allah’a inanmadığını ya da inandığını, fakat yaratıcının adaletsiz olduğunu söylese de içinde Allah’a karşı gizli bir düşmanlık, kin ve nefret besliyor. Yeryüzündeki, gökyüzündeki güzellikleri görüyor; bunlardan ebediyen ayrılmak, münkirin ruhunda müthiş bir düşmanlık ve çaresizlik fırtınası, öz psikolojik şiddet oluşturuyor. Münkir, mutlu görünse de; mutlu olduğunu zannetse de mutsuzdur. Aslında müthiş bir açmazın içindedir. İçine düştüğü bataklıktan, anlamsızlık atmosferinden çıkamıyor. Düşünmemek için, ince ve derin düşünmekten korktuğu için hevesata dalıyor, kendisini geçici şeylerle eğlendirmeye çalışıyor.

Bediüzzaman, esas itibariyle iki korkudan bahseder: Birisi ‘tatlı korku’dur; diğeri de varoluşsal anlamda insanı ezen, elîm bir belâ olan, merhamet etmeyen korku.

Tatlı korkuda, yani Allah'tan korkmada "bir azîm lezzet" vardır. O korku bir kamçıdır; O'nun rahmetinin şefkatine yol bulup yine O'na iltica etmek demektir; aynı zaman da asil/onurlu bir korkudur.

Özellikle 20. Yüzyılın başlarından günümüze uzanan çizgide zaman zaman alevlenen, zaman zaman ateşi düşen bir korku var: İslâm'a aykırı yaşam biçimine veya devlet işleyişine zarar geleceği endişesinden kaynaklanan, bireysel ya da idari korku.

Bediüzzaman Eskişehir Hapishanesinde iken, sefalet ve dalâleti terviç eden bir şahs-ı mânevînin insî bir şeytan gibi karşısına dikilerek "Biz hayatın her bir çeşit lezzetini ve keyiflerini tatmak ve tattırmak istiyoruz; bize karışma" cümlesindeki "Bize karışma" ifadesi neyi kastediyorsa korku filmlerindeki "dünyanın sahipsiz, güvensiz, tehlikeli ve başıboş olduğu" temel argüman da aynı anlamları kastediyor. Şiddete dayalı çizgi oyunlar, cinselliği kullanarak putlaştıran filmler, hedonizmi benimsemiş romanlar insanı nereye götürüyorsa, çağdaş dans grupları da, yarı üryan opera sahneleri de, tanrıtanımaz söylemi ilke edinmiş deneme, eleştiri ve piyesler de insanı oraya götürüyor. Çünkü günah kalbe işleyip, siyahlandıra siyahlandıra, tâ iman nurunu çıkarıncaya kadar katılaştırıyor. Soft-materyalizm/ soft-deccalizm suikastları 'Aşk-ı Memnu' çetelerinin, 'Marilyn Manson' camialarının, 'Elvis Presley' müritlerinin, 'Slayer', 'Mayhem' şakirtlerinin çoğalmasını, ruhsal örgütlenmesini, yeni 'pop ilahları'nın, şeytanlaşmış insan suretlerinin ortaya çıkmasını intac ediyor. (1983'te kurulan Norveçli Black Metal grubu Mayhem'in Freezing Moon'unu İnternetteki konser ortamında izlemek, size yeteri kadar fikir verir.)



"Fitri bir medeniyet'e sahip olan insan, "Her nerede kıbleye yönelirseniz Allah'ın rızâsı oradadır." (22) ayetinin sırrıyla, her yöndeki mahlukatla ilgilidir; hatta 'abdullah olma' itibarıyla dünyanın kuruluşundan sonuna uzanan manevi bir ömürle kendi dar zaman ve mekânından geniş ve rahat bir âleme açılır.

Özgürlükte, insanın kendisine ve başkasına zararı dokunmaması esastır. Mutlak hürriyet, mutlak vahşettir, hattâ hayvanlıktır. İnsaniyet noktasından bazı çizgilerle özgürlükler sınırlandırılma durumundadır.

Herkesin hukukunun korunması şartıyla herkesin "harekât-ı meşruasında şahane serbest" olması; şeytanın istibdadı anlamındaki "sefahet ve rezaletteki hürriyet"ten uzak kalınması, "şeriat dairesindeki hürriyet"in temel ilkeleridir. Marifet, fazilet ve İslâmiyet terbiyesiyle süslenmiş özgürlük, başkasına tahakküm etmeme ve başkasının istibdadı altına girmeme kararındadır. İman ne kadar mükemmel olursa, hürriyetin de o derece parlayacağını söyleyen Bediüzzaman, Asr-ı Saâdet'i örnek gösterir.

İnsan niçin sanat eseri ortaya koymaya çalışır? Niçin yazar? Kimin için sanatla meşgul olur? Müslüman sanatçıyı çevreleyen kırmızı çizgiler var mıdır, varsa nelerdir? Hiçbir kayda bağlı kalmaksızın sanat eseri yazılır mı? Sanatçı, nereye kadar özgürdür? Akıl, gazap ve şehvet kuvveleri, sırat-ı müstakime yönlendirilmezse sanatçının hakiki özgürlüğü kısıtlanır mı?

Müminlerin kalplerine indirilen sekine sanatçı için çok mühim bir istinatgâhtır; çünkü huzur ve güven, hakiki özgürlüğün yurdudur.

Sanatçının, hakiki anlamda özgürlüğe kavuşabilmesi, kalbin ta derinliklerine kök salıp yerleşen 'emanet'e sahip çıkmasıyla yakinen ilgilidir. Emanetin kalpte kökleşmesinden sonra "Kur'an indi. Bu sayede insanlar Kur'an'dan ve sünnetten emaneti öğrendiler." Fakat insandan emanetin çekilip alınması, kendi özgürlüğünü kendi eliyle yok etmesi anlamındadır. "İnsan bir kere (gaflet uykusuyla) uyur ve kalbinden emanet çekilip alınır, ondan belli belirsiz bir iz kalır. Sonra bir kere daha uyur, yine kalbinden emanet alınır; bu defa da ayağının üzerinde yuvarladığın korun bıraktığı iz gibi bir eseri kalır. Sen onu içinde hiçbir şey olmadığı hâlde kabarık görürsün." Bu hadisteki 'emanet'in "Allah'ın ve insanların hukuku, Allah'ın kullarına farz kıldığı ibadetler, kısaca dinin kendisi", "iman", "mükellef olanların -Allah'tan başka kimsenin görmediği- gizli, saklı tarafları", "Allah'ın emir ve yasakları", "Allah'a mutlak itaat", "kişinin imandan aldığı eminlik şuuru" anlamları taşıdığına dair yorumlar yapılmıştır.

İnsanın iç özgürlüğü ve sosyal hayattaki özgürlüğü, kanaatimce birbiriyle bağıntılıdır. İman ve sorumluluk anlayışı, insanı/ sanatçıyı emanetine sahip çıktığı oranda özgürleştirir ve nefsin köleliğinden muhafaza eder.

Arz-ı Hal şiirinde “Bir kere oruç tutmam ramazan boyunca/ Ama çekmediğim kalmadı sevdalardan/ Ben de günahkâr kullarımdanım Allah’ım/ Benim gibi kulun çok dünyada,, Allah’ım/ Eğer bilmiyorsan işte haberin olsun/ Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni/ İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini/ Zaten yediğimiz ne ki hatırdadır” diyen Turgut Uyar, oruçsuzluğunu ve güya kendince nimetlerin ‘yetersiz ve değersizliğini’ ifade ederek sanatı ve sanatçıyı özgür konuma mı taşımış olmaktadır?



“Üvercinka” şiirinde “Sayın Tanrı” diyen; Şuara Suresi’nin sonundaki ayetler hakkında “Tanrı’nın şiir görüşü” yorumunu yapan, Hz. Muhammed Aleyhissalâtu Vesselâm’dan sadece “Muhammed” diye söz eden Cemal Süreya hangi özgürlüğün mücadelesini vermiştir? Böyle bir söylem, insanı dünyada ve öte âlemden mutluluğa mı ulaştırmaktadır?

Müstehcen heykellerle dolu erotik parklar yapmak, fil dışkısı ile tablo yapmak, karikatür yoluyla peygamberleri alaya almak sanat özgürlüğü müdür? ‘Tanrı’nın olmadığı yer’i, ‘Tanrı’nın müdahale etmediği belde’yi arayan, materyalist sanatın ilmihalini yazmaya çalışan, dünyevileşmiş, bedenselleşmiş zihniyeti imdadına çağırarak, Tanrısız etik değerlerin peşine düşen sanatçı, hangi özgürlüğün peşindedir?

“

Hümanizm, Muhafazakâr Katoliklerden Marksistlere, Liberallerden Egzistansiyalistlere kadar pek çok kimse için değişik biçimlerde yorumlanmış, kimileri için tanrısı insan olan ‘insanlık dini’ olarak kurgulanmış/yorumlamıştır.

”

Virginia Woolf’un 59 yaşındayken etek ceplerine taşlar doldurup Ouse nehrine atlayarak; Ernest Hemingway’in av tüfeğini ateşleyerek; Jack London’un aşırı dozda uyuşturucu alarak; Cesare Pavese’nin küçük bir otelde uyku hapi kullanarak; Mayakovski’nin “gittikçe daralan bir yalnızlık ve boğuntu çemberinde, kişisel mutsuzlukların ve yalnız bırakılmışlıkların da etkisiyle” intihar etmesi sanatçı özgürlüğü müdür? Az bir sudan yaratıldığını bilip de Rabb’ine ‘apaçık bir düşman’ kesilen insan, mutluluk bahşeden bir özgürlüğün mü peşinden koşmaktadır?

Rasim Özdenören, Sartre’ın “İnsan, yapıp etmelerinin hâsılasıdır.” yargısına katıldığını, fakat aynı noktada ondan ayrıldığını, çünkü Sartre’ın “İnsanın yapıp etmelerinin nihai kaynağı neye, nereye dayanıyor?” sorusuna cevap veremediğini söyler. İnsanın (özel anlamda sanatçının) yapıp etmeleri, mutlak özgürlüğe bağlanırsa bu işin sonu nereye varacaktır? Bir ölçüt, işin nihayetini akıl ve vicdanla açıklayan bir yorum gereklidir.

Hümanist bir yazar olan ve ‘insan yaşamını kuralların, alışkanlıklar ve ön yargıların sınırlamalarından’ kurtarmak isteyen E. M. Forster’in Manzaralı Bir Oda (A Room With A View) romanında, duyguların ve bedensel hazların serbestiyeti, özgürlük adına öne çıkarılmıştır. ‘Orta Çağ çileciliği’ denilen bedenin kötülük kaynağı olduğu görüşü hümanizma tarafından reddediliyor, ancak bu kez hiçbir sınır tanımayan bir özgürlük anlayışıyla nefsin esaretine giriliyordu. Romanda Lucy’nin eğilimleri ve bedensel duygularına kendini bırakışı; Freddy, George ve Mr. Beebe’in Kutsal Göl’de hiçbir dinî ve ahlakî sınır tanımayan eğlenceleri, güya dinî bir tören havasında mutluluk, doğallık ve özgürlük sahneleri olarak sunulmaktadır. Oysa hakiki özgürlüğün yolunu gösteren İslam’a göre insan dünyaya temiz olarak gelir; beden, kötülük kaynağı değil, bedenin kötüye kullanılması kötülüktür. İnsana, sırat-ı müstakim üzere yaşaması emredilmiş ve yol gösterilmiştir. Cennette beden ve ruh birlikte olacaktır; çünkü ibadetler bedenle birlikte yapılmıştır.

Hümanizm, Muhafazakâr Katoliklerden Marksistlere, Liberallerden Egzistansiyalistlere kadar pek çok kimse için değişik biçimlerde yorumlanmış, kimileri için tanrısı insan olan ‘insanlık dini’ olarak kurgulanmış/yorumlamıştır. 1539 yılında kullanılan ‘hümanizm’ kelimesi, kavram muhtevası yönünden antik çağlara uzanır. Felsefî içeriğiyle de tanrıya karşı insanın galibiyetini, kutsallığını öne çıkarır. Bir damlacık pis sudan yaratılan, bir mikroba yenilen, mutlaka ve mutlaka ölen bir faninin ‘tanrıya kafa tutması’ nasıl bir duygudur ve ahmaklıktır! Heyhat!

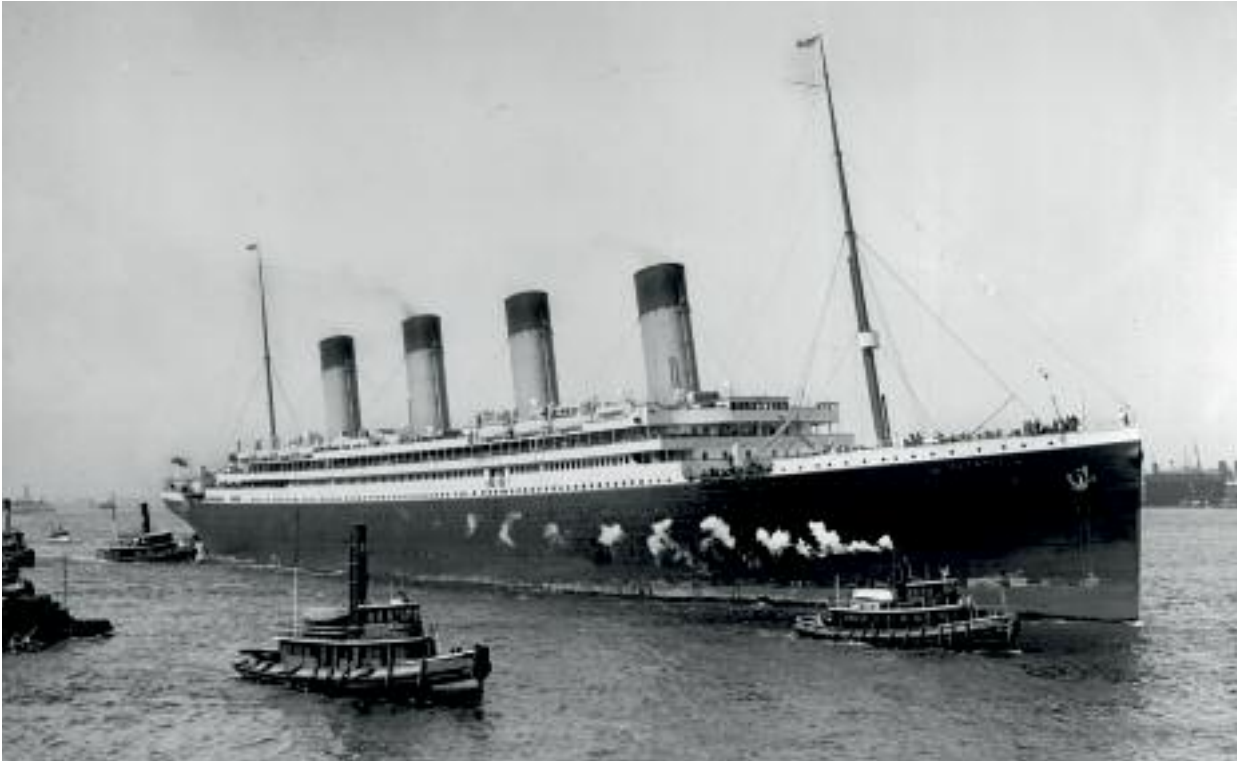
Bediüzzaman, ‘şâirâne bir fikir ve kalb sahibi’ (Sözler), ‘şairane olan mâneviyat ve ahval’ (Muhakemat) şeklindeki ifadelerle insanın sanat yönüne, sanatçının iç dünyasının farklılığına vurgu yapmıştır. Sanatçı, fitratında dercedilen sevgi ve korku duygularını sırat-ı müstakim üzere yönlendirmese, yani Hâlık’a değil de halka tevcih ederse özgürlüğünü zedelemiş olur. “Halbuki halktan havf ise, elîm bir beliyedir; halka muhabbet dahi belâlî bir musîbettir. Çünkü, sen öylelerden korkarsın ki, sana merhamet etmez veya senin istirahatını kabul etmez. Şu halde, havf elîm bir belâdır. Muhabbet ise, sevdiğin şey, ya seni tanımaz, Allahaismarladık demeyip gider (gençliğin ve malın gibi); ya muhabbetin için seni tahkir eder.” Sanem-misal dünyevi sevgililer, ‘put yapımevleri’ne tutsak olma anlamını taşır. Allah’tan korkmak da sonsuz özgürlüğün yoludur ve büyük bir lezzeti, içinde barındırır.

İnsanın iman ve İslam ilkeleriyle çelişen hususlara karşı verdiği mücadele ve fitrata dönüş çabası, özgürlük yolunda atılmış çabalarıdır.

‘Hürriyet-i şer’iyye’ Allah’ın Rahman ve Rahim tecellisiyle bir ihsandır. Rahman’ın bir manası Rezzak’tır. “Ekmeksiz yaşarım, hürriyetsiz yaşayamam!” sözünden de hürriyetin çok özel, çok değerli bir nimet olduğu anlaşılmaktadır. Hürriyetin çok özel bir nimet olması, Rahim ismiyle ilişkilendirilebilecek bir husustur. ‘Merhamet eden, şefkat eden, acıyan’ anlamlarına gelen ‘Rahim’, yarattıklarına hürriyet nimetini de bağışlamıştır.

İlâhî çizgi ve sınırlamalar, sanatçıları da, sanat eserlerini de kuşatan bir kible mahiyetindedir. Güzelliği görmek ve göstermek, kitabet, şiir, resim, hattâ sinema ile kıymetli bir sözünü ve eylemini hıfzedip bâkileştirmek isteyen sanatçının çağırdığı her kelime, nota, biçim ve renk, sanatın gönül toprağında cennet ve cehennemler hazırlamaktadır. Varoluştaki ahengin yansıması olan bu kelime, nota ve renkler, sanatçının hayal hazinesinde bulunan suretleri giyerek bazen çılglık çılgıca, bazen sükûnetle tezahür eder fakat her zaman zarif ve edepli olmak durumundadır. Güzeli sanatlar, güzel bir zihin ve güzel bir ruhsal yetenek bağlamında ruhun mânevî güzelliğini yansıtır.

Varlığın ve insanın anlamı ve anlatımı üzerine bina edilen sanat eserinin ortaya çıkış süreci ile sanatçının kalp, sır, ruh, hafî, ahfâ, akıl (zihin ve irade), hattâ hayal



ve diğer lâtifelerinin yüzlerinin sonsuz hayata çevrilmesi arasında ciddi bir etkileşim söz konusudur. İnsanın beş duyusu, en çok bilinen latifelerin sadece pencereleri veya nûmuneleri hükmündedir. Bediüzzaman, İmam-ı Rabbanî'nin üzerinde durduğu latifelere değindikten başka vicdan, âsab, his, akıl, hevâ, kuvve-i sheviye, kuvve-i gadabiye, sâika, şâika ve hiss-i kablelvuku gibi çok letaiften de bahseder.

“Size verdiğimiz rızıklardan Allah yolunda harca-
yın.” ayeti ba'suba'del-mevt habercisi sanatçıya da yol gösteren bir özellik taşımaktadır. Zira tüm lâtifeler de bize verilen rızıklardandır. Sanatın amacı, pırl pırl bir 'yaz' ile 'oku' arasında insanı sonsuzluğa hazırlamaktır.

Sanatçının iradesi ibadetullaha, zihni mârifetullaha, hisleri muhabbetullaha, lâtifeleri müşahadetullaha yönlendikçe sanatçı 'reşha' olma yolunda umudunu (recâyı) ve korkusunu (havfi) sürekli artıracak, fitratı aşkla yoğrulacaktır. Vahyi kabullenip 'katre'leşen ve vahiyden uzaklaşıp 'zühre'leşen felsefeden daha farklı bir çizgide ilerleyen reşha, doğrudan doğruya güneşi bulmuş olacaktır. Bu noktada sanatın ve sanatçının kendini ve her türlü yabancılaşmayı ülküsel bir hakikat olarak aşması/aşmaya çalışması söz konusudur. Kâinattaki okumalar, Müslüman sanatçıyı hayret, hayranlık ve vecd içerisinde tilavet secdelerine; pişmanlık ve vicdan sorgusu ise sehiv secdelerine götürecektir.

Sanatçı ve eseri konusunda ene kavramı, üzerinde durulması gereken en önemli hususlardandır. İnsan enaniyet sayesinde cüzî ilmiyle Yaratıcının ilmini anlar. Demek ki sanatçı Allah'a benzemeye çalışmayacak, ta-



“

Güzellik konusundaki duyarlılığımız arttıkça, güzellikleri yeniden ve her an keşfetme cehdimiz arttıkça yaşantımızın her alanında (ailede, eğitimde, ekonomide, politikada vb.) yeni pırıltılar, yeni şualar, yeni lemalar çağıldayacaktır. Titanik batarken söylenen 'Tanrı'm sana daha yakınım' söylemi, insanlığın her daim aradığı bir yakınlığın ifadesidir.

”

biata şakirtlik ederek var edişi taklit ederek sanat cevherini arayacaktır.

Sanat vadisindeki sorumluluk ve özgürlük şahikalarına çıkmak için hem kuramsal hem de pratik açıdan yürümek, çok yürümek gerekmektedir. Dublin'deki öykücünün, Paris'teki şairin, Venedik'teki denemecinin, Petersburg'daki romancının, Viyana'daki müzisyenin, İsviçre'deki ressamın, Tokyo'daki, Küba'daki sanatçının dünyası da, ahireti de Risale-i Nur'daki hazinelere muhtaçtır. Sanat, edebiyat, estetik dünyası, tüm dünyada Risale-i Nur'daki hakikatleri bilerek veya farkında olmaksızın aramaktadır. Risale-i Nur da onları güzelliğin başkentine, asıl sanatın sesine çağırmaktadır. Güzellik konusundaki duyarlılığımız arttıkça, güzellikleri yeniden ve her an keşfetme cehdimiz arttıkça yaşantımızın her alanında (ailede, eğitimde, ekonomide, politikada vb.) yeni pırıltılar, yeni şualar, yeni lemalar çağıldayacaktır. Titanik batarken söylenen 'Tanrı'm sana daha yakınım' söylemi, insanlığın her daim aradığı bir yakınlığın ifadesidir.

Sanatçı için en önemli esas, artık o eserin mutlaka yazılması gerektiği hususundaki karar ve girişim ânidir. “Yazmazsam olmaz.”, (Sait Faik'in Haritada Bir Nokta'sında geçen) “Yazmasam deli olacaktım.” aşamasıdır. Mademki sanat da bir ifade bağışdır; sanatçı bu bağış fiiliyata dökme noktasında kendisinde yeterli birikimi ve yoğunluğu hissedince yazmalıdır. Rilke, “yazmadan da yaşanabileceğini” hissetmenin, yazı hayatından tümüyle el çekmek için yeterli olduğunu vurgular. Sorumluluk, bu noktada sanatçı için mühim bir duygudur. Sorumluluk duygusu da hakiki özgürlüğün ve mutluluğun anahtarıdır. Kendisi sorumlu hisseden insan, girdiği sıkıntılı, engebeli, çileli yolda huzurludur.

**Anadolu Halk Kùltüründe
Estetik Anlayışının
Bir Ürünü Olarak
Dantel**

Songül KORKMAZ



Songül KORKMAZ¹

Güzellik ve estetik kavramlarının son zamanlarda insan hayatında daha fazla yer edinmesinden sonra bu iki kavram ile ilgili yapılan çalışmalar artmıştır. Yaşantımızın hemen her alanında izleri görülebilen estetik; güzel ile ilişkisinin temellendirilmesiyle birlikte hakkında pek çok konuşulan bir kavram olmuş, bu yönü onun defaatle yazılmasını sağlamıştır. Buna binaen yalnızca bir bilim dalı olarak akademik alanda değil; günlük pek çok unsurla da geçmişten şimdiye uzanan izlerin yansımaları halinde halka indirgenmiş ve Anadolu kadınının estetik anlayışının önemli bir ayrıntısı olarak “dantel”de zuhur etmiştir.

Estetiğin Doğuşu

Grekçe “aistheis” yani duyulur algı anlamına gelen estetiğin kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Düşünmeye dayalı geniş bir konu yelpazesine sahip olması sebebiyle başlangıçtan bu yana estetik üzerine pek çok kişi çalışmıştır. Fakat yine de estetiğin tarihine bakıldığında modern anlamda bir isim edinmiş olması çok eskilere dayanmaz. Estetik denilen bilimi kuran ve ona bu ismi veren Chr. Wolff’un öğrencisi Alexander G. Baumgarten’dir (1714-1762).² Baumgarten’in bu bilimi temellendirmesi Aesthetica ile birlikte olur. Wolff’un öğrencisi olmasıyla bilinen Baumgarten onun çalışmalarından sonra en önemli hamleyi yapar ve hocasında eksik gördüğü bir yön olan duygusal yönü ekler. Böylelikle estetiğin köşe taşlarından birini yerine yerleştirerek bu anlamda da en önemli adımı atmış olur. Ve ondan sonra gelen Roman Ingarden, Gadamer, Umberto Eco, Herder, Kant vs. peşinden sürükleyerek her birinin kendi felsefesini oluşturmalarını sağlar.

Özgür sanatlardan birisi olan estetik; dört bacağı duyusallıktan oluşan bir sandalyedir ve üzerine ne konursa konsun bu ayaklar onu taşır. Peki nedir bu duyusal (bilgi) kavramının içine sığdırdıkları? Baumgarten'in Meditationes'te tanımladığı gibi "aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlar bütünüdür." Yani açıkça sergilenen nesnelere ötesinde sensitiv (duyusal) olanı görebilmektir. Duyu organlarımızla algılayamadığımız soyut varlıkları zihnimize tasarlayıp somutlaştırmaktır. Bu soyutlaştırma yapılırken sezgi yolunu kullanmaktır. Çünkü insan estetik denen soyut varlığı duyuları ile keşfedebilir. Bu keşifte de algılarını belirleyen çevre, yaşantılar, beklenti vs. birçok faktör etkili olmaktadır. Bir bilim dalı da olsa tamamıyla mantığa dayanmayan estetik; hisleri asla görüş alanının dışında bırakmaz. Birinci muhatap olarak süje objeyi sezgileme yoluyla keşfeder ve beğenisi ölçüsünde ona ilgi duyar. İşte bu beğenin altında yatan birinci husus da şüphesiz güzellik olgusudur.



<http://www.askimiz.net/estetik-guzelin-bilimi-1.html>

Estetik ve Güzel

İnsan yaşamının vazgeçilmez bir ögesi olan güzel

kavramı genellikle beğendiğimiz bir şeyi ifade etmek için kullanılır. Güzellik her ne kadar göreceli bir algı olsa da yinede genel itibarıyla beğendiğimiz şeylere güzel demeyi tercih ederiz. Hoşumuza giden bu yaratımlar hakkında fikir beyan ederken yalnızca güzel, hoş vs. kullanmaz beğendim gibi ifadeler de kullanırız. Buradan yola çıkarsak diyebiliriz ki güzel bulmanın temel olgusu beğenidir. Yani insanlar beğendiklerini güzel bulurlar. Peki, bu beğeni herkeste aynı şekilde midir? Elbette ki hayır. Zevklerin farklılığı faktörü devreye girdiğinde beğenilerinde farklılaştığı, arayışların çeşitlendiği görülecektir. Beğenilerin oluşmasını sağlayan duygusal çağrışımlar ve duyusal algı insanın bir şeyleri beğendiği tanısını koymasında en önemli temeldir. İnsan bu beğenisini bir temele oturturken çevre, kişilik, eğitim vs. gibi pek çok unsurdan etkilenir. Bu yargılar göz önüne alındığında insana güzel gelenin estetik bulduklarıyla eş olduğu görülecektir. Bu anlamda estetik neye güzel denir sorusunun cevabıdır denilebilir. Yani süjenin objeyi güzel bulmasında mihenk taşlarından bir tanesi şüphesiz estetik kavramının bu anlamın altını doldurabilmesidir.

"Estetiği her ne kadar güzeli sorgulayan, araştıran kısaca güzelliğin bilimi olarak tanımlasak da estetik, dar sınırlar içinde kalamayan bir değer kavramıdır."³Bu da güzelliği herkesin kendi penceresinden algılamak suretiyle farklı farklı tarif etmelerinden ileri gelir. Diyebiliriz ki güzel; Aristo'ya göre "bir bütünü oluşturan unsurların birbiriyle uyumu, ahengi"dir. Sokrates, Platon ve Kant gibi ahlakçı filozoflara göre ise güzellik "iyiliğin, doğruluğun bir başka adı"dır. Bu şekilde gerek düşünürler gerekse de halk tebaası güzelin kendine yansıdığı kadarını ele almıştır. Peki nedir bu kendine yansıdığı dediğimiz? Etkin birtakım faktörü baz alarak sanatçı elinden çıkan objenin süjede uyandırdığı izlenim, bıraktığı iz, oluşturduğu etkidir. Süjenin duy(g)ularında hareketlenme yaratan bu beğeni de estetik ile beraber olmaktadır. Nitekim süje estetik bulduğunu güzel görür, çirkin kavramından arındırır. Dolayısıyla güzellik objenin estetik bulunması için tek başına yeterli olmasa da etkili bir faktördür.

1.3. Geleneksel Halk Felsefesinde Estetik Neyi İfade Eder?

TDK tarafından "sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi" olarak tanımlanan estetik; bütünüyle incelendiğinde farklı yorumlar getirilerek işlenmiştir. Estetik bir sanat ürünü olarak dantel ise; işleyenin duygularını, fikirlerini ve hayallerini çeşitli yollarla soyuttan somuta işleme biçimidir.



<https://chadelimadapersia.blogspot.com.tr/2013/08/>

Soyut yaklaşımda sıkışıp kalan birtakım olguları dantel yoluyla simgeleştirerek hayata kazandırmaktır. Simgesel anlatımın hedefi gerçeği yeniden yorumlamaktır.⁴Soyut bir güzellik anlayışı kaygısına düşmeden gerçeği temellendirmektir. İşte bu noktada dantel işleminin elinde hayat bularak zihinde şekillenenleri şaheser olarak muhatabının gözü önüne sermektedir.

Dünya üzerinde her ulus kendi tarihine ve coğrafyasına göre birtakım birikimlere sahip olsa da hiçbir ulus geleneksel halk ürünleri konusunda Anadolu kadar zengin kaynaklara sahip değildir. Türk halkı bu konuda fazlasıyla hassas davranmış ve duygularını, yaşanmışlıklarını, acılarını kısacası hayatın tüm izlerini aktarmada bir araç olarak görmüştür tenteneyi.

Süsle(n)meye dair bir halk sanatı olarak el ör(g)ücülüğü teknolojinin daha yerleşmediği Anadolu'da boş vakitleri değerlendirme aktivitesi olarak oldukça önemlidir. Özellikle hem kullandığı malzemelerin kolay bulunurluğu hem de ucuzluğu ile ekonomik olarak da hiçbir bütçeyi zorlamayacak oluşu onu kısıtlı coğrafyalarda dahi tercih edilir hale getirmiştir. Bu anlamda dantel Anadolu kadınının vaktini değerlendirmesinde önemli bir el sporu haline gelmiştir diyebiliriz. İlmekler attığı motiflere kimi zaman askerdeki sevdiğinin adını işleyerek tığı kalbimize batırsa da kimi zaman da sevdi-

ğinin isminin yalnızca baş harflerini işlediği oyalar büyük bir sevdaya şahit tutmaktadır bizi. Oyalar ve genel anlamda örgücülük yapılırken emeği fazla olsa da ve hatta yorsa da sonunda aldığı beğeni kadının o iplerle hayata tutunmasını da sağlamaktadır.

Anadoluda örgünün okulu gelenekçi bir anlayışla dile getirmek gerekirse bazen bir kaynana, bazen bir anne, bazen de mahalledeki komşu abladır. Nitekim burada amaç öğrenmek olduğu için herkesten her şey öğrenilebilir. Bilenden öğrenme olarak adledilebilecek olan bu sanatsal faaliyet usta-çırak ilişki olarak da yorumlanabilir.

Fabrika yapımı olmadan genç kızların büyüklerinden görenek bayrağı devraldıkları dantel el işçiliği olması yönüyle özenle işlenmesinin bir sonucu olarak zarafetin de simgesi haline gelmiştir. İlk kullanılmaya başlanmasından bu yana yalnızca vitrinlerde süs olarak değil; gelinliklerde, elbiselerin kollarında, havlu, yastık, yatak örtüsü kenarlarında da işleme olarak kullanılmıştır.

Yöreselliğin simgesel motifi olarak da görülen bu tür el sanatı ürünleri, her moda anlayışında farklılığı tadarak genişleme göstermektedir.⁵ Bugün moda camiasına "Backto Retro" adıyla girmiş olan akım sayesinde eskiye dönüş başlamış; danteller ve işlemler hızla hak ettiği değeri görmüştür. Takvimlere direnen eski(meyen) tarz kullanımlar dantel vesilesiyle yeniden önem kazanmıştır.

Zarafeti temsil etmesinin yanı sıra Anadolu kadınına kazanç kapısı da açan ve kadın üretimine dayanan dantel hanımın evin geçindirilmesi, çocukların okutulması gibi maddi kazançlar da sağlaması bakımından onun için ekmek kapısı olarak da iş ve işlev görmektedir. Evin yükünü tek başına omuzlayan eşine o da danteller yapıp satarak omuz vermiştir. Sırt sırta yürüdüğü erine sırtını dayamakla kalmamış onun yükünü hafifletmekle gerekirse onu sırtına da alabileceğini göstermiştir. Eğitimine devam edemeyen Anadolu kadını evde geçirdiği zamanı dantel ile verimli bir hale getirmiştir.

Anadolunun Dantel İle Tanışması

Tentene, mil olarak isimlendirilen tığ, iğne gibi araçlarla, genellikle beyaz pamuklu iplikle, delik dolgu biçiminde oluşturulan, trabzan adı verilen zincir çekilerek ya da iğneyle çeşitli düğümler atarak yapılan ilmeklerle oluşturulan bir örgü türüdür. Bazı ürünleri bezemek amacıyla ince, uzun, dikdörtgen şeritler biçiminde ya da dikdörtgen, kare, daire vb. biçimlerde ürün oluşturmak için tasarlanan tentenelere "dantel" denilmektedir.⁶

Örücülük sanatının ilk kez nerede ve nasıl çıktığı ile ilgili net bilgiler elde edilememektedir. Değişik tarihi

belgeler ve mesleki kaynaklar M. 3-5 bin yıllarını başlangıç tarihi ve Orta Asya, Çin, Mısır'daki yaşamış toplumları da ilk örmeyi uygulayan insanlar olarak belirtmektedir.⁷ Dünyada durum böyle iken Anadolu'da biraz daha yenidir tanışma. Fakat bu bilgiler ışığında denebilir ki Anadolu'nun dantel ile tanışması çok eski zamanlara dayanmasa da ör(g)ücülük sanatının sahiplenilmesinin temelleri sağlam atılarak örgü Anadolu insanı tarafından oldukça benimsenmiştir. Bunun en güzel ispatı hala her evde muhakkak bir tane bulunan sandıklarda saklanmış tentenelerdir.

Birçok yabancı ülkede yer edinerek zamana direnen tentene, oralarda teknolojiyle vücut bularak Anadolu'da katılan ruhtan mahrum bırakılmıştır. Her toplum kendinden bir şeyler katmış da olsa, bizatihi el işi olarak da yapsa Anadolu coğrafyasındaki birtakım kısıtlılıklar nedeniyle bizde tamamen halk elinden çıkarılmış ve bizdeki ürünlere bu şekilde bir özgünlük kazandırılmıştır.

1.5. Oyalar ve Anlamları

Anadolu kadını oyaları sadece süs olarak kullanmamıştır. Onları dertlerini anlatmada bir aracı olarak da görmüşlerdir. Bazen çektikleri dertlerini işleyerek acılarını duyurmaya çalışmış, bazen yüreğine dolan sevinçlerini ilmeklerle haykırmış ve bazen de dile getiremedikleri mesajlarını danteller aracılığıyla karşı tarafa iletmışlerdir.

Yeşilin tonları: Yeni gelinin evinde eşyle mutlu olduğunu,

Sarının tonları: Mutsuzluğu, üzüntüyü, sıkıntıyı ve ümitsiz aşkı,

Mor Sümbül: Kızın aşık olduğunu,

Pembe sümbül: Kızın nişanlı olduğunu,

Beyaz Sümbül: Sadakat ve bağlılığı,

Badem Baharı: Kızın sevdiği kişi ile evleneceğini,

Biber oyası: Kadının eşi ile arasının iyi olmadığını,

Acı biber oyası: Kadının eşine çok kızdığını anlatmaktadır.⁸

1.6. Dantel ve Günümüzde Edindiği Yer

Modern çağ olarak adlandırdığımız içinde bulunduğumuz zaman zarfı, teknolojinin hayatımıza yerleşmesi ile birlikte birçok ananeyi takvim yapraklarına yenik düşürerek ilerlemesini kaydetmiştir. Çağın ilerlemesi ile birlikte geleneksel olan çoğu kültür birikimi hızlı akan zamanın coşkunluğunda kendine bir yer edinememiş ve akıntıda kaybolmuştur. Bunlardan belki de en şanslı olan dantel gerek giyim-kuşam gibi bireysel eşyalarda gerekse de evlerde aksesuar olarak direnişin en güzel örneği olmuştur. Eski demeyi haksız bir tabir olarak görssek de günümüzde dantel hak ettiği değeri bulamamaktadır. Şimdinin anneleri, halaları, teyzeleri genç kızlık zamanlarında tek ve beklide en güzel uğraşlarından biri olarak dantelin geniş hayal âlemine sığınmışlardır. Fakat bugün böyle bir hassasiyet görülememektedir.

Elin oğlunun aldığı diplomaya değil dizdiği çeyize baktığı zamanlarda en güzel işti zincir çekmek belki de. Bölümlerin değil örgü modellerinin yarıştığı zamanlardan en iyi test çözenin devrine gelinen bir zamandıdır



şüphesiz. Yeni bir örgü modeli ele geçtiğinde en çabuk model çıkarandan en çabuk soru çözen oldu artık at yarışında açık ara koşuran. Emek gerektiren şeylere sırtını dönmeyi de böyle böyle öğrendi insanımız. Dantelin yerini bibloların aldığı günden bu yana fabrika yapımı her sunî üretim havluların kenarlarına işlenen sevgi sözcüklerinden daha fazla önemli oldu. Modern olmayı evine dizdiği eşyalarla eşdeğer görmeye başlamakla etikete bakmak âdet edinir oldu. Sandık sandık havlu kenarları ile evden çıkan kızlardan ‘çeyiz sandı’kları ile taşınan kızlar türedi nedensiz.

El emeği göz nuru tasvirinin altını en iyi şekilde dolduran dantel dişi bir kuş gibi evini inşa eden sayılı kadınlardan biri olan Dürdane Özçelik’in Şükrü Özçelik yönetmenliğinde çekilen videoda belirttiği gibi “eşyalar çıplak kalmayın diye”⁹bile örtülürdü. Aynı video aslında geçmişten günümüze kadının danteli içselleştirme sürecinden ondan vazgeçiş aşamasına geçişini Dürdane Hanımın kızının dantelin “temizliği zorlaştırması” gibi bir gerekçe ile istememesi ile de örneklendirilmektedir. Gelinen bu nokta her ne kadar çağın ilerlemesi olarak adedilse de bu köklü kültürün daha genç yapımlara yenik düşmesi ören bayanı¹⁰ derinden üzmüştür.

Halkın elinden çıkmış bir ürün olarak tentene Anadolu kadınının ruhuna işlediklerinin bir yansımasıdır. Her kadının ellerinde vuku bularak yaşadıkları ve yaşamak istediklerinin estetik bakış açısıyla harmanlanmış bir biçimde ellerine dökülen bir dua gibi kutsaldır. Estetik ile ilgili akademik bir bilgisi olmasa dahi gözüne güzel gelenin dantel ile birlikte kadının elinde vuku bulmasıdır. Estetik bulmak nedir belki ondan bile haberi olmadan güzel kelimesinin içini yığıyla doldurabilmektir. Hakkını tam olarak teslim edemesek de gelenekçi kültür unsurlarını kullanan bazı genç beyinler sayesinde



Songül Korkmaz tarafından küpe olmak suretiyle hazırlanıp fotoğrafları çekilmiştir.

örgü(cülük) nesil nesil dolaşmış ve estetiğin kendince anlamını halk sözlüğüne kazımıştır. Bugün hala Anadolu’nun çeşitli köşelerinde işlenen dantel estetikle beraber birçok coğrafyayı dolaşmış ve işlemeye atılan her düğüm Anadoluyu birbirine kenetlemiştir.

KAYNAKLAR:

- TUNALI İsmail. Estetik, Remzi Kitabevi, Temmuz 1989, 12. Basım, İstanbul, s. 13.
 ÖZEL Ayşe, Estetik ve Temel Kuramları, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı, Aralık 2014, Ankara, s.32.
 ONUK Taciser, Osmanlı’dan Günümüze Oyalar, Kültür Bak. Yay. Sanat Eserleri Dizisi/300, Ankara 2000, s. 4.
 BAĞLI Mazhar, Modernizme Direnen Estetik, Kapı Yayınları, s. 114.

WEB BAĞLANTILARI

- <https://www.zahiridunya.net/simgesel-farkliliklar-dantel-modelleri/>
<http://www.idesanat.com/68-icerik-Tentene-Dantel.html>
https://www.youtube.com/watch?v=ABtx9DUDE_o
<http://umutkusum.blogcu.com/gecmisten-gunumuze-oyalarimiz-ve-anlamlari/9536644>

DİPNOTLAR

- ¹ Erzincan Üniversitesi Türk Halk Edebiyatı Yüksek Lisans Öğrencisi, snguulkorkmaz@hotmail.com.
² TUNALI İsmail. Estetik, Remzi Kitabevi, Temmuz 1989, 12. Basım, İstanbul, s. 13.
³ ÖZEL Ayşe, Estetik ve Temel Kuramları, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı, Aralık 2014, Ankara, s.32.
⁴ BAĞLI Mazhar, Modernizme Direnen Estetik, Kapı Yayınları, s. 114.
⁵ <https://www.zahiridunya.net/simgesel-farkliliklar-dantel-modelleri/> (Erişim Tarihi: 13.05.2017).
⁶ <http://www.idesanat.com/68-icerik-Tentene-Dantel.html> (Erişim Tarihi: 13.05.2017).
⁷ ONUK Taciser, Osmanlı’dan Günümüze Oyalar, Kültür Bak. Yay. Sanat Eserleri Dizisi/300, Ankara 2000, s. 4.
⁸ <http://umutkusum.blogcu.com/gecmisten-gunumuze-oyalarimiz-ve-anlamlari/9536644> (Erişim Tarihi: 13.05.2017)
⁹ https://www.youtube.com/watch?v=ABtx9DUDE_o (Erişim Tarihi: 13.05.2017).
¹⁰ Dantelin popüler olduğu zamanlarda malzeme yapımında kullanılan önemli markalardan biridir.

Lâleler ve Hüzün

Prof. Dr. Abdulah EKİNCİ



O smanlıca (لاله) şeklinde yazıldığında, Allah (الله) kelimesinin bütün harflerini kapsar. “Ebced” usulüne göre “Allah” kelimesiyle “lâle” kelimesi aynı rakama tekabül etmektedir. Bu durum dünden bugüne aydınlarda “yaratıcı”nın yarattıklarında tecelli etmesi düşüncesinden hareketle derin bir heyecan uyardırmıştır. Lâle, Arap harfleri ile yazılır ve tersinden okunursa (لاله) = Hilal =Ay olur; Hilal veya Ay okunur.

Lâlenin ortaya çıkışı ve tarihi süreçteki gelişim hikayesi de ilginçtir. Doğu mitolojisinde ve Klasik Türk şiirinde çok işlenmiş bir imgedir. Son dönemlerde ise şehir estetiğine renk katsın diye yerel yöneticilerin vazgeçemediği bir zambakgil olmuştur. Lâle Devriyle birlikte zevk ve sefanın bir simgesi olarak algılanmıştır. Halbuki Lâle, doğu kültüründe hüzünle anılır. Hafızalardaki Lâleyi hüzünle anlatan en güzel kötü örnek, Patrona Halil isyanıdır. Lâlenin bu imajı, patrona Halil isyanıyla da başlamamıştır. Bu hüzünlü kader, Lâlenin ortaya çıkışında da vardır. İran mitolojisini göre; yaprağın üstündeki bir çiğ tanesine yıldırım düşer ve çiğ tanesi ile yaprak alev alır. Bir süre sonra yapraklar donar ve lâle meydana gelir. Lâle çiçeğinin ortasındaki koyuluğun bu yanma işleminin bir sonucu olduğuna inanılır. Bu yüzden Mevlana Hazretleri Lâleyi, hüznü içinde gizleyen bir gülümsemeye benzetir.



Lâle, aynı zamanda ruh halinin de ipuçlarını veren bir zambakgil olduğuna inanılır. Bir toplumun ruh halini anlamak için, o toplumun uğraşlarına bakmak gerekir. Lâle sevgisinin özellikle Osmanlı Devleti'nin çöküş döneminin, en gösterişli zamanında bir tutku haline gelmiş olması sosyolojik bir hadisedir. Halk ve saray çevresinin bu çiçeğe karşı beslediği sevginin kaynağı, o dönemdeki iç ve dış sıkıntılardan kaynaklanmaktadır. Osmanlı bu dönemde Avrupa'daki topraklarını kaybetmeye başlamış, barış dönemini ise Pasarofça (1718) anlaşmasıyla yakalayabilmiştir. Lâle devri işte bu antlaşmayla başlar. Daha açık bir ifadeyle Lâle devri yenilgiler ve bozgunlarla başlar; bir isyanla yani Patrona Halil isyanıyla da biter. Osmanlı tarihinin bu dönemi, padişah ve saray çevresinin büyük bir israf ve halka reva görülen ağır vergileriyle tarihe geçmiştir. Bu dönem bahçeler, saraylar, kasırların lâlelerle donatılması, saray çevresinin zevk ve sefaya dalmış olmaları, birazcık da bunaldıkları savaş ortamından bir nebze de olsa uzaklaşmak istemelerinin bir sonucudur. Bu devir, memlekete Batı'dan bazı yeniliklerin girmesi ve saray çevresindeki zenginlerin yaşadığı eğlence hayatıyla belirir.

Lâlenin tutkuya dönüşmesi ise söz konusu ruh halinin tavan yaptığı dönem rastlar. Bu dönemde yabancı memleketlerden lâle soğanı getirilmeye başlanmış "Mahbup" adı verilen bir lâle soğanı için 500 altın verildiği olmuştur. Padişahın, sadrazamın eğlence ve israfları, yakınlarını iyi mevkilere getirmeleri ve yeni vergilerin konması halkı sıkıntıya soktu ve şikâyetlere sebep oldu. İlmiye sınıfından Zülali Hasan ile İspirizade Ahmet Efendiler Patrona Halil'i bir isyan için teşvik ettiler. Tarihimizde Patrona Halil isyanı diye anılan isyan patladı. İsyanlıların ısrarıyla İbrahim Paşa öldürüldü, sonra Sultan III. Ahmet tahttan indirildi.

Böylece Osmanlı Lâle devri kapandı...

Hüzünü, isyanı hatırlatsa da bugün lâleler, şehirlerin kanaviçesi...

Şehir ve Estetik

Şehir ve Estetik

Şehir ve Estetik

Şehir
ve
Estetik



www.sehirveirfan.com