

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
ATATÜRK UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS

YIL/YEAR 2022 EYLÜL/SEPTEMBER

SAYI/ISSUE 3

e-ISSN: 2791-9390





SANAT

VE — JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOGRAFİ

DERGİSİ



SANAT VE İKONOĞRAFI DERGİSİ
Journal of Art and Iconography

Yıl / Year: 2022 ~ Sayı / Issue: 3

Amaç ~ Aim

Sanat ve İkonografi Dergisi'nin temel amacı, sanat alanında çalışan akademisyen ve araştırmacıların ürettiği bilimsel eserlerin paylaşılmasına imkân sağlayarak bilim ve sanat dünyasına katkı sunmaktır.

The basic aim of Journal of Art and Iconography is to contribute to world of art through the publication of academicians and reserachers spending effort in art.

Kapsam ~ Scope

Sanat ve İkonografi Dergisi; Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimleri başta olmak üzere sanatla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan bütün çalışma alanlarını kapsamaktadır.

Journal of Art and Iconography accepts studies in Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science and other studies directly or indirectly related to art.

Periyot ~ Period: Yılda 2 Sayı (Mart & Eylül) / Biannual (March & September)

Yayın Dili ~ Language Publication: Türkçe & İngilizce / Turkish & English

Sanat ve İkonografi Dergisi ulusal bilimsel hakemli bir dergidir.
Journal of Art and Iconography is a national peer-reviewed academic journal.

Sanat ve İkonografi Dergisi (SİD) şeklinde kısaltılmıştır.
Journal of Art and Iconography (SİD) is abbreviated as

Dergide yayımlanan makalelerin telif hakları Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığına, hukuki sorumluluğu da yazarlarına aittir.
Copyrights of the articles published in the journal belong to the Dean of the Faculty of Fine Arts of Ataturk University; and the legal responsibility belongs to the authors.

İletişim ~ Communication:

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-25240 / Yakutiye-Erzurum

Tel: +90 442 231 50 01 - Fax: +90 442 231 50 11

e-mail: sanatveikonografi@atauni.edu.tr

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Yayıncı ~ Publisher
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ~ Ataturk University Faculty of Fine Arts

Sahibi ~ Owner
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (Dekan/Dean)

Editör ~ Editor
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (Atatürk Üniv.)

Yazım ve Dil Editörü~Written and Language Editor
Doç. Dr. Yavuz ŞEN (Atatürk Üniv.)

Editör Yardımcıları ~ Editorial Assistants
Arş. Gör. Ahmet BAYIR (Atatürk Üniv.)
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK (Atatürk Üniv.)

Dizgi ve Tasarım ~ Design
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

Kapak Tasarım ~ Cover Design
Kapak Düzenleme: Mehmet YILDIRIM

Kapak Görseli Fotoğraf: Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP

Kapak Görseli: Elmas MEHDİOĞLU, Uzayda Görüş Altı, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm,
(2010).

Atatürk Üniversitesi, GSF Müze Koleksiyonu.



Yayın Kurulu ~ Editorial Board

- Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Burhanettin KESKİN (Mississippi Üniv./USA)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ (Üsküp Kiril Metodi Üniv./Makedonya)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN (Atatürk Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Hüsrev SUBAŞI (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK (Dokuz Eylül Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Marina MOCEJKO (Belarus Devlet Üniv./Belarus)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ (Tiran Amerikan Yüksekokulu/Arnavutluk)
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (Atatürk Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Roza AMANOVA (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniv./Kırgızistan)
Prof. Dr. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Süreyya TEMEL (Kocaeli Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (Atatürk Üniv./Türkiye)
Doç. Gülten GÜLTEPE (Atatürk Üniv./Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Gül GEYİK (Atatürk Üniv./Türkiye)
Öğr. Gör. Dr. Mahmut Sami KANBAŞ (Marmara Üniv./Türkiye)

Danışma Kurulu ~ Advisory Board

- Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN (Atatürk Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Hüsrev SUBAŞI (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (İstanbul Aydın Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Remzi Y. KINCAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Serap BUYURGAN (Başkent Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (Atatürk Üniv./Türkiye)
Doç. Gülten GÜLTEPE (Atatürk Üniv./Türkiye)
Doç. İsmail TETİKÇİ (Bursa Uludağ Üniv./Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (Aydın Adnan Menderes Üniv./Türkiye)



İÇİNDEKİLER ~ CONTENTS

Araştırma Makaleleri ~ Research Articles

1970 Sonrası Adnan Çoker Eserlerinde Minimalizm Etkisi
The Effect of Minimalism on Adnan Çoker's Works After 1970

Serkan İLDEN

Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU

1-13

“Işıklı Kıyılardan” Sonsuza Karışmak: *Denizin Çağırışı* Romanının Yalnızlık ve Yabancılaşma İzlekleri Ekseninde Değerlendirilmesi

Blinding from “Lighted Coasts” To Eternal: An Evaluation of the Novel *the Call of the Sea* On the Axis of Lonely and Alienation Tracks

Burçak ANKUT BOZO

14-26

Kathe Kollwitz’ın Acıdan Tutkuya Evrilen Belli Başlı Eserlerinde Figür İncelemesi

Kathe Kollwitz's Evolution from Pain to Passion: Examination of Figures in Her Major Works

Atalay MANSUROĞLU

27-41

Osmanlı Döneminde Köle Hattatlar

Slave Calligraphers in The Ottoman Era

Mahmut Sami KANBAŞ

42-54

“An”da Geleneksel Varoluş: Geleneksel Kilim ve Motiflerimiz Bağlamında Mabel Matiz Klibi Örneği

Traditional Existence In The “Moment”: A Sample Of Mabel Matiz Clip In The Context Of Anatolian Turkish Rug And Motifs

Alaybey KAROĞLU

Gülten DEMİR BİLEN

55-64

Kıtap İncelemesi ~ Book Review

Aynanın İki Yüzü

The Two Sides of the Mirror

Fatma TAŞCI

65-67



YAZIM KURALLARI

- ~Sanat ve İkonografi Dergisi'nin yayın dili Türkçedir. Ayrıca İngilizce bilimsel çalışmalar da yayımlanır. Diğer dillerdeki çalışmalara yayın kurulu karar verir.
- ~Makaleler, Türkçe olarak öz (en az 120 kelime), anahtar kelimeler (en az 3 kavram)'dan oluşmalıdır.
- ~İngilizce başlık, İngilizce özet (en az 120 kelime), anahtar kelimelerden (en az 3 kavram) oluşmalıdır. Bir sayıda aynı yazara ait en fazla bir çalışma yayımlanabilir.
- ~Sanat ve İkonografi Dergisi'nde yayımlanan makaleler iThenticate programıyla taranmaktadır.
- ~Dergimizin hakem değerlendirme sisteminde, makaleler en az iki hakem değerlendirmesinden geçirmektedir. Kararlarda eşitlik olması durumunda yayın, üçüncü bir hakeme gönderilmektedir.
- ~Makaleler (özellikle dipnot ve kaynakça) APA 7 Atıf Sistemi'ne uygun hazırlanmalıdır.

Makale hazırlama

Gönderilen makalelerin dergi yazım kurallarına uygunluğu kontrol edilerek, dergi yazım kurallarına uygun hazırlanmamış makaleler teknik düzeltme talepleri ile birlikte yazarlarına geri gönderilecektir.

Genel Biçimsel Özellikler

- ~Sayfa kenar boşlukları üst, alt sağ ve soldan 2,5 cm olmalıdır.
- ~Makale metninin tamamında Garamond yazı tipi kullanılmalı, aksi belirtilmedikçe bütün yazılar 12 punto olmalıdır.
- ~Normal metinler; ilk satır soldan 1,25 cm girintili, 1.5 satır aralığı, paragraf öncesi 0 nk sonrasında 6 nk boşluk bırakılmalı ve her iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Satır sonlarında eğer gerekli ise sözcükler Türkçe dilbilgisi kurallarına uygun olarak bölünebilir.
- ~40 kelimedenden fazla doğrudan alıntı olan metinler ilk satır girintisi verilmeden soldan 1,25 cm ve sağdan 1 cm girintili ve tek satır aralıklı olarak biçimlendirilmez.
- ~Makalenin başlığı 50 karakteri geçmemelidir.
- ~Makalenin ilk sayfasında yazarların isimlerine, kurumlarına ve eğitim derecelerine, finansal destek bilgisi ve diğer destek kaynakları hakkında detaylı bilgiye, sorumlu yazarın ismine, adresine, telefonuna (cep telefonu dahil) ve e-posta adresine, tüm yazarların ORCID numaralarına, makale hazırlama sürecine katkıda bulunan ama yazarlık kriterlerini karşılamayan bireylerle ilgili bilgilere yer verilmelidir.

Özet

Editöre Mektup ve Kitap Özeti türündeki yazılar dışında kalan tüm makalelerin Türkçe ve İngilizce özetleri olmalıdır. Özgün Araştırma makalelerinin özetleri alt başlıklar olmadan hazırlanmalıdır.

Anahtar Kelimeler

Tüm makaleler en az 3 en fazla 6 anahtar kelimeyle birlikte gönderilmeli, anahtar sözcükler özetin hemen altına yazılmalıdır. Kısaltmalar anahtar sözcük olarak kullanılmamalıdır.

Makale Türleri

Özgün Araştırma

Yazılarda; “Özet”, “Giriş”, “Makale metni” ve “Sonuç” bölümlerinin yer alması zorunludur.



Derleme

Yazının konusunda birikimi olan ve bu birikimleri uluslararası literatüre yayın ve atıf sayısı olarak yansıtmış uzmanlar tarafından hazırlanmış yazılar değerlendirmeye alınır. Yazarları dergi tarafından da davet edilebilir. Bir bilgi ya da konunun klinikte kullanılması için vardığı son düzeyi anlatan, tartışan, değerlendiren ve gelecekte yapılacak olan çalışmalara yön veren bir formatta hazırlanmalıdır. Ana metin “Giriş” bölümüyle başlamalı ve “Sonuç” bölümüyle bitmelidir. Metnin geri kalan başlıkları çalışmanın içeriğine göre yazarlar tarafından belirlenebilir.

Kitap Özeti

- ~Kitabın konusu, amacı ve kapsamı okuyucuya iletmeli, kitabın zayıf ve güçlü yönleri vurgulanmalıdır.
- ~Kitap incelemeleri özet şeklinde değil, eleştirel bir dille analiz edilmelidir.
- ~İncelenecek eserin akademik araştırma kitabı olması gerekmektedir.
- ~İncelenecek kitap, son 5 yıl içerisinde yayımlanmış olmalıdır.
- ~Kitap incelemeleri, derginin yazım kuralları bölümünde yer alan APA 7 ‘ye uygun olarak kurallara göre yazılması gerekmektedir.
- ~Kitap incelemeleri her şey dahil 1500 kelimeyi geçmemelidir.
- ~Kitap İncelemesini yapanın unvanı, kurumu, e-mail adresi ve ORCID numarası yazılmalıdır.
- ~Dergiye gönderilen tüm çalışmaların yayımlanması konusunda nihai karar organı Dergi Editör Kuruludur.
- ~Kitap incelemesinin başlığına incelenen kitabın adı, yazar(lar)ı, yayımlandığı şehir ve yayınevi, yayın yılı, baskı bilgisi, sayfa sayısı ve ISBN numarası yazılmalıdır.

Örnek

İslamda Sanat Sanatta İslam
Nusret ÇAM
(Çev.: Çeviri Eser ise Çevirmenin Adı)
Ankara: Akçağ Yayınları, 2020, 8. Baskı, 262 sayfa, ISBN: 978-975-338-202-1

Tablolar

Tablolar ana dosyaya eklenmeli, kaynak listesi sonrasında sunulmalı, ana metin içerisindeki geçiş sıralarına uygun olarak numaralandırılmazdır. Tabloların üzerinde tanımlayıcı bir başlık yer almalı ve tablo içerisinde geçen kısaltmaların açılımları tablo altına tanımlanmalıdır. Tablolar Microsoft Office Word dosyası içinde “Tablo Ekle” komutu kullanılarak hazırlanmalı ve kolay okunabilir şekilde düzenlenmelidir. Tablolarda sunulan veriler ana metinde sunulan verilerin tekrarı olmamalı; ana metindeki verileri destekleyici nitelikte olmalıdır.

APA Formatında Tablo Örnekleri

Kaynak: Sample Tables, APA accessed <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/tables-figures/sample-tables>

Resim ve Resim Altyazıları

Resimler, grafikler ve fotoğraflar (TIFF ya da JPEG formatında) ayrı dosyalar halinde sisteme yüklenmelidir. Görseller bir Word dosyası dokümanı ya da ana doküman içerisinde sunulmamalıdır. Alt birimlere ayrılan görseller olduğunda, alt birimler tek bir görsel içerisinde verilmemelidir. Her bir alt birim sisteme ayrı bir dosya olarak yüklenmelidir. Resimler alt birimleri belli etme amacıyla etiketlenmemelidir (a, b, c vb.). Resimlerde altyazıları desteklemek için kalın ve ince oklar, ok başları, yıldızlar, asteriksler ve benzer işaretler kullanılabilir. Makalenin geri kalanında olduğu gibi resimler de kör olmalıdır. Bu sebeple, resimlerde yer alan kişi ve kurum bilgileri de körleştirilmelidir. Görsellerin minimum çözünürlüğü 300DPI



olmalıdır. Değerlendirme sürecindeki aksaklıkları önlemek için gönderilen bütün görsellerin çözünürlüğü net ve boyutu büyük (minimum boyutlar 100x100 mm) olmalıdır. Makale içerisinde geçen tüm kısaltmalar, ana metin ve özetinde ayrı ayrı olmak üzere ilk kez kullanıldıkları yerde tanımlanarak kısaltma tanımının ardından parantez içerisinde verilmelidir. Tüm kaynaklar, tablolar ve resimlere ana metin içinde uygun olan yerlerde sırayla numara verilerek atıf yapılmalıdır.

Örnek.



Resim 1. Van Gogh, *Yıldızlı Gece*, 1889, taval üzerine yağlı boya.

Kaynakça gösterimi

Van Gogh, V. (1889). The starry night [Painting]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889. (Erişim Tarihi: 20.04.2022).

Kaynaklar

- ~Metin içerisinde atıf verilen tüm kaynaklara kaynakça listesinde yer verilmelidir.
- ~İlk yazarın soyadının baş harfine göre yazarlar arasında alfabetik bir düzen oluşturulmalıdır.
- ~Atıf yapılırken en son ve en güncel yayınlar tercih edilmelidir. Kaynakların doğruluğundan yazarlar sorumludur.
- ~Hem metin içi kaynaklar hem kaynakça bölümü Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) 7. versiyona göre hazırlanmalıdır.

Metin içerisinde alıntı yapmak

Metin içi referanslarda, parantez içerisinde yazar soy ismi, tarih, sayfa veya sayfa aralığı olacak şekilde atıf yapılmalıdır.

Örnek

Tek sayfadan yapılan alıntılar için (Kimmel, 2007, s. 75).
Birkaç sayfa aralığından yapılan alıntılar için (Kimmel, 2007, ss. 75-79).

Makale sonunda kaynak gösterimi

Dergi Makalesi

Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye yabancılaşma olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), 65-92.

Birden fazla yazarlı dergi makalesi

Acer, D., Şen, M., & Ergül, A. (2012). Okulöncesi öğretmen adaylarının “topluma hizmet uygulamaları” dersi ile bu uygulamalara ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 45(2), 205-229.



Driscoll, A., Holland, B., Gelmon, S., & Kerrigan, S. (1996). An assessment model for service-learning: Comprehensive case studies of impact on faculty, students, community, and institutions. *Michigan Journal of Community Service Learning*, 3, 66-71.

Kitaplar

Tek Yazarlı Kitap

Kimmel, M. S. (2007). *The gendered society*. Oxford University Press.
Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*, Ütopya.

İki veya Daha Fazla Yazarlı

DiFonzo, N., & Bordia, P. (2007). *Rumor psychology: Social and organizational approaches*. American Psychological Association.

Bir Şirket (Grup) Yazarlı

American Sociological Association. (1975). *Approaches to the study of social structure*. Free Press.

Düzenlenmiş Kitap

Rhodewalt, F. (Ed.). (2008). *Personality and social behavior*. Psychology Press.

Editörlü Kitap Bölümü

McCormack, B., McCance, T., & Maben, J. (2013). *Outcome evaluation in the development of person-centred practice*. In B. McCormack, K. Manley, & A. Titchen (Eds.), *Practice development in nursing and healthcare* (pp. 190-211). John Wiley & Sons.

Çeviri kitap

Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2015). *Çok değişkenli istatistiklerin kullanımı* (M. Baloğlu, Çev. Ed.). Nobel. (Çalışmanın orijinali 2013'te yayımlanmıştır.
Laplace, P. S. (1951). *A philosophical essay on probabilities* (F. W. Truscott & F. L. Emory, Trans.). Dover. (Original work published 1814)

Tez

Valentin, E. R. (2019, Summer). *Narcissism predicted by Snapchat selfie sharing, filter usage, and editing* [Master's thesis, California State University Dominguez Hills]. CSU ScholarWorks. <https://scholarworks.calstate.edu/concern/theses/3197xm925?locale=en>
Kutu, H. (2011). *Yaşam temelli ARCS öğretim modeliyle 9. sınıf kimya dersi "Hayatımızda kimya" ünitesinin öğretimi* (Tez No. 299754) [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yazar Bilgisi Olmayan

The universal declaration of human rights. (1974). U.S. Catholic Conference, Division of Latin America.

Web Sayfası

Sparks, Dana. (2018, September 12). *Swimsuit mindfulness: Practicing mindfulness exercises*. Mayo Clinic.



WRITING RULES

- ~The publication language of the Journal of Art and Iconography is Turkish. Scientific studies are also published in English. The editorial board decides on the studies in other languages.
- ~Articles should consist of abstract (at least 120 words) and keywords (at least 3 concepts) in Turkish.
- ~English title should consist of English abstract (at least 120 words), keywords (at least 3 concepts).
A maximum of one study by the same author can be published in a number.
- ~Articles published in the Journal of Art and Iconography are scanned with the iThenticate program.
- ~In the referee evaluation system of our journal, articles are evaluated by at least two referees. In case of equality in the decisions, the publication is sent to a third referee.
- ~Articles (especially footnotes and bibliography) should be prepared in accordance with APA 7 Citation System.

Manuscript preparation

The compliance of the submitted articles with the journal writing rules will be checked and the articles that are not prepared in accordance with the journal writing rules will be sent back to the authors with technical correction requests.

General Formal Features

- ~Page margins should be 2.5 cm from top, bottom right and left.
- ~Garamond font should be used in the entire article text, unless otherwise stated, all manuscripts should be 12 points.
- ~Normal texts; The first line should be indented 1.25 cm from the left, 1.5 line spacing, 0 nk before the paragraph, 6 pt after the paragraph should be left and should be written justified on both sides. At the end of the lines, if necessary, the words can be divided in accordance with the Turkish grammar rules.
Texts with a direct quotation of more than 40 words are formatted as single line spacing with 1.25 cm indentation from the left and 1 cm from the right without the first line indentation.
- ~The title of the article should not exceed 50 characters.
- ~On the first page of the article, the authors' names, institutions and educational degrees, detailed information about financial support information and other sources of support, the author's name, address, phone number (including mobile phone) and e-mail address, ORCID numbers of all authors, information about individuals who contributed to the manuscript preparation process but did not meet the authorship criteria should be included.

Abstract

All articles other than Letter to the Editor and Book Abstract should have Turkish and English abstracts. Abstracts of Original Research articles should be prepared without subheadings.

Key Word

All articles should be submitted with at least 3 and at most 6 keywords, and the keywords should be written just below the abstract. Abbreviations should not be used as keywords.



Types of Articles *Original Research*

In the writings; "Abstract", "Introduction", "Article text" and "Conclusion" sections must be included.

Compilation

Articles prepared by experts who have knowledge in the field of writing and whose accumulation is reflected in the international literature as the number of publications and citations are evaluated. Authors may also be invited by the journal. It should be prepared in a format that explains, discusses, evaluates the final level of information or subject for use in the clinic and directs future studies. The main text should start with the "Introduction" section and end with the "Conclusion" section. The remaining titles of the text can be determined by the authors according to the content of the study.

Book Summary

- ~The subject, purpose and scope of the book should be communicated to the reader and the weaknesses and strengths of the book should be emphasized.
- ~Book reviews should not be analyzed in the form of an abstract, but in a critical language.
- ~The work to be examined must be an academic research book.
- ~The book to be reviewed must have been published within the last 5 years.
- ~Book reviews must be written according to the rules in accordance with APA 7 in the writing rules section of the journal.
- ~Book reviews should not exceed 1500 all-inclusive words.
- ~The title, institution, e-mail address and ORCID number of the book reviewer should be written.
- ~The final decision body on the publication of all studies submitted to the journal is the Journal Editorial Board.
- ~In the title of the book review, the name, author (s), city and publisher of the book examined, year of publication, printing information, number of pages and ISBN number should be written.

Example

İslamda Sanat Sanatta İslam
Nusret ÇAM
(Çev.: Çeviri Eser ise Çevirmenin Adı)
Ankara: Akçağ Yayınları, 2020, 8. Baskı, 262 sayfa, ISBN: 978-975-338-202-1

Tables

Tables should be added to the main file, presented after the list of references, and numbered according to the transition order in the main text. A descriptive title should be included on the tables and the abbreviations in the table should be defined under the table. Tables should be prepared using the "Insert Table" command in a Microsoft Office Word file and arranged in an easy-to-read manner. The data presented in the tables should not be a repetition of the data presented in the main text; they should support the data in the main text.

Examples of Tables in APA Format

Source: Sample Tables, APA accessed <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/tables-figures/sample-tables>

Images and Captions

Pictures, graphics and photographs (in TIFF or JPEG format) should be uploaded to the system as separate files. Images should not be presented in a Word file document or main document. When there are images divided into sub-units, the sub-units should not be given within a single image. Each subunit must be installed on the system as a separate file. Images should not be tagged for the purpose of



identifying subunits (a, b, c, etc.). Images can use thick and thin arrows, arrowheads, stars, asterixes, and similar markings to support captions. Pictures, like the rest of the article, should be blind. For this reason, the information of the person and institution in the pictures should also be blinded. The minimum resolution of images must be 300DPI. To avoid disruptions in the evaluation process, all submitted images should have a clear resolution and a large size (minimum dimensions 100x100 mm). All abbreviations in the article should be defined separately in the main text and abstract, where they are used for the first time, and the abbreviation should be given in parentheses after the definition. All references, tables and pictures should be cited sequentially numbered where appropriate in the main text.

Example



Resim 1. *Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, taval üzerine yağlı boya.*

References

Van Gogh, V. (1889). The starry night [Painting]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-goghthe-starry-night-1889. (Access date: 20.04.2022).

References

- ~All references cited in the text should be included in the bibliography list.
- ~According to the initial letter of the first author's surname, an alphabetical order should be established between the authors.
- ~The latest and most up-to-date publications should be preferred when citing. Authors are responsible for the accuracy of the references.
- ~Both the in-text references and the bibliography section should be prepared according to the
- ~Publication Manual of the American Psychological Association (APA) version 7 published by the American Psychological Association.

Quoting in text

In in-text references, the author's surname, date, page or page range should be cited in parentheses.

Example

Tek sayfadan yapılan alıntılar için (Kimmel, 2007, s. 75).
Birkaç sayfa aralığında yapılan alıntılar için (Kimmel, 2007, ss. 75-79).

Citation at the end of the article

Journal Article

Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye yabancılaşma olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), 65-92.



Journal article with multiple authors

- Acer, D., Şen, M., & Ergül, A. (2012). Okulöncesi öğretmen adaylarının “topluma hizmet uygulamaları” dersi ile bu uygulamalara ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 45(2), 205-229.
- Driscoll, A., Holland, B., Gelmon, S., & Kerrigan, S. (1996). An assessment model for service-learning: Comprehensive case studies of impact on faculty, students, community, and institutions. *Michigan Journal of Community Service Learning*, 3, 66-71.

Books

Single Author Book

- Kimmel, M. S. (2007). *The gendered society*. Oxford University Press.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*, Ütopya.

İki veya Daha Fazla Yazarlı

- DiFonzo, N., & Bordia, P. (2007). *Rumor psychology: Social and organizational approaches*. American Psychological Association.

An Author of a Company (Group)

- American Sociological Association. (1975). *Approaches to the study of social structure*. Free Press.

Edited Book

- Rhodewalt, F. (Ed.). (2008). *Personality and social behavior*. Psychology Press.

Edited Book Chapter

- McCormack, B., McCance, T., & Maben, J. (2013). *Outcome evaluation in the development of person-centred practice*. In B. McCormack, K. Manley, & A. Titchen (Eds.), *Practice development in nursing and healthcare* (pp. 190-211). John Wiley & Sons.

Translated book

- Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2015). *Çok değişkenli istatistiklerin kullanımı* (M. Baloğlu, Çev. Ed.). Nobel. (Çalışmanın orijinali 2013`te yayımlanmıştır.
- Laplace, P. S. (1951). *A philosophical essay on probabilities* (F. W. Truscott & F. L. Emory, Trans.). Dover. (Original work published 1814)

Thesis

- Valentin, E. R. (2019, Summer). Narcissism predicted by Snapchat selfie sharing, filter usage, and editing [Master's thesis, California State University Dominguez Hills]. CSU ScholarWorks. <https://scholarworks.calstate.edu/concern/theses/3197xm925?locale=en>
- Kutu, H. (2011). *Yaşam temelli ARCS öğretim modeliyle 9. sınıf kimya dersi “Hayatımızda kimya” ünitesinin öğretimi* (Tez No. 299754) [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Without Author Information:

- The universal declaration of human rights*. (1974). U.S. Catholic Conference, Division of Latin America.

Web page

- Sparks, Dana. (2018, September 12). Swimsuit mindfulness: Practicing mindfulness exercises. Mayo Clinic.



Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler
Those Who Contributed in This Issue

Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk Üniv.)
Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ (Sakarya Üniv.)
Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY (Gaziantep Üniv.)
Doç. Dr. Eylem TATAROĞLU (Başkent Üniv.)
Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN (Sinop Üniv.)
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (Akdeniz Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Çimen BAYBURTLU (Marmara Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Hüsnü Çağlar DOĞRU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi M. Ahmet TÜZEN (Gümüşhane Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Nihangül DAŞTAN (Atatürk Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BİLEN (Süleyman Demirel Üniv.)

YAYIN POLİTİKASI ~ PUBLICATION POLICY

Sanat ve İkonografi Dergisi, makale gönderim ya da makale süreç işletimi için ücret talep etmemektedir.
Journal of Art and Iconography does not charge a fee for article submission or article process operation.

Hakemlik Süreci ~ Refereeing

Sanat ve İkonografi Dergisi
hakem değerlendirme sisteminde, makaleler en az iki hakemin görev aldığı çift taraflı kör hakemlik sistemini kullanmaktadır. Kararlarda eşitlik olması durumunda yayın, üçüncü bir hakeme gönderilmektedir.
Makalelerin değerlendirme süresi 2-4 ay arası sürmektedir.

Journal of Art and Iconography
In the referee evaluation system, articles use the double-sided blind referee system in which at least two referees are employed. In case of equality in the decisions, the publication is sent to a third referee.
The evaluation period of the articles takes between 2-4 months.

Açık Erişim Politikası ~ Open Access Policy

Sanat ve İkonografi Dergisi
yayımlanma ile birlikte açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir.
Journal of Art and Iconography
adopts open access policy.

İntihal ~ Plagiarism

Tüm makaleler Ithenticate programında taranmıştır. ~ All articles were checked by Ithenticate.

Araştırma ve Yayın Etiği ~ Research and Publication Ethics

Tüm makaleler araştırma ve yayın etiğine uygun hazırlanmıştır.
All articles have been prepared research and publication ethics.



Serkan İLDEN ve Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU tarafından yazılan **1970 Sonrası Adnan Çoker Eserlerinde Minimalizm Etkisi** isimli makale Adnan ÇOKER'in sanata bakışı ve sanat yaratımını eserleri üzerinden ele almaktadır. Sanatçının tek bir siyah renk ve ışık etkisi ile Osmanlı-Selçuklu ve Bizans izleri taşıyan mekânları eserlerinde oluşturduğu görülür.

Burçak ANKUT BOZO'ya ait "**İşıklı Kıyılardan" Sonsuza Karışmak: "Denizin Çağırışı" Romanının Yalnızlık ve Yabancılaşma İzlekleri Ekseninde Değerlendirilmesi** isimli makalede yalnızlık ve yabancılaşma duygularının altında yatan sebepler irdelenmiştir. Makalede insan zihninde yer alanların yalnızlık ve yabancılaşma duygularına etkilerinin araştırılması amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuç, kolektif bilinçdışındaki gizil duyguların insan hayatını yönlendireceği gerçeğidir.

Atalay MANSUROĞLU'na ait "**Kathe Kollwitz'in Acıdan Tutkuya Evrilen Belli Başlı Eserlerinde Figür İncelenmesi**" başlıklı makalede, sanatçının hayatı, yaşadığı dönem ve en önemli eserlerinden altı eser incelenmiş olup; yaşadığı acıları tutkuyla insanlara aktarma ve hissettirme çabasının duygusal ve resim tekniği açısından ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, sanatçının eserlerinde renk, ton, kompozisyon ve figürlerle ortak bir dil birliği oluşturarak duyguyu izleyiciye güçlü bir şekilde yansıttığı, Kollwitz'in aynı zamanda kadın ve annelik figürlerini öne çıkardığı tespitleri söylenebilir.

Mahmut Sami KANBAŞ'a ait **Osmanlı Dönemi'nde Köle Hattatlar** başlıklı makalede Osmanlı döneminde hattat olarak yetiştirilen köleler ele alınmakta olup makalede yaşadıkları yüzyıla göre köle hattatların sayısı, eserleri ve terceme-i hallerinin tespiti amaçlanmıştır. Makalenin sonunda hattatlık vazifesini sanatkarane bir şekilde icra eden 27 köle hattatın olduğu, tespit edilebilenlerin daha çok 18. yüzyılda yaşadıkları, kendileri için baba ismi olarak "Abdullah" "Abdülbasir", "Abdülhabir" gibi adları tercih ettikleri veya mensup oldukları bölgeye nispetle "Rûmî", "Makdisî" gibi lakapları kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Alaybey KAROĞLU ve Gülten DEMİR BİLEN'e ait **An'da Geleneksel Varoluş: Geleneksel Kilim ve Motiflerimiz Bağlamında Mabel Matiz Klibi Örneği** başlıklı makalede Varoluşçuluk, yaşadığımız yüzyılda etkisini devam ettiren bir akım olan varoluşçuluk kavramı ve bu bağlamda, Anadolu Türk kilim motifleri örnekleri irdelenmiştir. Sonuç olarak; Topluların varoluş belirtileri geçmişten bugüne taşınan manevi miras "gelenek" olduğu, ayrıca günümüze ulaşan "geleneksel sanatların" popüler kültürdeki rolünün etkisi sayılabilir.

Fatma TAŞCI'ya ait kitap incelemesinde, Ali Karahan'ın Mart 2022 yılında okuyuculara sunduğu **Aynanın İki Yüzü** isimli eserini tanıtmaktadır. İncelemesinin merkezine Cahit Sıtkı Tarancı'yı koyan araştırmacı yazar, tür ve türler arası ilişkiler kavramı üzerine yazdığı gerekli açıklamalarıyla kitabına giriş yapmıştır. Ardından türler arası ilişkileri, genel anlamda şiir ve hikâye türlerine dikkat çekerek açıklamaya çalışmıştır. Yazar, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir ve hikâyelerinde dikkat çeken türler arası ilişkileri, şair/yazarın yaşamını ve edebî kişiliğini ön planda tutarak, şiir ve hikâyelerinden verdiği örneklerle açıklığa kavuşturmuştur.

Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Editör

1970 SONRASI ADNAN ÇOKER ESERLERİNDE MİNİMALİZM ETKİSİ

The Effect of Minimalism on Adnan Çoker's Works
After 1970

Öz: 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkan Minimalizm içinde bulunduğu çağın imkânları doğrultusunda geleneksel sanat anlayışına tavır olarak endüstriyel ürünleri kullanmıştır. Hazır malzemeleri kişisel ve duygusal ifadeden uzak tutarak nesneyi olduğu gibi hiçbir anlam yüklemeyen kullanmışlardır. Toplumun hareketine, fazlalığına, tüketimine, hızına karşın sade ve basit bir anlayış benimsemiştir. Türkiye de ise indirgemeci anlayış Adnan Çoker eserlerinde görülmektedir. Özellikle sanatçı 1970 sonrası "Siyah Resimler" olarak adlandırılan eserlerinde basit geometrik biçimler, az renk, siyah fon kullanmıştır. Denge ve simetri, boşluk, yer çekimi gibi kavramları ele almıştır. Ayrıca Osmanlı-Selçuklu mimari yapılar onun resimlerinde kullandığı biçimlerin kaynağıdır. Bu dönem sanatçının eserleri makalede minimalizm sanat anlayışı bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Adnan Çoker, çağdaş sanat, Türk resim sanatı.

Abstract: In America from the 1960s, Minimalism has been used as an approach to the art of application related to the reality of the age it is in. They used the object, which is far from ready-made materials and personal and emotional expressions, without attributing any meaning to it. Adopt a plain and simple adoption to the movement, uses and surplus of the society. Turkey Reductionist approach is seen in Adnan Çoker works in the product exhibition 1970 exhibition "Black Paintings", simple application forms, less colors, black background are used in the product. It has balance and symmetry, hand like everywhere, ground view. Also, Ottoman-Sellu architectural style structures are in use in form in his paintings. The author of this period dream will have a subtle sense of minimalism art.

Keywords: Minimalism, Adnan Çoker, contemporary art, Turkish painting art.

SANAT

VE — JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOĞRAFI
DERGİSİ

3 sayı / sene
2022 gda / autumn

Sorumlu Yazar

Corresponding Author

Serkan İLDEN
Neslihan AYHAN
KARAAHMETOĞLU

Prof. Kastamonu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Resim Bölümü
Kastamonu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Öğrencisi

*Kastamonu University Fine Arts and Design Faculty Painting
Kastamonu University Fine Arts and Design Master Student*

serkanilden1@hotmail.com
art_neslihan@hotmail.com
ORCID
0000-0002-9347-3733
0000-0002-0187-0302

Gönderim Tarihi ~ Received

21. 06. 2022

Kabul Tarihi ~ Accepted

24. 08. 2022

Yayın Tarihi ~ Published

26. 09. 2022

Atf / Citation

İlden, S., Ayhan Karahmetoğlu, N. (2022). 1970 Sonrası Adnan Çoker Eserlerinde Minimalizm Etkisi. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (3): 1-13.

Araştırma Makalesi

~
Research Article

Giriş

Richard Wollheim'in 1961 tarihinde "içeriği en aza indirgenmiş sanat" anlamında kullandığı Minimal sanat tanımı genellikle, heykeller gibi üç boyutlu eserler için kullanılmakta olup Amerika'da yaygınlaşan sanatı tanımlamaktadır (Erzen, 1997, s. 1260). Minimal sanat öznellik ve soyut dışavurumculuğun reddedilmesi ile nesneyi en basite indirgeyerek onun gerçek yapısını sergilemeyi amaçlar. Geleneksel heykel anlayışının sergilenme biçimine karşı minimalist heykeller nesnelerin arasına yerleştirilerek mekân ile ilişkilendirilir. Foster'a göre minimalizmin görüngü-bilim olgusu bağlamında çözümlenmeye çalıştığı nesne ve özne ilişkisindeki metafizik dilemmadır (Foster, 2017, s. 72). Bu sebeple minimalist yapıtlar mekân ve zamanı algının değişilebilirliği aracılığıyla sunar. Minimal sanatı sadece biçimsel öğelerin en aza indirgenmesi olarak düşünmemek gerekmektedir.

Türk resmin öncü isimlerinden biri olan Adnan Çoker sanat hayatı boyunca her zaman günceli yakalamış bir sanatçı olmuştur. Özellikle Paris'te öğrenim görmesi onun batının sanat diline hâkim olmasına etki etmiştir. Öğrencilik döneminde yaptığı soyutlama çabaları yerini zamanla soyuta bırakırken aklın saf dışı edilip duyguların aracılığıyla oluşan anlık ve devingen hareketler soyut dışavurumculuğun jestüel ve lekeci anlayışı ile anlatım bulmuştur. Soyut dışavurumculuğun fazlalığı ve hareketine karşı sanatçı yapısal resimlere geçiş yapmıştır. Çoker'in sürekli arayış içerisinde olması 1968 sonrası kendi sanat anlayışını belirleyene kadar sürmüştür. Bu dönem resimleri batının biçimcilği ve doğunun kültürü ile sentezlenmiştir.

Sanatçı literatürde farklı sanat anlayışı içerisinde görülmekte ve bu durum karışıklığa yol açmaktadır. Özellikle onun söylemiyle *Siyah Resimler*'i minimalizm ile ilişkilendirilmektedir. Bu çalışmanın amacı onun indirgemeci anlayış ile yapmış olduğu bu dönem resimlerinin Minimalizm Sanat anlayışı bağlamında incelenmesidir.

1. Minimalizm Sanat Anlayışı

Minimal sanat; "Cool Art", "ABC Sanatı", "Serial Art", "Primary Structures", "Art in Process", "Systemic Painting" gibi söylemlerle anılmış olsa genel anlamda "minimal" kelimesi kadar kapsayıcı bir sözcük bulunmamıştır (Germaner, 1997, s. 43). Minimalizm sanatı temsilcileri arasında Carl Andre, Richard Serra, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt ve Robert Morris önemli isimlerdir.

Minimalizm Amerikan soyut dışavurumcu akıma tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tüketim odaklı yaşanan kapitalist dönemde farklı bir bakış açısı sunmuş, insanların etrafını saran görsel imgelere karşın sade ve az olan anlayışı benimsemiştir. Bir anlamda indirgemeci bir tavır içerisinde olmuştur. Kendilerinden önceki indirgemeci anlayışa hâkim olan sanatçılardan farklı olarak malzemelerini geleneksel yöntemlere (kalıp alma, yontma vb.) karşı bir tavır olarak kullanmışlardır. Dikdörtgen çerçeve içerisindeki iki boyutlu resim anlayışından ayrılıp boşluğu dolduran, mekân ve izleyen ile ilişkilenen üç boyutlu çalışmalar tasarlamışlardır. Judd'a göre çevremizi kuşatan her şey ve kullandığımız tüm araç ve gereçler zaten üç boyutludur, dolayısıyla iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyut yanılması oluşturma gayreti en basitinden 'saçma'dır (Tizgöl, 2008'den akt., Akgün, 2019). Hazır malzemeleri kişisel ve duygusal ifadeden uzak tutarak nesneyi olduğu gibi hiçbir anlam yüklemeyen kullanmışlardır. Minimalist sanatçılardan Dan Flavin sıradan endüstriyel ürün olan floresan tüplerini sadece farklı boyutlarda ve renkli ışıklar ile mekâna özgü bir şekilde tasarlamıştır. Yapıtları için ise şöyle söyler: "Işığın gerçek bir malzeme olmadığını düşünenler olabilir. Ben olduğunu düşünüyorum. Söylediğim gibi sanatsal olarak ışıktan daha sade, açık ve dolaysızını bulamazsınız" (Hodge, 2011, s. 178).

Minimal sanatta yapıt endüstriyel malzemeler (floresan, çelik, alimünyum, cam vb.) ile oluşturulduğu için bu sanatın en önemli özelliği sanatçının tasarım oluşturma sürecidir. Bu süreçte sanatçı yapıtında kullandığı malzemeleri saf haliyle kullanırken renk, şekil, çizgi gibi tasarım öğelerini en aza indirger. Renkler salt ana renge indirgenmekte ve içerik yerine biçim ön plana çıkarılarak sade ve basit bir anlayış ile tasarım oluşturmak amaçlanmıştır. Biçimsellikle ilgilenen sanatçı, yapıtını izleyici ile ilişkilendirerek mekâna özel olarak tasarlar. Carl Andre kare, küp, dik-dörtgen gibi geometrik formları heykelde kullanılan kaide anlayışı yerine zemine yerleştirmiştir. Yatay düzlemde geometrik formların tekrarı ile oluşturduğu çalışmaları, üzerine basılabilir ya da etrafında dolaşılabilir izlenimi vererek eserini izleyen ve mekânla ilişkilendirir. Heykelin dışında mekânın da tanınmasından yana olan sanatçı ideal heykelin her zaman seyirciyle iç içe olmasından yana taraf olmuştur (Yılmaz, 2006, s. 205).

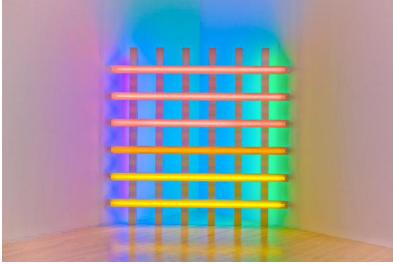


Resim 1. Carl Andre, Equivalent V., 1966-69
(URL 1)



Resim 2. Richard Serra, Fulcrum, 1987
(URL 2)

Richard Serra ise kapalı mekân içerisinde bütün boşluğa hâkim olan metal levhalardan yapılmış eserler tasarlar. Seyircilerin yapıtın iç alanını da deneyimleyebileceği biçimde yapmış olduğu kalın metal plakalar ve kıvrımlı hatlardaki strüktürel formlar dışarıdan bakanlar için güven veren, koruyucu bir kabuk gibi görünürken, heykelin içyapısı alımlayıcı üzerinde tekinsizlik yaratmaktadır (Wick, 2011, s. 117). Foster bunu şu şekilde açıklar: Minimalist eserler, idealist bir tavır sergilemek yerine, algının maruz kaldığı tetikleyenlere bağlı olarak değişkenlik sergileyebilmesi neticesinde sınırları belirlenmiş mekânsal ya da zamansal olgulara ait hacmin detaylardan arındırılmış tasarımını çok katmanlı bir ifadeye dönüştürebilir (Foster, 2017, s. 72). Mekâna özgü olarak tasarladıkları yapıtlar sadece nesnelere ilişki içerisinde bulunarak izleyeni burada ve şimdiye yönlendirir. İzleyen yapıtta bir öznellik, içerik araması istenmez. Mekânla ilişkilenen yapıt üzerinde izleyenin algılarının değişebilirliğine dikkat çeker. Sanatçı yapıtında bir mesaj vermez ya da ona öznel bir anlam yüklemeyiz, izleyen için gördüğü şey ne ise odur. Donald Judd bu tavrı kullandığı malzemeler ile ortaya koyar. Ona göre mavi pleksiglas mavi pleksiglastır, başka bir anlam taşımaz. İzleyeni sanatın en önemli özelliği olan tasarıma odaklar. Dan Flavin'in de yaptığı gibi yapıt tasarlandıktan sonra teknisyenlere uygulanabilmektedir. Burada ortaya yeni bir olgu daha çıkar. Minimalizm öncesinde eserini ortaya koyan sanatçı, modernite sonrası artık sadece tasarlayandır. Bu da eser üzerinde sanatçının öneminin azaldığı, eserin sadece kendisini ifade ettiği anlamına gelmektedir. Çünkü bu dönem sanat sanat içindir anlayışından hareketle yapıt ne ise odur, kendi dışında bir şeyi temsil etmez.



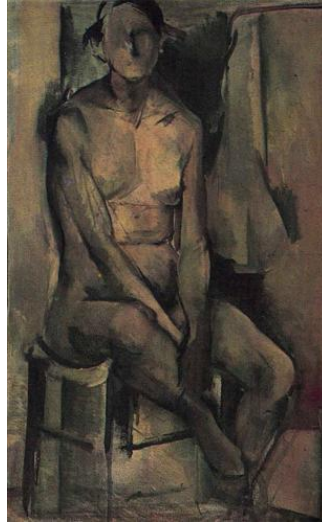
Resim 3. Dan Flavin, Untitled, 1977
(URL3)



Resim 4. Frank Stella, Bakır ve Alüminyum
Tablolar, 1960-1962
(URL 4)

2. Adnan Çoker'in Sanat Hayatı

1927 İstanbul doğumlu olan sanatçı Hattat dedesinin çizimlerini izleyerek büyümüştür. Çocukluk yıllarından itibaren de kaligrafinin ritmi ilgisini çekmiştir. Lisede resim öğretmeninin yönlendirmesi ile 1944-51 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim görmüştür. Zeki Kocamemi* atölyesinde çalışmış, ondan figüratif eğitim almıştır. Zamanla insan figürlerini soyutlama yoluna gittiği çalışmalarında görülmektedir (URL-5). Desenlerinde geometrik çizgisel tavrı ile yüz, el gibi detaylara yer verilmeden çalışılmıştır. Modelin yer aldığı mekân belirsiz ve ayrıntıdan uzaktır. Modelin oturduğu sandalye çizgisel bir şekilde ifade edilmiş, sanki tamamlanmamış gibi algılanmasına sebep olmuştur. Desenlerindeki modelleri ile birlikte çalışmalarında doğa soyutlamaları da görülmektedir (URL-6).



Resim 5. Adnan Çoker, T.Ü.Y.B., 59.80x39.80 cm., 1950
(URL 5)

* Zeki Kocamemi (1900-1959) ortaöğreniminden sonra 1916 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. Burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan eğitim almıştır. 1922'de Münih'e giderek Heinemann ve Hofmann'ın atölyesinde öğrenim görmüştür. Sanatçı Hofmann'dan aldığı öğrenim doğrultusunda nesnelerin ilk önce geometrik kalıplarla ifade edilmesi sonra kapladıkları alanların saptanmasını benimsemiştir. Onun resimlerinde renk ikinci plana itilmiş, boşluk renkle değil hacim alanları ile oluşturulmuştur.

2.1. Soyut Resme Yöneliş ve Kaligrafik Etkiler

1951-55 yılları çocukluğundan gelen bir ilgi ile de resimlerinde kaligrafik etkileri kullanmıştır. Kaligrafinin geometrik yönüne ilgi duymuş ve kufi yazılarla uğraşmıştır. Bu dönem Leonardo ve Tiziano’yu incelemiş daha sonra Corot’ya ilgi duymuştur. Bu incelemeler ışığında “doğaya nasıl yaklaşmalı” sorusuna cevaplar aramaya çalışmıştır. Cevap arama süreci Çoker’in Cezanne ve Kübizm’e yönelmiş, bu süreçte özellikle Picasso, Braque ve Roger de la Fresnaye çalışmalarını ilgisini çekmiştir. Çalışmalarını kübizm çerçevesinde soyutlamaya başlamıştır (<https://pieceofart.news/adnancoker/>).



Resim 6. Adnan Çoker, Hamak, 1953
Kâğıt Üzerine Grafit ve Renkli Kalem
14.40x14.40 cm (URL 6)



Resim 7. Adnan Çoker, Soyut Mudanya, 1952
K.Ü.Y.B, 49.5x41.5cm (URL 7)

1953 yılının başında Ankara’da Lütfi Günay ile birlikte Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde “*Sergi Öncesi*” adıyla ilk sergisini açmıştır. Bu serginin Türkiye’de yalnızca soyut çalışmalardan oluşan ilk resim sergisi olduğu söylenmektedir (Koçak, 1988). “*Soyut Mudanya*” resmi sanatçının hacmi terk etmek için yaptığı çalışmalarındandır. Derinlik etkisinden kurtulmak için yüzeyi çizgisel bir tavırla düzleştirmiştir. İmgelerin üst üste eklenmesi ile ön ve arka plan arasındaki espas neredeyse yok edilerek yüzeysellik yakalanmaya çalışılmıştır. Bu sergi Çoker’in soyutlamacı tavrının soyuta evirildiğinin göstergesidir. Sergide eserlerin çoğu siyah-beyaz’ dan oluşmakta olup birkaçına yer yer renk uygulanmıştır. Bu durum konudan çok, renk, çizgi ve kompozisyon gibi plastik öğelerle ilgilendiğini gösterir (<https://ecevityazilari.org/items/show/370>).

Çoker, kaligrafiye duyduğu ilgiyi ve soyut resme yönelişini kaligrafi ile ilişkilendirmektedir. Çocukluğundan itibaren sürekli görmüş olduğu kaligrafik formlar, anlamını bilmese bile, çizgi ve kompozisyon yapısı nedeniyle Çoker’i etkilemiş, öğrencilik yıllarında estetik formunu beğendiği, etkilendiği kaligrafiden esinlenmiş soyutlama çalışmalarını defterlerine çizmiştir. Bu çalışmalarını yaparken etkilendiği kaynak ister doğadan isterse imgesel olsun, kompozisyonunun ana temelini soyutu ön plana çıkarma kaygıları oluşturmuştur. Bu durum bir noktada yöntem sorunu olmuştur. Öğrencilik yıllarında rahatına çok düşkün birisi olmaması Çoker’in merak ettiği, ele aldığı konuyu sürekli incelemesine ve irdelemesine neden olmuştur. Peyzajdan yola çıkarak yapmış olduğu resimlerde de araştırma kaygısı, çözümlene aşamaları yine öğrencilik defterlerinde görülebilmektedir. Keza kendisine göre resim yaparken üzerinde durulan şeylerin irdelenmesi, kişiyi

belli bir noktaya taşıyacak unsurdur. Çoker'in bireysel olarak soyut ve ya soyutlamaya yönelik incelemeleri, araştırmaları sanatsal dilinin biçimlenmesinde çok etkili olmuştur (Anonim, 1982, s. 4).

2.2. Soyut Dışavurumcu Dönem ve Jestüel Resimler

Sanatçı 1955'te Avrupa Konkoru'nu kazanmış ve devlet bursu ile Paris'e gitmiştir. Paris'te önce Andre Lhote sonrasında Henri Goetz atölyesinde soyut ekspresyonist çalışmalar yapmıştır. Çoker bu dönem jestüel fırça darbeleri ve spatula ile boyanın, pentürün önemini ortaya koyacak ancak ortaya konulan eserin amacını saklamaya yönelik resimler yapmıştır (Duben, 1989a, s. 174). İstanbul'da başladığı soyut kaligrafi etkiler bu dönem de sanatçıya konu olmuştur. Kat kat kullanıldığı boyalar ile elde ettiği lekeseleli tekstürün hareketli, anlık gelişen tuşelerle, kaligrafik ritimler barındıran bu dönem eserlerini taş-toprak karıştırdığı boya katmanlarının mavi-beyaz, gri-beyaz tonlar ile oluşturduğu görülür (Duben, 1989b, s. 10; Köksal, 1989, s. 47).



Resim 8. Adnan Çoker, Kompozisyon 57, 1957, T.Ü.G.B, 50x57cm, (URL 8)



Resim 9. Adnan Çoker, Mavi Kompozisyon, 1963, K.Ü.G.B, 52x49cm (URL 9)

1960 yılında ülkesine dönerek Güzel Sanatlar Akademisinde asistanlığa başladı. 1962 yılında öğrencileri ile seyirciler önünde “Müzik Eşliğinde Resim” gösterisini sergiledi ve 1966 yılına kadar müzik eşliğinde resimlerin yapıldığı gösterileri devam etti. 1963 yılında Devrim Erbil, Altan Gürman, Tülay Tura ve Sarkis ile Mavi Grup'u kurdu. İstanbul grubu olarak düşünülerek ismini İstanbul'un maviliğinden almıştır. Sanatçının bu dönem eserlerini iki grupta ele almak mümkündür. Birinci grupta yapısalcılığın, ikinci grupta ise jestin ağır bastığı görülmektedir. “*Espas I*” (1959), “*Mavi Espas I*” (1960) gibi resimlerinde konstrüksiyon ön plana çıkarılmıştır. Kalın boya katmanları sık ve irili ufaklı tuşlar ile oluşturulmuş olup kompozisyonun merkezine doğru toplanır. İkinci grup 1963 tarihli, “Mavi Barok” ve “Mor Mavi Espas” gibi jestin öne çıkarıldığı resimlerden oluşur. Seyrek boya katmanları ve geniş fırça darbeleri resmin kenarlarına doğru yönelir (Duben, 1989b, s. 176).

2.3. Soyut Dışavurumculuktan Yapısal Resme Geçiş

1964-65 yıllarında sanatçı tekrar Paris'e gitmiştir. Soyut dışavurumcu resimleri bu dönemde değişiklik göstermiştir. Rastlantısal yoğun fırça darbelerinin, boya katmanlarının yer aldığı çalışmalar yerine bu dönem "Yürüyen Etler" serili kolsuz, başsız figür resimleri yapmıştır. Bu çalışmalarda dikkat çeken siyah fonların resimlerinde yer almaya başlamasıdır. Sanatçının 1968 yılında yapmış olduğu "Velasquez'e Saygı" eserinde bunları görmek mümkündür. Eserin ortasında renkli geometrik bir alan ve hemen üzerine konumlandırılmış olan vücudu andıran rastlantısal leke alanları yer almaktadır. Eserin üst kısmında yer alan devingen leke keskin geometrik form ile birleşmiş ve bu alanlar tamamen siyah renk ile sınırlandırılmıştır.



Resim 10. Adnan Çoker, Velasquez'e Saygı, 1968, T.Ü.Y.B, 61x82cm
(URL 10)

1968'den sonra siyah fon üzerinde minimalist ve konstrüktivist anlatımın hâkim olduğu bir dönem başlar. Bu zamana kadar batının gelişmelerini takip eden sanatçı bundan sonra çalışmalarında doğunun sadeliği ve batının minimalizmini sentezleyerek İslam mimarisinin yapısal özellikleri olan minare, kubbe, Türk üçgeni gibi formları ele almıştır. Çoker'in sanat hayatına baktığımızda 1970 öncesi çalışmalarında arayış içinde olduğunu söyleyebiliriz.

3. 1970 Sonrası Adnan Çoker Eserlerinde Minimalizm Etkisi

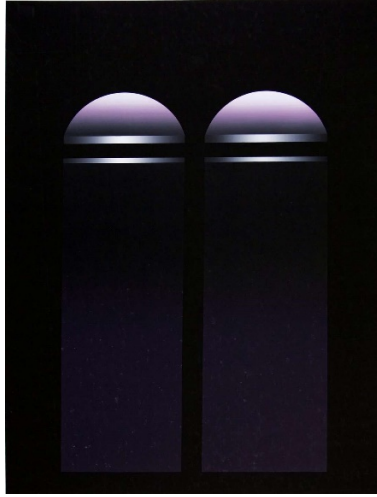
Geometrik ve kübist etkili bir anlayıştan soyut dışavurumcu oradan da indirgemeci bir anlayış ile eserler ortaya koymuştur. Onun minimize ettiği yapıtları 1970 sonrası dönemi kapsar. Bu dönem eserlerinde siyah fon ile oluşturulan espas, ışık, kültürel geometrik formlar, simetri ve indirgemeci anlayış görülmektedir.

3.1. Siyah Resimler ve Espas

Bu dönem "Siyah Resimler" diye de adlandırılan çalışmalar görülür. Renk en aza indirgenmiş, soyut dışavurumculuğun kargaşası ve hareketi yerini siyah fon üzerine dingin geometrik formlara bırakmıştır. Çoker, resimlerinde kullandığı siyah renk için; "siyah rengin hazır yapılmış bir veri gibi kullanılması, üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyahın karşıt değer gücü vermesi, siyahın saltık, tarafsız ve edilgen etkisi, tam boşluk etkisi yaratması..." diye söyler (Çoker, 1973). Ayrıca fon olarak kullandığı siyah için sanatçı "Benim kullandığım siyah bir renk, bir yüzey değil espastır" der (Çoker, 2010). Siyah renk ile espas oluşturan sanatçı resim yüzeyindeki geometrik biçimlere sınırlama getirmiştir. Mekân oluşturmak için neden siyah

renği tercih ettiğini ise sanatçıların mekân sorununu çözmek için çeşitli dönemlerde sembolik olarak farklı renklerden yararlandığını belirtir. Bu duruma örnek olarak 20. yüzyılda Malevich'in mekânı sembolize etmek için beyaz rengi tercih ettiğini ifade eder. Zira mavi doğanın sembolik rengi iken, Çoker kendisinde siyahın mekân sembolik rengi olduğunu söyler. Ona göre siyah mutlak olandır (Çoker, 2010).

Sanatçının söylemlerinden yola çıkarak Malevich'in 'Siyah Kare' eserinde siyah karenin beyaz ile sınırlandırılması ve beyaz ile sonsuz boşluk yaratmasına karşın kendisi siyahı tercih etmiştir. Siyahı uzamsal bir boyut olarak kullanan sanatçı espas içerisindeki elemanlar için de "askı biçimler" ya da "kalıp biçim" tabirini kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçının kendi ifadesi ile askı biçimler yerçekimine karşı gelmekte, siyah fon ile yerçekimsiz bir mekân oluşturmaktadır. Amerikalı minimalist sanatçı Serra'nın devasa metal levhalarının hiçbir destek almadan yerçekimine karşı geldiği gibi Çoker'in Siyah'ın mutlak boşluğunda biçimler askıda gibi düşmeden durabilmektedir.



Resim 11. Adnan Çoker- Kubbeler Serisi, 1993, 70x50 cm, Özgün Baskı-67/100
(URL 11)

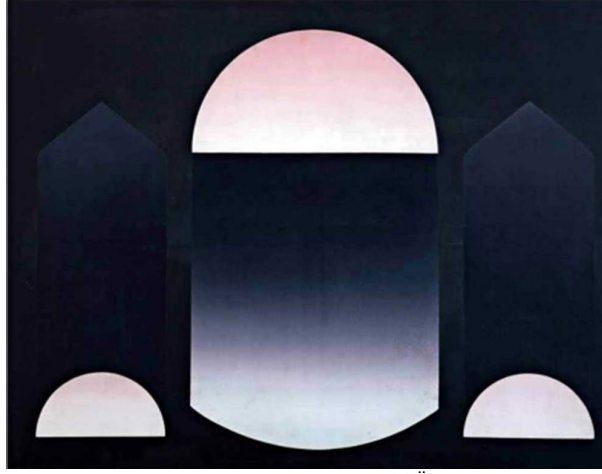
3.2. Denge Unsuru Olarak Simetri

Minimalist sanatçı Serra'nın çalışmalarında işlediği ağırlık, yer çekimi, denge kavramları gibi Çoker'in de eserlerinde de denge ve simetri kavramları görülmektedir. Bu kavramlar Andre'nin, Stella'nın, Judd'un eserlerinde olduğu gibi belirli bir düzen içerisinde ele alınır.

Denge; sanat eserini meydana getiren öğelerin kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde, bütün içinde yerleştirilmesidir (Sözen & Tanyeli, 2020, s. 84). Simetri ise; iki boyutlu ya da üç boyutlu formları oluşturan bütün öğelerin merkez diye kabul edilen bir çizgiye tamamen eşit uzaklıkta bulunmaları ifade etmektedir (Sözen & Tanyeli, 2020, s. 277). Simetrik, asimetrik ve radyan olmak üzere üç çeşit denge bulunmaktadır. Sanatçı resimlerinde asimetrik denge kullanırken 1970 sonrası simetrik dengeyi tercih etmiştir. Bu durumu: Davinci'nin son akşam yemeği ya da Raffaello'nun Atina Okulu resimleri üzerinden örneklendirmekte ve bu resimlerin sağ-sol ve alt-üst ikili simetrik olmalarından bahsetmektedir. Zira bu ikili simetri Avrupa'nın geleneksel simetri geleneğinin devamıdır. Avrupa sanat geleneği içinde görülen bu alt-üst ya da sağ-sol simetri tutumu bazı eserlerde hem alt-üst hem de sağ-sol simetriyi de barındıran dördü simetri olarak da

görülebilmektedir. Çoker kendi resimlerinde ikili simetriyi tercih ettiğini, dörtlü simetrinin dekorasyona, süsleyici bir tavra götürebileceğini söyler (Çoker, 2010).

Simetrik dengeğin monotonluğuna ve durağanlığına karşı sanatçı degradeler ile hareket vermiştir.



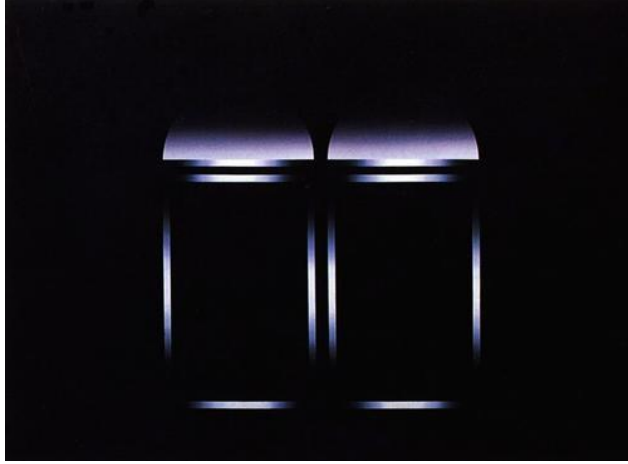
Resim 12. Adnan Çoker, Minareler, 1975, T.Ü.A.B,114,5x146,5cm
(URL 12)

3.3. Işık ve Mistik Etkisi

Çoker'in eserlerinde kullandığı siyah fon dünyevi değil uzaysal bir mekânı göstermektedir. Işık ise siyah fon üzerinde geometrik şekilleri farklı açılardan aydınlatır ve vurgular. Burada ışığı pencereden gelir gibi tek bir kaynaktan kullanmaz, onun ışığı çok kaynaklıdır. Nesnelerin bazı kısımlarını arkadan görürken bazı kısımlarını önden bazı kısımlarını yandan görebilir. Işığın kaynağı ve farklı açılardan yansıtılması için sanatçı var olan doğal ışık kaynaklarını yetersi gördüğünü, resimdeki boşluk doluluk ilişkisinin yer küreden uzaklaştıkça ve resimde kullandığı unsurların yer çekimi etkilenmemeye başlamasıyla doğal olarak kullandığı ışığında mecburen değiştiğini vurgulamaktadır (Anonim, 1982, s. 6).

Sanatçı 1975 yılında yaptığı "Açık Simetri II" isimli eserinde Kayseri'de gördüğü Ali Cafer Kümbetinden esinlenmiştir. Bu resimde ilk kez ışıklı şeritler resmin merkezinden kenarlara doğru açılacak biçimde resmedilmiştir. Işıklı şeritler önce resmin merkezinden kenarlara doğru kaymış, yanlarındaki mor ve pembe ışıklı şeritler ile biçimler duvara doğru dönerek en son çerçevede asılı kalmışlardır (Duben, 1989b, s. 179).

Sanatçının eserlerinde kullandığı ışık için İpek Aksüğü; "Karanlıkta ölüm, inkâr, yabancı yaşanmış dine karşı bir kapanış sezeriz. Işık ise ne güneşindir ne ayın, ruhsal özgürlüğü duyuran mistik bir ışıktır. Resimlerde tutsaklık duygusu yaratan siyah alan, espas olarak büyük ağırlık taşıırken ışıkla birlikte hem duygusal hem plastik düzeyde gerginlik ve çelişki oluşturur, aynı zamanda üçüncü boyutu ikinci boyuta çekerek resim planında denge kurar" demektedir (Aksüğü, 1979).



Resim 13. Adnan Çoker, Sınırlı Boşluk, 1979-80, T.Ü.Y.B,100x120 (URL 13)

Işık “Sınırlı Boşluk” adlı eserindeki gibi biçimlerin görünürlüğüne sağlar. Basit biçimlerin yer yer ışık ve degradeler ile hacimlenmiş olması mistik bir görüntü oluşturmuştur. Işığın doğal bir ışık olarak değil ruhani bir ışık olarak ele alındığı hissettirilmiştir.

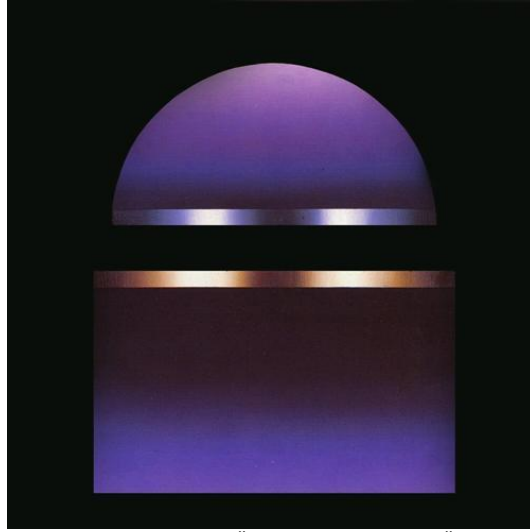
3.4. Eserlerinin İçeriğinde Barınan Kültürel Formlar

Sanatçının bu dönem eserlerinde Osmanlı-Selçuklu-Bizans mimarisinin biçimsel özellikleri resim yüzeyinde geometrik formlar ile anlatım bulur.1969 yılında yapmış olduğu “Doğu Çerçevelemesi” adlı eseri ile ilk kez İslam mimarisinin özelliklerini kullanmıştır (Duben, 1989b, s. 178). Resimlerine konu olan yaşadığı şehrin kültürel mimari dokusunu Minimalizmin geometrik şekillere indirgeme anlayışı ile ifadelendirir. Sanatçı bunu yapmış olduğu resimlerde geçmiş dönem sanatlarının etkisi olduğunu ama özellikle mimarının çok önemli bir etkisinin olduğunu dile getirir. Fakat Çoker’in resimlerinde geçmişin mimari formları görsel olarak değil, biçimsel özellikler olarak etkiler. Bundan dolayı herhangi bir mimari formu direk olarak resimde kullanmayı sığ bir düşünce olarak görür. Resimlerinde ele aldığı mimari formların üç boyutlu mekân ile olan ilişkisini biçimsel özellikleri inceleyerek değerlendirmekte, resimleri için gerekli olan düşüncel ve görsel ifadeleri kendine özgü yeni bir kurguyla ve tamamen farklı yeni bir ifadeyle yüzeye aktarmaktadır (Anonim, 1982)

Resimlerinde Osmanlı ve Selçuklu mimarisine ait yapısal özellikleri realist bir tavırla betimlememiştir. Sanatçı kubbe, minare, kemer ve Türk üçgeni gibi kültürel yapı öğelerini konu almıştır. Sanatçının eserlerinin isimlerine baktığımızda ele aldığı yapıları görebilmekteyiz. Gök Kubbe (1970), Taç Kapı (1973) gibi eserleri örnek verebiliriz.

3.5. Resimlerinde İndirgemeci Yaklaşım

Ünlü mimar Mies Van Der Rohe’nin “Az çoktur” sözü minimalizmin sade ve basit olan anlayışını açıklar niteliktedir. Minimalizmin indirgemeci yaklaşımı Adnan Çoker’in bu dönem resimlerinde görülmektedir. Eserlerinde renk ve biçimlerin aza indirgenişi hakkında sanatçı görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Resim elemanların en aza indirgendığı bir durum gösterir. Biçimde olsun renkte olsun bu arılaştırmayı yeğliyorum. Belirli bir rengin çeşitlenmeleri biçim-renk dengesi için öngörülmektedir. Kendime göre bir biçim-renk araştırması yaptım ve gördüm ki benim biçimlerime en uygun renk morumsu ya da pembemsi renklerdir” (Anonim, 1982).



Resim 14. Adnan Çoker, Mor Ötesi Boşluk, 1979, T.Ü.Y.B, 34x24 cm
(URL 14)

Çoker bu dönem resimlerinde ele aldığı Osmanlı ve Selçuklu mimari yapılarını hiçbir zaman birebir resmetme çabası içerisinde olmamıştır. O minimalist bir tavırla yapıların belirgin özelliklerini basit şekillere indirgemıştır. Üçgen, yarım daire, kare gibi formlar kullanmıştır. Formları sonsuzluk hissi veren siyah renk ile çevreleyerek mekân oluşturmuştur. Mor Ötesi Boşluk eserinde de en çok tercih ettiği renklerden biri olan moru kullanmıştır. Yarım daire şekli kubbe formunu andırır ve resimlerinde en çok kullandığı öğedir. Biçimsel öğeler minimize edilmiştir.

Sadak ile yaptığı söyleşide Çoker minimalizm sanat anlayışı ve resimlerindeki indirgemeci anlayış için resimlerinde kullandığı minimaller adının önemi üzerinde durmaktadır. Alaycı ancak meydan okuyan bir yaklaşım olarak gördüğü minimaller ismi resimlerinde biçimi aza indirgemeci tavrının bir yansımasıdır. Fakat kendisi de hem kullandığı renkler hem de biçimsel çözümleri, resim düzlemi üzerindeki espas ve ışık-renk geçişleri bakımından resimlerinin minimalist dene-meyeceğini vurgulamaktadır. Zira yine kendisi resimlerde biçimi aza indirgeme çabasının minimalist bir tavır olamayacağını, bu tarz resimlere minimalist demenin algılama, kavrama yetersizliği ve kısırlığından kaynaklandığını ifade etmektedir.

Sonuç

Nur Koçak'ın da belirttiği gibi Adnan Çoker sürekli günceli yakalamış bir sanatçıdır. Farklı sanat türlerini denemiş, 1970 sonrası renk ve biçimlerde minimize edilmiş eserler üretmiştir. Minimalizmin indirgemeci anlayışı doğrultusunda resimlerinde renkleri azaltmış, geometrik şekiller kullanmıştır. Çoker'in eserlerinde espası işleme ile minimalizm sanat anlayışındaki espas farklılık gösterir. Stella tuvalde çizdiği çizgilerin çevresinde kalan boş alanları keserek tuvalerini geleneksel yapıdan çıkartmış ve biçimlendirmiştir. Ayrıca mekân tuvalden taşmış ve resimlerin sergilendiği mekânla ilişkilendirilmiştir. Sanatçı sadece tek bir siyah renk ve ışık etkisi ile mekân oluşturur. Eserlerini belirli bir tekrar ve düzen içerisinde ele aldığı farkedilmektedir. Sanatçının biçimsel olarak bazı minimalist etkiler taşıyan resimlerinin içerik açısından minimalizm ile bağdaşmadığı görülmektedir. Minimalizm de Stella'nın "Gördüğünüz şey gördüğünüz şeydir" ifadesindeki gibi eser öznellik içermez, bir şey anlatmaz, ne ise odur. Bu anlam bağlamında Çoker

Minimalizm akımından farklı hareket eder. Kendisinin de ifade ettiği gibi onun eserleri Osmanlı-Selçuklu ve Bizans izleri taşır. Eserlerinde minimalizmin biçimselliğini kullanarak kültürel bir anlatım ele almıştır. Minimalist sanatın ortaya çıkmasında etkili olan Malevich ve Ad Reinhardt in indirgemeci anlayış ile ortaya koymuş oldukları siyah kareler kendilerini temsil ederken Çoker'in Siyah Resimler'i İslam kültürünü modern ve evrensel bir dille aktarmıştır.

Kaynakça

- Akgün, S. (2019). Minimal sanat bağlamında Donald Judd'un eserlerinde biçim ve anlam ilişkisi. *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 5(1), 21-29. <https://doi.org/10.34137/jilses.458169>
- Aksüğür, İ. (1979). Batı resim dilini kullanma aşamasından geçip kendi kültürüne dönen ressam: Adnan Çoker, *Milliyet Sanat*, 315, 9-17.
- Anonim (1982). Adnan Çoker ile söyleşi, *Yeni Boyut Dergisi*, 1(2), s. 4.-5.
- Çoker, A. (1973). Sanatçının görüşü. Siyah simetri (Amerikan Kültür Merkezi İstanbul, 20 Mart-2 Nisan 1973 tarihli sergi broşürü).
- Çoker, A. (2010). *Adnan Çoker retrospektif 2010*, Beşiktaş Belediyesi-Beltaş.
- Duben-Aksüğür, İ. (1989a). Giriş. T. Onat ve S. Demirtaş (kitap ve sergi gerçekleştirme) Adnan Çoker sergi kataloğu, Derimod Kültür Merkezi Yay.
- Duben-Aksüğür, İ. (1989b). Adnan Çoker sergisi, Derimod kültür merkezi kataloğu, İpek Duben Yazı ve Söyleşileri, 1978-2010.
- Erzen, J. N. (1997). *Minimalizm*, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi II, s.1260-1261.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü*, Ayrıntı.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası sanat*, Kabalıcı.
- Hodge, S. (2013). *Gerçekte bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (Çev: Emre Gözgül). Domingo.
- Koçak, N. (1988). Tabula Rasa ya da Adnan Çoker'in resimlerine yaklaşmak, *Argos*, (1), 84-93.
- Köksal, A. (1989). 49. Devlet sergisi ve "günümüz sanatçıları", *Milliyet Sanat*, (220), 56-58.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2020). *Sanat kavramları ve terimleri sözlüğü*, Remzi.
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta minimalizm ve günümüz seramik sanatına yansımaları* (Tez No. 219443) [Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi-İzmir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Wick, O. (2011). *Serra Brancusi: Constantin Brancusi and Richard Serra a handbook of possibilities*. bost-fildel: Hatje Cantz.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*, Ütopya.

İnternet Kaynakları

- URL 1: https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/02/27/five-for-friday-how-is-this-art-or-what-i-learned-from-conceptual-art/. (Erişim Tarihi: 29.06.2021).
- URL 2: <https://www.wikiart.org/en/richard-serra/fulcrum-1987>. (Erişim Tarihi: 25.06.2021).
- URL 3: <https://www.wikiart.org/en/dan-flavin/untitled-in-honor-of-harold-joachim-3-1977>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 4: <https://blogs.uoregon.edu/kendallwagnerarh410/2015/01/27/copper-and-aluminum-paintings-1960-1962>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 5: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=483&bhcp=1&periodID=404>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 6: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=483&bhcp=1&periodID=405>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 7: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=483&bhcp=1&periodID=405>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 8: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&bhcp=1&periodID=408&pageNo=0&exhID=0>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 9: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=483&bhcp=1&periodID=409>. (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- URL 10: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=483&bhcp=1&periodID=410>. (Erişim Tarihi: 27.06.2021).
- URL 11: https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/adnan-coker/#eser/adnan-coker/21264. (Erişim Tarihi: 18.05.2021).
- URL 12: <http://www.artnet.com/artists/adnan-%C3%A7oker/minareler-qPeSlwrZ-kABRmzwOpkWEJg2>. (Erişim Tarihi: 22.05.2021).
- URL 13: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483§ion=130&lang=TR&exhID=0&periodID=416&sortBy=retro&sortDir=ASC&bhcp=1&pageNo=0>. (Erişim Tarihi: 27.06.2021).
- URL 14: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=97. (Erişim Tarihi: 23.05.2021).

**“IŞIKLI KIYILARDAN” SONSUZA KARIŞMAK:
DENİZİN ÇAĞIRIŞI ROMANININ YALNIZLIK VE
YABANCILAŞMA İZLEKLERİ EKSENİNDE
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Blinding From “Lighted Coasts” to Eternal: An Evaluation of
The Novel “The Call of The Sea” on The Axis of Lonely and
Alienation Tracks

Öz: İnsan; dünyaya geldiği andan beri ne istediğini, nereden gelip nereye gittiğini ve yaşamını anlamlı kılan şeyi ya da şeyleri anlama çabası içinde olmuştur. Doğmak ve ölmek arasındaki yaşam döngüsünü kavrayabilmek ve bu döngüyü daha anlamlı hale getirmek için ise kişinin önce varlığının anlamını kavraması lazımdır. Kişi, varlığının anlamını kavradıkça ve toplum içinde yerini buldukça yaşamı anlam kazanacaktır. Eğer bu anlamı kavrayamaz ise boşluk ve yalnızlık hissi ile donanacaktır. Kişinin yaşadığı derin yalnızlığın onu yabancılaşmaya ve tükenmeye itmesi kaçınılmazdır. Özellikle yalnızlık ve ardından gelen yabancılaşma durumu, onun yaşamını kökten değiştiren olgulardır. Yalnızlık duygusu ile kendini toplumdaki yalnız insan, yabancılaşma evresinde kendini artık dış dünyanın bir parçası olarak göremeyecektir. İnsanın toplum içinde ve kendi içinde verdiği bu var oluş mücadelesi, birçok araştırmaya ve edebi esere konu edilmiştir. Bu çalışma, söz konusu mücadelenin sonundaki yalnızlık ve yabancılaşmanın altındaki sebepleri irdelemek amacıyla yapılmıştır. Böylece, bilinmezliğini koruyan insan zihninin derinlerinde yaşananlar ortaya çıkacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yalnızlık, yabancılaşma, var oluş, yaşam döngüsü, anlam arayışı.

Abstract: From the moment he/she was born, man/woman has been in an effort to understand what he wants, where he came from, where he is going, and what makes his/her life meaningful. To understand the life cycle between being born and die, and to make this cycle meaningful, person must firstly understand the meaning of one's own existence. When a person understands the meaning of his/her own existence and finds his/her place in society, her life will gain meaning. If person does not understand this meaning, he/she will be equipped with feelings of emptiness and loneliness. It is inevitable that a person's deep loneliness will push him/her to alienation and exhaustion. Especially loneliness and subsequent alienation are phenomena that radically change him/her life. A person who isolates himself/herself from society with the feeling of loneliness will not see himself/herself as a part of the outside world in the alienation phase. This struggle for existence of woman/man in society and within himself/herself has been the subject of many researches and literary works. This study was carried out in order to examine the reasons behind the loneliness and alienation at the end of the said struggle. Thus, what is experienced in the depths of the human mind, which remains obscure, will be revealed.

Keywords: Loneliness, alienation, existence, lifecycle, search for meaning..

SANAT
VE — JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY
İKONOGRAFI
DERGİSİ

3 sayı / yıl
2022 yılı / s.14-15

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Burçak ANKUT BOZO

Erzurum Teknik Üniversitesi,
Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim
Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi

*Master Student, Erzurum Technical
University, Turkish Language and
Literature Master Student*

ankutbozoburcak@gmail.com

ORCID
0000-0002-8863-7975

Gönderim Tarihi ~ Received

01. 06. 2022

Kabul Tarihi ~ Accepted

15. 09. 2022

Yayın Tarihi ~ Published

26. 09. 2022

Atıf / Citation

Ankut Bozo, B. (2022). “Işıkli
Kiyılardan” Sonsuza Karışmak:
Denizin Çağırışı Romanının
Yalnızlık ve Yabancılaşma
İzlekleri Ekseninde
Değerlendirilmesi.
Sanat ve İkonografi Dergisi,
(3): 14-26.

Araştırma Makalesi

~
Research Article

Giriş

İnsanı etkileyen ve dönüştüren birçok durum, onun hayat akışına yön verdiği gibi aynı zamanda edebi eserlerde de yerini bulmuştur. İnsanın iç dünyası, hala bilinmezliğini sürdürmektedir. Bu bilinmezlik irdelendikçe insan önce kendini sonra da toplumu daha iyi anlayacaktır. Söz konusu bilinmezliğe ışık tutan eserlerden biri de araştırmamıza konu olan Kemal Bilbaşar’ın yazdığı “Denizin Çağırışı”dır.

Toplum gerçeklerini anlatırken sanatta gerçekçiliği benimseyen yazar, eserlerinde geleneksel sanat değerlerini kullanmayı da ihmal etmemiştir. Böylece halkın gerçekliğini halkın ifade biçimi ile zenginleştirerek anlatmıştır.

Yazarın 1943 yılında yayımlanan ilk romanı olma özelliğini taşıyan *Denizin Çağırışı*, ilk yayımlandığı dönemde değeri anlaşılammış bir eserdir. Eleştirmenlerin ve okurların esas değerini fark edemediği roman, perde arkasında kalmış önemli bir eserdir (<https://oggito.com/icerikler/denizin-cagirisinda-varolusun-gizemi/63363>).

Öğretmen kökenli bir yazar olan Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı* isimli eseri, toplumsal ilişkilerde çoğu kez fark edilemeyen psikolojik yabancılaşma kavramı üzerine kurulmuş bir romandır. Romanda kasabada öğretmenlik yapan genç bir adamın çocukluğundan gelen imgeler ile nasıl yaşamaya çalıştığına ve var olma mücadelesi verdiği tanık olunur. Önce babanın ve annenin kaybı, çocukluktan gelen ilk imgeler, daha sonra heves ile başladığı öğretmenlik hayatının kasabada alt üst oluşu öğretmeni yalnızlığa sürükler. Sonrasında benliğini ele geçiren yabancılaşma hissi onun hayat akışını geri dönülmez bir biçimde değiştirecektir. Tüm bu süreçte roman kahramanının birer birer çözdüğü gizemler, onun eksik yanını ortaya çıkaracaktır.

Bu makalede *Denizin Çağırışı* isimli romandaki yalnızlık ve yabancılaşma izlekleri incelenecek ve bu hislerin insan hayatına getirdikleri, kahramanın şahsında irdelenecektir.

Roman, bir kasabada öğretmenlik yapan kahramanın bir gece vakti İzmir’e gelmesi ile başlar. İzmir’e gece gelmek ürkütücüdür çünkü kahraman, tıpkı babası gibi karanlıktan korkmaktadır. İlerleyen satırlarda bu karanlık korkusunun ve İzmir’e gelişinin sebepleri kahramanın kendi anlatımı ile ortaya çıkar. Kahramanın babası denize atlayarak intihar etmiştir. Aslında deniz kıyısında gezmekten bile korkan babanın ölümü ve de böyle bir ölümü ne sebeple tercih ettiği sır olarak kalmıştır.

Kahramanın annesi; babasının uyuyamamaktan, karanlıktan ve deniz kenarında dolaşmaktan ürktüğünü anlatmıştır. Bu korku, en sonunda denizde boğularak ölmekle sonuçlanmıştı (Bilbaşar, 2020, s. 13).

Ayrıca hali vakti yerinde bir adam ve mutlu bir aile iken bu intiharın neden gerçekleştiği de anlaşılammıştır. Babanın ölümünden sonra boşluğa düşen kahraman, annesine sığınır. Zengin bir aile iken yoksulluk çekmeye başlayan anne oğulun evinden mutluluk ve neşe eksik olmaz. Anne, zengin evlerinde çamaşıra gitmediği zamanlar oğluna kalın çoraplar örerken masallar anlatır. Anne oğulun ilişkisi ne kadar mutluluk ile sürse de kahramanın içindeki boşluk ve özlem devam eder. Annenin ölümüyle bu boşluk duygusu artmaya başlayacaktır.

Öğretmen okulundan mezun olan kahraman, bir kasabada öğretmenlik yapmaya başlar. Başlangıçta büyük umutlarla başladığı mesleğini kasaba halkı ve kasabanın ileri gelenlerinin engellemeleri ile yapamaz hale gelir. Kasaba doktorunun tavsiyesi ile bir gün oradan çıkar ve romanın başında bahsedildiği gibi İzmir’e Hamit isimli bir arkadaşının yanına gelir. İzmir’i seçmesinin sebebi annesinin anlattığı masallardaki düşleri orada yaşama isteğidir. Çocukluğunun

huzurlu zamanlarını bu sayede yaşatacağını düşünen kahraman, huzur nesnesi olan annesine de kavuşmuş gibi olacaktır.

Kahraman, İzmir’i ışıklı kıyılarıyla, ölmüş bir zamanın izlerini taşıyan bir şehir gibi görmektedir. Tapınaklar, eskiden kalan her şey şu an yıkılmış da olsa bu yer onun için büyüsunü korumaktadır. Annesinin ona anlattığı masallarda hayal ettiklerini, İzmir’de bulacağını düşünmektedir (Bilbaşar, 2020, s. 12).

Büyük umutlar ile İzmir’e yerleşen kahraman, annesinin anlattığı masallardaki peri kızlarına benzeyen sarışın kadını bulma hayali ile yaşar. Hamit’in yardımı ile bir ailenin yanına pansiyoner olarak yerleşen kahraman, bir zaman sonra kendini evin kızı Zehra’ya yakın hisseder. Ne var ki Zehra sarışın peri kızlarına benzememektedir. Zehra ile kahramanın arasındaki nişan, büyüü bozmaya yetecektir. Sınır hissi ile bunalan kahraman, Zehra ile birbirlerini anlamayacaklarını düşünür. Bu sıkıntılı anlardan birinde karşısına daha önce otelde çıkan ve kendisini hademe sanan sarışın Adalet ve onun arabacı kardeşi ile tanışır. Adalet ile sevgi dolu günler geçirdiğini zannederken hem arabacı kardeş hem de Adalet tarafından dolandırılır ve parası bitince de kovulur.

Mazeret bildirmeden kasabadan ayrılması ve mesleğine devam etmemesi sebebi ile öğretmenlikten atılır ve parasız bir biçimde sokaklarda kalmaya mecbur olur. Adalet ile yaşarken Zehra ile olan nişanı da atmıştır. Bir gün, tütün fabrikası işçileri arasında eski nişanlısı Zehra’yı görür. Nişanı attıktan sonra Zehra ile ailesi mahalleden taşınmaya mecbur olmuştur. Kahraman, Zehra’ya sarkıntılık edildiği sırada onu korumak istemiş ve Zehra tarafından ağır hakarete uğramıştır. Yaşadıklarına dayanamayan kahraman, tıpkı babası gibi denizin çağırışına uyarak intihar etmiştir.

Yukarıda eserin daha iyi anlaşılması için olay örgüsünden kısaca bahsedilmiştir. Araştırmamızın asıl konusu olan yalnızlık ve yabancılaşma izlekleri böylece daha iyi anlaşılacaktır.

1. İçinin Karanlığına Işık Arayan Kahramanın Öyküsü: Denizin Çağırışı/ Çürümenin Başlangıcı: Yalnızlık

“Çıktığın yolda, bugün yelken açıp yapayalnız
Gözlerin arkaya çevrilmeyerek, pervasız
Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar
İnsan âlemde hayal ettiği nispette yaşar.”

Roman kahramanının yalnızlık duygusu ilk olarak babasının ölümü ile başlasa da bu dönem, babası ile özdeşleşip annesine sığındığı ve bu duyguyu bu şekilde sağaltmaya çalıştığı bir dönemdir. Büyüdükçe babasına benzetilen kahraman, bu benzerliğin dozunu artırmak için karanlık korkusu edinir ve uykuya düşman olur.

Kahraman, ilk çocukluk günlerinde babasına sadece görünüş olarak değil de ruh olarak da benzemek için uykunun ve karanlığın düşmanı olmaya karar vermiştir (Bilbaşar, 2020, s. 13).

Kahramanın bu tutumu sadece babasına duyduğu özlem ile açıklanamaz. Kahraman, ölümü hala gizemini koruyan babasını anlamak için onun duygularını yüklenir ve aslında başka bir deyişle babasının sıkıntılarını bu şekilde dindirmek ister.

“O zamanlar, anne-babamızla nasıl ayrı olacağımızı ve aynı zamanda da bağlı olacağımızı öğrenmemiştik. Bu masum yerde, muhtemelen düzelterek veya paylaşarak onların mutsuzluklarını dindirebileceğimizi hayal ettik. Eğer biz de taşırırsak, onlar tek başlarına taşımak zorunda kalmayacaklardı. Fakat bu hayali bir düşünce şekliydi ve sadece daha çok mutsuzluğa sürüklüyordu” (Wolynn, 2020, s. 80).

Kahraman, babası hayatta olmasa da annesinden duyduğu kadarı ile onun rahatsızlıklarını öğrenmiş ve ölmüş babasını daha iyi anlayabilmek için onun rolüne bürünmüştür. Alıntılanan kısımda da belirtildiği gibi böylece ebeveyn bu sıkıntıları tek başına taşımak zorunda kalmayacaktır. Kahraman, zaman geçtikçe bu düşünce biçiminin bir mutsuzluğu da beraberinde getirdiğini anlayacaktır.

“Eğer mümkün olsaydı ilkin ben, artık tümüyle bir soyaçekim meselesi saydığım bu karanlıktan ve uykudan korkma ruh halinden kendimi silkip çıkarmayı başaracak, içimin genç aydınlığında birtakım kara lekeler peydahlanmasına ve o lekelerin günden güne çoğalarak ruhumu sonsuz bir karanlığa mahkûm etmesine izin vermeyecektim” (Bilbaşar, 2020, s. 14).

Burada, edinilen davranışlardan artık kurtuluş olmadığını anlayan kahraman, bunu bir soyaçekim meselesi sayar. Bu durumun gençliğine gölge düşürdüğünü fark eder. Aslında kişi, atalarının duygularını isteyerek edinmeye yönelse de bu aynı zamanda bir soyaçekim meselesidir. İçinde bulunduğu hiçbir yere ait olmama ve sığamama hali, onun iradesi dışında gelişen ve büyüyen bir karanlığa dönüşecektir. Bu karanlıktan kurtulmak için yaptıkları ise onu dönülmez bir noktaya sürükleyecektir. Kolektif bilinçdışından gelen ve kişiye atalarından aktarılan genler, kahramanın karanlığının ana noktası olmuştur. Çünkü bunlar, fark edilmeden edinilen ve temeli binlerce yıl öncesine dayanan eğilimlerdir.

“Kolektif bilinçdışı, Jung’un birincil imgeler diye adlandırdığı gizil imgeler topluluğundan oluşur. Bu imgeler psişenin ilk gelişim aşamasını oluşturur ve insana atalarından aktarılırlar. Yalnız insanlık tarihinin değil, insan öncesi evrimin de ürünüdürler. Bu irksal imgeler insanın vaktiyle atalarının geliştirmiş olduğu davranışlara benzerlik göstermesine neden olan eğilimler ve gizil güçlerdir” (Geçtan, 1998, s. 176).

Kasaba doktoru; 33 yıllık baskı döneminin atalarımızı etkilediğini, onları ölüm korkusu içinde yaşattığını ve bu korkularla yaşayanların da bilinçlerinin bundan etkilendiğini söyler. Kahramanın korkularının da atalarının genlerinden taşınmış olabileceğini ifade eder (Bilbaşar, 2020, s. 26).

Kasaba doktoru, bu sebeple kahramanın korkularını daha baştan hisseder. Bahsettiği, Jung’un kolektif bilinçdışı kavramıdır. Buna göre atalarının korkularını ve kaygılarını taşıyan gelecek nesiller, bunun sebebinin geçmişten gelen yaşantıların kodlandığı genlere bağlamalıdır.

Ataları bir yandan istibdat yıllarının baskı ortamıyla mücadele edip bir yandan savaş yıllarının ezici şartlarıyla yaşamaya alışmış kahraman için şimdiki ezginliği ve hayata bağlanamayışı ona artık normal gelecektir. Tüm bu şartların sonucunu genlerinde taşıdığına inanacaktır (Bilbaşar, 2020, s. 83).

Baskı yıllarının karanlığını ruhunda taşıyan atalarının kanından gelen kahraman, tüm yıkılmışlıklarını hayat cevherlerinin gelişmemesine bağlar. Hayatında hangi değişikliği yaparsa yapsın aslında hep aynı yerde olmasının sebebi bu bilinçdışında olanların etkisidir. Babasının travması ile bütünleşen kahraman, bunu bilinçli olarak yapmasa da onun hayat tecrübesini kendi yaşantısına aktarmıştır.

“Ebeveynlerden biri ile birleştiğimizde, bilinçsiz olarak genellikle olumsuz olmakla beraber o ebeveynin hayat tecrübelerinin bir özelliğini paylaşıyoruz. Belli durumları ve koşulları, bizi özgür bırakabilecek olan bağlantıları yapmadan tekrar ederiz veya yeniden yaşarız” (Wolynn, 2020, s. 80).

Kahramanın bilinçsizce üstlendiği yaşantıları tekrar etmesi birleşilen ebeveyn ile ilgilidir. Burada birleşilen ebeveyn baba olduğu için kahraman, onunla özdeşleşmiştir, anne ise onun

huzur sığınağı olarak varlığını sürdürmüştür. Kahramanın isteği babasını yüklerinden kurtarıp onunla bütünleşmek idi. Annesinin ölümü ise babası üzerine edindiği bilgilerin ve huzur sığınağının sonsuza kadar yitimini beraberinde getirmiştir.

Annenin ölümü, yalnızlık duygusunu biraz daha derinleştirmeye başlamıştır. Artık, kahramana babasından bahsedecek kimse kalmadığı gibi ona masallar anlatıp sevgi gösterecek kimse de yoktur. Kahramanın bundan sonra sığınacağı kişi annesinin masallarındaki “sarışın kadın”dır. Hayatının bundan sonraki evrelerinde etrafındakilerle gerçek ilişki deneyimleri yaşamaya çalışsa da aslında zihninde hep sarışın kadın olacaktır.

Masallarda anlatılan peri padişahının kızı, kurtuluş günlerinin bir tanrıçası olarak görülen sarışın kadındır. Kurtarıcı olarak görülen sarışın kadını bulursa muradına ereceğini düşünen kahraman, bu kadını İzmir’de araması gerektiğine emin bir şekilde gözyaşları içinde yatağından doğrulur (Bilbaşar, 2020, s. 39).

Huzur nesnesi artık sadece sarışın kadın olmuştur. Kahramanın yaşadığı her deneyimin sonunda aslında hala sarışın kadını arayıp onu özlediğini ve en önemlisi de onu çocukluk döneminin özgür haz zamanlarına taşıyan bir imge olarak gördüğünü anlarız. Kahramanın yaşamış olduğu durum, tam olarak Adler’in şu tespitinde gizlidir:

“Hayat planı’ ve ‘düşünce’ karşılıklı olarak birbirini tamamlamaktadır. İkisinin de kökleri, çocuğun deneyimlerinin sonucunu söz ve kavramlar ile ifade edemediği bir evrede bulunur” (Adler, 2002, s. 22).

“Bir insanın devinimlerinin yöneldiği amaç, o insanın çocukken dış dünyadan aldığı izlenimlerin etkisi altında gelişip ortaya çıkar” (Adler, 2006, s. 41). Çocukluktaki deneyimlerinin sonucu olarak kahramanın hayatta kalmak için tek dayanağı annesinin masallarındaki peri kızlarının bu dünyadaki hali olan kadındır. Hayatı boyunca da bu kadınla karşılaşmak için hazırlanacaktır. Düşünceleri artık bir hayat planı haline gelmiştir.

Kahramanın hayat planı haline gelen düşlerinin dekoru aslında onun büyüdüğü evdir. Evinde özgür ve huzurlu düşler kuran kahraman, aynı huzuru kasabanın derme çatma odasında bulamaz. Buna rağmen o sıkıntılı ortamda bile düşlerindeki sarışın kadını ve annesini hatırlayarak hayatına devam eder. Aynı şekilde, kaldığı otel odası ve pansiyoner olarak kaldığı evde de kahramanı ayakta tutan çocukluk düşleridir.

“Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını ‘durdurmak’ isteyen varlığın. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar” (Bachelard, 1996, s. 36). “Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır” (Bachelard, 1996, s. 43).

Kahramanın doğduğu ev dışındaki mekânlar onun yalnızlık duygusunu pekiştirmiştir. Öncelikle öğretmenlik yapmak üzere gittiği kasabada hayalleri engellenmiş ve tüm planları boşa gitmiştir.

“Ya benim programlarım? Hey zavallı projeler! ‘Beyaz Zambaklar Memleketi’ benim kasabamı kıskanacaktı. Ve bu üstünlük benim eserim olacaktı. Okulun yıkık duvarına bir taş koyduramayan zavallı tüysüz delikanlının mumdan cenneti, mumya suratlı milli eğitim memurunun ve topal kaymakamın uğursuz ellerinde nasıl da eriyivermişti. Onlara her

başvuruşumda sorumluluk, tahsisat ve ‘çizmeden yukarısı’ karşıma dikiliyordu” (Bilbaşar, 2020, s. 18).

Kahramanın bulunduğu yere “benim kasabam” demesi aslında yerine kök salma çabasını işaret etmektedir. Engellemeler yüzünden o “mumdan cennet” erimiştir. Artık geriye dönüp düşler kurabileceği bir çatı ve kucağında hayaller kurabileceği annesi de yoktur. Derinleşen yalnızlık duygusu onu sarışın kadının hayaline daha çok bağlamaktadır.

Kahramanın kasabanın ileri gelenlerinden gördüğü bu tavır, kendini daha da yalnız hissetmesine sebep olmuştur. Normal şartlarda toplumun bir parçası olan kişinin onunla bir iletişim halinde olması beklense de sözü edilen “çizmenin yukarısı” kahramanın kendini yalnızlığına daha da hapsetmesine sebep olur.

“İnsanın temel kişiler arası görevi, aynı anda hem ilişkinin bir parçası olmak hem de ilişkinin dışında kendisiyle olmak. Yani insan teki olmakla, bir toplumun üyesi olmak, ikisi aynı anda, bir arada yaşanan ana hususiyetler. Mütemediyen bu ikisi arasında raks ediyor varoluşumuz” (Göka, 2020, s. 20).

Kahraman ise bir ilişkinin parçası olmaktan uzak, görevini hakkıyla yapmasına izin vermeyenlere kızgın bir şekilde mütemediyen kabuğuna çekilir. Kasabada iletişim kurabildiği tek kişi, kendi gibi bu insanlara ayak uyduramayan doktordur. Doktor, tazminat korkusu ile kasabadan ayrılamasa da öğretmen olan kahramana kasabadan kaçıp kurtulmasını öğütler. Kahramanın İzmir’e taşınma hayali de bu şekilde ortaya çıkmış olur.

“İstem, yetersizlik duygusundan kendini sıyrıp bir yeterlilik duygusuna ulaşma yolunda ruhta algılanan bir kıpırtıdır. Böyle bir amacı göz önünde bulundurup ona erişme çabasını ‘istemek’ diye nitelendirmekteyiz. Her isteyle, bir yetersizlik duygusuyla ilgilidir, insanda bir doyum, bir hoşnutluk, bir yeterlilik sağlama eğilim ve dürtüsünün doğmasına yol açar” (Adler, 2006, s. 50).

Kahramanın kasabadan çıkma “istemi”ni bir sınırsızlık arzusu olarak nitelendirmemiz mümkündür. Kasabada alışkın olduğu yuvayı bulamayan ve doktorun önerisini dinleyen kahraman, yer değiştirme arzusu içine girmiştir. “Sartre’a göre gelecek planlarımızda bilinçlilik vardır. Gelecek planlarımızdaki isteklerimiz birer göstergedir. İstemek diye adlandırılan seçimlerin göstergesidir” (Akdeniz, 2017, s. 45).

Kahramanın doğduğu yerde artık bir ailesi ve evi yoktur, kasabada yarenlik ettiği dostları ya da gerçekten fayda sağlayabildiği öğrencileri de yoktur. Onun yanında sadece yalnızlığı vardır. Bu duygu kahramanı mekân değiştirmeye itmiştir. Bu mekân değişimi kahramanın gelecekteki isteklerinin göstergesidir.

İzmir’e bir gece vakti varan kahraman, yalnızdır. Arkadaşı Hamit, onu almaya gelmemiştir. Ter içinde etrafta bir insan ya da vasita arayarak yürürken bir arabanın önüne atlar. Arabacı başka müşterisi varken onu almak istemese de karanlık korkusu yüzünden arabaya alınmak için ısrarcı olur. Gece gezmesinden dönen bir başka müşterinin de olduğu arabaya binmeye başlar. Kendisini öğretmen değil de bir gazeteci olarak tanıtır. Çünkü öğretmen olarak da var olamamıştır. Derin bir yetersizlik duygusu içindeki kahraman, arabacıya karşı küstah bir tavır takınır ve bu tavrı sebebiyle arabacı tarafından aşağılanır. “Belki mayamda bozukluk vardı. Belki de ben gerçekten hasta yaratılmış bir adamdım. Ama hiç kuşkusuz beni hasta ve zavallı yapmakta o kasabanın büyük günahı vardı” (Bilbaşar, 2020, s. 17).

Kahraman, kendi durumunu daha da kötüleştiren kasabayı suçlarken aslında içten içe bu durumun babasından kaynaklandığını düşünmektedir. Küçük düşmesinde direkt olarak

babasının payı olduğunu, babası karanlıktan korkmasaydı onun da karanlıktan korkmayıp yürüyebileceğini, haliyle arabaya binmeye ihtiyacı olmayacağını düşünür. Tüm bu öfkeyle annesine kötü sözler söyleyen arabacıya karşılık o da içinden babası için benzer şeyler söylemiştir (Bilbaşar, 2020, s. 24).

Önce kendini suçlayan kahraman, daha sonra kasaba şartlarına ve babasına öfkelenir. Babası gibi karanlıktan korkmasaydı sokaklarda güvenle yürüyebileceğini düşünür. Aslında bütün bu düşünceler kahramanın yalnızlık duygusunun derinliğine de işaret etmektedir. Kahraman-anlatıcı, kimse ile sağlıklı ilişki kurmayı başaramayan ve aslında bunu kabullenmiş bir insan olarak hislerini sürekli kendi içinde değerlendirir. Duygularını tam olarak kimseye açamaz. İlerleyen bölümlerde kısmen de olsa defter aracılığı ile Zehra'ya ifade ettiği hislerini, Zehra ile yüz yüze geldiğinde yansıtamayacaktır.

Otele girdiğinde de değersizlik duygusu ve yapma bir büyüklenme ile kendini gazeteci olarak tanıttacaktır. Aynı zamanda kıyafetleri ve bavulunun eskiliği yüzünden de utanacak ve otel hademesini kâtip ile karıştırdığı için hayıflanacaktır:

“Bahşişi alarak eğildi. Bana banyonun yerini tarif etti. Bir an durakladıktan sonra, yarın otel kâtibine yazdırmak için adresimi verip vermeyeceğimi sordu. Bu soruşta bavulumun buruşuk suratından daha ağır bir ihtar vardı: Otel hademesini kâtip sanacak kadar görgüsüz olduğumu bu adam anlamış olmalıydı. Hey gidi kasaba, beni ne hallere koymuşsun?” (Bilbaşar, 2020, s. 31).

Hem değersizlik algısı hem de büyüklenme duygusu kahramanın hayata karşı kendini savunma biçimidir. Kendini ısrarla gazeteci olarak görmek isteyen kahraman, düşüncelerinin gazete sayfalarında yer almasını da istemez. Çünkü gazeteler okunduktan sonra buruşturulup atılacaktır. Onun yazacağı sözler, düşüncelerinin tezahürüdür ve daha kalıcı olmak zorundadır. Kahramanın yitip gitme ve içinde bulunduğu karanlığa hapsolme duygusu onu böyle düşüncelere itmektedir. Onun yaşayacakları bir iz bırakmalıdır.

Kahraman, düşüncelerine tapan biriydi ve gazetecilik yapsa da düşüncelerini gazetede yayımlamak niyetinde değildi. Okunduktan sonra buruşturulup atılacak bir kâğıt parçasına düşüncelerini aktarmaktan sakınıyordu. Onun yazdıkları bir felsefi ayet gibi korunmalıydı (Bilbaşar, 2020, s. 32).

Düşüncelerine tapan bu adam, bu sözleriyle aslında bir bakıma toplum dışında kalma isteğini de ifade etmektedir. Bütün bu düşüncelerden sonra otelin banyosundaki aynada yine eski düşlerinin izine rastlayacaktır.

Duvarda bulunan buğulanmış ayna, ona çocukluk günlerinde annesinin anlattığı masalları hatırlatır. Annesinin çamaşıra gitmediği günler hem örgü örüp hem de masal anlattığı o kaygısız günler, bu aynanın nemli yüzünde gizli gibidir. Soğuktan değişik buz şekilleriyle bezenmiş cama bakarken masal kahramanlarını hayal eden kahraman, aynaya baktığında da aynı şeyi düşünür (Bilbaşar, 2020, ss. 33-34).

Buradaki ayna metaforu oldukça önemlidir. Dışa karşı bir kabuk yaratmaya çalışıp yalanlar söyleyen kahraman, otel banyosundaki aynada çocukluğunu ve kendisi için asıl olanı tekrar hatırlar. Annesinin hayatta olduğu günlerde kendini bu kadar yalnız hissetmediğini ifade eder. Çünkü annesi varken şefkat ve güven vardır. Anlatılan masalarda kendini arayan ve düşler kuran bir çocuk vardır. Şimdi ise o, annesinin ve masallarının olmadığı bir dünyada derin bir yalnızlık ile yaşayan adamdır. “Yapıtın çeşitli sayfalarında ayna, bazen bir yansıtma nesnesi olarak bazen bir kahramanın kendini sevmesi olarak ve bazen de kınılarak bir öfkenin çıkarıldığı araç olur” (Algül, 2014, s. 24).

Ayna, bu kısımda öğretmenin kendi gerçeğini yansıtan bir nesne olma özelliği taşır. Otele ilk geldiğinde ayna karşısında kendini beğenen öğretmen, ayna ile ikinci karşılaşmasında kendi gerçeğini görür. Yoksunluk içinde bir adam olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Ardından yaşayacağı acı bir tecrübe, onu yine karanlığın içine çekecektir.

Otelde karşılaştığı sarışın kadın, kahramanı heyecanlandırır. Kadın onu kıyafeti sebebi ile hademe sanır. Değersizlik algısı baskın olan kahraman, ona bir çiçek yaptırır ve odasına giderek onunla tanışmak ister. Kendisinin bir gazeteci olduğunu ekleyecektir. Sarışın kadın, onu yine hademe sanarak çiçekleri elinden alır. Kahramana da bahşiş verir. Bu duygu, kahramanı bir kere daha çözülmeye sürükler.

“Bugün o olaydan bahsederken bile yüzümün kızardığını, avucumda acıtan bir yanıklığın peydahlandığını hissediyordum. Ama şunu hemen söyleyeyim ki tüm gelmiş geçmiş olaylara rağmen, o yirmi beş kuruşu, anne yadigarı gümüş bir yüzük ile birlikte, aynı kutu içinde saklıyorum. Bana göre bir yirmi beşlik bu kadar pahalıya kazanılmamıştır” (Bilbaşar, 2020, s. 48).

Ulaşma hayali ile yaşadığı kadından kendisine kalan para, tıpkı annesinden kalan yüzük gibi anlamlıdır artık. Annesi de sarışın kadın da hayaldir ve kahraman bu hayallere bir daha asla ulaşamayacaktır. Kutunun içine hapsettiği huzur ve aidiyeti yanında taşıyacaktır.

Buraya kadar olan bölümde önce baba sonra anne kaybının ve kahramanın doğduğu evden uzaklaşmasının yarattığı yalnızlık ele alınmıştır. Kasabada kahramanın bir türlü sığamadığı yaşantı sonucu mekân değiştirme arzusunu ve değiştirdiği ilk mekânda da hem değersizlik algısını hem de yalnızlık duygusunu körükleyen olaylar aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu noktada yalnızlık, kahramanın yaşam akışına gölge düşüren ve onu içten içe çürüten bir kavram olarak yansıtılmıştır. Bundan sonraki aşama, kahraman için geri dönüşü olmayan olayların başlayacağı yabancılaşma aşamasıdır.

2. Kimlik Yitimi ve Kopuş: Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı üzerine birçok değerlendirme yapılmasına rağmen bu kavram üzerine net bir şey söylemek zordur. Hegel, Marks, Sartre gibi düşünürler farklı bakış açıları ile bu kavrama açıklık getirmeye çalışmışlardır.

“Marx dünyada kendimizi gerçekleştirmek için önemli olan şeyin düşünce değil, bilinçli üretim faaliyeti (emek) olduğunu ileri sürer. Hegel, insan faaliyetini sadece bilginin farklı aşamalarının dışavurumu olarak ele alıyordu. Bu onu insan faaliyetinin gerçek sonuçlarına karşı körleştirdi” (Dan, 2019, s. 28). “Varoluşçu yazımda ise aksine, kavram öncelikle modern toplumda yaygın ama ona özgü olmayan psikolojik, hatta belki de ruhsal bir rahatsızlığa işaret etmek için kullanılır. Yabancılaşma aslında insanlık durumunun belirtisidir” (Sayers, 2018, s. 20).

Marksist düşünceye göre kapitalizm karşısında tek tipleşen insan, kendine yabancılaşmış mekanik bir hale gelecektir. Mekanikleşen insan ise sadece ürettiği ile değer kazanacak, bir yuva hissi ile yaşayamayacaktır. Romanda kahramanın hem toplumsal ve ekonomik açıdan hem de psikolojik açıdan kendini ifade edemediğini, dahası kendini hiçbir şekilde yetkin ve tam hissedemediği görülmektedir. “Lukács’a göre, kapitalizm, yani ‘genelleşmiş meta üretimi’, hem nesnel hem öznel yönleri olan ve toplumun ‘bütün dışsal ve içsel yaşamını’ bir ‘şeyleşme’ye maruz bırakan bir süreçtir” (Osmanoğlu, 2016, s. 83).

Bu “şeyleşme” insanı yabancılaşmaya sürükleyecektir. Varoluşçu yaklaşıma göre ise yabancılaşma, ruhsal bir soruna işaret etse de bu durum insan olmaktan ileri gelir. Yani ne olduğumuzu ve nereden gelip nereye gittiğimizi sorgulamak insani bir durumdur, bunun beraberinde gelebilecek yabancılaşma duygusu da insanidir. “Bu süreç içerisinde insani ilişki ve

eylemler, insanın yaşamını yöneten şeylerin, nesnelere ilişki ve eylemlerine dönüşür” (Akdeniz, 2017, s. 16). “İnsan kendisini yaratıcı güç ve bir amaç olarak göremiyorsa; dünya, diğer insanlar ve kendisine yabancı kalıyorsa; bu insan yabancılaşmıştır” (Akdeniz, 2017, s. 19).

Sabit düşünceler ve değişmeyen beklentiler, roman kahramanının hayatını yöneten başlıca dinamikler halini almıştır. Ne olursa olsun temeldeki sabit beklentiler devam ettiği için kahramanın hayatı da belirli noktalarda tıkanıp kalmıştır. Bu da yabancılaşmayı beraberinde getirecektir.

Yabancılaşma kavramına toplumun birey üzerindeki etkisi bağlamında bakan görüşler de vardır. Bunlardan biri kamusal alandır. Kamusal alanda yaşamı devam ettirmek için edindiğimiz sorumluluklar aynen Marksist görüşte olduğu gibi bizi kendimize karşı yabancılaştırmaktadır.

“Modern bireyin yaşamı çalışma dünyasına bağlı olduğu için bireyselliğini yansıtacak bir yaşam yok olmuştur artık. Kamusal alanda yabancılaşmaya dair ilişkiler hâkimdir. Modern birey, böylesi bir alanda kendinden ve üretmiş olduğu ürünlerinden uzaklaşır. Bu durum modern bireyin, ontolojik yoksunluk halidir” (Onat, 2013, s. 47). “İnsanın doğal karakterini değiştiren ve onu, tutkuları ve tatmin edilmemiş arzularıyla yaşayan yabancılaşmış bir varlık haline getiren bizzat toplumdur” (Shayegan, 1991, s. 43).

“Kendi sonunun ölümcül tohumunu içinde taşıyan modernizm, gelecekte kendisine düşman olacak evlatlarını büyütmeyle meşgulken, bunu söylememiz imkânsızdır. Ancak insanın olumlu veya olumsuz böylesine bir ağıla kuşatılmışlığı da bir gerçektir” (Özcan, 2000, s. 100).

Alıntılanan kısımlarda da görüldüğü gibi toplum içinde yaşamaya çalışan insan, bireyselliğini zaman içinde unutarak kendinden uzaklaşır. Bu durum, yabancılaşmayı beraberinde getirir. Toplum içinde var olmaya ve yaşamını sürdürecektir dinamikleri korumaya çalışan insan için yabancılaşma kaçınılmaz bir durum olarak görülmektedir.

“Empirik psikoloji çalışmalarında yabancılaşmanın kaynaklarını, bileşenlerini ve sonuçlarını temellendirmek amacıyla bazı yaklaşımlar getirilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşımlar çerçevesinde yabancılaşmanın, her biri bireyin bakış açısını esas alan altı boyutu tanımlanmıştır. Bunlar sırasıyla güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, toplumsal izolasyon, kültürel çözülme ve kendine yabancılaşmadır” (Ertoyl, 2007, ss. 26-27).

İncelenen eserlerdeki kahraman, kendini hayata karşı yalnız ve güçsüz hissetmektedir. Ebeveyn kaybı yalnızlık duygusunu başlatmış, dış dünyada kuramadığı ilişkiler ise bu yalnızlığı daha derin bir hale getirmiştir. Hayatını bir anlam üzerine oturtamayan kahraman, zaman zaman kendi beğenmiş tavırlar sergileyerek iletişim kurduğu kısıtlı sayıdaki insanı da hayatından çıkarmıştır. En sonunda ne istediğini bilemeyen ve nasıl bir hayatın içinde yaşadığını algılayamayan kahraman, kendine yabancılaşmıştır. Tüm bunlar birden olmamış, kahramanın yer değiştirmesi ile birlikte olaylar farklı bir noktadan gelişmeye başlamıştır.

Kahramanın otelden ve sarışın kadından ayrılıp bambaşka bir mahalleye gelmesi ile bir kırılma noktası yaşanmıştır. Arkadaşı Hamit aracılığı ile bir eve pansiyoner olarak yerleşen kahraman, eski ve geleneksel bir mahallenin ucunda yer alan bu ferah havalı konağı sever.

“Pansiyoner olarak kalacağım ev, bu semtle hiçbir bağlantısı olmadığını gösterir bir tarzda, mahallenin ucunda kalıyordu ve demir bir kapı, yüksek duvarlar onun bu ayrılışını tamamlıyorlardı. Tam caminin karşısına düşmekle birlikte, evin camiye sırtını dönmüş olması dikkatimi çekmişti. Kapıdan girerken de sokakta burnuma çarpan tanrısal kokulardan farklı serin, taze bir hava bizi karşılamıştı” (Bilbaşar, 2020, ss. 52-53).

Daha ilk görüşte bu evin farklı olduğunu anlayan kahraman, yüksek bir ücret ile odayı tutar. Burada yüksek ücret detayını vermek boşa değildir. Kahraman, İzmir’e geldiğinden beri kendini olduğundan daha zengin ve yetkin göstermeye çalışmıştır. Aslında bu tutum yabancılaşmanın başlangıcı olarak değerlendirilebilir: “Toplumsal statü kazanımı ve yüksek hayat standardı onların katında temel hedef hatta ülkü konumunda olduğu için bunun dışında kalan her şey sıradandır, önemsizdir” (Sazyek, 2008, s. 19).

Alıntılanan kısımda da görüldüğü gibi kendine yabancılaşan insan, kendine adeta dışarıdan bakarak olmak istediği “yüksek” konuma erişmeye çalışmaktadır.

Kiraladığı odaya yerleşmeye çalışan kahraman, evin kızı ile ilk temasını odasına eşya seçerken gerçekleştirir. Zehra, kahramanın odası için bir tavus tüyü vermek ister.

“Hayalimi çok okşayan bu cömert teklife teşekkür ettim. Tavus tüyünü tercih ediyordum. Küçüklüğümden beri tavus tüylerini severdim. Kuran’ın müzehhep yaprakları arasında, üzüm kundaklar içinde beslemeye çalıştığım tavus tüylerini, Zümrüdüanka’ya benzetirdim. Onun parlak, yanardöner yeşili içinde, annemin ölünceye dek beklediği, ama bir türlü eremediği m u r a t gizliydi. Belki de bu murada ermek bana nasip olacaktı” (Bilbaşar, 2020, s. 60).

Kahramanın tavus tüyüne yüklediği anlam ve çocukluğundan beri bu tüyleri sevdiğini söylemesi dikkate değerdir. Tavus tüyünün parlıtlı renklerinde yine düşsel bir anlam gizlidir. Kahraman, annesinin ulaşamadığı mutluluğa kendisinin ulaşabileceğini ümit etmektedir. Üstelik bu hediye sarışın bir peri kızından değil kumral Zehra’dan gelmektedir.

Evde geçirilen ilk gecede görülen rüya, kahramana bir şeyler sezdirmek ister gibidir. Nitekim roman kahramanı da bunu şöyle yorumlar: “...Korkuyla sıçradım. Aynada tavus tüyü gene rüzgârla hafif sallanıyordu. Açık penceremde siyah kedi, fosforlu gözlerini bana dikmiş, bakıyordu ve ben bir evde, ilk gece görülecek rüyalarda annemin keramet aradığını hatırlıyordum” (Bilbaşar, 2020, ss. 67-68).

Rüyasında Zehra ile sevgi dolu bir söyleşme içinde olduğunu gören kahraman, buna o an anlam veremese de fosforlu gözlerini kendisine diken siyah kedi ona Zehra’nın “gerçek” olduğunu anlatmak ister gibidir.

Zaman geçtikçe Zehra ve ailesi ile geçirdiği günlerden mutlu olmaya başlayan kahraman, aileyle gittiği bir piknikte yavaş yavaş kasvetinden sıyrılmaya başlar. “Evet, evet, hakkı vardı. Ölüm çemberi artık gevşiyordu. Marultarlası’ndan beri ben, eski benliğimden kurtuluyordum” (Bilbaşar, 2020, s. 110). Kahramanın ölüm çemberi, çocukluğundan beri içinde bulunduğu boğuntular ve korkular idi ve o artık bunlardan kurtulacağına dair bir inancı da içinde büyütmeye başlamıştır.

Eserdeki bir diğer önemli nokta ayna metaforunun tekrar karşımıza çıkmasıdır. Bu defa ayna, benliği yansıtan değil öfkenin yansıtıldığı bir nesne olmuştur. Sokakta yürürken karşısına çıkan aynanın ardına takılan ve oradan ayrılmayan kahraman, onu gölge varlığı olarak görür. Eğer tüm kötülüklerin yansıması olan bu gölge varlığından yani aynadan kurtulursa hayatın güzellikleri de kendisine kucak açacaktır (Bilbaşar, 2020, s. 105).

“Beni böyle zavallı yapan neydi? İçimdeki bu bin bir başlı ifrit nereden çıkmıştı ve neden ondan kurtulamıyordum? Zaman zaman onun benden uzaklaştığını duymuyor değildim. Ama günün birinde daha azgın kuyruğunun içimin duvarlarına çarptığını da hissediyordum. O zaman elimde olmayarak çılgınlıklar yapıyordum” (Bilbaşar, 2020, s. 107).

Kahramanın aynaya yüklediği bu anlam, onu hamalın sırtında gördüğünde iyice çığıından çıkmıştır ve aynanın kırılmasıyla sonuçlanmıştır. Eserin başında kendini beğenme, benliği yansıtma gibi işlevleri olan ayna, burada farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu kısımda aynanın kırılması, kahramanın kendi uğursuz döngüsünü kırması ve adeta şeytanından kurtulması anlamlarını taşır.

Döngüyü kıran kahramanın Zehra'ya hislerini defteri aracılığı ile açması ve aralarında süren yazışmalar bir süre her ikisini de mutlu eder ancak nişanlanmaları bu mutluluğu bozacaktır. Takılan yüzük, bir süre sonra kahramanın ruhunu da sıklmaya başlar çünkü o, bu ilişkinin düşsel ve özgür yönünü sevmiştir.

Kahramanın yolu Adalet yani oteldeki sarışın kadın ile keşince Zehra ile olan tüm ilişkisi bozular. Nişanı atan kahraman, parası bitince Adalet tarafından terk edilir. Bu durum, önemli bir noktaya işaret etmektedir. Kahraman, ne zaman geçmişten gelen düşlerle ilgili bir yaşantının içine girse işte o zaman sarışın kadın hayatına girmektedir. Ayna karşısında düşlerindeki peri kızını düşündükten sonra otelde sarışın kadını görür. Hamalın sırtındaki aynayı öfkeden kırdıktan sonra ferahlık hissi ile Zehra'ya açılma da kısa bir süre sonra hayatına Adalet girer. Buradan şöyle bir sonuca varmak mümkündür:

Kahraman, kendisi ile her yüzleştiğinde aslında kaçamayacağı o çember ile yüzleşmektedir. Farklı bir hayat yaşamak istese de korkuları ve boğuntuları onu sadece sarışın kadına götürmektedir.

Ne yaşadığını ve ne yaşamak istediğini artık kestiremeyen kahraman, sokaklarda yaşamaya başlamıştır. Kendine yabancılaşmanın en vurucu tarafı Adalet'in onu terk edişi olmuştur. Çünkü çocukluğundan beri içinde büyüttüğü hislere tutunması artık mümkün değildir. Artık sarışın peri kızı bile kendisini bu durumdan kurtarmayacaktır.

Tüm bu yaşananlar, kahramanı derin bir umutsuzluğa sürüklemiştir. Dünyasını alt üst ettiğini ve eskiye dönemeyeceğini anlayan kahraman, kendisiyle hesaplaşma yoluna gidecektir. Tüm bu yaptıkları ve sebep oldukları, bir gölge oyunu gibi olan dünyasını daha kalıcı bir anlamla var edip yaşamaktır. Aslında tüm bu istekleri onun henüz savrulmamış eski hayatına ait isteklerdir (Bilbaşar, 2020, s. 126).

“Tarih boyunca kendini nice kez yitirmiştir insan - dahası, öbür tüm canlılardan farklı olarak, kendini yitirme, varoluşun ormanında, kendi iç dünyasında yitme yetisi onun oluşumsal özelliğidir ve bu korkunç yitme duygusu sayesinde, insan var gücüyle harekete geçerek kendi benliğini yeniden bulmaya çabalar” (Gasset, 1999, s. 58).

Kahramanın dünyasını yıkan gerçekler, Zehra'nın da dünyasını yıkmıştır. Bununla yüzleşen kahraman, artık kendisini çağırma sesi daha açık bir biçimde duymaya başlayacaktır. Yitip gitme duygusu sonunda ona esas benliğini bahşetmiştir. “Şimdi ne yapacaktım? Nereye gidecek, nerede yatacaktım? Bu sorudan daha kuvvetli bir istifham beynimin içinde düğümlenmekteydi: ‘Beni çağırma kimdi?’” (Bilbaşar, 2020, s. 141).

“Etrafımızı çeviren zaman ve mekânın boyutları içindeyiz. Burada her şey hesaplı, sınırlı. Mavi sonsuzluk, tüm engellerden kurtarır mı insanı? Ah, ne kadar da tatlı bu ses.

‘Denize... Denize! Babanı da o çağırması’” (Bilbaşar, 2020, s. 149).

Zihni berraklaşan kahraman, kendisini çağırma sesi artık duymuştur. Kendine dışarıdan bakan kahraman, artık ölüm çemberine teslim olacaktır. Babasının kaderini ödünçleyen kahraman, denizin çağırışında huzur bulacaktır. “Deniz masalsıdır çünkü öncelikle en uzaklara

gitmiş gezginin dudaklarından dile gelir. Uzakları masallaştırır” (Bachelard, 2006, s. 170). Çocukluğundan beri özlemini çektiği masal diyarına denizin çağırışı ile kavuşacaktır artık. Varlığın özüne dönüş gibi, anne rahmi gibi saf ve berrak denizde yeniden huzur bulacaktır. “Deniz annedir, su mucizevi bir süttür; toprak kendi döl yataklarında ılık ve verimli bir gıda hazırlar; kıyılarda, bütün yaratıklara birtakım yağlı atomlar verecek olan göğüsler şişer. İyimsellik bir bolluktur” (Bachelard, 2006, s. 135).

“Suyla temas etmek her zaman yenilenmeyi temsil eder; çünkü eriyip giden daha sonra ‘yeniden doğacaktır’; çünkü suya batış, yaşamın ve yaratıcılığın potansiyelini çoğaltır ve geliştirir. Erginleme ritüellerinde su, bir ‘yeniden doğum’ bahşeder; büyüsel ritüellerde iyileştirir, cenaze törenlerinde ölümden sonra doğumu garantiler” (Şenesen-Okuşluk, 2018, s. 361).

Deniz imgesi, sonsuzluk ve sınırsızlığı temsil ettiği gibi aynı zamanda arınma ve yeniden doğuşu da simgeler. Dünyasını yitirdiğini düşünen ve sınırsızlığı arzulayan kahraman, sonsuza karışmak isteyecektir. Aslında bu karışma, bir yitim değil sonsuzluk algısı ile donanmış bir yeniden doğuş gibi görülecektir. Var olduğu hayatta tutunmaya çalışan kahramanın arzu nesnesi artık denize karışmak ve sınırlardan kurtulmaktır. Kahraman, babasının da aynı sınırsızlık hissi ile kanının köpürdüğünü ve aynı duygunun kendisini de sardığını sonunda anlamıştır (Bilbaşar, 2020, s. 149).

Babasının ölümünün ardındaki sırrı çözen kahraman için, içinde dönüp durduğu çember kırılmıştır. Sınırsızlık duygusu ile kavrulmuş kahraman, hayatı boyunca kıramadığı döngüyü o an kırarak sonsuza karışmıştır.

Sonuç

Denizin Çağırışı, derin bir yalnızlık ve ardından gelen yabancılaşma ile kimliğini yitirip kopuş yaşayan genç bir öğretmenin romanıdır. Babanın intiharının ardındaki bilinmezlik, annenin ölümü ile yiten huzur, öğretmeni bir yalnızlık duygusuna sürükleyerek çocukluğundaki düşlere tutunup gerçeklerden uzaklaşmasına sebep olmuştur.

Düşlerine tutunarak yaşamını sürdüren kahraman, önce bu durumdan memnun olsa da zaman geçtikçe kendine zarar verdiğini ve hayatını yaşayamadığını anlayacaktır. Farkındalığın gecikmesinin uyanışı da geciktirmesi olayların kırılma noktası olmuştur. Annesinin masallarındaki huzura ve babasının korkularına sarılarak yaşamını sürdüremeyeceğini anlayan kahramanın özellikle bir soyaçekim meselesi saydığı yaşantılardan kurtulamayacağını anlamasıyla yalıtılmışlık algısı üst düzeye çıkmıştır.

Güvensizlik ve kararsızlık duyguları ile bir çerçeveye hapsolan insanın hata yapması kaçınılmazdır. Kahramanın son hatası nişanlısını masallardaki sarışın kadın imgesi için kaybetmesi olmuştur. Yalnızlık ile başlayan çürüme, yabancılaşma duygusunun da eklenmesiyle kahramanı dayanamayacağı bir yaşam döngüsüne hapsetmiştir.

Sonunda; yaşanan derin yalnızlık ve ardından gelen yabancılaşma hissi, kahramanın kendi hayatına dışarıdan bakmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak kopuş yaşayan ve kendi deyimi ile “dünyasını yitiren” kahraman, babası ile aynı kaderi paylaştığını anlar. Yazgı tekrar etmiştir ve sınırsızlık algısı ile kaynayan kan sonsuza karışmıştır. Böylece zaman ve mekân duygusundan arınarak gerçek özgürlüğe kavuşmuştur.

Bu çalışmada, Denizin Çağırışı isimli romanda yer alan yalnızlık ve yabancılaşma izlekleri tespit edilip bu izleklerin arka planında yer alan olaylar irdelenmiştir. Arka planda yer alan olayların irdelenmesi kolektif bilinçdışı ve gizil imgelerin insan zihni ve dolayısıyla yaşantısı için

nasıl bir önem taşıdığını ortaya koymuştur. Bu sayede adeta bir deniz gibi derin ve sonsuz olan insan zihninin ve yaşam algısının arkasındaki gerçekler ifade edilmiştir.

Kaynakça

- Adler, A. (2006). *İnsanı tanıma sanatı* (9. baskı). Say.
- Adler, A. (2002). *Sosyal duygunun gelişiminde bireysel psikoloji*. Hayat.
- Algül, A. (2014). Kemal Bilbaşar'ın denizin çağırışı romanına psikanalitik açıdan bir bakış. *Türkiyat Araştırmaları*, (20), 7-26.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (1. baskı). (A, Derman, Çev.). Kesit.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler-maddenin imgelemi üzerine bir deneme* (1. baskı). (O, Kunal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bilbaşar, K. (2020). *Denizin çağırışı* (4. baskı). Can.
- Binbirçiçek, A. E. (2017). *J. P. Sartre'da yabancılaşma fenomeni* (1. baskı). Pales.
- Dan, S. (2019). *Yabancılaşma-Marx'ın teorisine bir giriş* (2. baskı). Marx21 Yayınları.
- Ertoyl, M. (2007). *Yabancılaşma kader mi, tercih mi?* (1. baskı). Lotus.
- Gasset, Y. O. (1999). *İnsan ve "berkes"* (2. baskı). Metis.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası* (8. baskı). Remzi.
- Göka, E. (2020). *Yalnızlık ve umut* (1. baskı). Kapı.
- Onat, N. (2013). *Kamusal alan ve sınırları* (1. baskı). Durak.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye yabancılaşma olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), 65-92.
- Özcan, T. (2000). Romanda sosyal ortam. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 99-110.
- Sayers, S. (2018). *Marx ve yabancılaşma-Hegelyan temalar üzerine yazılar* (1. baskı). (F, Sarı, Çev.). Kor Kitap.
- Sazyek, H. (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında özel yabancılaşma* (1. baskı). Akçağ.
- Shayegan, D. (1991). *Yaralı bilinç* (1. baskı). Metis.
- Soyşekerci, H. (2018). *Denizin çağırışı'nda varoluşun gizemi*. Oggito. <https://oggito.com/icerikler/denizin-cagirisinda-varolusun-gizemi/63363>. (Erişim tarihi: 25.08.2022).
- Şenesen-Okuşluk, R. (2018). *Anadolu efsanelerinde sular ve su imgeleri üzerine arketipsel bir değerlendirme* [Bildiri sunumu]. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Ankara.

KATHE KOLLWITZ'IN ACIDAN TUTKUYA EVRİLEN BELLİ BAŞLI ESERLERİNDE FİĞÜR İNCELEMESİ

Kathe Kollwitz's Evolution from Pain to Passion:
Examination of Figures in Her Major Works

Öz: 1867 ile 1945 yılları arasında yaşamış olan Kollwitz, kıta avrupasında iki dünya savaşının yaşandığı, insanlığın bir buhranlar paradoksu içinde olduğu bir dönemde hayat sürmüştür. Bu dönemde milyonlarca insanın savaşlar ve salgınlar nedeniyle hayatı sönmüş, milyonlarcası yoksulluk ve sefaletin pençelerine düşmüş, aileler ve toplumlar parçalanmıştır. İçinde bulunduğu toplumun trajedilerini kendi yaşamış olduğu acı ve deneyimlerle birleştiren sanatçı, günümüzde özgünlüğünü koruyan ölümsüz eserler üretmiştir. Bu açıdan Kollwitz, yalnızca kendi dönemini değil sonraki dönemleri de etkileyen bir sanatçı olma özelliğine sahiptir. Kollwitz'in, özellikle dönemin Almanya'sının politik yaklaşımında kadına yönelik yürüttüğü kültürel paradigmalara karşı bir sanat anlayışı ile; yaşadığı dönemin sorunlarını ve yaşadığı acıların sanatına yaptığı etkileri sanatçının 6 resmi üzerinden incelenmektedir. Çalışmanın amacı, Kollwitz'in yaşadığı bu zor dönemde, yaşadığı derin duygusal acıyı eserlerine tutkuyla aktarırken; aynı zamanda izleyiciye aynı duygu ve derinliği hissettirmesinde kullandığı teknik ve bakış açısını döküman ve eserlerine dayalı analizlerle irdelemek ve ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Kollwitz, figür, hümanizm, baskıresim.

Abstract: Kollwitz, who lived between 1867 and 1945, lived in a period when two world wars were experienced in continental Europe and humanity was in a paradox of crises. During this period, millions of people's lives were extinguished due to wars and epidemics, millions of them fell into the clutches of poverty and misery, families and societies were torn apart. Combining the tragedies of the society he lived in with his own pain and experiences, the artist has produced immortal works that preserve their originality today. In this respect, Kollwitz has the feature of being an artist who influenced not only his own period but also later periods. With an understanding of art against Kollwitz's cultural paradigms towards women, especially in the political approach of the Germany of the period; The problems of the period in which he lived and the effects of the pain he experienced on his art are examined through 6 paintings of the artist. The aim of the study is to passionately convey the deep emotional pain that Kollwitz experienced during this difficult period to his works; At the same time, it is to examine and reveal the technique and point of view used to make the audience feel the same emotion and depth with analyzes based on documents and works.

Keywords: Kollwitz, figure, humanism, litography.

SANAT

VE — JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOGRAFİ
DERGİSİ

3 sayı / yıl
2022 yılı / 2022

Sorumlu Yazar

Corresponding Author

Atalay MANSUROĞLU

Dr. Öğr. Üyesi
Doğuş Üniversitesi, Sanat ve
Tasarım Fakültesi, Grafik Bölümü
*Asst. Prof., Doğuş University, Faculty
of Arts and Design*

amansuroglu@dogus.edu.tr

ORCID

0000-0002-7152-0711

Gönderim Tarihi ~ Received

31. 07. 2022

Kabul Tarihi ~ Accepted

07. 09. 2022

Yayın Tarihi ~ Published

26. 09. 2022

Atıf / Citation

Mansuroğlu, A. (2022). Kathe
Kollwitz'in Acidan Tutkuya
Evrilen

Belli Başlı Eserlerinde Figür
İncelemesi.

Sanat ve İkonografi Dergisi,
(3): 27-41.

Araştırma Makalesi

~

Research Article

Giriş

Käthe Kollwitz, içinde yaşamış olduğu ve insanların birçok trajedi ve travmaya oldukça yoğun bir biçimde maruz kaldığı bir çağın adeta “vicdani sesi” olarak ortaya çıkmaktadır. Gerek dünya görüşü gerek içinde yetiştiği ortam gerekse kendi içyapısı gereği geçmişte ve kendi döneminde yaşanan değişik olumsuzluklara karşı tavır alan ve bunları diğer insanların da takdirine sunan bir sanatçıdır. Toplumsal olaylar karşısında tutkulu bir duruşu eserlerinde yansıtmasına karşın ölüm ve annelik ile ilgili konular olunca “acıнын ressamı” olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle eserlerinde tutkudan çok acı ve derin iç hüznüleri somut bir şekilde yansıtılmaktadır.

Bu bağlamda, çalışmanın amaçlarından ilki, sanatçının öncelikli olarak acıyı neden bu kadar derin biçimde işlemiş olduğuna dair bulgular elde etmektir. Bu amaçla sanatçının değişik tarihlerde yapmış olduğu “Dokumacıların İsyanı” ve “Köylüler Savaşı” gibi serilerinden örnek çalışmalara yer verilmiş aynı zamanda herhangi bir seriye dâhil olmayan eserleri de incelenmiştir. Sanatçının söz konusu çalışmaları ele alındığında sanatçıdaki baskın olan acı ve derin hüznü bariz bir şekilde hissedilebilir.

Bu durumun nedenleri arasında toplumsal konulara duyarlılığın yanında oğlunu ve torununu I. ve II. Dünya Savaşlarında kaybetmenin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Ayrıca, sanatçının yalnızca eser vermek isteğinde bulunmadığı, kendi derinliğinde yaşamış olduğu engin ve acı tecrübeleri diğer insanlarla paylaşma tutkusunda bulunduğu gerçeği ile de karşılaşmaktadır. Bir başka anlatımla, sanatçı yoğun acılarını tutkulu bir biçimde insanlarla paylaşmak istemiştir. Toplumla bu ilişkisi eserlerine de yansımış, hümanist kişiliğiyle sanatçı yetkinliğini pekiştirmiş, yaşadığı acıyla toplumun acılarını çalışmıştır.

1. Kollwitz'in Yaşamı ve Sanat Anlayışı (1867-1945)

Käthe Kollwitz gerek Almanya'nın gerekse siyasal, ekonomik ve sosyal yönlerden dünyanın oldukça çalkantılı olduğu bir dönemde yaşamıştır. Bu zaman diliminde, çocukluğunda Almanya'nın kendi içinde birleşip genişlemesine ve orta ve ileri yaşlarında da I. ve II. Dünya Savaşları'na tanıklık etmiştir. Bu dönem insanlık tarihindeki en radikal ve acı dolu dönemlerden biridir ve belki de ilkidir. Söz konusu zamanda toplumsal bunalımlar, aşırı yoksulluk, yaygın hastalıklar, yoğun insan kaybı, psikolojik, sosyal ve ekonomik çöküşler ve derin travmalar insanlara olumsuz olarak oldukça etki etmiştir.

Kollwitz'in yetiştiği ortamda baskın olan hususlar ahlaki ve sosyal idealizmdi. Ailesi sosyal demokrat bir dünya görüşüne sahipti. Gelişme aşamasında en çok faydalandığı yazarlar arasında Goethe, Zola, Dostoyevski, Freiligrath gibi usta kalemler ön plana çıkmaktadır. Bu yazarların eserleri, sanatçının toplumsal gerçeklik temelinde meydana getirmiş olduğu yapıtlar için yol gösterici nitelikte olmuştur. O zamanki Alman toplumunun da yaşamış olduğu cinsiyet ayrımcı tutumlardan Kollwitz de etkilenmiş olmasına karşın özellikle babasının, Carl Schmidt, desteğiyle, kadınlar için eğitim alanındaki zorlukları aşabilmiştir. Bununla birlikte bu durum, sanatçının annelik ile cinsellik arasında ikilem yaşamasına yol açmıştır. Annelikte birlikte sanat hayatının olumsuz olarak etkileneneceği düşüncesi kendisinde hâkim olmuştur. Bu nedenle ilk başlardaki “idealist, çocuk ile üzüntülü anne” betimlemeleri sanatçının içinde bulunduğu durumu yansıttığı görüşü ileri sürülebilir (Ayan, 2008, s. 35). Aslında anne ve çocuk betimlemeleri Alman sanatında ön plana çıkan konular arasında yer almaktadır. Cinsiyetinden dolayı yaşamış olduğu duyguları Max Lehrs'e, kız olmanın bir talihsizlik olmasına karşın çocukluk döneminde babasının desteği ve olumlu yaklaşımının bulunduğunu belirtmiştir. Ayrıca, kendisindeki sosyal sorumluluk anlayışının babasından kaynaklandığını ifade etmiştir (Zigrosser, 1969, s. 8).

Toplumsal olaylara duyarlılık ve insancıl bir bakış açısı kazanmasında aile ortamından beslenmesine karşın, Kollwitz'in sosyalist düşünceyle tanışmasında abisi Konrad'ın büyük etkisi olmuştur. Berlin'deki bir yıllık sanat eğitiminden sonra Königsberg¹'e dönen Käthe, Karl Kollwitz'le 1887'de tanışmış ve 1891 yılında da evlenmiştir. Evlendikten sonra Berlin'e yerleşen çift 1943 yılına kadar 52 yıl boyunca bu şehirde kalmıştır. Berlin'in kuzey doğusunda işçilerin yoğun olarak yaşadığı bir bölgeye yerleşen çift, işçilerin yaşadığı zorlukları yakından gözlemleme olanağı bulmuştur. Evlerinin bir bölümünü muayenehane haline getiren kocası işçilerin ağırlığını oluşturduğu hastalarına burada bakmaya başlamıştır. Fakir hastalardan ücret almaması eşinin etrafı tarafından sevilip sayılmasına yol açmıştır. Berlin'e yerleştikten ve işçilerin hayatlarını gözlemledikten sonra Kollwitz'in dünyaya bakışında önemli değişiklikler olmuştur. Bunun sonucunda Kollwitz, sosyopolitik gelişmeler karşısında daha duyarlı bir tutum almaya başlamıştır (Arslan, 2011, ss. 95-97).

1892 yılında çiftin ilk çocukları olan John Hans dünyaya gelmiştir. Yoğun annelik duygusuyla birlikte Kollwitz, ağırlıklı olarak mutlu anne ve çocuk konularını işlemeye başlamıştır. Bununla birlikte 1893 Şubat'ı sanatçı için başka bir dönüm noktası olmuştur. Bu tarihte Berlin'de ilk defa sahneye konulan ve Prusya'nın Silezya kentindeki dokumacıların isyanlarının kanlı bir biçimde bastırılmasını işleyen "Dokumacılar" adlı tiyatro oyunu Kollwitz'i derinden etkilemiştir. Bu sırada üzerinde çalıştığı ve Emile Zola'nın "Germinal" adındaki eserinden esinlendiği baskı çalışmasını yarıda bırakarak 1893 ile 1897 yılları arasında altı baskı resimden oluşan ve bakır levha üzerine asit oyma yöntemiyle meydana getireceği "Dokumacıların İsyanı" çalışmasına başlamıştır. Sanatçı, isyan eden dokumacıları iş yeri sahiplerinin evine doğru yürürken tasvir etmiştir. Sanatçının bu çalışmasında kadın ve çocuklar erkeklere göre daha ön planda yer almıştır. Böylece toplumsal mücadele için kadının gerekli olan kadının güçlü olmasının altını çizmiştir (Berksoy, 1998, s. 57).

Dokumacıların İsyanı sanatçının Almanya çapında tanınmasına yol açmıştır. Berlin Büyük Sanat Sergisi'nde sergilenen bu seriye jüri tarafından altın madalya verilmesine kararlaştırılmasına karşın Kaiser II. Wilhelm ve Alman Kültür Bakanlığı'nın girişimleriyle kendisine altın madalya verilememiştir. Bunun nedenleri arasında ise eserlerinde içinde bulunulan çarpıklıkları gerçekçi bir biçimde ele alması ve düzene yönelik eleştirileri yer almaktadır². Buna karşılık Dresden'de yer alan Alman Sanat Sergisi tarafından eserlerinden dolayı sanatçıyı 1898'de Onur Madalyasına layık görmüştür.

1896 yılında çiftin ikinci oğulları Peter dünyaya gözlerini açmıştır. İnsancıl yapısı nedeniyle eşinin, hasta sayısının fazla olmasına karşın, muayenelerinden fazla para almaması, yoksul olan hastalarından hiç para talep etmemesi ve hatta onların ilaç masraflarını da kendisinin üstlenmesi varlıklı olmalarına imkân tanımamıştır. Bununla birlikte aile konser, tiyatro, kitap gibi kültürel ve sanat etkinliklerine katılabilmişler, Kollwitz ilk litografi çalışmasını, ilk çocukları Hans'ın portresini de bu sırada yapmıştır (Ayan, 2010, s. 13).

1903 yılında ise sanatçı anne, çocuk ve ölüm konusundaki en ünlü ve etkileyici eseri olan "Ölü Çocuğuyla Anne" adlı eserini vermiştir. Eskiz çalışmasını aynaya bakarak yaptığı bu gravür çalışmasında I. Dünya Savaşı'nın başlarında kaybedeceği oğlu Peter kucağındadır. Belki de Kollwitz, küçük oğlu Peter gibi milyonlarca gencin kendisi açısından bir hiç uğruna savaşta öleceğini annelik ve kendisinde olan derin sanatçı duygularıyla I. Dünya Savaşı'ndan yaklaşık on

¹ Königsberg, günümüzde Kaliningrad adıyla bilinen Polonya ve Estonya arasında yer alan ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra SSCB'ye bırakılmış olup halen Rusya'nın hâkimiyetinde bulunan bir yerdir.

² Sanatçı benzer bir durumu ileride daha ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere Nazi dönemi Almanya'sında daha derinden yaşamak zorunda kalmıştır.

yıl önce hissetmiş ve bunu ölümsüz eserlerinden biri olan “Ölü Çocuğuyla Anne”de dile getirmiştir.

Wilhelm Zimmermann'ın “Büyük Köylü Savaşı Tarihi” adlı kitabı “Dokumacılar” oyunu da Kollwitz'in üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Eser, Alman reformu zamanında yer alan 1522 ile 1525 yılları arasında, oldukça olumsuz koşullar altında bulunan köylülerin isyanını ve bunlara “Black Anna” adlı bir kadının önderlik etmesini anlatmaktadır. Yazar kitabında tarih boyunca mücadelelerde yer alan kadının rolünün altını çizmektedir. Bu eserden aldığı ilhamla adeta ikinci bir Dokumacılar Serisi olan “Köylülerin Savaşı” serisine başlamıştır. Bu seri yedi litografik resimden oluşmaktadır. Söz konusu seri çığır açıcı bir nitelikte olup “çağdaş Alman gravürünün ilk örneği sayılabilecek bir yapıttır” (Süreken-Şepiklioğlu, 2003, s. 8).

I. Dünya Savaşı milyonlarca insanı olduğu gibi Kollwitz'i de oldukça derinden etkilemiştir. Gerek dönemdeki gerekse değişik tarihlerde meydana gelen savaşları, baskıları, isyanları, toplumsal karışıklıkları, ölümleri eserlerinde yansıtan sanatçı için bu savaş, sanatçıda oldukça büyük değişimlere yol açmıştır. Her iki oğlu da gönüllü olarak savaşa katılan Kollwitz, küçük oğlu Peter'in daha savaşın başlangıcında 1914 Ekim'inde ölmesi üzerine eserlerinde içindeki acıyı yoğun bir biçimde işlemeye başlamıştır.

Sanatçının 60. yaşını tebrik etme amacıyla 1927 yılında pek çok sergi düzenlenmiştir. 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatları Bölümüne yönetici olarak atanmıştır. Bu zaman diliminde heykel çalışmalarına daha çok ağırlık vermiştir. Savaşa karşı barışın sağlanması amacıyla yapmış olduğu eserler nedeniyle 1929 yılında kendisine “Pour le Mérite” nişanı verilmiştir (Baransel, 2009, s. 115). Akademi'de 1931 yılında oğlu Peter için hazırlamakta olduğu anıt-heykellerin alçı modelleri sergilendikten sonra ertesi yıl, 1915 yılından beri çalışmakta olduğu “Yas Tutan Anne-Baba” adlı eserini tamamlamıştır (Görsel 1). Söz konusu eser, ulusların liderlerinin diğer milletler üzerinde hâkimiyet kurmayı amaçlayan emperyalist amaçlar doğrultusunda “bir hiç uğruna ölen” evladının acısını ve yasını yansıtmaktadır. Acılı anne ve baba diz üstü çökmüş, baba belirsiz bir şekilde boşluğa bakmakta anne ise boşluğa bile bakamayacak bir durumda olup adeta acısını saklamak istercesine önüne bakmaktadır. Her iki heykelin arasında yerde, “Burada Almanya'nın en iyi gençleri yatıyor” ifadesi yer almaktadır. Heykeller, Peter'in de bulunduğu Belçika'nın Dixmuiden kentindeki Roggevelde Askeri Mezarlığı'nda bulunmaktadır (Arslan, 2011, s. 110).



Görsel 1. Yas tutan anne-baba. Granit Diksmuide. West Flanders, Belçika, 1932.

Hitler liderliğindeki nasyonal sosyalistlerin 1933 yılında yapılan seçimler sonucunda iktidara gelmesiyle birlikte sanatçı eşiyle beraber faşizm karşıtı solda birlik için imza toplamaya başlamıştır. Bu faaliyet sonrasında ise Heinrich Mann ile birlikte Akademi'den istifa etme durumunda kalmıştır. Ayrıca profesörlüğü, Grafik Sanatları Bölümü idareciliği ve Akademi'de bulunan atölyesinden de mahrum bırakılmıştır. Eşi ile oğlu Hans da doktorluk mesleğinden

uzaklaştırılmıştır. Yaşanan bu gelişmeler üzerine sanatçı “Ölüm” konusunu yansıttığı 8-sekiz baskı resimden oluşan son litografik serisine başlamıştır. Bu çalışmasıyla birlikte ölümü, kaçınılacak bir durum olarak değil de hayatın olağan akışı içinde içselleştirilmesi gereken bir kavram olarak yansıtmaya çalışmıştır. Yaşamış olduğu döneme şahitlik etmiş olduğu onca trajedi, yoksunluk, tükenmişlik, kayıp, çöküş ve yıkılış karşısında ölüm Kollwitz açısından adeta bir kurtuluş gibi görünmekteydi. Kişisel olarak, küçük oğlu Peter’i gencecik yaşta kaybetmesinin de Kollwitz’in ölüm temasını hayatı boyunca işlemede hiç şüphesiz oldukça büyük bir etkisi olmuştur. (Arslan, 2011, s. 111).

Berlin şehir mezarlığında yer alan aile mezarlığı için planladığı bronz rölyefe 1935’te başlayan Kollwitz bu eserini Goethe’ye ait olan “Onun Ellerin Şefkati İçinde Huzurla Yatın” ifadeleri ile adlandırmıştır (Turan, 1998, s. 19). Kollwitz’in eserlerine sansür uygulanması bu yıl başlanmış olup 1936 yılında ise “Başlangıçtan Bugüne-Berlin’li Heykeltıraşlar” sergisinde yer alan yapıtları kaldırılmıştır. Ayrıca, Kollwitz Sovyet “İzvestia” gazetesine vermiş olduğu röportaj yüzünden Gestapo tarafından sorguya çekilmiş ve toplama kamplarına gönderilmekle tehdit edilmiştir. Bu baskılarla birlikte Kollwitz’in çalışmalarını sergilemesine yasak getirilmiştir (Baransel, 2009, s. 116). Ayrıca, 50. ve 60. yaş günlerinde yaşamış olduğu kutlamaların aksine Kollwitz’in 70. yaşına yönelik kutlama ve etkinlikler Alman nasyonal sosyalistlerin iktidarında yapılmamıştır.

Dünya genelinde ve özellikle Avrupa kıtasında savaş nedeniyle yaşanmakta olan ekonomik zorluklar sanatçının ailesini de etkilemiştir. Bu dönemde sanatçı, eser üretebilmek amacıyla sponsorları kabullenmek durumunda kalmıştır. Temmuz 1940’ta eşini kaybeden sanatçının acılarına bir yenisi daha eklenmişti. Yaşam kavgasını artık kendi başına sürdürmesi gerekiyordu. Atölyesini kapatarak evinin bir odasında eser vermeye üretmeye devam etmiştir. 1942’de Şair Richard Dehmel’in gençleri savaşa teşvik etmek için yaptığı seslenişe karşılık vermek amacıyla yine Goethe’ye ait olan “Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!” adını verdiği son baskı resim çalışmasını yapmıştır. Bu savaşta da I. Dünya Savaşı’nda kaybettiği oğlu Peter’in adını verdiği torunu Peter’i yitirmenin hüznüyle “Eğer bir seçenek verilseydi bana Peter’in hatta Hans’ın yerine de ben ölebilirdim. Peter, henüz toprağa ekilecek bir tohumdu gömülecek değil” (Kollwitz, 1988, s. 64) sözleriyle içinde taşıdığı büyük acıları dile getirmiştir. Bu hususu oğlu da “Rusya’da Peter’in ölüm haberini alınca bunu gururla taşıdı ve kederlenip neredeyse hiç ağlamadı bile. Aksine çevresini teselli etmeye çalışan annemin bu acısı çok derindi. Bu süreçte neredeyse hiç eser üretmedi ve bu yaşam güçlerinin azalmaya başladığının bir işaretiydi” (Kollwitz, 1988, s. 9) şeklinde ifade etmekteydi.

Kollwitz, 1943’te Berlin bombardımanından kaçmak amacıyla Nordhausen’e yerleşmiştir. 1944 yılında ise Sakson Prensi olan Ernst Heinrich’in Kollwitz’i daveti üzerine Dresden kentinin dışında bulunan Moritzbourg şatosuna yakın olan küçük bir eve yerleşmiştir (Turan, 1998, s. 20). Savaşın sonlarına doğru 22 Nisan 1945’te hayatını kaybetmiştir.

Kollwitz ilk çizim derslerini sırasıyla Rudolf Mauer ve ona kısa bir dönem için öğrencilik yapan Gustav Naujog’tan Königsberg’te almıştır. Ayrıca gravür alanında da çeşitli çalışmalarda bulunmuştur. Sanat alanında ilerlemek amacıyla Berlin’e giden Kollwitz, Berlin Kadınlar Akademisi’ne 1885-86 döneminde kaydolmuştur. Özellikle Karl Stauffer Bern’in tavsiyesiyle çizim ve yağlıboya çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bu süre içerisinde özellikle Max Clinger’den oldukça etkilenen Kollwitz, bir yıl süren eğitiminden sonra tekrar Königsberg’e dönerek eğitimine Emil Neide ile devam etmiştir (Arslan, 2011, ss. 115-116).

1888 yılında Ludwig Herterich’ten Münih’te dersler alan sanatçı buradaki resimlerinde aile bireyleri ve günlük yaşamı yansıtmıştır. Ancak, kaybolmaları nedeniyle bu eserlerinden

günümüze ulaşan bir eseri bulunmamaktadır. İki yıllık bir süreyle Münih'te bulunan Kollwitz, 1890 yılında Königsberg'e dönmüştür. İlk başlarda yağlıboya ağırlık veren Kollwitz, buradaki çalışmalarında tekrar gravür eserleri vermeye başlamıştır (Baransel, 2009, s. 111).

İlk eserleri genellikle günlük hayat ve aile bireylerine yönelik olan Kollwitz, doktor olan eşiyle evlenip Berlin'e yerleşmelerinden sonra işçi sınıfının yoksulluk, işsizlik gibi çeşitli sorunlarını yakından gözlemleme fırsatı buldu. Kollwitz iç dünyasında derin çalkantılar yaşamış ve işçilerin karşı karşıya bulunduğu hayatın gerçeklerinden kaynaklanan derin acı ve hatta ruhunda adeta bir işkence gibi duyduğu hüznü eserlerine yansıtmıştır. Bu konuyla ilgili düşüncelerini şu cümlelerle ifade eder: “Görünüşünün ve var oluşunun ötesinde işçi sınıfı kadını, tamamen basmakalıp davranışlarla sınırlı olan hanımefendilerden daha fazlasını gösteriyor. İşçi sınıfı kadınları bana ellerini ayaklarını ve saçlarını gösteriyor. Elbiseleriyle vücudunun şeklini ve formunu görmemi sağlıyor. Herhangi bir maske takmadan kendini ve hislerini samimi bir şekilde sunuyor” (Kearns, 1976, s. 82).

Kollwitz, hayatı boyunca sosyalist kimliğinden veya gerek kendisini gerekse sanatını tanımladığı “anaç” olma özelliğini ifade etmekten kaçınmamıştır (Bentley, 2017, ss. 917-918). Bu bağlamda Kollwitz kadın bedeninin arketipik imajını yoksulluk ve duygusal zorluğu yansıtan kadınların bedenleriyle değiştiriyordu. Bu anaç imajlar, yirminci yüzyılın başlarındaki Alman kültüründe yer alan sosyoekonomik zorlukları ve duygusal zorunlulukları işleme ihtiyacını dile getirmekteydi. Bu yeni psikoanalitik modellerle birlikte Kollwitz, modern kadının yeni ve dürüst bir vizyonunu oluşturmak için iç gözlem ve öz yansıma yöntemini eserlerine angaje etmiştir (Bentley, 2017, s. 908).

Annelik, Kollwitz'in sanatında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Kollwitz'in annelik vurgusu, açık bir biçimde politik söylemler söz konusu olduğunda vizyoner bir özellik taşımaktadır. Acılı bir anne olmanın yanında savaş karşıtı bir sanatçı olan Kollwitz, 1922'de “Hayatta Kalanlar-Savaşa Karşı Savaş” adlarını taşıyan posterleri yapmıştır (Baransel, 2009, s. 114). 1923 yılında ise yedi ağaç baskıdan meydana gelen oluşan “Savaş” adlı serisini yapmıştır. Söz konusu seride, oğlu Peter gibi milyonlarca gencin hayatını kaybetmesine ve yoğun ve travmatik sosyal ve ekonomik buhranlara neden olan savaşa karşı olan bir tutum içinde evlatlarını kaybeden acılı anne ve babalar, kocasını kaybeden dullar ve savaşa gönüllü katılan kurbanları Kollwitz, acılı bir anne ve sanatçı gözüyle ele almıştır. Ayrıca, daha önceki serilerde gördüğümüz üzere başka bir yazarın, Gerhart Hauptmann'ın “Veda ve Ölüm” adlı eserinden etkilenerek sekiz çizimden oluşan bir seriyi de sergileme olanağı bulmuştur (Arslan, 2011, ss. 108-109). Bu durum 1924 yılında yapmış olduğu “Ekmek”, “Ekim İçin Tohumlar Öğütülmemelidir”, “Viyana Ölüyor”, “Çocukları Koruyun”, “Almanya'nın Çocukları Aç” gibi başlıklar taşıyan posterlerde ve imajlarda da görülmektedir. Bu önemli litografiler savaşın ve hükümetin adaletsizliğini belirtmekte ve Kollwitz'in sosyal sorunlar için yaşam boyunca süren endişesini açığa vurmaktadır (Comini, 1977, s. 142). Kollwitz'in anne ve çocuk imajları eserlerinde temsil edilen genel olarak daha politik betimlemelere göre karakteristik olmayan ve duygusal bir biçimde değerlendirilerek göz ardı edilmiştir. Bu tür eserlerde sanatçı kendi kişisel hayatını ele almakta ve bu kompozisyonlarında birçok uzman kendi vizyonuna müdahale ettiği hususunu dile getirmiştir. Bu bağlamda, Elizabeth Prelinger bu kompozisyonların oldukça duygusal olduğunu ve Kollwitz'in derin hislerinin bazen sanatçıya hâkim olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca sanatçının da bu kompozisyonlara yönelik eleştirilere de benzer bir biçimde olumlu tepki verdiğini vurgulamıştır (Prelinger, 1992, s. 67).

Annelik retoriği, Alman kültür ve politikasının bir fedakârlık vizyonunu sağlamak amacıyla genellikle siyasi kampanya ve faaliyetlerde görülen politik bir araçtır (Prelinger, 1992,

ss. 150-51). Yirminci yüzyılın başlarındaki hâkim olan annelik retoriği ile Kollwitz'in annelik betimlemesi arasındaki bağlantı ve özellikle Mütterschütz (anne koruması) etrafındaki söylem Käthe Kollwitz ve Paula Modersohn-Becker'in annelik çalışmalarında açık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır (Betterton, 1996, ss. 159-179). Betterton bu annelik söylemini Kollwitz'in çıplak annelik figürleri olarak sunduğu çalışmalarını belirterek bu annelik söylemini vurgulamıştır. Bu figürler, o dönemde değişik feminist söylemlere açık bir sanatçıyı yansıtmaktadır. Bununla birlikte, Betterton'ın aksine, Kollwitz'in bir anne olarak özneli ve öz farkındalığı, kendi iç dünyası ve yapısı ile uyumludur. Bu nedenle, vizyonunun hem öznesi hem de nesnesidir. Bu ilişki biçimi Kollwitz'i yalnızca sanatçı bir kişilik olarak değil, aynı zamanda, kültürel bir ses olarak da tanımlamaktadır. Kollwitz'in kendisini ısrarlı bir biçimde Alman kültüründe anaç bir sanatçı ve eserlerinde anaç bir süje olarak ifade etmesi Kollwitz'in Alman kültürünü feminen bir çerçevede tanımlama çabası olarak görülebilir. Bu feminen terimler, yirminci yüzyılın başlarında Alman kültürünü sarsan kültürel muhalefetten sorumlu olarak son derece kültürel bir annelik vizyonu ile ifade edilmektedir. Bu dinamik muhalefet Kollwitz'in annelik imajlarını yapılandırmaktadır. Diğer taraftan çalışmaları, sanatsal eserlerinde baskın kadınsı varlığı aracılığıyla bir otorite duygusu yaymaktadır (Bentley, 2017, ss. 914-915).

Kollwitz, hayatın olağan akışı içinde karşılaştığı kadınları, eşinin muayenehanesinde karşılaştıkları da dâhil olmak üzere, karakalem ve kömür kalem aracılığıyla seri bir biçimde eskizlerle yansıtmıştır. Kollwitz'in birçok çalışmada çıplak kadın ve başlar bulunmaktadır. Sanatçı, kendisini salt bir sanat akımıyla özdeşleştirmemiştir. Bununla birlikte çeşitli eserlerinde ekspresyonizmin etkisi bulunmaktadır. Ancak, çalışmalarında toplumsal gerçekçilik en çok ön plana çıkan husustur. Litografik eserlerinde toplumsal sorunları yansıtmıştır. Bunları etkin bir biçimde dile getirmek amacıyla siyah beyaz kullanımını renkli olanların yerine tercih etmiştir. Bu tercihin temelinde, eserlerinde vurgulamak istediği ifadeyi daha güçlendireceğine yönelik inancı yatmaktadır. Sosyalist olmakla birlikte, sosyalist bir politik duruştan daha çok kendi iç dünyasını yansıtmaya aracı olarak değerlendirmektedir ve bu düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir:

“Sosyalist bir sanatçı olarak tanımlanmam konusunda bir şeyler söylemek istiyorum. O dönemdeki çalışmalarımın babam ve ağabeyimin duruşlarından ve dönemin edebiyatından etkilenerek sosyalizme yakın olduğu tartışılmaz. Fakat resimlerim için konularımı neredeyse her zaman işçi sınıfının hayatından seçmiş olmamdaki asıl neden sadece bu konuların benim güzellik anlayışımı basit ve yeri doldurulamaz bir şekilde ifade ediyor olmalarıdır. Benim için, Königsberg'de gemilere yük taşıyan işçiler güzeldir. Polonyalı denizciler güvertede çalışırken güzeldirler. Sıradan insanların mimiklerindeki ve vücut hareketlerindeki rahat özgürlük güzeldir” (Arslan, 2011, ss. 119-120).

2. Kollwitz'in Eserlerinde Acı ve Tutku

Kollwitz, hayatın her alanında olduğu gibi sanat dünyasına da egemen olan erkeklerin tersine sanat dünyasının en önde gelen kadın sanatçılarından (Tanır, 2019, s. 4).

Gerek kadının toplum içindeki mücadelesi gerekse içinde bulunduğu çağın çok katmanlı ve derin problemleriyle başa çıkmak adına eserlerinde; karşı karşıya kalınan toplumsal baskıları ve adaletsizlikleri yansıtan “tutkulu, depresyonlu, kederli ve özverili bir kadın”ın izleri görülmektedir (Kızılırmak-Çekinmez, 2022, s. 82). Bununla birlikte, sanatçı duyarlılığından ve içinde bulunduğu zaman diliminin olağanüstü olumsuz koşulları nedeniyle sanatında, tutkudan daha çok acının somut hale bürünmüş şekli görülmektedir. Yalnızca bir sanatçı olarak değil aynı zamanda kendi hüüzün ve kederleriyle de bu mücadeleyi vermekte ve sanatını bunun için bir araç olarak kullanmaktadır.

Acıyı, hüznü annelerde yansıtan Kollwitz, genellikle kalın ve sert çizgilerle gerek bugünü gerekse geçmişten yüklendikleri kederleri tasvir etmiştir. Oldukça sade ve siyah beyaz çizimde bütün detaylar duygusallık taşıyan çizgilerle ifade edilmektedir. Günlük tutmayı seven ve ayrıca adeta günlük gibi değişik zamanlarda yapmış olduğu kendi porteleriyle de içindeki var olan derin acıları da resmetmiştir (Kızılırmak-Çekinmez, 2022, s. 82).

Sanatçı, içinde bulunulan ortamın acılarını feminist ve hümanist bir perspektiften sunarak insanların, özellikle çocukların ve kadınların bu trajedilerden nasıl etkilendiklerine dair empati kurmalarına olanak tanır. Bu açıdan sanatçı, acıyı somut hale getirmiş ve bu yöndeki farkındalığın artmasına oldukça katkıda bulunmuştur. “Bu bağlamda, Kollwitz’in yaşamını, hayatını çevreleyen olay ve durumları çok iyi anlamak, yaşadığı çağın zorluk, sıkıntı ve trajedilerini onun gözünden görebilmek gerekir” (Tekdemir-Dökeröğlu, 2019, s. 164).

3. Bulgular

3.1. Kollwitz'in Eserlerinde Yer Alan Acının ve Tutkunun Yansımaları

Çalışmanın bu kısmında Kollwitz'in 6 eseri seçilmiş ve analiz edilmiştir. Eser seçiminde sanatçının hayatında iz bırakmış duygu dünyasında önemli bir yer tutan “Ölü Çocuklu Kadın” eserinden; kendi politik ve sanatsal tutumunu yansıtan “Dokumacıların Göçü” gibi eserlerine kadar konu bağlamında eser seçimi yapılmış ama aynı zamanda tutkuyla bağlı olduğu sanatın teknik anlamda farklı eserlerin seçimine özen gösterilmiştir. Özellikle sanatçının başta desen ve özgün baskı tekniklerinin her birinden seçilmeye özen gösterilmiştir; litografi, bakır üzerine Asit oyma Baskı, kuru kazı Gravür Baskı ve ahşap oyma yüksek baskı tekniğiyle yapmış olduğu eserlerden seçilmiştir.

3.1.1. Ölü Çocuklu Kadın

“Ölü Çocuklu Kadın” adlı eseri, eleştirilenler tarafından toplumsal sorunları ele aldığı en çarpıcı yapıtı olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 2. Ölü Çocuklu Kadın, Gravür, 1903.

Eserde çocuğunu kaybeden derin acılara gömülen anne, adeta içindeki derin hüznü yalnızca kendi içinde yaşamak istercesine yüzünü çocuğun ölü bedeni arkasına saklamıştır. Bu ifade annelerin engin ve yoğun duygu dünyasına ışık tutmaktadır. Buna karşın çocuğun yüzünün belirgin ve aydınlık bir biçimde tasvir edilmesi de çocuğun masumiyetine işaret etmektedir. Ayan'a (2008, s. 39) göre kadının kollarının ve bacaklarının kaslı bir şekilde gösterilmesi ve çocuğu sıkıca kucaklaması annenin ruhsal gücüyle³ birlikte bedensel gücüne de vurgu

³ Buradaki ruhsal güç ile ifade edilmek istenen durum annenin yaşamış olduğu derin duygusal acıdır. Yoksa çocuğunu kaybeden annenin metanetli olması anlamına gelmemektedir.

yapılmaktadır. Sanatçı, gravür yöntemiyle oldukça hassas bir anlatıyı ele almıştır.-Kendisinden ender görülecek şekilde, ince çizgiler aracılığıyla evladının yasını tutan anneyi yumuşak gölgeler ve sürekli çizgiler aracılığıyla anlatı biçimi daha da trajik bir hale gelmiştir. Bu bağlamda Kollwitz'in "Ölü Çocuklu Kadın" eseri, acının tutkuyla bulunduğu bir çalışma olmaktadır (Kızılırmak-Çekinmez, 2022, s. 80).

Bu trajik duygu bütünlüğünü sağlayan sıkı kavrayışın ötesinde renk ve arka fon özelliklerini kullanmayarak duygu bütünlüğü kompozisyonel açıdan da güçlendirmiştir.

3.1.2. Annelik

"Annelik" isimli karakalem çalışmasında Tutku da acı gibi Kollwitz'in çalışmalarında "anne" aracılığıyla gösterilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Annelik. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1931.

Bir acıyı yaşayan ve yansıtan anne olduğu gibi bir tutku da sanatçıya göre ancak anne ile dile getirilebilir. Anne figürünün net olarak çizilmesi ön plana çıkarma istencidir. Aynı zamanda baba, çocuk ile geri planda bırakılarak bu durumun iyice vurgulanması amaçlanmıştır. Çocuğun babasının kucağında anneye doğru hamlesi, kadını oldukça mutlu etmekte ve adeta "yüzünde güller açmasına" neden olmaktadır. Yavrusuna kavuşan annenin sevinci somut bir şekilde kadının yüz ifadesinde anlatılmıştır. Ayrıca, bir önceki resimde nasıl ki yavrusunu kaybeden bir annenin derin hüznü ve acısı ifade edilmektedir ki bu durumu Peter'i kaybeden ve kendisi gibi çocuklarını kaybeden milyonlarca diğer annenin çaresizlik içindeki yoğun ızdırapları ile vurgulanmış gibidir. Bu resimde ise sanki kayıp olan çocuklarına tekrar kavuşmuş olma durumu imalı bir biçimde betimlenmekte ve bu husus da annede büyük bir tutku ve sevince neden olmaktadır.

Kollwitz'in güçlü deseni ve figür çalışmalarında ki dinamizm, kullandığı kompozisyon açısını anlamdan bağımsız olarak arka planı gereksiz kılmaktadır. Aynı şekilde güçlü tonlarla hem desen hem de baskı çalışmalarında renk kullanımını gereksiz kılmıştır. Buna karşılık babanın güçlü elleriyle çocuğu yumuşak kavrayışını sağlayan el çizimlerinden sanatçının ne kadar özenerek ve hissederek eserini gerçekleştirdiğini göstermektedir.

3.1.3. Anneler

Kollwitz, “Anneler” adlı çalışmasında da yine annelik duygusunu yoğun bir biçimde işlemektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Anneler, 1923, savaş serisinden, gravür, 1921-1922, basım 1923.

Sanatçının 1919 yılında başladığı ve yedi resimden oluşan “Savaş” serisi çalışmasının içinde yer alan kadınların (annelerin) yaşadıkları ortak acı ve korkuların karşısında birbirleriyle kenetlenerek mücadele etmelerini yansıtmaktadır. Eser, savaş sırasında dul kalan kadın ve yetim çocukları dile getirmektedir. Yoğun acılarına karşı sıkı bir şekilde birbirlerine sarılmışlar ve adeta dört bir yandan gelebilecek değişik tehlikelere karşı bir birlik oluşturmaktadırlar. Yekvücut halinde birleşen bu kadın dayanışması ve gözlerinin açıklığı bu teyakkuz halini çarpıcı biçimde yansıtmaktadır (Kuru, 2017, s. 416).

Yaşadıkları olumsuz deneyimlerle birlikte hayat koşulları ile mücadele azminde olan bu kadınların elleri belirgin olarak ifade edilmiştir. Bu durum ise, kadınların gereken durumlarda fiziksel güçleriyle de mücadelenin içinde olabilecekleri imasında bulunmaktadır. Çalışmanın sağ alt köşesinde meraklı gözleriyle ne olup bittiğini anlamaya çalışan bir çocuk yer almaktadır. Annenin ellerinden daha küçük bir biçimde resmedilen bu çocuk figürü de annesinin fiziksel koruması altında bulunduğu konusuna da vurgu yapmaktadır. Yoğun siyah rengin seçilmesi de kadın ve çocukların yüzleşmek zorunda kaldıkları trajedi ve travmaların büyüklüğüne işaret etmektedir. Her ne kadar savaş cephelerinde ölenler erkeler olsa da asıl büyük zorluğu, yani savaş ortamının meydana getirdiği yaşam şartlarında mücadele etme durumunu ağırlıklı olarak kadınlar ve çocuklar yaşamaktadır. Ayrıca, her an için de kaybettiklerinin yaslarını tutmakta ve acılarını paylaşmaktadırlar.

Kollwitz, bu eserini yüksek baskı tekniği olan ahşap oyma baskı tekniğiyle çalışmıştır. Özellikle siyah ve koyu tonun hâkim olduğu eser, bir nevi hüznün ve acının rengi olarak da nitelenmiş, kadınların birleşerek bu direnci göstermesini resmetmiştir. Kontrast bir keskinlik taşıyan ahşap baskıyı lekesel bazda da kompozisyona taşıyarak güçlendirmiştir. Yine arka plana gerek yoktur, resmin arka plan, renk ve ton gibi avantajlı niteliklerinden feragat ederek bu dayanışmanın anıtsal bir nitelik kazanmasına da olanak sağlar.

3.1.4. Hücuma Kalkış

Toplumsal gerçekliği tüm çıplaklığıyla sanatı aracılığıyla yansıtmak isteyen Kollwitz, “Köylüler Savaşı” serisinde yer alan “Hücuma Kalkış” adlı eseri, bu durumu en belirgin bir biçimde vurgulayan çalışmalarından biridir (Görsel 5).



Görsel 5. Hücum Kalkış, 1902, “Köylüler Savaşı” serisi 5. Yaprak, Gravür/Asitli Kazıma/Şekerleme/Yumuşak Vernik/Kuru Kazıma/Durchdruck

Ayrıca bu eserinde sanatçının ekspresyonist özelliği de dikkat çekmektedir. Toplumun acılarını paylaşmayı ve ezilenlerle dayanışma içinde olmayı gerek içinde yetiştiği kültür gerekse karakteristik özelliği dolayısıyla sanatçının en temel yönlerinden birisidir. Bu çalışma yalnızca bir gözlem olmayıp sanatçının iç dünyasının da dışı vurmuş bir biçimdir.

Çalışmadaki figürler hırslı olmakla beraber yorgunlukları ve adeta iç içe geçmiş olmaları, bunların ayrı bir figür olarak değerlendirilmelerine olanak tanımamaktadır. Bu nedenle sanatçının arzuladığı gibi tek bir güç olarak eserde kendini göstermektedir. Hedeflerine yekvücut halinde ilerleme amacı taşımaktadırlar. Söz konusu iç içelikle sanatçı kargaşaya da vurgu yapmaktadır. Kadın figürünün ön planda kompoze edilmesi köylülerin mücadelesinde kadının oynamış olduğu rolü öne çıkarmaktadır.

Bu çalışmada sanatçı diğer çalışmalarına nazaran bir başkaldırını daha güçlü yansıtmak için belli belirsiz de olsa arka planda şafak ve sola doğru güçlü bir hareket halinde figürler çalışmıştır. Gravür tekniğiyle bakır üzerine asit oyma çalışmasında farklı tonlar ve dokular elde ederek hareket ritmini güçlendirmiştir.

3.1.5. Dokumacıların Göçü

Kollwitz'in “Dokumacıların Göçü” adlı eseri “Hücum Kalkış” adlı eseriyle toplumsal bakış açısı yönünden aynı şekilde değerlendirilebilir. Sanatçının “Dokumacıların İsyanı” adlı serisinin dördüncü yaprağındaki “Dokumacıların Göçü” adlı çalışmasında dokumacılar ve toprak sahibi arasındaki çatışmayı işlemek yerine dokumacıların başkaldırmasının nedenleri üzerinde durmayı arzu etmiştir (Görsel 6) (Berksoy, 1998, s. 58).

Sosyalizme işaret eden orak ve sabanlar çalışmada yer almakta olup kolektif halde harekete geçen figürlerle protesto etme de yine sosyalizme imalı bir gönderme yapmaktadır. Sanatçının eserlerinde genel olarak acı, ölüm, kaygı ve korku hâkim durumdayken toplumsal bir olayı işlediği zaman olay başka bir özellik kazanmaktadır. Resmin genelinde bir taraftan öfkeyle bağırانlar ve donuk ifadeler diğer taraftan da adeta umudu temsil eden annenin sırtında eyleme katılmış olan çocuk imgesi yer almaktadır. Farklı duygu ve düşünceleri aynı çalışmada vurgulamak, Kollwitz'in sanatçı özelliklerinden biridir.

Kuru kazı Gravür üzerine asit yedirme tekniğiyle yapılan bu çalışmada desen çalışmasının tüm inceliği ve farklı yönlerde tarama çizgileriyle farklı ton ve dokular elde edilmiş, başkaldıran dokumacılara önem verilmiştir. Kompozisyon sanki oldukça kalabalıktan bir kadrajmış gibi

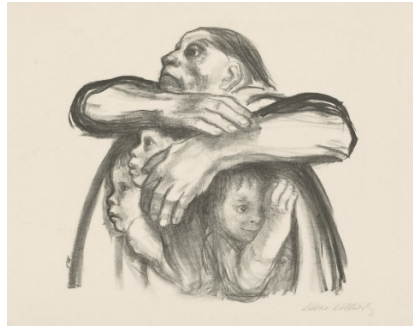
alınmış, bununla kalabalığın gücü tasvir edilmiştir. Figürlerin sağlamlığı ve yüz ifadelerine varıncaya kadar çizimi bu hareketin önemini vurgulamaktadır.



Görsel 6. “Dokumacıların Göçü”, Asit yedirme, kuru kazıma, 21,5 x 29,7 cm, 1893-98.

3.1.6. Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir

Sanatçının çözümlenecek olan son eseri “Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!” adlı çalışmasıdır (Görsel 7).



Görsel 7. Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!, Litografi, 1942.

Bu eserde I. Dünya Savaşı'nda oğlunu, II. Dünya Savaşı'nda ise torununu kaybeden hem bir anne hem bir babaanne hem de acılarla ve isyanlarla dolu kadın bir sanatçının haykırışları ve her ne pahasına olursa olsun çocuklarını koruma duygusuyla onları trajik bir olaya, savaşa teslim etmeme çabası ve duruşu hissedilmektedir. Çocuklar, hırslı ve emperyal savaş politikacıların kurbanları değil, her anne ve babanın geleceğe dair ümitlerini yaşatacak, geleceği güzelleştirecek birer fidandır. Anne yine fiziksel kuvveti temsil eden büyük ellerle tasvir edilmiştir. Tehlikenin geldiği noktaya bakmaktadır. Yalnız burada korkudan daha çok kararlı bir duruş sergilenmektedir. Anneyle aynı yöne bakan iki yavruda endişe hâkimdir. Onlar ne olduğunun farkındadır. Bununla birlikte, anne ve kardeşlerinden farklı yöne muzipçe bakan çocuk ise henüz durumun ciddiyetini anlamaktan uzak görünmektedir. Bu durum da ona başka bir masumiyet kazandırmaktadır. Kollwitz gerek kendisinin gerekse milyonlarca annenin savaş karşıtı duruşunu, evlatlarını bir hiç uğruna kaybetmeme için mücadele ve çabalarını bu eserinde dile getirmektedir. Bununla birlikte, bu hususta başarılı olamamasını da kadının donuk ifadesiyle izleyiciye sunmaktadır.

Kollwitz bir dönem litografi baskı tekniğini kullanmış daha sonra kendini daha detaylı ifade edecek bakır oyma ve ahşap oyma özgün baskı tekniklerine yönelmiştir. Burada ince çizgiler yerine bu baskı tekniğinin sunduğu daha çok leke ve ton gücünden yararlanmış, ton varyasyonlarıyla aynı gücü elde ederek eserini üretmiştir. Güçlü figür çalışmalarını arka kompozisyona gerek duymadan ön planda dışavurmuştur.

Sonuç

Kollwitz, her döneme tanıklık eden sanatçılar gibi duyarlı olmakla beraber, eserlerine konu olan acılı bir anne ve büyükanne olarak kendini ve acılarını ortaya koymuştur. Bunu yaparken desen ve diğer sanatsal teknikleri olağandışı bir kavrayışla eserlerine tanıklık eden izleyiciye fiziksel olarak hissettirir. Eserde artık sadece bir çizim ve desen yoktur, tutkuyla kavrayan, acısını oğluna sarılan bir annenin her kasında parmağında çizimle hissettirir. Kollwitz'i belki de farklı kılan bu acılarını karşıya olağan gücüyle yansıtmaya ve hissettirmeye çabasıdır. O günkü savaş koşullarında çok acı çeken milyonlarca insanın ve özellikle arkada kalan kadının ve çocukların acılarını çok güçlü bir şekilde dışa vurmuştur. Kollwitz, insanlık dışı bir eylem olarak savaş ve dolayısıyla milyonlarca insanın ve tabii ki bir anne olarak evladın kaybedilmesinin yarattığı travmaları ve acıları güçlü bir mesajla bir sanatsal çalışma olarak gösterme çabasıdır. Kollwitz'in yaşadığı dönemi ve acıları sanatıyla insanlara aktarma çabası tutkuya dönüşürken; bu tutkunun yarattığı başarılar aynı zamanda kompozisyon, figür ve hareket açısından yeni sanatçı adayları için öğretici vazgeçilmez eserlere dönüşmüştür.

Bu çalışma için yapılan literatür taraması ve Kollwitz'in altı eserinin çözümlemesinde, sanatçının eserlerine ortak bir dil birliği kullandığı annelik, acı, yitirme gibi duyguların sanatla ifade biçimi incelenmiştir. Yaşadıklarına bağlı olarak bunlardan etkilenme biçimleri ve eserlerine yansımaları kullandığı tekniklerle bağlantıları, kompozisyon kurgusu, imgeler ve ifade biçimleri açısından incelenmiştir.

Kaynakça

- Arslan, R. (2011). *Alman baskı resim sanatı ve toplumsal-gerçekçilik bağlamında bir sanatçı: Käthe Kollwitz*. (Tez No. 408734) [Yüksek lisans tezi, Dicle Üniversitesi-Diyarbakır]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ayan, M. (2010). *Weimar dönemi kadın devrimci rubu ile Käthe Kollwitz*, Sone.
- Baransel, Z. (2009). *Käthe Kollwitz ve Edvard Munch baskı resimleri*. (Tez No. 254307) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bentley, C. (2017). Maternity and the self: A social construct in the images of Käthe Kollwitz, *International Journal of Arts and Humanities*, 1(10), 908-938.
- Berksoy, F. (1998). *20. yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık.
- Betterton, R. (1996). *An intimate distance: Women, artists, and the body*, Routledge.
- Comini, A. (1977). For whom the bell tolls: private versus universal grief in the work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz, *Arts Magazine*, (51), 142-156.
- Kearns, M. (1976). *Käthe Kollwitz: Woman and artist*, The Feminist Press at the City University of New York.

- Kızılırmak-Çekinmez, B. (2022). Käthe Kollwitz baskiresimlerinde kadın imgesi üzerine bir inceleme, *Sanat ve İnsan Dergisi*. Özel Sayı.
- Kollwitz, H. (1988). *The diary and letters of Käthe Kollwitz*. Northwestern University Press.
- Kuru, A. Ş. (2017). I. dünya savaşı'nın sanat diline etkileri, Max Beckmann'ın die hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları. *STD*, XXVI. 395-421.
- Moorjan, A. (1986) *Käthe Kollwitz on sacrifice mourning, and reparation: An essay in psychoaesthetics*. The Johns Hopkins University Press.
- Prelinger, E. (ed.). (1992) *Käthe Kollwitz*. Yale University Press.
- Süreken-Şepiklioğlu, N. M. (2003). *Frida Kablo, Käthe Kollwitz ve Paula Rego'nun resimsel ifade biçimlerinin yansımaları resimlerine etkileri*. (Tez No. 137076) [Yüksek lisans tezi Mimar Sinan Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Tanır, T, A. (2019). Käthe Kollwitz'in "yoksulluk" adlı yapıtının çözümlenmesi, *International journal of art, culture & communication*. II(1). 1-17.
- Tekdemir-Dökeroğlu, Ö. (2019). Acının resmini yapmak, Käthe Kollwitz resimleri üzerinden bir bakış, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. 4(7), 163-178.
- Turan, A. (1998). *Käthe Kollwitz'in sanatçı kişiliği, dünya sanatındaki yeri ve 1890-1938 yılları arasında yapmış olduğu baskı çalışmalarının incelenmesi*. (Tez No. 74185) [Yüksek lisans tezi Mimar Sinan Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Zaimoğlu, Ş. (2018). *Gravürde acı ve ölüm teması*. (Tez No. 508919) [Yüksek lisans tezi Tekirdağ Namık Kemal-Tekirdağ]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Zigrosser, C. (1969). *Prints and drawings of Käthe Kollwitz*, Dover Publications.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Yas tutan anne-baba. Granit Diksmuide. West Flanders, Belçika, 1932. <https://www.ft.com/content/c3713270-1af0-11e4-a633-00144feabdc0/> (Erişim Tarihi: 20.06.2022).
- Görsel 2. Ölü Çocuklu Kadın, Gravür, 1903. <https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81/> (Erişim Tarihi: 01.07.2022).
- Görsel 3. Annelik. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1931. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/17401/> (Erişim Tarihi: 05.07.2022).
- Görsel 4. Anneler, 1923, savaş serisinden, gravür, 1921-1922, basım 1923. https://www.moma.org/s/ge/collection/ge/artist/artist_id-20833_role-3_sov_page-17.html/ (Erişim Tarihi: 09.07.2022).
- Görsel 5. Hücum Kalkış, 1902, "Köylüler Savaşı" serisi 5. Yaprak, Gravür/Asitli Kazıma /Şekerleme/ Yumuşak Vernik/Kuru Kazıma/Durchdruck <https://www.kollwitz.de/en/sheet-5-charge/> (Erişim Tarihi: 10.07.2022).
- Görsel 6. "Dokumacıların Göçü", Asit yedirme, kuru kazıma, 21,5 x 29,7 cm, 1893-98. <https://www.kollwitz.de/en/sheet-4-march-of-the-weavers/> (Erişim Tarihi: 12.07.2022).

Görsel 7. Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!, Litografi, 1942.
<https://www.kollwitz.de/en/seed-for-sowing-should-not-be-milled-kn-274/> (Erişim Tarihi: 14.07.2022).

OSMANLI DÖNEMİNDE KÖLE HATTATLAR

Slave Calligraphers in The Ottoman Era

Öz: İnsanı, özgür irade ve davranışlarından yoksun bırakan köleliğin ne zaman başladığı konusunda genel bir bilgi yoktur. Fakat bu olgu asırlar boyu bütün toplumları etkilemiştir. Osmanlı Devleti ise, İslam dininin getirdiği hukuki kuralları köleler için tatbik etmiş ve onları sosyal hayatın önemli bir parçası hâline getirmiştir. Osmanlı toplumunda köleler iyi bir eğitim ve terbiyeden geçmiştir. Kabiliyetli olanlar asker, öğretmen, idareci, vezir ve paşa olarak memur edilmiş, böylece toplum tarafından saygı duyulan kişiler olmuşlardır. Aynı şekilde sanat yeteneği olan köleler de el işçiliği gerektiren faaliyetlere yönlendirilmiştir. Enderun'a alınanlar arasında çok iyi mimarlar, musikişinaslar, mücellitler, müzehhipler veya hattatlar yetişmiştir. Yetenek sahibi köleler özellikle matbaanın yaygınlaşmadığı dönemlerde kitap sanatlarıyla alakalı mesleklere yönlendirilmişlerdir. Bunların başında da elbette hat sanatı gelmektedir. Osmanlı döneminde hattat olarak yetiştirilen kölelerin sayısını tespit etmek mümkün değildir. Fakat hattatlar ile alakalı biyografik eserler tarandığında hattat köleler hakkında bilgilere rastlamak mümkün olabilmektedir. Bu çalışmada, yaşadıkları yüzyıla göre köle hattatlar incelenmiş, kendileri hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Sarayı, enderun, Şeyh Hamdullah, köle, hattat.

Abstract: We do not know when slavery began, which deprived man of his free will and behavior. But this phenomenon has affected all societies for centuries. The Ottoman Empire, on the other hand, applied the legal rules brought by the religion of Islam to the slaves and made them an important part of social life. Slaves in Ottoman society had a good education and training. Those who were capable were appointed as soldiers, teachers, administrators, vizier and pasha, so they became people respected by the society. Moreover, slaves with artistic skills were directed to activities that required manual labor. Among those who have grown up in Enderun are very good architects, musicians, bookbinders, and calligraphers. Gifted slaves were directed to professions related to the arts of the book, especially in periods when the printing press was not widespread. Font is one of them, of course. It is not possible to determine the number of slaves who were trained as calligraphers in the Ottoman era. However, when biographical works related to calligraphers were examined, it was possible to find information about calligraphers who were slaves. In this article, slave calligraphers were examined according to the century in which they lived, and information about them was provided.

Keywords: Ottoman Palace, enderun, Sheikh Hamdullah, slave, calligrapher.

SANAT

VE JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOGRAFİ
DERGİSİ

3 sayı / sene
2022 yılı / s.10

Sorumlu Yazar

Corresponding Author

Mahmut Sami KANBAŞ

Öğr. Gör. Dr. Marmara
Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
*Lecturer, Dr. Marmara University
Faculty of Theology*

medinel@gmail.com

ORCID

0000-0001-6970-3669

**Gönderim Tarihi ~
Received**

12. 07. 2022

Kabul Tarihi ~ Accepted

24. 08. 2022

Yayın Tarihi ~ Published

26. 09. 2022

Atf / Citation

Kanbaşı, M. S. (2022). Osmanlı
Döneminde Köle Hattatlar.
Sanat ve İkonografi Dergisi, (3):
42-54.

Araştırma Makalesi

~

Research Article

GİRİŞ

Savaşta esir alınan veya yurtlarından koparılıp esir pazarlarında satılan, böylece özgürlüğünden yoksun bırakılan kişiler için “köle” tabiri kullanılmaktadır (İ. Ayverdi, 2016, s. 702). İnsanlık tarihi kadar eski olan kölelik müessesesi, bir dönem tüm dünyada var olan sosyal bir gerçeklik idi. Özgür insanlarla köleler arasında insanî sınırları zorlayan çok kalın bir sınıf farkı vardı. Fakat İslam dini, neredeyse bu sınıf farkını ortadan kaldırmış, efendileriyle köleleri arasında hukukî ve insanî bir bağ kurmayı başarmıştır (Aydın & Hamidullah, 2002, ss. 237-246).

Osmanlı devrinde de köleler sosyal hayatın önemli bir parçasıydı. Özellikle devletin asker ihtiyacını karşılamak için kölelerden istifade edildiği gibi yine devletin idari kademelerinde istihdam edilmek üzere Enderun'a alınan köleler bulunmaktaydı. Bunlar iyi bir tahsil ve İslami bir terbiye görürdü. Ayrıca paşa, vezir gibi devlet adamlarının ve zengin ailelerin hizmetinde bulunmak üzere satın alınıp eğitilen köleler de bulunmaktaydı. Bu kölelerden kabiliyetli olanlar sanata veya zanaata yönlendirilirdi. Osmanlı döneminde köle olarak temellük edilenlerin zamanla talihlerinin nasıl değiştiği, usta bir sanatçı, devletin en üst kademelerinde idareci veya önemli bir bürokrat oldukları bilinmektedir (Engin, 2002).

Hattatlık ise İslam tarihi boyunca en önemli sanat dallarından biri olmuştur. Özellikle matbaanın yaygın olarak kullanılmadığı devirlerde önemli bir meslek kolu hâline gelmiştir. *Devhatü'l-Küttâb* veya *Tuhfe-i Hattâtîn* gibi biyografik eserlerde hattatlık mesleğini icra edip geçimini bu yolla temin eden hattatlar hakkında mâlumat bulmak mümkündür. Hattatlık gibi kâbiliyet gerektiren böyle bir işi sanat derecesinde icra edebilenlere İslam toplumunda gıpta ile bakılmıştır. Bu minval üzere kölelerden de hat sanatına yeteneği ve yatkınlığı olanlar eskiden beri takdir edilmiştir. Örneğin son Abbasi halifesi Musta'sım Billah'ın (ö.655/1258) kölesi Yâkut'un (ö.697/1298), hat sanatında gösterdiği büyük kudret sebebiyle Halife tarafından âzâd edildiği ve ismine Musta'sımî nisbesi de eklenerek Yakutü'l-Musta'sımî olarak anılmaya başlandığı kaynaklarda zikredilmektedir (E. H. Ayverdi, 1953, s. 9). Aynı şekilde Emevî devri hattatlarından Malik bin Dinar (ö.130/748), Üsâme bin Lüey'in âzâdli kölesidir. Kendisi âzâd edildikten sonra geçimini yazdığı mushaf nüshalarını satarak sağlamıştır (İbnü'n-Nedîm, 1398, s. 10). Osmanlı'da ise güzel yazıya meraklı olan kabiliyetli köleler özenle yetiştirilmiş, hattâ saray tarafından sahiplerinden satın alınıp âzâd edilmiştir. Sanat kâbiliyeti fark edilen Alî-rûmî isimli kölenin Sultan III. Ahmet tarafından satın alınıp âzâd edilmesi bu örneklerden biridir (Müstakimzade, 2014, s. 629). Yine yetenek sahibi köleler hem Osmanlı Sarayı'nda hem de efendileri tarafından hüsn-i hatda yönlendirilmiş ve topluma kazandırılmıştır. Mesela İstanbul/Bayezid'deki Sarây-ı Atîk (Eski Saray) mensubu genç kölelere hat öğretilmesi için Hâfız Osman'ın sülüs-nesih talebesi Üsküdârî Hasan bin Numan (ö.1144/1732) muallim olarak tayin edilmiştir (Müstakimzade, 2014, s. 153).

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren belki onlarca köle, hat sanatını meşk ederek talebe yetiştirmiştir. Fakat bunların tamamını bilmek mümkün değildir. Tespit edilebilenler ise Osmanlı hat kaynaklarında köleliğinden bahsedilenlerdir.

Hayreddin (15. yy.)

Hayatı hakkında yeteri kadar mâlumata sahip olmadığımız Hayreddin isimli hattat Kudüs'te doğdu. Sultan II. Bayezid'in kölesi idi. Müstakîmzâde Süleyman'ın (ö.1201/1787) ifadesine göre kendisi imzalarından Rûmî ve Kudsî olduğunu belirtmektedir. Aklâm-ı sitte olarak tabir edilen altı çeşit yazıyı “hattatların kıblesi” olarak nam salmış Şeyh Hamdullah'tan (ö.927/1520) öğrenmiş, ayrıca ta'lik hattıyla da uğraşmıştır. *Zübdetü'l-Hakâyk* ve *Gülşen-i Esrâr* isimli telif eserler onundur (Müstakimzade, 2014, s. 184). Günümüze ulaşan tek mushafı İstanbul

Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, A6551’da kayıtlıdır (Resim 1). Hattat Hayreddin bu eserindeki ferağ kaydında kendisinin, Osmanoğullarının sâlih kişisi Sultan Bayezid’in kölelerinden ve Şeyh Hamdullah’ın öğrencilerinden olduğunu, Ali Paşa tarafından Sultan’a hibe edildiğini yazmaktadır (Derman, 2010, s. 52).



Resim 1. Hayreddin imzalı mushafın ferağ kaydı (İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, A6551)

Hüseyin Şah (15. yy.)

İstanbul’ludur. Hüsameddin lakabıyla da anılmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, EH-355’de bulunan bir En’âm-ı Şerîf’in ferağ kaydında baba ismini “Abdullah” olarak yazmaktadır.¹ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu’nda yer alan bir duâ mecmuasının ferağ kaydında ise kendisi, meşhur hattat Şeyh Hamdullah’ın kölesi olduğunu ifade etmektedir (Resim 2). Kaynaklarda zikredildiğine göre Şeyh Hamdullah, en iyi talebeleri arasında saydığı Hüseyin Şah’ı gözünün önünden ayırmadığı gibi evlatlarıyla da bir tutmuş. Vefat yılı ve medfeni kesin olarak bilinmemektedir (Müstakimzade, 2014, s. 164).



Resim 2. Hüseyin Şah’ın yazdığı Dua Mecmuası’nın ferağ kaydı (Sakıp Sabancı Müzesi, 361)

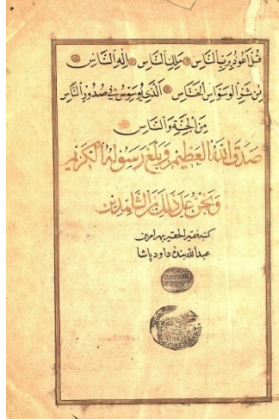
¹ Kölelerin babaları tespit edilemediğinde kendileri için “Allah’ın kulu” anlamına gelen “Abdullah” ismi veya Cenâb-ı Hakk’ın güzel isim ve sıfatlarının başına “abd/kul” kelimesi ilave edilerek baba isimleri zikredilmiştir.

Ali Alaeddin (ö.933/1527)

Aslen İsfahanlıdır. Önce esir alınmış, sonradan âzâd edilmiş, fakat kimin kölesi olduğu tespit edilememiştir. Amasya'ya gelip Şeyh Hamdullah'ın ilk öğrencileri arasına dâhil oldu. Daha sonra müderris olup Bursa ve Gebze'de vazife yaptı. 933/1527 senesinde vefat etti (Müstakimzade, 2014, s. 303).

Behram bin Abdullah (ö. 963/1556'dan sonra)

Doğum ve ölüm tarihleri belirlenemeyen Behram, Sultan II. Bayezid devri hattatlarından (Derman, 2010, s. 62). Kendisi Koca Davud Paşa'nın (ö.903/1498) kölesiydi. Sülüs-nesih yazılarını Şeyh Hamdullah'tan meşk edip icazet aldı (Müstakimzade, 2014, s. 132; Rado, t.y., s. 67). Yazdığı mushafın ferâğ kaydında genellikle, kendisinin Davut Paşa kölesi olduğunu ifade etmektedir. Behram bin Abdullah, ketebesinde baba ismi olarak bazen Abdullah adını (Resim 3), bazen de Abdülbasîr (Resim 4) veya Abdülhabîr adını tercih etmektedir (Derman, 2010, s. 62).



Resim 3. Behram bin Abdullah'ın tarihsiz mushafının ferâğ kaydı (Süleymaniye Kütüphanesi-Hacı Beşir Ağa, 3)



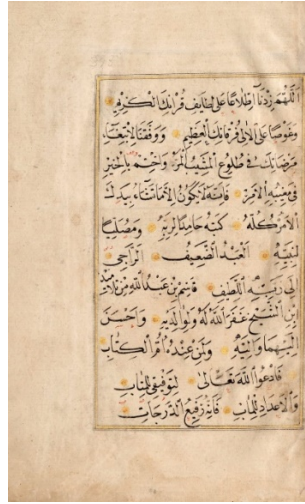
Resim 4. Behram bin Abdülbasîr'in 962/1555 tarihli mushafının ferâğ kaydı (Türk ve İslam Eserleri Müzesi-152)

Kasım (ö.974/1566)

Memleketi hakkında bir malumat yoktur. Kendisi Kanuni Sultan Süleyman'ın âzâd ettiği kölelerdendir. Muhyiddin-i Amâsi'den (ö.983/1575) sülüs-nesih meşk edip icazet aldı. Genellikle ketebesinde ismini “*Kasım min gılmanî's-Sultan Süleyman/Sultan Süleyman'ın kölelerinden Kasım*” şeklinde yazardı. Sultan II. Selim tahta çıktığı yılda (974/1566) vefat etti (Müstakimzade, 2014, s. 333; Rado, t.y., s. 73).

Kasım bin Abdullah (ö.970/1563)

Fatih Sultan Mehmet'in âzâd ettiği kölelerden biridir. Köleler için baba adı olarak genellikle Abdullah (Allah'ın kulu) kullanıldığından, kendisi de ketebesini “*Kasım bin Abdullah/Abdullah oğlu Kasım*” şeklinde yazmaktaydı (Resim 5). Aklâm-ı sitteyi Şeyh Hamdullah'tan meşk edip icazet aldı. Dînî ilimleri tahsil ettikten sonra Şeyh Vefâ (ö.896/1491) dâiresinde hizmet etmeye başladı. Sultan II. Bayezid'in huzurunda kendisinden övgüyle bahsedilince Topkapı Sarayı'na hoca olarak tayin edilmesi uygun görüldü. Uzun ömürlü idi, yaklaşık 970/1563 yılında vefat etti (Müstakimzade, 2014, ss. 332-333; Rado, t.y., s. 73). 963/1555 tarihinde kaleme aldığı bir mushafı Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 318'de mahfuzdur (Derman, 2010, s. 92).



Resim 5. Kasım bin Abdullah'ın yazdığı mushafın ferağ kaydı (Z. Cemal Özen Koleksiyonu)

Ömer el-Makdisî (16. yy.)

Hayatı hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Yazmış olduğu bir risalenin ferağ kaydında (Resim 6) isminin “Ömer el-Makdisî” olduğunu ve bu risâleyi Kanunî Sultan Süleyman devri sadrazamlarından Rüstem Paşa (ö.968/1561) için yazdığını ifade etmektedir. Aynı zamanda Rüstem Paşa için “Mevlânâ/Efendimiz” tabirini kullanmaktadır. Buna göre, muhtemelen kendisi Kudüs'te doğmuş, fakat daha sonra Rüstem Paşa'nın kölesi olarak İstanbul'a getirilmiş ve burada eğitim görmüştür. Söz konusu risale Peygamber Efendimiz'in soyağacı ile alakalı bilgileri ihtiva etmektedir.



Resim 6. Ömer el-Makdisî'nin kaleme aldığı risalesinin ferağ kaydı (Z. Cemal Özen Koleksiyonu).

Ahmed-i Fevrî (ö.978/1570)

Ahmet-i Fevrî'nin doğum yeri ve tarihi hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Kendisi Defterdar İskender Çelebi'nin (ö.941/1535) âzâdlı kölelerindendi. Kaynaklarda Muhyiddîn İbnü'l-Arabî'yi (ö.638/1240) rüyasında görüp bunun üzerine Müslüman olduğu zikredilir. Daha sonra İslami ilimleri tahsil etti ve Şam'daki Süleymaniye Medresesi'nde hem hocalık hem de kadılık vazifesini yerine getirdi. Sülüs-nesih yazılarını dönemin önemli hattatlarından olan Şükrullah Halife'den meşk etti, dönemin önemli hattatları arasında anılır oldu. Hüsn-i hat konusunda risaleler yazdı. Türkçe, Arapça ve Farsça şiir inşâd edebilecek kadar ilmi kudrete sahipti. 978/1570'de vefat etti fakat mezar yeri belli değildir (Müstakimzade, 2014, s. 93; Rado, t.y., s. 75).

Kasım (16. yy.)

Köle Kasım olarak nam salan hattat, yüksek mertebe sahibi bir zatın kölesiydi. Ta'lik hattını meşk edip kısa sürede sayılı sanatkârlar arasına girdi. Fakat hat hocası bilinmemektedir. 1000/1591 senesinde hayatta olduğu rivayet edilmektedir (Müstakimzade, 2014, s. 639; Rado, t.y., s. 80).

Hasan bin Ahmet (ö.1002/1594'den sonra)

Hasan Çelebi olarak da bilinen hattat aslen Çerkesli olup 16. asrın önemli hattatlarından Ahmet Karahisârî'nin (ö.963/1556) kölesi idi. Karahisârî'nin himaye ve eğitiminde çok iyi bir şekilde yetişti. Hüsn-i hatda onun en önemli takipçisi oldu. Hocası onu âzâd edip mânevî evladı edindi. Onun için kendisi kaleme aldığı eserlerin ferağ kayıtlarında baba ismini belirtirken "*Hasan bin Ahmet Karahisârî/ Ahmet Karahisârî oğlu Hasan*" şeklinde imza atmıştır (Resim 7).

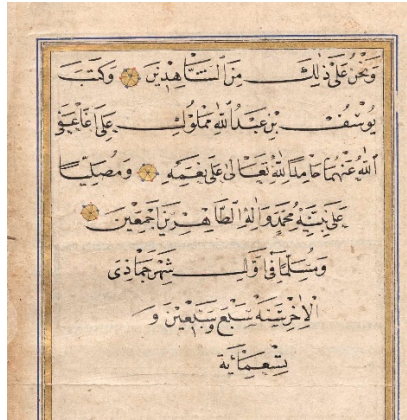
Hasan Çelebi'nin aklâm-ı sitte ile yazdığı kit'a, delâil ve mushafları günümüze kadar gelen eserleri arasındadır. İstanbul'daki Süleymaniye ve Edirne'deki Selimiye camilerinde bulunan celî sülüs yazıları ise en önemli eserleridir. Hasan Çelebi'nin yazı tavrı, Karahisârî'ninkinden ayırt edilemeyecek kadar mükemmeldir. Fakat kendisi evâhir döneminde hocasının üslûbundan uzaklaşıp Şeyh Hamdullah yolunu tercih etmiştir. Ölüm yılı tam olarak tespit edilemeyen Hasan Çelebi'nin 1002/1594 yılından sonra vefat ettiği ve İstanbul'un Sütluçe semtinde ustası Karahisârî'nin yanına gömüldüğü rivayet edilmektedir. Fakat mezar yeri belli değildir (Derman, 2017, ss. 123-124).



Resim 7. Hasan Çelebi'nin 974/1566 tarihli Duâ Mecmuası'nın ferağ kaydı (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, EH1077).

Yusuf bin Abdullah (ö.1020/1611)

İstanbul'un Tophâne semtindedir. Baba isimleri malum olmayan diğer köle hattatlarda olduğu gibi bu hattat da baba ismini “Abdullah” olarak belirtmektedir. Topçu ocağında memur Demirci Ağa diye meşhur birinin kölesi olduğundan kendisi “Demircikulu” olarak bilinmektedir (Müstakimzade, 2014, ss. 529-530). Hattat Yusuf, 977/1569 tarihli mushafının ketebesinde bu Demirci Ağa'nın, dolayısıyla efendisinin isminin Ali olduğunu belirtmektedir (Resim 8). Demircikulu Yusuf Efendi hüsn-i hattı, Ahmet Karahisârî'nin çırağı Derviş Mehmet'ten (ö.1000/1592) meşk etmiş ve “Karahisârî vâdidi”nin son temsilcisi olmuştur. Kılıç Ali Paşa Câmii'nin kapı üstündeki müsennâ yazı başta olmak üzere diğer çini ve mermer üzerindeki celî sülüslerin tamamı Demircikulu tarafından yazılmıştır. 1020/1611 yılında yaklaşık yüz yaşında vefat etmiştir (Derman, 2010, s. 84).



Resim 8. Demircikulu Yusuf'un 977/1569 tarihli mushafının ferağ kaydı (Sakıp Sabancı Müzesi, 365)

Behzad (17. yy.)

Doğum-ölüm tarihi bilinmemektedir. Kendisi âzâdlı kölelerdendi. Sülüs-nesih yazılarını İmam Hafız Mehmet Efendi'den (ö.1052/1642) meşk etmişti. Aynı zamanda Silivrikapısı dâhilinde bulunan (Hadim) İbrahim Paşa camii müezziniydi (Müstakimzade, 2014, s. 132).

Ali bin Abdullah (ö.1120/1708)

Doğum yeri ve tarihi bilinmemektedir. Fakat İstanbul'da yaşamıştır. Yusuf Rahîkî'nin akrabasından birinin âzâd ettiği bir köleydi. Aynı zamanda iyi bir okçuydu. Önce Ağakapılı İsmail Efendi'den (ö.1118/1706) sülüs-nesih meşk etti; onun vefat etmesiyle Tokatlı Derviş Ahmet Efendi'den (ö.1127/1715) meşkini tamamlayıp icazetini aldı (Habib, 1305, s. 125). Müstakîmzâde Süleyman Saadeddin Efendi, Ali bin Abdullah'ın 1120/1708 tarihli mushafını gördüğünü *Tuhfe*'de ifade etmektedir. 1120/1708 tarihinde vefat etti, fakat yeri belli değildir (Müstakîmzade, 2014, s. 290).

Yusuf-i Rûmî (ö.1121/1709)

Aslen Rum olduğu için mi yoksa başka bir sebeple mi bilinmez, kendisi "Rûmî" lakabıyla anılmaktadır. Edirne'de idam edilen Küfrî Ahmet'in âzâd kölesi idi. Sülüs-nesih yazıyı Hâfız Osman'dan (ö.1110/1698) meşk edip icazet aldı. İstanbul mukâtaası kaleminde vazifeli idi. Kendisi Edirne şehrinde de bulunmuş ve talebe yetiştirmiştir. Müstakîmzâde'nin ifadesine göre, Edirne hattatlarının hoca-talebe silsilesi Yusuf-i Rûmî ile başlamaktadır (Müstakîmzade, 2014, s. 531). Bilinen tek öğrencisi "Çelebi İmam" lakabıyla anılan Edirneli hattat Hâfız Mustafa Efendi'dir (ö.1131/1718) (Derman, 2017, s. 242).

Alî-i Rûmî (18. yy.)

Rum asıllı olan Alî-i Rûmî'nin doğum tarihi ve yeri bilinmemektedir. Rumeli kadıaskeri Abdülbaki Arif Efendi'nin (ö.1125/1713) kölesi idi (Suyolcuzaade, 1942, s. 93). Aynı zamanda hattat olan Abdülbaki Efendi, himâyesine aldığı Alî-i Rûmî'yi hüsn-i hat konusunda teşvik etmiş olmalıdır. Sanat kâbiliyeti Saray tarafından fark edilince Sultan III. Ahmet kendisini satın almış ve âzâd etmiştir. Gereklî terbiye ve eğitimi aldıktan sonra Enderûn-ı Hümâyûn'da ibrikçi başı olarak vazifelendirilen hattat daha sonra 80 akçe yevmiye ile meşk hocalığına tayin edilmiştir. 1137/1724 tarihinde hayatta olduğu rivayet edilmektedir. Fakat vefatı hakkında bir bilginiz yoktur (Müstakîmzade, 2014, s. 629).

Beşir Ağa (ö.1166/1752)

Aslen nereli olduğu bilinmemekle birlikte Mora vergi tahsildarı Ahmet Paşa'nın kölesi olduğu için kendisi "Morali" lakabıyla anılmaktadır. 1136/1724 yılında Osmanlı Sarayı'na verilmiş, 1142/1730 yılında I. Mahmud'un musahibi, ertesi yıl da hazine datarı olmuştur. 1159/1746 yılında ise Dârussaâde'ye ağa olmuştur. Sülüs-nesih yazılarını önce Hasırcılar İmamı Hafız Mustafa Efendi'den meşk etmiş, daha sonra Enderun hocalarından Mumcuzaade Mehmet Ağa'dan icazet almıştır. Sülüs-nesih ile yazdığı kıt'a, hilye gibi eserlerinin yanı sıra celî sülüs kitâbeleri de günümüze ulaşmıştır. Ayasofya meydanındaki 1157/1744 tarihli celî sülüs çeşme kitâbesi bunlardan biridir. Karıştığı bazı yolsuzluklar sebebiyle 1166/1752 yılında görevinden azledilerek idam edilen Beşir Ağa, Üsküdar Nasûhî Dergâhı yakınlarına defn olunmuştur. Mezar yeri tespit edilememiştir (Abdülkadir, 1992, ss. 555-556).

İbrahim Dâimî (ö.1170/1757)

Kaynaklarda kendisinin doğu memleketlerinden İstanbul'a geldiği ifade edilmektedir. Hekimoğlu Ali Paşa'nın (ö.1171/1758) akrabalarından Ahmet Ağa'nın âzâd ettiği bir köledir. Şekerzâde Mehmet Efendi'den (ö.1166/1753) sülüs-nesih öğrenip icazete hak kazandı. Galata Sarayı'nın hat muallimliğinde bulunduktan sonra, Topkapı Sarayı'nın hat hocalığına getirildi. İbrahim Dâimî 1165/1752'de henüz Galata Sarayı hocalığında bulunduğu göre, ömrünün son birkaç yılında Topkapı Sarayı'nda mesleğini sürdürmüş olmalıdır. Kendisi 24 Cemâziyelâhir 1170 (16 Mart 1757)'deki vefatında namazı Ayasofya Camii'nde kıldıktan sonra, hocası

Şekerzâde'nin Karacaahmet kabristanındaki kabri yakınına defnedildi (Müstakimzade, 2014, s. 51; Rado, t.y., s. 158).

İbrahim Zaim (18. yy.)

Büyük devlet adamlarından birinin kölesi iken Enderûn-ı Hümâyûn'a hediye edildi. Orada sülüs-nesih yazılarını Yedikuleli Seyid Abdullah'tan (ö.1144/1731) meşk edip icazet aldı. Müstakîmzâde Süleyman Efendi, İbrahim Zaim'in hâlâ hayatta olduğunu ifade ettiğine göre kendisi, Müstakîmzâde'nin ölüm yılı olan 1787 yılından sonra vefat etmiş olmalıdır (Müstakimzade, 2014, ss. 53-54).

Hacı Salih (ö.1189/1775)

Nerele olduğu bilinmemektedir. Fakat genç yaşta köle oldu. Muhtemelen âzâd edildikten sonra İstanbul'a yerleşti. Önceleri Köprülü Mehmet Paşa Medresesi'nde bir hücresi vardı. Hacca gidip geldikten sonra evlendi ve Kara Baba Türbesi karşısında ikamet etmeye başladı. Sülüs-nesih yazıyı Yedikuleli Seyid Abdullah Efendi'den, ta'lik hattını ise Fındıkzâde İbrahim Efendi'den (ö.1165/1751) meşk etti. Aynı zamanda hâfız olan hattatımız, Müstakîmzâde'nin tabiriyle, Kur'ân-ı Kerîm'e hem lafzan (okuyarak) hem de hattan (yazarak) hizmet etti. 1189 senesi Zi'l-kâde ayının başında (Aralık 1775) vefat etti (Müstakimzade, 2014, ss. 215, 603-604; Rado, t.y., s. 173).

Hasan Râifi (18. yy.)

Doğum-ölüm tarihi bilinmemektedir; fakat 18. yüzyılda yaşadığı konusunda şüphe yoktur. Çavuşlar kâtibi Mehmet Hayri Efendi'nin kölesi olduğu sırada Dede İbrahim Efendi'den (ö.1176/1762) sülüs-nesih yazılarını meşk edip icazet almıştır. Daha sonra efendisi tarafından âzâd edilmiştir (Müstakimzade, 2014, s. 157).

Süleyman-ı Rûhî (18. yy.)

Sultan I. Mahmut'un kölelerinden idi. Küçük yaşta harem-i hümâyûnda terbiye gördü. Daha sonra Enderun'da kiler odasına alındı. Orada Yedikuleli'nin oğlu Abdülhalim Efendi'den (ö.1172/1758) sülüs-nesih yazılarını meşk etti (Müstakimzade, 2014, s. 204). Ne zaman ve nerede vefat ettiği bilinmemektedir.

Süleyman-ı Vehbî (18. yy.)

Aslen Gürcüdür. Deli Balta isimli birinin kölesi iken azat edilmiş ve ismini Ali'den Süleyman Vehbî'ye değiştirmiştir. Sülüs yazıyı Hacı Kethudazâde Ebubekir Ağa'dan meşk edip icazet aldıktan sonra tekrar sülüs-nesih yazıyı Mehmet Râsim Efendi'den (ö.1169/1756) meşk etmiştir. Kendisi hafız olup aynı zamanda mushaf yazma şerefine de nail olmuştur (Müstakimzade, 2014, s. 206).

Yusuf (18. yy.)

Silahdar ocağından ağa halifesi Canbazzâde Hüseyin Efendi'nin âzâd kölesidir. Deniz Abdal Camii civarında Sarrac Doğan Ağa Mahallesi'nde ikamet etmiştir. Hüsn-i hatta Hocasâde Seyyid Ahmet Efendi'den (ö.1172/1758) icazet almıştır (Müstakimzade, 2014, s. 532).

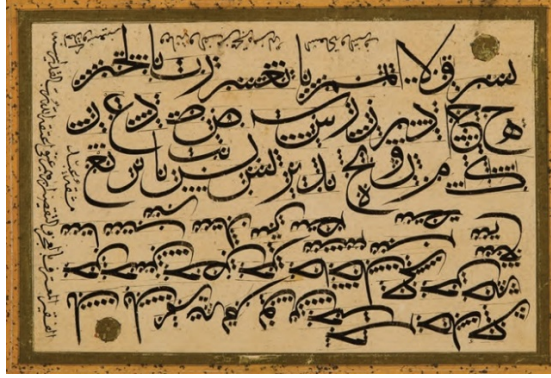
Alî-i Sabîh (ö.1183/1769)

Kendisi Hâcegân'dan bir zatın âzâd ettiği köledir. Sülüs-nesih yazılarını Yedikuleli Seyyid Abdullah'tan meşk etmiştir. Celî hattında da maharet sahibiydi. Dîvân-ı Hümâyûn'da kâtiplik

vazifesini yerine getirmektedir. 1183/1769 senesinde ordu ile beraber iken şimdilerde Romanya bölgesinde yer alan İsakçı şehrinde vefat etmiştir (Müstakimzade, 2014, s. 308).

İbrahim Unfi (ö. 1171/1757'den sonra)

Nerede ve ne zaman doğduğu hakkında bir bilgi yoktur. Bir esir satıcısı tarafından âzâd edilmiş kölelerdendi. Sülüs-nesih yazılarını Hoca Mehmet Râsim Efendi'den meşk edip icazet aldı. Hattatlığının yanı sıra Rüstempaşa Camii civarında ticaretle meşgul idi (Müstakimzade, 2014, s. 54). 1171/1757 tarihli bir karalaması görülmüştür (Resim 10). Ayrıca Şevket Rado 1191/1777 tarihli bir meşkini gördüğünü ifade etmektedir (Rado, t.y., s. 174).



Resim 9. İbrahim Unfi imzalı 1171/1757 tarihli karalama (Özel Koleksiyon).

Mehmet Haşim Efendi (ö.1261/1845)

Çerkes asıllıdır. Hattat Mustafa Râkım (ö.1241/1826) tarafından küçük yaşta satın alınıp âzâd edildi. Hocasından hiç ayrılmadı ve onun manevî evlâdı olarak yetişti. Hüsn-i hatda Râkım'ın en önemli takipçisi oldu. Yazıdaki kabiliyeti sebebiyle önce sikke-i hümayûn ressamlığına, daha sonra Darphâne-i Âmire ser-sikkezenliğine tayin olundu. Ayrıca Divân-ı Hümayûn'da hâcegânlık rütbesine yükseltildi. Sultan II. Mahmud türbesinin celî sülüs hatları Haşim Efendi tarafından yazılmıştır. Sülüs-nesih ve celî sülüsle yazdığı birçok kıt'a ve levhası günümüze ulaşmıştır. Tuğrakeşlikte de devrin önemli sanatkarlarından. 1261/1845 yılında vefat etti ve hocasının Karagümrük'teki türbesine defnedildi (Derman, 2017, s. 394; İnal, 2021, s. 120).

Abdülfettah Efendi (ö.1314/1896)

Rum asıllı olan Abdülfettah Efendi 1230/1815 yılında Sakız Adası'nda doğmuştur (Derman, 2017, s. 446). Abdülfettah Efendi'nin baba ismi resmi belgelerde Abdullah olarak geçmiştir. Henüz çocuk denecek yaşta Koca Hüseyin Paşa (ö.1271/1855) tarafından İstanbul'a getirilmiş, diğer köleleri gibi himayesinde iyi bir eğitim ve terbiye almıştır (İnal, 2021, s. 41). Kendisi de köle olan ve Enderun'da yetişen Hüseyin Paşa'nın (İnalcık, 1999, s. 41) hiç çocuğu olmamıştır. Onun için kendi evlatları gibi gördüğü onlarca kölesini konağında eğitime tâbi tutmuş, özel hocalar nezdinde onların yetişmesini sağlamıştır. Sonunda da devletin önemli kademelerinde vazife almalarına ön ayak olmuştur (İnalcık, 1999, s. 45).

Abdülfettah Efendi, Hüseyin Paşa'nın seraskerliği döneminde Dâire-i Askeriye'de Arapça, Farsça, matematik ve hat dersleri aldı. 1246/1831 yılında Hüseyin Paşa'nın özel kâtibi oldu. 1254/1839'da Sadâret Mektubî Kalemi'ne getirildi. 1261/1845'de Eyüp Camii, bir yıl sonra da Şehzâde Mehmet Camii vakıflarının kaymakamlığına memur edildi. Sonraki yıllarda farklı

vilayetlerin evkâf ve mal müdürlüklerine tayin edildi. 1273/1857 yılında ser-sikkezen oldu. 1276/1860'da filigran îmâlîni öğrenmek için Viyana ve Paris'e gönderildi. 1277/1861 yılından itibaren devletin çeşitli kademelerinde üst derecede görevler aldı. 1846'da kendisine verilen hocalık rütbesi 1296/1879'da bâlâ rütbesine çıkarıldı. Birinci rütbe Mecidî ve birinci rütbe Osmanî nişanlarına lâıyk görüldü (İnal, 2021, ss. 41-43).

Yüksek seviyede sanat kabiliyeti olan Abdülfettah Efendi, sülüs-nesih yazılarını Hâfız Mustafa Şâkir Efendi'den (ö.1284/1867) meşk etmiş ve 1248/1833 yılında icazetini almıştır (Resim 10). Ta'lik hattını ise Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'den (ö.1265/1849) öğrenmiş ve 1262/1846'da mezun olmuştur (Resim 11). Abdülfettah Efendi bu iki yazı çeşidinin dışında tuğra ve celî yazılarında da kemâl sâhibi bir sanatkârdır.

Sultan II. Mahmud başta olmak üzere beş pâdişah döneminde eserler veren Abdülfettah Efendi'nin İstanbul, Bursa, Edirne, Kastamonu, Şam ve Girit gibi Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerinde levha, tuğra ve kitâbeleri bulunmaktadır (İnal, 2021, ss. 43-44). Abdülfettah Efendi, celî sülüste önceleri Mahmud Celâleddin tavrında eserler vermiş daha sonraları Mustafa Râkım üslûbunu benimsemiştir. Celî ta'likde ise hocası Yesârîzâde vâdîsinde yazmıştır. Bununla beraber kendisinin İran üslûbunda celî ta'lik yazıları da bulunmaktadır (Derman, 2017, s. 446). Abdülfettah Efendi 81 yaşında 16 Ekim 1896'da Vaniköy'deki yalısında vefat etti. Ayasofya Camii'ndeki cenaze namazından sonra Sultan II. Mahmud türbesi hazîresine defnedildi (İnal, 2021, s. 43).



Resim 10. Abdülfettah Efendi'nin 1248/1833 tarihli sülüs-nesih icâzetnâmesi (Z. Cemal Özen Koleksiyonu).



Resim 11. Abdülfettah Efendi'nin 1262/1846 tarihli sülüs-nesih icâzetnâmesi (Kerem Kıyak Koleksiyonu).

Sonuç

Osmanlı döneminde çeşitli mesleklere yönlendirilen köleler, kabiliyetlerine göre farklı sanat dallarına da teşvik edilmişlerdir. Kaynaklarda, Türk hat geleneğinden istifade ederek yetişen ve hoca seviyesine ulaşan kölelerin sayısı 27 olarak tespit edilmiştir. Terceme-i halleri incelenen köle hattatların neredeyse tamamı hat eğitimi için İstanbul'da bulunmuş, bazılarının hayatı ise Osmanlı Sarayı'yla keşişmiştir. Bu sebeple iyi bir eğitim aldıkları ve mükemmel bir şekilde yetiştikleri görülür.

Yapılan araştırmada 15. yüzyıldan başlayıp 19. yüzyıla kadar köle hattatların olduğu görülmüş, fakat yoğunluğun 18. yüzyılda olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, incelenen biyografik eserlerin genellikle 18. yüzyıl hattatlarını söz konusu etmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Hattat olarak yetişen kölelerin sahipleri incelendiğinde, onların ya bir pâdişah eliyle temellük edildiği veya paşa, devlet adamı gibi yüksek mertebede bir zât tarafından sahiplenildiği sonra da çoğunun özgürlüğüne kavuşturulduğu görülmektedir. Yine Şeyh Hamdullah, Ahmet Karahisârî ve Mustafa Râkım gibi büyük hattatların da sahip oldukları köleleri âzâd edip evlat edindikleri ve onları hat sanatının seçkin birer ferdi olarak yetiştirdikleri görülmektedir. Efendileri tespit edilemeyen kölelerin sayısı ise oldukça azdır.

Kölelerin baba adları tespit edilemediğinden söz konusu hattatlar ferağ kayıtlarında kendilerine “Abdullah” veya buna yakın anlamı olan “Abdülbasir”, “Abdülhabîr” gibi isimleri baba ismi olarak kullanmışlardır. Ayrıca efendilerini babaları yerine koyup onların isimlerini baba ismi olarak kullananlar olduğu gibi Rûmî veya Makdisî gibi yer isimlerini lakap olarak tercih edenler de olmuştur.

Hattat kölelerin hayatlarındaki değişiklik de dikkat çekicidir. Efendileri tarafından âzâd edildikten sonra bir kısmının devlet kademelerinde görev aldığı; hocalık, müezzinlik, sikkezenlik, kâtiplik gibi vazifeleri icra ederek itibar sahibi oldukları görülmüş; hattâ Abdülfettah Efendi gibi zamanla varlığını artırıp köşklere oturanları bile bulunmuştur.

Son olarak, Osmanlı döneminde yaşamış köle hattatların bu çalışmada zikredilenlerle sınırlı olmadığını ifade etmek gerekir. Kütüphane ve özel koleksiyonlar incelenerek daha çok hattatın tespit edilmesi mümkün olacaktır.

Kaynakça

- Abdülkadir, Ö. (1992). Beşir ağa, morali. içinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 5, ss. 555-556). TDV Yayınları.
- Aydın, M. A., & Hamidullah, M. (2002). Köle. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 237-246). TDV Yayınları.
- Ayverdi, E. H. (1953). *Fatih devri hattatları ve hat sanatı*. İstanbul Fetih Derneği Neşriyatı.
- Ayverdi, İ. (2016). *Asırlar boyu târihî seyri içinde misalli büyük Türkçe sözlük* (3. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Derman, M. U. (2010). *Doksan dokuz İstanbul mushafı* (İ. C. Schick, Ed.). İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti : Türk Petrol Vakfı.
- Derman, M. U. (2017). *Türk hat san'atından seçmeler* (1. baskı) (M. S. Kanbaş, Ed.). Atatürk Kültür Merkezi.
- Engin, N. (2002). Köle. içinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 246-248).
- İbnü'n-Nedîm. (1398). *El-Fihrist fî abbâri'l-ulemâ' i'l-musannifîn mine'l-Ḳudemâ ve'l-muhdesîn ve esmâ' i kütübihim*. Daru'l-mârife.
- İsfahani, H. (1305). *Hat ve Hattâtân*. Matbaa-i Ebüzziya.
- İnal, İ. M. K. (2021). *Son Hattatlar* (1. baskı) (M. S. Kanbaş, Ed.), Ketebe Yayınları.
- İnalcık, H. (1999). Hüsrev Paşa, Koca. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 19, ss. 41-45). TDV Yayınları.
- Müstakimzade, S. S. (2014). *Tuhfe-i hattâtîn* (1. baskı) (M. Koç, Ed.), Klasik.
- Nefeszâde, İ. (1938). *Gülzâr-ı Savâb* (Kilisli Muallim Rifat, Ed.).
- Rado, Ş. (t.y.). *Türk Hattatları*. Tifdruk Matbaacılık.
- Suyolcuzade, M. N. (1942). *Devbatü'l-küttâb* (Kilisli Muallim Rifat, Ed.).

“AN”DA GELENEKSEL VAROLUŞ: ANADOLU TÜRK KİLİM VE MOTİFLERİ BAĞLAMINDA MABEL MATİZ KLİBİ ÖRNEĞİ

Traditional Existence In The “Moment”: A Sample of Mabel Matiz Clip in The Context of Anatolian Turkish Rug and Motifs

Öz: Bu çalışmada, varoluşçuluk kavramı, Türkiye’de varlık gösteren ‘geleneksel varoluş’un somut örneklerinden olan Anadolu Türk kilim motifleri ve bu kilimlere ev sahipliği yapan önemli bir coğrafyaya sahip olan Döşemealtı ilçesi ele alınmıştır. Ayrıca popüler kültürde kendini ön plana çıkarmış olan Türk Pop Müziği şarkıcısı ve söz yazarı Mabel Matiz’in “geleneksel varoluş” un somut örnekleri Anadolu Türk kilimlerini kullandığı “Şarmaşık” klipi üzerinden; varoluşçuluk kavramı, geleneksel sanatlar bağlamında Anadolu Türk kilimleri ve popüler kültür arasında bir bağ olduğu irdelenmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde varoluşçuluk kavramı üzerinde durulmuştur. Daha sonra geleneksel varoluş bağlamında Anadolu Türk kilim ve motiflerin, kısa tarihçesi ve manası ele alınmıştır. Bilahare; kilim ve motiflerin popüler kültür üzerindeki etkisinden yola çıkarak Mabel Matiz klip örneğine değinilmiştir. Son olarak Anadolu Türk kilimlerinin, müzik sanatı ve görsel medya yolu ile disiplinlerarası bir performansla popüler kültürde yer alabileceğine ve geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan önemli bir unsur olduğu görülmüştür.

Çalışmanın amacı dijitalleşmenin gün geçtikçe arttığı, popüleritenin geçmiş siliciliği ve gelecekte koparıcılığı etkisinin hüküm sürdüğü dünyada geleneksel unsurların, geçmişi ve geleceği birleştirici özelliğe sahip olduğu gözler önüne serilmiştir. Bu zaman diliminde Anadolu Türk geleneğinin imgelerinin çeşitli formlarla sürdürülebilmesinin, popüler kültürün vazgeçilmez önemli ilham kaynağı olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk, Anadolu Türk kilim ve motifleri, coğrafya, Mabel Matiz, müzik.

Abstract: In this research, the concept of existentialism, Anatolian Turkish rug motifs, which are concrete examples of 'traditional existence' existing in Turkey, and the district of Döşemealtı, which has an important geography that hosts these rugs, are discussed. In addition, Turkish Pop Music singer and songwriter Mabel Matiz, who has come to the fore in popular culture, uses Anatolian Turkish rugs, which are the embodiment of "traditional existence", through the clip "Şarmaşık"; The concept of existentialism, in the context of traditional arts, has been examined that there is a relation between Anatolian Turkish rugs and popular culture. In the introduction part of the study, the concept of existentialism is emphasized. Then, the brief history and meaning of Anatolian Turkish rugs and motifs in the context of traditional existence are discussed. Subsequently; Based on the effect of rugs and motifs on popular culture, the clip example of Mabel Matiz is mentioned. Finally, it has been seen that Anatolian Turkish kilims can take place in popular culture with an interdisciplinary performance through musical art and visual media and are an important element that connects the past and the future.

The aim of the study is to reveal that traditional elements have the feature of uniting the past and the future in a world where digitalization is increasing day by day and the effect of popularity is erasing the past and separating it from the future. The continuation of the images of the Anatolian Turkish tradition in various forms in this time period has led to the evaluation of popular culture as an indispensable and important source of inspiration.

Keywords: Existentialism, Anatolian Turkish rug and motifs, geography, Mabel Matiz, music.

SANAT VE— JOURNAL OF ART AND ICONOGRAPHY İKONOGRAFİ DERGİSİ

3 sayı / yıl
2022 güz / ekim

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Alaybey KAROĞLU
Gülten DEMİR BİLEN

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi
Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli
University Fine Arts Faculty Painting
Ankara Hacı Bayram Veli University
Fine Arts Faculty Painting,
Master Student

alaybey.karoglu@hbv.edu.tr
bilen.gulten@hbv.edu.tr

ORCID
0000-0001-5367-5966
0000-0002-4448-0208

Gönderim Tarihi ~ Received
26. 05. 2022

Kabul Tarihi ~ Accepted
12. 09. 2022

Yayın Tarihi ~ Published
26. 09. 2022

Atf / Citation

Karaoğlu, A., Demir Bilen, G. (2022).
“An”da Geleneksel Varoluş: Anadolu
Türk Kilim ve Motifleri Bağlamında
Mabel Matiz Klipi Örneği.
Sanat ve İkonografi Dergisi, (3): 55-64.

Araştırma Makalesi
~
Research Article

Giriş

Varoluşçuluk

Varoluşçuluk, yaşadığımız yüzyılda etkisini devam ettiren bir akım olmuştur. Tesirini günümüzde de kaybetmeyen ve bütün felsefe akımlarına, bütün düşünce dünyasına yayılan bir hareket olmuştur. Varoluşçuluk batının kendi ifadesiyle Egzistansiyalizmin doğuşu geçen yüzyılın başlarında olmuştur. Hatta bazı kaynaklar, “varoluşçuluğun hazırlıklarını Pascal’da bulmanın mümkün” (Topçu, 2006, s. 13) olduğunu söylemiştir. Varoluşçuluk kavramı, düşüncenin, yaşayan bir birey olarak insan ile başladığını savunmuştur. Yani eylemde bulunan, duyumsayan, yaşayan bir insan öznesinden bahsedilmektedir. Varoluşçuluk fikri, bireyselliğin ön plana çıktığı bir akım olmuştur. Ayrıca insan varlığının tüm yönleriyle incelendiği bir sistem olmuştur. Akımın güzel yönlerinden biri, özgürlük ve sorumluluk kavramlarını benimsemesidir. Bu kavrama göre insan, adeta yeryüzüne fırlatılmıştır. Yaratıcı kavramı varoluşçu akımda genellikle yok olmuştur. Bundan dolayı insan, önce kendi varlığına sonra diğer insanlara karşı sorumludur fikri ortaya çıkmıştır. Bu sebeple Batılı Satre “Mutlak’ın varlığını tanımıyor.” (Topçu, 2006, s. 38). Bu durumun bir yok sayma, görmezden gelme eylemi olduğu söylenebilir. “Varoluşçuluk onun için bir insancılıktır.” (Sartre, 1985, s. 16).

Varoluşçuluk kavramı Fransa’da ve Almanya’da değişik anlayıştaki düşünürler tarafından temsil edilmiştir. Soren Kierkegaard ilk varoluşçu filozof olarak kabul edilmiştir. Fransa’da Jean Paul Sartre, Albert Camus ve Simone De Beauvoir romanlar ve tiyatro eserleri vasıtasıyla felsefi görüşlerini geniş kitlelere yayma imkânı bulmuşlardır.” (Bolay, 2009, s. 366). Diğer varoluşçu felsefecileri de şöyle sıralayabiliriz: Heidegger, G. Marcel, Nietzsche, Schopenhauer.

Yöntem

2018 yılında çıkardığı “Maya” albümü ile tarzı ve klipleri ile ön plana çıkan, kullandığı müstear isimle Türk Pop Müziği şarkıcısı ve söz yazarı Mabel Matiz albüm şarkılarından “Sarmaşık” isimli parçası, bu araştırmanın çıkış noktasını teşkil etmiştir. Araştırma sürecinde bir literatür taraması yapılmış, söz konusu klip detaylıca izlenerek, Anadolu Türk kilim motiflerinin yer aldığı mekan ve klip dekorları gözlemlenmiştir. Konu hakkında yerli ve yabancı kaynaklar, ayrıca çeşitli internet kaynaklarından yararlanılmıştır.

Bulgular

Kullandığı müstear isimle Türk Pop Müziği şarkıcısı ve söz yazarı Mabel Matiz 2018 yılında “Maya” albümüyle müzik hayatında yeni bir dönem açmış ve bu yeni dönemde müzik çalışmalarında yoğun bir şekilde geleneksel kültür öğelerine yer vermiştir. Popüler kültürde “Sarmaşık” klibinde yer alan geleneksel sanatlarda yer alan ve önemli bir yere sahip olan Anadolu Türk kilimlerine diğer bazı kliplerinde de yer vermiştir. Bu makalede Mabel Matiz’in geleneksel sanatlara olan bu hayranlığı ve Anadolu Türk kilim motifleri örnekleri irdelenmiştir.

Anadolu Türk Kilim Motiflerinin Kısa Tarihçesi

Günümüz popüler kültüründe varlığı görmezden gelinen, sanat alanında hakkını vermediğimiz “geleneksel varoluş”un somut örnekleri olan Anadolu Türk kilimleri karşımıza çıkar. Anadolu’da ecdadın büyük bir aşklailmekilmek dokuduğu, zamana, modernizme ve popülaritenin siliciliğine direnen bu kilimler kültürel bir mirastır. Kilimler, geleneksel sanatlarda köklü varoluşu temsil eden bir obje olarak karşımıza çıkmıştır. Anadolu, Orta Asya, Kafkasya ve İran gibi hayvancılıkla uğraşan çok sayıda göçer halk, uzun seyahatlerinde, kötü hava koşullarından korunmak amacıyla keçi yününden kilimler örmüşlerdir. Taşınabilir özelliğe sahip bir barınma türü olan çadırların zeminini dokudukları bu kilimlerle döşemişlerdir. Bununla

beraber “Çadırlarda günlük hayatta kullanılan eşyaların üzerini süslemeye özen göstermişlerdir. Kilim ve örtüleri dahi renkli iplerle basit ve geometrik biçimler ya da formlar kullanarak işlemişlerdir.” (Kılıçkan, 2015, s. 28). Çadırlarda yaşayan halk, sağlık koşullarını olumsuz etkileyen rutubete karşı bu kilimleri kullanmıştır.

Kilim, dokuma yaygıların bir türüne verilen isimdir. Aynı zamanda bilinen en eski dokuma türlerinin başında gelir. Bazı yörelere göre kilime, çözüğü veya arış denilmiştir. Dikey ve atkı, geçki, argaç, ara geçki ya da argeç denilen yatay iplerle dokunmuşlardır. İki tarafı aynı, yüzeyinde ince tüy bulunan kilimler zengin bir geçmişe sahiptir. İplerin dikey ya da yatay olarak ilerletilmesiyle veya birkaç çözüğü atlatılmasıyla motif işlenmiştir. Cicim, zili, sumak gibi diğer düz dokuma yaygılara da kilim denmiştir (Bozkurt, TDV İslam Ans., s. 3).

Lehçe-i Osmanî adlı eserinde Ahmed Vefik Paşa kilimi şu şekilde tarif eder: “Dokuma, keçe. Tüysüz kepe. Tüylüsü kalı. Kılısı zeylü.” (Ahmet Vefik Paşa, 2000, s. 696).

En eski kaynaklardan biri olan Dîvânü Lugâti't-Türk'te, Türklerin kilim, keçe benzeri yaygılara keviz, kivist, kidiz gibi isimler kullandıkları bilinir. Türk dili üzerine çalışmaları ile tanınan İngiliz şarkiyatçı Sir Gerard Clauson da “XIII. Yüzyıl Öncesi Türkçesinin Köken Bilgisi Sözlüğü” adlı eserinde bu bilgiden bahsetmiştir (Clauson, 1972, s. 692-707)



Resim 1. XVII. yy saray kilimi,
Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi, İstanbul

Kilim kelimesinin, “Türkçe’den Moğolca’ya oradan Rusça ve Arapçaya, aynı zamanda Kafkas ve Balkan dillerine geçtiği kabul edilmiştir. Farsça olduğu ve bu dilden Urduca’dan geldiği de söylenmektedir.” (Doefer, 1975, s. 4-7). Arapça’da kilim karşılığında kullanılan kelimeler şu şekildedir: bisât, firâş, namt, kisâve mârî.

Çok uzun bir zamandan beri var olan dokuma yaygılar dokunuşlarındaki kolaylık sebebiyle “kilim” türünde yaygılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilim tekniği ile dokunmuş en eski dokuma parçasının, yaklaşık olarak M.Ö. XIV. yüzyılda hüküm süren 18. Mısır Hanedanı’nın 8. firavunu olan 4. Tuthmosis’in mezarından çıkarıldığına dair bilgilere ulaşılmıştır. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde yapılan arkeolojik kazılarda, Ankara yakınlarındaki Yassıhöyük’te, Frigyalılara ait yün, keçi kılı, keten gibi malzemelerden yapılmış kilime benzer dokuma parçalarına rastlanmıştır. Çorum yakınlarındaki Alacahöyük’te ise yapılan arkeolojik kazılarda bulunan gümüş kirmanlar (M.Ö. 3000-2000) bulunmuştur. Konya civarındaki Çatalhöyük’te yapılan kazılarda da bulunan Cilalı Taş çağına ait (M.Ö. 6000) dokuma parçaları, dokumacılığın Anadolu’da ne kadar kadim bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

GüneySibirya’da bulunanPazırık bölgesindeM.Ö.Vyüzyıla ait olduğu düşünölenönlü Hun halısıyla birlikte keçe ve düz dokuma yaygılara rastlanmıştır. Ayrıca Moğolistan’ın kuzeyinde bulunan Noin-Ula bölgesinde atkı yüzlü dokuma, atkı atlamalı ve sarmalı cicim, zili ve sumak örnekleri ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde Peru’da bulunan ve M.Ö. II. ve IV. yüzyıllara ait olduğu kabul edilen kilim parçalarının, bu tür dokumaların her kıtada eski dönemlerden beri varlığını sürdürdüğünü göstermiştir.

İslâm dönemine ait bilinen en eski kilim parçaları Kahire’de bulunmuştur. Kilim, halen New York Metropolitan Müzesi’nde muhafaza edilmektedir. Desen ve teknik yönleriyle Anadolu Türk kilimlerine çok benzediği söylenen atkı yüzlü bu parçaların VIII. ve XIX. yüzyıllara ait olduğu düşünülmektedir. Türklerin Anadolu’ya yerleşmesiyle birlikte birçok merkezde kilim ve halı dokumalarına başlanmıştır. Konya, Kayseri, Sivas, Aksaray gibi şehirler bu merkezler arasında yer alır. Bu merkezler kilim ve halılarıyla tanınmıştır.

Halı sanatını bilen bir milletin, aynı zamanda kilimi de bilmesi elbette mümkündür. Günümüzde Selçuklu kilimlerinden örnekler maalesef kalmamıştır. Bununla birlikte dünyanın en eski düğümlü Türk halıları olarak bilinen VIII. yüzyıl Selçuklu halılarındaki karakteristik özellikler, geometrik motifler biçiminde bugün dahi Anadolu’nun çeşitli yörelerinde dokunan kilimleri süslemektedir. Bu durum, yüzyıllar boyunca devam eden bir geleneğe işaret etmektedir.

Bilinen en eski Türk dokuma kilimlerinden biri Washington’da bulunan Textile Müzesi’ndedir. Holbein halı grubunun, desenindeki düz ve köşeli taşlı sumak türü bu kilim parçasının XV. veya XVI. yüzyıllara ait olduğu düşünülmektedir. Holbein halısı, adını ressam Hans Holbein’dan alan bir erken dönem Osmanlı Türk halısıdır. Holbein resimlerinde bu tip halılar görüldüğü için literatüre “Holbein halısı” olarak geçmiştir (Holbein Halısı, Aralık 2021: wikipedia.org).

Anadolu Türk Kilim Motiflerinin Manaları

İslam dinine geçiş ile Türklerde, inanç gereği canlı figürler terk edilmiş, yerini ağırlıkta bitki motifleri almıştır. Bitki motiflerinin yanında zamanla geometrik motifler de karşımıza çıkmıştır. Kilimlerin üzerinde bulunan motifler adeta birer sembol görevi görmektedir. Bu semboller bireyin iç dünyası ve doğa arasında adeta bir etkileşim kurar. Her bir sembol insanın iç dünyasına tercüman olmuştur. Bu motiflerde yer alan duygular arasında; üzüntü, sevinç, heyecan, hasret, haset gibi duygular yer almıştır. İnsan kimi zaman kilimlere üzüntüsünü, kimi zaman sevincini nakşetmiştir. Kimi zaman heyecanını, kimi zaman hasretini yansıtmıştır.

Eli belinde motifi dişiliği ve doğurganlığı (Oyman, 2019, s. 9), bukağı âşıkların birlik ve beraberliğini, birbirine olan bağıni simgeler (Balkanal, 2019, s. 348). Koçboynuzu motifi, güç ve kudreti simgeler (Oyman, 2019, s. 11). Bereketi simgeleyen motifler dut, karpuz, nar, ağaç, çiçek vb. şekilde karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt, 2020, s. 703). Yıldız motifi mutluluğu simgeler (Oyman, 2019, s. 10); saç bağı motifi evlilik isteğinin (Oyman, 2019, s. 20) kilim dili ile söylenmiş hâlini simgeler. Bu motifler doğum ve çoğalma grubunda zikredilmiştir.

Motifler içinde yer alan, pıtrak, muska, parmak, tarak, el, göz, haç, çengel ve nazarlık Türk halı ve kilim dokumalarında “korunma”yı simgeleyen motiflerdir (Bozkurt, 2020, s. 705). Ayrıca yılan, ejder ve kurt gibi “canı koruma”yı; hayat ağacı motifleri “ölümsüzlük”ü, hayata dair umutların ve korkuların dokunduğu motifler arasında yerini almıştır. Ayrıca bunlarla birlikte kilimlerde kuş motifi de kullanılmıştır. Bu motif ile beraber az önce zikredilen tüm motifler ölümü simgelemektedir (Sevim ve Canay, 2013, s. 64).



Resim 2. Elibelinde Motif Örneği,
Anadolu-motifleri



Resim 3. Bereket Motif Örneği,
Anadolu-motifleri



Resim 4. Bukacağı Motif Örneği,
Anadolu-motifleri

İslâmiyet'in gelişiyle, kilim desenlerinde daha çok tabiatın sembolleri yer almıştır. En çok kullanılan motifler, çiçek, yaprak, ağaç ve meyvelerden oluşan doğa motifleridir. Ayrıca motiflerde çam, çınar, selvi ve söğüt ağaçları motiflerinin de kullanıldığını söyleyebiliriz. Narçiçeği, karanfil, lâle, gül, sümbül gibi çiçek motifleri de Türk dokuma kültürünün vazgeçilmezleri arasında yer almıştır (Akınarlı ve Balkanlı, 2012, s. 194-196).

Mabel Matiz Klibi Örneği

Coğrafya

Döşemealtı, Antalya'nın renkli bir ilçesidir. Geleneksel varoluşun somut örnekleri olan Anadolu Türk kilimlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol üstlenen Anadolu'nun bu renkli ve şirin ilçesinin tarihi Paleolitik Çağa (Eski Taş Çağı-M.Ö. 600.000-100.000) kadar gider. Döşemealtı ilçesinde bulunan Gökhöyük ve Bademağacı höyüklerinde yapılan bazı arkeolojik kazı çalışmalarında Cilalı Taş ve Maden Çağı devirlerine ait bulgulara rastlanmıştır. Bergama Kralı Attolos'un Antalya kentini ele geçirmesi ile Döşemealtı'nda bulunan Çubuk ve Yenice Boğazları büyük bir önem kazanmıştır. M.S. V. yy.'dan sonra yayılmaya başlayan Hıristiyanlık; Silyon'dan (Antalya/Serik'te bir antik kent) başlayan, Perge'den (Antalya/Aksu'da bir antik kent) geçerek Döşemealtı'na ismini veren antik yolun dini faaliyetlerde kullanılması hız kazanmıştır. 1207 yılında Gıyaseddin Keyhüsrev'in bölgeyi fethetmesi ile birlikte, Döşemealtı Bölgesi Akdenizi Anadolu'ya bağlayan yolların başlangıcı haline gelmiş ve bölgede önemli kervansaraylar inşa edilmiştir. Bu kervansaraylardan biri, XIII. yy.'da yapılan Evdirhan

kervansarayıdır. 934 yılında bölgeye yerleşen yörük aileleri Döşemealtı ilçesinin ilk halk tabanını oluşturmaya başlamıştır.

İlçe ‘Döşemealtı’ adını Derbent Boğazındaki “Döşeme Taş Yolu”ndan almıştır. Yol eski çağdaki sahil şehirleri olan Aspendos, Perge, Side bölgeleriyle, iç kesimlerdeki Antalya, Burdur, Afyon ve Konya illerini birbirine bağlayan yollardan biri olarak varlık göstermiştir. Döşeme Taş Yolu, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde faal olmakla beraber yakın zamana kadar yörükler tarafından göç yolu olarak da kullanılmıştır. Döşeme taşlardan oluşan ve dört metre genişliğindeki bu tarihi yol bölgenin Döşemealtı olarak isimlendirilmesine neden olmuştur.

Döşemealtı bölgesi, büyükşehir belediyesi sınırları içerisinde ilçe kurulması ve bazı kanunlarda değişiklik yapılmasına istinaden 22 Mart 2008 tarihinde yürürlüğe giren 5747 sayılı kararla, ilçe statüsü kazanmıştır (Döşemealtı Halısı, Aralık 2021: antalya.diyaret.gov.tr).

Mabel Matiz Klibi ve Müzik

Döşemealtı ilçesindeki Killik Mahallesi ve otantik Evdirhan kervansarayı Anadolu Türk kilimlerine ev sahipliği rolünü üstlenmiştir. Bölgenin dikkat kaynağı elbette renk cümbüşüyle göz kamaştıran kilimlerdir. Kilimler, görsel sanatların yüzeysel sanatlarından olan resim alanında, geçmişten günümüze ilham kaynağı olmuş, yerli ve yabancı birçok ressamın tablosunda varlık göstermiştir, zarif ve estetik özelliğiyle Anadolu Türk kilimleri son yıllarda da yine müzik alanında mekân sahne dekorlarına ilham kaynağı olmaya devam etmiştir.

2018 yılında çıkardığı “Maya” albümü ile tarzı ve klipleri ile ön plana çıkan, kullandığı müstear isimle Türk Pop Müziği şarkıcı ve söz yazarı Mabel Matiz albüm şarkılarından “Sarmaşık” isimli parçasına çektiği klip ile ‘geleneksel varoluş’un somut örneklerinden Anadolu Türk kilimlerini görsel bir şovla gözler önüne sermiştir. Parçanın klibi Antalya’nın Döşemealtı ilçesinde bulunan özel bir arazide ve ilçedeki Evdirhan isimli XIII. y.y.’dan kalma tarihi kervansaray gibi otantik bir mekânda çekilmiştir. Döşemealtı ilçesi, coğrafi konumu itibarıyla her sene onbinlerce halı ve kilimin güneş ışığı altında bekletildiği bir araziye sahiptir. Renklerde eskitme yöntemi ile yapılan değişimin uygulanması için yöreye ülkenin değişik dokuma merkezlerinden halı ve kilimler gelmektedir. Gelen halı ve kilimlerin motiflerinden yöredeki dokumacılar etkilenmiş, sonuç olarak yöreler arası motif alışverişi olmuştur. Klip çekimlerini bu döneme denk getiren Matiz, Sarmaşık adlı eserinin klibinde;

“Öyle bir taht yaptım ki sana, kimsenin gücü yok yerini almaya” sözleri ile şarkısına başlar. Yol boyunca uzanan yolluk diye de tabir edilen halı üzerinde çıplak ayaklarla yürürken Döşemealtı bölgesindeki geniş arazide mevcut binlerce halı üzerinde ve önünde parçanın sözleri devam etmektedir.



Resim 5. Mabel Matiz'in *Şarışık* adlı klibinden alınmıştır

Klip “Alıştık belki aşk bu sırnaşık, öldür dersin ölmez de” sözleri ile Anadolu Türk kilimlerinin genel itibarıyla ‘unutulan bir aşk’ı (kilimler özelinde geleneksel sanatları) gözler önüne sermektedir. Oysa ‘unutulan aşk’, çağlara meydan okuyan ve büyük kısmı ayakta olup varlığını hissettiren bir mekânın yıkık bir duvarından bize doğru akıp gelmektedir. Sanatçı klipte ara ara eline aldığı kilimlerle geleneksel sanatlara verilmesi gereken değere atıfta bulunarak hatırlatmada bulunmuştur. Ayrıca etrafında kilimleri toplayan insanlara inat üzerine uzandığı kilimden ayrılmayarak geleneksel sanatlara olan bağın güçlendirilmesi gerektiğini beden diliyle söylemiştir.



Resim 6. Mabel Matiz'in *Şarışık* adlı klibinden alınmıştır



Resim 7. Mabel Matiz'in *Şarמשke* adlı klibinden alınmıştır

Şarkının sözleri ve klibin verdiği mana itibariyle dünyadan bir kopuş, derin bir tefekkür hali ile mana aranmakta olduğu belirgindir. Çeşitli halılar üzerinde beden dilini kullanarak yeniden doğuş, varoluş, arayış, kayboluş gibi birçok kavram hissini veren parça geleneksel kültür içinde yeri ve önemi olan motif motif, desen desen, renk renk kilimlerin ve halıların kullanılması itibariyle geçmiş ve bugünü birleştirmektedir. Popüler kültürde yerini ve değerini pek alamayan kültürel değerlerin bir şarkı klibinde ortaya çıkması, geçmiş ve geleneğin de birbirini tamamlayan ortak parçalara sahip olduğunu göstermektedir. Kilim dokuması itibariyle santim santim her parçasının bir bütüne doğru ilerlediği, yapılan işlemlerin her anında dikkatin gerektiği, ufak bir dokuma hatası ile kilimin motifinin bozulacağı, tıpkı insanın varoluşundaki hassasiyete atıfta bulunmaktadır. Zira “Bir tel kopar, ahenk ebediyen bozulur” (Yahya Kemal Beyatlı) sözü anlam kazanır.

Makalenin ana perspektifini oluşturan ‘geleneksel varoluşun somut örnekleri olan Anadolu Türk kilimleri özelinde geleneksel sanatlar’, Türk Pop Müziği şarkıcısı ve söz yazarı Mabel Matiz görsel medya yoluyla, müziğin etkileyici ve birleştirici gücüyle popüler kültürde güncel tutmuştur. Popüler kültürde yerini ve değerini pek alamayan kültürel değerler bir şarkı klibinde bu kadar etkileyici yer alması, görsel sanatların ne kadar mühim bir alan olduğunu gözler önüne sermiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

İnsanın kendini ve yine insanın insanı anlamaya, anlamlandırmaya çalıştığı varoluşçuluk XIX. yüzyılın sonları XX. yüzyılın başlarında önce bir felsefi akım olarak ortaya çıkmıştır. Varoluşçu felsefeciler hep bir arayış ve sorgulama içerisindedir. Varoluşun “öz” den önce gelmesi görüşünü savunan düşünürler aslında hem bireysel hem toplumsal ahlakın en temel ilkesini ortaya koymuş oluyor. Toplumların varoluş belirtileri geçmişten bu güne taşınan manevi miras “gelenek”tir. Gelenek, zamana, modernizme ve popüleritenin siliciliğine direnen, toplumun kalbine ve hafızasına tutunmaya çalışan milli bir değerdir. Toplumların ya da insanların kestiremediği bir şey var. Aslında bu günün modernist yaşam tarzı ve popüler kültürü, yıllar sonra yaşatmaya çalıştığı şey ‘gelenek’ olacaktır.

Konargöçer bir yaşam tarzının Türk Kültürü’ne kazandırdığı en zarif gelenek ise kilimlerdir. Geleneğin varoluşunun “somut” örneği, büyük bir aşk ileilmekilmek, rengârenk

dokunan Anadolu Türk kilimleri, popüler kültürün görsel şovlarının vazgeçilmezi, belki en dikkat çekenidir.

Kilimler konargöçer yaşam tarzının en önemli zarureti olmakla beraber aşkın da ceylan derisidir. Genç kızlar kilimi dokurken ne sevgiler, ne aşklar düğümlemişlerdir. Kilimlere resmedilen her motif aslında hem toplumsal bir zenginlik hem insanın iç dünyasının yansıması ve varoluş çabasıdır.

Sanat hayatına farklı bir ses getiren Mabel Matiz şarkı sözleri ile hem kalpleri hem ruhları beslemekte, harekete geçirmekte ve düşündürmektedir. Geleneksel bir miras olan kilimlere dikkat çekmek için yapmış olduğu klip ve göstermiş olduğu duyarlılık da yansıtıyor ki gelenekle yenilik birbirine asla düşman değildir. Mabel Matiz geçmiş ve geleceği popüler kültür arenasında bir arada tutmayı başarmıştır. ‘Geleneksel varoluş’un somut örneklerinden olan Anadolu Türk kilimleri gelecek çağlara doğru akışını, insanın varoluşunu, anlam arayışını ve popüler kültüre ilham kaynağı olmaya devam edeceği inancını koruyarak yoluna devam edecektir.

Sonuç itibariyle, varoluşçuluk kavramı üzerinden başlayarak, günümüz popüler kültürünün etkili bir figürü olan Türk Pop Müziği şarkıcısı ve söz yazarı Mabel Matiz’in “Sarmaşık” adlı klbinin irdelenmesi ile Anadolu Türk kilimleri popüler kültürün ilham kaynağı olabileceği ortaya konulmuştur.

Kaynakça

- Ahmet Vefik Paşa. (2000). *Lehçe-i Osmani*, Haz. Recep Toparlı, TDK.
- Akpınarlı, F. & Balkanlı, Z. (2012). 16.-18. Yüzyıllarda İstanbul’da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Balkan Özel Sayısı- I.
- Balkanal, Z. (2019). Türk Kültürünün Değer Yargılarını Yansıtan Kilim Motiflerine Tasarım Açısından Alternatif Bir Yaklaşım; Kaat’ı Sanatında Uygulamaları, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 35, 341-352.
- Bolay, H. H. (2009). *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*, Nobel.
- Bozkurt, N. (2002). “*Kilim*”, TDV İslâm Ansiklopedisi, c. XXVI.
- Bozkurt, S. (2020). Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları Üzerine Göstergebilimsel Bir Analiz, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8(1), 697-731.
- Clauson, G. (1972). *13.Yüzyıl Öncesi Türkçesinin Köken Bilgisi Sözlüğü*, England.
- Doerfer, G. (1975). *Türkische Und Mongolische Im Neupersischen*, Germany.
- Kılıçkan, H. (2015). *Bezeme Sanatı ve Örnekleri*, İnkılap.
- Sartre, J. P. (1985). *Existentialisme*, çev.: Asım Bezirci, Say.
- Sevim, K.& Canay, A. (2013). Anadolu’da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukakağı Ve Bu Motiften Çıkan Seramik Çalışmalar, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(6), 60-70.
- Topçu, N. (2006). *Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi*, Dergah.
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi, *Arış Dergisi*, 14(4), 20-25.

İnternet Kaynakça

Holbein Halısı, https://tr.wikipedia.org/wiki/Holbein_hal%C4%B1s%C4%B1. (Erişim Tarihi: 25.12.2021).

<https://islamansiklopedisi.org.tr/kilim> (Erişim Tarihi: 23.12.2021).

<https://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>. (Erişim Tarihi: 25.12.2021).

<https://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>. (Erişim Tarihi: 25.12.2021).

<https://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>. (Erişim Tarihi: 25.12.2021).

https://www.youtube.com/watch?v=weVh_KolH1E. (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

https://www.youtube.com/watch?v=weVh_KolH1E. (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

https://www.youtube.com/watch?v=weVh_KolH1E. (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

Döşemealtı Halısı, antalya.diyamet.gov.tr sitesi: <https://antalya.diyamet.gov.tr/dosemealti/Sayfalar/contentdetail.aspx?MenuCategory=Kurumsal2&ContentId=mufitulugumuz>. (Erişim Tarihi: 29.12.2021).

AYNANIN İKİ YÜZÜ

The Two Sides of the Mirror

Fatma Taşçı*

Ali Karahan'ın "Aynanın İki Yüzü" adıyla okuyuculara sunduğu eseri, Mart 2022 yılında Çizgi Kitabevi'nden çıkmıştır. Kitabın içindekiler; Ön söz, giriş, iki ana bölüm altında alt başlıklar, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır.

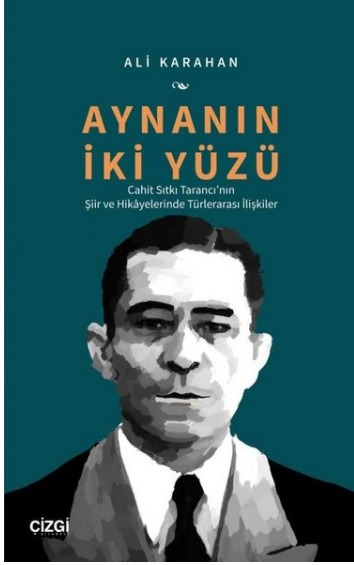
Kitabın giriş kısmında yer alan "Tür Kavramı Üzerine" isimli ilk başlıkta yazar tür kavramı üzerinden metinlerin değerlendirmesini yaparken, edebiyat türlerinin ortaya çıkışı ve sınıflandırılması noktasında önemli birkaç düşünürün görüşlerini sunmaktadır. Sonrasında eserlerin şiir ve düzyazı boyutlarını Batı ve Türk edebiyatlarındaki konumlarıyla değerlendirmeye gitmesi, araştırmacı yazarı yazar ve okur arasındaki bağı açıklamaya yönlendirmektedir.

"Türlerarası İlişkiler Kavramı Üzerine" başlıklı ikinci bölümde yazar, türlerin ortaya çıkışlarına dayanarak türlerarası ilişkilerden doğan etkileşimi, metnin türlerarası ilişkilerden etkilenme payını, yazar ve düşünürlerin görüşlerine ve bu noktada kullandıkları kavramlara başvurarak açıklar. Cahit Sıtkı Tarancı'nın kaleme aldığı şiir ve hikâyelerinden yola çıkılarak, yazarın kişisel serüvenini ve sanat birikimini aktarma yolunda türlerarası ilişkiler açısından incelenebilir ve yorumlanabilir oluşu dile getirilir.

Giriş kısmının son başlığı olan "Türlerarası İlişkiler: Şiir ve Hikâye" isimli bölümde yazar, şiir ve düzyazı türlerinin özelliklerini açıklar ve bunlar arasındaki ilişkiden bahseder. Şiirsel üslubun türlerarası ilişkiye daha yatkın oluşunu ön planda tutar. Şiirin duyarlı ve çok anlamlı oluşundan yola çıkarak türün farklı metinleri ve türleri birbirine yaklaştırdığını, ilişki halinde bulunduğu türü yükselttiğini örnek verdiği şair/yazarların görüşleri eşliğinde anlatır. Hikâyelerin ise kısa ve yoğun anlatımlı olması hasebiyle şiirden yararlanıp şiirsel anlatımı ortaya çıkardığını

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Erzurum Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fatmakorkmaz2526@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2824-4846.

söyler. Kısacası hikâye ve şiirler arasındaki türlerarası ilişkide şiirselliğin önemine değinir. Çoğu şiirin bir hikâyesi olduğu da ünlü yazarların eserleri örnek verilerek anlatılır.



Birinci bölümde yazar, “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Yaşamı, Edebî Kişiliği ve Eserleri” isimli ana başlık altında şairin dünya hayatına değinmiştir. Şair/yazarın hikâyeciliği ve şairliği üzerinde fazlasıyla duran yazar, şiirde Tarancı’nın kendi ifadesiyle “*Aç şeyle çok şey ifade etmek*” (s. 59) söylemine yer verdiği gibi hikâyede ise sanat yapma kaygısı taşımadığını, esas edebî meziyetinin şairlik olduğunu söyler. Tarancı’nın devrinin yaşayan duru Türkçesini kullanmasını ise yazar her iki türde de önemli unsur olarak gösterir.

İkinci bölüm “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler” ana başlığını taşır ve alt başlıkların ilki “Korkunun En Kesif Hâli: Ölüm” dür. Yazar genel anlamda Cahit Sıtkı’dan yola çıkarak şiir ve hikâye türlerinin kendi aralarındaki etkileşimden doğan türlerarası ilişkilere değinir. Araştırmacı yazar, Tarancı’nın sabit bir fikir olarak öncelendiği ölümün şiirlerinde, yaşam arzusunun ise daha çok hikâyelerinde geçtiğini belirtir. Ölüm-yaşam arzusu etrafında şekillenen bu iki türün benzer ve yakın özelliklerini

Tarancı’nın her iki türde de kaleme aldığı eserlerden örnekler vererek açıklar.

“Bütün Tasasına Rağmen Yaşam Sevgisi” isimli ikinci alt başlıkta yazar, Cahit Sıtkı’nın ölüm korkusu karşısında yaşama sıkı sıkıya bağlı oluşundan ve her iki türdeki kelimeleri de bu yönde seçişinden bahseder. Özellikle yaşam arzusunu tetikleme noktasında doğa unsurlarının öneminin her iki türde de yakın ifadelerle dile getirilişinden söz eder. Ölüm kaygısı karşısındaki yaşama umudu, her iki türden örnekler verilerek türlerarası ilişki zaman ve mekân aynılığı üzerinden anlatılır.

Cahit Sıtkı’nın aşk ve evliliğe dair izleklerinin yaşamından kaynaklanan izleri “Nesnesi Değişse de Değişmeyen Edim: Aşk” isimli üçüncü alt başlıkta verilir. Her iki türde de mekân birliğinin sağlanması, söz sanatları ve üslubun ortak paydada yer alması, türlerarası ilişkiye dayandırılan hususlar olarak ele alınır.

“Çekingenlik, Kimsesizlik ve Uzaklıkla Ortaya Çıkan Yalnızlık” isimli dördüncü başlıkta, genel anlamda Tarancı’nın yaşamında karşılaştığı durumlardaki yalnızlık olgusunun iki tür üzerindeki yansımalarından bahsedilir.

Cahit Sıtkı’nın doğaya ve mevsimlerle birlikte doğada zuhur eden durumlara karşı hayranlığı ve coşkunuğu “Yaşamın Coşkunu Veran Mekânı Doğa” isimli beşinci başlıkta dile getirilir. Araştırmacı, her iki türün doğaya ait kavramlarla çevrili olduğunu ve türlerarası ilişkiye götürdüğünü, örnek eserler üzerinden anlatmaya çalışır.

“Erişilemeyen Kompleks veya Anne, Kız Kardeş ve Sevgili/Eş Olarak Koruyucu Kadın” isimli altıncı alt başlıkta, Tarancı’nın kadına karşı bakışı dile getirilir. Şairin ulaşılmazlık yönünde kadını olumsuzluk nedeni olarak görmesini, ideal kadın tipinin özelliklerini saymasını, anne veya abla konumundaki kadınların yanı sıra arzu nesnesi kadınlara dair görüşleri de sıralamasını, araştırmacı ele aldığı örnekler üzerinden açıklar.

Yedinci başlık olan “Bir Yaşama Biçimi Olarak Bohemlik ve İçki” te araştırmacı, yazarın hayattaki olumsuzluklara karşı içkiye olan düşkünlüğünü ve meyhane yaşamından kaynaklanan başıboşluğunu anlatır. Aynı zamanda içkinin insanda bıraktığı etkilerinin eserlerindeki yansımalarını da açıklığa kavuşturur.

“Aile, Çocukluk ve Sevgilinın Hatırlanmasıyla Büyüyen Duygu: Geçmişe Özlem” isimli son alt başlıkta araştırmacı, Tarancı’nın geçmişe, ailesine, sevgiliye, aşklara, çocukluğa duyduğu özlemini dile getirirken, tüm bu hâllerin şiir öznesine ve hikâye kişilerine yansımaları ve imgeler yoluyla türlerarası ilişkiyi sağlamasını metinlerden örnekler vererek açıklar.

Sonuç bölümünde eserinin genel bir değerlendirmesini yapan araştırmacı sade, akıcı ve akademik üslubuyla vermek istediği mesajı başarıyla sunmuştur. Cahit Sıtkı Tarancı’nın edebî dünyasını merkeze alan yazar, şairin şiir ve hikâyelerinde kullandığı benzer kelimeleri, imge ve metaforları ortaya çıkararak türlerarası yakınlıktan bahsetmiştir. Araştırmacı, Tarancı’nın şiir ve hikâyelerini aynı izlekle ele almasına dayanarak şairin kullandığı üslup, ortak mekânlar ve yaşam öyküsü yoluyla ortaya koyduğu eserlerini türlerarası ilişkiler yönünden değerlendirmeye almıştır.

Kaynakça

Karahan, A. (2022). *Aynanın iki yüzü Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiir ve hikâyelerinde türlerarası ilişkiler*. Çizgi.