

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Sayı 3 / Bahar 2011 ISSN 1309-4815



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sayı 3 / Bahar 2011



SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Bu Sayının Hakemleri

Prof. Fatma Akyürek MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
Prof. Aydın Ayan MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Prof. Betül Atlı Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
Prof. Dr. Sitare Turan Bakır MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Prof. Dr. Oğuz Bayrakçı MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
Prof. Mahmut Bozkurt MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Nilüfer Ergin Doğruer Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
Prof. Dr. Süha Erda MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
Prof. Dr. Semra Germaner MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Dr. Şeyma Güngör İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Prof. Kemal Iskender MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Prof. Caner Karavit MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Prof. Yalçın Karayağız MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Dr. Zeynep Mercangöz Ege Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Dr. Ayla Ödekan İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Güzel Sanatlar Bölümü
Prof. Dr. Ahmet Taşağıl MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
Prof. Dr. Faruk Taşkale MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Prof. Dr. Abdullah Uçman MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Ali Şükrü Çoruk İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Handan İnci MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Muharrem Kaya MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Nilüfer Öndin MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Doç. Dr. Ferudun Özgümüş İstanbul Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Rifat Akbulut MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Erdem Erbaş MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Semra Erpolat MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Ela Güngören MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
Yrd. Doç. Dr. İrfan Okan MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Funda Sezgin MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü
Yrd. Doç. Canan Suner MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Kutluk Kağan Sümer İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Ekonometri Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Besime Şen MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Şehir Bölge Planlama Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Nalan Türkmen Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Tengüz Ünsal MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Binnur Öktem Ünsal MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Sibel Yardımcı MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Nurcan Yazıcı MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü

SOSYAL BİLİMLER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sayı 3/Bahar 2011



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sayı: 3, Bahar 2011

Yılda iki kez yayınlanır. Yerel süreli yayındır.
Hakemli dergidir.

ISSN 1309-4815

Kod: MSGSÜ-SBE-011-06-D₁

Sahibi: Sosyal Bilimler Enstitüsü adına

Prof. Meltem Kaya Ertl

Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Zeki Alpan

Prof. Aydın Ayan

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır

Prof. Meltem Kaya Ertl

Prof. Caner Karavit

Prof. Dr. Banu Mahir

Prof. Gül Özturanlı

Doç. Dr. Handan İnci

Doç. Dr. Firdevs Gümüšoğlu

Doç. Dr. Muharrem Kaya

Doç. Dr. Süleyman Kızıltoprak

Doç. Mehmet Nemutlu

Editör: Doç. Dr. Muharrem Kaya

Editör Yardımcısı: Arş. Gör. Özge Şahin

Grafik Tasarım: Yrd. Doç. Canan Suner

Uygulama: Nadir Geçeroğlu

Haziran 2011, 300 adet basılmıştır.

Baskı: MSGSÜ Matbaası, Fındıklı/İSTANBUL

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Meclis-i Mebusan Caddesi No:24 34427 Fındıklı/İstanbul

Tel: 0212 244 03 97

e-posta: sosder@msgsu.edu.tr

İçindekiler

Tuva Şamanları ve Tedavi Uygulamalarından Bazı Örnekler | 7

Janyl Myrza Bapaeva

Roma ve Bizans İmparatorluklarında Ölüm Algısı ve Mezar Türleri | 18

Haluk Çetinkaya

Avrupa Resminde Hareket Şemasına Bağlı İşaret Figürleri | 39

Ceyda Güler

Ming Qi

Han Döneminden Tang'a Çin Mezar Heykelleri | 52

Yıldız Güner

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraflarıyla

Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı | 65

Esmâ İğis / Pınar Bolel Koç

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Otoportresi 1923-38 yılları Arasında Üretilen Heykel, Afis ve Fotoğraflarda Devlet Mitografisinin Görsel İnşası | 77

Sinan Niyazioğlu

Sanat Eğitiminde Dil Oluşturma/Birey Olma Hali | 92

Lerzan Özer

Yeni Yüzyıl İçin Alternatif Bir Bakış Açısı: Yavaş Tasarımlar | 98

Nesrin Türkmen

Göstergebilimsel Bakışla Heykel | 106

Ercan Yılmaz

***Tercümân-ı Ahvâl* Gazetesi Üzerine Bir Değerlendirme | 119**

Tayyib Yusuf

Kalkınmanın Sürdürülebilirliği ve Toplumsal Barış İçin İstihdam ve Mesleki Eğitiminin Önemi Üzerine Bir Proje Çalışması | 137

Esra Yüksel

Tuva Şamanları ve Tedavi Uygulamalarından Bazı Örnekler*

Janyl Myrza BAPAEVA**

Özet

Bu makalenin amacı, Sibiryalı Türk halklarından olan Tuva toplumunda eskiden beri özel statüye sahip şamanları (kamlar) ve faaliyetlerini, kamların geleneksel fonksiyonlarından biri olan tedavi ayinlerini ana hatlarıyla tanıtmaktır.

Çalışma Rus, Türk, yabancı bilim adamlarının kaydettikleri bilgilerin sentezi yoluyla ‘Şaman (kam) kimdir?’, ‘Nasıl kam olunur?’, ‘Kamların kategorileri nelerdir?’, ‘Kamların faaliyetleri nelerdir?’, ‘Kam alkışı nedir?’, ‘Tedavi ayin türleri nelerdir?’ gibi sorulara cevap mahiyetinde düzenlenmiştir. Şamanların yardımcı ruhları ve eşyaları (tef, kostüm, tef tokmağı) tanıtılmıştır.

Makalede kamların tedavi pratiği, hastalığın teşhisine, iyileştirilmesine veya önlenmesine yönelik bazı ayinlerle ilgili bilgi verilerek aydınlatılmaya çalışılmıştır. Şamanların tedavi ayini sırasında söyledikleri metin örneklerine -ruhlarla konuşma, alkış (hayırlı dua), kargış (beddua)- yer verilmiştir. Örnekler Tuva Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılmıştır.

Kam alkışları, Şamanist toplumların folklorunun en eski türlerindedir. 1929 yılına kadar Tuva’da halk edebiyatı türleri arasında yaygınlığı bakımından en önde yer alan alkışlar 1930’lu yıllarda yasaklanmış, alkış geleneğinin muhafızları ise siyasî baskı kurbanı olmuşlardır. 1991 yılında Sovyetler Birliği’nin dağılması ve merkezî komünist yönetimin yasaklarının kalkmasıyla Tuva’da alkış geleneğini canlandırma faaliyetleri yeniden başlatılmıştır. Makalede ünlü Tuva halk bilimcisi Prof. Moņuş Kenin-Lopsan’ın, yasaklara rağmen zor şartlar içinde derlediği ve *Algışı Tuvinskih Şamanov ‘Tuva Hamnarnıñ Algıştarı’* (Kızıl, 1995) kitabında bir araya getirdiği alkış metinlerinden faydalanılmıştır.

Halk edebiyatı ürünü olarak alkışlarda, Şamanizm inancını yaşatan halkların mitolojisi, günlük hayatı, iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik anlayışı, hastalık sebepleri, tedavi yöntemleri, doğa-insan ilişkisi, gök, yer, atalar kültürü gibi halk bilgisinin çeşitli yönleri yansıtılmıştır.

Sibiryalı Şamanizmi içerisinde Tuva Şamanizmi, Türkiye’de az araştırılmış bir alandır. Bu makalenin, Sibiryalı Türk Topulukları araştırmaları ve kültür araştırmaları sahasında bu açığı kapatma yolunda küçük bir katkıda bulunacağı ümidindeyiz.

Anahtar Kelimeler: Tuva Kamlığı, Kamlama, yardımcı ruh, tedavi, tef.

Tuvan Shamans and Some of Shamanistic Therapy Practices

Abstract

This article aims to provide general information about the shamans (kams) who have held a special status in Tuvan society since time immemorial. The research section of the article seeks answers to questions such as ‘Who is the shaman (kam)?’, ‘How does one become a kam?’, ‘What are the categories of shamans?’, ‘What are the activities of the kam?’, ‘What is the shaman’s prayer ‘alkysh’?’ ‘What kind of therapy practices are there?’ through a synthesis of the data collected by Russian, Turkish and other researchers. Some of the therapies, divinatory techniques are described in detail in this section. Information is provided about the guardian spirits, the items (tambourine, costume, staff) of the shamans.

* Bu makale, tarafımdan hazırlanan, Tuva Kam Alkışları (İnceleme-Metin-Aktarma) adlı yüksek lisans tezinin (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, danışman Doç. Dr. Ekrem Arıkoğlu, Ankara, 2008) ilgili bölümlerine başvurularak kaleme alınmıştır.

** İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Edebiyatı Bölümü doktora öğrencisi.

The kams' *alkış*-prayers uttered in the shamanistic séance presented here are translated from Tuvan Turkic into Turkish (Türkiye). The *alkış*-prayer, a produce of folklore, reflects various aspects of folk knowledge of the people who maintain their faith of Shamanism, such as mythology, daily life, therapeutic techniques, the relationship between nature and humanity, the sky, the earth, the ancestor cult.

In period of 1929-1991 shamanic rituals in Tuva were forbidden, guardians of shamanic traditions have been victims of political pressure.

The prayer texts in this article were taken from the "Tuva Hamnarnıñ Alğıstarı" (Kızıl, 1995), prepared by the famous Tuvan scientist, Prof. Of Tuvan folklore Monğuş Kenin-Lopsan.

Tuvan Shamanism is less researched field in Turkey. I hope this article will contribute little in the way to close this gap.

Key Words: Tuvan shamanism, shamanistic séance (kamlama), guardian spirit, therapy, tambourine.

Giris

Tuva, Rusya Federasyonu içerisinde özerk bir cumhuriyettir. 170.500 km² alanda yer alan ülkenin başkenti Kızıl şehridir. Ülke güneyde Moğolistan, doğuda Buryat Özerk Cumhuriyeti, kuzeydoğuda Rusya'nın İrkutsk bölgesi, kuzeyde Krasnoyarsk bölgesi ve Hakas Özerk Cumhuriyeti, batıda Altay Özerk Cumhuriyeti ile sınırlıdır. Tuva, coğrafi yapı olarak dağlık bir bölgedir: toprakların %82'si dağlarla, %18'i ise ovalarla kaplıdır. Ülkeyi batıdan Altay Dağları, kuzey ve doğudan Sayan Dağları, güneyden Altay Dağları'nın doğu sınırı olan Tannu-Ula sıradağları çevreler, merkezde ise Akademik Obruçev sıradağları uzanır.

Kendilerini 'Tıva' olarak adlandıran Tuvaların menşei hakkında çeşitli görüşlerden biri "Tuva" kelimesinin III-IV. asırlarda Çin'in kuzeyinde büyük bir devlet kurmuş olan 'Toba-Topa'lardan geldiği, günümüz Tuvaları arasında yaygın olan bir kanaattir'.¹

Tuvalar 'Tıva' kelimesi dışında çeşitli kaynaklarda *Soyon*, *Soyot*, *Uranhay*, *Uryanhay*, *Tuba* adlarıyla da anlatılırlar. 'Günümüzde toplu olarak bu adla bilinen cumhuriyet insanları çeşitli boylardan, oymaklardan geldiklerini bilirler. Bu oymaklar çeşitli Uygur, Kırgız, Türkmen boylarından günümüze ulaşmışlar, ortak ad olarak da 'Tıva' kelimesini kullanmaya başlamışlardır'.²

Günümüzde Tuvaların yaşadığı toprakları üzerinde tarih boyunca İskitler, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Yenisey Kırgızları, Moğollar, Altın Hanlar-Cungarlar, Mançurlar hâkimiyet sürmüştür. 1917-1921 yılları arasında Çarlık Rusyası ile Bolşevikler'in iktidar mücadelesi görülen bu bölgede 14 Ağustos 1921 tarihinde Tıva Arat Respublika (Tuva Halk Cumhuriyeti) kurulur. 11 Ekim 1944 yılında TAR 'Sovyet Muhtar Bölgesi' olur. 10 Ekim 1961 yılında Tuva, 'Muhtar Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti' unvanını alır. 1991 yılında Sovyetler Birliğinin çöküşüyle Tuva, 28 Ağustos'ta 'Tuva Cumhuriyeti' adını alır.

Tuvalar, diğer Sibiryalı Türk toplulukları gibi iki dinlidir. Ancak diğer topluluklar daha çok Hıristiyan-Şamanist olduğu halde, Tuvalar Budist-Şamanisttir. Tuva Cumhuriyeti'nde Budizm resmî din olarak kabul edilir; resmî din olmayan Şamanizm ise Tuva halkının eskiden beri yaşadığı inanç sistemidir.

Tuva'da Budizm, Moğol-Tibet Lamaizmi şeklindedir. Dalaylama, Tanrı'nın yeryüzüne gönderdiği olağanüstü güçlere sahip bir kimse olarak kabul edilir. Lamaist Budizm Altay-Sayan ve Tuva bölgesine Kubilay Han'ın önderliğindeki Moğollar XIII. yy.da bölgeyi fethedince gelir ve XVIII. yy.da Tuva'nın resmî dini kabul edilir. Lamaizm ile Şamanizm arasında başlangıçta direnme söz konusudur, fakat zamanla iki inanç sistemi unsurları birbiri içinde erimiştir.³ Tuva'da Budizm ve Şamanizmin bir arada yaşamasının, bir insanın hem Budist, hem de Şamanist olabilmesinin

¹ Ekrem Arıkoğlu, 'Tuva Cumhuriyeti. Tuva Türkleri', *Türk Dünyası Özel Sayısı II*, sayı 16, Temmuz-Ağustos, 1997, s. 1562.

² Arıkoğlu, a.g.m., s. 1562.

³ Fridman, Eva Jane Neumann; 'Tuva Şamanizmi', çev. Müfit Balabanlılar, *Türkler*, XX. cilt, Ed. Salim Koca vd., Ankara, Semih Ofset, 2002, s 182.

sebeplerinden en önemlisi, iki inanç sisteminin de ana değerinin ‘tabiata karşı saygılı olmak’ esasına dayanmasıdır. İnsanın yeryüzünde hayatını devam ettirebilmesi için ilk şart; tabiatla ve çevresiyle mücadele etmek yerine, onunla uyum içerisinde, barışık olarak yaşamayı kabullenmesidir. Saygı duyulması gereken bu unsurlar insanın en yakın çevresinden (toprak, su, canlılar...) evrenin sonsuzluğuna (ay, güneş, yıldızlar...) kadar uzanır.

1928-1991 yılları arasında Tuva’da Budizm ve Şamanizm devlet tarafından baskı altına alınır. Lama ve şamanların faaliyetleri yasaklanır, malzemeleri yakılır, yasağa uymayanlar hapse atılır, ağır vergilere maruz bırakılır, çocukları okullara alınmaz.

I. Tuva’da Şamanizm

‘Şamanizm, milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevredeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya’da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları ve *şaman* ya da *kam* adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür’.⁴

İleri sürülen görüşlerden birine göre *şamanizm* terimi, Tunguzca ‘bilgi sahibi kimse’ anlamına gelen ‘*şaman*’ sözcüğünden gelir. Bu terim Rus bilim adamları aracılığıyla bilim terminolojisine girmiştir.⁵

Şamanizmin dünyaya bakış açısının temel fikrine göre dünya üç bölümden -yeraltı, yeryüzü, gökyüzü- oluşur. Üçünde de bazı farklılıklarla birlikte insana yabancı olmayan hayat tarzı sürdüren ruhlar yaşar. Şamanizmde, insanın değişik görevleri olan birkaç ruhu ve insanın yeryüzündeyken sürdürdüğü hayata göre ölüm sonrası hayatı olduğu inancı hâkimdir.⁶ Hayatında günah işleyenlerin ruhu karadır ve insan öldükten sonra bu ruh yeraltına gider. Ölen iyi insanların ak ruhu göğe yükselir, gökte derecelerine göre sıralanmış tanrıların yanında yaşar. Ölen insan herhangi bir canlı olarak tekrar dirilebilir. Bu yüzden yeryüzündeki bitkilerin veya hayvanların bir önceki hayatında insan olma ihtimali vardır.

Tuva’da Şamanizmin tarihsel kökenleri Tuva halkının ataları olan Hunlara (M.Ö. III ve II. yy.) kadar izlenebilir. Bu dönemden kalmış yazılı belgeler Tuvaların o zaman da kutsal ayinler yaptıklarını belirtir.⁷

Tuva Şamanist dünya görüşüne göre insan ile doğa bir bütündür. Canlıların ruhları olduğu gibi ağaçların, dağların, suların da ruhları, akılları, anlayışları vardır. İnsanın hayatı, sağlığı, refahı ve genel olarak kaderi çeşitli ruhların iradesine, onların insanla olan ilişkilerine bağlıdır. İnsanın çevresindeki ruhlar dünyasıyla ilişki şekillerini yansıtan eski kültürlerin bu animistik temelinde, bazı seçilmiş insanların ruhlarla özel, yani meslek olarak irtibat sağlaması fikri şekillenmiştir. Yetkili insanlar, bizzat ruhlar tarafından seçilir.⁸ Bu seçilmiş insanlara *şaman* denir. Türkçede *kam* (Tuvaca ham) ‘şaman’ kelimesinin karşılığıdır.

Kam

Tuva’da uygulandığı biçimiyle Şamanizm, insanları şaman aracılığıyla yukarı ve aşağı dünyanın ruhlarına bağlayan inanç sistemidir. Şaman, vecd haline geçiş sayesinde atalarının ve doğanın ruhlarıyla konuşarak kehanette bulunabilen ve geleceği tahmin edebilen, ruhlarını kaybetmiş ya da hastalıktan ıstırap çeken kişileri iyileştiren ve topluluğun sağlığı için ayinler yapan dinsel uygulayıcıdır.⁹

Şamanizmde hastalığın ve ölümün sebebi olarak insanın vücudunu ruhlarından birinin terk etmesi veya insana kötü ruhun girmesi sayılır. Kamın görevi, teşhisten sonra kamlama sırasında yardımcı ruhların desteğiyle insanı terk eden ruhu bulmak ve geri getirmek veya yerleşen kötü ruhu kovmaktır. *Kamlama*, şamanın çeşitli dua ve adak sunmalarla ruhlarla irtibata geçme

⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 2002, s. 15.

⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Shamanism>

⁶ Potapov L. P., *Oçerki Narodnogo Bita Tuvintsev*, Moskova, Nauka Yay., 1969, s. 347.

⁷ Fridman, a.g.m., s. 182.

⁸ Potapov, a.g.e., s. 348.

⁹ Fridman, a.g.m., s. 182.

faaliyetidir. Kamlama esnasında kam, tefe, homusa (ağız kopuzu) veya bakır aynaya ritmik şekilde vurarak çıkarttığı melodiyeye göre ve konuyla ilgili olarak irticalen nazım parçaları söyler. Bu şiir türüne alkış denir.

Kam, ruhların yardımıyla, çeşitli yöntemler (masaj, sıvazlama, çeşitli otlarla vs.) kullanarak eklem hastalıkları, kırık-çıkıklar, akciğer, karaciğer hastalıkları gibi birçok rahatsızlığı tedavi eder.

Kamın Yardımcı Ruhları

Tuva'da kamın yardımcı ve koruyucu ruh betimlemeleri (putlar) *eeren* (bazen *ongon*) olarak adlandırılır. Eerenler 'şamana işinde yardım eden ve onu koruyan iyi ruhlardır. Ataların ruhları, özellikle daha önce yaşamış akraba şamanların ruhları olabilirler'.¹⁰ Putlar 'keçeden, paçavralardan, kayın ağacı kabuğundan yapılır. Bir kısmı çocukların oynadıkları bebeklere benzerler. Bir kısmı da tilki, tavşan ve başka hayvan derilerinden ibarettir. Bunlar duvarlara yahut sırıklara asılır. Bazı aileler bunları torbalarda saklarlar. Ava veya önemli bir sefere çıkarken bu putlara saçlı saçarlar ve ağızlarına yağ sürerler'.¹¹

Kamın Tefi, Tef Tokmağı ve Giysisi

Tef, kamın en önemli eşyalarından biridir. Tuvalar (çoğu Altay grubundaki halklar gibi) tefi Moğolca bir kelime olan '*tüngür/düngür*' diye adlandırır. Tüngür, kamlama sırasında kamın binnek hayvanı olarak algılanır ve birçok fonksiyonu vardır. 'Şamanı dünyanın merkezine taşımak olsun veya havada uçmasını sağlamak olsun, ruhları çağırmak olsun, nihayet gürültüsüyle şamanın işine yoğunlaşmasını ve içinde dolaşmaya hazırlandığı manevî âlemlerle temasa geçmesini sağlamak olsun, Şamanlık seansın yürütmesi için vazgeçilmez bir öğedir'.¹²

Tef tokmağı, '*orba*' olarak adlandırılır ve bir nevi kamçı fonksiyonu görür. Kam ve kamlama için gerekli bir unsurdur. Tokmak çam, ardıç, sedir ve mus boynuzundan yapılır.

Kam giysisi, özel bir dinsel mikro kozmosu temsil eder. Yapı olarak simgesel bir sistem oluşturur; işlev açısından ise kutsanmışlığı nedeniyle, çok ve çeşitli manevî güçlerle –en başta da, 'ruhlarla'- donanmıştır. Kam elbisesi ren geyiği, koyun ya da keçi derisinden yapılır; özel işlevleri olan nakışlar, kuş tüyleri, metal levhalar ve çingiraklarla 'donanır'. Şaman giysisi, insan veya kuş iskeletine benzemeye çalışarak, onu giyenin kazandığı özel statüyü, yani artık ölüp dirilmiş olduğunu, ifade ve ilan eder. Onu giymekle şaman, kutsal olmayan normal boyutu aşmış, manevî dünyayla temasa geçmeye hazır olur. Tuvalarda kam kostümü, kuşu sembolize eder.

15 Ekim 1993 tarihinde Şamanizm, Kızıl'da bir başkanlık kararnamesiyle iyileştirici bir sağlık sistemi olarak ilan edildi, böylece, Şamanizm bir meslek olarak tanınmış oldu.¹³

Aynı yıl 'Düngür' adını taşıyan Şamanlar Derneği kuruldu. Bu dernekte ehliyetli kamlar belli bir ücret karşılığında halka hizmet sunarlar. Ayrıca, Şamanizm Araştırmaları Bilimsel Merkezi kuruldu.

Kamın Tefi, Tef Tokmağı ve Giysisi

Kamlık, genelde kam-atalardan geçer; fakat Tuvalarda Şamanların başka kategorileri de vardır¹⁴:

1. Kam soyundan gelen kamlar.
2. Soyu yer ve su iyelerine dayanan kamlar.
3. Soyu göğe dayanan kamlar.
4. Soyu kötü ruh 'albis'tan gelen kamlar.
5. Soyu kötü ruh 'aza'dan gelen kamlar.

¹⁰ Fridman, a.g.m., s. 184.

¹¹ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 5. baskı, 2000, s. 42.

¹² Mircea Eliade, *Şamanizm. İkel Esrime Teknikleri*, çev. İsmet Birkan, Ankara, İmge Kitabevi, 1999, s. 199.

¹³ Fridman, a.g.m., s. 182.

¹⁴ Monguş Kenin-Lopsan, *Algışı Tuvinskih Şamanov. Tuva Ham Algıştanı*, Kızıl, 1995, s. 6-7.

Moğol dilli güney-doğu Tuvalarda bir insan ruhların emriyle şaman olur. Şaman erkek olduğu gibi kadın da olabilir. Erkek şamana *boo* veya *tsaarın*, kadın şamana ise *utkun* denir.¹⁵

Kam Olma Süreci:

Yukarıda belirtildiği gibi kamlık, insanda irsî veya sonradan ‘ruhların emriyle’ ortaya çıkan bir olgudur.

Çocuklarda kamlık alâmetleri olarak bayılma, yüzüstü uyuma, yüksek sesle, bazen kan karışık ağlama, vücudun ağırlığı sayılır. Çocuğun geleceğinin nihaî kararı için kam davet edilir. Şaman kamlamayla çocuğun kamlık kaderini onaylar. Ancak buluş çağına girmeden önce şaman olunmaz. Bu dönemde genç erkek veya kız ‘hastalanır’ (bilinç kaybı, sayıklama). Davet edilen profesyonel şaman, bunların eğitimine başlar.

Özel kam okulları yoktur. Tecrübeli kamlar genç meslektaşlarını belli bir yetiştirme tarzına göre eğitirler. En güçlü şaman sayılan boğa-kam (*buga-ham*) genç kamlara kamlama sanatını öğretir. Eğitim süreci bir hafta ila bir ay arası sürer. Boğa-kam kendi çadırında çırak kama şaman dansını, kendi melodisini bestelemeyi, tefin ritmine göre şiir düzmeyi öğretir.

Genç ile tecrübeli kamın birlikte yaptıkları kamlama töreni gencin bayılmasıyla sonuçlanabilir. Bu durum irsî şamanlar için söz konusudur.

Şaman mitolojisinin analizi her şamanın kendi ayın kıyafeti, kendi melodisi, kendi metinleri, dansları ve şecerresinin olmasına gayret ettiğini gösterir. Tuva Şamanizminde çeşitli şaman kategorilerinin ortaya çıkışının kaynağı belki de budur.¹⁶

II. Tuva Kamlarının Faaliyetleri

A. Kamlama Süreci ve Türleri¹⁷

Tuva kamı günün her saatinde kalmayabilir ise de akşamın geç saatleri ve gece en uygun zaman sayılır. Kamlama, kamın çağırılmasından uğurlanmasına kadar yerine getirilmesi gereken bir sıra uygulamadan oluşur ki bunlar bu çalışma çerçevemizin dışındadır.

Bölge şartları, hayat tarzı, kamın gücü ve kamlama icrasının sanatsallığına göre birkaç kamlama türü vardır.

1. Küzüngü ile Kamlama (*Küzüngülüğ Hamnaarı*): Her ‘taçlandırılmış’ kam, ‘küzüngü’ adı verilen bezlerle süslü metal parçası veya ayna şeklinde bir kamlama âletine sahip olmalıdır. Küzüngüsü olan şaman, tedavi amaçlı ayın yapabilir, fal bakabilir. ‘*Küsüng* kelimesi Yakut dilinde ‘muhalefet’ demektir ve aynanın, kötü ruhların yakıcı bakışlarından koruyacağını ima eder’.¹⁸ Tef ve kostüm alamayan kamlar, sadece küzüngü kullanarak kamlama gerçekleştirebilirler.

2. Homus ile Kamlama (*Homustap Hamnaarı*): Müzik âleti *homus* (ağız kopuzu) yardımıyla kamlama Erzin, Tes-Hem, kısmen Todji ve Kaa-Hem bölgelerinde yaygındır. Homusla kamlama, zayıf şamanlara özgü bir tür olarak nitelendirilir.

3. Tef ve Kostümle Kamlama (*Derig-Düngürlüğ Hamnaarı*): Tef ve ayın elbisesinin yardımıyla kamlama. Profesyonel kamlar, kamlama için gerekli tüm donanıma sahip olmalıdırlar. Ayna ve homusla kamlayan daha zayıf meslektaşlarından farklı olarak gerçek kam tefsiz ve kostümsüz kamlamaz.

4. Dayak ile Kamlama (*Dayaktıg Hamnaarı*): Dayak olarak adlandırılan sırıgın yardımıyla kamlama. Bu tür Todjin bölgesinde yaygındır; kamın mesleğini göstermek üzere aldığı ilk nesne, kayın ağacından bir sırtıktır.

B. Kamların Geleneksel Fonksiyonları

Kam, birincisi tedavi amaçlı, ikincisi kült amaçlı olmak üzere iki tür faaliyet gerçekleştirir.

¹⁵ Potapov, a.g.e, s. 348.

¹⁶ Moңguş Kenin-Lopsan, *Magiya Tuvinskih Şamanov*, Kızıl, 1993, s. 25.

¹⁷ Kenin-Lopsan, a.g.e., s. 26-27.

¹⁸ Fridman, a.g.m., s. 185.

Tedavi, en önemli fonksiyonlarından biridir. Hekim şamanlar hakkında L. P. Potapov ‘Şamanların tedavi pratiğinin önemi, Tuvaların hastalık sebebi olarak ruhun, insan bedeninden geçerli bir süre için çıkmasını veya o insana kötü ruhun girmesini görmelerinden dolayı artmıştır. Hastalığın teşhisi, kamlama aracılığıyla şaman tarafından konur ve kamlama sürecinde şaman, çeşitli yardımcı ruhların katkısıyla hastalığın sebebini saptayıp gereken tedaviyi uygular’ diye yazmıştır.¹⁹

Tedavi Ayinleri

a. Kamın Hastanın Esas Ruhunu Çağırması

(*Hamnıñ Kijiniñ Kol Sünezinin Kıygırıp Ekkeeri*): Tuvaların anlayışına göre, her yetişkin insanın iki ruhu vardır. İlki, ‘insanın ana ruhu’ (*kijiniñ kolsünezini*), ikincisi ‘insanın boz ruhu’ (*kijiniñ bora sünezini*). On üç yaşından sonra kişi yetişkin sayılır.

‘Ruh muhakkak vücutta yaşamak zorunda değildir: erkekse dedesinin kamp yerinde, bir yurttan, dalların korunağında, atlarda, *eeren*’de (ruh betimlemesi), borularda, eyerde vb. yerlerde yaşamayı tercih edebilir. Dişiyse küpe, yüksük, iğne, *çavaga* (saç örgüsü süsü), kova, çay öğütme için olan havan, ocak maşası, saçayağı gibi ev eşyalarında ya da ateşin kendisinde barınabilir. Şamanın ruhu tef, tef tokmağı, başlık, şaman giysileri, dedesinin kamp yeri, *eeren*’i ya da seri (ölü şamanın mezarı) gibi daha özel yerlerde bulunur’.²⁰ Eğer esas ruh kişiyi terk ederse, insan hastalanır veya ölür ve *azalar* (şeytanlar) ülkesine gider. Hastanın tedavisi için çağrılan kam, kamlama esnasında yardımcı ruhlarıyla birlikte bu ülkeye gider, kötü ruhlarla mücadele ederek onları alt eder; hastanın ruhunu geri getirir. Tedavi ayini, hastalığı önlemek veya hastalığa sebep olan ruhları kovmak için icra edilir.

Kamlama sırasında söylenen alkış örnekleri:

Aza Hamnıñ Aarık Kijiniñ Sünezinin
Kıygırıp Alganganı

Ak öön eenzirey berdi. Bodap körem.
Ajı-tölün ösküssürey berdi. Keergep körem.
Azıraan malın arga-kaskak sanay berdi.
Adıg, börü doyu bolur çede berdi.
Kuray! Kuray!
Çırık-çaagay oranıñçe, hünnüg çurtçe
Çanıp kelgeş, cırgap körem, çurttap körem.
Çajıñ çargan çangıs ejin hiley berdi.
Çaaskaanzıraan. Bagay olur. Hiley berdi.
Kuray! Kuray!

Soyu Şeytandan Gelen Kamın
Alkış Söyleyerek Hastanın Ruhunu Çağırması

Ak çadın ıssızlaştı. İyi düşün.
Çoluk-çocuğun öksüz kaldı. Merhamet et.
Beslediğin malın çalılığa dağıldı.
Ayl, kurtlara yem oldu.
Kuray! Kuray!
Aydınlık yurduna, güneşlik ocağına
Dön, mutlu hayatını sürdür.
Saçlarını ayırdığın* yalnız eşin acılar içinde.
Yalnız. Mutsuz. Acı çekiyor.
Kuray! Kuray!

Eğer hasta ölürse kam, onun ruhunu geri getiremedi demektir. Aşağıdaki örnek, kamın başırsız bir tecrübesini anlatmaktadır:

Sünezinin sürüp-dilep,
Süzüglenip teyledim-daa.
Sümber-Uula artından beer
Sürüşkeştin, çadap kagdım.

Ruhunu takip edip, arayıp,
İmanla dua ettim.
Sümber-Uula** arkasından beri
Peşinden gittim, yakalayamadım.

¹⁹ Potapov, a.g.e., s. 349.

²⁰ Fridman, a.g.m., s. 184.

* Tuvalarda genç kız evlendiğinde eşi, saçlarını ikiye ayırıp örer. İki örgülü saç, evli kadının belirtisidir.

** Sümber-Uula: mitolojik bir dağ.

Duzalavaan dives siler.
Turjup-şenep horjok-tur men.
Beerletpeen dives siler.
Bektig kinçi salbas-la-dır.

*Yardım etmedi demeyiniz
Savundum, denedim, başaramadım.
Geri alamadı demeyiniz.
Zincir kelepçe bırakmadı.*

Erlik çerden kıygırtkanda
Ejen haan-da duzalavas.
Ergim inak törel çondan
Eep kelbes çarılğanı ol.

*Cehennemden çağırdığımda
Mañçur hanı da yardım edemez.
Sevgili akraba, ulusuna
Dönmeyecek, harcanmıştır o.*

Ölümünden sonra 7. ve 49. günleri ölen insanın ruhuyla yeniden bağlantı kurmak için kam davet edilir, ateş yakılır, dualar edilir. Müteveffanın boz ruhunun ölümünden sonra 7 gün evde durduğuna inanılır. Yedinci gün kam ölen kişinin evine gelir, kült ateşi yakılır ve ateşe adak sunulur. Bunun üzerine ruh kama gelir ve yedi gün içinde nelerle karşılaştığını ve ihtiyaçlarını anlatır. Şaman bunları ölen kişinin akrabalarına aktarır ve ruhun isteklerini yerine getirmelerini söyler.

49. günü ayın tekrarlanır. Bu sefer kam, müteveffanın esas ruhuyla irtibata geçer. Ruh, bu zaman zarfı içinde nerelere gittiğini, neler gördüğünü, akrabaları hakkında neler düşündüğünü, onlar için nelerin iyi veya kötü olabileceğini anlatır.

b. İyi veya Kötü Kehanette Bulunma

(*Hamnıñ Hörümnep Hamnaarı*): Çocuk veya yetişkin birisi hastalandığı zaman kam, hastanın akrabalarına: ‘Sizlerin evinizde bir felâket olacak. Sarı yapraklar yere düştüğü zaman bu felâket gerçekleşecek’ veya ‘Ağaçlar filizlenmeye başladığı zaman sizin evinize kötü ruhlar gelecek’ şeklinde kehanetlerde bulunur. Bu kehanetten korkan insanlar, şamanı o kötü ruhları engelleyene kadar evlerinden çıkarmazlar.

Kehanetin başka şekilleri de vardır. Tuvalarda, eskiden beri, özel muamele gerektiren iki tür evcil hayvan vardır. Birincisi ‘soğuk nefes alan hayvanlar’ sığır ve keçi, ikincisi ‘sıcak nefes alan hayvanlar’ koyun ve attır. Kehanet pratiğinde Tuva şamanları, hastalığın özelliğine göre, bu iki gruba mensup hayvanların sembollerini kullanırlar. Meselâ, şaman şöyle der: ‘Sizin köyünüze, yakında, kuzey tarafından soğuk nefesli bir hayvan gelecek ve kendisiyle birlikte büyük bir tehlike getirecek. Ben size onu hediye olarak almamanızı ve hatta o hayvanın, köyünüze ayak basmasına bile izin vermemenizi tavsiye ederim’.²¹

Bir alkış örneği:

Aarıñnıñ alıs dözü
Aalıñarnıñ kodaında.
Ala-şokar malıñarnıñ
Arazında sıngen-ne-dir.

*Hastalığın kökü
Ağıldaki sürünüzde.
Ala kaşşık hayvanlarınızın
Arasına sinmiştir.*

Çetkeriñer çilbi dözü
Çeleñerde, höneñerde.
Çelip mañnaar çılğınarda,
Çedi kara hoyuñarda.

*Kötü ruhun bencil kökü
Buzağı ve kuzuların bağlandığı yerde.
Tırs giden yılanızda,
Yedi kara koyununuzda.*

Çedi kara hoyum deerin
Çetkeriñer bottarı-dır.
Çedeldirzin şirbidipse,
Çetkeriñer arlıp bolur.

*Yedi kara koyunum deyin siz
Kötü ruhun ta kendisidir onlar.
Yedisini öldürünce,
Kötü ruhunuz kaybolur.*

²¹ Kenin-Lopsan, a.g.e., s. 35.

c. Hastalığı Önlemeye Yönelik Ayin

(*Süzük-Bile Hamnaarı*): Geleneksel olarak her şaman ayine katılanlara bulunduğu yerlerde duyup gördüklerini anlatır. Komşu köyde oturan birini bir tehlike beklediğini söyleyebilir. Oturup dinleyenler, bahsedilen kişinin kim olduğunu hemen tahmin ederler. Bazen kam, söz konusu insanın, kıyafetini ve rengini, bindiği atın cinsini, ipucu olarak verir. Eğer bu insana, başına gelecekler, dinleyen kişiler tarafından haber verilirse, o kişi, belayı def etmek için, hemen kamı yanına çağırır.

d. Hastayı Tedaviye Yönelik Ayin

(*Aarngga Hamnaarı*): Tedavi için kamı seçme, hastalığın özelliğine göre değişir. Eğer hastalık eklem romatizmasıyla ilgiliyse hasta, soyu yer ve su iyelerinden gelen şamanı tercih eder. Mesele:

Çinçi, şuru daştıg hemner eeleri! Çitkennerni dileelişer, surgaalnar. Aldın, möngün daştıg hemner eeleri! Aarıglıgnı ajaap körel, çedip kelem.	İnci, boncuk taşlı nehirlerin iyeleri! Kaybettiklerimi arayalm, soralm. Altın-gümüş taşlı ırmakların iyeleri! Hastayı tedavi edelim, buraya gelin.
---	---

Sinirsel bir hastalık söz konusuysa, soyu doğa güçlerine dayanan şaman tercih edilir. Şamanlar arasında en üst grubu temsil eden soylu kamlar her türlü hastalık tedavisi için çağırılırlar.

Deer Hamnıñ Ökpe Aarın Alganganı	Gök Soylu Kamın Akciğer Veremi Hastasına Alkışı
Hakkıladır Kakkırtpaıar. Hannıg irin Dükürtpeıer, Çee-çeeıer.	Khak-Khak deyip Balgam çıkartmayın. Kanlı irin Tükürtmeyin, Haydi, haydin.
Hökküledir Çödürtpeıer. Kövüktüg han Dükpürtüıer, Çee-çeeıer.	Khök-khök deyip Öksürtmeyin. Köpüklü kan Kusturun, Haydi, haydin.
Aksınaydan Azırtpaıar. Adaanaydan Ozurtpaıar. Çee-çeeıer.	Ağzından Hapşırtmayın. Altından Osurtun. Haydi, haydin.
Hevertpeıer. Ondaatpaıar. Ozurtpaıar. Çee-çeeıer.	Şişırmeyin. İnletmeyin. Osurtmayın. Haydi, haydin.

e. Hastayı Tedaviye Yönelik Ayin

(*Hamnıñ Bora Sünezinni Ündüıeri*): Boz ruh, ana ruhunu kaybederek ölen insandan sonra çadırda kalan ruhtur. Müteveffanın akrabaları, ölüm üzerinden 7 gün geçtikten sonra, boz ruhu kovmak için kamı davet ederler. Ayin, şu şekilde icra edilir: Akrabalardan biri, kırmızı bir kamçıyla batı-doğu istikametinde olmak üzere çadır etrafında döner ve çadırı kamçılar. Şaman da

onun peşinden tefine belirli bir ritimle vurarak dolaşır. Kapıya gelince, sanki o boz ruhu yakalar ve 'dospan' tahtasına rabt eder ve tahtanın çadırın dışına çıkartılmasını söyler. Bir kişi daspan tahtasını alıp köyün uzağında bir yere bırakır.²²

Saŋıtay Hamnıñ Ölgem Kijiniñ Kara-Bora
Sünezinin Aji-Töluinden Adırıp Alganganı

*Saŋıtay İsimli Kamın Ölen Kişinin
Boz Ruhunu Çoluk-Çocuğundan Ayırıp
Alkışlaması*

Aza çayaan sağızınnar!
Andaagılar, mındaagılar!
Düñdürlügnüñ burgan çayaan!
Dürgedeñer. A'ttanıñar.

*Şeytan yaradıhşlı ruhlar!
Oradakiler, buradakiler!
Teflinin tanrı yaradıhşlıları!
Hızlanın. Atlanın.*

Ertenginiñ eeleri!
Eeren dözüüm eeleri!
Evirliñer, havırliñar.
Evin-çövün negep tur-men.

*Eskinin iyeleri!
Eeren*** özümün iyeleri!
Sakin olun,
Nezakat bekliyorum.*

Kajan bargan? Kaynaar bargan?
Amıtannıñ kara-bora setkili-sünezi
Aji-tölge artıp kalza, bagay bolur.
A'tkarıñar, tonandıñar.

*Ne zaman gitti? Nereye gitti?
Adamın boz ruhu
Çoluk-çocuğuna kalırsa, kötü olur.
Ata bindirin, giyindirin.*

Baar çerinçe inaar-la
Bargızıñar, ıradıñar.
Çeder çerinçe inaar-la
Çediriñer, dozattanar.

*Gideceği yere kadar
Götürün, uzaklaştırın.
Ulaşacağı yere kadar
Ulaştırın, göz-kulak olun.*

Çerineyden çediriñer.
Çemin-ajın çemgeriñer.
Çoraannay-la oranınga**** çorup körem.
Bargannay-la baar çoor, barıp körem.

*Doyasıya yediriniz.
Yemeğini-aşını veriniz.
Yolunla yurduna yürü.
Varacağın yere git, lütfen.*

f. Oga Yakmak

(*Oga Salın*): Hastanın ölümünden sonra akrabaları, şamanı oga yakma ayinini yaptırmak üzere davet ederler. Ölü çadırın içindeyken, dışarıda yakılan ateşe en güzel yiyecekler atılır.

g. Kamın Çocuk Ruhunu Çağırması

(*Hamnıñ Urug Kudu Kıyırarı*): Tuvalarda 'Çocuğu hiçbir zaman korkutmayın, yoksa ruhu gider' diye inanç vardır. 'Doğmamış bir bebeğin ruhu annesinin içindedir ve üç yaşından küçük bir çocuğun ruhu kundak bezlerinde, başının üstünde ya da beşikte olabilir. Üç ile on üç yaşları arasındaki bir çocuğun ruhu (*urug kudu*) çizmeleri, başlıkları, elbiseleri ya da genç çocuğa hediye olarak verilen hayvanlarda bile barınabilir'.²³

Kaynak kişi Saaya Telikoviç Taktan'dan (d. 1919) çocuk ruhunu çağırma ayiniyle ilgili şu hikâye derlenmiştir: 'Ben, Barun-Hemçik ilçesine bağlı Kızıl Majalık köyünde yaşayan kam Homuşku Sotpa'nın çocuk ruhunu çağırışını anlatacağım. Annem-babam Oorga-Kırı köyünde yaşyorlardı. O zaman, küçük bir çocuktum. Sonbahar yaklaşıyordu. Kızlı-erkekli ve 10-15 yaş arası

²² Kenin-Lopsan, a.g.e., s. 36.

*** Eeren: put, yardımcı ruh.

**** Oran: ülke, yurt, bölge. Tuva mitolojisinde her ruhun kendi yurdu olduğuna inanılır.

²³ Fridman, a.g.m., s. 182.

bir çocuk grubu, Avral Dağı'na gittik. Yolda üç yılan gördük ve onları öldürdük. Yılanın biri kuyruğunu savurarak bir ağaca çarptı ve ağaçtan bir çınlama sesi geldi. Bu yılanı da öldürdük. Avral Dağı'na çıktık ve orada bulunan büyük bir taş yığınının yanına geldik. Dibinde bir sürü yılan bulunuyordu. Biz oraya meyve toplamaya gitmiştik; fakat toplayamadık; yılanlarla mücadele etmek zorunda kaldık. Yılanları taşladık ve büyük bir kısmını öldürdük. Ölenlerin arasında üzerinde altın gibi sapsarı lekeler bulunan bir yılan da vardı. Sonradan evimize doğru yola çıktık. Avral Dağı'nı, birdenbire bir sis kapladı. Sonra o sis, kara bir buluta döndü ve göğe yükseldi. Kuvvetli bir dolu yağmaya başladı. Bu dolu altında Karlan Haya geçidine gittik ve ormana girdik. Oraya da çok miktarda dolu yağmıştı ve yalın ayak dolu üzerinde yürüyorduk. Sonra bu grup, evlerine dağıldı. Biz dört kişi, benim anne-babamın çadırına ulaştık. Çadırın içine girdiğimizde, evin en saygın köşesinde, şaman Homuşku Sotpa oturuyordu. Şaman, birdenbire titremeye başladı, havayı kokladı ve şöyle söyledi: 'Demir kokuyor'. Sonra birdenbire kafasını sandığa vurdu ve bayılıp yere düştü. Uzun süre bu şekilde yattı. Titreyerek kendine geldi, ayağa kalktı ve sözlerine devam etti: 'Sizin çocuklarınızın hiç birinin kendi ruhları yok. Yer-su iyesi yılanı dönüp gezerken, çocuklarınızı onu öldürdü. Yerin iyesi, sizin çocuklarınıza öfkelenmiş'.

Annem ve babam, onu dikkatle dinlediler ve şöyle söylediler: 'Herkes sizin gibi her şeyi göremez. Sadece siz büyük bir şaman olarak gizliyi gören göze sahipsiniz. Onların ruhlarını geri getirmenizi, büyük bir mahcubiyetle diliyoruz. Ruhlarını kaybeden çocuklarımızı, sizden başka kim kurtarabilir? Bu yılan katliamına karışmış bulunan diğer çocukların anne-babaları da kam Sotpa'ya aynı şekilde yalvardılar. Büyük şaman buyurdu: 'Hazırlanın, ben kamlayacağım. Tavşan gözlü, siyah kulaklı ve eğri burunlu bir koyun lazım. Genç bir ardıç ağacından 10 metre uzunluğunda bir çubuk lazım ki önce onun kabuğunu soyup kırmızı boyayla boyayın. Siyah bir kuşun, meselâ karganın kanatları lazım. Bunların hepsini hazırlayın ki kamlamaya başlayabileyim'.

Tarif edilen koyunu buldular, kestiler ve derisini yüzdüler. Kellesi ve siyah paçaları olduğu gibi kaldı. Derisini renkli ve ipek bezlerle süslediler. Kırmızı ardıç çubuğunu astılar ve o çubuğu yere sapladılar. Bu çubuğun etrafına, keçe serildi. Keçenin üstüne *araga* (alkollü içecek) ve Tuva mutfağının en güzel yemeklerini koydular. Her çocuğun önüne, yarısına kadar sütle dolu birer gümüş kâse koydular.

Kam Sotpa'nın, özel bir hazırlığı vardı. Her çocuğunun ruhunu geri çağırma için, çocuk sayısınca olan kanatların altına, birer iğne saplayıp onları bir durgun suya atmalarını söyledi. Rüzgâr, kanatları kenara doğru gönderdiği zaman kam, kamlamasına son verdi. Bu sırada, bir kanadın suda hareket etmediğini gördüm.

Suda hareketsiz duran kanadın temsil ettiği kız, daha sonra hastalanarak öldü. Kam Sotpa, onun ruhunu geri getiremedi. Diğer çocukların ruhlarını geri çağırabilmiş olmalı ki onlar hayatta kalabildiler.

Bu olayda, çocuk grubunun, bir yasağı çiğnemiş oldukları tahmin edilebilir. Bu yüzden, altın gibi sarı pullu bir yılan olan yer ve su iyesi, onları cezalandırmıştır'.²⁴

Böylece, Tuvaların anlayışına göre, çocuğun ruhunun çalınması veya kaybolması olgusu, arkasından ağır bir hastalığın geleceği şiddetli bir korku neticesinde meydana gelir. Yukarıdaki örnekte, öfkelenmiş yer ve su iyesi, bir anda bir grup çocuğun ruhunu çalmış ve onların hayatını ancak kam kurtarabilmiştir. Burada kamlama usulü, geleneksel bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Öfkelenmiş yer ve su iyesine, suçlu çocukları affettirmek için tüm ebeveynler adına bir koyun kurban edilmiştir.

Hamnıñ Urug Kudun Kıygırğanı

Kamın Kız Çocuğunun Ruhunu Çağırması

Kandıg aaylıg urugul moñ?

Nasıl huysuz kız bu?

Kançap bargan urugul moñ?

Nasıl gitti bu kız?

Oñgaar-deskeer oortulañnaan?

Öne-arkaya dönen

Oñgaar-deskeer dırırjañnaan?

Ona-buna küsen?

²⁴ Kenin-Lopsan, a.g.e., s. 37-39.

Ajı-çañı bak çüvel moñ?
Adañ-iyen çedip keldi moñ.
Ajın-çemin salıp alğan,
Adañ-iyen manap olur.

Kötü huylu biri mi bu?
Annen-baban buradalar.
Aşını-yemeğini koyup,
Annen-baban bekliyor.

Sonuç

Mezkûr makalede, Sibiryâ Türk halklarından olan Tuva toplumunda eskiden beri özel statüye sahip şamanlar (kamlar) ve faaliyetleri ana hatlarıyla tanıtıldı. Kam, birincisi tedavi amaçlı, ikincisi kült amaçlı olmak üzere iki tür faaliyet gerçekleştirir. Çalışmada kamların tedavi uygulamaları hakkında bilgi verildi.

Sonuç olarak, şamanların tedavi pratiğinin önemi, Tuvaların hastalık sebebi olarak ruhun, insan bedeninden geçerli bir süre için çıkmasını veya o insana kötü ruhun girmesini görmelerinden dolayı arttığı söylenebilir. Hastalığın teşhisi, kamlama aracılığıyla şaman tarafından konur ve kamlama sürecinde şaman, çeşitli yardımcı ruhların katkısıyla hastalığın sebebini saptayıp gereken tedaviyi uygular. Makalede ünlü Tuva halkbilimcisi Monguş Kenin-Lopsan'ın araştırmaları temel alınarak 7 tedavi uygulaması ele alındı.

Kaynakça

- Alekseev, N. A.**, *Şamanizm Tyurkoyazıçnıh Narodov Sibiri*, Novosibirsk, 1984.
- Arıkoğlu, Ekrem**, 'Tuva Cumhuriyeti. Tuva Türkleri', *Türk Dünyası Özel Sayısı II*, sayı 16, Temmuz-Ağustos, 1997, s. 1561-1569.
- Arıkoğlu, Ekrem-Kuular, Klara**, *Tuva Türkçesi Sözlüğü*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 882, 2003.
- Budageçi, Tamara**, 'Tuva Şamanlarının Dünya Görüşü Hakkında', akt. Ekrem Arıkoğlu, *Türk Kültürü*, sayı 390, yıl XXXIII, s. 636-638.
- Çoruhlu, Yaşar**, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 2002.
- Dyakonova, V. P.**, 'Religioznye Predstavleniya Altaytsev İ Tuvintsev O Prirode Çeloveka', *Priroda i Çelovek V Religioznh Predstavleniyah Narodov Sibiri İ Severa, L.*, 1976.
- Eliade, Mircea**, *Şamanizm. İlkel Esrime Teknikleri*, çev. İsmet Birkan, Ankara, İmge Kitabevi, 1999.
- Fridman, Eva Jane Neumann**, 'Tuva Şamanizmi', çev. Müfit Balabanlılar, *Türkler*, XX. cilt, Ed. Salim Koca vd., Ankara, Semih Ofset, 2002, s.180-187.
- İnan, Abdülkadir**, *Tarihte ve Bugün Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 5. baskı, 2000.
- Kenin-Lopsan, Monğuş**, *Algışı Tuvinskih Şamanov. Tuva Ham Algıştan*, Kızıl, 1995.
- Kenin-Lopsan, Monğuş**, *Magiya Tuvinskih Şamanov*, Kızıl, 1993.
- Kenin-Lopsan, Monğuş**, 'Tuvaların Eski Gelenekleri', akt. Dr. Ekrem Arıkoğlu, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, sayı 8, 1999, s. 458-468.
- Potapov, L. P.**, *Oçerki Narodnogo Bita Tuvintsev*, Moskova, Nauka Yay., 1969.
- Radloff, W.**, *Sibiryâ'dan III*, çev. Ahmet Temir, Ankara, MEB, 1994.

Roma ve Bizans İmparatorluklarında Ölüm Algısı ve Mezar Türleri

Yard. Doç. Dr. Halûk ÇETİNKAYA*

Özet

Tarih boyunca ölümün insanlarca nasıl algılandığı ve ölüm sonrası işlemler, kültürler hakkında önemli bilgiler edinilmesini sağlayan kaynaklar olmuştur. Bazı alanlarda etkileri hâlâ devam eden Roma ve Bizans imparatorluklarında ölümün nasıl algılandığı ve bununla ilgili işlemler, zamanla nasıl bir değişim yaşandığını göstermesinin yanı sıra bazı benzerliklerin nasıl devam ettiğini göstermesi bakımından da büyük önem taşımaktadır. Bu yazıda ölümün her iki imparatorlukta nasıl algılandığı ve toplumun farklı kesimlerinden insanların ne tür cenaze törenleriyle uğurlanıp nasıl mezarları olduğunu anlatmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ölü gömme âdetleri, mezar türleri, cenaze işlemleri, Roma, Bizans.

Perception of Death and Types of Graves in the Roman and Byzantine Empires

Abstract

Perception of death and after mortem applications throughout history has been one main sources providing data concerning the cultures. In Roman and Byzantine empires, whos influences can still be felt at certain fields, how was death perceived and how were the changes and similarities were in funeral applications.

Key Words: Burial customs, burial types, funerals, Roman, Byzantine.

Roma devletinin cumhuriyetten imparatorluğa dönüşmesi toplumsal yaşam, gelenekler ve yasalarda çok büyük ve köklü değişikliklere sebep olurken bunlar içinde en önemli olanlarından biri dini alanda yaşanmıştır. Yeni dinler ve bunların ölüm algısı ve cenaze törenleri bilimsel açıdan az çalışılan konular olmuştur. Bu sebeple bu yazıda hıristiyan Bizans imparatorluğu ve onun öncülü Roma imparatorluğundaki ölüm algısı, cenaze törenleri ve mezar tiplerine ilişkin temel bilgileri vermek amaçlanmıştır.

Roma Döneminde Ölüm Algısı

Eski Yunan dünyasında ölen kişilerin olağanüstü bir şey yapmadıkça ölümsüz tanrıların bulunduğu Elysium'a gitmelerinin söz konusu olmadığı inancı Roma'da da kısmen kabul görmüştür. Buna göre, insanların cennete gitmeyi hak etmek için bunu hedefleyen bir yaşam tarzını benimsemeleri bekleniyordu.¹ Roma toplumunda ölüm şekli, cenaze törenleri ve mezar türlerinde belirleyiciydi. Vatana ihanet gibi en ağır suçları işleyen kişiler diri diri yakılmak, vahşi hayvanlara atılmak ya da çarpmıha gerilmek gibi en ağır cezalara çarptırılabilirlerdi. Toplumun alt kesimine mensup kişilere uygulanan bu uç cezalar halka açık olarak ve de genellikle tanrıların onuruna yapılırdı.² Bu cezaların yasalarında yer aldığı son imparator 1. Constantinus olsa da

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü.

¹ J. Edward Wright, *The Early History Of Heaven*, New York-London, 2002, s. 113-115.

² Gillian Clark, "Bodies And Blood: Late Antique Debate On Martyrdom, Virginity And Resurrection", *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies On The Human Body In Antiquity*, ed. Dominic Montserrat, London-New York, 2003, s. 102.

(hd. 305-337) onun ardından kısa süre de olsa devam ettiği düşünülmektedir.³ Roma toplumunda ölen kişinin mezarında yaşamaya devam ettiği düşüncesi hâkimdi. Öldükten sonra bu dünya ile ilişkilerinin sürdürülmesini engellemek amacıyla bazı örneklerde cenazenin üstüne ağırlık konmuş ya da başı kesilmiştir. Ölenlerin ruhlarının yeraltı dünyasına gittiği, burada tanrılar tarafından kabul edilmeyenlerin ise iki dünya arasında kaldıkları ve sorunlara yol açtıklarına inanılırdı.⁴ Evlenmeden ölen kadınların ruhlarının iki dünya arasında dolaşan gölgeler oldukları ve huzursuzluk yarattıkları düşünülürdü.⁵

Kaynağını eski Yunan dünyasından alan bir inanışa göre ölen kişinin ruhunu Stiks nehrinden tanrı Hades'in yeraltı dünyasına geçirecek olan kayıkçı Kharon'a verilmek için mezarlara para konurdu. Bu yüzden MÖ 4. yüzyıl ve MS 4. yüzyıl arasında bulunan Yunan-Roma mezarlarının yaklaşık % 5'inde para bulunmuştur.⁶

Cenaze İşlemleri ve Aşamaları

Kişinin gerçekten ölüp ölmediğinden emin olmak amacıyla yakınları tarafından adı söylenir, (conclamatio) cevap gelmediğinden emin olunduktan sonra kesin ölümün gerçekleştiği düşünülürdü. Daha sonra cenaze, ailenin kadınları tarafından soğuk suyla yıkanır ve giydirildikten sonra yüksek bir zemin üzerine yatırılırdı (collocatio). İzleyen aşamada cenazenin en son istirahatgahına doğru kadın ve erkeklerin katıldığı bir yürüyüş (pompa) yapılırdı.⁷

Erken yaşta ya da bir şiddet hareketi sonunda ölenlerin ruhlarının intikam amacıyla öldükleri yerde dolandıkları inanışı çok yaygındı.⁸ Cenazenin gömülmesi durumunda üstünde toprağın bulunması, yakılması durumunda sonradan gömülmek üzere bir parçasının alıkonulması gelenektir.⁹ Ölen kişinin toplumsal konumuna bağlı olarak yapılan cenaze törenleri de farklıydı. Devlet adamları masrafları devletçe karşılanan büyük törenlerle (laudatio) gömülürlerdi. Bu törenler, uzun, ataların heykellerinin (imagines) taşındığı görkemli bir geçit, kentın ana meydanında uzun bir konuşma ve mezarlığa devlet töreniyle götürülüp gömülme ya da yakılmadır. Toplumun üst kesimlerinin cenazelerinde yapılan uzun konuşmalar (laudatio funebris) orta kesim halk söz konusu olduğunda yerini ağıta (nenia) bırakırdı.¹⁰ Bu ağıtın Roma öncesi Yunan dünyasında da var olduğu bilinmektedir. Üç aşamalı cenaze töreninin (kedeia) ilk aşaması olan cenazenin yıkanıp giydirildiği ve kokular sürüldüğü aşamanın ardından (prothesis) kadınlar ağıtlar söylemeye başlardı. Törenin son aşaması ise cenazenin ev dışına taşınmasıydı (ekphora¹¹).

Zaman zaman zengin ailelerin de mesleği bu olan kadınları (praeficae) nenia söylemek üzere kiraladıkları olurdu. Görevleri sadece nenia söylemekle sınırlı kalmayan bu kadınlar yüzlerini ve göğüslerini kan çıkarana kadar parçalarlardı. Bu durum ölenlerin kaybettikleri kanlarını bir nebze olsun yerine koymak (ut videantur) ve bu yüzden de bir adak olarak nitelendirilirdi. Cenaze işlemleri tamamlanan kişinin bu dünyayla tüm bağı kesilmiş olduğundan ancak bundan sonra ölen kişiye ilicet (gidebilirsin) denirdi.

Cenazenin gömülmesi ya da yakılmasının ardından bir cenaze yemeği verilirdi. Ancak bu yemekler içkinin etkisiyle bazen fazlaca gürültülü ve ahlâk dışı tepkilerin de sergilendiği bir hal aldığı düşüncesiyle erken dönem Hıristiyan adamları tarafından hoş karşılanmamışsa da Hıristiyanlığı yeni kabul etmiş halk tarafından devam ettirilmiştir.¹² Cenazenin gömülmesinin ardın

³ Jill Harries, *Law And Empire In Late Antiquity*, Cambridge, 2004, s. 138.

⁴ Lesley Adkins-Roy Adkins, *Handbook To Life In Ancient Rome*, London, 2004, s. 393.

⁵ Nicola Denzey, *The Bone Gatherers: The Lost Worlds Of The Early Christian Women*, Boston, 2007, s. 22.

⁶ Jeffrey A. Trumbower, *Rescue For The Dead: The Posthumous Salvation Of Non-Christians In Early Christianity*, Oxford 2001, s. 13.

⁷ Dorota Dutsch, "Nenia: Gender, Genre And Lament In Ancient Rome", *Lament*, ed. Ann Suter, Oxford, 2008, s. 259.

⁸ John G. Gager, *Curse Tablets And Binding Spells From The Ancient World*, New York-London 1999, s. 12.

⁹ Valerie M. Hope, "The Treatment Of The Corpse In Ancient Rome", *Death And The Disease In The Ancient City*, eds. Valerie M. Hope-Eireann Marshall, London-New York, 2004, s. 106.

¹⁰ Dorota Dutsch, "Nenia: Gender, Genre And Lament In Ancient Rome", *Lament*, ed. Ann Suter, Oxford, 2008, s. 258.

¹¹ P. Olivetti, "Musical Features Of The Ritual Lament In Ancient Greece", *Rosetta*, 2, 2007, s. 22.

¹² Robin M. Jensen, "Dining With The Dead: From The Mensa To The Altar In Christian Late Antiquity", *Commemorating The Dead: Studies Of Roman, Jewish And Christian Burials*, eds: Laurie Brink-O.P.-Deborah Green, Berlin-New York, 2008,, s. 107.

dan aynı gün, Yunanca konuşulan doğu eyaletlerinde üçüncü gün ve yas tutmanın son bulduğu dokuzuncu günde anma toplantıları ve yemekleri olurdu.¹³ Mezarlıkların yanında ya da yakınında anma törenleri ve yemekleri sırasında kullanılmak üzere meyve bahçeleri ve tarımsal araçların bulunması özellikle Roma kentinde bir gelenek halini almıştı.¹⁴ Ölen kişiler 13 Şubat'ta ataların anıldığı Parentalia ile başlayıp Feralia ile devam eden ve 13 Mayıs'ta sona eren Lemuria gibi yıllık festivallerde anılırlardı. Bunlardaki amaç ölenlerin ruhlarının yaşayanları rahatsız etmemelerini sağlamaktı.¹⁵

MÖ 5. yüzyılın ortalarına tarihlenen 12 Levha Kanunu'nda belirtildiğine göre Roma'da hem gömülme hem de yakılmaya izin vardı.¹⁶ Yine aynı kanunlara göre Roma kenti içinde gömülme ve yakılmalar kutsal addedilen pomerium alanı dışında yapılabilirdi.¹⁷ İmparatorluk döneminin başladığı MÖ 1. yüzyıldan itibaren gömülme eski dönemlere ait bir gelenek olarak algılanmıştır. Bu tarihten sonra tercih edilen, cenazenin yakılması ve küllerinin cinerarium'a (kül saklama kabı) konması olmuştur. Yakma işlemleri ya mezarlıklarda bu işe ayrılmış bölümlerde (ustrinum) ya da yakılan küllerin gömüleceği yerde açılan mezarda (bustum) yapılırdı.¹⁸ Ancak küllerin saklanması tercih edildiği durumda kullanılan cinerarium'lar genellikle ev ya da tapınak mimarisine sahip olup ölen kişinin ailesi ya da dostları tarafından kendi mekânlarında muhafaza edilirdi. Daha sonra bu kap bir mezar sunağı olan cippus'a konurdu. Ancak dış çıkarmamış bebekler bir istisna oluşturarak yakılmamış, gömülmüşlerdir.¹⁹ Ayrıca, Mısır'da firavunlar dönemi sonrasında hemen hemen yok olmaya yüz tutmuş olan mumyalama gibi yöntemler, varlığını en azından zengin sınıf içinde Helenistik ve Roma dönemlerinde de devam ettirmişlerdir.²⁰

Roma Dönemi Mezar Türleri

Puticuli

Her ne kadar para cezası içeren yasalarla fakir halkın cenazelerini çöplere ya da açık alanlara atması yasaklanmışsa²¹ da buna çok uyulmadığı bilinmektedir. Roma tarihinde özellikle imparatorluk döneminde çok fakir halkın cesetlerinin çöp çukurları içine atılıp burada çürümesinin beklenildiği bilinmektedir. Genellikle şehir surları dışında yer alan bu alanlara küçük çukur anlamına gelen "puticuli" denmekteydi.²² Puticuli içerisinde en bilineni Esquiline bölgesinde olanlardı. Ancak imparatorluk döneminin ilerleyen yıllarında bu alan temizlenmiş ve bahçelere dönüştürülmüştür.²³

Columbarium

Adını Latince güvercin anlamına gelen columba'dan hareketle, güvercin oyuğundan alan bu tip mezarlar, zengin aileler ve bunların hizmetçilerinin yeraltında inşa edilmiş tonozlu mekânlarda üst üste birkaç sıra halinde kaplar içinde küllerinin konduğu bir biçimdeydi. Bu tip mezarlar yaygın olarak imparatorluğun ilk yıllarında kullanılmışlardır. İmparator Hadrianus (hd. 117-138) döneminden sonra yeni "columbarium" inşa edilmemiştir.²⁴ Özellikle Roma ve Ostia kentlerinde yaygın olarak kullanılmıştır.²⁵

¹³ Jensen, a.g.e., s. 117.

¹⁴ Mario Erasmo, "Among The Dead In Ancient Rome", *Mortality* vol. 6 no.1, 2001, s. 40.

¹⁵ Jon Davies, *Death, Burial And Rebirth In The Religions Of Late Antiquity*, London-New York, 2002, s. 145-146.

¹⁶ Valerie M. Hope, *Death In Ancient Rome: A Sourcebook*, London-New York 2007, s. 109.

¹⁷ Erasmo, a.g.e., s. 31.

¹⁸ Lesley Adkins-Roy A. Adkins, *A Handbook To Life In Ancient Rome*, New York, 2004, s. 394.

¹⁹ Arthur Darby Nock, "Cremation And Burial In The Roman Empire", *The Harvard Theological Review* vol. 25 no 4, 1932, s. 321- 322.

²⁰ Jeffrey A. Trumbower, *Rescue For The Dead: The Posthumous Salvation Of Non-Christians In Early Christianity*, Oxford, 2001, s. 14.

²¹ Valerie M. Hope, *Death In Ancient Rome: A sourcebook*, London-New York, 2007, s. 130-131.

²² Hope, a.g.e., s. 132.

²³ Arthur Darby Nock, "Cremation And Burial In The Roman Empire", *The Harvard Theological Review*, vol. 25 no 4, 1932, s. 322.

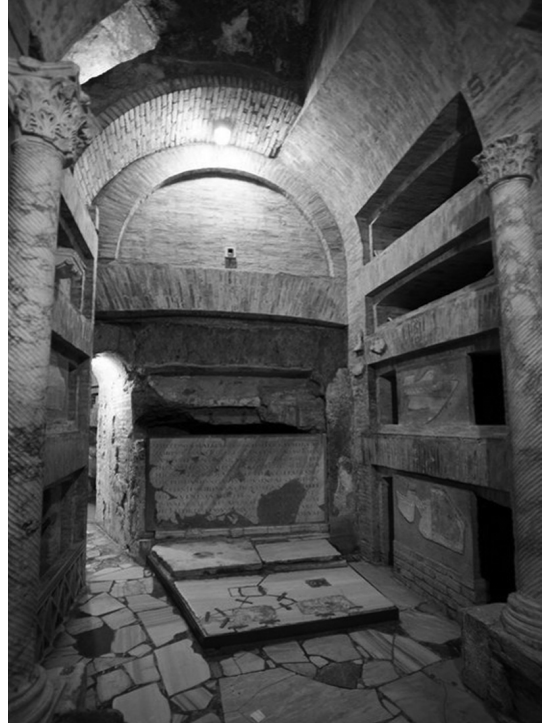
²⁴ Nock, a.g.e., s. 323.

²⁵ Richard Taylor, "Arcosolium", *Death And The Afterlife: A Cultural Encyclopedia*, Santa Barbara-Denver-Oxford, 2000, s. 72.

Yeraltı Mezar Odaları-Katakombalar- Hypogeumlar

Yeraltı mezarlarının dünyadaki en eskileri Abydos/Mısır'da sülaleler öncesine, Naqada III dönemine ait olup MÖ 3200'e tarihlenmektedir.²⁶ Mısır'da firavun sülalesinden gelenler ve yüksek dereceli memurlar için yapılan bu uygulama olasılıkla kültürel etkileşim sonucunda ulaştığı Roma'da da benzer biçimde kullanılmaktaydı. Roma döneminde özellikle eyaletlerde farklı biçimlerde yeraltı mezar odaları inşa edilmekteydi. Katakombalarda mezarlar uzun koridorlar boyunca duvarlarda açılmış raflara yapılmış olup mezara cenazenin konulmasının ardından koridora bakan kısım kaplanıp bazen de duvar resmiyle bezenirdi. Mısır'da daha önceki yeraltı mezar odaları geleneğinin bir devamı niteliğinde olan katakombalara ise Helenistik dönem sonlarında İskenderiye'de rastlanmıştır. Ayrıca Sicilya ve Malta'da da katakombalar vardır. Erken Hıristiyanlık döneminde özellikle Roma'da kilometrelerce uzunlukta yapıları devam eden katakombalar 5. yüzyıldan sonra hemen hemen tamamen ortadan kalkmıştır. (Resim 1)

Yeraltında büyük boyutlu ve genellikle bir aile için inşa edilmiş mezarlara hypogeum denmektedir. Büyük boyutlu bu mezarların en iyi örneklerinden biri Libya Leptis Magna'daki, Flavius'lar ailesi için yapılmış olanıdır.



Resim 1: Roma San Callisto katakombu

Ev-Tapınak-Kule Tipi Mezarlar

Roma'da ölülerin yakılması yaygınken eyaletlerde durum farklıydı. Bunun bir sonucu olarak da mezar türleri farklılıklar göstermektedir. Bunlardan ev tipi mezarlar varlıklı aileler ya da önemli mevkideki vatandaşlarca tercih edilmekteydiler. MS 1. yüzyılın sonundan itibaren anıtsal boyutlu mezarlar yerini adeta bir Roma evi ve içindekileri barındıran bir hale dönüşmüştür. Bu sebeptendir ki ev görünümlü mezarlar tüm aile üyelerini içine alacak biçimde yapılırlardı. Bu tür mezarların en iyi örnekleri Pompeii'de Porta di Nocera'da bulunmaktadır.

Bu tip mezarların Anadolu'daki en iyi örneklerinden bazılarını Kilikya'da Olba'da rastlanmaktadır. Burada bulunan çok farklı mezar tipleri arasında ev tipi olanları daha gelişmiş ve tapınak halini almışlardır. Bu mezarlarda diğer örneklerde olduğu gibi ön kısımlarda sütunlar değil ama bölgesel bir uygulama olarak tonoz vardır.²⁷ Bu uygulamanın hemen hemen aynısı Suriye Saydnaya'da da mevcuttur. Burada çok istisnai bir durum oluşturan bir örnekte ise tapınak tipi mezar, Hıristiyanlığın yasallık kazanmasının ardından kiliseye çevrilmiş olup halen kullanımdadır.

Eyaletlerden Suriye Palmyra'da çekmeceler içinde cenazelerin muhafaza edildiği ama ölen kişinin bir kabartmasının bulunduğu örneklerin (Resim 2) yanı sıra kule biçiminde çok katlı mezarlar da vardır. Bu kule mezarlarda gömüler kulenin üst katlarında yer alan raflara yapıldığı gibi zeminin altında bir hypogeum'a da yapılmaktaydı. Özellikle Suriye'de yaygın bir alanda bu tip

²⁶ Stephan Seidlmayer, "The Rise Of The State To The Second Dynasty", *Egypt The World Of The Pharaohs*, editörler: Regine Schulz-Matthias Seidel, Cairo, 2004, s. 27.

²⁷ Murat Durukan, "Monumental Tomb Forms In The Olba Region", *Anatolian Studies*, vol. 55, 2005, s. 109.



Resim 2: Palmyra'dan mezar odası



Resim 3: Palmyra Elahbel mezarı



Resim 4: Adamkayalar mezarları

mezarlara rastlanmaktadır. Az bilinen bir örneği oluşturan Djebel Baghouz'dan da anlaşıldığı gibi bu tür mezarların yaygınlaşmaya başlaması MÖ 2. yüzyıldan itibaren olmuştur.²⁸ Bunun en iyi örneklerinden biri MS 2. yüzyıl başlarına tarihlenen ve içine çok sayıda kişinin gömülmesine imkân sağlayabilecek olan Palmyra Elahbel mezarıdır. (Resim 3) Bu bölgeden çok uzak bir eyalette Germania'da da İgel kentinde Secundinii ailesinin MS 250 yılı civarına tarihlenen mezarı benzer bir uygulamanın batıdaki çok nadir örneklerinden biridir.

Anadolu'da, yüksek bir platform üzerinde yükseltilmiş olması sebebiyle kule mezar olarak addedilebilecek örneklere Likya bölgesinde Xanthos'da Harpiller Anıtı olarak da anılır ve benzer diğer mezarlarda rastlanır. Anadolu topraklarının Roma hakimiyetine girmesine karşın Roma öncesi döneme ait âdetler uygulanmaya devam etmiştir.

Kayaya Oyma Mezarlar

Arkeolojide khamosorion olarak anılan bu tip mezarlar Anadolu'da Roma öncesi dönemde en yaygın biçimde Frigya ve Likya'da bulunsa da Doğu Anadolu'da Demir çağından itibaren Urartularda da bu tür mezarlara rastlanmaktaydı. Urartu kaya mezarları hemen hemen her zaman çok odalı iken tek odalı olanların, en azından Doğu Anadolu'da, Helenistik ve Roma dönemlerine ait oldukları düşünülmektedir.²⁹

Tepelerin kaya yüzeylerinin düzleştirilmesiyle elde edilen bölümlerde mezarlar yapılmıştır. Bunlardan anıtsal boyutta olanları ev ya da tapınak cephesine sahipken daha sade olanları ise

²⁸ Pascale Clauss, "Les Tours Funeraires Du Djebel Baghouz Dans L'histoire De La Tour Funeraire Syrienne", *Syria*, 79, 2002, s. 162-167.

²⁹ Kemalettin Köroğlu, "Urartu Kaya Mezar Geleneği Ve Doğu Anadolu'daki Tek Odalı Kaya Mezarlarının Kökeni", *Arkeoloji ve Sanat*, 127, 2008, s. 36.



Resim 5: Bursa Baraklı'dan yarı mamul lahit

sadece duvarda bir oyuk biçiminde oluşturulmaktaydı. Pınara kentinde Likya'da görülebilecek en sade kayaya-duvara oyma mezarlara rastlanırken, Telmessos, Myra gibi yerleşimlerde tapınak ve ev cepheli büyük boyutlu örnekleri görülür. Frigya'da ise en erken mezarlar muhtemelen MÖ 8. yüzyıldan beri bulunmaktaydı. Ancak bu tür mezar geleneği bölgenin idari bağımsızlığını kaybettiği Helenistik ve Roma dönemlerinde de devam etmiştir. Sadece Dağlık Frigya'da ana kayanın oyularak lahit biçiminin verildiği ve doğrudan kayaya oyulan mezar biçiminde iki ayrı tipte yapılmış dört yüz otuz kadar khamosorion tespit edilmiştir.³⁰ İmparator Hadrianus (hd. 117-138) döneminde Frigya'da kayaya oyma mezarlar yeniden canlanmışken, bu uygulama Antoninler döneminde Paflagonia'da da varlığını sürdürmüştür.³¹ Özellikle Afrika'da ve doğu eyaletlerinde yapılan bir uygulama da büyük ve yüksek kayalık bir tepenin oyulmak suretiyle mezarlara dönüştürülmesi şeklindeydi. Bunun en iyi örnekleri Libya Cyrenae, Suriye Qatura ve Kilikya'da Mersin Korykos antik kenti yakınlarındaki Adam Kayalar adıyla anılan bölgelerdedi. Özellikle Adam Kayalar ve Qatura örneklerinde ölen kişiler kayadan oyma mezar odaları içine gömülmekle kalmayıp gömüldükleri kayanın üstünde oyulan kayalara da yüksek kabartma biçiminde bezemeleri de yapılmıştır. (Resim 4) Adam Kayalar'ın bölgenin yöneticilerine ait oldukları ve Helenistik dönem başlarında yapılmaya başlanıp Roma imparatorluğu döneminde de devam ettiği bilinmektedir.

Bunların yanı sıra az sayıda örnek oluşturmasına karşın Kilikya'da Silifke yakınlarındaki Diocaeseria kenti örneğinde olduğu gibi kayadan oyma arcosolium içinde üstü lahit kapağı ile örtülü kaya mezarlar da mevcuttur.³²

³⁰ R. Eser Kortanoğlu, *Helenistik Ve Roma Dönemlerinde Dağlık Phrygia Bölgesi Kaya Mezarları*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim dalı yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul 2006, s. 30.

³¹ Arthur Darby Nock, "Cremation And Burial In The Roman Empire", *The Harvard Theological Review*, vol. 25 no 4, 1932, s. 326-327.

³² Murat Durukan, "Dead Cult In Olba Region During Hellenistic And Roman Periods", *Anatolia Antiqua*, XV (2007), s. 153.



Resim 6: Hierapolis'ten heroon

Lahit

Türkçe'de yerleşik haliyle taştan oyulmuş mezarlara bu isim verilirken başka dillerde bu kelime kurşun, pişmiş toprak ya da ahşaptan yapılmış tabutlar için de kullanılmaktadır. Burada öncelikli olarak taş lahitlerden bahsedilecektir. Taş lahitler mezar türleri içinde yapımı en uzun süren ve pahalı olanlardandı. Üzeri kabartmalarla bezemeli ve iyi bir işçiliğe sahip bir lahtın yapım süresi yaklaşık bir yıl kadardı.³³ Yarı mamul olarak imparatorluk coğrafyasının farklı bölgelerinden getirilirdi. (Resim 5) Malzemesi ve işçiliği sebebiyle genellikle yüksek gelir seviyesine sahip vatandaşlarca kullanılırdı. Çok düz ve sade olanlar olabildiği gibi, kapağı üzerinde ölen çiftin bir arada tasvir edildiği ya da gövdesi üzerinde mitolojik öykülerin anlatıldığı çok süslü örnekleri de vardı. Yarı mamul örneklerin bazılarının içlerine koyuldukları niş sebebiyle görülmeyen kısımları işlenmeden bırakılmış olanlarına sıklıkla rastlanmıştır. Ahşap olan lahitler genellikle sade ve az bezemeli olmalarına karşın yapıldıkları ahşabın ithal edilmiş ve pahalı olmaları sebebiyle çok değerli addedilirlerdi. İmparatorluğun başlarında özellikle eyaletlerde ahşap lahitler en beklenmeyecek yerlerde dahi bir lüks göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁴ Ahşap kadar dayanıksız bir başka malzeme de kurşun olmasına karşın bazı lahitlerin sade bezemelerle daha çok imparatorluğun başlarından itibaren yapıldıkları ve Erken Bizans döneminde de varlıklarını sürdürdükleri bilinmektedir. Sıklıkla Suriye-Filistin bölgesinde bulunmalarına karşın batıda Galia'da³⁵ ve İstanbul'da Arkeoloji müzelerinde sergilenmekte olan örnekleri vardır. Pişmiş toprak lahitlere Anadolu'da Klazomenai'de Roma öncesi dönemde rastlanırken, Roma döneminde Orta Anadolu'da sırsız pişmiş toprak terlik lahitler ve Suriye'de ise sırlı terlik lahitlere rastlanmaktadır. Bu türün güzel örneklerinden bazıları Palmyra'daki kazılarda çıkarılmış olup İstanbul Arkeoloji Müzelerinde sergilenmektedir.

³³ Guntram Koch, *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri*, çeviren: Zühre İlkelen, İstanbul, 2001, s. 47.

³⁴ Soren Fredslund Andersen-Helle Strehle-Margareta Tengberg-Mustafa Ibrahim Salman, "Two Wooden Coffins From The Shakhoura Necropolis, Bahrain", *Arabian Archaeology And Epigraphy*, 15, 2004, s. 219.

³⁵ E. Rocca - F.Mirambet - J. Steinmetz, "Study of Ancient Lead Materials: A Gallo-Roman Sarcophagus-Contribution of The Electrolytic Treatment to its Restoration", *Journal of Materials Science* 39, 2004, s. 2773.



Resim 7: Glanum'da İlüii kenotafi

Osteotheke

Küçük lahit biçiminde yapılmış ve ölen kişinin kemiklerinin içinde tutulduğu mezar tipidir. Genellikle yaşadığı yerden farklı bir bölgede ölen kişilerin vücut kalıntılarının taşınması amacıyla kullanılırdı. İmparatorluğun ilk dönemlerinde yaygındı.

Mausoleum

Önemli kişilerin özellikle de imparatorların mezarları anıtsal bir yapı içine yapılırdı. Bunlar içerisinde en önemli mausoleum MS 2. yüzyıl başlarında imparator Hadrianus için yapılmış olmaktadır. Öte yandan her ne kadar mausoleum olarak adlandırılmasa da anıtsal boyutları itibarıyla neredeyse bir mausoleum boyutunda olan, MÖ 12 yılına tarihlenen Gaius Cestius örneğinde görüldüğü gibi zenginlere ait mezarlar da vardı. Gaius Cestius'un mezarı piramit biçimi sebebiyle geçmişten bugüne kadar en çok ilgi çeken mezarlardan birini oluşturmuştur.

Heroon

Eski Yunan'da varolup Helenistik dönemde devam etmiş bir gelenek olan, kahramanlar için anıtsal bir mezar yapma Roma döneminde de sürmüştür. Geleneksel olarak kahramanın uğruna öldüğü kentin en önemli noktalarından birinde ya da öldüğü varsayılan yerde yapılan anıtsal boyutta mezar yapısıdır. Anadolu'da iyi örneklerine Sagalassos, Hierapolis gibi kentlerde rastlanmaktadır. Hierapolis örneklerinde yuvarlak mezarların üstlerinde phallos'lar bulunmaktadır. (Resim 6)

Kenotaf

Sıklıkla heroon tipi mezarlarla bir anılır. Roma tarihinde özellikle cumhuriyetin son dönemlerinde imparatorluk öncesinde ölen önemli komutan ve idarecilere olan sevginin bir göstergesi olarak asıl mezarlarının olduğu yerden farklı yerlerde kenotaf adıyla anılan sembolik mezarlar bulunmaktaydı. Bu tür mezarlar için en iyi örneği İulius Caesar için olanlar oluşturur. Bununla beraber Fransa Glanum antik kentinde MÖ 30-20 yılları arasında tarihlenen İulii ailesi örneğinde görüldüğü gibi güçlü şahısların kendi adlarına yaptırdıkları kenotaf'lara rastlamak da mümkündür. (Resim 7) Anadolu'daki en önemli kenotaf ise Limyra'da İulius Caesar için MS 1. yüzyılda yaptırılmış olmaktadır. Bunun yanı sıra kime ait olduğu bilinmemekle beraber kapı görünümlü kenotaf'ların en iyi örneklerinden biri de MS 2. yüzyıla tarihlenen Mersin Aydıncık Dört ayak kenotaf'ıdır.



Resim 8: Bursa yakınlarında Erken Bizans dönemi kiremit mezar



Resim 9: Roma Capitolini müzesinden gladyatör mezarı steli

Kiremit-Tuğla Mezar

Orta ve alt gelir düzeyindeki halkın tercih ettiği mezar türlerinden biridir. Zemini, yanları ve üstünün tuğlayla örtüldüğü mezarlar yapılabildiği gibi, sadece iki kiremidin üst noktada birbirine degecek biçimde ve alt kısımlarının içine cenazenin sığacağı kadar bir aralık bırakılarak yapılmasıyla oluşturulmuş mezarlardır. Yanları ve zemini tuğlalarla kaplı olan en iyi örneklerden bazılarını Kosova Ulpiana’da rastlanırken, iki kiremitle oluşturulmuş olanların en iyi örneklerine Bithynia bölgesinde rastlanılmaktadır. (Resim 8)

Mezar Steli

Eski Yunan’dan etkilenme sonucunda Roma’da da özellikle orta sınıf halkın kullandığı, üzerinde ölenin adı ve mesleğiyle beraber öbür dünyada kötü ruhlara karşı korunma içerikli ifade ya da kısaltmaların kullanıldığı bu mezar türünde evli çiftlerin bir arada gösterildiği sahneler sıklıkla işlenmiştir. Mezar stellerini kullanan toplumun en altta yer alan kesimlerinden birini oluşturan gladyatörlerin mezar taşları da, dünyanın en büyük gladyatör mezarlığı olduğu düşünülen Efes örneğinde olduğu gibi, bu tipe ilişkin en bilgi verici kaynaklardan birini oluşturur. (Resim 9)

Diğer Mezar Tipleri

Genel olarak kullanılan mezar tipleri dışında kalan ve istisnai durumları oluşturan mezarlar da mevcuttur. Bunlar içinde en dikkat çekenlerden bazılarını lahit boyutundaki sunakların mezar olarak kullanıldığı Pompeii mezar caddesi oluşturur. İlginç bir mezar ise adeta zamana ait bir heykeltraşlık izlenimi veren ve fırını tasvir eden bir görüntüye sahip olan fırıncı Eurysaces’in MÖ 1. yüzyılın sonlarına tarihlenen Roma’daki mezarıdır. Ancak diğer mezar tipleri içinde en ilginç ve anıtsal olanlarını piramit mezarlar oluşturur. Mısır’ın bir Roma eyaleti olmasının ardından bilinir hale gelen bu mezarların en erken örnekleri MÖ 2600 civarında yapılmıştır. Piramit mezarlar başlangıçta firavunlar için yapılmış anıtsal mezarlar zamanla küçük boyutlu mezarlara dönüşmüşlerdir. Bu mezar tipinin güzel ve iyi durumdaki örneklerine Ürdün Petra’da ana kayanın oyulmasıyla yan yana dikilitaş gibi dizilmiş piramitler ve bunların altındaki mezar odalarında, Sudan’da Meroe’de, Mısır’da Deir el Medina’da ve Suriye Al Bara’da rastlanmaktadır. Roma’da ise Caius Caestius’un MÖ 15 civarına tarihlenen mezarı doğu etkisinin batıdaki güzel bir örneğidir.

Yuvarlak kule tipi büyük boyutlu mezarlar da nadir olmalarına karşın Roma kentinde daha çok kullanılmışlardır. Bunun en iyi örnekleri, Roma’da MÖ 50 civarına tarihlenen Caecilia Metalla ve 135-139 yıllarına tarihlenen imparator Hadrianus’un daha sonra kaleye çevrilmiş olan anıtsal mezarıdır.

Bizans Döneminde Ölüm Algısı

Önceki dönemlerle kıyaslanınca Bizans döneminde en büyük değişiklik din alanında olduğundan, algılama da buna bağlantılı olarak değişmiştir. Hristiyanlık, hayatın sonlanmasını sonsuz yaşama geçiş olarak algılamaktaydı.³⁶ Hristiyanların kendilerinden önce hâkim görüşe karşın ölümden sonra tekrar bir uyanış ve yeni bir hayat başlangıcı yönündeki görüşleri çok tanrılı din taraftarlarınca kabul görmemiş ve ağır biçimde eleştirilmiştir. Bu sebeptendir ki Hristiyanlık öncesi Yunan kültüründe mezarlıklara necropolis (ölüler kenti) denirken, Hristiyanlıkla beraber yeniden uyanılacağı düşüncesiyle mezarlıklara koimeterion (uyuma yeri) denilmeğe başlanmıştır.³⁷

³⁶ Alan E. Bernstein, *The Formation Of Hell: Death And Retribution In The Ancient And Early Christian Worlds*, London 2003, s. 205

³⁷ Gillian Clark, “Bodies And Blood: Late Antique Debate On Martyrdom, Virginity And Resurrection”, *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies On The Human Body In Antiquity*, ed. Dominic Montserrat, London-New York 2003, s. 109.

Bu uykudan uyanışı sağlayacak olan İsa peygamber ölüler dünyasına indiğinde üç iş yapacaktır. Bunlar sırasıyla a) ölümlere nasihat b) vaftiz c) ölümler dünyasından inananları kurtarmak.³⁸ Hıristiyanlığın ortaya çıkışını takip eden üç yüzyıl boyunca ölüm fikri, mahşer gününde dirilene kadar, ölen bedenlerin Eski Ahit peygamberlerinden İbrahim'in korumasında ve onun kucağında huzurlu bir bekleyiş biçiminde olduğu şeklindeydi.³⁹ Ancak bu ağırbaşlı kabulleniş yaklaşık bir yüzyıl sonra, 400 yılı civarında olasılıkla yaşanan askeri ve siyasi olaylar sebebiyle değişmiş ve dünyanın sonunun yaklaştığı inancının hâkim olmaya başlamasıyla birlikte ölüm de vahşi ve korkunç biçimde algılanır olmuştur.⁴⁰ Bizans döneminde yaşayan Hıristiyan halkın genel inanışına göre vaftiz, ruhani bir evlilik, cenaze töreni ise İsa peygamberle birleşme anlamına geliyordu.⁴¹ Ancak bu, yeni bir fikir olmayıp temelini Helenistik dönem Yahudiliğinden almaktaydı.⁴²

Cenaze İşlemleri ve Aşamaları

Cenaze işlemleri beş aşamadan oluşmaktaydı: a) ölüyle ilgili ilk işler, b) cenazenin yıkanması, yağlanması, c) cenazenin giydirilmesi, d) cenazenin sergilenmesi, e) gömme.

a) Gözlerin kapatılması ve çenenin bağlanması ardından ceset yatmakta olduğu yataktan zeminden çok az yüksekte bulunan bir sekiye uzatılırdı.⁴³

b) Ilık suyla yıkanan ceset bu işlemin ardından mür yağıyla ovulurdu.

c) Cesedin çıplak olarak gömülmesi onursuz olarak nitelendirildiğinden herkes kefen (genellikle ketenle)⁴⁴ ya da bir giysi ile gömülürdü. Bunlardan köleler ve yastayken ölenler, din adamları ve imparatorluk ailesi üyeleri dışındaki insanlar beyaz kefenle gömülürlerdi. Yukarıda bahsedilen ve hariç tutulan diğer insanlar ise toplumdaki yerlerine uygun giysilerle defnedilirlerdi.⁴⁵

d) Hıristiyanlık öncesi Yunan kültüründe de var olan bu uygulama ile ölen kişinin ailesi, akrabaları, dostları ve tanıdıklarının son kez görülmesi sağlanırdı. Elleri karın ya da göğüs bölgesinde çapraz duruma getirilen ölen kişi bu aşamada başı doğuya, kurtarıcı İsa peygamberin geleceği, kayıp cennetin olduğu, güneşin doğduğu, yöne çevrilirdi.

e) Ölen kişinin cenazesinin mezara indirilmesi sırasında okunan ilahi eşliğinde duayı yöneten kişi tarafından üç kez ceset üzerine mür yağı dökülür, mezarın üstünün örtülmesi ve mezar taşının konulup haç işareti yapılarak takdis edilmesinin ardından cenaze töreni sonlanırdı.⁴⁶

Normalde bir mezar ya da mezarlık bölgesi için uygulanan temel kurallar mezarda gömülü olan kişinin kutsal biri olması durumunda geçerliliğini yitirmekteydi. Başka bir deyişle ölümü ve gömülmesinin ardından bedenini ya da en azından onun bir parçasının dahi mezardan çıkarılması uygun değilken, bedenini kutsal bir kişiye ait olması durumunda bunun gerek sağlık gerekse ahlâki açıdan bir sorun oluşturmayacağı düşünülmekteydi.⁴⁷ Bu sebeptir ki sıradan vatandaşlara uygulanmayan bir ayrıcalık olan kilise içine gömülme 381 tarihli bir imparatorluk emirnamesiyle yasaklanmış olmasına karşın din adamlarının kilise içinde gömülmesine devam edilmiştir.⁴⁸

³⁸ Daniel Sheerin, "St. John The Baptist In The Underworld", *Vigiliae Christianae*, vol. 30 no. 1, 1976, s. 2.

³⁹ Brian E. Daley S.J., "At The Hour Of Our Death: Mary's Dormition And Christian Dying In Late Patristic And Early Byzantine Literature", *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001, s. 73.

⁴⁰ Daley, a.g.e., s. 74.

⁴¹ Alfred C. Rush, "Death As A Spiritual Marriage: Individual And Ecclesial Eschatology" *Vigiliae Christianae* vol. 26 no. 2, 1972, s. 83.

⁴² Richard A. Horsley, "Spiritual Marriage with Sophia", *Vigiliae Christianae* vol. 33 no. 1, 1979, s. 31.

⁴³ James Kyriakakis "Byzantine Burial Customs: Care Of The Deceased From Death To Prothesis", *Greek Orthodox Theological Review* 19, 1974, s. 38-39.

⁴⁴ Kyriakakis, a.g.e., s. 48.

⁴⁵ Kyriakakis, a.g.e., s. 48/52.

⁴⁶ Elena Velkovska, "Funeral Rites According To The Byzantine Liturgical Sources", *Dumbarton Oaks Papers* 55, 2001, s. 35-36.

⁴⁷ Peter Brown, *The Cult Of The Saints: Its Rise And Function In Latin Christianity*, Chicago-London, 1981, s. 11.

⁴⁸ Natalia Teteriatnikov-Apostolos Karpozilos, "Burials", *The Oxford Dictionary of Byzantium* vol I, Oxford-New York, 1991, s. 340.

Ölen kişinin imparator olması durumunda ölümünün ardından özellikle ilk altı saat içinde özel yas tutulmasını sağlayan ve perdelerle örtülü bir mekân hazırlanırdı.⁴⁹ Hıristiyanlık öncesi dönemde olduğu gibi 4. yüzyıl sonunda da cenaze töreninin ardından üçüncü, dokuzuncu ve kırkinci günde anma törenleri ve toplantıları yapılırdı.⁵⁰ Bu anma toplantısı sırasında dualar edilir, din adamları tarafından toplantıya katılanların üzerine buhur tutulurdu. Buhurun bu biçimde kullanımı Hıristiyanlık öncesine ait bir gelenektir.⁵¹

Bizans Dönemi Mezar Türleri

Kilise İçi Mezarlar

Kilise yapısı içine gömülme çok önemli bir ayrıcalık olarak addedildiği için bu uygulama sıklıkla din adamları için kullanılmıştır. 4. ve 7. yüzyıllar arasında kilise zemini altında oluşturulan mekânlarda sıklıkla etrafı taşla çevrili, nadiren bir lahit içinde gömülme mümkündür.⁵² Özellikle manastır kiliselerinde ölen din adamlarının gömülmesi amacıyla narteks bölümünün zemininde mezarlar oluşturulmuştur. Buradaki mezarlar Konstantinos Lips manastırı kilisesi örneğinde olduğu gibi sade bir lahit ya da Ayasofya dış narteksi altında bulunan arcosolium tipi mezarlar ve bunların içinde bulunan yalancı lahitler biçiminde de olabilirdi. Kilisede yapılan cenaze töreni sırasında ölen kişinin din adamı olması halinde cenazesi apsisin sağında, kadın ise solunda tutulurdu. Yüksek rütbeli din adamlarının cenazesi ise göğsüne konulan İncil’le birlikte sunak masasının önünde bulunurdu.⁵³ Kilise içinde gömülme söz konusu olduğunda yön itibarıyla olasılıkla gömülebilecek yerler de bu biçimde düzenlenmiştir. Bu durumu teyid eder nitelikteki bilgiler İstanbul’a gelmiş Rus hacılardan gelmektedir. Rus hacıların bildirdiği bir örnek olarak patrik İoannes Khrysostomos’un mezarı Ayasofya’da yükseltilmiş bema bölümünde⁵⁴ sunağın önünde bulunmaktaydı.⁵⁵ Ancak bu bilgiler, amaçları hac ziyareti olan dindar kişiler tarafından verildiğinden her zaman doğruyu yansıtmamaktadır. Nitekim, imparatoriçe Eudoxia tarafından sürgüne yollanan ve sürgündeyken ölen Khrysostomos’un bakiyelerinin törenlerle 27 ocak 438 tarihinde Konstantinopolis’e getirilip burada 12 Havariler kilisesinde gömüldüğü, 1204 yılındaki 4. Haçlı istilası sırasında da Roma San Pietro kilisesine götürüldüğü bilinmektedir.⁵⁶ Ona ait olduğu ileri sürülen bazı bakiyeler kısa zaman önce Rum Ortodoks Patrikhanesine getirilmiştir.

Arcosolium

Bir kemer içine üstte ve yanda birer kapakla sınırlanan, ölen kişinin kemiklerinin bu kapakların duvarla birleştiği noktada oluşan kısımda korunduğu mezar tipidir. Kemerin iç kısmında ve altındaki duvarda Hıristiyanlık döneminde ölen kişi ya da Eski ve Yeni Ahit’ten sahneler tasvir edilirdi. Arcosolium tipi mezarlara Hıristiyanlık öncesinde MÖ 2. yüzyıla ait bazı zengin Yahudi mezarlarında rastlanılmaktaydı. Bu tip mezarın Hıristiyanlarca yaygın olarak kullanılmaya başlanması ise MS 3. yüzyıldan sonra olmuştur.⁵⁷ Kilise, özellikle de manastır kiliseleri içerisinde din adamları dışında sade vatandaşların gömülmelerinin artmasıyla beraber bu tür mezarlar, yapıların narteks ve parekklesion bölümlerinde sıklıkla inşa edilir olmuşlardır. İstanbul Ayasofya’sı

⁴⁹ Kyriakakis, a.g.e., s. 52-53.

⁵⁰ Velkovska, a.g.e., s. 22.

⁵¹ Robert Taft, *The Great Entrance. A History Of The Transfer Of Gifts And Other Pre-Anaphoral Rites Of The Liturgy Of St. John Chrysostom*, *Orientalia Christiana Analecta* 200, Rome, 1975, s. 150.

⁵² Anne Marie Yasin, “Funerary Monuments And Collective Identity: From Roman Family To Christian Community”, *Art Bulletin*, vol. 87 no. 3, 2005, s. 433.

⁵³ Velkovska, a.g.e., s. 37.

⁵⁴ S. G. Xydis, “The Chancel Barrier, Solea And Ambo Of Hagia Sophia”, *Art Bulletin*, 29, 1947, s. 11.

⁵⁵ George P. Majeska, *Russian Travelers To Constantinople In The Fourteenth And Fifteenth Centuries*, Washington, 1984, s. 213.

⁵⁶ J. N. D. Kelly, *Golden Mouth: The Story Of Chrysostom-Ascetic, Preacher, Bishop*, New York, 1995, s. 289-290.

⁵⁷ Richard Taylor, “Arcosolium”, *Death And The Afterlife: A Cultural Encyclopedia*, Santa Barbara-Denver-Oxford, 2000, s. 16.



Resim 10: Kariye pareklesionunda mezar

örneğinde olduğu gibi narteks zemini altında ve bezemesiz olan örnekleri vardır. 11.-15. yüzyıllar arasında bu mezarın yedi türü olduğu tespit edilmiştir.⁵⁸ Erken ve Orta Bizans dönemlerinde yapıların zemini altında oluşturulan mekânlarda fresko bezemeli arcosoliumlara rastlanırken, İstanbul'da özellikle Son Bizans döneminde kilise içinde ve freskoların yanı sıra kemerli bölümlerinin de kabartmalarla bezendiği Kariye gibi örneklerle rastlanmaktadır.⁵⁹ (Resim 10)

Kripta

Kiliselerin en kutsal kısmı olan bemaya denk gelen kısımda ve kilisenin zemin seviyesinin altında önemli dini kişiler için oluşturulmuş mezarlar kriptaları oluşturmaktadır. Dini açıdan önemli kişilerin mezarlarının bulunduğu yerler dindar kişilerce sonraki nesillere aktarılmak üzere kaydedilmiştir. Nitekim İsa peygamberin havarilerinden Petrus'un Roma'da daha sonraki dönemde oluşturulacak olan mezarındaki kemikler kendisi de din şehidi olan Papa Cornelius tarafından toplanmıştır.⁶⁰ Benzer bir durum Selanik'in koruyucu azizi Demetrios için de söz konusudur.⁶¹ İstanbul'daki Aziz İoannes Studiosus manastır kilisesindeki kripta en erken ve de haç biçimli olması sebebiyle de en ilginç örneklerden birini oluşturmaktadır.⁶²

Parekklesion

Kiliselere, inşa edildikleri tarihten sonra yapılan eklemeye ortaya çıkmış gömü amaçlı kısımlar olan parekklesionlar özellikle Orta Bizans döneminden sonra yaygınlaşmışlardır. Orta Bizans döneminde manastırların içine düştükleri maddi zorluklarla başa çıkmasını sağlamak amacıyla

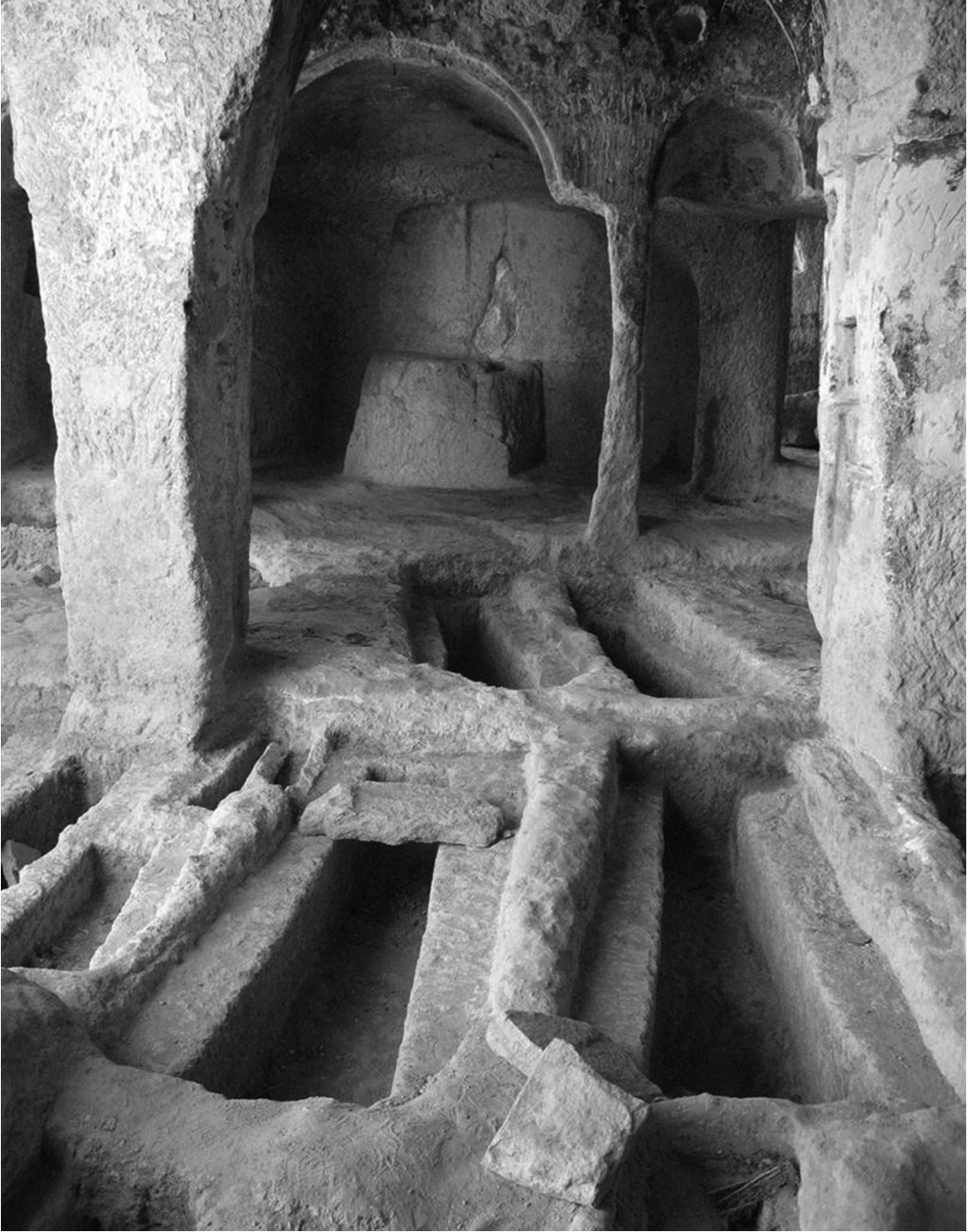
⁵⁸ Ursula Weissbrod, *Hier Liegt Der Knecht Gottes: Gräber In Byzantinischen Kirchen Und Ihr Dekor (11. Bis 15. Jahrhundert)*, Wiesbaden, 2003, s. 85-134.

⁵⁹ Anthony Cutler, "Arcosolium", *The Oxford Dictionary of Byzantium* vol. I, New York-London, s. 161.

⁶⁰ Nicola Denzey, *The Bone Gatherers: The Lost Worlds Of The Early Christian Women*, Boston, 2007, s. xii.

⁶¹ Charalambos Bakirtzis, "Pilgrimage to Thessalonike: The tomb of Saint Demetrios", *Dumbarton Oaks Papers*, 56, 2002, s. 182.

⁶² Alexander van Millingen, *Byzantine Churches In Constantinople*, London 1912, s. 53.



Resim 11: Kapadokya'dan kilise zemininde keşif mezarları

oluşturulan haristike sistemi uyarınca yaptıkları maddi destek karşılığında ayrıcalıklar elde eden vatandaşlar manastır kilisesine bitişik güney ve kuzey yönlerinde oluşturulan parekklesionlarda aile üyeleriyle birlikte gömülebilirlerdi.⁶³

⁶³ Halûk Çetinkaya, *İstanbul'da Bizans Dini Mimarisi (843-1204)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, yayımlanmamış doktora tezi, 2003, s. 245.

Lahit-Yalancı Lahit

Lahit kullanımı önceki dönemlere göre çok azalmış imparatorluk ailesi üyelerinin mezarlarında bir ayrıcalık göstergesi olarak kullanılır bir hal almıştır. Kullanılan lahitlerin üzerlerindeki bezemeler erken dönem örneklerinde çok zenginken zamanla büyük sadeleşme olmuş ve Hıristiyanlığa ait işaretlerin ötesinde belirleyici olarak çok az bezeme yapılmıştır. Bunun bir sonucu olarak da porfir imparator lahitlerinin dahi kime ait oldukları belirlenememektedir. Aralarında Sarıgül gibi Erken Bizans dönemine ait olan az sayıdaki lahit İstanbul Arkeoloji Müzelerinde sergilenmektedir. Zamanla kilise içinde yapılan gömülerle beraber arcosoliumlar içinde üst ve yan kapaktan oluşan yalancı lahit uygulaması yaygınlaşmıştır. Bu türün en güzel örneklerinden biri ise yine İstanbul Arkeoloji Müzelerinde sergilenmekte olan Taşkasap lahtidir.

Kaya Oyma Mezar

Hıristiyanlık öncesi döneme ait çokça örneğin bulunduğu bu mezar tipinin birkaç farklı türü vardı. En iyi örneklerin görüldüğü Kapadokya'da manastır kiliselerinin kayadan oyulmaları sebebiyle bunların narteks olarak kullanılan kısımlarının zeminlerinde oluşturulan mezarlar tek kişilik olacak şekilde ve keşişler için yapılmışlardır. (Resim 11) Öte yandan sıradan vatandaşların gömüldükleri bu tip mezarlar da vardı. Bu türde kayaya oyulan mezarın kapağını oluşturan taşlar sıvanmaz daha sonra gömülecek olan aile üyelerinin mezarda yer kalmayacak şekilde gömülmelerinin ardından sıvanarak kapatılırdı. Ancak bundan sonra yeni bir mezar yapılırdı.⁶⁴

Arkeolojik alanda kullanılan tabir farklılıkları sebebiyle Yunanistan'da kaya oyma mezar türlerinden addedilebilecek mezarların bazılarında osteotheke denilmeye devam edilmektedir. Nitekim 1974 yılında Girit'te bulunan ve içinde otuzbeş kişinin gömülü olduğu tek bir mezara osteotheke denmiştir.⁶⁵

Kiremit-Tuğla Mezar

Özellikle taşrada fakir halk ve manastırlarda yaşayan keşişlerin gömülmesinde kullanılan mezar türü üst kısımları birbirine değecek biçimde yerleştirilen kiremit mezarlardı. Bunun yanı sıra az sayıda örneği bulunmakla beraber inşaat tuğlalarından yapılan döşemeyle dikdörtgen bir kutu şeklinde oluşturulan mezarlar da kullanılmaktaydı. Tuğla mezarlara daha çok Erken Bizans döneminde ve eyaletlerde rastlanırken kiremit mezarlar tüm dönemlerde kullanılmışlardır. Tuğla mezarın en yakın tarihte ortaya çıkarılan örneklerinden biri Kosova Ulpiana bazilikası yanındadır. Kiremit mezar türünün başka örneklerine ise Bithynia bölgesinde özellikle Uludağ'da sıklıkla rastlanılmıştır.

Hypogeum

Erken Bizans dönemine özgü mezar tiplerinden biri olan hypogeum'lar yeraltında oluşturulmuş raflı mezar odalarıdır. İçinde bulunan kişiler genellikle aynı aileden olup yalancı lahit türü mezarlara gömülürlerdi. Bu mezar odalarında Eski ve Yeni Ahit'e özgü sahneler bulunduğu gibi haç gibi dinsel işaretler de yer alırdı. Yakın zamanlarda İznik Hespikli ve Abdülvahap Tepesi ile İstanbul Taşkasap ve Silivrikapı'da bezemeli örnekleri bulunmuştur. İznik'teki örnekleri fresko bezemeliyken İstanbul Silivrikapı'da⁶⁶ bulunmuş örnekte ise kötü durumdaki freskoların yanı sıra kabartmalı Eski Ahit sahneleri de tasvir edilmiştir. (Resim 12)

Mausoleum

İmparatorlar Konstantinopolis'te 4. yüzyıldan 11. yüzyıl sonlarına kadar 12 Havari kilisesi,

⁶⁴ Nikoleta Pyrrou-Aris Tsaravopoulos-Catalin Ovidia Bojica, "The Byzantine Settlement Of Antikythira (Greece) In The 5th And 7th Centuries", *Acta Terrae Septemcastrensis*, vol. I, ed. Sabin Adrian Luca-Valeriu Sirbu, Sibiu, 2006, s. 225-226.

⁶⁵ H. W. Catling-D. Smyth-J.H.Musgrave-Glynis Jones, "An Early Christian Osteotheke From Knossos", *The Annual Of The British School At Athens*, vol. 71, 1976, s. 29.

⁶⁶ J. G. Deckers – Ü. Serdaroglu, "Das Hypogäum Beim Silivri-kapı In Istanbul", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 36, 1993, s. 140-163.



Resim 12: İstanbul Silivrikapı hipojesi kabartmaları

bunun yanında bulunan iki yuvarlak mezar binası ile haç biçimli mezar binalarına gömülmektedirler.⁶⁷ Bu tarihten itibaren, yer kalmaması sebebiyle, manastır kiliselerine defnedilmişlerdir. Bu sebeple 11. yüzyıl sonrasında mausoleum kullanımı sona ermiştir.

Martirium

Hıristiyanlığın ilk ortaya çıktığı tarihten itibaren dini inancı sebebiyle öldürülen din adamları din şehidi, martir olarak anılmış ve onlara ait kalıntılar toplanarak hatıralarının yaşatılması için belli mekânlarda muhafaza edilmişlerdir. Ölen kutsal kişilere ait kemikler ya da diğer kalıntılar hemen hemen her zaman kadınlar tarafından toplanmıştır. Bunlar içinde maddi güce sahip olanlar topladıkları bu kalıntıları daha sonra ziyaret edilip gereken saygı ve önemi görmeleri için özel mekânlarda korumuş ve sergilemişlerdir.⁶⁸ İçinde din şehidi, martir bakiyeleri barındırması sebebiyle özel olarak inşa edilmiş bu tür yapılara martirium denilmiştir. Bunun en güzel örneklerinden biri Pamukkale yakınındaki Hierapolis antik kentinde Aziz Filippus için yapılmış olmaktadır.

Tonoz Mezar

Hıri Birkaç biçim ve boyutta karşılaşılan bu tür mezarlar genellikle kilise, özellikle de manastır kiliseleri yakınlarında görülürler.

a- En yaygın olan türü, üstü tonozla örtülü bir odacık içine yapılan münferit gömüdür. Zaman içinde burada gömülü kişinin akrabaları ya da manastırda yaşayan kişiler ise hemcinsleri de gömülüyor olabilirdi. Odacık şeklindeki bu mezara bitişik olarak genellikle ikinci bir mezarda bulunurdu. Bu tür gömünün yakın tarihlerde bulunmuş en iyi örneklerine Selanik⁶⁹ ve Ulpiana'daki mezarlıklarda rastlanır.

b- Kiliselerin ana mekânı (naos) içinde uzunlamasına bir tonoz içinde ölen kişinin bedeninin yere konulması suretiyle oluşturulan türdür. İstanbul'daki en iyi örnek Kariye'dedir.

c- Manastırlarda kalan erkek ya da kadınların ölümlerinin ardından gömülmelerine imkan veren üstü tonozla örtülü büyükçe bir odadır. Bu mekânlar alan darlığı sebebiyle defalarca kullanılmışlardır.

⁶⁷ Philip Grierson, "The tombs and obits of the Byzantine emperors (337-1042)", *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, s.

⁶⁸ Nicola Denzey, *The Bone Gatherers: The Lost Worlds Of The Early Christian Women*, Boston 2007, s. xii

⁶⁹ Euterpi Marki, *I Nekropole Tes Thessalonikes Stus Usteroromaikous Kai Palaiohristianokous Hronos*, Athina 2006, resim 56 a-b.



Resim 13: Petersburg Hermitage müzesinden Erken Bizans dönemi mezar taşı

bilinmektedir.⁷⁰ Olması gereken dini uygulama ve mezarların yönlendirilmesi söz konusu değilken tiyatro gibi kullanım dışı kalmış olan alanlar bu amaçla değerlendirilmişlerdir. Bu uygulamanın en iyi örneklerinden biri İznik tiyatrosundaki toplu mezardır. Tiyatro içinde gömülenlerin askerler olduğu anlaşılmıştır.⁷¹

Sonuç

Roma imparatorluğunda yaşanan değişimler halkın ölümü algılamasını etkilemiş bunun sonucunda bu dünyada biten ve diğer dünyada bazıları için yeniden başlayacak olan yeni hayat düşüncesi özellikle 4. yüzyıl sonundan itibaren eski dinlerin yerini Hıristiyanlığa bırakmasının ardından ölümle gelen uyku ve dindar ya da olmayan herkesin birlikte uyanacağı uyku olarak algılanmaya başlamıştır. Bu sebeptendir ki yaşam tarzı buna göre düzenlenmiştir. Bunun bir yanısıması olarak da mezarlarda önceki döneme görece bir sadelik hâkim olmuştur.

Kaynakça

- Adkins, Lesley-Adkins, Roy**, *Handbook To Life In Ancient Rome*, London, 2004.
- Andersen, Soren Fredslund-Strehle, Helle-Tengberg, Margareta-Salman, Mustafa İbrahim**, "Two Wooden Coffins From The Shakhoura Necropolis, Bahrain", *Arabian Archaeology And Epigraphy* 15, 2004.
- Angold, Michael**, "The Shaping The Medieval Byzantine City", *Byzantinische Forschungen* 10, 1985.
- Bakirtzis, Charalambos**, "Pilgrimage To Thessalonike: The Tomb Of Saint Demetrios", *Dumbarton Oaks Papers*, 56, 2002.
- Bernstein, Alan E.**, *The Formation Of Hell: Death And Retribution In The Ancient And Early Christian Worlds*, London, 2003.

Doğrudan Gömülme Ve Mezar Taşı

Alt orta ve orta gelir seviyesinde olan kişiler yapılan cenaze töreninin ardından genellikle haç biçiminde ya da Hıristiyanlığa dair başka şekillerle bezeli mezar taşlarıyla sınırı belirlenmiş mezarlara gömülürlerdi. Bu tür mezar taşları Roma'dan farklı olarak ölen kişinin tasvirinin bulunmadığı ama adının bahsedildiği sade taş eserlerdi. İlginç olan nokta ise çokça bulunması beklenen bu tür mezar taşlarının nadiren karşımıza çıkmasıdır. Eldeki örnekler de sıklıkla Erken Bizans dönemine aittir. Bu türün en iyi korunmuş olanlarının bazıları Niğde Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ve İstanbul'dan götürülmüş olup Rusya St. Petersburg kenti Hermitage Müzesi'nde sergilenmekte olanlardır. (Resim 13)

Toplu Mezar

Özellikle salgın hastalık ve savaşların ardından koşullar elvermediği için olabilecek en çabuk mezar türüdür. Salgın hastalık sonrasında bazı sarnıçların kullanım dışı kaldığı ve buraların da toplu gömme işlemleri için kullanıldığı

⁷⁰ Michael Angold, "The Shaping The Medieval Byzantine City", *Byzantinische Forschungen* 10 (1985), s. 3.

⁷¹ Yılmaz Selim Erdal, "İznik Geç Bizans Topluluğunun Demografik Analizi", *VIII. Arkeometri Toplantısı*, Ankara 1993, s. 250.

Brown, Peter, *The Cult Of The Saints: Its Rise And Function In Latin Christianity*, Chicago-London, 1981.

Catling, H. W.- Smyth, D.-Musgrave, J. H.-Jones, Glynis, “An Early Christian Osteotheke From Knossos”, *The Annual Of The British School At Athens* vol. 71, 1976.

Clark, Gillian, “Bodies And Blood: Late Antique Debate On Martyrdom, Virginity And Resurrection”, *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies On The Human Body In Antiquity*, ed. Dominic Montserrat, London-New York, 2003.

Clauss, Pascale, “Les Tours Funeraires Du Djebel Baghouz Dans L’histoire De La Tour Funeraire Syrienne”, *Syria* 79, 2002.

Cutler, Anthony, “Arcosolium”, *The Oxford Dictionary Of Byzantium* vol. I, New York-London.

Çetinkaya, Halûk, *İstanbul’da Bizans Dini Mimarisi (843-1204)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, yayımlanmamış doktora tezi, 2003.

Daley, Brian E.S. J., “At The Hour Of Our Death: Mary’s Dormition And Christian Dying In Late Patristic And Early Byzantine Literature”, *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001.

Davies, Jon, *Death, Burial And Rebirth In The Religions Of Late Antiquity*, London-New York, 2002.

Deckers, J. G.,-Serdaroğlu, Ü., “Das Hypogäum Beim Silivri-Kapı In Istanbul”, *Jahrbuch Für Antike Und Christentum*, 36, 1993.

Denzey, Nicola, *The Bone Gatherers: The Lost Worlds Of The Early Christian Women*, Boston, 2007.

Dorota Dutsch, “Nenia: Gender, Genre And Lament In Ancient Rome”, *Lament*, ed. Ann Suter, Oxford 2008.

Durukan, Murat, “Monumental Tomb Forms In The Olba Region”, *Anatolian Studies* vol. 55, 2005.

Durukan, Murat, “Dead Cult In Olba Region During Hellenistic And Roman Periods”, *Anatolia Antiqua*, XV, 2007.

Dutsch, Dorota, “Nenia: Gender, Genre And Lament In Ancient Rome”, *Lament*, ed. Ann Suter, Oxford, 2008.

Erdal, Yılmaz Selim, “İznik Geç Bizans Topluluğunun Demografik Analizi”, *VIII. Arkeometri Toplantısı*, Ankara, 1993.

Erasmus, Mario, “Among The Dead In Ancient Rome”, *Mortality*, vol. 6 no.1, 2001.

Gager, John G., *Curse Tablets And Binding Spells From The Ancient World*, New York-London 1999

Grierson, Philip, “The Tombs And Obits Of The Byzantine Emperors (337-1042)”, *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962.

Harries, Jill, *Law And Empire In Late Antiquity*, Cambridge, 2004.

Hope, Valerie M., “The Treatment Of The Corpse In Ancient Rome”, *Death And The Disease In The Ancient City*, eds. Valerie M. Hope-Eireann Marshall, London-New York, 2004.

Hope, Valerie M., *Death In Ancient Rome: A Sourcebook*, London-New York, 2007.

Horsley, Richard A., “Spiritual Marriage With Sophia”, *Vigiliae Christianae*, vol. 33 no. 1, 1979.

Jensen, Robin M., “Dining With The Dead: From The Mensa To The Altar In Christian Late Antiquity”, *Commemorating The Dead: Studies Of Roman, Jewish And Christian Burials*, eds: Laurie Brink-O.P.-Deborah Green, Berlin-New York, 2008.

Kelly, J. N. D., *Golden Mouth: The Story Of Chrysostom-Ascetic, Preacher, Bishop*, New York, 1995.

Koch, Guntram, *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri*, çeviren: Zühre İlkelen, İstanbul, 2001.

Kortanoğlu, R. Eser, *Helenistik Ve Roma Dönemlerinde Dağlık Phrygia Bölgesi Kaya Mezarları*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim dalı yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul 2006

Köroğlu, Kemalettin, “Urartu Kaya Mezar Geleneği Ve Doğu Anadolu’daki Tek Odalı Kaya Mezarlarının Kökeni”, *Arkeoloji ve Sanat* 127, 2008.

Kyriakakis, James, “Byzantine Burial Customs: Care Of The Deceased From Death To Prothesis”, *Greek Orthodox Theological Review*, 19, 1974.

Majeska, George P., *Russian Travelers To Constantinople In The Fourteenth And Fifteenth Centuries*, Washington, 1984.

Marki, Euterpi, *I Nekropole Tes Thessalonikes Stus Usteroromaikous Kai Palaiohristianokous Hronos*, Athina, 2006.

Nock, Arthur Darby, “Cremation And Burial In The Roman Empire”, *The Harvard Theological Review*, vol. 25, no 4, 1932.

Olivetti, P., “Musical Features Of The Ritual Lament In Ancient Greece “, *Rosetta*, 2, 2007.

Pyrrou, Nikoleta-Tsaravopoulos, Aris-Ovidia Bojica, Catalin, “The Byzantine Settlement Of Antikythira (Greece) In The 5th And 7th Centuries”, *Acta Terrae Septemcastrensis*, vol. I, ed. Sabin Adrian Luca-Valeriu Sirbu, Sibiu, 2006.

Rocca, E.–Mirambet, F.-Steinmetz, J., “Study Of Ancient Lead Materials: A Gallo-Roman Sarcophagus-Contribution Of The Electrolytic Treatment To Its Restoration”, *Journal Of Materials Science*, 39, 2004.

Rush, Alfred C., “Death As A Spiritual Marriage: Individual And Ecclesial Eschatology” *Vigiliae Christianae*, vol. 26, no. 2, 1972.

Seidlmayer, Stephan, “The Rise Of The State To The Second Dynasty” *Egypt The World Of The Pharaohs*, editörler Regine Schulz-Matthias Seidel, Cairo, 2004.

Sheerin, Daniel, “St. John The Baptist In The Underworld”, *Vigiliae Christianae*, vol. 30, no. 1, 1976.

Taft, Robert, *The Great Entrance. A History Of The Transfer Of Gifts And Other Pre-Anaphoral Rites Of The Liturgy Of St. John Chrysostom*, *Orientalia Christiana Analecta* 200, Rome, 1975.

Taylor, Richard, “Arcosolium”, *Death And The Afterlife: A Cultural Encyclopedia*, Santa Barbara-Denver-Oxford, 2000.

Teteriatnikov, Natalia-Karpozilos, Apostolos, “Burials”, *The Oxford Dictionary of Byzantium* vol I, Oxford-New York, 1991.

Trumbower, Jeffrey A., *Rescue For The Dead: The Posthumous Salvation Of Non-Christians In Early Christianity*, Oxford, 2001.

Van Millingen, Alexander, *Byzantine Churches In Constantinople*, London, 1912.

Velkovska, Elena, “Funeral Rites According To The Byzantine Liturgical Sources”, *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001.

Weissbrod, Ursula, *Hier Liegt Der Knecht Gottes: Gräber In Byzantinischen Kirchen Und Ihr Dekor* (11. Bis 15. Jahrhundert), Wiesbaden, 2003.

Wright, J. Edward, *The Early History Of Heaven*, New York-London, 2002.

Xydis, S. G., “The Chancel Barrier, Solea And Ambo Of Hagia Sophia “, *Art Bulletin* 29, 1947.

Yasin, Anne Marie, “Funerary Monuments And Collective Identity: From Roman Family To Christian Community”, *Art Bulletin* vol. 87 no. 3, 2005.

Avrupa Resminde Hareket Şemasına Bağlı İşaret Figürleri

Dr. Ceyda GÜLER*

Özet

Sanat eserleri, içerdiği göstergelerle çağının sosyal ve tarihsel olaylarına ışık tutarlarken belgesel bir özellik de taşıyabilir. Sanatçı içinde yaşadığı dönemin olaylarını, kendi düşüncelerini, yaşadıklarını yapıtlarına aktarırken kendi üslupsal özelliklerini kullanır. Sanatçı biçimden hareketle duygularını, düşüncelerini ve mesajlarını farklı sembol ve işaretlerle anlatır. İşaretler, kompozisyondaki hareketi ve kurguyu etkin bir şekilde vurgulamaya hizmet ederken, izleyicinin bakışlarını da doğrudan ana temaya yönlendirir. Bu işaretlere bir anlam yüklemek isterken kimi zaman bunu renk, ışık-gölge gibi öğelerle de desteklerler.

Anahtar Kelimeler: İşaret, hareket, sembol, renk, ışık-gölge.

Movement-Scheme Oriented Gesture Figures In European Painting

Abstract

Art Works assume the quality of documentary while they light the way for their own social and historical events with indicator contains. Artist use stylistic features of their own when transferring the events of his/her own era, thoughts and experiences on works of art. Artist convey feelings, ideas and messages with different symbol and index through the medium of forms. While trying to attribute a denotation to this signs, they reinforce sometimes with gestures such as color, light-shadow. The gestures serve highlight to movement and emphasis on composition, nonetheless looks of spectator's are orientationed direct to leitmotive with them.

Key Words: Gesture, movement, symbol, color, light-shadow.

Her şeyi söylemem ama her şeyin resmini yaparım.
Picasso

Sanat eserleri, içerdiği göstergelerle çağının sosyal ve tarihsel olaylarına ışık tutarlar. Onlar döneminin kültürel ve yaşamsal olaylarını sonraki devirlere taşırken belgesel özellik de taşıyabilirler. Çok yönlü niteliğe sahip sanat, bir dış vurum olduğu kadar bir iletişim aracıdır da. Resmin prehistorik dönemlerde dahi etkileşim, iletişim ve paylaşım aracı halini almış olduğu görülmüştür. Bu nedenle geniş bir pencereden bakarak tarihsel değişim veya gelişimlerin insana neler getirdiği incelendiğinde sanat eserinin gün yüzüne çıkmamış gizlere ışık tuttuğu görülür.

Plastik sanatların incelenmesinde önce biçim ve göstergenin önem kazandığı göze çarpar. Dikkatli ve sistematik bir incelemeyle görsel ve plastik değerlerin arkasında yatan kapalı-açık anlamlara ulaşılması mümkündür. Bu nedenlerle eserlerin sadece biçim ve renkten ibaret olduğunun kabul edilmesi doğru bir değerlendirme olmaz. Burchard, A. Hauser, F. Saussure, E. Cassirer, E. Panofsky gibi birçok sanat tarihçi, toplum bilimci, dil bilimci ve felsefeci niçin ve nedenlerin yorumunda sanat olgusuna ışık tutarken biçimin ötesinde araştırmalara ön ayak olurlar.

Sanatçı duygularını, düşüncelerini, mesajlarını resimsel bir dille anlatmak isterken bunu bazen üstü kapalı bazen de açık bir şekilde ifade eder, kısaca kendisine has özel bir dil kullanır.

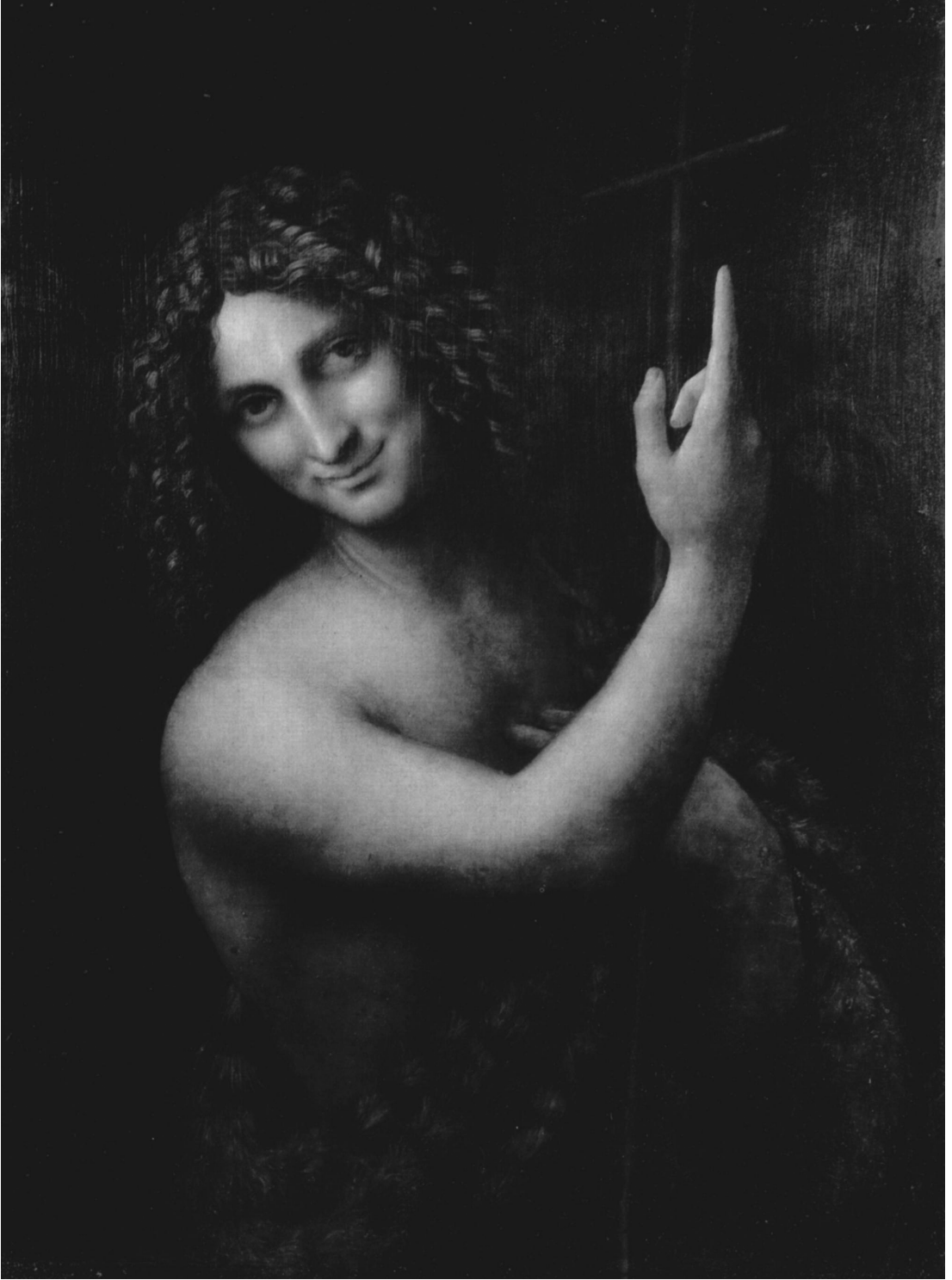
* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü.



Giotto di Bondone, Yahuda'nın İsa'yı Öpüşü, Arena Kilisesi, Padua, İtalya, 1304-06

B biçimden hareketle mesajlarını ve sırlarını farklı sembol ve işaretlerle anlatır. Bu işaretlere bir anlam yüklemek isterken kimi zaman bunu renk, ışık gibi öğelerle de destekler. Eser yapım aşamasında sanatçının içinde bulunduğu ruhsal yapıyı ve düşüncesini ortaya koyarken, tamamlandıktan sonra sanatçının özgün yaratusından ayrılarak seyircinin dünyasının bir parçası haline alır. Artık eser yeni bir yorum bekler. Sanat eserinin özgünlüğü ve plastik değerleri yanında sanat dışı getirileri de başka çalışmalara konu teşkil eder. Eser yaratılış dönemine, sanatçının içinde bulunduğu sosyal döneme ışık tutar. Örneğin Vermeer'in "Mektup Okuyan Mavili Kadın" tablosunda pencere önünde duran figür, önünde bulunduğu harita ile birlikte sosyal bir değişimin getirilerini, keşiflerle uzaklara açılımı ve mektupla haberleşmeyi simgeler. Figürlerin kıyafetleri, saç şekilleri döneminin modasını, yaşam tarzını; kullanılan eşyalar ve araçların teknolojik yapılarını belgelerler. Eser, sadece sanat yapıtı olmanın ötesinde çok yönlü kültür kaynağı olur ve farklı alanlar için de değerlendirilebilir.

Bir belge niteliği de taşıyan resim, aynı zamanda birtakım olaylara da tanıklık eder. İçinde barındırdığı temayı işaretlerle vurgulayarak bazı mesajlar verir. Anlatılmak istenilen olgunun vurgulanması için eserin içinde yön göstermek ve işaretlerle dikkati bir noktaya çekmek sanatçının başarısıdır. Eserde savunulan fikir ve verilmek istenilen mesaja dikkati çekmek ona yoğunlaşmayı ifade eder. Burada işaret eden kadar işaret edilen kişi ve nesne de önemlidir. İşa-



Leonardo Da Vinci, Yahya, Paris, Louvre.

ret edilen simgenin özellikleri, onun odak noktası halini almasını sağlar ve niteliği gereği diğer birliktelikleri gerekli kılar. Örneğin gökyüzünün işaret edilmesi yalnızca bir mekân kavramı yaratmaz, uzaysal veya tanrısal kavramları da çağrıştırebilir. Bu sebeple bir resim yorumlanırken



Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Meryemi,
Louvre, Paris, 1483-1486



Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Meryemi
National Gallery, London, 1495-1508

felsefe, din, psikoloji, sosyoloji ve mitoloji gibi disiplinlerden de yararlanılarak işaretin nedenleri araştırılmalıdır.

İşaret etmek, bir şeyi net olarak göstermek yanında bazı üstü kapalı gizleri de ifade edebilir. Sanatçı işaret edilenin gizemini ortaya koyup onun fikir yapısını deşifre edebileceği gibi, gizemini artırıp seyirciye yorumsal kapı aralığı da bırakabilir. Bir kişi veya nesneyi işaret etmek her zaman önemli bir olaya dikkat çekmek anlamı taşımayabilir. Özet olarak onun olumsuz yanına işaret edilerek bir uyarı niteliği de taşıyor olabilir. Çünkü gerektiğinde sözle anlatılamayan veya anlatılmak istenmeyen unsur, vücut diliyle gösterilir. Söz konusu kişi-sanatçı kendi imajını eserine yüklerken seyirci onu kendi kültür birikimi, eğitimi ve hayat tarzına göre algılar ve anlamlandırır.

Resim sanatında işaret etme şekli göz, el, kol ve parmak gibi vücut diliyle olabileceği gibi ışık-gölge, renk, perspektif, oran-orantı gibi sanatsal elemanlarla da olabilir. Resim tarihi boyunca birçok sanatçı resimlerinde işaret diline önem vermiştir. Ortaçağ resminden günümüze kadar olan süreçte birçok eserde bu işaretlerin pek çok çeşidine rastlayabiliriz.

Özellikle Ortaçağ Avrupası'nda renklerle kimlikleştirmeye ya da işaretlenme çok fazla yapılmıştır. Örneğin toplum içerisinde tanınmaları ve diğerlerinden kolayca ayrılmaları için cellâtlar ve fahişeler kırmızı, cüzzamlılar beyaz, Yahudiler sarı renkli giysi giymek veya kemer, fular gibi aksesuarlar taşımak mecburiyetine bırakılarak bir anlamda fişlenmişlerdi. Yahudiler farklı zaman dilimlerine göre sarı rozet, sarı kol bandı ya da sarı yıldız takmak zorunda bırakılmıştı. Uzun bir süreçte Yahudilerin sarı renkle kimlikleştirilmesi, sanat eserlerine de yansımıştır. Kutsal kitap içerikli birçok eserde, sarı renk Yahuda'yı temsil etmiş ve onun kimliğini vurgulamıştır. Ancak kullanılan bu sarı renk şifresel bir özellikle onun kimliğine işaret etmenin yanı sıra tonunun kir-



Detay, Raffaello, Atina Mektebi, Apostolic Palace, Rome, Vatican, 1511-12.

liliği ya da solukluğu ile onun ihanetini, ikiyüzlülüğünü simgelemiştir. “Etkisi azaltılmış sarının ifadeleri kıskançlık, ihanet, sahtelik, şüphe, güvensizlik ve mantıksızlıktır. Rönesans resminin öncüsü Giotto di Bondone’nin ‘Yahuda’nın İsa’yı Öpüşü’ ve Holbein’in ‘Son Akşam Yemeği’nde Yahuda kirli sarı renkli giysiler içinde gösterilmiştir.”¹ Rönesans resminin öncüsü Giotto’nun ‘Yahuda’nın İsa’yı Öpüşü’ eserinde renk ile işaretleme, kimlikleştirmeye yanında farklı işaret ve sembollerde kullanılmıştır. Burada Yahuda, Romalı askerlere kalabalık insan topluluğu arasından İsa’yı öperek işaret eder ve onu ele verir. Yahuda’nın öperek İsa’yı işaret etmesi ve onu ele vermesi yanında mızrakların yönü ve önde sağda bulunan pembe renkli figürün işaret parmağı da yine İsa’yı göstermektedir.

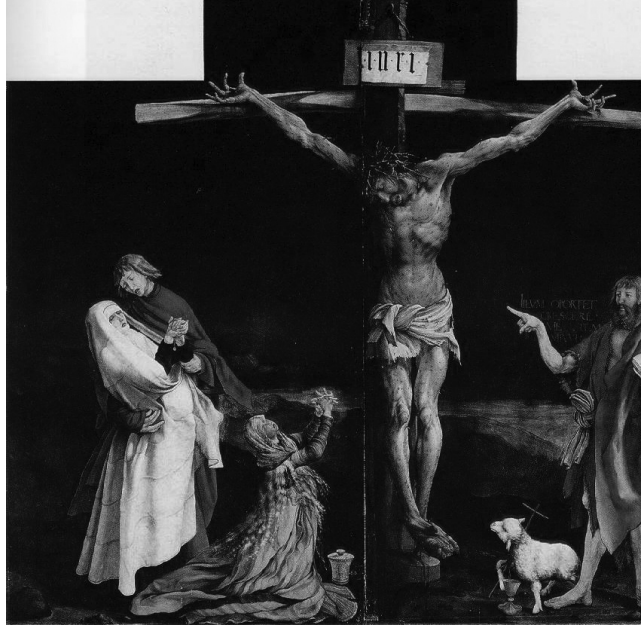
Leonardo Da Vinci’nin resimlerinin pek çoğunda saklı olduğuna inanılan mesajları çözebilme için yıllardır verilen çabalar, henüz onun gizlerinin ortaya konulmasına yetmemiştir. Gizli anlamların yer aldığı düşünülen tabloların birçoğunda Leonardo da Vinci işaret simgesini kullanmıştır. “Yahya”, “Kayalıklar Meryemi”, “Son Akşam Yemeği” gibi birçok resminde el işareti simgesini görmek mümkündür. İşaret parmağı kullanımı, neredeyse onun resimsel karakterinin bir parçası olmuştur. “Yahya” isimli eserde Yahya’nın el işareti ile yukarıyı (cenneti) göstermesinin altında hangi mesajı barındırdığı hâlâ kafaları karıştırmaya devam etmektedir. Yahya’nın bu el hareketine birçok anlam yüklenilmiştir. İşaret parmağının bir sayısını ifade ettiği ya da Yahya’nın (=John) ilk harfi olan J.’yi gösterdiği ve buna bağlı olarak da Yahya’nın ilk Mesih olduğuna işaret ettiği düşünülmektedir.

Leonardo’nun gizemlerle dolu bir diğer yapıtı ise “Kayalıklar Meryemi”dir. İki kere aynı kompozisyonu çalışan sanatçının 1483 tarihli yapıtında melek figürü, işaret parmağı ile vaftizci Yahya’yı işaret ederken 1495 yıllarında yapılan eserde bu el işareti yer almamıştır. Neredeyse birebir aynı çalışılmış yapıtta melek figürü niçin ve hangi mesaja atfen Yahya’yı işaret etmiştir? Daha sonraki çalışmada hemen hemen her şey aynı kalırken net bir şekilde Yahya’yı işaret eden ele ne olmuştur? İlk yapıtta Milano’daki sipariş verenler için Vaftizci Yahya’nın burada o kadar da önemli olmadığı ve bunun için vurgulanmadığı düşünülmektedir. “Louvre’daki yapıtta

¹ Johannes Itten, *The Elements Of Color*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1979, s. 85.



Rafaello, Suretin Değişmesi, Pinacoteca Vaticana, Vatican, 1516-20.



Grünewald, Çarmıhta İsa, İsenheim Altarı, Unterlinder Colmar, Germany, 1511.

çıplak gösterilen bebek, ikinci versiyonda devetüyü elbisesiyle ve atribüsü olan Latin haçıyla gösterilir. Bu durum, sanatçı ile cemiyet arasındaki uyumsuzluğun giderilmesine yönelik bir uygulamadır. Aynı şekilde ihtilafli diğer bir nokta meleğin eliyle Yahya'yı işaret etmesidir. Bunun sonucu olarak ikinci versiyonda bağlantı figürü konumundaki meleğin eli yer almamıştır. Milanolu cemiyet üyelerinin, Floransa'nın azizi olan Yahya'nın ikinci versiyondaki yorumunu daha uygun buldukları açıktır. Onlar için, İsa'nın dünyayı kurtarma görevinin öncüsü Yahya'nın temel dinî niteliği çerçevesinde kompozisyona girmesi yeterli görülmüştür.² Ancak sipariş verenlerin Leonardo'dan böyle bir talepte bulunmadıkları, bunun Leonardo'nun şaşırtmacalarından biri olduğu ve onun vermek istediği mesaj ile örtüşmediği kanısına da varılabilir.

Rafaello'nun kendi tasvirine de yer verdiği "Atina Mektebi"nde sanat ve felsefe ilişkisi ele alırken birçok sembolik kavrama da yer verir. Platon ve Aristoteles'in üstündeki tonozlar üst üste kademeli bir şekilde kutsal üçlemeye, en üstteki üçlü pencere de teslise bağlanır. Socrates'in üçüncü parmağını işaret etmesi de bunu desteklemektedir.

Platon ve Aristoteles birçok figüre rağmen resmin merkezinde ilgi odağını oluşturmaktadırlar. İdealist felsefenin temsilcisi Platon gökyüzünü işaret ederken, realist felsefenin temsilcisi Aristoteles yeryüzünü işaret eder. "Bu kuruluş şeması içinde Antikite'nin tüm filozofları görüntüde iki büyük filozof Platon ve Aristo'ya hürmet göstermekte gibi görünüyorsa da, esasında temel öge Platon ve kitabı Timeo olarak karşımızda durmaktadır. Yukarıyı gösteren eliyle göksel bir nitelik kazanan idealist Platon gerçek hâkim, yeri gösteren eliyle yaşamsal bir niteliğe bürünen natüralist Aristo gerçek vekil olarak belirtilmiştir."³ Burada kullanılan el işaretleri sadece bir yönü göstermekle kalmaz onun ardındaki gerçek anlamını vurgularlar.

Rafaello son eseri "Suretin Değişmesi"nde ise parmak işaretini olayın en dramatik noktasına yönlendirmiştir. Çok figürlü bu kompozisyonda sanatçı eserin temasını vurgulamada kurgu yanında işaret parmağı ile yönlendirme yaparak dikkatleri bu noktaya çekmiştir. Alt ve üst olmak üzere iki ana bölümden oluşan bu kompozisyonda, üstte İsa, İlyas, Musa ve üç havari yer alırken altta kalabalık figür grupları bulunmaktadır. Alt bölümde "havari işaret parmağı ile dağın üzerinde havada duran İsa, İlyas ve Musa'yı işaret ederek şeytanın ruhunu ele geçiren çocuğun

² Tayfun Akkaya, *Leonardo Da Vinci'nin Resimlerinde Anlam*, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, Sayı 5, Nisan 2004, s. 41.

³ Tayfun Akkaya, *Avrupa Resim Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s. 186.

yakınlarına onların mutlaka yardım etmeleri gerektiğini söylemektedir.”⁴ Gökyüzündeki İsa, Musa ve İlyas’ın işaret edilmesi ilahi gerçekliğe bir vurgu yapar ve gerçek imanın söz konusu olduğu durumlarda hiçbir kaygıya yer olmadığı belirtilir. Yine aynı bölüm içerisinde bir diğer figür ise şeytanın ruhuna egemen olan çocuğa işaret ederek ana temayı vurgulamaktadır.

Alman Rönesans sanatçısı Grünewald, kilisenin kutsal gerçeklerini İtalyan Rönesansı’nın güzellik anlayışından oldukça uzak bir şekilde resmettiği İsenheim sunağının orta bölümünde bulunan “Çarmıhta İsa” altar resminde, işkence görmüş İsa figürünün çektiği acıları ustalıklı gösterirken kompozisyonun merkezinde ona vurgu yapmıştır. İsa’nın sağ tarafında İncilci Yahya, Meryem ve Mecdelli Meryem bulunurken sol tarafında kuzu atrübüsü ile birlikte Vaftizci Yahya yer almaktadır. “Güven verici bir duruş ile bir elinde İncil tutan Müjdecinin, İsa yönündeki uzun parmağı katı bir şekilde bükülüdür. Onun omzu üzerinde yazılı olan kırmızı harflerle yazılı metin, kehaneti açıklar: “illum oportet crescere, me autem minui. (= onun büyümesi benimse küçülmem gerekiyor). (Yahya 3,30)”⁵ Bu kelimeler İsa’nın yüceliği karşısında bir şey yapamamanın verdiği üzüntüyü ifade etmenin yanında öldükten üç gün sonra dirilen İsa’nın kurtarıcılığına ve ilahi yüceliğine de vurgu yaparak yapıtın anlamını ve ifadesini derinleştirmektedir. Bu yazının Vaftizci Yahya üzerinde yer almasının sebebi ise onun gelişini müjdeleyen kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda koyu bir fon önünde Vaftizci Yahya’nın açık renkle vurgu yapılmış işaret eden eli, gözü resmin merkezinden bu el işaretine yönlendirmektedir. Sanatçı yazıya Yahya’nın el işareti ile vurgu yaparak seyirciyi düşünmeye sevk etmektedir. Burada iki yönlü işaret söz konusudur. Yahya aslında İsa’yı işaret etmektedir ama vurgu, bu el işaretinin yönünün yanında üzeri ile de kesişerek iki anlam birden pekiştirilmiştir. Burada işaret edilen, yönü itibarıyla her ne kadar İsa olsa da bununla birlikte üzerinde bulunan yazıda bu işaretle vurgulanmıştır.

El Greco’nun “İsa’nın Elbiselerinin Çıkartılması” eserinde, İsa’nın sol omzu üzerinde bulunan siyah giysili figürün suçlayıcı eli İsa’yı işaret etmektedir. “Resmin sağ üst köşesindeki uzanan



El Greco, İsa’nın Elbiselerinin Çıkartılması, Toledo Katedrali, Toledo, 1577-79.

⁴ Bkz. Eugene Mutz, *Raphael: His Life, Works and Times*, Kessinger Publishing, 2005, s. 439.

⁵ AARON, R., *Imagining Jewish Art*. Modern Humanities Research Association And Maney Publishing, London, 2009, s. 36.



Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrılışı, San Luigi Dei Francesi, Rome, 1599-1600.

parlak sarı bir renk lekesi aracılığıyla dikkatimizi çeken suçlayıcı eli hissettirebilmek için El Greco, her şeyden önce, renklerdeki ifade gücünden yararlanmıştı.”⁶ Koyu renklerin hâkim olduğu bir kadrajın içinden parlak sarı renkle çevrelenmiş işaret parmağı, dikkati bu alana yönlendirerek, izleyicinin işaretin yönüne yani İsa'ya bakmasını sağlamıştır. Bağlantı figürünün el işareti, ön planda cereyan eden olay karşısında şaşırان izleyicinin olaya dikkatini yöneltirken resmin merkezinde yer alan parlak kırmızı renkli kıyafetler içindeki İsa figürü kadar dikkat çekmektedir.

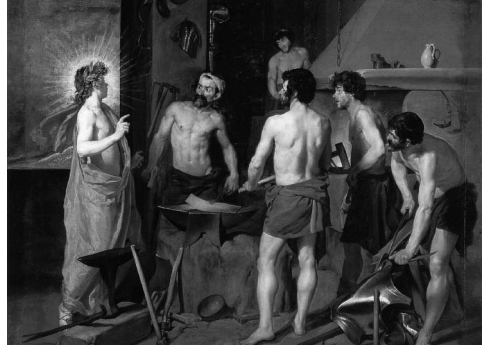
Barok Dönemin en önemli ustalarından Caravaggio'nun “Aziz Matta'ya Çağrı” adını taşıyan resminde bir vergi tahsildarı olan Matta'nın İsa tarafından işaret edilerek “izle beni” diyerek çağrılması ve Matta'nın onun havarisi olması konu edilmiştir. Resimde İsa'nın işareti, tek bir kaynaktan gelen sert ışık ile pekiştirilerek yön kuvvetlendirilmiştir. Resimde “kamanın alt kenarı, ışık ve gölge arasında bir sınır çizgisi oluşturmuş ve İsa'dan Matta'ya bir yönü işaret etmiştir. İlahi aydınlanmanın aracı gibi hareket eden ışık, aydınlanmamış günahkârlar âlemini bastırmış ve Matta'nın İsa ile görüşmesini etkinleştirmiştir.”⁷ Işık öylesine etkili kullanılmıştır ki resim

⁶ Bkz. B. Lowry, *Sanatı Görmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1972, s. 61.

⁷ Bkz. Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon, London, 2000, s. 162.



Velasquez, Maria ve Marta'nın Evinde İsa National Gallery, London, 1618.



Velasquez, Vulcan'ın Demirci Ocağı, Prado Müzesi, Madrid, 1630.

düzlemini sert bir şekilde ikiye ayırırken işaret parmağının önüne geçerek yönü ve işareti çok daha etkili bir şekilde vurgulamıştır.

Velasquez'in "Vulcan'ın Demirci Ocağı" adlı yapıtında Apollon'un Vulcan'ın demirci ocağına gelerek eşi Venüs'ün onu Roma'nın savaş tanrısı Mars ile aldattığını söylediği an resmedilmiştir. Apollon başındaki defne yapraklı taç, üzerindeki toga ve başı etrafından yayılan kutsal ışık ile tasvir edilmiştir. Apollon, Vulcan'ın ve Kiklopların hayretler içindeki bakışları içerisinde "el hareketinin gösterdiği yönde bulunan ilk dönüşüm ve ruhsal saflaşmaya işaret eden beyaz kap ve zekâ, anlayış, ruh simgesi metal lamba gökselin dünyeviye yönelik olarak gösterdiği bir belirleyici hedef olduğu kadar, sanatların zanaatlara olan üstünlüğünü de belirleyen bir aracı niteliğine bürünmektedir."⁸ Velazquez'in bir diğer yapıtı "Maria ve Marta'nın Evinde İsa"da



Nicolas Poussin, Arcadia'lı Çobanlar, Louvre, Paris, 1637-38.



Georges de La Tour Sinsek Ası ile Hile.
Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Texas, 1620-1640.



Georges de La Tour. Karo Ası ile Hile
Louvre, Paris, France, 1636-38.

vurgu, en solda bulunan yaşlı kadın figürünün el işareti doğrultusunda kızın koluna oradan da ana temanın geçtiği arka plandaki dinî sahneye, İsa, Marta ve Maria'ya bağlanmaktadır. Dünyevi meselelerin çok önemli olmadığı, inançlı olmanın önemli olduğunun vurgulandığı asıl sahne, her ne kadar arka planda kalmış gibi görünse de ön planda bulunan yaşlı kadın figürünün parmak işaretiyle göz direkt oraya yönelmektedir.

Fransız ressam Nicolas Poussin "Arcadia'lı Çobanlar" isimli yapıtında bir kadın üç erkek figürü bir taşın önünde toplanmışlardır. Çobanlardan biri diz çökerek gömütteki yazıtı okumaya çalışırken hemen sağ tarafında bulunan erkek figürü, kadın figürüne Latince "Et İn Arcadia Ego (= Ben yani ölüm, çobanların düşler ülkesi Arkadia'da bile egemenim)"⁹ yazılı yazıtı işaret etmektedir. "Saphira'nın Ölümü"nde söylenen yalının cezalandırılması konu edilmiştir. Sapphira Kudus'un Hristiyan cemaat üyesi Ananias'ın karısıdır. Çift arsalarını satar ve bütün gelirlerini havarilere sunmak üzere Azizlerin huzuruna gelirler. Fakat çift bütün gelirlerini vermek istemez ve bir kısmını sunarlar. Aziz Peter yapılan hileyi fark eder. Bu hem Peter'a hem de Tanrıya söylenmiş bir yalandır ve çift sırasıyla ölür. Bu eserde Ananias'ın ölümden üç saat sonra ölen Sapphira'nın ölüm ânı tasvir edilmiştir. Poussin "bu önemli ânı betimlerken işaret parmağıyla vurguyu tercih etmiştir. Azizin sert biçimde uzatılmış kolu ve işaret parmağının yönü Sapphira'nın düşüşünü gerçekleştirir ve ölümünü ifade eder."¹⁰ Buradaki kararlı parmak işareti aslında düşüşün, ölümün altında yatan anlamsal boyuta işaretir: "İşte Tanrıya yalan söylemenin bedeli budur, bakın ve ibret alın".

Fransız Barok sanatçı Georges De la Tour ise birçok eserinde göz işaretini sıkça kullanmıştır. Bu resimlerde "işaret" diğer birçok sanatçıdan farklı olarak kullanılmıştır. Bunlar genellikle hile yapanların yandaşlarının verdiği ipuçlarının sahneleridir. Örneğin, "Karo Ası ile Hile" ve "Sinsek Ası ile Hile" isimli yapıtlarında masada oturan kadın figürü sağ eli ile hile yapan figürü işaret ederken gözleriyle de aynı yönü desteklemektedir. "Üç kâğıtçı ile kadının işbirliği içinde olduğu açıktır: Kadın figürü kadeh için uzanıyor görünse de aynı zamanda üç kâğıtçının kartını soruyor gibi görünmektedir. Hizmetçinin gözleri de dikkatlice bakmaktadır, neler olduğunun farkındadır fakat oyuna ihanet etmez."¹¹ Burada kadın figürü bir yönü ya da olayı değil kartın ne olduğunu öğrenmeye yönelik bir işaret dili kullanmaktadır. Resimde birçok sembolik anlam da mevcuttur. Figürün kendisine uzatılan kadehteki kırmızı şaraba bakmadan oyuna devam etmesi, onun kendini dünyevi işlere kaptırmış olduğunu ifade etmektedir. İsa'nın kanını sembolize eden kırmızı şarap ve ruhsallığı sembolize eden cam kadehin kumar masasındaki kadın figürüne sunulması ile onun Hristiyan öğretilerine göre yaşaması gerektiği ve bunun sunulduğu ancak onun bundan ibret almadığı görülmektedir.

Romantik akımın önderlerinden Fransız ressam Gericault'nun "Medusa'nın Salı" isimli yapıtında, Arguin Kayalıkları'na çarpan Fransız firkateyninden kurtulan yolcuların bir salın üzerindeki

⁹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 253.

¹⁰ Louis Marin, *Sublime Poussin*, Standford University Press, California, 1995, s. 150.

¹¹ Ann Sutherland Harris, *Seventeenth Century Art & Architecture*, Laurence King, London, 2005, s. 265.



Medusa'nın Salı, Louvre, Paris, 1818-1819.

koru dolu çırpınışları konu edilmiştir. Salın üzerindeki figürler ufuk çizgisinde görülen gemiye işaret etmeye çalışmaktadırlar. Resimde sağ üst tarafta görülen gemiye işaret etmeye çalışan insanların dramı iki ana piramidal şemada işlenilmiştir. Seyirciye göre arka planda, sağda yer alan piramidal şemada iki figür uzakta görülen gemiye ellerinde bulunan bayrakla işaret vermeye çalışırken, ön planda yer alan kompozisyonda bize dönük olan figür eli ile diğerlerine gemiyi işaret etmektedir. Bu resimde iki türlü işaret görülmektedir. Birincisi dikkat çekmek ve fark edilmek için yapılan, diğeri ise arka planda yer alan figürlere gemiyi göstermek için yapılan işarettir. Bu resim bu iki farklı işaret etme yöntemini barındırması nedeniyle farklı bir örnektir.

Sanat tarihinde daha birçok örneğin yer aldığı işaret etme, edilme ya da işaretlenme sanatçıların önem verdiği bir sanat elemanı hâlini almış ve birçok sanatçı tarafından farklı yöntemlerle kullanılmıştır. Özellikle Rönesans ve Barok dönem eserlerinde sıkça kullanılan işaret etme şekli, sanatçıların karakteristiği durumundadır. Örneğin parmak işareti Leonardo'nun, göz işareti Georges De la Tour'un resimlerinde birçok kez kullanılmış ve sanatçıların imzaları kadar önemli bir kimlik kazanmıştır.

Sanat eseri ister içerik isterse desen, renk gibi biçimsel öğeler yönünden olsun vermek istediği ana temayı gizleyerek hemen sunmayabilir. Bu yöntem sanat eserinin kendine has özelliğidir. Çözümsel sırlarını içinde saklayan sanat yapıtı bir duyular kitlesidir, yani maddi ve manevi tüm değerlerin kesişim noktasıdır. Tek bir cümleyle eser, yaratıcısının şahsına ait ifade dilidir ve kelimelerle anlatılamayacak duyuların, gizemlerin plastik değerlerle çözüme ulaştırıldığı bir alandır. Başlangıçtan beri sanatçının yaratıcı çabaları, anlatmak istedikleri, kelimelere dökemedikleri, görsel algıları, düşünceleri, duyularını bir malzeme ile şekillenerek sanat yapıtı hâline gelmiştir. Bu bağlamda sanat bir süreç olarak kendi döneminin insan imgesini, olaylarını, yaşam koşullarını, yaşamsal duyarlılığı ya da gizlerini barındırır. Eserin kendi döneminin yöntemleri izlenirken, sanatsal mesajların anlamı seyirciden seyirciye değişir ve yorumsal yani görsel düşünmede farklılıklar gösterebilir. Burada toplumsal değişimlerin, sanayi veya endüstriyel gelişmelerin payının olduğunu yadsımamak gerekir. Aydınlanma çağına getirileri davranış



Detay



Detay

ve anlayış yönlerinden farklı bir insan yaratmıştır. Son iki asırda ise şekil ve yorum yönlerinden yenilikler geliştirilmiş ve Geştalt yasaları adıyla bilimsel bir yöntem sanat dünyasında yerini almıştır. Sonuç olarak sanatsal etkinliklerin gelişim ve değişim sürecinde işaret imgesi de farklı boyutlara taşınmış olmaktadır.

Birçok sanatçının kullandığı “işaret”, anlatılmak istenilenin vurgulanmasında çok etkili olmuştur. Anlayışlarına ve kendini ifade etme şekillerine göre işaret faktörünün kullanılışı her ne kadar farklılıklar gösterse de, yapıt üzerinde vurguyu oraya yöneltmiştir. Vurgunun oraya yönlendirilmesi, her zaman yapıtın anlamını açık bir şekilde izleyiciye vermemiştir. Bu bazen seyirciye bırakılmış ve yıllarca sanat tarihçilerin, felsefecilerin mesajın ya da konunun saptanmasında çeşitli ve farklı yorumlara sebep olmuştur.

İşaret hem dinî, felsefî, tarihsel konularda hem de tür resminde ayrı bir yere sahip olmuştur. Gerek kutsal ve önemli kişilerin gerekse pek de hoşnut karşılanmayan konu ve şahısların betimlenmesinde ya da işaret edilmesinde yerini bulmuştur. Kimi zaman cenneti, tanrıyı işaret eden “el”, bazen olumlu olgulara bazen de olumsuzluklara dolayısıyla olumsuzluklardan ibret alınmasına yönelik olmuş, çağımızda ise kavramsal veya soyut bir simge hâlini almıştır.

Kilisenin katı kurallarına bağlı oluşturan dinsel içerikli yapıtlardan günlük hayattan konuların yer aldığı sahnelere kadar her yapıtta yerini bulan “işaret”, aslında vurgulanmak istenen ana temaya ve son gerçekliğe yönelik bir gösterge olup bu kadarla da kalmamakta ve yapıtın ifadesel derinliğine ve anlatımın canlılığına ciddi bir katkı sağlamaktadır. İşaretin temelde örnek alınması gereken iyi, güzel, doğru olan kavramlara ve bazen de metafizik boyutta tanrısalığa, ilahi gerçekliğe yönelik olduğu görülmektedir. Bunun tam aksine işaretlerin bir olumsuzluk bildiren göstergelere dönüştüğü de izlenmektedir. Bu noktada işaret yoluyla olumsuzluklar ve bazen de bunlara sebep olan dünyevi zaafılara ve şeytani olgulara dikkat çekilmiş olmaktadır. İşaretlerin kompozisyonun kendi doğası içerisindeki hareketi ve kurguyu etkin bir şekilde vurgulamaya hizmet ettiklerini ve izleyicinin gözlerini, dolayısıyla düşünce ve ruhlarını yakalayarak doğrudan kompozisyona bağlamaya hizmet ettiklerini açıkça söyleyebiliriz. İşaretlerin dilini ve sırrını çözmüş sanat tarihinin seçkin sanatçıları onları kendi özgün, güçlü, yaratıcı ve etkili üsluplarının anlamlı bir parçasına dönüştürmüşlerdir.

Kaynakça

Aaron, R. *Imagining Jewish Art*. (2009). London: Modern Humanities Research Association And Maney Publishing.

Armas, F. (2004). *Writing for The Eyes in The Spanish Golden Age*, Associated University Press.

- Akkaya, T.-Beksaç, E.** (1990). *Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Akkaya, T.** (Nisan 2004). *Leonardo Da Vinci'nin Resimlerinde Anlam*, Cumhuriyet'in 80. Feth'in 550. Yılında İstanbul'a Armağan, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, Sayı:5.
- Beksaç, E.** (1986). *Velazquez'in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Cantürk, F.** (1993). *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Cazeaux, C.** (2000). *The Continental Aesthetics Reader*. New York: Routledge.
- Deleuze, G.-Guattari, F.** (2003). *“What is Philosophy?”* London: Columbia University Press.
- Gombrich, E. H.** (1972). *Sanatın Öyküsü*. (çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harris, A. S.** (2005). *Seventeenth Century Art & Architecture*. London: Laurence King.
- İtten, J.** (1979). *The Elements Of Color*. New York:Van Nostrand Reinhold Company.
- Lowry, B.** (1972). *Sanatı Görmek*. (çev. Nejla Yurtsever, Zahir Güvenli). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Marin, L.** (1995). *Sublime Poussin*. California: Stanford University Press.
- Mutz, E.** (2005). *Raphael: His Life, Works and Times*, Kessinger Publishing.
- Puglisi, C.** (2000). *Caravaggio*, London: Phaidon.

Ming Qi

Han Döneminden Tang'a

Çin Mezar Heykelleri

Yrd. Doc. Yıldız GÜNER*

Özet

Ming Qi, Çin mezar heykelticiklerine verilen isimdir. Çin heykel geleneğinin en önemli iki dalından biri olan mezar heykelticiklerinin en yetkin örnekleri, Han ve Tang hanedanlıklarını kapsayan dönemde üretilmiştir. Ölçek ve gerçekçilik anlayışı ile metindeki örneklerden ayrılan Qin Shihuangdi'nin pişmiş toprak ordusuna üretim teknolojisi ve geleneğin yerleşmesine katkısı çerçevesinde yer verilmiştir. Malzeme olarak pişmiş toprağın öne çıkmasından başka, işlev, konu, renk, biçim gibi başlıklarla Çin heykelinin Batı heykelinden ayrıldığını görürüz.

Çin tarihinin dönemleri hakkında metnin sonuna bir tablo eklenmiştir. Görseller ve haklarında açıklamalar için New York Metropolitan Müzesi'nde açılan "China, Dawn of a Golden Age, 200-750 AD" (Çin, Altın Bir Çağın Şafağı, MS 200-750) sergisinin kitabından yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ming Qi, Pişmiş Toprak Heykel, Çin Sanatı.

Ming Qi

Tomb Sculptures Of China From Han To Tang Periods

Abstract

Ming Qi is the name given to tomb sculptures of Ancient China. Producing tomb sculptures was one of the leading branches of Chinese sculptural tradition and the emerging examples were given from Han to Tang periods. The terra-cotta army of Qin Shihuangdi acquires a different character than the following periods in scale and naturalistic depictions. Still it throws light on the production technics and is important for understanding the commance of tradition. Chinese art of sculpture varies from the terms of western sculpture in form, function, subject, material and use of color.

Brief knowledge about the historical periods of China is given in a table following the text. The visual material and related information is taken from the book published in conjunction with the exhibition "China, Dawn of a Golden Age, 200-750 AD" held at Metropolitan Museum of Art, New York.

Key Words: Ming Qi, Terra-Cotta Sculpture, Chinese Art.

Ming Qi Nedir?

Ming Qi¹ mezar yapılarında bulunan temsili heykellere verilen isimdir. Bu heykeller elitlerin yeraltı mezarındaki yaşamına eşlik ederek, gerçek hayatta sahip olduğu konfor ve statüsünü devam ettirme amacı taşımaktadır.

Kelime anlamı "*ikame nesnesi*"² dir. Ming Qi'nin gerçek insanları ve nesnelere ikame eder. Birçok kültürde görülen ölüyle birlikte yakınlarını ya da hizmetindeki uşaklarını gömme geleneği, yerini bu temsili heykellere bırakmıştır.

* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.

¹ "minçi" okunur.

² Alexandra Wetzel, *Dictionaries of Civilisation: China*, s. 310.

Çin'de Mezar Heykellerinin Tarihçesi

Çin'de çok eski zamanlardan itibaren mezarlara değerli eşyalar ve heykeller konduğu bilinmektedir.³ Ancak bunun bir gömü geleneği haline gelmesi ilk imparator Qin Shihuangdi'nin⁴ pişmiş toprak ordusundan sonra olmuştur. Binlerce gerçek boyutlu figürün yer aldığı bu devasa mezar kompleksinin yapılması çok büyük bir işgücü ve maliyete sebep olmuştur. Sonraki dönemlerde doğal boyutta *ming qi* üretiminden kısmen maliyete bağlı olarak vazgeçilmiş ve bür dünyada eşlik edecek figürlerin üretimine daha küçük boyutta devam edilmiştir. Denebilir ki Çin heykel sanatının en önemli geleneklerinden biri olan mezar heykelciliği, varlığını ölümsüzlük takıntılı, acımasız imparator Qin Shihuangdi'ye borçludur. İmparator gerçek orduya göre çok daha dayanıklı olan pişmiş toprak ordusunu günümüze kadar ulaştırarak, bir anlamda ölümsüzlük hedefine ulaşmıştır.

Han Hanedanlığı sırasında Ming Qi'lerin mezarlara yerleştirilmesi yaygınlaşmış ve sonraki hanedanlıklar için bir geleneğe dönüşmüştür.⁵ Pişmiş toprak Ming Qi üretimi için Qin döneminde geliştirilen seri üretim yöntemlerine başvurulmuştur.⁶

Ming Qi'lerin konuları, gerçek dünyanın görüntülerini öbür dünyaya taşımak amacıyla, çeşitlilik gösterir. Han mezarlarında bulunan model evler bulunduğu bölgenin ve dönemin mimarisine ışık tutar niteliktedir.⁷ Resimde diğer Ming Qi'lere göre daha büyük ölçekte çalışılmış bir gözetleme kulesi modeli görülmektedir. Pagoda benzeri bu model gerçeğe uygun bir yapıda, üzerindeki figürlere kadar tüm detaylarıyla çalışılmıştır.

Tang Hanedanlığı döneminde Ming Qi üretimi ivme kazanmıştır. Tang Hanedanlığı'nda mezar heykellerinin üretimi konusunda danışmanlık yapacak bir devlet dairesinin kurulmuş



Resim 1: Han, sırlı pişmiş toprak, y:216cm, Hebei

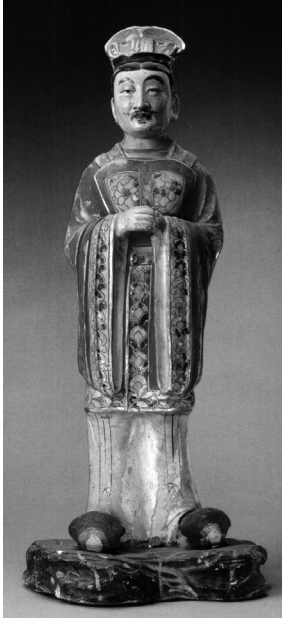
³ Jessica Rawson, *The British Museum Book of Chinese Art*, s. 138.

⁴ "çin shihuangdi" okunur.

⁵ Wetzel, a.g.e., s. 308.

⁶ Rawson, a.g.e., s. 143.

⁷ Rawson, a.g.e., s. 143.



Resim 2: Tang, sırlı ve boyalı seramik, y:69, Shaanxi



Resim 3: Tang, sırlı ve boyalı seramik, y:72, Shaanxi



Resim 4: Tang, boyalı seramik, y:31, Shaanxi



Resim 5: Tang, boyalı seramik, y:31, Shaanxi

olması, nesnelerin sayısı ve boyutları ile ilgili katı kısıtlamaların getirilmesi, bu dönemde mezar heykellerine duyulan ilginin ne kadar yükseldiğini göstermektedir.⁸

Tang Hanedanlığı'ndan sonraki dönemlerde mezar figürlerine verilen değer azalsa da üretime devam edilmiştir. Yine aynı şekilde yaşama ait detayların öbür dünyaya taşınması hedeflenirken, üretilen modeller kent maketleri ya da tiyatro sahnesi gibi daha karmaşık yapı sergilemektedir.⁹

Budizmin resmi olarak kabulüyle birlikte ölü yakma âdeti benimsenmiştir.¹⁰ Ming Hanedanlığı sırasında figürlerden neredeyse tamamen vazgeçilmiş, anma törenlerinde temsili kâğıt objelerin yakılmasına başlanmıştır.¹¹

Tang döneminde pişirme ve boyama tekniklerinde ilerlemenin yanı sıra başka kültürlerle etkileşimin artması sonucu biçimlerde çeşitlilik oluşmuştur. Bu dönemde figür heykellerine karşı ilginin artmış olduğunu görürüz.¹² Bu figürler kostüm ve aksesuarlarında, figürün geldiği etnik kökeni, sosyal statüsünü anlatacak şekilde detaylı çalışılmıştır.

Öbür Dünya

Ming Qi'leri işlev açısından anlamak için Eski Çin'deki öbür dünya inancısını anlamak gerekmektedir. Eski Çin'de ölünün iki ruhu olduğuna inanılırdı: Biri *yang* cennet kapısından geçerek göksel dünyaya giden saf ruh; diğeri *yin*, doğasına uygun olarak yer altı dünyasına giden bedensel ruh. Bedensel ruhun yer altı dünyasındaki statüsü ona eşlik eden objelerle, yani Ming Qi'ler ile belirlenmekteydi.¹³

Ölümden sonrasının hiyerarşik yapısı yaşamdan farklı değildir. Ölünün sonraki hayatta yaşadığı hayatın gerçek hayattakine benzerlik taşıdığına ve dolayısıyla benzer ihtiyaçları olduğuna inanılmıştır. Bedensel ruhun ihtiyaç duyabileceği düşünülen yiyecek, içecek, günlük eşyalar,

⁸ Wetzel, a.g.e., s. 308.

⁹ Rawson, a.g.e., s. 144.

¹⁰ Wetzel, a.g.e., s. 295.

¹¹ Rawson, a.g.e., s. 143.

¹² Wetzel, a.g.e., s. 308.

¹³ Wetzel, a.g.e., s. 293.



Resim 6-7: “Zhenmuyong” ve “Zhenmushou”, Tang, boyalı pişmiş toprak, y:(ortalama)90cm, Xinjiang

insan ve tanrı figürleri, hatta para mezarları doldururken; bunlar sayesinde ölünün öbür dünyada sosyal mevkii korunmuş ve konforu sağlanmıştır.

Mezarların Yapısı

Çin heykeli, mimarinin ayrılmaz parçası olarak kabul edilir: “Denebilir ki mimari bir sahne, heykeller ise sahneyi canlandıran oyunculardır.”¹⁴ Ming Qi söz konusu olduğunda olayın sahnesi mezar yapısıdır. Mezarlar bu dünyanın benzeri kabul edilen öbür dünyaya uygun şekilde, hiyerarşik yapı gözetilerek donatılmıştır: Önce (mezara en yakına) kişisel eşyalar ve değerli malzemeler, sonra (daha uzağa) uşaklar vs. hizmet edecek figürler.¹⁵ Ming Hanedanlığı'na kadar mezarlar toprak altına inşa edilmiştir.¹⁶ Ming Qi'ler mezar duvarlarındaki nişlere yerleştirilmiştir.

Mezarın korunmasına özel bir önem verilmiştir. Han Hanedanlığı başlarında, ziyaretçileri tümülüsün girişine yönlendiren, iki yanına taştan yapılmış hayvan figürleri yerleştirilmiş ‘kutsal yol’ (shendao) inşa edilmeye başlanmıştır. ‘Kutsal yol’un sonunda, tümülüs girişinde, kentlerdekine benzer koruyucu kapılar bulunmaktadır. Pekin’deki büyük meydana adını veren Tiananmen de böyle bir kapıdır. Mezar yapıları yazılı veya yazısız, ejderha ve bulut kabartmalı mezar taşları (mubei), duvar rölyefleri ile heykel sanatının tüm yönleri ile sergilendiği mekânlar olarak değerlendirilebilir.

5. yüzyıldan itibaren mezar girişlerinde biri insan (zhenmuyong), diğeri kaplan benzeri (zhenmushou) yüzleri olan, çömelmiş durumda iki yaratık figürü ile karşılaşırız. Tang Hanedanlığı döneminde bunlar mezar yapılarının temel ögesi haline gelmiştir.

¹⁴ Rawson, a.g.e., s. 134.

¹⁵ Rawson, a.g.e., s. 143.

¹⁶ Wetzel, a.g.e., s. 302.

7. yüzyıl sonlarından itibaren, Budist ikonografi ile ilişkili, insansı görünümlü diğer bir çift bekçi heykeli de bunlarla birlikte yer almaya başlamıştır.¹⁷ Hindistan kökenli Budizm'in kabul edilmesinin Çin halkının diğer uluslarla ilişkilerinin gelişmesine ve diğer kültürlerle etkileşime girmesine yardımcı olduğunu görürüz.¹⁸ Mezarların korunması amacıyla mezar girişlerine yerleştirilen “cennet bekçileri” Budist tapınakların girişlerinde de kullanılmıştır. ‘Göksel Kral’ (ti-anwang) adı da verilen bu korkutucu bekçiler duruşları ve fizyonomileri ile Hint heykellerinden izler taşır.¹⁹ Ancak Budizm, Çin’e girdiği erken tarihlerden itibaren Konfüçyanist inançla harmanlanmış ve Çin kimliği kazanmıştır.

Malzeme

Çin ulusu, tarih öncesinden beri çok farklı malzemelerde yetkinleşmiştir. Ming Qi üretiminde taş, bronz, hatta ipek gibi farklı malzemeler de kullanılırken, ahşap ve pişmiş toprak, renk uyulayarak canlı anlatım yaratabilme imkânından dolayı, öne çıkmıştır.



Resim 8: “Tianwang”, Tang, boyalı mermer, y:110cm, Xian

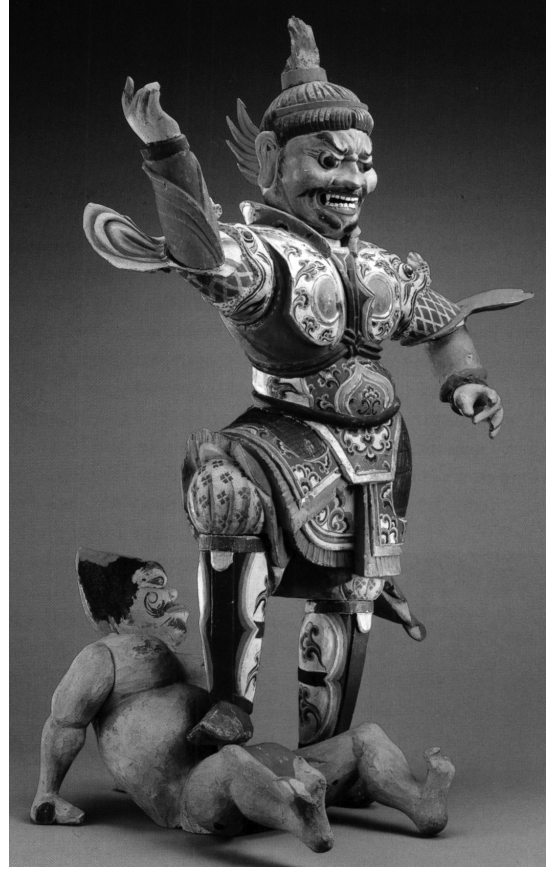
¹⁷ Wetzel, a.g.e., s. 311.

¹⁸ Qizhi Zhang, *Traditional Chinese Culture*, s. 106.

¹⁹ Wetzel, a.g.e., s. 312.



Resim 9: Tang, y:30cm, Xinjiang



Resim 10: Tang, y:86cm, Xinjiang

Bazı ahşap figürler detaylı yontulup boyanırken, bazılarının üzerine gerçek giysiler giydirildiği, ancak bu giysilerin önemli bir bölümünün zamanla yok olduğu bilinmektedir. Bir kısmının kolları da eklenmiş olup geçici malzemeden eklentilerin çoğu günümüze ulaşmamıştır.²⁰

Yukarıdaki resimlerde iki ahşap Ming Qi görülmektedir. İlkinde ahşap çatı üzerine kafa için çamur, gövde için kâğıt dolgu eklenmiştir. Figür günün beğeni anlayışına uygun boyanmaktan başka rafine işçiliğin sergilendiği ipek giysilerle giydirilmiştir. İkinci örnek ise otuzdan fazla parçanın birbirine yapıştırılıp yer yer kâğıt kaplanmasıyla oluşturulmuştur.

Çin, tarih boyunca, özellikle çömlekçilikte çok sayıda yetkin ürün ortaya koymuşken, pişmiş toprak ordu için karmaşık bir iş bölümü gerekmiş, mimari üretim tekniklerine de başvurulmuştur. Qin Hanedanlığı döneminde endüstriyel biçimde seri heykel üretimi, Çin heykel sanatının sonraki dönemlerine aktarılan önemli bir deneyim olmuştur.

Pişmiş toprak heykel üretiminin yaygınlaşması Çin heykeli ve Batı heykeli arasındaki önemli farklardan birini oluşturmuştur. Batı heykelinde taş, öne çıkan malzeme iken Çin'de pişmiş topraktır. Bu durum, eski Çin'de dünyanın derisi sayılan toprağa verilen önemle de açıklanmaktadır. "Çinlilerin estetikte yumuşaklık, huzur ve doğaya uygunluk arayışını yine bu malzemeler rahatlıkla karşılamaktadır".²¹

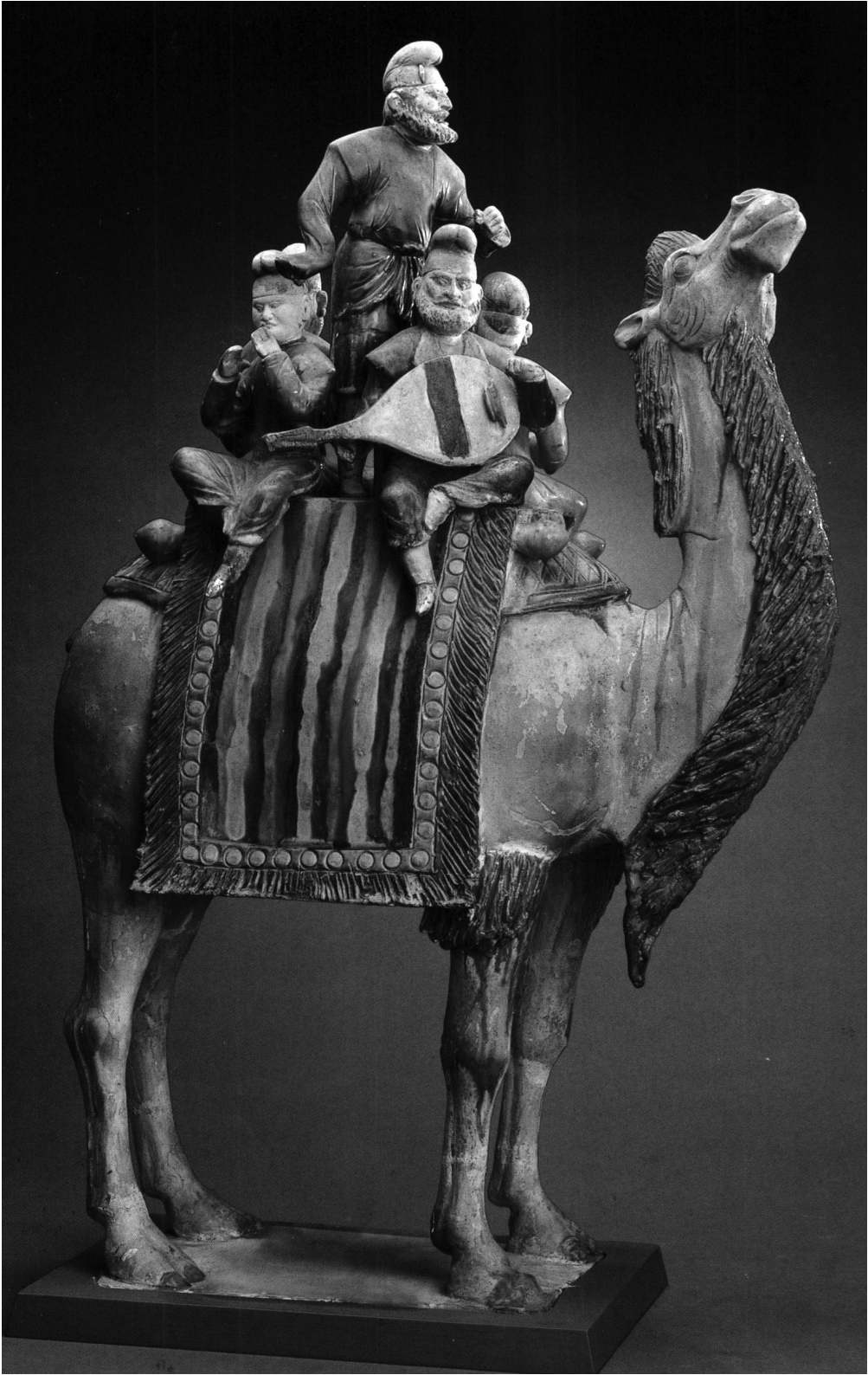
Resimde gördüğümüz avcı figürü pişmiş toprak heykelcilikte ulaşılan yetkinliğe bir örnektir. Renkli cam uygulamalarına benzer bir şekilde, farklı renklerdeki kilin yoğurulması ile yüzeydeki geçişler elde edilmiştir. Şeffaf sırlı yüzey, figürü belirginleştirmek üzere sonradan pigmentlerle boyanmıştır.

²⁰ Li Li, *China's Cultural Relics*, s. 54, 55.

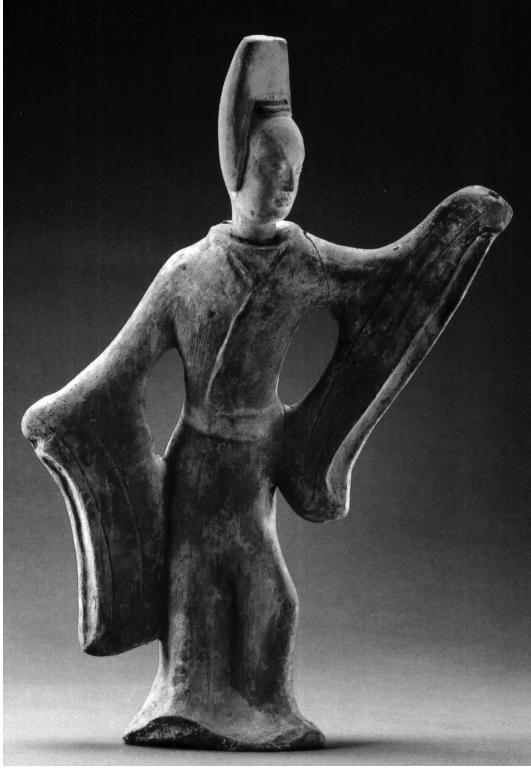
²¹ Huang Zongxian, Wu Yongqiang, *A Comparison Between Chinese and Western Sculpture*, s. 13.



Resim 11: Tang, sırlı pişmiş toprak, y:36.5cm, Shaanxi



Resim 12: Deve üzerinde müzisyenler, Tang, san cai tekniği, y:58cm, Shaanxi



Resim 13: Qi, boyalı pişmiş toprak, y:28cm, Hebei

heykelin ifadesine daha uygun oluşu ve seri üretim teknikleri göz önüne alındığında daha hızlı sonuç verebilmesidir.

Pişmiş toprak orduda yer alan figürlerin parlak ve çok renkli pigmentlerle boyandığı bilinmektedir. Atlar kahverengi ve siyah renklere boyanmıştır. Figürleri boyarken önce koyu kahve astar atılmış, sonra pigmentlerle canlı renkler uygulanmıştır. Bazı askerler çok kalın boya katmanları ile kaplıdır.²⁴ Heykellerin birçoğunun boyası hava ile temas ettiği için yok olmuştur.

Boya uygulamalarının dışında, daha ileri tarihli bazı heykelerde üç renkli sır (san cai) uygulandığını görürüz. Tang döneminde san cai uygulamalarında yetkinlik kazanılmıştır. San cai sır tekniği özellikle açık hava koşullarına dayanıklı olması nedeniyle mezar girişlerinde yer alan gardiyan heykellerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Kompozisyon ve İfade

Ming Qi örneklerinde gördüğümüz Çin heykeli çoğunlukla cepheseldir. Dansçı figürlerde bile hareket için kafayı çevirmekle yetinilmiştir. Resimdeki dansçı figürde tek dizin bükülmesi ve geniş elbise kollarının kullanılması bile kompozisyonu cephesellikten çıkarmaz. Hareket boşluğa yayılmadığı için iki boyutlu kabul edilir. Ming Qi heykellerinde iki boyutluluktan bahsederken bunların genellikle mezar duvarlarındaki nişlerin içinde yer aldığı da göz önüne alınmalıdır.

Çin heykeli resimle yakından ilişkilidir. Bir görünümün biçimlendirilmesi olarak açıklanır. Çin heykelinin plastik dili, çizgi ve renge özel bir önem verir.²⁵

Büst, heykelde en önemli kısım sayılır. Ruhun aynası kabul edilen gözlerin biçimlendirilmesi özel önem verilmiştir. Kafa içindeki oranları büyütülmüş olduğundan, daha çıkıntılı yaparak

Renk

Renk, Çin heykelinde en önemli unsurlardan biridir. Batı sanatında, özellikle Rönesans döneminden itibaren heykelin renk değerini kaybederek ışık-gölge ve malzeme kullanımının öne çıktığını görürüz. Bu anlayış Rönesans öncesi heykelleri değerlendirirken renk faktörünü görmezden gelmemize, yalnızca form çözümlemesi üzerinde durmamıza neden olur. Çin'de ise geleneksel resim sanatında doğal renklerin siyah mürekkebin tonları ile verilmesi söz konusu iken heykeller doğal renklerle boyanır.²² “Heykelcilik figürün yontulup doğanın boyandığı bir sanat” haline gelmiştir.²³ Renk batılılaşma sürecine kadar Çin heykelinin ayrılmaz bir ögesidir.

Ming Qi figürlerinin renklendirilmesi için çoğunlukla, pişmiş toprak ordu örneğindeki gibi, sır yerine boya tercih edilmiştir. Kullanıma yönelik seramik olmadıkları için su geçirmezlik gerekmemiştir ve sır gibi zor bir renklendirmeye başvurulmamıştır. Figürler çoğunlukla kapalı mekânlarda yer aldığı için korunaklıdır. Bu durum uygulanan boyanın uzun süreli, kalıcı olmasına yardım etmektedir. Sır yerine boya tercih edilmesindeki diğer etkenler boyanın

²² Zongxian, Yongqiang, a.g.e., s. 153.

²³ Zongxian, Yongqiang, a.g.e., s. 155.

²⁴ Lucas Nickel, *The First Emperor, China's Terra Cotta Army*, s. 173.

²⁵ Zongxian, Yongqiang, a.g.e., s. 143.



Resim 15: Wei, boyalı pişmiş toprak, y(ortalama):7cm, Henan

daha canlı göstermek hedeflenmiştir.²⁶ Resimdeki örnekte sırasıyla asker, genç bir hizmetçi, saray mensubu ve Budist rahip görülmektedir. Saç modeli ya da başlıkla sosyal mevki verilirken, dikkatli bir gözlemlenilen fizyonomik özellikler etnik kökeni gösterir.



Resim 14: Han, ahşap ve bronz, y:97cm, Gansu

²⁶ Zongxian, Yongqiang, a.g.e., s. 164-166.

Gerçekçilik ve Canlılık

Çin'in altın çağı sayılan Tang dönemi çizgileriyle karşılaştırıldığında Han dönemi kaba görünse de geleneksel Çin heykelinin temel plastik prensiplerini oluşturduğu için önem kazanır. Resimde ahşaptan yontulmuş at, sürücü ve bronzdan üretilmiş bir araba görmekteyiz. Bu örnek Han döneminin edebi metinlerine hâkim olan estetik anlayışın heykel sanatındaki yansıması olarak kabul edilir.²⁷ Bu anlayışa göre soyutlama natüralizmin üstünde tutulur. Bu örnekte soyutlama, oran bozma ile başlar. Arabayı çeken güç imgesi at, kompozisyonda büyük bir hacmi kaplarken, sürücü adeta küçeleştirilmiştir. Atın kalın bacakları ve ejderhayı andıran yüz ifadesi de enerji anlatımını güçlendirmektedir.

Bu kompozisyonda soyutlamanın diğer ayağı da tazelikdir. Atı oluşturan parçalar büyük bir ustalıklarla bölümlenip biraraya getirilirken, biçimlendirmede bıçak darbeleri en aza indirilmiştir. Bu şekilde kaligrafiye benzer bir tazelik ve yalınlık elde edilmiştir. Çin heykelinin birçok örneğinde bu heykeldekine benzer bir yalınlaştırma görürüz.

Çin heykelinin dikkat çekici özelliklerinden biri Batı heykel geleneğinde karşılaştığımız gerçekçi anlatımdan uzak oluşudur. Çinli sanatçıların yakın zamanlara kadar modele benzetme endişeleri olmamıştır. Bunda, dinsel inançlarının tanrıları görselleştirmek amacı gütmemesinin etkisi vardır. Buda heykellerinin istisna oluşturabileceği düşünülebilir. Ancak bu durumda bile doğadan çalışmak söz konusu değildir.

Avrupa heykel geleneğinde heykeltıraşlar modele ihtiyaç duyarken, Çin'de modelle çalışma alışkanlığı yoktur. Avrupalı liderler, hükümdarlıklarını ispatlamak için kendi heykellerini yaptırırken, Çinli hükümdarlar bundan, belki de gizemlerini korumak amacıyla uzak durmuşlardır.²⁸ Çinli sanatçılar modelden yararlanmasa da dikkatli bir doğa gözlemcisi olduklarını, etnik kimliklerin anlaşıldığı portrelerde, sosyal statüyü gösteren giysi ve aksesuar gibi öğelerin detaylarında ispat etmişlerdir.

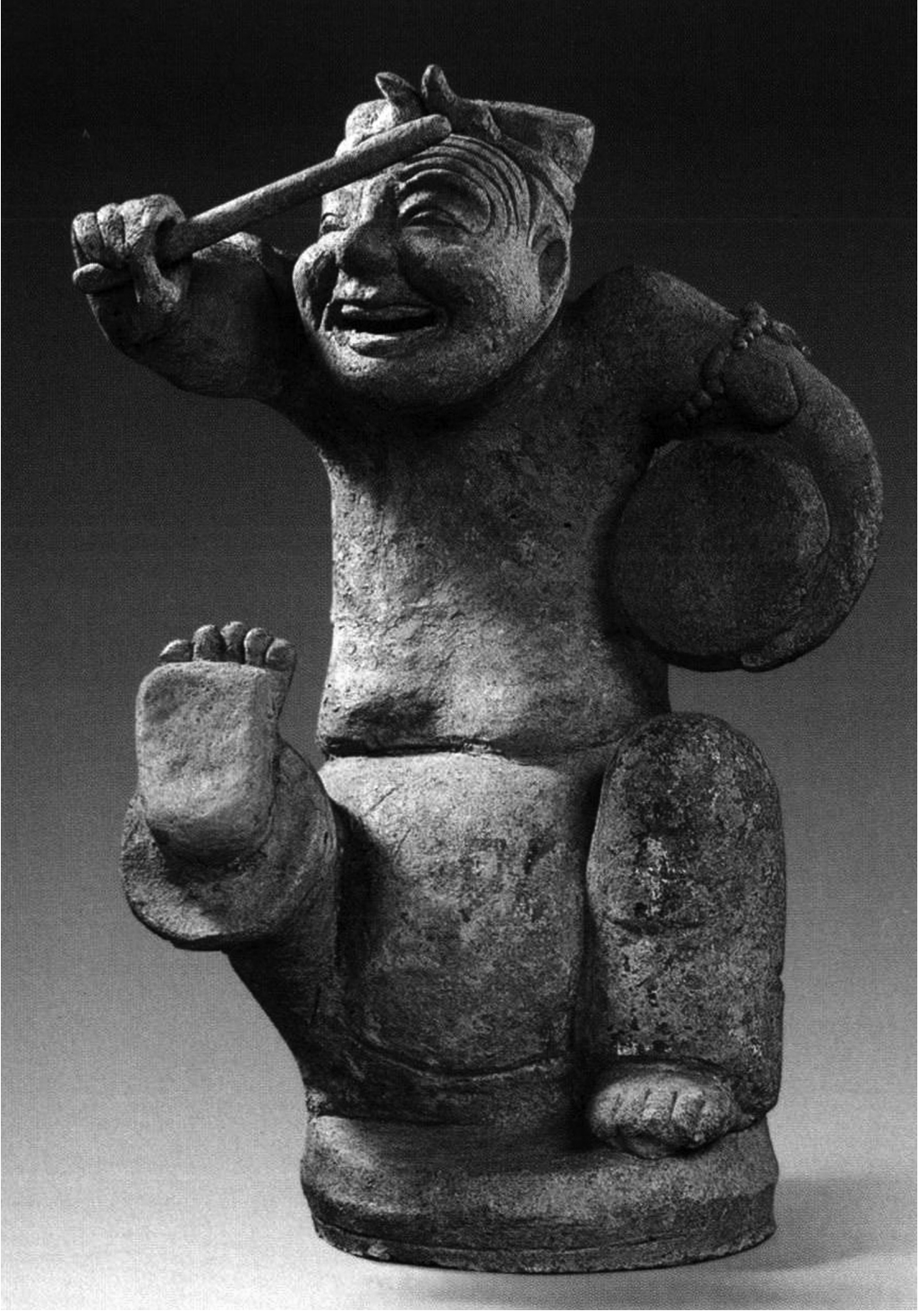
Resimde ellerindeki günümüze ulaşmamış enstrümanları kullanarak, çubuk üstünde dönen



Resim 16: "Akrobatlar", Wei, boyalı pişmiş toprak, y: 26cm, Shanxi

²⁷ James Watt, *China, Dawn of a Golden Age*, s. 176.

²⁸ Zongxian, Yongqiang, a.g.e., s. 48.



Resim 17: Han, boyalı pişmiş toprak, y:56cm, Sichuan

iki çocuğu dengede tutan akrobata eşlik eden müzisyenler görülmektedir. Bunların sıradışı fizyonomileri (geniş omuzlar ve kafa oranından anlaşıldığı kadarıyla kısa boy) orta yaşa geldiklerinde esnekliklerini kaybetmiş akrobatlar olduklarını göstermektedir. Olasılıkla yaşamlarını gençlerin gösterisine müzikle eşlik ederek sağlamaktaydılar. Bu kompozisyon, Çinli sanatçıların ele aldıkları konuyu çalışırken fizyonomiyi ne derece kullandıklarını örneklemektedir.

Ming Qi kompozisyonlarında aynı düzenleme içinde yer alan gerçekçi ve gerçekdışı figürler öbür dünyaya hitap ettiği için aykırı sayılmamaktadır.²⁹ Aynı şekilde tarih öncesinden beri mitolojik tasvirlerle gerçekçi tasvirlerin birarada kullanıldığı, gerçekçi betimlemelerin üzerine gerçek dışı dekorlar uygulandığı da görülmüştür. Mezarların içine konan heykelcikler sanatçıya büyük heykellerden daha fazla özgürlük alanı bırakır. Gerçekçi ya da hayali figürler, yeteneklerini, becerilerini ve hayal gücünü gösterme olanakları sunmaktadır.

Davul çalan hikâyeci örneğinde olduğu gibi oran bozma ve abartma ile gerçekçi heykellerden daha canlı bir etki yakalanmak istenmiştir. Pişmiş toprak orduda “gerçeği kaydetmek yerine atmosfer yaratmaya”³⁰ çalışılmıştır. Bu metinde gördüğümüz heykellerin hiç birinde herhangi bir insana gerçekçi benzerlik söz konusu değildir. Çin heykelinde gerçekçilik yerine canlılık ifadesini kullanmak heykellerin büyüleyici estetik yapısını daha doğru açıklamamıza yardım edecektir.

Sanatçılar

Resmi âlimler tarafından üretilen kaligrafi ve resim sanatları, Çin’de gerçek sanat olarak kabul edilmiştir. Heykelin doğası seçkin âlimler tarafından çalışılmaya uygun olmadığından, iş zanaatçilere kalmıştır ve böylece heykel, sanat olarak görülmemiştir.³¹

Önemsiz sayılan zanaatçiler tarafından gerçekleştirilmesi Ming Qi’yi anonim bir sanat hâline getirmiştir. Gerçi pişmiş toprak orduda, bazı figürlerin üstünde, üretildiği atölyeyi ve sorumlu ustabaşını göstermek üzere, mühürle yapılmış işaretler bulunmuştur. Ama burada sanatçısını belli etmek değil, kalite kontrolünün amaçlandığı düşünülmektedir.³²

Biz de metnimizi bu isimsiz sanatçılara bir selam göndererek bitirelim. İyi ki vardınız.

Kaynaklar

- Harrison-Hall, Jessica** (2007), *Pocket Timeline of China*, The British Museum Press, Malezya
- Huang Zongxian, Wu Yongqiang** (2008), *A Comparison Between Chinese and Western Sculpture*, China Intercontinental Press, ÇHC.
- Li, Li** (2004), *China’s Cultural Relics*, Çev: Li Zhurun, China Intercontinental Press, ÇHC.
- Portal, Jane** (editör)(2007), *The First Emperor, China’s Terra Cotta Army*, The British Museum Press, İspanya.
- Rawson, Jessica** (editör) (2007), *The British Museum Book of Chinese Art*, The British Museum Press, ÇHC.
- Watt, James** (editör) (2004), *China, Dawn of a Golden Age, 200-750 AD*, Metropolitan Museum of Art Yayınları, ABD.
- Weichao, Yu – Yaoxi, Du** (2002), *An Exhibition of Chinese History*, Morning Glory Publishers, ÇHC
- Wetzel, Alexandra** (2009), *Dictionaries of Civilisation: China, From the Foundation of the Empire to the Ming Dynasty*, Çev: Jay Hyams, University of California Press, İspanya.
- Zhang, Qizhi** (2010), *Traditional Chinese Culture*, Çev: Li Xinglian, Foreign Languages Press, ÇHC.

Resim açıklamalarında “başlık”, dönem, malzeme, yükseklik, bulunduğu yer sıralaması kullanılmıştır.

²⁹ Wetzel, a.g.e., s. 310

³⁰ Zongxian, Yongqiang, a.g.e., s. 167.

³¹ Rawson, a.g.e., s. 135.

³² Portal, a.g.e., s. 24.

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraflarıyla Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı

Dr. Esmâ İGÜS**
Pınar BOLEL KOÇ***

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'nda XIX. yüzyılda her alanda yaşanan değişim, Osmanlı kentlerinde özellikle de İstanbul kent dokusunda kentsel ve yaşamsal dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuş, böylece İstanbul'un bürokrat ve zengin sınıfına mensup aileler ikamet alanlarını tarihî yarımadadan Pera ve Nişantaşı bölgesine kaydırmışlardır. Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı da bu dönüşüm sürecinde XIX. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul Ayaspaşa'da inşa edilmiş önemli sivil yapı örneklerindedir. İtalyan Büyükelçisi Baron Blanc tarafından yaptırılan konak; önce İtalyan Büyükelçiliği, daha sonra ise Hariciye Nezareti Lojmanı olarak kullanılmış, ancak 1911 yılında çıkan bir yangında içindeki değerli eşyalarla birlikte yanmıştır. Yangından konağın sadece müstemilat binaları kurtulmuştur. Hariciye Nazırı Ahmet Tevfik Paşa'nın mülkiyetinde olan konağın müstemilat binaları 1930 yılında Paşa'nın ailesi tarafından otele çevrilmiştir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi'ndeki Leyla Turgut Terekesi'nde, Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağının cephe ve iç mekân fotoğrafları bulunmaktadır. Bundan dolayı bu çalışmanın hazırlanmasında, Leyla Turgut Terekesi'ndeki Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'na ait fotoğraflar önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: XIX. Yüzyıl, II. Abdülhamid, Hariciye Nazırlığı, Ahmet Tevfik Paşa, Asım Turgut, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi, Leyla Turgut Terekesi.

Foreign Ministry (Tevfik Pasha) Hall With The Photos In Istanbul Museum Of Painting And Sculpture Archives Of Leyla Turgut Estate Assets Mimar Sinan Fine Arts Of University

Abstract

The revolution that has occurred concerning all areas in the 19th century in Ottoman Empire caused municipal and vital changes in Ottoman cities especially in Istanbul's urban fabric. In this manner, the rich and bureaucratic families have moved their residences from historical peninsula to Pera and Nişantaşı area. Foreign minister (Tevfik Paşa) Hall which is an important example to civil buildings built on the spur of the revolution in the last quarter of 19th century in Istanbul Ayaspaşa. The Hall that was built by the Italian ambassador, firstly used as Italian ambassadorship and after that it was used as Foreign Ministry Public Housing but it was blasted in a fire with the valuable goods inside. Only the auxiliary buildings were saved from the fire. The auxiliary buildings of hall that are owned by Ahmet Tevfik Paşa's were turned into a hotel by Paşa's family in 1930.

** Arş. Gör. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

*** Uzman Sanat Tarihçisi

The Hall's aspect and interior photos can be found in İstanbul Museum of Painting and Sculpture Archives Mimar Sinan Fine Arts of University (Leyla Turgut estate assets). Consequently, the photos of the Hall that can be found in Leyla Turgut estate assets have an important place in this study.

Key Words: XIX. Century, II. Abdulhamid, Foreign Ministry, Ahmed Tevfik Pasha, Asım Turgut Pasha, İstanbul Museum Of Painting And Sculpture Mimar Sinan Fine Arts Of University Archives, Leyla Turgut Estate Assets.

Osmanlı İmparatorluğu, XIX. yüzyılla birlikte kültürel, kurumsal ve siyasi alanda ciddi bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişim sürecinde 1838 yılında İngiltere ile imzalanan Baltalimanı Antlaşması ile Osmanlı'nın Avrupa kapitalist sistemine dahil edilmesi ve 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı önemli kavşaklardandır. Bu noktada Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal yapısında her alanda yaşanan değişim, genelde periferideki Osmanlı kentlerinde özellikle de İstanbul kent dokusunda kentsel ve yaşamsal dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuştur. (Akpolat; 20004: 77, Tekeli; 2006: 381)

Bu sürece kadar ciddi bir talep gören şehrin önemli ikamet alanları Tarihi Yarımada ile Haliç Kıyıları eski popüleritesini yitirmiş, yeni yerleşim birimleri oluşmuş; Pera, Ayaspaşa, Dolmabahçe ve Nişantaşı şehrin talep gören yeni ikametgâh noktaları haline gelmiştir. Bu yeni birimlerin talep görmesinin en önemli nedeni, Dolmabahçe Sarayı'nın (1856) bitirilmesiyle Osmanlı Hanedanı'nın bir daha dönmek üzere suricini terk etmesi ve bürokrat sınıfın Saray'a yakın noktalarda yaşamak istemesidir. (Yerasimos; tarihsiz: 52)

Yukarıda söylenenlerin minvalinde, XIX. yüzyılda İstanbul'da konut arzında bir önceki yüzyıla göre farklı taleplerin ortaya çıktığını ifade etmek mümkündür. Bu taleplerin başında müstakil evlerden apartmanlara yöneliş gelir. Ayrıca hızla artan yapılaşma süreci yapı malzemelerinde değişimler yaşanmasına neden olmuş, ahşap binaların yerini kâgir binalar almıştır. (Ortaylı; tarihsiz: 56)

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şehrin yeni oluşan yaşam alanlarından biri olan Ayaspaşa, Pera'nın (Beyoğlu) kuzeyinde yer almaktadır. Taksim Meydanı'ndan, Kabataş'a doğru inen dik yamaçlar üzerinde, İnönü (eski Gümüşsuyu) Caddesi ile Kabataş arasındaki yörede kurulu, Beyoğlu ilçesine bağlı semttir. Gümüşsuyu Mahallesi olarak da bilinir. Semt, ismini Kanuni Sultan Süleyman'ın Sadrazamlarından Ayas Paşa'dan almaktadır. Ayas Paşa'nın, tarihsel süreçte bu semtte bahçesinde havuzu olan ahşap bir konağı olduğu bilinmektedir.¹

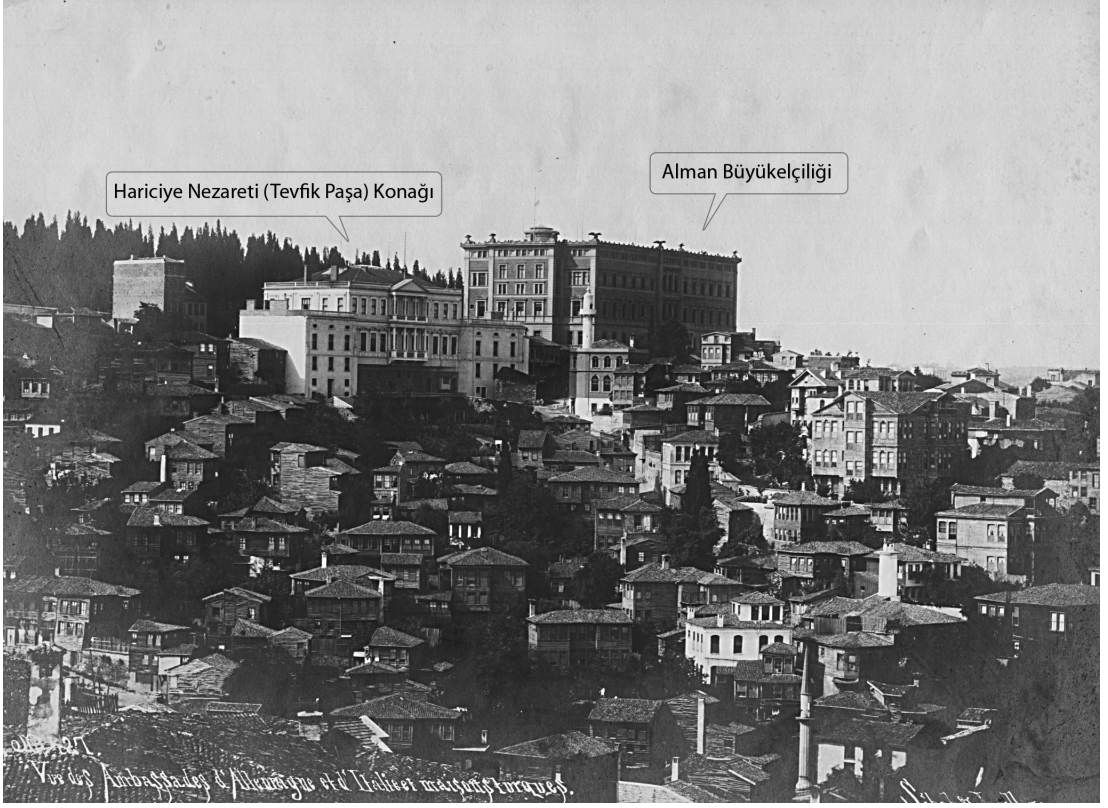
XIX. yüzyıla kadar Ayaspaşa'nın büyük bir kısmı, hıristiyan ve müslüman mezarlıklarının bulunduğu bir alan iken, İstanbul kentinin modernleşme süreci ile Ayaspaşa, salt gayrimüslimlerin değil, şehrin gelir düzeyi yüksek müslüman ahalisinin de konut alanı olarak rağbet ettiği gözde semtlerden biri haline gelmiştir. Ayaspaşa'nın Dolmabahçe Sarayı'na yakın bir noktada yer alması da XIX. yüzyılda semtin popüleritesini arttıran nedenlerdendir.

Bu süreçle Ayaspaşa'da yapılan ilk büyük bina, 1877 yılında inşası tamamlanan ve çatısındaki Prusya kartal heykellerinden dolayı halk arasında "Kuşlu Saray" olarak bilinen Alman Sefareti'dir. Yapının mimarı Alman asıllı Goebels'dir. (Cezar; 1991: 49)

Ayaspaşa semti yapı tarihi kronolojisinde yer alan ikinci bina, Alman Sefareti'nden kısa bir süre sonra yapılan ve bizim çalışmamıza da konu teşkil eden İtalyan Sefareti Konağı veya Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı olarak bilinen yapıdır. Gümüşsuyu Caddesi üzerinde bulunan Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı, ne yazık ki günümüze ulaşmamıştır. Konak, Ayaspaşa semt tarihi ve XIX. yüzyıl İstanbul mimarlık tarihi için önem arz eden bir yapıdır.

Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı, XIX. yüzyılın son çeyreğinde Marmara Denizi ve Boğaza hâkim muhteşem manzaralı sırtta Gümüşsuyu'nun denize bakan kısmında İtalyan Büyükelçisi Baron Alberto Blanc tarafından yaptırılmıştır. İtalyan Büyükelçiliği olarak altmış odalı ve

¹ www.istanbul.com (10.02.2011)



Fotoğraf 1: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'nın Dolmabahçe Kıyısından Görünümü (MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env.No:7/8921)

kâgir tasarlanan konağın tüm inşa masraflarının, çeşitli kaynaklarda² Baron Blanc'ın Amerikalı milyoner eşi tarafından karşılandığı ifade edilmektedir. İtalyan yazlık saraylarının cephe düzeni örnek alınarak yapılan bu ihtişamlı bina, XIX. yüzyılda Alman Elçiliği ile birlikte Ayaspaşa'nın görünümünü değiştiren önemli yapılardan biriydi. İstanbul'un dolayısıyla da Ayaspaşa'nın modern şehir görüntüsü veren bu yapının, yapım tarihi ve mimarının kimliği ne yazık ki tespit edilememiştir.

Günümüze ulaşmayan Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'na ait belge niteliğindeki fotoğraflar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi'ndeki Leyla Turgut Terekesi'nin Fotoğraflar Dosyasında³ bulunmaktadır. Dosyadaki Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'na ait 16 adet fotoğraftan; iki tanesi yapının dış cephesine, ondört tanesi de iç mekânlarına aittir. İç mekân fotoğraflarının 6 tanesi birbirinden farklı olup sekiz tanesi birbirinin aynısıdır. Koleksiyondaki bazı fotoğrafların araksında elyazısı ile Almanca düşülmüş bazı notlar bulunmaktadır. Bunlar, yapının tarihsel sürecine ve Leyla Turgut'un yaşamına ışık tutacak tarzda bilgileri içermektedir.

² Anonim, "Ayaspaşa" *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C:1, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayımları, İstanbul, 1993, s: 464- 465.

Mustafa Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, Ak Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1991, s.407.

Şefik Okday, "Büyükbabam Son Sadrazam Ahmed Tevfik Paşa", Ata Ofset, İstanbul, 1986, s:75.

Said Naum Duhani, *Eski İnsanlar, Eski Evler: XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topografisi*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1984, s:121.

³ ALeyle Turgut Terekesi için daha detaylı bilgi için Bkz. Esmâ İğüs Parmaksız ve Pınar Bolel Koç, Arşiv, Kadın, Kimlik: MSGSÜ. Resim Heykel Müzesi Arşivi'nden Leyla Turgut Terekesi, *Kadın Belleğini Oluşturmada Kaynak Sorunu, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Sempozyumu (17-19 Nisan 2009)* Kadir Has Üniversitesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Ortak Yayımları, İstanbul, 2009, s: 148-151.



Fotoğraf 2: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'nın Dolmabahçe Kıyısından Görünümü (MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 18/8932)

Leyla Turgut Terekesi'ndeki yapıya ait 2 nolu dış cephe fotoğrafında⁴ Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'nın; giriş, birinci ve ikinci kat olmak üzere üç katlı ve neoklasik üslupta inşa edildiği anlaşılmaktadır. Neoklasik tarz bu dönem yapıları için karakteristiktir.

Fotoğrafta da görüldüğü üzere yapı, dikdörtgen plan şemasına sahiptir. Cephenin birinci ve ikinci katında ana ekseninde yer alan balkonlar, tepede üçgen alınlıkla bitirilerek yapıya görkemli ve anıtsal bir görünüm katmıştır. Yapının her katında farklı bir cephe tanzimi söz konusudur. Giriş cephesi, birinci ve ikinci kata göre daha sade bir görünüm sergilemektedir. Birinci katta, balkonun her iki yanında dikdörtgen çerçeveli üçgen alınlıklarla sonlandırılan dörder adet pencere bulunmaktadır. Yapının ikinci katında ise, tıpkı birinci kat cephesinde olduğu gibi balkonun her iki yanında dörder adet dikdörtgen çerçeveli pencereler yer alır.

Konutun sağ ve sol yanlarına giriş ve birinci kat düzeyinde olan sağ ve sol kanatlar eklenmiş olup, kanatların cephe biçimlenmesine simetri hâkimdir. Kanatların müstemilat işlevine hizmet etmek üzere tasarlanmış olması kuvvetli bir ihtimaldir.

Dönemin mimari anlayışına uygun olarak çatı; çatıyı saklayan parapet duvarları ile çevrelenmiştir. Parapet duvarlarının arkasında kiremit kaplı kırma çatı vardır.

Baron Alberto Blanc, yapının inşasının tamamlanmasından kısa bir süre sonra İtalya Devleti tarafından ülkesine geri çağırılmıştır. Bina için harcadığı bedeli ülkesinden geri isteyen Baron bunda başarılı olamamış ve maddi sıkıntı içine düşmüştür. Bunun üzerine elçi, konağın Osmanlı

⁴ Fotoğrafın arkasında sol alt köşede "Leyla's Gebruchhaus (Leyla'nın Doğduğu Ev), sağ alt köşede" Tefik Paşa Haus Constanti-nople (Tevfik Paşa Evi, İstanbul), Nov (Kasım)1911- 30 Marz (Mart) 1912" yazmaktadır.

Devleti tarafından satın alınması için II. Abdülhamid'e başvurmuştur. Baron Blanc'ın bu talebi Saray tarafından olumlu karşılanmış ve konak Sultan II. Abdülhamid tarafından 19.000 altına satın alınmıştır. (Duhani;1984:121) Abdülhamid'in kişisel servetinden bedeli karşılanan konak, Hariciye Nazırları'na Hariciye Konağı Lojmanı olarak tahsis edilerek İtalyan Eçiliği Binası böylece Hariciye Nezareti Konağı'na dönüştürülmüştür. Bu dönüşümden sonra konağın tarihsel süreçteki ilk sakini Hariciye Nazırı Ahmet Tevfik Paşa ve ailesidir. Ahmet Tevfik Paşa, Berlin Büyükelçiliği'ndeki görevinden ayrıldıktan sonra 1895 yılında ailesiyle Hariciye Nazırı olarak konağa yerleşmiş ve Nazırlığı süresince konakta ailesi ile ikamet etmiştir. (Okday; 1986: 75)

Said Naum Duhani, *Eski İnsanlar Eski Evler: XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topografisi* adlı kitabında Hariciye Nezareti Konağı'ndan bahsetmektedir.

"Tevfik Paşa Konağı, çok önemli sırların şahidi olmuştur. Bu dört duvar arasında Nazır, önemli konuları görüşmek üzere gelen diplomatik misyon şeflerinin şikayet ve dileklerini dinlerdi. Sözlü notalar, Ayazpaşa'daki bu binada hazırlanır, Osmanlı İmparatorluğu'nun yabancı başkentlerdeki elçiliklerine, orta elçiliklerine aynı yerden şifreli telgraflarla iletirdi. Kısacası bu bakanlık konutu Hariciye'nin Mutfağıydı. (Duhani; 1984: 122)

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde, Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'na ilişkin yaptığımız araştırmalarda, yapıya ait çeşitli belgelere ulaşılmıştır. Belgelerin içeriği, konağın tamiri, tefrişatı ve konağın Saray tarafından Ahmet Tevfik Paşa'ya bağışlanmasıyla ilgilidir.

Ulaşılabilen arşiv belgelerini kronolojik olarak tasnif edecek olursak ilk dört belge, konağın tamirati ve tefrişatı ile ilgilidir. 28 Mayıs 1898 tarihli ilk belge⁵, konak için yapılacak tamiratın keşif defteridir. Belgede; konağın dış taraf kaplamalarının tamamen çürümüş olduğu ve bunlara boya sürüleceği, 98 adet iç kapının harap olduğundan kapılara üç kat yağlıboya sürüleceği, korkuluk parmaklıkları ile küpeştelerin boyanacağı, konağın iç tavanlarının çoğunun bozulmuş ve kabarmış olduğundan bunlara yağlıboya sürüleceği, çatı kiremitlerinin bozulmuş olduğu noksan kiremitlerin tamamlanacağı ve kiremitlerin eskisi gibi demir tellerle bağlanacağı, konağın iki tarafında bulunan kâgir binaların iç ve dış sıvalarının bozulmuş olduğundan dolayı tamir edileceği, duvarlara badana sürüleceği ve tüm masrafların kuruş hesabıyla 64218 kuruş tuttuğu Askeri Daire Ser Mimarı Ohannes Arnavudyan ve İnşaat Dairesi Keşif Heyetinden Yüzbaşı Halit Ahmet imzalarıyla Saray'a arz olunmuştur.

13 Ekim 1898 tarihli iki belgede,⁶ Hariciye Nazırının ikametine mahsus konağın Almanya İmparatoru'nun İstanbul'a gelmesinden önce tefrişatının yapılabilmesi için 1000 liranın gerekli olduğunun ifade edildiği Padişahın Ser Kâtibi Tahsin tarafından Maliye ve Hariciye Nezaretlerine yazılmış tezkirelerdir.

Son belge⁷ ise, ikinci ve üçüncü belgelerin ardılı olup 17 Ekim 1898 tarihlidir. Belgede; konağın tefrişatı için gereken 1000 liranın ödendiği, ancak 1898 senesinin Maliye bütçesindeki mersuhat tertibinin kapanmış olmasından dolayı bu durumun Maliye bütçesinde denksizliğe yol açacağı, bu meblağın Maliye tahsisatına ilave edilmesi için Sadrazam buyruğunun yazılması talep edilmektedir.

1897 yılında cereyan eden Teselya Savaşı'nda Gazi Ethem Paşa kumandasındaki Osmanlı ordusu, Yunanlıları bozguna uğratmıştır. Bu zaferin sonucunda II. Abdülhamid kumandan ve nazırlarına değeri yirmi bin ile altmış altın lira arasında değişen çeşitli ihsanlarda bulunmuştur. Padişah, Ahmet Tevfik Paşa'ya da hediye olarak kırk bin altın lira gönderir. Ancak Tevfik Paşa devletten zaten maaş aldığını belirterek, Padişahın bu ihsanını kabul etmemiş ve geri göndermiştir. Bunun üzerine II. Abdülhamid, Paşa gönderdiğimi az mı buldu vahametine kapılarak Paşa'yı memnun etmenin yollarını aramaya başlar. Bir müddet sonra Ahmet Tevfik Paşa, Sultan II. Abdülhamid tarafından Saray'a çağrılarak oturduğu Hariciye Nezareti Konağı'nın evi olmadığı için kendisine tapuladığını bildirmiş ve tapuyu da II. Abdülhamid bizzat eliyle Ahmet Tevfik Paşa'ya teslim etmiş böylece Tevfik Paşa ve ailesi Paşa'nın 13 yıllık kesintisiz Hariciye Nazırlığı görevi süresince konakta ikamet etmişlerdir. (Koloğlu; 2007: 33)

⁵ BOA, Fon Kodu: İ..HUS., Dosya No:65, Gömlek No:1316/M-020, Tarih: 07/M/1316 (Hicri)

⁶ BOA, Fon Kodu: İ..HUS., Dosya No:68, Gömlek No: 1316/Ca-105, Tarih: 26/Ca/1316 (Hicri)
BOA., Fon Kodu: BEO., Dosya No:1213, Gömlek No: 90954, Tarih: 03/C/1316 (Hicri)

⁷ BOA, Fon Kodu: I..HUS., Dosya No:65, Gömlek No: 1316/M-020 , Tarih: 07/M/1316 (Hicri)



Fotoğraf 3: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı Büyük Salonu ve Büyük Salondan Küçük Salonun Görünümü (MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 8/8922)

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'nın Saray tarafından Ahmet Tevfik Paşa'ya ihsan edilmesine dair Temmuz 1902 tarihli dört adet belge⁸ bulunmaktadır. Bu belgelerde, 1902 yılında konağın Ahmet Tevfik Paşa'ya bağışlandığı ve konağın tapu kayıtlarının Paşa'nın üzerine geçirildiği belirtilmektedir.

Konağın mülkiyeti Ahmet Tevfik Paşa'ya geçince, Paşa konakta bazı değişiklikler yaptırmış, konağın ahşap parmaklıkları ve giriş kapısını, demirden döktürerek değiştirmiştir. Ahmet Tevfik Paşa ailesinin ikametgahı sırasında konakta; hizmetkâr olarak kapıcı, iki arabacı, seyis, bahçıvan ve çırağından başka bir baş hizmetkâr, Rum asıllı üç kadın hizmetçi, iki çamaşırıcı, bir sofracı, bir kilerci, bir bulaşıkçı, bir aşçıbaşı ile üç aşçı yamağı görev yapmaktaydı. (Okday; 1986: 76)

XIX. yüzyılın son çeyreğinde metropolleşme yolunda ilerleyen İstanbul'da, Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı kent görünümü açısından önemli bir dönüşüme işaret ederken, Osmanlı'nın sosyal hayatındaki değişimlere de tanıklık etmiştir. Şefik Okday'ın *Büyükbabam Son Sadrazam Ahmed Tevfik Paşa* adlı kitabında anlattığına göre, kadınla erkeğin bir arada bulunduğu ilk Modern Osmanlı Düşünü, Paşa'nın oğlunun düğün merasimi sırasında konakta yaşanmıştır.

Ahmed Tevfik Paşa, Sultan Mehmed Reşad Döneminde Hariciye Nazırlığı görevinden alınmış ve Londra Büyükelçisi olarak görevlendirilmiştir. Paşa ve ailesinin Londra'ya yerleşmesiyle konak, Saray tarafından Hariciye Nezareti Lojmanı olarak kullanılmaya devam edilmiş ve aylık altmış altın lira karşılığında Ahmet Tevfik Paşa'dan kiralanmıştır.

Said Naum Duhani'nin Beyoğlu'nun tarihsel ve sosyolojik dönüşüm sürecini anlattığı *Eski Evler Eski İnsanlar: XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topografisi* adlı kitabında Ahmet

⁸ BOA, Fon Kodu: İ.HUS., Dosya No:98, Gömlek No: 1320/R-41, Tarih: 17/R/1320 (Hicri)
BOA, Fon Kodu: Y.A. HUS., Dosya No:432, Gömlek No: 66Tarih: 21/R/1320 (Hicri)
BOA, Fon Kodu: Y.MTV, Dosya No:232, Gömlek No: 118., Tarih: 20/R/1320 (Hicri)
BOA, Fon Kodu: BEO, Dosya No:1891, Gömlek No: 141801, Tarih: 21/R/1320 (Hicri)



Fotoğraf 4: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı Büyük Salon (MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 11/8925)

Tevfik Paşa'dan sonra göreve gelen Hariciye Nazırlarının bu konakta oturmaya devam ettiklerini ve konakta gerçekleşen bir dizi sosyal olayı aşağıdaki satırlarda anlatmaktadır:

“Tevfik Paşa, VII. Edouard’a elçi gidince, yerine geçen Rifat Paşa, Ayazpaşa Bulvarı’ndaki evin salonlarında yabancı elçi ve temsilciler onuruna bir dizi yemek vermişti. Dört dörtlük ev sahibesi olan Paşa’nın eşi hem kocasına hem yardım ediyor, hem de diplomat hanımlarına büyük ihtimam gösteriyordu. Onun yüksek himayelerinde, Hariciye Nezareti Binası’nda başkent’in yangınlar sonucu yok olan büyük semtlerindeki (Çırçır -20 Ağustos 1908- ve Hasköy -14 Mart 1909-) felaketzede-lere yardım için bir kermes düzenlenmişti. Dünyanın dört yanından yardımlar yağarken, Madam Paquin’in, Louvre, Printemps ve Galeries Lafayette gibi büyük mağazaların cömertçe gönderdikleri envai çeşit eşyanın rahmetli Rifat Paşa’nın evinde kurulan tezgahlarda Hilal-i Ahmer mensubu güzel hanımlar tarafından satılmasını dün gibi hatırlıyorum”.... (Duhani;1984:123)

Ayrıca gene Duhani’ye göre, Osmanlı diplomasi tarihindeki ilk diplomatik yemek, II. Meşrutiyetin ilanından sonra 23 Temmuz 1908 tarihinde Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı’nda gerçekleştirilmiştir. (Duhani;1984:122)

1911-1912 yılları arasında Hariciye Nazırlığı yapan Asım Turgut Paşa, Avusturya asıllı eşi Letta Asım, oğlu Demir Turgut⁹, kızı Leyla Turgut¹⁰ ve hizmetkârları ile Kasım 1911- 30 Mart 1912 tarihleri arasında Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı’nda ikamet etmiştir¹¹. 23 Kasım 1911 tarihinde

⁹ Demir Turgut, spor tarihimizde yelken sporu ile uğraşan ilk sporcularımızdandır. Ayrıca yelkende ilk milli formayı 1932 Berlin Olimpiyatı’nda Behzat Bayda ve Harun Ülman ile birlikte giymiştir. Bkz. www.1kadin-1erkek.com/tarih/21720-yelken-tarihi.htm (22.01.2011)

¹⁰ Leyla Turgut, Erken Cumhuriyet Döneminin ilk kadın mimarlarından. Ayrıca yüzmede ay yıldızlı formayı 1934 yılında Cavidan Erbelger Hanım ile birlikte Rusya’da giyen ilk kadın yüzme sporcumuzdur. Bkz. Esmâ İğüs Parmaksız ve Pınar Bolel Koç, a.g.e., s. 149.

¹¹ Asım Turgut ve ailesinin Hariciye Nezareti Konağı’nda ikamet ettiği tarihler, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi’nde bulunan fotoğrafların arkasına düşülen özel notlar sayesinde tespit edilmiştir.



Fotoğraf 5: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı Asım Turgut'un Çalışma Odası
(MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 15/8929)

doğan ailenin küçük kızı Leyla, konakta dünyaya gözlerini açmıştır. Leyla'nın Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'nda doğduğu bilgisi, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası'na 18/8932 Envanter no ile kayıtlı olan resmin arkasında Almanca olarak el yazısı ile yazmaktadır.

Asım Turgut Ailesi'nin konağa taşınmasından kısa bir süre sonra Asım Turgut'un Avusturya asıllı eşi Letta Asım, konağın müstemilatında bulunan çamaşırhaneyi beğenmemiş, çatı katına özel bir bacası olan yeni bir çamaşırhane yaptırtmıştır. Bu çamaşırhane, konağın sonunu da hazırlamıştır. Bir çamaşır gününde, çamaşırhane bacası asbestle izole edilmesine rağmen çatının ahşap olmasından dolayı bacadan çıkan kıvılcımla önce çatı tutuşmuş, daha sonra yangın tüm konağa yayılarak konağı enkaz haline getirmiştir. Konağın müstemilatları ise, az zararlanarak kurtulmuştur. Yangının söndürülmesinde konağın yanında bulunan Alman Konsolosluğu'nun bahriyelileri üstün çaba göstermiş, onların sayesinde değerli ve paha biçilemez antika eşyaların ancak bir kısmı kurtarılabildiği (Okday;1986: 83)

Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'na ilişkin yapılan çeşitli yayınlarda¹² ve internet kaynaklarında konağın 1911 yılında yandığı ifade edilmektedir. Ancak MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası'na 18/8932 Envanter no ile kayıtlı olan resmin arkasında el yazısı ile Almanca olarak, Konağın 30 Mart 1912 tarihinde yandığı yazmaktadır. Fotoğrafın arkasına bu notu muhtemelen Asım Turgut düşmüştür.

Konağın yanması ile Asım Turgut ve ailesi yine aynı semtte bulunan Pangiri Evi¹³'ne taşınmıştır.

¹² Şefik Okday, a.g.e., s:83.

Anonim, a.g.e., s:465

[1] www.istanbul.com (10.02.2011)

¹³ Pangiri Evi, tıpkı Hariciye Nezareti Konağı gibi Ayaspaşa İnönü Caddesi üzerindeki tek ahşap yapı olup konağın ilk sahibi Osmanlı Bankası Müdürü Pangiris Efendidir. Konak, günümüzde Japon Büyükelçiliği olarak kullanılmaktadır. Bkz. Anonim, a.g.e., s:465.



Fotoğraf 6: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı Asım Turgut'un Çalışma Odası (MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 13/8927)

Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı'nın ana binası XX. yüzyılın hemen başında yandığından dolayı ne yazık ki yapının iç mekân teşkilatlanması hakkında pek fazla bilgi sahibi değiliz. Şefik Okday'ın anıları ve Leyla Turgut Terekesi'ndeki altı adet fotoğraf kısmen de olsa yapının iç mekânlarına ilişkin veriler içermektedir. Terekedeki iç mekân fotoğraflarının, yapının birinci katına ait olması kuvvetli bir ihtimaldir. Ayrıca görüntüler, konağın ortak kullanımına ait olan bölümlerindedir. Kişilere ait özel odaların görüntüleri ise terekede yer almamaktadır.

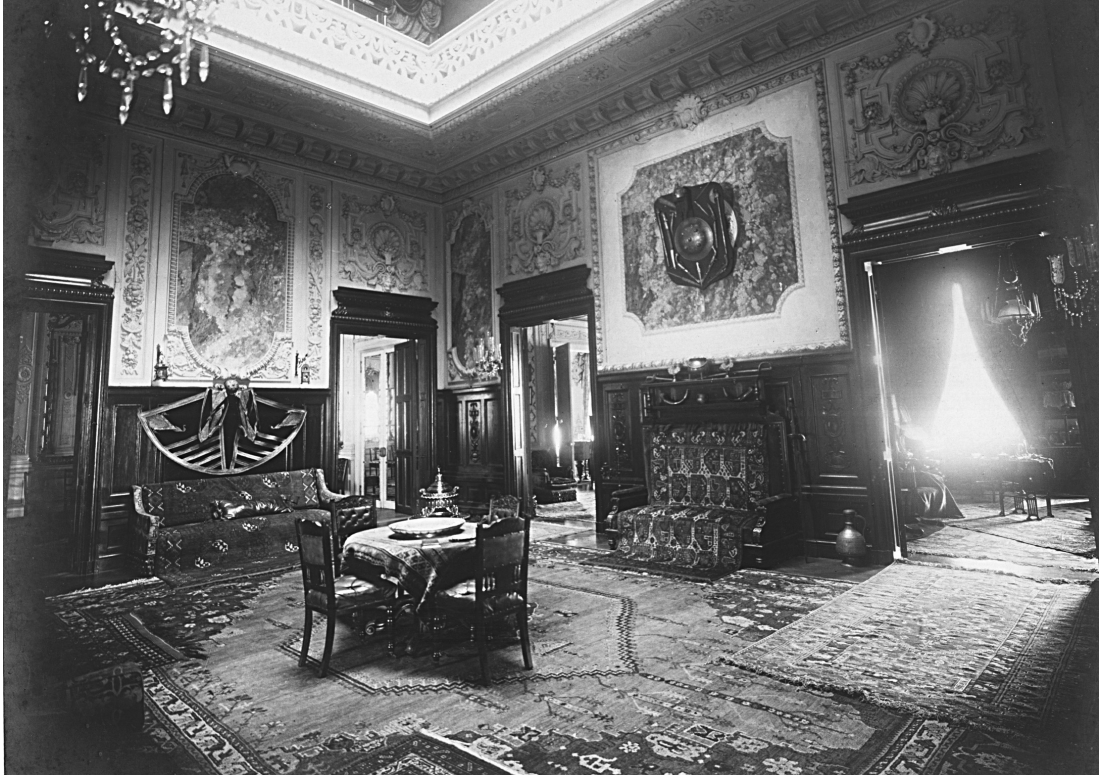
Şefik Okday anılarında, konaktaki üç adet büyük salonun varlığından bahsetmektedir. Leyla Turgut Terekesi'ndeki fotoğraflarda da Okday'ın ifade ettiği üç salonun varlığını tespit etmek mümkündür. Terekedeki fotoğrafların arkasındaki Almanca notlarda salonlar Büyük Salon, Küçük Salon ve Balo (Dans) Salonu olarak isimlendirilmiştir.

3 numaralı fotoğraftan anlaşıldığı üzere, Büyük Salondan Küçük Salona oradanda da yine bir kapı aracılığıyla Asım Turgut'un Çalışma Odasına geçiş yapılabilmektedir. Yani bu üç mekân kapılar aracılığıyla birbirine bağlanmaktadır. Odaların kapılar aracılığıyla birbirine bağlanması dönem yapıları için karakteristiktir.

Yukarıdaki fotoğrafa göre salonun duvarında asılı olan tablodaki oturan kadın Asım Turgut'un eşi Letta Asım olabilir.

Konağın Giriş Holüne ait 7 ve 8 nolu fotoğrafların arkasında Almanca olarak "*Balo (Dans) Salonu Kapıları*" ibaresi yazmaktadır.

Konağa ait tüm iç mekân fotoğrafları değerlendirilecek olursa; Hariciye Nezareti Konağı'nın iç mekânlarının tasarımı (mimari ve iç mimari yönünden) XIX. yüzyılın ihtişamlı yapıları (saray, konak) ile benzerlik göstermektedir. Bu nedenle, yapı için Hariciye Konağı yerine Hariciye'nin Küçük Sarayı tanımını kullanmak daha doğru olacaktır. Kapılar aracılığıyla birbirine geçişi sağlanan salonlar ve odalar, tavan ile duvarlardaki rokoko karakterindeki bezemeler, yerlerdeki ve



Fotoğraf 7: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı Balo (Dans) Salonu
(MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 6/8920)



Fotoğraf 8: Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı Balo (Dans) Salonu
(MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi Fotoğraf Dosyası, Env. No: 7/8921)

duvarlardaki kıymetli el halıları, büyük kristal avizeler, abajurlar konaktaki emperyal havayı ve dönemin aristokratik zevkini başarılı bir şekilde ifade etmekte olup dönemin lüks kavramını bize görselleştirerek sunmaktadır.

Konağın dekorasyonunda kullanılan koltuk ve kanapeler, dört ve beş numaralı fotoğraflarda görülen duvarları süsleyen yağlıboya tablolar, masaların üzerinde bulunan gümüş çerçeveli resimler konakta batı tarzı bir yaşam stiline sürdürüldüğüne dair önemli referanslardandır. Bunun yanı sıra üç ve altı numaralı fotoğraflarda görülen duvara asılı, koltuk ve kanepelerin üzerine serilmiş el halıları, küçük salon gösteren üç numaralı fotoğrafın orta kısmında yer alan mangal ve yine bu mekândaki tahta oyma yuvarlak sehpanın üzerindeki ibrik, büyük salondaki rahle Doğu kültürünü yansıtan dekorasyon elemanları konak sakinlerinin yaşam tarzındaki Doğu etkisini de ortaya koymaktadır.

Görüldüğü üzere, Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı sakinleri, konakta Batı ile Doğu'nun harmanlandığı bir yaşam tarzı sürdürmüşlerdir. Büyük Salondaki şömine, Küçük Salondaki mangal, Asım Turgut'un Çalışma Odası'ndaki çini soba bir önceki satırda ifade edilen düşüncenin görünümleridir.

Büyük yangından sonra 1912-1914 yılları arasında Hariciye Nezareti (Tevfik Paşa) Konağı metruk bir şekilde kalmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Ahmet Tevfik Paşa, Londra Büyükelçiliği görevinden ayrılıp ailesiyle birlikte İstanbul'a dönmüştür. 1914-1918 yılları arasında Ahmet Tevfik Paşa ve ailesi konağın yanmamış olan bölümünde ikamet etmişlerdir. 1918 yılında Paşa'nın İsviçre asıllı eşi, buranın güzel manzarasından dolayı otel olarak değerlendirilebileceği fikrini aile fertleri ile paylaşmıştır. Bunun üzerine aile, Almanlara bir otel projesi çizdirtmiştir. Ancak finansman sıkıntısı nedeniyle bu proje hayata geçirilememiştir. Otel projesinin başarısızlıkla sonuçlanması üzerine, aile konağı kiraya vermek ister, ancak bu da gerçekleştirilemez. Ancak 1930 yılına gelince ailenin otel açma fikri gerçekleşir ve konağın müstemilatına yani Kâtipler Dairesi'ne ekler yapılarak, Otel Miramere adıyla açılır ve işletmeciliğini Ahmet Tevfik Paşa Ailesi üstlenir. Ailenin otel işletmeciliğinde yaşadığı başarısızlıklardan dolayı, Aram Hıdır Bey 1931 yılında otelin işletmesine ortak olmuş, Kâtipler Dairesi'nin yanına yeni binalar eklenmiş ve otelin ismi Park Otel¹⁴ olarak değiştirilmiştir. (Anonim;1993: 465)

Hariciye Nezareti Konağı'nın arsasına eklenen yeni binalar ile ve Kâtipler Dairesi 1979 yılına kadar Park Otel olarak varlığını sürdürmüştür.

Tarihsel süreçte İtalyan Elçiliği olarak başlayan konağın serüveni, Hariciye Nezareti Konağı olarak sürmüş daha sonra da Park Otel olarak turizme hizmet etmiştir. Günümüzde ise yapının bulunduğu arazi üzerinde natamam bir vaziyette metruk bir görünüm arz eden katlı otopark bulunmaktadır.

Kaynakça

Akpolat, Mustafa, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Mimarlığı'ndan Bir Kesit: Adana- Mersin Demiryolu İstasyon Binaları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Yıl:2004, S. 1.

Anonim, "Ayaşpaşa" *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C:I, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 1993, s.465.

BOA, Fon Kodu: İ..HUS., Dosya No:65, Gömlek No:1316/M-020, Tarih: 07/M/1316(Hicri)

BOA, Fon Kodu: İ..HUS., Dosya No:68, Gömlek No: 1316/Ca-105, Tarih: 26/Ca/1316(Hicri)

BOA, Fon Kodu: BEO., Dosya No:1213, Gömlek No: 90954, Tarih: 03/C/1316 (Hicri)

¹⁴ ...Otel uzun süre işleten ufak tefek, gümüş saçlı, filozof bakışlı, setre pantolonlu "Aram Efendi" (Aram Hıdıryan) Cumhuriyet dönemi otel işletmeciliğinin ustası sayılır. Otelin müşterileri her zaman birinci sınıfı. Zaten şehirdeki otel sayısı iki elin parmakları kadar olduğundan, yabancılar ve Ankara'daki milletvekilleri burada kalırdı. İstanbullular ise daha çok lokantaya gelir ya da pastahanede saatler boyu otururdu. Sigara dumanlarının insanların başının üstünde halkalar ve yollar oluşturduğu bu pastanede, küçük masaların başında diplomat emeklilerinin, tek parti döneminin milletvekillerinin, takır takır kolalı yakalarına parlak bir kravat koymuş taşra zengini tipindeki insanların, uzun süre durgun bir göl içindeki sazlar misali kıpırdamadan durabilmeleri kibarlık gereği idi. Yani Avrupa'da olduğu gibi bir pastahanede uzun süre kalıp kahve içmek, batılılığın vazgeçilmez gereği idi. Yazın pastahanenin bahçesinde Yahya Kemal tespiniyi çekerek hayranları ve çömezleriyle edebiyat ve tarih üzerine ahkam keser, şiirlerinde hep İstanbul'un karşı tarafının güzelliğini ve uhreviliğini dile getirmiş olan şair, bir gece bile o kadar övdüğü eski mahallelerde kalamaz, içini kasvet basarak kapağı Park Otel'e atardı....Bkz. www.istanbullife.org (03.03.2011)

BOA, Fon Kodu: İ..HUS., Dosya No:65, Gömlek No: 1316/M-020 , Tarih: 07/M/1316 (Hicri)

BOA, Fon Kodu: İ..HUS., Dosya No:98, Gömlek No: 1320/R-41, Tarih: 17/R/1320 (Hicri)

BOA, Fon Kodu: Y..A. HUS., Dosya No:432, Gömlek No: 66Tarih: 21/R/1320 (Hicri)

BOA, Fon Kodu: Y..MTV, Dosya No:232, Gömlek No: 118,, Tarih: 20/R/1320 (Hicri)

BOA, Fon Kodu: BEO, Dosya No:1891, Gömlek No: 141801, Tarih: 21/R/1320 (Hicri)

Cezar, Mustafa, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusı*, Akbank Yayını, İstanbul, 1999.

Duhani, Naim, *Eski İnsanlar, Eski Evler: XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topografisi*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1984 .

Keskin, Enes, *Kentim İstanbul Semt Kitapçıkları*, Birgün Gazetesi, 21 Kasım 2008.

Koloğlu, Orhan, *Son Sadrazam Milli Mücadele Taraftarı Ahmed Tevfik Paşa*, Doğan Kitap, İstanbul, 2007.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi Leyla Turgut Terekesi.

Okday, Şefik, *Büyükbabam Son Sadrazam Ahmed Tevfik Paşa*, Ata Ofset, İstanbul, 1986.

Ortaylı, İlber, *Sanayi Çağında İstanbul, Dünya Kenti İstanbul* (Ed. Afife Batur, Haz. Edhem Eldem), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Tarihsiz

Parmaksız, İğüs Esmâ ve Koç, Boale, Pınar, Arşiv, *Kadın, Kimlik: M.S.G.S.Ü. Resim Heykel Müzesi Arşivi'nden Leyla Turgut Terekesi, Kadın Belleğini Oluşturmada Kaynak Sorunu*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Sempozyumu (17-19 Nisan 2009) s. 148-151, Kadir Has Üniversitesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 2009.

Polat, Mehmet Sadi, *Yakın Tarihimizden - Ahmet Tevfik Paşa ve Park Oteli- 3-4*, Önce Vatan Gazetesi, 18.07.2007.

Tekeli, İlhan, "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü", *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, (Yay. Haz: İnalçık, H. ve Seyitdanlıoğlu, M.), Phoenix Yayınları, Ankara, 2006.

Yerasimos, Stefanos, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul, Dünya Kenti İstanbul* (Ed. Afife Batur, Haz. Edhem Eldem), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.

İnternet Kaynakları

[1] www.istanbul.com (10.02.2011)

[2] www.1kadin-1erkek.com/tarih/21720-yelken-tarihi.htm (22.01.2011)

[3] www.istanbullife.org (03.03.2011)

Kısaltma Listesi

a.g.e.:Adı geçen eser

BOA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi

MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Yay. Haz.: Yayına Hazırlayan

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Otoportresi 1923-38 Yılları Arasında Üretilen Heykel, Afiş ve Fotoğraflarda Devlet Mitografisinin Görsel İnşası

Yrd. Doç. Sinan NİYAZIOĞLU*

Özet

Bu makale, Cumhuriyet'in ilanından Atatürk'ün ölümüne kadarki onbeş yıllık süreçte, heykel, afiş ve fotoğraf gibi görsel propoganda araçları kanalıyla genç rejimin siyasi söylemini nasıl görselleştirdiğine ve inşa ettiği sistemlerin bütününde kendisi için nasıl bir portre çizdiğine odaklanıyor. Bu bakımdan makale, Cumhuriyet'i kuran siyasi aktörler, ulus olarak kimliklendirilen halk ve vatan olarak milli sınırları çizilen Anadolu toprakları gibi birbirlerinden farklı hafızalara sahip olguların ortak bir özgeçmişte birleştirilme ve birbirleriyle özdeşleştirilme dönemini, otoportrenin çizim süreci olarak tanımlıyor; portrenin ruhunu oluşturan yeni kimlik ve yeni özgeçmiş ilişkisini ise devlet mitografisinin inşası şeklinde değerlendiriyor. Makale, Pietro Canonica'nın Atatürk heykellerine, İhap Hulusi Görey'in toplumsal dönüşümü imleyen afişlerine ve Othmar Pferschy'nin başkent Ankara fotoğraflarına yansıyan otoportrenin çizim sürecini, Geceden Gündüze, Karanlıktan Aydınlığa ve Batan Güneşten Doğan Güneşe başlıkları altında ele alarak, portre ve mitografi arasındaki bağı belirleyen kurgu türlerini güneş metaforu ekseninden okumaya çalışıyor.

Anahtar Kelimeler: Görsel iletişim, güneş, ideoloji, imge, metafor, mitografi, propoganda, Tabula Rasa.

Self-portrait of the Early Republican Era The Visual Construction of the State Mythography Through Sculptures, Posters and Photography in 1923-38

Abstract

This article focuses on the ways in which the young regime visualised its political rhetoric and presented a self-portrait through visual means of propaganda such as sculptures, posters and photographs in the fifteen year period starting from the declaration of the Republic and ending with Atatürk's demise and the characteristics of its created self-portrait as reflected in the entire body of its constructed systems. In this sense, the article defines the period in which various phenomena with different memories, such as political actors who founded the republic, the public who were granted the identity of a nation, and the land of Anatolia with borders drawn to make it into a country, were unified around a common history and were associated with each other, as the creation process of a self-portrait. It evaluates the relationship between the new identity and the new history which constitutes the spirit of the portrait as the construction of the state mythography. The article deals with the creation process of the self-portrait – reflected in Pietro Canonica's sculptures of Atatürk, İhap Hulusi Görey's posters marking the social transformation and Othmar Pferschy's photographs of Ankara – under several topics such as, Through the Night Into the Day, From Darkness to Light and From the Setting Sun to the Rising Sun; aiming to study

* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü.

the types of fiction defining the connection between portrait and mythography, using the sun metaphor as a pivotal point.

Key Words: Visual communication, ideology, image, metaphor, mythography, propaganda, sun, Tabula Rasa.

Geceden Gündüze: Pietro Canonica'nın Heykellerindeki Epik Kurgu

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin de içinde yer aldığı ulus-devletlerin inşası süreci, Tabula Rasa'ya, yani yıkılan monarşiler üzerine kurulan yeni cumhuriyetçi rejimlerin geçmişle tüm bağlarını koparmalarına hatta reddetmelerine dayanır. Geçmişin toptan reddi, toplumun geleceğini biçimlendiren siyasi aktörlerin ütopya tasarımlarını, ulus olarak kimliklendirilen ve ezelden beri ortak bir etnisitede birleştiği iddia edilen halk üzerine temellendirir; yeni devlet kavramının tanımını içinse, yeni bir geçmiş algısının tasarlanmasını, yani devlet mitografisinin inşasını gerektirir. Mitografik anlatıların ortak özelliği, kazandığı savaşla bağımsızlığını, cumhuriyetçi yönetimle de özgürlüğünü elde eden halkların, içlerindeki cevherin ortaya çıkışını örgütleyen modernist sistemler ve normlar bütünü, zamanötesi bir bağlama dayandırmalarıdır. Bu bakımdan geçmişte dinsel ve monarşik söylemlerle iktidarlarca edilgenleştirilen halklar, zafer ve özgürlükleri sayesinde içlerindeki aydınlanmayı, kendilerine sunulan yeni rejimle fark edeceklerdir; üzeri yüzyıllarca örtülen hakikat ise yeni devlet sistemlerinde ortaya çıkacaktır. Halkların uyanışı üzerine temellenen modernist mitografi, kuldan vatandaşa evrilen bireyle, yeni seküler, pozitivist rejim arasındaki bağı, vatan olarak mekânsallaştırılan yeni coğrafi düzlemde kuracaktır. Vatan, modern ulusların özlerinin kaynağı, seküler dünya düzeninin yeni cenneti, sanayileşerek kalkınan yeni devletlerin kendilerini var edecekleri siyasi mekân ve kültürel alandır. Dönemin siyasilerince vatan, fiziksel olduğu kadar zihinsel sınırlarıyla çizilecek ve tasarlanacak ideolojik bir olgu, kendileri ve halk arasındaki ortak aidiyetlerin keşfedildiği veya icat edildiği değerler bütünüdür.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ni biçimlendiren kabine üyeleri açısından, Misak-ı Milli'yle tanımlanan vatanın ne olduğunu ve neleri içereceğini yeni ulusa öğretmek, en az Kurtuluş Savaşı kadar zorlu bir sürece sahne olur. Halk, Gazi önderliğinde büyük bir savaşı kazanmıştır ama Cumhuriyet'in ilanının ardından hızla uygulamaya konan Batılılaşmacı reformlar karşısında, İstiklal Mahkemeleri'yle sonuçlanan ayaklanma ve direnmeleri de başlatmıştır. Dahası, çok yakın zaman öncesinde deneyimlediği savaşlarla bitkin düşen halktan, genç rejimin yeni kurumlarının inşası için vergi toplamak, milli savunma için askere çağırarak ve geleceklerine dair güvenlerini kazanmak bir hayli zordur. Anadolu aydınlanmasının neferleri olarak görevlendirilenler arasında yer alan Halide Edip Adıvar'ın Ateşten Gömlek (1922) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1931) isimli romanlarında da vurguladıkları gibi, Anadolu halkı tıpkı işlenmemiş Anadolu bozkırları gibi yabandır; halkı eğitime misyonuna talip olmak ise ateşten gömlek giyinmek kadar fedakârlık gerektirir.¹ Nitekim benzer gözlemleri, Atatürk'ün emriyle yurda davet edilen ünlü İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica da (1869-1959) anılarında ve Mussolini'ye yazdığı mektuplarında dile getirir. 1928'de gerçekleştirdiği Taksim'deki Cumhuriyet Anıtı için İstanbul'a ve açılışı 1932 yılında yapılabilen bir diğer heykeli için İzmir'e gelen Pietro Canonica, her iki liman kentini hayranlıkla betimlemekle birlikte, Etnografya Müzesi'nin bahçesine yerleştirdiği Atlı Atatürk heykeli için yaptığı Ankara ziyaretinde, yeni başkenti çorak Anadolu coğrafyasının minyatürü şeklinde tanımlar. Bir bozkır kentinin yeni devletin başkentine dönüştürülme projesini, Ankara'da tanıştığı siyasiler ve kültür estetleri arasında nasıl coşkuyla Anadolu Rönesansı'yla özdeşleştirildiğini belirten Canonica, Atatürk'le yaptığı özel görüşmelerde ise, bu projenin önemli bir sac ayağını oluşturan Atatürk Orman Çiftliği'nin imar sürecinde yaşanan olumsuzluklar hakkında bilgi alır. Zira, tarım ve hayvancılıkla ilgili yurt genelinde uygulanacak reformların, ufak ölçekli bir alanda denenmesi amacıyla başlatılan proje, oldukça yüksek bütçelere mâl olmasına rağmen, toprağın çoraklığı nedeniyle, o yıllarda sadece cılız mandaların ve uzun süre susuz kalabilen kavruk koyun türlerinin yaşayabildiği alan özelliğini korumaktadır.²

¹ Uysal, Zeynep, *Edebiyatın Omzundaki Melek / Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 320-321.

² Eyice, Semavi, *Atatürk ve Pietro Canonica*, Eren Yayınları, İstanbul, 1986, s. 21

Pietro Canonica, tıpkı çağdaşı olan diğer ünlü Avrupalı heykeltıraşlar gibi, Batılılaşmacı reformlarla modern Türk ulusunu yaratmayı düşleyen Atatürk'ün kamusal alandaki görünürlüğü ve halk üzerindeki etkisini arttırmak için kendilerine sipariş edilen Atatürk heykellerini ve Cumhuriyet anıtlarını tasarlamak üzere yurda davet edilir. Tüm heykeltıraşlara verilen ortak sipariş, Kurtuluş Savaşı'nda kazanılan zaferi ve sonrasında ilan edilen Cumhuriyet'le elde edilen uygarlığı birlikte görselleştirmek, hatta Cumhuriyet için kazanılan savaş algısı oluşturacak kadar iki olguyu kopmaz bir bağlam içerisinde yerleştirerek, Atatürk ve genç rejim kabinelerine duyulan güveni arttırmaktır. Bu dönemde sipariş edilen heykellerin kiminin devlet bütçesinden, bazılarının da heykelin yerleştirileceği vilayetlerdeki nüfuzlu aileler, esnaf ya da halktan toplanan bağışlarla karşılandığı bilinmektedir. Bu bakımdan, kabinenin sipariş ettiği ve kimi zaman halkın finanse ettiği heykel ve anıtlar, yerleştirildikleri bölge halkının iktidara olan bağlılıklarının birer simgesi, iktidarın halk üzerinde kurduğu otoritenin de göstergeleridir. Dolayısıyla, bağlılık ve otorite arasında konumlanan Atatürk heykelleri ve Cumhuriyet anıtları, önceleri propoganda araçları olarak üretilirler; yerleştirildikleri kamusal alanlarda yöneticiler ve halk arasındaki ortak aidiyetleri imgelerler ve zaman içerisinde vatan toprağını tanımlayarak ulusal hafızanın güçlü simgelerine dönüşürler. Hiç şüphesiz bu dönüşüm, savaş ve cumhuriyet, yani sebep-sonuç ilişkisine dayalı anlatıların, 1923-38 yılları arasında yurda davet edilen pek çok Avrupalı heykeltıraşın etkileyici üretimleriyle görünürlük kazanmasından kaynaklanır. Özellikle Avusturyalı heykeltıraşlardan Heinrich Krippel (1883-1945), Joseph Thorak (1889-1952) ve Anton Hanak'ın (1875-1934) lirik, dramatik ve ekspresif tasvir biçimleriyle betimledikleri anıt ve heykellerin, aynı hikâyeyi halk üzerinde farklı etkilerle aktarma amacıyla üretildiği bilinmektedir.³ Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, Atatürk, İsmet İnönü ve diğer kabine üyeleriyle en yakın ilişkileri kurabilen, anıt ve heykelleri en fazla takdir toplayan sanatçı Pietro Canonica'dır. Canonica, Alman Ekolü'ne yaslanan meslektaşlarının, Geç Alman Romantiklerinden ve Modernist Alman Ekspresyonistlerinden etkilenen üsluplarından farklı olarak, kendilerine Batı kimliğini ayna tutan kabine üyelerine Neo-Klasik Dönemin ruhunu önerir. Bilindiği üzere Neo-Klasik Dönem, Jacques Louis David'in ünlü At Üstünde Napoleon tablosuyla zirveye çıkan, devletin kurucularını ve onların ardından gelen halkı yer yer özlerinden çıkan ilahi güçlerle somutlaştırarak, izleyici üzerinde hayranlık uyandırdığı kadar, otorite kurmak gibi güçlü etkiler bırakmayı da amaçlayan, epik, yani destansı anlatılara yaslanır. Bu sayede yöneticiler ve halk arasındaki ortak aidiyetleri, ortak ülküye dönüştürebilen Neo Klasik üslup, aynı zamanda kendisinden sonra gelen Geç Alman Romantikleri'nin ve Modernist Alman Ekspresyonistleri'nin yönetici ve halk arasındaki sınırları eriten hatta kimi zaman iki aktörü birbirleriyle özdeşleştiren görsel ifade biçimlerinden ayrışarak, sınıfsal hiyerarşiyi görsel kurguda korur. Heykel ve anıtlarda sınıfsal hiyerarşinin imlenmesi, halka mal olmuş siyasi aktörlerin, çoğunlukla halkı temsil eden karakter tipolojilerinden, heykelcik ve kabartmalardan farkedilir biçimde büyük boyutta tasarlanmasına ya da grup kompozisyonlarıyla tasarlanan örneklerde, siyasi aktörün halktan bir adım önde konumlandırılarak bütünden ayrışmasına, öne çıkmasına sebep olur, bu sayede önder vasfının vurgulanması sağlanır. Canonica gibi Neo-Klasik üslupta çalışan dönemin diğer İtalyan ressam ve heykeltıraşları arasında bu kurgulama tekniğine "Ekselans'ın Halesi (*Aura di Eccellenza*)" denmesi, Neo-Klasik anlatının Romantiklerden ve Ekspresyonistlerden farklı olarak, toplum eksenli değil, devlet eksenli veya devletin yapı kurucu öznesi eksenli, ulusal hafıza ürettiğini karşımıza çıkarır.⁴ Nitekim ağırlıklı olarak İtalyan kent devletleri tarihiyle özdeşleşen bu kurgulama dili, zamanında farklı otoritelerce yönetilen her bir İtalyan kentinde öne çıkan siyasi veya dini aktör için üretilen heykellerin otoriter dilinden yararlanır. Dolayısıyla, kent meydanına ya da katedral önüne heykeli dikilen özne ekseninden hafızanın yansıtılması, her bir kenti birbirinden ayırdığı gibi merkez Roma tarafından denetlenebilen bir dil birliğini, ortak ikonografiyi de oluşturur.

³ Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası / Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 304-305.

⁴ "Ekselans'ın Halesi (*Aura di Eccellenza*)", dönemin İtalyan ressam ve heykeltıraşları arasında bir mesleki terim olduğu kadar, diplomatik bir dilden de kaynaklanır. Zira bu yıllarda devlet başkanları veya krallarla yapılan tüm özel görüşmelerde ve yazışmalarda "Ekselansları" diye hitap edilirdi.



Resim 1: Ankara Etnografya Müzesi'ndeki Atlı Atatürk Heykeli, Pietro Canonica, 1924. (Fotoğraf: Murat Caniklioğlu)

üzerine yerleştirdiği bronz dökümlü heykelde, Atatürk'ü bir Roma İmparatoru gibi karakterleştirir. (RESİM 1) Kaidenin üzerindeki tunç panolarında ise Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilanına kadarki zamansal süreci, savaş meydanında düşmanın teslim oluşu, güneşin doğuşu, Ata'nın Ankara'ya gelişi ve Büyük Millet Meclisi konulu kabartmalara yansıyan mizansenlerle görselleştirir. Heykelin Cumhuriyet'in dördüncü yıldönümüyle kurduğu zamansal bağlam dışında, yer aldığı müzenin bahçesiyle kurduğu mekânsal bağlam da anlamlıdır. Zira müze, Namazgâh Tepesi olarak adlandırılan, Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk önderliğindeki Türk askerinin cuma namazlarını kıldığı ve ardından çarpışmalara katıldığı tepenin üzerine inşa edilmiştir; Selçuklu ve Osmanlı dönemlerindeki yöneticiler, askerler ve dini kurumlara ait objeleri içermektedir. Bu bakımdan müze içerisinde yer alarak artık tarihe karıştıkları imlenen güçlü Türk devletleri ve yöneticilerinden sonra Atatürk, müzenin önünde yer alan atlı heykeliyle yeni Türk devletinin kurucusudur ve yüksek tepenin üzerinden yeni başkentini gururla izlemektedir. Ancak bu heykelin yerleştirildiği alanla kurduğu bir diğer önemli etmen, tepenin güneş ışığını en iyi karşılayan noktalardan birinde yer alması ve bu sayede sabahın ilk ışıklarından güneşin batışına kadarki zaman dilimi içerisinde, bronz dökümlü Ata'nın bedeninin güneş ışığıyla aydınlanmasıdır. Bu bağlamda, Pietro Canonica'nın İzmir için gerçekleştirdiği Atlı Atatürk heykeli de, yerleştirildiği nokta itibarıyla güneş ışığından yararlanmanın yanı sıra, kentin kurtuluş yıldönümüyle kurduğu zamansal bağlam ve Yunan askerinden 'temizlenen' Cumhuriyet Meydanı'yla imlediği mekânsal bağlamla, aynı propoganda dilini yüklü biçimlerle yineler. Heykelde Atatürk, işaret parmağıyla denizi gösterir ve kararlı ifadesi onun ünlü taarruzunu başlatan "*Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir. İleri!*" komutunu anıtsallaştırır.⁵ Heykelin kaidesindeki kabartmalarla görselleştirilen taarruz mizansenleri, izleyicinin zihninde canlanan animatik kurguyla destansı bir içeriğe kavuşur. Kaidenin ön cephesindeki Anadolu kadını figürü ve arkasından koşan Türk halkı, Delacroix'nın ünlü Fransız Devrimi tablosunu hatırlatan coşkulu bir ifadeyle adeta izleyicinin üzerine

Pietro Canonica heykelleri ve anıtlarında yansıttığı epik kurguyu, sadece genç Türkiye Cumhuriyeti için uyguladığı örneklerde değil, neredeyse yetmişbeş yıllık kariyeri boyunca Rusya, Romanya, Mısır ve Bağdat'taki devlet başkanlarından ve krallardan sipariş aldığı heykel ve anıtlarında da yineler. Özellikle at üzerinde tasvir ettiği tüm siyasi aktörlerin biçimdiline yansıyan otoriter ifade, 1923'te Turin'de gerçekleştirdiği Süvari heykelinin temasını oluşturan gururlu askerin, bir krala, generale veya imparatora dönüşmüş uygulamalarında gözlemlenir. Heykellerin süvari örneğinden ayrılan en önemli özellikleri, süvarinin dimdik duran atı yerine, devlet başkanlarının ön ayağından birini havaya kaldıran soylu atlarının marş, ileri komutunu imlemeleridir ki, bu komut savaşı sonlandıran taarruz komutuyla müjdelenen zafer kadar, toplumun kültürel aydınlanmasını sağlayacak reformları da işaret eder. Nitekim 1927'de Cumhuriyet'in ilanının dördüncü yıldönümü kutlamaları kapsamında Ankara'ya davet edilen Canonica, Etnografya Müzesi'nin bahçesine yerleştirdiği Atlı Atatürk heykelinde de bu ifade dilinden yararlanır; mermer kaide

⁵ Eyice, Semavi, *Atatürk ve Pietro Canonica*, Eren Yayınları, İstanbul, 1986, s. 12.

doğru yürür. (RESİM 2) Taarruz ve devrim, savaş ve cumhuriyet ilişkisinin yanı sıra, acı çekmiş bir halkın kurtuluşunu (exodus) imleyen anlatı, gecenin karanlığından gündüzün aydınlığına çıkan toplumun zaferini imler. Zira İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşu bir hayli sancılı geçmiştir; yanan kentin imarının uzaması, Sperco tarafından finanse edilen heykelin açılışının gecikmesine bile yansiyacaktır.

Pietro Canonica'nın sipariş aldığı heykellerle ilgili bir diğer finansal sorun, onun Taksim Meydanı için 1928'de tasarladığı Cumhuriyet Anıtı'nda yaşanır. Cumhuriyet'in beşinci yıldönümü anısına üretilen anıtın masrafını, önce İstanbul'daki büyük şirket sahipleri, kent nüfuzlu aileleri ve Pera'daki esnaf üstlenmek ister. Ancak Ankara'daki kabine üyelerinin direktifi üzerine, bu yardıma halktan toplanan bağışların da eklenmesi kararlaştırılır ve Hakkı Şinasi Paşa başkanlığında kurulan yardım fonuyla gerekli bütçe tamamlanır.⁶ Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'ye yerleşen, Atatürk'ü de yakından tanıyan ünlü gazeteci Willy Sperco'nun anılarında da belirttiği gibi, heykelin ne olduğunu ve ne amaca hizmet ettiğini bilmeyen sokaktaki vatandaşa projeyi açıklamak ve gönüllülerin cömertçe yaptığı yardımları kabul etmek oldukça ilginç bir süreçtir.⁷ Şurası kesin ki, Ankara'daki yönetime tam bağlılığını belirtmek isteyen İstanbul'daki yüksek zümre, kabine üyelerince Osmanlı'nın elitleri gibi konumlandırılır ve sadece onların desteğiyle sağlanan bir anıtın dikilmesine müsaade edilmez. Nitekim ortaya çıkan anıtta, bu zümreyi temsil eden hiçbir karakter de yer almaz. Çünkü Kurtuluş Savaşı, Anadolu halkının destanıdır, bu nedenle yeni başkent Ankara'dır, eski başkent en önemli bölgelerinden biri olan Pera girişinde Ankara yönetiminin ve Anadolu halkının görünürlüğü bu vesileyle sağlanmalıdır. Anıtta



Resim 2: İzmir Cumhuriyet Meydanı'ndaki Atlı Atatürk Heykeli, Pietro Canonica, 1932. (Fotoğraf: Şule İlter)

⁶ A.g.e, s. 10.

⁷ Sperco, Willy, *Istanbul, Paysage Littéraire*, Nef de Paris, Paris, 1955, s. 86-87.

Atatürk, kabine üyelerinden İsmet İnönü, Mareşal Fevzi Çakmak, Türk askeri ve Anadolu köylüsü yer alır. İki bölümden oluşan anıtın Harbiye'ye bakan yüzünde Kurtuluş Savaşı mizansenleri, İstiklal Caddesi cephesinde ise Cumhuriyet'in ilanını temsil eden figüratif grup kompozisyonuyla betimler. Her iki mizansende de Atatürk gruptan bir adım öndedir ve önder vasfıyla savaşta halkı, Cumhuriyet reformlarıyla da yeni ulusu arkasından sürüklemektedir. Anıtın Kurtuluş Savaşı mizansenini bölümündeki kalpaklı asker konumundaki genç Atatürk figürü, onun Kocatepe'deki düşünen fotoğrafından yola çıkarak tasarlanan heykelidir. Genç Gazi'nin yanındaki çocuklu Anadolu kadınının, arkadaki halkın ve asker heykellerinin beden dilleriyle yansıtılan dramatik kurgu, bir toplumun trajedisini anıtsallaştırır. (RESİM 3) Cumhuriyet bölümünde ise orta yaşlı fraklı Atatürk figürü, devletin başkanı konumuyla sivil giyimlidir. Her iki yanında İsmet İnönü fraklı, Mareşal Fevzi Çakmak da askeri üniformasıyla konumlanır; Türk askeri ve halk ise onları takip etmektedir. Hep birlikte Osmanlının Batılılaşmasıyla özdeşleşen Pera'ya doğru yürümektedirler. (RESİM 4) Bu gururlu ifade Anadolu halkının ve Ata'nın zaferini görselleştirir. Dahası, anıttaki Cumhuriyet bölümünün güneş ışığını iyi karşılayan cephede yer alması karşısında, savaş mizansenlerinin gölgede kalışı, savaştan Cumhuriyet'e, geceden gündüze kavuşmuş bir toplumun zaferinin ışık oyunları da vurgulanması bakımından anlamlıdır. Ancak her iki grup kompozisyonunda da, Ata'nın önde yer alması, onun yüzüne ve bedenine en fazla güneş ışığı yansıyan figür olarak algılanmasını da sağlar. Bu bakımdan, Türk siyasi tarihinde pek çok sivil direnişe, gösteriye ve kutlamalara tanıklık eden ünlü Cumhuriyet Anıtı'yla verilen mesaj, Ankara kabinesinin reformlarıyla tasarlanacak yeni aydın kesimin Anadolu halkından ve yeni yüksek zümrenin ise Ankara'dan çıkacağı gibi gözükmektedir.

Pietro Canonica'nın heykelleri yeni ulusun cesaretini, ulusun önderi Ata'nın ise yılmaz kararlılığını epik kurgu diliyle görselleştirir. Heykellerinde kullandığı tunç, bronz gibi metal malzemelerin sert özelliği, destansı kurguyu cisimleştiren figürlerin ve kabartmalardaki karakter ti-polojilerinin gücünü vurgulayarak Ankara kabinesinin ve tahayyül ettiği yeni ulusun portresini kamusal alanda inşa eder. Atatürk, Ankara, İzmir ve İstanbul'daki her üç örnekte de anlatıların yapı kurucu öznesidir. Ankara'daki heykelde, yeni başkenti, hâkim bir konumdan gururla izler, İzmir'de, düşmanın denize dökülmesini işaret parmağını kaldırarak emreder, Taksim Anıtı'nda ise halktan bir adım önde yürüyerek ulusu harekete geçirir. Bu anlamda onun heykellerde imlenen önder ve otoriter imajı kadar, yüzüne ve bedenine yansıyan güneş ışığı, "Ekselans'ın Halesi"ni kamusal alanda görünür kılar.

Karanlıktan Aydınlığa: İhap Hulusi Görey'in Afislerindeki Didaktik Kurgu

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin otoportresinin çizim sürecinde, en az heykeller kadar etkin rol oynayan bir diğer görsel propoganda aracı, afiş, kitap kapağı ve ürün etiketi gibi seri olarak üretilen ve kitlelere seslenen grafik tasarım ürünleridir. Bugünün gözünden baktığımızda, devletin yeni kurumları hakkında bilgi vermenin yanı sıra, Batılılaşmacı reformlarla zihniyet değişimi geçiren Türk toplumunun aydınlanma sürecini imleyen dönemin grafik tasarım ürünleri, toplum mühendisliği ekseninden bir uygarlık tahayyülünü resmederler. Ankara kabinesinin ekonomik ve siyasal reformlarıyla çizilen bu resim, tekeli devlet politikalarının görsel kimliğini, farklılıkları bir potada eriten homojenleştirici kültür politikaları üzerine temellendirir ki, bu amaç, devletin farklı kurumlarını ve ürünlerini, ortak bir görsel kimlikte buluşturmak için bu üslubu zaman içerisinde oluşturan grafik tasarımcıyı karşımıza çıkarır. Heykel ve fotoğrafın aksine Erken Cumhuriyet Dönemi'nin grafik tasarım ürünleri, ağırlıklı olarak bir ismin, İhap Hulusi Görey'in (1898-1986) elinden çıkar ve bu nedenden ötürü onun üretimleri, dönemin ruhunu, toplumun değişen portresini, grafik tasarım disiplini ekseninden okuyabilmemiz açısından neredeyse tek kaynakçayı oluştururlar. Hiç şüphesiz portrenin değişim süreci, cahil Anadolu halkını uygarlaştırmak kadar, Trablusgarp, Balkan Savaşları ve Lozan Mübadelesi'nin ardından parçalanmış imparatorluğun dört bir yanından Anadolu'ya göç eden halkları, yeni üniter devletin vatandaşlarına dönüştürme programına yaslanır ki, bu bakımdan giyimden kuşama, hitaptan nidâyâ, yemekten müzik kültürüne kadar gündelik yaşam içerisindeki sosyal ve kültürel ilişki biçimlerini düzenleyen reformların tasarladığı yeni kimlikleri, bu kimliklere rol modeli sunan yeni cemiyet yaşamını basılı mecralarda görselleştirme ve halka aktarma işlevini İhap Hulusi Görey'in üretimleri üstlenir.



Resim 3: Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın Kurtuluş Savaşı cephesi, Pietro Canonica, 1928. (Fotoğraf: Selim Adanalı)



Resim 4: Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın cumhuriyetin ilanı cephesi, Pietro Canonica 1928. (Fotoğraf: Selim Adanalı)

1898'de Kahire'de doğan Görey, Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarında aristokrat bir çevrede yetişir. Babası Ahmet Hulusi, Mısır'da döneminin ünlü bir mimarı ve müteahhiti, kardeşi Nihat Hulusi ise Mısır'ın önde gelen müzecilerinden birisi olmuştur. Almanya'da Heimann Schule ve Kunstgewerbe Schule'de aldığı resim eğitiminin ardından 1925 yılında yurda döner.⁸ Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup çıkmış ve imparatorluğu yıkılan Almanya'da yaşanan siyasi reformları, yeni sanayileşme hamlelerini ve kültürel modernizasyonu üniversite ortamında olduğu kadar, sipariş aldığı kurumlar için ürettiği işlerin programında gözlemleyen Görey, tüm mesleki yaşamı boyunca üretimlerine yansıttığı görsel grameri büyük ölçüde bu dönemde oluşturur. Ancak Görey'in üsluplaşan ilüstratif görsel dili, Bauhaus ekolünün Modernist ve ütöplast çizgisinden farklı olarak, 1890'larda Kaiser II. Wilhelm önderliğinde başlatılan "Büyük Almanya Projesi"ndeki modern Alman ulusunun inşası hamlesine yaslanır. Bilindiği üzere bu proje, merkez Almanya dışında, doğu krallığı olarak konumlanan Avusturya (Österreich), Bohemya (günümüzdeki Çek ve Slovak cumhuriyetleri) ve Lehistan (bugünkü Polonya'yı) içine alan çok geniş bir coğrafyada ana dil veya resmi dil olarak Almanca konuşan halkları, merkez Almanya'nın kültür politikalarıyla birleştirmeye yönelik eğitim reformlarını ve diplomasiyi kapsar. Henüz 18. yüzyıl Almanyasında saray ve aristokratlar arasında tanımlanan "Hoch Deutsch" (yüksek, ideal Almanca ve Alman değerleri) kavramı, yüksek zümrenin aydınlanma misyonundan çıkarak, 1890'larda kamusal yaşamı ve halkların kültürel alışkanlıklarını tanımlayan yapı kurucu etmen rolünü üstlenir; imparatorluğun farklı bölgelerindeki halkların aydınlanmasını, ideal Alman değerlerini ve düşünce dünyasını özümsemeleriyle özdeşleştirir. Şüphesiz bu misyon, kendini dil üzerinden ve dilin içerdiği tüm ideolojik olguları merkezi eğitim sistemi kanalıyla gösterir. İlkokullardaki okuma yazma derslerinde standartlaştırılan el yazısı, bugün bildiğimiz Alman el yazısını ortaya çıkarır. Avusturya ve Bohemya'da konuşulan Alman lehçelerinden farklı olarak imparatorluk genelinde veya imparatorluğun müttfeği olan devletlerde aksansız, saf bir Almanca konuşulması için yeni eğitim programları titizlikle hazırlanır. Dahası, imparatorluğun geniş ve dağınık bir alanında konumlanan Aşkenaz yahudilerinin konuştuğu Yidiş (İbranice ve Almanca karışımı

⁸ Merter, Ender, *80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam, İhap hulusi Görey*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 7.



Resim 5: Kurukahveci Mehmet Efendi için afiş, İhap Hulusi Görey, 1930'lar. (Bu görsel, Kurukahveci Mehmet Efendi Mahtumları firmasının izniyle kullanılmıştır.)

bir dil) gibi 'yabancı' dillerin, kamusal yaşamda sessizleştirilmesi amacıyla, Almanca konuşmayı ve yazmayı teşvik eden mahalli okulların kurulmasının yanı sıra, Yidiş'in sadece gettolarda konuşulmasına ve yazılmasına müsaade edilir. Sonuç olarak bu projede aksan ve yabancı diller, farklı hafızaların ve aidiyetlerin göstergesi olarak kabul edilirler, bu marazların dönüştürülmesi, yani aksansız, saf bir toplumun inşası, Büyük Almanya Projesi'nin ne kadar nüfuz edebildiğinin yansımasıdır. Ancak şurası özellikle vurgulanmalıdır ki, Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlatılan Büyük Almanya Projesi, ulus-devlet sistemleriyle bugün bildiğimiz milli sınırlarına henüz çekilmemiş, dolayısıyla geniş bir coğrafyaya nüfuz edebilen Kaiser II. Wilhem'in imparatorluğunda yürütülen icraatları, Alman ulusunu yaratmak kadar bu ulusun değerlerini, diğer toplumlara rol modeli olarak sunmak gibi çok katmanlı politikalarla uygulanır. Bu bakımdan aksansız dilin ve saf toplumun görsel dildeki yansımaları, dönemin kültür mühendisleri arasında yer alan ressam kökenli Alman İzlenimcileri'nin, ticari kurum ve ürünlerin tanıtımı için uyguladıkları grafik tasarım ürünlerinin görsel gramerindeki ortak dil birliğinde, üsluplaşan ilüstratif betimlemelerde de gözlemlenir. Çünkü bilindiği üzere, Wilhelm'in projesinde

yer alan büyük firmalar, eğitim, sağlık ve ulaşım alanlarında yaptıkları maddi katkılar sonrasında, bu alanlarda söz sahibi olan kuruluşlara dönüşerek, ürün ve hizmetlerinin görsel tanıtımı için iş sahası yarattıkları afiş ressamı için de yeni bir endüstri alanı oluşturmuş olurlar. Bu endüstri, Alman değerlerini, tanıtımını yaptığı ürün ve onu tüketen tüketici karakterle özdeşleştirilmesini amaçlayan, bu bakımdan ürün ve değer ilişkisini gündelik yaşama ait mizansenlerle aktaran ilüstratif afiş ve ilanların görsel dilini zaman içinde biçimlendirir. Dolayısıyla Alman İzlenimcileri'nin bu sürecin görsel dilini nasıl ele aldıklarını ve sonuçta bu dönemle özdeşleşen anonim ilüstratif dili nasıl oluşturduklarına değinmek anlamlıdır.

Etnik, dinsel veya sınıfsal farklılıklarla oldukça heterojen yapıdaki toplumu, dev bir organizma olarak tahayyül eden Alman İzlenimcileri, farklılıkların tanımlanması ve ortak görsel dil birliğinde eritilmesi amacıyla, dikkatlerini gündelik yaşamda karşılaştıkları sıradan insanların fiziksel özelliklerine, mimiklerine, beden dillerine veya onları karakterleştiren giyim ve aksesuarlara odaklayarak, onlardan ödünç aldıkları portreleri ticari ürünlerin tanıtımında kullanırlar, toplumun ayna görüntülerini imleyen karakter tipolojilerini yaratırlar. Hiç şüphesiz, bu yıllarda ilüstrasyonun grafik tasarım ürünlerinde yaygın kullanımı, fotoğrafın henüz gelişme evresinde olmasının yanı sıra, ilüstrasyonun renkli görselliğinin izleyici üzerinde bıraktığı etkiden de kaynaklanır. Nitekim kelime anlamı olarak ilüzyon, yani yanılısamadan türeyen ilüstrasyon, fotoğraftaki gibi fotoğrafı çeken gözün yorumladığı bir dünyanın gerçekliğini izleyiciye aktarmaz; gerçek yaşamdan ödünç aldığı imgelerle kurgulanmış, yanılısamacı bir gerçekliği üretirek bu etkiyi oluşturur. Bu bakımdan dönemin Alman İzlenimcileri'nin özellikle 1910'lu yıllardaki ticari üretimlerinde uyguladıkları ilüstrasyon örnekleri, görüntülerin ardında yatan özü ortaya çıkaran bir anlatı kurgusundan beslenir, gündelik yaşamda ve fotoğrafta görülemeyen 'idealleri' bu kurgu diliyle görünür kılmayı amaçlar. Oldukça didaktik bir kurgulama diline yaslanan



Resim 6: Sümerbank için afiş, İhap Hulusi Görey, 1930'lar. (Bu görsel, Ahmet Mithat Ramko'nun izniyle kullanılmıştır.)



Resim 7: Köy Halk Kiraatı için kitap kapağı, İhâp Hulusi Görey, 1930'lar. (Bu görsel, Ahmet Mithat Ramko'nun izniyle kullanılmıştır.)

ni afiş ve ilanlarında yansıtan Ludwig Holhwein'dır. Holhwein'dan kritik alan ve kimi zaman onun desteğiyle sipariş aldığı ticari ürün afişlerini öğrencilik yıllarında gerçekleştiren Görey, 1925 yılında yurda döndüğünde öğrendiklerini uygulayabilecek hazır bir siyasi ortam ve reformlarla dönüşüm geçiren yeni bir devletle karşılaşır. Zira, endüstrileşme, siyasi reformlar ve kültürel hamlelerin hepsi devlet tarafından tasarlanan, tekelci devlet politikalarıyla belirlenen, bu anlamda oldukça monolitik bir sistem üzerine kurulu kültürel dünyayla buluşturur Görey'i. Bu bakımdan onun Alman İzlenimcileri'nden devraldığı didaktik kurgu dilini, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin otoportresinin çizim sürecine nasıl eklediğine değinmek gerekir.

Görey, Cumhuriyet'le uygarlığa, reformlarla da medeniyete kavuşan toplumun karanlıktan aydınlığa yükselecek zihniyet değişimine, devletin gözünden bakarak odaklanır. Şapka, kılık kıyafet gibi reformların hemen ardından bu reformları benimseyen karakterleri ticari afiş ve ilanlarına taşıması, onun gerçekte dönüşüm geçiren bir toplumun portresinden öte, toplumun geleceğinin görünümünü betimlemesidir. Afişlerinde eskiye ait hiçbir simgenin bir daha yer almaması sadece onun verdiği bir karardan çok, işlerini sipariş aldığı devlet kurumları ve siyasi mekanizmaların kontrolünden de kaynaklanır. Nitekim anılarında belirttiği üzere, Çapamarka Pirinç Unları için ticari bir afiş tasarlayan Görey, ürünün güvenilirliğini vurgulamak için, fonda çarşafı bir kadın ve önde yer alan ürün ambalajının yanına *"Bu peçenin altından ne çıkacağı meçhul, ama bu paketin içinde nefis bir pirinç unu olduğu malumdur"* diye yazması, karakola çağırılmasına ve çarşaf propogandası yaptığı suçuyla sorgulanmasına neden olur.⁹ Şüphesiz Görey'in amacı, ambalajlanmış modern ürünün güvenilirliğini yobazlıkla özdeşleşen kara çarşafın içerdiğinin belirsizliğiyle karşılaştırmak, çarşaf üzerinden Cumhuriyet öncesi düzeni aşağılamaktır. Ancak yeni yönetim, mesajı aşağılamak bile olsa, eskiye ait herhangi bir simgeyi yeni kültürel ortamda

bu anlayış, karmaşık yaşamı farkedilir kılması açısından ideolojiktir; hatta ideolojinin dilde ve zihinde ürettiklerinin görselleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Dolayısıyla, Alman İzlenimcilerinin görsel dilini ve üsluplaşan ifade biçimlerini belirleyen ana etmen, 'odaklanma' olarak tarif edilebilir ve odaklanılan şey, afiş ve ilanlardaki görsel anlatıları belirleyen karakterlerin yüzlerine, bedenlerine yansıyan ışığın renkleri ve kontrast leke değerleriyle vurgulanması kadar, karakterlerin adeta özlerinden çıkan ışığın aydınlık mekânlarla tasvir edilmesi, bu betimlemenin 'aydınlanmayla' ilişkilendirilmesidir. İllüstratif dil özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ulus-devlet modeline geçen Almanya'da, daha rafineleşerek kültürel hamlelerle uygarlaşan ve sanayileşmeyle kalkınan yeni Alman toplumunun portrelerini oluşturur. Bu dil, İhâp Hulusi Görey'in Almanya'daki eğitim yıllarında, ticari ürünlerin tanıtımı için uygulanan pek çok grafik tasarım ürününün görsel dilinde gözlemlenen, yerleşmiş ve kabul görmüş olan, ana akım (mainstream) iletişimi belirlemiştir.

İhâp Hulusi Görey'in eğitim yıllarındaki en etkin figür, Alman İzlenimcileri arasında tanınan ve yeni Almanya'nın değişim süreci-

⁹ A.e, s. 46.

görmeyi reddeder. Yine aynı yıllarda bir afişte betimlediği kalpaklı asker figürü yüzünden komünistlikle suçlanması, toplumsal portrenin çizim sürecinde devlet kontrolünün etkinliğini ve bu portrenin nasıl dikkatle ele alınarak tasarlandığını netleştirir. Bu nedenle İhap Hulusi Görey'in üretimlerine, özellikle afişlerine yansıyan yeni Türk vatandaşı tipolojilerini, sipariş aldığı üç ana program üzerinden tanımlamak mümkündür. Birincisi Görey'in Sümerbank, Tekel gibi devlet kurumlarının ve ürünlerinin tanıtımı için gerçekleştirdiği afişlerdir. İkincisi, Kurukahveci Mehmet Efendi ve Çapamarka gibi devletten bağımsız ticari firmaların ürün tanıtım afişleridir. Sonuncusu ise, devletin eğitim, sağlık veya milli seferberlik için yürürlüğe koyduğu yeni uygulamaları veya yardım kampanyalarını halka aktarmayı amaçlayan duyuru afişleri ya da yayınlardır. Her üç program da, kurum-karakter, ürün-karakter, siyasi veya kültürel mesaj-karakter ilişkisiyle betimlenerek, propoganda amaçlı görsel dilde birleşirler. (RESİM 5,6,7) Nitekim bu dil, çiftçi, bürokrat, öğretmen ve asker gibi meslek gruplarına göre karakterleştirilen Türk halkının yüzlerine ve bedenlerine yansıyan kuvvetli ışıkla, cehaletin karanlığından uygarlığın aydınlığına kavuşan bir toplumun zihniyet değişimini, medeniyet güneşi ekseninden tarif eder. Kimi zaman gülümseyen kimi zaman da gururla izleyiciye bakışlarını yönelten figürler, bu güneşin yönlendirici ışığı altında Batılılaşma yolunda hızla ilerlemektedirler.

Batan Güneşten Doğan Güneşe: Othmar Pferschy'nin Ankara Fotoğraflarındaki Ütopist Kurgu

Erken Cumhuriyet Dönemi kabinesinin içeriği inşa etmek kadar zorlu geçen bir diğer sınavı, gelişmiş Batılı ülkeler nezdinde oluşturduğu imajdır. Başkent Ankara'ya davet edilen Avrupa'nın saygın mimarları, bestecileri, heykeltıraşları ve bilimadamlarının neredeyse tümü, çorak bir coğrafyada konumlanan ıssız kentin nasıl refah Avrupa metropollerine dönüşebileceğine anlam veremediklerini belirten değerlendirme yazılarını ülkelerine döndüklerinde kaleme alırlar. Dahası, dönemin Amerikan Büyükelçiliği'nin, Ankara yönetiminin kendilerini hayran bırakan devrimlerine karşılık, yeni başkent yerine İstanbul'da devlet programının yürütülmesini tavsiye eden 1932 tarihli raporu, Ata'yı bir hayli kızdırır.¹⁰ Henüz Mondros Mütarekesi yıllarında İstanbul yönetimiyle tüm bağlarını koparan ve Ankara'yı yeni ulusun başkenti ilan eden Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nin üyeleri, bu kararlılıktan geri adım atmanın her şeyi kaybetmekle eşdeğer olduğunda hemfikirdir. Cumhuriyet'in onuncu ve onbeşinci yıldönümlerine yetiştirilmesi amacıyla hızla yürürlüğe konan imar projeleriyle ortaya çıkacak yeni, gürbüz kentin dünyaya tanıtımı için, rejimin gözü rolünü üstlenecek sinematograflar ve fotoğrafçılar aranır. Bu süre zarfında halkevlerinin icraatlarını anlatan yayınların, Tekel İnhisarlar İdaresi'nin gelirlerini belirten kalkınma raporlarının ve gururla Tekel'de üretilen tütün ve içki mamüllerinin, Ankara'daki Büyükelçiliklere hediye olarak gönderilmesi organize edilir. Şüphesiz tüm bu gelişmeler Ankara'da veya Ankara yönetimi denetiminde yurt genelinde gerçekleşir ama Ankara'nın yüzü henüz yoktur. 1933 yılında Kemalist devrimleri, genç Türkiye'nin gelişen ve yenileşen yüzünü tüm dünyaya tanıtmak amacıyla, Matbuat Umum Müdürlüğü'ne atanan Vedat Nedim Tör, bu eksikliğin farkındadır ve halkevlerinde fotoğrafın yaygınlaşması ve geliştirilmesi için fotoğraf yarışmaları düzenler. Ancak amatör kulvarda işleyen bu yarışmalarda ödül alan fotoğraflar, Almanya'da iktidara gelen Nazi yönetiminin etkileyici propoganda diliyle karşılaştırıldığında ve Sovyet Rusya'nın yeni Rus Gerçekçiliği akımından beslenen fotografik propoganda diliyle yan yana getirildiğinde oldukça zayıftır. Tör'ün umutları tükenmek üzereyken postayla aldığı bir fotoğraf, düşüncesini değiştirir. Fotoğrafın sahibi, İstanbul'daki ünlü fotoğrafçı Jean Weinberg'in stüdyosunda çalışan, ama Meclis'in yabancı uyruklu meslek erbablarına çalışma yasağı getirdiği yeni yasası yüzünden Türkiye'yi terk etmeye hazırlanan Avusturyalı fotoğrafçı Othmar Pferschy'dir. (1898-1984) Ankara'ya çağrılan Othmar Pferschy, Vedat Nedim Tör'ün desteğiyle Matbuat Umum Müdürlüğü'nün fotoğraf uzmanı konumunda işe başlar.

Pferschy, Vedat Nedim Tör'ün önderliğinde kurulan, tüm dünyaya Türkiye'nin arkeolojik hazinelerini, turistik bölgelerini ve Cumhuriyet'in imar faaliyetleri hakkındaki gelişmeleri, görsel

¹⁰ Duran, Ragıp, *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Dış İlişkilerimiz*, Kurtuluş Yayınları, Ankara, 1990, s. 45.

propogandayla aktarmayı amaçlayan *La Turquie Kemaliste* (Kemalist Türkiye) dergisinde yayımlanan fotoğrafları çeker.¹¹ Bu fotoğraflar sonraki yıllarda üretilen pullarda, kartpostallarda, kitaplarda, takvimlerde, broşürlerde ve genç rejimle ilgili uluslararası alanda dağıtılan diğer tanıtıcı yayınlarda kullanılır. Özellikle yüzü hızla değişen yeni Türkiye'nin tanıtılması amacıyla 1936'da hazırlanan *Fotoğraflarla Türkiye Albümü*, Othmar Pferschy'nin Anadolu'da çektiği etkileyici görüntüleri içerir. Bu fotoğraflar daha sonrasında Bükreş, Belgrad, Atina ve Montreaux'de açılan fotoğraf sergilerini oluşturur. Ancak Pferschy'nin Ankara yönetiminin takdirini toplayan en önemli üretimleri, onun başkent Ankara fotoğrafları olduğu söylenebilir. *Kemalist Türkiye* dergisinin yayımlanma amacında da belirtildiği gibi, Atatürk, arkeolojik hazinelerle ve Cumhuriyet'in imarında yaşanan yeniliklerle başkent portresini oluşturmak ister. Geçmiş ve gelecek ilişkisi üzerine temellenen bu yeni imge arayışı, 1931'deki Türk Tarih Kurultayı'ndaki bildirimlerde ortaya konan, Ankara'nın Hititler'in başkenti olması ekseninden Türklerin Hititlerden geldiğini hatta Hititlerin Türk kökenli olduğunu kabul eden resmi tarih teziyle biçimlendirilir. Aynı zamanda, 1933'de Nazilerin iktidara gelişiyle Avrupa'da hızla tırmanışa geçen faşizmden etkilenen ve militer bir dil benimseyen Ankara yönetimi, dünyadaki tüm ulusların ve dillerin Anadolu'dan dünyaya yayıldığını kabul eden, bu nedenle Türkçe'yi evrensel ortak dil olarak arileştiren Güneş Dil Teorisi'ni yürürlüğe koyarak, başkent imgesini zamanötesi bir bağlamda konumlandırır.¹² Nitekim Pferschy'nin Ankara fotoğraflarındaki kent görünümüleri, inşa halindeki başkent üzerinden tahayyül edilen Modern Türk Devleti ütopyası kadar, keşfedilmiş kadim bir uygarlığın arkeolojik kazı alanları gibi etki de uyandırır. Bu etkinin kaynağı fotoğrafların ana kimliğini belirleyen 'aydınlama' kavramıdır; bu nedenle Pferschy güneş ışığından cömertçe yararlanır. Özellikle sabah saatlerinde çektiği kareler, gölgesiz, sessiz ve dingin dış mekânları karşımıza çıkarır. Ancak ilginç olan sessizlik ve dinginliğin, terkedilmiş veya kırsal bir kent imajından öte, doğmakta olan bir uygarlığın etrafa ışık saçan cevherini imlemeleridir. Bu bakımdan ışık hem aydınlık geleceğin hem de binlerce yıldır toprağın altında kalmış, ama artık günyüzüne çıktığı için başkentten tüm Anadolu'ya yayılmaya başlayan öz cevherin ışığını işaret eder. Unutmayalım ki, Pferschy'nin fotografik propoganda dili, üretimlerini gerçekleştirdiği 1933-36 yılları arasındaki zihniyet ikliminden beslenir. Coşkuyla kutlanan Cumhuriyet'in onuncu yılı kutlamaları kapsamında Ata, ünlü Onuncu Yıl Nutku'nu okumuştur. Onuncu Yıl Marşı'yla, güçlü, kendinden emin genç bir nesil, yeri geldiğinde vatanın müdafaası için savaşa girmeye hazır olduğunu imleyen tehditkâr bir dille tüm dünyaya seslenir.¹³ Bu bakımdan bugün bize sessiz görünen fotoğraflar, aslında üretildikleri dönemdeki oldukça gür bir sesin kaynağını imlerler. Ancak Pferschy'nin başkent fotoğraflarındaki mesajın tam anlamıyla tahlil edilebilmesi için, onun Ankara ile birlikte çektiği İstanbul fotoğraflarıyla birlikte ele almak gerekir. Zira bilindiği üzere, gerek *Fotoğraflarla Türkiye* albümünde gerekse *Kemalist Türkiye* dergisinin kimi sayılarında yeni başkent ve eski başkent imgeleri dikkatle yanyana, hatta karşı karşıya getirilirler. Doğan bir güneşin yansımalarını aktaran Ankara görünümünün aksine, tarihi yarımadası öne çıkartılan, geleneksel yüzü imlenen İstanbul fotoğrafları, kimi örneklerde ikinci güneşinde kimilerinde de güneş

¹¹ Özendes, Engin, *Cumhuriyet'in Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları*, İstanbul Modern, İstanbul, 2006, s. 13.

¹² Güneş Dil Teorisi, Türkçe'nin dünya tarihindeki ilk dillerden biri olduğunu ortaya koyan dilbilim teorisidir. Teori, 1930'lu yıllarda Mustafa Kemal Atatürk tarafından desteklendi ve bizzat geliştirildi, ancak dilbilimciler tarafından kabul görmedi ve kısa sürede önemini yitirdi. Ulus gazetesinde 1935 yılında dillerin kökeni sorunu ile ilgili *Notlarımızı Anlatan İlah* başlığıyla imzasız makaleler yayımlandı. 14 Kasım 1935 tarihinde *Etimoloji, Morfoloji ve Fonetik Bakımdan Türk Dili* adıyla makaleler kitap haline getirildi. TDK genel sekreteri İbrahim Necmi Dilmen, Tahsin Mayatepek ile yazışmasında bu notların ve açıklamalarının Atatürk'e ait olduğunu ancak kendileri isimlerinin ilanını arzu buyurmadıklarından imzasız yayımlandığını açıklar. Bu notların hazırlanmasında Rus dilci Pekarski, Fransız Hilarie de Barenton ve B. Carra de Vaux'un eserlerinden faydalanılmıştı. Necmi Dilmen'in mektubunda Atatürk'ün yazdığı anlaşılabilir *Etimoloji, Morfoloji ve Fonetik Bakımdan Türk Dili* isimli kitapta, Sırp asıllı Avusturyalı dilbilimci Dr. Phil. Hermann Kvergiç'in *Türk Dillerindeki Bazı Unsurların Psikolojisi (Fransızca: La Psychologie de Quelques Éléments des Langues Turques)* isimli 41 sayfalık basılmamış Fransızca eserinden de faydalandığı açıklanmıştır. Bu tez, yazarı tarafından 1935 yılında Viyana'dan önce Türk Dil Kurumu'ndan Ahmet Cevat Emre'ye gönderildi. Emre'nin kıymetsiz bulunduğu mektubuna cevap alamayan Kvergiç, bu kez eserini doğrudan Atatürk'e gönderdi. Teorideki esas fikir bizzat Atatürk tarafından geliştirildi ve sunuldu. Güneş Dil Teorisi, 1930'lu yıllarda Atatürk tarafından desteklenmiş, Türk Dilini Tetkik Cemiyeti'nin düzenlediği 3. Dil Kurultayı'nda katılımcılar tarafından tartışılmış ve hatta kurultay raporunda katılımcı dilbilimciler tarafından da araştırılmasını teşvik edilmiştir. (Daha detaylı bilgi için bknz: www.wikipedia.org.tr/güneş_dil_teorisi)

¹³ Onuncu Yıl Marşı, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Behçet Kemal Çağlar tarafından yazılan ve Cemal Reşit Rey tarafından 1933 yılında bestelenen marştır. Günümüzde okullarda, kırsalalarda ve resmi törenlerde en fazla söylenen marş özelliğini korumaktadır.



Resim 8: Othmar Pferschy, Sporcu Gençlik, Ankara, 1936.

İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu Astrid von Schell başışı, İstanbul Modern Sanat Müzesi izniyle

batarken çekilen görünümüleriyle kadrajlanır. Kentin Pera, Cihangir gibi modern bölgeleri hiçbir zaman modernleşme mekânları olarak ele alınmazlar, çünkü Ankara yönetimi dışında gelişen hiçbir modernite, Türk ulusunun ve devletinin modernleşme hamlesi kapsamında yer almaz. Bu bakımdan karanlıkta kalmış camileriyle, loş ışığıyla ve koyu gölgeleriyle öne çıkan İstanbul imgesi, ömrünün sonlarına yaklaşan yorgun bir adamın portresini karşımıza çıkarırken, aydınlık Ankara, gürbüz Türk genciyle özdeşleşir. (RESİM 8,9)

İki kent imgesi üzerinden yapılan karşılaştırmanın sıklıkla tekrar ettiğini belirtmekte fayda var. Dolayısıyla fotoğraflar üzerinden gerçekleştirilen propogandanın İstanbul'un yeniden başkente dönüşmesini tavsiye eden Amerikan Büyükelçiliği gibi diğer Batılı devletlere yanıt üretme çabasından kaynaklandığı söylenebilir. Batan İstanbul güneşinin karşısında doğan Ankara güneşinin Batılı otoriteler üzerinde ne kadar etki yarattığı bilinmez, ama hiç şüphesiz bu propoganda, Türk halkı ve entelektüeli üzerinde o kadar etkili olur ki, sonraki yıllarda ortaya çıkan edebiyat ve sanat üretimlerinde İstanbul, sorunlu bir hafızanın kurgu mekânıdır ve İstanbul ile kurulan ilişki sıklıkla nostalji, düş veya kaybedilmiş şeyler üzerinedir. Orhan Pamuk'un *İstanbul* (2003) isimli eserinde de belirttiği gibi, Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Şinâî Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurgu dünyalarını şekillendiren İstanbul imgesi, çöken bir imparatorluğun ardından yitip giden bir ışığın betimlenmesi, kentin şiirselliğinde saklı kalan ama bu üç fikir adamının farkettiği hüzdür. Bu hüznün, sonraki yıllarda Ara Güler'in siyah beyaz fotoğraflarındaki İstanbul sokaklarında, balıkçılarında ve yakın kadraja aldığı portrelerinde derinden hissedilir. Nitekim, şitopist Ankara imgeleriyle öne çıkartılan kudretli ışığın topluma yaydığı majör dil karşısında, Yahya Kemal Beyatlı'da divan şiiri gibi sessizleşen, Tanpınar'da mistikleşen, Hisar'da melankolikleşen minör dil ve bu dil etrafında örüntülenen batan güneşin şiirsel kızılığı, aynı oranda etkileyecidir.



Resim 9: Othmar Pferschy, Halic, İstanbul, 1935
İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu Astrid von Schell bağışı, İstanbul Modern Sanat Müzesi izniyle

Sonuc

Franco Moretti'nin *Mucizevi Göstergeler*'de (2005) belirttiği gibi ideoloji, tarih denen muazzam boşluk ve kargaşa panoramasını denetim altına almanın, ona bir anlam ve çehre kazandırmanın, karmaşık yaşamı farkedilebilir kılmanın çabasıdır.¹⁴ Bu bakımdan yaşamı imgeselleştirebilen, onu totemleri ve tabuları ekseninden çerçeve içine yerleştirerek tasvir edebilen her toplum ve her yaştan birey, gerçekte ideoloji inşa eder. Hiç şüphesiz, ulus-devletlerin inşası sürecinde, Tabula Rasa ile yepyeni bir toplum yaratmayı düşleyen siyasi iktidarlar, öncelikle oranla kendilerine çok daha çetin bir görev biçerler. Zira, yeni ulus-devletin geleceğini belirlemek kadar bu gelecek- le uyumlu bir geçmiş icat etmek, önceki ideolojilerde sorunsallaştırılmamış bir olgudur. Dahası, çerçeve içine konacak ve tüm toplumsal normları tanımlayacak şeylerin zamanötesi bir kaynaktan beslenmesi, dönemin devlet mitografilerinin biçimdilini ete kemiğe bürünebilir simgelerle veya insanlık tarihine ilişkin temel arketiplerle kurgulanmasını zorunlu kılacaktır. Trablusgarp ve Balkan Savaşları'yla topraklarını kaybeden, o coğrafyalarda yüzyıllar içerisinde oluşturduğu kültürü ve hafızayı terk etmek zorunda kalan, dahası parçalanmış ve gelecekte birleştirmeyi amaçlayan Erken Cumhuriyet Dönemi kabinesi de aynı çetin sınavla karşılaşır. Kazandığı Kurtuluş Savaşı'yla özgürlüğü, ilan edilen Cumhuriyet'le de uygarlığı elde eden Anadolu halkına rol modeli olarak sunulan Batılılaşma programının görselleştirilmesi, daha net ifadeyle yöneticiler, halk ve vatan ilişkisi üzerine temellenen devletin otoportresinin çizim süreci, aydınlatma-aydınlanma bağı üzerinden tarif edilir. Ancak burada ortaya çıkan temel sorunsal, Batı değerlerini kendilerine ayna tutan kabine üyelerinin, Batı olarak tanımladıkları köklü kültürel dünyanın hangi tarihsel döneminden veya hangi devletinden ödünç aldıkları sembollerini ulusal gramere dönüştürecekleridir. Pietro Canonica'nın Atatürk heykelleri ve Cumhuriyet anıtlarının biçimdilini yansıyan Neo-Klasik üslup¹⁵, Görey'in toplumsal dönüşümü imlediği geç 19. yüzyıl modernitesi ve

¹⁴ Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler / Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 251.

¹⁵ Tekiner, Aylin, *Atatürk Heykelleri / Kült, Estetik, Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 103-104.

Pferschy'nin fotografik anlatımındaki Modernist dil, gerçekte Avrupa'nın siyasal tarihinde birbirlerini reddederek ortaya çıkan ideolojilerin kurgu dilini görselleştirirler. Bu bakımdan farklı tarihsel bağlamları aynı anda veya artzamanlı biçimlerde ele alma kararı, otoportrenin çizim sürecini, Kemalist reformların toplum üzerinde bırakacağı güç ve hayranlık ekseninden yönlendirir. Heykelerde epik, afişlerde didaktik ve fotoğraflarda ütöplastik kurgu türleri şeklinde karşımıza çıkan her üç propogandanın görsel grameri, ortak bir işlevde 'odaklanma' ve 'aydınlatma' kavramlarında birleşirler. Bu bakımdan aydınlanmanın odağı olarak Ankara kabinesi ve başkent Ankara modernleşmesi, aydınlanacak ise yüzyıllarca cahil bırakılmış halk olarak tanımlanır. Dolayısıyla Atatürk ve diğer kabine üyelerinin başkent Ankara'yla kopmaz bir bağ ile özdeşleşmesi, Ankara'dan tüm Türkiye'ye uzanan devlet bürokrasisini de zaman içerisinde biçimlendirecektir. Hiç şüphesiz Erken Cumhuriyet Dönemi kabinesi, tıpkı çağdaşı olan diğer siyasi iktidarlar gibi kendilerine güçlü bir simge ararlar ki, bu simge yeni devletin kudretini ve aydınlanma programını imleyen güneş metaforu üzerine temellenir. Çıplak gözle bakılamayan, yanına yaklaşılamayan ve etkisi ancak üzerini aydınlattıklarıyla görülebilen güneş gibi kudretli bir varlıktır devlet. Güneş-devlet ilişkisi Pietro Canonica'nın heykellerinde güneş ışığının aydınlattığı verimli noktalarla ortaya çıkar. Görey'in afişlerinde ise kadrajın dışında yer alan, ancak aydınlattığı mekân ve karakterlerin aydınlık çehrelerine yansıyan güçlü ışığıyla kendini gösterir. Pferschy'nin fotoğraflarında ise Ankara'nın kalbinden, kadim Hitit'in mirasından ve Ata'nın zihninden çıkan cevherin ışığıdır. Nitekim devlet mitografisindeki güneş-devlet ilişkisiyle, devletin kurucu öznesi Atatürk-güneş ilişkisi zaman zaman yer değiştirir. Güneş Dil Teorisi'nin önemli mimarlarından İbrahim Necmi Dilmen, Ankara Üniversitesi'ndeki Güneş Dil Teorisi ile ilgili derslerine, Atatürk'ün vefatının ardından son verir. Öğrencileri bunun sebebini sorduklarında "Güneş öldükten sonra onun teorisi nasıl hayatta kalabilirdi" diye cevap verecektir. Ata'nın ölümünün ardından güneş metaforu, CHP'nin logosundaki altı okun çıktığı noktada, Cumhurbaşkanlığı forsunda ve sonraki yıllarda Ankara'nın simgesine dönüşen Hitit Güneş Kursu'yla devlet ikonografisinin simgesel dilini biçimlendirecektir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde güneşin, mitografik anlatıların yapı kurucu öznesi rolünü yüklenmesi, aydınlanmanın Türk halkının özündeki cevherden kaynaklandığını imlemesi ve devlet-ulus ilişkisini zamanötesi bir bağlama oturtması, özellikle sivilleşerek günümüze kadar gelebilen Onuncu Yıl Marşı'nın sözlerinde gözlemlenir.

*Bir hızla kötülüğü geriliği boğarız,
Karanlığın üstüne güneş gibi doğarız.
Türk'üz bütün başlardan üstün olan başlarız;
Tarihten önce vardık, tarihten sonra varız.*

*Türk'üz Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi,
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde Türk ileri.*

Kaynakça

- Bozdoğan, Sibel**, *Modernizm ve Ulusun İnşası / Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.
- Duran, Ragıp**, *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Dış İlişkilerimiz*, Kurtuluş Yayınları, Ankara, 1990.
- Eyce, Semavi**, *Atatürk ve Pietro Canonica*, Eren Yayınları, İstanbul, 1986.
- Merter, Ender**, *80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam, İhap hulusi Görey*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- Moretti, Franco**, *Mucizevi Göstergeler / Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Özendes, Engin**, *Cumhuriyet'in Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları*, İstanbul Modern, İstanbul, 2006.
- Sperco, Willy**, *Istanbul*, Paysage Littéraire, Nef de Paris, Paris, 1955.
- Tekiner, Aylin**, *Atatürk Heykelleri / Kült, Estetik, Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Uysal, Zeynep**, *Edebiyatın Omzundaki Melek / Edebiyatın Tarihle ilişkisi Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

Sanat Eğitiminde Dil Oluşturma/Birey Olma Hali

Yrd. Doç. Lerzan ÖZER*

Özet

Yükseköğretim sisteminin de içinde değerlendirildiği Bologna Süreci, uluslararası değişim programları ile kurumlar ve ülkelerarası sürdürülen kolay anlaşılır ve karşılaştırılabilir bir eğitim modelini beraberinde getirmektedir. Eğitim programları içindeki pozitif ve / veya negatif sapmalar zaman içerisinde deneyimler sonucu ortaya çıkmakta, programlar bu veriler ışığında revize edilmektedir. Süreç öncesi ve yaşanan deneyimler ışığında mikro ölçekte (seramik sanatı eğitimi üzerinden) örneklemelere gidilerek, geleceğin sanat eğitimine yönelik saptamalar yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eğitimi, Disiplinlerarası Etkileşim, Bologna Süreci

Building Language in Art Education / The State of Being An Individual

Abstract

The Bologna Process which the education system is evaluated within brings along the international exchange programmes along with an education programme that is sustained trans countries and institutions. By the help of the experience accumulated in time, positive and negative deviances in the education programmes will be more visible and the programmes can be revised. In this paper, we will have a sample survey in the context of education of ceramics art and is tried to reach some conclusions towards the future's art education.

Key Words: Education of Art, Interdisciplinary Interaction, The Bologna Process

Bologna Süreci

1999 yılında resmîyet kazanan ve ülkemizin 2001 yılında katılımının resmî olarak gerçekleştiği Bologna Süreci, bünyesinde öğrencilerin ve öğretim görevlilerinin hareketliliğini sağlamak, yaygınlaştırmak, eğitimde kalite güvencesi vermek ve yaşam boyu öğrenimi teşvik etmek gibi çarpıcı hedefleri barındırmaktadır. Bologna Süreci, yasal bir bağlayıcılığı olmayan tamamen her ülkenin özgür iradesi ile katıldığı bir oluşumdur. Üye ülkelerin Bologna Süreci'nin öngördüğü hedefleri kabul edip etmeme hakkına sahip oldukları, dayatma dışı bir iyi niyet göstergesi olarak algılanmaktadır. Bunun yanı sıra üye ülkelerin eğitim sistemlerinin tek tipliğe dönüştürülmemesi de alt güçlü başlık olarak verilmektedir. Ancak bildiride yer alan "*Gücünü bilgiden ve bilimden alacak olan Bilgi Avrupa'sında, Avrupa coğrafyasındaki ülkeleri hem birbirleri ile uyumlu - birbirlerini tamamlayıcı, hem de rakiplerinden üstün kılacak bir yükseköğretim sistemi oluşturulması hedeflendi.*"¹ cümlesindeki "rakipler" kelimesi zihinde ciddi soru işaretleri yaratmaktadır. Sistemin dışında kalmamak adına kendi işleyişlerine taban tabana zıt gelen uygulamaları da rakiplerin kabullenmek zorunda kalacakları aşikardır çünkü bu söylemde sistem içindeki her üye aynı anda rakip olarak konumlandırılmaktadır. Aynı şekilde üyelerin eğitim hareketliliğini sağlamak uğruna tek tipliğe gönüllü olarak dönüştürülmeleri de, sistem dışı kalmak istemedikleri için mümkün gözükmektedir. Süreç işleyişi, arz /talep üzerine kurulu olduğundan, dönüşümü

* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü.

¹ "Erasmus Programı ve Bologna Süreci", <http://www.ua.gov.tr>



Resim 1: Hale Tenger, Kitsch Catch, yüksek gerilim maşası, ampul, 1992.

engellene talep olmayacak ve bu birim/kurum “talepsizlikten” doğal elemeye sistem dışı kalacak gibi algılanmaktadır.

Socrates Programı üye ülkelerinin kaynak aldıkları/aktardıkları Bologna Süreci dahilinde 2004 yılında faaliyet göstermeye başlayan Erasmus programının en çarpıcı yanı üniversiteler arasında ülkelerarası işbirliğini teşvik etmesi, öğrencilerin ve eğitimcilerin Avrupa dahilinde farklı coğrafyalardaki insanları ve onların kültürlerini de tanıma imkânı elde etmeleridir. Programın yürütülmesinde, süreç içinde gidilen coğrafyaya bağlı kültürel farklılıklardan kaynaklanan hatalı algılamalar olsa da, genel resme bakıldığında bire bir yaşatarak öğretmeyi / deneyimlemeyi hedeflemesi (çokseslilik / çeşitlilik) açısından katılımcılara olumlu, pozitif kazanımlar sağladığı tespit edilmiştir.

Bologna Süreci’nde yer alarak bu ortak eğitim hedefini destekleyen 47 ülkede ülke yeterlilikleri tanımlanmıştır. Bu yeterlilikler, Bologna Süreci’nde sürecin işleyişini düzenleyen maddeler halinde en temel üst çatıyı oluşturmaktadır ve uygulanmaktadır. Ülke yeterliliklerini detaylandırmak amacı ile alan yeterlilikleri oluşturulma aşamasına geçilmiştir. Sürece dahil olan her ülkede bilim üst başlığında alan yeterlilikleri tanımlanmış ve uygulanmaktadır. Ancak sanat



Resim 2: Hale Tenger, Havanın Lüzumu , düzenleme, karışık malzeme, 1992.

üst başlığında bu konuda bilimdeki her üye ülkeyi kapsayacak keskinlikte bir tanımlama henüz oluşturulmamıştır.

Durumun ciddiyetini anlamak için bir örnek verirsek eğer; Edgar Morin normalleştirmeyi: *“Andersen’in kendi üslubuna göre anlattığı çirkin küçük ördeğin öyküsündeki gibi, kendi menzilden geçen ilk canlıyı annesi gibi izleyen, yumurtadan çıkan kuş yavrusunda olduğu gibi”*² olarak tanımlar. Bunu alan yeterliliklerine uyguladığımızda öncü olmanın anlamı netlik kazanmaktadır. Alan dışından uzman olmayan kişiler tarafından hazırlanacak bir sanat alan yeterlilikleri, sanatı Morin’in normalleştirme sürecini benzettiği konuma taşıyacak, istenilmeyen dayatmalar (Bologna Süreci bildirisindeki “tek tip” tanımı gibi) kabul edilmek zorunda kalacaktır. Bu öngörü ile sanat üst başlığındaki alan yeterliliklerinin oluşturulmasında ülkemizde ciddi bir çalışma yapılmış ve hazırlanan taslak 2011 yılı Ocak ayında kabul edilmiştir. Kendi alanının öncüsü / ilklerden olan bu çalışmanın tüm üye ülkelerde bilim üst başlığının uygulanma yaygınlığına en kısa sürede ulaştırılması hedeflense de sanat alanında ortak bir paydada uzlaşma sağlanması, uygulama farklılıkları nedeni ile zaman alacaktır.

Eğitilenleri Eğitenlerin Eğitilmesi, eğitimin yaşanan dönemin ihtiyaçlarına göre yeniden değerlendirilmesi ve yeniden biçimlendirilmesi için şeffaflığın gerekliliğine işaret etmektedir. Bologna Süreci’nin işaret ettiği hedefler arasında uyumluluk, tamamlayıcılık ve kalite ön plana çıkmaktadır. Sürecin doğru algılanması ve geleceğin eğitiminin yapılandırılması için ilk önce bugünün eğitimi üzerinden eksikliklerin saptanması planlanmıştır. UNESCO’nun talebi üzerine felsefeci – antropolog - sosyolog Edgar Morin yedi ana başlıkta eksiklikleri toplamış ve geleceğin eğitiminin biçimlendirilmesinde ‘Bilmenin Körlükleri: Hata ve Yanılsama’, ‘Akla Uygun Bir Bilginin İlkeleri’, ‘İnsanlık Durumunu Öğretmek’, ‘Dünyalı Kimliği Öğretmek’, ‘Belirsizlikleri Göğüslemek’, ‘Anlamayı Öğretmek’ ve ‘İnsan Türünün Etiği’ ana başlıklarında temel bilgileri bu eksikliklere çözüm olarak getirmiştir. Tespit ve çözüm önerilerinin tümü birbiriyle organik bağ

² Edgar Morin, *Geleceğin Eğitimi İçin Gerekli Yedi Bilgi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: 21, Şefik Matbaası, 2.Baskı, İstanbul, 2006, s 9.

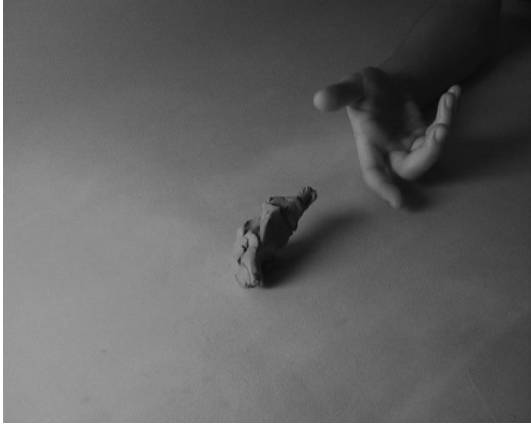


Resim 3: Hale Tenger, "Dışarı Çıkmadık..., düzenleme, karışık malzeme, 1995.

içerisindedir. Bunların domino etkisi yaparak, eğitim hedeflerini geleceğe taşımada etkin rol oynayacağı söylenebilir.

Morin'in çözümlerinin örtüştüğü ve deneyimlenmiş örneklerin verileceği eğitim alanı sanattır. Sanat; dönem, kültür ve coğrafya farklılıklarına bağlı olarak çok çeşitlenmiş tanımı ve buna bağlı eğitim çeşitlilikleri olan, sınırları bilim kadar keskin olmayan, sürekli devinim ve dönüşüm içinde olan bir alandır. Bütünü anlamak, parçaları birleştirerek mümkün olduğundan örneklemeler (mikro ölçekte) MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde seksen bir yıllık geçmişi / geleneği olan seramik sanatı eğitimindeki sadece iki (bu adet çoğaltılabilir) mezuniyet / mezuniyet projesi üzerinden yapılacaktır. Bir alan eğitiminde yıllar içinde kaydedilen çarpıcı güncellemeler, esneklikler ve program içi çeşitlilik aktarılacak amacı ile bu iki zıt örnek seçilmiştir.

İlk örneklemeye; son 20 sene içinde Türkiye'de ve dünyada tanınırlığı ve sanata yaklaşımı kabul görmüş, kavramsal çalışmalar üreten bir sanatçı olan Hale Tenger'in deneyimleri üzerinedir. 1986 yılında Hale Tenger seramik sanatı eğitimindeki formasyonunu MSGSÜ'nde yüksek lisans düzeyinde tamamlamıştır. Aynı yıl British Council bursu kazanarak İngiltere Cardiff, South Gla-



Resim 4: Ece Ulutan, Çamur”, Akçini çamuru, kısa metrajlı film, Süre: 7dk., 2006,

morgan Yüksek Eğitim Enstitüsü'ne gitmiş ve 1988'de aynı formasyonda ikinci yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Enstitü'deki deneyimi, Tenger'in kendi bireysel sanat dilini oluşturmasına önemli bir katkı sağlamış ve malzeme kullanımını çeşitlendirmiştir. Tenger bunu farklı disiplinlerden (heykel) eğitmeden eğitim almasına bağlamaktadır. Bu süreç Tenger için seramik formasyonu dışından malzemeleri de çalışmalarına dahil etmeye başladığı bir dönem olur. Ancak sürecin devamında Enstitüden çalışmalarındaki seramik formasyonunun ana malzemesi olan “kil” oranını arttırmadığı takdirde lisans üstü derecesini alamayacağı bildirilir. Tenger değişiklikleri yaparak, İngiltere'deki eğitimini tamamlar. Tenger'in takip eden tüm çalışmalarında formasyonu dışı malzeme kullanımı vardır. Ve bu bir pozitif kazanımdır ve kelime sadece malzeme ile sınırlı kullanılmamaktadır. Tenger'in (sanatçı üst başlığında) uzmanlık alanı olan malzemeyi sınırsızlaştırması, farkındalığını bilinçlendirmesi, kendini bilmesi / öğrenmesi ilaveler olarak bu kazanımın içinde yer almaktadır. (Resim: 1-2-3)

Morin akla uygun bir bilgi ilkesinin açılımını “disiplinlere göre bölümlenmiş bir bilginin baskın olması, çoğu kez, parça ile bütün arasındaki bağı kurmayı olanaksızlaştırır ve bu nedenle yerini, kendi konularını, bağlamları, karmaşıklıkları ve bütünlükleri içinde yakalayabilen bir bilgi biçimine bırakmalıdır.” şeklinde ifade eder. Bunu Tenger üzerinden okursak sanatın bütünü algılaması, formasyonu (parça) dışı malzeme kullanımı ile mümkün olmuştur diyebiliriz.

Tenger'in mezuniyetini takip eden yıllarda Seramik Bölümünün çekirdek kadrosuna seramik dışı farklı sanat disiplinlerinden formasyonu olan (resim, heykel, grafik) eğitmenler katılmışlardır. Bu eğitmenlerin eğitime yansıttıkları en temel özellikler çok seslilik, farklı perspektiften bakış, malzeme ve teknik çeşitlilik olmuştur. Bu değişim Bologna Süreci öncesinde gerçekleştirilmiştir. Bologna Süreci ile birlikte ülke bazında diğer kurumlar ile eş zamanlı kredili sisteme geçilmiştir. Seçmeli ders kavramı Seramik Bölümü tarafından eğitimde çeşitli malzeme ve teknik zenginliği yaratacağı üst bilinciyle, temelleri yıllar öncesinden atılmış zemin üzerinde kurgulanmıştır.

Hale Tenger, MSGSÜ'ndeki mezuniyetini seramik formasyonunun gereği olan “kil”malzeme ile tamamlamış, İngiltere'de farklı malzeme ve teknikler ile tanışmış ancak yine “kil”malzeme ile ikinci yüksek lisans mezuniyetini almıştır. Tenger'in aksine, 2006 yılında Ece Ulutan, “müziğe bağlı hareketle akarak çağrışımlar arası yolculuk eden çamurun kendini ifadesi”³ olarak adlandırdığı kısa metrajlı film ile Tenger'in mezuniyetine taban tabana zıt olarak “kilsiz / seramik malzemeyi kullanmadan” seramik formasyonunu tamamlamış ve mezuniyetini almıştır. (Resim: 4) Geleneksel yaklaşımlarda pişmemiş kilin kesinlikle seramik sayılmadığı, en uçlarda adlandırılabilir sıradışı bu çalışma, Seramik Bölümünün ileri vizyonuna çarpıcı bir örnektir.

³ “Mezunlar 2006” MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Katalog, MSGSÜ GSF Yayını, MSGSÜ Basımevi, 2007, s 124.

Bologna Süreci

Geleneksel eğitim modellerinin Bologna Süreci'ni, kendi varlıklarına bir tehdit, “tek tip”liğe dönüşüm olarak algılamaları mümkün gözükmemektedir. Bu nedenle çeşitli programlar, varlıklarını sürdürülebilmek için alanlarını korumaya yönelik sırtta fanuslar oluşturabilirler. Ancak yukarıdaki örneklenen mezuniyetler, uç noktaları anlatmak üzere özellikle tercih edilmiştir. Bologna Süreci, eğitilenlerin ilgi alanlarına göre farklılaşmalarına ve yan alanlarda da donanımlı olmalarına imkan tanımaktadır. Bu imkan, seçmeli ders oranlarının mezuniyetlerde yüzdesinin artırılması ile gerçekleştirilmektedir ve bu sistemin öne çıkan pozitif yanlarından biridir. Bu nedenle Bologna Süreci içinde yer alan / alınmak zorunda kalan sanat eğitimi veren kurumların geleneksel kimliklerini kaybetmeden, programlarını güncellemeleri, programlarını zenginleştirici farklı alanlar açmaları ve disiplinlerarası eğitimi desteklemeleri hedeflenmelidir.

Bu amaç doğrultusunda girişte bahsedilen Bologna Bildirisi'ne ait endişelerin akılcı bir yaklaşım ve donanımlı bir eğitim stratejisi ile aşılması mümkündür ve bu yolda sağlam adımlar atılmaktadır. “Sanat alan yeterlilikleri”nin oluşturulmuş olması Bologna Süreci'nde istenilen alan hakimiyetlerinin kurulmasına yönelik olumlu bir örnektir. Bu ve benzeri düzenlemelerin öncelikle yapılması sayesinde kural koyan pozisyonda olunacak, kural koyana uymak zorunda kalınmayacaktır. Alana ait eğitim stratejileri, kurumların ve birimlerin kendi içlerinde vizyon ve misyonlarını sorgulayarak, alana yönelik yaratıcı ve sürekliliği olan düzenlemeler yapmaları ile gerçekleştirilebilir.

Kaynakça

“Erasmus Programı ve Bologna Süreci”, <http://www.ua.gov.tr/index.cfm?action=detay&ayayinid=5734B9F61254242D134EA3568063CF336C2F>, Erişim:05.04.2011

“Bologna Süreci”, <http://bologna.yok.gov.tr/?page=yazi&c=1&i=3>, Erişim:05.04.2011

Morin, Edgar, *Geleceğin Eğitimi İçin Gerekli Yedi Bilgi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: 21, Şefik Matbaası, 2.Baskı, İstanbul, 2006

Kortun, Vasıf, *Hale Tenger ile Söyleşi*, Hale TENGHER Görevimiz Tehlike 1990-1996, Galeri Nev, MAS A.Ş., 1998

“Mezunlar 2006” MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Katalog, MSGSÜ GSF Yayını, MSGSÜ Basımevi, 2007

Resim Kaynakları

Resim 1: Kortun Vasıf, Hale Tenger ile Söyleşi, Hale TENGHER Görevimiz Tehlike 1990-1996, Galeri Nev, MAS A.Ş., 1998, s 19 (Fotoğraf: Mehmet Mutaf)

Resim 2: Kortun Vasıf, Hale Tenger ile Söyleşi, Hale TENGHER Görevimiz Tehlike 1990-1996, Galeri Nev, MAS A.Ş., 1998, s 36

Resim 3: Kortun Vasıf, Hale Tenger ile Söyleşi, Hale TENGHER Görevimiz Tehlike 1990-1996, Galeri Nev, MAS A.Ş., 1998, s 19 (Fotoğraf: Vehbi Dileksiz)

Resim 4: “Mezunlar 2006” MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Katalog, MSGSÜ GSF Yayını, MSGSÜ Basımevi, 2007, s 124

Yeni Yüzyıl İçin Alternatif Bir Bakış Açısı: Yavaş Tasarımlar¹

Yrd. Doç. Dr. Nesrin TÜRKMEN*

Özet

Günümüzün yaygın tasarım modelinin meyveleri, çoğu üretimi-ve tüketimi- hızlandırmak amacıyla çok kısa ömürlü olacak şekilde tasarlanmış milyarlarca ürün ve bina halinde karşımıza çıkmaktadır. Bu üretim şekli, ekonomik büyümeye olan şaşmaz inancın yönlendirmesiyle desteklenmektedir ancak son yıllarda, “yavaşlık” kavramının değeri üzerine yeni kültürel tartışmalar ortaya çıkmıştır ve bugünün gündelik yaşam temposunda “Yavaş”, “Hızlı” kavramının karşısı ve olumsuz etkileri için bir çözüm olarak görülmeye başlamıştır.

Bu makale, sürdürülebilirlik üzerine yapılmış farklı tasarım yaklaşımlarından biri olan Yavaş Tasarım kavramını tekstil ve moda açısından ele alarak bu alanda yapılmış çeşitli yavaş tasarım uygulamalarının örneklerle incelenmesini amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, yavaşlık, moda, sürdürülebilirlik, tüketim.

An Alternative Aspect For The New Century: Slow Designs

Abstract

The consequence of today’s design paradigm are billions of products and buildings, most destined to lead very short lives in order to stimulate production. This roller coaster of production is partly driven by an unswerving belief in economic growth as a given cultural good. However, new cultural conversations about the value of ‘slowness’ are emerging today and “Slow” is perceived as an antidote to “Fast”, in our everyday world.

This paper aims to discuss slow design concept from the aspect of textile and fashion design and to look over different slow design approaches on various industrial practices.

Key Words: Design, slowness, fashion, sustainability, consumption.

1. Tüketim Ekonomisi ve Tasarım

21. yüzyıla girerken, küreselleşme süreci birçok toplumu ve kültürü birbirinden farksız, birbirini tekrar eder hale getirirken, bizleri de teknoloji ve teknoloji ürünlerinin yaşamımızı değiştirme hızı karşısında güçsüz hale getirmiştir. Bugün artık hepimiz geçmişin güzel yanlarını anımsamak veya gelecek hakkında kaygılanmak için çok meşgulüz ve hepimiz teknolojik olarak tasarlanmış tüketim nesnelерinin oluşturulduğu bu maddesel dünyaya ayrılmaz bir şekilde bağlanmış olduğumuza inanıyoruz. Bu düşünce ve tüketim şekli, bugün yaşadığımız mekânlara ve tasarladığımız ürünlere de yansiyarak giderek bugünün genç tasarımcılarını ve tasarımcı adaylarını da derinden ve olumsuz etkileyecek yeni ve baskın bir tasarım modeli oluşturmuştur.

Batı kültürü için materyal mülkiyeti refah ve sosyal ayrıştırmanın anahtar sembolüdür ve materyaller kültürel olarak psikolojik gereksinimler için bir tatmin aracı olarak kabul edilmektedir.

* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

¹ Bu çalışma, 15 Aralık-15 Ocak 2010 tarihleri arasında MSGSÜ tarafından düzenlenen Güneydoğu Avrupa Ülkeleri sanat Üniversiteleri “Sanat Eğitiminde Trans-form” Etkinlikleri için hazırlanan bildiriden yararlanılarak üretilmiştir.

Günümüzde tasarımcılar finansal, insani, doğal ve sosyal kapitali insanı evrenin merkezi kabul eden yeni bir tüketim şekline dönüştürmede çok “başarılı!” olmuşlar, böylece de birçok çevresel ve sosyal olumsuzluktan sorumlu kişiler haline gelmişlerdir.

Kapitalist doktrin tarafından desteklenen hırslarımız da, endüstriyel tasarımın mihenk taşı olan ve demode olması planlanarak üretilmiş ürünlerin devamını sağlamaktadır. Bu da üreticilerin üretmeyi, tüketicilerin tüketmeyi, tasarımcıların da tasarlamayı sürdürmesini sağlamaktadır.

Son yüzyıl boyunca hızlanarak büyüyen bu tüketim sürecine karşı, 10 yıldır dünyanın sürdürülebilir geleceği üzerine etki eden üretim ve tüketim şeklinin olumsuz etkilerini en aza indirmeye yönelik önemli bir mücadele ortaya konmuştur². Tasarımcılar aslında bu olumsuz tabloyu tersine çevirebilecek güce ve etkiye sahipken, bu gücü gerektiği kadar kullandıkları pek söylenemez. Bugün kültürel dönüşüme büyük etkileri olabilecek tasarımcıların sadece % 5’inden azı sürdürülebilirlik sorunları ile ilgili görünmektedir.³ Günümüzde üretilen çoğu tasarım ürünü de, çağdaş sürdürülebilirlik üzerine hiç düşünmeden sadece form, işlev, estetik, moda ve stil konularına vurgu yapmakta ve Walker’ın “*tasarımın adeta bir estetik kurallar kafesine hapsedilmiş*”⁴ olduğuna dair yorumunu desteklemektedir.

Moda ile tüketim arasındaki ilişkiler, kuşkusuz sürdürülebilirlik hedefleri ile çatışan kavramlardır. Moda, kültürümüzün tam merkezinde yer alırken, ilişkilerimizi, estetik gereksinimlerimizi ve kimlik duygumuzu etkilerken, diğer yandan moda ve tekstil sektörünün ahlaki ve çevresel sorunlara karşı ilgisizliği, sosyal ve ekolojik anlamda zarar verici bir etkiye sahiptir. Bugün moda küreselleşmenin de etkisiyle insanlar üzerinde gittikçe daha fazla güvensizlik hissi, sınıfsal baskı, tüketim ve “tektipleşme” etkisi göstermektedir.

İnsanlar milliyet, din ve kültürü ne olursa olsun, tanımlı ve birbirinin aynı şeylere gereksinim duyarlar. Manfred Max Neef bu gereksinimleri şöyle tanımlar; “*hayatta kalma, barınma, şevkat, hoşgörü, katılım, yaratıcılık, eğlence, kimlik ve özgürlük*”⁵. Bunlardan hayatta kalma ve barınma maddesel gereksinimlerken, diğerleri manevi gereksinimlerdir. Bu gereksinimler temel olarak aynı kalırken, zaman içinde ve bireyler arası ilişkilerin seyriyle bazılarını değişik şekillerde karşılamaya çalışırız. Örneğin kimlik gereksinimimizi bazılarımız moda ile doyurmaya çalışırken, başka birileri bunu din ile, dil ile veya çalışma hayatı ile tatmin yoluna gidebilir. Ancak burada bir paradoks vardır ki, psikolojik gereksinimlerimiz her zaman kolayca karşılanamaz; hatta bazen sadece maddi tüketim sonucunda bastırılabilir bile. Kısaca, maddi tüketim psikolojik gereksinimlerimizi karşılama konusunda bizde yalancı bir tatmin duygusu yaratır. Oysa bu konuda yapılmış birçok çalışma, bugün 1950’lerden daha mutlu olmadığımızı- o zamana göre çok daha fazla şeye sahip olsak bile- kanıtlamaktadır⁶.

1.1 Hızlı Tasarım

Bu yüzyılın yaygın tasarım paradigması, üretimi ve tüketimi hızlandırmak için çok kısa kullanım süreleri olacak şekilde tasarlanmış milyonlarca ürün ve mekân üzerine kurulmuştur. Bu durum bizlerde de hızlanmış bir dünya algısı yaratıp hepimizi kısa dönemli düşünmeye yöneltmiştir.

Bu hızlı tüketimin belki de en dramatik şekilde Tekstil ve Moda sektöründe yaşandığını söyleyebiliriz. Artan gelire oranla, bugün giysilerimizin bundan 20-30 yıl öncesinde olduğundan çok daha ucuz olduğunu görmekteyiz. Cambridge Üniversitesi’nin bir raporuna göre bugün dört yıl öncesinden üçte bir oranında daha fazla giysi tüketmekteyiz ve sadece birkaç kullanımdan sonra giysilerimizi ıskartaya çıkarmaktayız.⁷ Hızlı ve ucuz moda “disposable- kullanılıp atılabilen”

² Charlotte Fiell ve Peter Fiell, *Designing the 21st Century*, Taschen, 2001.

³ Alastair Fuad-Luke, “Slow design: a paradigm shift in design philosophy?” Design by Development, dydo2 conference, Bangalore, India, December 2002; see ThinkCycle, www.thinkcycle.com, July 2003.

⁴ Stuard, Walker, “The Cage of Aesthetic Convention: Stasis in industrial design and the necessity of the avand-garde.” The Design Journal, (2002), Volume 5, Issue 2, 3-7.

⁵ Manfred Max-Neef, “Development and human needs, in P. Ekins and M. Max-Neef (eds)”, 197- 214.

⁶ Kate Fletcher, *Sustainable Fashion and Textiles Design Journeys*, 121.

⁷ “Well Dressed?”, University of Cambridge Institute for Manufacturing, 10.



Resim 1: “hızlı moda” kavramını eleştiren bir T-shirt tasarımı

üretim şeklinde bir ürün numunesi veya çizim eskizi 12 gün gibi kısa bir sürede bitmiş ürüne dönüşebilmektedir). Önceki yıllarda birçok firma yılda 2 kez koleksiyon yaparken, bugün mağazalarda neredeyse her ay yeni ürünler eskisiyle yer değiştirir olmuştur. Bu durumda maliyetleri en aza indirebilmek için, hızlı üretim ürünlerinin çoğu işçi ücretlerinin çok daha düşük olduğu Asya, Afrika ve gelişmekte olan ülkelerde yapılmaktadır. Bu ülkelerde işçiler düşük ücret, kötü çalışma şartları, uzun çalışma süreleri ve gerçekçi olmayan teslimat süreleri ile baş etmek zorundadır. (Resim 1)

Dünya üzerinde daha sürdürülebilir bir yaşam sağlayabilmek için birçok alanda köklü değişikliklere ve bir dönüşüme mecbur olduğumuz gerçeğiyle yüzleştikten sonra birçok tasarım teorisyeni, eğitimci ve tasarımcı da neler yapılabilir sorusuna farklı önermelerle yanıt bulmaya çalışmıştır. Bu önermelerden birisi de, üretim ve dolayısıyla tüketim alışkanlıklarımızı değiştirmeye -dönüştürmeye- yönelik bir manifesto olan “yavaş tasarım” manifestosudur.

2. Yavaş Tasarım

Bu hızlı ve olumsuz tüketim döngüsüne karşı 1990’ların ortalarından itibaren ürün tasarımı ve mimari alanlardaki çevresel olumsuzlukların gözden geçirilmesiyle ilgili giderek büyüyen bir eğilim oluşmuştur.

“Kültürel olarak etkili tasarımcılar yeni malzemeler, yeni teknoloji, tasarımın psikolojik yönü ve evrensel çözümlere karşı bireysel çözümlerin yirmibirinci yüzyılda tasarım konusundaki yeni odak noktaları olduğunu açıklamışlardır.”⁸

Giderek artan sayıda tüketicinin fiyat yerine ürünün değerine odaklanmaya başlaması, bazı “hızlı” marka sarsılırken, Zippo, Woolrich, Red Wing ve Hamilton gibi daha yüksek fiyatlı “hızlı olmayan” markanın gelişmesine neden olmuştur.⁹

Yapılan çalışmalar, ürün değeri algısının artık sadece fiyat merkezli olmadığını, aynı zamanda uzun ömürlülük, sürdürülebilirlik, etik değerler ve yerel üretim konularına da bağlı olduğunu göstermektedir.¹⁰

2003’te Fuad Luke “Yavaş Tasarım” kavramını ortaya atarak insan ve dünya kaynaklarının metabolizmasını yavaşlatmayı esas alan yavaş tasarımların olumlu davranış değişikliklerini yaratacak bir tasarım modeli sağlayıp sağlayamayacağı hakkında da bir retorik sorusu ortaya atmıştır.¹¹

moda demektir ve daha fazla tüketimi körükleyerek bir kısır döngü yaratmaktadır. Daha önemlisi, hızlı moda, giysi üreticileri ve tedarikçilerine daha kısa sürede daha fazla ürün konusunda baskı yaparak da aslında üretim zincirinin ilk halkası olan çalışanlar üzerinde olumsuz etkilere yol açmaktadır.

Tüketicilerin hep daha yeni olanı daha hızlı elde etme arzularını doyurabilmek için moda trendleri öyle hızlı değişir hale gelmiştir ki, bunun sonucunda birbiriyle yarışan firmalar sayesinde ürün fiyatları da gereğinden fazla düşmüştür.

Bu konuda çoğu firma da, mümkün olduğu kadar hızlı ve ucuz üretim yapma yolunu seçmiştir (hızlı moda olarak adlandırdığımız bu

⁸ Bkz(1),(Fiell ve Fiell),2001.

⁹ Robert Klara, “We’re an American Brand,”*BrandWeek*, Ağustos 31, 2009, 4-6.

¹⁰ Kenneth Hein, “Study: Value Trumps Price Among Shoppers,”*Brandweek*, Şubat 3, 2009, 6.

¹¹ Fuad-Luke Alastair, “Slow designing the eco (r)evolution”,*Design*, Vol 298, Seoul, Korea April 2003, 76-81.

“Yavaş”, bu noktada “hızlı” kavramının karşıtı ve olumsuz etkileri için bir çözüm olarak görülmeye başlamıştır.

“İtalyan Yavaş Yemek ve Yavaş Şehir akımları ile tanınmaya başlayan ‘Yavaş Aktivizm’, bugün artık kendisine bir zemin edinmeye başlamıştır.”¹²

Yavaş tasarım ise, bugün ağırlıklı olarak hızlı tüketim üzerine kurulu bir tasarım modelini sorgulamaya ve değiştirmeye yönelik bir öneridir. Yavaş tasarımlar, insanın yaşam koşullarına, biyolojik, kültürel çeşitlilik ve sınırlı dünya kaynaklarına saygı duyan yeni bir bakış açısı sunmaktadır; kişilsiz ve birbirine benzer ürün ve hizmetleri teşvik eden tüketim kültürüne karşı oluşmuş bir tepkidir.

2006’da Slowlab’dan Strauss ve Fuad Luke, yavaş tasarımlar için bazı ilkeler oluşturmuşlardır.

2.1 Yavaş Tasarım İlkeleri¹³

1. Günlük yaşamın ihmal edilmiş veya unutulmuş mekân ve deneyimlerini anımsatmak,
2. İnsan yapısı ürünlerin, mekânların, fonksiyon ve fiziksel niteliklerinin arkasında saklı duran gerçek ve potansiyel içerikle ilgilenmek,
3. Açık kaynak “open source” girişimlerini desteklemek; paylaşım, işbirliği ve bilgi şeffaflığını esas almak,
4. Kullanıcıların tasarım sürecinde aktif katılımcılar olmasını desteklemek; sosyal sorumluluk ve yerel toplulukların geliştirilmesini desteklemek,
5. İnsan yapısı ürün ve çevrelerin dinamik gelişim ve olgunlaşması ile daha zengin edimlerin ortaya çıkabileceğini vurgulamak. Bugünün gereksinim ve koşullarının ötesine bakarak, yavaş tasarım süreçleri ve sonuçları, pozitif bir değişimin başlangıcı olabilirler.

Tüm bu süreçler, tasarımcıları da tasarımın özünü oluşturan değerlere ulaşmak ve kendilerinin bu noktadaki rollerini sorgulamaları konusunda harekete geçirecektir.

Michael Beverland ise, yavaş tasarım ilkeleri hakkında şöyle der:

“bence birbiriyle bağlantılı dört yavaş tasarım ilkesi vardır: tasarım “gelecek temelli” olmalıdır; stilinin yanısıra bir özü de olmalıdır; özgün olmalıdır ve bağlamsal olmalıdır.”¹⁴

Bu modeli “moda” açısından ele alırsak, yavaş ve moda kavramları her ne kadar çelişkili görünseler de, yavaş moda kavramı çalışanlar, kullanıcılar, tasarımcılar ve çevre açısından farklı olumlu etkilere sahiptir. Gelişmekte olan ülkelerin tekstil sektörü çalışanları için, yavaş moda daha yüksek ücret anlamına gelmektedir. Kullanıcılar için, yavaş moda daha büyük özenle tasarlanıp üretilmiş ve çok daha yüksek kaliteli ürünlere sahip olmak demektir. Çevre açısından ise, yavaş moda çok geçici trendlerin ardından atılan, kullanımdan kaldırılan giysi atıklarının ve endüstri atıklarının daha az olması anlamını taşımaktadır.

Bugünün küresel kültürü içinde yavaşlık kavramı da yeni bir ticari ifade yolu bulmaya başlamıştır.

2.2 Yavaş Tasarım İlkeleri Sürdürülebilir Üretime Nasıl Katkıda Bulunabilir?

Bu sorunun yanıtını tekstil endüstrisinde yavaş tasarım ilkelerine göre hareket eden bazı örneklerle göz atarak arayabiliriz.

Alabama Chanin yeni, organik, geri dönüşümlü veya kullanılmış ürünlerden elde edilen malzemeleri kullanarak ve bu malzemelere el işçiliği ile katma değer kazandırarak sınırlı sayıda üretme felsefesine odaklanmış bir markadır. Amerika’nın Alabama eyaletinde Floransa’daki 30 yerel artisanlar tarafından özel el işçilikleri kullanılarak tek tek üretilen her giysi, bu artisanın

¹² “Slow Activism”, New Internationalist, 2002.

¹³ Fuad-Luke Alastair, “Slow Design”, in Ehrloff and Marshall eds., Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology, Birkhäuser, Basel, 2008, 361-363

¹⁴ Michael B Beverland, “Slow Design”, Design for the Triple Bottom Line—Society, Environment, Business, The Design Management Institute, 2011, 36. s.



Resim 2: Alabama Chanin elbise



Resim 3: Alabama Chanin giysi detayı

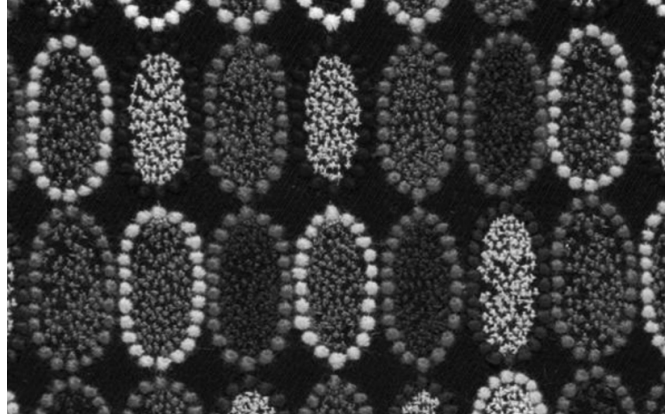
imzasını taşıyan özel bir ürün olarak satışa sunulmaktadır. Üretim felsefesi ile farklı bir konumda olmasına rağmen kâr edebilen Alabama Chanin, bu felsefeyi benimseyen tasarımcılar ve firmalar için de önemli bir örnek oluşturmuştur. (Resim 2; Resim 3)

Mina Perhonen ise, zaman içinde değerini yitirmeyen giysiler tasarlama amacıyla hareket eden bir markadır. Tasarımcı Akira Minagawa'nın geliştirdiği marka, geleneksel giysi tekniklerini kullanan küçük yerel işletmelerle çalışır. Minagawa'ya göre bu, yaratıcılığı tetiklemekte ve giysilerinin "limited edition" kalitesini taşımasını sağlamaktadır. Belirli bir sezon için hazırlanmış ürünlerin kısa zamanda değersiz olacağını düşünen Minagawa, sezonluk moda döngülerini de izlemez. Moda tasarımı ile ilgili yaklaşımı, ürün tasarımlarında olduğu gibi, hem yapısal olarak hem de trendlerden bağımsız estetik değerler açısından uzun ömürlü parçalar üretmeye odaklanmıştır. (Resim 4; Resim 5)

Doğal malzemelerle üretim ve üretimde şeffaflık ilkelerini savunan Hollanda markası FLOCKS, Christien Meindertsma'nın tasarladığı el örgüsü yün halı ve pufları, kullanıcılarını ürünün hammaddesinin kaynağı ve üretim süreci konusunda bilgilendirebilmek için ürünlere ait birer kimlik kartı ile satışa sunmaktadır. (Resim 6)



Resim 4: Mina Perhonen'den nakışlı etek



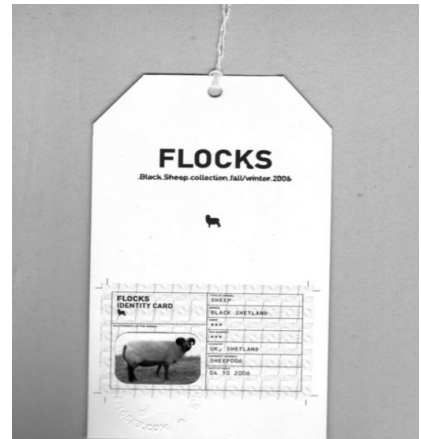
Resim 5: Mina Perhonen nakış detayı



Resim 6: Christien Meindertsma tasarımı halı ve puflar



Resim 7: Flocks örme



Resim 8: Koyunun detaylı biyografisi

Ürünlerinde tüketim sorunlarına ve üretim ürünlerinde tüketim sorunlarına ve üretim sürecinde çiftçi ile kullanıcı arasındaki bağlantının yok olmasına dikkat çeken Meindertsma, her giysi parçasının bir koyunun yününden oluşturulduğu ve koyunun detaylı bir biyografisini içeren bir kimlik kartı ile satışa sunulan bir giysi koleksiyonu hazırlamıştır. (Resim 7; Resim 8)

Yavaş tasarım ilkelerini benimseyen bu markalar, bireysel olarak çalışan dokuma, boyama ve nakış ustalarının bilgi, beceri ve deneyimlerini temel alarak, küçük zanaat temelli üretim ünitelerinde üretim yapmaktadırlar. Bir yandan seri üretim için tasarlayıp üretim yapırlarken, diğer yandan da zanaatkârlığa duydukları saygıyı, tasarımlarında onları ileri düzeyde kullanarak göstermek yolu ile melez bir tasarım dili oluşturmuşlardır.

Yavaş moda felsefesi basit ve rahat fakat aynı zamanda da sofistike ürünleriyle hızlı moda kavramının da tam tersi bir yönde gelişim göstermektedir. Bu anlayışla tasarlanan koleksiyonlarda en kaliteli kumaşlarla en sade formlarda üretilen giysiler, geleneksel dokuma, nakış veya el işçiliğine ait bilgi ve hünerlerin kullanıldığı örneklerdir. Koleksiyonu oluşturan giysiler, sezonluk moda trendlerinden çok etkilenmeyen, modaya paralel fakat defilelerden veya büyük reklam bütçelerinden bağımsız, radikal değişikliklerden ziyade yavaş gelişen evrimsel bir tasarım hassasiyetinden beslenen parçalardır. Bu farklı moda felsefesi basit ve rahat fakat aynı zamanda da sofistike ürünleriyle hızlı moda kavramının da tam tersi bir yönde gelişim göstermektedir.

Özetle, “Yavaş Tasarım” daha iyi tasarlamak, üretmek, tüketmek ve daha iyi bir yaşam demektir. Yavaş Tasarım fikrinin temelinde denge yer almaktadır.

3. Sonuç

“Yavaşlık” yaratıcı düşünce süreci ve sonucuna ulaşma açısından bütünsel bir yaklaşımdır. Tasarlanmış ürünlerin oluşma süreci ve teknolojilerini yapısal olarak etüd ederek, çevreler ve sistemlerin insan ve yaşadıkları çevre üzerine olumlu etkiler oluşturmalarını sağlar. Yerel topluluklar ve yerel endüstriler ile kültürel çeşitliliği desteklerken yenilikçi çözümlere dönüşen tasarım önerilerine odaklanır.¹⁵

Önce insan, sonra kâr için tasarlama ve önce yerel, sonra küresel olan için tasarlama sloganlarını benimseyen yavaş tasarım hareketi, yaşamın diğer alanlarını da etki alanına almaya başlamış görünüyor artık.

“Gerçekten daha sürdürülebilir bir yaşama ve çalışma tarzını arzuluyorsak...”, der Alastair Fuad-Luke, “...kavramsal ütopyalar yerine bugüne odaklanmamız gerekir. Bu da gelişmeyi yeniden tanımlamak için tasarımı ve yaratıcılık kavramlarını yeniden tanımlamamızı gerektirir.”

Fuad-Luke’ un yavaş tasarım için yaptığı yaratıcılık tanımlamalarına örnek verirsek:¹⁶

- Yaratıcılık, “zaman paradır” varsayımından, hız ve tekno-merkezcilik kavramlarına tapmaktan vazgeçmeyi gerektirir. Aksi takdirde geleceğin sürdürülebilir olması mümkün değildir.
- Yaratıcılık yeni ritimler ve yeni metabolizmalar keşfetmeyi gerektirir.
- Yaratıcılık hem analitik, hem de bütünsel bilinç kavramlarının kabulünü gerektirir.
- Yaratıcılık yavaş pozitivizmi benimsemeyi gerektirir.

Moda bizlere toplumda kimlik, sosyal statü, yaratıcılık, yenilik konularında bir tatmin aracı olurken, birçok olumsuz etki de barındırır. Bu olumsuz etkileri en aza indirebilmek için ideal üretim olanaklarını yaratabilir ve ürünleri yapanlarla kullanıcıları arasında etkileşimin olduğu bir tasarım tarzını tercih edebiliriz. Bu, bizlerde toplum ve çevre sağlığına zarar veren şeyler üretme pratiğini değiştirebilecek ve Max Neef’in tanımladığı “ürünlere odaklı yaşamı destekleyen bir sistemden ürünlerin yaşam için hizmet ettiği bir sistem”e doğru geçiş sağlayabilecek bir gelişmedir¹⁷. Bazı basit değişiklikler, aslında tüm endüstriyel sistemin hedefini de değiştirecek güçtedir. Bu, maddesel tüketim ile tanımlanan bir kültürle maddi ve manevi ürünlerin dünyayı, birbirimizi ve kendimizi anlamamıza yardımcı olacağı bir kültürün ayrım noktasıdır.

Kaynakça

Beverland, Michael B, “Slow Design”, *Design for the Triple Bottom Line—Society, Environment, Business*, The Design Management Institute, 2011, 36.s

Fiell, Charlotte ve Fiell, Peter, *Designing the 21st Century*, Taschen, 2001.

Fletcher, Kate, *Sustainable Fashion and Textiles Design Journeys*, 121.

Fuad-Luke, Alastair, “Reflection, Consciousness, Progress: Creatively Slow Designing the Present.” In: van Koten, H. (ed), *Proceeds of Reflections on Creativity*, 21 and 22 April 2006. Dundee: Duncan of Jordanstone College, 2007.

¹⁵ <http://www.slowlab.net/ideas.html>, 05.01.2011

¹⁶ Fuad-Luke Alastair, “Reflection, Consciousness, Progress: Creatively Slow Designing the Present.” In: van Koten, H. (ed), *Proceeds of Reflections on Creativity*, 21 and 22 April 2006. Dundee: Duncan of Jordanstone College, 2007.

¹⁷ Bkz. (4), MAX-NEEF, 202.

Fuad-Luke, Alastair, “Slow design: a paradigm shift in design philosophy?” Design by Development, dydo2 conference, Bangalore, India, December 2002; see ThinkCycle, www.thinkcycle.com, July 2003

Fuad-Luke, Alastair, “Slow Design”, in Ehrloff and Marshall eds., *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology*, Birkhäuser, Basel, 2008, pp 361-363

Fuad-Luke, Alastair, “Slow designing the eco (r)evolution”, *Design*, Vol 298, Seoul, Korea April 2003, pp76-81.

Hein, Kenneth, “Study: Value Trumps Price Among Shoppers,” *Brandweek*, Şubat 3, 2009, 6.

Klara, Robert, “We’re an American Brand,” *BrandWeek*, Ağustos 31, 2009, 4-6.

Max-Neef, Manfred, “Development and human needs, in P. Ekins and M. Max-Neef (eds)”, 197- 214.

“Slow Activism”, *New Internationalist*, 2002.

Walker, Stuard, “The Cage of Aesthetic Convention: Stasis in industrial design and the necessity of the avand-garde.” *The Design Journal*, (2002), Volume 5, Issue 2, pp3-7.

“Well Dressed?”, University of Cambridge Institute for Manufacturing, 10.
<http://www.slowlab.net/ideas.html>, 05.01.2011

Göstergebilimsel Bakışla Heykel*

Ars. Gör. Ercan YILMAZ**

Özet

Bu çalışma bir sanat disiplini olarak Heykel Sanatını bir üstdil olarak kurgulamayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle, Heykel Sanatının Göstergebilimsel yöntemin inceleme nesnesi olabileceği ortaya konularak, heykel bu bilimin temel kavramları ışığında açıklanmıştır. Ardından, heykel göstergelerinin biçim (gösteren) ve içerik (gösterilen) boyutlarındaki ilişkileri irdelenmiş, 'Bildirişim' kavramından hareketle, heykel aracılığıyla insanlararası iletişimin nasıl gerçekleştiği saptanmıştır. Son olarak da 'Anlamlama' ve 'Anlam' kavramları çerçevesinde Heykel Sanatında anlam yaratımının nasıl oluştuğu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, göstergebilim, dizge, bildirişim, anlamlama.

Sculpture From A Semiotics Perspective

Abstract

This work aims to construct sculpture, an art discipline, as a metalanguage. In order to do this, first of all, it is put forward that the art of sculpture may be treated as a research object for the semiotics method, and sculpture is analyzed in the light of the fundamental concept of this science. Then, the form (significans) and content (signified) relations in sculpture signs are analyzed, and departing from the communications theory, it is established how human relations realize through sculptures. And last of all it is examined how the creation of meaning in the art of sculpture take place in the framework of the concepts of the concepts of signification and meaning.

Key Words: Sculpture, semiotics, system, communication, signification.

Giris

Farklı bilimsel yöntemler ışığında heykel sanatı hakkında üretilecek her bilgi hem heykeltıraşların üretimini, hem de heykel izleyicilerinin yorum ve eleştirilerinin kalitesini olumlu yönde etkileyecektir. 'Heykelsi Düşünme' adlı yazısında Rogers şöyle diyor: "Bir insanın bir inşaat planını okuyabilmesi ya da herhangi bir konuda yapılan bir tartışmaya katılabilmesinde olduğu gibi, bir heykel yorumunda, heykele katılan düşünceyi takip edebilmek şarttır. Böyle bir kapasiteye sahip olmadan yapılan her türlü eleştirel değerlendirme, konuyla ilgisiz arsız ve münasebetsiz bir şey olur. Bu tür bir yaklaşımla eleştiri yapanlar, yapıtın özgün fantezisi ya da kamusal niteliği hakkında çok şey söyleyebilmelerine rağmen onun heykelsi özneliliğine ilişkin hiçbir şey söyleyemezler."¹

Heykelsi özniteliklere dair bilgi kapasitesine erişebilme yolunun bir yönüyle bilimsel yöntemlerle kazanılacak kuramsal bilgiden geçtiği düşünülerek bu çalışma gerçekleştirilmek istenmiştir. Amaç herhangi bir coğrafya, çağ ya da akımın heykel anlayışını göstergebilimsel yöntemle irdelenmek değil, göstergebilimsel yaklaşımla heykeli bir üstdil olarak kurgulamak ve bu üstdil bileşenlerini açıklamaktır.

* Bu makale, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı'nda tamamlanan "Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım" başlıklı Yüksek Lisans tezinden oluşturulmuştur.

** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.

¹ L. R. Rogers, *Heykelsi Düşünme-1*, Çev. Adem Genç, Hacettepe Üniversitesi, G. S. F. Yayınları: 12, Sanat Yazıları IV, Ankara, s.73

1. Göstergebilim

Diller, davranışlar, jestler, sağır dilsiz alfabeti, görüntüler, trafik işaretleri, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, bir mimarlık düzenlemesi, kısaca bildirişim amacı taşıyan taşınan taşınan her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır. Anlamlı bütünleri, bir başka deyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, ya da insanla insan, insanla doğa arasındaki etkileşimi açıklamak gibi birçok araştırma, göstergebilim diye adlandırılan bir bilim dalının alanına girer. Göstergebilim terimi iki etkinliği birden belirtir: Bunlardan ilki; göstergeleri bildirişim açısından inceleyen ‘Bildirişim Göstergebilimi (Semioloji)’dir. İkincisi ise; anlamsal üretim (Anlamlandırma) olgusunu araştıran ‘Anlamlandırma Göstergebilimi (Semiyoetik)’dir.² Bu çalışma da ilerleyen bölümlerde inceleme nesnesini (Heykel’i) her iki yönden irdeleyecektir.

İnsanla insan ya da insanla herhangi bir şey, bir durum arasında anlam iletişimi kuran her araç bir göstergedir: “İnsan, zihninde bir mesaj inşa eder; bu, bir başka insana anlatmak istediği bir anlam yumağı, bir düşünce ya da düşünce sürecidir. Her iki insan da öğrenmiş oldukları, ortak kod ya da dilbilgisine sahiptir. Bu kod aracılığıyla birincisi, (kaynak) mesajını örneğin, özel bir ifade biçimine, bir cümle haline sokar. Ardından bu cümleyi bir belirtkeye, bir sesler dizisine dönüştürüp fiziksel bir biçime sokar ve bu belirtkeyi bir kanaldan iletir. İletilen belirtke, ikinci insan (alıcı) tarafından alınır, kodu çözülür, özgün mesaj elde edilir. Bir zihinden ötekine bir düşünce aktarımı yapılmıştır.”³

Her gösterge iki boyuttan oluşur; ‘Gösteren’ ve ‘Gösterilen’. Bu iki boyut göstergenin ayrılmaz iki ögesidir. Birbirine bağımlıdır ve birbirlerini varsayarlar. *Gösteren*; göstergenin biçim boyutudur. Algılarımızla kavradığımız taraftır. Termometreyi örnek verecek olursak; tahta ya da metalden, üzerinde rakamların ve içinde cıva bulunan cam bir bölümden oluşan, elimizle tutup, gözümüzle gördüğümüz form bütünü. *Gösterilen* ise; göstergenin içerik-kavram boyutudur. Bunu zekâmızla kavrarız. Yine termometreden örnek verilirse; burada gösterilen, ortamın santigrat cinsinden ısı değeridir. Tabi bu kavramsal bilgiyi alıp deşifre edebilmek için öncelikle bellekte böyle bir alet ısı-ölçer olarak yer etmiş olmalı ve bu aletin işleyiş mekanizması yani neyi nasıl gösterdiği önceden öğrenilmiş olmalıdır.

2. Bir İletişim Biçimi Olarak Heykel

Heykel sanatı da tüm diğer sanatlar gibi bir iletişim biçimidir ve bu iletişim biçimi yazılı iletişim biçimlerinden çok daha eski çağlara dayanmaktadır. Her topluluk, her coğrafya ve her tarihsel döneme dair üslup farklılıkları gözlenirse de ve hatta her inanç ve düşünce sisteminde farklı anlamların insanlara aktarılması için farklı form anlayışları kullanılmışsa da, heykelin en önemli işlevlerinden biri insanlarla iletişim kurması ve böylelikle onlara anlam aktarmasıdır. Kendini ifade edebilme tarzı olarak bu sanat disiplini tercih eden her sanatçının da birincil amacı; diğer insanlara bir şeyler aktarabilmek, onlarla iletişim kurmaktır. Bu konuda heykeltıraş Giacometti şunları söylüyor; “Yontu benim için, güzel bir nesne değil, gördüğümü biraz daha iyi anlamaya çalışmak için, herhangi bir başta beni çeken, beni büyüleyen şeyi biraz daha iyi anlamaya çalışma için bir araç. Biraz başarılı olmuşsa, bir yontu ancak, benim gördüğümü başkalarına anlatmaktan, başkalarıyla iletişim kurmaktan başka bir şey değildir.”⁴

İletişim; “Bir bildirinin vericiden alıcıya bir kanal (taşıyıcı) üstünden aktarılması, alıcı tarafından da kaydedilmesi demektir. Bildirinin anlaşılabilmesi için vericinin de alıcının da aynı dizgeyi / şifreyi kullanmaları ve tanımları gerekir. Yoksa alıcıya ulaşan şey gürültüden (parazitten) ibaret kalır. Kısacası iletişim, vericiden alıcıya, iki tarafın da üstünde anlaşılıkları bir

² Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1998, s.111, 112

³ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1989, s.161

⁴ Mary Lisa Palmer-François Chausse, *Yazılar/Alberto Giacometti*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s.114

taşıyıcı-dizge aracılığıyla ve bu dizgenin kapsamı içinde alıcının çözebileceği, anlam verebileceği bir bildirinin aktarılması sürecidir.”⁵ Heykel aracılığıyla iletişim kurabilmenin ilk şartı da; hem yapanların hem de izleyenlerin, heykel sanatının insanlık tarihi boyunca bir iletişim biçimi olduğu ve bu iletişimin belli kurallar çerçevesinde geliştiğine dair bir genel fikre sahip olmalarıdır. Her iki taraftan herhangi birinin bu konudaki algılama ya da kavrama yetersizliği heykelin bir iletişim aracı olarak tanımlanamamasına ve iletişimin gerçekleşmemesine yol açar.

Göstergebilim kültürel olguları iletişim açısından inceleyen bir bilim dalı olduğu için, heykel de kültürel bir olgu olması ve insanlararası anlam aktarımını sağlayan özel bir iletişim biçimi olmasından dolayı göstergebilimin inceleme nesnesi olabilir. Eşdeyişle heykel göstergebilimsel yöntem ve kavramlar ışığında da incelenebilir.

3. Bir Dil-Dizge (Sistem) Olarak Heykel

Heykel bir bakıma insanların üç boyutlu nesnelere aracılığıyla iletişim kurma adına oluşturdukları ve geliştirdikleri bir dildir. Bu dili diğerlerinden ayıran temel özellik ise, bu üç boyutlu nesneyi (plastik formu) oluşturan birimlerin nasıl ve hangi kurallarla bir araya getirildiğiyle, bunun nasıl farklı anlamlar doğuracağına dair kendine has yöntemidir. Bu kurallar ve yöntem her toplum, akım, coğrafya ya da çağa göre farklılıklar göstereceğinden ayrı birer çalışmanın konusu olabilirler. Fakat burada irdelenecek olan, tüm diğer diller gibi heykel dilinin de bir sistem (dizge) olma olgusudur.

“Başlangıç nasıl olmuş olursa olsun, bugün için dil tek tek sözcüklerden oluşan bir yığın değildir. Her sözcük ya da dilsel simge başka sözcüklerle belli kurallar uyarınca ilişki içindedir. Bu kurallar belli bir dizge (sistem) oluşturur. Yani her simge başka simgelerle ilişkilidir. Anlamın boyutları ve ifade gücünün sınırları öteki simgeler, sözcüklerle olan ilişkilerden geçer. Yalnız anlam alanında değil, öteki sözcüklerle kuracağı ilişkiler (sıralanma, çekim, dil bilimsel düzen) alanında da belli kurallarla donatılmıştır. Tek başına var olan bir gösterge yoktur. Her gösterge bir göstergeler dizgesi kapsamı içinde değer kazanır. Dizge kavramı çok önemlidir, çünkü insanın her şeyi bir bütün içinde değerlendirdiğini, ilişkileri kavramaya çalıştığını ve gerçekliği -hep kendisinin kavradığı kadarıyla- bir dizge kurarak yeniden ürettiğini, yansıttığını gösterir. Gerçekliğin kavranması derinleştikçe, genişledikçe, o konuya ilişkin model, dizge de değişikliklere uğrar.”⁶

Heykel de tek tek birimlerin rasgele yan yana gelmesiyle oluşmuş üç boyutlu bir form yığını değildir. Her heykelsi birim diğer birimlerle belli kurallar eşliğinde bir araya getirilir. Bu kuralların oluşturduğu bütüne ‘Heykel Kompozisyonu’ diyebiliriz. Bir heykel kompozisyonu, bir dizge, yani sistemli bir bütündür. Bu kompozisyonu oluşturan her birim diğer birimlerle ilişkilidir / ilişkili olmalıdır. Böylelikle elde edilen her bütünün (heykelin) kazanacağı anlam ve ifade gücü sınırı, işte bu kurulacak ilişkiler zincirinden geçer. Ayrıca kompozisyondaki her birim, diğer birimlerle kurduğu ilişki içinde görece anlam kazanır. Heykelde tek başına anlamlı birimlerden söz etmek doğru değildir.

Gerçekliğin yeniden üretme ve yansıtma dizgelerinden/sistemlerinden biri de ‘Heykel Sanatı’dır. İnsanların gerçekliği kavrayışları değiştikçe, genişledikçe ya da derinleştikçe heykel dizgesini (kompozisyonunu) oluşturan kurallar da değişiklik gösterecektir. Fakat heykel dizgesinde değişmeyecek bir şey vardır; her değişimin kendinden önceki kuralların bilgisini kendi içinde saklı tutması ve onlara göndermede bulunma zorunluluğu. Bunun gerçekleşmemesi durumunda ortaya çıkacak şey, söz konusu dizgeyi çağrıştırmayacağından ve bu dizgenin bilgisiyle deşifre edilemeyeceğinden, heykel değil başka bir şey olur. Bu şöyle de ifade edilebilir: ‘Heykel Sanatı’ denilen şey dilin bütünü, ‘Heykeller’ de bu dilin bilgisiyle üretilmiş sözlerdir. Söz ancak dilin bütünüyle ilişkili olduğunda o dile ait ya da o dil için anlamlı olur.

⁵ Fatma Erkman, *Göstergebilime Giriş*, Alan Yayıncılık, Birinci Basım, İstanbul, 1987, s.11

⁶ A.e., s. 18

4. Gösterge Dizgesi Olarak Heykelin Özellikleri

“Göstergelerin bir biçimi bir de içeriği bulunur. Biçimlerin ayrı bir dizge alanı, içeriklerin de ayrı bir dizge alanı vardır. İçerikle bağlantısı kurulmamış biçim tek başına anlamsız olduğu gibi, biçimle bağlantısı kurulmamış kavram da ifade edilemeyeceğinden iletişimsel niteliğini yitirir ve toplumsal iletişim örgüsü içinde bir değer taşıyamaz. Saussure, biçime gösteren, içeriğe de gösterilen demiş, bu ikili yapıyla tanımladığı göstergeyi iki yüzü birbirinden ayıramayan bir kâğıda benzetmiştir.”⁷

Bir heykel pek çok göstergenin bir araya gelerek oluşturduğu sanatsal bir gösterge dizgesidir. Bu göstergeler bütünüünün de bir biçim (gösteren) ve bir içerik (gösterilen) boyutu vardır. Bu yüzden heykeli oluşturan göstergelerin biçimleri ayrı bir dizge, içerikleri ayrı bir dizge oluşturur. Fakat bu iki dizge arasında çok sıkı bir bağlantı vardır. Bu bağlantının varlığı fark edilmezse, heykelin anlamı biçimsel kurgusuyla karıştırılabilir veya amaçlanan içeriğe ulaşma adına nasıl bir biçim kurgulanmalı sorusu cevaplanamayabilir. Heykel ne salt biçimdir ne de salt düşünce. Bu anlamda heykel için kısaca; üç boyutlu bir form (gösteren/ler) aracılığıyla, bir içeriği (gösterilen/ler) gösterme sanatıdır denebilir. Heykel kendi dışında bir şeyleri de işaret eder. Bunu Giacometti şu şekilde ifade ediyor: “Yalnızca kendi varlıklarını sergileyen nesnelere tersine, bir yontu ya da bir resim her zaman, yalnızca kendi varlığını değil, başka bir şeyi de sergiler.”⁸

Yabancı bir dil öğrenilmek istendiğinde, bir sözlükteki sözcüklerin tümünü anlamlarını bilmeksizin ezberlemek ve sonra da bir dilbilgisi kitabından dilbilgisi kurallarını bellek o dilin öğrenildiği sonucunu doğurmaz.⁹ Aynı şekilde, bir gösterge dizgesidir dediğimiz heykeli yapabilmek için; heykeli oluşturan birimleri, anlamlarını bilmeden ezberlemek ve daha sonra da bu birimleri bir dönem heykelinde, bir akımda veya bir heykeltraşa görüldüğü biçimiyle yan yana getirmek yeterli değildir. Benzer bir biçimde herhangi bir heykeldeki en küçük birimleri anlamlarını bilmeksizin algılarla ayırt etmek, bu ayırt edilen birimlerin bir araya getirilişini de daha önceden bilinen şablonlara oturtmaya çalışmak ve son olarak da bu komplike formun dış dünyadaki hangi somut nesneye benzediğini düşünerek, buna bir cevap yakıştırmak, o heykel için yeterli ve doğru bir değerlendirme değildir.

Heykel yapmak için form bilgisi (heykelin gösteren boyutuna dair bilgi) gereklidir ama tek başına yeterli değildir. Anlamalı bir heykel yapmak için de, bir heykeli anlayabilmek için de, hem heykeli oluşturan birimlerin anlamlarına dair, hem de bu birimlerin bir araya getiriliş kurallarının anlamına dair belli bir anlayışa sahip olunmalıdır. Özellikle bir heykeltraş için iş bununla da sınırlı değildir. Heykeltraş özgünlük ve özneliği yakalayabilmek için hem genel heykel diline dair bu anlamların yani şifrelerin bilgisine sahip olmak, hem de işlerinde bu şifrelerin bilgisi saklı kalacak şekilde yeni şifreler geliştirmek zorundadır.

Bu yeni şifreler heykel göstergelerinin gösterilen boyutunun yeni gösterilenleri çağrıştıracak biçimde gösterenlere dönüştürülmesiyle elde edilir. Sanatsal göstergelerin en önemli özelliği budur. Bir göstergedeki gösterilen, söz konusu göstergenin başka göstergelerle ilişkilendirilmesiyle yeni bir göstergeye dönüştürülür ve dolayısıyla yeni bir gösterilen boyutu elde edilir. Sanatsal göstergelerde: “Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki daha çok sezgisel, çapraşık ve öznel. Kısacası iletilen anlam bir bakıma şifrelenmiştir. Kurumlaşmış anlam ilişkilerinin geçerli olmadığı, simgesel ilişkinin karmaşık olduğu ve göstergenin yoruma açık olduğu bu şifrelerde bir gösteren (biçim) birden çok gösterileni (kavram) çağrıştıracaktır. Sanat ve yazın alanında yeni anlamlar bu çeşit göstergeler yoluyla üretilir.”¹⁰

Heykel; insanın kavramsal zekâsını kullanarak, dış dünyayı gözlemlemesi, araştırması ve bu dünya ile insan arasındaki ilişkilerin bulunup çıkarılması amacıyla kurduğu sanatsal dizgelerden biridir. Bu anlamda heykel dış dünyadaki somut nesnelere gönderme yapabileceği gibi soyut kavramlara da gönderme yapabilir. Özetle bir heykel bildiğimiz tanıdığımız nesnelere benzeyebilir

⁷ Erkman, a.g.e., s. 44, 45.

⁸ Palmer-Chaussande, a.g.e., s. 114.

⁹ Erkman, a.g.e., s. 35.

¹⁰ Erhan Tuna, *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Ortaoyunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara, 1990.

ya da hiç benzemeyebilir. Bu bağlamda Umberto Eco'nun Resim Göstergeleri hakkındaki görüşlerini Ayşe Kıran şöyle aktarıyor: "Resim göstergesi ya da resimleştirme bir düştür. Görsel bir gösterge, doğası gereği dış dünya göndergesinin (ögesinin) tüm özelliklerini içinde barındıramaz; dokusunu, tadını, hacmini, kalori miktarını, faydalarını. Nesne ile resmi arasında sadece belli sayıdaki algılama koşulları ortak olabilir; rengi, biçimi, ışığı, görüldüğü açı. Algılama kültürel bir olgudur; bilgiye, birikime ve resim üzerinde anlaşmaya varılmış bir çizgi, bir biçim anlayışını ifade eden bir bilgi koduna bağlıdır. Nesne ile resmi arasındaki benzerlik ilişkisi basit bir ikiye katlanma ya da üst üste gelme işlemi değildir"¹¹

Bir heykel göstergesi de dış dünyadaki herhangi bir nesneye benzese de, bu benzeştiği nesnenin tüm özelliklerini içinde taşımaz. Aralarında sadece bazı algılama koşulları ortaktır. Bir heykelin dış dünyadaki bir nesneye benzemesi ya da çağrıştırması durumunda dahi, heykelle dış dünya nesnesi arasındaki bağlantı direkt değildir. Çünkü algı kültürel bir olgudur. Farklı kültürler dış dünya nesnelerini farklı farklı algılarla böylelikle benzerlik olgusu da farklılık gösterir. Bir heykelin bir şeye benzetilerek yapılabilmesi ve izleyenlerce de o şeye benzediğinin saptanabilmesi; kültürel ve bilimsel bilgiye, birikime, anlaşmaya varılmış bir biçim anlayışına, bir bilgi koduna bağlıdır. Heykelde, biçimin bir araç oluşu gibi, bu biçimin dış dünyadaki bir nesneye benzeyip benzememesi de anlatım için bir araçtır, amaç değil.

5. Heykel Dizgesindeki Göstergelerin Gösteren Boyutundaki İlişkileri

Pek çok heykel göstergesinin bir araya gelmesiyle oluşan Heykel Dizgesi'ndeki göstergeler, biçimsel boyutta da (gösteren boyutu) belli özelliklere sahiptirler. Bunlar tür, işlev ve diğer göstergelerle ilişkileri açısından biçimsel anlamda sınıflandırılabilir. Heykel göstergelerinin buradaki sınıflandırılması, Göstergibilim'in kavramları olan ve her tür göstergeyi biçimsel (gösteren) boyutuyla sınıflandırmaya yarayan 'Dizi' ve 'Dizim' kavramlarına göre yapılacaktır.

"Dizi ilişkisi, birbirinin yerine geçebilecek göstergeler arasında oluşan ilişkidir. Aynı dizide yer alan iki gösterge (ya da daha çok sayıda gösterge) dizge içinde birbirinin işlevini taşıyabilir."¹² Heykel kompozisyonu (heykel dizgesi) dediğimiz şey planların (yüzeylerin) bir araya gelmesiyle oluşan üç boyutlu bir nesnedir. Heykeli oluşturan bu planlar da belli nitelikteki birimlerin birlikteliğinden oluşur. Bu nitelikler kendi içlerinde birer olasılık zinciri oluştururlar ve her zincir içinde, anlatım gereği tercih edilebilecek ve birbirinin yerini alabilecek seçenekler vardır. Bir heykel planını; malzeme (taş, ağaç, metal, vb.), yüzey tipleri (içbükey, dışbükey, vb.), bu yüzeyin sahip olabileceği doku çeşitleri, bu yüzeyin yer düzlemine ve heykeldeki diğer yüzeylere göre alacağı uzaysal konumu (dikey, yatay, diyagonal vb.), bu yüzeyin büyüklük olasılıkları vs. oluşturur. İşte bir planı oluşturan, saydığımız özelliklerin her grubunda yer alan olası tercihler, aynı zincirde yer alırlar. Birbirinin yerini alabilecek olan birimlerden oluşan bu zincire dizi denilir. Bu dizisel birimler bir heykelin çözümlenmesinde erişilebilecek en küçük anlamlı birimlerdir ve bunlara aynı dizide yer alan heykel göstergeleri denilebilir. Bu birimler tek başlarına değil diğer dizilerdeki göstergelerle kurdukları ilişkilere göre görece anlamlıdırlar.

"Çeşitli dizilerdeki birimlerin seçilip anlamlı bir bütün oluşturmaları için başka dizilerin birimleriyle ilişki kurmaları gerekir. Birbirleriyle ilişkiye girerek anlamlı bir bütün oluşturan birimlerin kurduğu yapıya dizim denir."¹³ Bir dizideki gösterge ya da göstergelerin diğer dizilerdeki gösterge ya da göstergelerle belli kurallar çerçevesinde bir araya gelerek oluşturdukları anlamlı bütünlere yani planlara 'Heykeldeki Dizimsel Göstergeler' denebilir. Bu dizimsel göstergeler sonsuz çeşitlilikte olabilirler çünkü bir dizide yer alan seçenekler başka dizilerde yer alan diğer seçeneklerle çok farklı biçimlerde yan yana gelebilir.

Heykelde dizisel göstergeler bir araya gelerek dizimleri yani planları, farklı dizimler de (planlar) bir araya gelerek dizge dediğimiz bir üst gösterge olan heykel kompozisyonunu oluştururlar. Fakat heykeldeki dizisel ya da dizimsel göstergelerden bahsedilirken bunları hep dolu (pozitif)

¹¹ Ayşe Kıran, "Dil ile Resmin Buluştuğu Yer", *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı-2, Eskişehir, 1994, s. 94,95

¹² Erkman, a.g.e., s. 52

¹³ A.e., s. 52

hacimler olarak algılamak yanlıgısına düşülmemelidir. Çünkü boşluk-doluluk birbirinden ayrılmaz kavram çiftlerindedir ve biri olmadan diğzerinin varlığından söz edilemez. Dolayısıyla hem birer birim olarak heykel göstergelerinin tümü, hem de bir üst gösterge olan heykel kompozisyonu (gösterge dizgesi), negatif-pozitif ilişkiler temelinde oluşur. Kompozisyondaki her birim belli uyum kurallarıyla bir araya gelir. Buradaki uyuma denge anlayışı da denebilir. Fakat bu denge anlayışı çağdan çağa, coğrafyadan coğrafyaya, toplumdan topluma ve insandan insana değişir. Çünkü heykelde dengeyi oluşturan, ritim, boşluk-doluluk, ıfık-gölge vs. gibi her anlatım elemanı aslında, yaşamı algılayış ve anlamlandırış biçiminin soyutlanmış halleridir. Bu nedenle her heykel aslında çıktığı çağ ve toplumun ve onu yapan kişinin, yaşamı ve evreni nasıl algılayıp - anlamlandırdığıyla, kendinin (ya da insanın) bu yaşam içinde nereye ve nasıl konumlandığının/konumlandırıldığının bir göstergesidir.

6. Gösterilen-Gösteren İlişkisi Açısından Heykel Göstergeleri

Göstergebilimci Peirce göstergeleri farklı bağıntılar açısından üçlü gruplara ayırarak sınıflandırıyor. Dilsel göstergeler alanından çıkararak görsel göstergeler alanına girdiği ve gösterenin gönderme yaptığı gerçek nesneyle olan bağıntısı açısından yaptığı sınıflandırmaya göre göstergeler; görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak bölünür.¹⁴ Bir gösterge sadece görüntüsel, belirti ya da simge gösterge olabileceği gibi her üçü birden de olabilir.

Heykelde Görüntüsel Göstergeler: “Görüntüsel gösterge, nesnesine benzemesi açısından nedendir. Niyetlidir, yani iletişim amacıyla üretilmiştir. Ama yalınlaştırılmış (ya da soyutlanmış) bir plan çizimi de görüntüsel gösterge sayılır. Planla yapılacak bina arasındaki benzerlik birebir bir kopya değildir, ama plan, nesnesinin (binanın) niteliklerini ve bu nitelikler arasındaki ilişkileri yansıtır. Görüntüsel gösterge, bize gönderim nesnesini çağrıştırmak için, benzerlik alanında yeterli ipuçları taşıyan göstergedir. Unutmayalım ki, dünyadaki nesnelere algılarken de tüm ayrıntıları algılayamayız, belli ana çizgiler bizde o nesnenin çağrışımının oluşmasına (yani nesnenin ne olduğunu anlamamıza) yeter. İşte görüntüsel gösterge, bu asgari ana çizgiler aracılığıyla kurduğu benzerlik sayesinde nesnesini yansıtır.”¹⁵

Heykeldeki görüntüsel göstergeler de nesnesine fiziksel görünüş açısından birebir benzeyebilir, çok az benzeyebilir ya da sadece bazı niteliklerini çağrıştıırabilir. Bu duruma heykeldeki realist, soyutlamacı ve soyut tavırlar örnek verilebilir. Her üç heykel anlayışındaki görüntüsel göstergeler, gösteren (biçim) boyutunda farklılıklar gösterirler. Bu kaçınılmazdır çünkü farklı çağların, farklı yaşam biçimlerinin ifade yöntemleri de değişecek, farklılıklar gösterecektir ve dolayısıyla heykel dili de değişecektir. Fakat gösterilen boyutundaki bir şey ortaktır o da, insana ait duygu, durum, olgu, duyarlık ve sorunların saptanarak bunlara işaret edilmesidir.

Bir sanat eserinde ya da bir heykelde dış dünyadaki somut bir nesneye veya varlığa bire bir benzeyiş, bir miktar benzeyiş ya da bu nesne veya varlığın sadece belli yapısal özelliklerini taşıma, sadece gösteren boyutuyla ilgili bir sorundur. Oysaki sanat eserlerinin ya da heykelin amacı/ anlamı gösterilen boyutudur. Yani bir takım araçlarla içeriği, bir anlamı işaret etmek, kısaca sanat objesinin kendi görünümü dışında başka bir şeyi işaret etmesidir.

Heykelde bir araç olan soyut formbilgisel kurallarla amaç olan anlam aktarımı birbiriyle karıştırılmamalıdır. Farklı heykellerde kullanılan görüntüsel göstergeler, heykel anlayışına bağlı olarak farklılıklar gösterecektir. Fakat bunlar bir heykelin içeriğinin değerlendirilmesinde kıstas olamazlar, çünkü heykel için her tür gösterge olduğu gibi, görüntüsel göstergeler de birer araçlardır, amaç değil. Dolayısıyla Heykel Dili'ne ait belli formbilgisel kurallarla bir araya getirilmiş göstergeler toplamı (dizge) aracılığıyla, anlam aktarımı yapabilen her üç boyutlu nesne heykeldir. Bu bağlamda bir şey ya heykeldir ya da değildir. Çağlar, kültürler ve heykeltraşlar arasındaki anlayış farklılıklarından yola çıkarak, eski ya da yeni oluşu (veya geleneksel ya da modern oluşu) üzerinden hareketle ‘İyi Heykel’ ya da ‘Kötü Heykel’ gibi karşılaştırmalar ya da adlandırmalar anlamsızdır.

¹⁴ Wollen, a.g.e., s. 124.

¹⁵ Erkman, a.g.e., s. 47.

Heykeltıraş Giacometti bu konuda şöyle diyor: “Her nesne çalışmak ya da iş görmek amacıyla yapılır. Bitmişliği ölçüsünde yetkindir, daha iyi çalışır ve daha güzeldir. Daha fazla geliştirilmiş bir nesne, daha az geliştirilmiş olanı tahtından indirir. Hiçbir yontu, bir başka yontuyu tahtından indiremez. Yontu bir nesne değildir, bir sorudur; bir soru, bir cevap. Ne bitmişliğe ulaşabilir, ne de yetkinliğe. Bu konuda soru bile sorulamaz.”¹⁶

Heykelde Belirti Göstergeler: “Belirtide, gösterenle gösterilen arasında nedenli bir bağ vardır! Duman ateşin, yerdeki su birikintisi biraz önce yağmur yağmış olduğunun, evdeki yanık yemek kokusu yemeğin ateşte unutulup yanmış olduğunun belirtisidir. Belirtinin oluşumunda, temelde bir şey aktarma niyeti yoktur. Doğa, insanlar uzaktan dumanı görüp de bir yerde ateş yandığını anlaşılar diye ateşe dumanı eklememiştir. Gene de, insan bu belirtileri gerideki nesneye bağlamayı ve bunlardan o nesne hakkında bir bilgi edinmeyi öğrendiği anda bu belirtiler, ortaya çıkmalarına neden olan durumun, nesnenin göstergesi olur ve onun yerine geçerler”¹⁷

Heykel sanatında da bu tür göstergelere sıkça rastlanır ve kullanılır. Bu tür göstergelerin amacı bir şey ortada gerçekten yok iken (burada heykel kompozisyonunun bütünü kastedilmekte) o durum ya da şey hakkında yanılısama yaratmak ya da çağrışım yaptırmaktır. Bazen çalışma heyecanını ya da psikolojisini belirten nedenli ama niyetsiz göstergeler olabilir; buna çalışma aşamasında kendiliğinden oluşan doku değerleri örnek verilebilir. Fakat genelde heykeldeki bu tür göstergelerin tümü nedenli ve niyetlidir. Örneğin; genelde dışbükey yüzeylerden oluşan bir formdaki içbükey yüzey, dışsal bir etkenin ya da enerjinin belirtisi, pürüzsüz yüzeyler arasındaki amorf bir doku içsel bir deformasyonun belirtisi olabilir. Ya da figüratif bir çalışmadaki insan ayağının negatif formu o insan orada olmadığı halde onun belirtisi olabilir. Tabi tüm bunlar dizge (heykel kompozisyonu) içindeki yerlerine/konumlarına göre görece anlam kazanırlar.

Heykelde Simge Göstergeler: “Saussure gibi Peirce’ de simgeyi bir gösterge haline getiren bir anlaşmadan söz eder. Simge türü gösterge bireysel istemin dışına çıkar. Simgesel göstergenin nesnesiyle arasında benzerlik yoktur, ne de aralarında varoluşsal bir ilişki bulunur. Simgesel gösterge uzlaşımaldır ve bir yasa gücüne sahiptir”¹⁸ Kullanıcılar bu tür göstergeleri değiştiremez ve farklı anlamlandıramazlar. Bir dilin (örneğin Türkçe) tüm sözcükleri simge göstergelerdir ve bu dil ile iletişim kurmak isteyen herkes bu sözcükleri olduğu gibi kabullenmek zorundadır.

Heykelde de simge göstergeler vardır ve hatta bu dilin göstergelerinin büyük bölümü simge sınıfına girer. Simge göstergelerin bazıları zaman içinde terk edilebilir, kullanımı azalabilir ya da bunlara yenileri eklenebilir ama değişmez olan şey, herkes tarafından aynı anlama gelecek şekilde üzerinde anlaşılması olunmasıdır. Örneğin bir heykelin elindeki zeytin dalı her zaman barışın simgesi, ya da bir heykelin elindeki terazi her zaman adaletin simgesi olacaktır. Bunlar farklı göstergelerle yan yana getirilerek veya ilişkiye sokularak elbette ki başka anlamlara ulaşmak mümkündür, fakat bunların tek başlarına anlamları hep sabit kalacaktır. Heykeldeki simge göstergelere daha soyut ve yapısal örnekler verilecek olursa; küre ya da bu biçime yaklaşan formlar mükemmelliği simgelerler çünkü doğadaki üç boyutlu nesnelere alabileceği en yetkin biçim budur. Dikey aks insanın hayvandan farklılaşmasının (yerçekimini yenmesi, ayağa kalkması), gökyüzüne yönelmesinin ve göksel güçlerin ya da aklının simgesidir. Yatay akslar yerel güçlerin, diyagonaller hareketin ve tedirginliğin simgesidir vs.

Peirce’e göre göstergelerin en mükemmeli; görüntüsel gösterge, belirti ve simgesel göstergelerden mümkün olduğunca eşit parçalar alınarak oluşturulan göstergelerdir.¹⁹ Buradan yola çıkılarak şöyle söylenebilir: Tek başına bir heykel göstergesinin her üç özelliği de taşıması ya da bir gösterge dizgesi olan heykelde bu tür göstergelerden her üçünün de yer alması o heykelin hem düşünsel boyutundaki zenginliğini hem de ulaşılacak anlam boyutundaki zenginliğini arttıracaktır.

¹⁶ Palmer-Chaussande, a.g.e., s. 113, 114.

¹⁷ Erkman, a.g.e., s. 46.

¹⁸ Wollen, a.g.e., s. 125.

¹⁹ A.e., s. 144.

7. Bildiri/Mesaj Olarak Heykel

Heykel sanatının bir iletişim biçimi olduğu ve insanlararası anlam aktarımının bir türü olduğu ortaya konmuş ve heykelin en önemli özelliğinin ‘mesaj (bildiri) taşıyan bir nesne’ olduğuna değinilmiştir. Bu mesajı taşıma aşamasında gösteren (biçim) boyutunun kurallarının bilinmesinin de gerekli olduğu fakat tek başına yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır. Tekrar vurgulanacak olursa heykelde gösteren (biçim) boyutu, amaca yani içeriğe (gösterilen boyutu) ulaşma için sadece bir araçtır ve bu araç heykelden heykelle büyük farklılıklar gösterebilir. Burada biçimin önemsizliğinden değil, bir şeyin heykel olabilmesi için ‘sadece bir biçime sahip olmasının’ yeter-sizliğinden söz edilmektedir.

R. Jacobson’a göre her çeşit dilsel bildirişim altı temel ögenin birleşimiyle oluşur. “Bu taslağa göre, konuşucu (konuşan kişi, verici, gönderen) dinleyiciye (dinleyen kişi, alıcı, gönderilen) belli bir düzğünden (kod, kurallar bütünü) yararlanarak bir bildiri (ileti, mesaj) gönderir. Bu karşılıklı ya da tek yönlü bildiri iletimi de belli bir bağlamda (dış gerçek) ve ‘bağlantı’ sağlayan bir oluk (kanal, fiziksel destek) aracılığıyla gerçekleşir.”²⁰ Bu tanımdan hareket edersek bir heykeltıraş da (heykeli yapan kişi, sanatçı, mesaj gönderen) izleyiciye (heykeli gören kişi, sanatsever, alıcı, mesaj gönderilen) belli bir dizgeden (heykel kompozisyonu, kurallı bütün) yararlanarak bir bildiri (ileti, mesaj, içerik, anlam) gönderir. Bu tek yönlü bildiri iletimi, sınırlı ve belli bir bağlamda (dış gerçek, konu, olgu, kavram, vs.) ve izleyiciyle heykelin görsel ya da dokunsal iletişime geçtiği bir mekânda (müze, galeri, park, sokak vs.) gerçekleşir.

8. Heykelde Bildirişimin Boyutları

Her tür bildirişimde olduğu gibi heykel bildirişiminde de üç temel boyut vardır. Bunlar dizimsel (Sintaktik), anlambilimsel (Semantik) ve edimbilimsel (Pragmatik) boyutlardır. Bu çalışma da heykel dizgesini irdelemeyi hedeflediğinden heykelle bu üç açıdan yaklaşmayı amaçlamıştır. “Yaşamla ilgili herhangi bir durumda ve insanın çevresiyle olan alışverişinde sintaktik ve semantik soyutlanmış olarak kalırlar. Örneğin gramer kitaplarını edebiyatla karıştırmamak gerekir. Gramer kitapları birer dil anatomisi çalışmasıdır, oysa yaşayan dil bambaşka bir şeydir. Bir dilin meta-dil olarak sınırlı kalıplar ve kurallar çerçevesinde incelenmesine dil-sistemi denir. Fakat bu, günlük kullanılan dil açısından çok şeyi dışarıda bırakır.”²¹

Kendini ifade etme biçimi olarak heykel sanatını seçmiş bir heykeltıraşın gerçekleştirdiği heykelinde ve bununla karşılaşan bir izleyicinin bu heykelle iletişiminde de dizimsel ve anlambilimsel kurallar soyutlanmış biçimde vardır. Bu yüzden bir dil sistemi olarak heykel dizgesinin incelenmesinde dizimsel ve anlambilimsel yönlerden saptanan kurallarla, heykelin yaşam içerisinde üretilmesi ve insanların bu sanat eseriyle olan iletişim ve etkileşimini karıştırmamak gerekir. Bu durumu Özer Kabaş şöyle açıklıyor: “Bu üç düzeyde, işaretler, bunların ilişkileri ve içerdikleri kurallar ele alınmaktadır. Fakat özellikle dikkat çekilmek istenen nokta, bu işaretleri kullanan kişinin ille de kuralları bilmesi gerekmediğidir. Bunları bilmeden de konuşup yazabilir ve etkili olarak fıkra anlatıp gülebiliriz. Çünkü kurallar bir anlatım dilinin içinde kalıtımsal olarak yoktur. Fakat anlatım dilinin analizinde ve incelemesinde kurallar olmadan inceleme olmaz. Bu incelemeye meta-dil diyoruz.”²² Burada görüleceği üzere bir kişinin heykel yapabilmesi için ya da bir heykelle iletişime geçebilmesi için bu kuralları bilme zorunluluğu yoktur.

Bu makalede bir mantıkçı ve analizci titizliği ve tutarlılığıyla, bir sistem, üstdil olarak kurgulanmak istenmekte ve bu bilimsel bir yöntemle gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Fakat heykel sanatını irdeleme üzerine geliştirilen sanat-bilimsel yöntemlerle bunun sonucu ulaşılan vargılar, heykel sanatının anlamı demek değildir. Yapılmaya çalışılan şey heykel anlatımını hem yapanlar hem de izleyenler açısından açıklamak, anlatım elemanlarını sınıflandırmak ve bu konudaki düşünselliğimizi disipline etmektir. Bu tür sınıflandırmalar görsel anlatım için yeterince incelenmediğinden; “Plastik sanatların elemanları olan renklerin, çizgilerin, alanların ilişkilerinin

²⁰ Rifat, a.g.e., s. 37.

²¹ Özer Kabaş, *Tüm-Çevresel Gerçekçilik*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, No.69, İstanbul, 1976, s. 19, 18.

²² A.e., s.18.

sintaktik ilişkiler olarak ele alınması gerekirken, çoğu kez semantik ve hatta pragmatik düzeyde tartışmaya açılmıştır. Plastik sanat eserlerinin anatomisini meydana getiren sistemler çoğu kez sanatın kendisi imiş gibi ele alınarak işlenmiştir. Bu karmaşıklık plastik sanatlarında (öz, konu, biçim) sorunlarına açıklık getirmeyi geciktirmiştir. Alan ve hacim ilişkileri ve bunların semantik düzeydeki prensiplerin etrafında oluşturulmasının sanatın kendisi sanıldığı halen görülmektedir.”²³

Modern sanat akımlarının başlangıcından günümüze dek heykel sanatıyla ilgili olarak da aynı sorun yaşanagelmektedir. Heykelin anlatımı için gerekli olan dizimsel (sintaktik) boyut ve bu boyutun oluşumunda varlığını gösteren kurallar ile heykelin anlamsal (semantik) boyutu birbirine karıştırılmaktadır. Bu karmaşanın nedenlerinden ilki; heykel sanatındaki anlatım elemanlarının, bilimsel açıdan yeterince sınıflandırılmaması ve analiz edilmemesidir. Diğer bir neden ise; farklı ideolojilerce, plastik sanatların insan yaşamı ve sosyal ortamdan izole edilme isteğidir. Bir anlamda sanatları yaşamdan dolayısıyla insandan koparma girişimi olan bu projeler sonucu plastik sanatlar, asıl problemlerinin ve anlamının yapısal sorunlardan ibaret olduğu yanlılığına düşmüştür.

Geçtiğimiz iki yüzyılda karşılaştığımız empresyonizmden minimalizme değin tüm bu akımlar çerçevesinde gerçekleştirilen heykellerin değerlendirilmesinde görülen o ki; genellikle heykelin gerçek yaşam ve insanla bağları değil, yapısal sorunları ya da sadece form yönü önemsenmiş gibi durmaktadır. Oysaki önemli olan; bu tür akımların biçimsel boyutu değil bu biçimleri belirleyen kurallar, bu kuralların ortaya çıkmasına neden olan sosyokültürel ortamlar ve bu ortamların düşünsel yapıları ile heykelin bunlarla kurduğu bağlantılardır. “İyi bir gramer kitabı hiçbir zaman sanat olmayacağı gibi, New York Central Park’a konmuş 5x5x5 metrelik metalden yapılmış ve nar kırmızısına boyanmış bir üçgen prizma da heykel sanatına sanıldığı kadar kolay giremez. Arı geometri, plastik sanatların içinde mantıksal ve matematiksel olarak yatan bir gerçektir. Pragmatik düzeye henüz ulaşmamıştır. Ama 5x5x5 metrelik üçgen prizma istenirse bir parka konur, zaten koyanlar, onu konur konmaz çevreyle ilişkiye girdiğini ve gerçek hayat düzeyine ulaştığını savunabilirler. Fakat bu, Yapay Bir Zorlamadır. Bu açıdan bakarsak, ölçeğinden ötürü çevreyle ilişkiye giren her nesne sanat düzeyine erişirdi. Bir şehre atılan bir bombanın açtığı çukur da etkili bir eksi-biçimdir. Etkisinin derecesi su götürmez. Böylesine bir biçimi, doğal hayatın gerçeklerinden sayıp, kabullenemeyiz. Sanat insanın gerçek çevresiyle olan bağına koparmadığı sürece sanattır.”²⁴

Heykelde Dizimsel (Sintaktik) Boyut; bu çalışmanın, göstergebilimsel temel kavramlar çerçevesinde heykelin ele alındığı 3, 4, 5 ve 6. bölümlerinde, heykel bildirişiminin bu boyutu irdelenmeye çalışılmıştır.

Heykelde Anlambilimsel (Semantik) Boyut; bu çalışmanın ‘Anlamlama Açısından Heykel’ başlıklı 9. bölümünde, bu konu detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Heykelde Edibilimsel (Pragmatik) Boyutta; heykelin hem kişisel hem de toplumsal bağlamda gerçeklikle ne derece örtüştüğü, ne ölçüde içinde yaşanan çağın ve kültürün sorunlarıyla uğraştığı irdelenir. Bir anlamda sosyolojik ve psikolojik açılardan açıklama olarak da nitelendirilebilecek olan bu boyutta heykelin onu izleyen insanlar açısından ne tür işlevleri gerçekleştirdiği/gerçekleştirmesi gerektiği ortaya konmaya çalışılır. Bu çalışmanın ‘Bildiri/Mesaj Olarak Heykel’ başlıklı 7. bölümünde heykelin edibilimsel boyutuna belli açılardan yaklaşmak amaçlanmıştır. Bu boyut bildirişimin en kapsamlı boyutudur, dolayısıyla daha da açılabilir.

Her tür bildiride olduğu gibi, heykel bildirisinde de en önemli yönlerden biri, bildirinin (mesajın) alıcılara algılanabilmesidir. Ancak bu olabildiği / gerçekleşebildiği sürece psikolojik ve sosyolojik etki veya işlevlerden söz edilebilir. Heykel bildirisinin algılanabilir olmasının belli koşulları vardır. Bir heykelde iletilmek istenen mesaj doğrultusunda kullanılan göstergeler, basit ve orijinallik arasındaki denge doğrultusunda kurgulanmalıdır. Aksi takdirde mesajın algılanmaması sonucu doğabilir. Örneğin göstergelerin aşırı basitliği, algılayıcı tarafından mesajın dikkate

²³ A.e., s. 19

²⁴ A.e., s. 19

alınmamasına neden olabileceği gibi, göstergelerin aşırı orijinalliği mesajın algılayıcı tarafından kavranamamasına neden olabilir.

Heykel bildirisinin algılanmasındaki bir diğer sorunsal da bildirinin yoğunluğudur. Bu durum heykelde aşırı şarj (yükleme) denilen olgudur. Heykeltıraş heykelinin çağrıştıracığı anlam ya da anlamların sınırını, hem de bu çağrışım için kullanmak zorunda olduğu form (biçim) zenginliğini kontrol etmek durumundadır. Bu kontrolün yitirilmesi durumunda heykel kompozisyonu görsel bir gürültüye dönüşür. Heykel kompozisyonundaki bu olguyu (gürültüyü) doğuran neden, heykeltıraşın biçim-içerik (gösteren-gösterilen) birlikteliğindeki dengeyi, amacı doğrultusunda doğru kurgulayamamasıdır. Heykeltıraş, bildirisinin gelişigüzellikten uzaklaşması için ve heykelini doğru yapılandırabilmek için simgeleri çok iyi tanımalı ve simgesel anlatıma hâkim olmalıdır. Tabi bununla iletişime geçecek olan karşı taraf için de, yani izleyiciler için de aynı yetkinlik gereklidir.

Heykeldeki bildiri alıcılar tarafından algılanabilsin diye biçim-içerik birlikteliğinde yapılandırılan heykel kompozisyonu, herkes tarafından algılanabilir ve anlaşılabilir olmayı hedeflemez. Çünkü böyle bir durumda bildirinin banallığe düşmesi ve düşünsel zenginliğini yitirmesi sonucu çıkar. Unutmamak gerekir ki: “Sanatsal yapıya sahip bir bildirinin en önemli niteliği ondaki zenginliğin algılama kapasitesini aşmasıdır.”²⁵

9. Anlamlama Açısından Heykel

Anlamlama, bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlayışımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluşturmaktır. Deney ya da bilgi, gerçeğin ‘anlamlanışı’ndan başka bir şey değildir. Teknikler, bilimler, sanatlar, türlü diller bunun özel görünüşleridir.”²⁶ Heykel, gerçeğin anlamlanış biçimlerinden biridir ve zihnimizde bir olayı, olguyu, kavramı vs. canlandırabiliyorsa bir göstergedir ve anlamlıdır. Heykel aracılığı ile gerçekliğin anlamlanmasında üç önemli öge vardır. Bunlar sırasıyla 1. heykel, 2. heykelin gönderme yaptığı şey ya da şeyler, 3. heykelin kullanıcıları yani heykeli yapanlar ve heykeli izleyenler. Bir gösterge olarak ele aldığımız ve incelediğimiz heykel, kendi dışında başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir. Ama varlığı, hem onu yapanların hem de onu izleyenlerin, onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır.

Heykel aracılığıyla gerçekleşen anlamlamada heykeli yapanlar (kodlayıcılar) ile o heykeli izleyenler (kodaçıcılar) arasında bir ayırım yapılamaz. Çünkü heykeli izleyenler de, heykeli yapanlar da aslında birer yorumlayıcıdır ve yorumlayıcı sadece, heykel göstergesinin kullanıcılarını niteleyen zihinsel bir kavramdır. Yazar da okur da, konuşmacı da dinleyici de, heykeltıraş da heykel izleyicisi de birer kullanıcıdır. Kısaca heykeli yontmak da, bu yontu üzerine düşünce üretmek de yaratıcı bir eylemdir.

“Göstergebilim iletişimi -ister kodlayıcı ister kod açıcı tarafından- iletilerde anlam üretme olarak görür. Anlam, iletide düzgünce paketlenmiş bir biçimde bulunabilecek mutlak, sabit bir kavram değildir. Anlamlandırma etkin bir süreçtir: göstergebilimciler bu sürece göndermede bulunmak için yaratma, üretme ya da müzakere etme gibi fiilleri kullanırlar. Kişi ve ileti arasında alıp vermeyi ifade eden müzakere etme, bu fiillerin belki de en kullanışlı olanıdır. Anlam gösterge, yorumlayıcı ve nesne arasındaki güçlü etkileşimin bir sonucudur. Tarihsel olarak konumlandırılmıştır ve zaman içinde değişebilir. Hatta ‘anlam’ terimini terk edip... ‘anlamlandırma edimi’ (semiosis) terimini kullanmak yararlı olabilir.”²⁷

Heykel aracılığıyla gerçekleşen iletişimde de, kısa birkaç cümleyle dile getirilebilecek, heykeli yapandan heykeli izleyene aktarılan, mutlak ve sabit bir anlamın varlığından değil, karşılıklı bir anlam üretiminden söz edilebilir. Heykeldeki anlamlama, gösterge (heykel), göstergenin gönderme yaptığı gerçeklik ve yorumlayıcılar arasında, sürekli ve güçlü bir etkileşimi gerektirir. Bir heykel kesin olarak tanımlanabilecek tek bir anlama sahip olamaz. Yüklenen anlam,

²⁵ A.e., s. 16.

²⁶ Pierre Guiraud, *Anlambilim*, Çev. Prof. Dr. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul, 1999, s. 23.

²⁷ John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 1996, s. 69.

kullanıcıların deneyimlerine bağlı olarak belirli sınırlar içinde değişir. Bu sınırlar toplumsal uzlaşım larca belirlenir ve bu sınırlardaki değişimler de kullanıcılar arasındaki toplumsal ve psikolojik farklılıkları doğurur. Bir gösterge olan heykelde, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasıyla, heykel aracılığıyla anlamlama gerçekleştirilmiş olur.

Bizler dış dünya olgu veya nesnelere hakkında kavramlar aracılığı ile düşünürüz. Kafamızın içinde dış dünya olgu ve nesnelere kendileri değil, onların izdüşümü olan kavramlar vardır. Dolayısıyla kavramlar dış dünya nesnelere soyutlaması ve zihnimizdeki gösterenlerdir, bu gösterenlerin gösterilenleri ise dış dünya nesne ve olgularıdır. Bu durum bize şunu göstermekte; kavramlar aracılığıyla dış dünya nesne ve olguları gösterilebildiği gibi, nesnelere aracılığı ile de kavramlar gösterilebilir. İşte bu durum tam da plastik sanatların işleyiş mekanizmasını ele verir. Tüm sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da bu çift yönlü olarak işler. Yani dış dünya nesne ve olgularından edindiğimiz deneyim ve bilgiler, kavramlara, kavramlar da bir heykele dönüşebildiği gibi, kendisi de sonuçta sanatsal bir nesne olan heykelle karşılaştığımızda, heykelle aramızda gerçekleşen görsel diyalog, kavramlara, kavramlar da özgün ve öznel bilgi ve deneyimlere dönüşebilmekte.

Sanatlar aracılığıyla düşünce üretebilmenin günlük düşünme biçimlerinden bir farkı da kavramsal düşünmeyle imgesel düşünmenin bir arada gerçekleşiyor olması olabilir. Çünkü kavramlar, her ne kadar dilde hiçbir zaman tam olarak ifadesini bulamayan bir potansiyaliteye sahip olsalar da, kavram olmalarını ve bir dil içinde yer almalarını, herkes tarafından kabul edilmiş ve uzlaşmış olan sınırlı bir anlam taşıyor olmalarına borçludurlar. Yani kavramlar bir şey hakkındaki tekil izlenimi değil, o şeyin tasarımını gösteren genel şeye karşılık gelirler. Oysa imgeler bir şey hakkındaki tekil izlenimlerdir ve çok daha geniş bilgi taşıyan zihinsel nesnelere. Bu farkı kavramak için bir 'ağaç' sözcüğünü okuduğumuz ya da duyduğumuzda zihnimizde canlanan bilgilerle, bir 'ağaç görüntüsü' nü düşündüğümüz ya da gördüğümüz zaman zihnimizde canlanan bilgi potansiyelini karşılaştırmamız yeterlidir.²⁸ Heykelsel düşünmede ve heykelin anlamlandırılmasının gerçekleşmesinde bu iki tip bilgi ve düşünme biçimi de, bu iki tip bilgi ve düşünme biçiminin birbirine dönüştürülebilme yetisi de gerekli olmaktadır.

Heykelde anlamlama temel iki aşamada ele alınabilir, bunlar sırasıyla 'Düzanlam' ve 'Yananlam' katmanlarıdır.

Heykelde Düzanlam Düzeyi; "göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Düzanlam, göstergenin ortakduyusal, aşikâr anlamına gönderme yapar."²⁹ Heykelde düzanlam bir bakıma, herhangi bir heykele bakan herkesçe akla gelen ilk kavramdır. Örneğin bir kadın büstüne bakıldığında onu izleyen tüm insanlarca 'bu bir kadın büstüdür' denmesi o heykelin düz anlamıdır. Bu vargı söz konusu büstün ikincil özelliklerini içermez. İlk anlam bakılan heykelin neyi yansıttığı ile ilgilidir. Oysa bir göstergenin sanatsal bir gösterge olabilmesi için ya da bir kadın başından hareketle gerçekleştirilen üç boyutlu bir portre çalışmasının heykel olabilmesi için öykünme ve yansıma amaçlarını aşmış olması gerekir.

"Sanat göstergelerinde birincil yansıma işlevi aşılarak, gösterge, gerçeği belli bir biçimde aktarmasını sağlayan ikincil özelliklerle donanmıştır. Böylece, sanat fotoğrafı vesikalık fotoğrafla karşılaştır: Nasıl ressamın sanatı, sanat kaygısı gütmeyen fotoğrafçının zanaatıyla, plak, yorumla, vb. karşılaştırırsa."³⁰ Her sanat nesnesinde olduğu gibi her heykelde de bir düzanlam katı vardır. Ama anlamlamada bu katın aşılabilmesi gereklidir. Yoksa modle edilmiş olan ve bakıldığında herkes tarafından ortak bir adlandırılmayla tanımlanabilen her üç boyutlu nesne heykel değildir.

Heykelde Yananlam; "göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir."³¹ Heykeldeki yanamlar, heykeli yapan ya da izleyenlerin yani kullanıcıların duygu, heyecan, kültürel değer ve

²⁸ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları, İkinci Basım, Ankara, 1997, s. 370-402.

²⁹ Fiske, a.g.e., s. 116.

³⁰ Guiraud, a.g.e., s. 29.

³¹ Fiske, a.g.e., s. 116.

yetkinlikleriyle, heykel arasında gerçekleşen etkileşimleri sonucu varabilecekleri düz anlam sonrası anlam katmanlarıdır. Yani herkesçe varılan yüzeysel anlam değil de daha öznel ve daha derinde bulunabilecek anlamların keşfidir.

Belki burada önemle üzerinde durulması gereken nokta kültürel birikimdir. Çünkü yananamları kavrayabilmenin ya da bunları üretebilmenin ön koşulu kültürdür. Sanayi devrimi ve modern ütopyanın vadettiği, mükemmellik iddiasındaki toplumsal yapıların iflas ettiği günümüzde, tek tek kişiler ve toplumlar bu yaşam tasarımları içinde yabancılaşma sorunları yaşamaktadır. Yabancılaşmanın ortadan kaldırılabilmesi için, insanların kendiliyebilirlik mekanizmalarını çalıştırmaları, şeyleri dönüştürebilmeleri gerekmektedir. Bu ve benzer modern kültürel sorunlar hakkında belli bir anlayışa sahip olmadan, çoğu modern heykelin yananlam boyutuna geçebilmek oldukça güçtür.

Heykelde yananlam konusunda bir diğer önemli nokta da şifre kavramıdır: “Bir sanatçı, eğer iyi ve özgün bir sanat yapıtı vermek istiyorsa, hep yeni bir şifre oluşturma kaygısı taşır. Ne var ki, yeni şifre, eski şifrelerin ipuçlarıyla çözülemiyorsa, yapıt o denli bireysel kalır ki, yalnızca kendini yaratan sanatçı (ve belki de sanatçının bir iki yakını) tarafından anlaşılır, dolayısıyla izleyiciyle sanat yapıtı arasında iletişim kurulamaz. Öte yandan şifre çok kolay çözülyorsa, bu da yapıta, ‘bayağı, sıradan’ gibi sıfatların yakıştırılmasına yol açar.”³²

Bir heykeltıraş yapıtıyla özgün yananamlar üretilmesine neden olmak, izleyici de bu yeni yananamlara ulaşabilmek istiyorsa, kendilerinden önce gerçekleştirilen heykellerdeki şifre ve deşifreler hakkında bilgi sahibi olmak zorundadırlar. Bu bir anlamda heykel geleneği ile olan bağlantıdır. Fakat burada gelenekten sınırlı bir biçimde sadece bir kültüre ait olarak değil, kültürlerarası ya da içinde yaşanan kültürün ötesi bir anlamda söz edilmektedir. Ancak böylesi bir birikimle yeni şifreleri kurmak veya onları çözmek mümkün olabilir. “Aslında hiçbir sanat yapıtı daha önceki çağların birikiminden ve güncellikten tam olarak kurtulamaz, bunları özümseyip yeniden yoğurup norm olma mükemmelliğine eriştiğinde de kalıcılık kazanır.”³³

Sonuç

Heykel sanatı hakkında görülen en önemli sorunlardan biri, onun değerlendirilmesi aşamasında, biçim ile içeriğin sürekli birbirine karıştırılıyor olmasıdır. Bunun temel nedenlerinden biri, bu sanat disiplini hakkında yapılan kuramsal çalışmaların yetersizliği, bir diğeri ise, bu eksiklikle yoğrulmuş terminolojinin heykel sanatı hakkında daha nitelikli düşünce üretmeye elverişli olmamasıdır.

Göstergebilimsel metodoloji ve kavramlar çerçevesinde incelenmesi sonucu görülmüştür ki; Heykel Sanatı denilen şey, kendine has bir Dil Sistemi’dir ve Heykel dediğimiz tek tek sanat nesnelere de, bu sistemle ilişkili olarak oluşturulmuş Gösterge Dizgeleri’dirler. Dolayısıyla bir gösterge olan heykelin hem gösteren hem de gösterilen boyutları vardır ve bu boyutlar hem kendi içlerinde, hem kendi aralarında, hem de kendi dışlarında başka göstergelerle belli kurallar çerçevesinde ilişkilidirler. Heykel bu kavramsal çerçevede açıldığında görülür ki; salt formbilgisel boyuta hâkim olunarak gerçekleştirilen üç boyutlu nesnelere, heykel olma niteliğini kazanamazlar. Her tür sanatsal dizgede olduğu gibi, heykel dizgesinde de amaç, anlam üretimini sağlayabilmektir. Bunun için formbilgisi gereklidir, ama tek başına yeterli değildir, heykelin anlamı salt yapısal kurgusu değildir. Her sanat nesnesi gibi heykel de kendi dışında bir şeyi işaret etmek zorundadır. Heykel sanatı tıpkı tüm diğer sanatlar gibi, insanla bağımlı koparmadığı sürece sanattır.

İletişim ve anlamlama kavramları çerçevesinde incelendiğinde, anlam denilen şeyin, çift özneyi ve bir nesneyi gerektiren, üçlü bir etkileşimle varolduğu görülmüştür. Bir heykel, yapan-dan izleyene, sabit sınırları olan, paketlenmiş bir anlamı aktaran bir aracı değildir. Bu noktada hem heykeli yapanın, hem de onu izleyenlerin, eşit ölçüde yaratıcı bir eylem içerisinde olmaları gerekmektedir. Heykelde bir ‘anlam’dan çok; heykeltıraş, heykel ve heykel izleyicisi üçgeninde gerçekleşen bir ‘anlamlandırma’dan söz edilebilir.

³² Erkman, a.g.e., s. 75.

³³ A.e., s. 79.

Kaynakça

- Cevizci, Ahmet**, *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları, İkinci Basım, Ankara, 1997.
- Erkman, Fatma**, *Göstergebilime Giriş*, Alan Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul, 1987.
- Fiske, John**, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çeviren: Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları / Ark, Birinci Basım, Ankara, 1996.
- Guiroud, Pierre**, *Anlambilim*, Çeviren: Berke Vardar, Multilingual, İstanbul, 1999.
- Kabaş, Özer**, *Tüm-Çevresel Gerçekçilik*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul, 1976.
- Kıran, Ayşe**, *Dil İle Resimin Buluştuğu Yer*, Anadolu Sanat Dergisi 2, Eskişehir, Kasım 1994.
- Palmer, Mary Lisa ve Chaussende, François**, *Yazılar/Alberto Giacometti*, Çeviren: Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1998.
- Rifat, Mehmet**, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1998.
- Rogers, L.R.**, *Heykelsi Düşünme-1*, Çeviren: Adem Genç, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları IV, Ankara, 1992.
- Tuna, Erhan**, *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Ortaoyunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.
- Wollen, Peter**, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1989.

Tercümân-ı Ahvâl Gazetesi Üzerine Bir Değerlendirme

Tayyib YUSUF*

Özet

Tanzimat'ın son döneminde, muhalefet olarak ortaya çıkan Yeni Osmanlılar tarafından başlatılan gazetecilik mesleğinin, Meşrutiyet hareketinin hız kazanmasıyla beraber yine bu dönemde zirveye çıktığı görülmektedir. Gazeteciliğin kısa zaman içerisinde ilerlemesi, kuşkusuz 1860'ta Âgâh Efendi tarafından çıkarılan ilk özel Türkçe gazete olan *Tercümân-ı Ahvâl*'in daha sonra yayımlanan gazetelere bir lider ve model olmasına borçludur. Ancak, bilimsel düzeyde mezkûr gazetenin önemini ortaya koyan çalışmalar sayısal açıdan yetersizdir. Ayrıca doğumunun 150. yıldönümünü kutlamakta olduğumuz Türk gazeteciliği çerçevesinde adı geçen gazeteyi yeniden değerlendirmeyi yerinde görüyoruz.

Bu bakıştan yola çıkarak, bu yazıda¹, önce Âgâh Efendi'nin özgeçmişini bulabildiğimiz kaynaklara dayanarak anlatmaya çalışacağız. Yazının ikinci kısmında ise, gazetenin neşrinden başlayarak amacı, satılışı, fiyatı, gazeteyi oluşturan kısımlar, matbaa ve nihayet gazetenin özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi verilecektir. Dolayısıyla, gazeteyi bugünün gözüyle değil, o döneme bakış açısından değerlendirerek, gazetenin önemini ortaya koymuş olacağız.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, gazetecilik, Âgâh Efendi, Tercümân-ı Ahvâl, içerik.

A Study On Newspaper of Tercümanı-ı Ahval

Abstract

Turkish Journalism in the Ottoman Empire began and reached its first peak in the late *Tanzimat Period* (1860-76). From the beginning of the 1860s onwards, a number of newly educated Ottoman intellectuals – later called *Young Ottomans* – inaugurated their press activities and constitutional movement concurrently. In this process, a leading newspaper called *Tercümân-ı Ahvâl* (*Interpreter of Conditions*) published at 1860 and its publisher Âgâh Efendi has played a crucial role in the forming of the Turkish Journalism. However, due to the limited works concerning the newspaper and its importance in the Turkish Journalism, the author of this paper has been strongly felt – especially in the time of celebrating the 150th years of anniversary of Turkish Journalism – that the more academic studies about the newspaper and the birth of Turkish Journalism should be studied.

From this point of view, this essay² first will give a general description of Âgâh Efendi's life both in Turkey and Europe. In part two, it will focus on the contents of the newspaper and features that made it different from the official and semi-official newspapers which were published until 1860. The analyses about the newspaper's publishing aim, prices, contents, distributing and printing house were also made for the understanding of importance of the newspaper during the 1860s. As a result, the essay will, the author hopes at least, give the general view of the newspaper.

Key Words: Tanzimat, journalism, Âgâh Efendi, Interpreter of Conditions, contents.

* Tokyo Yabancı Diller Üniversitesi

¹ Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, yazar Japonya Bilim Geliştirme Derneği'nce düzenlenen Uluslararası Araştırmacı Yetiştirme Projesi tarafından maddi destek görmüştür.

² This work is totally supported by the International Training Program conducted by Japan Society for the Promotion of Science.

Giriş

Osmanlı modernleşme sürecinde Tanzimat devri ele alındığı zaman, yapılan askerî, idarî, malî, eğitim vs. ıslahatlarının yanı sıra Osmanlı sosyal ve kültürel yaşamında değişiklik olarak özel sektörün Türk basın hayatına girdiği ve bu alanda zirvenin yaşanmış olduğu oldukça dikkat çekicidir. Bilhassa, 20 sene boyunca rakipsiz olarak Türk gazeteciliğinde kendini gösteren *Cerîde-i Havâdis* gazetesinden sonra Ekim 1860'ta Âgâh Efendi ile İbrahim Şinâsi tarafından ilk özel Türkçe gazete *Tercümân-ı Ahvâl*'in yayınlanmasıyla Türk gazeteciliği artık yepyeni bir döneme girmiş oluyordu. Adı geçen gazetenin neşrinden bir buçuk sene sonra Şinâsi'nin tek başına çıkardığı *Tasvir-i Efkâr* gazetesi ve 1867'den sonra *Yeni Osmanlılar*'ın ortaya çıkışıyla hem haber hem fikir gazeteciliği bir mânâ kazanarak gerçek Türk basını ortaya çıkmıştı. Tanzimat'ın son zamanlarında ise Ahmed Emin'in sözleriyle ifade edersek Türk basını altın çağa ulaşmıştır.³ Bilindiği üzere bu gelişmelerin zuhur etmesinde Âgâh Efendi ve onun neşrettiği *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi önemli rol oynamıştır. Yayınlandığı tarih itibarıyla olduğu kadar, şekil, teknik ve özellikle içerik bakımından en önemli aydınlatıcılık ve öncülük rolünü oynamıştır. Türk basınına olan bu katkısından dolayı adı geçen şahıs ve gazeteyi, her zaman bilimsel çerçevede, özellikle doğumunun 150. yıldönümünde Türk gazeteciliğinin lideri olarak hakkıyla yeniden anmak ve tetkik etmek çok yerinde olacaktır.

İşte biz bu görüşten hareket ederek, bu yazıda, esas olarak *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin muhteviyatını, özelliklerini ve önemini bugünden değil, o dönem içerisinde, o zamanın ölçüleleriyle değerlendirmeye çalışacağız. Makale iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci ana bölümde gazete sahibi Âgâh Efendi'nin özgeçmişi kısaca verilecektir. İkinci ana bölümde ise çalışmamızın temelini oluşturan gazete üzerinde analiz yapılacaktır. Bu bölümde gazetenin kuruluş amacı, neşri, fiyatı, satışı ve basıldığı matbaa, gazeteyi oluşturan ana kısımlar ve onların özellikleri üzerinde durulacaktır. Özellikle gazeteyi oluşturan ana kısımların içerdiği her türlü yazılardan örnekler vererek, haber gazetesi olma yanında bir fikir gazetesi olma, kamuoyu yaratma çabaları çerçevesinde öneminden bahsedeceğiz.

1. Âgâh Efendi'nin Kısa Özgeçmişi

Âgâh Efendi'nin özgeçmişi hakkında kendisinin kaleme aldığı bir hatırat dışında şimdiye kadar bilinen önemli bir belge bulunmamaktadır.⁴ Adı geçen hatırat dışında Âgâh Efendi'nin zamandaşlarından Ebüzziya Tefvik'in neşrettiği *Yeni Tasvir-i Efkâr* gazetesinde tefrika şeklinde yayımlanan *Yeni Osmanlılar Tarihi* adlı eser, Âgâh Efendi'nin kişiliği ve Avrupa hayatı ile ilgili kısa malûmat içermektedir. Aşağıda bu kaynakları esas alarak, kendisinin neşrettiği gazete üzerinden de Âgâh Efendi'nin hayatını anlamaya çalışacağız.

Âgâh Efendi 28 Şevval 1247 tarihinde (30.3.1832) Boğaziçi'nde Sarıyer'de doğdu. Babası Yozgatlı Çapanzâde Ömer Hulûsi Efendi'dir. 1842'de 10 yaşında iken Mekteb-i Tıbbiye'deki tahsiline başladı. 1827'de Sultan II. Mahmut tarafından kurulan bu okul, Osmanlı tarihinde pozitif ilimlerin öğretilmeye başladığı ilkokul olarak bilinmektedir.⁵ Bu nedenle, Âgâh Efendi'nin ileride gazete çıkarmasında büyük bir payı olacak iktisadî anlayışının, bu okulda ilim tahsil yaptığı yıllardan itibaren şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz. Âgâh Efendi Mekteb-i Tıbbiye'de 1842'den itibaren yedi yıl eğitim gördü ve Fransızca öğrendi. Nisan 1849'da okuldan ayrıldı. Fransızca'yı iyi bildiği için aynı yıl Haziran'da Bâb-ı Âli Tercüme Odası tercümanları arasına alındı. Çıracı olarak tam bir sene çalıştıktan sonra maaşlı oldu. Bu kurumda üç seneden fazla çalışan Âgâh Efendi, 1852 Kasım sonunda Paris elçiliğine gönderilen Rifat Veliyüddin Paşa'nın maiyyet kâtibi olarak Paris'e gitti. Paris'te üç ay kaldı ve Mart 1853'te ülkeye döndü. Aynı yılın Temmuz'unda Karantina Müdür Yardımcılık görevinde bulundu. İki yıl sonra, 3000 kuruş maaş ile Rumeli Ordu

³ Ahmed Emin, "Notes on the Development of the Turkish Press", *Türk Basın Tarihi: Cumhuriyet Dönemi 1919-1965*, haz., Fuad Süreyya Oral, Doğu Matbaacılık, 1968, s.399.

⁴ Esas olarak Âgâh Efendi'nin yurt içi faaliyetlerini içeren bu hatıratın sonraları Vakıf gazetesinde yayımlanmış olduğu bilinmektedir. Yeni alfabe metni için bkz. Server İskit, *Husûsî İlk Türkçe Gazetemiz Tercümân-ı Ahvâl ve Âgâh Efendi*, Ulus, Ankara, 1938, s. 12-16.

⁵ A.Güner Sayar, *Osmanlı İktisat Düşüncesinin Çağdaşlaşması*, Der Yayınları, İstanbul, 1986, s. 307.

baştercümâlığına atandı ve Silistire'ye gitti. Tekrar Tercüme Odası'na dönmeden önce Hersek Muvakkat Meclis reisliği yaptı.⁶

28 yaşında iken, İbrahim Şinâsi ile birlikte *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesini yayımladı.⁷ Altı ay sonra Şinâsi'nin gazeteden ayrılması nedeniyle, gazeteyi tek başına yürütmek zorunda kaldı. Ağustos 1861'de 5000 kuruş maaş ile Posta Nâzırlığına getirildi.⁸ Posta nâzırlığına getirilme haberi, yayımladığı gazetesinin *Tevcihât* bölümünde yer aldı.⁹ Bu görevdeyken, Posta merkez kadrosunu yeniden düzenledi.¹⁰ 1863 Ocak ortalarından itibaren beş kuruşluk kırmızı, iki kuruşluk mavi, bir kuruşluk mor ve 20 paralık sarı olarak dört türlü posta pullarının kullanımını başlattı. Ayrıca, Postahâne-i Âmire, Şehzâdebaşı, Kasımpaşa, Üsküdar ve Beşiktaş başta olmak üzere toplam 10 mevkide memurlar görevlendirerek pul satış işlerini resmen başlattı.¹¹ Eylül 1864 tarihinde Vapurular ve Ereğli Kömür Madenleri Nâzırlığı görevine atandı. Ancak bu görevlerinde kısa müddet kaldı ve sonra ayrıldı.¹² 1865 yaz aylarında İstanbul'da, *İttifak-ı Hamiyet*'in kuruluşu sırasında Dîvân-ı Muhâsebât Âzalığına memur edildi.¹³ Dîvân-ı Muhâsebât Âzalığını yürütürken, 1867 Paris sergisine katılmak amacıyla kurulan hazırlık komisyonunda görev yaptı. Hazırlık Komisyonu'na üye olarak alındığı zamanlarda Âgâh Efendi'nin bir taraftan da ticâret müfettişi olarak görev yapmakta olduğu, haberlerden anlaşılmaktadır.¹⁴ Mart 1866'da gazetesini kapatmak zorunda kaldı. Ziya Paşa ile Namık Kemal'in Avrupa'ya gittikleri 17 Mayıs 1867 tarihinde, aynı tarihli bildiri ile Dîvân-ı Muhâsebât Âzalığından alındı.¹⁵ 31 Mayıs'ta, yurt dışına çıkan ikinci kafiyeyle katılarak, Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi Paris'e gitti.¹⁶

Yeni Osmanlılar Cemiyeti mensubu olan Âgâh Efendi'nin, yukarıda bahsettiğimiz gibi, Avrupa firarı hakkında fazla belge bulunmamaktadır. Fakat, o dönemin en önemli şahidlerinden Ebüzziya Tevfik *Yeni Osmanlılar* üyelerinin Paris'e gelip bir ay geçmeden buradan ayrılmak zorunda kaldıklarını ve bu sırada Âgâh Efendi'nin, önce Londra'ya gittiğini anlatmaktadır.¹⁷ Londra'dayken *Muhbir* gazetesinin yeniden çıkarılmasında, *Tercümân-ı Ahvâl*'in eski harfleri ve müretteplerini getirterek katkıda bulundu.¹⁸ *Hürriyet* neşredildiğinde ise, İstanbul'dan bir Ermeni usta getirterek mürettepliğe memur kıldı.¹⁹ Sonra Brüksel'e gitti.²⁰ Ebüzziya Tevfik, Âgâh Efendi'nin şahsiyetini ve Brüksel'e gidip orada ikâmet etmesinin sebeplerini şöyle dile getirmektedir:

“Âgâh Efendi'ye gelince bu zât gâyet pesimist olduğu hâlde her şeyde lâkayt tavrı gösterir idi. Fakat muhâkemesi sağlâm ve husûsan bedbînâne esâslara binâen muhâkemât etmek mu'tâdı, daha doğrusu muktezâ-yı fıtratı olduğundan hiçbir şeyde yanıldığı görülmemiştir.

Hakikaten mâil-i sükûnet, tantana-i mu'âşeretten müctenib, sâkitâne imrâr-ı hayattan müteleziz ve âdeta mûnis bir merdümگیرiz idi. Anın için ne Londra'da, ne de Paris'te ikâmet ediyordu. Belçikahları Fıranko-Fılamana ahlâkının memzucu bir mizâçta bulmuş, yani bu (Flagmatik) kavimden hoşlandığı için Brüksel'de ihtiyâr-ı ikâmet etmişti.”²¹

⁶ İskit a.g.e., s. 12-16.

⁷ Şinâsi'nin gazeteye yaptığı katkılar hakkındaki beyanlar için bkz. “İthâr”, *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 1, 6 Rebi'ülâhire 1277 (21.10.1860), s. 2. Bunlardan başka Şinâsi'nin imzalı olarak 1. sayıda *Mukaddime*, 2'den 5'e kadarki nüshalarında *Şair Evlenmesi*, yine 2. sayısında *Mizân'ü-l-Adl* adlı kitap üzerindeki tanıtım yazısı, 7., 9., 13., 16. ve 21. sayılarında ise beyitleri yayımlanmıştır.

⁸ İskit, a.g.e., s. 38.

⁹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 71, 20 Safer 1278 (27.8.1861).

¹⁰ Nesimi Yazıcı, “Tanzimat Döneminde Osmanlı Haberleşme Kurumu”, *150. Yılında Tanzimat*, haz.: Hakkı Dursun Yıldız, 1992, s.150.

¹¹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 283, 21 Receb 1279 (13.1.1863).

¹² Bu görevde sadece 5 ay 9 gün kaldığı *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 646, 3 Muharrem 1282 (28.5.1865) tarihli nüshasında yayımlanan bir rapor sayesinde anlaşılmaktadır.

¹³ İskit, a.g.e., s.39.

¹⁴ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 672, 21 Rebi'ülevvel 1282 (27.7.1865).

¹⁵ İskit, a.g.e., s.40.

¹⁶ Ebüzziya Tevfik, “Yeni Osmanlılar Tarihi”, *Yeni Tasvir-i Efkâr*, No:106-107, İstanbul, 1909-1911.

¹⁷ Ebüzziya Tevfik, a.g.e., No:112.

¹⁸ Ebüzziya Tevfik, a.g.e., No:118.

¹⁹ Ebüzziya Tevfik, a.g.e., No:122.

²⁰ Ebüzziya Tevfik, a.g.e., No:121.

²¹ Ebüzziya Tevfik, a.g.e., No: 184.

Brüksel'i tercih etmesinin diğer bir sebebi konusunda Ebüzziya Tevfik şöyle devam ediyor:

“Âgâh Efendi'nin Brüksel'i tercihinin bir ikinci sebebi de postacılığa olan merakı idi. İnsan her ne olacak ise onunla doğar derler. Zavallı Âgâh Efendi de hâlâ postası olmayan bu memlekette dünyaya postacı olarak gelmiştir. Hattâ evâil-i Abdülaziz hânîde Posta Nezâreti'ne memur olunca ilk defa olarak posta pullarını ihdâs eylemişti. Bahusûs sırf ilcâ-yı himmet ve i'âne-yi dirâyet ve fetânetiyle Memalik-i Osmaniyye'deki ecnebî postalarını kaldırmağa teşebbüs eylemiş....İşte Âgâh Efendi Brüksel'de posta umurunu âdeta memuren gönderilmiş gibi tetebbu' ediyordu. O tarihte Belçika Posta Nâzır bulunan Mösyö Jakob ile vaktiyle Posta Nâzır iken ba-muhâbere tanışmış olduğundan anın delâletiyle postalara 'âit en 'âdî husûsâtтан en dakîk mu'âmelâta kadar icrâ-yı tetkîkât ederek pulların ve Mösyö Jakob tarafından tanzîm edilmiş istâtistik defterleriyle hükümete i'tâ kılınmış husûsî defterlerin kopyalarını alıyordu.

O tarihte, ki 1869 ve 70 senelerine müsâdifdir, İngiltere'den sonra en mühim posta Belçika postası idi. Çünkü Belçika hükümeti Avrupa'nın en mühim merâkiz-i sanâyi ve ticâretinden olduğu cihetle mücâviri bulunduğu akvâmdan başka, cihanın her tarafıyla te'ati-i muhâberât eylediğinden postaların fevkal-gâye kesb-i intizâm etmiş idi. Orada postacılık 'âdeta bir fendir”.²²

İşte Ebüzziya Tevfik'in tarifiyle kötümser ve sakin yaşamayı seven, posta meraklısı Âgâh Efendi dört yıl Fransa, İngiltere ve Belçika'da ikâmet ettikten sonra Kasım 1871 tarihinde İstanbul'a döndü. Temmuz 1872'de İzmit mutasarrıflığına tayin edildi ve bu görevinde 13 ay kaldıktan sonra vazifesinden alındı. Tam iki sene sonra Ağustos 1875'te tekrar İzmit mutasarrıflığına getirildi ve aynı yılın Kasım ayında Şûra-yı Devlet üyeliğine atandı. 1877 Mayıs'ının sonunda önce Bursa'ya, sonra Ankara'ya sürüldü.²³ Ankara'da 6 yıl 8 ay kalan Âgâh Efendi bu sıralarda, *Servet-i Fünûn*'un sahibi Ahmed İhsan Tokgöz gibi kimselere Fransızca ders verdi.²⁴ Ocak 1884'te affedildi ve Bâlâ rütbesiyle aynı yıl Mayıs'ta Rodos mutasarrıflığına gönderildi. Çok geçmeden Namık Kemal ile memuriyetleri değiştirilerek 7200 kuruş maaş ile Midilli mutasarrıfı oldu. Aynı yıl Ekim'de Atina elçisi oldu ve iki ay sonra Atina'da vefat etti. Mezarı Divanyolu'nda Sultan II. Mahmut türbesindedir.²⁵

Yukarıdaki beyanlar, Âgâh Efendi'nin daha genç yaşlarında iken Fransızca'ya hâkim olmuş, aynı zamanda büyük ihtimal özellikle iktisadî ilimlerden haberdar olmuş bir seçkin aydın olmanın yanı sıra yurt içi ve yurt dışında da hükümet tarafından çeşitli görevlerde bulunan bir memur olduğunu gösteriyor. Bu şartlar onun iş hayatında, ister hükümetteki görevinde, ister özel gazetecilik hayatında olsun, yükselmesinde elverişli bir zemini hazırlamıştı. Özellikle konumuz açısından bu vasıflar, Âgâh Efendi'nin o döneme dek Osmanlı içtimaî hayatında erişilmeyen kitle iletişim meselesinde büyük bir adım atarak, gazeteciliği bir sosyal ulaşım ve tercih edilen bir meslek hâline getirmesinde önemli faktörler olmuştur. Âgâh Efendi de zamanın keyfi şartları altında bu vasıfları ustalıklı değerlendirerek gazetesini haber gazetesi olduğu kadar bir fikir gazetesi olma hüviyetine kavuşturmuş ve bu katkısıyla günümüzde sayısı 5800'ü aşan Türk gazetelerine ışık tutmayı başarmış ve tutacaktır.

2. Tercümân-ı Ahvâl Gazetesi'nin Şekil ve İçerik Özellikleri

Tanzimat gazeteciliğinin Osmanlı modernleşmesinin bir parçası olarak geliştiği muhakkaktır. Oysa, gazetelerin, bilhassa özel gazetelerin, o zamanda mevcut olan resmî veya yarı resmî gazetelerden farklı hâlde, içerik, şekil ve özellikleri bakımından nasıl geliştiğini bilmek, büsbütün Tanzimat gazeteciliğinin nasıl değiştiğini ve geliştiğini daha iyi anlamamızda yardımcı olabilir düşüncesindeyiz. Bu kısımda biz, Tanzimat'ta Türkler tarafından yayımlanan ilk özel gazetesi *Tercümân-ı Ahvâl*'in neşrinden başlayarak içerdiği ana bölümler ve özelliklerini başlıklara ayrılarak mümkün olduğu mertebede ayrıntılı olarak incelemeğe çalışacağız.

²² Ebüzziya Tevfik, a.g.e., No: 185.

²³ İskit, a.g.e., s. 44-45.

²⁴ Ahmed İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, (1930-31), haz., Alpay Kabacalı, İletişim, 1993, s. 19.

²⁵ İskit, a.g.e., s.45.

2.1. Tercümân-ı Ahvâl Gazetesi'nin Nesri

1864 tarihli Osmanlı Matbuat Nizamnâme'sinin yürürlüğe konulmasıyla gazete neşretmek isteyenlerin Osmanlı uyruğundan olurlarsa Maarif Nezâreti'ne, olmayanların ise Dışişleri Nezâreti'ne dilekçe sunmaları gerekli olmuştur.²⁶ Bu kurumlara dilekçe sunmanın gerekli olduğu ilk defa yazılı olarak kanunlara geçmesine rağmen ondan evvel de Maarif Nezâreti'ne dilekçe vermenin bir gelenek halini aldığı söylemek mümkün. Tercümân-ı Ahvâl'in neşrinden önce Türkçe olarak biri *Takvim-i Vakayi* ve diğeri *Ceride-i Havâdis*'ten ibaret iki gazete neşredilmekteydi. Biri resmî idi diğeri hükümetten destek görüyordu. Âgâh Efendi de gazete çıkarmak için bu geleneğe uyarak, bir istida hazırlıyor.

Tercümân-ı Ahvâl nam gazetenin ihdasına dair müzekkere

Maarif-i mütenevviya dair bazı mebahisi ve ahvâl-i dahiliye ve hariciyeden münasip olan havâdisi neşr için birkaç günde bir kere Türkiyü'l-ibare jurnal tab'ı emelindeyim. Memalik-i mahrusa-i şâhânedede Saltanat-ı Seniyye ve düvel-i ecnebiyye tebaasından bazılarının Arabî ve Türkî ve elsine-i sairede nizamı mucibince gazeteler neşretmekte oldukları misillü bilcümle masârif ve temettüü taraf-ı âcizâneme ait olmak ve devlet ve milletiminin politika ve menafi-i mahsusası iltizam kılınmak şeraitile mezkûr jurnalın tab'ı için çâkerlerine dahi ruhsat-ı resmiye itasına müsaade-i seniyye şâyân buyurulmak bâbında

Âgâh²⁷

Âgâh Efendi dilekçesinde Türk dili ile gazete çıkarmak istediğini, iç ve dış haberlere yer vererek, birkaç günde bir neşredileceğini belirtiyor. Amacının ise devlet ve milletin menfaatlerini gözetmek olacağını belirterek gelir ve gideri tamamen sahibine ait olacağını beyan ediyordu.²⁸ Dilekçede belirtildiği gibi gelir giderin şahsa ait olması o zaman için yepyeni bir özellik idi. Malesef, dilekçenin teslim tarihi dilekçeye geçmemiş, ama en azından Tercümân-ı Ahvâl gazetesinin yayım tarihi olan Ekim 1860'tan tam 6 ay önce Meclis-i Maarif tarafından dilekçede geçenler uygun görülerek,²⁹ Haziran 1860'ta padişah iradesiyle kesinleştiğini biliyoruz.³⁰ Nihayet, Ekim'e kadar süren bir hazırlık döneminden sonra İstanbul'da Bahçekapısı'ndaki Şekerci Hacı Bekir'in karşısında bulunan binada Tercümân-ı Ahvâl matbaası kurulur³¹ ve ilk nüshası 21 Ekim 1860'ta yayımlanır.³² İlk altı ay boyunca yani Şinasi'nin gazetede baş yazar olarak görev aldığı zamanlarda gazete büyük boyda dört sayfa olarak yayımlanırken, Şinasi'nin ayrılmasından sonra küçük boyda dört sayfa olarak yayımlanır ve bu gazetenin kapatılışına kadar devam eder. Gazetede 25. sayısına kadar Hicrî ve Malî takvimler beraber kaydedilmiş ise de bu sayısından sonra sadece Hicrî takvim kullanılmıştır.

2.2. Tercümân-ı Ahvâl Gazetesi Nerelerde Satıldı?

Gazetenin, *Tercümân-ı Ahvâl* matbaasının bulunduğu binanın alt katındaki Tömbekici Hasan Efendi'nin dükkânında satıldığı iddia edilmektedir.³³ Bu iddia, gazete üzerindeki sayısı fazla olmayan çalışmalarda yaygınlaşmış ve sonuçta geleneksel duruma gelmişse de, gazetenin bu mevki dışında İstanbul'un birçok yerlerinde satıldığı gazetede verilen muhtelif haberler sayesinde tespit ettik. Okuyucu sayısının artmış olması nedeniyle gazete, ilk neşrinden iki ay sonraki 11. nüshasında, İstanbul'dan abone olan kimselerin gazeteleri mahsûs müstahdem vâsıtası ile okuyuculara ulaştırıldığı gibi, ayrıca ayrı bir nüsha satın almak isteyenlere kolaylık yaratmak

²⁶ *Takvim-i Vakayi*, No: 779, 21 Receb 1281, (21.12.1864).

²⁷ Bu dilekçenin arşivdeki yeri Nesimi Yazıcı tarafından açıklanmıştır. Bakınız Yazıcı (1994), s. 67.

²⁸ Nesimi Yazıcı "Tanzimat Dönemi Basım Konusunda Bir Değerlendirme", *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1994, s. 67; Âgâh Efendi'nin Maarif Nezâreti'ne verdiği dilekçesinin yeni alfabe metni için bkz., İskit (1938), s.18.

²⁹ İskit, a.g.e., s. 18.

³⁰ Yazıcı, 1994, s. 67.

³¹ İlhan Yerlikaya "Tercümân-ı Ahvâl Gazetesi Ve Hükûmen Destekli Habercilik Anlayışı", *Toplumsal Tarih*, (21) No. 9, İstanbul, 1995, s. 58.

³² *Tercümân-ı Ahvâl*'in yayım tarihi için bkz. *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 1, 6 Rebî'ülâhire 1277 (21.10.1860)

³³ Server İskit, a.g.e., s. 26.

amacıyla her semtin münasip yerlerinde gazete satılacak mevkilerin kurulacağı ve bu tarihten itibaren her haftanın yeni gazeteleri Şehzâdebaşı'ndaki Hasan Efendi'nin tütüncü dükkanında satılacağı ilan edilmiştir.³⁴ Aradan geçen üç hafta sonra, Üsküdar'daki Osman Efendi'nin yazıcı dükkânında da satılmaya başlanmıştır.³⁵ Bir müddet geçtikten sonra ise, yukarıda adı geçen dükkanlardan başka Beşiktaş'ta Hacı Nazîf Ağa'nın attâr dükkanında ve Salıpazarı'nda Ahmed Efendi'nin fes dükkanında dahi satılmağa başlandığı haber verilmiştir³⁶. Aradan 20 gün daha geçerken, bu sefer Kasımpaşa'daki Mehmet Ağa'nın attâr dükkânında dahi satılmaya başlanmıştır.³⁷

Mezkûr gazetenin satılışının, gelir giderinin hangi durumda olduğunu kanıtlayacak herhangi bir belge elimize geçmiş durumda değildir. Bu nedenle, bu durumla ilgili kesin olarak bir şey söylemek çok zordur. Ancak, yukarıda gördüğümüz gibi satılış mevkilerinin sayısının başlangıçta bir iken, altı ay geçmeksizin beş mevkiye ulaşmasından, en azından Şinasi'nin çalıştığı dönemde gazetenin çok fayda görmekte olduğunu ve okuyucusu tarafından da beğenildiğini tahmin edebiliriz. Gazetenin en çok satıldığı zamanlarda günlük satış sayısının 2000'e ulaştığını Namık Kemal'in dile getirmiş olduğunu Ebüzziya Tevfik ifade etmektedir.³⁸

Gazete İstanbul'da satılmakla kalmamış, aynı zamanda ülkenin dört bir tarafına abone şeklinde gönderilmiştir. Vilayetlerde ise muntazam ve gayr-ı muntazam posta bölgelerine gazetele- rin gönderildiği düşünülmektedir.³⁹ Ancak bu konu hakkında, İstanbul'da matbaa, posta örgüt- leri ve taşralarda ise posta örgütleri üzerindeki çalışmaların yoğunlaşmasıyla ortaya çıkabilecek yeni arşiv ve belgelerin keşfedilmesi gazetenin İstanbul dışındaki satış durumu ve vilayetlerde yarattığı etkisini tespit etmemize olanak sağlayabilir. Fakat, İstanbul gazetelerinin vilayetlere gönderilmesinde ulaşım cihetindeki yetersizlikten dolayı, 1864'ten sonra ilk olarak vilayet gazete- lerinin de yayımlanmaya başladıklarını görüyoruz.⁴⁰ Vilayet gazeteleri için ise; İstanbul'a göre daha ucuz, daha kolay elde edebilmenin mümkün olduğunu düşünürsek, bunların İstanbul gazetelerine, bilhassa *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi üzerinde menfî etki yaratmış olma ihtimali akıl- lardan uzak değildir.

2.3. *Tercümân-ı Ahvâl* Gazetesi Kac Parayla Satıldı ?

Tercümân-ı Ahvâl gazetesi 5 buçuk yıllık yayın hayatı boyunca aynı fiyatla değil muhtelif fi- yatlarda satılır. Yani bu zaman diliminde gazete fiyatında sürekli düşüş söz konusudur. Bunun iktisadî ve sosyal sebepleri dışında bir de edebî ve siyasî temaları içeren gazetelerin neşredilme- sinin gazetenin varlığını sürdürmesinde bir tehdit oluşturduğunu ve sürekli paha değişimine sebep olduğunu düşünebiliriz. Örneğin 198. sayısına kadar 6 aylık abone ücreti 80 kuruş olan *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi ertesi gün ilk sayısı neşredilen *Tasvir-i Efkâr*'ın 6 aylık 80 kuruşa sa- tilmasıyla 70 kuruşa inmiştir. Aşağıda, her nüshasının birinci sayfasında yer alan *Yönetim İlkesi* niteliğinde tanımlayabileceğimiz kısımdaki enformasyona göre şöyle bir paha çizelgesi oluştu- rabiliriz:

Tablo 1: Sayı 1-24'e kadar Olan Paha Cetveli (Para Birimi: Kuruş),1860.10.21-1861.4.21

	Yıllık Abone	Yayım Yıllık Abone	Bir Nüshası
İstanbul	150	80	3.5
Taşra	İstanbul'dan 40 saatlik mesafe*	174 (PÜZO)	92 (PÜZO)
	İstanbul'dan 100 saatlik mesafe	198 (PÜZO)	104 (PÜZO)
	İstanbul'dan 100 saati aşkın mesafe	222 (PÜZO)	116 (PÜZO)

(*9 Receb 1277 tarihli 14.sayısından itibaren 40 saatlik mesafe 50 olmuştur. PÜZO= Posta Ücreti Zam Olunmuştur)

³⁴ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 11, 17 Cumâdelâhire 1277 (31.12.1860)

³⁵ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 14, 9 Receb 1277 (21.1.1861)

³⁶ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 16, 23 Receb 1277 (4.2.1861)

³⁷ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 20, 19 Şa'bân 1277 (1.3.1861)

³⁸ Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, No: 311, İstanbul.

³⁹ Osmanlı taşra posta teşkilatı için bkz., Yazıcı (1992), s.153-161.

⁴⁰ Tanzimat devri taşra gazeteleri hakkında geniş bilgi için bkz. Girgin, a.g.e., s. 83-91.

Tablo 2: Sayı 25-198'e kadar Olan Paha Cetveli (Para Birimi: Kuruş), 1861.4.21-1862.6.30

	Yıllık Abone	Yayım Yıllık Abone	Bir Nüshası
İstanbul	150	80	1
Taşra	150 (BFPÜZO)	80 (BFPÜZO)	

(BFPÜZO= Bu Fiyata Posta Ücreti Zam Olunur.)

Bu iki çizelgeyi karşılaştırdığımız zaman, gazetelerin vilayetlere gönderilmesinde İstanbul'dan kaç saat uzaklıkta olduğu önceleri paha ölçüsü olduğunu görüyoruz.⁴¹ 6 ay sonra, gazete fiyatında 25. sayısından itibaren birtakım değişiklikler olduğunu, yani vilayetlerin İstanbul'dan kaç saat uzaklıkta oldukları göz önüne alınmaksızın değişik bölgelere aynı fiyatla gönderildiği, fakat vilayete gönderildiği zaman posta ücreti ayrı alınacağı görülmektedir. Bununla beraber, posta ücreti hariç tutulursa İstanbul'dan abone olmak ile vilayetlerden abone olmak aynı fiyat tutacağı dahi görmekteyiz. Ayrıca, İstanbul'da bir nüsha fiyatının üç buçuk kuruştan bir kuruşa indiğini de görüyoruz.

Tablo 3: Sayı 199-623'e kadar Olan Paha Cetveli (Para Birimi: Kuruş), 1862.6.30-1865.4.3

	Yıllık	Yarım Yıllık	Üç Aylık	Bir Aylık	Bir Nüshası
İstanbul	120	70	40	15	1
Taşra	120 (BFPÜZO)	70 (BFPÜZO)	40 (BFPÜZO)	15 (BFPÜZO)	

(BFPÜZO= Bu Fiyata Posta Ücreti Zam Olunur.)

Tablo 3'ten anlaşılmaktadır ki, gazete fiyatında 199. sayısından sonra gene de değişiklik olmuştur. Bu sefer gazete fiyatında daha da düşüş olmuş, ayrıca üç aylık ve bir aylık abone de kabul edilmiştir. Bu değişikliğin yukarıda bahsettiğimiz *Tasvir-i Efkar*'ın yayıma başlaması ve o da altı aylık abone sistemini yola koymasıyla meydana gelen iktisadî anlayışının neticesi olduğu muhakkaktır. 624. sayısından sonra ise fiyatlarda değişiklik olmamış, ancak yaklaşık üç sene boyunca kabul edilmekte olan üç aylık ve bir aylık abone tarzı ortadan kaldırılmıştır.⁴²

Bu bir kuruşluk gazete fiyatıyla o dönemde insanların pazardan neler satınalabileceği de dik-katemizi çekmektedir. Bunun cevabını da gazeteden bulmaya çalışalım. Gazetede Şehremâneti tarafından belirtilen sebze, meyve ve sabun vs. günlük ihtiyaçların pahası sık sık görülmektedir. Mesela 25 Şubat 1862 tarihli 149. sayısında Şehremâneti tarafından belirtilen yumurta fiyatının bir kıyye'si (1.3kg) 14 para (1 kuruş=40 para) yazılmıştır⁴³. Bu demek oluyor ki, o günlerde bir kuruşla yani bir nüsha gazete parasıyla tahminî olarak 3.5 kg. civarında yumurta satın alınmanın mümkün olduğu açıktır. Amacımız tabii ki bugünle olan fiyatlarını mukayese etmek değil, sadece o dönemlerde gazete çıkarmanın ne kadar masraflı olduğunu basit bir örnek ile ortaya koymaktır.

2.4. Tercümân-ı Ahvâl Gazetesini Teşkil Eden Ögeler

Tercümân-ı Ahvâl gazetesi toplam 792. sayı çıkarıldı. Her nüshasının ilk sayfasının üst kısmında *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin *Yönetim İlkesi* niteliğinde tanımlayabileceğimiz yazı yer alıyordu. Bu Yazı, gazetenin yayın hayatı boyunca birkaç defa değiştiriliyor, üstelik Yazı'lar çok önemli mesaj taşımakta olduğundan buraya aynen alıyoruz.

"İşbu gazete ahvâl-i dahiliye ve hâriciyeden müntehab bazı havâdisi ve maarif ve sanâyi-i mü-tenevvia ile ticâret vesâir mevâdd-ı nâfiaya müteallik mebâhisi şamil olduğu halde şimdilik haftada bir kere pazar günleri çıkar. Buna abone yani bir müddet-i muayyene ile müşteri olmak murad edenler Dersaadet'te ise bizzat veyahut bilvasıta ve eğer taşrada ise bilvasıta veya bâ-tahrir isim ve rütbe ve memuriyetiyle mahall-i ikametlerini (İstanbul'da Bahçekapısı'nın tam üzerinde olan Tercümân-ı Ahvâl basmahanesine) beyan etmek lazım gelir. Fiyatı kenarda cetvel-i mahsus ile

⁴¹ Mesafeye ilişkin bkz. Yazıcı (2000), s. 279.

⁴² Bkz. *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 624, 6 Zilka'de 1281 (3.4.1865)

⁴³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 149, 26 Şa'bân 1278 (25.2.1862)

gösterilmiştir. Neşrolunmak için maarife dair mebâhis ve umuma fâideli havâdis gönderen olursa kabul olunur. Kitap vesâire tab'ettirmek isteyenler matbaa-yı mezkûrede ehven bahâ ile bastırabilirler."⁴⁴

İşte Âgâh Efendi istidasında belirttiği gibi gazetede iç ve dış haberler, sanayi ve maarife ait olan haberleri haftada bir kere yayınlayacaktı. Yani kendi gazetesinin *Yönetim İlkesi*'ni hazırlamıştı. Abone tarzını da başlatmıştı. Burada dikkatle bakmaya değer bir konu da bu abone meselesidir. Yani, taşralardan abone olmak isteyenlerin isim ve adreslerini İstanbul'a göndermelerinden başka *Rütbe* ve *Memuriyetleri*'ni de göndermelerini istemesi bizde şüphe uyandırmaktadır. O dönemin posta işlerinde, gazetelerin taşraya ulaşabilmesi için alıcının isim ve adreslerinden başka mutlaka *Rütbe* ve *Memuriyetler*'ini dahi göndermeleri gerekli olsa bile bu durum şüphe uyandırmaktadır. Bu şüpheden dolayı burada iki ihtimali farz etmek mümkün.

Birincisi, bu taleplerin gazete yöneticilerinin taşradaki kariler sınıfının kimler olduğunu istatistik yapmak maksadıyla getirdiği bir ilke olması ihtimaline çok yakındır. Fakat, böyle bir girişimin olup olmadığı şimdi meçhuldür. İkincisi, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda okuma yazma oranının düşüklüğünü yansıtan bir hadisenin varlığından söz etmek mümkün olabilir. Bir ülkedeki süreli yayınların ve kitap sayısının ve tebaanın okuma yazma düzeyini belirtmekte önemli bir araç olduğunu söyleyen Quataert, 19. asır Osmanlı cemiyetinde okulların sayısının artmasına rağmen okuma yazma oranının çok düşük olduğunu, 19. yüzyıl başlarında Müslüman tebaanın okuma yazma oranının yüzde 2-3 civarında iken, 19. yüzyıl sonlarında ise sadece yüzde 15'e ulaştığını yazmaktadır.⁴⁵ Bu noktadan da baktığımızda, taşrada okuyucuların esas itibarıyla *Rütbe* ve *Memuriyetler*'i elde edebilecek kadar eğitilmiş kimseler olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Bu sıralarda Şinasi gazetesinin baş yazarlığını yürütmektedir. Ancak 25. sayısından itibaren Âgâh Efendi tek başına kalınca gazetesinin fiyatında olduğu gibi *Yönetim İlkesi*'nde de değişiklik olur. Gazete bu kez haftada üç kere yayımlandı. Yukarıda sözünü ettiğimiz taşraların abone meselesi tamamen ortadan kaldırılmıştır.⁴⁶ Nisan 1861'den itibaren icra edilmekte olan bu ilke, 1866'ya kadar devam ettikten sonra, 740. sayısından sonra Cuma'dan hariç her gün neşredilmeye başlar.⁴⁷ 740. sayısında yayımlanan *Mukaddime* adlı makalede, Osmanlı ülkesinde *Milliet Gazetesi* olarak ilk defa nerşedilen gazetesinin *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi olduğu, amacının ise *Sâdıkâne Hizmet-i Fâhire ve Umûmiyye*'de bulunmaktan ibaret olduğu iddia edilerek, gazetesinin bundan böyle Cuma'dan hariç her gün çıkacağını, içerdiği konuların dört türlü olacağını ilk defa yazılı olarak belirtilmiştir. Bunlar *İç haberler*, *Dış haberler*, *Türlü maddeler* ve *İlanlar*'dan oluşmaktadır.⁴⁸ Oysa, Şinasi'nin çalıştığı dönemlerde zengin bir içeriğe sahip olduğunu Şinasi ayrılınca gazetede bunların tedricen 740. sayısındaki *Mukaddime*'de sıralandığı dört kısma düşürülmeye başladığını görüyoruz. Burada bu dört kısma kısaca göz atalım.

2.4.1. İç Haberler

İç haberler gazetesinin en önemli kısımlarından biridir. İç haberler esas olarak İstanbul haberi ve Taşra haberi olmak üzere iki ana başlık altında toplanarak verilmiştir. İstanbul haberi kısmında çoğu zaman *Tevcihât*'lar yer almaktadır. Bilhassa İlmiye, Mülkiye ve Askeriye sınıfına ait olan memurların tayini iyice yansıtmaktadır. Bunların dışında memurların taşraya gidiş gelişleri, İstanbul limanına girip çıkan ticarî vapurların sayısı ve bunlar hakkında ayrıntılı bilgiler, yabancı ülke elçilerinin azimet ve avdetlerine dair haberler de yayımlanmaktadır. Örneğin, Aralık 1862'de yayımlanan bir haberde, Japonya elçilerinin memleketlerine avdet etmek için İskenderiye'ye ulaştıklarının işitildiği haber verilmiştir.⁴⁹ Ayrıca, işlenmiş cinayet, ölüm, yangınlar, depremler, hava durumu ve hırsızlık gibi günümüz medyasının da önemli bir kısmını teşkil etmekte olan toplumun günlük hayatı ile ilişkisi olan her türlü konular üzerinde haber vermektedir. Mesala,

⁴⁴ Bu metinler için bkz. *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 1-24. kadar olan her sayısının birinci sayfası.

⁴⁵ Donald Quataert *The Ottoman Empire, 1700-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, s.167-168.

⁴⁶ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 25-739.

⁴⁷ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 740-792.

⁴⁸ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 740, 15 Şa'bân 1282 (3.1.1866)

⁴⁹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 266, 10 Cumâdelâhire 1279 (2.12.1862)

büyük bir yangın yüzünden İstanbul'un bütün Avrupa ile olan telgraf kolları bozulup, sadece Asya kolu kaldığı, ve bunların tamamen telafi edilmesi birkaç gün süreceği ve bu sırada haberleşmenin devam etmesi için Beyoğlu telgraf merkezi kullanılmaya başlandığı haber verilmiştir.⁵⁰

İç haberler bölümünde, çok sayıda Hatt-ı hümayûnlar da yer almaktadır. Örneğin, 301. sayısında Maliye ıslahatının tamamlanması hakkında çıkarılan Hatt-ı hümayûn yayımlanmıştır.⁵¹ Bundan başka devletin yabancılar ile olan ticarî antlaşmaları da sık sık yer almıştır. Mesela, bir sayısında Osmanlı ülkesi ile Fransa devleti arasında mevcut olan ticarî münâsebetlerin daha da genişletilmesi ve kolaylaştırılması için düzeltilmiş olan ticaret antlaşması yayımlanırken,⁵² müteakip nüshasında ise aynı maksatla İngiltere devleti ile yapılmış ticaret antlaşması yayımlanmıştır.⁵³ Ayrıca, devletçe çıkarılan kaide ve nizamlar dahi yayımlanmaktadır. Mesela, bir sayısında, 1840'tan sonra işletilmekte olan kaimelerin devletçe tedavülünden kaldırıldığı kararı yayımlanmıştır.⁵⁴ Bu tür karar ve nizamlar gazetenin yayın hayatı boyunca sık sık görülmektedir.

Yukarıda sözü edilen haber türlerinden başka, Rus-Kafkasya savaşı sonucu ortaya çıkan Kafkasya müslümanlarının Osmanlı topraklarına göç etme meselesi de önemli haber türü olmuştur. Gazetenin yayını sürdürdüğü zamanlara denk gelen göç meselesine ilişkin 100'ü aşkın haber gazetede yayımlanıyor. 1865'ten sonra ise Osmanlı topraklarında özellikle İstanbul'da yaygınlaşan Kolera hastalığı ve Hocapaşa Yangını ve etkisi ve bunun üzerine başlatılan yardımlar önemli haberi oluşturur.

Haber kaynakları da çeşitlilik gösterir. *Tevcîhât* kısmında yer alan haberlerin hemen hepsi resmî kurumlardan alınmaktadır. Bunun dışında telgrafla muhaberat icra olunan⁵⁵ merkezlerden alınan telgraf haberleri ile karilerden gelen mektuplar da vardır. İç haberlerin haber kaynağının önemli bir şekli ülke içinde yayımlanan diğer gazete ve mecmualardan aktarmak olmuştur. *Takvim-i Vakayî*, *Tasvîr-i Efkar*, *Mecmua-i Fünûn*, *Tuna*, *Cerîde-i Askeriyye* ve Ermeni harfiyle yayımlanmakta olan *Mecmua-i Havâdis ve Münâdi-i Erciyâs* bu gazeteler arasındadır.

Taşa haberleri ise gruplara ayrılarak Rumeli, Anadolu, Arabistan, Akdeniz ve Karadeniz olmak üzere birkaç başlık altında haber verilmiştir. Şinasi gazeteden ayrılınca, yukarıda belirttiğimiz ayrıntılı tasnifleme de ortadan kaldırılmıştır. Oysa haberler sadece İç Haberler başlığı altında verilmeye başlamıştır. Bu arada Şinasi'nin yayımladığı *Tasvir-i Efkar* gazetesine bakacak olursak, bu gazetede de tıpkı *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin başlangıç döneminde yapıldığı gibi haberlerin *Pâyitaht ve Eyâlât* başlığı altında verildiğini görüyoruz.⁵⁶ Dolayısıyla, Tercümân-ı Ahvâl gazetesindeki sınıflamanın Şinasi'nin fikri olduğu ihtimale çok yakındır.

2.4.2. Dış Haberler

Dış haberlerin de tıpkı iç haberler gibi gazeteyi oluşturan önemli bir öge olduğunu söylemek gerekir. Okuyucunun dış dünyayı daha yakından tanıyabilmesi için en önemli araç sayılan bu kısımda, haberler genelde ana başlık altına ayrılmaksızın sunulmaktadır. Bu bölümde verilen haberlere genel baktığımız zaman, Avrupa'daki siyasî, askerî, ticarî gelişmeler ağır basmaktadır. Örneğin bir sayısında, Meksika'ya gitmek üzere Avusturya'dan gönüllü olarak 6000 nefer kara askeri ve 300 nefer deniz askeri alınmakta olduğu haber verilmektedir.⁵⁷ Başka bir sayısında, Amerikan gazetelerinin bazıları Rusya'nın Asya'daki kuvvetini büyütme eğiliminde olduğunu yazarak, böyle giderse Rusya'nın Buhara, Çin ve Japonya taraflarına doğru büyümesi kolay

⁵⁰ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 691, 19 Rebî'ülâhire 1282 (10.9.1865)

⁵¹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 301, 4 Ramazân 1279 (22.2.1863)

⁵² *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 87, 28 Rebî'ülevvel 1278 (3.10.1861)

⁵³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 88, 2 Rebî'ülâhire 1278 (6.10.1861)

⁵⁴ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 193, 18 Zilhicce 1278 (15.6.1862)

⁵⁵ 24 Şubat 1861 tarihli 19. sayısında Osmanlı İmparatorluğu'nda hizmet vermekte olan telgraf merkezleri sayısının İzmit, Edirne, Gelibolu, Ankara, İskorda, Yozgat, Ruscuk, Sivas, Niş, Saray Bosna, Diyarbakır, Vidin, Mardin, Varna, Selanik, Girit, Manastır, İzmir ve Musul başta olmak üzere toplam 45'e ulaştığını ayrıntılı şekilde sıralamaktadır.

⁵⁶ *Tasvir-i Efkar*, No: 1, Selh Zilhicce 1278 (15.6.1882)

⁵⁷ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 481, 19 Zilka'de 1280 (26.4.1864)

olacağı hakkında kanıtlar getirerek, Avrupa ülkelerini bu noktada uyarmaktadır.⁵⁸ Yine gazetesinin yayın tarihine rastgelen Amerikan İç Savaşı'nın (1861-65) gelişmeleri ve sonucu da gazetede sık sık yer alan haber olmuştur.

Yukarıda sadece birkaç tane örneğini verdiğimiz gibi, *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin dış haberler kısmında daha çok Avrupa ve Amerikan haberleri yer almakla beraber, Asya ülkelerinden İran, Hindistan, Orta Aysa Hanlıkları, Çin ve Japonya hakkında da ara sıra haberler verilmektedir.

Haber kaynakları çoğu zaman resmî kurumlardan alınan haberler, telgraflar ve yabancı gazeteler olmuştur. *Journal de Constantinople*, *Courrir d'Orient*, *Times*, *Patrie* gazeteleri bunlardandır

2.4.3. Türü Maddeler

Aslında *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesini teşkil eden ögeleri ikiye ayırabiliriz. Biri, *Muntazam* maddeler, diğeri *Gayr-ı Muntazam* maddelerdir. Yukarıda sözünü ettiğimiz İç ve Dış haberlerle birlikte ileride göreceğimiz İlanlar *Muntazam* maddelerdendir. Yani, gazetesinin yayın hayatı boyunca her sayısında eksik olmayan kısmıdır. *Gayr-ı Muntazam* maddeler ise burada göreceğimiz *Türü Maddeler*'dir. Bunlar yayın hayatında sürekli olmayan, yarı yolda bırakılan veya icabına göre yayımlanan maddelerdir. Bu kısımda önemli olan birkaç maddeyi gözden geçirelim.

2.4.3.1. Tefrika

Gazetesinin *Türü Maddeler* bölümünde yer alan en önemli maddelerden biri kuşkusuz edebî eserlere yer verilen tefrikadır. Tefrika yazısının *Cerîde-i Havâdis* gazetesiyle başladığını Şerif Mardin eserinde vurgulamaktadır.⁵⁹ Buna rağmen, Şinasi tarafından yazılıp, Türk edebiyatı tarihinde özel bir yere sahip olan, aynı zamanda Türk diliyle yazılmış ve matbaada yayımlanmış olan oyunların ilki⁶⁰ niteliğindeki *Şair Evlenmesi*'nin *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde tefrika edilmesi⁶¹ ile tefrika yazıcılığının yeni bir döneme girdiğini söyleyebiliriz.

Şinasi'nin *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi başyazarlığını yaptığı zamanlarda çıkan diğer bir tefrika, İstanbul şehri ile etrafındaki bölgeler ve İstanbul körfezinin eskiden ne hal ve şekilde olduğunu nakleden *Hey'et-i Sâbika-i Kostantiniyye* adlı tercüme eserdir. Aslı Rumca tertiplenen bu eser, o dönemlerde Dîvân-ı Zabtiye A'zâsı olan Yorgaki Efendi tarafından Türkçeye çevrilmiş ve *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin 6. sayısından 16. sayısına (8. nüshası hariç) kadar tefrika edilmiştir.⁶² Gazete yöneticileri aynı zamanda bu eserin, o dönemde İstanbul şehrinin tarihine ait mevcut olan eski eserlere yeni bir ek olduğunu da vurgulamışlardır.⁶³

Şinasi ayrılınca, *Tefrika* başlığı gazeteden silinmiş, ama aynı nitelikteki edebî eserlere zaman zaman yer verilmiştir. Örneğin, XVII. asrın ünlü divan şairi Nâbî'nin kaleme aldığı *Târîh-i Kamanîçe* adlı eseri gazetesinin 445. sayısında tefrika edilmeye başlanmış⁶⁴ ve bu mufassal tarihî eser 34 kısma bölünerek 508. sayısında bitmiştir.⁶⁵

2.4.3.2. Adi Konular

Bu bölüme bakacak olursak, tefrika ile benzerliği olan bir kısım olduğunu söyleyebiliriz. Çok uzun zaman sürmemesine rağmen çok ilginç eserler de yayımlanmıştır. 8., 9. ve 10. sayılarına bölünerek *Zâten Küçük Ayasofya Mahallesi Ahâlîsinden Yorgancı Mehmet Dedikleri Usta Hırsızın Tercüme-i Hâlî* adlı bir eser yayımlanmıştır.⁶⁶ Bundan başka, kitleyi gazete okumaya alıştırmaya

⁵⁸ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 606, 20 Ramazân 1281 (17.2.1865)

⁵⁹ Mardin, a.g.e., s. 258.

⁶⁰ Seçmen, a.g.e., s. 67.

⁶¹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 2, 13 Rebî'ülâhire 1277 (28.10.1860) ve müteakip 4 nüshası.

⁶² *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 6, 12 Cumâdelülâ 1277 (25.11.1860) ve müteakip 9 nüshası.

⁶³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 19, 14 Şa'bân 1277 (24.2.1861)

⁶⁴ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 445, 22 Şa'bân 1280 (31.1.1864)

⁶⁵ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 508, 28 Muharrem 1281 (3.7.1864)

⁶⁶ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 8, 26 Cumâdelülâ 1277 (9.12.1860) ve müteakip 3 nüshası.

ve sayfayı renklendirme amacından yola çıkarak -bugünkü gazetelerimizde de olduğu gibi- bulmaca sahifesini getirmiştir. Genelde karilerden lûgazlar kabul etmiştir. Örneğin, bir nüshasında Beşiktaşlı Mustafa beyin halledilmesi için gazeteye gönderdiği lûgaz yayımlanmıştır.⁶⁷ Sadece bilmeceler değil, çözülmesi istenilen matematik sorularının cevapları da yayımlanmıştır. Örneğin, 15. sayısında görülen bir sorunun cevabı 16. sayısında yayımlanmıştır.⁶⁸

2.4.3.3. Meskûkât ve Tahvîl

Gazete yöneticilerinin başlangıçtan itibaren özen gösteren alanlardan biri Meskûkât ve Tahvîl bölümü olmuştur. Gazetenin haftalık çıkış sayısının artmasıyla beraber Meskûkât ve Tahvîl hakkında verilen haber sayısında artış olduğunu görüyoruz. Başlangıçta bir kere yayımlanırken, 25. sayısından sonra haftada üç kere yayımlanmıştır. Gazete yöneticileri hemen hemen her gün değişen Meskûkât ve Tahvîl fiyatlarını izleyerek, halkın günlük hayatına da önemli enformasyonlar aktarmaktadır. Aşağıda, kısa bir zaman dilimindeki Meskûkât ve Tahvîl fiyatlarının nasıl değiştiğini basit bir tablo şeklinde görelim.

Tablo 4: 31 Ekim 1861 tarih ile 5 Kasım 1861 tarih arası bir haftalık Mekûkât rayici ve Tahvîl rayici

No:101 (1861.11.05)		No:100 (1861.11.03)		No:99 (1861.10.31,)		
Para	Kuruş	Para	Kuruş	Para	Kuruş	
	197	20	194	20	196	Yüzlük Mecîdiye
20	214		212		214	İngiliz Lîrasi
20	171		179		171	Yirmi Franklık
20	174	20	172	20	174	Pul(Rusya Altını)
	33	25	32	35	32	Karbon(Rusya Gümüşi)
30	87		84	25	83	Hazine Tahvîli

Bu tablodan anlaşıldığı gibi Meskûkât ve Tahvîl fiyatları bu zaman dilimi içerisinde her gün azar azar değişmektedir. Bu gibi değişiklikler gazetede yayımlandığı sıralarda hemen hemen her gün olmuştur. Fakat, gazete yayımlandığı günden itibaren özen göstermeğe çalışılan bu bölüm 234. sayısından sonra sadece *Tahvîlât-ı Mümtâze ile Eshâm-ı Cedîde-i Adiy ve Aziziye Eshâm*'dan ibaret üç türlü tahvîl rayici hakkında haber vermeye başlamıştır. Matbuat Nizamnamesi ilan edilen 21 Aralık 1864 tarihinden yaklaşık bir ay sonraki 19 Ocak 1865 tarihli 594. sayısından sonra ise büsbütün ortadan kaldırılmıştır. Ancak, müstakil bir inceleme konusu olabilecek durumda ki bu bölümün daha da ayrıntılı tetkik edilmesi, 1860'lı yılların başlarındaki Osmanlı ülkesini iktisadî yönden idrak etmemize yardımcı olabilir.

2.4.4. İ'lanât

Gazeteyi oluşturan dört ana gruptan dördüncüsü ise İlanât'tır. Gazete bu bölümde, tıpkı günümüz reklamlarında olduğu gibi her türlü ilanlar verilmektedir. Başlıca, yeni kitaplar, satılık konaklar, kiraya verilecek evler, ilaçlar vs. her türlü ilânlarla yer verilmektedir. Örneğin, Kabataş'taki merhum Yakub Paşa'nın harem ve selamlık olarak kırk odayı aşkın konağı mirasçıları tarafından kiraya verileceği ya da satılacağı ilân edilmiştir.⁶⁹ Bu tür ilânlarla gazetede sık sık rastlanmaktadır. Bunun dışında gazete kendi matbaası ile ilgili çok sayıda ilan vermektedir. Mesela, bir sayısında, harf basması için bir el tezgâhı lazım olduğundan, kimde böyle bir satılık el tezgâhı varsa mezkûr matbaaya haber vermesi, münasip olursa satın alacağını haber vermiştir.⁷⁰ Ayrıca, resmî ilanlar da verilmiştir. Gazeteye ilan vermenin çok pahalı olduğunu⁷¹, ayrıca verilen resmî ilanların genelde uzun ilanlar olduğunu göz önünde tutarsak, bu gelirin küçümsenmeyecek

⁶⁷ Tercümân-ı Ahvâl, No: 21, 29 Şa'bân 1277 (11.3.1861)

⁶⁸ Tercümân-ı Ahvâl, No: 15, 16 Receb 1277 (28.1.1861)

⁶⁹ Tercümân-ı Ahvâl, No: 565, 13 Cumâdelâhire 1281 (13.11.1864)

⁷⁰ Tercümân-ı Ahvâl, No: 405, 16 Cumâdelülâ 1280 (29.10.1863)

⁷¹ İ'lanât satırın 3 kuruş, İ'lanât'ın tekrârında fiyatı dahi tenezzül eder. Bkz: Yayım İlkesi No1-24.

bir derecede olduğunu söylemek mümkün olabilir. Bu konu üzerinde İlhan Yerlikaya hükümetin bu şekilde Tercümân-ı Ahvâl'e destek vermekte olduğunu vurgulamaktadır.⁷²

Bundan başka yabancıların verdiği ilanlar da görülmektedir. Örneğin, bir sayısında Viyana'daki bir şirket tarafından yapılan hırsız ve yangına karşı olan, icabına göre parça parça duruma gelebilecek demir dolabın Avrupa ülkelerinde çok satıldığını, Galata'da da satılmakta olduğu ilan verilmektedir.⁷³ Diğer bir nüshasında geçen *Yangın ve Hayat Sigortası Kumpanyası* (Royal Insurance Company) adlı ılanda, iki milyon İngiliz Lirası gibi bir büyük sermayesi olan bu şirketin Londra'da büyük şöhret kazanmış şirket olduğu, Edward namında bir şirket vekilinin İstanbul'a geldiği ve sigorta kampanyasını başlattığı bildirilmiştir. Kampanyaya göre, maaştan başka geliri olmayan 30 yaşlarındaki kimse, vefatından sonra evladına 100 İngiliz Lirası bırakmak isterse, mezkûr şirkete yıllık sadece ikiyüz kırk kuruş veya ayda 20 kuruş vermelerinin kafi olacağı ilan edilmiştir. İlanda, bu kampanyaya katılmak isteyenlerin Galata'da bulunan Edward ile haberleşmeleri gerektiği yazılmaktadır.⁷⁴

2.5. Tercümân-ı Ahvâl Matbaası

Tercümân-ı Ahvâl üzerinde çalıştığımız zaman unutulmaması gereken diğer bir konu da *Tercümân-ı Ahvâl* Matbaası'dır. Genelde *Tercümân-ı Ahvâl* sözcüğü sadece gazete ismi olarak bilinmektedir. Oysa aynı isimle bir matbaanın da kurulduğu ve mezkûr gazete dışında birkaç önemli süreli yayınlara dahi yayınlandığı görülmüyor. Mesela, *Cemiyet-i İlmiyye-i Osmaniyye*'nin organ mecmuası olan *Mecmua-i Fünûn* da adı geçen matbaada tab'edilmiştir. *Tercümân-ı Ahvâl* bir nüshasında bunu şöyle haber vermektedir:

“*Mecmua-i Fünûn*'nun dördüncü def'ası dahi bu kerre *Tercümân-ı Ahvâl* matbaasında tab' olunmuş olmakla kemâ-fi's-sâbık zîrde muharrer mahallerde satılmaktadır.

Ceridehâne.....Tercümân-ı Ahvâl Matbaası.....”⁷⁵

Yukarıda örneğini verdiğimiz gibi haberler daha da görülmektedir. Örneğin, Şinasi'nin *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinden ayrılmasından sonra gazetenin baş yazarlığını omzuna alan Mustafa Refik Bey'in⁷⁶ çıkardığı *Mir'ât* da bu matbaada basılmıştır.⁷⁷ Bundan başka Meclis-i Vâlâ tercümanlarından Ali Haydar Bey'in başyazarlığını yürüttüğü *Mecmua-i İbretnüma*'nın ilk nüshaları da bu matbaada yayımlanır.⁷⁸

Görülüyor ki Âgâh Efendi kendi gazetesini neşretmekle kalmamış, iktisadî anlayış ve meslekî anlamda yakın bulduğu devrin diğer önemli yayınlarının da kendi matbaasında yayımlanmasını sağlamıştır. Bunun da iktisadî gelirini arttıran bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz.

2.6. Tercümân-ı Ahvâl Gazetesi'nin Muhteviyat Bakımından Bazı Özellikleri

Yukarıda *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesini oluşturan temel öğeler üzerinde ayrıntılı bilgi verdik. Oysa, adı geçen bu gazete nasıl bir gazeteydi? Öncelikle şunu kesin olarak belirtebiliriz ki, *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi sadece iç ve dış haberler, ilanlar veren haber gazetesi değil, aynı zamanda muhtelif eğitimle ilgili konularda halkı eğiten, dönemin fikir akımlarından ve bilimsel gelişmelerden halkın bilgi sahibi olmasını sağlayan, gazetenin kendi söylemiyle *millet gazetesi*-dir. Ancak, gazetede bu konulara müteallik yer alan telif veya tercüme eserler çoğu zaman imzalı olmadığından, bunları kimin yazdığı veya tercüme ettiğini tespit etmek değil, gazetede neyin yer aldığı ve halka neyi öğrettikleri bizim daha da ilgimizi çekmektedir. Bu bağlamda biz, aşağıda gazetede yer alan çeşitli telif ve tercüme eserleri ve bunların özelliklerini birkaç başlık altında incelemeye çalışacağız.

⁷² Yerlikaya, a.g.e., s.59.

⁷³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 496, 2 Muharrem 1281 (7.6.1864)

⁷⁴ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 556, 22 Cumâdelülâ 1281 (23.10.1864)

⁷⁵ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 253, 9 Cumâdelülâ 1279 (2.11.1862)

⁷⁶ Ahmed Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, 3. Baskı, İstanbul, 2008, s. 198

⁷⁷ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 309, 22 Ramazân 1279 (12.3.1863)

⁷⁸ *Mecmua-i İbretnüma*, No:1, Receb 1279 (01.1863)

2.6.1. Haber Gazetesi Olarak *Tercümân-ı Ahvâl*

Gazete her şeyden önce bir haber gazetesidir. Gazetenin haber gazetesi olacağı gazete çıkmadan önce, Âgâh Efendi'nin hükümete verdiği dilekçesinden de anlaşılmaktadır. Gazete hayatı boyunca haberleri zamanında ferde ulaştırmak amacıyla çaba göstermiştir. Bir nüshasında, telgraf vasıtasıyla dünyanın dört bir tarafında meydana gelen önemli siyasî olayları ve diğer haberleri birkaç saniye zarfında elde etmek mümkünken, geciktirerek haber vermenin Hakk'a uygunsuz ve *kemâlât-ı insâniye* hakkında bir *zulüm* olduğunu vurgulamıştır.⁷⁹ Yaklaşık 150 yıl önce dile getirilen bu iddiaların şimdi de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Habercilikteki bu doğru anlayışından dolayı, yukarıda bahsedildiği gibi gazete başlangıcında haftada bir kere yayımlanırken sonraları haftada üç ve en sonunda haftada 6 gün neşredilmiştir. Yani, tıpkı bugün de olduğu gibi, zamanı geçerse *haber* vermenin bir anlamı kalmayacağı konusuna çok özen göstermiştir. Haftada 6 gün gazete yayımlamak 1860'lı yıllar İstanbul'unda ilk defa yaşanmış bir vaka idi.

Gazete sadece çabuk değil, aynı zamanda doğru haber verme doğrultusunda da çaba göstermiştir. Yanlış haber basıldığı zaman, doğrusunu mümkün mertebe müteakip nüshasında halka bildirmeyi unutmamıştır. Örneğin, Ziya Paşa ile ilgili bir haberde, *Mâbeyn-i Hümayûn* dördüncü kâtibi Ziya Bey Efendi'ye üçüncü rütbeden bir kıt'a Mecidiye Nişân-ı âlisi verildiği haberi yayımlanırken,⁸⁰ müteakip nüshasında *beşinci kâtibi* olarak yazılması gerek iken, sehven *dördüncü kâtibi* diye yazıldığı hakkında ihtar yayımlamıştır.⁸¹

Sadece kendi hatası değil, aynı zamanda diğer gazetelerde görülüp de devlete zararı duku- nacak haberleri vatanperverlik anlayışı ile doğru cevaplamayı da kendisine bir vazife edinmiştir. Mesela, *Ruznâme*'de yayımlanan *Muvâzene-i Kuvve-i Avrupa* başlıklı makalede, Avrupa ülkelerinin askerî güçlerini karşılaştırırken, diğer ülkelerin asker sayısında sulh zamanındaki jandarma ve kale mustahfızları dahil olduğu halde Osmanlı askeri sayısında ise dahil olunmaksızın haber verildiği ve eğer bunların da katılırsa Osmanlı askeri sayısının daha da çoğalacağını vurgulamıştır. Gazete, yanlış haber verildiğini bildiğinden dolayı, bu hususta doğru bilgi vermenin gerekli olduğunu, aksi takdirde bu davranışın devlete hürmetsizlik etmiş olacağı ve aynı zamanda büyük bir hata işlemiş olacağını ileri sürmüştür.⁸²

Gazete haber verirken, sade gazete dilinin kullanılmasına özen göstermiştir. Buna yönelik gazete daha birinci nüshasında, *Mukaddime* adlı makalede, gazetede yer alacak olan yazıların halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede olacağını önceden duyurmaktadır.⁸³

Yukarıda, gazetede geçen makale ve tercümelerin çoğu zaman imzasız olduğunu belirttik. Ancak Şinasi'nin çalıştığı dönemlerde onun imzasıyla birkaç eser yayımlanmaktadır. Bundan başka Tercüme Odası'ndan Mehmet Şerif'in de birkaç imzalı eseri yayımlanmıştır. Ebüzziya Tevfik'e göre *Mir'at* sahibi Refik Bey de gazetede başyazarlık vazifesini üstlenmiştir.⁸⁴ Bunun dışında gazeteye uzun bir zaman mesul müdürün adı dahi konmamıştır. Ancak, Osmanlı Matbuat Nizamnamesi yayımlanan 21 Recep 1281 (1864.12.21) tarihinden beş gün sonra ve mezkûr nizamnamenin yürürlüğe girdiği 2 Şa'bân 1281 (1864.12.31) tarihinden beş gün evvelki nüshasından itibaren *Tevfik* adı geçmektedir.⁸⁵ Bunun da ancak Matbuat Nizamnamesi'nin 1. bölüm 4. maddesi uyarınca olduğu açıktır.⁸⁶ Gazetenin bu cihetteki yetersizliği, Tanzimat döneminin diğer gazetelerinde de görülmektedir. Dolayısıyla, bu yetersizliğin sebeplerini aynı *çağın keyfi idare*'sinde aramak daha uygun olacaktır.

⁷⁹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 25, 11 Şevvâl 1277 (22.4.1861)

⁸⁰ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 366, 14 Safer 1280 (30.7.1863)

⁸¹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 367, 17 Safer 1280 (2.8.1863)

⁸² *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 553, 15 Cumâdelülâ 1281 (16.10.1864)

⁸³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 1, 6 Rebî'ülâhire 1277 (21.10.1860)

⁸⁴ Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, İstanbul, No:311

⁸⁵ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 583, 26 Receb 1281 (26.12.1864)

⁸⁶ Matbuat Nizamnamesi 1.bölüm 4.maddesinde, her defa yayımlanan gazetenin bir nüshası başyazar tarafından imzalanarak Matbuat İdaresine gönderilmesi, diğer nüshaların ise başyazar yada gazette sahibinin isminin imzalı olarak yayımlanmasının zorunlu olduğu belirtilmişti. Bkz: *Takvim-i Vakayi*, No: 779, 21 Receb 1281, (21.12.1864)

2.6.2. Tercümân-ı Ahvâl'de Siyasî Temaların İşlenmesi

Âgâh Efendi Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin diğer üyeleri gibi siyasî konularla o kadar ilgilenmemiş olsa bile, sahipliğini yaptığı gazetede siyasî konulara yer vermez anlamına gelmez. *Tercümân-ı Ahvâl*'in sadece haber gazeteciliğinin öncüsü değil, fikir gazeteciliğinin de öncüsü olduğunu bir kaç defa dile getirmiştik. Gazetenin bu özelliğini gazetede geçen her türlü makaleler ve tercüme yolu ile batının siyasî fikirlerini ülke içine aktarma çabasından anlaşılabilir. Ayrıca gazete bu şekilde halkı eğitmeyi amaçlamıştır. Gazete daha birinci nüshasında iken Şinasi'nin kaleme aldığı *Mukaddime* adlı makalede, halkın yasal cihette vazifeli olduğu gibi sözlü ve yazı yolu ile kendi görüşlerini beyan etmenin de bir kazanılmış hakkı olduğunu vurgulamıştır.⁸⁷ Şinasi'nin ortaya attığı bu iddiaların temelinde serbestlik yatmaktadır. Yani, şimdiki birçok gelişmiş ülkelerde olduğu gibi demokratik devletlerin hukuki esaslarını ortaya attığını görüyoruz. Bu kuşkusuz Osmanlı tarihinde yepyeni bir dönemin başlanmış olduğunu işaret etmektedir.

Gazete dönemin ciddi siyasî olayları üzerinde de mülâhaza yapmaktadır. Örneğin, 30. sayısında ve müteakip nüshasında *Politika-i Zamâneye Dair Bend-i Mahsustur* adlı makalede, Papalık ile İtalya arasındaki olay ve Suriye'deki dinî mezhepler arasındaki olaylar üzerinde mülâhaza yer almaktadır.⁸⁸ Başka bir sayısında, *Amerika Mes'lesi Hakkında Bazı Mülâhazât* başlıklı makalede, savaşın iki tarafa dahi (Şimalliler ve Cenûblular) halsizlik getirdiğinden dolayı, bu sefer iftira tarıkıyla birbirleri üzerinde galabe etmeğe çalıştıkları ve iki taraf da yekdiğerlerinin Fransa ve İngiltere'den aldıkları yardımları üzerinde şikayette buldukları hakkında bilgi vermektedir. Aynı zamanda, Meksika'nın Cenûblular ile uzlaşarak Fransa'ya harp açacağı hakkında tahmin edenlere karşı, öyle bir ihtimalin olmadığını savunmuştur.⁸⁹

Gazete, *Maarife Dair Bend-i Mahsustur* adlı bir makalede öğrencilerin makul usul ile Türkçe öğrenmediklerinden dolayı zorluklar çekmekte olduğunu, dolayısıyla halkın okuma yazma oranının çok düşük olduğunu ortaya koyarak, bunların halledilmesi için imlâ ve gramerin düzeltilmesi gerektiğini önermektedir. Maarif hakkındaki bu görüşleri ile kalmayarak, bu tür sorunların halledilmesi hükümetin vazifesi olduğunu da vurgulamıştır. Yani gazete, *İnsan-Eğitim-Devlet* ekseninde bunların ilişkisini incelerken, insanın devletine sadık olması, devletin ise halkı eğitmesi gerektiği gibi görüşler de ileri sürmüştür.⁹⁰

Tercümân-ı Ahvâl gazetesini halka o dönemin fikir akımlarını anlatmaya yönelik adımlar da atan ilk gazete olduğunu ve bu fikirleri savunduğunu söylersek hiç de hatalı sayılamayız. Gazete 19 Mayıs 1861 tarihli sayısı ve müteakip nüshasında tercüme tarıkıyla halka Avrupa siyasî rejimleri hakkında bilgi vermektedir.⁹¹ *Viyana'da Müceddeden Teşkil Olunmuş Olan Millet Meclisinin Hîn-i Küşâdında Haşmetlû Avusturya İmparatoru Hazretlerinin Telaffuz Eylediği Nutk-ı Resmî'nin Tercümesidir* başlıklı tercümede gazete İmparator ağzıyla, ülkedeki türlü halkın hukuk eşitliği ve bu eşitliğinin sağlanması, millet vekillerinin kanuna dayalı olarak fikir beyan etmesinin ülke için hayırlı olacağını anlatmaktadır. Bunun dışında müsâvat, milletvekilleri, millet meclisi, serbestlik, fûnûn ve maarif meseleleri, sanayi ve ticari meseleler, vergi, devlet bankası ve millet bankası başta olmak üzere birçok konuda konuşan imparator ağzından halka seslenmektedir. *Ma'lûmât-ı Coğrâfiyâ ve Politika* adlı makalede ise Japonya'nın coğrafi durumuna göz atıldıktan sonra, idarî sestemi, meclisi vb. meseleler üstünde de halka bilgi aktarılmaktadır. Bunun dışında Japon cemiyetini oluşturan sekiz büyük sınıf doğrultusunda da ayrıntılı bilgi verilmektedir.⁹²

2.6.3. İktisadî Yazılar

1860'lı yıllar modern iktisatçılığın doğum yıllarıdır. Bu ortamda Âgâh Efendi gazetesinde iktisadî sektör ile ilgili yazılar ve haberler de yayımlamaya başlamıştır. Dolayısıyla halkın iktisadî bilgisinin artması hedeflenmiştir. Gazetede bu tür yazılara bakacak olursak esas itibariyle en çok tartışılan iktisadî konu tarım ve sanayi meselesi olmuş, bundan başka iktisatla ilgili

⁸⁷ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 1, 6 Rebî'ülâhire 1277 (21.10.1860)

⁸⁸ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 30, 22 Şevvâl 1277 (3.5.1861)

⁸⁹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 390, 10 Rebî'ülâhire 1277 (24.9.1863)

⁹⁰ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 34, 2 Zilkâ'de 1277 (12.5.1861)

⁹¹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 37, 9 Zilkâ'de 1277(19.5.1861) ve müteakip sayısı.

⁹² *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 322, 25 Şevvâl 1279 (14.4.1863), No: 326, No: 327.

ansiklopedik bilgi aktarma hususunda da özen gösterilmiştir. Örneğin, sanayi ve tarımla ilgili olarak *Sanayi ve Ziraatten Hangisinin Hakkımızda Hayırlı Olduğuna Dairdir* adlı yazıda, Osmanlı millî sanayi ve ticaretinin Avrupa ülkelerine mukabil çok geride kaldığını, dolayısıyla onlara yetişmenin zor olduğunu öne sürerek devlet içinde pamuk ve ipek gibi hammaddeleri daha fazla üreterek Avrupa'ya ihraç etmenin ve karşılığında Avrupa'dan başka ürünler ithal etmenin doğru olacağını savunanlara karşı millî sanayileşmeyi ısrarla önermiştir.⁹³ Bu kuşkusuz o dönemde yaygınlaşan serbest ekonomiye karşı millî ekonomiyi savunma açısından gazeteye yansıyan önemli fikirlerden biridir. *Ekonomi Politik İlminin Tarifıyla Hudud-ı Tabiiyesinin Tahdidi Beyanındır* adlı diğer bir makale ise, siyasî iktisattan halkı haberdar etmektedir. Bu ilmin, ahlak ilmi, kanun ilmi, tarih ilmi ve felsefe ilmi gibi çok önemli bir ilim olduğunu vurgulayarak, esas itibarıyla mahsûlât (üretim), tevzi' ve taksim (dağıtma), mübâdele (değiştirme) ve istihlâk (tüketim) olmak üzere dört ana maddeyi içerdiği doğrultusunda ayrıntılı bilgi vermektedir.⁹⁴ Bu ilme olan talebin artması ihtimali ile gazete, 119. sayısında *İlm-i Emvâl-i Milliyyeye Dair Tercümesi 'İlan Olunmuş Olan Kitap* adlı uzun yazıda hoca ve şâkirdin sual- cevap şeklinde iktisat ilmi hakkında ansiklopedik bilgi vermeye başlamış⁹⁵ ve beş ay devam ederek, nihayet 177. sayısında bitirmiştir.⁹⁶ Mehmet Şerif tarafından tercüme edilen bu eser sonraları kendisinin Mekteb-i Mülkiye'de çalıştığı dönemlerde öğrencilere verdiği dersleri tertip edilerek *İlm-i Emvâl-ı Milliye* adlı bir kitap haline gelmiştir.⁹⁷ Yine başka bir sayısında, Mehmet Şerif'in kaleme aldığı *İ'tbâr-ı Umumî-i Ticâret'e Dairdir* adlı makalede, veresiye tarıkıyla olan alışverişte güvenin önemli olduğunu öne sürerek, para, tahvîl, kaime, vesaire ticaretle ilgili malumat verilmektedir.⁹⁸

Diğer bir sayısında *Bankaların Envâ'yla Tatbikatlarına Dâirdir* adlı makale yayımlanır. Makalede bankaların türleri ve yönetim özellikleri üzerinde durulmuştur.⁹⁹ Bu makalede bankacılığın ortaya çıkmasını halkın kolayca anlayabileceği tarzda ortaya koyarak, bankaların *Banka-i Hâsse* ve *Banka-i Mümtaze* olarak ikiye ayrılacağı, birincisinin, şirket ve ticarete ait olan kanunların himayesi altında bulunduğu halde tüccar ve sermaye sahiplerince kurularak onlar tarafından idare edileceğini ve ikincisinin ise hükümetçe idare edileceği konusunda ayrıntılı malumat verilmektedir.

Bunlardan başka gazete yayımından itibaren iç haberler bölümünde sürekli olarak İstanbul'da vefat eden kimselerin sayısını kadın erkek ve tâbi oldukları dinî mezheplere göre istatistikî olarak haber vermektedir. Aşağıda Eylül 1860'tan Ağustos 1861'e kadar olan zaman diliminde İstanbul'da vefat edenlerin dinlerine göre tasnif edidiği haberini tabloda görelim:

Tablo 5: Sene 1860-1861 Arası İstanbul'da Vefat Edenlerin Sayısı

	İslam	Hıristiyan	Yahudi	Kıpti
1860.09	401	290	80	3
1860.10	452	303	78	5
1860.11	482	329	96	—
1860.12	516	416	64	1
1861.01	636	433	74	5
1861.02	569	360	69	6
1861.03	—	—	—	—
1861.04	513	386	65	5
1861.05	425	337	68	2
1861.06	339	225	46	—
1861.07	379	307	84	—
1861.08	465	362	82	—
	5177	3748	806	27
Toplam			9758	

(Tablo5, No: 2, 8, 14, 18, 19, 31, 42, 53, 61, 81, 90 sayılı nüshalardaki haberlere göre düzenlenmiştir. Mart 1861 Ramazan ayı münasebetiyle bu aydaki vefat sayısı nedense haber verilmemiştir.)

⁹³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 68, 13 Safer 1278 (20.8.1861) ve müteakip nüshası.

⁹⁴ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 74, 27 Safer 1278 (3.9.1861) ve müteakip nüshası.

⁹⁵ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 119, 15 Cumâdelâhire 1278 (17.12.1861)

⁹⁶ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 177, 5 Zilka'de 1278 (4.5.1862)

⁹⁷ Sayar, a.g.e., s. 326.

⁹⁸ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 105, 11 Cumâdelülâ 1278 (14.11.1861) ve müteakip 3 nüshası.

⁹⁹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 84, 21 Rabî'ülevvel 1278 (26.9.1861) ve müteakip nüshası.

2.6.4. Gazete, Posta'nın Millîleşmesini Savunuyor

Âgâh Efendi 1861'den 1865'e kadar Posta nâzırlığı vazifesini üstlenmiştir. Posta işlerine olan merakı ve Posta'nın millîleşmesi hususundaki çabalarından dolayı, nâzır olmadan önce gazetesinde posta ile ilgili haber verir ve Posta'nın millîleşmesini savunur. Bu bakımdan gazetede ki posta konuları ayrı bir başlık altında incelemek çok yerinde olacaktır.

Gazete 65. ve müteakip nüshasında *Postaya Dâir Bazı Ma'lûmât* adlı bir makale yayımlar. Makalede o dönemde Osmanlı Postası'nın önemi vurgulanarak, Posta tarihinin cereyanı, özellikle Fransa'daki gelişimi ve halihazırdaki durumu incelenir.¹⁰⁰ Diğer bir nüshasında Posta hakkında iki sayfalık uzun bir makale neşredilir. Makalede Posta, “*devlet ve hükümetlerin evâmîr ve muhâberât-ı vâk'asını, ve esrâr-ı âmme'yi hâvî evrâkı ve zî-kıymet eşyâ-ı mütenneviayı bir hâl-ı intizâm ve emniyetle nakl eder bir vasıta*”¹⁰¹ olarak tanımlanır. Osmanlı Posta işleri ve özellikle taşra posta işleri inceleme konusu olan bu makalede yabancı ülkelerin de Osmanlı Posta taşınmasında büyük bir fayda görmekte olduğunu gerekçe göstererek, Hazine-i Hâssa Vapurları ve Tersâne-i Âmir Ticâret Vapurları'nın sayısını çoğaltmak, gerekirse devlete ait başka vapurların da hizmete koyulması suretiyle dışarıya akan paranın içe akmasını, dolayısıyla Osmanlı Posta işlerinin tamamen millîleşmesinin sağlanabileceğini savunmuştur. Âgâh Efendi bu konuda sadece gazete yayımladığı yazılarla yetinmemiş, nâzırlık döneminde harekete geçerek vapurların sayısını çoğaltmış ve bir nüshasında vazifede bulunduğu dönemdeki posta işlerinin gelir ve giderini gazetede haber vermiştir.¹⁰² Posta nâzırlığına tayin edildiği günün ertesi günkü gazetede *Taşra Posta Müdürlüğü'nün Sûret-i Hareket ve Vazîfe-i Me'mûriyetlerine Dâir Ta'lîmnâmedir* adlı 37 maddeden ibaret olan bir bildiri hazırlar ve taşra posta memurlarının vazife ve posta işlemlerini kanunlaştırır.¹⁰³

2.6.5. Yeni Tarz Edebiyat Mahsülleri

Osmanlı klasik edebiyatı ya da divan edebiyatının İran ve Arap edebiyatının etkisi altında kalarak avam halk tarafından anlaşılması zor hale geldiği bilinmektedir. Ancak *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin yayımlandığı 1860'tan önce ve sonra Şinasi'nin klasik edebiyata meydan okumasıyla edebiyatta, özellikle şiirde yenilikler meydana gelmeye başlar. Daha sonra Şinasi'nin etkisiyle bir grup aydınlar arasında yeni edebiyata yönelik ilgi büyüyerek meramlarını ve eserlerini gazete yoluyla ortaya koymaya başlarlar. *Yeni Osmanlılar* dediğimiz grup aslında meşrutiyet rejimini savunma yolunda biraraya gelen gençler olmalarının yanı sıra yeni edebiyata olan meraklarından dolayı birleşen gençler olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü bu gruba tâbi olanların hepsinin özelliği eli kalem tutan, klasik eğitimle yeni eğitim gören gençlerdir. Daha önce *Tefrika* hususuna değinmiştik. Şinasi *Tefrika*'nın kelime olarak ne anlama geldiğini, gazetenin her sayfasının belirli alt kısmına bölünerek yayımlanacak eserlerin aynı yerden kesilerek bir kitap hâline gelebileceğini, tefrikanın en önemli kolaylıklarından zannederek halka bunun önemini vurgulamıştır. Bir taraftan kendisi de *Şair Evlenmesi*'ni yeni tarz olan tefrika şeklinde yayımlar. Bu şekilde Yeni Osmanlılar üyelerini takip etmesiyle ortaya çıkan Türk tiyatrosu da *Yeni Osmanlılar* tarafından sık sık kullanılır ve hedefe ulaşmakta çare olur. Bu hususta Ebüzziya Tefrik şunları yazmaktadır:

“...Eski Jön Türkler hedef-i maksût olan usûl-i meşveret ve meşrûtiyete vusûl için vesâit-i terakkînin her kısmına müraca'at ediyorlardı. Binaenaleyh tiyatroyu da terakkînin en mühimlerinden olmak üzere telakki etmişlerdir. Bu cihetle matbuatla istihsâl etmek istedikleri efkâr-ı terakkîde dâimî müşkilât oldukça efkâr-ı terakkîye müteallik hizmeti tiyatro ile ifa ve halkı eğlence tanzimiyle ikaz çaresini düşünmüşlerdi.”¹⁰⁴

Tefrika ve tiyatrodan başka şiirde aklı vurgulayan temalar da işlenmektedir. Mesela aşağıda Şinasi'nin gazetede yayımlanan şiirlerinden şu örneğe bakalım:

¹⁰⁰ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 65, 6 Safer 1278 (13.8.1861).

¹⁰¹ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 362, 5 Safer 1280 (21.7.1863).

¹⁰² *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 646, 3 Muharrem 1282 (28.5.1865).

¹⁰³ *Tercümân-ı Ahvâl*, No: 71, 20 Safer 1278 (27.8.1861) ve müteakip iki nüshası.

¹⁰⁴ Ebüzziya Tefrik, “Yeni Osmanlılar Tarihi”, *Yeni Tasvîr-i Efkar*, İstanbul, No: 343.

Değil mi Tanrı'nun ihsanı akl ü kalb ü lisan,
 Bu lûtfu etmelidir fikr ü şükr ü zıkr insan .¹⁰⁵
 Dilin irâdesini başta akl eder tebdîr,
 Kî tercümân-ı lisândır anı eden takrîr .¹⁰⁶
 Akl ü hesap mâil-i tebdîr eder bizi,
 Nakl ü kitâb kail-i takdîr eder bizi .¹⁰⁷

Öte yandan halkın gazetede ki haber ve yazıları kolaylıkla anlaması için sade bir dilin kullanılmasını da öne sürer. Bu hususta Şinasi, *Umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezim olduğu dahi makam münasebetiyle şimdiden ihtâr olunur*¹⁰⁸ der.

Bu ifade okuyucunun kolayca anlaşması için sade yazının kullanımını öne sürer gibi görünse de öte yandan okunması zor Osmanlıca üzerine bir eleştiri yapmış olması bakımından da dikkat çekicidir. Yani edebiyattaki eleştirme tarzının da başlangıcı mahiyetindedir. Sadece haber de değil şiirin de sadeleşmesine özen göstermiştir. Bir sayıda Şinasi:

Rüya-yı vücudu göreyim nevm-i 'ademde
 Bin havf ü elemle uyanırım nedâmette .¹⁰⁹

diye yazarken devamını da *Elfâz-ı Fârsî'den ârî olan bu iki beyt-i âcizânem dahi tanzîr buyrulmak mercûdur* diye yazıyı noktalar. Bundan da anlaşılmalıdır ki Şinasi şiir dilinde de Farisî ve Arabî kelimeleri mümkün mertede kullanmamak hususunda çaba göstermiştir. Dolayısıyla bu çabaları dilde millîleşme ya da dilde milliyetçilik olgusunun bir ifadesi olarak tanımlanabilir.

3. Sonuç Yerine

Buraya kadar yaptığımız çalışmamızı özetleyecek olursak, öncelikle gazete sahibi Âgâh Efendi'nin Türk gazeteciliğinin istidatlı bir lideri olduğunu söylemek gerekir. Aynı zamanda onun gazetesi Türk tarihinde yayımlanmış ilk bağımsız gazete olarak, ister kapsadığı içerik bakımından olsun ister özelliği bakımından olsun, kendinden önce yayımlanmış olan gazetelerle mukayese edildiğinde daha da gelişmiş durumda bir gazetedir. Hele, fikir gazeteciliği şöyle dursun, bağımsız bir Türkçe haber gazetesinin bulunmadığı bir dönemi düşünürsek, Tanzimat'ta yayımlanan diğer gazetelere kıyasla beş buçuk sene hayat sürmenin Türk basın tarihinde çok önemli yeri bulunduğunu ve iyi bir haber gazetesi olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, kamuoyu yaratma gayretiyle de, kendini sürekli geliştirmeye çalışmış, sadece doğru haber değil, halkın her alanda bilgi sahibi olması için müteaddit şekilde sürekli halkı eğiten eğitim gazetesi olmuş ve günümüz Türk gazeteciliğinin şekillenmesinde önemli bir görev üstlenmiştir.

Kaynakça

Kitaplar ve Makaleler

- Ahmed İhsan Tokgöz *Matbuat Hatıralarım*, (1930-31), haz.: Alpay Kabacalı, İletişim, 1993.
- Emin, Ahmed. "Notes on the Development of the Turkish Press", *Türk Basın Tarihi: Cumhuriyet Dönemi 1919-1965*, haz.: Fuad Süreyya Oral, Doğu Matbaacılık, 1968.
- Girgin, Atilla, *Türk Basın Tarihi'nde Yerel Gazetecilik*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 2001.
- İskit, Server, *Husûî İlk Türkçe Gazetimiz Tercüman-ı Ahval ve Âgâh Efendi*, Ulus, Ankara, 1938.
- Mardin, Şerif, *The Genesis of Young Ottoman Thought*, Princeton University Press, 1962.
- Quataert, Donald, *The Ottoman Empire, 1700-1922*, Cambridge University Press., Cambridge, 2000.
- Sayar, A. Güner, *Osmanlı İktisat Düşüncesinin Çağdaşlaşması*, Der Yayınları, İstanbul, 1986.

¹⁰⁵ Tercümân-ı Ahvâl, No: 1, 6 Rebî'ülâhire 1277 (22.10.1860).

¹⁰⁶ Tercümân-ı Ahvâl, No: 2, 13 Rebî'ülâhire 1277 (28.10.1860).

¹⁰⁷ Tercümân-ı Ahvâl, No: 13, 2 Receb 1277 (14.1.1861).

¹⁰⁸ Tercümân-ı Ahvâl, No: 1, 6 Rebî'ülâhire 1277 (21.10.1860).

¹⁰⁹ Tercümân-ı Ahvâl, No: 13, 2 Receb 1277 (14.1.1861).

Tanpınar, A. Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 3. baskı, İstanbul, 2008.

Yazıcı, Nesimi, “Tanzimat Döneminde Osmanlı Haberleşme Kurumu”, *150. Yılında Tanzimat*, haz.: Hakkı Dursun Yıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1992, s. 139-210.

_____ “Tanzimat Dönemi Basını Konusunda Bir Değerlendirme”, *Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1994, s.55-84.

Yerlikaya, İlhan, *Tercüman-ı Ahval Gazetesi ve Hükümet Destekli Habercilik Anlayışı*, Toplumsal Tarih, (21) No.9, İstanbul, 1995, s. 57-64.

Gazeteler

Mecmua-i İbretnüma

Takvim-i Vakayi

Tasvir-i Efkâr

Tercümân-ı Ahvâl

Yeni Tasvîr-i Efkâr

Kalkınmanın Sürdürülebilirliği ve Toplumsal Barış İçin İstihdam ve Mesleki Eğitimin Önemi Üzerine Bir Proje Çalışması

Yrd. Doç. Dr. Esra YÜKSEL*

Özet

Kalkınmanın sürdürülebilirliği ve toplumsal barış umutlarının sağlanması, özellikle toplumun eğitim düzeyi düşük, mesleği olmayan, işsiz durumdaki kadın ve genç nüfusunun, gelir getirici bir işe sahip olmasıyla son derece ilişkilidir. İnsani kalkınma göstergeler doğrultusunda toplumun dezavantajlı kesimleri için istihdama dönük mesleki eğitim programlarının düzenlenmesi gerekmektedir. Yeni Umutlar Projesi, bu amaçla 2005-2006 döneminde uygulanmış, hâlâ devam eden bir projedir. Projenin sonuçları, geri kalmış bölgelerde yaşanan söz konusu kesimlerin katıldıkları mesleki eğitim programlarından memnuniyetin ve sağladıkları ekonomik ve psiko-sosyal kazanımların önemini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: İnsan-Merkezli Kalkınma, İstihdam, Mesleki Eğitim

A Project Paper On The Importance Of Employment And Vocational Training For The Sustainability Of Development And Social Peace

Abstract

To sustain development and maintain hope for social peace is extremely related with the employment of the woman and youth population of the society; who are especially low-educated, have not an occupation, therefore unemployed. In line with human development indicators, designation of vocational training programs directed to employment for disadvantageous segments of the society is required. Equipped with this purpose, New Hopes Project is a project which started in period 2005-2006 and still continues. The results of project demonstrates the importance of contentment of the people lived underdeveloped region from vocational training programs in which they attended and economic and psycho-social gains of them provided by these training programs.

Key Words: People-Centered Development, Employment, Vocational Training

Giriş

Kalkınma, yaklaşık son otuz yıldan bu yana, ekonomik büyümenin ötesinde insanın yaşam koşullarının iyileştirilmesiyle ilgili bir kavram haline gelmiştir. Buna göre kalkınma kavramı, kısa dönemli ekonomik çıkarlardan çok, uzun dönemli çıkarları dikkate alan; yoksullukla mücadele, kadın haklarını, ekolojik dengeyi, özellikle kadınlar, engelliler ve gençler gibi dezavantajlı grupların mesleki eğitimle birlikte istihdamını içeren, bu bağlamda kalkınmanın sürdürülebilirlik boyutunu gözeten bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. İnsanın yaşam kalitesini düşüren, yoksulluk ve eşitsizlikleri arttıran, dolayısıyla kalkınma ve toplumsal barış umutlarını tehlikeye atan insani kalkınma göstergeleri bu noktada önem arz etmektedir. Bu çalışmada, kullanılan

* Marmara Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi eyuksel@marmara.edu.tr

istatistiki veri ve bulguların dayandığı projenin içeriği nedeniyle, sadece istihdam olanaklarının yetersizliği ve/veya gelir getirici bir işe sahip olmama ile mesleki eğitim olanaklarına ulaşmada yetersizlik göstergeleri ön plana çıkarılmaktadır. İnsan-merkezli kalkınma anlayışı ise kalkınmanın sürdürülebilirliği ile söz konusu göstergeler arasında kurulan ilişkinin teorik zeminini oluşturmaktadır. Çalışmaya, öncelikle büyüme-merkezli kalkınma anlayışına yöneltilen eleştirilere kısaca değinilerek başlanacak, insan-merkezli kalkınma anlayışının temelleri ayrıntılandırıldıktan sonra ise söz konusu proje çalışmasından elde edilen istatistiki verilerden hareketle bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

1. Büyüme-Merkezli Kalkınma Anlayışına Yöneltilen Eleştiriler

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte başlayan, kalkınmayı ekonomik büyüme sorununa indirgeyen ve sosyal refah devleti, planlama, dış yardım gibi ulusal ve uluslararası müdahaleleri öngören ortodoks kalkınma yaklaşımları, 1960'lı yılların sonundan itibaren eleştirilmeye başlanmıştır. Eleştiriler, ortodoks kalkınma yaklaşımlarının önerdiği çözümlerin, az gelişmiş ülkelerde sayısal büyüklüklerde bazı başarıları getirmiş olsa bile, işsizliği, yoksulluğu ve gelir dağılımındaki eşitsizliği olumlu yönde etkileyememiş, beslenme, barınma, eğitim, sağlık gibi temel ihtiyaçların karşılanmasında yetersiz kalmış olduğu yönünde toplanmaktadır. Gerek akademik çevreler gerekse uluslararası kuruluşlar tarafından yürütülen teorik ve pratik düzeydeki bu eleştiriler, kalkınma sorununun tekrar tanımlanması gerektiği üzerinde yoğunlaşmış, böylece kalkınmanın büyüme-merkezli (ortodoks) ve insan-merkezli kalkınma şeklinde tekrar tanımlanmasına yolaçmıştır.

Büyüme merkezli kalkınma anlayışına yöneltilen eleştirilerden ilki 1959'da H. Singer tarafından ileri sürülen ve kalkınma sürecinde beşeri sermaye faktörünün önemini vurgulayan yaklaşımdır. Buna göre toplumlar arasındaki kalkınmışlık farkı söz konusu toplumların eğitime yaptıkları harcama düzeyindeki farklılığa dayanmaktadır. Dolayısıyla kalkınmanın temel sorunu, zenginliğin yaratılması değil, eğitilmiş insan gücünden ileri gelen zenginliği yaratabilme kapasitesi olmalıdır (Arndt,1978: 60). 1969 yılında yayınladığı, "Gelişmenin Anlamı" adlı makalesi ile Seers'tan da benzer bir eleştiri gelmiştir. Seers'a göre bir ülkenin kalkınması dendiğinde sorulması gereken soru, yoksulluk, işsizlik ve eşitsizliğin durumunun ne olduğu sorusu olmalıdır. Bu nedenle eğer bir ülkede bu üç önemli sorundan bir veya ikisi birden kötüye doğru gidiyorsa, kişi başına millî gelir düzeyi yükselse bile bu tabloyu kalkınma olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. Seers, öncelikle kalkınma kavramının içeriğinin netleştirilmesi noktasından hareket ederek kalkınmanın, merkezinde insanın yer aldığı, insani potansiyelin gerçekleşmesinin kalkınmanın temel ölçüsü olduğunu vurgulamıştır (Seers, 1979: 9-12).

Büyüme merkezli kalkınma anlayışına dönük eleştirilerin bir kısmı ise bu anlayışın, az gelişmiş ülkelerin farklı toplumsal yapı, değer ve ilişkilerini göz ardı ettiği gerçeğine yönelik olarak, uluslararası kuruluşlar tarafından gündeme getirilmiştir. Örneğin; Birleşmiş Milletler (BM), 1951 yılında "Az gelişmiş Ülkelerin Ekonomik Gelişmesi İçin Önlemler" başlığı ile yayınladığı raporda, az gelişmiş ülkelerin temel sorununun kalkınma olduğu, kalkınmanın ise büyüme gibi niceliksel artışlar yanında, toplumsal ve kültürel alanlarda dönüşümler şeklinde niceliksel alandaki değişimleri de içerecek biçimde tekrar tanımlanması gerektiğini belirtmiştir (Martin, 1991: 31). Benzer bir eleştiri, Roma Kulübü olarak tanımlanan bir grup akademisyen ve entellektüelin ortak çalışmalarıyla 1972 yılında yayınladıkları "Büyümenin Sınırları" raporunda da dile getirilmiştir. Çevresel gündemin ilk politika başlangıcı olarak da kabul edilen rapora göre sanayileşmede, dünya nüfusunda, çevre kirlenmesinde ve doğal kaynakların kullanılmasında mevcut durum devam ederse önümüzdeki yüzyıl içinde büyümenin sınırına ulaşacağı vurgulanmıştır (Meadows vd,1990:32). Dünya Bankası ve Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) kapsamında yürütülen çalışmalarda ise, az gelişmiş ülkelerde büyüme oranının yükselmesine rağmen yoksulluk, işsizlik ve eşitsizliğin çoğaldığı, bu nedenle uzun dönemli büyüme politikaları yerine kısa dönemde istihdamı arttıracak kalkınma stratejilerinin zorunluluğu vurgulanmıştır (ILO, 1976: 25; Kitching, 1990: 70). Az gelişmiş ülkelerin kalkınmasına yönelik söz konusu çalışmalar, ILO'nun

1976 yılında düzenlediği Dünya İstihdam Konferansı'nda genel çerçevesi çizilen "Temel İhtiyaçlar" yaklaşımını ileri sürmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır; yaklaşım, daha sonra teorik olarak detaylandırılmıştır. Ekonomik büyümeyi gerekli görmekle birlikte, yarattığı yoksulluk gibi olumsuz sonuçlar nedeniyle, büyüme sürecine yönelik amaç ve göstergelerin tekrar tanımlanması gerektiğine işaret eden yaklaşıma göre ekonomik büyüme ile temel ihtiyaçların karşılanması arasında bir öncelik sıralaması yapmak gerekmektedir. Bireysel ihtiyaçların karşılanmasından ziyade toplumsal ihtiyaçları karşılamaya yönelik olarak ele alınan temel ihtiyaçlar yaklaşımı, sadece yaratılan gelirin yoksullar lehine yeniden paylaşımını öngörmemekte, insan sermayesine yapılacak yatırımların ekonomik büyüme ve toplumsal refah üzerinde olumlu etkiler yaratabileceğini ileri sürmektedir (Arndt, 1996). Büyüme merkezli kalkınma anlayışına yönelik yukarıda ana hatlarıyla verilen eleştirilerin yoğunlaşması sonucu, özellikle 1970'li yıllarla birlikte, ekonomik büyüme merkezli kalkınma anlayışından insan merkezli kalkınma anlayışına doğru bir yöneliş söz konusu olmuştur.

2. İnsan-Merkezli Kalkınma Anlayışının Temel Dinamikleri

İnsan merkezli kalkınma anlayışında insanın merkeze alınmasının altında yatan temel dinamik, büyüme merkezli kalkınma anlayışında yaşanan sürecin, insan ve parçası olduğu doğa üzerinde, ekonomik, toplumsal, kültürel açılardan yarattığı çok boyutlu olumsuzluklara dayanmaktadır. Buna göre büyüme merkezli kalkınma sürecinin, insanı meta konumuna düşüren, yaratıcı gücünün yıpranmasına neden olan, insanın da parçası olduğu doğayı tahrip eden, her türlü insani-toplumsal kaygıyı dışlayan, sürdürülemez bir noktaya geldiği ileri sürülmektedir. İnsanı merkeze alan kalkınma anlayışında insan, bir ekonomik faktör olmaktan öte, biyolojik yaşam türlerinin çeşitliliğini tahrip etmeden doğayla birlikte uyum içinde yaşamak durumunda olan, sistemin tüketici-birey olarak nesnesi değil, aksine üretici, sorgulayan, katılımcı, kültürel-toplumsal çeşitliliğe saygılı bir öznesidir (Gran, 1983: 31).

Akademik çevreler tarafından getirilen eleştiriler doğrultusunda oluşmaya başlayan kalkınmanın insani boyutu, 1990'lı yıllarla birlikte uluslararası kuruluşlar tarafından da sıkça vurgulanmaya başlamıştır. BM'nin 1990'lardan itibaren her yıl yayınladığı insani kalkınma raporlarında kalkınma süreci, insanı merkeze alan bir süreç olarak kabul edilmektedir. Bu süreç, insanın, etkin bir biçimde yönettiği projelerle kendisini gösterebildiği, mikro düzeyde kalkınma anlayışından makro düzeyde ülke politikalarında etkin olabildiği bir kalkınma anlayışına geçiş olarak tanımlanmaktadır (Drabek, 1987: 23). Bu tanımlama çerçevesinde, BM' in 1993 yılı insani kalkınma raporunda, insani kalkınma, gelir artışının ötesinde insan mutluluğunu ve yaşam kalitesini, iyi bir eğitimi, sağlıklı ve uzun bir yaşamı; bu bağlamda insanın her alanda yaratıcılığının kullanılmasına olanak sağlayan bir ortamı ve demokratik hak ve özgürlüklerin güvence altına alınmasını kapsayan çok boyutlu bir kavram olarak ele alınmıştır (UNDP, 1993: 10).

Ekonomik büyümeyi merkeze alan anlayış ve uygulamaların insanı ve doğayı tahrip etmesi sonucu insan merkezli kalkınma anlayışına geçiş, ekoloji hareketi, kadın hareketi, katılımcı kalkınma anlayışı, endojen kalkınma, demokratikleşme hareketi, sivil toplumun gelişimi gibi pek çok yaklaşımın da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örneğin; BM'nin Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından geliştirilen endojen ya da içe bağlı kalkınma yaklaşımına göre az gelişmiş ülkelerin sorunlarına sadece iktisat biliminin sınırları çerçevesinde çözüm aramaya çalışmak yanlıştır. Buna göre; kalkınma, neoklasik yaklaşımın iddia ettiği gibi, sadece sermaye birikimi ile açıklanacak bir kavram değildir; maddi refah düzeyinin artırılması, sermaye birikimi yerine istihdamın öncelikli olması, yaşam kalitesinin yükseltilmesi gibi amaçları da içermektedir. Söz konusu yaklaşımda kalkınma sürecinin her ülkenin kendi özgeçmişine, kendi öznel koşullarına dayalı, kendine özgü bir kalkınma yolu bulmasına bağlı olduğu ileri sürülmektedir. Bu nedenle kalkınma sürecinin işlemesi, kalkınma sürecinde katılımcılığın gerçekleşmesiyle yani insanın bu sürecin öznesi durumuna gelmesi ile mümkün olacaktır (Ercan, 1995: 405).

Benzer bir eleştiri, büyüme merkezli kalkınma anlayışının doğa üzerinde yarattığı olumsuz etkileri vurgulayan uluslararası kuruluşlar tarafından ileri sürülmüştür. Bu bağlamda en önemli

aşamalardan biri, 1983 yılında BM genel kurulunun kararıyla Norveç Başbakanı G.H. Brundtland tarafından oluşturulan Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu tarafından yapılan çalışmalardır. Komisyonun, yeryüzündeki çevre baskılarının insanlığın en büyük ortak endişesi olduğu fikrinden yola çıkarak yaptığı söz konusu çalışmalar, 1987 yılında “Ortak Geleceğimiz” adı altında bir raporda toplanmıştır. Rapora göre kalkınmanın ve doğal kaynakların kullanımının tahrip edici, çirkinleştirici değil, sürdürülebilir bir biçimde ele alınması ve yönetilmesi gerekir. İlk defa bu raporda dile getirilen “sürdürülebilir kalkınma” kavramı, 1990’ların kalkınma yaklaşımlarında yeni bir paradigma olarak yerini almıştır.

Sürdürülebilir kalkınma, gelecek kuşakların ihtiyaçlarını karşılayabilmelerini tehlikeye sokmaksızın, bugünkü kuşakların kendi ihtiyaçlarını karşılayabilen kalkınma olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla sürdürülebilir kalkınma yaklaşımının iki temel üzerine oturduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan birincisi, kalkınma sürecinde doğal kaynak ve çevrenin korunmasıdır. Buna göre sürdürülebilir kalkınma stratejisi, kısa dönemli ekonomik yararların yerini, çok uzun dönemli ve kuşaklar arası toplumsal ve ekolojik yararların almasını önermektedir. Başka bir deyişle stratejinin temelini, çeşitli sektörlerde karar alma aşamasında çeşitli boyutların yanında ekolojik boyutun da düşünülmesinin gerekliliği oluşturmaktadır. Sürdürülebilir kalkınma tezinin temelini oluşturan diğer bir faktör ise az gelişmiş ülkelerde temel ihtiyaçların karşılanması gereğidir (Brundtland vd, 1987: 71; Ingham, 1993: 1815; Ceylan, 1995: 203). Bu bağlamda 1994 yılında Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (UNDP) tarafından yayınlanan İnsani Kalkınma Raporu’nda, yeni kalkınma stratejisi olarak sürdürülebilir insani kalkınma yaklaşımından bahsedilmiştir. Bu yeni kalkınma anlayışına göre, doğal kaynak ve çevre açısından sürdürülebilirlik gerekleri yanında, artan milli gelirin miktarı değil, dağılımının da dikkate alınması gerekmektedir. Temel ihtiyaçlar yaklaşımını esas alan İnsani Kalkınma Raporu, pek çok az gelişmiş ülkede aşırı yoksulluk sorununun kabul edilemez boyutlara ulaştığını vurgulamaktadır (UNDP, 1994: 16). Benzer bir yaklaşım ile 1992 yılında Rio de Janeiro’da düzenlenen Dünya Zirvesi toplantısında geliştirilen 21.yüzyıl için Eylem Programı’nda da, hem doğal kaynakların daha adil ve doğaya uygun kullanımını sağlamak üzere global geçerlilikte ilkeler belirlenmiş, hem de dünyanın en başta gidermesi gereken sorunu olarak yoksulluğa karşı uluslararası işbirliğine gidilmesi çağrısında bulunulmuştur (UNCED, 1992: 9).

Sürdürülebilir kalkınma yaklaşımının uluslararası kuruluşlar tarafından sıkça dile getirilmesi, kalkınma sürecinde katılımcılığın ve sivil toplumun önemini de gündeme getirilmiştir. Örneğin; 1972’de düzenlenen Çevre Sorunları Konferansı’na, World Resources Institute, International Institute for Environment and Development, International Union for the Conservation of Nature, World Wildlife Fund gibi dünyanın önde gelen sivil toplum kuruluşlarının katılımı söz konusu olmuştur. Aynı şekilde, 1992 yılında düzenlenen Dünya Zirvesi’nde oluşturulan eylem programında da, sürdürülebilir kalkınmanın, esas olarak ulusal stratejiye yönelik politikaları belirleyecek olan devletin sorumluluğunda olduğu vurgulandıktan sonra, devletin STK’lar ile işbirliğine gitmesi önerilmektedir (Friedmann, 1992: 45).

Özetle insan merkezli kalkınma anlayışının temel dinamikleri şöyle sıralanabilir;

1- Kalkınma, ekonomik büyümenin ötesinde insanın yaşam koşullarının iyileştirilmesiyle ilgili bir kavramdır. Böylece insan merkezli kalkınma yaklaşımı, kısa dönemli ekonomik çıkarlardan çok uzun dönemli çıkarları dikkate alan, kültürel farklılıkları, ekolojik dengeyi ve ekonomik büyümenin sürdürülebilirlik boyutunu gözetken yeni bir kalkınma anlayışıdır.

2- İnsan merkezli kalkınma anlayışına göre disiplinlerarası yani birleştirici bir yaklaşıma geçilmelidir. Ekonomik temelli görüşün yerini, toplumun her alanında sosyal, politik, kültürel boyutları da içeren, dolayısıyla iktisat dışında diğer disiplinleri de kapsayan birleştirici bir görüşe bırakması gerekir.

3- Ortak çıkarların söz konusu olduğu gerçeği ile uzun dönemli çıkarlar için dünyayı bir bütün olarak uluslarüstü algılayan, sorumlulukların, gelişmiş ve az gelişmiş tüm ülkeler tarafından paylaşıldığı küresel yönetim anlayışı oluşturulmalıdır (Chambers, 1983: 38). Küresel yönetim anlayışında insanın ve doğal kaynakların eşitlik, sosyal adalet ilkelerine uygun bir biçimde yönetilmesi gerekir.

4- Demokratikleşme, sivil toplumun yaygınlaştırılması, adem-i merkeziyetçilik, yerel yönetimlere daha fazla sorumluluk verilmesi, özellikle kaynakların yönetiminde yerel yönetime ve sivil toplum kuruluşlarına merkezi idarenin yanında söz hakkı tanınması insan merkezli kalkınma anlayışının temel öğeleri arasında yer almaktadır. Bu bağlamda örneğin kalkınma planlamasında ve uygulamalarında önemli rol üstlenecek olan yurttaşlar bireysel katılımlarını sivil toplum alanındaki denetim güçleriyle gerçekleştirebileceklerdir. Böylece kalkınma, sadece piyasa ve devletin önemli rol oynadığı bir süreç olmaktan çıkıp, sivil toplumun da söz sahibi olduğu, bu anlamda kalkınma sürecinde katılımıcılığın gerçekleştiği bir anlayışa doğru yönelmektedir (Korten, 1990: 41; Drabek, 1987: 20).

Bundan sonraki bölümde, çalışmanın uygulama kısmını oluşturan proje ile ilgili genel bilgiler verilecek, ardından istatistiksel veri ve bulgulardan elde edilen sonuçlar analiz edilecek, daha sonra proje, insan-merkezli kalkınma anlayışının temel dinamikleri doğrultusunda değerlendirilerek kalkınmanın sürdürülebilirliği ve toplumsal barış bağlamında bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

3. Yeni Umutlar Projesi¹

3.1. Genel Bilgiler

Yeni Umutlar Projesi, Türkiye İş Kurumu (İŞKUR) tarafından yönetilen Aktif İşgücü Programı kapsamında, 28 Şubat 2005 tarihinde Avrupa Birliği ile imzalanan kontrat doğrultusunda, Türkiye'deki işsizlik sorununun çözümüne katkıda bulunmak için, Mart 2005-Ocak 2006 tarihleri arasında uygulanmış bir eğitim ve istihdam projesidir. Proje ortakları, T.C. Kadıköy Belediyesi, Marmara Üniversitesi Kadın İşgücü İstihdamı Araştırma ve Uygulama Merkezi, Kadıköy Belediyesi Sağlık Polikliniği, Eczacıbaşı Sağlık Hizmetleri A.Ş.' dir. Projenin toplam bütçesi 197.445 Euro'dur. Toplam bütçenin %89'una denk gelen 175.726 Euro'luk bölümü Merkezi Finans ve İhale Birimi kanalı ile Avrupa Komisyonu tarafından, geri kalan %11'lik bölümü Kadıköy Belediyesi tarafından karşılanmıştır. Eğitim verilmesi hedeflenen katılımcı sayısı 800, işe yerleştirilmesi hedeflenen katılımcı sayısı ise 200'dür. Ayrıca katılımcılara günlük 8 €, işsizlik sigortası alanlara günlük 4€ katılım bedeli ödenmiştir.

Projenin temel hedefleri doğrultusunda, Kadıköy ilçesinin E-5 çevre yolunun üstündeki geri kalmış bölgelerinde yaşayan, 18-30 yaş arasındaki vasıfsız genç ve 18-45 yaş arasındaki vasıfsız kadından oluşan toplam 791 kişiye, işletmelerin talep ettiği istihdam alanlarına dönük hızlandırılmış mesleki eğitimler verilmiş, bireysel danışmanlık ve iş arama yöntemi seminerleri düzenlenmiştir. Söz konusu mesleki eğitim ve seminerler, piyasa talebi doğrultusunda belirlenen hastabakıcılık, ev hizmetleri personeli, tezgahçılık ve girişimcilik olmak üzere dört programdan oluşmaktadır. Proje süresi içinde işe yerleştirilen katılımcı sayısı 173'tür. İşe yerleştirilme açısından ev hizmetleri ve hastabakımı programlarındaki kadın katılımcılar ön plandadır.

Tablo 1

Programlar	Katılımcı Sayısı
Tezgahtarlık	291
Ev Hizmetleri	201
Girişimcilik	200
Hasta bakımı	99
TOPLAM	791

3.2. İstatistiksel Analiz

3.2.1. Veri Toplama Yöntemi

Veriler, Kadıköy Belediyesi'nce yürütülen Yeni Umutlar Projesi kapsamında yer alan Aile Danışma Merkezleri (ADM)'ne ve diğer Belediye birimlerine mesleki eğitim amacıyla gelen 791 katılımcıyla yapılan yüzyüze derinlemesine anketlerden ve eğitim boyunca danışmanların

¹ Proje ile ilgili bkz. http://insanca.kadikoy.bel.tr/yeni_umutlar.html

yaptıkları odak grup toplantılarından elde edilmiştir. Anket formu ve görüşmeler, katılımcıların demografik özellikleri, iş ve istihdam durumları ve aldıkları eğitime ilişkin memnuniyetlerini ölçmeye dönük sorulardan oluşmaktadır.

3.2.2.Verilerin Analizi

3.2.2.1.Demografik Özellikler ile İlgili Bulgular

Tablo 2

CİNSİYET

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
Kadın	653,00	82,60	82,60	82,60
Erkek	138,00	17,40	17,40	100,00
Toplam	791,00	100,00	100,00	

Katılımcıların % 82.6'sı kadınlardan oluşmaktadır. Zira projenin en önemli hedef kitlesi kadınlardır. Ayrıca ev hizmetleri personeli ve hastabakıcılık eğitim programları özellikle kadınlara dönük düşünülmüştür.

Tablo 3

YAŞ

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
29 Yaş Altı	327,00	41,30	41,30	41,30
30-45	464,00	58,70	58,70	100,00
Toplam	791,00	100,00	100,00	

Katılımcıların % 41.3'ü 30 yaşın altında olan gençlerden oluşurken, % 58.7'si 30-45 yaş arası orta yaş grubundan oluşmaktadır. Hedef kitlelerden birinin vasıfsız gençlerden olduğu düşünüldüğünde ilk yüzde bu gruptan meydana gelmektedir. Diğer % 58.7'lük grup ise orta yaş ve üzeri olan vasıfsız kadınları temsil etmektedir.

Tablo 4

EĞİTİM DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
İlköğretimi tamamlamamış	201,00	25,40	25,40	25,40
İlköğretim	234,00	29,60	29,60	55,00
Genel Lise	217,00	27,40	27,40	82,40
Meslek Lisesi	77,00	9,70	9,70	92,20
Yüksek Okul	52,00	6,60	6,60	98,70
Üniversite	10,00	1,30	1,30	100,00
Toplam	791,00	100,00	100,00	

Katılımcıların % 25.4'ü ilkokulu tamamlamamış iken, % 29.6'sı ilkokul mezunu, % 27.4'ü ise genel lise mezunudur. Bu durum katılımcıların hedef kitleye uygun olarak vasıfsız kişilerden oluştuğunu göstermektedir. Meslek lisesinden mezun olanların gelir getirecek bir işe sahip olma olasılıkları daha fazladır. Yüksek okul ve üniversite mezunu olanların % 6.6 ve % 1.3 olması ise hedef kitlenin dışında kalması bakımından da anlamsız kabul edilebilir.

3.2.2.2. İş ve İstihdam Durumu ile İlgili Bulgular

Tablo 5

İSTİHDAM DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
İşsiz	780,00	98,60	98,70	98,70
Kıralık İşçi	1,00	0,10	0,10	98,90
Diğer	9,00	1,10	1,10	100,00
Toplam	790,00	99,90	100,00	
Bilinmiyor	1,00	0,10		
Genel Toplam	791,00	100,00		

İstihdam durumu açısından oldukça net bir tablo gözükmemektedir; katılımcıların % 98.6 gibi büyük çoğunluğu işsiz durumdadır.

Tablo 6

İŞSİZLİK SÜRESİ

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
0	6,00	0,80	0,80	0,80
6 Ay ya da daha az	189,00	23,90	24,10	24,90
7-12 Ay	95,00	12,00	12,10	37,00
13-24 Ay	94,00	11,90	12,00	49,00
24 Aydan fazla	400,00	50,60	51,00	100,00
Toplam	784,00	99,10	100,00	
Bilinmiyor	7,00	0,90		
Genel Toplam	791	100		

Katılımcıların işsiz kaldıkları süre açısından, % 50.6'sı gibi yarısından fazlasının 24 aydan daha fazla süredir işsiz oldukları sonucu çıkmaktadır. Kalan yarısının da % 24'ü 6 aydan daha kısa süredir işsiz durumdadır. Diğer yarısı da yine 1-2 yıl arası süredir işsizdir. Dolayısıyla katılımcıların hemen hepsi uzun süredir işsizlik içindedir.

Tablo 7

İŞSİZLİK SÜRESİ

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
Kayıtlı	782,00	98,90	98,90	98,90
Kayıt olmamış	8,00	1,00	1,00	99,90
Bilmiyor	1,00	0,10	0,10	100,00
Toplam	791,00	100,00	100,00	

Tablo 8

İŞSİZLİK ÖDENEĞİNDEN YARARLANMA DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
Evet	1,00	0,10	0,10	0,10
Hayır	790,00	99,90	99,90	100,00
Toplam	791,00	100,00	100,00	

3.2.2.3. Eğitim Programlarından Duyulan Memnuniyet İle İlgili Bulgular

Tablo 9

EĞİTİMDEN DUYULAN MEMNUNİYET DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
0	1,00	0,10	0,10	0,10
Evet	662,00	83,70	83,80	83,90
Evet,kısmen	126,00	15,90	15,90	99,90
Hayır	1,00	0,10	0,10	100,00
Toplam	790,00	99,90	100,00	
Bilinmiyor	1,00	0,10		
Genel Toplam	791,00	100,00		

Verilen mesleki eğitimlerden katılımcıların % 83,7'si memnun olduğunu dile getirirken, kısmen memnun olduğunu söyleyenler sadece % 15,9'da kalmıştır. Hayır diyenler ise dikkate alınmayacak düzeydedir.

Tablo 10

EĞİTİMDEN SAĞLANAN KATKI DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
Son derece yararlı	614,00	77,60	77,60	77,60
Kısmen yararlı	177,00	22,40	22,40	100,00
Toplam	791,00	100,00	100,00	

Katılımcıların % 77,6'sı eğitimlerin son derece yararlı olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 11

EĞİTİMDEN SAĞLANAN YARAR DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
0	3,00	0,40	0,40	0,40
Evet,fazlasıyla	523,00	66,10	66,20	66,60
Kısmen	239,00	30,20	30,30	96,80
Hayır	25,00	3,20	3,20	100,00
Toplam	790,00	99,90	100,00	
Bilinmiyor	1,00	0,10		
Genel Toplam	791,00	100,00		

Eğitimden katkısızlama durumu açısından bakıldığında benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. % 66,2 fazlasıyla katkı sağladığını söylerken, % 30,2'si ise kısmen de olsa katkı sağlamıştır.

Tablo 12

KENDİ İŞLERİNİ KURMA TUTUMLARINA İLİŞKİN DURUM

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
0	12,00	1,50	1,50	1,50
Evet,kesinlikle	108,00	13,70	13,70	15,20
Henüz belli değil	212,00	26,80	26,80	42,00
Hayır	61,00	7,70	7,70	49,70
Uygun değil	397,00	50,20	50,30	100,00
Bilinmiyor	1,00	0,10		
Genel Toplam	791,00	100,00		

Özellikle girişimcilik eğitimi alan katılımcıların % 50,3'ü kendi işlerini kurmaya ilişkin tutumları konusundaki sorulara uygun olmadığını söyleyerek yanıt vermişlerdir. Kararsızların ora-

nı ise % 26.8'dir. Bu durum kendi işlerini kurma konusunda yetersiz imkânlar içinde olduklarını göstermektedir.

Tablo 13

KENDİ İŞLERİNİ KURMA TUTUMLARINA İLİŞKİN DURUM

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
0	2,00	0,30	0,30	0,30
Tam zamanlı	358,00	45,30	45,30	45,60
Yarı zamanlı	100,00	12,60	12,70	58,20
Kendi işi	62,00	7,80	7,80	66,10
İşyeri sahibi	20,00	2,50	2,50	68,60
İşsiz	18,00	2,30	2,30	70,90
Diğer	16,00	2,00	2,00	72,90
Geçici işe sahip	214,00	27,10	27,10	100,00
Toplam	790,00	99,90	100,00	
Bilinmiyor	1,00	0,10		
Genel Toplam	791,00	100,00		

Projenin sonu itibari ile katılımcıların istihdam durumlarına bakıldığında, tam zamanlı çalışma oranı % 45.3 gibi iyi bir orandır.

Tablo 14

PROJE SONU İTİBARI İLE SAĞLANAN KATKI DURUMU

	Frekans	%	Geçerli %	Kümülatif %
Evet	104,00	13,10	13,60	13,60
Evet, fazlasıyla	350,00	44,20	45,80	59,40
Kısmen	260,00	32,90	34,00	93,50
Hayır	43,00	5,40	5,60	99,10
Hiç	2,00	0,30	0,30	99,30
Kararsız	5,00	0,60	0,70	100,00
Toplam	764,00	96,60	100,00	
Bilinmiyor	27,00	3,40		
Genel Toplam	791,00	100,00		

Proje sonu itibariyle sağlanan katkı değerlendirildiğinde, % 45.8 fazlasıyla katkı sağladığını söylemiştir. Kısmen de olsa katkı sağlayanlar % 34 iken, katkı sağlamadığını dile getirenler ise % 5.6 gibi önemsenmeyecek boyuttadır.

3.3. Projenin Değerlendirilmesi

Yeni Umutlar Projesi, hedefine uygun olarak, 24 aydan fazla işsiz durumda olup herhangi bir mesleği olmayan kadınlardan oluşan bir katılımcı kitlesine dönük olarak uygulanmıştır. İstihdam yaratma açısından proje başarılı olmuştur. Çünkü proje süresi içinde, 791 kişiden 173'ü işe yerleştirilmiştir. Ayrıca proje sonu itibariyle tam zamanlı çalışma oranı % 45.3'e çıkmıştır. Eğitimlerden sağlanan memnuniyet ve katkı açısından da proje başarılı bulunmalıdır. Zira konuya ilişkin sorulara verilen yüksek orandaki evet cevabı, projenin katılımcılarda sağladığı olumlu etkiyi kanıtlamaktadır. Gerek anketlerde gerekse yapılan odak grup toplantılarında katılımcıların altını çizdiği husus, eğitim süresinin daha uzun olması ve bu tür projelerin fazlaştırılması ve sürekli kılınması yönünde olmuştur. Ayrıca eğitimlerin onlara kazandırdığı özgüven unsuru da öne çıkan konular arasındadır. Kadıköy ilçesinin göç alan bölgelerinden, eğitimlere devam eden kadın ve gençler böyle bir faaliyet içinde bulunmanın mutluluğunu ifade etmişlerdir.

Eğitmenlerin, özellikle ev hizmetleri ve hasta bakımı programı katılımcılarıyla yaptıkları

odak grup toplantılarında elde ettikleri izlenimler pek çok açıdan çarpıcıdır. Seminerlerin istihdam yönünde bir kapı açmasının ve ekonomik durumlarını iyileştirme yönünde fayda sağlayacak olanaklar yaratmasının yanı sıra, edinilen psiko-sosyal çıkarımları da vurgulanmıştır. İletişim konusunda kendilerini geliştirmeleri ve bunun sonuçlarının evde çocuklarıyla diyaloglarına yansımaları, ilk okuldan sonra eğitim şansı yakalayamayan kesim için, tekrar bir sınıf ortamında bulunmanın ve öğrenmenin heyecanı, geleneksel roller dışında bir şeyler başarabilmenin kendilerine kazandırdığı özgüven, özgüvenle birlikte hayatlarıyla ilgili karar verme yetisine sahip olma düşüncesi, topluluk içinde yer almak, kendini ifade edebilmek, yeni arkadaşlıklar kurabilmek, sosyal paylaşım, kentsel yaşama uyum yönünde atılan adımlar, söz konusu çıkarımlardır. Tüm bu çıkarımlar göz önünde bulundurulduğunda istihdama dönük bu tür projelerin hayata geçirilmesinin sosyal yönünün önemi de ortaya çıkmaktadır.

İnsan-merkezli kalkınma anlayışının temel dinamikleri açısından bakıldığında ise Yeni Umudlar Proje ile ilgili aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir:

1- Proje, Aralık 2005 itibarıyla son bulmasına rağmen, proje ofisi faaliyetlerine devam etmektedir. 2006 Ocak ayından itibaren kira ve giderleri Belediye ile gönüllü sponsorluklar tarafından karşılanan ofis, istihdam ve mesleki eğitim konusunda destek almayı sürdürmek isteyenler ile eleman arayan işverenlere, İŞKUR ile olan bağlantıları doğrultusunda hizmet vermeye devam etmektedir. Projenin istihdama dönük çalışmalarına devam etmesi *sürdürülebilirlik* açısından son derece önemlidir.

2- Proje, İŞKUR, Kadıköy Belediyesi, Marmara Üniversitesi, Eczacıbaşı Sağlık Hizmetleri A.Ş., Kadıköy Belediyesi Sağlık Polikliniği, Kadıköy Belediyesi Aile Danışma Merkezi gönüllüleri gibi merkezi ve yerel idare anlamında kamu kesimi ile özel sektör gibi birçok aktörün ortaklığında yürütüldüğünden insan-merkezli kalkınma anlayışının dayandığı *yönetişim* ilkelerine uygun bir projedir.

3- Marmara Üniversitesi'nin istihdam yaratmak ve katılımcıların gelir getirici bir işe sahip olmaları amacıyla verdiği mesleki eğitimler, bir yandan ekonomik unsurları dikkate alırken, aynı eğitimlerin yarattığı, yukarıda bahsedilen sosyal çıkarımlar projenin psiko-sosyal boyutunu da ortaya koymaktadır. Bu ise insan-merkezli kalkınma anlayışının *interdisipliner* bakış açısı ile uyum sağlamaktadır.

4- Proje, insan-merkezli kalkınma anlayışının katılımcılık ilkesine uygundur. İstihdama dönük yerel bir proje olması, özellikle proje bütçesinin yönetiminde Belediye'nin yetkili ve gönüllülerinin söz hakkının olması, demokratikleşme, sivil toplumun yaygınlaştırılması, yerel yönetimlere daha fazla sorumluluk verilmesi gibi *katılımcılık* ilkeleri açısından önemlidir.

Sonuç

İnsan-merkezli kalkınma anlayışı, sürdürülebilir, interdisipliner, katılımcı ve yönetim ilkelere uygun bir kalkınma anlayışını yansıtmaktadır. Bu anlayış, insanın yaşam koşullarının iyileşmesi, dolayısıyla gelir getirici bir işe sahip olması ve bunun için mesleki eğitim olanaklarından yararlanmasıyla son derece ilişkilidir. Oysa günümüzde toplumsal barışın sağlanması ve kalkınmanın sürdürülebilmesi umutlarını tehdit eden faktörlerin başında istihdam ve mesleki eğitim olanaklarının yetersizliği gelmektedir. Bu durum çalışmanın dayandığı projenin bulgularına bakıldığında net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Kadıköy İlçesi'ne ait ilgili veriler de bunu desteklemektedir.² Zira işsizlik oranının yüksek olduğu ilçede bu oran mesleği olmayan, eğitim düzeyi düşük kadın ve eğitimsiz genç nüfus arasında daha üst seviyelerde seyretmektedir.

Kırsal kesimden göçün yaşandığı ilçe beldelerinde artan nüfusa paralel olarak, kadın ve gençler arasındaki işsizlik, sosyal dengeli, toplumsal entegrasyonu olumsuz etkilemektedir. Toplumsal entegrasyonun olumsuz hale gelmesi ise suç ve şiddet oranlarını arttırmakta, toplumsal barış umutlarını sekteye uğratmaktadır.³ Bu nedenle geleneksel iş kalıpları dışına çıkamamış, eğitim

² Kadıköy İlçesi'ne ait ilgili veriler, İŞKUR Genel Müdürlüğü'nden alınmıştır. Veriler ekte yer almaktadır.

^{**} Bu konuda Kadıköy İlçe Emniyet Müdürlüğü'nün 2006-2007 Mukayeseli Brifing'ine göre; mala karşı işlenen suçlar noktasında, 2006 yılında kayıtlı 7065, 2007 yılında ise 5423 olay meydana gelmiştir. Oran olarak % 23 azalma olduğu meydana gelen olay sayısı anlamında önem arz etmektedir. Aile fertlerine kötü muameleyle ilişkin kayıtlı olay sayısı 2006'da 120 iken 2007'de 148'dir.

düzeyi düşük kadınlar ve eğitimini tamamlayamamış, çalışmak zorunluluğunda olan fakat bir mesleki beceriden yoksun olan gençler için istihdama dayalı kısa süreli meslek edindirme programları yeni bir umut olmaktadır. Söz konusu umut, ekonomik açıdan, bireylerin gelir getirici bir işe sahip olmaları ve bunun yaşam standartlarında yaratacağı katkı, işverenler açısından, istihdam alanlarıyla ilgili mesleki eğitim almış kişilerle çalışma olanağı yaratması dolayısıyla kalkınmanın sürdürülebilirliğini, özgüven ve motivasyonlarında gözlenen artışı gibi olumlu psiko-sosyal gelişmeler dolayısıyla da toplumsal barışın sağlanmasına yardımcı olacaktır..

Kaynakça

- Arndt, H.W.** (1978). *The Rise And The Fall Of Economic Growth*. Melbourne: Longman.
- Brundtland, G.H. ve Diğerleri.** (1987). *Our Common Future*. Oxford: World Commission On Environment And Development, Oxford University Press.
- Ceylan, T.** (1995). *Sürdürülebilir Kalkınma*. İlgüden, Tamer, F.Ercan ve M.Türkay (Ed.) Gelişme İktisadi Kuram-Eleştiri-Yorum içinde. İstanbul: Beta Yayınları.
- Chambers, Robert.** (1983). *Rural Development Putting The Last First*. New York: John Willey.
- Drabek, A. G.** (1987). "Development Alternatives: The Challenge For NGOs". *World Development*. Autumn.15.
- Ercan, F.** (1995). *Gelişme Yazını: Eleştiriler Ve Yeni Perspektifler*. İlgüden, Tamer, F.Ercan ve M.Türkay (Ed.) Gelişme İktisadi Kuram-Eleştiri-Yorum içinde. İstanbul: Beta Yayınları.
- Friedmann, John.** (1992). *Empowerment. The Politics of Alternative Development*. Cambridge: Blackwell.
- Gran, Guy.** (1983). *Development By People: Citizen Construction Of A Just World*. New York: Praeger.
- ILO.** (1976). *Employment, Growth And Basic Needs: A One-World Problem*. Geneva.
- Ingham, B.** (1993). "The Meaning Of Development: Interactions Between New And Old Ideas". *World Development*. 21 (4). 1812-1824.
- Kitching, G.** (1990). *Development And Underdevelopment In Historical Perspective*. London: Routledge.
- Korten, D.** (1990). *Getting To The 21 st Century Voluntary Action And The Global Agenda*. West Hartford: Komarian Press.
- Martin, K.** (1991). *Strategy Of Economic Development; Reading In The Political Economy Of Industrialization*. K.Martin (Ed.). Modern Development Theory içinde. London: Macmillian.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, J. Randers, W. W. Behrens.** (1990) *Ekonomik Büyümenin Sınırları. Kemal Tosun ve Diğerleri* (çev.), İstanbul: İşletme Fakültesi Yayınları, No.217.
- Seers, Dudley.** (1979). *The Meaning of Development*. David Lehmann (Ed.).Development Theory: For Critical Studies içinde. London: Frank Cass.
- UNCED.** (1992). "21. Yüzyıl İçin Eylem Programı". Birleşmiş Milletler Çevre Ve Kalkınma Konferansı. Rio de Janerio. 3-14 Haziran 1992.
- UNDP,** (1994). *Human Development Report*. New York: Oxford University Press.
- UNDP.** (1993). *Human Development Report*. New York: Oxford University Press.
- http://insanca.kadikoy.bel.tr/yeni_umutlar.html. Erişim Tarihi. 24 Temmuz 2008.

Ek

Kadıköy Şube Müdürlüğü (Kadıköy-Üsküdar-Beykoz)								
31.05.2008 itibariyle								
Yaş Grubu	Kayıtlı İşgücü			Kayıtlı İşsiz			Kayıtlı İşsiz Sayısı	Kayıtlı İşsiz Oranı
	Kadın	Erkek	Toplam	Kadın	Erkek	Toplam	Toplam	%
Okur Yazar Olmayan	22	27	49	21	22	43	43	0,42%
Okur Yazar	38	82	120	31	68	99	99	0,98%
İlköğretim	907	3.400	4.307	782	2.799	3.581	3.581	35,27%
Ortaöğretim (Lise ve Dengi)	1.714	2.534	4.248	1.547	2.048	3.595	3.595	35,41%
Önlisans	601	489	1.090	501	360	861	861	8,48%
Lisans	1.003	1.117	2.120	927	930	1.857	1.857	18,29%
Yüksek Lisans	61	63	124	58	53	111	111	1,09%
Doktora	3	3	6	3	3	6	6	0,06%
Genel Toplam	4.349	7.715	12.064	3.870	6.283	10.153	10.153	100,00%

Kadıköy Şube Müdürlüğü (Kadıköy-Üsküdar-Beykoz)								
31.05.2008 itibariyle								
Yaş Grubu	Kayıtlı İşgücü			Kayıtlı İşsiz			Kayıtlı İşsiz Sayısı	Kayıtlı İşsiz Oranı
	Kadın	Erkek	Toplam	Kadın	Erkek	Toplam	Toplam	%
15-19	67	111	178	49	88	137	137	1,35%
20-24	652	938	1.590	536	680	1.216	1.216	11,98%
25-29	1.093	1.931	3.024	966	1.464	2.430	2.430	23,93%
30-34	1.048	1.622	2.670	972	1.334	2.306	2.306	22,71%
35-39	750	1.312	2.062	691	1.134	1.825	1.825	17,97%
40-44	439	1.020	1.459	392	915	1.307	1.307	12,87%
45-54	268	690	958	240	595	835	835	8,22%
55-64	30	79	109	22	67	89	89	0,88%
65+	2	12	14	2	6	8	8	0,08%
Genel Toplam	4.349	7.715	12.064	3.870	6.283	10.153	10.153	100,00%

Kadıköy Şube Müdürlüğü (Kadıköy-Üsküdar-Beykoz)								
31.05.2008 itibariyle								
Sosyal Durum	Kayıtlı İşgücü			Kayıtlı İşsiz			Kayıtlı İşsiz Sayısı	Kayıtlı İşsiz Oranı
	Kadın	Erkek	Toplam	Kadın	Erkek	Toplam	Toplam	%
Normal	4.189	6.969	11.158	3.755	5.834	9.589	9.589	94,44%
Özürlü	158	600	758	115	356	471	471	4,64%
Eski Hükümlü	2	145	147	0	92	92	92	0,91%
Terör Mağduru	0	1	1	0	1	1	1	0,01%
Toplam	4.349	7.715	12.064	3.870	6.283	10.153	10.153	100,00%

	2006	2007	2008 (31.05.2008 itibariyle)
Normal		9.424	9.589
Özürlü		492	471
Eski Hükümlü		89	92
Terör Mağduru		1	1
	20.810	10.006	10.153

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi altı ayda bir yayımlanan hakemli bir dergidir.
2. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazılar daha önce yayınlanmamış, bilimsel nitelikte özgün makale, araştırma, inceleme, saha derleme yazıları, çeviri, kitap tanıtımı/eleştirisi olmalıdır.
3. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.
4. Dergiye gönderilen yazılar Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça yazılabilir. Türkiye'de yayınlanan bir dergi olduğu için yazının Türkçe olması tercih sebebidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar, yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir, raporların olumlu gelmesi halinde yayımlanır. Yayım kararının alınmasından sonra yazının yayımlanacağı yazar(lar)a bildirilir.
6. Dergiye gönderilen çalışmalar dört kopya halinde (üç kopyasında yazar(lar)ın adı, soyadı ve diğer kişisel bilgileri bulunmayacak şekilde) yazılı metin olarak hazırlanmalıdır. Yazılı metinler virüs taramasından geçirilmiş yeni bir disket/CD ve yazar(lar)ın çalıştıkları kurum(lar), bölüm(ler), ve anabilim dal(lar)ı belirtilmiş, kısa özgeçmişlerinin ve irtibat sağlamak için kullanılacak telefon, faks, elektronik posta adresinin yer aldığı imzalı bir dilekçe ile birlikte, dergi yazışma adresine ve derginin elektronik posta adresine gönderilmelidir. Dilekçede, gönderilen çalışmaların başka bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olduğu belirtilmelidir. Tezlerden veya kongre, sempozyum, panel bildirilerinden üretilen makalelerin bu durumu metinde bir açıklama notuyla belirtilmelidir.
7. Türkçe özgün makaleler için özet yapılan dilde başlık ve Abstract, Resume, Zusammenfassung başlıkları altında 100 kelimeyi geçmeyen İngilizce, Fransızca, Almanca dillerinden birinde özet verilmelidir. (Önce makalenin Türkçe başlığı ve Türkçe özeti 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Sonra makale dilinde 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına çeviri başlık, özet ve anahtar kelimeler eklenmelidir.)
8. Yayına kabul edilmeyen çalışmalar yazar(lar)a iade edilmez.
9. Yazar(lar)a, kendi yazısının yayımlandığı dergiden 2 nüsha verilir.
10. Görsel unsur kullanan makalelerin fotoğraf ve çizimleri 300 dpi çözünürlükte ayrı bir dosyada, gerekiyorsa ayrı bir CD'de teslim edilmelidir.

YAZIM KURALLARI

1. Yazılar IBM ve uyumlu bilgisayarlarda Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinde şekil, tablo, resim vb. Kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış şekiller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 300 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Şekiller birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her şeklin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalananmış olarak yazılmalıdır.
4. Dipnotlar sayfa altına numaralandırılarak verilmelidir. Dipnotlarda kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı, Yayınevi, kaçınıcı baskı olduğu, basıldığı yer, yıl, sayfa numarası. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Adı Soyadı, "Makale Adı", Kitap veya Dergi Adı, cildi, sayısı, Yayınevi, baskı yeri, yılı, alıntı yapılan yerin sayfa numarası. İnternette alman makale ise yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", Derginin Adı, sayısı, yayın tarihi, internet adresi ve erişim tarihi yazılmalıdır. Aynı şekilde internette alman kitap, rapor gibi kaynaklarda da aynı bilgiler gösterilip sonuna tam internet adresi ve erişim tarihi eklenmelidir.
5. Kaynakçada ise yazar soyadı başa alınmalı, diğer bilgiler aynı şekilde verilmelidir. Kullanılan kaynak makale ise makalenin ilk ve son sayfası belirtilmelidir.