



İSTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TÜRKÖLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

ART SANAT

7/2017



2017
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
ISSN: 2148-3582



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

ART SANAT

7/2017

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark, ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark, ULAKBİM Journal Systems

Yayın Sahibi/Publication Owner

Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Prof. Dr. Fikret Turan

Dergi Kurucusu/Founder of Journal

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Editörler/Editors in Chief

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü

Yazı İşleri Müdürleri/Managing Editors

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü

Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator

Dr. Hande Günözü

Grafik, Mizanpaj, E-Dergi Yöneticisi /Graphic, Layout, E-Journal Director

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Türkçe Redaksiyon/Turkish Redaction

M.A. Burcu Atalas Hergül

M.A. Çağlayan Hergül

İngilizce Redaksiyon/English Redaction

M. A. Nazlı Miraç Ümit

Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence

Chief Gülcan Balcı Başkaya

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın,
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Baha Tanman,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Dr. Fikret Turan, Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Gönül Uzelli,
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü,
M.A. Nazlı Miraç Ümit, M.A. Burcu Atalas Hergül, M.A. Çağlayan Hergül

Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board

Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın,
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Assoc. Prof. Emine Naza Dönmez,
Assoc. Prof. Şevket Dönmez, Assoc. Prof. Sedef Çokay-Kepçe, Assoc. Prof. Simga Özer Pınarbaşı,
Assoc. Prof. İnci Yakut, Assist. Prof. Seda Ayvazoğlu, Assist. Prof. Cenk Berkan, Assist. Prof. Gülberk Bilecik,
Assist. Prof. Csilla Balogh, Assist. Prof. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Assist. Prof. Belgin Demirsar Arlı,
Assist. Prof. Hatice Günseli Demirkol, Assist. Prof. Elif Varol Ergen, Assist. Prof. Meltem Gündoğdu,
Assist. Prof. Işıl Özsait Kocabaş, Assist. Prof. Görkem Kutluer, Assist. Prof. Alev Erkmen Özhekim,
Assist. Prof. Ayça Tiryaki, Assist. Prof. Filiz Adıgüzel Toprak, Assist. Prof. Seda Yavuz, Assist. Prof. Burhan Yılmaz,
Assist. Prof. Serap Yüzgüller, Assist. Prof. Mehmet Fevzi Uğuryol, Dr. Hande Günözü, Dr. Kazim Abdullaev,
Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz, Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, M.A. Suna Canan Aydın Altay, M.A. Nazlı Miraç Ümit,
M.A. Gülseren Dikilitaş, M.A. Çağlayan Hergül, M. A. Seda Tulgar, Lect. Lola Kadirova Kızıl, Lect. Ramazan Yılmaz

İletişim/Contact

Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Horhor Cd. Kavalalı Sk. No.5/4 Fatih, İstanbul/Türkiye,
artsanatjournal@gmail.com, <http://turkiyat.istanbul.edu.tr/?p=6551>
+90 212 440 00 00 / 26658, +90 212 440 20 72

Yayın Yeri/Publication Place

TÜBİTAK-ULAKBİM, DergiPark, ULAKBİM Dergi sistemleri
TÜBİTAK-ULAKBİM, JournalPark, ULAKBİM Journal Systems
<http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Yasal Sorumluluk/Legal Responsibility

Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Authors are responsible for content of articles that were published in Journal.

Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover

Antikythera Ephebe Başı, bronz heykel, M.Ö. 340-330, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, foto. D. Agelakis
Head of Antikythera Ephebe, bronze statue, 340-330 BCE, National Archaeological Museum, Athens, photo by D. Agelakis

İndeksler/Indexes

Art-Sanat Dergisi, Art-Sanat Dergisi, Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),
Akademik Araştırmalar İndeksi (Acar index), Arastirmax, ASOS Index, EBSCOhost, Index Copernicus,
International Medieval Bibliography (IMB), Islamic World Science Citation Center (ISC), JournalTOCs,
ResearchBib, Türk Eğitim İndeksi (TEİ) ve Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) tarafından indekslenmektedir.
The Art-Sanat Journal is indexed by The Art-Sanat Journal is indexed by the Access to Mideast and Islamic Resources
(AMIR), the Akademik Araştırmalar Index (Acar index), the Arastirmax, the ASOS Index, the EBSCOhost,
the Index Copernicus, the International Medieval Bibliography (IMB), the Islamic World Science Citation Center (ISC),
the JournalTOCs, the ResearchBib, the Türk Eğitim Index (TEİ) and the ULAKBİM.

Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.

Art-Sanat is a International Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

- 1-17 Üftade MUŞKARA, Serpil ŞAHİN**
Evaluation of Attic Vase Painting in the Context of Art of Painting (Attik Vazo Resminin Resim Sanatı Bağlamında Değerlendirilmesi).
- 19-51 Safiye SARI**
İkonografik Bağlamda Antik Dönem Tuniklerinin Form Özelliklerinin İncelenmesi (Examining the Characteristics of the Ancient Tunics Form in Iconographic Context).
- 53-70 Csilla BALOGH**
Orta Tisa Bölgesi'nde Doğu Avrupa Bozkır Kökenli Göçebe Bir Topluluğa Ait Mezarlık 'Makó, Mikócsa-Halom, Macaristan' (A Cemetery Belonging to An Nomand Community of Eastern Europe Steppe Origin in the Middle Tisa Region 'Makó, Mikócsa-Halom, Hungary').
- 71-121 Birol CAN, Özgür GÜLBUDAK, Burak Muhammet GÖKLER**
"Fusayfisâ" İslam Mimarisinde Mozaik (Mosaic in Islamic Architecture).
- 123-142 Fatma YILDIZ**
Endülüs-İslam Döneminde Dini Yapılaşma ve Kentleşme: İşbiliye (Religious Construction and Urbanization in Al-Andalus During the Islamic Period: Ishbiliya).
- 143-159 Seyyedi Ali AKBAR, Javani ASGHAR, Kiyannmehr QOBAD**
Visual Particularities in the Works of Qavam Al-Din Shirazi.
- 161-170 Mine ERDEM**
Architectural Tiles of the Karamanids Decorated With Animal Figures (Hayvan Figürleriyle Bezeli Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinileri).
- 171-181 Cenk BERKANT**
İtalya'nın Amelia Kentinde Bir Rönesans Sarayı ve Bu Sarayın Resim Programı Dâhilindeki Kuşbakışı Bir İstanbul Haritası (The Illustrated Bird's Eye View Map of Istanbul in the Painting Program of A Renaissance Palace in Italian City of Amelia).
- 183- 195 M. Nilüfer Kızık KİRAZ**
Gülzâr-ı Savab'da Geçen Kağıt Boyama Yöntemleri ve Seçilen Yöntemlerle Renklendirme Denemeleri (Paper Dyeing Methods in Gülzâr-ı Savab and Coloring Tests With Selected Methods).
- 197- 206 Olcay BORATOV, Nur GÜRDAL**
Disegno'dan Kitsch'e Sanatta Fikir (Idea in Art from Disegno to Kitsch).
- 207- 226 Ali Şahan KURU**
Egzotizm ve Kültüralizm Arasında Ortadoğu'da Çağdaş Sanat (Between Exoticism and Culturalism Contemporary Art in the Middle East).
- 227- 241 Meltem SÖYLEMEZ**
Estetik Metodolojisinde İlk Dönüşümler ve Kant, Hegel, Marx'ın Etkisi (The First Transformations in the Aesthetic Methodology, the Influence of Marx and Kant, Hegel).
- 243- 248 Mürvet Nevra KÜPANA**
Universal Values in Beethoven's Music: Sample of the 9th Symphony (Beethoven'in Müziğinde Evrensel Değerler: 9. Senfoni Örneği).

- 248- 264 **Ayşe GÜNAY**
Kübizm ve Art Deco Örneğinde 20. Yüzyıl Başlarında Avrupa’da Moda ve Plastik Sanat İlişkisi (The Relation of Fashion and Plastic Arts in Europe in the Beginning of the 20th Century: Cubism and Art Deco).
- 265- 275 **Leyla Burcu DÜNDAR**
The Re-Materialization of Yaşar Kemal’s *Teneke* at the Crossroads of Genres (Türlerin Kavşağında Yaşar Kemal’in *Teneke* Adlı Yapıtının Yeniden Kurgulanması).
- 277- 289 **Ezgi YAZ**
Travmatik Yaşantıları Bağlamında Âşık Veysel Ve Müzikle Terapi (Âşık Veysel in the Context of Traumatic Experiences and Music Therapy).
- 291- 308 **Deniz KÜRŞAD, Serdar PEHLİVAN**
Yeniden İşlevlendirilen Kamusal Mekânların Markalaşması Kapsamında Görsel Kimlik Tasarımı Oluşturmanın Önem ve Süreci (Within the Scope of Branding the Refunctionalized Public Spaces).
- 309- 319 **İlhan ÖZKEÇECİ, Erkan ÇİÇEK**
Fotoğraf-Sanat İlişkisi Bağlamında Görsel Tasarım Öğelerinin Sanat Eserini Oluşturmadaki Rolü (The Role of Visual Design Frameworks for Photography- Art Relations).
- 321- 335 **İlhan ÖZKEÇECİ, Erkan ÇİÇEK**
Video Sanatında Film Tekniklerinin Kullanımı ve Örnek Fotoğraf Kareleri Üzerinden Yorumlanması (Use of Video Technology in Video Art And Example Photo Interpretation).
- 337- 362 **Alpaslan Hamdi KUZUCUOĞLU**
Kültürel Mirasa Yönelik Önleyici Koruma: MEMORI Anketi Örneği (Preventive Conservation in Cultural Heritage Case Study: MEMORI Survey).
- 363- 381 **Ömer BOZKURT, Stefan TERZIEV**
Yat Limanlarında İş Güvenliği Kültürünün Oluşumunda Güvenlik İletişiminin Rolü ve Önemi (The Importance and the Role of the Safety Communication to Create the Safety Culter in Yacht Harbours).

TRANSKRİPSİYONLAR/TRANSCRIPTIONS

- 383-393 **Nazlı ÜMİT**
Zeliha Osman’dan Kısa Mektep Temsilleri: *Kusurlarım* (Monolog) & *Çiçekçiler ve Melikenin Zaferi* (Osmanlı Türkçesi’nden Transkripsiyon- Transcription from Ottoman Turkish).
- 395-428 **Ahmet GEDİK**
Sanat Musâhabeleri: Guyau’nun Sanat Hakkındaki Eserlerinden Parçalar ‘Art Conversations: Parts From Guyau’s Works About Art’ (Osmanlı Türkçesi’nden Transkripsiyon-Transcription From Ottoman Turkish)

TANITIM/INTRODUCTION

- 429-434 **Banu AKGÜN**
Litografi Sanatı ve Hoca Ali Rıza (Litography Art and Hoca Ali Rıza)
- 435-436 **YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI/PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES**

EVALUATION OF ATTIC VASE PAINTING IN THE CONTEXT OF ART OF PAINTING

ÜFTADE MUŞKARA

Assist. Prof., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts,
Department of Conservation and Restoration of Cultural Properties
uftade.muskara@kocaeli.edu.tr

SERPİL ŞAHİN

Res. Assist., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts,
Painting Department

ABSTRACT

The attribution of vases to particular individual hands based on the signatures of painters or potters on the vases, the connoisseurship, obtained too much importance especially in the case of Athenian black figure and red figure pottery. It is because; through close examination of details of style it becomes possible to establish the interaction between “artists” and a sequential chronology for vases of black figure and red figure techniques. But some scholars have raised doubts on the limits of such studies. Re-examination of our perception of artist in connection with the attribution studies for Attic figured pottery and the idea supporting connoisseurship are necessary. Determination of figured pottery from a canvas painter’s point of expertise could illuminate the limitations and real context of attribution studies.

Keywords: Attic vase painters, attribution studies, the connoisseurship, Morellian method.

ATTİK VAZO RESMİNİN RESİM SANATI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZ

Arkeolojide, Attik siyah figür ve kırmızı figür vazolarının vazolar üzerindeki çömlekçi ya da ressam imzalarından yola çıkarak özellikle belirli bireylere, resamlara, atfedilmesi çok önem taşıyan çalışmalardır. Bunun nedeni, vazo resimlerinin detaylı incelenmesi ve stil kritiği ile ressamlar arasında ilişkiyi kurmak ve siyah figür ve kırmızı figür vazolar için bir kronoloji oluşturmanın mümkün olmasıdır. Ancak bu alanda çalışan bazı bilim insanlarının, çalışmaların sınırları ile ilgili şüpheleri vardır. Bu bağlamda Attik figürlü vazoları için ressam belirleme (atıf) çalışmalarının, günümüz “sanatçı” algımız bağlantısı ile yeniden değerlendirilmesi gereklidir. Bu değerlendirmenin bir ressamın bakış açısı ve uzmanlığı ile yapılması atıf çalışmalarının gerçek kapsamı ve içeriğini aydınlatılmasına olanak sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Attik vazo ressamları, atıf çalışmaları, Morelli yöntemi, vazo resimleri uzmanlığı.

INTRODUCTION

Archaeological remains are the material sources that help us to reconstruct history of mankind, especially for prehistoric times. Archaeological objects are important to understand everyday life, political and cultural interactions, social and religious activities. However, our understanding through material remains is still connected to our perception of today. Particularly, acceptance of some remains as works of art is generally biased with contemporary concept. This concept of modern is more advanced than ancient and our sense of aesthetics lead us to be amazed and admire some of the painted vases more. While decorated fine pottery is appreciated and highly demanded by art collectors and museums of art and archaeology for their “artistic value”; undecorated, coarse ware, which was used for household purpose arouses lesser interest. As a consequence of this demand, the object of “art” could lose its meaning as an archaeological remain and its connection to the original purpose as gaining too much importance and finally becomes detached to its context. “The artists” of these vase paintings have been drawn similar attention and studied in every detail. Attribution of vases to particular individual hands based on the signatures of painters or potters on the vases, the connoisseurship, obtained too much importance especially in the case of Athenian black figure and red figure pottery. It is because, close examination of details of style also makes it possible to establish the interaction between “artists” and a chronology for vases of black figure and then red figure techniques.

Wilhelm Klein, Paul Hartwig and Adolf Furtwängler were pioneers of attribution studies regarding to black figure vase painters (Alexandridou, 2011: 3). The major role was certainly played by Sir John Beazley who was able to identified tens of thousands of Athenian painted vases to artists, schools, manners etc. (Morris, 1994: 36). Therefore the study of attribution and connoisseurship in Athenian figured vases are almost directly related to Beazley. Many scholars believe that his method was derived from Giovanni Morelli who used a method based on various details on paintings to classify Italian Renaissance painters in the nineteenth century (Alexandridou, 2011: 3). However, according to some scholars, for instance Oakley (2009: 605) insists “Beazley, who never mentioned Morelli in his work, does seem to have derived his approach from German scholars, such as Hartwig who, along with other German scholars, followed a long tradition starting in the late 1840s of making attributions to add to the lists of signed vases”. Morris and others also mention Beazley’s position within Hellenist tradition and suggest that he considered ancient art as an antidote to the corruption of industrial development (Morris, 1995: 37).

Regarding to attribution studies and Beazley’s method many articles were written by both who admire his work and who discuss the problems in this field of “archaeology”. Perhaps the most famous mutual debate was between Whitley (1997) and Oakley (1998). However, the articles and books on figured pottery and attribution studies generally, not if always, are based on art historic point of view.

The aim of this study is examination of the perception of attribution studies in figured pottery and of the idea supporting connoisseurship through a painter's point of view. Determination of figured vases from a canvas painter's expertise could illuminate the limitations of attribution. The main approach is to evaluate how far one can go and how much is acceptable in attribution studies from this perspective. In this article, the vases of the Amasis Painter were analysed to reach an overall situation assessment for attributions.

ATTIC FIGURED VASES WITH SIGNATURE AND VASE PAINTERS

At the end of 7th century BC, Athenian black figure potters and painters began to take possession of the market that Corinth had held for many years. (Boegehold, 1985: 27). By the middle of 6th century a market for Athenian pottery painted by black figured technique was established through out the Mediterranean.

Although the fact that some of the painters and potters have signed their work, the most of them seem not to have signed their vases. Moreover, even the painters or potters who used their signature could have left some vases unsigned. In order to define the corpus of individual painters and their works, the methods borrowed from those of Morelli, Berenson etc. were applied to Greek painted pottery (Robertson, 1987: 19).

Regarding to the potters whose names are known from their signatures and the painters who were identified through attribution studies by connoisseurs, there are curious questions. One is related to the original meaning of the signatures: *epoisen* and *egrapsen*.

The known signatures are rather incised on vases than are painted on them mostly employing the verb *epoisen* and some *egrapsen* (Cohen, 1991: 49). There are approximately seventy-five preserved examples of such vases with the verb. Although the meaning of the verb *epoisen* generally is accepted as "made" and the verb *egrapsen* as "painted", the original meaning of these verbs have been debated since the 19th century. Beazley mentioned that two explanations were offered for *epoisen* signature: the one relates the verb to the potter who makes the vase and the other relates the verb to the owner of the workshop (Beazley, 1944). He overall accepts the first explanation. Meantime, some scholars connect the signatures to more expensive and highly prestigious metalwork (Vickers, 1985).

Second question is related to the infrequency of signatures. Pevnick (2010) in his work examines the importance of artists' names and artistic identity for Athenian vases in the context of the vase painter who signs as Syriskos. There is only one surviving painter's signature from Syriskos and Pevnick studies why the painter chose to sign the one and not so many others (Pevnick, 2010). It is actually a common situation for other painters who choose to sign some of their vases. According to Beazley, possible explanations for this phenomenon are fashion, general temperament and mood of the artist at time of production of a specific vase and the relation of signature to the vase (Beazley, 1944: 33). Pevnick (2010: 225) in his research tends to favour the last one regarding to the crucial significance of signatures to the decoration. Lissarrague on the other hand suggests that

the signatures have been strategically placed by the painter to give the impression of speech or song and connects this arrangement with the role of the cup in a symposium (Liassarrague, 1997).

Third question comprises the extent of an artist's area of specialization. An artist could be both the potter and painter or he could be once painter then turned out to be potter (or vice versa?). So there was not any specialisation for an artist on only one field of vase production within a workshop?

Sapirstein (2013, 2014) developed a statistical methodology to estimate the productivity in Athenian pottery industry during the 6th and 5th centuries. In his study, he included 36 painters with 150 attributions. His methodology figured out 8.2 vases for each year of activity for prolific painters. A second group including Amasis with lower activity rate indicates 4.4 vases per year. Sapirstein explains the difference between two groups as group 2 painters took extra time adding minute details to their works. Meantime, his other explanation is that some painters have been raised to the position of master potter in their workshop and let other painters to decorate their vases¹.

Another interesting point is that the connoisseurs of Attic vase painting named all the painters and potters as men. Dyfri Williams (2009) studied painter' and potter's picture on vase painting. He figured out that in almost all scenes showing potters and painters, the figures are male except for three could be female in the sixth century: the potter Aristagora, the potter Kallis, the well-known painter Douris (Williams, 2009: 309). According to Williams "women painters, but not perhaps potters, did exist in Athens, although they made no impact that is discernible to us now and were very probably marginalised by their own society".

Shank (1996; 34) meantime underlines the problem with connoisseurship: "How expert are the experts? How refined are their sensibilities? And if stylistic attribution is such a subjective exercise, on what basis have these people been authorised the luxury of cultivating and pronouncing their expert opinion?" Neer (2005: 3) on the other hand argues that connoisseurship is not merely a search for individuals but is a form of etiology. Then he compares the methods of the field archaeologists who sort their findings to the methods of attribution. He insists that they "differ from each other only in degree not in kind".

MORELLIAN METHOD AND ATTRIBUTIONS

Giovanni Morelli is famous as the inventor of a method for scientific connoisseurship (Rouet, 2001: 60). Morelli was the first expert who applied an experimental method of connoisseurship. The method involves the comparison of anatomical details such as hands, eyebrows and ears. Whereas the essential aspects of a composition could be imitated, the less central elements are difficult to copy. Morelli argued that artworks in major European collections were misattributed due to uninformed connoisseurs. He

¹ In order to further studies for the methodology and commentary for Sapirstien's study see appendices AJA 117 [2013] 493-510.

suggested that anatomic details reflected an individual and were indicating identity of authorship.

After the English translations of his books, Morelli's method then received a polarized reception. His method is mostly based on an evolutionist history of painting and it is described as a system of criticism based on analysis as minute as that of the naturalist by his contemporary colleagues (Uglow, 2014: 3). According to him, connoisseurship was a scientific practise based on the form peculiar to each master and insignificant details may lead us to the truth (Rouet, 2001).

Artists, art historians and critics use various concepts to describe paintings such as space, texture, form, shape, color, principal art movements, unity, harmony, variety, balance, contrast, proportion, pattern, and brush strokes (Fichner-Rathus, 2008: 8).

It is reasonable to use anatomical details of figures for the identification of vase painters, since anatomical details on vase paintings seem to be only characteristic that could help to identify individual painters. Other features like perspective, colour and geometry, form or bulkiness, space, use of colour and tone could not be exercised for vase paintings. However, Beazley's analysis system was not just applying Morelli's method (Oakley, 2009: 606). From his articles it is understood that he tried to apply systems of rendering forms consisting of many details i.e. drapery, use of white and red colours, subject, ornaments, shape of vase which were as important as the anatomic details.

As Robetson (1987:19) states the application of such methods on Greek vase paintings for attributions as if vase painting were another field of exactly the same kind of late and post medieval painting should be considered with precaution. The question whether the details on a vase that have been analyzed could be peculiar to an individual and be considered as evidence to a particular vase painter or not has also been argued by other scholars.

With the identification of the Achilles Painter of Attic red figure style by Beazley in 1914, a personality as an artist other than craftsman was recognized (Turner, 2000: 56). According to Turner, The Achilles painter was then accepted as a real historical character and his paintings were considered to be brilliant and having the high quality of all Western art; although there is no historical document on this painter's name, social status, personality or sex. Moreover, because of the uncertainty on the meaning (or their exchangeable use in Attica) of *egrapsen* and *epoisen* as explained above, actually it is almost impossible to be "certain" of an existence for a specific painter by name.

Attribution work on Attic vases mostly emphasizes the individuals, i.e. painters rather than potters and less interested in the function, form and the archaeological context of pottery (Turner, 2000: 57). Therefore, attribution studies are biased in the favour of art history rather than archaeology. However, Beazley's complex list of painters and chronology based on stylistic development of painters and their interaction to each other is a useful tool for an archaeologist who wishes to relate the site where he or she has been working to Greek chronology. Attic vases were scattered around Mediterranean world and

Black Sea region through trade. Therefore, this well documented import ware provides information on chronology and cultural relations as well.

Even though attribution method of Morelli's and others are considered to be scientific, in order to accept attribution studies determine the individual characteristic of a painter, we have to assume that vase painters of Attic ware as artists who work alone or paint in a workshop as Renaissance artists, expressing their inner feelings, aware of themselves as artists and producing artwork that was unique. In fact, there is not enough evidence confirming this hypothesis.

THE AMASIS PAINTER

One of the most intense works on the Amasis Painter is on the exhibition "Amasis Painter and His World". Two books published associated to this exhibition are "Papers on Amasis Painter and His World" and the catalogue book by The J. Paul Getty Museum.

In the catalogue, 63 vessels attributed to the Amasis Painter are grouped according to shapes as amphorae, oinochoai, lekythoi, aryballos and drinking vessels and analysed in details with comparisons to other vases attributed to the Amasis Painter. Therefore, the catalogue of the exhibition gives a good opportunity to study the vases attributed to the Amasis Painter as a whole.

It is well known that the Amasis painter was active between 560 BC and 515 BC and there are more than 130 vases attributed to him (Mertens, 1987: 168). The name of Amasis first became known when an olpe with his signature "*AMASIS MEPOISEN* – Amasis made me" was found at Vulci in 1829 (Bothmer, 1985: 33). Today, there are 12 vessels known to be signed as potter by Amasis. According to Beazley, Bothmer and many other experts on the field, all these vessels were painted by the same hand. Although it is not certain, the potter also painted the vases and the painter was accepted as the Amasis Painter. The signed vases are three neck-amphorae of a special model, four olpae, a band-cup, and a cup, a sort of small bowl, a pyxis, and a fragment (Beazley, 1986: 52). Meantime, a lekythos in Malibu that has a signature of Amasis as potter happens to be painted by a different painter that is the Taleides Painter (Bothmer, 1985: 34; Frel, 1994: 14).

VASES SIGNED BY AMASIS AND VASES ATTRIBUTED TO THE AMASIS PAINTER

When the vases signed by Amasis as the potter are considered, 3 neck-amphorae (Bibliothèque Nationale, Cabinet Des Medailles, 222; Boston, The Museum of Fine Arts, 01.8026; Boston, Museum of Fine Arts, 01.8027, Figure 1) are in accordance to each other in terms of figurative style, composition, shape and scheme of decoration and ornaments. Especially the pattern work below and around the handles of Cabinet Des Medailles and Boston (01.8027) amphorae resemble those attributed to Exekias (Berlin, Antikensammlung, F1720; New York, Metropolitan Museum, 17.230.14; Berlin, Antikensammlung, F1718; Munich, Antikensammlungen, J1295; London, British Museum, 1836.2-24.127; London, British Museum, 1849.0518.10) and the neck amphorae assigned to Botkin Class (Boston, Museum of Fine Arts, 98.923; New York, The Metropolitan Museum of Art, 64.11.13; New York, private collection, Figure 2). For Botkin Class,

Bothmer (1985:128) considers the possibility that they are early works of the potter Amasis. He argues that if the lekythos in Malibu were signed by potter Amasis but painted not by him, then this implication could be extended to unsigned vases that were made by Amasis and painted by other artists in order to learn more about the development of Amasis as merely potter. *Yet, Malibu lekythos also suggests that Amasis identified as potter could be a different person than the Amasis identified as painter and Amasis the potter actually worked with different painters through his career.*



Fig. 1 Neck-Amphora Paris, Cabinet Des Medailles, 222. (Bothmer, 1985, Fig. 23)



Fig. 2 Neck-amphorae, New York Assigned to the Botkin Class. (Bothmer, 1985, Fig. 77, 78)

Among the other signed vases by Amasis, the 3 olpai (Paris, Musee Du Louvre, F 30, MNB 2056; Würzburg University, Martin Von Wagner Museum, L 332, Ha 531; London, The British Museum, B 471, 1849. 6-20.5) are also similar to each other with respect to the style and posture of the figures. Moreover, the scenes are placed in a panel as in panel amphorae attributed to the Amasis Painter (Bothmer, 1985: Cat 1-15, fig 56, 57). Although panel amphorae were not signed, a stylistic unity is obvious. When this group of 17 amphorae and 3 olpai are analysed in terms of art of painting:

- *Composition of scenes:* Main figures are placed in the centre while on the right and left there are equal numbers of figures. Main figures could be one or two. Symmetrical positions of the figures are important. The reverse side on Bloomington amphora (Figure 3) the scene is almost mirror symmetric. The Amasis Painter has articulated his figures. Figures are generally consecutively aligned. They are limitedly in touch with each other, do not intersect and are not placed ahead of another. Therefore, figures in a scene are rather stable.

- *Figures:* Figures are drawn close to 8 heads tall ratio of human anatomy and have typical shoulder and upper arm contours. Fingers are longer than normal proportions. The naked figures are rather athletic and muscular, while male figures wearing himation are drawn slender.

-

- *Ornaments*: As other black figure vases, the floral ornaments are placed above the panels, while lateral frames are supported by glazed lines. Two vertical lines on each side of panel and double or triple lines are drawn to separate the ornamental band from the panel. A band of upright buds with dots in the interstices is generally used. The other favourite pattern of the Amasis painter, the palmette-lotus festoon is also used to surmount the panel. Above the foot a zone of rays is placed on panel amphorae.



Fig. 3 Panel-amphora (Type B) Bloomington, Indiana University Art Museum, 71.82. (Bothmer, 1985, Cat. 2)

According to stylistic criticism above, although panel amphorae were not signed it is very like that along with three olpai they were painted by the same artist. Moreover, an interesting detail occurring on amphorae should deserve further analysis:

Bystanders, on the obverse of New York amphorae (Figure 4, 5) were drawn very much like their counterpart on the side B of Lausanne vase (Lausanne, collection of Nicolas Embiricos Bothmer, 1985: Fig. 56).



Fig. 4 Panel amphora (Type B) New York, The Metropolitan Museum Of Art, 06.1021.69. (Bothmer, 1985, Cat. 1)

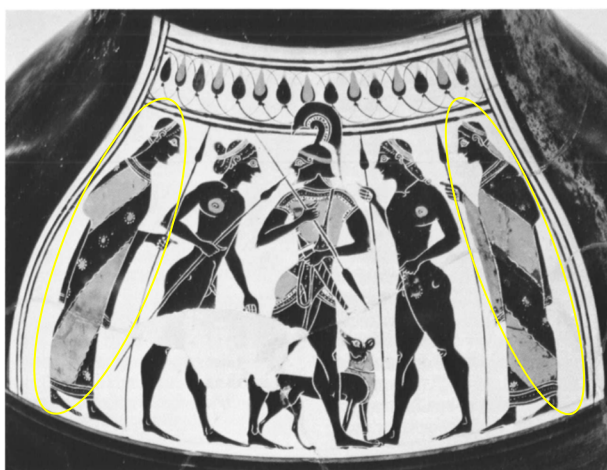


Fig. 5 Panel amphora (Type B) New York, The Metropolitan Museum Of Art, 56.171.10.
(Bothmer, 1985, Cat. 7)

Almost the same figure appears with small differences on the panel amphora of type B (Fig. 6, Fig. 7). In the symmetrical compositions, bystanders are placed on each side or on one side, all wearing clad in himation and holding upright spears.



Fig. 6 Panel-amphora (Type B) Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, L 20.
(Bothmer, 1985: Cat. 8)



Fig. 7 Panel-amphora (Type B) Paris Museum du Louvre F 26, LP 2873.
(Bothmer, 1985: Cat. 11)

Such reoccurring figure is the naked youth on panel amphorae shown on Figs. 6-10. It is almost like the painter of these vases used a blueprint for reoccurring figures. These figures could be considered as a signature for the painter. When three olpe bearing signature the “*amasis mepoisen*”, 17 amphorae mentioned above could belong to either same painter who named Amasis or a painter who worked and painted for the potter Amasis.



Fig. 8 Panel-amphora (Type B) Basel, Antikenmuseum Uno Sammlung Ludwig L19.
(Bothmer, 1985: Cat. 6)



Fig. 9 Panel-amphora (Type B) Copenhagen, Danish National Museum INV. 14347. (Bothmer, 1985: Cat. 13)



Fig. 10 Panel-amphora (Type B) Munich, Staatliche Antikensammlunguno Glyptothek 1383. (Bothmer, 1985: Cat. 14)

EARLY AND LATE VASES OF THE AMASIS PAINTER

Among the vases attributed to the Amasis Painter, there are early and late works of the painter as the connoisseurs suggest. Early vases were such as lekythoi Tübingen, University of Tübingen, Archäologisches Institut 7434; Philadelphia, University Of Pennsylvania, University Museum, MS 4849; Paris, Musée Du Louvre, F 192 (Cp 3262); Paris, Musée Du Louvre, F 192 (Cp 3262); Paris, Musée Du Louvre, Cp 10520; Centre Island, New York, Dietrich Von Bothmer; Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 24996; Mayence University, inv. 88. Among these vases Tübingen lekythos (Fig. 11), Paris lekythos and Mayence cup are considered by Bothmer (1985) as “the nucleus of what might be styled as the earliest vases by the Amasis Painter”. First of all it happens to be almost all the “earliest” vases are lekythoi especially except the Mayence cup (type A). The anatomic mistake in Rome lekythos is a result of the wrong placement of the line by incising the thigh line to the groin and the genitals; therefore there is a confusion of the front and the back of the boy (Bothmer, 1985: 212). Same mistake can be seen on the

hybrid lip-cup in the Louvre (Bothmer, 1985: Cat 58). Anatomic mistakes and clumsy style of the figures are probably the reasons for assigning these vases as the early works of the Amasis painter. However, it is more likely that the style of “early” vases is indeed sloppy rather than clumsy. Moreover when the group of vases mention above are considered, the figures of Amasis are generally more stable. There is no way to be certain the painter of these vases and that group discussed above are the same person. In addition since vase painting is definitely different than canvas painting in terms of media and tools, it is difficult to try to accomplish such a development in style of a vase painter.

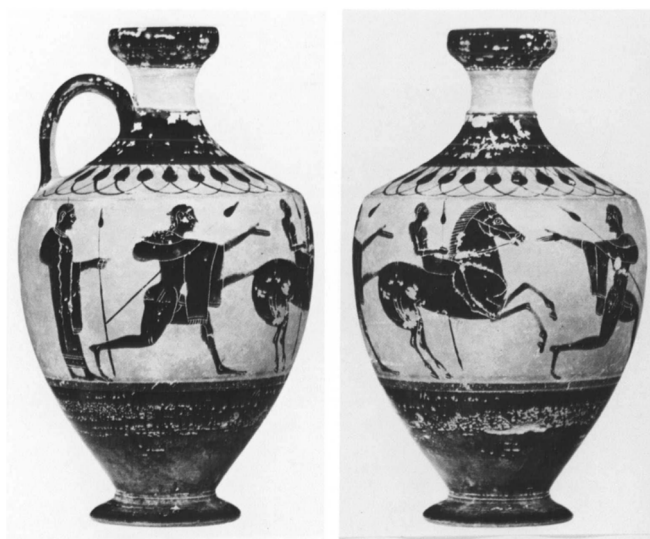


Fig. 11 Tübingen Lekythos. (Bothmer, 1985: Cat. 39)

Boston neck amphora (Fig. 12) was signed by Amasis and is considered among the latest works of the Amasis Painter (Bothmer, 1985: 132). The date of this vase is determined by Beazley as contemporary with the Leagros Group and the red-figured work by Euphronios. Meantime, Würzburg olpe with round mouth (Fig. 13) is evaluated as another late work of the same painter, the Amasis painter. It is attributed to the Amasis Painter by Beazley (1931: 261), and Langlotz indicated that the stylization of the fringed himatia wearing by two men reminded the Amasis Painter’s style (Bothmer, 1985: 153). However, it is confusing that the same painter painted these two vases. Boston neck amphora was painted in a brilliant technique and careful style. The painter of Boston amphora should be considered as a master of vase painting of his time and meticulous in details. Meantime, a whole different character of the painter of Würzburg olpe could be detected. First of all, anatomically the men are unsuccessfully expressed. Especially the finger of the man who is playing flute is much longer than it should be. Very detailed lotus-palmette chain on contrary to simple chevron motive is another striking difference for a painter. Moreover, it should be expected an artist to improve its style and reach its highest towards to end of career in art of painting. Although it is difficult to trace and detect stylistic development of a vase painter, it is more convincing to believe Boston neck amphora is a late work of the Amasis painter then to believe Würzburg olpe was painted by the same painter.



Fig. 12 Neck amphora Boston, Museum of Fine Arts, 01.8027. (Bothmer, 1985: Cat. 25)



Fig. 13 Olpe Würzburg, University, Martin Von Wagner Museum, L 333, H 574.
(Bothmer, 1985: Cat. 32)

STYLE OF THE AMASIS PAINTER AND OTHERS IN GREEK VASE PAINTING

The style of the Amasis Painter is considered to be conservative (Wilson, 2006: 40; Bothmer, 1985: 42). Even he adopted new techniques, he preserved established forms. The detailed incised drawings and ability to work on different scales and forms are said to be distinguishing characteristics of the painter. He was influenced by the Heidelberg Painter and the Siana cup painters in early years of his career. Moreover, it is indicated that the effects of Kleitias miniature style could be detected in his works. The preference for symmetry in his paintings is caused by Lydos.

Later in his career, the major change occurred as not applying white colour and incised lines for women flesh but instead left reserved with outlines, which was a standard convention of that time.

It is well known that one outstanding feature of the Amasis painter is his ability to work at different scales as Bothmer remarked (1985: 43).

This assumptions of stylistic determination come from the vases "attributed" to the Amasis painter who signed only some of his works as potter. As above-mentioned there are 12 signed vessels of Amasis, while all known works of the Amasis painter are around 130. Yet, it is still a theory that all signed vessels were painted by the same hand based on some analysis techniques and experts' opinions.

The stylistic critics of the Amasis Painter and other known painters of Greek vase painting are especially important in terms of attributions. Stylistic analysis of painters is also helpful to reconstruct the development of Greek vase painting. However, if much effort were paid to the black figured and red figured phases of Greek art as a whole long term trend, it would be based on solid analysis and be more meaningful. Appointing individual painters and detecting the stylistic development of the individual painters are somehow ideal story of Greek art. Indeed, the works of individuals are almost merely based on some signatures and attributions by connoisseurs.

Even though groups, hands of different painters, similarities and differences could be analysed through traditional methods of painting, it is still a tough work to establish individual vase painters because of the nature of vase painting.

CONCLUSION

Black figured and red figured vase painting are well studied and well documented phases of Greek art. Figurative scenes give valuable information on Greek mythology, everyday life, clothing, garments, headdress, and Greek understanding of beauty and art. Vase painting supports our knowledge on this era of Archaic and Classical Greek. Since, relation between Mediterranean cities was intense especially through trade; the distribution of Greek vases was wide spread from Egypt to Rhodes, Cyprus, Western Anatolia, Italy. There were also local imitations of Attic vase, although the difference in fabric between original and local is obvious.

Studying black and red figured vases is therefore important to construct a sequence for Mediterranean world during the 6th and 5th century BC. Research on figured and decorated pottery is consisted of two main elements: the shape of the vessel and the decoration (figures and ornaments). Since the main purpose is to form a chronological sequence of pottery, every detail in changes of profile of vase forms and anatomical development of figures and elaborating ornaments and placement of them are analysed. General prediction is to assume that the more sophisticated is later in time. The other elements on figured pottery are the iconography and epigraphy for the signed vases.

The question here is how defining vase painters have improved the studies on black and red figured vases. There were certainly some individuals who made these vase

paintings. There were painters who developed new techniques and others applied them to their painting styles. However, it is a remote possibility that vase painters were working in their own ateliers for purely artistic purposes and aesthetic concerns. Indeed, they could have worked together in a potter's workshop to paint for more industrial purposes. Such workshops where in a number of artists work together exist even today in Cappadocia, Turkey as gift markets. The objective of the artists who worked for gift markets is not to establish a style of their own, *but to ensure the persistence of the workshop's style*.

From this point of view, while the different characteristics of for instance "the artists" Exekias and Amasis could be underlined, the differences could indeed mean different workshops. All those similarities in drawing of figures that are used for attribution could be a result of the interaction between individual painters who worked together. Such interaction could be observed undergraduate students of painting. They tend to be influenced by each other rather than by their master in an art studio during their education.

While variables such as color, depth, tone, the semblance of light and shade, brush stroke and movement of figures which are important in determining a specific artist's work are more applicable in canvas painting than vase painting, still these are not considered sufficient enough for the investigation of canvas paintings. Much more complicated forensic techniques are applied a canvas painting to obtain confidential and accurate results. Therefore, establishing a list of painters and corpus of the painters for black and red figured vases should be approached more carefully and limitations of such a study should be realized.

The answer for the confusing problems that interpenetrating each other in the terms of vase paintings, signatures, painters and potters may indeed is simple. Grouping figured vases under "a style; a workshop or a manner" is more reasonable and understandable rather than realising vases as products of a specific individual hand and establishing the vase painters by name. By this way the "artwork" of Athenian figured pottery could gain its original meaning.

REFERENCES

- Alexandridou, A. 2011. *The Early Black-Figured Pottery in Context (c. 630-570 BCE)*, Leiden: Brill.
- Beazley, J.D. 1931. "Amasea", *JHS*, 51: 256-285.
- Beazley, J.D. 1944. *Potter and Painter in Ancient Athens*, London: Oxford University Press.
- Beazley, J.D. 1986. *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley: University of California Press.
- Boegehold, A.L. 1985. "The Time of the Amasis Painter", *The Amasis Painter and His World: Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, ed. D. Bothmer, Malibu: The J. Paul Getty Museum, 15-32.
- Bothmer, D. 1985. "The World of the Amasis Painter", *The Amasis Painter and His World: Vase-painting in Sixth-Century B.C. Athens*, ed. D. Bothmer, Malibu: The J. Paul Getty Museum, 33-58.
- Cohen, B. 1991. "The Literate Potter: A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases", *Metropolitan Museum Journal*, 26: 49-95.
- Fichner-Rathus, L. 2008. *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*, Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Frel, J. 1994. *Studia Varia*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Liassarrague, F. 1997. "Le peintre des demi-palmettes: aspects iconographiques". (Eds), *Athenian Potters and Painters*, eds. J. Oakley et al., Oxford : Oxbow, 125-139.
- Merten, J.R. 1987. "The Amasis Painter: Artist and Tradition", *The Amasis Painter and His World: Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, ed. D. Bothmer, Malibu: The J. Paul Getty Museum. 168-183.
- Morris, I. 1994. "Archaeologies of Greece", *Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies*, ed. I. Morris, Cambridge: Cambridge University Press, 8-47
- Morris-Kay, Gillian M., 2010. "The Evolution of Human Artistic Creativity", *Journal of Anatomy*, 216(2): 158-176.
- Neer, R. 2005. "Connoisseurship and the Stakes of Style", *Critical Inquiry*, 32: 1-26.
- Oakley, J. 1998. "Why study a Greek vase-painter?", *Antiquity*, 72: 209-13.
- Oakley, J. 2009. "The State of the Discipline, Greek Vase Painting", *AJA*, 113: 599-627.
- Pevnick, S. 2010. "Loaded Names, Artistic Identity, and Reading an Athenian Vase", *Classical Antiquity*, 29: 222-249.
- Robertson, M. 1987. "The State of Attic Vase Painting in the Mid-Sixth Century", *Papers on the Amasis Painter and His World*, ed. A.P.A. Belloli, Malibu: The J. Paul Getty Museum, 13-29.
- Rouet, P. 2001. *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier*, Oxford: Oxford University Press.
- Sapirstein, P. 2013. "Painters, Potters, and the Scale of the Attic Vase-Painting Industry", *AJA*, 117: 493-510.

- Sapirstein, P. 2014. "Demographics and Productivity in Ancient Athenian Pottery Industry", *Athenian Potters and Painters*, ed. J. Oakley, Oxford: Oxbow. 175-186.
- Shanks, M. 1996. *Classical Archaeology of Greece*. London: Routledge.
- Turner, M. 2000. "Attribution and Iconography", *Mediterranean Archaeology*, 13: 55-66.
- Uglow, L. 2014. "Giovanni Morelli and His Friend Giorgione: Connoisseurship, Science and Irony", *Journal of Art Historiography*.
<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/uglow.pdf>, Accessed 15.09.2015
- Vickers, M. 1985. "Artful Crafts: The Influence of Metal Work on Athenian Painted Pottery", *The Journal of Hellenic Studies*, 105: 108-128.
- Williams, D. 2009. "Picturing Potters and Painters", *Athenian Potters and Painters*. eds J. Oakley-O. Palagia (Eds), Oxford : Oxbow. 307-317.
- Wilson, N. 2006. *Encyclopedia of Ancient Greece*. New York: Routledge.
- Whitley, J. 1997. "Beazley as a Theorist", *Antiquity*, 71: 40-47.

İKONOĞRAFİK BAĞLAMDA ANTİK DÖNEM TUNİKLERİNİN FORM ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

SAFİYE SARI
Yrd. Doç., Atatürk Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
safiyesari01@mail.com

ÖZ

“İkonografik Bağlamda Antik Dönem Tuniklerinin Form Özelliklerinin İncelenmesi” isimli bu çalışmanın konusu; insanlık tarihi kadar eski bir giysi formu olan tuniğin ikonografik bağlamda resim ve heykeller üzerinden araştırılmasıdır. Antik dönemi tasvir eden resim ve heykeller üzerinde bulunan giysi formları, ait oldukları medeniyetlerin binlerce yıllık kültürel yapıları hakkında izler barındırmaktadır. Her ne kadar bitip gitse de bu medeniyetler, kendi zamanlarının izlerini betimleyen ve belli biçimleri ya da formları kullanan ikonografik yapıtlarla günümüze kadar gelebilmiştir.

Bu çalışmada, antik dönemde (M.Ö. 100 – M.S.500 yılları arasında) kadınlar ve erkekler tarafından giyilen toplam 22 adet tunik formu çeşitli kriterlere göre incelenmiştir. İnceleme sonuçlarına göre; antik dönemde kullanılan tunik formlarının en temel özelliklerinden olan kumaş, süsleme ve model özelliklerinin yüzyılın ilerlemesi ile birlikte biçimsel ve işlevsel anlamda çeşitlilik gösterdiği, bilinenin aksine temel işlevinin sadece örtünmek olmadığı drapelere süslü, zarif ve aynı zamanda gösterişli tunik formlarına da rastlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Antik Dönem, tunik, giyim, ikonografik bağlam.

EXAMINING THE CHARACTERISTICS OF THE ANCIENT TUNICS FORM IN ICONOGRAPHIC CONTEXT

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate tunic, which is a form of clothing as old as human history, in iconographic context through pictures and sculptures. The different forms of clothing depicted in paintings and sculptures of antiquity carry traces of thousands of years of civilization to which they belong. Despite the disappearance of civilizations, such forms survived via iconographic works of their times.

In this study, twenty-two tunic forms worn by men and women (100 B.C- 500 A.D) are examined according to certain criteria. The results of the investigation suggest that the fabric, embroidery, and models of ancient tunics shows variety in successive centuries in terms of forms and function and that there were certain tunic forms which were used not only for covering but also for elegance and good look.

Keywords: Ancient Age, tunic, clothing, iconographic context.

GİRİŞ

İnsanlığın başlangıcından bu yana giyinme, örtünme, korunma gibi çeşitli zorunluluklardan doğan giyim, antik dönemde olduğu gibi günümüzde de bazı farklılıklar içermiş olsa da asal anlamını hiç kaybetmemiştir. İnsanlık tarihi kadar eski bir giysi formu olan tunik, boyu dize kadar inen ve genellikle başka bir alt grup giysiyle tercihen giyilen ve üst bedeni saran bir giysi formudur.

Kelimenin etimolojik yapısına baktığımızda, İngilizce "Tunic", Almanca "Tunische", Fransızca "Tunique" kelimeleriyle, tuniğin Türkçede ki karşılığına benzer bir yapısal formla karşı karşıya kaldığımızı görürüz. Antik Mısır döneminde kadınlar genellikle kalasiris adı verilen tuniği kullanmışlardır. Basit bir şekle sahip olan bu tunik, göğüs altından ayak bileğinin üstüne kadar inmekte ve iki omuz askısıyla tutturulmaktaydı. Resimlerde ve heykeller üzerinde bu tuniğin değişik formunu görmek mümkündür. Kadınlar tuniklerinin üzerine gündüzleri güneşten korunmak, geceleri de kendilerini sıcak tutmak amacıyla şal örtmüşlerdir. Askerler çizgili veya renkli kumaşlardan yapılan şenti'ler giymişlerdir. Mısır'ın Suriye'yi fethetmesinden sonra tunikler erkek kıyafetleri arasına girmiştir (Dereboy, 2004: 8).

Adına kiton denilen ve temeli tunik benzeri bir kalıp formuna sahip olan kitonlar antik Yunan'da, Yunanlı kadınların vazgeçilmez giysi türleri arasında olmuştur. Kadınlar ve erkeklerin beraber giydikleri bu tunikler, büyük bir dikdörtgen kumaşın asimetrik formda vücuda sarılması suretiyle kullanılırdı. Sayıca az olmasına rağmen ipek kumaşla hazırlanmış bu kitonlar, Helenistik dönemde Yunan kadınının giyim tarzının da belirleyicisi olmuştur.

Heykel sanatı üzerine oldukça gelişmiş olan Romalılar, üzerlerine sonradan tuniğin yerini alacak bol drapeli bol togalar giyerlerdi. Bu togalar yıllara göre farklılıklar gösterse de antik dönemin en popüler tunikleri togalardı. Yine bu dönemde togalar; keten, pamuk veya ipekten yapılı, üzerleri geometrik ya da bitkisel formu aplikasyonlarla süslenirdi. Günümüz tuniğine en yakın formda (T Formlu) tasarlanarak giyilen antik dönem Bizans toga'ları ise, Roma dönemi togalarından farklı olarak vücudu tamamen örten ve üzeri çoğunlukla dini simgelerin ana beden formuna applike süsleme teknikleriyle tutturulduğu tuniklerdi.

İnsanoğlu, tarih sahnesine çıkışından bu yana yaşamını sürdürmek ve varlığını korumak amacıyla bir takım nesnelere tasarlamış, hatta zamanla tasarladığı bu nesnelere estetik faktörlerle beraber sanatsal değeri yüksek, kültürel varlıklara dönüştürebilmiştir. İnsanlığın gelişimine şahitlik eden bu sanat değeri yüksek kültürel varlıklar, ait olduğu dönemi tüm çıplaklığıyla gösteren önemli belgelerdir. Bu belgeler üzerinden insanlık tarihinin geçirdiği evreleri anlamak ve değerlendirmek hem bilimle hem de sanatla uğraşan birçok araştırmacının ilgi alanlarından olmuştur. Bu bağlamda, antik dönemde kadın ve erkeklerin giydiği ve yüzyıllar içinde bazı biçimsel farklılıklarla günümüze kadar gelen tuniği ikonografik bağlamda heykel ve resimler üzerinden incelemek, antik dönem de yaşayan insan topluluklarının sosyal ve kültürel yaşamlarına ait bilgilerin bir başka açıdan ele alınmasına imkân sağlayacaktır.

Bu çalışmada, antik dönem tunik giysi formları heykel ya da bu heykelleri gösteren resimler üzerinden incelenmiştir. İnceleme formları üzerinden araştırması yapılmış toplam 22 adet görsel üzerinde bulunan tunik giysi formları, bulunduğu kaynak, kumaş, tür, süsleme ve model özellikleri açısından ele alınmıştır. Çalışma, Antik Çağ'ı refere eden ve kaynak kitaplarda ya da heykeller üzerinde yer alan tunik giysi formlarından elde edilen istatistikî sonuçları içermektedir.

ANTİK DÖNEMDE KULLANILAN BAZI GİYSİ FORMLARI

Antik dönemler boyunca biçimsel formu tunik formuna benzeyen ancak farklı isimlerle anılan birçok tunik formu kullanılmıştır. Bunlardan en belirgin olanları, antik dönemde Yunan giyiminde ve klasik dönemde İyonlarda gördüğümüz "Kiton" ve "Toga"lardır. Tunikler genel olarak drapelere tutturulmuştur. Bu drapelere sol ayaktan yukarıya doğru başlayıp, omuza kadar devam ederek sol koldan geçer; arkada çapraz yaparak, önden sağ kolun altına iner ve önde de göğüs üstünde tekrar çaprazlanıp, sol omuzdan arkaya atılarak uçlar serbest bırakılırdı (Tizer ve Sapmaz, 1965: 64).

Klasik dönemde ise kadınlar ve erkekler hemen hemen aynı elbiseleri giymişlerdir. Giyilen elbiselere kiton (chiton), himasyon (himation) ve peplos denilirdi. Kiton bir çeşit tunik olup, bedenden gelen drapelere düşüşlerine düzgünlük vermek ve drapelere zarif görünmesini sağlamak amacıyla etek uçlarına küçük ağırlıklar dikilerek kullanılırdı. İngiltere'de III. Henry döneminde soyluların giydiği tunikler o kadar güzel ve gösterişli kullanılmıştır ki, tunik üzerinde hazırlanan drapelere yoğunluğu nedeniyle de bu döneme "drape yüzyılı" bile denilmiştir (Tizer ve Sapmaz, 1965: 44).

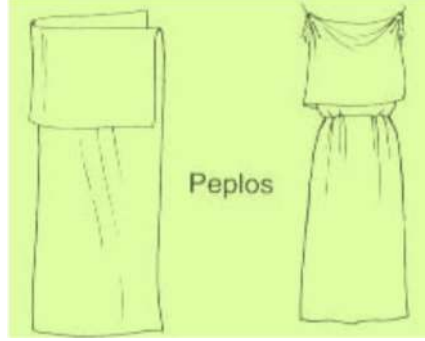
Romalılar tarafından giyilmiş dinî tören ve zafer giysisi olan toga, en tipik Latin giysisidir. Halikarnassoslu Dionysos'a göre toga, aslında Etrüskler ve Romalılar tarafından giyilmiş olmakla birlikte Etrüskler, giysiye "tebenna" dediler. Etrüsk sanatında tebenna, tasvir edilmekle birlikte Erken Roma için öncelikli olarak yazılı referanslardan biliniyor. Dikdörtgen Yunan himationundan (Latin Pallium) farklı olarak toga, daima en azından yuvarlatılmış uçlarıyla yarı eliptik biçim sergiler. Kökünde erkekler ve kadınlar tarafından giyilmiştir (Stone ve Diğerleri, 2001: 13).

Antik dönem tunik formlarının kullanıldığı yere, zamana ve kullanıldığı toplumlara göre farklılık gösteren tunik formları şunlardır:

Peplos

Yunan kostüm tarihinde derin izler bırakan Dor medeniyeti, Yunan sanatının başlangıç dönemi olarak kabul edilir. Yunan kadınlarının kullandığı Peplos, Boysal'a göre; Khiton ve himationu, hem kadınlar hem erkekler giyerken peplosu ise sadece kadınlar giymişlerdir. Peplos çoğunlukla, ağır bir kumaş olan yünden yapılırdı. Dikdörtgen bir formda kesilmiş kumaşın bedeni sıkıca saracak şekilde beden çevresine dolandırılması ile giyilen peplos, omuz üzerinde iğne veya bir broşla yardımıyla tutturulması suretiyle kullanılırdı. Peplos, genellikle kolsuzdur fakat bazen omuzdaki kumaş, kol üzerine biraz sarkıtılarak tunik formuna kısa bir kol görüntüsü verecek şekilde de kullanılmıştır. Vücuda sarılan ve asimetrik olarak vücudun sol bedenine birleştirilen dikdörtgen kumaş, yan dikiş hattı dikilmeden bırakılırdı. Ayrıca Peplos bedene giyilirken, vücudun baş kısmına

gelen 30 – 40 cm.'lik kısmı, dış tarafa (kendi üstüne doğru katlanır) gelecek şekilde çevrilir ve bel hattı üzerine bir bağcıkla ya da bir kemer vasıtasıyla tunik bedene oturtulurdu (Boysal, 1979: 1-8). (Figür 1).

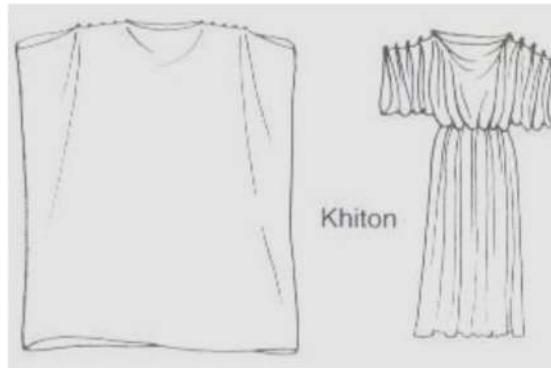


Figür 1: Yunan Peplosu, (Boardman, 2001: 75)

Kiton (Chiton)

Yunanlarda kiton adıyla bilinen giysi, Akad dilinde "katonı"den gelir. Ancak Yunan kitonları genellikle Hitit kökenlidir ve bu giysilerin süslemeleri de Hitit örneklerinden alınmadır. Aynı yüz yıllardaki Yunan betimlerinde görülen saç tipleri, kadın başlığı olan poloslar, giysi kemerleri de geç Hitit modasından alınmadır (Akurgal, 1995: 150-152).

Tarihte İyon Kitonunu Dor Kitonundan ayıran belli başlı farklılıklara rağmen, Kiton antik dönem tunik giysilerinin başında yer alır. En basit biçimiyle İyon kitonu, uzunluğu oldukça değişken olmakla beraber daima giyenin boyundan daha uzun olarak silindirik bir kumaştan kesilerek elde edilmiştir. İyi kalite keten kumaştan İyon kitonu, daha kaba Dor kitonundan daha dökümlüdür ve tuniğin yere doğru olan serbest drape düşüşleri derin ve daha zarif görünümündedir. Tuniğin eni, bir hayli geniştir ve sadece omuzlardan tutturulduğu için kumaşın büyük bir kısmı, omuzlardan kollara sarkar ve ortaya çıkan temel görünüm giysinin dirseğe kadar uzanan kollu görüntüsünü ortaya çıkarır (Figür 2).



Figür 2: İyon Kitonu, (Boardman, 2001: 75).

Himasyon (Himation)

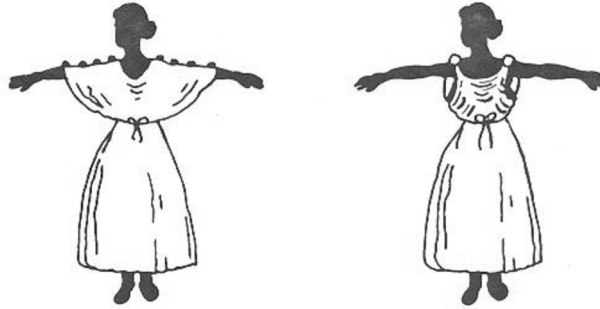
İyon kitonu üzerine giyilen himasyonun yerel farklılıklara bağlı olarak kullanılmış birçok formu bulunmaktadır. Dor himasyonunu her iki omuzu kapatan ya da tek omuzu açıkta bırakarak giyilmiş olduğunu pek çok örnekte görmekteyiz. Keten kumaşlardan yapılan himasyon, dikdörtgen formda kesilmiş kumaşın uzun kenarının boydan aşağı şekilde serbest bırakılıp, arkadan sırtı saran sağda bırakılıp sağ kol altından alınıp, sol kol üstünden arkaya atılarak kullanılan bir giysi formudur (Figür 3).



Figür 3: Himasyon, Kiton, (Boardman, 2001: 75).

Tunik

Antik Roma döneminde adından sıklıkla söz ettiren tunik, Romalı erkekler ve kadınlar için temel giysi formudur. Kullanılan tuniğin boyu erkekler için baldır ortasındayken, bütün statüdeki kadınlar için yere kadar ya da ayak bileklerine kadar uzanıyordu. Etrüsklerde bol dökümlü ya da zaman zaman belde kuşakla birlikte kullanılan Tunik, Roma'da keder, yas ya da dinsel törenler hariç daha çok kuşaklı olarak kullanılmıştır (Stone ve Diğerleri, 2001: 222) (Figür 4).



Figür 4: Çeşitli tunik formları, (Stone ve Diğerleri, 2001: 221).

Toga

Antik Romanın en karakteristik giysisi Toga'dır. Yaklaşık altı metre uzunluğundaki bir kumaşın vücuda belirli bir yöntemle sarılmasıyla elde edilen ve genellikle bir tunik üzerine giyilen bir giysi formudur. Keten bir tunik üzerine giyilen toga, genellikle yünden yapılır. Blanck'a göre; saygın Romalı kadınlar Stola giyerken, saygın Roma

erkeklerinin de Stola'ya denk gelen Toga'yı giydiklerini söylemektedir (Blanck, 1999: 119) (Figür 5)



Figür 5: Toga, <http://www.answers.com/topic/toga> (E.T.21.10.2015)

Palla

Palla, Romalı kadınların ev dışında palto gibi kullandıkları uzun, dikdörtgen bir kumaş parçasıdır. Günümüzde yakın doğulu kadınları gibi eski Roma'da da kadınlar, bir örtü ile gösterişsizce örtünmeden ev dışına çıkmamışlardır. Ev dışında kadın, hem soğuktan hem de uygunsuz bir gösteriştan kendini korumak için bedenini ve olasılıkla başını da palla ile örtmüştür. Böylece herhangi bir kötü bakıştan veya uygunsuz davranıştan da korunmuşlardır. Değişen iklim koşullarına göre farklılık gösteren palla genellikle soğuk kış günleri için yündeb, sıcak yaz günleri için de pamuklu ya da ipekli dokumalardan hazırlanmıştır. Romalı kadınlar, giydikleri palla'nın rengini altta tunik ile tamamlayan ya da onunla zıtlık oluşturacak tarzda pallalarını giyinmişlerdir. Palla çok çeşitli formlarda kullanılmış olsa da en çok başı ve vücudu tamamen saracak şekilde tasarlanmıştır (Stone ve Diğerleri, 2001: 228) (Figür 6).



Figür 6: Palla, <http://en.wikipedia.org/wiki/Livia> (E.T. 18.08.2012).

İKONOĞRAFİK BAĞLAMDA ANTİK DÖNEM TUNİK GİYSİLERİNİN İNCELEME FORMLARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

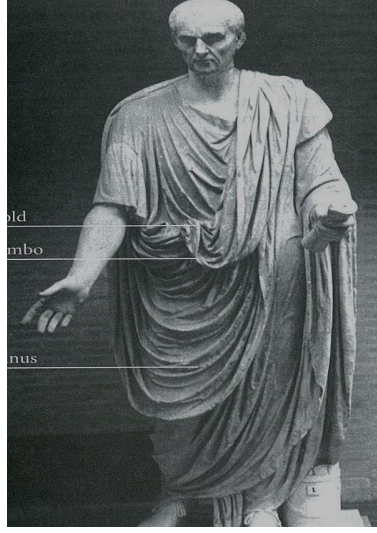
İnceleme Formu: 1



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 100
Görselin Türü	Soylu Bayan Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Soylu bayanların Antik Roma döneminde giydikleri bu tunik, ön ve arka beden parçasının omuz ve kol boyu hattı boyunca belirli aralıklara tuniğe tutturulan düğmelerle tunik formu oluşturulmuştur. Kayık yaka formundaki bu tunik, belde serbest drapelerle süslenerek bedende asimetric olarak birleştirilen şal ile tamamlanmıştır.

İnceleme Formu: 2

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 200 / Env. No. 7.23.93
Görselin Türü	Savaşçı Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Antalya Müzesi
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	M.S. 2. Yüzyılda savaşçı askerlerin giydiği bu tunik, iki kat fırfırlı bir başka tuniğin iç kısmında üstteki tuniğin beline tutturulması ile oluşturulmuştur. Modelin Çift kat kısa kol formu ise, üst kat tuniğin içine giyilen iç tuniğin üstten görünen kol formudur.

İnceleme Formu: 3

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 100 - 300
Görselin Türü	İmparator Togası
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Survey of Historic Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Roma döneminin klasik toga anlayışını resmeden model, tek omuzda toplanarak bütün kumaşın serbest drape oluşturacak şekilde diğer omuzdan asimetrik şekilde arka bedene doğru atılmasıyla oluşturulmuştur.

İnceleme Formu: 4

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 100 – 300
Görselin Türü	Toga
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Survey of Historic Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Roma dönemine ait olan bu tunik, içten bedeni drapelerle saran ve yere kadar uzanan model özelliğiyle klasik Roma dönemi Togasıdır. Toga, üzeri dikişsiz bir şalla tek omuzda kapanacak şekilde bir şal ile tamamlanmıştır.

İnceleme Formu: 5

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 323 - 146
Görselin Türü	Kadın Tunığı
Görseli Tanımada Kullanılan Kaynak	Antalya Müzesi
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Uzun bir iç elbise üzerine giyilen bayan tunığı, arka sağ omuzdan gelen ve dikdörtgen bir parça olduğu düşünülen ikinci bir kumaşla vücuda oturtulmuştur..

İnceleme Formu: 6

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö.323 - 146
Görselin Türü	Bayan Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Antalya Müzesi
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Tunik de, beli kalça düşüklüğüne kadar asimetrik olarak kesen serbest drape ve büzgüler kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Helenistik Dönem'e ait olan bu bayan tuniği, serbeste drapelerle oldukça gösterişlidir. Tunik, alttan giyilen ikinci bir etek parçası ile tamamlanmıştır.

İnceleme Formu: 7



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 400
Görselin Türü	Muhafız- Gardiyan Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Geometrik formlu basit nakış süslemeleri ile model boyunda aplike tekniği kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Kolsuz ve yakasız olarak hazırlanan model, belde bir bantla büzgü oluşturacak şekilde toplanmıştır. Model boyu basen çizgisinden yaklaşık olarak 10-15 cm aşağıdadır.

İnceleme Formu: 8

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 440
Görselin Türü	Savaşçı erkek tuniği
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Aplike – Enkrüste Tekniği
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Antik Yunan Dönemine ait olan bu tunik, kolsuz ve kısa formuyla oldukça sade olarak tasarlanmış bir tunik formudur. Tunik, bele bağlanan ikinci bir detay parçasıyla süslenmiştir.

İnceleme Formu: 9

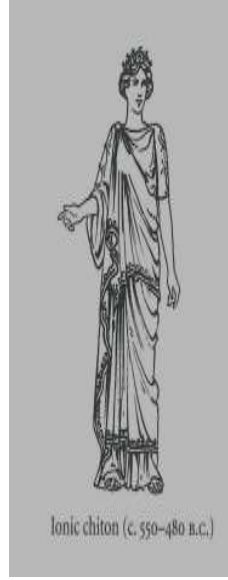


GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 450
Görselin Türü	Kadın Hizmetçi Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Tuniğin yaka kenarında Aplike tekniği ile model boyunda Enkrüste tekniği kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Omuz başına kadar uzanan derin oval yaka, büzgülerle belde ince bir bantla toplanmıştır. Pilili bir etek üzerine giyilen bu tunik yaka, model boyu ve etek ucu hatlarında applike ve enkrüste teknikleriyle süslenmiştir.

İnceleme Formu: 10

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 500
Görselin Türü	Stola
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Survey of Historic Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Roma döneminde evli bayanların giydiği stola, içten giyilen bir başka giysiyle kullanılmıştır. Tunik formunda kesilerek giyilen bu stola, ampir hattında beden tutturulmuştur.

İnceleme Formu: 11



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 550- 480
Görselin Türü	Kiton (Ionic Chiton)
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Survey of Historic Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Aplike tekniği
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Uzun bir kareden oluşan kadın kitonudur. Yanları dikişsiz sol kol altından birbirine tutturulmuştur. Tek omuzdan klipslerle tutturularak model boyuna kadar serbest bırakılmış drapelerle model tamamlanmıştır.

İnceleme Formu: 12

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 550- 480
Görselin Türü	Himasyon (Himation)
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Survey of Historic Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Geniş bir dikdörtgen parçanın vücuda sarılmasıyla elde edilmiştir. Tek omuzun açıkta bırakılarak giyilmiştir.

İnceleme Formu: 13



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 600
Görselin Türü	Genç erkek tuniği
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Giysinin yaka, kol ağzı ve etek ucu hattı boyunca aplike tekniği kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Kayık yaka, T formunda kesilmiş, belde deri kemerle toplanmış ve boyu basen bölgesinde biten bir erkek tuniğidir.

İnceleme Formu: 14



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 750 – M.S. 100
Görselin Türü	Halk Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Giysinin yaka hattını enine kesen hattı boyunca devam eden serbest pliler, büzgülerle desteklenerek etek ucuna kadar devam eden serbest pliler kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Asur dönemine ait olan bu tunik T formunda kesilmiş bir halk tuniğidir. Kolları dikişsiz beden formunda düşük kol özelliği gösteren model, bele bağlanan deri kemeriyle sade görüntüsü hareketlendirilmiştir

İnceleme Formu: 15



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.Ö. 870
Görselin Türü	Babil ve Asur Rahip Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Tuniğin sol tarafındaki omuz başından bağlanarak tutturulan bir şalın kenar uçları boyunca saçak detayı kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Yuvarlak yakalı ve kısa kollu olarak tasarlanan tunik, belde kemer ya da bel bandı ile toplanmış, etek uçlarında ise tuniğin süsleme özelliğini de tamamlayan şala paralel saçaklar tutturulmuştur.

İnceleme Formu: 16



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S.25
Görselin Türü	Saraylı kadın tuniği
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Aplike Tekniği
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Roma döneminde sarayda giyilen asil soylu kadınların giydiği bu tunik, göğüs altında ampir hattıyla bedeni ikiye bölmektedir. İç kısmında pilili bir eteğin üzerine giyilen bu bayan tuniği, katlı formda kesilmiş dış hatlara gelen kısımlar applike tekniği ile süslenmiştir.

İnceleme Formu: 17

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S. 25
Görselin Türü	Senatör Togası
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / İpek
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	İçte bir tunikle giyilen toga, dışardan bedeni saran serbest drapelerle vücuda oturtulmuştur.

İnceleme Formu: 18

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S. 200 / Env. No. 2.7.81
Görselin Türü	Kadın Tunik
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	Antalya Müzesi
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Serbest Drape
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	M.S. 200 yılına ait olan bu bayan tuniği, yere kadar uzanan etek boyu ile dikkat çekmektedir. Tunik arkadan gelen bir başka drapeli parça ile bele tutturulmuştur. Ampir hattında her iki parçanın bedene oturmasını sağlayan serbest bir kemer ile model tamamlanmıştır.

İnceleme Formu: 19

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S. 400
Görselin Türü	Rahip Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Yün
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Giysinin bel kısmında serbest büzgüler kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	M.S. 400'lü yıllarda din adamlarının giydiği uzun tunik, kolsuz ve yakasız olarak sade bir görüntüdedir. Sırtta kapüşonla desteklenen tunik formu, belde ince bir bantla bele tutturulmuştur.

İnceleme Formu: 20

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S. 450
Görselin Türü	Soylu Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Aplike Tekniği
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Anglo- Saxon soylularının giydiği bu tunik, kısa kollu, T kesimli ve diz üstü boyda klasik bir tunik formundadır.

İnceleme Formu: 21

GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S. 500
Görselin Türü	Anglo Sakson erkek tuniği
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten / Pamuk
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Aplike Tekniği
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	Üstünde ikinci bir giysi formuyla desteklenen bu erkek tuniği, belde deri bir kemerle tutturulmuştur.

İnceleme Formu: 22



GÖRSELE AİT BİLGİLER	
Görselin Ait Olduğu Yıl	M.S. 500
Görselin Türü	Galya Kadın Tunığı
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	The Chronicle of Western Costume
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	Keten
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	Giysinin bel kısmında serbest büzgüler kullanılmıştır.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	İçten 2. Bir giysi formuyla desteklenen yarım kollu bele hafif oturan tunik giysi formu, ayak bileği ile diz ortasında biten bir model boyuna sahiptir.

DEĞERLENDİRME

İkonografik Bağlamda İncelemesi Yapılarak Milattan Önceye Tarihlendirilmiş Antik Dönem Tunik Giysilerinin Form Özelliklerinin İstatistiksel Verileri

Çalışmanın istatistiksel verilerinin değerlendirildiği bu bölümünde; Milattan Önceye tarihlendirilmiş toplam 15 adet görsel incelenmiştir. İnceleme sonuçlarından elde edilen bilgiler çalışmanın değerlendirme bölümünde yansıtılmıştır (Tablo I). Buna göre:

Tablo 1: Milattan Önceye Tarihlendirilmiş Antik Dönem Tunik Giysilerinin Form Özelliklerinin İstatistiksel Verilerini Gösteren Çizelge

İnceleme örnekleri / Milattan Önce	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Görselin Ait Olduğu Yıl	100	200	100 300	100 300	323 146	323 146	400	440	450	750	550 480	550 480	600	750 100	870
Görselin Türü	KT	ET.	ET.	ET.	KT	KT	ET	ET	KT	KT	KT.	ET.	ET.	E.T	ET.
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	KK	KK	KK	K.K	M.	M.	K.K	K.K	KK	KK	KK	KK	KK	KK	KK
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	K	K	K	K	K	K	K	K	K	K	K	K/P	K/P	K/P	K/P
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	SD	SD	SD	SD	SD	SD B.	AT.	AT.	AT. ET.	SD	AT	AT	SP.	SP.	S.
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	TP.	İP.	TP.	İP.	İP.	İP.	TP.	TP.	İP.	TP.	İP.	TP.	TP.	TP.	İP.

Çizelgede kullanılan kısaltmalar ve anlamları

KT: Kadın Tunik
ET: Erkek Tunik
KK: Kaynak Kitap
M: Müze
K: Keten
K/P: Keten/Pamuk
SD: Serbest Drape
B: Büzgü

AT: Aplike Tekniği
ET: Enkrüste Tekniği
SP: Serbest Pli
S: Saçak
TP: Tek Parça
İP: İki Parça

MÖ. 100 - 870 yılları arasında antik dönemde kullanılan toplam 15 adet tunik giysi formu kronolojik sıraya göre tarihlendirilerek inceleme formlarına yerleştirilmiştir. İncelemesi yapılmış tunik giysi formlarının 6 tanesi kadın tuniği, 9 tanesi ise erkek tuniğidir. Buna göre; çalışmanın milattan önceye tarihlendirilmiş kısmında kullanılan erkek tunikleri kadın tuniklerinden sayıca fazladır. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Antik çağda yaşamış İyonyalı ozan Homeros ünlü eseri İlyada da Hektor'u, Yunanlılarla girdiği savaşta göstermiş olduğu üstün yeteneklerle destansı bir ifadeyle anlatmıştır. Yine Julius Sezar'ın Galya savaşlarını anlattığı anıt yazılarında, savaşçı Roma erkeklerinin savaşlardaki gücünden bahsetmiştir. Bunun gibi pek çok antik dönem kaynak kitaplarda eril gücün zaferleriyle süslü birçok anlatımı bulmak mümkündür. Bu anlatımlar, erkek tunik giysi formlarının sayı itibarıyla kadın tunik formlarından üstünlüğünü gösteren önemli ipuçlarını içermektedir.

Görseli tanımada kullanılan kaynaklara bakıldığında, 2 adet inceleme formunda müze de bulunan ve belli bir envantere kayıtlı heykeller üzerindeki tunik formları incelenirken, geri kalan inceleme formlarındaki tunik formlarında ise kaynak kitap üzerinden inceleme yapılmıştır. Geçmişini anlayarak, kaybolan ya da kaybolmaya yüz tutmuş sanatsal değerlere sahip çıkarak ya da ondan ilham alarak giysi tasarımı yapmak, hiç şüphesiz tüm moda tasarımcıları için oldukça büyük önem arz etmektedir. Hein'e göre müzeler, kültürel sanat eserlerinin pasif toplayıcıları olmalarının dışında, sık sık birleştirdiği düşünülen kültürlerin de aktif koruyucularıdır (Hein, 1998: 340). Bu gözle müzeleri değerlendirdiğimizde, müzeler her ne kadar kültürel ve sanatsal nesnelere toparlayıcı olsalar da aynı zamanda, insanlık tarihinin binlerce yıllık tarihine tanıklık eden önemli bilim merkezleridir. Araştırmanın inceleme formunda yer alan ve görseli tanımada kullanılan kaynaklar arasında gösterilen müze eserlerinin az olması, antik çağlara tanıklık eden ve asıl ait olduğu dönemi gerçek bir figür üzerinde gösteren tunik formlarının incelenmesine sınır getirmiştir.

Görselin kumaş özelliği ile ilgili bilgiler bize, keten dokumaların dönemin başlarında (Yaklaşık olarak 100 - 550 yılları arasında) kullanılmasına rağmen, dönemin sonlarına doğru ise keten ile birlikte pamuklu dokumaların da tunik formlarında kullanıldığını göstermiştir. Yine bu dönemde kullanılan tunik giysi formlarının süsleme özelliklerinde ise, en çok drape tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.

İkonografik bağlamda İncelemesi yapılarak Milattan Sonraya tarihlendirilmiş Antik Dönem Tunik Giysilerinin Form Özelliklerinin İstatistiksel verileri

Çalışmanın istatistiksel verilerinin değerlendirildiği bu bölümünde; Milattan Sonraya tarihlendirilmiş toplam 7 adet görsel incelenmiştir. İnceleme sonuçlarından elde edilen bilgiler çalışmanın değerlendirme bölümünü yansıtmıştır (Tablo II). Buna göre:

Tablo II: Milattan Sonra tarihlendirilmiş Antik Dönem Tunik Giysilerinin Form Özelliklerinin İstatistiksel verilerini gösteren çizelge

İnceleme örnekleri / Milattan Sonra	16	17	18	19	20	21	22
Görselin Ait Olduğu Yıl	25	25	200	400	450	500	500
Görselin Türü	KT	ET	KT	ET	ET	ET	KT
Görseli Tanımda Kullanılan Kaynak	KK	KK	KK	KK	KK	KK	KK
Görselin Kumaş Özelliği İle İlgili Bilgiler	K/P	İ	K/P	Y	K/P	K/P	K
Süsleme Özelliği İle İlgili Bilgiler	AT.	SD	SD	SB	AT	AT	SB
Model Özelliği İle İlgili Bilgiler	İP.	TP.	İP.	İP.	TP.	TP.	İP.

Çizelgede kullanılan kısaltmalar ve anlamları *

İ: İpek

Y: Yün

K: Keten

SB: Serbest büzgü

* Çizelge I de kullanılan ve anlamları aynı olan kısaltmalar gereksiz tekrardan kaçınmak üzere buraya yerleştirilmemiştir.

MS. 25 - 500 yılları arasında antik dönemde kullanılan toplam 7 adet tunik giysi figürü kronolojik sıraya göre tarihlendirilerek inceleme formlarına yerleştirilmiştir. İncelemesi yapılmış tunik giysi formlarının 3 tanesi kadın tuniği, 4 tanesi ise erkek tuniğidir. Erkek tunik modellerinin kadın tunik modellerinden neden fazladır? sorusunun cevabı, savaş ve istilaların yaşandığı böylesi zor dönemlerde, ailesini ve yaşadığı toplumu savaşçı ruhuyla kurtarmak gayretinde olan erkek egemen toplumun başlıca özelliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Görselleri tanımda ikonografik bağlamda heykeller üzerinde yer alan tunik formlarının yer aldığı kaynak kitaplar kullanılmıştır. Kaynak kitaplardan elde edilen bu tunik formlarında en çok keten dokumalara rastlanmaktadır. Ayrıca ketene ilaveten yün ve ipek dokumalarla da oluşturulan tunik formları da mevcuttur. Dokumacılıkta en eskiye

tarihlendirebileceğimiz Mısır medeniyetinde en önemli dokuma ürünü ketendir. Zamanla hayvanların ehlileştirilmesi ve diğer bitki liflerinin kullanılmaya başlanması ile tarihi süreç içerisinde dokuma ürünleri çeşitlilik göstermeye başlamıştır. İncelemeye konu olan tunik giysi formlarında ki kumaş özelliklerinin çeşitlenmeye başlamasının da dokuma alanında ki yeni gelişmelere bağlı olduğu düşünülebilir.

Dönemin tunik formlarının süsleme özelliklerine baktığımızda ise; milattan önceye kıyasla bu dönemde giyilen tunik giysi formlarının süsleme özelliklerinde daha fazla çeşitlilik olduğu gözlemlenmiştir. Giysi süslemelerinde serbest drape kullanımının yanı sıra, tunik giysi formlarının yaka, kol ve etek uçlarında giysiye hareketlilik kazandıran çeşitli aplikasyonlara da yer verilmiştir.

SONUÇ

Tarihi görseller üzerinde yer olan giysi formları, ikonografik bağlamda ait oldukları çağın, coğrafi, dini, siyasi, ekonomik ve kültürel yaşam biçimlerini betimleyen birçok tarihi belgenin izlerini taşımaktadır. Bu izler, görselin bulunduğu çağı anlamak adına günümüz toplumlarına bulunmaz fırsatlar sunmaktadır. Bu bağlamda araştırmaya konu olan tunik giysi formlarının antik çağda kullanılıyor olması, tuniği insanoğlunun giydiği ilk ve önemli giysi formları arasına sokmaktadır.

Medeniyetlerin kültürel izlerini betimleyen giysi formlarının bir öncülü konumunda görebileceğimiz tunik, Antik Çağ'da öncelikle temel işlevin sadece giyinmek, örtünmek veya korunmak amacıyla sınırlı olmadığı süslü giysi formlarına dönüşmüştür. Beden çevresine sarılan ve kemer veya bantlarla bele oturması sağlanan bu sade tunikler, erkekler ve kadınlar tarafından antik yüzyılda birlikte kullanılmıştır. Rengin sosyal statüyü belirlediği bu tunik formları, tarihte geçen birçok medeniyet tarafından farklı zamanlarda çeşitli isimlerle de anılmıştır. Zamanla lüksün ve ihtişamın simgesi olan bu tunik formları, tuniğin üzerine giyilen bir başka giyim çeşidiyle de tamamlanır olmuştur. Bedene sarılarak yerleştirilen kumaş, siluetin dış formunu destelemiş, eşit olmayan formda vücuda yerleştirilen asimetrik hatlar ise tuniğin estetik formu üzerindeki etkiyi artırmıştır. Tasarımlarda kullanılan düz kumaş, drape formlarıyla adeta insan figürünün hatlarıyla birlikte hareket ettirilerek heykelsi formlara dönüştürülmüştür.

Yine, inceleme formları ile elde edilen bilgilerin istatistiksel sonuçlarına göre: modelin parça ile bütün arasındaki bağı güçlü kılan ve tuniği belden ikiye kesen iki parçalı tunik modelleri, incelemesi yapılan M.Ö. 25 ile M.S. 500 yılları arasını takribi olarak kaplayan antik dönemde, en çok tercih edilen tunik formu olmuştur. Bedene ayrı ayrı giyilerek kullanılan bu tunik formlarının giyen kişi üzerindeki giysi konforunu düşürmüş olmasına rağmen, coğrafi farklılıklar, savaş, ekonomik koşullar gibi nedenler göz önüne alındığında oldukça isabetli bir karar olduğu düşünülmektedir.

Son olarak, ikonografik bağlamda incelemesi yapılan 22 adet tunik giysi modeli için denilebilir ki; bedene simetrik formda kesilerek oturtulmuş tunik formlarında kusursuz bir dengeden söz edilirken, asimetrik formda kesimi yapılmış tunik giysi formlarında ise çapraz formlardan kaynaklı kendi içinde bir bütünlükten söz edilebilir.

KAYNAKLAR

- Akurgal, Ekrem. 1995. *Anadolu Uygarlıkları*, İstanbul: Net Turistik Yayınları.
- Blanck, Horst. 1999. *Eski Yunan ve Roma'da Yaşam*, çev. İslam Tanrıkut, İstanbul: Arion Yayınevi.
- Boardman, John. 2001. *Yunan Heykeli-Arkaik Dönem*, çev. Yaşar Ersoy, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Dereboy, Elif Jülide. 2004. "Kostüm ve Moda Tarihi", *Özel Güzel Sanatlar Stilistik-Moda, İnkılâp Kitabevi*.
- Hein, George E. 1998. "Learning in The Museum". *A Companion to Museum Studies*, London and New York: Routledge.
- Boysal, Yusuf. 1979. *Arkaik Devir Heykeltıraşlığı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Peacock, John. 2003, *The chronicle of Western Costume*, London: Thames and Hudson.
- Stone, Shelley, Judith Lynn Sebesta, Laetitia La Folette, Ann M. Stout, Norma Goldman, Julia Heskell, Henry Bender, Douglas R. Edwards, Bernard Goldman, Lucille A. Roussin ve Richard A. Gergel. 2001. *The World of Roman Costume*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Tizer, Gönül Beyazıt-Sapmaz, Neriman. 1965. *Giyim Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tortora, Phyllis.G. – Eubank, Keith. 1999. *Survey of Historic Costume*, New York: Fairchild Books.
- Yıldırım, Ülfet. 2009, *Antik Dönemde Kadın ve Süslenme*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Ana Bilim Dalı, Klasik Arkeoloji Programı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- <http://www.bikadin.com/m-o-2000-480-yunan-giyimi.html> (26.10.2012).
- <http://www.answers.com/topic/toga> (21.10.2015).
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Livia> (18.08.2012).

ORTA TISA BÖLGESİ'NDE DOĞU AVRUPA BOZKIR KÖKENLİ GÖÇEBE BİR TOPLULUĞA AİT MEZARLIK (MAKÓ, MİKÓCSA-HALOM, MACARİSTAN)

CSILLA BALOGH
Dr., University of Szeged
Department of Geology and Paleontology (Hungary)
csillabal@gmail.com

ÖZ

2010 yılında, Macaristan'ın Orta Tisa Bölgesi'ndeki Maros Nehri kıyısında Avarlara ait bir mezarlıkta yaptığımız bir kazıda 207 mezar gün ışığına çıktı. Mezarlar, gömme adetleri ve arkeolojik bulguları, 6.-7. yüzyıl Doğu Avrupa bozkırlarının mezarları ve gömme adetleriyle yakınlık gösteriyorlar. Mezarlardan çıkan sikkeler ve buluntulardan bu mezarlığın 568-630 tarihleri arasında kullanıldığı anlaşılıyor. Mezarlık, Körös-Tisa-Maros nehirleri arasında yaşamış diğer toplulukların kabin mezarlıta¹ mezarlıklarıyla da benzer özellikler gösteriyor. Tisa nehrinin batısında yerleşen ve büyükbaş hayvancılıkla meşgul olan bu topluluk, Türk kökenli Avarlara Doğu Avrupa bozkırlarında bir yerde, Avarların batıya göçü sırasında katılmış olmalı.

Anahtar kelimeler: Doğu Avrupa bozkır arkeolojisi, Erken Ortaçağ, Karpat Havzası, Avarlar, göçebeler, mezarlık.

A CEMETERY BELONGING TO AN NOMAD COMMUNITY OF EASTERN EUROPE STEPPE ORIGIN IN THE MIDDLE TISA REGION (MAKÓ, MİKÓCSA-HALOM, HUNGARY)

ABSTRACT

In a cemetery excavated in 2010 in the region of Middle Theis, Körös and Maros Rivers in Hungary, 207 Avar graves came to light. Graves, burial customs and archeological materials of the cemetery show similarities to the graves and burial customs of the Eastern European steppes. On the basis of coins and findings from the graves the cemetery can be dated between 568-630. The cemetery shows similarities to the cemeteries with niche grave of the other population lived between the Körös-Theis-Maros Rivers. This nomadic community settled in the western site of the Theis river must have joined the Avars of Turkic origin somewhere in the steppes of Eastern Europe during the westward migration of the Avars.

Keywords: Eastern European steppe archeology, Early Middle Ages, Carpathian Basin, Avars, nomads, cemetery.

¹ Almandada *Stollengrab* olarak bilinen bu mezar türü genellikle *katakomba mezar* ile karıştırılmaktadır. Katakomba mezardan farklı özellikler gösterdiği için burada kabin mezar terimi tercih edilmiştir.

552'de I. Türk Kağanlığı'nın kurulmasıyla batıya doğru kaçmak zorunda kalarak, Doğu Avrupa bozkırlarında yaşayan çeşitli halkları, kavimleri beraberinde sürükleyen ve kendilerini Bizanslılara Avar diye tanıtan halk, Karpat Havzası dediğimiz bölgeyi politik bir yapı içerisinde birleştirmeyi başarabilmiş ilk halktı. Avarlar, — dilleri tartışmalı olan Avrupa Hunlarını saymazsak — yaklaşık üç yüz yıl boyunca, yani 6. yüzyıl sonundan 9. yüzyıl sonuna kadar, Erken Ortaçağ Avrupa tarihinde, çok önemli bir politik rol oynayan ilk Türk halkıdır. O döneme ait çok sayıdaki yazılı kaynak, 3.500 civarındaki arkeolojik alan ve şimdiye kadar kazılmış yaklaşık 60.000 mezar sayesinde arkeolojik miraslarının oldukça iyi araştırıldığını söyleyebiliriz.

Son 20 yılda, yazılı kaynaklardaki bilgilere ilişkin yeni yorumlar, her geçen gün daha da artan arkeolojik veriler, bu verilerin 100 yılı aşan bir süreden beri sürekli işleniyor olması, gömme adetleri ve ölü kültürünün kazılarda giderek daha özenli bir biçimde gözlemlenip belgelenmesi ve bütün bu saydıklarımın birlikte değerlendirilmesi sonucunda, Karpat Havzası Avar dönemi tarihinde rol oynayan halkların ve toplulukların arkeolojik materyalini birbirinden ayırmayı başarabildiğimizi söyleyebilirim.

6.-7. yüzyıllarda bu bölgede birbirinden farklı pek çok topluluk göze çarpıyor: Zala ve Mura nehirleri bölgesinde Slav kökenli Dubeller,² Balaton gölünün batı kısmında, etnik bakımdan Langobardlar ve Geç Antik dönem topluluğundan (Bizans tarafından oraya yerleştirilmiş savaş tutsaklarından) oluşan Keszthely Kültürü topluluğu yaşıyordu.³ Aynı şekilde Pécs çevresinde de Romanize olmuş topluluklar yaşıyordu. Bunların dışında, Tuna nehrinin batısında kalan Avar mezarlarında yoksullaşmış, Romanize olmuş gruplar olduğu da ortaya çıktı.⁴ Tuna nehrinin doğu kısımları⁵ ve Transilvanya'nın merkezi bölgelerinde⁶ Avar dönemi Cermenlerinin (Gepidlerin) yerleşim alanları olduğu tespit edildi. Tuna'nın batısında kalan bölgenin en kuzey-doğusunda Orta Asya kökenli yoğun bir Avar topluluğu

² Béla Szőke, "A népvándorlás kor és a korai középkortörténet Nagykanizsán és környékén. — History of the Migration Period and Early Middle Ages in Nagykanizsa and its surroundings", In: *Nagykanizsa története*. Szerk.: M. Rózsa. Nagykanizsa, 1994, s. 145–214; Béla Szőke, "Avari e Slavi", In: *Gli avari. Un popolo d'Europa*. Ed.: Menis, G. C. Udine 1995, s. 49–55.

³ Róbert Müller, "Die spätrömische Festung Valcumam Plattensee. Friedhöfe der Keszthely-Kultur", In: *Germanen, Hunnen und Awaren*. Red.: Menghin, W. – Springer, T. – Warners, E. Nünberg 1987, s. 270–284; Róbert Müller, "Neue archäologische Funde der Keszthely-Kultur", In: *Awarenforschungen I*. Hrg.: Daim, F., Wien 1992, s. 251–308; Róbert Müller, "Keszthely kultúra", In: *Évezredek üzenete a láp világából. (Régészeti kutatások a Kis-Balaton területén 1979–1992)*. Szerk.: Költő L. – Vándor L. Kaposvár-Zalaegerszeg 1996, s. 98–102; Péter Straub, "Újabb adalék a Keszthely-kultúra eredetéhez egy fenékpusztai sír kapcsán. — Ein neuer Beitrag zum Ursprung der Keszthely-Kultur anhand eines Grabes von Fenékpusztá", *Zalai Múzeum* 9, 1999, s. 181–193; Péter Straub, "A Keszthely-kultúra kronológiai és etnikai hátterének újabb alternatívája. — Die neuere Alternative des chronologischen und ethnischen Hintergrundes der Keszthely-Kultur", *Zalai Múzeum* 9, 1999, s. 195–224.

⁴ Tivadar Vida, "Conflict and coexistence: The local Population of the Carpatian Basin under Avar Rule (sixth to seventh century)", In: *The Other Europe in the Middle Ages. Avars, Bulgars, Khazars and Cumans*. Ed.: Curta, F. Leiden, 2008, s. 13–46; Tivadar Vida, "Local and Foreign Romans? The Problem of the Late Antique Population of the 6th–7th Centuries AD in Pannonia", In: *Foreigners in Early medieval Europe: Thirteenth International Studies on Early Medieval Mobility*. Ed.: Quast, D. Mainz, 2009, s. 233–260.

⁵ Attila Kiss, "Germanen im awarenzeitlichen Karpatenbecken", In: *Awarenforschungen I*. Hrg.: Daim, F. Wien, 1992, s. 35–134; Attila Kiss, *Das awarenzeitliche gepidische Gräberfeld von Kölked-Feketekapu A*. Innsbruck, 1996.

⁶ István Bóna, "Erdélyi gepidák - Tisza menti gepidák" *MTAK (II) 27*, Budapest, 1978, s. 123–170; János, Cseh, "Gepida továbbélés", In: Bóna István – Cseh János - Nagy Margit - Tomka Péter - Tóth Ágnes: *Hunok-Gepidák-Langobárdok*. Szeged, 1993, s. 77–78.

olduğu görüşü⁷ henüz tam olarak kanıtlanmamış olsa da, Karpat Havzası'nın orta kısmında, Tuna ve Tisa nehirleri arasındaki (Alpár; Bócsa; Kecel; Kiskunfélegyháza-Pákapuszt; Kunbábony; Nagykörös; Petőfiszállás) çok zengin hükümdar mezarları, 630–660 arasında, bu bölgenin, Avar hükümdar tabakasının yerleşim alanı olduğunu açıkça ortaya koyuyor.⁸ Fakat öte yandan, Konstantinapolis'in 626'daki başarısız kuşatmasından önce kağanlık merkezinin nerede olduğu henüz kanıtlanmamış değil.

Erken Avar dönemi yerleşim bölgesi içinde, Tisa nehrinin batısında, özellikle Tisa boyundaki, Körös ve Maroš nehirleri tarafından çevrelenmiş bölgede öteki bölgelerden farklı gömme adetleri olan bir topluluk olduğu ortaya çıktı. Bu topluluğun gömme adetleri ve arkeolojik bulguları, 6.–7. yüzyıl Dođu Avrupa bozkırlarının (Sıvaşovka-Horizont) arkeolojik bulgularıyla çok yakın ortak özellikler gösteriyor.⁹ Burada tanıtılan mezarlık da bu topluluğa ait mezarlıklardan biri.

MAKÓ, MIKÓCSA-HALOM (MACARİSTAN)

Kazı alanı, Karpat Havzası'nın ortasında, Tisza nehrinin orta bölümünde, Tisa'nın Maros nehriyle birleştiği yerde (Fig. 1), bir lös tepesindedir ve bu alan bugün, çevresi Maros nehrinin yan kollarıyla çevrili, zaman zaman sular altında kalan sazlık bir bölgedir. Mezarlık olarak kullanılan tepe, bu alanda bir yükselti olarak karşımıza çıkıyor. İnceleyeceğimiz mezarlık, bir fabrika inşaatından dolayı yaptığımız kurtarma kazısı sonucunda ortaya çıkmıştır. 2010 yılında benim yönetimimde bu alanda 207 mezar kazıldı.

⁷ Mária, Némethi – László, Klima: "Kora avar kori lovas temetkezések — Frühawarenzeitliche Reiterbestattungen", *Jósa András Múzeum Évkönyve 30–32*, (1987-89) 1992, s. 173–244.

⁸ Attila, Kiss, "Tanulmányok a kora avar kori kunbábonyi vezérsírról. — Studien zum Fürstengrab von Kunbábony aus der Frühawarenzeit", *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica 1*, 1995, s. 131–149.

⁹ Dezső Csallány, "A Szentés-lapistói népvándorlaskori sírlet. — Der Grabfund von Szentés-Lapistó aus der Völkerwanderungszeit". *Dolgozatok 9–10* (1933–34) 1934; Péter Somogyi, "Typologie, Chronologie und Herkunft der Maskenbeschlüge. Zu den archäologischen Hinterlassenschaften osteuropäischer Riterhirten aus der pontischen Steppe im 6. Jahrhundert. *Archaeologica Austriaca 71*, 1987, 121–154; Gábor Lőrinczy, "Megjegyzések a kora avar kori temetkezési szokásokhoz. A tájolás. — Anmerkungen zu den frühawarenzeitlichen Bestattungssitten. Die Orientierung" *Jósa András Múzeum Évkönyve 30–32* (1987–1989) 1992, 161–172; Gábor Lőrinczy, "Vorläufiger Bericht über die Freilegung des Gräbelfeldes aus dem 6–7. Jahrhundert in Szegvár-Oromdűlő. (Weitere Daten zur Interpretierung und Bewertung der partiellen Tierbestatungen in der frühen Awarenzeit.)", *Communicationes Archaeologicae Hungariae*, 1992, 81–124; Gábor Lőrinczy, "Megjegyzések a kora avar kori temetkezési szokásokhoz. (A fülkesíros temetkezés.) — Bemerkungen zu den frühawarenzeitlichen Bestattungssitten. (Die Stollengräber.)", In: *A kőkortól a középkorig*. Szerk.: Lőrinczy G. Szeged, 1994, 311–335; Gábor Lőrinczy, "Fülkesírok a Szegvár-oromdűlői kora avar kori temetőből. Néhány megjegyzés a fülkesíros temetkezések változatairól, kronológiájáról és területi elhelyezkedéséről. — Stollengräber im frühawarenzeitlichen Gräberfeld von Szegvár-Oromdűlő. Beiträge zu den Varianten, zu der Chronologie und territorialen Lage der Stollengräber", *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica 1*, 1995, 399–416; Gábor Lőrinczy, "Kelet-európai steppei népesség a 6–7. századi Kárpát-medencében. Régészeti adatok a Tiszántúl kora avar kori betelepüléséhez. — Osteuropäische Steppenvölkerung im 6. und 7. Jahrhundert im Karpatenbecken. Archäologische Beiträge zur frühawarenzeitlichen Einsiedlung des Gebietes jenseits der Theiß", *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica 4*, 1998, 343–372.

GÖMME ADETLERİ

Mezarların Yönü

Mezarlar, *doğu-batı* yönünde kazılmıştır ve başları doğu tarafındadır. Karpat Havzası'nda şimdiye kadar kazılmış Avar dönemine ait yaklaşık altmış bin mezarın büyük çoğunluğunun yönü ise tam tersine *batı-doğu* ve *kuzeybatı-güneydoğu* yönündedir.

Mezarların Şekli

Mezarlığın en belirgin özelliği, kompleks yapıdaki mezarlardan oluşmasıdır. Bu mezarlar, biri ölünün, diğeri ise ölü kurbanının koyulduğu iki kısımdan oluşuyorlar. Mezarlıkta bu tip mezarın iki çeşidi bulunuyor. Mezarların büyük bir çoğunluğunu, yaklaşık %80'nini niş-mezarlar (Alm. *Nischengrab*) oluşturuyor. Niş mezarlar için basamaklarla inilen bir mezar çukuru kazılmış. Bu çukurun genellikle güney duvarı boyunca ölü için niş şeklinde bir yer kazılmış (Fig. 2). Defin esnasında ölüyü bir tabut içinde ya da deri veya keçeye sarılı bir biçimde önce güney duvarındaki bu nişe yerleştirmişler. Çeşitli eşyaları ve ölü için çeşitli yiyecekler de bu kısma yerleştirilmiş. Daha sonra niş, rulo halinde sarılmış hayvan derileri ile kapatılmış, ki bunu toprağın renginden ve yaptığımız kimyasal analizlerden anlıyoruz. Sonra da, muhtemelen defin merasimi sırasında kestikleri kurban hayvanlarını mezar çukuruna yerleştirmişler.

Niş mezarlar, demir çağından itibaren Avrasya'dan Batı Avrupa'ya kadar zaman zaman karşımıza çıkıyor, hatta Karpat Havzası Avar mezarlarında da görülebiliyor.¹⁰ Fakat bir Avar mezarlığında böyle yüksek oranda görülmesi yeni bir durum.

Kabin mezar (Alm. *Stollengrab*)¹¹ da benzer bir yapıya sahip. Bu mezar türünde ise ölü için kazılan kabin, mezar çukurunun uzun duvarında değil, kısa duvarında kazılmıştır (Fig. 3). Fakat kabinlerin varlığını çok az durumda gözlemleyebildik. Genelde düzgün bir biçimde kazılmamışlar ve çoğunluğu aşağı doğru açılı bir şekilde gelişigüzel, seyrek olarak da düz bir şekilde kazılmış.

Her iki mezar türünde, nişlerin ve kabinlerin tavanlarını çok az durumda gözlemleyebildik, çünkü yeraltı sularının yüksek seviyede olması ve çökme tehlikesinden dolayı tavanları açmak zorunda kaldık. Gözlemlerimize göre, her iki mezar tipinde de mezar çukurunun tabanı yatay değildi. Aksine, açılan kabine ve nişe doğru, yani aşağı doğru büyük bir açığa sahipti. Bu durum, nişin veya kabinin kazılması sırasında, kazılan toprağın bir kısmının mezar çukurundan dışarıya atılmayıp, çukurun tabanında yığılmasından kaynaklanıyor.

¹⁰Csilla Balogh, "Új adatok az avar kori sírformákhoz a Duna-Tisza közén", In.: *Múzeumi Kutatások Bács-Kiskun megyében 1997*. Szerk.: Romsics I. – Wicker E. Kalocsa–Kecskemét, 1998, 145–152; Csilla Balogh, "Avar kori padmalyos sírok a Duna-Tisza közén. — Awarzeitliche Nischengräber auf dem Donau-Theiß Zwischenstromland", In.: *Heves Megyei Régészeti Közlemények 2. A népvándorlások kutatóinak kilencedik konferenciája*. Szerk.: Petercsák T. – Váradi A. Eger, 2000, 111–124; Gábor, Lőrinczy – Péter, Straub, "Az avar kori padmalyos temetkezésekről. Szempontok a Kárpát-medencei padmalyos temetkezések értékeléséhez. — Über die awarzeitlichen Nischengräber. Angaben zur Bewertung der Nischengräber des Karpatenbeckens", *Arrabona* 44/1, 2006, 277–314.

¹¹Almancada *Stollengrab* olarak bilinen bu mezar türü genellikle *katakomba mezar* ile karıştırılmaktadır. Katakomba mezardan farklı özellikler gösterdiği için burada kabin mezar terimi tercih edilmiştir.

Kabin mezar türü, Avar döneminde Karpat Havzası'nın sadece küçük bir bölümünde, Körös ve Tisa nehirleri ile Maros nehri arasında kalan yaklaşık 5.000 kilometrekarelik alanda görülür. Biçimsel açıdan en yakın örnekleri, Doğu Avrupa bozkırlarındaki ve Kafkasya'daki katakomba mezarlardır. Fakat aralarındaki önemli farklılıklardan dolayı katakomba mezar tipi, sadece Karpat Havzası'nda gördüğümüz kabin mezar tipinin bir önceli, selefi olarak düşünülebilir.

Nişlerin ve kabinlerin, ölüleri gizlemek amacıyla hazırlandığını düşünmek mümkünse de bunu açıklamak o kadar kolay değildir, çünkü bu mezar tipleri hem değerli eşyalar içeren, tabiri caizse zengin mezarlarda, hem de değerli hiçbir şey içermeyen mezarlarda da görülebiliyorlar. Kanımca birincil neden, ölünün ve kurban hayvanının fiziki olarak birbirinden ayrılması idi. Mezarlıkta az sayıda görülen kabin mezarlarda buna özellikle özen gösterilmiş olması da bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Nitekim, kimi mezarlarda ölünün üzeri tahtalarla örtülerek kapatılmış ve kurban hayvanları ise bu tahtaların üzerine konulmuş bir vaziyetteydi. Bu tahtalar, ya mezar çukurunun iki yanında oluşturulan basamaklara ya da mezar duvarlarına oyulmuş oyuklara yerleştirilmişti (Fig. 4). Kimi durumlarda ise bir mezar içinde her iki tekniği de yan yana gözlemlemek mümkündü.

Kurban Hayvanları

Mezarlığın tipik özelliklerinden biri de mezarlara yerleştirilen çok sayıdaki kurban hayvanları, yani atlar, sığırlar ve koyunlardır. 207 mezarda toplam 1200 hayvana rastladık. Mezarlardaki sayıları 1 ve 14 arasında değişiyordu. Kurban hayvanlarının bütün olarak mezara konulmasına sadece birkaç durumda (atlarda ve bir adet koyunda) rastladık (Fig. 5. 1-2).

Büyük bir çoğunluğu *pars pro toto* ilkesine uygun olarak sadece kısmen mezara konulmuştu. Bu durumda hayvan derisi bir bütün olarak mezara konulmuş, kafatası, boyun omurlarından en sonuncusu, bacakları dizden yukarı ve kuyruk omurlarıyla birlikte hiç dokulmadan hayvanın derisi veya postu içinde bırakılmıştı (Fig. 5. 3-4). Hayvan kemiklerinin konumlarından, derisinin veya postunun serilerek veya rulo yapılarak koyulduğu anlaşılıyor. Kurban hayvanının, mezara konulmayan etli kısımlarının ölü yemeği olarak tüketildiğini düşünüyoruz.

Atların büyük bir bölümü mezara koşum takımlarıyla birlikte (Fig. 6), gemler ise seyrek olarak boynuzdan yapılmış ve gem pimi (Alm. *Maulstange*) ile birlikte konulmuş. Koşum takımlarının bir kısmında üzengi bulunmuyordu. Anlaşılan, üzengisiz de rahatça ata binebiliyorlardı. İlginç olan nokta ise üzengilere çift olarak çok seyrek, tek olarak ise çok sık rastlamamızdı. Belki de teklilerin öteki eşi organik bir malzemedir, örneğin kalın bir ipten veya deriden yapılmış üzengilerdi. Koşum takımlarına ait kayış tokaları dışında preslenmiş koşum süsleri de bulduk. Çoğu durumda eğerleri de mezara koymuşlar. Bunu, game ait metal halkalardan anlıyoruz.

Yiyecekler

Ölülerin yanına, öteki hayatlarına yolculukları için yiyecekler de koyulduğu görülüyor. Bu yiyecekler genellikle başın yanında yerleştirilmişler. Mezarlarda bulunan kaplardaki yemekler muhtemelen lapa türündeki yiyecekler veya içecekler içeriyorlardı (Fig. 7. 1-3). Mezarlarda gördüğümüz koyunun kuyruk sokumu kemiğinin (*sakrum*) ve kuyruk omurlarının da ölü yemeği olarak konulduğunu görüyoruz (Fig. 7. 4-5).

ARKEOLOJİK BULUNTULAR

Aşağıda, ölülerin yanlarındaki çok çeşitli buluntulardan sadece en tipik olanları tanıtmak istiyorum:

Buluntuların büyük bir bölümünü küpeler ve inci türündeki takılar oluşturuyor. Erkeklerin küpe ve inci türünde takı takma geleneğinin kökleri Asya'ya uzanıyor.¹²

Kadın ve erkeklerin, metal takılarla süslenmiş başlıkları veya korolları ile çok iyi bir kuyumculuk sanatına tanıklık eden ince levhalardan yapılmış kolyeleri, Pontus bölgesi özellikleri gösteriyorlar (Fig. 8. 3). Basit demir tokalı kemerlerinden kalın gümüş veya bronz zincire iliştirilmiş makyaj malzemeleri sarkıyordu. Yanlarında, gümüşten tüp şeklindeki muhafazalarda, fırça, merhem veya parfüm türündeki şeyler için ise bir kaşık taşıyorlardı.

Erkek giysilerinin en tipik özelliği, kemerlerinin metal süslemeleri idi (Fig. 8. 4-6). Metal süslemeli kemerlerin, erkek çocuklarda 12-14 yaşlarından itibaren takılmaya başladığı anlaşılıyor. Presleme tekniğiyle hazırlanmış kemer süsleri Bizans ve İtalo-Bizans özellikleri gösteriyorlar. Bu da onların çok geniş bir kültür çevresiyle ilişkide olduklarını gösteriyor. Kemerleri gibi ayakkabıları da metal süslerle süslenmişti.

Erkek mezarlarından çıkan pek çok silah, savaşçı bir yaşam biçimine sahip olduklarına işaret ediyor. Silahlar arasında, birkaç mızrak yanında, çeşitli silahlar, metal süslerle süslenmiş kılıçlar ve göçebe yaşam biçiminin en tipik silahı olan yaya ait çok sayıda yay kemiği, okluklar ve içlerinde ok uçları görülüyor. Oklukların pek çoğu, kıvılcık ve siyah senkli oymalarla zengin bir şekilde süslenmişler.

Benzerine Avrasya'da şimdiye kadar rastlanmayan bir buluntudan da burada kısaca söz etmek istiyorum. Yaşlı bir erkek mezarında, sağ bacağın yanına çok çeşitli aletler arasında, bir döküm kalıbının içerisine, yarı işlenmiş yay kemikleri, kemikten yay uçları ve kabzaları yerleştirilmiş (Fig. 9). Yay kemikleri üzerinde, işlem aşamalarından kalan izleri çok açıkça gözlemlemek mümkün. Bu buluntular, bir zamanların etkili silahı olan ve Türkçede *refleks yay* diye adlandırılan yayın rekonstrüksiyonunda çok yardımcı olabilir.

Buluntular arasında başka pek çok araç ve gereç de yer alıyor. Örneğin törpü, keçi, keski, uzun saplı keski, oluk bıçağı, eğri saplı törpü ve iki adet de keser. Bütün bu aletler, bir yay yapımının her aşaması için gerekli olan aletlerdir. Mezardaki döküm kabı,

¹² István Bóna, "Studien zur frühwarenzeitlichen Reitergrab von Szegvár" *Acta Archaeologica Hungarica* 32, 1980, 31-95.

bu kişinin demir işçiliğiyle de meşgul olduğuna işaret ediyor. Bu buluntular, bu kişinin yay üretiminden ve demircilikten anlayan çok yönlü bir usta olduğu izlenimini uyandırıyor. Ölümünden sonra, her türlü araç ve gereçleri ile birlikte yarım kalmış veya yarı işlenmiş işlerini, belki de öteki dünyada hizmetine ve zanaatkarlığına devam edebilmesi için yanına gömdüler.

Söz konusu mezarlıktan elde ettiğimiz arkeolojik sonuçlar, iyi organize olmuş ve göçebe hayat süren bir topluluk görünümü arz ediyor. Elimizdeki bulgular bu mezarlığın nispeten kısa bir süre kullanıldığına işaret ediyorlar. Buluntuların tipolojisinden ve mezarlardaki sikkelerden, bu mezarlığın 568-630 yılları arasında kullanıldığı anlaşılıyor. Mezarların büyük bir çoğunluğu çocuklardan ve yaşlılardan oluşuyor. Orta yaşlı erkek mezarlarına hiç rastlamadık. Bundan, onların uzak bölgelerde, belki de Avar-Bizans savaşlarında öldükleri için bu mezarlıkta gömülmedikleri sonucunu çıkarabiliriz.

Mezarların antropolojik yapısına gelince: Antropolojik olarak hem Mongoloid, hem de Europid ırk özelliklerini görüyoruz. Europid ırktan olanların büyük bir kısmında kafatası deformasyonu göze çarpıyor. Fakat elimizdeki bulgulardan ayrıca bu topluluk içinde Asyalıların, Doğu Avrupa bozkırlarından ve Kafkasya'dan gelenlerin, Balkanlar'ın geç antik dönemden halklarının, Bizans ve Cermen, yani Gepid kökenlilerin de olduğunu tespit ettik.

Burada tanıttığım mezarlık, gömme adetlerine dayanarak, Orta Tisza bölgesi, Körös ve Maros nehirleri arasındaki erken Avar dönemi mezarlarıyla uyuyor. Mezarların doğu-batı yönünde olmasına, niş ve kabin mezarlara ve kısmi olarak gömülmüş kurban hayvanlarına dayanarak, gömme adetlerine en yakın analogileri Doğu Avrupa bozkırlarının 5.-7. yüzyıllara ait göçebe mezarlarında görüyoruz.

ORTA TISA BÖLGESİ'NDE DOĞU AVRUPA BOZKIR KÖKENLİ BİR HALK

Tisa nehrinin batısında kalan bölgede şimdiki bilgilerimize göre toplam 30 arkeolojik kazı bölgesinde 800 civarında defin yeri (mezarlıklar ve tek mezarlar) bilinmektedir. Bu definlerin, öncelikle tipik gömme adetleri ve bu adetlerin 6.-7. yüzyıl Doğu Avrupa bozkırlarının (Sivaşovka-Horizont) arkeolojik bulgularıyla olan benzerliğinden dolayı, Avarlara o bölgede katılmış bir topluluğa (veya topluluklara) ait olduğu anlaşılıyor.

Bu gruptaki arkeolojik kazıların büyük bir bölümü, 1900'lü yılların başında (Mokrin, Sırbistan) ve 1930'lu, 1940'lı yıllarda Ferenc Móra ve Dezső Csallány'ın çalışmaları sayesinde gerçekleşmişti (örn. Deszk çevresindeki mezarlıklar, Macaristan). Dokümantasyonları, çağın gereklerine göre hazırlanmış olduğundan bugün artık çok yetersiz kalmaktadır. Bu kazıların arkeolojik bulguları, pek çok durumda — özellikle II. Dünya Savaşı sırasında müze koleksiyonlarının zarar görmelerinden dolayı — tahrip olmuş, başka bulgularla karışmış veya tamamen yok olmuştur. Kazı dokümantasyonları, mezarlıkların haritalarını çıkarmak için yetersiz kalmaktadır. Bu dokümantasyonun büyük bir bölümü mezarlık incelemelerinde bugün artık kullanılamayacak bir düzeydedir, diğer bir bölümü de bugüne kadar maalesef yayımlanmamıştır.

Bu nedenle konumuz açısından iki mezarlık özellikle önem taşıyor. Bunlardan biri, 1980–1997 arasında Gábor Lőrinczy tarafından kazılan ve 460 Erken Avar dönemi mezar içeren Szegvár-Oromdúló mezarlığı. Diğeri ise, Makó, Mikócsa-halom'da kazdığım 207 mezardan oluşan ve yukarıda genel hatlarıyla tanıttığım mezarlık.

Bu iki mezarlık, sadece çok iyi dokümente edilmiş olmasıyla değil, bu kültüre ait bilinen mezarların %80'inin bu mezarlıkta olmasıyla da Tisa'nın batısındaki Doğu Avrupa bozkır kökenli halkın arkeolojik araştırmalarının temelini teşkil etmektedir.

Tisa'nın batısındaki Erken Avar dönemi topluluk, Avarların hakimiyeti altında bulunan bölgelerdeki diğer topluluklardan daha ziyade gömme adetleri bakımından farklılık gösterir. Bu adetleri şöyle sıralayabiliriz: (1) Kurban hayvanlarının kısmi olarak gömülmüş olması. (2) Ölünün ve kurban hayvanının, defin sırasında mezar içinde tavan tahtalarının yan duvarlarda açılan çentiklere monte edilmesinden ve mezar kesitinde bu çentiklerin kulaklara benzemesinden dolayı kulaklı mezar diye çevirebileceğimiz mezarlarda,¹³ yine tahta tavanları simetrik iki basamağa inşa edilmiş ve Türkçeye simetrik basamaklı mezar diye çevirebileceğimiz mezarlarda, niş ve kabin mezarlarda fiziki olarak birbirinden ayrılmış olmaları. (3) Ölü yemeğinin (bir kabın, koyunun kuyruk sokumu kemiğinin ve kuyruk omurlarının) başın yanında olması. (4) Genel özellik olarak, ölünün baş tarafının doğuya veya kuzey-doğuya gelecek şekilde gömülmüş olması.

Bu topluluk Karpat Havzası'na, Avarların kuzey-batıya doğru ilerlemeleri sırasında, Gepid-Longobard-Avar savaşından sonra gelmiştir. Yerleştikleri bölge, daha önce Tisa nehri boyundaki Gepidlerin hakimiyetinde olan ve doğusundan *Csörsz arki* (Latince *Limes Sarmatiae*) diye bilinen topraktan yapılmış savunma arki geçen bölgeydi.¹⁴

Kağanlık merkezinden uzaktaki Kumaradaras'ta gizlice gömülen Avar kağanı, 7. yüzyıl başında muhtemelen Tisa nehrinin batısının tamamını hakimiyeti altında tutuyordu.¹⁵ Avarlar, hakimiyetleri altındaki bölgeleri 600–630 arasında önce küçük çapta, 626'daki Konstantinapolis yenilgisinden sonra ise dereceli olarak kuzeye ve doğuya doğru genişletmeye başladılar. Bunun temel nedenlerinden biri, kendi nüfuslarının doğal bir şekilde büyümesi ve hayvanlarının otlak alan ihtiyacı yanında — doğu bozkırlarından ve Tuna'nın batısındaki bölgelerden — yeni toplulukların gelmesi olmalıydı.

7. yüzyılın ortalarından sonra Tisa nehri boyundaki mezarlıkların artık kullanılmaması ve daha doğuda, Tisa nehrinden uzaklarda yeni mezarlıklar oluşturmaları, bu topluluğun yaşam alanının değiştiğini gösteriyor. Yeni açılan bu mezarlıklar, yaşam biçimlerinde önemli değişikliklerin olduğunu tanıklıyor. Nitekim, daha önce büyükbaş hayvan besleyen, göçebe yaşam süren topluluğun, bu yaşam biçimini terk ederek evler, yerleşim birimleri inşa ettiğini ve yerleşik yaşama geçtiğini görüyoruz. Bu büyük değişikliklerin nedenleri muhtemelen bölgenin doğal ve fiziki koşullarında, iklim

¹³ Tahtaların, mezarın iki uzun duvarına monte edilmesiyle yapılmış mezar çeşidi.

¹⁴ Gábor Lőrinczy, "Kelet-európai steppei", s. 344.

¹⁵ István Bóna, "A XIX. század nagy avar leletei. — Die Großen Awarenfunde des 19. Jahrhunderts" *Szolnok Megyei Múzeum Évkönyve* 1982–83 (1983), s. 115–117.

koşullarında ve bunun sonucunda da fauna ve florada meydana gelen değişiklikler olmalıydı.

Orta Asya'dan batıya kaçan Avarların elçileri, 558'de Konstantinopol'de, Bizans İmparatoru I. Iustinianus ile yaptıkları müttefiklik antlaşmasına ve bu hizmetleri neticesinde aldıkları altın ödeneğine karşılık, bu bölgede Bizans İmparatorluğu'nun kuzey-doğu sınırlarını tehdit eden Sabirleri, Utrigurları, Şaragurları, Kutrigurları üç dört yıl gibi kısa bir sürede tamamen etkisiz hale getirmiş ve boyundurukları altına almışlardı.

Karpat Havzası'nın orta bölgesinde, Tisza-Körös-Maros nehirleri tarafından çevrelenen bölgede gün ışığına çıkan bu mezarlar, işte Avarlar tarafından boyunduruk altına alınmış bu halkların izlerini de taşıyor.

Mezarlığı kullanan topluluğun etnik kökeni hakkında çeşitli görüşler varsa da, bunlar şimdilik varsayımdan öteye geçemiyor. Tisa nehrinin batısındaki bu topluluğun doğu kökenlerine de işaret eden Dezső Csallány onların, tarihi kaynaklardan da bildiğimiz Kutrigurlar olması gerektiğini düşünüyordu.¹⁶ János Harmatta, benzer nitelikteki Volga Bulgar mezarlarına dayanarak etnik kökenlerini Kutrigur-Bulgar olarak düşünmüştü. Aynı şekilde Péter Somogyi de, Karadeniz'in kuzey kıyı şeridinde 6.-7. yüzyılda oluşan Sivaşovka-Horizont gömme adetleriyle olan ortak yönleri nedeniyle bu topluluğun Kutrigur kökenli olduğunu ileri sürmüştü.¹⁷ Raso Rasev ve Aleksandr Ranisavljev de aynı görüşler.¹⁸ Béla Kürti, Seyhun Nehri boyunca oluşan Cetü-Asar kültürüyle olan benzerlikleri nedeniyle bu topluluğun Orta Asya kökenli olması gerektiğini düşünüyor.¹⁹ Lőrinczy Gábor, etnik köken konusunda çok daha temkinli ve bu topluluğun Doğu Avrupa bozkır kökenli olduğundan söz ediyor, ki bu görüşe ben de tamamen katılıyorum.²⁰

Tisa nehrinin batısındaki bu topluluğun şimdiye kadar bilinen mezarları ve mezarlıklarına ilişkin olarak bölgesel farklılıklar da yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlıyor. Fakat bunların yeniden değerlendirilebilmesi ve tam olarak açıklığa kavuşturulabilmesi için neşredilmemiş bulguların işlenmesi ve neşredilmesi gerekiyor. Ancak mevcut buluntuların ayrıntılı incelenmesinden sonra Tisa nehrinin batısındaki bu topluluğun veya toplulukların etnik kökeni konusunda sağlıklı bir çıkarsamada bulunabiliriz.

¹⁶Dezső Csallány, "A Szentés-lapistói", s. 48.

¹⁷Péter Somogyi, "Typologie, Chronologie", s. 148.

¹⁸Рашо Рашев, Праболгары на Юго-Западной окраине Евразийской степи. In: *Средневековая археология евразийских степей*. Ред.: Хузин, Ф. Ш. Казань, 2007, s.104-117; Александар Ранисавльев, *Раносредневековна некропола код Мокрина*, Београд, 2007.

¹⁹Béla Kürti, "Régészeti párhuzamok a Kárpát-medencei avar kori fülkesírok (Stollengräber) keleti eredetéhez. — O probléme vostočnogo proishozdeniâ katakombnyh pogrebenij (Stollengräber) evropejskih avarov", *Tisicum*, 1996, s. 131.

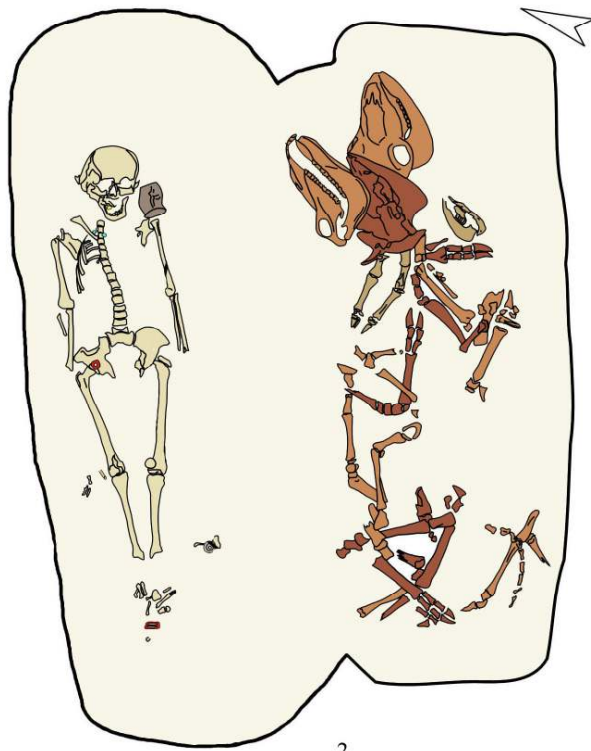
²⁰Gábor Lőrinczy, "Vorläufiger Bericht über", s. 113.



Fig. 1 Kazı alanı. 1. Kazı alanının Karpat Havzası'ndaki konumu, 2. Kazı alanının Avar yerleşim alanı içerisindeki konumu (Bóna 1984'e göre), 3. Kazılan alan.



1



2

Fig. 2 Niş-mezar (97. obje)

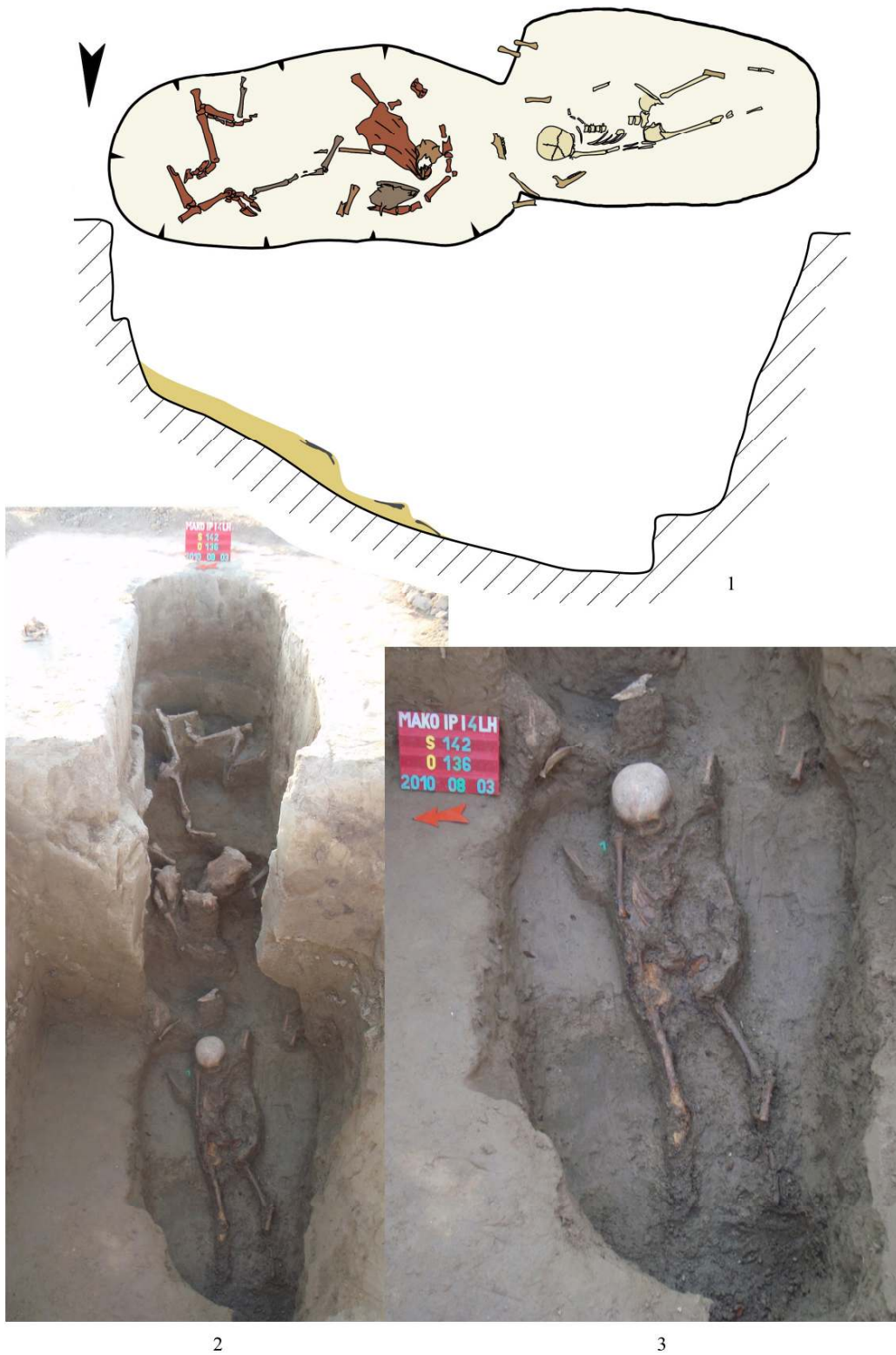


Fig.3 Kabin-mezar (136. obje)



Fig. 4 Kulaklı mezar (1., 3. 150. objeler; 2. 273. objeler)



Fig. 5 Kurban hayvanları. 1. Bütün bir koyun (499. obje), 2. Bütün bir at (243. obje), 3. Kısmi at (160. obje), 4. Kısmi sığır (128. obje).



1



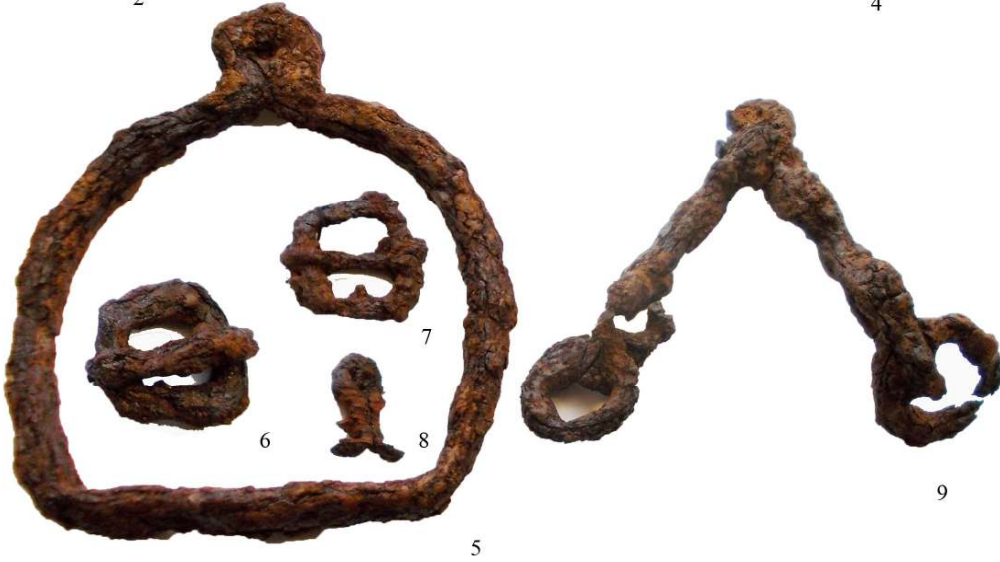
2



3



4



5

9

Fig. 6 Koşum takımları. 1-4. Yulara ait metal süslemelerle birlikte bir at kafatası (444. obje), 5-9. Koşum takımları.



Fig. 7 Ölü'nün ahiret yolculuğunda ihtiyacı olan şeyler. 1-3. Kaplar (1. 237. obje; 2. 256. obje; 3. 56. obje), 4-5. Yolculuğunda yemesi için et. Koyunun kuyruk sokumu kemiği ve kuyruk omurları (4. 128. obje; 5. 396. obje).



Fig. 8 Buluntular 1. Mauritius Tiberius'un tremissisi (MIB 36, 583/4-602, 208. obje), 2. Mauritius Tiberius'un solidusu (MIB 13a, 583/4-602, 386. obje), 3. İnce levhadan yapılmış kolye ve döküm bilezikler (157. obje), 4. Preslenmiş ayakkabı süsü (218. obje), 5. Preslenmiş monogramlı büyük kayış ucu (256. obje), 6. Preslenmiş mask tasvirli küçük kayış ucu (218. obje).



Resim 9 1. Koşum takımlı mezar (218. obje), 2. Sağ bacağın yanına koyulmuş aletler, 3-6. Yarı işlenmiş yay kemikleri.

“FUSAYFİSÂ” İSLAM MİMARİSİNDE MOZAİK

BİROL CAN
Doç. Dr., Uşak Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
birol.can@usak.edu.tr

ÖZGÜR GÜLBUDAK
Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
ozgurblk2777@gmail.com

BURAK MUHAMMET GÖKLER
Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
b.muhammetgokler@gmail.com

ÖZ*

İslam dini, 7. yüzyılın ilk yarısında Arap yarımadasında doğuşundan itibaren, yaklaşık ilk yüz yıllık dönemde çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Dini ve siyasi yayılımı ve gücüne paralel olarak kendi kültürel kimliğinin oluşumu da bu dönem içinde gerçekleşir. Özellikle Emevi hakimiyeti dönemine ait mimari yapıtlarda, eski yerel unsurların da etkisi ve katkısıyla İslam Sanatı olarak nitelendirilebilecek üslubun oluştuğu anlaşılmaktadır. Devam eden dönemlerde bu sanat geliştirilmiş, özellikle Selçuklularla birlikte özgün bir karakter kazanmıştır. Bu çalışmada; kökeni antik çağlara kadar uzanan ve Ortadoğu coğrafyasında geniş bir kullanım süreci yaşayan mozaik tekniğinin, cami, saray, türbe gibi İslami yapılarıdaki uygulamaları ele alınmış; başlangıcından çini-mozaik ve çini tekniğinin yaygınlaşmasına kadar geçen süreçte, bu mozaiklerin İslam inancının prensiplerine göre şekillendirilerek ağırlıklı olarak kaligrafik kuşaklar, bitkisel ve geometrik düzenlemelerle kullanımı öne çıkan örneklerle tanıtılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam, mimari, mozaik.

* fusayfisâ: (fa-yı ulanın zammı ve saniyenin kesriyle) Elvan-ı fusus-ı harezden büyük evlerin duvarlarına üstüvar eyledikleri nesneye denir. Müellif tarifte icaz eylemiştir. Bu, tepe camı dediğimiz olacaktır ki elvan-fusus-ızüciyyeden mamul gunagun nukuş ile menkuş olup cevamiin ve büyük konakların bala-yı duvarına üstüvar ederler. Lafz-ı mezburinde'l-baz Rumi lügatidir (Mütercim Asım: 2684); füseyfisâ: reng-a-reng boncuklar veya çakıl taşı ve sırça vesaire ile donatılmış satıh ki *fr.* “mozayik” denilir. [her ne kadar lisanımızda isti'mal olunmamış ise de, böyle bir lugata eşedd-i ihtiyacımız olduğundan kabulü elzemdir.] (Şemseddin Sami: 770); fusayfisâ: A sort of pearl or bead fixed on the inner walls of houses (Johnson 1852: 929).

MOSAIC IN ISLAMIC ARCHITECTURE

ABSTRACT

Immediately after Islam had emerged in the Arabian Peninsula in the first half of the seventh century, it expanded into a vast geographical area in the first 100 years. The generation of its own cultural identity, correspondingly its religious, political expansion and strength occurred in that period, as well. It is appreciated that a style to be characterized as Islamic Art originated in the architectural works of art which belonged particularly to the Umayyad authority with the impact and contribution of the ancient indigenous elements. That art was advanced in subsequent periods and gained a unique feature especially with the Seljuks. In this study, it is discussed that the mosaic technique, whose origins can be traced to antiquity and experienced an extensive process throughout the Middle East, was implemented in Islamic architecture, such as mosques, palaces, and tombs. It attempted to introduce that the practice of those mosaics was developed according to the principles of Islamic faith by means of calligraphic bands, floral and geometrical arrangements in the process from its beginning until the extension of tile-mosaic and tile techniques.

Keywords: Islam, architecture, mosaic.

İlk mağara resimlerinden günümüze kadar geçen süreçte uygulanan her tür sanatın hem “*estetik*” hem de “*anlatım/mesaj*” amaçlarını birlikte taşıdığını söylemek yanlış olmaz. İnsanoğlunun, eşyayı ve dolaylı olarak yaşamını güzelleştirme amacıyla geliştirdiği estetik görgüsünün yanı sıra; duygu ve düşüncelerini ifade etme arzusunun da ürünü olan sanat eserleri, ait olduğu toplumun da özetidir bir bakıma. Gözlem, duygu ve düşünceler gibi; dinsel içerikli semboller ve imgesel tasvirler de sanat eserlerine yansıyan başlıca konular arasındadır. Dinlerin ortak yönleri arasında yer alan davet, sevgi, hoşgörü, günah, cennet, cehennem gibi kavramlar alegorik anlatımlarla sanat eserlerinde yer bulmuş, bir anlamda sanat dinin dili olmuştur. Kaligrafiden (hat) çiniye, tezhipten tekstile kadar görsel İslam sanatının her dalında da, bu şekilde simgesel anlatımlar çok sayıda ve çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Ait oldukları esere sanatsal değer katan ve çeşitli tekniklerde ortaya çıkan bu unsurlar, sadece bir süsleme unsuru olarak algılanmamalıdır. Özellikle ibadethanelerde, tasvirten kaçınılarak¹ oluşturulan geometrik ve bitkisel kompozisyonlar ve dinsel içerikli yazı kuşakları, İslam kültürünün dünya ve öte dünya inancına bakış açısına bağlı olarak sembolik anlamlar da taşımaktadır (Baş 2006: 28, 30-32).

¹ İslam dininin temel kaynaklarında antropomorfik tasvirlerin yasaklandığına dair açık bir ifade bulunmasa da, bazı hadislerin yorumlanmasına dayanılarak putperestliğin yeniden canlanması tehlikesine karşı bir tedbir olarak sakıncalarının vurgulandığı kabul edilir (Baş 2006: 26; Akın 2009: 2; Konak 2013: 968 vd.). Bu durum, ilk bakışta İslam sanatının kısır kalmasına neden olmuş gibi görünse de, aslında non-figüratif anlatımın gelişmesine dolaylı olarak olanak sağlamıştır. Böylece, imgelerin ve özellikle tabiata ve evrene dair her şeyin sembolizm yoluyla ve görselliğinin ötesinde daha da derin anlamlarının metaforik anlatımlarla vurgulanmasıyla soyut akım olgunlaşmıştır. Gül, artık sadece bir çiçek değildir örneğin, vav sadece alfabenin bir harfi olmanın ötesinde anlamlar taşır İslam sanatıyla tanıştıktan sonra. Diğer bir deyişle, esasen yasaklanan sanat ya da ikon değil, put ve putperestliktir. Bununla birlikte, minyatür, mimari resim gibi tasvir içeren sanat dallarındaki figürlü anlatımlar da perspektiften ve ruh ifadesinden yoksun bırakılarak aynı soyutlaştırma akımından nasipenmiştir (Akın 2009: 5)

Arap yarımadasının büyük bölümü Hz. Muhammed döneminde İslamiyeti kabul etmiştir. Onun 632'de ölümünden 661 tarihine kadar olan "Dört Halife Devri" (Hulafa-i Raşidin) içinde bugünkü Irak, Suriye, Lübnan, Filistin, İsrail ve Ürdün'ün içinde olduğu tüm Ortadoğu coğrafyası, doğuda Afganistan'a kadar olan İran toprakları, kuzeyde Kafkas dağlarına kadar olan ve Hazar gölünün batısında kalan bölge, batıda Mısır ve Libya'nın olduğu kuzey Afrika toprakları İslam orduları tarafından ele geçirilir. Bu dönem aynı zamanda İslam'ın mimari üslubunun da şekillenmeye başladığı yıllardır. Her ne kadar hiçbiri günümüze özgün halleriyle ulaşmamış olsa da, Hz. Muhammed'in inşaa ettirdiği Kuba Mescidi ve Mescid-i Nebevi, Hz. Ebubekir'in Kufe ve Fustad'da yaptırdığı camiler, Hz. Ömer'in Kudüs'deki Tapınak Dağı'nda Hz. Süleyman mabedinden itibaren çok kez yapıp yıkılmış tapınakların harabeleri üzerine inşaa ettirdiği cami gibi ilk örnekler, oldukça mütevazı ve gösterişten uzak olmalarına rağmen, madden ve manen sembol olmuşlardır. Diğer yandan, "*İslam Mimarisi*" tanımlaması içindeki bu ilk örnekler ve bunların dışında daha eski dini yapıların yön, giriş vb. gibi bazı değişikliklerle yeniden kullanılması (Creswell 1989: 6-8), fetihlerle geçen ilk yıllarda (7. yüzyılın ortaları) karakteristik bir İslam sanatının henüz oluşmadığını gösterir.

Dört halife devrinin ardından gelen Emevi dönemi (661-750), siyasi sınırların daha da genişletilmesinin yanı sıra, mimari ve diğer sanatlarda İslam üslubunun oluştuğu dönem olarak dikkat çeker. 7. yüzyılın sonlarından itibaren İslam sanatı, Sasani, Roma ve Bizans bölgesel üslubunun etkisiyle, fakat İslam inancı ve geleneklerine uygun biçimde şekillendirilmiştir (Grabar 1978: 208; Yıldırım 1996: 163; Baş 2006: 28, 32-33; Konak 2013: 980). Dönemin yapıları; ibadethane, saray gibi işlevlerinin yanı sıra, fethedilen topraklarda İslam'ın gücünü ve ihtişamını sergilemek amacıyla hem boyutlarıyla hem de dekoratif unsurlarıyla oldukça etkileyicidirler. Bu dönemin ibadethane ve saraylarının çoğunda, altın yaldızlı, çok renkli cam mozaikler, yapıların fiziksel boyutlarına sanatsal ve estetik görkem katmıştır (Baker 2005: 167 vd.).

Kudüs'te Tapınak Dağı'nda², Mescid-i Aksa'nın kuzeyinde, kutsal kaya üzerinde yer alan Kubbetü's-Sahra, İslâm mimarisinin bilinen ilk kubbeli yapılarından (Bozkurt 2004: 304; Saoud 2002: 3). 5. Emevi halifesi Abdülmelik bin Mervan tarafından 686-691 tarihlerinde inşaa edilen³ bu mescid, tüm semavi dinlerce kutsal sayılan kayanın (Hacerü'l-Muallak) üstünü örter (Üçok 1968: 159-160). 1016 yılında meydana gelen depremde çöken kubbesi Fatımi halifesi el-Hakim (996-1021) tarafından eski durumuna getirilmiş (Üçok 1968: 160), 1027-1028 yıllarında halife Zahir tarafından onarılmıştır (Hillenbrand 2000: 147). Kudüs'ün Haçlılar tarafından 1099'da işgal edilmesinin ardından iç ve dış duvarları azizlerinin resimleriyle süslenecek kiliseye çevrilen Kubbetü's-Sahra,

² Tüm dinler için kutsal sayılan bu alan, İslam peygamberinin İsrâ ve Miraç mucizelerinin gerçekleştiği yer olmasıyla Müslümanlar için özel bir önem taşır.

³ Halife'nin, bu yapıyı sadece ibadethane ihtiyacı için değil, Hıristiyan ve Yahudilerden oluşan Kudüs halkına İslam'ın gücü ve ihtişamı hakkında etkin bir mesaj verme amaçlı olarak inşaa ettirdiği bellidir. Nitekim, bütün maddi imkanlar seferber edilmiş, cami için Mısır eyaletinin yıllık toplam vergi gelirlerinin 7 mislinden daha fazlası harcanmıştır. Amaç, bir dünya harikası olduğu kadar eşsiz de olacak bir yapıyı ortaya çıkarmaktır (Rosen-Ayalon 1996: 387; Idinopulos 1991: 226; Armstrong 1996: 237; Gül 2005: 291; Clark 2012: 66-67)

Selahaddin-i Eyyubi tarafından 1187 yılında kapsamlı bir tadilattan geçirilerek tekrar camiye çevrilir.

Dıştan sekizgen planlı olan Kubbetü's-Sahra, iç kısımda sekizgen ve dairesel iki dolanma alanına sahiptir (Avner 2010: 31 vd.; Hillenbrand 2005: 26; Clark 2012: 70-73). Orta mekanı, Kudüs'ün ve Harem-i Şerif'in sembolü olan 30 m yükseklikte ve 20 m çapında, dıştan altın sarısı metal levhalarla kaplı bir kubbe örter. Kubbe ve kasnağının iç kısmında, kemer köşeliklerinde ve alt yüzlerinde, iç ve dış duvarlarda, toplam 1200 m² bir alanda mozaik kaplamalara yer verilmiştir (Fig. 1-2). Bunlardan sadece iç mekandakiler günümüze kadar orijinal halleriyle kalabilmişken, dış cephesi 1552 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle Osmanlı üslubunda çinilerle kaplanmıştır (Enderlein 2007: 64). 1326 yılında Kudüs'ü ziyaret eden İbn Battuta'nın "*...İçinde ve dışında bulunan envai çeşit nakış ve süsleri tavsif ve tarif etmekte kalemim aciz kalır. Bunların ekserisi altın yıldızlı olduğundan, ışık gibi mütemadiyen parlar...*" (İbn Battuta: 55-66) sözleriyle hayranlığını dile getirdiği süslemeler, İslam mimarisinin en zengin mozaik örneklerinden birini oluşturur. Hem mimari planlaması, hem zengin iç dekorasyonu, hem de taşıdığı anlam açısından İslam mimarisinin Ayasofyası'dır. Kademeli düzenlenmiş olan kubbe kasnağındaki 16 pencere açıklığından süzülen ışıkla aydınlanan bu mozaiklerde altın yıldızlı zemin üzerine yeşil, kırmızı, mor, sarı gibi farklı renkte tesselalarla yapılan bitkisel süslemelere ve Kuran'dan ayetler⁴ içeren yaklaşık 240 m uzunlukta mavi fon üzerine altın yıldızlı tesselalarla oluşturulan kufi yazı kuşaklarına yer verilmiş (Grabar 1996: 56-68; Mintz 2010: 43 vd.; Akkurt 2011: 23; Clark 2012: 73), yer yer inci/sedef taşları da kullanılmıştır. Bitkisel kuşak ve panolarda, geç Roma ve erken Bizans dönemlerinde örneğine sıkça rastlandığı gibi (Ling 1998: Fig. 58; Scheibelreiter 2007: 70, Fig. 17; Blazquez 2008: 8-9, 29, Abb. 3, 27; Aydın 2011: 35, Abb. 9, 11) merkezi akanthus demetinden ya da stilize edilmiş bir vazodan çıkan ve kıvrılarak yükselen dallar, hurma ağaçları, hayat ağaçları ve girlandlar ana temaları oluşturur. Dallardan fıskıran salkım, çiçek, yaprak gibi bitkisel motifler tüm yüzeyi kaplar. Gerek bu bitkisel kompozisyon, gerekse bunları sınırlayan ince bordürlerdeki alternatif üçgenler kökeni çok daha eskiye giden uygulamalardır. Hellenistik kaynaklı Roma mozaik sanatı ve onun teknik açıdan devamı olan Bizans örneklerinde gördüğümüz bitkisel içerik burada aynen uygulanmıştır. Fark, daha önce bu kompozisyonlar genellikle ikincil unsur olarak çevre bordürlerini süslerken, tasvir yasaklarının etkisiyle bunlar İslam sanatında ana motif konumunda işlenmiştir (Hillenbrand 2005: 26). Yapının baş mimarlarının Kudüs'lü Yezid Bin Salam ve Baysan'lı Raja Bin Hayve olduğu bilinir. Bunların yanı sıra, İbn Battuta "*...Kubbetü's-Sahra'nın yapımında Bizanslı ve Suriyeli sanatçıların çalıştığı tahmin ediliyor...*" (İbn Battuta: 55-66) der. Ayrıca, kompozisyonda Sasani etkilerinin de olduğu vurgulanır

⁴ Gerek bu kısımdaki, gerekse doğu ve kuzey kapılarındaki yazı kuşaklarında yer verilen pasajların ağırlıklı olarak Hz. İsa'ya ve isim verilmesi de diğer peygamberlere yönelik ayetler olması, İslam dininin bu peygamberlere bakışını içermesi, aynı zamanda yapının Hz Süleyman mabedinin söyleneğelen süslemelerine benzer güzellikte donatılması (Mintz 2010: 52), bölgenin ve özellikle tüm semavi dinler için kutsal sayılan Kudüs'ün kozmopolit nüfusuna bir hoşgörü ve davet mesajı olarak kabul edilebilir (Grabar 1978: 61-66; Rabbat 1989: 12-13)

(Akkurt 2011: 25). Anlaşılan, teknik ve tema geleneksel, ama içerik ve anlam cennet imgesinin belki de en güzel tezahürü olarak yenidir.

Kudüs'te, Tapınak Dağı'nda, Harem-i Şerif'in güneyinde, daha önce burada yer alan erken dönem dini yapılarının üstüne inşaa edilen Mescid-i Aksa, Müslümanların ilk kiblesi ve Mescid-i Haram'la Mescid-i Nebevi'den sonra en kutsal mescittir (Ağırakça 2009: 818 vd.; Akkurt 2011: 18 ;Salimi 2013: 36). Burada daha önce bulunan Hz. Süleyman mabedinin yerine, MÖ. 1. yüzyılda Roma'ya bağlı yerel kral Herodes tarafından bir tapınak inşaa edilir. MS. 70 yılında Roma imparatoru Titus'un emriyle yıkılan bu tapınağın yerine MS. 2. yüzyılda Roma imparatoru Hadrianus tarafından Jüpiter tapınağı yapılır (Grabar 2007: 42). Ardından Bizans İmparatorlu 1. Justinianus tarafından (527-565) bir bazilika inşaa edilir⁵. Kudüs'ün 637 yılında Hz. Ömer tarafından fethinden sonra ilk olarak Mescid-i Aksa inşa edilmiştir. Erken dönem İslam kaynaklarında bu yapı hakkında fazla bilgi bulunmamakla birlikte, 670-680 civarında burayı ziyaret eden Arculf'un anlattıklarından, müslümanların eski tapınağın yıkıntılarının bulunduğu bu alanda üç bin kişinin namaz kılabilceği büyüklükte sade bir ahşap mescit yaptıkları öğrenilmektedir (Grafman ve Rosen-Ayalon 1999: 2; Akkurt 2011: 20; Bozkurt 2004: 270). 5. Emevi halifesi Abdümelik bin Mervan'ın oğlu 6. Emevi halifesi I. Velid tarafından 707-709 tarihlerinde genişletilmiş, Abbasiler döneminde depremler sebebiyle birkaç kez zarar gören yapı her seferinde tekrar onarılmış, günümüze kadar gelen süreçte pek çok kez onarım ve ilaveler görmüştür (Yıldırım 1996: 153; Reiter, Eordegian ve Abu Khalaf 2000: 136; Hillenbrand 2005: 23; Gladiss 2007: 170; Akkurt 2011: 20).

Kuzey-güney doğrultusunda genişlemesine dikdörtgen bir formda inşaa edilen transept planlı yapı, bugünkü haliyle 80x55 m boyutlarında ve mihraba dik yedi sahn ve bunu güneyde kesen doğu-batı doğrultulu paralel bir sahindan oluşur. Diğerlerine göre daha geniş ve yüksek tutulmuş olan orta sahnla mihrabın bulunduğu güney duvara paralel uzanan sahnın kesiştiği bölüme mihrap önü kubbesi yerleştirilmiştir (Yıldırım 1996: 153).

İbn Battuta, Mescid-i Aksa için "*...Mimarisinde göze çarpan hüner ve sanat insanı hayrete düşürür. Kubbenin her yanı altın yaldızla, çeşit çeşit rengarenk nakışlarla süslüdür...*" (İbn Battuta: 65-66) der. Mescid-i Aksa'nın kubbesinde, kubbenin altındaki sekiz pencereci kasnakta, bu kasnağı taşıyan kemerlerin üstündeki geniş köşeliklerde ve duvarlar üzerindeki kuşaklarda mozaik kaplamalara rastlanır (Fig. 3). Bu mozaiklerin, 1034 depreminin ardından 1035-1036 yıllarında Fatımi halifesi Zahir'in emriyle eklendiği kabul edilir (Hillenbrand 2000: 147; Akkurt 2011: 21). Kubbenin kuzey kemerinin kuzey cephesinin en üst kısmında Halife Zahir'in adının geçtiği uzun kufi yazı kuşakları yer alır (Akkurt 2011: 21). 1099 yılında Haçlılar tarafından işgal edilen Kudüs'teki hıristiyan egemenliğine 88 yıl sonra 1187'de Selahaddin-i Eyyubi tarafından son verilir. Bu dönem içinde zarar gören ve farklı amaçlarla kullanılan yapılar onarılır. Bu kapsamda, Mescid-i Aksa'nın önüne bir duvar örülerek kapatılmış olan mihrabı 1187-1188 tarihinde tekrar

⁵ Mescid-i Aksa'nın 1920'lerdeki depremlerle tahrip olmasının ardından burada 1930'larda yapılan onarım ve kazı çalışmalarında erken Bizans dönemine tarihlenen zemin mozaik döşemelerine rastlandığından bahsedilir: Grafman ve Rosen-Ayalon 1999: 4, dipnot 5

açılarak Kuran'dan pasajlar içeren kufi yazılı mozaikleri onarılır (Hillenbrand 2000: 300-301, 371-372, Fig.5.5; Nees 2016: 141-142). Benzer mozaik yazı kuşakları yapının farklı yerlerinde duvar ve plasterler üzerinde de görülür. Kuzey kubbe kemeri üzerindeki mozaiklerde, Kubbetü's-Sahra'dakileri andıran bitkisel kompozisyonlar ve geometrik desenler görülür. Her iki yanda yükselen üst üste stilize vazolardan çıkarak tüm duvar yüzeyine yayılan irili ufaklı dallar ve uçlarındaki çiçek motifleri altın sarısı zemin üzerine çeşitli renklerle işlenmiştir. Kemerin her iki yanından yükselen bitkisel motifler, bulunduğu yüzeye uyum sağlayarak merkeze doğru eğimli işlenmişlerdir. Bu yüzey ile altındaki kesme taş örgülü kemer arasında, kemer eğimini takip eden mozaik bordürde, antik çağ mimari öğelerinden konsol kuşağı işlenmiştir. Roma çağı mozaik ve fresklerinde de sıkça karşılaşıldığı gibi bu konsollarda perspektif ve üç boyut yakalanmaya çalışılmıştır. Bu mozaik kaplamalar daha sonraki bir dönemde alçı ile kapatılmış, Mimar Kemalettin tarafından 1922-1926 yıllarında yapılan geniş çaplı onarımlar kapsamında tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır (Yıldırım 1996: 151).

Suriye'nin başkenti Şam'da bulunan Emeviye Camii, Emevi halifesi I. Velid döneminde, 705-715 yılları arasında inşaa edilmiştir (Grabar 1978: 110; Bacharach 1996: 28). Bu alanda ilk olarak Romalılar tarafından inşa edilmiş Jüpiter Tapınağı bulunmaktaydı⁶. 4. yüzyılda Hıristiyanlıkla birlikte tapınak Vaftizci Yahya (John the Baptist) adına kiliseye çevrilir. Şam'ı fetheden Müslümanlar, Ebu Ubeyde bin Cerrah'ın gözetimi altında 635 yılında çeşitli ekleme ve değişikliklerle yapıyı kısmen camiye çevirir. Müslüman nüfusun zaman içinde artması sonucu cami olarak kullanılan bölüm yetersiz kaldığından yapı tamamen camiye çevrilir (Salimi 2013: 26)⁷.

136x37 m boyutlarında bir ibadet mekanı ile 122,5x50 m boyutlarında bir avludan oluşan yapı Mescid-i Nebevi'de olduğu gibi enine düzenlenmiş dikdörtgen plan şemasına sahiptir. Bu tipin ilk örneklerinden biri olarak kendisinden sonra Anadolu dahil İslam coğrafyasının birçok yerinde tekrarlanan camilere etki etmiştir (Akkurt 2011: 33). Caminin ana ibadet mekanı, kible duvarına paralel uzanan üç yatay sahnin ile bunları ortadan kesen daha geniş bir dikey sahından meydana gelmektedir. Sahninler birbirinden mermer sütunlar üzerinde yükselen iki katlı kemerlerle ayrılır. Dikey sahninin ortasında kare paye tarafından taşınan kubbe yer almaktadır. Ana ibadet mekanı, üç kemerli büyük bir kapıyla avluya açılır. Ortasında bir şadırvanın yer aldığı avlu arkadan yirmi dört, yanlardan dokuzar kemerli revaklarla çevrilidir. Avluda ayrıca hazinenin bulunduğu, devşirme sütunlar, başlıklar ve arşitrav blokları üstünde yükselen bir Kubbetü'l Hazne mevcuttur (Yazıcı 1995: 108).

⁶ Jüpiter Tapınağı zamanının en büyük ve kutsal yapılarından olduğu için, Emeviler döneminde, Emeviye Camii için burasının seçilmesi de rastlantı değildir şüphesiz: Salimi 2013: 24

⁷ Hıristiyanlık yapılarının hala görkemini koruduğu bir bölgede, Halife Velid'in hiçbir masraftan kaçınmayarak böyle muhteşem bir yapı inşa ettirmesi, şüphesiz sadece ibadethane ihtiyacı ile açıklanamaz. 10. yüzyılın Arap coğrafyacısı El-Mukaddasi'nin hikayeleştirerek anlattığı gibi, İslam'ın gücü ve ihtişamını sergileme ve bu dinden olmayan insanların üstünde hayranlık ifadesi oluşturacak şaheserler inşa etme zamanı gelmişti: Grabar 1978: 64-65

“...Bu cami güzellik ve ihtişam bakımından yeryüzündeki camilerin en büyüğü, sanatkarlık açısından da en üstünüdür. Eşi benzeri yok. Velid b. Abdülmelik b. Mervan tarafından yaptırılmıştır. Bu halife Kostantiniye’ye, Rum hükümdarına bir heyet göndererek sanatkâr istemişti. Bu rica üzerine Rum hükümdarı 12.000 yapı sanatkarı gönderdi... Cami, füsayfisa denilen ve çeşit çeşit renklerle karışmış küp şeklinde altın levhacıklarla süslüdür...” (İbn Battuta: 94 vd.)⁸. İbn Battuta’nın bu sözlerle bahsettiği yapı ve mozaikleri toplamda yüzlerce metrekairelik alan kaplayacak kadar geniştir. Bitkisel ve geometrik motiflerle bunlar arasındaki binalardan, nehirlerden⁹, ağaçlardan oluşan kent ve pastoral manzara tasvirlerinden meydana gelen bu zengin mozaik süslemeler sanat tarihi açısından büyük önem taşır (Yazıcı 1995: 109) (Fig. 4-7). Mozaiklerde; çeşitli tonlarda altın sarısı, mavi, kırmızı, siyah, gümüşü renklerde tesseralar kullanılmıştır (Akkurt 2011: 34). Renk tonlarının değişimiyle sağlanan ışık-gölge etkisi ve derinlik oldukça başarılıdır. Kemer alt yüzeylerinde akanthus yaprakları dikkat çeker. Kompozisyonlar Pompei duvar resimlerindeki (Al-Asad 2000: 49), geç Roma (Ling 1998: Fig. 66; Ersoy 2014: 128-129) ve erken Bizans (Zaqquq ve Piccirillo 1999: 443 vd., Pl. 7 vd.) mozaiklerindeki uygulamaları hatırlatmaktadır. İslam inancındaki cennet tasvirlerinin işlendiği bu mozaiklerde de figür içeren tasvirlerden kaçınılmıştır (Burckhardt 2009: 26). Avludaki sekizgen Kubbetü’l Hazne’nin duvar yüzeylerinde de, benzer bitkisel ağırlıklı kompozisyonlar uygulanmıştır (Greenhalgh 2005: 33) (Fig. 8-9). Bazı yüzeylerde, merkezi akanthuslardan çıkan ard arda kaulisler ve yapraklarla kaplı dallar, bazılarında ise ortadaki büyük palmiye ağacının gölgesinde bina tasvirlerine yer verilmiştir.

Medine yakınlarında yer alan Kuba Mescidi ve Medine’de bulunan Mescid-i Nebevi, ilk camilerdir. İlk halleri hicret yılına (622) dayanan bu yapılar, Emevi halifesi I. Velid’in ilk yıllarında genişletilmiştir. Halifenin Medine valisi olarak görevlendirildiği Ömer bin Abdülaziz’in hamiliğinde 707 civarında gerçekleştirilen bu genişletme çalışmalarında, yapılar hem mimari hem de dekorasyon olarak zenginleştirilmiştir. Halife I. Velid’in büyük yardımlarıyla gerçekleştirilen, inşasında ve süslemelerinde Mısırlı ve Bizanslı usta ve sanatçıların da çalıştığı söylenen yapılara ait orijinal mozaikler günümüze ulaşmamıştır (Bacharach 1996: 35; Algül 2004: 280; Greenhalgh 2008: 63-64)¹⁰.

717 yılında tamamlanan, plan ve düzenleme açısından Şam Emeviye Camii ile benzerlikler taşıyan Halep Ulu Camii, tarihi boyunca çeşitli eklemeler ve değişiklikler yaşamış olup, orijinal hali günümüze ulaşabilmiş değildir. Yapının hamisi Emevi halifesi Süleyman bin Abdülmelik’in, büyük kardeşi Halife Velid’in yaptırdığı Şam Emeviye Camiiyle eşdeğerde, hatta onunla rekabet edecek düzeyde yaptırdığı Halep Ulu Camii’nde

⁸ Şam Emeviye Camii mozaiklerinin Bizans üslubundan çok kökeni Roma orijinallerine giden Suriye ve çevresi örnekleriyle yakın benzerlik içermesi ve Ortadoğu coğrafyasının Bizans başkentinden sanatçı ve usta çağırılmasına gerek duyurmayacak kadar köklü bir birikime sahip olması dolayısıyla, İbn Battuta’nın bildirdiği ve birçok araştırmacının da hem fikir olduğu, “Bizanslı ustaların ve sanatkarların davet edildiği” görüşüne şüpheyle yaklaşılması gerektiği üstünde durulur: Grabar 1964: 82-83; Saoud 2002: 4

⁹ Buradaki nehir tasvirinin Şam’dan geçen Barada nehri olduğu öne sürülür.

¹⁰ Belazuri, Ebu İshak el-Harbi ve Taberi gibi 9.-10. yüzyıl yazar ve tarihçileri halifenin Bizans imparatoruna Mescid-i Nebevi’nin inşası ve süslemeleri konusunda bir mektup yazdığını ve imparatorun da yardımlarda bulunduğu bahseder (Bozkurt ve Küçükbaşçı 2004: 282). Diğer yandan, Bizans’tan gelen usta ve malzemelerin aslında Şam Emeviye Camii için istendiği, bunun sadece bir kısmının Mescid-i Nebevi’ye gönderildiği bildirilir (Küçükbaşçı 2003: 225-226)

de gösterişli mimari dekorasyona ve zengin mozaik kaplamalara yer verildiği bildirilir (Bacharach 1996: 34). Çeşitli eski kaynaklarda yapının mozaiklerinin Abbasiler tarafından taşındığı ya da Bizanslılar tarafından tahrip edildiğinden bahsedilir.

642 yılında Mısır'ı fetheden İslam orduları komutanı Amr bin el-As, ilk iş olarak Fustad (Kahire) kentini kurar ve burada kendi adıyla anılan Amr Camii'ni yaptırır. Çeşitli dönemlerde çok sayıda onarım ve eklemeler geçiren cami Afrika kıtasındaki ilk cami ve İslam mimarisindeki ilk minarelerin¹¹ inşa edildiği yapı olarak anılır. Caminin, 8.-10. yüzyıllar boyunca devam eden tadilatları sırasında eklenen duvar ve mihrap mozaikleri, öncülerinin ve çağdaşlarının genel karakterine paralel olarak bitkisel süsleme ve tasvirlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı düzenlemelere sahiptir. Günümüze ulaşmayan bu mozaiklerin 10. yüzyıl sonlarında yerlerinde olduğu, 985 yılında burayı ziyaret eden Arap coğrafyacı el-Mukaddasi'den öğrenilmektedir (Yeomans 2006: 22)¹².

Camilerin yanı sıra, hem idari işlerin yürütülebilmesi hem de halifelerin özel yaşamlarını sürdürebilmeleri için genellikle kentlerin dışında iyi korunan saray kompleksleri inşa edilmiştir. Özellikle Emevi döneminde, Ortadoğu'nun çeşitli yerlerinde görkemli boyutları ve lüks döşeme ve süslemeleriyle dikkat çeken saraylar ve köşkler yapılmıştır. Bunlar, idari birimlerinin yanı sıra cami, hamam gibi kamusal ve özel mekanların bir arada olduğu, her türlü ihtiyacın düşünüldüğü yapı gruplarıdır. Bunlardan biri olan Hırbetü'l Minye, günümüzde İsrail sınırları içerisinde yer alan Taberiye (Tiberias/Celile/Kinneret) gölünün kuzey kıyısı yakınında bulunan bir saray kompleksidir (Creswell 1989: 93; Bacharach 1996: 35). 67x73 m ölçülerinde dikdörtgen planlı sarayın çevre duvarları kalevari bir tarzda dairesel kulelerle desteklenmiştir (Bacharach 1996: 35). Diğer Emevi yapılarına göre daha sade ve basit bir şekilde inşa edilmiş olmasıyla birlikte diğer yapılardan en önemli farkı, elips planlı, kule görünümünde ve kubbeli doğu giriş cephesidir (Beksaç 1998: 327). Hırbetü'l Minye merkezi bir avlu etrafında yerleştirilmiş olan farklı fonksiyonlara sahip bölümlerden meydana gelmektedir. Cami, hamam gibi yapıların yanısıra, güney kenar ortasında yer alan, yaklaşık 400 m² boyutlarındaki geniş kare mekanın kabul salonu işlevi gördüğü tahmin edilmektedir (Creswell 1989: 94; Bacharach 1996: 35; Beksaç 1998: 328). Hem bu kabul salonu hem de batı bitişiğindeki mekanların duvar ve zeminleri mermer plakalar ve mozaiklerle kaplanmıştır (Fig. 10). Farklı renkte tesselardan oluşan mozaikler geometrik ağırlıklı desenlere sahiptir (Grabar 1964: Fig. 18; Grabar 1978: 160, Fig. 78; Creswell 1989: 95; Ritter 2012: 118, Abb. 9). Giyoş bantlarının oluşturduğu meander ve ara boşluklara yerleştirilmiş geometrik rozetler 5.-6. yüzyıl Bizans mozaiklerinde de sık uygulanmış bir kompozisyondur (Can 2009: 6-8, Fig. 8; Okçu 2009: 32-41; Aybek ve Öz 2012: 16, Fig. 4; Salman 2012: 190-191, Res. 3). Yapının kesin olarak ne zaman inşa edildiği bilinmemekle

¹¹ Caminin dört köşesindeki minareler 673 yılında Emevi halifesi Muaviye tarafından ekletilmiştir (Behrens-Abuouseif 1989: 47)

¹² Fatimi halifesi el-Hakim'in, 997 yılında caminin mozaiklerinin bir kısmını kaldırttığı ve duvarları sıvayla kaplattığı bildirilir (Behrens-Abuouseif 1989: 49). Eyyubi devletinin kurucusu Selahaddin-i Eyyubi, 1171'de Mısır'ı fethederek Fatimi halifeliğine son verdiğinde Amr camiinde onarımlar yaptırır. Bu yenileme çalışmaları kapsamında, mihrap nişi yenilenerek dönemin modasına uygun biçimde mermer levhalarla kaplanmış ve üstüne Selahaddin-i Eyyubi'nin adı yazılmıştır (Swelim 2013: 289). Mihrap mozaiklerinin bu sırada kaldırılmış olabileceği de düşünülür.

birlikte giriş kapısında bulunan devşirme bir blok üzerindeki kufi kitabede “*el-Velid*” ismi okunabilmiştir (Beksaç 1998: 327). Hem bu yazıt, hem de benzerleriyle mimarisi ve süslemeleri açısından karşılaştırıldığında, yapının ve mozaiklerinin 8. yüzyılın ilk yarısına ait olduğu fikri ağır basmaktadır (Bacharach 1996: 35).

Kuseyr El Hallabat, Ürdün’de, Amman’ın yaklaşık 60 km kuzeydoğusunda yer alan bir saray kompleksidir (Bisheh 1993: 49). Yapının kesin tarihi belli olmamakla birlikte Emevi halifesi Hişam bin Abdülmelik tarafından (724-743) inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir (Creswell 1989: 164). Saray, camii, hamam gibi birimlerden oluşan kompleksin, burada daha önce bulunan Roma ve Bizans dönemi yapılarının üzerine inşaa edildiği ya da yapımında yakınlardaki erken dönem yapılarına ait malzemenin kullanıldığı, ele geçen yazıtlı devşirme bloklardan anlaşılmaktadır (Bisheh 1993: 49-50). Yapı, Kasrül Hayri’l Garbi ve Kasrül Hayri’l Şarki’de olduğu gibi kare planlı kalevari bir tarzda ele alınmış, dış duvarların köşelerindeki kulelerle desteklenmiştir (Creswell 1989: 164-173).

Kuseyr El Hallabat’ın birçok yerinde freskolara ve mozaik döşemeye yer verildiği anlaşılmakla birlikte, bunların pek azı günümüze ulaşabilmiştir. Bunlardan biri, sarayın odalarından birinin zemininde yer alan ve çok azı korunabilmiş olan mozaik döşemedir (Fig. 11-13). Geniş bir geometrik kenar bordürüyle çevrelenen mozaik, sarmallar oluşturarak ilerleyen ve yer yer düğümlenen giyoş kuşağı ve aralardaki figürlü boşluklardan oluşur (Creswell 1989: 165; Ling 1998: 100, Fig. 71). Bu boşluklarda, açık renk zemin üzerine çeşitli hayvan figürleri işlenmiştir. Ancak bunlardan sadece antilop, kurt, tavşan, kuş, balık figürleri nispeten sağlam olarak kalabilmiştir (Bisheh 1993: 50, Fig. 2-5). Teknik anlamda oldukça başarılı bir işçilik göstermesi ve figürlerin sunumunda gölgelendirme ve hatta ruh ifadesi gibi detayların başarılı biçimde kullanılması açısından oldukça etkileyicidir. Bu figürlerin dışında, döşemenin muhtelif yerlerinde nar, limon, kavun gibi meyvelere yer verilmiştir. Diğer bir mekan içerisinde de, geometrik kuşaklar arasında leopar, deve gibi hayvanların işlendiği, ele geçen kısımlardan anlaşılmaktadır. Sarayın diğer bazı odalarında da, geometrik bordür ve kompozisyonların oluşturduğu ve yer yer hayvan figürleri içeren döşemelere yer verilmiştir (Bisheh 1993: 54-55, Fig. 9-11).

Sarayın mekanlarından birinde (11 nolu mekan), stilistik açıdan farklı ancak ikonografik olarak öncül örnekleri anımsatan bir kompozisyona yer verilmiştir (Bisheh 1993: 53, Fig. 8) (Fig. 14). Dışta karo ve onun içinde ince dallarla uçlarındaki yaprak ve salkımlara sahip asma motifinden oluşan kuşaklar kenar bordürlerini oluşturur. Dallar, erken Hıristiyanlık döneminde ikonografik anlam taşıyan ve örneklerine sık rastlanan (Blazquez 2008: 8-9, 29, Abb. 3, 27; Özet 2009: 80, Fig. 27; Limao 2011: Fig. 5-7, 14-15, 18) bir motif olarak köşelerdeki kantharoslardan çıkmaktadır. Yaprak, meyve ve dal işlenişi bakımından yakın benzerleri 6. yüzyıl Bizans mozaiklerinde de görülür (Karabulut, Önal ve Dervişoğlu 2011: 40, Fotoğraf 43). Geniş orta pano içinde çeşitli ağaçlar ve hayvanlardan oluşan ve bir de insan figürünün işlendiği bir kompozisyona yer verilmiştir. Açık renk zemin üzerine seyrek yerleştirilmiş figürler pastoral bir manzarayı canlandırmaktadır. En üstte, ortada yer alan nar ağacı, konumu ve boyutlarıyla hayat ağacını andırır. Bunun her iki yanında antitetik yerleştirilmiş ve ağaca doğru ilerleyen bir arslan ve boğa figürü yer alır. Arslanın altındaki çalılıkta bir de yılan görülmektedir. Daha

altta, nar ağaçları ve çalılar arasında panonun merkezine doğru dönmüş devekuşları, onun da altında tıpkı üsttekiler gibi ortalarındaki ağaca doğru yürüyen keçi ve koç figürleri işlenmiştir. Panonun tam ortasında, çalılar arasında, açık renkli kısa bir tunik giymiş olan insan figürüne yer verilmiştir. Sırtında olasılıkla avladığı bir tavşanı taşıyan figür sağ eliyle hemen yanındaki devekuşunun boynuna bağlı olan ipi tutmaktadır. Zeminin çeşitli yerlerinde geometrik dolgu bezeklerine de yer verilmiştir. İşçilik olarak sarayın diğer mekanlarındaki ve genel olarak dönemin Bizans mozaiklerindeki etkiyi ve kaliteyi göstermez (Bisheh 1993: 52-53). Renk çeşitliliği oldukça sınırlı tutulmuş; beyaz, kahverengi, turuncu renkler ve tonlarda, 1 cm³'ten büyük tesseralar kullanılmıştır. Hem tür çeşitliliği ve dağılımı, hem de kompozisyon açısından geç antik çağ mozaiklerindeki paradeisos sahnelerini (Salman 2007a: 166-171, 187-191, 204-206, Şek. 82-88, 120130-131; Salman 2007b: 50-53, Res. 8-14; Can 2009: 6-8, Fig. 8; Can 2010: 39; Can 2011: 227, Fig. 3; Salman 2012: 192-193, Res. 6), Orpheus betimlerini (Tülek 1996: Res. 7 vd.; Ülgey 2004: Lev. 1-15, 20, 26-32; Salman 2008a: 132-134, Res. 19-20; Salman 2008b: 111-112, Fig. 10-11; Cookson 2011: Fig. 1-4; Omari 2012: 119-120, Fig. 4; Salman 2011: Fig. 7-8; Can 2015: 44) ve av sahneleri gibi benzer pastoral konuları (Ling 1998: Fig. 62, 65; Omari 2011: Fig. 11; Omari 2012: 118, 120-121, Fig. 3, 5) anımsatan bu kompozisyon, 11 nolu mekanın mozaiklerinde, yükselen İslam kültürünün dünya görüşünün alegorik anlatımı olarak yorumlanmıştır (Bisheh 1993: 54). Hirbetü'l Mefcer sarayında olduğu gibi, iki bölüme ayrılan kompozisyonun her iki tarafında, barış-savaş, mükafat-ceza, cennet-cehennem gibi mesajların verildiği sembolik bir anlatım içerdiği öne sürülmüştür. Nitekim, bu mesajların, Emevi saraylarının belki de halka ve yabancı elçilere açık mekanlarının zeminlerindeki mozaiklerde işlenmesi, yapılan yorumların destekleyicisi olmuştur. Öte yandan, özellikle sarayların zengin renk çeşitliliğine sahip dekoratif unsurlarla donatılması, yapıların hamilerinin zenginliği ve zevkleriyle de doğru orantılıdır (Bacharach 1996: 32).

727 yılında Emevi halifesi Hişam bin Abdülmelik tarafından inşa edilen, Suriye'de, Palmyra'nın yaklaşık 80 km güneybatısında yer alan Kasrü'l Hayri'l Garbi (Sivrioğlu 2013: 198), orijinalinde taş temelli ve tuğla duvarlı olarak inşa edilmiş olan kare planlı bir yapıdır ve duvarlarının içine ve dışına yerleştirilen yarım daire kulelerle güçlendirilmiştir (Creswell 1989: 67). Yapı, daha çok anıtsal girişlerinin iki yanındaki kulelerin yüzeyini kaplayan ve akantus yaprakları, kare-üçgen paneller, frizler, istiridye yivler, geometrik-bitkisel süslemeler ve alçak kabartma figürlerle bezenmiş olan stuko süslemeleriyle tanınır (Creswell 1989: 6). Ancak, Kasrü'l Hayri'l Garbi'nin mozaik süslemeleri büyük ölçüde tahrip olmuştur (Sivrioğlu 2013: 198).

8. yüzyılın ilk yarısında Emevilerin doğu Akdeniz'de inşa ettirdiği, zengin ve gösterişli süslemelere sahip çok sayıda saray ve idari yapı komplekslerinden biri olan Ürdün'deki Kastal sarayı, Emevilerin en erken saraylarından biridir (Creswell 1989: 173; Al-Share ve Naghoj 2013: 7-8). 9. Emevi halifesi Yezid bin Abdülmelik (720-724) ya da oğlu Velid bin Yezid (743-744) tarafından yaptırıldığı kabul edilir. Diğer Emevi yapılarında olduğu gibi kalevari bir plan düzenlemesine sahip olan saray içerisinde bir avlu etrafında farklı boyutlarda ve işlevlerde mekanlara yer verilmiştir (Creswell 1989: 173-174). Sadece

temel seviyesinde korunmuş olan ve hamam, cami, sarnıç gibi bölümleri kapsayan büyük bir kompleks halindeki yapının çeşitli mekanlarında Emevi dönemi saraylarının zeminlerini süsleyen mozaiklerin en güzel örnekleri bulunur. Toplamda 1500 m²'lik bir alanı kaplayan mozaikler sarayın portikolarının ve bazı odalarının tabanlarını süsler (Carlier ve Morin 1986: 16 vd.). Çoğunlukla girift giyoşlar ve bunların aralarındaki boşluklara yerleştirilmiş meyve, yaprak gibi bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlar, öncülü olan Bizans mozaiklerinden farksızdır. Bu ara boşluklarda ve en dış kenarlarda uygulanan stilize yaprak desenleri, erken Bizans dönemi mozaiklerinde çok sık karşılaşılan bir motiftir. Kastal sarayı mozaikleri içinde figürlü olanlar da dikkat çekmektedir. Sarayın iki odasının zemininde, erken İslam sanatının en güzel figürlü zemin mozaiklerini görmek mümkündür (Bisheh 2000: 431 vd.). Bunlardan 3,30x3,30 m ölçülerindeki kuzey oda zemininde, giyoşların oluşturduğu sekizgen kompozisyon içinde bir arslanla boğanın mücadelesi (Fig. 15), güneydeki odada ise aynı bitkisel kompozisyonun merkezinde bir leoparla ceylanın mücadelesine yer verilmiştir. Döşemenin muhtelif yerlerinde açık zemin üzerinde ördek, keklik gibi hayvanlar işlenmiştir. Çok renkli düzenlenmiş mozaikler Roma ve Bizans dönemlerinin av sahneli mozaiklerinden farksızdır.

Emevi halifesi Hişam bin Abdülmelik'in (724-743) inşa ettirdiği¹³, Filistin'deki Hirbetü'l Mefcer kompleksi (Hişam'ın Sarayı), 64x67 m ölçülerinde, yaklaşık kare bir plana sahip olup kalevari tarzda inşaa edilmiştir. Yapı, ortasında anıtsal bir çeşme olan büyük bir bahçenin batı tarafına yerleştirilmiş saray, cami ve hamamdan ibaret bir külliye'dir. Son derece zengin mozaik döşemeleri, resimleri, stukoları, taş heykelleriyle tüm zenginlik sembolü motifleri bünyesinde barındırmaktadır (Grabar 2007: 75). Tüm Akdeniz coğrafyası içinde en geniş mozaiklere sahip yapı Hirbetü'l Mefcer'dir (Sivrioğlu 2005: 202).

Hirbetü'l Mefcer kompleksi içinde yer alan hamamın 30x30 m ölçülerindeki frigidarium (soğukluk) bölümünün zemininin tamamı çok renkli mozaiklerle kaplıdır (Grabar 1964: Fig. 17; Grabar 2006: Fig. 4-5; Taha ve Whitcomb 2015: 12, Fig. 5) (Fig. 16). Her dm²'sinde yaklaşık 50 tessera bulunan mozaikler alttaki dört blokaj katmanı üstüne oturur (Taha ve Whitcomb 2015: 28). Kare planlı 16 ayakla taşınan geniş salonda ve duvarlarındaki apsidal çıkıntıların zemininde, 38 pano halinde işlenen zengin dekorasyona sahip mozaiklerde ağırlıklı olarak geometrik motiflere yer verilmiştir (Creswell 1989: 194) (Fig. 17-19). Bu döşeme mozaiklerinde, bölgenin Roma döneminden kalma birikiminin izleri açıkça görülür (Greenhalgh 2009: 300-301). 31 farklı geometrik düzenlemeye yer verilen bu mozaikler üzerinde iç içe düzenlenmiş üçgenler, kareler, dikdörtgenler, altıgenler, sekizgenler, sarmallar gibi geometrik şekillerden oluşan, benzerlerine özellikle antik çağlar boyunca sıkça rastlanan zengin kompozisyonlar işlenmiştir. Bunların içinde, özellikle merkez kubbenin altı ve girişin tam karşısındaki apsisin zemini farklı bir düzenleme içerirler (Fig. 20). "*İslam öncesi mozaiklerin hiç biri, ne renk çeşitliliği, ne zarafet ne de büyüklük olarak karşılaştırılabilir*" (Hamilton 1959: 336)

¹³ Bazı araştırmacılar, yapının ve mimari dekorasyonunun Halife II. Velid tarafından (743-744) yapıldığını bildirir: Behrens-Abuouseif 1997: 11

şeklinde yorumlanan ve benzerlerine Roma ve geç antik dönemde sıkça rastlanan (Kızıl ve Özyurt Özcan 2009: 26-27, Res. 16; Hamdan ve Benelli 2011: 18; Parrish ve Poulsen 2011: Fig. 17-18; Sagiv-Hayik 2011: Fig. 15) bu mozaiklerin her ikisinde de tek merkezden çıkarak dönerek ilerleyen radyal ışınlar ve konsantrik dairelerden oluşan kompozisyonun etkisi, farklı renklerin kombinasyonu ile arttırılmıştır (Creswell 1989: 195, Fig. 112). Bu kombinasyonu oluşturan en küçük geometrik şekil olarak 8000 ikizkenar üçgen kullanıldığı bildirilir (Creswell 1989: 195). Bu dairesel düzenleme, renk tonlarının ahenkli kullanılmasıyla üç boyutlu etki yaratan kurdele motifiyle çerçeveselendirilmiştir.

Yapının kuzey kanadının batısındaki Divan bölümünün duvarları mermer taklidi sıvalarla kaplanmış, zemininin tamamında mozaik döşemelere yer verilmiştir. Divan'ın kuzeyinde yer alan, zeminden 60 cm yüksekteki yarım dairesel eyvanın zeminindeki mozaik döşeme, Hirbetü'l Mefcer'deki tek figürlü kompozisyonudur (Creswell 1989: 195-196) (Fig. 21). Ortada, yapraklı ve meyveli büyük bir meyve ağacı resmedilmiştir. Ağacın solunda bodur bitkiler arasında iki antilop işlenmiş, sağ tarafta ise bir arslanın dişleri ve pençeleriyle bir başka antilopu sırtından yakalaması tasvir edilmiştir. Ağacın yapraklarının önden arkaya doğru koyulaşan farklı tonlarda verilmesiyle yaratılan alan derinliği ve hayvanlar üzerindeki ışık-gölge oyunları, adeta Roma ve Bizans öncüllerini (Jobst, Erdal ve Gurtner 1997: 31, 40, 41, 50-54; Ülgey 2004: Lev. 32; Karabulut, Önal ve Dervişoğlu 2011: 28, Fotoğraf 24; Dunbabin 2015: 29; Tok 2015: 53) aratmaz. Bir nevi toplantı/kabul salonu işlevi gören bu salonda işlenen ve geç antik çağda yakın benzerlerine rastlanan (Balmelle, Ben Khader ve Bejaoui 2011: 75-77, Fig. 12-16) bu kompozisyon, sultanın konuk ve/veya elçilere mesajı ya da uyarısı şeklinde yorumlanır (Behrens-Abuouseif 1997: 12; Hillenbrand 2005: 38).

İsrail'in kuzeydoğusunda, Şeria nehrinin batısında yer alan ve Kalkolitik çağdan itibaren kesintisiz yerleşim görmüş olan Bet Şean (Scythopolis/Baysan) kentinde 1995-1996 yıllarında yapılan kazılarda, yıkılarak ters dönmüş vaziyette iki mozaik pano ele geçmiştir (Khamis 2001: 159 vd.). Pazaryeri girişinin iki yanında, duvarlarda duran bu mozaiklerde Arapça kufi yazılara yer verilmiştir. Solda duran kitabede Kelime-i Şehadet yazılı iken, sağdaki yapıyı yaptıran ve yapım tarihi yer almaktadır (Fig. 22). Yazıttan anlaşıldığına göre, bu mozaik panolar ve ait olduğu pazar yeri giriş kapısı Emevi döneminde, halife Hişam bin Abdülmelik tarafından 737-738 yıllarında yaptırılmıştır. Her dm²'sinde yaklaşık 130 tessera bulunan sık dizimli mozaikler üzerinde, yazılar için altın yaldızlı cam tesseralar kullanılmış, zemin mavinin farklı tonlarıyla oluşturulmuştur. Panoyu çevreleyen bordürde renkli tesseralarla balık sırtı desen oluşturulmuştur. Bu kısımda renk çeşitliliği daha fazladır ve altın yaldızlı tesseraların yanı sıra sarı, yeşil, turkuaz, açık mavi ve koyu mavi renklere yer verilmiştir.

Ürdün'de, Amman'ın doğusunda yer alan Kuseyr Amra saray-hamam kompleksinin bazı odalarının zeminlerinin de mozaikle kaplı olduğu 19. yüzyıl sonları - 20. yüzyılın başlarında yapılan kazıların yayınlarında bildirilmiştir. Ancak, Emevi halifesi II. Velid döneminde (743-744) yapılan ve çağdaşlarında olduğu gibi bitkisel kompozisyonlarla düzenlenen bu mozaikler tahrip olmuştur (Grabar 1964: 76; Creswell 1989: 108).

Emevi dönemi, İslam mimarisinin tüm sürecinde, mozaik süslemeler açısından hem başlangıç hem de doruk noktasıdır ve günümüze ulaşan örneklerin büyük bölümü bu döneme aittir. Bundan sonraki dönemlerde, yeni tekniklerin geliştirildiği ve farklı coğrafya ve kültürlerle etkileşimler yaşandığı görülür. Mozaik tekniği tamamen terk edilmese de, büyük camilerin ya da saray, medrese gibi yapı gruplarının içinde yer alan ibadet mekanlarının mihrap kavsaraları içine hapsolmuş gibidir.

750 yılında İslam dünyasında gerçekleşen siyasi değişim, beraberinde kültürel ve sanatsal karakteri de doğrudan etkiler. Suriye'nin eski kültürlerinin yoğun etkisini taşıyan Emevi sanatı ve mimarisinin yanı sıra, başkentin Bağdat'a taşınmasıyla, Abbasi halifeliği kontrolünde oluşan İslam imparatorluğuyla Sasani/İran ve daha doğudaki Asya kültürleri yakından tanınmaya başlanır (Baş 2006: 28, 33). Siyasi gücün yanı sıra, büyük bir zenginliğe ulaşan Abbasi halifeliği döneminde İslam kültürünün doğuda Asya içlerinden batıda Atlantik kıyılarına kadar yayıldığı görülür. Dönemin görkemini, Bağdat yakınlarındaki Samarra Ulu Camii, Kahire Tolunoğulları Camii, Tunus'daki Kayrevan Camii gibi, daha büyük boyutlarda inşaa edilen camiler ve saray/kent komplekslerinde görmek mümkündür. Göz alıcı dekoratif taş işçiliği ve stuko bezemelerin nispeten artmasına ve Samarra buluntularının gösterdiği gibi çininin İslam sanatında ilk kez kullanılmaya başlanmasına (Öney 1987: 15; Baş 2006: 28, 34) rağmen, Emevi dönemindeki kadar yoğun olmasa da mozaik süslemeler yapılmaya devam etmiştir (Hillenbrand 2005: 40-47; 3)¹⁴.

Abbasi egemenliği altında öne çıkan yapılardan biri şüphesiz Samarra Ulu Camii'dir (Camii'l Kebir). Bağdat'ın yaklaşık 90 km kuzeybatısında, Dicle nehri yakınındaki Samarra kentinde bulunan cami 848-852 yılları arasında Abbasi halifesi Mütevekkil tarafından yaptırılmıştır. 239x156 m ölçülerindeki yapı (avlusuyla birlikte 350x362 m), aynı anda on binlerce kişinin ibadet edebildiği bu boyutlarıyla tarihi camiler içerisindeki en büyük cami olarak bilinir (Grabar 1978: 112). 2,65 m kalınlığında ve 10,50 m yüksekliğinde tuğladan örülmüş duvarları silindirik ve yarım silindirik kulelerle desteklenmiş kalevari bir yapıdadır. Yapı, 13. yüzyılda Irak'ın Moğol orduları tarafından ele geçirilmesinden sonra yıkılmıştır. İç mimari unsurları günümüze ancak temel seviyesinde ulaşabilmiş olan yapının harim bölümü kible yönüne dikey uzanan 17 sahından ibaret olup, orta sahnın diğerlerine nazaran daha geniş tutulmuştur. Kazı buluntularından, yapının 2,59 m genişliğinde ve 1,75 m derinliğindeki sivri kemerli mihrabının altın yaldızlı mozaiklerle kaplı olduğu anlaşılmıştır (Northedge 2007: 123). 10. yüzyılın Arap coğrafyacısı El-Mukaddasi, Samarra Ulu Camii mozaiklerinin, Şam Emeviye ile boy ölçüşebilecek ihtişamda olduğunu bildirmesinden (Kuban 1974: 18), yapının başka bölümlerinde de mozaiklere yer verildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Samarra'daki saray komplekslerinde yapılan kazılarda rastlanan cam mozaik parçaları, cami dışında birçok yerde mozaiklere yer verildiğini göstermiştir (Northedge 2007: 239, 284).

711 yılında Vizigot krallığının Emevi orduları tarafından ortadan kaldırılmasıyla İber yarımadası Müslümanların eline geçer. Bölge, 750 yılına kadar Bağdat'taki halifelik

¹⁴ Abbasi halifesi Mehdi (775-785) Mekke'de, Kabe'de Harem-i Şerif'in etrafını çeviren bir revak inşaa ettirmiş, bunların tezyinatı için Suriye ve Mısır'dan mozaik ustaları getirtmiştir (Taşkent 2012: 163)

merkezine bağı valiler tarafından yönetilmiş, bu tarihte Abbasilerin Emevi hakimiyetine son vererek halifeliklerini ilan etmesiyle bu bölgedeki emirler arasında iktidar mücadeleleri baş göstermiştir. 756 yılında, Abdurrahman bin Muaviye İspanya'da emirler arasındaki çekişmeye son vererek Endülüs Emevi Devleti'ni kurmuştur (Khoury 1996: 84). Bu tarihten itibaren, özellikle Kurtuba kenti, Endülüs Emevileri'nin en önemli merkezlerinden biri olmuştur (Irving 2002: 452). Kurtuba Ulu Camii, bu dönemde mozaik sanatı açısından az da olsa bir canlanma yaşandığının güçlü bir kanıtıdır¹⁵.

Kurtuba Ulu Camii, İspanya'da Müslümanların ilk anıtsal ifadesi olarak kabul edilir (Dodds 1992: 11). Yapımına 786 yılında Endülüs Emevi hükümdarı I. Abdurrahman tarafından başlanan ve oğlu I. Hişam tarafından tamamlanan ilk cami, 833 ve 848 yıllarında emir II. Abdurrahman tarafından genişletilmiş, 951'de halife III. Abdurrahman minaresini yenilemiş, 961'de II. Hakem artan nüfus dolayısıyla camiyi büyütmüş, caminin genişletilmesi adına yapılan son çalışmalar 987'de gerçekleştirilmiştir (Grabar 1978: 113; Küçükkürtül 2013: 193-194).

İlk cami, köklere ve anavatana duyulan sadakat ve özlemi yansıtırçasına plan düzenlemesi açısından Şam Emeviye Camii'ne benzerdir. Ancak, bununla birlikte İber yarımadasının Roma dönemine dayanan yerel mimari gelenekleri, -özellikle çift katlı kemer düzenlemesinde olduğu gibi- yapıya özgün bir üslup kazandırmıştır (Gedik 2009: 451-452). Kible duvarına dik uzanan on bir sahından oluşan harimin orta sahnı, geleneksel mimariye uygun olarak diğerlerinden daha geniş inşaa edilmiştir (Beksaç 2002: 453). Orta sahnın üç kubbeyle örtülen bir mekanla sonlanır. Mihrabın bulunduğu bu mekanda mermer levha kaplamalara ve mozaik süslemelere rastlanır. Mihrapta ve kubbede yer alan mozaikler Endülüs Emevi halifelerinden II. Hakem'in 961'deki genişletme çalışmalarında eklenmiştir (Khoury 1996: 83). 13.-14. yüzyıllar arasında yaşamış olan Mağribli tarihçi İbn İzari, II. Hakem'in, -tıpkı I. Velid'in Şam Emeviye Camii için yaptığı gibi- Bizans imparatorundan mozaik ustaları istediğini bildirir (İbn İzari: 392; Grabar 1978: 88, 132; Khoury 1996: 85; Greenhalgh 2005: 34; Gedik 2009: 453; Grupico 2011: 5). Mimari planlamadaki benzerliğin aksine, Kurtuba Ulu Camii'nin mozaiklerinde Şam Emeviye Camii'ndeki gibi vazolardan çıkan bitkiler, binalar, akarsular veya manzara sahneleri görülmez (Wijdan Ali 2006: 9). Ağırlıklı olarak soyut arabesk ve kûfi yazılara yer verilmiştir. Mihrap kemerinde dikine paneller şeklinde yerleştirilen çerçeveler içerisinde stilize bitkisel motifler yer alır (Fig. 23). Her panelde, farklı renk zeminler üstünde farklı bitkisel motiflerle görsel hareketlilik ve çeşitlilik sağlanmıştır. Kemer çevreleyen ve hem altın yaldızlı fon üzerine koyu renk yazılardan, hem de koyu renk zemin üzerine altın yaldızlı yazılardan oluşan farklı panellerde Kuran'dan pasajlar içeren kufi yazı kuşaklarına yer verilmiştir (Grabar 1988: 116 vd.; Khoury 1996: 87 vd., Fig. 7-8). Mihrabın üstünde, kubbe kasnağının hemen altında, her biri üç merkezli kemerlerle taçlandırılmış ve yarım sütunçelerle birbirinden ayrılan yedi kör kemerin içi de, aynı stilde, altın renkli zemin

¹⁵ Endülüs Emevileri döneminde, Kurtuba Ulu Camii dışında da mozaik süslemelere yer verilmiştir. Özellikle, Medinetü'l Zehra sarayında mermer ve stukoların yanında mozaik kaplamalar da işlenmiştir. Ancak, III. Abdurrahman tarafından başlanan ve II. Hakem döneminde tamamlanan bu 10. yüzyıl yapısı, 1013 yılındaki bir isyanda büyük tahribat görmüş ve mozaikleri günümüze ulaşamamıştır.

üzerindeki dal ve yapraklardan oluşan bitkisel kompozisyonlara sahip mozaiklerle kaplanmıştır (Fig. 24). Mihrap önündeki dilimli kubbe, altın renkli zemin üzerine, mavi, yeşil, kırmızı cam mozaiklerle oluşturulan stilize edilmiş bitkisel kompozisyonlar içerir (Wijdan Ali 2006: 9) (Fig. 25). Sekizgen düzenlenmiş bir kasnak üzerine oturan kubbe, kesişen kemerlerin oluşturduğu kaburga sistemiyle hem daraltılmış hem de yükseltilmiştir. Hem bu kaburga kemerler ve aralarındaki boşluklar, hem de dilimlenmiş kubbenin tamamı mozaiklerle kaplanmıştır. Farklı renk ve tipteki bitkisel panoların yanı sıra, kubbeyi çevreleyen kufi yazı kuşağı da mihrap kemeriyle aynı stildedir.

Suriye'nin Homs kentinde bulunan Büyük El-Nuri Camii'nin yapımı bölgenin 7. yüzyılda Müslümanlarca fethine kadar gider¹⁶. Yapı, çeşitli dönemlerde onarımlar geçirmiştir. Büyük Selçuklu Devleti döneminde Halep ve Şam atabeyliği yapmış olan Zengi hanedanlığı mensubu Nureddin Mahmud Zengi (Altan 2014: 58 vd.) tarafından 1146-1174 yılları arasında yapılan büyük ölçekli çalışmalar nedeniyle yapı Onun adıyla anılır. Caminin merkezi mihrabının nişindeki kavsara bölümünde görülen mozaikler Kudüs ve Şam'daki öncüllerini andırmakla birlikte, 13. yüzyıldan sonra mihrap kavsaralarında sık karşılaşılan mozaik kaplamalara da örnek teşkil eder (Hillenbrand 2000: 89-90, Fig.3.1) (Fig. 26).

Emevi dönemi kadar olmasa da, Memluk dönemi Mısır eserlerinde de renkli mozaik kaplamalara rastlamak mümkündür (Bayhan 2002: 194; Baş 2006: 35). Mozaik kaplamalar, mihrap nişleri içerisinde, çeyrek küresel kavsara bölümlerini kaplayarak önceki camilerde başlatılan gelenek yaşatılmıştır (Eruz 2004: 99)¹⁷. Özellikle, 13. yüzyılın ikinci yarısıyla 14. yüzyılın ilk yarısı arasında Bahri Memlûkluları hanedanlığının sultanlarının ya da bağlı emirlerinin hamiliğinde eski Emevi yapılarındaki onarımlarda ve yeni inşaa ettikleri yapılarda, bitkisel ve geometrik içerikli mihrap mozaiklerini tekrarlamışlardır (Abdulfattah ve Sakr 2012: 203). Mısır'ın İslami dönemindeki tek kadın hükümdarı, ayrıca Eyyubilerin son, Memlukların ilk yıllarında güç sahibi olan sultan Şecerüddür'ün Kahire'deki türbesi, İslam mimarisinin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilir. 1257'deki ölümünden 7 yıl önce, 1250 yılında yaptırdığı türbesinin kible duvarında yer alan mihrabın sivri kemerli kavsarası mozaiklerle süslenmiştir (Aslanapa 1961: 15; Behrens-Abouseif 1989: 92) (Fig. 27). Etrafı üç kollu sarmal (giyoş) motiflerle çerçevelenen alanda zemin altın sarısı, bitkisel bezemeler yeşil, kırmızı, mavi ve siyah tesseralar kullanılarak yapılmıştır (Yeomans 2006: 121). Alt ortada geniş bir kökten çıkarak yayılan dallar ve yapraklardan oluşan stilize asmanın üzerindeki üzüm taneleri inci/sedeflerle vurgulanmıştır¹⁸.

Yapımına Sultan 1. Baybars tarafından 1277 yılında başlanan Şam'daki Zahiriy Medresesi'nin inşasına oğlu Berke Han tarafından devam edilmiş, Memluk sultanı Kalavun döneminde, 1281 yılında tamamlanmıştır (Eruz 2004: 98). Yapının güneybatı

¹⁶ Burada daha önce bulunan 3. yüzyıla tarihli Roma tapınağı Bizans döneminde kiliseye çevrilmiş, ardından 7. yüzyıldan itibaren cami olarak genişletilmiştir.

¹⁷ Mihrap nişleri dışında, Kahire kalesinde 1985 yılında yapılan kazılarda açığa çıkarılan bir idari yapı içerisinde de mermer kaplı duvarların üstünde mozaik kuşaklarına ait parçalara rastlanmıştır (Abdulfattah ve Sakr 2012: 204 vd.)

¹⁸ Şecerüddür adının anlamının "inciler ağacı" olduğu ve buradaki inci/sedef taşlarını taşıyan ağaç kompozisyonuyla bir gönderme yapıldığı öne sürülür (Yeomans 2006: 121)

köşesinde yer alan ve hem Baybars hem de oğlu Berke Han'ın gömülü olduğu 1281 tarihli türbenin duvarlarında mozaiklere yer verilmesi, Emevi döneminde başlayan geleneğin Memlûklularca da sürdürüldüğünü gösterir (Grabar 1964: 80, Fig. 16; Flood 1997: 60-61, Fig. 6; Greenhalgh 2005: 33; Meri 2006: 130; Greenhalgh 2008: 61-62; Ritter: 2012, 120-121, Abb. 21) (Fig. 28-29). Memlûk sultanı Kalavun'un hamiliğinde, mimar İbrahim ibn Ghanim tarafından inşaa edilen yapının duvarlarında, Emeviye Camii'nde olduğu gibi altın sarısı zemin üzerinde manzara tasvirlerine yer verilen mozaikler işlenmiştir. Yapının içini dört yanda çevreleyen geniş mozaiklerde ana pano üstten ve alttan rozetlerle süslü birer bordürle sınırlanır. Ana panoda mimari yapılar, ağaçlar ve dal-yaprak kompozisyonlarına yer verilmiştir. Aynı mimar tarafından, Sultan Baybars Türbesi'nden önce 1266'da inşaa edilen ancak günümüze ulaşamayan Kasr el-Ablak Sarayı'nda da benzer mozaiklere yer verildiği bildirilir (Flood 1997: 66; Taragan 2006: 61).

Memlûk sultanı Kalavun tarafından yaptırılan ve kendisinin adıyla anılan Kahire - Kalavun Külliyesi'ne ait 1284-1285 tarihli medresenin güney eyvanı cami olarak kullanılmıştır. Devşirme sütunların ve sütun başlıklarının kullanıldığı bu mekânın güneydoğu duvarının ortasındaki mihrabının üstündeki çeyrek-küresel kavsara bölümünde mozaik kaplamalara yer verilmiştir (Aslanapa 1990: 121; Yeomans 2006: 118) (Fig. 30). Ortadaki bir vazodan dağılan bitkisel motifler koyu tonlarda çok renkli bir işçilik gösterir. Altın sarısı zemin üzerinde yayılan yapraklar ve dalların uçlarında Şecerüddür Türbesi'nde olduğu gibi salkım şeklinde beyaz renkli inci/sedef çiçeklere yer verilmiştir. Mihraptaki mozaik işçiliğinin yanı sıra, yapının bazilikal bir plana sahip olması, cephe düzenlemesi ve çok sayıda devşirme malzeme kullanımı, bazı araştırmacılar tarafından, Kalavun'un Bizans imparatoruyla yakın ilişkisine de bağlı olarak yapıda Bizanslı usta ve sanatçıların çalıştırılmış olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Behrens-Abouseif 1989: 98; Yeomans 2006: 138).

Bağdat'taki Abbasi halifesinin 868 tarihinde Mısır valisi olarak görevlendirdiği, Türk kökenli komutan Tolunoğlu Ahmet (Ahmet bin Tolun), 875 yılında bağımsızlığını ilan ederek Tolunoğulları Beyliği'ni kurmuştur. 876-879 tarihlerinde Kahire'de inşaa ettirdiği Tolunoğulları Camii (İbn-i Tulun), ekleme ve onarımlara rağmen orijinalliğini günümüze kadar korumuş en eski cami ve Mısır'ın en büyük camisi olarak tanınır (Aslanapa 1990: 115-116). 11. Memlûk sultanı Laçın el-Mansuri tarafından 1297-1299 yıllarında gerçekleştirilen onarım çalışmaları kapsamında, ana mihrabında mozaik tekniğinde yapılmış 58 cm genişliğinde bir panoya yer verilmiştir (Aslanapa 1961: 14; Behrens-Abouseif 1989: 54; Swelim 2015: 69, 174, 252, Fig. 37, 98) (Fig. 31). İki kollu giyüş kuşağıyla çerçevelenen panoda, altın yaldızlı zemin üzerine yeşil, kırmızı ve siyah tesseralarla oluşturulan nesih kuşakta Kelime-i Şehadet (Kelime-i Tevhid) yazılmıştır.

Bir diğer mozaik süslemeli mihrap örneği, Filistin'in Batı Şeria bölgesinde, Kudüs'ün 35 km güneyinde yer alan El-Halil (Hebron) kentinde bulunur. Buradaki Haremü'l Halil (Mescid-i İbrahim) Camii, MÖ 1. yüzyıl tapınağı ve bunun üstüne kurulan bazilikal planlı

Bizans kilisesinin kalıntıları üzerinde 7. yüzyılda inşaa edilmiştir¹⁹. Bu tarihten itibaren Osmanlı dönemine kadar pek çok kez onarım ve değişikliklere uğrayan yapıda özellikle 1267’de Memluk sultanı 1. Baybars ve 1286’da sultan Kalavun onarım ve eklemeler yapmışlardır. Ancak mihraptaki mozaiklerin Memluk sultanı Nasır Muhammed bin Kalavun’un Suriye valisi emir Tengiz tarafından yapılan onarımlar kapsamında 1331’de eklendiği kabul edilir (Abdulfattah ve Sakr 2012: 203). Mermer levhalarla kaplı ve iki sütunla taşınan kemerle taçlandırılmış olan mihrabın kavsarası, altın yaldız, siyah, kırmızı, beyaz, sarı gibi farklı renklerde tesseralarla kaplanmıştır (Fig. 32). Memluktular dönemi mozaikli mihrapları içinde -Mescid-i Aksa mihrabında olduğu gibi- geometrik düzenlemeye yer verilen tek örnektir (Abdulfattah ve Sakr 2012: 204). Ağ şeklinde birbirine düğümlenmiş çizgisel bantlar ve aralarındaki renkli çiçekler ana motifi oluşturur. Kompozisyonun tam ortasında sedeflerden oluşan sekiz kollu yıldız motifi yer alır. Bunun dışında, bantlar ve çiçekler arasında da yuvarlak sedef parçaları kullanılmıştır. Bu ana bezeme alanı çiçek rozetlerden oluşan bir bordürle çevrelenmiş, bunun dışında mihrap kemerinin alt yüzünde de geometrik motiflerden oluşan mozaiklere yer verilmiştir.

Fatimi halifesi Ebu Temim el-Muiz-Lidinillah’ın emriyle Mısır’ı ele geçiren Fatimi ordusu kumandanı Cevher es-Sıkıllı tarafından 970-972 yıllarında yaptırılan El-Ezher camii (Uzun 1995: 53 vd.; Rabbat 1996: 45), ilk haliyle etrafı revaklarla çevrili bir avlu ve bunun güneydoğusundaki ibadet mekanından oluşmakta idi. Kapalı ibadet mekanı yatay beş sahn ve bunu ortada dik kesen yüksek bir sahından oluşan planıyla Mescid-i Aksa ve Şam Emeviye Camii’nin planlarını andırmaktadır. Yapıda; Fatimi, Abbasi, Memluk ve Osmanlı dönemlerinde çok defa değişiklikler ve eklemeler yapılmıştır (Rabbat 1996: 49 vd.). Memluk döneminde, 1309 yılında girişin sağına Nakibülcüyüş Alaeddin Taybars el-Hazindari tarafından eklenen Taybarsiyye medresesinin ve 1338-1339 yıllarında girişin hemen soluna Emir Alaeddin Akboğa tarafından mimar İbnü’s-Süyufi’ye yaptırılan Akboğaviyye medresesinin mihraplarında mozaik tekniğinde süslemelere yer verilmiştir (Uzun 1995: 55; Yeomans 2006: 56) (Fig. 33-34). 13. ve 14. yüzyıldan bilinen mihrap mozaiklerinde görülen genel kompozisyon burada da tekrarlanmıştır: Merkezde bir vazo, içinden çıkan dallar, yapraklar ve çiçekler. Kırmızı, yeşil ve sarı tesseralarla oluşturulan düzenlemede, ortadaki vazo oldukça büyük işlenmiş, yaprak ve çiçeklerde beyaz inci/sedef tanelerine yer verilmiştir. Gerek bu kavsaralar gerekse onu çevreleyen iki kollu sarmal bandının 13. ve 14. yüzyıldan bilinen benzeri diğer kavsara mozaiklerine göre daha basit işlendikleri söylenebilir.

13. yüzyıl başlarında Artukoğullarından Melik Nasiruddin Mahmut tarafından yaptırılan Diyarbakır Artuklu Sarayı’nın dört eyvanlı divanhane bölümünün ortasında yer alan sekizgen planlı havuzu mozaik süslemelerle kaplanmıştır (Aslanapa 1961: 12-13; Altun 1978: 217; Ünver ve Önge 1981: 344-345, Res. 2; Baş 2006: 64; Erarslan 2012: 153) (Fig. 35). 1655 yılında Diyarbakır’ı ziyaret eden Evliya Çelebi’nin “...*Sarayın eski bir Divanhane si vardır. Eski sultanlardan Sultan (---) (---) yapısıdır. Burada olan eski tarz*

¹⁹ Yapı, Hz. İbrahim, Hz. İshak, Hz. Yakub ve Hz. Yusuf peygamberlerin ve eşlerinin de gömülü olduğu bir mağara üzerinde inşaa edildiği için tüm dinlerce önemsenmekte ve kutsal sayılmaktadır (Uluçam 1997: 307-308)

bukalemun nakşı meğer Kahire'de Sultan Kalavan Kalesi'nde ola..." (Seyahatname 2010: 38) sözleriyle bahsettiği yapı ve mozaikler Anadolu Türk sanatında bilinen ilk örnektir. Havuzun zemininde, birbirine düğümlü daireler ve rozetlerden oluşan geometrik düzenleme ana motifi oluşturur. Her kenarda karşılıklı ördekler ve balık figürlerinin de işlendiği zeminde kırmızı ve yeşil renkli porfirler dışında taş ve cam tesseralar kullanılmıştır. Yeşil, mavi, sarı ve kırmızı taş tesseralarla beraber altın ve gümüş yaldızlı cam tesseralara rastlanır. Zemin mozaiklerinde cam kullanılması ve gümüş yaldızlı tesseraları açısından da önemlidir. Havuz dışında, güney eyvandaki selsebile uzanan kanalların içi de mozaikle kaplanmıştır. Hem bu kanallardaki hem de havuzun zeminindeki geometrik düzenlemeler ve figürler, benzerleri başta Antiochia olmak üzere Roma ve Bizans dönemi Anadolu mozaiklerinde çok sık rastlanan örneklerle benzeşir (Aslanapa 1961: 15). Havuzun fiskiyeli göbek kısmı ve selsebil renkli taş kakmalar ve çinilerle kaplanmıştır. Havuz ve selsebil uygulaması ve renkli taş ve mozaik kaplamaları bakımından Diyarbakır Artuklu sarayı örneğinin Tolunoğulları ve Memluk gelenekleriyle bağlantılı olduğu kabul edilir (Aslanapa 1961: 18).

İslam sanatında, özellikle 13. yüzyıldan itibaren, mozaik tekniğinin yanı sıra, çini (kaşi) tekniğinin de kullanılmaya başlandığı görülür. Çini kaplamalar, hem masraflı hem de zaman alan bir uygulama olan mozaik tekniğinin ardından oldukça geniş bir coğrafyada yaygın olarak kullanılmaya devam etmiştir. Kökeni eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarına kadar giden çini kullanımı, özellikle Selçuklular döneminde itibaren artarak İslam sanatının en karakteristik mimari kaplama tekniği haline gelmeye başlar (Baş 2006: 34). Karo çini plakaların yanı sıra; çeşitli şekil, motif ve renklerde düzenlenen fırınlanmış sırlı tuğlalardan oluşan çini-mozaik tekniği, uygulanacak motife göre farklı şekillerde parçalar halinde üretilmeleriyle antik çağın opus sectile tekniğini andırır (Salman 2014: 114 vd.).

Anadolu Selçuklu Devleti'yle beraber Türk-İslam sentezine dayanan yeni bir kültürel kimlik oluşur ve özellikle çini sanatında büyük bir gelişme gözlenir (Bayburtluoğlu 1993: 210 vd.; Baş 2006: 28, 36). Dönemin İslam mimari yapılarında duvarlar, kubbeler, kemerler ve özellikle mihraplar artık neredeyse tamamen firuze, mor, mavi siyah gibi çeşitli renklerde çini-mozaiklerle kaplanır²⁰. Motifler, eski geleneklerin devamı şeklinde bitkisel kompozisyonlar ve yazı kuşaklarından oluşur, ancak teknik farklıdır. Selçuklu üslubunun, azalarak da olsa Beylikler dönemi Anadolu yapılarında²¹ ve Orta Asya'da²² da

²⁰ 1220 yılında Anadolu Selçuklu Devleti sultanı 1. Alaeddin Keykubad tarafından tamamlanan Konya Alaeddin Camii ve 1129 tarihli Siirt Ulu Camii'nin mihraplarında Anadolu'nun ilk çini-mozaik örneklerine rastlanır. Siirt Ulu Camii'nde, çoğu firuze renkli altıgen, yıldız ve düğüm şeklindeki geometrik formlar işlenmiştir (Aslanapa 1990: 129-130, 167-168). Alaeddin Keykubat tarafından 1224 yılında yaptırılmış olan Malatya Ulu Camii'nin eyvan ve revak tonozları çini-mozaik süslemelere sahiptir (Aslanapa 1990: 172-173). 1251 tarihli Konya Karatay Medresesi'nin kubbelerinde, eyvan ve avlu duvarlarında firuze, lacivert ve mor renklerde çini-mozaik süslemeler görülür (Aslanapa 1990: 210). 1290 tarihli Ankara Arslanhane Camii'nin görkemli mihrabı firuze ve mor renkli çini-mozaiklerle süslenmiştir (Aslanapa 1990: 199). Aynı şekilde, Karaman Hatuniye Medresesi'nde, Konya Hasbey Darülhüffazi'nde, Antalya Yivli Minare Camii'nde ve 12. yüzyıla ait Danişmendli yapısı olan Kayseri Kölük (Gülük) Camii'nde de çini-mozaik süslemeler görülür (Aslanapa 1990: 146).

²¹ 1297-1299 tarihinde Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından yaptırılan ve büyük ölçüde Selçuklu üslubunda ele alınan Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin mihrabı ve mihrap önü kubbesi çini-mozaiklerle kaplanmıştır (Aslanapa 1990: 199-201; Cantay 2002: 32). 1312 tarihli Birgi Ulu Camii'nde Selçuklu geleneğinde, ağırlıklı olarak firuze

devam ettiği görülür. Çini-mozaik tekniği, Osmanlı sanatında 15. yüzyıla kadar devam etmiş, bu tarihten itibaren özellikle 15.-18. yüzyıllar arasında İznik, Kütahya ve İstanbul'un merkezliğinde, ağırlıklı olarak yine bitkisel kompozisyonların işlendiği renkli sır ve sır altı tekniklerinde plaka çini üretimi ve kullanımı artarak duvar ve mihraplarda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır²³.

Mozaik tekniği, kökeni antik çağlara gitmekle birlikte, en etkileyici örneklerini İslam sanatıyla beraber vermiştir. Özellikle, altın yıldız zemin üzerine ağırlıklı olarak bitkisel formlarla İslam sanatında önemli yer edinmiş olan mozaik tekniği, 14. yüzyıldan sonra İslam sanatında eski önemini yitirerek yerini çini kaplamalara bırakır. Türk İslam sanatının özellikle çiniye dayalı mimari süsleme sanatını yaklaşık 600 yıl boyunca yaşatan Osmanlı dönemi içinde anılan iki mozaik örneğinden biri Ayasofya'da bulunan Sultan Abdülmecid'e ait tuğradır (Fig. 36). Dış narteks ana giriş kapısının sağındaki duvarda bulunan tuğra, Fossati kardeşlerin 1847-1849 yıllarında Ayasofya'da yaptığı onarımlar sırasında, dökülmüş olan orijinal tesselalardan İtalyan sanatçı Lanzoni'ye yaptırılmıştır. Lacivert renkli ince bir bordürle çevrili olan 57 cm çapındaki dairesel mermer panonun üzerinde, İslam'ın 110. halifesinin altın yıldızlı zemin üzerine yeşil renkli tesselalarla işlenmiş tuğrası yer alır. Panonun arkasında "N. Lanzoni, S. Sofya 1849" yazılıdır (Doğan 2009: 12).

Diğer bir örnek, Sultan Ahmet meydanında, Ayasofya'nın yaklaşık 200 m uzağında, Sultan I. Ahmet Türbesi'nin hemen yanında, eski Hipodrom'da (Atmeydanı) yer alan, Alman Çeşmesi olarak da bilinen Kaiser Wilhelm II Çeşmesi'dir (Fig. 37). 19 Kasım 1898 tarihinde Alman İmparatorunun Sultan II. Abdülhamid'i ikinci ziyareti anısına inşaa edilen yapı, iki müttefik devlet arasındaki dostluğun da simgesi olarak kabul edilir (Eyice 1989: 506-507; Batur 1993: 208-209). Yapımına 1898 yılında başlanan çeşmenin tüm parçalarının Almanya'da hazırlanarak gemilerle İstanbul'a taşındığı, açılışının 27 Ocak

ve mor renklerin kullanıldığı geometrik ve bitkisel desenli çini-mozaik kaplamalar görülür. 1334 tarihinde inşaa edilen Aydınoğlu Mehmet Bey'in kare planlı türbesini örten kubbesinde de çini-mozaiklere yer verilmiştir (Cantay 2002: 34). Şam'lı bir mimar tarafından 1374 tarihinde yapılan Selçuk İsa Bey Camii'nin mihrabında ağırlıklı olarak firuze ve mor renklerin kullanıldığı geometrik desenli çini-mozaik kaplamalar görülür (Cantay 2002: 35; Akkurt 2011: 96 vd.)

²² Özbekistan-Taşkent'te 14. yüzyılda inşaa edilen Zengi (Şeyh Ali Hoca) Türbesi'nde de çini-mozaiklere yer verilmiştir (Pander 2002: 1524. Semerkant'ta bulunan 1420 tarihli Uluğ Bey Medresesi'nde çini-mozaiklere rastlanır (Pander 2002: 1521). 1121'de Karahanlı hükümdarı Arslan Han tarafından yaptırılan ve 1514'te Şeybanilerden Özbek Han tarafından son hali verilen Özbekistan-Buhara'daki Kalyan Camii'nin iç içe iki nişten oluşan ve beş kenarlı mihrabı da çini-mozaiklerle süslenmiştir (Bubur 2002: 1541-1543). Yine Özbekistan-Buhara'da, 16. yüzyılın ilk yarısına tarihli Balyand Camii'nin beş kenarlı mihrabı çini-mozaiklerle süslenmiştir (Bubur 2002: 1541-1542). Özbekistan-Buhara'daki 1704 tarihli Hoca Tabband Camii'nin beş kenarlı ve sivri kemerli mihrabının çini-mozaiklerle süslü kavsarası, geleneğin geç dönemlerdeki devamını simgeler (Bubur 2002: 1538). Delhi'de, 1618-1648 yılları arasında inşaa edilen kalenin toplantı salonunun (Divan-ı Has) sütunları da değerli taşların kakma tekniğinde yerleştirildiği mozaiklerle kaplanmıştır (Macun 2002: 1571).

²³ Mimar Hacı İvaz Paşa tarafından yapılan 1421 tarihli Bursa Yeşil Türbe (Çelebi Mehmet Türbesi) mihrabı ve sandukasında çini-mozaiklere yer verilmiştir. İstanbul'da, Topkapı Sarayı'nın 1. avlusunda bulunan ve 1472 tarihinde Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Çinili Köşk'ün duvarlarında çini-mozaik tekniği uygulanmıştır. Hasankeyf'de, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan tarafından oğlu Zeynel Bey için 15. yüzyıl sonlarında yaptırılan türbenin giriş kapısının kavsara tonuzunda çini-mozaikler yer alır (Yurttaş 2002: 177). İstanbul'da, Mimar Atik Sinan tarafından yapılan 1473-1474 tarihli Mahmut Paşa Türbesi'nin cephelerinde işlenen lacivert ve firuze renkli çini-mozaikler, Selçuklu tarzındaki çini-mozaik tekniğinin son örneklerinden biridir.

1901'de (İmparator Wilhelm II'nin doğum günü) gerçekleştirildiği nakledilir (Tulgar 2014: 111). Bizzat Wilhelm II'nin kaleme aldığı taslaktan yola çıkılarak danışmanı Mimar M. Spitta tarafından tasarlanan yapı, Schoele'nin başmimarlığında bir ekip tarafından inşaa edilmiştir. Mimari açıdan; plastik unsurlarla zenginleştirilmiş tipik Avrupa çeşmelerinden ve geleneksel Türk-Osmanlı çeşmelerinden farklı bir üsluba sahip olan baldaken yapı, tamamen Neo-Bizans tarzında inşaa edilmiş, şadırvan tasarımında bir çeşmedir. Yüksek bir kaide üzerine oturan sekizgen planlı yapının kubbesi sekiz sütun ve kemerle taşınmaktadır. Dıştan bakır plakalarla kaplı kubbenin içi tamamen mozaik kaplıdır. Zemin, ağırlıklı olarak altın sarısı renkli, düzensiz tesseralarla kaplanmıştır. Bu kısım üzerindeki izler, mozaiklerin parçalar halinde üretilerek buraya yerleştirildiğini düşündürür. Göbek kısmı, iç içe geometrik bantlarla çok renkli bir rozet biçiminde tasarlanmıştır. Kubbe içinde, her biri bir sütunun üstüne denk gelecek şekilde birer dairesel rozet yerleştirilmiştir. Bunlarda dönüşümlü olarak, yeşil zemin üzerine Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası ve Prusya mavisini zemin üzerine Kaiser II. Wilhelm'in arması işlenmiştir (Tulgar 2014: 112). Kemerlerin iç yüzündeki, döneminin önemli edip ve devlet adamlarından seraskerlik müsteşarı Ahmet Muhtar Efendi'nin sekiz beyitlik manzum tarihini içeren mozaik tekniğinde sülüs yazı kuşağı, hattat Mehmet İzzet Efendi tarafından hazırlanmış ve Hacı Nuri (Korman) Efendi tarafından yerine yerleştirilmiştir (Yavuz 2002: 655). Kemerlerin dış yüzeyinde ve çeşmeyi dış sütun sırası boyunca çevreleyen parapetlerle ortadaki su haznesi arasındaki koridorun zemininde de geometrik desenli mozaiklere yer verilmiştir (Göğüş 2013: 192, Fig. 5).

Yaklaşık 1300 yıllık İslam kültürünün ve Türk sanatının birlikte yücelttiği köklü gelenek, Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde, kurucusunun kabrinde en güzel senteziyle yaşamaya devam etmektedir. Anıtkabir Şeref Holü'nün 1950'lerin başlarında tamamlanan tavan mozaiklerinde; teknik İslam medeniyetinin ilk yüzyıllarında olduğu gibi altın yıldız zemin üzerine renkli cam tesseralarla, desenler Türk geleneksel motiflerinin uyumlu senteziyle bir aradadır (Fig. 38).

20. yüzyıl dünyasının modern sanattaki ilk açılımı olan Yeni Sanat Akımı (Art Nouveau), çağdaş mozaik sanatının da başlangıcı olarak kabul edilir (Güvenir 2014: 50 vd.). Bu yeni dönemde, Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sini mozaik sanatı açısından dünya çapında temsil eden ilk ve tek sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) olmuştur. Binlerce yıllık Anadolu kültürünün modern mozaik sanatına etkisi en belirgin biçimde Onun eserlerinde kendini gösterir. Geleneksel Türk el sanatlarından aldığı ilhamla ortaya koyduğu eserleri, çağdaş Türk mozaik sanatının oluşumu ve yaşatılmasını temsil eder. Özellikle "*Türkiye Mozaığı*" adlı 227 m²'lik çalışması, -esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmasına rağmen- dünya çapında şöhrete sahip eseridir. 1960'larda başlayan bu akım Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu'nun ardından gelen sanatçılar tarafından yaşatılmıştır (Vurnal 1993: 145 vd.).

SONUÇ

Yeryüzünde hiçbir kültür yoktur ki, diğerlerinden tamamen soyut ve izole oluşmuş ve gelişmiş olsun. İnsanlık tarihi boyunca gelmiş, geçmiş ve yaşayan tüm kültürler çeşitli yollar ve sebeplerle karşılıklı ilişki ve etkileşim içinde doğup gelişmişlerdir. Aynı durum, şüphesiz inançlar için de geçerlidir ki, farklı dinlerde benzer ritüeller ve imgelerin varlığı bununla açıklanabilir. Diğer yandan, tarihin belli dönemlerinde ve belli coğrafyalarda yaşayan toplulukların çeşitli sebeplerle topyekün din değiştirmelerine şahit olunur. Ancak, bu insanların farklı dinleri benimsemiş olmalarına rağmen kendi tabiatlarının olanaklarından gelişmiş olan kadim kültürlerini neredeyse hiç terk etmemiş olmaları, etno-coğrafya unsurunun insan yaşamının her detayında baskın olduğunu gösterir. Temel ihtiyaçlar ve yaşamsal kaynaklar, aynı coğrafyayı paylaşan toplulukların ortak kaygılar ve yönelimler taşımasına neden olur. Bu bağlamda, doğal çevreye bağlı olarak şekillenen yerel gelenekler, etnik veya dini farklılıklara rağmen önceliklerini hiçbir zaman yitirmemiştir. Semavi dinlerde dahi, kökü çok daha eskiye dayanan unsurların önemini yitirmemesi bundandır. Kültürlerin etkisiyle yoğrulan sanat akımları da bu süreçten nasibini almış, zaman zaman inançların sanat üzerindeki doğrudan veya dolaylı etkisine rağmen günümüze kadar gelen süreçte gelişerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Erken dönem İslam sanatının genelinde ve özellikle bu çalışmanın konusunu oluşturan mozaiklerinde, Ortadoğu coğrafyasında çok eski dönemlerden beri uygulanagelen tekniklerin hazır bilgi ve tecrübe olarak kabul gördüğü, ancak bunun dini esaslara uydurularak uygulandığı anlaşılmaktadır (Baş 2006: 24-25).

İslam sanatı, belli bir gelişim çizgisi ve süreci içerisinde değerlendirilecek olursa; 7. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan ilk kuşak dönemi, fetihlerle geçen ve sadece ibadet amaçlı mescitlerin inşa edildiği evre olarak kabul edilebilir. Günümüze orijinal halleriyle gelememiş bu yapıların inşasında, birer şaheser veya sanat yapıtı olması ya da İslam dininin ihtişamını sergilemesi gibi kaygılar taşınmamıştır. Dört halife döneminin hemen ardından gelen Emevi hanedanlığı devrinde ise, zenginlik ve siyasi gücün de etkisiyle İslam sanatı yeni bir oluşum içerisine girer. Bu ilk dönem eserlerinde yoğun olarak, bölgenin, kökleri Roma, Bizans ve Sasani uygarlıklarına dayanan yerel mimari ve sanatının etkisi görülür (Yıldırım 1996: 163).

Her devirde ve kültürde olduğu gibi İslam kültüründe de, mimari ve estetiğin birleştiği, inancın sembolü olan yapıtlar öncelikle mabetler olmuştur. Dönemin ilk yapıtları da, ibadethane olmalarının ötesinde, yükselen bir medeniyetin ihtişamını sergileme, Müslüman olmayan tebaya hem uyarı hem hoşgörü hem de davet içeren mesajlar gönderme gibi anlam ve amaçları da taşır. Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra ve Mescid-i Aksa, Şam'daki Emeviye camilerinde olduğu gibi eski kutsal alanların üzerlerine inşaa edilmeleri, görkemli boyutlarda olmaları ve de tasarımlarında kusursuz güzellik ve estetikte sanat unsurlarına yer verilmesi, bu anlam ve amaçların göstergesidir. Adı geçen bu yapıtlar; duvarlarını, tonozlarını, kubbelerini kaplayan son derece etkileyici mozaiklerinin teknik ve ikonografisiyle dönemlerinin birer sanat şaheserleridir. Farklı kültürlerin etkisiyle oluşturulan ve fakat İslam düşüncesinin dünya ve ahiret görüşüyle bütünleşen bu mozaiklerde, stilize bitkisel unsurlarla yaratılan pastoral kompozisyonlar

egemen unsurdur. Genel kabul gören, İslam inancındaki cennet tasvirleri olarak yorumlanan bu kompozisyonlar, hemen hepsinde kullanılan hurma ağaçlarıyla belki de İslam Peygamberi Hz. Muhammed'in ilk mescidinin atmosferini yaşatma çabasının bir parçası olabilir.

Camilerin yanı sıra; özellikle Emevi hanedanlığının mimari üslubunu, sultanların zenginliklerini ve estetik anlayışlarını yansıtan saray kompleksleri de mozaik sanatının uygulandığı diğer yapı grubunu oluşturur. Emevi idarecileri, yüksek duvarlar ve kulelerle adeta kale gibi korunan saraylarını; hem dini, hem idari hem de günlük yaşamlarını geçirebilecekleri, her türlü ihtiyaca yönelik birimleri barındıran büyük kompleksler şeklinde tasarlamışlardır. Bunların idari birimleri, sultanın kudreti ve zenginliğini konuk veya elçilere sergileme amacıyla göz alıcı süslemelerle donatılmıştır. Günlük yaşamlarını geçirdikleri birimlerde de aynı şekilde dönemin şaheserleri denilebilecek süslemelere yer verilmiştir. Bu süslemeler içinde, yerel gelenekler ve dönemin üslubuyla oluşturulan mozaik kaplamalar önemli bir yer tutar. Burada dikkat çeken bir unsur olarak; ibadethanelerde dinin hükümlerine karşı duyulan hassasiyet gereği figürlü anlatımlardan kaçınılırken, saray komplekslerinin muhtelif yerlerindeki bu mozaiklerde ve de fresklerde çeşitli hayvan ve insan figürlerine yer verilmesinde sakınca görülmemiştir.

89 yıllık Emevi hanedanlığı dönemindeki, mimari mozaikler hususundaki bu yükselişin, kendinden sonraki hanedanlıklarda aynı ihtişam ve heyecanla sürdürüldüğünü söylemek mümkün değildir. Özellikle Abbasi ve Memluk dönemlerinde stuko tekniği ön plandadır ve mozaik tekniği eski geleneklerin devamı şeklinde özellikle mihrap nişlerinin süslenmesinde kullanılmaya devam eder. 13. yüzyıldan başlayarak önce çini-mozaik ardından da plaka çini tekniğinin gitgide yaygınlaşması, mozaik üretimi ve kullanımını geri planda bırakmıştır. Türk-İslam sentezinin mimari sanatlar açısından en karakteristik unsuru olan çinilerde, her ne kadar yeni ve bir ölçüde farklı bir teknik kullanılmış olsa da, İslam sanatı ve felsefesiyle örtüşerek yüzyıllar içerisinde özgün bir uyum yakalamış olan stilize bitkisel motifler baskın bezeme unsurları olarak yaşatılmıştır.

KAYNAKLAR

- Abdulfattah, I. R. ve M. M. Sakr. 2012. "Glass Mosaics in a Royal Mamluk Hall: Context, Content, and Interpretation", *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria – Evolution and Impact, Mamluk Studies 1*, ed. D. Behrens-Abouseif, Bonn University Press.
- Ağırakça A. 2009. "Kudüs ve Mescid-i Aksa'nın İslam'daki Yeri", *Mescid-i Aksa Sempozyumu / The Symposium of Masjid Al-Aqsa*, ed. Ü. Özkan, S. Şen ve S. M. Tahir, İstanbul, 81-101.
- Akın, B. A. 2009. "İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 22: 1-10.
- Akkurt, H. 2011. *İbn Battuta Seyahatnamesinde Yeralan Mimari Eserler*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.
- Al-Asad, M. 2000. "Historical Artistic Introduction", *The Umayyads: The Rise of Islamic Arts*, Amman, 35-52.
- Al-Share, R. ve N. Naghoj. 2013. "Towards the Rehabilitation of Al-Qastal Palace", *Innovative Systems Design and Engineering*, 4.4: 7-15.
- Alemdar, Y. 2006. "İspanya'da Arap Hakimiyetinin İzleri", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, X.1: 251-271.
- Algül, H. 2004. "Mescid-i Kuba", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 279-280.
- Altan, E. 2014. "Nur Al-Din Mahmud B. Zangi (1146-1174): One of the Prominent Leaders of the Struggle Against the Crusaders", *Tarih Dergisi*, 59: 57-78.
- Altun, A. 1978. *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Armstrong, K. 1996. *Jerusalem: One City, Three Faiths*, Alfred A. Knopf, New York.
- Aslanapa, O. 1990. *Türk Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Aslanapa, O. 1961. "Diyarbakır Sarayı Kazısından İlk Rapor (1961)", *Türk Arkeoloji Dergisi*, XI.2: 10-18.
- Avner, R. 2010. "The Dome of the Rock in Light of the Development of Concentric Martyria in Jerusalem: Architecture and Architectural Iconography", *An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Muqarnas*, 27: 31-49.
- Aybek, S. ve A. K. Öz. 2012. "Mosaic Researches at Amisos, 1996", *Journal of Mosaic Researches*, Volume 5: 13-23.
- Aydın, A. 2011. "Das Fussbodenmosaik des Annexbaus in der Kuppelkirche in Kaunos", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 31-42.
- Bacharach, L. J. 1996. "Marwanid Umayyad Building Activities: Speculations on Patronage", *Muqarnas*, 13: 27-44.

- Baker, P.L. 2005. "Glass in Early Islamic Palaces: The New Age of Solomon", *Annales du 16e Congres de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, London 2003*, Nottingham: Association Internationale pour l'Histoire du Verre, 167-170.
- Balmelle, C., A. Ben Khader ve F. Bejaoui. 2011. "La Maison des Deux Lions a Carthage", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 69-86.
- Baş, G. 2006. *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Doktora Tezi, Van.
- Batur, A. 1993. "Alman Çeşmesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 1: 208-209.
- Bayburtluoğlu, Z. 1993. *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum.
- Bayhan, A. A. 2002. "Mısır'da Memluk Sanatı", *Türkler*, 6: 120-132.
- Behrens-Abuouseif, D. 1989. *Islamic Architecture in Cairo*, Leiden.
- Behrens-Abuouseif, D. 1997. "The Lion Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar", *Muqarnas*, 14: 11-18.
- Beksaç, E. 2002. "Kurtuba Ulucami", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26: 453-454.
- Beksaç, E. 1995. "Elhamra Sarayı (Mimari)", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11: 31-33.
- Beksaç, E. 1998. "Hırbetü'l-Minye", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 17: 327-328.
- Bisheh, G. 1993. "From Castellum to Palatium: Umayyad Mosaic Pavements from Qasr Al-Hallabat in Jordan", *An Annual on Islamic Art and Architecture, Muqarnas*, 10, ed. M. B. Sevckenko, Leiden.
- Bisheh, G. 2000. "Two Umayyad Mosaic Floors from Qastal", *Liber Annuus*, 50: 431-438
- Blazquez, J. M. 2008. "Der Einfluss der Mosaiken des vorderen Orients auf hispanische Mosaiken am Ende der Antike", *Journal of Mosaic Research*, 1-2: 7-31.
- Bozkurt, N. 2004. "Mescid-i Aksa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 268-271.
- Bozkurt, N. ve M. S. Küçükaşçı. 2004. "Mescid-i Nebevi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 281-290.
- Bubur, R. 2002. "Buhara Camileri", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 1538-1546.
- Burckhardt, T. 2009. *Art of Islam Language and Meaning*, Indiana.
- Can, B. 2009. "Erzincan Altın-tepe Church with Mosaic", *Journal of Mosaic Research*, 3: 5-13.
- Can, B. 2010. "Hellenistik, Roma ve Bizans Dönemlerinde Erzurum ve Çevresi", *A Gift From Past to the Future / Geçmişten Geleceğe Armağan*, ed. M. Işık, E. Mutlugün ve M. Artu, Ankara, 34-39.
- Can, B. 2011. "Technical, Stylistic, Iconographic Evaluation and Dating of Mosaics of Altın-tepe Church", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 225-234.

- Can, B. 2015. "Ancient Mosaics, Symbolism and Personification", *Actual Archaeology Magazine*, 14: 40-45.
- Cantay, G. 2002. "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 24-46.
- Carlier, P. ve F. Morin. 1986. *Qastal Al-Balqa*, Grignan, UK.
- Clark, G. 2012. *The Dome of the Rock: The Historical, Political and Religious Motivations Behind its Construction*, MA Thesis, Louisville.
- Cookson, N. 2011. "Orpheus: Some Metaphors in Mosaic", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 259-268.
- Creswell, K. A. C. 1989. *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Scholar Press.
- Dodds, J. 1992. *Al-Andalus: The Art Of Islamic Spain*, New York.
- Doğan, S. 2009. "Sultan Abdülmecid Döneminde İstanbul - Ayasofya Camii'ndeki Onarımlar ve Çalışmaları Aktaran Belgeler", *Bilig*, Sayı 49: 1-34
- Dunbabin, K. M. D. 2015. "How Were Mosaics Made? Craftsmen, Materials, Workshops, and Techniques", *Actual Archaeology Magazine*, 14: 26-39
- Enderlein, V. 2007. "Kutsal Kudüs Kenti: Kubbetü's-Sahra", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein ve P. Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 64-79
- Erarslan, A. 2012. "Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan-İşlev İlişkisi", *Megaron*, Sayı 7.3: 145-160.
- Ersoy, A. 2014. "Germanicia Antik Kenti ve Mozaikleri", *Aktüel Arkeoloji*, 39: 126-131.
- Eruz, F. 2004. "Memlukler - Sanat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 97-100.
- Eyice, S. 1989. "Alman Çeşmesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2: 506-507.
- Flood, F. B. 1997. "Umayyad Survivals and Mamluk Revivals: Qalawunid Architecture and the Great Mosque of Damascus", ed. G. Necipoğlu, *An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Muqarnas*, XIV: 57-79.
- Gedik, A. 2009. "Endülüs Sanatları", *Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, XIV: 449-470.
- Gladiss, A. V. 2007. "Eyyubi ve Memluk Tarihi, Haçlılar", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein ve P. Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 166-171.
- Göğüş, C. 2013. "A German Fountain in the Ottoman Capital", *The Asian Conference on Cultural Studies, Official Conference Proceedings*, 187-198.
- Grabar, O. 1964. "Islamic Art and Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers*, 18: 67-88.
- Grabar, O. 1978. *The Formation of Islamic Art*, New Haven – London.
- Grabar, O. 1988. "Notes sur le mihrab de la Grande Mosquee de Cordoue", *Le Mihrab: Dans L'Architecture Et La Religion Musulmanes*, ed. A. Papadopoulo, Leiden, 115-122.

- Grabar, O. 1996. *Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem*, Princeton University Press, Princeton.
- Grabar, O. 2006. "Islamic Art and Architecture and the Antique", *Islamic Visual Culture, 1100-1800*, II: 423-441.
- Grabar, O. 2007. "İslam Dünyasında Sanat ve Kültür", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein ve P. Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 35-43.
- Grafman, R. ve M. Rosen-Ayalon. 1999. "The Two Great Syrian Umayyad Mosques: Jerusalem and Damascus", *Muqarnas*, 16: 1-15.
- Greenhalgh, M. 2005. *Islam and Marble from the Origins to Saddam Hussein*, The Australian National University, Canberra.
- Greenhalgh, M. 2008. "Islamic Re-Use of Antique Mosaic Tesserae", *Journal of Mosaic Research*, 1-2: 55-81.
- Greenhalgh, M. 2009. *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Boston.
- Grupico, T. 2011. "The Dome in Christian and Islamic Sacred Architecture", *The Forum on Public Policy*, 3: 1-14.
- Gül, M. 2005. "The First Masterpiece of the Islamic Art Kubbat Al-Sakhra and Historical Background", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15.1: 289-298.
- Güvenir, A. 2014. "20. Yüzyıl Sanatında Mozaik", *Aktüel Arkeoloji*, 40: 50-55.
- Hamdan, O. ve C. Benelli. 2011. *Holy Land Mosaics, A Bridge of Tesserae Across the Mediterranean*, Jerusalem, Palestine.
- Hamilton, R.W. 1959. *Khirbat al-Maffar: An Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford.
- Hillenbrand, C. 2000. *The Crusades. Islamic Perspectives*, Routledge, New York.
- Hillenbrand, R. 2005. *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Homer Kitabevi, İstanbul.
- Idinopulos, T. A. 1991. *Jerusalem: A History of the Holiest City As Seen Through the Stuggles of Jews, Christians and Muslims*, Elephant Paperbacks, Chicago.
- Irving, T. 2002. "Kurtuba", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26: 451-453.
- İbn Battuta. 2005. *İbn Battûta Seyahatnamesi*, çev. A. Aykut ve A. Sait, YKY, İstanbul.
- İbn İzari el-Merrakuşi. *El-Beyanü'l-Muğrib fi Ahbari'l-Endelüs ve'l-Mağrib I-II*, çev. E. Fagnan, 1901-1902.
- Jobst, W., B. Erdal ve C. Gurtner. 1997. *İstanbul Büyük Saray Mozayiği*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Johnson, F. 1852. *Persian, Arabic, and English*, London.
- Karabulut, H., M. Önal ve N. Dervişoğlu. 2011. *Haleplibahçe Mozaikleri, Şanlıurfa, Edessa*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

- Kesenceli, R. 2009. "Kudüs ve Mescid-i Aksa", *Somuncubaba Dergisi*, İstanbul, 102: 43-47
- Khoury, N. N. N. 1996. "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century", *Muqarnas*, 13: 80-98.
- Kırkıl, T. 2008. *Adana Kent Merkezinde Cami Mimarisinin Geçmişten Günümüze Gelişimi*, Çukurova Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Kızıl, A. ve H. Özyurt Özcan. 2009. "Milas Ahmet Çavuş Mahallesi'nden Çıkan Mozaikler", *Journal of Mosaic Research*, 3: 5-13.
- Konak, R. 2013. "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı", *The Journal of Academic Social Science Studies, JASSS, International Journal of Social Science*, 6: 967-988.
- Kuban, D. 1974. *Muslim Religious Architecture, Part I, Iconography of Religions*, XXII, 2, Leiden.
- Küçükaşçı, M. S. 2003. *Cahiliye'den Emeviler'in Sonuna Kadar Haremeyn*, İstanbul.
- Küçükkürtül, M. R. 2013. *Kubbelerin Gölgesinde İslam Şehirleri*, İstanbul.
- Küçüksipahioğlu, B. 2003. "Medine'tüz Zehra" *TDV İslam Ansiklopedisi*, 28: 320-322.
- Limao, F. 2011. "The Vase's Representation (Cantharus, Crater) on the Roman Mosaic in Portugal: A Significant Formal and Iconographic Path from Classical Antiquity to Late Antiquity", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 565-583.
- Ling, R. 1998. *Ancient Mosaics*, British Museum Press.
- Macun, İ. 2002. "Hindistan'da Türk Müslüman Mimari ve Resim Sanatı", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 1564-1576.
- Meri, J. W. 2006. *Medieval Islamic Civilization*, I, New York.
- Mintz, J. 2010. *The Umayyad Dome of the Rock, A Historical Narrative Through Architecture*, Jerusalem.
- Mütercim Asım Efendi. 2013. *Kamusu'l-Muhit Tercümesi*, 3, haz. M. Koç ve E. Tanrıverdi, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul.
- Nees, L. 2016. *Perspectives on Early Islamic Art in Jerusalem*, Leiden-Boston.
- Northedge, A. 2007. *The Historical Topography of Samarra*, Samarra Studies, I.
- Okçu, R. 2009. "Prusia Ad Olympum Mozaikleri", *Journal of Mosaic Research*, 3: 31-51.
- Omari, E. 2012. "The Mosaics with Animals Theme in the Southern Adriatic Between 4th and 6th century A.D.: Decorative and Iconographic Schemes in Comparison", *Journal of Mosaic Researches*, 5: 115-129.
- Omari, E. 2011. "The History and Development of Mosaics in Albania (4th / 3rd Century B.C. - 6th Century A.D.)", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 675-691.

- Öney, G. 1987. *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir
- Özdemir, M. 1995. "Elhamra Sarayı (Tarih)", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11: 29-31.
- Özet, A. 2009. "Bodrum-Torba Monastery Mosaics", *Journal of Mosaic Research*, 3: 71-82.
- Pander, K. 2002. "Timuroğullarının Orta Asya Mimari Sanatına Katkıları", *Türkler, Yeni Türkiye Yayınları*, Ankara, 8: 1514-1530.
- Parrish, D. ve B. Poulsen. 2011. "Late Antique Tombs with Mosaic in Ancient Halikarnassos", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 721-733.
- Rabbat, N. 1989. "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock", *Muqarnas*, 6: 12-21.
- Rabbat, N. 1996. "Al-Azhar Mosque: An Architectural Chronicle of Cairo's History", *Muqarnas*, 13: 45-67.
- Reiter, Y., M. Eordegian ve M. Abu Khalaf. 2000. "Between Divine and Human: The Complexity of Holy Places in Jerusalem", *Jerusalem: Points of Friction and Beyond*, ed. M. Ma'oz ve S. Nusseibeh, 95-164.
- Ritter, M. 2012. "Umayyadisches Ornament und christliche Motive: Marmorrelieffriese (Champleve) im Palast von Hirbat al-Minya", *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Band 3, Wiesbaden, 113-137.
- Rosen-Ayalon, M. 1996. "Art and Architecture in Jerusalem in the Early Islamic Period", *The History of Jerusalem: The Early Period*, ed. J. Praver ve H. Ben-Shammai, New York University Press, Jerusalem.
- Sagiv-Hayik, İ. 2011. "The Hellenistik Mosaic of Dor - Figural Image or Theatrical Mask?", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 829-841.
- Salimi, A. 2013. *İslam Ülkelerinde Çağdaş Cami Sorunsalı*, Yüksek Lisans Tezi, Lefkoşa.
- Salman, B. 2007a. *Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Salman, B. 2007b. "Şanlıurfa Müzesi'nden Üç Adet Mozaik Döşeme", *III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri*, ed. M. Şahin, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Bursa, 45-54.
- Salman, B. 2008a. "Euphrates'in Doğu Yakasında Farklı Bir Mozaik Üretim Merkezi", *The Proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye / The Mosaic Bridge From Past to Present*, ed. M. Şahin, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Bursa, 123-139.
- Salman, B. 2008b. "Family, Death and Afterlife According to Abgar Kingdom Period Mosaics in Osroene Region", *Journal of Mosaic Researches*, 1-2: 103-115.
- Salman, B. 2011. "Reflection of Some Cults and Rituals on Mosaics and Reliefs in Osroene and Other Syrian Cultures", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 843-851.

- Salman, B. 2012. "Kommegene ve Suriye Bölgesi Mozaiklerinde Yerel Özellikler ve Yabancı Etkiler: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme", *Journal of Mosaic Researches*, 5: 187-200.
- Salman, B. 2014. "Opus Sectile", *Aktüel Arkeoloji*, 39: 114-121.
- Saoud, R. 2002. "Muslim Architecture under The Umayyad Patronage (661-750 AD)", *Foundation for Science Technology and Civilisation*, ed. S. Al-Hassani, U.K., 1-6.
- Scheibelreiter, V. 2007. "Mosaics in Roman and Late Antique Western Asia Minor", *III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri*, ed. M. Şahin, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Bursa, 63-77.
- Seyahatname. 2010. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 4.1, haz. S. A. Kahraman ve Y. Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sivrioğlu, U. T. 2013. "Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler", *History Studies*, 5/3: 192-205.
- Swelim, T. 2013. "The Islamic Heritage of Old Cairo, The Mosque of Amr ibn al-As", *The History and Religious Heritage of Old Cairo, Its Fortress, Churches, Synagogue, and Mosque*, ed. C. Ludwig ve S. Sonbol, New York, 268-317.
- Swelim, T. 2015. *Ibn Tulun, His Lost City and Great Mosque*, New York.
- Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, haz. R. Gündoğdu, N. Adıgüzel ve E.F. Önal, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Taha, H. ve D. Whitcomb. 2015. *The Mosaics of Khirbet el-Mafjar, Hisham's Palace*, Chicago.
- Taragan, H. 2006. "Sign of the Times: reusing the past in Baybars's architecture in Palestine", *Mamluks and Ottomans*, ed. D. J. Wasserstein ve A. Ayalon, Routledge, London - New York, 54-68.
- Taşkent, A. 2012. "-Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında- İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme I", *Sosyoloji Dergisi*, 3/24: 155-181
- Tok, E. 2015. "Byzantine Mosaics, The Expression of Belief", *Actual Archaeology Magazine*, 14: 50-61.
- Tulgar, S. 2014. "Alman Çeşmesi ve Sultanahmet Örne Dikilitaşı'na Ait Metal Yapı Öğelerinin Konservasyon Uygulamaları", *Art-Sanat*, 3: 109-121
- Tülek, F. 1996. *Geç Roma - Erken Bizans Mozayiklerinde Paganizmden Hristiyanlığa Geçmiş Bir Motif Olarak Orpheus*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Uluçam, A. 1997. "Haremü'l-Halil", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 15: 307-309.
- Uzun, M. 1995. "Ezher", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 12: 53-58.
- Üçok, B. 1968. *İslam Tarihi, Emeviler-Abbasiler*, Ankara.
- Ülgey, D. M. 2004. *Mozaikler Üzerinde Orpheus*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

- Ünver, A. S. ve Y. Önge. 1981. "Selsebillerimiz", *Vakıflar Dergisi*, 13: 339-375.
- Vurnal, H. 1993. *Roma Bizans Mozaik Sanatı Etkisi ile 1960 Sonrası Günümüze Kadar Mimaride Duvar Resmi Olarak Mozaik Sanatı ve Bedri Rahmi - Eren Eyüboğlu Mozaikleri*, Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Wijdan Ali, H. R. H. (Princess). 2006. "Islamic Art As A Means Of Cultural Exchange", *Foundation For Science Technology and Civilisation*, Manchester, 9-16.
- Yavuz, M. 2002. "Osmanlı'da Alman Mimarlar ve Eserleri", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 15: 652-672.
- Yazıcı, T. 1995. "Emeviyye Camii: İslam Dini Mimarisinin Bugüne Kadar Ayakta Kalabilen İlk Muhteşem Örneği", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11: 108-109.
- Yeomans, R. 2006. *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, Garnet Publishing, U.K
- Yıldırım, Y. 1996. "The Restoration Project of the Masjid Al-Aqsa by Mimar Kemalettin (1922-26)", *Muqarnas*, 13: 149-164.
- Yurttaş, H. 2002. "Hasankeyf'de Artuklu, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 164-189.
- Zaqquq, A. ve M. Piccirillo. 1999. "The Mosaic Floor of the Church of the Holy Martyrs at Tayibat Al-Imam - Hamah, in Central Syria", *Liber Annuus*, 49: 443-464, Pl. 7-36

FİGÜRLER LİSTESİ

- Figür 1. Kudüs, Kubbet'üs Sahra
Figür 2. Kudüs, Kubbet'üs Sahra
Figür 3. Kudüs, Mescid-i Aksa
Figür 4. Şam, Emeviye Camii
Figür 5. Şam, Emeviye Camii
Figür 6. Şam, Emeviye Camii
Figür 7. Şam, Emeviye Camii
Figür 8. Şam, Emeviye Camii, Kubbetü'l Hazne
Figür 9. Şam, Emeviye Camii, Kubbetü'l Hazne
Figür 10. Tiberya, Hirbet'ül Minye
Figür 11. Zerka, Kuseyr El Hallabat
Figür 12. Zerka, Kuseyr El Hallabat
Figür 13. Zerka, Kuseyr El Hallabat
Figür 14. Zerka, Kuseyr El Hallabat
Figür 15. Amman, Kastal Sarayı
Figür 16. Eriha, Hirbetü'l Mefcer
Figür 17. Eriha, Hirbetü'l Mefcer
Figür 18. Eriha, Hirbetü'l Mefcer
Figür 19. Eriha, Hirbetü'l Mefcer
Figür 20. Eriha, Hirbetü'l Mefcer
Figür 21. Eriha, Hirbetü'l Mefcer
Figür 22. Bet Şean, Pazaryeri
Figür 23. Kurtuba, Ulu Camii
Figür 24. Kurtuba, Ulu Camii
Figür 25. Kurtuba, Ulu Camii
Figür 26. Homs, Büyük El-Nuri Camii
Figür 27. Kahire, Şecerüddür Türbesi
Figür 28. Şam, Sultan Baybars Türbesi
Figür 29. Şam, Sultan Baybars Türbesi
Figür 30. Kahire, Kalavun Camii

Figür 31. Kahire, Tolunoğulları Camii

Figür 32. El-Halil, Haremü'l Halil Camii

Figür 33. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Taybarsiyye Medresesi

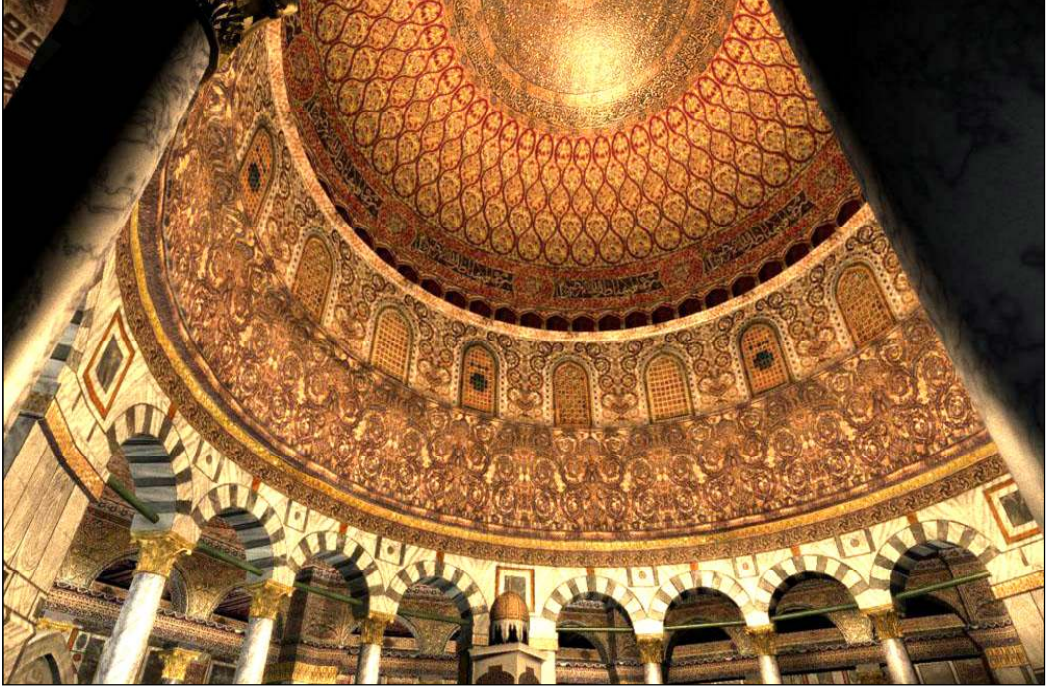
Figür 34. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Akboğaviyye Medresesi

Figür 35. Diyarbakır, Artuklu Sarayı

Figür 36. İstanbul, Ayasofya, Sultan Abdülmecid Tuğrası

Figür 37. İstanbul, Kaiser Wilhelm II (Alman) Çeşmesi

Figür 38. Ankara, Anıtkabir, Şeref Holü



Figür 1. Kudüs, Kubbet'üs Saha



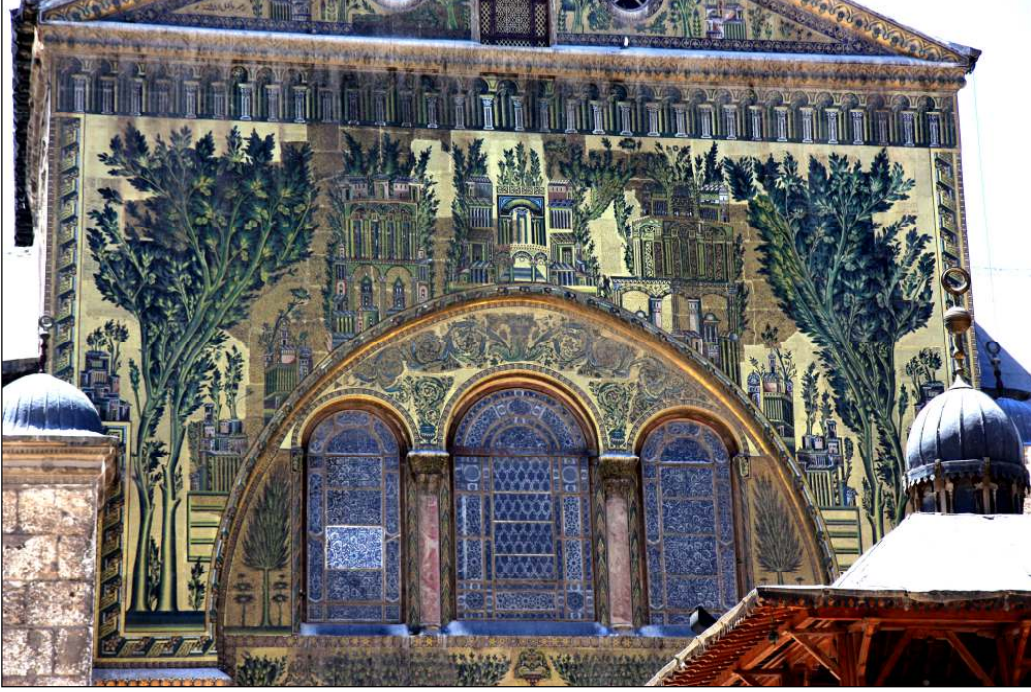
Figür 2. Kudüs, Kubbet'üs Saha



Figür 3. Kudüs, Mescid-i Aksa



Figür 4. Şam, Emeviye Camii



Figür 5. Şam, Emeviye Camii



Figür 6. Şam, Emeviye Camii



Figür 7. Şam, Emeviye Camii



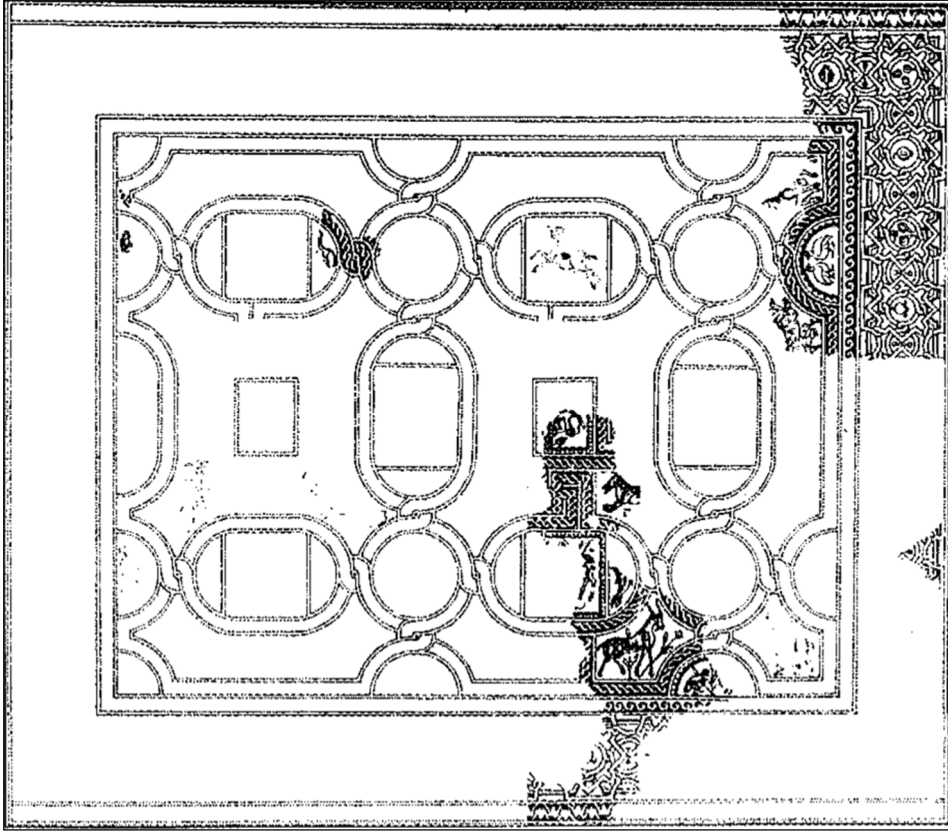
Figür 8. Şam, Emeviye Camii, Kubbetü'l Hazne



Figür 9. Şam, Emeviye Camii, Kubbetü'l Hazne



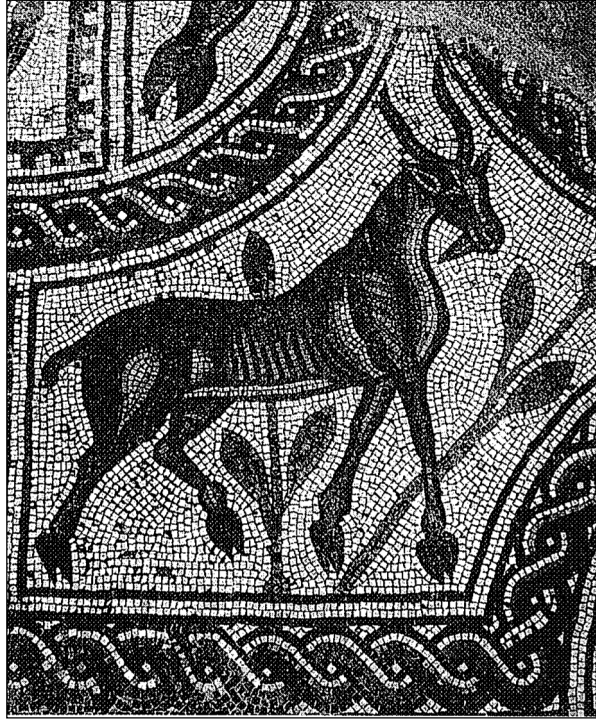
Figür 10. Tiberya, Hirbet'ül Minye



Figür 11. Zerka, Kuseyr El Hallabat



Figür 12. Zerka, Kuseyr El Hallabat



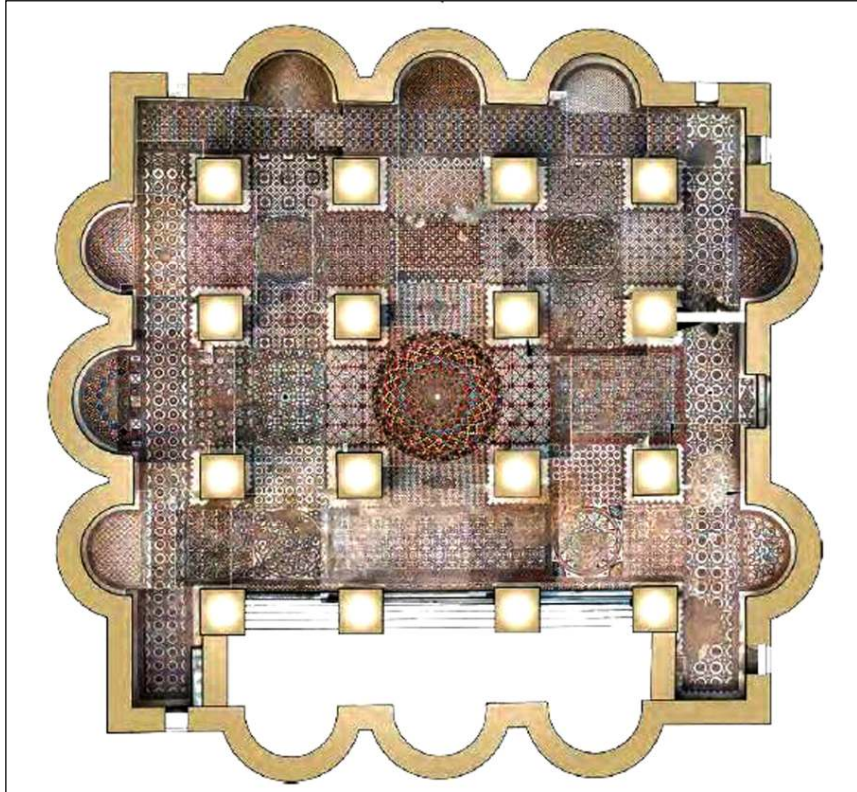
Figür 13. Zerka, Kuseyr El Hallabat



Figür 14. Zerka, Kuseyr El Hallabat



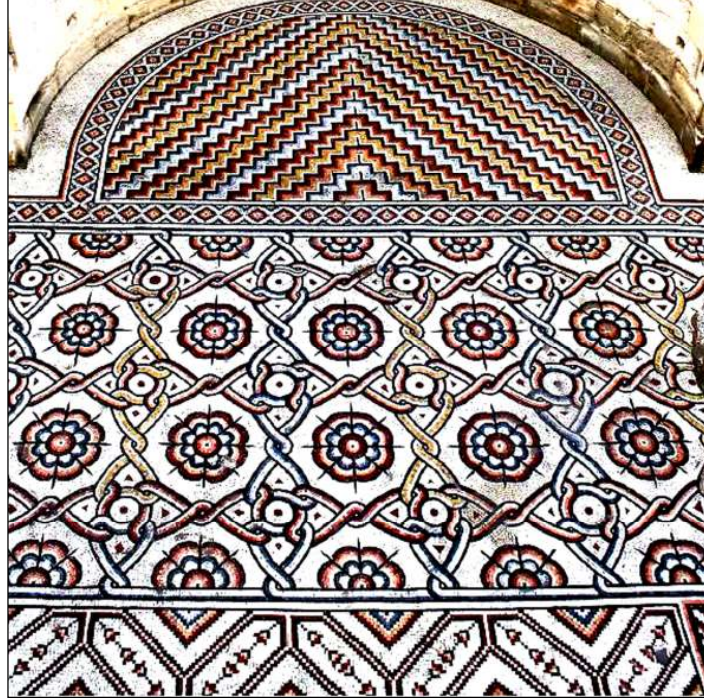
Figür 15. Amman, Kastal Sarayı



Figür 16. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



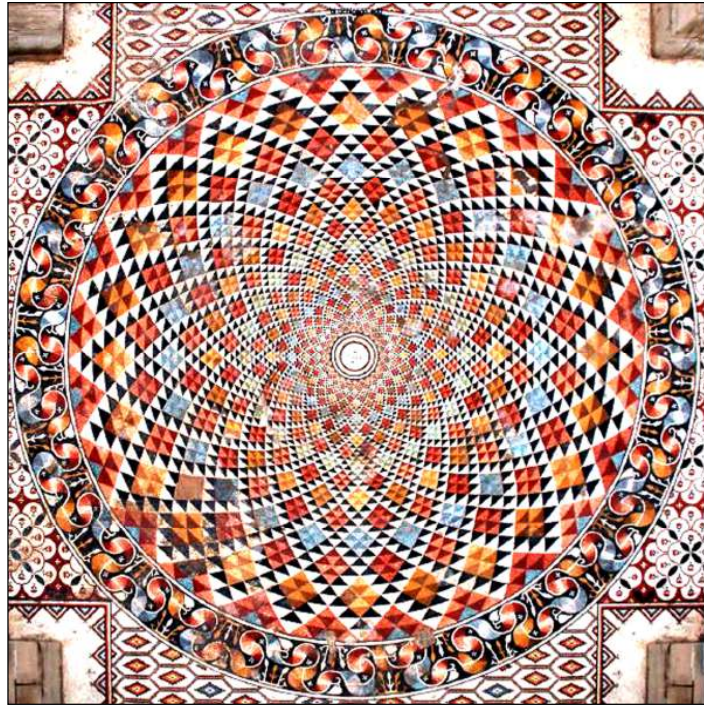
Figür 17. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 18. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



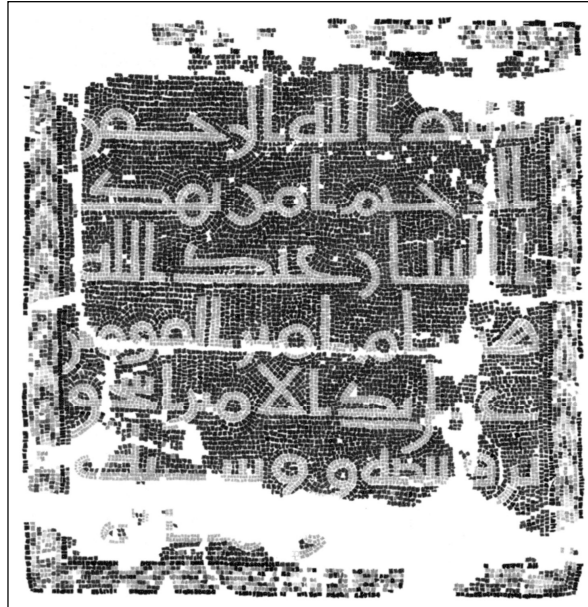
Figür 19. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 20. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 21. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 22. Bet Şean, Pazaryeri



Figür 23. Kurtuba, Ulu Camii



Figür 24. Kurtuba, Ulu Camii



Figür 25. Kurtuba, Ulu Camii



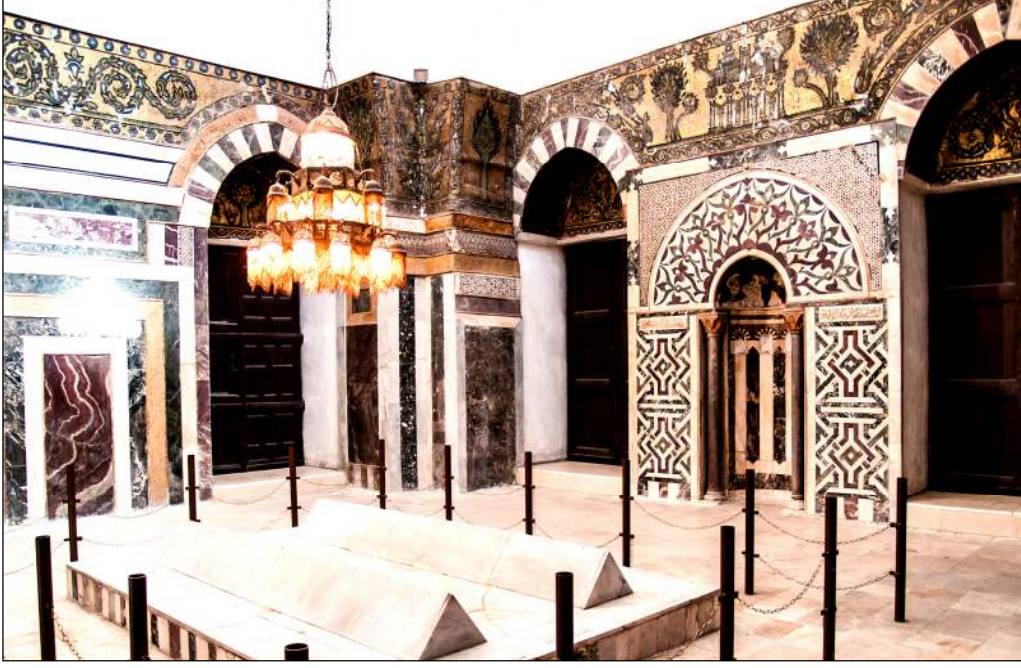
Figür 26. Homs, Büyük El-Nuri Camii



Figür 27. Kahire, Şecerüddür Türbesi



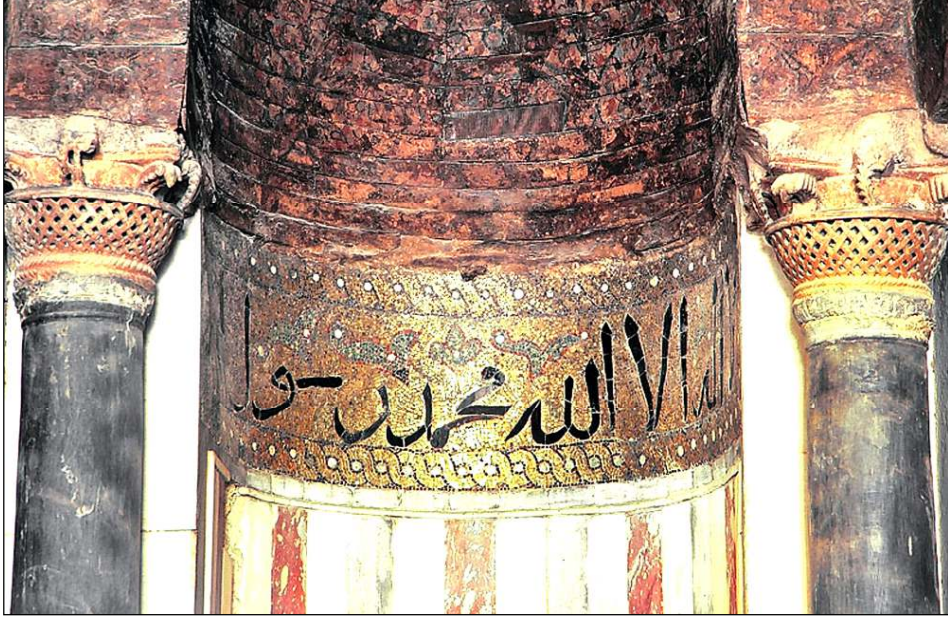
Figür 28. Şam, Sultan Baybars Türbesi



Figür 29. Şam, Sultan Baybars Türbesi



Figür 30. Kahire, Kalavun Camii



Figür 31. Kahire, Tolunoğulları Camii



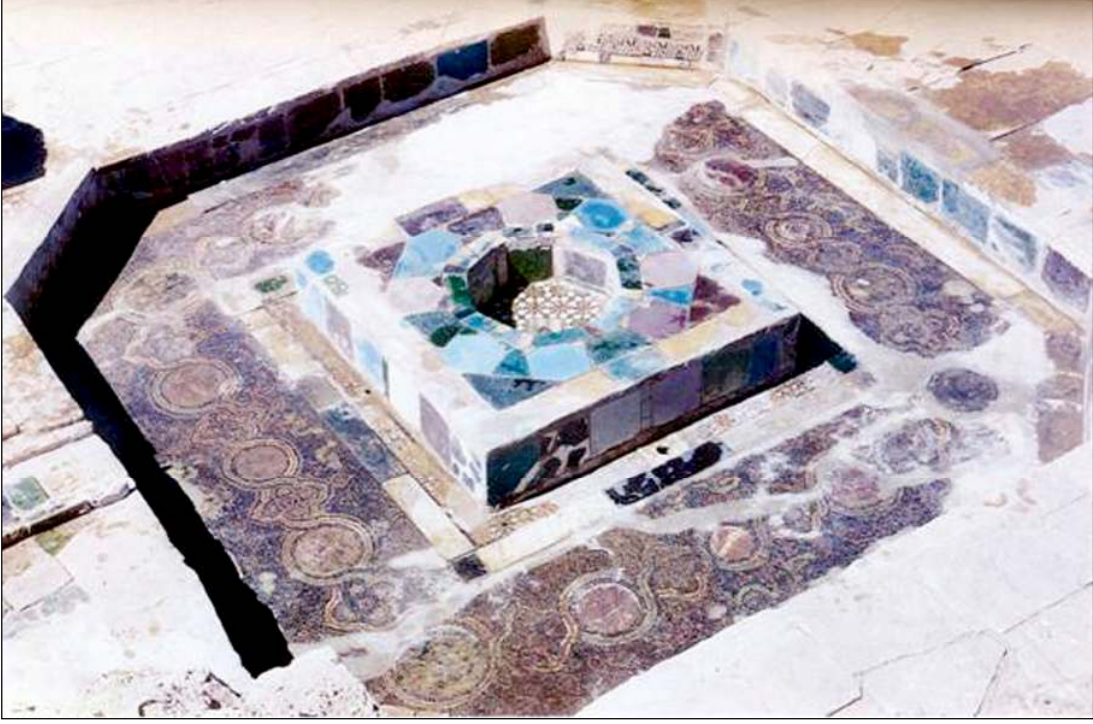
Figür 32. El-Halil, Haremü'l Halil Camii



Figür 33. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Taybarsiyye Medresesi



Figür 34. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Akboğaviyye Medresesi



Figür 35. Diyarbakır, Artuklu Sarayı



Figür 36. İstanbul, Ayasofya, Sultan Abdülmecid Tuğrası



Figür 37. İstanbul, Kaiser Wilhelm II (Alman) Çeşmesi



Figür 38. Ankara, Anıtkabir, Şere

ENDÜLÜS-İSLAM DÖNEMİNDE DİNİ YAPILAŞMA VE KENTLEŞME: İŞBİLİYE

FATMA YILDIZ
Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü
Türk-İslam Sanatı Anabilim Dalı
fatma1822yildiz@hotmail.com

ÖZ

Bu makalede, Müslümanların Sevilla'ya girmelerinden itibaren, 1248 yılında Hıristiyanların kenti ele geçirmelerine kadar olan süre içinde inşa edilen dini yapıların durumu ve bu yapıların kent planlamasına etkileri değerlendirilmiştir. Endülüs Emevi Emirliği döneminden itibaren yazılı belgeler ve kazı sonuçlarına dayanarak tespit edilen cami ve mescitler ele alınarak, bu yapıların Endülüs-İslam dönemi kent yerleşim düzenini nasıl şekillendirdiği anlatılmıştır. İşbiliye'de Endülüs-İslam dönemi kazı araştırmaları son dönemlerde artmış, bu kazı sonuçları ile cami ve mescit gibi dini yapılar hakkında daha fazla veriler ortaya çıkarılmıştır. Bu veriler bu konuda geçmişte ortaya atılan tezlerin revize edilmesine neden olmuştur. Geçmişte yapılan yorumlar, Murabıtlar ve Muvahhidler döneminde İşbiliye'de cami ve mescit gibi yapıların sayılarının az olduğu hakkındaydı. Araştırmalar, İşbiliye'de İslam dönemine ait dini yapıların tahmin edilenden fazla olduğunu, dönemde en fazla cami ve mescide sahip Endülüs-İslam kentinin İşbiliye olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu verilerle, Endülüs-İslam dönemi kent yapısı ve Ortaçağ'da Conquista sonrası Hıristiyan kent planlamasında devam eden Endülüs-İslam etkileri açıklığa kavuşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İşbiliye (Sevilla), Giralda, İşbiliye Ulu Camii, Endülüs-İslam, Mağrib.

RELIGIOUS CONSTRUCTION AND URBANIZATION IN AL-ANDALUS DURING THE ISHBILIYA

ABSTRACT

In this review, the situation of the religious buildings that were built in the period that started with the entry of the Muslims to Seville until 1248 when the Christians captured the city, and the influence of these buildings on urban planning have been evaluated. The mosques and masjids, which were determined by taking the written documents and excavation results as of Omayyad Emirate as bases, and the issue of how these buildings shaped the urban settlement form in Al-Andalus during Islamic Period have been examined. The excavations on Islamic Period in Ishbiliya have increased in recent years, and more data have been obtained on the religious buildings such as mosques and masjids with these excavations. These data have caused that the theses that were put forward on this issue in the past are revised. The interpretations that were made in the past claimed that the number of the mosques and masjids in Ishbiliya in the Almoravid and Almohad period was few. Studies have revealed that the religious buildings in Ishbiliya were more than the predicted number, and that the Islamic city in Al-Andalus that had the most mosques and masjids was Ishbiliya. With these data, the urban structure of Islamic Period, and the continuing Islamic influences in Al-Andalus on the Christian urban planning after the Conquista in the Middle Ages have been revealed.

Keywords: Ishbiliya (Seville), Giralda, Great Mosque of Ishbiliya, Al-Andalus, Maghrib.

İLK CAMİ İNŞASI

İşbiliye’de ulu camiler ve mahalle camileri hakkındaki bilgiler Arap kroniklerinde ve Hıristiyan belgelerinde yer almaktadır. Sevilla’da İslam hakimiyeti ile bir süre Vizigot dönemi kilise yapılarının Müslümanlar ve Hıristiyanlarla birlikte ibadet yeri olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kentin 712’de ele geçirilmesinden sonra Vizigot dönemine ait katedralin I. Abdurrahman döneminde camiye dönüştürüldüğü yazılı metinlerden anlaşılmaktadır (Valor Piechotta 1993: 301).

İşbiliye’de ilk cami inşası kentin Müslümanlar tarafından ele geçirilmesinden yaklaşık yüz yıl kadar sonra gerçekleşmiştir. İlk cami *İbn Adabbas Camii*, Endülüs Emevi Emirliği döneminde 829-830’da Kadı Ömer İbn Addabas denetiminde inşa edilmiştir. Aynı dönemde başkent olarak birincil sırada yer alan Kurtuba’da 750 yılında ilk caminin yapıldığını hatırlamak gerekir. İşbiliye ise, Endülüs Emevi Emirliği’nde kentin stratejik konumu ve Doğu ile bağlantıların sağlandığı limana sahip olması açısından Endülüs’te ikincil sırada yer almıştır. Daha sonra 12. yüzyılda Muvahhidler döneminde İşbiliye Ulu Camii inşa edilecektir. Bunun dışında her mahallede orta büyüklükte ve daha küçük ölçekte mescit olarak çok sayıda dini yapının bulunduğu tarihi metinlerden anlaşılmaktadır. Arap kaynaklarında ilk yüzyıllara ait Endülüs-İslam dönemi camileri hakkında yazılı belgeler yetersizdir. Metinlerde el- *Tarraka Camii*, *Rubina Camii* gibi bazı

yapıların isimleri geçmesine rağmen kentte mevcut olan camilerin tamamı hakkında bilgi bulunmamaktadır.

İşbiliye’de ilk cami olarak bilinen **İbn Adabbas Camii**, günümüzdeki Salvador Kilisesi’nin (Colegial del Salvador) bulunduğu yerde, Vizigotlar döneminde kentin merkezi olan bölgede inşa edilmiştir ((Valor Piechotta 1993: 301, bkz. fig. 12, 13). Caminin II. Abdurrahman döneminde yapıldığını gösteren mermer levha üzerinde 829 tarihli kitabesi vardır. Arap kaynaklarında caminin minaresi hakkında şu bilgiler yer almaktadır:

“Abdurrahman bin el-Hakem inşaatı harika ve kentin gururu olan günümüzün Sevilla Camii’ni de inşa etti. Minaresi olağanüstü bir kalitede ve muhteşem bir çalışma. Minarenin her bir kenarında yukarıya kadar [yerleştirilmiş] tepesinde başka bir sütun bulunmakta, her bir yanında üç sütun yer almaktadır. (Çeviri: Fatma Yıldız).”¹

Caminin on bir sahınlı olduğu, hükümet konağı ile direkt bağlantının sağlandığı bir geçiş yolu bulunduğu tahmin edilmektedir. Arap kaynaklarına göre cami 844 yılında Vikingler tarafından yakılmıştır. 1080 yılında cami minaresi ve 1196-1197 yılında Ebu Yusuf Yakub’un caminin harem bölgesinin çatısını ve zarar görmüş diğer bölümlerini tamir ettirdiği kaynaklarda geçmektedir (Torres Balbás 1946: 428). İbn Adabbas Camii günümüzde hâlâ ayakta olan Barok tarzındaki Salvador Kilisesi’nin yapımı sebebiyle zarar görmüştür. Caminin kuzey avlusuna ait bazı sütun ve ayakları, sütun başlıkları ve kilisenin ana giriş avlusundaki minarenin temelleri günümüzde hâlâ ayaktadır. Minarenin temelleri üzerinde kilise çan kulesi yükselmektedir. 10. yüzyıla kadar kentin merkezi olan *medine* bu cami çevresinde yer almıştır (J. González & Campos 1987). İbn Adabbas Camii’nin Endülüs Emevileri döneminde inşa edilmesi ile bölgede İşbiliye’nin önemi artmıştır.

Emeviler döneminde yapılan İbn Adabbas Camii yaklaşık 350 yıl kadar kentin ulu camisi olarak işlev görmüştür. Caminin inşası sırasında belirlenen büyüklüğün zamanla artacak olan nüfus artışı hesaplanarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu kadar büyük bir caminin, daha sonraki Murabıtlar döneminde başka bir ulu camiye ihtiyaç duyulup duyulmadığını düşündürmektedir. Muvahhidler dönemine kadar kentte sayısı artan cemaat için İbn Adabbas Camii’nin yeterli olması dikkat çekicidir. Kentteki nüfus artışı ve İbn Adabbas Camii’nin zamanla yetersiz olması Muvahhidler döneminde kentin gittikçe büyüdüğünü göstermektedir.

¹ Metnin İspanyolcası: *“También (constuyó ‘Abd al-Rabman b. al-Hakam) la mezquita de Sevilla de hoy en día, que es de construcción maravillosa y el orgullo de la ciudad. Su alminar es de factura extraordinario, y un trabajo magnífico. En cada uno de sus cuatro lados hay una columna sobre otra hasta la parte alta, y en cada lado hay tres columnas”, alıntı: (Lévi Provençal & Al-Himiyari 1938: 18–22).*

HALİFELİĞİN TEMSİLİ GÜCÜ: İŞBİLİYE ULU CAMİİ VE GİRALDA

İbn Adabbas Camii İşbiliye’de Muvahhidler döneminde kadar kentin tek ulu cami olma özelliğini korumuştur. Ancak zamanla Cuma namazlarında gelen büyük kalabalığı taşıyamaması nedeniyle, Muvahhidler dönemi halifesi Ebu Yakub Yusuf, bugünkü Sevilla Katedrali’nin bulunduğu yerde **İşbiliye Ulu Camii** inşa ettirmiştir. (Fig. 1, 2). İşbiliye Ulu Camii hakkında yeteri kadar yazılı metinlere ulaşılmıştır: Endülüs dönemine ait camilerle ilgili en fazla yazılı belgeler İşbiliye Ulu Camii ile alakalıdır. Mayıs 1172 yılında halife Ebu Yakub Yusuf’un emriyle yapımına başlanan caminin ibadet bölümü 1176 yılında, tamamı ise 1182 yılında tamamlanmıştır. Araştırmacılar, bu camiden “Muvahhidler dönemi Ulu Camii” ya da “İşbiliye Ulu Camii” olarak bahsetmektedirler. İbn Sâhibüssalât’ın metinlerinde İşbiliye Ulu Camii hakkında şu bilgiler yer almaktadır:

“Bu yıl Sevilla nehri üzerinde müminlerin Emiri Yusuf köprü inşa etti (...). Alkasaba’nın iç ve dış [yapılarını] yeniden inşa etti. Sur duvarını zalaliq’leri, Bab-ı Yahvar kapısına bir kapı, nehrin her iki kıyasına yürüme yolu yaptı, ayrıca Kalat Yabir’den Sevilla’ya [kente] kadar suyu getirdi.” (Çeviri: Fatma Yıldız).²

Halife Ebu Yakub döneminde caminin baş mimarı Ahmad bin Baso caminin yapımını başlatmış, Ebu Yusuf döneminde baş mimar Ali Gomari ise inşaatı devam ettirmiştir. Caminin yapımı için Alkazaba’nın içindeki bazı konutların yıktırıldığı bilinmektedir ((Ibn Idari al-Marrakusi 1948: 222).³ Cami yaklaşık 43.32x81.36 m²’lik dikdörtgen bir alana sahiptir. Kuzey tarafında revaklı avlusu vardır. Revakları kuzeyde 6.40x49.60 m genişliğinde, doğu ve batıda 5.45x44.20 m. genişliğindedir. İbadet mekânı 17 sahindan oluşmaktadır; yan sahinlerin genişliği 5.46 m, orta sahin 7.01 m’dir. Sahinler 12 kemer dizisinden oluşmaktadır. Avlu ile ibadet mekânı toplamda 8.231 m²’lik alana sahiptir (Jiménez Martín 1999: 100). Avlunun her üç duvarında büyük bir giriş kapısı yer almaktadır.

Caminin en büyük avlu kapısı olan **Puerta del Perdon** kapısı ile avlu içindeki sulama sistemlerinin ve su depolarının yer aldığı mazgallar günümüzde hâlâ korunmaktadır (Fig. 3, 6). Caminin büyük bir şadırvanı vardır. Bu şadırvanın büyüklüğü, cami cemaati sayısının döneminde büyük olduğunu düşündürmektedir. 1356 yılında Sevilla’da yaşanan depremde Ulu Camii’nin tamamı ve minaresinin üst bölümü zarar görmüştür. Caminin minaresi ve portakal ve limon ağaçları ile kaplı olan İspanyolca **Naranjos** olarak adlandırılan avlusu günümüzde hâlâ ayaktadır (Fig. 5, 7).

İşbiliye Ulu Camii’nin **Giralda** olarak adlandırılan minaresi İbn Sâhibüssalât’ın metinlerine göre 1184 yılında tamamlanmıştır (Miranda 1969: 481–483, fig. 8). 1198

² Metnin İspanyolcası: “En este año construyó el emir de los creyentes Yüsuf el puente sobre el río de Sevilla (...) Reconstruyó sus alcazaras interior y exterior; y construyó las zalaliq a la muralla, el paño de la puerta de Yahwar, las calzadas escalonadas en las dos orillas del río, y llevó el agua desde Qal’at Yabir hasta hacerla entrar en Sevilla”, alıntı: (Miranda 1969: 397).

³ Alıntı: Ramírez del Río 1999: 85.

yılında Sicilyalı kuyumcu Ebu-l-Layt tarafından üretilen hilal, Halife Ebu Yusuf Yakub el-Mansur'un da katıldığı bir törenle minarenin tepesine takılmıştır. Mermer ve taş malzemeden yapılan minarenin yüksekliği 100 metreden daha fazladır. Minare, yapıldığı dönemden itibaren kentin en önemli simgesi olmuştur. 1248'de Hıristiyanların kenti ele geçirmelerinden sonra bir nevi Müslümanlara karşı zaferin simgesi Giralda minaresi olmuştur. Günümüzde ise, Sevilla dendiğinde kentin sembolü olarak ilk akla gelen Giralda'dır. Tarihçi İbn Sâhibüssalât'ın Giralda minaresi hakkında verdiği bilgilere göre minarenin gövdesi insanların dışında hayvanların da çıkabileceği kadar büyüktür. İbn Sâhibüssalât Sala, bu minarenin dünyadaki en büyük minare olduğunu belirtmiştir (Miranda 1969).

Giralda minaresi dini anlamı yanında askeri anlam da taşımaktadır; minarenin iç savunma sistemi olarak bölgenin ve Guadalquivir nehir trafiğinin gözetlenmesi için kullanıldığı tarihi metinlerde geçmektedir. Dev gövdesinin verdiği işlevsel etki ile başkent olarak kentin gücünün ifadesi, Giralda minaresinde güçlü olarak vurgulanmıştır. Aynı zamanda Muvahhidler döneminde devam eden Hıristiyan işgalleri sırasında Muvahhidlerin Hıristiyanlar üzerindeki askeri zaferlerinin nihai başarısını ve iktidarın zirveye ulaştığını anlatmaktadır. Dini anlamı açısından bakıldığında, minarenin bu kadar yüksek olması aslında ezanın duyulmasını zorlaştıran bir durumdur. Giralda, Kutubiye Camii minaresi ile büyük benzerlik göstermektedir; bu benzerlik iki camide de karşımıza çıkmaktadır.⁴ Muvahhidler döneminde Marakeş ve İşbiliye, Kuzey Afrika ve Endülüs olmak üzere iki ayrı bölgenin başkenti olarak kullanılmaktaydı. Kültürel ve sanatsal alışverişler yapılmaktaydı. Bu iki bölgenin Muvahhidler döneminde zirveye ulaştığı görülmektedir (Ewert 1992). Bu sanatsal alışverişlerin en büyük göstergesi, İşbiliye Ulu Camii ile Kutubiye Camii'nde karşılaşılan mimari ve süsleme arasındaki benzerliklerdir.

İşbiliye Ulu Camii'nde dikkati çeken önemli bir araştırma ise, Alkazar Sarayı'nda 'da bulunan geçiş yolunun Alkasaba ile cami arasında bir bağlantı sağlamasıdır (Jiménez Martín 1999: 102). Alkasaba, Murabıtlar dönemine ait olduğu tahmin edilen kent surlarına ait bir kule ile birleşmekteydi (Collantes de Terán Sánchez 1977: 66). Bu kuleden camiye açılan bir kapı bulunmaktaydı. Bu kule 18. yüzyılda alanı genişletmek amacıyla yıkılmıştır. Önceki dönemlerde genellikle Alkasaba ile *medine* arasında surlarla ayrılan bir sınır bulunmaktaydı. Ancak Muvahhidler döneminde Alkasaba ile *medine* arasındaki bağlantıyı İşbiliye Ulu Camii sağlamıştır. Bu yeni caminin amacının halifeliğin gücünün temsili olarak kentte sergilemeye yönelik olduğu düşünülmektedir. Caminin Alkasaba ile bağlantısı dini bir bütünlük sayesinde, ilahi meşrulukla derinleşen bir gücün ifadesi olarak görülmektedir (Domínguez Berenjano 2001: 187).

Bu caminin Kurtuba Ulu Camii kadar büyük olduğu hem yazılı metinlerle ve kazı araştırmalarıyla tespit edilmiştir (Fig. 9-11). Muvahhidler döneminde Marakeş'te Kutubiye Camii ve Tinmal Camii (1153-1154) inşaatları aynı döneme denk gelmektedir. Kutubiye

⁴ Giralda minaresi hakkında daha detaylı bilgi için bkz.; Rodríguez Estévez 1998.

Camii Endülüs ve Kuzey Afrika bölgesinde daha sonraki camilerin prototipini oluşturmuştur. Bu camilerin genel özellikleri T plan tipine ve bir iç avluya sahip olmalarıdır. Kurtuba Ulu Camii'nde de görüldüğü gibi mihrap yönündeki orta sahin daha geniş tutulmuştur. İbn Sâhibüssalât, İbn İdari ve Abdülvâhid el-Merrâküşî gibi Arap metinlerinde, Endülüs ve Fas bölgeleri camilerinde görüldüğü gibi İsbiliye Ulu Camii, at nalı kemerli revak dizisi, çam kozalakları ve yoncalarla süslenmiş bir iç mekân tasvir edilmiştir. Muvahhidlerin gücünün gösterildiği lüks bir yapı olarak anlatılmıştır. Kurtuba Camii gibi mihrabının çok zengin süslemeli ve aydınlık bir mekân olduğu bu metinlerden anlaşılmaktadır.

İsbiliye Ulu Camii 1248 yılında Conquista'dan sonra Santa Maria Kilisesi'ne çevrilmiştir. Cami, kilise olarak kullanılmaya başlandıktan sonra minber ve Kur'an ayetleri gibi İslam kültürüne ait bütün objeler yapıdan çıkarılmıştır. Yapı daha önce kuzey-güney yönünde olmasına rağmen, kiliseye dönüştürülmesinden sonra doğu-batı yönünde biçimlendirilmiş; saray ve küçük kilise olarak iki bölüme ayrılmıştır (Valor Piechotta 2002: 53). Daha sonra da yapının dış duvarlarına Hıristiyan kültürüne ait dini motifler ve figürler yerleştirilmiştir.

Muvahhidler dönemi öncesinde kentte küçük cami ve mescitler hakkında bilgi yoktur, ancak kentte son İslam hükümraniği olan Muvahhidler dönemi yapıları ile alakalı veriler yer almaktadır. Muvahhidler döneminde İsbiliye'de **mahalle camileri** ve **mescitler** bulunmaktaydı. Bunlardan bazıları Alkazar bölgesinin (Reales Alcazares) güney tarafındaki *Musalla* ve Puerta de las Palmeras sur kapısının diğer tarafındaki *Bab al-Nakhil*'dir. Mahalle camileri hakkındaki bilgiler Arap ve Hıristiyan belgelerinde geçmektedir. Her mahallede cami olduğu bu yazılı kaynaklardan anlaşılmaktadır ((Valencia Rodríguez 1992: 142). Bu belgelerden mescit ve Cuma hutbelerinin okunduğu camiler arasında fark olduğu görülmektedir. İsbiliye camileri hakkında bilgi veren bir diğer Arap yazarı ünlü Sufi düşünür İbn Arabi'dir (1165-1240). Hayatının büyük bir bölümünü İsbiliye'de geçiren İbn Arabi, *Ruh al-kuds* adlı eserinde İsbiliye'deki dini yaşam hakkında detaylı bilgi vermektedir. Bu metinlerde *Ebu 'Emir el-Rutundali Camii, El-Hamral Camii, İbn Harrad Camii, el-Mukaibirat Camii, Rida Camii ve Zubaidi Camii* gibi İsbiliye'deki bazı camilerin isimleri tespit edilmiştir (Ibn' Arabi & Austin 1977). Aynı zamanda 17. yüzyılda yaşayan Avrupalı Diego Ortiz de Zuñiga, yazdığı eserinde Sevilla'da bulunan camilerden bahsetmiştir. Diego Ortiz de Zuñiga, günümüzde kilise olan bu yapıların isimlerini şöyle sıralamıştır: San Salvador, Santa Catalina, San Juan de Palma, San Julian, San Vicente ve San Ramon kiliseleri (Ortiz de Zúñiga 1796: 245-251, fig.12, 13).

MAHALLE CAMİLERİ VE KENTİN PARSELLENMESİ - REPARTIMIENTO DE LA CIUDAD

Conquista'dan sonra kente Hıristiyanların yerleşmesi ile İslam dönemine ait gayrimenkuller, saraylar ve camiler; krallar, asiller ve piskoposluk arasında paylaştırılmıştır. Bu paylaşım *Repartimiento de la ciudad* (Kentin Paylaşımı) adlı yazılı belgelerde listelenmiştir. Bu belgeler günümüze kadar ulaşarak kitaplaştırılmıştır. Kent

Conquista'dan sonra 24 bölüme bölümlenmiş, her bir parselde kalan yapılar gayrimenkul taşınmaz eser olarak kent soyluları ve piskoposluk arasında paylaştırılmıştır. Bu paylaşımında dikkati çeken, her bir parselde bir kilise yapısının bulunmasıdır (Fig. 12). Magdalena Valor Piechotta, bu kiliselerin daha önce cami olabileceğini ifade etmektedir (Valor Piechotta 2008: 143). Kentin neden 24 bölüme ayrıldığı bilinmemektedir, ancak bu camilerin bölgenin parsellenmesinde etken olduğu tahmin edilmektedir (Fig. 13).

Rafael Valencia Rodríguez, Arapça belgelerden topladığı bilgilerle İşbiliye'de Muvahhidler döneminde toplam 28 cami tespit etmiştir (Valencia Rodríguez 1988a: 278–279). İşbiliye'de camiler hakkındaki önemli kaynaklardan biri İbn Abdun'un yazdığı *Hisba* adlı eseridir. Bu eserde İbn Abdun, felsefe bilgilerinin yanında kent yönerge ve esasları, kentin ticari ve idari işlerinin düzenlenmesi hakkında detaylı bilgi vermiştir (İbn'Abdun 1998). 1250'de gerçekleşen kentin parsellenmesi sırasında kiliseye dönüştürülen cami olarak geçen yapılar *Repartimiento de Sevilla* adlı kitapta şöyle sıralanmıştır: Santa María Katedrali ve Manastırı, Sevilla Katedrali, San Juan de Palma, San Julián, Santa Catalina, Omnium Sanctorum Kilisesi, San Marcos, San Román, San Pedro, Salvador Kilisesi, San Andrés, San Bartolomé, San Estaban, San Gil, San Ildefonso, San Isidoro, San Lorenzo, San Vicente, San Martín, San Miguel, San Nicolás, Santa Lucía, Santa María Magdalena, Santa Marina ve Santiago kiliseleridir (Julio González 1993: 484–485).

Bu yapılardan San Miguel, Santa Cruz ve Santa María kiliselerindeki cami yapıları tahrip edilmekle birlikte hâlâ cami kalıntıları bulunmaktadır. San Bartolomé Nuevo, San Ildefonso, San Nicolás ve Santiago kiliseleri yerindeki cami yapıları tamamen yıkılarak yerine kilise yapıları yapılmıştır. Omnium Sanctorum, San Isidoro, San Andrés, San Estaban, San Julián, San Lorenzo, San Martín, San Pedro, San Román, San Vicente ve Santa María la Blanca yapılarında daha önce bulunan cami kalıntılarının önemli bir kısmı hâlâ korunmaktadır. San Gil, San Marcos, Santa Catalina ve muhtemelen Santa Lucía ve Santa Marina kiliselerindeki çan kulelerinin özgün hali minaredir, ancak daha sonra kilise çan kulelerine dönüştürülmüştür (Valor Piechotta 2008: 147).

Manuel González Jiménez, *Repartimiento de Sevilla* adlı kitapta bahsi geçen yaklaşık 72 adet cami tespit etmiştir (Julio González 1993). Ayrıca, Hıristiyan arşivlerinde Hıristiyan dönemine ait çok sayıda belgede camiler hakkında verilere rastlanmaktadır.⁵ Alfonso Jiménez Martín, Muvahhidler döneminde Sevilla'da cami ve mescitlerin toplam sayısının 100'den daha fazla olduğunu tahmin etmektedir (Jiménez Martín 1995: 152). Endülüs'te İslam döneminde en fazla caminin İşbiliye'de olduğu görülmektedir. Kurtuba'da sadece dört cami tespit edilebilmiştir. Geç dönem Gırnata Nasri Emirliği'nde iki yüzyıl yaşayan Müslümanlara ait oniki cami bilinmektedir. Bu camilerden çoğu Elhamra Saray kompleksine ait camilerdir. İşbiliye'de camilerin sayısının bu kadar fazla

⁵ *El archivo de la Catedral de Sevilla en el siglo XV* (Electronic Resource: Universidad de Sevilla: Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, 1998). Katedral Arşivi'nde yer alan belgeler şunlardır: Legajo 115, no. 31, signatura antigua 37-4-82/1; El Libro Blanco, Sección 2: Mesa Capitular, Serie: Patronatos. Dotaciones Aniversarios. Heredades. N. 1477 (4); Manual de Pan y Cebada de 1416 Section II: Mesa Capitular, Serie: Manuales. N. 655 (1) A. Manuales de Pan y Cebada (1416) no'lu belgeler.

olması bir taraftan kentteki Müslüman nüfusun önemli ölçüde arttığını gösterirken, diğer taraftan diğer Endülüs kentlerine göre İsbiliye'nin ekonomik açıdan önemini ve gücünü göstermektedir.

Hıristiyanların İsbiliye'yi ele geçirmelerinden sonra camiler, sadece kilise olarak kullanılmamış, diğer amaçlar için de kullanılmıştır. 1254 yılında X. Alfonso'nun bir camiye şapele dönüştürdüğü «*escuelas generales de Latino et Arabigo*» adlı bir okul olarak kullanıldığı bilinmektedir (Jiménez Martín 1999: 91). Rafael Valencia Rodríguez, 11. yüzyıla ait bir belgeyi inceleyerek San Juan de Palma Kilisesi'nin "Mezquita de la Señora" yani "Hanımefendinin camisi" olarak adlandırıldığını tespit etmiştir (Valencia Rodríguez 1988a). Ayrıca, Casa de los Mañara (Levías Sokağı'nda) konutu altında yapılan kazılarda tuvalet ve su kanalları ile ortaya çıkarılan yapının ibadet yeri ya da medrese olduğu tahminleri de yapılmaktadır (Jiménez Martín 1999: 91).

İsbiliye'nin Hıristiyanlar tarafından ele geçirilmesinden sonra bu camilerin kiliselere dönüştürüldüğü, çok sayıda Arap ve erken Hıristiyan dönemi metinlerinde anlatılmaktadır. Camilerin tespitini zorlaştıran nedenlerden biri, İslam döneminden sonra Hıristiyan dönemde kilise ve saraylarda İslam etkilerinin yaygın olarak görülmesidir. 13. ve 14. yüzyıllarda kiliselerin çan kuleleri Endülüs bölgesi minarelerine hem süsleme hem de plan olarak çok benzerlik göstermektedir. Camilerin kiliselere ya da sinagoglara dönüştürülmesi ile kiliselerde bu bahsedilen İslam etkilerinin devam etmesi, İslam dönemine ait camilerin tespitini zorlaştırmaktadır. Bütün camilerin kiliseye çevrildiği bilinmektedir. 5 Ağustos 1252 tarihli X. Alfonso'nun yazdığı bir mektupta üç caminin sinagoga çevrildiği yazmaktadır: "*Mağribler dönemine ait çok sayıda [cami] bulunmaktaydı... Yahudi bölgesinde bulunan üç cami şimdi Yahudilerin sinagogu olmuştur.*"⁶

Bu camiler, San Bartolomé mahallesinde bulunan San Bartolomé ve Santa María la Blanca kiliseleri ve Santa Cruz mahallesinde yer alan Santa Cruz Kilisesi'dir. Santa María la Blanca Kilisesi'nin yerindeki cami 17. yüzyıla kadar ayakta kalabilmiş, sinagoga dönüştürüldükten sonra 1391'de kiliseye dönüştürülmüştür. Bu yapının temelleri üzerine günümüzdeki kilise inşa edilmiştir. San Bartolomé Kilisesi yerindeki cami yapısı 18. yüzyıl sonunda yıkılmıştır.

⁶ Metnin İspanyolcası: "...que son en Seuilla quantas fueron en tiempo de moros... fueras u es tres mezquitas que son en la judería que son agora sinogas de los judíos", Belge numarası: Documentos No. 8, p.VIII. 5 Agosto 1252, Sevilla. - Privilegio rodado de Alfonso X a la Catedral de Sevilla. Alıntı: Beretta 1913.

SONUÇ

İşbiliye’de ilk cami 9. yüzyılda Endülüs Emevi Emirliği döneminde inşa edilmiştir. İbn Adabbas Camii olarak adlandırılan yapının inşa edilmesiyle İşbiliye’nin önemi bölgede arttırmış cami, Muvahiddler dönemine kadar da kentin en büyük ulu cami olma özelliğini korumuştur.

12. yüzyılın sonunda Muvahhidler döneminde inşa edilen ve dünyadaki en büyük camiler arasında sayılan İşbiliye Ulu Camii, sadece dini anlamda değil, aynı zamanda halifeliğin temsili gücünün kentte nihai vücut bulduğunu göstermesi açısından İber Yarımadası’nda önem kazanmıştır. Dünyada tanınmış eserler arasında yer alan Giralda minaresi hem İslam hem de Hıristiyan döneminde kentin dini, politik ve kültürel anlamda en önemli sembolü olmuştur. Hem Giralda’nın hem de İşbiliye’nin kent imgesine kattığı gücü, Avrupa’nın en büyük katedrali olma özelliğini koruyan Sevilla Katedrali’nin İşbiliye Ulu Camii temelleri üzerinde yükselmesi bir kez daha doğrulamaktadır.

İber Yarımadası’nda en fazla caminin İşbiliye’de olması, her mahallede cami ve mescitlerin inşa edilmesi kentin, Endülüs-İslam döneminde oldukça gelişmiş olduğunu göstermektedir. Sayıları 100’den az olmayan bu camiler İslam döneminde kentin mahalle yapılarının oluşmasını sağlamışlardır. Bu camilerin bazıları Conquista’dan sonra Hıristiyan tarafından kiliselere dönüştürülerek kullanılmaya devam etmiştir. Öyle ki, günümüzde bile hâlâ bu yapılar kent yapısını etkilemektedir. Endülüs-İslam dönemindeki camilerin kent planlamasına nasıl etki ettiği, Hıristiyan döneminde kiliseye dönüştürülen arazi ve camilerin soylular arasında paylaştırıldığını gösteren yazılı belgelerle daha iyi anlaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- Ballesteros y Beretta, Antonio. 1913. *Sevilla en el siglo XIII*. Madrid: Torres.
- Collantes de Terán Delorme, F. 1977. *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la antigüedad y en la Edad Media*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Collantes de Terán Sánchez, Antonio. 1977. *Sevilla en la baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Exmo, Ayuntamiento.
- Domínguez Berenjano, Enrique Luis. 2001. "La remodelación urbana de Isbilía a través de la historiografía almohade", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 12: 177-194.
- El archivo de la Catedral de Sevilla en el siglo XV*. 1998. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas.
- Ewert, Christian. 1992. "The Architectural Heritage of Islamic Spain in North Africa", *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, 85-96), New York: Metropolitan Museum of Art.
- González, Julio. 1993. *Repartimiento de Sevilla*, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- González, J., & Campos, J. M., Carrasco. 1987. "Los foros de Hispalis colonia romula", *Archivo español de arqueología*, 60, 155: 123-158.
- Ibn' Abdún, M. b A. 1998. *Sevilla a comienzos del siglo XII: el Tratado de Ibn 'Abdún, Çev: E. García Gómez & É. Lévi Provençal*, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Ibn' Arabi, M.-D., & Austin, R. W. J. 1977. *Sufis of Andalusia: the Ruh al-quds and Al-Durrat al-fakhirah*, Berkeley: University of California.
- Ibn Idari al-Marrakusi, A.'Abd A. M. 1948. *Histoire de l'Afrique du Nord et de l'Espagne musulmane: intitulée Kitāb al-bayān al-mughrib, et fragments de la chronique de 'Arb, Çev: É. Lévi Provençal & G. S. Colin*, Leiden: E.J. Brill.
- Jiménez Martín, A. 1995. "Las mezquitas de Sevilla", *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, 149-160, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jiménez Martín, A. 1999. "Las mezquitas", *Sevilla Almohade*, 89-106, Sevilla-Rabat: Fundación Tres Culturas-Universidad de Sevilla-Ayuntamiento de Sevilla-Universidad Hassan II Mohammedia.
- Lévi Provençal, É., & Al-Himyari, A. 'Abd A. 1938. *La Péninsule Ibérique au Moyen Age: d'après le Kitab ar-Rawd al-Mi'tar fi Habar al-Aktar d'Ibn "Abd al-Mun"im al-Himyari*, Leiden: E.J. Brill.
- Miranda, A. H. 1969. *Ibn Sahib al-Sala: Al-Mann Bil-Imama*, Valencia: Editorial Anubar.

Ortiz de Zúñiga, D. 1796. *Anales eclesiásticos y seculares ... de Sevilla ...: que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246 ... hasta el de 1671* (C. I). Madrid: en la Imprenta Real.

Ramírez del Río, J. 1999. "La arquitectura religiosa de Isbiliya almohade según las fuentes árabes", *Sevilla Almohade*, 77–88, Sevilla-Rabat: Fundación Tres Culturas-Universidad de Sevilla - Ayuntamiento de Sevilla-Universidad Hassan II Mohammedia.

Rodríguez Estévez, J. C. 1998. *El alminar de Isbiliya: la Giralda en sus orígenes (1184-1198)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura.

Torres Balbás, L. 1946. "La primitiva mezquita mayor de Sevilla", *Al-Andalus*, XI: 425–439.

Valencia Rodríguez, R. 1988a. "El espacio urbano de la Sevilla árabe", *Premios de investigación 1986 Ciudad de Sevilla*, 239–293, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Valencia Rodríguez, R. 1988b. *Sevilla musulmana hasta la caída del Califato: contribución a su estudio*, Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Estudios Arabes e Islámicos.

Valencia Rodríguez, R. 1992. "Islamic Seville, its Political, Social and Cultural History", *The Legacy of Muslim Spain*, Agha Khan Trust for Culture, 136–148, Leiden: Brill.

Valor Piechotta, M. 1993. "La mezquita de Ibn Adabbas de Sevilla: Estado de la cuestión", *Estudios de historia y de arqueología medievales*, 9: 299–314.

Valor Piechotta, M. 2002. "De Hispalis a Isbiliya", *Edades de Sevilla. Hispalis, Isbiliya, Sevilla*, 41–58, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Valor Piechotta, M. 2008. *Sevilla Almohade*. Málaga: Sarriá.

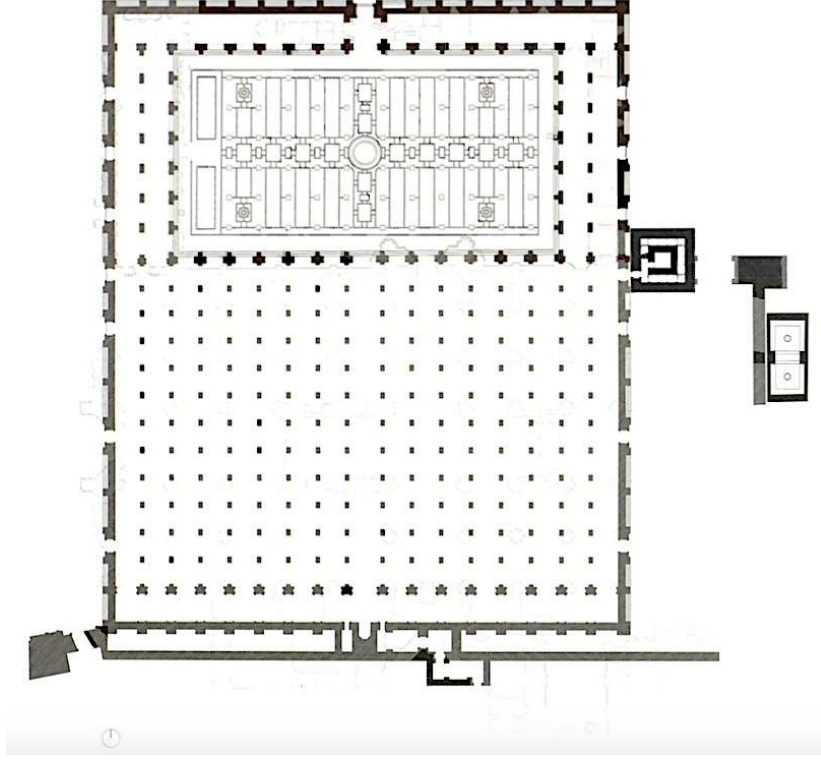


Fig. 1: İşbiliye Ulu Camii, 1176-1182 (Hipotez, A. Jiménez Martín 1999).

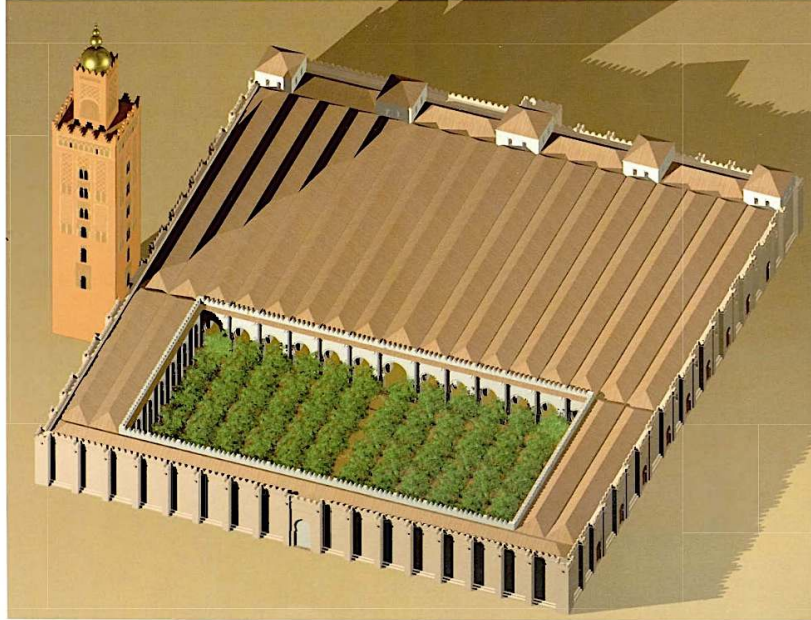


Fig. 2: İşbiliye Ulu Camii, 1176-1182 (Hipotez, A. Jiménez Martín 1999).



Fig. 3: İşbiliye Ulu Camii, avluya açılan Puerta del Perdón kuzey giriş kapısı (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 4: Alkayseriye'den İşbiliye Ulu Camii Puerta del Perdón kapısına geçiş (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 5: İşbiliye Ulu Camii “Los Naranjos” adlı avlusu ve kuzeyde Puerta del Perdon kapısı (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 6: İşbiliye Ulu Camii avlusunda bulunan mazgallar ve sulama kanalları (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 7: İşbiliye Ulu Camii Puerta del Perdon kapısından Alkayseriye'ye geçiş, içten (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 8: Giralda- İsbiliye Ulu Camii minaresi, 1184 (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 9: Kurtuba Ulu Camii, dış cephesi, 10. yüzyıl (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 10: Kurtuba Ulu Camii, 10 yüzyıl (Foto. Fatma Yıldız).



Fig. 11: Kurtuba Ulu Camii mihrabı, 10 yüzyıl (Foto. Fatma Yıldız).

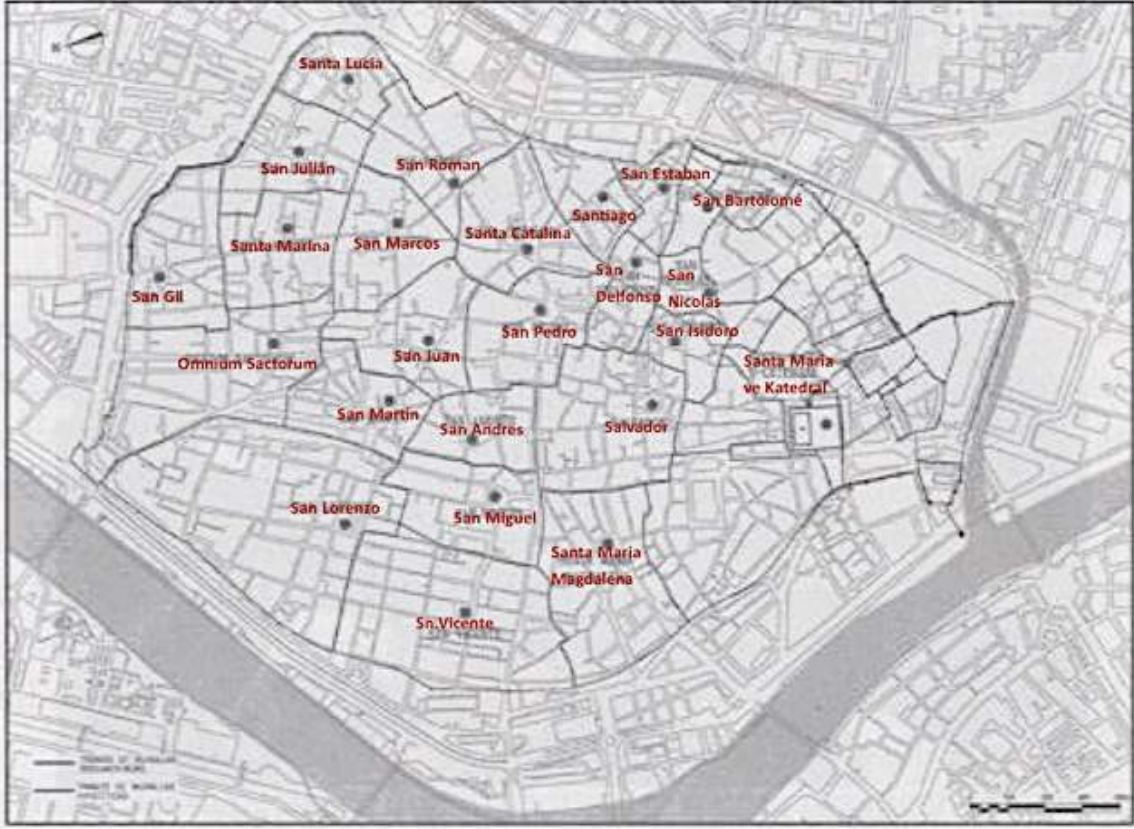


Fig. 12: Hıristiyanların İsbilye'yi ele geçirmelerinden sonra arazi paylaşımını gösteren çizim. M. Valor Piechotta, bu parsellerin İslam döneminde bu mahallelerde bulunan cami/mescitlere göre ayrıldığını düşünmektedir. (Plan: A. Collantes de Terán Sánchez 1997).

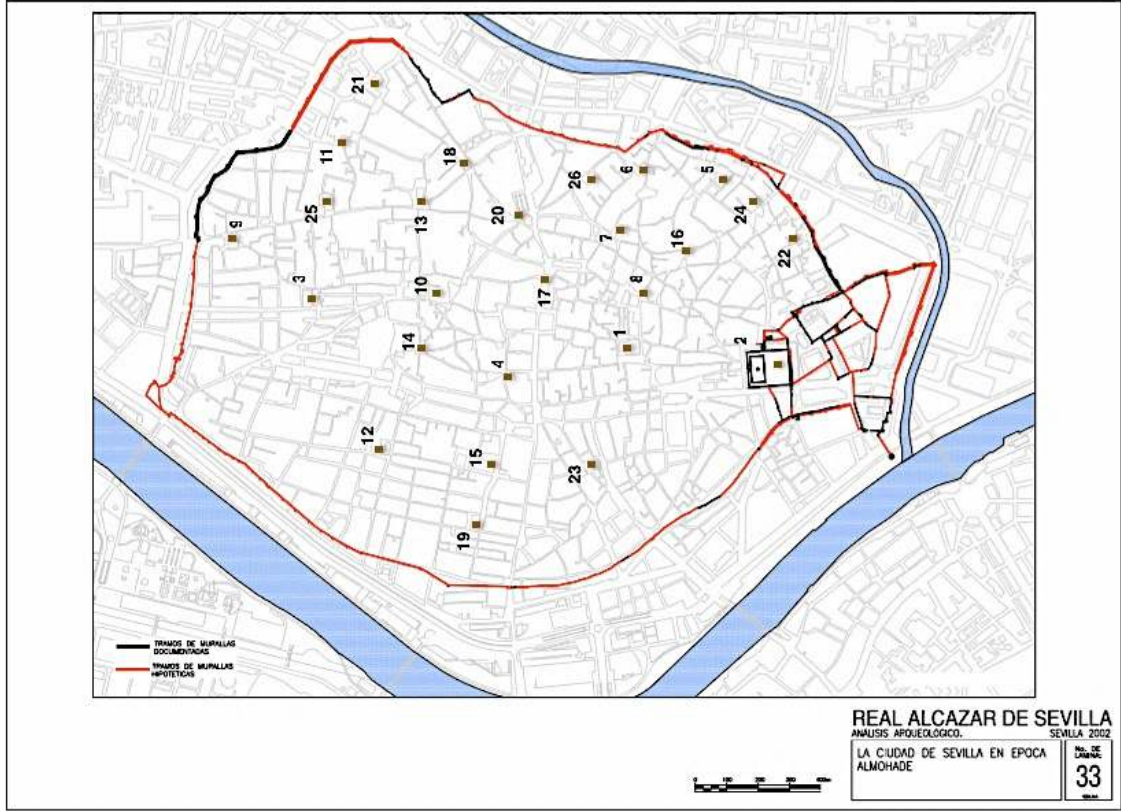


Fig. 13: Pablo de Olavide'nin 1771'deki planına göre kentte bulunan kiliseler. *Repartimiento de Sevilla* kitabına göre bu yapılar camiden kiliseye dönüştürülmüştür.

- | | | |
|-------------------------------|-----------------------|---------------------------|
| 1-Iglesia del Divino Salvador | 10- San Juan de Palma | 19- San Vicente |
| 2-Katedral | 11- San Julián | 20- Santa Catalina |
| 3- Omnium Sanctorum | 12- San Lorenzo | 21- Santa Lucia |
| 4- San Andrés | 13- San Marcos | 22- Santa Cruz |
| 5- San Bartolomé | 14- Santa Martín | 23- Santa María Magdalen |
| 6- San Esteban | 15- San Miguel | 24- Santa Maria la Blanca |
| 7- San Ildefonso | 16- San Nicolás | 25- Santa Marina |
| 8- San Isidoro | 17- San Pedro | 26- Santiago |
| 9- San Gil | 18- San Román | |

VISUAL PARTICULARITIES IN THE WORKS OF QAVAM AL-DIN SHIRAZI

SEYYEDI ALI AKBAR

PhD student, Isfahan Art University, Isfahan, Iran

Corresponding Author

a.seyyedi@aiui.ac.ir

JAVANI ASGHAR

Ass. Prof., Isfahan Art University, Isfahan, Iran

KIYANMEHR QOBAD

Ass. Prof., Isfahan Art University, Isfahan, Iran

ABSTRACT

Qavam al-Din Shirazi, famous architect of Khorasan in Timurid era, is one of the architects whose works have numerous innovations. These works had not existed before him. Dimensions, form, structure, the use of materials, creating a variety of components, intelligence in harmonization and combination of elements, are some factors that make exclusive his buildings. Irrespective of the technical characteristics of works, the use of visual effects in his buildings has a high position. The mean of visual particularities is to pay attention to visual elements and plastic fineness that Qavam al-Din is used them. The use of visual power of line, surface, different dimensions and colored harmonies that coordinate distinctive and traditional designs with the buildings framework, changed different views into distinguished art-works. The most important purpose of this study is to introduce visual particularities in an architecture style of Qavam al-Din, in addition to meet applied needs of the building, improve its architectural status. In this paper, by introducing and examining the works of Qavam al-Din, with helping existing works, images and designs that we have received from these works, we have tried to describe existing visual particularities in his works and answer correctly to the following questions:

- 1- What are visual particularities in the works of Qavam al-Din?
- 2- Did Qavam al-Din considered visual aspects these invention features?

Obtained results shows that if we examine more accurately what is created by Qavam al-Din, we pay attention, should be granted which are the results of Qavam al-Din's rich genius in using visual elements. Such tempting characteristics, immediately, had a direct effect on other architectural works after him.

Keywords: Timurid architecture, Qavam al-Din Shirazi, visual particularities, plastic elements.

INTRODUCTION

Qavam al-Din Shirazi, a famous architect of Shahrukhi era, is one of few artists who his name is seen frequently in various historical texts, especially in the works of his contemporaries.

In Timurid era, the names of craftsmen and architects have been recorded in many inscriptions. One could explore names of 90 people in it. Among them, only one name is a prominent figure. (Fig. 1) Qavam al-Din Ibn Zayn al-Din Shirazi is a figure that his name is recorded as a distinguished designer in texts and inscriptions on remained buildings (Donald Wilber 1995-1999).



Fig. 1: an inscription with the name of Qavam al-Din Shirazi in Goharshad chief Mosque

It is not clear to us date and manner of finding the way to Timur court. The date of his activity proves when he invited some artists from Shiraz to his capital in 791-796 lunar calendar, he lived in the prime of his youth. If we believe that Qavam al-Din has come to Samarkand in these years, he must have worked for several years as a learner in buildings such as monuments of Turkistan. He probably found a way to Timur court along with his father Zain al-Din Shirazi Tyan. Because with regard to the word "Tyan" which is at the end of his last name, (this nickname was given to his father in Mashhad Goharshad Mosque) he must have engaged in architecture. In excess of this, we don't know anything about the life and works of engineers' guide in the time of Qavam al-Din Shirazi before he achieve to master rank of architects in Timur court. If we believe that he became free of bloody battles in the beginning of his ruling and he wanted to give power to his kingship's splendor, He probably has come to Samarkand along with his father. When Hafiz-i Abru spoke about his unique architecture style in Herat; it seemed he has worked so hard that he changed into a skilled master from an architect's learner, known as the architect of the court.

It is secret to us the date of master's birth. But his death has written "Saturday, the first day of Sha'ban, 842 lunar calendar" (Fasihi 1339: 284). Khandmir was considered Qavam al-Din as "his time engineers' guide & master of architects in his times". (Golchin Arefi 1388:79) Qavam al-Din had a hand in constructing the royal buildings before 813 lunar calendar and he always was active until his death.

In general, during these periods, he has designed and implemented some buildings to order of Shahrokh and his relatives. Studying these works make appear some particularities that are peculiar to him and before Qavam al-Din they had not exist in this manner. These particularities were created generally in order to establish and strengthen the building's visual effects, so that they created eye-catching views and observer get a great pleasure of sight due to observe them.

RESEARCH BACKGROUND

Yet a special book has not been published about Qavam al-Din Shirazi and his works. But those who had written about Iranian architecture, especially the architecture of Timurid era, were regarded him as one of most influential architects of this period that his works has very valuable characteristics in different aspects. Pirnia believes that in the second period of Azeri style, "great architects such as Qavam al-Din Shirazi and his son Ghiyāth al-Dīn and Zayn al-'Abidīn Shirazi were employed as builders of large constructions in vast Khorasan". (Pirnia, Mohammad Karim 1387: 214) in other case, when they discussed his Panjohaft arches problems that apparently its formula was lost during disorders of Timurid era, they said: "obtained arch was not stable such as a panjohaft arch, so it was cracking under burden. This imperfection was resolved by Qavam al-Din Shirazi and Zayn al-'Abidīn Shirazi." (Pirnia 1387: 217) Bernard O'Kane (in Timurid architecture in Khorasan) says that he was very effective in establishing identity of Iranian architecture. He says: Qavam al-Din Shirazi is made possible one of the goals of pilgrimage in organizing constructions like "Goharshad Mosque, Dar al Siadat, Imam Reza shrine) in Mashhad. When pilgrims pass through these interconnected places, they spiritually and mentally were prepared for the greatest enjoyment of pilgrimage. Above-mentioned explanation refers to a symbolic aspect of Qavam al-Din's architecture that is based on visual expression. The relationship between buildings is in a way that brings up such profound effect for the viewer. Arthur Pope (in Iranian architecture) admires his works at the level of an architectural masterpiece of Timurid era. He believes that school building of Ghiasiyeh Khargerd is a unique and cohesive monument (Pope 1370: 197). Elsewhere, about a view of this building he says: "the whole view of this building has a horizontal and flat status" that was a new aspect in the Timurid architecture" (previous: 198). Galina Pugachenkova regards him as a mathematician who is well versed in astronomy and the rotation of planets and is the owner of calendar. Lisa Golombag and Donald Wilber (in Timurid architecture in Iran and Turan) believe that his works has particularities which may be his personal style. These authors attribute to genius of Qavam al-Din the difference between Samarkand and Khorasan architecture in Shahrokhi period and they believe that other architects of that period are his followers. They went farther and urge that Qavam al-Din has a style which is peculiar to him. According to their opinion: Khargerd School is a

best evidence for studying Qavam al-Din style. Because this amazing building is remained intact miraculously and a person could observe complexity of spatial structures as well as the elegance of decorative designs. So one could say that this work was the culmination of his activities and a reflection of Qavam al-Din's fabulous character (Lisa Golombag, Donald Wilber 1374: 259).

This paper is not intended to study all creative aspects in Qavam al-Din architecture and explain them, but according to visual effects of these buildings that are caused by various sources such as: presence in existing monuments and other designs & illustrations, it explain them and study their creative aspects to reveal Qavam al-Din's aesthetic look.

RESEARCH METHOD

In this paper, factors related to the topic are provided by a descriptive- analytic method. So, identifying visual particularities in Qavam al-Din's architecture style is a most important step. Qavam al-Din created a beauty by resorting to Particularities. So, he could make harmonious and pleasing to the eye existing roughness in geometric solids and building materials to have more effectiveness in this way and a structure is closer to achieve its own targets. This goal could be achieved in three following ways:

A- Studying works and published papers about buildings of Qavam al-Din Shirazi. Generally, these papers refer to some of his architectural specifications to introduce them. In this field, works of Lisa Golombag, Donald Wilber, Bernard O'Kane, Danshdoust and reports of The Cultural Heritage Center in Razavi Khorasan are of special importance.

B- Studying prepared drawings of his buildings and examining images that we have received from his buildings.

C- Presence studying his two existing buildings In Khorasan: "Ghiasiyyeh Khargerd School & Goharshad chief Mosque" and taking a picture from these buildings in the present time.

QAVAM AL-DIN SHIRAZI POSITION IN TIMURID ARCHITECTURE

Qavam al-Din is one of most famous architects who was renowned throughout the world in his time. In many texts of his time, they were talked good of Qavam al-Din. This celebrity is clearly evident in the works of authors who have written about his works. This process was continued until today. We are mentioned some of them in the following:

- Dolat-Shah Samarqandi was said: four artists who was unexampled in an inhabited quarter of the world, has lived in the capital of Shahrokhi: Khwaja Abd al-Qadir Maraghi in music science, Yousefi Andkany in singing and dancing, Master Qavam al-Din Shirazi in engineering, design and architecture, and Maulana Khalil Mosavvar who was a secondary Mani.

- Khandmir believed that Master Qavam al-Din, an architect of Shiraz, was a leader of his time engineers and a guide of his time architects.

- Bernard O'Kane says: Qavam al-Din Shirazi is made possible one of the goals of pilgrimage in organizing constructions like " Goharshad Mosque, Dar al Siadat, Imam Reza shrine) in Mashhad. When pilgrims pass through these interconnected places, they spiritually and mentally were prepared for the greatest enjoyment of pilgrimage (Fig. 2).

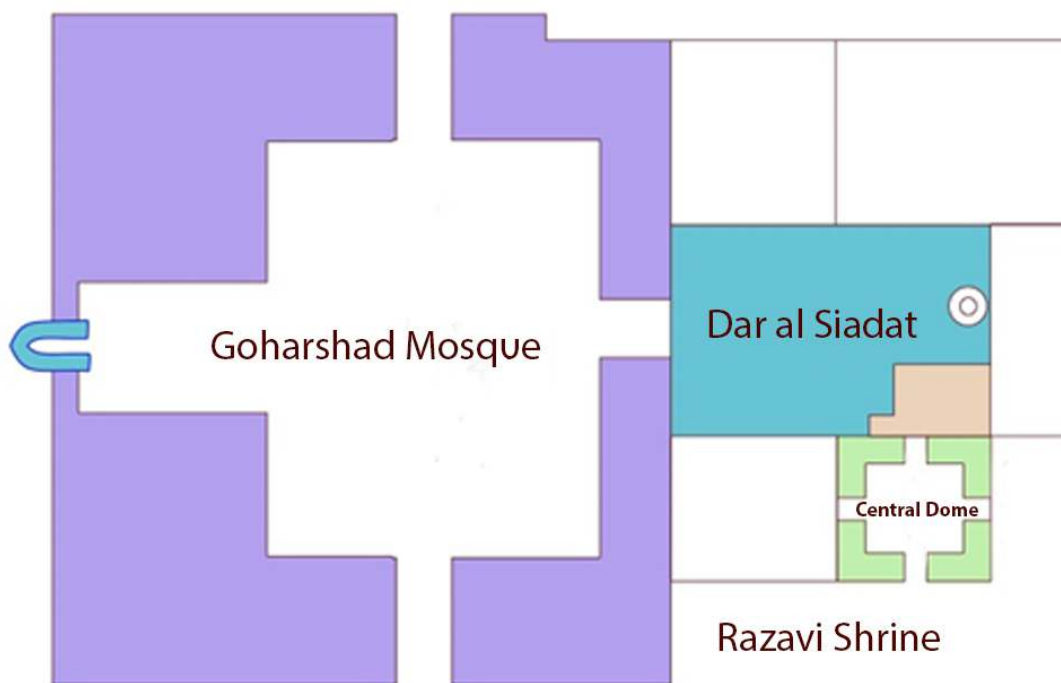


Fig. 2: Neighborly relations of Goharshad Mosque, Dar al Siadat, Central dome in Razavi shrine

- Lisa Golombag and Donald Wilber: Qavam al-Din Ibn Zainuddin Shirazi, is only active builder in Timurid era that he came out from behind the scene of history ambiguity as a person who his remained buildings make manifest personal architecture style.
- Donald Wilber: these works (buildings of Qavam al-Din Shirazi) in addition to the features of Iranian monuments in their times, has other characteristics which are limited to Qavam al-Din work.
- Galina Pugachenkova: a person like Qavam al-Din Shirazi was not only a genius architect, but also an astronomer and extremely accurate author of calendar.
- Donald Wilber: in this huge complex (a complex of Goharshad in Herat) two massive building related to each other that he wanted to show them from all sides, are masterpieces of Qavam al-Din.

ARCHITECTURAL FEATURES OF QAVAM AL-DIN SHIRAZI

Qavam al-Din Shirazi was the most prolific architect in Shahrukh era who was able to create many innovations in architecture style of this era. These innovations that are noticeable in all aspects of his buildings, especially in decorating them, have particular artistic and aesthetic features that whether Qavam al-Din establishes an ostensible change in them for more beauty or he invent it.

In Timurid capital and during almost thirty years of unflagging efforts of Qavam al-Din, many buildings were designed and completed to order of Timurid Shahrukh and his virtuoso spouse. The following list introduces his most important buildings throughout these periods:

- A monastery and a school in Herat
- Goharshad Mosque in Mashhad
- A famous complex, known as Goharshad's Mosalla (including school, mosque and the tomb) in Herat
- The tomb of Khwaja Abdollah Ansari in Herat Gazergah
- Ghyasyh School in Kharger, Khaf

Studying components of above-mentioned buildings and comparing them with other buildings in Timurid era well shows that the works have aesthetic features that whether have been developed and applied for the first time or have been created a great change in them. One could see an artistic and visual harmonious view in most of these characteristics. Some of these most important features are summarized as follows:

1- Designing tower-shaped minarets at the level of ground, located on both sides of the porch. For the first time, it was used by Qavam al-Din in buildings such as Goharshad Mosque in Mashhad, the tomb of Goharshad in Herat and etc. The previous minarets were started from the top of porch. By their special decorations, the minarets give an impressive grandeur and strength to the building. Color, texture and form, the most important visual elements, are applied in order to induce grandeur or strength of the building. Later, this approach was used in other buildings. The Shrine Grand Mosque, Located in twenty-one kilometers south of Herat (887 AH) is one of the buildings (Fig. 3).

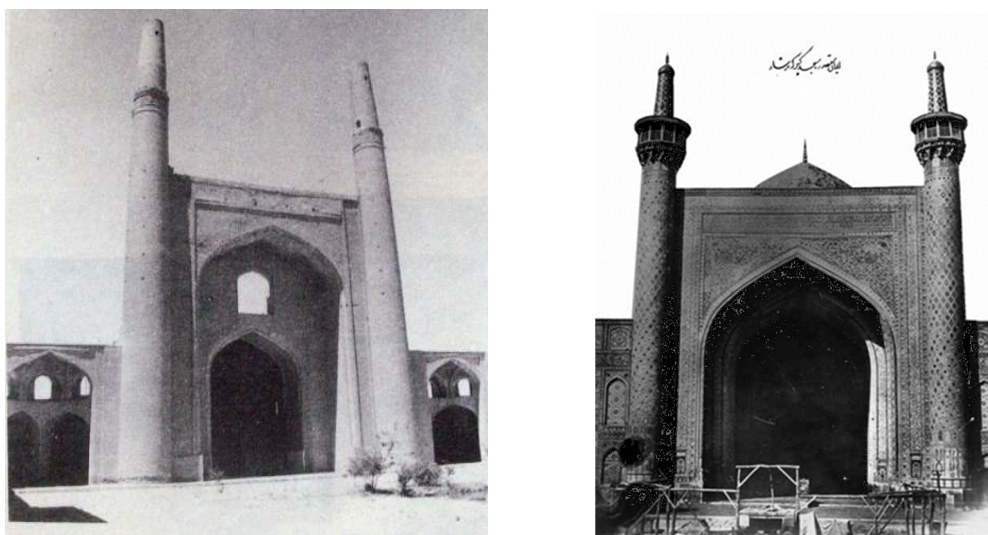


Fig. 3- Right: Goharshad Mosque with tower-shaped minarets is one of Qavam al-Din innovations. Left: Ziarat Mosque following Qavam al-Din. The Photo of Goharshad Mosque from: the holy threshold of Imam Reza. The Photo of Ziarat Mosque from: A book of Timurid architecture in Iran and Turan.

2- Change in design of a popular house's dome: up to this time, the dome of home was usually a square-shaped room where was separated from the porch by a retaining wall and the dome was located over it. Qavam al-Din applied his most daring ideas in Grand Mosque in Mashhad. An idea that was provided a large and open space for worshipers in addition to make light the structure. With a complete break from a well-rooted tradition of dome placement on the top of square-shaped house's dome, this dome has been established along the southern porch and at a distance longer than half of its length. (Donald Wilber 1378: 74), diameter of the dome is 10 meters. As can be seen from the outside, there is no a connection between the dome and massive cube of its brick foundation in terms of architecture manner. The northern part of the dome relies on qibla porch and its southern part relies on half-dome above a southern square of the main space. The southern half-dome that covers the roof of Mihrab & Minbar, is covered in white with a lot of very beautiful and the prolific *muqarnas* from a top of Mihrab to crown of an arch. The white color made undo darkness of space that is created due to much depth of space under the dome and its attachments. Some orientalists such as Donald Wilbur and Lisa Golombag criticized the great Mihrab due to lack of its human dimensions. But according to the author, largeness of Mihrab has been made purposely and in balance with other components of existing space. The arch, by itself, is a luxurious and normal one. Largeness of this arch control heaviness and hugeness of the above *muqarnas* to create an eye-catching view. Otherwise, it builds a Mihrab with a white marble within this arch to protect Mihrab humane concept like other Mihrab and it does not lose its traditional role. (Fig.5) "A genius architect, name of Qavam al-Din Shirazi completed the dome of a woman on the intersection of zigzag-shaped arches which started from the tomb of Goharshad in Herat and finished in Khargerd school in Khaf" (Galina Pugachenkova 1387: 45).

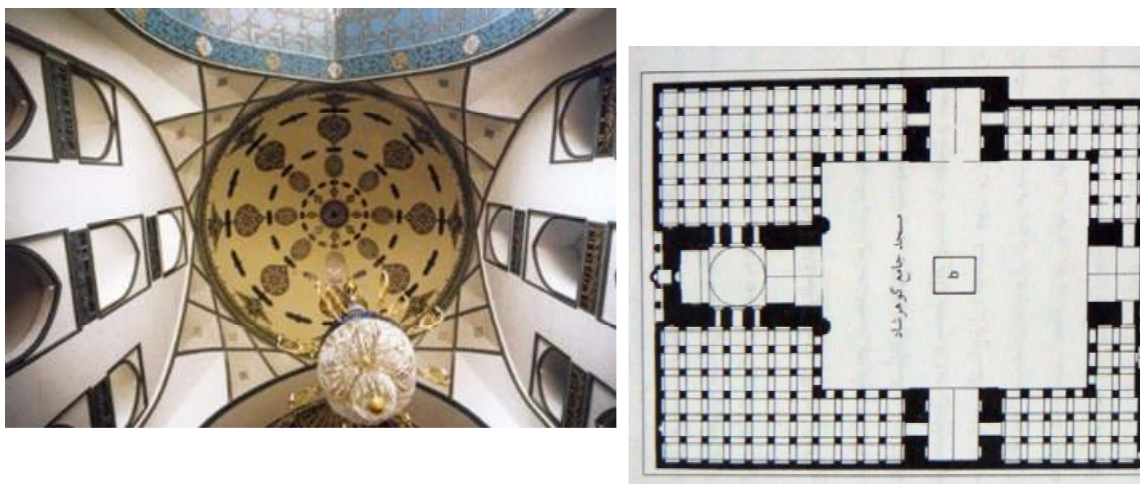


Fig. 4- Right: a plan of Goharshad Mosque and a position of the porch, the dome and the space of half-dome above Mihrab- Left: a position of the dome above four arches- a plan of Mosque from: Mosque book and endowments of "Goharshad"- Picture on the left from: public relations of the holy threshold of Imam Reza

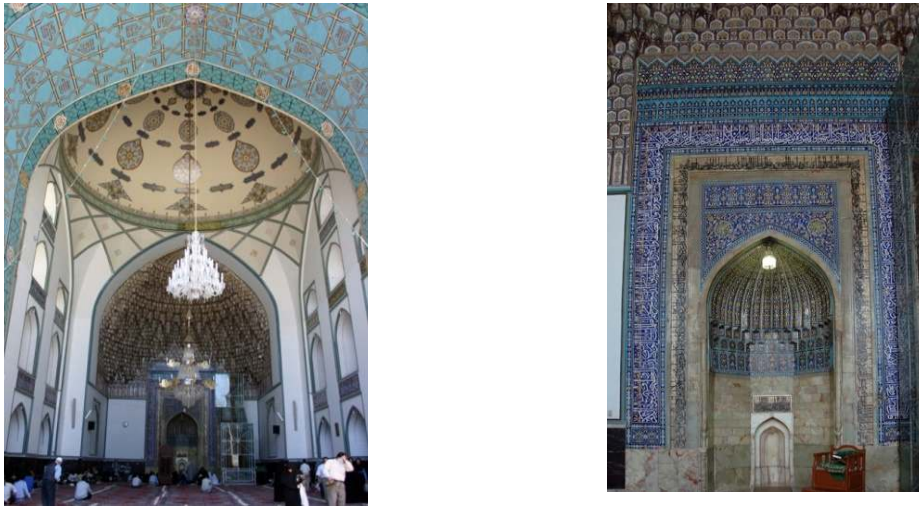


Fig. 5- Left: a position of the porch, the dome, half-dome and Goharshad Mosque Mihrab- **Right:** the main Mihrab where a heavy Mihrab is located within it.

3- Making a fenestral dais: This initiative is considered as other innovations of Qavam al-Din Shirazi. One could see this type of a royal seat in the tomb of Goharshad in Herat that is appear as a half-vestibule at the end of arches in western side of the tomb. Previously, location of this alcove led to create a gloomy space. But three windows started from the top of the plinth, facing the open space, create a bright and pleasant environment. Existences of the light cause a redoubled increasing of decorations that were used in a space of the alcove by a variety of techniques. In this space, a viewer could observe desired beauty of decorates and enjoy them. In addition to the tomb of Goharshad in Herat, this kind of the alcove was used in ghyasyh school Khargerd, the tomb of Khwaja Abdullah Ansari. There are many similarities between them (Fig. 6).

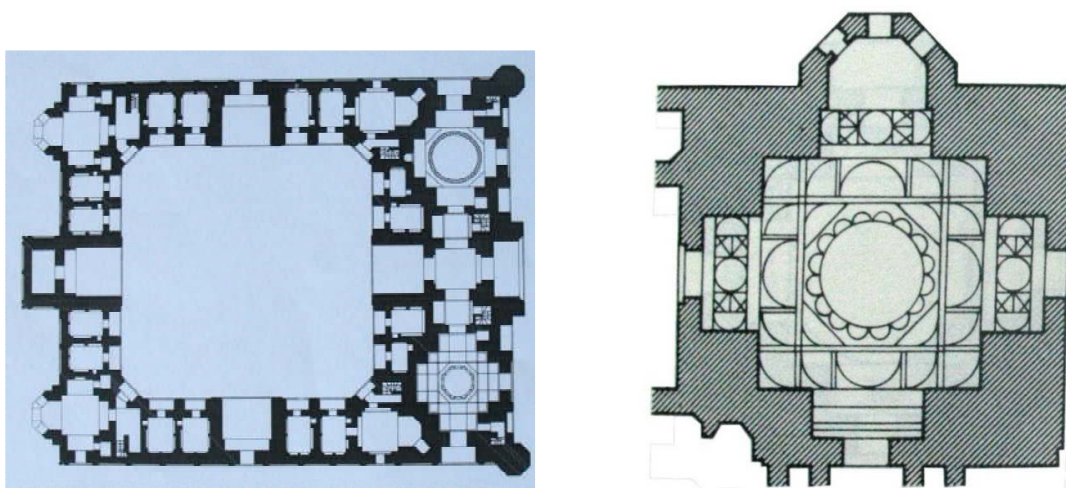


Fig. 6- Right: a plan of Goharshad's tomb in Herat with making a royal seat and three skylights- **Left:** ghyasyh school, re-showing a fenestral dais in a last work of Qavam al-Din Shirazi- a plan of the tomb from Timurid architecture in Iran and Turan- a plan of school from Documentation Center of Khorasan Cultural Heritage

4- Building monuments with making a view in several facades: usually, Islamic buildings except for the main façade relied on other around buildings and they were without viewing on other fronts. But, the tomb of Goharshad was located within an open area in monuments complex of Herat and the possible is made to design and implement windows facing an open space in addition to the main front. This innovation was placed the tomb on show in every direction. Therefore, all exterior facades were decorated by bricks & tiles technique and with a variety of brilliant colors, so the tomb's eye-catching is multifold. Later on, this feature was re-showed in ghyasyh school Khargerd and the tomb of Khwaja Abdullah Ansari.

5- Offering an innovative way for two covered domes: prior to Qavam al-Din, because the second dome is stable, a vertical thing was located on the apex of the dome. It was usually built by highly resistant woods. Other woods were used within a radius around this vertical thing that parts of the dome relied on him. One could see this approach in the dome of Gur-e-Amir in Samarkand. In this way, the interior dome bore much heaviness. But, Qavam al-Din left this approach and reduced he main burden of the interior dome by an innovative way. In this project, he first created a low altitude dome on the inner thin cover and then located it as a basis for the outer dome. It left behind a number of cadaverous redundancies on this base that external dome relies on them. These pivotal redundancies were firm by wooden timbers. For the first time, this phenomenon was observed in a stupa of Goharshad's tomb and later on, was repeated many times. Reducing the burden on the inner dome provide a possibility to an Architect use a variety of decorative arches which have generally a little depth. Low-rich bowls which have established a more evident balance with other components of a buildings and eye-catching decorations are applied in them. In fact, these domes leave a backer position and receive a more aesthetic and visualization position. Khargerd twin domes present other examples of this type of initiative.

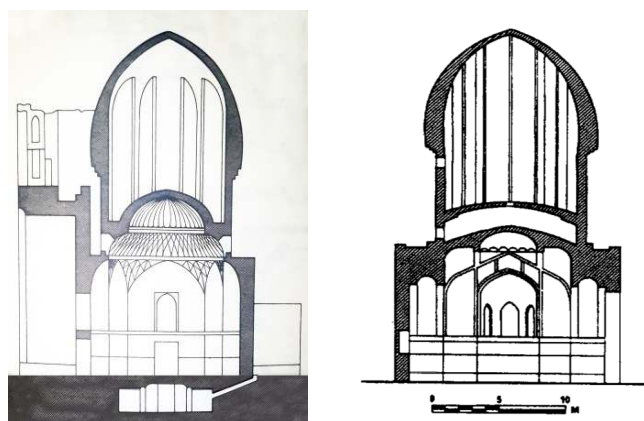


Fig. 7- Right: the tomb of Goharshad in Herat, Left: the tomb of Abu Nasr Parsa in Balkh, Schematic representation of the structure and papaverous redundancies. Holder of the outer dome, in the tomb of Abu Nasr papaverous things relies on the inner dome, but in the tomb of Goharshad, their base has been removed from the thin inner dome. Qavam al-Din's initiative to remove the main burden from the inner dome, reference: a plan of Goharshad's tomb from: Donald Wilber, Golestan e Honar, Num,13. a plan of Abu Nasr's tomb from: Lisa Golombag and Donald Wilber from: Timurid architecture in Iran and Turan.

6- Diversity in establishing Dome-chamber in covering space with *resmi bandi*: diversity of elements involved in creating a work of art, especially in the same spaces is one of visual characteristics in art-works. One of initiatives of Qavam al-Din is to establish diversity in roofs using *resmi bandi*. A roof of Goharshad's shrine and mosque & school in Khargerd are examples of this artistic performance. One can observe the summit of his work in two symmetric house's dome in Khargerd building. Although these two spaces have a same size and symmetry, are covered by two different techniques of an official scheme. Making an arch has more advanced in school in comparison to mosque and it is quite different visually. One can observe even tendency to variety of Qavam al-Din in his works details, for example: although using a technique of making an arch in school and tomb of Goharshad is the same one, decorations are applied to them presents a completely different images. A difference that has changed one into a tomb of a blessed lady and has changed other into a place to learn science and argument of seminarians.



Fig. 8- Right: the dome of a school in Khargerd. Left: the dome of Goharshad's tomb in Herat- an eye-catching innovation of Qavam al-Din in using similar official schemes with two different decorations which has different expressions- A photo of school from: the author. A photo of the tomb from: book of Timurid architecture in Iran and Turan

7- Extensive use of mosaic faience: using mosaic faience, extensively, and with various techniques is another feature of an architecture style of Qavam al-Din. Perhaps, his noteworthy use of mosaic faience in the buildings is a most effective work of Qavam al-Din. One can observe a variety of technique in decoration of Goharshad mosque in Mashhad. In an administrative standpoint, a facade presents one technique and a cover of minarets has other method. In these periods, development of constructing was justified the use of prefabricated ornaments. On one hand, mosaic faience makes possible work on any surface and on the other hand adds to develop decoration. More importantly, it is also possible to combine it with other materials like integration with stones that are seen frequently in Qavam al-Din's buildings. The use of color has a richly coloured appearance in the buildings of Qavam al-Din both as a visual element and as a symbolic element. On one hand, azure and turquoise are seen as coordinators of gray worm's colours in an interaction harmony, on other hand, they have a role in decorations as heavenly symbols.

The presence of these two colors is very evident in Qavam al-Din's buildings both in terms of a form variety and in terms of levels extent. These primary colors are so intertwined and have been harmonized with white, yellow, coppery, black, green, gray and slightly pink; one could compare them with beautiful illuminations of his contemporaries. These ornaments like their matches that were used to decorate the Holy Quran, has decorated verses and narratives inscribed on body of the building.

8- Using visual power of line to create a sense of height: One of evident initiatives of Qavam al-Din is to create a height in buildings that do not have much height, using visual power of line. A high altitude is a characteristic of Timurid monuments that founders have paid attention to it. Qavam al-Din could visually give a height to the buildings, by applying vertical parallel lines that are not interrupted along with any horizontal line. This task has been made by these two following methods:

A: creating narrow pillars in facades, For example; highlight brick layers and tiled margins in an interior facade in ghyasyh school Khargerd and the complex of Goharshad in Herat.

B: Making arches that cover two floors of the building, without being interrupted by another horizontal motion like exterior facades in ghyasyh school Khargerd (Fig. 9).

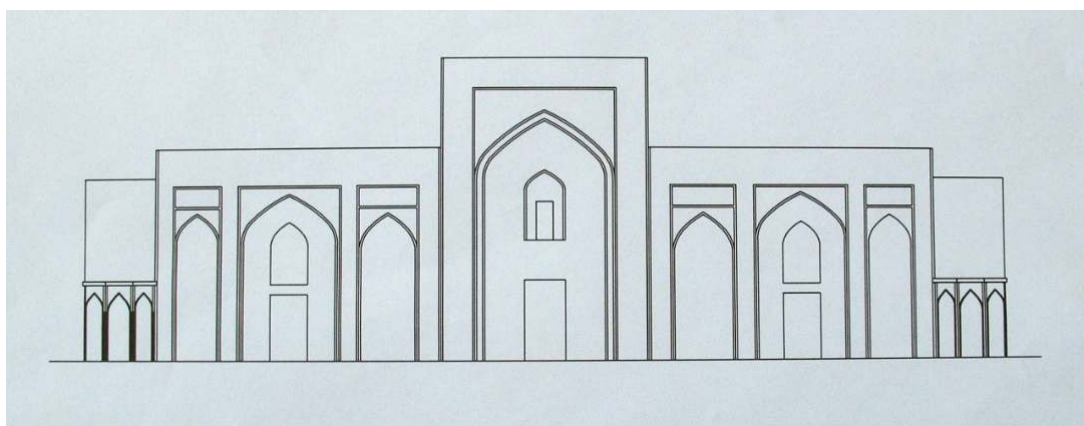


Fig. 9: the main entrance façade in ghyasyh school Khargerd. Arches that are covered a height of each two floors. The plan from: Documentation Center of Khorasan Cultural Heritage

9- Preparing diamond-shaped grounds with low-lying bricks in the cover of minarets: in these minarets, by using low height bricks were created regular diamonds that are evident in most of Qavam al-Din's buildings. A background of diamonds that usually has decorated with mosaic faience, contain the names of God. Created levels gives additional strength to the minarets, in particular these levels relies on the basis of zigzag-shaped firm arches. They are considered as most important load-bearer arches in architecture. Vertical lines of Kufic inscriptions in the leg of minarets reinforce this aspect. This method is peculiar to Qavam al-Din.

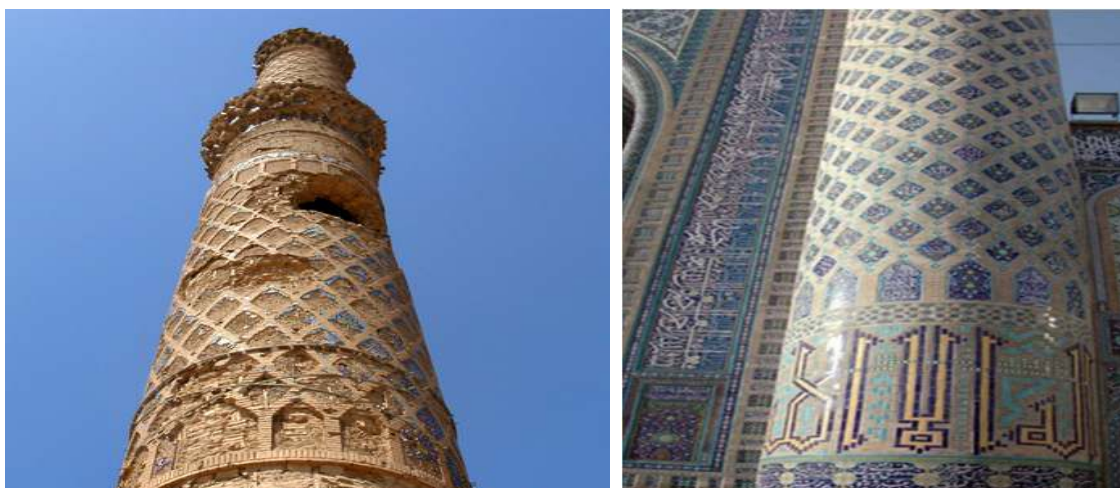


Fig. 10- The use of mosaic faiences' brick in body of minarets- Right: Goharshad Mosque in Mashhad, photo from: the author- Left: the complex of Goharshad's minaret in Herat- photo from: Google earth

10- Design change in corners of a plan to hide Stairway: Qavam al-Din was used sensible solutions for creating most beautiful parts in the building and presenting appropriate images. One of elements that show his interest in pleasing harmonizations and presenting appropriate and eye-catching images is seen in Gazorgah building. For the first time, in this construction a corner of the courtyard is disconnected by diagonal walls to be constructed in their behind stairways and corridors to reach other parts of the building. After this, the solution has also been implemented in Khargerd. He eliminated sharp corners with 90 degree angles by this knowingly scheme and created a needed space for stairways and entrance to the corners of spaces.

11- Thoughtful conjunctions in decorative elements: conjuncting a stone and a brick with mosaic faience can create an eye-catching diversity both in texture's field and in color field. Qavam al-Din was used well this scheme for covering facades in Goharshad Mosque in Mashhad. Demonstrating blue tiles beside gray and rough color of bricks and elsewhere white color of polished stones in proximity to bright colors of tiles has created a pleasing contrast. This scheme in addition to diversity in applying decorative elements, presents beautiful visual effects of the building which over time has been praised by art experts. These ornaments were used in the façade of Goharshad Mosque and ghyasyh school. It continued in Mowlana Mosque in Tayabad.

12- A rhythmic alternation of doorways on both sides of the entrance porch: Increasing rhythmic doorways on both sides of the entrance porch are evident in most of Qavam al-Din's works. This scheme is another feature of his work that was used to create balance and visual strength. For example, this rhythm is seen as a small-big-small thing in the building of Goharshad Mosque and ghyasyh school Khargerd (Picture 9).

13- Escaping from darkness: Qavam al-Din made many efforts to guide light into architectural spaces. Removing the retaining wall between the porch and a space under the dome, use of white thick muqarnas in a space of half-dome over Mihrab in Goharshad

Mosque in Mashhad, making several windows in the dais made in the tomb of Goharshad and ghyasyh school Khargerd that led to change in these types of spaces and also creating Skylight (Wind catcher?) at the end of the southern porch in ghyasyh school Khargerd which for the first time is seen in Qavam al-Din buildings, are examples of guiding the light into Architectural spaces in his thought. Surely, in addition to displaying bright decorations made in these spaces, existence of the light has a pleasing show on architectural surfaces and bodies that adds to the beauty of the environment.

- **The last explanation:** Lisa Golombag and Donald Wilber say: Khargerd school is a best evidence for studying Qavam al-Din style. Because this amazing building is remained intact miraculously and a person could observe complexity of spatial structures as well as the elegance of decorative designs. So one could say that this work was the culmination of his activities and a reflection of Qavam al-Din's fabulous character (Lisa Golombag, Donald Wilber 1374: 259).

It seems essence of all artistic life of Qavam al-Din is manifested in ghyasyh school Khargerd. The cause of this matter can be summarized as follows:

A: all works of Qavam al-Din Shirazi were supported by founders who have a highest social and political position. The history suggests that Timur was involved in all details of the building. "There is a graphic from the time of Akbar Shah, shows Timur on the agenda" (Jacob, Daneshdoust 1359: 92). Also we know that he ordered to ruin the made arch that had no high according to his desire. Unfortunately, this task did not end with his death and it was continued during the reign of his children. For example, one can refer to the estrangement of Shahrukh with Master, Qavam al-Din Shirazi that led to produce calendar by him. Certainly, in such a situation, an artist can not express all his/her style. Therefore, he may change the unwanted parts of the building, for example; make a porch taller, or make a dome larger. So, considered proportions of the architect may be distorted and it has not an appropriate architectural style. Although remained evidence of Qavam al-Din architecture style, in this sense, is flawless and wisely, one can regard as an important event an order of construction to Qavam al-Din, a specific architect of the court by Khwaja Ahmad pir Khafi, a wise minister of Timurid Shahrukh. A blessed event that both the employer and presenter were the same benefit from it. On one hand, Minister Pir Ahmad was proud to have a great architect in the court to build a royal structure by his order and make eternal his name with the name of the time Sultan in the history. On one hand, it made an opportunity to the architect, Qavam al-Din who after many years of creation under orders of the state dynasty and gains much experience, he now design and build a construction without any order. But, if to be an order, he will have no force to obey it. Qavam al-Din took a maximum advantage of this ongoing opportunity to establish a structure that was a head of his buildings and a best part of Timurid architecture. This building has no exaggerated heights. All components of the building are systematic and balanced. It has not been found any negative comments on the building in the works of researchers. The building is sturdy, balanced, equable and unassuming. Despite a variety of complex decorations, in terms of the work method and materials in use, especially applying various arches that some of them were used for the first time, the building is

integrated and balanced and no character is manifested more than they need. According to conducted studies, the building has a complex formation and an impressive, very balanced and an eye-catching fitness. A geometric analysis of the building indicates that golden dimensions and pure beauty are hidden in its components. According to Pope: "it is a unique and so equable building that was designed by Qavam al-Din and was built by Ghiyāth al-Dīn Shirazi" (Pope 1366: 197). Therefore, if characteristics of this building to be considered, it is sufficient to regard Qavam al-Din as an artistic architecture who was used principles of visual arts to achieve pure visual effects knowingly and willingly.

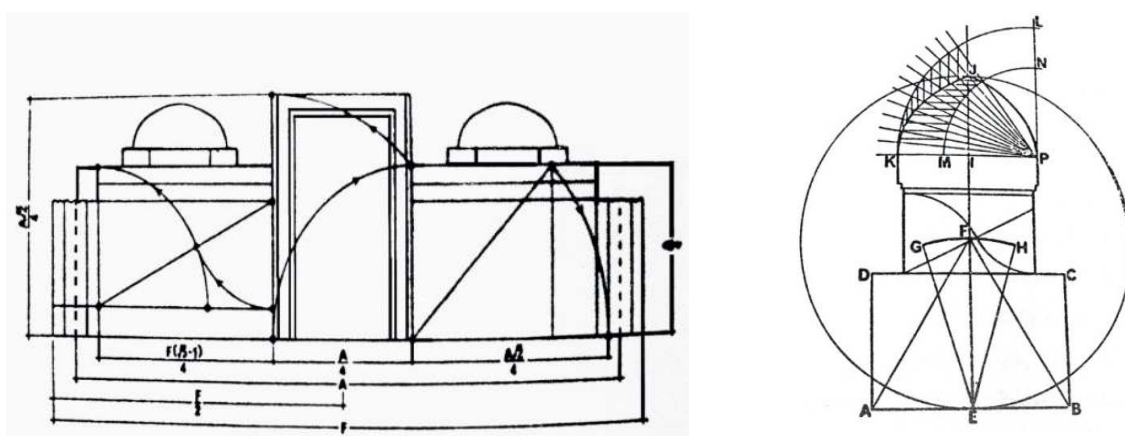


Fig. 11: fitting golden sizes in designing the building. Right: Herat, Goharshad school, Geometric analysis of cross section. Left: ghyasyh school Khargerd. Reference of designs: Timurid architecture in Iran and Turan

CONCLUSION AND DISCUSSION

Timurid architecture that got established in Samarkand by artistry of Iranian architects and with a theme of Azeri style was stopped due to Timur death. But Iranian architects especially Qavam al-Din Shirazi, helped to attach this chain and continue in Khorasan with a significant change. The most important monuments of this period were built by Qavam al-Din Shirazi. Studying visual particularities in these buildings revealed features that for the first time have been created by innovating Qavam al-Din, have been repeated in most of buildings and have been perpetuated in an architecture style after him. In this paper, for instance, the author referred to at least thirteen of them and was explained them.

Table for titles of visual effects of Qavam al-Din Shirazi and monuments that have these effects

Number	Title of studied effects	Monuments that have these studied effects
1	Designing tower-shaped minarets at the level of ground	Goharshad Mosque in Mashhad, the tomb of Goharshad in Herat
2	Change in design of the dome of house	The tomb of Goharshad, Goharshad Mosque in Mashhad, Khargerd school
3	Making a fenestral dais	The tomb of Goharshad, the tomb of Khwaja Abdullah Ansari, ghyasyh school Khargerd
4	Building monuments with making a view in several facades	The tomb of Goharshad, ghyasyh school Khargerd
5	Offering an innovative way for two covered domes	The tomb of Goharshad in Herat
6	Diversity in establishing Dome-chamber in covering space with an official scheme	The tomb of Goharshad, Goharshad Mosque in Mashhad, School and Mosque in Khargerd
7	Extensive use of mosaic faience	The tomb of Goharshad, Goharshad Mosque in Mashhad, ghyasyh school Khargerd
8	using visual power of line to create a sense of height	The tomb of Goharshad in Herat
9	Preparing diamond-shaped grounds with low-lying bricks in the cover of minarets	The complex of Goharshad in Herat, Goharshad Mosque in Mashhad
10	Design change in corners of a plan to hide Stairway	The tomb of Khwaja Abdullah Ansari, ghyasyh school Khargerd
11	Thoughtful conjunctions in decorative elements	The tomb of Goharshad, Goharshad Mosque in Mashhad, ghyasyh school Khargerd
12	A rhythmic alternation of doorways on both sides of entrance porch	Goharshad Mosque in Mashhad, ghyasyh school Khargerd
13	Escaping from darkness	The tomb of Goharshad, Goharshad Mosque in Mashhad, ghyasyh school Khargerd

The fact is that the created change led to development of Iranian architecture and made eternal Iran and name of Qavam al-Din around the world. These features prove a new perception in architecture of Iran as unique and undeniable characteristics.

Suggestion: according to resources that have been published about him and opinions of many of expert researchers, architecture style of Qavam al-Din has many subtleties and techniques. Yet, these characteristics have been described by nice words and phrases and Except for a few signs, analyzing and investigating many features are not made. This paper was adjusted and provided in the light of ability of the author who is active in the field of traditional arts and is affected by visual characteristics of Qavam al-Din's buildings. Therefore, it includes only a small part of the architectural specifications of Qavam al-Din. It is related to a building outside and is noticeable for observers. So it is recommended, dear architects with their profound attention, explain and introduce to the world other features of this noble Iranian architecture that have been hidden from the eyes of ordinary people in the light of other architectural aspects of Qavam al-Din, especially Structural features and technical specifications.

REFERENCES

- Danshdoust, Yagoub. 2000. "Art of Iranian architecture in the Timurid era", *Asar magazine*, 1: 91-102.
- Fasih Khafi, Ahmad ibn Jalāl ad-Dīn Muhammad. 1960. *Fasihi Mojmal*, corrected by: Mohammad Farrukh, Volume III, Mashhad: Bastan publication.
- Golchin Arefi, Mehdi. 1999. "Khawaja Ghiyāth al-Dīn Pir Ahmad Khafi (Founder of ghyasyh school Khargerd) ", *Golestan e Honar*, 13: 84-89.
- Golchin Arefi, Mehdi. 2009. "Master, Qavam al-Din Shirazi, a fabulous architect", *Golestan e Honar*, 16: 79-85.
- Golombag, Lisa. Donald, Wilber. 1995. *Timurid architecture in Iran and Turan*, Keramatollah Afsar & Muhammad Yousef Kiani (trans.), Tehran: Cultural Heritage Organization.
- Heravi, Mail. 1970. *The geography of Hafiz-i Abru*, a quarter of Khorasan and Herat, Tehran: Iranian Cultural Foundation.
- O'Kane, Bernard. 2007. *Timurid architecture in Khorasan*, Ali Akhshini (trans.), first edition, Publisher: Islamic Research Foundation of the holy threshold of Imam Reza.
- Pakbaz, Roein. 2002. *Encyclopedia of art*, Tehran: Farhang e Moaser.
- Pirnia, Hassan. Abbas, Iqbal Ashtiani. Parviz Babaei. 2008. *History of Iran, pre-Islam and after Islam, Pahlavi era*, Tehran: Negah.
- Pope, Arthur. 1987. *Iranian architecture*, Gholam Hossein Sadri Afshar (trans.), first edition, Tehran: Farhang.
- Pugachenkova, Galina. 2008. *Architectural masterpieces in central Asia in the fourteenth and fifteenth centuries AD*, Seyed Davoud Tabaei (trans.), Tehran: Art academy of Islamic Republic of Iran.
- Rasouli, Houshang. 2007. *History and style of architecture in Iran*, Tehran: Peshotanu.
- Seyed Sadr, Seyed Abu 'l-Qasim. 2004. *Encyclopedia of Art*, Tehran: Simay e Danesh.
- Taghvai, Seyyed Hossein. 2012. "From style to identity in architecture", *fine arts, architecture and city planning*, Volume 17, 2: 65-73.
- Wilber, Donald. 2000. "Qavam al-Din Shirazi, an architect in Timurid era". Hedyeh Noorbakhsh (trans.), *Golestan e Honar*, 13: 74-83.

ARCHITECTURAL TILES OF THE KARAMANIDS DECORATED WITH ANIMAL FIGURES

MİNE ERDEM
Res. Assist., Selcuk University
Department of Ancient Tile Repair
mina_rdm@hotmail.com

ABSTRACT

The Karamanids were the most important principality among the Anatolian principalities (beyliks). They attempted to promote integrity and solidarity during the period between the 12th and 15th centuries, when social welfare was not ensured in these territories. The importance placed by the principality on the tile art during this period is clearly apparent from the examples of tiles which they used to decorate buildings of Karamanid architectural design. It was also observed that the tiles decorated with animal figures are limited. More so than animal figures, the architectural tiles of the Karamanids were decorated with floral, geometric and writing patterns. Therefore, these tiles represent the varied examples and the differences among the tiles of the principality. The tiles with animal figures were found to have pictures of birds, including swans, and gazelle (deer). The animal figures were applied on the hexagonal and triangular plate-type tiles, using the techniques of luster, blue-white and under-glaze. The artwork of the tiles which were used for the interior and exterior decoration of the buildings of Karamanid architectural design are observed to be highly influenced by the Palace tiles of the Seljuk period. It was discovered that the Ottoman-period tiles were less influential. The tiles with figures in which animals are portrayed in their natural setting are different from the other tiles found in the buildings of Karamanid architectural design. Their forms are different, as well as the techniques used for their application. This has created serious questions regarding whether the tiles with figures found in the Karamanid buildings actually originated there. The animal figures, each of which has a different symbolic value, are also very important among the tiles of the Karamanids. Among the tiles of the Karamanids, the tiles with animal figures enriched and offered variety by means of their forms and application techniques. It is important to conduct research on this topic, in order to examine their importance in Turkish tile art, and determine their value. The main factor in the selection of this topic is the fact that no detailed research has been conducted on the Karamanid principality's tiles with animal figures.

Keywords: Karamanids, tile, animal figures.

HAYVAN FİGÜRLERİYLE BEZELİ KARAMANOĞLU BEYLİĞİ MİMARİ ÇİNİLERİ

ÖZ

Anadolu topraklarında, toplumsal refahın tam olarak sağlanamadığı 12-15. yy. kapsayan dönemde, birlik ve bütünlüğü sağlama çabasıyla mücadele eden Beyliklerin başında Karamanoğulları gelmektedir. Böyle bir dönemde, Beyliğin çini sanatına verdiği önem mimari yapılarını bezemede kullanmış oldukları çinili örneklerle anlaşılmaktadır. Bitkisel, geometrik ve yazı motifleriyle bezenmiş Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde, hayvan figürleriyle bezeli olanların az miktarda olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle bu çiniler, Beyliğin çinileri içinde farklılık oluşturan örneklerin temsilcileri olmuştur. Çinilerde kullanılan hayvan figürlü motiflerin; kuş, kuğu ve ceylan (geyik) olduğu belirlenmiştir. Hayvan figürleri; dikdörtgen, altıgen ve üçgen formlu plaka çiniler üzerine; lüster, mavi beyaz ve sır altı tekniklerinde uygulanmıştır. Karamanoğlu Beyliği mimari iç ve dış cephe bezemesinde kullanılmış olan figürlü çinilerde büyük oranda Selçuklu dönemi Saray çinilerinin etkisi görülmüştür. Osmanlı dönemine ait çinilerin izleri ise daha az orandadır. Doğadaki halleriyle tasvir edilmiş olan figürlü çiniler uygulanmış oldukları mimari yapılarıdaki diğer çiniler içinde farklı teknik ve formlarda olmaları nedeniyle farklılık oluşturmuşlardır. Bu da bizlere figürlü çinilerin buldukları mimari yapıya aitliğini sorgulatmıştır. Her biri farklı sembolik değerlere sahip olan hayvan figürleri, Karamanoğlu Beyliği çinileri içinde önem teşkil etmektedir. Sahip oldukları teknik ve formlarla Karamanoğlu Beyliği çinilerine zenginlik ve çeşitlilik kazandıran hayvan figürlü çiniler Türk çini sanatı içindeki yerinin belirlenmesi ve değerini gösterebilmesi için incelenmesi gereken önemli bir araştırma konusudur. Beyliğin hayvan figürleriyle bezeli çinileriyle ilgili detaylı çalışmanın yapılmamış olması, bu konuyu seçmemizde temel etken olmuştur.

Anahtar Kelimeler; Karamanoğlu Beyliği, çini, hayvan figürleri.

INTRODUCTION

The research concluded that the architectural tiles of the Karamanids period were primarily produced through the application of the faience mosaic technique. It was also observed that only a small number of the tiles decorated with animal figures were used. Therefore, the tiles decorated with animal figures stood out from the other tiles, and drew more attention. The patterns used on the tiles were found to be that of the bird, the swan and the gazelle (deer). Even though it was reported that there was a tile with a fox pattern, it does not exist today (Arık, Arık 2007: 288). The Akşehir Seyid Mahmud Hayrani Tomb, the Kazımkarabekir Ulu Mosque and the Yollarbasi Ulu Mosque, which are among the buildings of Karamanid architectural design, were also found to have tiles with animal figures. These specified tiles were examined together with the characteristics of the architectural design of the buildings in which they were discovered.

The Seyid Mahmud Hayrani Tomb consists of two parts. The Tomb, which is square, is covered with a ten-hexagonal plate-type body and cone (Aslanapa 2003: 207). There are rectangular plane niches on the surface of the ten-hexagonal plate-type body (Fig. 1).



Fig. 1 Seyid Mahmud Hayrani Tomb.

A rectangular plate tile was applied on one of the niches using the 15th and 16th century blue-white technique (Dülgerler 2006: 170). A pattern with a bird figure appears on the lower left side of the tile, which was decorated with blue on the white surface (Fig. 2). It was discovered that among the animal figure tiles of the Karamanids, only the tile with the bird figure in the Hayrani tomb has characteristics which are similar to those which were applied with the 15th and 16th century blue-white technique of Ottoman period. The figure draws attention with its long tail, short beak and linear decors extending from its neck to its body.

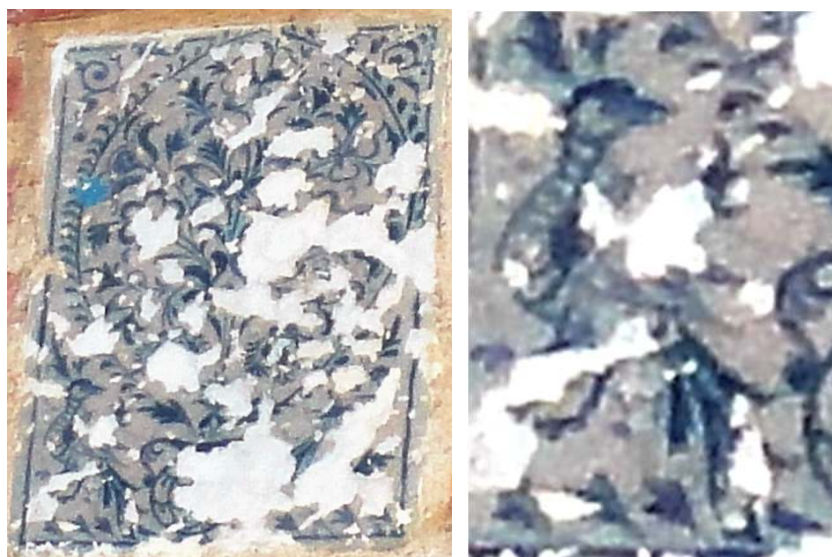


Fig. 2 The tile with the bird pattern in the Seyid Mahmud Hayrani Tomb and its details.

The bird was regarded as the symbol of the sky, drifting away from the world, lightness, spiritual elements, intuition and inspiration, and the intermediation between sky and land (Salt 2010: 228). In Christian art, birds were used as the symbol of the soul with wings. The depiction of birds symbolizing the soul dates back to ancient Egypt (Ferguson 1966: 12).

The Kazimkarabekir Ulu Mosque in the Kazimkarabekir District of Karaman Province is in the direction of north-south, and rectangular in width (Fig. 3). The sanctuary with four *sahns* (a courtyard in Islamic architecture) which are parallel to the *mihrab* (niche of a mosque indicating the direction of mecca) is covered with a flat roof (Temizsoy, Uysal 1981).



Fig. 3 Kazimkarabekir Ulu Mosque.

Hexagonal plate-type tiles, which exist today, decorated with bird and deer (gazelle) patterns using the luster technique, were discovered on the old mihrab border of the mosque (Fig. 4). Also, an example of a tile which was decorated with two bird patterns using the under-glaze technique was discovered on the lamina capital of the mihrab pilaster (Yetkin 1986: 135).



Fig. 4 The old mihrab border (Arik, Arik 2007: 176).

The hexagonal plate-type tiles on the old mihrab border are now in the Sahip Ata museum and in storage at the Karatay museum in Konya. One of the tiles exhibited in the Sahip Ata museum was decorated with a motif reminiscent of a bird of prey. It was applied in turquoise glaze using the luster technique (Fig. 5).

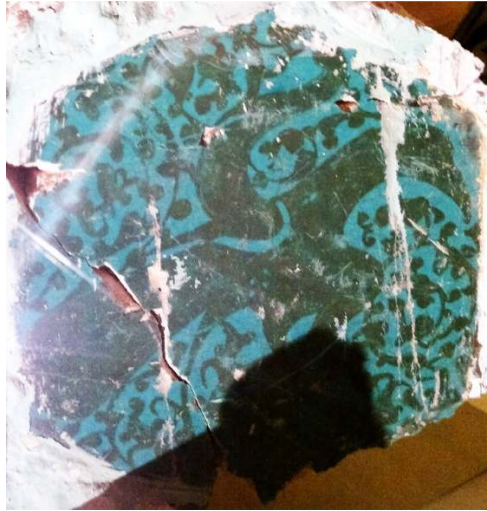


Fig. 5 The old mihrab border tile in Ulu Mosque.

It is stated that the bird figure in this example represents *Ongun* (a bird of prey) of the Karamanids. It is believed that four of the Oghuz tribes had the *ongun*. The animals called "*ongun*" included birds of prey such as the hawk, eagle and goshawk. The *onguns* of Oghuz tribes originated from falcons (Öner 2008: 555).



Fig. 6 The tile with a bird pattern and its drawing (Oral 1964: 32).

There is a hexagonal plate-type tile with a swan motif which appears on the old mihrab border of the Kazimkarabekir Ulu mosques. It is now preserved and in storage at the Karatay museum in Konya (Fig. 6). The tile was decorated with a swan figure by using the technique of applying matt gilt colored luster on the turquoise glaze (Oral 1964: 32).

The tile on the capital of the mihrab pilaster is still in its original location. A photograph which was previously discovered (Yetkin, 1986) makes it apparent that the triangular tile was decorated with two bird figures, whose beaks are in contact with each other, by applying the black color under the turquoise blue transparent glaze (Fig. 7). Their long necks and round eyes are the remarkable features of these birds.



Fig. 7 The tile on the capital of mihrab pilaster of the Ulu Mosque and its photograph. (Yetkin 1986: 299)

The examination of all of the old border tiles around the mihrab in the Kazimkarabekir Ulu Mosque demonstrates that the 12th-13th century Seljuk influence is apparent on these tiles.

It was observed that there is a deer (gazelle) figure on one of the old border tiles around the mihrab in the Ulu Mosque. The figure depicted the deer running, as it would in

nature (Fig. 8). The remarkable features of the figure are its short horns, long tail, and being depicted as if in motion. The figure was applied on a hexagonal plate-type tile which was covered with a single color turquoise glaze by using the luster technique. It was surrounded by floral motifs.



Fig. 8 The tile with a deer motif.

The deer is regarded as a sacred animal in Turkish history. The deer, which represents the night in ancient Turkish beliefs, is one of the important symbols of derivation. In Turkish mythology, some appeared disguised as a deer, as observed in the Anatolian epics (Duran 2012: 122). It is narrated that *Geyikli Baba* (Father who has deer) that have a sentimental value disguises himself as a deer. The mount of some sheikhs was a deer. Also, the deer horn was used against the evil eye, and was regarded as a symbol of abundance and plenty (Çoruhlu 2011: 166).

The Yollarbasi Ulu Mosque in the Yollarbası town of Karaman Province is in the direction of north-south and rectangular in plan. The sanctuary with three *sahns* parallel to the mihrab is covered with an earthen roof (Fig. 9), (Diez, Aslanapa, Koman 1950: 101).



Fig. 9 Yollarbasi Ulu Mosque.

There is a tile decorated with a peacock motif on the plaster mihrab of the mosque. The tile, half of which was broken, was decorated by using the under-glaze technique (Fig. 10). The figure was painted with black and cobalt colors on the plate-type tile, which was considered hexagonal.



Fig. 10 The mihrab and the tile with the peacock motif

The peacock was regarded as a symbol of not only nobility and aristocracy, but also sovereignty, because the peacock figure was displayed during the coronations of emperors (Esin 1978: 92).

The example of tile with a peacock in the mihrab of Yollarbasi Ulu Mosques reminded us the examples of tiles available in the Palace buildings of Seljuk period which were decorated by using the under-glaze technique.

CONCLUSION

Even though the architectural tiles of the Karamanids period which were decorated with animal figures were damaged over time, the figures on them can still be clearly seen. The figures of swans, birds and gazelle (deer) were applied on the hexagonal, triangular and rectangular plate-type tiles by using the blue-white, luster and under-glaze techniques.

The tile decorated with a bird figure through the use of the blue-white techniques found in the Seyid Mahmud Hayrani Tomb was applied to the niche part on the upper wall outside of the Tomb. The tiles with bird and gazelle motifs in the Kazimkarabekir Ulu Mosque were located on the old mihrab border, and on the lamina capital of the mihrab pilaster. The tile with the bird motif in the Yollarbasi Ulu Mosque was applied to the niche of the mihrab. The fact that these tiles with animal figures were applied by using techniques different from other tiles which decorated the entire buildings of the Karamanid architectural design, and that they are not in harmony with the architecture of the buildings, questions whether these tiles belong to the Karamanids. The fact that nearly

all of the tiles covering the mihrab of the Kazimkarabekir Ulu Mosque were decorated with the mosaic technique, and that the tiles with figures were decorated using the under-glaze and luster techniques, is a good example of why this questioning is being raised. Similarly, the use of tiles with figures in the Seyid Mahmud Hayrani Tomb, the Yollarbasi Ulu Mosque and the Kazimkarabekir Ulu Mosque is a topic that should be thoroughly examined, with this question in mind.

The examination of the techniques used in the application of the Karamanids tiles with animal figures demonstrated that - except for the tile in the Seyid Mahmud Hayrani Tomb - which was decorated with the bird motif through the use of the blue-white technique under the influence of the Ottoman Empire, all tiles with animal figures were influenced by the Seljuks. It is normal for the arts of the Karamanids, the Seljuks and the Ottoman Empire - which ruled over the same area during the same period - to be similar. Because the similar tiles with animal figures were found in the buildings of the architectural design of the Karamanids, they are regarded as the tiles of this principality.

REFERENCES

- Arık, Rüçhan ve Arık, Oluş, 2007, *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri (Treasures of Anatolian Soil Tiles of the Seljuk and Beylik Periods)*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aslanapa, Oktay, 2003, *Türk Sanatı (The Turkish Art)*, Remzi Kitap Evi Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar, 2011, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları (The Outlines of Turkish Mythology)*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Diez, Ernst ,Aslanapa, Oktay ve Koman, M. Mahmut, 1950, *Karaman Devri Sanatı (The Art of the Karaman Period)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Duran, Remzi, 2012, “Türk Mitolojisi”, *Mitoloji ve Din (Mythology and Religion)*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir: 104-127.
- Dülgerler, Nuri, Osman, 2006, *Karamanoğulları Dönemi Mimarisi (The Architecture of Karamanids Period)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Esin, Emel, 1978, *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş (A History of Pre-Islamic and Early-Islamic Turkish Culture)*, İstanbul.
- Ferguson, George, 1966, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York.
- Oral, M. Zeki, 1964, “Kuşlu Çini (The Tile with Bird)”, *Anıt Dergisi (Anıt Journal)*, İstanbul: 32.
- Öner, Esra, 2008, “Gevheri Divanı'nda Kuşlar (Birds in the Gevheri's Divan)”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, İstanbul, Vol. 1/5: 554-575.
- Salt, Alparslan, 2010, *Ansiklopedi, Semboller (Encyclopedia, Symbols)*, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.
- Temizsoy, İlhan ve Uysal, Vehbi, 1981, *Karaman*, Ofset Yayınları, Konya.
- Yetkin, Şerare, 1986, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi (The Development of Turkish Tile Art in Anatolia.)* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İTALYA'NIN AMELIA KENTİNDE BİR RÖNESANS SARAYI VE BU SARAYIN RESİM PROGRAMI DÂHİLİNDEKİ KUŞBAKIŞI BİR İSTANBUL HARİTASI

CENK BERKANT

Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
cenkberkant@gmail.com

ÖZ

İtalya'nın Amelia kentinin Marconi Meydanı'nda bulunan Petrignani Sarayı Geç Rönesans mimarisinin ilginç örneklerinden biridir. Petrignani Sarayı Bartolomeo Petrignani'nin isteği ve Fantino Petrignani'nin finansal desteğiyle mimar Ottaviano Mascarino tarafından inşa edilmiştir. Fantino Petrignani önce Cosenza Başpiskoposu olarak görev yapmış, ardından Roma'da Kardinalliğe kadar yükselmiştir. Kardinal Fantino Petrignani Roma'daki Rönesans kültür ve sanat ortamından etkilenmiş, genç ve yetenekli sanatçıların koruyucusu olmuştur. Bunlardan en önemlisi genç Michelangelo Merisi'dir. Daha sonraları dünyaca Caravaggio olarak tanınacak ünlü ressamı Roma'da misafir etmiş ve onun hamiliğini üstlenmiştir. Yapının freskleri ve iç dekorasyonu kentteki diğer saray ve kiliselerde eserleri bulunan, yerel ressam Tarquinio Racani'ye atfedilmektedir. Fresk tekniğinde gerçekleştirilen İstanbul haritası Petrignani Sarayı'nın Konstantin ve Maxentius Salonu'nda bulunmaktadır. İstanbul haritası dönemin Müslüman dünyasının başkentini, bunun karşısına yerleştirilen Prag haritası ise dönemin Hristiyan dünyasının başkentini temsil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amelia, Petrignani Sarayı, rönesans sarayı, resim programı, kuşbakışı İstanbul Haritası.

THE ILLUSTRATED BIRD'S EYE VIEW MAP OF ISTANBUL IN THE PAINTING PROGRAM OF A RENAISSANCE PALACE IN ITALIAN CITY OF AMELIA

ABSTRACT

Petrignani Palace in Amelia stands on Marconi Square with its impressive facade. The palace is an interesting example of late-Renaissance style construction. By the will of Bartolomeo Petrignani, the architect Ottaviano Mascarino started construction of the palace. However, the project was completed thanks to the funding from Bartolomeo's brother Fantino Petrignani, who was the archbishop of Cosenza and the future cardinal in Papal State, and one of the protectors of the young Caravaggio. The stylistic character of the frescoes and the sequence of the interior decorations are attributed to Tarquinio Racani, who, as the painter of the city, made the frescoes of other palaces and churches in Amelia. The fresco map of Istanbul is in the Constantinus and Maxentius Room of the Petrignani Palace. The map of Istanbul, the capital city of the Muslim world of the time, stands above the door of the room and against the fresco map of Prague, the capital city of the Christian world of the time.

Keywords: Amelia, Petrignani Palace, renaissance palace, painting program, illustrated bird's eye view map of Istanbul.

Makalemize konu olan Petrignani Sarayı, İtalya'nın Umbria Bölgesi'ndeki Terni ili sınırları içerisinde yer alan Amelia kentinde bulunmaktadır. Roma ve Floransa arasında bulunan Amelia, Roma'ya 90 km, Floransa'ya ise 220 km uzaklıktadır (Fig. 1). 2015 yılı verilerine göre 11.897 kişilik bir nüfusa sahiptir¹. Yaşlı Plinius (*Gaius Plinius Secundus Maior*) *Naturalis Historia*'sında Roma'dan daha önce kurulmuş olan Amelia'da ilk yerleşimi M. Ö. 1134'e tarihlenmektedir. Kentin Antik Dönemdeki ismi *Ameria* mitolojik söylencelere göre kentin kurucusu olduğuna inanılan Kral Ameroe'den kaynaklanmaktadır (Anonim 2010: 8). Kentin ilk surları 8 metre boyunda, 800 metre uzunluğundadır ve M. Ö. 6. ve 4. yüzyıllar arasında inşa edilmiştir. M. Ö. 338'de Roma egemenliği altına giren Amelia'da günümüze ulaşabilen Roma hamamları o dönemlere şahitlik etmektedir. M. S. 313'te ilk Hristiyan Roma İmparatoru I. Konstantin'in fermanıyla Amelia kenti bir piskoposluk merkezine dönüşmüştür. 548'de Vizigotlar tarafından kuşatılan kent 579'da Lombardiyalılar'ın hâkimiyetine girmiş daha sonra da Bizanslılar'ın eline geçmiştir. 1240 yılında Kutsal Roma İmparatoru II. Friedrich ordusu tarafından yağmalan kent 1353'de Viterbo ve Orvieto kentleriyle birlikte Papalık Devleti himayesine girmiştir. Rönesans'la birlikte Amelia kenti de yükselişe geçmiştir. 15. ve 16. yüzyıllar boyunca kentte yerleşik Nacci, Geraldini, Archileggi, Farrattini, Venturelli, Svetonio, Cansacchi, Clementini ve Petrignani aileleri yaptırdıkları saraylar ve sanat koruyucu tavırları nedeniyle Amelia'yı küçük bir Rönesans kentine dönüştürürler² (Fig 2).

Orta çağdan bu yana neredeyse bütün yapıların günümüze ulaşabildiği Küçük Amelia kenti geçmişe tanıklık eden bir mimari açık hava müzesi gibidir. Orta çağ kent surlarıyla birlikte Romanesk stildeki katedrali ve Gotik stildeki Aziz Agostino Kilisesi kentteki önemli yapılar arasındadır. Rönesans çağıyla birlikte soylu aileler Roma yakınlarındaki yerlere yerleşmeye başlamışlardır. Bunlardan Kardinal Alessandro Farnese'yi (1534-1549 yılları arasında Katolik dünyasının 220. Papası olarak Papa III. Paulus adını alacak) çıkarıp Roma'daki muhteşem Rönesans anıtı Farnese Sarayı'nı inşa ettirecek Farnese'ler Caprarola kentine, Orsini'ler Bomarzo kentine ve Cesi'ler Acquasparta kentine yerleşmiştir. Bir kısım soylu aile de Amelia'yı tercih etmiş ve kendilerine Amelia kentinde konutlar inşa ettirmişlerdir. Bunların arasında en önemlileri 15. yüzyıldan kalma Nacci Sarayı, Genç Antonio Sangallo (1484-1546) tarafından 16. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen Farrattini Sarayı ve 16. yüzyılın sonlarında Ottaviano Mascarino (1524-1606) tarafından inşa edilen Petrignani Sarayı'dır. Amelia'da bu soylu ailelere ait saraylardaki resim ve süslemeler ve bunların koleksiyonlarındaki sanat eserleri kentteki sanat trafiğini arttırmıştır (Mangia 2004: 25).

Petrignani Ailesi, 15. ve 16. yüzyıllarda Papalık Devleti sınırlarında varlığını sürdürmüş soylu bir ailedir. Amelia'daki Petrignani Sarayı'nın inşası Fantino ve Bartolomeo Petrignani kardeşlerle bağlantılıdır. Yapının inşası ve iç dekorasyonu tamamen Fantino Petrignani'nin Rönesans adamı düşünce yapısına sahip, sanat

¹ İtalyan İstatistik İdaresi (ISTAT) verilerine göre kentteki 2001-2015 yılları arasındaki nüfus istatistiklerini görmek için (erişim tarihi 12.01.2017) bkz. <http://www.tuttitalia.it/umbria/60-amelia/statistiche/popolazione-andamento-demografico/>

² Amelia tarihi hakkında detaylı bilgi için bkz. Girotti 1904 ve Di Tommaso 1931.

koruyucusu olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Petrignani Ailesi'nin en tanınmış üyesi olan Fantino Petrignani dini bir kariyer yapmayı tercih etmiştir. Katolik Kilisesi'nin 226. Papa'sı ve Papalık Devleti'nin Başlı Bologna'lı Papa XIII. Gregorius'un (1572-1585) desteğiyle 1576'da Roma'da Papalık Sarayları'ndan sorumlu yönetici olmuş, bu görevi sırasında mimar Ottaviano Mascarino ile tanışmış ve aralarında uzun yıllar sürecek bir dostluk başlamıştır. Fantino Petrignani 1577-1585 yılları arasında Cosenza Başpiskoposu olarak görev yapmış, ardından Roma'da Kardinalliğe kadar yükselmiştir. Fantino Petrignani Roma'daki kültür ve sanat ortamından etkilenmiş, sanat koruyucusu Ferdinando de' Medici ile Rönesans düşünürü ve devlet adamı, hümanist Antonio Maria Graziani'yle dostluk kurmuştur. 16. yüzyılın sonlarına doğru Roma'da ve Amelia'da genç ve yetenekli sanatçıların koruyucusu olmuştur. Bunlardan en önemlisi genç Michelangelo Merisi'dir. Daha sonraları dünyaca Caravaggio olarak tanınacak ünlü ressamı Roma'da misafir etmiş ve onun hamiliğini üstlenmiştir (Moretti 2009: 72-73, 78-79).

Petrignani Sarayı, Amelia kentinin en önemli meydanlarından biri olan Marconi Meydanı'nda yer almaktadır. Saray, Bartolomeo Petrignani'nin isteği ve Fantino Petrignani'nin finansal desteğiyle inşa edilmiştir. Yapının vestibülünde latince bir yazıt (*Bartholomeus Petrignanus MDLIII*) bulunmaktadır. Bu yazıt Bartolomeo Petrignani'nin Teodorina Cansacchi ile evlendiği 1553 tarihine isabet etmekle birlikte yapının ilk etap inşa çalışmalarının tamamlandığı tarih olduğu tahmin edilmektedir. Arşiv belgelerinden edinilen bilgilere göre yapının dış cepheleri 1592'de bitirilmiş ve iç dekorasyonuna geçilmiştir (Moretti 2009: 80; Strozzi 2016: 170). Yapı günümüzde Amelia Belediyesi Resim Galerisi olarak hizmet vermektedir.

Petrignani Sarayı'nın mimarının bulunması süreci de bir hayli ilginçtir. Yapının inşasından yaklaşık yarım asır önce Amelia'nın diğer bir soylu ailesi Farrattini'lerin kendi saraylarını (*Palazzo Farrattini*) Roma kenti ve Papalık Devleti ile olan yakın ilişkilerinden dolayı devrin Papalık mimarı Genç Antonio da Sangallo'ya inşa ettirmesiyle Amelia'da Papalık mimarlarına saray yaptırma geleneği başlamıştır. Petrignani'ler de saraylarının tasarım ve inşasını devrin Papalık mimarı ve Geç Rönesans döneminin son mimarlarından Ottaviano Mascarino'ya emanet etmişlerdir. Fantino Petrignani ile dostluğu uzun yıllar devam eden Mimar Mascarino 1582'den itibaren toplam olarak 18 yıl boyunca Petrignani Ailesi'nin saraylarının inşası için (Kardinal Fantino Petrignani için Roma'da ve Bartolomeo Petrignani için Amelia'da) çalışmıştır (Moretti 2009: 80-81). 1524 Bologna doğumlu olan Mascarino eğitimini Mimar Jacopo Barozzi da Vignola'nın atölyesinde tamamladıktan sonra, Bologna'lı Papa XIII. Gregorius tarafından 1574 yılında Bologna'lı diğer sanatçı ve mimarlarla birlikte Roma'ya davet edilmiştir (Ricci 2016: 13-40). 1591'den itibaren Papalık mimarı olan Ottaviano Mascarino'nun şüphesiz en önemli eseri günümüzde İtalya Cumhurbaşkanlığı Sarayı olarak kullanılan, 1583 ile 1585 yılları arasında Papa XIII. Gregorius için Roma'nın Quirinale Tepesi üzerinde Rönesans stilinde yazlık bir rezidans olarak ilk aşamalarını tasarladığı Quirinale Sarayı'dır (Courtright 2003: 43).

Dikdörtgen planlı yapı üç kat ve bir ara kattan oluşmaktadır. Servis katı olarak düzenlenen alt kat ve ara katta ofis, ahır, mutfak ve bekçi odaları bulunmaktaydı. Soylu kat (*piano nobile*) olarak adlandırılan birinci kat sarayın Petrignani ailesine ayrılmış katıydı.

Bu kat duvarları ve yüksek tavanları fresklerle süslü büyük salonlardan meydana gelmiştir. Son kat ise saray sakinlerinin hizmetine bakan kat personelinin yatak odalarına ayrılmıştı. Mimar Mascarino yapıyı tasarlarlarken Roma'daki büyük aristokrat saraylarından esinlenmiştir. Yapının ana cephesi Marconi Meydanı'na bakan kuzey cephesidir (Fig. 3). Bu cephede mimar Mascarino Roma'da Genç Antonio Sangallo ve Michelangelo tarafından Farnese Ailesi için inşa edilen Farnese Sarayı'nın giriş cephesinde kullanılan tuğla cephe örgüsü ve cephenin köşelerinin traverten taşıyla vurgulanmasından esinlenerek Amelia'daki Petrignani Sarayı cephesini yaratmıştır. Cephede Rönesans sivil mimari geleneklerine uygun olarak her katta farklı bir cephe düzeni kullanılmıştır. Katlar birbirinden silmelerle ayrılmaktadır. Yapının ana girişi beyaz traverten taşından hafif dışa taşkın, dikdörtgen çerçevesi ve yuvarlak kemerli bir giriş açıklığına sahip abidevi bir taçkapı ile sağlanmaktadır. Bunun üzerinde 1900'lü yıllara kadar Petrignani Ailesi'nin arması bulunmaktaydı. Günümüzde bu arma güney cephesi girişinin üzerinde yer almaktadır. Taçkapının her iki yanında ikişer adet beyaz traverten taşından dikdörtgen söveli açıklıklar bulunmaktadır. Yapının zemin katı ile soylu katı arasında yer alan asma kat cepheye çeşitli açıklıklarla yansıtılmıştır. Taçkapının üst kısmında ise Michelangelo'nun Roma'daki Farnese Sarayı için tasarladığı gibi dikdörtgen bir açıklık ve bunun tamamlayıcısı küçük bir loca-balkon bulunmaktadır. Bunun iki yanında ikişer adet beyaz traverten taşından kare söveli pencere açıklıkları yer alır. Buraya hareketlilik katmak için kare sövelerin altına stilize volüt kabartmaları eklenmiştir. Buradaki kare söveli pencere açıklıkları ve bunların altındaki stilize volüt kabartmaları Rönesans mimari Baldassare Peruzzi tarafından Roma'da Massimo ailesi için inşa edilen *Palazzo Massimo alle Colonne*'de kullanılan açıklıklardan esinlenilerek inşa edilmiş olmalıdır. Yapının soylu katı en gösterişli katıdır ve Domenico Fontana tarafından inşa edilen Roma'daki Apostolik Lateranense Sarayı'nda olduğu gibi traverten taşından düz beyaz silmelerle altındaki ve üstündeki katlardan ayrılmıştır. Bu katta dört adet beyaz traverten taşından dikdörtgen söveli pencere açıklıkları bulunmaktadır. Bunların üzeri Roma'daki Farnese Sarayı'nda olduğu gibi değişimli olarak üçgen ve basık yuvarlak kemerli alınlıklarla taçlandırılmıştır. En üst kat oldukça basık ve sadedir. Burada da ara katta olduğu gibi beyaz traverten taşından kare söveli pencere açıklıkları bulunmaktadır. Cephe Roma'daki Apostolik Lateranense ve Farnese Sarayları'nda olduğu gibi dişli bir saçak silmesiyle sonlanmaktadır. Yapının güney cephesi oldukça sade tutulmuştur (Fig. 4). Tuğla örgülü cephe günümüzde sıvanmış durumdadır. Yapının bulunduğu arazideki eğimden dolayı iki katlı bir görünüm arz eder. Bu cephedeki giriş çok sade tutulmuş beyaz traverten taşından dikdörtgen söveli bir giriş açıklığı ile sağlanmaktadır. Bunun üzerinde Petrignani Ailesi'nin arması bulunmaktadır. Giriş açıklığının her iki yanında ikişer adet beyaz traverten taşından kare söveli küçük pencere açıklıkları yer alır. Güney cephesinin üstkatında ise süslemesiz beş adet beyaz traverten taşından dikdörtgen söveli pencere açıklığı bulunur. Güney cephesi sade bir saçakla sona erer.

Amelia'daki Petrignani Sarayı'nın resim programı Petrignani Ailesi'nin köklü, soylu ve Hristiyan yapısını ortaya koymak üzere kurgulanmıştır. Bu kurgu Rönesans'a özgü Antik Yunan ve Roma etkili savaş ve mücadele sahneleriyle birlikte diplomasi konulu sahnelerden oluşmaktadır. Bu sahnelerde iyilik-kötülük, Hristiyanlık-Paganlık, Medeniyet-

Barbarlık gibi karşıtlıklar sergilenmektedir. Yapının resim programı 1592 ile yaklaşık 1600 yılları arasında gerçekleştirilmiştir (Moretti 2012: 82). Makalemizin başlığında sözünü ettiğimiz kuşbakışı İstanbul haritası soylu katta, “Konstantin ve Maxentius Salonu” olarak adlandırılan salonda bulunur. Bu salondaki en göz alıcı eser Tarquinio Racani tarafından resimlenmiş olduğu düşünülen “Milvio Köprüsü Savaşı” isimli tavan freskidir. Henüz tam olarak bir biyografisi yayınlanmamış Tarquinio Racani’nin ismi arşiv kayıtlarında Amelia’lı Ressam Tarquinio Racani (*Tarquinus Racanus Pictor Amerinus*) olarak geçmektedir. En azından 1620’li yıllara kadar aktif olarak resim yaptığı tahmin edilen Racani’nin Amelia’daki bazı saraylardaki eserleri araştırtmacılar tarafından gün yüzüne çıkarılmaya başlanmıştır. Sanatçı 1627 civarında Amelia’da hayata veda etmiştir (Moretti 2012: 85-87). Milvio Köprüsü Savaşı konulu tavan freskinde Hristiyanlığı temsil eden Doğu Roma İmparatoru I. Kostantin’in Paganlığı temsil eden Batı Roma İmparatoru Maxentius’a karşı zaferi verilmiştir (Fig. 5). 1597-1600 yılları arasında gerçekleştirilen bu fresk günümüzde Vatikan Müzeleri’ni bünyesinde barındıran Vatikan Sarayı içindeki Konstantin Salonu’nda Giulio Romano tarafından 1520-1524 yılları arasında resmedilmiş duvar freskinden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Her ikisi de Rönesans kültür ve sanat ortamı içerisinde gerçekleştirilen bu iki eserin asıl çıkış noktası Roma’daki Konstantin Zafer Taki üzerinde bulunan rölyeflerdir (Moretti 2012: 99).

Konstantin ve Maxentius Salonu’nu diğer salonlara bağlayan karşılıklı iki kapı üzerinde o dönemdeki Hristiyan ve Müslüman dünyanın iki başkenti olarak İstanbul ve Prag kentleri harita nitelikli kuşbakışı olarak fresk tekniğinde resmedilmişlerdir. Prag kenti, kenti ikiye bölen Vltava nehri üzerinde bulunan Gotik kuleli Charles Köprüsü ve Kampa adasıyla kolaylıkla tanınabilmektedir (Fig. 6). Prag kentinin kuşbakışı haritası üzerinde verilmiş Habsburg Hanedanı’ndan II. Rudolf’un arması göze çarpar. Prag, o dönemde Osmanlı’ya karşı oluşturulan Batılı Hristiyan koalisyonda başı çeken II Rudolf (hükümdarlığı 1576-1612) tarafından 1576 yılında sürpriz bir biçimde Kutsal Roma İmparatorluğu’nun ve Bohemya Krallığı’nın başkenti ilan edilmişti. Aslında Prag’ın başkent ilan edilmesi stratejik bir karardı. II. Rudolf Papa’nın da desteğiyle burayı Katolikleştirmek istiyordu. II. Rudolf Prag’ı sadece sıradan bir başkent değil, sanat koruyucusu kimliğiyle bir kültür ve sanat kenti haline getirmiştir (Mikulas 1998: 118; Zuffi 2006: 146). Ayrıca, sözünü ettiğimiz bu Batılı Hristiyan koalisyonda yer alan Papalık Devleti askeri güçlerinin başında Kardinal Fantino Petrignani bulunmaktaydı. Prag’ın tam karşısına yerleştirilen kuşbakışı İstanbul haritasında ise sur içi İstanbul’u, Haliç, Galata ve Üsküdar’ın küçük bir bölümü resmedilmiştir (Fig. 7). Tarquinio Racani ve atölyesi çalışanları tarafından gerçekleştirilmiş yarı harita yarı kuşbakışı resim niteliğindeki bu freskin Siena’lı yayıncı ve baskı ustası Matteo Florimi’nin hazırladığı 1600 civarına tarihlenen İstanbul haritasından esinlenilerek üretildiği düşünülmektedir (Moretti 2012: 99-100).

İtalya’da Rönesans çağında harita işleriyle uğraşan sanatçılar kentlerin önemli yapılarını ve sokaklarını resmettikleri kuşbakışı haritalarla 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar sürecek yeni bir geleneği başlatmış oldular. Ölçeksiz olarak yapılan bu tarz haritalarda tarihi binaları gösterme kaygısı topoğrafik gerçekliği ikinci plana atmıştır. Bu haritalarda

kentlerin estetik görünümü yansıtmak ve izleyiciye/okuyucuya kentler hakkında önemli bilgiler vermek için yaratılmışlardır. İlk defa Roma, Floransa ve Venedik gibi şehirlerin kuşbakışı resmedildiği ve renkli olarak basılan bu haritalar İtalya'dan tüm dünyaya yayılmıştır (Roman 2015: 31, 43).

Fatih'in fetih sonrası Georgios Amirutzes'e İstanbul'un bir haritasını yaptırdığı bilinmektedir. Fakat bu harita günümüze ulaşamamıştır. Venedikli yayıncı, ressam ve baskı ustası Giovanni Antonio Vavassore (1518-1572) tarafından hazırlanmış 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen kuşbakışı İstanbul haritasının (Kayra 1990: 71) Fatih'in Amirutzes'e sipariş ettiği haritadan esinlenerek gerçekleştirilmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu haritada Fatih Dönemi İstanbul'u (1451-1481) Anadolu yakasından kuşbakışı olarak tarihi yarımada ve Galata resmedilmiştir. Vavassore'nin bu haritası 16. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da gerçekleştirilecek İstanbul haritalarına esin kaynağı oluşturmuştur. Sebastian Münster'in 1550 tarihli (Kayra 1990: 70), yapamı bilinmeyen fakat 1566-1574 arasına tarihlenen ve Venedik'te basılmış olan bir harita (Kayra 1990: 72-73) ile Braun ve Hogenberg'in 1574 tarihli haritaları bu haritaların en önemlileri arasındadır (Tekeli 1993: 556-557). Matteo Florimi yukarıda sözünü ettiğimiz haritayı yaparken Vavassore'den ilham almış olmalıdır. Çünkü her ikisinde de sadece Fatih Dönemi İstanbul'unda var olan eski ve yeni saray (Topkapı Sarayı) ile Fatih Camii gösterilirken Fatih sonrası döneme ait hiç bir yapıya yer verilmemiştir. Dolayısıyla Petrignani Sarayı Konstantin ve Maxentius Salonu'nunda bulunan ve 1600 civarına tarihlenen ve İstanbul'un kuşbakışı olarak fresk tekniğinde resmedildiği bu harita da Fatih Dönemi yapılarıyla birlikte mevcut Bizans yapıları verilmiştir. Petrignani Sarayı Resim Programının karşıtlıklar teması üzerine kurulduğundan bahsetmiştik. Burada İslam İmparatorluğu başkenti olarak konumlanan İstanbul'un kuşbakışı görünümündeki karşıtlık vurgusunu arttırmak için İstanbul surlarındaki kulelerin ve kentteki önemli yapıların üzerlerine hilaller (alem) yerleştirilmiştir.

KAYNAKLAR

- Anonim. 2010. *Amelia segreta. Viaggio nell'Umbria incantata*, Terni: Vanni Editore.
- Courtright, Nicola. 2003. *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-century Rome: Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Tommaso, Angelo. 1931. *Amelia nell'antichità e nel Medio Evo*, Terni: Annuari Guide Regionali Italiane.
- Girotti, Girolamo. 1904. *Le mura di Amelia: memoria storico descrittiva delle antichissime mura amerine*, Amelia: Tipografia Petrignani.
- Kayra, Cahit. 1990. *İstanbul Haritaları*, İstanbul: Türkiye Sınai Kalkınma Bankası
- Moretti, Massimo. 2009. "Caravaggio e Fantino Petrignani, committente e protettore di artisti", *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, Maurizio Calvesi ve Alessandro Zuccari, Roma: CAM Editrice, 69-121.
- Moretti, Massimo. 2012. *I Petrignani di Amelia, Fasti Committenze Collezioni Tra Roma e L'Umbria*, Teramo: Edizione Stauros.
- Mangia, Paola. 2004. "La decorazione pittoricadei palazzi nobiliari di Amelia nel Cinquecento e inizi Seicento", *I Geraldini di Amelia nell'Europa del Rinascimento*, Atti del Convegno Storico Internazionale (Amelia, 21-22 novembre 2003), ed. Renzo Civili, Terni: Provincia di Terni, 25-45.
- Ricci, Maurizio. 2016. "Note sulla formazione e la prima attività architettonica di Ottaviano Mascarino", *Mascariniana, Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, (Ed. Maurizio Ricci), Roma: Campisano Editore, 13-40.
- Roman, John. 2015. *The Art of Illustrated Maps: A Complete Guide to Creative Mapmaking's History, Process, and Inspiration*, Cincinnati, Ohio: How Books.
- Strozzi, Yuri, 2016. "Mascarino per i Petrignani: Roma, Amelia e Attigliano", *Mascariniana, Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, (Ed. Maurizio Ricci), Roma: Campisano Editore, 155-184.
- Teich, Mikulas. 1998. *Bohemia in History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tekeli, İlhan. 1993. "Haritalar", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 556-560.
- Zuffi, Stefano. 2006. *European Art of the Sixteenth Century*, Los Angeles: Getty Publications.



Fig. 1 İtalya Haritası



Fig. 2 Amelia'nın Rönesans Çağı'nda görünümü.



Fig. 3 Petriani Sarayı kuzey cephesi.



Fig. 4 Petriani Sarayı güney cephesi.



Fig. 5 Petrignani Sarayı, Konstantin ve Maxentius Salonu, Milvio Köprüsü Savaşı konu tavan freski.



Fig. 6 Petrignani Sarayı, Konstantin ve Maxentius Salonu, Prag kenti kuşbakışı haritası.



Fig. 7 Petriğnani Sarayı, Konstantin ve Maxentius Salonu, İstanbul kenti kuşbakış haritası.

GÜLZÂR-I SAVAB'DA GEÇEN KAĞIT BOYAMA YÖNTEMLERİ VE SEÇİLEN YÖNTEMLERLE RENKLENDİRME DENEMELERİ

M. NİLÜFER KIZIK KIRAZ

Uzman Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
niluferkizik@yahoo.com

ÖZ

17. yüzyıla ait bir eser olan "Gülzâr-ı Savab" kağıt boyama, âhar, mürekkep yapımı gibi konularda günümüz sanatçı ve restoratörleri için kaynak bir kitaptır. Eserde tarifi verilen pek çok farklı malzeme ve yöntemden seçilen birkaçı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Kağıt Konservasyon Laboratuvarı'nda uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gülzâr-ı Savab, kağıt boyama, âhar, geleneksel yöntemler, restorasyon.

PAPER DYEING METHODS IN GÜLZÂR-I SAVAB AND COLORING TESTS WITH SELECTED METHODS

ABSTRACT

"Gülzâr-ı Savab", a work belonging to the 17th century, is a resource book for today's artists and restorers in subjects like paper dyeing, paper coating, ink making. A few of the materials and methods chosen for the recipe were applied in the Conservation Laboratory of Department of Restoration and Conservation of the Istanbul University, Faculty of Letters.

Keywords: Gülzâr-ı Savab, paper dyeing, paper coating, ink making, restoration.

Gülzâr-ı Savab, Nefeszâde İbrahim'in (ö. 1060/1650) hat sanatı ve malzemelerine dair eseridir. IV. Murad'a sunulan eser bir fasıl ve iki başlıktan oluşmaktadır. "Tabakâtü'l-küttâb" adı verilen başlıkta hattın ve kitabetin fazileti, menşei ve aklam-ı sitte konusunda bilgi ayrıca İbn Mukle, İb-nü'l-Bevvâb, Yâküt el-Müsta'sımî ve Şeyh Hamdullah gibi büyük sanatkârlardan başlayarak kendi dönemine kadar yetişen hattatlarla meşhur İran ve Osmanlı nesta'lik (talik yazının incesi, genellikle İran'da kullanılan bir yazı türü) hattatlarından toplam kırk yedi kişinin biyografileri yer almaktadır. Bu bilgiler, yazarın hattatlığının yanında hat sanatının tarihçesi ve kuralları konusunda da iyi bir araştırmacı olduğunu göstermektedir.

Gülzâr-ı Savâb'ın asıl önemli kısmı, iki kısımdan meydana gelen "Risâle-i Mi-dâdiyye ve Kırtâsiyye" başlıklı bölümüdür. Birinci kısımda kâğıdın boyanması ve âharlanmasıyla ilgili teknik bilgiler ve formüller yer alır. İkinci kısımda is (düde) elde etme ve mürekkep yapma usulleri, kalemtraş, mıkatta, kamış kalem ve özellikleri anlatılmaktadır. Eserin bu kısmı hat sanatı ve tezhip, minyatür gibi tezyinî sanatlarla uğraşanların yanı sıra kâğıt ve mürekkeple teknik açıdan meşgul olanlar ve tarihi eser restorasyonu yapanlar için de çok değerli bilgiler ihtiva eder. Gülzâr-ı Savâb'ın birinci kısmı Tuhfetü'l küttâb ve minhatü't tüllâb" adıyla 1181'de (1767) Kadızâde Ahmed b. Hain tarafından kısaltılmıştır.

"Eserin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin tarafından 1738'de istinsah edilmiş (çoğaltılmış) nüshası İstanbul kütüphanelerinde mevcut diğer on sekiz nüsha ile karşılaştırılarak Kilisli Rifat Bilge tarafından yayımlanmıştır. Kilisli Rifat bu neşir sırasında el-Fihrist, Şubhu'lşâ ve Mevzûâtü'l-ulûm gibi eserlere dayanarak tashihler yapmış ve dipnotlar ilâve etmiştir. Çalışmaları esnasında Kâmil Akdik, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer ve M. Necmeddin Okyay gibi sanatkârların görüşlerini de alan Kilisli Rifat. "Risâle-i Midâdiyye ve Kırtâsiyye" kısmının sonuna "Lahika" (Ek) başlığı altında Gülzâr-ı Savab'ın çeşitli yazma nüshalarına ilâve edilmiş olan renklendirme, âhar ve mürekkep formüllerini de eklemiştir" (Nuhoğlu 1996: 260).

Bu kısmın başında yazar tarafından şu bilgiler aktarılmıştır: *"Muhtelif kütüphanelerde mevcut bulunan "Gülzâr-ı Savab" nüshalarında veya ansiklopedik mecmualarda maruf veya gayri maruf zevat tarafından yazılmış olup mevzumuzu alakadar eden malumat Akademinin Tezyini Sanatlar Şubesi muallimlerinden mürekkep heyete arz edildikten sonra bunların içinde kıymetlerinde şüphe olmayanlar bu kısma ilave edilecektir. Bu ilavelerin hangi kütüphanelerin hangi nüshalarından alındığının tasrihine imkan nispetinde çalışılacaktır" (Nefeszade 1938: 107).*

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Kağıt Konservasyon Laboratuvarı 06.05.2016 tarihinde açılmıştır. Laboratuvarında, Fakülte Kütüphanesi Nadir Eserler Kitaplığı'na ait el yazması eserlerin koruma-onarım çalışmaları yapılmakta ve "Kağıt Konservasyonu", "Kitap ve Yazmaların Onarımı", "Kitap Sanatları" dersleri yürütülmektedir. Dersler kapsamında ham kağıttan kitap haline gelinceye dek bir yazma eserin geçirdiği aşamalar uygulamalı olarak

anlatılmaktadır. Geleneksel metotları uygulamada bir 17. yy kaynağı olan “Gülzâr-ı Savab” adlı eserden faydalanılmaktadır.

Osmanlı’da bir el yazmasının oluşturulma süreci, ham kağıdın boyanması ile başlamaktadır. Doğu veya Batı ülkelerinden alınan kağıtlar, tekmeden çıktığı haliyle geldiğinden gözenekli ve emici haldedirler. Bu sebeple önce terbiye edilmeleri gerekir. İlk aşama kağıdın kullanılacağı yere göre istenilen renge boyanmasıdır. Kağıt boyamada başlıca iki yöntem vardır:

1. Yöntemde boyamada renk verici olarak kullanılacak olan bitkiler suda kaynatılarak renkli bir sıvı elde edilir. Bu suya bir miktar şap katılarak (rengi sabitlemek üzere) tekrar kaynatılır. Kağıt üzerinde istenen renk tonunu elde etmek üzere sıcak veya soğuk sıvıya kağıt batırılır ve asarak gölgede kurutulur. Kağıdın tek yüzü veya bir kısmı boyanacaksa fırça ya da sünger ile de sürülebilir.

2. Yöntemde kullanılacak renklendiriciler, toprak boya, madeni boya veya hayvan kalıntısıdır. Bu malzemeler mermer üzerinde bir miktar sirke ile iyice ezilerek karıştırılır. Elde edilen karışım, âhar için hazırlanan nişastaya katılır ve kağıda aharla birlikte sürülerek uygulanır. Uygulama sonrası gölgede kurutulan kağıtlar hem boyanmış hem de aharlanmış olur. Bu yöntemle kağıt boyamada kullanılan malzemelerin bazıları; lal (kırmızı renkli bir böceğin ezilmesiyle elde edilen kırmızı boya), lök (kırmızı renkte bir toprak boya), jengar (yeşil renk veren bakır pası), kalay (altın renkli ve çok sert kağıtların yapımında kullanılmış olan bir tür boya) gibi maden, toprak veya hayvansal kaynaklı maddelerdir.

Hattatlıkta kullanılan kâğıtların renkleri hakkında tam bir liste vermek mümkün olmamakla beraber estetik bakımından en çok kullanılanları sekiz gruba ayırmak mümkündür:

1-Beyaz: Şeker renk, çiğ renk, süt beyaz.

2-Sarı: Kanarya sarısı, saman sarısı, altın sarısı, açık krem, krem, koyu krem, bal köpüğü, açık kavun içi.

3-Kırmızı: Toz pembe, gül kurusu, kiremidî, nar çiçeği.

4-Yeşil: Açık yeşil, filizî, çimenî, zeytûnî, limon küfü, çağla rengi, neftî.

5-Mâî (mavi): Açık mâî, gök rengi, süt mavisi.

6-Kahverengi: Açık kahverengi, toprak rengi.

7-Siyah: Parlak, donuk, açık, koyu.

8-Karışık: Kumlu, dalgalı, kirli, ebrûlu.

(Yazır 1974: 191)

Kağıt boyama usulleri:

Bellut (pellut; palamut ağacı) odununun külü bir bez içine çıkın edilip üç dirhem miktarı şap ile (yaklaşık 10 gr) kaynatılır. İçindeki kül çıkartılmadan dinlendirilir ve ayrı bir kaba alınır. 1 vakiyye (400 dirhem; 1 dirhem:3,207 gr) kına yoğurularak hamur haline getirilir ve üzerine sıcak iken daha önce hazırlanmış olan kül suyu ilave edilir. Bir gün bir gece kıpırdatmadan bekletilir. Süzüldükten sonra bu karışımla âharlanan kağıtlar fahir (parlak, güzel) olur.

Asfur bitkisi yıkanıp sarı suyu döküldükten sonra üzerine limon suyu eklenerek ovuşturulur. Süzülüp aharlanmış kağıt boyanırsa güzel renk olur. Sirke ile karıştırılırsa kırmızı renk olur.

Süsen çiçeği toplanıp temiz bir kap içerisinde 3 dirhem şap ile kaynatılırsa çimeni yeşil renk olur. Şap koymadan havanda dövülen süsen çiçeğinin suyu ile boyanan kağıt güneşte hızlıca kurutulursa mavi renk olur. Acem diyarında gayet değerli olan mavi renk kağıtlar “zebanberkafa” isimli bir çiçekle boyanmaktaymış ancak bu bitki bize gelmemiştir.

“Sıcak Renk” (Rengi Sehil) başlığı altında aşağıdaki reçeteler verilmiştir:

Baharda toplanan badem yaprağı iki-üç dirhem şap ile kaynatılırsa altın rengi olur.

Sonbaharda toplanan üzüm yaprağı yine aynı miktarda (iki-üç dirhem) şap ile kaynatılırsa rengi güzel olur. Elma yaprağı konursa da daha güzel renk olur.

Soğanın dış kabuğu su ile kaynatılıp içine 1 dirhem şap konularak tekrar kaynatılır ve kağıt bununla boyanırsa kalemgir olmayan (kamış kalemin kolay kaymadığı) kağıtlar gayet kalemgir olur.

“Diğer Tür” (Nev’i Diğer) başlığı altında aşağıdaki reçeteler verilmiştir:

Bakkam (Hindistan’a özgü bir ağaç, al ve mor bakkam olmak üzere iki türdür) döverek parçalanır, su ekleyerek kaynatılır ve üzerine iki dirhem şap eklenir. Kırmızı renk olur. Kına suyu veya gül suyu ya da her ikisi birlikte bakkam ve şapla kaynatılırsa güzel bir renk olmasının yanı sıra kalemgir olur. Ancak bu renklerle boyanacak kağıtların önce âharlanmış olması gerekir.

Gelincik çiçeği su ile kaynatılıp içine iki dirhem şap eklenerek tekrar kaynatılırsa güzel renk olur.

Hatmi çiçeğini çöven suyu ve gül suyu ile kaynatıp boyanan kağıt gayet “binazir” (eşsiz) olur.

“Levni Diğer” (Diğer Renkler) başlığı altında aşağıdaki reçeteler verilmiştir:

Jengar (Bakır pası; yeşil renk veren fakat kolay bozulan bir tür madeni boya) keskin sirke ile ıslatılıp ezilir ve bununla kağıt boyanırsa yeşil renk olur. Süsen ile boyanan kağıttaki kuvvet ve yeşilimsi renk bununla olmaz fakat bu da kötü değildir.

Laal (Kırmız böceğinden elde edilen kırmızı renkte bir boya), yumurta akı katılarak destesenk ile ezilir ve fırça ile kağıt boyanırsa gayet berrak ve hoş bir renk olur.

Sülüyen (Erimiş kurşunun, bir hava akımında yükseltgenmesiyle üretilen, çok yoğun ve zehirli, pas önleyici astar boyaların hazırlanmasında kullanılan kırmızı boya) az miktar nişasta ile pişirilir ve sıcakken fırça ile kağıda sürülüp gölgede kurutulursa mührelendiğinde gayet parlak renk olur.

“Diğer” başlığı altında aşağıdaki reçeteler verilmiştir:

Çivid, laciverd, zırnık (arsenik) ve bunun gibi renkler nişastayla karıştırılarak kağıtlar âharlanır. Bu kağıtların saklanıp kışın yazılması gerekir (Yazın kullanıldığında bu tip kağıtlar sıcaklığın etkisiyle kuruyup sertleşebilir, bu da yazı yazmayı zorlaştırır).

Altın ve gümüş ezilip tutkal ile karıştırılarak aharlanmış kağıda fırçayla sürülür ve zermühre (Altını parlatma için ucunda akik, yeşim gibi sert ve cilalı bir taş bulunan saplı alet) ile mührelenirse rengi “mutalla” (yaldızlı, yaldızlanmış) ve “mücella” (parlak) olur. Talik ve sülüs kıt’alar yazmak için münasiptir.

Kalay ince talaş haline getirilir bir miktar arap zamkı suyu ile mermer üzerinde ezilip nişasta ve hatmi çiçeği tutkalı ile kaynatılır. Semerkandi kağıtlar bir iki defa bunula âharlanırsa ayna gibi parlak ve taş gibi sert olur. Bu kağıtlar depo edilir ve iyi mührelenirse berrak olurlar.

“Lahika” (Ek) başlığı altında aşağıdaki reçeteler verilmiştir:

Bir miktar kına suyla kaynatılıp ince bezden süzöldükten sonra kağıt boyanır ve gölgede kurutulup mührelenirse hünnap rengi olur.

Nohut unu kaynatılarak bununla kağıt boyanırsa nohudi renk olur.

Kağıdı “elvani mütenevviaya” (çeşitli renklere) boyamak için; kağıt her ne renge boyanmak isteniyorsa şap katılmış suyuna batırılıp kurutulur.

Millet kütüphanesinde 809 numaralı nüshanın başında görülen tertibler:

Sarı renk: Cehri boyası (Sarı boya, sarı tane, boyacı dikenini de denir. Bütün Karadeniz bölgesinde ve Sivas, Yozgat, Niğde, Maraş, Kayseri çalılıklarında bol miktarda bulunabilir. Cehri’den muhtelif sabitleyicilerle çeşitli sarı renkler elde edilir) suda kaynatılarak elde edilen sıvıda kağıt boyanırsa sarı renk olur.

İçine bir miktar şap atılırsa açık sarı olur.

Zerdeçal ve safran suyu da bu şekilde kullanıldığında sarı renk verir.

Yeşil renk: Yeşil asfurun kırmızısı çivitle kaynatılırsa yeşil renk olur.

Mor, asumani (gök rengi), çividi renk: Gelincik çiçeğini sıkıp suyu ile kağıt boyanırsa mor renk olur. Bu suya bir miktar şap katılırsa asumani renk olur.

Çivid suyu ile boyanırsa çividi renk olur.

Limoni: Asfur bez bir torba içine konarak sıcak suya konur, torba sıkıldıkça sarı su çıkar. Bununla boyanan kağıt limoni renk olur.

Bez torba sıkıldıkça sarı yerine kırmızı renk çıkmaya başlar. Bunula boyanan kağıt önce kırmızı, sonra gül şeftali rengi olur.

Menekşe ve asumani: Saruca ağacı dövülüp su ile kaynatılır ve bununla kağıt boyanırsa narinci renk olur.

Menekşe yaprağı ve mürverin siyah tohumu sıkılıp kağıt boyanırsa menekşe rengi olur. Buna bir miktar şap katılırsa asumani renk olur.

Jengari: Jengar dövüp ıslatılır ve bir miktar tutkal suyu ile bekletilir. Bununla boyanan kağıt jengari renk olur.

Yeşil bir kağıt sirkeye batırılırsa da buna benzer renk elde edilir.

“Terkibi Mürekkeb” başlığı altında verilen reçeteler unlardır:

Zırnığa (arsenik) çivid katılırsa yeşil renk olur.

Bakkam kaynatılıp içine meşe külünün suyu katılırsa bununla boyanan kağıt kırmızı olur.

Sarı kağıt çividle boyanırsa yeşil olur.

Mor bakkamlı suyla boyanmış kağıt şaplı suya sokulursa mor renk olur.

Kurt kulağı bitkisi kaynatılıp bir miktar gülsuyu eklenirse yeşil renk olur.

Kırmızı renkli kağıt kurt kulağı suyuna sokulursa süt mavisi olur.

Mürver yemişi kaynatılıp süzülür ve soğutulursa mor renk verir. Bir miktar şap eklenirse lacivert, fazlaca şap eklenirse acem mavisi renk olur.

Soğan kabuğu kaynatılıp kağıt boyanırsa samani renk olur.

Lale yaprağı ile boyanan kağıt güzel renk olur.

Gelincik çiçeği ile boyanırsa hoş bir mavi olur.

Susam çiçeği üç dirhem şap ile kaynatılırsa çimen yeşili renk olur. Susam çiçeği şap ile havanda dövülür, sıkılır ve suyuyla kağıt boyanırsa mavi renk olur.

Kağıt Konservasyon Laboratuvarı'nda Yapılan Kağıt Boyama ve Ahar Denemeleri

Boyama:

Boyamada renk verici bitkiler olarak nar kabuğu, soğan kabuğu, ceviz kabuğu, tütün, kuşburnu, kına, çay ve kahve kullanıldı. Kağıdı âharlarken aynı zamanda da boyamak üzere kalay ve çivit, âharda kullanılan pişirilmiş nişastanın içerisine katılarak uygulandı.

Boyamada kullanılan bitkisel kaynaklı malzemeler bir miktar şap ile (yaklaşık 3-4 gr) kaynatıldıktan sonra soğutuldu ve tekneye boşaltıldı. Daldırma yöntemiyle tekneye yatırılan kağıtların her iki yüzü de boyanmış oldu. Boyanan kağıtlar teknedeki sudan çıkarıldıktan sonra kurutma kağıdının üzerine alınarak kurutma rafında kurutuldu. Hafif nemli iken preslenerek düzleştirildi. “Gülzâr-ı Savab” da belirtilmemiş olan ceviz kabuğu, tütün,

kuşburnu, çay ve kahve gibi boyar maddeler, yakın geçmişte ve günümüzde kağıt boyamada kullanılmakta oldukları için tercih edilmişlerdir.

Nar kabuğu (ekşi nar tercih edilmelidir); elde edilen renk safran rengi.

Soğan kabuğu (soğanın dış kabukları); elde edilen renk açık sarı.

Ceviz kabuğu (taze cevizin dış kabuğu); elde edilen renk açık fildişi.

Tütün (sigaralık tütün); elde edilen renk bejimsi sarı.

Kına (toz kına); elde edilen renk çok açık sarı.

Kuşburnu (kurutulmuş kuşburnu bitkisi); elde edilen renk krem rengi.

Çay (demlenmiş çayın sadece demi); elde edilen renk açık sütlü kahverengi.

Kahve (granül kahve); elde edilen renk açık sütlü kahverengi (çayla boyanmış kağıda göre bir ton daha açık).

Âharlama:

Kağıdı âharlarken renklendirme işleminde boyar madde, âharda kullanılacak olan nişastanın içerisine katılarak kağıt yüzeyine sürülmektedir.

Çivid; toz halde satın alınan çivid nişasta âharının içine katılmış ve oluşan çividi renkli âhar yüzeye süngerle sürülmüştür. Âharı yüzeye uygularken sünger ya da fırça kullanılabilirdiği gibi bu işlem elle de yapılabilir. Gülzâr-ı Savab'da bu şekilde âharlanan kağıtların yazın kullanıldığında sıcaklığın etkisiyle kuruyup sertleşebildiği, bu sebeple saklanıp kışın yazılması gerektiği belirtilmektedir (Nefeszade 1938: 90).

Kalay; kalaycıdan satın alınan toz kalay mermer üzerinde bir miktar arap zamkı suyu ile ezilmiş ardından nişasta içine katılarak birlikte pişirilmiştir. Kağıt yüzeyine süngerle uygulanan âhar kurutma rafında kurutulduktan sonra her iki şekilde boyanan kağıtlar mührelenmiştir. Kalayla boyanmış ve âharlanmış kağıdın yüzeyi sert ve parlaktır. Daha iyi sonuç almak için kalayın daha ince ve saf olması, mührelemenin iyi yapılması gerekmektedir.

SONUÇ

17. yüzyıla ait bir eser olan "Gülzâr-ı Savab" günümüz sanatçıları ve özellikle kağıt restoratörleri için uygulanabilir ve faydalı reçeteler içermektedir. Kağıt boyama, âharlama ve mürekkep yapımı konularında geleneksel yöntemleri kullanmak tezhip, minyatür ve hat gibi sanatlarda üretimin kalitesini arttırmaktadır. "Gülzâr-ı Savab" sanatçılar için bu açıdan son derece faydalı bir kaynaktır.

Kağıt restoratör-konservatörleri için ise onarımın yaptıkları malzemenin yapım aşamalarını ve kullanılmış olan malzemeleri bilmek, bozulma sonrası gereken doğru müdahaleyi seçmek bakımından önemlidir. Bu sebeple "Kağıt Konservasyonu" ve "Kitap ve Yazmaların Onarımı" dersleri kapsamında "Gülzâr-ı Savab" dan seçilen reçeteler laboratuvarda uygulanmaya çalışılmaktadır. Ham kağıdın kitap olana dek geçirdiği tüm aşamalar sırasıyla uygulanırken ilk aşama olan kağıt boyama ve ardından gelen ahar

yöntemleri klasik reçeteler kullanılarak yapılmaktadır. Bu çalışmada en kolay ulaşılabilen birkaç tarif kullanılmış olup eserde adı geçen özellikle bitkisel kaynaklı malzemelere ulaşılabildiği takdirde çok daha farklı renk sonuçları elde edilecektir. “Gülzâr-ı Savab” geleneksel sanatların eski tariflerle yeni bir boyut kazanması bakımından çok önemli bir kaynak kitaptır ve bu sebeple üzerinde daha fazla bilimsel çalışma yapılması gerektiği düşünülmektedir.

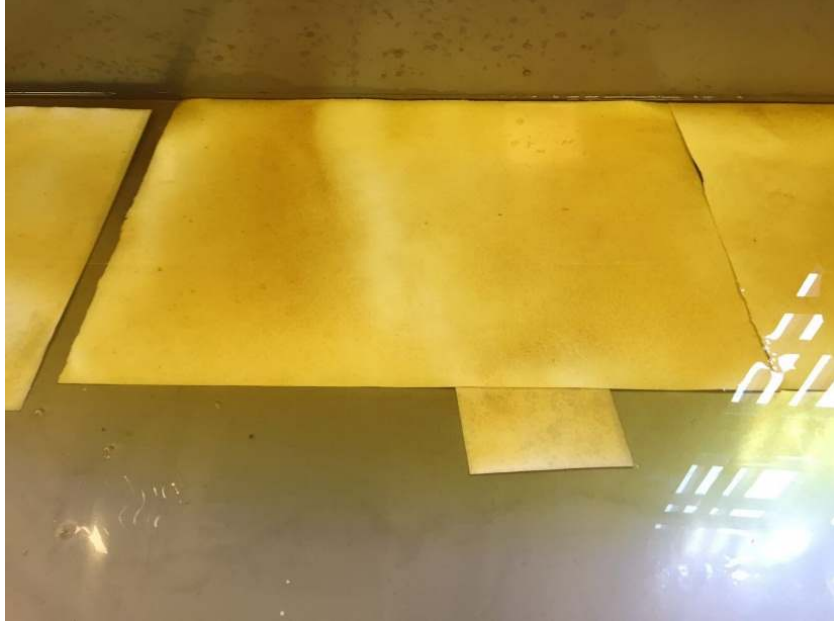


Fig. 1 Nar kabuğu suyuyla boyama.



Fig. 2 Daldırma usulü boyama .



Fig. 3 Daldırma usulü boyama



Fig. 4 Daldırma usulü boyama

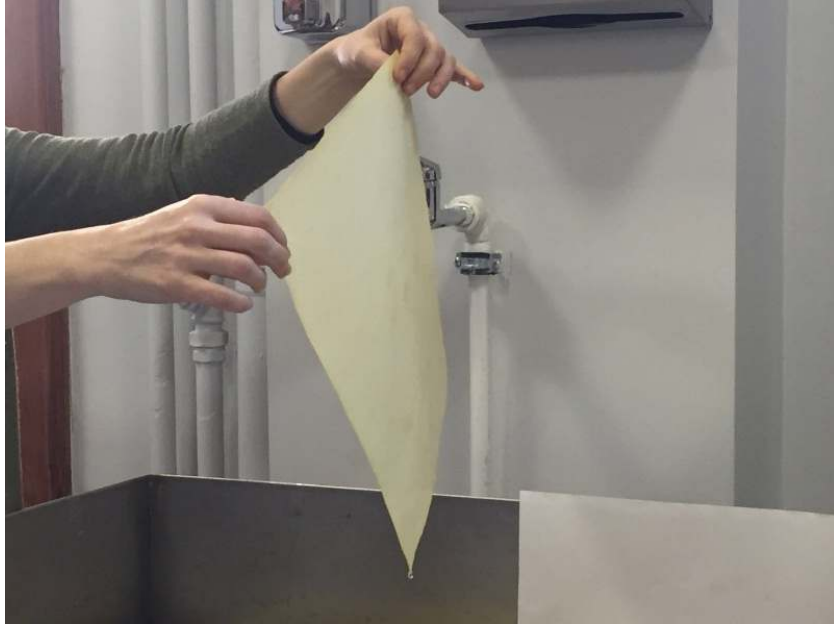


Fig. 5 Boyama sonrası banyodan çıkarma.

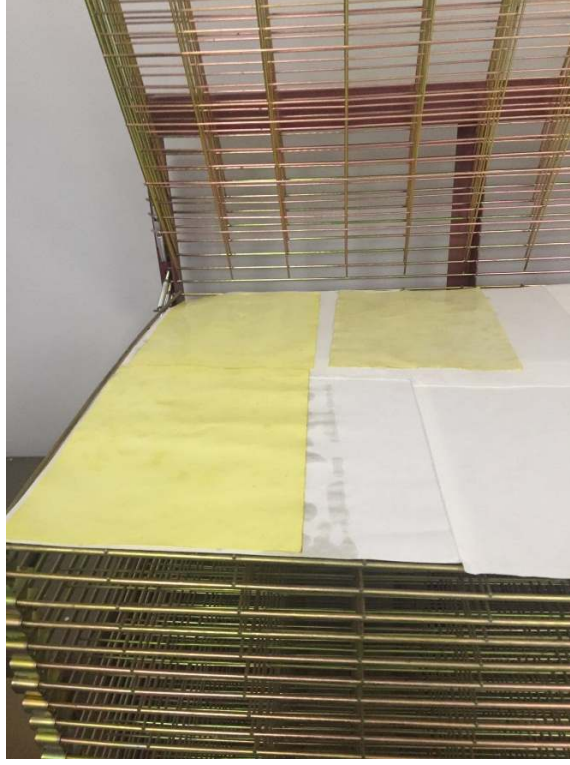


Fig. 6 Boyanan kağıtların kurutulması.

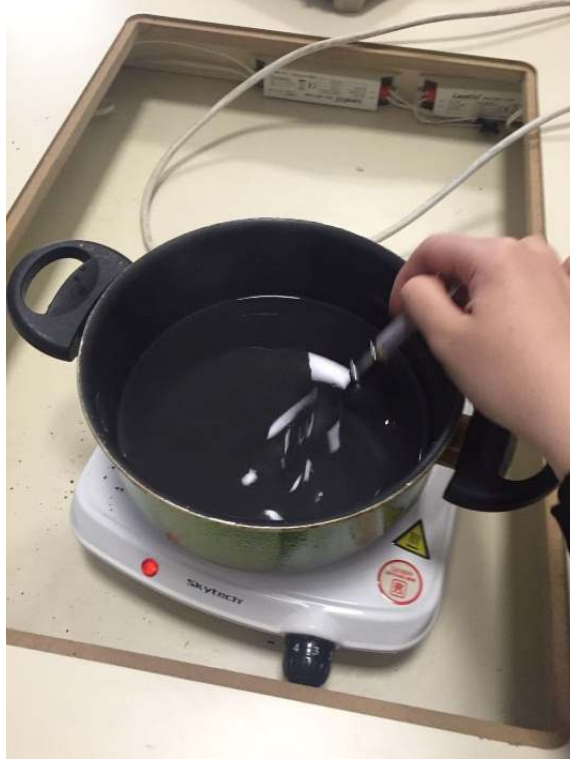


Fig. 7 Nişastaya katılan kalay.



Fig. 8 Çividli, katkısız ve kalaylı nişasta aharları.



Fig. 9 Farklı aharların uygulanması.



Fig. 10 Farklı aharların uygulanması.

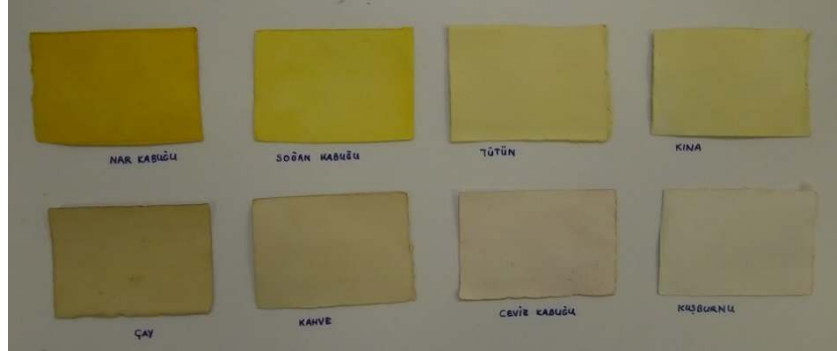


Fig. 11 Boyama sonuçları.



Fig. 12 Ahar sonuçları.

KAYNAKLAR

- Çakar, Pınar. 2012. *Yazma Eserlerde Bakır Kaynaklı Pigmentler ve Boyar Maddelerin Etkisinin Araştırılması*, TC Kültür bakanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi.
- Çolo, Nusret. 2001. *Tuhfetü'l Küttab ve Minhatü't Tullab*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demir, Fehime. 2004. *Türk Hat Sanatı İçin Kaynak Gülzar-ı Savab (incelemeli metin çevirisi)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hidayet, Y. Nuhoglu. 1996. "Gülzar-ı Savab", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 14: 260.
- İbrahim, Nefeszade. *Gülzar-ı Savab*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, İstanbul, 1938.
- Yaman, Bahattin. 1995. *İstanbul kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Ahar ve Kağıt Boyama Usülleri* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yazır, Mahmut Bedrettin. 1974. *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, II, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 191-193.

DİSEGNO'DAN KITSCH'E SANATTA FİKİR

OLCAY BORATAV
Yrd. Doç ., Gazi Üniversitesi
Sanat Tasarım Fakültesi
Seramik Tasarım Bölümü
olcayboratav@gazi.edu.tr

NUR GÜRDAL
M.A., Gazi Üniversitesi,
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı
Seramik Eğitimi Bilim Dalı
nrgurdal@gmail.com

ÖZ

“Sanatta artık fikir önemli” söylemini günümüzde sıkça duymaktayız. Kullanılan malzeme, teknik vb. argümanlar zaman içinde tamamen “fikir” odaklı bir hale getirildi ve anlam veremediğimiz her şey sanat kisvesine bürünmüş oldu. Estetik değer yargıları süreç içinde değişti. Kuşkusuz ki değişen tüm dinamikler her alanda olduğu kadar sanat alanında da farklılıklar ortaya çıkarmış, beğenilsin ya da beğenilmesin zaman içinde gelişip değişerek günümüze kadar gelmiştir. Peki tüm bu süreçte sanatta fikir nasıl bir yol izlemektedir?

Bu çalışmada, Vasari'nin “disegno” kavramından yola çıkılarak, sanatta fikrin nasıl bir değişime girdiği ve kitsch'e uzanan süreç irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: disegno, aura, kültür endüstrisi, hazır-nesne, kitsch.

IDEA IN ART FROM DISEGNO TO KITSCH

ABSTRACT

Nowadays we often hear the phrase “The idea is more important in the art”. Over time, the elements such as the technique, the materials etc. have become “idea-oriented” and everything that we cannot make any sense out of has been named as art. The aesthetic judgements have changed during the process. As it happens in any other field of work, the changing dynamics undoubtedly created diversity in art. These dynamics still keep changing and transforming today, regardless whether they are appreciated or not. Well then, how does the idea in art develop in this process?

This study examines how the idea in art has changed starting from Vasari's concept of “disegno” to kitsch.

Keywords: disegno, aura, cultural industry, readymade, kitsch.

GİRİŞ

Sanatta fikir ne zaman konuşulmaya başlandı? Sorusuyla yola çıktığımızda sanat tarihinin tarihine bakmak ve bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Tartışmasız başlangıç noktası da “ilk modern sanat tarihçisi” olarak anılan Giorgio Vasari’dir.

Vasari, sanat tarihini 3 döneme ayırır: 1. Çocukluk- 14. yüzyıl/ Giotto 2. Gençlik- 14. yüzyıl/ Masaccio 3. Olgunluk- 16.yüzyıl/ Michelangelo. Sanat tarihini dönemlere ayırırken değerlendirmelerini ne yönde yaptığı da önem taşımaktadır. Sanat tarihinin ilk kitabı olarak bilinen ve Türkçeye “Sanatçıların Hayat Hikayeleri” olarak çevrilen kitabında, sanatı değerlendirmede nasıl bir ölçüt kullandığı şu şekilde aktarılmaktadır:

Rönesans’ın bir çocuğu, üstüne üstlük 16. yüzyılın bir sanatçısı olarak Giorgio Vasari’nin değerlendirmelerinde ve kuramında ölçütü, sıkı kurallardır: *perfetta regola del’arte*. Sanatın bu yetkin kuralları ise *regola* (kural), *ordine* (düzen), *minsura* (ölçü), *disegno* ve *maniera* (tarz) ile oluşur. Vasari’nin de kuramını dayandırdığı bu kesin klasik yapıyı şu biçimde açıklayabiliriz: Sanatsal üretim sıkı kurallara bağlı bir düzen, ölçülebilir temeller üstüne entelektüel bir tasarımlama yaratıcılığı (*disegno*) ve bireysel bir tarz, bir yaratı çabası (*invenzione*) gerektirir. Onun *bella maniera* dediği şey, bu kavramlara dayanarak göze hoş gelen tarzdır (Tükel, 2013:17).

Bu noktada Vasari’nin entelektüel bir tasarımlama olarak tanımladığı “disegno” kavramı bize nereyi işaret etmektedir? Nasıl bir sanat ve sanatçı algısı içinde bu kavram geçerliliğini ve dolayısıyla varlığını sürdürebilir? Öncelik olarak Vasari’nin sanata ve sanatçıya atfettiği kutsallığı açmak gerekir.

Disegno terimi, on altıncı yüzyıl sanat teorisinde merkezi bir öge haline gelir. Belki de resimde şekillenen formların kaynağı doğadır; ama disegno üsluptur, sunum aracıdır, yapıdır ve –belli bir anlamda –yapıtın fikridir. Fikirse sanatçıdan doğar (Minor, 2013:105).

Vasari’nin dönem olarak bulunduğu noktadan “disegno” kavramını yorumlamak daha nettir, Tanrı’dan ilham alan sanatçı mükemmeli yakalamaya çok yakın gözükmektedir. Asıl yaratıcı Tanrı, her şeyi muhteşem yaratmış, sanatçıya da bu muhteşemliğin taklidi ve yorumlaması kalmıştır. Vasari’nin üzerinde durduğu “disegno” kavramı bize “sanatçının fikrini” işaret etmektedir. Biz sanat tarihi içinde bu fikre tam olarak nerede rastlıyoruz? Hangi dönemde sanatçı bu yaratıcı gücünü, fikrini tam olarak izleyiciye aktarabiliyor?

Biz bu yaratıcı güce, önce Batı’da kilise ve saray himayesinde üretilen ve halka dini konuları ve zaferleri anlatan sanat eserlerinde görmeye başlıyoruz. Amaç; halka kutsal kitapta anlatılanları öğretmek, kazanılan zaferlerin önemini vurgulamaktır. Sanatçı bu konu kısıtlaması içerisinde ancak teknik olarak bir farklılık sergileyebilmektedir. Dolayısıyla henüz sanatçının özgün fikrinden, bilinçli bir izleyici ya da sanat alıcısından değil, mekanların mimarileri ve iç atmosferleriyle yaratılan kutsal havadan, kusursuzluktan ve üst sınıfa hitap eden bir sanat alanından bahsetmekteyiz. Daha sonrasında ise, 1440’larda kurulan Palazzo Medici’de de Vasari’nin etkisini görmek ve yine yaratılan kutsallığı hissetmek mümkündür.

Kronolojik bir düzenleme ile sergilemenin başlaması hem sanat tarihinin hem de sanatın halka sunumunun başlangıç noktasını oluşturur. Vasari'nin sanata ve sanatçıya atfettiği kutsallık, müzelerde de hem mimari olarak hem de kurallarla desteklenir. Müzelerin kamuya açılmasıyla sanat bir nebze de olsa halka ulaşabilir duruma gelir, fakat asıl önemli olan sanatın saraylardan, kiliselerden ve müzelerden tamamen dışarı çıkması ve kurallar olmadan herkese ulaşabilir duruma gelmesidir. Bu da Walter Benjamin'in Aura'nın yitimi olarak aktardığı yeniden –üretim tekniklerinin sanat alanına girişini işaret eder; yeniden –üretim teknikleriyle sanat eserinin biriciklik, şimdi –burada olma özelliği ve kült değeri sarsıntıya uğramış, kutsal hava geride kalmış ve hem sanatçı hem de eseri için bambaşka bir dönem başlamıştır. Sanat eserinin değerli olma durumu artık başka kriterlere göre belirlenmeye başlayacaktır.

Bir sanat eseri, insanda güçlü bir bağlılık duygusu yaratabilmek için, sıra dışı bir eser kimliğine bürünmelidir; onun asıl değerini oluşturan sıra dışılığıdır. Ona bağlanan insanlarda aynı şekilde kendilerini sıra dışı olarak görürler ve onların esere bağlılıklarının sıra dışı karakteridir ki bu bağlılığı besler. Fakat bu gayretkeşliklerinin coşkusuyla herkesi o bağlılığı paylaşmaya çağırırlarsa ve de bunu başarırlarsa, bu sıra dışı karakter ne hale gelir? Nesnelere değerlerini veren nedretleridir; çoğalmaları ölçüsünde değerlerinden kaybederler (Dubuffet, 2010: 14).

Sanat eserinin değerini kaybetmeye başlamasıyla, sanatçının fikrini hiçbir himaye ve etki olmadan dışa vurabildiği ancak bir diğer yandan da kültür endüstrisinin ayak seslerinin duyulduğu kırılma noktası birbirine paraleldir.

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN SANAT ALANINA GİRİŞİ

Sanatın herkese ulaşabiliyor olması bize, yeniden –üretim teknikleriyle beraber kültür endüstrisinin de sanat alanına girişini göstermektedir. Bu durum sanat eserini olduğu kadar sanatçı ve izleyiciyi de etkileyecektir. Burada ilk önemli nokta; halkın sanatla böylesine bire bir ilişkiye hazır olup olmadığı ve sanata bakış açısidir. Halk sanatla iç içe olmaya alışık değildir, o zamana dek günlük hayattan uzak duran bir sanat vardır ve halk tarafından “ulaşılamayan”, “anlam verilemeyen” sanat boş bir uğraş olarak görülmektedir.

Kültür sanatsal yaratının tüm saygınlığını gidermiştir. Halk sanatsal yaratmaya gülünç bir uğraş, beceriksizlerin vakit geçirme yolu, yararsız ve aylak işi ve üstelik sahtekarlığa bulaşmış bir etkinlik olarak bakıyor. Kendini bu işe veren küçümseniyor, aşağılanıyor. Bu durum tam anlamıyla, sanatsal çabanın geçmişten aktarılmış ve belli bir sınıfa özgü biçimleri kullanmasından ileri geliyor; bunlar sürülen hayata yabancı. Yaratma törensel, ritüel bir dil, bir kilise dili kullanıyor. Sokaktaki adamın sanatçıya bakışı aşağı – yukarı mahalle papazına bakışı gibi. Her ikisi de ona, pratik geçerlilikten tamamen yoksun bir törenin yöneticileri, uygulayıcıları gibi görünüyorlar (Dubuffet, 2010: 20).

Kültür endüstrisinin hedef aldığı nokta; sanatın bu üst anlatımını halka indirmek ve bir yandan da sanatın içini boşaltmaktır. Burada ilk soru; sanatın herkese ulaşabiliyor olmasını nasıl değerlendirmek gerekir?

Herkese ulaşılabilirlik Benjamin'e göre "demokratikleşme" Adorno' ya göre ise "kitleleşme" yi beraberinde getirmektedir. Hem herkese ulaşan sanat hem de herkes tarafından tüketilen sanat söz konusudur. Demokratikleşme olarak baktığımız da; herkese ulaşabiliyor olması sanatçının da belli bir kesime hitap etmesi gerekliliğini ortadan kaldırmış bu anlamda sanatçının nefes almasına olanak sağlamıştır. Kitleleşme olarak baktığımız da ise; herkes tarafından ulaşılabilir olmak, hem sorgulamadan tüketimi hem metalaşmayı hem de iyi kötü ayırımı olmadığı için her şeyi sanat düzeyine yükseltmektedir. Sanat yüzyıllardır vardır fakat izleyicinin sanatı nasıl alacağını, algılayacağını bilemediği noktada kültür endüstrisi devreye girer ve iyi -kötü değerlendirmesi yapmak bir kenara, neyin iyi neyin kötü olduğu dahi sorgulanmaz. nemli olan sanat değil, tüketimin sürekli hale getirilmesidir.

Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük lde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirlerinin açıklarını kapatarak, neredeyse gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece ağdaş teknik yeterlikler değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar (Adorno, 2003: 76).

Kültür endüstrisi içinde sanatçının bir derdinin, sanatın bir anlamının olması gerekmez. nemli olan tüketime uygun üretimdir. Bu döngü içinde sanat eseri metalaşır, alınıp satılabilen bir ürün haline gelir. Kültür endüstrisi içerisinde her şey böylesine birbirine benzerken, sanatın daha net bir tavrı ve farklılığı olması beklenebilir. Ancak bu, saray himayesinden çıkan sanatçının başka bir himaye altına girdiğinin ve dolayısıyla net tavrından ödün vermek durumunda kaldığının göstergesidir. Böyle hızlı ilerleyen bir süreç içerisinde sanatçı fikrini, yaratıcılığını ve dolayısıyla farklılığını nasıl ortaya koyabilir? Bu soruya cevap ararken Duchamp ve Warhol üzerinden bir yol izlemek yerinde olacaktır.

DUCHAMP VE WARHOL'UN "YIKICI" ETKİSİ

Sanatta fikrin önem kazandığı konusunda tartışmaya açık en çarpıcı iki örnek kuşkusuz Duchamp ve Warhol'dur. O döneme kadar yapılan ve hem sanat alanını hem izleyiciyi en çok şaşırtan empresyonistlerin hareketi olmuştur. Alışık olunan kalıpları değiştirerek tuvalden taşacakmış hissi veren resimleri, fırça vuruşları dönem içinde büyük yankı uyandırmış ve sanat ve sanatçı için bir yenilenme sürecinin başladığının habercisi olmuştur.

Ancak ncelikle Duchamp'ın hazır nesnelere farklı bir fikirden çok cesaret örneğidir. Tuval olmadan, bir teknik söz konusu değilken, tamamen sanat dışı bir nesneye sanat statüsü kazandırma söz konusudur. Duchamp'ın işleri tartışmaya çok açık bir nokta da, sanatın ne olup olamayacağı, fikrin hangi noktalara gelebileceği ve bir sanatçı ortaya sanat adına ne koyarsa koysun sanat olarak alımlanabileceğini gösteren ince bir çizgide durmaktadır. Bu ince izgi, Duchamp'ın fikrini, cesurca ve dolayısıyla büyük bir risk olarak ortaya koymasıdır.

Bir sanat galerisinde bir pisuar sergilemek eşi görülmemiş bir fikirdi ve bizatihi gerçekliği alt üst etmişti. Muhtemelen Duchamp'ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı – ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp'ın çüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi resmetmesin mi veya kendi iskeletini gösterebilir mi (Cézanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi (Lotringer, 2014:22).

Malzeme her ne olursa olsun, önemli olanın sanatçının fikri yani “sanat fikri” olduğu kabul görür hale biraz sarsıcı da olsa bu noktadan sonra geldi. Duchamp'ın bu hamlesi sanat dışı mekanik bir üretim nesnesine sanat statüsü kazandırmış ve o güne kadar sanat adına kurulan ne varsa yıkılmıştır.

Sanat eseriyle ilişki, bir doyum ya da salgın bir hastalığın bulaşması gibi kuruluyor: Ağlarda ya da akışlarda olduğu gibi ona asılıyor ve tamamıyla kendinizi ona gömüyorsunuz. Bir metonim ya da bir zincirleme reaksiyon misali... Bütün bunlarda artık gerçek bir nesne yok. Ready -made'de orada olan artık nesne değil, nesne idesi. Ve biz artık burada sanattan değil, sanat idesinden haz alıyoruz. Tamamıyla ideolojiye gömülmüşüz (Baudrillard, 2014).

Geri dönüşün söz konusu olmadığı bu noktada bir adım daha ileriye giden Andy Warhol olmuştur. Onda “sanatçı” tanımının da değiştiğini görürüz.

Warhol 1975 yılında aldatıcı bir uyanıklık ve soğukkanlılıkla şunları ifade ettiğinde sanatın büyük bir başarıyla paraya dönüştürüldüğü açıklık kazanmıştır: Piyasa sanatı, sanatın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı işadama ya da işadama sanatçı olmak istedim. Piyasa da iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “para kötüdür” ve “ çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasa da iyi iş yaparsa en iyi sanattır (Warhol' dan Aktaran Kuspit, 2010: 161).

Görmekteyiz ki sanat eseri, kültür endüstrisi içerisinde metalaşması kadar sanatçının da başkalaşmasıyla bambaşka bir hal almıştır. Duchamp'ın hazır -nesnesi bize endüstriyel bir ürünün de sanat olarak adlandırılabilirliğini, Warhol ise hem kişiliği hem de işleriyle artık sanat alanında hiç bir şeyin eskisi gibi olamayacağını göstermiş oldu. Kültür endüstrisiyle metalaşan sanat eseri, meta olarak üretilen sanata ve daha sonrasında da metanın estetize edilmesiyle bambaşka bir hal alacaktı.

Bizler de artık sanata değil, (elbette kesinlikle estetik olmayan) sanat fikrine inanıyoruz. İşte alttan alta bir fikirden başka hiçbir şey olmayan sanat bu yüzden fikirler üzerinde çalışmaya başladı. Duchamp'ın şişe süzgeci bir fikirdir, Warhol' un Campbell konservesi bir fikirdir, Yves Klein'ın bir galeride açık çek karşılığında havayı satması bir fikirdir. Bunların hepsi birer fikir, gösterge, ima, kavramdır. Artık hiçbir anlam ifade

etmezler, ama yine de ifade ederler. Bugün sanat dediğimiz şey, telafisi olanaksız bir boşluğa tanıklık eder gibidir (Baudrillard, 2014:43).

“Sanatta fikir önemli” söylemlerinin zirve yaptığı nokta tam olarak bu noktadır. Tabi ki tüm bu söylemlerin o günden bugüne sıkça tekrarlanması da sanat alanında artık büyük bir değişimin olamayacağını düşündürecek niteliktedir.

Peki biz bu noktada Baudrillard’ın “telafisi olanaksız boşluk” ifadesinden yola çıkarak; sanatta içeriğin boşaltılmasını ve kitsch üretiminin kontrolsüz bir şekilde yayılmasını sanatta fikrin kaybolduğuna yorabilir miyiz? Sanat piyasası içerisinde sağ kalabilmek adına sanatta çok şeyden vazgeçildiğini düşündüğümüzde, izleyicinin de iyi –kötü, güzel – çirkin ayrımı yapmadığı ya da daha genel bir ifadeyle sanata ilişkin estetik bir kaygısı kalmadığı sonucuna varılabilir. Anlam verilemeyen her şey çok büyük bir anlam taşıyormuş havasında sunuluyor ve paha biçilemiyorken, “kitsch” izleyiciye tam olarak ne sunuyor olabilir?

KİTSCH Mİ? SANAT MI?

Kültür endüstrisi sanat piyasasını etkisi altına almışken, –geçmiş dönem sanat eserlerini ayrı bir yere koyarsak –bu etkiyle üretilen ürünlere (eser, yapıt, iş nasıl yorumluyorsak) de iyi –kötü ya da daha genel olarak estetik bir kaygı içerisinde yaklaşılmadığını görmekteyiz. Bu durumun çeşitli sebepleri mevcut; yazılı ya da görsel basında yapılan reklamlar, büyük şirketlerin sanata sponsor olmaları, sanat alımında ve satımında büyük meblağlardan bahsedilmesi vb. her hareket sanata karşı algıyı da büyük oranda etkilemektedir. Bir sanat eserinin, reklamlar, sponsorlar, moda, para vb. bir şey olmadan değerlendirilmesi şu an için pek mümkün gözükmemektedir. İzleyici ve sanat alıcısı adeta ikna edilmek için beklemektedir. Sanat piyasası da bu “zorlu” göreve en başından gönüllü olmakta ve elinden geleni yapmak için uğraşmaktadır.

Günümüzde “kitsch” kavramıyla ilgili pek çok yorum yapılmaktadır. Kitsch’ i yorumlarken tam olarak ne anlatılmak istendiğine bakmak gerekmektedir. Estetik yoksunluk, bayağılık vb. yönde birçok tanımlama yapılırken dayanak noktası olarak neyi almaktayız?

Yeni pazarın talebini karşılamak için yeni bir meta tasarlandı: özgün kültürün değerlerine karşı bilgisiz, ama yine de sadece herhangi bir kültürün sunabileceği eğlence için aç olan kimselere hitap eden taklit kültür, kitsch. Kitsch özgün kültürün bayağı ve akademikleştirilmiş suretlerini hammaddesi olarak kullanarak hitap ettiği kitleyi selamlar ve bu bilgisizliği körükler. Karlarının kaynağıdır. Kitsch mekaniktir ve formüllere göre işler. Kitsch dolaylı olarak yaşanan bir tecrübe, taklit duygulardır. Kitsch üsluba göre değişir ama özünde her zaman aynı kalır. Kitsch çağımızda, hayatta ne kadar sahte şey varsa hepsinin bir simgesidir. Kitsch müşterilerinden paraları hariç hiçbir şey talep etmiyormuş gibi davranır –onların vakitlerini bile istemez (Greenberg, 2010).

Daha önceki dönem sanatından bahsederken; kilise ve saray himayesinden çıkışı hem sanatçı ve eseri hem de izleyicisi için artı bir durum olarak değerlendirmeye almaktayız. Gözden kaçan ya da üzerinde durulmayan bir başka konuda saray, kilise ya da daha

sonrasında müzeler yarattıkları kutsal havayla aslında izleyiciden hem sanata zaman ayırmalarını hem de bir saygı düzeyini beklemekteydiler. Hem kutsallığı, ulaşılmazlığı ve o ruhu hissettirebilmek hem de izleyiciyi sanata alıştırmak ve o algı düzeyini geliştirmek için en doğru sunum yolu da buydu. Daha sonrasında sanat alanının geçirdiği değişim doğal olarak müzelere, galerilere ve dolayısıyla sergileme tekniklerine de yansdı. Çünkü sanatçı bir farklılık yaratmak, izleyicide o farklılığı görmek ya da bizzat içerisinde olmak istiyordu. Fakat kitsch hem üretim olarak hem de tüketim olarak böylesi bir alımlamaya uygun değildir. Bu amaçla üretilmez, eğer öyle bir kaygı taşıyor olsaydı böyle bir tanımlama yapılması da gerekmecekti.

Bir diğer önemli nokta da; sanat tarihi değerlendirmelerinde 19. yüzyıla kadar kitsch kavramına rastlanmamasıdır. Kulka (2014) çalışmasında bu konuyla ilgili şu soruyu sormakta; on dokuzuncu yüzyıldan öncesi için kitsch'ten bahsetmenin kronolojik bir hata olacağına inananlar, zevksizliğinde modern icatlardan biri olduğunu mu ima ediyorlar?

Bazı yazarlar tam olarak böyle düşünüyor. Dolayısıyla örneğin Gillo Dorfles şöyle diyor, "Bizden önceki çağlarda, "zevksizlik" yani "kitsch" diye bir şey yoktu." Bu sonuç insana bir şekilde şaşırtıcı geliyor. Zevksizlik gibi evrensel bir fenomen neden modern zamanlarla sınırlı tutulsun ki? Dorfles açıklamaya devam ediyor: "Bizimki dışındaki çağlarda, örneğin antik dönemde, sanatın modern zamanlarla kıyaslandığında fonksiyonu tamamen farklıydı; dini, etik ya da politik konularla bağlantılıydı ki bu da onu bir şekilde "mutlak" değişmez, ebedi kılıyordu (elbette her zaman belirli bir kültürel çerçevede) (Kulka, 2014: 28).

Bu söylemler üzerinden şu noktaya varılabilir; muhakkak ki 19. yüzyıl öncesindeki sanatçılar eserlerinde estetik bir kaygı taşımaktaydılar. Güzellik üzerine yüzyıllardır süren tartışmalar göz ardı edilemez. Ancak kitsch'ten bahsetmememizin sebebi, üretilen eserlerin bir öncekinden öteye geçmeye, farklılık yaratmaya -konu için pek mümkün gözükme de teknik açıdan -keşfetmeye yönelik adımlarla ilerlemesinden kaynaklıdır. Ayrıca o dönem için bahsedebildiğimiz tek taklit, doğanın taklididir. Bir birikimle ilerlendiği ve bir adım sonrası için yol açıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Sanat akımlarında bu durumu daha net görmekteyiz, bir önceki akımın reddi, farklı bir yol izleme ve sonraki akıma yol açma, o nedenle eserlerde kronolojik olarak, dönemlere ve akımlara göre incelenmektedir. Gelişim ve değişim bu şekilde daha net algılanmaktadır. Aynı zaman da sanatçıların da varlık göstermek durumunda kaldıkları böylesi bir sanat piyasası mevcut olmadığı gibi, maddiyat çok fazla söz konusu değildi, bu nedendir ki eserlerinde estetik kaygı taşıyorlardı ve sonrasında yüzyıllarda da değerlendirmeler beğenme ya da beğenmeme yönünde gelişti. "Zevksizlik", "bayağılık" gibi tanımlara rastlanmaması bu yüzden olağandır. Burada, "kitsch" ve "sanat" ayrımını neye göre yaptığımızda bir diğer önemli noktadır.

Kitsch, kültürün derinliğine inananların sandığı gibi, sanatın düşmanla işbirliğinden kaynaklanan bir süprüntü değildir. Kitsch her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar. O bütün sanata katıştırılmış bir zehirdir. Yani her sanat eseri, kültürel atmosferine

göre kitsch gibi, her kitsch ürünü de sanat gibi görülebilir. Her an sanat, karşının yerini; karşıtı da sanatın yerini alabilir (Adorno' dan aktaran Artun, 2010).

Kitsch mi? Sanat mı? ayrımını yapabilmek böylesine ince bir çizgideyken, sanatçının fikri ve üretiminin etkin rol oynaması kadar izleyiciye, alıcıya hangi şekilde sunulduğu da önem taşımaktadır. Müzelere kabul edilen, galerilerde sergilenen her iş gerçekten belli kriterler doğrultusunda mı seçilmektedir?

Howard Becker'in işaret ettiği üzere, teşhir edilecek yeterince iyi sanat eseri olmadığı için boş kalan galerilerle hiç karşılaşmıyoruz; bu da hem değerlendirme standartlarının hem de ürün miktarının galerilerin dolmasını sağlayacak kadar "esneklediğini" gösteriyor. Kuşkusuz bu çağdaş sanatın dünyanın daha fazla noktasına ulaşmasını sağlamak, yayılma alanını genişletmek için başka bir teşvik unsuru; üretim muhitini genişletmenin anahtarlarından biri (Stallabrass,2013: 127- 128).

Durduğumuz ince çizgi tam olarak; sanatın ya da sanat sıfatı verilen her fikrin, her işin sunuluyor olması ve beğenildiği müddetçe hiçbir sıkıntı olmamasıdır. Böyle bir ayrım yaparken hangi kriterler izleyiciyi (alıcı-müşteri) çekiyor; sanatçının adı, daha önceki işleri, reklamının yapılıp yapılmadığı, sanat piyasasındaki "değer"i, estetik algı vb. belki de bu şartlardan herhangi biri sağlandığında "kitsch" ve "sanat" ayrımı yapmaya gerek duyulmamaktadır. Üretim ve tüketim böyle sorgusuzca devam ederken sanatın da kendisine bir yol çizmesi gerekmektedir. Ya geçmişteki yüksek kriterlerine, ulaşılmazlığına tutunacak ya da bu gidişata kendince ayak uydurmaya çalışacaktır.

Luhmann' a göre sanat, ürünlerin ve söylemlerin toplumdaki genel akışına kendini ne kadar çok kaptırmaya çalışırsa -örneğin ticari ürünleri galerilere taşıyarak ve bunlara 'sanat' sıfatını vererek - özerkliğini de o ölçüde güçlendirmiş olur: Hiçbir sıradan nesne sıradan bir şey muamelesi görmek için ısrar etmez; ama bir sanat eseri böyle davrandığında tam da bu çabası nedeniyle kendini ele vermiş olur. Böyle bir durumda sanatın işlevi sanatın farklılığını yeniden üretmektir. Ne var ki tek bir gerçek, sanatın bu farkı ortadan kaldırmaya çalışması ama bunu başaramaması gerçeği, belki de sanat hakkında başka her türlü mazeretten ya da eleştiriden daha fazla şey anlatır bize (Luhmann'dan aktaran Stallabrass,2013: 106). Sanatın arada kalan tutumu, bizlere sanatın gösteriye dönüşmeye başladığını gösteren bir işarettir.

Sanat tarihçisi Yve-Alain Bois de *kitsch* teriminin ömrünü çoktan doldurduğunu savunur. Ona göre bu terimin yerini 'gösteri' (*spectacle*) almıştır. 1967 yılında yayınlanan *Gösteri Toplumu* kitabında Guy Debord, "tüm hayatın devasa bir gösteri birikimine", "bir temsile" dönüştüğünü yazar. Ve "gösteri, imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermayedir... paranın öteki yüzüdür." Aradan 20 yıl geçtikten sonra önceden yazdıklarına şunları da ekler: "Artık gösteri bütün gerçekliğe işlemiştir... Beş temel özelliğe sahiptir: kesintisiz teknolojik yenilenme; devlet ve ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileştirilmesi... Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği tarihsel bilginin silinmesidir..." Dolayısıyla gösteri toplumunun görme rejiminde *kitsch* bütün göstergeler evrenine nüfuz ederek kendini eritmiştir (Artun, 2010).

Artık kitsch her an, her yerde karşımıza çıkmaktadır. Yapılan tüm kötü eleştirilere, bayağılık, estetik yoksunluk, zevksizlik adına her ne diyorsak tüm tanımlamalara karşın, artan üretim ve tüketimle varlığına alıştırmakta ve yayılmaktadır. Sanatın da bu duruma karşı tavrı hali hazırda sıkça eleştirilmektedir. Eleştirilerin etkili olup olmadığı tartışılır. Sanatın sanatsal varlığı piyasa içerisinde eritildikçe farklı yollarla (reklam, moda, sponsorlar, spekülasyonlar vb.) ilgiyi üzerinde tutmaya çalışmaktadır. Artık sanatın, sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmadı. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Büyük şamatalarla durmadan ilan edilen “sanatın sonu” hiç gelmedi. Bunun yerine, kültürel aşırı –üretim, zincirinden boşanmışçasına çoğaldı. Sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı –peki hala sanat mı? Maddi mallar gibi sanat da piyasanın taleplerini karşılamak için durmadan kendini yeniden işliyor. Daha da kötüsü, sanatın sanatla ilgisi azaldıkça, “istisnai” olma iddiaları daha da yüksek sesle dillendiriliyor. Sanat başı dik bir biçimde gününün geçtiğini kabul edip statüsünü sorgulayacağı yerde, kendi önemini abartmanın tadını çıkarıyor (Lotringer, 2014, s. 21). Yaşanan değişim kuşkusuz sanat eserini, sanatçıyı, izleyiciyi, sanat alıcısını, sergileme teknikleri ve mekanlarını ve sanat piyasasını etkiledi. Tüm bu karmaşa içerisinde “sanat fikrine” ne oldu?

SONUÇ

Görmekteyiz ki “disegno” kavramından “kitsch” e kadar geçen süreç içerisinde sanat alanında tüm tanımlamalar farklılaşmıştır. Gerek aura’nın yitimi, gerek kültür endüstrisinin sanat alanına girişi dengeleri –iyi ya da kötü nasıl değerlendiriyorsak –alt üst etmiş, sanatın farklı bir yol izlemesine ön ayak olmuştur. Sanat fikrinin çeşitli söylemlerle daha da önem kazandığı bu döneme genel olarak baktığımızda: Sanatçı yeni teknikler, yeni malzemeler, farklı sergilemeler, endüstri üretimi hazır –nesnelere ve bazen sadece fikirleriyle üretirken, izleyici çoğu zaman aslında yadırgasa da “sanat” olarak sunulanı kabul etmiş, sorgulamayı bırakıp tüketime yönelmiştir. Sanat piyasası reklam, moda, sponsorlar, spekülasyonlar, büyük meblağlarla çalkalanırken sanat alıcısı da sanat piyasası yönlendirmesinde tercih hakkını kullanmaktan yana bir tavır sergilemektedir. Sergileme tekniklerinde yapılan değişiklikler hem müze politikalarını etkilemiş hem galerilerin sorgulama mekanizmalarını zayıflatmıştır. Şu durumda Kitsch mi? Sanat mı? Bir noktadan sonra ayırt edilemez noktaya gelmesi olağan gözükmemektedir. Sonuç olarak; sanatı anlamadığımız, algılayamadığımız nokta da kendi estetik algımızdan şüphe ederek, sanatçının bir fikri vardır söylemini sıkça kullanmaktayız, iyi –kötü, güzel –çirkin ya da genel anlamda estetik bir yargı gözetmiyor olunmasının sebebi, her şeyin estetikleştirilmesi, en sıradan şeylerin bile sanat olarak sunulduğunda kabullenilmesi ve alımlanmasıdır. “Sanat fikri” de günümüzde burada yatmaktadır; büyük sanat eserlerinden, atölyesine kapanıp uzun süreler çalışan sanatçılardan bahsedilmemekte ama sanat hep gündemde, eleştiriler, tartışmalar hep var. Sanatın ve sanat üzerine söylemin her geçen gün çoğaldığını görmekteyiz. Böyle hızlı bir dönemde piyasanın, izleyicinin, alıcının dikkatini başka türlü çekmek pek mümkün gözükmemekte, sanat bu sürece adapte olmuş ve tüm varlığıyla kendinden söz ettirmeye devam etmektedir. “Sanatın Sonu” her ilan edildiğinde, sanatın günlük hayata daha fazla karıştığını, güçlendiğini ve çoğaldığını görmekteyiz.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W. 2003. "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", çev. Bülent Doğan, *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi, 36: 76 -83.
- Artun, A. 2010. *Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması*, Erişim: Eylül 20, 2016 (<http://www.aliartun.com/content/detail/54>).
- Baudrillard, J. 2014. *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. 2014. *Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş Sanat*, çev. Ali Artun, Erişim: Eylül 20, 2016, (<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862>)
- Dubuffet, J. 2010. *Boğucu Kültür*, çev. İsmet Birkan, Ankara: Dost Kitabevi.
- Greenberg, C. 2010. *Avangard ve Kitsch*, çev. Alev Berberoğlu, Erişim: Eylül 20, 2016, (https://www.academia.edu/19587986/Clement_Greenberg-Avangard_ve_Kitsch_1939).
- Kulka, T. 2014. *Kitch ve Sanat*, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kuspit, D. 2010. *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis.
- Lotringer, S. 2014. "Sanat Korsanlığı", *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İstanbul: İletişim, 9 -24.
- Minor, V.H. 2013. *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Stallabras, J. 2013. *Sanat A.Ş. / Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim.
- Tükel, U. 2013. "Sunuş/ Bir Sanat Yazarı Olarak Giorgio Vasari", *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, İstanbul: Sel, 7-23.

EGZOTİZM VE KÜLTÜRALİZM ARASINDA ORTADOĞU'DA ÇAĞDAŞ SANAT

ALİ ŞAHAN KURU
Doktora Öğrencisi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü, Çağdaş Sanat Programı
alisahankuru@gmail.com

ÖZ

Bu çalışma Napolyon'un Mısır Seferi ardından Kahire'de başlayarak bütün bir coğrafyaya yayılan modernleşme ya da modernleştirme sürecinin etkilerini, sanat ve tarihsel bağları üzerinden sürmeyi amaçlamaktadır. Öncelikle oryantalist algının bölgede üretilen sanata ne şekilde etki ettiği, ardından ulus devlet döneminde izlenen stratejiler ve diaspora sanatçılarının kimlik kavramı merkezinde ürettikleri çalışmalar ve özellikle yakın zamanda bölgede üretilen sanatın bu tarihselliği ne şekilde okuduğu üzerinde durulacaktır. Son bölümde bölgede izlenen çağdaş sanat stratejilerinin, bu coğrafyaya dair algıyı nasıl bir zemin olarak kullandıkları ve sanat yoluyla yeni bir anlatının nasıl kurulabileceği tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ortadoğu, oryantalizm, çağdaş sanat, diaspora, sanatsal bilgi.

BETWEEN EXOTICISM AND CULTURALISM CONTEMPORARY ART IN THE MIDDLE EAST

ABSTRACT

This study aims to examine the impact of modernization, which spread in the whole region starting from Kahire upon Napoleon's Egypt excursion. The processes of this modernization are examined in the light of its artistic and historical ties. Primarily, how the Orientalist perception affected the art produced in the region is studied. Secondly, the strategies followed during the nation state and the works that diaspora artists created over the concept of identity are examined, and finally and particularly how the recent contemporary art produced in the region read this historicity is questioned. In the final section, how the contemporary art strategies pursued in the region is used as a base in the perception of the region and the ways to build a new narrative through art is discussed.

Keywords: Middle East, orientalism, contemporary art, diaspora, artistic knowledge.

GİRİŞ

15 Aralık 1926'da, Walter Benjamin, Moskova Günlüğü 'ne şöyle yazıyordu;

"Bir meydanın farkına varabilmek için, insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört ayrı yönden terk etmesi gerek. Aksi halde oraya çıkacağınızı kavrayana kadar, meydan üç dört kez hiç beklemediğiniz bir anda yolunuzu kesiyor" (Benjamin 2006: 45).

Ortadoğu sanatı üzerinde çalışırken, üstelik 'çağdaş sanat' gibi müphem bir kavramsal çerçeve içinden meydana bakarken, bir rota çizilebilir ve kaybolmamak için öncelikle hangi yönlerden yaklaşmak ve hangi yöne doğru uzaklaşmak gerektiğinin; o meydana çıkan yolların nasıl ve ne gibi saiklerle döşendiğinin akılda tutulması gerekiyor. Bu çalışma, hali hazırda kendi içlerinde oldukça yüklü tartışmalar barındıran, yorgun bir kavramsal tertibat ile 'yorgun bir coğrafyayı'¹ üst üste getirerek zihinsel bir harita oluşturma çabasıdır. Ortadoğu çağdaş sanatı; tarihsel, kültürel ve politik bir muharebe sahasında doğmuş ve kendi imgesini kaçınılmaz olarak daima ideolojik bir yükü doldürmüş olarak coğrafyanın üzerinde gezinmektedir. Ortadoğu'da, sanatın hem görünür kıldığı ve hem de kendini gösterdiği bu arka plan önce modernist projede tasnif edilerek uluslaştırılmış daha sonra etnikleştirilip kültürelleştirilmiş ve nihayet (neo) liberalleştirilmiştir. Ve fakat aynı zeminin toplumsallaşması ancak bilimsel/akademik/politik jargonun steril ortamında ve denetimli olarak soyut bir özdeşliğe dayandığı ölçüde mümkün kılınmıştır.²

Bu doğrultuda çalışmadaki ilk hat; yerel ve küresel çağdaş sanat söyleminin Ortadoğu'nun sanatsal pratiğinde nasıl kodlandığından yola çıkarak, diaspora sanatçıları da içine alan temsili bir sanat rejiminin izini sürmektedir. Bu rejim, bir zamanların egzotik dünyasının yerini yavaş yavaş post-kolonyal bir kültüralizme bıraktığı ve ahenkli birçok kültürlülük fikrinin düşünmenin ahlaki bir modeline dönüştüğü bir zamanda, sanatın, tarihsel dokümantasyon ve estetik özerkliği arasındaki sınırını çizmektedir. Bu tarihsel yatay hattı coğrafi bir dikeyle keserek meydana kateden bir başka hat ise; sömürge sonrası (akademik) dilin ürettiği söylemleri kesişme noktası olarak alır. Bu hat sanatsal pratikler ve sanatsal forma gömülü siyaset üzerinden kendine has bir dili, söylemi ve bilgiyi üretmek coğrafyaya dair batılı epistemik hummayı kırmaya çalışan bir hattır. Kendi üzerine sanatsal bir düşünüş olarak nitelenebilecek bu hat, hegemonyanın kendini tesis ettiği anlayışın içine sızarak, kültüralizmin çatışma sonrası uzlaşılı dilini reddeden ve 'karşı' stratejilerle politik bir mücadelenin yollarını arayan antagonistik bir pratikler bütünü olarak görülebilir. Bu hattı okurken çağdaşlık/ modernlik/güncellik (contemporary) kavramından çok eşzamanlılık (contemporaneity) kavramının daha radikal bir okumaya kapı açacağına inanıyorum. Eşzamanlılık kavramı, çağdaşlığın (contemporary) evrenselliğe yaslanan zamansal birlikteliği karşısına, bir oluş anıyla, bir olay ile eşzamanlı

¹ 'Exhausted Geographies' Irit Rogoff'un 2013'te Marsille'de sunduğu bir bildirisinin başlığı olmasına karşın, Rogoff bu kavramı yorgun, mecalsiz, takatsiz anlamında kullanmadığını bildirisinin başında özellikle belirtir. <http://www.daat-hamakom.com/newsandevents/exhausted-geographies/>

² Buradaki özdeşlik, homojen bir aynılıktan çok, aynı kümede fakat çarpışmayan bir birliktelik ve kısmen politik varoluşun silahsızlandırılması anlamına gelmektedir.

olmak olarak daha rafine bir düşünme sürecine yol açacaktır. 2000’li yılların ardından bölgenin jeopolitik yeniden inşa sürecine girmesiyle oluşan toplumsal dalganın ivmelendirdiği bu hat üzerindeki sanatçılar, kendi pratiklerini toplumsal hareketlerle eşleştirdiklerinde, bu hareketlerin temsilini ya da duyurusunu yapmanın dışında bizzat sanatın ve olayın birbirinin içinden türediği bir eşzamanlılık ortaya çıkmıştır. Bu hattan ilerleyen sanatsal pratikler modern bütünlüğün karşısına eşzamanlı çoklukları yerleştirdiklerinde, sadece batılı gözleri kendi üzerine çekmekle kalmıyor, özellikle “henüz tam olarak de-kolonizasyonu tamamlamamış olan akademi ve sanat tarihi kanonlarının” (Shabout 2015) daha net bir modernizm kavrayışı için kapsamlı bir yapı söküme tabi tutulması gerektiğini gösteriyorlar. Örneğin 2011’de *Ashkal Alwan/Beyrut*’ta başlatılan ve Jalal Toufic, Anton Vidokle, Walid Raad gibi sanatçıların da içinde yer aldığı “Home Work Space” programı, sanatsal araştırma yöntemleri içinde, coğrafyadan beslenen projeler üretmek isteyen herkese açık ve ücretsiz bir eğitim programıydı. Tematik olarak iki bölüme ayrılan programın başlığı “Çalışmadan çalışan evrenler yaratmak ve dağıtmak” odağı ise; “İki gün sonra parçalanmayacak bir evrenin nasıl inşa edileceğinden, sanatsal pratik içinde egemen sanatın nasıl deaktive edileceğine kadar uzanan bir araştırma”³ sürecini kapsıyordu. Sanatsal pratik içinden bilgi üreten bu yöntem, pratik metodolojiyi kendi manevra alanı içinde inceleyen ve mevcut bilgi ekonomisinin sınırlarını pratik içinden genişleterek, yeni anlama ve yorumlama biçimlerinin geliştirilmesine olanak sağlayan bir bilgi üretim yöntemi olarak ortaya çıkar.

TERCÜME VE PERFORMANS OLARAK DOĞULU

Doğu/Batı kavramsallaştırmaları arasındaki kökensel ayrım her ne kadar çok daha önceki bir tarihe (Yunan ve Pers savaşı anlatılarına) dayanıyor olsa da, Edward Said’in (2013: 213) belirttiği gibi Napolyon’un seferi; modern oryantalizm ve kültürel emperyalizmin dönüm noktası olmuştur. Napolyon Bonapart’ın, doğu ticaret yollarını kontrol altına almak ve bölgeyi kolonileştirmek için 1798’de Mısır’a düzenlediği seferin ardıl bir nedeni de İngiltere ile tahakküm savaşında öne geçebilmektir. Thierry Hentsch’in (1996: 158) ifadesiyle; “saldırılan düşman baş düşman değildi: Mısır sadece bir çarpışma alanıydı”. Napolyon’dan neredeyse bir asır önce 1672’de Leibniz 14. Louis için bir Mısır projesi hazırlamıştı (Hentsch 1996: 129). Henüz yirmili yaşlarındaki Leibniz’in dönemin Osmanlı idaresindeki Mısır’ı için hazırladığı plan, siyasi ve jeopolitik bir projeden öte İslam dünyasına dair katı bir yargıya da dayanıyordu. Leibniz dönemin Osmanlı idaresini şöyle tasvir ediyordu:

“İmparatorluğun durumundan bizzat (Türk) bakanların bile haberi yok; en basit tarih ve coğrafya kavramlarından da tamamen bihaberler ve her yerde cehalet ve barbarlık egemen. Bu ülke adeta karanlıklar ve barbarlıklar ülkesi. Kendisi de cehaletin içine gömülmüş olan padişahsa, etrafında bir alay kadın ve harem ağasıyla, tahtında bir Sardanapal edasıyla yayılıyor” (akt. Hentch 1996:131).

³ <http://www.e-flux.com/announcements/creating-and-dispersing-universes-that-work-without-working/>

Aydınlanma döneminin öncülerinden sayılan Leibniz'in hezeyan boyutuna vardığı bu tondaki fikirleri sadece kendisinden sonra gelecek olan batı düşüncesinin *doğal hukuki* üstünlüğünü yankılamakla kalmıyordu. Leibniz, aynı zamanda kurtarılmaya muhtaç doğu halklarını, düşman olarak bile muhatap alınamayacak, dolayısıyla siyaseti mümkün kılan bir ilişkilene biçimine de izin vermeyen *çıplak hayatlar* olarak ucubeleştirip dışlayacak söylemin de tohumunu atıyordu.⁴ Napolyon'un Mısır seferine askeri gücün yanında bir bilim adamı ordusunu dâhil etmesi böyle bir düşünsel atmosferin ürünüydü. Napolyon Mısır halkını ikiye ayırıyordu; yönetimi elinde tutan çoğu Memlûklü elitler ve çoğunluğu oluşturan 'avam' yani halk yığınları. Direnişin Memlûklü elitlerden gelmesini bekliyor ve onları başka bir yerden yıpratmak adına, Mısır halkına sunulmak üzere iki temel argümandan oluşan bir bildiri hazırlatıyordu (Petry 1998: 119). Juan Cole'un (2008:247) çarpıcı biçimde "Aydınlanmanın süre gelen inatçı patolojisi" olarak tarif ettiği bu retorik ve taktikler bütünü, günümüze kadar değişmeden gelen iki temel argümandan oluşuyordu. Bu argümanlardan ilki; Mısır'ı halka sadece sömürü ve baskı uygulayan despot Memlûk rejimden temizlemek ve Mısır halkının kendi kendine yapamadığı devrimi yaparak, layık olduğu gibi yönetilmesini sağlayacak biçimde özgürleştirmekti.⁵ Mısır halkına doğrudan seslenerek teminat veren aynı bildirinin - oldukça tanıdık olan- ikinci argümanında ise Napolyon, şöyle diyordu;

"Mısır Halkları, size, dininizi yok etmek için geldiğim söylenecek, İnanmayın... Allah'a Memlûklülerden daha fazla ibadet ederim... O'nun peygamberi Muhammed'e ve takdire şayan Kuran'a saygı duyarım... Halklarınıza Fransızların da gerçek birer Müslüman olduğunu söyleyiniz" (Petry 1998: 119).

Politik bir aygıt olarak kullandığı İslami referansların ve işbirliği yapan El Ezher âlimlerinin de yardımıyla kendisini neredeyse bir İslam sultanı olarak konumlandıran Napolyon kısa süre içinde Kahire'de beklediği desteği almıştı (McLynn 1998: 184). Napolyon'un işgal ordusundaki uzmanlaşmış bilim insanları ve yazar-çizer takımı da hemen işe koyularak Mısır Enstitüsü'nü kurmuş ve arkeolojik çalışmalar yapmaya, metinler çevirmeye başlamıştı.⁶ Doğu, Fransızca'ya tercüme ediliyor, bilimsel bir terminoloji ile akılcı bir temele oturtulmaya çalışılıyordu. Bir yandan da kartografik çalışmalar devam ediyor ve kapsamlı haritalar çizmek için ülkenin derinlerine doğru ekspedisyonlar yapılıyordu. Kartografik bakış, oryantalist sistematüğün en önemli metaforlarından birisi olmuştu. Bu -panoptik- anlayışın öncülerinden biri Silvestre de Sacy'di. Sacy, Sasani sikkelerinden, Arapça gramer kitaplarına, Arap edebiyatı ve şiirlerine kadar birçok farklı alanda derlemeler yapmıştı. Sacy'nin, pedagojik ilkeler gözeterek didaktik biçimde yapılandığı bu çalışmalarda ilk elden amacı, doğunun birikimini, epistemolojik bir çizgiselliğe tercüme etmek ve tabiri caizse anatomik bir diseksiyon ile teşrih etmektir. Örneğin Arap şiirinin Avrupalılarca okunabilmesi için önce bir oryantalistin ona çeki düzen vermesi gerekiyordu. Said'e göre sebep, öğrenme ve bilme

⁴ "Çıplak Hayat" Giorgio Agamben'in *Kutsal İnsan* (2013, Ayrıntı Yayınları, çev: İsmail Türkmen) kitabındaki kavramsallaştırması bağlamında kullanılmıştır.

⁵ Napolyon'nun Mısır halkının yetersizliğe yaptığı bu vurgu, çıplak hayatın dışlanmışlığının, kurucu siyasetin sınırlarını belirleyen bir eşik haline gelmesi bakımından önemlidir.

⁶ Rosetta Taşı bu işgal sırasında bulunmuş ve hiyerogliflerin okunmasında temel anahtar olarak kullanılmıştır.

ile ilgiliydi (epistemolojik), “ama şarkiyatçılığa özgü bir kendini haklı çıkarma işlemini de içeriyordu” (Said 2013: 138). Arap şiirini meydana getiren kültürel ve tarihsel birikimin kodları bir oryantalistin rehberliği olmadan Avrupalılarca çözülemezdi. Sacy'nin Arap edebiyatına olan ilgisi rasyonalist-analitik olması bakımından kendisinden önce yapılan çevirilerden ayrılıyordu.⁷ Bununla beraber, Sacy'ye kadar Avrupa'nın doğu merakı daha çok dil içinden türeyen bir eksende ilerliyordu, Sacy'nin bu damara katkısı antropolojik bir katman eklemesiydi. Doğuya dair (politik ve ekonomik hesapların, bilgi ve iktidar rejimlerinin, kimlik, ötekilik kavramlarının kapsayıcılığı parantezinde) oryantalist yaklaşımın sanata düşen gölgesi, temelde tercüme ve edimsel bir performansa dönüşerek kendini oluşturan bir biçim alıyordu.⁸ Bu bağlamda Oryantalizm sadece Ingres, Delacroix vb. gibi batılı sanatçıların folklorik fantezilerini besleyen bir vaha değil, bizzat doğulular tarafından da kanıksanacak olan bir bilme ve görme rejiminin hegemonik dilini de örtük biçimde üretiyordu. Said'in (2013: 138), “*Oryantalistlerden sonra doğu uzun süre kendi gerçeğine geri dönemeyecekti*” diyerek altını çizdiği üzere; Sacy'nin pedagojik şemasıyla ortaya çıkan doğu tablosu, doğuluların dahi farkında olmadıkları bir doğruluk tahayyülünü onlara geri yansıtıyordu.

Batı sanatında doğu esansı bir yanıyla romantik bir maceraydı fakat doğulunun kendisini batı aynasında görmeye başlamasının- ki modern projenin özü temelde bu tek bilme biçiminin meşruiyetini yaymaktı- etkileri günümüze kadar gelecek olan melez bir temsil ve anlatı, daha alt bir katmanda ise yöntem ve metodoloji problemini ortaya çıkarttı. Bu mesele post kolonyal düşünce içinde Gramsci'den devşirilen “madun” kavramı bağlamındaki çalışmalara da konu olmuştu. Her ne kadar Gramsci bu kavramı temsil mekanizmaları dışında kalmış proleterler için kullanıyor olsa da (Yardımcı 2013:122) maduniyet kendi kendini temsil edememekle ilgili olduğu kadar Gayatri Spivak'ın deyimiyle “epistemik şiddet devrelerinin” (2013:126) mağduru olan otantik sözün duyulurluğu ile de ilgiliydi. Yani temsil edilebilirlik ancak tek meşru bilme biçiminin teamüllerine uygunluk ile koşuttu. Bu bağlamda 1900'lerin başlarından itibaren arka arkaya açılan akademiler bu işlevi yerine getirecekti. Bununla beraber teamül normlarına uygunluk, temsil edilmek istenenin hakikatini aşındırıyor onu salt kaba konturlar biçimine getiriyordu. Bu anlamıyla otantik olan bile, modern gramerden önceki primitif bir öze ve kendine kapanan karşı kültürel bir bütünlüğe işaret ediyordu. Şu durumda madun kendi “otantik” sözüyle konuşmıyor, madun olmayan ise, (entelektüel, sanatçı vb. “aydın”) temsil edilenin sözünün gerçek içeriğini tercüme edemiyor dolayısıyla, söz hakikate vakıf

⁷ Örneğin alegorik/felsefi öykü olarak anılan İbn Sina ve İbn Tufeyl'in *Hay bin Yakzan*'ı, 15 yy'da Picca Della Mirandola tarafından Latinceye; ardından Latincesi esas alınarak Avrupa dillerinin çoğuna tercüme edilmiş ve oldukça etkili olmuştu. Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*, Daniel Defoe'nin *Robinson Cruise*, Thomas More'un *Ütopya*, J.J.Rousseau'nun *Emile*'nin Hay bin Yakzan'ın etkisiyle yazıldıklarını dair hiçte azımsanmayacak bir fikir birliğinin olduğunu söyleyen Özalp, sadece bir anlatı türü olarak değil bizzat Avrupa felsefesinin de kitabın etkisinde kaldığını belirtir. (Özalp 2014: 62). Prof. Mehmet Bayraktar 1701'de Amsterdam'da yayımlanan çevirinin tartışmalı da olsa bizzat Spinoza tarafından yapıldığının kabul gördüğünü söyler (2013). Spinoza'nın Yahudi mistisizmi ve İslam düşüncesinden referanslar bulunan felsefesi, Hay bin Yakzan vb. dini metinlere bağlanamaz elbette. Fakat doğu edebiyatının dolayısıyla düşüncesinin rasyonalist aklı askıya alan renginin Avrupa'da bir iştah uyandırmasında Spinoza'nın önemli bir rolü vardır denilebilir.

⁸ Buradaki performans Judith Butler'ın kavramsallaştırması içinde anlaşılmalıdır.

olamıyordu.⁹ Bölgedeki pedagojik faaliyetler de bu bağlamda batılı hegemonik epistemenin kendini merkeze alması ve etrafla olan ilişkilerini daima kendi merkezi konumunu koruyarak kurmasını sağlıyordu. Her ne kadar batılı episteme özellikle post-yapısalcılardan sonra kendi konumunu tartışmaya açıyor olsa da, metodolojiye sinen içrek ön kabüller dokunulmadan duruyordu.¹⁰

Ortadoğu sanatının 'kim'lik meselesinin etrafında dönmesi ve bütün diğer mefhumları bu kereden ele almasının sebebi; modernleşme projesine uyum sağlayan sanatçının kendi ötekiliğini kabul etmesi ardından, kabul ettiği ötekiliğini egemen ideolojinin örtük hamiliği altında sorgulamaya başlamasıydı. Hal Foster (2009:217) "Sanatçıdan etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike daha da derinleşir" der. Kimliği içeriden dönüştürecek olan sanatçıyla işbirliği etnograf sanatçı paradigması bağlamında¹¹ hegemonya için kritik bir eşik haline gelir. Ötekiliğini kendi varoluşunun tek meşru manevra alanı olarak içselleştiren sanatçı, ötekilik mefhumuna içkin olan ehilleştirme, dönüştürme işlevini de gören bir 'kültür operatörü' haline gelir. Batı'nın öklit geometrisiyle ya da perspektifle mücadelesinde özne kendi tarihsel konumunu nasıl muhafaza ettiyse, aynı mücadelenin Ortadoğu matinesinde de sonuç; batılı öznenin *ötekiliği* göstererek, muhafaza etmesiydi.¹²

Modern sanat antolojilerinde Ortadoğu sanatının ancak "kültürel çalışmalar", yada "İslami sanat" başlıkları altında yer bulabilmesi nihayetinde etnografik/antropolojik şemsiye altında bilgi veren, yarı pedagojik tonuyla mümkün olabilmisti. Örneğin Ernst Gombrich'in 1950 tarihli ünlü 'Sanatın Öyküsü' kitabında doğu sanatını 18.yy'da bitirmesi, modern oryantalizmin doğuşuyla kesişmesi bakımından ilginçtir. Bununla beraber pentürün doğu sanatına sızması ve minyatürün yerini almaya başlaması da benzer tarihlere denk gelmektedir. Örneğin Osmanlı'nın 'son büyük minyatür' ustası olarak anılan Levni'nin renk ve perspektif denemeleri, hemen ardından gelen Abdullah Buhari'nin boya kullanımıyla elde ettiği oylumlu figürasyon, hatta '*çıplak*' denemeleri sadece yeni bir sanat diline geçişi imlemiyordu. Bu aynı zamanda o sanat dilinin üretildiği batının son vagonuna yerleşmek ve daimi bir yakalama telaşının hızına kapılarak köklerle olan ilişkiyi de sorunsallaştırmak anlamına geliyordu. İlk Türk ressamlarının çoğunlukla peyzaj yapıyor olmasında, -tartışmalı- figür yasağını öne çıkarmak kapsayıcı bir gerekçe sunmak için yeterli değildir. Manzara ilkin (fotoğraf makinasının da etkisiyle) içerden dışarıya doğru meraklı ve soru soran bir bakışın sabitlenmiş hallerinden birisidir. Dolayısıyla bu durum, değişen görme biçimiyle birlikte ithal edilen *bakışın* kurulumuyla ilişkilendirilebilir. "*Bakış*

⁹ Spivak bu noktada entellektüelin sadece madunun sessizliğini ölçerek katkıda bulunabileceğinin altını çizer.

¹⁰ Örneğin, Emmanuel Levinas'ın söylediği biçimde; "*Her ne kadar alenen söylemek tehlikeli olsa da, sıklıkla söylediğim şey, insanlık (humanity) İncil ve Yunan'dan (Greek) ibarettir, geri kalan herşey egzotik, herşey dandır*" (Bernmann,Wood 2005: 129). Levinas insanlığı iki temel diskur üzerine yerleştirir ki, bu son keredede "beyaz hristiyan erkeği" özne olarak imtiyazlandırılan ve geri kalanı, onun düşünce nesnesi haline getiren düzeneğin payandasıdır. 20. yy. modernizminin 'simgeselleştirdiği' perspektif üzerinden hesaplaştığı bu düşünme (ve görme) biçimi, Kübistler'de olduğu haliyle bile, bakan özneyi merkezi konumundan etmeyi değil, onu bir zamansallık ile sınımayı hedefliyordu.

¹¹ Eğer estetik özerklik mefhumu paranteze alınıp, sanatın toplumsal bir inşa için araçsallaştırılması bağlamında kullanılıyorsa

¹² Van Gogh, Japon estamplarını, Picasso Afrika masklarını Paris'e ithal edip, fovizme doğru giden yolun taşlarını döşerken, Ortadoğu Neo-Klasizm ve Romantizmle sınıyanıyordu.

dışarda bir yerdeyse, bilinçte ordadır” (Belting 2013: 254). Oysa içerden dışarıya bakmak doğu kültürüyle nerdeyse taban tabana zıttı. Doğru kültürü optik görme edimi ile zihinsel görseelliği, başka bir ifadeyle temsil ile tasavvur oluşturma mefhumunu birbirinden ayırıyordu. Doğuda görme, Belting 'in (2013: 37) belirttiği üzere; ucu açık, belirsiz bir süreçti. Bu nedenle görmeyi somutlaştıran resimlere şüpheyile yaklaşıyorlardı. “İmgelerin sonsuz nehrinden tek bir imgeyi çekip almak istemiyor, bunun imkânsız olduğuna inanıyorlardı”. İbnü'l Heysem'e göre; “İmgeler insanın gözünden değil, hayal gücünden oluşuyordu; hayal gücü ise içsel duyularla zuhur ettiğinden, dışsal duyulara hitap eden imgelerle tasvir edilemezlerdi” (2013:37). Yani bakış; içerden dışarıya doğru tanımlayıcı değildi. Bakış, dışardaki nesnelere yansıyan ışığın göz aracılığıyla içeriye alınması ve ruha özgü bir elekten geçerek daha üst bir kavrayışın tezahürü olan soyut zihinsel bir imgeye dönüşmesiydi. Bu tip *içsel resimler*, bakışın sahibi *merkezi bir özne* fikrini barındırmayan dolayısıyla dünya ile bir *karşılıklık* ilişkisi, bakışın katedeceği bir mesafe koymayan resimlerdi.¹³ İçsel bakışın metaforu olarak ‘pencere’yi örnek veren Belting (2013: 256) perspektif bakışında pencereyle sembolize edildiğini söyler. Fakat doğunun penceresi araya bir kafes koyarak, dışardan gelen ışığı kafesten süzerek içerde “sembolik bir ışık mizansenini” yarattığını söyler. Pencere, dışarıya bakış yanında, gün içinde farklı açılardan süzülerek gelen ışığın geometrik düzeninin, dolayısıyla tanrısal olanın matematiksel izdüşümünün seyredilmesini mümkün kılar. Bakışın düzenlenmesi anlamındaki batılı ‘*simgesel perspektif*’, doğuda, *ışığın düzenlenmesi* anlamında simgeselleşir. Batılı perspektifin sanat okulları ve gezgin sanatçılar aracılığıyla doğuya taşınmasındaki ısrarının temeli, görmenin ve bilmenin tek yolunun bu olduğu konusundaki tartışılmaz söylemin yayılmasını sağlamaktı. Yani “perspektif bir sömürgeleştirme aracıydı” (2013: 52). Buna rağmen yer yer direnişle karşılaşmıyor da değildi. 1865 yılında Bombay’da İngilizlerin kurduğu Sanat ve Endüstri okulundan ders veren Lockwood Kipling; Hintlilerin önceki asırlarda asla öğrenemedikleri bir şeyi, yani düzgün resim yapmayı öğrenmeleri gerektiği, böylece tabiatlarındaki zihinsel kusurlardan kurtulabilecekleri ve dikkatlerini pek sevdikleri doğanın görkemlerine yönelmeyi öğrenebileceklerini söylüyor ve figüratif perspektifi öğretiyordu (2013: 52). Fakat Hintliler batılı perspektif kodları reddederek, fotoğraflarında bile Hint resim geleneğini sürdürmeye devam ederler.¹⁴ Ortadoğu coğrafyasında perspektife direniş ise, temsil yasağıyla ilgili dini tabuların içinden geçen bir söylemle görece cılız bir biçimde dile geliyordu.¹⁵

¹³ Bu açıdan bakıldığında primitiflerin manzara resmi yaparken araya fotoğraf makinasını yerleştirmeleri başka bir okumaya da kapı açar ki, bu yine doğruya has içsel bakışın kısmen de olsa korunduğu, korunmaya çalışıldığıdır. Çünkü en nihayetinde bu ressamlar doğrudan doğa karşısında çalışmak dolayısıyla ışık renk vb. gibi meseleleri ilk elden temsil etmeye çalışmak yerine bir geçiş mekânı, bir ılıklik olarak fotoğrafik temsiliin yağlıboya kopyalarını yaparlar. Konuyla ilgili daha detaylı bir okuma için bkz; İmgenin Pornografisi, Zeynep Sayın Metis Yayınları.

¹⁴ Hintli fotoğrafçılar, çektikleri fotoğrafların üzerine boya ile müdahale ederek arka planı bir derinlik yanıllması yaratmayacak biçimde iki boyutlu hale getiriyor, ya da kompozisyonu -tek bir noktaya odaklanmaması adına- bakışın atlayacağı biçimde kuruyorlardı (Gutman 1982:97).

¹⁵ Bu söylemin kendisi bile daha sonra anti-modern olarak yaftalanıp, Martin Jay’ın deyimiiyle modern zamanların hegemonik görme biçimi olan “kartezyen perspektifçiliğin” daha da derinlere nüfusu için sıkça kullanılacaktı.

ARAP RÖNESANS'I

Mısırdan başlayacak olan İslami modernleşmenin (Al Nahda) öncülerinden olan Muhammed Abduh'un 1899-1904 yılları arasında yaptığı Avrupa seyahati sonunda yayımladığı fetva, "Resim ve heykelin yararları üzerine karar" başlığını taşır¹⁶ (Ramadan 2013). Abduh, modern bir ulusun sadece bürokrat ve profesyonellere değil, eleştirel düşünebilen sanatçılara da ihtiyaç duyduğunu vurguluyordu (de Guerville 1906:160). Resim ile Arap şiir geleneği arasında, Antik Yunan şairi Simonides'in (Ut Pictura Poies) anlayışına dayanan bir benzeşim kuran Abduh (Yunan şiirinde olduğu gibi) resim ve heykelin kamu yararına kullanılabilecek pedagojik araçlar olduğunun altını çiziyordu. En önemlisi ise, Ortodoks İslam'ın pagan köklerine dayanan temsil yasağının modern zamanlarda artık bir tehdit olarak algılanmaması gerektiğini savunmasıdır.¹⁷ Abduh'un fetvasından çok kısa bir süre sonra Mısır Prensi Yusuf Kemal, Fransız heykeltıraş Guillaume Laplagne yönetiminde Mısır Güzel Sanatlar Okulu'nu kurar.¹⁸ İlk öğrencilerden biri, modern Arap sanatının öncüsü olacak olan Mahmut Muhtar'dır. Muhtar sadece yapıtlarıyla değil onlara ilâştirilen bir persona ile de Mısır'ın modern ulus-devlet olarak tarih sahnesine çıkışını sembolize ediyordu (Seggerman 2014: 30). Nil nehri kıyısında doğan ve çocukluğunu nehrin çamurundan heykeller yaparak geçiren Muhtar'ın hikâyesi, kurucu anlatının temelini, Nil kenarı analogisiyle Antik köklere dayandırıyor.¹⁹ 1912'de Paris'e giden Muhtar, I. Dünya savaşı ardından Britanya sömürgesine karşı geliştirilen bağımsızlık söylemlerinin de etkisiyle *Nahdat Mişr* (Mısır'ın Uyanışı ya da Rönesans'ı) adını verdiği bir heykel yapar. Heykelin Mısır halkı üzerinde yarattığı etki muazzamdır ve anıtsal ölçüde yapılabilmesi için büyük bir kampanya başlatılır. Kampanya sonunda yine ulusal sembollerden birisi olacak olan pembe granit kullanılarak büyük bir heykel yapılır. Bu heykel, bir elini Sfenksin başına koyan, diğer eliyle ise başörtüsünü açan köylü bir kadını betimler. Muhtar'ın sembolik dili ikonik olmaktan çok alegoriktir (Seggerman 2014). Bağımsız modern Mısır, artık kendini İslami referanslarla değil antik uygarlığın görkemli tarihiyle tanımlıyordu. Mahmut Muhtar ile sembolleşen modern Arap sanatı, perdenin ardında pozitivist bir toplum tasarısını da barındırıyordu. Bu tasarı, çok parçalı doğunun jeopolitik hesaplarla ulus-devletleştirilmesi ve ulus-devlet harcında İslam yerine ikame edilecek başka formların oluşturulmasıydı. Modernleşme düşüncesinin kamusal söyleme girişi ardından bütün Ortadoğu coğrafyasında art arda açılan sanat okulları, hali hazırda işlerliğini kanıtlamış bir kültürel geri-dönüşüm düzeneği olarak hizmet vermeye başladı. Başka bir deyişle, Ulus-devletin gövdesi sanat, akli ise eğitim üzerinden şekilleniyordu.²⁰ Ulus devletlerin oluşmaya başlaması, bölgede üretilen sanatı kapsayan

¹⁶ Uyanış ya da Rönesans olarak adlandırılan Al-Nahda hareketi Mısır'ın ardından Lübnan ve Suriye'ye de sirayet edecekti, temelde İslami bir reform hareketi olsa da Al-Nahda itici gücünü Osmanlı'ların Batılılaşma çabaları olan Tanzimat'tan almaktadır.

¹⁷ Sanat Tarihiçi Dina Ramadan (2013) Abduh'un fetvasının, sanatsal güzelin üretilmesi ve sergilenmesinden çok, görsel temsilin (kültürü ve inancı) muhafaza eden ve aktaran potansiyellerine vurgu yapan, işlevsel bir alet olarak kullanılması yönünde bir fikir barındırdığını söyler.

¹⁸ Okul, Fransız Akademisinin müfredatı ve pedagojik yöntemini bire bir benimseyordu.

¹⁹ Muhtar, Ecole des Beux Art'a gönderilip eğitim almadan evvel heykellerinde Arap-İslam tarihinden sahneler betimliyordu.

²⁰ Fransız Akademisi, aristokrasinin kültürel değerlerini üretmek ve yaymak konusunda, "Ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum" olarak zaten bir örnek oluşturmuştur (Kreft 2008: 23).

İslam estetiğinin kanonik anlatısını, etnisite, kimlik vb. gibi hatları modernite tarafından çizilmiş bir yörüngeye doğru kaydırmıştı. Bununla beraber eğitimle gelen sanat pratiklerinin ve yöntemlerinin ithal oluşu, hatta çok zaman batıdaki ilk çarpışmayı atlatmış ve etki alanı daralmış yöntemler oluşu; bu sanatçıları, ana arterin varyantı görerek sanat tarihi açısından görünmez kılmıştı. Nada Shabout'a (2006) göre modern Arap sanatının görünmezliğinin bir diğer nedeni, oryantalist temsilin içine hapsolmuş stereotiplerin baskın olarak hala dolaşımında olmasıydı. Bazı Arap sanatçılar da, oryantalizmin alamet-i farikası olan bu temsilleri üretmeyi (hakiki imgenin bu olduğu konusundaki inançlarından ötürü) elden bırakmıyorlardı.

Mahmut Muhtar'ın çağdaşı olan Cevat Selim aynı tarihlerde, Irak'ta modern sanatın öncüsü olarak ortaya çıkıyordu. Paris'te sanat eğitimi alan Selim, Irak'a döndüğünde Bağdat Modern Sanat Grubu ve Modern Sanat Okulu'nu kurmuştu. Grup, Irak'a has bir sanat dilinin ve görsel repertuarın oluşması için çalışmıştı. Bu (Mısır'da olduğu gibi) Antik Sümer'e dair bir ikonolojiyi, yerel ve etnik unsurlarla harmanlayıp, batılı usuller ile gösteren hibrit bir biçimdi. Shabout (2006) Iraklı sanatçıların, modern batı sanatının tarihsel gelişimini çok kısa süre içinde sindirmek, asimilasyonu önlemek için onu aşmak ve modern bir ulusal yenilenmenin öncüsü olmak zorunda oldukları söyler. Bununla birlikte "modern Batı sanatının ortaya çıkışında, Mezopotamya, Mısır ve Endülüs gibi batı dışı etkilerin hayati rol oynadığı bilinmektedir. Yani modern batı sanatı ve estetiği, Ortadoğulu sanatçılara, kendi köklerine ait görsel kodları batılı modernist bir filtreden geçirip işleyerek geri sunmuştur"(2006).

Yaklaşık aynı tarihlerde İran'da Kaçar Hanedanlığını devirerek milliyetçi, militarist ve laik bir rejim kuran Şah Rıza Pehlevi, medrese düzenini kaldırarak bir eğitim reformu gerçekleştirir ve Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ni kurar. *Ecole des Beaux Art Paris* mezunu arkeolog ve sanat tarihi uzmanı Andre Godard, Şah tarafından ilk dekan olarak görevlendirilir (Mortaza 1999). Bu okul, İran'ın ilk modern sanatçısı sayılan ve batıda eğitim almış olan Kamāl-al-Molk tarafından kurumsallaşmış olan akademik anlayışı önemli ölçüde değiştirir (Ekhtiar, Marika 2004). Kamāl-al-Molk Avrupa'da bulunduğu süre boyunca kendini, dönemin Avrupa'sını sarsan ekspresyonizm, kübizm gibi modern akımların dışında tutmuş ve neoklasik/romantik bir anlayışı benimsemiştir (Asraf, Diba 2010).²¹ Rönesans natüralizminin pratik bilgiye ulaşmak için kullandığı gözleme dayalı metodolojisini benimseyip öğretmesi ise al-Molk'ın, Pers-Babür kültürel etkileşimi sonunda oluşmuş özgün İran biçimine getirdiği en önemli yenilik olarak kabul edilecektir. Bu bağlamda al-Molk'ın eğitim müfredatında perspektif gibi bilimsel yöntemler ve fotografik duyarlılığa yakın desen/ışık/renk kullanımı öne çıkıyordu. Devrimci bir öncü ve uluslaşma sürecinin modern kahramanı olarak Al-Molk, öğrencileri ile birlikte İran kimliğini, İslamiyet dışına taşıyacak bir görsel repertuar oluşturdular. Kamāl-al-Molk ve öğrencilerinin mirası 1940'lı yıllara kadar süre gelmişti. Bununla birlikte Tahran Güzel Sanatlar Akademisi, Molk'un katı akademik sanat anlayışını, modernizasyonun bu safhası

²¹ Neoklasik/romantik (akademik) anlayışa karşı olan bu yoğun ilgi, batıda eğitim alan çağdaşı doğulu sanatçıların hemen hepsinin temel karakteristiklerinden birisiydi.

için fazla tutucu bularak; daha deneysel ve tasarımı da içinde barındıran bir pedagojik düzene geçer. II. Dünya savaşında Muhammet Rıza Pehlevi yönetimine geçen İran batı ile daha sıkı ilişkiler kurmaya başlar. 1979 İslam devrimine kadar ülkeye yöneten Rıza Pehlevi dönemi görece daha demokratik ve özgürdür. Sanatta ise Kamal-al Molk'un baskın akademik mirasına karşı sesler yükselmeye başlamıştır. 1946'da Tahran'da Soyvet Kültür Cemiyeti tarafından organize edilen bir sergi, okulun yeni pedagojik düzeninin ürünlerinin görücüye çıktığı ve yeni estetik vizyonu müjdeleyen tarihi bir etkinlik olmuştur. (Gumpert, Balaghi 2002:45). Okulun ilk mezunlarından olan Jalil Ziapor, mezuniyetin hemen ardından Paris'e gitmiş ve Adrea Lhote'dan kübizmi öğrenmişti. Tahran'a döndüğünde ise "Fighting Rooster" (dövüşen horoz) adıyla bir dergi çıkarmaya başlayan Ziapor ve arkadaşları, bu yıkıcı sanat dilini, akademik anlayışın karşısında uygulamaya ve yaymaya başlarlar. Ziapor ve arkadaşları kübizmin savaş ve yıkımla ilişkilendirilen tarihi ile İran'ın yaşadığı savaş arasında bir bağ kuruyorlardı. Bununla birlikte kübizmin inşacı yaklaşımı, dönemin ulus-devlet mekanizmasıyla da uyum içindeydi. Aynı okulun bir başka mezunu Ermeni asıllı sanatçı Marcos Grigorian, mezuniyetinin ardından gittiği Roma'dan 1954'de döndüğünde Tahran'ın ilk modern galerisi *Galeri Estetik'i* kuracak, hemen ardından ilk Tahran Bienali'ni düzenleyecekti (Yuki 2013:93). Grigorian, çamur, tohum vb. gibi doğal malzemeleri kullanarak, earth art olarak adlandırılan formun ilk örneklerini modern İran sanatına getiriyordu.²² Grigorian'ın görsel dili, toprakla yani kök, beden ve kolektif bellekle birlikte, savaş sonrası travmanın ve soykırımın izlerini de artık *ulusal kimlik hummasını* geride bırakmaya başlayan sanat söylemine dâhil etmekteydi.

II. Dünya savaşı sonrasına kadar Fransız sömürgesi olan Beyrut ise hem frankofonik kültürün Ortadoğu vahası olması, hem de gayri-müslümler, sürgün ermeniler ve levantenleri içeren kozmopolit demografisi nedeniyle -iç savaşa kadar- *Ortadoğu'nun Paris'i* olarak anılmaktaydı. Bununla birlikte Beyrut'un bu kadar gözde olmasının en önemli sebeplerinden birisi de sömürsüzleşen bölgenin, artık petrol ticaretini millileştirmesi ve finansal merkez olarak stratejik konumu dolayısıyla Beyrut'u seçmesidir (Sherbiny 1985). Petrol geliri olmayan Beyrut, Arap sermayeli birçok banka yanında, yabancı bankaların da arka arkaya şube açtıkları parlayan bir iş merkezi haline gelir. 1937'de bağımsız bir grup sanatçının inisiyatifiyle modern sanat anlayışını benimseyen bir pedagojik program uygulayan Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi kurulur. 1945'de Beyrut'un frankofonik gazetesi L'Orient "Kültür 45" başlıklı bir makale ile Lübnan'ın sanatsal ve entelektüel Rönesans'ını ilan eder (Rogers 2012). 1960'lara gelindiğinde, bohemyanın ve ticaretin merkezi olan Ras Beyrut (Beyrut'un ucu) bölgesinde uluslararası sanat eğilimlerini takip eden ve batılı sanatçıların yapıtlarının sergilendiği yirmiden fazla modern sanat galerisi vardır (Boullata 2003).²³ Bununla beraber Mustafa Faruk gibi batı formasyonlu Lübnanlı sanatçılar, Beyrut'un edebi geleneğinin dilsel metaforları ve

²² Bununla beraber Amerika'da yaşayan Küba'lı sürgün bir sanatçı olan çağdaşı Ana Mendieta ile adeta bakışımı olarak aynı tarihlerde benzer performanslar üretiyorlardı.

²³ Yabancı kültür misyonlarının mali desteğiyle açılan sergilerde, Henry Moore, Pablo Picasso, Georges Mathieu gibi uluslararası büyük isimlerin yanında, aynı bölgede olan Beyrut Amerika Üniversitesi hocalarından Maryette Charlton, George Buehr, John Ferren gibi soyut ekspresyonist tarzda çalışan Amerikalılar da vardır.

alegorilerinden oluşan imgesel bir anlatıyı, batılı ifade yöntemleriyle işlemeye devam ederler.²⁴

Kabaca 1960'lara kadar Ortadoğu'da sanatın yörüngesi, batılı pratikleri ulus-devlet projeleri dâhilinde kimlik inşası için kullanan *özcü, modernist* bir çizgide ilerliyordu. Bu hattın avangart sanatçıları dışarda, yerleşik oryantalist imgelemin fantastik evrenini, yerel gündelik hayatın ve sosyal dokunun sıradanlığı ile kırmaya çalışıyordu. Bir yandan da kültürel mirasa münhasır otantik imgeleri, fantazgormik olanların panzehiri olarak dolaşıma sokuyorlardı. Aynı sanatçılar içerde ise, kültürel bir devrim ve batılı standartlarda bir modernizasyon için, batılı görme ve bilme biçimlerinin yayıyorlar; ilerici ve 'çağdaş' bir sanat anlayışı ile siyasal/kültürel kodları değiştirmeyi umuyorlardı. Ortadoğu bileşeni ülkelerin modernite ile olan serüvenleri neredeyse aynı stratejik hattı izler. 1960'larda İsrail ve Batı karşıtlığının yoğunlaştığı, bütünleşik bir dil-tarih-kültür varlığını savunan, seküler Pan-Arabizm hareketleri; kısa süre de olsa "Ecole de Sign" olarak adlandırılacak yarı soyut bir ifade biçiminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Schreve 2011). Arap kaligrafisi ile soyut renk kompozisyonlarının üst üste pozlanması ile oluşan bu pastiş dil, batılı görme ve yapma biçimlerine (poiesis) bir tepki olarak doğmuştu. Ecole de Sign bir anlamda bastırılmış olanın geri dönüşüydü, bununla beraber Frederic Jameson'un (1991) kavramsallaştırmasında vurguladığı biçimde; *pastişin* zamansallıkla kurduğu şifozrenik ilişki, Ecole de Sign'i daimi bir *şimdi* içinde hapsetmiştir denilebilir. Kadim kaligrafik geleneğin içerdiği biçimsel öğeler, kendi iç üsluplarının tarihselliğinden koparılarak, soyut dışavurumcu bir fon üzerinde salt yüzeyler olarak kalırlar. Dolayısıyla temsil etmeye giriştikleri bastırılmış olan, şimdiki ana kilitlenerek düzleştirilmiş olur.

ARAFTA BELİRME, DIASPORA SÜRGÜN

Ortadoğu sanatında büyük sismik kaymaların hem retoriği hem de pratiği değiştirdiği zaman; 1970'lerin ikinci yarısından sonra başlayacak olan iç savaşlar, mezhep çatışmaları ve baskıcı totaliter yönetimlerin işbaşına gelmesiyle oluşan felaketler dönemidir. Bu dönemde sanatçıların büyük çoğunluğu ülkelerini terk etmek zorunda kaldı. Sürgün, nostalji, travma, kişisel ve kolektif bellek, savaşlar sonunda talan edilen kültürel miras, bir yandan diaspora sanatçılarının pratiklerini şekillendirirken diğer yandan da bu coğrafyanın sanatçılarına yaklaşık dört asırdır uygulanan kültürel ambargoyu yavaş yavaş kaldırmaktaydı. Bununla beraber, Ortadoğu kökenli sanatçıların ilgiye mazhar olmaları, sanat pratiklerinin görünürlük kazanacak yetkeye ulaşmış ve tabiri caizse yeterince kültive olmuş olmasından kaynaklanmaz. Bu dönem aynı zamanda

²⁴ Farroukh her ne kadar Beyrut'taki sanat ortamının, yüzünü batı avangardına döndüğünü biliyor olsa da, armoni ve disipline dayanan klasik sanat eğitiminin eksikliğine vurgu yapıyor ve gerekliliğine inanıyordu. Beyrut Amerikan Üniversitesinde ders verdiği uzun yıllar boyunca sanatsal disiplinin, ulusal kimlik ve ülkenin modernizasyonunda en etkili araçlardan biri olduğunu savundu. Farroukh'un batılı oryantalist temsilleri özellikle de odalık denilen kadın figürlerini sorunsallaştırdığı bir dizi resmi, dönemin entelektüel çevrelerinde tartışmalara sebep oldu. Farroukh, modern Lübnan'da toplumsal cinsiyet ve kadınların kamusal hayata katılımı gibi mefhumların tartışılmasında, özü itibarıyla disipline edici olduğuna inandığı sanatı kullanmaktaydı (Scheid 2010) Farroukh ve Halil Gibran gibi sanatçıların Çıplak resimleri hem modernitenin öncü gücü olarak geleneksel toplumun sınırlarını zorlayan hem de içerden bir dönüşüm hedefleyen kültürel yapılanmanın sembolleri olarak Beyrut'un sanat sahnesini meşgul edecekti.

“kültürün ölümcül bir bellek yitimine yakalandığı yakınmalarının” başladığı ve “derinleşen bir bunalım duygusu”nun söz konusu olduğu bir dönemdir (Huyssen 1999:16). Huyssen’e göre bellek saplantısının nedeni, yaşam alanlarımızı oldukça belirgin biçimde değiştiren hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki oluşturma işlevidir. Bellek; “bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme” arzusudur (1999:19). Belleğin zamansallıkla olan çatışması, onu bilimsel bir hammadde olarak kullanmak yerine, bir manevra alanı, poetik olanı açığa çıkararak uyarıcı bir etmen (agent) olarak kullanan sanatçılara oldukça verimli bir alan açar. Mona Hatoum, Sirin Neshat, Zaha Hadid, Laila Shawa gibi Ortadoğu kökenli sanatçılar belleğin, yüce (sublime) estetiğine bağlanabilen aşkınlığını, sürgünlüğün yersiz yurtsuzluğu ile eşleyip kendi pratiklerine taşıyarak, yeni bir Ortadoğu *hissi* inşa ederler.

Edward Said; *Kış Ruhu*’nda (2006:28) şöyle der; Sürgün, eğer nihai bir kayıp hal ise, bu kayıp neden bu denli kolayca modern kültürün güçlü, hatta zenginleştirici bir motifi haline gelmiştir? Çünkü: “modern batılı kültür büyük oranda sürgünlerinin mültecilerin ve sığınmacıların çalışmalarından meydana gelmiştir”. Sürgün kimliği, Zizek’in “metazorik” olarak tarif ettiği terkedilemez, vazgeçilemez olan kimliğin dayatmasının dışındadır. Sürgünün aidiyeti, hali hazırda içinde mevcut olduğu toplumun tanıdığı, fakat dışarda olmasına, bir anlamda seçim yapmasına da izin veren bir içerme/dışlama halidir. Paradoksal gibi görünen bu durum sürgün kimliğinde tekinsiz bir yarık oluşturur. Antik Roma da sosyal kimliğin inşası evlerin atrium bölümlerinde saklanan ataların balmumu maskeleri ile sağlanırdı. Bu tarihsel bağ bireyin karar verme, eleştirme ve toplum içindeki politik konumunu belirleme gücünü temellendirerek, kişiyi özgürleştiriyordu. Kölelerin bu tarihsel ve genetik bağların ispatından mahrum olması ise onların birey olarak tanınmalarının önündeki en büyük engeldi. Bu bağlamda kimlik ve köklerle olan bağ, bütün sürgün sanatçıların yapıtlarında, hayalet maskeler gibi örtük ve tekinsiz biçimde kendini hissettiren başat unsurlardan biri haline gelir. Mona Hatoum ile ilgili bir yazı kaleme alan Edward Said, Hatoum’un gündelik sıradan eşyalar ile kurduğu poetik anlatıyı birbirine kilitlenmiş tanıdıklık ve yabancılık hisleri ile tarif eder. Said göre Hatoum’un yapıtları kendi kendilerinin (hayaletimsi) aidiyetlerine tutunmaya çalışılarak sunulan kimliklerdir.

“Başka bir çağda, Hatoum’un yapıtları, gümüş ya da mermerden yapılan ve bize preker insanlığımızı ve ölümlülüğümüzü anımsatmaya çalışan yıkıntı (estetiğin) yüce (sublime) statüsünü kazanabilirdi. Ama göçmenler, sürgünler, mülteciler, katliamlar, kamplar, yerinden edilen siviller, kimlik kartları, yat boruları çağında; kendi kendisiyle yüzleşmeye meydan okuyan hafızanın sıradan enstrümanları (...) mızıldanıp, retorik bir yaygara koparmadan sessiz bir katastrofiyi ve unutulmaya gönülsüz bir geçmişi taşıyan gündelik malzemelerdir” (Said 2010:17).

Sürgün olma durumu Said’e göre *kontrapuntal*, yani iki melodik çizginin bir diğerini bozmadan aynı anda çalması gibidir. Eşikte ama o eşikle bağlanan her iki mekânın da -buradaki mekân belleğin mekânı olan tarihselliktir- farkında olma halidir. Said’e göre

sürgün merkezsizdir ve zaman-mekânı farklıdır. Fakat ona alışmaya başlandığı anda bozguncu gücü yeni baştan fişkıriverir. Freud “Günlük Yaşamın Psikopatolojisinin’de *perde anı* olarak adlandırdığı bir olgudan bahseder (1996:79). Perde Anı; bireyin çocukluğuna dair çok da önemli olmayan (önem ve yetişkinlik arasındaki ilişkiyi de es geçmeyecek biçimde) anıların hatırlanmasını, onların çok daha önemli fakat örtük başka deneyimlerin ikamesi olmalarına bağlar. İmgeler arasındaki bu tranzpozisyon hatırlamayla ilgili olduğu kadar unutmaya ile de ilgilidir. Şu durumda her hatırlama bir unutmaya ve arınma eylemiyse, her unutmaya çabası da hatırlama ve yeniden ikame eylemidir. Hatoum’un çalışmalarını perde anı olgusu bağlamında okuduğumuzda bellek ve kimlikle ilgili daha berrak bir bakış kazanır.

İran İslam devriminin ardından ABD’ye giden ve Berkeley’de eğitim alan Şirin Neshat’ın sanatsal pratiği ise yapı-sökümcü bir hatta ilerler ve kolektif hafızadaki biopolitik kadın temsillerini dert edinir. Her ne kadar *neo-oryantalist* olmakla eleştirilse de Neshat’ın yapıtları, oryantalist imgelemi yeniden üretmekle ilgili değil, doğu-batı ekseninde etkileşimle oluşan kalıpların ideolojik dikiş izlerini ortaya çıkarmakla ilişkilendirir. 1993-97 yılları arasında ürettiği *Allah’ın Kadınları* başlıklı fotoğraf serisinde Neshad, İslam devrimi ardından, bölgede modernitenin kırılma noktalarından olan kadın ve toplumsal cinsiyet meselesinin, devrim tarafından nasıl tersine çevrildiği ve batı karşıtlığının sembolü olarak kadın bedeninin tekrar nasıl araçsallaştırıldığının izlerini sürer. Ortadoğu sanatının uluslararası bilinirliğe sahip sanatçılarınin kahir ekseninin kadın olması tam da modernitenin kırıldığı o yerden dolaysız bir bakışa sahip olmaları ve iki zihinsel mekânın, yani kadınlığa dair temsil ve hakikatin ortasında bulunmalarıyla ilişkilendirilebilir. Benzer bir şekilde, Iraklı yıldız mimar Zaha Hadid’in kıvrımlı formları ve kendi deyimiyle “akışkan mekânları” (2012) streotiplerin ve iç-dış vb. gibi kavramsal kategorilerin sınırlarını bulandırarak, dikotomik düşünce mekânini de işlevsizleştirir. Hadid’in; akışkan formlarının yarattığı geçişlilik ve modernizmin –fordist– izolasyonuna karşı etkileşimli bir ağ yapı kuran sosyal mekânlar yaratması, Ortadoğulu bir kadın olarak mekânla ilişkisi göz önüne alındığında farklı bir okumaya kapı açar. Bu bağlamda Hadid’in tasarım anlayışını besleyen, *farklılıkların dışlanmadığı çoğunluk* fikri, yüzyıllardır Ortadoğu üzerine çökmüş olan kalın toplumsal sınırlara massedilmiş olmanın deneyimiyle bağlantılıdır.

TARİHİ YENİDEN KURMAK

Diaspora sanatçılarınin Ortadoğu imgesinin söküme ve giriştikleri yeni hafriyat çalışmasının yarattığı görece ılımlı hava, ABD’nin Irak işgali ve siyasal kartların yeniden dağıtılmasının ardından keskinleşir. Kutuplar arasındaki gerilim, diasporanın bir yandan genişlemesini yol açarken diğer yandan, her mecradaki *neo-con* propandasına karşı diaspora sanatı, dilini yeniden kimliğin temsiline ve politik söylemin karaladığını temizlemeye döndürmek zorunda kalır. Bu minvalde sanat tekrar arşive, kültüre ve tarihe yönelir; fakat bu kez izleyici kitlesi ulus-devletin biçtiği kimliği performe etmeye çalışan yerli halk değil, uluslararası sanat izleyicisidir. 2011’deki Venedik Bienali’ne 1976’dan sonra ikinci kez katılan Iraklı sanatçılarınin hepsi diaspora sanatçılarıdır. Azad Nanakeli, 1976’daki Irak pavyonunun, çok daha politik ve rejime ait olduğunu söyler (Higgins 2011). 2011 pavyonu ise küratör Mary Angela Schroth’in (2010) belirttiği gibi; anlatılmayan

hikayeleri anlatmak ve Saddam diktatörlüğü döneminde kaybolan kimliği, yeniden iade etmek amacını taşımaktadır.²⁵ Irak pavyonu hali hazırda iki jenerasyonu bir araya getirmiştir. İlki İran savaşı öncesi modern sanatçıları, diğeri ise, Amerikan işgali öncesi ülkeyi terk eden daha genç bir kuşağı kapsar. Özellikle ikinci grubun sanat pratikleri, klasik temsilin dışında daha ilişkisel ve performatiftir. Bu durum, Saddam döneminde uygulanan uluslararası ambargolar sonunda temel sanat malzemelerine bile ulaşmakta sıkıntı çeken sanatçıların alternatif yöntem ve biçim arayışları neticesinde yaygınlık kazanır. Örneğin bölgede yayılan 'defter' formu iki açıdan değişime yol açmıştır. Birincisi klasik temsilin büyük, kapsayıcı anlatısını zorunlu da olsa aşarak yöneme ve estetik kodlara dair farklı bir bakış, ikincisi ise defterin kişiselliği üzerinden dolaşıma giren mikro tarihin, (parçalanmış) kolektif belleğin yeniden bir araya getirilmesinde oynadığı kritik rol. Defterler, dönemin ağır baskı koşulları ve faşist atmosferine dair anlatıları, tabiri caizse bir çeşit sessizlikle ikame eder. Doğrudan temsilin harekete geçmiş edimi, defter formunda yerini potansiyel bir gerginliğe bırakır. "Sanatın anıtsal olması için yapımındaki madde ve içine oturduğu toplumsal durum da dâhil olmak üzere biçimsel önceliklerinden bizi serbest bırakması, aynı zamanda bütün bu unsurların kesişiminde (siyasal, estetik) bir hakikati açığa çıkarması gerekmektedir (Sutton, Jones 2013:98). Diyebiliriz ki defterlerin ürettiği bilgi tarihsel bir olayı anmak ve olayın kolektif duygulanımı temsil etmek yerine, sessizlikle güncel kalarak 'geleceğe konuşmaya devam etmesinden' kaynaklanır. Bu bağlamda sanatsal yöntemler, bilgi üretmek ya da yeniden bir bakış için mecra açmış olurlar. Sanat üretimini form ve imaj üretimi olarak değil de bilgi üretimi olarak konumlandırdığımızda, eldeki bilgiyi tanımlayacak, geliştirecek ve tartışacak farklı bir set parametrenin de üretilmesi gerekir. Bu epistemolojik ya da semiyotik düzeneklerden çok, etik ve estetik niteliğe sahip paradigmaları şart koşar. Bu nokta, sanatın *söylemi* değiştirebilme ivmesini yakaladığı noktadır. Sanat eseri mekânın içinde bir şey olmaktan çok, bizzati düşüncenin içinde ürettiği bir mekân sunuyorsa ancak epistemik bir değişim için eleştirel bir başlangıç ya da pedagojik bir fayda sağlayabilir.

Lübnanlı sürgün sanatçı Walid Raad'ın 1999'da başlattığı kurgusal sanat kolektifi *Atlas Grup* bu bağlamda Ortadoğu tarihine farklı bir bakış getirir. Kendi amaçlarını "Gerçeğe dair meraklı bir bakışı tekrar ateşlemek" (Beasley 2006) olarak tarif eden Atlas Grup'un, kurgusal ve gerçek olan arasında yarattığı geçişli alan, monolitik resmi tarihin altına kurgusallığı, kurgusallığın altına ise gerçeği koyarak bir denklem kurar. Dr. Fadl

²⁵ 2011 Irak Pavyonunda, yazının başında bahsettiğim sanatsal araştırma pratiklerinin, kendiliğinden ortaya çıkmış ilginç bir örneği yaşanır. Irak pavyonu düzenleyicileri, açılış için geleneksel misafir ağırlama ritüelini hayat geçirmek isterler. Çay ve bir çeşit geleneksel kek sunumu planlanır, fakat kek malzemeleri Irak'tan getirilemez, getirilse bile diaspora sanatçıları nasıl pişirileceğini bilmiyorlardır. Bununla ilgili bir sosyal medya duyurusu yapılır ve keki pişirmeyi bilen Iraklılar aranmaya başlanır. Çağrıya cevap veren ve Venedik'e gelmeye gönüllü olan bir aile için yasal sorunlar çıkar ve getirilemezler, nihayetinde İsviçre'de yaşayan yaşlı bir Iraklı ile temasa geçilir ve yaşlı kadın getirilir. Bütün bu süreç sonunda, Venedik bienalinde, Iraklı sanatçılar başta olmak üzere dileyen herkesin katılabileceği üç gün sürecek olan bir kek pişirme atölyesi düzenlenir (Higgins 2013). Burada, koşulların içinden kendiliğinden türemiş bir 'ilişkisel estetik' örneği ortaya çıkar. İlişkisel Estetik kavramının sahibi Bourriaud'un deyimıyla tam da bu anlayışla inşa edilecek sanat, kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanat modeli oluşturur (2005:22).

Fakhouri, Lübnan iç savaşı zamanında derlediği ve kayıt altına aldığı dokümanları 1993'deki ölümü ardından, analiz etmek, korumak ve sergilenmesini sağlamak için Atlas Grup'a miras bırakan (kurmaca) bir tarihçidir. Fakhouri'nin defterler, fotoğraflar ve videolardan oluşan arşivini performatif bir kurmaca tarih ile bir araya getiren Atlas Grup, oyunsu bir kipte tarih yazımını parodileştirir. Atlas Grup'un izlediği yol; Ranciere'nin deyimiyle (2012:49) sanat olan/sanat olmayanın formları ve okunabilirlik/okunamazlık arasındaki gerilim sayesinde konuşabilen bileşimler oluşturmayı mümkün kılar. Atlas Grup'un kurduğu tarihin siyasi olanaklılığı tam da bu iki heterojen alanın (sanat olan/olmayan) sınır çizgisi üzerinde hareket etmesinden kaynaklanır. Ranciere'ye atıfla, heterojen alanların çarpışması ya da geçişkenliği, fotoğrafın altındaki manipülatif zemin, ya da arşivin ve sunumun altındaki düzenleme ilkeleri gibi, bir dünyanın altında saklı başka bir dünyayı açığa çıkararak provakatif bir polemik yaratır. Örneğin arşivde "17. Operatör" başlığıyla 'buluntu' olarak kodlanan bir dosya, iç savaş sırasında doğu Beyrut'taki bir sahil yolunu (corniche) izlemekle görevli Lübnan gizli servisi ajanından alınmıştır. 5 dakikalık videoda, 17. Numaralı kamera operatörü, her öğleden sonra hedef bölgesi olan sahil yolundaki aktivite yerine kamerayı çevirip güneşin batışını izlemeye başlar. 1996'de ordudan atılan bu ajana kaydettiği gün batımı videolarını saklama izni verilir. 2001'de yapılan bir röportajda operatör, çocukluk yıllarını geçirdiği batı Beyrut'tan sürekli, doğu Beyrut'ta güneşin batışını izlemeyi arzuladığını söyler.²⁶ 17. Numaralı operatör, Atlas Grup'un, iç savaşın ideolojik olarak ikiye ayırdığı Beyrut'u güneşin batışına dair insani ve birleştirici söylemin poetik diliyle bir araya getirme arzusudur. Walid Raad'ın Atlas Grup'la yeniden kurduğu tarih, gerçek olaylar ve insanlardan uzak ve hayali değildir. Raad'ın tarih yazımındaki kurgusallığı, resmi anlatının altında kalmış olan bir hakikatin açığa çıkarması olarak, olmuş olanın üzerindeki ideolojik örtüyü kaldırır ve yerine sanatsal yöntemler içinden üretilen bir bilgiyi ikame eder. Örneğin Fakhouri'nin 38 numaralı defteri, Beyrut'ta 1975-91 yılları arasında patlatılan 145 otomobilin, motor numaralarından, fiziki özelliklerine, kullanılan patlayıcının türünden, sebep olduğu ölüm ve yaralanmalara kadar detaylı metinlerle sunulmuş foto-kolajlardır. Kolajlarda Raad, elbette patlatılan araçların kendisini değil çeşitli kaynaklardan derlediği birebir modellerin fotoğraflarını, patlamanın akabinde olan biteni gösteren gazete kupürlerini kullanır. Atlas Grup bu patlamalarda tek parça halinde kalan otomobil motorlarını bulup fotoğraflarını ilk çeken olmak için çalışan muhabirleri, fırlayan motorların yörüngesini hesaplamaya çalışan soruşturma birimlerini içeren görsel bir veri yığını oluşturur. 72 numaralı defter ise Lübnan'lı tarihçiler üzerine sarkastik bir eleştiri getirmektedir. *Missing Lebanese Wars* (Lübnan Savaşlarını Kaçırmak) olarak etiketlenen bu defterde Fakhouri şöyle der:

²⁶ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeFD.html>

“Az bilinen gerçeklerden biriside Lübnan savaşının büyük tarihçilerinin arzulu birer kumarbaz olduklarıdır. Her Pazar hipodromda buluştukları söylenir... Birden yediye kadar olan yarışlara Marksist ve İslamcılar, sekizden on beşe kadar olanlara ise milliyetçi ve sosyalistler bahse girer. Arka arkaya devam eden yarışlarda, tarihçiler foto-finiş fotoğrafçıların arkasında dururlardı. Ayrıca bu tarihçilerin, fotoğrafçıyı yarışı bitiren atın sadece tek bir fotoğrafını çekmesi için ikna ettikleri (ya da rüşvet verdikleri) söylenirdi. Ayrıca her bir tarihçi çekilen bu tek fotoğrafta görünen atın bitirme çizgisini kaç salise önce veya sonra geçtiğine dair bahse girerdi.”²⁷

72 numaralı bu defterde kullanılan fotoğraflar Muybridge'in ilk seri fotoğraf olarak tarihe geçen ünlü koşan at fotoğraflarıdır. Atlas Grup, tarih-tarihçiler ile fotografik temsili çakıştırır ve tarihin kırılma noktalarına dair söylemlerin, olayın kendisiyle ne derece kesinlikli bir ilişki içinde olabileceğini sorar. Yani temsil ve temsilden devşirilen bilginin meşruiyeti sorunuyla karşı karşıya kalınmaktadır. *“Eğer gerçek, duyularla ulaşılmaya uygun değilse, eğer gerçek rasyonel bir tutarlılığa sahip değilse o zaman gerçek bir söylem ile de eşitlenemez”* der Raad (Goldie 2004). Atlas Grup'un kurmaca arşivi, Raad'ında bahsettiği gibi Freudyen bir bakışla, öznenin geçirdiği travmatik deneyimin ardından hafızanın ürettiği histerik semptomlara benzer. Bu semptomlar bir şeyin dokümanı haline gelirler. Bunlar esas kaynağa, orijine dönme meselesi ile ilgili değildir, bunlar geleceğin, öznenin etrafında dolaştığı anlatının sorusudur. Raad şöyle der; *“kendinize anlattığınız hikâye, olmuş olanla hiç bir bağ kurmak zorunda değildir fakat bu hikâye belki sizi iyileştirecek olan hikâyedir”* (2004).

SONUÇ

2010'da Anton Vidokle'nin girişimiyle başlatılan ve bir yıl süren *Night School* adlı çalışmaya katılan Walid Raad ve Jalal Toufic'in seminer dizisi çağdaş Ortadoğu sanatının ana aksını ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Toufic'in *Fortcoming* adlı kitabında kavramsallaştırdığı bu çerçeve, bir felaketin ardından geleneğin kendini geri çekmesine dayanır. Toufic'in deyimiyile, geçip giden felakette sanat, vampir filmlerindeki ayna işlevini görür (2014:72). *“Hala orda olduğunu düşündüğümüz şeyin yokluğunu değil, geri çekilişini gösterir. Birilerinin bu hiçliği kaydetmesi gerekir, bu hiçlik, geleneğin yeniden doğacağı yerdir”*. Toufic'in bahsettiği bu hiçlik durumu yazının başında bahsettiğim eşzamanlılık (contemporaneity) kavramına oturan bir stratejik yolu mümkün kılar. *“Henüz sona ermemiş bir düşünce dizgesinin sanatsal yöntemler kullanılarak düşünülmesi ve harekete geçirilmesi”* (Borgdorff 2011) anlamındaki sanatsal bilgi üretiminin, hegemonik olana müdahalesi, evrenselliğe yaslanan zamansal birlikteliğin karşısına, bir oluş anını koyması anlamına gelir. Ortadoğu, kartografik olarak ve dil ile kurulan bir söylemler bütünü içinde, hem doğuda hem de onun ortasındadır. Bu bağlamda doğu/batı, yerel/küresel vb. gibi mevcut kavramsal çiftlerin ortalamasından elde edilecek önermeler ve oradan devşirilecek bilgi, sadece kutuplar arasındaki dikotomiye diriltmeye

²⁷ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

yaramaktadır.²⁸ Bu dikotomik ilişki batı egemenliğindeki bir bilme biçimini, kavramları birbirleriyle ilişkileri içinde ve birbirlerinin itici gücü biçiminde bir dilsel belirleyen olarak karşımıza çıkarır. Batı epistemolojik geleneğinin özne ve nesne arasındaki sancılı inşa ilişkisi daha genel bir çerçeveden bakıldığında nerdeyse bütün kavram çiftleri arasında zihinsel bir gerilim yaratan bu mesafeyi tesis eder. Kuşkusuz ki bu gerilim konvansiyonel bilgi üretme rejiminin nabzının atmasını sağlar fakat bununla birlikte, akli bir yöntemin içine hapsederek, gerçekliği sınamanın tek yolunun bu yöntemle sadakat olduğu fikrini barındırır ki bu bizzat bilgi üretim rejimini kaçınılmaz olarak ideolojik bir hale getirir. Bu noktada yukarıda ikinci dikey hat olarak tarif ettiğim sanatsal damar, terminolojiyi değiştirmekten çok metodoloji üzerine çalışmak ve imtiyazlı bir düşünme modelinin içinde köşe kapmaca oynamayı reddetmek üzerine kurulu bir anlayışa sahiptir.

²⁸ Frederic Jameson dildeki uyumsuzlukla ilgili şöyle söylüyor; *“Doğu, iktidar ve baskı terimleriyle, Batı ise kültür ve metalaşma terimleriyle konuşmak istiyor. Söylem kurallarını saptamak için verilen bu ilk mücadelede aslında ortak bir payda yok ve sonuçta ortaya, her bir tarafın öbürüne en sevdiği dille alakasız cevaplar mırıldanması gibi kaçınılmaz bir komedi çıkıyor”*. (Jameson’dan aktaran Susan Buck Mors, *Rüya Alemi ve Felaket*, Metis Yayınları. s.250).

KAYNAKLAR

- Bayraktar, Mehmet.2013. "Hayy Bin Yakzân'ın Çevirmeni Olarak Spinoza", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* 3:1, June.
- Beasley, Mark.2006. "Walid Raad/The Atlas Group", *Frieze Magazine*, 97, March.
- Belting, Hans.2012. *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev: Zehra Aksu Yilmazer, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, Walter .2006. *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis.
- Bernmann, Sandra and Wood, Michael .2005. *Nation, Language and the Ethics of Translation*, New Jersey: Princeton University Press.
- Borgdorff, Henk.2011. "The Production Of Knowledge in Artistic Research", *The Routledge Companion to Research in the Arts*, ed: Michael Biggs-Henrik Karlsson, New York: Routledge, 44-64.
- Boullata, Kamal (2003) "Artist Re-member Palestine in Beirut", *Journal of Palestine Studies* 32 (4): 22-38.
- Bourriaud, Nicolas.2005. *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Carl, F. Petry.1998. *The Cambridge History Of Egypt*, ed. Carl F. Petry, s:119. London: Cambridge University Press.
- Cole, Juan.2008. *Napoleon's Egypt: Invading The Middle East*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- De Guerville, Amédée Baillot.1906. *New Egypt*, London: W. Heinemann.
- Dina A. Ramadan. 2013. "One of the Best Tools for Learning Rethinking the Role of 'Abduh's Fatwa in Egyptian Art History", *A Companion to Modern African Art*, First Edition, ed. Gitti Salami, Monica Blackmun Visonà, John Wiley & Sons, Inc, 137-153.
- Freud, Sigmund. 1996. *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev: Şemsa Yeğın, İstanbul: Payel
- Foster, Hal (2009) *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gumpert, Lynn., Balaghi, Shiva. 2002. *Picturing Iran. Art, Society and Revolution*, London: I.B. Tauris.
- Gutman, Judith Mara.1982. "Through Indian Eyes" *Populer Photography*, 89 (6), June.
- Hentsch, Thierry. 1996. *Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev. Aysel Bora, İstanbul: Metis Yayınları
- Huyssen, Andreas. 1999. *Alacakaranlık Anıları, Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis.

Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.

Kreft, L. 2008. "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı" çev. Elçin Gen, *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Politika*, İstanbul: İletişim, 9-46.

McLynn, Frank. 1998. *Napoleon: A Biography*, London: Pimlico.

Özalp, Ahmet. 2014. "İbn Tufeyl ve Hay bin Yakzan Üzerine", *Hay bin Yakzan*, İstanbul: YKY, 55-67.

Rogers, Sarah A. 2012 "Culture '45 and the Rise of Beirut's Contemporary Art Scene." *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, ed. Apsara Diquinzio, Berkeley: University of California Press.

Said, Edward. 2006. *Kış Ruhu Edward W.Said'den Seçme Yazılar*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

_____. 2010. *The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables*, London Tate Gallery Publishing.

_____. 2013. *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis.

Ranciere, Jacques. 2012. *Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Scheid, Kirsten. 2010. "Necessary Nudes Hadatha and Muasira in The Lives of Modern Lebanese" *International. J. Middle East Studies*, 42: 203-230.

Shabout, Nada. 2006. "Historiographic Invisibilities The Case of Contemporary Iraqi Art", *International Journal of The Humanities*, 3 (9).

Seggerman, Alexandra Dika. 2014. "Mahmoud Mukhtar: 'The first sculptor from the land of Sculpture'", *World Art*, 4 (1): 27-46.

Sutton, Damian and Jones, David-Martin. 2012. *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, çev. Murat Özbank, Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap.

Toufic, Jalal. 2014. *Forthcoming, Second Edition*, Sternberg Press, Berlin.

Yuki, Terada. 2013. "Exhibition of Art in Iran and The Tehran Museum Of Contemporary Art", *Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research*, ed. Meng Ji, Atsuko Ukai, Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 89-107.

İnternet Kaynakları

Asraf, Ali, and Diba, Layla. 2010. "Kamal-Al-Molk, Mohammad Ğaffari", *Encyclopædia Iranica* XV (4): 417-433. <http://www.iranicaonline.org/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari#pt2> (Erişim Tarihi: 11/12/2015).

Ekhtiar, Maryam and Marika, Sardar. 2004. "Modern and Contemporary Art in Iran." *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/ciran/hd_ciran.htm (Erişim Tarihi: 11/12/2015).

Goldie, Kaelen Wilson. 2004. "Walid Raad and The Atlas Group", *Bidoun Magazine*, 2, Fall. <http://bidoun.org/issues/2-we-are-old> (Erişim Tarihi: 21/12/2015).

Hadid, Zaha.2012. *I'm a feminist, because I see all women as smart, gifted and tough*. <http://www.interviewrussia.ru/en/zaha-hadid-im-feminist-because-i-see-all-women-smart-gifted-and-tough> (Erişim Tarihi:18/12/2015.)

Higgins, Charlotte. 2011 .“Venice Biennale gives voice to Iraqi diaspora and struggling younger artists“ *The Guardian*, June 2. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/02/venice-biennale-iraqi-voice> (Erişim Tarihi: 18/12/2015).

_____2013. “Venice Biennale: Iraq's art world emerges from the ruins” *The Guardian*, May 29. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/29/venice-biennale-iraq-pavilion> (Erişim Tarihi:18/12/2015).

Momayyez, Mortaza. 1999. “Faculties of the University of Tehran”, *Encyclopædia Iranica*, IX (2): 142-143. <http://www.iranicaonline.org/articles/faculties-ii> (Erişim Tarihi: 11/12/2015).

Schreve, Floris. 2011. *Modern and Contemporary Art Of The Middle East and North Africa*. <https://onglobalandlocalart.wordpress.com/2011/12/07/modern-and-contemporary-art-of-the-middle-east-and-north-africa-2/> (Erişim Tarihi:14/12/2015).

Schroth, Mary Angela and Assaf, Ali. 2010. “Acqua Ferita” (Wounded Water) 6 Iraqi artists interpret the theme of water”. <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumeVIII/Pavilion%20of%20Iraqforthe54thVeniceBiennale2011.pdf> (Erişim Tarihi: 18/12/2015).

Shabout, Nada. 2015. „Arab Spring: Modern Middle Eastern Art Finds a New Audience in the West“, *Artnews*, April. <http://www.artnews.com/2015/04/02/modern-middle-eastern-art-finds-new-audience-in-the-west/> (Erişim Tarihi: 10/12/2015).

Sherbiny ,Naiem. 1985. *Oil and The Internationalization of Arap Banks, Oxford Institute for Energy Studies*. <http://www.oxfordenergy.org/author/n-sherbiny/> (Erişim Tarihi 14/12/2015).

ESTETİK METADOLOJİSİNDE İLK DÖNÜŞÜMLER VE KANT, HEGEL, MARX'IN ETKİSİ

MELTEM SÖYLEMEZ
Doç. Dr., Adnan Menderes Üniversitesi,
Güzel sanatlar Eğitimi Bölümü
meltemsoylemez@gmail.com

ÖZET

Estetik terimi, 18.yy ortalarında Alman Filozof A.G.Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Baumgarten'den buyana, tarihsel süreçte, estetik biliminin nasıl oluştuğu, metodolojisinin süreci ve estetiğin kuramsal ilkeleri ile bilimsel yöntemi, her çağda, felsefenin metodolojisine bağlıdır. Bu noktada, bazı filozofların estetiğin genel yöntembilimini ve bakışı açısından değiştirme de belirleyici oldukları görülmektedir. Böylece bu kuramcılarının sayesinde estetik bilimi, felsefi bir özellik taşımakla beraber; bu süreçlerin kaynakları, hedefleri, metafizik süreçleri ve yöntembilimleri kuramsallaşmıştır. Estetik düşüncesi, 18.yy'da sanatın kuramsal ve tarihsel olarak çözümlenmesi noktasında gelişme gösterir. Bu gelişme özellikle bazı felsefeciler sayesinde olmuştur. Bu felsefecilere, Hegel, Kant ve Marx örnek verilebilir. Kant, estetik, estetik deneyim ve güzel kavramını tamamen öznel temellere dayandırmış ve estetik yargı gücünün diyalektiği ile estetiğe ve sanat'a eleştiri algısını getirmiştir. Hegel ise Modern felsefe ışığında sanatı ilkeleştirir ve yetenek, teknik gibi kavramları estetik alanına sokar. Bu Filozoflar estetiği sistemleştirirken; 1940'lardan sonra Hegel'ci diyalektiğin yerini Materyalist Marksist bir diyalektiğe dönüştüğü görülür. Bunun mimarında Marx olmuştur.

Estetik sürecin idealist bakış açısından Materyalist Diyalektik sürece dönüşümünde, estetiğin ve sanatın ne gibi bir anlam taşıdığına anlaşılmasının sağlanması ve sanat bilimleri ile ilişkileri, sanatın konumu ve araştırma ilkeleri, felsefe ve estetik felsefesi ve biliminin genel yasaları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Estetik Metodolojisi, Estetik Yöntem ve Bilimi, Kant, Hegel, Marx.

THE FIRST TRANSFORMATIONS IN THE AESTHETIC METHODOLOGY, THE INFLUENCE OF MARX AND KANT, HEGEL

ABSTRACT

The term of aesthetic was put forward by German philosopher A. G. Baumgarten in the mid-18th century. Since Baumgarten in the historical process, the way aesthetic philosophy came into existence, process of its methodology, hypothetical principles and scientific methods have always been based on the methodology of philosophy. At this point, some philosophers have been determinative to change the general methodology and perspective of aesthetics. Thus, by virtue of these theorists aesthetics have philosophical characteristics and their sources, targets, metaphysical processes and methodologies have been institutionalized.

The thought of aesthetics made progress in the 18th century when art was theoretically and historically analyzed. This progress was made especially because of certain philosophers. Hegel, Kant and Marx can be given as examples. Kant based the terms of aesthetics, aesthetic experience and beauty totally on subjective basis and with the dialectic of aesthetic judgment power he introduced the perception of criticism to aesthetics and art. Hegel doctrinated art in the light of modern philosophy and introduced the concepts such as talent and technique to the field of aesthetics. While these philosophers systematized the aesthetics, after 1940s materialist Marxist dialectic replaced the Hegelian dialectic. Marx was the architect of this change.

In this study, the aim is to put forward the general laws of aesthetic philosophy, understanding of aesthetic and art in the conversation process of aesthetic process into an idealistic materialistic dialectic and its relationship with other fields of art.

Keywords: aesthetic methodology, aesthetic methods and science, Kant, Hegel, Marx.

ESTETİK METADOLOJİSİNDE DÖNÜŞÜMLER

Estetik terimi 18. yy ortalarında Alman filozof A. G. Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Baumgarten felsefesini, insanın zihinsel dünyasını akıl, duygu ve irade olarak ayıran Leibniz felsefesinden yola çıkarak oluşturmuştur. Baumgarten, “*duygusal algının yetkinliği*” olarak tanımladığı estetiği, güzellik olgusu olarak litaretüre sokmakla beraber; insanın sanatsal ifadesinin en yüksek noktası olarak da karşımıza çıkarmaktadır.

“18.yy’ın sonlarına doğru estetik terimi, duysal algı kuramını değil; “*güzellik felsefesini*”, “*sanat felsefesi*”ni, ya da her ikisini birden dile getirmekteydi. Ama; estetik denilince artık, kendisini felsefeden ayırmış, kendi araştırma alanına kavuşmuş bir bilimdalı anlaşılmaktaydı.”

18. yy’da estetik düşüncesi, yaratıcı etkinlik ve sanatsal algı ile beraber (estetik süreç ile birlikte) ele alınmaya başlanır. Böylece, sanat’ın kuramsal ve tarihsel olarak çözümlenmesi üzerinde de durulmuş olunur. Bu birliği kuran da Hegel olmuştur. Fakat, bunun öncesinde, tabii ki Platon, güzel hakkında bilgi edinmenin yolunu açan ilk filozof ve güzel’e özgü ilk felsefe öğretisinin mimarıdır.

Filozof, içinde yaşadığımız gerçeklikteki güzel görüngülerini, estetik haz veren olguları ve olayları ortaya çıkarmanın yanında, neden güzel olduklarını sorgulamıştır. İdealist felsefenin temsilcisi olan Platon'a göre güzel, manevi yaşama özgü bir algılama biçimidir. Platon idealizmi şöyle algılar; *"insanın özü, yani insanı her ne ise o yapan şey onun manevi varlığı ya da aklıdır. İnsanı, ruh ve bedenden teşekkül etmiş bir varlık olarak değerlendiren idealizm, ruhun özsel özelliğinin de akıl ve düşünceden meydana geldiğini savunur. İdealizm'in epistemoloji anlayışı, baştan sona Rasyonalizm'in oluşturduğu zemin üzerinde yükselir."* (Cevizci 2012: 37).

Bu doğrultuda Platon'un metafiziği idealist bir metafiziktir. Yani; kavram cinsinden varlıklar olan idealar, ruh ile aynı düzlemde gerçekliği temsil ederler. Bu anlamda Platon, eğitim teorisini de epistemolojik olarak temellendirmekte ve *"güzel"* olanı da gerçekliğe *"mimesis"* yani, taklide dayandırmaktadır. Bu anlamda, Eğitim felsefesi geleneği de platonla başlamış "5. yy koşullarında artık yerleşik hale gelmiş olan Yunan eğitim idesi veya idealinin tarih, edebiyat ve retorikçe dayalı tüm unsurlarına meydan okuyarak, tarih yerine teoriyi, edebiyat ve retorik yerine de bilgiyi geçirmiştir. Platon, tarihin oluş ve değişme alanı içinde olan bir şeyin, sürekli değişmesi nedeniyle bilinemeyeceğini savunur. Bu anlamda, Platon açısından tarih, doğallıkla insanı evrensel hakikate ulaştırmaktan uzak bir disiplindir." (Cevizci 2012: 34-35)

"Güzel üstüne ilk öğretilerden biri de Antikite'nin büyük düşünürlerinden olan Aristoteles'e aittir. Bu öğreti, ilgi uyandırdığı için daha sonraları hem idealist estetikte hem de maddeci estetikte geliştirilmiştir. Aristotelesçi anlayışın gücü ve çekimi, en başta, güzelin nesnel özelliklerini ve belirtilerini bulma doğrultusunda gösterdiği içten yaklaşımın ürünüdür." (Ziss 2009: 155)

Realist anlayışın temsilciliğini yani zihinden bağımsız bir dış dünyanın varlığını kabul eden bir felsefe öğretisi olan realist anlayış da Platon'daki gibi etiğe tabidir.

Aristoteles güzeli duyulur algıya ve güzel'in özünü de biçimsel özelliklere de dayandırır. Güzeli, uyum, oran ve ölçüden oluşur. Güzeli maddi dünya ile aynı özde algılamakta ve nesnel özünde yatan nesnel özellikleri maddeci bir temele dayandırmaktadır. Şimdiye kadar ortaya idealist anlayış ve maddeci estetik anlayış olan iki kutup açığa çıkmaktadır. Güzeli uyum, ölçü ve oran üzerine temellendiren kuramlar, görüngülerin nesnel özelliklerini dikkate almakta ve matematiksel bir uyum içerisinde olmaktadır.

Rönesans'a kadar ve Rönesans sanatında da güzel olarak algılanan estetiğin çözümlenışı, ölçü ve uyum anlamına gelmekteydi. Fakat Rönesans, bilimin ilerlemesi ve sanatçıların üstün dehalarından kaynaklanan sanatsal araştırmaların ve sanat biliminden yola çıkan bir estetik algının varlığını da içerisinde barındırmaktaydı. Burada; hem idealizmin ruhsal manevi yanı hem de antik sanatın ölçü uyumu yer almaktadır. Ancak; çağdaş idealist anlayışın nesnel dayanakları, Platon ile başlayan güzelliğin sırrı *nesnel idealizmde* yani maddi olanın ideal olanın arasındaki ilintide varlık bulurken; 18.yy ve 19'yy da *öznel* idealizm oluşması ve bu yeni yönelimin etkisi, Burjuva estetiğinde

yansımaları bulmuştur. Hume ve Kant'ta, daha sonra da, 19.yy psikolojik estetiğin savunucuları Volket ile Lipps'te estetik öznelciliğin ön plana çıktığı görülmektedir.

Tarihsel süreçte estetiğin dönüşümleri bazı çelişkileri ve düşünürler arasında da düşünce farklılıklarına neden olmuştur. Öznelci idealist estetiğin temsilcileri olan Ernst Neumann ve Bernedetto Croce olmak üzere Batı Avrupa estetikçilerinin bu dönüşümü yeterli bulmadıkları görülür. Kagan, bu anlaşmazlığın nedenini "*güzel olanın çözümlenmesinde, idealist bir temele dayanması nedeniyle, nesnel-olan ile öznel-olanın gerçek birleşimini yapmak olanaksızdır.*"(Kagan 1993: 69) diyerek ifade eder. Kagan, bununla ilgili en önemli adımın, 19.yy ortasında Rus filozofu Çernişevski'nin attığını ileri sürmektedir.

Çernişevski'nin güzel-olanın anlayış tarzı, genellikle şu çok bilinen temel formüle indirgenir. Çernişevski, "*Güzel- olan, hayattır; hayatı anladığımız tarzda gördüğümüz varlık güzeldir; güzel, hayatı bize hatırlatan şeydir.*" diyerek, güzel olanı salt biyolojik bir olay olarak değil; biyolojik -olan ile toplumsal -olanın, nesnel -olan ile öznel-olanın, gerçek -olan ile ideal -olanın diyalektik karşılıklı ilişkisi olarak görmüştür (Kagan 1993: 70).

Estetiğin çözümlenmesindeki dönüşümler, estetiğin etkileşim alanının çok geniş olması nedeniyle hep yetersiz görülür. Örneğin; Kagan, Çernişevski'yi örnek verir ama estetiğin *ideal an*'la ilgili olan güzel olanın gerçekliği ve ideal ilişkisini kurmasına rağmen; yüce-olan ve trajik olana yayamadığını ileri sürer. Yani güzelle ilgili maddeci öğretiyi, idealist estetiğin öznelciliğinin karşısında yer alır. Çernişevski'nin güzel anlayışı nesneli öznel sınımsız bağlar. Çünkü, hem güzel'in nesnel varoluşunu, hem de onun insan tarafından algılanışının tarihsel ve toplumsal koşullanmasını gösterir. Aynı zamanda da *güzel*, bir *yargı* kategorisi olarak algılanır.

Nesnel idealistlerin (Platon,Schelling,Hegel) estetik anlayışları, en başta güzel üstüne yargıları, dünya ile ilgili genel felsefi görüşlerinde temellenir; buna göre; dünya, bizim dışımızda nesnel bir şekilde- var olan ve saltık ide, evrensel us ya da Tanrı biçiminde kendini dışı vuran manevi özün maddi tözüdür." (Ziss 2009: 158)

Sosyalist gerçekliğe katılmadan yani Bilimsel öğretinin estetiğinden önce, Platon'un güzeli yüce kavramına dayandırdığını ve sanatta güzelliğin ölçütünün güzelin *yüce* ideali olarak görmesi, ortaçağda tekrar gündeme geldiğini gördük. Çünkü antik sanatın güzel insan vücudunda gizlenen güzellik sırrı, din öğe'sinin arkasına itilmiştir. Bu süreçle beraber; Estetik çözümlemede, Bilimsel maddeci estetikçiler, yeni estetik kuram peşine düşerek; diyalektik maddeciliğin özünde çözümü bulamayınca, diyalektik ve tarihsel maddecilik felsefesiyle çözüm bulmaya çabalamışlardır."Bilimsel öğretinin estetiği; estetik değer olarak güzelliğin bilimsel açıklamasını sunar. Estetik değer nesnel niteliğini reddeden öznelci idealist anlayışlardan; bu değer taşıdığı nesnellığın tinsel gerçekliğe indirgenmiş olduğu nesnel idealist kuramlardan farklı olarak, adı geçen bu nesnellik, güzelin toplumsal ve tarihsel pratikle koşullanması üzerine oluşturur." (Ziss 2009: 163).

Estetiğin dönüşümünde diyalektik yöntem, önemli bir metodolojik bir dönüşüm geçirir. Çünkü maddeci dünya görüşünden önce diyalektik yöntem birbirinden ayrıdır.

Ancak diyalektik maddeci görüşte bu farklılık giderilmiş, bütünleştirilmiştir.”Kagan’a göre, Bilimsel maddeci estetiği, tüm öbür estetik öğretilerden temelde ayrı kılan belirleyici özellik şudur: Bilimsel maddeci estetik, o güne kadar estetik düşüncesi tarihinde hiç bilinmeyen maddeci diyalektikte, metodolojik bir temele kavuşmuştur.” (Kagan 1993: 45).

Diyalektik, Platon’la başlayan “*oluş*” ve “*değişim*” kavramlarına dayandırılır ve Hegel’de mutlak fikir, tez-antitez ve sentez üçlü hareketiyle gerçekleşir. Ancak Marx ve Engels’de gördüğümüz diyalektik maddeci yöntem; çelişkilerden yola çıkmakla beraber; dış dünyanın ve insan düşüncesindeki hareketin genel yasalarını inceleyen maddenin hareketinin bilince yansımalarıdır.

“Estetikte diyalektik yöntem, gerek nense ve içerik olarak, gerekse biçim ve sanatın belirlenmesi ve yapısı anlamında, özgül olanın, yani; genel olanın birliğini inceler. Genel -olan ile özel - olanın birliği ilişkisi üstüne bilimsel, maddecilik öncesi estetikten edinilecek, bugüne kalmış, bir çok öğretici deney vardır. Başlıca çizgileri içerisinde, bu estetiğin temsilcileri, sanatı, mimesis ya da doğa’nın taklidi olarak “*gerçekliğin yeniden üretimi*” olarak belirlemişler, böylelikle de sanatın yaşayan gerçeklikle ilintisini, gerçekliğin yansıtılmasına ve bilinmesine indirirler. Karşıt görüşlere göre de, sanat; gerçek dünya’nın yansıtılması değil; temelinden dönüştürülmesi, gerçekliğin bilinmesi’ne değil, bundan bütünlükle farklı olmak üzere, bir şeyin yeniden yaratılması’dır.” (Kagan 1993: 47).

Böylece, tek başına maddeci anlayış, Platon’la birlikte, *idealizm’in* bir yansımasıdır. Marx ve Engels ile estetikte bu anlamda tarihi bir dönüşüme tanık olunur. Estetik, diyalektik ve tarihsel maddeciliğin ışığında toplumsal bakışın bir yansıması olmuştur. Böylece estetik bilimi metodolojisi, yeni bakışa kavuşur. Çünkü; idealist estetik, güzel-olanın kaynağını ya Tanrı da, ya mutlak zihinde, ya da öznel zihinde ve de insan bilincinde arar.

ESTETİK’TE DÖNÜŞÜM (KANT, HEGEL, MARX)

KANT

Kant, Rasyonalist felsefenin babası olan ve estetik terimini özelleştiren Baumgarten’in estetiğini, duyu kapasitelerine bağlamasını reddederek; “*estetik deneyim*” kavramını gündeme getirmiştir. Böylece, bu kavram gerçek anlamını ilk defa Kant’ta bulmuştur. Çünkü Kant, estetik deneyim ve aynı zamanda güzel kavramını tamamen öznel temellere dayandıran ve estetik kavramını değiştiren ilk filozoftur. Estetiği özgürleştirmiştir ve aynı zamanda estetiğin yasalarını değiştirmiştir.

Estetik deneyim ise sadece sanatçıya atfedilen bir deneyim değil; aslında izleyicisinde öznel duygu kapsamında deneyimini içeren bir algı biçimidir. Kapsadığı Alana baktığımızda “estetik deneyim, bir nesnenin seyredilmesinde hayalgücü ve anlama yetisi arasında meydana gelen uyumdan doğan hoşlanmanın hissedilmesi anlamına gelmektedir. Yetilerarası bu uyum duygusu, nesne ile tamamen biçimsel bir tasarım ilişkisini kapsamakta ve nesnenin tanımının yol açtığı bu uyuma, hiçbir kavram eşlik etmediği gibi, bu uyumun yol açtığı hoşlanma da insanın ihtiyaç ve isteklerine bağlı olan bir doyum da içermemektedir. Bu anlamda estetik deneyim, bir *bilme tarzı* değil ve

estetik hoşlanmada tamamen ilgiden bağımsız bir hoşlanmanın kendisini ifade etmektedir.” (Altuğ 2007: 12).

Kant’ın önemli yapıtlarından biri olan, “*Yargı Gücünün Eleştirisi*” adlı eserinde düşünür, estetik kuramını, felsefi temellere oturtmuş ve genel felsefesini “*kuramsal*” ve “*edimsel*” olarak ikiye ayırmıştır. Kuramsal felsefeyi “*doğa felsefesi*”, edimsel felsefeyi “*ahlak felsefesi*” olarak kategorize etmiştir. Düşünür felsefesinde önsel olarak her türlü bilginin kaynağını, kuramsal aklın eleştirisinde “*doğa yasaları*” ile edimsel aklın eleştirisin de ise “*özgürlük yasaları*” ile ilişkilendirmiştir.

Yapıtta doğa, tikel olarak görünüşlerin yansımaları anlamına gelir. Ama Kant’a göre tikel görünüşler, tümelin altında yer almakta ve bu deneyim, öncelikle tümeli algılamakla gerçekleşmektedir. Ayrıca estetik yargı öznel olarak bilgi içermeyen tamamen hoşlanmaya ve zevke dayanan yargı olmaktadır. Bu bağlamda estetik yargı duyumsamaya dayanmış ve “tikel yeterlilik olan estetik yargı gücü, doğal olarak “*düşünümsel yargı gücü* olarak hoşlanma duygusunu içermektedir. Hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu ise “*özel amaçlılık tasavvuru ile bir ve aynıdır*. Bu nedenle, düşünümsel yargı gücünün estetiği, aynı zamanda bu yeterliliğin eleştirisi anlamına da gelmektedir.” (Kula 2012: 13).

Bu anlamda estetiğin öznel olarak katılımı bahsetmiş olduğumuz hem alıcıyı hem üreticiyi kapsayan duyusal özgürlüğü meydana getirir. Çünkü hoşlanma tamamen özgür bir ifadedir. Fakat estetik olmanın kendi içerisinde yasaları da vardır tabii ki. Hoşlanmada bu yasalarla beslenmelidir.

Böylece “Kant’a göre sadece “*yargı gücü*”, *tikel* ve bağımsız bir bilgi yeterliliği değil; ne anlık gibi kavramları, ne de akıl gibi herhangi bir nesneye ilişkin ide’leri üretmektedir; O sadece başka türlü yada kendisi dışında üretilmiş olan kavramları toplamak da veya felefi anlamda ele almaktadır.” (Kula 2012: 4). Bu anlamda filazofa göre sanat ve estetik, yargı gücü ile ilgilidir ve tikel düşünce biçimine göre doğa’dan yararlanmaktadır. Yani ilk defa sanat ve estetik olmanın yasaları ortaya konmakta ve doğa buna katılmaktadır.

Kant’ta estetik yargı, deneyime dayanır. Bu deneyim anlık duygularla belirlenen koşulu içerir. Bu konuda Kant şöyle demektedir: “*Bir etki ya da sonuç anlamında hoşlanma ve hoşlanmama duygusunun herhangi bir tasavvur ile bağlantılandırılması önsel olarak bellirlenemez; çünkü; böyle bir şey olanaklı olsa bile, söz konusu olan şey ancak bir “nedensellik ilişkisi olabilir.” Bir nedensel ilişki de “salt sonsal olarak ve deneyim yoluyla bilinebilir.”* (Kula 2012: 68). Yani filazofun çıkarımlarıyla estetik yargıyı nesnenin kavramı değil; öznenin duygusu belirlemektedir. Öznenin duygusunun ön plana çıkması ile dönemin sanatsal çıkmazları aşılmış ve sanatta bir dönüm noktası olmuştur.

Sözü geçen güzellik kavramına gelince filazof, “*güzel*” kavramını yasalarla belirlememiş; “*Yargı Gücünün Diyaletiğinde*”, yargı gücünün diyalektiğinden bahsederken; görünüşleri simgelerle açıklamış ve şemalara dayandırmıştır. Yani koşul getirmiştir. Böylece, öznel duygu nesnenin kendisi ile değil; temsili ögesiyle ifade edilebilecektir. Zaten duygu da, tamamen öznel olarak ifade edilebileceğinden bu sayede; güzel’de duyusal anlatım aracı olarak çıkarımsız fakat koşullu olacaktır.

Düşünür'ün kendisi de öznel koşulu şöyle açıklar: “*ancak o sanat alanının nesnesinin betimlenmesindeki hakikat ile kurmakta ve sanat nesnesinin betimlenmesindeki hakikat ile ilgili olan bilimsel öge, “güzel sanatın kaçınılmaz koşuludur; ancak, sanatın kendisi değildir.”* (Kula 2012: 152).

Filozof, güzellik için getirdiği bu ön koşula ilaveten; *beğeni eleştirisini*'de getirmiştir. Beğeni eleştirisi, güzel'i değerlendirdiğimiz yargılama yetisi anlamındadır. Yani, getirdiği estetik yargıyı oluşturma da sanatçıya tanıdığı duygusal ifade özgürlüğünü, alıcıya da tanıyarak beğeni yargısını da özgürleştirmiş olur. Bir nesneyi güzel olarak nitelendirdiği şey'e “*beğeni yargısı*” demiştir. Beğeni yargısı kavramı da ancak öznel temellere dayanmalıdır. Çünkü; beğeni ancak öznel duyguyla yapılabilir. Sonuca baktığımızda sanata katılan öznel ifade, öznel bir beğeni yargısını da beraberinde getirmiştir.

Bu anlamda Kant'a göre estetik yargıgücü bahsetmiş olduğu, önsel algının ereksel algıyla birleşimidir ve bu ereksel algı da çıkarımsız olmalıdır. Buna estetik hoşlanma ve haz olguları da dahil edilir ve sadece duyulur algıya dayanır. Yani, salt hiçbir şeye dayanmadan algıladığımız şey'dir.

Sanatta olgu ve nesnellik tamamen ortadan kalkmış mıdır? Hayır kalkmamıştır. Şöyle ki; olguların kendisinden yola çıkan Kant, “bir şeyin güzel olup olmadığını ayırdedebilmek için tasarımı anlık yoluyla bilgi için nesneye değil; bahsettiğimiz gibi imgelem yetisi yoluyla özneye onun haz ve hazzınlık duygusuna bağıntılamaktadır. Beğeni yargısı böylece, bir bilgi yargısı değil; dolayısıyla mantıksal da değildir. Ama ortaya çıkan sonuç nesnel olabilmektedir.” (Kant 2006: 53-54).

Beğeniye gerekli gördüğü priori ilkesi ile olgulara dayandırma peşindeyken; ancak estetik yargı da öznelliğe dayanan çıkarımsız bir beğeni yargısı olmak zorundadır. Kant'a göre estetik yargıyı belirleyen yargı gücü de “*estetik yargı*” ve “*ereksel yargı*” olarak ikiye ayrılmaktadır.

Kant, beğeni yargısını ereklilik açısından ele almakta ve o yüzden priori ilkeyi gerekli görmektedir. Böylece ereklilik nesnenin kendisinde değil; onu algılayan özne olmalıdır. Estetik yargı ve beğeni yargısı *an*'lığın yargısı değildir. Tamamen öznel'dir. “Kant'a göre “güzel sanat yapıtları deha'nın ürünleridir; insanın iç varlığının bir yetisi olan bu deha sayesinde, doğa sanata kurallar koymaktadır.” (Bozkurt 1995: 135).

Kant'ın estetiğe getirdiği koşullar sayesinde 18. yy da bir estetik beğeniden söz edilmeye başlanmış ve Empiristler olarak adlandırılan bu çağda Kant, Hume, Hutcheson gibi filozoflar da beğeni yargısının öznel tarafıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Bu filozofların hepsi bildiği tümelliğe dayanarak estetik beğeniye tanımlayanlardan farklı olarak (Baumgarten) öznel algıdan da beslenmişlerdir. Kant'ın farkı bildiği tümelliği ele almış olması ama güzelin yasalarını veya güzelin bilimini oluşturmak için çabalamaya çalışmamıştır. O sadece koşullar yaratmıştır. Formül üretmemiştir. Beğeni eleştirisinden anladığı; beğeni yargılarında ortaya çıkan olgulardan yola çıkmak ve beğenin ötesine geçen a priori düşüncesinin gerekliliğine inanmıştır.

ESTETİĞİN YENİ KATILIMLARI

Yüzyılın estetik dönüşümde Kant öznel duygunu önsel ilkelerinden bahsettikten sonra ikinci önemli yapıtı olan *Saf Aklın Eleştirisi*’nde anlama yetisinin priori ilkelerini belirtmiş ve bu ilkelerin empirik bilgi için nasıl kategorize edildiğini anlatmıştır. *“Pratik Aklın Eleştirisinde”* ise aklın priori ilkeleri ortaya konmuştur.

Kant bu yapıtlarda estetiğinde belirginlik kazanan ve estetiğini temellendirdiği kavram çiftlerinden *“yüce”* ve *“güzel”* kavramlarında bahseder. Yani yücelik ve güzellik estetiğin temel kavram çiftidir. Bu iki kavram birbirine koşut olarak kullanılır. Kant’a göre, yücelik ya da yüce olan, duyulur dünyasını aştığından dolayı aynı zamanda estetiğin dışında da ilişkilendirilir. Kant’ta yüce olan ile güzel olan haz verme açısından ortaklık gerektirmektedir. İki kavram için demek istediği, ikisi de “duyusal olarak ve mantıksal olarak belirleyici yargıyı değil; derin düşünme yargısını varsaymada anlaşılır: sonuçta, bunlardan hoşlanma ne hoş olma durumunda olduğu gibi bir duyum üzerine, ne de iyi olan durumda olduğu gibi belirli bir kavram üzerine bağımlıdır; ama genede kavramlar ile bağıntılıdır.” (Kant 2006: 101)

Kant’a göre bu yapıtlarda haz duygusu ile bağıntılı bir nesne ya hoş ya güzel ya yüce ya da iyi sayılır. Hoş ve yüce’nin güzel kavramıyla ilişkilendirilmesi Platon’dan beri gelen bir süreçtir. Daha önce bahsedilen beğeni yargısı bu yapıtlarda güzel sadece yargıda haz veriyordu. Şimdi ise Yüce kavramıyla duyunun çıkarına karşı direnci yoluyla dolaysızca haz veren durumundadır.

Yalnız önemli noktayı Kant, evrensel olarak geçerli estetik yargıların açıklamaları olarak, öznel zeminlerle bağlantılar. İyi ise, estetik olarak güzel olarak değil; yüce olarak tasarınırlar. Böylece coşkuyla ilişkilendirilmiş olur. Kant şöyle der: *“Estetik olarak coşku yücedir.”* (Kant 2006: 133) Filazof’un vurgusu, coşkunun toplumun insanlarda ortak bir estetik duygu yarattığıdır.

Kant’ta güzel, yüce ile doğrudan doğruya yaşamın yükseltilmesinin duygusunu taşır. Güzel ile yüce arasındaki en önemli fark yücenin doğaya bağlı kalması ve ereksellik içermesidir. Güzel olanı bir kavrama bağlamaksızın tümel bir algılama şekli olarak ve karşılıksız olarak görür. Ve bu nesne de soyut bir nesnedir. Güzelden duyulan haz ise güzelin zorunlu olarak verdiği histir ve hazda bu anlamda soyutluluk içerir. Kant, sanat güzelliğini ise tikelin kavram ile uyduğu bir karşıtlık olarak görür.

Kant estetiği, “derin-düşünen yargı yetisinin bir yargısı olarak, yüceden hoşlanma da, tıpkı güzelden hoşlanma gibi, nicelik açısından evrensel olarak geçerli, nitelik açısından çıkarsız ilişki açısından öznel ereksellik olarak ve kiplik açısından sonuncusuna göre zorunlu olarak gösterilmelidir.” (Kant 2006: 104)

“Estetik ereksellik özgürlüğü içindeki yargı yetisinin yasallığıdır. Nesneden hoşlanma imgelem yetisini içine yerleştirmeyi istediğimiz bağıntıya bağımlıdır ama; kendi başına an’lığı özgür uğraş içinde oyalaması koşuluyla.” (Kant 2006: 133) Estetik yargı ise priori ilkelere dayanması nedeniyle; tümdengelimden gelir ve beğeni yararına çalışır. Kant, böylece; hem ortak beğeni ortaya koymak hem de öznel doyumları önemsemiş olur.

“Kant öznel düşünme ile nesnel şeyler arasındaki, soyut tümellik ile istemenin duyuusal bireyselliği arasındaki sabit karşıtlığa tekrar geri döndüğü için, ayrıca, Tin’in pratik yanını teorik yanının üzerine yükseltmesi nedeniyle, Filazof, önceden sözünü ettiğimiz ahlaki hayattaki karşıtlığı her şeyden önce en yüksek karşıtlık olarak öne çıkaran ilk kişiydi.” (Hegel 2012: 56).

“Kant, “*Yargıgücünün Eleştirisinde*” kavram ve gerçeklik, tümel ve tikel, anlama yetisi ve duyu arasındaki soyut çözünmeyi ve dolayısıyla da ideayı olumlarken; bu çözünümünün ve uzlaşımın kendisini tekrar öznel bir şey haline dönüştürür. Pratik aklın eleştirisinde kavram, tümel olan, tikel de içerir ve bir amaç olarak, tikel ve dışsal olanı, organların düzenini, dışarıdan değil; içeriden belirler; o şekildeki tikel olan kendiliğinden amaca karşılık gelir. Buna benzer biçimde, Kant, estetik yargıgücünü, ne kavramlar yetisi olan anlama yetisinden ne de duyuusal görü ve onun çokçeşitliliğinden çıkan bir şey olarak değil; anlama yetisi ile hayalgücünün özgür oyunundan çıkan bir şey olarak yorumlar.” (Hegel 2012: 57).

HEGEL

Estetik de genel dönüşümler sık olan bir süreç değildir. Uzun süreçler gerektirmiştir. 18 yy da Kant’ın atılımından sonra 20. yy’da Hegel ile estetik bakış da büyük dönüşüm yaşanmıştır. Hegel estetiğe sosyal olgular katmıştır.

İdealist estetik çizgiyi doruğa ulaştıran Alman idealizminin en büyük düşünürü olan Georg Wilhelm Hegel, idealizmin özü olan akıl, ruh, tin, idea gibi anlamlara gelen “*geist*” kavramını kullanmıştır. Böylece 20.yy’ın başlarında Hegel’e karşı Fransa’da büyük bir ilgi başlamıştır. Hegel’in eseri olan “*Tinin Görüngübilimi*” ile dikkatler Hegel’e çevrilir. Bu ilgi, özellikle J.Wahl, A. Kojève ve j.Hyppolite’in ilgisi sayesinde daha da artmıştır.

Hegel’in felsefesi *Geist* (Tin) kavramına dayanmaktadır ve felsefi sisteminin başında “varlık” bulunur. “Hegel, kendisini modern felsefeye başlatılan ve gerçekliği tinsel ya da zihinsel bir varlık olarak anlayan hareketin tamamlayıcısı olarak görür ve Tin’in (ruh’un-zihnin) en üst aşamasını saltık olarak nitelendirir. Hegel’in “nesnel tin” olarak isimlendirdiği aşama daha aşağı düzeydir ve bu düzeyde, Ahlak, Hukuk, Devlet bulunmaktadır. Bunun en üst aşaması da Din’dir. Yani saltıktır ve bu da üç aşamada algılanmaktadır. Sanat ise asıl din ve felsefe olarak algılanır. Saltık din, kendinde –bilincin özgürlüğün başamağı olarak hakikati içermekte ve ide’de tin’i karşılayan bir kavram olarak da gerçekliği kapsamaktadır.

“Hegel’in felsefe sisteminin temeli olan tin’in salt amacı, kendi bilincine ve özgürlüğüne ulaşmasıdır. Bu diyalektik bir süreç içerisinde gerçekleşmekte ve tin, idea ya da geist önceleri kendi başına iken; daha sonra özüne yabancılaşmış ve somut bir varlık olarak doğa’da gerçekliğini bulmuştur. Tin’in kendibaşinalığından koparak doğa’da başka bir şey haline gelmesiyle de bir çelişki ortaya çıkmıştır. Çünkü, doğa, tinsel özün zıttı olan maddesel tözden meydana gelmektedir. Bu çelişki geist’in gelişmesindeki üçüncü basamak olan kültür ve tarih dünyasında, tin’in “kendini yeniden bulması” ile, ama bu kez bilinç ve özgürlük yoluyla kendisine dönmesiyle ortadan kalkmıştır.” (Yıldırım 2014: 50-51).

Bununla beraber Hegel'de kavram noktalarının Tanrı'ya bağlanması da bir çelişki daha yaratmaktadır. Bu durum idealist anlayışın hala aşılmasının yarattığı çelişkidir. Fakat Hegel'de, "Tin, aynı zamanda Tanrı'nın görünümünün en üstün biçiminde görünümüdür." (Bozkurt 1995: 151). Bu yüzden de ayrı olmasında düşünülemez.

Hegel, sanatın din ile de bağlantısını şöyle oluşturur: "*Sanat artık, ilk çağların ve ulusların kendisinde aradıkları ve yalnız kendisinde buldukları tinsel gereksinimlerin doyumunu sağlamaz, en azından din yönünden, sanatla en derinden bağlı olan doyumdur bu.*" (Hegel 2012: 11) demektedir. Böylece Hegel, öznel duygulanımın idealist çerçeve ışığında metafizik açıdan tüm boyutlarını kullanmış olur.

Burada öykünme önemli bir noktayı açılımlar ve nesnel algı aracılığıyla yapılır. Bu anlamda, Kant ve Hegel'de duyulur algı ve duygu estetiği kurmak mümkün değildir. O yüzden hoşlanma, zevk, beğeni, korku vb. psikik duygular ikinci plandadır.

Hegel de Kant gibi öznel ifadeye önem vermiştir ve her ikisi de özneliği karşılamakla birlikte; nesnel bir gerçeklik peşinde de olmuşlardır. Bu bağlamda estetik, diyalektik ve metafizik bir süreç içerisinde bütünleşmiş olan sanatın bilimi anlamında yorumlanırken; Hegel ise güzeli doğa'dan atmakta, yani onun dışında ele almaktadır; çünkü, saltık Tin aşamasının altındaki dünya'da güzel bulunmaz ve burası yalnızca Tin'in kendisine yabancı karşıt olduğu bir alanı kapsamaktadır (Bozkurt 1995: 145). Bu anlamda, saltık Tin onun sanat yoluyla anlaşılabilir olması açısından önemlidir.

Hegel, "önce ide'nin kendisini ortaya koymakta (tez), sonra kendine karşı (doğa olarak)(antitez), daha sonra da bir sentez oluşturmaktadır: Böylece varlık asıl oluş içinde bulunur; bu da diyalektik bir süreci kapsamaktadır." (Bozkurt 1995: 142).

Hegel duyusal'ın bilimini netleştirmeye çalışmıştır. "Bu yüzden sanatın içeriği, sanatın bütün ilgileri ve bağları sınırlı sayıdaki belli temalara indirgenmiştir. Aynı nedenle sanatsal formlar, sınırlı sayıdaki formları içermektedir. Hegel'in somut problemi, sanat biliminin varlığı problemine bağlanmış olması; tinselliğin ve somutluğun birliği problemindeki paradoksu çözmek için özellikle sanat işe sürülmüş ve o bu çözümü, bir düşünce, bir kavram birliği olan saltığı, tikel, özel ve sınırlı herhangi birşeyin içine kapatarak gerçekleştirmeye çalışmasıdır." (Bozkurt 1995: 148).

Ama Hegel'de "güzellik, Tin'in dışlaşarak, nesnelleşerek, duyular dünyasında görünüşe çıkmasıdır. İşte bu görüş, estetiğin ilk kısmının konusunu oluşturur. Buna göre güzel, ide'nin, duyusal bir görünüş kazanması olup, bu ide soyut bir evrensellik olarak değil; kendi içinde soyutu bulduran ve gerçeğin somut idealitesi olarak, duyusal alanda kendisini ortaya koyan canlı hakikat ve yaşam olarak, tüm canlıları etkileyip uyaran ve onları harekete geçiren, ince ayrıntıları bulup gösteren ide'dir." (Bozkurt 2011: 157).

Hegel sanatı, insanın yarattığı nesnel bir obje olarak ele almakta, ilkelerini özgürlük ve kendiliğindenlik içerisinde yapmaya çabalayarak; sanat üretimini sağlayan kişiye yöneltmektedir. Böylece Hegel, öznel duygunun yanısıra öznel bilişsel çabanın peşine düşmüştür. Ayrıca, yetenek, teknik gibi koşulları sorgulamaya başlamıştır. Bu anlamda da

estetiğin kendi ve sanatın kendi düşünce dünyasına çağdaş ilerleyici bir adımın atılması sağlanmış olur.

Hegel'in sanat anlayışı üç kısımdan oluşur: "Genel estetik, sanatsal güzelin genel olarak incelediği, idealin doğayla ve özel sanatsal içgüdülerle ilişkisinin ele alındığı bölümdür. İkinci sırada, büyük yapılarda ve formlardaki kristalleşmeye göre temel farklılıklar ve ayrımlar yer alır: Sembolik sanat, Klasik sanat ve Romantik sanat olarak ayrılır. Son olarak da sistemin yönlendirici ide'sinden başlayan sanatlar sistemi gelir. İdenin bir form içinde görünüş biçimine göre Hegel, sanat için üç diyalektik aşama ve üç çağ ayırır. Sembolik sanatta, ide, belirsiz, bulanık, kesin olmayan ve sınırlanmamış durumdadır. Henüz somut bir ide değildir. Ve ide'nin forma bu tam uygun olmayışı, sanatın somut güzelliğine karşın, onu sembolik kılar." (Bozkurt 2011: 152).

Estetiği sistemleştirme eylemi Kant ile başlamış, Schiller ve Romantikler ile devam etmiş ve daha sonra Shelling ve Solger'in estetik düzenlemeleri ile düzenlenmiştir. Hegel'de sanat, insanın ahlaksal dünyasının nesneliliği karşısında her zaman idealitesini koruyan ve gerçeklik içinden geçerek gelen idealitedir. Hegel, sanatı doyum veren bir araç olarak görmez. Doyum verdiği dönemlerin gereksinimden kaynaklandığını, yargılama ve entellektüel bir irdeleme içerdiğini söyler. Bu bakış altında onu felsefesinin özüne kendine dönme, düşünen bir bilince sahip olma yeterliliğidir.

Hegel, zevki yargılara bağlar. Hegel'e göre "Tin, kendisini irdeleme ve kökenini kendisinde bulan herşeyin bilincinde düşünen bir bilince sahip olma yeterliliğinde olmalıdır. Düşünme, tam da Tinin en iç özsel doğasını oluşturan şeydir. Sanat ve sanat eserleri, Tin'den doğmakla ve tin tarafından yaratılmış olmakla, bizzat tisel türdendirler, ama yine de onların sunumları bir duyusalılık görünüşüne bürünür ve duyusal olan Tin'le kaplar." (Hegel 2012: 13).

Hegel sayesinde sanat üretimi insanın yaratımı olduğu ve bununda pratiğinde uygulama için estetik değer ve teorilerden yararlanılırken; daha sonra sanat'ın bir insan etkinliğinin ürünü olmadığı tikel yeteneğe bağlı Tin'in bir yeteneği olarak görülmeye başlandığı görülür.

Bu bakış açısı ile "sanat eserinin yetenek ve dehanın bir ürünü olduğu iddia edilmiş yetenek ve dehadaki doğal öge özellikle vurgulanmıştır. Çünkü yetenek, insanın salt ve basitçe kendi öz-bilinci etkinliği yoluyla kendisine verme gücüne sahip olmadığı, özgül yeterliliktir; deha ise böyle olan tümel yeterlilik olduğunu vurgulanmaktadır." (Hegel 2012: 2).

Hegel'in bu görüşüne karşı çıkanlar olmuştur. Çünkü bu görüş abartılı bulunmuş, sanat üretiminin bir esinlenme yani doğadaki nesnelere uyarımı ile yani günümüzde öykünmenin bir karşılığı olması deha tanımlamasının bir yanılısı olduğu düşünülmüştür. Hegel, sanatın kendisinden çıktığı tümel ve mutlak gereksinim, kökeni insanın düşünen bir bilinç olmasında bulmaktadır. İnsan kendi bilinciyle tasarlamakta ve öncelikle bunu teorik olarak yapmakta ve pratik etkinlik yoluyla dışsal nesnelere dönüştürerek gerçekleştirilmektedir.

MARKS

Marks'a gelince, Hegel'in en önemli öğrencilerinin Marksist'ler olduğu görülmektedir. Çünkü; Hegel okumaları arasında felsefi mantıksal olarak ve tarihsel olarak ateizme, materyalizme ve kominizme götürmekteydi. Fransa'da, Marx'ın diyalektiği ve düşüncelerini Hegel'ininki ile benzeştirenler olmuştu. Çünkü, Marx sol kanat Hegel'ciliğe yakınlığı dikkat çekmiştir. Fakat Marks, tarihsel materyalizmi geliştirir. Ve bu konuda bağımsız hareket eder. Marks'ın materyalizm'i Kominist Manifestosuyla açıklık kazanır.

Marks, estetik görüşlerini Hegel'den alır. Hegel'in estetiği, gerçek dünyanın yansımaları değil; günlük gerçeklikle olayların gerçek nedenleri arasındaki ilişkidir. Yani en derin gerçekliğe nüfuz etme aracıdır. Çünkü; Hegel, doğa'yı taklit etmenin boşuna çaba olduğunu düşünmektedir.

"Marks, Hegel'ci felsefenin tam kapsamından tümüyle haberdardır. O, kendisini doğrudan Hegel'in içerisinde insanın özbilincinin ama henüz soyut biçimde kendisinin yalın düşüncesi olarak kavranan *insanın-kendisini şeylerde yabancılaştırdığını* gösterdiği Fenemolojiye adanmıştı. İlk bakışta tuhaf görünmesine karşın, bu metin, öz bilincin kendisini nesnel bilgiye göre, en soyut materyalizmde olduğu gibi salt bir şey olarak nasıl keşfedildiğini göstermektedir." (Hyppolite 2010: 140).

Marks, "Hegel estetiğini kabul ettikten sonra Hegel'in sanat ve devlet arasındaki yerini devlet yanında seçmesiyle, Sol Hegelciler olarak Hegel'in estetiğini Hegel'e karşı kullanmış, daha sonra da eyleminde olduğu gibi estetiğinde de, Hegel'in karşısına dikilerek kendi özdekçi estetiğini oluşturmak istemiştir. Ancak günün siyasal durumu, düşüncüsel incelemelerin daha ağır basması nedeniyle estetik ve sanatı sistemleştirecek zamanı bulamamıştır." (Acar 2012: 58).

Marks şöyle demektedir: "*İlerde maddi gereksinimden kurtulmuş olan insanın yaratıcı güçlerinin rahatça açılması yayılması kendinde bir erek olacaktır.*" (Acar 2012: 60).

Marks, estetik yasaları düzenlemeye çalışır ve bilimsel temellerini araştırır. Bu arayış onu estetik de yeni bir bakış açısına itmiş olsa da amacı, idealist kuramın etkisinde olan sanat anlayışının çatısında ve sanat kuramı oluşturmak amacıyla değildir. Sadece, estetik kuralları araştırmak amaçlıdır.

"Marksçı sanat anlayışı toplumun gerek toplumsal gerek ekonomik yapısından ayrı ele alınamayacağı için, sınıflı toplumlarda Marks'çı estetiğin gelişimi de sınıflandırmalar dışında düşünülemez. Oysa; özde sanat, bilim ve bunlara bağlı bilgi birikimi, yaratış iç içe geçmiş ve ortaklaşmıştır." (Acar 2012: 80). Bu bakış açısı, disiplinlerarası sanat anlayışının da yolunu açmakta ve tümel bir yaklaşımı öne çekmektedir.

Marks, "*Sanatlar kendilerini tarihsel süreçlerdeki toplumsal gereksinime göre oluştururlar. Varlıklarını toplumsal gereksiniminden ve istekten kaynaklandırırlar. Sanat, toplumsal yaşamın ve emeğin dışında tekil olarak gelişemez ve düşünülemez*" der (Acar 2012: 81).

Hegel, Fransız düşünürü olarak Fransa'ya ait sayılmaya başladıktan sonra, Fransa'daki "Sosyalistler Rasyonalist Hegel anlayışını savunuyorlardı; kendilerini Rasyonel olanla Reel olan arasındaki ilişkiyi, değişimin kaçınılmazlığını, diyalektiğin dünya'nın devrimci anlayışını ve dönüşümünü sağlamadaki gücü konularında Hegelci iddialara bağlamaktaydılar. "1920'lerde teolojik görüşün odak noktası Tanrı'ya ilişkin Rasyonel tartışmadan bireysel dinsel deneyim yapılarının açıklanmasına kaymaktadır. Bu yaklaşım deneyimin belirtik bir dinsel boyutunun insan özelliğinin aşkın nitelikleriyle yer değiştirdiği savaş sonrasında yaygınlık kazanan varoluşçu Hegel'e giden yolu hazırlar. Aynı dönemde Rasyonalist Hegel görüşü de, Hegel'in diyalektiği ile Marks'ın materialist diyalektiği arasındaki ilişkiye açıklık getirmeye odaklanmıştır. Böylelikle günümüze kadar devam eden ve Fransız Marksizminin gelişmesine eşlik eden daha sonraki pek çok politik ve felsefi tartışmanın öne bu yolla açılmış olmaktadır." (Hyppolite 2010: 15).1940'lardan sonra Hegel'ci diyalektiğin yerini materyalist Marksist bir diyalektiğe dönüştüğü görülür.

Marks ve Engels şöyle derler: *Düşüncelerin, tasarımların, bilincin üretilmesi, başlangıçta, insanların maddi etkinliğiyle ve maddi ilişkileriyle, dolaylımsız bir biçimde sıkı sıkıya bağlıdır. Bu aşamada, insanların tasarımları, düşüncesi, düşünsel ilişkileri, maddi davranışlarından doğmuş gibi görünür. Bir halkın siyaset, hukuk, ahlak, din, metafizik, vs. dilinde kendi anlatımını bulan zihinsel üretim içinde aynı şey söylenebilir. Tasarımlarının, düşüncelerinin vs. üreticisi olanlar insanların kendileridir.; ama bunlar, kendi üretici güçlerinin gösterdiği belli bir gelişme ile en ileri biçimlerine kadar bu gelişmenin karşılığı olan ilişkilerce koşullanmış gerçek etkin insanlardır.*" (Marx vd. 2006: 31-32).

Marks ve Engels'e göre; sadece iç yasalarla sanatı ve edebiyatı anlamak mümkün değildir. Sanatın gelişimi için maddi dünyanın ve toplum tarihinin değerlendirmek gerekir. Ama Marks, kapitalist sistemin sanatı olumsuz etkileyeceğinden de bahseder ve "*Kapitalist üretim tarzı bazı manevi üretim biçimlerine, örneğin; sanat ile şiiire düşmancadır.*" der (Marx vd. 2006: 17).

Bu düşünce kapitalist üretim biçimiyle sanat ve edebiyatın gelişmesinin zor olacağını düşünür. Fakat sanatın aynı zamanda idolojik mücadelede önemli bir araç olduğunun da farkındadır. Endişesi, olumsuz yolda kullanımının yanısıra toplumda ezilen kesimlerinde hizmetinde olması amacıydı.

Marks, diyalektik maddeci yöntemin de sanatın gerçekliği yansıtmada önemli bir araç olduğunu düşünür. Böylelikle, bilimsel maddecilik öncesi idealist estetiğinin altından gerçeklik ve sanat arasındaki çelişkide kaldığı durumları, toplumsal ve tarihsel düzlemde bilgikuramsal bir yaklaşımla çözmüş oluyordu.

Fakat amaçları gerçekçi somut tarihsel yaklaşım ve kişilerin, bağlı oldukları sınıfsal çerçevenin belirleyici özellikleri içinde, canlı, çok yönlü sanat üretimi gerçekleştirmek istemesidir. Marks, Marksist eleştirisini oluştururken de sanat ve edebiyat tarihinin belirleyici dönemlerini, kişilerini ve yapıtlarını incelerken bunların tarihsel ve sınıfsal konumları içinde görerek oluşturur. Marks, Engels ile beraber aynı ideolojik yaklaşımla

hareket etmişler her halkın dünya sanat ve edebiyatına katkı sağlayacağına inanmalarının yanısıra; işçilere yakın demokratik devrimci şair ve yazarlara yakınlık duymuşlardır.

Marks'ın sanat anlayışında estetik algı; "üretim, maddi bir nesne sağlamakla kalmaz, o maddi nesne için bir ihtiyaç doğurur. Tüketim, kendi ilk doğal kaba ve dolayumsuz halinden sıyrıldığı zaman bir talep biçiminde nesne yoluyla ortaya çıkar. Nesneye duyulan gereksinme, o nesnenin algılanışından doğar. Sanatın nesnesi sanat duygusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitlesi yaratır. Onun için üretim, özne için bir nesne üretmekle kalmaz ama nesne için de özne üretmiş olur."

Estetiğin tarihi Kant, Hegel ve Marx'la yeni niteliklere kavuşmuştur. Estetiğin kendi yöntemini ve kendi içindeki anlamını değiştirerek kuramsal sistematik bir forma soktular. Estetiğin sanatsal olanla ilişkisinin kurulmasında hem sanat eserinin kendisini hem de sürecini sistemleştirdiler. Sanatsal yasaların çözümlenmesi noktasında bir çok değer ortaya koyulması, sanat yapıtının çözümlenmesi bunun için de sanatsal değerlerin ortaya konması ve deneysel estetikle açıklımlanan sanatsal beğeni ve yaşantı gibi kavramların dahil edildiği, sanat algısının çözümlenmesi açısından önemli adımlar atmışlardır. Estetik kuramları sosyoloji, psikoloji, felsefe, sanat ile disiplinler arası bir ilişki ile yeni açılımlar sağlamıştır. Bu ilişkiler sanatında gelişme yasalarının süreçlerine de dolaylı etki sağladığı görülebilir. "Yani sanatsal nesnenin özniteliği öbür bilimlerle olan bağlantısını da belirlemiştir. Estetik metodolojisi, tarihsel olayların alanı genişlemiş; öte yandan, bu olayların öbür yakın bilimlerle ilintisi gittikçe çoğullaşmıştır." (Kagan 1993: 19).

KAYNAKLAR

- Acar, Adnan. 2012. *Estetik, (Marksçı Estetik Toplumsal Gerçeklik)*, İstanbul: Doruk yayınları.
- Altuğ; Taylan. 2007. *Kant Estetiği*, İstanbul: Panel Yayınları.
- Bozkurt, Nejat. 1995. *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bozkurt, Nejat. 2011. *Hegel*, İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. 2012. *Eğitim Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Hegel, Georg Wilhelm F. 2012. *Estetik*, çev. Taylan Altuğ-Hakkı Ünler, İzmir: Payel Yayınları,
- Hyppolite, Jean. 2010. *Marx ve Hegel*, çev. Doğan Barış-Kılınç, Doğubatı, Ankara.
- Kagan; M. 1993. *Estetik ve Sanat Dersleri*, çev. Aziz Çalışlar, Ankara: İmge Kitabevi.
- Kant, İmmanuel. 2006. *Yargı Gücünün Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Kula, Onur Bilge. 2012. *Estetik ve Edebiyat, (Kant, Schiller, Heidegger)*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Marx, Engels, Lenin. 2006. *Sanat ve Edebiyat*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Evrensel Basım.
- Yıldırım, İbrahim. 2014. *Estetik*, Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Ziss, Avner. 2009. *Estetik*, çev. Yakup Şahan, İstanbul: Hayalbaz Kitabevi.

UNIVERSAL VALUES IN BEETHOVEN'S MUSIC: SAMPLE OF THE 9th SYMPHONY

MÜRRET NEVRA KÜPANA
Yrd. Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi
Devlet Konservatuarı
nkupana@sakarya.edu.tr

ABSTRACT

Music has an important role in establishing intercultural relations. Music can be seen as a perspective the awareness of cultural differences. Cultural differences are appear in the environment of cultural similarities. According to Friedrich Schiller human development, has a very important educational task for gaining form by culture and humanization. Schiller composed a poem entitled An die Freude (Ode to Joy) and he revealed a theme about living in an atmosphere of brotherhood of the human race. Ludwig van Beethoven used this poem in the 9th Symphony's last movement, completed in 1824. Beethoven is a composer who is well versed of human suffering, passion, freedom aspirations, conflicts and struggles. The composer's perspective is directed to the integrity of the world. The final movement of the 9th Symphony, which is the highlight of the work, dominates with the power of musical and philosophical perspectives. The purpose of this study is to identify the universal values Beethoven's music carry music and to exemplify through the 9th Symphony. For this purpose, the literature method is used. Beethoven's creativity and musical language were determined in providing universal peace with an approach based on the philosophy and aesthetic. As a result the universal values of Beethoven's music are revealed. The study concludes that 9th Symphony in the international platform through universal values play an important role in ensuring peace. In accordance with the data obtained, suggestions are made about acquisition of universal values and atmosphere of universal peace for arts and arts education.

Keywords: Beethoven, 9th Symphony, music, universal values.

BEETHOVEN'IN MÜZİĞİNDE EVRENSEL DEĞERLER: 9. SENFONİ ÖRNEĞİ

ÖZ

Müzik, kültürlerarası ilişki kurabilmede önemli bir role sahiptir. Müzik, kültürel farklılıkların bilincine varılabileceği bir bakış açısı olarak görülmektedir. Kültürel farklılıklar ancak kültürel benzerlik ortamında belirginleşir. Friedrich Schiller'e göre insanın gelişmesi, insanın kültür tarafından biçim kazanması ve insanın insanlaşması için çok önemli bir eğitsel görev yüklenmektedir. Schiller, 1785 yılında *An die Freude* adlı şiirini yazmış ve insan ırkının kardeşlik ortamı içinde yaşamasına ilişkin bir tema ortaya koymuştur. Ludwig van Beethoven 1823 yılında tamamladığı 9. Senfoni'nin son bölümünde bu şiiri kullanmıştır. Beethoven, insanlığın acılarını, tutkularını, özgürlük özlemlerini, çelişkilerini ve savaşımalarını iyi bilen bir bestecidir. 9. Senfoni'de bestecinin bakış açısı dünyanın bütünlüğüne yönelmiştir. 9. Senfoni'nin doruğu olan final bölümü müzikal ve felsefi perspektiflerinin gücüyle esere egemen olur. Bu çalışmanın amacı Beethoven'ın eserlerinin taşıdığı evrensel değerleri belirlemek ve bestecinin 9. Senfoni'si üzerinden örneklendirme yapmaktır. Bu amaçla literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Felsefe ve estetik temelli bir yaklaşım ile Beethoven'ın yaratıcılığının ve müzik dilinin evrensel barışı sağlamadaki etkileri belirlenmiştir. Çalışma sonucunda Beethoven'ın eserlerinin taşıdığı evrensel değerler ortaya konulmuştur ve 9. Senfoni'nin uluslararası platformda evrensel değerler aracılığıyla barışın sağlanmasında önemli bir rol üstlendiği sonucuna varılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda evrensel değerlerin kazanılması ve evrensel barış ortamının sağlanması için sanat ve sanat eğitime yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, 9. Senfoni, müzik, evrensel değerler.

INTRODUCTION

With the French Revolution, which took place in 1789, the implementation of democratic thought, has led to the democratization of music. Music has begun to present to public and has ceased to be an event within the walls of the palaces and the halls. Homeland songs, secular cantatas and choirs were counted symbol of public sentiment. French Revolution when taken as the rise of the process of democratic gains has affected other European countries in the 18th and 19th centuries, and has been in the process of mutual interaction (Say, 2003: 314).

Equality and freedom-loving German-born composer Ludwig van Beethoven (1770-1827) was deeply affected from the French Revolution. Beethoven moved to Vienna in 1792, by internalizing the principles of democracy in the creative personality has described the ideal: "to love freedom above all else, even in front of the throne and crown that never come true to be traitors". With the effect of the deafness, the composer gradually moved away from social life and his fantasy world deepened, increased inner revive ability. But ideal of his art has never changed. His ideals, freedom, equality and human love, were reflected in all his works.

His art was in the struggle for ensure force, certainty, freedom and peace (Say, 2003: 316).

Beethoven offered his works to humanity nearly fifty years, in the period of the rise of German culture. This period's leading philosophers are Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wilhelm Joseph Schelling, Arthur Schopenhauer; poets are Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich von Schiller (Say, 2003: 317).

THE APPROACHES OF THE PHILOSOPHERS ON ARTS, MUSIC, AESTHETICS IN THE BEETHOVEN'S PERIOD

Independent and emotional impact of music, musical-intellectual content and the musical form in the arts form are concerned with musical aesthetic considerations (Blacking, 1973; akt. G. Otacioğlu, 2008: 52). Music was accepted as imitation or expression of senses from the 18th century. With this, it was asked to be considered that mental and concepts rather than emotional world has a privileged relationship with music (Fubini, 2006: 31).

According to Kant, in the hierarchy of the arts, music is the end place from the perspective of mind; but it is in the first place from the perspective of emotions. According to Kant, music influences the spirit in many different and secret ways. Accordingly the language of emotions represents the universal language of feelings that is present in every human being. There is a universal background on the basics in every musical language. Within a short time, no matter how far away from our listening habits, it allows us to perception (Fubini, 2006: 105). According to Kant there is a common sense of aesthetics for all people. This common sense is the principle that based on appreciation judgements (Tunali, 2012: 261).

For Schelling, art combines contrasts in an objective synthesis containing both of the infinite and the finite dimensions (Farago, 2006: 133). According to Schelling, because of reach us from spiritual wings, music is the most distant art from corporeality. According to Hegel, music refers to the feelings of abstract forms; not a certain sense. In addition, the sound's basic element that gains musical value is the time, not space. According to Schopenhauer, music represents its own images. Music has a universality character and, it maintains an abstract and formal position in response to each specific emotion expressing in concepts. According to Schopenhauer, music must express the world within itself (Fubini, 2006: 108-109).

Schiller (poet and philosopher in the 18th century) moved Kant aesthetics to metaphysics aesthetics. According to the metaphysical beauty understanding, a beautiful poem, a beautiful music is not beautiful itself, beautiful are the individual views. According to Schiller, beautiful is loaded for an important educational task for human development, for human's getting form by culture and for the humanization of man. A spirit, in terms of aesthetic values achieved form and layout, reaches humanity (Tunali, 2012: 136).

BEETHOVEN'S MUSIC

Beethoven is a composer who is well versed of human suffering, passion, freedom aspirations, conflicts and struggles; includes all the problems of humanity himself. Beethoven reflected all thoughts, human passions, ideals, outstanding courage with his works' opposites themes. The contradictions of Beethoven develop from world events. All the world lives and destinies, essence of the devilish impulse and passion are provided by symbols in Beethoven's music. There is creation of a musical idea with metaphysical background in his works (Pamir, 2000: 43).

Beethoven's creativity is often discussed in three stages (Say, 2003: 317-319):

1. In the first stage, which until 1802, as a result of adherence to classical forms of Haydn and Mozart effect is dominant.
2. In the second stage, covering the years 1815 through 1802, gained understanding of the flexibility of classical forms, resolving tensions in developing highly adapted and included.
3. In the third stage, covering the years 1827 through 1815, he is in pursuit of new forms. He blended and intensified the musical elements. He has a pure explanation. An example of this is the introduction of the 9th Symphony's final movement.

9TH SYMPHONY

Symphony can be defined as a multi-movement orchestral work written in sonata form (Cangal, 2011: 178). Symphony has four movements: fast movement, slow movement, minuet, fast movement. In Beethoven symphonies, scherzo part is located instead minuet of which is dance music in the palace (Hodeir, 2007: 82). 9th Symphony composed in 1823 (Opus 125), is the peak of Beethoven's symphonies. Symphony's final episode, with musical and philosophical perspective becomes dominant to the masterpiece. Beethoven's strong humanitarian considerations, finds the most powerful reality in the final part of the 9th Symphony (Jacobs, 2011: 80). This movement is based on Schiller's poem "An die Freude" (Ode to Joy) wrote in 1785. In this poem, Schiller revealed a theme about living in an atmosphere of brotherhood of the human race. The final movement of the symphony is in a cantata form for solo, chorus and orchestra. To integrate soloists and chorus with the symphony is a sign of an extreme attitude: The human voice is raised to the level of the instrument in a conscious way (Jacobs, 2011: 81).

9th Symphony has specific roles nowadays. The European anthem adapted from the final movement of the 9th Symphony has been adopted as the official anthem of the European Union in 1985. There is no narration in this anthem. Anthem of the European Union gives the messages on freedom, peace and solidarity issues using the universal language of music. It aims the shared values and to celebrate the success of being unity in differences (<http://www.abgs.gov.tr/index.php?p=262>). Also, 9th Symphony is a work elected for the celebration concert of the fall of the Berlin Wall. Additionally 9th Symphony is the work played with the participation of thousands of choirs in the year-end festivals celebrated in stadiums in Japan (Cook, 1999: 40-41).

CONCLUSION

Schiller composed a poem entitled *An die Freude* (Ode to Joy) and he revealed a theme about living in an atmosphere of brotherhood of the human race. Ludwig van Beethoven used this poem in the 9th Symphony's last movement, completed in 1823. In the 9th Symphony, perspective of the composer is directed to the integrity of the world. In this work, Beethoven's ideals of freedom and a deep sense of humanity broke the boundaries of symphony. 9. Symphony has been representative of universal values like freedom, peace, brotherhood, solidarity.

In a world of evolving towards cultural unity, education carries a universal feature. People feel himself as a man of the world through art, whatever the nationality. The purpose of education is to ensure the unity of humanity and culture. Aesthetic education is a prerequisite for understanding and evaluation arts. If there is no aesthetic and arts education, it is not possible to settlement of appreciation judgement (Tunalı, 2012: 262). Work of arts representing universal values like 9th Symphony appreciated by people with different cultures and understanding is possible with cultural contact and aesthetic education.

REFERENCES

- Blacking, J. 1973. *How musical is man?*, Seattle and London: Washington University Press.
- Cangal, N. 2011. *Müzik formları*, Ankara: Arkadaş.
- Cook, N. 1999. *Müziğin abc'si*, çev. Turan Doğan. İstanbul: Kabalıcı.
- Farago, F. 2006. *Sanat*, çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğubatı.
- Fubini, E. 2006. *Müzikte estetik*, çev. Fırat Genç, Ankara: Dost.
- G. Otacıoğlu, S. 2008. *Müzik psikolojisi 1: Müzik psikolojisinin abc'si*, Ankara: Öğreti.
- Hodeir, A. 2007. *Müzikte türler ve biçimler*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan.
- Jacobs, R. 2011. *Senfoni*, çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost.
- Pamir, L. 2000. *Müzikte geniş soluklar*, İstanbul: Boyut.
- Say, A. 2003. *Müzik tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Tunalı, İ. 2012. *Estetik*, İstanbul: Remzi.
- Avrupa Birliği Marşı. <http://www.abgs.gov.tr/index.php?p=262>. (20.07.2014).

KÜBİZM VE ART DECO ÖRNEĞİNDE 20. YÜZYIL BAŞLARINDA AVRUPA'DA MODA VE PLASTİK SANAT İLİŞKİSİ

AYŞE GÜNAY
Yrd. Doç., FMV Işık Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü
aysegunaymoon@gmail.com

ÖZ

20. yüzyılın ilk çeyreği geçirdiği toplumsal dönüşüm, yarattığı sanatsal anlayış ve buna uyumlu tasarım anlayışı ile hem plastik sanatlar, hem de dekoratif sanatlar açısından önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Başta Kübizm ve Art Deco olmak üzere ortaya çıkan zengin ve çeşitli sanat ve tasarım stilleri dönemin ruhunu yansıtmış ve tüm yaratıcı disiplinlerde kendini göstermiştir. Dönemin giysi modası ve yaratılan resimler hem Kübizm, hem de Art Deco'da var olan yeni ve ortak plastik sanat ve tasarım dilini yansıtmış ve vurgulamıştır. Giysi modasında Kübizmin etkisiyle üç boyutlu, katı, yuvarlak, kavisli, statik ve abartılı biçimlerin yerini, daha çok iki boyutlu hissedilen, yumuşak, akışkan, dörtgen, düz, çizgisel, sade ve basit biçimlerin aldığını söylemek mümkündür. Benzer şekilde Kübist sanat da figürleri iki boyutta algılamış; onları geometrik biçimler olarak görüp yeniden yapılandırmıştır. Biçim, hacim ve kütleyi soyutlayan her iki anlayış da birbirinden esinlenmiş ve dönemin ortak sanat ve tasarım dilini yansıtmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kübizm, Art Deco, Chanel, moda.

THE RELATION OF FASHION AND PLASTIC ARTS IN EUROPE IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: CUBISM AND ART DECO

ABSTRACT

The first quarter of the 20th century was the era of important changes and transformations both for plastic arts and decorative arts associated with the social transformation, the sense of art and the sense of design compatible with this art. The rich and diverse art and design styles, notably Cubism and Art Deco, reflected the spirit of the era and revealed itself in all creative disciplines. The fashion and the paintings of the era reflected and emphasised the new and common plastic art and design language existed both in Art Deco and Cubism. It is possible to say that, in fashion design under the influence of Cubism, three dimensional, rigid, round, curvy, static, and exaggerated shapes were replaced by sense of two dimensional, soft, fluid, rectangular, plain, linear and simple shapes. Similarly, Cubist art perceived the figures in two dimensions; viewed them as geometric shapes and restructured them. Both philosophies which abstracted the shape, volume and mass, were inspired from each other and reflected the common art and design language of the era.

Keywords: Cubism, Art Deco, Chanel, fashion.

GİRİŞ

Klasik sanat anlayışı Rönesans'ın gerçekçi ve rafine resmetme anlayışından başlayarak 19. yüzyılın sonuna kadar Batı Sanatında etkili olmuştur. "Akademi"nin tekelinde olan bu anlayış, Batı Sanatının merkezi sayılan Fransa'da 19. yüzyıl boyunca Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Paul Cezanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Auguste Rodin (1840-1917) gibi bazı öncü ressam ve heykeltıraşların direnci ve başkaldırısı ile karşılaşmıştır. Benzer şekilde, klasik sanat da bu farklı yaklaşımlara tepki göstermekte ve onları yok saymaya çalışmaktaydı. Örneğin iki aylık sürelerle büyük sergilerin yapıldığı; sanat ortamına büyük canlılık getiren ve yeni isimlerin tanınmasına yardım eden "Salon"ların akademik sanatçılardan oluşan jürisi, bu avangart sanatçıları sergilerden dışlamaktaydı (Antmen 2009: 13-14). Bu farklı anlayışlar, aslında batı toplumundaki ekonomik ve sosyal değişimin de yansıması idi. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşen endüstriyel devrimin getirdiği seri üretim, makineleşme ve yeni teknolojiler batı toplumunun günlük hayatını radikal bir biçimde etkileyerek modern hayat kavramını getirmişti. Bu modernleşme toplumun yarattığı sanat da elbette kendini gösterecekti. Sanat, artık sadece güzel ve iyi duygunun peşinde koşmak yerine, bu değişen hayatla başkalaşan dünya algısını ve yeni görme biçimlerini yansıtan yeni yaklaşımlar geliştirme ve topluma yansıtma yolunda çabalamaya başladı (Antmen 2009: 18). Tüm bu yoğun, çeşitli ve renkli arayışlar 20. yüzyılın modern sanat anlayışını oluşturan sanat akımlarına kaynaklık etti. Aynı yüzyılın ilk çeyreğine odaklanıldığında plastik sanatlarda Kübizm'in, dekoratif sanatlarda ise Art Deco'nun öne çıktığını söylemek mümkündür. Bu iki anlayış benzer sebepler ile birbirinin benzeri ve yansıması olmuş; dönemin ruhu çerçevesinde toplumu ve dolayısıyla da sanat ve tasarım anlayışını da etkilemişlerdir.

Çalışmada öncelikle Kübizm ve Art Deco sanat ve tasarım anlayışları öne çıkan özellikleri ile değerlendirilecek; sonrasında bu iki anlayış üzerinden sanat, tasarım ve moda ilişkisi dönemin öne çıkan sanatçı ve tasarımcıları üzerinden irdelenecektir. Amaç, benzer sebepler ile aynı zamanda ortaya çıkan iki sanat-tasarım anlayışının sanat ve tasarım dilinde yarattığı ortak etkileri plastik dil öğeleri üzerinden resim ve giysi özelinde değerlendirmektir. Seçilen eserler ele alınırken biçimsel analiz öne çıkacak; desen ve motif değerlendirmesi ikinci planda olacaktır. Yöntem olarak niteliksel araştırmaya uygun literatür taraması yapılmış ve uygun görsel kaynaklar eşliğinde konu değerlendirilmiştir.

KÜBİZM

19. yüzyılın ortalarından itibaren Batı sanatında belirginleşmeye başlayan modern sanat anlayışına dair arayışlar 20. yüzyılın başı ile daha belirgin hale gelmişti. Bu akımlardan Kübizm, Paris'te 1908'den itibaren özellikle İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam George Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişmiş ve çizgi ile biçime odaklanarak yeni bir görsel dil yaratmıştır (Figür 1). Resmin üç boyuttan iki boyuta indirgenmesi, biçimlerin yapısal analizinin yapılması ve geometrik bir vurgu ile tekrardan yorumlanarak oluşturulması kübizmin genel nitelikleridir. Resmin yüzeyinde parçalanmış ve farklı açılardan görüntüsü aynı anda yansıtılan biçimler hacim, perspektif

ve derinlik gibi kavramların karmaşık ve anlaşılmaz olduğu bir atmosfer yaratmaktadır (Figür 2). Halen geleneksel olarak biçimlerin gerçek görüntüsünü yansıtmayı önemseyen sanat için bu yeni denemeler ve yorumlamalar oldukça sıra dışı, meydan okuyan ve belki de çirkin olarak nitelenen oluşumlardır. Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris ve Fernand Leger (Figür 3) kübist anlayışta eserler veren ressamların en öne çıkanlarıydı. Heykel alanında ise gene Picasso'nun yanı sıra Jacques Lipschitz ve Henri Laurens'in ismi geçse de kübist heykel genel olarak sınırlı ve geri planda kalan bir alan oldu. Bunun sebebi belki de zaten üç boyutu iki boyuta indirme arzusunda olan kübizmin, doğası gereği üç boyutlu olan heykel sanatı için çok önemli görülmeşiydi (Lucie-Smith 2004: 104). Bununla beraber, Afrika ve Okyanusya kültürlerinin stilize edilmiş formlardan oluşan heykellerinin Kübizm üzerindeki etkisi eleştirmenlerin genel olarak kabul ettiği bir fikirdir. Ancak, Picasso'nun kendi stilize edilmiş ve kavramsallaşmış formlarını yaratırken bu heykellerden ilham almak yerine, kendi yarattığı biçimsel unsurların geçerliliğini sınamak için bu heykelleri karşılaştırma modeli olarak kullandığı yorumu yapılmaktadır (Battistini 2001: 65).

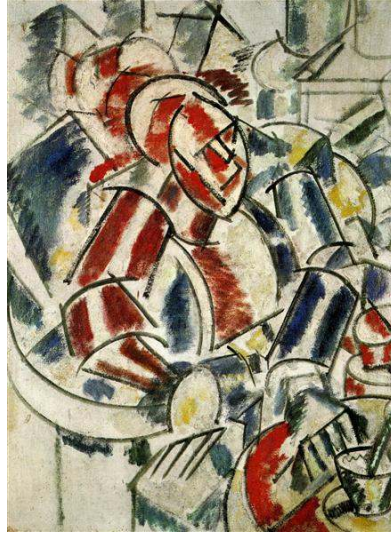


Figür 1 George Braque, *Estate'daki Evler*, 1908, Tual Üzerine Yağlı Boya.



Figür 2 Pablo Picasso, *Güzelim*, 1911-12, Tual Üzerine Yağlı Boya.

Picasso'nun kübizmi anlatırken onun müzik, matematik, fizik, psikanaliz v.b. alanlarla ilişkilendirilerek yorumlanmasına karşı olduğu ve kübizmin resim sanatı dışında bir ilgi alanı olmadığını dile getirdiği bilinmekle beraber (Antmen 2009: 46); bu akımın modern sanatın oluşumu ve gelişimine katkısı, diğer sanat dallarına etkisi ve modern hayat algısı çerçevesinde tasarıma etkisi yadsınamaz.



Figür 3 Fernand Leger, *Sandalyedeki Kadın*, 1913, Tual Üzerine Yağlı Boya.

Kübist sanatçılar biçimleri farklı açılardan ve kapsayıcı bir biçimde ele alıp sunarken bazı noktaları da geri plana attılar. Örneğin yansıttıkları biçimlerin ne olduğunun kavranması zor ve zaman almaktaydı. Bu anlamda resmin konusunun da ne olduğunun anlaşılması zorlaşmaktaydı. Bir diğer nokta ise yansıtmak istenen detaylar ve atmosferden dikkati dağıtmasın diye renk kullanımının azaltılmasıydı. Bu son durum özellikle aynı dönemin bir başka sanat anlayışı olan Fovizm'deki renk coşkusuna bakınca daha net ortaya çıkmaktadır (Lucie-Smith 2004: 65). Nesnenin iç ve dış hatlarını parçalayan ve hacimsel, yapısal ve mekansal sorunları üzerine yoğunlaşan kübizmin ilk dönemi Analitik Kübizm olarak adlandırılır (Battistini 2001: 78). 1912 itibari ile tanımlanan ve Sentetik Kübizm olarak isimlendirilen ikinci dönemde ise Braque ve Picasso'nun boyaya kum, talaş gibi malzemeler kattığı ve resim yüzeyine baskılı kumaşlar ile kağıtlar yapıştırarak kolaj tekniğini kullandığı eserler öne çıkar (Antmen 2009: 48).

ART DECO

20. yüzyılın ilk çeyreği Avrupa'da plastik sanatlar alanında çok çeşitli anlayışların oluştuğu, dinamik ve üretken bir dönemdir. Fransa ve özellikle Paris'in sanat ve kültür alanında en verimli ve yaratıcı olduğu dönemlerden birisi olan Belle Epoque'un da son bölümü olan bu zaman diliminde modern sanat öne çıkmış; modern sanata zemin hazırlayan sanatsal, kültürel, toplumsal ve ekonomik koşullar dekoratif sanatlar için de benzer etki ve sonuçları doğurmuştu. 1. Dünya Savaşı'na kadar olan zaman diliminde Art Nouveau yerini yavaş yavaş Art Deco'ya bırakmıştı. Dekoratif ve sanat kelimelerinin birleşiminden oluşan Art Deco ise genel olarak iki dünya savaşı arasındaki dönem olarak tanımlanır. İsmi aslında geriye dönük olarak 1960'larda konan Art Deco, dönemin mimarlık, dekoratif sanatlar, grafik ve moda tasarımı alanlarında oluşan stilin genel adıdır. Hatta ismini 1925'te Paris'te düzenlenen Uluslararası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstriler isimli sergiden almıştır (Robinson ve Rosalind 2008: 6).

Art Deco'yu hazırlayan etmenlere bakıldığında modern sanatın etkisi her zaman öne çıkmaktadır. Özellikle de kübizm, fütürizm, konstrüktivizm ve fovizmin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Modern sanat gibi Art Deco stili de dönemin gelişen teknolojisi ve toplumun her katmanına yansıyan modern yaşam tarzının sonuçlarından birisidir. Teknolojinin gelişmesi ulaşım olanaklarını da geliştirmiş; bu da özellikle Avrupalıların dünyayı gezebilmesine olanak tanımıştı. Dünya kültürlerine açık olan ve bu kültürleri merak eden Avrupalılar gördükleri yeni kültürlerin zenginliğinden etkilenerek bunu kendi kültürel değerlerine, sanat ve tasarım anlayışlarına yansıtmışlardı. Örneğin Mısır kültürüne duyulan ilgi sonucu burada Firavun Tutankamun'un mezarı bulunmuş ve mezardan çıkan canlı renklerde parlıtlı kumaşlar Avrupa'da dönemin cesur renklerine esin kaynağı olmuştu. Performans sanatları da öne çıkmış; özellikle de Ballets Russes'un Paris'e gelişi dönemin tüm aurası ve dinamizmi ile uyumlu bir şekilde Avrupa kültürünü ve yaşam modalarını etkilemişti (Mackrell 2005: 117). Ballets Russes hem dünya kültürlerini, renk ve biçimlerini Avrupa izleyicisi ile tanıştırmak için dönemin egzotik ve oryantalist havasını etkileyip yönlendirmiş; hem de dönemin eş zamanlı olarak yansıttığı modern çizgilerine uyan tasarımlar sunmuştu. Dekor, müzik, dans ve kostümlerde hissedilen bu zengin etkiler dönemin önemli sanatçı ve kostüm-dekor tasarımcısı Rus Leon Bakst başta olmak üzere Alexander Benois, Nicholas Roerich, Coco Chanel gibi tasarımcılar ve Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Sonia Delaunay, De Chirico, Picasso ve Matisse gibi sanatçıların katkısı ve işbirliği ile oluşturuldu ("Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music" Sergi Kataloğu 2013: 19,21,22). Tüm bu etkilere Art Nouveau ve Neo-Klasik akımlar da eşlik ederek Art Deco'yu yeni ve eski tüm sanat ve tasarım anlayışlarının zengin bir karması olarak ortaya çıkardı.

Ressam Tamara de Lempicka Art Deco kadını en güzel yansıtan ressam olarak nitelendirilmektedir (Robinson ve Rosalind 2008: 7). Resimlerinde yarattığı kadın figürleri çalışan, spor yapan, araba kullanan; yani toplum içinde yeri olan kadını tasvir eder (Figür 4). Bu modern kadın net, cesur ve parlak çizgiler ve renklerle resmedilmekte ve kübist bir anlayışla figürlerin biçimleri oluşturulmaktadır (Figür 5).



Figür 4 Tamara de Lempicka,
Yeşil Bugatti'li Tamara (Otoportre), 1927,
Ahşap Üzerine Yağlı Boya.



Figür 5 Tamara de Lempicka,
Yeşilli Genç Kadın, 1927-30,
Tual Üzerine Yağlı Boya.

20. YÜZYILIN BAŞINDA SANAT, TASARIM VE MODA İLİŞKİSİ

Dönemin giysi modası ve tasarım anlayışı da modern hayatın getirdiklerinden ve modern sanat kavramlarından etkilenmişti. Bunu hem giysi tasarımcılarının çok yönlü ve sanata yakın duran kişilikleri, hem de sanat ve tasarım çevresinin karşılıklı yakın işbirlikleri ve kurdukları dostlukların bir sonucu olarak görmek mümkündür. Modern sanat izlenimcilikten dışavurumculuğa, kübizmden fütürizme, konstruktivizmden gerçeküstücülüğe ve fovizme uzanan birçok sanatsal akımı kapsar. Bu anlayışların - başta kübizm ve sürrealizm olmak üzere - genel olarak dönemin giysi tasarımlarını etkilediğini söyleyebiliriz. Üstelik bu etki moda tarihi açısından bakıldığında çok önemli bir kırılma noktası olarak algılanmakta ve dile getirilmektedir. Bahsedilen sanat akımları sadece 20. yüzyılın ilk çeyreğinde değil, sonrasında günümüze kadar gelen süreçte de moda döngüsü ve zamanın ruhu çerçevesinde tekrardan ele alınmış ve farklı tasarımcılar tarafından farklı ve zengin niteliklerde yorumlanmıştır. Ancak bu etkileşimin ilk başladığı 1910 ve 1920'ler hem sanat hem de tasarım açısından önemli bir zaman dilimi olarak öne çıkmaktadır.

20. yüzyılın başında batı modasında oluşan radikal değişimi anlamak için öncesindeki giysi kodlarının niteliğine bakmak gerekir. Giysi silüetlerini kadın bedeni üzerinden incelemek genel olarak daha kolay anlaşılır olmaktadır. Bunun sebebi, modanın erkekte ziyade kadın silüeti ile oynaması ve onunla ilişkilendirilmesidir. 20. yüzyılın çok büyük bir kısmında Birleşik Krallık'ta hüküm süren Kraliçe Viktorya'nın dönemi büyük, geniş etekleri ve gövdeyi saran korsesi ile öne çıkar. Bu dönem kadınları sadece ev işlerinden sorumlu oldukları için sosyal hayattan yoksundurlar. Dar korseler bel hattını doğal kadın bedeni silüetinden daha dar hale getirdiği için yapay ve sağlığa zararlı bir biçim yaratır. Benzer biçimde Fransa'da ve genel olarak Avrupa'da da benzer modalar öne çıkmaktadır. Kadın giysileri bu yüzyıl boyunca eteklerin boyutları ve kabarıklığı, korse

çeşitleri, kabarık kol ve omuz biçimleri v.b. detaylarda küçük değişikliklere uğrasa da genel olarak kadın vücudu iri, abartılı ve yapay kavisler ve hacimlerden, kat kat ve geniş eteklerden, dar korselerden oluşan bir görüntüye sahipti.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başı genel olarak haute-couture'ün babası olarak nitelendirilen Charles Frederick Worth'un tasarımları üzerinden tanımlanır (Figür 6). Bu tasarımlar Art Nouveau'nun ruhuna uyacak biçimde gene kavislerden meydana gelmiştir. Korse ile ince bel vurgulanmakta; eteğin genişliği arkaya çekilerek dolgulu bir kalça formu oluşturulmakta ve korsenin üst kısmında öne çıkan göğüsler ile beraber toplamda kum saatine benzeyen bir kadın formu yaratılmaktadır.



Figür 6 Charles Frederick Worth, *Gece Elbisesi*, 1892, İpek ve Kristal.

Fransız Paul Poiret 1900'lerden 1. Dünya Savaşı'na kadar uzanan dönemin en bilinen moda tasarımcısıdır. Art Deco'nun da habercisi olarak tanımlanan stili ile 20. yüzyılın modasına çarpıcı bir değişiklik getirmiştir. Korseyi ve kabarık büyük etekleri ortadan kaldıran Poiret bunların yerine uzun dar etekler, şalvar pantolonlar ve bunların üzerine giyilen tunikler ile ampir stil göğüs altından dökülen giysiler tasarladı (Figür 7-8-9). Bu giysilerin bir kısmı dönemin oryantalist hevesleri ile oluşurken diğer kısmı da modernleşen hayatın kadınlara sunduğu hayat şekline esinlenmişti. 1. Dünya Savaşı (1914-1918) ise erkekler savaş cephesindeyken geride kalan kadınların sosyal ve çalışma hayatında aktif şekilde rol oynadıkları ve buna paralel olarak hareket etmeye uygun, sade, ucuz ve pratik ceket ile dize kadar uzanan ve hareket etmeye izin verecek genişlikte etek kombinasyonlarından oluşan giysiler giydikleri bir dönemdi (Tortora ve Eubank 2010: 419).



Figür 7 Paul Poiret,
Gece Elbisesi, 1910-11,
Tül ve Saten.



Figür 8 Paul Poiret,
Elbise, 1910,
İpek ve Keten.



Figür 9 Paul Poiret, *Elbise*, 1913,
Saten ve Boncuk.

1920'ler Avrupa'da caz devri olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönem, 1. Dünya Savaşı sonrası tekrar hayatı yakalamak isteyen; moralsiz ve yokluk dolu bir dönemden sonra kendini iyi hissetmeye ve eğlenmeye odaklanan toplumu yansıtmaktaydı. Kadınların elde ettikleri sosyal ve ekonomik özgürlüğü bırakmak istemedikleri, karşı cinsle ya da kendi cinsleriyle ilişkilerinde daha serbest ve özgür oldukları, sigara içtikleri ve durmadan dans ettikleri (Charlston) bu dönemin kadın silüeti Art Nouveau'ya göre oldukça androjendi. Giysilerde bel hattı kalçaya inmiş; bol, rahat, serbest dökülen ve gece giyiminde bacak ve sırt dekoltesi ile tamamlanan tasarımlar korse ve abartılı eteklerin yerini almıştı (Hennessy 2012: 256-257). Bu giysiler sanki beden üstüne giyilmiş dörtgenler gibi durmaktaydı.

Art Deco dönemi tasarımcıları dendiğinde zamanın ruhuna hizmet eden ve moda tarihinde ismi öne çıkan ya da biraz arka planda kalmış; çok zengin ve çeşitli tasarımlar yaratan birçok tasarımcıdan bahsedilebilir. Bunların bazıları Art Nouveau'nun kavislerini yumuşatarak daha doğal görünen, ancak yine bel-göğüs-kalça hatlarının az çok belli olduğu giysiler yaratırken (örneğin Jeanne Lanvin'in "robes de stil"i (Seeling 1999: 40)), bazıları da Poiret gibi ampir stil ya da tunikli ve dar uzun etekli kombinler tasarladılar. Dönem modasının kübizm etkisi altında göze çarpan ilk özelliği giysilerin dörtgenlerden oluşmasıdır. Bedenin omuzlardan kalçaya uzanan kısmı ilk dörtgen iken kalçadan dizlere ya da baldıra inen kısım ise kabaca ikinci dörtgendir. Bu sebeple bu zaman diliminde dörtgen giysileri tüm koleksiyonunda olmasa bile birkaç koleksiyonda kullanan her tasarımcının zamanın ruhundan etkilendiğini söylemek mümkündür.

Kübizmin dönemin modasına etkisini incelerken Jeanne Lanvin, Jean Patou, Edward Molyneux, Madame Vionnet ve Coco Chanel'den bahsetmek gerekir.

Jean Lanvin (1867-1946) kızına tasarladığı giysilerin dikkat çekmesi ile ilk defa tanınmıştır. O zamana kadar çocuklar yetişkinlerin giysilerinin minyatür versiyonlarını giyerken Lanvin sayesinde sadece çocuklar için değil; moda tarihinde ilk defa genç kızlar için de farklı koleksiyonlar hazırlanmıştır. Tasarımları basit kesimler ve taze renklerden oluşmuştur. Kullandığı doğrusal ya da bir noktadan çıkıp yayılan süslemelerle beraber yansıttığı modern görüntülerde (Figür 10) Art Deco izlerini yakalamak mümkündür (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82597>). Figür 11, Art Deco ve Kübizmin geometrik biçim anlayışını net olarak yansıtır. Gece için tasarlanan giysinin Art Deco desenleri siyah kumaşların yüzeye dikiş ile tutturulması ile oluşturulmuştur. Hem desenler geometrik motiflerden yaratılmış, hem de desenlerin sınırları ve giysi zeminine yerleştirilişleri esnasında üçgen ve dörtgen gibi geometrik biçimler öne çıkarılmıştır. Dönemin giysisinde ortadan kalkan bel hattı yerine geçen kalça hattı, siyah enine şerit ile vurgulanmıştır (<https://pinsndls.com/2012/07/23/fashion-in-black-white-part-iv-graphics/>). Kadın vücudu kıvrımlı ve organik yapısından uzaklaşarak dörtgenlerden oluşan, soyutlanmış ve yeniden yorumlanmış bir biçime ve silüete dönüşmüştür. Figür 12'deki gece elbisesi, giysinin artık temsili özelliğini yitirdiği, içyapısını yumuşak katmanlar arasında kısmen saklayıp kısmen gösterdiği, formunu yansıtmama amacını geri planda bıraktığı yeni tasarım anlayışını oldukça iyi yansıtan bir tasarımdır. Giysinin kupları hem yapıyı oluşturan yapısal çizgiler - ki burada çizgiler dikiş ile yaratılmıştır - hem de aynı zamanda giysinin estetik görüntüsüne etki eden dekoratif çizgiler ile birbirine bağlanmıştır. Kupların dar açılı doğrusal düzenlemeleri giysinin geometrik kompozisyonunu öne çıkarmaktadır. Bu geometri, giysinin yüzey biçimlerinde de algılanmakta ve farklı kumaş özellikleri ile daha da vurgulanmaktadır. Tasarımın üst kısmı beden formunu yansıtmak yerine saklamakta; alt kısmı da hem beden formunu hem de giysinin kendi formunu saklayacak biçimde serbestçe aşağı doğru sarkmakta; yani bir anlamda soyutlanmaktadır. Formun netliğindeki bu yok oluş kübist resimdeki figürlerin formların netliğinin arka planda kalması ve soyutlanması ile paralellik taşımaktadır.



Figür 10 Jean Lanvin,
Palto, 1927,
Pamuk ve Yün.



Figür 11 Jean Lanvin,
Elbise, 1924,
İpek ve Yün.



Figür 12 Jean Lanvin,
Gece Elbisesi, 1927,
İpek, Metal İplik.

Jean Patou (1880-1936) önceleri tenis sporcularına tasarladığı modern spor giysileri ile ünlenmiş olsa da sonraları Art Deco ve Kübizm etkisi ile yarattığı güçlü çizgiler, net ve temiz renkler ve geometrik biçimler ile öne çıktı (Seeling 1999: 68). Figür 13'teki giysi birbirini tekrar eden benzer kupların oluşturduğu hareketli bir yüzeyden oluşturulmuştur. Bu parçalar vücudun kavislerine birebir uymamakla beraber bel hattında daralmakta ve etek ucunda genişlemektedir. Büyükçe bir plili eteği andıran giysi, geometrik kuplarının yanı sıra kullanılan net ve açık koyu kontrastı ile ayrıştırılmış renkleri ile modern ve deneysel bir tarzı yansıtmaktadır. Dikine paralel çizgiler optik bir etki de yaratmakta ve bedeni olduğundan daha uzun bir biçimde şekillendirip soyutlamaktadır. Beden bir silindir olarak ele alınmış; ancak bu silindirin kavisli cephesi kübist bir anlayış ile geometrik parçalara bölünüp tekrar bir araya getirilmiştir.

Edward Molyneux (1891-1974) iyi kesimleri ve rafine zevki ile tanınan bir tasarımcıdır. Giysilerinin basit biçimleri onu hem modern hem de dönemi için çağdaş kılmıştır. Figür 14'teki tasarımı, dönemin geometrik, net çizgilere sahip, bedene belli bir formu dikte etmeyen, vücudu bir dikey silindir olarak algılayıp bu silindiri giydiren yaklaşımını net bir şekilde yansıtmaktadır. Bu net ve düz yüzeyler desen ile hareketlendirilmiş; aynı desenin tekrarı ve farklı yönlerde uzanışı ile üst üste katmanlar olduğu hissi yaratılmıştır.



Figür 13 Jean Patou,
Gece Elbisesi 1930, Krep.



Figür 14 Edward Molyneux,
Gece Elbisesi, 1926, İpek.

Madame Vionnet (1876-1976) aslen 1930'larda tasarladığı, vücut hatlarını verev kullanılan kumaşlar ile belli eden ve Holywood yıldızlarının giydiği masalsı, bedenden dökülen, yumuşak, drapeler ile vücudun üzerine "serilmiş" beyaz elbiseleri yaratan tasarımcı olarak bilinse de 1920'lerde tasarladığı giysiler dönemin ruhunu yansıtmak açısından önemlidir. Figür 15'teki gelinlik, kumaşın verev kullanılarak esnemesi, kavislenmesi ve kıvrılması sonucu beden hatlarını takip eder ve bir kuyruk ile yerle birleşir ve yatay düzlemde uzar. Giysinin yüzeyindeki parçalanmalar aynen kübist anlayışın figürleri parçalayıp soyutlaması ve sonrasında tekrar oluşturması gibi bedeni soyutlar ve bir araya gelerek bedeni tanımlar. Kübizmdeki figürlerin biçimine çok da odaklanmayan anlayışa paralel şekilde, tasarlanan giysinin de kendi biçimi çok net ve dikte edici değildir. Akışkan ve yumuşak malzemesi sayesinde onu giyinen bedenin biçimini alır; yani bedenin soyutlamasına mazur kalır. Yüzeyini ve kuplarını oluşturan geometrik biçimler giysinin kalıbına dair ipucu taşırlar. Kupları birbirine bağlayan noktadaki çizgi elemanları hem yapısal hem de dekoratif anlamları ile giysinin kimliğinin önemli bir parçasıdır. Geometrik biçimlerin ve çizgi elemanlarının uzanışı bedene uzun bir görüntü vermekte ve onu bir anlamda soyutlayarak ifade etmektedir. Vionnet'in diğer tasarımı (Figür 16) ise geometrik motifler ve yüzey tasarımının yarattığı kübist hava bir yana, üst üste gelen katmanların yarattığı derinlik hissi ile de gene kübist tablolarının figürleri parçalarken yarattıkları buğulu ve muğlak derinliği anımsatmaktadır. Bu etki, Art Deco döneminde sıkça kullanılan daha saydam kumaşlar ile çok daha net bir şekilde yansıtılmaktadır. Tasarımda Japon yelpazelerinden esinlenilmiştir. Yelpaze, hem dönemin oryantalist etkilerine, hem de yüzeyindeki kırıklar ve geometrik yapısı ile kübist anlayışa referans vermektedir.



Figür 15 Madame Vionnet, *Gelinlik*, 1929, İpek.



Figür 16 Madame Vionnet, *Elbise*, 1925, İpek, Metal İplik.

Son olarak Coco Chanel (1883-1971), moda tarihinde modern kadını yaratan tasarımcı olarak anılır. Art Deco'nun önemli temsilcilerinden olan Chanel aynı zamanda dönemin sanatçıları ile yakın dostluklar kuran, onlar için kostümler tasarlayan (örneğin Rus sanat yönetmeni ve Ballets Russes'un kurucusu Sergei Diaghilev'in "Mavi Tren" Balesi ("Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music" Sergi Kataloğu 2013: 13)), bazen onları manevi ve maddi olarak da destekleyen, bunların yanı sıra Bauhaus ekolüne ve Picasso'ya hayranlık duyan bir kişiydi (Seeling 1999: 301). Yansıttığı modern kadın görüntüsü, dönemin ruhu ile birebir örtüşmekteydi. Erkek çamaşırlarında kullanılan ve esnek örme bir kumaş olan jarseyi kadın dış giyimine taşıyarak esnek, basit, sade, dörtgen biçiminde, beden ile uyumlu, rahat ve şık tasarımlar yaratmıştı. Bu giysilerin, 19. yüzyılın kavisli ve abartılı kadın silüetleri göz önüne alındığında ne kadar farklı, yeni ve sıra dışı olduğunu görmek mümkündür. Chanel esnekliğin modern hayatın önemli prensiplerinden birisi olduğunu fark etmişti. Kadınların esnek giysiler içindeyken giysiyi unutup dünyanın kendisine konsantre olması gerektiğini düşünmekteydi (Seeling 1999: 99).

Chanel, özellikle Analitik Kübizme benzeyen bir tasarım anlayışı içerisinde rengi ve renk kromasını geri plana almıştı (Mackrell 2005: 133). Çoğunlukla da krem, beyaz ve siyah gibi nötr renkleri kullanıyordu. Başta inci kolyeler olmak üzere giysilerinde bolca aksesuar kullanmakla beraber giysilerinin formlarını oluşturan sade ve esnek dörtgenler onun tasarım dilini yansıtmaktaydı. Gündelik hayat için yarattığı jarseden hırka-etek takımları kadın bedeni üzerine rahatça oturmaktaydı. Hareket esnekliği sağlamak için dörtgen eteğe eklenen pliler ile eteğin yüzeyine ve strüktürüne gizli dörtgen katmanlar eklenmiş oluyordu (Figür 17). Chanel'in basit ve zahmetsiz şıklığı sebebi ile mucizevi

olarak nitelendirilen ve hala onun ismi ile anılan “küçük siyah elbise” tasarımı (Figür 18) dönemin giysilerinin dörtgen biçimini net bir şekilde yansıtır. En üst katmanına eklenen püsküller, tasarıma dikey biçimde eklenen çizgisel öğeler olarak giysinin çok katmanlı ve derinlikli algılanmasına yol açar. Bu püsküller beden hareket ettikçe salınır ve giysi üzerinde hem optik yanılsamaların hem de hareketli ve muğlak derinlik algısının oluşmasında rol oynar. Aynı derinlik ve muğlaklık algısı kübist resimlerdekine benzer biçimde Figür 19’daki elbisede de gözlemlenir. Saydam kumaş bedenın üzerinden sarkarken ya da hareket halinde salınırken farklı siyah tonları ve kromalarının yanı sıra ön-arka plan ilişkileri yaratır.



Figür 17 Coco Chanel, *Takım*, 1928, Jarse Kumaş.



Figür 18 Coco Chanel, *Gece Elbisesi*, 1924-26, İpek.



Figür 19 Coco Chanel, *Gece Elbisesi*, 1925, İpek.

Moda tarihçisi Richard Martin, Kübizmin modaaya olan etkisinden bahsederken oy kullanan, spor yapan, otomobil ve hız ile tanışan ve modern toplumda statüsü yükselen kadının değişen bu koşullar sonucu kübist giysi formlarına yönelmesinin tek başına yeterli bir açıklama olmadığından; kübizmin o zaman kadar olan estetik algının tam tersine yönde yarattığı estetik uyarının modadaki bu değişimin asıl nedeni olduğundan bahseder. Bu çerçevede, modayı etkileyenin sadece Kübizm değil; Kübist kültür ve anlayış olduğunu söylemek mümkün olabilir (Martin 1999: 11-12, 16). Bir taraftan klasik sanat hala kabul görse de, zamanın ruhu kübizmin doğmasına olanak sağlamıştı; yani toplumda topluca yaşanan modern hayata geçiş hem sanatı hem de kadını ve modayı değiştirmişti.

SONUÇ

20. yüzyılın başı Avrupa'nın toplumsal, ekonomik, kültürel ve sanatsal anlamda büyük değişimler yaşadığı bir zaman dilimidir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren oluşmaya başlayan modern sanatın, tüm hızı ve renkliliği ile yaratıldığı ve tartışıldığı bu dönemde, tasarım anlayışları ve giysi modası da dönemin ruhundan etkilenmiş; onu yansıtmıştır. Modern sanat akımlarından daha çok Kübizm ile ilişkilendirilen bu dönem dekoratif sanatlar açısından bakıldığında da Art Deco ismi ile tanımlanmaktadır. Avrupa'daki zenginlik ve teknolojik gelişmeler ile başlayan modern hayat algısı, özellikle 1. Dünya Savaşı süresince ve sonrasında kadının toplumsal rolünü de değiştirmiş; onu hayatın içinde çalışan, spor yapan ve önceki dönemlere kıyasla kendi kararlarını verebilen bir birey haline getirmişti. Savaş sırasında pratikleşen ve sadeleşen hayat pratikleri giysilere de yansımış; Art Nouveau anlayışının kavisli biçimleri ve ağır işlemleri bu yeni hayata uyumsuz olduğu için sadeleşmek durumunda kalmıştı. Kübizm, hem dönemin modern hayat anlayışının sanattaki yansımalarından biri olmuş; hem de kendisi bu modern anlayışı tüm toplumsal ve kültürel değerlerde geçerli bir hale getirdiği için dönemin aurasını pekiştirmişti.

Hem Kübizm hem de Art Deco dönemin sanat ve tasarım dilini büyük ölçüde tarif etmektedir. Kübizm, doğadaki figürleri üç boyuttan iki boyuta indirgemiş ve geometrik analizini yapmıştır. Birçok açıdan aynı anda figürü yansıtmak isterken onu parçalamış ve yeni bir bakış açısı ile tekrar oluşturmuştur. Böylece figürler biçimsel olarak oldukça soyutlanmıştır. Bu soyutlama resmin hacim, perspektif gibi unsurlarını ortadan kaldırırken rengi de arka plana atmıştır. Art Deco tasarımlarına giysi özelinde baktığımızda ise üç boyutlu, katı, yuvarlak, kavisli, statik ve abartılı biçimlerin yerini, üç boyutlu tanımlanan bedeni sarsa da göreceli olarak daha iki boyutlu hissedilen, yumuşak, akışkan, dörtgen, düz, çizgisel, sade ve basit biçimlerin aldığını söylemek mümkündür. Bu bahsedilen özelliklerin birçoğu kübist resimlerde de gözlenmektedir.

Moda tarihinin son üç yüzyılına bakıldığında, kadın figürünün küçük değişiklikler dışında genel olarak kavisler ve abartı silüetler içinde tanımlandığını söylemek mümkündür. Bu sebeple 20. yüzyılın başındaki bu modern kırılma sıra dışı, ezber bozan ve çok önemli bir gelişmedir. Toplum düzeni ve değerlerinin modernleşmesi ile buna bağlantılı olarak sanat ve tasarımın da anlam ve içeriğinin değişmesi; tüm bu unsurların bir arada dönüşmesi ve içselleştirilmesi ile sonuçlanmış ve sürekli hale gelmiştir. İlerleyen zamanlarda eski sanat ve tasarım anlayışlarına özlem ya da değişiklik ihtiyacı ile nostaljik dönüşler olsa da bu dönüşler genel olarak modern anlayış çerçevesinde olmuş; hiçbir zaman 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen modern dönüşümün öncesine dönmemiştir.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. 2009. *İstanbul, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Battistini, Matilde. 2001. *ArtBook Picasso Sanata Adanan Bir Yaşam*, çev. Cemal Kaan Emek, Ankara: Dost Kitabevi.
- Hennessy, Dorling (ed.). 2012. *Fashion The Ultimate Book Of Costume And Style*, London: Dorling Kindersley.
- Lucie-Smith, Edward. 2004. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, çev. E. Kılıç, B. Kovulmaz ve O. Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.
- Mackrell, Alice. 2005. *Art And Fashion The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, London: Batsford.
- Martin, Richard Harrison. 1999. *Cubism And Fashion*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- National Gallery of Art. 2013. *"Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music" Sergi Kataloğu*, Washington: National Gallery of Art.
- Robinson, Michael ve Rosalind, Ormiston. 2008. *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*, London: Flame Tree.
- Seeling, Charlotte. 1999. *Fashion The Century Of The Designer 1900-1999*, Cologne: Könemann.
- Tortora, Phyllis G. ve Eubank, Keith. 2010. *Survey Of Historic Costume*, New York: Fairchild Books.

İnternet Kaynakları

- <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82597> (30/10/2016)
- <https://pinsndls.com/2012/07/23/fashion-in-black-white-part-iv-graphics/> (30/10/2016)

Görsel Kaynaklar

- Figür 1. https://ondinedecadierdeveauce.files.wordpress.com/2014/04/05861-george_braque_muse_e_imaginaire_maison_de_l_estaque_1908.jpg (10.10.2016)
- Figür 2. <https://www.tumblr.com/search/post%20impressionism%20through%20surrealism> (10.10.2016)
- Figür 3. <https://www.wikiart.org/en/fernand-leger/the-woman-with-the-armchair-1913> (10.10.2016)
- Figür 4. Robinson, M., Rosalind, O. 2008. *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*. London: Flame Tree. s.82.

Figür 5. Robinson, M., Rosalind, O. (2008). *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*, London: Flame Tree. s.81.

Figür 6. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82607> (10.10.2016)

Figür 7. Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., Nie, R. (2006). *Fashion A History From The 18th Century To The 20th Century Volume II: 20th Century*, Köln: Taschen. s.340.

Figür 8. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.1289/> (12.10.2016)

Figür 9. <https://tr.pinterest.com/pin/73535406391952337/> (12.10.2016)

Figür 10. <https://lovinglifeandbeingabitch.files.wordpress.com/2013/01/1927b.jpg> (12.10.2016)

Figür 11. <https://lovinglifeandbeingabitch.files.wordpress.com/2013/01/1924a.jpg> (12.10.2016)

Figür 12. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/94705> (12.10.2016)

Figür 13. Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., Nie, R. (2006). *Fashion A History From The 18th Century To The 20th Century Volume II: 20th Century*. Köln: Taschen. s.467.

Figür 14. Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., Nie, R. (2006). *Fashion A History From The 18th Century To The 20th Century Volume II: 20th Century*. Köln: Taschen. s.438.

Figür 15. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82563> (13.10.2016)

Figür 16. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/94705> (13.10.2016)

Figür 17. <http://theredlist.com/wiki-2-23-1185-1189-view-revolutionary-profile-gabrielle-chanel.html> (13.10.2016)

Figür 18. <http://theredlist.com/wiki-2-23-1185-1189-view-revolutionary-profile-gabrielle-chanel.html> (13.10.2016)

Figür 19. <http://theredlist.com/wiki-2-23-1185-1189-view-revolutionary-profile-gabrielle-chanel.html> (13.10.2016)

THE RE-MATERIALIZATION OF YAŞAR KEMAL'S *TENEKE* AT THE CROSSROADS OF GENRES

LEYLA BURCU DÜNDAR

Assist. Prof., Başkent University

Department of Turkish Language and Literature

leyla@baskent.edu.tr

ABSTRACT*

Yaşar Kemal (1923-2015) is a leading author of Turkish literature with worldwide acclaim, whose oeuvre is regarded as the incarnation of Anatolian culture. *Teneke*, one of his early works, was written in 1954 and published in installments in a newspaper the very same year. Although the text appeared as a book as early as 1955, it is apparent that an indecision regarding its genre was present. *Teneke*, translated into English as *The Drumming-Out*, was addressed as a "short novel or a long novelette" on the book cover of the second edition dating from 1959. Besides, it was included in the collected short stories of the author published in 1967; however, it was excluded from the 4th edition in 1972. Therefore, this year onwards, it came into being as a separate book. But more was yet to come: In 1965, Yaşar Kemal adapted the text into a play, which was staged both in Turkey and abroad. Yet this version of the text was not published for years to come. 1978 onwards, *The Drumming-Out* was published as a book with novel and play versions together; and since then, this format has been preserved. Its publishing history proves that, Yaşar Kemal was continuously occupied with issues regarding the intersection of literary genres. The text's being fictionalized as a novel, short story, and play gradually; and it's finally being materialized as a novel and play simultaneously invites a comparative analysis. In this paper, different versions of the text are analyzed so as to discuss the author's perceptions and assumptions on genres and their reading public. For this purpose, the dissociation of contents and employment of diverse techniques specific to certain genres are investigated. As a result, the boundaries between genres and corresponding production/consumption strategies are scrutinized by examining the materialization of the same text in different forms.

Keywords: Yaşar Kemal, *Teneke*, literary genres, narrative strategies.

* This article is the *revised and enlarged version of the paper presented at a SHARP-sponsored conference "From Text(s) to Book(s)", organized by Université de Lorraine in Nancy/France which was held in June 21-23, 2012.*

TÜRLERİN KAVŞAĞINDA YAŞAR KEMAL'İN *TENEKE* ADLI YAPITININ YENİDEN KURGULANMASI

ÖZ

Dünya çapında tanınan ve Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından olan Yaşar Kemal'in (1923-2015) eserleri, Anadolu kültürünün dışavurumu addedilir. Yazarın erken dönem yapıtlarından biri olan *Teneke*, 1954 yılında yazılmış ve aynı yıl gazetede tefrika edilmiştir. Metin hemen 1955 yılında kitaplaşsa da, edebî tür olarak nerede durduğuna ilişkin bir kararsızlığın söz konusu olduğunu düşündürür. İngilizceye *The Drumming-Out* olarak çevrilen *Teneke*'nin, 1959 tarihli ikinci baskısının kapağında "kısa roman veya uzun hikâye" olarak nitelendiği görülür. Ayrıca 1967 yılında yazarın öykülerinin toplandığı kitaba da girer; ancak 1972'deki dördüncü basımında yer almaz. Dolayısıyla o tarihten sonra *Teneke*, tek başına bir kitap halini alır. Ancak bu kadarla da kalmaz; Yaşar Kemal 1965 yılında metni oyunlaştırır. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli yerlerde sahnelenen oyunun metni ise hemen yayımlanmaz. 1978'de *Teneke*'nin roman ve oyun versiyonları bir arada basılır; sonraki tüm baskılarda da bu özellik korunur. Metnin tarihçesine ilişkin bu olgular, Yaşar Kemal'in edebî türler arasındaki kesişimler üzerine düşündüğünü kanıtlar. Metnin, önce roman, sonra hikâye, ardından oyun olarak kurgulanmış olması ve nihayet roman ile oyun versiyonlarının bir arada sunulması, karşılaştırmalı bir incelemeyi gerektirir. Bu makalede, yazarın edebî türler ve onların okurlarına ilişkin anlayış ve varsayımlarını ortaya koymak üzere metnin farklı versiyonları çözümlenmiştir. Bu amaçla, farklı türler üzerinden, olay örgülerindeki ayrışma ve muhtelif tekniklerin kullanımı incelenmiştir. Sonuç olarak, Yaşar Kemal'in aynı metni farklı formlarda nasıl kurgulandığının araştırılmasıyla, edebî türler arasındaki sınırlar ve bunlara karşılık gelen üretim/tüketim stratejileri ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, *Teneke*, edebî türler, anlatısal stratejiler.

INTRODUCTION

Yaşar Kemal, born as Kemal Sadık Gökçeli, is one of Turkey's leading writers and outspoken intellectuals. He was born in 1923 in Hemite, now called Gökçedam, in South Anatolia. Being as old as the Republic of Turkey, he witnessed all the hardship that the country went through, together with the cultural prosperity that Anatolia provided. His family had moved from the shores of Lake Van due to foreign occupation during World War I, and he had a difficult childhood as well: First he lost his right eye in an accident, and then he witnessed his father being stabbed to death. Yaşar Kemal did not complete his formal education, but worked in numerous jobs at factories, cotton plantations, and rice fields. Earning his living at a public library and a village school for a while, he became first a letter-writer, then a journalist, and finally a writer. His first book *Ağtlar* ("Ballads") was published as early as 1943, which was a compilation of folkloric material. Then in 1952 came *Sarı Sıcak* ("Yellow Heat"), his collection of short stories, which was followed by *İnce Memed* ("Memed, My Hawk") in 1955 that brought international acclaim. Since then, Yaşar Kemal gives voice not only to the toils, but also to the hopes of people from Çukurova region with his oeuvre that spans more than eight decades. Having his work translated

into more than forty languages, he received numerous awards and distinctions, final one being “Grand Officier de la Légion d’Honneur de France” in 2011.

Teneke, one of Yaşar Kemal’s early works, was written in 1954 and published in installments in *Cumhuriyet*, a daily newspaper, the very same year. Translated into English as “The Drumming-Out”, it is the story of a young and idealist mayor, and his struggle with the landowners (*aghas*) in favour of villagers working on rice plantations in Çukurova region. The text was published in book form in 1955; yet the transformation that it had undergone makes it inevitable to scrutinize the conventions forming genres. *The Drumming-Out* was addressed as a “short novel or a long novelette” on the book cover of the first, second, and third editions dating from 1955, 1959, and 1963 respectively. Besides, it was included in the collected short stories of the author published in 1967; however it was excluded from a later edition in 1972. Therefore, this year onwards, it came into being as a separate book, as a novel. Then in 1965, Yaşar Kemal adapted the text into a two act play, which was staged both in Turkey and abroad. It even brought the first prize at the International Nancy Theatre Festival in 1966. *The Drumming-Out* was adapted into an opera as well, which premiered at La Scala of Milan in 2007. The play version of the text was not published until 1978. This date onwards, it was published as a book with novel and play versions together; and since then, this format is preserved. First published as a serialized literary work, then materialized as a story, novel, and finally a play, publication history of *The Drumming-Out* invites a comparative analysis on the boundaries of genres.

Genre theory, owing much to the foundations that Aristotle had laid long ago, evolved considerably in the 20th century, deconstruction being the strongest influence. French philosopher Jacques Derrida, in his trail blazing article entitled “The Law of Genre” which was published in 1980, argues that individual texts do not belong to certain genres, but they rather participate in them: “[T]here is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging” (1980: 65). This approach is appropriate for the case of *The Drumming-Out*, as it is a text that emerges at the crossroads of different genres. On the other hand, the major characteristic of a genre is that it defies any classification according to Derrida. As he puts into words, “at the very moment that a genre or a literature is broached, at that very moment, degenerescence has begun, the end begins” (1980: 66). Despite this historical intervention, the indispensability of categorization to a certain extent is beyond any dispute. Poetics is a must for literary scholarship to fulfil its purpose, since it enables to attain a repertory of distinction and interrelation.

A much earlier study based on a comparison between genres belongs to Russian philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin. In his paper entitled “Epic and Novel”, which originally dates from 1941, but became well known after being re-published in the 1970s, he attempts to introduce a theory of the novel. In this paper, Bakhtin emphasizes that literary genres’ defining features are “considerably older than written language and the book”, whereas the novel is the sole genre that keeps on developing (1981: 3). From that point of view, the boundaries mentioned above, in the context of *The Drumming-Out*,

vanish the moment they are set. But yet it must be possible to talk about certain features determining literary genres. For instance, one may well argue that the novel parodies other genres. Whereupon it possesses an amorphous structure, that is reminiscent of other genres. This characteristic has a significant outcome which was stated by Bakhtin as follows: "In an era when the novel reigns supreme, almost all the remaining genres are to a greater or lesser extent 'novelized'" (1981: 5). There is no doubt that the "novelization" of literary genres brings about the dissociation of the solid and rigid qualities assigned to them. Novelization implies the liberation of genres "from all that serves as a brake on their unique development, from all that would change them along with the novel into some sort of stylization of forms that have outlived themselves" (1981: 39). However, in the case of *The Drumming-Out*, drama still preserves its qualities as the oldest form of literature.

In this paper, Yaşar Kemal's perception of textual codes and conventions regarding different versions of the text will be investigated, aiming to specify certain technical distinctions. To this end, not only the content—that is the differences regarding characters and plot—, but also the form will be examined. As a result of this, a comprehensive analysis of the materialization of the same text in different forms will be done, as well as corresponding production and consumption strategies.

DISSOCIATION OF CHARACTERS

The difference between the novel and play versions of *The Drumming-Out* may initially be observed in the characters. There are numerous characters that do exist in the novel, while absent in the play version. This is because many characters present in the novel do not have a vital role in the story. They either appear only as a name, or just in a few sentences. Besides, sometimes even more pronounced characters appear to be loosely depicted in the play. For instance, Kör Cemal ("Cemal the blind") and Pehlivan Usta ("Wrestler master") are punished in the novel for standing up to landowners. These characters symbolize the villagers' revolt against rice plantation owners, but they do appear and disappear spontaneously in the seventh chapter of the novel.

In the novel there are almost thirty characters, some of which are principal while the rest are secondary in the plot, or totally invisible to the reader. On the other hand, the number of characters in the play version decreases by one-third. This transformation crystallizes Yaşar Kemal's perception of textual codes relating to corresponding genres. Briefly, the wide group of characters present in the novel must have seemed inappropriate to transfer into the play version. The ones lacking a significant role in the plot were left aside, since they could have only been non-functional characters in the play. On the other hand, some new characters are introduced to the play considering the "action" element of the dramatic arc. As it is observed that the writer highlights the actions in the text, he must have re-materialized the text with careful consideration of the enactment of the play. Several elements which are absent in the novel but present in the play all affirm this finding.

Another point regarding the characters is differences between two versions of *The Drumming-Out*. Some characters appear with the same name, despite having certain

dissimilarities. Those may well be regarded as two separate characters of two different texts, but there also exists a few contradictions between two versions. For instance, “Kaymakam” (the mayor) is introduced as being twenty four (2004: 23) and twenty six years old (2004: 28) in succeeding pages of the novel; whereas he is “about twenty three” (2004: 84) in the play. A much more remarkable difference is about “Zeyno Karı”’s age. As she is portrayed as an old and bold woman inciting the rebellion in the novel; she seems to owe her tenacity and determination to her age. Being “over sixty” (2004: 61) in the novel, she turns out to be “about forty” (2004: 84) in the play. Another contradiction is about the names of the characters. For instance, “Tevfik Ali Bey” of the novel turns out to be “Tevfik Ağa” in the play. Keeping in mind the considerable difference between being a “bey” (mister) and an “ağa” (agha), one starts to question the motivation behind this alteration. An even more striking change is about “Kürt Memed Ali” (Memed Ali the Kurd) of the novel. He is depicted as a courageous man who is wholly void of fear, and who dares to resist the landowners all alone. His ethnic origin and his distinctive personality are interwoven in the novel, whereas his Kurdishness disappears and he becomes only “Memed Ali” in the play. This reaction of the writer might have been due to his overrating of the role of theatre audience. One may conclude that, according to him, the text as a book is a way more independent medium of expression than a text put on stage. As the collective reception of dramatic texts influences the production of it, Yaşar Kemal must have hesitated to highlight an ethnic remark. At this point, the historical period in which the text was produced as a play should also be kept in mind which is probably the reason of that self-censor.

One final remark regarding the differences between two versions of the text in terms of characters is the introduction of new names such as “Döne Karı”, “Hürü”, “Ziraatçı” (agriculturist), “Posta Müdürü” (postmaster), and “Tellal” (hawker). The addition of Döne Karı and Hürü is probably to neutralize the male dominant structure of the story, since Zeyno Karı mentioned above is the only female character in the novel. Leaving the agriculturist and postmaster aside, let us mention the function of the hawker. He definitely serves just as the narrator in the novel: The hawker not only narrates and summarizes, but also comments on the story. He often criticizes too, while observing and participating in the action as well.

DISSOCIATION OF PLOT

The difference between the novel and play versions of *The Drumming-Out* may be observed in the plot as well. For this purpose, the parts that are present in the novel but missing in the play are determined, and the underlying reason for this choice is examined. The novel consists of nine chapters, four of which do not exist in the play; whereas the play consists of two acts and ten scenes. Below is a scheme that illustrates how the plot of the novel is transposed into the play:

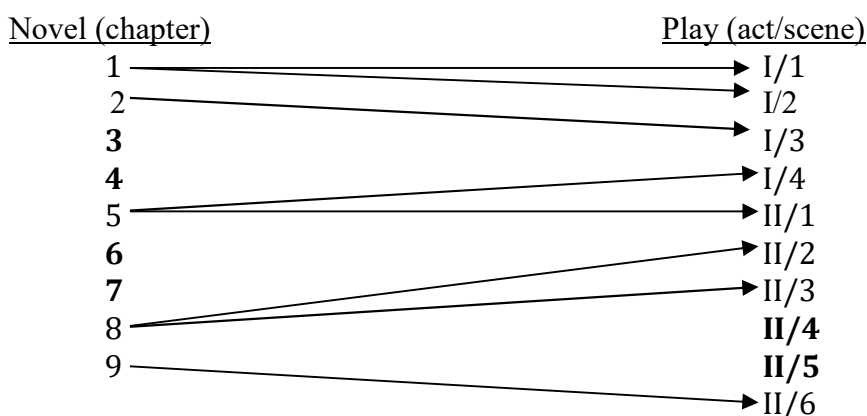


Figure 1 Plot of the Text

In line with the above scheme, third, fourth, sixth and seventh chapters of the novel are excluded from the play. On the other hand, fourth and fifth scenes of the second act of the play are added to the text. Examining the contents of these parts will help us to figure out the writer's perception of textual conventions regarding different genres.

The plot of the third chapter of the novel can be summarized as follows: "Okçuoğlu", a local notable, leaves the village with threats as he faces the resistance of Memed Ali the Kurd against the evacuation. Whereas in the play, Okçuoğlu is portrayed as a far less intimidating person who avoids conflict with villagers and tries to solve problems by making use of his relations. In the novel, as Okçuoğlu gets angry at Memed Ali the Kurd, he frames such phrases and sentences: "Kurdish mentality!" (2004: 32); "Ignorants, you came to Çukurova with goat skin on your back... Now you've become human. You've come out of your caves, and settled in houses" (2004: 33). In the same chapter, also the narrator uses similar expressions as such: "Villagers are terrible, damned people, especially Kurds" (2004: 28); "This ignorant Kurd is also a damned one" (2004: 28). On the other hand, this accent on ethnic identity is quite softened in the play. Likewise, Memed Ali the Kurd is depicted as a hero for once being a bandit in the novel, which becomes totally invisible in the play.

The plot of the fourth chapter of the novel is not transferred into the play. Mainly composed of dialogues between the office secretary "Resul Efendi" and the mayor about unlawful acts of the landowners, this part is quite stagnant in nature. This chapter's being ignored while rewriting the text as a play may be due to the scarcity of action in this part. The landowners are challenged by the mayor's fidelity to law in the novel, whereas the solidarity of the villagers is emphasized in the play. That scene is dramatized in such a way that, Zeyno forces her way through the crowd and lays hold of the mayor (2004: 124). By that action oriented approach, the writer achieves to create a striking scene compared to the novel.

The plot of the sixth and seventh chapters of the novel, which do not exist in the play, can be summarized as follows: First, mufti attempts to bribe the mayor, and then landowners send telegrams so as to complain about the mayor. Cemal the blind and

Wrestler master resist against the landowners, which results in one of them being shot and the other's property being damaged. Since these characters do not appear in the play version, the resistance is limited to actions of Zeyno and Memed Ali in the play. Another remarkable difference between the versions of the text is gendarmes' accepting a bribe, which is skipped in the play. As above mentioned chapters are secondary in terms of the main climax, they are excluded from the play.

There are also some parts which do not exist in the novel, but are introduced to the play. Analyzing the contents of the fourth and fifth scenes of the second act, it is possible to figure out the elements that Yaşar Kemal thought to be indispensable for the dramatic structure and the effect he aimed to create by the play. The fourth scene is built around a new rising action, which is a trap set by the landowners against the mayor. As his room is filled with scorpions, the audience is intrigued by this scene. By that, the writer achieves to increase the tempo until the very end of the scene when a mysterious scream is heard. With the addition of this scene, the text is strengthened by a minor rising and falling action. The fifth scene is built around the landowners' attempts to get rid of the mayor by organizing a decree of appointment. In the novel these attempts are being realized by telegrams; whereas in the play the writer chooses to employ much more concrete actions. Yet in both cases, the mayor receives his letter of appointment thanks to the efforts of landowners. At the end of this scene, as the hawker announces the new appointment of the mayor, the resolution is reached.

The novel version of *The Drumming-Out* possesses a much loose structure compared to the play version, which is probably due to the amorphous nature of the novel as a literary genre. As a result of this, the novel lacks the rhythm by which the play encapsulates the audience. While re-materializing the text, Yaşar Kemal's main concern seems to be the curiosity effect. To ensure this effect, the play is composed of several rising and falling actions. The major climax, leading up to the moment of highest tension, is definitely the mayor's situation which remains unresolved until the very end. Besides, almost every scene creates a minor climax which will be resolved in the following scene. This technique provides a rhythm that guarantees to keep the curiosity alive all through the play. The dramatic structure of the play, excluding the exposition and resolution, can be shown in such a scheme:

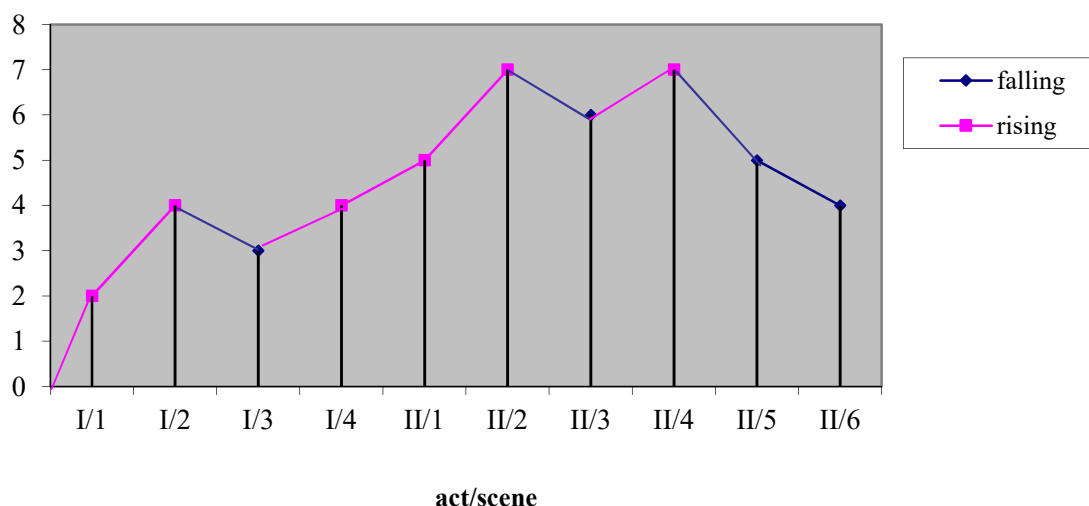


Figure 2 Rising/Falling Actions of the Play

Rising and falling actions essential to the scheme are as follows: First act starts with the question whether Resul Efendi will resign or not, and then whether he will sign the permits or not. Second scene continues with the mystery regarding the hawker's cup, and with the tension regarding the arrival of the mayor: Will he be able to arrive on time, or will Resul Efendi bow to pressure? Third scene involves falling actions such as the mayor's arrival and signing the approval in favor of rice plantation owners. Fourth scene ends with a rising action, the growing resistance against the landowners, which functions as a way to vitalize the attention of the audience.

Second act starts with the question how the mayor will act; as he decides to drain the fields a solution is achieved. Next scene involves two separate rising actions: Will the village be evacuated so that it is flooded for planting, and whether Memed Ali's wound is severe or not. Third scene gives an answer to the condition of the village, as well as to the success of the trap against the mayor. As the hawker announces that the mayor is appointed elsewhere, another solution is reached. The final scene is the dénouement in which the mystery of the hawker's cup is resolved: That precious cup once belonged to the commander-in-chief, Mustafa Kemal; therefore it was treasured by the hawker. This final remark intensifies the impression that Yaşar Kemal could not stand becoming a prey of populism as he transformed the text into visual form.

THEMATIC AND NARRATIVE STRATEGIES

After making a comparative analysis of two different versions of the same material in terms of characters and plot, a view from above necessitates to discuss thematic and narrative qualities that differ. First of all, *The Drumming-Out* is quite an unusual text in Yaşar Kemal's oeuvre, since there exist numerous references to contemporary political

issues such as the transformation of an agrarian country into an industrialized nation, and the adversities experienced due to this transition. Secondly, expressions present in both versions such as “motherland”, “Turkish nation”, “state”, “Ankara”, and “Atatürk” are much more common in the play. This preference might be explained in two ways: Either the writer aimed at engaging the audience with these expressions, or he felt the urge to include these due to the tense political climate of the period. Thirdly, references to soldiery and ethnicity are diminished in the play. The banditry and Kurdishness of Memed Ali of the novel becomes indistinct in the play. While he is the only one to arouse the villagers to revolt in the novel, a group of villagers undertake the task in the play. A similar change is observable in the mayor’s departure: While Memed Ali the Kurd is the only one to bid farewell to the mayor in the novel, a huge crowd gathers in the play. Obviously, the writer was well aware of the impacts of the theatre on society. Consequently, he did not hesitate to alter his original text.

On a comparative basis, two versions of the text can be analyzed in terms of extraneous references. “Beethoven” and “Picasso” are examples of these usages present in both texts, while much more is to be added to the play such as “Hitler” and “beatnik”. Somehow the writer has decided to introduce such references which seem quite incompatible with the Çukurova image created in readers’ imagination. Considering Yaşar Kemal’s novels, it is obvious that these usages are not typical. Therefore, it is possible to conclude that he perceives the inclusion of that kind of references as a tool specific to the play as a genre. Constructing the novel as a much diverse but closed genre, he regards the play as an action based and open genre. The writer prefers to compose the play with contemporary references employing a moderate discourse. The language of the text exhibits literary techniques such as irony and sarcasm in both versions; but there is a distinctive feature of the play which is the use of slang. As a result, one may conclude that, along with contemporary references, slang is regarded as a tool to pervade the audience.

The position of the narrator is another feature worth mentioning here. In the novel, there is a narrator who constantly explains and comments as a means of orienting and influencing the reader. Sometimes the narrator even criticizes the characters, identifying himself with them. He is replaced by the hawker in the play, who announces the course of events. The novel progresses by narration instead of dialogues, whereas the same material is transferred into the play partially by the function of the hawker, and then by the use of dialogues. Since the role of the hawker needed to be limited, dialogues sometimes became tediously long.

CONCLUSION

The Drumming-Out was fictionalized as a novel, short story, and play gradually. It was finally materialized for consumption as a novel and play simultaneously, which necessitated a comparative analysis. In this paper, in order to be able to shed light on Yaşar Kemal’s perceptions and assumptions on literary genres and their reading public, two different versions of the text are examined in detail. As a result, it is determined that he preferred to highlight some characters and their characteristics while ignoring others.

Moreover, he introduced new actions to be able to keep up to the rhythm of the play. Parts lacking tangible action and embodying trivial details were excluded in the play. This attitude stems from the assumption that dominant element of a play is nothing but action.

It is found out that Yaşar Kemal hesitated to use expressions that have political connotations, and stuck to widely acknowledged terms like “nation” and “state” while transforming the text. This is quite a curious approach, keeping in mind that the first time he was arrested for his political beliefs was when he was only 17, and he never gave up speaking out loud even if he is charged with disseminating separatism. The use of contemporary references and slang proves that the audience profile he envisaged is considerably different than the reader profile he had in mind. By re-materializing *The Drumming-Out*, he not only experienced codes and conventions regarding literary genres, but also challenged their boundaries, as well as creating corresponding production and consumption strategies. Analyzing that process, contributes to comprehend his unique mastery of blending epic and modern styles of storytelling. Yaşar Kemal, referred to as “Homer of Anatolia” by the critics, has left an impressive oeuvre behind, embodying a distinct personal style.

REFERENCES

- Bakhtin, Mikhail M. 1981. "Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel", *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson-Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 3-40.
- Derrida, Jacques. 1980. "The Law of Genre", tr. Avital Ronell, *Critical Inquiry* 7 (1): 55-81.
- Kemal, Yaşar. 2004. *Teneke*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TRAVMATİK YAŞANTILARI BAĞLAMINDA ÂŞIK VEYSEL VE MÜZİKLE TERAPİ

EZGİ YAZ
Uzm. Klinik Psikolog
Psikolojik Danışman
yazezgi@hotmail.com

ÖZ

Bu çalışmada Âşık Veysel'in şiirleri ile yaşamı, müzikle travmatik yaşantılarıyla başa çıkması ve müzikle ruh sağlığını koruması bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Öncelikle travmatik yaşantılar konu ile ilgili boyutlarıyla anlatılmıştır. Ardından Âşık Veysel'in yaşam öyküsü ile şiirlerinden yola çıkılarak ozanın travmatik yaşantıları, sonrasında Veysel'in travmatik yaşantılarıyla müzikle başa çıkması, böylelikle ruhsal yaralarını sarması ve ruh sağlığını koruması ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda, Âşık Veysel'in müziğin terapi edici işleviyle travmatik yaşantılarının üstesinden geldiği ve böylelikle ruh sağlığını koruduğu görülmüştür. Araştırmanın kuramsal evreni ve örnekleme Âşık Veysel'in duygularının doğrudan dışa vurumu olan şiirlerinin ve yaşam öyküsünün konuya ilişkin değerlendirilmesinden oluşmuştur. Araştırmada örnekleme yöntemine başvurulmuş, Âşık Veysel'in konuya ilişkin şiirleri ve yaşam öyküsü dayanak gösterilmiştir. Araştırma, betimsel analiz ve tipolojik analiz kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Veysel, müzikle terapi, ruh sağlığı, yaratıcılık, travmatik yaşantılar.

ÂŞIK VEYSEL IN THE CONTEXT OF TRAUMATIC EXPERIENCES AND MUSIC THERAPY

ABSTRACT

This study tries to evaluate Âşık Veysel's poems and his life in accordance with his struggle to maintain mental health and to cope with traumatic experiences through music. First, it explains traumatic experiences relevant to the study. Secondly, it evaluates Âşık Veysel's traumatic experiences together with the way he coped with them via music, healed himself and maintained mental health by looking at his poems and life story. Finally the study suggests that Âşık Veysel was able to maintain his mental health through therapeutic function of music. The theory and sample of the study consists of evaluating Veysel's life story and poems depicting his emotions. The study applies sampling method and it is based on Âşık Veysel's poems and his life story. The study is analysed using descriptive analysis and typological analysis.

Keywords: Âşık Veysel, music therapy, mental health, creativity, traumatic experiences.

GİRİŞ

Biyolojik, psikolojik, sosyal ve hatta sezgisel bir varlık olan insan, yaratılışı gereği varlığını dünyada ve kainatta konumlandırabilmek; biyolojik, psikolojik, sosyal ve sezgisel boyutlarıyla bir ahenk halinde var olabilmek için derin bir ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyacı, insanın etkileşim içinde olduğu içsel ve dışsal çevrenin koşullarına vereceği tepkileri, yaşamda kalabilmesi ve varlığını idame ettirebilmesi doğrultusunda yönlendirir. Nitekim insanın davranışlarının altında yatan asıl gaye canlılığını sürdürmek, yaşamda kalabilmek; bir başka deyişle de var olabilmektedir. İnsanın biyolojik, psikolojik, sosyal ve sezgisel boyutları da yaratılıştan bu gayeye dönük bir sistematige sahiptir. Bu sistematige insanın biyolojik boyutunu oluşturan şu örnek verilebilir: Sağlıklı sinir sistemi, organizmanın yaşamda kalabilmesini sağlayacak şekilde işleyen bir iletişim ağıdır. Organizmanın canlılığını tehdit eden herhangi bir olay ve durum karşısında da canlılığı sürdürürebilme yönünde çalışmaktadır. Mesela, bedende bir kesik olunca öncelikle sinir sisteminin öğeleri kendi aralarında iletişim kurar ve eşgüdüm halinde çalışarak akan kanın pıhtılaşmasını sağlar. Aksi takdirde kan kaybından yaşam sonlanabilir. Benzer şekilde, insanın psikolojik bütünlüğünü tehdit eden yaşantıları, onun ruhsal sistemini varlığını sürdürübilmesi yönünde tepkiler vermeye meyleder. Burada da asıl gaye ruhsal bütünlüğü koruyabilmek ve böylelikle var olabilmek, canlılığı idame ettirebilmektir. En genel anlamıyla travmatik yaşantılar ruhta açılan yaralardır. İnsana acı verir, adeta yaşama gücünü tüketir, yaşama tutunmasını engeller, insanın varlığını viraneye çevirip ruhsal ahengini sarsarak varlık bütünlüğünü tehdit eder ve bir müddet sonra onu sembolik olarak bilinçli ya da bilinçsiz bir yönelimle var olmak ile yok olmak arasında bir seçim yapmaya zorlar.

“Krizler ve travmatik olaylar bireyi duygusal, davranışsal ve fiziksel olarak olumsuz yönde etkileyen, baş edilmesi güç ve normal yaşam şartlarını zorlaştıran olaylar ve durumlardır.” (Zara, 2011: 91).

İnsan, bir o kadar basit ve bir o kadar da karmaşıktır. Bu karmaşıklığı teşkil eden şeylerin başında olayları nasıl algıladığı, yorumladığı ve değerlendirdiği gelir. Bu yüzden baş edilmesi güç olan, normal yaşam şartlarını zorlayan şeyin ne olduğu genel itibariyle kişiden kişiye göre değişir. Kırgın bir bakış veya bir söz, birinde travmatik etkiler bırakırken bir başkasında hiçbir etki bırakmayabilir. Bu durum insanın karmaşıklığından ileri gerir. İnsanın bir o kadar basit denilebilecek ortak genel davranış örüntülerinden yola çıktığında ise travmatik yaşantıların genel karakteristik özellikleri şunlardır:

1. İnsanın fiziksel bütünlüğünü tehdit eder.
2. İnsanın yaşamını tehdit eder.
3. İnsanın dünya ve insanlara olan inançlarını tehdit eder.
4. İnsanın sevdiklerini tehdit eder.” (Zara, 2011: 91-92).

Travmatik yaşantıların bu karakteristik özellikleri hemen hemen herkes için geçerlidir. Bu travmatik yaşantılara organ kaybı, sevilenin ölümü, aldatılma, boşanma,

ayrılık, istismar, şiddet, ihmal, kayıp, savaş, ekonomik kriz, salgın hastalık, ameliyat olmak vb. örnek olarak verilebilir.

Âşık Veysel'in türkülerinden, şiirlerinden ve yaşam öyküsünden yola çıkılarak onun ruhsal bütünlüğünü tehdit eden travmatik yaşantılarının bazı yönleriyle incelendiği bu çalışmada; Veysel'in ruhsal bütünlüğünü tehdit eden travmatik yaşantılarıyla müzikle başa çıkması, ruhsal yaralarını sarması ve ruh sağlığını koruması değerlendirilecektir.

Bu çalışmada müzik ile kast edilen: Müziğin terapötik işlevlerini teşkil eden uygulamalardan müzik aleti çalmak, şarkı söylemek ve beste yapmaktır. Esasen Âşık Veysel, yaşamı boyunca ezgiler eşliğinde söylenen şiir de denilebilecek olan türküler ile duygularını ve düşüncelerini dışa vurmuş; müziğin ritim ve ezgi boyutlarının terapötik etkisiyle ruhunu teskin etmiş ve psikolojik dayanıklılığını artırmış; müzik aleti sazı ile güvenli bağlar kurarak yalnızlığını gidermiş, acı veren yaşantılarından beslenen yaratıcılığının somut örnekleri olan besteleri ile ruhunu yeniden yapılandırarak var olmuş; kendisini gerçekleştirmiş ve tüm bunlar ile birlikte de kendi kendisine müzikle terapi yapmıştır.

TRAVMATİK YAŞANTILARLA MÜZİKLE BAŞA ÇIKMA

20. yy Türk ozanlarından Âşık Veysel Şatıroğlu'nun yaşamı art arda gelen talihsizliklerle başlamış ve bir müddet de çoğu insanın kendi kendine baş etmekte zorlanacağı travmatik yaşantılarla devam etmiştir.

Âşık Veysel Şatıroğlu, 1894 yılında Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan köyünde doğar. O dönemde yaygın olan çiçek hastalığından iki kız kardeşini ve bir gözünü kaybeder.

Âşık Veysel'in yaşam öyküsünde Ümit Yaşar Oğuzcan, bu durumu şöyle anlatır:

"Böylece yedi yaşına varmış. O yıl bir çiçek hastalığı salgını olmuş Sivas'ta. Küçük Veysel de yakalanmış. Sol gözünde çiçeğin beyi çıkmış kendi deyimiyle... Göz akıp gitmiş. Sağ gözüne de perde inmiş önceleri. Yalnız ışığı seçebiliyormuş bu gözüyle. Babasına "Çocuğu Akmağdeni'ne götür, orada bu gözünü açacak bir doktor var." demişler. Sevinmiş Ahmet Emmi. Gel gör ki talihsizlik yine yakasını bırakmamış Veysel'in. Bir gün inek sağarken babası yanına gelmiş. Veysel ansızın dönüverince; yakında bulunan bir değneğin ucu öteki gözüne girivermiş. O göz de akıp gitmiş böylece." (Veysel, 2001: 5)

Âşık Veysel, küçük yaşlarından itibaren ruhunda onulması zor yaralar açan travmatik yaşantılarla karşılaşmıştır. Önce iki kız kardeşini ve sonrasında da bir gözünü yitirmiştir. "Travmaya maruz kalmış bireylerin travma öncesinde, sırasında ve sonrasında verdikleri tepkiler ve yaşadıkları kendilerine özgüdür" (Zara, 2011: 93). "Çocukluk çağındaki yaralanmalar diğerleri tarafından onarılmayınca, insanın, yaşamını sürdürebilecek, hayatta kalabilecek baş etme yöntemlerini bulmaya yöneldiği düşünülmektedir. Baş etme yöntemlerinden birisinin, travmatik yaşantılar sonucu zarar gören veya kaybolan güven duygusunu, bağlı olduğu kişilerde bulamayan insanın kendi içinde bir gerçeklik kurarak, kurduğu bu gerçekliğin sınırlarını belirleyerek ve kontrolü elinde bulundurarak yaralarını sarmaya ve onarmaya çabaladığı yaratıcılık olduğu

söylenilebilir. Çünkü farklı bakış açılarıyla düşünebilmeyi de içinde bulunduran yaratıcılık, bazı insanlar için; gelebilecek tehlikelere, tekrarlanması beklenenlerle savaşmak için bilenen bir kılıç ve koruyucu bir kalkan olabilmektedir.” (Yaz, 2015: 22-23). Veysel, travmatik yaşantılardan sevilenin ölümünü, organ kaybını ve salgın hastalığı çocukken yaşayarak ruhsal yaralar almıştır. Bu yaraların ruhsal bütünlüğünü tehdit etmesiyle sembolik yok olmayı değil ozanlığı ile var olarak ruhsal bütünlüğünü korumayı seçmiştir:

*Ben bir adam olmazdım
Gerçek dostlar olmasaydı.
Gerçek şair olmazdım.
Çiçek gözüm olmasaydı
Âşık Veysel*

“Babası meraklı adammış. Halk ozanlarından şiirler okuyup ezberleterek avutmaya çalışmış oğlunu.” (Veysel, 2001: 5) Teselli için bir de saz almış oğluna. Veysel, bir halk ozanından saz çalmayı öğrenmiş. Kaybettiği dünya gözleriyle kararlı dünyasını gönül gözüyle görmeye ve acılarına saz eşliğinde söylediği şiirlerle, türkülerle katlanmaya başlamış. Acılarını, üzüntülerini, varlığını türkülere dökmüş; duygusal dışı vurumunu sağlamış. Kendi ruhundan parçalar olan müziğiyle ruhsal yaralarını sarmaya, onlarla küllerinden doğarak yaşamayı öğrenmeye başlamış.

“Türkün Türkü Çığırırız”da da acılarını, varlığını türkülere döktüğünü şu satırlarda ne de güzel anlatmıştır:

*İnler Veysel arı gibi
Bülbüllerin zarı gibi
Turnalar katarı gibi
Türkün türkü çağırırız (Veysel, 2001: 164-165)*

Veysel, tam yaşama tutunurken, travmatik yaşantılarının yaralarını türkülerle sararken, acılarının hançeri ile yaraları yine dağlanmış:

“Yirmi beş yaşındayken (1919) anası, babası Veysel’i Esmâ adında bir kızla evermişler ve kısa bir süre sonra ikisi de göçüp gitmiş bu dünyadan (1921). Acı üstüne acı gelmiş, ama bitmemiş talihin kötü oyunu. İkinci çocuğu on günlükken, anasının memesi ağzına tıkanarak ölmüş, ardından da karısı yanaşmalarıyla evden kaçmış. Bu çok koymuş Veysel’e. Daha dertli olmuş ve iyice içine kapanmış. Karısı koyup gittiğinde bir kızı varmış Veysel’in. Daha bir yaşını bile bitirmemiş. İki yıl kucağında gezdirmiş Veysel, ne çare o da yaşamamış.” (Veysel, 2001: 6).

Karısının onu terk etmesinin kendisinde yarattığı travmatik etkinin ne denli şiddetli olduğu, ruhunda açtığı yaraların izleri “Memlekete Destan Oldum” adlı şiirinde apaçık görülmektedir:

*Memlekete destan oldum
Karım beni beğenmedi
Eşten oldum dosttan oldum
Yarım beni beğenmedi*

*Ne söylesem deli dedi
Meyva vermez çalı dedi
Açma bana kolu dedi
Sarım beni beğenmedi*

*Ben gönlümün valisiyim
Altı çocuk velisiyim
Bir güzel delisiyim
Durum beni beğenmedi*

*Yine düştüm dilden dile
Gözyaslarım sile sile
Attı beni gurbet ele
Yarım beni beğenmedi*

*Geçti güzelliğin çağı
Gölköy'e kurdum otağı
Güz geldi döktü yaprağı
Dalım beni beğenmedi*

*Veysel yönüm yare döndüm
Lodos değmiş kara döndüm
Yeşillenmiş yare döndüm
Pirim beni beğenmedi (Veysel, 2001: 226).*

Âşık Veysel “İzi Kayıp Kendi Gizli Bir Yare” adlı şiirinde karısının yavaşmalarıyla kaçarak, kendisini aldatarak bırakıp gitmesinin ruhunda açtığı yaradan damlayan kan gibidir yazdıkları:

*Seherde ağlıyor bülbül biçare
O da benim gibi mi âşık yare
Başım alsam gitsem hangi diyare
Derdimi deftere yazarım böyle (Veysel, 2001: 106).*

Hazmedemez Veysel, olana bitene anlam veremez. Acıları, ruhundan seslere, sözlere taşar; derdirini müziğe yazar. Böylelikle yaşadıklarını anlamaya, anlatmaya ve anlamlandırmaya; acılarına katlanmaya çalışır. Ruhsal acılarının onu dağıtmaması için müzikle baş ettiğinin izleri görülür. Travmatik yaşantılarıyla ruhsal bütünlüğü sarsılan Veysel ya yok olacaktır ya da acılarını müziğiyle, türküleriyle yaşayıp sindirerek var olacaktır. Nitekim o, var olmayı seçer. Acıları onu dünyaya mal eder. “Güzelliğin On’ Par

Etmez” adlı türküsünde asıl karısının yaşattığı acılar olmasaydı yok olup gideceğini idrak ettiği görülmektedir:

*Güzelliğin on par'etmez
Şu bendeki aşk olmasa
Eğlenecek yer bulaman
Gönlümdeki köşk olmasa*

*Tâbirin sığmaz kaleme
Derdin dermandır yâreme
İsmin yayılmaz âleme
Âşıklarda meşk olmasa*

*Kim okurdu kim yazardı
Bu düğümü kim çözerdi
Koyun kurt ile gezerdi
Fikir başka başk'olmasa*

*Güzel yüzün görülmezdi
Bu şak bende dirilmezdi
Güle kıymet verilmezdi
Âşık ve maşuk olmasa*

*Senden aldım bu feryâdı
Bu imiş dünyanın tadı
Anılmazdı Veysel adı
O sana âşık olmasa (Veysel, 2001: 82)*

“Travmatik olay sırasında ve sonrasında kişinin yaşamını devam ettiren işlevleri ve uyumu ciddi anlamda hasara uğrayabilir. Kişinin travmatik olaylarla tek başına başa çıkması zor olabilir, ancak aile ve sosyal destekle normal bir hayatı yaşamaya başlaması mümkündür.” (Zara, 2011: 92) Veysel’in tüm bu travmatik yaşantılarla başa çıkabilmesine yardım edecek ne annesi ne babası ne kardeşi ne evladı ne de karısı kalmıştır. Tüm bu acılarını atlatabilmesine yardım edecek can dostu, annesi, babası, sevgilisi her şeyi müzik aleti, sazı olmuştur. O, sazının desteği ile ruhunu iyileştirerek normal bir hayata yeniden başlamıştır:

SAZIM'A

*Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı aşık etme
Lâl olsun dillerin söyleme yalan
Garip bülbül gibi ah u zar etme*

*Gizli dertlerimi sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım
Bebe gibi kollarımda yaylattım
Hayali hatır et beni unutma*

*Bahçede dut iken bilmezdin sazı
Bülbül konar mıydı dalına bazı
Hangi kuştan aldın sen bu avazı
Söyle doğrusunu gel inkar etme*

*Benim her derdime sen ortak oldun
Ağlarsam ağladın gülersem güldün
Sazım bu sesleri turnadan mı aldın
Pençe vurup sarı teli sızlatma*

*Ay geçer yıl geçer uzarsa ara
Giyin kara libas yaslan duvara
Yanımdan göğsünden açılır yara
Yâr gelmezse yaraların elletme*

*Sen petek misali Veysel'de arı
İnleşir beraber yapardık balı
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı
Ben babamı sen ustanı unutma (Veysel, 2001: 235).*

Görüldüğü üzere Âşık Veysel, travmatik yaşantıların genel karakteristik özelliklerinin hepsini teşkil eden olaylara, durumlara birden fazla kez maruz kalmıştır: Fiziksel bütünlüğünü ve yaşamını tehdit eden iki göz kaybı ile çiçek hastalığını; sevdiklerini tehdit eden ölümü-iki kız kardeşinin, annesinin, babasının ve iki evladının kaybını-; insanın dünyaya ve insanlara olan inançlarını tehdit eden nitelikte karısı tarafından başka erkeklerle aldatılmayı ve terk edilmeyi yaşamıştır.

TRAVMATİK YAŞANTILARLA MÜZİKLE BAŞA ÇIKMANIN SONUÇLARI

Travmatik yaşantılarla karşılaşan ruhun ahengi sarsılır. Böyle zamanlarda ruh, sarsılan ahengi dağılmasın diye insanı birtakım tepkiler vermeye yönlendirir. Ruhsal bütünlüğü koruyan bu tepkilerden bazıları sanat yolu ile anlatmaktır. Gerek müzikle gerekse edebiyatla ve hatta müziğin edebiyatın birbiri içinde eridiği türkülerle anlatmak bu tepkilerdendir. Âşık Veysel'in de travmatik yaşantılarıyla sarsılan ruhu, türkülerle anlatarak yaratıcılığının ürünleri ile özdeşleşme tepkisini vermiştir.

Âşık Veysel'in travmatik yaşantılarıyla müzikle başa çıkması değerlendirildiğinde genel itibari ortaya çıkan sonuçlar şunlardır:

İnsanın travmalarını tekrar tekrar anlatması, onu acısına karşı duyarsızlaştırır ve kaybettiği kontrol duygusunu eline almasını sağlar. Veysel de yaşadıklarını ruhundan parça olan türkülerle tekrar tekrar anlatmış ve önce travmatik yaşantılarının yaralarını sarmıştır. Türkülerle hem sesleri, ritmi hem de sözleri kendisine merhem olacak şekilde birbirleri içinde ahenkle eritmiştir.

Âşık Veysel, travmatik yaşantılarıyla kaybettiği güven duygusunu, müzik aleti sazı ile tekrar kazanmıştır. Aynı zamanda gizilgüçlerini kullanarak yaşama uyum sağlamıştır. Sazı vasıtası ile yaşadığı dönemde Türkiye onu tanımış ve sıradan Veysel değil de Âşık Veysel olarak gönüllerde varlığını konumlandırmıştır.

Müzik aleti çalma, türkü söyleme ve beste yapma da var olmaya ve ruhsal bütünlüğü korumaya dair tepkilerdendir. İçinde müziğin yer aldığı bu tepkiler insanın sarsılan ruhsal ahenginin sağlanmasını kolaylaştırır. İnsanı hem kendi iç dünyasıyla hem de dış dünyayla ve sezgisel boyutuyla ilişkili olan kainatla uyum haline getirir. Çünkü müzik "Bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatıdır. Musikinin iki ana unsurundan biri ses, diğeri ritimdir" (Özkan, 2016: 35). "Dilin en küçük parçası, dilin malzemesi olan ses alalede ses, ses kelimesinin umumi manasiyle seda karşılığı olan ses demek değildir. Tabiatte canlı cansız varlıkların çıkardıkları çeşitli sesler, seda ve gürültüler vardır. Dildeki ses, seda ve gürültüden başka bir şeydir. Dil sesinde de gerçi seda vardır. Fakat bu seda gelişigüzel bir seda, ham ve basit bir seda değil; kalıptan işlenmiş bir sedadır. Yani her sedada dildeki manasiyle bir ses yoktur, fakat her dil sesinde bir seda vardır. Demek ki dildeki ses şekilli bir sedadır" (Ergin, 2007: 30). Aynı zamanda müzik, insanın duygularını, düşüncelerini seslerle; seslerin eşlik ettiği sözlerle anlatma biçimidir. Sözler de şekilli seslerden, sedalarda meydana gelmiştir. Dilin kendi içinde bir ahengi vardır. Bu ahenk, müzikal seslerle birleşince zengin bir ahenk meydana getirir. Bu ahenk, adeta ruhu akort etmektedir. Türkülerde de hem sözel dilin hem de müziğin ahengi birleşir.

Müziğin özünde ahenk vardır. Bu ahenk hem insanın biyolojik, psikolojik, sosyal ve sezgisel boyutları ile hem ruhunun dinamikleri ile hem de kainatın ruhu ile etkileşim halindedir. Bu etkileşim, bozulan ahengin olması gerekene dönmesini doğrudan ya da dolaylı olarak sağlar.

Müzik, insanların yaşamdan doyum almasına da yardım eder. Travmatik yaşantılar, insanın yaşama dair inançlarını zedeleyerek umudunu azaltarak yaşamdan doyum almasını engeller. Gözlerini kaybeden Veysel, kulakları ile kainatın müziğini algılamış, onu bestelerinde acıları ile özümseyerek dışa vurmuş ve kaybettiği yaşam hazzını yeniden duyumsayabilmiştir.

Travmatik yaşantılarla bozulan ruhsal ahenk müziğin terapötik işlevleriyle dengelenebilmektedir. Bu çalışmada müzikle terapi ile hem müzik aleti çalma hem şarkı söyleme hem beste yapma boyutları kast edilmiştir ve ele alınmıştır.

Beste yapmak yaratıcılığın bir boyutudur. Yaratıcılık, ruh sağlığını korur ve hatta pek çok ruhsal hastalığın iyileşme sürecine katkıda bulunur.

“Ruh sağlığı kavramının çağa, topluma ve bireyin gelişim dönemlerine göre değiştiği bilinmektedir. Bu değişkenlik ve göreceliği göz önünde tutarak, ‘Ruh sağlığı, kişinin var olan gücünü verimli bir şekilde kullanması ve çevresine etkin uyum sağlaması durumudur’ diye tanımlanabilir. Bunu başarabilmesi için kişi, kendine karşı olumlu ve sağlıklı bir tutum geliştirmelidir; kendini benimsemeli ve saygın bir kişi olarak görebilmelidir; gücünü verimli bir şekilde kullanabilmelidir” (Bakırcıoğlu, 2007: 3). Yaratıcılık da dolaylı olarak bunları sağlamakta, aynı zamanda yaratıcılığın işlevlerinden bazılarıyla ruh sağlığının amacı örtüşmektedir. “Ruh sağlığı diye anılan bilim dalının amacı, kişinin ruhsal hastalıklarına karşı savunma gücünü artırmak, hastalıklardan korunmasına çaba göstermek ve gizilgüçlerini verimli bir şekilde kullanmayı başararak daha mutlu yaşamasını sağlamaktır” (Bakırcıoğlu, 2007).

Beste yapmak doğrudan veya dolaylı olarak ruh sağlığının amacını gerçekleştirmektedir. Yaratıcılık insanın ruh sağlığını korumasına yardımcı olur. Çünkü yaratıcılık ile ifade etmek, anlatmak öncelikle insanın acısıyla arasına bir mesafe koyar. Acısıyla arasına mesafe koyan insan acının tutsaklığından azad olmaya başlar, kontrolü eline alır ve var olan gizil güçlerini kullanarak ruhsal bağışıklık sistemini güçlendirir. Farkında olmadan gizilgüçlerini yaralarını sarmak için de kullanmaya başlar. Ruhundaki boşluklar doldukça, kendini iyi hissettikçe psikolojik dayanıklılığı artar. Çünkü ister sezgisel ister bilişsel yolla başlayan “Yaratıcı düşünce biçimi imgeleme, tasarıma dayanan düşünceyle gerçekçi düşünme arasında bağlantı kurar. Bu bağlantı düşünceye esneklik kazandırır. Böylece imgeleme, tasarıma dayanan düşünceden gerçekçi düşünceye; gerçekçi düşünceden imgeleme, tasarıma dayanan düşünceye doğru kaymalar yapılır. Yaratıcı düşüncedeki esneklik ve kayma, karşılaşılan engellerin aşılmasında, sorunların çözülmesinde kolaylık sağlar” (Köknel, 1998: 155). “Yaratıcı ‘süreçler’ insanın, alışlagelmiş duygularını, düşüncelerini, ilişkilerini ve eylemlerini aşma çabalarını tanımlar” (Geçtan, 1999: 180). Âşık Veysel de gerek şiirlerini gerek bu şiirlerine eşlik eden müziğini üretirken yaratıcı potansiyelinin açığa çıktığı süreçleri yaşamıştır. Tüm bu süreçler, travmatik yaşantılarının ruhunda açtığı yaraları nasıl saracağına dair sezgisel esneklik sağlamış; bu esneklik ile içinde bulunduğu acı veren travmatik yaşantılarından sıyrılmanın yollarını içinde duyumsamıştır.

“İnsanın yaratıcılık potansiyeli, yeteneklerini barındırmaktadır. Yetenekli olduğu bir alanda yaratıcılığını kullanan insan, kendisini biricik ve değerli hisseder. Böylelikle başka alanlarda duyduğu aşağılık duygusunu telafi eder. Kendisini yeterli ve başarılı hisseden insan, diğer insanlara da kendisini kabul ettirebilme güvenini duyumsar.” (Yaz, 2015: 113) Ruhsal acılar insana kendisini güçsüz ve yetersiz hissettirir. Bu hisler onu insanlardan uzaklaştırabilir. Âşık Veysel’in karısı tarafından beğenilmeyip aldatılması da bir erkeğin benlik değerini yerle bir eden travmatik yaşantılardandır. Böylesi durumlar Bireysel Psikoloji’nin kurucusu Alfred Adler’in ortaya koyduğu kavram olan “aşağılık duygusu”nu hissetmesine neden olmaktadır. İnsan, aşağılık duygusundan kurtulabilmek için bilinçli ya

da bilinçsiz bir yönelimle üstünlük çabalarına girer. Âşık Veysel, ağır darbe alan erkeklik gururunu, yetersizlik hissini türkülerıyla insanların gönlünde var olmasıyla, bu alandaki başarısıyla telafi etmeye, yüceltmeye çabalamıştır. Bu çabalarının sonucunda hem yaşadığı köyündeki hem Türkiye'deki hem de dünyanın bazı yerlerindeki insanlar onu yaşadığı dönemde halk ozanı olarak bağrına basmıştır.

“Sanat tarihinin başlangıcından günümüze dek, yaratıcı olan, sanat ürünleri veren kişilerin değerlendirilmesinde birbirine karşıt iki görüş çatışmıştır. Bunlardan birine göre yaratıcılık Tanrı'nın doğanın verdiği bir güçtür. Yaratıcı insan ayrıcalıkları, özellikleri, üstünlükleri, üstün beceri, yetenek ve yetileriyle dünyaya gelir. Kendisinin, çevrenin, toplumun dünyasını, yaşam biçimini değiştiren ürünleriyle yaratıcılığını sürdürür. İkinci görüşe göre, yaratıcılık ve sanat bireysel çatışmaların ve sorunların yüceltme yoluyla çözümüdür. Yaratıcı ve sanatçı insan, saplantılı, takıntılı, tutkulu olup bunlara yaratma ve yüceltmeyle biçim ve renk verir. Yaratıcılığın ve sanatçının yorumunu yapmaya çalışan iki görüşün de yetersiz olduğunu söyleyebilirim. Bu süreçleri tek nedenle açıklama, tek görüşle yorumlama olanağı bulunmadığı kanısındayım. Ancak yaratıcılıkta ve sanatçı kişiliğinde, kişiliği oluşturan bütün bedensel, ruhsal ve toplumsal katmanların, farklı biçimde örgütlendiği ve işlev yaptığı kabul edilmektedir” (Köknel, 2005: 370). İnsana dair her ne söylenirse eksik kalacaktır. Çünkü her insan türdeşleri ile benzer niteliklere sahip olmasına karşın parmak izi kadar özeldir. Her insanı değerlendirirken türdeşleri ile sahip olduğu nitelikler ile birlikte kendine münhasır nitelikleri birlikte değerlendirilmelidir. Âşık Veysel'in yaratıcılığı için Köknel'in söylediği her iki görüş de geçerli olmakla birlikte ağır basan ve bu görüşleri aşan, Veysel'in travmatik yaşantılarının onu yaratıcılık potansiyelini kullanmasına yönelttiğidir. Bir başka deyişle, Özdemir Asaf'ın sanatsal yaratıcılığın gücünün kaynağına dair dile getirdikleri Âşık Veysel için de geçerlidir: “Yaşam'a ve yaşam'ın en yüce katı sanata, heyecanın ve güzelliğin gücünü 'mükemmellik'lerden çok 'zaaf'lar sağlar.” (Asaf, 1996: 39)

Âşık Veysel, çocuk yaşlardan itibaren travmatik yaşantılara maruz kalmıştır. Çocuk yaşlarda maruz kaldığı travmatik yaşantılar onun yaşamını da biçimlendirmiştir. Unutulmamalıdır ki: “Dünyaya bir takım organik kusurlar ve yetersizliklerle gelen çocukların, küçük yaşlardan beri, çoğu zaman sosyal duygularının engellenmesine yol açan acı bir yaşama savaşına girdiklerini temel bir yasa olarak ortaya koyabiliriz.” (Adler, 2010: 61) “Bu aşağılık duygusu, her türlü çocukça çabanın kaynağı olan bir hareket noktası, bir itici güç olarak rol oynamaktadır. Çocuğun, huzur ve güvenliğe nasıl ulaşacağını belirlemekte, hayatın gayesini belirlemekte ve bu gayeye götüreceği yolu çizmektedir.” (Adler, 2012: 62) “Belli bir ölçüde hepimizde aşağılık duygusunun olduğunu söyleyebiliriz; çünkü hepimiz de canla başla düzeltmek, iyileştirmek istediğimiz konumlarda bulunuruz. Cesaretimizi yitirmemişsek, konumumuzu iyileştirip içimizdeki aşağılık duygularından dolaysız, gerçeğe uygun ve memnurluk verici bir şekilde kurtulmaya çalışırız. Hiç kimse yoktur ki aşağılık duygusuna uzun süre katlanabilsin; içindeki bu duygu gerilim durumuna sokar insanı, gerilim de onu bütün anlamsızlığıyla bir eylemde bulunmaya zorlar.” (Adler, 2011: 55) Âşık Veysel, çalışmada karısının kendisini aldatıp terk etmesi ele alınırken değinildiği üzere travmatik yaşantılarının ruhunda yarattığı yetersizlik duygusunun da

etkisiyle ozanlığı ile sazı eşliğinde söylediği kendi türküleri ile iyileşerek güçlenmiş ve özdeşleştiği türküleri ile kendini gerçekleştirip var olmuştur. “Sanatsal ilüzyon sayesinde simge ve yerdeş ürünlerin gerçek heyecanlara yol açabildiği, varlığı genellikle teslim bir realitedir; dolayısıyla sanat, isteklerden doyumunu esirgeyen gerçek dünyayla isteklerin gerçekleşebildiği hayal dünya ortasında bir ara belde, ilkel insanların her şeye gücü yeterli inançlarının adeta varlığını sürdürdüğü bir ülkedir” (Freud, 2006: 87-88). Bu gerçeklikte “Hayal gücünün ve üretimin potansiyeli olan yaratıcılık, insanın yaşamının iki alanında önemli rol oynar. Bir alanda, insanın toplumun bir üyesi olarak geliştirdiği kimlik ve bu kimlikle toplumda edindiği yer, diğer alanda ise psikolojik açıdan eriştiği yeterlilik; yani kendini gerçekleştirme yer almaktadır” (Oral, 2003: 1).

Bir insanın katlanmasının çok zor olduğu tüm bu travmatik yaşantıları art arda yaşayan Âşık Veysel’in psikolojik dayanıklılığını güçlendiren, onu teskin edip ruh sağlığını korumasını, var olmasını, adeta kendi kendisini iyileştirmesi sağlayan şey, esasında kendi kendine müzikle terapi yapmasıdır. Âşık Veysel’in travmatik yaşantılarıyla müzikle baş etmesinin belki de en önemli sonucunun kendi ruhunu iyileştirmesi, kendi deyimile özünü teskin ederek ruh sağlığını koruması olduğu “Genç Yaşım da Felek Vurdu Başıma”da gözler önüne serilmektedir:

GENÇ YAŞIMDA FELEK VURDU BAŞIMA

*Genç yaşım da felek vurdu başıma
Aldırdım elimden iki gözümü
Yeni de ğmiş idim yedi yaşıma
Kayıp ettim baharımı yazımı*

*Ba ğlandım köşede kaldım bir zaman
Nice kimselere dedim el’aman
On onbeş yaşım a girince heman
Yavaş yavaş düzen ettim sazımı*

*Üçyüz onda gelmiş idim cihana
Dünyaya bakmadım ben kana kana
Kader böyle imiş çiçek mahana
Levh u Kalem kara yazmış yazımı*

*Geçirdim ömrümü hava yü heves
Derdim bir kimseye de ğildir kıyas
Her zaman her vakit kalbimde bu yas
Çarhı devran güldürmedi yüzümü*

*Bir vefasız zalim yara ba ğlandım
Tarih üçyüz otuzbeşte evlendim
Sekiz sene bir arada e ğlendim
Zalim kafir yetim kodu kuzumu*

*Ele geniş bana dünya dar oldu
Tahammülsüz gönlüm bikarar oldu
Günüm zindan gecelerim zar oldu
Kader ile bölemedim kozumu*

*Veysel der dünyaya ben niye geldim
Her zaman a ğladım ne zaman güldüm
Gönlüme teselli kendimde buldum
Sabir ile teskin ettim özümü (Veysel, 2001: 224-225).*

SONUÇ

Bu çalışmanın sonucunda, 21. yy'da sadece Türk dünyasının değil pek çok ülkenin bildiği ve tanıdığı ozanın bu şanının, zamanları ve mekânları aşmasını sağlayan, onu sıradan bir Veysel değil de Âşık Veysel yapan etkenlerden en büyüğü onun travmatik yaşantılarından denilebilir. Çünkü o, travmatik yaşantılarıyla müzikle, sazı eşliğinde ezgilerle söylediği türkülerle baş etmeye çalışmış ve ruhsal yaralarını sarmaya çabalamıştır. Bu varoluş çabası ile de ruhsal bütünlüğünü ve ruh sağlığını koruyarak varlığını dünya ve kainat üzerinde konumlandırarak ölümsüzleşmiştir. Bedeni bu dünyada olmasa da 21 yy'da, hatıralarda eserleri ile canlılığını sürdürmektedir.

Âşık Veysel'den yola çıkılarak müziğin terapötik etkileri ile ilgili olarak şunlar söylenebilir:

- Müzik, travmatik yaşantılarla başa çıkmayı ve travmatik yaşantıların yaralarını sarmayı sağlar.
- Müzik, duygusal dayanıklılığı güçlendirir.
- Müzik, sesle ve ses eşlikli sözler üzüntü veren yaşantıların dışa vurulmasını ve kişinin üzüntü veren yaşantılarının ağırlığını üzerinden atarak hafiflemesini sağlar.
- Müzik, insanı yalnızlık duygusundan kurtarır.
- Müzik, insanın hem bedensel hem de ruhsal acılara tahammül etmesine yardım eder.
- Müzik, ruhsal bütünlüğü korur.
- Müzik, duyguları kontrol eder. Yönlendirir. Kötü hissettiren duygulardan uzaklaştırır.
- Müzik, olumlu benlik algısı oluşturur.
- Müzik, duygusal zekâyı geliştirir.
- Müzik, yaratıcılığı geliştirir. Sorunları kabullenmeyi ve onları aşmayı sağlar.
- Müzik ruh sağlığını korur.
- Müzik, kişinin kendisini gerçekleştirmesini sağlar.
- Müzikal yaratıcılık insanın kendini değerli hissetmesini, yetersizlik hissiyatından kurtulmasını sağlar.
- Müzik, ruhsal olarak var olmayı sağlar.

Ruhsal olarak acı çeken insanlar, ilgileri varsa müziğe yönlendirilebilir. Yetenekleri ve ilgileri olmayan, travmatik yaşantılarla ruhsal bütünlükleri tehlikeye giren insanların terapi süreçlerinde içlerinden gelenleri ezgiler eşliğinde söyleme gibi Müzikle Terapi yöntemleri geliştirilebilir.

Travmatik yaşantıları olan, müziğe ve bir müzik aleti çalmaya kabiliyeti olan insanların terapi sürecine müzik aleti öğrenmeleri eklenebilir.

Küçük yaşlardan itibaren insanlara müzik sevgisi aşılanırsa yaşamdan aldıkları hazla hem yaşam doyumları artacak hem yaratıcılıkları gelişecek hem de psikolojik dayanıklılıkları güçlenecek ve böylelikle zorlayan yaşantılarla karşılaşınca üstesinden gelmeleri kolaylaşacaktır. Ailelere ve öğretmenlere bu konuda bilinç edindirmek üzere eğitimler verilebilir.

KAYNAKLAR

- Adler, Alfred. 2012. *İnsan Tabiatını Tanıma*. çev., H. İlhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Adler, 2011. *Yaşamın Anlam ve Amacı*, çev., Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları.
- Ankay, Aydın. 1992. *Ruh Sağlığı ve Davranış Bozuklukları*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- Asaf, Özdemir. 1996. *Yuvarlağın Köşeleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bakırcıoğlu, Rasim. 2007. *Ruh Sağlığı ve Uyum Bozuklukları*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ergin, Muharrem. 2007. *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Bayrak Basım Yayın.
- Freud, Sigmund. 2006. *Psikanaliz Üzerine*. çev., Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Geçtan, Engin. 1999. *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köknel, Özcan. 2005. *İnsanı Anlamak*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Köknel, Özcan. 1998. *Yaşamın Zaferi*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Oral, Günseli. 2003. *Yine Yazı Yazıyoruz*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı. 2016. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Veysel, Âşık. 2001. *Âşık Veysel*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Yaz, Ezgi 2015. *Yalnızlığın Dissosiyatif Yaşantıların ve Çocukluk Çağı Travmatik Yaşantılarının Yaratıcılıkla İlişkinin Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Üsküdar Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaz, Ezgi 2015. *Yazma Becerisinin Gereksinim Haline Dönüşmesini Sağlayan Etkenler ve Bu Gereksinimin Türk Edebiyatından Örneklerle Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi: Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Zara, Ayten. 2011. "Krizler ve Travmalar", *Yaşadıkça*, ed. Ayten Zara, Ankara: İmge Yayınevi.

YENİDEN İŞLEVLENDİRİLEN KAMUSAL MEKÂNLARIN MARKALAŞMASI KAPSAMINDA GÖRSEL KİMLİK TASARIMI OLUŞTURMANIN ÖNEM VE SÜRECİ

DENİZ KÜRŞAD
Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
deniz.kursad@hotmail.com

SERDAR PEHLİVAN
Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
pehlisus@gmail.com

ÖZET

Günümüzde, ürünler gibi, mekânlar da markalaştırılmaktadır. Markalaşma kavramı, artık hizmet veremeyecek duruma gelerek farklı bir işlevle hizmet sunmaya devam eden yeniden işlevlendirilen mekânlar için geçerlidir. Fakat günümüzde bu tür mekânların birçoğunun markalaşma kapsamında bütünüyle bir görsel kimlik tasarımına sahip olma kaygısına sahip olmadıkları görülmüştür. Bu durum, çalışmanın problemlerinden birini oluşturmaktadır. Bir diğer problem ise markalaşma konusunun yeniden işlevlendirilen mekânlar üzerinde incelendiği kaynaklara rastlamanın güçlüğü olmuştur. Halbuki bu tür mekânlar için markalaşma süreci gün geçtikçe daha gerekli bir hal almaktadır. Çünkü uzun süren restorasyon çalışmaları sonrasında kendini hedef kitleye hatırlatmak isteyen kurumların, “geçmişe saygı” ilkesi ile oluşturulmuş, mekanın uluslararası anlamda da tanınırlığına katkı sağlayacak çağdaş görsel kimlik anlayışı ile uygulanmış markalaşma çalışmalarına ihtiyacı olacaktır.

Kurumsal kimliğin yanı sıra mobil arayüzler, interaktif tasarımlar, kioks tasarımları, yönlendirme tasarımları ve sosyal medya ortamları için tasarımlar bu tür mekânların ihtiyacını oluşturan görsel kimlik tasarım elemanlarındanır.

Anahtar Kelimeler: yeniden işlevlendirme, kamusal mekân, mekânın markalaştırılması, kurumsal kimlik, markalaştırma.

WITHIN THE SCOPE OF BRANDING THE REFUNCTIONALIZED PUBLIC SPACES

ABSTRACT

Today, places are being branded, just like products. The concept of branding applies to re-functionalized spaces that continue to serve with a different function after becoming unable to provide services anymore. However, today, it has been observed that many of these places do not have the concern of having a complete visual identity design within the scope of branding. This situation constitutes one of the problems of the study. And another problem is the difficulty of finding the sources analyzing the subject of branding over the re-functionalized spaces. In fact, the branding process for such spaces is getting more and more necessary day by day. Because the institutions, who want to remind themselves to their targeted audiences after long restoration times, will need branding studies that are created with the concept of "respect for the past" and applied with the understanding of contemporary visual identity which will contribute to the international recognition of the place.

Besides the corporate identity; mobile interfaces, interactive designs, kiosk designs, routing designs and designs for social media environments are among the visual identity design elements that constitute the requirements for such spaces.

Keywords: re-functioning, public space, branding of the space, corporate identity, branding.

Günümüzde artık "küresel köy" şeklinde ifade edilen dünyada insanların yaşamları da buna paralel değişirken bu durum iş dünyasına da yansımaktadır. Dış rekabete maruz kalan pazar sayısı giderek artarken bir işletme, uluslararası alanda kendine yer bulmak için sürekli çaba sarf etmek durumundadır. Bunu yaparken işletmelerin öncelikli olarak küresel bir marka geliştirmesi gerekmektedir. Çünkü günümüz çalışma ve rekabet ortamında bir firmanın yurtiçi ve yurtdışında başarılı olması ve bilinirliğini artırması o firmanın markalaşmasına bağlıdır. Markalaşma pazarlama stratejisinin en önemli amacıdır ve bu nedenle günümüzde pazarda kalıcı olabilmek için markalaşmak gerekmektedir.

Ürün ve hizmetlerin markalaştırıldığı günümüzde mekânların da markalaştırılması söz konusudur. Mekânlar da kimlikleriyle anılmaktadır ve mekânların kimliğinin kurum kimliğine yansması, bununla birlikte kurum kimliğini hedef kitleye başarılı bir şekilde aktarmak oldukça önemlidir. Bu süreçte grafik tasarım alanının da içerisinde yer aldığı disiplinler arası bir tasarım sürecinden faydalanılmaktadır. Markalaşma sürecinin önemli bir kısmını oluşturan görsel kimlik çalışmaları, kurumsal kimlik seti uygulamalarından daha fazlasını ifade etmektedir. Özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve sosyal medyanın kullanım sayısındaki artış ile birlikte kurumlar için yalnızca kurumsal kimlik setine sahip olmak yetmemektedir. Bu kurumların grafik tasarım alanındaki en son

gelişmelere ayak uydurularak geliştirilen bir markalaşma kılavuzuna sahip olmaları, küresel anlamdaki bilinirliklerine büyük katkısı olmaktadır.

Günümüzde markalaştırılan mekânlar arasında yeniden işlevlendirilen kamusal mekânlar da yer almaktadır. Yeniden işlevlendirme, kentsel dönüşüm uygulamaları arasında yer almaktadır ve gün geçtikçe mekânlardaki bu dönüşüme daha fazla rastlanmaktadır. Tarihi özelliğe sahip bazı mekânlar hizmet edemeyecek duruma geldiğinde tamamen ortadan kaldırılırken, bazıları da günümüzde farklı bir işlevle hizmet sunmaya devam etmektedir. Bu durum mimari dönüşüm geçiren mekânların yeni işlevlerini tanıtıcı bir tasarım sürecine olan ihtiyacı doğurmaktadır. Yeniden işlevlendirilen mekânların, yapılan onarımlar sonucunda yeni bir kimlikle ziyaretçilerinin karşısına çıkması gerekmektedir. Küresel dünyada kurumlar arası rekabetin gün geçtikçe arttığı bir ortamda, “yeniden” tanıtım süreci yalnızca mekânın bulunduğu kente yönelik değil aynı zamanda küresel anlamda da olması gerekmektedir. Bu da markalaşma çalışmalarına verilen önemin artması için bir sebep oluşturmaktadır. Bu çalışmanın ortaya çıkması için itici güç oluşturan sorun, yapılan araştırmalar sonucunda, yeniden işlevlendirilen kamusal mekânların çok az kısmının markalaşma süreci kapsamındaki görsel tasarım kaygısına sahip olduklarının görülmesidir. Halbuki yeniden işlevlendirilen mekânların, diğer mekânlara göre bu sürece daha fazla ihtiyacı olacaktır. Çünkü uzun süren restorasyon çalışmaları sonrasında bu mekânların yeni işlevinin tanıtılmasının daha uzun sürmesi olasıdır. Bu kamusal mekânların hem artık eski işlevi ile devam etmediklerini hem de yepyeni bir misyonla geleceğe doğru yol alacaklarını çağdaş bir görsel anlayışla ziyaretçilerine duyurmaları gerekmektedir. Bu da ancak görsel markalaşma uygulamaları ile mümkün olacaktır. Bu uygulamalara, kurumsal kimlik setinin yanı sıra çevresel grafik tasarım uygulamaları, yönlendirme tasarımları, web sitesinin yanı sıra mobil uygulamaları, e-bülten tasarımları, kiosklar ve sosyal medyada yayınlanmak üzere yapılan tasarımlar da dahildir.

Yapılan araştırmalar sonucunda yeniden işlevlendirilen mekânlar ve mekanların markalaştırılması konularının bir arada incelendiği kaynakların sayısının oldukça az olduğu görülmüştür. Özellikle yeniden işlevlendirilen mekânların markalaşması ilgili çalışmaların yetersiz olduğu görülmüştür. Mevcut kaynakların ise genellikle mimarlık disipliniyle ilgili olup konunun grafik tasarım disiplini ve markalaşma üzerinden incelendiği çalışmaların kısıtlı olduğu fark edilmiştir. Bunun yanında yeniden işlevlendirilen mekânların görsel markalaşma uygulamalarına çok azının sahip olduğu görülmüştür.

Çalışmanın amacı, yeniden işlevlendirilen kamusal mekânlar ve markalaşma konularını ayrıntılı bir biçimde tek çatı altında inceleyen bir çalışma ortaya koymak, görsel markalaşma uygulamalarının tüm diğer kamusal mekânlar gibi yeniden işlevlendirilen kamusal mekânlar için de önemini örneklerle açıklamak, kamusal bir mekânın markalaşma süreçlerini aktarmaktır.

Çalışma, çoğunlukla mimarlık disiplini kapsamında incelendiği görülen yeniden işlevlendirilen mekânların markalaştırılması konusunu görsel kimlik oluşturma süreci ekseninde bir çalışma ortaya koyma açısından önemlidir.

Yine, gelecekte markalaşma alanında yeni bir çalışma alanı olacağı öngörülen yeniden işlevlendirilen mekânların markalaştırılmasının görsel kimlik çerçevesinde incelenmesi açısından da önem taşımaktadır.

MEKÂNIN MARKAŞTIRILMASININ ÖNEMİ VE YENİDEN İŞLEVLENDİRME KAVRAMI ÜZERİNE

1990'lı yılların başından itibaren coğrafi anlamda mesafelerin öneminin neredeyse tamamen ortadan kalkması, üretici ve tüketici arasındaki iletişimin olumlu yönde değişmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda firmaların verdiği hizmetin dünyaya yayılması kolaylaşmıştır. Bu doğrultuda ortaya çıkan uluslararasılaşma kaygısı markalara yansımış, markalar da uluslararasılaşma adına hareket etmeye başlamışlardır. Bu durum firmaların yeni rekabet koşullarına ayak uydurabilmek adına uluslararası pazarlama stratejileri geliştirmelerini gerekli kılmıştır. Marka stratejisi bu stratejiler arasında büyük bir öneme sahiptir. Güçlü bir pazarlama programı güçlü bir marka oluşturulması ile mümkündür. Günümüzde geleneksel pazarlama yöntemleri, büyük oranda yerini markalaşmaya bırakmıştır. Markalaşma daha yüksek kar marjları elde etmede ve işletmelerin başarı elde etmesinde ve devamının sağlanmasında oldukça önemli bir faktördür. Ürün ya da hizmetin bir bakıma ön satışını sağlamaktadır.

Markalaştırma, pazarlama, tasarım, iç ve dış iletişim ve insan kaynakları alanlarını içinde barındırır ve bu alanlarla ilişkilendirilir (Olins, 2012: 25).



Fig. 1: Markalaşma Süreci (Wheeler, 2013: 6).

Ürünlerin/hizmetlerin kalitesini tüketiciye göstermek için marka kimliği oluşturmak gereklidir. Bu şekilde markanın akılda kalıcılığı ve marka sadakati sağlanabilecektir. Tüketici ile ürün/hizmet arasında bir bağ oluşturması da bu faydalardan biridir. BMW, otomobillerinin görsel tasarımını ve stilini, anahtarlıklarını, grafiklerini, showroom mekânlarını ve marka iletişimini; güçlü ve kolayca tanınan küresel marka

kimliğini ifade etmek için kullanır (Clifton, 2014: 154). Marka kimliğinin görsel ifadesi ise bir kurum için hazırlanan görsel kimliktir.

Görsel kimlik markalaşma sürecinde ürün ya da kuruma kişilik kazandırmada son derece etkilidir. Kurumun kimliğini temsil ederek kurum felsefesini hedef kitleye aktarmaktadır. Görsel kimliği olmayan bir ürün ya da kurumun başarılı bir markalaşma sürecinden geçtiği söylenemez. Özellikle küreselleşmeyle birlikte ürünleri farklı pazarlarda tanıtmak, tüketici gözünde farkındalığını artırmak ve sadık bir müşteri kitlesi oluşturmak isteyen markalar başarılı bir görsel kimliğe sahip olmalıdır.

Tipik olarak, logo ve görsel kimlikten başlayarak, interaktif deneyimler, ambalaj tasarımı, promosyon tasarımı ve reklam tasarımına kadar birçok uygulama, kapsayıcı bir markalaşma çabası ve programının anahtar bileşenleridir (Landa, 2011: 218). Bu süreç, bilgi teknolojisi uzmanları, tasarımcılar ve pazarlama uzmanlarının işbirliğini gerektirmektedir.

Landa'ya göre (2011: 220) markalaşmanın tasarım süreci:



Fig. 2: Markalaşma tasarım süreci (Landa, 2011: 220).

Mekânların markalaşması süreci mekân ve markalaşma kavramlarının ayrı ayrı incelenmesini gerektirmektedir. Bu süreçte mekân bir ürün olarak ele alınmaktadır ve daha sonra bu mekânın pazarlanması söz konusu olmaktadır.

Rekabetin giderek artması, mekânların da birer ürün gibi pazarlanmalarını beraberinde getirmektedir. Böylelikle rekabetçi avantaj elde edilebilmektedir. Günümüzde gazetelerdeki reklam alanlarının % 5'i ile 10'u arası mekânların, bölgelerin ve ulusların pazarlanmasına ayrılmaktadır (Kotler vd., 1999: 29). Bu da mekânların pazarlanmasının öneminin giderek arttığını göstermektedir.

Markalaşmış mekânlar, ait oldukları kentlerin markalaşmasında da oldukça etkilidir. Rekabetin yalnızca ülkelerden ziyade artık bölgeler ve kentler arasında gerçekleştiği günümüzde, pazarlama stratejilerini kullanarak kentlerinin öne çıkarıldığı görülmektedir. Böylelikle o kentin ekonomik gelişmelerine katkı sağlanmaktadır. Şehirler etkinlikleri şehir pazarlama araçları gibi görmektedirler (Braun, 2008: 2). Mekânın markalaştırılmasının kentlerin markalaşmasına kattığı değer ile ilgili bir diğer örnek ise İspanya'nın Bilbao kentinde yer alan Guggenheim Müzesi'dir (Fig. 3). Müzenin açılması, kente özellikle ekonomik açıdan büyük bir katkı sağlamıştır. Kent artık bu müzenin açılmasıyla birlikte sanayi kimliğinin dışında artık turistik kimliği ile de tanınmaya başlamıştır.



Fig. 3: Guggenheim Museum, Bilbao, İspanya
(<http://inspiremore.com/18-museums-around-the-world-you-must-visit/>)

Yeniden işlevlendirilen mekânlar da özellikle kültürel ve sanat alanlarında hizmet verdikleri için kent içerisinde belirgin bir öneme sahiptir ve birçoğu uluslararası bir öneme de sahiptir. Yurtdışından, Louvre Müzesi, Tate Modern, Orsay Müzesi, Türkiye’den ise Santral İstanbul, Rahmi Koç Müzesi, Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi, Cer Modern, yeniden işlevlendirilerek günümüzde kültürel ve sanat alanlarında hizmet veren mekânlardan birkaç örnektir.

Fiziki ve sosyal anlamda işlevini yerine getiremeyen yapıları kente tekrar geri kazandırma amacı güdülen yeniden işlevlendirme, kentsel tasarım uygulamaları dahilinde sıkça başvurulan bir yöntem haline gelmiştir. Kentlerin küreselleşmesinde etkili bir şekilde uygulanan dönüşüm ve yenileme projeleri kentin pazarlanmasında ve yeni imaj oluşturulmasında oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Burada korumacı yaklaşımdan öte kentin bir cazibe mekânı olarak kurgulanması niyeti vardır (Bunulday, 2012: 27). Yeniden işlevlendirme projeleri harap olan yapıların günümüz koşulları bağlamında güncellenerek tekrar kente kazandırılması için bir araç haline gelmiştir. Özellikle, tarihinde endüstri alanında hizmet veren binaların dönüştürülmesi sık rastlanan bir durumdur. Endüstri mekânlarının dönüşerek uluslararası anlamda da önem kazanabileceğine dikkat çeken Urry (2015: 188) Britanya’nın hızla sanayisizleşirken, endüstriyel çağa ait işyerlerinin, evlerin ve sokakların “otantik” biçimde yeniden kurulması çevresinde dev bir endüstri geliştiğini, daha paradoksal olanın, çekici olmayan endüstrileşme yerlerinin günümüz Britanya’sındaki en başarılı turistik yerlere dönüştüğünü söylemektedir. Dolayısıyla toplu dönüşüm geçiren alanlar gibi bağımsız birçok mekân da dönüştürülerek kentlerin imajlarına da etki etmekte, bu durum bu mekânların küresel anlamda adından söz ettirmeleri için bir neden oluşturmaktadır. Bu doğrultuda bu mekânların değerinin artırılması ve bulunduğu bölgenin çekim merkezi haline gelmesi sağlanmalıdır. Çünkü küresel dünyada müzeler başta olmak üzere kültürel yapılar, bulunduğu kentin tanınabilirliğini artırmaktadır. Bir bakıma küresel bir rekabet içerisinde olan kentler için global anlamda tanınır bir yapı/mekan o kent için ayırdedilirlilik açısından büyük önem taşımaktadır.

Ziyaretçiler, içerisinde buldukları kente ait kamusal mekânlarla bir iletişim halindedirler. Bunun sonucu olarak mekânın ait olduğu kent ile ilgili bir imaja da sahip olurlar. Bu durum kentin kimliğinin söz konusu mekânı kimliğine de yansımaları gerektiğini göstermektedir. Kent kavramının özellikle bu konudaki önemi düşünülürse o kentin haklı marka olma çabasında söz konusu olan mekânların markalaşması son derece önemlidir. 1999 yılında kurulan ERIH (The European Route of Industrial Heritage/Avrupa Endüstri Mirası Güzergâhı) endüstri mirası alanında adından söz ettiren dünyaca ünlü birkaç firma arasında yer almaktadır. Eski endüstri bölgelerindeki değişimleri duyurmak ve turistik ilgi yaratmak amacıyla taşımaktadır (Köksal, 2012: 19). Bu tür kuruluşların mevcudiyeti mimari dönüşüm yaşayan bir mekânın yeniden tanıtımının dolayısıyla yeniden markalaştırmasının ne denli gerekli olduğunu ispatlar niteliktedir.

YENİDEN İŞLEVLENDİRİLEN KAMUSAL MEKÂNLARIN MARKALAŞTIRILMASI VE BU SÜREÇTE KULLANILAN GÖRSEL TASARIM ELEMANLARI

Marka olmak için tasarlanmak şarttır (Artun, 2011: 68). Mekânlar markalaştırılırken de farklı tasarım disiplinlerinden faydalanılmaktadır. Bu süreç mimarlık iç mimarlık ve grafik tasarım disiplinleri arasında saydamlık gerektirmektedir. Özellikle günümüz iletişim teknolojileri de göz önünde bulundurularak çağdaş grafik tasarım anlayışı ile markalaştırma çalışmalarının yürütülmesi gerekmektedir. Endüstri bölgeleri ve yapıları dönüştürülmeye karar verildiğinde, çoğu zaman kültürel etkinlikler için yeniden kodlanırlar (re-coding); çoğu tarihi yapının işlevsel dönüşümünde ilk akla gelen işlevin, kültür merkezi ya da sergi mekânı olması gibi mimari tasarım sürecine giren bu yapılar, yeni etkinliğin gereklerine göre yeniden tasarlanırlar (Cengizkan, 2012: 28). Bu noktada yeniden işlevlendiren bir mekânın markalaşma süreci var olandan farklı olacaktır. İşlevini yitirmiş endüstri mirasının gelecek kuşaklara aktarılabilmesi, yapıları uygun bir işlevle kent hayatına kazandırmanın yanı sıra özgün kimliklerini de korumayla sağlanabilir (Köksal, 2012: 19). Bu da bu tür mekânların görsel kimlikleri uygulanırken mekânın geçmişine saygı ilkesinin gözetilmesini gerektirmektedir. Bu nedenle mekânın bugününü ve gelecek vizyonunu yansıtacak bir tasarım süreci yeni işlevi ile harmanlanmalıdır. Bunun yanında yapının eski işlevinden bazı ipuçları tasarım sürecinde kullanılabilir niteliktedir.

KURUMSAL KİMLİK

Beyoğlu'nda bulunan ve 19. yy. mimarisinin etkisi altındaki Cezayir Sokağı'ndan dönüştürülen Fransız Sokağı'nda yer alan Chez Bore isimli kafenin logosu gösterilebilir. Köksal (2009: 144) bu logo için, Fransızca bir ad taşıyan bu "kafe"nin, kendisine işaret olarak Fransızların krallık simgesi olan zambak motifini seçtiğini fakat zambak motifinin yüzeyinin ise "Haliç işi" bezemeyle örtülü olduğunu belirtmektedir (Fig. 4). Böylelikle bu kafenin Fransa'ya değil "buraya" ait olduğunun altını çizmektedir.



Fig. 4: Chez Bore logosu.

(<https://www.facebook.com/chezbore/photos/a.218313521661814.1073741828.217874251705741/476925855800578/?type=3&theater>)

Bu duruma bir diğer örnek ise günümüzde ofis alanları olarak kullanılan “Ambler Boiler House” yapısıdır (Fig. 5).



Fig. 5: Tarihte Ambler Boiler House (Philadelphia).

(<https://www.pinterest.com/pin/97108935687747168/>)

Başlangıçta asbest ürünlerinin üretimi için güç üreten bir istasyon olarak 1897 yılında inşa edilen Ambler Boiler House'nin logosunda tesisin mimari bir özelliği olan baca, L harfinde gizlenmiştir. (Fig. 6). İstasyonun bacasından çıkan duman imgesi ile yapının eski işlevine gönderme yapılmış, duman burada yeşil bir yaprak ile ifade edilerek günümüzdeki kompleksin sürdürülebilir ve ekolojik bir vizyona sahip olduğu mesajı verilmektedir.



Fig. 6: Ambler Boiler House Logo.

(<http://amblermainstreet.org/directory/name/ambler-boiler-house/>)

BASIN-YAYIN TASARIMI

Görsel kimlik tasarımlarından eskiye gönderme yapmak, tasarım çözümlerinden biridir. Fakat bunun yanında yapının mimari özellikleri de görsel kimlik tasarım elemanları için birer referans olabilmektedir.

Singapur'daki bir manastır okulu ve şapelinin Singapur Ulusal Tasarım Merkezi olarak yeniden işlev kazandırılması, projeye 2014 WAN (World Architecture News) Adaptive Reuse ödülünü kazandırmıştır. Singapur'daki Grafik tasarım ajansı Couple mekânın kurumsal kimliğini tasarlamıştır. Ajans, kendi web sitesinde bu mekânın grafik tasarım uygulamaları üzerine çalışırken 120 yaşında olan bu binanın ayrıntılarından faydalandıklarından söz etmektedir (www.couple.com). Bu durum broşür tasarımına da yansıtılmış, broşürün birden fazla kırma sahip olması, binanın mimarisinde yer alan çizgisel formlara gönderme yapılmıştır.

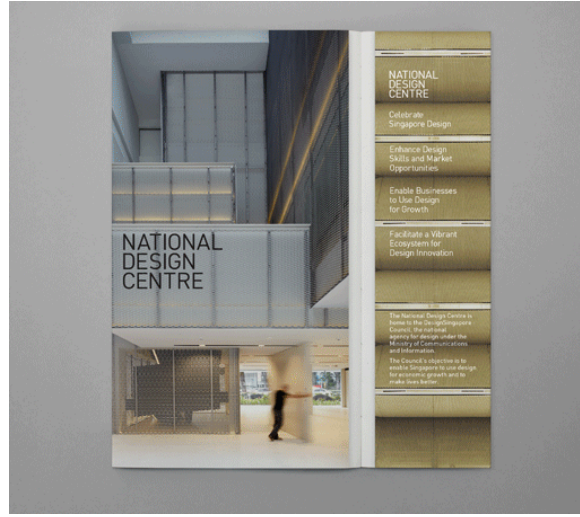


Fig. 7: Singapur'daki National Design Centre için Ajans Couple'nin tasarladığı broşür. (<http://www.couple.com.sg/2014/04/national-design-centre-2/>)

AFİŞ

İşlevi yenilenen mekânların kendini daha sık hatırlatması ve böylece mekânlarına ziyaretçi çekebilmeleri adına afişlere daha fazla ihtiyacı olacaktır. The Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA) adlı müze de yeniden işlevlendirilen önemli mekânlardan biridir. Bir çağdaş sanatlar müzesi olan Mass Moca, eski tekstil çalışanlarının yaşadığı Birleşik Devletler'in kuzeydoğusundaki bir kasabada, eski bir tekstil fabrikasında kurulmuştur. Tarihi bina bugün, yeni işlevini ve modern yüzünü devasa renkli afişlerle dışa vurmaktadır. Tarihini saklamak yerine anıtlıştırmaktadır (Shaw, 2004).



Fig. 8: Müzenin günümüzdeki hali.
(<http://campsite-studio.com/2011/04/mass-moca/>)

Günümüzde afişler, ziyaretçiler ancak yakınından geçerken görebileceği nesnelere değildir. Afiş tasarımları, sosyal medyanın da kullanımı ile daha fazla internet kullanıcılarına ulaşmaktadır. Böylelikle mekân ile daha önce tanışmamış ziyaretçiler bir kez mekânın sosyal medya hesabını takip ettikten sonra artık tüm duyurularından haberdar olabilecektir. Bu doğrultuda ziyaretçileri etkinlik ve duyurularından haberdar etmek isteyen kuruluşlar afiş tasarımından daha fazla yararlanmalıdır. “Ziyaretçi” terimi günümüzde neredeyse internet kullanıcılarına karşılık gelmeye başlamıştır. Bir mekânın markalaşması için de mümkün olduğunca çok kullanıcıya ulaşmaktan geçmektedir. Bu bağlamda afiş tasarımı için sosyal medya kullanımı da önemsenmelidir.

La Sucriere, 2011 yılında Z Architecture firması tarafından Lyon kentinde eski bir sanayi deposu iken günümüzde sergiler, konserler, gösterilerin düzenlendiği, içerisinde müze ve kongre alanlarının da olduğu büyük bir mekâna dönüştürülmüştür. Mekân basılı afişlerin yanında Facebook adreslerinde etkinlik haberlerini verirken konu ile ilgili afişlerini de paylaşmaktadır.



Fig. 9: Mekânda düzenlenen bir etkinlik için sergi afişi.
(https://www.facebook.com/La-Sucri%C3%A8re-Lyon-725931784113463/photos_stream)

PROMOSYON - HEDİYELİK EŞYA

Restorasyon sürecinden çıkmış mekânlar günümüzde çoğunlukla kültürel, sosyal ve ticari anlamda hizmet vermektedirler. Bu durum ziyaretçileri mekâna çekmesine yardımcı olmakta, aynı zamanda müzede daha fazla geçirmelerini sağlamaktadır. Müze içerisinde yer alacak olan bir satış noktası ile ziyaretçilerin müzeden çıkarken bir anı veya hediye niteliğinde bir eşya ile ayrılmalarına olanak tanımaktadır.



Fig. 10: Moderna Museet için tasarlanan okolata ambalajı.
(<http://www.designboom.com/design/bjorn-kusoffsky-stockholm-design-lab-interview/>)



Fig. 11: Moderna Museet Stockholm'daki hediyeelik eşya mağazasındaki promosyon ürünlerinden.
(Foto. Deniz Kürşad)

ÇEVRESEL GRAFİK TASARIM

Hizmet sektöründe, çevresel tasarım, fiziksel koşullar, meknın düzeni, işaret ve semboller hem çalışanların hem de kullanıcıların duygularını, algısını, psikolojisini ve bunlara bağlı olarak davranışını etkiler (Mozota, 2003: 82). Yeniden işlevlendirilen meknların görsel kimliklerine sadık kalınarak tasarlanan yönlendirme ve bilgilendirme sistemlerine son derece önem vermeleri gerekmektedir. Mekn içi veya kent içerisinde konumlandırılan bu sistemler evrensel dil kullanılarak yerli ve yabancı turistler tarafından rahat anlaşılır bir şekilde tasarlanmalıdır.



Fig. 12: Moderna Museet Stockholm içerisinde salonlara girişte uygulanmış yönlendirme elemanları (Foto. Deniz Kürşad).

Bir bira fabrikasından dönüştürülen ABC Museum içerisinde bilgilendirme tasarımları etkin bir biçimde kullanılmış, binanın mimarisindeki sade anlayış, tipografi ile birlikte mekân içerisindeki görsel tasarımlara yansıtılmıştır.



Fig. 13: ABC Museum iç mekân bilgilendirme uygulamaları.
(<http://www.dezeen.com/2011/07/13/museo-abc-by-aranguren-gallegos/>)

Tate Modern'in işaret sistemlerinin bir kısmını Yönlendirme ve Grafik Tasarım Danışmanlığı şirketi Holmes Wood yürütmüştür. Şirket, web sitelerinde proje ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: "Biz Tate Modern üzerinde, eski elektrik santrali binası hala boş ve sahihsiz iken çalışmaya başladık. En eski aşamalarından itibaren yön bulma şemaları ve işaretleri, seçkin ve dayanıklılığını ispatlayan bir çözüm oluşturarak, mimarlar Herzog&de Meuron ve müşteri ile yakın işbirliği içerisinde gerçekleştirildi" (www.holmes-wood.com).



Fig. 14: Tate Modern mekân içi stencil uygulamaları.
(http://www.holmes-wood.com/Tate_Modern_Wayfinding.php)

Ambler Boiler House da yine bina önünde yer alan üzerinde yalnızca logosunun yer aldığı bir tabelaya sahiptir. Bunun dışında binanın yakınında yol üzerinde bir bilgilendirme levhası bulunmaktadır.



Fig. 15: Ambler Boiler House sokak tabelaları.
(<https://www.pinterest.com/pin/97108935687644191/>)

Singapur Ulusal Tasarım Merkezi'nin mimari yapısında göze çarpan ızgaralar sanat merkezinin cam giydirmesine ve atrium afişlerinin tasarımına yansımıştır.



Fig. 16: Singapur Ulusal Tasarım Merkezi cephe uygulamaları.
(<http://www.couple.com.sg/2014/04/national-design-centre-2/>)



Fig. 17: Singapur Ulusal Tasarım Merkezi Ana Atrium.
(http://www.travelfish.org/sight_profile/singapore/central_region/central_area/downtown_singapore/2053)

KIOSK

Mimari işlev bağlamında dönüşen kamusal mekânlara dair kent içi uygulamalardan biri de kiosklardır. Bu mekânların ulusal ve uluslararası anlamda tanınması sürecine katkı sağlayan kiosklar, kent içerisinde mekânı temsil ederek markalaşmanın bir parçası durumundadırlar. Markalaşma desteği sağlayacak olan kiosklar, kurum kimliğine uygun bir şekilde tasarlanmış olmalıdır.



Fig. 18: Tate Modern Kiosk.
(<https://www.flickr.com/photos/89903361@N00/3067061318>)

WEB SİTESİ VE MOBİL UYGULAMA TASARIMI

ABD'nin Asheville kentinde yer alan Smoky Park Supper Club mimari dönüşüm yaşayan ve çağdaş bir görsel kimlik arayışında olan mekânlardan biridir. Mekân Instagram ve Facebook hesaplarını aktif olarak kullanmaktadır. Aynı zamanda responsive web tasarımına sahip olarak günümüz web tasarım anlayışına ayak uydurduğu görülmektedir (Fig. 19).



Fig. 19: Smoky Park Web ve Mobil Arayüzleri
(<http://dsnyderdesign.com/portfolio/restaurant-website-design/>)

SOSYAL MEDYA UYGULAMALARI

Yoğun restorasyon sürecinden geçen kamusal mekânlar için kendini yeniden ziyaretçilerine hatırlatmak adına sosyal medya sayfaları büyük önem taşımaktadır. Takipçi sayısı arttıkça bu mekânlar gün geçtikçe daha fazla ziyaretçiye ulaşarak yenilenen kimlikleriyle kapılarını ziyaretçilerine açmaktadır. Gün geçtikçe daha fazla kurum yeni etkinliklerini, sergilerini ya da kurum hakkındaki bilgi veya güncellemeleri duyurmak adına sosyal medyanın gücünü kullanmaktadır. Bu nedenle basılı görsel materyallerin yanı sıra sosyal medya platformlarında paylaşmak üzere özel ölçülerde afiş ve flyer gibi tanıtım elemanları tasarlanmaktadır.

Vault Karaköy the House Otel de sosyal medya sitelerini aktif olarak kullanan mekânlardan biridir. Otel, Facebook, Twitter, Pinterest, Google Plus ve Instagram hesaplarını kullanmaktadır. Mekân düzenleyecekleri her etkinlikleri için sosyal medya hesaplarına has afişler paylaşmaktadır.



Fig. 20: Vault Karaköy'ün sosyal medyada paylaştığı bir etkinlik afişi.
(<https://www.facebook.com/THEHOUSEHOTEL/photos/pb.146164578729253.-2207520000.1447002123./1014427881902914/?type=3&theater>)

1901 yılında kurulan bir elektrik santrali binasından dönüştürülen ve günümüzde Avrupa'nın önde gelen çağdaş sanat müzelerinden biri olan Moderna Museet de Facebook hesabını düzenli olarak kullanan mekânlardan biridir. Mekân her etkinlikten önce Facebook kapak fotoğrafları ölçüsüne uygun afişler yayınlamaktadır. Böylelikle takipçileri etkinliklerden daha kolay haber alabilmektedir. Web sitelerinde de kullandıkları fontları afişlerinde kullanan mekanın Facebook profil fotoğrafı logolarının baş harfidir. Karakteristik M harfi, yazı stili ve zemin rengi ile, devamında müzenin adını tamamlamaktadır.



Fig. 21: Moderna Museet Facebook Hesabı.
(<https://www.facebook.com/ModernaMuseetMalmo/>)

SONUÇ

Yeniden işlevlendirme özellikle son yıllarda gittikçe yaygınlaşan bir kentsel dönüşüm uygulamasıdır. İşlevini devam ettiremeyen tarihi özelliklere sahip ve çoğunluğu geçmişte endüstri alanında hizmet veren mekânların yeni bir işlevle hizmet vermeye devam etmesi günümüzde oldukça yaygındır. Özellikle, sosyal, kültürel, tarihi ve mimari değerlerin simgesi olan bu tarihi mekânlar, gelecek kuşaklara aktarılması ve kente ait sembolik mekânlar olmaları nedeniyle önem taşımaktadır. Uzun süre işlevsiz kalan bu yapıların kendini tekrar hatırlatmak, yeni işlevini duyurmak ve küresel anlamda tanınmak için markalaşması oldukça önemlidir. Çünkü bu sayede geleneksel ve iletişim teknolojilerinin getirdiği fırsatlardan yararlanılarak oluşturulacak görsel kimlik uygulamaları ile uluslararası anlamda adından söz ettirebilecektir. İlk defa faaliyete geçmiş kamusal bir mekânın markalaştırılması ne kadar gerekli ise korumaya alınan bir endüstri mekânının markalaştırılması bir o kadar gerekli hale gelmiştir. Çünkü mimari çözüm süreci sonlandırıldığında mekânın öncelikli olarak ihtiyacı olan, ziyaretçilerine tekrar kendini hatırlatması olacaktır. Uzun süren restorasyon sürecinde önem ve işlevinin ziyaretçiler tarafından neredeyse unutulmaya yüz tutması bu mekânların yeniden tanıtımını öncelikli kılmaktadır. Bu durum öncelikli olarak mekânın kurumsal kimliğinin tasarlanmasına işaret etmektedir. Bu girişim sayesinde mekânın yeni yatırımları teşvik etme ve insanları mekâna çekme istekleri olumlu sonuç verecektir. Aksi takdirde bu mekânların sosyal ve kültürel anlamda adından bahsettirmesi çok zor olacaktır. Söz konusu mekânlar için görsel kimlik tasarımları, çağdaş grafik tasarım anlayışına uygun olmalıdır. Kurumun yeni işlevine yönelik daha fazla duyuru yapması, hedef kitleyi gözden

geçirmesi, kendini küresel anlamda tanıtmak için daha fazla sosyal mecrada yer alması, bu mecraları tüm etkinliklerini duyurmak için kullanabilmesi, anı değerine sahip hediyelik eşya ürünlerine ağırlık vermesi, tasarım uygulamalarının kent içerisinde de kendini göstermesi, buna yönelik tasarımların ihmal edilmemesi, dijital ve interaktif uygulamalara mekân içi ve kent içerisinde yer alan tanıtıcı elamanlarda yer verilmesi gerekmektedir. Bunların yanı sıra tasarım uygulamalarında bazı standartlara yer verilmesi istenmelidir. Günümüzde bazı kurumların kurumsal kimlik klavuzu yanında markalaşma klavuzuna sahip oldukları görülmektedir. British Museum buna örnek olarak verilebilir.

Yeniden işlevlendirilen mekânların markalaşma çalışmalarında “geçmişe saygı” ilkesinin gözetilmesi gerekmektedir. Bunun için tasarım uygulamalarında mekânın mimari anlamda tarihteki işlevine gönderme yapılması uygun olacaktır. Mekânın görsel kimliğinin mimari özelliklerinden ipuçları taşıması, o mekânın tarihi ile birlikte yaşamasına yardımcı olacaktır. Bu durum belki de tarihi özelliklere sahip mekânların yeni bir işlev ve kurum kimliği ile ziyaretçilere tekrar kapılarını açmaları için de itici bir güç olacaktır.

Günümüzde artık çalışmalarının bazılarını bu tür mekânların markalaşması ile ilgili uygulamaların oluşturduğu markalaşma ajanslarının da varlığı, bu konunun yakın gelecekte grafik tasarım disiplini için yeni bir çalışma alanı yaratması konusunda bir öngörü oluşturmaktadır. Bu durum aynı zamanda iş hayatına yeni atılan grafik tasarımcılar için de yeni bir uzmanlık alanı demektir.

KAYNAKLAR

- Artun, A. 2011. "Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasviyesi", *Sanathayat* 22, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Braun E., *City Marketing, Towards An Integrated Approach*, Erasmus Research Institute of Management (ERIM), (Elektronik Sürüm).
- Bunulday, H. S. 2012. *Küreselleşme Kent Sanat*, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Clifton, R. 2011). *Markalar ve Markalaşma*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kotler, P., Armstrong, G., Saunders, J. ve Wong, V. 1999. *Principles of Marketing*, Second European Edition, Upper Sadle River: Prentice Hall Inc.
- Köksal, A. 2009. *Karşı Notlar, Mimarlık, Kent ve Sanat Yazıları 2*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Köksal, G. 2012."Endüstri Mirasını Koruma ve Yeniden Kullanım Yaklaşımı", *Güney Mimarlık*, 18(8), (Elektronik Sürüm).
- Landa, R. 2011. *Graphic Design Solutions*, 4th Editions, ABD: Planet Friendly Publishing, (Elektronik Sürüm).
- Mozota, B. B. 2003. *Design Management: Using Design To Build Brand Value And Corporate Innovation*, New York: Allworth Press (Elektronik Sürüm).
- National Design Center, Print Communications, Space Graphic*, <http://www.couple.com.sg/2014/04/national-design-centre-2/> (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2015).
- Olins, W. 2012. *Tüm Dünyanın Gözü Türkiye'nin Üzerinde*, <http://thebrandage.com/wally-olins-tum-dunyanin-gozu-turkiyenin-uzerinde/> (Erişim Tarihi: 9 Mart 2015).
- Shaw, S. 2004. *Niye Müze? Toplum ve Modernliğin Terbiyecisi*. Voyvoda Caddesi Toplantıları. http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_shaw.html (Erişim Tarihi: 02 Aralık 2015).
- Tate Modern*, <http://www.holmes-wood.com/projects/tate-modern>, (Erişim Tarihi: 18 Aralık 2015).
- Urry, J. 2015. *Mekânları Tüketmek*, çev. R. G. Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOTOĞRAF-SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GÖRSEL TASARIM ÖĞELERİNİN SANAT ESERİNİ OLUŞTURMADAKİ ROLÜ

İLHAN ÖZKEÇECİ
Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

ERKAN ÇİÇEK
Öğr. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü
Fotoğraf ve Video Anabilim Dalı
fesiherkan@gmail.com

ÖZ*

Disiplinler arası bağlamda fotoğraf sanatı her zaman önemini korumuştur. Sanat olarak birçok görevinin yanı sıra belge olma özelliği ile de materyal olarak kullanılmıştır. Fotoğraf-Sanat ilişkisi bağlamında görsel tasarım öğelerinin sanat eserini oluşturmadaki rolüne değinilen çalışmada Plastik Öğeler içerisinde yer alan; Çizgi, Ton, Renk, Biçim ve Birlik gibi öğeler görsel ve açıklayıcı örnekler eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu makale, Görsel Tasarım Öğeleri çerçevesinde fotoğraf örnekleri merkeze alınarak incelenmiştir. Dolayısıyla çalışmanın giriş bölümünde; metinle ilgili tanımlamalara, amaç, kapsam ve yöntem gibi konulara yer verilirken, sonraki bölümde Görsel Tasarım Öğeleri fotoğraf örnekleri üzerinden mercek altına alınmıştır. Sonuç bölümünde ise Fotoğraf örnekleri üzerinde Görsel Tasarım Öğeleri değerlendirilmiş ve tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: sanat, fotoğraf, medya, iletişim, görsel tasarım.

THE ROLE OF VISUAL DESIGN FRAMEWORKS FOR PHOTOGRAPHY- ART RELATIONS

ABSTRACT

Photography as interdisciplinary art is important. The art of photography is the document of art. In this study, the role of visual design elements in the art-related relation is mentioned. Located in Plastic Items; Items such as Line, Tone, Color, Shape and Unity were evaluated in conjunction with visual and descriptive examples. This article has been examined in the framework of Visual Design Elements, centered on photographs. In the introduction section; Texts, definitions, objectives, scope and method are explained. In the next section, photographic examples are given for Visual Design Elements. In the conclusion section, visual design elements are evaluated and discussed on photographic examples.

Keywords: art, photography, media, communication, visual design.

*Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tasarım Fakültesi İletişim Tasarım Bölümü; "Fotoğrafta Estetik, Plastik ve Etik Bilincin Sosyal Medya Ağları İçerisindeki Etkisinin İncelenmesi" konulu Doktora Tezi gereği ve kapsamında hazırlanmıştır.

GİRİŞ

Fotoğraf kelimesi “ışık” anlamına gelen Yunanca photos sözcüğü ile “resim” anlamına gelen yine Yunanca graphos sözcüğünden türemiştir (Grzymkowski, 2016: 214). Dolayısıyla fotoğraf; ışığı kimyasal ya da elektronik olarak kaydetmek suretiyle kalıcı görüntüler yaratma sanatıdır diyebiliriz.

Faaliyet ve bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü kuralları olan Fotoğraf; toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini ve önemini korumuştur. Disiplinlerarası kural gereği sanatın artık tek başına ele alınmaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte işe koşulmaktadır. Çünkü fotoğraf; başlı başına bir malzemedir. Dolayısıyla malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğini taşımaktadır. Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerdendir.

Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler (Beyhan, 1996: 3).

Sanatları birbirine yakın kılan estetikdir. Her sanat güzelin peşinde koşarken öbür sanatlara da bir şeyler söyler birden çok estetikten söz edilmektedir. “Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatları aydınlatır” der Voltaire Dufrenne de şunları söyler: “Her sanatın kendine özgü bir tekniği vardır, her sanat özel bir kuruluş biçimini gerektirir; bir tablo bir roman gibi, bir bale bir anıt gibi kurulmuş değildir” (Batuk, 2013: 55). Bu nedenlerle sanat alanları arasındaki sınırlar gün geçtikçe küçülmüş vemiş mixed media, video-klipler bilgisayar animasyonları yeni sanat dalları oluşmuştur.

Susan Sontag’a göre, estetik arayışlar, fotoğrafın toplumsal yönünü ve işlevini de gündemleştirmiştir. Çok az bir zaman içinde de fotoğraf, toplumun bilgilenmesini, gelişmesini, değişmesini ve iletişim kurulmasını sağlayan bir araç haline gelmiştir.

Fotoğraf, başlı başına bir sanat formu olmasa bile, her türlü konusunu sanat eserine çevirme gibi özgül bir kapasiteye sahip olmaktadır. Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesinin yerini, artık fotoğrafın sanatlara yeni hedefler bildirmesi gerçeği almaktadır (Sontag, 2008: 178).

John Berger ise fotoğrafın bir sanat olduğu tartışmasına çözüm üretmekten ziyade resim sanatıyla karşılaştırarak çözümsüzlük yaratmıştır. Böylece bu sanatların benzerlikleri, birbirleri üzerindeki etkileri yalnızca biçimseldir; işlev açısından hiçbir ortak yanları yoktur (Berger, 1998: 106).

Temel olarak estetik değer sanatsal fotoğrafta önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmektir, sanatın alanına girmek de estetiğin alanına dahil olmaktır. Her zaman estetik sanattaki güzelle ilgilenmektedir. Afşar Timuçin’e göre her sanat güzeli oluştururken, başka şekiller kullanmaktadır. Kimi tahta yontar, kimi boyaları karıştırır, kimi ise sözcüklerle oynamaktadır. Hepsinin amacı ortaktır: güzele ulaşmayı hedeflemektedir (Timuçin, 2002: 5).

Çalışmanın yöntemine değinmek gerekirse; Literatür taraması yapıldıktan sonra elde edilen fotoğraflar betimlenerek analiz edilmiştir. Bu çerçevede, makaleye kısaca değinmek gerekirse; metinde *giriş* bölümünden sonraki ilk bölüm olan, *Görsel Tasarım Öğeleri* başlığı altında, bir sanat eserini çözümlmek için gerekli olan yollar gibi konulara değinilmiştir. *Çizgi, Ton, Renk, Biçim ve Birlik* başlıklı *ikinci* bölümde ise; Görsel Tasarım Öğelerine dair fotoğraflar örnekler eşliğinde açıklanmış ve elde edilen verilere yer verilmiştir. *Sonuç* bölümünde de, Görsel Tasarım Öğelerine yönelik genel bir değerlendirme yapılmış ve Fotoğrafla Görsel Öğeler arasındaki ilişki tartışılmıştır.

GÖRSEL TASARIM ÖĞELERİ

Sanat eserini çözümlmek için birden fazla yol bulunmaktadır. Bilinen bir resmin fizik elemanlarını ele alır, bunları ayırıp tek veya birbiriyle olan bağlarına göre yorumlayabiliriz. Bu şekilde beş eleman vardır denilebilir: Çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekan, ışık-gölge ve renk... Bu elemanların değerleri de çoğu zaman bu verdiğimiz sıraya göre sıralanmaktadır. Genellikle bu değer sırası mutlak değil sanatçının zihnindeki sıraya göre son halini bulmaktadır. Biçim bir dış-çizgi ile sınırlanacak ve bu çizginin, cansız kalmaması için kendine göre bir ritmi oluşacaktır. Biçim yığılması, mekan ışık-gölge birlikte incelenmelidir. Hepsi sanatçının mekan duygusunun çeşitli yönleridir. Kütle somut mekandır, ışık-gölge, kütle-mekan münasebetinin sonucudur. Mekan sadece kütlelerin tersidir. Bu bilhassa mimaride açıkça fark edilir, mesela bir katedral içten, duvarların sınırladığı bir mekan, dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür. Bir Yunan tapınağı sonuncunun, bir gotik katedral ise ilkinin açık örnekleridir. Yunan mimarı daima boşluk etkisinden kurtulmaya, Gotik mimar ise maddeden sıyrılmış bir mekan ve hafiflik vermeye çalışırdı. Her ikisinin düşüncesi de mekan-kütle, ışık-gölge idi. Tuval üzerine yapılan resimde de manzara detayları ve figür grupları gösterilirken aynı meseleler ortaya çıkar (Read, 2014: 25).

ÇİZGİ

Temel anlamıyla sanat bir sınırlanmayla, belirsizlikten belirliliğe geçiş ile başlar. Gerçekten tarihte ilk sanat (mağara insanının sanatı) dış-çizgi sınırlandırmasıyla başlar. Görsel sanatlarda hatta sadece kütle olmayıp sınırlı bir kütle olan heykel sanatında da çizgilendirme en önemli öğedir. Çizgilendirme o kadar esasl bir özelliktir ki bazı sanatçılar bunun şart olduğunu kabul ederler (Read, 2014: 25).

Çizginin sınırlandırmadan başka birden fazla fonksiyonu bulunmaktadır. Bunları şöyle izah edebiliriz: Ustanın elinde çizgi hem hareketi hem de kütleyle verebilmektedir. Hareketin ifadesi yalnız hareket halindeki eşyaları göstermek değil (bu, sadece gözle seçilenin çizgiye geçirilmesidir), bundan başka estetik bakımdan çizginin kendi başına bir hareket kazanmasıdır; bunu sayfa üzerinde, her türlü benzetme kaygısından uzak bir zevk içinde oynayarak yapar. Botticelli, Blake gibi batılı ressamlar sayabiliriz ama çizginin bu özelliği bilhassa doğu sanatında (Japon ve Çin resim, desen ve tahta kesmelerinde) görülür ve çizgi gereğince düzenlendi mi ritim kendiliğinden oluşur. (Read, 2014: 26).



Fig. 1 Görsel tasarım öğelerinde çizgi fotoğrafı, foto. Erkan Çiçek, Ekim 2012, Türkiye.

Yukarıda ki fotoğrafta da görüldüğü gibi bir fotoğrafta çizgiler; yollar, dikey ve yatay binalar, yapılar, akarsular, insan bedeninin biçimleri, tepeler, gölgeler gibi binlerce şekilde karşımıza çıkarak anlam kazanmaktadır. Çizgiler bir tek hareket ve yönü belirtmez, tonlar, nesnelere, ışık ve gölge arasında bir sınır meydana getirmektedir. Çizgiler çerçeveyi oluşturur. Birbirine paralel yatay çizgiler perspektifi oluşturur, diyagonal çizgiler dinamiktir. Eğriler akıcıdır ve yumuşaktır. Doğada ve çevremizde yer alan düz ve eğri çizgiler fotoğrafta farklı yapıların ve duyguların ortaya çıkmasını sağlar (Terzi, 2006: 31).

Kütle ya da somut biçimi gösterebilme özelliği çizginin bilinen en önemli özelliğidir. Bu özelliği çizgiye genellikle büyük ustalar verebilir ve bu özellik, kesintisiz dış çizgiden hafif ayrılmalarla oluşturulur. Nesne ya da eşyanın köşelerine doğru çizgi daha sınırlı ve daha duygulu bir hal alır, kıvraklaşır ve içten bir duygululuk kazanır; kesintisiz devam edeceğine tam yerinde kırılır, birbiri içinde kaynaşan yüzeyleri göstermek üzere yeniden desenin gövdesine sokulmaktadır. Çizginin gördüğü iş her şeyden önce bir seçmedir, göstermekten çok hissettirir. Değersel olarak çizgi bir konuyu en özlü ve soyut gösterme yöntemidir. Resimli bir stenografi... Çizginin alışılmış resim kurallarını incitmeksizin bu kadar soyut olabilmesi insanı şaşırtır. Mesela, ağaç yapraklarının çeşitli gösterilişlerini düşünelim, burada da estetik hayatımızda geleneğin oynadığı önemli rolü görüyoruz (Read, 2014: 26).

Çeşitli kompozisyon çizgilerinin yorumlanması şu şekildedir;

- Düz çizgiler erkeksilik, kudret ifadesidir.
- Yumuşak nitelikli çizgiler dişilik, narin nitelikler ifadesidir.
- Keskin kavisli çizgiler devinim ve canlılık ifadesidir.
- Gittikçe incelen uçları olan uzun dikey kavisler asil bir güzellik ve melankoli ifadesidir.
- Uzun yatay çizgiler sükunet ve huzur ifadesidir, işin ilginç yanı, bu çizgiler hız da anlatabilir, çünkü iki nokta arasında en kısa yol düz bir çizgidir.
- Uzun dikey çizgiler kudret ve ağırbaşlılık ifadesidir.
- Aşağıdaki görselde görüldüğü üzere kıvrımlı çizgi; ters "S" biçiminde olan bu çizgi çeşidi, içsel bir uyumu ve dengeyi temsil eder. Görsel sanatlarda Klasik Yunan'dan beri kullanılır (Uysal, 2007: 84-85).



Fig. 2 Düz çizgi ve kıvrımlı çizgi fotoğrafından örnek,
Joseph Mascelli, *Sinemanın 5 Temel Ögesi*.

Genellikle çizgiyi de resmi de yaratan içgüdüler aynıdır, Masaccio'dan Tiepolo'ya kadar Rönesans'ın bütün büyük ressamaları aynı zamanda büyük çizgi ustalarıdır. Modern bir ressam olan Picasso'ya bakalım, çabuk ve zıt üslup değişmesiyle bizi şaşırtan bu ressamın asıl ustalığı az bir gayretle üç boyutlu biçimi veren desenlerinde ortaya çıkmaktadır. Dehanın çizgisindeki damgayı her yerde ve her zaman bulabiliriz. Bu özellik güzel sanatlarda o kadar yaygındır ki insan kolayca Blake'nin görüşüne düşerek çizgiyi tek önemli özellik sayabilir. Fakat ton dediğimiz özellik de o kadar yaygındır ve belki de ifade aracı olarak aynı değerdedir (Read, 2014: 26).

TON

“Ton” kelimesi birçok sanatta kullanılır. Belkide ilk defa müzikte kullanıldı, fakat 16. yüzyılda sanat eleştirisinin başlamasıyla resimde de kullanılmıştır (Read, 2014: 27).

“Modern Painters” isimli eserinde Ruskin resimde ton anlamını açıklamaya çalıştı: “Ton kelimesinden iki şey anlarım: İlki, nesnelerin maddeleri ve aralarındaki uzaklığa göre değişen koyulukları bakımından birbirleriyle olan bağıntıları ve tam rölyefleri, bir de gölgelerin resmin esas ışığıyla olan mükemmel bağıntısı... İkincisi aynı ışığın sadece değişik dereceleri gibi görünecek şekilde gölgelerin renkleri ve ışıkların rengi arasında tam bir bağıntı kurmak.” (Read, 2014: 27).

Yukarıdaki tanım çok açık olmadığı için belki de konuyu teknik gelişmesini göstermekle daha iyi belirtebiliriz. Üç boyutlu kütleyi sınırlarla göstermek probleminden sonra kütleyi ışıkla vermek problemi oluşmuştur. Çizgi bir soyutlaştırmadır: Eşyanın görsel görünüşünü veremez, çizgi görünüşünü sadece bir işaretle belirterek bir nesnenin ışığını sezdirebilir. Aslında çizgi maddenin objektif gerçeği diyebileceğimiz şeyle ilgilendir. Aşağıdaki görselde de görüldüğü üzere ışık akıcıdır: Kuvvetinin derecesi ile yansıma açısı aynı kalmayan, değişen bir olgudur. Bu nedenle ışık çizgi gibi statik ve kesin bir araçla gözler önüne serilmemektedir.



Fig. 3 Görsel tasarım öğelerinde ton fotoğrafı, foto. Erkan Çiçek, Aralık 2014, Tunceli.

Sette çekim esnasında kullanılan ışık miktarı ve bunun sahneye dağılımı kontrasta etki eden önemli bir unsurdur. Yumuşatıcı filtreler veya toplayıcı ve ışığı sert karakterli hale getiren spotlar, ışığın direkt sahneye düşmesi ile tavandan yansiyarak sahneye düşmesi arasındaki fark, ışığın set içinde dizilimi ve kullanılan yansıtıcılar, sahnenin, daha sonra da filmin genel kontrastını düzenleyen elemanlardır.

Görüntü yönetmeni ayrıca kontrastı artırmak için klasik banyo prosedüründe de birtakım değişiklikler yapabilir. Banyonun gücünde, ısısında ve süresinde oynayarak benzer sonuçları elde edebilirler (Uysal, 2007: 105).

Yukarıdaki fotoğrafta da resmedildiği gibi kontrast artınca tonların geçişleri belirginleşir, çünkü orta değerler azalır, açık ve koyu tonlar görüntüye hakim olur. Buna karşılık fotoğrafçı, amacı doğrultusunda birbirine çok yakın açık veya koyu tonları kullanarak da izleyicinin ilgisini çekebilir.

Genelde açık tonlardan oluşan fotoğraflara high key, koyu tonlardan oluşan fotoğraflara ise low key adı verilir. Siyah beyaz fotoğrafta konunun kontrastını değiştirmek için pozlandırma ve karanlık oda teknikleri kullanılmaktadır. Kimi fotoğraflarda tek renk hakimdir. Fotoğrafçı bu rengi, izleyici üzerinde uyandırmak istediği duygu ve düşüncelere göre belirler. Aynı rengin tonlarından oluşan fotoğraflara monokrom fotoğraf denir (Kafalı, 1998: 49).

RENK

Renk; görsel öğelere eklenerek gördüğü iş kısaca resmin gerçeğe uygunluğunu kuvvetlendirmektir.

Rengin bu şekilde kullanılmasına doğal denebilir, fakat bu tek kullanım olmaktan çok uzaktır. Gerçekten Constable'ın desenlerini ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki fotoğraf gibi resimleri bir yana bırakacak olursak, sanat tarihinde rengin doğal kullanılışı çok azdır ve Turner'la Empresyonistlerin denemelerinin gösterdiği gibi bunu tayin etmek çok güçtür. Tabiatта gerçek renkleri gördüğümüzde onların gerçekten çok uzak olmalarından şikayet ederiz (Read, 2014: 29).

Aşağıdaki fotoğrafta da yansıtıldığı üzere çevremizdeki nesnelerin renkleri onların emdiği ve yansıttığı ışıkların renkleri ile belirlenmektedir. Toplamsal ve çıkarımsal renk sistemleri renklerin oluşumunu açıklar. Bir de renklerin psikolojik etkileri ve benzer ve zıt renklerin fotoğrafta kullanımı anlamı etkileyen faktörlerdir (Terzi, 2006: 33).



Fig. 4 Fotoğrafta renk, <http://121clicks.com/inspirations/feel-the-color-inspiring-examples-of-red-color-photography/24.11.2016>

Renkli fotoğrafçılığın vazgeçilmez ögesi olan renk, ışığın niteliklerine bağlı olarak değişim gösterir. Örneğin yukarıdaki fotoğrafta Sert (kontras) ışık altında renkler daha canlı görünürken, yaygın ("difüz") ışık altında renkler yumuşak ve solgundur. Anlatım yöntemimize bağlı olarak her iki durumda da ilgi çekici fotoğraflar oluşturulabilir.

Aşağıdaki fotoğrafta ise renkler arasında uyum sağlayarak güçlü bir etki yaratmak mümkün iken karşıt renklerle daha güçlü kompozisyonlar da oluşturulabilir.



Fig. 5 Görsel tasarım öğelerinde renk fotoğrafı, foto. Erkan Çiçek, Temmuz 2016, Amsterdam

BIÇİM

Biçim; özellikle sanat eseri olan bir resimdeki diğer öğeler içerisinde en güç anlaşılandır. Metafizik meseleleri içine almaktadır. Örneğin Platon, bağıntılı ve mutlak biçimi ayırt eder, bu ayırma resimdeki biçim analizine de uygulanmalıdır. Platon bağıntılı biçim ile yaşayan varlıklarda yada onların benzetmelerindeki ölçü ve güzelliği taşıyan biçimi demek istiyor.

Mutlak biçimden ise “çark, cetvel ve gönü” ile yaşayan eşyalardan elde edilen “doğru, eğri, yüzey ve katı biçimlerin” meydana getirdiği şekil ve soyutlaştırmayı kastediyordu. Platon, şeklin bu değişmez tabii ve mutlak güzelliğini, başka şeylerle karşılaştırmaksızın kendi içinden bir güzelliği olan saf ve pürüzsüz bir ses tonuna benzetir (Read, 2014: 30).

Biçim; çevremizdeki nesnelere bir diğerinden ayırt etmeyi sağlamaktadır. Işık ve gölge biçimlerin temel kaynaklarıdır. Form ya da diğer deyişle Biçim; dış sınırları belirleyen renk ve kapalı çizgilerle meydana gelmektedir. Temel biçimler dikdörtgen, üçgen ve dairelerdir. Diğer biçimler bu üç temel biçimin birleşimi veya bozulmuş halidir. Her bir biçim kendine özgü anlama sahiptir. Görüntünün yapılandırılması bu üç temel biçimin çerçeve içinde yerleştirilmesiyle olur. Kare biçimler dikdörtgenlere göre daha durağan görünürken, üçgenler her bir kenarı bir diğerine destek olan, iki diyagonal kenarıyla dinamizmi verirken, yere oturan tabanıyla durağanlığı, dengeyi simgeleyen mükemmel biçimlerdir. Üçgenler, dörtgenlerle birlikte kullanılarak güçlü kompozisyon öğeleri oluştururlar. Daireler ise daha doğal görünüme sahiptir ve çerçeve içinde dörtgen ve üçgenlerden daha önce dikkati çeker, güçlü bir yapısı vardır. Bu yapı bakışların daire üzerinde toplanmasını sağlar. Kare ve dikdörtgenler çerçeve içersine yerleştirilirken çerçevenin kenarlarına paralel olmaları tercih edilir. Bunun dışı durumlarda fotoğrafın dengesi bozulur (Terzi, 2006: 31-32).

Aşağıdaki görselde de görüldüğü üzere tüm nesnelere bir formu vardır. Fiziksel formlar tanınabilir ama izleyicinin gözünün hareket ederek, bir cisimden diğerine gitmesiyle oluşan formlar, kolayca fark edilmezler. Pek çok soyut form izleyicinin zihninde birkaç fiziksel nesne tarafından yaratılan uzam içinde var olur. Bir kişi ya da nesneden diğerine yapılan göz hareketi bir üçgen bir daire vs. formları tanımlayabilir. Birçok tecrübeli kameraman bilinçaltından belirli kompozisyon formlarını hiç çözümlenmeden kullanır. Örneğin üçgen bir form piramidin bütünlüğünü, gücünü ve dengesini çağırır. Gözü bir noktadan öbürüne dışarı kaçmadan taşımanın bir yolu, kapalı ve kuvvetli bir formdur (Uysal, 2007: 86).

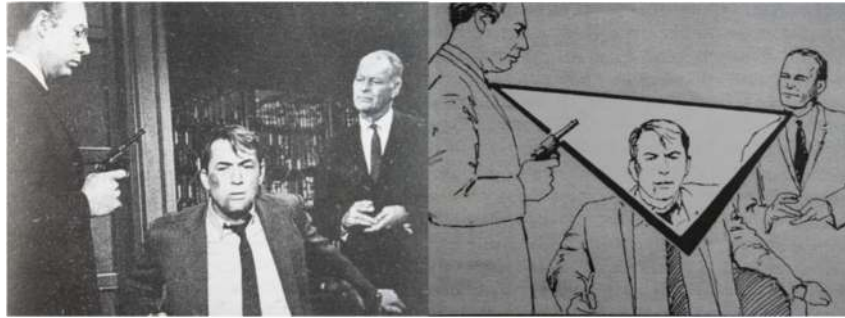


Fig. 6-7 Ters üçgen kompozisyon fotoğrafı ve taslak fotoğrafı, Universal City Studios arşivinden, Joseph Mascelli, *Sinemanın 5 Temel Ögesi*.

Dairesel ya da oval bir form izleyicinin dikkatini toplu ve canlı tutar. Dairesel bir nesne veya kompozisyon etrafında dolaşan gözler, konsantrasyon dağılmadan kompozisyon içinde kalabilir. Haç biçimi, ortalanabilecek bir kompozisyon formu değildir,

çünkü dört koluyla her yere eşit uzanır. Haç, birliktelik, kudret uyandırır. Hıristiyan toplumunda hayranlık uyandırıcı ve kudretli olması Tanrıyı işaret etmesinden kaynaklanır. “L” biçiminde formlar resmiyetten uzaktır. Tabanla dik bölümü bir arada verdiklerinden çok esnektirler. “L” şekli tabanı ile sükunet, çerçevede yükselen kişi ya da nesnenin kullanımı yolu ile de ağırbaşlılık sağlayabilir. En güçlü “L” kompozisyonu dikey kısmı çerçeveyi sağdan veya soldan dikey olarak 1/3'e bölen çizgi ile çakıştığında olur (Uysal, 2007: 86-87).

BİRLİK

Birlik, aslında çekim yapmadan önce yapmamız gereken ilk seviyedir. Fotoğrafın daha etkili, daha çarpıcı ve anlatım gücündaha kuvvetli olması için, hedef dışında kalan diğer bütün görüntüleri ayıbir düzen kurmak gerekmektedir.

Birlik ilkesi düzenlenen görselin kendi içinde bütün halinde olması, yeterli ve eksiksiz olması anlamına gelir. Bu kural bozulsa bile bilinçli bozulur ve anlatımı desteklemek içindir. Işıklı alanlar ve koyu alanlar birbirini tamamlar ve eksiksiz bir sahne oluştururlar (Uysal, 2007: 76).



Fig. 8 Görsel tasarım öğelerinde birlik, foto. Erkan Çiçek, Kasım 2013, Hollanda.

Yukarıdaki örnek fotoğrafta gözler önüne serildiği üzere kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır; bunlar birleşerek bir bütün kurarlar; bu bütünün değeri ayrı ayrı elemanların toplamının değerinden daha üstündür büyüktür.

Whistler boyalarını aklıyla birbirine karıştırdığını söyler; Almanya’da insan kanıyla resim yapar denir; bu sözlerden şunu anlarız: Bir resmin elemanları ona hakim olan ve düzenleyerek onları bir bütün haline sokan şahsiyet sayesinde birleşirler. Bu birlik ressamın önündeki eşyayı doğrudan doğruya kendi heyecanlarıyla kavramasından doğar. Resmin fizik elemanlarını incelemeyi bitirdikten sonra, sanatçının benliğinin ifadesi olan bu elle tutulmayan elemanı da göz önünde bulundurmalıyız; bu eleman konu, devir, soy ve madde bakımından ortak özelliklerin bulunmasına rağmen bambaşka sonuçlara götürebilir (Read, 2014: 32-33).

Sanat eseri düşünceden çok duyguda belirir, gerçeğin doğrudan doğruya ifadesinden çok bir semboldür. Benim burada sadece açıklamak için gösterdiğim şekilde bir sanat

eserini düşünce yoluyla incelemek ondan hoşlanmamıza el vermez. Böyle bir hoşlanma, sanat eserini bütünlüğüyle doğrudan doğruya kavramaktır. Bir sanat eseri bizi her zaman şaşırtır; eserin ne olduğunu düşünmeye vakit kalmadan o bize yapacağı etkiyi yapmıştır (Read, 2014: 32-33).

SONUÇ

Özellikle bugünün toplumu geçmiş hiçbir kuşakta benzerine rastlanılmamış ölçüde etkileme ve etkilenme noktasında fotoğrafa bağımlı olarak yaşamaktadır. İnsanlar bağımlılık noktasında bazen kendi iradesi ile katılım sağlarken bazen iradesi dışında katılım sağlayarak figüran haline gelebilmektedir. Zira sosyal medya ortamlarında kullanılan görsellerde olayın taraflarının rızasına göre paylaşım yapıp yapmadığı tartışmalı bir konudur.

Teknoloji ve akıllı telefonlardaki gelişmeler fotoğraf çekmeyi çok kolaylaştırdı. Tamda bu noktada fotoğraf çeken birinin sosyal ağlarda paylaşımlarda bulunması fotoğraf sanatına yeni bir görev ya da bilinç gereksinimi eklemiştir. Şunu belirtmek gerekir ki; bu bilinç gereksinimi mi; görsel tasarım öğelerinin fotoğrafta kullanılır duruma gelmesidir. Fotoğraf, günümüz dünyasında kendini ifade etmek için kişisel bazda başvuru bir yoldur; fotoğraf bizim ilgi alanlarımızı ve bir birey olarak kim olduğumuzu anlatır. Böyle bir durumda bizi toplum içerisinde ayrıcalıklı kılan unsur; Görsel Tasarım Öğelerinden Çizgi, Ton, Renk, Biçim ve Birlik öğelerinin yaptığımız fotoğraf paylaşımlarında işe koşturmaktır; Diğer deyişle bizi farklı kılan özelliğimiz bilinçli bir sanat üretisi tüketicisi olmak şeklinde özetlenebilir.

Fotoğraf-Sanat ilişkisi bağlamında görsel tasarım öğelerinin sanat eserini oluşturmadaki rolüne değinilen çalışmada Plastik Öğeler içerisinde yer alan; Çizgi, Ton, Renk, Biçim ve Birlik gibi unsurlar, görsel ve açıklayıcı örnekler eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede fotoğraf sanatının belge niteliği taşıması dolayısıyla önemi dün olduğu gibi bugünde bilinmektedir. Zira; Geleneksel medyada fotoğraf gazetede ki yazılanları anlaşılır kılarak tamamlarken; Yeni medyada da sayfalar dolusu yazı yerine paylaşılan bir fotoğraf ile merakımızı anlatma gücüne sahip olmaktayız. Ortaya çıkan anlatılarda fotoğraf görselinin algılamada en az yazılanlar kadar etkili olduğu bilinmektedir. Örneğin hedef kitle üzerinde etki bırakmak ve içeriğimizi anlatmak için fotoğraf kullanmak her zaman işlevsel bir yoldur. Tamda bu noktada fotoğrafı sanat yapan görsel tasarım öğelerinin bilinçli ve yerinde kullanımı gereksinim olacağı kanaatindeyim. Aslında sosyal paylaşım ağlarında paylaşılan fotoğraf görsellerini ekranları içerisinde biricik ve tek kılacak olanda zaten bilinçli tasarımıdır.

Son olarak şunu belirtmek gerekir ki; bu makalede fotoğraf kullanıcı olarak herhangi bir amaçla ortaya koyduğumuz fotoğraf görselleri üzerinde görsel tasarım öğelerinin etkisini örnekler üzerinde açıklama şansını yakaladık ve uyguladık. Zira günümüz sosyal paylaşımlarının baş öznese fotoğraf öğesi gün geçtikçe dahada önemli hale gelmektedir.

KAYNAKLAR

- Berger, John.1998. *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyhan, Özdemir.1996. *Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Batuk, Hasibe Nurşen. 2013. *Fotoğrafın Resim Sanatı Üzerindeki Etkisi Ve Görsel Sanatlar Eğitiminde Kompozisyon Kurmadaki Yeri Ve Önemi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun.
- Çiçek, Erkan.2013. *İz(M) Fotoğraf Sergisi*, İstanbul, Yüksel Sabancı Sanat Merkezi.
- Çiçek, Erkan. 2012. *Çizgi*, Fotoğraf Arşivi, İstanbul.
- Çiçek, Erkan. 2016. *Renk*, Fotoğraf Arşivi, Amsterdam.
- Grzymkowski, Erik. 2016. *Sanat 101*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kafali, N.Nihal. 1998. *Still Life Fotoğrafta Tasarım*, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul.
- Read, Herbert. 2014). *Sanatın Anlamı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- MEB. 2011. *Fotoğrafta Temel Kompozisyon*, Ankara.
- Sontag, Susan.2008. *Fotoğraf Üzerine*.
- Terzi, Mehtap Us. 2006. *Fotoğraf Okuma Ve Eleştiri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Timuçin, A. 2002. *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Uysal, Tuna.2007. *Fotoğrafi Ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/grafik/moduller/fotografa_goruntu_duzenleme.pdf /25.11.2016.

Notlar

- a) Çalışmada; Öğr. Gör. Erkan Çiçek'in 2016 yılında Yüksel Sabancı Sanat Merkezinde (İstanbul) gerçekleştirdiği İZ(M) Fotoğraf Sergisi çalışmalarından, yararlanılmıştır (Bkz. İlgili Sergi adresi: <http://www.yssmgaleri.yildiz.edu.tr>).
- b) Bu makale; Doktora Tezi Danışmanlığını Sn. Prof. İlhan Özkeçeci'nin yaptığı ve Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tasarım Fakültesi İletişim Tasarım Bölümü; "Fotoğrafta Estetik, Plastik ve Etik Bilincin Sosyal Medya Ağları İçerisindeki Etkisinin İncelenmesi" konulu Doktora Tezi gereği ve kapsamında hazırlanmıştır.
- c) Görsel Tasarım Öğelerinden; *Çizgi, Ton, Renk, Biçim ve Birlik ile ilgili örneklerde* Öğr. Gör. Erkan Çiçek'in Fotoğraf Arşivinden faydalanılmıştır.

VİDEO SANATINDA FİLM TEKNİKLERİNİN KULLANIMI VE ÖRNEK FOTOĞRAF KARELERİ ÜZERİNDEN YORUMLANMASI

İLHAN ÖZKEÇECİ
Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

ERKAN ÇİÇEK
Öğr. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü
Fotoğraf ve Video Anabilim Dalı
fesisherkan@gmail.com

ÖZ

Bu çalışmada; Video Sanatında Film Tekniklerinin Kullanımı ve Örnek Fotoğraf Kareleri Üzerinden Yorumlanması konusu ele alınmıştır. Bölünmüş Ekran Kullanılan Filmler, Geri Dönüslü Filmler, Geriye Doğru Giden Filmler ve Tek Seferde Çekilen Filmler başlıkları içerisinde incelenen bu çalışmada toplamda 6 film ve 2 Video Art çalışması içinden seçilen fotoğraf kareleri temel alınarak Kurgu ve Çekim Teknikleri açısından inceleme ve çözümleme yapılmıştır. Araştırma sonunda video sanatı açısından kurgu tekniklerinin kullanımının sinema da seyirciyi etkilediği ve filmlerde verilen mesajın anlaşılmasını sağladığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: sanat, fotoğraf, video, film teknikleri.

USE OF VIDEO TECHNOLOGY IN VIDEO ART AND EXAMPLE PHOTO INTERPRETATION

ABSTRACT

In this study; Using Film Techniques in Video Technology and Sample Photo Interpretations. Split Screen Movies Used, Recycle Movies, Backward-Forward Movies and Movies taken in One time. Have been examined according to these headings. A total of 6 films and 2 Video Art studies were examined in this study. Inspection and analysis were done according to sample photograph. At the end of the research, the editing techniques of the cinema affected the audience. Film editing; It also allows the understanding of the message given in movies.

Keywords: art, photography, video, film technique.

GİRİŞ

Varoluşundan bu yana yeryüzünde varlığını sürdüren insanlar dün olduğu gibi bugünde bilinçli ya da bilinçsiz davranışları ile sanatsal faaliyetlere zemin hazırlamaktadır. Sanatsal faaliyetler insanlar için bir ihtiyaçtır. Toplumların ihtiyaçları ve gereksinimleri sanatsal faaliyetlerinin türünü ve niteliğini etkilemiştir. Örneğin özgürlük talebinde bulunan birisi kimi zaman kendisini özgürlük temasını ele alan bir etkinlik üzerinden var etmiştir. Tüm bu sebepler bağlamında sanatsal faaliyetler birbirini destekleyerek kimi zaman tamamlayarak yoluna devam etmiştir. Zira fotoğraf, video ve sinema sanatları birbirini destekleyerek bugüne ulaşmıştır. Disiplinlerarası bir çalışma olan bu çalışmamızda video sanatında film tekniklerini incelerken fotoğraf sanatının estetik ve plastik özellikleri işe koşulmuştur.

Sanat kavramının bir gereği olarak; video sanatı, fotoğraf sanatı ve Sinema sanatlarının ortak ürünü olan bu çalışmamızda; Bölünmüş ekranın kullanıldığı sinema filmleri için, Amerikan yapımı “Yeşil Dev” (Hulk, 2003) filmi; Tıpatıp aynı olayın birden fazla kişinin bakış açısından sunulduğu Geri dönüşlü filmler için Raşmon (Roshomon, 1950) ve “Kahraman” (Hero, 2002) filmleri; Sinema tarihinde kurgusu tümüyle geriye doğru “ilerleyen” tek film örneği olan Christopher Nolan’ın yönettiği “Akıl Defteri” (Memento, 2000) filmi, Kameranın kapatılmadan uzun bir süre kayıt içinde olduğu tek seferde çekilen filmler için ise “Rus Hazine Sandığı” (Russkiy Kovcheg, 2002) ve “İp” (Rope, 1948) filmleri örnek olarak seçilerek sinema tekniği açısından incelenmiştir. Bölünmüş Ekran Filmlerine Andy Warhol’un Outer And Inner Space Çalışması ve Michael Snow’un Wavelength (Dalga Boyu) çalışmasını Tek Seferde Çekilen Film Çalışması kategorisine örnek olarak seçilmiştir.

Bu araştırmanın genel amacı; “Video Sanatında Film Tekniklerinin Kullanımı ve Örnek Fotoğraf Kareleri Üzerinden Yorumlanması” konusunu kavramak, anlamak ve çözümlenektir. Bu çalışmada, seçilen fotoğraf örnekleri üzerinden teknik çözümlenme yöntemi kullanılarak analizler ile sınırlı tutulmuştur. Yöntem olarak bu çalışmamızda; araştırma, tarama, çözümlenme ve karşılaştırma modelleri tercih edilmiştir.

SANAT

Sanat; İnsanların geçirdiği evrimleri, yaşama biçimlerini, yaşama bakışlarını, sanat biçimlerini ve sanata bakışlarını değiştirmiştir. Sanat, her dönemde ve her toplumda, farklı görünümelerde ortaya çıkarak varlığını devam ettirmiştir. Sanatın kendi dışında, hiçbir amacı yoktur. Onun tek amacı kendisidir.

Kanta göre Güzel Sanatı ancak deha yaratabilir. Sanatı insan aklının ürünü olarak gören Hegel ise, sanattaki güzelliği doğadaki güzellikten üstün tutarak sanatın doğanın taklidi olmadığını savunmuştur.

VİDEO SANATI

Video için “insan algısına meydan okuyan ve onu eğiten görüntüler bütünüdür.” denilmektedir.¹ Pek çok yönden video; çağdaş yaratıcı ve kültürel ifade adına bilim ve teknoloji sarmalını araştırarak bu yolda kararlı adımları atanları simgelemektedir.² Sinema Sanatı; Teknolojik gelişmelerin durdurulamaz ölçüde hızlandığı 21. yüzyılın en önemli sanatlarından biri olarak kabul görmektedir. Video sanatı, televizyon ve sinemadan farklı olarak hareketli imgelere dayalı sanatsal işlerin bir alt türüdür. Video, görüntü veya ses verilerinden oluşarak analog ya da dijital ortamlarda saklanabilme özelliğine sahiptir. Film ile arasında birçok paralellik ve ilişki olmasına rağmen video sanatı film değildir.

Video sanatının başlangıcı, Nam June Paik'in 1965'te satın alıp denemelerine başladığı Sony Portapark çalışması olmakla birlikte; video sanatı en etkili zamanlarını 1960 ve 1970'li yıllarda sürdürmüştür. Uygulanmaya ve geliştirilmeye devam edilen video sanatı, günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte ve başarılı çalışmaların bir parçası olarak kullanılabilir. Video sanatının başlangıcı, Nam June Paik'in 1965'te satın alıp denemelerine başladığı Sony Portapark çalışması olmakla birlikte; video sanatı en etkili zamanlarını 1960 ve 1970'li yıllarda sürdürmüştür. Uygulanmaya ve geliştirilmeye devam edilen video sanatı, günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte ve başarılı çalışmaların bir parçası olarak kullanılabilir.

Video sanatı özelinde üzerinde durulması gereken en önemli öge, video sanatı ile sinema arasındaki benzerlik ve farklılık konusudur. Video sanatı ile sinema arasındaki farkların başında; videonun, sinemanın dayandığı birçok temele dayanmaması; oyuncu, diyalog, konu, senaryo gibi öğelere sahip olmak zorunda olmaması ve eğlence amaçlı sinemada bulunan özelliklere bağımlı olmamasıdır. Bu ayrım videoyu sadece sinemadan değil, tanımların bulanıklaştığı bağımsız filmler, kısa filmler, avant-garde sinema gibi sinemanın alt kategorilerinden de ayırmak için önemlidir. Temel olarak, sinemanın ana amacı eğlendirmek iken; videonun ise mecranın sınırlarını keşfetmek veya izleyicinin alışlageldik sinema nedeniyle oluşmuş beklentilerine saldırıda bulunmak gibi çeşitli amaçlar güdebildiğini söyleyebiliriz.

FOTOĞRAF

Işık ile yazmak anlamına gelen fotoğraf kelimesinin kökü, Yunanca ve Latince dillerine dayanır. Photos (ışık) ve graphis (yazı) kelimelerinin birleşiminden oluşur.³

İlk kez X. yüzyılda, Arap bilim adamı (optikçi, matematikçi) İbni-l Heysem (Alhazen, 965-1051) güneş tutulmasını izlemek için “camera obscura” olarak adlandırılan ilkel karanlık kutuyu kullanmıştır. Bu karanlık kutunun çalışması ise, karanlık bir odanın bir duvarına bir iğne deliği (pinhole) açıldığında dışarıdaki cisimlerin görüntüsünün, deliğin karşısındaki duvara ters olarak düşmesi şeklindedir.⁴

Elde edilen ilk fotoğrafın üzerinden 183 yıl geçti. Başlangıçta çinko levhalara ve kağıtlara, sonra cam taşıyıcılara, ardından da bugün de kullandığımız asetat tabanlar üzerine tespit edilen görüntü, günümüzde artık CCD ve CMOS tipindeki sensörlere (sayısal

¹ Kılıç, Levend. Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış, (Derleyen), İstanbul: Hil, 1995, ss. 104.

² Age, 101.

³ Anonim. Dijital Fotoğrafçılığa Merhaba, İstanbul: 2013, ss.1

⁴ Kanburoğlu, Özer. A'dan Z'ye Fotoğraf, İstanbul: Say, 2004, ss.21

algılayıcı) işleniyor. Dolayısıyla bugün artık oldukça farklı bir görüntü algılayıcısı ve teknolojiyle karşı karşıyayız.⁵

SİNEMA TEKNİĞİ

Sinemanın politikası, onun yapısını ve dünya ile ilişkisini belirler. Hangi yönden bakarsak bakalım, sinema açıkça, politik bir fenomendir. Walter Benjamin sinema için şunları söylemektedir: “Yeniden üretim tekniği yeniden üretileni geleneğin egemenlik alanından koparıp almakta, onun biricik varlığının yerine toplu bir var olmayı geçirmektedir. Aynı teknik, izleyiciye gitme olanağını yeniden üretilene kazandırarak, onu güncel kılmaktadır. Bu iki süreç geleneğin kendisinin temelden sarsılması sonucuna yol açmaktadır.” demektedir.

Her film ne kadar önemsiz görünürse görünsün, üç düzeyden birinde ya da daha fazlasında kendi politik doğasını sergiler⁶:

1. Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir.
2. Mimetik olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir.
3. İçsel olarak, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir.

Sinema sanatı bağlamında medya ya biçilen role bakıldığında, “Halkın bilmeyi istediği ya da bilmesi gereken her şey hakkında nesnel ve bağımsız bir görüş sağlayarak hükümet eylemleri üzerinde yeni bir denetim ve denge aracı olmasıdır. Bununla birlikte, uzun zamandan beri biliniyor ki medya aslında genelde ne devletlerden, ne de sermayeden bağımsızdır.”⁷ düşüncesi öne sürülmektedir.

FOTOĞRAFLARLA FİLM KURGULARINDA TEKNİKLER

Bölünmüş Ekran Kullanılan Filmler, Geri Dönüştürülmüş Filmler, Geriye Doğru Giden Filmler ve Tek Seferde Çekilen Filmler başlıkları içerisinde incelenen bu çalışmada toplamda 6 film ve 2 Video Art çalışması fotoğraflar üzerinde Kurgu ve Çekim Teknikleri açısından inceleme ve çözümleme yapılmıştır.

Bölünmüş Ekran Kullanılan Filmler

Genel anlamda bölünmüş ekran, Televizyon programlarında ekranın birkaç parçaya bölünerek stüdyodaki birden fazla kişinin aynı anda gösterilmesi sık yapılan bir çalışmadır. Bölünmüş ekran uygulaması pek çok sinema filminde veya TV dizisinde kullanılmaktadır. Bölünmüş ekranın kullanıldığı sinema filmleri arasında Amerikan yapımı “Yeşil Dev” (Hulk, 2003)⁸ filmi güzel bir örnektir.

⁵ Kanburoğlu, Özer. Dijital Fotoğraf Rehberi, İstanbul: Say, 2009, ss.14

⁶ Monaco, James. Bir Film Nasıl Okunur, (Çev: Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2001, ss.251.

⁷ Hard, M. Negri A. İmparatorluk, (Çev: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık, 2012, ss.315.

⁸ Yeşil Dev (Hulk), Yönetmen: Ang Lee, 2003

“Yeşil Dev” (Hulk, 2003)

Ang Lee'nin yönettiği filmde, bir deney sırasında kazayla tehlikeli ışınlarla maruz kaldığı için mutasyon geçirerek yeşil bir deve dönüşen bilim adamının öyküsü ele alınmaktadır.

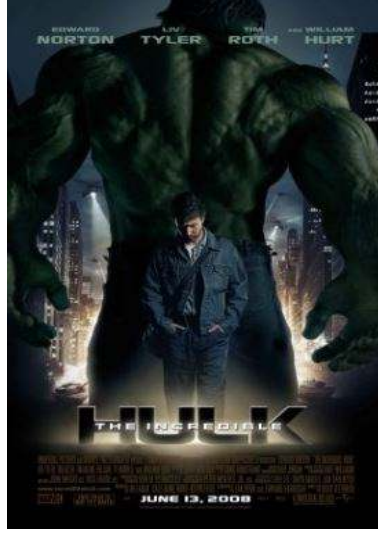


Fig. 1: “Hulk” Filmi Afişi⁹

Yeşil Dev Filmi Kurgu ve Çekim Tekniği

Bu yapımda, filmin birçok sahnesinde gerilimi artırmak ve izleyicinin olayı değişik yönlerden görmesini sağlamak için bölünmüş ekran uygulanmıştır. Bu sahnelerde ya aynı zaman diliminde meydana gelen olaylar bir arada gösterilir, ya aynı olay farklı kamera açılarından sunulur ya da aynı olayın birkaç saniye öncesi ve sonrası bir arada verilir.



Fig. 2: “Hulk” Filmi Sahnesi¹⁰

⁹ <https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+/jpeg>. [03.01.2015]

¹⁰ Çiçek, Erkan. Fotoğraf Arşivi, Hulk Filmi 1. Saat 16. Dakika . 00 Saniye.



Fig. 3: "Hulk" Filmi Sahnesi¹¹



Fig. 4: "Hulk" Filmi Sahnesi¹²



Fig. 5: "Hulk" Filmi Sahnesi¹³

Yukarıda ki fotoğraflarda "Hulk" filminden bölünmüş ekran örneklerini görmekteyiz. Anlamı güçlendirme ve tamamlama hedeflenmektedir.

Video Art Açısından Bölünmüş Ekran Çalışması

Andy Warhol'un Outer and Inner Space (Dış ve İç mekan) çalışmasını Bölünmüş Ekran çalışması kategorisine örnek olarak verebiliriz.

¹¹ Çiçek, Erkan. Fotoğraf Arşivi, Hulk Filmi 1. Saat 51. Dakika . 02 Saniye.

¹² Çiçek, Erkan. Fotoğraf Arşivi, Hulk Filmi 1. Saat 48. Dakika . 03 Saniye.

¹³ Çiçek, Erkan. Fotoğraf Arşivi, Hulk Filmi 25. Dakika . 06 Saniye.



Fig. 6: Outer And Inner Space Çalışması (00.dakika 18. saniye)¹⁴



Fig. 7: Outer And Inner Space Çalışması (00.dakika 43 saniye)¹⁵

Geri Dönüslü Filmler

Tıpatıp aynı olayın birden fazla kişinin bakış açısından sunulduğu, ya da tek bir hareketin bile insan hayatında ne kadar büyük değişimlere yol açabileceğini göstermek için aynı başlayan olayın farklı sonlara ilerlemesinin gösterildiği filmlerdir. Akira Kurosawa'nın yönettiği Raşmon (Roshomon, 1950) ile Hong Kong-Çin yapımı "Kahraman" (Hero, 2002)¹⁶ filmleri araştırma kapsamında ele alınmıştır.

Raşmon (Roshomon,1950)

Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın yönettiği Raşmon (Roshomon, 1950)¹⁷ Filmi, yağmurlu bir günde eski bir tapınakta 3 kişinin kapanmış bir cinayet davası üzerine konuşmaları ile başlamaktadır.

Raşmon Filmi Kurgu ve Çekim Tekniği

Aşağıdaki film karesinde görüldüğü üzere; ormanda yaşayan bir eşkiya, bir adamı öldürmüş ve karısına tecavüzde bulunmuştur. Eşkiya mahkemede ve tecavüze uğrayan kadın olayı kendi bakış açılarından anlatır. Yine bir medyum, ölen adamın ruhuyla temasa geçer, adamın ağzından olayı yansıtır. Filmin son bölümünde ise olayın tamamına şahit olan bir oduncu işin gerçeğini dile getirir. Kurosawa, aynı olayı dört farklı kişinin bakış açısından izleyiciye sunarak gerçeğin izafi (göreceli) olduğunu vurgulamaktadır.

¹⁴ [http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/video/1/jpeg.\[05.01.2015\]](http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/video/1/jpeg.[05.01.2015])

¹⁵ Age.

¹⁶ Raşmon (Roshomon), Yönetmen: Akira Kurosawa, 1950

¹⁷ Kahraman (Hero), Yapım: Hong Kong-Çin, 2002



Fig. 8: “Raşmon” Filmi Kareleri¹⁸

Yukarıdaki fotoğraf kolajında “Raşmon” filminden, aynı olayı dört farklı kişinin bakış açısından yansımaları görmektediriz.

“Kahraman” (Hero, 2002)

Hong Kong-Çin yapımı “Kahraman” (Hero, 2002) filminde, İmparatorluk öncesi dönemin 6 Çin kralından birinin başı, çok tehlikeli üç suikastçı ile derindedir. Uzun bir zaman yakalanamayan bu üç suikastçıyı öldüren “İsimsiz” bir savaşçı, kralın huzuruna çıkar ve bu işi nasıl başardığını dile getirir. İsimsiz savaşçının anlattıkları ile kralı ikna etmemiştir. Bu arada aynı olayları bu kez kralın tahminlerinden izleriz. Ancak kral da işin aslını tam tahmin edememiştir. İsimsiz savaşçı bu kez işin gerçeğini açıklar. Bu üç uzun sahneler ile film bitiyor.

Kahraman Filmi Kurgu ve Çekim Tekniği

Kahraman” (Hero, 2002) filminde olay farklı kişilerin bakış açısından izleyiciye yansıtılmıştır. “İsimsiz” savaşçı, kralın tahminleri ve İsimsiz savaşçının tekrar işin gerçeğini açıklaması şeklinde geçen anlatımlar da geriye sıçrama (flashback) uygulanmıştır. Bu üç uzun geriye sıçrama sahnesinin ardından film dramatik bir finale sona erer.



Fig. 9: “Kahraman” Filmi Kareleri¹⁹

¹⁸ <https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+afis+jpeg>. [01.01.2015]

¹⁹ <https://www.google.com.tr/search?q=hero+filmi+afis/jpeg>. [01.01.2015]

Yukarıdaki fotoğraf kolajında “Kahraman” filminden, aynı olayı üç farklı kişinin bakış açısından yansımaları gözler önüne sermektedir.

Geriyeye Doğru Giden Filmler

Zaman çizgisi normal yani standart film kurgusunda ileriye doğru ilerler. Birbirini takip eden sahneler, ardışık zaman dilimlerini anlatır ve önceki zamanlara geri dönüşler ise istisnai durumlarda yapılır. Christopher Nolan’ın yönettiği “Akıl Defteri” (Memento, 2000)²⁰ filmi, sinema tarihinde kurgusu tümüyle geriyeye doğru “ilerleyen” tek film örneği olarak kayıtlarda yerini almıştır.

“Akıl Defteri” (Memento, 2000)

Akıl Defteri Filminin kahramanı olan “Leonard” karakteri, ucuz otel odalarında kalan ve bütün vücudu yazı şeklinde dövmele dolu olan kişidir. Leonard, karısının katilini aramaktadır ancak önünde önemli bir engel durmaktadır: başına aldığı darbe sebebiyle 15 dakika öncesinin bile hatırlayamamaktadır. Bu yüzden katil hakkında topladığı bilgileri unutmamak için vücudunun her yerine dövme şeklinde yazılar yazar ve gördüğü şeylerin fotoğraflarını çekerek üzerlerine notlar almaktadır.



Fig. 10: “Akıl Defteri” Filmi Afisi²¹

Akıl Defteri Filmi Kurgu ve Çekim Tekniği

Akıl Defteri filminin kurgusu zamanda geriyeye doğru ilerlediğinden, filmin başındaki cinayet sahnesi aslında zamansal sıra bakımından en son yaşanan hikayedir. Seyirci, ikinci sahnede ve sonraki sahnelerde bu cinayetin neden işlendiğini ve daha önce yaşanmış olayları izleyerek olayları yavaş yavaş anlamaya başlamaktadır. Aşağıda ki fotoğrafta görüldüğü üzere filmin düğümü, aslında zaman sırasına göre ilk yaşanan, film kurgusunda ise en sona konan sahnede mevcuttur.

²⁰ Akıl Defteri” (Memento), Yönetmen: Christopher Nolan, 2000

²¹ <https://www.google.com.tr/search?q=memento+filmi+afis/jpeg>. [25.12.2015]



Fig. 11: “Akıl Defteri” Filmi Kareleri²²

Yukarıda ki resim kolajında “Akıl Defteri” filminde, “zaman sırasına göre ilk yaşanan olay, film kurgusunda en sona konan sahnededir.” Şeklinde tasarlanmıştır.

Tek Seferde Çekilen Filmler

Tek seferde çekilen film, kameranın kapatılmadan uzun bir süre kayıt içinde olduğu yani çekim yaptığı filmlere tek seferde çekilen filmler denilir. Örneğin “Rus Hazine Sandığı” (Russkiy Kovcheg, 2002)²³ ve “İp” (Rope, 1948)²⁴ Filmlerinde bu yöneme başvurulmuştur.

“Rus Hazine Sandığı” (Russkiy Kovcheg, 2002)

Alexander Sokurov’un yönettiği “Rus Hazine Sandığı” filmi, 90 dakikayı aşan bir sürede hiç kamera kapatılmadan tek seferde çekilmiştir (one single shot). Film St. Petersburg’daki Hermitage Müzesi’nde geçer. Filmde, ekranda görünmeyen bir anlatıcı ve 19. yüzyılda yaşamış bir diplomat seyirciye rehberlik etmektedir. Filmde müzenin 33 odası tek tek gezilir ve her odada Rusya tarihinden bir kesit anlatılmaktadır. Özel yapım bir HD kamera ile çekilen film, Rusya’nın 300 yıllık yakın tarihini gözler önüne sermektedir.



Fig. 12: “Russian Ark” Filmi²⁵

Yukarıdaki fotoğrafta anlaşılacağı üzere “Russian Ark” Filminde, Müzenin 33 odası tek tek gezilir ve tek seferde çekilmektedir.

²² <https://www.google.com.tr/search?q=memento+filmi+afis+jpeg>. [25.12.2015]

²³ Rus Hazine Sandığı (Russkiy Kovcheg), Yönetmen: Alexander Sokurov, 2002

²⁴ İp (Rope), Yönetmen: Alfred Hitchcock, 1948

²⁵ <https://www.fullfilmindir.org/rus-hazine-sandigi-russkiy-kovcheg-film-indir.html/jpeg>. [28.12.2015]

Rus Hazine Sandığı Filmi Kurgu ve Çekim Tekniği

Bu film film tek seferde çekildiği için çekim ve kurgu aşaması zahmetsiz gibi görünse de, çekim öncesi hazırlıklar uzun bir zaman almıştır. Kamera odalar arasında hareket ederken ışıkların ve diğer malzemenin ayarlanması, 2 binden fazla oyuncunun başarıyla yönetilmesi bu filmin bir imkânsız başarıya sayılabılır. Yapımda, birisi finaldeki balo sahnesinde olmak üzere iki kere canlı klasik müzik performansı da bulunmaktadır.



Fig. 13: "Russian Ark " Filmi Kareleri²⁶

Yukarıda fotoğrafta da görüldüğü üzere Russian Ark " filminin en önemli ayırt edici özelliği "tek seferde çekilmiş olmasıdır.

"İp" (Rope, 1948)

Alfred Hitchcock'un yönettiği, konusunu yaşanmış bir olaydan alan "İp" (Rope, 1948) filminde de uzun süreli çekim çalışması yapılmıştır. 80 dakika süren film 10 adet uzun süreli çekimden oluşur. Bir apartman dairesinde geçen filmde, hasta ruhlu iki arkadaş, verecekleri bir parti öncesinde bir arkadaşlarını öldürerek salondaki sandığa gizlerler. Davetliler arasında öldürdükleri gencin babası ve nişanlısının da olduğu parti boyunca, sandığın etrafında geçen gerilim giderek zirveye çıkmaktadır.

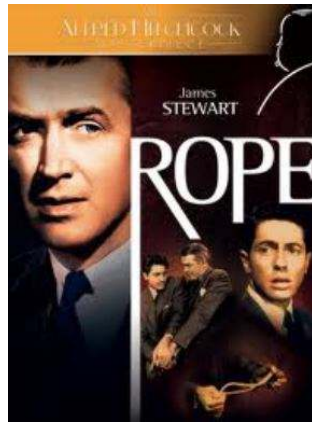


Fig. 14: "İp" Filmi Afişi²⁷

²⁶<https://www.fullfilmindir.org/rus-hazine-sandigi-russkiy-kovcheg-film-indir.html/jpeg>. [28.12.2015]

²⁷ <http://www.sinemadevri.com/ip.html/jpeg>. [29.12.2015]

İp Filmi Kurgu ve Çekim Tekniği

Hitchcock'un filminde, kameranın kapandığı yerler ustalıkla gizlendiğinden izleyici olayın kesintisiz çekildiği düşüncesine yönelmektedir. Örneğin, filmdeki çekimlerden biri, erkek oyuncunun ceketinin arkasında biter; kamera ağır bir pan hareketiyle oyuncunun arkasına dolanır, görüntü çerçevesini oyuncunun ceketi baştanbaşa doldurduğunda kamera durdurulur. Filmde bir sonraki çekim yine ceketin çekimiyle başlar, bu defa kamera aynı yöndeki pan hareketine devam ederek ceketin solundan çıkar, salonu çekmeye devam etmektedir. Kamera eşyalarla dolu bir salonda çekildiğinden, sürekli hareket hâlinde bulunan kameraya hareket etme alanı oluşturabilmek için dekor ekibi arka planda sürekli çalışarak eşyaları kaydırmış ve kameramanın işini kolaylaştırmak için her şey yapmaktadır.



Fig. 15: "İp" filmi²⁸

Yukarıda ki fotoğrafta da anlaşılacağı üzere "İp" filminde kameranın kapandığı yerler ustalıkla gizlendiğinden izleyici olayın kesintisiz çekildiği hissine kapılır.

Video Art Açısından Tek Seferde Çekilen Film Çalışması

Michael Snow'un Wavelength (Dalga Boyu) çalışmasını Tek Seferde Çekilen Film Çalışması kategorisine örnek olarak verebiliriz.



Fig. 16: Wavelength Çalışması (00.dakika 13. saniye)²⁹

²⁸ <http://www.sinemadevri.com/ip.html/jpeg>. [29.12.2015]

²⁹ <http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength/video/2//jpeg>. [04.01.2015]



Fig. 17: Wavelength Çalışması (01.dakika 02. Saniye)³⁰

SONUÇ

Örnek Fotoğraf Kareleri Üzerinden görüldüğü üzere film tekniklerinin kullanımının sinemada seyirciyi etkilediği ve filmlerde verilen mesajın anlaşılmasını sağladığı söylenebilir.

Kompozisyonda noktalama işaret neyse film dilinde de kurgu yöntemi aynı şeydir. Yani vurgulanmak istenen görüntü ya da anlam, film içerisinde çeşitli teknikler kullanılarak öne çıkarılabilir ya da arka plana çekilebilmektedir.

Fotoğraf örnekleri ile gözler önüne serilen çalışmamızda işlenen 4 çeşit film tekniği sayesinde verilmek istenen ya da amaçlanan mesajlar; daha amaçlı ve etkili bir şekilde aktarılma fırsatına kavuşmuştur. Bu da Kitle iletişim araçlarında biri olan sinema ve daha özelde film tekniklerinin izleyici üzerinde yönlendirme karar verme etkisini doğurduğu söylenebilir.

Uygulanmaya ve geliştirilmeye devam edilen video sanatı, günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte ve başarılı çalışmaların bir parçası olarak kullanılmaktadır. Örneğin fotoğraf ve sinema ile birlikte kullanılması gibi...

Video sanatı özelinde üzerinde durulması gereken en önemli öge, video sanatı ile sinema arasındaki benzerlik ve farklılık konusudur. Temel olarak, sinemanın ana amacı eğlendirmek iken; videonun ise mecranın sınırlarını keşfetmek veya izleyicinin alışlageldik sinema nedeniyle oluşmuş beklentilerine saldırıda bulunmak gibi çeşitli amaçlar güdebildiğini söyleyebiliriz.

Geçmişten bugüne uzanan video sanatında teknolojinin getirdiği yenilikler özellikle iletilmek istenen mesajın hedef kitleye ulaştırılması hususunda kolaylıklar sağlamıştır. Örnek dijital panolar ya da dijital ekranlar gibi.

³⁰ Age.

KAYNAKLAR

- Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2005.
- Arslantepe, Dr. Mehmet, *Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş*, Beta Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2007.
- Anonim, *Dijital Fotoğrafçılığa Merhaba*, İstanbul, 2013.
- Akıl Defteri (Memento)*, Yönetmen: Christopher Nolan, 2000.
- Çiçek, Erkan, *Fotoğraf Arşivi*, Hulk Film 1. Saat 16. Dakika . 00 Saniye.
- Çiçek, Erkan, *Fotoğraf Arşivi*, Hulk Film 1. Saat 51. Dakika . 02 Saniye.
- Çiçek, Erkan, *Fotoğraf Arşivi*, Hulk Film 1. Saat 48. Dakika . 03 Saniye.
- Çiçek, Erkan, *Fotoğraf Arşivi*, Hulk Film 25. Dakika . 06 Saniye.
- Kılıç, Levend, *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: Hil, 1995.
- Kanburoğlu, Özer, *A'dan Z'ye Fotoğraf*, Say Yayınları, İstanbul, 2004.
- Kanburoğlu, Özer, *Dijital Fotoğraf Rehberi*, Say Yayınları, İstanbul, 2009.
- Küçükkerdoğan, Bülent, *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*, İstanbul, Hayalperest, 2014.
- Kahraman (Hero)*, Yapım: Hong Kong-Çin, 2002.
- Toprak, Murat, *Filmin Dili Kurgu*, İstanbul, Kalkedon, 2013.
- Raşmon (Roshomon)*, Yönetmen: Akira Kurosawa, 1950.
- Rus Hazine Sandığı (Russkiy Kovcheg)*, Yönetmen: Alexander Sokurov, 2002.
- Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2001,
- Özden, Zafer, *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Ankara, İmge, 2014.
- Özkoçak, Yelda, *Kurgu Estetiği ve Teknikleri*, İstanbul, Derin, 2011.
- Hard, M. Negri A. *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık, 2012.
- İp (Rope)*, Yönetmen: Alfred Hitchcock, 1948.
- Sokolov, Aleksey G. *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, çev. Semir Aslanyürek İstanbul, Agora, 2012.
- Yeşil Dev (Hulk)*, Yönetmen: Ang Lee, 2003.
- Yeres, Artun, *Göstermenin Sorumluluğu / 80 Dünya Yönetmeni*, Don Kişot Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2005.
- Zengin, İbrahim, Turhan, Yavuz ve Küçükkerdoğan, Bülent. *Video ve Film Kurgusuna Giriş*, İstanbul, Es, 2005.

İnternet Kaynakları

- [https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+afis / jpeg](https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+afis+jpeg). [03.01.2015]
- [https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+afis jpeg](https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+afis+jpeg). [01.01.2015]
- [https://www.google.com.tr/search?q=hero+filmi+afis/ jpeg](https://www.google.com.tr/search?q=hero+filmi+afis+jpeg). [01.01.2015]
- [https://www.google.com.tr/search?q=momento+filmi+afis / jpeg](https://www.google.com.tr/search?q=momento+filmi+afis+jpeg). [25.12.2015]
- [https://www.google.com.tr/search?q=momento+filmi+afis / jpeg](https://www.google.com.tr/search?q=momento+filmi+afis+jpeg). [25.12.2015]
- <https://www.fullfilmindir.org/grus-hazine-sandigi-russkiy-kovcheg-film-indir.html/jpeg>. [28.12.2015]
- <https://www.fullfilmindir.org/grus-hazine-sandigi-russkiy-kovcheg-film-indir.html/jpeg>. [28.12.2015]
- [http://www.sinemadevri.com/ip.html /jpeg](http://www.sinemadevri.com/ip.html/jpeg). [29.12.2015]
- [http://www.sinemadevri.com/ip.html /jpeg](http://www.sinemadevri.com/ip.html/jpeg). [29.12.2015]
- [https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi / jpeg](https://www.google.com.tr/search?q=hulk+filmi+jpeg). [03.01.2015]
- [http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/video/1/ jpeg](http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/video/1/jpeg). [05.01.2015]
- [http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength/video/2//jpeg](http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength/video/2/jpeg). [04.01.2015]

Notlar

- a) Çalışmada; Öğr. Gör. Erkan Çiçek'in 2000'den bu yana oluşturduğu Fotoğraf ve Film Arşivi çalışmalarından, yararlanılmıştır.
- b) Bu makale; Doktora Tezi Danışmanlığını Sn. Prof. İlhan Özkeçeci'nin yaptığı ve *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tasarım Fakültesi İletişim Tasarım Bölümü; "Fotoğrafta Estetik, Plastik ve Etik Bilincin Sosyal Medya Ağları İçerisindeki Etkisinin İncelenmesi"* konulu Doktora Tezi gereği ve kapsamında hazırlanmıştır.
- c) Video Sanatında Film Tekniklerinin Kullanımı ve Örnek Fotoğraf Karelerinin kullanımı hususunda Öğr. Gör. Erkan Çiçek'in Fotoğraf ve Film Arşivinden faydalanılmıştır.

KÜLTÜREL MİRASA YÖNELİK ÖNLEYİCİ KORUMA: MEMORI ANKETİ ÖRNEĞİ

ALPASLAN HAMDİ KUZUCUOĞLU
Dr., İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
alpaslan.kuzucuoglu@yeniuyuzuil.edu.tr

ÖZ

Kültürel miras eserleri üretildikleri dönemlerden günümüze değin geçen süreçte yavaş ya da hızlı bozulma döngülerine sahiptirler. Bu döngüler çevresel koşullardan, insan kusurlarından ya da doğal afetlerden kaynaklanabilir. Koruma bilincinin gelişmediği toplumlarda gerek taşınabilir gerekse taşınmaz kültür mirası eserleri gelecek kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılamamaktadır. Kütüphane, arşiv ve müze (KAM) ve diğer kültürel miras yapılarında / alanlarında gerek taşınmaz eserler, gerekse taşınabilir durumdaki objeler sit, depolama ve teşhir alanlarında fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmaya uğrarlar. Önleyici koruma anlayışında eserin hızlı bir şekilde bozulmasının önlenmesi için, bozulma sebeplerinin bilinmesi ve bu sebeplere uygun tedbirlerin önceden geliştirilmesi gereklidir. Bu bozulmalara etken olan risk faktörlerinin en önemlilerinden biri de KAM binaları gibi kültürel miras barındıran yapıların iç ortamlarını etkileyen olumsuz koşullardır. Bu olumsuz risk etmenleri arasında sıcaklık, bağıl nem, ışık gibi iç konfor parametreleri olduğu gibi hava kirliliğine sebep olan kirleticiler de bulunur. Bu risk faktörlerinin eser üzerindeki etkileri kısa dönemde hızla gelişebildiği gibi uzun yıllar süren bir süreçte de gelişebilmektedir. Bu bozulmalar kültürel mirasın korunmasından sorumlu karar vericiler için de öncelikli konularından biridir. Bu bozulmalara yönelik tedbirlerin önceden alınması halinde, bu durumların üstesinden daha hızlı ve kolay şekilde gelip, etkilerini minimize edilebilecektir. Çalışmanın amacını, AB 7. Çerçeve Projelerinden biri olan MEMORI Projesi kapsamında yapılan bir anket çalışmasının diğer KAM olarak hizmet veren bilgi ve kültür merkezlerine bir model olması oluşturmaktadır. Kültürel mirasın korunmasına yönelik yapılan anket çalışmaları ile standartlara uygunluk sağlanacak ve modern koruma bilincinin oluşturulmasına yönelik farkındalık sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: bilgi ve kültür merkezleri, anket, iç ortam hava kalitesi, kültürel miras, risk yönetimi.

PREVENTIVE CONSERVATION IN CULTURAL HERITAGE CASE STUDY: MEMORI SURVEY

ABSTRACT

Heritage artefacts have cycles of slow or rapid decay starting from first day on which they are produced. This cycling can be caused by environmental conditions, human faults or natural disasters. In communities where conservation consciousness does not develop, both movable and immovable cultural heritage works cannot be transmitted to future generations in a healthy way. In libraries, archives and museums (LAM) and other cultural heritage structures / areas, both immovable artefacts and portable objects that existed as in situ, storage and display areas are subject to physical, chemical and biological degradation. In order to avoid the rapid deterioration of the artefact in the concept of preventive protection, it is necessary to know the causes of the deterioration and therefore to develop appropriate measures in advance. One of the most important detrimental risk factors is the negative condition affecting the indoor environment of cultural heritage structures such as LAM buildings. These negative risk factors include internal comfort parameters such as temperature, relative humidity and light as well as air pollutants. The effects of these risk factors on the artifact can develop rapidly in a short period of time as well as in a long period of time. These deteriorations are also one of the priority issues for decision-makers who are responsible for protecting cultural heritage. If these deteriorating measures are taken in advance, it will be easier and faster to overcome them and to minimize their effects. The purpose of the study is to obtain a model for the information and culture centres serving as LAM, by a survey study which is carried out in the scope of the MEMORI Project, one of the EU 7th Framework Projects. The surveys regarding protect cultural heritage are conducted with the aim of raising awareness towards modern conservation and towards compliance with the standards. The creation of modern conservation awareness compliance with standards will be ensured with the surveys conducted to protect cultural heritage.

Keywords: Information and cultural centres, surveys, indoor air quality, cultural heritage and risk management.

GİRİŞ

Bilgi ve kültür merkezlerinin kendileri de taşınmaz kültür mirası niteliğine haiz olabilecekleri gibi, bünyelerinde de birbirinden eşsiz taşınabilir kültürel miras eserlerini barındırırlar. Bu eserleri toplama, saklama ve koruma görevleri üstlenirler. Bu önemli kurumlar sayesinde kültürel miras eserleri gelecek kuşaklara güvenle ulaşabilmektedir. Sergileme ve depolama alanları olan iç ortam koşullarının ulusal ve uluslararası standartlara getirilmesi önemle ele alınması gerek bir konudur. Bunun için bu kurumlar bilimsel araştırmalar yapması, bilgi ve deneyimlerini ulusal ve uluslararası ölçekte paylaşmaları da gerekmektedir. Gerekli iç ortam koşulları risklerine yönelik gerekli önlemlerin alınmadığı sürece bu alanları kullanan çalışanlar, ziyaretçiler / kullanıcılar ile yapı ve objeler olumsuz olarak etkilenebilmektedir. Bu yapıların korunmasından sorumlu çalışanlar hasta bina sendromu da denilen rahatsızlıklara yakalanmaktadır. Yapılarda ise yapı malzemesinin bozulmasıyla sonuçlanan etkiler gözlenmektedir. Sergileme / teşhir ve depolama alanlarında bulunan obje ve koleksiyonlarda ise yine bozulmalar meydana gelmektedir. Bu bozulmalar doğal ya da insan kaynaklı olabilir. Bu anlamda, insan sağlığı ile beraber yapı ve koleksiyon sağlığı da göz ardı edilmelidir.

Kütüphane, arşiv ve müze (KAM) gibi “bilgi merkezleri” bünyesinde eşsiz kültürel mirasını barındırmaktadır, aynı zamanda bu eserlerin gelecek nesillere de sağlıklı bir şekilde ulaşmasını sağlama misyonu üstlenmektedirler. Bu nedenle tüm bilgi merkezlerinde “kapsamlı bir bütünlük risk yönetimi” uygulanmalıdır. “Önleyici koruma” kavramında hasarın önlenmesi veya en aza indirilmesine yönelik tedbirlerin alınması söz konusudur. Özellikle koleksiyonların kullanımı, depolanması ve yönetimi koruma metodolojisinde en önemli adımlardır. Bina ve koleksiyonlar için en etkin “bütünlük risk koruma yöntemi” ile daha yönetilebilir seviyelere ulaşmak, personel ve finans kaynaklarını daha etkin kullanmak mümkün olabilecektir (Levin, J., The Getty Conservation Institute).

ICOM’un tanımında ise önleyici koruma, gelecekte meydana gelebilecek bozulma veya kaybın minimize edilmesini amaçlayan tüm önlemler olarak tanımlanmaktadır. Bu önlemler “indirekt / pasif yöntemler” olup, koleksiyonların strüktür ve malzemelerine direkt müdahale içermez. ICOM bazı uygun önleyici koruma örneklerini envanter çalışması, depolama, kullanma, paketleme, taşıma, güvenlik, çevresel yönetim (ışık, bağıl nem, kirlilik ve haşere kontrolü), acil durum planlaması, çalışanların eğitimi, halkın bilinçlendirmesi, yasal mevzuata uyum olarak vermiştir (Adcock, 1998).

KAM binaları insanların yoğun olarak buldukları ve faydalandıkları mekanlardır. Bu nedenle, söz konusu alanlarda normal durumların çok üzerinde ilave önlemler alınmalıdır. Bu binalarda bulunan çalışan, ziyaretçi, kullanıcılarla birlikte çevrede bulunan diğer insanların sağlık ve güvenlikleri açısından riskler ve tedbirler önceden öngörülmelidir. Risklerin kontrol altına alınabilmesine yönelik “disiplinlerarası çalışma”nın önemi büyüktür. İnsan, tesis ve koleksiyon unsurlarının korunması için ilgili kurumların elindeki tüm kaynaklar seferber edilmeli, eğer kaynaklar yetersiz ise kapasite artımına gidilmelidir. Olası bir riskle mücadele kapasitesinin artırılması ciddiyetle

hazırlanması gereken "risk değerlendirme çalışmaları"na bağlıdır. Bütünleşik risk değerlendirme çalışmalarında bu çalışmanın konusu olan hava kirliliği de yer almalıdır. Bu çalışmalar "önleyici koruma"nın bir parçasıdır. Eser ve koleksiyonlar hasar gördükten sonra ciddi restorasyon bütçeleri gerektirmektedir. Oysa önceden alınacak basit ve çok ucuz önleyici yöntemlerle eserin hasarlanması önlenmektedir. Bu çalışmada da KAM gibi bilgi merkezlerinin iç hava kalitesinin önleyici konservasyon kapsamında korunması ile MEMORI Projesi çalışmalarından biri olan "Avrupa'daki Koleksiyonların İç Hava Kalitesinin Durumu ve Yönetimi" Anketi sonuçları vurgulanmıştır.

AMAÇ

Kütüphane, arşiv ve müzelerde (KAM Yapılarında) pek çok risk faktörü bulunabilmektedir. Bu faktörlere göre önleyici koruma tedbirlerinin tanımlanıp, koleksiyonlar üzerinde herhangi bir olumsuz etki bırakıp bırakmadığının kontrolü gereklidir. Önceden herhangi bir önlem alınmayan KAM yapılarında koleksiyonlar üzerinde olumsuz risk faktörleri meydana gelmektedir. Önleyici koruma çalışmaları sayesinde proaktif önlemlerin alınması sağlanabilecektir. Çalışma ile konunun önemine dikkat çekilmesi, MEMORI'nin 14 ülkede yaptığı KAM yapılarındaki iç hava kalitesi anketinin diğer KAM yapıları için de bir model olarak alınıp uygulanması amaçlanmıştır.

KAPSAM

Hava kirleticilerine karşı çok kırılabilir yapıya sahip özellikle organik bileşik koleksiyonların, hava kirliliğine karşı izlenmesi gerekmektedir. Tüm KAM yapılarında bu konuda üstlenilmesi gereken sorumlulukların belirtilmesi gerektiği, bu sorumlulukların bir parçası olan hava kirleticilerine karşı bir farkındalığın oluşturulması, önleyici koruma çalışmalarının önemini vurgulanması, bu çalışmalara tüm KAM çalışanlarının katılımının gerekliliği çalışmanın kapsamını oluşturmuştur.

YÖNTEM

Çalışmada veri toplama tekniklerinden anket üzerinde durulmuştur. Anket belli bir amaç ve plana göre düzenlenmiş "soru listesi" dir (Yıldırım, 1966, s.91). Ankette az ya da çok sayıda soru olabilir. Bundan, genellikle geniş kitlelere uygulanırlar ve sonuçlar üzerinde istatistik değerlendirmeler yapılır (Karasar, 2014, s.176).

Çalışmada AB 7. çerçeve programında yer alan MEMORI¹ Projesi kapsamında yürütülmüş olan "Avrupa'daki Koleksiyonların İç Hava Kalitesinin Durumu ve Yönetimi" Anket çalışması² kullanılmıştır (Söz konusu anket soruları EK'te verilmiştir).

¹ MEMORI Projesi, Taşınabilir Kültürel Varlıklar Üzerindeki Kirletici Gazların Ölçme, Etki Değerlendirme ve Zarar Azaltma Projesi (Measurement, Effect Assessment and Mitigation of Pollutant Impact on Movable Cultural Assets) Avrupa Birliği 7. Çerçeve Programı dahilinde 2011-2013 yılları arasında yürütülmüştür. Projenin Koordinatörü: Dr. Elin Dahlin ve Dr. Terje Grøntoft'dur (www.memori-project.eu).

² "Avrupa'daki Koleksiyonların İç Hava Kalitesinin Durumu ve Yönetimi" Anket çalışması Elise Spiegel tarafından yürütülmüştür. Anket soruları <http://online2.baces.uni-bamberg.de/uc/memori> linkinde yayınlanmıştır.

KAM YAPILARINDA HAVA KİRLİLİĞİ RİSKİ

KAM yapılarındaki insan, koleksiyon ve binalara olumsuz etki eden pek çok faktör bulunmaktadır. Bunlardan biri de iç ortam hava kalitesi etkenleridir. İç ortam hava kalitesi ölçümleri işyerleri, ofisler, eğitim kurumları, hastaneler gibi pek çok yerde yapılmaktadır. Çalışmanın da konusu olan KAM yapılarında bu ölçümlerin yapılması çok önemlidir. Zira bu alanlar insanların sıklıkla kullandığı yerlerdir. Burada olumsuz konfor koşulları "Hasta Bina Sendromu"³ olarak adlandırılan insanları olumsuz yönde etkileyen koşullar barındırabilir. Gelişmiş ülkeler ve Avrupa Birliği (AB) üyesi ülkeler, KAM yapılarında iç ortam hava kalitesinin, hava kirleticileri açısından yönetilmesi ve kontrol edilmesi amacıyla çalışmalar yapmakta ve konuyla ilgili yönergelerle yaptırım uygulamaktadırlar. Bu konu özellikle Avrupa ülkelerinde ve gelişmiş diğer ülkelerde her zaman güncelliğini koruyan ve ilgiyle çalışılmakta olan bir konudur. Yakın zamanda benzer konularda yapılmış bir çok yenilikçi yaklaşım ve çalışma bulunmaktadır (Karaca vd., 2011: s:1693).

Tarihi ve sanat eserlerinin kültürel ve maddi değeri çok yüksektir. Bu husus, söz konusu eserlerin saklama ve teşhir alanlarında iç çevre koşullarının özenle belirlenmesini ve korunmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda müzelerde havadaki kirleticiler, ışık vb. risk faktörlerinin kontrol altına alınması gerekmektedir. KAM binaları şehir içlerinde ve kirlilik kaynaklarına yakın olduklarından, dış taze hava teminine çok özen gösterilmeli ve bu bağlamda taşıt trafiği gibi kirlilik kaynaklarından az etkilenmesi sağlanmalıdır (Çakmanus,İ., 2016).

Koleksiyonların bulunduğu ortamların uygun termal konfor koşullarının sağlanması, tüm tehlikelerin tanımlanması ve bunlara yönelik tedbirlerin alınması (uygun depolama, havalandırma vb.) önleyici korumanın parçalarıdır. İç hava kalitesini bozan kirleticiler iç ortam ve dış ortam kaynaklıdır. İç ortam kirlilik kaynaklarının başında insan kaynaklı faktörler gelmektedir. Bunun yanında iç ortamda bulunan halılar, mobilyalar, temizlik için kullanılan maddeler, sigara dumanı, soba dumanı ve çeşitli amaçlar için kullanılan alet ve cihazlar diğer iç kirleticilerdir. Dış ortam kirleticileri ise atmosfer havasındaki tozlar, polenler, araba egzozları ve endüstriyel kaynaklı havaya atılan kirleticiler olabilir. Dış ortam havasında bulunan kirleticiler, içeri verilen dış hava veya içeri sızan dış hava ile iç hava kalitesini olumsuz etkilerler (Bulut, H.,2011:s.16798).

KAM yapılarında bina içindeki fiziksel etkenlerin yetersizliğinin temel nedeni mimari açıdan binanın kütüphane, arşiv ve müze binası olarak düşünülmemesidir. Bu da kuruluş aşamasından itibaren bina ile ilgili gerekli tasarımların yapılmasının önemini vurgulamaktadır. KAM binalarının önemli kısmı asli fonksiyonlarına uygun olarak yapılmadıklarından operasyonel faaliyetler sırasında problemlerle karşılaşmaktadır. Bina içindeki olumsuz koşullardan bazıları gürültü, termal konfor, aydınlatma, radyasyon, toz, nem ve küf olarak sayılabilir. Kütüphane ve arşivlerde özellikle depo amaçlı olarak

³ Hasta Bina Sendromu (Sick Building Syndrome- SBS): Tüm bina içi rahatsızlıkların nedenlerinin başında iç ortam hava kalitesi gelmektedir. İç ortam hava kalitesi günümüzde HVAC denilen ısıtma (heating), soğutma (cooling), havalandırma (ventilating) ve iklimlendirme (air conditioning) sistemlerinin ilgilendiği konuların başında gelmektedir (Kuzucuoğlu vd., 2015).

kullanılan yerler genellikle tozlu, rutubetli, güneş almayan, çeşitli böceklerin ve mikroorganizmaların olduğu alanlardır. Çalışanların ve kullanıcıların olumsuz koşullardan etkilenmemesinin sağlanması, iç ortam hava kalitesinin sağlanması, nemin önlenmesi, yeterli güneş ışığı ve uygun aydınlatma koşullarının ortamın gereksinimlerini karşılayabilir nitelikte olması, insan sağlığı açısından son derece önemlidir (Güneş, G.,2015: s.223).

KAM yapılarında bulunan eserlerin hasar oranlarını en aza indirecek veya durduracak çevresel koşulların sağlanması gereklidir. Kontrol edilmesi gereken çevresel faktörler; sıcaklık, bağıl nem, ışık ve radyasyon, hava kirliliği, gazlar ve partiküller, titreşim, vitrin yapısı, taşıma vb. dir. Çevresel koşullar için ideal değerleri sağlayacak otomasyon sistemlerinin kurulması kurumların sınırlı bütçeleri nedeniyle mümkün olmayabilmektedir. Ancak bu şartları izleyebilecek otomasyon sistemlerine göre çok daha düşük maliyetli sensörlerin yerleştirilmesi koleksiyonların ve KAM yapılarının sağlığı açısından önemlidir (Kuzucuoğlu, A., 2014: s.30).

Avrupa Birliği 7. Çerçeve Programında yürütülen MEMORI Projesinde, aşağıdaki grup ve organizasyonların çalışma sahası içine alınması öngörülmüştür. Zira KAM yapılarına ve kültürel miras kapsamına giren diğer yapılarda iç ortamda hava kirliliği nedeniyle meydana gelen hasarların tespiti, ölçülmesi, izlenmesi ve bu teknolojinin transfer edilmesi son kullanıcıların taleplerine bağlıdır.

-Kültür mirasla ilgilenen kuruluşlar:

- Müzeler (büyük ve küçük)
- Galeriler
- Arşivler
- Kütüphaneler
- Tiyatrolar
- Özel şahısların koleksiyonları
- Kültürel miras sit alanları (örneğin tarihi binalar)

- Kültürel miras üzerine çalışan şirketler:

- Konservasyon şirketleri
- Vitrin üreticileri
- Sanat eserleri nakliye şirketleri
- Sigorta şirketleri
- Danışmanlık şirketleri

Çalışmada iç ortam hava kirliliğinin olası etkileri ve proje sonucu elde edilen verilerin söz konusu çalışma gruplarına yayılması hedeflenmiştir. Kirleticilerden kaynaklanan hasarlar hakkında yeteri kadar bilgi sahibi olmayan son kullanıcıların bilinçlendirilmesi, koleksiyonlarına gelebilecek riskleri azaltma stratejileri konusunda uyarılmak diğer amaçlardır. Bu proje sonuçlarıyla KAM sorumluları, yüksek risk taşıyan kapalı mekanların tespitini yapabilecek, ölçüm sonuçlarını değerlendirebilecek, hangi

alanlarda risk azaltmanın uygulanabileceğine karar verebilecek, bütçelerine göre en etkin stratejiyi, yürürlüğe koyabileceklerdir (Memori Projesi Sonuç Raporu: s:33).

AVRUPA'DAKİ KOLEKSİYONLARIN İÇ HAVA KALİTESİNİN DURUMU VE YÖNETİMİ ANKETİ

Anket çalışmasında Norveç Hava Araştırmaları Enstitüsü'nden Koordinatör Dr. Elin DAHLIN tarafından Türkiye'deki Bakanlıkça izin verilen müzelerle gönderilen yazıda aşağıdaki ifadelere yer verilmiştir: "Avrupa Birliği tarafından finanse edilen "Taşınır Kültür Varlıkları Üzerindeki Kirletici Etkinin Değerlendirmesi ve Azaltılması, Ölçülmesi - Yenilikçi Araştırma Piyasa Transferi" (MEMORI) Projesi"nin amacı, konservasyon ile ilgili çalışan sektöre, iç ortamda bulunan kültürel mirasına yönelik çevresel etkilerin kolay bir şekilde değerlendirilmesi için yenilikçi, hasar vermeyen erken uyarı teknolojisini sağlamaktır. Buna ek olarak, koruyucu muhafazalarla taşınır kültür varlıklarının korunmasını güvence altına almak için önleyici bir koruma stratejisi geliştirilmiştir. MEMORI projesinin önemli bir özelliği de, Avrupa koleksiyonlarındaki iç hava kalitesi (İHK) üzerine ampirik bir çalışma olmasıdır. Çalışmanın amaçları, koleksiyonlarda İHK yönetimi, mevcut durumun tanımlanması ve değerlendirilmesidir. Bu Avrupa koleksiyonlarındaki İHK'nin daha iyi anlaşılması için bize yardımcı olacaktır ve iç ortamdaki kültürel mirasa etki eden çevresel etkilerin kolayca değerlendirilmesi için yenilikçi hasar vermeyen teşhis teknolojilerini sağlayacaktır". Bununla ilgili olarak, MEMORI anketi için önleyici konservasyon stratejileri ve metotlarını geliştirmeye yardımcı olmak amacıyla katılımcılardan MEMORI projesine destek talep edilmiştir. Ayrıca, anket sonunda katılımcılar arasından belirlenen kurum ve kuruluşlara MEMORI Final Çalıştayına Katılmak, ücretsiz MEMORI dozmetresi gibi ödüller de verilmiştir.

Bu anket soruları için Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları Genel Müdürlüğü'ne başvurulmuştur. Bakanlık tarafından ziyaretçi sayısı yıllık yirmi binin üzerinde olan müzelerde, müze müdürlüklerince uygun görülen bilgiler kapsamında ankete yardımda bulunabileceği değerlendirilmiştir. Anketin gönderildiği 58 müze aşağıda verilmiştir: **Adana:** Atatürk Müzesi, **Adıyaman:** Adıyaman Müzesi, **Amasya:** Amasya Müzesi, Hazeranlar Konağı, **Ankara:** Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Gordion Müzesi Tümüls ve Ören Yeri, Etnoğrafya Müzesi, Cumhuriyet Müzesi, **Antalya:** Antalya Müzesi, Noel Baba Müzesi, Atatürk Evi Müzesi, Side Müzesi, **Aydın:** Afrodisias Müze ve Ören Yeri, **Bitlis:** Ahlat Müzesi, **Bursa:** Atatürk Evi Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi, Mudanya Mütareke Evi Müzesi, İznik Müzesi, **Çorum:** Çorum Müzesi, Alacahöyük Müze ve Örenyeri, **Denizli:** Hierapolis Arkeoloji Müzesi, **Edirne:** Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi, **Erzurum:** Atatürk Evi Müzesi, **Gaziantep:** Gaziantep Zeugma Müzesi, **Hatay:** Hatay Müzesi, **İstanbul:** İstanbul Arkeoloji Müzesi, Ayasofya Müzesi, Ayasofya Müzesi, Kariye Müzesi, İslam Bilim ve Teknoloji Müzesi, Mozaik Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Hisarlar Müzesi, Yıldız Sarayı Müzesi, **İzmir:** Arkeoloji Müzesi, Atatürk Müzesi, Tarih Sanat Müzesi, Bergama Müzesi, Çeşme Müzesi, Efes Müzesi, Birgi Çakırağa Konağı Müzesi, **Kocaeli:** Kocaeli Müzesi, **Konya:** Karatay Müzesi, Mevlana Müzesi, İnce Minare Medresesi Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, **Kütahya:** Çini Müzesi, Kossut Müzesi, **Mardin:**

Mardin Müzesi, **Mersin:** Atatürk Evi, St.Paul Anıt Müzesi, **Muğla:** Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi, Marmaris Müzesi, **Nevşehir:** Hacıbektaş Müzesi, **Samsun:** Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi, **Sivas:** Atatürk Kongre ve Etnoğrafya Müzesi, **Şanlıurfa:** Şanlıurfa Müzesi, **Tokat:** Tokat Müzesi, **Trabzon:** Trabzon Ayasofya Müzesi.

Türkiye, MEMORI Projesi'ne "Son Kullanıcı Danışmanlığı" kategorisinde katkı sağlamıştır. Ankete MEMORI Projesi katılımcısı 14 ülkeden toplam 103 KAM kuruluşu katılmıştır. Türkiye'den ise ankete davet gönderilen 58 müzeden sadece 7 tanesi ankete katkı sağlamıştır.

ANKET BULGULARI

Anketten elde edilen genel bulgular aşağıda verilmiştir. (115 sayfadan oluşan anket raporunun ancak bazı kısımları bu çalışmada yer almıştır):

Tablo 1: Ükelere göre katılım gösteren kuruluşlar.

Ülkeler	Kuruluş Sayısı	Oranı (%)
Almanya	18	17,5
İngiltere	17	16,5
Avusturya	9	8,7
İspanya	8	7,8
Norveç	8	7,8
Litvanya	8	7,8
Danimarka	8	7,8
Türkiye	7	6,8
Polonya	7	6,8
Romanya	6	5,8
Belçika	4	3,9
Fransa	3	2,9
İtalya	0	0
İrlanda	0	0
TOPLAM	103	100

Tablo 2: Katılım gösteren kuruluşların koleksiyon tipleri.

Koleksiyon Tipi	Kuruluş Sayısı	Oranı (%)
Sanat	13	12,6
Kitaplar ve Belgeler	13	12,6
Genel, karışık	13	12,6
Arkeoloji ve Tarih	11	10,7
Etnoğrafya ve Antropoloji	5	4,9
Bilim ve Teknoloji	3	2,9
Fotoğrafik Materyal	2	1,9
Diğer	2	1,9
Doğabilim	1	1
TOPLAM	63	61,2

Tablo 3: Koleksiyonların ana bileşenleri

Koleksiyonların ana bileşeni	Sayısı	Oranı (%)
Metal	51	28,8
Metal olmayan inorganikler	32	18,1
Organik	94	53,1
TOPLAM	177	100

Tablo 4: Kuruluşlarda "Önleyici Koruma"nın rolü.

Ülkeler	Sayısı	Oranı (%)
Çok düşük	2	2
Düşük	3	2,9
Orta	25	24,5
Yüksek	32	31,4
Çok Yüksek	40	39,2
TOPLAM	102	100

Tablo 5: Kuruluşlarda "Önleyici Koruma" sorumlusu.

Sorumlu	Sayısı	Oranı (%)
Hiç kimse	3	1,8
Kuratör (ler)	32	19,4
Önleyici Konservatör (ler)	26	15,8
Konservatör (ler)	68	41,2
Mühendis / Servis Mühendisi	18	10,9
Diğer	18	10,9
TOPLAM	165	100

Tablo 6: Ülkelere göre "Önleyici Koruma"nın tanımlı olduğu kuruluşlar.

Ülkeler	Kuruluş Sayısı	Oranı (%)
İrlanda	0	0
İtalya	0	0
Belçika	3	3,30
Fransa	3	3,30
Romanya	4	4,40
Türkiye	5	5,49
Litvanya	6	6,59
Polonya	6	6,59
Danimarka	7	7,69
Norveç	8	8,79
İspanya	8	8,79
Avusturya	9	9,89
Almanya	16	17,58
İngiltere	16	17,58
TOPLAM	91	100

Türkiye'den ankete katılan 7 müzeden 5'inin verdiği cevaplar kabul edilmiştir. Koleksiyonların korunmasında, "Önleyici Korumanın Rolü" aşağıdaki şekilde açıklanmıştır:

- Müzemizde nem, ışık ve haşere gibi önleyici koruma yöntemleri uygulanmaktadır.
- İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvar Müdürlüğüne bağlı uzmanlar tarafından eserlerin konservasyonu ve restorasyonu gerçekleştirilmektedir.
- Sıcaklık ve bağıl Nem izleme, temel temizlik işlemleri ile datalogger ile nem ve sıcaklık ölçümleri yapılmaktadır.
- Tehlike görüldüğünde bildirim ve mümkün olduğunca tedbir alma sağlanmaktadır.
- Objelerin deprem ve sarsıntılara karşı güvenliği sağlanmaktadır.
- Müze olarak önleyici korumaya çok önem verilmektedir. Eserlerin bulunduğu alanlarda sıcaklık nem ve ışık değerleri 24 saat kontrol altında tutulmakta, depolarda çerçeveli eserler özel raylarda asılı bulunmaktadır.
- Belgeler, asitsiz zarflar; kitaplar, asitsiz kaplar içinde saklanmaktadır.

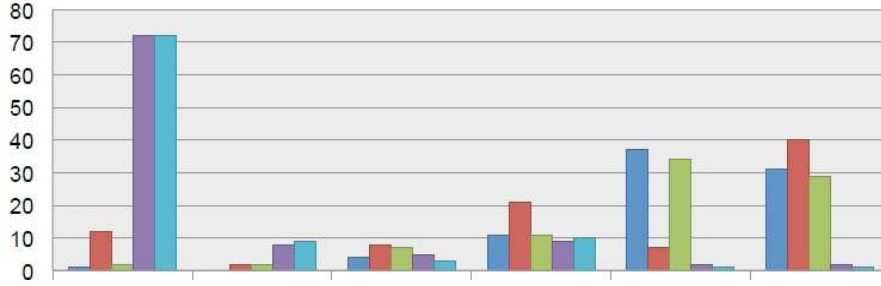
Tablo 7: Çevresel Koşullara Bağlı İzlenen Hasarlar.

Hasarın İzlenmesi	Sayısı	Oranı (%)
Yok	57	55,30
Kısa Dönem	56	54,40
Uzun Dönem	77	74,80

Katılımcılar kısa ve uzun dönemde uygun olmayan bağıl nem, sıcaklık, ışık ve hava kirleticilerinin varlığını tespit ettiklerini belirtmişlerdir.

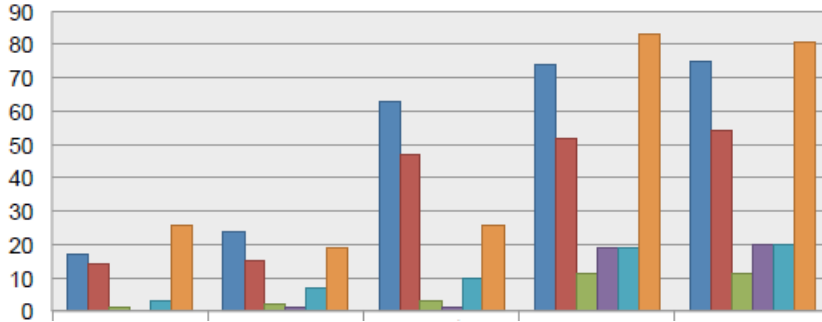
Tablo 8: Kuruluşlarda "Önleyici Koruma" için kullanılan sistemler.

Sistemler	Sayısı	Oranı (%)
Oksijen Absorblayıcılar	9	4,2
Kirletici Absorblayıcılar	17	7,9
Diğer	34	15,7
HVAC Filtre Sistemleri	40	18,5
Nem Absorblayıcılar	53	24,5
UV/IR Önleme Filtresi	63	29,2
TOPLAM	216	100

Tablo 9: Çevresel ölçümlerin sıklığı.

	Günlük	Haftada bir	Ayda bir	Az sıklıkla	Hiçbir zaman	Talep olduğunda
■ Hava kirleticileri	1	0	4	11	37	31
■ Işık	12	2	8	21	7	40
■ Toz / Partiküller	2	2	7	11	34	29
■ Bağlı nem	72	8	5	9	2	2
■ Sıcaklık	72	9	3	10	1	1

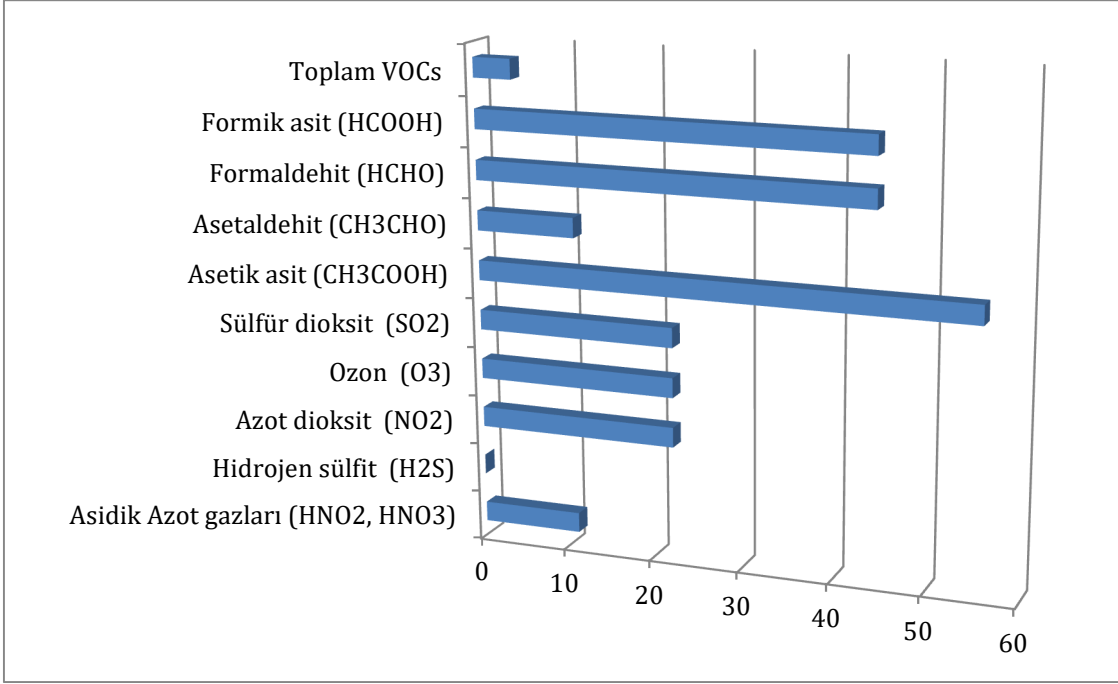
Anket çalışmasında kuruluşların önleyici koruma çalışmalarına ne kadar bütçe ayırdıkları, önleyici koruma faaliyetlerinde hangi kriterleri takip edip uyguladıkları da belirtilmiştir.

Tablo 10: Oda ve kapalı alanlarda (çerçeve, vitrin vb.) çevresel koşulların ölçümü.

	Hava kirleticileri	Işık	Toz / Partiküller	Bağlı nem	Sıcaklık
■ Sergileme salonları	17	24	63	74	75
■ Vitrinler	14	15	47	52	54
■ Mikroiklim niteliğindeki	1	2	3	11	11
■ Taşıma kutuları	0	1	1	19	20
■ Saklama kutuları	3	7	10	19	20
■ Depolar	26	19	26	83	81

Anket çalışmasında kuruluşların neden sergileme malzemelerini kontrol etmediklerinin araştırılmasında; %3,7 oranında buna ihtiyaç duyulmadığı, %9,3 oranında karar vericiler tarafından desteklenilmediği, %21,5 oranında bütçenin yeterli olmadığı, %23,4 oranında yeterli insan kaynağının bulunmadığı, %33,6 oranında ise bilgi ve deneyim eksikliği nedeniyle yapılmadığı belirtilmiştir.

Tablo 11: Koleksiyonlarda kriterlerin üzerinde gözlenen kirleticiler (%).



Tablo 12: Depolama ve/veya sergileme malzemelerinden kaynaklanan kirleticileri ölçme yöntemi.

Metot	Sayısı	Oranı (%)
Yarı-Kantitatif	15	25
Kantitatif	16	26,70
Kalitatif	29	48,30

Anket çalışmasında sergileme malzemelerinin kim tarafından seçildiği sorusuna ise, katılımcılar %2,3 oranında mühendislerin, %10,3 oranında diğer personellerin, %17,3 oranında müze müdürünün, %19,2 oranında mimar / sergi tasarımcısının, %21 oranında küratörün, %29,9 oranında ise konservatörün seçtiğini belirtmişlerdir. Yine en etkili ölçüm metodunun ne olduğuna dair soruya ise; Yumurta Temperası ile kaplanmış dozmetrenin %3,60 oranında, diğer yöntemlerin %7,10 oranında, Piezoelektrik kuartz sensörlerinin %10,70 oranında, Organik malzemeler için erken uyarı dozmetresinin (EWO) %10,70 oranında, Fraunhofer cam dozmetresinin (GSD) %14,3 oranında kullanıldığı, Metal kuponların %21,40 oranında, A-D bantların %32,10 oranında kullanıldığını belirtmişlerdir.

SONUÇ

Günümüzde pek çok alanda İHK ölçümleri yapılmaktadır. Ancak KAM yapılarındaki insan ve obje yoğunluğu düşünüldüğünde bu alanlarda öncelikli İHK ölçüm çalışmalarının yapılması kaçınılmazdır. Zira, İHK'ne etki eden hava kirleticileri sadece insan ve objelere zarar vermemekte aynı zamanda yapı malzemelerine de hasar vermektedir. Tüm olumsuz koşullara yönelik önleyici koruma kapsamında ve uluslararası standartlar çerçevesinde (ICCROM, ICOM, IFLA gibi) önlemler alınmalıdır. Bu çalışmada işlenen konuların tüm KAM yapılarına model olması ve gereken önlemlerin alınması insan, koleksiyon ve yapı sağlığının sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Kültürel mirasın korunmasına yönelik ve farkındalık oluşturmayı amaçlayan pek çok anket çalışması yapılmıştır. Ancak bu çalışmanın, önleyici koruma konsepti açısından KAM ve diğer kültürel miras yapılarındaki farkındalığın artırılması açısından önemli bir örnek olduğu değerlendirilmektedir. Çevresel koşullar KAM yapılarında sürekli izlenmelidir. Hava kirliliği, gazlar ve partiküller, toz, vitrin yapısı, sergileme malzemeleri KAM yapılarında İHK açısından önemli risk faktörleridir. Çevresel koşullar için ideal değerleri sağlayacak otomasyon sistemlerinin kurulması KAM kuruluşlarının sınırlı bütçeleri nedeniyle mümkün olmayabilmektedir. Ancak bu şartları izleyebilecek otomasyon sistemlerine göre çok daha düşük maliyetli veri kaydedicilerin iç ortamlara yerleştirilmesi hem çalışanların hem de koleksiyonların sağlığı açısından önemli bir tedbirdir. Belirli periyotlarla yapılacak spot ölçümler dahi ortamın koşulları hakkında bir bilgi vermektedir. Koleksiyonların bulunduğu raflardaki zararlı gazların emisyonunu engellenmelidir. Bunların ve diğer malzemelerin standartlarda belirtildiği üzere düzenlenmesi bozulma riskini en aza indirecektir. Yine ısıtma, soğutma, havalandırmanın karşılandığı iklimlendirme cihazlarının bulunmadığı mekanlardaki eserlerin asit içermeyen kutularda ve absorblayıcılarla birlikte kullanılması yani mikro ortamlarda saklanmak suretiyle korunması bozulmayı önleyecek bir tedbirdir (Mikro iklimlendirme). Bu tür koruma metodu, eserleri sıcaklık ve bağıl nem dalgalanmalarından da koruyacaktır. Ortamların periyodik aralıklarla havalandırılması hem çalışanlar hem de eserler açısından önemlidir.

İzleme ve kontrol mekanizmalarıyla koleksiyonların fiziksel, biyolojik ve mekanik bozulmaları minimize edilmelidir. İnsan ve obje sağlığına etki edecek tüm önlemlerin etkin bir şekilde kullanılması için ulusal ve uluslararası düzeyde KAM uzmanlarının birlikte çalışmalarına ihtiyaç vardır (Networking). KAM merkezlerinin hazırlıklı ve eğitilmiş oldukları sürece, olumsuz etkilerin en kısa zamanda üstesinden gelip operasyonel faaliyetlerine devam etmeleri mümkün olabilecektir (Resilience).

TEŞEKKÜR

Çalışmaya verdikleri destek nedeniyle MEMORI Projesi Koordinatörleri Dr.Elin Dahlin ve Dr.Terje Grontoft ile Anket çalışmasını yürüten Elise Spiegel'e Teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

Adcock, E.1998. *Kütüphane Malzemesinin Bakım Ve Kullanımında IFLA İlkeleri*, çev. N.Somer, Paris: IFLA (International Federation Of Library Associations And Institutions).

Bulut, H. 2011. „Havalandırma Ve İç Hava Kalitesi Açısından Co₂ Miktarının Analizi“, X. *Ulusal Tesisat Mühendisliği Kongresi*, İzmir.

Güneş, G., vd. 2015.“Kütüphanelerde İç Hava Kalitesinin İncelenmesi: Marmara Üniversitesi Merkez Kütüphanesi“, *Bilgi Dünyası Dergisi*, 16 (2).

Karaca, F. vd. 2011.“Müze İç Ortam Hava Kalitesi Araştırmaları İçin Reaktif Kupon Yöntemi Ve İlk Analizler“, X. *Ulusal Tesisat Mühendisliği Kongresi*, İzmir.

Karasar, N. 2014. *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Nobel Yayınları

Kuzucuoğlu, A. & Polat, M. (2014).“Kültürel Mirasın Korunmasına Yönelik Hava Kirliliği Analizi: Vakıflar Genel Müdürlüğü Türk İnşaat Ve Sanat Eserleri Müzesi Depolama Alanları Örneği“, *Mühendislik ve Fen Bilimleri Dergisi*, 1(1).

Kuzucuoğlu, A. vd. 2015.“Koruma Altındaki Binalarda Sağlık-Güvenlik Parametreleri Açısından Tehlike Etmenleri“, *Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*,14.

Kuzucuoğlu, A. 2014.“Kütüphanelerde Yapısal Olmayan Malzeme Kaynaklı Riskler“, *İstanbul Üniversitesi Bilgi ve Belge Araştırmaları Dergisi*, 2.

Yıldırım, C. 1966. *Eğitimde Araştırma Metotları*, MEB Eğitim Birimi Müdürlüğü.

İnternet Kaynakları

Avrupa'daki Koleksiyonların İç Hava Kalitesinin Durumu ve Yönetimi anketi sayfası.

http://www.memori.fraunhofer.de/uploads/media/Summary_web_based_survey.pptx.pdf adresinden 26.12.2016 tarihinde erişildi.

Çakmanus, İ. 2016. *Müzelerde iç çevre gereksinimleri: Ayasofya, Topkapı ve Türk İslam Eserleri Müzeleri bağlamında Türkiye'deki durum*.

<http://www.bestdergisi.com.tr/arsiv/yazi/69-muzelerde-ic-cevre-gereksinimleri-ayasofya-topkapi-ve-turk-islam-eserleri-muzeleri-baglaminda-turkiyedeki-durum> adresinden 25.12.2016 tarihinde erişildi.

Levin, J. *The Getty Conservation Institute*.

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/7_1/preventive.html

Memori Projesi web sayfası.

www.memori-project.eu, <http://www.memori.fraunhofer.de/> adresinden 20.12.2016 tarihinde erişildi.

Memori Projesi sonuç raporu.

<http://www.memori.fraunhofer.de/714.html> adresinden 26.12.2016 tarihinde erişildi.

EK-1: Anket

**THE PRESENT SITUATION AND MANAGEMENT OF INDOOR AIR QUALITY (IAQ) IN
EUROPEAN MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES**

1.SİZİN MÜZENİZ/ KOLEKSİYONLARINIZ HAKKINDA GENEL BİLGİ

Kurum Adı: Adres (Cadde, Posta Kodu, Şehir, Ülke): _____

İlgili kişi (Pozisyonu, ünvanı, ismi, e maili): _____

1.1. Lütfen 2011 yılındaki toplam ziyaretçi sayısını yazınız?

(Eğer kayıt yok ise lütfen tahmini bir rakam yazınız)

Not: Ziyaret sayısı (ücretli olarak ziyaretler, eğitim amaçlı gelen gruplar, ücretsiz ziyaretler, gruplar ve geçici sergi amaçlı yapılan ziyaretler)

1.2 Koleksiyonlarınız hangi alanları kapsamaktadır?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Sanat
- Arkeoloji ve tarih
- Belgeler ve kitaplar
- Etnografya ve antropoloji
- Genel, karışık
- Doğal tarih ve doğa bilimleri
- Fotografik malzeme
- Bilim ve teknoloji
- Diğer

1.3 Koleksiyonlarınız hangi ana alanı kapsamaktadır?

Sadece bir cevap verebilirsiniz!

- Sanat
- Arkeoloji ve tarih
- Belgeler ve kitaplar
- Etnografya ve antropoloji
- Genel, karışık
- Doğal tarih ve doğa bilimleri
- Fotografik malzeme
- Bilim ve teknoloji
- Diğer

1.4. Koleksiyon malzemelerinin ana bileşenleri nelerdir?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- metal (örneğin, çelik, dökme demir)
- inorganik metal olmayan (örneğin, kumtaşı, tuğla)
- organik (örneğin, ahşap, plastik)

2 ÖNLEYİCİ KONSERVASYON**2.1. Kurumunuzda önleyici konservasyonun ne kadar rolü vardır?**

Sadece bir cevap verebilirsiniz!

- Çok yüksek
- Yüksek
- Orta
- Az
- Çok az

2.2. Koleksiyonlar için önleyici konservasyondan kim sorumludur?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Hiç kimse
- Kuratör(ler)
- Önleyici konservatör (ler)
- Konservatör (ler)
- Mühendis/ servis mühendisi
- Diğerleri:_____

2.3. Müzeniz/koleksiyonlarınızda kaç kişi önleyici konservasyon alanında çalışmaktadır?

Lütfen Tam Zamanlı Çalışan Eşdeğeri (TZE) ne göre; yarı ve tam zamanlı olarak çalışanların genel iş performansını yazınız.

Bir Tam Zamanlı Çalışan Eşdeğeri (TZE) 1 ile ifade edişmesi kişinin tam zamanlı olarak çalışmasını ifade etmektedir. (Yaklaşık 52 hafta için haftada 40 saat çalışma), eğer TZE 0,5 ise buda çalışanın part time olarak çalıştığını göstermektedir.

Önleyici konservasyonda TZE: _____

2.4. Lütfen Müzeniz / koleksiyon (lar) da önleyici koruma rolünü açıklayınız. Kurumunuzda uygulanan önleyici koruma yöntemlerine örnek verir misiniz lütfen?

2.5. Müzeniz / koleksiyon (lar) da aşağıdaki çevresel koşullar nedeniyle hasar gözlendi mi?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

Kısa dönem (haftalar veya aylar içinde gözlenen)

- Uygun olmayan bağıl nem
- Uygun olmayan sıcaklık
- Işık
- Hava kaynaklı kirleticiler
- Diğerleri:_____

Uzun dönem (yıllar içinde gözlenen)

- Uygun olmayan bağıl nem
- Uygun olmayan sıcaklık
- Işık
- Hava kaynaklı kirleticiler
- Diğerleri:_____

2.6. Önleyici Koruma açısından hangi tip sistemleri kullanıyorsunuz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- HVAC (Isıtma, Vantilasyon, Air Condition) filtre sistemleri
- Nem emici
- Oksijen emici
- Kirletici madde emici
- UV/IR engelleme filtresi
- Diğerleri: _____

2.7. Kurumunuzun aşağıdaki konular için ne kadar (son 3 yıl göz önünde bulundurularak) yatırım yapar?

Lütfen personel harcamaları hariç yıllık harcamayı yazınız.

Eğer kesin bir rakam yoksa, lütfen tahmini bir yıllık bedel yazınız.

- a) Önleyici konservasyon: _____ TL
- b) Çevresel koşulların izlenmesi (sıcaklık, nem, ışık (UV dahil)): _____ TL
- c) Kirletici ölçümü (Hava kaynaklı kirleticiler, toz/partiküller/kirlilik): _____ TL

3 ÇEVRESEL KOŞULLARIN ÖLÇÜMÜ

3.1. Koleksiyonunuzda aşağıdaki çevresel koşulları ne sıklıkla ölçüyorsunuz?

	Günlük	Haftada bir	Ayda bir	Daha az sıklıkla	Hiçbir zaman	Talep üzerine
Hava kaynaklı kirleticiler	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Işık	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Toz/partiküller/kirlilik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bağıl nem	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Sıcaklık	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

→Filtre: Çevresel koşullar (3.1)→ Hiçbir zaman

3.1.0. Müzenizde hava kaynaklı kirleticileri ölçmüyorsanız, lütfen nedenini belirtiniz.

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Finansal kaynakların yetersizliği
- İnsan kaynakları yetersizliği
- Bilgi ve deneyim yetersizliği
- İhtiyaç yok
- Sorumlu/karar verici tarafından desteklenmesi
- Diğerleri: _____

→ **Filter: Çevresel koşullar (3.1) → Bir veya daha fazla kapalı alan**

3.1.1. Ne çeşit kapalı alanlarda çevresel koşulları ölçüyorsunuz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

	Sergi odaları	Vitrinler	Mikroklimalı çantalar	Taşıma kutuları	Depolama kutuları	Depo/Saklama odaları
Hava kaynaklı kirleticiler	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Işık	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Toz/partiküller/kirlilik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bağıl nem	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Sıcaklık	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

→ **Filter: Hava kaynaklı kirleticiler (3.1) → Bir veya daha fazla kapalı alan**

4 KİRLETİCİ ÖLÇÜMÜ

4.1. Eğer hava kaynaklı kirleticileri ölçüyorsanız hangi metotları kullanıyorsunuz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Çevresel ölçüm (kirletici varlığı/seviyesi)
- Etki ölçme (bir ve ya daha fazla kirleticinin indikatör materyal üzerindeki etkisi)

→ **Filter: ölçüm metotları → Çevresel ölçüm**

4.1.1 Eğer hava kirleticilerinin varlığını ve seviyesini ölçüyorsanız, hangi ölçüm metodunu kullanıyorsunuz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Aktif örnekleyici
- Pasif örnekleyici

→ **Filter: Ölçme metotları-Etki ölçme**

4.1.2 İndikatör materyal üzerindeki kirletici etkilerini ölçüyorsanız, hangi metodu kullanıyorsunuz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- A-D Bant
- Egg tempra kaplı dozimetre
- Organik materyaller için erken uyarı dozmetresi (EWO)
- Fraunhofer Cam Sürgülü Dozimetre (GSD)
- Metal kuponlar
- Piezoelektrik kuvars sensor
- Diğerleri: _____

→Filtre: Çevresel koşullar (3.1)→Hava kaynaklı kirleticiler

4.2 Oda/bölmelerde, gaz kirleticileri/ konsantrasyonlarını ölçtüyseniz odalarda/kapalı alanlarda hangi bileşikler ölçtünüz ?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Asidik azot gazları (HNO₂, HNO₃)
- Hidrojen sülfid (H₂S)
- Azot dioksit (NO₂)
- Ozon (O₃)
- Sülfür dioksit (SO₂)
- Asetik asit (CH₃COOH)
- Asetaldehit (CH₃CHO)
- Formaldehit (HCHO)
- Formik asit (HCOOH)
- Toplam uçucu organik bileşikler (TVOCs)
- Diğerleri: _____

Not: oda/bölmeler de dahil olmak üzere sergi odaları , vitrinler, mikroklimalı çantaları, taşıma kutuları, saklama kutuları, depolar ve saklama odaları

→ Filtre: Kirletici ölçüm metotları → Kantitatif analiz

4.3 Müzenizde/koleksiyonunuzda gaz kirleticiler için önerilen hedef düzeyleriniz var mı?

Sadece bir cevap lütfen!

- Evet
- Hayır

→ Filtre: Önerilen Hedef Düzeyleri → Hayır

4.3.0 Müzeniz/koleksiyonunuz için hedef düzeyiniz yoksa lütfen sebebini belirtiniz.

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- İnsan kaynakları eksikliği
- Bilgi/Deneyim eksikliği
- İhtiyaç yok
- Sorumlu kişi/karar verici tarafından desteklenmiyor
- Diğerleri: _____

→ Filtre: Önerilen hedef düzeyleri → evet

4.3.1 Müzeniz/koleksiyonunuz için önerdiğiniz kirletici limitleri varsa nelerdir (çok hassas maddeler dışında)?

	Önerilen kirlilik limitleri $\mu\text{g}/\text{m}^3$
Asidik Azot gazları (HNO_2 , HNO_3)	_____
Hidrojen sülfür (H_2S)	_____
Azot dioksit (NO_2)	_____
Ozon (O_3)	_____
Sülfür dioksit (SO_2)	_____
Asetik asit (CH_3COOH)	_____
Asetaldehit (CH_3CHO)	_____
Formaldehit (HCHO)	_____
Formik asit (HCOOH)	_____
Toplam VOCs	_____
Diğerleri: _____	_____

4.3.2 Koleksiyonunuzdaki bir odada/ bölmede, kirlilik bir veya daha fazla (en az bir kere) limitinizi aştı mı?

Sadece bir cevap lütfen!

- Evet
 Hayır

➔Filtre: Hedef seviyeleri aşıldı ➔ Evet

4.3.3 Hangi kirletici limitlerinizi aştı?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Asidik Azot gazları (HNO_2 , HNO_3) Diğerleri: _____
- Hidrojen sülfür (H_2S)
- Azot dioksit (NO_2)
- Ozon (O_3)
- Sülfür dioksit (SO_2)
- Asetik asit (CH_3COOH)
- Asetaldehit (CH_3CHO)
- Formaldehit (HCHO)
- Formik asit (HCOOH)
- Toplam VOCs

4.3.4 Aşılmış hedef düzeyleri için bir ölçme yapıldı mı?

Sadece bir cevap lütfen!

- Evet
 Hayır

→Filtre: Hedef seviyeleri ölçümü → hayır

4.3.3.0. Nerede müdahale edemediniz, neden önlem alınmadı?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- İnsan kaynakları eksikliği
 Bilgi/Deneyim eksikliği
 İhtiyaç yok
 Sorumlu kişi/karar verici tarafından desteklenmiyor
 Diğerleri: _____

→Filtre: Hedef seviyelerinin ölçümü → evet

4.3.3.1. Aşılan hedef düzeyleri nedeniyle ne tür ölçümler yapılmakta?

5 SERGİ MALZEMELERİ

5.1 Kurumunuzda sergi ya da depo malzemelerinin seçiminden kim sorumlu?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Mimar/iç mimar
 Mühendis/servis mühendisi
 Kuratör
 Müze yöneticisi
 Objelerden sorumlu önleyici konservatör
 Diğerleri: _____

5.2 Dışarıdan ihtiyaçlarınızı temin ederken Düşük emisyonlu sergi ve depo malzemelerini talep ediyor musunuz? (Örn: İhale şartnamelerinde vb.)

Sadece bir cevap lütfen!

- Evet
 Hayır

→Filtre: Düşük emisyonlu malzeme temini → Hayır**5.2.0 Düşük emisyon materyallerinin kullanım gereksinimlerinde niçin dış talebiniz yok?**

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Bilgi/Deneyim eksikliği
- İhtiyaç yok
- Sorumlu kişi/karar verici tarafından desteklenmiyor
- Diğerleri: _____

→Filtre: Düşük emisyonlu malzeme temini → Evet**5.2.1 Düşük emisyon malzemeleri için hangi yönetmelik ve/veya standartları takip edersiniz?****5.3 Müzede/koleksiyonlarda, kullanımdan önce sergi ve depo malzemelerinin yabancı ve/veya zararlı maddeler salıp salmadığını kontrol eder misiniz?**

Sadece bir cevap lütfen!

- Evet
- Hayır

→Filtre: Sergi malzemelerinin kontrolü → hayır**5.3.0 Hangi kısıtlamalar müzede kullanımdan önce sergi malzemelerinin uygunluğunu kontrol etmenizi önlüyor?**

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Finansal kaynakların yetersizliği
- İnsan kaynakları eksikliği
- Bilgi/Deneyim eksikliği
- İhtiyaç yok
- Sorumlu kişi/karar verici tarafından desteklenmiyor
- Diğerleri: _____

5.4 Sergi ve/veya depo malzemeleri tarafından salınan gaz kirleticiler için önerilen/kararlaştırılmış hedef düzeyleriniz mevcut mudur?

Sadece bir cevap lütfen!

- Evet
- Hayır

→Filtre: Hedef düzeyleri → evet

5.4.1. Sergi ve/veya depo malzemeleri için önerilen kirlilik sınırları nelerdir?

	Önerilen kirlilik limitleri $\mu\text{g}/\text{m}^3$
Asetik asit (CH_3COOH)	_____
Asetaldehit (CH_3CHO)	_____
Formaldehit (HCHO)	_____
Formik asit (HCOOH)	_____
Toplam VOCs	_____
Diğerleri: _____	_____

5.5 Sergi ve/veya depo malzemelerinde gaz kirleticilerin ölçümünde ne tür metotlar kullanırsınız?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Kalitatif (nicel)
- Yarı-Kalitatif (yarı-nicel)
- Kantitatif (nitel)

6.0 İÇ HAVA KALİTESİ YÖNETİMİNDE DESTEK

6.1 İç mekan hava kalitesi yönetimine ilişkin her hangi bir soruda kime danışırsınız?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Personel ve iş arkadaşları
- Dışarıdaki meslektaşlara/uzmanlara
- Araştırma enstitüleri/üniversitelere
- Diğerleri:

6.2 Bilgi araştırma: İç mekan hava kalitesiyle ilgili, çalışma arkadaşları haricinde nereden bilgi ediniyorsunuz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Konu ile ilgili literatür
- İnternet
- Çevirim içi forumlar, sosyal internet ortamı
- Veri bankaları
- Diğerleri:

6.3 İç hava kalitesi hakkında nasıl bilgi edinmeyi tercih edersiniz?

Birden çok cevabı işaretleyebilirsiniz!

- Çalışma arkadaşlarından
- Konu ile ilgili literatür
- internet
- e-mail yoluyla
- Sohbet odalarında/çevirim içi forumlarda
- Bilgi bankalarında
- Diğerleri:

YAT LİMANLARINDA İŞ GÜVENLİĞİ KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDA GÜVENLİK İLETİŞİMİNİN ROLÜ VE ÖNEMİ

ÖMER BOZKURT
Doktora Öğrencisi, Varna Free University
Chernorizets Hrabar
omercan2011@gmail.com

STEFAN TERZIEV
Prof. Dr. Eng. Varna Free University
Chernorizets Hrabar
stefan.terziev@outlook.com

ÖZ¹

Tarihsel süreç içerisinde incelediğimizde iş kazalarının makine ve ekipmana bağlı teknik bir sorun olmaktan çok, insan davranışlarından kaynaklandığı görüşü günümüzde ağırlık kazanmıştır. İş kazalarının önlenmesinde önemli faktörlerden biri de güvenlik kültürü iletişimidir. Güvenlik kültürü iletişimi, çalışanların güvenliğe yönelik tutum, davranış, değerler, inanç ve normlarını oluşturmak, düzenlemek ve geliştirmek için önemli bir araçtır. Türkiye’de güvenlik kültürü ve güvenlik iklimi kavramları üzerine yapılmış çok az sayıda çalışma bulunmaktadır. Çalışanların güvenlik prosedür ve politikalarına uyum ve katılımında güvenlik iletişiminin son derece önemli rol oynadığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın amacı güvenlik iletişiminin çalışanların güvenlik kültürü algıları üzerine etkisini ortaya koymaktır. Ana vurgu olarak güvenlik kültürü ve güvenlik iletişimi literatürünü gözden geçirmektedir. Çalışmanın örneklemi yat limanlarında çalışan 268 kişi oluşturmaktadır. Katılımcılara uygulanan anketin analiz sonuçlarına göre, çalışanların güvenlik kültürü düzeyi ile güvenlik iletişimi boyutu arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Buna göre iletişim düzeyinin yükseltilmesi çalışanların güvenlik kültürü algı düzeylerinde olumlu yönde bir farklılık oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: güvenlik kültürü, güvenlik iletişimi, yat limanı, iş kazaları.

¹ Bu çalışma, Varna Free University "Chernorizets Hrabar"’da Prof. Dr. Eng. Stefan Terziev’in danışmanlığında 2016 yılında hazırlanmış olan Yat Limanlarında İş Güvenliği Sistemleri Üzerine Bir Araştırma başlıklı doktora tezimin bir bölümünden yararlanılarak hazırlanmıştır.

THE IMPORTANCE AND THE ROLE OF THE SAFETY COMMUNICATION TO CREATE THE SAFETY CULTURE IN YACHT HARBOURS

ABSTRACT

When the historical process is concerned, the view that job accidents are caused by human behavior rather than a technical problem connected with machinery and equipment is gaining importance today. One of the important factors in the prevention of work accidents is safety culture communication. Safety culture communication is an important tool for employees to create, organize and improve attitudes, behaviors, values, beliefs and norms towards safety. There are very few studies on safety culture and safety climate concepts in Turkey. It has emerged that safety communication plays an extremely important role in the harmonization and participation of employees' safety procedures and policies. The aim of this study is to demonstrate the effect of safety communication on employees' perceptions of safety culture. The main emphasis is on safety culture and safety communication. The sample of the study is composed of 268 people working at yacht harbours. According to the analysis results of the participant survey, there was a significant relationship between the level of safety culture of employees and the dimension of safety communication. According to this, raising the communication level makes a positive difference in the safety culture perception level of the employees

Keywords: safety culture, safety communication, yacht harbour, work accidents.

GİRİŞ

Yeni teknolojilerin hızla gelişmesi, üretim ve hizmet alanında çalışma koşulları ve sistemlerin karmaşıklığını artırmıştır. Birçok karmaşık ve riskli sektörde güvenlik kültürünün iş kazalarını önlenmesindeki rolünün ortaya çıkması ise tanımlama ve değerlendirmeye ilişkin çok sayıda araştırmaya yol açmıştır. Bununla birlikte literatürde güvenlik kültürünü ölçmek için çeşitli araç ve yöntemler kullanılmaktadır. Farklı sektörlerde gerçekleştirilen araştırmalarda, yönetimin güvenlik taahhüdüne gösterdiği bağlılık, çalışanları güvenli davranışa katılma yönünde motive ettiği tespit edilmiştir. Açık iki yönlü bir güvenlik iletişimi, riskli davranışları önlemek ve güvenlik kültürünü geliştirmek için bilgi ve anlayışın geliştirilebileceği bir ortam sağlar. Diğer yandan, etkili iletişim mekanizmaları, çalışanları güvenlik faaliyetlerine katılımını sağlayarak olumlu bir güvenlik kültürü oluşturulmasında ve desteklenmesinde kritik öneme sahiptir. Bu nedenle başarılı yöneticiler, güvenlik konularında çalışanlarla açık tartışmalarda ve gerekli tavsiyelerde bulunan bir örgütsel liderlik ortaya koymaktadır.

İş kazaları ve buna bağlı olarak meydana gelen kayıp ve zararlar bütün çalışma alanlarında farklı koşulların biraraya gelmesiyle meydana gelmektedir. Deniz turizm ve havacılık sektörü atmosfer koşullarının iş kazalarında etkileyici bir faktör olduğu ve çok sayıda tehlike ve risk taşıyan çalışma alanlarıdır. Bu nedenle iş kazalarında %80'i insan hatasından kaynaklanması deniz güvenliği terminolojisinde de yaygın şekilde kullanılır hale gelmiştir. Bu bakımdan sadece denizde seyir esnasında değil, limanlarda verilen

hizmetlerde çalışanlarla birlikte yararlanıcı konumunda olan; tekne sahipleri, tekne mürettebatı, misafirler de aynı risk ve tehditlere maruz kalabileceği görülmüştür. İş kazası ve yangın gibi risk faktörü dikkate alındığında liman tesislerinde daha kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Oluşturulacak risk analizleri ve kaza modelleri, kazaların nasıl ve neden gerçekleştiği konusunda ortak bir anlayış oluşturabilir ve iletişim, hedef belirleme ve karar vermeyi daha kolay hale getirebilir.

Denizde güvenlik kültürü/iklimi üzerine çok az sayıda bildiri rapor ve doktora tezi yayınlanmamıştır. Limanlardaki hizmetlerde insan faktörünün izlenmesi, çalışma koşullarının insana uygun şekilde düzenlenmesi, güvenlik yönetim sistemlerinin iyileştirilmesi ve güvenlik kültürünün geliştirilmesi deniz güvenliği performansına katkıda sağlayacağı tespit edilmiştir. Deniz araçlarına denizde ve karada verilen hizmetlerde iş güvenliği yönetim sistemlerini oluşturmak ve çalışanların güvenlik kültürü düzeylerinin yükseltmek yönetimin sorumlulukları arasındadır. Açık bir güvenlik iletişimi, çalışanların iş güvenliğine yönelik güvenlik kültürü algılarını yönetmek ve yükseltmek için önemli bir faktördür. Bu çalışanlar ve yöneticiler arasında önemli bir örgütsel özelliktir.

GÜVENLİK KÜLTÜRÜ

İş güvenliği faaliyetleri çalışanı, üretimi ve çevreyi korumak için çeşitli yapısal ve hukuksal önlemler geliştirmesine rağmen, iş kazaları taşıdıkları tehlike ve riskler ölçüsünde meydana gelmeye devam etmektedir. Çalışma ortamlarında iş güvenliğini artırma çabaları tarihsel süreçte; ilk dönemde güvenliğin teknik bir sebep olduğuna, sonraki dönemde ise istihdam stratejileri ile çalışanların motivasyon ve yeteneklerinin artırılmasına odaklanmıştır. 1986 yılında Çernobil Nükleer Santrali'nde meydana gelen kazadan sonra başlatılan çalışmalardan güvenlik kültürü kavramı tartışılmaya başlanmıştır. Çernobil kazasının ardından Uluslararası Atom Enerjisi Kurumu'nun yayınladığı 'Çernobil Kazası Sonrası Kaza Değerlendirme Toplantısı Özet Raporu'nda; iş kazalarının büyük oranda çalışanların bireysel tutum ve davranışlarının yanı sıra örgütsel özelliklerden kaynaklandığını ve önlenmesi için güvenlik kültürünün anahtar rol oynadığını ortaya koymuştur.

Bu felaketin ardından 1988 yılında Piper Alpha petrol platformundaki patlama ile aynı yıl meydana gelen Clapham Junction demiryolu felaketlerinden sonrası düzenlenen raporlarda da aynı şekilde güvenlik kültürü düzeyinin zayıflığının kazaların meydana gelmesinde belirleyici bir rol oynadığı üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak bu tür büyük çaplı felaketler temelinde yapılan analizler ile işyeri güvenliğini artırmak için daha güncel ve tanımlanabilir bir güvenlik kültürü kavramı formüle edilmiştir. Güvenlik kültürü; örgütün güvenliğe ilişkin temel değer, norm ve tutumlarını ifade ettiğinden, etkili ve başarılı bir güvenlik yönetimi özellikle yönetim kademesinin güvenliğe yönelik bağlılığına ve tutumuna dayanır (Demirbilek,2008:6). Netice itibariyle örgütün güvenlik kültürü, yönetimin güvenlik konusundaki yaklaşımlarından etkilenmektedir.

Kültür kurumsal hedeflerin gerçekleştirilmesi için örgütün farklı bileşenlerini birbirine bağlayan bir eylem bağıdır (Cooper, 2001:1). Örgüt kültürü ise örgüt içinde dinamik olma eğilimi gösteren, örgütün devam eden strateji ve politikaları çerçevesinde

işlerin yapma şekli olarak tanımlanabilir. Güçlü kültürlerle sahip kuruluşlarda örgüt kültürü, her seviyede bireysel ve grup davranışları, iş etkinliğini birçok yönü ile etkilemektedir. Diğer bir ifadeyle, örgütlerdeki egemen kültür, iş güvenliği üzerinde önemli bir etki yaratmaktadır. Çalışanların tüm süreçlere dahil edilerek güvenlik kültürü düzeyini yükseltme çabası gösteren kuruluşlar, pozitif yönde bir güvenlik kültürü oluşturmakta daha büyük bir etkiye sahip olmaktadır. Bununla birlikte, iyi bir güvenlik kültürü, bir organizasyonun kalitesini, güvenilirliğini, rekabet gücünü ve kârlılığını olumlu etkilediği düşünülmektedir (Cooper, 2001:1). Güvenlik, kalite sürecinin her alanına entegre olabilmekte ve herkes tarafından kabul edilmektedir. Dolayısıyla güvenlik kültürünün, kalite, güvenilirlik, rekabet gücü ve karlılık üzerinde kritik etkisi bulunmaktadır. Güvenlik kültürüne ait çeşitli tanımlamalar Tablo 1’de verilmiştir. Tanımların çoğunun havacılık, nükleer enerji, madencilik ve imalat sanayiinde güvenlik kültürü üzerine odaklanan araştırmalara dayandığı görülmektedir.

Tablo 1: Güvenlik Kültürü Tanımları

Yazar	Tanımlar
Cox and Cox (1991)	Güvenlik kültürü, çalışanların güvenlikle ilgili paylaştığı tutum, inanç, algı ve değerlerdir.
International Safety Advisory Group (1991)	Organizasyonlarda ve kişilerdeki nitelikler ve tutumların bir araya getirilmesidir.
Lee (1996)	Bir organizasyonun güvenlik kültürü, bireysel ve grup değerlerinin, tutumların, algıların, yetkinliklerin ve davranış kalıplarının bağlılığını, stil ve yeterliliğini, organizasyonun sağlık ve güvenlik yönetimini belirleyen ürünüdür.
Mohamed (2003)	Örgüt kültürünün bir alt boyutudur ve bir organizasyonun güvenlik performansı ile ilgili çalışanların tutum ve davranışlarını etkiler.
Fang et al. (2006)	Organizasyonun güvenlik altına almış olduğu geçerli göstergeler, inançlar ve değerler dizisidir.
Ostrom et al.(1993)	Organizasyonun güvenlik performansını etkileyen, eylem, politika ve prosedürlerde açıkça belirtilen inanç ve tutumlardır.
Eiff (1999)	Güvenlik kültürü, her bir çalışanın, konularında hataları önlemede bağımsız olarak aktif bir rol üstlenmesi ve bu rolün organizasyon tarafından desteklenmesidir.

Kaynak: Kerstan S. Cole, Susan M. Stevens Adams, & Caren A.Wenner, 2013:15-17; Dursun,2011: 34

Bu tanımların endüstriyel alanlara bakılmaksızın ortak noktaları bulunmaktadır. Bu ortak noktalar şunlardır (Wiegmann ve diğerleri, 2002:5):

1. Güvenlik kültürü, tüm grup veya organizasyon üyeleri arasındaki paylaşılan değerleri ifade eden, grup düzeyinde veya daha yüksek bir seviyede tanımlanan bir kavramdır.
2. Güvenlik kültürü, bir organizasyonda resmi güvenlik sorunlarıyla ilgilidir ve yönetim ve denetleme sistemleriyle yakından ilişkilidir. Ancak bunlarla sınırlı değildir,
3. Güvenlik kültürü, bir organizasyonun her seviyesinde, herkesin katkısını vurgular,
4. Bir kuruluşun güvenlik kültürü, üyelerinin işyerindeki davranışlarını etkilemektedir.
5. Güvenlik kültürü genellikle ödüllendirme sistemleri ile güvenlik performansı arasındaki olasılığa yansır.
6. Güvenlik kültürü, bir organizasyonun hatalar, olaylar ve kazalardan gelişme ve öğrenme isteğine yansır.
7. Güvenlik kültürü nispeten kalıcı, istikrarlı ve değişime dirençlidir.

Çalışma alanlarında iş kazalarının her zaman mevcut olduğu, bu nedenle çalışana zarar verici potansiyel risk ve tehlikelerden, yasal araçlar veya fiziksel engeller yoluyla korumanın en iyi yöntem olduğuna ilişkin temel bir inanç bulunmaktadır. Diğer bir yaklaşım ise, çalışanların yaptıkları işlerle ilgili bilgi ve yetenek sahibi olmasıyla kazaların önüne geçileceği inancına dayanmaktadır. Çalışma alanlarında güvenliği geliştirmek için geleneksel yolları biraraya getiren girişimler, (mevzuat, mühendislik çözümleri, güvenlik kampanyaları veya güvenlik eğitim) güvenlik kültürü düzeyini, kaliteli bir güvenlik yönetim ve kontrol sistemi oluşturulmaya odaklanarak geliştirilebilir.

Literatürde güvenlik kültürü ile güvenlik iklimi kavramlarına yönelik çok sayıda tanım yer almaktadır. Güvenlik kültürü yönelik çalışmalarda Guldenmund (2010) kavramlar arasındaki benzerlik ve farklılıkları dikkat çekmiştir (Guldenmund, 2010:1466-1478). Benzer şekilde Özkan ve Lajunen (2003) literatürde yer alan güvenlik kültürü ve güvenlik iklimi tanımlarından yararlanarak geliştirdikleri ortak tanıma göre güvenlik kültürü, "güvenliği veya emniyeti tehdit edebilecek davranış veya uygulamalarla bunların yer aldığı 'ortak kullanım ya da etki alanında' bulunan canlılara veya nesnelere (örn, teçhizat, araç vb.) zararı en aza indirmeyi amaçlayan, güvenlik veya emniyete öncelik veren algılar, inançlar, tutumlar, kurallar, roller, sosyal, teknik ve politik uygulamalar ile yetkinlikler ve sorumluluk hislerinin bütünüdür" (Özkan ve Lajunen, 2003:3). Hale (2000) güvenlik kültürünü, çalışanların, risk ve risk kontrol sistemleri ile ilgili hareket ve tepkilerinin nasıl olması gerektiğini belirleyen norm ve değerleri tanımlayan, doğal gruplar tarafından paylaşılan tutumlar, inançlar ve algılar olarak tanımlamaktadır (Choudhry, Fang and Mohamed, 2007:999; Guldenmund, 2010: 2; Wiegmann ve diğerleri, 2002: 7; Dursun, 2011:34).

Cooper (2000) ise, kültür ile güvenlik kültürü arasındaki farklılıkları ortaya koyarak yaptığı tanımda kültür, insan (psikolojik), iş (davranışsal) ve organizasyon (durumsal) arasında çok amaçlı doğrudan etkileşimlerin bir ürünü iken, güvenlik kültürü, bütün örgüt üyelerini yönlendiren günlük temelde güvenliği arttırmaya yönelik ilgi ve eylemleriyle ilgili görünür çabaların seviyesidir. Güvenlik kültürü, örgüt kültürünün bir alt boyutudur

ve örgütün sağlık ve güvenlik performansının sürdürülmesiyle ilgili davranışlara ve örgüt üyelerinin tutumlarına etki eden düşüncelerdir (Choudhry, Fang and Mohamed, 2007:999; Dursun, 2011:34).

Güvenlik Kültürü Gelişimi

Güvenlik kültürü üç temel gelişimsel yapı içermektedir. Bunlardan ilki; temel uyum, güvenlik eğitim programlarının, çalışma koşullarının, prosedürlerinin ve proseslerin yönetmeliklere uygun olmasını sağlar. Pasif veya yapısal uyum bireylerin spesifik eylemlerini dikkate almaz. İkinci olarak, kendine yöneltilen güvenlik uyumu ve çalışanların mevzuata uygunluğunun sağlanması görevini içerir. Eğitim ve diğer düzenleyici hükümlerden faydalanmak için kişisel sorumluluk almayı teşvik eder. Bu yönetmeliklere etkin uyumu vurgular. Üçüncü gelişimsel yapı ise, çalışanların tehlike oluşturan davranış güvenliğini, kendi bünyelerine yerleştirilmek için gerekli işlemleri yapmaya başlamasıdır. Bu konuda bilgi vermesi, potansiyel yaralanmalara ve bunları önleyebilecek güvenli davranışlara odaklanması ve güvenli bir şekilde davranmaya başlamasıdır (Andrew and ShamRao, 2002).

Güvenlik Kültürü Boyutları

Güvenlik kültürüne ilişkin yapılan araştırmalarda güvenlik kültürünün hangi boyutlarda ele alınacağı ve hangi boyutların performans kriterleri ile ilişkilendirileceği konusunda bir görüş birliği oluşmamıştır. Diğer yandan araştırmalarda geliştirilen güvenlik kültürü boyutları sektörlere ve ülkelere göre değişiklik göstermekte, geliştirilen bir ölçek başka bir ülkede, uygulandığında farklı boyutlar elde edilebilmektedir. (Dursun, 2011:39). Diğer bir ifadeyle, literatürde güvenlik kültürüne ilişkin çok sayıda tanımlamalar göz önüne alındığında, örgütlerde güvenlik kültürünü yansıtan göstergelerin sayısı konusunda fikir birliğinin olmaması şaşırtıcı değildir. Wiegmann ve diğerlerinin (2002) detaylı olarak inceledikleri raporlara göre, güvenlik kültürünün evrensel olarak kabul edilen beş bileşeni veya göstergesi bulunmaktadır. Bu kapsamda güvenlik kültürünün boyutları (Wiegmann vd., 2002:11-12);

- 1- Örgütsel Bağlılık (Organisational Commitment, OC): Üst yönetim tarafından ifade edilen örgütün taahhüdüne olan bağlılığı;
- 2- Yönetimsel Katılım (Managerial Involvement MI): Orta düzey yöneticilerin veya denetçilerin emniyet teşvikinde aktif katılımı;
- 3- Çalışanların Güçlendirilmesi (Employee Empowerment EE): bireysel çalışanların güvenliği öncelik vermeye yetkili oldukları aşama;
- 4- Hesap Verebilirlik Sistemi (Accountability System AS): Çalışanların güvensiz davranmaktan sorumlu tutulduğu sistem;
- 5- Raporlama Sistemi (Reporting System RS): Güvenlik bilgisinin raporlanması ve işlenmesi için sistemin kalitesi ve kullanılabilirliği.

Örgütsel Bağlılık

Bir örgütte güvenliğe bağlı olmanın temelinde devamlılık esastır. Bu nedenle örgütün üst düzey yönetimi güvenlik kültürünün oluşturulması ve geliştirilmesinde kritik rol oynamaktadır. Dolayısıyla güvenliğe ilişkin örgütsel bağlılık, tepe yönetimin tarafından temel prensip ve çekirdek bir değer olarak kabul edilmesidir. Bir örgütün güvenlik konusundaki taahhüdü, üst yönetimin kriz veya mali kısıtlamaların olduğu dönemlerde dahi, iş güvenliğine karşı kalıcı ve olumlu bir tutum sürdürmek, bu bağlılığı organizasyonun tüm kademelerinde tutarlı ve etkin bir şekilde teşvik etmek açısından kabiliyetini yansıtmaktadır. Üst düzey yönetim güvenlik için kararlı olduğunda, güvenlik faaliyetlerini geliştirmek ve uygulamak için yeterli kaynakları sağlar ve sürekli destekler (Eiff, 1999:8).

Örgütün her kademesinde güvenliğin uygun bir şekilde teşvik edilmesi, pozitif bir tutumu yansıtmaktadır. Diğer yandan örgütün ekipman, prosedürler, eğitim ve iş takvimlerinin rutin olarak değerlendirilmek ve gerekli görüldüğünde güvenliği iyileştirici yönde değiştirmek, örgütün güvenliğe olan bağlılığını yansıtır.

Yönetimin Katılımı

Üst ve orta yönetimin örgüt içindeki güvenlik uygulamalarına katılımı olarak ifade edilebilir. Diğer bir ifadeyle, üst ve orta düzey yöneticilerin kurum içinde kritik güvenlik faaliyetlerine kişisel olarak dahil olmalarını ifade eder. Güvenlik uygulamalarına ilişkin yöneticilerin seminerlerde ve eğitimlerde yer alması, katkıda bulunması ve aktif bir gözetimde bulunmaları gerekir. Dolayısıyla örgütsel yapı içinde üstten aşağı veya aşağıdan yukarıya güvenlik konularında etkin bir iletişimin varlığı, yönetimin katılımını yansıtır.

Çalışanı Yetkilendirme

Güvenlik kültürü düzeyi yüksek olan organizasyonlarda güvenliği artırmak için anahtar rolü gören çalışanları, yetkilendirir ve açıkça bilgilendirir. Çalışanların yetkilendirilmesi, güvenlik kararlarının alınmasında söz sahibi olması, güvenlik iyileştirilmelerinde kaldıraç görevi görür. Dolayısıyla örgüt faaliyetlerinde kendilerinin ve diğerlerinin sorumluluğunu benimsemesi ve örgütlerindeki iş kazalarının azlığından gurur duyması ile yansımaktadır. Bir organizasyonda hatalar herhangi bir seviyeden kaynaklanmış olabilir. Yetkilendirme, bir üst düzey yönetim tarafından yetki ya da sorumluluk devretmesinin bir sonucu olarak kişinin algıları ya da tutumları anlamına gelir. Güçlendirilmiş bir tutum, örgütsel güvenlik konusunda güvenli işlemleri gerçekleştirmek için sorumluluk almak için "fark yaratmak" için motivasyonun artmasına neden olabilir (Geller, 1994:18-24). "İyi" bir güvenlik kültürüne sahip olan kuruluşlar, çalışanlarını yetkilendirir ve çalışanların güvenliği teşviklerinde oynadıkları kritik rolleri açıkça anlamalarını sağlar (Wiegmann vd., 2002:12).

Ödüllendirme Sistemleri

Örgütün iş kazalarını önlemede çalışanların güvenli ve güvensiz davranışlarına göre ödüllendirmesi veya cezalandırması güvenlik kültürünün temel bileşenlerinden biridir. Çalışanların güvenli davranışlarını desteklemeye yönelik bir sisteme sahip olmak (parasal

teşvikler, yönetici ve çalışma arkadaşları tarafından takdir ve övgü alması vb.), güvensiz davranışları, gereksiz risk almayı caydırmak veya cezalandırmak açısından önemlidir. Diğer bir ifadeyle, güvenli davranışları geliştirmek ve güvensiz davranışları caydırmak veya düzeltmek için adil bir değerlendirme ve ödül sistemi gereklidir (Eiff, 1999:10). Ayrıca bu tür ödüllendirme sistemleri formal olarak belgelenmiş, çalışanlara açıklanmış ve çalışanlar tarafından anlaşılabilir şekilde uygulanır olması gereklidir.

Raporlama Sistemleri

İş kazaları öncesi güvenlik yönetiminin zayıflığını veya yetersizliğini gösteren etkin ve sistematik bir raporlama sistemi, örgütün önleyici olarak öğrenme isteği, yeteneği ve güvenliğin iyileştirilmesi için kritik bir rol oynar. Gerçek bir güvenlik kültürü temelinde raporlama kültürüne sahip olmak bulunmaktadır (Eiff,1999:17). İyi bir raporlama kültürünün diğer bir önemli özelliği "günlük faaliyetleri sırasında çalışanların dikkatini çeken güvenlik konularının özgürce ve engellenmeden bildirilmesi"dir (Eiff, 1999: 19). Dolayısıyla çalışanların raporlama sistemine bağlı olması nedeniyle olumsuz sonuçlara veya misilleme davranışlarıyla karşı kalmaması sağlanmalıdır. Ayrıca çalışanlar, yapılandırılmış bir geribildirim sistemiyle, öneri ve ilgilerinin ödüllendirileceği ve problemin çözümünde ne çeşit bir uygulama yapılacağı konusunda bilgilendirilmelidir. İyi bir raporlama sistemi, çalışanın güvenlik sorunlarını bildirmesini sağlar ve teşvik eder. Bu tüm çalışanların zamanında ve değerli geribildirimleri için olanak sağlar. Diğer bir ifadeyle bir kaza meydana gelmeden güvenlik yönetiminin zayıflığını ve kırılabilirliğini belirlemenin temel taşıdır (Wiegmann vd. 2002:12).

GÜVENLİK İLETİŞİMİ

Çalışma alanlarında çalışanlar ve yöneticiler arasında kurulacak iletişim modellerinin karmaşıklığı her bireyin farklı iletişim biçimine sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle işyerinde iletişim; tehlikeler ve risk kontrolleri hakkında bilgi vermek, almak, tutum ve davranışları etkilemek, taahhüt ve mülkiyet oluşturmak suretiyle güvenli bir çalışma ortamı için vazgeçilmez araçtır. Açık ve iki yönlü iletişim sisteminde, yönetim, çalışanlara, güvenli bir şekilde nasıl çalışılacağı konusunda bir anlayış oluşturmak için kuruluşun operasyonlarıyla ilgili tehlikelere ve risklere ilişkin gerekli bilgileri sağlar (A.M.,Vecchio-Sadus, 2007:2).

Çalışanların sağlık, güvenlik ve çevre konularında karar süreçlerine dahil edilmesi, hem güvenlik kültürünün bir özelliğidir hem de sağlık, güvenlik ve çevre yönetim sistemlerinin başarıyla uygulanması ve sürdürülebilirliği için temel şartlardan biri olarak kabul edilmektedir. Çalışanlar, tehlikeleri, kazaları ve ramak kala olayları bildirmeye yönelik iletişim çerçevesini sağlayan bir ortamda daha etkili katılım sağlamaktadır. Booth (1993) bu durumu güvenlik kültürünü bireysel ve grup değerlerinin, tutumların, yetkinliklerin ve davranış örüntülerinin taahhüdünü belirleyen ürün, stil ve yetkinlik olarak tanımlamaktadır (Booth, 1993: 5). Olumlu bir güvenlik kültürüne sahip olan örgütlere ilişkin Brounstein (2001) dört temel iletişim biçimini tanımlamaktadır. Bunlar: Dominant, Pasif, Pasif-Agresif ve Empatik stillerdir. İlk üç stil olan dominant, pasif, pasif-agresif genel olarak uyumsuzdur ve toplam güvenlik kültürü gelişmesine engel olur.

Dördüncü empatik stil ise idealdir ve etkili iletişim ve kültür gelişimine elverişlidir. Üst düzey yöneticilere, personel ve sağlık, emniyet ve çevre komitelerine, ekip toplantılarına yönelik en yaygın kullanılan iç iletişim yöntemleri; e-postalar, videolar, bildiri panoları, haber bültenleri, poster görüntüleri, işaret levhaları ve sunumlardır. Bu bilgilerin alıcıların anlayacağı şekilde sunulması önemlidir. Tablo 2, olumlu bir emniyet kültürü elde etmek için pratik stratejileri sağlayan iletişim öğelerinin bir özetini vermektedir.

Tablo 2. Güvenlik Kültürü İletişimi Boyutları (Geller, 1998; Standards Australia, 2001; Reason, 2002; Comcare, 2004; Vecchio-Sadus & Griffiths, 2004; Hopkins, 2005)

Güvenlik Kültürü Boyutları	Gereklilik	İletişim Boyutu
Tehlikeyi kontrol etmek için yöntemler koymak	<ul style="list-style-type: none"> Herkesin Destek Göstermesi 	<ul style="list-style-type: none"> Herkese güvende çalışmasını hatırlatılması için kuralların ve prosedürlerin gösterilmesi
Operasyonlardaki riskleri en aza indirmeye ve ilgili tüm sağlık ve güvenlik mevzuatına uyma taahhüdü	<ul style="list-style-type: none"> Sağlık, güvenlik ve çevre için sorumluluk kabul etmek Sağlık, emniyet ve çevreye katılım için kaynak sağlanması Tutumun riske dönüşmesi 	<ul style="list-style-type: none"> İşverenin kişisel taahhüdünü, değerlerini ve beklentilerini göstermesi İş performansının denetlenmesi ve izlenmesi
Çalışanların, güven ve işbirliğine dayalı bir örgüt kültürüne en etkin şekilde katkıda bulunması	Sağlık, emniyet ve çevre açısından güven, teşvik ve ödül ortamı	<ul style="list-style-type: none"> Yetkinliğin değerlendirilmesi ve gerektiğinde eğitim revizyonunun sağlanması, Sağlık, Emniyet ve Çevre için geribildirim sağlanması Personelin motive edilmesi Başarının farkına varılması ve ödüllendirilmesi
Çalışanlara bilgilerini genişletecek, güvenli davranış ve yeni beceriler kazandıracak bilgi ve eğitimin verilmesi	<ul style="list-style-type: none"> Reformları ve değişiklikleri uygulama yönündeki isteklilik ve yeterlilik 	<ul style="list-style-type: none"> Ekipman, alet, malzeme ve süreçlerle nasıl emniyetli çalışacağına dair talimatlar verilmesi
Çalışanlar, danışma ve iletişim için bir çerçeve sağlayan bir ortamda en etkin şekilde katkıda bulunması	<ul style="list-style-type: none"> Hataları ve ramak kala olayları bildirmeye teşvik eden ve hazırlayan bireyler 	<ul style="list-style-type: none"> Tehlike ve olay raporları, risk değerlendirmeleri ve çalışma usulleri gibi sağlık, emniyet ve çevre konularını tartışılması için toplantı yapılması

Kaynak: Angelica M. Vecchio- Sadus, (2007:2)

Açık iletişimden dolayı artan bilgi ve öğrenme, çalışanların tehlikeli durumları ve hataları daha etkili bir şekilde tespit etmelerine ve bunları ele almalarını sağlamaktadır. Bu da, işle ilgili yaralanmalar veya sürekli iş görmezlik gibi potansiyel olumsuz sonuçları azaltır. Sonuç olarak, güvenlik ile ilgili sorunları yöneticilerle görüşmek ve tartışmak için kendini özgür ve rahat hisseden çalışanların, güvenli davranışlara girmesi ve daha az iş kazasına maruz kalmaları beklenmektedir.

GÜVENLİK İLETİŞİMİNİN ROLÜ VE ÖNEMİ

Güvenlik iletişimi, işyerinde iki veya daha fazla kişi arasında güvenlikle ilgili konular hakkında bilgi alış verişinde bulunma sürecini tanımlamaktadır (Hoffmann & Stetzer, 1998: 646; Siu ve diğerleri, 2004). Güvenlik iletişiminin amacı, insanlara, görevlere, süreçlere ve sistemlere sağlık, güvenlik ve çevre (HSE) hedeflerini gerçekleştirmek için bilinçli aynı zamanda işbirliği içinde etkileşimde bulunmasını sağlamaktır. Ayrıca, Hoffmann ve Stetzer (1998) güvenlik iklimi ve iletişiminin kaza belirtilerini önemli ölçüde etkilediği sonucuna vardı (Hoffmann ve Stetzer 1998:645-646).

Olumlu bir güvenlik kültürünün tüm bileşenlerini birbirine bağlayan ortak anahtar, çalışanlar arasındaki ilişkileri güçlendirmek ya da yönetimle bağlantı kurmaktır. Burada örgütsel iç iletişimin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Dolayısıyla örgütlerde güvenlik kültürünün oluşmasında en önemli faktörlerden biri iletişimdir. Örgütler, güvenlik ile ilgili politikalar, programlar ve uygulanması gereken temel kurallar hakkında bilgi veren, etkin bir güvenlik sistemi tarafından desteklenen iletişim bağlantılarına ihtiyaç duyarlar. Diğer bir ifadeyle örgütsel iç iletişim, uygun ve etkin bir güvenlik kültürüne dayanan ve güvenlik işlevlerini geliştirilmesinde hayati bir bağdır. Kuşkusuz, operasyonel personel ile yönetim hiyerarşisi arasındaki ilişki, güvenlik kültürünün çeşitli boyutlarıyla karşı karşıya olan çok kanallı bir etki oluşturmaktadır (Pereira, 2015:2).

Araştırmalar aynı zamanda, güvenlik iletişimindeki uyumluluk (Cheyne ve ark. 1998, Griffin ve Neal 2000, Parker ve ark. 2001), güvenlik bilgisi (Probst, 2004, Griffin ve Neal, 2000), Güvenlik katılımı (Griffin ve Neal, 2000) ve güvenlik programları başarısının (Harper ve ark. 1997) temel faktörlerini ortaya koymuştur. Diğer bir ifadeyle yöneticilerin güvenlik konusunda çalışanlarla olan etkileşimleri arttıkça, çalışanların güvenli davranışları ve güvenlik iklimi algılarının arttığını göstermiştir. (Cigularov Konstantin, P. vd., 2010:1449). Başka bir çalışmada Demirbilek (2005), güvenlik iletişimi ile yönetimin bağlılığı ve güvenlik önceliği arasında pozitif yönde anlamlı bir ilişki olduğunu tesbit etmiştir. Bentley ve Haslam (2001) ise yöneticiler ve çalışanlar arasındaki güvenlik iletişimini, düşük ve yüksek kaza oranı bulunan posta teslim ofisleri arasında farklılaşan ve beş makul yönetim güvenliği uygulamalarından biri olarak tanımlamaktadır. Diğer araştırmacılar, güvenlik iletişimi ile meslek kazaları, yaralanmalar ya da ramak kala olaylar arasındaki negatif ilişkiyi doğrulamıştır (Hofmann ve Morgeson, 1999; Mearns ve ark. 2003; Mearns ve ark. 1998; Probst, 2004; Sawacha ve ark. Al., 1999; Siu vd., 2004). Ayrıca etkili kurum içi iletişimin sağlanmasında; eğitim çalışmaları, raporlamalar, görev tanımları, işletme içi yayınlar, duyuru panoları, internet, yazılı tüm prosedürler, ödüllendirme ve performans sistemi, törenler ve kutlamalar, tutanaklar, memorandumlar,

toplantılar, öneri sistemleri, işe alım süreci v.b çok sayıda iletişim şekli yer almaktadır (Uslu:2014:45).

Güvenlik yönetiminin temel amacı, kazaların nedensellik süreçlerine müdahale ederek bu nedensellik zincirini kırmaktır (Booth, R.T. and Lee, T.R. 1995: 395). Bu uygulama tehlikelerin tanımlanması ve risk değerlendirmesi ile kontrol ve izlemenin devam eden sürecinde görünmez veya aktif arızaları saptamayı ve önlemeyi kapsamaktadır. Güvenlik yönetimi için dört temel fonksiyon vardır: Politika ve planlama, organizasyon ve iletişim, tehlike yönetimi ve izleme ile gözden geçirmedir (Booth ve Lee, 1995:395). Dolayısıyla yönetimler, faaliyetlerinin yönetildiği süreçlerde, entegrasyonu kolaylaştıracak çalışanların güvenlik konularında bilgilendirildiği bir iletişim sistemi kurmaları gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle her seviyede net iletişim hatları ve iki yönlü bir iletişimin kurulması sağlanmalıdır. Yönetimle olan iletişim, güvenlikle ilgili örgütsel taahhüdü yansıtan ve güvenlik kültürünün bir diğer belirleyicisidir. Kritik organizasyonların güvenliğini sağlamak için uygulanabilir etkiler göz önüne alındığında, bir iletişim stratejisine güç katmak ve bunlara yatırım yapmak, güçlü ve olumlu bir güvenlik kültürü sağlamak için faydalıdır (Pereira, 2015: 3). Bu, risk yönetimi ve güvenlik politikalarının, programlarının ve kritik bilgilerin açığa çıkmasında belirgin bir etki yaratmaktadır.

ARAŞTIRMA

Araştırmanın Amacı ve Hipotezleri

Araştırmada yat limanlarında çalışanların güvenlik kültürü düzeyinin güvenlik iletişimi ile olan ilişkisi incelenmiştir. Araştırma kapsamında; çalışanların demografik değişkenleri ile güvenlik iletişimi açısından farklılıklar vardır hipotezi test edilmiştir. Bu doğrultuda; cinsiyete göre (H1), eğitim durumlarına göre (H2), çalışma pozisyonuna göre (H3), iş deneyimlerine göre (H4), çalışma hayatında iş kazasına maruz kalma durumuna göre (H5), çalışmakta olduğu işyerinde iş kazasına maruz kalma durumuna göre güvenlik kültürü açısından farklılık vardır hipotezleri test edilmiştir.

ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Araştırma Evreni ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, İstanbul, İzmir, Aydın Muğla ve Mersin illerinde bulunan 39 adet yat limanı olarak belirlenmiştir Türkiye’de deniz turizm sektöründe aktif olarak kamu ve özel sektör tarafından işletilmekte olan 85 adet kıyı yapısı (DTO, 2016) bulunmaktadır. Bunlardan 11 adedi yatırım aşamasında, 24 adedi ise iskele&rihtım türü olan tesislerdir. Çekek yeri sayısı ise 11 adettir. Dolayısıyla yat limanı nitelikleri taşıyan tesis sayısı 39 adettir. Araştırma anketi 26 adet yat limanında uygulanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada niceliksel yöntem kullanılmıştır. Güvenlik kültürü ölçekleri aracılığıyla toplanacak olan veriler için anket formu hazırlanmıştır. Araştırmada kullanılacak anket formunun geliştirilmesi sürecinde, güvenlik kültürü değişkenlerine ilişkin literatürdeki

daha önce geliştirilmiş çeşitli ölçekler incelenerek araştırmanın yapısına en uygun olduğu düşünülen ölçekler anket formuna alınmıştır. Araştırmada Dursun'un (2011) tarafından geliştirilmiş güvenlik kültürü ölçeği kullanılmıştır. Anket formları yat limanı yöneticileri ve iş güvenliği uzmanları vasıtasıyla toplam 284 katılımcıya dağıtılmıştır. Ancak, dağıtılan anket formlarından 16 adedi eksik veri içerdiği için değerlendirme kapsamından çıkarılmış ve 268 adedi değerlendirmeye uygun bulunmuştur.

Araştırmada Kullanılan Anket Formu

Araştırma anket formu iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde katılımcıların demografik özellikleri ve iş kazasına maruz kalma durumları yer almaktadır. İkinci bölümde güvenlik kültürü değişkenlerine ilişkin toplam 51 ifade bulunmaktadır.

- 1- Yönetimin Bağlılığı: 8 ifadeden oluşan ölçek, yöneticilerin tutumları ve yöneticilerin davranışları olmak üzere iki alt boyuttan oluşmaktadır.
- 2- Güvenlik Önceliği: 4 ifadeden oluşan ölçek, iş güvenliğinin çalışanlar tarafından nasıl algılandığını sınamaktadır.
- 3- Güvenlik İletişimi: 5 ifadeden oluşan ölçek, çalışan ve yönetim arasında güvenlikle ilgili iletişim düzeyini değerlendirmektedir.
- 4- Güvenlik Eğitimi: 4 ifadeden oluşan ölçek, güvenlik eğitimine ilişkin çalışanların algılarını ölçmektedir.
- 5- Güvenlik Farkındalığı ve Yetkinlik: 5 ifadeden oluşan ölçek, güvenlik farkındalığı ve güvenlik sorunlarıyla başa çıkabilme yetkinliğini değerlendirmektedir.
- 6- Çalışanların Katılımı: 4 ifadeden oluşan ölçek, çalışanların güvenlik prosedürlerine uyma davranışlarını sınamaktadır.
- 7- Kadercilik: 6 ifadeden oluşan ölçek, çalışanların iş kazalarına yönelik kaderci inançlarını sınamaktadır.
- 8- Raporlama Kültürü: 5 ifadeden oluşan ölçek, iş kazalarının, ramak kala olayların ve güvensiz davranışların raporlanmasını ölçmektedir.

Analiz Yöntemi

Araştırmada toplanan veriler SPSS 20.0 programı kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırma anketinde yer alan demografik veriler frekans, yüzde dağılımı, aritmetik ortalama, standart sapma gibi istatistiksel yöntemlerle özetlenmiştir. Verilerin değerlendirilmesinde, güvenilirlik analizi, Pearson Korelasyon Analizi, Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Regresyon Analizi, Ki -kare ve t-testi analizleri kullanılmıştır. Araştırma verilerinde ölçeklere ait güvenilirlik testleri Cronbach Alfa ile gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR

Demografik Bulgular

Katılımcıların cinsiyet durumlarına göre dağılımları Tablo 3’de verilmiştir. Buna göre katılımcıların %18,7’i kadın çalışan, %81,3’ü erkek çalışanlardan oluşmaktadır. Bu kapsamda araştırmaya katılarda kadın çalışan oranının erkek çalışanlara oranla düşük olduğu görülmektedir. Yat limanlarında diğer sektörlerden farklı olarak hizmetlerin büyük kısmını, liman hizmetleri ve teknik hizmetler oluşturmaktadır. Kadın çalışanların çoğunlukla ofis hizmetleri ve genel hizmetlerde çalıştığı tespit edilmiştir.

Tablo 3: Cinsiyet Değişkenine Göre Frekans ve Yüzde Değerleri

Cinsiyet	Frekans	Yüzde	Yüzdelik Değer	Yüzde Toplamı
Kadın	50	18,7	18,7	18,7
Erkek	218	81,3	81,3	100,0
Toplam	268	100,0	100,0	

Araştırmaya katılanların yaş guruplarına göre dağılımları Tablo 4’de verilmiştir. Buna göre katılımcıların %50,0’i 18-30 yaş grubunda, %43,3’ü 31-44 yaş grubunda %6,7’i ise 45 yaş ve üzeri olduğu görülmektedir. Bu dağılıma göre genç ve orta yaş grubu çalışanların çoğunlukta olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 4: Yaş guruplarına Göre Frekans ve Yüzde Değerleri

Yaş	Frekans	Yüzde	Yüzdelik Değer	Yüzde Toplamı
18-30	134	50,0	50,0	50,0
31-44	116	43,3	43,3	93,3
45 ve Üstü	18	6,7	6,7	100,0
Toplam	268	100,0	100,0	

Araştırma kapsamında kullanılan ölçeklerin analizinde; tanımlayıcı istatistikler; ortalama dağılım, standart sapma, regrasyon, korelasyon, ki-kare testi, t-testi ve Cronbach Alpha kullanılmıştır. Tablo 5’de faktörlerle ilgili güvenilirlik değerleri yer almaktadır

Tablo 5: Araştırmada Kullanılan Ölçeklere İlişkin Güvenirlik Değerleri

Değişken	N	Madde Sayısı	Ort.	Standart Sapma	Aralık	C.Alpha	C.Alpha*
Yöneticilerin Tutumları	268	4	3.7332	.90369	1-5	0.84	0,90
Yöneticilerin Davranışları	268	4	3.7938	.84478	1-5	0.83	0,84
Güvenlik Önceliği	268	4	3.7192	.63359	1-5	0.84	0,76
Güvenlik İletişimi	268	5	3.5776	.83308	1-5	0.83	0,86
Güvenlik Eğitimi	268	4	3.7556	.75201	1-5	0.84	0,89
Güvenlik Farkındalığı	268	5	4.2254	.69495	1-5	0.84	0,81
Çalışanların Katılımı	268	4	3.6810	.72016	1-5	0.84	0,80
Kadercilik	268	7	3.0953	1.23523	1-6	0.89	0,80
Raporlama Kültürü	268	4	4.6166	1.12318	1-5	0.84	0,82

* Ölçeklerin orijinalindeki güvenilirlik değerleridir (Dursun, 2012).

Tablo 5’de görüldüğü gibi ölçeklerin tamamında elde edilen güvenilirlik değerleri sosyal bilimlerde kabul edilen sınırlar içinde 0,83 ile 0,89 arasında olduğu görülmektedir. Sosyal bilimlerde kabul edilen sınır değer 0,7’nin üzerindedir.

Tablo 6: Cinsiyet ile Çalışma Yaşamında İş Kazasına Uğrama Durumu Arasındaki Farklılıklar

			Çalışma yaşamında iş kazasına maruz kalmak		Toplam
			Evet	Hayır	
Cinsiyet	Kadın	N	2	48	50
		% cinsiyet içinde	4.0%	96.0%	100.0%
		% iş kazasına maruz kalmak	5.1%	21.0%	18.7%
	Erkek	N	37	181	218
		% cinsiyet içinde	17.0%	83.0%	100.0%
		% iş kazasına maruz kalmak	94.9%	79.0%	81.3%
Toplam	N	39	229	268	
	% within Gender	14.6%	85.4%	100.0%	
	% iş kazasına maruz kalmak	100.0%	100.0%	100.0%	

Ki-kare: 5,504; Phi: 0,019; df:1; p= ,000

Tablo 6'ya göre çalışma yaşamında iş kazasına uğrama ile cinsiyet değişkeni oranları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($p < 0.05$). Buna göre iş kazalarına maruz kalanların %94,9'u erkek çalışanlar, %5,1'i kadın çalışanlardan oluşmaktadır. Bununla birlikte erkek çalışanların %17'i iş kazasına maruz kalırken, kadın çalışanların ise %4,0'ü iş kazasına maruz kalmaktadır.

Güvenlik Kültürü Değişkenleri Güvenlik İletişimi Üzerindeki Etkisi Üzerine Hipotezlerin Test Edilmesi

Güvenlik kültürü değişkenlerinin güvenlik iletişimi değişkeni üzerinde etkisine yönelik analiz sonuçları Tablo 7'de verilmiştir. Regrasyon analizi sonucuna göre, güvenlik önceliği, güvenlik eğitimi ve çalışanların katılımının güvenlik iletişimi üzerinde anlamlı bir etkiye bulunduğu tesbit edilmiştir ($P < 0.005$). Diğer yandan yöneticilerin tutumları, yöneticilerin davranışları, güvenlik farkındalığı, kadercilik ve raporlama kültürünü değişkenlerinin güvenlik iletişimi üzerinde anlamlı bir etkisi bulunmamıştır. Buna göre güvenlik önceliği, güvenlik eğitimi ve çalışanların katılımı güvenlik iletişimini olumlu yönde artırmaktadır.

Tablo 7: Güvenlik Kültürü Değişkenlerinin Güvenlik İletişimi Üzerine Etkisine Yönelik Regrasyon Analiz

Bağımsız Değişkenler: Güvenlik Kültürü	Bağımlı Değişken: Güvenlik İletişimi				
	Standartlanmamış Katsayılar		Standartlanmış Katsayılar	t	Sig.
	B	Std. Error	Beta		
(Constant)	-420	.263		-1.599	.111
Yöneticilerin Tutumu	.089	.055	.097	1.623	.106
Yöneticilerin Davranışları	.080	.061	.081	1.301	.194
Güvenlik Önceliği	.299	.074	.227	4.055*	.000
Güvenlik Eğitimi	.241	.071	.218	3.394*	.001
Güvenlik Farkındalığı	-.037	.068	-.031	-.545	.586
Çalışanların Katılımı	.335	.065	.290	5.192*	.000
Kadercilik	.010	.030	.014	.317	.752
Raporlama Kültürü	.052	.037	.070	1.410	.160
ANOVA: $R^2 = .56$ Düzeltilmiş $R^2 = .55$ $F = 42,192$ * $P < 0,05$; ** $p < 0,01$					

Güvenlik kültürü değişkenleri ile katılımcıların eğitim seviyeleri arasındaki farklılıklar incelendiğinde eğitim durumu düşük olan çalışanlarla eğitim durumu yüksek olan çalışanlar arasında ortalamaların genel olarak birbirine yakın olduğu görülmüştür. Diğer yandan, ilköğretim, lise ve dengi okul mezunlarının kadercilik boyutu ortalaması üniversite ve yüksek lisans mezunlarına göre dikkat çeken bir oranda yüksektir.

Güvenlik kültürü değişkenleri ile katılımcıların işteki konumları arasındaki farklılıklar analiz edildiğinde; yöneticilerin tutumları, yöneticilerin davranışları, kadercilik ve raporlama kültürü değişkenleri puan ortalamasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık vardır ($p<0,05$). Yapılan analizlerde, yöneticilerin tutumları, yöneticilerin davranışları ve raporlama kültürü değişkeni ortalaması yönetici olmayanlara göre daha yüksektir.

Güvenlik kültürü değişkenleri ile katılımcıların iş deneyimleri arasındaki farklılık analiz edildiğinde güvenlik farkındalığı ve yetkinlik, çalışanların katılım ve kadercilik boyutları puan ortalamasında anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($P<0,05$). Buna göre, güvenlik farkındalığı ve yetkinlik değişkenine ilişkin 0-5 yıl arası çalışanların puan ortalaması, çalışanların katılım ve kadercilik boyutları puan ortalamasında göre yüksek bulunmuştur. Buna göre 0-5 yıl arası çalışanların 6-10 yıl çalışanlara göre güvenlik kültürü algıları daha olumludur.

Güvenlik Kültürü Değişkenleri ile İş Kazalarına Maruz Kalma Durumu Arasındaki Farklılıklara İlişkin Hipotezlerin Test Edilmesi

Güvenlik kültürü değişkenleri ile katılımcıların çalışma hayatı içinde iş kazasına maruz kalmaları incelendiğinde; iş kazasına maruz kalmamış çalışanların, yöneticilerin davranışları, güvenlik önceliği, güvenlik iletişimi ve güvenlik eğitimi ortalaması, iş kazasına uğrayan çalışanların ortalamasından istatistiksel olarak anlamlı derecede yüksek olarak tespit edilmiştir ($p<0,05$). Buna göre iş hayatının herhangi bir döneminde iş kazasına uğramayan çalışanların iş güvenliğine ilişkin algı düzeyleri iş kazasına uğrayan çalışanlara göre daha olumludur.

Güvenlik kültürü değişkeni ile katılımcıların çalıştıkları işyerinde iş kazasına maruz kalmalarına yönelik yapılan analizde, çalışmış oldukları işyerinde iş kazasına uğrayan çalışanların; yöneticilerin tutumları, yöneticilerin davranışları, güvenlik önceliği, güvenlik iletişimi, güvenlik eğitimi ve raporlama kültürü değişkenleri ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($p<0,05$). Buna göre, işyerinde iş kazası geçirmeyen çalışanların; yöneticilerin tutumları, yöneticilerin davranışları, güvenlik önceliği, güvenlik iletişimi, güvenlik eğitimi ve raporlama kültürüne ilişkin algı düzeyleri iş kazasına uğrayan çalışanlara göre daha olumludur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada iş güvenliği kapsamında çalışanların güvenlik kültürü algılarının geliştirilmesinde güvenlik iletişiminin etkisinin önemli ve kiritk rol oynadığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Analizler sonucunda güvenlik kültürü boyutlarıyla güvenlik iletişimi ilişkisine bakıldığında güvenlik önceliği, güvenlik eğitimi ve çalışanların katılımının güvenlik iletişimi üzerinde anlamlı bir etkide bulunduğu tesbit edilmiştir. Açık ve çift yönlü bir iletişim düzeyi artıkça güvenlik kültürü algı düzeyi olumlu şekilde etkilenmektedir. Buna göre güvenlik önceliği, güvenlik eğitimi ve çalışanlarını katılımı güvenlik iletişimini olumlu yönde artırmaktadır. Yat limanı çalışanlarına yönelik düzenlenen anket sonuçları analiz edildiğinde, ilköğretim, lise ve dengi okul mezunlarının kadercilik boyutu ortalaması üniversite ve yüksek lisans mezunlarına göre dikkat çeken bir oranda yüksek olduğu tespit edilmiştir. Diğer bir ifadeyle çalışanların eğitim düzeyi artıkça, iş kazalarının nedenlerine ilişkin kadercilik tutum ve davranışı değişmektedir. Katılımcıların çalışma yaşamında ve çalıştıkları işyerinde iş kazasına maruz kalma durumları ile güvenlik kültürü değişkenleri arasında ilişkide ise; iş kazasına uğramayan çalışanların, iş kazasına uğrayan çalışanlara göre daha olumlu tutum ve davranışa sahiptirler.

Çalışma alanlarındaki bütün faaliyetlerde güvenlik kültürü kavramı geliştirilmeli ve güvenlik kültürünün tüm boyutlarında çalışanlar cesaretlendirilmeli ve motive edilmelidir. Diğer bir ifadeyle etkin bir güvenlik kültürünün yönetimler ve çalışanlar tarafından yüksek önceliğe sahip olması gerekmektedir. Bu şekilde, davranışsal memnuniyete yönelik herhangi bir olumsuz eğilimin ortadan kaldırılması ve güvenlik prosedürlerine uyma ihtiyacı ve sürdürülebilirliği sağlanmış olacaktır. Güvenlik kültürü, çalışma ortamının güvenlik performansına fayda sağlayan güvenli tutum ve davranışları geliştirmesini sağlar. Bu nedenle denizcilik ve diğer tehlike ve risk derecesi yüksek sanayilerde güvenlik performansının arkasındaki sosyal süreçlerin değerlendirilmesi gerekmektedir.

İşyerlerinde çalışanların güvenliğini tehdit eden tehlike ve risklerin öngürülmesi, tanımlanması değerlendirilmesi ve kontrol edilmesi mesleki risk değerlendirmesi sürecinin temel ilkesidir. İş kazalarının teknik nedenler dışında çalışan davranışlarından kaynaklandığı görüşü giderek yaygınlaşmakta ve literatürde yapılan araştırmalar bu yönde artmaktadır. Limanlarda meydana gelen iş kazaları ve yangınların önlenmesinde ve geliştirilmesinde güvenlik kültürünün düzeylerinin ve kök nedenlerinin belirlenmiş olmasına rağmen güvenlik yönetim sistemlerinin ilerlemesine ilişkin ciddi araştırmalara ihtiyaç vardır.

KAYNAKLAR

- Andrew D. ShamRao. 2002. "Shaping A Safety Culture", www.divaker.com/resources/article_safety.htm(1 of 4) Erişim Tarihi: Ocak 2017
- Barling, J., Zacharatos, A. 1999. "High performance safety systems: Ten management practices for creating safe organizations", In: Parker, S.K., Griffin M.A. (Chairs), *Managing safety at work: Beyond blaming the individual*. Symposium conducted at the Academy of Management Conference, Chicago, IL.
- Bentley, T.A., Haslam, R.A. 2001. "A comparison of safety practices used by managers of high and low accident rate postal delivery offices", *Safety Science* 37: 19-37.
- Cigularov, K.P., et al. 2010. "The effects of error management climate and safety communication on safety: A multi-level study", *Accident Analysis and Prevention*, 42 (5): 1498-1506.
- Booth, R. 1993. "Safety culture: concept, measurement and training implications", In: *Proceedings of British Health and Safety Society Spring Conference: Safety Culture and the Management of Risk*.
- Booth, R.T. and Lee, T.R.1995. "The Role of Human Factors and Safety Culture in Safety Management", Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part B: *Journal of Engineering Manufacture*, 209: 393-400.
- Brounstein, M. 2001. *Communicating Effectively for Dummies*. New York: Wiley Publishing.
- Choudhry, R.M., Fang, D. and Mohamed, S. 2007. "The nature of safety culture: A survey of the state-of-the-art", *Safety Science*, 45:993-1012.
- Cigularov Konstantin, P., Chen Peter, Y., Rosecrance, J. 2010. "The effects of error management climate and safety communication on safety: A multi-level study", *Accident Analysis and Prevention*, 42 (5): 1498-1506.
- Comcare, Australian Safety and Compensation Council 2004. *Safe and Sound: A discussion paper on safety leadership in government workplaces*, First Published August 2004 (prepared by National Occupational Health and Safety Commission, now the Australian Safety and Compensation Council). Pub 35, August, Canberra, Australia.
- Cooper, D. 2001. *Improving Safety Culture: A Practical Guide, Applied Behavioural Sciences*. First published 1998 by John Wiley & Sons Ltd.
- Demirbilek, T. 2008a. "İşletmelerde İş Güvenliği Kültürünün Geliştirilmesi", *Çalışma Ortamı Dergisi*, Fişek Enstitüsü Çalışan Çocuklar Bilim ve Eylem Merkezi Vakfı, 96: 5-7.
- Demirbilek, T. 2005b. *İş Güvenliği Kültürü*, Birinci Baskı, Legal Yayıncılık, Hukuk Kitapları Serisi:59, İstanbul.
- Dursun, S. 2011. *İş Güvenliği Kültürü*, Beta Basım A.Ş., 1. Baskı, İstanbul.
- Eiff, G.1999. "Organizational safety culture. Proceedings of the Tenth International Symposium on Aviation Psychology", Columbus, OH: Department of Aviation, 1-14.

Geller, E. S.1994a. "Ten Principles For Achieving a Total Safety Culture", *Professional Safety*, 39(9): 18-24.

Geller, E. S. 1998b. *Working Safe: How to help people actively care for health and safety*. USA: CRC Press, Boca Raton.

Guldenmund, F.W. 2010. "(Mis) Understanding Safety Culture and Its Relationship to Safety Management, Risk Analysis", 30 (10): 466-1480. Aktaran, Rakowska, A. "Management Knowledge and Learning", 965-972. Active Citizenship by Knowledge Management& Innovation 19-21 June 2013, Zadar, Croatia International Conference 2013.

Hofmann, D. A., A. Stetzer. 1998. "The role of safety climate and communication in accident interpretation: Implications for learning from negative events", *Academy of Management Journal*, 41: 644-657.

Hopkins, B. 2007. Safety, Culture and Risk. The Organisational Causes of Disasters," *Health Sociology Review*, Academic OneFile, Accessed 18 Jan. 2017, 16 (3-4,): 344+.

http://ehstoday.com/safety/ehs_imp_81509

Kaza Araştırma ve İnceleme Kurumu (KAİK), 2013. "Kazasız Yollar Emniyetli Ulaşım", www.ubak.gov.tr/BLSM_WIYS/KAIK/tr/Belgelik/20140312_103823_76347_1_76648.pdf, Erişim Tarihi: Ocak 2017.

Reason, J. 2002. *Managing the risk of organizational accidents*, Burlington, USA: Ashgate Publishing Ltd.

Siu, O., D.R. Phillips, T. Leung. 2004. "Safety climate and safety performance among construction workers in Hong Kong The role of psychological strains as mediators", 36: 359-366.

Standards Australia, 2001. "Occupational health and safety management systems – General guidelines on principles, systems and supporting techniques", *Australian/New Zealand Standard AS/NZS 4804*, Sydney, Australia. Aktaran, Vecchio-Sadus, A.M., 2001. Enhancing Safety Culture Through Effective Communication.

Özkan, T. ve Lajunen, T. 2003. "Güvenlik Kültürü ve İklimi", *Pivolka*, 10:3.

Uslu, V., 2014. *İşletmelerde İş Güvenliği Performansı ve İş Güvenliği Kültürü Algılamaları Arasındaki İlişki: Eskişehir İli Metal Sektöründe Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Vecchio-Sadus, A.M., 2001. "Enhancing Safety Culture Through Effective Communication", *Safety Science Monitor*, 11 (3):2.

Vecchio-Sadus, A.M., 2001. "Scientists and Safety: Turning Sceptics Into Believers", In: *Visions, Proceedings of the 9th Annual Conference of the Safety Institute of Australia (Queensland Division) and the Division of Workplace Health and Safety*, Cairns Australia.

ZELİHA OSMAN'DAN KISA MEKTEP TEMSİLLERİ: *KUSURLARIM* (MONOLOG) & *ÇİÇEKÇİLER VE MELİKENİN ZAFERİ* (Osmanlı Türkçesi'nden Transkripsiyon- Transcription From Ottoman Turkish)

NAZLI ÜMİT
Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanat Tarihi Anabilim Dalı
nazlimumit@gmail.com

Yazar, çevirmen ve eğitimci olan Zeliha Osman (Özen) 1890'da doğdu. Edebiyat Fakültesi Fransızca öğretmenliğinden mezun olmuş ve hasta bakıcılık eğitimi almıştır. Farklı il ve bölgelerde hemşire ve Fransızca öğretmeni olarak görev alan yazar Milli Mücadele döneminde mitinglerde çok kez halka hitap etmiş, dönemin siyasi gelişmeleri içerisinde aktif olarak yer almıştır. Halil Tekiner göre, Ruhsan Nevvare, Fehime Nüzhet, Halide Edip gibi yazarların çağdaşı olan Zeliha Osman'ın "*Milli Mücadele'yi destekleyen yazı ve söylevleriyle öne çıkmış az sayıdaki Türk Kadın yazarlardan birisi olarak daha fazla tanınmayı hak ettiği açıktır*"(41)¹. Fransızca iki roman -*Yeşil Kadro Çetesi* ve *Mary Tudor*- ile Victor Hugo'ya ait bir makaleyi - *Halk ve Tiyatro*- Türkçeye çevirmiştir. Zeliha Osman görev aldığı okullarda tiyatro çalışmaları yapmıştır². Yazarın bilinen tiyatro eserleri şunlardır: Yeni İnci mecmuasında tefrika olarak yayınlanan *Ebedi Hisler* (1919), *Mektep Temsilleri* dizisi kapsamında yayınlanan; *Çalışan Kazanır* (1924), *Küçük Cemal* (1924), *Son Peri* (1925), *Vazife ve Şeref Yolu* (1932) ve yine okul piyesleri olarak 1925'te toplu basılan, aşağıda iç kapak resmi verilmiş; *İlaç Şişesi*, *Monolog*, *Çiçekçiler ve Melikenin Zaferi*, *Şekerli Çörek* ve *Hırsız Var*.

Kusurlarım (Monolog) ve *Çiçekçiler ve Melikenin Zaferi* de dönemin mektep piyesleri özelliklerinin çoğunu yansıtır. Tek perdelik ve kısa oyunlardır. Sade bir dil kullanılmıştır. Terbiye ve ahlaki değerler ön plana çıkarılmaktadır. Aç gözlülük, kibir ve tembellik kötülenirken, bağışlayıcılık, yardımlaşma ve çalışkanlık övülür. Zeliha Osman'ın bu eserleri, 'okul tiyatrosu', 'çocuk eğitiminde tiyatro' gibi kavramların Türkiye'deki tarihi ve uygulamaları göz önüne alındığında ortaya konulan ilk örneklerdendir. İçlerinde farklı dramatik türlerin biçim ya da öge olarak yer aldığı da görülür. Örneğin, *Kusurlarım*, dönemin diğer telif tiyatro metinlerinde sıkça rastlanılmayan ancak örnekleri bulunan *monolog* biçimindedir. Kendi ifadesi ile "kısmen tercüme" olan *Çiçekçiler ve Melikenin*

¹ Halil Tekiner'in kaynakçada belirtilen iki yazısı Zeliha Osman hakkında tek kapsamlı çalışmalardır.

² İsmail Habib, Cumhuriyet gazetesinde yer alan bir yazısında "Fransız muallimlerinden Zeliha Özen imzasile aldığım bir mektubda da Konya Kız Muallim mektebinde Atatürk'ün gözlerini yaşartan piyesin kendisinin «Ebedî Hisler» isimli eserinin bu mevzu mutabakati dolayısıyla o eser olup olmadığı soruluyor. İsmi tabii bilmiyorum. Yalnız mevzu kısaca orada işaret etmiştim: Hilâliahmere mensub bir kızın nişanlısı olan delikanlı harbde kolunu kaybediyor. Artık kolsuz bir erkek karısı olmak ıstırarında kalmasın diye nişan yüzüğünü kıza iade edince kız da onun gösterdiği bu necibane hisse karşılık zevcinin harbde kolunu kaybetmiş bir kahraman olmasile ögünüp gideceğini söyleyerek yüzüğün reddedilmesini reddediyor".

Zaferi'nde de pastoral ve alegorik ögelere rastlarız. Yeşilliklerde çiçek toplayan kızların şarkısı ile başlayan oyunda kişiler birer çiçektir. Bu çiçeklere bakmakla yükümlü Melike ise bu *idyllic* (huzurlu, kırsal alana özgü) sahnede çiçeklerin tembel kraliçesi, onu bu tembellikten kurtaran ise tatlı bir rüzgâr yani Nesim'dir. Şarkı ile başlayan müzik oyunun sonuna kadar hâkimdir. Her çiçeğin bir parçasını söyleyerek *terennüm ettiği* şarkı Tevfik Fikret'in şiiri *Bahar-ı Teranedâr*'dır. Münir Nurettin Selçuk tarafından 1920 yılında bestelenmiştir. Sanatçının ilk bestesi olarak da bilinir (Özcan: 363). *Çiçekçiler Şarkısı* ve *Güzel Terane* başlıklı bestelerin üzerine de 'İzzettin Servet' notu düşülmüştür. Servet, 1918-1922 yılları arasında İstanbul'da Kadıköy, Ortaköy ve Balmumcu Darüleytamlarında görev almış bir müzik öğretmenidir (Yönetken: 36).

KAYNAKLAR

Habib, İ. *Atatürkten Hatıralar ve İbretler*

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/6695>

Osman, Z. 1343(1925). *Şekerli Çörek, İlaç Şişesi, Hırsız Var, Monolog, Çiçekçiler ve Melike'nin Zaferi*. Mektep Temsilleri, Taba' ve naşiri: İkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, İstanbul Yeni Matbaa (İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı Osmanlıca Kitaplar Koleksiyonu).

Özcan, N. Münir Nurettin Selçuk. 2014. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 36: 363.

Tekiner, H. 2015. "Zeliha Özen'nin (1890-55) Biyografisi", *Lokman Hekim Dergisi*, 5 (3): 88-89.

Tekiner, H. 2013. "Zeliha Osman Hanım'ın 'İlaç Şişesi' Başlıklı Piyesi (1925)", *Lokman Hekim Dergisi*,:3 (3): 38-47.

Ümit, N. 2016. "Zeliha Osman'dan iki kısa mektep temsili: 'Şekerli Çörek' ve 'Hırsız Var'. *Yeni Tiyatro Dergisi*, Mayıs, 60-64.

Yönetken, H.B. 1993. "Okul ve Halk Müziği", *Müzik Öğretimi*, haz. Ahmet Say, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

KUSURLARIM (Monolog)

Geçen gün derste bize dediler ki: tashih-i hal³ için ciddi bir surette vicdanını tetkik⁴ etmeli, köşe bucak aramalı ve ahlak noksanlarını bulmalı. Ben de gece yatağıma yattım. Uyumadım düşündüm... Düşündüm... Düşündüm. Bütün bende olması muhtemel bulunan ahlaki noksanları aradım... Tuhaf nerede? Hiçbir kusur bulamadım. Rica ederim gülmeyiniz. Alay etmeyiniz. Söylediğim söz pek ciddidir. İsterseniz bir defada size arz edeyim.

Hiç kibirli değilim. Zira mağrurum; bahusus iyi çalıştığım zaman gördüğüm iltifatlara hiç dayanmam. Lakin bu gururla kibir arasında çok fark var, benim ki kusur sayılmaz. Obur muyum? Hayır, ama iyi şeyler yemesini severim ve bana verilen tatlıları nazlanmadan alırım. Nefis yemekleri benim gibi herkes de sever. İyi şeyler sevmek bir kusur olmasa gerek. O nefis tatlılar, lezzetli börekler, parlak reçeller yenmemiş olsa tatlıcılar iflas eder.

Hiç obur olmadığımı bir delil daha... Bize reçel ve ekmek verdiler mi, reçelin çoğunu kendim yer ekmeğin hepsini arkadaşlarıma bırakırım. En büyük hisse onlara düşer. Badem şekeri yer iken aynı suretle hareket ederim. Arkadaşlarımla dişlerini çürümekten muhafaza için bademlerin şekerlerini emer bademlerini onlara veririm. Bundan başka süsü, teccüsüs⁵, gevezeliği de biraz sevdiğimi itiraf mecburiyetindeyim. Bu kusurların bütün kızlarda bulunduğunu ve büyüklerde de bu hislerin devam ettiğini babam söylüyor... Mademki herkeste vardır, bu da kusur değil... İtaatsiz, tembel, suratsız değilim. Hatta hiddetli bulunduğumu kimse anlamaz... Vicdanımı tetkik keyfiyeti bitti. Kusurlarım o kadar küçük ve o kadar ehemmiyetsiz ki tashihe değmeyecek. Ben de artık her akşam yatağımda rahat rahat uyuyorum. Ne talihli annem babam varmış? Doğrusu şimdiki zamanda benim gibi bir evlada malik olmak⁶... Büyük mazhariyet⁷.

[*Mektep Temsilleri, Adet 8, Taba' ve naşiri: İkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, 1343-1925/İstanbul Yeni Matbaa, s: 22-23*]

³ Tashih: düzeltmek, daha iyi hala getirmek

⁴ Araştırmak

⁵ Gizlice araştırmak, merak

⁶ Sahip olmak

⁷ Başarı

ÇİÇEKÇİLER

1

Biz köylüyüz bahçemizde oynarız
Mavi beyaz çiçekleri toplarız
İlkbaharın güllerini koklarsak
Demet yapar sevinç ile hoplarız

2

Ay, yıldız, mor çiçekleri demetle
Pazarlara götürürüz sepetle
Kızlar kol kola dağ yolundan geliriz
Neşe var çok, ağlayan yok hiddetle

3

Akşam olur gölgeler hep uzanır
Yeşillikler koyu renklere bezenir
Küçük kuşlar yuvalara çekilir
Bülbül okur şarkı söyler özenir

4

Güneş doğar kız gözünü açarken
Ağır ağır şu dağlardan yükselir
Karanlıklar batıklara kaçarken

5

Dinleyelim ovadan geliyor
Kaval sesi yürekleri deliyor
Güzel çoban derdin nedir söylesen
Bak kuzun sana doğru geliyor

[Çiçekçi Şarkısı]

MELİKE'NİN ZAFERİ

Temsil

Bir Perde

*(Kısmen Tercüme)***Eşhas⁸***Selma:* Çiçekler melikesi. Güzel ince bir entari, taç ve duvak*Nesim⁹:* Tül bir entari, iki tül kanat*Gül:* Penye bir entari*Sarmaşık Beyaz:* Penye bir entari*Nilüfer:* Beyazla sarılı entari*Gelincik:* Kırmızı entari*İtir:* Yeşil, koyu kırmızı veya mor entari*Gece Sefa:* Havai moru entari**Birinci Sahne**

Sahne bir bahçe veya kır manzarası irae¹⁰ eder. Gece olduğu için biraz karanlıktır. Melike bir bahçe kanepesine uzanmış uyur. Bir horoz sesi duyulur. Etraf biraz aydınlanır. Nesim pek sessiz ve zarif bir tarzda uçar gibi sıçrayarak ilerler. Çiçekler arasında uykuya dalmış bulunan Melike'yi görür.

Nesim: Aaa!... Melike daha uykuda... Güneş ne kadar yükseldi. Zaten gayr-ı memnun bulunan çiçekler münfail¹¹ olacaklar. Çaresiz, Melike'yi uyandırmalı. *(aklaşır ve zevkle temaşaya dalar)* Yazık ne sevimli bir uykusu var. Onu uyandırmak bir günah! *(kuvvetle üfler)* Ne kadar da dalgın uyuyor. Şarkı ile uyandırayım. *(Terennüm eder¹²)*

*Saba eser gusûn-i ter ki mürg-i aşka lânedir,
Fısıldaşır sükût eder, bu bir güzel teranedir¹³*

Yine uyanmadı. Ben yapacağımı biliyorum *(yavaşça Melike'ye yaklaşır ve kapalı gözlerinden öper)* Benim güzel Melikem.

Melike: *(Uyanır, ağır ağır gerinir, asık bir çehre ile)* Hemen uyanmak lazım. Artık bu dünyada uyku da yasak.

Nesim: Güzeller güzeli! Uyan artık sabah oldu.

Melike: Nesim! Beni uyandıran sen misin?

Nesim: Uyan güzel melike sabah oldu

Melike: Benim istirahatimi bozma, ben gelip seni uyandırıyor muyum?

Nesim: Uyandırmazsın ki, sen daima uykuda, ben her vakit uyanık.

Melike: *(Tekrar yatar)* Of! Beni rahat bırak, sen işine bak.

⁸ Kişiler

⁹ Hafif, hoş rüzgâr anlamında

¹⁰ Göstermek, görülmesini sağlamak

¹¹ Kırgın, dargın; kederli

¹² Yavaş ve güzel sesle şarkı söylemek

¹³ Tevfik Fikret'in şiiri: *Bahar-ı Teranedâr* (Ahenkli, nağmeli bahar). Münir Nurettin Selçuk tarafından 1920 yılında bestelenmiştir. Sanatçının ilk bestesi olarak da bilinir.

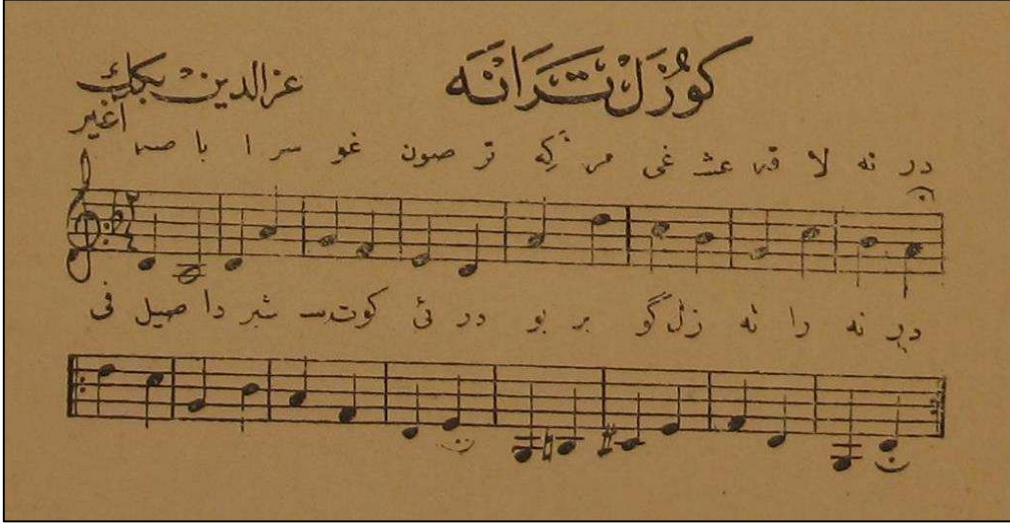
Nesim: Aman Allah'ım... Hala gece mi zannediyorsun?

Melike: (*Gözleri kapalı*) Saat kaç? (*horoz öter*) Daha horozlar ötüyor, birkaç saat uyurum.
(*Dışardan bir şarkı duyulur*)

Melike: (*Uykudan sıçrayarak*) Bu gürültü nedir?

Nesim: Çiçekler seni selamlamaya geliyorlar.

(*Yedi çiçek kız ellerinde birer demet içeri girerler*)



[Güzel Terane]

Çiçekler: (*Melike'nin yattığını görürler*) Hala mı uyku?

Gül: Melike tembeller gibi uykuda.

Çiçekler: (*Hep birden*) Tembellik ne çirkin, ne fena şey!

Gül: Hâlbuki onun bizden çalışkan olması lazım.

Melike: Ne yapayım Melike olmak güzel şey ama pek yorucu, siz de o kadar erken kalkmayınız.

Gül: Horozlar çoktan öttü.

Melike: Canım horozu dinlemeyiniz. O güneşten evvel öter.

Gül: Güneş çoktan doğdu, bütün maşırık¹⁴ nurlandı.

Melike: (*Sabırsızlanır*) Beni çok üzüyorsunuz. Hepinizle ayrı ayrı meşgul olmak, sulamak lazım. Nihayet beni öldüreceksiniz.

Gül: Tembellik çalışmana mani oluyor. Hiçbirimize bakmıyorsun. Dikkat et... Sonra seni istemeyiz.

Çiçekler: (*Bağrışarak*) Biz melike istemiyoruz, sen artık bizim melikemiz değilsin.

Melike: (*Kendini toplar*) Neler duyuyorum... Ben sizin melikeniz değil miyim?

(*Çiçekler şarkının ilk mısrasını söyler ve Melike ile alay ederler. Melike Gül'ü kucaklamak ister, gül kaçar. Sıra ile bütün çiçeklere gider. Kucaklamak ister, hepsi alay ederek, bağırarak kaçırlar*)

¹⁴ Güneşin doğduğu yön, gündeğusu, Doğu, Şark yönü

Melike: (*Başındaki tacı atar*) Of Yarabbi! Ne cüret! Ne hakaret! (*Kaçanlar yumruklarını sıkar*) Küçük miskinler geliniz buraya. (*Çiçekler Melike'ye koşarlar ve dayak işaretleri yaparak şarkı söyler alay ederler*)

Melike: (*Mahcubiyetten elleri ile yüzünü örter. Sonra yerde bir değnek görür, kendini müdafaa için alır*) Küçük yaramazlar sizi döverim.
(*Çiçekler daha alaycı ve daha tehditkâr bir tarzda şarkılarına devam ederler*)

*Ay yıldız, mor çiçekler demetle
Pazarlara götürürüz sepetle
Kızlar kol kola dağ yolundan geliriz
Neşe var çok, ağlayan yok hiddetle*

Melike: (*Ümitsiz bir halde sıra üstüne düşer ve ağlamak için yüzünü örter*) Beni, Melikelerini dövecekler, ne yapayım Allah'ım!

Çiçekler: (*Kol kola girer, dolaşır ve tehditlerle uzaklaşırlar*) Kahrolsun çiçekler Melikesi!

Melike: (*Ağlar*) Mahvoldum, melikem gitti.

Nesim: (*Yavaşça terennüm eder*)

*Fakat şu tıfl-ı can ruba ki ruhtan bir nişanedir
Gülerken ağlıyor bana bu en güzel teranedir¹⁵*

Melike: (*Müteessir¹⁶ ve yaşlı yüzünü göstererek*) Tesellin çok geç, mahvoldum. Çiçekler artık beni istemiyor.

Nesim: Güzel Melike yardım istemez misin?

Melike: (*Ümitvar¹⁷*) Oh! Söyle çabuk söyle ne yapalım.

Nesim: İyi hareket eden daima muvaffak¹⁸ olur.

Melike: (*Münfail*) Tamam... Şimdi nasihat sırası mı?

Nesim: Peki ne istiyorsun?

Melike: (*Gururlu*) Tekrar melike olmak isterim.

Nesim: Sen vazifene başla, melike olursun.

Melike: Acaba muvaffak olur muyum?

Nesim: Muvaffakiyetten emin olmasam yardım etmem. Demin seni bir müşfik¹⁹ bir anne gibi uyandırdım sözümü dinlemedin.

Melike: (*Diz çökerek*) Af et! Rica ederim af et!

Nesim: Hayır af edemem... Benim samimiyetime karşı çok haşin davrandın.

Melike: Afet, bir daha yapmam.

Nesim: (*Müstehzi²⁰ ve müsamahakâr*) Bu mesele unutuluncaya kadar değil mi?

Melike: Hayır unutmam, kat'i söz veriyorum. Her sözünü dinleyeceğim ve erken kalkacağım.

Nesim: (*Gülerek*) Sözüne inanayım mı?

¹⁵ Tevfik Fikret'in *Bahar-ı Teranedâr* şiirinden

¹⁶ Üzüntülü

¹⁷ Ümitli

¹⁸ Başarılı

¹⁹ Şefkatli

²⁰ Alaycı

Melike: (*Nesim'in ellerini öperek*) Yemin ediyorum. Bundan böyle gayet akıllı davranacağım²¹.

Nesim: Sözümü iyi dinle... Bana doğru cevap ver. Senin canını sıkan çiçeklerle meşgul olmana mani olan nedir?

Melike: Ben sebebini onlara söyledim. Hepsi birden beni çağırıyorlar. Hepsine aynı dakikada su vermek, hepsinin köklerini birden temizlemek, hepsini bir anda okşamak nasıl mümkün olur.

Nesim: Sen de hepsiyle ayrı ayrı meşgul olmak istiyorsun.

Melike: Tabii değil mi ya...

Nesim: Pek ala... Senin arzun ile onların arzusunu telif etmek²² lazım. Çiçekleri hep birden uyandırmayalım. Sabahın parlak renklerini seven hamaratlar fecr²³ ile uyanın, diğerleri sabah ezanından sonra, biraz çelimsizleri güneşin en kızgın zamanında uyanır. Senin gibi tembel olanları da akşamın hülyalı karanlıklarına kalır.

Melike: (*Şevkli*) Ne büyük iyilik! Güzel kokulu Nesim. Fakat bu güzel sözler birer hayal! Bu yaramaz çiçeklerin hepsi erken uyanmaya alışmışlardır.

Nesim: Bana itimat et, ben onların en ince zevklerini, en samimi itiyatlarını²⁴ bilirim. Onların itiyatlarını şaşırtır, istediğim zaman eser, uykularından uyandırırım.

Melike: Çok lütufkârsın güzel nesim!

Nesim: Müsterih ol²⁵. Derhal işe başlayacağım.

Melike: Lakin güneş artık yükseldi.

Nesim: Zarar yok... Hatırın için en mümkünsüz şekilleri yapacağım.

(*Nesim gider, sahne kararır, gece olur, Melike yalnız... Sükût. Sonra bir saat sesi üçü çalar... Bir horoz sesi duyulur. Aydınlıklar görülür. Perdenin arkasında Nesim'in terennümü duyulur*)

*Çağıl çağıl o su ki bağlara revanedir;
Meler başında bir kuzu bu bir güzel teranedir²⁶.*

Nesim: (*İçeri girer kapı yanından seslenir*) Sabah sarmaşığı

Sarmaşık: (*İçeri girer selamlar*) Biz sarmaşıklar erken kalkarız, günün ilahi meşalesi yükselirken uyku bize haramdır. (*Melike'ye yaklaşır selam verir, diz çöker, Melike onun saçlarını düzeltir. Sarmaşık kalkar bir kenarda durur*)

Nesim: (*İçeri girer seslenir*) Şafak gibi kırmızı al gelincik.

Gelincik: (*İçer girip terennüm eder*)

*Güneş doğar kız gözlerini açarken
Işıldadır nurlarını saçarken
Ağır ağır şu dağlardan yükselir
Karanlıklar batıklara kaçarken*

²¹ Zeliha Osman oyun metninde bu cümlenin sonuna şu notu düşmüştür: "Yemin etmeğe alışmak doğru bir şey değildir. Çocuklarımız her gün her kelime başında *vallaha billaha* demekten vazgeçmelidir. Bu yeminleri mütemediyen ve ehemmiyetsiz yerlerde kullanmak yalancılığa alıştıtır".

²² Barıştırmak

²³ Tan yerinin ağarması. Şafak. Sabah vakti

²⁴ Alışkanlık. Huy.

²⁵ Rahat ol.

²⁶ Tevfik Fikret'in *Bahar-ı Teranedâr* şiirinden

(Melike'ye gider, selam verir, diz çöker, Melike onun saçlarını düzeltir ve ellerinden tutup kaldırır, sarmaşığın yanına gönderir)

Nesim: Gün artık ışıandı sular henüz serin Nilüfer gelir.

Nilüfer: (Girer terennüm eder, O da diğer çiçekler gibi hareket eder)

*Karanlıklar batıklara kaçarken
Dinleyelim şu ovadan geliyor
Kaval sesi yürekleri deliyor*

Gül: (Sahne tamamıyla aydınlandığı sırada içeri girer) Öğle oldu sevimli Melike beni kabul eder misiniz? (Selam verir diğer çiçekler gibi hareket eder)

Karanfil: (İçeri girer selamlar ve terennüm eder. Diğer çiçeklerin hareketini yapar, Melike onun da saçlarını okşar düzeltir ve diğerlerinin yanına sevk eder)

Güzel çoban derdin nedir bildirsen,
Bak kuzun sana doğru geliyor.

Nesim: Saat üç oldu. ıır, güneşin bütün hararetini ruhuna cezbetmiş buraya geliyor.
(Lambalar biraz kısılır)

İtir: (İçeri girer, terenüm eder ve diğerleri gibi hareket eder. Lambalar daha kısılır) Akşam olur gölgeler hep uzanır

*Yeşillikler koyu renklere bezenir
Küçük kuşlar yuvalara çekilir
Bülbül okur şarkı söyler özenir*

Nesim: Akşam oldu, güneş bitti.

Gece sefa: (Mütevazı bir yürüyüş ve hazin bir terennüm ile içeri girer diğerleri gibi hareket eder)

*Çoban kaval çalar hayatı şairanedir
Güler perisi tarlanın bu bir güzel teranedir²⁷*

Nesim: (Melike'ye yaklaşır) Gece oldu Melikem çiçeklerin ziyareti hitam buldu.

Melike: Papatya nerede?

(Sahne nim daire şeklinde dizilmiş bulunan çocuklar hep birden papatyalar şarkısını söylerler)

*Bahar olsun da seyr edin nasıl süsler çayırları
Zümrüt gibi bayırlar, yüz yüze o nazenin
Güler yüzlü papatyalar, altın güzeli papatyalar*

Melike: Baharın bu güzel kızı yine gelmedi

Nesim: Yeşil çimenlerden ayrılamadı

Gül: Onun yeri rahat kolay kolay ayrılamaz

Nesim: (Melike'nin etrafını alan çiçeklere) Peki siz rahat değil misiniz?

Çiçekler: Çok rahatız

Nesim: Sevgili Melikeniz etrafına neşe ve zarafet saçar değil mi?

Çiçekler: Yaşasın Melikemiz, yaşasın çiçekler Melikesi

²⁷ Tevfik Fikret'in *Bahar-ı Teranedâr* şiirinden

Melike: Yaşasın benim ruhnevaz²⁸ çiçeklerim.

(Çiçekler Melike'nin etrafında halka olur ve oynarlar. Bu sırada lambalar söner. Yalnız yukarıdan bir ışık gelir)

Nesim: Haydi çiçekler gidip yatalım. Gece oldu. Yarın sabah erkenden Melike kalkar ve sizin tuvaletlerinizi tanzim eder.

Melike: *(Nesimi kucaklayarak)* Sevgili Nesim tembelliğe elveda

(Hepsi el ele tutuşurlar ve Ay şarkısını söylerken perde iner)

[Mektep Temsilleri, Adet 8, Tabı' ve naşiri: İkbıl Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, 1343-1925/İstanbul Yeni Matbaa, s: 24-34]

²⁸ Ruhı okşayan

SANAT MUSÂHABELERİ: GUYAU'NUN SANAT HAKKINDAKİ ESERLERİNDEN PARÇALAR 'ART CONVERSATIONS: PARTS FROM GUYAU'S WORKS ABOUT ART' (Osmanlı Türkçesi'nden Transkripsiyon- Transcription From Ottoman Turkish)¹

AHMET GEDİK

Yrd. Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü
agedik@kastamonu.edu.tr

Guyau ve Sanat Hakkındaki Eserleri

Jean Marie Guyau 1854 Teşrîn-i evvelinde doğdu ve pek küçükken babasız kaldı. Annesi² bu ölümden sonra Alfred Fouillée ile evlendi. Bu ikinci izdivaçla oğlunun fikrî terbiyesi itibariyle en kıymetli bir üvey babayı intihap etmiş oluyordu. Fransa'da bilhassa klasik felsefe eserleriyle şöhrat kazanmış olan Fouillée, fikir meselelerinde fitrî bir istidat ile dünyaya gelmiş olan bu içli ve zeki çocuğun maneviyetine babalık etti.³ Fouillée yorulan gözlerini dinlendirmek için doktorlar tarafından okuyup yazmaktan men edilince, küçük Guyau üvey babasının yazılarını yazdı, kitaplarını okudu. Henüz 15 yaşında idi. Fakat üvey

¹ Hasan Âli (Yücel) tarafından tercüme edilip 1928'de basılmış, aşağıda kapak bilgileri verilen kitabın transkripsiyonudur. Çalışmamızda, kitaba ek olarak içindekiler ve indeks ilave edilmiştir. Orijinalinde be, dal, cim bulunan bazı Arapça kökenli kelimeler b, d, c ile değil, Türkçe telaffuz esas alınarak p, t ve ç ile, mesela cephe, müphem, hapsetmek, takip, intihap, muhatap; zıt, şedit, ceset, müfit; meçhul, imtizaç, teheyüç şeklinde yazılmıştır. Yine tam transkripsiyonda kesme, tire ve uzatma işareti ile yazılan bi'z-zât, bi'l-hâssa gibi ibareler bugünkü imla ile bizzat, bilhassa, alelade şeklinde bu işaretler kullanılmadan yazılmıştır.

Jean Marie Guyau, 1306-1888 : trc. Hasan Ali. -- İstanbul 1928. 53 s.
Cihan Edebiyatından Nümûneler

SANAT MUSÂHABELERİ Guyau'nun Sanat Hakkındaki Eserlerinden Parçalar

Tercüme eden: Hasan Âli
İstanbul - Devlet Matbaası
1928

Maârif Vekâleti Millî Talîm ve Terbiye Dairesinin 28 Nisan 1928 tarih ve 10066/999 numaralı emriyle birinci defa olarak 3000 nüsha basılmıştır.

² Guyau'nun annesi G. Bruno nam müstearıyla edebî ve terbiyevî kitaplar yazmış ve bunlardan biri de Fransız Akademisi tarafından tetvîc olunmuştur.

³ Fouillée der ki: "Guyau, klasik tahsilini idarem altında yaptı. Annesi teyzezâdemdi; sonra benim zevcem oldu. Guyau için ben ikinci baba oldum".

babasının eserlerinden Eflatun'la Sokrat'ı tanımişti.⁴ Nihayet Edebiyat Fakültesi'ne girdi ve oradan, 18 yaşında mezun oldu. [1]

Ulûm Akademisi'nin açtığı nef'iyye ahlâkı müsabakasına iştirak etti, parlak bir surette müsabakayı kazandı. Bu sırada 19 yaşında bulunuyordu. 1874'te, yani müsabakadan bir sene sonra Kondorse (Condorcet) Lisesi'ne felsefe muallimi oldu. **Duyarak düşünen**, başka bir tabirle **hassas bir mütefekkir** olan Guyau'nun vücudu bu derûnî sa'ye mukavemet edemedi. Guyau, verem olmuştu. Bu hastalık onu, pek sevdiği derslerinden ayrılmaya mecbur etti.

Fakat Guyau, bedeninin bu vefasızlığına ruhunun büsbütün tekâsüf eden kudretiyle mukabele ediyordu. "Epikür'ün Ahlakı", "Muasır İngiliz Ahlakı", "Bir Filozofun Şiirleri", "Mükellefiyetsiz ve Müeyyidesiz Bir Ahlak Eskizi" ve nihayet "İstikbalin Dinsizliği" gibi câlib-i nazar ve mühim eserleri bu hastalık devresinde vücuda getirmiştir. "Zaman Fikrinin Tevellüdü", "Terbiye ve Veraset" gibi eserlerini de ilave etmek lazımdır.⁵

1888'de vukua gelen bir zelzele sebebiyle rutubetli bir kulübede kalmak zarureti, zaten ciğerleri hasta olan Guyau'yu büsbütün ve ebediyen döseğe esir etti. Aynı senede 33 yaşında olduğu halde pek sevdiği tabiata hikmet dolu gözlerini kapadı. "Her şeyi anlamak için seven, her şeyi affetmek için anlamak isteyen" bu büyük insan, ruhunda **tehassüle tefekkürü** aynı derecede yükseltmeye muvaffak olmuş, **şair bir filozoftur**. [2]

Guyau'nun sanat hakkındaki fikirlerini bilhassa şu iki eserde buluyoruz:

"Bugünkü Bed'iyyât Meseleleri = Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine",
"İctimâiyyât Nokta-i Nazarından Sanat = L'art au Points de vue Sociologique".

Bu kitaplardan birincisinde bugün için de bizi alakadar eden üç mühim mesele mevzu-i bahis edilmiştir:

1. Acaba sanatın menşei Spencer ve Schiller'in iddia ettiği gibi, muhayyilenin bir "oyun"u ve beşer zekâsının alelade bir "uydurma"sından mı ibarettir?
2. Sanat ve şiirin istikbali nedir, bunlar yek nazarda muasır ilim ve sanayii tehdit eder görünmüyorlar mı?
3. Nazmın hakîkî kanunları ve âtîsi nedir?

Guyau bu meselelere temas ettiği zaman revaçta bulunan nazariye, sanat ve güzelliği "tasavvurî = représentatif" melekelerimizin basit bir oyunu şeklinde idi. Halbuki filozof, tam bir vecd ve istiğrakın temin ettiği zevk ile oyunun verdiği hazzı mukayese ediyor ve sanatla edebiyatın bilhassa ciddî, hayatî cihetlerini meydana çıkarmaya çalışıyordu.

⁴ Yine Fouillée der ki: "Fazla çalışmaktan ru'yetimi kaybetmek tehlikesine düştüğüm zaman 15 yaşında idi. Uzun müddet hiçbir şey okumamaya, hiçbir şey yazmamaya mahkum oldum. O zaman Guyau, bana gözlerini verdi; benim için tetkikatta bulundu; benim için okudu. Ben söyledim o yazdı; eserimde fikirlerime fikirlerini, bazı kere sözlerime sözlerini ilave etti".

⁵ Bunlardan "Terbiye ve Veraset" doktor Abdullah Cevdet Beğ tarafından tamamen tercüme edilmiştir. Mütalaası lazım ve zaruri eserlerdendir. Abdullah Cevdet Beğ "Bir Filozofun Şiirleri"ni de tercüme etmişlerdir ki yakında tab edilmek üzeredir. Bunlardan başka Fouillée'nin "Guyau'ya Nazaran Ahlak, Sanat ve Din" isimli kıymetli eserini aynı kalemin himmetiyle Türkçesinden okuyabileceğiz. Bazı parçaları İctihad'ın 232, 253, 255, 256, 257 nüshalarında neşredilmiştir.

İkinci kitap çok yeni bir mesleğin nüvelerini ihtiva etmektedir. Bu kitaptan sanatın ictimâî mahiyetini öğreneceğiz. “Bedîî heyecan ile dehanın esası, intikadda muhabbet ve hüsn-i niyyetin rolü, realizm ve idealizm, asrımızın şiir ve romanına felfesî ve ictimâî fikirlerin nasıl girdiği, üslubun tâbi olduğu hakikî kanunlar, dekadanlarla müvazenesizlerin edebiyatı, nihayet sanatın ahlakî ve ictimâî vazifesi, eserin en mühim bahislerini teşkil eder.

O’na göre güzelliği vücuda getiren âmil, eşyada tecelli eden ve bizim hayatımızla kaynaşan hayattır; her yerde ve her şeyde cereyan ve sereyan eden hayat! Sanat güzelliğine gelince bu, ancak hayatın cazibedar ve coşkun bir ifadesinden başka bir şey değildir. Binnetice sanat, mevcudatın bizzat hayatını yaşamak suretiyle ve şe’niyetlerden iktibas edilen anâsır vasıtasıyla o hayatı ihya ve intak etmektir. Kendinden başka varlıklarda [3] yaşamak ise, sevmekten başka ne olabilir ki! Onun için hakikî “sanatkâr, temaşa eden değil; seven ve sevgisini başkalarına sirayet ettirebilendir”. Filhakika kendisi bu manada tam bir sanatkârıdır.

Guyau, çok okumuş ve çok çalışmıştır. Kitapları pek severdi. Onları, ölümün bile kapamayacağı bir göze benzetmiştir. Müteakip sahifelerde kâri’; sade müfekkiresinin değil, aynı zamanda hakikat sevgisiyle çarpan kalbinin bütün esrarını fâş eden gözlerle karşı karşıya gelecek, Guyau’nun biraz evvel söylediğimiz teşbihindeki hakikatı bizzat görüp hissedecektir.

I

Şiir ve Şair⁶

Rüya⁷ asla ondan ayrılmayan ümit ile beraber en tatlı bir şeydir. O, dūrâ-dūr mefkûre ile bize yakın olan şe’niyet arasında, gökle yer arasında sezilen bir köprüdür. Rüyaların en güzeli ise şiidir. Şiir, Sirius (Şî’râ-yı Yemânî) yıldızı doğduğu vakit denizin sathında uzanan, dalgaların hafif ra’şeleri üstünde ziyaların sürükleyip çektiği beyaz bir sütuna benzer. Bu sütun denizin nihayetsizliği ile göklerin derinliği arasında Sirius’u, bu parlak yıldızı bir şuâ ile küremize rapteder.

Sanatın mümtâziyeti şundadır ki o hiçbir şeyi isbat etmez, hiçbir şey hakkında delil göstermez. Bununla beraber kalplerimize reddi mümkün olmayan bazı şeyleri sokar. Onun için, “hiss”e tefevvuk eden, ondan daha zî-kudret hiçbir şey yoktur. Olgun bir alim, ergin [4] bir müdakkik olduğunuza inanıyorsunuz; fakat siz de seviyorsunuz ve sırasında bir çocuk gibi ağlıyorsunuz. Aklınız buna rıza göstermiyor; hakkı var. Fakat buna rağmen o

⁶ Hasan Ali’nin bu tercümesi, evvelce yayınlanmış olan “Guyau Nazarında Şiir ve Şair” başlıklı yazısının (Hayat Mecmuası, cilt: III, sayı: 54, sayfa: 33-34, Ankara, 8 Kanunuevvel 1927) aşağıdaki giriş yazısı dışında aynen tekrarıdır:

Guyau, duygusuyla düşüncesi hemayar denecek surette kuvvetli olan sevimli ve derin bir mütefekkindir. Pek kesif fakat uzun sürmeyen hayatını, seven kalbiyle düşünen kafasını telif vakfeden bu müessir filozof şüphesiz ki sanat hakkında da söyleyecekti. Nitekim “Bugünün Bedîyyat Meseleleri: Les Problèmes de l’Esthétique Contemporaine” ile “İctimaiyyat Gözüyle Sanat: L’Art au point du vue sociologique” ünvanlı eserleri bu endişenin mahsulüdür.

Guyau, “Şiir ve Şair” makalesinde yazdığım veçhile, bizzat şair olduğu için şiiri salâhiyetle anlamıştı; hakîm olması da bu anlayışını en ciddi bir şekilde ifadeye imkan verdi. Biraz sonra okuyacağınız satırlarda şiiri içmiş ve onun yaratıcı mestîsini duymuş bir adamın kelime haline inkılap eden sezîşlerini bulacaksınız:

⁷ Burada rüyayı rêve mukabili olarak kullandık. Emel ve hülya da denilebilir.

sizi ağlamaktan men edemiyor. Alim de şairin gözyaşlarındaki tatlı tebessümlere malik olacak. Hatta en soğuk ruhlarda bile uyanmaya hazır, mukabeleye âmâde bir çok sadâlar vardır. Tesadüfen zihne vârid olmuş basit bir fikir, şuurun derinliklerinden nâ-ma'düt fikirleri davete kifayet edebilir. Ve bütün bu fikirler, en sâkit ve râkidine varıncaya kadar, sadâsı sizde akisler yapan bir kalp teşkil ederler ki bu kalp; sizin düşündüğünüz, sizin hissettiğiniz ve nihayet sizin sevdiğiniz şeylerdir.

İşte hakikî şair, bu sesleri uyandırabilenlerdir!..

İlme gelince bu, müdrike tarafından kısıvrak yakalanan, fakat mahdut ve muayyen olan fikirlerden mürekkeptir. Bu itibarla ilim, zekânın zaferine ve onun bir nevi huzur ve sükununa delalet etmektedir. Halbuki şiir, bilakis fikir ve hislerin tahrikinden tevellüt eder. Müfekkire her defasında bunları zapt ve teshir edemediği için muzdarip olur. O, inkıta kabul etmez, ebedî bir telkindir.

Şiir, işte mevcudatın loş, daima çalkanan ve nihayeti bulunmayan a'mâkına atılmış bir nazar!..

Alimlerimiz, kuyuların derinliklerinde çalışan madencilere benzerler; ancak civarları aydınlıktır, diğer taraflar karanlık ve meçhul... Sadece içinde hareket ettiğimiz ziyadar daireyi anlamakla iktifa etmek, bizden kaçan kısmını kendimize hatırlatmaksızın nazarımızı bu muayyen mıntıka dahilinde hapsetmek arzusundan başka ne olabilir. Bu ise, maden lambasının titrek şulesini bile bile üfleme olacaktır.

Şiir, alimin meçhulü olan şeyleri i'zâm eder, büyültür. Nasıl ki ağaçların kökleri, derin semaların altında nâ-mahdut boşluklara onun dallarını yayıp yükseltecek olan hayat nüsünü emmek için [5] toprakların altına sokulur ve oraya kol atarsa, ruhumuz da yeniden kuvvet ve hamle kazanabilmek emeliyle nâ-mütenâhî mefhumuna kendisini tevcih eder. Bilfarz bir heyet davası bize zihnî bir itminan verebilir, fakat nâ-mütenâhî semaya atfedilen nazarlar bizde müphem bir ızdırıp, bilmekle silinmeyen ve semanın şiirini vücuda getiren bir arzu uyandırır. Alimler daima bizi tatmine, suallerimize cevap vermeye çalışırlar. Halbuki şiir bizzat suallerle bizi teshir eder. Akıl ve tecrübe ile bulmak: işte ilim!... Hayal yardımıyla duymak veya evvelden hissetmek... işte en yüksek şiir!... İlim ve bilhassa felsefe; evvela halen malum olan büyük şeyleri, büyük fakat açık ufukları hissederek; sonra, henüz meçhul olanları ve ancak başlangıçları alca karanlıklar içerisinde sezilebilenleri evvelden duyarak her zaman şairane mahiyetlerini muhafaza edeceklerdir. Diğer cihetten ilim ile felsefenin tevlit ettiği ilhamlar hem daima eski kalmış, hem de daima yenilemiştir. Filhakika kâinatın manzarası asırdan asra değişmektedir. Bizzat hayatın edvarını takip ederek arzı dairen-mâdâr dolaşan seyyahlar için mümkün olan şeyleri elde etmek kâbidir. Onlar başları üzerinde, bilâhere nazarlarında tagayyüple gurûb edecek yıldızların doğuşlarını görürler. Ve bu, seyyahlara semanın bütün tenevvuâtını tanıyabilecekleri ümidini verir.

Alim hakkındaki en yeni ve ilmî telakkiler, eskilerin yanlış düşüncülerinden daha az bedîî değildir. "Âlemşümül tekâmül = evolution universelle"e dair mevcut olan felsefî fikir, şiirin esasını teşkil eden "âlemşümül hayat = la vie universelle" fikrine çok yakındır. Bizzat üstümüzdeki yeşil kubbe, artık mesdut ve sabit değildir. Hareket ediyor, yaşıyor. Nâ-

mütenâhîde, zahiren sakın görünen semalarda; küre-i arz üzerinde tehdâdüs edenlere benzer hâileler vukua gelmektedir. Hey'etşinâs Jansen demişti ki: Ecrâmın geniş ormanlığında, boy atan palamutlara, yetişkin ağaçlara yahut ihtiyar meşelerin siyah [6] izlerine tesadüf edilir. Yıldızların da yaşları vardır. Beyazlar ve maviler, Sirius gibi, ziya ve duman içinde, tamamen gençtirler. Arcturus ve Antares gibi kırmızımtıraklar, beyazdan kızıla geçen bir demir gibi sönmek üzere dirler. Tekamül, nâ-mütenâhîdedir. İlim, her yerde onun mevcudiyetini bize irâe ve ihtar ederek eski telakkiyâta merbut olan güzellik yerine yeni ve son hakikatlara mukârin, hey'etşinasların “mutlak fezâ = le ciel absolu” dediği şeye yakın bir güzellik ikâme ediyor. Fakat bu, ilim için gayr-ı kâbil-i teshir kalmasından dolayı daima şairane bir esastan vâreste bulunmayan felsefe içerisinde bir sır, bir muammadan başka bir şey olamıyor. Bir sır!... Geniş ve kesif karanlıklarıyla bizim küçük ışığımızı ihâta eden ve daima her düşüncemizin müntehâsında kendini gösteren ebedî ve âlemşümül bir sır!... Kemalın en yüksek neticelerinden biri olan “bilmediğini bilmek” hikmeti, şiirin daima ilham verici hislerinden biri olarak yaşayacaktır.

Bu akşam, gecenin sessizliği içinde, beşiğin beyaz perdelerinden taşan bir ses işitiyorum. Çocuk ekseriya pek yüksek rüyalar görür ve cümlelerin sonlarını telaffuz eder. Bugün küçük, basit bir kelime: “Niçin?”.. Çocuğun, ebediyen cevapsız kalması mukadder olan zavallı suali!... Tekrar rüyasına dalıyor, gecenin büyük sükûtu yine başladı. O çocuk gibi biz de boş yere “Niçin?” diyoruz. Sualimiz asla son cevabını alamayacak.. Fakat bu sır tamamen tenevvür edemeyecekse de eşyanın esasına ait velev bir tasavvur olsun vücuda getiremeden, tabiatın ölü sükutu içerisinde kendimize bir cevap bulamadan kalmak!.. Bu da bizim için kâbil olamıyor. Bu tasavvur, mücerret şeklinde metafiziktir, hayalî şeklinde ise şiir... Sanatın ictimâî ve dînî bir vazifesi olduğu hakkında asrımızın bütün büyük şairlerinde görülen telkinin sebebi işte buradan anlaşılabilir. Eğer bu onlara saf bir gurur ilham ediyorsa bu gurur o vazifeden daha az doğru değildir. Şairler ancak, kendilerini yalancı altından mamul küçük safhaları oymakla [7] vakit geçiren insanlardan addettikleri zamandır ki eserlerinde tek bir fikre tesadüf edilemeyecek ve şiir, yalnız şekil ve gölgeden ibaret kalacak; cansız bir ceset olacak ve nihayet ölecektir.

II

Sanatkârane Heyecan ve Bunun İctimâî Seciyyesi L'emotion artis ique et son caractère social

I-

İbtidâî sanatlar, gerek şiir ve gerek resim ile heykeltıraşî olsun, daima canlı mevcutların tasvir ve tersimiyle başladı. Bu varlıkların hareket ettikleri cansız muhitleri ihyaya teşebbüs ise pek çok zaman taahhur etti. Bugün bile edebî tasvirlerle diğer sanat eserlerinde en çok tesadüf ettiğimiz, insan ile tabiatın beşerî olan cihetidir.

Sanatkârane heyecan ictimâî heyecandan başka bir şey değildir. İctimâî heyecan, bizim hayatımıza müşabih veya sanatkâr tarafından bizimkine takrip edilmiş bir hayatı bize hissettirir. Mesela elektrikleşmesi mevzu-ı bahis bir tel farzedelim: fizikçi, onunla doğrudan temas ve ittisali temin etmek iktidarından mahrumdur. Şu halde buna nasıl muvaffak olacak? Bunun için bir çare vardır: arzu ettiği istikamette ondan bir cereyan-ı

elektrikî geçirmek. İlk teli, derunundan bir cereyan-ı elektrikî geçen ikinci bir tele yaklaştırır. Birinci tel endüksiyon vasıtasıyla derhal elektrikleşmiş olacaktır. Evvelden malum ve muayyen bir istikamette uzaktan ihtizazlar tevlidine muvaffakiyet lazım gelen ve bilâ-temas mıknatıslanması istenilen bu tel, tıpkı bir insana, sanatkârın muhataplarını teşkil eden fertlerden her birine teşbih olunabilir. Şair veya sanatkârın vazifesi bir hayatı, onunla imtizaç edebilen diğer bir hayat vasıtasıyla tahrik etmektir. Bu ise bilvasıta ve bittâ'lıl bir tahrikten ibarettir. Esas [8] itibariyle bütün sanatlar, ferdî heyecanları başkalarına doğrudan doğruya intikal edebilecek bir hale getirmek, tabir-i diğerle ona ictimâîleşmek imkânını verebilmek için, o münferit heyecanları muhtelif şekil ve surette temerküz ettirmekten başka bir şey değildir. Eğer ben "Ari Şefer = Ary Scheffer" in "Askerin Dul Zevcesi = Veuve du Soldat" isimli tablosunda olduğu gibi muvaffakiyetle tasvir edilmiş bir ızdırabı görerek heyecanlanmış isem, bu heyecanı tevlit eden tasavvur, bir ruhun diğer bir ruh tarafından anlaşılması ve ka'rina nüfuz edilmiş olduğunu, maddî imkânsızlıkların vücuduna rağmen "deha = génie" ile, onun tecâzüb-i his ettiği ızdırap arasında teessüs eden manevî bir cemiyet rabitası bulunduğunu bana gösterir. İşte orada gözlerimin önünde yaşayan ve teecessüm etmiş bulunan ruhların teşkil ettiği bir cemiyet, bir vahdet vardır ki o beni kendisiyle iştirake davet eder ve ben de fikrimin kalbimin bütün kuvvetiyle oraya dahil olurum. Bir sanat eserinin bize temin ettiği en büyük menfaat; kendimiz, sonra sanatkâr, daha sonra eser içindeki eşhas arasında teessüs eden iştirakin husule getirdiği neticedir. Bu netice, teessürler, hazlar ve elemelerle bütün yaşanmış olan şeylerin bir araya gelmesinden mütevellit yepyeni bir cemiyettir.

Böylece sanat; cemiyetin, hisler vasıtasıyla, bütün mevcudat-ı tabiata, tabiat fevkinde telakki edilen varlıklara, nihayet muhayyilemiz tarafından ibda edilmiş olan gayr-ı hakikî mevcudata yayılıp dağılmasıdır. Şu halde sanatkârane heyecan, esas itibariyle ictimâî demektir. Binneticce bu heyecan, ferdî hayatı kendisinden daha geniş ve daha alemşümül bir hayat ile karıştırarak ona büyümek, genişlemek imkânını bahşediyor. Sanatın en yüksek gayesi, ictimâî vasfı haiz bir "heyecan-ı bedîî = émotion esthétique" husule getirmektir. Sanat, ferdi kendi fevkine irtika ettirir. Gayr-ı şahsî ve ictimâî evsaftan mahrum olan hazlar, medîd bir hayata namzet olmaktan mahrumdurlar. Bilakis [9] herhangi bir haz tamamen alemşümül bir mahiyette ise hayatı ebedîdir, zevalden mütenezzihtir. Ahlak gibi bedîiyyat da bu ebedî ve zeval-nâ-pezîr unsura erişmek için⁸ egoizmi eritip yok etmelidir. Egoizmin selb ve inhilali ise, bizzat hayatın inbisat ve ittisama saik olur.

II-

Hakikî sanatkâr eşyayı sanatkârca değil; her şeyden evvel ictimâî ve hayırhah bir insan sıfatıyla görüp hissetmelidir. Aks-i takdirde hünerverliğin akıbeti, hissiyatı öldürerek, bütün güzelliklerin en rasîn esası olan hayattan tamamıyla mahrum kalmasına müncer olur.

⁸ Orijinal metinde "içmek" şeklinde yanlış yazılmıştır. Cümlenin gidişatından anlaşılacağı üzere doğrusu "için" olmalıdır.

Sırf sanat için yaşayanların tashihine cehd etmedikleri hatalardan biri, sanat vasıtasıyla tasavvuru kendilerine çok kolay gelen şeyle iktifa, bizzat hayatta vâki olan şeyleri kuvvetle görüp hissetmeyi ihmal etmeleridir. Bu ise doğrudan doğruya tasannu vadisine sürüklenmekten başka bir netice vermez! Maamâfih sanat, böyle olanlar için de yavaş yavaş hakikî hayata doğru yürümektedir; onlar da heyecanlandıkları zaman, sanatlarının temin edeceği alakadan ibaret olan bu amelî gayeye teveccüh ediyorlar, aldıkları ihsâsattan istifade ve onu ifade kasdıyla hissediyorlar ve artık hissetmek için hissetmiyorlar. Tıpkı onlar, bütün hareket ve sözleri mimik haline gelebilmek için tabî evsafını tamamıyla kaybeden bir aktöre benzerler. Mesela çocuğunun ölümünde zaptına muktedir olamadığı samimi ızdıraplarının tevhit ettiği ah ve feryattan istifade etmek isteyen ve hıçırıklarının sesini dinleyen “Talma” böyledir⁹.

Fakat şu fark ile ki aktör kendi sanatını nazar-ı dikkate alarak benliği üzerinde yaptığı bu daimî tetkik ve tefahhus ile ancak harekât ve sadâsını değiştirir. Halbuki sanatkâr, hislerini bile tebdile ve kendi kalbini dahi tahrife kudretyâb olur. Nitekim iliklerine kadar sanatkâr olan ve bununla iftihar **[10]** eden Flober bu ruhî haleti yüksek bir vuzuh ve katiyetle ifade etmiştir: Flober’e göre “eğer dünyada olup biten şeyler size sırf tasvir için kullanılacak birer galat ru’yet gibi görünüyorsa kendinizi sanat için doğmuş addedebilirsiniz. O kadar ki nazarınızda hatta kendi varlığınız dahi dahil olarak bütün varlıklardan bunun haricinde bir şey beklemezsiniz”.

Halbuki bize göre böyle bir insan Flober’in iddiasına zıt olmak üzere, sanatta muvaffakiyetsizliğe mahkumdur. Zira hayatı bütün kuvvetiyle ifade edebilmek için bizzat hayata inanmak lazımdır. Sebebini aramadan ve kendisinden melhuz olan fevaidi istihsale çalışmaksızın hasbî bir şekilde hissetmelidir. Sadece ondaki tesirleri zapt ve ifadeye çalışmak ve bu suretle **küllî olan tabiatı sun’î olan müze ile karıştırmak**; eşyanın a’mâkına ve harimine nüfuz etmeyip onun sathında kalmaktan başka bir şey değildir.

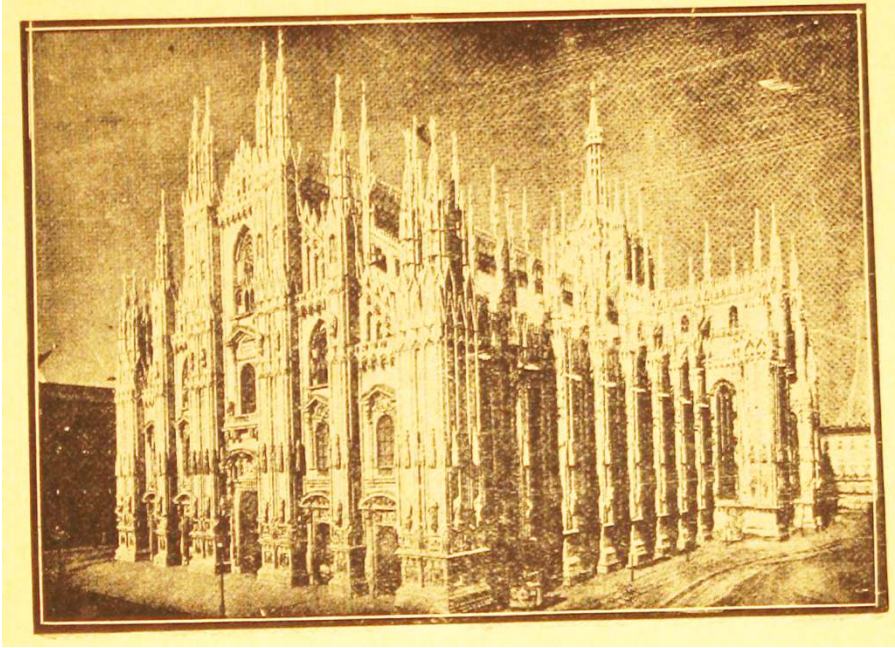
Büyük sanat, hayat ve tabiatı bir galat ru’yet olarak değil, belki mahz-ı hakikat gibi tetkik edendir. O, beşerî sanatın en iyi ifadeye muvaffak olduğu şeyden ziyade en büyük müşkilat ile ifade edebildiğini hisseder ki bu da tabiatın hakikî olan safahatından kendi sahasına en az intikal edebilendir. Sanata hayat katabilmek için her şeyden evvel **hayatın sanatı ne derece aşabildiğini iyice görüp anlamalıdır**.

III

“Şe’niyetçilik = Réalisme” ve “Mefkûrecilik = Idéalisme”

Felsefede olduğu gibi sanatta da, başlı başına, ne şe’niyetçilik, ne de mefkûrecilik tamamen doğru addolunamaz. Her biri ayrı ayrı hayatımızın muhtelif cephelerinden birini ifade eder ve birçok insanlar indinde, hatta münhasır denilecek surette hakim olabilirler. Halbuki hakikat bu iki meslekten herhangi birinin bazı eserlere hayat vermek iktidarını az çok **[11]**

⁹ Talma; meşhur Fransız aktörü (1766-1826).



[12] haiz bulunduğu merkezindedir. [Bu fikri izah için Guyau misaller veriyor.]

Milan Katedrali [resmi 12. sahifededir] üzerinde bir taş kalabalığı ile duvarları örten onbinlerce heykel arasında, canlı ve müteharrik görünen gorgonların¹⁰ yanında yine onlar gibi canlı serafenler¹¹ vardır; bu muhteşem binada bizim cemiyetimizin hayalinden başka bir şey olmayan bu sanat varlıklarının teşkil ettiği cemiyet içerisinde melekler ve hayvanların aynı ihtimam ile tayin edilmiş yerleri bulunuyor. Bunları ziyaret eden insan, bir vücut gibi zinde ve zarif mermerlerini ışıklandırılan güneş altında, yalnız bir şey ister: bunların canlanması!..

Victor Hugo "Asırların Efsanesi = La légende des siècles"nde der ki:

[Musa mihrap için bir heykeltıraş arıyordu. Allah dedi ki: "İki heykeltıraş lazımdır." Ve mahall-i mukaddese Oliyab ile Beliziel'i gönderdi: Biri olması istenileni, mefkûreyi oyuyordu; diğeri şe'niyeti, yani olanı!...]

Gerek şe'niyetçi, gerek mefkûreci muharrirlerin tersim ettiği tipler, canlılıkları nisbetinde, fakat birbirine benzemez şekilde güzeldirler. Gördük ki hayat güzelliğinin en doğru ölçüsü ve yegane umdesidir. Süflî, nebatî ve hayvanî hayat, her halde ulvî, ahlakî ve zihnî hayattan daha az güzeldir. Fakat şunu bir kere daha tekrar edelim ki lazım olan şey bizzat hayattır. Bize mefkûrenin ölü bir şeklini, bir müselles veya müseddeste olduğu gibi mücerret hatlardan husule gelmiş bir suretini tasavvur ettirmekten ise nazarlarımızda bir ucubeyi –onun acayıplığındaki bütün [13] kararsızlık ve devamsızlığa rağmen– yaşatmak elbette çok daha şayan-ı tercihtir. Sanatta müfrit "maddecilik = matérialisme"¹² acz alameti olabilir; fakat çok müphem ve çok itibarî bir mefkûrecilik ise aczden daha kötü bir şeydir:

¹⁰ Gorgon: Esâtirde, kendilerine bakanları taşa tahvil etmek kudretini haiz farz olunan hemşireler.

¹¹ Serafen: Meleklerden bir sınıf.

¹² Maddecilik: Tabiatı ve bütün fikrin tezahüratını, maddenin hareketıyla izah eden felsefî meslek.

bu, yolun yarısında durmak, takip edilecek istikametten bîhaber olmak, akl-ı selîme karşı komak ve nihayet güzelliğe karşı tam bir ihanette bulunmaktadır.

Bütün sanatlar, güzelliği daha çok mükemmelleştirerek eser husule getirmek için yapılan bir cehddir. İbtidâî sanatlar da şe'niyeti güzelleştirmeyi tecrübe etti; fakat ekseriya onu bozdu. Bugünkü sanat ise o güzelliği hakikatı tahrif etmeksizin derinleştirmeye çalışıyor. Bunun en güzel misalini şu vakıaları mukayese ederek anlayabiliriz:

Bugünkü teşrih alimleri, vücuda getirdikleri levhalarda bizzat tabiatın mahsulü ne ise ondaki en kat'î ve sahih ciheti istihdaf ederek doğrudan doğruya alınmış fotoğrafları ve fotogravürleri kullanırlar. Halbuki XVI ve XVII, hatta XVIII. asırların teşrihçileri birer sanatkâr değil, belki bir alim olmakla beraber, yaptıkları a'zâ resimlerinde bedî bir tesir ve sathî bir tenazur ararlardı. Şıryan, verid ve sukbeleri, kendilerine daha uygun gelen haricî görünüşlerine göre tasvir ederlerdi. Aynı tarz, bu türlü fantazilere daha müsait olan "dimağ" için bilhassa tatbik olunurdu. Pek safça inanırlardı ki cism-i sefenî ve butaynâtın teârîci tesadüfen böyle olmuştur. Bunlar tabiatı tashih edebileceklerine kâildiler. Eşya ve hâdisatı yekdiğerine bağlayan kuvvetli bir muînîyetin vücudundan bîhaberdiler, en basit bir çizginin cihan-değer bir kıymeti bulunduğunu ve dimağdaki girintilerden herhangi birisinin inhinasını biraz değiştirmekle hayat-ı beşeriyenin istikametini tamamıyla tebdil etmiş olacağımızı bilmiyorlardı. [14]

Halbuki **tabiattaki bediyyat** şu veya bu şekl-i hususîde olmayıp eşyanın bilcümle eşkâl ve tersîmatı arasındaki **münasebette**dir. Bu sebepledir ki ondaki en gayr-ı mühim görünen bir noktayı tashihe kalkmak, güle nazaran pek acip bir tebdil-i şekil ve sureti intaç edebilir. Göze daha güzel görünsün diye mesela tutup güviyenin? dimağdaki sayısız telâffif ve teârîci basitleştirmek isteyen bir ressam vaziyetine düşmemek lazımdır.

Güzel, hiçbir zaman "basit" olmamıştır; fakat o, basitleştirilmiş bir mürekkeptir. Amiel'in pek doğru olarak söylediği gibi "mefkûre, kendisi için kıyas kabul etmez fevâidi haiz olan şe'niyetin fevkine çıkarılmamalıdır". Romancı ve sanatkâr, tıpkı bir ahlakçı gibi bu sözü derin derin düşünmelidir. **Sanatta idealin kıymeti**; ancak hakikî olduğu, tahakkuk ve tehadüs ettiği nisbettedir. "Mümkün = possible", henüz tekâmülünün son haddine erişmemiş, fakat erişmeye sa'yeden bir varlıktır. Onun için "mümkün"ün haricinde mefkûre olamaz. Amiel; Mefistofeles¹³ gibi, mefkûrenin eşya ve mevcudata "hayır, böyle değil!" diye bağırın bir ses olduğunu söyler. Ve ilaveten "sen henüz tam olmuş ve kemalini bulmuş değilsin, daha sana has olan tekâmülün son haddine erişmemişsin!.." der. Fakat biz de fazla olarak şunu söyleyelim;

Şe'niyet mefkûreye yükselişini inkar ve ona şu tarzda hitap etmemelidir: "Hayır, ben seni tanımıyorum; hayır, çünkü ben senden başka bir şeyim, sen bana yabancısin; hayır, çünkü sen doğru bir şey değilsin!.."

Bu itibarla şe'niyetle mefkûrenin yekdiğerine nüfuz ve hulûl etmesi ve müşterek bir esasta yekdiğeriyile imtizaç eylemeleri zarurîdir. Mosse'nin şu güzel sözü: [15]

¹³ Mefistofeles: Goethe'nin şaheseri olan "Faust"ta, hakikatleri meydana çıkarmak hususunda Faust'a rehberlik eden şeytan tipidir.

“Herşeye rağmen gözlerimizi göklere –yani mefkûreye- dikmeliyiz”, mefkûreci olan bedîyatın düsturu olabilecek mahiyettedir. Halbuki Zola, bu hususta bize onun aksini söyler:

Kendi şahsiyetine bürünmüş olan kahramanlarından biri, bir yaz günü kırlarda çimenlerin üzerine dirseğini dayamış edebiyata dair düşünüyor! Zola onun için diyor ki: “Arkası üzerine yattı, otların üstünde kollarını açtı. Sanki toprağa girmek istiyordu”. Kemal-i neşeyle bu hararetle kanaatini bağırды:

“Ah, güzel toprak, al beni, sen ki herşeyin ve hepimizin annesinin, hayatın yegâne membaısın! Sen ebedî ve lâ-yemutsun; kâinatın ruhu, taşlara kadar nüfuz eden ve bizim hareketsiz kardeşlerimiz olan ağaçları vücuda getiren nûsg-i hayat senin göğsünde cereyan eder. Evet ben sende kendimi kaybetmek istiyorum. A’zâmın altında hissettiğim sensin; beni kucaklayan, beni bir alev gibi saran sensin! Eserimde başlıca kuvvet, gaye ve vasıta, mevcudatın nefhasıyla altında her şeyin canlandığı muazzam tak, yalnız ve yalnız sen olacaksın! Böyle büyük bir ruh mevcut olunca her birimizde ayrı bir ruhun vücudu boş ve manasız bir şey addedilebilir mi?..”

Başkaları göklere yükselmeyi kurarken toprağın içerisine girmeyi istemek; işte yekdiğerine muarız iki hayat ve sanat telakkisi; maamâfih bu taâruz, aynı hattın imtidadı üzerinde bulunan semt-i re’s ile semt-i kadem olmadan yeri kazmaya teşebbüs eder?...

II-

Sanatkâr için ilk şart, görmektir. Fakat bu kâfi değildir. Teofil, Goethe’ye der ki: “Birçok insanlar görmezler. Mesela buraya giren yirmibeş adamdan belki üç tanesi şu kağıdın rengini fark ve temyiz etmiştir. X’i alınız; şu masa yuvarlak mıdır, yoksa [16] dört köşe mi, bunu görmeyecektir. Benim bütün kıymetim şu var olan âlem-i mer’î için yaşar bir adam olmaklığımdır”. Pek güzel, fakat o mer’î âlem; halılar, masalar ve diğereşyalarıyla bir müzayede muhammini için de mevcuttur. Fakat şayan-ı ehemmiyet olan cihet o şeyleri görmek için ihtiyar edilen şahsî nokta-i nazarda, mer’î âleme baktığımız zaviye-i ru’yette ve daha doğrusu eşyada görülen ile görülmeyen cihetlerin imtizacı tarzındadır.

Gözler, en büyük sualcilerdir; her şeyi isticvap ederler: “Sen nesin, bana ne söyleyeceksin, ey şu köylü kulübesi üzerine eğilen ihtiyar ağaç?!..” Ben, her gördüğüm şeye bir tarih sorarım. Her varlıkta beni en çok mahzuz eden cihet, onunla alakadar olduğum anda geçen şeyler, kendi hususî hayatından bana ifşa ettiği sırlardır. **En büyük sanat, eşyanın ruhunu zapt ve teshir etmekten ibarettir; yani cüz’ü küll’e, her ânı bî-intihâ olan zamana rapt eylemektir.**

Alelaide bir ruhun alelade bir gözü ve tabi alelade bir sanatı olur. Her müşahit, kendisinde gördüğü ve kendisiyle beraber müşahede ettiği âlemden bazı şeyleri sürükler, götürür; tıpkı bir yıldızın fezadaki yolu üzerinde, müsadif olduğu muzî ve seyyar gözleri kendisine çektiği gibi... Bu derûnî cazibede her şey, tetabuk ettiği fikirlerin heyet-i mecmuasındaki servete nazaran, başka bir mevki alır. Zahirde en mühim görünen, en aşağı bir kıymete tekabül ettiği gibi, en ehemmiyetsiz görünen de en mu’tenâ mevkii alabilir; son sıradakiler ilk saftakilerle tebadül edebildiği gibi...

Kâinat ve insanıyeti bedîî bir noktadan görmek; onları ihsâsâtımızın bahşettiği tesadüflerle tamamen münfail bir surette tekrar ihya etmek değildir. Belki o ihsâsâtı sanatkârın orijinal benliğinden başka bir şey olmayan sabit bir had ile münasebettar kılarak tanzim ve tertip edebilmek ve diğer cihetten kâinat ve insanıyeti imkân nispetinde teksif eylemektir. [17] Sanatkârın eseri iyi bir surette rabıtar ve mütesanit bulunmayan anasırdan teşekkül etmiş ve benliği tam bir “küçük âlem = microcosme”dan mahrum bulunmuş ise, onun sanatı belki hayret-bahş olacak, fakat pek ömürsüz ve pek fâni kalacaktır. (Bodler, güzel hayret-bahş olandır, der) Hayret-bahş olan; ancak çok düşündürücü olmak, yani neticede az çok terkibî ve umumî bir mefhuma vasıl olacak surette müselsel bir teemmülü isticlap etmek şartıyla uzun zaman imtidat edebilir. Bana hayret vermeyi istiyorsunuz, kâinat huzurunda duyulan hakîmâne hayret mevhibesine bizzat sahip olmaya başlayınız. Bu türlü hayret, Eflatun nazarında **felsefenin mebdeidir**. Hayret edebilmek, ancak mütefekkiirlere hastır. Başkalarını hayrete düşürmek, onları bir an şaşırtıp afallatmak ise bir hokkabazlıktan başka bir şey değildir. Hayret-bahş şeyde en latif unsur, hakikaten güzel olandır. Bu alelittak yenilik değildir, belki var olanın, hakikî olanın yeniliğidir. Bunu görebilmek için az çok terkibî ve müvazeneli bir müfekkireye sahip olmak lazımdır. Bu türlü müfekkire, nâ-tamamıyet ve gayr-ı tabîîlikten ne kadar kurtulursa o kadar orijinal görünür; zira diğerlerinden daha tam, hakikî varlıkla daha ziyade münasebettar, binbir şekil ve manzara arasında onu başkalarından daha kuvvetle bize ilham etmeye muktedir ve müstait bir haldedir.

Sanatkâr, küçük bir işaretle tabiatı duyar ve anlar; daha doğrusu tabiatı duyuup anladığı bizzat kendidir. Tabiatın kekeleydiğini sanat söyler ve ona bağıırır: “İşte senin söylemek istediğini!” der.

Müzelerde kaideler üzerine konmuş bazı eski heykeller vardır ki [18] muhafızlar bunları istediği gibi çevirir ve muhtelif vaziyetlere korlar; bir takımının bazı aksamını ziyaya tevcih eder, bazı aksamını da gölgede bırakırlar. İşte sanat, şe’niyet karşısında böyle hareket eder. Bir şey ile o şeyin sanat tarafından verilen tasavvurunu tatbik etmek mümkün olsa, muhakkak bazı cihetlerden aralarında tefavüt olduğu müşahede edilecektir. Eğer eşya ile -yekdiğerine ne derece tetabuk ettiklerini görmek üzere- eşyanın tasavvurâtı arasında riyazî bir tevafuk ve ayniyet olsaydı, sanat mevcut olamazdı. Yok, her ikisi arasında tam bir adem-i müşabehet bulunsa ve telifiklerine de hiçbir veçhile imkân olmasaydı yine sanatın vücuduna ihtimal kalamazdı. Her iki hayalin hiç olmazsa esaslı noktalarda tevafuku lazımdır; fakat sanatkâr tarafından vücuda getirilen tasavvurun da yepyeni bir ışıkla parlaması ve ayrı bir istikameti haiz bulunması muktezîdir. Bir seyyah bana diyordu ki:

Bir dağın zirvesinde, fecir ilk, tepelerin uçlarını ışıkla noktalandığı zaman en sanatkârane bir ibdâa şahit olursunuz!. Evet, eşyanın rengârenk ziyalarla muhtelif şualar altında bambaşka görülmesinden ibaret olan bu yaratış, sanat eserinden başka bir şey değildir.

IV Mazideki Vakalara Dönüş: Hatıranın Şiiri

I-

İptizalden tevakki etmek ve şe'niyetleri olduklarından başka türlü göstermeksizin güzelleştirmek için muhtelif çareler vardır. Bu çareler, bizzat “tabiatçılık = naturalisme”e müsait bir “mefkûrecilik = idéalisme” vücuda getirirler. Bu ise bilhassa eşya ve vakıaları zaman ve mekanda uzaklaştırmak ve binnetice bizdeki tecazüp ve tesanüt hislerinden mürekkep olan âlemi, ufkumuzu genişletecek surette tevsî etmekle olur. [19]

Zamanda uzaklaşmak meselesinde bilhassa şu nokta câlib-i nazardır ki o da hâl-i hazırdaki benliğimizin mazideki benliğimize karşı duyduğu tecazüpten başka bir şey olmayan hatıranın bizde tevlit edeceği bedî tesirin ne mahiyette olacağıdır. Sanat hatırayı taklit etmelidir; zira onun gayesi muhayyile ve hassasiyeti hatıraya tevafuk edecek tarzda faaliyete sevkettir. Esasen, sanatın şiiri kısmen “hatıranın şiiri” demek olmaz mı? Sanatkârın muhayyilesi ancak hafızanın bizde husule getirdiği hayaller üzerine çalışmaktadır. Fakat hafıza da hatıralarında bazı bedî anâsırı ihtiva etmelidir. Filvâki başlıbaşına hatıra, Spencer’e nazaran, bedî heyecandan tamamen başka evsaf arzeder. Bu, muhayyilenin bir oyunudur; artık mevzuu mevcut olmayıp tamamıyla maziye ait olduğu için hasbî ve gayr-ı intifâî bir oyun. Bundan başka hatıra, en kolay ve cehdi pek az istilzam ettiren tasavvurlardan ibarettir. Halbuki romancı ve şairin en büyük sanatı bizde kuvvetli hatıralar uyandırmak değil midir? Biz güzeli ancak bazı şeyler hatırlattığı zaman hissetmez miyiz? Sanat eserlerindeki güzellik de kısmen bu yad ve hatıradaki canlılığın az veya çok olmasından ibaret değil midir? Zaman, ekseriya eşya ve hadisat üzerinde, bir an sadakatten inhiraf etmeyerek onları güzelleştirmeye çalışan bir sanatkâr gibi, kendine has olan sihir ve füsunu ile daima icra-yı tesir etmektedir.

Hatıranın gördüğü iş, ilmî bir tarzda işte bu suretle izah edilebilir. Hariçten aldığımız bütün intibalar mevcudiyetlerini idame için müfekkiremizde şedit bir mücadele-i hayat geçirirler; bizde kuvvetli tesir yapmayanlar silinir gider, ancak şiddetlileri mevcudiyetlerini temdide muvaffak olur. Bunu bir misal ile gösterelim: Bir ırmağın kenarında küçük bir orman; bu manzarada geçici olan şeyleri, dikkat etmeden gördüklerimizle manidar olmayan ve telkin edici tesirden mahrum bulunan neler varsa hepsini birer birer unutacağız. Eğer hafif ise duyduğumuz yorgunluğu, her türlü ehemmiyetsiz endişeleri, dikkatimizi oyalayan bin türlü eşyayı da unutacağız. [20]

Ancak derin olan ve bizde canlı, uzun zaman silinmeyecek izler bırakan intibalar baki kalacaktır: orada teneffüs ettiğimiz havanın ciyadeti, üzerine bastığımız otların yumuşaklığı, yaprakların renkleri, ırmağın yilankavi akışı gibi.. ilh. Bu bariz çizgilerin etrafına gölgeler inecek ve onlar yalnız ve yalnız derûnî ışıkların parıltıları altında görüneceklerdir. Başka türlü söyleyecek olursak diyebiliriz ki tâlî ve firarî intibalara dağılacak bütün kuvvet; böylece toplanmış ve temerküz etmiş bulunacak ve husule gelen netice, bütün maneviyetimizle kendisine teveccüh edebileceğimiz, tamamıyla bedî evsafı hâiz tam bir hayalden ibaret olacaktır. Umumiyetle câlib-i nazar olmayan görüşler ve faydasız teferruat; bedî heyecanı öldüren şeylerdir. Bu türlü âmilleri bertaraf etmek

suretiyle hâtıra, ittisâa müsait bir vaziyet iktisap etmiş olur. Bu ise meşhudatı avarızdan tecrit ile güzelleştirmekten başka bir şey değildir.

Fazla olarak hâtıra, ancak ya zevk-bahş veya ızdırap-âver olanı muhafaza için, güçlülkle husule gelen intibâata kalbolmaya mütemayildir. Pek malumdur ki zaman, büyük kederleri tadil ve tahfif eder. Fakat onun kaybettirebileceği şeyler; küçük kederler, ehemmiyetsiz hastalıklar, hayatın bilâ-tevakkuf geçtiği ufak tefek arızalardır.

Soluk ve renksiz olan hâtıralar, eşyanın ziyadar cihetlerini bizden saklayan bir sis gibi, eriyip gidiyor. Ancak, hayatı yaşamak külfetine değer bir hâle sokan nadir anların müessir ve devamlı olduklarını görüyoruz. Bu huzuzât ve bazen onların yerine kâim olan ızdıraplar; haddizatında büyük bir kıymet-i bedîyyeyi hâiz olmakla beraber bütün mazimizi imla ederler; her ne kadar hayatımızın seyr-i tabîsi bî-teraf yani ne fazla neşe verici, ne de ziyade muzdarip edici ise de...

Şubattayız; tarlalar gözle görülemeyecek surette karla örtülü. Bu akşam güneş batarken bahçeye çıktım. Nazarı okşayan karların üzerinde yürüyorum. Başımın üzerinde, sağımda, solumda çalılar, [21] ağaçların dalları mini mini kar yıldızlarıyla parlıyor. Her şeyi örten bu bakir beyazlık, batan güneşin son ışıklarıyla kırmızı bir gül rengine bürünüyor. Elma ağaçları, bademler, güle benzeyen şeftalilerle ot filizlerine varıncaya kadar bütün nebatlar çiçeklenmişlerdi. Yeşilliği olmayan, biraz soluk bir bahar, her şeyin üzerinde parlıyordu. Fakat bütün bunlar soğuktular. Üşüten bir rüzgar, bu geniş çiçek tarlasını, titreten nefesiyle yalıyor ve ağaçların beyaz tunçları, kendilerine dokunan parmakların uçlarını donduruyordu. Bu soğuk ve ölü çiçekleri görerek içimde uyuyan binlerce tatlı hâtıraları uyandırdım ve düşündüm; o hâtıralar ki, onlarda bahar ve gençliği tekrar bulmaya çalışırken bazen kendimizi kaybederiz.

Geçmiş zamanlarımız; benliğimizin derinliklerine yağın ve orada tebellür eden karlar gibidir. Bu suretle mazimiz nazarlarımıza sonsuz ve latif manzaralar açıp bizde ziya ve serap tesirleri yapar ve yeni yeni bersamlar vücuda getirir. Maziye karışan ihtiraslarımız ancak manzaradan ibaret kalmıştır. Kendi hayatımız, artık kendimize bir tablo, yarı canlı bir eser hissi verir. Bu karların altında yaşayan ve tekrar yaşamaya âmâde bulunan heyecanlar, ancak çok derin ve müessir olanlardır. Böylece hâtıra, heyecanlarımız üzerine istinat eden bir hüküm gibidir.

Bütün söylediklerimizden şunu istintaç edebiliriz ki o da sanatkârın üzerinde çalıştığı en rasîn esasın hâtıralar olduğudur. Nitekim Ojeni de Geren, kardeşinin hâtıralarıyla dolu kağıtları karıştırırken: “Bu ölü şeyler, bana diriliklerinden daha ziyade tesir ediyor. Tekrar hissetmek, ilk defa hissetmekten daha kuvvetlidir” demişti.

II-

“Klasik Mektep”¹⁴, zamanda uzaklaşmanın bedîî tesirini pek iyi takdir etmişti; fakat onların takip ettikleri tarz, vakıaları [22] mücerret bir maziye ircâ’dı. Mesela Rasin’in Yunanlıları, ancak kendi yaşadığı devrin ve tarihin Yunanlıları idi. Bu tarih, ekseriya asıl Yunanlıları bize gösteremeyen basit bir etiket veya adetten ibaret kalyordu. “Tarihî

¹⁴ Ali Canip beğın Epope isimli broşüründe bu hususta malumat vardır.

Mektep" ise vakıâtı bilakis müşahhas olan zamana ircâ' ediyordu. Hakikatçilik yapıyordu; fakat aynı zamanda maziye, ona avdet ve onun uzaklığından istifade ederek hayalîleştiriyordu da... Fazla îzâhâtta bulunmamakla beraber Spencer, evvelce insanlara müfit olan şeylerin maziye karıştıkları zaman güzel göründüklerini söyler. Bize göre bu vakıanın muhtelif sebepleri vardır. Bir defa insanlara yarayan şeyler aynı sâika ile onları alakadar eder. İşte bir rezze, bir alet, bir çanak!.. Bunlar ecdadımızın işine yaramış şeylerdir, tabi bizi de alakadar ederler; fakat artık biz onlardan bugün istifade edemeyiz. Onun için, rûzumuza hayatın zarurî olarak verdiği iptizalden onlar hemen kurtuluverirler ve bizde gayr-ı intifâî bir tecazüp ve alaka uyandırırılar.

Tarihin en mühim vasıflarından biri, bütün vâkıaları büyültmesi ve şiirleştirmesidir. Tarih îânesiyle ancak güzel ve muhteşem evsafı kabule müsait bir tasfiye yapılmaktadır. Bu sayede tarihteki en yabancı ve âdî mevzular; müptezel, umumî ve âmiyâne evsaktan sıyrılırlar.

Mazideki şeylerden ruhumuzda ancak basit bir hayal, onları vücuda getiren esaslı hissiyatın ifade ettiği mana kalır. Basit ve esaslı olan şeyde kıymetsiz ve yabancı cihet bulunmaz. Eski devirler, mazinin tasfiye ettiği bir hakikatten başka bir şey değildir.

V

Deha, tecazüp ve ünsiyet kudretidir

Le génie, puissance de sympathie et de sociabilité

Bize göre sanatkâr ve şairdeki deha; ancak yeni bir âlem, canlı [23] varlıklardan mürekkep bir cihan yaratmakla kendisini tatmin edebilen fevkalade şiddetli bir tecazüp ve pek kuvvetli bir ünsiyettir. Deha, bütün hakikî sevgiler gibi, hayat ibdâ' etmeye ve ona feyiz ve servet vermeye şiddetle mütemayil bir muhabbettir. Deha, her şeyi anlamak için her şeye karşı meftuniyet hissetmelidir. Hakikat daima düşünmek suretiyle elde ediliyorsa, ilimde hakikati düşünmek için de evvela onu sevmek lazım değil midir? Darwin der ki: "Derecesi ne olursa olsun âlim olmak sıfatıyla kazandığım muvaffakiyeti temin eden bir çok evsaf ve şerâit-i zihniyye vardır ki bunlar arasında en mühimleri şunlardır: ilim aşkı, herhangi bir mevzu üzerinde düşünmek için sonsuz bir sabır, vâkıâtı cem ve müşahede kudret ve mahareti, akl-ı selîme muvafık bir keşif ve ibdâ' vasıtasına malikiyet.."

Bu muhtelif evsaf arasına, Darwin'in bizzat bahsetmediği, fakat terceme-i hâlinin bize bildirdiği bir tanesi daha var ki onu da ilave etmelidir: bu da gördüğü şeyleri kendisine sevdiren "muhabbet melekesi"dir. Daima ittisâa müsait bir alaka ile en süflî mahlukata ve en küçük teferruata bile ehemmiyet atfetmek. Nebatâtı sevmek, haşeratı sevmek; pençelilerden kanatlılara kadar bütün hayvanlarla alakadar olmak..

Darwin'in tefahür ettiği "ilim aşkı", ilmî mevzular için duyulan şiddetli ihtirasta, canlı varlıklara karşı beslenen muhabbette ve nihayet alemşümul tecazüpte gizlenir. Sanatkâr ve şairin dehasındaki hususiyet, yalnız kendisini muhit olan haricî şerâitten, manevî muhitin ve hatta doğuşunun tesiratından, mensup olduğu cinsiyetten, nihayet müktesep olan evsaf ve hatalardan da kurtulabilmektedir. Deha; kendisini başkası yerine koymak; hayat ve iradenin îkâd ettiği kıvılcımlarla, yaşanılan bütün vakıaların altından kendi mevcudiyetini keşfetmektir.

Sanatkâr, şair, romancı kendi şahsiyetini yaşamalıdır.

Fakat bu yaşayış sathî bir surette değil, hakikatte ona nüfuz [24] edebildiği kadar derin olmalıdır. Kudretli hayallerle mücehhez bir sanatkâr; yarattığı şahsiyetlerden her birini, basit bir mahsul veya kendisinden alelade bir kopyası olmaksızın, kuvvetli bir alaka ile sevebilmek için çok zinde bir hayata malik olmalıdır. Yalnız şahsî hayatının iktidar ve istidadiyla yeni ve büsbütün başka bir hayat ibdâ' edebilmek; işte bütün mübdi'lerin halle mecbur oldukları mesele!..

Tamamıyla mübdi' denilebilecek bir deha için, yaşadığı muhitte kendisine nazaran hakikî olan hayat, ancak vâki ve mümkün olan hayatın muhtelif eşkâli arasından derûnî bir görüşle bizzat zapt ve teshir ettiği arızî vâkıaları muhtevidir. Nitekim bu kâinat, bir riyâzî için hatlar ve adetler arasında kombinezonlar yapmak hususunda kendisine her şeyi temin edecek derecede zengin addolunamaz. Ve onun nazarında bizim fezamızdaki buutlar, nâ-mütenâhî imkânlardan ancak bir kısmının tahakkukundan başka bir şey değildir. Kimyager için de öyle değil midir? Tabiatıta yekdiğeriyle imtizaç eden cisimler, ancak eşyanın muhtelif unsurları arasında vukua gelen sayısız birleşmelerden bir kısmıdır. Hakikî şair nazarında da canlıdan elde edilen herhangi bir vasıf veya müşahede ettiği herhangi bir şahıs başlıbaşına gaye değil, ancak tabiatın îkâ' edebildiği nihayetsiz kombinezonları keşfe yarayan bir vasıttan ibarettir.

Deha, "olan"dan ziyade "olabilecek"le meşgul olur. Yani "muhakkak"tan fazla "mümkün"e müteveccihtir. Dâhinin şe'nî âlemdeki vaziyeti, evvelce dört buutlu bir fezada yaşamış da sonradan bu üç buutlu mekana düşmüş gibidir. Onun içindir ki deha, bizim bu hakikî ve tabîî âlemden hiçbir şikayetimiz olmadığı halde durup dinlenmeksizin şe'niyetleri aşmaya çalışır. Mefkûrecilik, bir kusur olmadıktan başka deha için bir şart-ı esasîdir de... Yeter ki bu mefkûre, imkânların hududunu aşmasın! Bu iki lâzımeyi birleştirerek diyebiliriz ki hakikî deha; bir taraftan şe'niyetlerin mâverâsında yaşayabilecek kadar geniş ve kayıtsız, diğer cihetten imkânlardan tegâfûl etmeyecek derecede mantıkî olmalıdır. [25]

VI

Sanatın esası ne tasannuda, ne oyundadır

I-

Sanat sırf bir ihtiras olmaktan ziyade bir tesir ve amel, bir hüner ve oyun olmaktan daha çok hakikî bir **ihtiyaçtır**. Böylece sanat, ifade ettiği hakikatle birtakım ef'âl ve hareket husule getirmeye çalışır. Hazin olmayıp da pek şiddetli olan bedîî heyecana, doğrudan doğruya harekete inkılap eden teheyyüçler arasında tesadüf ederiz ve bu türlü heyecanlar ancak harekete inkılap etmek suretiyle tatmin edilebilirler. Ispartalılar "Tirte = Tyrtée"nin¹⁵ mısralarındaki güzelliği kendilerini harpte teshir ettiği zaman bütün ana

¹⁵ Tirte milattan 668 sene evvel yaşamış Yunanlı bir şairdir. "Ispartalılar Misineye karşı Atinalılar'dan imdat istediklerinde Atinalılar makam-ı istihzada kendilerine, topal ve bir gözü kör olan bu şairi göndermişlerse de Tirtiyus gayet müşevvik ve müheyyiç eş'âr nazmedip meydan-ı harpte okumakla Ispartalılar'ın galibiyetini temin etmiş. Fîmâba'd Ispartalı olup muharebelerde eş'ârını okurmuş". Kamusu'l-A'lâm.

tene? varıncaya kadar hissediyorlardı. Nitekim Almanlar da Korner¹⁶ yahut Uhland¹⁷'in şairlerinden aynı şekilde müteessir oluyorlardı.

İhtilal-i kebir'in gönüllü askerleri kuvvetle muhtemeldir ki "Marseyiyez = Marsaillaise" in¹⁸ verdiği en büyük heyecanı ancak Jamap¹⁹[26] tepeleri üzerinde bu millî şarkıyı yek-âvâz olarak söyledikleri gün duydular. Jozef Verne'nin²⁰ fırtınayı iyice görmek için kendisini bir geminin direğine bağlatması bu hususta verilecek misallerin en kuvvetlilerinden biridir. Bu ressamın hem müşahit hem de fail olduğu için ummânın ulviyetini az hissettiği mi iddia edilecek? O halde daha ileriye gidelim; bu zat bilfiil ummân ile mücadeleye memur olsa, geminin coşkun deniz üzerinde sevk ve idaresine bizzat vaz-ı yed etse idi yine onda tahassul edecek bedîî heyecan zayıflamaktan uzak kalacaktı. Ve "Kant"ın dediği veçhile ulviyet hüsnün, kendisinde tevellüt ettiği -insan ve tabiat gibi- iki mütenakız unsuru daha iyi anlayacaktı.

Ben göklerin ulviyetini ancak bin cehd ile tırmandığım dağların üzerinde daha iyi zapt ve idrak edebilirim. O zaman bana -sanki bizzat âsumana dahil oluyorum- hissi gelir. Attığım her adımda onu biraz daha fethettiğimi kuvvetle zannederim; nihayet nâ-mütenâhiyet arzusu şiddetini artırdığı nispette hadd-i kusvâsına vasil olur.

Güzeli hissetmek hususunda fiil ve hareketin ehemmiyetini gösterecek olan şu noktayı bilhassa kaydedelim; bazılarının iddia ettiği gibi tasannu asla güzelliğin zarurî şartından biri değildir. Şiller ve muakkipleri sanatı tasannua ircâ' etmek suretiyle sanatın dûçâr olacağı hatalardan birini kabul etmiş oluyorlardı ki bu, ne hayat ve ne de hakikî fâiliyet verebilecek kudrette bir unsur değildi.

Yekdiğerine uzak iki misal alalım; farz ediniz ki Öripid²¹ ile Korney'in trajedilerindeki en mühim sahneler aktörler tarafından temsil edilecek yerde bizzat gözlerinizin önünde yaşamış bulunuyor. [27] Yine farzediniz ki Ogüst'ün rahm ü şefkatine, Nikomed'in kahramanca avdetine, Poliksen'in yüksek feryadına bizzat şahit oluyorsunuz. Acaba bu hareket ve bu sözler, hakikî, yaşayan ve nazarlarımızın altında çarpınıp çırpınan şahıslar tarafından söylenildiği için güzelliklerinden kaybedecekler midir?!.. Bu ise Mirabo ve Danton'un tehlikeli bir vaziyette bilbedahe söyledikleri nutukların, hâzır bilmeclis olan sâmi'lerden daha fazla, onu başkalarından dinleyenler üzerinde bedîî tesirler yapacağını iddia etmek gibi olmaz mı?

Tasannu, sanatta güzelliğin bir şartı olmayıp belki onun âdî bir taklididir. Hayat ve şe'nîyet; işte sanatın hakikî hedefi!.. Filvâki gayesi hayat olan sanat, vücuda getirdiği eserlere hakikaten sahihten can verebilecek kudrette değildir. Bu itibarla Mikelanj ile Tisien kudreti nâkıs olan ilahlardır. Hakikatte Mikelanj'ın "Gece"si hayatı ifade maksadıyla

¹⁶ Korner; 19. Asır Alman şairlerinden.

¹⁷ Uhland; Alman şairlerinden (1787-1862).

¹⁸ Marseyiyez; Fransızlar'ın 1792'de İhtilal-i Kebir esnasında yapılmış meşhur millî şarkıları.

¹⁹ Jamap; 1792'de Fransızlar'ın Avusturyalılar'a karşı kazandıkları muvaffakiyete sahne olan şehir. [Güneybatı Belçika'daki Jemappes şehri.]

²⁰ Jozef Verne; 1714-1789 Fransız ressamı; deniz resimleriyle meşhurdur.

²¹ Öripid = Euripide; eski Yunan'ın en meşhur hâile-nüvisidir. Milattan dört buçuk asır evvel yaşamıştır. Seksen dört hâile yazmış ise de ancak on sekizi mevcuttur. Şair Sofokl en bîaman rakibi idi.

vücuda getirilmiştir.²² Bir şair ondaki derinliği fark etmeksizin, tablonun altına “uyuyor” sözünü yazmıştı.

Sanat, beşerî mefkûrenin uykusu ve yarı ölgün bir halidir ki kalkınıp yürümeye muktedir olmayan sert bir taş veya düz bir muşamba üzerine tespit edilmiştir. Umumiyetle taklit ibdâa doğru gider. Fakat [28] tasannu, hayat içinde kaybolmaya mütemayildir. Son bir tahlil neticesi olarak deriz ki sanatın gayesi hayattır ve sanatkâr, ancak yalan yapmadığına, uydurma şeyler vücuda getirmediğine bizi ikna için kendiliğinden ilaveler yapar.

II-

Güzel bazen harekatta, bazen ihsâsatta, bazen hissiyatta keşfolunabilir. Hareketlerdeki güzelliğin birinci vasfı kuvvettir. Kendimizde izzet-i nefis hissetmekte, kudretimizi bir takım mânilere tevcih eylemekte veyahut başkalarının kendi kuvvetlerini kullandıklarını görmekte büyük bir hazz-ı bedîi duyarız. Güzelliğin ikinci vasfı ise âhenkdir; vezin ve tertiptir. Yani hareketin muhit ve gayesine tetabukudur.

Hareketin bedîi evsafi bunlar olduğuna nazaran -işteki değil- fakat oyundaki hareketler başlıbaşlarına bu evsafın tahakkukunu temin edemezler mi?

Bize göre bu tamamıyla meselenin zahirî kısmıdır. Hakikatte iş de bedîi hareketlerdeki oyun kadar bu evsafın tahakkukuna medar olabilir. Bir iskele üzerinde bir takım amelenin bir taşı elden ele geçirdiklerini görüyorsunuz. Ağır taş yavaş yavaş onu tutan ve gittikçe yorulan kollar üzerinde yükseliyor. Bu tabloda, yapılan işin istihdaf ettiği gayeye mutabık bir güzellik yok mudur? Aynıyla koca kalasları yerden kaldırmak için ipi çeken amele; terleye terleye kürekleri çeken bir adam; demir döğen demirci gördükleri işde güzeldirler. Hatta onların sarf ettikleri cehtlerle alınlarından dökülen zahmet terleri de güzeldir. Çalışkan ve hamarat bir evrakçı, kendi cinsinde, bir dansöz kadar zarif olabilir. Bir ressam için bir evrakçı, bir dansözden daha cazip bir mevzudur.

Dinç bir meşe ağacına, baltasını sert adalâtıyla kaldırarak savlet eden bir oduncu, bizde ulviyet-i hüsne yakın duygular uyandırabilir. Bütün bu adamlar muayyen bir maksadı takip ederler; hareketlerinin tanzimine [29] esas olan ve onlara yumuşaklık veren “ritim = rythme”²³ ancak maksat ve gayeyi tetkik ve bütün kuvvetlerinin bu gayeye doğru teksifiyle tezahür eder. Bu suretle hareketteki bedîi vasıf, azalmış olmak şöyle dursun, daha bariz bir tezayüt gösterir.

²² Bu tabloda gece, uyuyan bir kadın suretinde tahayyül ve tasvir edilmiştir. Bedîiyyat mütehasısları gece ile uyku arasındaki münasebet ve müşabeheti bundan daha canlı surette göstermenin pek güç olduğunu, “Gece” tablosunun resimde bir sehl-i mümteni addedebileceğini söylerler.

²³ “Ritim” umumî manada, muayyen anlarda muayyen şiddet ve hıffette vâki olan hareketlerdeki bir keyfiyettir. Mesela fazla coşkun olmadığı zamanlarda deniz dalgalarının sahile çarptıkları zaman çıkardıkları sesler “ritimli = rythmique”dir. Çünkü bunlar birbirine yakın şiddet ve hıffette ses çıkaracak surette ve muayyen fasılalarla yekdiğerini takip ederler.

Bu tabir musıkî ve şiirde hususî manasıyla müstameldir. Şiirde ritim şairin ruhî hâlâtındaki teakup ve tevâlîden husule gelen derunî âhenktir ki vezin bu derunî âhengin haricindeki tezahür ve tecellisinden başka bir şey değildir.

Bu telakki ile, hareket meselesinde Spenser'dan büsbütün başka bir neticeye vasıl olmuş bulunuyoruz: eğer uzvun, faydayı istihdaf eden bir gayesi olmaksızın faaliyette bulunması demek olan "oyun", bizzat bedî bir şey ise, a'zânın makul bir gayeye matuf olmasından ibaret bulunan "iş" oyun kadar ve belki ondan daha ziyade bedî olmak iktiza eder. "İş"de ekseriya daha fazla zarafet bulunması, onun büyüklük ve güzellikten daha çok hissedar olduğunu gösterir. Şiller "insan, ancak oynadığı nispette tam ve kâmil" demişti. Bilakis, bunun zıddını söylemek lazımdır: "insan, çalıştığı derecede tam ve kâmil". Beşerin hayvana, medenînin vahşîye tefevvuku hep iş nokta-i nazarındandır. [30]

VII

Hoş ve Güzel L'agréable et le beau

Bütün ihsaslarda bedî bir cihet bulunduğuna göre bir ihsas ne zaman ve nasıl bu vasfı haiz olabilir? Bizce, mahiyetinde az çok bedîyat bulunmayan bir hakikate saplanıp da çok mürekkep ve çok meş'ur bir haz elde etmek kâbil değildir. Bir ihsas veya bir his, menşeleri ne olursa olsun, her biri ayrı ayrı sanat sahasına yabancı oldukları takdirde yekdiğeriyle âhenkdar bir surette imtizaç ederek bedî bir mana iktisap edemez ve asla bedî bir mahiyeti hâiz olamazlar. İşte pencere içinde boş bir saksı!.. Bunda güzellikten eser yoktur. Fakat... yürürken burnunuza güzel bir çiçek kokusu geliyor, onu teneffüs ediyorsunuz. Bakıyorsunuz ki şimdi saksıda kokusu size haz veren mütevazi bir çiçek var. Bu nebat yaşıyor ve kokusu onun hayatına en bariz bir işarettir. Saksı, sanki bu hayata iştirak etmektedir ve onun nâciz vücuduna zarf olmakla güzelleşmiştir.

Kuvvetli ve zinde bir hayat yaşamak bedî bir şeydir. Fikrî ve ahlakî bir hayat yaşamaksa bunun a'zamisine malik olmaktır; ne ulvî mazhariyet!.. "Hoş" parlak bir nüveye benzer; güzellik onun şaşaadar hâlesini vücuda getirir... Fakat nasıl ki her menba ziya, etrafına ışık saçmak isterse her hazda güzel olmaya, bedî bir mahiyet iktisap etmeye çalışır.

Sade hoş ve zarif kalmak, noksan ve kısır kalmaktır; halbuki güzellik, bilakis, derûnî bir feyiz ve mebzuliyettir.

Sanat daima, mevcudiyetimizi sarsan hisler kadar diğer bütün ihsaslarımıza da fevkalade bir füşat ve vüs'at vermeye cehdettiği gibi hayat da aynı istikamette ve buna mümasil bir gayeyi istihdaf eder surette [31] faaliyette bulunur. Çünkü "hoş"la "güzel" dediğimiz şey arasında ancak bir, derece farkı vardır. Onun içindir ki hoş dediğimiz şey -ki bizzat hayatın kendisine aittir- daima güzel olmaya mütemayildir. İşte bu, beşerin tekamülünde daima tahassul etmek isteyen ve daima tahassul edecek olan bir vaziyete delalet etmektedir. Hazlar, hatta bedenî olan huzuzat bile yavaş yavaş zarafet peyda ettikçe ve ahlakî fikirlerle de karışıkça tedricî bir surette bedî olacaktır. Terakkinin son haddi olmak üzere bütün hazların güzel, bütün zarif hareketlerin sanatkârane olacağı gün tasavvur edilebilir. Kendilerine dokunulduğu zaman ancak güzel sesler veren fevkalade hassas musikî aletlerine benzediğimiz zaman, en hafif bir darbe manevî hayatımızın en derin yerlerine kadar bizi tanîndar edecektir. Bedî tekamülün menşesinde, ibtidâî varlıklara baktığımız zaman, hoş sıfatını verebileceğimiz ihsasların kaba ve sadece uzvî

kaldıklarını görürüz, çünkü bu ihsâsât inkişaf ve tenemmüv edebilecek fikrî ve ahlâkî bir muhite tesadüf etmez. Nitekim hayvanda “hoş” ile “güzel” gayr-ı kâbil-i tefriktir.

İnsanın bu iki şey arasına az çok itibarî bir fark koyması; onda, hâlâ, beşerî olmaktan daha fazla hayvanî heyecanların bulunduğunu gösterir.

Diğer cihetten zihnî denilen huzuzatı da daima “bedîî” denilmeye layık görmeyiz. Zira bunlar her zaman ruhumuzun derinliklerine, muhabbet ve cemiyet sevk-i tabîîlerinin vücuda getirdiği âleme kadar nüfuz edemezler ve ancak çok dar hazlar husule getirmekle kalırlar. Halbuki biz, tekamül nokta-i nazarından mülhem olarak, üçüncü ve son bir devir bulunduğunu keşfedebiliriz ki onda, bütün huzuzat, a’zâ-yı havasden gelen anasırdan başka, fikrî ve ahlakî anâsırı da ihtiva edecektir. Bu yalnız muayyen bir uzvun tatmininden ibaret kalmayacak, belki o ferdin bütün maneviyetini tatmin eyleyecektir. O zaman hoşla güzel arasında menşedeki [32] ayniyet, yeniden tahakkuk edecek ve hoş dediğimiz şey, güzele dahil olacak ve ona inkılap etmiş bulunacaktır.

Bu takdirde sanat, ancak varlıkla bir olacaktır. Şuuru büyütmek ve sahasını genişletmek suretiyledir ki hayatta mündemiç olan âhengi mütemadiyen elde etmeye muvaffak olacağız. Binnetice her neşemiz güzelliğin esrar-âlud evsafını iktisap edebilecektir.

VIII

Sanatın En Yüksek Mevzuu: Ahlakî Heyecan

Bizde uyanabilen heyecanların en bedîîsi, ahlakî takdir ve meftuniyettir. Tamamen doğru olmasa da, Korney’in inandığı şu telakkîye göre, roman ve dram şekkârları içinde en ziyade alakadar olduğumuz şahsiyetler, bizim hayret ve takdirimizi celbe en ziyade muvaffak olanlardır. Bilakis, ahlakî nakîsalar tabîî bir aksülamelle bizde bir hiss-i ahlakiden başka bir şey olmayan istihkârı husule getirdikleri takdirde bedîî bir nefret uyandırmaktan da bir an geri kalmayacaklardır. Sanat, cemiyetin hayatında esas olan uluvv-i cenap ve muhabbet hisleriyle yaşar. Bizdeki hissiyat, mevcudiyetimizin hariminde gizlenen ve bizi harekete sevk etmek için lazım olan kudreti iktisap etmeksizin uyanmak isteyen hodbin ve yarı barbar hislerden ibaretse bunlar kendi kendilerini yiyerek tedricen zayıflamaya mahkum olacaklardır. Bedîî tekamül, daima ahlakî tekamülü takip eder. İnkâr götürmez ki yalnız hodbin ve tahripkâr hissiyata kıymet veren bir sanat eseri kıymetsiz ve bilhassa istikbalsiz bir mahsuldür. Bugün İlyad’dan bile ne kalacaktır? Bir ihtiyarın duası, bir kadının kocasına vedaı, yani iki yüksek hissin vücuda getirdiği tablo... Ebediyet içinde var olabilmek için ahlaksızlıkta kalmamış bulunmak lazımdır. [33]

Bizde kaba ve ibtidâî duygular tevlit eden bir sanat; üfûle mahkum tiplere bizi ısıdırmak ve bizde ibtidâî zamanların bakayasını yaşatmak suretiyle maneviyetimizin seviyesini alçaltır. Hayret ve meftuniyet hissi ise bizi yükseltir ve bizde hakikî hayata tevafuk ettiği nispette tam ve o derecede samimi olmak şartıyla bedîî bir haz husule getirir. Zira bu his, ca’lî olamaz. Gerek efsane veya tarih tarafından, gerek hayalî veya hakikî bir görüşle vücuda getirilmiş olsun; hayret ve takdir, muhakkak ahlakî bir hükme ve ciddî bir esasa tekabül eder. Bu, fazla olarak manevî salahın da bir alamet-i mahsusası addolunabilir. Çünkü hayret ve takdir ile kalbimiz dolduğu zaman hakikaten yüksek ve iyi

bir insan oluruz, kendi fevkimize yükseldiğimizi hissederiz ve nihayet ruh, takdir ettiği şeyle hemseviye olur. Bu noktada sanat, şe'niyetle temas ve bizzat şe'niyete inkılap eder.

Temaşasına daldığım şey ne ise ben o olmak isterim ve bir dereceye kadar o olurum. İşte burada şu Eflatunî itikat tahakkuk edecektir:

“Güzeli görmek, manen yükselmek ve bâtinen güzelleşmektir”.

Bu meselede biz İngiliz mektebinden büsbütün aykırı neticelere vasıl oluyoruz. Başka sahalarda olduğu gibi hissiyat vadisinde de güzel ile iyi, güzel ile ciddî yekdiğerinden ayrı olacakları yerde bilakis birbirlerine karışıyorlar. Ahlakî güzellik, sathî ve gayesiz bir faaliyetin tamamıyla zıddıdır. İlmî nokta-i nazardan, güzel bir his, güzel bir temayül, güzel bir karar; hayatın cinste ve fertteki tekamülüne müfit oldukları nispette güzeldirler.

IX

Tabiatın bende tevlit ettiği his

Bütün bedîî hisler içinde en mübalağalı şeklinde bile olsa derece [34] itibarıyla faydası diğelerine mütefevvik olan, tabiata karşı duyulan histir. Bunda zihnî melekeler uzvî sıhhatin müvazenesini katiyen ihlal etmez. Belki hıfzussıhha ile tam bir tevafuk arz eden yegane duygu budur denilebilir. Tiyatro, musıkî ve saireye karşı duyulan şedit bir alaka sıhate zarar verebilir. Halbuki tabiata karşı duyulan aşk ile ancak uzviyet, kuvvet ve müvazenet iktisap eder. Hava ve ziya!.. Eski Yunanlılar'ın açık havada tefelsüf etmek, bahçede ve ağaçlar altında hikmet-i hâdisatı düşünmekte ne kadar haklı olduklarını bilmiyorum; fakat muhakkak ki bir güneş ziyası bazen loş bir odada açık kitaplar önünde yapılan uzun temaşadan daha iyi bir surette bize kâinatı anlatır.

Tabiatın verdiği bedîî heyecan ile sanatinkilerini mukayese ediniz; birincinin tefevvukunu derhal hissedeceksiniz. Sanat, büyük ve hakikate en yakın görünen sanat bile, hakikî âlemin gayr-ı sadık bir tasavvurundan başka bir şey olamaz. Zira sanat ağlatan veya güldüren şeylerle en câlib-i nazar olan hususatı meydana koymak için yine bu âlemden intihaplar yapmaya ve hayatın asıl mevcudiyetini hâsıl eden şeyleri ihmal etmeye mecburdur. Haddizatında ve vasatî olarak alındığı takdirde hayat ne gülünç ne de korkunçtur. Halbuki sanat eserlerinde görülen hayat, mutlaka ya komik, ya trajik olur. Sanat eserinin gayesi alakadır ve ifade ettiği hakikat bu alakaya tâbidir. Halbuki hayatın gayesi yine kendisindedir. Sanatın ve bilhassa muasır sanatın bedbin oluşu hep bundan neşet eder. Sanatkâr ne kadar mahir ve müstait ve sanatın esaslarını kavramaya ne kadar muktedir olursa, o nispette hayatın hem gülünç hem de ızdırıp-âver cihetlerini arayacaktır. Varlık, sanatkâr nazarında acıma veya gülme husule getirmek arzusuyla ya bir “hâile = drame”, veya bir “mudhike = comédie” olacaktır.

Yalnız sanat âlemine kapanıp yaşamak, tıpkı ömrünü tiyatrodan geçirenler gibi, sun'î bir muhitte hayat sürmektir. En güzel şiirde ve en nefis sanat eserinde de daima ihtirazı lazım gelen sun'î, ve hakikî hayattan [35] uzak şeyler vardır. Hayal oyunları ekseriya hileli zarlar gibidirler. Sanat sade hayal ile beslendiği için biraz sıhate muzır ve bir parça, müvazenesiz olan şeyleri de ihtiva eder. Halbuki en yüksek güzellik, tabiata ait olandır. Bu

daima sıhîdir, tezyin ve tezyinin istilzam ettiği aldanışlardan bizi tenzih eder; çünkü, tabiat her zaman, olduğu gibi görünür. İtimat edelim ki en yüksek bedîî terbiye, bizde tabiata karşı en canlı bir his ve alakayı tevlit edecektir. Bu ise bilhassa “kâinat = cosmos”u vecd ile temaşada zâhir olur. Varlık huzurunda duyduğumuz bu ulvî heyecanda, bedîî his ile her türlü zevâitten tecrit edilmiş olan dînî his yekdiğerine tevafuk ve tetabuk etmiş bir vaziyette bulunurlar. Bir manzaranın, bir gurubun, mavi bir deniz sathının, bembeyaz bir dağın, arzın her köşesi üzerinde bulunan bir kök parçasının verdiği heyecan, hiçbir sadmeyi isticlap etmediği gibi ne fazla kederlendirici, ne de hadd-i itidali aşar surette neşe vericidir. Tamamıyla saf ve sahihtir; hissiyatımızı en küçük bir noktasında bile incitmez; bizi ne fazla müteessir ne de gayr-ı mutedil bir surette mesrur eder. Tabiat karşısında duyulan bedîî heyecan bizi yoracağı yerde zindeleştirir. Eşyanın tebessümünde, işmi’zâza benzeyen hiçbir şey yoktur; ziya nasıl gözlerin derinliklerine nüfuz ediyorsa o da ta kalbe kadar hulul eder. Eğer tabiatta keder varsa o daima ruhumuzu genişleten nâ-mütehâhîliklerle karışır, imtizaç eder. Tabiatta her zaman mevcut olan füşat ve nâ-mütenâhiyeti derin bir surette his ve eşyayı bir sema gibi ihata eden bir insan için bu histen “Revâkî = Stoique”²⁴ bir huzur ve sükun elde etmemek gayr-ı mümkündür. [36]

X

Tabiat Manzaraları

I-

Bizim cansız dediğimiz eşya, herhalde ilmin tecritlerinden daha canlıdır. Bunun sebebi de onların bizi alakadar etmeleri, bize heyecan vermeleri ve kendileriyle bizim aramızda bir tecazüp ve muhabbet hâsil etmeleridir. Bütün bu esbap, bedîî heyecanların tahassülünde en büyük birer âmil olurlar.

Tabiat manzaralarından misaller alayım; bunların insanla tabiattaki varlıklar arasında mevcut rabitalardan başka bir şey olmadıkları görülecektir:

1- Bir manzaradan zevk almak için onunla hem-âhenk olmalıdır. Güneşin şualarını anlamak için onunla beraber ihtizaz etmek lazımdır; ayın ışığıyla akşamın alacakaranlığı içinde beraber titremek ister; mavi ve altın ışıklı yıldızlarla beraber parlamalıdır; gecenin ne olduğunu idrak için muazzam boşlukların ve müphem, meçhul füşatlerin ra’şesini içimizden geçerek hissetmeliyiz. Baharı duymak için keleklerin kanadındaki hafiflikten biraz da kalbimizde bulunmalıdır. Ve o kanatların, baharın havasına mahsüs bir surette yayılmış olan ince tozlarını teneffüs etmeliyiz.

2- Bir manzarayı anlayabilmek için ikinci şart, kendimizle [37] hem-âhenk olmak, yani tabiatı beşerîleştirmektir. Tabiatı canlandırmak iktiza eder. Bu yapılmadığı takdirde

²⁴ “Revâkiyye = Stoicisme”; eski Yunan’da Zenon, Kaleanti ve Roma’da Senek, Epiktet, Mark Orol [36] gibi hukemanın sâlik olduğu felsefî meslektir. Revâkiyyun ahlakî salâbetleri ve âmmenin kabul ettiği fikirlere karşı muhalefetleriyle meşhurdur. Nazarlarında elem fena bir şey değildir. Fena olan, ona mukavemet edememektir. Bunlar için elem ile haz aynı kıymettedir ve her ikisine karşı duyulan his ve alaka, insanı hürriyetinden mahrum eder. Halbuki beşerin kıymeti hürriyetindedir. Ruhta mevcut olacak tam bir hürriyet ise ancak onlara esir olmakla kâbildir derlerdi. Guyau’nun “Terbiye ve Veraset” isimindeki kitabının sonunda Revâkiyyun’a dair güzel bir bahis vardır.

tabiat, bize hiçbir şey söylemez. Gözümüzün kendine has bir nuru vardır. O, ancak bu hususî nur ile aydınlattığı şeyleri görebilir.²⁵

3- Bununla beraber tabiattaki manzaralara “şey’î bir âhenk = une harmonie objective” vermemiz iktiza ettiği gibi o manâzırın ana hatlarını çizmemiz, esaslı noktalarla münasebetini tespit etmemiz, nihayet onları muntazam ve mürettep bir hale getirmemiz lazımdır. Hakikî manzaralar, dışarıda mevcut oldukları kadar içimizde de var olanlardır: biz onlarla beraber faaliyette bulunuruz; onları –tabir câizse– ikinci defa [38] resmeder ve tabiatın bizdeki müphem intibasını daha vâzih bir surette zihnimize ihya ederiz.

Şairane duygular, doğrudan doğruya tabiattan doğmuş değillerdir; belki tabiat bir nispet dahilinde istihaleler yaparak ondan neşet etmiştir. Yaşayan ve hisseden varlık, kendi his ve hayatından eşyaya devirir. Tabiatı sevmek için insanın kendiliğinden şair olması lazım gelir; eşyanın gözyaşları, bizim kendi gözyaşlarımızdır. Derler ki tabîî manzaralar bir “hâlet-i ruhiyye = état d’âme”dir. Halbuki bu kâfi değildir; eşyanın ruhuyla bizim aramızdaki rabıta ve muhabbetkârane münasebeti ifade için bunu cem halinde söylemelidir: Tabîî manzara, “ruhların bir hâleti = un état d’âmes”dir.

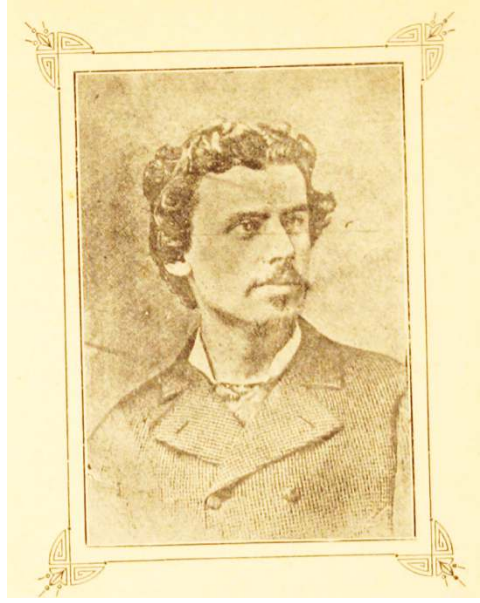
II-

Bizi alakadar etmek ve muhabbetimizi tahrik edebilmek için tabiatı tasavvur, tabiatı canlandırmak tarzında olmalıdır. Bu ise tabiat tasavvurunun, yaşayan cemiyetin diğer eczâ-yı tabiata ittisâıyla kâbildir. Hayatımızın, eşyanın hayatıyla imtizaç etmesi iktiza eder ve eşyanın hayatıyla bizim hayatımızın karışması lazım gelir. Hakikî varlıkta yeri olan ancak budur.

Hayatımda bir manzara hatırlamıyorum ki fikir ve heyecanlarım ona karışıp kaynaşsın, benim için bir mana ifade etmemiş olsun ve nihayet gerek kendi maneviyetime, gerekse kâinata bir dönüş telkin etmemiş bulunsun!..

Bugün yüksekte denizi gördüm: gümüşî, geniş bir düzlük; sonra, sahilin yakınında ilerleyen, birbirine çarpan, kaybolan ve ölen beyaz köpüklerin teşkil ettiği bir çizgi... Bu çizginin, bu küçük dalganın irtifâını ölçemedim; çünkü bulunduğum yerle, aşağı yukarı, aynı seviyede idi. Fakat hareketini hissediyordum. Bu, gözlerimi ona bağlamak için kâfi idi. Nazarlarım, onun hamlelerini seve seve takip etti. Bu küçük dalga, bütün denizi gözümde canlandırdı. Bana öyle geliyordu ki o dalga, bizzat bendim. Kimıldamayı, [39]

²⁵ **Tabiata beşerî mahiyet vermek** suretiyle en güzel şiirlerin ibdâ’ edildiğine **edebiyatımızda** pek çok tesadüf edilebilir. Mesela meşhur Zeybek türküsündeki “Sarı Zeybek şu dağlara yaslanır” mısraını söylediğimiz zaman Zeybek, gözümüzün önünde muazzam ve heybetli bir cüsse arz ettiği gibi dağ da onun sırtına müsnet olmak itibarıyla bize bir parça Zeybekleşmiş görünmez mi? Mütehasir bir aşkın, sevgilisine kavuşmasını meneden dağlara “Eğil dağlar eğil, üstünden aşam!..” demesinden daha kuvvetli bir niyaz olabilir mi ve bu niyazın dağlara atfettiği beşerî mahiyette ne derin bir şiir vardır? Hamid’in “Okumuş filler ki herbirinin, nice Bostan, Gülistan ezberidir” beytindeki şairane hayal, dağları “Sadi” gibi muhteşem bir deha şâhikası haline getirmiyor mu? H. A.



Jan Marie Guyau

[40] hareket etmeyi, yükselen ve beyazlanan bir su damlası olmayı düşünüyordum; ebedî sükûnu içinde uyuyan mağmum bir füşhati değil!..

Şimdi suya dalıp çıkan bir kuş geçiyor: küçük, hafif ve bir nazar gibi müteharrik!.. Suların üzerinden kayıyor, sonra kayboluyor. Bu anda nerededir? Gözleri, derinliklerin hafifleyen ve körlenen ışıklarına dalmış. Oh!.. Onun gibi eşyanın dalgaları altına dalmak; şe'niyetin “fon = fond”u üzerinden mevcudatın yaptığı gölgeyi görmek; hayatın dalgalarındaki müphem ve gayr-ı muntazam kaymayı seyredebilmek!..

Mişle demişti ki “Tabiata ait olup da benim alakadar olmadığım hiçbir şey yoktur. Tabiata karşı, tıpkı bir kadına yapıldığı gibi, kin duyduğum olur; ona perestiş ettiğim de vâkidir”. İşte şair böyle olmalıdır. Bir manzara, onun nazarında, almış olduğu ihsasların heyet-i mecmuasından ibaret değildir. Şair temaşa ettiği manzaraya ondan istihraç edilen umumî bir his şeklinde manevî bir renk vermelidir. Bu his bazen sade manevî ve ahlakî kalmaz, felsefî bir mahiyet de iktisap eder. Pek haklı olarak derler ki Loti’nin tasvir ettiği manzumelerle dünyanın küçük bir nümunesi bizde müphem bir surette canlanabilir. Nitekim beşerin bütün mukadderatı Şato Beriban, Victor Hugo, Flober ve Zola’nın parlak tasvirlerinde mevcuttur.

Tabiatı canlandırmak, hakikatten uzaklaşmak değil, bizzat onun içinde bulunmaktır. Çünkü mütemadi cehtlerden başka bir şey olmayan hayat, herşeydir; bizim için onun haricinde hiçbir şey yoktur. Yaşamak arzusu -bazen leh, bazen de aleyhte- her tarafa haz ve ızdırabın tohumlarını götürür. Zaman olur, bir çiçeğe bile acıyabiliriz. Pencereden büyük bir gül ağacı görüyorum. Sâkından yarı kopmuş, mini mini bir gonca!.. seni yeşil kabuğunun üç küçük lifi tutuyor. Birkaç yağmur damlası... belki sonra çiçekleneceksin de.

Büyümekten [41] mahrum, güzel kokulu, fakat ilerisi için ümidi kalmayan çiçek; solmadan evvel gülen muzdarip çiçek!..²⁶

Kâinat hakkında edindiğimiz mücerret fikirler, hiçbir zaman şe'niyetlerin aynı değildir; zâhirdeki sükunetlerini görüp de eşyayı –avâmın zannettiği gibi– atâlet halinde telakki etmek tamamıyla yanlıştır. Halbuki şair, bize hayattan mahrum gibi görünen varlıklara kadar nüfuz edip onları canlandırmak suretiyle kâinat hakkında en felsefî fikirlerin mahiyetini idrake yol bulur.

XI Üslup Style

Lisanın îfâ ettiği vazife, ibtidâî şeklinde, insanlar arasındaki basit bir münasebet-i zihniyeden ibarettir. Halbuki sanat, edebiyat ve şiirin lisânî –serî ve açık işaretler kullanan bir nevi telgraf gibi– fikirleri nakletmekten büsbütün başka bir şeydir. Bunda en az üç had bulunabilir:

- 1- Sanatkârın mahiyetine nüfuz ettiği ve derin bir alaka ile merbut olduğu ideal,
- 2- Sanatkârın tertip ettiği lisan, [42]
- 3- Sanatkârın güzelliğe karşı duyduğu aşka iştirak ettirmek istediği cemiyet-i beşeriye.

İşte üslup; ictimâîleşmenin yegane vasıtası olan ve gittikçe tebliğ kabiliyetini daha kuvvetle kazanan, hem manidar ve hem de telkin edici bir kudret iktisap eden “söz”dür ki bununla alemşümül bir muhabbet ve tecazüp hâsıl edilebilir. Üslup manidardır: doğrudan doğruya bize irâe ettiği his ve fikir ile... telkin edicidir; tedâ-i efkâr hasebiyle bizi duyup düşünmeye sevk ettiği için...

Duygular ise bir takım hususî sesler ve hareketlerle kâbil-i ifadedir. Kendi başına sesler, şöyle böyle her şeyde birdir: hayret, dehşet ve meserret seslerinde olduğu gibi. Hareketler de böyledir. Zaten hareket görülen işaretlerin doğrudan doğruya tefsirinden ibarettir. Sanat ikisinden de istifade eder. Sanatın ses ve hareketlere iftikar etmesi, telkin vasıtasıyla onların ifade edecekleri hissiyatı ruhumuzun derinliklerine kadar nüfuz ettirmek içindir.

Bofon'un zannettiği gibi üslubu “sadece fikirlerin tertip ve hareketinden” ibaret telakki etmek doğru değildir; tertip ve harekete muhabbet ve tecazüp uyandırmakta yegane vasıta olan “hiss”i ilave etmek iktiza eder. Biz yalnız insanla bağdaşabiliriz. Eşya, bize ancak bir görüş ve bir heyecan halinde temas eder; insandan gayrı olan her şey, insan ruhunun bir tefsirinden ibarettir. İşte, sadece bu sebepledir ki “üslup, insandır”. Binnetice hakikî üslup, fikirle histen doğacaktır. Nasıl ki hususî sesler, herkes için müşterek olan

²⁶ Tasvir ettiği bu çiçekle Guyau'nun kendi hayatı arasında ne kuvvetli bir müşabehet var. En kıymetli eserlerini ölüme mahkum olan mevcudiyetinin ızdırapları içinde ibdâ' eden Guyau, ebedî beşiğine avdet edinceye kadar sâkından yarı kopmuş bir çiçek gibi yaşadı. “Hayat, bir cehttir” demekte onun kadar haklı olanlar pek azdır. H. A.

sözlere inkılap etmekle mana iktisap ediyorlarsa üslup da gerek ferdî, gerek ictimâî olsun hisler ve fikirler îanesiyle mükemmelleşecek ve en yüksek şekilde manidar olacaktır.

Bu tarzda hakikî üsluptan mahrum bulunan yazılar, makineli piyanolara benzer; en iyi havaları tekrarlasalar da bize soğuk gelirler. Zira [43] bu takdirde piyanonun beyaz dişleri üzerinde titreyen ve onları titreten bir insan elinin hayatını, o vasita ile ruhumuzda uyanacak en küçük bir heyecanın vücudunu hissetmekten mahrum kalıyoruz demektir. Üslup için zarurî olan zevk, bir kısmı hayatın ibdâna, bir kısmı ise onun tanzimine taalluk eden kanunları bilâ-vâsita duymakla elde edilebilir. Dehadaki ilham, tesadüflerin uyandırdığı binbir tedâî içinden herhangi birini bir darbeye yakalayıp intihaba medar olan “zevk = gout” vasıtasıyla teessüs edebilir; yoksa bu yüksek buluşa, sadece o tedâîleri tertip etmek suretiyle nâil olmak muhaldir.

Yazmak, resmetmek ve heykel yapmak demek, intihap etmeyi bilmek demektir. Muharrir, musikîşinas gibi, ilk görüşte fikirlerinin mahşeri içinden âhenkdar olanı, doğru ve iyi ses vereni tanır ve bulur. Şair bir cümlenin içinde, güzel kafiyeyi ve âhenkli bir “durak = hémistiche”ı çabucak buluverir.

Bu umumî üslup kanunlarının tarz-ı tefsir ve tatbiki sanatkârane ve eser-i sanata göre de tebeddül eder. Bazı kaideler, alelîtlak lâ-yeteğayyer olsalardı onlardan istihrâcı muhtemel bütün neticelerin çıkarılması iktiza ederdi. Halbuki bir kaideye muhalefet, bazen onu yeni yeni tatbikat ile daha çok tevsî ve daha fazla zengin etmeye sâik olur. **Sanatın en ince kavaidine bihakkın vâkıf olanlar, ekseriya onlara en az riâyetkâr olanlardır. Nitekim Victor Hugo, Fransız nazmını mükemmelleştirdiği, tertip ve tensik ettiği zamandadır ki –klasik edebiyattan ayrılması hasebiyle– onu bozmuş olmakla itham edilmişti.**

Eski belâğat eserleri “sade üslup” ile “yüksek üslup” arasında bir takım farklar görmüşlerdi. Onlara nazaran sade üslup, tasvirî üsluba tekabül ediyordu.²⁷ Bununla beraber yüksek üslup, sade [44] üslubun bir şeklinden başka bir şey değildir. Filhakika “Ölsün!” sözünden daha basit ne olabilir?.. Tevrat ile İncil’deki hakikaten yüksek olan vezicelerin bir kısm-ı mühiminden daha sade bir söz var mıdır?

Diğer cihetten sade üslup mücerret olmadığı için ekseriya tasvirî mahiyeti de haizdir. Bir lisan hayalce ne kadar müşahhas ve zengin olursa –yeter ki bu hayaller bizzat şe’niyetlerden iktibas edilmiş bulunsun– o nispette umumî ve halka inmiş olur. Mecazlar, hatta efsaneler; bir lisanın teşekkülünde en esaslı âmillerdir ve bunlar muhayyilenin en esaslı mebdeleridir. İçinde yaşadığımız muhitten muktebes, aynı zamanda tabîî mecazlar yapmak, basitten tamamıyla harice çıkmak, onu büsbütün terk etmek demek değildir ki.. Halk lisanı, geçirdiği tekamülde, en muvafık olan istimal tarzına göre kelimelerin şeklini değiştirir. Şiir ise kelimeleri en canlı ve en cazip tasavvurların hâsil ettiği manayı nazar-ı dikkate alarak tahavvül ettirir. Birincisi tamamen intifâî bir gaye takip ederek zekanın daha kolay anlamasını temin için faydalı mecazlar yapar, diğeri ise ictimâîleşmek kudretini ve duymak melekesini arttıran, sırf bedîî mecazlar vücuda getirir.

²⁷ Nitekim Recâizâde Ekrem Bey “Talim-i Edebiyat”ında aynı esastan hareketle üslupta şu taksimi yapmıştı: üslub-ı basit, üslub-ı müzeyyen, üslub-ı âlî.

Buna zamîmeten hemen söyleyelim ki ânî ve şedit bir hissin alameti, basit ve süsten âzâde bir lisanı olmasındır. En canlı ve kuvvetli heyecan, çok yakın bir hareketle ve haykırmaya çok benzeyen bir kelime ile ifade olunandır ki bunlar, takriben bütün lisanlarda mevcuttur. Bunun için, şiirde en derin hisler en basit kelimelerdedir. Fakat heyecanlı lisanın besâtati, onda tekasüf etmiş olan şiirin nâ-mahdut mürekkebiyet ve servetine mâni değildir. Fikir, birkaç türlü canlı olabilir; basit ise, ancak mürekkeple imtizacında en yüksek dereceyi gösterir. Tıpkı buluttan düşen ve teşekkül etmek için gökle denizin bütün derinliklerine muhtaç olan ince bir damla su gibi...

Louvre'daki "Polimni = Polymnie"nin²⁸ elbisesinden daha basit ne olabilir? İlâhenin vücudu üzerine atılmış, her türlü [45] işlemelerden ve her türlü tezyinattan ârî bir harmanı. Fakat bu elbisenin binbir kırması vardır, bunların herbiri ilâhî uzuvların letafeti ile imtizaç etmiş, ona has bir zarafeti hâizdir.

İşte basitlik içindeki bu bî-nihaye tenevvü, üslubun en mükemmel şeklidir. Maalesef "ulvî = sublime" kalabilmek ne kadar müşkül ise uzun zaman basit ve tabîiden ayrılmak da o derecede zordur. Ruhunun a'mâkına kadar basit olan büyük sanatkâr, kâinat huzurunda daimî bir gönül yeniliğini, hislerinin ebedî tazeliği ile beraber muhafaza edebilir. O, bayağı ve âdi tedâileri kırmak kudreti sayesinde, hayata yeni başlamış ve kendisine açılmış bulunan bu yepyeni mevcudiyete karşı müphem bir hayretle mütehassis olan çocuğa benzer. Sanatkârın en büyük emeli, daima ve her an yeniden yaşamaya başlamaktır. Bunun için, müteemmil olan müfekkirenin kuvvetiyle, çocuğun gayr-ı şuurî safvetini beraberce elde etmek lazımdır.

XII

Bugünkü ilim huzurunda İlim ve Sanatın İstikbali

Bazı âlim ve filozoflara nazaran "ilmî zihniyet = l'esprit scientifique"nin terakkisi, şairane muhayyilenin inkişafına mâni olacaktır. Halbuki Lokres hurafelerle dolu itikatlara karşı ilmin zaferini tebcil ederken, aynı zamanda kendisinin şiirdeki muvaffakiyetini de meydana koymuş oluyordu. Almanlar, Şelling, Stravos ve Vagner'le beraber "hakikî şiir ârî olamaz" sözünü tekrar etmeyi pek severler. Goethe buna [46] "hurafesiz hakikî şiir yoktur" fikrini ilave eder. Filhakika şair muhayyilesi; bir taraftan bazı hurafelere, diğer taraftan da bir nevi malumatsızlığa arz-ı iftikar eder gibidir. Bu hurafelere mesağ vermesinin sebebi, hadisatı âdî sebeplerle izah etmemek içindir. Muayyen malumata esir olmaması da muhayyilenin eşya etrafında daha serbest çalışıp işleyebilmesi için lazım olan iphamı temin eder.

Güneş ziyasının amûden düştüğü -kıvrımsız ve köşesiz- dümdüz bir yolda şairane addedilebilecek hiçbir şey yoktur. Bilakis çalı yığınları, korular, gölgelerin husule getirdiği köşeler, ilk bakışta görülemeyen, nazarlardan kaçan şeyler... İşte kırların şiirini yaratan bütün bunlardır. Çıplak ovaların en büyük kusuru, nazarımızdan saklayacak bir ciheti olmamalarıdır. Biz hatt-ı müstakimleri sevmeyiz; çünkü gözlerimizi açarak bu geniş ve düz

²⁸ Mitolojide lirik şiirin ilâhesi.

sahaların nihayetinde ne olduğunu görebiliriz. Akşamın tarife sığmayan güzelliği, ancak eşyayı yarım bir vuzuh ile göstermesindedir. Bethoven'in ve bütün Almanya'nın terennüm ettiği mehtabın altında eşya şeklini değiştirir. En âdî yollar şiir ile mâlâmâl olur; etrafındaki şeylerden artık tefrik edilemeyen eşya, iphamın verdiği bu yumuşaklıktan mütevellit bir güzellikle bezenir. Gölge; mevcudatın zinetidir. Ayın ışıkları eşyayı şeffaf ve tatlı bir bulut içinde dalgalandırır gibidir. Bu bulut, şiirin kendisidir ve şairin gözündedir. Şair, onun arasından bütün tabiatı temaşa eder. Onu yok ediniz; ihtimal ki şairin rüyalarını, daldığı hülyaları yok edeceksiniz ve o hülyalar içinde onların en ilahisi olan güzelliği öldüreceksiniz. Şiir, görülmeden tahayyül edilen şeydedir.

Alfred de Musset, Allahına dua ediyor ve ondan gök kubbeyi yarmasını ve kâinatın üstündeki örtüyü kaldırıp kendisine görünmesini istiyordu; eğer Allah onun duasını kabul etseydi Musse'nin [47] bundan sonra kendisine perestiş edeceği muhakkak mı idi? O zaman belki kâinatın bütün şiiri kaybolup gidecekti. Kökler bizden hiçbir şeyi saklamamış olsalardı, onları ayaklarımızla çiğnediğimiz topraklardan kim fark edecekti? Filhakika "nâ-mütenâhî"nin verdiği azap, bazı ruhlara en rakîk neşeleri bahşettiği gibi onları fevkalade bir surette de müteellim eder. Böyle olanlar, şiirin yerine ilmi koymakta belki tereddüt edeceklerdir. Ancak bir tek misal almak için şunu zikrederim: bugünkü ilim, yıldızlarda münteşir bulunan maddeleri tahlil ederek, eskilerin kendilerinde ilâhî ve lâyemût mevcutlar tasavvur ettikleri bu "sema çiçeklerini" kim bilir ne kadar soldururdu? Nitekim mistik bedîyyatçılar ilim için, "nereye dokunursa orada hayat bırakmaz" derler.

Tabiat ancak, mestur olduğu zaman güzeldir. Sanatı, tıpkı aşk gibi, gözü bağlı tasavvur etmek lazımdır. Kim temin edebilir ki "güzel" bize ismini, tarihini ve bütün esrarını tevdi ettiği zaman bizden ebediyen uzaklaşmayacaktır? Hatanın da kendine göre şiiri vardır. Şiller "Aldanmaktan ve hülyalara dalmaktan korkma!" diyordu. Bu söz sanatın remzi ve düstur-ı esâsîsidir.

Bize göre şairane hayal ile ilim arasına konulmaktan hoşlanılan zıddiyet, derin olmaktan çok daha fazla sathîdir. İlmin yanında şiirin de bir hikmet-i vücudu daima var olacaktır. Arnold demişti ki "Şiir, ilim gibi kâinatın bir tefsiri ve izahıdır; fakat ilmin tefsirleri, eşyanın, şiirin tefsirlerinden aldığımız derûnî manasını bize vermeyecektir. Zira ilim mahdut bir melekeye teveccüh eder, insanın bütün varlığına değil. İşte şiir, bunun için yok edilemeyecektir".

Âlimin bütün cehdi eşyadan kendi şahsiyetini tecride sâîdir; fakat insan kalbi kâinatın esaslı kısımlarından biridir. Eşya ile onun arasında bir âhenk bulunmalıdır. Şair, bu âhengi idrak etmek suretiyle [48] hakikate bir âlimden daha az temas etmiş değildir. Başlı başına bir his, bir ihsas ve bir idrak kadar kıymettardır. Şey'î kıymeti haiz bulunan, yalnız mer'î olan şey değildir; bizzat gören gözün de âfâkî bir kıymeti vardır. Kalbimizden kâinatı söküp atmakta ne kadar aciz isek kâinattan kalbimizi ayırmak hususunda da o kadar kuvvetsiziz. Hiçbir keşif var mıdır ki bir takım yeni sırlara vasıl olmasın ve muhayyilenin gittikçe genişleyen zenbereğini faydalı bir tarzda tahrik etmesin!. Hayretle başlayan ilim hayretle nihayet bulur; şiir ile felsefeyi doğuran da hayret değil midir? Şu halde ilimde daima ebedî bir telkin, binnetice ebedî bir şiir bulunacaktır.

Fazla olarak beşer muhayyilesinin “sırta ve meçhule karşı duyduğu ihtiyaç”, son haddine kadar tahlil edilecek olursa bu, anlamak merakının tebdil-i şekil etmiş bir sureti gibi görünür. Biraz yukarıda küçük yollara, korulara, yol kıvrıntılarına has olan letafetten bahsetmiştik. Bu letafetin başlıca sâiki, her adımda yeni şeyler keşfetmemize müsait olmasında ve ruhun zeval bulmayan tecessüsünü daimî surette müteyakkız bulundurmasındadır. Onlardaki şiir, yalnız bize bilâ-fâsıla yenisini vadetmiş bulunmalarındadır. İlim, insanlara ve eşyaya bakmak hususunda alıştığımız nokta-i nazarı varsın değiştirsin, böylece yeni ziyalar vücuda getirsin; hatta bazen bizi mütehayyir, bazen de müteessir etsin; hiç kimse onun mevcudiyetini inkar edemeyecektir. Fakat bunda şiir için mûcib-i endişe ne olabilir?

Öyle zamanlarım olur ki, itiraf edeyim, karıncaya karşı büyük bir gıpta duyarım. Onun ufku, yarım adım ilerisini görmek için bir yaprak veya bir çakılın üzerine çıkmayı icap ettirecek kadar dardır. Binnette bizim tamamıyla göremeyeceğimiz bir çok güzel şeyleri tefrik ve temyiz etmesi muhtemeldir. Kumlu bir yol, küçük bir çimenlik, bir ağaç kabuğu bizim için meçhul şiirlerle doludur. Eğer nazarı genişleyecek olursa, [49] karınca o anda şahsiyetini kaybedecektir. Bizim ormanlarımız ve dağlarımız huzurunda, ot filizlerinin kımlıdayan gölgesini tehassürle yad edecektir. Mürtefi yerlere çıktığımız zaman, küçük şeylere ait olan şiirlerin kaybolduğunu canımız sıkılarak görmemiz de aynen böyledir: çünkü o zaman bütün teferruat yekdiğerine karışır, müfekkiremizin daldığı bütün köşecikler dümdüz olur; merakımızı tahrik eden bütün inhinalar, bir müstakime inkılap eder. Yek nazarda, çıplak ve gölgesiz bir heyet-i mecmua halinde geniş bir manzaradan başka bir şey yoktur; çiğ bir ziya; yeknesak fakat fesih!.. Nazar yukarıdan aşağıya süzülür. Bu, kalbin derununda bu yola? Alışması lazım gelen bir muhittir. Sonra, bu suretle tenvir edilmiş olan kâinatın mâverâsında gölgeler içinde kaybolan nihayetsiz bir mesafe... Bakmak, anlamak ve hareket etmek hususunda daima artan bu ihtiyaç nedir ki?

Şiir binefsihî var olan bir ilimdir. Büyük sanat, boş ve akim hülyalardan ibaret değildir. Şairlerin yüksek düşünceleri hal ile istikbalin başlangıçlarıdır. Eğer bu fikirler sırf bir mevhumeden ibaret ve hakikate tamamen yabancı olsaydılar, bize bu derece müessir olurlar mıydı?

Alim, kâinatın tafsilatlı ve vazıh olan tarihini yazar; şair, tabir caizse, onun efsanesini vücuda getirir. Fakat efsane tarih için daha az kıymetli bir vesika değildir. Efsane ekseriya tarihten daha doğru ve Aristo'nun dediği gibi, daha çok “felsefi”dir. Tarih bize ancak –ekseriya kâbil-i itiraz olmak üzere– bizzat vakıaları söyler; halbuki efsane bu vakıalara müessir olan ve onları husule getirmeye yardım etmiş bulunan derin ve devamlı hisleri bize tanıtır. Eski milletlerin –aynı zamanda bütün insanîyetin– müphem arzuları, bütün şahsî seciyeleri efsanelerde tafsil edilmiş olarak bulunmuyor mu?

Şair, şairane dehası da bulunan büyük Yunan filozofu Heraklit'in şu sözünü kendisi için daima tekrar etmelidir: “Ben ilham ile söyleyen ve sesi asırlar içinde ilâhî hakikatler aksettiren bir kâhin kadın [50] gibiyim”. Heraklit ve Parmenid'in bazı sözleri, Mikelanj'ın bazı heykelleri, Bethoven'in bazı senfonileri, zamanla inkişaf edecek fikirleri kendilerinde teksif etmişlerdir ve bunlardaki bütün kudret, evvelden sezilen bu fikirlerden neşet eder.

Sanat eserlerindeki ipham, bize açtıkları ufkun füşhatinden mütevellittir; tıpkı yüksek bir dağ üzerinden göklerin koyu renkli görünmesi gibi... Zira o zaman; nâmütenâhî fezaların bütün ışıkları bize göklerden doğrudan doğruya akseder.

Eski heykeltıraşlık tamamen ilim ile yaşıyordu. Eski sanatkârlar, sanatlarının tekniklerinde belki bugünkü sanatkârlardan daha âlim idi. Rönesans'ta Leonardo Vinci'ler, Mikelanjlar, aynı zamanda çok kudretli birer ilim dehası idiler. Muasır ilim, belki bu an'aneyi bizzat heykeltıraşlığa zarar vermeden ihya edecektir. Bilmukabele sanat için, heyecanların izahına müteallik olup Darwin gibi alimler tarafından başlanılan tetkikattan daha ciddi ne olabilir? Cümle-i asabiye ve onunla cümle-i adaliye arasındaki münasebat bugün bile bir çok meçhulâtı ihtiva etmektedir. Heykeltıraş için gerek teşrihe müteallik tafsilâtı bilmek, gerek onların ifade ettikleri manayı anlayabilmekten müstağni kalmak kâbil değildir. Şu fark ile ki teşrihçi için gaye olan şey, heykeltıraş için vasıtaadır. Zira vücuda ait teferruat sanatkâr için basit bir tecessüs ve tetkik mevzuu değil, belki ifade ve letafetin en son ve mühim unsurudur.

"Şeklî sanat = Art plastique" ile ilim arasında da yekdiğerini men ve cerh edecek hiçbir nokta yoktur. Bunlardan biri olan resim devamlı bir talihe ve terakkiye mazhar oldu ve ilim bunu men etmedi. Çünkü bir Newton, alâimüssemânın havada çizdiği münhaniyi izah ederek ona karşı duyduğumuz tecessüs ve tecazübü kırıp yok edemeyecektir. Renk hissi, ta "ilk zaman"lardan beri mütemadiyen tekamül etmiştir. Malumdur ki eski Yunanlılar'ın, bir çok renkleri yekdiğerinden tefrik ve temyiz edebilmek [51] için kat'î ve muayyen kelimeleri yoktu. İnsaniyet, renklerin anateni ifade ve zıyanın bin bir oyununu idrak hususunda tedricî bir surette alaka ve malumatını arttırmış gibidir. Bu vadide sanat için açık kalan bir yol bugün de mevcuttur.

Aynı suretle, seslerin lisanı da bitip tükenecek gibi değildir. Bundan sonra basit imtizaçlara müstenit basit melodilerle iktifa edemeyeceğiz. Belki birkaç asır geçince, Bethoven'in senfonileriyle Vagner'in nefis eserlerinde tesadüf ettiğimiz gibi yeni yeni melodi müşkilâtı tehdüs edecektir. Her ne olursa olsun musıkî inhilal etmekten çok uzaktır ve mukadderi olan tekamül yolunda mütemadiyen mesafe katetmektedir.

[Bu izahat ile bütün sanat şubelerinin istikbalde yeni eserler tevlidine muktedir olacağını ve eskilerden daha ayrı evsafda sanatkârlar yetişeceğini anlatan Guyau, bundan sonra ilim ile sanat arasında "deha" nokta-i nazarından gördüğü münasebetleri tetkike girişiyor]

İlim, dehadan müstağni kalamaz. Mevzuu evvelden taayyün etmemiş olan hususatta fikrin meşy ü hareketi garîzî ve gayr-ı şuurî anâsırı ihtiva eder. İlim, en yüksek şekilde, sanatta olduğu gibi ancak fasılasız keşiflerle hayatını idâmeye muvaffak olur. Nivton'a ecramin kanunlarını keşfettiren meleke, Şekspir'e Hamlet ve Otello'nun seciyelerini idare eden ruhî kanunları bulduran melekelerin aynıdır. Şair gibi alim de tefekkür vasıtasıyla tabiat yerine kendisini koymaya ve tabiatın nasıl faaliyette bulunduğu vâkıf olmak için mevcut şerâit tebeddül ettiği takdirde hadisatın ne veçhile cereyan edeceğini tasavvur etmeye mecbur ve muhtaçtır. Her ikisinin de sanat ve mahareti, tabiattaki mevcudatı fiilî birer şahıs gibi yeni ahval ve şeraite maruz kılmak. Böylece mümkün olduğu kadar tabiatı

tecdit etmek ve onu bir ikinci defa yaratmaktır. İlimde faraziye, yüksek bir roman gibidir; ona alimin mecmua-i eş'ârı diyebiliriz. Tendam'ın işaret ettiği gibi Kepler, Paskal, Nivton; [52] şair ve bir nevi peygamber mizacında adamlardı. Meşhur Faraday, ilmî hakikatlerdeki sezislerini, derûnî ilhamlar ve maneviyetini kendi fevkine yükselten vecdlerle bir addediyordu. Bir gün madde ile kuvvet hakkında yaptığı bir teemmülden sonra, bütün alemini; bînihaye ihtizazları ile ziya ve harareti husule getiren kuvvet hatlarıyla örülmüş bir şekilde müşahede etti. Bu garîzî görüş, kuvvetle maddenin ayniyeti hakkındaki nazariyesinin mebdai oldu. İlim, meçhul karşısında, şiir gibi birçok nokta-i nazarları haiz bulunuyor ve yine onun gibi aynı ibdâ' kudretine ihtiyaç hissediyor. İlmin terakkisi için, birçok nesiller tarafından cem edilmiş olan hadsî bir idrak kudreti lazımdır. Karlayıl'ın "bâtınî görüş" dediği bu hassanın vücudu zarurîdir. Çünkü o, hakikat ile güzellik hakkında tam bir bilgi elde etmeden evvel bize bu iki mefkureyi tebşir eden yegane melekedir. [53]

İçindekiler

- Guyau ve Sanat Hakkındaki Eserleri	[1]
I. Şiir ve Şair	[4]
II. Sanatkârane Heyecan ve Bunun İctimâî Seciyyesi	[8]
III. “Şe’niyetçilik = Réalisme” ve “Mefkûrecilik = Idéalisme”	[11]
IV. Mazideki Vakalara Dönüş: Hatıranın Şiiri	[19]
V. Deha, tecazüp ve ünsiyet kudretidir	[23]
VI. Sanatın esası ne tasannuda, ne oyundadır	[26]
VII. Hoş ve Güzel	[31]
VIII. Sanatın En Yüksek Mevzuu: Ahlakî Heyecan	[33]
IX. Tabiatın bende tevlit ettiği his	[34]
X. Tabiat Manzaraları	[37]
XI. Üslup Style	[42]
XII. Bugünkü ilim huzurunda İlim ve Sanatın İstikbali	[46]

İndeks

Abdullah Cevdet Beğ	2	
Ali Canip	22	
“Epopé” broşürü	22	
Alfred Fouillée	1, 2	
“Guyau’ya Nazaran Ahlak, Sanat ve Din”		2
Alfred de Musset	47	
Almanlar	26, 46	
Amiel	15	
Antares		7
Arcturus	7	
Aristo	50	
Arnold	48	
Ary Scheffer	9	
“Askere Dul Zevcesi = Veuve du Soldat” tablosu		9
Atinalılar	26	
Avusturyalılar	26	
bedîî his	36	
Beliziel	13	
Bethoven	47, 51, 52	
Bodler (Baudelaire)	18	
Bofon	43	
Bruna G.	1	
Danton	28	
Darwin	24, 51	
deha	23, 24	
Dekadanlar	3	
dînî his	36	
Eflatun	1, 18	
Eflatunî itikat	34	
Epiktet	36	
Eski Yunanlılar	35, 51	
Faraday	53	
felsefenin mebdîi	18	
Flober (Flaubert)	11, 41	
Fransızlar	26	
Goethe	15, 16	
“Faust”	15	
Gorgonlar	13	
Guyau, Jan Marie	1, 2, 3, 4, 37, 40, 42	
“Epikür’ün Ahlakı”	2	
“Muasır İngiliz Ahlakı”	2	
“Bir Filozofun Şiirleri”	2	
“İstikbalin Dinsizliği”	2	
“Terbiye ve Veraset”	37	
“Zaman Fikrinin Tevellüdü”		2
“Bugünkü Bedîyyât Meseleleri”		3
“Mükellefiyetsiz ve Müeyyidesiz Bir Ahlak Eskizi”		2
“İctimâiyât Nokta-i Nazarından Sanat”		3

Hamid	38
Heraklit	50
Ispartalılar	26
İhtilal-i Kebir	26
İlyad	33
İncil	45
İngiliz mektebi	34
Jamap (Jemappes)	26
Jansen	6
Jozef Verne (Joseph Vernet)	27
Kaleanti	36
Kamusu'l-A'lâm	26
Kant	27
Karlayıl	53
Kepler	52
Klasik Mektep	22
Kondorse (Condorcet) Lisesi	2
Korner	26
Korney	27, 33
Leonardo Vinci	51
Lokres	46
Loti	41
Louvre	45
maddecilik = matérialisme	14
Mark Orel (Marc Auréle)	36
Marseyiyez = Marsaillaise	26
medenî	30
Mefistofeles	15
mefkûrecilik = idéalisme	11, 14
mefkûreci bedîiyat	16
Mikelanj	28, 51
“Gece”	28
Milan Katedrali	12, 13
Mirabo	28
Misine	26
mistik bedîiyatçılar	48
Mişle	41
Musse	15, 47
Musa	13
Müvazenesizler	3
Newton	51, 52, 52
Nikomed	28
Ogüst	28
Ojeni de Geren	22
Oliyab	13
Oyun	30
Öripid = Euripide	27
Parmenid	51
Paskal	52

Poliksen	28
Polimni = Polymnie	45
Rasin	23
Recâzâde Ekrem Bey	44
“Talim-i Edebiyat”	44
Revâkiyye = Stoicisme	36
Revâkî = Stoique	36
Revâkiyyun	37
Roma	36
Rönesans	51
ritim = rythme	30
ritimli = rythmique	30
Sadi	38
“Bostan”	38
“Gülistan”	38
sanatta idealin kıymeti	15
Senek (Seneque, Seneca)	36
Serafenler	13
Sirius (Şi’râ-yı Yemânî)	4, 7
Sofokl	28
Sokrat	1
<i>Spenser = Spencer</i>	3, 20, 23, 30
Stravos	46
Şato Beriban	41
Şekspir	52
“Hamlet”	52
“Otello”	52
şe’niyetçilik = réalisme	11
Şeklî sanat = Art plastique	51
Şiller <i>Schiller</i>	3, 27, 30, 46, 48
tabiattaki bedîiyyat	15
Talma	10
Tarihî Mektep	23
Tendal	52
Teofil	16
Tevrat	45
Tirte = Tyrtée, Tirtiyus	26
Tisien	28
Uhland	26
Vagner	46, 52
Victor Hugo	13, 41, 44
“Asırların Efsanesi = La légende des siècles”	13
Zenon	36
Zeybek türküsü	38
Zola	16, 4

LİTOGRAFİ SANATI VE HOCA ALİ RIZA

BANU AKGÜN
Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi
Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu
Tasarım Bölümü,
banuakgun1@gmail.com

ÖZ

Özgün baskı; sanatçının kalıbını bizzat hazırladığı, yaratıcılık süreci ve basım aşamalarında başında bulunduğu bir sanat dalıdır. Litografi (taşbaskı) ilk defa 18. Yüzyılda Almanya'da hazırlanmıştır. Ülkemizde ilk litografi atölyesi 1830 yılında kurulmuştur. Osmanlı'da litografi tekniği ilk kez askeri okullarda ordunun ihtiyaçlarını karşılamak için kullanılmıştır. Sanatsal bir amaç için litografiyi ilk kez kullanan kişi ise Hoca Ali Rıza'dır. Öğrencilerine çizim yaptırmak ve çizgi eğitimini geliştirmek amacıyla yapmış olduğu desenleri litografi tekniği ile çoğaltmıştır. Türk Resim Sanatı'nın en önemli litografi örnekleri Hoca Ali Rıza tarafından yapılmıştır. Üç ayrı nitelikte dokuz albümden oluşan toplam üç yüze varan litografi baskıları mevcuttur. Bu litografi baskıları ilk çağdaş ve nitelikli seviyeye ulaşan özgün baskı örnekleridir. Hoca Ali Rıza'nın sanatsal litografi örnekleri resim ve baskı teknikleri açısından kendisinden sonra gelen sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: litografi, Hoca Ali Rıza, sanat.

LITOGRAPHY ART AND HOCA ALİ RIZA

ABSTRACT

Printmaking, which is an art including creative process and printing. In printmaking the mold is prepared by the artist. Lithography has been prepared for the first time in 18th Century. In our country, the first lithography workshop was established in 1830. The lithography was used to satisfy the needs of the army for the first time in the Ottoman Empire. The person who used lithography for the first time for an artistic purpose was Hoca Ali Rıza. He used lithography techniques in order to improve the drawing lines and patterns of the students. The most important lithography examples of the Turkish Art Paintings were created by Hoca Ali Rıza. Three separate qualifications up to a total of nine albums, three hundred lithography printings are available. These lithograph prints are reaching the first modern examples of printmaking. Hoca Ali Rıza's artistic lithography techniques in terms of pictures and samples has been a source of inspiration for many artists.

Keywords: lithography, Hoca Ali Rıza, art.

GİRİŞ

Sanat, insanlık kadar eskidir ve estetik ile iç içedir. Sanat, çağların dünya görüşlerini aynı zamanda estetik görüşlerini de yansıtır. Sanatçı, eserlerinde çağına ve çağının düşüncelerine uymasını gerektirecek araştırmaları yapmak, biçimleri bulmak ve uygun bir atmosfer içinde senteze gitme zorunluluğu duymaktadır. Görsel sanatların başlangıcı M.Ö. 10.000 yıllarında yapıldığı tahmin edilen mağara duvarlarındaki resimlere dayanmaktadır (Düzenli ve Kavuran, 2004: 187-204; Turani, 2007: 9-10). İnsan var olduğu günden beri deneyseleliğe açık olmuş ve bilgi aktarımında her türlü iletişim aracını kullanmaya çalışmıştır. Sümer, Asur, Babil ve Mısır medeniyetlerinde tahta baskı tekniği ile tahta üzerine oyulan kalıplar, mühür olarak kullanılarak özgün baskı tekniklerinin tarihteki ilk örneklerini oluşturmuştur. Özgün baskı; sanatçının kalıbını bizzat kendisinin hazırladığı yaratıcılık süreci ve basım aşamalarında başında bulunduğu bir sanat dalıdır. Özgün baskı teknikleri, grafik sanatların çoğaltma esasına dayanmaktadır. Bu çoğaltılabilme özelliği ile geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Gravür, serigrafi ve litografi gibi baskı teknikleri özgün baskıya birer örnektir. Litografi resim ve yazının taşın düz yüzeyinde yan yana veya iç içe kombine edildiği sanatsal bir baskı tekniğidir (Akalin, 2003: 129-138; Keskin, 2014: 30-35).

AMAÇ

Litografi ve Hoca Ali Rıza'nın litografi sanatına yaptığı katkı ve etkilerinin tanınması amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, literatür tarama yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Literatür tarama yöntemi ile elde edilen veriler belirlenen temalara göre özetlenmiş ve yorumlanmıştır (Büyüköztürk, 2004:1-7; Yıldırım ve Şimşek, 2011: 226-7).

LİTOGRAFI

18. yüzyılda endüstrinin gelişmesi ve seri üretimin getirmiş olduğu rekabet anlayışı yeni buluşların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İlk defa Munich'te 1796 yılında Alman Alois Senefelder yazılar ile birlikte resimsel imgeleri aynı kalıpta basmayı başarmıştır. Senefelder, doğada hazır bulunan kireç taşı kalıp olarak kullanmış ve yağ ile suyun birbirini itmesi temel ilkesinden faydalanarak litografi tekniğini bulmuştur. Litografi (taşbaskı) kelimesi "litos" latince taş ve "graphein" yazmak / kazımak kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Taş bu tekniğin en önemli malzemesidir. Senefelder litografiyi "Chemischen Druckart" (mekanik baskının yerini alan kimyasal baskı) olarak tanımlamıştır. Litografinin ortaya çıkması ile birlikte kitaplar ve afişler bu teknikten yararlanılarak basılmaya başlanmıştır (Keskin, 2014: 30-35). Daumier, Goya, Gericault, Bonington ve Lautrec gibi ünlü sanatçılar litografi tekniğini kullanarak sanat dünyasına çok sayıda eser kazandırmışlardır. Türkiye'de ilk litografi atölyesi Sadrazam Hüsrev Paşa'nın desteği ile 1830 yılında Fransız Jacques ve Henri Caillot Kardeşler tarafından Beyoğlu'nda kurulmuştur (Bilginer, 2014: 13-28; Gönenç, 1968: 8-9).

HOCA ALİ RIZA

Hoca Ali Rıza, 19. Yüzyıl Türk Resmi ile 20. Yüzyıl Türk Resmi arasında geçiş görevi yapan önemli bir sanatçı olup ilk büyük desen ustası olarak ön plana çıkmaktadır. Çeşitli okullardaki öğretmenlik görevinden dolayı “hoca” lakabı ile anılmıştır (Pehlivan, 2013: 106-122). Hoca Ali Rıza batılı anlamda ki resim sanatımızın öncüleri arasındadır. Aslen Rumeli kökenli bir aileden olan Hoca Ali Rıza, 1858 yılında Üsküdar’da doğmuştur. Babası Üsküdarlı “Süvari Binbaşı” Mehmet Rüştü Efendi’nin hat sanatına olan ilgisi nedeniyle küçük yaşlardan itibaren resim sanatına büyük bir merak duymuştur. Askeri lisede okurken resme ilgi duyan altı sınıf arkadaşı ile birlikte okulda bir resim atölyesi açılması için çabalamışlardır. Atölyede ilk resim hocaları Osman Nuri Paşa olmuştur. Daha sonraları Süleyman Seyyid ve Mösyö Gués’nin verdikleri resim eğitimleri ile teknikleri daha da perçinlemiş ve yapmış oldukları tablolar Padişah II. Abdülhamit tarafından beğenilmiştir. Mezun olduktan sonra 1884 yılında Harbiye’de Osman Nuri Paşa’nın asistanlığı görevine getirilmiştir. Harbiye’de hocalık yaparken bir yandan da Darüşşafaka’da öğrencilere ücretsiz resim dersleri vermiş ve Harbiye Matbaası’nda Baş Ressamlık görevini de sürdürmüştür. II. Meşrutiyet yıllarında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin başkanlığını üstlenmiştir. Sağlık sorunları nedeniyle askerlikten emekli olduktan sonra (1911) Sanayi-i Nefise Encümeni Azalığı ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nde resim hocalığı yapmıştır. Ayrıca Çamlıca Kız Lisesi, Üsküdar Kız Sanayi-i Nefise Mektebi ve Sultanahmet Erkek Ameli Hayat Okulu’nda dersler vermiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra Ankara’daki sergilere katılmayıp, sanatsal yaşamını İstanbul’da sürdürmüştür. Yaşamının büyük bölümü Üsküdar’da geçmiştir. Resimlerinde kendi has üslûbu açıkça görülmekte olan Hoca Ali Rıza, 1930 yılında beyin kanaması sonucu İstanbul’da vefat etmiştir (Turgut, 2001: 4-15; Ener, 2001: 16-19).

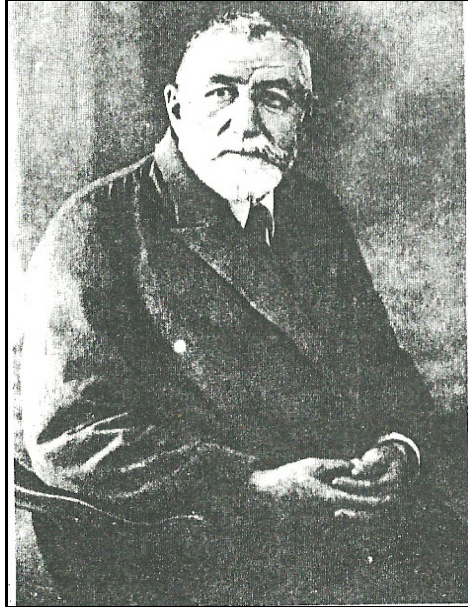


Fig.1 Hoca Ali Rıza.

LİTOGRAFI VE HOCA ALİ RIZA

Osmanlı Dönemi'nde çağdaş anlamda resim dersleri ilk kez askeri okullarda 1794 yılında peyzaj ile başlamıştır. Bu sebeple asker kökenli ressamların büyük bir kısmını peyzajist ressamlar teşkil etmiştir (Yetik, 1987: 4-8). Hoca Ali Rıza, yağlıboya, suluboya ve karakalem çalışmaları yanında litografi çalışmaları da yapmıştır (Berk, 1960: 22-24). Osmanlı'da litografi ilk kez askeri okullarda ordunun ihtiyaçlarını karşılamak için kullanılmıştır. Sanatsal bir amaç için litografiyi ilk kullanan ise Hoca Ali Rıza'dır. Öğrencilerine çizim yaptırmak ve çizgi eğitimini geliştirmek amacıyla "Meşk Defterleri" adında desen albümü hazırlamıştır. Masa, iskemle, koltuk, mangal, fincan gibi ev eşyalarının yanı sıra arslan, at ve gülleri konu alan çizgi etütlerini öğrencilerinin desen becerilerinin geliştirilmesinde kullanmıştır. Kurşunkalem ile hazırlanan bu çizgi resimler dizisi litografi tekniği ile çoğaltılmış ve askeri okullarda eğitim aracı olarak yararlanılmıştır. İstanbul'u konu alan birçok resmini manzara karşısında çalışarak oluşturan sanatçı desen çizimine ayrıca önem vermiştir. Hoca Ali Rıza'nın üç farklı zamanda ve yerde basılmış, üç ayrı nitelikte toplam dokuz albümden ve sayısı üç yüze ulaşan litografi örneğinin varlığından söz edilebilmektedir. Litografi tekniğinin zorluğu ve litografinin sınırlı bir çevre tarafından talep edilmesine karşın Türk Resim Sanatı'nın ilk ve en önemli litografi örnekleri Hoca Ali Rıza tarafından yapılmıştır. Karakalem çalışmalarına benzeyen litografi baskılarını Mektebi Fünun-u Harbiye Matbaası'nda basmıştır. Litografilerinin kaynağı olan desenlerin başlıca özelliği; modeli dikkatli gözlemlemesi ve sert bir ışık altında saptadığı ışık - gölge dokularından yararlanmasıdır. Titiz doğa etüdü, perspektif değerlerine bağlılık, ezberden yapılan ağaç, kaya ve yelken motiflerinde görüldüğü gibi imge payını da içeren desenler görsel etkinliğinin çıkış yerini oluşturmuştur (Şekil 2 ve 3). Bu litografi örnekleri, çağdaş ve nitelikli bir seviyeye ulaşan özgün baskı resmimizin ilk örnekleri olarak belgelenmiştir (Gürel, 2000: 24-29; Pehlivan, 2013: 106-122; Köksal, 1981: 48-49).

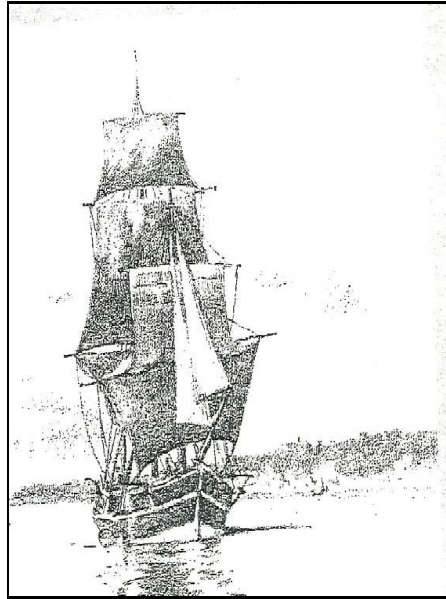


Fig. 2 Yelkenli Gemi.

TARTIŞMA

Resim sanatçısı için atölye imkânlarının ne denli önemli olduğu aşikârdır. Kişisel olanaklar ile baskı atölyesi kurmanın güçlükleri göz önüne alındığında litografinin sanatsal anlamda kullanımının yaygınlaşmaması daha iyi anlaşılır. Hoca Ali Rıza'nın yaşamış olduğu dönem itibariyle litografi tekniği ile uğraşmanın oldukça masraflı olması hem sanatçıların hem de konuya meraklı öğrencilerin litografi ile uğraşmaları önünde önemli bir engel teşkil etmiştir. Her ne kadar maliyeti yüksek olursa olsun Türk Resim Sanatı'nda, Hoca Ali Rıza'nın saygın sanat tutkusu ve azmi ile sanatsal anlamdaki ilk litografi örnekleri ortaya konmuştur. Yüksekokullarımızda bu litografi örneklerinden resim ve baskı tekniklerinin öğretimi açısında oldukça yararlanılmış ve yapmış olduğu çalışmalar kendisinden sonra gelen Ruhi Arel ve Nazmi Ziya gibi sanatçılara ilham kaynağı olmuştur (Bilginer, 2014; 13-28; Akalın, 2003: 129-138).

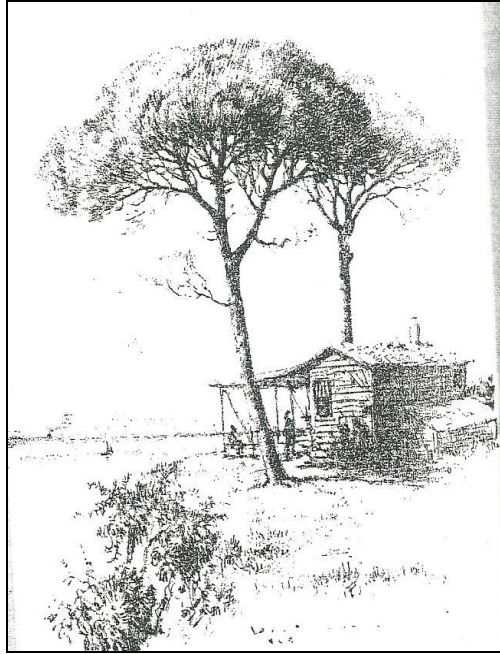


Fig. 3. Kır Kahvesi.

SONUÇ

Litografi, resim ve yazının taşın düz yüzeyinde yan yana veya iç içe kullanıldığı sanatsal bir tekniktir. Litografi tekniği, sanatsal bir baskı aracı olarak bugün hala varlığını sürdürmekte ve görsel kültürümüze hizmet etmektedir. Sanatsal anlamda litografi ülkemizde ilk kez Hoca Ali Rıza'nın çalışmaları sayesinde olgunlaşmaya başlamıştır. Hoca Ali Rıza'nın litografi tekniğini kullanmadaki yetkinliği, titizliği ve gayreti ancak büyük sanatçılarda görülebilen bir samimiyetin ve saygının güzel bir örneğidir.

KAYNAKLAR

- Akalın, G. 2003. "Türkiye'de Özgün Baskı Resme Tarihsel Bir Bakış; Gravür'ün Sorunları ve Çözüm Önerileri", *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8:129-138.
- Berk, N. 1960. "Hoca Ali Rıza'nın Sanatı", *Arkitekt*, 29(298): 22-24.
- Bilginer, O. 2014. "Serigrafinin Tarihçesi ve Türkiye'de Serigrafi Sanatı", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 31: 13-28.
- Büyüköztürk, Ş. 2004. *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı*, Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Düzenli, Ş., Kavuran, T. 2004. "Görsel İletişim Aracı Olan Pul'un Tarihi Gelişimi ve Grafik Ürün Olarak Önemi", *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 28(2): 187-204.
- Ener, C. 2001. "Dedem Peyzaj Ressamı Üsküdarlı Hoca Ali Rıza", *Sanat Çevresi*, 23(275): 16-19.
- Gönenç, T. 1968. "Türk Baskı Resim Sanatı'nın Boyutları ve Geleceği", *Ankara Sanat*, 24(2): 8-9.
- Gürel, H.N. 2000. "70. Ölüm Yıldönümünde Hoca Ali Rıza'yı Anmak ve Taşbaskı Albümleri", *Türkiye'de Sanat (Plastik Sanatlar) Dergisi*, 44: 24-29.
- Keskin, İ. 2014. "18. Yüzyıl Sonunda Matbaanın Yeniden Doğusu Alois Senefelder ve Litografi", *Rh+ artmagazine*, 106: 30-35.
- Köksal, A. 1981. "Hoca Ali Rıza'nın Taşbaskıları", *Milliyet Sanat Dergisi*, 33: 48-49.
- Pehlivan, B. 2013. "Kuşaklar Bağlamında Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Desen: 10x2/" , *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12): 106-122.
- Turani, A. 2007. *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, N. 2001. "Türk Sanatı'nda Hoca Ali Rıza", *Sanat Çevresi*, 23(275): 4-15.
- Yetik, S. 1987. "Peyzaj Sanatı ve Ressam Hoca Ali Rıza", *Sanat Çevresi*, 99, 4-8.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. 2011. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES/ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

Art-Sanat Journal is a publication of the Department of Art History of the Research Institute of Turkology of the Istanbul University. Art-Sanat is an international academic refereed e-journal that published twice (January and July) a year (web: <http://dergipark.gov.tr/iuarts>). The Journal is published in TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark ULAKBİM Journal Systems. The journal accept unpublished articles, papers, translations, news, introductions, reveiws, etc., in the field of archaeology, history of art, history of architecture, restoration-conservation, painting, sculpture, music, theatre, etc., in English or Turkish and in Microsoft Word format. The articles and papers must have English and Turkish titles, abstracts (150-300 word) and keywords (3-5 word). The articles and papers must be composed in American Sociological Association (ASA) style. Submission via e-mail: artsanatjournal@gmail or TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark ULAKBİM Journal Systems: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index>.

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nın yayını olarak TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri'nde yayınlanan "Art - Sanat" isimli dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon, Resim, Heykel, Fotoğraf, Müzik, Tiyatro ve sanatın her alanıyla ilgili daha önce yayınlanmamış makaleler, bildirimler ve yazılar (çeviri, tanıtım, haber...) kabul edilmektedir (web: <http://dergipark.gov.tr/iuarts>). Düzenli olarak ocak ve temmuz aylarında yılda iki defa yayınlanan dergi, indeksler tarafından taranan uluslararası hakemli bir e-dergidir. Yayınlanması istenilen makaleler ve yazılar derginin e-mail adresine (artsanatjournal@gmail.com) veya ULAKBİM Dergi Sistemleri'ne (ULAKBİM Journal Systems/ <http://dergipark.gov.tr/iuarts>) gönderilmelidir. Gönderilmiş olan makale önce editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra en az iki hakem olmak üzere ilgili hakemlere gönderilir ve makale hakkında en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda makale yayınlanır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir. Dergide yayınlanan makale ve yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Dergiye Türkçe ve İngilizce kabul edilecek makalelerdeki ve çeşitli yazılardaki (Microsoft Word'de yazılmış) atıflarda ASA (American Sociological Society) stili kullanılmalıdır. **Metinde atıf parantez içinde;** soyad yayın yılı: sayfa numaraları, görsel malzeme numarası. Tek kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140, 148-150, fig. 243), birden çok kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140; Hillenbrand 1976: 94, 98-99) şeklinde olmalıdır. **Kaynaklarda kitaplar;** Soyad, ad. yayın yılı. *kitap ismi* (italik), varsa editör (ed.), çeviren (çev.) veya hazırlayanın (haz.) ismi soyadı, yayın yeri: yayınlayan, (Coomaraswamy, Ananda K. 1965. *History of Indian and Indonesian Art*, New York: Dover Publications,) şeklinde yazılmalıdır. **Kaynaklarda makaleler;** Soyad, ad. yayın yılı. makale ismi (iki tırnak arasında), *yayın ismi* (italik), sayı: sayfa numaraları

(başlangıç ve bitiş) (Hillenbrand, Robert. 1976. "Saljuq Dome Chambers in North-West Iran", *Iran*, 14: 93-102) şeklinde yazılmalıdır. Kaynaklarda, çok yazarlı bir eserde, ilk yazardan (soyad, ad) sonra gelen yazarlar, ad soyad şeklinde yazılmalıdır. Eser iki yazarlı ise metinde soyadlar arasına, kaynaklarda ise iki yazarın arasına -ve- konulmalıdır. Eser üçten fazla yazarlı ise metinde ilk iki soyad arasına virgül, üçüncü yazardan sonra ise -vd.,- getirilmelidir (üçüncü soyaddan önce -ve- olmalı). Kaynaklarda ise aralarına virgül konularak bütün yazarlar yazılmalıdır (çoklu yazarlarda, son yazardan önce -ve- gelmelidir). Atıfta bulunulan yazarın aynı yılda birden çok yayını varsa, metin içinde ve kaynaklarda, yayın tarihlerinin yanına sırasıyla küçük harfler konulmalı (1993a, 1993b gibi) Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile özet (150-200 kelime) ve aynı dillerde 3-5 adet anahtar kelime olmalıdır. Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır. Yayında kullanılacak görsel malzemelerin başına -Figür/Fig.- getirilmeli ve numaralandırılmalıdır (Figür 3/Fig. 3 gibi). Gerektiği durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır.