



Sanat ve İkonografi

Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Volume 5 • Issue I • September 2023



Sanat ve İkonografi

Editor

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-Mail: yberkli@atauni.edu.tr

Associate Editors

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-Mail: ahmetbayir@atauni.edu.tr

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-Mail: nergiz.demir@atauni.edu.tr

Foreign Language Editor

Tamer TEMEL 

Dramatic Authorship Art Major, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-Mail: tamertemel@atauni.edu.tr

Editorial Board

Roza AMANOVA

Kyrgyzstan Turkey Manas University, Bishkek, Kyrgyzstan

Mustafa ARAPİ

American University of Tirana, Tiran, Albania

Gül GEYİK

Department of Art History, Ataturk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Fehim HUSKOVIÇ

Üsküp Kiril Metodi University, Uskup, Macedonia

Yılmaz KAHYAOĞLU

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Mahmut Sami KANBAŞ

Department of History of Turkish-Islamic Arts, Marmara University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, Istanbul, Türkiye

Alaybey KAROĞLU

Department of Painting, Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye

Muhammet Emin KAYSERİLİ

Department of Painting and Vocational Training, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Erzurum, Türkiye

Burhanettin KESKİN

Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, USA

Marina MOCEJKO

Belarusian State University, Minsk, Belarusian

Mehmet Hüsrev SUBAŞI

Department of Traditional Turkish Handicrafts, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty of Fine Arts, Istanbul, Türkiye

M. Hanefi PALABIYIK

Department of Islamic History and Arts, Dokuz Eylül University, Faculty of Theology, İzmir, Türkiye

Süreyya TEMEL

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

Advisory Board

Mehmet Reşat BAŞAR

Department of Graphics, İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye

Serap BUYURGAN

Department of Fine Arts and Design, Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Ankara, Türkiye

Tevfik Fikret Uçar, 2014, Kağıt üzerine karışık teknik, 93.5 x 62.5 cm, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müze Koleksiyonu



Founder
İbrahim KARA

General Manager
Ali ŞAHİN

Finance Coordinator
Elif YILDIZ ÇELİK

Journal Managers
Deniz KAYA
Irmak BERBEROĞLU
Arzu ARI

Publications Coordinators

Gökhan ÇİMEN
Alara ERGİN
İrem ÖZMEN
Derya AZER
Beril TEKAY
Nuri ÇALIŞIR

Project Coordinators

Doğan ORUÇ
Sinem Fehime KOZ

Project Assistant

Batuhan Kara

Contact

Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye,
Erzurum, Türkiye

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 199/6 34394 Şişli,
İstanbul, Türkiye
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Sanat ve İkonografi

Gülten GÜLTEPE

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Serkan İLDEN

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye

Remzi Y. KINCAL

Department of Curriculum Development And Teaching Methods, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Education, Çanakkale, Türkiye

Haldun ÖZKAN

Department of Turkish-Islamic Arts, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Ahmet TAŞAĞIL

Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Türkiye

İsmail TETİKÇİ

Department of Painting and Vocational Training, Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Bursa, Türkiye

Yasin TOPALOĞLU

Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Türkiye

Osman ÜLKÜ

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Türkiye

Hüseyin YURTTAŞ

Department of Turkish-Islamic Arts, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Sanat ve İkonografi

AIMS AND SCOPE

Journal of Art and Iconography is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Journal of Art and Iconography is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March, and September.

Journal of Art and Iconography aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in the fields of written, oral and contemporary culture and art, which are about national and international art and all disciplines related to art. The journal publishes original articles, reviews, and book reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The scope of the journal is all fields of work that are directly or indirectly related to art, especially applied arts, performing arts, plastic arts, traditional arts, art history, art theory, art criticism, and music sciences.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Journal of Art and Iconography is an open access publication.

Starting on 2023, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2023 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://articonography-ataunipress.org/EN>.

When using previously published content, including figures, tables, or any other material in both print and electronic formats, authors must obtain permission from the copyright holder. Legal, financial and criminal liabilities in this regard belong to the author(s).

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Publishing Service: AVES

Address: Büyükdere Cad., 199/6 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Sanat ve İkonografi

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

EDITORIAL / EDITÖRDEN

Editörden (Cilt 5, Sayı 1)

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- 1** Pagan İnançların Günümüz Sanatındaki İzleri
Traces of Pagan Beliefs in Contemporary Art
Kübra KILIÇ
- 8** Orta Çağ'da Tanrısal Bir Yaratım Olarak Doğa Üzerine Felsefi Değerlendirme
Philosophical Appraisal of Nature as a Divine Creation in the Middle Ages
Kutsi KAHVECİ
- 14** Cumhuriyetin 100. Yılında Heykel Tarihimize Kısa Bir Bakış: Türkiye'deki Yerel Yönetimlerin Heykel Sanatıyla İlişkisi
A Brief Overview of Our Sculpture History in the 100th Anniversary of the Republic: Perspective of Turkey's Local Governments in Sculpture
Görkem KUTLUER
- 23** Türk Edebiyatında Sembolist Şairlerin Zaman Tema veya Simgesi Kullanılan Bestelenmiş Şiirlerinin Türk Müsikisine Yansımaları
Reflections of Symbolist Poets in Turkish Literature With Time Theme or Symbol Composed Poems on Turkish Music
Semih OKCU
- 38** Bir Söylemin Devamını Yazmak: Ionesco'nun *Gergedanlar* Adlı Tiyatrosundan Mine Söğüt'ün *Gergedan* Adlı Hikâye Kitabına Devam Eden Bir Başkalaşımın Hikâyesi ve Türlerarasılık
Writing the Continuation of a Discourse: The Story of a Continuing Metamorphosis and Interspecies from Ionesco's Play Called Gergedanlar to Mine Söğüt's Storybook Gergedan
Tuba KIRIÇ

REVIEWERS LIST / HAKEM LİSTESİ

Reviewers List

Editörden (Cilt 5, Sayı 1)

Yazar Kübra Kılıç'a ait olan "Pagan İnançların Günümüz Sanatındaki İzleri" başlıklı makalede, pagan inançların günümüzdeki artışı, toplumların paganizme yönelmesinin altında yatan sebepler ve buna paralel olarak sanata olan yansımaları irdelenmiş olup; günümüz sanatçılarının geniş çalışma alanları ile yaşadıkları olaylar sonucunda eski dünya ritüellerini, yapıtlarını anlatmak için bir aracı ya da arındırıcı etki ile kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Kutsi Kahveci'nin kaleme aldığı "Orta Çağ'da Tanrısal Bir Yaratım Olarak Doğa Üzerine Felsefi Değerlendirme" başlıklı yazının amacı insan-doğa ilişkisi bağlamında İlkçağ doğa anlayışından yola çıkarak peşi sıra gelen Orta Çağ döneminde doğa anlayışını kısaca analiz etmektir. Çünkü doğanın etkileyici gücü karşısında kendi acizliğinin ve güçsüzlüğünün farkına varan insan, doğayı tanımaya ve anlamaya çalışmıştır.

Görkem Kutluer tarafından kaleme alınan "Cumhuriyetin 100. Yılında Heykel Tarihimize Kısa Bir Bakış: Türkiye'deki Yerel Yönetimlerin Heykel Sanatıyla İlişkisi" başlıklı makalede ülkemizin heykel sanatıyla tanışma hikâyesi anlatılmış ve günümüzdeki belediyeler tarafından yaptırılan "kitsch temsilîyet nesnelere" sorunu tartışılmıştır. Sonuç bölümünde sorunun çözümü için yapılabilecek uygulamalar "öneriler" halinde sunulmuştur.

Semih Okcu'ya ait olan "Türk Edebiyatında Sembolist Şairlerin Zaman Tema veya İmgesi Kullanılan Bestelenmiş Şiirlerinin Türk Müsîkisine Yansımaları" başlıklı çalışmada; edebiyat ve müsîkinin disiplinler arası yapısı itibarıyla beste ve güfte ilişkisinden faydalanılarak nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Elde edilen verilerin analiz süreci doğrultusunda Türk edebiyatında sembolist şairlerin zaman tema veya imgesiyle bestelenmiş şiirlerinin müsîkiye yansıma biçimi ele alınmış, ilgili eserlerin müsîkiye yansıma biçimleri analiz edilmiş ve müsîkide şair-bestekâr, beste-güfte uyumunun genel olarak sembolizm kavramına uygun olacak şekilde oluşturulduğu tespit edilmiştir.

Tuba Kıraca'ya ait "Bir Söylemin Devamını Yazmak: Ionesco'nun *Gergedanlar* Adlı Tiyatrosundan Mine Söğüt'ün *Gergedan* Adlı Hikâye Kitabına Devam Eden Bir Başkalaşımın Hikâyesi ve Türlerarasılık" başlıklı makalede öncelikle Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosu ile Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alınmış, ardından iki eser arasındaki türlerarası ilişki incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda iki eser arasındaki başkalaşım/dönüşüm izleğinin kullanımının benzer ve farklı yönleri aynı zamanda aralarındaki türlerarası ilişkinin boyutları tespit edilmiştir.

Yunus BERKLİ

Baş Editör



Pagan İnançların Günümüz Sanatındaki İzleri

Traces of Pagan Beliefs in Contemporary Art

Kübra KILIÇ 

Hacettepe Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim
Dalı, Ankara, Türkiye



Öz

Semavi dinlerin, insanı biriciklik kategorisine yerleştirmesi durumu, son yüzyıllarda yaşanan savaşlar, yıkımlar, ekolojik dengenin bozulması ve toplumların kendi değerlerine sahip çıkması gibi etmenlerin sonucunda sekteye uğramıştır. İnsanlar, ruhaniyet ile bağ kurmuş ve doğaya dönüş başlamıştır. Eski doğa dinlerinin izlerini arayanlar, pagan inançların günümüzde artan bir oranda ilerlemesine vesile olmuşlardır. Hristiyan inancının, pagan dinlerinden aldığı tanrı ve tanrıçalar, kutsal motifler; Hristiyan sanatı ile birlikte kendini dönüştürerek sanatçılar tarafından yüzlerce yıl kullanılmıştır. Çağdaş sanatta, sanatçıların birçok alandan yararlanması ve geniş çalışma alanları, pagan ritüellerin ve motiflerin dönüşüm geçirilmeden kullanılmasına olanak sağlamıştır. Günümüzde, birçok sanatçı pagan ritüelleri ve sembolleri, Hristiyanlık öncesi dünyanın izlerini silmeden kullanılmaktadır. Bazen katartik bir anlayışla arınmak için, bazen şifa bulmak için bazense kendi yerel doğa dinlerini yaşatmak için pagan inanç sistemlerinden yararlanmışlardır. Bu makalede, pagan kelimesinin nasıl ve nereden türediği, günümüzde paganizm inancının artma sebepleri ve günümüz sanatçıların doğa dinlerinden faydalanarak sanatsal çalışmalarına nasıl yön verdiği üzerinde durulmaktadır. Sanatçıların, sanatsal üretim aşamalarında, ritüel ve ayinlerden faydalanması ve pagan inançların sembollerinin ve anlatılarının günümüzde nasıl kullanıldığı anlatılmıştır. Güncel sanatçıların neden pagan temelli ritüellerden yararlandığı ve sanatsal çalışmalarında eski dünya kökenli izlerin varlığının sebepleri sorgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Paganizm, semavi dinler, sanat

ABSTRACT

The monotheistic religions put the human first but that situation has been interrupted as a result of wars, destructions, deterioration of the ecological balance, and the protection of its own values by societies in the last centuries. Humans have bonded with the spirit and their return to nature has begun. People look for traces of ancient nature religions have led to an increase in pagan beliefs today. Gods and goddesses, sacred motifs that Christians took from pagan religions; changed with the Christian art and was used by artists for hundreds of years. In contemporary art, as a result of artists benefiting from many fields and wide working areas, pagan rituals and motifs have been used without transformation. Today, many artists use pagan rituals and symbols without erasing the traces of the pre-Christian world. Artists sometimes used pagan belief systems to purify with a cathartic understanding, sometimes to find healing, and sometimes to keep their local nature religions alive. In this article, it has been studied how and from where the word pagan originated, the reasons for the increase of paganism today, and how today's art directs its artistic works by making use of nature religions. It is explained how the artists benefit from rituals and rites during the artistic production stages and how pagan symbols and pagan narratives are used today. It has been tried to question why contemporary artists benefit from pagan-based rituals and the reasons for pre-Christian beliefs in their artistic works.

Keywords: Paganism, monotheistic religions, art

Giriş

Günümüzde paganizm, semavi dinlerin diğer çok tanrılı dinler için kullandığı şemsiye bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat ilk ortaya çıkışı, Roma İmparatorluğu döneminde Hristiyan olmayan insanlar için kullanılması olmuştur. Kelime kökeni olarak, pagani kelimesinden türemiştir ve köylü olan, taşrada yaşayan insanları belirten bir terimdir (Tosun, 2022, s. 204). Pagan kelimesini, eski dünya ile Hristiyan modern dünyayı ayıran bir set olarak da düşünebiliriz. Çünkü eski dünya pagandı, karanlığın

Geliş Tarihi/Received: 06.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 18.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Kübra KILIÇ

E-mail: klckbra771@gmail.com

Cite this article as: KILIÇ, K. (2023).

Pagan inançların günümüz sanatındaki

izleri. *Journal of Art and Iconography*,

5(1), 1-7.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

altında kalmışlığı temsil etmekteydi, oysaki yeni dünya Hristiyan olarak doğmuştur ve modernliği İsa Mesih ile kucaklamıştır (Kumar, 2013, s. 88).

Pagan inanç sisteminde birçok tanrı ve tanrıça vardır. Doğa, enerjisi olan tüm varlıkları kucaklayan dışıl bir form şeklindedir. Ritüeller ve çeşitli ayinler ile bu enerji akışını diri tutmayı hedeflerler.

17. yüzyıl ile birlikte modernlik kavramı değişime uğrar ve toplumların inanç sisteminde değişiklikler gözlenir. 19. yüzyıla gelindiğinde, Semavi dinlerin baskınlığı, sosyal dünyada öncesine oranla etkisini yitirdikçe, ruhaniyet kavramının arttığını gözlemlemek mümkündür. Sanayileşmenin doğa üzerinde olan tahribatı, insanlar için doğanın yeniden kucaklanmasını sağlar. Sanayi Devrimi ile birlikte köyden kente olan yoğun göç, büyük kentlerde yoğun insan topluluklarının yaşamasına neden olur. Kalabalık alanlarda yaşam, birçok bireyin benlik bunalımlarına girmesini ve varlığını sorgulamasını tetikler. Toplumlar, potansiyel kazanımlar karşısında tuhaf ve huysuz bir duygu durum içerisine girerler. Çünkü kendi sonluluğumuzun farkında olan bilinçli bireyler olarak, cansız nesnelere arasında yaşarız (Giddens, 2019, s.72). Sorgulamanın artması sonucunda, insanların kendi benliklerine dönüşün yanı sıra, toplumsal değil de bireysel düşüncenin önem kazanması, ruhani olanın değerlendirilmesinde katkı sağlar. Devam eden yıllarda gelen savaşlar, yıkımlar, çevre kirliliği, ekolojik dengenin bozulması gibi doğayı yıpratıcı etmenler; insanları biricik evleri olan yeryüzünü önemsemeye ve değerli olan tek canlının insan olmadığını anlamaya iter. Doğanın önem kazanması, pagan inançların yeniden hatırlanması ve pagan inançlara saygı duyulmasında mihenk taşı görevini görmektedir. Bu etmenler ile birlikte, yazarların pagan inançlar ile ilgili kitapları, milliyetçilik akımları ile birlikte toplumların kendilerinden olan mitolojileri merakı ve sahiplenmesi, kadınların eski zamanlarda elinde olan büyü kutsallığı ve haklarını erkek tekelinden geri almak istemesi adına verdikleri mücadele, pagan inançların günümüzde yeniden çoğalmasında önemli etkilere sahiptir (Stramiska, 2005, s. 8).

Modern dünyanın, pagan eski dünyadan aldığı en önemli şeylerden biri de sanattır. Kutsal semboller, önemli motifleri, tanrı ve tanrıçaları; Semavi dinler, eski dünya dediği pagan inanç sistemlerinden almıştır. İstanbul'da bulunan, II. Theodosius'un sarayında idareci olan Lausus, Hristiyanlık emanetlerinin azlığı sebebiyle, Yunanistan ve Anadolu tapınaklarından topladığı pagan heykelleri sergilemiş ve pagan miraslarını Hristiyanlığa taşımak istemiştir. Bununla birlikte, ayinlere hizmet eden nesnelere, kitaplar ve kutsal ikonalar da değiştirilerek Hristiyan sanatında kullanılmıştır (Gah-tan, 2022, s. 3).

19. yüzyılda sanatın solanlardan kopuşu ve kendine daha özgür alanlar bulma çabası, orta sınıfın beğenisine uymaması ve Sanayi Devrimi'nin etkileri; takip eden yıllarda iki büyük savaşın yıkımı, teknolojinin gelişimi gibi etmenler, sanatta ruhaniyeti önemli bir yere getirmiştir (Antmen, 2017, s. 18). Sanatçılar anlatımlarını geliştirmek için, savaşlar ve teknolojinin gelişmesi ile birlikte son yüzyılda artan ekolojik sorunlardan dolayı büyü bozulan yeryüzünün kutsallığını anlamaya ve geri getirmeye odaklanmışlardır. Savaşların yıkımlarından arınmak için başka bir acıyı kullanma temelli performanslar ya da kadınların kutsal tanrıça motiflerini geri alma hedefi ile çalışmalar yapılmıştır. Tüm bunlar, sanatın pagan kültürlerden ne derece faydalandığını ve eski ritüelleri günümüze yeniden kazandırdığını göstermektedir. Tek bir inanç sistemine dayandırılarak değil, pagan inançların çoğunun kutsallığından faydalanarak oluşturulan bu sanatların eylemler, doğa

dinlerinin biz farkında olmasak da ne kadar içimizde olduğunun bir yansımasıdır.

Paganizm ve Günümüzde Pagan İnancı

Paganizm, Hristiyan tek tanrıcılığına karşı duran çok tanrıcılığın veya Panteizm'in çeşitli biçimleri olarak tanımlanabilir. Kökenleri, buldukları alanın konumu veya iklimi ile ilişkili olabilmektedir. Pagan gelenekler dışında, merkezi olarak bir inanç sistemine bağlı olmak zorunda değildir. Deneyime ve hayata karşı bakış açısına da dayanabilmektedir. Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı kabul etmesinden sonra toplum, pagan inanca sahip bireyleri, doğru olan tek tanrıya tapmak yerine yanlış olan çok tanrılara tapan kötü dindar kişi olarak düşünür (Stramiska, 2005, s. 4). Fakat paganizm, kökenleri kadim doğa dinlerine dayanan bir inanç sistemidir.

Doğa merkezli inançlarda, yeryüzündeki her şeyde tanrının bir parçası vardır ve bu nedenle doğa kutsal kabul edilir. Çoğu pagan temelli inanç sisteminde, belirli bir ritüel veya ibadet sistemi olmadığından, sistemsel bir din değildir. Daha çok, küçük komünyonların tekelinde özel ritüeller ile etkinliklerini sürdürürler. Panteist olarak her şeyin içindeki yaratıcı yaşam gücüne veya enerjisine inanırlar. Bu nedenle, insan dışındaki tüm yaşam formlarına hayatın farklı yönlerinden sorumlu olan bir kutsallık verilir. Paganların kutsal bir kitabı olmadığından dolayı, vahyedilen kutsallık bir metin biçiminde değil, doğayı gözlemleyerek veya hayvanlarla ve bitkiler ile etkileşim kurularak elde edilen içgörü şeklindedir. Druid rahipleri, tüm doğada dolaşan ve yaratıcı güç olan 'Awen' ile iletişime girdiklerinden bahsederler (Cush, 2013, s. 4).

Günümüzde artan pagan geleneği, bilimi ruhani folklorla harmanlayarak, dünyadaki yaşamın fiziksel doğasını kutsar. Yiyecek, sağlık ve boş zaman gibi günlük dünyanın kutsal olduğunu düşünen paganlar; ormansızlaşma, aşırı gelişme ve nükleer enerji gibi yaşamı tehdit eden modernlik krizine karşı çıkarlar ve dünyanın refahı için verilen bu mücadelede eski doğa tanrılarına başvururlar. Her şeye gücü yeten tek bir tanrı kavramına alternatif olarak büyüdü dünya görüşünü öne sürerler (White, 2014, s. 2). Günümüzde paganizmin artış sebeplerinden biri olarak, insanların doğa ile uyum içinde yaşadığı geçmiş zamanın romantize edilmesi ve son yüzyıllarda doğa ile insan mesafesinin artması vardır.

Paganizm; Druidry, Witchcraft, Goddess Spirituality ve Magic, Shamanism ve Geomancy'nin kökenlerini ve pratik yönlerini ortaya çıkaran, Çağdaş Paganizm'in ana eğilimlerine geniş tabanlı bir giriş sunar. Hem geleneksel tarihten hem de hareketin daha yaratıcı kaynaklarından yararlanan paganizmin ve onun bireysel ve toplumsal yaşamlara olan merkezi odağının nasıl evrildiğini ve bu dinin daha geleneksel dinleri nasıl algıladığını, onlarla nasıl ilişki kurduğunu ortaya koyar (Harris ve ark., 2016, s. 859).

19. yüzyıl ile birlikte ruhaniyet kavramı toplumların inanç sistemine tekrar karışmaya başlar ve semavi dinlerin örgütlü sistemi geriler. Ruhani olanın özümsemesi ile doğaya saygı ve yeryüzü yeniden önem kazanır. Teknolojinin ilerlemesi, kuraklık, ekolojik dengenin bozulması, savaşlar, küresel ısınma gibi dünyaya zarar veren etmenler; doğanın yeniden önemsenmesinde büyük etkiye sahiptir. Semavi dinlerin, insanların her şeyin üzerinde tutma durumu, pagan inançlarda yoktur. Paganizm, 'Yeryüzündeki her maddede tanrının bir yansıması vardır o hâlde her canlının bir kutsallığı vardır' gibi bir anlayışla ilerlemeyi tercih eder.

Yeryüzü önemsendikçe, savaşların getirmiş olduğu yük arttıkça ve milletler kendi kök bilincine vardıkça insanların ruhani inanç sistemlerinde değişiklikler ortaya çıkmıştır. Köklerini aramaya

birlikte paganizm inancı yeniden yayılmaya başlamıştır. Birçok ülkede pagan inanç sisteminde büyük bir artış söz konusudur. Bu durumun sebepleri arasında, milletlerin kendi mitolojik hikayelerine karşı olan farkındalıkları ile emperyalist ülkelerin baskılarından kendi içlerine dönüş ve kendilerinin olanı benimseme durumu da gösterilebilir. Çünkü yerli halk olarak gösterilen Amerikan yerlileri Kızılderililer ya da Avustralya Aborjinleri; Afrika kabilelerinden köle olarak zorla Avrupa ve Amerika'ya götürülen kabile üyeleri gibi toplulukların kendi inançları bulunmaktaydı (Nunn, 2010, s.147). Toplumların temel inanç sistemleri; insanların tek tanrılı dinlere inanmasına rağmen hafızalarında korunmaktaydı ve nesilden nesile aktarılmaya devam ediliyordu. Son yüzyıllarda, İskandinav bölgesinde ve Avrupa'da birçok toplumun kendi mitolojilerine olan ilgilerine paralel olarak kendi pagan inanışlarına dönüşü gibi semavi dinlerin etkisi ya da güçlü toplumların baskısı, kolonyalizm ve ırkçılık sebeplerinden dolayı sinmiş toplumlar da kendi inanışlarına dönmeye başladı (Cusack, 2008, s. 335). Yerli dinlerin doğaya saygı, yaşamı ve bedeni onaylayan dünya görüşleri birçok açıdan benzerlikler içerdiğinden, günümüzde paganizmin artmasının sebepleri arasında toplumların kendi içlerindeki etkileşimleri de önemli bir yer tutmuştur.

Günümüzde, insanların pagan inanca dönmelerinin sebeplerinden biri de Hristiyanlık'ın gelişimi ile birlikte gelen baskı ve ihmale rağmen inanç değerlerinin devam ettiği gerçeğidir (Stramiska, 2005, s. 2). Diğer bir neden olarak, 19. yüzyıl romantik edebiyatında ve 20. yüzyıl başlarında bazı antropologlar ve folklorcuların yazılarında pagan dini ve mitolojisinin desteklenmesi ve yansıtılan olumlu imaj da gösterilebilir. Margaret Murray'ın *God of the Witches (Cadıların Tanrısı) (1917)* kitabı ya da James Frazer'ın *Golden Bough (Altın Dal) (1890)* gibi mitolojik içerikleri barındıran kitapları ve Ronald Hutton'ın Hristiyanlık öncesi dinler ile ilgili yazıları ve araştırmaları, paganizmin günümüzde sağlam temeller kurmasına dayanak sağlamış öncülerdir. Avrupa'nın bazı yerlerinde ve Kuzey Amerika'da benzer kitaplar yayınlandıkça paganizmin cazibesi katlanarak büyümüştür ve insanlar bilinmeyen gizlemler dünyasına merak salarak tek tanrılı dinlerin skolastik düşünce sisteminden kopuşa başlamışlardır (Hutton, 1999, ss. 144-127).

Tek tanrılı inanç sistemlerinde erkek, kadına göre daha baskındır. İslamiyet, Yahudilik ya da Hristiyanlık dinlerinde, kadın çoğunlukla geri plandadır ve erkek ile aynı haklardan faydalanmaz. Kutsal olan elçiler erkeklerden seçilmiştir. Kadının dinsel temsili kutsal bakire ya da anaçlığına vurgu yapılarak ifade edilmiştir. Oysaki, Pagan dinlerde birçok kadın tanrıça vardır ve kadınlar da erkek ile aynı haklara sahiptir. Doğurganlığın kutsallığı doğada da olduğundan, büyüü üretme durumu kadınların bir parçasıdır ve bereketi yayan kadındır. Sadece bu değil, gücü ve savaşı yöneten kadın tanrı kültürleri de vardır. Örneğin; Athena ve Freyja sadece kadınlığı ve bereketi değil, gücü ve savaşı da temsil eden tanrıçalardandır. Wicca inancında, sadece eril enerji değil, dişil enerjinin de erilin yanında olması ve ikili dengenin sağlanmasının önemi vurgulanır (Stramiska, 2005, s. 37). Buna karşın, erkek egemen toplumların cinsel dürtü temelli psikoseksüel cadı korkuları, kadınları sosyal toplumdaki itme üzerine kuruludur (Heardman, 2018). Feminizm akımı ile birlikte son dönemlerde, kadınların eşit haklar için direnmesi, kadın hareketleri ile varlıklarını yeniden her alanda vurgulamaları, pagan inançların kadına verdiği değeri hatırlatmış ve günümüzde paganizmin yayılmasındaki etkilerden biri olmuştur.

Çağdaş Sanat ve Paganizm

Modern dünyanın, Hristiyanlık öncesi pagan geçmişinden aldığı en önemli miraslardan birisi kuşkusuz güzel sanatlardır. Eski

dünyanın motifleri, yazıları ve sanatı olmasaydı, Rönesans etkisini bu kadar derinden hissedemez ve sanatta çığır açan yeniliklere imza atılamayabilirdi. Hristiyanlık inancı yayıldıkça, pagan inanç sisteminden gelen tanrıları, tanrıçaları ve kutsal motifleri bünyesine aldı, kendi inanışı doğrultusunda değiştirdi ve kendi tekelinde birleştirdi. Avrupa sanatı gelişim gösterdikçe, simgesel anlatım yolu ile pagan inançlardan topladığı motifleri Hristiyan sanatında kullandı (Pitz-Water, 2012).

Çağdaş sanat ile birlikte, sanatçılar farklı anlatım yolları ile ruhanîyet kavramını özelleştirmeye başladı. Sanayi Devrimi ile birlikte benmerkezcilik toplumlarda arttığı için yaşanan ruhani bunalımlar maneviyat ile giderilmeye çalışıldı. Sanatçılar, ifadelerini daha etkili kılmak için daha geniş anlatım yöntemleri geliştirdi ve ruhsal sorunlarla da ilgilenmeye başladı. Birçok sanatçı, savaşlar ve yıkımlarla yapısı değişmiş; teknolojinin artışı ile de gizemi tükenmiş dünyanın kutsallığını geri getirmeyi hedeflediler.

Modernizmden önceki sanatçılar, mitolojik ve ikonografik konuları çalışma eğilimindeydiler. Ancak günümüzde sanatçılar, anlatı olarak çok daha geniş bir perspektifi benimsemekteler. Toplumların sosyal durumu, savaşlar, ekolojik sorunlar, sanatçıların kendi sosyal ve psikolojik duygu durumları, günümüz sanatçılarının benimsediği konulardandır. Bazı duygularını dile dökmek için de analogiye ya da duygusal dile başvururlar. Bu tür duygusal durumların varlığı, ruhsal ve doğal olanı harekete geçirmektedir. Bu gelişimlerin sonucu olarak da sanatçılar, doğaya yönelmektedir (Arya, 2016, s. 2).

Son birkaç yüzyıl içerisinde yaşanan karışıklıklar, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler ve bu durumlara paralel olarak doğanın tahribi altında yaşanan etkileşimlerin sonucunda, disiplinlerarası alanda çalışan sanatçılar, çalışmalarında manevi türden bir arınma ve ruhsal bir aydınlanma olduğunu da iddia etmektedirler. Yine de çalışmalarını bu anlamları ifade etmek üzerine kurulu olsa da sanatçıların çalışmalarında bunu kastettiğini varsayamayız.

Viyana Aksiyonistleri, Avusturya'da İkinci Dünya Savaşı'nda yaşananları ve Nazilerin ülkelerine ve insanlara yaptıklarını performans sanatı çerçevesinde katartik ve abrekasyon anlayışı ile sanatlarına yansıtmışlardır. Avrupa paganizmi kökenli arınma ve acı temelli performanslarında, antik ulusal mitolojilerinden yararlanmışlardır. Ritüel ve kolektif bilincin, ham, kaba ve acımasız sayılabilecek performanslarında kullanımı, grubu diğer sanatçılardan ayırır da, iletişim eksikliğini duysal uyarıcı ile artırır ve evrensel bir dil oluşturur (Alcain, 2020, s. 82). Viyana Aksiyonistlerinden Herman Nitsch, Otto Müehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler; düzenledikleri gösterilerde şiddeti o kadar çıplaklaştırmışlar ki kimi gösterilerinde bir domuzun bağırsağını çıkarmış ya da hayvan kadavraları, kan gibi malzemeler kullanmışlardır (Yılmaz, 2013, s. 369) (Görsel 1).

Herman Nitsch, ölü hayvanları ve insanları kullanarak performanslar düzenlemiştir ve performanslarına paganist ritüeller eşlik etmiştir. Ölü hayvanların parçalanma ve kurban edilme ritüelleri, Dionysos'un "Sparagmos" adı verilen parçalanma ve yeniden doğma ritüelini anımsatır (Arya, 2016, s. 11). Sanatçının, eski dinsel ritüelleri kullanmasının arkasında, sanatı bir din aracı yerine koyması ve dinsel bir ritüel yerine sanatsal bir ayin düzenleme amacı vardır. Nitsch, kendisini bazen Katolik bir papazın yerine koyarken, bazen de pagan ritüelleri gerçekleştiren bir dini bilgenin yerine koyar. Asıl amacı, tüm dinleri kapsayan varlığın amacına inmek ve arındırıcı etkilerle varlığın temelini, sanat yoluyla ulaştırmaktır. Katartik bir üslubu benimsemesinin sebepleri altında, birçok



Görsel 1.
Rudolf Schwarzkogler - 3. Aktion (3. Aksiyon), 1965, performans (Schwarzkogler, 1965).

dinde var olan "Her bitiş yeni bir başlangıçtır." inancı düşünülebilir. Semavi dinlerde ölümden sonra başka bir yaşamın devamı ya da Asya temelli bazı dinlerde reenkarnasyon ile ruhun yeryüzünde başka bir formda yeniden canlanması, Nitsch'in çalışmalarının alt metnini destekler niteliktedir (Görsel 2).

Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadın sanatçıların ürünlerinin, nitelikleri, konumu ve değerlendirilmesi üzerinde durarak sergilerde eşit temsil üzerinde durmuşlardır. Kadın bedeninin temsiline, kadının doğurganlığına, ana tanrıça kültüne, kadın bedeninin biyolojik özellikleri üzerinde yoğunlaşan vajinal imgelere odaklanmışlardır. İlk kuşak feminist sanatçılar arasında; Carolee Schneemann'ın 'Et Şenliği' (1964) performansı yarı pagan bir bedensel



Görsel 2.
Hermann Nitsch, Mysterian Theater (Gizem Tiyatrosu), 1998, performans (Nitsch, 1998).



Görsel 3.
Carolee Schneemann, Meat Joy (Et Şenliği), 1964, performans ve video sanatı (Schneemann, 1964).

ritüeli canlandırarak erkek kültür temasını yapı sökülümüne uğratmayı amaçlamıştır. Sanatçı, cinsel farklılığı ortadan kaldırmak istemiştir (Konior, 2016, s. 2) (Görsel 3).

Ana Mendiata, Küba asıllı bir kadın sanatçıdır. Sanatçı, çalışmalarında toprak ile bağ kurar ve doğaya dönüş gibi metaforları kullanır. Ana Mendiata, *Siluetta* dizisinde kendi bedeninin izlerini çamura, kuma, buza, ateşe, çimlere ve toprağa bırakmaktadır. Doğanın gelip geçici döngüsünü referans alarak doğayı organik bir form olarak etüt etmek, bedenin yok olup giden, çürüyen, bozulan bir zemin içinde geçirdiği evreleri göstermek, oluş ve yok oluşun bu kaygan izlerini belge niteliğinde izleyiciye sunar. Ana Mendiata'nın yeryüzünden, yeryüzünün bir parçası olan topraktan ve diğer doğal unsurlardan beslenmesi hiç şüphesiz ki tesadüf değildir. *Siluetta*'lar akıp giden, çürüyen geçici hâllerıyla yaşam ile ölüm arasındaki o kesintisiz bağı yansıtmayı hedefler. Bu sembolik dünyanın inşasında bir Küba dini olan 'Santeria' inancı da yer almaktadır. Santeria, Nijerya'dan Küba'ya gelen ilk köleler aracılığıyla temelleri atılmış pagan bir dindir. Doğa güçlerinin tanrılarla özdeşleştirildiği dinde kadın panteonunun güçlü olması, bazı tanrıların hermafrodit olması, bazı ritüelleri sadece kadınların elinde tutması, Ana Mendiata'nın feminist algısında önemli bir yer bulmuştur. Bu bağlamda Ana Mendiata, Santeria inancında simgesel öneme sahip kanı sıkça kullanır. Bu inanca göre kan, negatif bir anlam taşımaz, kan; hayatın, saflığın ve yaşamın içkin gücü olarak



Görsel 4.
Ana Mendiata, Silueta Works in Mexico (Meksika'da Silueta Çalışmaları), 1973-77, performans (Mendiata, 1973-77).



Görsel 5.

Ana Mendiata, *Silueta Works in Mexico (Meksika'da Silueta Çalışmaları)*, 1973-77, performans (Mendiata, 1973-77).

görülür. Hem performanslarında hem *Silueta*'larda sanatçı kanı töresel ve kutsal bir arınma kaynağı olarak kullanmıştır. Böylece bedenin fiziksel sınırlarını aşarak daha spiritüel bir varoluşa kanın sağaltıcı gücüyle ulaşmaya çalışır. Sanatçı, Santeria inancı aracılığıyla, kökenleriyle yeniden bir bağlantı kurarak kadınların eski kültürlerdeki güçlü konumunu geri almak istemiştir (Finkelstein, 2012, ss. 17-18) (Görsel 4 ve 5).

Marina Abramovic'in 2020 yılında '*Complain to a Tree (Ağaçlara Şikayet Edin)*' isimli performansı, ağaçlar ile insanların iletişimi üzerine kurulmuştur. Abramovic, performansında, insanları ağaçlara sarılmaya teşvik etmiştir ve beş saat süren bir çalışma yapmıştır. Amazon ormanlarında yaşayan yerlilerden bu tedavi yöntemini öğrenmiştir. İnsanların, dertlerini ağaçlara anlatabileceklerini ve ağaçların insanların sıkıntılarını alabileceklerini anlatmıştır. Pagan inancında ağaçlar kutsal kabul edilmiştir, ölüm ve yeniden doğumu simgelemektedir. Diğer dünyalar ile bağlarının olduğu düşünülmektedir (Cusack, 2011, s. 15). Abramovic, bu bağı kullanarak, ritüelvari performansıyla insanları doğanın iyileştirici gücüne emanet etmiştir. Sanatçının amacı, pagan bir ritüel

düzenlemek olmasa da, doğaya dönüşün ve doğanın iyileştirici gücünün, insanlar üzerindeki etkisine vurgu yapmaktır (Abramovic, 2020) (Görsel 6).

1960'ların feminist sanat hareketinin önde gelen figürlerinden biri olan Nancy Spero, kağıt üzerine guaj ve mürekkep çalışmalarıyla kadın cinselliğini, ıstırabını ve kahramanlığının yanı sıra savaşın dehşetini anlatan çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında, pagan tanrıçaları, Kelt sembollerini ve antik mitolojik unsurları kullanmıştır. Spero, '*Tutsak Almayın*' adlı eserinde adeta panayırı andıran yapıtıyla Irak Savaşı'na gönderme yapar. Farklı coğrafyalarda farklı zamanlarda da olsa savaş kurbanlarının değişmeyeceği gerçeğini anlatan sanatçı, izleyendeki duyguları kışkırtıcı hâle getirmeyi amaçlar. Zincir ve kırmızı şeritlerden sarkan, elle baskı resmini gerçekleştirdiği kafaları yirmi metrelik çelik tabanlı alüminyum direk üzerine kurgular. Avrupa pagan inançlarında baharın gelişyle birlikte ortaya dikilen bir direğe Mayıs Direği denilirdi ve direğin etrafına renkli ipler asılır, toprağı güçlendirmek için etrafında kutlamalar yapılırdı (Camillo, 2016, s. 39). Spero'nun enstalasyonunda, Mayıs Direği'ne bağlı ve merkezi bir noktadan



Görsel 6.

Marina Abramovic, *Complain To A Tree (Ağaçlara Şikayet Edin)*, 2022, Performans (Abramovic, 2022).

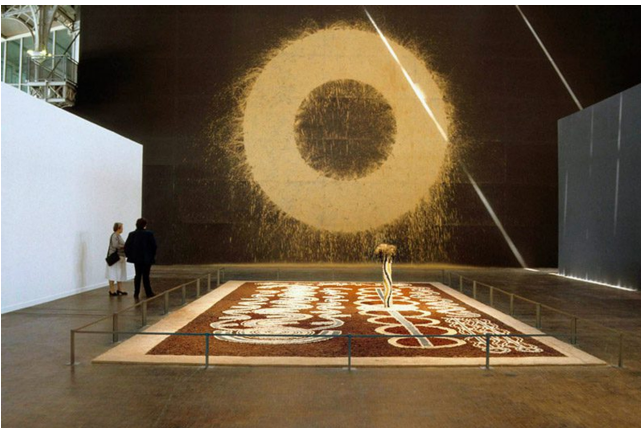


Görsel 7.
Nancy Spero, *Take No Prisoners (Tutsak Almayın)*, 2009, Enstalasyon (Spero, 2009).

dışa doğru yaklaşık 200 bedensiz kafanın kimisinin ağız kısımları açık, kimi kan kusarken kimi de çığlık atan ifadelerle doludur. Spero'nun "*Tutsak almayın*" isimli çalışması, pagan ritüellerinin bahar ayinlerini çağrıştırmaktadır (Kılıç, 2022, s. 94) (Görsel 7).

1989 yılında Paris'te düzenlenen '*Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri)*' başlıklı sergi, dünyanın Batılı ve Batılı olmayan bölgelerinde üretilen güncel sanat örneklerinin bir arada gösterildiği ve çok-kültürlülük olasılığının sınılandığı bir sergidir. Sergi, Batı'nın kendinden olmayan her sembol ve imgeyi ötekileştirmesi kavramı üzerinde durur ve Batılı olmayan bölgelerin ruhani ve manevi imgelerine odaklanır. Yine de, küratörün Batılı olmayan sanatçıları, Batılı olan izleyiciler tarafından değerlendirmek istemesi üzerine bazı tartışmalar çıkmıştır. Richard Long'un çalışması, Avustralya Aborjinlerinden Yuendumu topluluğunun günümüzde de sürdürdüğü geleneğe uygun bir biçimde, zemin üzerine doğal yöntemlerle renklendirilmiş çamurla yapılan '*Yarla*' isimli çalışmanın yanı başına asılmıştır (İlge, 2022, s. 46) (Görsel 8).

Çağdaş paganizm; dinin, ruhsal ve büyümlü etkilerini hem kan bağlarının hem de ruhun ataları ile olan bağının bir karışımı olarak kucaklar. Eski kökler ve modern etkiler, çağdaş Orta Batı'da, paganizm pratiğine benzer şekilde katkıda bulunur. '*Modern Paganlar/ Antik Diyarlar*' sergisinde yerel sanatçılar, 21. yüzyılın kentsel Orta Batı ortamında, modern öncesi Avrupa'nın çok tanrılı, animist ve



Görsel 8.
Richard Long, *Mud Circle (Çamur Çember)*, 1989 (Arkada). Yuendumu Sanat Topluluğu, *Yarla*, 1989 (Önde) (Long, 1989).



Görsel 9.
Modern Paganlar, Antik Diyarlar (Modern Pagans/Ancient Realms) Sergisi, 2016, Enstalasyon (Modern Paganlar Antik Diyarlar Sergisi, 2016).

doğaya tapan dinlerinin yeniden canlanmasıyla ilişkilerini araştırmıştır. Bu sergi, putperest geçmişin alemlerinden gelen kavrayışlardan yararlanarak, günümüzde var olan çok tanrılı inanışların ruhsal meydan okumalarına karşı bir dizi sanatsal yanıt sunar (Graham Mckay, 2016, s. 2) (Görsel 9).

Sonuç

Hristiyanlık'ın yükselişi ile birlikte ışığı sönmek üzere olan dinler, günümüzde doğaya dönüş ile yeniden kendini göstermektedir. Semavi dinlerin, insanlığı her şeyin üzerinde görme durumunun pagan inançlarda olmaması ve her canlının evrende bir yerinin olduğunu dile getirmesi, paganizmin günümüz dünyasında neden artarak ilerlediğine dair sebeplerden biridir. Semavi dinlerin kadını geri plana itmesine karşın paganizmin kadınları dünyanın dışı ruhu Gaia ile özdeşleştirmesi, kadınlar arasında paganizmin benimsenmesinde etkin rol oynamıştır. 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile kentlerin yoğunluğu ve buna paralel olarak insanların bunalımı sonucunda kendi benliklerine ve ruhaniyete yönelmeleri, 19. yüzyılda milliyetçilik akımları nedeniyle toplumların kendi mitolojilerini araştırmaları ve bununla birlikte kutsallık algılarının değişimi, 20. yüzyılda patlak veren iki büyük savaşın yıkımı ve aynı yüzyılda birçok yazar tarafından kaleme alınan mitolojiyi ve paganizmi öven kitaplar, 21. yüzyılda İskandinav mitolojisinin tanrı ve tanrıçalarına yönelik film ve dizilere olan yoğun ilgi, paganizmin artışının diğer sebeplerindendir.

Günümüz sanatının geniş içerik yelpazesi ve var olan her şeyi sanata dönüştürebilme potansiyeli, pagan inanç ve ritüellerinin çağdaş dünya sanatında yer almasına olanak sağlamıştır. Sanatta bazen bir arınma olarak karşımıza çıkan eski dünya ayinleri, bazen de yeryüzündeki diğer bir canlıdan şifa almamızı öğütlemiştir. Sanatçıların, paganizmden etkilenerek çalışmalarında yer verdiği ritüeller, doğayı daha iyi anlamamıza yardımcı olup, ona dönüş kapısını sanat ile açmıştır. Doğanın tahribi ve yıkımlar, sanatçıların yüzyıllardır unutulmuş ya da geri plana atılmış doğa ile iletişime girmelerine ve doğa dinlerini kapsayan paganizm ritüellerinden yararlanmalarına neden olmuştur. Birçok sanatçının, benliklerini daha iyi anlamalarına ve ifade edebilmelerine yardımcı olmak amacıyla, köklerini araştırmalarını ve antik dini inançlarını yaşatmak için pagan ritüelleri, sanatlarına harmanladıklarını görmekteyiz. Feminizmin son yüzyıllarda yükselişine paralel olarak tanrıça kültü yüceltilmiştir ve kadın sanatçılar konularını belirginleştirmek için sanat çalışmalarında eski dünya ayinlerini kullanmışlardır.

Bu makalede, pagan kelimesinin nasıl türediği, nereden geldiği ve kimler için kullanıldığından bahsedilmekle birlikte, günümüzde artan doğa temelli paganizmin nedenlerine yer verilmiştir. Sanatta, pagan içerikli ayinlerin ve ritüellerin kullanımı konusunda farkındalık yaratılmış ve günümüz sanatının anlam kapasitesine pagan inanç çerçevesinde değinilmiştir. Sanatta, pagan içerikli ayinlerin ve ritüellerin kullanımları, bazı güncel sanatçıların çalışmaları doğrultusunda anlatılmıştır. Bahsedilen sanat çalışmaları, ifşa edici, düşündürücü ve canlandırıcı anlamları sayesinde manevi olarak tanımlanabilecek sanatın kapsamını genişletmiştir. Bu makalede, günümüz sanatında pagan ayinlerinin, güncel sanatta yer aldığı ve sanatçıların bazı anlatım serüvenlerinde kendi yerel inanç motiflerini kullandığından bahsedilmektedir. Yazım süreci doğrultusunda, güncel sanat ve pagan temelli inançların bir arada kullanımı konusunda araştırma yapılarak, literatüre katkı sağlanmıştır. Bu makale, günümüzde artan doğa dinleri konusunda aydınlatıcı ve ilham verici olmak amacıyla yazılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abramovic, M. (2022). *Complain to tree* [Performans]. <https://www.designboom.com/art/marina-abramovic-complain-to-a-tree-11-30-2020/> (Erişim Tarihi: 18.11.2022).
- Alıcı, M. (2017). Yeni dini hareketlerin klasik dinlerden farkı: Post modern paganizm geleneksel dindarlığa karşı. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5(15), 23–32.
- Antmen, A. (2017). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arya, R. (2016). *Spirituality and contemporary art*. *Oxford research encyclopedias*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.209> (Erişim Tarihi: 10.12.2022).
- Ballesteros Alcaín, I. (2020). *Between sacred and profane*. 2nd Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education, CIVAE 2020. ss. 79–83.
- Camillo, A. P. (2016). *Maypole dancing and other body movements in A Neo-Pagan Bealtaine ritual in Ireland, master of arts in ethnochoreology*. University of Limerick.
- Cusack, C. M. (2011). *The sacred tree: Ancient and medieval manifestations*. Cambridge scholars publishing. British Library.
- Cusack, C. M. (2008). The return of the goddess: Mythology, witchcraft and feminist spirituality. In J. R. Lewis & M. Pizza (Eds.). *Handbook of contemporary paganism* (Vol. 2009, ss. 23–32). Brill. [The_Return_of_the_Goddess_Mythology_Witc.pdf](https://www.jstor.org/stable/2345678) (Erişim Tarihi: 15.06.2023).
- Cush, D. (2013). *Pagan*. <https://www.reonline.org.uk/wp-content/uploads/2019/05/Paganism.pdf> (Erişim Tarihi: 20.12.2022).
- Emre, O. (2015). Tuvalden fırlayan performans sanatçıları: Viyana Aksiyonistleri. *Görünüm*, 1(1), 14–19.
- Finkelstein, S. L. (2012). *Ana Mendiata- A search for identity*, A (Thesis in Art History). University of Missouri.
- Gahtan, M. W. (2022). *Exhibition and displays of religious art*. *Oxford research encyclopedias*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.911> (Erişim Tarihi: 18.12.2022).
- Giddens, A. (2019). *Modernite ve bireysel kimlik* (Ü. Tatlıcan, Çev.). Say Yayınları.
- Graham McKay, D. (2016). *Minneapolis art show explores modern paganism and ancient realms, the wild hunt*. <https://www.patheos.com/blogs/wildhunt/2012/06/re-enchanting-the-world-art-and-paganism-sm.html> (Erişim Tarihi: 28.11.2022).
- Harris, A., Kevin- Panzica, M., & Kate- Crocker, A. R. (2016). *Paganism and counseling: The development of a clinical resource* (ss. 857–875). De Gruyter Open. Erişim Tarihi: 20.06.2023.
- Heardman, A. (2018). *What modern witchcraft means for art history, mutual art*. <https://www.mutualart.com/Article/What-Modern-Witchcraft-Means-for-Art-His/608694CF0BE53365> (Erişim Tarihi: 5.12.2022).
- Hutton, R. (1999). *The triumph of the moon: A history of modern Pagan witchcraft*. Oxford University Press.
- İlge, R. (2020). Küreselleşme ve güncel sanat sorunlarının odağında bir sergi: Magiciens de la Terre. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (3), 40–56. [CrossRef]
- Karmel, P. (1995). *Art review; persistence of Pagan myth in modern imagination, the New York times*. <https://www.nytimes.com/1995/12/29/arts/art-review-persistence-of-pagan-myth-in-modern-imagination.html> (Erişim Tarihi: 25.11.2022).
- Kılıç, A. (2022). 1960 sonrası kadın sanatçıların baskiresimlerinde beden imgesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 15(29), 89–107.
- Konior, B. (2016). *Surface over depth: Pagan interspecies art*. https://www.academia.edu/24931621/Surface_over_Depth_Pagan_Inter_species_Art_2016 (Erişim Tarihi: 20.11.2022).
- Kumar, K. (2013). *Sanayi sonrası toplumdaki post-modern topluma, çağdaş dünyanın yeni kuramları* (M. Küçük, Çev.). Dost Yayınları.
- Long, R. (1989). *Mud Circle ve Yuendum sanatçı topluluğu (1989)*, Yarla, *Magiciens de la Terre sergisi [Sergi]*. Fransa. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c5eRpey> (Erişim Tarihi: 18.11.2022).
- Mendiata, A. (1973–77). *Siluetta works in Mexico [Performans]*. <https://www.mutualart.com/Artwork/Siluetta-Works-in-Mexico--Body-Work/838E5D02E557368B> (Erişim Tarihi: 15.11.2022).
- Modern Paganlar, Antik diyarlar (Modern Pagans/ Ancient Realms) sergisi [Sergi]. (2019). *Vine Art Centre*. <https://www.patheos.com/blogs/wildhunt/2012/06/re-enchanting-the-world-art-and-paganism.html> (Erişim Tarihi: 20.11.2022).
- Nasr Hossein, S. (2006). *Religious art, traditional art, sacred art, world wisdom*. http://www.worldwisdom.com/public/viewpdf/default.aspx?article-title=Religious_Art_Traditional_Art_Sacred_Art_by_Seyyed_Nasr_Hossein_Nasr.pdf (Erişim Tarihi: 8.12.2022).
- Nitsch, H. (1998). *Mysterian theater [Performans]*. <https://www.nitsch-foundation.com/wp-content/uploads/2022/05/100.-Aktion-1998-Foto-Archiv-Cibulka-Frey-5-1-scaled.jpg> (Erişim Tarihi: 12.11.2022).
- Nunn, N. (2010). Religious conversion in colonial Africa. *American Economic Review*, 100(2), 147–152. [CrossRef]
- Pitzl-Water, J. (2012). *Re-enchanting the world: Art and paganism*. The Wild Hunt. <https://www.patheos.com/blogs/wildhunt/2012/06/re-enchanting-the-world-art-and-paganism.html> (Erişim Tarihi: 27.11.2022).
- Schneemann, C. (1964). *Meat Joy [Performans]*. *The Museum Of Modern Art*. <https://www.moma.org/collection/works/126279> (Erişim Tarihi: 12.11.2022).
- Schwarzogler, R. (1965). *3rd Action [Photograph]*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzogler-3rd-action-t11848> (Erişim Tarihi: 10.11.2022).
- Spero, N. (2009). *Take no Prisoners [Enstalasyon]*. Galerie Lelong & Co. <https://www.galerielelong.com/exhibitions/nancy-spero3> (Erişim Tarihi: 16.11.2022).
- Stramiska, M. F. (2005). *Modern paganism in world cultures*. ABC-CLIO. The art newspaper (2020). *Marina Abramovic advises public to complain to a tree to help heal from 2020*. <https://www.youtube.com/watch?v=bQmAHmLy5DA> (Erişim Tarihi: 19.06.2023).
- Tosun, A. F. (2022). Sinema ve paganizm ilişkisi bağlamında Türk sinemasında pagan kadın temsilleri. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (56), 203–217.
- White, M. H. (2014). *Contemporary paganism*. *Contemporary_Paganism.pdf* (Erişim Tarihi: 25.11.2022).
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya.

Orta Çağ'da Tanrısal Bir Yaratım Olarak Doğa Üzerine Felsefi Değerlendirme

Philosophical Appraisal of Nature as a Divine Creation in the Middle Ages

Kutsi KAHVECİ 

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Felsefe Bölümü, Erzurum,
Türkiye

ÖZ

Toplumsal bir varlık olan insanın tek başına yaşaması mümkün olmadığı için, önceleri yakın çevresiyle daha sonra doğa ile süreklilik gerektiren bir ilişkisi olmuştur. Doğanın kutsal gücü dikkate alınarak oluşturulmuş bu ilişki insanlık tarihi kadar eskidir. Çünkü doğanın etkileyici gücü karşısında kendi acizliğinin ve güçsüzlüğünün farkına varan insan, doğayı tanımaya ve anlamaya çalışmıştır. Bu yazının amacı insan-doğa ilişkisi bağlamında İlkçağ doğa anlayışından yola çıkarak peşi sıra gelen Orta Çağ dönemi doğa anlayışını kısaca analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: Tanrı, insan, Orta Çağ, doğa, varlık

ABSTRACT

Since it is not possible for a human being as a social creature to live alone, he had a relationship that required continuity with his immediate environment and then with nature. This relationship, which was created by taking into account the sacred power of nature, is as old as the history of humanity, because man, who realized his own helplessness and powerlessness in the face of the impressive power of nature, tried to know and understand nature. The aim of this article is to briefly analyze the understanding of nature in the Middle Ages, starting from the ancient nature understanding in the context of human-nature relationship.

Keywords: God, human, Middle Ages, nature, presence

Giriş

Doğa kavramı, Grekçe “*physis*” sözcüğüne karşılık gelirken *physis*, “*phy*” kökünden gelip, *doğma*, *filiz verme*, *döllenme* ve *gelişme süreci* anlamları taşır. *Physis* kavramı, Roma'ya ‘*natura*’ olarak aktarılmıştır. *Natura* da anlam olarak “*açma*, *süreklili doğma*” ve “*belirleme*” olarak ifade edilir (König, 1990, ss. 217-218). *Natura* daha sonra geniş anlamlar kazanarak daha da zenginleşmiştir.

Eski dilde aynı zamanda tabiat anlamına da gelen doğa, maddi evreni de gösterir. Bu bağlamda zamanın ve mekânın içinde bulunan her şeyin oluşturduğu sisteme; olayların, fenomenlerin ve güçlerin bildiğimiz evreni meydana getiren kompleksine “*doğa*” adı verilir. Bu noktada doğa, insandan ayrı ve insanlar tarafından etkilenmemiş olarak varolur. Doğa, örneğin, Aristoteles'te, insan tarafından oluşturulmamış varlıklardan oluşan tamamı, kendisindeki hiçbir şeyin amaçsız olmadığı, o evrensel düzeni ifade eder (Cevizci, 1999, s. 250). Aynı zamanda doğa; tüm gösterişiyle duran dünyadır ve dünyanın güzelliğidir. Bu sebeple doğa bir gerçekliktir ve düşünce ile yaratılmamıştır (Krishnamurti, 2001, s. 103).

Doğa, insan varlığı için tartışmasız biricik kaynak olması nedeniyle insanlar, doğaya bağlı olarak varlıklarını sürdürmek zorundadır. Çünkü doğa insanlara sunmuş olduğu besin, enerji, doğal kaynaklar gibi birçok imkânlarla yaşamı garanti altına alan, kısaca yaşamın bizzat kendisi olduğu gibi tüm canlı ve cansız varlığın da temelidir (Kılıç, 2008, s. 36). Öte yandan insan-doğa ilişkisi, insanın hava, toprak, su ve bu ortamlarda bulunan başka canlı türleri ile ortamı oluşturan ve aynı zamanda su, toprak altında yaşayan cansız varlıklarla olan ilişkilerin tamamını kapsayacak şekilde oluşan ilişkidir (Keleş-Hamamcı, 1993, s. 14). İnsan nasıl ki doğaya ait olmak zorunda ise doğanın da aynı şekilde insana karşı aidiyetliği söz konusudur. Fakat bu ilişki, boyun eğme ve egemenlik ilişkisi değil, tam tersine doğa ile toplum arasında bütünüleyici ve karşılıklı bir ilişki olmalıdır. Aksi hâlde toplum da doğa da birbirinin içinde yok olur (Bookchin, 1996, s. 109). Bazen de doğa ile insanın ortak olan ilişkisi zamanla bozularak insanı tehdit etme boyutuna ilerlemiştir.



Geliş Tarihi/Received: 22.06.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 21.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Kutsi KAHVECİ

E-mail: kkahveci@atauni.edu.tr

Cite this article as: Kahveci, K. (2023).

Orta Çağ'da tanrısal bir yaratım olarak

doğa üzerine felsefi değerlendirme.

Journal of Art and Iconography,

5(1), 8-13.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Felsefi açıdan; düşünen ve konuşan varlık olan insan, merak ve bilmeye isteğiyle doludur. Aristoteles'in "*insan doğası gereği bilmek ister*" sözü bunun en önemli kanıtıdır. Neye göre nasıl yaşayacağını araştıran insan, evrendeki varoluşunu anlamlandırma çabası içerisinde. Felsefenin bu arayışı insanı, insanın doğasını ve insanın içinde yaşadığı doğa/evreni sorgulamaya yönlendirmiştir (Günay, 2004, s. 1). Fakat ilkel dönemdeki insanın bu amacı gerçekleştirilmesi mümkün değildir. Bu dönemde yaşamaya çalışan insan, doğada oluşan olaylara karşı savunmasız, çaresiz ve yalnızdır. İnsan doğaya koruma ile gelmediği için doğaya karşı uyumsuz ve aykırı bir hâledir. Zorunlu bırakıldığı doğada yaşamını sürdürmek için önceleri boyun eğmiş ve çevresine uyum sağlamaya çalışmıştır (Özerkmen, 2002, s. 170). Kısacası ilkel dönemde insan doğaya tabiidir. Doğa insana ne kadarına izin veriyorsa insan o kadarıyla yetinmek zorundadır. Bir çeşit doğaya boyun eğme aşamasıdır. Doğanın kendiliğinden yetişen bitkileri ile beslenmiş, çevrede olan hayvanları avlamışlardır. İlerleyen dönemlerde ateşin bulunması ile insan doğaya karşı bir nebze de olsa zafer kazanmıştır. Ateşin bulunması ile insan faaliyetleri biraz genişlemiştir. Ateşi kullanmaya başlayan insan soğuktan korunmayı öğrenmiş, yiyeceklerini pişirmeye başlamış ve kendini savunacak kadar üretim aracı yapmıştır. Bu dönemdeki insan ile doğa ilişkisi mikro çevre istismarcılığı şeklindedir (Ertürk, 1998, s. 26).

Bunun peşi sıra göçebelik dönemindeki insan, çevresini etkilemeye başlamışsa da çevresini denetleyebilecek ve gerçekleşen doğa olaylarını anlamlandırabilecek yeterlilikten uzaktır. Ancak tarım ve yerleşik dönemle birlikte kentlerin ortaya çıkmasıyla bilgi ve teknik birikimi artan insan için çevresini denetleyebilmesi ve onu şekillendirebilmesi daha mümkün hâle gelmiştir (Özerkmen, 2002, s. 170). Bu dönemde insanların ilkel dönemdeki mikro çevre istismarcılığından yerleşik düzene geçme süresi 4-5 bin yıl gibi çok uzun bir dönemi kapsamaktadır. Bitki ve hayvanların evcilleştirilmesi ile yeni bir enerji kaynağı oluşmuştur. Av alet ve araçlarını geliştiren insan avcılıkta da ilerleme sağlamış ve av hayvanlarının etinden, sütünden, taşınmasından ısınmasına kadar birçok faaliyetinden yararlanmış (Ertürk, 1998, s. 27). İnsanların yerleşik tarım toplumuna geçmesiyle çevre-insan arasında ilkel dönemde bulunan hiyerarşik düzen, tarih boyunca çevre aleyhine karşı bir bozulma başlamış ve bu bozulma sonraki dönemlerde de azalmamış bir hayli hızlanarak devam etmiştir (Aydınli-Çiftçi, 2012, s. 16).

Anlaşılmaktadır ki insan ilk dönemlerde doğayı canlı bir varlık olarak görmüş, pek çok toplumda "*doğa ana*" veya "*toprak ana*" ifadesi kullanılmış, doğanın insanları beslediği, barındırdığı ve çoğu zaman da ürküttüğü için doğaya büyük saygı beslenmiştir. Giderek gelişen ve farklılaşan düşünce ile doğaya saygı azalmaya başlamıştır (Kılıç, 2008, s. 150). Bu sebeple ilk günden beri doğayla iç içe yaşayan insan için doğa saygıdan egemenliğe giden yolda farklı boyutlarda etkilenmiş ve etkilemiştir. Gelişen bilim ve teknoloji gücü ile sonsuz ilerleme fikri sınırları zorlamış, insanın doğaüstündeki egemenliğini inanılmaz boyutlara taşımıştır (Ünder, 1996, s. 108).

Toplumsal varlık olan insanın tek başına yaşaması mümkün olmadığı için önceleri yakın çevresiyle daha sonra doğa ile süreklilik gerektiren bir ilişkisi olmuştur. Doğanın büyüleyici güzelliğine ve eşsiz gücüne hayran kalmış, doğanın etkileyici gücü karşısında kendi acizliğinin ve güçsüzlüğünün farkına varan insan doğayı tanımaya ve anlamaya çalışmıştır. İnsan, öncelikli ihtiyaçlarını doğa sayesinde karşıladıktan sonra, sorular sormaya cevaplar aramaya başlamıştır. İnsan ne olduğunu, yaşamın anlamını, doğayı, içinde yaşadığı çevreyi sorgulamaya başlamış ve bunun sonucunda da

farklı şekillerde cevaplar bulmuştur. İnsan-doğa ilişkisi insanlığın eski çağlardan beri ilgilendiği konulardan biri olmuştur.

İlkçağ felsefesinde doğa düşünürleri doğayı tanımak amacıyla her biri bir değerinden farklı arkheleler belirlemiştir. İlkçağ felsefesinde doğa felsefesi adı altında insan ve doğa ilişkisi, salt doğa temel alınarak işlenmiştir. İnsan çevresinde gerçekleşen olayları açıklayabilmek amacıyla doğayı gözlemlemiştir. Doğanın gücünden etkilenen insan tüm anlamlandırmalarında doğayı dikkate almıştır (Sulak, 2018, s. 119).

İlkçağda doğa felsefesi denildiğinde Pre-Sokratik felsefe olarak tanımlanan dönem akla gelir. Bu yüzyılda felsefe, varlık felsefesi ya da doğa olarak görülmüştür. Pre-Sokratikler, doğanın kapalı bir sistem olduğunu, bu sistemin yine doğanın kendi içinde bakılarak açıklanabileceğini ifade etmişlerdir. Bu sebeple ilk doğa düşünürleri "*arkhe*" sorunu üzerinde durmuş ve dış dünyadaki varlıkları meydana getiren ilk maddeyi bulmaya çabalamışlardır (Cevizci, 2012, s. 37). Doğa felsefesi, İyonya'da duyumcu/gözlemci, Yunan yarımadasında akılcı/düşünsel bir özellik kazanmıştır. M.Ö. 600'ler de Thales ile başlayıp iki yüzyıl kadar süren bir süreyi kapsayan bu felsefe de amaç, varlığın ana ilkesinin ne olduğuna karar vererek her türlü var olanı bu ilkeyle açıklamaktır (Çüçen, 2013, s. 218).

İlkçağda, doğaüstüne düşünen; doğayı, doğadan yola çıkarak açıklamaya öncü olmuş ilk filozof Miletli Thales'tir (M.Ö 624-546). O, doğanın kendisinden yapıldığı tözün, her şeyin kökünün, temel ilkenin ne olduğu sorusunu ele alarak doğa üzerine düşünme biçiminin önünü açmış ve arkhe olarak ilk maddenin "*su*" olduğunu savunmuştur (Aslan, 2007, ss. 120-122). Thales'in öğrencisi olan Anaksimandros (M.Ö 610-546) somut şeyin arkhe olamayacağından hareketle, arkhenin sonsuz, sınırsız, ezeli ve ebedi, tanımlanamayan ve ne olduğu bilinmeyen bir madde olan "*aperion*" olarak vurgulamıştır (Arslan, 2006, s. 98). Peşi sıra Anaksimenes (M.Ö 585-525) asli maddeyi "*hava*" olarak belirlemiş, havayı dünyadaki yaşamın ve düşüncenin kaynağı olarak görmüştür (Birand, 1958, s. 15).

Herakleitos (M.Ö 535-475) evrenin ana maddesi bütün var olanların ilk gerçek temeli ve bütün zıtlıkların birliği olan ana maddeyi "*ateş*" olarak ifade etmiştir Herakleitos'a göre evren, belli ölçüler içinde yanıp yine belli ölçüler içinde sönen, yine de hep varolan bir ateştir (Guthrie, 1999, s. 50). Öte yandan Pythagoras (M.Ö 570-497) ve Pythagorasçılar matematikle uğraştıkları için sayılarla ilgilenmiş ve sayıları bütün varlığın ilkeleri olarak belirlemiştir. Nesnelerin özü ve gerçeğinin, varlığın ana maddesinin "*sayı*" olduğunu söylemişlerdir (Gökberk, 2011, ss. 29-30).

Elea Okulunun kurucusu ve temsilcisi olan Parmenides (M.Ö 515-460)'e göre düşünce ve varlık aynı şeylerdir. Bu bağlamda var olmayan hiçbir şey düşünülemez ve kavramlarla ifade edilemez. Doğru düşünmek demek sadece var olanı düşünmektir. Yokluğu düşünmek bir mana ifade etmezken, yokluktan da varlık çıkması mümkün değildir (Elmalı-Özden, 2011, s. 57). Dolayısıyla var olmayan üzerine konuşmak, hiçbir şey konuşmamak anlamındadır. Bir şey hakkında düşünce üretilmediğimiz, söz söylediğimiz anda o şey varlık taşıma özelliğine sahip olur (Denkel, 2020, s. 41). Parmenides'in öğrencisi olan Elealı Zenon (M.Ö 495-430) da Parmenides'in bir olan tek gerçek varlık öğretisini desteklemiş, çokluğun ve hareketin düşünülemediğini, böyle bir düşüncenin bizleri çelişmelere düşüreceğini savunmuş ve kanıtlamaya çalışmıştır (Gökberk, 2011, s. 28).

Plüralist filozofların ilk düşünürü Empedokles (M.Ö 494-434) gerçekten varolanın yok olmayacağını, hiçten hiçbir şeyin

çıkmayacağını savunur. O, ezeli-ebedi olan varlığın madde cinsinden olduğunu söyler. Değişmez maddeler dört tane olarak kabul eder. Bunlar *toprak, hava, su ve ateş*'tir (Cevizci, 2012, ss. 56-57). Bunun yanı sıra düşünür Anaxagoras (M.Ö 500-428)'a göre gerçek anlamda bir yok oluş ve var oluş yoktur. Evrende yalnızca hareket mevcuttur. Varlık bir arkheye dayanmalıdır fakat arkhe bir ya da dört tane değil sınırsız sayıda olduğunu savunur. Ne kadar varlık varsa o kadar unsur (spermata, tohum) mevcuttur. Aynı cinsten, sayamayacağımız çoklukta unsur bir araya gelerek bir varlığı oluşturur. Farklı oluşların toplanmasıyla insan veya hayvan oluşur (Elmalı-Özden, 2011, ss. 72-73).

Atomcu Okulun temsilcisi Demokritos (M.Ö 460-370)'a göre doğada varolan bütün nesnelere bir maddeden, bir şeyden meydana gelmiştir. Maddenin küçük ve bölünemez parçacıklara "atom" denir. Gerçekte var olan madde veya atomlar olup, dış dünyadaki çokluk görünüşten ibarettir. Demokritos değişmez töz ve arkheleler olarak atomların varoluşunu göstermiş, duyuşal dünyada gözlemlenebilir olan varlığa geli ve yok oluşu atomların bir araya gelmeleriyle ve ayrılımlarıyla açıklamıştır (Cevizci, 2012, s. 60).

Doğa filozofları doğanın araştırmasını yaparken daha çok varlık felsefesi yapmıştır. Sofistlerle birlikte insana yönelen felsefe insana ait sorunları ve insanı odağına almıştır Sofistler kendilerinden önceki doğa filozoflarının varlık hakkındaki değişik tanımlarından ve âlemde bir birlik kurulamadığından ötürü "hakikat" denen şeyin varlığından şüphe etmişlerdir (Birand, 1958, ss. 30-31).

Sofistler'in temsilcilerinden en tanınmış düşünürlerinden birisi olan Abdera'lı Protagoras'tır (M.Ö 481-420). Protagoras doğa felsefesini tutmaz. Ona göre kozmos sorunu ile ilgilenmek boş bir uğraştır (Gökberk, 2011, ss. 39-40). Sofistlerin etkili temsilcisi Gorgias da (M.Ö 483-375) doğa felsefesine karşı çıkanlardan birisidir. Varlığın var olmadığını kabul edip kanıtlamaya çalışmıştır (Elmalı-Özden, 2011, ss. 91-92).

İlkçağın en büyük düşünürlerinden birisi Sokrates'tir (M.Ö 469-399). Doğa felsefesi ile hiç ilgilenmeyen Sokrates doğa filozofların aksine insana yönelmiştir (Aster, 2005, s. 179). Öğrencisi Platon (M.Ö 428-348), doğa felsefesi konusunu "Timaios" diyalogunda ele almıştır. Doğa bilgisi dialektik gibi kesin bilgi olmamaktadır. Duyularla kavranılan dünya bu sebeple oluşun ve bozuluşun alanıdır (Gökberk, 2011, s. 65). Platon, Timaios diyalogunda evrenin nasıl oluştuğunu açıklarken iki şeye odaklanmıştır. Birincisi doğrulmadığı hâlde var olan, ikincisi ise her an gelişmesine karşın asla var olmamış olan. Birincisi her zaman aynı kaldığı için akıl yoluyla çözülebilen, diğeri ölüm yok olabileceği için akıl veya düşünce ile çözülmesi imkânsızdır. Evrenin tesadüfen oluşmadığını, her var olanın bir nedeninin olduğunu ifade etmiştir (Platon, 2015, ss. 37-38). Meydana gelmiş olan doğaya şekil kazandıran, iyi ideasıyla aynı manaya gelen "Demiourgos" denen güçtür. Platon boş uzayı kabul etmez o uzayı, Demiourgos'un hazır olarak bulup oluşturduğu şekilsiz ilk madde olarak tanımlar. Demiourgos kosmosu yaratırken ilk öncelikle ruhunu meydana getirmiş ve bu ruh evreni hareket ettiren ve egemen olarak sayıları, ölçü oranlarını içinde barındırır ve evren matematik biçiminin kendisidir (Gökberk, 2011, ss. 65-66).

Dönemin diğer büyük ve etkili düşünürü Aristoteles'tir (M.Ö 384-322). Aristoteles, Metafizik'te doğanın anlamını birkaç madde ile tanımlamaktadır. İlk olarak büyüyen, gelişen şeylerin meydana gelişi olarak ikincisi ise büyüyen ve gelişen şeyin içinde bulunan ve aynı zamanda onun büyüme ve gelişmesinin kendisinden çıktığı ilk öge olarak tanımlanmıştır. Üçüncü tanımında her doğal varlıkta bu doğal varlığın özü gereği sahip olduğu ilk hareketin ilkesi ve

dördüncü olarak doğa, aynı zamanda herhangi bir yapılmış nesnenin kendisinden meydana geldiği veya kendisinden yapıldığı ilk madde anlamına gelmektedir. Bu ilk madde ise formdan yoksun olup kendisini kuvve halinden çıkararak değişime uğratacak gücü olmayan bir şeydir. Beşinci olarak ise doğa, doğal şeylerin tözü anlamına gelecek şekilde de kullanılır (Ökten, 2007, s. 284). Aristoteles doğa kavramını bir belirleme yaparak doğal şekilde var olanlar ve doğal şekilde var olmayanlar olarak ayırmıştır. Doğal olanları hayvanlar, bunların kısımlarını, bitkiler ve yalın cisimler kısacası toprak, ateş, su olarak belirtmiştir. Bunların varlıkları doğal olarak vardır. Doğal olanı böyle olmayandan ayıran en önemli ilke ise devinim ilkesidir (Aristoteles, 2001, ss. 49-51). Aristoteles dört nedenden bahseder. Maddi neden, formel neden, fail neden ve ereksel neden. Maddi neden, nedenin ilkin bir şeyin kendisinden yapıldığı ve yapılan şeyde onun kurucu unsuru olarak bulunan şey olarak tanımlanır. Örneğin heykel bronzdan yapılmıştır bronz onda vardır. İkinci formel neden terimi, formdur. Söz konusu şeyin olması gereken şeyin formülü hakkında kullanılır. Üçüncü neden fail nedeni, hareket ve sükûnetin doğrudan kaynağı olan şeye denmektedir. Bu neden eylem alanında ve doğada vardır. Yapının yapılmış şeye ve değişmeyi meydana getirenin değişen şeye bağıntısını ifade eder. Dördüncü neden olan ereksel neden terimi nihayet amaç veya erekle ilgilidir (Ross, 2011, s. 123). Aristoteles'e göre dört neden canlı ve cansız bütün varlıklarda vardır. Bütün varlıklar da doğası gereği değişim süreci olur. Çünkü bütün varlıklarda başka bir form alma potansiyeli vardır (Çüçen ve ark., 2011, s. 146).

Epikuros (M.Ö 341-270) öncelik olarak doğayı ele almıştır. Mutluluğa ulaşmak, bunu başarmak için, insanı tanrılar ve ölüm korkularından aynı zamanda nesnelere üzerindeki ürküntülerden kurtarılması gerektiğini söylemiştir. Bu ise ancak doğaya dayanan bir doğal dünya görüşüyle mümkündür. Düşünürü göre gerçek varlık boşluk ve atomlardır. Doğada olan her şey, her durum atomların boş uzay içindeki hareketlerinden oluşmaktadır (Gökberk, 2011, ss. 87-89). Epikuros'da basit olarak doğa veya evren, cisim ve boşluktan meydana geldiği için cisimlerin varlığı duyular yönünden tanıklık edilen olgu veya gerçekliktir. Boşluk bulunmasa cisimlerin içinde bulunacağı veya hareket edeceği bir şey olmayacaktır (Arslan, 2008, ss. 74-77).

Hellenistlik dönemin önemli felsefe öğretilerinden Stoa Okulu, Kıbrıslı Zenon (M.Ö 334-262) tarafından kurulmuştur. Zenon'da asıl gerçek olanın maddi ve cisimsel olduğunu, maddi olan varlık bir şey yapmaya ve öte yandan kendisiyle bir şey yapılmaya elverişli olduğu için evrenin ilkesinin maddi bir şey olduğu açıktır. Bu maddi ilke de etkin ve edilgin öge vardır. Hareket ettiren neden, etken ile hareket ettirilen ilk madde. İlk madde nicelikçe değişmeyen ve hiçbir niteliğe sahip olmayandır. Neden ise evrene düzen kazandıran akılcı ilke olarak tanımlanır. Bu maddi ilkeye düşünür Zenon "Tanrı" veya "Doğa" adını verir. Tanrı ya da Doğa'nın özü ateştir (Gökberk, 2011, ss. 93-94).

Doğanın işleyişine karışmadan onun koyduğu kurallara ses çıkararak uyum içinde yaşayan insan için mutlu olmasını engelleyecek ve huzursuz edecek bir durum bulunmamaktadır. Doğayla uyumlu yaşamaya bir çeşit zorunluluk gözüyle bakılmalıdır. Geçiş filozofu olarak görülen Plotinus (M.S 205-270)'un düşüncesinde bir aşkın güç, bir tek Tanrı vardır. Her şey yayılım yoluyla Birden çıkar ve her şey ona geri döner. Her şey Birden çıkarsa dahi Bir hiçbir zaman eksilmez. Bir dünyadan ayırır, her şeyden güçlü ama özsel olarak tanımlanabilir değildir. Çünkü tanımlama yapmak onu sınırlamaktır (Artz & İstanbul 1996, s. 35). Ruhtan aşağıda

bilinçten yoksun bir üretici ilke olarak doğa vardır. Doğa Nous'un içindeki idealar dünyasının bu bağlamda en dar anlatımıdır. Ruhun en son parçası olan doğa, bilmez, algılamaz, sadece üretir. Bu taşma içinde Ruhun etkinliği doğada yayılır ve zamana yer açar. Duyular dünya zaman içindedir ve burada madde oluşur. Madde görünmezdir. Yayılmasa da bir tözdür. Duyuyla algılanan nesnelere gibi açık seçik algılanamaz ama madde vardır. Şöyle ki Bir'in taşması sonucu Nous, Nous'un Bir'e bakarak kendini tamamlayıp taşması ile Ruh, onun taşması ile Doğa, ilk nedenden sonra da zorunlu olarak madde oluşmuştur. Plotinos ideaları doğaya geçiş basamağı olarak, doğanın oluşması için bir ara neden olarak ele almıştır (Çotuksöken- Babür, 1993, ss. 38-40).

Diğer bir çağ olan Orta Çağ döneminde manevi, dinsel ve Tanrı faktörü ağırlık kazandığı için burada amaç dinsel motiflerin akılla açıklamasını yapmak olmuştur. Yani akıllı, inanç doğrularına uygulamak birinci görevdir. Bu sebeple Orta Çağ düşünürlerinde ağırlıklı düşünce anlamak için inanmak esastır. Doğa, Orta Çağ insanı için güvenilmez, kavranılamaz bir şeydir. Doğa hakkında az bilgi sahibi olunması güvensizliğin yanında çaresizliği de getirmiştir (Gökberk, 2011, s. 197). Orta Çağ'ın dinsel ve geleneksel değerleri insanın daha iyi şartlarda yaşayabilmesi ve insan gelişimini karşılayabilecek yeterlilikten uzaktır.

Ortaçağ Felsefesinde Doğa

İlk dönemlerdeki Hristiyan düşüncesinin doğa bilimlerine karşı bir tavır takındığına dair bir inanç mevcuttur. Fakat böyle bir inancın oldukça abartıldığı; Antikçağ bilim ve felsefesine yakın birçok ilk dönem Hristiyan düşünürünün bulunduğu da bilinmektedir. Fakat geçen zaman içinde Hristiyanlık, Antikçağ'da bilim ve felsefe arasında kurulmuş olan bağdan uzaklaşmış, özellikle Platon ve Aristoteles'in felsefi görüşlerini kendi açısından ele almıştır. Her şeye rağmen, Hristiyanlığın mahiyet bakımından bilime kapalı olduğu söylenemez. Dolayısıyla Orta Çağ'da zamanla bilime karşı gelişen tutumun, daha doğrusu bilimsel, felsefi ve diğer faaliyetlerin durma noktasına gelmesinin gerekçesi olarak birçok farklı faktörlerden söz etmek gerekir (Ural, 1998, ss. 120-121).

Orta Çağ felsefesinde doğa, bilinen değerler hiyerarşisinin en altında bulunmaktadır. Doğa hiçbir şekilde incelemeye, uğraşmaya değer değildir. Doğa insanlar için bilgi edinme kaynağı olarak görülemez. Bizler açısından ne doğayı gözlemlemeye, ne de deney yapmaya gerek yoktur. İnsan aklının, doğruları hiçbir şeye ihtiyaç duymadan kendisinden türetebileceği bir yetisi vardır. Bilgi edinmek için karşımızda böyle yüce bir yol dururken deneye başvurmak anlamsız bir yoldur. Ayrıca insanın ihtiyaç duyduğu her türlü bilgi dinsel kaynaklarda mevcuttur. Evreni öğrenmek için yeniden bir şey yapmaya gerek yoktur. Çünkü hazır bir doğa ve evren modeli vardır. Orta Çağ'ın hazır tablosu Aristoteles'in fiziği, Ptolemaios'un (Batlamyus) astronomisi ve kutsal kitaptan alınan tasarımlardır. Aristoteles'in fiziğinin temelinde kalıcı, yetkin ve sonsuz olan gökyüzü cisimleri ile gelip geçici, sonlu ve mükemmellikten uzak olan yeryüzü cisimleri arasında özce bir ayrılık bulunduğu görüşüne dayanır. Her nesne ait olduğu yere ulaşınca dek hareketlidir ve ulaştığında nihai durumuna varmış olur ve durur. Üstün olan cisimlerin doğal yeri gökyüzüdür ve gökyüzüne doğru hareket ederler. Doğal yeri yeryüzü olan maddeler ise ağırdır ve yere doğru hareket hâlinindedirler. Ptolemaios'un geliştirdiği Aristoteles'in evren tablosunda bilinen yeryüzü tam da evrenin merkezidir. Ay, güneş ve gezegenler yeryüzünün etrafında dönen saydam kürelere çakılı durur. Durağan yıldızların çakılı olduğu son saydam küre, evrenin de sonu olmaktadır. Hristiyanlığa göre de bütün evren sadece yeryüzü için yaratılmıştır bu nedenle de yeryüzü

evrenin merkezidir. Bu değişmez ve doğruluğu inkâr edilemez doğa ve evren tablosu varken, yeniden doğayı incelemek için bir neden yoktur (Akyürek, 1994, ss. 39-40).

Orta Çağ felsefesinde aklın değeri, boyutları, inanılan ve değişmeyen hakikatin gerisinde ve ona bağlı bir şey olarak kalmıştır. Değişmez hakikatin gerisinde kalmasının sebebi olarak ise ilk günah durumu gösterilmiş olduğundan, insan aklı tek başına tam hakikate ulaşamayacağı iddia edilmiştir. Akıl, inanç sorununda Tanrı'nın varlığına dair kanıtlanma da ilk günah yüzünden insan aklı zayıf düşse dahi, Tanrı'nın özünü tam manasıyla açıklayamasa bile, Tanrı'nın var olduğunu kavrayabilir. Antikçağ filozofları doğanın ne anlama geldiğini ve evrenin ana maddesinin ne olduğunu, gibi sorulara cevap ararken, Orta Çağ filozofları varlık konusunu ele almışlardır. Varlık nedir? sorusu filozof-tanrıbilimcilerin en birinci ve önemli sorusu olmuştur. Akıl ve insan zihni varlığı kavrayabilir ve düşünmenin zihnin varlıkla kurduğu ilişkide bilgi ortaya çıkar. Burada düşünme salt amaç değil araç olarak başka şeyleri anlamlandırmak için kullanılır. Bu dönemdeki varlığı açıklamada yoktan var etme düşüncesi hâkimdir. Yoktan var eden Tanrı, her şeyin ilkesi, en yetkin, tam güçlü, en gerçek ve en iyi varlıktır. Aynı zamanda varlığın bütün niteliklerini eksiksiz olarak bir tamlik derecesinde kendinde toplamıştır. Tanrı her şeyi yoktan var eden ve kendisi yaratılmamış olan varlıktır. Evrende var olan her varlık Tanrı'ya göre betimlenip yine Tanrı'ya göre evrende bir yer almaktadır (Çotuksöken-Babür, 1993, ss. 14-20-21).

Saint Arellus Augustinus (354-430) erken dönem Hristiyan düşüncesinin en önemli temsilcisi ve Batı Hristiyanlığının III ve IV. Yüzyılda yetiştirmiş olduğu din adamlarının en büyüğü olarak kabul edilir (Schimmel, 2016, s. 187). Augustinus felsefesinde Platon ve Plotinos etkisi görülür. Düşünür, felsefesinde ruh ve beden önemlidir. İnsan, ruh ve bedenden oluşurken ruh bedenden daha üstün bir yerdedir. Kendi kendine hareket hâlinde olan ruh değişmeyip aynı kalırken beden değişikliğe uğramaktadır. Duyumla ruh etkindir. Duyumlar beden ve nesnelere hakkında bilgi verir. Augustinus felsefesinin temelinde "*anlayayım diye inanıyorum*" önermesi hâkimdir. İnsan varlığını anlama çabası konusunda mutluluk önemli iken mutluluğa ise ancak bilgelikle ulaşacağını vurgulamıştır. Bilgelik ise bilginin yani hakikatin elde edilmesiyle sonsuz mutluluğa dönüşür. Mutluluğun güvencesi ve kaynağı Tanrı'dır (Çotuksöken-Babür, 1993, ss. 51-52).

Augustinus maddi doğanın var olup olmadığını, var olsa bile onu bilmenin önemi olmadığını savunur. Önemli olan tek şeyin insanın kendisini ve önemi büyük olan Tanrı'yı bilmesidir. Tanrı'yı ve ruhu bilmek insana mutluluk kazandırırken, doğayı bilmek insana büyük bir kazanım sağlamaz (Aster, 2005, s. 366).

Augustinus, Tanrı'yı bilmenin doğruyu bilmek olduğunu düşünmüş ve kişi kendini Tanrı'ya teslim ettiğinde, aydınlanma sayesinde Tanrı'yı ve kendisini bilebilir ve evrendeki yerini anlar. Doğadaki düzenin mükemmel olmasının sebebinin insandan üstün bir varlıktan ötürü kaynaklandığını savunmuştur. Evrendeki hiçbir şey tesadüf sonucu oluşmamış, tam tersine Tanrı'nın evrene yüklemiş olduğu düzenin bir sonucudur. Düzenin ve tüm varlıkların yaratılması sonucu yaratıcı bir Tanrı'dan başkası değildir. Bu sebeple Augustinus hiyerarşik varlık anlayışı savunurken bu anlayışta varlıklar sahip oldukları değere göre basamaklarda yer alırlar. Tüm varlıkların yaratıcısı, zorunlu ve tam yetkin olan varlık Tanrı, en yüksek değere sahip olduğu için en yüksektedir. Tanrıdan aşağıda Tanrı'nın yardımcıları olan melekler, daha sonra ise insanlar yer alırken, en aşağıda ise en az değere sahip olan maddi varlıklar yer almaktadır (Çüçen ve ark., 2011, s. 185).

John Scotus Erigena (800–877) düşünce ve ortaya koyduğu eserleriyle Antik Yunan felsefesini ve Yeni Platoncu felsefeyi Hristiyan inancıyla bağdaştırmaya çalışmış olan İrlanda'lı Orta Çağ düşünürüdür (Russell, 2002, s. 388). Bazı metinlerde şehit olarak anılmaktadır (Libera, 2005, s. 249).

Erigena'ya göre Yunan düşüncesinde öncelikle akıl baskın olduğu için doğayı anlamaya çalışan insan, inançtan yoksun olarak akla dayalı olarak fizik yapmıştır. Yunanlı düşünürler doğayı yaratıcısını bilmeden akıl yoluyla ve doğal nedenler aracılığıyla açıklamaya çalışmıştır (Kahveci, 2021, s. 181).

Erigena, varolan ve var olmayan her şeyi doğa (physis) çatısı altına almaktadır. Var olanların varlıklarının mutlak olarak değil, göreceli varlık olduğunu ifade etmektedir. Duyularımızla sezemediğimiz ve zihnimizle düşünemediğimiz şeyler doğanın içine sokulmuştur. Bu yüzden de doğanın bölünmesi, doğanın işleyiş biçimidir (Çotuksöken-Babür, 1993, s. 124-126).

Erigena'nın en büyük eseri Graikosça yazılmış olan "Doğanın Bölünmesi Üzerine" adlı kitaptır. Doğa, Erigena'nın felsefesinde birliği oluşturan kavramdır. Bu kavram her Tanrı'yı hem de dünyayı kapsayan gerçekliğin tümüdür. Onun doğa öğretisi iki ilke üzerinde temellenmiştir: Birincisi Hristiyan yaratılış öğretisi; ikincisi Yeni Platoncu varlık kuramının öne sürdüğü her şey Bir'den gelir ve sonunda Bir'e döner öğretisidir. Bu iki öğretiyi birbiri içinde eriterek, kendi doğa anlayışını geliştirmiştir. Doğa sözcüğü Erigena'de yalnız var olanı değil, var olmayanı da kapsar (Russell, 2002, s. 390). Kısacası Erigena'de gerçekliğin toplamı olarak doğa; var olan şeylerle, var olmayan şeylerden meydana gelir. Fakat var olmayan şeyler doğaya nasıl dâhil olur? Erigena'ye göre var olmayan şeyler, mutlak bir hiçlik içinde bulunan şeyler değildir. Akıl kavrayışı dışında olan değişme içinde var - yok olan şeylerdir. Ama gerçekten var olan şey aklın kavradığıdır (Kahveci, 2021, s. 182).

Erigena doğayı dört sınıfa ayırır:

- Yaratan fakat yaratılmamış doğa,
- Yaratan ve yaratılmış doğa,
- Yaratılmış olan fakat yaratmayan doğa,
- Ne yaratan ne de yaratılmış doğa (Çüçen, 2000, s. 175).

Düşünürde doğanın en üst basamağı olarak "yaratan ve yaratılmayan doğa" yani Tanrı vardır. Tanrı her şeyin en yüksek nedenidir. Tanrı her şeyin başlangıcı, ortası ve sonudur. Doğanın ikinci bölümü ise 'yaratılan ve yaratan doğa'dır. Burada nesnelere ilk nedenleri, ilk örnekler, ilk idealar ve nesnelere ilk modelleri vardır. Bu doğa kendinden aşağıda ne varsa, zaman ve mekân içinde nedenleri, yaratır. Tanrı'nın içinde ilk nedenler ve ideler vardır. Tanrıdan geliş sırasına göre iyilik, akıl, erdem hakikat, yani sonsuz sayıda olan idealdır. İlk gelen iyi ideası yaratmanın ve var olmanın nedeni Tanrı'nın iyiliğidir (Çotuksöken-Babür, 1993, ss. 124-126).

İdealar Tanrı'nın zihninde varolan ilk nedenler, aynı zamanda yaratıcı olmak durumundadır. Çünkü onlar duysal dünyanın nesnelere, özlerinin kaynaklarıdır. Şöyle ki maddi dünyadaki duysal varlıklar, idealardan aldıkları payla varlığa gelir. Tanrı tarafından yaratılmış olan, Tanrı'nın zihnindeki kelamında cisimleşen idealar maddi dünyadaki varlıklar aracılığıyla öz vermek nedeniyle yayılır. Böylece her şeyi yaratmış olan Tanrı'nın kendisi yine yaratılmış olan her şeyde yeniden kendisini açığa vurmuş olur. Üçüncü doğa "yaratılan ve yaratmayan doğa" bölümüdür. Bu bölümde duysal ve maddi dünyayı meydana getiren yaratıklar konu edilmiştir. Bu varlıklar, özlerini ve varoluşlarını Tanrı'ya, Tanrı'nın zihnindeki idealara borçlu oldukları için Tanrı'nın bir tezahürü

durumundadır. Erigena, insana ayrı bir önem vermektedir. İnsan, hayvanlarla birçok özellik paylaşırsa dahi, onu hayvandan ayırıp daha yüksek basamakta yer almasına sebep olan özelliği ise akıl yetisine sahip olmasıdır. İnsan akıllı ruhuyla farklılaşmaktadır. Ruh, Tanrı'ya benzeyen, bu sebeple de insanın gerçek tözünü ve özünü oluşturan bir parçadır. İnsan ve diğer tüm yaratıklar, kendisinden çıkmış oldukları kaynağa dönmeyi arzular. Dördüncü olarak, "ne yaratan ne de yaratılan doğa" bölümüdür. Bu bölümde Tanrı'dan başlamış olan sürecin son noktası tekrar Tanrı'ya dönüşür. Yaratıkların özleri, bu özleri almış oldukları kaynağa geri döner. Fakat bu dönüş son olarak diye düşünülmemeli tam tersi yeni sürecin başıdır (Cevizci, 2012, ss. 317-318).

Erigena'nın bu dörtlü sisteminde insanın yerini bulmak oldukça zordur. İnsanı, ikinci ve üçüncü doğa arasında bir yere koyar. İnsan bedeni üçüncü doğada yer alırken, üçüncü doğa insan ruhu tarafından yaratılmıştır. Tüm insanlar ikinci doğada yer yurt sahibidir çünkü insan ilahi zihinde ebedi yapılan bir tür zihinsel kavramdır. İnsan ideasını düşünmekte ve insan türü bireylerden daha gerçek olduğunu kabul etmektedir (Çüçen, 2010, s. 176).

Orta Çağ döneminin düşünürleri kendini herhangi bir düşünce- nin yaratıcısı olarak kabul etmez tam tersine kişiliği her zaman yaptığı işin gerisinde kalır. Çalıştığı sistemde yaratıcı olarak değil işçi konumundadır. Her şeyde Tanrı'nın egemen olma süreci göz önündedir. İyi yapmak, Tanrı'ya itaat etmek ve buyruklarını yerine getirmektir. Tanrı İyinin tamamıdır. Bu sebeple insan eylemlerinde en yüksek gaye, en yüksek iyiyi ulaşılmaktır (Gökberk, 2011, ss. 140-141).

Bir İngiliz filozofu ve bilim insanı olan Roger Bacon (1214-1292), görüşleri dolayısıyla kilisenin çeşitli baskılarına maruz kalmıştır. Orta Çağ'da bu hazır tabloyu sorgulayanlar kilisenin mutlak gücüyle karşılaşmıştır. Kilisenin karşı çıktığı bilim ve deneydir. Bacon deneysel bilime ilgi duymuştur. Felsefenin (o günün bilimi) tamamı olduğuna, öğrenilecek bir şey olmadığına karşı çıkmış, deneyle öğrenilecek bilgilerin olduğunu savunmuştur (Akyürek, 1994, ss. 40-41).

Bacon, deneyin önemini Opus Magnus'ta şöyle ifade etmektedir. "Deney olmadan hiçbir şeyi yeterince bilmek mümkün olmaz... Eğer hiç ateş görmemiş biri, akıl yürütme yoluyla ateşin yakıldığını kanıtlarsa, nesnelere bozar ve tahrip eder, dinleyicinin zihni bundan tatmin olmayacaktır ve akıl yürüterek öğrenilen şeyi deneyle kanıtlamak için, ateşin üzerine elini veya yanıcı bir şeyi koymaktan kaçınmayacaktır. Fakat zihin yanma deneyini bir kez yaptıktan sonra, artık güvenli hâle gelir ve hakikat ışığı içinde yer alır. Demek ki akıl yürütme yetmez, deney de gerekir" (Le Goff, 1994, s. 151).

Orta Çağ doğa araştırmacılarının önde gelen isimlerinden olan Bacon'ın gözlem ve araştırmaları onu buluşlara götürmüştür. 'Işıkların kırılması, havanın yansıması yasası, takvim reformu gibi buluşlardır. Bacon'ın skolastik doğa sistemini aşan deneyleri ve gözlemleri, doğaya yöntemli sorular sorma olmayıp doğanın öğelerini elde ederek doğa üzerinde bir güç kazanmak içindir. Bacon doğa bilgisinin amaç ve anlamını "doğa üzerinde insanın bir egemenlik kurması" olarak anlıyordu. Bu düşünce rönesans ve modern doğa biliminde etkili olmuştur' (Gökberk, 2011, ss. 156-157).

Sonuç

İnsan-doğa ilişkisi insanlığın eski çağlardan beri ilgilendiği konulardan biri olmuştur. Genel olarak analiz edildiğinde doğa, insan varlığı için tartışmasız biricik kaynak olduğu için insanlar doğaya bağlı olarak varlıklarını sürdürmek zorundadır. Kısacası toplumsal

varlık olan insanın tek başına yaşaması mümkün olmadığı için önceleri yakın çevresiyle daha sonra doğa ile süreklilik gerektiren bir ilişkisi olmuştur. Öncelikli ihtiyaçlarını doğa sayesinde karşıladıktan sonra, doğanın büyüleyici güzelliğine ve eşsiz gücüne hayran kalan, daha sonra doğanın etkileyici gücü karşısında kendi acizliğinin ve güçsüzlüğünün farkına varan insan, evrendeki varoluşunu anlamlandırma çabası içerisinde girmiş, içinde yaşadığı doğa/evreni sorgulamaya, doğayı tanımaya ve anlamaya çalışmıştır. İnsan ilk dönemlerde doğayı canlı bir varlık olarak görmüş, pek çok toplumda “doğa ana” veya “toprak ana” ifadesi kullanılmış, doğanın insanları beslediği, barındırdığı ve çoğu zaman da ürkütücü için doğaya büyük saygı beslenmiştir.

Bu bağlamda İlkçağ felsefesinde doğa düşünürleri, doğayı tanımak amacıyla her biri bir diğerinden farklı arkheler belirlemiştir. İlkçağ felsefesinde doğa felsefesi adı altında insan ve doğa ilişkisi, salt doğa temel alınarak işlenmiştir. İnsan çevresinde gerçekleşen olayları açıklayabilmek amacıyla doğayı gözlemlemiştir. Doğanın gücünden etkilenen insan tüm anlamlandırmalarında doğayı dikkate almıştır. İlk doğa düşünürleri “arkhe” sorunu üzerinde durmuş ve dış dünyadaki varlıkları meydana getiren ilk maddeyi bulmaya çalışmışlardır. Doğa felsefesi, İyonya’da duyumcu/gözlemci, Yunan yarımadasında akılcı/düşünsel bir özellik kazanmıştır.

Doğadan ve deneyden ayrı ve kopuk bir bilgi arayışını kabul eden Orta Çağ, doğa nesnelere bilgisi araştırmaya hiçbir zaman gerek bile duymamıştır. Hazır olarak buldukları bir doğa ve evren bilgisini otoriteye duydukları aşırı inanç sayesinde kabul etmişler ve bunun dışında bir doğa ve evren bilgisi araştırmaya gerek duymamışlardır. Çünkü insan akli doğrudan, doğru bilgiye erişebilir, doğaya ve nesnelere bakmaya ihtiyaç yoktur. Skolastik felsefede yer, evrenin merkezinde ve hareketsiz bulunmaktadır. Hristiyanlığa göre, evren, yeryüzü için yaratılmıştır. Bu nedendir ki, yeryüzü evrenin merkezi olmak zorundadır. Tanrı, gönderdiği kitap da, doğanın değişmez kural ve yasalarını vermiştir. Tekrar doğayı incelemeye gerek yoktur. Bu bağlamda tekrar incelemek, kilise ve Hristiyan öğretilerine karşı gelmektedir. Çünkü kilise tanrıbilim etkinliğiyle varolan tüm doğru ve hakikatleri ortaya koymuştur.

Kısacası Orta Çağ döneminde manevi, dinsel ve Tanrı faktörü ağırlık kazandığı için bu dönemde amaç dinsel motiflerin akılla açıklamasını yapmak olmuştur. Yani akli, inanç doğrularına uygulamak birinci görevdir. Bu sebeple Orta Çağ düşünürlerinde ağırlıklı düşünce, anlamak için inanmaktır. Doğa, Orta Çağ insanı için güvenilir, kavranılamaz bir şeydir. Doğa hakkında az bilgi sahibi olunması güvensizliğin yanında çaresizliği de getirmiştir. Orta Çağ’ın dinsel ve geleneksel değerleri insanın daha iyi şartlarda yaşayabilmesi ve insan gelişimini karşılayabilecek yeterlilikten uzaktır. Orta Çağ felsefesinde doğa, değerler hiyerarşisinin en altında bulunmaktadır. Doğa hiçbir şekilde incelemeye, uğraşmaya değer değildir. Bununla birlikte Orta Çağ’da doğa insanlar için bilgi edinme kaynağı olarak görülemez.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1997). *Bilimsel özgürlük ve çevre etiği* (Haz: R. Keleş, 2. Baskı). *İnsan Çevre Toplum* içinde. İmge Kitabevi.
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ’dan Yeniçağ’a felsefe ve sanat* (1. Basım). Kabcacı Yayınevi.
- Aristoteles (2001). *Fizik*. (R. Babür, Çev, 2. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ felsefe tarihi 1* (1. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, A. (2008). *İlkçağ felsefe tarihi 4, Helenistik dönem felsefesi* (1. Baskı). İstanbul bilgi üniversitesi Yayınları.
- Artz, F. B. (1996). *Orta çağların dini* (A. Yardımlı, Çev, 1. Basım). İdea Yayınevi.
- Aslan, H. (2007). *Sokrates öncesi filozofların doğa anlayışında dayanışma (solidarity) düşüncesi* (Vol. 9). Kaygı Dergisi, Bursa Uludağ Üniversitesi.
- Aster, E. V. (2005). *İlkçağ ve Ortaçağ felsefe tarihi*. (V. Okur, Çev, 3. Baskı). İm Yayın Tasarım.
- Aydınlı, H. İ., & Çiftçi, S. (2012). *İnsan-çevre ilişkisi ve Türkiye’de 1980 sonrası sağ Siyasetin çevreye ilişkin yaklaşımı* (Vol. 51). Ekev Akademi Dergisi.
- Birand, K. (1958). *İlk çağ felsefesi tarihi*. Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Bookchin, M. (1996). *Toplumsal ekolojinin felsefesi* (R. G. Ögdül, Çev). Kabcacı Yayınevi.
- Cevzici, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü* (3. Baskı). Paradigma Yayınları.
- Cevzici, A. (2012). *Felsefe tarihi* (4. Baskı). Say Yayınları.
- Çotuksöken, B., & Babür, S. (1993). *Ortaçağ’da felsefe* (2. Basım). Kabcacı Yayınevi.
- Çüçen, K. (2000). *Orta Çağ felsefe tarihi*. İnkılap Kitabevi.
- Çüçen, K. (2010). *Orta Çağ ve Rönesans’ta felsefe* (1. Baskı). Ezgi kitabevi.
- Çüçen, K. (2013). *Bilim felsefesine giriş* (2. Basım). Sentez Yayıncılık.
- Çüçen, A.K., Zafer, M.Z. & Esenyel, A. (2011). *Varlık felsefesi* (2. Baskı). Ezgi kitabevi.
- Denkel, A. (2020). *İlkçağ’da doğa felsefeleri*. Doğu Batı Yayınları.
- Elmalı, O., & Osman-Özden, Ö. (2011). *İlkçağ felsefesi tarihi* (1. Basım). Arı Sanat Yayınevi.
- Ertürk, H. (1998). *Çevre bilimlerine giriş* (2. Baskı). Uludağ Üniversitesi.
- Gökberk, M. (2011). *Felsefe tarihi* (21. Basım). Remzi kitabevi.
- Günay, M. (2004). *Metinlerle felsefeye giriş* (1. Baskı). Karahan kitabevi.
- Guthrie, W. K. C. (1999). *İlkçağ felsefesi tarihi* (A. Cevzici, Çev, 2. Baskı). Gündoğan Yayınları.
- Kahveci, K. (2021). *Felsefenin alacakaranlığı (Ortaçağ felsefesine giriş)*. Ertual Akademi Yayıncılık.
- Ruşen, K., & Hamamcı, C. (1993). *Çevrebilim*. İmge Kitabevi.
- Kılıç, S. (2008). *Çevre etiği ortaya çıkışı, gelişimi ve sonuçları*. Orion Kitabevi.
- König, G. (1990). *Doğa felsefesi* (D. Özlem, Çev, 1. Baskı). Günümüzde Felsefi Disiplinleri içinde. Ara Yayıncılık.
- Krishnamurti, J. (2001). *Doğa ve çevre üzerine* (N. Demirdöven & D. Demirdöven, Çev, 2. Basım). Ayna Yayınevi.
- Le Goff, J. (1994). *Ortaçağ’da entelektüeller* (M. A. Kılıçbay, Çev, 1. Basım). Ayrintı Yayınları.
- Libera, A. De (2005). *Ortaçağ’da felsefesi* (A. Meral, Çev). Litera Yayıncılık.
- Ökten, K. H. (2007). *Aristoteles*. (1. Baskı). Say Yayınları.
- Özerkmen, N. (2002). *İnsan merkezli çevre anlayışından doğa merkezli çevre anlayışına* (Vol. 42, no. 1-2) Ankara Üniversitesi Dil ve tarih-coğrafya Fakültesi Dergisi.
- Platon (2015). *Timaios*. (F. Akderin, Çev, 1. Baskı). Say Yayınları.
- Ross, D. (2011). *Aristoteles* (A. Arslan, Çev, 1. Baskı). Kabcacı Yayıncılık.
- Russell, B. (2002). *Batı felsefe tarihi* (M. Sencer, Çev). Say Yayınları.
- Schimmel, A. (2016). *Dinler tarihine giriş* (Der: R. Kibar) Külliyyat Yayınları.
- Sulak, H. (2018). *İnsan doğa ilişkisinin dönüşümü: Tarihsel bir perspektif* (Vol. 11, no. 1). Kent Akademisi.
- Ünder, H. (1996). *Çevre felsefesi*. Doruk Yayınları.
- Ural, Ş. (1998). *Bilim tarihi*. Kırkambar Yayınları.

Cumhuriyetin 100. Yılında Heykel Tarihimize Kısa Bir Bakış: Türkiye'deki Yerel Yönetimlerin Heykel Sanatıyla İlişkisi

A Brief Overview of Our Sculpture History in the
100th Anniversary of the Republic: Perspective of
Turkey's Local Governments in Sculpture

Görkem KUTLUER ^{ID}

Giresun Üniversitesi Görele Güzel
Sanatlar Fakültesi, Giresun, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 13.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 20.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Görkem KUTLUER
E-mail: Kutluer.gorkem@gmail.com

Cite this article as: Kutluer, G. (2023).
Cumhuriyetin 100. yılında heykel
tarihimize kısa bir bakış: Türkiye'deki
yerel yönetimlerin heykel sanatıyla
ilişkisi. *Journal of Art and Iconography*,
5(1), 14-22.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

ÖZ

Bu makalenin amacı Türkiye'deki yerel yönetimlerin heykel sanatı ile ilişkisini ele almak ve konuyla ilgili yanlış uygulamalara dikkat çekmektir. Son yıllarda hemen tüm kentlerimize belediyeler tarafından yerleştirilen yöresel ürünlerin devasa sembolleri görüntü kirliliği yaratmasının yanı sıra, kadim kentlerimizin doğal ve mimari dokusuna da ters düşmektedir. Bu aşamaya gelinirken geçilen tarihsel süreci göstermek adına makaleye, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında heykel sanatına verilen önem konusuyla başlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren heykel eğitime ve uygulamalarına ayrılan devlet olanakları Giriş bölümünde kısaca anlatılmış, ardından 1950'lerde zedelenen kültür-sanat politikalarına değinilmiştir. Belediyeler tarafından düzenlenen taş heykel sempozyumlarının zayıf yönlerinin de belirtildiği bu çalışmada, kent ve kasaba meydanlarına yerleştirilen kitsch temsiliyet nesnelere sorunu tartışılmıştır. Cumhuriyetin 100. yılında kentlerimizdeki heykel uygulamalarının yarattığı kimliksizlik probleminin çözümü için alınabilecek önlemler ve tartışılabilir bazı konu başlıkları, son bölümde öneriler halinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kitsch, yerel yönetimler, belediye heykelleri, heykel, kent sembolleri

ABSTRACT

The aim of this article is to address the viewpoint of Turkey's local governments on sculpture and to draw attention to misapplications on the subject. In addition to the ugliness created by the gigantic symbols of local products placed in almost all our cities by municipalities in recent years, it also contradicts the natural and architectural texture of our cities. In order to show the historical process that has passed through this stage, the article begins with the importance given to the art of sculpture in the founding years of the Republic of Turkey. State facilities allocated to sculpture education and its practices since the first years of the Republic are briefly explained in the "Introduction" section, and then the damaged culture-art policies in the 1950s are mentioned. The problems of the stone sculpture symposiums organized by the municipalities are also mentioned, and the problem of kitsch representation objects placed in city and town squares is discussed. The measures that can be taken to solve the problem of anonymity created by the sculpture practices in our cities and some topics that can be discussed are presented as suggestions in the last section.

Keywords: Kitsch, local governments, municipal sculptures, sculpture, urban symbols

Giriş

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devlet kurumları, kültür-sanat politikalarının bir uzantısı olarak heykel eğitime özel bir önem vermiştir. 1882'de Osman Hamdi Bey'in yönetiminde kurulan Mekteb-i Sanâyi-i Neffise-i Şâhâne'nin (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi), Paris'teki École Nationale Supérieure des Beaux-Arts ile afiliye edilmesi Cumhuriyet Dönemi öncesine rastlasa da resmî heykel sanatçıları

yetiştirme yolundaki büyük adımlar 1923'ten sonra atılmış, çok sayıda öğrenci Paris'e gönderilmiş ve oradaki eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönen sanatçılara kamuya açık alanda sergilenmek üzere nitelikli heykeller yaptırılmıştır. Fakat bundan önce, 1923 Devrimi'nin heyecanlı ruhunun bir an evvel tüm topluma zerk edilebilmesi için bu sanatçılarımızın Türkiye'ye dönüşü beklenmeksizin Avrupalı sanatçılara ardı ardına anıt siparişleri verilmiştir. İlk yıllarda hemen hepsi Atatürk anıtı olan bu heykellerin biri temel, diğeri yanal iki türlü işlevi bulunmaktadır: Birincisi çağdaş Türkiye'nin sembolü olan Atatürk'ü ve Kurtuluş Savaşı kahramanlarını anıtlıştırmak; diğeri de ilk planın bir uzantısı olarak, Türkiye'nin heykel korkusunu ve hatta nefretini -o yıllarda herkesin duygu birliği içinde olduğu bir kurtuluş mücadelesi ve zafer hissi üzerinden- yok etmek. Yüzyıllarca yasak olan bu sanat formuna karşı toplumun sert tutumunun yarattığı bağnaz ortamı, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin ilk heykel hocası Yervant Osgan'ın öğrencisi olan ve eğitiminin devamı için Paris'e gönderildikten sonra, 1895'te İstanbul'a dönüş yapan İhsan Özsoy'un yaşadığı atölye tecrübesi üzerinden, genel hatlarıyla canlandırabilmekteyiz: "Bir yer (atölye) kiralayan ve işyerinin niteliğini belirtmek üzere kapısının üstüne bir kabartma heykel yerleştiren üstat, onu görenler tarafından saraya jurnal edilir ve bir suçlu gibi zaptiyelerce karakollara götürülür. Öğrencileri tarafından sonraki kuşaklara bir masal gibi aktarılan bu olay, yüzyılımızın başında, hem de Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde resmen heykel eğitimi yapıldığı bir zamanda geçmiştir" (Gezer, 1973, s. 69).

Genç Cumhuriyetin İlk Heykelleri

Toplumun heykel sanatı ile ilgili negatif yargıları, ülkenin kurtuluşu açısından sembolik öneme sahip meydanlara yerleştirilmek üzere Avrupalı sanatçılara 1926 ila 1935 yılları arasında yaptırılan Atatürk anıtlarıyla kademeli olarak dağılmaya başlamıştır. İki Avusturyalı sanatçı Heinrich Krippel tarafından yapılan ve Sarayburnu'na konumlandırılan Atatürk Anıtı 3 Ekim 1926'da "çoşkunun bir törenle" açılmıştır (Gezer, 1973, s. 70). Yine aynı heykeltıraşın eseri olan Ankara-Ulus Meydanı'ndaki "Zafer Anıtı" 1927'de; İtalyan sanatçı Pietro Canonica'nın İstanbul Taksim Meydanı için hazırladığı "Cumhuriyet Anıtı" 1928'de; Avusturyalı Clemens Holzmeister tarafından tasarlanan ve ön tarafındaki kabartmalar Avusturyalı Anton Hanak, arka tarafındaki kabartmalar Josef Thorak tarafından yapılan ve Ankara-Kızılay Meydanı'ndaki Güven Park'a yerleştirilen "Güvenlik Anıtı" ise 1935'te halkla buluşmuştur. Anıtların açılış törenlerindeki coşkulu kalabalığın önemi sadece Atatürk'e duyulan yoğun minnet duygusunu göstermesinden kaynaklanmaz. Bir tören ritüeli olarak heykellerin üzerinden kaldırılan perdeler, aynı zamanda heykeltıraş İlhan Özsoy'u bu açılışlardan 40 yıl kadar önce "karakola alıran," yüzyıllarca yasaklanmış bir sanatın; heykel sanatının üzerinden kalkan ambargonun temsili gibidir (Görsel 1).

Avrupalı heykeltıraşların bu yapıtları görkemli törenlerle halkla buluşurken, kazandıkları burslarla gittikleri Münih ve Paris'teki saygın sanat okullarında heykel eğitimlerini tamamlayan Sanâyi-i Nefise Mektepliler, yavaş yavaş yurda dönüp atölyelerini açmaya başlamıştır. Nijat Sirel, Hadi Bara, Hüseyin Gezer, Nusret Suman, Yavuz Görey, Şadi Çalık gibi isimlerin güçlü kompozisyonlar içerisinde kurguladıkları Atatürk anıtları da cumhuriyetin sembol mekanlarına yerleştirilmiştir.

Yerel Yönetimler Aracılığıyla Zedelenen Kültür-Sanat Politikası

Bu planlı ve sistemli sanatsal üretim ağı, çağdaş devletin kuruluş prensipleriyle paralel ilerleyen kültür politikasının varlığı sayesinde oluşmuş; fakat ilerleyen yıllarda aynı kararlılıkla örülmeye



Görsel 1.

Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın Açılış Töreni, 8 Ağustos 1928. (Selahattin Giz, "Cumhuriyet Anıtı'nın TBMM Başkanı Kâzım (Özalp) Paşa tarafından açılışı." Suna ve İnan Kırış Vakfı Fotoğraf Koleksiyonu).

devam ettirilememiştir. İlk yıllarda tören alanlarında sergilenmek üzere yaptırılan ve dönemin ruhunu başarıyla yansıtan, estetik değeri yüksek anıtsal heykellerin veya çeşitli kent meydanlarına yerleştirilen non-figüratif kompozisyonların oluşturduğu verimli ortamın sekteye uğraması yüzyılın ortalarına rastlar: "Sağlıklı, planlanmış, devletin öncülüğünde yaygın ve örgün öğretim kavramlarını içeren bir kültür ve sanat politikası konusundaki gelişim 1950 sonrasında zedelenmiştir" (Germaner, 1999, s. 65). Devletin sanat politikasının "zedelenmesiyle," destek verdiği heykel eğitiminin en bereketli meyvelerini vermeye başladığı dönemin çakışması ironiktir: "Heykel ve malzeme ilişkisi açısından yeni yaklaşımların gündeme gelmesiyle de yeni arayışlar başlamıştır (...) 1955 yılında İlhan Koman'ın, 1959 yılında Şadi Çalık'ın Akademi'de (Sanayi-i Nefise Mektebi) görev almasıyla bu atılımcı dönem ivme kazanmıştır" (Akyürek, 1999, s. 54). Akademik Ali Nijat Sirel, İhsan Özsoy, Mehmet Mahir Tomruk ve Rudolf Belling gibi klasik heykel formasyonunu benimseyen ilk hocalarından başlayan; Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu gibi hocaların çağdaş heykel eğitime evrilen geleneğinin ürünü olan birikim, Türkiye'nin kamusal alan heykellerine lineer bir biçimde yansımamıştır. Çünkü Cumhuriyetin kurucu kadroları ve ardından gelen, devrimci ruhu diri olan devlet kurumları, özellikle de mahalli yönetimler, zamanla yerini ucuza ve hızlı bir biçimde heykel yaptırmanın yollarını arayan belediye teşkilatlarına teslim etmiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde yukarıda kısaca bahsedilen heykel eğitimi birikimi adeta yok sayılarak, bir tür seri üretim mantığıyla, belediye yönetimleri tarafından çeşitli siparişler verilmiştir. Prof. Dr. Ali Teoman



Görsel 2.

Taksim Cumhuriyet Anıtının Açılış Törenine yaklaşık 40 bin kişi katıldı. 8 Ağustos 1928. Kaynak: Cengiz Kahraman Arşivi, Dr. Tuna Yılmaz Arşivi.

Germener'in (1999, ss. 62–63) bu konuyla ilgili bir anektodu, dönemin konjonktürünü oldukça iyi anlatmaktadır: “1966 yılıydı, bir yurt köşemiz belediyelerinin birinden bir mektup aldım. İlçelerine bir Atatürk heykeli yaptırmak isterlermiş; fiyat soruyorlardı. Başka bir tamamlayıcı bilgi yoktu -istenenin boyu, malzemesi vb.- yalnızca fiyat soruluyordu. Kısa zamanda meslektaşlarımdan öğrendim ki iki yerden fiyat alınır, biraz daha ucuza, yöredeki birilerine yaptırılmış. Kolay ve ucuz bir çözüm yolu. Bu konuda ihale yasası uygulanabilirmiş. Üç tekliften ucuz olanını seçmek yeterliymiş.” Germaner aynı metinde esasen “iyi niyetli” girişimler olarak tanımladığı, ancak yozlaşmaya yol açan “anıt kampanyalarının” 1960’lı yıllardan itibaren çoğaldığını da vurgulamaktadır.

1960’larda gelişen bu tavrın 1940’lardaki ciddiyetten ne kadar uzaklaştığını görebilmek için Ülkü Millî Kültür Dergisi’nde yayımlanan Barbaros Anıtı ilanına bakmak yerinde olacaktır. Anıtın yapımı tesadüfe ve şansa bırakılmamış, Akademinin duayen hocalarının bu iş için görevlendirildiği kamuoyuyla paylaşılmıştır. Dergide Barbaros Meydanının açılışı şu cümlelerle duyurulmuştur. “Beşiktaş İskelesi civarında açılan meydana Barbaros Meydanı adı verilecek ve buraya Barbaros’un heykeli dikilecektir. Anıt Hâdi (Bara) ve Zühtü (Müridoğlu) tarafından yapılacaktır. Krokiye nazaran Barbaros’un heykeli at üstünde olacak ve iki tarafında da 17. asrın kıyafetleriyle elleri yatağanlı iki levent bulunacaktır. Anıt, Cumhuriyet Bayramı’na kadar bitmiş olacaktır” (1942, s. 24).

1950’lerde siyasi iktidarın değişmesiyle, yukarıdaki paragrafta vurgulanan ciddiyet dağılmış ve sonraki on yıllarda da “Atatürk heykeli” özelinde “heykel meselesi” tamamen belediye başkanlarının tasarrufuna bırakılmıştır. Duayen heykeltıraş Mehmet Aksoy, bu konuya kendine has üslubuyla şöyle değinir: “On milyarı ver, beş milyarı ver, istediğin yere Atatürk heykelini dikersin. Kimse sormaz heykeltıraş mısın değil misin, hangi okuldan mezun oldun, bu heykel sanat eseri midir, değil midir? Bunun kontrolü var mı? Bir belediye başkanı istediği yere heykel koyabilir. Koyabildiği için heykeli kaldıracaktır de. (...) O zaman ben de diyorum ki bu adamların heykel dikme, diktirme hakkı yoktur (olmamalıdır). Bunun bir yetkesi olsun. Objektif değerlendirme yapabilecek bir kurum olsun” (Aksoy, 2002, 97–98). Yüzyıllar boyu sanatı kilise ve kraliyet gibi kurumların himayesinden çıkarılabilmek, özgürce çalışabilmek için mücadele vermiş Batılı aydınların tersine bizim sanatçılarımızın bir kontrol mekanizmasının bulunmasını istemesi, yerel yönetimlerin düzenden ve ciddiyetten yoksun sanat politikalarının yarattığı kültür ortamının vahametini gözler önüne sermesi bakımından oldukça çarpıcıdır. Mehmet Aksoy bir nehir söyleşi kitabı olan Heykel Oburu’nda (2002, s. 98), yukarıdaki sözlerine şöyle

devam eder: “Biliyorum çok zor. Ama gerekli de. Aslında böyle kurullar bizlere, heykeltıraşlara karşı bir şey. Ama yine de bugünkü duruma göre iyi olur en azından.” Aslında bu istek bir yandan yukarıdaki paragrafta alıntılanan ilanda belirtilen, 1940’lı yılların sınırları net ve keskin heykel kompozisyonlarına geri dönülmesi gerektiğini de vurgulamaktadır. Sanatın doğasıyla çok çelişkili olsa da ülkemizin yerel yönetimlerinin entelektüel açıdan gelişmişlik durumu, Aksoy’un da belirttiği gibi özgür sanata müsaade etmemektedir. Yine Aksoy’a göre (2002, s. 94), para sıkıntısı çeken büyük ve değerli heykeltıraşlarımız da maalesef zaman zaman kötü heykeller yapmak durumunda kalmıştır.

Belediye siparişlerinin düzeyleriyle ilgili çarpıcı bir örnek olarak, Prof. Dr. Ali Teoman Germaner’in aldığı bir teklif gösterilebilir: “1981 yılında kendilerini yerel yönetim yetkilileri olarak tanıtan üç kişi ziyarime geldi. Karadeniz kıyısında çay üretiminde önemli bir ilimizi temsil ediyorlardı. Taze çay ürününü terbiye etmek için büyük bir merkez inşa etmişler, yapı yeni bitmişti. Yapının önünde, çay ürününü temsilen, dekoratif mahiyette, iki buçuk çay yaprağının yer almasını istiyorlardı. Öte yandan Atatürk’ün yüzüncü doğum yılını kutlamaktan da geri kalmak istemiyorlardı. Kırıp dökmeyen, uygun bir dille Atatürk ve çay sentezi yapabilecek kadar gelişmiş bir sanatçı olmadığımı söyledim” (Germaner, 1999, s.63).

Belediyelerce Düzenlenen Heykel Sempozyumları

2000’li yıllara gelindiğinde, bu tip teklif siparişlerin dışında, belediyelerin düzenlediği açık hava heykel sempozyumlarında artış yaşanmıştır. Heykel sanatının sadece anıtlardan ibaret olmadığını topluma gösteren ve taş, ahşap, metal gibi malzemelerin estetik olasılıklarını kamuyla tanıştıran bu sempozyumların büyük çoğunluğu, tüm iyi niyetlerine rağmen plansızlık yüzünden talihsiz sonuçlar da doğurmuştur. “Bu sempozyumların genel amacı ortak yaşam alanlarında ve toplumun genelinde sanat-heykel bağlamında farkındalık oluşturmaktır. Kentleşmenin ön koşullarından birisi olarak algılanan açık alan heykellerine olan gereksinimin karşılandığı bir yöntem olarak da algılanan taş heykel sempozyumları bir dönem yerel yönetimlerin vazgeçilmez vitrinlerini oluşturmuştur. Öyle ki bu durum yerli ve yabancı gezici sempozyum çalışma gruplarını yaratmış hatta müdavimleri oluşturmuştur. Ancak üretilen işlerin tekrarı, hemen her sempozyumda benzer nitelikte yapıt gruplarının yer alması kentin ve sempozyumun kalitesini düşürmüştür” (Altınöz, 2019, s. 58). Ayrıca her yıl üst üste tekrarlanan sempozyumlarda üretilen yapıtların tamamını sergileyebilecek yeri olmayan belediyelerin bir kısmı, çoğu heykeli deposuna kaldırmak durumunda kalmış veya uygun olmayan alanlara, heykel-çevre ilişkisini gözetmeden yerleştirmiştir.



Görsel 3.

Prof. Dr. Mustafa Bulat'ın "Amazon Kadını" adlı heykelinin Belediye deposundaki durumu, 2020.

Heykel, çevresiyle tanım kazanan bir sanat formu olduğu için heykelin yerleştirildiği alanı sanatçı belirlemeli; bu yapılamıyorsa sanatçının fikri alınmalıdır. Oysa bu sempozyumların çoğunda heykeller belli bir alanda topluca yontulmakta, sempozyum

sonunda da belediye tarafından uygun görülen yerlere yerleştirilmektedir. 2015 yılında Giresun Belediyesi tarafından düzenlenen Uluslararası Giresun Taş Heykel Sempozyumu'na davet edilen Prof. Dr. Mustafa Bulat'ın sempozyum kapsamında yaptığı "Amazon Kadını" adlı heykel, etkinlik bittikten bir süre sonra belediye yetkilileri tarafından Güre Mevkiindeki bir yol ayrımına yerleştirilmiştir. Birkaç ay içinde heykelle kamyon çarpmış, bunun üzerine heykel Belediye tarafından depoya kaldırılmıştır (Görsel 3). Bu makalenin yazarı tarafından yapılan resmî yazışmalar sonucu depodan kaldırılan "Amazon Kadını" 2021 yılında Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bahçesine yerleştirilmiştir (Görsel 4).

Fakat söz konusu sempozyum kapsamında diğer sanatçılar tarafından üretilen heykellerin hemen hepsinin halihazırdaki konumu heykel-çevre ilişkisi bağlamında tanımsız bir halde durmaktadır (Görsel 5-6).

Belediyelerin kamusal alanlarda sergilenen anıtsal unsurlarla ilgili uygulamalarının diğer bir zayıf yönü de seçimlerle değişen belediye yönetimlerinin, bir önceki kadroların uygulamalarından duydukları hoşnutsuzluktan kaynaklanır. Türkiye'de kamusal alanların yarattığı kent belleği konusunun yeterince önemli olmaması, yurtaşların keyfi uygulamalara dönük ses çıkarma kültürünün gelişmemesi, artık her ilde var olan üniversitelerdeki alan uzmanlarına kent elemanlarıyla ilgili danışılma gereği duyulmaması ve her yeni belediye kadrosunun "yeni bir sayfa" açma yönündeki arzusu, kent ve kasabalarımızın kamusal alanlarını belediyelerdeki karar vericilerin şahsi mekânı gibi görmelerine neden olmaktadır. Aşağıda, belediyelerin kent kültürüne eklemlenen yapılarla ilgili tasarruflarını örnekleyen birkaç olay sıralanmıştır:

- Tekirdağ'ın Süleymanpaşa Belediyesi tarafından 2015-2018 yılları arasında dört kez düzenlenen Bisanthe Taş Heykel Sempozyumu kapsamında üretilen ve çeşitli kamusal alanlara yerleştirilen heykeller 2019 seçimlerinde yönetimin



Görsel 4.

Prof. Dr. Mustafa Bulat, "Amazon Kadını," Giresun Üni. GSF bahçesi, 2023.



Görsel 5.

Jhon Gogaberishvili, "Zaman ve Boşluk," Tayyaredüzü, Giresun, 2015.

değişmesinden sonra müzayede yoluyla satılmak istenmiştir. Yeni Belediye Başkanı Cüneyt Yüksel: "Biz 8 ay oldu göreve geleli. 'Süleymanpaşa'nın demirbaşlarını çıkartın' dediğimizde bunlar gibi 3-4 ayrı noktada onlarca hatta yüzlerce tablonun depolarda çürümeye bırakıldığını gördük. Aldığımız yetki ile birlikte özellikle bizim depolarımızda atıl durumda bulunan tablo ve minyatür heykelleri müzayede yoluyla satışa sunacağız" şeklinde bir açıklama yapmıştır. Fakat ardından, yapılan sözleşme gereği heykellerin satılamayacağını belirtmiştir: "Ben bu heykelleri satacağım" derken Büyükşehir Belediye Başkanı, 'Ben bunları ödeyeceğim' dediği için söyledim. Dedim ki, 'Kadir Başkan bugünkü maliyeti 3 milyon, bana versin 4 milyon lirayı al senin olsun madem çok savunuyorsun.' Orada bir ironi vardı atlanan. Bizim asıl gündeme aldığımız nokta depolardaki resimlerdi" (Yalçın, 2019).

- 2012 yılında Ordu Belediyesi tarafından düzenlenen 2. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu'nda üretilen 6 heykelin Bahçelievler Mahallesi'nde sergilenmeye başlamasından bir süre sonra kadın heykellerinin üzerine spreyle boyanmış "Edep Ya Hu" yazılmıştır. Belediye bu yazıları temizledikten sonra heykelleri bir parka taşımış, fakat bu sefer heykellerin üzerine serdiği siyah örtülerle birlikte sergilemeye başlamıştır. Daha sonra bu örtüler de parçalanmıştır (Kovan, 2013). 2014 yerel seçimlerinde Büyükşehir Belediye Başkanı seçilen Enver Yılmaz söz konusu heykellerle ilgili şu açıklamayı yapmıştır: "Tamamen örfümüze, adetimize, milli ve manevi değerlerimize uygun olmayan bu heykellerin tamamı da Büyükşehirin yetki alanında. Bu heykellerin kaldırılması kararını kamuoyu ile paylaşıyoruz. Bunları depoya koymuyoruz, bunları Kültür Müdürlüğü'müz marifetiyle belirlediğimiz müzenin arkasında bir alana yine aleni bir



Görsel 6.

Valerian Jikia, "Müzikal Metamorfoz," Can Yücel Parkı, Giresun, 2015.

sergileme ortamında sergileme kararını almış bulunuyoruz. Bu çerçevede de biz sanata ve sanatçıya karşı her türlü duyarlılığı gösteririz ama müsaade edin milli ve manevi duygularımıza olan ve ölçüsü itibarıyla toplumun genel değerleriyle çok yakışmayan, ilimize yakışmayan bu heykellerle ilgili takdir hakkımızı da bu şekilde kullanmış olalım” (Milliyet, 2016).

- 2016 yılında Giresun Cumhuriyet Meydanı civarına konumlandırılan saat kulesi, 2019 yerel seçimlerinde belediye yönetiminin değişmesinden sonra kaldırılmıştır. 1920’de yıkılan Giresun Ortodoks Metamorfoz Kilisesi’nin çan kulesinden esinlenilerek yapılması gerekçe gösterilerek kaldırılan anıtsal saat kulesinin alternatifi olarak başka bir saat kulesi, yeni Belediye yönetimi tarafından yine aynı muhite yerleştirilmiştir (Görsel 7).

Kolektif belleğimizin başat unsurlarından olan kent meydanlarında, parklarda, bahçelerde kısacası kamunun pay sahibi olduğu her alanda değişiklik yapma yetki ve hakkına sahip olan yerel yönetimlerin entelektüel derinliği, yönettikleri bölgenin sınırları içinde yaşayan insanların kent deneyimini doğrudan yapılandırmaktadır. Kentlerimizin kültürel, sanatsal ve estetik dokusunu değiştirmeye muktedir olan kadroların bu konudaki ehliyet durumlarını gösteren veriler şu şekildedir:

İçişleri Bakanlığı’nın Mülki İdare Birimleri envanterine göre Türkiye’deki il, ilçe ve belde belediyelerinin toplam sayısı 1391’dir. 5393 sayılı Belediye Kanunu’nda tanımlanan “belediye meclisinin yetki ve sorumlulukları” arasında kültür ve sanat hizmetlerini yapmak veya yaptırmak da vardır (Belediye Kanunu, Md. 14-a). Aynı kanunda belediye meclisinde veya diğer birimlerde sanat ve estetik konusunda eğitim almış personel çalıştırmayla ilgili herhangi bir madde bulunmamaktadır. Belediye Başkanlığı makamına seçilmek için ise kamu yöneticiliği eğitiminden geçmiş olmak ve hatta bir ortaöğretim kurumundan mezun olmak bile gerekmemektedir; YSK’nın yayımladığı verilere göre 2019 yerel seçimlerinde il, ilçe ve beldelerde belediye başkanlığı adaylığı kesinleşenler arasında çok sayıda ilkökul ve ortaokul mezununun

bulunduğu görülmektedir (YSK, 2019). 2014 yerel seçimlerinde de benzer bir durum söz konusudur:

“Toplam 9 bin 670 belediye başkan adayının bin 735’i ilkökul mezunu. 3 bin 834’ü ortaokul veya lise mezunu. Üniversite ve yüksek okul mezunu adayların sayısı ise 3 bin 922 ile hepsinden fazla. Yüksek Seçim Kurulu’nun yayınladığı listelerde 179 adayın eğitim durumu hakkında bilgi bulunmuyor” (Özku 2014)

Günümüzde dünya çapında geçerli bir estetik değere haiz eserlerden, yol kenarlarına yerleştirilen meyve-sebze heykellerine kadar tüm üç boyutlu temsiller, profili yukarıda kısaca özetlenen belediye yönetim teşkilatlarının tasarrufunda yapılan düzenlemelerin ürünleridir.

Belediyeler ve Kitsch Heykeller Sorunu

Türkiye’de son yıllarda yerel mamulleri tasvir eden heykel sayısında dramatik bir artış yaşanmaktadır. Kent/kasaba meydanlarına veya yoldan geçenlerin rahatça görebilmesi için refüjlere, kavşaklara yerleştirilen bu heykellerin herhangi bir sanatsal değeri olmayabilir, fakat yine de her sosyo-kültürel olgu gibi bu heykellerin de akademik anlamda tartışılması gerekir. Zira beğenilmediği için dışlanan, görmezden gelinen ve analiz edilmeyen her sosyal vaka gelecekte nereden patlayacağı belli olmayan bir olumsuzluk kaynağına dönüşür.

Türkiye’deki belediyelerin yaptırdığı meyve, sebze veya diğer yöresel ürünlerin devasa boyuttaki gerçekçi polyster heykellerini diri bir sosyal olgu olarak kabul etmek gerekir. Hedefimiz bu heykelleri eğitimsizlik veya cehaletle bağdaştırıp konforlu bir alanda stabil kalmak değil, gerçekten bu heykelleri zihinsel anlamda koyacağımız yeri estetik açıdan tartışmak olmalıdır. Bu bağlamda “sanat olmayan nedir?” sorusunu sormak bile aslında akademik anlamda oldukça iştah açıcıdır. Bunun peşinden gelen “insan neden -kötü de olsa- sanata ihtiyaç duyar?”, “Sanat eğitimi almış kişiler bile neden zaman zaman (ve istemeden) kitsch üretir?” veya “estetik



Görsel 7.

Soldaki saat kulesi 2019’da kaldırılmış, sağdaki saat kulesi 2021’de törenle açılmıştır.

açından sorunlu olan nesnenin neden kötü olduğu, estetik bilince ulaşacak kadar eğitim alamamış bireylere nasıl anlatılabilir?” gibi soruların cevabını tartışmaya açmak ya da en azından bu soruları doğru yerden sorabilmeyi başarmak amaçlanmalıdır. Bu tip sorular kuşkusuz sanatın ilk tartışılmaya başlandığı zamanlardan beri yinelenmiştir. Fakat nesnesi değişen sorunun cevapları da değişebilir.

“Aslı İnandık ile Heykel Mi” adlı belgeselde (Gain, 2022) Türkiye'nin çeşitli bölgelerindeki kitsch heykeller sekiz bölüme yayılan çekim ve röportajlarla desteklenerek yarı mizahi bir tonda sunulmuştur. Belgeselin ilk bölümünde Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Heykel Bölüm Başkanı olarak görev yapan Prof. Dr. Bülent Çınar bu ürünlerin aslında heykel olmadığını, yalnızca birer “temsiliyet nesnesi” olduğunu söylemektedir. Bir kavşağa yerleştirilmiş “çatala takılı köfte” temsili gibi çalışmalar kuşkusuz akademik anlamda heykel değildir. Güzel sanatların temel kollarından biri olan heykel için hayati önemde olan boşluk-doluluk veya heykel-çevre gibi ilişkisel unsurların hiçbirini bünyesinde barındırmayan bu nesnelere Antik Çağ'dan günümüze uzanan evrensel estetik normları düzleminde değerlendirmiyoruz. Düşünce Kivılcıkları'nda Rodin'in (2006, s. 66) “Neden bir torsla karşılaştığımda şaşırıyorum? Onun ardındaki doğa, bilinmeze dair duygular yaratıyor içimde. Her şey sevinçle sarsılıyor sanki, oysa hiçbir şey belirginleşmiyor - ama her şey sapsağlam” derken kastettiğinin tam tersi bir durum var bu kez karşımızda. Çünkü şimdilik sadece zevksizlik veya kötü zevk olarak tanımlamakla yetineceğimiz “kitsch” tam da budur; onu gördüğümüzde, temsil ettiği şeyi derhal anlamamız gerekir; her şey belirgindir, bizi içine çekmez, bizimle estetik bir diyalog kurmak gibi bir gayesi yoktur. Kulka'nın (2014, s. 56) kitsch resim için yaptığı saptamalar, medyum fark etmeksizin tüm kitsch yapıtlar için de geçerlidir: “Etiket in ve resmin yaratığı etki, kabaca aynı olmalıdır. Şöyle de diyebiliriz, resimle etiket yer değiştirebilir olmalıdır. Etiket resmi, resim de etiketi özetler (Kulka, 2014, s. 56)” (Görsel 8).

Yüksek sanat eseri olan heykelde, insanı “bakma eylemini” sürdürmeye yönelten bir derinlik ve bilinmezlik varken, belediyelerimizin yaptırdığı bu çalışmalarda mesajı direkt anlamaktayız. Bazlama, mısır, zeytin, kayısı vb. gibi, temsiliyeti doğrudan kuran bu çalışmalar çok kısa sürede bize ne olduğunu, neden orada olduğunu bağırır. İşte bu nedenle Çınar'ın “heykel” yerine “temsiliyet nesnesi” kavramını kullanması son derece kıymetlidir. Fakat resim veya heykelin illaki yüksek sanat olma, estetik değer taşıma, aşkın ve entelektüel bir haz verme gibi bir görevi var mıdır? Seçtikleri temalar gereği, kendiliğinden kitsch olan çalışmalara (ağlayan

büyük gözlü çocuk veya İsveç dağ köyleri resimleri gibi) topyekûn “bunlar resim değildir” diyemediğimize göre, estetik açıdan değersiz olan bu meydan, kavşak ve refüj elemanlarına “heykel” demeliyiz. Aksi halde sadece başarıya odaklanmış oluruz. Hiçbir akademik alan sadece iyi örneklerle odaklanmaz; örneğin bir ekonomist, ekonomik yoksunluk anlamına gelen “fakirlik” kavramını önemli bir ekonomi terimi olarak ele almak durumundadır. Dolayısıyla estetikten yoksun bu sembolik nesnelere en başta (ve belki de sadece geçici olarak) heykel olarak tanır ve tanımlarsak belki yolun başındaki küçük bir pürüzü kaldırmış olabiliriz.

Kitsch ve Sanat başlıklı çalışmasında Thomas Kulka, bir ürünü kitsch kılan özellikleri şöyle maddeleştirmiştir (2014, s. 56):

- 1 Kitsch, yüksek duygusal yoğunluğa sahip nesnelere ya da temalara tasvir eder.
- 2 Kitsch tarafından tanımlanan nesnelere ya da temalara, hemen ve çaba sarf etmeden ayırt edilebilir.
- 3 Kitsch, tasvir ettiği nesnelere ya da temalara ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez.

Yine Kulka'ya göre bir ürünün kitschliğiyle, nesne seçiminin doğrudan ilişkisi vardır. “Kitsch'in tipik olarak malzeme yaptığı başka nesnelere de düşünelim: En fazla kullanılan figürler arasında değişik türden kedi ve köpek yavruları, gözü yaşlı çocuklar, kucağında bebeği ile anneler, şehvetli dudakları ve baygın bakışları olan uzun bacaklı kadınlar, arkasında güneşin battığı palmiyeli sahil-ler, dağ manzaralı İsveç köyleri, ormanda gezinen geyik, dolunaya karşı oturmuş sevgililer, fırtınalı bir denizin kıyısında koşan atlar, neşeli dilenciler, mutsuz palyaçolar, sonsuzluğa doğru bakan yaşlı, hüzünlü ve sadık köpekler... Okuyucunun bu listeyi genişletmekte zorlanacağını sanmam” (2014, s. 42). Kulka, bunlara benzer tema ve nesnelere kitsch bir iş çıkarmamak için “ekstra maharet” gerektiğini de vurgular (2014, s. 43).

Düşünsel bir derinliği olmayan, bakar bakmaz duygusal bir yoğunluk yaşatma amacıyla olan bu tip çalışmalar, sanatsal yönü kuvvetli yapıtların aksine insandaki belli bir inancı, duyguyu, aidiyeti veya ihtiyacı, hamasi bir yöntemle istismar eder.

Bilinçli ya da bilinçsiz; belediyelerimizin yaptığı da tam olarak budur. Bölge halkının memleketlerine yönelik aidiyet duygusunu tetikleyen ve gururunu okşayan yerel ürünlerin büyük hacimli fakat biçimsel ve zihinsel anlamda boyutsuz; önu ve arkası aynı olan, insanda bir merak duygusu veya evrensel düzeyde sanatsal bir heyecan uyandırmayan primitif yapıtlar kent ve kasabalarımızda boy göstermektedir. Yerel halkın gerçekten böyle üç boyutlu



Görsel 8.
Kızılcahamam, Alibeyköy ve Gemlik'teki heykeller.

heybetli formlara; yiyecek ürünlerin heykellerine veya bu devasa temsiliyet nesnelere gereksinimi olduğunu düşünen belediyelerin hepsini hatalı kabul etmeden önce şu soruyu sormak gerekir: Büyük bir bazlama heykeli görmekten memnuniyet duyan veya bu tip yöresel ürünlerin heykellerini oturdukları, dinlendikleri, gelen geçene baktıkları kamusal alanlarda görmek isteyen halkın, kötü de olsa bir sanat formuna; heykele gerçekten ihtiyacı var mıdır?

Sosyolog Can Kozanoğlu Anadolu köy ve kasabalarından İstanbul'a göçün yarattığı kültürel ortamı anlatırken, kente bir ölçüde alışan; işini, düzenini oturtmuş, çalıştığı yere minibüslerle gidip gelmeye başlamış insanların, kamusal alanlarda duymak istedikleri bir "sesten" bahseder. Metropol hayatına pratikte geçen bu insanların şehirle kültürel bağı o yıllarda henüz kurulamamıştır. Fakat bir yandan da artık yerleşik hayatı benimsemeye başlamış, hatta kendilerini dinleyebilecekleri, hayat hakkında düşünüp dertlenebilecekleri, soyut düşünebilecekleri, görece rahat aşamaya geçmişlerdir. Kültürel düzeyleri henüz üretim yapmaya yetmemektedir. Bu yüzden ihtiyacın karşılanması adına, kendileri için üretilmiş kültür ürünlerine gereksinim duyarlar. "Söz konusu ses ihtiyacını karşılayacak şey caz olamaz, klasik Batı müziği olamaz, en otantik haliyle türkü olamaz. (...) Şehrin getirdiği bir müzikal çeşitlilik, şehir hayatının yarattığı bir ses talebi ve arabeskin doğuşu..." (2018, ss. 147-148). Kozanoğlu'nun "ses ihtiyacı" olarak tanımladığı şeyi, görsel sanatlarla uyarlayabilir miyiz? Belki de yaşadıkları yerler kırdan kente dönüştükçe, tıpkı büyük kentlerde olduğu gibi onlar da heykelli meydanlarda buluşmak, ya da genel olarak yenilenmiş kentlerde ve kasabalarda yaşamak istemektedirler. Fakat yeni katıldıkları orta sınıfın muhafazakârlığından da kurtulamadıkları için, oluşturdukları veya tevecüh gösterdikleri formlar heykel ile eski uygarlıkların totemleri arası hibrit formlar olarak kalmaktadır.

Sonuç

Yüzyıllar boyunca dinen yasaklı olan bir sanat formunun; heykelin Cumhuriyet'in ilanından günümüze kadar geçen sürede yerel yönetimlerce nasıl ele alındığı kısaca açıklanmaya çalışılmıştır. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında başlayan heykel eğitimi 1923'ten sonra kendine bir uygulama alanı bulabilmiş; heykel sanatının gelişimi ve ülke çapında yaygınlaşması, devrimlerin süratini paralel bir seyir göstermiştir. 1950'de değişen siyasi konjonktürden sonra heykel sanatına yerel yönetimler tarafından gösterilen ilgide değilse de ilgiyi gösteren kadroların niteliğinde bir değişme olmuş, devletin titizlikle uyguladığı kültür-sanat politikalarında kırılmalar yaşanmıştır. 2000'lere bakıldığında, belediyelerin düzenledikleri kimi sempozyumlarda üretilen heykellerin kentlere yerleştirilmesi konusundaki plansızlık veya etkinlik sonunda ortaya çıkan heykellerin değişen belediye yönetimleri tarafından istenmemesi gibi durumların yol açtığı sorunlar göze çarpmaktadır. Günümüze gelindiğinde ise, kötü planlanan heykel sempozyumlarının yanına kentlerin, kasabaların sembolü olması niyetiyle belediyelerce yaptırılan büyük boyutlu yöresel ürün heykellerinin oluşturduğu dramatik düzenlemeler de eklenmiştir.

Yukarıdaki paragrafta özetlenen yüz yıllık heykel serüvenimizi din konusundan ayırmak kolay değildir. Belediyelerce yaptırılan kitsch temsiliyet nesnelere akademik camianın "heykel" olarak tanımlanmasının mümkün olmaması gibi, aslında bu heykelleri yaptırılanlar da farklı saiklerle de olsa heykel kavramının etrafından dolarak bu abartılı alternatifleri sunup, "heykeli" ortadan kaldırmaya çalışıyor olabilirler. "Belediyeler ve Kitsch Heykeller Sorunu" başlığı altında değinilen belgeselde (Gain, 2002), Rizeli bir yurttaş

genel olarak heykele karşı olduğunu fakat neon ışıklı devasa çay bardağını heykel olarak görmediği için sevdiğini söylemektedir. Görmezden gelinse de "heykele karşı olma" durumu Türkiye'de hâlen vardır ve bu sorun popülist siyaset için iyi bir malzemedir. Bu yanıla bu tip kitsch temsiliyet nesnelere Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren girilen kültürel kalkınma, modern şehirler yaratma hamlesinin bir sonucu olarak ülkeye yayılan heykel sanatına karşı duyulan bir tepki olarak da okuyabiliriz. "Heykel" yerine "sembol" yaptırma refleksiyle sonuçlanan, fakat belki de asıl mimi "dinselleşmeye" koyan bir tepki. Çünkü "dinselleşme çağdaşlaşmaya karşı kaplumbağanın kabuğuna çekilmesi gibi bir korunma çabasıdır (...) her çağdaşlaşma döneminin arkasından bir dinselleşme humması başlar" (Berkes, 2002, s. 20).

Bu makalenin yazımı sırasında İstanbul Alibeyköy'deki mısır heykelinin yaratıcısı Orhan Albaş ile görüşülmüştür. Albaş şimdiki kadar 100'den fazla heykeli 40 civarında belediye bünyesinde icra ettiğini ve buralarda "canlı bir formun heykelini yapmanın günah olduğu" yönünde genel bir kanının var olduğunu söylemiştir. Söz konusu heykellerin yapım süreçlerinin nasıl işlediğini anlamak için yöneltilen soruya cevaben, heykellerin yapımıyla ilgili gerçekleştirilen toplantılarda, yapılacak işin tüm özelliklerinin belediyeler tarafından detaylıca tarif edildiğini belirtmiştir. Dolayısıyla yerel ürünlerin kitsch temsillerinin yaratıcıları, maddi kaygılarla bu işe girişen ve pek çoğu aslında malzeme tekniğiyle ilgili üst düzey donanıma sahip olan sanatçılardan ziyade, bu siparişleri veren belediye yetkilileridir. Sanatçılar, sadece teknik bilgi ve deneyimlerini siparişlerin üretimi için kullanmakta, bunu yaparken de ortaya çıkacak nesnenin sanat olmayacağını bilmekte ve estetik değer-değersizlik gibi kavramlarla ilgili bir kaygı da taşımamaktadır.

Estetik değersizliğin de kendine has bir çekiciliği bulunabilir: "Çirkin de güzel kadar canlı ve güçlü olabilir. Bizi çeken elbette güzellik, iten ise çirkinliktir ama ikisinin yarattığı etki aynı yoğunlukta olabilir" (Kulka, 2014, s. 71). Fakat buradaki çirkinlik estetik biliminin içine giremeyen, etkisiz bir eleman olarak kalmaktadır.

Yukarıda kısaca anlatılmaya çalışılan ortamın sanat üretimine izin vermemesi ya da ortamı yaratanların heykel sanatına karşı olmaları durumu, kent ve kasabalarımızdaki kitschleşmeyi görmezden gelmemizi gerektirmez. Türkiye'deki yerel yönetimlerin heykel ile ilişkisinin yeniden yapılandırılması için bu konunun tartışılması gerekmektedir. Aşağıda bu tartışmanın muhtemel başlıkları da olabilecek bazı öneriler sıralanmıştır:

1. YÖK'ün verilerine göre Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinin Heykel Anabilim/Anasanat dallarında 23 Profesör, 19 Doçent, 34 Doktor olmak üzere 76 öğretim üyesi çalışmaktadır (Yüksek Öğretim Bilgi Yönetim Sistemi, 2023). Kamunun ortak alanı olan açık alanlara yerleştirilen heykellerin projelendirilmesi esnasındaki tüm süreçler, bu birimlerde çalışan alan uzmanlarıyla kurulacak komisyonlar tarafından yürütülmelidir.
2. Yerel yönetimlerin kent ve kasabalara yerleştirdikleri heykelleri incelemek ve kötü uygulamalar ile ilgili alınabilecek tedbirleri belirlemek için akademiye ve mahalli yönetim mensuplarını bir araya getirecek kongre ve sempozyumlar düzenlenmeli, çıkacak bildirimlerden oluşan çalışma raporları ilgili makamlara sunulmalıdır.
3. Bu makalenin son bölümünde değinilen kitsch heykeller konusunu görmezden gelinecek, dalga geçilecek, trajikomik unsurlar olarak görme eğilimi terk edilmelidir. Konu

ciddiyetle ele alınmalı, kent ve kasaba meydanlarındaki keyfi heykel uygulamalarına son verilmesi için çalışma grupları kurulmalıdır.

4. Estetik ve sanatsal açıdan değersiz olan ve kentlerimizin saygınlığına zarar veren temsiliyet nesnelere/heykeller kaldırılmalıdır.
5. Maddi kaygılar nedeniyle belediyelerden gelen istekleri yerine getirmek durumunda kalan sanatçı sorununu çözebilmek için gerekli finansal düzenlemeler yapılmalıdır.
6. Belediye teşkilatlarında resim ve heykel bölümlerinden mezun personel istihdam edilmelidir.
7. Devletin resmî yayın organları marifetiyle halka sanatı tanıtaçak ve estetik açıdan değerli olan ile olmayan arasındaki farkını anlaşılmasını sağlayacak sanat programları düzenlenmelidir.
8. Çağdaş sanatın her türlü nesneyi kullanabilmesinin ve estetikten uzaklaşmasının ardında yatan kavramsal derinlik ile burada bahsedilen "kent sembolleri heykellerinin" estetik değersizliği birbirine karıştırılmamalıdır.
9. Belediyeler tarafından düzenlenen heykel sempozyumları nicelik ve nitelik açısından alan uzmanlarınca denetlenmelidir.
10. Değişen belediye yönetimlerinin, bir önceki dönemde kent ve kasabalara yerleştirilen heykellerin yerini değiştirme eylemleri denetlenmelidir.
11. Kent belleğine doğrudan etkisi olan ortak kamu malları, popülist siyasetin malzemesi olmaktan çıkarılmalıdır.
12. Kent kültürüne eklenen heykeller hususu tüm ideolojik eğilimlerden bağımsız ele alınmalı, tüm tarafları bir araya getirecek toplantılarla konu etraflıca değerlendirilmeli, kentlere saygıyla yaklaşan, insanına hak ettiği değeri veren sanatsal ürünlerin artışı için çok katmanlı çalışma modelleri geliştirilmelidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akyürek, F. (1999). *Cumhuriyet döneminde heykel sanatı. Cumhuriyet'in renkleri, biçimleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-Tarih Vakfı.
- Aksoy, M. (2002). *Heykel Oburu*. (Söyleşi, A. Engin). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alibeyköy Mısır Heykeli: *Orhan Albaş* <https://sehirheykelleri.com/?s=mısır>. Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Altunöz, A. (2019). Kent bağlamında heykel sempozyumları ve kamu kurumları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 51-67. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/51009/665607>.

- Erişim Tarihi: 17.05.2023.
- Bazlama Heykeli: Kızılcahamam Belediyesi <https://sehirheykelleri.com/?s=baslama>
- Belediye Kanunu, *Belediyenin görev ve sorumlulukları*. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=5393&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=5> (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- Berkes, N. (2002). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. (Yayına Hazırlayan, A. Kuyuş). Yapı Kredi Yayınları.
- Gain Orijinal, 2022. *Aslı İnanık ile Heykel Mi?* (İçerik Direktörü: Ç. Oskay) Gain Medya/Yapımcı Ulaş Elgin. Yapım: Hokus.
- Gemlik Zeytin Heykeli: Gemlik Ticaret Borsası-Sinan Reklamcılık. Erişim Tarihi: 12.06.2023.
- Germaner, A. T. (1999). *Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde "Heykel" Olgusuna Genel Bir Bakış. Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-Tarih Vakfı.
- Gezer, H. (1973). Heykel ve anıtları. *Türkiyemiz* 50. Yıl Özel Sayısı, 4(11), Ak Yayınları.
- Heykelleri, Ş. (2010). *Gemlik zeyrini heykeli*. <https://sehirheykelleri.com/gemlik-ticaret-borsasi-tarafından-yaptırılan/>. Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- İstanbul Araştırmaları Enstitüsü. Selahattin Giz, "Cumhuriyet Anıtı'nın TBMM Başkanı Kâzım (Özalp) Paşa tarafından açılışı". Suna ve İnan Kıraç Vakfı Fotoğraf Koleksiyonu. <https://artsandculture.google.com/asset/cumhuriyet-anıtı'nın-tbmm-başkanı-kâzım-özalp-paşa-tarafından-açılışı-salahaddin-giz/ggHvK-ljmhTUBg?hl=tr>. Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Kovan, N. (2013). *DHA (06.02.2013)* <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/uc-kiz-heykeli-saldiriya-ugradi-40284566>. Erişim Tarihi: 11.07.2023.
- Kozanoğlu, C. (2018). *Bıçkın ve ağlak*. (Söyleşi, M. Cabas). Can Sanat Yayınları.
- Kulka, T. (2014). *Kitsch ve sanat*. Altıkırkbeş Yayınları.
- Milliyet (2016). *Ordu'da heykeller kaldırılıyor*. <https://www.milliyet.com.tr/yemel-haberler/ordu/ordu-da-heykeller-kaldiriliyor-11278184>. Erişim Tarihi: 17.05.2023.
- Özkul, İ. (2014). *Belediye başkan adaylarının eğitim Karnesi*. <https://www.dunya.com/kose-yazisi/belediye-baskan-adaylarinin-egitim-karnesi/19524>. Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Özkarabekir, C. Cumhuriyet Anıtı'nın hikayesi. Cengiz Kahraman arşivi, Dr. Tuna Yılmaz Arşivi, İst dergi sayı 002. <https://www.istdergi.com/sehir/mimari/cumhuriyet-anitinin-hikayesi> (Erişim Tarihi: 15.06.2023).
- Rodin, A. (2006). *Düşünce kıvılcımları* (A. Sönmezay, Çev). Alkım Yayınevi. Saat Kuleleri. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/giresunda-saat-kulesi-tartismasi,XSDB40gHzkSSTpiooKZjoQ>. Erişim Tarihi: 11.06.2023.
- Ülkü Milli Kültür Dergisi, 1942. Cilt: 2, Sayı: 19. Basım Tarihi: 1 Temmuz 1942. Zerbamat.
- Yalçın, R. (2019). *DHA (07.12.2019). "Tekirdağ'ın heykel ve tabloları müzayede ile satılacak"*. <https://www.dha.com.tr/gundem/tekirdagin-heykel-ve-tabloları-muzayede-ile-satılacak-1741352>. Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- YSK (2019). *İl ve İlçe seçim kurulları tarafından ilan edilen kesinleşmiş aday listeleri*. Mahalli İdareler Genel Seçimleri. <https://www.ysk.gov.tr/tr/31-mart-2019-mahalli-idareler-secimi/77916>. Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Yüksek Öğretim Bilgi Yönetim Sistemi. (2023). <https://istatistik.yok.gov.tr>. Erişim Tarihi: 28.07.2023.
- *Görsel Kaynakçası'nda belirtilmeyen görselleryazarın kendi arşivindedir.

Türk Edebiyatında Sembolist Şairlerin Zaman Tema veya Simgesi Kullanılan Bestelenmiş Şiirlerinin Türk Mûsikîsine Yansımaları

Reflections of Symbolist Poets in Turkish Literature With Time Theme or Symbol Composed Poems on Turkish Music

Semih OKCU 

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum, Türkiye



ÖZ

Türk edebiyatında sembolizm akımı etkisinde kalan ve bu doğrultuda şiirlerinde tema olarak zaman temalarını veya simgelerini daha çok ön plana alan sembolist şairlerin şiirlerinin mûsikîye yansımaları bu çalışmamızda, ilk olarak Sembolizm akımı hakkında bilgiler verilmiş ve bu akımın tesiri altında kalmış Türk edebiyatındaki temsilcileri olan Cenab Şehabettin, Ahmet Hâşim, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı hakkında genelden özele olacak şekilde bilgiler aktarılmıştır. Edebiyat ve mûsikînin disiplinlerarası yapısı itibarıyla beste ve güfte ilişkisinden faydalanılarak oluşturulan bu çalışmamızın veri toplama sürecinde nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Bu süreç akabinde literatür taraması yapılarak, ilgili makale, kitap, tez ve web kaynaklarından yararlanılmıştır. Elde edilen verilerin analiz süreci doğrultusunda Cenab Şehabettin, Ahmet Hâşim, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın zaman tema veya simgesiyle bestelenmiş şiirlerinin mûsikîye yansıma biçimi ele alınmıştır. Elde edilen çıkarımlar ise sonuç kısmına aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, mûsikî, edebiyat, beste, güfte

ABSTRACT

In this study, in which we discuss in what ways the poems of the symbolist poets, who were influenced by the symbolism movement in Turkish literature and who emphasized the themes or time image as themes in their poems, were reflected in music. First, an introduction about the symbolism movement is given, which is followed by information about Cenâb Şehâbeddîn, Ahmet Haşim, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar, and Cahit Sitki Tarancı, who are the representatives of this movement in Turkish literature and were influenced by this movement. Qualitative research methods were used in the data collection process of this study, which was created by utilizing the relationship between composition and lyrics in terms of the interdisciplinary structure of literary and musical arts. Following data collection, a literature review was conducted and relevant articles, books, theses, and web resources were utilized. In line with the analysis of the data obtained, the way the poems of Cenâb Şehâbeddîn, Ahmet Haşim, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar, and Cahit Sıtkı Tarancı were composed with the theme or image of time in relation to music is discussed. The inferences drawn from the study are presented in the "Conclusion" section.

Keywords: Symbolism, music, literature, composition, lyrics

Geliş Tarihi/Received: 14.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 29.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Semih OKCU

E-mail: semih.okcu@atauni.edu.tr

Cite this article as: Okcu, S. (2023).

Türk edebiyatında sembolist şairlerin zaman tema veya simgesi kullanılan bestelenmiş şiirlerinin Türk mûsikîsine yansımaları. *Journal of Art and Iconography*, 5(1), 23-37.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Müzik, sanat türleri arasında üstüne gömlek giydirilmek istenen deli gömleğinin dikişlerini en çabuk patlatan sanat türüdür (Abacı, 2000, s. 80).

Toplumun bütün dokularına sinmiş olan müzik hakkında Sadettin Arel (1969, s. 7) "bir millette din bakımından mûsikînin haram addedilmesine ve mûsikîşinasların da şehâdetleri kabul edilmiş derecesinde adeta medeni haklardan men edilmesine rağmen yine tek bir dönemden ismi ve eseri unutulmaların bu kadar çok bestekârların hatırası kalmış bulunursa o millette mûsikî terbiyesinin yokluğundan değil mûsikî plakasının çokluğundan şikâyet edilmelidir" şeklinde ifade etmiştir.

Tanpınar ise "bir kültürün mûsikî anlayışı, zekasının zamanı en yüksek tasarruf şekli yani kudretini harcamaktadır, onun içindir ki değişmesi çok güçtür" şeklinde ifade etmiştir. Aruz ile hece veznini Fırat ile Dicle kadar kardeş addettiğini ifade eden Yahya Kemal'i izleyen Tanpınar, Klasik Türk Mûsikîsi ile Halk Mûsikîsini karşıt uçlara yerleştirmekten kaçınarak moda söylemlere kapılmadan arayışının sürdürmüştür. Tanpınar'ın müziği "çok sesli" bir müzik olmuştur (Abacı, 2000, s. 81).

Fransa'da 17. yüzyıldan itibaren birtakım edebi meslekler ortaya çıkmış ve bu doğrultuda ortaya çıkan Fransız fikir hayatı, bizim memleketimizde de Tanzimat'tan sonra benzer bir akım haline gelmiştir. Tanzimat sonrası ortaya çıkan bu konjonktür, Romanizm'den itibaren bizde de bütün edebi mesleklerde akisler uyandırdığı görülmektedir. Edebiyatımız senelerce Fransız edebiyatının estetik prensiplerinin tesiri altında kalmış ve bu prensiplerin vermiş olduğu mahsullere göre benzer ürünler ortaya çıkarmıştır. Şairlerimizin Fransa ile olan teması Fransa'nın dilini ve edebiyatını öğrenme suretiyle canlılığını gittikçe kaybeden edebiyatımızın edebi islahat, siyasi ve içtimâî islahat ile beraber gelişmeye, fikir ve sanat Rönesans'ında olduğu gibi evvela kendisini tercüme faaliyetiyle göstermeye başlamış olduğunu görüyoruz. Bu tercüme faaliyetleri edebi fikir hayatımızda büyük bir rol oynamış, insana ve insan ruhuna çevirmeye başlayıp, roman, tiyatro ve şiir gibi alanlara büyük bir yer veren yeni edebi unsurlar doğurmuştur. Tanzimat'tan sonra Fransa ile Türkiye arasında doğmuş olan bu bir fikir alışverişleri Klasizm, Sembolizm, Parnasizm gibi akımların edebi çevrelerce kendini göstermeye başladığı görülmüştür (Yetkin, 1943, ss. 3-6).

Şiirde iç mûsikî, hülya ve müphemlik esaslarına dayanan sembolizm bir yandan da şiirdeki tarihi tekâmülün model bir ifadesi olmuştur. Sembolizmin birçok tarifi vardır. Bunlar arasında güzel şiirler, renkler ve kokular gibi duyulanlardır ifadesi bu akımın ruhunu ifade etmektedir. Ancak sembolizmi tamamen anlayabilmek için mutlaka eserleri okumak gerekmektedir (Haşim, 1968, ss. 7-8).

Zihninde oluşan birikimleri yazı diliyle aktaran insan, mûsikî diline ihtiyaç duyacaktır. Mûsikî dilini yazıya aktarmaya yarayan nota ile belleğinde istiflediği tını ve sesler vasıtasıyla bestekârlık yeteneğini kullanarak konuşma dilinden de öğrenmiş olduğu ifade biçimini müziğe de soru cevap şeklinde bir diyalog ile cümlecikler oluşturarak aktarma kabiliyetini kullanır. İşte bu durum bestecilik yeteneği ile mümkündür. Çünkü herkes istiflediği tını ve sesleri mûsikî diliyle anlatamaz.

Bir şiirin şarkı sözü veya güfte sıfatına kavuşması için üzerine müzik giydirilmiş yani bestelenmiş olmalıdır. Bir şair beğendiği veya kendisine ısmarlanan bir müziğe güfte oluşturabilir. Şiirin müziğe uygunluk sağlayan özelliklere sahip olması gerekir. Her mısraının bütün bir anlam taşıyor olması ve mutlaka bir konuyu başlatıp bitirmiş olması elzemdir. Şair, mısraı içerisinde ne ifade etmek istiyorsa bunu soru ve cevap yolu ile mutlaka belli etmelidir. Şiirin bu yapısı bestekârların desteği oluşturulmasında büyük kolaylık sağlamaktadır. Beste için, virgül yerleri çok önemlidir. Bestekâr,

virgülden olduğu noktada melodiye de şiirde olduğu gibi küçük bir durak yaptırır. Çünkü bestenin de bir vezin, bir kalıp ve bir teknik anlamda estetiği vardır. Aksi takdirde bestekâr hem estetikten uzak olacak hem de içsel bir mûsikî ile seçmiş olacağı makam veya tonu oluştururken, şiirin teması ve manasından uzak olacak şekilde bir yanlışa düşecektir (Sayan, 2010, s. 289). Ancak sembolist şairler mısraların klasik duraklarını değiştirerek ve kelimelerin manalarını atarak, mısraı yalnız mûsikî ile manada müstakil olarak şiir ortaya çıkarma gayretinde olduklarından ötürü şiirlerinin beslenmesi de bestekârlar için bir o kadar zor olacaktır.

Örneğin Cahit Sıtkı Tarancı'nın 5 satırda ifade ettiği şiiri ele alınacak olursa;

Öldük, ölümden bir şeyler umarak.
Bir büyük boşlukta bozuldu büyü.
Nasıl hatırlamazsın o türküyü,
Gök parçası, dal demeti, kuş tüyü,
Alıştığımız bir şeydi yaşamak..
Şimdi o dünyadan hiçbir haber yok;
Yok bizi arayan, soran kimsemiz.
Öylesine karanlık ki gecemiz,
Ha olmuş ha olmamış penceremiz;
Akarsuda aksimizden eser yok.

Bu tip şiirlerde bestekâr ayrı bir form ve plan oluşturmak durumundadır. Anlatılan konuyla ilgili önce makam ve usul tespit edilecektir ve daha sonra birinci mısraı ile başlayan müzikalite hiç dönüş yapmadan beşinci mısraının son sözcüğü ile bitecektir. İkinci sözde aynı makam olabilir, aynı usulü olabilir, başka melodiyle bestelenecektir (Sayan, 2010, s. 289).

Beste yapma evrelerinden birini de güfte-makam ilişkisi oluşturmaktadır. Her makamın ayrı bir duygu özelliği olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla güftenin konusu mutluluk ise bize bu duyguyu daha iyi yansıtabilecek Rast, Nihâvend, Mahûr gibi makamlar seçilmelidir. Güftenin konusu hüznün ise Uşşâk, Sabâ, Hüzûzâm, Hicâz gibi makamlar seçilmelidir. Konu eğri dinî olacak ise Segâh, Bestenigâr, Evc, Hüzûzâm gibi makamlar seçilmelidir (Akbay, 2020, s. 24).

Bu hususta Sadettin Arel'in subjektif olan düşünceleri ise şu şekildedir; "Çargâh sadelik, şenlik ve cesaret vb., Püselik; hüznün, korku, utanma, yorgunluk, şefkat, Kürdî; hasret, gurbet, Rast; ciddiyet, hürmet, Uşşâk; aşk, şefkat, Hicaz; üzüntü, serzeniş, tevekkül vb. duyguları ifade etmektedir. Bu subjektif düşüncelerim olmakla beraber bir kısım prensipler üzerinde ihtilaf olmayacağı kanaatindeyim. Örnek olarak Sabâ, Bestenigâr, Segâh makamlarında dinî zühud hissini var olduğunu inkâr etmek mümkün değildir. Bu ifadeler dışında elbette bestekâr güfteye dilediği makamla dilediği duyguları giydirmeye hüviyet ve becerisine de sahip olduğunu belirtmek isterim" (Arel, 1952, ss. 3-5).

Arel, Akbay ve Sayan'ın öznel yorumlamaları dışında yaklaşık 10 Üniversitenin Müzik Bölümü öğrencilerine makam dizileri kullanılarak makamların verdiği hissiyat niceliksel olarak bir zemine oturtulmuş olduğu görülmektedir.

Mevzu bahis çalışmada, bir ilâhînin sadece ilk motifi kullanarak mûsikîmizde en çok kullanılan makamlar olan Segâh, Eviç, Sabâ, Hüzûzâm, Hicâz, Hicâzkâr, Nikriz, Neveser, Nihâvend, Rast, Acem Aşîran, Kürdî, Muhayyer Kürdî, Uşşâk, Karcıçâr, Hüseyini ve Hisâr makamları ile yeniden oluşturulmuş ve bu oluşturulan ezgiler Türk mûsikîsinin en çok kullanılan makamlarının benzer yada

türevlerinin insanlar üzerinde vermiş oldukları hissiyatlar öğrencilere dinletilerek “ezginin size verdiği duyguyu seçiniz” sorusu ile çoktan seçmeli bir ankete tabi tutulmuşlardır. Elde edilen veriler doğrultusunda katılımcılarda “Dini, Uhrevî” bir hissiyat uyandırdığını düşündükleri makamlar; Segâh (%67,6), Sabâ(%59,3) ve Hisar (%31,3), “Hasret, Gurbet” hissiyatı uyandırdığını düşündükleri makam; Hüseyini (%31,3), “Hüzün, Aşk, Şefkat, Melankoli” hissiyatı uyandırdığını düşündükleri makamlar; Hüzâm(%56,5), Hicaz (%56,5), Hicazkâr (%46,3), Uşşak (%39,5), Karcıgar (%40,5), Neveser (%34,7), Nihâvend (%40,8), Kürdi (%47,6), Muhayyer Kürdi (%37,4) ve Eviç (%33,8), “Neşe, Coşku, Kahramanlık, Ferahlık, Cesaret” hissiyatı uyandırdığını düşündükleri makamlar ise Rast (%57,1), Acem Aşîran (%40,1) ve Nikriz (%34,7) makamları olduğu yüzdelik verilerle tesbit edilmiştir. Tesbit edilen bu makamların ilk hissiyatı dışında ikinci. bir hissiyat oluşturdukları da ilgili çalışmada beyan edilmiştir (Okcu, 2023, ss. 131–146).

Bu doğrultuda beste ve güfte uyumunu Cenab Şehabettin, Ahmet Hâşim, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi Sembolizm şairlerinin bestelenmiş bazı şiirlerini ele alarak incelediğimizde, Sembolizm şairlerinin şiirlerinde tabiat, rüya, hayal ve zaman temalarını kullanmış oldukları görülmektedir. Ancak bu temalar Parnasizm¹ akımında olduğu gibi sadece şekil üzerinden değil, derüni bir ahenk ile bezenmiş, her okuyan için farklı manalara sebebiyet veren bir tat bırakmayı amaçlamış olduğu da açıkça görülmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında çalışmada, Sembolizm şairlerinin şiirlerinin müzikîye yansımaları analiz edilmiş, zaman tema veya simgesiyle bestelenmiş şiirlerinin hangi bestekârlar tarafından, hangi makamlarla bestelenmiş olduğu ve Sembolizm kavramına uygun olacak şekilde oluşturulup oluşturulmadığı soruları ön plana çıkmış, soru dahilinde ilgili eserler incelenerek hem edebiyat hem de müzikî alanlarında yeni araştırmalar kazandırmasına katkı sağlayacağı gibi disiplinlerarası çalışmalar için referans niteliğinde bir çalışma olması amaçlanmıştır.

Yöntem

Edebi ve müzikî sanatlarının disiplinlerarası yapısı itibarıyla beste ve güfte ilişkisinden faydalanılarak oluşturulan bu çalışmamızın veri toplama sürecinde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu süreç akabinde literatür taraması yapılarak, ilgili makale, kitap, tez ve web kaynaklarından yararlanılmıştır. Elde edilen verilerin analiz süreci doğrultusunda Cenab Şehabettin, Ahmet Hâşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ahmet Muhip Dıranas’ın zaman tema veya simgesiyle bestelenmiş şiirlerinin müzikîye yansıma biçimi ele alınmıştır. Elde edilen çıkarımlar ise sonuç kısmına aktarılmıştır.

Problem Durumu

Türk edebiyatındaki Sembolizm şairlerinin şiirlerinin müzikîye yansımaları analiz edilerek, zaman tema veya simgesiyle bestelenen şiirlerinin hangi bestekârlar tarafından, hangi makamlarla bestelenmiş olduğu, beste-güfte uyumu olup olmadığı ve bestelenen şiirlerinin Sembolizm kavramına uygun olacak şekilde oluşturulup oluşturulmadığı soruları ön plana çıkmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Türk edebiyatında Sembolizm şairlerinin zaman tema veya simgesi kullandıkları şiirlerini, kimlerin bestelediğini beyan etmekle beraber, incelenen şiirlerin müzikîye yansıma biçimini

beste ve güfte uyumu, şair ve bestekâr duygudurum uyumu çerçevesinde analiz ederek, bu doğrultuda hem edebiyat hem de müzikî alanları için yeni çalışmalar kazandırılmasına katkı sağlamayı ve disiplinlerarası çalışmalar için referans niteliği taşımayı amaçlamıştır.

Sınırlılıklar

Çalışmamızda, iki çeşit sınırlama yoluna gidilmiş olup ilk sınırlandırma; Türk edebiyatı şairlerinin Sembolizm temsilcileri olan Cenab Şehabettin, Ahmet Hâşim, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı ile yapılmış olup ikinci sınırlandırma ise söz konusu şairlerin sembol akımında en fazla kullanılan tema veya simgelerinden biri olan “zaman” tema veya simgesi ile yazılmış şiirlerinden ibarettir.

Sembolizm

Avrupada Sembolizm, ilk defa Figaro gazetesinin edebi bölümünde şair Jeon Moreas tarafından neşredilmiştir. Sembolizm, kelimelerin müzikî ve sembollerin akıcılığı ile Charles Baudelaire öncülüğünde rüya kapılarını açmışlardır. Mallarme, ona sırlarla ezeli bir mana kazandırmış, daha evvel Theodore de Banville’in yumuşak bir hale getirdiği mısraların tabîleşmiş olduğu sert ifadeleri Paul Verlaine ortadan kaldırmıştır. Belâğatin, o sahte hissiyatın ve objektif tasvirin düşmanı olan Sembolizm şiir görüşü, duygulara hitap eden bir şekil içinde ifadeye çalışır. Fikri ifade ederken bir fikrin esiri olarak kalır, gayesini kendinde bulmaz. Fikir, şekilden uzak kalmalıdır çünkü Sembolizm sanatın esas hedefi “bizatihi fikir” unsurunun tasvirine kadar gitmemek olmamalıdır. Dolayısıyla bu sanatta tabiat manzaraları, insan hareketleri, şahsi meseleler veya hadiseler mevcut bulunmaz. Bunlar yerine duygularımızla anladığımız birtakım vazifeleri, esas fikirlere olan gizli münasebetleri göstermektedir. Evvela “dekadanlar “olarak bilinen bu akım Moreas’ın ortaya attığı Sembolizm kelimesi, Parnasizmi takip eden şiir telâkkisi olarak verilmiştir. Sembolizm şiir, fikir açısından 1880 senelerine doğru Fransa’da yayılmaya başlayan idealist filozof Schopenhauer’in her şeyi tasarıma dönüştüren, kötümser ve sırlarla örülü bir tasvirinin tesiri altında kalmışlardır. Derin bir subjektif çizen Sembolizm şairler, şiirde hülyalı ruhlarının şekil bozucu bir temaşasına daldılar. Pozitivizmin hayattan çıkarmak istediği rüya ve gizem edebiyata Sembolizm ile girmiştir. Sözden ziyade müzikîye yakın bir lisan ile ancak mümkün olan, yalnız kulağa değil doğrudan doğruya ruha hitap eden mısralar, gölge dolu sembollerle his ve hayalde ürpermeler uyandıran bir nevi güftesi olmayan besteler oluşturmuştur. Sembolizme göre şiir resim değildir, o ruh hallerinin bir yansımasıdır. Gerçeklik ile bağının kesildiği noktadan itibaren sonsuzluğa doğru geçer. Amaç, şiire aykırı bir vuzuhla mümkün duyuların zenginliğini yok etmemektir. Mısraların klasik duraklarını değiştirerek ve kelimelerin manalarını atarak, mısraı yalnız müzikî ile manada müstakil olarak şiir heyecanları uyandıracaktır. Claudes, mukaddimesinde “eserimi başkalarına izah etmeden önce başkalarının onu bana izah etmelerini beklerim” ifadesi, Sembolizmin tam olarak nasıl bir akım olduğunu açıkça ifade etmektedir (Yetkin, 1943, ss. 51–56).

Sembolizm, şiirde iç müzikî, hülya ve müphemlik esaslarına dayanır. Sembolizmin birçok tarifi vardır. Bunlar arasında “güzel şiirler, renkler ve kollar gibi duyulanlardır” ifadesi bu akımın ruhunu ifade etmektedir. Ancak Sembolizmi tamamen anlayabilmek için mutlaka eserleri okumak gerekmektedir (Haşim, 1968, ss. 7–8).

Nihâi olarak Sembolizm akımı doğrultusunda şiirin bir dil olayı olarak duygu ve düşünce, duyum ve hayal, inanç ve olgu durumlarının, kelimelerin salt hakiki anlamlarıyla dile getirilmesinin zorluğunu aşma eğilimi olduğu da söylenebilir (Süphandağı, 2021, s. 206).

¹ Fransız şiir akımı olan Parnasizm, tema olarak dil müziğine ağırlık vererek işlemekte ve bir nevi sözlerle çizilen resim durumundadır. Sanat, sanat içindir mantığı ön plandadır (Ergun, 1935, s. 9).

Cenab Şehâbettin

Bir manastırda 21 Mart 1870 itibarıyla doğan Cenab Şehabettin, 93 harbi sırasında babasının Plevne’de şehit düşmesi ile birlikte ailecek İstanbul’a göç etmiş ve buraya yerleşmiştir. Edebiyata olan ilgisi ise Askeri Tıbbiye’de başlamıştır (Ercilasun, 1989, s. 365). Şeyh Vasfî’nin tekkesi evlerine yakın olması hasebiyle Şeyh Vasfî ile tanışmış ve yine bu tekkede Muallim Naci ile tanışmıştır. Aynı yıllarda kendisine edebi manada tesir eden bir diğer kişi ise Nasuh Efendizâde Mustafa Asım Efendi olmuştur. Cenab Şehabettin, edebi eserlerini ilk olarak Muallim Naci’yi taklit ederek başlamış ve Fransızca’dan yaptığı bazı nesir tercümeleleri “Saadet” gazetesinde yayınlamakla devam etmiştir (Ergun, 1935, s. 6). 1899 yılı itibarıyla Tıbbiye’den mezun olduktan sonra Paris’e gönderilmiş, orada Naturalistler’i ve Sembolistler’i okuyarak Verlaine’i çok sevdiğini fakat Mallarme’yi anlayamadığını ifade etmiştir. Bir müddet Fransız şiirini taklit eden ve tercüme yapılan bir takım yeni şiirleri olmuş, bunun akabinde yeni tarzda ilk şiirlerini Hazine-i Fünun’da yayınlamış, asıl şöhretini ise “Mektep” dergisindeki şiirleriyle kazanmıştır. Bu şöhretle beraber de Servet-i Fünûn’da yazmaya başlamıştır. Bu dergide yayınladığı “Terane-i Mehtap” şiirindeki “sâat-i-semen-fâm” tabiri edebi çevreler tarafından büyük bir tartışmaya sebebiyet verir. Ahmet Mithat’da “Dekadancılık” makalesine karşılık, “Dekadizm nedir?” makalesini kaleme alır. Daha sonra “Sembolizm nedir” makalesi de bunu takip etmiştir (Ercilasun, 1989, s. 366). Bu tip tartışmalar dışında birtakım taraftarları, özellikle Tefvik Fikret kendisini takdirle karşılamış, şark nüfuzundan kurtulan şaire karşı samimi teveccühler göstermiştir. Buna mukabil Servet-i Fünûn’da Cenab’ın mektepte ilk olarak neşrettiği şiiri “Mahsun” hakkında şunları ifade etmiştir; *Mektep* yeni bir heyeti tahririyenin tahtı idaresinde olarak intihara başlamış müracaatı hep istifadeli şeyler “*Mektep*” *Kasidesi*’yle Şehabettin’in iki manzumesi bir de “*Çocukluk*” diye bir tercümesi var. “Şiiri mahzun ünvanlı birinin şu parçaları pek hoşuma gittiği için ezberledim...” (Ergun, 1935, s. 6). 1914 yılında Dar’ül Fünûn Edebiyat Fakültesi lisans şubesinde Fransızca tercüme müderrisi olan Şehabettin, ilerleyen zamanlarda batı edebiyatı Profesörlüğüne getirilmiştir. Bu yıllarda milli mücadeleye karşı olan Şehabettin, yine harp adlı bir yazı kaleme almıştır. Bunun akabinde 1921 yılı itibarıyla üniversiteden istifa etmek zorunda kalmıştır. 1933 Mayıs ayı itibarı ile Cumhuriyet’te çıkan “İnkılap” adlı makalesinde inkılâbı benimsediğini ve Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün büyüklüğünü ifade etmiştir. Son olarak bir lügat hazırlıyorken bunu henüz bitirmeden 1934 yılı 13 Şubat itibarıyla beyin kanaması hasebiyle vefat etmiştir. Şehabettin’in en çok ilgi duyduğu saha dil sahasıdır. Ancak yeni Türkçe’yi hiç benimsememiş bu doğrultuda halk şiirlerini de küçümsemiştir. Esasında bu tavır Servet-i Fünûn’cu’larda yaygın olan bir tavidir. Onun şiirlerine gelecek olursak şiirlerinde derin bir ahenk mevcuttur. Temel olarak aşk ve tabiatı daha çok kullanmakta, en önemli özelliği ise sembolistlerin temel aldığı istihare ve ahenktir. Şiirlerinde en çok karşılaşılan tabiat insan kompozisyonudur. Bununla beraber ahenk sürekli olarak değişmekte, ayrı araç ve kalıplar kullanılmakta, dolayısıyla mûsikî unsuru da ön plana alınmaktadır. Parnasyenler’in “*elfaz ile resmedilen levha*” diye ortaya attıkları şiir kalıbının oldukça tesirinde kalmış olan Cenab Şehâbettin’in, şiirlerinde alegorilerle dizili bir yapı mevcuttur. “*Temaşâ-yı Leyâl, Elhân-ı Şitâ*” isimleriyle adlandırdığı şiirlerde göze ve kulağa hitap etmeye çalıştığı açıkça görülmektedir. Yahya Kemal’in “Ses” şiirini okur ve “bunda ne var,?” diye sorar. Bu da onun şiirden çok farklı bir şey anladığının kanıtıdır (Ercilasun, 1989, ss. 366–367).

Cenab Şehabettin’in bestelenmiş şiirleri şunlardır;

Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi (Senin için), Bağ gölgelenir güller açar bülbül öterken, Geldi kuşlarla yeşil dallara yaz (Bora, 2023). Dök Hak-i Siyah Üstüne Ey Dest-i Sema Dök (Bir beyaz lerze bir dumanlı uçuş), Seni zambak gibi gördükçe açık pencereden, Kalbim seni bir yaz kuşu dinler gibi dinler, Saçların ah o pür vefa saçlar, Doğuyor ömrüme bir yirmisekiz yaş güneşi, Varsın sen ilahi yine varsın yine varsın (Kurucu, 2023),

Cenab Şehabettin’in “zaman” tema veya simgeli bestelenmiş şiirleri ve mûsikîye yansıyış biçimleri aşağıda açıklanmıştır;

Senin için

Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi
Bir kuş okşar gibi sen saçlarımı okşarken
Koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben
Avucundan alırım kış günün bir yaz ateşi

Aruz vezni ile yazılmış olan şiirin sadece ikinci dörtlüğü bestelenmiştir. İkinci Dörtlük Feilâtün/Feilâtün/Feilâtün/Feilün aruz vezni ve Remel bahrinde yazılmıştır. Mevsim ve aşk simgeleri kullanılmış olan şiirin esas teması “*zaman*”dır. Mana açısından ele alındığında şair zaman yolculuğunda bedeninin her ne kadar yaşlansa da ruhun genç kaldığı hissini işlemiştir. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, rahatlık ve mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbûle, Bûselik, Kürdî vb. makamlar olabilir.

Sadettin Kaynak bestesini ele aldığımızda; eserin Evc makamında Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Sembolist şiirlerin herkeste farklı hissiyatlar oluşturduğu temel alınırsa bizim tespit ettiğimiz hissiyatı bestekâr biraz daha farklı hissetmiş olacak ki, kullandığı makam ve usûl, şiirinin manasına istinaden huzur, inzivâ ve hafif melankoli hissi oluşturmuş ve bu doğrultuda daha çok dini, uhrevi bir hissiyat veren makam olan Evc makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Ancak inziva hissiyatı da bir nevi uhreviyat hissi barındırmasından ötürü makam seçimi yerinde görünmekte olup eser içerisinde Nihâvend geçki ile de melankoli ve huzur hissiyatının ayrıca verildiği görülmektedir.

Bağ gölgelenir, güller açar bülbül öterken

Bağ gölgelenir güller açar bülbül öterken
Hak sanki yaratmış seni bir yaz gecesinden
Ömrün bana mehtâbı ve yıldızları sendin
Hak sanki yaratmış seni bir yaz gecesinden

Şiir Aruz vezni ile, Mef’ûlü/Mefâilün/Mefâilün/Feûlün kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Mevsim ve tabiat simgeleri kullanılmış olan şiirin teması “aşk”tır. Şiirde zaman simgesi ömür kelimesi ile gösterilmiş olup, aşk ve mutluluk ifadesi ön plandadır. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, Uşşak, Nihâvend, Bûselik, vb. makamlar olabilir. Uşşak makamı genel itibarıyla hüznü içeren bir aşk ifadesini yansıttığından ötürü şiirin bestekârı olan Erol Sayan, biraz daha şen bir ifadeyi ön plana alarak Nihâvend makamını tercih etmiş olduğunu görmekteyiz. Aksak usul kullanmış olmasıyla da bunu desteklemiştir. Bu doğrultuda hem makam, hem usûl, hem de mana açısından şairle aynı paralelde bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Geldi kuşlarla yeşil dallara yaz

Geldi kuşlarla yeşil dallara yaz
Varsa rûhunda çiçek şiiri biraz
Yere güller dizerek pembe beyaz
Sevdiğin gonca fem’in ismini yaz

Şiir Aruz vezni ile, Fâilâtûn (Feilâtûn)/Feilâtûn/Feilûn kalıbıyla, Remel bahrinde yazılmıştır. Mevsim ve aşk simgeleri kullanılmış olan şiirin teması “*tabiat*”tır. Yaz mevsiminin resmedildiği şiirde mutluluk ifadesi ön plandadır. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Bûselik, Kürdî vb. makamlar olabilir.

Alâeddin Yavaşca bestesini ele aldığımızda; eserin Sultân-i Yegâh makamında ve Aksak usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam, şiirinin manasına istinaden huzur ve mutluluk hissi oluşturmuş ve bu doğrultuda hem makam, hem usûl, hem de mana açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Kalbim seni bir yaz kuşu dinler gibi dinler

Kalbim seni bir yaz kuşu dinler gibi dinler
Esmer geceler sendeki esmerliği söyler
Yollar kokunu gönlüme temmuz'da çiçekler
Hak, sanki yaratmış seni bir yaz gecesinde

Şiir Aruz vezni ile, Mef'ûlû/Mefâilûn/Mefâilûn/Feûlûn kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Mevsim ve tabiat simgeleri kullanılmış olan şiir “zaman” simgesi de kullanılarak oluşturulmuş olup teması ise “aşk”tır. Şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, Uşşak, Nihâvend, Kürdî, Muhayyer Kürdi vb. makamlar olabilir.

Cineçen Tanrıkorur bestesini ele aldığımızda, eserin Kürdilihi-cazkâr makamında ve Aksak usûlünde bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Genel itibarıyla hüznün içeren bir aşk ifadesini yansıttığından ötürü bu makamı tercih etmiş olduğunu görmekteyiz. Aksak usul kullanmış olmasıyla da bunu desteklemiştir. Bu doğrultuda hem makam, hem usûl, hem de mana açısından şairle aynı paralelde bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Seni zambak gibi gördükçe açık pencerede

Seni zambak gibi gördükçe açık pencerede
Gül açar bahtımın evvelki hazanlık korusu
Genç eder ufkumu hülyalarımın genç kokusu;
Sorarım ak saçımın örttüğü yıllar nerde?

Şiir, Aruz vezni ile, Feilâtûn/Mefâilûn/Mefâilûn/Feilû kalıbıyla yazılmıştır. Mevsim ve tabiat simgeleri kullanılmış olan şiir aşk simgesi de kullanılarak oluşturulmuş olup teması ise “zaman”dır. Şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, Uşşak, Nihâvend, Kürdî, Muhayyer Kürdi vb. makamlar olabilir.

Abidin Gerçeker bestesini ele aldığımızda, eserin Muhayyer Kürdi makamında ve Aksak usûlünde bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Genel itibarıyla hüznün içeren bir aşk ifadesini yansıttığından ötürü bu makamı tercih etmiş olduğunu görmekteyiz. Aksak usul kullanmış olmasıyla da bunu desteklemiştir. Bu doğrultuda hem makam, hem usûl, hem de mana açısından şairle aynı paralelde bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Ahmed Hâşim

1887 yılında Bağdat'ta doğmuş, çocukluğunu Arap muhitinde geçirmiş, 12 yaşlarında babası Ârif Hikmet Bey ile birlikte İstanbul'a gelmiştir. Bir yıl kadar Nümune-i Terakki mektebinde Türkçe öğrendikten sonra Galatasaray Sultânî'sinde okumuştur (Çiçekler, 2006, s. 13). İlk şiirlerini Mektebi Sultânide yazmıştır. Reji idaresi ile müsabaka ile memur seçildikten sonra Hukuk fakültesine devam etmiş olan Ahmet Haşim daha sonraki yıllarda İzmir Sultânisinde Fransızca öğretmenliği, İstanbul'da Maliye Nezareti tercümanlığı gibi vazifelerde bulunmuştur. Daha sonraki yıllarda ise Duyun-u

Umûmiye'de ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik yapmıştır. 1924 ve 1926 yıllarında Fransa'da seyahatlerde bulunmuştur (Okay & Aktaş, 1992, s. 11).

Fransız Sembolizm'in Türk şiirindeki mümessili diye tanınan Ahmet Haşim, Servet-i Fünûn çağlarında Sembolizme temayülü Cenab Şehabettin ile başlamıştır. Ahmet Haşim, Fransız Sembolizmini, Servet-i Fünûn şiiri ve Türk divan şiirini birleştirerek şiir dünyamıza mûsikî ile bir söyleyişle terennümler bırakmış önemli bir şairimizdir (Banarlı, 1983, s. 1163).

Sembolizm anlayışına sahip olan, Fecr-i Âti teşekkülüne katılan ve şiirlerini Servet-i Fünûn'da yayınlayan Ahmed Haşim, aynı zamanda Şeyh Galib tesiri altında kalmış bir şairimizdir. Piyale isimli şiir kitabının baş kısmında bulunan şiir hakkında “Bazı mülahazalar” makalesinde Fransız sembolistlerinden önemli akisler bulunduğunu görmekteyiz. Türk edebiyatında duyguları kelimelerden örülmüş bir ses dizisi haline koymasını bilen önemli şairlerimizden biri olan Ahmet Haşim şiiri; “anlaşılacak için değil duyurmak için söylenmiş söz ile mûsikî arasında sözden ziyade mûsikîye, şairler ve insanlar arasında müşterek bir teessür lisanıdır” şeklinde izah etmiştir. Şiirlerini daha çok aruz vezni ile yazan şairin bir başka söyleyiş tarzı da serbest müstezad olmuştur ve Fransız Sembolizminden en çok esintiler duyulan söyleyiş biçimi de budur (Banarlı, 1983, ss. 1164-1666).

Suud Kemal Yekin'in “Ahmet Haşim ve sembolizme” isimli eseri Ahmet Haşim'in Türk şiirinde sembolist şairler denince ilk akla gelen şair olmasına katkı sunmaktadır (Banarlı, 1983, s. 1167).

Şiirlerinde renk, ses, duygu ve zaman simgeleri ile örülü bir anlayışına sahip olan Ahmet Haşim'in bu minvalde bestelenmiş şiirleri şunlardır; Akşam yine toplandı derinde, Ateş gibi bir nehir akıyordu, Bir gamlı hazânın seherinde ısrara ne hâcet, Dönsek mi bu aşkın şafağından, Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden, Yorgun gözümün halkalarında, Bir Acem bahçesi bir seccâde, Yarın Dudağından Getirilmiş Bir Katre Alevdir Karanfil, Nasıl istersen öyle dinle bakın, Dönsek Mi Bu Aşkın Şafağından (Şafakta), Yorgun Gözümün Halkalarında Güller Gibi Fecr Oldu, Bir Yaz Gecesi Hâtırası, Zannetme ki güldür ne de lâle (Mukaddime) (DîvânMakam, 2019).

Ahmet Hâşim'in “zaman” tema veya simgeli bestelenmiş şiirleri ve mûsikîye yansıyış biçimleri;

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak
Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak...
Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta,
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...
Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallarda tonca bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?
Bu bir lisân-ı hafidir ki ruha dolmakta
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...

Şiir Aruz vezni ile Mefâilûn/Feilâtûn/Mefâilûn/Fâilûn(Fâ'lûn)ile Müctes bahrinde yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “zaman”dır. Şiirde tabiat unsurları kullanılarak “merdiven” simgesiyle beraber hüznün hissini aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzûzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Güneş Yakartepe bestesini ele aldığımızda; eserin Hicaz makamında yahut armonik re minör tonunda bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüzün hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını veya re minör tonunu tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam(ton) kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Mustafa Yavuz bestesini ele aldığımızda ise; eserin popüler müzik üzerine inşa edildiğini görmekteyiz. “mi minör” tonunda olan ezgi dizilimi melankolik bir hissiyat oluşturmaktadır. Şiirin sadece ilk beş mısrasını, şarkının sadece nakarat kısmında kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru ton kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığı söylenebilir.

Salih Suphi Soner bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanan bestekâr, bu doğrultuda hüzün hissiyatı verebilecek bir makam olan Nihâvend makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Akın Özkan bestesini ele aldığımızda; eserin Şevkefzâ makamında bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanan bestekâr, bu doğrultuda dini, uhrevi bir hissiyatı verebilecek bir makam olan Şevkefzâ makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Cavide Hayre Karaosmanzâde bestesini ele aldığımızda; eserin Şedaraban makamında bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanan bestekâr, bu doğrultuda hüzün hissiyatı verebilecek bir makam olan Şedaraban makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Ersin Ali Atlı bestesini ele aldığımızda; eserin Hüseyini makamında bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanan bestekâr, Hüseyini makamı hasret hissiyatını veren bir makam olmakla beraber hüzün hissi de verebilmektedir. Bu doğrultuda hüzün hissiyatı verebilecek bir makam olan Hüseyini makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Havuz

Akşam yine toplandı derinde...
Cânân gülüyor eski yerinde
Cânân ki gündüzleri gelmez
Akşam görünür havz üzerinde,
Meh-tâb kemer tâze belinde
Üstünde semâ gizli bir örtü
Yıldızlar onun güldür elinde...

Şiir Aruz vezni ile Mef'ûlü/Mefâîlün/Mefâîlün/Feûlün kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “aşk”tır. Şiirde akşam ve tabiat simgeleriyle beraber aşk ve neşe hissinin aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, rahatlık ve mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzûzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Kaya Bekat bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında ve Aksak usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Hasan Şanlıtürk bestesini ele aldığımızda; eserin Uşşak makamında ve Aksak usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Müfit Kuraner bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında ve Semâi usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Bir Acem bahçesi bir seccâde

Bir Acem bahçesi bir seccâde
Dolduran havzı ateşten bâde
Ne kadar gamlı bu akşam vakti
Bakışın benzemiyor mûtâde
Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar
Dalmış üstündeki kuşlar yâda
Bize bir zevk-i tehattür kaldı
Bu sönen gölgelenen Dünyâda

Şiir Aruz vezni ile Fâilâtün/Feilâtün/ Fâlün kalıbı ile yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “zaman”dır. Şiirde tabiat unsurları kullanılarak dini, uhrevi ve hüzün hissinin aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, hüzün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzûzâm, Segâh, Sabâ, Evc, vb. makamlar olabilir.

Avni Anıl bestesini ele aldığımızda; eserin Kürdilihicazkâr bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüzün hissiyatı verebilecek bir makam olan Kürdilihicazkâr tercih ettiğini görmekteyiz. Bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Abidin Gerçeker bestesini ele aldığımızda ise; eserin Acem Aşiran makamında bestelendiğini görmekteyiz. Bu makam genel itibarıyla neşe hissiyatı veren bir makam olmakla beraber pest seslerinde ve geçkilerinde verdiği hissiyatıyla dini, uhrevi bir hissiyat verdiği de söylenebilir. Beste ve güfte ilişkisi açısından bestekârımızda şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığı söylenebilir.

Rüştü Şardağ bestesini ele aldığımızda ise; eserin İsfahan makamında bestelendiğini görmekteyiz. Bu makam genel itibarıyla Uşşak makam tınlarına sahip olduğu için hüzün veren bir makamdır. Beste ve güfte ilişkisi açısından bestekârımızda şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığı söylenebilir.

Dönsek mi bu aşkın şafağından

Dönsek mi bu aşkın şafağından
Gitsek mi ekaalîm-i leyâle?
Bizden daha evvel erişenler
Ağlar bugün evvelki hayâle.
Dönsek mi? Ne mümkün geri dönmek
Düştüyse gönüller bu melâle?
Bir eldir ufuklardan uzanmış
Zulmet bizi çekmekte visale...

Şiir Aruz vezni ile Mef'ûlü/Mefâîlü/Feûlün kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “*zaman*”dır. Şiirde aşk unsuruyla beraber hatıra ve hüzün hissini aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, rahatlık ve mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Bûselik, Kürdî vb. makamlar olabilir.

Suphi Ziya Özbekkan bestesini ele aldığımızda; eserin Müstear makamında ve Curcuna usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, hüzün hissiyatını referans gösterdiğimiz makamlar dışında bir makam olan Müstear makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Ancak Müstear makamı da Hüzâm makamı gibi derin bir hüzün ifadesi verebilecek makamlar arasında gösterilmektedir. Bu doğrultuda bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Parılı

Ateş gibi bir nehir akıyordu
Rûhumla o rûhun arasından
Bahsetti, derinden ona hâlim
Aşkın bu unutulmaz yarasından.
Vurdukça bu nehrin ona aksi
Kaçtım o bakıştan, o dudaktan,
Baktım ona sessizce uzaktan
Vurdukça bu aşkın ona aksi...

Şiir Aruz vezni ile Mef'ûlü/Mefâîlü/Feûlün kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “*aşk*”tır. Şiirde aşk unsuruyla beraber nehir simgesi kullanılarak melankolik bir hissiyat aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, hüzün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Ahmet Çağan bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında ve Değişmeli bir usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, melankoli hissiyatını referans gösterdiğimiz bir makam olan Nihâvend makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Bu doğrultuda bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz. Şiirde “*zaman*” unsuru olmasa da Ahmet Hâşim'in bestelenmiş şiiri çok olmadığı için bu eseri de değerlendirmeyi uygun bulduk.

Bülbül

Bir gamlı hazânın seherinde
İsrâra ne hâcet yine bülbül?
Bil, kalbimizin bahçelerinde
Cân verdi senin söylediğin gül!
Savrulmada gül şimdi havâda,
Gün doğmada bir başka ziyâda...

Şiir Aruz vezni ile Mef'ûlü/Mefâîlü/Feûlün kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “*hasret*”tır. Şiirde gül ve bülbül gibi tabiat simgeleriyle beraber “*gün*” ifadesiyle de zaman unsuru vurgulanmıştır. Şiirde melankoli hissini aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Hüzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Suphi Ziya Özbekkan bestesini ele aldığımızda; eserin Kürdî'li Hicazkâr makamında ve Curcuna usûl ile bestelenmiş olduğunu

görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, melankoli hissi için referans gösterdiğimiz makamlar dışında bir makam olan Kürdî'li Hicazkâr makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Ancak Kürdî'li Hicazkâr makamı içinde hem Uşşak hem Hicaz hem de Kürdi makamları muhtevâsında barındıran çok yönlü bir makam olmasından ötürü birçok temaya sahip şiirlerin bestesinde kullanılabilir bir makamdır. Melankoli hissi bu bestede oldukça hissedilmiş olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Yorgun gözümün halkalarında

Yorgun gözümün halkalarında
Güller gibi fecr oldu nümâyân,
Güller gibi... sonsuz, iri güller
Güller ki kamyştan daha nâlân;
Gün doğdu yazık arkalarında!
Altın kulelerden yine kuşlar
Tekrârını ömrün eder i'lân.
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam
Âlemlerimizden sefer eyler?
Akşam, yine akşam, yine akşam
Bir sırma kemerdir suya baksam;
Üstümde semâ kavs-i mutalsam!
Akşam, yine akşam, yine akşam
Göllerde bu dem bir kamış olsam!

Şiir Aruz vezni ile Mef'ûlü/Mefâîlü/Feûlün kalıbıyla, Hecez bahrinde yazılmıştır. Yazılan şiirin teması “*zaman*”dır. Şiirde melankoli hissini aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Hüzâm, Nihâvend, Muhayyer Kürdi vb. makamlar olabilir.

Ümit Aşık bestesini ele aldığımızda; eserin Muhayyer Kürdi makamında ve Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, melankoli hissi için uygun bir makam olan Muhayyer Kürdi makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Melankoli hissi bu bestede oldukça hissedilmiş olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Nilgün Demirağ bestesini ele aldığımızda; eserin Segâh makamında ve NimSofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, hissiyatı daha yoğun yaşamış olacak ki hüzün hissiyatını biraz daha hissetmiş ve bu doğrultuda dini, uhrevi bir hissiyat veren Segâh makamını tercih etmiş olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Vecdi Seyhun bestesini ele aldığımızda ise; eserin Segâh makamında ve NimSofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Şiirin tamamını kullanmış olan bestekâr, hissiyatı yine daha yoğun şekilde yansıtarak hüzün hissiyatını biraz daha hissetmiş ve bu doğrultuda dini, uhrevi bir hissiyat veren Segâh makamını tercih etmiş olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla bu bestekârimizde, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Ahmed Muhip Dıranas

Cumhuriyet dönemi şairlerinden olan Dıranas, 1908 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini Sinop'ta tamamladıktan

sonra ortaöğrenimini Ankara Erkek Lisesinde tamamlamış olan Ahmet Muhip, şiir sevgisini lisedeki edebiyat öğretmenleri olan Faruk Nafiz Çamlıbel ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan almıştır. İlk şiirini ise 1926 yılında Milli Mecma'da yayımlanmıştır. Yükseköğrenimini ise Ankara Hukuk Fakültesinde gerçekleştirmiş fakat yarıda bırakmış, Güzel Sanatlar Akademisi kütüphane müdürlüğü görevi için İstanbul'a gitmiştir. Bir yandan da Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne devam ederek fakülte öğrenimini tamamlanmıştır (Ünal, 1982, ss. V-VI).

Ahmet Muhip Dıranas, Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişmiş olmasına rağmen o dönemde hakim olan bir takım ideolojilere herhangi bir meyil göstermemiş olduğu gibi herhangi bir edebi akım ya da topluluğa da katılmamıştır. Edebiyat tarihçileri Dıranas'ı hece veznini kuru bir vezin olmaktan çıkarıp ahenkli bir şekle dönüştüren şairler arasında göstermektedirler. Başlangıçta Baudelaire etkisi altında olan şair, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ahmet Kutsi Tecer ile yakın bir şair olarak değerlendirilmiştir (Gür, 2020, s. 327).

Ahmet Muhip'in şiirlerinde sosyal sorunları gerçekçi bir biçimde sergileyici, topluma yön gösterici bir görevi şiire yüklemek istemiyor, Sembolist ozanlarda ve ruh ikizi Ahmet Haşim'de görüldüğü gibi rüzgâr, deniz, çiçek, dağ, bulut ve yağmur gibi doğa görüntüsünün betimlenişine hep ruhsal dünyanın izlemlerini katmak istiyordu. Mehmed Kaplan onun için "Dıranas, şiirlerinde hece veznini kullanmakla birlikte durakları kaldırmak suretiyle yeni bir şiir cümlesi yaratmıştır. Haşim gibi o da ahenk, hayal ve müphemliği ön plana almıştır" ifadesinde bulunmuş, Doğan Hızlan ise Dıranas şiirleri için "Simge yapısını ve bu yapının dil ve duygu ile olan bağlantısını antolojilere giren şiirlerini incelediğimizde daha yalın bir biçimde saptama olanağını elde ederiz" ifadesinde bulunmuştur. (Ünal,1982, ss. XXXI-XXXII).

Cumhuriyet şairleri arasında özgül bir yeri olmasına rağmen bestekârlar tarafından çok az ilgi görmüş olan Dıranas'ın en bilindik şiiri "Fahriye Abla" Atilla Özdemiroğlu tarafından bestelenmiş eserler arasında görülmektedir (Abacı, 2013, s. 104).

Ahmet Muhip Dıranas'ın bestelenmiş diğer şiirleri ise şunlardır; Yeşil pencereden bir gül at bana (Serenad), Titrek bir damladır aksi sevincin (Bahar şarkısı), Her günkü şarkım, Fahriye Abla.

Ahmet Muhip Dıranas'ın zaman" tema veya simgeli bestelenmiş şiirleri ve müzikîye yansiyış biçimleri;

Titrek bir damladır aksi sevincin

Titrek bir damladır aksi sevincin
Yüzünün sararmış yapraklarında
Ne zaman kederden taşarsa için
Şarkılar taşırırsın dudaklarında
Sen böyle kederden taşıtığın akşam
Derim dudağında şarkı ben olsam
Gözlerinde damla, içinde gam
Eriyen renk olsam ayaklarında.

Şiir 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. "zaman" simgesi kullanılan şiirin teması "aşk"tır. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, aşk ve hüznün ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Hüzûzâm, Uşşak, Hicaz vb. makamlar olabilir.

İlhâmi Güreşin bestesini ele aldığımızda; şiirin Hüzûzâm makamında ve Nim Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam, şiirinin manasına istinaden hüznün

hissi oluşturmuş ve bu doğrultuda hem makam, hem usûl, hem de mana açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Serenad

Yeşil pencereden bir gül at bana,
Işıklarla dolsun kalbimin içi.
Geldim işte mevsim gibi kapına
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ.
Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak
Ben aşkımla bahar getirdim sana;
Tozlu yollarından geçtiğim uzak
İklimden şarkılar getirdim sana.
Şeffaf damlalarla titreyen, ağır
Koncanın altında bükülmüş her sak.
Seningin dallardan süzülen ıtır,
Seningin karanfil, yasemin zambak...
Bir kuş sesi gelir dudaklarından;
Gözlerin, gönlümde açan nergisler.
Düşen öpüşlerdir dudaklarından
Mor akasyalarda ürperen seher.
Pencereden bir gül attığın zaman
Işıkla dolacak kalbimin içi.
Geçiyorum mevsim gibi kapından
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ.

11'li hece ölçüsü ile yazılan şiirde "zaman ve tabiat" simge olarak kullanılmış olup ana tema ise teması "aşk"tır. Mana açısından ele aldığımızda aşk ve hüznün hissini yoğun şekilde aktarılmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, hüznün ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzûzâm vb. makamlar olabilir.

Onur Akın bestesini ele aldığımızda; eserin Hicaz makamında Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Her günkü şarkım

Her gün ekmeğimi bölüşürsün
Yalnızlığımın sofrasında,
Yorganımın altında üşürsün
Her güz ve bahar arasında.
Bağlayansın her göz yaramı,
Gülmek görevin ben gülünce;
Yağmur senin gibi ağlar mı
Gözlerimden yaş dökülünce?
Her düşüncemin ıstıraplı
Serüveni, hayırlı rüyam.
Sen ey, günahlı ve sevaplı,
Allah'lı ve şeytanlı dünyam!
Her günkü şarkısı dudağın,
Havayı dolduran kokusu
Yağmura kavuşmuş toprağın;
Yediğim ekmek, içtiğim su.

9'lu hece ölçüsü ile yazılan şiirde "zaman ve tabiat" unsurları ve "şarkı" simge olarak kullanılmış olup ana tema ise teması "vefa"dir. Mana açısından ele aldığımızda melankoli hissini yoğun şekilde aktarılmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile

mûsikîye aktarılması, melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Nihâvend, Kürdi, Uşşak vb. makamlar olabilir.

Onur Akın bestesini ele aldığımızda; popüler müzik tarzında oluşturulmuş olan eser mi minör tonunda bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda minör tonlar genel olarak melankoli hissiyatı verebilen tonlar olması hasebiyle bestekârın da melankoli hissiyatı verebilecek bir ton seçtiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Fahriye Abla

Eviniz kutu gibi bir küçücük evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!
Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!

13'lü hece ölçüsü ile yazılan şiirde “zaman ve tabiat” simge olarak kullanılmış olup ana tema ise teması “ask”tır. Mana açısından ele aldığımızda zaman ve anı hissi aktarılmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Nihâvend, Hicaz, Hüzâm vb. makamlar olabilir.

Atilla Özdemiroğlu bestesini ele aldığımızda; eserin Hicaz makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda melankoli hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Ahmed Hamdi Tanpınar

İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde doğan Tanpınar, babasının kadılığa dolayısıyla çocukluğu döneminde birçok yerde bulunmuştur. İptidai Mektebine İstanbul'da Ravza-i Maarif mektebinde başladığı tahsili, Sinop ve Siirt rüştiyelerinde devam etmiştir. Siirt'te Fransız mektebinde bir yıl kadar okumuş lise öğrenimini ise Vefa, Kerkük ve Antalya Sultânilerinde devam ettirmiştir. Yüksek öğrenimini İstanbul'da yatılı olarak Baytar mektebi ile başlamış daha sonra Edebiyat Fakültesine geçmiştir. Burada edebiyat derslerini Yahya Kemal Beyatlı'dan almıştır. Burada bir yıl okuduktan sonra yaklaşık on yıl kadar süren bir öğretmenlik hayatı olmuş, bu öğretmenlik hayatı ilk olarak Erzurum lisesinde daha sonra Konya ve Ankara liselerinde devam etmiştir. Ahmet Haşim'in vefatı ardından Güzel Sanatlar Akademisinde boşalan Sanat Tarihi kürsüsündeki estetik mitoloji dersleri, Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından devam ettirilmiştir. Daha sonra yeni Türk edebiyatı kürsüsünde ilk profesörlük ünvanına sahip olan Tanpınar, üç yıl kadar bir süre ile Millet Meclisi'nde barış vekilliği yapmış, 1948 itibarıyla Güzel

Sanatlar Akademisi'nde yeniden estetik dersi vermek üzere Profesörlük görevine dönmüştür. Edebiyatın neredeyse tüm alanlarında eser vermiş olan Tanpınar, şair yönüyle poetik bir karakter taşımaktadır. Bir sanat anlayışı içerisinde elit kültürün peşinde olan Tanpınar için folklor, aşılması gereken ve gerçek sanat eserlerini ulaşmak için de kullanılması gereken bir malzemedir. Gençlik dönemlerinde Servet-i Fünûn mecmualarının tamamını gözden geçirmiş, bu dönemlerde hocası olan Süleyman Fikri Bey'den de çok şey öğrenmiştir. Fakülte okuduğu yıllarda da Yahya Kemal dışında Fuat Köprülü, Cenab Şehabettin, Ferit Kam, Yusuf Şerif Kılıçel, Ali Ekrem Bolayır, Hüseyin Daniş, Necip Asım gibi birçok otoriteden ders almıştır. Fakat Yahya Kemal Beyatlı ona hocalık yapmak dışında ayrıca sonradan tüm hayatı boyunca dostu olarak da katkıda bulunmuştur. Yahya Kemal sayesinde batı edebiyatına yönelen Tanpınar Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Anatole France, Gothe ve Dostoyevski gibi birçok yazarı elinden düşürmez. Lanson Thibaudet, Beunetiere gibi Fransız edebiyatı tarihçilerini yeniden okuyarak, Freud'dan Jung'a kadar derinleşerek edebi şahsiyetini yakalamıştır. Valery ise şiirine ve şiir ufkuna geniş bir bakış açısı kazandırmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yaptığı dönemlerde batı mûsikîsi ve plastik sanatlar alanlarını görür ve ilgi duyar. Şiirlerinde plastik sanatların izleri görülebildiği gibi müzeler, resim ve heykel sanatları, seramik ve mimari eserler üzerine çeşitli makaleleri de bulunmaktadır. Şiir ve yazılarında bütün estetiği idare eden unsurlardan biri ise mûsikî ve bilhassa Türk mûsikîsidir. İtrî'nin Mevlana'nın na'tı için yaptığı Rast bestesi, Türk mûsikîsine olan ilgisini arttıran en önemli eserdir. Daha sonra dostu olan Yahya Kemal Beyatlı ile İstanbul Belediye Konservatuarı'na giderek orada yine İtrî'ye ait Nevâkâr'ı dinlemesiyle ise Türk mûsikîsine olan ilgisi daha da artmıştır. Bu minvalde Klasik mûsikîmizin büyük üstatlarını dinlemeye devam etmiş, Osmanlı tarihi içinde diğer sanatlarımızla irtibatını da kurarak yorum ve tahliller yapmak artık Tanpınar için günlük hayatın bir meşgalesi olmuştur. Tanpınar'a göre şiir her an tarifsiz bir mûsikî peşinden sürüklenip götüren değişiklikleri ile birlikte vardır. Vezin kafiye yani şiirin nizamı dediğimiz unsuru ortaya çıkarmak için zekânın maddeyle mücadelesini temin etmektedir. Çok sevdiği bir öğrencisi olan Orhan Veli ve diğer garipçileri şiirin mizahi yolunu daha çok ön plana aldıklarından dolayı kabul edemez. Daha sonraları serbest şiirler yazsa da kafiye kullanmasa bile mutlaka ses unsurlarından vazgeçmemiştir. Çıkardığı şiirlerin büyük bir çoğunluğu hece vezni ile ve kafiyeli şekildedir. Şiirlerinde temel olarak rüya ve mûsikî ön plandadır. Daha sonra tabiat, ölüm korkusu gibi motifler ikinci planda kalmıştır. Proust'un tesirinde kalan Tanpınar, onu ustası olarak kabul etmiş ve bu doğrultuda roman ve hikayelerinde en önemli temalarından biri “zaman” teması olmuştur. Hocası Yahya Kemal gibi memleket, tarihi milli değerler gibi hususlar hemen hiç kullanılmamış, Prost'un tesiri altında kaldığını “huzur, mahur beste ve sahnenin dışındakiler” gibi yakın devir tarihi ile iç içe geçmiş olan romanlarında görmekteyiz (Okay, 1992, ss. 530–536).

Selahattin Hilav, Tanpınar'ın bir tür kaçış niteliği taşıyan estetiğin bir mazmunculuk olduğunu belirtmiş, bu durumun Tanpınar'ın “Dekadan” edebiyata kaymasına Ahmet Haşim'in ve Yahya Kemal'in kötü etkisinden olduğuna yoruyor. Ancak daha sonra Parnas etkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkanın ise “estetizm” olduğunu da ifade ediyor. Müzik, Tanpınar'ın şiirlerinde eserin atmosferi, nesnesi, bazen de öznesi olmuştur. Hatta bunu “Huzur” adlı eserinde adeta bir Mevlevî ayinin tamamını tasvir ederek açıkça ortaya koymuştur (Abacı, 2000, ss. 52–53).

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın şiir anlayışı ile ilgili olarak "büyük bir sanatçı ile karşı karşıya olunduğu tüm eserlerinde hissediliyor. Sanatı yalnızca ideolojik açıdan değerlendirenler, Tanpınar'a karşı kayıtsız kalabilirler ancak, sanat içinde mükemmeliyet arayanlar için o daimi bir saygı duyulması gereken sanatkârların başında gelir" ifadelerini kullanmıştır (Enginün, 2002, s. 18).

Tanpınar'ın bestelenmiş şiirleri; Ne içindeyim zamanın, Rıhtımda uyuyan gemi adlı şiirler ile sınırlıdır. Web kaynaklarında "Bir Adın Kalmalı" adlı bestelenmiş bir şiir ise Ahmed Hamdi Tanpınar'a ait değildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "zaman" tema veya simgeli bestelenmiş şiirleri ve müzikîye yansımış biçimleri;

Ne içindeyim zamanın

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.
Bir garip rüyâ rengiyle
Uyuşmuş gibi her şekil,
Rüzgârda uçan tüy bile
Benim kadar hafif değil.
Başım sükütu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş;
Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim...

8'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması "zaman"dır. Mana açısından ele alındığında şair hem yaşam sevinci hem de ferahlık hissiyatını aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, hem ferahlık hem de melankoli hissini aktaran Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Büselik, Kürdî, Hicâz, Kürdîli Hicazkâr vb. makamlar olabilir.

Osman Güven bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda bestekârın, huzur ve ferahlık dışında hissiyatını da verebilecek bir makam olan makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını bestelemiş olan bestekâr eserinde beste ve güfte ilişki açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığı söylenebilir.

Rıhtımda uyuyan gemi

Rıhtımda uyuyan gemi,
Hatırladın mı engini
Sert dalgaları, yosunu,
Suların uğultusunu.
N'olur bir sabah saati
Çağırsa bizi sonsuzluk,
Birden demir alsa gemi,
Başlasa güzel yolculuk.
Yırtılan yelkenler gibi,
Enginle başbaşa kalsak
Ve bir şafak serinliği
İçinde uykuya dalsak.
Rıhtımda uyuyan gemi,
Hatırladın mı engini
Gidip de gelmeyenleri,
Beyhude bekleyenleri.

8'li hece ölçüsü ile yazılmış şiir, gemi simgesi kullanılarak "zaman ve özlem" teması kullanılarak yazılmıştır. Mana açısından ele alındığında şair hem yaşam sevinci hem de melankoli hissiyatını aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, hem neşe hem de melankoli hissini aktaran Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Büselik, Kürdî, Hicâz, vb. makamlar olabilir.

Ahmet Taş bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda bestekârın, melankoli dışında yaşam sevinci hissiyatını da verebilecek bir makam olan Nihâvend makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını bestelemiş olan bestekâr eserinde beste ve güfte ilişki açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Cahit Sıtkı Tarancı

1910 yılında Diyarbakır'da dünyaya gelen Cahit Sıtkı Tarancı'nın asıl ismi Hüseyin Cahit'tir. İlköğrenimine Numune-i Terakide başlamış, daha sonra Mektebi Sultâninin iptidâi kısmında tamamlamıştır. Ortaöğrenimi için İstanbul'a gönderilen Tarancı, Saint-Joseph lisesinde dört yıl kadar okuduktan sonra son yılını Galatasaray lisesinde okuyarak tamamlamıştır. Babasının isteği üzerine Mülkiye mektebine yatılı olarak giren Cahit Sıtkı, burada mutlu olmamış ve Diyarbakır'a dönmüş, ertesi yıl ise tekrar İstanbul'a dönerek Yüksek Ticaret okuluna yazılmıştır (Samanoğlu, 1971, ss. I-III).

Memuriyet sınavını kazanıp Sümerbank'ta çalışmaya başladık-tan sonra Yüksek Ticaret okulunu bırakmak durumunda kalan Tarancı, Cumhuriyet gazetesi sahipleri Nadir Nadi ile Doğan Nadi'nin desteği vasıtasıyla Paris'e gitmiştir. Paris'teyken Paris radyosunda Türkçe yayınlar spikerliği yapmıştır (Enginün, 2011, s. 15).

Şiire olan ilgisi Saint-Joseph lisesinde sınıf arkadaşı olan Şair Ziya Osman Saba ile başlar. Lise son sınıfta iken ilk şiirleri Muhit dergisinde yayınlamaya başlar ve ara sıra da Servet-i Fünûn da bazı şiirleri görülmekte aynı zamanda Galatasaray Lisesi Akademi adlı dergisinde de yazmaktadır. "Sıla, kuşlar, bir haritam vardı benim, imkânsız dostluk, sulh bir hatıra oldu" adlı şiirleri Paris'te yazılmıştır. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile birlikte Paris'ten ayrılmak zorunda kalmıştır. Türk şiir geleneğine bağlı kalmış ancak Fransız şiir kaynağına daha çok eğilmiş olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi Baudelaire ve Verlaine tesiri altında Türkçe ve Türk halk şiirinden de yararlanarak kendi şiirlerini ortaya koymuştur. Tarancı'ya göre kelime ağlar, kelime gülümser. Bu doğrultuda oluşturduğu şiirlerinde genel itibarıyla hece vezni kullanmıştır. Şiirlerindeki temalar ise yalnızlık, ölüm, yaşama sevgisi, aşk ve zaman üzerinedir. Tarancı'nın ses, mana ve şekil bütünlüğüne verdiği önem, kelimeye gösterdiği saygı ile bir arada değerlendirildiği zaman Türk şiirine bir yenilik getirdiği anlaşılmaktadır (Samanoğlu, 1971, ss. VIII-XI).

Şiirleri popüler olmasına rağmen bestekârlar tarafından fazla ilgi görmemiş olan Tarancı'nın en ünlü şiiri olan "Otuzbeş yaş şiiri" bile yakın zamanlarda Fethi Karamahmutoğlu ve Amir Ateş tarafından bestelenmiştir (Abacı, 2013, s. 106).

Bestelenen diğer şiirleri ise şunlardır;

Memleket isterim, Haydi Abbas vakit tamam, Bir kere sevdaya tutulmaya gör (Biredip, 2021). Dünya gözüyle görsek murada ermek nedir, Yaş otuzbeş yolun yarısı eder, Gitti gelmez bahar yeli şarkılar yarıda kaldı, Bu tatsız akşam saatinde, Güzel bilirim bir

daha bilmem, Zulmü pek çok insafi az hayata karşı aşkıımız, Damlardaki kar saçaktaki buz, Ne doğan güne hükmüm geçer, Buldum yıllardır kaybettiğim aynayı, Bilmem ki hâtıralar ne istersiniz benden, Mâdem ki vakit akşam (Yener, 2018, par.1). Gönül sende, göz yolda kaldı, Alemde gündüz gönlüme işkencedir, Biz aşkla başı dönmüş iki çocuk, O biten günle beraber, Gönül sende, göz yolda kaldı.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın zaman" tema veya simgeli bestelenmiş şiirleri ve müsikîye yansıyış biçimleri;

Otuzbeş Yaş

Yaş otuz beş! yolun yarısı eder.
Dante gibi ortasındayız ömrün.
Delikanlı çağımızdaki cevher,
Yalvarmak, yakarmak nafle bugün,
Gözünün yaşına bakmadan gider.
Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?
Benim mi Allahım bu çizgili yüz?
Ya gözler altındaki mor halkalar?
Neden böyle düşman görünürsünüz,
Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?
Neylersin ölüm herkesin başında.
Uyudun uyanamadın olacak.
Kimbilir nerde, nasıl, kaç yaşında?
Bir namazlık saltanatın olacak,
Taht misali o musalla taşında.

11'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması "zaman"dır. Mana açısından ele alındığında şair zaman yolculuğunda kendi bedeni üzerinden tasvir etmiş ve bu minvalde melankoli hissini aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Nihâvend vb. makamlar olabilir.

Fethi Karamahmudoğlu bestesini ele aldığımızda; eserin Hicaz makamında Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda melankoli hissiyatını verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Karamahmudoğlu şiirin tamamını bestelemiş, ancak web kaynaklarında bestekârına ulaşamadığımız Hümeira'nın seslendirdiği ilk iki ve son dördümlüğün kullanıldığı bir de Nihâvend eser önümüze çıkmaktadır. Bu doğrultuda, bu iki eserinde beste ve güfte ilişkisi açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Biz aşkla başı dönmüş iki çocuk

Biz aşkla başı dönmüş iki çocuk
Bütün bir bahar o çiçek ben yaprak
Ya Rabbi ne güzel sevişiyorduk
Dünyayı aşktan ibaret sayarak
Kim ne karıştı ne istedi bizden
Göz mi değdi ne oldu bu sevdaya
Ayırdılar bizi birbirimizden
Hem de göz göre yürek parçalaya
Aşkta bizdeki onlardaki mantık
Onlardan yana çıktı kahpe felek
Birer kalp bıraktılar bize kırık
Ömrümüzce göz yaşı döktürecek

11'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması "zaman"dır. Şiirde tabiat unsurları kullanılarak hüznün hissini aktarılmış olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, hüznün

ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Timur Selçuk bestesini ele aldığımızda; eserin Hicaz makamında yahut armonik re minör tonunda bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını veya re minör tonunu tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir tamamını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam(ton) kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

O biten günle beraber

O biten günle beraber
Aynalarda gece olmuş;
Onlar, onlar ki geceleyin,
Gurbete düşmüş gibiler,
Sabır, tuttukları yolmuş
Sabaha erişmek için!
O biten günle beraber
Aynalarda gece olmuş.
O biten gündür. Ne ışık
Ne de renk bıraktı bize;
Boş değil ağıladığımız,
Geceler içinde kaldık
Yine kendi kendimize,
Yine öyle yapayalnız.
O biten gündür: Ne ışık,
Ne de renk bıraktı bize.

8'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması "zaman"dır. Şiirde hüznün unsurlarıyla beraber "ayna" simgelenmektedir. Mana açısından ele alındığında şiirin melankoli hissini aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, yine hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Güliden Özsoy bestesini ele aldığımızda; eserin Nihâvend makamında yada sol minör tonunda bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda melankoli hissiyatı verebilecek bir makam olan Nihâvend makamını veya sol minör tonunu tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru makam(ton) kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Mâdem ki vakit akşam

Mademki vakit akşam,
Madem ne evim barkım,
Ne de bir tek âşınam,
Açılısın gizli sofram,
Gelsin kadehte rakım,
Dostum, neşem ve şarkım!
Mademki vakit akşam!

7'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması "zaman"dır. Mana açısından ele alındığında şair hem yaşam sevinci hem de melankoli hissiyatını aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müsikîye aktarılması, hem neşe hem de melankoli hissini aktaran Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Büselik, Kürdî, Hicâz, Kürdîli Hicazkâr vb. makamlar olabilir.

Ünal Türköz bestesini ele aldığımızda; eserin Kürdîli Hicazkâr makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz.

Bu doğrultuda bestekârın, melankoli dışında yaşam sevinci hissiyatını da verebilecek bir makam olan Kürdîli Hicazkâr makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını bestelemiş olan bestekâr eserinde beste ve güfte ilişki açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Alemde gündüz gönlüme işkencedir

Âlemde gündüz gönlüme işkencedir;
Bence bayram ufukta gün bitince dir.
Âlem ister gülsün ister ağlasın
Bence bayram ufukta gün bitince dir.

Şiir Aruz vezni ile, Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün kalıbıyla, Remel bahrinde yazılmıştır. Şiirde keder unsurlarıyla beraber zamanda bitiş arzusu doğrultusunda “*zaman*” simgelenmektedir. Mana açısından ele alındığında Tarancı'nın şiirlerinin genelinde olduğu gibi ölüm, keder ve hüznün hissini aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, yine hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzzâm ve Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Polat Tezel'in bestesini ele aldığımızda; Hicaz makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün ve keder hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin bir kısmını kullanmış olan bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Haydi Abbas vakit tamam

Haydi Abbas, vakit tamam;
Akşam diyordun işte oldu akşam.
Kur bakalım çilingir soframızı;
Dinsin artık bu kalb ağrısı.
Şu ağacın gölgesinde olsun;
Tam kenarında havuzun.
Aya haber sal çıksın bu gece;
Görünsün şöyle gönlümce.
Bas kırbacı sihirli seccadeye,
Göster hükmettiğini mesafeye
Ve zamana.
Katıp tozu dumana,
Var git,
Böyle ferman etti Cahit,
Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan;
Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan.

Serbest şiirin teması *zaman*'dır. Mana açısından ele alındığında şair zaman yolculuğunda gençliğe ve sevgiliye hasret hissini aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Nihâvend, vb. makamlar olabilir.

Fatih Kısaparmak bestesini ele aldığımızda; Hicaz makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün ve melankolik bir hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Ancak bestekâr hüznün ifadesini daha fazla ön plana çıkarmak için “Aya haber sal çıksın bu gece” mısrayla bir Hüzzâm geçki yapmış ardından da Gazel ilave etmiş olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, beste ve

güfte ilişki açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Bilmem ki hâtıralar

Bilmem ki hâtıralar,
Ne istersiniz benden,
Gelir gelmez sonbahar?
Bu kanad çırpış neden?
Cama vuracak ne var
Ey eski hâtıralar
Sanmayın güller açar,
Bülbül değildir öten;
Bu rüzgâr başka rüzgâr
Ne istersiniz benden,
Bilmem ki hâtıralar,
Gelir gelmez sonbahar?

7'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması *zaman*'dır. Tabiat unsurları ile melankoli ve hüznün hissini aktarılmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzzâm, Nihavend vb. makamlar olabilir.

Necdet Varol bestesini ele aldığımızda; eserin Hüzzâm makamında Semâi usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Suphi İdrisoğlu bestesini ele aldığımızda ise; eserin Acem Kürdî makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznünden ziyade bestekâr melankoli hissiyatına yönelmiş bunu da tiz perdeleri yoğun olan Acem Kürdî makamı ile bir haykırış ifadesi ile yansıtmayı tercih ettiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile yine şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Gitti gelmez bahar yeli

Gitti gelmez bahar yeli
Şarkılar yarıda kaldı
Bütün bahçeler kilitli
Anahtar Tanrıda kaldı
Geldi çattı en son ölmek
Ne bir yemiş, ne bir çiçek
Yanıyor güneşte petek
Bütün bal arıda kaldı

8'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması *zaman*'dır. Zamanda bitiş hissi doğrultusunda Tarancı'nın şiirlerinin genelinde olduğu gibi bu şiirde de yine ölüm ve hüznün hissini aktarılmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, yine hüznün ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzzâm vb. makamlar olabilir.

Alâeddin Yavaşca'nın bestesini ele aldığımızda; Hicaz makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün hissiyatı verebilecek bir makam olan Hicaz makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişki açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Bu tatsız akşam saatinde

Bu tatsız akşam saatinde
Görünmez kanatlarınla
Cama vurmayın ey hatıralar
Sessizliğine doymadığım
O eski saatleri yeni baştan
Kurmayın kurmayın ey hatıralar
Suda yıldızlara uyarak
Siz de uzaktan bir çöküp
Bir dönüp durmayın ey hatıralar
Bu tatsız akşam saatinde
Başucumda pervaneler gibi
Dönüp dönüp durmayın ey hatıralar.

9'lu hece ölçüsü ile yazılan şiirde zaman unsuru ile hatıralar vurgulanmış, bu doğrultuda hüznün ve melankolik bir duygu unsuru aktarılmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, hüznün ve melankoli ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hüzâm vb. makamlar olabilir.

Alâeddin Yavaşca'nın bestesini ele aldığımızda; Segâh makamında Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hüznün hissiyatı verebilecek bir makam olan Segâh makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Segâh makamının diğer makamlara göre verdiği hüznün hissiyatı biraz daha dini ve uhrevi bir duygu unsuru olduğu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından doğru usûl ve makam kullanımı ile şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Damlardaki kar, saçaklardaki buz

Damlardaki kar, saçaklardaki buz,
Kanı kaynayan suya dar geliyor.
Haberin var mı? Oluklardan
Akan su sesinde bahar geliyor.
Duy güneyden estiğini rüzgarın;
Göreceksin neler olacak yarın.
Yuvada çırpınan yavru kuşların
Uçmak hevesinde bahar geliyor.
Sabret Komşu Kızı Yakındır O Gün
Bakarsın Ansızın Belirmiş Göğsün

11'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin teması tabiat unsurlarıyla baharın gelişini haber vermesi hasebiyle "zaman"dır. Mana açısından ele alındığında şair yaşama sevinci hissiyatını aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, rahatlık ve mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Bûselik, Kürdî vb. makamlar olabilir.

Kaya Öztaş bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamında Aksak usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda bestekârın, melankoli dışında yaşam sevinci hissiyatını da verebilecek bir makam olan Nihâvend makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını bestelemiş olan bestekâr son dörtlükteki ilk iki mısra da Düyek usûl kullanarak hissiyatı daha da kuvvetlendirmiş ve bu doğrultuda eserinde beste ve güfte ilişkisi açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz.

Ne doğan güne hükmüm geçer

Ne doğan güne hükmüm geçer
Ne hâlden anlayan bulunur
Aklımdan ölümüm geçer
Sonra bu bahçe, bu kuş, bu nûr

Ve gönül Tanrısına der ki
Pervâm yok verdiğin elemden
Her mîhnet kabûlüm
Yeter ki gün eksilmesin pencereden

Serbest vezin ile yazılan şiirin teması tabiat unsurlarıyla doğum ve ölüm arasındaki yolcuğuluğu ifade etmiş olması hasebiyle "zaman"dır. Mana açısından ele alındığında şair yaşama sevinci hissiyatını aktarmış olduğunu görmekteyiz. O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması, rahatlık ve mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Bûselik, Kürdî vb. makamlar olabilir.

Münir Nurettin Selçuk bestesini ele aldığımızda; Mâhur makamında Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda bestekârın, melankoli dışında yaşam sevinci hissiyatını da verebilecek bir makam olan Mâhur makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirin tamamını bestelemiş olan bestekâr Rast, Nihâvend gibi makamlar yerine Mâhur makamını seçmiş olmasının sebebi şu olsa gerek ki, Mâhur makamının tiz perdeleri daha çok kullanan bir makam olması ve bu tip makamların yakarış, haykırış, coşku hissiyatını daha çok verebildiği düşüncesi olabilir. Şiirde yaşama sevincini Tanrı'ya bir yakarış ve niyaz ile dileyen şairin bu hissiyatını daha iyi verebilecek olan Mâhur makamını kullanan bestekâr bu doğrultuda eserinde beste ve güfte ilişkisi açısından şairle paralel bir ifade biçimini yansıtabilmiş olduğu görülmektedir.

Buldum, buldum yıllardır kaybettiğim aynayı

Buldum, buldum yıllardır kaybettiğim aynayı
İşte en yaman çağım da ben yirmi yaşım da
Çok var böyle toz pembe görmemişim dünyayı
Yeniden kavak yelleri esiyor başımızda

14'lü hece ölçüsü ile yazılan şiirde ayna simgesi kullanılmış, ana tema ise "zaman" olmuştur. Ayna simgesi, şairin ruhsal değişimini aktarıyor. Ölümü ifade eden ayna, burada artık şairin yaşama sevinci hissiyatını ifade eden bir nesne haline dönüştüğünü görmekteyiz (Tiken, 2009, s. 57). O halde bu şiirin bir beste ile müzikîye aktarılması rahatlık ve mutluluk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Bûselik, Kürdî vb. makamlar olabilir.

Nâlân Aksoy bestesini ele aldığımızda; eserin Hicaz Zirgüle makamında, Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda bestekârın şairle aynı duyguda örtüşmediği görülmekte, bestekârın şiirden hüznün hissiyatı aldığını ve dolayısıyla Hicaz Zirgüle makamını tercih ettiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bestekâr, beste ve güfte ilişkisi açısından şairle paralel bir ifade biçimini sergilemeyerek mana prozodisi açısından hataya düştüğünü görmekteyiz.

Sonuç

Çalışmamızda sembolizm akımı etkisinde kalan sembolist şairlerin zaman tema veya simgesi kullanılan bestelenmiş şiirlerinin mânâ olarak verdikleri hissiyat doğrultusunda beste ve güfte ilişkisi açısından müzikîye yansıtış biçimleri ele alınmıştır. Hece vezniyle yazılan şiirlerde "Garip Akımı" etkisi görülse de mânâ açısından ele alındıklarında tema olarak sembolistlerde olduğu gibi farklı hissiyatlar barındırmakta oldukları açıkça görülmektedir. Sembolist şairler mısraların klasik duraklarını değiştirerek ve kelimelerin mânâlarını gözardı ederek, yalnız müzikî ile

mânâ açısından müstakim olarak şiir ortaya çıkarma gayretinde olduklarından dolayı şiirlerinin bestelenmesi de bestekârlar için zorlayıcı olmuştur. Ancak Sembolizmde ortaya çıkan eser alıcı için farklı mânâlar uyandırabildiğinden dolayı bestekâr için seçmek istediği makam ya da ton açısından da kolaylık sağlayabilmektedir.

Sembolist şâirlerin bestelenmiş şiirleri şu şekildedir:

Cenab Şehabettin; Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi (Senin için), Bağ gölgelenir güller açar bülbül öterken, Geldi kuşlarla yeşil dallara yaz, Kalbim seni bir yaz kuşu dinler gibi dinler, Seni zambak gibi gördükçe açık pencerede.

Ahmet Hâşim: Akşam yine toplandı derinde, Ateş gibi bir nehir akıyordu, Bir gamlı hazanın seherinde ısrara ne hâcet, Dönsek mi bu aşkın şafağında, Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden, Bir Acem bahçesi bir seccâde, Yorgun gözümün halkalarında.

Ahmet Muhip Dıranas: Yeşil pencereden bir gül at bana, Titrek bir damladır aksi sevincin, Her günkü şarkım, Fahriye Ablâ.

Ahmed Hamdi Tanpınar: Ne içindeyim zamanın, Rıhtımda uyuyan gemi.

Cahit Sıtkı Tarancı: Memleket isterim, Haydi Abbas vakit tamam, Bir kere sevdaya tutulmaya gör, Dünya gözüyle görsek murada ermek nedir, Yaş otuzbeş yolun yarısı eder, Gitti gelmez bahar yeli şarkılar yarıda kaldı, Bu tatsız akşam saatinde, Güzel bilirim bir daha bilmem, Zulmü pek çok insafı az hayata karşı aşkımız, Damlardaki kar saçaktaki buz, Ne doğan güne hükmüm geçer, Buldum yıllardır kaybettiğim aynayı, Bilmem ki hâtıralar ne istersiniz benden, Madem ki vakit akşam, Gönül sende, göz yolda kaldı, Alemde gündüz gönlüme işkencedir, Biz aşkla başı dönmüş iki çocuk, O biten günle beraber, Gönül sende, göz yolda kaldı.

Zaman simgesi veya temasına sahip bestelenen şiirler incelendiğinde ise elde edilen çıkarımlar şu şekildedir:

Cenab Şehabettin'in zaman simgesi veya temasına sahip bestelenen şiirler incelendiğinde;

Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi Evc makamında, Bağ gölgelenir güller açar bülbül öterken Nihâvend makamında, Geldi kuşlarla yeşil dallara yaz şiiri ise Sultân-i Yegâh makamında, Kalbim seni bir yaz kuşu dinler gibi dinler Kürdilihicazkâr makamında, Seni zambak gibi gördükçe açık pencerede Muhayyer Kürdi makamında bestelenmiştir. Mevsim, aşk ve tabiat simgeleriyle huzur ve aşk hissiyatına sahip olan şiirler bu doğrultuda Nihâvend ve Sultanîyegâh makamlarıyla bestelenerek şâirle paralel bir duygu bütünlüğü oluşturmuş olmaları dolayısıyla beste ve güfte ilişkisi açısından bestekârlar, makam kullanımı ve ile şâirin paralel ifade biçimleri yansıttığı tespit edilmiştir.

Ahmet Hâşim zaman simgesi veya temasına sahip bestelenen şiirler incelendiğinde;

Akşam yine toplandı derinde; Nihâvend makamında, Ateş gibi bir nehir akıyordu; Nihâvend makamında, Bir gamlı hazanın seherinde ısrara ne hâcet; Kürdîli Hicazkâr makamında, Dönsek mi bu aşkın şafağında; Müstear makamında, Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden; Hicaz makamında ve mi minör tonunda bestelenmiştir. Bunların dışında kullanılan makamlar ise Muhayyer kürdi, Şevkefzâ, Şedaraban, Acem Aşiran ve Segâh makamları olmuştur. Şâir şiirlerinde hüznün ve melankoli hissiyatını aktarmış ve bu doğrultuda şiirlerini besteleyen bestekârların beste ve güfte ilişkisi açısından şâirle paralel bir ifade biçimini yansıtmıştır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın zaman simgesi veya temasına sahip bestelenen şiirler incelendiğinde;

Yeşil pencereden bir gül at bana; Hicaz makamında, Titrek bir damladır aksi sevincin; Hüzzâm makamında, Fahriye Ablâ; Hicaz makamında, Her günkü şarkım; mi minör tonunda bestelenmiştir. Şâir ilgili şiirlerinde hüznün ve melankoli hissiyatını aktarmış, bu doğrultuda şiirleri besteleyen bestekârların beste ve güfte ilişkisi açısından şâirle paralel bir ifade biçimini yansıttığı tespit edilmiştir.

Ahmed Hamdi Tanpınar'ın zaman simgesi veya temasına sahip bestelenen şiirler incelendiğinde;

Tanpınar'ın mûsikî sevgisi ve bilgisi çok fazla olmakla beraber "-Mûsikî-" adlı şiiri ve birçok eserinde mûsikî unsurları olmasına rağmen bestekârlar tarafından çok fazla ilgi görmemesi şaşırtıcı olmuştur. Bestelenmiş şiirleri Ne içindeyim zamanın, Rıhtımda uyuyan gemi olmak üzere 2 adettir. Bu şiirlerde şâirin bu şiirlerde "yaşam sevinci" hissiyatını aktarmış ve bu doğrultuda bu iki şiiri besteleyen bestekârların tercihi Nihâvend makamında olmuştur. Beste ve güfte ilişkisi açısından doğru ele alındığında bestekârların, makam kullanımı ile şâirle paralel bir ifade biçimini yansıttığı tespit edilmiştir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın zaman simgesi veya temasına sahip bestelenen şiirler incelendiğinde;

Türk edebiyatının Sembolist şâirler arasında mûsikîye en büyük katkı sunan şâir olan Cahit Sıtkı Tarancı, şiirlerinde sembolist bir ifadeyi öncelemiş ve bu doğrultuda yazdığı şiirlerinde yalnızlık, ölüm, yaşama sevgisi, aşk ve zaman gibi simge ve temalar ile derin bir duygu oluşturarak bu açıdan da bestekâra adeta yön vermiştir. Sembol akımına istinaden "*zaman*" tema ve simgesiyle yazdığı şiirler incelendiğinde, genel olarak aşk, ölüm ve melankoli ön planda olduğundan ötürü bu şiirlerin çoğu Hicâz makamında bestelenmiş olduğu açıkça görülmektedir. Hicaz, Nihâvend, Kürdîli Hicazkâr, Hüzzâm, Acem Kürdî, Segâh, Nihâvend, Mâhur makamları kullanılarak bestelenen ilgili şiirlerinde, Kürdîli Hicazkâr, Mahûr, Acem Kürdî gibi coşkuyu yansıtan makamlar birer adet kullanılmıştır. Coşkuyu yansıtan bu şiirler besteleniş itibarıyla sembolist şiirlerde olduğu gibi şiiri okuyan kişinin şiirden anladığı farklı hissiyatlar doğrultusunda bestelendiği düşünülmektedir. Tarancı'nın zaman simge veya temalı bestelenmiş şiirlerinde şiirleri besteleyen bestekârların beste ve güfte ilişkisi açısından şâirle paralel bir ifade biçimini yansıttığını görmekteyiz. Ancak Nalan Aksoy bestesinde durum bu şekilde değildir. Bestekârın, beste ve güfte ilişkisi açısından şâirle paralel bir ifade biçimini sergilemeyerek mânâ prozodisi açısından hataya düştüğü değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak incelemeye tâbi tutulan Sembolist şâirlerin bestelenen şiirlerinin mûsikîye yansiyış biçimleri açısından genel olarak sembolizm kavramına uygun olacak şekilde oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca çalışmanın, disiplinlerarası nitelikte çalışmalara farklı bir bakış açısı kazandırmasına katkıda bulunmuş olduğu ve bu paraleldeki çalışmalar için referans niteliğinde bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abacı, T. (2000). *Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar'da müzik*. Pan Yayıncılık.
- Abacı, T. (2013). *Türk müziğinde bestelenmiş şiirler*. İkaros Yayınları.
- Akbay, F. (2020). *Türk müziğinde besteden güfteye gitme yolunda prozodi*. İnkılâp kitabevi.
- Arel, H. S. (1952). *Makamlardaki duygu unsuru III*. Mûsikî Mecmuası, (49).
- Arel, H.S. (1969). *Türk mûsikîsi kimindir?*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1983). *Türk edebiyatı tarihi* (1.bs., Cilt 2, ss. 1163–1167). Milli Eğitim Basımevi.
- Biredip. (2021). Cahit Sıtkı Tarancı'nın bestelenmiş şiirleri. <https://biredip.com/cahit-sitki-tarancinin-bestelenmis-siirleri/> (Erişim Tarihi: 10 Şubat, 2023).
- Bora, S. (2023). *Cenab Şahabettin*. <https://www.salihbora.com/tag/cenab-sahabettin/> (Erişim Tarihi: 22 Ocak, 2023).
- Çiçekler, M. (2006). *Bize göre*. Alkım Yayınevi.
- DîvânMakam. (2019). <https://divanmakam.com/wiki/ahmet-hasim.1243/> (Erişim Tarihi: 21Haziran, 2023).
- Enginün, İ. (2002). *Ahmed Hamdi Tanpınar bütün şiirleri*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2011). *Cahit Sıtkı Tarancı* (3. bs., Cilt 40, s. 15). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ercilasun, B. (1989). *Cenab Şehabettin. Büyük Türk klasikleri* (2.bs, Cilt 9, s. 365). Ötüken Yayınları.
- Ergun, S. N. (1935). *Cenab Şehabettin*. Güneş Yayınevi.
- Gür, A. (2020). *Ahmet Muhip Dıranas* (3. bs., Cilt 1, s. 327). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Haşim, A. (1968). *Ahmet Haşim, hayatı, şahsiyeti, seçme şiir ve yazıları*. Ayyıldız Matbaası.
- Kurucu, A. (2023). *Dök hak-i siyah üstüne ey dest-i sema dök*. <https://www.yedinota.com/beste/dok-hak-i-siyah-ustune-ey-dest-i-sema-dok-15828>, (Erişim Tarihi: 22 Haziran, 2023).
- Okay, M. O. (1992). *Ahmed Hamdi Tanpınar* (2. bs., Cilt 13, ss. 530–536). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Okay, O., & Aktaş, Ş. (1992). *Ahmet Hâşim. Büyük Türk klasikleri* (1.bs., Cilt 12, ss. 11–13). Ötüken Yayınları.
- Okcu, S. (2023). *Güftesi ve usûlü aynı, makamları farklı ezgilerde duygu unsuru*. Munzur 5. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı. Tunceli (ss. 131–146).
- Sayan, E. (2010). *Ulusal müziğimiz teknik analiz ve bestecilik*. Boyut Yayıncılık.
- Süphandağı, İ. (2021). *Cenab Şahabettin sembolist midir? Türkbilig*, 41, 205–220.
- Samanoğlu, G. (1971). *Cahit Sıtkı Tarancı-seçmeler*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tiken, S. (2009). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerindeki 'ayna' imgesine psikanalitik bir yaklaşım*. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 41, 47–60.
- Ünal, S. (1982). *Ahmet Muhip Dıranas*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yener, S. (2018). *Cahit Sıtkı Tarancı*. <http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/cahit-sitki-taranci-1910-1956>, (Erişim Tarihi: 11 Kasım, 2022).
- Yetkin, S. K. (1943). *Edebi Meslekler*. Remzi Kitabevi.

Bir Söylemin Devamını Yazmak: Ionesco'nun *Gergedanlar* Adlı Tiyatrosundan Mine Söğüt'ün *Gergedan* Adlı Hikâye Kitabına Devam Eden Bir Başkalaşımın Hikâyesi ve Türlerarasılık

Tuba KIRAÇ 

Marmara Üniversitesi, Türkiyat
Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve
Edebiyatı Bilim Dalı, Yeni Türk
Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul,
Türkiye

Writing the Continuation of a Discourse: The Story
of a Continuing Metamorphosis and Interspecies
from Ionesco's Play Called *Gergedanlar* to Mine
Söğüt's Storybook *Gergedan*

ÖZ

Gerek dünya edebiyatında gerekse Türk edebiyatında birçok türe konu olan başkalaşım/dönüşüm izleği, içinde hızlı ve ani değişim süreçlerini de barındıran yoğun baskılara maruz kalmanın sonucunda ortaya çıkan bir olgudur. Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosunun çeşitli makale ve tezlerde birçok açıdan ele alınmakla birlikte başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde kapsamlı olarak incelenmediği görülmüş, Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı ile ilgili de ne genel anlamda ne de başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Tarihi süreçte gelişen, değişen, dönüm noktaları yaşayan ve giderek roman metninin içinde şiir, hikâye metninin içinde denemenin kullanılmaya başlanması gibi birbirine karışan türler kendi aralarında belli bir etkileşim içinde olmuş, bunun sonucunda da metinlerde bir türlerarası ilişkinin incelenme alanını ortaya çıkarmıştır. Bu makalede Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosu ile bu eserin devamı niteliğinde okunabilecek olan Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alınacak ve iki eser arasındaki türlerarası ilişki incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Absürt tiyatro, varoluşçuluk, türlerarasılık, başkalaşım/dönüşüm, gergedanlaşma

ABSTRACT

The theme of metamorphosis/transformation, which is the subject of many genres both in the world literature and in the Turkish literature, is a phenomenon that emerges as a result of being exposed to intense pressures that include rapid and sudden change processes. Although Ionesco's *Gergedanlar* theater has been discussed in many aspects in various articles and theses, it has been seen that it has not been examined comprehensively within the framework of the metamorphosis/transformation theme, and there has been no study either in general terms or within the framework of the metamorphosis/transformation theme about Mine Söğüt's story book *Gergedan*. The genres that developed, changed, experienced turning points in the historical process and gradually mixed with each other such as poetry in the text of the novel, and the use of essay in the text of the story, have been in a certain interaction among themselves, as a result of which an area of inter-genre relations in the texts has emerged. In this article, Ionesco's theater called *Gergedanlar* and Mine Söğüt's story book *Gergedan*, which can be read as a continuation of this work, will be discussed comparatively within the framework of metamorphosis/transformation and the inter-genre relationship between the two works will be examined.

Keywords: Absurd theatre, existentialism, interspecies, metamorphosis/transformation, rhinoceros

Geliş Tarihi/Received: 26.06.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Tuba KIRAÇ

E-mail: kiractuba1@gmail.com

Cite this article as: Kiraç, T. (2023). Bir söylemin devamını yazmak: Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosundan Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabına devam eden bir başkalaşımın hikâyesi ve türlerarasılık. *Journal of Art and Iconography*, 5(1), 38-52.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

Yunanca “meta” ve “morphe,” Almanca “metamorphse,” Fransızca “métamorphose,” İngilizce “metamorphosis,” Osmanlıca “istihâle” olarak adlandırılan başkalaşım, özellikle “bir hayvanın embriyo evresinden ergin olana kadar geçirdiği şekil ve yapı değişikliği,” ve “Stamenin petale değişmesi gibi bir yapının başka bir yapıya şekil değiştirmesi, metamorfoz” anlamlarında tanımlanmaktadır (Karol ve ark., 1988, s. 78). Türkçe sözlükte ise metamorfoz kavramı “başkalaşmak” adı altında ele alınır ve “1. Başka bir varlığa, niteliğe dönüşmek, değişmek, farklılık kazanmak. 2. Biçim değiştirmek, istihale etmek.” (Türk Dil Kurumu, 2005, s. 217) anlamlarına gelir. Yaşam içinde canlıların hayatlarını devam ettirebilmek adına bazı dönüşümler geçirdiğine tanık olunur. Bitkilerin sürekli bir akış içinde devam eden dönüşümleri, kelebek, yılan gibi bazı hayvanların geçirdiği fiziksel dönüşümler, canlıların gerek buldukları ortama uyum sağlama gerekse hayati bir zorunluluk olarak görülen bir gerçeğidir. Doğanın gözle görülen bu büyük olgusunun edebi yapıtlara yansıtılması ise kaçınılmazdır. Aslında biyoloji biliminin ana konusu olan ve edebi eserlerde şekil değiştirme, biçim değiştirme, değişim, dönüşüm, başkalaşım, başkalaşma, metamorfoz ile ifade edilen bu değişim süreci geçmişten günümüze kadar her türden çeşitli eserlerde farklı şekilde karşımıza çıkar (Elmalı, 2012, s. 2). Mesela batılı masallarda prensin kurbağaya, balkabağının faytona, kertenkelenin uşağa, sıradan insanların kurt adamlara dönüşmesi gibi sıkça rastlanan motif, Türk masallarında da geyik, kuş ya da herhangi bir hayvanın şekline girme olarak karşımıza çıkar (Elmalı, 2012, ss. 2-3). Masallarda, halk hikâyelerinde ve destanlarda don değiştirme, suret değiştirme kavramı ile karşılanan motif, özellikle modernist ve sürrealist eserlerin vazgeçilmez konusudur.

Ovidius’un *Metamorphoses* adlı yapıtı Batı edebiyatından birçok şair ve yazarı etkilediği gibi, etkileri Türk edebiyatında da görülen dünya edebiyatının klasik kült eserlerinden biridir. Başkalaşım/dönüşüm izleğinin ilk kez net bir şekilde ortaya konduğu “Ovidius’un başkalaşım öykülerinde her şey değişim ve dönüşüme, doğma, büyüme, çürüme, yok olma ve yeniden doğmaya yazgılıdır.” (Parla, 2015, s. 16) Franz Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserinde Gregor Samsa, üzerinde hissettiği tüm baskı unsurlarından kurtuluşu bir böceğe dönüşmekte bulur. Yine *Hayvan Çiftliği* eserinde George Orwell, Beylik Çiftlik’te yaşayan hayvanların kendilerini sömüren insan yönetimini devirerek kendileri için daha eşit bir toplum düzeni oluşturmalarını, fakat zamanla gücü elinde tutan domuzların iktidar hırsıyla eskiyi aratacak yeni bir baskı ve sömürü düzeni kurmalarını ve eleştirdikleri iki ayaklılara dönüşümlerini ele alır. Başkalaşımın/dönüşümün Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Oscar Wilde’in *Dorian Grey’in Portresi*, Mann’ın *Venedikte Ölüm* gibi merkezde olduğu eserler yanında Joyce’un *Ulysses*’i, Baudelaire’in “Albatros” şiiri gibi bir izlek olarak yer aldığı eserleri çoğaltmak mümkündür.

Türk edebiyatında Jale Parla’nın da ifadesiyle Servet-i Fünûn dönemiyle başlatılabileceğimiz başkalaşım/dönüşüm izleği birçok şair ve yazarın ilgi duyduğu bir nokta olmuştur. Mesela Fikret’in “La Dans Serpantin” şiiri erotik bir dansçının (sanat perisi) başka laşımını/dönüşümünü anlatır. Berna Moran’ın da ifade ettiği gibi aydın ve köylü arasındaki kopukluğun vatani kurtarmak için savaşan aydınlarla Kurtuluş Savaşı’na inanmayan gerici köylüler arasında olduğuna inanan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (Moran, 2013, s. 205), *Yaban* romanında köylüleri anlatırken çeşitli hayvan benzetmelerine başvurur ve babası askere gittikten sonra İsmail’in karakterinde meydana gelen değişimi ise salyangoz başkalaşımı

ile anlatır.¹ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde saate dönüşme eserin baskın başkalaşım/dönüşüm imgesiyken, Oğuz Atay *Tutunamayanlar*’da başkalaşmış/dönüşmüş bir tür olan “disconnectus erectus”u tanımlamaya çalışır. Yine *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet Benol, parçaları değişik bedenlerden toplanmış metamorfik bir yapıtıdır (Parla, 2015, s. 176). Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” şiirinde kurbağa olarak nitelendirilen Yakup, toplumun dışında kalmış modern kentli bireyi temsil eder. Orhan Pamuk *Kara Kitap*’ta başkalaşımın/dönüşümün bir kültüre yayılan trajikomik sahnelerini sunar. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Hasan Ali Toptaş, Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Latife Tekin, Murat Gülsoy vs. eserlerinde başkalaşım/dönüşüme yer veren yazarlardan bazılarıdır.

Edebiyat bağlamında duygu ve düşünceler masal, fabl, destan, şiir, hikâye, roman, tiyatro, deneme gibi farklı türlerdeki metinlerde kendisini yansıtmaya imkânı bulur. “Tür bir eseri diğer eserlerden konu, şekil ve teknik açılarından ayıran ve onları da kendi aralarında sınıflandıran bir kurallar bütünü” olup “Türler okurun metni okumasını kolaylaştırırken anlamasına da yardımcı olan esasları ortaya koyarlar” (Karahan, 2019, s. 1). Tarih içerisinde toplumdan topluma farklı sınıflandırmalara uğrayan türler, Todorov’a göre her birinin bir öncekinin içinden doğduğu öncesi olmayan, devamlı dönüşen dizgelerdir (Todorov, 2011, s. 30). Romantizmin ortaya çıkışına kadar katı kurallara bağlı olarak kendi sınırları içerisinde varlığını devam ettiren türler, romantizmle birlikte hem çeşitlenmiş hem de birbirleriyle etkileşim içerisine girmiştir. Günümüzde yazarların uyması gereken kuralların ortadan kalktığı, sınırları olmayan bir tür anlayışının varlığını sürdürdüğü ve özellikle postmodernizmle birlikte birbirine karışarak yeni türlerin ortaya çıktığı söylenebilir.

Tarihi süreç içerisinde gelişen, değişen, dönüm noktaları yaşayan ve özellikle postmodern sanat anlayışıyla roman metninin içinde şiir, hikâye metninin içinde denemenin kullanılmaya başlanması gibi birbirine karışan türler (Karataş, 2018, s. 341), aralarındaki bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan yeni türlerle bir türlerarası ilişkinin incelenme alanını da ortaya çıkarmıştır. Jale Özata Dirlikyapan edebiyat tarihini “türlerin akrabalıklarının tarihi” olarak niteler (Özata Dirlikyapan, 2018, s. 93). “Yazınsal türlerin değişmezliği ilkesinin bozulması türlerarası ilişkilerin daha etkin olduğu ve araştırmalara konu edinildiği bir dönemi başlatmıştır.” (Karahan, 2019, s. 9) Mehmet Narlı da herhangi iki tür arasındaki ilişkiyi “türler arası” ilişki olarak niteler ve bu ilişki düzeneğinin türlerin ilkeleri ve özellikleri çerçevesinde değerlendirilebileceğini söyler (Narlı, 2014, s. 80). Özellikle postmodern edebiyat ürünlerinde kendinden önce yazılmış bir eseri vurgulayan metinlerarasılık kavramı da türlerarası ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Türlerarası ilişki sadece edebiyatın türleri arasında sınırlandırılacak bir kavram olmayıp edebiyat ve müzik, resim, sinema, tiyatro arasında da görülen çok boyutlu bir kavramdır.

Modernleşme beraberinde insanların yaşamında olumlu ve olumsuz gelişmeler meydana getirmiş, yeni yaşama uyum sağlayamayan bireyler ortaya çıkarmıştır. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşları’nın yarattığı kaotik ortam, bu ortamla birlikte başlayan modernleşme serüveni, yine böyle bir ortamda ortaya çıkan “varoluşçuluk felsefesi” ile birlikte bu dönemim topluma ayak uyduramayan bireyinin sıkıntılarının, yaşadıklarının eserlere konu olmasına neden olmuştur. Ritter’e göre varoluşçuluk, köklerinden

¹ Batı ve Türk edebiyatlarında başkalaşımın/dönüşümün detaylı bir incelemesi için bakınız: (Parla, 2015).

kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe ve tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış mutsuz ve huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Bu felsefede daha çok toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu, bugünle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu, insanın manasız hâle geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar. Özellikle savaş ve bunalım ertesi yılları bu çıkışın keskinleştiği ve göze battığı dönemlerdir. Tillich ise bu çıkışın köklerini makinecilikte bulur (Sartre, 2002, s. 11). Bireyin içinde bulunduğu durumu belirten aynı zamanda ondan kendini tanımasını, özünü yaratmasını, benliğini geri kazanmasını ve savaşarak bu baskıdan kurtulmasını da isteyen Varoluşçu yazarlar, bu nedenle toplumdaki bireye önem verirler (Sartre, 2002, s. 11). Sartre'a göre insanın varoluşu özünden önce gelir, insan kendini nasıl yaparsa öyle olur, ne olduğundan kendisi sorumludur, seçimlerini kendisi yapar, kişinin bireysel edimleri bütün insanlığı bağlar (Sartre, 2002, ss. 23-25). Batı dünyasının kendine özgü atmosferi ve sorunlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan varoluşçuluğun Türkiye'de 1940'larda tanınmaya başladığını ifade eden Mustafa Kurt'a göre (Kurt, 2009, s. 139) "Varoluşçu terminoloji ile modernizmi birlikte karşılayan/yaşayan bireyin/yazarın evrende tek başına olduğunun farkına varışı, onu o güne kadar belli bir değerler sisteminin parçası kılarak güvende tutan inançlarının sarsılması; geçmişle ve değerler sistemiyle hesaplaşması, bunun sonucu olarak da bir çeşit nihilizme düşmesi büyük bir çatışmayı beraberinde getirir" (Kurt, 2009, s. 141).

Bu makalede Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosu ile Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı öncelikle başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde ele alınacak ve karşılaştırmalı olarak incelenecek iki eser arasındaki başkalaşım/dönüşümün boyutları, benzerlik ve farklılıkları ortaya konulmaya çalışılacaktır. Daha sonra *Gergedanlar* tiyatrosuyla bu tiyatronun devamı niteliğinde okunabilecek olan *Gergedan* adlı hikâye kitabı arasındaki türlerarası ilişki incelenecektir.

Başkalaşım/Dönüşüm

Tüm uygarlık metinlerinde farklı isim ve biçimlerde neredeyse her dönemde ve her türde karşımıza çıkan başkalaşım/dönüşüm izleği, Jale Parla'ya göre "çok hızlı değişim süreçlerinin yarattığı şok dalgalarının bilinçteki izdüşümleri" olarak algılanabilecek hem gözü karalık hem de korku demek olup Parla bu denetlenmemiş değişimin içinde "korku, heyecan, kaos, bitiş, başlangıç, umut [ve] yaratı" görür (Parla, 2015, s. 13). Şairler ve yazarlar eserlerinde yer verdikleri başkalaşım/dönüşüm imgeleriyle "bir yandan dönüşümün denetlenmemiş biçimlerini önerirken, bir yandan da bu önerilerinin içlerine saldırdığı ama her şeye rağmen göze alınması gereken korkuyu dile getirirler" ve Parla'ya göre de başkalaşımı/dönüşümü arzulamak, "topyekûn ve kökten bir değişimin gidebileceği bütün yönleri, alabileceği bütün şekilleri, varabileceği bütün noktaları" göze almak demektir (Parla, 2015, s. 14). Başkalaşım sanatçının/bireyin isteyerek gerçekleştirebileceği bir değişim olabileceği gibi, bir baskı sonucu meydana gelen istenmedik bir değişim de olabilir. Yazarlar bazen belli teklifler doğrultusunda başkalaşımı/dönüşümü teşvik eden imgeler yaratabilir ya da istenmeden meydana gelen başkalaşımı/dönüşümü farklı imgelerle eleştirel bağlamda ortaya koyabilir. Yine boyutları ve şekli yazardan yazara şairden şaire değişebilecek olan başkalaşım/dönüşüm erki elinde bulunduranlarca denetlenebilir ya da erke kafa tutarcasına özgün bir şekilde meydana gelebilir. Aynı zamanda başkalaşım/dönüşüm çok boyutludur, neyin neye dönüşebileceğinin herhangi bir sınırı yoktur. Bu da yazara geniş bir yaratım alanı sunmaktadır.

Başkalaşımın "bedeni de içine alan şekil değişiklikleriyle, bedenin ve benliğin sınırlarının yok olması ve kimliksizleşmeyle" belirlendiğini vurgulayan ve bunun dehümanizasyon² kavramıyla da tanımlanabileceğini söyleyen Parla, başkalaşım arzusunun eserlerde "bir nesne ya da bitkiye dönüşüm, kişilerin birbirine dönüşümü, beden ve mekân özdeşliği, bedenin parçalanması, grotesk imge ve üslubun, fantastik anlatı biçimlerinin baskınlığıyla" ortaya çıktığını vurgular (Parla, 2015, s. 14). Yine Parla, başkalaşımın/dönüşümün özellikle modernist ve sürrealist yapıtlarda hem yabancılaştırma hem de günlük sıradanlık altında gizlenen temel gerçekleri hatırlatma olarak çift amaçla kullanıldığını vurgular (Parla, 2015, s. 17). "Günlük yaşama sinmiş ideolojik kalıpları açık etmek ve bu kalıplara direnmeyi sağlayacak farkındalığı yaratmak, yabancılaşmış bireylerle yabancılaşmış bir dünya arasında kurulmuş sağlıklı uyumu bozmak amacıyla" kullanılan başkalaşım imgeleri (Parla, 2015, s. 273), olumlu ve olumsuz dönüşümleri içerebilir, kurtuluş ve yenilenmeyle sonuçlanabileceği gibi esaret ve yozlaşmayla da sonuçlanabilir, fakat her durumda hayatta kalmayı sağlar (Parla, 2015, s. 272).

Kendini yaratılan modern dünyada bir başına hisseden bireylerin yaşamı, sanayi devrimi ile başlayan, dünya savaşları ve yeni gelişmelerin yarattığı yeniliklerle devam eden bir karmaşaya dönüşür. Bireyler ne meydana gelen gelişmenin hızına ayak uydurabilirler ne de çoğunlukla olumsuz olarak ortaya çıkan bu gelişmeleri durdurabilirler. Önüne geçilemeyecek bir çığ, bir sel gibi içine kapıldığı bu modernleşme serüveninde ya bunun bir parçası olacak ya da bu akıntıda kaybolup gidecektir. Dünya savaşlarının sonucunda yaşanan ölümler, yoksulluk, sıkıntı, insanları bir bunalıma sürükler. Yine II. Dünya Savaşı'nın beraberinde ortaya çıkan "varoluşçuluk felsefesi" ile birlikte hayatın ne kadar boş olduğu, yaşamın anlamsızlığı, bireyin yaşam yerindeki konumu düşünölmeye başlanır. Böyle bir ortam, başkalaşım/dönüşüm izleğinin kök salmasında en uygun toprağı yaratmıştır.

Fransız tiyatrosunun önde gelen yazarlarından Ionesco'nun 1959'da sahnelenen *Gergedanlar* adlı eseri, varoluşçuluk düşüncesiyle yazılmış bir absürt tiyatro örneğidir. "Karşıtlıklar tiyatrosu" olarak da tanımlanan uyumsuz tiyatro, "savaş sonrası sıradanlaşan ve saçma bir hâl alan hayatları; amaçsız olarak bekleyen, yalnız, sıkılmış, bitkin, ölüm korkusu barındıran, iletişimsizlik ve uyumsuzluk içinde yaşayan insanların, içinde buldukları trajik durumu komikle buluşturup anlatan tiyatro olarak" açıklanabilir (Özcan, 2013, s. 534). İnsanın yerine makineyi, duygunun yerine aklı koyan, farklılıkların ortadan kalktığı modern dünyada bireyin içine düştüğü boşluğu, yaşadığı çıkmazı, karamsarlığı, yabancılaşmayı dile getiren varoluşçuluk düşüncesi bireyi biricik temel olarak alır. Varoluşçuluk ve nihilist felsefenin etkisinde ortaya çıkan absürt tiyatro ise insanın içinde bulunduğu saçmalığı, modernitenin dayattığı saçmalık içindeki bireyin trajikomik hâlini yine saçma unsurlarla ortaya koyar ve hem okuyucuda hem de izleyicide çarpıcı bir etki meydana getirmeye çalışır. *Gergedanlar*'da da Ionesco bireyin yaşadığı varoluş sıkıntısı, modern düzene ayak uydurma sonucu tekdüzeleşen toplum kitlesi ve böyle bir toplum kitlesi içinde kalan bireyin kendine/çevresine olan yabancılaşmasının boyutları ve bireyin içinde yaşadığı sistemin bir parçasına dönüşerek bireyselliğinin yok olmasını anlatır.

Başkalaşımın gergedan metaforuyla dile getirildiği eserde yazarın neden gergedanı seçtiği sorusuna farklı fikirler ileri sürülebilirken,

² Dehümanizasyon: İnsanca arzu, duygu ve davranışlardan uzaklaşma; yabancılaşma; vahşileşme; hayvanlaşma. (*Tıbbi Terimler Sözlüğü*)

yazar oyunu için fanatizmin sembolü olarak gergedanı seçmesini şu sözlerle ifade eder: "Boğa? Hayır: Çok soylu. Su aygırı? Hayır: Çok cansız. Manda? Hayır: Mandalar Amerikalı'dır ve politik ima içermezler... Gergedan? Sonunda, rüyamın gerçekleştiğini, somutlaştığını, gerçek ve kitle olduğunu görüyordum. Gergedan! Hayalim!" (Ionesco, 1991, s. 1668)

Üç perdeden oluşan eserin birinci perdesi Fransa'da bir taşra kentinin küçük bir meydanında geçer. Bu bölümde yazarın Bakkal, Bakkalın Karısı, Ev Kadını, Masalara Bakan Kız, Patron, Mantıkçı, Yaşlı Bay, Jean, Daisy ve Berenger gibi toplumun farklı kesimini temsil eden kişilere yer vermesi, bir taraftan Berenger'in diğerlerinden ne kadar farklı bir çizgide olduğunu gösterme diğer taraftan ise perdenin ilerleyen sahnelerinde toplum içindeki gergedanlaşmanın boyutlarını ortaya koyma açısından önemlidir (Arıkan, 2017, s. 45). Bu farklı insan tiplerinin olaylara karşı verdiği tepkiler, gösterdikleri panik ya da kişilerin kafenin önünden geçen ve geçerken ev kadınının kedisini ezen bir gergedan gördüklerinde söyledikleri "Bu da neyin nesisi?" (Ionesco, 2000, s. 11), "Hiii, bir gergedan!... Bir gergedan!... Ay! Hiii!..." (Ionesco, 2000, ss. 12-13), "Vay canına!" (Ionesco, 2000, s. 14), gibi kullandıkları cümleler bile aynı olup, Berenger dışında neredeyse hepsi peş peşe benzer tepki cümleleri verir. Bu ise modern dünyada bireylerin aynı kalıptan çıkmış gibi benzer davranışları sergilemesinin bir yorumudur. Ionesco için kendi kafasıyla düşünemeyen, bir slogan insanı olan, başkalarının kendisine karşı dayattığı kalıplaşmış ve ölü olan hakikatleri tekrar eden kısaca yönlendirilen bireyler küçük burjuvadır (Ionesco, 2020, s. 79). Eser boyunca yazar tek tipleşmeyi farklı şekillerde ortaya koymuştur. Ayrıca bu bölümde Jean ve Berenger dışındaki kişilerin özel isimden ziyade onları tanımlayacak sıfatlarla yansıtılması farklı toplumlarda benzer tipte kişilerin bulunabileceğini gösterir.

Bu bölümde Jean modern insanı temsil ederken Berenger ise bu yaşama ayak uyduramayan insan konumundadır. Berenger'in günlük hayat ve kendi yaşamı ile ilgili şikâyet içeren tüm söylemlerini Jean kendinden örnekler vererek cevaplar. Burada modernizmin temelinde olan aklın ve mantığın yüceleştirildiğini, Berenger'in ise tam aksi davranışlar sergileyerek aklın saçmalığını ortaya koyduğu söylenebilir. Berenger'in Jean'a söylediği "Ama, herkes sizin gibi olamaz. Ben uyamıyorum. Olmuyor, yaşama uyamıyorum." (Ionesco, 2000, ss. 10-11), "Siz güçlüsünüz... Benimse yaşama gücüm bile ancak var. Yaşamak istemiyorum belki de... Yalnızlığın üstümdeki ağırlığına dayanamıyorum. Toplumunkine de. Yaşamak doğal olmayan bir şey" (Ionesco, 2000, s. 23), "Kendi kendime acaba ben var mıyım diye soruyorum!" (Ionesco, 2000, s. 24) sözleri onun uyumsuzluğunun boyutlarını yansıtır. Jean, Berenger'in kendini ifade etmek için söylediklerine verdiği cevaplarla bir yandan düzenin istediği modern insanı tarif ederken diğer yandan kendini toplumun dışında konumlandıran Berenger'i düzenin kısıcılığı arasına sokmaya çalışır: "Herkesin uyması gerek... Ben de sizin kadar değerliyim; alçak gönüllüğü bir yana bırakırsak, sizden daha değerliyim ben. Üstün insan, görevini yapan insandır..." (Ionesco, 2000, s. 11), "Yaşam bir mücadeledir, savaşmamak korkaklıktır!... Silahların... Kendinizle. İradenizle... Sabrın, kültürün, zekânın sağladığı silahlar. Cin gibi, parlak zekâlı biri olun. Günün havasına uydurun kendinizi." (Ionesco, 2000, s. 25), "giyiminize dikkat etmelisiniz, her gün tıraş olmalısınız..." (Ionesco, 2000, s. 26), "Yeteneğinizi değerlendirin. İçinde olmak gerekir her zaman yaşamın. Çağımızın yazınsal ve kültürel olaylarından uzak kalmayın... Kendini kapıp koyuvermeyin... İnsan isterse zaman bulur... Hiçbir zaman geç değildir... Müzelerle gidin, yazınsal dergiler okuyun, konferanslara

gidin. Bunalımdan uzaklaştırır bunlar sizi, düşüncenizi biçimlendirir." (Ionesco, 2000, ss. 27-28) Yazara göre modern insanın hep acelesi vardır ama zamanı yoktur, gerekliliğin mahkûmudur; "telaşlı, stresli, insani bir hedefi olmayan ya da bir seraptan başka bir şey olmayan bir hedefe doğru koşan [bu] insanlar," herhangi borazanın sesiyle, herhangi bir delinin veya iblisin çağrısıyla birdenbire çılgın bir fanatizme, herhangi bir toplu öfkeye, popüler bir histeriye kapılabilirler (Ionesco, 2020, s. 152). Yazar gerçek hayattaki gergedanlaşmanın boyutlarını ise şöyle açıklar: iletisimsizlik ve soyutlanma modern dünyanın trajik temalarıdır. Her şey millileştirilip sosyalleştirilerek ortak yapılır ve insan artık tek başına kalmaz, bireyci toplumlarda bile "bireysel vicdan" seviyeli ya da seviyesiz, siyasal ya da reklam amaçlı sloganların boğucu dünyasının baskısıyla kuşatılarak tahrip edilmiştir. Propaganda çağın hastalığıdır. Zihinler o denli yozlaşmıştır ki, bir bireyin şu ya da bu geçerli bir ideolojinin bayrağı altına girmeyi, boyun eğmeyi reddetmesini anlayamazlar (Ionesco, 2020, ss. 152-53). Yazar yine Mantıkçı ve Yaşlı Adam arasında geçen konuşmalarla bir yandan akıllı geçinenlerin parodisini yapar diğer yandan ise modernitenin dayattığı aklın saçmalığını verir. Mantıkçı, akılla ve mantıkla ilgili saçma öneriler sunarak Yaşlı Adam'ı hemen etkiler ve bu durum okuyucuya modernitenin kolayca şekillendirdiği insan tipini de yansıtır (Arıkan, 2017, s. 49).

Bölüm meydana geçip giden gergedanların üzerine çıkan tek boynuzlu mu, çift boynuzlu mu, Asya gergedanı mı, Afrika gergedanı mı gibi saçma bir tartışma ile biter. Yazar, herkesin değişimi hemen kabullenişini, değişimin nedenlerini sorgulamayı bırakmasını ve kişileri hiç olmayacak bir konuda tartıştırmak durumun saçmalığını daha iyi yansıtır. Burada Berenger'in ilk defa kendi düşüncelerine sahip çıkarak Jean'a tepki gösterdiği görülür. Ama Berenger, çevresinin kendisine yaptığı baskılarla hemen yaptığından pişman olur ve kendi kendine Jean'ın yaptıklarını aklamaya çalışır. Yabancılaşma burada o noktadadır ki birey katilinin savunucusunun yine kendisi olduğunu fark etmez. Yazar bu ilk bölümde gergedanlaşma olgusunu sadece bir izlek olarak ortaya koyup ilerleyen bölümlerde bu izleği genişletir.

İki tabloda oluşan ikinci perdenin ilk tablosu Berenger'in iş yerinde geçer. Burası hukuk kitapları basan bir yayınevinde bir çalışma odasıdır. Tablo gazetede bir gün öncenin gergedan olayı ile ilgili "Ezilen Kediler" sütununda çıkan haber üzerine iş yerindeki kişilerin tartışmasıyla başlar. Bu bölümde yazar Botard'ın "Kitle psikoza" (Ionesco, 2000, s. 52) söylemiyle modern toplumda bir şeye inanmanın bir salgın gibi nasıl kolayca yayılabileceğini vurgular. Aynı zamanda Botard'ın söylemleriyle gazetede çıkan haberlerin yansıtılış biçimine de eleştiri yapar: "Ben gazetecilere inanmam. Gazetecilerin hepsi yalancıdır... Hangi kalınderiliden söz ediliyor? Ezilen kediler sütunu yazarı bir kalınderili demekle ne demek istiyor? Bunu bize söylemiyor. Sonra kedi demekle ne demek istiyor?... Erkek kedi mi, dişi kedi mi? Ne renk? Hangi ırktan?... Belki de yalnızca bir farenin ezdiği bir pireydi bu. Bundan koca bir dağ yarattılar" (Ionesco, 2000, ss. 46-47). Yine bu tabloda kocasının hafta sonunu geçirmek için ailesinin yanına gittiğini fakat grip olduğu için işe gelemeyeceğini haber vermek için işyerine gelen Bayan Boeuf, yolda evinden iş yerine gelene kadar bir gergedan tarafından kovalanır. Merdivenlerden sesi duyulan gergedan bir süre sonra merdivenleri yıkar ve hepsi iş yerinde mahsur kalır. Bayan Boeuf'ün söylemleri üzerinden yazar değişimin belirsizliği, insanların nasıl değiştiği, değişirken farkına varıp varmadığı, değişimin ne derece bilinçli olduğu gibi soruları okuyucuya/seyirciye yöneltir. Bayan Boeuf'un eşini yalnız bırakmayarak onun üstüne atlayıp uzaklaşması, şehirdeki gergedanların sayısının

artması, geri kalanların da itfaiyeyi arayarak geçici bir süreliğine evlere dağılmasıyla tablo kapanır.

Jean'ın evinde geçen ikinci perdenin ikinci tablosunda arkadaşına haksızlık yaptığını düşünen Berenger özür dilemek için Jean'ın evine gelir. Jean yorganı başına çekmiş yatağında yatmaktadır, Berenger'in kapıyı çalmasına başta sesini çıkarmasa da sonra arkadaşını içeri alır. Berenger arkadaşından özür dilemeye çalışırken Jean de yavaş yavaş gergedanlaşır ve oyun gittikçe her köşeden çıkan gergedanlardan kaçmaya çalışan Berenger'in acınası hâliyle kapanır. Bu tabloda yazar gergedanlaşmanın nasıl gerçekleştiği ve geçirilen fiziki değişim üzerinde detaylı şekilde durarak başkalaşım/dönüşüm izleğini ortaya koyar. Çatallaşmış bir ses, ateş, baş ağrısı, hâlsizlik, keyifsizlik, başta hafif bir şişlik, sıcaklık hissi, terleme ve teninin yavaş yavaş renk değiştirmesi, derinin sertleşmesi, gürlütlü nefes alma, sesin giderek kalınlaşması ve anlaşılabilir hâle gelmesi, öfke ve kızgınlık. Yazarın aslında vurgulamak istediği gerçekleşen fiziksel değişim üzerinden bireylerde meydana gelen içsel değişimi göstermektedir. Gergedanlaşan, kendine bile yabancı hâle gelen bireyler artık kendi söylediklerini bile anlayamaz hâldedir.

Berenger'in evinde geçen üçüncü bölümde olanlardan fazla etkilenen, arkadaşının kendisine ihanet ettiği düşünen Berenger, hastalandığını ileri sürerek bir süredir işe gitmemekte, kendisinin de bir gergedana dönüşmesinden korkmakta, kaygıyla sürekli başını ve vücudunu yoklamakta, sesinin değişip değişmediğini anlamak için öksürmekte, dayanamayacak noktaya geldiğinde tekrar kendisini salgından koruduğu düşüncesiyle içkiye sığınmaktadır. Berenger'in kendisini ziyarete gelen Dudard ve Daisy'den kendisinden akıllı, mantıklı üstün gördüğü herkesin tek tek gergedanlaşmasını duyması onu iyice çıkmaza sürükler. Dudard'ın ve Daisy'nin Berenger'e olan söylemleri üzerinden değişimin doğal bir olgu, bir gelişme, bir tercih meselesi olduğu, herkesin olduğu gibi kabullenilmesi ve yaşamı devam ettirebilmek için bir anlaşma yolu bulunması gerektiği, aslında değişenlerin kötü olmadıkları saflık gibi doğal bir masumluklarının olduğu, eğer yollarında durulmazsa saldırmayacakları vurgulanır. Berenger ise "İnsan başını bir yere çarpamak istemezse, çarpmaz!" (Ionesco, 2000, s. 85) diyerek değişip değişmemenin insanın kendi elinde olduğu vurgusunu yapar. Yazar Dudard'ın "Kendinizi dünyanın merkezi sanıyorsunuz, olan biten her şeyin özellikle sizi ilgilendirdiğini sanıyorsunuz! Evrensel hedef noktası değilsiniz!" (Ionesco, 2000, s. 87) söylemleriyle her şeyden kendini sorumlu tutanlara bir eleştiri yöneltirken Botard'ın "Zamana uymak gerek" (Ionesco, 2000, s. 103) sözü üzerinden de değişime direnmektense kabullenmenin daha kolay olduğunu vurgular. Buradan da anlaşılacağı gibi yazarın asıl vurgulamak istediği insanların zamanla değişime alışması, duyarsızlaşması ve her şeyi normal görmeye başlamasıdır. Verilen bir diğer mesaj ise sadece değişim gerçekleşirse yaşana-bileceği, devam etmek için onlar gibi olmak zorunda olunmasıdır. Eserde Berenger'e yapılan her konuşma, bireyi sloganlarla etkisi altına almaya çalışan toplumun provakörleri olarak da görülebilir (Özcan, 2013, s. 537).

Modernleşme tam bir yıkım getirir. Bu bölümde vurgulanan diğer bir nokta da değişimle birlikte tüm değer (aşk, dostluk, yardımseverlik, hoşgörü vs.) ve inançların yıkılmasıdır. Çoğunluğa uyma, güçlünün yanında olma bir değer olarak algılanır. Çok çabuk etkilenmeleri normal insanların kusurları gibi sunulur. Eserde yıkım gergedanlaşanların etraflarındaki her şeyi (merdiven, duvar, kapı vs.) yıkması olarak tezahür eder. Eserin sonunda gergedanların her yere saldırdıkları ve hayatta kalan normal insanlara yaşam

alanı bırakmadıkları üzerinde ısrarla durulur. Eserin sonuna kadar gergedanlaşmaya direnen Berenger, en sonunda bu kez kendi gergedanlaşmak istediğinde bunu başaramaz. Sonunda onlar gibi olmaya çalıştığında bunu bile beceremez. Burası Berenger'in durumunun içler acısı olmasının geldiği son noktadır. Ionesco'nun Berenger'ini ve Sezai Karakoç'un Yedinci Oğul'unu insanca ve onurlu bir şekilde yaşamının zorluğu bağlamında ele alan Mehmet Güneş'e göre Berenger, tüm çevresinin ve en yakın arkadaşlarının gergedana dönüştüğüne/kimliklesizleştiğine tanık olurken dahi kendisinin ne olursa olsun onlara benzemeye direndiğini ve insanca yaşamakta kararlılığını sürdürdüğünü ifade eder (Güneş, 2022, s. 393). Güneş'e göre çevresindekilerin birer birer gergedana dönüştüğünü/ kimliklesizleştiğini gören ve elinden çaresizce seyretmekten başka hiçbir şey gelmeyen Berenger bir çok etkisiyle onlar gibi olmaya çalışır ama onun yaşadığı sarsıntının tersinden kurtulunca söylediği sözler tüm olumsuzluklara rağmen insanca, onuruyla yaşamaya çalışan duruş sahibi bir insanın manifestosudur (Güneş, 2022, ss. 400-401). Berenger'in "Pes etmeyeceğim, ben!... Pes ettiremeyeceksiniz, bana!... Sizi izlemeyeceğim, sizi anlamıyorum! Neysem o kalacağım. Bir insanoğlu" (Ionesco, 2000, s. 121), "Son insanım ben, sonuna kadar da insan kalacağım! Teslim olmuyorum" (Ionesco, 2000, s. 123) sözleri onun son savunması gibi görünse de güçlü bir kişinin haykırışlarından ziyade payına başka bir şey kalmadığı için direnmek zorunda kalan çaresiz/yenik bireyin söylemleridir. *Notlar ve Karşı-notlar* adlı eserinde *Gergedanlar*'ın hareket noktasının ne olduğuna değinen Ionesco'ya göre Berenger, herkesin dönüştüğü bir noktada neden Gergedan hastalığına direndiğini çok iyi bilmez, belki o kalabalıkların hareketlerine toplu yapılan şeylere alerjisi olan biridir (Ionesco, 2020, s. 197).

Oyunun Nazi karşıtı bir oyun olmasının yanı sıra toplu histerilere ve salgınlara karşı bir oyun olduğunu, anti-entelektüel bir taraf tuttuğu ve basit bir varlığı başkahraman olarak seçtiği (Ionesco, 2020, s. 197), Berenger'e hangi ideoloji adına direndiğini söyletmediği için eleştirildiğini söyleyen Ionesco, az çok otomatik olan bir düşünce sistemini benimsemenin çok kolay olduğunu, sonucu bulmanın eleştirmene ve özellikle seyirciye düştüğünü, şahsen entelektüellere de güvenmediğini, onların sadece gergedanlaşma hastalığını yadıklarının, bütün halkların belli aralıklarla ağına düştüğü histerileri felsefi açıdan desteklemekten başka bir şey yapmadıklarını, Nazizmi bile onların ürettiklerini ifade eder. Eğer bir ideolojiyi başka bir ideoloji ile karşılaştırırsa "gergedanvari bir sloganlar sistemini başka bir gergedanvari sloganlar sistemi ile karşılaştırmış" olacağını söyleyen yazara göre "bütün bir dünya için düşünmek ve bütün bu dünyaya otomatik bir felsefe sunmak komiktir." (Ionesco, 2020, s. 206) Yazar sorunu ortaya koyar, insanlar bunu düşünmeli ve sorunları özgürce kendi çözmelidir; "kendince bulunmuş kör total çözüm insanın düşünmesini engelleyen hazır bir ideolojiden çok daha değerlidir." (Ionesco, 2020, s. 207) Yine oyunun bir konformizmi yıktıktan sonra yerine bir şey koymayarak kendisi ve seyirciyi boşlukta bıraktığı konusunda eleştirildiğini ifade eden yazara göre özgür insan bu boşluktan başkalarının gücüyle değil tek başına kendi gücüyle çıkmalıdır (Ionesco, 2020, s. 207). Yine yazara göre eser, bir fanatikleştirme sürecinin, bir totalitarizmin doğup giderek büyümesinin, yaygınlaşmasının, galebe çalmasının, bir dünyayı dönüştürmesinin, onu tamamen başkalaştırmasının oldukça tarafsız bir betimlemesidir (Ionesco, 2020, s. 205). Oyunda söz konusu edilen "ifşa etmek, maske düşürmek, bir ideolojinin nasıl bir tapınmaya dönüştüğünü, nasıl her şeyi kapladığını, nasıl toplulukları büyük bir coşkuyla harekete geçirdiğini, başlangıçta mantıklı ve aynı zamanda

tartışılabilir olan bir düşüncenin önderler tarafından, sonra totaliter diktatörler tarafından, küçük yönetim birimlerinin, toprak parçalarının ya da kıtaların başkanları tarafından yüksek dozda bir tahrik unsuruna dönüştürüldüğünü ve o düşüncedeki kötücül gücün, 'halk'ı korkunç biçimde etkileyerek onu bir yığına, histerik bir kitleye dönüştürdüğü zaman nasıl canavarlaşabildiğini göstermek olduğunu" söyler (Ionesco, 2020, ss. 205-206).

Yazar eserin farklı bölümlerinde gösterdiği zıtlık unsurlarıyla modern yaşama uyum sağlayarak gergedanlaşan ve uyum sağlayamayan arasındaki uçurumu gösterir. Eserin ana karakteri Berenger, modern yaşama uyum sağlayamayan ve varoluş sıkıntısını bütün benliğinde hisseden bir kişiyken, Jean, Dudard veya Bay Papiillon modern insanın simgesidir ve yazar Berenger dışındaki tüm kişileri eser sonunda gergedanlaştırır. Yazar Berenger'in Jean ile konuşmaları üzerinden topluma yabancılaşan kişiyi kategorize eder ve iki taraf arasındaki tezat, Jean ve Berenger'in kılık kıyafetlerinden yaşamda üstlenmeyi tercih ettikleri rollere kadar kıyaslanarak gösterilir. Dudard ve Botard üzerinden yapılan karşılaştırma ortaya konulan zıtlıkta ise yazar aynı seviyede iki farklı insan üzerinden modernleşmenin bireylerdeki tezahürünün ne denli farklı olabileceğini göstermiş olur. Yine Berenger ve Jean'ın karşılıklı söylemleri üzerinden gergedanlaşan ve gergedanlaşmayan (olduğu gibi kalan) insanlar kıyaslanarak iki kesimin bakış açısındaki zıtlık üzerinden dünyaya bakışları, yaşamı algılayışları ve gördüklerine yükledikleri anlamlardaki fark üzerinde durulur. Yazarın zıtlığı kullanmasındaki amacın temel olarak bu bakış açısındaki farkı yansıtmak olduğu söylenebilir.

Eser boyunca Berenger'in yaşadığı yabancılaşmanın farkında olduğu ve varoluşçuluğun bireysel sorumluluk duygusunu üzerinden atabilmek ve içsel dengeyi sağlamak için kendine çeşitli kaçış yolları aradığı görülür (Arıkan, 2017, s. 46). Berenger'in kaçış yollarından biri içkidir. İçkinin sonunda insanların hareketlerine hâkim olamadığını, ellerinde güç kalmadığını, sersemleştiklerini, sıfırı tükettiklerini, Berenger'e de kendisini tüketerek kendi mezarını kendi kazdığını söyleyen Jean'a Berenger "Aslında içkiyi o kadar sevmiyorum. Ama içmezsem de olmuyor. Sanki bir şeyden korkuyorum gibi hep, korkum geçsin diye içiyorum... Yaşamda, insanların arasında kendimi rahat hissetmiyorum, ancak gidip bir kadeh bir şey içince [kendimi] rahatlatıyorum, gevşiyorum, unutuyorum... Yorgunum, yıllardan beri yorgunum. Bedenimin ağırlığını güç taşıyorum... Her an bedenimin varlığını hissediyorum, sanki kurşundanmış gibi, ya da sırtımda birini daha taşıyormuşum gibi. Kendime alışamadım bir türlü. Ben ben miyim, değil miyim bilemiyorum. Biraz içtiğimde, o yük kayboluyor, kendimi tanıyorum, ben oluyorum." (Ionesco, 2000, s. 22) der. İçkinin burada Berenger için kaçış ve sığınak olduğu gösterilirken özde ise yabancılaşmanın boyutları çok güzel bir şekilde yansıtılır. Berenger değişeceğine dair arkadaşına söz verir ama daha ilk teşebbüsünde Jean söylediklerinin aksine göre hareket etmeye başlar ve söylediklerinin tüm gücü kaybolur. İçkinin yanında evin de Berenger için bir sığınak olduğunu Dudard'ın "evinizin duvarları ardına saklanmış" (Ionesco, 2000, s. 84) cümlesinden anlaşılır. Berenger'in son sığınağı Daisy'e olan aşkıdır. Son bir ümitle onunla her şeyin üstesinden gelebileceğine, onunla gelişeceğine, güçlü ve yürekli olacağına hatta onunla çocuklar yaparak insanlığı yeniden yeşerteceğine inanır ama bu da gerçekleşmez. Berenger'in hassas kişiliğine dayanamayan Daisy de gergedanlaşmayı tercih eder. Bütün bir toplumun zihinsel dönüşümüne tanıklık edildiğini söyleyen yazar, eski değerlerin bozulduğunu, altüst olduğunu, başka değerlerin doğarak kendini dayattığını ifade eder ve dünyasının değişimine tanıklık eden çaresiz bir bireyin (Berenger) buna karşı bir şey

yapmadığını, haklı ya da haksız olduğunu bilmediğini, ümitsizce çırpındığını, mahvolduğunu ve kendi türünün son örneği olduğunu söyler (Ionesco, 2020, s. 205).

Yazara göre oyunun niyeti, bir yandan bir ülkenin Nazileştirilme sürecini diğer yandan ise salgına karşı doğası gereği alerjik olan birinin toplumunun bu zihinsel dönüşümüne tanık olma rahat-sızlığını betimlemektir. Başlangıçta "gergedanlaşma hastalığı"nın Nazizm olduğunu ifade eden yazar, Nazizmin de "büyük ölçüde iki savaş arasında revaçta olan entelektüellerin, ideologların ve yarı-entelektüellerin bir icadı" olduğunu, onların yaygınlaştırdığını, asıl onların gergedan olduğunu, düşünmediklerini ve ezbere slogan attıklarını, bu yüzden de onların zihniyetinin yığınlarınkinden çok daha fazla yığınların zihniyeti olduğunu söyler (Ionesco, 2020, s. 203). Hayatı boyunca fikir akımı olarak adlandırılan şeylerin hızlı evriminin ve onların gerçek bir salgına benzeyen bulaşma gücü karşısında hayrete düştüğünü ifade eden yazar, insanların birdenbire felsefe profesörlerinin ya da felsefi görüşlü gazetecilerin "tarihsel zorunluluk" dedikleri yeni bir dinin, bir doktrinin, bir fanatizmin etkisi altına girdiklerini, işte o zaman gerçek bir zihinsel dönüşüme tanık olunduğunu ve insanlar sizinle ortak görüşleri paylaşmadıklarında, onlarla anlaşamadığınızda sanki canavarlara hitap ediyormuş izlenimine kapıldığını söyler (Ionesco, 2020, ss. 201-202). Yazarın eserinde gerçekleştirdiği fiziksel dönüşüm, aslında zihinsel dönüşümün sembolik olarak yansıtılmasıdır. Zihinsel dönüşümü yaşayan gergedanlaşmış bu bireyler yazara göre gergedanların saflığının ve vahşiliğinin karışımına sahiptir, onlar gibi düşünmezseniz vicdanları rahat bir şekilde sizi öldürebilir ve yazara göre içinde bulunduğu yüzyıl boyunca tarih bireylerin sadece gergedanlara benzemekle kalmadığını, gerçek anlamda gergedana dönüştüklerini de kanıtlamıştır. Bu yüzden yazara karşı birkaç bireysel vicdanın buna karşı hakikati temsil etmesi olağanüstü görünse bile mümkündür. Gergedanlar'ın tüm teması budur (Ionesco, 2020, s. 202). Belli zamanlarda toplumun büyük çoğunluğunun ağına düştüğü toplu histeriye karşı çıkmamanın insanlık serüvenini reddetmek ve evrensel insanlığın yerinin bütün bu ayrılıkların ötesinde bu derin yalnızlığın içinde olup olmadığını sorgulayan yazara göre "puta tapmaya dönüşen ideolojiler ve otomatik düşünce sistemleri zihin ile gerçeklik arasında bir ekran gibi yükselerek sağduyuyu çarpıtıyor, insanın gözünü kör ediyor. Onlar insan ile insanlıktan çıkardıkları insan arasında bariyer oluşturuyor ve insanların arasında her şeye karşın dostluk olanaksız kılınıyor; birlikte yaşamak denen şeyi engelliyorlar, zira bir gergedan gergedan olmayanla, bir fanatik yandaş kendi tarafında olmayanla anlaşamaz." (Ionesco, 2020, ss. 203-204)

Gergedan adlı hikâye kitabının genelinde (neredeyse hikâyelerin hepsinde) "gergedanlaşma"ya değinen Mine Söğüt, sanki Ionesco'nun eserinde sorduğu sorulara cevap verir. Hikâyelerinde gergedanlaşmanın nedenleri, farklı boyutları, çeşitli baskı unsurları üzerinde durur. Her hikâyeye gergedanlaşmanın farklı bir yüzü gibidir. Yazar baskı unsurunu çeşitlendirerek böylece bireyin kuşatılmışlığının farklı boyutlarını yansıtır, bireyin ne kadar çok şeyle mücadele etmesi gerektiğini vurgular. 2019 yılında yayımlanan ve dört bölüm altında toplanan hikâyelerin başlarına epigrafla niteliğinde yazılan yazılarla Mine Söğüt Berenger'in ucu açık bırakılmış öyküsünün devamını yazar. Hayatta kalamayacağı bir iklimde yapayalnız bırakılmışlığının öfkesiyle Berenger yemininden döner ve kendi yaratıcısına kinlenen bir gergedana dönüşür. Varlığının intikamını almak için zamanın, ailenin, ahlakın, inancın, devletin içinden geçerek yola düşer (Söğüt, 2019, s. 9). Celladının hem arkasında hem önünde, güvenli zannettiği evinde, atalarından devraldığı fikrinde, hem geçmişinde hem geleceğinde

olacak; denizlere de açılrsa, kırlara da çıkırsa, ondan kaçarken vardığı her yerde peşinde, hayatının tam orta yerinde dev bir kafeste olacak (Söğüt, 2019, s. 45); katilini bazen sırtına bazen ayaklarının altına alacak, tüm uykularında yanı başında duracak, rüyalarında ve hayallerinde gezecek, kararlarında ve niyetlerinde iyide dair ne varsa eze eze, insanlığının peşinde dolaşan yaşlı ve öfkeli bir gergedan olacaktır (Söğüt, 2019, s. 67). Ona devamlı aynı şeyi söyleyecektir: “İnsanların arasına dalmış gergedanlardan daha tehlikeli tek şey gergedanların arasında yapayalnız kalmış bir insandır.” (Söğüt, 2019, s. 97) Fakat o yine bir şey anlamayacak, susmayı ve katlanmayı sürdürecektir, kendi aklından yaptığı yıkılmaz demir bir kafesin içinde kalacaktır (Söğüt, 2019, s. 97). Diğer taraftan bu epigraf niteliğindeki bölümler, gergedanlaşmaya mahkûm bırakılmış tüm bireylerin kendi katillerinden hesap sormak adına çıktıkları bir yolculuktur. Gergedana dönüşmek zorunda kalanların yaratacağı yıkım hepsinden daha kötü olacaktır. Burada aynı zamanda bilinçli bir başkalaşımından bahsedilir.

Mine Söğüt'ün eserinin İnesco'nun eserinden farkı, başkalaşımın/dönüşümün farklı yüzleriyle karşılaşılmasıdır. Bir yandan hikâyelerde gergedanlaşmanın serüveni anlatılırken diğer yandan farklı başkalaşım/dönüşüm şekilleri sunulur. Dönüşüm/başkalaşım farklı bir şekle dönüşmek olarak görüldüğü gibi kişiliklerin değişmesi şeklinde de görülür. Böylece okuyucuya yaşam içinde değişen bireyin aldığı konumların çeşitliliği gösterilmiş olur. Tiyatro tekniği ile yazdığı “Aile Ölüyor” başlıklı ilk hikâyede kutsal çocuk karakteri ile değişimin temellerinin henüz çocukluk yıllarında atılmaya başlandığı yansıtılır. Çocuğun adının “kutsal” sıfatıyla nitelendirilmesi, her çocuğun hayatının başlangıcında kutsiyet atfedilecek kadar masum olduğu zamanla kirlenerek bu kutsiyeti yitireceği gösterilir. Burada çocuğun sorgulamaları otorite konumundaki babanın öfkeli patlamaları, şiddete başvurusu ile engellenir. Gerçekleşmeye başlayan değişimi yazar şu cümlelerle ifade eder: “Babaların edepsizce öfkelenişine, annelerin bu öfkeden edepsizce tat alışına tanık olan her kutsal çocuk, o tanıklıktan biraz daha yaşlanmış ve biraz daha eksilmiş ve biraz daha delirmiş olarak yeniden doğar” (Söğüt, 2019, s. 14). “Kutsal çocuk o an bir kez daha doğar. Ama bu kez çocuk olarak değil bir katil olarak” (Söğüt, 2019, s. 15). Her değişimin benliğinin yeniden bir yapılanması olduğunu yansıtmak ister gibi yazar, değişimi kişinin yeniden bir doğumu olarak yansıtır. Fakat bu kez doğumlar bilinçsizce gözlerin yeni bir dünyaya açılmasından ziyade, gözlerin nasıl karanlık bir dünyaya açılacağına bilinmesi olarak gerçekleşir. Artık kutsal çocuk, “zamanın içinden ve nice kötülükten geçerek bugüne gelecek bir gergedan kadar öfkeli” (Söğüt, 2019, s. 14). Kutsal çocuğun sorduğu “Anne biz hâlâ barbar mıyız?” (Söğüt, 2019, s. 12) sorusu da eserin konusunun özüne değinmesi açısından önemlidir. Medeniyetin dışında kalan her şeyi barbarlıkla itham eden düzen, aslında kendisi hiçbir değer anlayışı kalmamış bir barbardır. Yazar bu düşüncenin parodisini ve eleştirisini yapar. Medeniyetin barbarlıkla eş tutulduğu görülür. Burada basit bir laf oyunuyla yazar asıl barbarların gerçekte kim olduğunu gösterir. Barbarlıktan kurtulmaya çalışan modern insanların yaptığı sadece barbarlığın yüzünü ve şeklini değiştirmek olmuştur. Mesela baba tutarsız bir şekilde ani öfkelenmelerinin ve şiddet eylemlerinin sonucunda çocuğa karşılıklı sigara içmeyi teklif edecek ve medeniyet seviyesinin barbarlığını gözler önüne serecektir. Yazar hikâyede her değişimi farklı dönüşümlerle ifade eder. Dayak yiyen Kutsal çocuk salyangoz gibi içine kıvrılırken, şiddet uygulayan baba ejderha gibi dışına doğru büyür, izleyici konumundaki anne ise su dökülmüş mürekkep gibi dağılır. Eserdeki gergedan metaforu da Kutsal çocuğun bir gergedan gibi öfkeli bir şekilde büyüyeceği üzerinden

verilir. “Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı” başlıklı hikâyede de değişimin küçük yaşta başladığı vurgulanır. Otorite olan anne kahramanın bilinçaltına yerleşerek otoritesini sürekli hale getirir. Çocuğun değişimi küçüklükten başlar ve devam eder. Ama bu değişim olumlu bir yönde gerçekleşmeyecek, “Çocuk büyüyeceği yerde küçül[ecektir]” (Söğüt, 2019, s. 31). Çocuk kendisiniilmekilmek bir yaşam boyunca işler, kapalı zihninin ardında kendisine ve ilerde öldüreceği kadınlara kaderler biçer. Böyle bir baskıyla büyüyen kahraman ilerde kendi de bir baskı unsuruna dönüşerek katil olacak ve “Kadınları itinayla itinayla itinayla severek ve severek ve severek bir bir öldü[recektir]” (Söğüt, 2019, s. 30) öldürmenin adı “sevgi” olacaktır. “Her başarılı erkeğin arkasında kâbus gibi bir anne” (Söğüt, 2019, s. 30) ifadesiyle yazar “sevgi” kisvesi altında çeşitli nedenlerle öldürülen kadınların katillerinin bilinçaltlarına girmeye çalışır. Bu hikâyede yapayalnız bir gergedan, intikam için uzun bir yola çıkar. Büyüme evresi onun uzun yolculuğudur. Değişimin küçük yaşlarda başladığını gösteren bu ilk iki hikâye ile yazar değişime neden olan ebeveyn faktörünün her ikisi üzerinde de durarak kişinin risk ortamının kaçınılmazlığını da vurgulamış olur.

“Ablamın Cesedi” başlıklı hikâyede başkalaşım çürüme metaforu üzerinden yansıtılır. Bu hikâyede değişime uğrayan cinsel yönelimi farklı olan abladır. Kızının cinsel yönelimin farklı olduğunu öğrenen anne olaya el koyacak, kızını komşunun oğluya evlendirmeye karar verecek, kız önce annesini boğmaya sonra kendisini asmaya çalışacak ve sonuç yine yeniklik, yine sesini çıkaramama, yine kabulleniş olacaktır. Annesinin aldığı beyaz kuşaklı pembe elbiseden sonra hayatı başka bir yöne evrilen kız yavaş yavaş çürümeye başlayarak bir ceset hâline gelecektir. Mine Söğüt'ün roman ve hikâyelerini kötülük ekseninde ele alan Büşra Hatiboğlu'na göre ablanın bir ceset olarak ele alınması eşcinsel kimliğinin anne ve çevre tarafından bir öteki olarak görülmesinin sonucu olup elbise ve evlilik ile bireye uygulanan psikolojik şiddet, kötücül bir unsur olarak ölümle özdeş hâle gelir. Kimliğini özgürce yaşayamamak kişinin yaşamdan çok ölüme yakın bir çizgide yer almasıyla vurgulanır (Hatiboğlu, 2023, s. 88). Anlatıcının kızda gördüğü ise öfkeli bir gergedan sabırdır. “Anne Eti” başlıklı hikâyede ise hayatını başka erkeklerin temaslarıyla kazanan bir annenin oğlu olan ürkek ve korkak Fuat Ali, başlarda kendini hayali olarak kedinin yerine koyarak kedinin eylemleri üzerinden kendini tatmin eder. Daha sonradan tamamen kediye dönüşecek, korkularından sıyrılarak tepkisini kendi gösterecektir. Korkularından sıyrılarak başkalaşan Fuat Ali içinde yaşadığı hayatı şu şekilde tasvir eder: “Bu hayat bir ada... Hayırsız bir ada. Bizi ta ne zaman atmışlar bu adaya. Birbirimizi yiyoruz iştahla” (Söğüt, 2019, s. 27). Fuat Ali'nin sevgi ve korku arasında yaşadığı duygu geçişlerinde annesinden nefret etmesinde annenin yaşam tarzının bir sonucu olmakla birlikte ödipal bir gerilimi de içinde taşıdığını ifade eden Büşra Hatiboğlu, başka adamların annesine karşı duyduğu cinsel isteğin Fuat Ali'de kıskançlık ve nefretle karşılık bularak çocuğa kötücül bir sonuç olarak annenin ölümünü istemeyi yüklediğini ifade eder (Hatiboğlu, 2023, s. 66). Bu hikâyede gergedan, homurtular içinde annenin penceresinin önünden geçen öfkeli bir gergedandır (adamlardır).

“Köpek Dişi Düşü” hikâyesinde otorite olan baba ailenin evden dışarı çıkmasına izin vermez. Kapı, pencere ve bacayı sıkı sıkı kapatır, içeri hava girmesin diye pencerelerin etrafına kalın plastik şeritler yapıştırır, kapı altlarına süngerler sıkıştırır, bacalara gazete kâğıtları tıkıştırır. Tüm aile bireyleri babanın haklı olduğunu düşünür kimse ona karşı çıkmaz: “Abim televizyonu kapattı. “Babam haklı” dedi, “İçerisi dışarıysın çok daha güvenli.” Ben televizyonu kapattım. “Babam haklı” dedim, “İçerisi dışarıysın daha

güvenli." Annem televizyonu kapattı. "Babanız haklı" dedi, "İçerisi dışarıysından güvenli." Babam televizyonu kapattı. "Ben haklıyım" dedi" (Söğüt, 2019, s. 34). Hikâyedeki evin içi aynı zamanda bireylerin bilinçlerini de temsil eder. Aile bireyleri babalarının otoriteleri dışına çıkamazlar, baba sürekli kontrol hâlinindedir ve her türlü özgürleşme eylemini önceden engellemek için kapıları üzerlerine tekrar tekrar kilitler. Bu bireyleşmenin ölmesi ve tam bir bağımlılık demektir. Kafesteki kuş ise evin kız çocuğudur (abla). Baba diğer erkek çocuklarının aksine onu bir de kafese kapatır. Diğer çocukların özgürlük düşü dışarıya çıkmakken ablanın özgürlük düşü sadece kendi içine çıkmak yani kendi başına kalabilmektedir. Babanın koruyucu baskısı onun üzerinde daha fazladır. En sonunda da hafif bir özgürlük anında dışarı çıkmak isterken otoritenin duvarına çarparak ölecektir. Burada başkalaşım/dönüşüm ablanın kafesteki kuş metaforuyla yansıtılır. Çocuk annenin dışarı ile kendi dışarısını karşılaştırır ve onun dışarısının kendilerinin-kine göre uçsuz bucaksız olduğunu düşünür ve "Bizim dışarımız nereye kadar?" (Söğüt, 2019, s. 33) diye sorgular. Annenin dışarısının babanın otoritesinden bir öncesi vardır ve bu yüzden anne gözlerini kapatıp dışarıyı/önceyi düşleyebilir ama çocuklar babanın otoritesinin içinde doğmuşlardır. Buna rağmen annenin içi kapkaranlıkken çocukların içi hâlâ aydınlıktır, onlar için umut hâlâ vardır. Çocukların sorguladıkları bir diğer şey ise bu kapatılmışlık hissini ne zaman gerçekleştiğidir: Annesini televizyona ablasını kafese kapatan baba neden kendilerini sadece eve kapatmıştır? "Ne zaman ne olmuş da annemin üzerine kapanmış dünya? Babamın üzerine kapanmış? Daha doğmamış abimin ve daha doğmamış benim üzerime kapanmış? Kapana kapana zifire bulanmış?" (Söğüt, 2019, s. 35). Burada yazar otoritenin farklı kollar aracılığıyla gücünü sürdürdüğü, güç gösterisine maruz kalanların da zamanla bir güç unsuruna dönüşerek başkalarına güç uyguladığını vurgular, güç uygulamanın adı ise "korumak" olur. Televizyon burada dışarının güvensizliğini içeriye taşıyıcı işlevdedir. Neyden ve kimden korunduğu asla bilinmez ama bu bilinmeyen ve görünmeyen tehlikeye karşı çocukların bireyleşmeleri hep engellenir. Bu hikâyede gergedan, evin dışında olandır.

"Üçlü Kanepe" hikâyesinde otorite babadır. Bir kez daha şiddet eylemine başvuran baba, buna sessiz kalarak ağlamayı ve türkü mırıldanmayı tercih eden anne ve her şeyden habersiz ölmeye yazgılı ikiz çocuk motifi karşımıza çıkar. Babanın şiddet eylemi nedensiz ve amaçsızca gerçekleşir. Küçük kız babanın şiddet nöbetleri sonucu çok küçük yaşta ölmüştür, şimdi ölme sırası pis kundağa sarılı ikiz kardeşlerindedir. Yıllar önce ölmüş olarak nitelenen küçük kızın kendisinden beş katı büyüklüğünde tül gibi gri kanatları vardır. Bu benzetme, kızın vakti geldiğinde otoriteden kurtulacağı ve kendi özgürlüğünü kazanacağı anlamına gelir. Annenin ise ne kızı gibi uçup kurtulacağı kanatları ne de ağaç gibi toprağa batacağı kökleri vardır. Vapur gibi denizde süzülme, hilal gibi gökyüzüne süzülme ister ama yapabildiği tek şey kasıklarındaki hiç kapanmayan yaraya bakmaktır. Başkalaşım/dönüşüm kanat ve örümcek metaforuyla verilir: "Kız örümcek gibi, kanepenin arkasına tırmandı, tırmandı, tırmandı. Kanatlarını çırptı. Adam bağırdıkça, kadın ağladıkça o tırmanış hiç bitmek bilmedi; o çırpış hiç dinmedi." (Söğüt, 2019, s. 38) Komşular burada yapılan haksızlıklara sesini çıkarmayan ve gözlerini kapatınca, kapı ve pencereleri örtünce haksızlıkların ortadan kalkacağını sanan bencil bireylerdir. Başkasının işine karışmamak ya da umursamamak modernleşmenin getirdiği bir duyarsızlaşma olarak sunulmuştur. Bu hikâyede yazarın önemle üzerinde durduğu konu toplumun tüm yaşayanlara sessiz kalması, görmezden gelmesi ve umursamaz davranmasıdır. "Komşular olanları görmemek için pencerelerini

sıkı sıkı kapatıp perdelerini hızla çektiler. Ben olacakları görmek için gözlerimi iyice açtım" (Söğüt, 2019, s. 38) cümlesi bir leitmotiv olarak tekrar edilir. Her türlü şiddete karşı sessiz kalan anne, bir gece babanın güç gösterisinden sonra ölen ikiz çocuğunun cesetlerini evden uğurlamak zorunda kaldıktan sonra içkiden sızmış babayı üzerine ispiroto dökerek yakar. Bu başkaldırıdan sonra küçük kız da kanatlarını sevinçle çırparak gökyüzüne uçacaktır. Verilen tepki geç kalınmış bir tepki olup ikiz çocukların ölmesini engelleyememiştir. Bu hikâyede gergedan köpektir ve "rüyasında yıllardır hiçbir şeyin değişmediği sokakta derin bir uykuya" (Söğüt, 2019, s. 38) dalar.

"İstiklal Kırıldadır" hikâyesinde gergedan pusuya yatmıştır. Hikâyede besleme Zabel pikniğe gidilecek bir sabah vakti kapı eşiğinde ölmüştür ve küçük kız Zabel'in hayaliyle arkasına bile bakmadan evden kaçır. Aslında hikâyede kaçılan moderniteye ait her şeydir: "O kapıdan, o pencereden, o kurşunlardan, o piknik sepetinden, o geçmişten ve o gelecekte, korkulardan, şüphelerden, bayraklardan, dillerden, isimlerden, intikamlardan ve suçluluklardan, kinlerden, nefretlerden, sınırlardan, dağlardan, yollardan, sürgünlerden, çetelerden, her şeyden, var mı, her şeyden arkamıza bakmadan kaçıyoruz işte" (Söğüt, 2019, s. 43). Hayalet dönüşen Zabel'in ölmediği, eşiğin aşıldığı bir anı düşler; isimlerini değiştirdikleri, kırlarda çiçek topladıkları, kimsenin onları tanımadıkları, ne yas tuttukları ne de intikam aldıkları, çimenlerin üzerine yatıp katıla katıla güldükleri, taklalar attıkları, yorgunluktan uykularının geldiği ve kırlarda mutlu bir şekilde öldükleri yeni bir sonun hayalini kurar. Fakat tüm bunlar gerçekleşmesi imkânsız bir hayaldir. "Kaptan Rönesans" hikâyesinde ise gemi, insanın yaşamı ve bireyin yaşam yolculuğundaki hazırlıksız hâlini temsil eder. Kaptan Rönesans ve Fantom ise bu başı sonu belirsiz yaşam içinde yırtık yelken, çalışmayan motor, çalınmış küreklerle hayatta kalmaya, karaya çıkmaya çalışan bireylerdir. Varlığına inanmadıkları Tanrılara sığınır, dalgalara ve rüzgâra güvenirlir, çıkacak bir fırtınanın kendilerini kıyıya vurmasını umut ederler. Aynı zamanda fırtına, bireyin yaşamla giriştiği bir savaşı da simgeler. Bu savaştan ya mağlup çıkarak karaya ayak basacaklar ya da batacaklardır. Başkalaşımın/dönüşümün yine bir hayalet metaforuyla yansıtıldığı hikâyede kendisini bir hayalet olarak tanıtan Fantom, bireyin yaşam içindeki hazırlıksızlığını şu sözlerle ifade eder: "Ne fırtınaya ne kadere ne denizkızına ne gergedana ne de bu derin ve uçsuz bucaksız yalnızlığa [hazır değilim aslında]. Ama gemideyim. Herkes gibi. Hayalet gibi. Kadere doğru..." (Söğüt, 2019, s. 50). Birey kurallarını kendi koymadığı bu serüvende isteyip istenilmediğine hazır olup olunmadığına bakılmaksızın olmak zorundadır. Gücünün tükendiğini anladığı anda ise yardımına kadınlar, alkol ve tütün çıkar. Alkol ve tütüne sığınma bu hikâyenin İonesco'nun *Gergedanlar*'ıyla da benzer ve ortak yanındır. Her insan kendi gemisinin kaptanıdır ve o gemiden kendi sorumludur. Gergedan ise bu hikâyede uçsuz bucaksız denizin ortasında görülen bir hayaldir.

"Haneke, Pasolini, Greenaway Bir de Ben" hikâyesinde³ başka başka zamanlardan ve anılardan bir araya gelmiş kahramanlar nergis tarlasına doğru bir yürüyüşe çıkarlar. Kafası bir araba lastiğinin altında ezileli otuz küsur yıl olan ve bacalarının arasından incecik bir kan akan Pasolini, Avrupa'nın iki savaş arasında alev alev yandığı bir zamanda dünyaya geldiğini söyler. Doğduğunda ikinci savaşın çıkmak üzere olduğunu söyleyen Haneke, her şeyi

³ Büşra Hatiboğlu tezinde hikâyedeki Haneke, Pasolini ve Greenaway isimlerinin dünyaca tanınmış yönetmenlere işaret ettiğini ve bu yönetmenlerin ortak noktalarının vahşetin tüm gerçekliği ile ortaya koyulduğu filmler çekmeleri olduğunu ifade eder. Detaylı bilgi için bakınız: (Hatiboğlu, 2023<i>/i>, ss. 56-57).

daha iyi görmek adına sık sık siyah çerçeveli gözlüklerini çıkartıp buğulanan camlarını temizlemekte, gözlerini gökyüzüne dikip sanki hiç göremeyeceği bir şeyi ısrarla görmek istemektedir. “Üçümüz de faşizmin gölgesinde savaşlarla terbiyelenen bahtsız bir çağın çocuklarıyız” (Söğüt, 2019, s. 53) diyen Greenaway, etrafına kuşkuyla ve gördüklerinin gerçekliğini sorgular gibi her şeye dikkatle bakmaktadır. Bir araya gelmiş bu kahramanlar hiçbir şey olmamış gibi nergis tarlasındaki meşe ağacının altına oturacak, tarçınlı yeşil çaylarını içecek, keçiboynuzu unundan yapılmış üzümlü kurabiyelerini yiyecek ve nergislerin kokusunu içlerine çekeceklerdir. Üçü de anlatıcı olan kahramana kendi cevaplarını arar gibi bazı sorular sorar: Hiç savaş görmüş müdür? Hiç insan öldürmüş müdür? Hiç aşığını öldürmüş müdür? Peki, hiç kendini öldürmüş müdür? Kahramanın bu sorulara verecek cevabı yoktur. Yaşadıklarının ne olduğundan tam olarak emin değildir. Bir şeyler görmüştür ama o gördükleri savaş mıdır, bir şeyler ölmüştür ama o öldükleri ölüm müdür emin değildir. Kahramanlar “Hayat nedir? Aşk nedir? İntihar nedir? Asıl soru... Kötü nedir?” (Söğüt, 2019, s. 53) gibi hayatla ilgili temel soruları sorgularlar. Atlı adam üzerinden kötülüğün gerçekte ne olduğu sorgulanır. Herkesin kötüsü kendine göredir. Hikâyede başkalaşıma/dönüşüme uğrayan sahibinin bir atın arkasından yedi kilometre uzaktaki kasabaya kadar koştuğu ve orada bir araba çarparak ölen köpektir. Atlı adam dönüp ardına bile bakmamıştır. Köpek Hanek'e'nin kucağında bukalemun gibi renkten rengine girer, yeşilin ne kadar tonu varsa teker teker hepsine bürünür, sadece Greenaway elini uzattığında siyah beyaz kesilir, kendi mezarını kendi eşeler. Kahramanlar yolun hiç bitmeyeceğini, o nergis tarlasına hiç varamayacaklarını bilirler. Modern zaman tanrıyı öldürmüş ve yerine uçsuz bucaksız zamanı koymuştur. Zaman hiç bitmeyecek bir mücadele hâlidir. Her kahraman ceplerinde huzursuz hikâyeler, belleklerinde irini kurumamış yaralar, tırnaklarının arasında hayattan kazığı kirlerle, ne geçmişe ne bugüne ne geleceğe güvenerek, ölümlerini sırtlarında taşıyarak, inatla doğurmayı, çoğalmayı, geceleri daracık mezarlarda uyuyarak gündüzleri ha öldük ha öldürdük korkusuyla yaşayıp, gördükleri kötüyü unutamayarak (Söğüt, 2019, s. 55) bu savaşı sürdürür. O hayal hiç gerçekleşmeyecektir ama bunun gerçekleşme hayaline karşı hep çaylar termoslarda sıcak kalacak, kurabiyeler taptaze olacaktır. Bu hikâyede öfkeden yaralı bir gergedan, faşizmle yeniden tanışan bir ülkede kendine bir kafes bulur.

Başkalaşımın/dönüşümün salyangoz şeklinde gerçekleştiği “Dışına Uzayan Cambazla İçine Kıvrılan Salyangozun Hüzünlü Hikâyesi”de sirkini kaybetmiş bir Cambaz ve geçmişini yitirmiş bir salyangoz bomboş bir çocuk parkında oturdukları tahta bankın üzerinde geçmişe özlem duyarlar. Cambaz dışına uzamış, salyangoz içine kıvrılmış, ikisi de kendilerine rağmen yükselen, sıkışan ve kararar şehrin kasvetiyle donanmıştır. “Şehirden yükselen uğultu kulaklarımızın içine doluyor. Çılgınlıklar, kahkahalar, inlemeler, talepler, yalınlıklar, feryatlar, fısıltılar, dualar, lanetler, küfürler, bağırışlar, sloganlar, vaazlar, ezanlar... zehirli bir bulut gibi yerden göğe doğru yükseliyor” (Söğüt, 2019, s. 58). Eskiden olan her şey değişmiş, kapılar kaldırılmış, insanların etrafları boşluklarla doldurulmuş, bireyler yüksek binalara taşınmış, yükseldikçe alçalmış, alçaldıkça yükselmiş ve yükseklerde kaybolunmuştur. İnsanlar artık aşağıya bakmaktan düşmekten korkarlar ve eski yaşamlarını geri isterler. Ama bu mümkün değildir, sirk çayır çayır yanmakta ve her şey uzaklara kaçmaktadır. Geçmiş geri gelse bile artık mutlu olamayacaktır, hatırladıkları da aslında tüm anlamını yitirmiştir. Geçmiş küçümsenerek onu yerle bir eden sirk için gözyaşı dökülür. Kaybettiğinde güçsüzleşen, korkaklaşan bireyler sadece kazananları sever. Aslında kendisi de kaybettiği noktada kazandı

sandığının, içinde bulunduğu o eski dünyanın yalan olduğunu bilir. Yazarın burada sorguladığı bir diğer şey ise kaybetmek ve kaybolmanın bir olup olmadığıdır. Cambaz geleceğini salyangoz geçmişini kaybetmiştir, cambazın hayallerini gerçekleştirme mümkün, salyangozun kabuğu kırıktır. Cambaz yükseklere salyangoz çukurları görür, cambaz olacıklardan salyangoz olmuşlardan bahseder. Cambazın gözleri çoktan ölmüş bir balığın gözleri gibi karşısındakine değil kendisine ya da bir başkasına bakmaktadır. Bir ormanda doğmuş, sonra o ormandan kovulmuş gibi görünür. Yazarın burada değinmek istediği aslında geçmiş ve geleceğe takılıp kalarak bugününü yaşamayı unutan insanlardır. Geçmiş ve geleceğin insanın bugününü nasıl gölgelediğini gözler önüne serer. Yazara göre kimileri içine hiç ışık girmeyen hep karanlık evlerinde kasvete bakan pencerinin önüne oturarak gözleri, sonra dünyaları kararır ve her şey kör olur, kendi hikâyesini uydurur. Burada vurgulanan baktığımız şeyleri gerçekten göremediğimiz bir duyarsızlaşmadır. Körleşmek için çeşitli nedenler olabileceğini ise babası ölen bir çocuğun kör olmasını örnek vererek açıklar. Yazar cambaz ve salyangoz üzerinden aynı şartlarda, koşullarda ve şekilde başlayan yaşamın nasıl farklı kollara evrilebileceğini üzerinde şu cümlelerle durur: “İkimizin hayatının başında bir orman, sonunda bir şehir var. Ortasında kocaman bir sirk. O, sirk bir parçası olmak istiyor, ben sirkten korkuyorum. O kuşları avlıyor, ben kanatlarındaki yaraları sarıyorum. O köpeklerden ölesiye korkuyor, ben onların sırtına binip dolaşıyorum. O sirkli sevmiş, ben sirkten ürkmüşüm... İkimiz de ormanda doğduk, şehirde ölüyoruz” (Söğüt, 2019, s. 61). Biri geleceğe tutkuyla bağlıyken diğeri sahip olanını değiştirmek istemez. Sonuçta her ikisi de kaybetmeye mahkûmdur. Hikâyede İnesco'nun eserine gönderme yapılarak “İnsanların gergedana dönüştüğü bir oyun seyretmişim... Oradan öğrendim, verilen kararların gizli nedenlerini bilmek güçtür” (Söğüt, 2019, s. 59). İnesco ile birlikte aynı şeye vurgu yapar: insanların neden değiştiklerini kestirmek zordur.

“Lağımın Aleksandrası” hikâyesinde otorite, on küsur yıldır yukarıda, şehrin tam ortasındaki koltukta oturan ve bireyleri kanalizasyona saklanmaya mecbur eden Deli'dir. Deli şehrin başına geçtiğinden beri o kanalizasyonda sayıları bir çoğalıp bir azalarak yaşamaktadırlar. Yukarı çıkıp onunla tekrar yaşamayı deneyenler olduğu gibi onun varlığına tahammül edip sonunda lağım deliğine kaçmaya çalışanlar da vardır. Yazar tutunamayan bireylerin içine düştükleri bu lağım deliğini şöyle tasvir eder: “Deliğin bir kapağı yok, girip çıkmak serbest. Ama akli başında kimse girmiyor içeri. Delinin delirttikleri akıyordelikten içeri. İçerdeki hayata dayanamayınca yine çıkıyorlar geri” (Söğüt, 2019, s. 62). Gelgitlere müdahale edilmez, sabırla Deli'nin ölmesi beklenir. Deli aynı zamanda yaşamdaki modern gelişmişliği, değişimi de ifade eder. Değişim başlamadan önce geleceğin nasıl olacağı üzerine çeşitli hikâyeler anlatılır ve kimse değişim gerçekleşirken müdahalede bulunmaz. Çünkü tepki gösterebilmek, sağlam bir kişilik gerektirir ve sessiz kalanlar genelde kaybetmiş ve tepki göstermekte geç kalmış olanlardır. Modern değişim bir çığ gibi büyür ve artık önüne geçen her şeyi kendi girdabına katıp götürür. Engellenemez bir felakete dönüşür. Yazara göre bazen insanlar yaptıklarıyla da besler bu felaketi, ya da susarak, görmezlikten gelerek bir nevi seyirci konumunda da olsa destekler. Yazar halkın din kisvesi adı altında sürülere dönüştürülmesini, dinin bir kontrol mekanizması hâline getirilmesini ve insanların sömürülmesini eleştirir. Bir süre sonra bunun farkında olan ama tepki gösteremeyen herkes kendi lağımının içine çekilerek saklanır. Kovalanıp kaçtığı, tehditlerden saklandığı, yenildiğini ve hatta öldüğünü unuttur, şarkı türkü söyler, dans eder, yorulur ve yorulunca usulca kanalizasyondan

çıkarak evine gider ve içerdekiler yanlarından hiç ayrılmamış gibi davranırlar. Hem aile hem halk her geri dönüşü hiçbir şey olmamış gibi karşılar. Önemli olan geleneklerin, kuralların devam etmesi ve adabımuâşerete uygunluktur. Bu yüzden Deli'nin en çok sevdiği kendi otoritesinin uygulayıcıları olan bu şeylerdir.

Lağımın Aleksandrası, saçlarıyla Deli'nin hayatı arasında bir sanrıya tutulup kalçalarının altına kadar inen upuzun güzel saçlarını kökünden keserek Deli'nin öleceğinden bahseder. Saçları kesmek yine burada bir tepki gösteriştir. Buna inanmak olası değilse de bir umut olarak bu dala tutunur. Tepki göstermek ve buldukları lağımdan kurtulmak için Deli'nin ölmesini beklerler. O gün geldiğinde herkes iktidarın asıl sahibinin o kanalizasyondakiler olduğunu, iktidarın da boktan bir şey olduğunu, onları Deli'den kendilerinin kurtardığını, dünyanın aslında dönmediğini ve hep birlikte kötü bir düş gördüklerini ve şehrin kendi kendine düştüğünü görecek; onlar lağımlardan çıktığı gün Deli ölecek, şehir düşecektir. "Aleksandra'nın kör makası, gün gelir önüne çıkan her şeyi keser ve büyük küfrünü eder" (Söğüt, 2019, s. 66). Burada yazarın üzerinde durduğu asıl nokta, başkasına yapılan bir şeye "Bana dokunmayan yılan bin yaşasın" ya da "bana bir şey olmaz" mantığıyla ses çıkarmayan insanların zamanı geldiğinde aynı sonuçla karşılaşacağı ve o zaman geldiğinde kendisine yardım edecek kimseyi bulamayacağı düşüncesidir. Yazar yine bu hikâyede düzen ve kanalizasyonun karşılaştırmasını yapar. Düzenin karşısında kanalizasyonda aile kavramı sıfırdır, gelenek yoktur, görenekler bok içindedir, edepsizlik diz boyudur, dayanılması zor bir bananecilik, boşvermişlik ve kabulleniş vardır, düzen tamamen hayaldir. Herkes bulduğunu yer, bulduğunu giyer, açlıktan ölenler, donarak göçenler vardır. Yas bile tutulmaz, cesetler oldukları yerde çürümeye terk edilir. Nasıl olsa bu çürüme, diğer çürümenin yanında hiçbir şeydir. Hikâyede sokakta bir gergedan başka bir adama tehdit dolu bir sesle "İnsanlar arasında başıboş bir gergedandan daha tehlikeli olan tek şey gergedanlar arasında yapayalnız bir adamdır" (Söğüt, 2019, s. 64) der.

"Büyük Küfür" hikâyesinde yazar, kişinin gençliği ve yaşlılığını aynı anda öncesi ve sonrasını tartar. Öncesi şimdikiğe yabancıdır. Öncesinde uçan kırmızı balıkların üzerine binerek denizlere gezer, bahçesindeki binlerce yaşındaki kaplumbağayla şehrin dehlizlerini dolaşır, kısaca hayal kurabiliyordur. Yaşlılığı geniş etekli pazen elbisesinin yerlerde sürünen uçlarına kıvrılarak gençliğindeki beninin nasıl olduğunu dinler kendinden: "Ben ve ben. Aramızda yarım asırlık bir zaman. Altımda bir pantolon kendi dizimin dibimde, eteklerimde oturuyorum nice zaman" (Söğüt, 2019, ss. 70-71). Sonrasında hayallerinde mevsim hep kıstır, gece güne hiç dönmez, bahçedeki kaplumbağanın ayaklarını keserler, birlikte aynı mezara yatarlar, çok üzümler, hep üşürler. Kulağına eğilerek kendi kendine alçak sesle "Beni mahsus delirttiler... Beni delirttiler ki eğitebilsinler" (Söğüt, 2019, s. 71) der. Artık aklından geçen düşüncelere de, ağzından çıkan kelimelere de yabancıdır. Kişi sesleri hatta renkleri bile tanıyamaz hâlde gelir. Kendi üzerinden konuştuğu aslında diğer herkeştir. Bu hikâyede özellikle vurgulanan kişinin yaşadıklarına tercihlerinin sebep olup olmadığıdır. İnesco'nun Bay Boeuf'ün değişimi üzerinden yansıttığı "Değişim isteyerek mi olur?" sorusuna yazar onlar diye bir şey olmadığını, kişi ne yapıyorsa bunu kendi kendine yaptığını, ne hayal ederse onun olduğunu bu yüzden kendisini güzel günleri hiç göremeyeceğine inandırdıklarını söyler. Her şey tercihtir. Ya kırmızı balıkları, gezgin kaplumbağaları tercih edersen ya da karabasanlarla büyümeyi, camları sıkı sıkı kapatmayı ve kapılara kilit vurmaya öğrenirsin. Burada kişi hep kendisini koruması gerektiğini sanmış, kaybetmemesi gerektiğine inanmıştır. Yeryüzündeki bütün

kötülüklerin nedeni yine insanların kendisidir: "Olduğu gibi kabul ettiğim iki oda bir salon evler ve arabalar ve tahviller ve gelecekle ilgili yersiz endişeler ve geçmişle ilgili yalan yanlış bilgiler ve kişisel gelişimler ve gerilimler ve gerilemeler, taksitler, krediler, kendini bir bilmeler bir bilmemeler, kazanırken kaybetmeler, kaybederken kazanmalar..." (Söğüt, 2019, s. 79) gibi insan kendi kısır döngüsünü, içinde boğulacağı bitmez girdabı kendi elleriyle yaratır.

Yazarın sorguladığı bir diğer şey korkuların insanın yaşamında neden olduklarıdır. Sırf korktuğu için uçamayan bir kuşa korku neye mal olmuştur? Korkmadığı için kaybedene kadar uçar ve bu durumda ölümü bir kayıp olmayacaktır. O da açık duran camdan içeri girebileceklerden ve dışarı çıkabileceklerden, kırmızı balıkların onu götürdükleri yerden geri getirmemesinden, kaplumbağanın bir gün onu sırtından atmasından, öfkeli bir gergedandan, alınının ortasında çıkıntı çıkacak gibi duran boynuzdan vs. birçok şeyden korkmuştur ve kendini engellemiştir. "Her şeyden, Allah'tan, devletten, toplumdan ve babamdan ve annemden ve kendimden korktuğum için yapmadığım, yapamadığım şeylerin neticesinde katlandığım bu hayatı kendi hayatım sanmam ve bana böyle bir hayatı reva gördüğüne inandığım Allah'a sığınmam, ondan medet ummam, üstüne üstlük ondan da korkmam neticesinde şuursuzca çevirdiğim işkence gibi bir hayat çemberinde delirmekteyim. Korkuyla terbiye edildim" (Söğüt, 2019, s. 80). Burada dinin bile korkuyla kişiye aşılmasına bir eleştiri vardır. Ona göre kuş tekrar tekrar ölecek ve yeniden doğacak ama kendi hep aynı kalacaktır. Hikâyede kişi kendi kendini kandırır, kendi kendine yalan cevaplar, bahaneler bulur, kendi kendini susturur. Kendisinden gerçeği sakladığı için kendini kaba bulur. Kendi dediklerine kulak asmaz. Söylediklerini duymamış gibi yapar. Burada otorite kişinin kendisine dönüşür. Bunu vicdanının sesini susturma, iç sesine kulaklarını tıkama olarak da algılayabiliriz. Kendiyle insanlık arasında bir çukur kazarak aklını karıştıran tüm soruları bu çukura atar ve üzerini biraz talaş ve biraz toprakla kapatır. Pantolon burada eskiyi etek ise şimdiki simgeler. Eteklerini çöpten bulduğunu pantolonlarını ise çöpe attığını söyler. Bu hikâyede sorgulayan, sorgulamanın hayat belirtisi olduğunu düşünen ve düşündükçe akli karışan, kendine vereceği tüm cevapların da anlamsız olacağını baştan farkında olan bir kahraman vardır. Sorguladıkları hayatın temeli ile ilgili sorgular. Kendine geldiğinde iş işten geçmiş, kapısı ne açık ne kapalı demir bir kafeste dev bir gergedan gibi uyur hâldedir. Eski günlerini, ormana, nehirlere, bulutlara, dağlara, taşlara, ağaçlara benzeyen kurduğu ilk şehirleri düşünür. Yaptığı ilk arabaların kuşlara, kaplumbağalara, atlara, kedilere, köpeklere, aslana, file benzediğini söyler. Kendi kendine "İlk kurduğum hayat dünyaya benzerdi. Korkularım bir solucanın korkularından çok da farklı değildi. Sevinçlerim sincaplarınkıyla birdi. İnançlarım naifti. Kelebeğin tanrısıyla benim tanım kolayca yan yana gelirdi" (Söğüt, 2019, s. 77) der. Artık hepsi geride kalmış ve gergedanlaşmıştır. Yine burada şehir ve doğa karşıtlığının yansıtılmaya çalışıldığı görülür: "Güzelliğim aslen ilkelliğimdi" (Söğüt, 2019, s. 77) der ve ilkelliği güzel bulur. Başlangıçta insan da doğada diğer hayvanlar gibi ortak bir yaşam biçimine sahipken daha sonra doğayı kontrol etmeye başlayan insan kendini başka bir boyuta taşımış ve kendi kendisinin hapisanesinde kendi kendinin mahkûmu olmuştur: "Kendimi biri zannettiğim için düştüğüm derin kuyuda alamadığım nefes benim kendi kafesim" (Söğüt, 2019, s. 78). Boğazında düğümlenen, genzini yakan ve kendisini soluksuz bırakan o heyecan yüzünden öldüğü ve öldürdüğü onca insanın asıl katili kendisidir. Çekip gitmek istese de gidemez. Durduğu yerde saçları uzar kısalır kısalır ve uzar. Kafası kocaman kalbi küçükük kalır. Zaman üzerinden öfkeli bir gergedan gibi bir

ileri bir geri geçtikçe geçer. Hiçbir şeye itiraz etmediği, hiç soru sormadığı, yap denileni yaptığı yapma denileni yapmadığı, tanrıya inandığı ve kutsallara sorgusuz sualsiz taptığı, iktidara boyun eğdiği, sınırlara eyvallah dediği, aile kurduğu, çocuk doğurduğu, herhangi biri olduğu için var ve yok arasında nefesi kesilir (Söğüt, 2019, s. 80). “Bir parçası olmadığım için hayata düşmanım. Beni içine almayan ama dışına da salmayan hayatla baş edebilmek için devamlı anlam arayışındayım. Anlamı yanlış yerde aradığım için de hep hırçınlaşmaktayım” (Söğüt, 2019, s. 81). Bu hikâyede gergedan eski savaşların kılıç artığıdır, bir adamı ezerek öldürür, öfkesi dinmeyince de boynuzlarıyla bedenini delik deşik eder. Kimsenin kılı kırkıdamaz. Tepkisizlik çağın en büyük hastalığıdır. “Nasıl olur da böyle uygar bir ülkede başıboş bir gergedan bir adamı öldüre öldüre dolaşır?” (Söğüt, 2019, s. 75). Ezerek öldürme ve bu cümlede metinlerarasılık vardır. İonesco’da da kedi ezilerek ölür ve Jean bu cümleye yakın sözlerle tepki verir.

Yine bu hikâyede dine karşı bir tepki söz konusudur. “Tanrımı anlamdan çıkardığımda...” (Söğüt, 2019, s. 78) diye başlayan kahraman bambaşka bir hayata en baştan başlayacağını vurgular. İnancını yitiren insanın geldiği noktayı ise şu cümleler çok güzel ifade eder: “Tapamayacağım tanrılar yaratıyorum. Yaşamayacağım çocuklar doğuruyorum. Bitiremeyeceğim işler icat ediyorum. Çıkamayacağım yollarım, aşamayacağım dağlarım var. Uyuyamayacağım uykularım, uyanamayacağım kâbuslarım, konuşamayacağım dillerim. Çözemeyeceğim bilmecelerim. Sorgusuz sualsiz yüklendiğim sorumluluklarım. Cennete ait sandığım her şey benim tepyekûn cinnetim” (Söğüt, 2019, s. 79). Otorite baskısını kendinden daha küçük parçalara bölerek hissettirmeden devam ettirir. Burada kahraman aileyi baskı unsuru olarak görür ve şöyle der: “Toplumun nefret üreten en küçük birimine hayatımı vakfediyorum. Tepemdeki iktidarın tohumunu aile diye kalbimde büyüttüyorum” (Söğüt, 2019, s. 79). Kendisini kutsal aile tapınığında kesilip duran bir kurban gibi hisseder. Kendisi de annesini, ablasını, babasını, abisini öldürür, kuşu kafese hapseder, kindar bir gergedanı elleriyle besler (gergedan burada aile), böylece defalarca altında kaldığı devlete minnet duyar. Üç bölümden oluşan hikâyede her bölümün sonunda küfrü basar: “Öyle kolay pes etmez küfrü duasından büyük olanlar.” (Söğüt, 2019, s. 73) cümlesi her bölümün sonunda tekrarlanan bir leitmotivdir. Küfür ettiği, inandığı her şey, inandığını sandığı her şey ve en çok da kendi, zaafı ve hayalleridir.

“Sokakta” hikâyesinde de otorite görmeyen, duymayan, umursamayan duyarsızlaşan insanlıktır. Bir yanda gördükleri karşısında dehşete kapılarak elindekine daha sıkı sarınan ve gördüklerinin etkisini hayatı boyunca içinden atamayanlar, öbür yanda istemediği her şeyi bir çöp poşetine atarak ondan kurtulan ve atıklarının arasında yaşayanlara duyarsızlaşanlar, diğer yanda kalabalıklar arasında gözü saatte telaşla yaşayan ve bir koşturmacanın içinde görenlerin gözlerinde asılan görmeyi unutanlar, öteki yanda başkalarının acısıyla keyfi kaçanlar ve gördüklerinden değil göreceklelerinden bildiklerinden değil öğreneceklerinden çekinenler, içlerine çekilenler, tiksinenler, ağlayanlar, beriki yanda kaçanların, tutsakların, örselenmişlerin gözlerini diktiği şaşaalı ve ışıklı hayatların içinde yaşayan ve kendinden başkasına sadece görmeden bakanlar ve her yanda aklında türlü sorularla altlarında irili ufaklı kan lekeleri biraka biraka işe gidip gelen kalabalıklar anlatılır. Herkes her gün bir cinayetin şüphelisi: görmediği, duymadığı, umursamadığı için. “Arada bir kedi eziyorsun. Sonra bir sincap. Sonra bir kirpi. Sonra köpek. Sonra ne olduğu anlaşılmayan şey. Sonra bir gelincik. Geç. Bir tilki. Geç. Bir kaplumbağa. Geç. Bir tavuk. Geç. Bir kertenkele. Geç geç. Bir yılan. Geçiniz. Bir kunduz. Geçiniz. Bir

ceylan. Bir gelincik. Onu da geçiniz. Bir inek. Geç. Bir koyun. Geç. Bir devekuşu. Geç geç geç. Bir ejderha. Geç geç. Bir Zümrüdüanka eziyorsun. Geçiyorsun. Bir gergedan eziyorsun. Geçiyorsun” (Söğüt, 2019, s. 85). Hikâyede yeryüzünün gerçek tanrıları tekerlerin altında bağırsakları dışarda yatarken, kendini üstün gören insanlık sudan sebeplerle her gün cinayet işlemektedir. Hikâyede tanrının dünyayı yedi günde yaratmasına atıfla yedi bölümde insanlığın dünyayı nasıl yok ettiğini anlatır. Yazara göre tanrı bile yarattığı dünyadan utanır hâle gelmiştir (Söğüt, 2019, s. 85). Bu hikâyede gergedan tekerlerin altında ezilen tanrıdır.

“Triatlon” hikâyesinde gergedan kendisini yaratan yazarı öfkeyle devirir, üzerinden defalarca geçerek onu delik deşik eder ve yazarı öldürür. Yazar öldüğü yerde “Kendi yarattığım karaktere bile güvenemeyeksem kime güvenmeli Tanrım! Kime güvenmeli!” (Söğüt, 2019, s. 88) diyerek çürür. Hikâyede yazar insanların ırkı, kimlikleri, dini, yedikleri, tenlerin renkleri yüzünden maruz kaldığı ayrışmayı, bu kavramlar uğruna yapılan eylemleri eleştirir. Diğer eleştiri kişinin ceset hâline gelmesi ama kişinin başarısızlıklarının bile ona ait olamaması durumudur. Burada birey hâline geleme hep birilerinin bir şeyi olma ama kendi olamama durumu yansıtılır. Cesetlerin sırtında taşıdıkları yükleri onların kıyafetleri hâline gelir. Ceset ne zaman cesetleşir, ne zaman ölmeler başlar bunu tartışır. Bu hikâyede Franz Kafka’ya ve Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserine de kahramanı Gregor Samsa üzerinden gönderme yapılır. Gregor Samsa da düzenin böcekleşmek zorunda bıraktığı bir bireydir. Yazar metinlerarasılıkla Gregor Samsa’nın kim olduğunu, yani kim böcekleşmiş, kim gergedanlaşmış, kim başkalaşım geçirmiş sorgular ve bize de kendimize kim olduğumuzu sormamızı ister. Bir yandan da insanların kendi adlarını kendi seçmemelerine bir eleştiri vardır. Kişinin adını annesi, babası, nüfus memuru, komşusu, çaycısı herkes koyabilir ama kendi seçemez. Başkalaşım/dönüşüm ise Kafka’ya dönüşmek olarak gerçekleşir: “Bir sabah uyandım... Yatağımda kendimi Kafka’ya dönüşmüş buldum” (Söğüt, 2019, s. 94). Bu, bu hikâyenin diğerlerinden farkıdır. Kafka’ya dönüşmeyi şöyle tarif eder: “Kâbus gibiydi. Kapkaranlıktı. Hiç kurtulamayacağım boğucu bir hayat, adı konmamış dertler, görülmeyen davalar, ulaşılmayan şatolar, hep kasvet, hep kasvet” (Söğüt, 2019, s. 94). Aynı zamanda burada hem İonesco’nun hem de Mine Söğüt’ün aynı kaynaklardan beslendikleri de görülür.

“Gergedan” hikâyesi yazarın İonesco’nun *Gergedanlar* tiyatrosuna asıl göndermelerin yapıldığı hikâyesidir. Hikâyede 12 Eylül’de darbe zamanı sokaktan ayrılan ve yıllar sonra yaşadığı yere dönüş yapan karakter her şeyin değiştiği dünyada hiçbir şeyin değişmediği sokakta değişmeden aynı şekilde kalan onca şeyin arasında değişen tek bir şey fark eder “İki apartmanın arasındaki boşluğa sıkıştırmış bir gergedan kafesinin varlığı” (Söğüt, 2019, s. 100). Sımsiyah boyanmış yüksek ve derin kafesin içinde dev bir gergedan uyumaktadır. Dev cüssesi kalın gri yeşil bir zirhla kaplıdır ve tüysüz bedenini güçlü olmanın tüm küstahlığını taşır. Burnunun üzerinde biri uzun biri kısa, uçları kadim bir öfke gibi sipsivri iki görkemli boynuz vardır. Sanki hep oradaymış gibi, bir yabancıнын uyumsuz olağanlığında öylece durmaktadır (Söğüt, 2019, ss. 100-101). Uzak bir yoldan gelmiş ve çok yorulmuş, aradığını bulamamış, inandığı şeylere sırtını dönmüş, hem iyi hem kötüyümüş gibi uyumaktadır, “Bir zamanlar gelecekte olacakları sezen ve insanlığın tüm ağırlığını aciz bir kahramanına yükleyen düşüncesiz bir yazarın peşinden” zamanın tüm vahşetini yüklenerek bu sokağa gelmiştir (Söğüt, 2019, s. 102). Hikâyede gergedan sokakta yanına yaklaşan değişmenin ya da değişmemenin, zamanın kendisi için hiçbir anlamı olmadığı adamdır. Apartmanın küf kokulu tek odalı kapıcı dairesinde biri engelli üç çocuğuyla birlikte yaşar,

bazen intiharı düşünür, bazen kâbuslarında gergedanın onu boynuzuyla yere devirerek defalarca üzerinden geçtiğini görür, günde üç paket sigara içer (Söğüt, 2019, ss. 101-102). Gergedan aslında kişinin kendi değişen varlığıdır. Gergedan hep orada içimizdedir.

Gergedanın ne olduğuna dair fikirlerin ileri sürüldüğü hikâyede gergedan, imam'a göre Allah'ın insanlara günahlarını fark etmeleri için gönderdiği bir evliyadır (Söğüt, 2019, s. 103). Muhtar'ın söylediğine göre ise gergedan, onun sokaktan gitmesinin hemen ardından devlet tarafından getirilmiş ve demirbaş olarak sokağa kaydedilmiştir. Muhtara zimmetledikleri hayvanı başlarına bırakıp gitmiş, sonra da bir daha arayıp sormamıştır. Burada yazarın devlet sistemindeki işleyiş düzenine de eleştiri vardır. Sokakta gergedan üzerine oluşan hikâyeler yine İnesco'nun metninde gergedan üzerine yapılan tartışmalara bir gönderme yapar. Hikâyede aynı zamanda sistem eleştirisi de yapılır. Karakter bu sokakta büyümüş, çocukluğu bu sokakta geçmiş, bu sokakta devlete mugayir işler yapmış, bu sokakta saklanmış, bu sokakta dayak yemiş, bu sokak-takiler tarafından ihbar edilmiş, bu sokakta kendisine sırt dönülmüş, bu sokağı kaybetmiş, bu sokağı yitirmiş, bu sokak ve sokakla beraber tüm yaşamı hayatından kayıp gitmiş, bir daha bu sokağa dönememiştir (Söğüt, 2019, s. 106). Kendisinden kalan o boşluğa gergedan gelmiş oturmuştur. Yıllar sonra döndüğü sokakta yaşadığı her şeyi gergedana anlatır yani değişmiş varlığına eski benini hatırlatır. O sokakta her şey ayındır ve farklı olan tek şey gergedan yani kendisidir. Tutsaklık artık kilidi anahtarı olmayan kendi zihnindedir. Mine Söğüt burada Berenger'in ucu açık bırakılan hikâyesinin devamını yazma edimini gerçekleştirir. Bayram üzerinden Berenger'in hikâyesini anlatır. Yazara göre insanlığı sürdürmek üzere yemin eden Berenger, o kadar gergedan arasında bir başına yemininden yılmış ve kendini kısırak o da gergedana dönüşmüştür. Ama sürüye katılmamış ve yaratıcısını aramak, bulup öldürmek için yola düşmüş ve ta buralara kadar gelmiş ve yaratıcısını öldürmüştür. "Bazen dünya hastalanır ve böyle şeyler olur" (Söğüt, 2019, s. 111). Hikâyenin İnesco tarafından oluşumu ise şu şekildedir: İnesco bir anti kahraman yaratmış ve oyunun sonunda bırakmıştır. Kahramanın fazla hayatta kalamayacağını, ölüp gideceğini düşünür. Ama kahraman onu gergedanlaşan bir dünyada yapayalnız bıraktım diye intikam almaya yemin etmiş ve eninde sonunda ıknmış sıkınmış bir gergedan olmuş. Gergedanların devlet eliyle beslediği bu ülkeyi bulup soluğu burada almış ve yazarı beklemeye başlamış. Yazar burada Bayram'dan gergedanın kafesinin kapısını açmasını ve hayvanın boynuzlarıyla onu delik deşik ederek üzerinden geçip gitmesini ister, buna hakkı olduğunu söyler. Yazarın aslında burada olması gerekeni hayal ettiği de söylenebilir. Olması gereken tek şey, insanların kendilerini gergedanlaşmaya iten sebepleri bulmaları ve onlarla mücadele etmesidir. Yine ülke gündemindeki siyasi değişim dönemlerine de atıfta bulunularak insanların gergedanlaşmaları ve sonra ayaklanarak gerçekleştirdikleri politik mücadelelere de değinilir.

Hikâyelerde otorite tarafından uygulanan her şiddet bir öldürme olarak algılanır ve sürekli ölüm, ölme, öldürme üzerine izlekler tekrarlanır. "Aile Ölüyor" hikâyesinde kahraman ebeveynlerinden hangisini önce öldürmesi gerektiğini düşünürken, "Ablamın Cesedi" hikâyesinde kız önce annesini boğmaya sonra kendisini asmaya çalışacak ve beceremeyince yaşayan bir cesede dönüşecek, çürüme tüm hayatına yayılacaktır. "Anne Eti" hikâyesinde aslında öldürülmek istenen anneyken hem Tahir hem de Fuat Ali kediye öldürmek ister ve sonunda anne intihar eder. "Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı" hikâyesinde gelecekte işlenecek kadın cinayetlerin senaryoları hazırlanır, "Köpek Dişi Düşü" hikâyesinde otoriten kaçmaya çalışan kuş (kız çocuk) otoritenin kapalı

pencerelerine çarparak ölür. "Üçlü Kanep" hikâyesinde küçük yaşta öldüğü vurgulanan küçük kız hikâyesinin sonunda annenin tepki göstermesi sonucu özgürlüğü elde ederken, ikiz kardeşleri onun kadar şanslı olmayacaklar ve cesetleri ablalarının uzun kollarında sonsuzluğa uurlanacaktır. "İstiklal Kırıldadır" hikâyesinde Zabel kapı eşiğinde ölmüş çırılçıplak bir çocuk cesedidir, "Dışına Uzayan Cambazla İçine Kıvrılan Salyangozun Hüzünlü Hikâyesi" hikâyesinde insanlar daha gün doğmadan pencerelerden kendilerini aşağı atarlar. "Lağımın Aleksandrası" hikâyesinde cellat umursamazlık, saçın kesilmesi ise bir cinayet olarak sunulur. "Büyük Küfür" hikâyesinde bir kuş pencereye çarpar ve boynu kırılarak ölür, insanın aklından geçenler gibi usulca kayarak düşer ve kadın gibi olan erkek boynu kesilerek ölür. "Sokakta" hikâyesinde ölen tüm insanlıkken "Triatlon" hikâyesinde ölen yarattığı karakter tarafından öldürülen yazarın kendisidir ve cesetleri bulunmayan cesetler aranır. "Gergedan" hikâyesinde ise defalarca ölen gergedanlaşmanın müsebbipleridir. Burada ölenin kim ve ne olduğunu sorgulayan Mine Söğüt, ölenin belki de insanlık olduğunu okuyucuya hissettirmeye çalışır.

Türlerarası İlişki

Türlerarası ilişkiler bir sanatçının bütün eserleri arasındaki ilişkiyi inceleyerek sanatçının edebi kişiliğini bir bütün olarak ortaya koyabileceği gibi, farklı yazarlar arasındaki ilişkiyi incelemeye de yardımcı olur. Genette "palempsest" kavramıyla bir eserin kendinden önceki eserle ilişkisini ortaya koymaya çalışır (Aktulum, 2000, s. 216). Orhan Veli de hiçbir memlekette ve hiçbir devirde bir sanatın yalnız başına sivrilmeyeceğini, kardeş sanatlardan birisiyle yüzde yüz anlaşmadıkça, onlardan birisi içerisinde erimedikçe bir sanat eserinin yaşamak hakkından mahrum olacağını ve kısır kalmaya mahkûm olduğunu (Kanık, 1992, s. 113) söyleyerek türlerin birbirini etkilemesinin türlerin devamlılığındaki hayati noktayı göstermiş olur. Türlerin tam olarak belli sınıflamalara ayrılmadığı dönemlerdeki edebî metinlerde de şiir, hikâye, tiyatro gibi türlere ait unsurların bir arada kullanıldığı görülür (Gökçek, 2005, s. 286).

Ute Heidman ve Jean-Michel Adam'dan aktarmayla önceden yazıya aktarılmış olan bir metnin başka bir bağlamda yeniden yazılması işlemi "türsel (yeniden) biçimlendirme" olarak adlandırılan Aktulum'a göre bir türü belirleyen temel bir özellik yeni bir sözceme durumuna dönüştürülerek kullanılırsa "türsel biçimlendirme" yapılmış olur (Aktulum, 2013, ss. 63-63). Türlerarası ilişkinin olduğu görülen bu iki eser arasında da (tiyatro metni-hikâye metni) türsel biçimlendirme olduğu söylenebilir. Bir sanatçı belli bir türde ele aldığı konuyu başka türlerde de işleyebileceği gibi, bir yazar başka bir yazarın belli bir türde ele aldığı konuyu başka bir türde devam ettirebilir. Aktulum'un "hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak" (Aktulum, 2000, s. 236) tanımladığı "yeniden yazma" ile İnesco'nun *Gergedanlar* tiyatrosunun konusu (sistem eleştirisi ve modern bireyin sistem içinde aldığı konum) bir dönüşüm yapılarak Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabının ana konusu hâline getirilmiştir. Bu şekilde Mine Söğüt, İnesco'nun metnini kendi metnine kaynak olarak İnesco'nun metnini güncelleştirmiş ve esere dirimlik kazandırmıştır.

Yeniden yazılan metin, kaynak metinle bir karşıtlık içinde olabileceği gibi ana metnin dil, üslup ve biçim öğeleriyle de ilişki içinde olabilir (Aytaç, 1999, s.138). Bir metnin başka bir metinde var olması ise araştırmacılara geniş bir inceleme alanı sunar. İki metnin arasındaki her türlü olası ilişkiye rağmen kaynak metin kendi bağlamından kopartılarak yeni bir anlam giyinin. Mine Söğüt'ün

eserinde *Gergedanlar*'daki başkalaşım/dönüşüm izleği bir yeniden yazma işlemine tabi tutulmuş, gerek eserin konusunu gerekse ana izleği olan gergedanlaşma motifini metinlerarası bağlamda yeniden kurgulamıştır. Aynı izlek farklı bir formatla tekrar karşımıza çıkar. Tiyatro hikâyesinin alanına taşır. Mine Söğüt kaynak metnin öyküsünü ve karakterini kendi metnine taşırken bir yandan aynen yineleyerek temayı geliştirmiş, bir yandan da Berenger'i yazarına başkaldıran bir figür hâline getirerek, aslında yitip gitmekte olanların güçlenerek hayatlarının kontrolünü kendi ellerine almalarını istemiştir. Bir bakıma *Gergedan* eseri, Ionesco'nun ucu açık olarak bıraktığı metnin Mine Söğüt tarafından yazılmış sonudur. Mine Söğüt metni dönüştürerek geliştirir.

Bütün edebi türlerin bir şeyi anlatma çabasının ürünü olduğu, bundan dolayı hepsinin temelinde belirli bir hikâyenin varlığı kabul edildiğinde, hikâyenin de bir edebi tür olmasının ötesinde bütün sanatsal faaliyetlerin arkasında var olan bir unsur olduğu inkâr edilemez bir gerçek olacaktır (Karahan, 2019, s. 31). Aristoteles de karaktere dayanmayan tragedya olduğu hâlde hikâyesi olmayan tragedyanın mümkün olmadığını ve tragedyanın temelini/ruhunu hikâye olduğunu söyleyerek (Aristoteles, 1963, ss. 24-26) hikâyenin anlatı türlerinin hepsinin merkezinde olduğunu vurgulamış olur. Tiyatro yazarı oyununu kurgularken genel olarak hikâyenin temel özelliği olan tahkiyeden yararlanır ve tiyatro metninin temelinde olan hikâye tiyatroyla hikâye arasındaki türlerarası ilişkiyi yansıtır. Fakat kurgu unsuru olan metinlerde temel figür olan anlatıcı hikâyede önemli bir unsur olarak yer alırken, tiyatrodaki kişilerin ruh hâlleri, duygu ve düşünceleri kendi ağızlarından ifade edilir. Böylece tiyatrodaki gerçeklik unsuru daha fazla ön plandayken, hikâye de anlatıcı tarafından tasvir yani kurgu ön plandadır. Tiyatrodaki anlatıcıyı, belki yazarın sesi olarak tanımlayabileceğimiz parantez içlerindeki sahneleme ve davranışları gösteren dış sesle bulmak mümkündür. Bununla birlikte hikâye tiyatroyun temelini oluşturan diyaloglardan ve monolog mahiyetindeki tiradlardan faydalanarak tiyatroyla bir ilişki içine girer. Hikâyedeki bu monologların ve bölüm başındaki epigrafların tiyatrodaki tirad ve koroları andırdığı söylenebilir: "Varlığımın intikamını almak için yola düşeceğim. / Zamanın içinden geçeceğim. / Ailenin içinden geçeceğim. / Ahlakın içinden geçeceğim. / İnancın içinden geçeceğim. / Devletin içinden geçeceğim. / Senin içinden geçeceğim." (Söğüt, 2019, s. 9), "Her şeyden, Allah'tan, devletten, toplumdan ve babamdan ve annemden ve kendimden korktuğum için yapmadığım, yapamadığım şeylerin neticesinde katlandığım bu hayatı kendi hayatım sanmam ve bana böyle bir hayatı reva gördüğüne inandığım Allah'a sığınmam, ondan medet ummam, üstüne üstlük ondan da korkmam neticesinde şuursuzca çevirdiğim işkence gibi bir hayat çemberinde delirmekteyim. Korkuyla terbiye edildim" (Söğüt, 2019, s. 80) vb.

Geleneksel hikâyelerden farklı olarak modern hikâyede ne anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı önemli olup biçimci bir anlayış ön plandadır. Şiirsel bir anlatıma da sahip olduğu söylenebilecek olan modern hikâye, dilindeki mecazlı söyleyiş, yapısındaki kısalıktan dolayı az sözle çok şey anlatma çabasıyla da şiire yaklaştırılabilir. Metin imge ve sembollerle zenginleştirilerek anlam çoğullaştırılır ve yorum okuyucuya bırakılır. Diyaloglardan oluşan tiyatroyun aksine modern hikâyede monolog daha çok ön plandadır. Kişiler, olay ve olayların geçtiği yer ile ilgili unsurlar tiyatro yazarı tarafından dekor ve sahne olarak okuyucuya hazır olarak sunulurken hikâyede hayal gücü tamamen okuyucunun kendi elindedir. Yine hikâyelerdeki mekân tasvirlerinin tiyatro metinlerindeki sahne tasvirlerini andırdığı söylenebilir. Böylece yazar hikâyesini bir tiyatro sahnesi gibi okuyucunun gözünde canlandırmış olur.

Mine Söğüt'ün hikâyelerinde Ionesco'nun gergedanları farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bazen gergedan intikam için uzun bir yola çıkar, bazen öfkeli bir sabırla bekler, bazen homurtular içinde pencerelerin önünden geçer, bazen evin dışında bazen perdelerin arkasına saklanandır, bazen hiçbir şeyin değişmediği bir sokakta derin bir uykuya dalar, pazen pusuya yatar, bazen uçsuz bucaksız denizin ortasında görülen bir hayal olur, bazen tekerlerin altında ezilen Tanrıdır, bazen kendini yaratan yazarı öldürür ve gergedan hep içimizde taşıdığımızdır. Mine Söğüt'ün eseri için aynı zamanda Ionesco'nun eserinin farklı bir okuması olduğu da söylenebilir. Hikâyelerdeki başkalaşım/dönüşümler, gergedanlaşmanın kitleleşmesinin belki de bireyselle indirgenmesidir. Yazar hayranlık duyduğu yazarla metninde buluşmakta, onunla konuşmakta ve bir nevi aynı duygu paydasında birleşmektedir.

Yine Mine Söğüt'ün dört bölüme ayırdığı eserinde her bölümün başına koyulan epigraf niteliğindeki kısımlar tiyatro metnindeki "perde"ye benzetilebilir. Böylece birbirinden bağımsız gibi görünen hikâyelerin aslında tek bir hikâye olduğu, Ionesco'nun gergedanlaşma metaforu ile başlattığı başkalaşım/dönüşümün geldiği noktayı yansıttığı ve artık günümüzde başkalaşım/dönüşümün çeşitlenerek tanınmayacak hâle geldiğini göstermiş olur. Son olarak dört bölüm başındaki kısımları çerçeve hikâye diğer hikâyeleri de iç hikâye olarak okumak mümkündür.

Sonuç

İki eserde de sistem eleştirisi vardır. Ionesco eserinde kişiler üzerinden toplumun farklı tabakalarındaki kontrol mekanizmalarını ve bunlara maruz kalan bireyleri yansıtır. İlk bölümde yer alan patron işçi üzerinde baskı kuran kontrol mekanizmasının sembolüken, masalara bakan kız patron baskısı altında ezilen işçi hükmündedir. İkinci bölümde ise bölüm Şefi Bay Papillon eserde otoritenin hâkimiyetini sağlayacak aracı konumundadır. Devam çizelgesi üzerine yaptığı vurgu, yapılan tartışmayı keserek iş arkadaşlarını çalışmaları konusunda uyarıları ve en sonunda çalışanları maaşlarından kesinti yapmakla tehdit etmesi düzenin olaylara bakışını da yansıtmış olur. İşyeri için sistemin devam etmesinden başka bir şey önemli değildir. Yine bu bölümde gergedan merdiveni yıkmasının Bay Papillon tarafından olumlu karşılanması da semboliktir. Zira yıllardır yönetimden bu eski ahşap merdivenin yıktırıp yerine betondan bir merdiven yapılmasını istemesine rağmen yapılmamıştır. Burada yıkımla, modernizmde eskinin yok edilmesi yerine yeninin inşa edilmesi düşüncesinin savunulmasını da yansıtır. Bayan Boeuf'ün gergedanlaşan kocasını tanımasıyla olay tamamen saçma bir yöne doğru evrilerek kocasının sigortalı olup olmadığı, bir gergedan olarak sigortadan yararlanıp yararlanmayacağı, hukuksal açıdan ne yapılabileceği sorgulanır ve Bay Papillon onu kovmaktan ve işlerin gecikmesinden bahseder. Sistemde çalışanların ne yaşadığının önemli olmaması, patron için önemli olan tek şey işin aksamadan devam etmesine da eleştiri vardır. Yine bölüm şefinin kendisine asılmasını tersleyen Daisy'nin sözleriyle şefin hangi kesimden olduğu da vurgulanır. Eleştirilenden biri yine sistem olup, merdivenin yine ahşaptan yapılacağını duyan Berenger paranın havaya savrulduğunu ama yararlı bir iş için para gerektiğinde yeterli fon yok denildiğini söyler ve modern dünyanın tel örgüsüz bir hapishane olduğu vurgusu yapar. Mine Söğüt ise eserinde okuyucuya otoritenin ve baskı unsurunun farklı yüzlerini sunar. Otorite bazen babadır, bazen otoriteyi destekleyen ve bu güç gösterisinden hastalıklı bir zevk alan düzenin isimsiz ve gizli sağlayıcılarından olan annedir. Çocuğunu koruyucu işlevini kaybetmiştir. Klasik evin içinde hayatını sürdüren ev kadını figürüdür. Evini tertemiz tutan, yemeğini yapan ve kocasının her eylemini

sesini çıkarmadan onaylayan, görmek istemeyen tepkisiz ve pasif bireydir. Kendisine dokunulmadığı sürece de üç maymunu oynamaya devam edecektir. Bazen otorite anne, sessizlik rolüne bürünen babadır. Bazen otorite olan anne kahramanın bilinçaltına yerleşerek otoritesinin gücünü devam ettirir. Böylece baskı unsurunun kahramanın hayatından hiç eksilmediği görülür. Bazen otorite, on küsur yıldır yukarıda, şehrin tam ortasındaki koltukta oturan ve bireyleri kanalizasyona saklanmaya mecbur eden Deli, bazen görmeyen, duymayan, umursamayan duyarsızlaşan insanlık, bazen de kişinin kendisine dönüşür.

İki eser arasında konu bakımından bir dönüşüm söz konusudur. Böylece statikliğin önüne geçilerek eserler dinamik bir yapıya kavuşturularak eserin nefes almaya devam etmesi sağlanmıştır. İnesco özel olarak Fransızların Alman işgali altındayken Nazi barbarlığına karşı koymamalarına genel olarak ise totaliter rejim altındaki insanların baskıya dayanamamaları sürülemlerine eleştiri yönelterek bireylerin özgür iradelerini başkalarına teslim etmenin acıklı sonuçlarını eserinde Berenger dışında tüm kitleyi gergedana dönüştürerek dile getirir. Mine Söğüt için ise değişim çok boyutlu olup kişiler bazen salyangoza, bazen bir hayalette, bazen kediye, bazen bukalemuna, bazen de örümceğe başkalaşır/dönüşür. Bazen değişim fiziksel bir başkalaşım/dönüşümle tarif edilirken bazen de bireyin kişiliğinde meydana gelen manevi bir başkalaşım/dönüşüm söz konusu edilir. Mine Söğüt'ün öfkesi her türlü otorite unsuruna ve otoritenin boyunduruğunda değişen tüm insanlıktır. Diğer yandan Mine Söğüt'ün başkalaşım/dönüşüm geçiren bireyleri zaman zaman İnesco'nun gergedanlarıyla benzerirken bazen de onlardan uzaklaşır.

Mine Söğüt'ün İnesco'ya duyduğu bir hayranlıktan da söz edilebilir. Yazar bunu eserinin sonunda kendisine ilham veren yazarları sıralarken İnesco'nun adını da yazarak ona teşekkür ederek gösterir. İnesco'nun eserinde okuyucuya yönelttiği "Hangisi normal ve hangisi anormal bunu kim bilebilir? Değişim isteyek mi olur istemeden mi? Gergedanların hepsi birbirine mi benziyor yoksa onları birbirinden ayırt edebilir miyiz? Ayırt etmek ne kadar önemli? Değişim yaşamı devam ettirmenin tek koşulu mu?" gibi sorulara Mine Söğüt eserinde cevaplar aramış gibidir. *Gergedan*, birbirinden farklı iki dünyanın yaşadığı benzer modernleşme süreçlerinin yarattığı yıkımla başkalaşarak/dönüşerek değişenlerin ortaya konulmasıdır.

İnesco eserinde değişim nedenleri üzerinde de durur. Yazara göre Jean'ın değişimi fazla öfkeli olmasına bağlanırken, Bay Papillon'un değişiminin para pul gözetilerek yapılmış bir davranış olmadığına değinilir. Botard'ın değişimi topluluğa uyma isteğine bağlanır. Dudard görev bilinciyle arkadaşlarının terk etmemek adına bilinçli olarak değişimi denemeyi tercih eder. Daisy belki de kendilerinde bir sorun olduğunu düşünerek dönüşür. Sonunda tüm farklılıklar silinerek hepsi bir güruh hâline gelir. Başlardaki tek tek olan, bir karmaşa hâlinde görülen değişim sonunda toplu hâlde bir uyum hâlini alır. Mine Söğüt ise değişimin nedenlerini her hikâyede satır aralarında okuyucuya fazlasıyla hissettirir.

Modernleşmeyle birlikte insanlar ilk defa hayat içerisindeki konumunu yitirmeye başlar ve makineleşmek en önemli olgu hâline gelir, insan kendi eliyle yarattığı makinenin hâkimiyeti altına giren bir tutsak olur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte hızını arttıran sanayileşme ise beraberinde kentleşmeyi, küresel sömürüyü, makinenin önlenemez yükselişini ve tek tipleşen bir dünya düzenini ortaya çıkarır. Bu değişime ayak uyduramayan bireyler ise toplumun dışına itilmekte, yadrganmakta, yalnızlaşarak

kendi içine çekilmekte, sahip olduğu ve değişen değerleri sorgulamakta, topluma ve kendine yabancılaşmakta, kimlik bunalımı yaşamakta, benlik saygısını yitirmektedir. Değişimle arasında bir denge kurulamayan birey gittikçe kendine yabancı, geçmiş olmayan, güvensiz, düzenin bir parçası, bir nesnesi, anlamsızlık karşısında hiçlikle yaşamak zorunda kalır ve birey üzerinde önlenemez hasarlar meydana getirir. Birey o güne kadar sahip olduğu her şeyin ve özellikle kendi varlığının hiçbir önemi olmadığını fark eder. İçinde yaşadığı dünya her gün değişmekte, uzun bir yaşam birikimi sonucu oluşan değerler ve inançlar önemsizleşmekte, o zamana kadar kendisini koruyan tüm düşüncelerin temelleri sarsılmakta ve üzerinde durduğu sağlam zemin oynak hâle gelmektedir. İnesco gergedanlaşanların modern yaşama ayak uyduran modern insanlar olduklarını, değişime ayak uyduramayanların ise yalnızlaşarak kendine bile yabancı hâle geldiğini dile getirir. Eserde gergedanı tarif ederken yapılan kalın derili vurgusu yine modern bireyin duyarsızlaşmasının boyutlarının ne kadar ileri bir seviyede olduğunu çağrıştırmaları açısından önemlidir. Mine Söğüt'te ise bireyler çeşitli cinayetlerin kurbanları olarak hayatlarına devam etmekte, kendilerine ait bir dünya oluşturamamakta, toplumdan uzak lağım çukurlarında yaşamakta, kendinden başkasını önemsemeyen duyarsızların perdelerin ardındaki bakışları altında her gün biraz daha çürümektedir.

İnesco'nun eserinde dil dahi eserde bir iletişimsizliğe dönüşür, kahramanların kendilerini ifade ederken duygularını karşı tarafa aktaramadığı, aynı dilin kullanılmasının bile bir faydasının olmadığı görülür. Mine Söğüt'te de dil zaman zaman çözümsüzlüğe dönüşecek, kahramanlar bazen susmayı tercih edecek bazen de konuşmanın anlamsızlığı düşüncesiyle tüm sözlerini kendi içlerine kusacaklardır.

Hem varoluşçuluk düşüncesinde hem de ona paralel olarak gelişen absürt tiyatrodaki ortaya konulan sorun için herhangi bir çözüm önerilmez. İnesco iki tarafın durumunu nesnel bir şekilde ortaya koyarak yorumu okuyucuya/seyirciye bırakmış ve başkalaşımı/dönüşümü bir olgu olarak tespit etmeye çalışmıştır. Mine Söğüt zaman zaman çıkış yolunu okuyucuya sezdirse de, o da genel olarak bir durumu ortaya koymaya çalışmıştır. Mine Söğüt'ün başkalaşanlara/dönüşenlere olan öfkesi eser boyunca hissedilmektedir. İnesco eserleriyle bir distopya yaratırken, Mine Söğüt bir nevi bu distopyanın içinde yaşayan bireylerin sıkıntılarını dile getirir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
 Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi.
 Arıkan, C. (2017). Çoğunluğa uymayan iki 'öteki': Edip Cansever'in 'Çağrılmayan Yakup' şiirindeki Yakup ve I. Gergedanlar oyunundaki Berenger. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(3), 38-51. [CrossRef]
 Aristoteles (1963). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
 Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. Papirüs Yayınları.

- Elmalı, M. (2012). Eski Uygur Türkçesi metinlerinde metamorfoz. *Acta Turcica*, 14(2-1), 1–34.
- Gökçek, F. (2005). *Mehmet Akif'in şiir dünyası*. Dergâh Yayınları.
- Güneş, M. (2022). İnsanca yaşamının bedeli: Eugène Ionesco'nun Gergedanlar piyesinin Berenger'i ile Sezai Karakoç'un "Masal" şiir-hikâyesinin Yedinci Oğul'unun onurlu direnişi. In İ.A. Kurt (Ed.). *Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç* (ss. 393–404). Gölcük Belediyesi.
- Hatiboğlu, B. (2023). *Mine Söğüt'ün roman ve hikâyelerinde kötülük* (Yüksek Lisans Tezi, Tez no: 785784). Marmara Üniversitesi, YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ionesco, E. (1991). *Théâtre complet*. Gallimard.
- Ionesco, E. (2000). *Toplu oyunları 4 Gergedanlar/Bavullu Adam/Şu Kahpe Dünya* (H. Anamur, Çev.). Mitoş Boyut Yayınları.
- Ionesco, E. (2020). *Notlar ve karşı-notlar* (H. Güven, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, O. V. (1992). *Bütün yazıları*. Adam Yayınları.
- Karahan, A. (2019). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir ve hikâyelerinde türlerarası ilişkiler* (Yüksek Lisans Tezi, Tez no: 602265). Trakya Üniversitesi, YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Karataş, T. (2018). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. İz yayıncılık.
- Karol, S., Suludere, Z., & Ayvalı, C. (1998). *Biyoloji terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kurt, M. (2009). Varoluşçuluğun Türk edebiyatına girişi ve ilk etkileri. *Gazi Türkiyat*, 4, 139–154.
- Moran, B. (2013). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2014). Şiirde öykü/öyküde şiir. *Türk Dili Dergisi*, 751, 80–84.
- Özata Dirlıkyapan, J. (2018). *Türk kuramı temel metinler*. Doğu Batı Yayınları.
- Özcan, O. (2013). Eugene Ionesco'nun politik tiyatroya bakışı. *Journal of Turkish Studies*, 8(10), 533–539. [\[CrossRef\]](#)
- Parla, J. (2015). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*. İletişim Yayınları.
- Sartre, J. P. (2002). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Söğüt, M. (2019). *Gergedan*. Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Metamorfoz*. *Türkçe Sözlük* (s. 217).
- Todorov, T. (2011). *Edebiyat kavramı*. Sel Yayıncılık.

Hakem Listesi

Bu Sayıda Emeđi Geçenler / Those Who Contributed in This Issue

Prof. Dr. Kemal BAKIR (*Erzurum Teknik Üniversitesi*)

Prof. Dr. Fikri GÜL (*Pamukkale Üniversitesi*)

Doç. Dr. Sibel POLAT (*Kafkas Üniversitesi*)

Doç. Dr. Önder YAĞMUR (*Atatürk Üniversitesi*)

Doç. Dr. Osman YILMAZ (*Erciyes Üniversitesi*)

Doç. Dr. Mehmet Serkan ÇAKIR (*İnönü Üniversitesi*)

Dr. Muhammed Ahmet TÜZEN (*Gümüşhane Üniversitesi*)

Dr. Kerem ATAR (*Kafkas Üniversitesi*)

Dr. Caner SOLAK (*Erzurum Teknik Üniversitesi*)

Dr. Abdül TEKİN (*İğdır Üniversitesi*)

