

yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ İZMİR
YAZ
2013
SAYI: 10
ISSN 1307-9840

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2013 • SAYI ISSUE 10

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ 2013 • SAYI 10

SUMMER 2013 • ISSUE 10

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.013.028.685

İMTİYAZ SAHİBİ OWNERDEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*Prof. Halil YOLERİ (Dekan *Dean*)**GENEL YAYIN YÖNETMENİ** EDITOR-IN-CHIEF

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

YARDIMCI EDITÖRLER VICE EDITORS

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Nesrin ÖNLÜ

Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

Doç. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL

Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Dr. Işık ÖZDAL

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI

Dr. Yalçın MERGEN

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

YAYIN SEKRETERİ EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com

Basım Yeri Place of PublicationDokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

Basım Tarihi Date of Publication

21 Şubat 2013

Yayın Türü Type of Publication6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical***Baskı Adedi** Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIRPUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Oğuz ADANIR, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
F. Dilek ALPAN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Günay ATALAYER, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.	(Başkent Üniversitesi)
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Süleyman A. BELEN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Kaan CANDURAN, Doç.	(Erciyes Üniversitesi)
Semih ÇELENK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.	(Marmara Üniversitesi)
Bekir DENİZ, Prof. Dr.	(Akdeniz Üniversitesi)
Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.	(Doğuş Üniversitesi)
Ayhan EROL, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
R. Hakan ERTEP, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.	(Ankara Üniversitesi)
V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Veysel GÜNAY, Prof.	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Binnur GÜRLER, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Recep KARADAĞ, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.	(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.	(Ege Üniversitesi)
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.	(İstanbul Üniversitesi)
M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Mümtaz SAĞLAM, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fikri SALMAN, Doç. Dr.	(Atatürk Üniversitesi)
N. Kemal SARIKAVAK, Doç.	(Hacettepe Üniversitesi)
Yüksel ŞAHİN, Doç.	(Akdeniz Üniversitesi)
Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.	(Uludağ Üniversitesi)
Murat TUNCAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Ayşe UYGUR, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Ertan YILMAZ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

INDEX INFORMATIONS

Yedi: Journal of Art, Design and Science is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

YAZ SUMMER 2013 • SAYI ISSUE 10

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden

From the Editor

vii

MAKALELER ARTICLES

Banu ÇAKMAK

Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi

The Evolution of Contemporary Feminist Theater in the West

1-14

Duygu KOCABAŞ ATILGAN

Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili

The Representation of Gender Roles in Ancient Greece

15-27

Feyza GÜRLEŞEN İLKYAZ

Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine

About the Consumption of Avant-Garde in Art

29-36

Ezgi GÖKÇE

Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı

A Group of Iznik Dishes with Figures Sold at Bonhams Auctions

37-47

Duygu Ebru ÖNGEN CORSINI

Osmanlı Saray Şenliklerinden Günümüze Bir Kültür Ürünü: Nahil

A Cultural Product From Ottoman Palace Festivities to Today: Nahil

49-57

Berrin AKGÜN YÜKSEKLİ

Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari

Metropolis Revisited: Dialectic of Enlightenment, Modernity and Architectural Modernism

59-70

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR - Berna İLERİ

Oryantalist Resimlerde Türk Halıları

Illustrations of Turkish Carpets in Orientalist Paintings

71-80

Ali C. GEDİK

Türk Müziği İcralarının Analizi için bir MIDI Projesi

A MIDI Project for the Analysis of Turkish Music Performances

81-92

Yayın İlkeleri

93-99

EDİTÖRDEN

Değerli okurlar merhaba,

Yayın hayatına başlamasından bu yana akademik çevreler başta olmak üzere ülkemizde büyük bir ilgi gören **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, farklı alanlardan gönderilen ve hakem sürecini başarı ile tamamlamış yedi makalenin yer aldığı 10. sayısı ile karşınızda.

Bir önceki sayımızda yayınlanan “Batıda Feminist Tiyatro’nun Oluşum Süreci” başlıklı makalenin devamı niteliğindeki ilk yazıda Banu Çakmak, ‘Feminist Tiyatro’ alanında 1970’lerde başlayan radikal değişimleri ele alırken aynı zaman da Dario Fo, France Rame, Caryl Churchill Hélène Cixous ve Simone Benmussa gibi Feminist hareketin önemli yazarlarının oyunlarından örnekleri analiz ediyor. İkinci yazıda Duygu Kocabaş Atılğan, toplumsal cinsiyete dayalı toplumsal kural ve rollerin Antik Yunan döneminde hangi dinamikler üzerine kurulduğunu sorguluyor. Yazar dönemin düşünürlerindeki cinsiyet merkezli söylemlerin yanısıra Yunan mitolojisindeki karakterler ve bu karakterlerin sanatsal izdüşümü olan heykeller ile tartışmasını destekliyor. Feyza Gürleşen İlkay’ın kaleme aldığı üçüncü yazıda 19. yüzyıldan bu yana ortaya çıkan ve sanatın devrimsel sürecine damgasını vuran avangard hareketler arasındaki yaklaşım farklılıkları tartışılıyor. Dördüncü yazıda Ezgi Gökçe, uluslararası bir müzayede şirketi olan Bonhams’ın 2003-2012 yılları arasında düzenlediği müzayedelerde satışa sunulmuş Osmanlı dönemine ait hayvan ve insan figürlü 13 İznik çini tabağını inceliyor. Beşinci yazıda Duygu Ebru Öngen Corsini, kendisine yüklenen sembolik anlamlarla Anadolu ritüellerinde önemli bir yeri olan ‘Nahlı’ı konu ediniyor. Yazı bir yandan ‘yaşam’, ‘ölüm’ ve ‘sonsuzluk’ kavramlarının simgesel ifadesi olan ‘ağaç’ ile Nahlı arasındaki ilişkiye odaklanırken, öte yandan nahlının Osmanlı döneminden günümüze kadarki serüvenini de gözler önüne seriyor. Bu sayının Berrin Aygün Yüksekli tarafından kaleme alınan altıncı yazısı, 1927 yılı yapımı Metropolis filmi ile Modernite’nin başta mimarlık olmak üzere estetik yaratım alanları arasındaki ilişkiyi sorgulamanın yanısıra, aydınlanma-mitoloji ve modern mimari-tarihsel içerik diyalektiklerini de tartışmasıyla dikkat çekici. Elvan Özkavruk Adanır ve Berna İleri’nin ortaklaşa kaleme aldıkları yedinci yazı, Oryantalist resimlerin önemli bir parçası olan halılar ile Anadolu (Konya İzmir Uşak) halıları arasındaki bağlantıların izini sürüyor. Bu sayının sekizinci ve son yazısında Ali Cenk Gedik, müzik analizi için yararlı olabileceğini öne sürdüğü bir yöntemi ilgili çevrelerin dikkatine sunuyor. Müzik icrasının kaydedilerek MIDI diline çevrilmesi olarak tanımlanabilecek hesaplamalı yöntem, bu çalışmada geleneksel Türk sanat müziği örneklerinin çevirisi ve karşılaştırmasını temel almakla birlikte makamsal/modal tüm müziklere uyarlanabilir olması özelliğiyle de dikkat çekici.

Dergimize her yayın döneminde daha da artan oranda yazı gönderilmesi, dergimizin amaç, nitelik ve işlevi bakımından doğru yolda olduğunu anlamamızı sağlıyor. Bu vesileyle, dergimizi seçen tüm yazarlara teşekkürü bir borç biliyorum. Ayrıca, yakın bir dönemde dergimize ait bir web sayfasını da hizmetinize sunarak mevcut yapımızı ve işlerliğimizi güçlendireceğimizi şimdiden duyurmaktan mutluluk duyuyorum.

Bir sonraki sayımızda yeniden buluşmak dileğiyle...

Saygılarımla,

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief

Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi

Banu ÇAKMAK*

Özet

Tarihin çok eski dönemlerinden kaynağını alan feminizm, geçtiğimiz yüzyılda adını ve son şeklini almıştır. Feminist hareket hayatın her alanı gibi sanat ve tiyatroyu da etkilemiştir. Feminizm 1970'li yılların ardından kendi içinde ayrılmış, farklı politik duruşlardan temelini alan ya da farklı ülkelerde boy gösteren farklı feminist görüşler ortaya çıkmıştır. Feminist düşünce tüm sanatlarda olduğu gibi tiyatro sanatında da yansımaları bulmuş, feminist hareketler, yazılan oyunlar, kurulan topluluklar aracılığıyla kendini duyurmuştur. Bu yazıda, batıda yaşanan feminist hareketin gelişimine paralel olarak batı feminist tiyatrosunun da gelişimi ana hatlarıyla ortaya koyularak önemli oyunlar, yazarlar ve tiyatro gruplarından örnekler sunulacaktır. Çağdaş feminist hareketin gelişim çizgisini tiyatro ekseninde ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Feminizm, Feminist tiyatro, Siyah kadınlar, Materyalist feminizm, Fransız feministleri.*

The Evolution of Contemporary Feminist Theater in the West

Abstract

Feminism, which has its origins from the ancient times, took its name and final form in the last century. As feminist act had an impact on all areas of life, it has also effected arts and theater. After 1970s, feminism was dissociated in itself, therefore, diverse feminist thoughts have emerged in other countries that were influenced by different political ideas. Feminist thought has found its reflection in the art of theater as well as in all types of art; it has announced itself through feminist acts, written plays and communities. In this paper, the evolution of feminist theater in the West will be introduced generally in parallel with the evolution of feminist act, and some of the significant plays, writers and theater groups will be presented. Furthermore, the timeline of contemporary feminist act's evolution is intended to be revealed within the axis of theater.

Keywords: *Feminism, Feminist theatre, Black women, Materialist feminism, French feminists.*

Giriş

Önceleri tüm kadınların ortak sorunlarına çözüm bulmak, onlara yeni haklar kazandırmak ve ataerkil düşüncenin baskısına karşı durmak adına birleşen feministler, 1970'li yılların ardından, kadınlara temel hak ve özgürlüklerin verilmesinin ardından kendi içlerinde ayrıışmışlardır. Böylece feminizm ve feminist tiyatro başka bir yola girmiştir. Bu yazıya bir giriş niteliği taşıyan ve bir önceki sayıda yayınlanan araştırmada feminizm hareketinin ve buna bağlı olarak feminist tiyatronun oluşumu ortaya koyulmuş, 1970li yılların sonlarına değin yaşanan gelişmeler incelenerek bir zemin oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu yazıda 1970li yılların ardından yaşanan ayrıışmalara paralel olarak feminist tiyatro hareketinin seyrettiği yol, gelişme süreci detaylandırılarak araştırma tamamlanacaktır. Böylece günümüzün feminist tiyatro hareketi için de modelleme yapılmış, yol açılmış olacaktır.

Süreç içinde 'radikal feminizm' farklı ırklara, sınıflara mensup kadınları temsil etmede, onlara özgü sorunlara çözüm aramada yetersiz bulunmuştur. Bu nedenle, siyah kadınların feminist hareketi ve 'materyalist feminizm' ortaya çıkmıştır. Son zamanlarda ise feminizm, sosyoloji, psikoloji, biyoloji, edebiyat gibi farklı alanlarla sıkı ilişki içinde bir gelişim sürdürmektedir. Özellikle kadının dili ve kendini ifade etme sorunu odağa alınmıştır. Bütün bu düşünsel gelişmeler feminist tiyatrodaki da dillendirilmiş, böylece çağdaş batı feminist tiyatrosunda yoğun bir çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Bu makalede bütün bu düşünsel-teatral gelişmelere kuş bakışı bakılarak, sürecin yanı sıra bugün gelinen son noktanın ortaya konulması hedeflenmektedir.

1. Siyah Kadınların ve 'Chicana'ların Tiyatrosu

Siyah kadınlar, feminizmin zamanla yalnız üst sınıf, beyaz, heteroseksüel kadınların hareketi haline geldiğine, bu hareket içinde kendi deneyimlerinin yeterince yer almadığına ve feminizmin karşı durduğu hiyerarşiyi, kendi içinde bu yolla yeniden inşa ettiğine dikkat çekmiştir. Buna göre siyah kadınlar hem siyah hem kadın hem de genellikle yoksul-alt sınıf olarak üç kat öteki durumundadır. Diğer bir deyişle "renkli kadın toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf baskısının üçlü zinciriyle mücadele ederken beyaz kadın renginden kaynaklanan sınıf ayrıcalığından yararlanır" (Case, 2010: 140). Bu nedenle beyaz bir kadının onları temsil etmesi kolay olmayacak, beyaz kadında bilinçsiz de olsa üst bakış söz konusu olacaktır. Bu

görüşlerden kaynağını alan söz konusu hareket, 1970'li yıllarda 'renkli kadınlar' adı altında ortaya çıkmış, daha çok Amerika'daki siyahlar ve *Chicanalar* tarafından temsil edilmiştir. Chicanalar ABD'de kendini, etnik topluluğun özgürlüğüne adanmış politik bir hareketle tanımlayan Meksika kökenli kadınlardır (Case, 2010: 150). Bu noktada siyah kadınlar ve Chicanaların düşünceleri ile tiyatro faaliyetlerine yakından bakılmalıdır.

Siyah kadınlar yalnız toplumsal yaşamda değil sanat alanında da baskı altındadır ve siyahların feminist hareketi bu baskıyı görünür kılmayı, yaşanan sorunları ortadan kaldırmayı da amaçlar. Siyah kadınlar tıpkı diğer sektörlerde olduğu gibi bu sektörde de ikincil konumdadır, kazançları az, üstlendikleri işler görece değersizdir. Case'e (2012: 42) göre, "Sanat beyaz kadınların bedenlerini kötü temsil ederken, renkli kadınlarınkini genellikle görmezden gelir. Diğer yandan renkli kadınların cinselliği temsil edildiğinde, bu çoğunlukla bir sınıf önyargısını ele verir. Renkli kadın genelde zarif, üst sınıf bir model, potansiyel bir evlilik partneri olarak sunulmaz, daha ziyade yasak bir cinsel arzunun nesnesini temsil eder". Feminizm sanat alanındaki bu ırkçılığa karşı bir politika oluşturur, bu sorunların dile getirileceği ve farklı temsil biçimlerinin üretilebileceği alternatif bir tiyatro anlayışı geliştirilir. Böylece merkezde siyah kadının deneyimlerinin yer aldığı tiyatro faaliyetleri ortaya çıkar. Bu faaliyetler genel hatlarıyla şöyledir:

Alice Childers'in 1949 yılında yazdığı *Florence* adlı oyununda Florence siyah bir oyuncu olarak beyazların olduğu oyunda hizmetçi rolünü almak ya da siyahların ağırlıklı olduğu az sayıda prodüksiyonda yer almak yoluyla işsiz ve paraya muhtaç biridir. Bu yolla siyah oyuncunun mesleğinde uğradığı baskı anlatılır. (...) *Akıldaki Bela* adlı oyununda aynı yazar siyah bir oyuncuyla ırkçı yönetmeni arasındaki çatışmayı anlatmıştır. Finalde siyah oyuncu tüm kadroyu kendi davası etrafında toplar. (...) Adrienne Kened'nin 1976'da yazdığı *Bir Film Yıldızı Siyah Beyaz Parlamalı* adlı oyununda, siyah bir oyun yazarı olan Clara, kendi hayatındaki siyah karakterleri beyaz Hollywood filmi yıldızlarıyla birleştirir. (...) Aynı yazar *Baykuş Cevap Veriyor*'da sanat tarihi anıtlarını görmek için Londra'ya giden siyah oyun yazarının, gördükleri karşısında yaşadığı hayal kırıklığını anlatır.

Yazarın siyah ebeveynlerden oluşan imgelemi bu tarihi figürlerle çelişir. (Case, 2010: 144-146)

Siyah kadınların kendilerine yönelik tutuma nasıl başkaldırdığını gösteren yukarıda özetlenen tiyatro faaliyetleri, siyah kadınların tiyatro alanında maruz kaldığı ırkçı ve cinsel önyargıları açık eden örneklerdir. Bu oyunlardan da anlaşılıyor ki, siyah kadın oyuncu bu önyargılar nedeniyle rol almaya ya da küçük rollere çıkmaya mahkumdur. Ayrıca oyunlarda ifade edildiği gibi, Hollywood'un baştan sona beyaz film yıldızlarıyla dolu olması, anıtı dikilen yazarlar arasında tek bir siyah kadının olmaması gösterir ki, oyuncu ya da yazar olarak siyah kadınlar sanat tarihi içinde kendilerine bir türlü yer bulamamaktadır. Siyah kadın oyuncuların sahnede kendilerine yer açmak için tek kişilik oyunları, monologları tercih ettiği görülür. Bu durum oyun yazarlığına da yansımış, metinleri doğrudan etkilemiştir. Oyun yazarlığı ve oyunculuk alanına karşılık yönetmenlikte siyah kadınları görmek pek mümkün değildir. Siyahlar, ırkçı önyargılar nedeniyle yönetim gücüyle özdeş görülen bu mesleğin dışında bırakılmıştır (Case, 2010: 148, 149).

Amerika'da etnik kökenlerinden ve cinsiyetlerinden dolayı ötekileştirilen Meksikalı kadınlar da benzer bir hareket geliştirmiştir. Meksika kökenli, Amerika'ya yeni gelmiş belgesiz göçmen işçi erkeklere *Chicano*, kadınlara ise *Chicana* denilmektedir (Case, 2010:150). Buradan hareketle denilebilir ki Chicano'lar Meksikalı oldukları için ırksal, işçi oldukları için sınıfsal olarak ezilir; Chicano'lar ise bütün bunlara ek olarak bir de kadın oldukları için, sahip oldukları cinsiyet yönünden de ezilir. Dolayısıyla Chicano'lar da hem kadın hem Meksikalı hem de alt sınıf kişiler olarak erkek Meksikalılara kıyasla üç kat öteki durumundadır. Bu kadınların feminizm ve tiyatro çerçevesindeki hareketlerine, Amerikalıların kendilerine verdiği bu adı koyarak, bir anlamda ötekiliklerini sahiplendikleri yorumuna varılabilir.

Chicano'lar yani Meksika kökenli işçi erkekler, Amerika'da kendilerine yönelik ırkçı politikalara ve olumsuz tavırlara karşı bir araya gelerek kültürel milliyetçi kimlikte, kendi etnik kökenlerini sahiplendikleri tiyatro toplulukları kurmuşlardır. Bunların en bilineni *El Teatro Campesino* adını taşır. Şaşırtıcı olan şudur ki günlük yaşamda ötekileştirilen, hatta bu nedenle bir tiyatro kuran Chicano'lar, bu tiyatrodaki kadınlara karşı erkek egemen bakışı sürdürüp güçlendirerek

onları ötekileştirmiştir. "El Teatro Campesino'nun çalışmalarında anlatı formunun hakimiyeti, zaten yaratılmış olan güç ilişkilerini pekiştirir; bu güç ilişkileri aktif erkek özne ve *La Virgen*'le aşık kölelik ya da *La Malinche*'le cinselliğe prangalanmış edilgin kadın ötekinin temsilindeki cinsel farklılık vasıtasıyla yaratılır" (Yarbro-Bejarano, 2006: 105). Dolayısıyla bu topluluğun oyunlarında kadınlar ya kullanıma açık cinsel nesne konumunda ya da kendine verilmiş kimliği tamamen kabullenmiş, erkeğine bağlı aşk figürü, köle durumundadır. Bu gösterim yerleşik ataerkil kodlamaları taşır ve pekiştirir. Böylece ırksal olarak ötekileştirilen bir topluluk buna karşı durmak için bir tiyatro kurarken yerleşik ataerkil söylemi kanıksatarak cinsel ötekileştirmeyi bizzat yapar. Onlar etnik kökenleri ve ait oldukları sınıf nedeniyle ötekileştirilmenin yanında bir de cinsel kimlikleri nedeniyle baskılanmaktadır. Üstelik kendileriyle aynı ırk ve sınıftan olan erkek öznelere, ayrımcılığa karşı durmak amaçlı yaptıkları gösterimlerde, yalnız kadın oldukları için onları dışlamaları Chicano'ların kendileriyle çeliştiğini gösterir. Bu durum karşısında Chicano'ların kendilerine özgü sorunları dillendirebilecekleri yeni bir teatral etkinlik arayışına girmeleri kaçınılmaz olur.

Meksika kökenli kadınlar olarak Chicano'lar kendilerini doğru ifade edebilecekleri, özgür ve toplumsal belirlenmişliklerden uzak karakterler oynayabilecekleri bir tiyatro arayışına girmiş ve *El Teatro de la Esperanza*, yani Umut Tiyatrosu'nu kurmuşlardır. Grup içinde yönetmenlik, kolektif yaratım, idare ve tüm prodüksiyonda iktidar, kadınlar ve erkekler arasında eşit olarak dağıtılmıştır. Bu dağılım tiyatrodaki kadının ezilmesini sonlandıracak bir girişim olarak düşünülebilir. Öte yandan Chicano'lar, anlatılarda kadınların nesne, erkeklerin ise özne konumunu işgal etmesine yönelik yaygın feminist eleştiriyi merkeze almışlardır. Burada bir parantez açmak gerekir. "Anlatı, değer yargıları, dünya görüşü, davranış örüntüleri gibi pek çok konuda bilgi içerir" (Şimşek, 2005: 486). Bu nedenle bir anlatı ataerkil toplumda üretildiyse o toplumdaki cinsel eşitsizliğin izlerini taşır hatta bununla da kalmaz dilden dile nesilden nesle aktarılarak bu eşitsizliğin devamını da garanti eder. "Toplumsal düzlemde yaşanan cinsler arası eşitsizliğin izlerini anlatılarda da kolaylıkla bulmak olanaklıdır" (Şimşek, 2005: 488).

Toplumsal yaşamdaki ayrıcalıklı konumun erkeklere anlatılarda da tanınması, erkeklerin özne olarak anlatıların

odağında yer alması Chicanaların tiyatrosunu etkilemiştir. Chicanaların söz konusu tiyatro topluluğunda anlatısal formlarda erkek özneyi temsiliyetin merkezinden çıkartmanın zorluğunu anlatan bir belgesel tiyatro formu geliştirilmiştir. Bu belgesel tiyatro formundaki oyunlarda erkeğin güçsüzlük ve çelişkileri üzerine yoğunlaşmış, kadınlar toplumsal mücadeledeki özneler olarak temsil edilmiştir (Yarbro-Bejarano, 2006: 108, 109). Öte yandan Chicanalar tiyatrodaki kendilerini ifade etmek için kendilerine özgü bir anlatım biçimi olan *teatropoesia*'yı geliştirmiştir. Bu biçim, tiyatro ile şiirin bir karışımı olup şarkılarda şiir icrasına duyulan ilgiyi gösterir (Case, 2010: 152). Bu yazının sınırları içinde söz konusu hareketin bütün tiyatro faaliyetlerine yer vermek zordur. Bununla birlikte, *teatropoesia* biçimini kullanan Chicana tiyatrosunun ortaya koyduğu, yetkin oyunlardan biri olan *Ateş'in Dilleri*'nden, bir model olması bakımından kısaca da olsa söz etmek gerekir.

Ateş'in Dilleri, Chicana'nın öznel kimliğinin yazma eylemine nasıl etki ettiğini gösterir. Değersiz işlere mahkûm edilen Chicana, rengi ve cinsiyeti nedeniyle okuma yazmadan alıkoymuş, kendi yetersizliğinden nefret etmeye sevk edilmiştir. Oyunda Chicana'nın yazması, kendiyi beraber ırkının, cinsiyetinin kimliğini keşfedip sesini duyurmasının göstergesi olarak sunulur. Bu yolla Chicana'nın uğradığı baskı ifşa edilir. Oyunda kullanılan anlatım biçimi, sözü edilen düşüncelerin doğrudan taşıyıcısıdır ve Yarbro-Bejarano'nun değerlendirmesi de bunu destekler niteliktedir:

Oyunun 'ben' iş hem yazarı hem de ezbere okunan metinlerin sesini içerebilen merkezlessiz bir özneydi.... bütün oyuncular dönüşümlü olarak yazar rolüne giriyordu. Metinler bazen bir tek aktör tarafından ya da birkaç aktör arasında bölüştürülerek söze dökülüyordu... Bu oyunların nihai etkisi, kadın ve Chicana olmanın ne demek olduğuna dair bir diyalog içinde birçok farklı sesin birbirine geçmiş olduğu izlenimini yaratmaktı... Metinlerin parçalı sunumu ve tarihin geçmişe şekil veren bir anlatı formu olarak değil, eleştirel bir şekilde yüzleşilecek karşı bir süreç olarak var olması 'geçmişin içimizde nasıl işlediğini' kavramak için gerekli zemini sunuyor, bunu yaparken de değişim için gerekli olan mesafeyi ve hem ilişki hem de süreklilik hissini kuruyordu. (Yarbro-Bejarano, 2006: 11)

Bu anlatım biçiminin işaret ettiği düşünceler son derece radikal ve Chicana feminist tiyatrosu bağlamında oldukça işlevseldir. Öncelikle oyunun öznesinin hem yazar hem oyuncu olması hem de birkaç oyuncuyu aynı anda canlandırması, anlatılarda olduğu gibi metni tek bir öznenin özellikle de erkek öznenin iktidarından kurtaran bir girişim olarak yorumlanabilir. Oyunun farklı seslerce dillendirilmesi Chicana olmanın kadın, işçi ve Meksikalı olarak parçalanmış ve üç kat öteki olan kimliğini imler gibi görünür. Anlatıların kronolojik, sürekli, zincirleme yapısının bozularak parçalı bir formun tercih edilmesi ise onların erkeği merkeze alan görme biçiminden kurtarılması, anlatılara yabancılaşarak eleştirel bakılması açısından önemlidir. Böylece Chicanalar, ataerki düşünme biçimine tiyatrodaki biçimsel ve içeriksel olarak ikili bir eleştiri getirirken yaşadıkları sorunları dillendirme çabasına da girmişlerdir.

Radikal feminizmin, kendilerine özgü sorunları dile getirmede ve çözüm arayışında yetersiz olduğunu söyleyen yalnızca 'siyah kadınlar' ve Chicanalar değildir. Daha önce de söylenildiği gibi Materyalist feministler de bu düşünceyle feminizm başlığı altında farklı bir hareket ve bu harekete bağlı bir tiyatro oluşturmuşlardır. Bu aşamada Materyalist feministlerin tiyatro faaliyetlerine göz atmak yerinde olur.

2. Materyalist Feminizm ve Tiyatro

Feminizmin beyaz, orta sınıf, heteroseksüel kadın söylemi haline geldiğini ve kadın hareketinde bir hiyerarşi olduğunu söyleyenler yalnız siyah kadınlar değildir. Feminist harekette yaşanan ayrışmalara paralel olarak sosyalist ve Marksist gruplar, kendi hareketlerinin odağına işçi kadını almış, onun hem kapitalizm hem ataerki düzen tarafından iki kat daha fazla ezildiğini dile getirmişlerdir. Birbirine yakın durması bakımından 'materyalist feminizm' başlığı altında birleştirilen bu iki grup feministler, daha da ileri giderek kadının toplumdaki ikincil konumunun yalnız ataerki sistemle açıklanamayacağını ileri sürmüşlerdir. Onlara göre her türlü eşitsizliğin kaynağı, sınıflı toplum yapısını yaratan kapitalist sistemdir. Materyalist feministler "kadınlar ve proletarya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederek; benzer biçimde erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden 'yanlış bilinç' ya da 'erkeklerle özdeşleşen' ideolojileri açığa çıkarma sürecinde kendi ezilmişlik durumlarının doğru bir bilincini geliştirme yönünde kadınları teşvik ederler" (Donovan, 2009: 133). Proletarya

ile kadınlar, yöneticilerle erkekler özdeşleştirildiğinden bu düşünce biçimine göre kapitalizmin sonlanması ataerki düzenin sonlanmasıyla koşuttur.

Materyalist feminizm politik bir görüş olan Marksizmden/sosyalizmden kaynağını alır. Ancak burada Marksizm/sosyalizm ile feminizmin tam anlamıyla uzlaştığını söylemek zordur. Materyalist feminizmin problemlerinden birisi “ev içi emeğin kapitalist sistemin ayrılmaz bir parçası olduğuna ikna etmekle beraber kadınların ezilmesinin bütünsel bir açıklamasını verememesidir. Marksist teorinin bugüne kadar bu açıdan en vahim eksikliği kadınların boyun eğmesini kapitalizmin yükselişine bağlamasıdır” (Donovan, 2009:155). Bu görüşte kadının ezilmesini tek başına kapitalizme bağlamak ve çözümünü yalnızca onun yıkımında görmek eksik bir bakış açısı olarak kalır. Buna karşılık Materyalist feminizmin düşüncelerini savunan ve bu düşünceleri yazdıkları, sahneledikleri oyunlarla dile getiren birçok oyun yazarı ve tiyatro topluluğu olmuştur. Söz konusu hareketin tiyatrodaki temsilcileri daha çok Avrupa’da, özellikle de İngiltere’de karşımıza çıkar.

İngiltere’de, kadınların cinsel kimlikleri nedeniyle iş yaşamında yaşadıkları sorunları konu alan birçok oyun sahneleyen Kadınların Tiyatro Grubu, bu anlamda önemli bir örnek teşkil eder. Kadınlardan oluşan topluluk 1974 yılında kurulmuş ve ‘yazar’ ya da ‘yönetmen’ gibi bir iktidarın olmadığı kolektif ve eşitlikçi yapıyı tercih etmiştir.

Kadın yazarlarca veya topluluğun katılımı ile yazılan metinlerde amaç, kadının yaşadıkları ve tarih boyunca çektikleri acıları sahneye getirmek ve seslerini yükselterek suskunluğu bozmaktır... Kolektif yazıma gidilmesinin bir nedeni de kadın yazarların çoğunun bireysel deneyimlerini aktarma kısırlığının önüne geçmektir. (Ergün, 2003: 110).

Topluluk, oyunlarında cinsel eğitim, iş olanaklarının yetersizliği, kadın ve erkeğin eşit ücret alması gereği gibi problemleri işlemiştir. İngiltere’de bilinen diğer önemli materyalist duruştaki feminist topluluklar, 1972’de kurulan Kırmızı Merdiven, 1975’te kurulan Kadınların Kumpanyası ve Kadın Tiyatrosu Organizasyonu adlarını taşır.

Kırmızı Merdiven birçok meseleden biri olarak kadın oyunları üzerinde çalıştı. Bir grup olarak kadınların pozisyonunu sorgulamakla kalmayıp, toplum içinde aile-

nin önemine ve aile içinde kadın erkek rollerine dikkat çeken yeni feminizmin ardındaki politikayı ele aldılar. Brecht’in *Ana* adlı oyununu teatral bir model olarak benimsediler. 1973’te kadınların yazıp yönettiği, sahneye koyduğu kadın tiyatrosu sezonunu açtılar. Tema olarak ‘kadınlar sunulan sınırlı olanaklar nedeniyle iş hayatında yaşanan hayal kırıklıkları’ belirlendi. Kadınların Kumpanyası ise meslek içinde kadınlar sunulan olanakların arttırılması yönünde propagandaya yoğunlaşır. Erkek deneyiminden çok kadın deneyimine odaklandılar, ilk oyunlarında tarihteki kadınları anlattılar çekici kadın imgesinin kadınlar tarafından sunumunu tartışmaya açan oyunlar sahnelediler. (Wandor, 2006: 139-142)

İrlanda’da 1983 yılında kurulmuş olan Charabanc Tiyatro Topluluğu da, bu hareket içinde konumlandırılabilir tiyatro çalışmaları için iyi bir örnektir. İş konusunda cinsiyete bağlı çifte standardın tiyatro alanında da söz konusu olduğunu görmek topluluğun kurulmasına neden olmuştur. “Topluluğun kuruluşu tiyatrodaki kadınlar için iş fırsatlarının yokluğu ve alabilecekleri birkaç rolün de düşük kalitede olmasının neden olduğu hayal kırıklığının bir sonucudur... İlk oyunları olan *Amaçlarınızı Biriktirin*’in Kuzey İrlanda’daki fabrika işçilerinin 1911 yılındaki grevini konu almasına karar vermişlerdir” (Martin, 2006:164). Materyalist feminizm düşünülüğünde ilk oyunun böyle bir problemi ele alması tesadüf olamaz. Çalışma hayatında da toplumsal hayatta da kadınların ikincil konumunu kapitalizme bağlayan materyalist görüş doğrultusunda kurulan topluluk, elbette işçilerin ayaklanmasına öncelik verecektir. Böylece grubun materyalist kimliği, daha en başta konu seçiminde ortaya çıkmış olur. Topluluğun oyun çalışmalarında cinsel kimliğe çok önem verilmemesi ve kadınların sahnelemede etkin konuma yerleştirilmesi, grubun materyalist feminist kimliğe uygun bir çalışma biçimi benimsediğini gösterir.

Charabanc üyeleri kendilerini yapıtın üretim ve sergilenmesinin bütün aşamalarında kontrol ve özerkliği ellerinde tuttıkları bir konuma yerleştirir.... Oyunlarda rol alacak erkek oyuncu bulunmadığı zamanlarda, aktrisler erkek rollerini de kendileri oynamaya karar vermiştir. Bütün bunlar sanatçının rolünün feminist bir bakış açısıyla yeniden tanımlanması sürecine katkıda bulunur. Charabanc Tiyatro Topluluğu, adeta İrlanda tarihini

daha önce dışarıda bırakılanları (kadınlar) da dahil edilerek yeniden yazmışlardır. (Martin, 2006: 165)

İngiltere’de materyalist feminizme kapsamında oyunlar yazan Pam Gems, *Dusa, Fish, Stas and Vi* adlı oyunuyla bu konudaki araştırmalarda sıklıkla karşımıza çıkar. 1976’da yazılan oyunda yazar, bir anlamda materyalizmle feminizmin yukarıda sözü edilen uzlaşmaz kimliğini somutlar. “Kadınlar bir odada bir araya gelirler. Erkeklerle ilişkilerini art arda sıralarlar. Sahne kadınlar tarafından işgal edilmiş olsa da odak noktası erkeklerle yaşanan çatışmalı cinsel ilişkilerdir” (Case, 2006: 154). Solcu erkek arkadaşı burjuva bir kadınla beraber olan Fish, bunu kaldıramaz, oyunun sonunda intihar eder, dolayısıyla yaşam ve idealler birbiriyle uyuşmaz. Oyunun kahramanı Fish’in materyalist feminist kimliği değil, ataerkil toplumdaki ihanete uğramış kadın kimliği ağır basmıştır. Solcu bir kadın olarak Fish, materyalist feminist bakış açısıyla söz konusu haksızlığın bedelini kendi canıyla ödemeselidir. Burada görülür ki kadın olmakla Marksist/sosyalist olmak farklıdır. Bu nedenle kapitalizmle ataerkil düzen aynı şey olmadığı gibi çözümleri de aynı olamaz. Oyunda öykülerini anlatan kadınlarda feminist bilinç yoktur. Son kertede oyun, materyalist feminizmi eleştiren bir kimliğe bürünüp bir çelişkiyi dillendirir. “Sonuçta cinsel mesele, kadın-erkek ilişkilerinin bir başarısızlığı ve Fish gibi bir Marksist için ironik bir biçimde, ailenin cinsiyet-iktidar ilişkilerini sağlıklı hale getirme vaadinin başarısızlığı olarak ortaya koyulur” (Case, 2006: 154).

Materyalist feminizmin öncüleri İngiltere’de ortaya çıkmış, görüldüğü gibi birçok önemli topluluk bu ülkede kurulmuştur. Ancak bazı önemli Amerikan oyun yazarlarının oyunları da söz etmeye değer niteliktedir. Bu anlamda Caryl Churchill’in oyunları dikkat çekicidir. Churchill’in oyunlarında hem radikal feminizmin hem materyalist feminizmin görüşleri bir arada bulunmaktadır. Ancak bu yazıda yazarın oyunlarının materyalist feminist yönleri ele alınacaktır.

Caryl Churchill’in 1979’da yazdığı *Cloud Nine* (Mutluluktan Uçuyorum) adlı oyunu materyalist feminizmin önemli bir örneğidir. Oyunda sınıfsal baskı anlamında sömürgecilik ve ataerki bir araya getirilerek toplumsal cinsiyet baskısının analizi yapılır. “İlk perde cinsiyet baskısının öteki kurumlara arasındaki gizli ittifakın izini sürmeye devam ederken ikinci perde cinsel hazın kısmi bir özgürleşmesini/kutsanışını su-

nar. (Case, 2006: 154). Dolayısıyla önce kadın bedeninin ataerkil baskı mekanizmaları tarafından nasıl bastırıldığı gösterilir ardından kadın bu bastırılmışlığı görerek kendi bedenini keşfetmeye başlar. Bu keşif bedeninin ataerkil kimliğinin dışında tanımlanması anlamına gelir. Böylelikle yazar, bu doğrultudaki farkındalıkla bir çözüm sunmuş olur.

Yazarın 1980-1982 yılları arasında yazdığı *Top Girls* (Zirvedeki Kızlar) adlı oyunu ise, onun sosyalist feminist olarak nitelendirilmesine yol açan önemli bir örnektir. Oyunda kadınların iş yaşamında var olabilmek, mesleklerinin zirvesine ulaşabilmek için ödemeleri gereken bedeller anlatılarak sorgulama başlatılır. Mesleğinin zirvesine ulaşmış olan Marlene, bir kızı olduğunu dahi unutmuştur. Çünkü iş yaşamı için aile yaşamını terk etmiş, kızını kız kardeşine bırakmış, kız kardeşini de çalışma hayatından uzak, yoksul bir ev içi yaşamına mahkûm etmiştir (Gül, 2010: 94-99). Kapitalist ataerkil toplumsal koşullar, kadına, aile yaşamı ile iş yaşamı arasında zorlu bir seçim dayatır. Dikkate değer nokta kadının hangi seçeneği tercih ederse etsin ağır bedeller ödeyip mutsuz olmasıdır. Görüldüğü gibi Marlene iş yaşamında başarıya ulaşırken kızından olmuş, kardeşini de aile yaşamına mahkûm edip iş yaşamından uzak bırakmıştır. Son kertede iki kadın da mutsuzdur, kapitalist toplumun dayattığı seçim yapma zorunluluğu kadını çikışsız bırakmaktadır. Oyunda yazar bir mesaj vermek ya da taraf tutmaktan ziyade, sosyalist feminist çizgide bir soru sormakta ve seyirciyi sorgulamaya çağırılmaktadır. Burada ne iş yaşamındaki ne de aile yaşamındaki kadın mutludur. Sorun doğru tercih yapmak değil bu tercihleri ortadan kaldırmak, meslek hayatını aile yaşamıyla birleştirme yolunda bir düzen kurmaktır. “Devam eden bir aile hayatı ile başarılı bir kariyer nasıl birleştirilebilir sorusu çözüm aranan bir başlık olarak göze çarpılmaktadır” (Gül, 2010: 100).

Caryl Churchill’in ilk profesyonel oyunu *Owners’da* (Sahipler) kapitalizm ataerki ilişkisinden hareketle sahip olma tutkusunu işlenir. İnsanın doymak bilmeyen sahip olma arzusu üzerine sorgulama başlatılır. “İlk profesyonel oyunu *Owners’da* adından da anlaşılacağı gibi, -kadın ya da erkek-insanın arzulama ve sahip olma tutkusunun sınırlarını tahlil eder... Bu oyunda Churchill, hareket noktası olarak ev sahibi ile kiracı arasındaki ilişkiyi ele alır” (Hızlan, 2004: 81). Ancak oyunda ‘sahip olma’ tutkusu, alışılmış olanın dışında bir ka-

din üzerinden anlatılır ve buna bağlı olarak ataerkil düzenin biçtiği toplumsal cinsiyet rolleri ters yüz edilir. “Churchill, fazla basite indirgenmiş bir kadın-erkek algılayışından kaçınmak için oyundaki pasif karakteri bir erkek (Clegg), başarı ve sahip olmak için durmadan çalışan ve oyunlar kurgulayan ana karakteri ise kadın (Marion) olarak seçmiştir” (Hızlan, 2004: 82).

Oyunda Marion öncelikle Alec ve Lisa'nın oturduğu evin, ardından geçmişte yaşadığı ilişkiden dolayı Alec'in sahibidir. Eşi Clegg ise Marion'un başarısından nefret eder, onu kendi malı gibi görür. Sahip olma tutkusu erkekte de vardır. “Bencilliğin ve sahiplenme tutkusunun sürekli tırmanışta olduğu bu oyunda, Marion gibi Clegg de mal üstünde hak sahibi olma iddiasındadır. Burada sözü edilen mal ise metalaşmış kadını tanımlar” (Hızlan, 2004: 83). Dolayısıyla kadının temsili değişse de erkeğin ona bakışı aynı kalır. Ancak oyunda farklı olan kadının da erkeği sahiplenebilmiş olmasıdır. Oyunda cinsel rollerin tanımından anlatım biçimine değin birçok farklılık vardır. Doyumuzluk ve sahip olma tutkusu ataerkil düzen kapitalizm ilişkisi içinde sorgulanır. Materyalist feminist çizgide düşünülecek olursa oyunda kadını metalaştıran, insandaki sahip olma tutkusunu da tetikleyen kapitalizme dikkat çekilir.

Yazarın 1983'te yazdığı *Fen* adlı oyunu diğer oyunlarına oranla daha az tanınır. Oyuna adını veren *Fen*, Londra'dan uzak bataklık bir bölgenin adıdır. Oyun bu bölgede yaşayan kadın işçilerin ezilmesini konu alır. Bu anlamda hem ‘işçi’ olmanın hem de cinsel kimliği dolayısıyla kadınların ezilmesinin odağa alınması, bu oyunda da kapitalizm ile ataerkil düzenin iş birliğine dikkat çekildiğini gösterir. Bu çerçevede *Fen* de sosyalist feminist çizgide bir oyundur. “Ataerkil aile ve toplum yaşantısına, kapitalizmin oluşturduğu yarışmacı, eşitlikten yoksun ve cins ayrımını keskinleştiren sistemine karşı kadınların toplumsal konumunu gözler önüne seren görüşleri içeren bir oyun olarak dikkat çeken *Fen*, Churchill'in bütün oyunlarında olduğu gibi içeriğinde sosyalist-feminist izlekleri barındırır” (Biçer, 2009: 37'den).

Oyunda toplumsal kimliklerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı gösterilirken kadınların, ezilmelerine ses çıkarmamaları da eleştirilir ve dolaylı olarak kadınlar ezilmelerine karşı başkaldırıya çağrılır. Bu da oyunun sosyalist feminist kimliğine paralel bir durumdur. Oyunda başkaldıran kadınların,

kendi rolünü içselleştiren kadınları karşı duruşa sevk edemedikleri, aykırı bir ses olarak kaldıkları gözlemlenir. Dolayısıyla kadının ezilmesi, içinde bulunduğu durumu kanıksamasıyla doğru orantılıdır.

Amerika'da sosyalist feminist çizgide yazılmış oyunlar kısıtlıdır ve bu konuda akla gelen ilk örnek burada detaylı olarak sözü edilen oyunlarıyla Caryl Churchill olur. Ancak kaynaklarda adına sıkça rastlanmamakla birlikte, Amerika'da sosyalist feminist çizgide yapıtlar verdiği bilinen Lillian Hellman'dan ve onun *Küçük Tilkiler* adlı oyunundan söz etmekte fayda vardır. Yazar bu oyunda, Caryl Churchill'in *Owners* oyununda yaptığı gibi, kadın erkek demeden üst orta sınıfın açgözlü ve doyumuzluk olduğunu gösterip eleştirir. Oyunda olaylar kabaca şöyle cereyan eder:

Oyunun başkahramanı Regina; eşi Horace hastanede yatarken erkek kardeşleri Ben ve Oscar ile birlikte kuzeyli Marshall'ın ortaklığıyla kasabaya bir fabrika kurmayı düşlemektedir. Bu sayede kuzeyli zengin bayanların arasına karışıp gösterişli bir hayat sürdürebilecektir. Bu üç kardeş, Hellman'ın kurgusunda “üç küçük tilki” olarak saptanır... Alt edilmesi gereken ve bu işe parasını koyması istenen hasta Horace olacaktır. “Tilkilerin leşi” olarak algılanan Horace finale doğru bu dünyayı aç ve kurnaz tilkilere bırakıp göçecektir. (Akın, 2011: 214)

Burada Güney Amerika ve Kuzey Amerika arasında karışıklık kurulur ve kadınlar kuzeyin kapitalist yaşamına imrenmektedir. Bu anlamda yazar güneydeki kadınların bu yanlış yaklaşımını gözler önüne serer. Kuzey Amerika'nın kapitalist toplumsal yapısının getireceği görme biçimi erkek egemen söylemi tetikleyerek söz konusu kadınları daha olumsuz bir konuma itecektir. Materyalist feminizme paralel olarak kapitalizm ve ataerkil düzen iç içe geçirilerek eleştirilmiş olur.

Güney'in feodal bir yapı içerisinde, Kuzey'in endüstriyel ve ekonomik gelişmelerine sıcak bakan yaklaşımı; sosyalist bir çizgide eserler veren Hellman'ın ana konusudur. Bir geçiş dönemini canlandıran yapısıyla Güneyli kadınların kendi konumlarının bilinçsizliğini de eleştiren *Küçük Tilkiler*; cins ayrımı yapmaksızın Hubbard ailesini, ortamın yarattığı küçük tilkiler olarak adlandırır ve bu tilkileri düzenin içerisine gönderir. (Akın, 2011: 214) Oyunda cins ayrımı yapılmamakla beraber, kadınlar bi-

linçsizliğiyle yazarın eleştirisine iki kat fazla hedef olur. Çünkü kadınlar ataerkil düzenin kapitalizmle iş birliği içinde onları ezdiğini göremezler. Aksine söz konusu düzeni besleyen tilkilere dönüşürler. Tam da bu nedenle yapıt sosyalist feminizmin tipik bir örneğidir. Kapitalist ataerkil sistemin dışı haline gelen kadınlar, kendi konumlarını görmeyip, sistemin getirdiği doyumsuzluk ve açgözlülük, insanları nesneleştirme eğilimi ve güç tutkusuyla, bir anlamda erkekleşerek var olurlar. Ataerkil düzende cinslere ilişkin hiyerarşik yapılanma, burada kapitalizmle beraber kadın cinsinin içinde, sosyo-ekonomik koşullara bağlı bir hiyerarşiyi üretmektedir. Bu da sosyalist feminizmin kadın hareketine temel eleştirilerinden biridir.

Hem feodal yapıyı hem de kapitalist sistemi aynı anda eleştiren oyun adeta bilinçsiz kadınların bir ironisi gibidir.... Yüzyıllardır erkekle özdeşleşen güç imgesi, kadının eşitlik mücadelesinden söz edilmeye başlanan bir dönemde, bilinçsiz, boş bir sınıfın elinde kadının üstlendiği yapay bir başkaldırıya dönüşüyordur. Temeli çıkarıcılık olan kadın eylemi, başlangıç noktası kadar sonuçları açısından da yararsız, felaket getiricidir... Ortamın doğal sonucu olan bilinçsiz kadın kahramanların eleştirisi, feminizmin eşitsizliğe yönelik savaşımının belli bir sınıf içerisindeki sağlıksızlığıyla koşut olarak gitmektedir. (Akin, 2011: 217)

Materyalist feminizme model olabilecek bazı oyunlar da Almanya'da yazılmıştır. Gerlind Reinshagen, 1981'de yazdığı *Ironheart* (Demirkalp) oyunu bu çizgideki Alman oyun yazarlarından. Ofiste sekreterler arasında geçen oyunda terfi ve ücret eşitsizliklerinin kadına etkisi anlatılır. Başkahraman çalışma arkadaşlarının sıkıntılı varoluşlarını gözlemleyen ve gelecek vadedilen bir kariyer için ofisi terk eden olumlu karakterdir. Ayrılma kararını komşu ofisin penceresinden atlayarak intihar eden genç bir kadını gördükten sonra verir (Case, 2010: 132). Burada genç kadını intihara sürükleyen şey, onun emeğini sömürerek yükselen erkek yöneticilerin lideri olduğu ataerkil kapitalist sistem olsa gerektir. Bu sistemde söz konusu ofiste yükselmeyeceğini gören başkahramanın bilinci materyalist feminist bilinçle koşut olarak sunulmuş olur.

Daha genç bir başka Alman oyun yazarı Friederike Roth, 1981'de yazdığı *Ritt auf die Wartburg* (Wartburg'a Seyahat)

adlı yapıtıyla bir başka önemli isim olarak karşımıza çıkar.

Oyunda küçük bir grup Batı Almanyalı kadın, tatillerini Doğu Almanya'da geçirmeye karar verir. Kapitalist Batı Almanya ile komünist Doğu Almanya arasında keşfettikleri zıtlıklar oyunun mizah unsuru olur... Seks nesnelere olma ve erkeklerle cinsel ilişkiler gibi feminist meseleler bölünmüş Alman toplumundaki zıt ekonomik ve politik yapılar içinde tanımlanır. (Case, 2010: 132, 133)

Buradan hareketle oyunda, materyalist feminizmin görüşüne paralel olarak, kapitalist toplumda kadına biçilen rol ile komünizmde kadının kimliği birbirinden farklı hatta karşıt olarak sunulmuştur şeklinde bir yoruma varılabilir. Kadının kurtuluşu için de komünizm materyalist feminizm doğrultusunda bir model teşkil eder.

Materyalist feminizmin İtalya'daki destekçilerine bakıldığında başta gelen isimlerin Dario Fo ve eşi France Rame olduğu görülmektedir. İtalya'nın tarihi toplumsal koşulları, sosyalist feminizmin burada desteklenmesinde önemli rol oynar. Faşizm ile yönetilen İtalya'da, feminist hareketi başlatan kadınlar, daha çok faşizm karşıtı örgütlerle birleştiklerinden, ülkede feminist hareket sosyalist çizgide ilerlemiştir.

İtalya'da sosyalizm ve feminizm genelde bir arada olmuştur. Bu durum İtalyan feministlerinin değişik sınıf ve topluluklardan oluşmasından kaynaklanmaktadır. Yetmişli yılların ortalarında politika ve sosyal hayatta aktif olmaya başlayan kadınlar parti yürütme kurullarında daha fazla ve daha aktif rol oynamaya başlamıştır. (Gül, 2009: 42)

Bu tür sosyalist örgütlerde bulunan Dario Fo ve eşi France Rame kendi tiyatrolarını kurup, oyunlarını yazarak feminizme sosyalist bir çizgide katkı sağlamışlardır. Öyle ki Dario Fo, ifade ettiği görüşleri nedeniyle cezalandırılmıştır. İkisinin sosyalist feminizme katkısı *Kadın Oyunları* başlığı altında topladıkları beş oyunla olmuştur. Bu oyunların yazımında kadın olması dolayısıyla France Rame'in daha etkin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Söz konusu oyunlarda, Dario Fo'nun halk tiyatrosu yanındaki tavrının da etkisiyle, *Commedie de l'Arte* özellikleri oldukça fazladır. Toplumsal eleştiri mizahi öğelerin içine yedirilmiştir. Monolog tarzında ilerleyen oyunlarda dekor kullanımına ilişkin öneriler oldukça basittir (Fo ve Rame 2003: 46). Burada dikkat çeken

ve üzerinde durulması gereken özellik monoloğun diyaloga tercih edilmesidir.

Karşılıklı diyalog için iki veya daha fazla kişi gerekmektedir. Sağlıklı bir konuşmanın gerçekleşebilmesi için tarafların birbirlerini dinleyip, anlayıp, uygun cevaplar vermeleri gerekmektedir. Ancak baştan bu yoldan vazgeçilip tek yönlü bir konuşmanın cereyan etmesi sahnedeki kadın oyuncunun derdini anlatacak birilerinin olmayışını, onu anlayacak veya anlayabilecek insanların sınırlı oluşuna, yalnızlığına, çaresizliğine gönderme yapmaktadır. (Gül, 2009: 68, 69)

Görüldüğü gibi monoloğun tercih edilmesi ataerkil toplumda kadının diyalog kuracak bir muhatap bulamadığını anlatması bakımından oldukça işlevseldir. Ayrıca sahnede anlatılanlar konusunu gerçek yaşam öykülerinden alır, buna bağlı olarak mekân da gerçekçi çizilir (Fo ve Rame 2003: 69). Bu gerçekçiliğin erkek egemen toplumda kadının sorunlarını anlatmak bakımından daha etkileyici olacağı su götürmez bir gerçektir. Dikkat çeken bir başka nokta, bu gerçekleri yaşayanlar ve öykülerini anlatanlar bizzat kadın olduğu için, sahnenin kadına özgü hale gelmesi, sahnede erkeğin yer almamasıdır. Denilebilir ki *Kadın Oyunları* bu yolla toplumsal alanda erkeğe bağımlı olan ve konuşamayan kadını, en azından sahnede bir parça özgürleştirip ona kendini ifade etme hakkı tanır.

Burada Kadın Oyunları başlığında yer alan önemli oyunlardan *Yalnız Kadın*'a bir model olarak genel hatlarıyla değinmek yerinde olur. Adından da anlaşılacağı gibi, oyunda, kendini yalnız hisseden, bu yalnızlıktan radyo dinleyerek kaçmaya çalışan, kocasının ilgisizliğinden yakınan bir kadın merkezdedir. *Yalnız Kadın*'in ait olduğu tek yer evi, sahip olduğu tek şey eşyaları olduğundan onlara çok değer verir. Onun evde baskı görmesini sağlayan sadece kocası değildir, kocası ve diğer etmenler sadece büyük bir mekanizmanın parçasıdır (Fo ve Rame 2003: 77). *Yalnız Kadın*'in evine sızan, seyircinin farkına varmaya çağırıldığı büyük mekanizma, kadını eve kapatarak üstündeki baskıyı artıran kapitalizmden başkası değildir. Böylece oyunda *Yalnız Kadın*'in öyküsü üzerinden büyük bir sistem eleştirilir. Kadınlar bu sisteme karşı çıkmaya, erkeğin kullanım nesnesi olmaya son vermeye çağırılır.

Anlatılan çok basit ve komik bir olay gibi gözükse de asıl eleştirilen ve hedef alınan nokta durumun arkasında bulunan büyük yapıdır... *Yalnız Kadın* oyunu, ele aldığı bu yönleriyle baskıya uğrayan bir kadının hikâyesinden yola çıkıp devletin resmi baskı aygıtlarının bir örneklenmesini gerçekleştirir... Kocası, aşığı, röntgencisi, alacaklısı, kayınbiraderi ve çocukları tarafından adeta hapsedilen Maria'nın tek kurtuluş yolu bunlardan kurtulmasıdır... Parodik bir dille anlatılan oyun, kadınların erkeklere karşı sorunlarını çözmeye mücadele etmelerini gerektiğini gösteren finali ile sona ermektedir. (Gül, 2009: 76-78)

Görülüyor ki materyalist feminizm bir ülkeyle sınırlı kalmayıp Avrupa'nın büyük bir bölümüne yayılmıştır. Bu sınırları geniş hareket burada çok genel hatlarıyla, hareketin köşe taşı olmuş isimler ve oyunlarla tanıtılmaya çalışılmıştır. Geline nokta materyalist feminizmde ortaya koyulan düşüncelerin tiyatrodaki somut bir biçimde ifade edildiği ve kapitalizm karşıtlığının, ezilen bir kesim olarak kadının bilinçlenmesi gereğinin odağa alındığı görülmektedir. Ancak kapitalizmin tek başına ataerkil sistemin sebebi olmadığı gibi, kapitalizmin yıkımının da kadın sorununa çözüm olmayacağı yolundaki saptama söz konusu feminist hareketin ve bu çizgideki tiyatro faaliyetlerinin tıkanıp nokta olarak göze çarpar.

Genel seyri içinde politik tavırlarla eş güdümlü olarak ilerlemiş olan feminist hareket, son zamanlarda daha çok kendi içine kapanmış, diğer politik duruşlardan bağımsız bir kadın söylemi tartışılmaya başlanmıştır. Bu durum feminist tiyatrodaki dil ve biçim arayışlarını da doğrudan etkilemiştir. Feminizmin girdiği bu farklı yolu açanlar daha çok Fransız düşünürleri olduğundan olsa gerek bu hareket 'Fransız Feministleri' adıyla anılır. Sıradaki başlıkta söz konusu hareket ile tiyatrodaki yansımalarına kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

3. Fransız Feministleri ve Tiyatro

Son dönemde Fransa odağında ilerleyen feminist düşünce, diğer siyasi ideolojilerle bağını kopartmış, kendi söylemini oluşturmaya odaklanmıştır. Bu bağlamda temel mesele ataerkil sistemin belirlediği toplumsal cinsiyet kimliğinden uzak, yeni bir kadın kimliği yaratmak, kadına özgü bir kültür oluşturmak, daha da önemlisi erkek egemen söylemlerden uzak, kadına ait yeni bir dil ve ifade biçimi kurmak olmuştur.

Çünkü “kadınların bedenleriyle yaşadıkları ilişkiler kültürel olarak belirlenmiştir. Kültürün kadınlar için ayrı, erkekler için ayrı düzenlendiğine, kültürel olanı yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için özel bir önemi olduğuna inanılır” (Sarup, 2004: 162). Yani Fransız Feministlerine göre kadının kimliği ataerkil kültür tarafından belirlenerek ona verilmiştir. “Kadın bu yazarlar tarafından bir kurgu olarak ele alınmaktadır... gerek cins gerek cinsiyet bir kurgu olarak ele alınmaya başlamıştır” (Işık, 1998: 87). Bu kurguda ataerkil söylemlerle örülü eril dilin büyük payı vardır. Bu yüzden değişim kadına özgü bir dilin keşfi ile başlayacaktır. Amaç “kadına özgü toplumsal biçimin geliştirilmesine ön ayak olmak, böylesi bir düşünceyi yüreklendirmektir” (Sarup, 2004: 169). Bu çerçevede başka siyasal ideolojilerden uzaklaşan feminist düşünce, buna karşılık farklı bilim, düşünce ve sanat alanlarıyla sıkı bir ilişki içine girmiştir. Bu harekette düşünceleri ve yapıtlarıyla önde gelen isimler Luce Irigaray, Héléné Cixous ve Julia Kristeva’dır.

Bu harekete göre kadınların erkeklerden farklı bir kültürü vardır. Ama bu farklılık alışlagelmiş olumsuzlamanın aksine kadını değerli kılan bir farktır. Ancak verili toplumsal cinsiyet örüntülerinin kuşaktan kuşağa aktarımı bu farkın fark edilmesini, kadının kendi kimliğini oluşturmasını imkânsız kılar. Burada dil belirleyici rol oynar. Bu nedenle “Cixous’un tasarısının önemli bir bölümünü süregelen ataerkil mantık doğrultusundaki söylemleri ortaya çıkarmak ve bu söylemlerin doğallıklarını ortaya sermek oluşturur” (Sarup, 2004: 161). Alıştığımız, doğal saydığımız söylemler o kadar da ‘masum’ değildir, altında ataerkil kodlamalar taşır ve onun varlığını garantiler. Dahası bu söylemlerle örülü dil ile kadının kendini ifade etmesi, kurtuluşunu sağlayacak biçimde kimliğini kucaklaması mümkün değildir, kadın kendine ait bir dil oluşturmalıdır. “Irigaray’a göre tüm var olan söylemsel mekanizmaların yıkılması vasıtasıyla bu dil oluşacaktır” (M. Whitford, 1989: 112; Işık, 1998: 81’den). Söz konusu düşünürler kadına ait bu yeni dile “dişil dil” adını verir. Dişil dil şu özelliklere sahiptir:

Kültürün erkek egemen baskınlığına eril dil yapısına karşı koyabilmek için “kadınlar kendi dil uzamlarına” ulaşmak zorundadırlar. Bu, dişil yazıdır. Bu yazı/n babadan değil, anneden türemiştir.... Dişil yazın, sesle yakındır çünkü konuşmayla ilişkilidir. Bu da onu ritme

yaklaştırır ve bilinçdişiyile ilişki kurar. (...) Kadınların, özel alanda, evin içindeki dört duvar arasında, kendileri ve birbirleriyle bırakıldıkları dünyanın, özel bir dili vardır. Bu dil, binlerce yıllık erkek-egemen iktidarın dışında kalan ve bazen yalnızca kadınların anlayabildiği, beden hareketleri, sözcükler ya da uyaklı dizelerle zenginleşmiş bir örüntüdür. Ve bu dil, kadın bedeniyile ilintilidir. (Yamaner, 2005: 5, 6)

‘Dişil dil’ kavramına paralel olarak tiyatrodaki kadının yeri, kadının tiyatro yoluyla kendini ifade etme biçimi de sorgulanacak, yeni teknikler ortaya çıkacaktır. Bu düşünürlerden Héléné Cixous, feminist düşünce ile tiyatronun birleştiği noktada konumlanır. Çünkü kendisi aynı zamanda bir oyun yazarıdır ve oyunları düşüncelerinin somutlanmış halidir. Cixous “tiyatronun geçmişte kadını sürekli olarak nesneleştirdiğine inanır... Böylesi bir tiyatrodaki kadınlar sessiz bırakılmış, bedenleri yok sayılmış ve ardından teşhir seviyesine yükseltilmişlerdir” (Sarup, 2004: 166). Helene Cixous’un, feminist tiyatronun manifestosu olarak adlandırılabilir *Aller à la Mer* adlı metninde, öncelikle var olan tiyatro geleneği eril fantezilerin ürünü olma yönüyle eleştirilir.

Eril fantezinin emirlerine göre inşa edilen tiyatro bütün kültürlerin kaynağındaki cinayet sahnesini şiddetle tekrar eder ve pekiştirir. Oyunun başlayabilmesi için her zaman bir kadının ölmesi gerekir. Ancak o ortalıktan kaybolursa perde açılır; kadın baskı altına, mezara, tımarhaneye, unutulmaya ve sessizliğe gömülür. Yalnızca yokluğunda veya istismar edildiğinde sevilir. İşte bu yüzden tiyatroya gitmeyi bıraktım. Tiyatroya gitmek kendi cenazeme gitmek gibiydi. Tiyatro yaşayan bir kadını ya da bedenini ve hatta bilinçaltını sahnelemez. (Cixous, 2006: 204)

Cixous var olan tiyatronun ataerkil kimliğini gözler önüne serip eleştirdikten sonra, bu tiyatroyu kadın var olmasını sağlayabilecek doğrultuda değiştirme amacını güder. Değiştireceği, kadına varlık kazandıracığı tiyatro ‘dişil dil’ kavramının ‘dişil tiyatro’ya dönüşmüş hali olarak nitelendirilebilir. Kadın bedeni, kimliği ve deneyiminin dile geleceği tiyatronun biçim ve içeriği, anlatım araçları Cixous tarafından alışılmışın dışında çizilir.

Eğer tiyatro sahnesi kadınsa, bu alanın teatrallikten kurtarılması gerekecektir. Kadın bedensel bir varlık

sergilemek isteyecektir.... görsel olana bağlılığımızı azaltmamız, işitsel olana vurgu yapmamız, bütün kulaklarımızı özellikle bilinçaltının atışlarına hassas olanları, sessizlikleri ve sessizliklerin altında yatan şeyleri duymak için eğitmeyi öğrenmemiz gerekecektir.... Sahne kadının hayatının geçtiği yerde, hayat hikayesinin belirlendiği yerde geçer: Bedenin içinde, kanıyla başlayan yerde. Bu tiyatrodah/sahnedey olaya ihtiyaç yoktur. Kurgu ve eylem gerekli değildir. Dünyayı dönüştürecek tek bir jest yeterlidir. (Cixious, 2006: 205)

Fransız Feministleri başlığı altındaki düşünceler Cixious oyunlarında böylece somutluk kazanır. Bu aşamada Cixious'un oyunlarına kısaca değinmek yerinde olacaktır. "İlk piyesleri temelde kadının ataerkil kültürle ilişkisi üzerine odaklanır" (Sarup, 2004: 167). Yazarın oyunlarını incelemeye 1976'da kaleme aldığı önemli oyunu *Portrait of Dora* (Dora'nın Portresi) ile başlamak gerekir. Zira psikanalizle feminizmin ilişkilendirildiği metinde, yazar ilginç bir eleştiri sunar. Bu, Freud'un psikanaliz kuramına yönelik feminist bir eleştiridir. Freud kızların gelişiminde merkezi bir öge olarak gördüğü 'penis kıskançlığı'nı geliştirir. Freud'a göre kız çocuk kendi cinsel organının eksik kaldığını görür ve bunu kötü muamele olarak algılayıp aşağılandığını hisseder. Kız çocuğunun geçtiği daha sonraki evre babasına bir çocuk doğurmayı arzularak penis yoksunluğunu telafi etme çabasıdır. (Freud: 1997: 176-182; Donovan, 2009: 182'den) Bu durum daha ileri gidildiğinde anneyi kıskanma ve ona nefret duymaya dek varır. Freud'un söz konusu kuramı, ataerkil düzenin bilimsel bir çerçeve içinde yaşamını garanti eder. Oysa Fransız feministleri "Freudçu cinsellik örnekçesinin bütünüyle eril olduğunu ileri sürer. Bu senaryoda kadınlar karşımıza eksik erkekler olarak çıkar. Dişil kendisini böylece daima bir eksiklik, öykünme ve yoksunluk olarak tanımlar" (Sarup, 2004: 172). Bu bağlamda Cixious, *Portrait of Dora*'da psikanalizi toplumsal cinsiyet merkezli bir yöntem olarak görüp eleştirir.

Oyunda Dora bir kadına aşiktir, Freud bu durumu açıklayamaz çünkü ona göre penisi olmayan birine aşk söz konusu olamaz. Bu aşkı, babaya çocuklukta duyulan aşkın bir çeşit yer değiştirmesi olarak yorumladığında, kadının anneye arzu duyduğu ortaya çıkar. Freud işin içinden çıkamaz, şaşkına döner, Dora ise sahneyi terk eder (Case, 2010: 173,

174). Böylece psikanalizin kadını yorumlamada yetersiz olduğu, erkek egemen söyleme dayanarak kadına sığ baktığı vurgulanır. Kuramın yalnızca ataerkil düşünceyi güçlendirmenin bir yöntemi olduğu gösterilirken, bilimselliğine yönelik bir şüphe de öne sürülür. İçerikte anlatılan bu düşünce biçimi de etkilemiştir. Fransız feministlerinin görüşlerine paralel olarak metin, dişil dil kavramı doğrultusunda kurgulanmış ve kadına ait farklı bir tiyatro dili yakalanmıştır.

Oyunun rüya, fantezi ve bellekle ilgili sahnelerin araya girdiği esnek bir yapısı vardır, oyun biçimsel açıdan gerçekçilik kuralları dışındadır. Dora ve Freud arasındaki sahneler ile Dora'nın geçmişindeki karakterlere ait sahnelerin sunuluşu eş zamanlı gerçekleşir. Dora'nın bilinçaltı imgelerinden çeşitli öğeleri aktaran ses efektleri diyalogların arasına girer. (Case, 2010: 174).

Cixious, 1987 yılında yazdığı *L'Indiade* (Hayallerinin Hindistan'ı) adlı oyununda kadın kültürü ve deneyimini sahneye taşımak, bu anlamda tarihi kadın kahramanları model göstermek eğilimi içinde Mahatma Gandhi'yi merkeze almış, onun öyküsünü anlatmıştır. "İngiliz egemenliğine karşı verilen özgürlük savaşının en yüksek düzeyine ulaştığı, Hindistan'ın Pakistan ve Hindistan olarak ikiye bölündüğü ve Gandhi'ye düzenlenen suikastın yaşandığı bir tarih dönemini oyunlaştırmıştır" (Sarup, 2004: 167). Bu, bir anlamda ataerkil kültüre paralel olarak savaşların hüküm sürdüğü dünyada kadın ve onun kültürünün barışçıl, sevgiden yana, olumlu yüzünü göstermektedir. Oyunda baba otoritesine karşı anne sevgisi olumlu bir alternatif olarak öne çıkar. O halde *L'Indiade* şunu savunur: "Sevgi bugün bütün musibetleri yenemiyor ama eğer insan inanırsa yarın yenebilir. Dahası sevgi anneliğe büründürüldüğünde olağan dışı bir şekilde ikna edicidir" (Miller, 2006: 196). Fransız feministlerinin düşüncelerine paralel olarak burada kadının olumlu kimliği ve tarihte oynadığı rol, alışılmamış şekilde gündeme getirilmektedir.

Daha yakın zamanda, 1994 yılında yazdığı *La Ville parjure ou le reveil des Erinye's* (Yalancı Şehir ya da Yılan Saçlı Tanrıçaların Uyanışı)'de Cixious yine kadının olumlu bir yanına vurgu yapmaktadır. Genelde Batı, özelde Fransız demokrasisinde yapılan hataları ve yozlaşmış düzeni, yakın zamanda iki oğlunu kaybeden kederli, öfkeli bir annenin acısı aracılığıyla anlatır. "Güçsüzleşmiş bir kral ile onun faşist rakibinin iktidar mücadelesi verdiği, yozlaşmış doktorlar ve satın alınmış avu-

katların dünyasının canlandırıldığı Yalancı Şehir, tıbbi, hukuki, toplumsal ve politik kurumların kangrenini inceler” (Fort, 2006: 208). Burada anne üzerinden kadın, adaleti talep eden bir cins olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Cixous, mite göre yerin derinliklerine gönderilmiş olan yılan saçlı intikam tanrıçalarını geri çağırır. “Yeniden uyanışlarında, sadece masum kurbanların ihmal edilmiş ölümleri için cezalandırma talep etmekle kalmazlar, modern demokratik devletlerde ahlakın utanç verici çözülüşünü daha belirgin bir şekilde protesto ederler” (Fort, 2006: 209). Böylece kadın cinsi, ahlak ve adaletin temsilcisi olarak gösterilir, hatta kol gezen ahlaksızlık ve adaletsizlik bir anlamda ataerkil düzenin kadını yok saymasının bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Cixous’un tiyatro alanındaki düşüncelerine paralel sahnelemelerle dişil bir teatral dil yakalayan bir başka isim Marguerite Duras’dır. Yazar 1977 yılında yazdığı *Cennet Sineması*’nda gerek biçim gerek içerik bakımından egemen tiyatrodan çok farklı bir çizgi yakalamıştır. Oyunda anneden ayrılma öyküsü anlatılır. Ataerkil sistemde Freud’un yukarıda işaret edilen görüşleri doğrultusunda değersizleştirilen anne ve kız ilişkisi bu metinde yeni bir feminist okumaya tabi tutulur. Feminist açıdan dikkate değer olan bu konu, ilginç bir anlatım biçimine yedirilir.

Duras’ın oyununda çok az sahne aksiyonu ya da hareketi ve de bilinen anlamda oyun aksiyonu vardır; çünkü oyun krizden sonra başlar. Oyuncular neredeyse bütün repliklerini sahnenin önünde, neredeyse hiç hareket etmeden, kimi zaman bir kaşlarını kaldırarak ya da kafalarını çok hafifçe çevirerek söylerler. Neredeyse hiç görsel cümbüş yoktur. Oyun alanı bir ışık karesidir. Bilindik teatral akış kavramı anlatıların gelgitleriyle yer değiştirir. Karakterler ekseriya kendi sözlerini değil de başkalarının sözlerini kullanıyor gibi konuşurlar. Hatta bazen sahne dışından gelen sesler hikâyelerini anlatır. Bir karakterle özdeşleşme fırsatı pek yoktur. Müzik sıklıkla diyalogun yerini alır. Sessizlikler de annenin varlığına işaret eder ve karakterler arasındaki duygusal akımları gösterir. Dilde gösterilemeyen anlamını sessizlikte bulur. Oyuncuların kararlı bir kimliğe sahip olmadığı gösterilir. Teatral olana dair kanılara meydan okunur. (Miller, 2006: 192, 193)

Oyunda anneyle bütünleşme arzusu ve bunun

imkânsızlığı anlatılmaktadır. Bu bir kadın deneyimidir ve kadın deneyimi tiyatrodaki baskın eril söylemlerle ifade edilemez. Bu nedenle sahne, Miller’ın da vurguladığı gibi, aksiyonun azaltılması, müziğin egemenliği, sessizliklerin ağırlıklı oluşu gibi yollarla kadına ait bir mekân haline getirilir. Bu durum, dönemin feminist düşüncelerinin tiyatrodaki bir yansımasıdır.

Bu başlıkta söz edilecek son bir model Simone Benmussa tarafından yazılmış olan *La Vie singuliere d’Albert Nobbs* (Albert Nobbs’un Yalnız Yaşamı) adını taşımaktadır. Aslında söz konusu metin, içerik olarak radikal feminizm ve materyalist feminizmin düşünsel kimliğini yansıtır. Bununla birlikte oyunda, anlatım biçimi bakımından, burada sözü edilen farklı ve kadına özgü tiyatro dili yakalama eğilimi cisimleşmiştir. Yazarın da bu dönemde yaşamış bir Fransız feminist olduğu düşünüldüğünde bu bahse dahil edilmesi uygun bir yaklaşım olur.

1977’de yazılan oyunda Albert Nobbs, bir kadın olduğu halde iş yerinde, meslek alanında uygulanan erkeğe yönelik çifte standarttan yararlanmak amacıyla erkek kılığında yaşar. Benmussa “bu eserde kadın gibi düşündüğü ve hissettiği halde ‘ödünç’ bir erkek vücudu içinde bir erkek olarak işlevlenmek zorunda kalan Albert’in pek de savunulamayacak durumunu sergiler” (Miller, 2006: 182). Oyun iş yaşamında kadının yaşadığı sorunlardan, cinsel role bağlı dayatmalara değin birçok meseleyi ele alır. George Moor’un aynı adlı öyküsünden uyarlanan oyunun sahnelemesi ayrıca dikkate değer özellikte olup özellikle bu yönden Fransız feministlerinin düşüncelerine koşuttur. Sahnelemede hiç erkek yoktur, ancak kadının bilinçaltına sızarak zihninde, onu denetleyen bir baskı mekanizmasına dönüşen ataerkil düzen, erkek olsun ya da olmasın aslında her yerdedir.

Bu oyunda, sahne üzerinde hizmetçilerden oda görevlilerine kadar yalnızca kadın görünür. Erkek karakterler görünmezdir, dış sesler ve gizemli bir şekilde açılıp kapanan kapılar olarak araya girerler. Oyunun hikayesi oyuna kaynaklık eden hikayenin yazarı George Moor’un sesi tarafından anlatılır. Moor’un sesi bu kadınların yaşamlarını erkek yaratıcının ataerkil çerçevesine yerleştirerek, oyunu başlatır ve bitirir. Benmussa, (...) erkek kılığındaki Albert’in ve diğer kadınların ataerkil kültürün görünmez çerçevesi içinde devin-

diklerini gösterir; bu kültür kadınlar arasındaki ilişkileri, kılık değiştirmiş halde olsa bile dışarıdan yönetir... Aynı zamanda erkeklerin sahne üzerinde olmaması dramatik vurguyu kadınların yaşamlarına ve deneyimlerine kaydırır. (Case, 2010: 175, 176)

Bu oyunda gösterilmeye çalışılan şeyin, kadının yanında erkek olmasa bile her daim ataerkil sistemin kısılcacında yaşamaya devam etmek durumunda olmasının yarattığı tahribat olduğu anlaşılmaktadır. Cixous ve Duras'ın oyunlarında kadın kültürü ve kadın deneyiminin ifadesinin farklı bir tiyatro biçimiyle gerçekleştirilmesine karşılık burada, kadın kültürünü ve deneyimini yok sayan, onun yaşamında merkezi bir baskı unsuru olarak var olan ataerkil ideoloji, bazı yöntemlerle görünür kılınmaktadır.

Sonuç

Bütün bu örneklerde görüldüğü gibi artık feminizm farklı disiplinlerle, edebiyat, dil, sosyoloji, özellikle de psikolojiyle ilişki içine girmektedir. Görülüyor ki Fransız feministlerinin düşünceleri çizgisinde son dönemde şekillenen feminist tiyatrodaki, gerek biçim gerek içerik olarak söz konusu düşüncelerle sıkı ilişki içinde ve tutarlı bir sahne anlayışı geliştirilmiştir. Bu aşamada feminist düşünce ve tiyatronun birbiriyle ilişkili olarak son derece ileri bir noktaya vardığı söylenebilir.

Sonuç olarak ataerkil kültürde egemenliğin erkeğe verilmesi, kadının ve kadın deneyiminin yok sayılmasına neden olmuş, buna bağlı olarak batı ülkelerinin tiyatro geleneğinin egemen öznesi de erkek olmuştur. Ancak feminizmle beraber kadınlar kendi varlıklarını duyurmaya çalışmış, bunun için de tiyatroyu etkili bir yöntem olarak kullanmışlardır. Bu çerçevede ortaya çıkan Batı'nın feminist tiyatrosu, feminist düşünceler ve hareketlerle aynı çizgide ilerlemiş, birbirinden farklı Batı ülkelerinde, çok çeşitli teatral faaliyetler, sahneleme, oyunculuk ve oyun yazarlığı üzerinden feminist toplulukların çalışmalarıyla kendini göstermiştir. Önceleri aynı şemsiye altında bir araya gelen feminist duruşlar son yıllarda ayrılmış, bu da çeşitlenme ve ilerlemeyi beraberinde getirmiştir. Bu çalışmalarda tarihte gömülü kalan kadınlar da gizli oldukları yerlerden bir bir çıkartılmış, model olarak alınmıştır. Böylelikle çok önemli bir yol kat eden Batılı feminist tiyatro, günümüzde kendi söylemini oluşturma anlamında ileri bir noktaya gelmiştir. Burada özellikle çağdaş

feminist tiyatrodaki yakın dönemlerde yaşanan söz konusu sürece kuş bakışı bakmaya, düşünce ile tiyatronun sıkı ilişkisini göstermeye ve Batılı feminist tiyatronun gelişimine genel hatlarıyla değinmeye çalışılmıştır. Yakın dönemden günümüze feminizmin düşünsel çerçevesinde yaşanan genişlemeye paralel olarak, teatral faaliyetlerde ilerlemeler yaşanacağı, farklı anlatım olanaklarının keşfedileceği açıkça görülmekte ve umut edilmektedir.

Kaynakça

- Akın, Banu Ayten (2011). "Feminist Bir Okumayla Küçük Tilkiler'in ve Amerika'nın Kadınları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (2): 211-218.
- Biçer, Rana (2009). *Caryl Churchill'in Top Girls ve Fen Adlı Oyunları da Feminist Söylem*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kars: Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı.
- Case, Sue Ellen (2006). "Cinsiyetin Gücü: İngiliz Kadın Oyunları, 1958-1988", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 147-161.
- _____ (2010). *Feminizm ve Tiyatro*, çev: Ayşan Sönmez, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Cixous, Helene (2006). "Aller à la Mer", (1977), *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 203-206.
- Donovan, Josephine (2009). *Feminist Teori*, çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ergün, Selda (2003). "Çağdaş İngiliz Tiyatrosu'ndaki Kadın Yönetmenler", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (3): 99-115.
- Fo, Dario, Rame France (2003). *Kadın Oyunları*, çev: Füsün Demirel, İstanbul: Açılım Yayınları.
- Fort, Bernadette (2006). "Tiyatro, Tarih, Etik: Helene Cixous ile Söyleşi", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 207-242.
- Freud, Sigmund (1997). *Sexuality and the Psychology of Love*, ed: Phillip Rieff, New York: Touchstone.
- Gül, Sinan (2009). *Feminist Tiyatro Metninin Nitelikleri ve Model Oyunlarda Yansıması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı.
- Gül, Sinan (2010). "Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: Zirvedeki Kızlar", *Yedi*, (4): 93-100.

- Hızlan, Esra (2004). *Caryl Churcill Oyunlarında Kadın İmgesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Işık, Emre (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Martin, Carol (2006). "Charabanc Tiyatro Topluluğu", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 163-178.
- Miller, Judith Graves (2006). "Fransız Tiyatrosu'nda Çağdaşımız Kadınların Sesi", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 179-201.
- Sayın, Gülşen (2008). "Caryl Churcill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadi' İmgesine Feminist Yaklaşım", *Beykent Üniversitesi, Dil ve Edebiyat Dergisi*, (5): 17-38.
- Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şimşek, Leyla (2005). "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", *Türk(iye) Kültürleri*, Der: Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul: Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., s: 485-497.
- Yamaner, Güzin (2005). "Susan Glaspell'in Önemsiz Şeyler'inin Önemi", *Ankara Üniversitesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (19):1-25.
- Yarbro-Bejarano, Yvone (2006). "Chicano Tiyatrosunda Kadın Özne: Cinsiyet, 'İrk' ve Sınıf", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 97-121.
- Wandor, Micheline (2006). "Özel Olan Politikdir: Feminizm ve Tiyatro", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 135-145.
- Whitford, Margaret (1989). "Rereading Irigaray", *Feminism and Psychoanalysis*, ed. T. Brennan, London: Routledge.

Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili

Duygu KOCABAŞ ATILGAN*

Özet

Bu çalışma, günümüzde pek çok alanda kendini hissettiren kadın-erkek cinsiyetlerinin toplumda oluşturduğu algı sorunsalının temellerine ışık tutmak amacıyla yazılmıştır. Bahsi geçen sorunsalın temelleri, kadınların toplumsal yaşamda yok sayıldığı, baskı altında tutulduğu ve ataerkil bir toplum oluşumunu destekleyen fikirlerin ortaya atıldığı Antik Dönem Yunanistan'da aranmıştır. Dönem boyunca üretilen edebi, felsefi ve sanatsal çalışmaların, cinsiyetler arasındaki farkın vurgulanması ve topluma kabul ettirilmesi açısından önemli bir araç niteliğine sahip olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle dönemin toplumsal yapısı, üretilen sanatsal, edebi ve felsefi eserler incelenmiş ve toplumdaki kadın-erkek olgularının nasıl algılandığı, şekillendirildiği ve yansıtıldığı, nedenleriyle birlikte analiz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan, Toplumsal Cinsiyet, Mitoloji, Drape, Çıplaklık, Sanat

The Representation of Gender Roles in Ancient Greece

Abstract

This paper aims to focus on the perception of gender roles and its problematical issues emerged in society. The mentioned problematical issues have been investigated in Ancient Greece, where women were ignored and held under pressure with ideas supported the occurrence of patriarchal society. It is thought that the philosophical, literal and artistic works of this period were used as a tool not only to emphasize the differences between genders, but also to make the society to believe this order. From this point of view, the social structure of the mentioned era is examined through the use of artworks, philosophic and literary studies to analyze the perception, structure and reflections of gender roles in addition to their reasons.

Keywords: Ancient Greece, Gender, Mythology, Drape, Nudity, Art.

Giriş

Geleneksellik çerçevesinde 'Antik Yunan' olarak adlandırılan dönemin başlangıcı Olimpiyat Oyunlarının ilk oynanmaya başladığı M.Ö. 776 yılı ile ilişkilendirilir. M.Ö. 146'da gerçekleşen Roma işgali ile de dönemin bittiği öne sürülmektedir. Antik Yunan döneminde, diğer bütün uygarlıklarda olduğu gibi, kadın-erkek arasındaki biyolojik ve fiziksel farklılıklar, cinsiyetlerin toplum içindeki davranışlarını belirleyen, toplumsal rollere sahip olmalarına yol açmıştır. Bu roller birçok etmen tarafından topluma kabul ettirilmiş ve bu yolla da değişmez bir algı oluşturulmaya çalışılmıştır. Felsefe, edebiyat ve sanat alanlarında üretilen pek çok yazılı ve görsel eser bu aşamada inanılan kavramların desteklenip toplumsalca benimsenerek bu kavramlarının geçerliliğini arttırmak için birer araç olarak kullanılmıştır.

Antik Yunan'da cinsiyet rollerindeki eşitsizlik, kadının ikinci sınıf vatandaş olarak görülmesi pek çok kaynak tarafından belirtilmektedir. Luce Irigaray, hala devam eden cinsiyet eşitsizliği temellerinin ilk antik dönemde ve bu topraklarda atıldığını savunmaktadır (Stone, 2006: 5, 6'dan). İstenmeyen çocukların terk edildiği dönemlerde kız çocuklarının sıklıkla terk edilmesi kız evlatların istenmemesi durumuna kanıt olabilir. Çünkü kızlar ev ekonomisine katkıda bulunmayacak, dahası topluma faydalı birer birey olamayacaklardı. Bu aile bütçesinde fazladan bir masraf olarak görüldüğünden zengin ailelerin dışında aynı evde ikiden fazla kız evlat bulundurulmamaktaydı (Garland, 1993: 86).

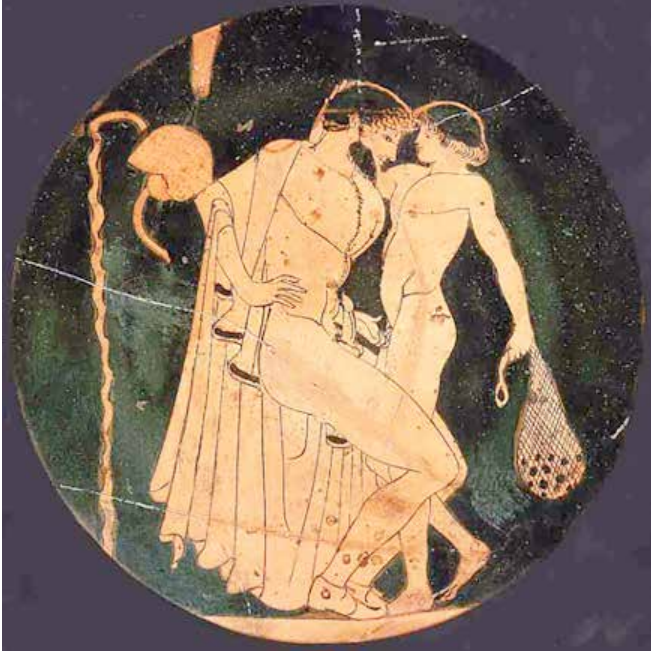
Ayrıca bir kız çocuğu ailenin ferdi olarak kabul edildiği takdirde, evdeki kadınlarla birlikte *gynaikon* adı verilen evin birinci katında kadınlara ayrılmış bir odada yaşarlardı (Katz,1992: 82, 83). Bu dönemde kadınların dışarı çıkması toplum tarafından uygun görülmediğinden evde hayatlarını sürdürürlerdi. Kadın fizyolojisine, ev ortamının loş ve ışısız yapısının, dışarının güneş ışıklı ve havadar ortamından daha uygun olduğuna inanılırdı (Sennett, 1994: 34). Ayrıca yemek yapmak, dikiş dikmek, örgü örmek gibi şeyleri annesinden öğrenen kızın ergenliğe girer girmez evlenmesi beklenirken erkeklerin 30 yaşından önce evlenmeleri beklenmezdi. Aristoteles'e göre evlenme için en uygun yaş; kızlar için yaklaşık 18, erkekler için 30 dolaylarındaydı. Zira çok genç yaşta bir çiftin birleşmesi, çocuk için iyi değildi. Bu sonuca varmasındaki en önemli neden hayvanlar üzerinde yaptığı

gözlemlerdi. Çünkü erken birleşmelerin ürünleri genellikle kusurlu oluyordu. Bu gibi yavruların çoğunlukla dişi ve çelimsiz görünümüne sahip olduğu gerekçesinden hareketle, ister istemez aynısının insanlar için de geçerli olacağını düşünmekteydi (Aristoteles, 1993: 227).

Evlilik sonrasında kurumun yegâne emeli olan çocuk doğurma, bir kadının ilk görevi olarak görülmekteydi. Çocuk doğurmak bu kadar önemli bir konu olmasına rağmen kadınların hamilelikleri boyunca ve doğumdan sonraki birkaç gün kirli kabul edilmesi tezat bir durum oluşturmaktadır. Üstelik kendileriyle birlikte buldukları ortamı ve ev halkını da kirletmiş sayılıyor; kutsal alanlara ve tapınaklara girmeleri hoş karşılanmıyordu. Doğum olduktan 40 gün sonra anne, ev halkı ve doğuma yardım eden kadın kirlerinden arınmış kabul edilirdi (Garland, 1993: 96, 97).

Olimpiyat oyunları da sadece erkeklerin katılabilecekleri etkinlikler olarak görülmektedir. *Gymnasium* denilen bu mekâna tamamen çıplak katılmak bir zorunluluk olduğu için burası bir nevi doğanın erkeklere verdiği vücudun mükemmelliğini sergiledikleri alandı (Sennett, 1994: 44). Bu zorunluluğun nedeni kadınların kılık değiştirerek oyunlara katılmalarını engellemekti. Orası erkeklere özgü bir yerdi ve böyle alanlarda kadınların yeri yoktu. Kadın evinde kalmalı ve yönetilmek için erkeğini beklemeliydi.

Bütün bu inanışların yanında toplumda zayıf ve güçsüz bir varlık olarak görülen kadının aynı zamanda da tehlikeli ve kontrol altında tutulması gereken bir tehdit olduğu düşünülmüştü. Bu yüzden toplumun genç, yeni yetişmekte olan erkeklerinin, kadınlarla birlikte zaman geçirerek, sözde onlar tarafından zehirlenmelerini engellemeye yönelik çeşitli önlemler aldıkları bilinmektedir. Bu önlemlerden biri de yetişkin erkeğin seçtiği genç oğlanın yetişmesi sırasında ona göz kulak olup birlikte vakit geçirmesidir. Antik dönemden kalma yüzlerce vazoda, yukarıda anlatılmaya çalışılan tarzda bir ilişkiyi kanıtlar nitelikte olgun erkekler ve genç oğlanlar arasındaki bu münasebet resmedilmiştir. Bu resimlerde figürler birbirlerine hediye verirken, kur yaparken, yalvarırken, hizmet ederken, birbirlerini kucaklarken hatta cinsel faaliyet halinde resmedilmişlerdir (Dover, 1989: 5). Bunun bir örneği kırmızı figürlü bir tabak örneğinde (Fotoğraf 1) görülebilir.



Fotoğraf 1. Palaestra: Kırmızı Figürlü Tabak Resmi.
(Brygos-Painter, M.Ö. 480–470).

Bu ilişkiler, incelenen örnekler göre genellikle her iki figürün de ayakta olduğu pozisyonlara sahiptirler. Burada öğretmen öğrenci arasındaki ilişki âşık-sevgili arasındaki ilişkiyle karşılık bulur. Yetişkin olan erkek yalnızca kur yapıp baştan çıkarmakla yetinmez aynı zamanda ona savaş, avcılık, hayatı doğru idare edebilme ve iyi bir vatandaş olma konularında eğitim verir (Fone, 2000: 19). Tamamen meşru olan bu uygulama, genç erkeklerin yalnızca yaş bakımından değil aynı zamanda da statü bakımından üstleriyle birlikte olmaları demektir.

Antik dönemde yaşayan erkeklerin hayatlarının, iki bölümden oluştuğunu söylemek mümkündür. Birincisi, beden kıllarının çıkmasına kadar *eromenos* olarak adlandırıldıkları ve edilgin oldukları dönem, ikinci bölüm ise kıllarının belirmeye başlamasından sonraki erkeklige terfi ettikleri dönemdir (Foucault, 2003: 229). Yetişkin erkek, genellikle 30'lu yaşlarında olup hayatta tecrübeli, savaş yöntemlerinde zeki, servetinin ve evinin yönetiminde örnek gösterilebilen, ailesine karşı sorumlu, cesur, onurlu ve kendini dürüstlüğe adanmış kişi olarak tanımlanabilir. Genç erkek henüz sakalları çıkmamış, alçak gönüllü, atletik, cesur ve kendini geliştirmeye istekli olmasının yanı sıra ilişki içerisinde olduğu erkeğin onuruna leke getirmeyecek ve kendisine öğrettiklerini de

öğrenmeye istekli olmalıydı. Böyle bir erkekle ilişki içerisinde olabilmek için, on iki yaşlarına denk geliyordu. Yunanlı Straton, “oniki yaşında bir oğlanın tazeliği arzu uyandırır, ama on üçünde daha da hoştur. On dördünde açan aşk çiçeği daha da tatlıdır ve on beşinde cazibesi artar. On altı ilahi yaştır” diyerek oğlanın yaşıyla birlikte artan güzelliğini tanımlar (Gezgin, 2008: 234). Burada henüz kadınsı özelliklere sahip, gelişmemiş, olgunlaşmamış ve yumuşak oğlan kadın rolüne bürünüyor ve diğer erkekler tarafından cinsel açıdan bir obje olarak görülmeyi arzuluyordu. Bu süreç sert bir erkek olmanın yollarının gösterileceği bir zaman dilimiydi (Sennett, 1994: 47).

‘Oğlancılık’ topluma kabul edilme kuralıydı. Yetişkin olan yani *erastes*, oğlan çocuğuyla yani *eromenos*la birleştiğinde, erişkin erkeğin spermi, oğlan çocuğuna erkeklik aktarıyordu (Lear ve Cantarella, 2008: 2). Oğlan çocuğunun bu dönemden geçmesinin belirli amaçları vardı. Çocuğu o ana kadar birlikte yaşadığı kadınların arasından çekip, yetişkin erkeğin kollarına vermek, onun edilgin ortamdaki kurtarılıp iyi bir baba, iyi bir vatandaş haline getirilmesi demektir. Böylece iyi bir vatandaş olarak yetişen oğlan, ileride bir *erastes*, savaşçı, avcı olabilecekti (Gezgin, 2008: 222). Bu durum genç oğlanın kılınmaya başlamasıyla son buluyordu. Çünkü bu sadece erkeklige geçiş evresiydi ve bu evre kılların çıkmasıyla birlikte sona ermiş sayılıyor, oğlanın güzelliğinin bozulduğuna inanılıyordu (Lear ve Cantarella, 2008: 5,6). Genç erkek bu ilişkiyi devam ettirmek isterse lanetleniyor, ancak yetişkin erkeğin devam ettirmesi durumunda aynı suçlamalar ve lanetlemelere maruz kalmıyordu (Gezgin, 2008: 223). Buna rağmen toplumca hoş karşılanmasa da yetişkinler arasında hemcinsine yönelik aşk ve tutkunun varlığına dair kanıtlar edebi metinlerde ve vazo resimlerinde mevcuttur. Bu ilişkilerin bazılarının, uzun süreli ve çok samimi ilişkiler olduğuna dair kanıtlar da vardır (Fone, 2000: 20).

Erkeklerin birbirine olan yakınlıkları kadının toplumsal yaşamdan uzak tutulup etkisiz hale getirilmesinin en etkili yolu olarak görülmekteydi. Kadının bu şekilde aşağılanıp oğlunun yetiştirilmesi için yetişkin erkeklerin yanlarına verilmesinin nedeni kadının erkek yetiştirmek konusunda yetersiz kalabileceği düşüncesidir. Böylece kadın yetersizliğini, kötü düşüncelerini, pısrıklığını genç erkeğe geçiremeyecek, onun iyi bir vatandaş ve savaşçı olmasını engelleyemeyecekti.

Günümüzde Antik dönemle ilgili bilinen pek çok şeyin kaynağı olarak kabul edilen arkeolojik kazılar ve bu kazılardan elde edilen heykel ve fresklerin yanı sıra, felsefe ve mitoloji gibi yazılı alanında verilmiş olan eserlerin yine toplumda oluşturulan kimliklerin arkasındaki güç olduğu düşünülmektedir. Yukarıda örneklenmeye çalışılan erkek olgusu kadını erkek düzeninin, mantığının ve hayatının içinde bir tehdit olarak görmesinin bir sonucudur (Cameron, 1993: 3).

Felsefi yazılar, edebi metinler ve sanat yapıtlarının desteğiyle kaleme alınan bu makalede, Antik Yunan döneminde oluşturulan cinsiyet eşitsizliğinin topluma kabul ettirilme araçları analiz edilecektir. Bu amaçla ünlü düşünürler Aristoteles ve Platon'un cinsiyet rolleriyle ilgili düşüncelerinin ardından Yunan mitolojisindeki anlatılara yer verilecek ve topluma dayatılmaya çalışılan mesajlar incelenecektir. Ayrıca söz konusu dönemde üretilmiş olan sanat yapıtlarının toplumsal cinsiyet rollerini nasıl temsil ettiğine ilişkin heykel ve resim alanlarından örnekler incelenerek konu aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Yunan Felsefesine Göre Toplumsal Cinsiyet Rollerini: Platon ve Aristoteles

Bu bölümde Batı düşüncesinin en önemli düşünürleri/filozofları arasında görülen Platon ve öğrencisi Aristoteles'in düşünceleri ele alınacaktır. Bu iki düşünürün belirlenmesinin en önemli nedeni her ikisinin de kadın-erkek rolleri üzerinde söylemlerde bulunmaları ve birbirinin tezini çürütür nitelikte olmalarıdır. Burada toplumu yönlendiren iki farklı görüşünün de incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Demokrasinin temellerinin atıldığı, buna karşın kadın ve erkeğin yaratılıştan eşit olmadıkları düşünülen Atina'da topluma zıt düşünceler sunan Platon, kadına farklı haklar verilmesi gerektiğini savunur. Platon kadın ve erkeğin yaratılıştan ayrı olduğunu kabul etmekle birlikte ona göre bu ayrılık sadece cins (*sexual*) dayalı biyolojik farklılıktan ibarettir. Platon bu ayrımı önemsemeyerek kadınlarla erkeklerin aynı işi yapabileceklerini savunmaktadır. Platon'a göre "devlet yönetiminde kadının kadın olduğu için; erkeğin de erkek olduğu için daha iyi yapacağı bir iş yoktur". Yaratılıştan her iki cinsten de aynı güçler olduğunu, kadının da erkek gibi aynı işleri yapabileceğini savunur. Ancak kadının hiçbir

işte erkekler kadar iyi olamayacağını vurgulamadan edemez (Platon, 2011; 157). Bu yüzdendir ki düşünce olarak kadının erkekleştirilmesi sistemin merkezinde yer alır. Platon'un 'Devlet'i erkek gibi kadın yaratma odaklı bir düşünce sistemi geliştirmektedir.

Platon'un devlet modelinde birbirinden farklı 3 sınıf bulunmaktaydı. En alttaki üçüncü sınıf, 'çiftçiler' ve 'zanaatçılar'dan oluşuyordu. Siyasal hakları yoktu ve yasalarla törelere uymak zorundaydılar. İkinci sınıf vatandaşların oluşturduğu kesim de 'savaşçılar' sınıfıydı. Devleti korumakla görevli olan savaşçıların da siyasal hakları yoktu. Birinci sınıfta ise 'önderler' bulunuyordu. Bu sınıf devleti yönetip adaleti sağlardı. Devletteki düzenleyici güç eğitimdi ve bu filozofların işiydi. Çocuklar kız erkek ayrılmadan ailelerinden alınıp ciddi bir eğitimden geçirilmeliydiler. Kadınlara erkek eğer aynı işi yapacaksa aynı eğitimi almalıydılar. Platon'a göre kadın ve erkeğin eşit eğitim görmesi, toplumdaki değerli bireyin sayısını arttıracak, dolayısıyla da devlet o kadar iyi olacaktır (2011: 152,153).

Genel olarak Platon'un cinsiyet rolleriyle ilgili düşünceleri çağının toplum yapısına aykırı bir yapıdadır. Ancak Irigaray'a göre Platon'un ideal devletinde, görünenin aksine eşitlikten uzak bir tutum vardır. İdeal devletteki kadınlarda 'erkek' olarak form bulan tek cinsiyetli bir yapı vardır. Hâlbuki eşitliğin dışı özneliğin oluşturulmasıyla gerçekleşeceğine inanır ve dolayısıyla kadını erkekleştiren mevcut sistemin dilini ve terimlerini kabul etmenin bir tehlike oluşturduğu düşüncesinden hareket eder. Burada cinsiyet eşitliği fikri reddedilir, asıl mesele 'erkek gibi' olmamak olarak ele alınır. Kadın her zaman yoksunluk, eksiklik kavramlarında vücut bulur (Irigaray, 1985: 68, 69; Stone, 2006: 26'dan).

Bir diğer düşünür Aristoteles, cinsiyetler arasındaki farklılıkları en çok hayvanlarla ilgili araştırmalarına yer verdiği çalışmalarında vurgulamıştır. Aristoteles'e göre kadın ve erkek aynı doğal yapıyla yaratılmamışlardır. Kadınlar erkeklerle kıyaslandığında, zekâdan yoksun varlıklardır. Bu yüzden insanı oluşturan maddenin kadın tarafından, asıl önemli olan zekâ, hareket ve gücün erkek tarafından sağlandığını savunurdu (Freeman, 2000: 286). Yoksunlukları dolayısıyla kadının erkeklerden başka alanlarda eğitim görmesi ve evden çıkmaması hayırlıydı. Aile onun yönetilen olarak söz sahibi olabileceği tek alandı. Yöneten ve yönetilen bir

devlet modeli öne süren Aristoteles, bu modelin toplumun en küçük birimi olan ailede başlayacağını savunur. Ailenin gereklerinin yerine getirilmesi için erkeğin yani yönetenin, bir kadın ve bir köle yani yönetilen edinmesi gerektiğini, zamanla bu topluluğun gelişip köy ve devleti oluşturacağını savunur. Özgür bir ev halkının yönetimi monarşiktir. Çünkü evin tek bir yöneticisi vardır: Erkek. Yönetim üst düzeyde ve olgunlaşmış bir yönetim olmalıdır ve tamamen aklın kullanılması yetisiyle ilgilidir. Kadın da akla sahiptir, ancak onu kullanabilecek bir kapasitesi olmadığı için kocasının yönetiminde yönetilen konumundadır. Evde yaşayan çocuklar henüz olgunlaşma evrelerini tamamlamamışlarından, baba tarafından yönetilmek zorundadırlar. Aristoteles bu yüzden evin içinde 3 farklı yönetim şekli kurulmalıdır der. Erkeğin karısı üzerinde kuracağı 'devlet adamının yönetimi'dir, kölenin üzerindeki yönetimi 'efendi-köle yönetimi' şeklinde olmalıdır, çocuklarının üzerindeki yönetim de 'kralca bir yönetim'dir. Erkek bu formüle göre yönetilen üzerinde hem despotluğunu kullanacak, hem de kocalık görevlerini yerine getirecekti. Bunun yanında çocuklar üzerindeki yönetimiyle de babalık haklarını korumuş olacaktır (Girgin, A).

Aristoteles'e göre erkek, koşullar büsbütün doğaya aykırı olmadıkça yönetmeye dışiden daha yeteneklidir. Kadınlar bu yetiye sahiptirler ama kullanmasını bilmedikleri için kötü sonuçlar doğurabilmektedir. Bu yüzden erkek ile kadın arasındaki üstünlük, aşağılık ilişkisi süreklidir.

Doğumun ortak nedenleri kadın ve erkek olmasına rağmen, Aristoteles'in erkeği yaratıcı kadını ise taşıyıcı olarak görmesi, yalnızca kadın ve erkeğin yaratılıştan farklı olduğunun değil aynı zamanda da erkeğin yaratılıştan kadından üstün olduğu görüşünü kanıtlamaktadır (Sennett, 1994: 41, 42). Aristoteles bunu şu şekilde açıklar:

...bazıları doğumu kadın ve erkeğin birlikte çalışmasından kaynaklandığını belirtebilir. Ancak erkek farklılaşmanın ve gelişimin nedeniyken, kadın sadece materyalleri karşılayan konumundadır. (McCloskey, N; Aristoteles, 1953: 716A4-9)

Ayrıca başka bir söyleminde de kadın ve erkeğin farklarını şu şekilde açıklamaktadır: erkek ve kadın birbirinden bir yeteneğin sahip olunması ve o yeteneğin eksik olması konularında birbirinden ayrılır. Erkek düzenler, formüle eder

ve spermini yaratılış merkezine doğru fırlatır... Kadın diğer taraftan bu tohumu alır ama bunu formüle etmesi ve dışarı fırlatması olanaksızdır (Temple, 2011:22).

Bu görüşü destekleyen bir diğer düşünür de Hipokrat'tır. Spermin iki farklı yapıda olduğunu savunan Hipokrat, her iki kişinin de yalnızca kaliteli sperm üretmesi sonucunda erkeğin, kalitesiz spermelerden ise kadının yaratılabileceğini vurgulamaktadır (Sennett,1994: 42). Farklı dönemlerde yaşamış filozoflar; Empedokles ve Parmenides'in bu konuda farklı yorumları bulunmaktaydı. Onlara göre vücudun sağ tarafından gelen sperm erkek, sol taraftan gelen ise kız doğum ile sonuçlanmaktaydı. (Garland, 1993: 32) Dini açıdan uğursuzlukla bağdaştırılan sol kavramlarının kız doğumları için neden gösterilmesi, toplumda kız çocukların çok da uğurlu karşılanmadığı sonucunu doğurabilir.

Antik Yunan'da uygarlığın temellerinin atıldığı yerde kemikleşmiş bir kadın-erkek ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişki Batı düşüncesinin en önemli düşünürleri olan Platon ve Aristoteles'in söylemleri ışığında incelenmiştir. Platon çağının çok ilerisinde bir düşünceyle "Devlet" adlı yazılarında cinsiyet rolleri hakkında yorumlarda bulunmuş ancak kadını olduğu gibi kabullenme yerine erkekleştirme yoluna gitmiştir. Ataerki düşüncesinin barındığı bu söylemlerin yanında Aristoteles hali hazırda kabul edilmiş olan bir sistemin devamının getirilmesi üzerine kurduğu söylemlerle, ataerki yapının gücünü arttırıcı bir yola gitmiştir. Bu noktada da yükselen bir ivmeyle ataerki düşünce güç kazanmış ve kemikleşmiş bir yapı oluşmuştur.

Yunan Mitolojisine Göre Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Felsefi yorumlarla birlikte toplumda önemli bir öğretici niteliği taşıyan mitolojik anlatılar da cinsiyetler arasındaki düzeni oluşturmak ve topluma kabul ettirmek üzere kullanılan önemli bir araçtır. Yunan mitolojisi, insanların hayal gücünden ibaret Yunan tanrıları, tanrıçaları ve kahramanlarıyla ilgili hikâyelerden oluşan, sözlü edebiyat alanında verilmiş ve daha sonraları yayılıp geçerlilik kazanmış öğretici efsaneler bütünüdür. Efsaneler de doğanın yüce, akıl almaz hakikatlerini ve doğa yasasını soyut ilkeler olmaktan çıkarıp somutlaştırarak insanlar için daha anlaşılır kılınması açısından önemlidir. Günümüzde elde edilen bilgiler bu sözlü edebiyatın yazılarak nesilden nesile aktarılmasıyla gerçekleş-

miştir. Yunan mitolojisi Doğu uygarlıkların mitolojisinden etkilendiği gibi kendisi Roma mitolojisinin de temellerini oluşturmuştur.

Anlatılara göre Yunan tanrılarının çoğu insan şeklindedir, yaratılış hikâyeleri olmasına rağmen yaşlanmazlar ve hasta olmazlar. Ayrıca görünmez olabilir, insanlarla onların haberleri olmadan konuşabilir, uzun mesafeli alanları kısa sürede katedebilirler. Her tanrının farklı bir yetisi ve ilgi alanı vardır. Bu özellikler yöresel olarak farklılık gösterse de verilen mesajlar birbirini destekler niteliktedir.

Mitolojik anlatılara göre evren üç erkek kardeş tarafından paylaşılmıştır. Erkek egemenliğinde yönetilen evrenin başında tanrıların tanrısı *Zeus*, akarsuların, denizlerin ve deniz canlılarının hâkimi *Poseidon*, yer altında hüküm süren sert ve kötü bir tanrı olarak betimlenen ve ölümü kontrol eden *Hades* bulunmaktadır. *Zeus* ise tanrıların kralı olarak gökyüzü ve dünyayı almış, aile ve evliliğin tanrıçası kabul edilen *Hera* ile evlenmiştir. 5'i dişi 7'si erkek 12 tanrının da iması yaz mevsiminin hüküm sürdüğü Olimpos dağında yaşadığına inanılır. Bu 12 tanrı sırasıyla: tanrıların tanrısı *Zeus*; evlilik ve aile tanrıçası *Hera*; aşk ve güzellik tanrıçası *Afrodit*; kehanet, sanat ve müzik tanrısı *Apollo*; avcılık, doğa ve ay tanrıçası *Artemis*; tarımın bereketin tanrıçası *Demeter*; ateş tanrısı *Hephaistos*; akıl sanat ve strateji tanrıçası *Athena*; rüzgâr ve haber tanrısı *Hermes*; Savaş tanrısı *Ares*; üzüm, şarap ve eğlence tanrısı *Dionysos*; ile denizlerin ve akarsuların tanrısı *Poseidon*'dur (Daly, 2009: 151-153). *Hades*'in Olimpos'da yaşayan tanrılar arasında sayılmamasının sebebi de sürekli yer altında bulunmasıdır (Clark, 2012: 17).

Tanrıların yönetim işleriyle alakadar olduğu mitolojik anlatılarda tanrıçaların daha çok yıkımlara neden olan ve ölümcül sonuçlar doğuran, korkutucu bir güce sahip olduğu bilinmektedir. Tanrı ve tanrıçalara verilmiş olan bu karakterler bir öğreti niteliği taşıyan mitolojik anlatılar aracılığıyla toplumsal bir gerçeklik haline gelmiş ve kadın, erkek rollerine ilişkin bir algı oluşturulmuştur. Mitolojik anlatılarda çevresinden büyük bir saygı gören *Zeus* aynı zamanda da çapkınlıklarıyla ünlü bir tanrı olarak betimlenir. Bu her zaman *Hera*'nın kötülükleriyle ve aldatıldığı kadını ve çocuklarını cezalandırmaya çalışmasıyla sonuçlanmaktadır. Öyle ki *Hera*, *Zeus*'un *Leto* ile aşk yaşamasının ardından dünyaya gelen *Apollo* ve *Artemis*'in üzerine yılan ve ejderhaları sa-

larak tüm gücüyle saldırır (Daly, 2009: 14,15). Zaman geçip *Apollo* olgunluğa eriştiğinde sihirli okuyla ejderhayı öldürerek güzel sanatlar ve gün ışığının tanrısı olarak saygınlığını kazanır. Olimposluları liriyle eğlendirirken çok uzaklara ok atabilme ve hastaları iyileştirebilme yetilerine sahip olduğuna inanılırdı. Kardeşi *Artemis* ise av tanrıçası olarak saygınlığını kazanmıştır. Heykellerde kırsal yerlerde sırtında ok, yanında geyikle betimlenmiştir (Blundell, 1995: 29). *Apollo* ve *Artemis* örneğinde de daha önce bahsi geçen bir kıyaslama yapılabilir. *Apollo* güzel sanatlar ve gün ışığının kontrolünü elinde tutup hastaları iyileştirme yeteneğine sahipken, *Artemis* sırtında okuyla ormanda can alan ve can veren bir tanrıça olarak betimlenir.

Sinirlendiğinde gözünü kırpmadan her türlü kötülüğü yapabilen *Hera*'nın başka hikâyelerde de adı geçmektedir. *Zeus* ve ölümlü *Semele* birleşmesinden doğacak olan *Dionysos*, *Hera*'nın kıskançlığı üzerine *Semele*'nin *Dionysos*'u 7 aylıkken düşürmesiyle sonuçlanır. *Zeus* sık yapraklı bir sarmaşığın yanmaktan koruduğu oğlu *Dionysos*'u baldırına kancalarla yerleştirir ve zamanı gelince ikinci bir doğumla ona hayat verir. Gençlik çağına geldiğinde mağara duvarlarında bulunan üzümleri kullanarak şarap yapma sanatını keşfeder akabinde şarap ve eğlence tanrısı olarak toplumda kendine bir yer edinir (Daly, 2009: 46).

Anlatılara göre *Zeus*'un başından savaş kıyafetleriyle doğan savaş tanrıçası *Athena* üretici zekânın da temsilcisidir. Ülkeyi savaş anında yıkımdan ve felaketlerden korumaktadır (Burkert, 1985:124). Savaş sırasında kendi halkını korurken, aynı zamanda da büyük bir yıkıma neden olabilmekteydi. Tanrıça büyük bir güce sahipti ve dünyanın her yerinde bir tarafı koruma altına alıp diğer tarafı tamamen ortadan kaldırabilme kararı tamamen kendisine aitti.

Mitolojiye göre en güzel tanrıça kızıl saçlı *Afrodit*'tir (Blundell,1995: 22). Doğumuyla ilgili farklı düşünceler olsa da *Uranos*'la denizdeki dalgaların bembeyaz köpüğünden doğduğuna inanılır. *Afrodit* aşk ve güzellik tanrıçası olup insanların birbirine sevgiyle yaklaşması ve üzerlerine aşk iksirini damlatıp, çiçekleri ve ağaçları baharda rengârenk donatmasıyla tanınır. Güzel tanrıça *Afrodit*'in adı Homeros'un İlyada destanında Truva savaşı ile ilişkilendirilmektedir. Efsaneye göre Olimpos tanrıları Lolkos kralı *Pelans*'la *Thetis*'in düğünleri için toplanmışlar ancak kavga tanrıçası *Eris* bu dü-

ğüne çağırılmamıştır. Bunu öğrenen *Eris* sinirlenmiş ve düğünü mahvetmek için bir oyun düzenlemiştir. *Hera*, *Afrodit* ve *Athena*'nın oturduğu bir ziyafet sofrasına üzerinde 'en güzele' notu bulunan bir elma atmıştır. Elmanın kimin olduğuyla ilgili tartışmaya başlayan üç tanrıça bu olayın çözülmesi için *Zeus*'a başvurmuşlar. *Zeus* Troya kralı *Priamos*'un oğlu *Paris*'i rehber ilan ederek bu üç güzelden birisini seçmesini istemiştir. Güzeller *Paris*'e kendilerini seçmesi için farklı vaatlerde bulunmuşlar. *Athena* ona savaşta yenilmezlik gücü vereceğini söylerken, *Hera* *Paris*'i *Asya*'nın hâkimi yapacağını vaadeder. Bunun üzerine *Afrodit* dünyanın en güzel kadınına sahip olabileceğini söylemiştir. *Afrodit*'i seçen *Paris* *Afrodit*'in de yardımıyla *Sparta*'ya gider ve güzel ölümlü *Helen*'i kaçıırır, prensi olduğu *Troya*'ya geri döner. Bunun üzerine 10 yıl boyunca sürecek olan *Troya* savaşı da başlatılmış olur. Her iki taraf da zaferler kazanır. Sonunda *It-hake* Kralı tahta atı icat ederek *Troya*'nın kapılarına götürür. Atın güzelliğinden büyülenen *Troya* halkı atı şehir duvarlarından içeri alırlar. Atın içine saklanmış olan Yunan askerleri gece olunca saklandıkları yerden çıkarlar ve *Troya*'yı ele geçirirler (Daly, 2009: 14).

Yukarıda yer verilen efsanelere göre tanrıların ve tanrıçaların farklı yetilere sahip oldukları görülmektedir. İnsanlaştırılmış ve somut bir yapı kazandırılmış olan tanrılar dünyasının aslında içten içe insanlara öğretiler barındırması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Sürekli *Olimpos* dağında yaşayan 5 tanrıça ve 7 tanrı yetileri açısından incelendiğinde, sonuç olarak kadınların özelliklerinde şiddet ve tehdit oluşturacak davranışların erkeklere oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Ana tanrıçalar çoğunlukla dünyanın her yerinde hem yaşam veren hem de yaşam alan varlıklardır (Jenkins ve Turner, 2010: 51). Bu da topluma kadının korkulan bir varlık olarak kontrol altında tutulması gerektiği şeklinde yansımaktadır.

İlk kadının yaratılış efsanesi de kadınla ilgili önemli bir anlatı içermektedir. Bu hikâye eski Yunan büyük halk ozanı *Hesiodos* tarafından dile getirilir (Speake, 1995: 312). Efsaneye göre: *Prometheus*'un kurnazlıkla çalarak insanlara verdiği akıl onları şımartınca *Zeus* o zamana kadar yalnız erkeklerden ibaret olan insan topluluğuna ceza vermek ister ve en büyük cezanın kadınla verileceğini düşünerek oğlu *Hephaistos*'tan kadını yaratmasını ister. Oğlu bunun üzerine

çamuru suyla yoğurarak görenleri şaşkına çevirecek güzellikte bir kadın vücudu yaratır. Bu vücut aynı zamanda da karısı olan *Afrodit*'in vücut hatlarının yansımadır. Heykel bitince kalbine ruh ve kıvılcım koyup heykelin canlanmasını sağlar. Onu süslemek için bütün tanrılar ve tanrıçalar birlikte çalışır ve çeşitli armağanlar verirler. Ona 'bütün armağan' anlamına gelen *Pandora* adını yakıştırırlar. *Athena*'dan güzel kemeler, süslü elbiseler, Letafet perilerinden, beyaz göğsüne altın gerdanlıklar, *Afrodit*'ten güzellik alan *Pandora*'nın; kalbine *Hermes* tarafından hıyanet, ihanet, merak ve aldatici sözler yerleştirilir. *Zeus*'da ona esrarlı bir kutu hediye eder. Bu kutunun içinde iyi şeyler olduğunu ve kutunun açılmaması gerektiğini söyler. Aksi takdirde kutunun içindeki güzel şeyler uzaklara kaçacak ve bir daha geri getirilemeyecekti. Bunların yerine kötü şeyler kutunun içine girecek ve *Pandora*'yı ömrünün sonuna kadar rahatsız edecekti. Kutunun açılması aynı zamanda insanlığın saadetini felakete sürükleyecek boyutlardaydı. Kadının yaratılışı tamamlandıktan sonra baş tanrı kadını yeryüzüne indirip *Prometheus*'un kardeşi *Epimetheus*'a gelin olarak gönderir. *Prometheus* kardeşine *Zeus*'tan hiçbir hediye kabul etmemesini tembihlemesine rağmen, *Pandora*'nın güzelliğine hayran kalan *Epimetheus* abisinin öğüdünü tutamayarak hediye kabul edip onunla evlenir.

Pandora, tüm kadınlar gibi doğuştan meraklı olduğu için dünyaya gelir gelmez kutunun içinde ne olabileceğini düşünmeye başlar ve merakına yenik düşerek kutunun ağzını açar. Kutunun içindeki hastalık, keder, ıstırap, yalan, riya gibi insanları rahatsız edecek kötülükler kutunun ağzının açılmasıyla birlikte dışarı çıkar. *Pandora* hatasını anlayarak kutunun ağzını hemen kapatır ancak kutuya kapatılan tüm kötülükler artık dışarı çıkmıştır. Kutudaki kötülüklerin arasında dışarı çıkmaya fırsat bulamayan, insanların bu kötülüklerle baş edebilmesini sağlayacak olan ümit de bulunmaktadır. Böylece *Zeus* intikamını almış ve insanları cezalandırmak için onlara bir kadın göndermiştir.

Mitolojik anlatıların erkeklerin bakış açısından yazıldığı açık bir gerçekliktir. Neredeyse bütün mitlerde kadın kontrol altında tutulması gereken bir yapıda nitelendirilirler. Yukarıda kısaca değinilen kadının ilk yaratılış öyküsünden de anlaşılacağı üzere, kadın cezalandırma aracı olarak yaratılmıştır. Yani *Zeus* kadını kötülüklerle birlikte dünyaya göndererek insanlardan intikam almıştır.

Mitlerde kadınların rolü iki karşıt düşüncenin çarpışması niteliğindedir. Kadın bir taraftan karşı konulmaz bir şekilde yaşamın kaynağıdır diğer taraftan da tehlikeli, baştan çıkarıcı, acımasız ve yıkıcıdır. Mitlerde kahramanların kadınlarla ilişkileri, toplumda erkeklerin kadınlara karşı tutumunu göstermektedir. Kadınlar ve onları temsil eden tanrıçalar, erkeklerin yaşamında beklenmeyen tehlikelerin doğurduğu korkuları simgelerler. Mitlerin kadınları birbirine karşıt nitelikleriyle ele almalarının bir nedeni, onların cinsel açıdan farklı olmasından kaynaklanır. İnsan, yani erkek farklı olana katlanamaz. Öteki kişi, yani kadın aynı zamanda karşı konulmaz bir arzuyla istenmektedir. Bu durumda hem lanetlenir ve ondan korkulur hem de sevilir ve baş tacı edilir. Bu konuda yapılabilecek bir benzetme, bebeğin annesiyle olan ilişkisiyle özetlenebilir. Anne ve bebeği arasındaki temel ilişki sıcak ve koruyucu özelliktedir. Ama aynı zamanda öfkeli ve cezalandırıcıdır (Daly, 2009: 110).

Sanat Yapıtlarında Toplumsal Cinsiyet

Antik Yunan toplumunda giyim şekilleri, cinsiyet rolleri, mitolojik anlatılar gibi pek çok bilgi günümüzde yapılan arkeolojik çalışmalar ışığında elde edilen sanat yapıtları vasıtasıyla kazanılmaktadır. Bu yüzden Antik Yunan'da toplumsal cinsiyet temsiline belirgin olarak görüldüğü bir diğer kavram olan sanata ve sanat yapıtlarına değinilmesi gerekmektedir. Özellikle heykeller ve vazo resimlemeleri Antik Yunan'la ilgili araştırma yapan tarihçiler için çok geniş bir kaynak oluşturur. Bu yapıtlar toplumla, yaşamla, giyimle ve cinsiyetle ilgili küçük ancak önemli ipuçları vererek dönemin daha anlaşılır kılınmasını sağlarlar. Bu noktada araştırma konusuyla da ilişkili olarak sanat yapıtlarında figürlerin duruşları, pozisyonları, bakışları, giyimleri gibi özellikler toplumdaki cinsiyet rollerine ilişkin önemli farklılıkları da vurgulamaktadır. Buradaki sorun; sadece sanat yapıtlarının değil yazılı metinlerin de kadının değil erkeğin perspektifinden geçerek bugünlere ulaşmış olmalarıdır. Yani kadınlar, olması gerektiği gibi değil, erkekler tarafından olması istenilen formlar olarak betimlenmiştir. Feminist film kuramcısı Laura Mulvey'in belirttiği gibi bu figürler kadının kendi gerçekliğini değil, erkeklerin fantezi dünyası ve korkularını temsil eden bir düşüncenin ürünüdür (Koloski-Ostrow ve Lions, 2000: 16,17).

Dönem boyunca üretilmiş olan yapıtlar incelendiğinde

heykellerde çıplaklık ve drapeli formların kullanılmış olduğu görülmektedir. Erkekler çıplaklık betimlenmişken kadınların giyinik betimlenmesi dikkat çekmektedir. Freeman'a (2000: 112) göre bu durum kadın üzerinde erkek egemenliğinin bir göstergesidir. Çıplaklığın özellikle ideal vücut formlarında desteklenmesi, Yunan sanatında ideal insana ulaşma ve insanı tanılaştırma gibi anlamlar yüklemektedir (Goodson, A). M.Ö. 4. yüzyıl sanatçıları bu yüzden vücut oranlarını farklılaştırarak mükemmel bir erkek vücudu yaratmış ve heykellere kompozisyonu zenginleştirecek bir 'S' formu vermiştir (Jenkins ve Turner, 2010: 46). Toplumda çıplaklık iki farklı görüş şeklinde kendini göstermektedir: Biri vücudun mükemmelliğine saygı göstermektir. Bu düşünceye göre süslenmemiş, çıplak bir beden tamamen masumdur; aynı bir hayvan bedeni gibi güzelliği saflığından ve doğallığından gelir. Bunun yanında diğer bir inanışa göre çıplaklığın kutsala yaklaşma, figüre tanrısal özellikler yükleme gibi bir yetisi olduğuna inanılır. Çıplaklık derecesi arttıkça kutsallık ve buna bağlı olarak güç de artar. Genç savaşçıların çoğunun, heykel sanatında çıplak vücutlarla betimlenmiş ve üzerlerinde bir şey taşıyor olmaları bu savaşçıların vücutlarını sadece elleriyle veya ellerindeki savaş aletiyle koruduğunu anlatmaktadır. Örneğin Fotoğraf 2'deki heykelde figür çıplak, koldaki uçuşan, drapeli kumaş çıplaklığı ön plana çıkarmakta ve rüzgâr etkisiyle ilahi bir kuvvete işaret etmektedir. Heykel, *Medusa'nın Perseus* tarafından başının kesilerek öldürüldüğü efsaneyi betimler. Efsaneye göre Medusa, yılan saçlı bir kadındır ve kendisine bakını anında taşla çevirebilmektedir. Perseus, Hades'in görünmezlik miğferini takarak Medusa'ya görünmeden, kafasını keserek canını almıştır. Hikâyede çıplaklık kullanımı, Perseus'un gücünü ve ihtişamını vurgulamaktadır. Düşmanın kadın olması da vurgulanması gereken önemli bir ayrıntıdır.

Bu heykellerdeki mükemmel ve kusursuz insan vücutları, toplumun da önemli bir inanışını simgeler niteliktedir. Platon'un 'ideal' kavramıyla da erkeklerin tanrıya kadınlardan daha yakın bir cins olması, bu heykellerden rahatlıkla okunabilmektedir. Yunanlılarda tanrıların insanlarla aynı vücut yapısına sahip olduğu düşüncesi ayrıca heykellerdeki kusursuz vücutların diğer nedenidir. Böylece tanrıların da mükemmel ve kusursuz bir şekilde temsil ettiklerini düşünmüşlerdir. Kusursuz kas yapısı ve mükemmel oran-orantı, bu heykellerdeki diğer ortak özellikler arasındadır.

Bunun yanında özellikle erkek modellerde çıplaklığı ve vücut oran-orantısının mükemmelliğini vurgulamak amaçlı figürün kolundan veya bedeninin arkasından drapelendirilmiş bir kumaş parçasının veya pelerinin atılması sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Bu yöntemin farklı anlamlara geldiği bilinmektedir. Fotoğraf 3'te figürün boynuna atılmış drapeli bir pelerine çıplaklığa vurgu yapılması söz konusudur (Harvey, 2007: 72). Richard Sennett'e (1994: 33) göre erkek figürlerin tamamen çıplak olarak betimlendikleri heykellerin omuzlarına atılan drapelendirilmiş bir pelerin tamamen çıplaklığı vurgular niteliktedir. Zafer sonunda esen rüzgâr hissiyatı, figürün aktifliği, çevikliği ve gücü, drapelendirilmiş kumaş parçasıyla daha da perçinlenerek, heykelde kutsal bir görünüm elde edilmektedir.



Fotoğraf 2. Medusa'nın Perseus Tarafından Öldürülmesi, Antonio Canova, 1800 (Hollander, 1993: 8).

Çoğu figürde bulunan drapelere bazı durumlarda çıplaklığı vurgulamak, bazı durumlarda da vücudu sarmalayıp gizlemek amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Yunan sanatında kadın çıplaklığı, erkeklerinki gibi sosyal bir nitelik taşımamaktadır. Birçok kadın figürünün, drapeli giysilerle sarmalanarak gizlendiği betimlemelere rastlanır. (Hollander, 1993: 15). Bu vücutlar statik bir duruşla, basite indirgenerek mükemmellikten uzak ve detaysız bir şekilde yorumlanmıştır. Öyle ki kıyafetten ayrı bir şekilde vücut hatları görülemez, ancak göz drapelere de şekillendirilmesiyle hareketi algılayabilir. Dönem sanatçıları bu yüzden drapelere altından



Fotoğraf 3. Apollo Belvedere, M.Ö. 330-320. (Hollander, 1993: 7)

kadın vücut hatlarını hissettirme konusunda ustalaşmışlardır (Jenkins ve Turner, 2010: 7). Fotoğraf 4'te drapelere sarmalanarak betimlenmiş kadın vücuduna örnek bir imaj görülebilmektedir. Gökbilim ve astrolojinin ilham perisi olarak bilinen Urania drapeli bir kıyafetle şekillendirilmiştir. Kadın figürünün vücut hatları ancak kumaş kıvrımlarının altından hissedilebilen bir yapıyla şekillendirilmiştir.



Fotoğraf 4. Gökbilimi ve Astrolojinin İlham Perisi Urania, (M.Ö. 4. Yüzyıl).

Fotoğraf 5'te gösterilmekte olan rölyefte zaferin kanatlı tanrıçası *Nike*, yürürken çözüluveren sandalının bağcığını bağlarken betimlenmiştir. Apansız duruverme ve bağcık bağlama hareketi sırasında vücudun aldığı şekil drapelerin altından okunaklı bir şekilde görülebilmektedir (Gombrich, 1997: 100). Burada drape, figüre aniden duran bir görünüm vermesi açısından çok önemli bir detaydır. Vücudun üzerine dökülen ince kumaş ve yarattığı drapeler olmaksızın, bu figür apansız duran bir kadın imgesinden çok, yolda durup sandaletinin bağcıklarını bağlayan bir kadın imgesi olarak algılanabilirdi.



Fotoğraf 5. Zaferin Kanatlı Tanrıçası *Nike*, M.Ö. 410-407
(Hollander, 2002: 14).

Buradan drapelerin başka amaçlarla da kullanıldığı sonucuna ulaşılabilir. Vücudun yaptığı hareket ve rüzgârın bedene uyguladığı kuvvet gibi etkiler Yunan sanatçılar tarafından drapelerle verilmeye çalışılmıştır. Drapelerin altından kadın figürü okunabilse de kadının sarmalanıp toplumdan gizlendiği, kusurlarının örtüldüğü apaçık ortadadır. Fotoğraf 6'da Niobide Chiaramonti'nin bir betimlemesi görülebilmektedir. Bu heykelden figürün hızla bir yere koşmaktan çok; sert bir rüzgâra karşı hareket ettiği algılanmaktadır. Her ne kadar vücut hatları erkeklerin heykelleri gibi betimlen-

miş olmasa da figürdeki enerji ve hareket drapelerle verilebilmiştir. Elbisenin kalın drapeleri rüzgârın da etkisiyle vücudun üst bölgesini tamamen gizlemiştir. Ancak etek kısmındaki akışkanlık bacakların algılanmasına olanak sağlamıştır. Drape, erkek figürlerinde çıplaklıkla birlikte kullanılarak ilahi bir yenilmezliği vurgularken kadın figürlerinde tam tersi vücudu gizleyen, figüre hareket veren bir yapıdadır.



Fotoğraf 6. *Niobide Chiaramonti*, M.Ö. 130-120.

Kadının çıplak betimlenmemesi geleneği, M.Ö. 350 civarında Knidos tarafından satın alınan Praxiteles'in *Afrodite Heykeli* aracılığıyla yıkılır. Bu gelenek yıkımı ciddi sonuçlar doğuran büyük bir yenilikle gerçekleşir. Praxiteles bu heykelle yalnız çıplak bir *Afrodite* heykeli yapmamıştır aynı zamanda tanrıçanın bundan sonra yapılacak olan heykellerine ilham vermiştir. Böylece plastik sanatlar içinde çıplak kadın figürü Batı sanatında varlığını göstermiştir (Havelock, 2008: 1). Ancak bu erkeklerin betimlendiği gibi saf bir çıplaklık değildir. Fotoğraf 7'de Praxiteles'in *Afrodite Heykeli*'nin Ippolito Buzzi tarafından yapılmış bir kopyası görülebilmektedir. *Afrodite* sağ eliyle çıplaklığını saklama ihtiyacı duyan bir yapıda betimlenmektedir (Focus Dergisi).

Afrodit'in çıplıklıkla betimlendiği bu heykel ne yazık ki pek çok antik dönem eseri gibi varlığını sürdürememiştir (Havelock, 2008: 9). Heykelin kayboluşu, çok tanrılı inanç tapınaklarının Bizans İmparatoru Theodosius tarafından kapatıldığı dönemlere rastlamaktadır. İmparator, heykeli bulunduğu tapınaktan söktürüp İstanbul'daki Lausus Sarayı'na taşıttırır. M.S. 476 tarihinde çıkan bir yangında Afrodit heykelinin yok olduğuna inanılır (Focus Dergisi).

Heykellerde rastlanan bu farklılıklar, toplum önünde kadının drapeli kumaşlarla sarmalanarak kusurlu olarak görünen yerlerinin gizlenmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Bu da kadının toplum içinde gizlenip saklanması gereken bir olgu haline gelmesinin önündeki güç olarak görülebilir. Erkeğin ise tüm çıplaklığıyla mükemmelliğini, kusursuzluğunu ilan etmesi, tanrılaşması yine bu heykellerle desteklenmektedir. Örtülüp gizlenmesi gereken bir şey yoktur. Çünkü erkek doğuştan mükemmel yaratılmış ve doğası gereği kusursuzdur.

Bunun yanında sanat tarihçileri için önemli kaynaklar sağlayan diğer sanat eserleri vazo üzerinde dekoratif amaçlı kullanılan resimlemelerdir. Heykellerden farklı olarak siyah figürlü ve kırmızı figürlü vazolar yalnız tanrı ve tanrıça betimlemelerini değil aynı zamanda toplumda yaşayan kadın ve erkek arasındaki ilişki, gündelik yaşam ve gelenek-görenekleriyle ilgili ipuçları vermektedir. Siyah figürlü vazoların genellikle yas anları resmedilmek için kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca etkileyici su motifleri dekoratif amaçlı kullanılmaktadır. Kırmızı figürlü vazolar incelendiğinde, özellikle arkaik dönemde kölelik, cinsel ilişki ve ev içi hayatının resmedildiği görülmektedir (Lewis, 2002: 9). Kadın-erkek ayırt etmeden çıplaklık ve cinsel münasebet her iki cinsiyet için de kullanılmıştır. Çıplaklığın çoğunlukla kötü yolda diye tabir edilen kadınlar için kullanıldığı bilinmektedir. Ancak M.Ö. 440 yıllarından sonra kadın figürlerinde bir standardizasyona gidilmiş ve erken dönem kırmızı figürlü vazolardaki cinsel ilişki, kur yapan figürler ve ev içi görüntüleri yerini düğün hazırlıkları için organize edilmiş ev içi görüntüleri, cenaze merasimleri ve doğum görüntülerine bırakmıştır (Lewis, 2002: 9). Resimlerde, erkek egemen bir dünyada kadının nasıl olması gerektiğiyle ilgili göndermeler bulunduğu söylenebilir. Erkek gözünden incelendiğinde kadın ev içinde yaşamını sürdürmesi gereken bir varlıktır. Ev içi görüntüsü

sandalye, yer yastıkları ve masa gibi çeşitli nesnelere verilmeyle çalışılmıştır.



Fotoğraf 7. Praxiteles'in Afrodit Heykeli kopyası, (orj. 4. Yüzyıl)



Fotoğraf 8. Kırmızı Figürlü Vazo, M. Ö. 430 (Lewis, 2002: 16)

İnanışa göre evlilik yalnızca düğün merasimleriyle tamamlanmıyordu. Kadın doğurduğu sürece kadınlık görevini yerine getirdiği için ilk çocukla birlikte evliliği tamamlamış ve iyi bir eş mertebesine yükselmiş olurdu. (Lewis, 2002: 15) Fotoğraf 8'de M.Ö. 430 yıllarında üretilmiş olan doğum te-

malı bir vazodan resmi gösterilmektedir. Sandalyede oturmakta olan kadın yeni doğum yapmış ve akabinde bebeğini ebeye verirken resmedilmiştir. Sağ tarafta baba bebeğine bakarken görülmektedir. Diğer bir detay ise kadının kucağındaki bebeğin erkek olmasıdır. Bu erkeklik organının gösterilmesiyle ve doğum yapan kadının üzerine iliştirilmiş zeytin dalı betimlemesiyle sağlanmıştır. Bu resimleme erkek evlat doğurmanın ne denli onur verici bir olay olduğunu vurgular niteliktedir.

Sonuç

Antik Yunan döneminde, toplum içinde yaşanan cinsiyet eşitsizliğinin yansımaları felsefe, mitolojik anlatılar ve sanat yapıtlarında yoğunlukla görülür. Yapılan araştırmalar doğrultusunda, erkek egemen toplum tarafından hem sevilen hem de korkulan kadın figürünün, baskı altına alınarak ezen değil, ezilen konumuna getirildiği sonucuna varılabilir.

Ders verici nitelikte olan mitolojik anlatılar ise kadınların toplum hayatından silinmesinde önemli rol oynar. Bu bakış açısına sahip erkekler, kadınları toplumdan tamamen soyutlayıp yok sayarken, kendilerini hemcinslerine yaklaştırır. Hemcinsleriyle aşk yaşayan erkekler bu davranış biçimiyle gelecek nesilleri korurken aynı zamanda da gerçek aşkı yaşadıklarına inanırlardı. Bu ortamda evliliği, çocukları ve özgürlüğü gibi konularda söz sahibi olamayan kadın, erkeğin otoritesi altında sıkışmış bir figür haline gelir.

Çıplaklığın kusursuz vücudun sergilenmesi olarak görüldüğü Antik Yunan heykel sanatında ise kadın çıplaklığına çoğunlukla yer verilmez. Bu durum kadın bedeninin sergilenmeye değer bulunmadığı fikrini oluşturur. Bir yöntem olarak kadın bedeninin, drapelere sarılıp gizlenerek, sergilenebilir değerlere yaklaştırılabileceği düşünülür. Bu anlayış biçimine göre kadın toplum içinde yer almadıkça toplumsal düzen mükemmel ve kusursuz bir hale getirilecektir.

Kaynakça

- Aristoteles. (1993). *Politika*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*, USA: Basil Blackwell Publisher and Harvard University Press.
- Blundell. (1995). *Women in Ancient Greece*, New York: Harvard University Press.
- Cameron, A. (1993). *Images of Women in Antiquity*, Routledge: Wayne State University Press.

- Clark, M. (2012). *Exploring Greek Myth*, UK: John Wiley & Sons.
- Daly, K. N. (2009). *Greek and Roman Mythology A to Z*, New York: Chelsea House Publishers.
- Dover, Kenneth James (1989). *Greek Homosexuality*. New York: Harvard University Press.
- Fone, B. (2000). *Homophobia*, New York: Picador Publishing.
- Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*, Çev: H. U. Tanrıöver, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Freeman, C. (2000). *The Greek Achievement: The Foundation Of The Western World*, New York: Penguin Books.
- Garland, R. (1993). *The Greek Way of Life*, New York: Cornell University Press.
- Gezgin, İ. (2008). *Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, Çev: Ö. Erduran, E. Erduran, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harvey, J. (2007), "Showing and Hiding: Equivocation in the Relations of Body and Dress", *Fashion Theory*, 11 (1): 65-94.
- Havelock, C. M. (2008), *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, USA: University of Michigan Press.
- Hollander, A. (1993), *Seeing Through Clothes*, London: California Paperback Printing.
- Hollander, A. (2002), *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*, London: National Gallery.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex Which is not One*. Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press
- Jenkins, I ve V. Turner (2010). *The Greek Body*, Los Angeles: Getty Publications.
- Katz, M. (1992). "Ideology and 'The Status of Women' in Ancient Greece", *History and Theory*, 31 (4): 70-97.
- Koloski-Ostrow, A.O. ve C.L. Lions (2000). *Naked Truths: Women, Sexuality & Gender in Classical Art & Archaeology*, London:Routledge.
- Lear, A ve E. Cantarella (2008). *Images of Ancient Greek Pederasty: Boys Were Their Gods*. London: Taylor & Francis Group.
- Lewis, S. (2002). *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*, London: Routledge.
- Platon (2011). *Devlet*, çev: Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sennett, R. (1994). *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, New York, W.W. Norton & Company.

Speake, G. (1995). *Dictionary of Ancient History*, London, Penguin Books.

Stone, A. (2006). *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference*, New York, Cambridge University Press.

Temple, D. (2011). "The Ecology of Equality: From Dominance to Shared Sacredness". *Ethical Transformations for a Sustainable Future: Peace and Policy*, ed. Olivier Urbain, Deva Temple, New Jersey: Transaction Publisher, s.19-33

İnternet Kaynakları

Aphrodite "Venus D'arles"

<http://www.theoi.com/Gallery/S10.5.html> (08.09.2012).

Focus Dergisi, *Knidos: Anadolu'daki Pompei*

<http://www.focusdergisi.com.tr/arkeoloji/00228>
(09.02.2013)

Goodson, Aileen. *Nudity in Ancient to Modern Cultures*

<http://www.primitivism.com/nudity.htm> (02.07.2012).

Girgin, Ahmet. *Platon ve Aristoteles'te Kadın*

<http://www.girgin.org/ansiklopedi/yanandakadin.htm>

(8.09.2012), McCloskey, Niall. *Aristotle:*

On The Generation Of Animals

<http://neology.com/courses/medWomen/aonwomen.html> (8.09.2012).

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Palaestra, Kırmızı Figürlü Tabak Resmi (Brygos-Painter, M.Ö. 480–470).

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Art_gr%C3%A8cia.jpg (Erişim Tarihi: 20.12.2012)

Fotoğraf 2. Medusa'nın Perseus Tarafından Öldürülmesi, Antonio Canova, 1800, (Hollander, 1993: 8).

Fotoğraf 3. Apollo Belvedere, M.Ö. 330-320. (Hollander, 1993: 7)

Fotoğraf 4. Gökbilimi ve Astrolojinin İlham Perisi Urania, (M.Ö. 4. Yüzyıl).

http://www.bo.astro.it/~biblio/Vultus-Uraniae/Immagini/Urania_fig01.jpg (10.01.2012)

Fotoğraf 5. Zaferin Kanatlı Tanrıçası Nike, M.Ö. 410-407 (Hollander, 2002: 14).

Fotoğraf 6. Niobide Chiaramonti, M.Ö. 130-120.

<http://www.comp.dit.ie/dgordon/lectures/hum1/030922/030922niobid.jpg> (Erişim Tarihi: 14.01.2012)

Fotoğraf 7. Praxiteles'in Afrodit Heykeli kopyası, (orj. 4. Yüzyıl).

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg (Erişim Tarihi: 19.11.2012)

Fotoğraf 8. Kırmızı Figürlü Vazo, M. Ö. 430 (Lewis, 2002:16).



Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine

Feyza GÜRLEŞEN İLKİYAZ*

Özet

Avangard hareketler, 20. yüzyıl kültür tarihini biçimlendiren temel dinamikler olarak sanatın devrimsel sürecine önemli işaretle koymaktadır. Sanat geleneğinde derin etkiler yaratan bu hareketlerin tarihsel görüntüsü farklı şemalar çizmektedir. 19. yüzyılın başından bu yana sıralanan avangard hareketlere bakıldığında, 'izm'ler tarihini içeren modern avangard, Duchamp'la özdeşleşen tarihsel avangard ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında onu izleyen uzantıları arasındaki temel stratejik farklar açıkça görülebilir. Bu çalışmada, 19. yüzyıldan bu yana ortaya çıkan avangard hareketler arasındaki yaklaşım farkları değerlendirilmekte, öncül ve ardıllar arasındaki değişim göz önüne alınarak 20. yüzyılda sanat tarihini biçimlendiren avangard kavramının tüketimi ve zamanla uğradığı deformasyon sorunsalı tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Avangard, Devrim, Tüketim, Postmodern pastiş

About the Consumption of Avant-Garde in Art

Abstract

The avant-garde movements which are the basic dynamics shaping the cultural history of 20th century put significant marks on revolutionary process of art. These movements having considerable impacts on art tradition constitute different schemas. Viewing the avant-garde movements emerging since 19th century, the basic strategic differences are clearly observed between modern avant-garde that contains the history of 'ism's, historical avant-garde that is identified with Duchamp and the its continuations after the Second World War. In this paper, different approaches between avant-garde which have emerged since 19th century are evaluated. By considering the differences between precessors and successors, the consumption of the concept of avant-garde shaping art history in the 20th century and it's deformation in time are discussed.

Keywords: Art, Avantgarde, Revolution, Consumption, Postmodern pastiche

Giriş

Fransızca kökenli askeri bir terim olan ve 'öncü birlik' anlamına gelen *avangard*, 19. yüzyılda ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon aracılığıyla siyaset dilinde kullanıma girmiş ve modernliğin düşün dünyasını temellendirmiştir. Devrimsel nitelikteki dönüşümlerin öncülüğünü yapan düşünce sistemini temsil eden 'avangard' kavramını bilim ve sanayi dünyası üzerinden bu kez sanatın alanına taşımaya çalışan Simont, yıkılan imparatorlukların üzerinden yükselecek yeni bir güç imgesi, bir sosyal tapınak yaratma peşindedir. 1830'larda bilim ve iş dünyasına söylediği şu sözlerle de inancını kutsayacaktır: "Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür" (Artun, 2010: 20). Ancak 1789'da, Fransa'da toplum düzleminde başlayan heyecan daha sonra sınıf mücadelelerinde devam etmiş, sanatın kendi çevresinde bile fazlaca benimsemediği olan toplumsal misyonu, bir sonraki devrim olan 1871 Paris Komünü'nde Arthur Rimbaud'nun şiir için tekrarladığı çağrıya kadar pek ilgi toplayamamıştır. Dolayısıyla sanatın avangard rolünden uzaklaştığı iki dönem arası kavram çoğunlukla politik mecranın retoriklerinde kullanılmıştır.

19. yüzyılda sanatın bu yolla üstlendiği işlevin 1848 Paris olaylarıyla düş kırıklığına dönüşümünün ardından sanat ve edebiyatta Baudelaire'le uyanan özerkleşme arzusu, modernizmin "güzele övgü"yü reddeden ilk ayak seslerini oluşturmuştur. Modern avangard dışında tarih, sık sık avangard eylemlerin dirilme çabalarına sahne olmuştur. 1916'da Zürich'te savaş ortamına ve dönemin koşullarına sıra dışı bir isyan biçimiyken örgütlü bir harekete evrilerken sanatta keskin bir viraja neden olan 'Dadacılık', bu çabaların en önemli nedenlerinden biridir. Ancak buldukları toplumsal yapılara göre yeşeren bu oluşumlara bakıldığında, avangardın zamanla içinde varolduğu dönemin ruhuna koşut bir dönüşüme uğradığı açıkça görülebilir. Toplumsal düzeni kültür üzerinden yıkmaya ya da yeniden biçimlendirme gibi iddialı girişimlerle başkaldıran avangard; modern, tarihsel, post (ileri/geç/sonra), neo (yeni) olarak tanımlanan avangard hareketler düşünüldüğünde farklı dönüşüm projelerini temsil etmektedir. "Avangard sanatçı varoluşunun ilk yüz yılı boyunca birçok kılık değiştirmiş ayrıca çok değişik inançlar vaaz etmiştir" (Harrison & Wood, 2011: 1084). Bu nedenle, öncelikle avangard kavramının nitelediği yaklaşımları birbirinden ayırmak gerekir.

Peter Bürger (2003: 22) tarihsel avangard olarak nitelediği Duchamp avangardını akımların sürüklediği modern avangarddan ayırır. Çünkü modernizmin şiddetlenerek en aykırı biçimiyle avangarda varmış olduğu şeklindeki genel yargı, onun savında modernizm ve avangardın ayrışma noktalarıyla çürütülür. Avangardın tekil bir gerçekliğin ötesinde farklı modellere götüren ikircikli karakterinde modern ve tarihsel formlar, gelenek ve geçmişten kopuş bağlamında taşıdığı ortak anarşist ruh ve devrimci yapı dışında farklı amaçlarla hareket eder. Modern avangard, 20. yüzyılın başında sanat ve sanatçı kavramının resmi kimlik kazandığı, 'yeni'liğe adanan büyük devrimci kırılmayı temsilen, üslup ve tekniklerin zamansal dizilimini içeren 'izm'ler tarihyken, Duchamp avangardı sanatın kendi araçlarıyla bizzat sanatın varlığına karşı bir yıkıma girişmiş, sanat da dahil tüm toplumsal, kurumsal yapılara, kuram ve kurallara toptan bir red tutumu benimseyerek sanatın 'ne'liği konusunda modern devrimin bile şokunu silecek radikal bir soru sormuştur. Ancak bu red halini modern avangard gibi yeni olanın yaratımı ile değil, hazır olanın seçimi ile var olan üzerinden alternatif fikirler ileri sürerek gerçekleştirmiştir. Estetik sınırların tamamen imhasını benimseyen tarihsel avangard, bile isteye sunduğu estetik kayıtsızlığı, damıtılmış biçimciliği temel alan pür optikçiliğe karşı anarşist bir eleştirel saldırı olarak modern avangardın karşısına koyar. Yani modern avangard görsel bir sorgulama alanıyken, tarihsel ve yeni avangard düşünsel deneyimin belirginleştiği kavramsal bir sorgulama alanını barındırır. Bu sadece modern avangarda değil, yaşamın ve sanatın kendine de bir meydan okumadır.

Postmodern dönemle beraber yeni bir sayfa daha açan 1960 avangardı ise 2. Dünya savaşı sonrası Avro- Amerikan kültürünü oluşturan 'neo' ve 'post' sanat aktarmalarının bir parçası olarak Hal Foster'ın (2009: 26) da işaret ettiği gibi yüzyılın başındaki avangard metodların yeniden kullanımına dayanır. Ancak avangardın 're' (tekrar) girişimlerle hayat bulmaya çalışan postmodern ardılları, 1980'lerden bu yana daha yoğun olarak hissedilmekte, öyle ki bu tekrar alışkanlığı çoğu zaman kitlesel bir nakarata dönüşen kültürel pastiş dönemini işaret etmektedir. Bu dönem, Foster'ın kendisinin de 'meta resim ve heykel' olarak adlandırdığı avangarddır. İşte avangardın kimliğine dair asıl büyük yarılma, anarşist eleştirel kimliğin yitimi nedeniyle bu dönem ve öncesi arasında belirginleşir.

'Yeni'ye Övgü; Modern Avangard

Bir arınma projesi olarak 'modernizm', romantizmin başkaldırısıyla atağa kalkan özgürleşme ruhunun modernist dönüşüme varmasıdır. Burjuvaziyle beraber özel ve özerk bir statüye kavuşan sanat, 1848 Paris olaylarının ardından Baudelaire'le ortaya çıkan bağımsızlaşma tutkusuyla birlikte daha sonra kendi yaratıcısına (burjuvazinin egemenliğine) başkaldırmıştır. Modernizm gelenekten, akademiden, toplumdandan, siyasetten, popüler kültürden sıyrılarak bir yandan estetik forma ulaşırken öte yandan çirkinliğe övgüyü içeren bir anti-estetik tözün meşruiyetine varmıştır. Kendine hizmet dışında herhangi bir toplumsal misyondan muaf biçimde saflaşmış ancak bu arınma prensibi sanatın siyasi ve toplumsal bir tavır aldığı tarihi örneklerde de görüleceği gibi sıkça delinmiştir. Bürger'e (2003: 71) göre "sanat kendisine yabancı her şeyi dışında bıraktığında, kendi açısından sorunlu hale gelir". Bu durumda özeleştirme yapma görevi tarihsel avangarda kalmıştır.

Modernist yapı ile birlikte ilk kez, sanatsal değerler ve düşünce sisteminin oluştuğu, kültürel bilgi kuramlarının üretildiği, sanat ve sanatçı bilincinin yerleştiği evrimsel süreç yazılmaya başlamıştır. Tarihsel bir dinamiği olan köklerin kavramsallaştırılması sonucu açıkça adları konulan şiir, resim, müzik, mimarlık gibi temel sanat disiplinleri ise kategorilendirilerek 'modern sanat' çatısı altında bağımsız ve ulvi tapınaklar olarak hızlıca benimsenmiştir. Estetiğin özerk bir kuramsal alan olarak geçmişten kopuşu, her biri farklı formlarla inşa edilen ve manifestolar aracılığıyla kendini açıklayan sürecin başlangıcıdır. Bu süreçte özellikle dadaistlerle kol kola giren sürrealistler ve fütürist eylemler, avangard ruhun en aykırı örneklerini sergilemişlerdir. İsyen ruhunun yüzyılı sardığı bu dönemde, sanatın artık kendi problemleri ve söyleyecek sözü vardır. Bu yanıla sanat kendi felsefesini kurar ve toplumsal alanda verdiği uzun soluklu didaktik hizmetten sonra işlevsizliği kutsayarak zincirlerinden kurtulur. Sadece kendini temsilen içeriğini biçime dönüştüren bu yaklaşımda, sanat artık hayattan da zanaattan da elini çeker. Ancak yine de içinde insanlığın ileriye götürülmesine hizmet eden bir zihinsel aydınlanmanın uzantısını taşımaktadır ve bu nedenle sanatı herhangi bir misyon ve pragmatist amaçtan bağımsız kılan düşünce biçiminden çoğu zaman uzaklaşmıştır.

18. yüzyılın sonunda başlayıp 20. yüzyıla uzanarak insanlık tarihini biçimlendiren tüm büyük toplumsal, siyasal, ekonomik, bilimsel, teknolojik kırılmalarıyla kültürel alanda da domino etkisi yapan modernist devrimin sanatı, sermayenin henüz ortalığı bulandırmadığı bir dönemde hayatın tüm alanlarına sokularak başlıca figürlerinden olmuş, sanatı ve sanatçıyı yücelten yeni yüzyılın ana motifine dönüşmüştür. Fotoğraf teknolojisinin keşfi ile bağımsızlığını resmen ilan eden modern kültür, birbiri ardına üretilen yeni sanat formları, müzeleri, galerileri, yayınları, etkinlikleri ve eğitim kurumları ile ana alterlerini oluşturup kendi tarihini yazmaya başlamış, böylece büyük anlatılar dönemini temsilen çok sayıda manifestoyla birlikte, derin bir açlıkla çeşitlenen sınırsız bir deney alanına dönüşmüştür. Ancak sanatın bu yeni mevkisinin yanı sıra bir yandan da seri üretime dayalı sanayi toplumunun ürettiği bir alt kitle zevki oluşmaktadır. Greenberg, 19. yüzyıl sonundan 20. yüzyıl başına geçiş döneminde endüstrileşme süreciyle ortaya çıkan *kitch* kültür bağımlılığının karşısına estetik normları koymuş, saf ve soyut bir formalizm olarak çözümlediği modernist avangardın eleştirel ilerlemeci tavrını, kitle kültürünü iyileştirmeye yönelik bir sistem olarak görmüştür. Ona göre avangard ve *kitch* aynı yerden (batı burjuvazisi) çıkmış olmakla birlikte, "avangard kültür, istisnai bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin temsilidir" (Artun, 2011: 31'den). Sanat endüstriyel olarak sömürülen kitle kültürüne indirgenmemeli, kitleler yüksek kültüre çekilmelidir. Diğer yanda ise kültürel sahadaki anarşizmin temsilcileri aracılığıyla savaşın yarattığı isyan dalgası yaklaşmaktadır. Tüm bu argümanları alt-üst edecek bir başka avangard çıkış tarihe damgasını vurmak üzeredir.

Duchamp Avangardı ve Ötesi

İlk dünya savaşının ardından sanatın tözünü sorgulamaya başlayan tarihsel avangard, Duchamp'ın bir hijyenik tesisat firmasına ait endüstriyel ürünü (pisuvar) salt öznenin seçimini başat kıldığı için bir nevi heykel olarak sunduğu tezle amacına ulaşmıştır. Sanatçının seçimi sayesinde bir pisuvarın kazandığı unvan, endüstri ürünlerini fabrikalardan galerilere taşıyarak sınıf atlatmış ve böylece provokatif bir eylem olarak başlayan bağlam değişimi stratejisini sanat tarihine kalıcı olarak armağan etmiştir. Sanat üretimine dair olguların sorgulandığı bir süreç başlatan tarihsel avangard,

'yapıt' kategorisine dahil edilemeyecek etkinlik alanları yaratıp nesnenin kendisine atıfta bulunarak varlık kazanır. Duchamp'ın sorguladığı sanatın nesnesinden ziyade ona dair düşünce üretiminin önem kazandığı yaklaşım, kendinden sonraki dönemde de sanat dünyasında en çok başvurulan yöntem olacaktır.

Tarihsel avangardın en popüler simgesi olan Duchamp avangardı, anti-modernist bir proje olarak geçmişten kopuş iken, postmodern ardılları olan 50 sonrası yeni-avangard oluşumlar, zamansal eksen içinde geçmişe dönüş olarak algılanabilir. Çünkü, buluntu nesnenin yarattığı estetik kayıtsızlık, normatif değerlendirme verilerini aşan ve postestetizmin soyağacını oluşturan yeni bir kategoriye neden olmuştur. Normatif estetik düzenden kopuş ilk avangardla zaten gerçekleşmiştir, bu nedenle yıllar sonra avangardın dönüşü heyecan verici olsa da bir daha aynı vurucu etkiyi taşıyamaz. İkinci dünya savaşından sonra ortaya çıkan avangard oluşumlar; ne Amerikan çıkışlı gruplar, ne sitüasyonistler ne de kavramsal düzlemde üretilen yapıtlar, göz ile zihin arasında bu denli derin bir yırtılma yaratamamıştır. Bu alışma hali 'ilk' olanın şoku ile ilişkilidir.



Resim 1. Marchel Duchamp, Çeşme.

Tarihsel avangard, sanatın biricikliğine, sanatta aura ve öznelliğe karşı bir sonlandırma girişimi olmuştur. Pisuar, imzanın yapıttan önde olduğu piyasa belirlenimleri ile alay ederken sanatçı eliyle üretimi temsilen bireysel yaratıcılığı da masaya yatırır. Bir başyapıt değil provokasyon aracı olarak pisuar, sanat yapıtı olgusunu imha edememişse de önem-

li boyutta başkalaşıma sokmuştur. Böylece asıl olan nesne değil edimin kendisidir. Ancak bu provokasyon, kurumsal yapılar tarafından yapıt kategorisine dahil edilince sistem tarafından soğulmaktan kaçamaz. Sanat eseri olarak kabul edilir edilmez müzede diğer yapıtların yanında yer alan obje, sanat karşıtı olma niteliğini kaybetmiştir. Sanatı reddederken onun bir parçasına dönüşerek kaçınılmaz olarak sanatın vitrinine dahil olan avangardın karşı çıktığı şeyin içine dahil oluşu, onun protest tavrını boşa çıkararak avangardist amacından uzaklaştırır. Sadece avangardın uzantıları değil ilk örnekleri bile, 1950-80 arasında Amerika'da açılan 2500 yeni müze aracılığıyla bizzat saldırdığı değer sistemleri tarafından koleksiyona dönüştürülerek kısa sürede emilmiştir. Kapitalizm dinamiklerine bağlı olarak hız kazanan şeyleşme süreci ile ilgili Jameson da pastiş ve nostalji sanatıyla gelişen ve tarihselciliğin etkisini tamamen yitirmesine yol açan bir sığlaşmadan söz etmektedir (Foster, 2009: 93). 1960'larda ister 'Kavramsal Sanat' ister 'Yeni Avangard' olarak nitelendirilen ifade biçimlerine bakılsın, bu dönem sanatının düşünsel tabanı, özünde Duchamp'ın putkırıcı stratejisinin devamıdır. Bu radikal eylem 50'lerde 'Yeni Dadacı' olarak nitelendirilen Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçıların yanı sıra onun tarihsel açılımları olarak 60'ların tüm sanat çizgisini biçimlendirmiştir. 1950'lerin sanatında, sanatın nesnesini değil, içerdigi bağlamı kutsayan, Duchamp sonrası bir kavramsal üretim sürecinden söz etmek mümkündür. Piero Manzoni'nin kendi dışkısını içeren objeler ya da Andy Warhol'un baskıları, sanatta dil, biçem, orijinalite, aura gibi görsel deneyimleri saf dışı bırakmak içindir.

1957'de kurulan Sitüasyonist Enternasyonel ve onun etkisiyle yükselen 1968 Paris olaylarında tekrar dirilen heyecan dalgasının ardından Avrupa ve Amerika başkentlerinde yapılan büyük ölçekli sergiler, yayınlar ve konferanslar, avangard ruhun ikinci yükselişini tarihe taşımıştır. Fakat Sitüasyonist Enternasyonel'in modernizmin hayatı sanattan arındırma idealinin karşısına koyduğu hayatı sanata çevirme ideali, yaşamı yaratıcı bir oyuna dönüştürecek ikinci bir devrim peşindeyken karşı-kültürü devraldığı mirasçıları dadaist, sürrealist ve fütüristlerin izlerini aşamamıştır. 1968, avangardın Avrupa'daki son nefesidir. 1940-85 arası Amerika'da yeniden doğmuş gibi gözükse de eleştiri dünyası avangardın tüketimi konusunda aynı fikirdedir. Bu nedenle 68 avangar-

dinin dirilişi de yerini umutsuzluğa bırakan bir tekrar olarak son bulur.

1950-60 sanatı, detaylandırılmış olarak yeniden kullanılan benzer araçlar nedeniyle daha ziyade tarihi öncellerine öykünen bir *deja-vu* etkisi yaratır. Avangard geleneğini sürdürmeye çalışan Happening, Fluxus gibi tüm oluşumlar da aynı nedenlerle ilk deneyimlerin isyan gücüne ulaşamaz. Bu tür genişletilmiş tekrar eylemlerinin ya da bulunduğu nesnelerin değişim değeri aracılığıyla zaten tüketilmiş olan şok, tekrar edildiğinde travmaya dönüşür. Dolayısıyla yeni avangardın ilişki kurmaya dayalı mantığı, çoğunlukla geçmiş olguları aşındırma halinden öteye geçemez. Yüzyılın sonuna yaklaştıkça daha da belirginleşen karakteristiği, Baudrillard'ın "avangardın öncü ütopyaların yerini gerileyici ütopyalara bıraktığı... geçmişindeki formları az çok sahil ve yapay bir biçimde dirilttiği" iddiasını akla getirmektedir (Baudrillard, 2010: 85). Bu durum savaş sonrası dönemlerin savaş öncesi dönemlerin edilgin birer tekrarı olup olmadığı sorusunu kendisine bile soran Foster için bir anlam taşımaktadır. Ona göre "yeni avangardın geçmişin paradigmasını kullanması sanatın eksenini ve toplumsal boyutunu geliştirmek içindir" (Foster, 2009: 13). Bu nedenle Bürger'in de desteklediği tarihsel avangardın ana kök, yeni avangardın ise tarihsel avangardın kalıntılarından oluşan bölünmüş tekrar olduğu düşüncesini reddeder. Ancak tüm bunların yanında sanat kurumunun, avangard eleştirinin değiştiğini, sıkça tekrara başvuran yeni avangardın gösteri kültürü tarafından asimile edildiğini de kabul eder. Bürger'e (2003: 106) göre gerçekliğin dokularına nüfuz etmek açısından hayatın sanata mesafesizliği sorunsuz değildir çünkü tümüyle hayatın içinde eriyen bir sanat, onu eleştirme yeteneğini yitirir. Ona göre tarihsel avangardın bu mesafeyi yok etme arzusu her şeye rağmen tarihsel bir ilerlemecilik tutkusunu barındırmaktadır, oysa zamanla bu mesafe kültür endüstrisi yüzünden sahte bir biçimde kapanmıştır.

Modern avangardın çok sayıda 'şey' ile arasına koyduğu mesafe yeni avangarda ortadan kaldırılır. Nihayetinde saldırdığı sisteme dahil olmaktan kurtulamayan avangard Habermas'a göre de "gündelik hayatın rasyonelliğini teşhir ederek hayatı yoksullaştırmaktan kurtaramadığı için" başarılı değildir (Bürger, 2003: 23). Bu ardıl dirilişler, avangardın tüketimi konusundaki düşünceleri haklı çıkarmaktadır çünkü

"Avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneleyen neo-avangard, anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüşmüştür" (Bürger, 2003: 124).

Ancak belirtilmelidir ki, 1950, 60 ve 70'lerde ortaya çıkan tavrı, güdümsüz girişimler olarak en azından sanat kurumuna ya da *White Cube* (Beyaz Küp) gibi söylemlerle sistem tarafından belirlenen oluşumlara karşı geliştirdiği duruşla 80'li yılların sanat atmosferinden ayrılır. 1960 ve 1970'lerde Amerika'da meta-kültür biçimine, galeri sistemine karşı yaratılan alternatif arayışlar gibi avangardın ruhuna uygun olarak girilen eylemler de söz konusudur. Sanat yapıtının daha çok yazılı metin formatında biçimlendiği 1970'ler beden, eylem, metin, imge birlikteliğine sahne olur. Bu eylemler anlamın reddi yerine bayağılığın ötesinde bir anlam arayışını önemser.

Kültürel alandaki manipülasyonun hissedilmeye başladığı 1980'ler, çokuluslu bir yapıya evrilen sermayenin küresel boyutta atağa kalkarak sanat dünyasında da kontrolü ele aldığı, piyasalardaki sıcak para akışının arttığı bir dönemdir. Piyasa/pazarlama değerlerinin ön planda olduğu bu kültürel ray değişimi içinde avangard, muhalif yapısı gereği bu yapılarla yan yana gelemez. Endüstri tarafından avangardın son kuşak temsili olarak markalaştırılan isimler, avangardın kendi kimlik yapısına çok uzak bir tablo içinde sermaye ve kurumlarla yakın ilişkide olmuşlardır. "Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp'ın hazır nesnelerinin (*ready-made*) sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir biçimde ulaşamaz. Aksine Duchamp'ın pisuvarı sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu 'bulan kişi' 'eser'inin müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avangardist isyan tersine çevrilmiş olur" (Bürger, 2003: 55). Bu nedenle 1917 tarihinde alaşağı olan zihinlerde bir daha benzer bir travma oluşturulamamıştır.

İlk ortaya çıktığında piyasa-meta ve kurumsallaşma kavramlarına karşı duran düşüncenin nesnesi olan hazır yapıt, ileri endüstriyel toplumda piyasa ekonomisini benimsemek suretiyle meta heykel olarak mirasçısından ayrılmış, estetik kodları aynı kalırken düşünsel politik kodları dönüşüm geçirdiğinden aynı cümlelerle farklı şeyler söyleyen bir konuşmacıya dönüşmüştür. Hazır yapıtın ileri örneklerinde nesnelerin değer mevkilerini belirleyen artık yarattıkları algı

değil, ardındaki finansal yapı tarafından belirlenen piyasa 'eder'leridir. Böylece sanatın şaşırtıcı yanı, artık çoğunlukla üzerindeki bol haneli etiketleriyle ilişkidir. Dolayısıyla yapıyla kurulan ilişkide gündemi en çok işgal eden rakamsal değerlerdir.



Resim 2. Andy Warhol, *Brillo Kutusu*.

Avangardın şaşırtan yanı kitle eğlence endüstrisiyle fazlaca kol kola girdiği için sıra dışılık sıradanlaşmıştır. "Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı an"da başlamıştır (Debord, 2006: 52). Meta-gösterge biçimleri olarak metaforik bir süreçle 'şey'leşen nesnelere, insanlar, eylemler, gösteri estetiğinin birer parçası olarak tüketim imgelerine dönüşür. Yüzyılın sonunu temsil eden çağdaş sanat pratiklerinde, kitle ruhunu körükleyen bu gösteri kültürü açıkça görülebilir.



Resim 3. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*.

Estetik çözüme üzerinden yapılan yanıyla savaş sonrası temsiller, çoğunlukla egemen kitle retinasına ayarlı bir anlayışın inşasına dönüşerek içkin açıdan sorunlu hale gelir. Fredric Jameson'a göre de yeni avangard mirasçısından farklıdır. Kuramsal açıdan bir benzerlik olsa da "yeni avangard köklü bir darbe sayılmaz, (çünkü) eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil eder" (Bürger, 2003: 28'den). Çağdaş sanat pratiğinin sınırlı muhalif çıkışları da post-endüstriyel meta kültürü tarafından emilerek özümser. Anlaşılabileceği gibi yerleşik değer ve anlamlar bütününün imhasını amaçlayan avangardın yıkıcı etkisi bir kez daha yaratılamamıştır çünkü geç kapitalist endüstri, temel metinlerle karşı bellek oluşturma girişiminde sözde avangardist kışkırtmayı kullanırken avangardın kurumsal imhasını isklamaktadır.

Yeni toplumun avangard modeli, bir karşı-duruş, eylem, söylem, ifade ve düşünce simgesi olan tarihsel avangardın köklerinden kopuk olduğundan avangardın ilk ortaya çıkışındaki anlamına mesafeli durur. Çünkü geleneksel sanat biçimlerini ve sanatın tüm tarihsel öğretisini yok sayan avangardın başlıca simgesi olarak direniş, onun yüzyıl sonu uzantılarında ne toplumsal ne siyasal ne de kültürel bağlamda karşımıza çıkar.

Bu tarihsel çoğaltım tersine varlığını borçlu olduğu iktidarın yetkesini arzulayan irade üzerine oturmaktadır. Popülerin temsili üzerine odaklı avangard, kültürel piyasanın sınırsız kapsama alanına giren çoğulculuğu karşısında ileri endüstriyel zamanların markası olarak meta toplumunun belirlenimlerine boyun eğmek zorundadır.

Genellikle dünya sanatı olarak adlandırılan kültür endüstrisinin sosyal pozisyonunu kontrol eden faktörlere bakıldığında bazı yeni sanatsal üretim biçimleri ve biçimsel yön değişiminin (neden) düzenli olarak çoşkuyla kucaklanmakta olduğu anlaşılır. (Buchloch, 2000: 203)

Bu nedenle gerçeğin geri dönüşü olarak vaftiz edilen 1980 sonrası pratiklerin karşı-sanat söylemi, çoğunlukla Duchamp'ın yarattığı toplumsal reddetme bütünüyle farklı olarak tarihsel bir kırılmanın çok ötesinde sistemin karşısında değil, hizmet alanı içinde gözükmektedir. Böylelikle avangardın kültürel statükoya açıkça meydan okuyan tavrı

ortadan kalktığından kavramın içi boşalmış olur. Avangardın zamana yayılan paradoksal çizgisi, eleştirel modellerdeki sapma ile geçmişle kurulan bağların sığ bir düzlemde muhafaza edilmesine yol açar ve metamorfozik kültürel yapı içindeki doku deformasyonlarına rağmen postmodernizmin geniş kapsamlı karakteri içinde avangardın yeni biçimleri olarak yerini alır. Batur'un (2013:3) da belirttiği gibi, "yenilik-çilik düzmece değilse bile yanıltıcı bir denektaş olma özelliğini taşıyor: Avant-garde tarihi bir yandan da genç ölümler mezarlığı'na dönüşerek temel ekseninden kaymıştır. Bu durumda yeni kuşak avangardları avangard yapan nedir? Bu dönemde avangardın ruhunu yansıtan herhangi bir direniş, dadaist bir yapı-bozum ya da radikal bir eylemin eksikliğinin yanı sıra paradigmatal göstergelerin parçası olarak kendi etkinliğinin sosyal anlamı üzerine düşünce üreten eleştirel kuramlar da niteliğini kaybetmiştir. Büyük anlatıların terkinin yerine konan 'şey'leşme salgınında sanatın vardığı yer çoğunlukla kendi kendinin maniyerizmi gibi görünmektedir. Bahtsetzis'e (2012: 47) göre de avangard, "modernizmin günümüzde kendini tekrarlayan fantazmagoryalarıdır". Bu durumda içinden geçtiğimiz süreç avangardın geri dönüşü olarak kabul edilebilir mi?

Jean Baudrillard, Terry Eagleton, Guy Debord, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Donald Kuspit gibi düşünürlerin de işaret ettiği gibi yeni avangardın, çoğunlukla onu postyapısallık bağlamında başarısız kılan pastişe dayalı bir kültürel entropi olarak, bozulmuş bir form, genetik yapısı değiştirilmiş bir organizmaya dönüştüğü ve özgürleştirici aurasını yitirmiş olduğu açıktır. Baudrillard'ın 'simulark evren' olarak tanımladığı bu 'miş gibi'lik sendromu, sanatın mecrasında da dönemin en tipik göstergeleri arasında yer alarak kolektif bir uyuşma, kitlesel bir halüsinasyon haline evrilmiştir. Bu durumda Ranciere'nin de (2012: 63) günümüzün paradoksu olarak sorunsallaştırdığı sanatın "kendi siyasetinden emin olmama" ya da "kendi siyasetinden yoksun olma" hali temel düğümlerden biri olarak ortada durmaktadır.

Sonuç

Büyük anlatıların epistemolojik şeması içinde son yarım yüzyılda ortaya çıkan ekonomik, siyasal, kültürel, toplumsal yapı ve beraberindeki iktidar ilişkilerinin tarihsel avangardın iddialarını eritme etkisi, yeni liberalizm tasarısının uzamsal

ve zamansal bütünlük algısı oluşturma hamlesiyle billurlaştır. Günümüz avangardının oluşumu toplumsal kültür, siyaset ve sermayenin sarmaladığı ekonomik alandan bağımsız açıklanamaz. Dadaizm ve Sürrealizm gibi geçmiş avangardların öngördüğü düzen değişimi, günümüz avangardı açısından sadece nostaljik bir anıştırma niteliğinde olduğundan bugün için bir direnç modeli olmaktan çok uzaktır. Çünkü sömürge sonrası sunulan yeni 'karşı modeller', anarşist taleplerden ziyade ehlileştirilmiş kültür dizaynlarına yakındır (Enwezor, 202: 52).

Sanatın devrimcileştirilmesi mi, evcilleştirilmesi mi? noktasında sorunsallaşan sanat, ileri endüstriyel toplumun dominant kültürel vahasında gitgide kendi kendinin karikatürüne dönüşmüştür. Yüzyılın sonunda yeni avangard söylemlerini içeren kültürel akış, tarihsel avangardı kavramı başarmış bir yapıyı değil, büyük ölçüde geçmiş söylemlerin pastişine dayanan bir kalıntıyı hatırlatır. Avangard, evrim ve ilerlemeyi barındırırken, post endüstriyel avangard, aktarım ve geriye dönüşü barındırmaktadır. Çünkü Foster'ın (2009: 52) da belirttiği gibi "içinde bulunduğumuz zaman, gerçekleşmesi yakın bir devrimden yoksundur". Bu nedenle ilk avangardların yaptığı gibi 'duvarları yıkmak' hedefine bu avangard kategorisinde rastlanmamaktadır. İlk avangardlar düşünüldüğünde, hem sanat hem de sanatçı evcilleştirilmiştir. Bu nedenle kültürel devrimin meta düzlemde cisimleşerek kendi kendini imha eden bir endüstriye dönüştüğü son çeyrek yüzyıl, avangardın mirasını taşımaktan çok uzaktır. Küresel boyutta sanat ancak pragmatik ilişki üretiminden kurtulup tüm kontrol mekanizmalarıyla arasına kalın çizgiler çektiğinde kimlik bunalımını aşarak avangardın bağımsız isyanına ulaşabilecektir.

Kaynakça

- Adorno, W. Theodor (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev: Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali (2010). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bahtsetzis, Sotirios (2012). "Avangard Nasıl Tekrar Edilir", *Genç Sanat*, çev: Özümcan Çekiç, (205) 47-55

- Batur, Enis (2012). "Pervasız Pertavsız-Keşif Hareketleri", *Cumhuriyet Kitap*, (1192):3.
- Baudrillard, Jean (2008). *Simülarklar ve Simülasyon*, çev: Oğuz Adanır, Ankara:Doğu-Batı Yayınları.
- _____ (2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buchloch Benjamin (2000). *Neo-Avantgarde And Culture Industry- Essays On European And American Art From 1955 to 1975*, Cambridge: Mit Press.
- Bürger, Peter (2003). *Avangard Kuramı*, çev: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, Guy (2006). *Gösteri Toplumu*, çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Enwezor Okwui, (2002). "Kara Kutu, Bugün Avangard Nedir? Küreselleşmenin Sömürgecilik Sonrası Etkisi ve Uzak Yerlerin Korkunç Yakınlığı", *Sanat Dünyamız*, çev: Kemal Atakay, (84) 49-56
- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev: Esin Hoşsucu, editör: Barış Acar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harrison Charles & Wood Paul, (2011). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, çev: Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*, çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Marcel Duchamp, *Çeşme*

www.surrealismus.blogspot.com (08.05.2013)

Resim 2. Andy Warhol, *Brillo Kutusu*

edu.warhol.org (02.01.2013)

Resim 3. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*.

www.wallchan.com (02.01.2013)

Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı

Ezgi GÖKÇE*

Özet

İznik çinileri üretildikleri tarihten itibaren, hem Osmanlı sarayında hem de saray dışında büyük beğeniyle kullanılmıştır. Bunun yanısıra, özellikle 16. yüzyılda Avrupalılar, İznik çinilerine karşı büyük ilgi duymuşlardır. Bu ilgi iki farklı yönde gelişmiştir; ilki, çinilerin taklit edilerek yeniden üretilmesi, diğeri ise satın alma yoluyla bu objelere sahip olmak yönünde olmuştur. Bunun yanında, 19. yüzyılda Doğu'ya olan ilginin artması ise, Batılı tüccar ve gezginleri İznik çinilerini toplamaya yöneltmiş ve bu objeleri beraberlerinde ülkelerine götürmelerine neden olmuştur.

Günümüzde, özellikle Avrupa'da birçok müze ve özel koleksiyonda, çok fazla sayıda İznik çinisinin yer aldığı bilinmektedir. Araştırmacılar ve koleksiyonerler için, bu çinilerden pek çoğuna ulaşma ve görme olanağı kısıtlıdır. Bu nedenle, konuyla ilgili görsel belgeye sahip ve bunu sergileyen her türlü kaynağın önemli olduğu düşünülmektedir. Londra'da bulunan ve köklü bir geçmişe sahip Bonhams Müzayede evi, İznik çinilerinin de içinde bulunduğu, çeşitli dönem ve üsluplara ait İslam seramiklerini koleksiyonunda barındırması ve satışa sunmuş olması bakımından dikkat çekici bir kataloga sahiptir. Bu makalede, dünya çapındaki müzayede evlerinden biri olan Bonhams'da farklı zamanlarda satışa sunulmuş bir grup insan ve hayvan figürlü İznik çinisi tanıtılarak fiziksel özellikleri belirtilmiştir. Ayrıca, bu çiniler, kompozisyon ve kullanılan motifler açısından da incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzayede, Seramik, Çini, İznik, Figür.

A Group of Iznik Dishes with Figures Sold at Bonhams Auctions

Abstract

Iznik tiles have been used both in Ottoman palace and out of the palace with admiration since the date they were created. Apart from this, in the 16th century, Europeans were very interested in İznik tiles. This interest was built in two ways; first was the imitation and re-production of the tiles, the other one was the possession of these objects by purchasing them. Besides, with the increase in the interest towards the East in the 19th century, the merchants and voyagers from the West tended to collect İznik tiles and they brought these objects to their countries.

In today's world, it is known that especially in several museums and special collections in Europe, there are a great number of İznik tiles. There is a limited possibility to reach or see most of these tiles for researchers and collectors. Thus, every resource that has visual document about the issue or presents this is thought to be important. The auction house Bonhams, located in London and having a rooted past has a catalogue with İznik tiles in it, which is remarkable with the Islam ceramics belonging to various periods and styles in its collection and their put on the market. In this article, İznik ceramics with a group of human and animal figures that were put on the market at different times in Bonhams, a worldwide auction house, are introduced and their physical properties are mentioned. Moreover, these tiles have been analysed in terms of the compositions and the motifs that were used.

Keywords: Auction, Ceramic, Tiles, Iznik, Figur

Giriş

İznik çinileri, ilk üretildikleri¹ tarihten itibaren günümüze kadar çekiciliklerini korumuş ve ilgi görmüştür. 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başlarında, Osmanlı'nın Avrupa'yla olan diplomatik ve ticari ilişkilerinin yoğunlaşması ile başkent İstanbul'a Avrupa devletlerinden elçilerin gönderilmesi ve tüccarların alışverişleri bu ilgiyi artıran sebeplerden olmuştur (Renda, 2005: 44, 45).

Bu dönemde, başkent İstanbul'a gelen Avrupalı elçiler, Osmanlıların çiçeğe olan düşkünlüklerinden söz etmişler ve Türklerin çiçek sevgisini seyahatnamelerinde belirtmişlerdir (Atasoy ve Raby, 1989: 69).² Günümüze kadar ulaşan İznik çinilerinin pek çoğunda bitkisel motiflerin, özellikle stilize çiçek motiflerinin sıklıkla kullanıldığı dikkati çekmektedir. Julian Raby'nin de (1989: 69) belirttiği gibi, çiçeklerin evrensel dilinden esinlenilerek oluşturulan motifler, Osmanlı çinilerinin uzun süre beğeni kazanmasını sağlamıştır. Böylece, 16. yüzyılda İznik çinileri Avrupalılar tarafından da beğeni kazanmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa, antika eşya tutkusunun yaygınlaştığı zamanlarda, Osmanlı seramiği en pahalı koleksiyon parçalarından biri haline gelmiştir (Atasoy ve Raby, 1989: 69). İznik çinilerinin Nakkaşhane'ye bağlı kalınarak üretildiği dönemlerde, stilize bitkisel motiflerin yoğun olarak kullanıldığı dikkati çekmektedir. Ancak, 16. ve 17. yy.'larda, İznik çinilerinde, bitkisel motiflerle beraber hayvan ve insan figürleri de görülmeye başlamıştır (Atasoy ve Raby, 1989: 256-284). Bunun yanında, aynı tarihlerde, insan figürünün tasvir edildiği ve kullanıldığı bir diğer alan da kıyafet albümleridir. 16. yüzyıl sonu – 17. yüzyıl başlarında, kıyafet albümleri, İstanbul'daki bağımsız atölyelerde, saraya bağlı olmayan bir üretimle saray dışından ressamlar tarafından, Avrupalı elçiler ve gezginlerin siparişi üzerine üretilmişlerdir. Bu albümlerde, saray nakkaşhanesindeki üslûba göre işçilik kalitesi bir hayli düşüktür.³ Daha geç dönemlerde görülen insan ve hayvan figürlü İznik çinilerinde daha kaba ve serbest elle resmedilmiş olması muhtemel bir üslûp dikkati çekmektedir. Bu nedenle, 17. yüzyıldan sonraki örneklerin, bu atölyelerdeki üslûptan esinlendiği düşünülebilir; bu durum, ustaların başkente bağlı üretimi bıraktıkları ve hayal güçlerini kullandıklarını düşünülmektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 256-284). Ayrıca, bu örnekler, üretildikleri dönemin günlük yaşamını ve sanatçıların hayal güçlerini yansıtmaları açısından da önemlidir.

İznik çinileriyle ilgilenen pek çok kişi için, üretim şekli ve üretimde kullanılan ham madde ve diğer malzemeler gibi teknik konuların yanında, süsleme programı bakımından kompozisyonlarda kullanılan motifler ve renkler de her zaman için bir inceleme ve araştırma konusu olmuştur. Özellikle, 16. yüzyıldan itibaren Avrupalıların İznik çinilerine olan ilgisi ve daha sonra 19. yüzyılda Doğu'ya artan ilgi sebebiyle yabancı tüccar ve gezginlerce toplanarak yurtdışına götürülen bu objelerden birçoğunun bugün yurtdışındaki müzelerde ve/veya özel koleksiyonlarda bulunduğu bilinmektedir. Bu konu, pek çok tarihçi, sanat tarihçi ve sanatçı için bir inceleme ve araştırma dalı haline gelmiş ve İznik çinileriyle ilgili pek çok yayın yapılmıştır.⁴ Bu yayınlar kapsamında, yurtdışındaki müze ve özel koleksiyonlarda yer alan İznik çinilerinden bir kısmına ulaşılabilmektedir. Müze ve özel koleksiyonların web üzerinde yayınladıkları dijital kataloglar da, İznik çinilerinin görsellerinin sergilendiği alanlardır. Bunun yanında, müze ve özel koleksiyonlarla birlikte, İznik çinilerinin satışının yapıldığı uluslararası müzayede evleri de, satış kataloglarında ve web ortamında görsel sunmaları bakımından önemli kaynaklar olarak değerlendirilebilir.⁵ Bu bakımdan, dünyanın en büyük müzayede evlerinden, Londra'da bulunan Christie's, Sotheby's ve Bonhams gibi müzayede evlerinin satış katalogları, yayınlarda karşımıza çıkma olasılığı pek bulunmayan örnekleri içermektedir.

Londra'daki ünlü müzayede evlerinden Bonhams, dünyanın en eski ve en büyük antika ve sanat eseri satışının yapıldığı, halka açık bir müzayede evidir. Bonhams Müzayede Evi, bugün yirmi adet ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden biri olan ve Londra'da bulunan "İslam ve Hint Sanatı" Bölümü'nde, 9. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar tarihlendirilmiş sanat eserleri satışa sunulmaktadır (<http://www.bonhams.com/departments/ISL/>). İznik çinileri de bu eserler arasında yer almaktadır. Bunlar arasında, farklı bir yere sahip olan hayvan ve insan figürlü olanlar dikkati çekmektedir.

Bu makalede, 2003 ve 2012 yılları arasında düzenlenen Bonhams müzayedelerinde satışa sunulmuş İznik çinilerine ait katalogların taranması sonucunda, bu çiniler arasından seçilen yedi adet hayvan ve altı adet insan figürlü olmak üzere toplam 13 İznik çinisi, fiziksel ve kompozisyon özellikleri bakımından ele alınmaktadır.

Bonhams Müzayede Evinin Kısa Tarihçesi

Bonhams dünyanın en eski ve büyük antika eser ve sanat eseri satışı yapılan, özel mülkiyete ait olan halka açık müzayede evlerinden biridir. Firma, Harry Phillips ve James Christie tarafından 1973 yılında kurulmuştur. 2001 Kasım ayında *Bonhams & Brooks* ve *Philips Son & Neale* birleşmiştir. Bugün 60'dan fazla alanda sanat eserinin ve antika eserin alım satımını yapmaktadır. Firma 2001 yılındaki birleşmeden bu yana büyümeye ve değişmeye devam etmektedir (http://www.bonhams.com/about_us/).

Bonhams bugün rakiplerinin hepsinden çok satış gerçekleştirilmektedir. Londra'da iki büyük satış salonu bulunmaktadır; bunlar, eski Philips satış salonu ve eski Bonhams satış salonu olan Montpelier Galerileri'dir. Ayrıca İngiltere'de Chester, Edinburgh ve Oxford'da üç adet yerel satış salonu bulunmaktadır. Satışlar Amerika'da; San Francisco, Los Angeles, New York ve Boston'da, İsviçre'de, Fransa'da, Monaco'da ve Avustralya'da da gerçekleştirilmektedir. Bonhams şu anda beş kıta üzerinde 25 ülkede yer almaktadır. Bonhams'ın ana merkezi Philips'in New Bond Caddesindeki eski satış salonudur. 7 farklı mülkten oluşan bu mahalle, 2004 yılında dekoratör Claire Agnew yönlendirmesi ile değiştirilmiş ve yenilenmiştir. Dünya çapındaki ana merkezlerin ve satış salonlarının yeniden yapılandırılması 2011 sonbaharında başlamıştır; birinci aşama aynı yıl Aralık ayında tamamlanmıştır ve binanın bitmiş hali 2013 yılının ikinci yarısında gözler önüne serilecektir. Bu yeni hali ile bina, Bonhams personeli için gelişmiş bürolar ve çalışma alanının yanında iki kat yükseklikte yeni satış salonları, önceden gösterim galerileri ve bir kafeden oluşacaktır. Ödüllü mimar Alex Lifschutz tarafından tasarlanmıştır (http://www.bonhams.com/about_us/).

1840'larda şirket resimler, baskılar daha sonra da metal işleri ve takıları toplamaya başlamıştır. 19. yüzyılda Delft, Wedgewood ve Worcester seramikleri, pirinç eşya, silah, zırh, mobilya, oymalı meşelerden yüksek kaliteli şaraplara kadar satışlar çeşitlilik göstermektedir (http://www.bonhams.com/about_us/).

1943'de şirket özel limited şirkete dönüşmüştür "W and FC Bonham & Sons Ltd." ve Londra sanat pazarında genişlemeye, büyümeye başlamıştır. Bonhams kurulduğu günden itibaren büyüyüp, gelişerek günümüzde en iyi müzayede ev-

lerinden biri haline gelmiştir. (http://www.bonhams.com/about_us/)

Bonhams Müzayede Evi bugün 20 adet ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden biri "İslam ve Doğu Sanatı" bölümüdür. "İslam ve Doğu Sanatı" bölümü İslam ve Hint Sanatlarının yanı sıra Modern ve Çağdaş Güney Asya sanat eserlerini de kapsamaktadır. İslam ve Hint Sanatı müzayedeleri Arapça ve Farsça el yazmalarını, seramikleri, metal işleri ve camları, fildişi, mücevher, taş, Osmanlı Türk sanat eserleri, gümüş, tekstil, silah, zırh, İznik çinilerini kapsamaktadır. Modern ve Çağdaş Güney Asya müzayedeleri uluslararası tanınan ve hızlı yükselen sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır. Bu isimlerden bazıları; Farhad Moshiri, Jamini Roy, Francis Newton Souza, Sadequain, Chughtai, Gulgee, Parviz Tanavoli, Ahmed Moustafa, and C.H. Zenderoudi. Pioneerssuch as Jewad Selim, Fateh Moudarresand, Louay Kayyali'dir. Bonhams'ın "İslam ve Hint Sanatı" Bölümü'nde 9. yüzyıldan 19. yüzyıla tarihlenen eserler satılmaktadır. İznik çinileri bu eserler arasında yer almaktadır (http://www.bonhams.com/about_us/).

Bu araştırmaya konu olan figürlü İznik çinileri için, Bonhams Müzayede Evi'nin "İslam ve Hint Sanatı" bölümünde 2003-2012 yılları arasında yapılan otuz beş adet açık arttırmanın katalogları incelenmiştir. Bunların arasında, İznik çinilerinin en iyi oldukları dönemlerde üretilen mavi-beyaz dekorlu ve stilize çiçek motifli olanlarının yanında, özellikle son dönemlerde yoğun olarak görülen figür tasvirli örnekler ilgi çekicidir. 17. yüzyılın ikinci yarısında İznik çinilerinde kullanılan boyaların renklerinde bozulmalar, sırlarda çatlakların ve matlaşmaların oluşması gibi özellikle teknik açıdan gerilemeler yaşanmış olsa da, nakkaşların motif ve desenlerde yenilik arayışlarını sürdürmeye çalıştıkları görülmektedir (Bakır, 2007: 305).

İznik Çinilerinin Özellikleri

İznik'te seramik üretiminin tarihi M.Ö. 4. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da görülen seramik üretim geleneklerinin, İznik seramik üretiminde etkili olduğu düşünülmektedir. Ancak, İznik, esasen 15. yüzyıl ortalarından itibaren, özellikle teknolojide yaşanan değişimle birlikte kendini göstermiştir (Bakır, 2007: 280). Osmanlı döneminde üretilmiş ve günümüze kalmış İznik çinileri, ge-

nellikle, kırmızı çamur ve beyaz fritli çamur ile üretilenler olmak üzere iki ana grupta incelenmektedir.

Daha çok günlük kullanıma yönelik olarak, 14. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar olan dönemde kırmızı çamurdan üretilmiş seramiklerde astar ve astar kazıma dekoru ile renkli sırların kullanıldığı görülmektedir. Bu teknikler, Osmanlı seramik sanatının Selçuklu seramik sanatı ile olan bağlantısını ortaya koymaktadır (Bilgi, 2009: 23).

Diğer bir grup olan beyaz fritli çamur ile üretilen İznik çinilerini bu denli ilgi çekici ve cazip kılan ise bünyesidir. Bünye, öğütülmüş kuvars, frit ve az oranda plastikliği arttıran beyaz kilden oluşmaktadır. İznikli ustaların, ortaya koydukları ürünleri dışında, bilgi edinilecek pek fazla yazılı kaynak bıraktıkları söylenemez. Keşan'ın çini ile uğraşan tanınmış ailelerinin birinden olan Ebu'l Kasım'ın değerli taşlar ile ilgili yazdığı bir risalede (700/1301)⁶ seramik ile ilgili bir bölüm yer almaktadır. Bu bölüm, fritli seramik üretimi ile ilgili önemli bir kaynaktır (Atasoy ve Raby, 1989: 49). Ayrıca, günümüzde teknolojinin ilerlemesiyle yapılan araştırmalar da bu konuda yarar sağlamaktadır.

İznik çinilerinde kullanılan bünye, hazırlanan boyalar ve sır ile birlikte, kullanılan renkler ve motifler asıl ilgiyi çeken özelliklerdir. Derin kâseler, ayaklı büyük kaplar, yayvan ve geniş kenarlı tabaklar, kenarları dilimli tabaklar, sürahiler, vazolar, kavanozlar ve kandiller, İznik çinilerinde dikkati çeken biçimlerdir. Atasoy ve Raby (1989), İznik çinilerinde görülen desen çeşitleri için, Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren "Baba Nakkaş", "Düğüm Ustası", "Helezoni Tuğrakeş Üslubu" gibi tanımlamalar kullanmıştır. Ayrıca, bu çinilerde görülen üslupların genel olarak dört evrede incelenebileceğini ve bunun da birbirini takip eden dört ayrı saltanat devrine denk geldiğini belirtirler. Bu evreler, Fatih Sultan Mehmed'in saltanatının son on yılı (1451-1481), Sultan II. Bayezid devri (1481-1512), Sultan I. Selim devri (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) saltanatının ilk on yılıdır.

Fatih Sultan Mehmed devrinde üretilen çinilerin genel olarak Çin Porselenleri etkisinde olduğu kabul edilmektedir. Desenlerin yanı sıra, formlarda görülen ölçülerin ve kullanılan renklerin benzerliği bu görüşü desteklemektedir. Bu dönemde, Topkapı Sarayı nakkaşhanesinde tasarlanan desen-

ler İznikli ustalar tarafından çinilere uygulanmıştır. Başlarda, mavi-beyaz renklerin hakim olduğu, kıvrık dallar, rumi, lotus ve palmet motifleri kullanılmıştır. Bu dönemdeki eserlerde yoğun bir işçilik dikkati çekmektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 79).

16. yüzyılın ortalarında İznik çinilerinde sır altı dekor- da görülen mavi-beyaz renge ilave olarak firuze, daha sonra mor ve yeşil renk de görülmeye başlanmıştır. Bu dönem en kaliteli çiniler üretilmiştir. Beyaz zemin çok temiz ve sert, sırlar renksiz ve saydam, boyaların renkleri canlı ve parlaktır. Osmanlı saray nakkaşhanesinin etkisi ve sipariş edilen duvar çinilerinin desenlerinin de katkısıyla, 16. yüzyılın ortalarından itibaren İznik çinisinde değişiklik gözlenmektedir. Kabarik (mercan) kırmızısının da eklenmesiyle, gül, karanfil, sümbül, lüle gibi çiçekler, hatayî ve rozetler, tabiatçı (natüralist) eğilimin ağır bastığı yeni bir bezeme üslubunu haber vermektedir (Arlı ve Altun, 2008: 25). Bu dönem çinilerinde Rumiler, hatayiler ve bulut öğeleri ile hayvan figürleri yer almaktadır.

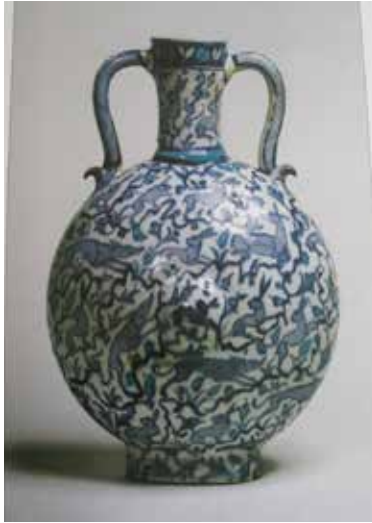
Osmanlı sanatı içinde Türk çinisinin üretimi, özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısında en yüksek kalite seviyesine çıkmıştır. 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönemde, altyapı, dekor teknikleri, desenler ve kullanılan renkler nasıl olursa olsun, Osmanlı dönemi çinicileri, her dönemde evrensel imparatorluğun ivme gücü kattığı yenileme ve üretme heyecanı ile dönem üsluplarını ortaya koymuştur. Osmanlı döneminde İstanbul, Edirne gibi şehirleri gören yabancı devletlerin elçileri, her yerde nergis, sümbül ve lüle gibi çiçeklerin olduğunu ve Türklerin çiçeklere çok düşkün olduklarını, hatta bu çiçekleri almak için pek çok akçe ödemekten çekinmediklerini belirtmektedir. Osmanlı çinilerinin uzun süre beğeni kazanmalarında motiflerin evrensel bir dile sahip olmaları yatmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989: 69).

İznik çinilerinde hayvan ve az sayıda insan figürü tasvirleri, 16. yüzyılın ilk yarısında görülmüş olsa da, yüzyılın son çeyreğinden sonra bu tür tasvirlerin kullanılmasında bir artış olmuştur. İznik çinilerinde hayvan figürleri ilk kez, 1520-1530'larda kullanılmış (Fotoğraf 1) ve bunlardan en güzelleri Topkapı Sarayı Sünnet Odası çinilerinde kullanılmış olanlardır. 1540 ve 1550'lerde ise bu tür motifler nadiren görülmüştür. Bunun dışında kalan iki örnekten biri Louvre Müzesi'ndeki tavus kuşlu tabak ve tek örnek üzerinde av



Fotoğraf 1. Yayvan Dilimli Tabak Parçası Yaklaşık-1530,
(Atasoy ve Raby, 1989: 187).

hayvanları bulunan iki kulplu mataradır (Fotoğraf 2), ikisi de geç dönem hayvan figürlü çinilerin iki önemli akımını temsil etmektedir. Biri tek tavus kuşlarının oluşturduğu, durgun kuş tasvirleridir ki bu yaygın olanıdır; diğeri ise, neredeyse şeytani hareketler yapan hayvan figürleridir. Bu iki akım, çağdaş olmakla birlikte esin ve anlam yönünden farklıdır (Atasoy ve Raby, 1989: 256).



Fotoğraf 2. İki Kulplu Matara Yaklaşık 1545-1555,
(Atasoy ve Raby, 1989: 214).

İznik çinisinde insan figürü ilk kez 1530'lardan kalma bir maşrapanın üzerinde görülür (Fotoğraf 3). 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyılın başlarında insan ve hayvan figürlü çinilerin üretimi artmaya başlamıştır. 17. yüzyıl başından kalan birçok

tabakta, konu ve üslup yönünden Kalender Paşa tarafından Sultan I. Ahmed için 1603-1617 yılları arasında hazırlanan albümdeki tek figür çalışmalarına benzer güzel insan tasvirleri görülmektedir. Sultan I. Ahmed Albümü'ndeki tek figür çalışmaları, birçoğu Avrupalılara satılmak üzere İstanbul'da saray dışından atölyelerde sipariş üzerine yapılmış, Metin And'ın "çarşı ressamları" olarak adlandırdığı sanatçıların yaptığı kıyafet albümleriyle ilişkili olduğu düşünülebilir. Bu tabakların, kıyafet albümlerinin üslup özelliklerini yansıttığı düşünülmektedir. Tabaklarda görülen insan figürü tasvirlerinin en çok Sultan I. Ahmed Albümü'ne benzemesi de, minyatür üslubunun çiniye etkisini vurguladığı söylenmektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 284).



Fotoğraf 3. Maşrapa Parçası, yaklaşık 1525-1530, (Lane, 1957).

17. yüzyılda, İznik çinilerinde, genellikle stilize bitkisel motifler arasında tek ya da ikili gruplar halinde görülen insan figürlerinin ilgi çekici olmasının yanı sıra, bu tasvirlerin dönemin kültürel yapısı hakkında bilgi verdiği de düşünülmektedir. Ayrıca, insan figürleri gibi yine çinilerde görülen hayvan figürleri de ilgi çekicidir; özellikle, nakkaşhaneden uzaklaşan çini ustalarının hayal gücünü ortaya koyan örnekler olmaları bakımından dikkat çekmektedirler.

Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabaklarının Kompozisyon Özellikleri Açısından İncelenmesi

Müzayede kataloglarında, eserlerin fotoğrafları dışında kimden alındığı ya da kimin koleksiyonundan satışa çıktığı; daha önce bulunduğu koleksiyonlar varsa bunların isimleri; benzer örneklerinin bulunduğu koleksiyonlar ya da basılı olduğu yayınlar hakkında bilgi ve fiziksel tanımlama bilgi-

leri yer almaktadır. Bu makalede, tabakların yalnızca kimin koleksiyonundan alındığı ya da kimin adına satışa sunulduğu ve çaplarının ölçüleri katalogda yer alan açıklamalardan alınmıştır. Tabakların fiziksel özellikleri belirtilirken, genelde farklı ve yanlış bilgiler kullanıldığından, fiziksel açıklamalar için kataloglardaki bilgilere başvurulmamıştır.



Fotoğraf 4. 229 lot numaralı hayvan figürlü tabak.

Hayvan figürlü tabaklardan ilki (Fotoğraf 4), 229 lot numarası ile 16 Ekim 2003'te Londra, *Knightsbridge* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayedesinde satılmıştır.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kobalt mavi, yeşil, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde hayvan figürleri, stilize bitkisel motifler ve bulut motifleri yer almaktadır. Merkezin çevresinde palmet motifleri, tabağın kenar bordüründe dalga ve kaya motifleri görülmektedir (Bonhams 2003 s. 76 no. 229).



Fotoğraf 5. 206 lot numaralı hayvan figürlü tabak.

Hayvan figürlü tabaklardan ikincisi (Fotoğraf 5), 206 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te, Londra, *New Bond Street*

"İslam ve Hint Sanatı" müzayedesinde satılmıştır.

Tabağın dudağı dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kobalt mavi, yeşil, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde tavşan ve köpek figürleri, stilize bitkisel (küçük yapraklı dallar) motifler yer almaktadır. Tabağın merkezinde yer alan ve diğerlerine göre daha büyük resmedilmiş olan figür, benzeri olmayan uzun boyunlu ve tek boynuzlu fantastik bir hayvandır. Tabağın kenar bordüründe dalgalanan bir dal üzerinde küçük yaprak motifleri görülmektedir.



Fotoğraf 6. 208 lot numaralı hayvan figürlü tabak.

Hayvan figürlü tabaklardan üçüncüsü (Fotoğraf 6), 208 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" müzayedesinde satılmıştır.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında yeşil, mangan moru, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde kuş figürü etrafında stilize bitkisel motifler yer almaktadır. Tabağın kenar bordüründe stilize edilmiş çiçek kısımları ve zig-zag motif görülmektedir.



Fotoğraf 7. 207 lot numaralı ile hayvan figürlü tabak.

Hayvan figürlü tabaklardan dördüncüsü (Fotoğraf 7), 207 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" müzayesinde satılmıştır.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kobalt mavi, yeşil, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde kuyruğunu havaya kaldırmış bir tavus kuşu figürü, lale, karanfil, zambak ve sümbül gibi stilize bitkisel motifler yer almaktadır. Tabağın kenar bordüründe stilize edilmiş rozet şeklinde çiçekler ve küçük çiçekli, yapraklı dallar görülmektedir.

Hayvan figürlü tabaklardan beşincisi (Fotoğraf 8), 140 lot numarası ile 19 Nisan 2007'de, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" müzayesinde satılmıştır.



Fotoğraf 8. 140 lot numaralı hayvan figürlü tabak.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında mavi, yeşil, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde kuş figürü ve etrafında stilize bitkisel motifler yer almaktadır. Tabağın kenar bordüründe dalgalanan bir dal üzerinde küçük yaprak motifleri görülmektedir.



Fotoğraf 9. 107 lot numaralı hayvan figürlü tabak.

Hayvan figürlü tabaklardan altıncısı (Fotoğraf 9), 107 lot numarası ile 23 Kasım 2011'de, Londra, *Knightsbridge* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayesinde satılmıştır.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kobalt mavi, yeşil, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde ayna görüntüsünü andıran iki kuş figürü ve etrafında bulut motifleri ve küçük yapraklı dallardan oluşan stilize bitkisel motifler yer almaktadır. Tabağın kenar bordüründe zig-zag bir hat üzerinde stilize edilmiş yarım rozet şeklinde çiçek motifleri görülmektedir.

Hayvan figürlü tabaklardan yedincisi (Fotoğraf 10), 129 lot numarası ile 24 Nisan 2012'de, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayesinde satılmıştır.



Fotoğraf 10. 129 lot numaralı hayvan figürlü tabak.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kobalt mavi, yeşil, kırmızı renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde tırıs giden bir at figürü ve etrafında stilize çiçek motifler yer almaktadır. Tabağın kenar bordüründe stilize edilmiş çiçekler ve zig-zag motif görülmektedir.



Fotoğraf 11. 212 lot numaralı insan figürlü tabak.

İnsan figürlü tabaklardan ilki (Fotoğraf 11), 212 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayyesinde satılmıştır.

Tabak düzdür ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kırmızı, yeşil, mavi renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde bir elinde çiçek tutan bir kadın figürü çevresinde bahar dalı, lale gibi stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Tabağın kenarında zencerek motifli bir bordür bulunmaktadır. Tabak 26 cm çapındadır.

İnsan figürlü tabaklardan ikincisi (Fotoğraf 12), 262 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayyesinde satılmıştır.



Fotoğraf 12. 262 lot numaralı insan figürlü tabak.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kırmızı, yeşil, mavi renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde kaftan giymiş bir figür çevresinde stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Tabağın kenarında stilize çiçeklerden oluşan bir bordür bulunmaktadır. Tabak 23,4 cm çapındadır.



Fotoğraf 13. 266 lot numaralı insan figürlü tabak.

İnsan figürlü tabaklardan üçüncüsü (Fotoğraf 13), 266 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayyesinde satılmıştır.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kırmızı, gri mavi renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde çizgili pantolon ve hamam sandaleti giyen, stilize başlıklı bir erkek figürü yer almaktadır. Figür elinde sigara içtiği uzun bir boru bulunmaktadır. Çevresinde stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Tabağın kenarında stilize çiçekler ve zig-zag motifli bir bordür bulunmaktadır. Tabak 29,1 cm çapındadır.

İnsan figürlü tabaklardan dördüncüsü (Fotoğraf 14), 267 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayyesinde satılmıştır.



Fotoğraf 14. 267 lot numaralı insan figürlü tabak.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kırmızı, yeşil, gri mavi renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde şalvar ve cepken giyen bir figür yer almaktadır. Figürün sağ elinde İsviçre bayrağı bulunmaktadır. Çevresinde stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Tabağın kenarında stilize çiçeklerden oluşan bir bordür bulunmaktadır. Tabak 26,4 cm çapındadır.

İnsan figürlü tabaklardan beşincisi (Fotoğraf 15), 148 lot numarası ile 04 Ekim 2011'de, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayyesinde satılmıştır.

Tabağın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kırmızı, yeşil, kobalt mavi renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabağın merkezinde uzun bir tunik giyen genç bayan figürü yer almaktadır. Figürün elinde çiçek bulunmaktadır. Çevresinde

stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Tabakın kenarında stilize çiçeklerden oluşan bir bordür bulunmaktadır. Tabak 29 cm çapındadır.



Fotoğraf 15. 148 lot numaralı insan figürlü tabak.

İnsan figürlü tabaklardan altıncısı (Fotoğraf 16), 73 lot numarası ile 02 Ekim 2012'de, Londra, *New Bond Street* "İslam ve Hint Sanatı" Müzayesinde satılmıştır.



Fotoğraf 16. 73 lot numaralı insan figürlü tabak.

Tabakın kenarları dışa doğru kıvrıktır ve hafif çukur gövdelidir. Zemin beyazdır, renksiz şeffaf sır altında kırmızı, yeşil, mavi renk ve siyah tahrir görülmektedir. Tabakın merkezinde yeşil ceket ve stilize başlık giymiş bir erkek figürü yer almaktadır. (Figürün elinde kaşık ya da zil bulunmaktadır.) Çevresinde stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Tabakın kenarında stilize çiçeklerden ve bitkilerden oluşan bir bordür bulunmaktadır. Tabak 26 cm çapındadır.

Sonuç

Avrupalılar, 16. yüzyıldan itibaren İznik çinilerine duyduğu ilgi ve beğeni, bu çinilere olan talebi artırmış ve zaman

içinde bu çinilerin taklit edilerek satışa yönelik üretiminin yapılmasına neden olmuştur. 16.yüzyılın sonlarında ise, İznik çinileri artık ticari bir eşyaya dönüşmüştür. Yurt içinden ve dışından gelen siparişlerin sayısı arttıkça İznikli ustalar saraydan gelen çini siparişlerini ertelemeye ve zamanında teslim edememeye başlamışlardır. Güney Avrupada birçok kilisenin duvarlarını süsleyen İznik tabakları ve 16. yüzyılda İngiltere'de değerli metal parçalar eklenen İznik kaplarının varlığı, bu dönemde birçok yabancıların İznik çinilerini satın aldığı bir kanıttır. 19. yüzyılda Doğu'ya ilginin artması ile çok sayıda Batılı tüccar, gezgin ve diplomat İznik çinisi toplamaya başlamıştır. Bugün, dünyadaki birçok müzede ve özel koleksiyonlarda yer alan İznik çinileri bu sayede toplanmıştır. İznik çinilerinin incelenmesine bu özel koleksiyonların ve müzelerin araştırılması büyük katkı sağlayacaktır. Çini kapların azlığına karşı, duvar çinilerinin korunabilen en güzel örnekleri bugün hala birçok Osmanlı yapısını süslemektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 20).

1600'lerin başlarında, İznik'te insan figürleri çinilerin üzerinde görülmeye başlamıştır. Geleneksel kıyafetler giymiş olan kadın ve erkek figürleri, ayakta ya da otururken resmedilmiştir. Çinilerde genelde merkezde yer alan figür etrafında stilize bitkisel motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Sanatçıların insan figürlü çalışmalarında, o dönemin Osmanlı yaşamına ilgi duyan Avrupalılara satılmak üzere yapılan giyim-kuşam albümlerinden etkilendikleri ve bu dönemde de ustaların hala başkentteki sanat ortamından esinlendikleri düşünülebilir. 17. yüzyılın ortalarında yapılan daha serbest ve daha kaba olan figürlü çinilerde ise artık başkent etkisinden uzaklaştığı ve ustaların kendi hayal güçlerini kullandıkları görülmektedir. Genelde günlük hayattan sahnelerin yer aldığı bu çinilerde kaşık oyunu oynayan ve ya çubukla tütün içen figürler resmedilmiştir. Bu tarz figürlü kompozisyonlar 18. yüzyıl Kütahya çinilerinde de çok sık kullanılmış ve günümüze ulaşmıştır. İnsan figürlerinin yanında birçok çinide hayvan figürleri yer almaktadır. Türklerde sıkça rastlanılan av sahneleri yanında aslan, kuş, tavşan ve at gibi hayvan figürlerinin yer aldığı birçok örnek yine bitkisel motiflerle zenginleştirilmiştir. Ayrıca incelenen örnekler arasında yer alan fantastik bir hayvan figürü yine ustaların hayalden çizimler yaptıklarını desteklemektedir (Bilgi, 2009: 40, 41).

Özellikle İznik çinilerinin satışının yapıldığı en büyük Müzayede evleri arasında Christie's, Sotheby's ve Bonhams başta gelmektedir. İznik çinilerinin en iyi dönemlerinde üretilen mavi-beyaz dekorlu ve stilize çiçek motifli olanlarının yanında özellikle son dönemlerde yoğun olarak görülen figür tasvirli örnekler ilgi çekicidir. Birçok kaynakta bu örneklerin saray nakkaşhanesine çok bağlı kalınmadan üretildiği ve çinicilerin daha serbest olarak dekorladığı belirtilmektedir. Figürlü çinilerin bir grubunda o dönemlerde yapılan albümlerden esinlendiği görülmekle beraber diğer bir grubun klâsik desen anlayışının dışında üretilmiş olması, o zaman hakkında bize bilgi vermesi açısından ve İznikli ustaların hayal gücünü göstermesi bakımından önemlidir. Yapılan araştırmalar sonucu Bonhams'ta satışa sunulan figürlü örnekler ilgi çekici görülmektedir. Nurhan Atasoy'un "İznik Seramikleri" kitabında belirttiği gibi Avrupa müzelerinde ve özel koleksiyonlarda bulunan çinilerin taranması, İznik çiniliğiyle ilgili değerlendirmeler açısından büyük önem taşımaktadır. İznik çinileri ile ilgili yapılan yayınlar kapsamında, yurtdışındaki müze ve özel koleksiyonlarda yer alan örneklerden bir kısmına ulaşılabilmektedir. Müze ve özel koleksiyonlarda bulunan İznik çinilerinin incelenmesi ve görsellerinin bir arada sunulması gün yüzüne çıkmamış örneklerin de tanıtılması, kayıt altına alınabilmesi yönünden büyük önem taşımaktadır. Özellikle müzayede evlerinin satış katalogları, yayınlarda karşımıza çıkma olasılığı pek bulunmayan örnekleri içermektedir. Daha sonra yapılacak araştırmalara konu olacak daha pek çok farklı İznik çinisi de özel koleksiyonlarda ve müzelerde bulunmaktadır.

Notlar

- 1 İznik çini ve seramiklerine ait ilk örneklerin 15. yüzyılda üretilmeye başlandığı kabul edilmektedir: "...Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da biline İslam seramik geleneklerinin de erken dönemlerde İznik üretiminde etkili olduğu bir gerçektir. Ancak İznik'i İznik yapan asıl büyük gelişme 15. yüzyıl ortalarından itibaren teknolojiye yaşanan değişimle birlikte kendini gösterecek ve 17. yüzyılın sonuna kadar devam edecektir..." (Bakır, 2007: 280).
- 2 Türklerde çiçek sevgisi ile ilgili ayrıca bkz.: (Demiriz, 2005), (Atasoy, 2002), (Atasoy, 1971).
- 3 Bu tür kıyafet albümleri ile ilgili geniş bilgi için bkz.: (Bağcı-Çağman-Renda-Tanıdı, 2006), (Adıgüzel Toprak, 2012).

4 İznik çini ve seramikleriyle ilgili yayınlanmış en kapsamlı yayınlardan bazıları şöyledir: (Aslanapa, 1965), (Altun-Aslanapa-Yetkin, 1988), (Atasoy ve Raby, 1989), (Altun, 1997), (Carswell, 2006), (Bakır, 2007), (Arlı ve Altun, 2008), (Bilgi, 2009).

5 Londra'da bulunan Christie's, Sotheby's ve Bonhams'ın satış kataloglarının ve eserlerin görsellerinin bulunduğu web sitelerine bu adreslerden ulaşılabilir: Bonhams:http://www.bonhams.com/ Christie's:http://www.christies.com/ Sotheby's:http://www.sothebys.com/

6 Bu risale ile ilgili geniş bilgi için bkz.: (Allan, 1973), (Tuna, 2002).

Kaynakça

- Adıgüzel Toprak, Filiz (2012) "1618 Tarihli 'Peter Mundy' Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 22: 69-84.
- Allan, J. W. (1973). "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics", *Iran*, 11: 111-120.
- Altun, Ara – Aslanapa, Oktay – Yetkin, Şerare (1989) *İznik çini fırınları kazısı: II. dönem: 1981-1988*, TTT İstanbul Araştırma Merkezi Yayınları.
- Altun, Ara (1997). *Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü*, İstanbul.
- And, Metin (1985). "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", *Tarih ve Toplum*, 16: 40-45.
- _____ (1990). "17. Yüzyıl Türk Çarşı ressamaları ve Resimlerin Belgesel Önemi", *Kültür ve Sanat*, 2 (8): 5-12.
- _____ (1993). "Türk Çarşı Ressamlarının Gözünden Çalgıcı Cariyeler", *Kültür ve Sanat*, 7: 4-7.
- Arlı, Belgin Demirsar - Altun, Ara (2008). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Aslanapa, Oktay (1965). *Anadolu'da Türk Çini ve Seramik Sanatı*, Ankara.
- Atasoy, Nurhan (1971). "Türklerde Çiçek Sevgisi ve Sanatı", *Türkiyemiz*, 3: 14-24.
- _____ (2002). *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım.
- Atasoy, Nurhan ve Raby, Julian (1989). *Iznik The Pottery of Ottoman Turkey*, London: Alexandra Press.
- Bağcı, Serpil – Çağman, Filiz – Renda, Günsel –Tanındı, Zeren (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bakır, Sitare Turan (2007). "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*,

(ed. Gönül Öney- Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bilgi, Hülya (2009). *Ateşin Oyunu: Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi Yayınları.

Carswell, John (2006). *Iznik Pottery*, London: British Museum Press.

Demiriz, Yıldız (2005). *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, İstanbul: Yorum Sanat.

Lane, Arthur (1957). "The Ottoman Pottery of Iznik", *Ars Orientalis*, 2: 247-281.

Renda, Günsel (2005). "The Ottoman Empire and Europe in the 17th century: Changing Images", *Images of the Turks in the 17th Century Europe*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.

Tuna, Turgut (2002). Ebul Kasım Çini Defteri'nin Teknolojik Analizi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Dilimli Tabak Parçası, Yaklaşık-1530, (Atasoy ve Raby, 1989:187)

Fotoğraf 2. İki Kulplu Matara, Yaklaşık 1545-1555, (Atasoy ve Raby, 1989:214)

Fotoğraf 3. Maşrapa Parçası Yaklaşık 1525-1530, (Lane, 1957)

Fotoğraf 4. 229 lot numarası ile 16 Ekim 2003'te satılan hayvan figürlü tabak.

http://www.bonhams.com/auctions/10490/lot/229/?page_anchor=MR1_page_lots%3D5%26r1%3D50%26m1%3D1 (10.08.2012)

Fotoğraf 5. 206 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te satılan hayvan figürlü tabak

http://www.bonhams.com/auctions/10814/lot/206/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D206%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 6. 208 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te satılan hayvan figürlü tabak

<http://www.bonhams.com/auctions/10814/lot/208/> (10.08.2012)

Fotoğraf 7. 207 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te satılan hayvan figürlü tabak

<http://www.bonhams.com/auctions/10814/lot/207/> (10.08.2012)

Fotoğraf 8. 140 lot numarası ile 19 Nisan 2007'de satılan hayvan figürlü tabak

http://www.bonhams.com/auctions/15257/lot/140/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D140%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 9. 107 lot numarası ile 23 Kasım 2011'de satılan hayvan figürlü tabak

http://www.bonhams.com/auctions/19516/lot/107/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D107%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 10. 129 lot numarası ile 24 Nisan 2012'de satılan hayvan figürlü tabak.

http://www.bonhams.com/auctions/19960/lot/129/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D129%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 11. 212 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te satılan insan figürlü tabak

http://www.bonhams.com/auctions/10814/lot/212/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D212%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 12. 262 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da satılan insan figürlü tabak.

http://www.bonhams.com/auctions/17823/lot/262/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D262%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 13. 266 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da satılan insan figürlü tabak

http://www.bonhams.com/auctions/17823/lot/266/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D266%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 14. 267 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da satılan insan figürlü tabak

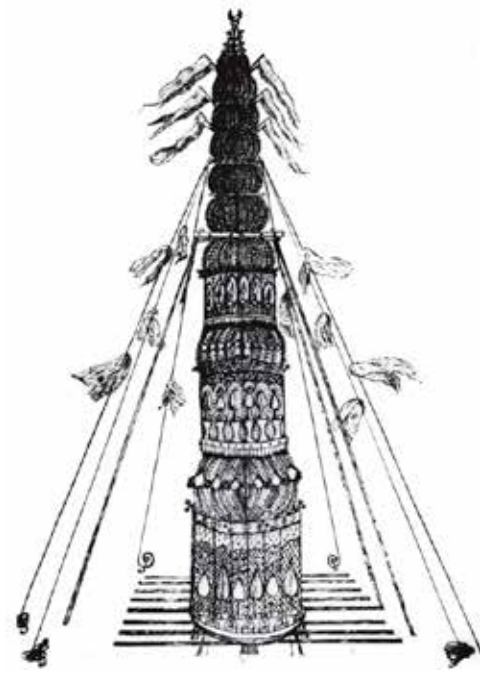
(10.08.2012)

Fotoğraf 15. 148 lot numarası ile 04 Ekim 2011'de satılan insan figürlü tabak.

http://www.bonhams.com/auctions/18950/lot/148/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D148%26b1%3Dlist (10.08.2012)

Fotoğraf 16. 73 lot numarası ile 02 Ekim 2012'de satılan insan figürlü tabak

http://www.bonhams.com/auctions/20020/lot/73/?page_anchor=m1%3D1%26k1%3D73%26b1%3Dlist (10.08.2012)



Osmanlı Saray Şenliklerinden Günümüze Bir Kültür Ürünü: Nahıl

Duygu Ebru ÖNGEN CORSİNİ*

Özet

Türk kültüründe ağaç çok önemli bir anlama sahiptir. Şaman inancı ile beraber ağaç, günlük hayata geçer ve bir iletişim aracı olarak kabul edilir. Hayat ağacı içinde barındırdığı tüm anlamları ile geleneklere yansır. Hayat ağacı Anadolu coğrafyasında İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe, mimari ve el sanatlarında motif olarak kullanılır. Osmanlı İmparatorluğu'nda düzenlenen şenlik ve düğünlerde ağacın yeni bir yansıması üç boyutlu farklı ölçekteki nahıllarda görülür. Nahıl, düğün ve şenliklerde kullanılan, yukarı doğru incelen konik biçimi ile hurma ağacını andıran ve üzeri çeşitli şekillere sahip süslerle bezenmiş bir nesnedir. Nahıla yüklenen anlam ağaca yüklenen anlamla örtüşür. Tüm dikkatleri üzerlerinde toplayan nahıllar gücün ve güzelliğin toplumla paylaşımında önemli bir göstergedir. Tarihçiler küçük ve büyük ölçekli nahılların varlığından ve teknik özelliklerinden söz ederler. Saltanatın gücünün de yansıdığı nahıllar Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ile unutulmaya başlanmıştır. Türkiye'de nahılın izlerine nadir de olsa rastlanmakta, özel düğünlerde nahıl bir düğün göstermeliği olarak yalın biçimlerde kullanılmaktadır. Günümüz nahıl ustaları (nahıl bentler) unutulmakta olan bu kültürü ve yansıması olan nahılları yaşatma çabasındadırlar.

Anahtar Kelimeler: Nahıl, Görsel Kültür, Tasarım, Hayat Ağacı, Şenlik

A Cultural Product From Ottoman Palace Festivities to Today: Nahıl

Abstract

Tree has great importance in Turkish culture. With the belief of Shamanism, tree is entered daily life and accepted as a tool of communication. All the meanings that the tree of life encompasses are reflected on traditions. Tree of life is used as a motive in architecture and handicrafts of Anatolian realm in Turkish culture before and after Islam. A new interpretation of tree is observed in the festivities and weddings organised in the Ottoman Empire with the use of three dimensional nahıls in different sizes. Nahıl is an object which is used in weddings and festivals resembling a palm tree with its conic shape getting thinner as it goes upwards and is decorated with ornaments in different shapes. The meaning ascribed to nahıl coincides with the meaning ascribed to the tree. Nahıls which draw all the attention to themselves are important indicators in terms of sharing power and beauty with the society. Historians mention the existence and technical features of nahıls in small and large scales. Nahıls on which the power of sovereignty is also reflected have begun to be forgotten with the collapse of Ottoman Empire. The traces of nahıl are found, though rarely, in Turkey and it is used in plain forms as a sign of wedding ceremonies. As a reflection of an almost forgotten cultural tradition, nahıl makers (Nahıl bents) of today strive to keep alive this tradition.

Keywords: Nahıl, Visual Culture, Design, Tree of Life, Festivity

Giriş

Günümüzde nadiren de olsa düğün ve şenliklerde rastladığımız 'nahıl', hızlı ve modern hayatın akışında Anadolu'nun kaybolmakta olan kültürel değerlerinden biridir. Nahl, geçmiş zamanların düğünlerinin, şenliklerinin servi ağacını andıran konik biçimi ile Türklerdeki ağaç kültürünün üç boyutlu bir yansıması olarak da görülebilir. Nahl, sözlüklerde şöyle tanımlanmaktadır: "Balmumundan yapılarak gelinin yahut sünnet çocuğunun önünde götürülen insan, hayvan resimleri, meyva, çiçek ve kıymetli taşlarla ve sırma, klaptan gibi parlak teller ve yaldızlı kâğıtlarla süslü ağacın adıdır... Arapça *nahl* hurma ağacı demektir" (Pakalın, 1983: 642). Bir başka kaynakta ise: "Gelin alayının önünde götürülen, gelin odalarına konulan ya da şenliklerde sergilenen ağaç biçiminde balmumundan yapılmış, konik süs ögesi" (Sözen ve Tanyeli, 1992: 170) olarak tanımlanır. Ayrıca nahılların üzerine yerleştirilen mumlar nedeniyle "nahıla 'düğün mumu', bir yerden başka bir yere taşınmasına da 'mum alması' denirdi" (Nutku, 1981: 27). Sosyokültürel bağlamda nahıl, yaptırının ekonomik ve toplumsal gücünün de bir göstergesidir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde padişahların yaptırdığı, düğün ve şenliklerde meydanlarda üç boyutlu göstermelik bir öge olarak da topluma sunulur. Farklı büyüklüklerdeki nahıllardan özellikle büyük boyutlara sahip olanlar, Batılı gezginlerin ve devlet adamlarının da ilgi odağı olmuştur.

Modern zamanların yaşam tarzının, geleneksel yaklaşımları reddeden tavrıyla nahıllar, unutulmaya hatta yok olmaya başlamıştır. İstanbul'da nahılların kullanım biçimleri ve anlamı konusunda toplumsal bir farkındalık yaratma çabalarına ve halen Ortahisar'da (Ürgüp-Nevşehir) üretimi devam eden geleneksel nahıllara çalışmada yer verilmiştir. Geçmişin nahılbentlerinin, günümüzün modern nahılların yaratıcıları olan mimar ve tasarımcıların, nahıllara farklı kullanım modelleri üzerinden yaklaşım biçimleri çalışmada sunulmuştur. Bu çalışmayla, Anadolu coğrafyasında Osmanlı saraylarından günümüz Türkiye'sine nahılların anlam, kullanıma ve yapım biçimlerinin, geleneksel ve modern yaklaşımlar altında değişim süreçlerinin sunulması amaçlanmaktadır.

Türk Kültüründe Ağaç

Ağaç, Türk kültürü içinde yaşanan coğrafyalar ve kabul edilen inanç sistemleri arasında önemli bir yer tutmuş, kut-

sal kabul edilmiş, saygı görmüş, sembolleştirilmiştir. Ağacın Türkler'de günlük yaşama yansımalarının ilk izlerine İslamiyet öncesi dönemlerde, en eski inanç biçimlerinden biri olan şamanlıkta rastlanır. "Şamanizm, her şeyin ruhu olduğuna başka bir deyişle bir sahip ruhun olduğuna dayanan bir tür doğa felsefesidir. Bu bakış açısına animizm¹ diyoruz." (Hoppal, 2012: 21). Eski Türk topluluklarında şaman inancına geçene kadar temelde evrenin üç kattan oluştuğu düşünülmekteydi. Bunlar gökyüzü, yeryüzü ve yeraltıdır. Şaman inancı ile birlikte gökyüzü ve yer altı katlarının sayıları artar. Gökyüzünün yukarıya doğru on yedi kat, yeraltının yedi ile dokuz kat olduğu kabul edilir. Gökyüzünde yaşayan, iyi tanrılar ve ruhlar yeraltında ise bu duruma karşıtlık olarak, kötü ruhlar ve tanrılar bulunur. Bu evren tasarımı insan yeryüzünde bu iki dünya arasındadır (Arslan, 2005: 65-74). Bu noktada ağaç, insanoğlu için tanrılara ulaşabilmede bir iletişim aracı olur.

Şamanistler dünyanın ortasında dev bir ağaç düşünürler... Bu kozmik boyuttaki ağaç şamanlar için göğü ve yeri birbirine bağlayan ve esrime sırasında gidilmesi gereken bir 'yol'dur... Ağaç şamanlığın belirgin bir sembolüdür. Çünkü alttaki kökleriyle yer altının karanlık dünyasını, gövdesiyle insanların yaşadığı orta dünyayı, dallarıyla doğaüstü varlıkların dünyasını birbirine bağlardı. (Hoppal, 2012: 261-262)

Bu inanç yapısı orman ve ağaç kültürünü içinde barındırır. Yaşanılan alanın algılanması şamanlıkta "Ormanın heyeti umumiyesi bir kült sayıldığı gibi bazı ağaçları da ayrıca takdis edilir. Şamanistlerin en çok saydıkları ağaç kayın ağacıdır" (İnan, 2006: 64). Yine inanışa göre:

Evren tasarımının temelini oluşturan 'dünya ağacı' ve 'hayat ağacı' şamanın yolculuğunu yaptığı gökyüzüne tırmandığı yerdir. Çeşitli katlara ayrılmış gök ve yeri birleştiren, dünyanın kutup yıldızına kadar uzanan eksenini oluşturan, gökkubbeyi delip geçen, en üst katında Ülgen'in oturduğu ağaç, 'dünya ağacı' adını alır. Şaman, tören sırasında elindeki direğin üzerine çentikler atarak *axix mundi* de denilen bu ağacın katlarını çıktığını gösterir. Yörük çadırının ortasındaki direğin de dünya ağacıyla ilgisi vardır. (Ünlü, 2006: 216)

'Hayat ağacı' ise, "hayatın yenilenmesi, yani üremeyele

veya ölümsüzlük konusuyla ilgilidir. Her ikisinin çakışan ilişkisi ise, söz konusu kozmik düzenin, yani hayatın devamlılığını ve sürekli olarak yenilenmesini sağlamalarıdır” (Çoruhlu, 1999: 92).

Anadolu’da yaşam, ölüm ve sonsuzluk simgesel olarak ağaç yoluyla ifade edilir. “Ağaç kültü, kültürümüzde Tanrıdan bir nesne olarak değil; ama tanrısalılığı çağrıştıran, Tanrıyı hatırlatan bir kavramdır... Hemen hemen bütün kültürlerde hayat ağacı, yaratılışın kaynağı olarak algılanmıştır” (Ergun, 2004: 391-392). İnanç sistemi içinden çıkarak kültür hayatının bir parçası haline gelen “hayat, güzellik, ebedilik sembolü olan ağaç evrenin ölümsüzlüğün sembolü ve yer-kürenin eksenidir” (Erbek, 2002: 168). Bitkisel motiflerin ağırlıklı kullanımı hayat ağacını, dünya ağacından farklı kılssa da her iki ağacın zaman zaman birbiri içine girdiği, birbiri yerine kullanıldığı durumlara rastlanır. Temelde ağaç her iki anlamda da toplumlar üzerinde önemli ve anlamlı bir yer edinir. Bu durumun yansımaları, Anadolu coğrafyasında neslin devamlılığında ağaç fiziki varlığının yanı sıra sembolik ifadelerle de sanatsal çalışmalarda görülür. “Gerek orman kültürüyle ilgili inançlar, gerekse hayat ağacı kavramına dayanan hususlar, Türklerde İslamiyetten sonra da -özellikle İslamiyete girilen ilk yıllarda- devam etmiştir” (Çoruhlu, 1999: 122).

Hayat ağacı, Anadolu’da mimarlıkta, el sanatlarında gelenek ve göreneklerde farklı ağaç cinsleri ve motiflerinde yansımalarını gösterir. Sanatının anlatım olanakları içinde yeniden şekillenen ve yorumlanan biçimler ağacın yaşamda ve toplumsal bellekte kalıcılığını da etkilemiştir. Yaşam döngüsünün simgesel anlatımı olarak Hayat ağacı, Anadolu kültüründe geleceğe yönelik uzun sağlıklı bir yaşamın içinde bolluk ve bereketle çoğalarak yeni nesillere kendini aktaran geniş bir ailenin de sembolüdür. Ayrıca ağacın saygı uyandıran ulu yapısı, dallarının yeryüzüne ve gökyüzüne yayılan görüntüsü bir anlamda erkeğin gücünü ve kadının da doğurganlığının sembolüdür. Bu nedenle, “Türkler, içinde ömürlerini mutlu ve huzurlu bir şekilde sürdürmeyi amaçladıkları evlerini kurmadan önce, bahçelerine Tanrı kutunu kaynağı olan bir ağaç dikmişler, bu geleneği günümüze kadar taşımışlardır” (Ergun, 2004:299). Ek olarak, “hayatın kaynağı ‘kutsal’ ağaçtır ve kutsal ağacın sürekliliği hayatın da sürekliliği anlamına gelmektedir” (Ergun, 2004:292). Evliliğin süresi, yeni doğan çocuğun doğumuyla dikilen ağaçların bü-

yümesi ve bu büyümenin ağaç üzerinden izlenmesi yaşam süresinin farkındalığını da gösterir.

Osmanlı İmparatorluğu zamanında ağaç, öncelikle mimari yapılarda ve el sanatlarında motif olarak gelişimini sürdürürken, Osmanlı saray düğünlerinde ve şenliklerinde üç boyutlu bir kültür ve sanat nesnesi olarak kullanıldığı görülür. Hayat ağacı biçimini anımsatan bu yapılar ‘nahıl’ olarak adlandırılır.

Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Saray Nahılları

“Anadolu ritüellerinin temel konusu olan bolluk, güç ve çoğalmayı simgeleyen *phallic* süslerin bir uzantısı olan nahıl, geçit töreni gösterilerinin başında gelir” (Nutku, 1972: 65). Nahıl adı verilen stilize heykelsi bir nesne olarak tasarlanan servi ağacını andıran ağaç sembolü, evlilik ve sünnet törenlerinde önemli bir yere sahip olur.

Özellikle Osmanlı padişahlarının düzenlediği şenlikler ve düğünler şenlik mantığının önemli bir parçası olan güç gösterileridir. Otoritenin gücünün hissettirilmesi, hayranlık uyandırılması, ortak bir fiziksel alanda topluca bulunulması, harcama yapmak ve tüm görsel ihtişamı toplumla paylaşmak şenliklerin düzenlenme nedenlerindedir. Osmanlı surnamelerinde, minyatürlerle o dönemleri günümüze aktaran nakkaşlar, nahılların şenlik alanından geçişlerine dair sahneler de resmetmişlerdir. Nakkaş Levni, *Surname* adlı eserinde nahılların geçişini konu alan minyatürleriyle (Fotoğraf 1) günümüze ışık tutmaktadır.



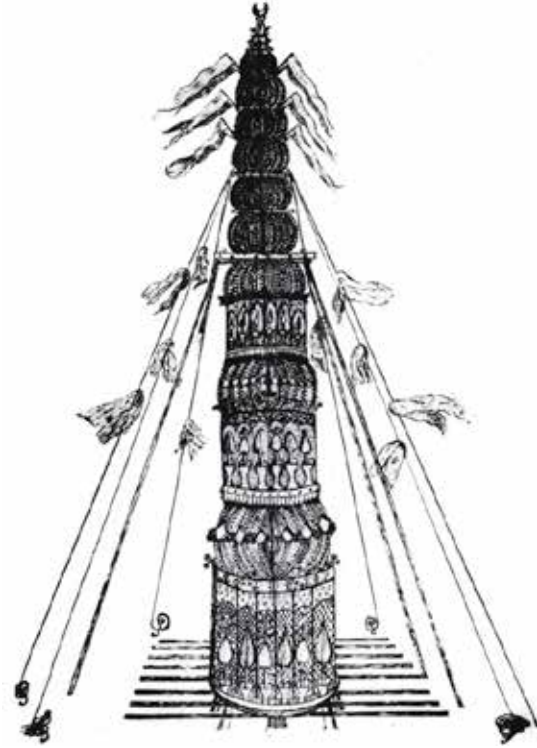
Fotoğraf 1. Nahılların Geçidi, (Levni, 1720; Atıl, 1999:134'den)

Görsel ve kültürel değer ve anlamıyla ağacın biçimini taşıyan nahıllar, oluşturulan ortam içinde üzerine yüklenen tüm anlamları yansıtacak şekilde tasarlanırdı. Nahılı yaptıran kişinin görsel bir yansıması olarak meydanlardaki yerlerini alan farklı ölçekteki nahıllar kültürel ve gösterişli bir tüketimin de bir parçası olurdu. Bu durumda nahıllar yüksek maliyetlere sahipti. Her bir nahılın tasarlanması ve kullanılacak gercin seçiminde toplum üzerinde yaratacağı etki oldukça önemseniyordu. Sergilendiği toplum ve topluluklarda hayranlık uyandırması amaçlanan nahıl, “düğün sahibinin ihtişam ve zenginliğinin de bir göstergesidir” (Arslan, 1999: 179).

1582 Şenliği'ne² katılan ve nahılın anlamı üzerine yorumlarda bulunan tarihçi Joseph von Hammer nahılların bolluk, bereket ve otorite gücünün simgesi olduğu ve nahılların biçim ve süslemelerinde kullanılan öğelerin simgesel yansımalarının da bulunduğunu aktarır (And, 1982: 214'den). Aynı zamanda Hammer, Osmanlı saray şenlik ve düğünlerinden bahsederken nahılların çiçek, meyve ve kuş gibi bereket sembolleriyle zenginleştirildiği, konik bir yapıya sahip olduğunu bildirir (Hammer, 2011: 75). Yine dönemin ünlü tarihçilerinden Alphonse de Lamartine, Osmanlı saray şenlik ve düğünlerinde kullanılan nahılların, İmparatorluğun gücüne paralel olarak sıra dışı yüksekliklere ve çaplara sahip olduğundan, bununla birlikte taşınması sırasında karşılaşılan zorluklardan söz etmiştir (2011: 30). Görsel ve yazılı kaynakların ışığında, özel günler için hazırlanan bu özel nesnelerin yapımı, yer alacağı alana ulaştırılması, alandaki yerine konulması arasında geçen tüm aşamalarda planlı çalışmalar yapıldığı bilinmektedir.

Teknik Özellikleri ile Nahıl

Oran olarak farklı ölçülerde tasarlanan ve yapılan nahılların en, boy ve yükseklik ölçüleri farklılıklar göstermektedir. Hammer, daha çok Türk kaynaklarına inerek, bu şenlikteki nahılların büyüklerinin boylarının 24 metre ile 36 metreyi bulduğunu, renkli balmumundan yedi top olarak piramid gibi yukarı doğru incelendiğini, tabanının beş-altı metre çapında olduğunu, bunlara kuşların, çeşitli hayvanların, yemişlerin, aynaların asıldığını” (And, 1982: 214) gezi notlarında belirtmiştir.



Şekil 1. Covel Nahıl Çizimi, 1675 Şenliği (Nutku, 1987: 169)

Sefaret papazı olarak görev yaptığı Osmanlı topraklarında şenliklere de tanıklık eden John Covel, nahılı (Şekil 1) günlüğünde şöyle betimlemiştir:

Bir direğin etrafında, telden yapılmış piramid veya huninin üzerine, çıtalarla tutturulmuş oyuncaklar (bizim oyuncak atlarımızı süslediğimiz gibi) renkli kâğıtlar, çiçekler, balmumundan yapılmış meyveler olan kırk nahıl, yirmi tanesi yolun bir tarafından yirmisi diğer tarafından iki saf halinde geçti. (Covel, 2011: 124)

Ayrıca Covel yazılarında anormal ölçüklere sahip nahılların teknik özelliklerini şöyle vermiştir:

27 yarda [24,68 m.] uzunluğunda 5 veya 6 [yaklaşık 5,48 m.] yarda genişliğinde bir gemi direği...o da diğerleri gibi süslenmişti, ama direğin her boğumunda özellikle mumdan yapılmış tasarımlarla süslenmiş olan tahta küpler vardı...alt tarafında sekiz veya on tahta seren paralel olarak bağlanmıştı (bir tahtıravallinin ipleri ve tahtaları gibi) ve bunların arasına yüz esir koşulmuştu

ve önlerinde (barların üstünde) çaldığı ıslığa göre, esirlerin durup dinlendiği veya direği havaya kaldırdığı, onları idare eden bir kadirge ustası vardı. Devrilip düşmesinden korkulduğu için ortasından dört tahta kargı ile desteklenerek, ipler bağlanmıştı; esirler iplerin ucundan tutarak tepeyi idare ediyor ve onu hep dik tutuyorlardı. Bu yürüyen keresteden ağaçların şehrin caddelerinden geçebilmesi için pek çok evin kiremitleri sökülüş ve bazıları kısmen yıkılmıştı. (2011: 124, 125)

Nutku'ya (1981: 27) göre, "Nahıllar çoğu kez servi ağacı biçiminde yapıyordu. Daha önceleri ise hurma ağacı biçiminde olduğu ve dallarına mumdan süsler ve mulajlar³ takıldığı olmuştur". Nahılların büyük ölçekte çalışılanları için farklı teknikler geliştirilmiştir. Yine Nutku'ya göre:

Büyük nahılların iskeletleri genellikle demir çubuklarla yapılır, her yanına çengeller konurdu. Tabanında 4 ile 6 metre çapı olan büyük nahılları taşıyabilmek için birbirine koşut 8 ile 10 adet uzun direk bulunurdu. Bunlar forsaların nahılı taşımak için sırtlandıkları tutamaklardı. Bazen iskelet kavak ağacı gövdesinden yapılır, süslerin asılabilmesi için, yukarıdan aşağı doğru uzunlukları giderek artan dallar takılırdı. Bunları üzerine renkli kağıtlar, balmumu tasvirler, yapma çiçekler, büyük şenliklerde ise mücevherler, altın ve gümüş yapraklar vb. değerli şeyler asılırdı... Nahılın her katında üstleri altın ya da gümüş yaldızla parlatılmış toplar bulunurdu; bunlar bazen küp biçiminde de olurdu. Dev nahılların taşınırken devrilmemeleri için, yarısına kadar dört gergi direği bulunuyordu; ayrıca tıpkı yelkenli gemilerin serenlerinde olduğu gibi, nahılın tepesi ile tabanı arasında, dengeyi sağlayacak halatlar vardı (Nutku, 1995: 73, 74).

Küçük olan nahılların ise iki-üç kişilik gruplar halinde taşındığı ve bu tip nahılların 2-3 metre gibi bir yüksekliğe ve bu ölçüyü zeminde taşıyabilecek bir çapa sahip oldukları görsel kaynaklardan anlaşılmaktadır. Nahılların taşınması konusunda, Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde şu bilgileri aktarır:

Bunlar bu alayda şehremini malıyla (200a) Süleymaniye minaresi boyu balmumunun rengârenk kafurilerinden

ve şamata varağı tellerinden göklere baş uzatmış servi gibi ışıklı ve parlak nakıllar eyleyip her birini yüzer ikişer yüzer tersane karavana payzenler çekip vardılanlar sağa ve sola çekin diye silisre düdüklarini çalarak geçerler ve nice yüz küçük nakıllar ile alay gösterip geçerler (Kahraman, 2008: 616'dan).

Nahılların son derece kalabalık ve coşkulu bir ortamda taşınmasının toplum üzerinde yarattığı heyecan, mutluluk, şaşkınlık ve hayranlık, nahılın yapım amacının bir parçası olarak görülebilir.

Görkemli, rengârenk, ışıltılı, yüzlerce özenle yapılan hayvan, bitki, meyve şekillerini üzerinde barındıran ve bir aydınlatma sistemiyle bu büyüklü küçüklü nesnelere ana yapısında taşıyan nahıl 19. yüzyıl sonlarına kadar geleneksel biçimini ve toplumsal değerini korumuştur. Saray düğün ve şenlikleri dışında Anadolu coğrafyasında nahılın halk düğünlerinde kullanımına rastlanmaktaydı. Temelde tasarlanan nahıllar saray ihtişamından yoksun olsalar da yine düğün sahiplerinin ekonomik varlığının göstergesi olmaya devam etmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Nahıl Geleneği

Bu süreç 20. yüzyılda yaşanan sosyo-politik, sanayi devrimleri, savaşlar gibi pek çok nedenden Osmanlı İmparatorluğu sonrası Cumhuriyet Türkiye'sine geçişte geleneksel yapı sarsıntıya uğramış, yerini modern anlayışla şekillenen yaşam biçimlerine bırakmıştır. Geçirilen savaşların izleri, ekonomik sıkıntılar, geleneksel anlayıştan kopma, yaşam anlayışlarının değişmesi modern Türkiye'de nahıl geleneğinin neredeyse yok olmasına neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminin bitmesi Nahıl geleneğinin de neredeyse sonu olmuştur. Artık günlerce süren saray düğünlerini andıran görkemli düğünler ekonomik nedenlerden dolayı yerini sade törenlere bırakır. Bir ritüelin parçası konumundaki nahıl da bu çok yönlü değişimden etkilenecek şekilde değiştirmiş Anadolu'da birkaç bölgede geleneksel anlamda yaşatılmaya devam edilmiştir.

Geleneksel ve modern anlamda nahılların yeniden yapımında, form ve anlamında değişimler olmuştur. Geleneksel anlamda nahıl yapımına Ürgüp'ün Ortahisar bölgesi dışında rastlanmaz (Kaya, 2009: 24). Her düğünde olmasa da geleneksel değerlerin ön planda tutulduğu ve ekonomik gücün sergilendiği düğünlerde nahıl, düğün alanındaki (Fotoğraf 2) yerini almaktadır.



Fotoğraf 2. Ürgüp Düğün Nahılı, 1956 (Kaya, 2009: 28)

Bu bölgede yapılan düğünlerdeki nahıllar, düğünün içinde misafirleri heyecanlandıran, coşkulanıran, eğlence ve topluca katılımı duyguların dozunu artırmada önemli bir nesnedir. Yapısı gereği Osmanlı saray şenliklerindeki küçük nahıllar ölçeğinde tasarlanmış Ürgüp nahılının, teknik yapısında farklılıklar vardır. Bu nahıl Fotoğraf 3'ten de anlaşılacağı gibi boyut olarak daha küçük, daha az süslenmiş, Osmanlı Saray ihtişamından uzak bir yapıya sahiptir.

Ürgüp Nahılı 1960 yıllarına kadarki şekli ile 2 metre yüksekliğinde, 70 cm'lik üst bölümü konik, 110 cm'lik kısmı silindirik ve eskiden bezlerle, daha sonra grafon kâğıtlarıyla salkım saçak bezenmiş bir düğün aracıdır. Üzerinde ucu toplu üç ya da dört sarkık dal, eskiden üvez, muşmula, armut, elma gibi meyveler asılı, konik ve silindirik kısmı ayıran çember üzerinde mumlar yanan ve altında atılan paraların dağılması ve nahılın devrilmemesi için bir tahta tablası bulunan... bir nesnedir (Kaya, 2009: 24).

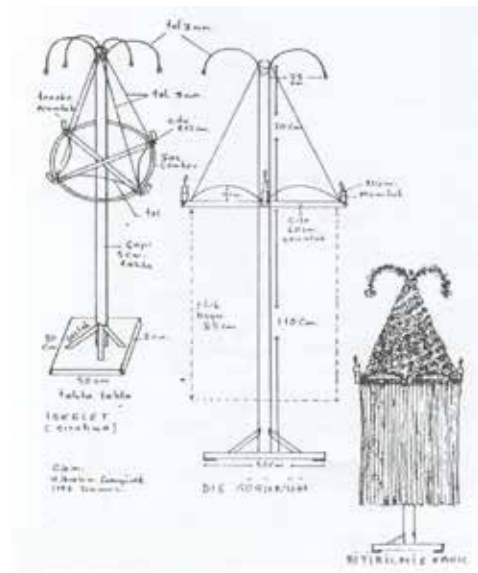
Ürgüp nahılı da zaman içindeki değişime uğramış (Fotoğraf 3),

... üzerindeki grafon kâğıtları eskiden bezle yapılırken bu kâğıtların XIX. Yüzyıl sonlarında Avrupa'dan girmesi ile kağıda dönüşmüştür... Meyve veya mum meyveler de 1950'lerden sonra kalkmıştır. Elektrik olmadığı dönemlerde üzerinde adeta nur saçan mumlar da şimdilerde düğün sabibinin titizliğine rastlarsa yakılmaktadır... Nahıl da küçülmüş, üzerindeki üç dal kalkmış ve yerini iri güller almıştır... koni kısmı uzamış silindirik bölümü kısalmıştır (Kaya, 2009: 28).



Fotoğraf 3. Günümüz Ürgüp Nahılına bir Örnek (İşçen, 2011: 150)

Ürgüp nahılının yapımını üstlenen bir aileye mensup olan günümüz nahıl bentlerinden Halil İbrahim Somyürek'in yapmış olduğu nahıl eskizi (Şekil 2) Ürgüp nahılının yapısı ve teknik özellikleri hakkında bilgiler verir.



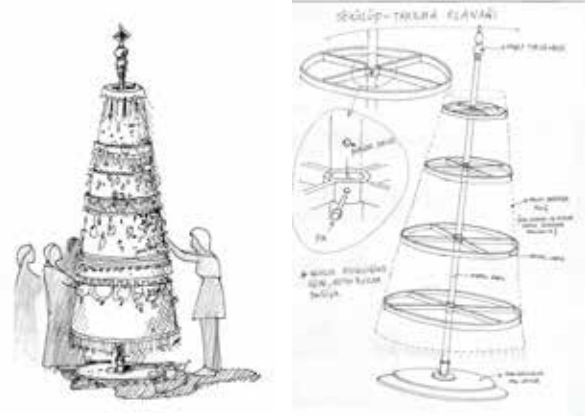
Şekil 2. H. İbrahim Somyürek Nahıl Çizimi (Kaya, 2009: 24)

Geleneksel olarak kullanılan Ürgüp nahilinin yanı sıra İstanbul'da modern anlamda nahil örneklerine rastlanır. Bunun bir örneği İstanbul'da bulunan Armada Otel'de, nahil geleneğini modern İstanbul yaşamına kazandırmak amacı ile yapılan çalışmadır. Nedim Mazliyah, kendisi ile yapılan görüşmede (Armada Otel, 02 Ağustos 2011) Armada Otel'in nahil pratiğini kentsel alanda yeniden tasarlanması ve anlamlandırılması hakkında şunları aktardı:

Armada Otel'in, 'nahil'i günümüze aktarmak için ilk harekete geçişi, 2002 yılında kurucularından Mark Dubois'nın da ABD'den gelerek bizzat katıldığı, uluslararası 'Dünya Günü' *Earth Day* etkinliğine katkıda bulunmak amacıyla olmuştu. Armada ilk nahillerini Türkiye'de ÇEKÜL Vakfı tarafından İstanbul ve Mudanya'da düzenlenen etkinliklerde kullanılmak üzere iç mimar Gürel Yontan'ın yorumu ve çizimiyle 2 adet "yeşil, soyut, ağaç" formunda hazırladı ve etkinliklere yolladı. Gerek İstanbul'da gerek Mudanya'da halkın çok ilgisini çeken bu metal iskeletli, yeşil kumaş giysili 2 nahil, daha sonraki yıllarda gene Armada'nın öncülüğünde Ahırkapı'da düzenlenen Hıdrellez şenliklerinin de vazgeçilmez bir öğesi oldu. İlkinde doğayı ve ağaçları simgelerken, artık Armada nahillerinin, halk tarafından simgesel dilek ağacına dönüştürüldüğü görülmektedir. Armada Otel, 2002 Nisan'ında yaptırdığı o iki nahılı, Hıdrellez'in dışında da farklı amaçlarla günümüz yaşamına taşımış ve işlev kazandırmıştı. Örneğin hemen aynı yılın yılbaşı etkinliklerinde, çam ağacı yerine nahil süslendi ve bu uygulama kamuoyunda da olumlu yankılar buldu (Mazliyah ile görüşme, 2011).

Modern anlamda yapılan ve gerçek anlamının yanı sıra kağıtlara yazılan dileklerin süslemelere dönüştüğü bu ağaç formu nesnenin mimarı Gürel Yontan tasarladığı ve çizimlerini yaptığı nahılı (Şekil 3) şöyle açıkladı:

Metal iskeletin üzerine geçirdiğimiz branda kılıftan sonra en üst katmanı parlak kumaşlar, çok renkli püsküller, boncuklar, kurdeleler, küçük oyuncaklar, şeker, lokum torbacıkları heykelcikler, vs. ile doldurduk... Amaç çevresinde toplanan insanların bunları almaları idi... Aldılar... Ama birileri, ufak kağıtlara bir şeyler yazıp iğnelemeye başladı...ve Nahil 'Adak Ağacı'na dönüştü. (Yontan ile görüşme, İstanbul, 2011)



Şekil 3. Mimar Gürel Yontan Nahil Çizimleri (Kişisel Görüşme, 2011)

Burada yapılan çalışma nahil ile biçim benzerliği gösterir. Ancak geçmişteki Osmanlı şenlik ve düğünlerinde kullanılan nahillardan detaylarda ayrılır. Döneminde ayrı bir esnaf grubu olarak çalışan ve çok uzun çalışma saatleriyle oluşturulan nahillerin yerini, sökülüp takılabilen kolay taşınabilen metal yapılara bıraktığı görülür. Yapılan nahillerin büyüklükleri de yine organizasyonların olanaklarıyla belirlenir. Metrelerce yüksek yapılarına rağmen hızlıca kurulan ve sunulduğu ortamda bulunan kişilere heyecan duygusu yaşatan bu nahiller (Fotoğraf 4) düzenlenen etkinliklerde ilgi odağı olmuştur.



Fotoğraf 4. Armada Otel Nahil Örneği

Gerçekte son yıllarda nahıla dair en ciddi çalışma Tasarımcı Tinay Dinçkan tarafından gerçekleştirilmiştir. Modern

zamanların nahılbenti tasarımcı Dinçkan kendisiyle yapılan görüşmede (İstanbul, 2011), nahılın günümüzdeki durumunu şöyle açıkladı: “Günümüzde nahılı hiç kimse bilmiyor. Tamamen unutulmuş.” Tinay Dinçkan’ın çıkış kaynağı olarak yüzyıllarca geleneklerin bir parçası olarak tasarlanan nahıllar günümüzde de kültürel bir görsel olarak yaşatılmasıdır. Gelenekselden moderne yaklaşan çizgisiyle günümüzde tasarlanan nahıllarda en büyük sorun ekonomik olarak nahılın finanse edilmesidir. Nahılların yüksek maliyetleri yapıldıkları zamanlarda varlıklı kişilerce ödenirken, günümüzde böylesi bir kültür nesnesine bütçeler ayıramamaktadır. Türk insanının da yüksek devinimli yaşam tarzı, geleneksel yapılarla da yabancılaşmayı beslemiştir. Yerel yönetimlerin desteği altında başlatılan modern zamanların nahılları geçmişe yönelik detaylı araştırmaların neticesinde tekrar yapılabilmektedir. Görsel belgelerin ışığında yeniden kurulan oran ve orantılar, Osmanlı şenliklerinde kullanılan nahıllarla benzerlik sergiler.



Fotoğraf 5. Tasarımcı Tinay Dinçkan’ın Nahıl Örneği

Fotoğraf 5’de görülen nahılın tasarımcısı Tinay Dinçkan kendisiyle yapılan görüşmede yapım süreci ile ilgili şunları aktardı:

Gerçek bir nahıl istenirse altı ay gibi bir süre alır. Yetmiş, seksen ağaç oyma yapılabilmesi için gereklidir. Taşınabilirlik demir konstrüksiyonla gerçekleşir. Ayrıca nahılın oturduğu kaideye göre de demir konstrüksiyon

bir yapı gereklidir. Ahşap yüzeylerde yapılacak işlemlerin, oymaların ve altın varak çalışmalarının da nahılın görsel zenginliği açısından önemi büyüktür. Nahılın ölçüleri, görkemli olması bütçe ile alakalıdır. Günümüzde dış mekanlarda uzun süreli sergilenen büyük boydaki nahıllar içinse doğa şartlarında bozulmalarını ve korozyonları engelleyecek malzemelerin özenle seçilmesi gereklidir. Temeldeki düşüncem ise nahılı tekrar yapılabilecek en güzel formuyla topluma göstermek, tanıtmaktır (Tinay Dinçkan ile görüşme, İstanbul, 2011).

Büyük bir alışveriş merkezi tarafından yaptırılan ve merkezde sergilenen nahıllar sonrasında bir geçit alayı ile İstanbul Oyuncak Müzesi’ne taşınmıştır. Müzede özel bir bölümde halen Dinçkan’ın nahıl tasarımları sergilenmekte ve ilgi ile karşılanmaktadır.

Sonuç

Hayat ağacının günlük yaşamdaki yansımalarından biri olan nahıl, kendilerine yüklenen bolluk, bereket, üreme, güç gösterisi, paylaşma gibi sosyal anlamları ile özellikle Osmanlı İmparatorluğu’nun saray düğün ve şenliklerinde vazgeçilmez üç boyutlu heykelsi bir kültür nesnesi olmuştur. Görkemli biçimleri ile farklı ölçeklere sahip nahıllar, sergilendikleri toplumların da etkilendiği ve benimsediği düğün nişanları olarak kullanılmıştır. Son yıllarda Anadolu coğrafyasında görselliği ile kendine hayran bırakan ağaç formu nahıllar, gerek ekonomik gerekse geleneksel değerlerin önemini kaybetmesi sonucu kültür hayatımızdan neredeyse çıkmıştır. Günümüzde ise hemen hemen tamamen unutulmuş, değişime uğramış yeni nesil nahıllara, yeniden yüklenen anlamları ile nadir de olsa rastlanır. Eski anlam ve görkemini yitiren nahıllar, düğünlerde geçmişte olduğu gibi konik, ağacı andıran formları ve sade şekilleri ile karşımıza çıkmaktadır. Modern nahılbentler, zamanının düğün mumarları olan nahılları geçmiş ile gelecek arasında yeniden canlandırmak ve bu kültür mirasının unutulmamasını sağlamak amacıyla çalışmalar yapmaktadırlar.

Notlar

- 1 *Animizm*: “Görünen dünyada olan biten her şeyin, canlı ve cansız varlıkların taşıdığı ruhların vasıtasıyla yönlendirildiği inancıdır.” (Öztürk, 2009: 95)
- 2 İstanbul, 1582 yılının Haziran ayında büyük bir saray şenliğine sahne olur. Sultan III. Murad’ın (1574-1595) oğlu Şehzade Mehmed’in sünnet düğünü dolayısıyla düzenlediği bu şenlik, hakkında yazılmış birinci el kaynakların ve görsel malzemenin çokluğu nedeniyle Osmanlı şenlikleri arasında en fazla bilinenlerden biridir. Pek çok kaynağa göre, bu büyük kutlama, Osmanlı şenlikleri içinde en görkemlisidir. (Korkmaz, 2004: 28)
- 3 *Mulaj*: 1. Bir şeyin bal mumu, alçı vb. bir madde ile kalıbını çıkarmak için yapılan işlemlerin bütünü. 2. Bu işlemler sonunda elde edilen kalıp. (Türkçe Sözlük 2, 1998: 1590)

Kaynakça

- And, Metin (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, Mehmet (1999). *Türk Edebiyatında Manzum Surnameler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Arslan, Mustafa (2005). *Türk Destanlarında Evren Tasarımı, Fikret Türkmen Armağanı*, ed. Gürer Gülsevin, Fikret Türkmen, İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Atıl, Esin (1999). *Levni ve Surname*, İstanbul: Koçbank Yayınları
- Covel, John (2011). *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü*, çev. Nurten Özmelek, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (1999). *Türk Mitolojisinin ABC’si*, İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Emiroğlu, Kudret, Suavi Aydın (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Erbek, Mine (2002). *Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Hammer, Joseph von (2011). “Şehzadelerin Sünnet Düğünü”. *Kanuni Çağının Ruhu*, çev. Mehmet Ata, İstanbul: Kapı Yayınları, s: 74-76
- Hoppal, Mihály (2012). *Avrasya’da Şamanlar*, çev. Bülent Bayram, H. Şevket Çağatay Çapraz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnan, Abdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İşçen, Yavuz (2011). “Ürgüp Folklorundan Bir Kesit: Nahıl ve Nahıl Övme”. *Düşler Ülkesinde Bir Kültür Yolculuğu: ÜRGÜP*, Nevşehir: Ürgüp Tanıtma Vakfı Kültür Yayınları, s: 143-152.
- Kahraman, Seyit Ali (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, 1.cilt, 2.Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaya, Mustafa (2009). “Ürgüp Düğünlerinde Nahıl”, *Geçmişten Geleceğe Nevşehir Kültür ve Araştırmaları Dergisi*, (12): 23-29.
- Korkmaz, Gülsüm Ezgi (2004). *Sürnamelerde 1582 Şenliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lamartine, Alphonse de (2011). “Görkemli Bir Düğün Töreni”. *Kanuni Çağının Ruhu*, çev. Serhat Bayram, İstanbul: Kapı Yayınları, s: 29-31.
- Levni (1729). *Surname-i Vehbi*, Topkapı Sarayı Müzesi, A.3595.
- Nutku, Özdemir (1972). *IV. Mehmet’in Edirne Şenliği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- _____ (1981). “Türk Şenliklerinin Güç ve Bolluk Simgesi: Nahıl”, *Sanat Olayı Dergisi*, (1): 24-28.
- _____ (1995). *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Öztürk, Özhan (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1983). *Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt: 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkçe Sözlük (9. Baskı), (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Ünlü, Aslıhan (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşın Kitaplar Yayınları.

Kişisel Görüşmeler

- Dinçkan, Tinay (2011). Tasarımcı Tinay Dinçkan ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul: 12 Mayıs.
- Mazliyah, Nedim (2011). Armada Otel ve Nahıl, Nedim Mazliyah ile yapılan kişisel görüşme, Armada Otel, İstanbul: 02 Ağustos.
- Yontan, Gürel (2011). Mimar Gürel Yontan ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul: 14 Kasım.

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Osmanlı Şenliklerinden Nahıl Örneği (Atıl, 1999: 134).

Fotoğraf 2. Ürgüp Dügün Nahılı, 1956 (Kaya, 2009: 28).

Fotoğraf 3. Günümüz Ürgüp Nahılına Bir Örnek (İşçen, 2011: 150).

Fotoğraf 4. Armada Otel Nahıl Örneği.

<http://www.armadahotel.com.tr/i/haber/>

HID_04_013_nahil.jpg (Erişim Tarihi: 06.11.2012).

Fotoğraf 5. Tasarımcı Tinay Dinçkan'ın Nahıl Örneği.

<http://www.virahaber.com/images/>

other/2.20110914130802.jpg (Erişim Tarihi: 06.11.2012).

Şekil 1. Covel Nahıl Çizimi, 1675 Şenliği (Nutku, 1987: 169).

Şekil 2. İbrahim Somyürek Nahıl Çizimi (Kaya, 2009: 24).

Şekil 3. Mimar Gürel Yontan Nahıl Çizimleri (Yontan, Gürel, kişisel görüşme, 2011).

Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari

Berrin AKGÜN YÜKSEKLİ*

Özet

Theodor Adorno ve Max Horkheimer, 'Aydınlanma'nın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar' (1947) adlı yapıtlarında, Aydınlanma projesinin yapısı gereği totaliter olduğunu ve mitolojiyi insan düşüncesinden kovmuş olmasına rağmen kendisinin mite gerilediğini öne sürmektedirler. Aydınlanma paradigmasının ürünü olan birer sanat dalı olarak erken 20. yüzyıl sineması ve mimarlık, Adorno ve Horkheimer'in bu savlarını doğrulamaktadırlar. Fritz Lang'ın Metropolis (1927) adlı filmi; bir paradigma değişimi olarak Aydınlanma'nın, tarihsel bir dönem olarak Modernite'nin ve bu tarihsel döneme özgü bir üslup olarak Modern Mimari hareketin birbirleri ile ilişkilerinin çözümlenebilmesine olanak sağlayan çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahiptir. Filmde Aydınlanma-mitoloji ile Modern Mimari-tarihsel içerik diyalektikleri paralel olarak işlenmiştir. Filmdeki, Metropolis'in makine estetiğine dayalı fütüristik ütopyik mimarisi ile distopik tekno-totaliter toplumsal düzen arasındaki gerilim, gerçekte tarihsel üsluplardan yararlanmayı reddeden Modern Mimari hareketin ütopyik karakteri ile mitoloji olarak tarihsel birikim arasındaki gerilimi yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Metropolis, Fritz Lang, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Fütürizm, Modern Mimari, Ütopya, Distopya.*

Metropolis Revisited: Dialectic of Enlightenment, Modernity and Architectural Modernism

Abstract

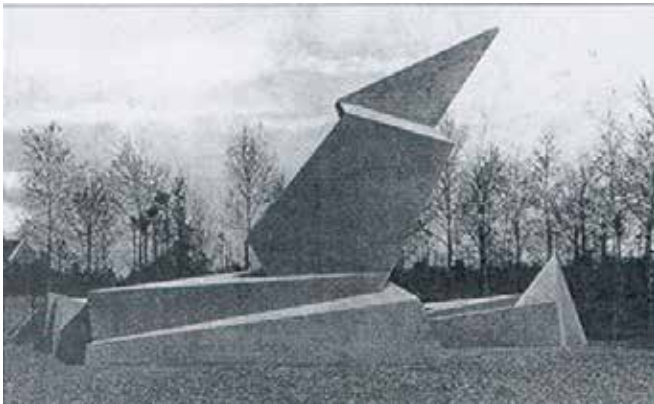
Theodor Adorno and Max Horkheimer asserted that the project of enlightenment which itself is already totalitarian aimed to overthrow the myths from the human mind and to install human beings as masters reverted to mythology at the end, in their master work 'Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments' (1947). As artistic products of Enlightenment Project, cinema and architecture of early twentieth century affirmed Adorno and Horkheimer's thesis. Fritz Lang's Metropolis (1927)'s multi-layered messages enables us to comprehend the relationships between Enlightenment as a paradigmatic change, Modernity as a historical period, Architectural Modernism as an artistic style which is a product of this paradigm and this historical period. In this film, dialectics of Enlightenment/mitology and Architectural Modernism/historical content entwined. In reality, the tension between utopian futuristic architecture based on machine aesthetics of Metropolis and its dystopian techno-totalitarian social order reflected the tension between utopian characteristic of Modern Avant-garde in architecture who rejects to use historical styles and historical content as mythology.

Keywords: *Metropolis, Fritz Lang, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Futurism, Architectural Modernism, Utopia, Distopia*

Giriş

Yönetmenliğini Fritz Lang'in¹ (1890-1976) üstlendiği ve senaryosunu eşi Thea von Harbou'nun yazdığı bilim kurgu filmi *Metropolis* (1927) Dışavurumcu Alman Sineması'nın en önemli örneklerinden biridir.² Film, modernitenin problemlerine yaptığı değinmeler nedeniyle ilk gösterime girdiği günlerden bugüne kadar 20. yüzyılın önemli felsefecilerinin, sinema eleştirmenlerinin ve bir o kadar da mimari ile sinema arasındaki ilişkileri inceleyen mimarların ilgisini çekmiştir. Filmde aynı anda hem ana-kent, hem evren, hem makine hem de kentin ruhunu simgeleyen *Metropolis*'in mimari temsilleri ve setleri, mimarlık eğitimi almış olan Fritz Lang ve yine bir mimar olan Erich Kettelhut³ tarafından tasarlanmıştır (Jacobsen ve Sudendorf, 2000: 19).

Filmin modern mimari hareket ile bağı bu kadarla sınırlı değildir. *Metropolis*'in prömiyeri 25-100 kişilik bir davetli topluluğuna yapıldıktan sonra, Nollendorfplatz'daki Ufa Pavilyonu film için yeniden dekore edilmiştir. Dış cephesi 'makine estetiğinin metalik ışıltısı'nı yansıtmak amacıyla gümüş esaslı malzemelerle kaplanmış, bu yüksek teknolojik görünümlü cephenin önüne insancıl bir karşıtlık oluşturması için film setinden getirilen ve filmde kalbi simgeleyen dev bir gong yerleştirilmiştir. Walter Gropius'un tasarımı (Fotoğraf 1) ile büyük benzerlik gösteren bu anıtla modern mimari ile film arasındaki ilişki sadece film ve film seti ile sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda filmin içerdiği teknolojik görünüm kamusal, gerçek mekâna da (Fotoğraf 2) yansıtılmıştır (Kaes, 1993: 147). Kısacası *Metropolis*, kente de damgasını vurarak çağdaş olan mimarların rüyalarını gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf 1. Walter Gropius, *Monument to the March Dead*, 1921.



Fotoğraf 2. *Metropolis* filminde kalbi simgeleyen dev gong.⁴

Bazı çalışmalarda; Fritz Lang'in Erich Kettelhut ile birlikte gittiği ve ilk fütürist manifestonun sahibi Filippo Tommaso Marinetti ile de karşılaşmış olduğu Amerika seyahatinde gördüğü New York manzaralarının filmdeki kentin biçimlenmesinde büyük rol oynadığı savlanmaktadır (Neumann, 1996: 34). Hatta Donald Albrecht (1996) *Metropolis* filmindeki kente 'selüloit New York' adını vererek, New York'un film şeridinde işlenmiş bir yansıması olduğunu belirtmektedir. Bununla beraber, Amerika'nın o yıllarda Bertolt Brecht gibi pek çok Alman entellektüele öteki olarak, bir alternatif olarak, 'Yeni Dünya'yı, şimdide yaşamayı yani modernleşmenin başka bir yüzünü, olumlu yüzünü temsil ettiği bilinmektedir (Albrecht, 1996: 39).

Metropolis'in mevcut mimari temeline dayanan bir tasarım olduğu görüşünün yanısıra bazı çalışmalarda film, modern mimarinin esin kaynağı, hatta modern mimari için bir 'laboratuvar' olarak ele alınmış ve filmde sonraki yapı ve tasarımlarda '*Metropolis* mimarisi'nin etkileri aranmıştır (Jacobsen ve Sudendorf, 2000: 9). *Metropolis* filminde sunulan toplumsal düzen ve mimaride, erken 20. yüzyılın mevcut toplumsal yapı ve mimarisinin etkileri üzerinde durulabileceği gibi aynı zamanda bunların eleştirisinin izleniminin de sürülmesi mümkündür. Yani, *Metropolis* filmi; bir paradigma değişimi olarak Aydınlanma'nın, tarihsel bir dönem olarak Modernite'nin ve bu tarihsel döneme özgü bir üslup olarak Mimari Modernizm'in birbirleri ile ilişkilerinin çözümlenebilmesine olanak sağlayan çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahiptir.

Theodor Adorno ve Max Horkheimer⁵ 1947 yılında yazdıkları 'Aydınlanma'nın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar' adlı yapıtta, 'Aydınlanma' projesinin yapısı gereği totaliter olduğunu ve mitolojiyi insan düşüncesinden kovmuş olmasına rağmen kendisinin mite gerilediğini öne sürerler. Tekno-totaliter bir rejimin bilim, teknoloji ve rasyonalite ile kurduğu bağları ortaya seren Metropolis filmi, aynı zamanda bu rejimin mitolojisinin de eş zamanlı olarak derinlerde bir yerlerde varlığını sürdürdüğünü gösterir. Dolayısıyla 1927 yılı yapıtı filmde ütopyik ve geleceğe karşı umut taşıyan bir mimari ile temsil edilen distopik teknotaliter toplumsal yapıya getirilen eleştiri ile bu filmde yaklaşık 20 yıl sonra kaleme alınmış olan metnin Aydınlanma projesi ve Modernite'ye duydukları şüphe açısından paralellikler gösterdikleri söylenebilir.

Diğer taraftan Metropolis filminin ütopyik mimarisi, çağdaş Modern Mimari hareketi ile de paralellikler taşır. Aydınlanma paradigmasının temel dayanağı olan pozitifizmin oluşturduğu teknolojik gelişme, Aydınlanmanın tini (*zeitgeist*) olarak ele alındığında; gerek Metropolis filminde işlenen ana tema olarak makine hayranlığının gerekse de 20. yüzyılın erken döneminde Fütüristik sanatta edebiyat, fotoğraf ve mimariye egemen olan makine estetiğinin Aydınlanma bağlamında kavranması mümkün hale gelmektedir. Yani Modern dönemde makine hayranlığı, çağın tinine (*zeitgeist*) dönüşmüş ve bunun sonucu olarak Modern Mimari hareketin temsilcileri makine estetiğini Fütüristik tasarımlarla mekânsallaştırdıkları gibi bu eğilimi çeşitli metinlerle de meşrulaştırmışlardır. Örneğin Antonio Sant'Elia'nın 'Fütüristik Mimari Manifesto' (1914)'da ve *Citta Nuovo* (1912-1914) adlı proje önerilerinde makine estetiğine yaptığı vurgu dikkat çekicidir. Bu nedenle hem toplumsal düzen hem de mimari içeriği bakımından Metropolis'de 'makine hayranlığı'nın temsil ediliş biçimi önem taşımaktadır.

Aydınlanma-mitoloji diyalektiğinin Adorno ve Horkheimer'in tartıştıkları biçimde ele alınması aynı zamanda Modern Mimari hareket ile tarihsel içerik arasındaki bağların da yeniden düşünülmesine neden olur. Metropolis filmi, mitolojinin modern dönemde Aydınlanma'nın dünyayı mitolojiden arındırma projesine rağmen, derinlerde içten içe varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Film aynı biçimde Aydınlanma'nın bir ürünü olan ve tarihsel üslup bağlarının

dan arınma projesi olan Modern Mimari'nin tarihsel içerik ile ilişkilerindeki çelişkileri de ortaya sermektedir.

Metropolis'te Modern Mimari: Fütürizm ve Makine Estetiği

Film, modernist üsluplu yüksek yapılar topluluğunun oluşturduğu bir manzarayla (Fotoğraf 3) açılır. Metropolis, cam, çelik ve betondan oluşan uçsuz bucaksız bir deniz gibidir. Bu sahne, New York'un kanyonvari caddeleri boyunca uzanan gökdelenlerle dolu dokusunun, abartılı ve karmaşık bir yorumudur.



Fotoğraf 3. Sol: New York Kentinden görüntü; Sağ: Metropolis filminde kent.

Fritz Lang Metropolis filminde setlerin oluşturulması sırasında 1924 yılında çıktığı Amerika gezisinde gördüğü Manhattan'ın gece manzarasından etkilendiğini ve bu manzarayı ilham verici bulduğunu itiraf etmektedir:

Yapılar düşey bir perde gibi gözükyorlardı; parlak ve hafif... Cüretkar bir zemin isli gökyüzünden sarkıyordu; baş döndürücü, dikkat şaşırtıcı ve hipnotize edici... Yalnızca gece olduğunda şehir, yaşadığı hissiyatını uyandırıyor: Hayallerin canlı olmasını andıran bir canlılık... Ve bu izlenimler hakkında film yapmam gerektiğini biliyordum. (Neumann, 1996: 34)

Film boyunca, makineleşmiş, tarihsellikten arınmış, standartlaşmış yapılar kent silüetini oluşturmaktadır. Metropolis'in mimarisinin genel görüntüsündeki tarih ile bağlarının kopartılmışlığı, onu doğrudan Modern Mimari hareketin alanında değerlendirilmeye göndermektedir. Bindiği gibi Modern Mimari *avant-garde*, pozitivist evrimci

görüşün eşliğinde erken 20. yüzyılın kendi çağına özgü doğruları ürettiğini ileri sürerek, tarih ile bağlarını kopartmıştır. Modern Mimari hareket içeriğini de, geleneksele özgü aşkın çözüm sistemini de dışlamış, bunların yerine iki ütopya getirmiştir. Bunlardan biri 'barınak', diğeri ise 'teknoloji'dir (Colquhoun, 1990: 13).



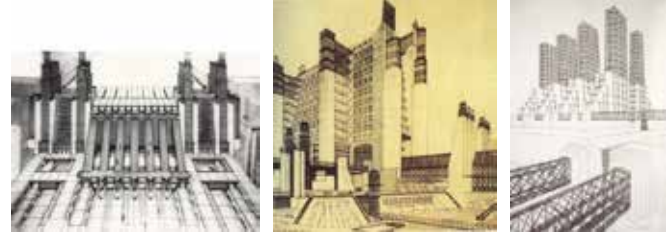
Fotoğraf 4. Sol: Metropolis filmi afişinde kent, Orta: Giacomo Balla, *Speeding-Automobile*, 1913. Sağ: Umberto Boccioni, *The Forces of a Street*, 1911.

Filmde de kent teknolojinin eseri olan 'makine'yi bir estetik nesne olarak ele alan⁶ ve yücelten onun üzerinden bir estetik dil kurmaya çalışan, Giacomo Balla ve Umberto Boccioni gibi fütürist ressamın eserlerine (Fotoğraf 4) benzemektedir.

Vurgulanan düşeylikleriyle dinamizmi arttırılmış yapılar, devasa gökdelenler arasında süzülen uçaklar ve kentin farklı kotlarında düzenlenmiş olan ulaşım sistemleri kentin canlılık ve karmaşasını ortaya sermektedir (Fotoğraf 5). Filmde kent, fütürist mimarinin en bilinen savunucusu Antonio Sant'Elia'nın⁷ 1912-1914'te tasarladığı *Citta Nuova* (Yeni Kent)'ya benzerliğiyle (Fotoğraf 6), makine estetiğinin mimari fütürizmle biçimsel olarak nasıl buluştuğunu yansıtır. Filmdeki mimari imgeler aynı zamanda dönemin mimarlarının ütopyalarını da canlandırmaktadır. Sant'Elia'nın bu hiçbir zaman gerçekleşmemiş 'ideal kent'i tanımlayan ütöpik tasarımları, makineye hayranlığını kolaylıkla okuyabileceğimiz 1914'te yayınlanan Fütürist Mimari Manifesto metni ile paralel yürür.⁸



Fotoğraf 5. Metropolis filminde kent.



Fotoğraf 6. Antonio Sant'Elia, *Citta Nuova*, 1912-1914.

'Makine mantığı', 'makine ahlakı', 'makine estetiği' ve temelde 'makinenin ruhu' söylemleri ile modern mimariye de yansıyan makineye duyulan hayranlık, 20. yüzyıl başında toplumun bilim ve teknolojiye bakış açısının sonucudur (Banham, 1980: 10). Örneğin, Theo von Doesburg her makinenin 'canlı bir organizmanın tinselliği'ni taşıdığını ifade ederek o güne kadar insanoğlunun dünyayı anlama bilgeliği adına biriktirdiği tüm yekûnu yerle bir etmiştir (Banham, 1980: 12). Le Corbusier'nin (2010) 'Bir Mimarlığa Doğru' adlı yapıtında "Konut; uçak, gemi, araba gibi içinde yaşanacak bir yaşam makinesidir" diyerek ilan ettiği modern mimari, avant-garde'in teknolojik ilerlemeye duyduğu hayranlıktır. Reyner Banham (1980: 12) 'İlk Makine Çağında Teori ve Tasarım' adlı kitabında bu cesur ve gelenek dışı çağda, makinenin insanoğlunu çalışma hayatına kölelikten ve sömürülmekten özgürleştiren bir güç olarak anlaşıldığını belirtmektedir.

Metropolis'te Aydınlanma ve Tin: Mitolojinin İkamesi Olarak Makine Hayranlığı

Aydınlanmanın, bir tarihsel andaki tezahürü olarak Modernite, mitolojinin insan düşüncesinden uzaklaştırıldığı ve insanın tarihsel ve geleneksel bağlarından özgürleştiği bir dönemdir. Theodor Adorno ve Max Horkheimer (2010: 19) bu savı şöyle dile getirmişlerdir. "En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünce olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur." Bilim ve teknoloji ise karanlık mitolojik geçmişin bağlarından özgürleşme enstrümanları olarak modern çağın tinidir. 20. yüzyılın başında, mimari dahil her alanda görülen makine hayranlığının Adorno ve Horkheimer'in (2010) tanımladığı biçimde ele alınması, Metropolis filminin de anlaşılabilmesi için anahtar niteliği taşımaktadır.

Filmde; Metropolis aynı anda hem ana-kent, hem *M-Makine* (yani kenti besleyen makine) hem de insan kur-

ban alan bu makinenin ve kentin kötücül ruhudur. Makine-kent, canlı bir organizma tinselliğinde kavranmıştır. Böyle bir anlayışı modern dönemin kendine özgü mitolojisi olarak yorumlamak da mümkündür. Ernst Jünger 1925'te yayımlanan 'Ateş ve Kan' adlı kitabında makine hayranlığını şöyle ifade eder:

Geniş cam çatılı salonlarda dimdik duran, ara pistonlardan, ışık saçan uçan tekerleklerden, yükselip düşen manometrelerin cıvalı kollarından, duvar panellerinin beyaz mermerine karşıtlık oluşturan dinamometrelerin kırmızı kadrانlarından ürpermiş, onların arasında fazladan hayatlar ve nefesler bulmuştuk... lüks, aşkın, fazla olanı ve tüm bir hayatı enerjiye çevirme muktedirliğini keşfetmiştik. (Kaes, 1993: 149'den)

Canlı bir organizma gibi kavranan Metropolis'in ana makinesi *M-Makine* (Fotoğraf 7) bu anlayışın hem sonucu hem de eleştirisi olarak Freder'in gözünde insan kurban alan antik tanrı *Molok*'a dönüşmektedir. İşçiler kente enerji veren dev jeneratörü tahrip ettikten sonra flaşların gökyüzünü aydınlatması, kentin arızalandığında kendisini imha etme yetisine ve aklına sahip bir makine olarak betimlenmesinden kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 7. Metropolis filminde *M-Makine* ve işçiler.

Filmde sadece kent değil, işçiler ve bedenleri de makine metaforuna göre biçimlenmiştir. Metropolis enerjisini yer altındaki makinelerden, daha doğru bir ifadeyle makineleşmiş işçilerin kinetik enerjilerinden almaktadır. Filmin sonlarına doğru ayaklanan işçiler, makine-kentin arızalanan parçalarıdır. Filmde endüstriyel üretim mantığı çerçevesinde; feodal düzenin hizmet etmeye yönelik kurban verme imgesi, modern düzenin verimlilik için daha fazla hareketlilik imgesiyle yer değiştirmiştir (Kaes, 1993: 149). I. Dünya Savaşı'nı yaşamış ve sağ kalmış bir neslin temsilcisi olarak Fritz Lang, tek kütle halinde ilerleyen işçileri, savaşta hayatını kaybeden askerlerin anısını canlandırmak amacıyla kulla-

nır. Metropolisin işçileri de I. Dünya Savaşı'ndaki askerlerin masif ve topyekün düzenindedirler. İşe giderken ve dönerken farklı ritimlerde sallanan kimliksiz, ifadesiz, makineleşmiş bu stilize jestlerindeki 'kinestetik'⁹, makinenin ritmidir. Cook'un (2000: 6) da belirttiği gibi "onlar konuşmaktadırlar. Ancak sözleri sessizdir."

Adorno ve Horkheimer'e (2010: 22) göre modernite bilimsel, teknolojik ve aşırı düzenli, her şeyin tahmin edilebilir ve kontrol edilebilir olduğu dikkatlice planlanmış ve organize edilmiş durumlara dayanan yeni bir kültür yaratmıştır. Nasıl Aydınlanma insan hayatı "için" herşeyi planladıysa, şimdi insanlar "üzerine", insanların sadece araçlar olarak ele alındığı planlar yapılmaya başlanmıştır. Film, bireyler üzerinde mutlak kontrole dayanan savaşın farklı bireyleri ayırmaz bir kütleyle dönüştürdüğünü göstermektedir.

Moderniteyi mitsel boyutuyla birlikte kavramış ve hissetmiş olan Lang, Sant'Elia, Jünger ve çağdaşları, makineyi sadece yararlı değil, aynı zamanda da güzel bulan ve kendisini makine ile bağdaştıran ilk nesildir. I. Dünya Savaşı'nı ve dolayısıyla siperlerde makine ile insan arasındaki 'simbiyosis'¹⁰ deneyimlenmiş ve sağ kalmayı başarmışlardır. Bu nesil için makineler "ölü demir parçaları değil, mantığın soğukluğu, kanın sıcaklığıyla hükmeden gücün birer organıydılar" (Kaes, 1993: 149).

I. Dünya Savaşı bu söylemin yeniden anlamlandırılmasına neden olmuş, savaş sona erdiğinde geride 13 milyon ölü, 11 milyon yaralı insan ve milyonlarca protezli, mekanik bedenli yarı makine-insan bırakmıştır. Filmde aşık olduğu kadını kendisinden çalmış olan Metropolis'in yöneticisi Fredersen'den intikam almak amacıyla ölüm makinesi olarak tasarladığı robot için elini feda etmiş ve ona kendi elini vererek bir *cyborg* oluşturmuş olan bilim adamı Rotwang da, Fredersen'in ölmüş karısı Hel'in adını taşıyan robot da makine-insana dönüşerek (Fotoğraf 8) bu anıları canlandırmaktadır.



Fotoğraf 8. Rotwang, laboratuvarı ve robot Maria.

Rotwang tarafından icad edilen robot, filmin başka karakterlerinden Maria'nın yerini aldığı anda (Fotoğraf 9) yine makine metaforuna bağlı kalarak; kesik, sert, ani hareketlerini şiddetli dışa açılmalarla tamamlar. Yushiwara adlı gece klübünde, kenti yok etmek amacıyla asilleri baştan çıkaran Robot Maria'nın erotik dansı sırasında Fütürist ressamların örneğin Giacomo Balla'nın tablolarını andıran bir görüntüyle erkeklerin gözleri denetimden çıkmış, makinelerin diskleri gibi dairesel hareketlerle dönmektedir. Bu sahnenin kinestetikliği, makineleşme/sanayileşme/doğru yoldan çıkmış modern kadın imgelerini sunmakla kalmaz aynı zamanda makineleşmenin eleştirisini de yapar.



Fotoğraf 9. Robot Maria, Yushiwara gece klübü, erkeklerin Maria'nın dansına tepkileri ve en sağda Giacomo Balla, *Velocita D'Automobile + Luci*

Distopik Bir Toplumsal Düzen: Metropolis'te Tekno-totaliterizm

Film boyunca totaliter bir toplumsal düzen betimlenmektedir. Makine/tekno/kentin tasarımcısı ve yöneticisi, daima saatine bakan, düzen ve kontrolü sağlayan Joh aynı zamanda bir diktatördür. Beyazlar giyen seçkinlerin güce ve imtiyaza sahip olduğu, 'cennet bahçeleri'nde eğlendiği ve buna karşılık tek bir kütle gibi davranan, koyu renk tektip elbiseler içinde kimliksizleştirilmiş, bıkkın işçilerin ise köle olduğu tekno-totaliter bir düzen kurulmuştur. Zaman herkes için tanımlanmış, bölümlenmiş bir kontrol mekanizmasıdır. Bu nedenle işçilerin çalıştığı bölümde vardiya değişim saatlerini içeren biri onluk sistemde düzenlenmiş diğeri ise onikilik sistemde düzenlenmiş iki ayrı saat vardır. Sporun hatta eğlencenin bile dikkatlice düzenlenmiş, kuralları belirlenmiş bir ritüel olduğu bu düzende Fredersen'in oğlu Freder'i eğlendirmek için seçilecek olan kadınların bile belli bir düzende takdim edildiği görülmektedir. Hem Yukarı Kent'te yani Metropolis'in asillerinin yaşadığı bölgede hem de Aşağı Kent'te yani işçilerin yaşadığı bölgede insan ruhuna dair birşeylerin kaybolduğu açıktır.

Yukarıda da tartışıldığı gibi, 20. yüzyıl başında çağın tininin (*zeitgeist*) makineye duyulan hayranlık ve teknolojik ilerlemenin getirdiği toplumsal düzene şüphe ile yaklaşma arasında salındığı görülmektedir. Fritz Lang'ın ilerlemenin teknolojik boyutuyla ilgili yorumu olarak Metropolis, bu sürecin ileri tarihteki bir noktada totaliter bir toplumsal düzene dönüşeceği önkabulü üzerine kurulmuştur, yani kısaca 'distopik' ¹¹ bir karakterdedir. Adorno ve Horkheimer'e (2010: 22-23) göre Aydınlanmanın getirdiği teknik donanım ve akli kullanma gücü; yani pozitivizm ve pragmatik bakış açısına dayalı bir felsefi bilme etkinliği, Aydınlanmanın özgülleştirici aklının, totaliter bir tahakküm aracına dönüşmesinin temel nedenleri olarak görülmelidir. Bu nedenle "Aydınlanma totaliterdir". Bu kültürün mutlak kontrole dayanan totaliter devletleri de ortaya çıkarması şaşkırtıcı değildir. Bu durum, bireye verilen özgürlüğün yine bireyden alınması, mutlaklığın devlete ve onun bir aracı haline gelmiş bilim ve teknolojiye bırakılmasıdır. Ancak Fritz Lang totalitarizmin sonuçlarını 'Aydınlanmanın Diyalektiği' yayınlanmadan önce ve hatta Hitler ve Nazizm Almanya'da sahnelenmeden önce görmüş ve Metropolis filmi ile görselleştirmiştir.

Tekno-totaliter düzende cinsel ritüellerden, spora, bilim ve yüksek teknolojiden modern mimariye kadar buradaki herşey Aydınlanmanın ürünü olarak organize edilmiş, sistemleştirilmiş, kontrol altına alınmış ve farklılıklar, bütünlüğün strüktürüne tabi kılınmıştır. Öyle ki, bu evrenin merkezindeki Metropolis'in ve düzenin dışında hiçbir şey yoktur. Aydınlanma paradigması ile uyumlu bir şekilde ayrıntılı bir biçimde bilimsel olarak planlanmış, modern kent sel düzeni, yine Aydınlanmanın tininin modernite içinde ortaya çıkan bir yansıması olarak makine estetiği tüm kenti biçimlendirmiştir.

Kaes (1993: 154) Metropolis'in "faşizmdeki modernist boyutu ve modernizmdeki faşist boyutu aynı anda ortaya çıkartan, modernizmin moderniteyle mücadele ettiği bir film" olduğunu vurgular. Bu saptamada ilgi çekici olan, önermenin ikinci yarısıdır. Lang, Mimari Modernizm'in hem o güne kadar uygulanmış örneklerini hem de ütopyik projelerini, Modernite'nin gidişatını ve gelecekte ulaşacağı noktayı distopik bir çerçevede tanımlamak için kullanmıştır. Bu kullanım biçimi aynı zamanda Modern Mimari'nin ütopyasına da şüphe ile yaklaşmak olarak görülebilir. Daha doğru bir

deyişle Mimari Modernizm'in geleceği ile ilgili bu kestirim, toplumsal distopyayı Modern Mimari distopyası haline de getirmektedir.

Metropolis Filminde Aydınlanma'nın 'Mit'e, Modern Mimarının Tarihsel İçeriğe Gerileyişi

Adorno ve Horkheimer'in iki temel kavramı olan 'mit' ve 'akıl', aralarındaki sürekli bir gerilimi ifade ederler. Mit, kökenimizle ilgili olarak anlattığımız öykülerde gerçekte doğanın kontrol edilemez, vahşi, ruh ve tanrılarla dolu olduğunu belirtir Akıl ise planlama ve hesaplamanın organıdır, teknoloji, bu bilginin tinidir. Aydınlanmanın programı dünyanın büyüsünü bozmak, mitleri bertaraf etmek, fantaziye bilgi vasıtasıyla bozmaktır. Aydınlanma akli, tarih boyunca gelişen pek çok aşamada miti emrine almıştır. Örneğin Hıristiyanlık, yerel ruh ve iblislerin cennet ve cennetin hiyerarşisi ile yer değiştirmesidir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 25). Antik tanrılar tek bir rasyonel Tanrı fikri altında dönüşüm geçirmişlerdir. Ardından tüm tanrıları ve değerleri bertaraf etmek amaçlı Modernite, Hıristiyanlığın eleştirisini yapmış ve Aydınlanma projesi aynı biçimde Hıristiyanlığı da mit ilan etmiştir.

En önemlisi, Adorno ve Horkheimer (2010: 13) Aydınlanma'nın mite gerileyişinin sebebini, özellikle gerileme amacıyla icat edilmiş milliyetçi, pagan ve diğer modern mitolojilerde değil de, hakikat karşısında donup kalmış Aydınlanma'nın kendisinde aramak gerektiğini göstermeye çalışırlar. Aydınlanma, bütün mitleri öldürdüğünde en sonunda geldiği yere, yani mitolojiye dönüşür (Adorno ve Horkheimer, 2010: 48). Akıl kendisini mitolojiye göre tanımlamaktadır; mitlerin ortadan kalkmasıyla yeni bir hedef arayan akıl kendisinden başka tanrı hatta hiçbir şey kalmadığı için aynı saldırganlık ve şiddeti kendine döndürmüştür (Adorno ve Horkheimer, 2010: 20). Yeni tahakküm biçimlerinden birine dönüşen akıl, mitselliği geri getirmiştir. Her türlü temelini kaybedildiği bir düzende geriye kalanın güç istencinden başka bir şey olmaması Aydınlanma projesini mitolojiye geri gönderir. Antik çağın mitleri Aydınlanma'nın kurtulma, özgürleşme ve eşitlik mitlerinden daha gerçekçidir (Abrams, 2007: 161).

Mitoloji, Metropolis filminde pek çok kez sahnelenir ve ardından gizlenir. Örneğin filmin başlarında Freder cennet bahçelerinde eğlenirken Maria işçi çocuklarını gezdirmek için Yukarı Kent'e getirir. Ona aşık olan ve peşinden kentin alt kotlarına inen Freder, işçilerin katakomblarda iba-

det ettiklerini görür. Maria'nın işçilere Hıristiyanlığın ayinlerine benzer bir biçimde vaaz verdiği sahneler yeraltında (*underground*), kanunsuz, bir oluşum olarak tanımlanmaktadır. Katakomblar (Fotoğraf 10), geçmişi, çoktan gömülmüş ve aşılmış olan inançlı zamanlara ait geçmişi sembolize etmektedir. Filmde 'ikibin yıllık' oldukları belirtilen bu katakombların aynı zamanda Hıristiyanlığın doğuşuna da gönderme yaptıkları altların önündeki çoklu haçlardan da bu anlaşılmaktadır. Karanlıkta, yer altında olmak aynı zamanda Ortaçağın karanlık dünyasını da anırtmaktadır.



Fotoğraf 10. Yeraltı katakombları ve Maria.

Beyazlar giymiş, orada vaaz eden Maria (Fotoğraf 10), adındaki benzerlikten de kolayca çıkarılabileceğimiz gibi Meryem'dir. Hem bakire, hem annedir. Çünkü filmde de bekârdır ve işçilere, çocuklarına bir gün yaşadıkları düzene barışı ve adaleti getirecek olan bir arabulucuyu beklemelelerini vaaz etmektedir. Zaten Freder'in onunla tanıştıktan sonra tamamen değişmesi ve 'eller ile beyin arasındaki arabulucu görevini üstlenmesi' Freder'in bir kurtarıcı olarak Maria tarafından doğurulmasıdır. Filmin başında, Freder 'cennet bahçeleri'ndeki Adem gibi günah ve kötülükten habersiz yaşamaktadır. Ancak yeraltına inip *M-Makine*'yi gördükten sonra Metropolis evreni hakkındaki algısı tamamen değişir. Yukarıda da değinildiği gibi orada dehşet içerisinde gördüğü halüsinasyonda, *M-Makine* insan kurban alan bir canavar olarak Molok imgesiyle yer değiştirir. Molok, Ammonitler'in inancında çocuk kurban alan tanrıdır (Abrams, 2007: 167). Dolayısı ile *M-Makine*'de fütüristik teknoloji, kadim mitoloji ile iç içe geçmiştir.

Filmde tekno-totalitarizm ile mitolojinin varolan yeni düzende de birbiri içinde erimiş olduğu ve bu düzenin kadim mitleri içerdiği gözlenebilir. Örneğin Joh'un ölmüş eşi Hel Viking mitolojisinde yeraltının kraliçesi olan tanrıça Hel ile aynı adı paylaşmaktadır (Abrams, 2007: 166). Anakent, Metropolis'de mitolojik göndermeler içermektedir. Metropolis'in en yüksek yapısı olan Yeni Babil Kulesi'nin

(Fotoğraf 11) kutsal kitaplarda yer alan Babil Kulesi'ne bariz biçimde benzerliği dikkat çekicidir. Bilindiği gibi Babil Kulesi'nin inşa edilme amacı gökyüzüne ulaşmak ve insanlığı tanrısal mertebeye taşımaktır. İncil'in *Genesis 11*'de Tanrı'nın bu nedenle onları cezalandırdığı ve kuleyi yok ettiği ve tekil olan uluslararası dili etnikliklere göre değişen çoklu hale bölerek döndürdüğü belirtilmektedir (Abrams, 2007: 166).



Fotoğraf 11. Hel figürünün filmde kullanımı, filmde Babil kulesi ve Babil kulesinin hikayesi.

Metropolis filminde de Yeni Babil Kulesi'nin inşa edilmesi insanlığı seçkinler ve işçiler olarak bölmüştür. Rotwang robotu ona olan aşkı nedeniyle Hel'e ithaf etmiş ve Hel kentin, Babil Kulesinin ve düzenin yıkılmasındaki en önemli etmen olmuştur. Robot-Maria'ya dönüşen *cyborg*, filmde mitolojik kötücül ruh ile yüksek teknolojinin birbirine nüfuz ettiği bir ürün olarak önemli bir figürdür. Gece kulübünde yaptığı erotik dans sırasında yedi başlı canavara dönüşen robot-Maria Hristiyanlığın yedi ölümcül günahını sembolize eder. Filmin sonunda (Fotoğraf 12) ortaçağda cadıların cezalandırıldığı biçimde bir gotik katedralin önünde yakılarak öldürülür.



Fotoğraf 12. Kötücül ruh olarak Robot Maria.

Bir bilim adamı olan Rotwang, Aydınlanma'nın pozitivizm ve pragmatik bakış açısına dayalı felsefi bilme etkinliğinin güç istenciyle ilişkisini sembolize etmektedir. Aynı zamanda Rotwang'ı batı edebiyatında pek çok kez tekrarlanmış olan, dünyevi güç talebi nedeniyle şeytanla anlaşma yapan Faust figürü ile eşleştirmek mümkündür (Kaes, 1993).

Metropolis filminde Rotwang (Fotoğraf 13) tıpkı Alman ekspresyonizminin bir başka başyapıtı olan Dr. Calligari'nin Muayenehanesi'ndeki bilim adamı, Dr. Calligari gibi (Robert, 2004: 180; Thompson ve Bordwell, 2003: 408; Vidler, 1996: 13) modernitenin bilim ve ahlak arasında kopan bağını temsil etmektedir. Arkaik güç istencini vurgulamak amacıyla bu nedenle gökdelenlerin arasında küçük bir ortaçağ kulübesinde yaşayan Rotwang, laboratuvarının kapısındaki davud yıldızı ile işaretlenmiş bir büyücüdür.



Fotoğraf 13. Rotwang'ın evi, laboratuvarı ve sağda Dr. Calligari'nin Muayenehanesi filminden bir sahne.

Filmin ilerleyen sahnelerinde mükemmel rasyonalite, mutlak kontrol ve verimliliğin son noktasına ulaşılmış olan Metropolis, yavaş yavaş kendi üzerine dönmeye, saldırmaya başlar. Araçsal rasyonalitenin simgesi olarak Rotwang Joh'u, babasını saf aklın sembolü olarak gören Freder Joh'u sorgulamaya başlar. Metropolis sanıldığı kadar azametli değildir ve sürekli bir yalanı yaşamaktan ibarettir. Freder'in babasının idolü ile yer değiştiren yeni idolü katakombalarda ayin yapılırken şahit olduğu şeydir. Nasıl Joh Metropolis'i kurarken bu inancı kovmuşsa, saf aklın sembolü de bundan sonra Freder'in hayatından kovulmuştur.

Filmin sonunda totalitarizm ve mitoloji tamamen birbirine karışmış ve herkes çılgına dönmüştür. Freder gördüğü halüsinasyonlarla deli sıfatını hak eder hale gelmiş, Joh'u güç deli etmiş, Rotwang ise tüm Metropolis evrenini yok etmek isteyen çılgın bir bilim adamı haline gelmiştir. Robot-Maria yaptığı dansla tüm elitleri çılgına çevirmiş ve işçiler robot-Maria'nın direktifi ile Metropolis'i yok etmeye başlamışlardır. İşçilerin bu taşkınlık anlarında kendi çocuklarına ne olduğu ve ne olacağıyla ilgili hiçbir endişe duymadıkları açıktır. Sonuç olarak Adorno ve Horkheimer'in (2010: 273) de Aydınlanma projesinin vardığı noktayı açıklarken belirttikleri gibi mutlak son, mutlak delilik olmuştur.

Modern mimari hareketin endüstri devrimi sonrası er-

ken 20. yüzyılın hızla makineleşme olgusuna da dayanarak, her çağın kendi değerler dizgesini ürettiğini savunduğu ve tarihsel birikimi reddederek geleceğe yöneldiği önermesi yaygın bir kanıdır. Aydınlanma paradigmasının içinden geçtiği bir tarihsel olgu olarak Modern Mimari hareketin tarihsel olanı mitoloji olarak değerlendirip, mimariyi tarihten arındırma projesini devreye soktuğunu önerebiliriz.

Modern Mimari hareketin ütopyik karakteri Manfredo Tafuri (1976), Mary McLeod (1987), Jane Jacobs (1992), Hilde Heynen (2002), Michael Hayes (2009), gibi akademisyenlerce olumsuz anlamda ele alınmakta, modern mimari hareketin negatif eleştirisi için bir çıkış noktası olarak kullanılmaktadır (Coleman, 2010). Bu eleştirilerin büyük bölümünde paylaşılan düşünce modern mimarinin ütopyik hedeflerine ulaştığı anda kendisini gerçekleştirmiş ve dolayısıyla hızla başka bir duruma dönüşmüş olduğu yönündedir.

Colquhoun'un (1990: 13) da belirttiği gibi geleceğe yönelen modernistlerin hedef olarak belirledikleri iki ütopya- dan biri teknolojidir. Colquhoun Modern Mimari'nin sonunun gelmesinin nedenini bu hedeflerin başarılması olarak açıklamaktadır. Diğer taraftan Colquhoun (1990: 14, 127) gelenekten kopmanın mümkün olmadığını belirtmekte ve mimari modernizm her ne kadar red etse de gelenekle bağlarını kopartamamış olduğunu öne sürmektedir. Modern Mimari'nin "sadece tarih boyunca oluşmuş dizgeleri anlamlı en küçük parçalara bölerek (işlev) kullandığını" düşünmektedir. Yani Modern Mimari de geleneğin yorumlanmasına dayanmaktadır.

Metropolis filmindeki Modern Mimaride de, kentin zemin altındaki kotlarda, derinlerde, üzeri örtülmüş olarak tarihi olan ve mitolojik olan varlığını sürdürmektedir. Yani, fütürist ütopyanın üzerini örttüğü şey, tarihselciliğin kendisidir, tarihsel birikim derinlerde yaşamaktadır.

Sonuç

Metropolis filminin, yirminci yüzyıl başında çağın tininin (*zeitgeist*) makineye duyulan hayranlık ve teknolojik ilerlemenin getirdiği toplumsal düzene şüphe ile yaklaşma arasında salındığı görülmektedir. Fritz Lang'ın ilerlemenin teknolojik boyutuyla ilgili yorumu olarak Metropolis, bu sürecin ileri tarihte bir noktada totaliter bir toplumsal düzene dönüşeceği önkabulü üzerine kurulmuştur, yani kısaca distopik bir karakterdedir. Fütürist mimarların ütopyik projeleri

olarak modern mimari ile kurulan bağlar ise filmi modern mimari ütopyası haline getirmektedir. Çünkü Fütürist Mimari Manifesto'da 'makine estetiği'ni yüceltirken de *Citta Nuova* (yeni Kent) tasarımı sırasında da Antonio Sant'Elia ütopyik bir gelecek vaad etmektedir. Metropolis filmindeki mimari imajlar hem çağdaşı mimarların ütopyalarını canlandırmakta hem de aynı zamanda bunlara belirsizlik katmaktadır.

Mimaride "makine mantığı", "makine ahlakı", "makine estetiği" ve temelde "makinenin ruhu" söylemleri, geçtiğimiz yüzyılın erken dönemine sanatsal açıdan damgasını vuran Modern Mimari *avant-garde*'in Modern çağın tinine özgü makine hayranlığını mimari alanda söylemselleştirmesi ve mekansallaştırmasıdır. Teknoloji temeline dayanan bir mimariye doğru sanat üretimini öngören bu söylem, aynı zamanda Modern Mimari hareketin mitik boyutuna da işaret etmektedir. Yani Modern Mimari bu söylem çerçevesinde kendi mitini kurmuştur. Metropolis filmindeki mimarinin mitik boyutu ise sadece teknolojik ütopya ile sınırlı kalmaz, aynı zamanda modern mimarinin tarihselciliğin reddiyesi ile kovduğu tüm kadim mitler filme üşüşmüştür. Erken Hristiyanlığın katakombaları, gotik katedraller hatta Babil Kulesi gibi tarihsel içerik Metropolis filmindeki modern fütürist mimarinin üzerini örttüğü, ama derinlerde bir yerlerde hatta kentin temellerinde varlığını sürdürmeye devam eden mitolojidir.

Tüm bu yorumların sonucunda, bu çok katmanlı filmin mutlu son klişesi ile bitmesi, Fritz Lang'ın modernitenin geleceği konusunda hala umut taşıdığına göstergesi olduğu gibi, filmin ütopya ile distopya arasında asılı kalmasının en önemli nedenlerinden biridir. Hatta tam olarak bu nedenle film toplumsal düzene dair projeksiyonu ile mimari iyimserliği arasında, ütopya ile distopya arasındakine benzer bir gerilimi taşımaktadır.

Filmden çıkarsayabileceğimiz sonuçlardan biri Modern Mimari'nin en ateşli tartışmalarının gerçekleştiği erken yirminci yüzyılda bile tarihsel olandan kopmadığı, dışladığı mitoloji yani tarihsel birikim ile birlikte eş zamanlı olarak varlığını sürdürdüğüdür. İkinci sonuç ise modern sonrası dönemde, 1980'li yıllarda Modern Mimari'nin Adorno ve Horkheimer'in (2010) terminolojisiyle 'mitoloji'ye ya da mimari üslupsal açıdan tarihselciliğe gerilediğidir ki Adorno ve Horkheimer (2010) bu durumu mutlak delilik olarak tanımlamışlardır.

Notlar

1 Bir yönetmen, senarist ve film yapımcısı olan Fritz Lang mimar bir babanın oğlu olarak Viyana'da dünyaya gelmiştir. Viyana 'da Mimarlık ve Fotoğraf eğitimi alırken dünya turuna çıkmış, ardından eğitimini Paris ve Münih Sanat Akademilerinde sürdürmüştür. Gönüllü olarak katıldığı I. Dünya savaşında yaralandıktan sonra döndüğü Viyana'da film senaryoları yazmaya başlamıştır. Alman UFA stüdyolarında çalışmaya başlayan Lang Alman Expresyonist (Dışavurumcu) sinemasının yükselişyle kısa sürede bu akımın en önemli yönetmenlerinden biri konumuna gelmiştir.

2 1900'lü yıllardan itibaren Almanya'da örnekleri görülmeye başlanan Dışavurumcu Alman Sineması Weimar Cumhuriyeti döneminde en parlak dönemini yaşamıştır. Bilinçaltının bir yansıması olarak sürreal bir dünyada geçen hikayelerin, gerçeküstü, çizgi ve biçimlerin çarpıtılmasıyla oluşturulan dekorlar, keskin ışık ve gölgeler akımın en önemli biçimsel özellikleridir. Robert Wiene, Fredrich Wilhelm Murnau, Arthur Von Gerlach, Paul Leni, Carl Mayer gibi yönetmenler akımın önemli temsilcileridir. Alman sinema kuramcısı ve eleştirmeni Sigfried Krauer 'Caligari'den Hitler'e adlı yapıtında Dışavurumcu Alman Sineması'nı estetik bir hareketten çok kültürel bir hareket olarak tanımlamak ve I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış yorgun Alman halkının bunalımını yansıttığını belirtmektedir. Krauer, 1918 tarihli "On Expressionism: Nature and Meaning of a Contemporary Movement" adlı makalesinde dışavurumculuğu "Modernitenin araçsal aklı tarafından köleleştirilmiş insanın çılgılığı" olarak tanımlamaktadır. Fritz Lang ve Theo von Harbou'nun Metropolis filminde kurdukları ütopyanın ise endüstrileşme ve ekonomik rasyonalizasyon tarafından tahrip edilmiş toplumu dönüştürerek, restore etme girişimi olduğunu belirtmektedir. (Krauer 1918, Kaes 2009 : 186 ve 187'den)

3 Metropolis filminin çekimi Babelsberg stüdyolarında 1925-1926 yılları arasında süren çalışmalar sonucunda tamamlanmıştır. Filmin mimar olan set tasarımcısı Erich Kettelhut 1921-1922 yılları arasında Friedrichstrasse İstasyonu'nda 'modernizmi simgeleyecek yapı'nın tasarımı yarışmasına katılmış ve Mies, Poelzig ve Scharoun gibi ünlü mimarların arasından bir gökdelen tasarımı ile sıyrılarak birinci olmuştur. (Kaes, 1993: 147)

4 Kaynak belirtilmeyen görseller Metropolis filminden kesilerek kullanılmıştır.

5 Theodor Adorno (1903-1969) Yahudi asıllı bir babanın oğlu olarak Frankfurt'ta dünyaya gelmiş, gençlik yıllarında antisemitizmin Almanya'da neden olduğu olumsuz anılarını

Minima Moralia adlı kitabında toplamıştır. Hayatı ve külliyatı üzerinde büyük etkisi olan antisemitizm ve totaliter devlet Aydınlanma'nın Diyalektiği kitabında da eleştirilen önemli bir sorundur. Max Horkheimer (1895-1973)'de aynı biçimde Yahudi asıllı bir babanın oğludur. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/> ve <http://plato.stanford.edu/entries/horkheimer/>

6 Filippo Tommaso Marinetti 20 Ocak 1909'da Le Figaro'da yayınlanan Fütürist Manifesto'da makineyi estetik bir nesne olarak ele alışlarını şöyle açıklar:

"Dünyanın güzelliğinin, yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini açıklıyoruz: Bu güzellik, hızın güzelliğidir. Karoserisini, içine çektiği havanın etkisi ile patlayacakmış görüntüsü veren yılan benzeri boruların süslediği bir yarış arabası motoru iştilirken son derece yüksek bir gürültü çıkaran araba, Samothrakeli Nike'dan daha güzeldir.... Nehirlerin iki yakasını birleştiren ve güneş ışığında bıçak gibi parlayan köprüleri, göğü inleyen ve serüvenler peşinde koşan vapurları, raylarda, borularla çevrelenmiş dev çelik beygirler gibi koşmakta olan geniş göğüslü lokomotifleri ve rüzgârda bir bayrak gibi sallanan ve coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle göklerde kayarcasına uçan uçakları yüceltmek istiyoruz."

7 Antonio Sant'Elia da pek çok diğer fütürist sanatçı gibi gönüllü olarak katıldığı I. Dünya Savaşı'nda hayatını kaybetmiş ve hiçbir zaman malzeme, konstrüksiyon ve teknoloji ile buluşmamış, onlarla test edilmemiş olan tasarımları daimi bir şekilde ütöpic mertebesine yükselmiştir (Banham, 1980: 136).

8 "Fütürist kenti yaratmalı ve yeniden inşa etmeliyiz: o her parçası dinamik olan, uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olmalıdır... Fütürist konut ise devasa bir makineye benzemelidir. Asansörleri yalnızlık çeken solucanlar gibi merdiven kovalarında saklanmamalı, artık kullanılmayan merdivenler ortadan kalkmalı ve asansörler demir ve camdan yapılmış yılanlar gibi bina yüzeylerine tırmanmalıdır. Beton, cam ve demirden yapılmış, boyanmamış heykelsiz ev, yalnızca kendi çizgilerinin ve girinti-çıkıntılarının güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yalınlığı ile son derece çirkin olmalı, yerel yönetim tasarımlarının öngördüğü yükseklik ve genişlikte olmalı, kargaşa cehenneminin, yani sokağın yanında yükselmelidir. Sokak ise artık kapıcı daireleri ile aynı seviyede bir paspas gibi uzayıp gitmek yerine, birkaç farklı seviyede yeryüzüne inerek, metropol trafiğini üstlenerek metal yaya yolları ve hızlı yürüyen merdivenlerle birbirine bağlanacaktır." (Fütürist Mimari Manifesto, 1914)

9 Kinestetik: harekete dair fiziksel deneyimlerin algı boyutu.

Ayrıntılı bilgi için bkz. (Cook 2000) Cook, John, J. (2000) “Sessiz Sinemanın Kinetiği: Yirminci Yüzyılın Başlarında Sinema ve Hareket İlişkisi”. Çev. O. C. Çetin. Parallax Görsel Kültür Arşivi 006, <http://www.hezarfen.net/parallax/006cooktr.htm>.

10 Biyolojide iki farklı türden organizmanın birlikte yaşaması anlamına gelen simbiyosis; bu çalışmada modern insanın makineyi biyolojik bir varlık olarak kabul etmesi ve özellikle I. Dünya Savaşı sırasında askerlerin siperlerde silahları ile ortak yaşam kurlmaları ve bütünleşmeleri anlamında kullanılmıştır.

11 Distopya sözcüğü ütopyaдан türeyen ve ütopya ve ütopyaların içerdiği anlamlar ile birlikte değerlendirilmesi gereken bir kavrama gönderme yapmaktadır. ‘Ütopya’ sözcüğünün etimolojisi 1516 yılında Thomas More tarafından Grekçe ou topos yer olmayan ve eu topos iyi yer anlamında tanımlanmıştır. (More, 2001: 142) Yine Grekçeden gelen dis topos kötü yer anlamında distopya görece yeni bir kavram olarak 19. yüzyılda 1868 yılında John Stuart Mill tarafından tanımlanmıştır. Ancak 19. Yüzyıldan itibaren distopyalar edebi alanda en az ütopya kadar geniş bir külliyat oluşturmuştur. Bu iki sözcük de etimolojik olarak Grekçede doğrudan ‘yer’e dair tanımlar içermelerine rağmen Batı literatüründeki kullanım biçimleri, zamansal anlamları da katmış, dolayısıyla bu iki sözcük coğrafya disiplininin çok tarih disipliniyle ilgilendirir hale gelmiştir. Hem ütopyaların hem de distopyaların gelecek tarihe yönelik yer tanımları bilim kurgu karakterinin ve türünün doğmasının nedenidir (Milner, 2009: 827). ‘Mükemmellik fantazisi’ olarak ütopya insanlığın adil bir düzende yaşamayı hak ettiği önkabulu üzerine kurulan planlanmış, ideal toplumsal sistemleri içermektedir. Modernite ile birlikte görülmeye başlayan distopyalar ise Aydınlanma paradigmasının ürünü olan ütopyaların totalitarizmine karşı koyuştur. Jameson 2005 yılındaki çalışması ‘Yarının Arkeolojileri’nde distopyayı iki farklı yaklaşıma bölerek inceler. Eleştirel distopya; ‘eğer bu böyle giderse’ anlamında bir uyarıdır. ‘Anti-ütopya’ ise insan doğasının kötücül yanına vurgu yaparak ‘yaklaşmakta olan tehlikelere dikkati çekmektedir. Jameson’a (2005: 198) göre eleştirel distopya bu bakımdan ütopyik bir karakterdedir ve ütopyanın negatif akrabasıdır.

Kaynakça

Abrams, Jerold. J. (2007). “The Dialectic of Enlightenment in Metropolis” *Philosophy of Popular Culture: Philosophy of Science Fiction Film*, ed. Sanders, Lexington, KY: University of Kentucky, s: 153-170.

Adorno, Theodor, W. Horkheimer, Max. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği, çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Albrecht, Donald (1996). “New York, Old York: The Rise and Fall of a Celluloid City”. in *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, (ed) D. Neumann, New York, Munich: Prestel-Verlag, s: 39-47.

Balla Giacomo, Depero Fortunato (2001). “The Futurist Reconstruction of the Universe.1915. *Futurist Manifestoes*, ed. Umbro Apollonio, Thames and Hudson, s: 197-200.

Banham, Reyner (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge: MIT Press.

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*, trans. S. F. Glaser, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Coleman, Nathaniel (2010). “The Peculiar Adventure of Utopia: Discourses of Modern Architecture in the 20th Century and Today”. *International Society for the Philosophy of Architecture*. <http://isparchitecture.wordpress.com>. (17.11.2012)

Colquhoun, Alan (1990) *Mimari Eleştiri Yazıları*, çev. A. Cengizkan, Ankara: Ş.V.M.V. Yayınları.

Dostoğlu, N. T. (2001) “Ütopya, Kent ve Mimarlık Üzerine Düşünceler”. *Arredamento Mimarlık*, 5: 73-76.

Jacobsen, Wolfgang, Sudendorf, Werner (2000). *Metropolis: A Cinematic Laboratory for Modern Architecture*, Stutgard, London: Axel Menges.

Jameson, Fredric (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*, London: Verso.

Kaes, Anton (1993). “Metropolis: City, Cinema, Modernity”. *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, ed. Timothy O. Benson, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, s: 146-165.

_____ (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton: Princeton University Press.

Le Corbusier, (2010). *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, İstanbul: YKY.

Milner, A. (2009). “Changing the Climate: The Politics of Dystopia”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 23: 827-838.

More, Thomas (2001). *Utopia*, trans. C. Miller, New Haven: Yale University Press.

Neumann, Dietrich (1996). “Before and After Metropolis: Film and Architecture in Search of the Modern City”. *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, ed. Dietrich Neumann, New York, Munich: Prestel-Verlag, s: 33-38.

Roberts, Ian (2004). “Caligari Revisited: Circles, Cycles and Counter-Revolution in Robert Wiene’s Das Cabinet Des Dr. Caligari”. *German Life and Letters* 57 (2): 175-187.

Thompson, Kristin, Bordwell, David (2003). *Film History: an Introduction*, New York: McGraw-Hill Companies Inc.

Vidler, Anthony (1996). "The Explosion of Space: Architecture and Filmic Imaginary". *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, ed. Dietrich Neumann, New York, Munich: Prestel-Verlag, s: 13-25.

İnternet Kaynakları

IMDB; Fritz Lang

<http://www.imdb.com/name/nm0000485/> (17.11.2012)

Stanford Encyclopedia of Philosophy; Theodor W. Adorno

<http://plato.stanford.edu/entries/adorno/> (17.11.2012)

Stanford Encyclopedia of Philosophy; Max Horkheimer

<http://plato.stanford.edu/entries/horkheimer/> (17.11.2012)

Paralax Görsel Kültür Arşivi 006, Cook, John, J. (2000) "Sessiz Sinemanın Kinetiği: Yirminci Yüzyılın Başlarında Sinema ve Hareket İlişkisi". Çev. O. C. Çetin.

<http://www.hezarfen.net/paralax/006cooktr.htm> (12.06.2013)

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Walter Gropius, *Monument to the March Dead*, 1921.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Monument_to_the_March_dead.jpg.

Fotoğraf 2. Metropolis filminde kalbi simgeleyen dev gong (Filmden kesit).

Fotoğraf 3. Sol: New York Kentinden görüntü

http://newyorkresidence.co.uk/default_uk.aspx

Sağ: Metropolis filminde kent (Filmden kesit).

Fotoğraf 4. Sol: Metropolis filmi afişinde kent,

Orta: Giacomo Balla, *Speeding-Automobile*, 1913.

http://www.sas.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring02/104/Balla_SpeedingCar1.jpg

Sağ: New York University Faculty Class Web Sites, Futurism sayfası

<http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/futurism.html>

Fotoğraf 5. Metropolis filminde kent (Filmden kesit).

Fotoğraf 6. Antonio Sant'Elia, *Citta Nuova*, 1912-1914.

<http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/futurism.html>

Fotoğraf 7. Metropolis filminde *M-Makine* ve işçiler (Filmden kesit).

Fotoğraf 8. Rotwang, laboratuvarı ve robot Maria (Filmden kesit).

Fotoğraf 9. Sol ve Orta: *Robot Maria*, Yushiwara gece klübü, erkeklerin Maria'nın dansına tepkileri (Filmden kesit).

Sağ: Giacomo Balla, *Velocita D'Automobile + Luci*,

<http://www.thecityreview.com/s07simpl.html>

Oryantalist Resimlerde Türk Halıları

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR* - Berna İLERİ**

Özet

Oryantalist resim akımının, 1798'de Napoléon'un Mısır seferi ile başladığı ve özellikle 19. yüzyılda gelişerek 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla son bulduğu söylenebilir. İlk oryantalist ressamın çoğunun Doğu'yu hiç ziyaret etmeden tamamen kitaplardan elde ettikleri izlenimler doğrultusunda resimlerini yaptıkları bilinmektedir. Bu resimler önceleri hayal ürünü olarak yapılmış olsa da sanatçıların Doğu'yu ziyaret etmeleriyle daha gerçekçi olarak yapılmaya başlanmıştır.

Oryantalist ressamlar Doğu hakkında duydukları ve hayal ettikleriyle yetinmemiş, bilimsel, askeri, diplomatik veya ticari görevler üstlenerek Doğu'ya seyahat de etmişlerdir. Seyahat ettikleri kentler arasında Cezayir, Kahire ve İstanbul en önemlileridir.

Oryantalist resimlerde yer alan halılar, olaylar ve törenlerle bağlantılı olarak tüm detaylarıyla resmedilmiştir. Çalışma kapsamında çok sayıda oryantalist resim incelenmiş, bunlardan Rudolf Ernst'in 'Çiçek Satıcısı' ve 'Gözde ile' adlı tabloları, Giulio Rosati'nin 'Tavla Oyunu', 'Halı Satıcısı' ve 'Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken' adlı tablolarında yer alan Türk halıları kompozisyon özellikleri açısından müzelerde yer alan Türk halıları ile karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Oryantalizm, Oryantalist resimler, Türk halıları, Halı, Resim*

Illustrations of Turkish Carpets in Orientalist Paintings

Abstract

It could be said that Orientalist art movement had started in 1798 when Napoleon embarked on his Egypt Campaign. The movement flourished during 19th century and ended in 1914 with the start of World War I. It is known that most of the first Orientalist painters did not visit the Orient, they did their paintings only with the impressions that they gained from the books. Although these first paintings were imaginary, they started to become more realistic when the artists began visiting the Orient.

The Orientalist artists did not contented with what they imagine or hear about the Orient, they also undertook some scientific, military, diplomatic and commercial tasks during their visits to the Orient. Algiers, Cairo and Istanbul were among the cities they were travelled the most.

The carpets were depicted in every detail in the Orientalist paintings in the connection with the theme of the painting. In the context of this study large number of orientalist paintings were examined and the Turkish carpets in the paintings of Rudolf Ernst - 'Flower Seller', 'Favorite of the Farm'- and Giulio Rosati - 'Game of Backgammon', 'Carpet Seller' and 'Inspection of the New Arrivals in the Slave Market'- were compared with Turkish carpets found in the museums and also the compositions of the carpets were explained.

Keywords: *Orientalism, Orientalist artists, Turkish carpets, Carpet, Paintings*

Giriş

Doğu Bilimi veya Şarkiyatçılık olarak da bilinen ‘Oryantalizm’, Avrupa’nın doğusundan başlayarak tüm Afrika ve Asya, Yakın, Orta ve Uzak Doğu toplumlarını ve kültürlerini, dillerini, tarihlerini, dinlerini, coğrafyalarını inceleyen batı kökenli ve batı merkezli oldukça geniş bir araştırma alanı olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım, 2003: 19). Oryantalizmin sözcük olarak kökeni, Latince ‘güneşin doğuşu’ anlamına gelen *oriens* kelimesine dayanır (Webster’s II, 1994: 829).

Bilim insanlarının oryantalizmin ortaya çıkışı ve gelişimi ile ilgili olarak bir fikir birliğine vardıklarını söylemek oldukça zordur. Bir grup araştırmacı oryantalizmin doğuşunu XI. yüzyılın başlarına, bir başka grup ise X. yüzyıla tarihlendirmektedir. Bir grup Batılı araştırmacı ise 1312 yılında toplanan Viyana Konsülünün aldığı kararları Oryantalizmin doğuşu olarak kabul eder.

Ancak oryantalizm teriminin XX. yüzyılda olumsuz bir anlam kazandığını söylemek mümkündür. Terimi olumsuz anlamda kullanan akademisyenlerden biri kendisi de bir ‘Doğu’lu (Filistinli) olan Edward Said’dir. Said’in çalışmalarının en iyisi olmamakla birlikte *Oryantalizm* adlı kitabı en bilinen çalışmasıdır (Lazarus, 2007: 160). James Clifford (2007:137), Edward Said’in *Oryantalizm* adlı çalışmasında yaklaşımının bir soy kütüğü araştırması olduğunu belirterek “Ana görevi, klasik biçimini XIX. ve XX. yüzyılda elde etmiş bir oryantalizmin yapılarını geriye dönüştürme ve sürekli olarak tarif etmektedir”, demektedir. Ayrıca kitapta Edward Said’in oryantalizmin üç gevşek tanımını yaptığını söyleyerek bu tanımları şöyle açıklar:

Birincisi, oryantalizm oryantalistlerin yaptıkları ve yapmakta oldukları şeydir. Bir oryantalist “Doğu’yu özgül ya da genel yönleri ile öğreten, hakkında yazan ya da araştıran kimseye “ denir. Bu grubun içerisinde akademisyenler ve hükümet uzmanları girer: Filologlar, sosyologlar, tarihçiler ve antropologlar. İkincisi, oryantalizm “ ‘Doğu’ ile (çoğu zaman) ‘Batı’ arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayırımı dayalı bir düşünme tarzıdır. Doğu ile Batı arasındaki temel bir ikili karşıtlığı başlangıç noktası olarak alan Said, “Doğu, insanları, gelenekleri, ‘aklı’, kaderi vs.” hakkında özcü ifadelerde bulunan her yazı oryantalisttir diye devam

eder. Son olarak, oryantalizm “Doğu ile uğraşan ortak bir kurumdur ve bu kabaca XVIII. yüzyılın sonlarını takiben gelen sömürge çağında “Doğu’ya egemen olan, Doğu’yu yeniden yapılandıran ve onun üzerinde otorite kuran” gücü elinde bulundurur (Clifford, 2007: 139).

Bernard Lewis ise oryantalizm sorununu tartıştığı makalesinde, oryantalizmin geçmişte iki anlamda kullanıldığını belirtir. Sözcüğün düşünsel kirlenme yolu ile zehirlenmeden önce ne anlama geldiğini sorarak şu yanıtı verir:

Oryantalizm geçmişte esasen iki anlamda kullanılıyordu. Birisi bir ressam okulu- Orta Doğu’yu ve Kuzey Afrika’yı ziyaret eden ve orada gördüklerini ya da hayal ettiklerini bazen romantik ve aşırı bir biçimde bazen de pornografik bir tarzda resmeden, çoğunlukla Batı Avrupalı bir grup ressam. İkinci ve daha yaygın anlamınsa birincisiyle hiçbir bağı yoktu ve bu zamana kadar bir araştırmacılık dalını ifade ediyordu. Sözcük ve sözcüğün ifade ettiği akademik disiplin, araştırmacılığın Batı Avrupadaki Rönesans’tan itibaren başlayan büyük ilerleyişine kadar uzanır (2007: 220).

“Oryantalist” teriminin artık kurtarılamayacak kadar kirlendiğinden bahseden Lewis, 1973 yılında Paris’te toplanan XXIX. Uluslararası Oryantalistler Kongresi’nde ‘Oryantalizm’ teriminin resmen kaldırıldığını, bunun yerine “Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Beşeri Bilimleri Kongresi” adının seçildiğini yazar (2007: 223).

Böylelikle “Oryantalist” terimi yetkili kişilerce ilga edildi ve tarihin çöp sepetine atıldı. Fakat çöplükler güvenli yerler değildir. Nitekim araştırmacılar tarafından iskartaya çıkartılan “Oryantalist” ve “Oryantalizm” sözcükleri farklı bir amaca istinaden - polemikte karşı tarafa saldırmak – geri dönüştürüldü ve yeniden şekillendirildi (Lewis, 2007: 224).

Oryantalizm ile ilgili tartışmalar günümüzde de devam etmektedir. Ancak, bu makale kapsamında, hakkında çokça tartışma yapılan, Lewis’in de belirttiği gibi oryantalizmin yaygın olarak bilinen anlamı üzerinde değil; bu tartışmalarla bir bağlantısı olmayan ve “Oryantalist ressamlar” olarak adlandırılan bir grup Batı Avrupalı ressamın tablolarında yer verdikleri Türk Halıları üzerinde durulmuştur.

Oryantalist Resim Akımı

Oryantalizm, resim sanatının yanı sıra mimarlık ve mobilya tasarımı gibi uygulamalı sanatların birçok alanında etkili olmuştur. Oryantalist resim akımının, 1798'de Napoléon'un Mısır seferi ile başladığı ve özellikle 19. yüzyılda gelişerek 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla son bulduğu söylenebilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389).

İlk oryantalist ressamın kaynaklarının doğruluğundan emin olmak gibi kaygı taşımayıp çoğu doğuyu hiç ziyaret etmeden tamamen kitaplardan ve anlatılanlardan elde ettikleri izlenimler doğrultusunda düşsel "Doğu kompozisyonları" çalışmışlardır (Makzume, 2012: 16). Bu resimler önceleri hayal ürünü olarak yapılmış olsa da sanatçıların Doğu'yu ziyaret etmeleriyle daha gerçekçi bir yaklaşım sergilenmiştir. Resimlerde en dikkati çeken nokta bir üslup birliğinden ziyade konu birliği olmasıdır. Zeynep İnankur da "Oryantalist" resimlerin harem, gündelik yaşam, hamam, kent görünümü gibi konu bakımından birbirleri ile yakınlık gösterdiklerini, sanatçıların farklı üsluplarda çalışmış olduklarından bahsetmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389, İnankur, 1997: 48-49).

Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u* adlı ortak çalışmalarında oryantalist resim akımından şu şekilde bahseder:

Oryantalist resim ne bir okul ne de bir üsluptur. Oryantalist olarak nitelenen farklı üsluplardaki resimler arasındaki ilişki, sanatçıların ele aldıkları konulardan kaynaklanmaktadır. Ingres'in, Delacroix'nın ya da Matisse'in odalıkları oryantalist tablolarıdır ama bu yapıtların üslupları tamamen farklıdır. (2008: 36).

Kısaca XIX. yüzyılda meydana gelen siyasi olaylar, ülkelerin birbirleri ile ekonomik ilişkileri, arkeolojik araştırmalar ve romantizmin etkisi, Avrupa'da Oryantalizm modasının doğmasına neden olmuştur. Avrupalıların Doğu kültürüne olan ilgisi diplomatik, ticari ve sanatsal ilişkiler nedeniyle XIX. yüzyıldan daha öncelere dayanmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389). Doğu'dan aldıkları ipek, halı, mücevher gibi mallarla Avrupa'ya dönen tüccarlar, gizemli Doğu'yu anlatarak Avrupalıların ilgisini çekmiştir. Doğu'ya yaptıkları gezileri anlatan kitaplar yayınlayan tüccarlar arasında Chevalier, Chardin, Jean Baptise Tavernier, Olearius ve

Cornelius de Bruyn'ü saymak mümkündür. Bu kitaplar Doğu medeniyetlerinin sanat ve kültürünün daha geniş halk kitleleri tarafından tanınmasını sağlayarak, Batı'da Doğu sanatı ve felsefesine olan ilgiyi arttırmıştır (Day, 2003: 92).

Binbir Gece Masalları'nın Antonie Galland (1704-1717) tarafından Fransızca'ya çevrilmesinden kısa bir süre sonra Montesquieu İran Sarayı'nda geçen bir masalın anlatıldığı *Lettres Persanes*'i yayınlamıştır. İstanbul'da görevlendirilen İngiliz elçisinin eşi ve hareme davet edilen ilk Avrupalı olan Lady Mary Wortley Montagu'nun mektupları ölümünden sonra 1763'de yayınlanmıştır. Napolyon, 1798'deki Mısır seferi sırasında tüm gördüklerini kaydetmek üzere yanına bilim adamları ve sanatçılar almıştır. Yapılan bu bilimsel yayınlar ve edebi eserler ressam, yazar ve müzisyenlerin hayal gücünü harekete geçirmiştir. Gustave Flaubert'in, Kartaca'da geçen eseri 'Salambo' kendisinin 1858 yılında Tunus'a yaptığı ziyaret sırasında elde ettiği bilgileri içermektedir. Pierre Loti (1850-1923) Doğu'yu Fransız deniz kuvvetlerinde görevli bir subay iken keşfetmiştir. Loti, Doğulu erkeklerin giyim tarzını benimseyerek Rochefort-sur-Mer'deki evini Doğu saraylarına benzetmiş, evinin dekorasyonunda çok sayıda Doğu halısı ve kumaşı kullanmıştır. Fotoğraf 1'de Loti 1901 yılında Rochefort-sur-Mer'deki evinde görülmektedir (Day, 2003: 92-94).



Fotoğraf 1. Pierre Loti, 'Rochefort-sur-Mer'deki evinde' (Day, 2003: 92).

Tüm bunlar XIX. yüzyılda edebiyat alanında da Doğu hayranlığının güçlü bir şekilde hissedilmesine yol açmıştır. XIX. yüzyıl ortasında Fransız yazar Theophile Gautier'nin yazılarıyla oryantalizm kavramı Doğu'yu konu alan resimler için kullanılmaya başlanmıştır (Bal, 2010: 13). Victor Hugo ise 1829 yılında yayınlanan *Les Orientales* adlı eserinde İslam dünyasının zihinler için olduğu kadar hayaller için de bir tür genel saplantı olduğunu belirterek, önsözde XIV. Louis Dönemi'nde Helenistik, şimdi ise *oryantalist* olduklarını ifade etmiştir (Germaner-İnankur, 2008: 36; Day, 2003: 92).

XIX. yüzyıl süresince, Oryantalist konulu resimler, Paris ve Londra'daki resmi kurum ve özel galerilerin teşvikiyle oluşturulan sergiler ve albümlerle, Avrupa, ABD ve Yakındoğu ülkelerinde aranır hale gelmiştir. Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan banker ve sanayiciler oryantalist resimlerin başlıca alıcıları ve koleksiyonerleri olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389).

Oryantalist ressamın Doğu hakkında duydukları ve hayal ettikleri kendilerine yetmemiş, bilimsel, askeri, diplomatik veya ticari görevler üstlenerek Doğu'ya seyahat etmişlerdir. Seyahat ettikleri yerler arasında Cezayir, Kahire ve İstanbul en önemlileridir (Germaner ve İnankur, 2008: 37). John Frederick Lewis (1805–1875), Eugene Fromentin (1820–1876), William Holman Hunt (1827–1910) ve Jean-Leon Gérôme (1824–1904) yeni fikirler elde edebilmek ve malzeme araştırmak üzere Doğu'ya seyahat eden ressamlar arasındadır. Ayrıca kurulan bazı dernekler vasıtası ile maddi durumu elverişli olmayan sanatçılara bile Doğu'ya seyahat etme fırsatı verilmiştir. Bu derneklerden biri *La Société Coloniale des Artistes Français'* dir. Dernek her yıl ödül kazanan sanatçıyı Mısır, Suriye, Kudüs, Anadolu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Hindistan başta olmak üzere, sanatçının seçtiği ülkelerden birine göndermiştir (Day, 2003: 96). Buna rağmen Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ve Antoine-Jean Gros (1771-1835) gibi Ortantalist resmin öncülerinden sayılabilecek birçok ressam Doğu'ya hiç gitmemiştir. Resimlerinde Doğu'ya seyahat eden gezginlerin anıları, onların getirdiği eşya, gravür ve fotoğraflar esin kaynağı olmuştur (Germaner ve İnankur, 2008: 38).

Doğu'ya hiç gitmeyen ressamın yanı sıra Doğu'da uzun yıllar kalmış ve hatta İslam dinini seçmiş ressam da vardır. Doğu'nun günlük yaşamına ait sahneleri tablolarında

daha doğru yansıtmak amacıyla yıllarca orada yaşayan resamlardan biri Gustave Guillaumet'dir (1840-1887). Jacques Majorelle (1886-1962) ve Etienne Dinet (1861-1929) ise İslam dinini seçmiştir (Germaner ve İnankur, 2008: 38).

Oryantalizmin en önemli temsilcileri arasında Fransız ressamlardan Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), Théodore Chassériau (1819-1856), Émile Jean Horace Vernet (1789-1863), Adrien Dauzats (1804-1868), Eugene Fromentin (1820–1876), Jean-Leon Gérôme (1824–1904), Gustave Guillaumet (1840-1887), Étienne Dinet (1861-1929), Félix Ziem (1821-1911), Benjamin-Constant (1845-1902), Jean Lecomte du Nouy (1842-1923), İngiliz ressamlardan William Henry Bartlett (1809-1854), Thomas Allom (1804-1872), Edward Lear (1812-88) ve John Frederick Lewis (1805-1876) sayılabilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389-1390).

1870'li yıllara kadar sadece Fransız ve İngiliz ressamların tablolarına konu olan Oryantalizm bu tarihten sonra İsviçreli, Alman, Belçikalı, İskandinavyalı, Avusturyalı, İtalyan ve Rus sanatçıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Özellikle Fransız ressamların etkisinde kalan Alman ve Avusturyalı Oryantalistler' den Rudolph Ernst (1854-1932), Ludwig Deutsch (1855-1935) ve Leopold Cari Müller (1834-92), Rudolf Swoboda (1859-1914); İtalyan Oryantalist ressamından, Cesare Maccari (1840-1919), Giulio Rosati (1858-1917), Gustova Simoni (1846-1926), Stefano Ussi (1822-1901), Alberto Pasini (1826-99), Ippolito Caffi (1809-66), Pietro Bello (1831-1909), Fausto Zonaro (1854-1929) ve Salvatore Valeri (1856-1946) en tanınan sanatçılardır. ABD'li Frederick Arthur Bridgman (1847-1928) ve John Singer Sargent (1856-1925), Belçikalı Jan-Baptist Huysmans (1826-?), İskoçyalı Arthur Melville (1855-1904) ve David Wilkie (1785-1841), İspanyol Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), İsviçreli Charles Gleyre (1808-74) ve Rudolf Weisse (1846-?), Macar Arthur Ferraris (1856-?) ve Guyla Tornai (1861-1928), Maltalı Amadeo PREZIOSI (1816-1882), Polonyalı Stanislaus von Chlebowski (1835-84) ve Rus İvan Ayvazovski (1817-1900) ile Vasili Vereşçagin de (1842-1904) Oryantalist konulu resimleriyle bilinen ressamlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1390).

Oryantalist Resimde Kompozisyon ve Konu

Oryantalist resimde kompozisyon, figürlü kompozisyonlar ve manzaralı kompozisyonlar olmak üzere iki ana grup-

ta toplanabilir. Figürlü kompozisyonlarda, hamam ve dans sahneleri, harem sahneleri, iç mekânlarda ve kentte geçen günlük yaşam betimlemeleri, portreler, yerel giysilerin tanıttığı kıyafet albümleri, savaş ve av sahneleri, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri, İncil ve Tevrat öykülerinin geçtiği Kutsal Toprakların resmedildiği kompozisyonlar sayılabilir. Manzaralı kompozisyonlarda arkeolojik alanlar, anıtlar ve kent görünümüleri işlenmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389-1390).

Germaner ve İnankur, şiddet ve erotizm konularının betimlendiği, esir pazarı, harem ve hamam sahnelerinde çoğu kez Doğu hakkında abartılı, küçümseyici ve önyargılı bir bakış açısının sergilendiğini belirterek;

Batının “Doğu Sorunu”na bakışıyla paralellik gösteren bu anlayışa göre, resimlerde zalim, kösnül ve tembelenen doğulu insanlar ile yüceltilen doğal güzelliklerin, çoğu İslam sanatı ve mimarlığı örneği olan nesnelere dünyasının betimlenmesi arasında önemli bir ayırım dikkati çekmektedir,” demektedirler (2008: 39).

Oryantalist resimlerde dikkati çeken bir diğer nokta da Batılı gözlemcilerin hiçbir şekilde resmedilen renkli ve egzotik dünyaya dâhil edilmemiş olmasıdır (Bal, 2010: 22). Çünkü oryantalist resmin başlıca varoluş nedeni “kendine yabancı olanı” göstermektir (Germaner ve İnankur, 2008: 36).

Oryantalist resimlerde giysiler, mimari ayrıntılar, günlük kullanım eşyaları ve bu eşyaların yerleşme biçiminin üzerinde özellikle ayrıntılı bir biçimde durulmuştur (Germaner ve İnankur, 2008: 39). Günlük kullanım eşyaları arasında Doğu’ya ait halı, kilim ve diğer tekstiller de oldukça ayrıntılı olarak resmedilmiştir.

Oryantalist Resimlerde Yer Alan Türk Halıları

Oryantalist resimlerde halı ve tekstiller olaylar ve törenlerle bağlantılı olarak resmedilmiştir. Bu dönem ressamlarının en çok tercih ettikleri konular arasında seccade üzerinde namaz kılan kişiler, halı satışı yapan veya müşterileri ile pazarlık eden halı tüccarları sayılabilir. Jean-Leon Gérôme’un *Carpet Merchant in Cario* (Kahire’deki Halı Tüccarı) adlı eseri, sanatçının Kahire Pazarı’nı 1868 yılında ziyareti sırasında yaptığı bu konu ile ilgili en bilinen çalışmalarından biri sayılabilir (Resim1). Eser, günümüzde Amerika Birleşik Devletleri’nde *The Minneapolis Institute of Arts*’da sergilenmektedir. Bir

başkası ise Charles Robertson’ın (1844–1891) *A Carpet Sale, Cario* (Halı Satışı, Kahire) adlı suluboya çalışması olup Courtesy Mathaf Gallery, Londra’da sergilenmektedir (Resim2).



Resim1. Jean-Leon Gérôme (1824-1904), 'Kahire'deki Halı Tüccarı'.



Resim 2. Charles Robertson, 'Halı Satışı, Kahire'.

Ressam Rudolf Ernst’in (1854-1932) *Flower Seller* (Çiçek Satıcısı) adlı tablosu özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. Eserde kapının hemen yanında bulunan kerevetin üstüne bırakılmış bir Konya halısı dikkati çekmektedir (Resim 3). Tabloda resmedilmiş olan halının bir benzeri (Fotograf 2) günümüzde İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi’nde bulunmaktadır. Halı 150 cm x 202 cm boyutlarında olup çözüğü, atkı ve ilmesi yündür. Her iki halının zemininde ve ana bordüründe kullanılan motifler birbiri ile aynıdır. Ana bordürde bitkisel motifler kullanılmış, zeminde ise göbekli bir kompozisyon tercih edilmiştir. İnce bordürler aynı olmamasına

rağmen her iki halı, renk ve kompozisyon özellikleri bakımından birbirine benzemektedir.



Resim 3. Rudolf Ernst, (1854-1932), 'Çiçek Satıcısı'.



Fotoğraf 2. Konya Kapadokya, (Gülgönen, 1997: 89).

Rudolf Ernst'in özel bir koleksiyonda bulunan 'Gözde ile' isimli tablosunda (Resim 4) Konya Lâdik yöresine ait bir halı yerde serili olarak resmedilmiştir. Halı tek mihraplı bir kompozisyona sahiptir. Zemin kırmızı renkte olup mihrap içi tamamen boş bırakılmıştır. Kademeli olarak yapılmış mihrabın dışında kalan alanın zemini ise siyahtır. Siyah zemin

üzerinde küçük çiçek motifleri bulunmaktadır. Mihrabın üzerindeki dikdörtgen alanda Konya Lâdik halılarının karakteristik özelliklerinden biri olarak sayılabilecek bitkisel bezeme dikkat çekmektedir. Ana bordür zemini, açık renkte olup bordür boyunca devam eden kıvrımlı bir dalın üzerine bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Ernst'in tablosundaki Türk halısının bir benzeri günümüzde İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır (Fotoğraf 3). Halı, 110 cm x 161 cm boyutlarında tamamen yün malzeme ile dokunmuş bir seccadedir.



Resim 4. Rudolph Ernst (1854 - 1932), 'Gözde ile'



Fotoğraf 3. Konya Lâdik Halısı, 110 cmx161 cm, Türk İslam Eserleri Müzesi (Turkish Handwoven Carpets, Katalog 3, 1990: code.0298).

Eserlerinde Türk halılarını resmeden oryantalist resamlardan bir başkası Giulio Rosati'dir (1858-1917). Rosati'nin özel bir koleksiyonda bulunan "Tavla Oyunu" adlı tablosunda divan üzerinde bulunan ve duvara asılmış kilimlerin yanı sıra yerde serili olan halı (Resim 5) da dikkati çekmektedir. Kaynaklarda İzmir (*Smyrna*) halısı olarak adlandırılan bu halılar özellikle XIX. yüzyıl'da Batı Anadolu'nun Bergama, Uşak, Gördes, Selendi, Kula, Demirci, Milas gibi halı merkezlerinde dokunup, İzmir Limanı'ndan Avrupa'ya ihraç edilmiştir. İhraç edildikleri İzmir Limanı'nda çıkış yeri olarak *Smyrna* damgası vurulduğu için bu halılar kaynaklarda İzmir (*Smyrna*) halıları olarak yer almıştır (İleri, 2010: 68). Tabloda yerde serili olarak görülen halı, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 23-518 (Sicil No: 1976) envanter numarası ile kayıtlı olan, 218 cm x 302 cm boyutlarındaki, çözgü, atkı ve ilmesi yün olan İzmir (*Smyrna*) halısına (Fotoğraf 4) renk, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından benzemektedir. Her iki halının da zemin rengi kırmızı olup ana bordür zemininde lacivert kullanılmıştır. Halının kırmızı renkli zemininde üç büyük hatayı motifleri görülmektedir. Tabloda yer alan halıda hatayilerin içindeki motifleri seçmek mümkün değildir. Zeminde, hatayilerin dışında kalan alanda stilize yaprak ve çiçek motifleri yer almaktadır. Halının ana bordür zeminini laciverttir. Üzerinde büyük pençer ve bu pençer arasında birbirine bağlı olan daha küçük penç ve sümbül motifleri görülmektedir. Tabloda yer alan halı da benzer bir motif ve kompozisyon özelliği sergilemektedir.

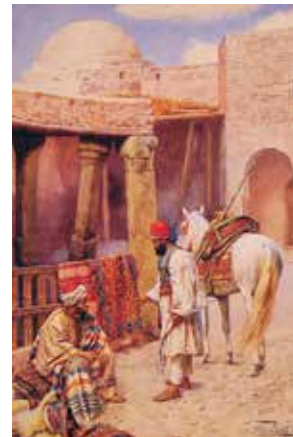


Resim 5. Giulio Rosati (1858-1917), 'Tavla Oyunu'.



Fotoğraf 4. İzmir (Smyrna) Halısı (İleri, 2010: 138-139).

Ressam Giulio Rosati'nin özel bir koleksiyonda bulunan 'Halı Satıcısı' (*The Carpet Seller*) adlı tablosunda (Resim 6) Batı Anadolu yöresine ait bir Uşak Halısı görülmektedir. Halının zeminini kırmızı olup, sarı renkteki motifler tüm zemini kaplayacak şekilde birbirleriyle bağlantılı olarak yerleştirilmiştir. Resimde ahşap bir çitin üzerine bırakılmış olarak görülen halı, Fotoğraf 5'de görülen, XVI. yüzyıla tarihlendirilen erken dönem Uşak halısıyla benzerlik göstermektedir. 275 cm x 518 cm boyutlarındaki halı, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir. Uşak ve çevresinde dokunduğu için Uşak halısı olarak adlandırılan bu halılar kaynaklarda XV. yüzyıl sonu ve XVI. yüzyıl başına tarihlendirilmektedir (İleri, 2010: 16). XVI. yüzyılda Ressam Lorenzo Lotto da (1480-1557) bazı eserlerinde bu kompozisyona sahip Uşak halıları resmetmiştir. Bu nedenle Batılı kaynaklarda bu tarz kompozisyona sahip Uşak Halıları 'Lotto Halısı' olarak adlandırılmıştır (Anmaç-Öztürk, 2006: 149).



Resim 6. Giulio Rosati (1858-1917), 'Halı Satıcısı'.



Fotoğraf 5. Uşak Halısı,
(Turkish Handwoven Carpets, Katolog 4, 1990: code:0320).

Giulio Rosati'nin 'Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken' adlı bu eserinin (Resim 7) günümüzde nerede olduğu bilinmemektedir. İpe asılı olarak resmedilmiş halılardan biri madalyonlu Uşak halısıdır. Madalyonlu Uşak halılarında sonsuz örnek halinde sıralanmış madalyonlardan kesilmiş kompozisyon düzeni görülmektedir. (Aslanapa, 1987: 107, Yetkin, 1991: 88). Bu halılarda genel olarak madalyonların içi kıvrık dallar, bahar çiçekleri, birbirine dolanmış bitkiler, Osmanlı süsleme sanatlarında rastlanılan lale, karanfil, rumi, hatayi, penç, gonca ve bulut desenleri ile süslenmiştir (Deniz, 2000: 34).



Resim 7. Giulio Rosati (1858-1917),
'Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken'.

Berlin İslam Sanatları Müzesi'nde XVII. yüzyıla tarihlenmiş, 202 cm x 376 cm boyutlarındaki Madalyonlu Uşak halısı (Fotoğraf 6) Rosati'nin resimde yer alan halı ile kompozisyon ve renk açısından büyük benzerlik göstermektedir. Her iki halıda da lacivert, kırmızı, sarı renkler hâkimdir. Ancak halıda renklerin kullanıldığı alanlar farklılık göster-

mektedir. Berlin'de bulunan halının madalyon dışında kalan bölümlerinde kırmızı zemin üzerinde lacivert ile yapılmış bitkisel motifler, lacivert zeminli ana bordürde yine bitkisel motifler dikkati çekmektedir (Spuhler, 1987: 154).

Tabloda (Resim 7) Madalyonlu Uşak halısının yanında tek mihraplı bir Kırşehir halısı da yer almaktadır. Aynı tabloda yerde serili bulunan halılar da Türk halılarıdır. Ayakta duran köle kızın üzerine bastığı halı Küçük Madalyonlu Uşak halısı (Fotoğraf 7) olarak bilinir (Batari, 1994: 55). Diğeri ise tek mihraplı bir kompozisyona sahip Mucur halısıdır. Küçük Madalyonlu Uşak halısı kompozisyon özelliği olarak hem çift mihraplı hem de küçük madalyonlu bir halıdır. Kırmızı renkli zeminde diğer madalyonlu Uşak halılarına oranla daha küçük bir madalyon bulunmaktadır. Bu kompozisyona sahip halıların bazı örneklerinde mihrabın ucundan bir çiçek buketi veya kandil motifi sallandığı görülür. Rosati'nin resminde yer alan örnekte bu şekilde bir motif olup olmadığı belli değildir. Köle kızın duruş pozisyonu bu detayın görülmesini engellemektedir. Ancak Pensilvanya'da bulunan 102 cm x 157 cm boyutlarındaki seccadenin (Fotoğraf 7) mihrap ucundan sallanan bir motif vardır. İki halının da ana bordür zemini lacivert olup üzerinde bulut motifleri yer almaktadır.



Fotoğraf 6. Madalyonlu Uşak halısı, (Spuhler, 1987: 154).



Fotoğraf 7. Küçük Madalyonlu Uşak Seccade Halısı
(Walter B. Denny, 2002: 83).

Sonuç

XIX. yüzyıl süresince, Oryantalist konulu resimler, Paris ve Londra'daki resmi kurum ve özel galerilerin teşvikiyle oluşturulan sergiler ve albümlerle, Avrupa, ABD ve Yakındoğu ülkelerinde aranır hale gelmiştir. Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan banker ve sanayiciler oryantalist resimlerin başlıca alıcıları ve koleksiyonerleri olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997: 1389). Paris'te Adolphe Goupil, Londra'da Ernest Gambart gibi galeri sahiplerinin gösterdikleri çabaların da bu konuda etkili olduğu söylenebilir (Germaner ve İnankur, 2008: 40).

Doğu'nun egzotik ve büyüleyici güzellikleri ve gizemi oryantalist ressamlar kadar bu resimlerin alıcıları olan Batılıları da etkilemiştir. Ancak XX. yüzyılın başlarında Batı, turizmin gelişmeye başlaması ve fotoğrafçılığın yaygınlaşması ile oryantalist resme olan ilgisini hızla kaybetmiştir (Germaner ve İnankur, 2008: 40).

Oryantalist resimde bir üslup birliğinden bahsetmek mümkün değildir, ancak konu birliği olduğu söylenebilir. Ayrıca bu resimlerde giysi, halı, kilim ve diğer tekstillerin oldukça ayrıntılı bir şekilde betimlendiği dikkati çekmektedir. Çalışma kapsamında incelenen tablolardan Rudolf Ernst'in 'Çiçek Satıcısı' adlı eseri bir dış mekân, 'Gözde ile' adlı eseri ise bir iç mekân çalışmasıdır. Giulio Rosati'nin 'Tavla Oyunu'

adlı eseri bir iç mekân çalışması iken 'Halı Satıcısı' ve 'Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken' adlı eserleri Türk halılarını dış mekânda gösteren çalışmalardır. Oryantalist resimlerde Türk halılarının bu kadar detaylı olarak işlenmiş olması müzeler ve özel koleksiyonlarda yer alan halılarla bu halıları renk ve kompozisyon özelliklerini karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

Kaynakça

- Anmaç, Elvan ve Bahadır Öztürk (2006). "İngiliz Halıcılığının Başlangıcı ve Türk Halıcılığı ile Etkileşimi", *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri*, Cilt:1: 148-156.
- Aslanapa, Oktay (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Batari, Ferenc (1994). *Otoman Turkish Carpets*. Budapest: Publication of the Budapest Museum of Applied Arts.
- Black, David (1994). *The Atlas of Rugs & Carpets*, London: Tiger Book International.
- Clifford, James (2007). "Oryantalizm Üzerine", çev: Ferit Burak Aydar, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s:134-158.
- Day, Susan (2003). "The Artist Eye: Carpet and Textile Collections of The Orientalists", *Halı*, Issue:126: January-February.
- Denny, Walter B. (2002). *The Classical Tradition in Anatolian Carpets*, Washington: The Textile Museum.
- Deniz, Bekir (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Cilt:3, İstanbul, Yem Yayın(Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (2008). *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gülgönen, Ayan (1997). *17-19. Yüzyıl Konya Kapadokya Halıları*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İleri, Berna (2010). *Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan Uşak Halılarının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İnankur, Zeynep (1997). *XIX. Yüzyıl Avrupa Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- Lazarus, Neil (2007). "Entelektüelin Temsilleri'nde Entelektüel Temsilleri", çev:Salih Akkanat, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s:159-176.
- Lewis, Bernard (2007). "Oryantalizm Sorunu", çev: Ferit Burak Aydar, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s:217-245.
- Makzume, Erol (2012). "Düşsel Doğu'dan Gerçekçi Doğu'ya", *Batılının Fırçasından Ege'nin Bu Yakası*, İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayını, s:16-37.
- Spuhler, Friedrich (1987). *Oriental Carpets in the Museum of Islamic Art Berlin*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Turkish Handwoven Carpets (1990). *Katalog 3*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, DÖSİM.
- Turkish Handwoven Carpets (1990). *Katalog 4*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, DÖSİM.
- Webster's II New Riverside University Dictionary (1994). Boston: Riverside Publishing Company.
- Yıldırım, Suat (2003). *Oryantalistlerin Yanılgıları*, İstanbul: Ufuk Yayınları.

Görsel Kaynaklar:

- Fotoğraf 1.* Pierre Loti, 'Rochefort-sur-Mer'deki evinde' (Day, 2003).
- Fotoğraf 2.* Konya Kapadokya, (Gülgönen, 1997: 89).
- Fotoğraf 3.* Konya Lâdik Halısı (Turkish Handwoven Carpets, Katalog 3, 1990: code.0298).
- Fotoğraf 4.* İzmir (Smyrna) Halısı (İleri, 2010: 138-139).
- Fotoğraf 5.* Uşak Halısı, (Turkish Handwoven Carpets, Katalog 4, 1990: code:0320).
- Fotoğraf 6.* Madalyonlu Uşak halısı, (Spuhler, 1987: 154).
- Fotoğraf 7.* Küçük Madalyonlu Uşak Seccade Halısı (Walter B. Denny, 2002: 83).
- Resim 1.* Jean-Leon Gérôme (1824-1904), 'Kahire'deki Halı Tüccarı'.
<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=192>
(19.06.2008).
- Resim 2.* Charles Robertson, 'Halı Satışı, Kahire'.
http://www.turkotek.com/salon_00105/Charles_Robertson_A_Carpet_Sale.jpg (25.04.2013).

- Resim 3.* Rudolf Ernst, (1854-1932), 'Çiçek Satıcısı'.
<http://www.artrenewal.org/pages/artworkphp?artworkid=32169&size=large> (27.03.2013).
- Resim 4.* Rudolph Ernst (1854 - 1932), 'Gözde ile'
<http://www.artrenewal.org/pages/artworkphp?artworkid=6676&size=large> (27.03.2013).
- Resim 5.* Giulio Rosati (1858-1917), 'Tavla Oyunu'
<http://www.artrenewal.org/pages/artworkphp?artworkid=3369&size=large> (27.03.2013).
- Resim 6.* Giulio Rosati (1858-1917), 'Halı Satıcısı',
<http://www.artrenewal.org/pages/artworkphp?artworkid=3371&size=large> (27.03.2013).
- Resim 7.* Giulio Rosati (1858-1917), 'Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken'
<http://www.artrenewal.org> (04.07.2008)

Türk Müziği İcralarının Analizi için bir MIDI Projesi

Ali C. GEDİK*

Özet

Müzik teknolojisi alanındaki bu çalışmamız Türk müziği icralarının MIDI formatına dönüştürülmesi yöntemini uygulamalı örneklerle birlikte açıklamaktadır. MIDI formatı yaygın olarak batı müzikleri için kullanılan simgesel bir müzik temsil formatı olmasına karşılık içerdiği perde kaydırma (pitch bend) işlevi sayesinde, Türk müziği gibi Batı müziğinin 12 ton eşit yedirimli ses sisteminden farklı ses sistemlerini de temsil edebilme kapasitesine sahiptir. Bu anlamda Türk müziği'nin MIDI formatıyla temsil edilmesi çeşitli çalışmalarda gerçekleştirilmiş ve kendi başına herhangi bir yenilik içermemektedir. Diğer yandan bu tür çalışmalarda MIDI'nin temsil ettiği şey notası yazılı olan eserlerdir. Oysa Türk müziği icralarının notasyon ile ilişkisinin problemli olduğu bilinmektedir. Kısaca kuram ve icra arasındaki farklılıklar nedeniyle notasyon ile temsil edilemeyen perdeler vardır. Bu nedenle bu çalışmanın özgünlüğü icradaki perde zenginliğini MIDI formatında nasıl temsil edilebileceğini göstermesidir. Böylece bu çalışmada Türk müziği üzerine araştırmalarda kullanılabilecek yeni bir araç tanımlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk sanat müziği, Türk müziği, MIDI, perde sistemleri, perde aralıkları.

A MIDI Project for the Analysis of Turkish Music Performances

Abstract

Our study within the domain of Music Technology presents the method of writing Turkish music performances in MIDI format by applied samples. Although MIDI format is a kind of symbolic representation of music widely used for Western music, the pitch bend function enables MIDI to represent musics which do not have 12 tone equal tempered tuning system such as Turkish music. In this sense representation of Turkish music in MIDI format has been achieved in various studies. On the other hand only the notation of pieces were represented in such studies. It is well known that the relation between the notation and performance has serious problems. Briefly there exists pitches performed in Turkish music which have no correspondence in notation. Therefore, contribution of our study is the presentation of the richness of pitches in performances by writing them in MIDI format. Finally, this new tool can be used for the ethnomusicological and educational studies on Turkish music.

Keywords: Traditional Turkish art music, Turkish music, MIDI, tuning systems, pitch intervals.

1. Giriş

Müzik teknolojisinin bilim (örn. elektrik ve bilgisayar mühendisliği), teknoloji (örn. ses mühendisliği) ve sanat (örn. elektronik müzik besteciliği) ayaklarından oluşan bir çalışma alanı olduğu düşünülürse (Boem, 2007: 9), bu çalışmanın temel olarak bilim ayağına karşılık geldiği belirtilmelidir. Bu anlamda müzik üzerine çalışan elektrik ve bilgisayar mühendislerinin önemli bir araştırma alanı müzik bilgi erişim (*music information retrieval*) sistemleridir.

MBE (müzik bilgi erişim) alanındaki çalışmalar temelde Batı müzikleri üzerine odaklanmakla birlikte, son zamanlarda Batı-dışı müzikler üzerine çok az sayıda da olsa çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Ancak bu çalışmaların çoğu Tzanetakis vd.nin (2007: 12) belirttiği gibi mühendislerin Batı müzikleri için geliştiren sistemleri Batı-dışı müzikler için kullandığı çalışmalardır. Örneğin Arap müziğinde kullanılan ney çalgıları için gerçekleştirilen hesaplamalı (*computational*) bir çalışma (Al-Tae vd., 2009), bu müziğin Batı müziğinden farklı bir ses sistemine sahip olmasına karşın 12 ton eşit yedirimli ses sistemini temel alarak gerçekleştirilmiştir. Benzer bir biçimde Kuzey Hindistan müziği üzerine gerçekleştirilen bir başka hesaplamalı çalışmada da (Krishnaswamy, 2003) Batı müziği ses sistemini kullanılmıştır.

Diğer yandan son yıllarda GTSM (geleneksel Türk sanat müziği) üzerine, bu müzik kültürüne özgü ses sisteminin dikkate alındığı mühendislik çalışmaları yapılmıştır (Akoç, 2002; Bozkurt, 2008; Bozkurt vd., 2009; Gedik ve Bozkurt, 2009, 2010). Bu çalışmaların ortaya koyduğu en önemli katkı kuramcılar ve icracılar tarafından uzun yıllardır bilinen kuram ve icra arasındaki farklılıkların bu müziğin ustaları tarafından gerçekleştirilen yüzlerce kaydın hesaplamalı olarak incelenmesiyle olgusal biçimde gösterilmesidir. Özellikle Gedik ve Bozkurt'un (2009) çalışması Türkiye'de GTSM eğitiminde en yaygın olarak kullanılan ve bir tür 'resmi kuram' olarak adlandırılabilir Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) kuramının icra ile uyumadığını müzik kayıtlarının analizi yoluyla göstermesi açısından önemlidir.

Özel olarak GTSM'nin MIDI olarak temsil edilmesi üzerine yapılan çalışmalara bakılacak olursa bu alandaki önemli çalışmalardan birisi Gedik vd.nin (2005) otomatik makam sınıflandırma çalışmasıdır. Ancak bu çalışmada da GTSM yapıtlarındaki Batı müziği ses sistemi dışında kalan

perdeler en yakın Batı müziği perdelerine indirgenerek gerçekleştirilmiştir. GTSM'nin MIDI olarak temsil edildiği bir başka çalışma ticari bir program olarak da kullanımda olan MUS2 (<http://www.mus2.com.tr>) yazılımıdır. Bu yazılım temelde GTSM notalarının MIDI formatına dönüştürülmesi ve kütüphanesinde varolan notaların hem MIDI olarak dinlenilmesini hem de notasyon olarak görüntülenmesini sağlamaktadır. Diğer yandan hem notasyon kullanımı belirli bir kuramla ilişkili olduğu için hem de zaten varolan notaların MIDI temsiline dayandığı için bu çalışma kuram ve icra arasındaki problemleri de içinde barındırmaktadır. Kuramla olan bu birebir ilişkisine rağmen MUS2 yazılımı kuramda tanımlanan perdelerin dışındaki perdeleri de temsil etme kapasitesine sahiptir.

Karaosmanoğlu'nun çalışması (2012) ise GTSM üzerine varolan MIDI literatüründe bir adım ilerisini temsil etmektedir. Her ne kadar bu çalışma da varolan GTSM notalarının MIDI formatında temsil edilmesine dayansa da kuram ve icra arasındaki uyumsuzluğa dair bir çözüm önermektedir. Bu çözüm icrada varolan ancak kuramda temsil edilmeyen tanımlı belirli perdelerin de temsil edilebilmesidir. Örneğin uşşak makamının icrasında kullanılan segâh perdesinin kuramda temsil edilen segâh perdesinden 1 Holder koması (Hk) pes olması bu çalışmada MIDI formatında temsil edilebilmektedir. Gedik'in (2012) GTSM kayıtlarını otomatik notaya dökme çalışması ise hem icradan yola çıkması hem de icraları MIDI formatında temsil etmesi bakımından yukarıda anılan çalışmalardan ayrılmaktadır. Ancak bu çalışmada da icradan yola çıkılmasına karşın MIDI temsili icra edilen perdelerin AEU kuramındaki en yakın perdelerle yakınsanmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Bu anlamda çalışmamızın literatürde yer alan diğer çalışmalardan farkları şu şekilde sıralanabilir:

1. Çalışmaya temel oluşturan sistem (Gedik, 2012) GTSM için geliştirilmiş olmasına karşın Türkiye'deki bir çok müzik kültürünün GTSM ile ortak müziksel özellikler taşımaktadır. Bu anlamda çalışmamız sadece GTSM ile sınırlı kalmayıp genel olarak Türk müziğine uyarlanabilme kapasitesi vardır.¹
2. Çalışmada MIDI temsili herhangi bir eserin notası yerine doğrudan icrayı kaynak olarak kullanmaktadır.

Geliştirilen teknolojinin literatüre en önemli katkısı herhangi bir kuramla ilişkilenecek zorunda olmadan icra edilen perdeleri istenilen çözünürlükte otomatik olarak MIDI formatında yazabilmesidir.

Diğer yandan bu sistemin müzik araştırmacılığında kullanılabilmesi için MIDI formatında temsil edilen icraların belirli bir notasyonda yazılmasının kolaylaştırıcı olacağı açıktır. Belirli bir notasyon sistemini kullanmak ise doğal olarak belirli bir kuramla ilişkilenecek anlamına gelecektir.

Projenin amacı müzik araştırmacılığı için teknolojik bir araç geliştirmek olduğu için icraların MIDI formatındaki çözünürlüğünü, GTSM üzerine yapılan müzik araştırmalarında yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) notasyon sistemi ile daha fazla uyumlu olan 53 Holder koması (Hk) olarak belirlendi.² Belirli bir notasyon sistemi kullanılması aynı zamanda icraları MIDI formatında temsil eden sistemin başarısını gösterebilmek için varolan notalarla karşılaştırılabilmesini de sağlamaktadır.

Sonuç olarak makalenin sonraki bölümünde GTSM icralarının MIDI aracılığı ile çeviriyazımının yapılması açıklanmakta ve bu anlamda geliştirilen yapımsal ve teknolojik yenilikler sunulmaktadır. Son bölümde ise çalışma değerlendirilerek eksikleri tartışılmakta ve ileride yapılabilecek çalışmalara dair öneriler getirilmektedir.

Bu makale kuram ve icra arasındaki problemlere dair herhangi bir kuramsal çözüm önermemektedir. Tam tersine öncelikle icranın kurama olan önceliğini vurgulamaktadır. Bu anlamda gerçekleştirilen projenin, müzisyenlerin icralarının yer aldığı kayıtların MIDI aracılığı ile çeviriyazımının yapılmasının ve herhangi bir müzik kültürüne ilişkin önemli bir yol göstericilik sağlayacağını da düşünüyoruz. Bu tür bir olanak sadece icracılar ve kuramcılar için değil, aynı zamanda müzikologlar için de müziğin düşünsel ve estetik boyutlarını anlamak ve araştırmak için önemli bir araç olabileceği anlamına gelir.

2. GTSM İcralarının MIDI formatına dönüştürülmesi: Yapımsal ve Teknolojik Yenilikler

GTSM icralarının MIDI formatına dönüştürülmeleri için öncelikle icralara dair ses kayıtlarının sinyal işleme ve örüntü tanıma yöntemleri ile analiz edilmesi gerekmektedir. Bu tür bir çalışma yazar tarafından gerçekleştirilmiş olup ayrıntıları

Gedik (2012)'de görülebilir. Bu nedenle burada bu aşamanın çok kısa bir özeti verilecektir. Bir icranın MIDI dönüştürülmesi için gerçekleştirilmesi gereken adımlar şunlardır:

- i. Ses kaydının temel titreşim frekansının (f_0) hesaplanması.
- ii. Otomatik makam tanıma ve icranın karar perdesinin hesaplanması.
- iii. f_0 bilgisinin nicemlenmesi (*quantization*): Nicemleme işlemi iki aşamada gerçekleştirilir; ilk aşamada f_0 bilgisi en yakın verili çözünürlük değerlerine (örn. 53Hk) atanır, ikinci aşamada ise GTSM'de yoğun bir biçimde kullanılan vibrato, glissando vb. süslemeye dönük perde icralarının sadeleştirilmesidir. Örneğin bir vibrato bölümü tek bir perde değerine indirgenmiştir. Nicemleme işlemi 2.5. Bölümde Şekil 2.b'de bir örnek üzerinde görülebilmektedir.

MIDI dönüşümü için MATLAB 2009a platformu kullanılarak yazar tarafından tasarlanan bir yazılım kullanılmıştır. Bu yazılım bir icra kaydından elde edilen yukarıdaki bilgileri MIDI formatına dönüştürme süreci için girdi olarak kullanılmakta ve işlem otomatik olarak gerçekleştirilmektedir. Bu anlamda geliştirilen sistem herhangi bir kuramla ilişkili olmak zorunda kalmadan istenilen çözünürlükte GTSM icralarını MIDI formatına dönüştürebilmektedir. Böylece istenilen çözünürlük değeri bir değişken olarak sisteme girildiği olarak verilebilmektedir. Girişte açıklanan nedenlerden dolayı ise bu çalışmada çözünürlük değeri 53 Hk olarak belirlendi. Bu noktada belirlenen 53 Hk çözünürlüğünün AEU kuramı ile ilişkisini açıklamak gerekiyor.

Holder koması ne Yekta ne de Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) tarafından önerilmiş bir sistemdir. Tam aksine AEU kuramı Yarman'ın (2009) gösterdiği gibi Pisagor sisteminin bir versiyonudur. AEU'nun sistemi 24 ton eşit olmayan taksimata dayalıdır. Ayrıca Holder komasının Arap müziği veya Türk müziği ile ilişkilenecek olması bu yedirim bu müzik kültürlerine özgü olduğunu göstermez. M.Ö. 45'de Ching-Fang bu koma değerini hesaplamış, ortaçağ Avrupa müzik tezlerinde de bu koma değeri kullanılmıştır (Tauma 1996: 23).

Geleneksel olarak 17 perdeden oluştuğu belirtilen (Tura, 1988: 57) GTSM için Oransay 29, Töre ve Karadeniz (1965) 41, Yarman (2010) 24, Yavuzoğlu (2008) 48 perde önerilerini getirmişlerdir. Dolayısı ile bu çalışmada 53 Hk

çözünürlükte bir temsil kullanmak GTSM icralarını diğer kuramlardan farklı olarak 53 perde ile temsil etmek anlamına gelmektedir. Diğer yandan Töre ve Karadeniz'in (1965) önerdiği 41 perdeli sistem 53 Hk'dan yola çıkarak elde edilen 10600 cent'lik bir çözünürlük üzerinden tanımlanmıştır. Ancak bizim kullandığımız çözünürlükle bu kuramın kullandığı perdeler arasında önemli farklar vardır. Bu farklar Bozkurt vd. (2009) tarafından yapılan hesaplamalı çalışmada ayrıntılı olarak sunulmuştur.

Tanburi Cemil (tanbur, kemençe, viyolonsel), Mesut Cemil (tanbur, viyolonsel), Ercüment Batanay (tanbur), Fahrettin Çimenli (tanbur), Udi Hrant (violin), Yorgo Bacanos (ud), Aka Gündüz Kutbay (ney), Kani Karaca (vocal), Bekir Sıdkı Sezgin (vocal), Necdet Yaşar (tanbur), İhsan Özgen (kemençe) ve Niyazi Sayın'ın (ney) toplam 9 makamdaki 128 kaydının analiz edildiği bu çalışmada 53 Hk koma çözünürlüğü, Yarman'ın 24, Töre-Karadeniz'in 41 ve Arel-EzgiUzdilek'in 24 perdeli sistemleri karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak 53 Hk çözünürlüğünün bu kuramlar arasında icraya en yakın sistem olduğu gösterilmiştir. Töre-Karadeniz sisteminin ise en başarısız 2. Kuram olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu sonuçların gösterdiği gibi 53 Hk çözünürlüğünün Töre-Karadeniz sistemi ile ilişkisi oldukça zayıftır. Diğer yandan bu çözünürlüğün ilişkili olduğu söylenebilecek sistem AEU sistemidir. Bu ilişki ise 53 Hk çözünürlüğünün AEU sistemindeki 24 perdeyi kapsıyor olmasıdır. Bu anlamda geliştirdiğimiz teknolojinin Holder koması yerine cent birimini kullanmasının önünde herhangi bir engel yoktur. Teknolojimizin GTSM icralarını örneğin 1200 cent/oktav çözünürlüğünde MIDI olarak kaydetmesi mümkündür. Ancak bu tür bir çözünürlüğü notasyon olarak göstermek için müzikologlar ve müzik eğitimcilerinin kullanmadığı yeni bir notasyon sistemi önermemiz gerekecekti ve en önemlisi de sistemimizin başarısını ölçebilmek için kullandığımız varolan GTSM notalarını kullanmak mümkün olmayacaktı.

2.1. MIDI Değerlerinin Hesaplanması

Ölçülen frekans bilgisinin karar sesine göre Holder koması cinsinde aralık bilgisine dönüştürülmesi basitçe aşağıdaki formülle gerçekleştirilebilir.

$$I_i = \log_2 \left(\frac{f_0^i}{f_0^k} \right) * 53$$

Bu formülde f_0^i (hertz cinsinden) ölçülen i . frekans değeri, f_0^k , (hertz cinsinden) karar sesi frekans değeri ve I_i Holder koması cinsinden aralık bilgisidir.

Belirli bir makamdaki bir yapıtın karar sesinin hangi perdeye karşılık geldiği önemlidir. Örneğin bir segâh taksim icrasını notaya dökerken, (Hertz cinsinden frekansı ne olursa olsun) karar sesine karşılık gelen bölgelerin *segâh* (B4b1) olarak yazılması gerekmektedir. MIDI ise Batı müziği aralık sistemine göre tasarlanmış bir protokol olup batı müziğindeki en küçük aralık olan yarım ses aralığı MIDI'de 1 adıma karşılık gelmektedir. Aşağıdaki tabloda notalara karşılık gelen MIDI numaraları verilmiştir.

#	MIDI Nota Numaraları											
	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
2	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
3	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
4	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
5	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83
6	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95

Tablo 1. 2. ve 6. Sekizli/Oktav arasındaki MIDI nota numaraları.

1 sekizli/oktav, MIDI gösteriminde 12 adıma, Holder koması cinsinden ise 53 adıma karşılık gelmektedir. Bu sebeple aralık bilgisinin MIDI ve Holder koması adımları cinsinden dönüşümü basit bir oranlama işlemiyle yapılabilir:

$$I_{MIDI} = I_{Hk} \times 12/53$$

Bu noktada artık hem karar sesine karşılık gelen perde ismi, hem bu karar sesine karşılık gelen MIDI numarası hem de nicemlenmiş karar sesine göre (MIDI cinsinden) aralık değerleri bulunmaktadır. Her bir nicemlenmiş bölgeye karşılık gelen MIDI numarası aşağıdaki formülle bulunur.

$$MIDI_No_i = MIDI_No_k + I_{MIDI}$$

Örneğin segâh makamı için perde ismi *segâh* (B4b1) dir. B4b1 perdesinin MIDI numarasının bulunması için b1 1 Hk'ya karşılık geldiği düşünülecek olursa aşağıdaki hesaplamalar yapılır.

$$I_{Hk} = -1,$$

$$I_{MIDI} = -1 \times 12/53,$$

$$MIDI_No_k = 71, B4 için MIDI numarası$$

$$MIDI_No_i = 71 - 12/53$$

Diğer yandan elde edilen standart MIDI numaraları dışında kalan bu MIDI numaraları doğrudan MIDI yazımında kullanılmamaktadır. Bunun yerine bir sonraki altbaşlıkta açıklandığı gibi standart MIDI numaraları dışında kalan MIDI numaralarının *pitch bend* işlevi ile MIDI mimarisine uygun bir formata dönüştürülmesi için kullanılmaktadır.

Son olarak, frekansı nicemlenmiş bölgelerin sürelerinin de nicemlenmesi gerekmektedir. Bu, notaları dörtlük, sekizlik, otuzikilik gibi en küçük zaman biriminin tam katları şeklinde gösterme gereğinden kaynaklanmaktadır. Süre nicemlemesi, en küçük zaman değerli notanın süresi 1/16'lık nota olarak temsil edilmesi ve bütün bölgelerin sürelerinin bu zaman biriminin tam katı olarak nicemlenmesi şeklinde elde edilmiştir.

2.2. MIDI Formatında Dosya Yazımı

MIDI verisi 16 ayrı kanal üzerinden çeşitli mesajların seri olarak okunup kaydedildiği bir formata sahiptir. Temel olarak MIDI veri formatı *status byte*'i (SB) takibeden 1 ya da 2 *data byte*'tan (DB) oluşur. MIDI veri formatına örnek olarak aşağıdaki tabloda SB ve DB'nin nasıl kullanıldığı gösterilmektedir.

Status Byte (SB)		Data Byte 1 (DB1)	Data Byte 2 (DB2)
Note-on/off (On)	Channel # (15)	Note # (60=C4)	Velocity (19)
1001	1111	0011 1100	0001 0011

Tablo 2. MIDI veri yapısı (Durmaz, 2000: 38).

SB'nin ilk 4 biti notanın basılı olup olmadığını (*Note-on/off*), ikinci 4 biti de verinin hangi kanaldan (kanal 15) gönderileceğinin bilgisini taşımaktadır. DB1 ve DB2 ise sırasıyla hangi notanın (4. oktavdaki Do notası) hangi şiddette (19 şiddetinde) basıldığı bilgisini taşımaktadır.

MIDI verileri çok kabaca 4 tip mesaj altında sınıflandırılabilir. Bu mesaj tipleri: temel icra, program değişimi, kontrol değişimi ve sisteme özel mesajlardır.³ Bu mesajlar arasında Türk müziği icralarının MIDI formatında yazımı açısından en önemli mesaj, temel icra mesajları altında yer alan *pitch bend* (perde kaydırma) mesajıdır. Bu mesaj sayesinde Batı müziği için belirlenmiş standart MIDI notaları dışında kalan notaların MIDI formatında okunup yazılması

olanaklıdır. Aşağıdaki tabloda *pitch bend* mesajının veri yapısı bir örnek üzerinden gösterilmektedir.

Status Byte (SB)		Data Byte 1 (DB1)	Data Byte 2 (DB2)
Pitch bend code	Channel # (1)	Most Sig. Bit (MSB)	Leas Sig. Bit (LSB)
1110	0001	0011 1100	0001 0011

Tablo 3. Pitch Bend mesajı veri yapısı.

Pitch bend verisi SB'nin ilk 4 biti *pitch bend* kontrol komutunu (1110), ikinci 4 biti ise kanal numarasını (kanal 1) verir. DB1 ve DB2 ise sırasıyla kaba (MSB) ve hassas (LSB) olmak üzere toplamda perde kaydırma değerini verir. *Pitch bend* için DB1 (MSB) ve DB2'nin (LSB) ilk bitleri kullanılmadığı için kaydırma değerinin 14 bitlik bir veri yapısı vardır. Bu anlamda perde kaydırma miktarının ondalık sayı olarak en yüksek değeri 16383'dir. Yine ondalık sayı olarak 8192 değerinde bir kaydırma değeri verili nota değerinin değiştirilmemesi anlamına gelir. Yani bir notanın 8192 değerinden 16383 değerine kaydırılması ilgili notanın 1 tam ses tizleşmesine, 0 değerine kaydırılması ise ilgili notanın 1 tam ses pesleşmesi anlamına gelir. Tablo 3'te sunulan örnekte MSB, 011 1100 değerinde, LSB ise 001 0011 değerindedir. Bu 14 bitlik verinin ondalık sayı olarak karşılığı 7699'dur. Yani verili bir nota 8192-7699 = 493 değerinde pesleşecektir.

Örnek olarak Do4 notası basılı iken 16383 değerinde bir perde kaydırma ilgili notanın Re4 (1 tam ses tiz) olarak icra edilmesine, 0 değerinde bir perde kaydırma ise ilgili notanın Si3b (1 tam ses es) olarak icra edilmesine neden olacaktır. *Pitch bend* mesajı kullanılarak perde kaydırma değerlerinin Türk müziği kayıtlarının MIDI formatında okunup yazılabilmesindeki asıl anlamı da buradadır.

Bu anlamda *pitch bend* mesajı sayesinde 1 tam sesi 8192 eşit parça olarak temsil etmek, AEU sistemi ile tam olarak örtüşmeyen perde aralıklarının dahi çok yüksek bir çözünürlükte MIDI formatında okunup kaydedilmesini sağlayabilmektedir.

2.3 İcranın MIDI Formatına Dönüştürülmesi

Bu çalışmada GTSM kayıtlarının MIDI formatına dönüştürülmesinin temel amacı icra için bir notasyon sağlamak olmadığı için, MIDI yazımında MIDI notaları ve nota süreleri

dışındaki tüm parametreler sabit olarak tutulmuştur. Bu parametrelere aşağıda MIDI yazımının nasıl gerçekleştirildiği açıklanırken değinilecektir.

MIDI veri yapısının seri olarak kaydedilip okunacak şekilde tasarlandığı yukarıda açıklanmıştı. MIDI verisi bu anlamda ardışık olarak *header chunk*, meta olayları ve MIDI olayları olmak üzere ardışık veri dizilerinin bir araya gelmesinden oluşur. *Header chunk* dizisi standart bir 4 baytlık kodla başlar: 77 85 104 100. Bu kodu takiben *Header chunk* dizisinin uzunluğunu belirten 4 baytlık veri gelir. Daha sonra dosya formatı dizisi ise dosyanın kaç kısımdan oluştuğuna dair bilgi veren 2 baytlık bir veri gelir.

0: tek kısım (single track)

1: çok kısımlı (multi track) eş zamanlı

2: çok kısımlı (multi track) ard zamanlı

Header chunk son olarak 2 baytlık kısım sayısı bilgisi ve MIDI verisinin uzunluğunu belirten 4 baytlık veri ile sona erer. Burada kısım (*track*) sayısının anlamı ilgili MIDI kanalındaki müzik kaydında, örneğin vurma çalgıları, ezgi ve armonik eşlik gibi ayrı bölümlerin ayrı kısımlar olarak yazılmasına olanak sağlanması ile ilgilidir. Bu çalışma sadece tek sesli müzik kayıtları ile sınırlı olduğu için MIDI verisi içindeki bu parametre sabit olarak 0, yani tek kısım olarak alınmıştır. Bu nedenle yine *header chunk* dizisi içindeki kısım sayısı parametresi de sabit olarak 1 olarak alınmıştır. Sabit olarak alınan diğer parametreler tempoyu belirleyen tempo ve *ticks per quarter note* parametreleridir. Bu parametreler de sırasıyla 500000 ve 300 olarak alınmış ve saniye cinsinden nota süre değerlerinin MIDI verisine dönüştürülmesinde yine bu parametre değerleri kullanılarak notaların gerçek süre değerlerinde icra edilmesi sağlanmıştır. Son olarak MIDI veri uzunluğu bilgisi ise en son ilgili müzik kaydının MIDI formatına dönüştürülmesinden sonra veri uzunluğu hesaplanarak kaydedilir.

Header chunk dizisini takiben kontrol ve program değişim mesajları dizisi gelir. MIDI yazımında kullandığımız kontrol mesajı hangi çalgının seçileceğidir. 176 kodu kontrol değişimi olacağını belirtirken, 0 kodu çalgı bankasından çalgı seçimi yapılacağını belirtir. Bu dizinin ardından gelen program değişimi kodu ise seçilen çalgıyı belirtir. MIDI yazımı için 'ney' sesine benzeyen 75 kodlu çalgı sabit olarak

seçilmiştir. Son olarak tüm kanallar için sabit bir nota çalma şiddeti değeri belirleyen 208 kodlu *channel pressure* mesajı sabit 96 değeri ile birlikte kullanılmıştır.

MIDI yazımında sabit olarak kullanılan bir diğer veri ise MIDI verisinin en sonunda yer alan ve kaydın sona erdiğini belirten 4 baytlık bir mesajdır: 24 255 47 0. Böylece geriye aşağıda gösterildiği gibi *header chunk* veri dizisinin ardından gelen program ve kontrol değişim mesajları ile kayıt sonu mesajı arasına, çalınma sırasına göre nota ve süre değerlerine dair mesajları eklemek kalır:

- *Header chunk* mesajları
- Program Değişimi mesajı
- Kontrol değişimi mesajı
- Nota ve süre değerleri mesajları
- Kayıt sonu mesajı

Nota ve süre değerleri mesajlarında ise her bir nota için sabit bir ses şiddeti (*velocity*) değeri, 70 kullanılmıştır. Sonuç olarak MIDI verisi içine yazılacak olan 3 değişken parametrenin sırasıyla belirlenmesi işlemi kalmaktadır: perde değeri, *pitch bend* değeri, süre değeri. Bu parametre değerleri ise ses kaydından elde edilen MIDI matrisi içinden çekilerek kullanılmıştır.

MIDI nota değerinin nasıl elde edildiği bölüm başında açıklanmıştı. Batı müziği için tam sayı olan MIDI nota numaralarının Türk müziği kayıtları için kesirli olarak nasıl ifade edildiği de bir MIDI matrisi örneği üzerinden yine bölüm başında gösterilmişti. Bu kesirli MIDI nota değerlerinin MIDI formatına nasıl dönüştürüldüğü aşağıda bir örnek üzerinden açıklanmaktadır. Örnek olarak elimizde 60.5 nota değeri olsun. Bunun anlamı MIDI nota numarası 60 (Do4) olan notanın 0.5 değerinde tizleştirilmesi gerektiğidir. Şimdi *pitch bend* mesajı kullanılarak bunun nasıl gerçekleştirildiğini görelim.

Öncelikle bir tam sesin *pitch bend* mesajında 8192 eşit parçaya bölündüğünü (Durmaz, 2000: 60) bir kez daha belirtelim. Bir tam ses aralığı MIDI nota numaralarında 2 değerine karşılık gelir. Örneğin aralarında yarım ses aralığı olan ve sırasıyla 60, 61 ve 62 MIDI nota numaraları ile temsil edilen Do4, Do#4 ve Re4 notaları ele alındığında aralarında bir tam ses aralık olan Do4 ve Re4 notalarının MIDI nota

numaraları farkı (62-60) 2'dir. Buradan bir yarım ses aralığın *pitch bend* mesajında 4096 eşit parçaya bölündüğü sonucu rahatlıkla çıkarılabilir.

Örneğimize dönersek MIDI nota numarası 60 olan Do4 sesinin 0.5 değerinde tizleştirilmesi $0.5 \times 4096 = 2048$ değerinde bir *pitch bend* uygulanması anlamına gelecektir. *Pitch bend* mesaj yapısında 0 bilgisinin ilgili notayı 8192 değerinde pesleştirdiği, 8192 bilgisinin ilgili notayı değiştirmeden bıraktığı ve 16383 bilgisinin de ilgili notayı 8192 değerinde tizleştirdiği düşünülecek olursa ilgili notanın pesleştirilme ve tizleştirilme işlemi 8192 *pitch bend* bilgisi merkeze alınarak yapılmalıdır. Öyleyse 2048 değerinde bir tizleşmeyi ifade etmek için merkez *pitch bend* bilgisi 8192'ye bu değer eklenmeli ve $8192 + 2048 = 10240$ değeri kullanılmalıdır.

MIDI mesajı olarak bu bilgi MIDI formatında aşağıdaki tabloda gösterildiği biçimde kodlanır.

Status Byte (SB)		Data Byte 1 (DB1)	Data Byte 2 (DB2)
Pitch bend code	Channel # (1)	Most Sig. Bit (MSB)	Leas Sig. Bit (LSB)
1110	0001	0101 0000	0000 0000

Tablo 4. 0.5 değerinde bir tizleşme için örnek pitch bend mesajı.

Bu bilgi MIDI veri dizisi içinde şu şekilde yer alır: 224 (*pitch bend* mesajı) 80 (MSB) 0 (LSB). Ne kadarlık bir tizleşme/pesleşme yapılacağı bilgisinden sonra bu işlemin hangi notaya uygulanacağı ve nota süresi bilgileri gelir. Bunun için sırasıyla *Note-on* mesajı, MIDI nota değeri, ses şiddeti değeri (*velocity*), nota süresi değeri ve son olarak da *Note-off* mesajı yazılır. Nota süre değeri yukarıda belirtildiği gibi sabit tempo ve *ticks per quarter note* parametre değerleri kullanılarak MIDI verisine dönüştürülür.

Örnek notamızın 5 saniye icra edildiği düşünülürse bu değer MIDI verisi olarak karşılığı 2 baytlık 151 56 değerlerine karşılık gelir. Aşağıda örnek nota için yazılan bir MIDI verisinden otomatik olarak elde edilen açıklamalar gösterilmektedir. Görüldüğü gibi MIDI verisi tüm kontrol mesajları ve nota olaylarını seri olarak işlemektedir.

Süre	Komut	Parametre
0 0 0:0.000	Controller Change ctrl=BANK	SELECT value=0
0 0 0:0.000	Program Change	instr=75
0 0 0:0.000	Channel Key Pressure	vel=96
0 0 0:0.000	Pitch Bend	change=10240
0 0 0:0.000	Note on	nn=60 vel=70
0 456 0:0.500	Note off	nn=60 vel=70
-24 0:0.500 meta	End of Track	

Tablo 5. MIDI formatında tek bir GTSM perdesinin temsili.

Aşağıdaki tabloda ise örnek olarak ele alınan 60.5 MIDI nota numarasına sahip 5 saniyelik tek bir notanın buraya kadar açıklanan MIDI mesajları ile birlikte bir MIDI verisi olarak nasıl temsil edildiği gösterilmektedir.

MIDI message	Code
	77
	84
Start of MIDI data	114
	107
	0
	0
Track length	0
	34
File format	0
	176
	0
Control change	0
	0
Bank select	192
	75
Instrument	0
	208
Channel pressure	96
Pressure value	0
	224
Pitch bend message	80
Pitch bend value (MSB)	0
Pitch bend value (LSB)	0
Note-On message	144
MIDI note number	60
Velocity	70
Note Duration (MSB)	151
Note Duration (LSB)	56
Note-Off message	128
MIDI note number	60
Velocity	70
	24
	255
End of MIDI data	47
	0

Tablo 6. 60.5 MIDI nota numarasına sahip 5 saniyelik bir notanın MIDI formatında gösterimi.

(Değişken olarak kullanılan mesajlar italik olarak işaretlenmiştir).

Sonuç olarak bir ses kaydından elde edilen MIDI matrisi her bir nota için burada açıklanan işlemler yapılarak MIDI verisine dönüştürülmüş ve bu sayede MIDI yazımı başarıyla gerçekleştirilmiştir. MIDI verisinin okunması ise varolan her hangi bir MIDI okuyucu programı yoluyla gerçekleştirilebilmektedir.

2.4 İcranın Nota İle Temsili

İcranın MIDI formatına dönüştürülmesi gerçekleştirildi-

ten sonra bu bilgilerin nota ile yazılması da mümkün hale gelmektedir. Bunun için MUS2 yazılımı kullanılmıştır. Bu yazılımın girdi olarak kabul ettiği format MIDI yazımında kullandığımız 53 Hk çözünürlükte nota isimleri ve nota süre değerleridir. Çalışmamız herhangi bir kuramın perde sistemini doğrudan temsil etmeyi amaçlamadığı için, bu tür bir gösterimin geleneksel perde isimleri ile sağlanması mümkün değildir. Bu nedenle Batı notalarına dayanan 53 Hk çözünürlükte bir gösterim kullanılmıştır.

Bu bölümün girişinde açıklandığı gibi elimizdeki veri, karar perdesi belli olan 53 Hk çözünürlükteki f0 verisi ve perde değer süreleridir. Bu f0 verisinin perde isimlerine dönüştürülmesi için 8 oktavlık bir perde isim tablosu kullanılmıştır. Perde isim tablosunda her nota arasında 1 Hk fark vardır: C1...C4#1 C4#2 C4#3 C4#4 C4#5 C4#6 C4#7 C4#8 D4.. C8. Her f0 verisinin karar notasına uzaklığı bu tablodan hesaplanarak ilgili f0 verisinin karşılık gelen perde ismi bulunur. Örneğin karar notası D4 (*yegah*) olarak bulunan bir parçada bir f0 verisi karar sesinden 4 Hk daha pesse, nota isim tablosunda karar notasından itibaren yukarı doğru 4 adım (4Hk) sonraki nota sesi, yani C4#5 bulunur.

Böylece verili bir parça gerekli işlemlerden geçtikten sonra nota ismi ve nota değer süresinden oluşan bir metin dosyasına çevrilir. Aşağıda örnek bir uşşak ney taksiminin ilk 11 notasının metin dosyasında nasıl temsil edildiği gösterilmektedir. Her bir nota ismini takip eden iki rakam nota değer süresini vermektedir. İlk nota örneğini ele alacak olursak önce nota ismi A4#6 daha sonra da ¼'lük nota değer süresini gösteren 1 ve 4 rakamları gelmektedir.

Perde ismi	Nota süre değeri
A4#6	1 4
A4#6	1 16
B4#2	3 16
B4#3	1 1
B4#3	1 2
B4#3	3 16
B4#2	1 4
B4#2	1 16
B4	1 4
B4	1 16
A4#7	1 1

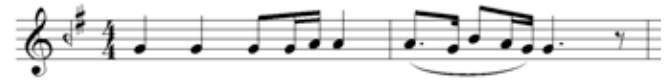
Tablo 7. Örnek uygulamadaki perde isimlerinin ve süre değerleri.

Sonuç olarak oluşturulan bu metin dosyası MUS2 programı ile açıldığında f0 verisinin notaya dökülmüş hali elde Şekil 1'de gösterilmektedir. Şekilde sunulan nota dökümünün yukarıda verilen metin dosyası ile uyumlu olduğu görülmektedir.

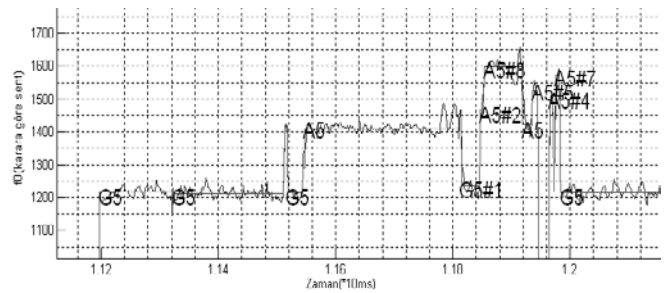


Şekil 1. Bir uşşak ney taksiminin MUS2 ile notaya dökülmüş hali.

Sonuçların test edilmesi için ölçülen f0 bilgisini, nicemlenen f0 bilgisi ve perde ismi Şekil 2'de sunulmuştur. Bu sayede MIDI yazımıyla ilgili tüm adımların sonuçları gözlenip özgün notayla karşılaştırılabilmektedir. Şekil 2 incelendiğinde notaya yazım işleminin perdeleri büyük oranda doğru bir şekilde bulmuş olduğunu görmekteyiz. Özellikle son kısımda (1.19-1.2x 10ms) icranın (özgün notada bulunmayan) tüm detayları notaya dökülmüştür. Varılan noktada nota yazma aracımız icrayı büyük bir hassasiyetle takip eden bir nota yazımı gerçekleştirmektedir.



a) Özgün nota,



b) Kayıttan otomatik olarak elde edilen f0, nicemlenmiş f0 ve nota isimleri.

Şekil 2. Otomatik notaya dökme örneği, neyle Rast makamında icra.

2.5 İki Örnek Uygulama

Şekil 3'te kalitesi düşük iki eski kayıt, Tanburi Cemil Bey'in *Hüseyini* makamındaki *Çeçen Kızı* ile aynı bestecinin *Ferahfeza* makamındaki *Saz Semaisi* icralarının hali hazırda

Sofyan

HÜSEYİNİ SAZ ESERİ
"Çeçen Kızı"

Tanburi Cemil Bey

♩ = 96

Reşat Onal

b) Kayıttan otomatik olarak elde edilen nota.

Şekil 3. Tanburi Cemil Bey'in Hüseyinî makamındaki çalgısal yapıtı Çeçen Kızı'nın özgün notası ve icradan yapılmış çeviriyazım sonrasındaki notasyonu.

varolan notalarıyla sistemimizin ses dosyalarından elde ettiği notaları karşılaştırmalı olarak sunuyoruz. Şekilde özgün nota üzerinde 1 ve 2 olarak işaretlenen nota kümeleri 1. ve 2. dolapta tekrarlanmaktadır. Otomatik olarak elde edilen nota üzerinde bunu ifade edebilmek için bu notalar sırasıyla 1. dolap için 1.1 ve 1.2 olarak 2. dolap için de 2.1 ve 2.2 olarak işaretlenmiştir.

Özgün notada ifade edilen 1 ve 2 numaralı nota kümelerinin otomatik olarak elde edilen nota kümelerinde aynı olması beklenmesine karşın aralarında farklılıklar olduğu görülmektedir. Tablo 8 ve 9'da otomatik nota ile özgün nota arasındaki farklılıklar (*italik*) gösterilmektedir.

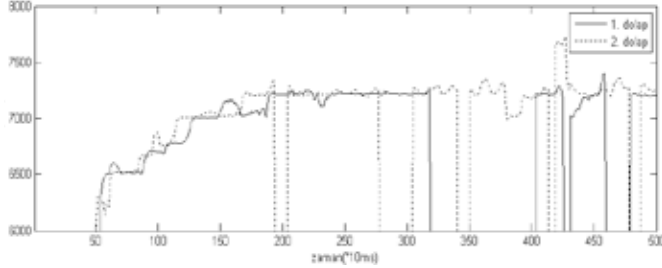
	1	2	3	4	5
1. dolap 1. küme	A4	<i>B4#1</i>	<i>D5</i>	<i>D5#1</i>	E5
özgün nota	A4	<i>B4b1</i>	<i>C5</i>	<i>D5</i>	E5
2. dolap 1. küme	A4	-	<i>D5#1</i>	E5	

Tablo 8. Çeçen Kızı eserinin 1. nota kümesi için özgün nota ile otomatik nota karşılaştırması.

	1	2	3	4	5
1. dolap 1. küme	E5	-	<i>D5#8</i>	-	-
özgün nota	E5	<i>D5</i>	<i>E5</i>	<i>A5</i>	E5
2. dolap 1. küme	<i>E5#1</i>	-	<i>D5#1</i>	E5	<i>E5#1</i>


Tablo 9. Çeçen Kızı eserinin 2. nota kümesi için özgün nota ile otomatik nota karşılaştırması.

Buna ek olarak, icradan ölçülen birinci ve ikinci dolap f0 değişimi de Şekil 4'te gösterilmiştir.



Şekil 4. Çeçen Kızı eserinin nota yazımı için 1. ve 2. dolabın f0 eğrisi üzerinden karşılaştırmalı olarak gösterimi.

Tablo 8 ve 9, Şekil 4 ile birlikte incelendiğinde görüleceği gibi, icradaki varyasyonlar nota yazımında büyük zorluk oluşturmaktadır. Özgün perde ile nota adı açısından farklar çok büyük olmamasına rağmen perde gösterimi çok karmaşıklaşmaktadır. Yine perdelerin zamansal bölünmesi de oldukça karmaşıktır. Benzer bir örnek Şekil 5 ve Tablo 10'da sunulmuştur.

Aksak Semai  Yürük Semai **FERAHEFA SAZ SEMAİSİ** Tanburi Cemil Bey



a) Özgün nota



b) Kayıttan otomatik olarak elde edilen nota.

Şekil 5. Tanburi Cemil Bey'in Ferahefa Saz Semaisi, 1. Hane.

	1	2	3	4	5	7	8
otomatik nota	F5#1	A5	G5#1	F5#1		E5#1	
özgün nota	F5	A5	G5	F5	E5	D5	E5

Tablo 10. Ferahfeza Saz Semaisi eserinin 1. nota kümesi için özgün nota ile otomatik nota karşılaştırması.

3. Tartışma ve Sonuç

Örneklerden görülebileceği gibi notaların 1 Holder koması hassasiyetle nicemlenmesi sonucu, varolan kuramlara dayanan notasyon sistemlerine göre çok fazla sayıda arıza işareti olduğu gözlenmiştir. Buna ek olarak süre nicemlemesinde de benzer bir hassasiyet vardır. f0 ölçümü sırasında hata yapılan küçük bölgelerin ayrı notalar (veya sus'lar) şeklinde ifade edilmesi ve icracının tartımda yaptığı küçük oynamalar sonucu notaların zamansal bölünmesinin problemlili olduğu gözlenmiştir.

Elbette, bu tür bir notasyonu sağlayan şey önerdiğimiz herhangi bir kuram değil tam aksine icradan yola çıkan yüksek çözünürlüklü bir görsel temsil biçimidir. Bu tür bir temsili sağlayan şey ise Türk müziği icracılarını MIDI formatında yazabilen projemiz olmuştur. Sonuç olarak bu çalışmada geliştirilen teknolojinin müzik araştırmacılığında, özellikle de tonal olmayan müzik kültürlerinin incelenmesinde daha ileri çalışmalarda kullanılması ve eğitim alanında müzisyenlerin kendi icracılarını gözlemleyebilmeleri ile Türk müziği üzerine yeni düşünsel ve estetik sonuçlar doğuracağı söylenebilir.

Notlar

- 1 Bu çalışmada örnek olarak GTSM icraları ele alındığı için sistemimiz makale boyunca GTSM üzerinden açıklanmaktadır.
- 2 53 Hk'nın GTSM icracılarını çeşitli kuramlar arasında en iyi temsil eden çözünürlük olduğu Bozkurt vd. (2009) tarafından yapılan hesaplamalı bir çalışmada gösterilmiştir.
- 3 *Temel İcra Mesajları: Channel and polyphonic aftertouch* (kanal ve çok sesli nota çalma sonrası) çalınan bir notanın *aftertouch* mesajı gönderilmesiyle vibrato ve wah-wah gibi farklı ses efektlerinin üretilmesini sağlar. *Channel aftertouch* mesajı çalınmakta olan tüm notaları etkilerken, *polyphonic aftertouch* mesajı sadece tek bir notayı etkiler. (Durmaz, 2000: 46)

Program değişimi mesajları: Bu mesajlar kullanılan MIDI çalgısının bağlı olduğu diğer çalgıları kontrol etmesi amacıyla kullanılır.

Kontrol değişimi mesajları: Çalgı bankasından belirli çalgıların tınısını

simüle eden çalgıların seçilmesini, geçki (modulation), ses şiddeti, ses parlaklığı gibi parametrelerin belirlenmesini sağlayan kontrol mesajlarıdır.

Sisteme özel mesajlar: Ana ses kontrolü, stereo ses dengesi, zaman işareti (*time signature*) gibi parametre değerlerinin kontrolünü sağlayan mesajlardır.

Kaynakça

- Akkoç, C. (2002). "Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music", *Journal of New Music Research*, vol. 31, no. 4. pp. 285-293.
- Al-Tae, M. A., Al-Ghawanmeh, M. T., Al-Ghawanmeh, F.M. and Al-Own, B. O. A. (2009). "Analysis and Pattern Recognition of Woodwind Musical Tones Applied to Query-by-Playing", *Proceedings of the World Congress on Engineering 2009 Vol I WCE 2009*, July 1 - 3, 2009, London, U.K.
- Boehm, C. (2007). "The Discipline that Never was: Current Developments in Music Technology in Higher Education in Britain", *Journal of Music, Technology and Education*, 1 (1): 7-21.
- Bozkurt, B. (2008). "An Automatic Pitch Analysis Method for Turkish Maqam Music". *Journal of New Music Research*, 37(1): 1-13.
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K. and Akkoç, C. (2009). "Weighing Diverse Theoretical Models on Turkish Maqam Music Against Pitch Measurements: A Comparison of Peaks Automatically Derived from Frequency Histograms with Proposed Scale Tones", *Journal of New Music Research*, 38 (1): 45-70.
- Durmaz, Serhad, (2000). *MIDI*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Gedik, A. C., Bozkurt, B. And Cirak, C. (2009). "A Study of Fret Positions of Tanbur Based on Automatic Estimates from Audio Recordings", *Proc. CIM09 (Conference on Interdisciplinary Musicology)*, 26-29 Oct., Paris.
http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes_files/18A-GedikBozkurtCirak.pdf (05.11.2012)
- Gedik, A. C. and Bozkurt, B. (2009). "Evaluation of the Makam Scale Theory of Arel for Music Information Retrieval on Traditional Turkish Art Music", *Journal of New Music Research*, 38 (2): 103-116.
- _____ (2010). "Pitch Frequency Histogram Based Music Information Retrieval for Turkish Music", *Signal Processing*, 10:1049-1063.
- Gedik, A. C., Işıkhani, C., Alpkoçak, A., Özer, Y. (2005). "Automatic Classification of 10 Turkish Makams", *Istanbul Technical University, International Congress on Representation in Music & Musical Representation, Istanbul*.

- Gedik, A. C. (2012). *Automatic transcription of traditional Turkish art music recordings: A computational ethnomusicology approach*, PhD Thesis, İzmir: İzmir Institute of Technology, Graduate School of Engineering and Sciences.
- Kaçar, G. Y., (2005). "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar", GÜ, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2): 215-228.
- Karaoğlu, M. K., (2012). "A Turkish Makam Music Symbolic Database for Music Information Retrieval: Symbtr", *Proceedings of ISMIR*, 2012.
- Krishnaswamy, A. (2003). "On the Twelve Basic Intervals in South Indian Classical Music", *AES 115th Convention*, New York, USA, 10-13 October 2003, paper no: 5903.
- Marcus, S. (1993). "The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music", *Asian Music*, 24(2): 39-56.
- Signell, K. (2008). Karl Signell ile ITU'de düzenlenen Türk müziğinde kuram-icra sorunları ve çözümleri isimli uluslararası çağrılı sempozyumda yapılan görüşme, İstanbul: 8 Mart.
- Touma, H. H. (1996). *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Théberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, Hanover, N.H.: Wesleyan University Press and the University Press of New England.
- Töre, Abdülkadir ve Ekrem Karadeniz (1965). *Türk musikisi nazariye ve esasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tura, Yalçın (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tzanetakis, G., Kapur, A., Schloss, W.A. and Wright, M. (2007). "Computational Ethnomusicology". *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1(2): 1-24.
- Yarman, O. (2008). *79-Tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music*. PhD Thesis, İstanbul Technical University, Social Sciences Inst., İstanbul.
- ____ (2010). *Nazariyat ve Teknik Boyutlarıyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*. İstanbul: Artes Yayınları. pp.64-99.
- Yavuzoğlu, N. (2008). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

YAYIN İLKELERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji*, *Sanat Tarihi*, *Halkbilim*, *Felsefe*, *Arkeoloji* ve *Müzecilik*, *Edebiyat Araştırmaları*, *Dil Bilimi*, *Mimarlık ve Tasarım*, *Eğitim Bilimleri*, *İletişim Bilimleri*, *Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları*, *sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (*) simgesi ile belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin : A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

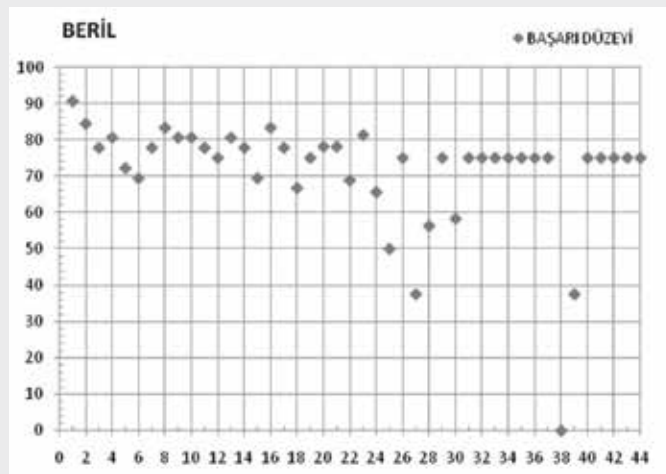
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkların birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Tablo 1: *Bergama'da ritüeller için kiralanen çalgı/müziyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (Gırmoto) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçimi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uçurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin Nişan ve Kına Gecesi aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortala şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1;* *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler: Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

10. Kaynakça: Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

Kitaplar

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

_____ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

Kitapçı Bölümler

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

Makaleler

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

Tezler

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

Kişisel görüşmeler

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dölcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

Görsel Kaynaklar

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

Resim 1. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

Resim 2. Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

Web Sayfası: <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** yedi.dergisi@gmail.com

